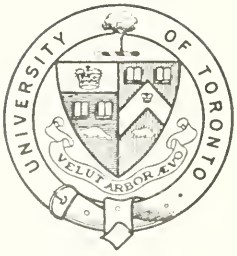
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00390760 7



PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

HISTORY OF ART

Dalla Giuntina del 1568

ALBERTO SERAFINI

GIROLAMO DA CARPI

PITTORE E ARCHITETTO FERRARESE

(1501-1556)

CON 199 ILLUSTRAZIONI

ROMA

1915

LIBRARY
DEC 7 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

EDIZIONE DI 150 ESEMPLARI

Tipografia dell'Unione Editrice, via Federico Cesi, 45

Poche sono le opere di Girolamo Da Carpi che siano ricordate in veri e proprï documenti coevi; e inoltre esse appartengono alla piena maturità dell'artista. Ci manca perciò in gran parte il sussidio degli argomenti esterni per una ricostruzione pienamente sicura dello sviluppo artistico del Da Carpi. Si è avuto quindi ricorso per necessità di cose ad una complessa ipotesi di ricostruzione stitistica, che, sia nel periodo primitivo come in quello della decadenza del Carpi, non esce dal campo della probabilità. Dalla discussione sulla giustezza delle proposte attribuzioni potrà conoscersi il vero. Ho creduto opportuno di dover tener conto, per quanto era possibile, delle indicazioni degli Inventarï descritti nei secoli XVI e XVII, e di non dover trascurare ciò che era stato tradizionalmente notato in libri di vecchi scrittori di arte locale.

Roma, 31 dicembre 1914.

A. S.

INDICE

I. . . . . *Pag.* 1

Patronimico di Girolamo Da Carpi, 3 — Tommaso Da Carpi, 6 — Prime opere di Girolamo Da Carpi, 13 — Paliotto d'altare in Ferrara: Vergine col bambino, 16, S. Giorgio, 18, S. Maurelio, 20 — Ritratto di Francesco Villa, 22 — Venere e Marte dinanzi a Troia, 24 — Ritratto di Dama alla Galleria Borghese, 26 — Adorazione dei Magi a Berlino, 30 — La Leggenda della gran Dea, 34 — Le Magie di Circe, 38 — Madonna in gloria, 41 — Adorazione dei Magi a Londra, 42 — Decorazione in San Francesco di Ferrara, 43.

II. 49

Partenza di G. D. C. da Ferrara, 49 — Studi a Bologna, 52 — Disegno 1710 (Cat. I) degli Uffizi, 56 — San Giorgio a Cavallo, 58 — Adorazione dei Magi in S. Martino a Bologna, 64 — I discepoli di Emmaus, 68 — *Noli me tangere*, 71 — Sposalizio di Santa Caterina, 77 — Adorazione dei Magi a Modena, 84 — Diana e Endimione, 86 — Venere sull'Eridano, 88 — Baccanali nel Castello Estense, 91.

III. 101

Ritratto di Alfonso I (copia da Tiziano), 101 — Ritratto di Alfonso I a Modena, 105 — Ritratto di Gerolamo Falletti (?), 108 — Ritratto di Tommaso Mosti, 111 — Ritratto di Onofrio Bartolini Salimbeni de Medici, 114 — Ritratto di Gentiluomo Estense a Modena, 119 — Ritratto di giovane cavaliere al Prado, 120 — Ritratto di Anna d'Este, 124 — Ritratto di Ercole II, 128 — L'Occasione e la Pazienza, 131 — L'Assunta

per Giulia Muzzarelli, 136 — Venere ignuda a giacere, 138 — Ganimede, 138 — Giuditta, 140 — S. Girolamo, 144 — Disegni anatomici, 147 — Circe ed Odisseo, 163 — Santa Caterina, 164 — SS. Paolo e Pietro, 168.

IV. . . . . *Pag.* 171

Costruzione delle composizioni pittoriche di G. C., 171 — Il Vecchio e il Nuovo Testamento, 175 — La Risurrezione di Lazzaro, 180 — Marta e Maddalena, 184 — Discesa dello Spirito Santo, 186 — Orazione nell'Orto, 189 — La Disputa nel Tempio, 191 — Miracolo di Sant'Antonio, 194 — Adorazione dei Magi in Ferrara, 197 — Il fregio in S. Giorgio, 200.

V. 206

Collaborazione del Carpi nei lavori del tempo in Ferrara, 208 — Matrimonio del Carpi, 210 — Figlioli, 211 — Collaborazione coi Dossi, 213 — Pitture decorative di Pesaro, 216 — La Giustizia e la Pace, 217 — Il polittico di Sant'Andrea, 222 — Architetture scenografiche per l'*Orbecche* e l'*Egle*, 228 — Restauri e disegni di tappezzerie, 237 — Funeri per Francesco I, 240.

VI. 242

La camera dell'Aurora nel Castello Estense, 242 — Decorazione di soffitto nel Palazzo dei Diamanti, 253 — Girolamo Carpi in Roma, 257 — Studi dall'antico, 261 — Tavolette della Galleria del Campidoglio, 276 — Soffitti del Palazzo Spada-Capodiferro, 280-302 — Decorazione del Ciborio per Giulio III, 286 — La Sacra Famiglia, 298 — La Deposizione di Cristo, 303.

VII. 308

Studi di architettura nei dipinti di Girolamo Carpi, 308 — Decorazione architettonica di S. Francesco, 314 — Il Belvedere di Alfonso d'Este, 315 — Il Palazzo Naselli-Crispi, 317 — Disegno dal palazzo Branconio dell'Aquila e dalla Fontana di Giulio III sulla via Flaminia, 324-328 — Disegni per fabbriche Ferraresi, 340 — Primi lavori di architettura in Roma, 343 — Il Belvedere in Vaticano, 354 — Il Palazzo Spada-Capodiferro già di Giulio III, 368 — La Villa d'Este al Quirinale, 384 — Il Ci-

borio per Giulio III, 386 — I restauri del Castello Estense, 392 — Il Portale del palazzo Trotti, 396 — La chiesa di S. Giov. Battista in Ferrara, 398.

CONCLUSIONE . . . . . *Pag.* 402

APPENDICE I (La *Vita* scritta da G. Vasari) 415

APPENDICE II (Catalogo delle Opere di G. Da Carpi) . . . 422

APPENDICE III (Testo dell'opuscolo anatomico di G. B. Canani) 445

INDICE DELLE COSE NOTEVOLI 454

GIROLAMO DA CARPI

I.

Girolamo Carpi pittore e architetto ferrarese, detto anche Gerolamino Da Carpi, è un dimenticato; ma fu artista a' suoi tempi lodatissimo, e ricordato con onore non soltanto da' scrittori contemporanei suoi concittadini, ma altresì di altre regioni d'Italia.

Il Vasari gli dedicò una delle sue vite[1] che senza essere sincera e completa è pur stata il fondamento degli scrittori ferraresi a noi più vicini.[2]

Con belle doti, ma con natura troppo sensibile alle influenze, Girolamo Carpi non fu sempre uguale nella sua produzione artistica, rendendo così difficile un giudizio sul suo valore e possibile l'attribuzione delle sue opere ad altri artisti. Fu potente sul suo spirito ogni forte maestro che egli accostasse, senza che in lui fosse sempre sufficiente la forza di assimilazione: non ebbe

(1) Cfr. Giorgio Vasari: *Le vite*. Edizione Milanesi, Firenze, 1878-85, vol. VI, pag. 469 e ss.

(2) Cfr. Baruffaldi Girolamo: *Vite de' pittori e scultori ferraresi*. Ferrara, Taddei, 1844, pag. 373 e ss.; Spreti e Costabili: *Vita di Girolamo Carpi pittore ferrarese*. Ravenna, Nella Tipografia dei Roveri, 1838, ecc.

perciò uno sviluppo artistico normale; ma talora, in ritorni quasi inesplicabili, ristampò forme di imitazione amate nella sua giovinezza, quando invece la maggiore cultura e la maggiore età doveva impedirglielo. Più omogeneo come architetto fu uno degli ultimi sinceri rappresentanti dello stile bramantesco; ma nelle sue opere di pittura, precorrendo l'eclettismo accademico, dove più dove meno imitò lo stile del suo primo maestro Benvenuto Tisi da Garofalo, de' suoi compagni i Dossi, poi di Correggio, Parmigianino, Tiziano, Raffaello ed anche Michelangelo. E come già avevano notato antichi critici d'arte che di lui si occuparono gli accadde anzi in alcuni quadri ricchi di figure di mostrare chiaramente la imitazione simultanea delle diverse maniere.

Così lo descrissero vecchi storici ferraresi:

Vivace e fantastico nella invenzione il Carpi « fu valoroso [1] disegnatore e coloritore: in quanto al contorno delineò assai grandioso e squadrato. Nel dipinto ad olio e a fresco fu egualmente terribile che vivace. Adattavasi con gran sapere a' soggetti che rappresentava. Usava molto il trinciare i panni ed intagliarli ne' contorni » per il che sono « i suoi [2] panneggiamenti ricchi e sostenuti per ordinario da fibbie o nastri, ed alla maniera del Parmigianino intagliati e fregiati, ed arricchiti di cordoni, di liste, di frappature ». Di un colorito delicato e finito, sebbene spesso tendente al rossiccio nelle carni, sono

(1) Cfr. Barotti Cesare: *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara.* Ferrara, Rinaldi, 1770, pag. 13.

(2) Cfr. Cittadella Cesare: *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro.* Ferrara, Pomatelli, 1782, vol. 2, pag. 53 e ss.

egualmente belle le sue figure ed i suoi ornati: si distinse negli arabeschi, e ne' puttini — in vaghe ed eleganti attitudini — o coloriti o a chiaroscuro, sempre ben disegnati.

* * *

Nell'anno primo del Cinquecento [1] tra il pieno manifestarsi di un'arte nuovamente classica — che imponeva al mondo risorti canoni di bellezza — in Ferrara da un Tommaso pittore nasceva Girolamo Da Carpi. Il nome di famiglia del pittore e architetto ferrarese si può dire tuttora oggetto di un problema insoluto.

Il buon Luigi Napoleone Cittadella ha sciupato non poco materiale documentario per arrivare ad una conclusione quasi contradditoria: chè le carte d'archivio — con le loro inevitabili e bene spesso insolubili omonimie — non gli permisero di decidersi tra il supposto cognome de' Sellarij e quello de' Livizzani. [2] Ma il dilemma era

(1) Tutti gli scrittori, ad eccezione del Superbi, convengono nello stabilire l'anno 1501 per quello della nascita di Girolamo. Cfr.: Barotti Cesare: *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara.* Ferrara, Rinaldi, 1770, pag. 13; Baruffaldi Girol: *Vite de' pittori e scultori ferraresi.* Ferrara, Taddei, 1844, pag. 373 e ss.; Cittadella Cesare: *Catalogo istorico de' pittori e scultori* Ferrara, Pomatelli, 1782, vol. 2, pag. 53; Cittadella L. Napoleone: *Documenti ed illustrazioni risguardanti la storia artistica di Ferrara.* Ferrara, Taddei, 1868, pag. 59-64; Thieme U: *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler.* Vol. VI, Lipsia, 1912, pag. 45.

La data proposta dal Superbi (cfr. Superbi Agost.: *Apparato degli huomini illustri di Ferrara.* Ferrara, Suzzi, 1620, pag. 123) sembra sia quella del 1488, ma questa data non pare probabile; anche per il fatto che secondo la dichiarazione dell'Estimo Ferrarese il padre Tommaso era nato nel 1471. Cfr. pag. 10.

(2) Cfr. Cittadella L. N.: *Documenti ed illustrazioni risguardanti la storia artistica di Ferrara.* (Ferrara, Taddei, 1868), pag. 59-64. Lo stesso autore in: *Memorie storic. monument. artistiche del Tempio di S. Francesco in Ferrara.* (Ferrara, 1867), pag. 93, confessa la poca evidenza dimostrativa de' suoi documenti, e come sia ragionevole il dubbio che il vero cognome sia « *Da Carpi* » per la persistenza con cui esso ritorna

semplice: perchè se Girolamo apparteneva secondo alcuni documenti ad una famiglia, non poteva poi, secondo altri, appartenere ad un altra. Ed era, forse, il caso di rifiutare l'una e l'altra conseguenza! Intorno al patronimico famigliare vi sono infatti due tendenze principali: una antica che fa derivare il pittore dalla famiglia Carpi — famiglia ragguardevole ferrarese che acquistò nel seicento il titolo comitale ed ora estinta —; una moderna che rigettata del tutto l'antica opinione discute su vari cognomi,[1] senza però che abbia raggiunta la prova decisiva per qualcuno di essi. Ma forse è da distinguersi nell'antica opinione il fatto — innegabile — del cognome *da Carpi* attribuito alla famiglia dell'artista, e la credenza — discutibile — che i *da Carpi* ferraresi derivino da un gruppo famigliare antico dei *de Grassis*. Pare tuttavia difficile rigettare del tutto la testimonianza che il Guarini[2] rac-

nella grande maggioranza dei documenti. Noto poi come il prenome *de' Livizzani* non si possa proprio sostenere perchè non coincide neppure colle poche notizie geneologiche che abbiamo sull'artista; e che l'altro *de Sellariis* potrebbesi credere un sopranome derivante dal fatto che Tommaso fabbricava e dipingeva seggi e sgabelli (*Sellae*). Del resto, per il valore della dimostrazione del C. non è sufficiente che uno degli ascendenti porti una data denominazione, ma occorre anche la continuità di essa. Quindi il C. avrebbe poi dovuto dimostrare che i discendenti di Girolamo Da Carpi hanno in realtà portato un patronimico diverso da quello tramandatoci dalla tradizione: tanto più che nella seconda metà del '500, e principio del '600, i cognomi delle famiglie sono generalmente così stabiliti che una variazione in essi è facilmente notabile.

(1) Il Corradi (cfr. *Tre lettere di illustri anatomici del Cinquecento: Aranzio, Canano, Falloppia;* in *Annali universali di medicina*, vol. 265, a. 1883, pag. 174 e ss.), a proposito dei disegni anatomici di Girolamo per il libro del Canano, dà all'artista i cognome Bianchi. Anche altri scrittori hanno chiamato Girolamo da Carpi de Bianchi. Su questo prenome già il Cittadella L. N. — e mi pare ragionevolmente — non consentiva (cfr. *Notizie relative a Ferrara*. Ferrara, 1868, pag. 590). Cfr. anche Baruffaldi Girol.: *Vite*, tom I, pag. 374-375.

(2) Cfr. Guarini Marc'Antonio: *Compendio historico dell'origine, accrescimento e prerogative delle Chiese e luoghi pii della città e diocesi di Ferrara* (Ferrara, Eredi Bal-

colse dalla bocca di un nipote dell'artista medesimo, appena cinquant'anni dopo la morte di lui. Sarebbe stato facile in Ferrara il contraddire alle sue affermazioni. Mentre ne è una sintomatica conferma il fatto che il pittore, secondo un documento romano,[1] si firmava *sic et simpliciter* Gerolamo Carpi.

dini, 1621), pag. 256. Poco più avanti venne riposto Paolo de Grassi (sec. xv) Carpigiano, jurisconsulto molto riputato, primo fondatore in Ferrara della detta famiglia, nominata con altro cognome i Carpi, dalla quale sono poi derivati diversi soggetti di honorate qualità, e di memoria degni, ed in particolare quel Gerolimmo Carpi, che nella pittura tanto si avanzò che meritò di essere annoverato tra i primi pittori non solo della sua età, ma degli antichi ancora. Leggesi nel sepolcro della detta famiglia il qui sotto annotato Elogio rinnovato da la pietà di Giovan Paolo, il nipote (di chi nipote? non di Paolo poichè la distanza di quasi due secoli non permette questa interpretazione, ma di Girolamo, che è poi grammaticalmente il soggetto più prossimo: così dall'Epigrafe funeraria datagli dal Guarini si viene a conoscere il nome — ariostesco — di quel terzo figlio maschio ricordato dal contemporaneo ed amico Giorgio Vasari. Cfr. *Vita*, append. pag. 420), anch'egli celebre jurisconsulto, esercitato degnamente e con molta integrità in vari Maestrati, havendo egli sostenuto (a. 1598) la carica di Luogotenente civile in Ancona, nella Città e ducato di Camerino (1600), in Fano, dove anche trattò il criminale, ed infine nella città di Perugia, mentre vi fu legato (1606) il Card. Bonifacio Bevilacqui mio Signore. Questi ripatriato ha affaticato ne i più gravi, ed importanti affari della città si come di presente va continovando *D. O. M. Mandricarde Carpio marito parentique optimo, ac de se benemerenti. Laura uxor. Io. Paulus I. U. D. Hieronymus et Alfonsus filii posuerunt* .

(1) Cfr. pag. 357-358. È poi notevole che anche gli scrittori contemporanei, quali il Falletti, il Giraldi, ecc., chiamino senz'altro l'artista, con cui ebbero famigliarità, *Gerolamo Carpi* Cfr. p. e. Alunno Francesco da Ferrara: *Della Fabbrica del Mondo*, in Vinegia, Paulo Gherardo, 1556, pag. 108, n. 894: Costosto come giunsi alla dolcissima patria... visitai... li duo Girolami, l'uno il Carpi singularissimo et tanto imitatore del vero quanto l'arte può essere della natura istessa, et l'altro de Grandi tanto eccellentissimo . Che pittore fosse il Girolamo de Grandi, che l'Alunno ricorda insieme al Carpi non si può dire con precisione. Sembra fosse un michelangiolesco se si vuol tenere conto di una stampa, *La creazione dell'uomo*, che Gaspare Ruina incise da una pittura del Grandi, che in quella composizione copiò l'analogo affresco della Sistina aggiungendovi un po' di paese. (Bibl. Vaticana, Stamp. XIV, vol. CXXXVIII, incis. 24). Il Passavant (cfr. *Peintre graveur*, Lipsia, 1864, vol. VI, pag. 22) che non conosce la precedente stampa cita invece una *Creazione di Eva* dello stesso incisore da una pittura del medesimo Grandi, che eziandio questa volta avrebbe copiato Michelangelo. Vi è anche una *Passione* in 16 fogli, incisa da un anonimo nel 1538

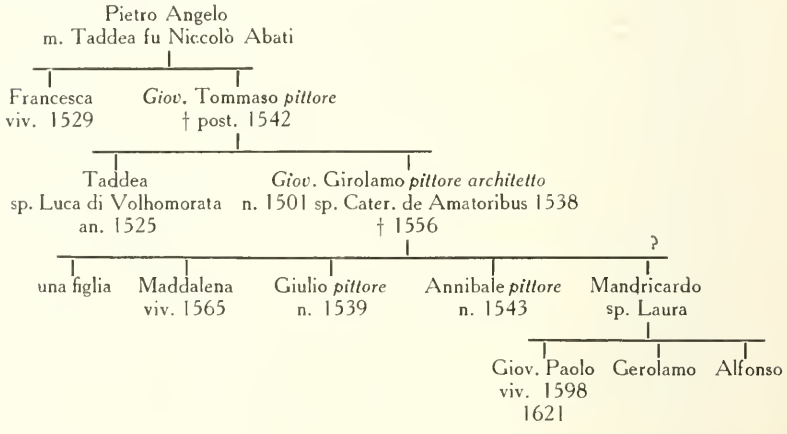
Ma queste minute questioni d'archivio se hanno importanza per la cronaca non hanno però valore di realtà per la storia vera dell'arte, alla quale, più che un nome di famiglia, importa la definizione chiara e precisa della personalità artistica. Questa ottenuta, è sufficiente per il suo ricordo anche un nome di convenzione. Qui non è il caso di questa *extrema ratio*, poichè i documenti — che veramente si riferiscono all'artista — al pari degli scrittori suoi contemporanei, non gli riconoscono altro patronimico diverso da quello, che noi gli riconosciamo.

* * *

È cosa ovvia il pensare che il primo maestro di Girolamo sia stato veramente il padre suo Tommaso,[1] se-

secondo le composizioni di Gerolamo Grandi da Ferrara (cfr. PASSAVANT, *Peintre graveur*, VI-228), ma non mi fu possibile rintracciarla.

(1) Secondo le notizie date dal CITTADELLA L. N. (cfr. *Notizie relative a Ferrara*, vol. III, 1868, pag. 64), dal GUARINI (cfr *Compendio historico...*, 1621, pag. 256) e dai documenti che si citano nel volume si può forse ricostruire così l'albero genealogico della famiglia dell'artista:



condo anche la testimonianza del Vasari, che raccolse i dati della sua *Vita* dalla bocca dello stesso Girolamo, che ebbe con lui famigliarità in Roma.[1]

In quei primi anni del Cinquecento ferveva in Ferrara il lavoro d'arte alla Corte magnifica degli Este. Numerosi pittori attendevano alla decorazione di palazzi e ville ducali e di chiese. Parecchi tra essi assurgevano poi a vera personalità artistica: Domenico Panetti, Ludovico Mazzolino, il Pittore dell'aula Constabiliana nel palazzo già di Ludovico il Moro, Benvenuto Tisi detto il Garofalo, Dosso Dossi. Seguivano numerose figure minori: Nicolò da Pisa, Bartolomeo Brasone, Ercole e Michele Costa, Bartolomeo da Venezia, Paolo da Brescia, Francesco Turco Mantovano e tanti altri.[2]

Tra questa numerosa compagnia, Tommaso da Carpi, senza essere forse del tutto quel pittore dozzinale che si è detto da qualcuno, poichè nella prima metà del Cinquecento in Ferrara anche la decorazione pittorica dei legni e de' cuoi aveva raggiunto il carattere di un'arte industriale rifinita, — e che ancora possiamo valutare giustamente per le belle cose che ci rimangono in quel genere: cassette, armarî, sgabelli, ecc., lavorati a graziosi rabeschi d'oro su fondo cilestrino, — servì lungamente gli Estensi come artista di secondo ordine.

Nato circa il 1471 già nel 1503 Tommaso da Carpi lavorava presso la Corte Ducale con Nicolò Pisano, Giammaria da Vento, Bartolomeo Brasone nel Camerino della

(1) Cfr. la *Vita* del Vasari, in appendice al Volume, pag. 417-419

(2) Cfr. A. Venturi: *Nuovi Documenti. Pittori della Corte ducale a Ferrara nella prima decade del sec.* XVI, in *Archiv. Storico dell'arte*, 1894, pag. 296 e ss.

Musica che Alfonso I d'Este aveva ordinato per la Duchessa. [1] Due anni più tardi, mentre Benvenuto da Garofalo dipingeva, — come poi farà anche nell'anno seguente — nelle camere di Lucrezia Borgia, Tommaso è pagato per lavori eseguiti in Castelvecchio forse in compagnia del pittore Ferrarese,[2] e nel dicembre del 1507 lo troviamo attento nel suo mestiere preferito « a dipingere et indorare carete de Corte ».[3]

Fino da questo anno egli era certamente al servizio di Lucrezia Borgia, ma forse vi era anche precedentemente; e ancora per la Duchessa il da Carpi decorava nel 1508 banchette e cassette, [4] e poi « tre mitre da careta da Corte » [5]. Nello stesso tempo eseguiva altri lavori di

(1) Sembra dal seguente documento che l'imprenditore di questi lavori fosse Bartolomeo Brasone, un pittore che lavorò per gli Estensi dal 1501 al 1507, e le cui pitture ferraresi nella Chiesa degli Angeli e in Castelvecchio sono perdute.

1503. *Febbraio* 8. « Denari dati a Bartolomeo Braxon depintore .. pagati per lui a limfrascritti: Zoanne Maria da Vento, Tomaxo de Carpi... (Archivio di Stato, Modena. Camera Ducale: amministrazione di Alfonso I. Libro di spese 1503-1505, cart. 1-5). Cfr. A. VENTURI: *Pittori della Corte ducale a Ferrara nella prima decade del sec.* XVI, in *Archivio Storico dell'arte*, a. 1894, pag. 300.

(2) Cfr. Archivio di Stato in Modena, Camera Ducale, Munizioni, Memoriale GG. 1505, cart. 95: « 1505... a Tomaxin depintore per lavori in Castelvecchio ». Cfr. A. VENTURI: *Pittori della Corte ducale a Ferrara*, in *Arch. Stor. dell'arte*, 1894, pag. 300.

(3) Cfr. Archivio di Stato, Modena, Camera Ducale, Munizione, Memoriale 1507, cart. 66: « 1507. *Decembre*. 1. a m.° Tomaxo da Carpi per conto di dipingere et indorare carete de corte ». Cfr. A VENTURI: *Pittori della Corte ducale a Ferrara*, in *Arch. Stor. dell'arte*, 1894, pag. 300

(4) Archivio di Stato, Modena, Casa ducale, amministrazione di Lucrezia Borgia d'Este, Reg. autentico, 1508, cart. XX, 112, 121: « 1508. *Dicembre*. L. 2. e s. 10 a Maestro Tomaxo da Carpi depintore per pittura di banchetti, cassette ».

(5) Cfr. Archivio di Stato, Modena, Camera Ducale, Munizione, Memoriale K. K., 1508, cart. 34: « 1508. L. 30 marchesine a maestro Tomaxo de Carpi depintore per resto de L. 90 che sono monta avere depinto tre mitre da Careta da Corte dj duchessa ».

minore importanza, e cooperava alla preparazione pittorica di una Commedia, che forse doveva recitarsi alla Corte,[1] ed intanto dipingeva anche per il Cardinale Ippolito I d'Este casse d'archibugi e strumenti musicali.[2] Nel 1515 insieme ad un compagno, che potrebbe essere Alberto Trullo — o da Ferrara — stava a colorire per il Duca « merli e paixi... in suxo al boscheto »;[3] poi non abbiamo più notizie sulla sua opera fino al 1522, anno in cui eseguiva un fregio per l'organo di Santa Maria della Consolazione in Ferrara.[4] Nel seguente 1523 stava dipingendo, forse fregi, cornici e imprese, nel più famoso dei palazzi ferraresi, che gli Estensi volevano destinato a sollievo delle gravi cure di governo: Schifanoia; e poco più tardi insieme ad altri pittori lavorava nell'adornamento delle ville di Ro, di Codigoro e di Sabbioncello.[5]

(1) Cfr. Arch. di Stato, Modena, Camera ducale, Munizione, Libro dei Ricordi, 1508, cart. 12: *Pitture fatte da Tommaso « per la Comedia »*. Idem, Libro dei Ricordi, 1508, cart. 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31: Denari dati a Tommaso da Carpi durante il 1508 ed il 1509. Cfr. A. Venturi: *Pittori della Corte ducale a Ferrara nella prima decade del sec.* XVI, in *Arch. Stor. dell'arte*, 1894, pag. 300.

(2) Cfr. A. Venturi: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 24.

(3) Cfr. Archivio di Stato, Modena Camera Ducale, Munizione, Memoriale R. R. 1515 (cart. 6, 9, 14, 19, 48, 50, 56, 57, 63, 66, 70, 73, 78, 80, 82, 98).

1515 *Gennaio* 5. « L. 6. m. a maestro Tomaxo da Carpi et M. Albertin compagni depintori... per conto di dopinzere merlj et paixi suso la caxa del Signor nostro in suxo al boscheto ». Cfr. A. Venturi: *Pittori della Corte ducale a Ferrara nella prima decade del sec.* XVI, in *Arch. Storico dell'arte*, 1894, pag. 296 e ss., doc. VI. Questo compagno di Tommaso dovrebbe appunto ritenersi il pittore Alberto Trullo, ricordato dal Cittadella, ed un quadro del quale segnato « *Albertus de Ferraria P.* fu illustrato da A. Venturi nell'*Annuario dei Musei Prussiani* (vol. XI, pag. 193, ctr. *Unbekannte oder Vergessene Kunstler der Emilia*).

(4) Cfr. Thieme U.: *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler*, vol. VI, Lipsia, 1912, pag. 47.

(5) Cfr. A. Venturi: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 24. Thieme U.: *Allgemeines Lexikon*, vol. VI, pag. 47.

Quando l'artista cominciò a lavorare verso il 1528 nel fregio, che con tutta probabilità il figlio Gerolamo aveva interamente ideato, — e parzialmente eseguì — per la chiesa di S. Francesco in Ferrara, già si incamminava verso la vecchiaia. Infatti in una correzione del tredici maggio 1531 all'ESTIMO ferrarese del 1527 viene notato che « Magister Thomas de Carpo pictor » ha sessantanni « quia aetatis annorum sexaginta, vis. infr. fid. ».[1] Egli dunque si trovava in un'età in cui era incapace di ideare *ex novo* una grande e complessa decorazione pittorica, lui che non aveva mai fatto nulla di simile. I documenti[2] parlano genericamente del fregio, ed egli per la lunga consuetudine di lavoro doveva avere doti pratiche di esecuzione, che poi l'aiuto de' disegni del figlio poteva migliorare. Egli ebbe a collaboratori per altro diversi artisti ferraresi: Angelo Bonacossa di una famiglia di pittori locali, e Gabrieletto, forse il Bonazzola, antico decoratore di casa Estense. Ma alle manchevolezze del padre supplì poi evidentemente il figlio prima della sua partenza per Bologna; e se la decorazione di una sala del Chiostro di S. Antonio abate[3] in Polesine, costituita da un fregio che gira attorno con mezze figure di santi, per le somiglianze con l'opera di S. Francesco, — della

(1) Cfr. CITTADELLA L. N.: *Notizie relative a Ferrara*, vol. 2, Ferrara, 1868, pag. 593.

(2) 1530-16 *Lujo*: a M.° Tomaxo depint. per dipinto nella Crosara; 1530 *Settembre*: a M.° Tomaxo da Carpi depintor per lo frixo de la Croxara de fuora; 1532-8 *Zugno:* a Tomaxo depintor per conto del frixo; 1533 *ultimo de Febraio:* a Fra Bonaventura da Carpi de S. Francesco per dati a Tomaxo de Carpi pel conto del lavoriero fece in la chiesa de S. Franc. in la nave de mezo. Cfr. CITTADELLA L. N.: *Memorie storic. monumental. artistiche del Tempio di S. Francesco in Ferrara*, Ferrara, 1867, pag. 93.

(3) Cfr. CITTADELLA L. N.: *Notizie relative a Ferrara*, vol. I, Ferrara, 1868, pag. 26.

quale però è molto inferiore, — deve attribuirsi a Tommaso: bisogna credere che se là non intervenne l'opera materiale del figlio, altrove ocupato, vi fosse almeno l'aiuto de' suoi disegni, e dei medesimi collaboratori.

È probabile che nel 1533 la decorazione in San Francesco fosse completamente finita, e che in seguito Tommaso da Carpi ritornasse al servizio diretto del principe, e più precisamente della giovane Laura Eustochio, († 27 giugno 1573) la moglie morganatica che il duca Alfonso — rimasto vedovo la seconda volta — tenne presso di sè in un palazzo fabbricato appositamente per lei presso la chiesa di S. Maria della Rosa e contiguo al giardino che era annesso al Castello. [1] Per Laura Eustochio nell'aprile del 1537 stava appunto eseguendo il pittore una delle solite carrette; [2] ma un mese più tardi fu mandato alla villa di Belriguardo ad inquadrare pitture, evidentemente degli altri come sempre, entro cornici e decorazioni minori. [3] Lavoro lungo e minu-

---

(1) Cfr. Frizzi Antonio: *Memorie per la storia di Ferrara*, vol. 4, Ferrara, 1848, pag. 326.

(2) Archivio di Stato, Modena, Libro di Laura Eustochio, 1543-1573, segnato « Deus est michi semper in adiutorium », pag. 37: MDXXXVI. E a dì 18 aprili scudi 12 d'oro su oro per sua signoria contati a maestro Thomaso de Carpi per far la careta. L. 42. 0. 0. (Spoglio A. Venturi. Doc. I).

(3) Archivio di Stato, Modena, Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., cart. 48: 1537 *maggio* 5: a Zan Tomaso da Carpi maestro da cornise per opere 2 de maestro et opere 2 del suo gargion datte a lavorare a Bel reguardo e s. 8 per la sua spesa. L. 1.16.0 Loc. cit. cart. 51. 1537 *maggio* 9: a M.° Tomaso da Carpi depintore alle cornise per opere cinque da lui date a lavorare a Bel reguardo e s. 12 al dì per suo vivere. L. 4.0.0. Loc. cit cart. 56. 1537 *maggio* 19: a M.° Tomaso da Carpi alle cornise per opere 6 de lui date a lavorare a Bel reguardo e s. 24 per la sua spesa del vivere. L. 4.16.0. Loc. cit. cart. 74. 1537 *giugno* 16: a M.° Tomaso da Carpi maestro da cornise per opere 3 di lui L. 2.8.0 compresa la spesa del vivere di s. 12. Loc. cit. cart. 78. 1537 *giugno* 23: a M. Tomaso da Carpi m.° da cornise per opere 6 di lui e s. 24 per la spesa del vivere.

zioso poichè stette a Belriguardo dal principio di maggio alla fine di giugno fatta eccezione di due o tre settimane in cui fu assente da' quei lavori.

Fra i maestri che lavorarono nelle pitture di Belriguardo vi era — come vedremo — anche il figlio Girolamo ritornato forse definitivamente dai suoi vagabondaggi artistici per l'Italia; Tommaso stipulava anzi nel maggio del 1538 con rogito di Antonio Gillini [1] il matrimonio del figlio con Caterina de Amatoribus: e la nuova famiglia doveva essere motivo sufficiente per trattenere il figlio in Ferrara, forse presso di lui vecchio quasi settantenne.

Non ostante l'età attendeva ancora al lavoro, sebbene tenesse presso di sè per aiuto un garzone. Nel 1541 dipingeva nelle stanze nuove della Torre Marchesana del Castello,[2] e nel 1542 lavorava alle *imprese* di un cocchio che il Cardinale Ippolito II d'Este doveva portar seco in Francia, [3] ed al quale pare collaborasse anche il

L. 4.16.0. Loc. cit. cart. 83. 1537 *giugno ultimo*: a M.° Tomaso da Carpi alle cornise per opere 5 de lui e sol. 20 per il vivere. L. 4.0.0. Cfr. A. VENTURI: *I due Dossi*, in *Archivio Storico dell'arte*, anno VI, 1893, pag. 62, 130, 131

(1) Archivio Notarile, Ferrara, Rogiti Antonio Gillini, 13 maggio 1538, circa « Residuum dotis Catherinae uxoris Hieronymi de Carpo »

(2) Archivio di Stato, Modena, Registro de' Mandati della Munizione, 1540-1541 a cart. 83, Camera Ducale, Munizioni: 1541, *giugno* 18, a Baptista de Doso per conto de lj Cornisotti de le Camare de la Torre Marchesana in Castello. L. 6... a M.° Tomaso da Carpi per opere 5 de mastro e opere 5 de gargion. L. 3.15.0. Loc. cit. cart. 83 verso: 1541 *Giugno* 25: a M. Baptista de Doso per opere... datte a depinzere le stancie nove de la Torre marchesana in Castello... a M. Camillo... a M. Gabriele .. a M. Tomaso da Carpi per opere 3 de luj e opere 3 del suo gargion a ditto locho. L. 2.15.0. Cfr. A. VENTURI: *I due Dossi*, in *Arch. Storico dell'arte*, 1893, pag. 219.

(3) Archivio di Stato, Modena, Libro del Card. Ippolito (2°) d'Este, intitolato: Ragioniero extraordinario 1539 al 1549, pag. 81: 1542. Nota di spese fatte per un Cocchio del Card. Ippolito d'Este, mandato in Francia, che Andrea pittore e compagni inargentarono; e M.° Tomaso fece le imprese della luna dietro al Cocchio. (SPOGLIO A. VENTURI, Doc. II).

Dossi.[1] Ed è poi in un credito di Battista Dosso che ricorre per l'ultima volta il nome del nostro Tommaso il 23 decembre 1542.[2] Dovrebbe quindi il pittore essere morto o negli ultimissimi giorni del '42, o in principio del seguente anno 1543. Morì per certo molto vecchio, più che settantenne e vide — il maestro da decorazioni che non avrebbe altrimenti saputo far assurgere a vera dignità d'arte il suo mestiere — salire pian piano nella stima della Corte e dei concittadini il figlio, a cui ben poco nel suo modesto mestiere da *cornisotti* e da *carrette* aveva potuto insegnare, se non proprio di fatto i primi elementi del disegno e del colorire, e insieme forse dargli quel senso innato per l'arte, che può peraltro sorgere spontaneo in chi cresce famigliarmente in mezzo agli instrumenti di essa.

* * *

Nulla sappiamo di preciso sulla prima educazione artistica di Girolamo da Carpi. Secondo un documento, già pubblicato dal Baruffaldi, sembra che nel 1520 egli

(1) Cfr. Archivio di Stato, Modena: 1542. « a M. Battista de Doso pittor per aver fatto intagliar due trombe con due soli sopra per uno cocchio di S. Signoria (dal « Conto Generale 1542 segnato A. pag. 29) L'intagliatore di queste trombe era un M° Ludovico, che però intagliò 12 e non 2 trombe. Allo stesso cocchio credo si riferisca la partita seguente (Zornale segnato A pag. 18). 1542. *Luglio* 13: a M. Battista de Doso per avere adorato e dipinto uno cocchio L. 10.16.0. (Spoglio A. Venturi, Doc. III. IIII).

(2) Archivio di Stato, Modena, Memoriale della Munizione, 1542 (?), 3 V° cart 120, Camera Ducale, Munizioni: 1542. *Decembre* 23: « M. Tomaso da Carpi de dare L. cinquanta otto soldi dui de marchesini per lui se tan buoni a m. Baptista de Dosso per tanti è fatto debitore a conto de la fabrica de Coparo de questa creditore e posto a debito a presso m. Tomaso e posto chel ditto m. Baptista debia avere L. 58.2.0. Cfr. A. Venturi: *I due Dossi*, in *Arch. Storico dell'arte*, a. 1893, pag. 222, doc. 324.

stesse nella bottega di Benvenuto Tisi.[1] Aveva allora dieciannove anni. E sibbene il Cittadella contesti la esattezza della trascrizione del documento, rimane tuttavia molto probabile che l'artista giovinetto sia stato per qualche tempo anche col Garofalo. Ciò viene ammesso da quasi tutti gli scrittori locali.[2] E poichè il documento su ricordato parlava di un quadro che il Garofalo ed i suoi scolari avevano preparato per la Capella della Conforteria nel Palazzo della Ragione di Ferrara, non mancarono quelli che attribuirono senz'altro a Girolamo Carpi un fregio, che girava tutto all'intorno sui muri della medesima cappella, rappresentante la Danza della Morte.[3] Altri invece sostengono che Girolamo veramente facesse una Danza della Morte, ma che la dipingesse sui muri del Convento di S. Benedetto in Ferrara.[4] Non abbiamo ora la possibilità di controllare l'opera che più non esiste. Non si può ammettere tuttavia

(1) 1520: « Benvegnudo da Garofalo pintore deve avere a dì Feb... lire dodexe per una anchona fatta suxo una tela posta suxo l'altare della nostra stancia della prexone d'accordo con M. Ludovico de Gerardin nostro ministro et Girolamo Carpi so garzon et Battista de Grifi » Cfr. Baruffaldi Girolamo: *Vite de' pittori e scultori Ferraresi*, Ferrara, Taddei, 1844, tom. I, pag. 336. Ma L. N. Cittadella (cfr. *Documenti ed illustrazioni risguardanti la storia artistica Ferrarese*, Ferrara, Taddei, 1868, pag. 21) sostiene la interpolazione del « *Da Carpi* » nel documento, sebbene egli dica poi probabile che il Girolamo di cui si tratta sia appunto il Da Carpi.

(2) Cittadella Cesare: *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro*, Ferrara, Pomatelli, 1782, tom. II. pag. 53 Barotti Ces.: *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara, Rinaldi, 1770, pag. 13; Tieme U. *Allgemeines Kunstler Lexikon*, vol. VI, Lipsia, 1912, pagina 45, ecc.

(3) Cfr. Cittadella L. N.: *Notizie relative a Ferrara*, Ferrara, 1868, Taddei, pag. 334. Lo scrittore non conviene in questa attribuzione.

(4) Cfr. Cittadella L. N.: *Documenti ed illustrazioni risguardanti la storia artistica Ferrarese*, Ferrara, Taddei, 1868, pag. 85.

che la prima educazione dell'artista fosse esclusivamente Garofalesca. Il padre doveva per certo condurre con sè il giovane figlio, già precoce disegnatore, nei luoghi dove egli eseguiva lavori per gli Estensi, e porlo così in contatto più o meno volontariamente con tutta l'arte ferrarese del tempo, e quindi coi diversi maestri che dipingevano per i principi: fossero essi i Dossi, o il Garofalo, il Mazzolino o Benvenuto Ortolano. Certo si è che dalle opere primitive di Girolamo, che ancora ci avanzano, dobbiamo ritenere che su lui ebbero indiscussa influenza l'uno e l'altro Benvenuto — l'Ortolano ed il Garofalo, — l'Anonimo maestro dell'Aula Constabiliana[1] e Dosso Dossi; tanto che nel decennio 1520-1530. che è un periodo per lui nel quale lo spirito di imitazione è superiore alla sua forza d'assimilazione, lo vediamo rivolgersi volta a volta ora all'uno ora all'altro fra questi maestri.

Nei tre quadri conservati nella sala Capitolare della Cattedrale Ferrarese, e che probabilmente facevano parte di un solo polittico, [2] abbiamo una prova del nostro asserto. Già in queste opere, attribuitegli giustamente

(1) Cfr. Sulla personalità di questo maestro, ved. A. VENTURI: *Storia dell'arte Italiana*, vol. VII, parte III, Milano, Hœpli, 1914, pag. 1130 e ss.

(2) In tutti e tre i quadri fu aggiunta superiormente una striscia di legno, e quindi la sommità del capo delle tre figure è un restauro posteriore, abbastanza evidente, che purtroppo guasta, allungandola di soverchio, la forma della testa. Secondo lo Scalabrini (cfr. SCALABRINI ANTENORE: *Memorie istoriche delle chiese di Ferrara*, Ferrara, 1778, pag. 15) i tre quadri formavano un parapetto dell'altar maggiore della Cattedrale Ferrarese, prima che questa subisse i restauri interni, che ancora noi vediamo. Passarono poi nel Coro appesi ai muri sotto le cantorie. Sembra che lo Scalabrini non consenta nell'attribuzione — quasi tradizionale — a Girolamo Carpi, sebbene la sua dizione sia poco chiara.

da i vecchi scrittori ferraresi, e che ritengo le più antiche del pittore, troviamo le doti di Girolamo: bellezza di colore, nitidezza di disegno sebbene ancora alquanto debole, chiarità di paese costruito sapientemente in prospettiva secondo le formule veneziane-dossesche. Ma ancora egli costruisce le figure, quasi direi sul proscenio del quadro, distaccandole dal paese, mentre più tardi l'unione tra le figure ed il fondo sarà più intima, e più ragionevolmente prospettica.

Nella Vergine col Bambino [1] (fig. 1) saltano subito agli occhi i ricordi garofaleschi della Madonna, ma visti attraverso uno schema già personale di forme più sentite e meno sdolcinate: il Bambino, alquanto rigidetto, conserva reminiscenze boccaccinesche, e ci mostra come l'artista non fosse rimasto indifferente alle pitture del palazzo di Ludovico il Moro in Ferrara. Il manto della Vergine e quello del Putto fanno evidente già la tendenza dell'artista a caricare i panni di pieghe e di anfrattuosità, probabile ricordo di stampe nordiche, — che egli più tardi cercherà di addolcire senza mai dimenticarlo — dando poi ad essi un'ampiezza talvolta esagerata, e come fossero mossi dal vento. Grate all'occhio sono le tinte del paese costruito secondo il tipo veneziano che Dosso aveva portato a Ferrara. Lontano nell'azzurro una catena di monti che vaniscono nel color del cielo: due turrite città alla base dei monti, a fronte e divise da un largo

[1] Cfr. Barotti Cesare: *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara, Rinaldi, 1770, pag. 44; Cittadella Cesare: *Catalogo istorico dei pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Pomatelli, 1782, vol 2, pag. 53 e ss ; Bryan's Dictionary *of painters and engravers*, Londra, Bell., 1903, vol. I, pag. 255.

corso d'acqua, su cui galleggiano alcune navi in attesa dell'arrivo di minuscole personcine appena visibili e trattate a macchietta. Sulla sponda più vicina a noi un bosco verde-giallastro, e tra il gruppo delle figure e il paese sta, come una quinta da scenario teatrale, una parete di terra erbosa a muschi marroni e cespugli

Fig. 1 — Ferrara, Cattedrale. Girolamo Carpi: La Vergine col Bambino (Fotografia dell'Autore).

In quel paese calmo per toni di colore e silenzioso la Vergine con le mani giunte sembra adorare il Putto divino, che seduto su di un muretto trattiene per l'alucce un cardellino che grida verso la Vergine. Un leggero sorriso aleggia sulle labbra di Lei, che nella persona spira sovrana compostezza, di null'altro occupata se non della sua adorazione, mentre il Bambino, biondo ricciuto cogli occhi espressivi, che ridono fanciullescamente, riguarda al popolo dei fedeli.

In questo quadro l'inspirazione dossesca del fondo è contemperata a quella garofalesca della Vergine. Poichè sembra che nello studio della figura sino dai primi tempi il pittore si volgesse ai modelli del Garofalo per esprimere la grazia e le forme femminili, a quelli del Dosso per le figure maschili.

L'ispirazione dossesca del S. Giorgio (fig. 2), secondo dei tre quadri a cui accennammo come esistenti nella Sala del Capitolo del Duomo a Ferrara,[1] è innegabile. La figura isolata è costruita con larghezza ed in modo che domini con la persona la maggior parte della scena; anche qui è curata l'espressione del viso, concentrata negli occhi melanconici e profondi del bel Cavaliere di Cristo, che guardano lontano.

Il viso imberbe del giovinetto soldato rotondeggia alquanto quasi femminilmente, ma è fortemente ombrato dalla parte dritta del corpo, piegato di tre quarti, lasciando scorgere a sinistra il collo taurino che esce dalla corazza, i lunghi ondulati capelli raccolti dietro al lobo dell'orecchio scoperto. Col gomito del braccio destro piegato s'appoggia la persona ad un parapetto affinchè la luce corruschi argentea sull'intestature della metallica corazza, che chiude sino ai polsi il Cavaliere d'Armenia, il quale, mentre sembra lasci penzoloni la mano destra con un senso d'abbandono sul muretto, stringe fortemente con la sinistra l'asta della lancia che per la lunghezza va oltre

(1) Cfr. Barotti Cesare: *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara, Rinaldi, 1770, pag. 44; Cittadella Cesare: *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Pomatelli, 1782, vol. 2, pag. 53; Bryan's Dictionary *of painters and engravers*, Londra, Bell., 1903, vol. I, pag. 555.

il cielo del quadro, e col braccio medesimo tiene raccolto tra il petto e l'arma, parte del rosso mantello, che su per la spalla si spiega poi dietro alla persona nelle sistematiche pieghettature del rigonfiamento che sarà solito nel Carpi.

Il pittore ha costruito il suo Santo come un ritratto di cavaliere a mezza persona, facendolo campire su un

Fig. 2 — Ferrara, Cattedrale. Girolamo Carpi: San Giorgio (Fotografia dell'Autore).

fondo di paese che mantenesse al quadro un insieme di tonalità chiare. Non segue la iconografia leggendaria solita, e non si scorgono traccie del combattimento col drago. Si vede da lungi sotto ai monti azzurrini, sulle rive d'un fiume, una città turrita dalle rocche alte e rotonde: ma dalle sue porte non escono i suoi abitanti a salutare festevolmente il vincitore del mostro, che non è stato messo in alcun lato del quadro, mentre fu obliata del pari la regale fanciulla della tradizione. L'artista voleva per certo esprimere la calma serena del Santo conscio della pro-

pria forza, e nello stesso tempo non voleva distrarre con inutili episodi gli occhi del riguardante. E però anche nel paese si tenne molto più sommario che nel quadro precedente e in quello di S. Maurelio.

Il San Maurelio (fig. 3) è il terzo dei quadri che nel Settecento stavano nel Coro d'Inverno [1] della Cattedrale Ferrarese, ed ora si conservano nella Sala Capitolare della chiesa medesima. In questa pittura Girolamo da Carpi manifesta influssi Dosseschi e ricordi dell'Ortolano.

Il paese rimane fondamentalmente lo stesso della « Vergine col Bambino ». Alla nostra destra tra la figura del Santo, che campeggia sul quadro dividendolo in due, e la solita massa scura di terra, di erbe e di cespugli del primo piano, si scorge l'acqua turchina d'un lago ampio; e sulla più lontana riva di esso si profila sotto ai monti azzurrini un paese appena visibile. Alla nostra sinistra tra il verde prato dei campi scorre un piccolo corso d'acqua: e tra il bosco — dalle caratteristiche foglie verdigialline — e i monti ancora è una città. Due o tre figurette fini, sottili, alte, buttate modernamente ad impressione, ma già determinate abbastanza, stanno in quei campi, che sarebbero altrimenti deserti, non lungi dalle mura di quella città.

La persona del Santo vescovo, solenne, regge con una

(1) Cfr. Barotti Cesare: *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese e luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara, Rinaldi, 1770, pag. 44: Cittadella Cesare: *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle loro opere*, Ferrara, Pomatelli, 1782, vol. II, pag. 53 e ss.; Bryan's Dictionary *of painters and engravers*, Londra, Bell., 1903, vol. I, pag. 555.

mano il libro degli Evangeli, semi nascosto dal pluviale, e con l'altra sostiene la verga pastorale dalla sommità ricurva. Il disegno della figura conserva qualche debolezza di tratto; sebbene l'avere eliminato molti particolari decorativi che lo potevano attrarre, — come, per esempio, quello delle stoffe broccate e pesanti — ha dato modo al pittore di costruire il suo Santo con quella certa

Fig. 3 Ferrara, Cattedrale. Girolamo Carpi: San Maurelio (Fotografia dell'Autore).

grandiosità, che deriva appunto per molta parte dall'aver ridotto al minimo il gioco dei colori, distesi in superfici abbastanza vaste. Nella faccia barbata del vescovo le carni tendono al rossiccio, con una tinta che sarà poi quasi famigliare nelle opere dell'artista.

La tecnica è abbastanza accurata: il colore — come già negli altri due quadri — ben sciolto e perfettamente omogeneo, è senza grossezze; i chiaroscuri sono ottenuti con velature, ed il rilievo con la forza del segno.

* * *

L'opera che più si avvicina alle precedenti è certo il ritratto su tela di Francesco Villa nell'Ateneo Ferrarese. Secondo una data appostavi, sembra che Girolamo l'abbia eseguito circa il 1522 (fig. 4), ma potrebbesi anche credere che la data sia stata inscritta dopo. Ad ogni modo siamo sempre davanti ad un'opera del periodo primitivo di Girolamo Carpi che qui coi tocchi di bianco esagera alquanto gli effetti di luce dell'armatura, — che nel San Giorgio aveva più giustamente moderato — e moltiplica senza bisogno i pezzi di metallo sul fondo del quadro. L'artista segue i canoni dosseschi, che corrispondevano a' suoi concetti nella riproduzione della figura maschile.

Il ritratto del gentiluomo piemontese, che stava a servizi di Casa d'Este, è veramente presentato con imponenza soldatesca, che non ci fa subito accorti dei lievi difetti di scorcio, e del braccio destro forse più corto del conveniente. Il viso del cavaliere è costruito di tre quarti in senso inverso del S. Giorgio della Cattedrale ferrarese: ma nella stessa maniera. Il padiglione dell'orecchio è piantato con evidenza voluta, in una forma che sarà poi consueta al Carpi, esattamente tra l'origine de' capelli ed il muscolo del collo sterno-cleido-mastoideo, che egli fa teso sotto la pelle, come è naturale nel volgere del capo a destra o a sinistra. A questa esattezza anatomica il Carpi aveva già cominciato ad attenersi nel S. Giorgio, benchè con minor precisione di segno. Così si nota in ambedue i quadri la fronte forse eccessivamente alta, ma nobilissima, e la stessa costruzione dell'occhio con quasi la me-

desima espressione pensosa. Il gentiluomo tiene con la mano sinistra, che appena si intravede, la spada; ma con

Fig. 4 — Ferrara, Ateneo. Girolamo Carpi: Ritratto di Francesco Villa (Fotografia Sansaini).

la destra ripete il gesto del S. Giorgio stringendo fortemente l'asta della lancia, che con una linea diagonale va di sotto in su oltre il quadro, quasi per volerci dare il senso della profondità, che nè l'elmo troppo grande, nè

i ferrei guanti appesi — non si sa come — al fondo del quadro riuscivano a farci sentire.

Verso il 1524 fu eseguito da Girolamo un gran quadro decorativo su tela [1] rappresentante *Venere e Marte dinanzi a Troia*, e che ora sotto l'erronea attribuzione al Garofalo, di cui non ha i caratteri morfologici, si conserva nella Reale Galleria di Dresda, dove fu portato da Modena nel 1746, dopo che Francesco III d'Este duca di Modena e Reggio aveva venduto nel 1745 ad Augusto III re di Polonia ed Elettore di Sassonia cento quadri della Galleria Estense. A Modena il quadro era pervenuto da Ferrara nel 1618, [2] e pare ivi conservasse tradizionalmente la giusta attribuzione a Girolamo se ancora al principio del Settecento è ricordato come opera di lui in un Inventario manoscritto della Galleria.[3]

Il quadro con figure, metà del naturale, illustra un po' liberamente un episodio della guerra combattuta tra Greci e Troiani sotto le sacre iliache mura [4] per il ratto di Elena moglie di Menelao re di Sparta: Diomede greco, che con l'aiuto di Minerva, nella battaglia che ferve in-

---

(1) Cfr. *Catalogue explicatif des tableaux de la Galerie Royale de Dresde* (Dresda 1817), pag. 267, n. 346; WOERMANN K.: *Katalog der Koniglichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresda, Hoffman, 1905, N. Della Galleria, 135, tela alt. 1,33, larg. 2,38.

(2) Cfr. A. VENTURI: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 30.

(3) Archivio Muratoriano, Modena, Inventario della Galleria Estense del principio del sec. XVIII: « Sopra le porte sono appesi due quadri: nell'uno sta Venere in piedi, con un panno rosso che la ricopre dal mezzo in giù e addita non so che ad Amore, che pare parta da lei, dall'altra banda evvi Marte tutto armato a sedere che la riguarda accennando verso di lei: quadro bellissimo di Girolamo da Carpi sul fare di Raffaello suo maestro. Alto palmi 6 $^1/_2$ largo 11 $^1/_2$ figure un po' meno del naturale ». Cfr. A. VENTURI: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 306.

(4) Cfr. HOMERI: *Ilias*, Ed. G. Dindorf, Lipsia, 1886, libro V, versi 352, 431, pag. 94 e ss.

nanzi a Troja, ha compiuto mirabili prove di valore, con un gran sasso ha ferito gravemente Enea — figlio di Venere — che ha cercato di salvare il corpo dell'amico Pandaro, ucciso da Diomede.[1] Ed Enea

. . . . . perìa
Se di lui tosto non si fosse avvista
L'alma figlia di Giove Citeréa,
Che d'Anchise pastor l'avea concetto.[2]

Corre la Dea madre a salvare il figlio diletto, ma la lancia di Diomede sfiora la cute della mano della Dea, e

Rotto il peplo odoroso a lei tessuto
Dalle Grazie, fluì dalla ferita
L'icore della Dea sangue immortale.
. . . . . al colpo
Died'Ella un forte grido, e dalle braccia
Depose il figlio, a cui difesa Apollo
Corse tosto . . . . . .
. . . . ed ella turbata ed affannosa
Partiva. La veloce Iri per mano
La prese, la tirò fuor del tumulto.
. . . . Alla sinistra
Della pugna seduto il furibondo
Marte trovò: la grande asta del nume
. . . . cingea la nebbia.
Gli abbracciò le ginocchia supplicando
La sorella . . . . dammi il tuo cocchio
Ond'io salga all'olimpo . . . .

Apollo intanto, che ha posto in salvo entro le mura di Troia Enea, chiama a gran voce Marte nuovamente alle pugna[3] per rincuorare i Troiani e punire gli Argivi.

(1) Cfr. Homeri: *Ilias*, ed. cit., Lib. V, versi 167-310.
(2) Cfr. *Illiade* di Omero, trad. di Vincenzo Monti, versi 406 e ss
(3) Cfr. Homeri: *Ilias*, ed. cit., Lib. V, versi 432-460.

Il pittore condusse la figurazione dell'episodio al suo ultimo momento (fig. 5). Mentre in lontananza sotto le mura di Ilio si scorge il Campo degli Achei e la viva battaglia, sul davanti del quadro Venere addita a Marte la mischia orrenda e pare l'inciti a partire in aiuto dei Troiani. Si scorge appena la lacerazione della ferita alla mano sinistra della dea che non pare soffrirne. Marte sul punto di alzarsi afferra con ambo le mani l'asta della lancia immensa che va oltre il cielo del quadro, e Cupido, buttate a terra le solite freccie e l'arco, gli sta portando con gran fatica l'elmo. Al secondo piano del quadro alle falde di un monte boscoso sono i due cavalli sciolti e la biga con cui Venere salirà all'Olimpo a curarsi la ferita.

L'artista cercando di ridurre la scena a tre, ovviava alla grave difficoltà della composizione complessa a molte persone, in cui egli era ancora debole; e poteva così mettere in evidenza la sua abilità nel concepire ed eseguire le figure isolate, che qui sembrano derivare dalla statuaria.

Per l'inspirazione delle forme siamo ancora in principio: i modelli garofaleschi saranno il punto di partenza per il disegno della Venere, quelli di Dosso per Marte. Ma nell'uno e nell'altra il pittore mette già abbastanza sentimento personale per distinguersi.

Opera di poco posteriore dovrebbe essere il ritratto di una dama sconosciuta, conservato alla Galleria Borghese (n. 416) in Roma. Il quadretto su tavola ha patito nelle sue proporzioni per un ingrandimento irragionevole del fondo fatto in tempo vicino a noi forse per adattarlo a qualche cornice. Non vi è dubbio che ci troviamo avanti ad uno dei più antichi ritratti che abbia eseguito Giro-

Fig. 5 — Dresda, Galleria Reale. Girolamo Carpi. Venere e Marte alla guerra di Troia (Fotografia Bruckmann).

lamo da Carpi nella sua giovinezza (fig. 6). Esso inoltre ha perfetto riscontro con gli altri ritratti che conosciamo di lui. Come costruzione generica, fatte naturalmente le debite riserve sulla maggiore capacità di rendere forme e colore che avrà più tardi, questo ritratto ha corrispondenza colla costruzione quasi di tre quarti del ritratto Bartolini-Salimbeni alla Galleria Pitti (fig. 33) e di quello di un incognito Cavaliere alla Galleria di Modena (fig. 34). In questo ultimo anzi vi è perfezionato lo stesso movimento del braccio sinistro abbandonato più che appoggiato al parapetto, e con la mano che mollemente stringe un paio di guanti di pelle. Le mani poi sono caratteristiche: la destra ci ricorda troppo bene — per avere un esempio più prossimo a noi — le mani giunte della *Vergine col Bambino* della Cattedrale Ferrarese, ed è la stessa mano breve e grassoccia del quadro Pitti, che è appena poco più sviluppata; la sinistra fa riscontro, con l'identico movimento del trattenere i guanti, a quella del Cavaliere della Galleria Estense: lo stesso movimento che è reso poi in senso verticale, ma con l'identica forma, nella mano che trattiene la spada aderente all'abito del ritratto del duca Alfonso I d'Este nella Galleria Pitti (fig. 29).

Ma ne' suoi ritratti più tardi Girolamo, per la sua maggiore cultura artistica, ha un senso del colore diverso e molto superiore.

Quivi invece su di un fondo verde-grigio molto scuro, e circoscritto al di sopra ed alla nostra destra dalle pieghe un poco legnose di una portiera color vermiglione, egli fa campire il suo ritratto alla medesima maniera della Venere nel quadro di Dresda, or ora illustrato: con la quale

Fig. 6 Roma, Galleria Borghese Girolamo Carpi: Ritratto di Dama
(Fotografia Anderson)

ha comune la carnagione rossiccia, e gli stessi capelli biondi spartiti con cura sulla fronte ampia, e rialzati in treccia posteriormente sul capo, le sopracciglie appena profilate in semicerchio, il naso greco e la breve bocca. Nel ritratto il viso per essere appena più grasso è anche più rotondeggiante, ma allo stesso modo è rifinito sottilmente nella maniera garofalesca.

Più personale è la distribuzione del colore sul busto della sconosciuta. Dal corsetto zonato verde-grigio (più chiaro del fondo) esce superiormente la camicia biancagialliccia aperta sul petto, e con lo stesso verde le maniche scendono sul braccio sovra due sbuffi di bianco, mentre la sottovesta di un rosso geranio rigato stringe fino al polso la mano resa ancor più breve dalla frappatura bianca della camicia. La mano destra sale al petto quasi giuocando con la catena d'oro, che scende dal collo scoperto, interrompendo nuovamente colla carne il color delle stoffe, e lasciando scorgere fra le frappe bianche della manica un monile dalle grosse perle di coralli.

* * *

Alquanto più tarda, ma probabilmente sempre fra il 1524 e il 1527, è l'*Adorazione dei Magi*, n. 261 della galleria berlinese del Kaiser Friedrich Museum (fig. 7). Era assegnata ad un pittore ferrarese seguace in parte delle forme del Garofalo ed in parte di quelle dell'Ortolano e forse del Mazzolino. [1] Per noi è certamente

---

[1] Cfr. Posse Hans: *Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museum*, vol. I, Berlino, Bard, 1913, pag. 169.

Fig. 7 — Berlino, K. Friedrich Museum. Girolamo Carpi - Adorazione dei Magi (Fotografia Hanfstaengl)

un'opera di Girolamo Carpi di poco precedente i due quadri mitologici della Galleria Corsini in Roma. Sembra che il Carpi abbia eseguito questa tavola per la chiesa arcipretale di Bondeno [1] nella provincia ferrarese, e che essa poi sia pervenuta a Berlino sul principio del secolo XIX.[2] Semplice, ancora incerta, e quasi scolastica è la costruzione del quadro. Sul verde prato del primo piano avanti ad una architettura semi diroccata in color grigio-brunastro sta la Vergine col Bambino seduta su di un tronco d'albero; a sinistra dietro al re inginocchiato che sta offrendo il suo dono si avanzano gli altri due magi tradizionali, a destra S. Giuseppe appoggiato ad un bastone guarda la scena. A fianco dell'architettura, a sinistra, si profila il paese dal cielo oltremarino chiaro, dalle montagne azzurrognole, che ricordano nella forma quelle del quadro di *Marte e Venere* a Dresda, dagli alberi verde-bruni macchiati di giallino. Nel paese, al secondo piano del quadro, sta un primo gruppo — a sinistra — di gravi personaggi; in maggior distanza a destra è un altro gruppo di cavalieri che vorrebbe forse essere il corteggio dei magi, e ancora più lontano a piedi e a cavallo stanno figurine isolate nelle larghe strade della campagna.

Il viso della Madonna è quello dell'altra Madonna nella cattedrale di Ferrara (fig. 1); e così il divin Putto nella pittura berlinese ricorda da vicino le forme del Bambino nel quadro ferrarese. Le mani di S. Giuseppe e quelle del re inginocchiato rammentano dappresso quelle

(1) Guarini M.: *Chiese*, cit., pag. 448.
(2) Cfr. Baruffaldi G.: *Vite* cit.; Catalogo delle opere: cfr. Nota.

del S. Giorgio. Il tipo del re moro è, appena più addolcito, quello che il pittore diede a Marte nel quadro di Dresda; mentre in quello di Giuseppe potrebbesi ricordare la faccia campagnola del San Maurelio.

Speciali del nostro pittore sono le pieghe delle stoffe, che egli fa scendere sul terreno in lunghi strascichi spezzettate: nel mantello oltremarino della Vergine, e in quello del re inginocchiato, come nella sopraveste rossa del re moro, che ha inoltre un altro svolazzo, del medesimo modello, che gli parte dalla spalla. Tutte le figure sono a colori vivaci, che hanno uno speciale riscontro nei quadri della Galleria Corsini, e che egli conserverà per molto tempo insieme a quella caratteristica tinta rossiccia della carne, da cui si discosterà abbastanza raramente, e solo nelle sue opere migliori.

In questa sua pittura il Carpi, ancora giovane che cura la finitezza de' contorni delle sue figure un po' legnose, conserva le sue tendenze di eclettico: non dimentica il Garofalo, che si sente in tanti particolari, e non scorda il Dosso di cui è vestigia nel re barbuto inginocchiato e nel paese. Chiari ricordi dell'Ortolano, si scorgono nel San Giuseppe e nel re moro; e se si pensa che nel 1526 e nei due anni seguenti Ludovico Mazzolino lavorava in Ferrara per il Duca [1] non è meraviglia se alcuni hanno intravvisto qualcosa di lui nei tipi e negli atteggiamenti di certe figure di questo quadro.

La commistione di chiari elementi dosseschi e garo-

(1) Cfr. A. Venturi: *Nuovi documenti. Pittori nella Corte ducale a Ferrara nella prima decade del sec.* XVI, in *Archivio storico dell'arte*, 1894, pag. 304; In: *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1914, vol. VII, parte III, pag. 738 e ss.

faleschi prevalentemente continua in due tavole rappresentanti fatti mitologici, eseguite probabilmente da Girolamo verso il 1527.

Questi due quadri, già in Roma nella Galleria Sciarra, [1] stanno presentemente in quella Corsini, e vogliono descrivere fatti dell'antica Roma; l'uno, la Vestale che conduce la statua di Cibele, l'altro Pico trasformato in Picchio. L'amico Gerolamo Falletti e gli altri letterati ferraresi del tempo dovevano certamente essere gli inspiratori di questi quadri storici-mitologici al pittore.

Nell'anno 548 di Roma la lotta fra plebe e patriziato volgeva alla peggio per quest'ultimo, e la guerra Cartaginese e le armi vittoriose di Annibale mettevano in pericolo la Repubblica. I libri Sibillini, [2] dichiararono la necessità di portare da Pessinunte a Roma la Gran Madre (*Mater Deorum:* simbolo della Terra). Furono perciò spediti ambasciatori ad Attalo re di Frigia per domandargliela, ed ottenutala, la Sacra Pietra portata a Roma la vigilia degli Idi di aprile fu poi considerata una delle sette cose fatali dell'Urbe. [3] Questo fu nell'anno 549. Lo storico romano Livio ed il greco Erodiano [4] ci

(1) La lunga ed intricata questione che si dibatteva tra il governo e il principe Sciarra intorno al vincolo fidecommissario della Galleria Sciarra, fu risolta con una convenzione che togliendo quel vincolo, obbligava il principe a cedere allo Stato dieci opere di pittura e cinque di scultura. Fra esse vi erano anche i due quadri di Girolamo da Carpi. Cfr. *Arte e Storia*, Firenze, anno 1896, pag. 191.

(2) Tito Livio, XXIX, 10, 11.

(3) Evidentemente tutto ciò non fu che una mossa abile del Senato di valersi del sentimento religioso per rinfrancare lo spirito del popolo depresso, e riaffermare su di esso l'egemonia patrizia. Cfr. Vaccai G.: *Le feste di Roma antica*, Torino, Bocca, 1902, pag. 65.

(4) Tito Livio, XXIX, 14; Erodiano, Libr. I.

descrivono l'arrivo in Roma del sacro talismano. Ora avvenne che la nave su cui era il Simulacro pervenuta alla foce del Tevere, senza più si arrestò improvvisamente e non bastò forza umana che si adoperasse per smuoverla. Allora Claudia Quinta, una Vestale, della purezza di cui molti dubitavano, si fece innanzi e pregando la Dea di darle la forza di smovere la nave se casta e vergine la conoscesse, con la sua cintura lievemente traendo rimise in corso la nave, allontanando così da sè ogni ingiusto sospetto. Le matrone romane si recarono poi ad Ostia per ricevere ed accompagnare in Roma la pietra fatale, che fu provvisoriamente collocata nel tempio della Vittoria sul Palatino. Poichè quel simulacro agognato e venerato tanto che spesso i capitani vittoriosi si recavano da Roma a scioglier voti nel tempio di Pessinunte, non era che una pietra nera di forma conica, la quale credevasi caduta dal cielo, ed era di così piccole dimensioni che veniva conservata in una teca entro la bocca della statua della Dea.[1] Ma si rappresentava Cibele donna di grande persona e robusta, inghirlandata di quercia e con sopra la ghirlanda una corona di torri. Tiene una chiave in mano; siede sopra un carro tirato da leoni, ed è coperta da una vesta verde e tutta messa a vari fiori. Le si veggono vicino di solito il tamburo, i timpani, il flauto, il bastone pastorale.

Nel quadro di Girolamo (fig. 8) tutta la narrazione viene concentrata nel momento in cui la vestale trae lungo il Tevere con la propria cintura la nave. Sulla riva del fiume sacerdoti, uomini e matrone assistono al fatto ma-

(1) Cfr. G. Vacchi: *Le feste di Roma antica*, Torino, Bocca, 1902, pag. 66

raviglioso. In lontananza alcune minuscole persone stanno preparando un sacrificio sulla costa del colle che domina il fiume, mentre alle sue falde un altro gruppo di piccole figure pare discutano sull'avvenimento.

L'orizzonte azzurro chiaro a destra è chiuso al di quà dei soliti monti azzurrognoli dal panorama di Roma. Panorama del tutto di convenzione — determinato dalla presenza del Colosseo e di Castel S. Angelo — quale poteva essere formato da uno che conosceva i monumenti dell'Urbe attraverso i disegni e le stampe degli artisti contemporanei.

La figura della Vestale è di derivazione completamente dossesca, e tali sono pure molte delle persone nel gruppo dei sacerdoti e della folla sulla riva. Ma di origine garofalesca è la concezione del gruppo medesimo, e sotto l'influsso parimenti del Garofalo sono disegnate parecchie figure.

Ma il nostro pittore, che dà alla sua prospettiva uno sviluppo troppo acuto e scolastico con passaggi troppo repentini da piano a piano, non dimentica le solite sue particolarità stilistiche: il raccogliere delle stoffe in pieghe accartocciate e stilizzate sul terreno come nelle vesti di un sacerdote e di una donzella semi-inginocchiata, la ripetizione schematica di montagne, che gli sembrano famigliari, in lontananza, quali potrebbero essere le colline, dalle anfrattuosità vulcaniche di Este e di Monselice. Ma la stilizzazione di alcune parti di questa pittura raggiunge poi forme arcaistiche probabilmente volute, che non si possono certamente ascrivere del tutto ad imperizia dell'artista, il quale nelle altre parti del quadro si

Fig. 8 — Roma, R. Galleria Corsini: Girolamo Capri: La leggenda della Gran Duca
(Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione)

mostra completamente capace a realizzare la visione: ma che rappresentano già una tendenza del pittore a figurare le cose secondo un determinato schema formalistico ad effetto pittorico-decorativo. Chi potrebbe pensare in un'opera del Cinquecento la rappresentazione dell'acqua agitata, come il Carpi ha fatto nella sua *Vestale* della Galleria Corsini? E nell'effetto voluto pittorico-decorativo sta anche la causa della rappresentazione di Roma — nello stesso quadro — in un verde-azzurro intenso al di fuori di ogni verità.

Anche nell'altro quadro della *Metamorfosi di Pico* [1] il Carpi avrebbe dovuto narrarci qualcosa che si collegava alla storia delle origini di Roma. Pico, figliolo di Saturno, ebbe in sposa Canente figlia di Camessena e di Giano, il dio dell'Italia centrale. A Pico nacque Fauno padre di Lavinia già sposa di Turno e moglie poi di Enea. In Roma sull'Aventino vi era l'oracolo regionale di Pico e di Fauno, che fu poi consultato da Numa per la istituzione dei Salii.

Ma i vari episodi illustrati dal Carpi nella sua pittura, non presentano per sè una sufficiente spiegazione colla favola dell'antico re italico (fig. 9). La metamorfosi di Pico in Picchio che si vede a destra del quadro, e che dà attualmente il nome a tutta la pittura, non è che uno degli episodî qui rappresentati, che io chiamerei piuttosto le *magie di Circe*. Al primo piano cani e cacciatori stanno uccidendo un cignale, in cui è stato convertito il re della Colchide, primo marito di Circe, per un beveraggio da lei ammini-

(1) Cfr. Virgilio: *Encide*, VII, versi 48-171; Ovidio: *Metamorfosi*, XIV, versi 320, ecc.

Fig. 9 — Roma, R. Galleria Corsini, Girolamo Carpi, Le magie di Circe
(Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione)

stratogli. Più in su, all'ingresso di un bosco Pico è cangiato in uccello perchè non volle abbandonare Canente sua moglie, per darsi agli amori della maga. Al secondo piano del quadro, a sinistra, dinanzi ad un architettura classica — grigio cenere — sta raccolto un buon numero di animali selvatici, lupi, leoni, struzzi, pantere, scimmie, gazelle, evidentemente ad artificio addomesticati,[1] mentre Circe stessa sta accogliendo Ulisse e i compagni che giungono a cavallo: si scorge lontano sulla riva del mare la nave che li ha portati.

Questo quadro è molto più dossesco del precedente, e ha dei particolari che sembrano tolti addirittura da composizioni di Dosso, ad esempio: il genio alato che opera la trasformazione di Pico. Quantunque i varî episodi della pittura siano stati malamente collegati, e si senta in realtà questa mancanza di unione, pur tuttavia i singoli fatti non mancano di bellezza, e l'effetto pittorico-decorativo nell'insieme è certamente raggiunto. Così vivacissima nel colore e nel disegno è la caccia del cignale sul davanti del quadro, come vivace di colore è il gruppo formato da Ulisse e da' suoi compagni.

Qui come nei quadri precedenti abbiamo la ripetizione di formole ormai stabili nel nostro pittore: nella costruzione del paese che finisce in montagne azzurrognole di forme speciali che risaltano sulla chiarità del cielo; negli svolazzi degli abiti più o meno tormentati; nel ritorno di tipi fondamentali che fino dai primi tempi si sono osservati nelle opere del nostro pittore.

(1) Si ricordi la descrizione della casa di Circe fatta da Omero nell'*Odissea*.

Come egli ripete il tipo del San Maurelio nel San Giuseppe dell'*Adorazione* di Berlino, e poi in due cacciatori

Fig. 10 — Bologna Pinacoteca Comunale Girolamo Carpi — Madonna in gloria
(Fotografia Anderson)

del quadro della Galleria Corsini, così volentieri usa un viso femmineo della *Favola della Vestale*, per la figura di Circe, e più tardi per quella di angelo in un quadretto della Pinacoteca Comunale di Bologna, rappresentante

una *Vergine col Bambino* fra le nubi contornata da angeli musicanti.[1] E in questa composizione (fig. 10) in un angelo, che sta fra le nubi sotto i piedi della Madonna, vediamo per la prima volta comparire la forma iniziale di un tipo, dagli occhi straordinariamente fissi e spinti verso l'angolo di congiunzione delle palpebre, che il Carpi conserverà per moltissimo tempo.

Innegabili sono i prestiti che in questa sua operetta prese Girolamo dal Dosso. I due angeli a sinistra — quello della mandola e l'altro del flauto — sono la ripetizione dell'angelo e della committitrice nel quadretto della collezione Von Térey a Budapest;[2] e così la Vergine ricorda quella in alto nel grande quadro della Cattedrale di Modena finito nel 1522.

In tale maniera l'artista ferrarese si andava stringendo maggiormente ai modelli del Dosso, e piano piano veniva eliminando quanto era di lui di garofalesco e perciò anche di stereotipato.

Il che si può ancora meglio constatare nella piccola *Adorazione dei Magi* della National Gallery a Londra.[3] Questa tavoletta centinata fu acquistata dalla galleria solo nel 1860 e fu da quel tempo attribuita dubitativamente a Dosso Dossi; ma certamente non ha i caratteri personali di questo pittore; ed è quasi naturale il pensare a Girolamo Carpi,[4] come ad autore di essa; tanto più che il dossismo

(1) Cfr. Berenson B.: *The North Italian Painters of the Renaissance*, Londra, Putnam, 1907, pag. 238.

(2) Mendelsohn-Henriette: *Das Werk der Dossi*, München, 1914, pag. 53, pag. 77.

(3) Londra, National Gallery, n. 640 (Cfr. E. I. Poynter: *The National Gallery*, Londra, 1899, pag. 136).

(4) Già H. Mendelsohn, studiando l'opera del Dossi, era venuta nella conclusione

che vi si scorge è già commisto ad elementi classici e preoccupazioni disegnative, quali pare fossero nel nostro artista in questo periodo della sua vita.

* * *

Verso il 1528 Girolamo Carpi infatti ideò forse tutta la decorazione pittorica classicheggiante della nave maggiore e della crociera nella chiesa di San Francesco in Ferrara. Già fino dal 1494 — ai tre di agosto fu messa la prima pietra — si attendeva alla costruzione di questo tempio a tre navi, su disegno di Biagio Rossetti (1494-1530) con lavori che andavano molto a rilento pare per mancanza di denaro, sì che il duca Ercole dovè contribuire alla spesa con l'assegnare ai frati per molti anni la decima sulle condanne criminali di tutti i suoi stati.[1] La mancanza di denaro fu con tutta probabilità la ragione per cui anche i pagamenti delle pitture si seguirono lungamente dal 1528 al 1533, quando per certo esse erano finite da tempo.

Gli antichi scrittori ferraresi [2] ed il Vasari [3] hanno

che il quadretto debba attribuirsi ad un maestro ferrarese molto prossimo a Girolamo Carpi (Cfr. *Das Werk der Dossi*, pag. 191). V. in: *Catalogo delle opere;* pag. 431 fig. 193.

(1) Ferrara, Archiv Segret. del Magistr., L. 12 n. 12 e 13. Cfr. Frizzi Antonio: *Memorie per la storia di Ferrara*, vol. IV, Ferrara, 1848, pag. 172.

(2) Cfr. Superbi Agostino: *Apparato de gli Huomini illustri della città di Ferrara* Ferrara, Suzzi, 1620, pag. 123; Guarini Marçantonio: *Compendio historico dell'origine, accrescimento e prerogative delle chiese e luoghi pii della città e diocesi di Ferrara*, Ferrara, Eredi Baldini, 1621, pag. 232; Scanelli Francesco: *Microcosmo della pittura*, Cesena, Neri, 1657; pag. 318; Barotti Cesare: *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara, Rinaldi, 1770, pag. 125; Cittadella Cesare: *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Pomatelli 1782, vol II, pag. 53 e ss.; Frizzi Antonio: *Guida del forestiere per la città di Ferrara*, Ferrara, Pomatelli, 1787, pag. 119, ecc.

(3) Cfr. Vasari G.: *Le Vite*, Ediz. Milanesi, vol. VI pag. 475.

concordemente assegnato a Girolamo, con grandi lodi, tutto il fregio che circonda la nave della chiesa e la decorazione della cupola. L. Napoleone Cittadella pur non negando la presenza di Girolamo ne' lavori — attestata anche dai documenti [1] — ha invece voluto attribuire il merito principale di quegli affreschi a Tommaso da Carpi. [2] Abbiamo già accennato alle gravi ragioni per cui non si può seriamente pensare per l'insieme di queste pitture al *maestro da cornise*, tanto più che i documenti pubblicati non sono conclusivi, mentre poi i pagamenti posteriori al 1530 eseguiti in mano al padre si spiegano col fatto che Girolamo era lontano da Ferrara, a Bologna, o altrove. Tommaso da Carpi fu uno degli aiuti — ed era naturale — che Girolamo ebbe nelle pitture di S. Francesco. Gli altri collaboratori furono: Angelo Bonacossi appartenente ad una vecchia famiglia di pittori ferraresi, fra cui anche quell'Ettore Bonacossi, che lavorò per gli Estensi dal 1484 al 1508 e la cui opera principale fu forse la decorazione pittorica della chiesa e del monastero di Santa Caterina, [3] e Gabrieletto Bonazzolo, o de Bonaccioli, altro artista ferrarese secondario che fin dal 1482 troviamo a lavorare in Ferrara. I collaboratori quindi erano forse tutti dei vecchi e dei ritardatari!

(1) « A di 6 agosto 1530: hebe M. Hieronimo da Carpi depint. lire sei per haver depinto sancti in ghiesa nella crosara ». Cfr. CITTADELLA L. N.: *Memorie stor. monument. artistiche del Tempio di S. Francesco in Ferrara*, Ferrara, 1867, pag. 93.

(2) Cfr. CITTADELLA L. N.: *Memorie* cit., pag. 91, e: *Documenti ed illustrazioni risguardanti la storia artistica ferrarese*, Ferrara, Taddei, 1868, pag. 60.

(3) Cfr. A. VENTURI: *Pittori nella Corte ducale a Ferrara nella prima decade del secolo* XVI, in *Archivio Storico dell'arte*, anno 1894, pag. 298.

Dallo stato attuale di quella decorazione pittorica non possiamo farci un'idea esatta di essa, per il fatto che le pitture originali della crociera vennero meno nel 1570 quando per il terremoto di quell'anno, che aveva danneggiato fortemente il tempio, furono sostituite le volte con delle incannicciate. Il Guarini poi ci narra come a' suoi tempi (an. 1621) il fregio già a solo chiaroscuro venne « per gusto di una tale particolare persona tutto profilato e tocco d'oro »; ed il Barotti aggiunge che in tempi più recenti Giovan Battista Cozza († 1742) aveva nuovamente rifatte alcune delle figure della nave di mezzo ed altre ritoccate.[1] Egli stesso aveva già notato che le mezze figure fra gli archi delle cappelle verso la nave di mezzo « altre sono del Carpi (specialmente nella crociera) altre della sua scuola ». La decorazione della nave mediana e della crociera era formata da un alto fregio classicheggiante di putti intrecciati (fig. 11) con volute e vasi, derivato dall'antico e racchiuso fra due cornici architettoniche che facevano attorno attorno l'intero giro della nave e della crociera. Al disopra della cornice superiore cimase equidistanti erano destinate ad interrompere la superficie bianca dei muri e legare il fregio con il resto della chiesa. Nei pennacchi rimasti vuoti fra arco ed arco furono dipinti santi e sante, e così nei tondi dei sottarchi furono parimenti messi angeli e santi. La cupola, che ora non è più, era stata dipinta dal Carpi stesso con una decorazione prospettica di colonne e di figure, somigliante

(1) Cfr. Guarini Marcantonio: *Compendio historico* cit., Ferrara, 1621, pag. 232
Barotti Cesare: *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese*, cit., Ferrara, 1770, pag. 125

Fig. 11 — Ferrara, San Francesco. Girolamo Carpi ed aiuti: Fregio architettonico.
(Fotografia Sansaini).

all'incirca alla decorazione pittorica della cupola di San Paolo in Ferrara, la quale sebbene modernamente rifatta ripete tuttavia quello che lo Scarsellino già aveva eseguito, ricordandosi la cupola francescana rovinata nel 1570.

Dei numerosi santi dipinti fra arco ed arco ben pochi si sono salvati dalla rovina del rifacimento e del restauro settecentesco. Le due figure più conservate sono certa-

Fig. 12 — Ferrara. San Francesco. Girolamo Carpi: Particolare del fregio. (Fotografia Sansaini).

mente quelle rappresentanti S. Orsola (fig. 12) e S. Caterina sulla parete di fondo che corrisponde alla porta grande della chiesa. Caterina (fig. 13) cogli occhi socchiusi riguarda in giù, coronata il capo, la palma verde del martirio fra le mani ed il frammento della ruota dentata accanto; Orsola, fissa lo sguardo in alto, stringe il bianco vessillo crocesignato di rosso fuoco. Sebbene costretto nel piccolo spazio triangolare l'artista seppe così costruire le due Sante coi loro simboli che del tutto inutili sarebbero le cartelle sottostanti.

In esse il segno del contorno nitido, reciso, e un po' duretto, è tutto proprio di Girolamo. Il viso della martire Caterina ha già corrispondenza di forme con le madonne che egli eseguirà fra non molto in Bologna, così da lasciarci supporre che negli ultimi anni del decennio 1520-1530 non sempre fosse il pittore rimasto in Ferrara; ma già avesse fatto qualche breve corsa nell'Emilia e vi

Fig. 13 — Ferrara, San Francesco. Girolamo Carpi: Particolare del fregio (Fotografia Sansaini).

avesse intravvisto le forme correggesche: ed un altro tenue ricordo del Correggio noi possiamo vedere nel viso scorciato, nella veste gialla, e nell'atteggiamento di S. Orsola che ci rammenta lontanamente e debolmente la inspirata Maddalena del *Noli me tangere* ora al Prado.

Lievi ricordi e somiglianze che ci fanno comprendere come Girolamo non fosse più all'unisono con gli artisti locali, e si trovasse nella necessità di spirito di lasciare Ferrara per cercare altrove nuovi e più puri modelli d'arte.

II.

Quando Girolamo da Carpi partì da Ferrara? Giorgio Vasari ed i suoi pedissequi scrittori ferraresi ci parlano di questa partenza in modo da lasciar supporre che il pittore fosse ancora molto giovane, quando a scopo di elevare la propria cultura artistica decise di andarsene a Bologna. Ma evidentemente non è credibile che Girolamo lasciasse Ferrara avanti il 1530, sia perchè nelle sue opere primitive, fin qui esaminate, non vi è traccia sicura di influenze dirette estranee a quelle locali che egli poteva subire, sia perchè fino all'agosto di quell'anno lo troviamo occupato col padre in S. Francesco.

È veramente probabile poi che a questa decisione abbiano concorso anche i motivi economici, accennati dal Vasari.

Nel 1529 M.° Tommaso aveva dovuto preoccuparsi della dote della propria sorella Francesca [1] che andava a marito; ed il timore di vedere diminuito l'asse famigliare

[1] Cfr. CITTADELLA L. N.: *Notizie relative a Ferrara*, Ferrara, 1868, vol. III, pag. 60. A meno che le nozze di Francesca fossero molto tardive, è probabile che tra Tommaso e la sorella vi fosse una grande differenza di età.

può averlo spinto ad esigere dal figlio maggiore attenzione per i lavori remunerativi.

Senza tenere troppo calcolo dei giudizî vasariani è opportuno tuttavia, a questo proposito, ricordare che Girolamo fu « nel lavorare alquanto agiato e lungo... e si dilettò oltremodo della musica, e de' piaceri amorosi forse più che non conviene ».[1] E dati i costumi del tempo e gli usi che la Corte ducale degli Este aveva introdotto in Ferrara, è da credere che veramente il pittore troppo spesso disertasse i pennelli e girovagasse tra i bei marmorei palagi per

> . . . le strade che Ercole primo lanciava
> ad incontrar le Muse pellegrine arrivanti,

e preferisse le sale della Commedia musicata e dal bel canto, ove già nasceva la melodia che più tardi doveva immortalare il genio di un altro ferrarese: Girolamo Frescobaldi.

Era allora il tempo de' concerti anche in pittura. Chi non ricorda quello della Galleria Pitti?[2] Il frate inspirato al clavicembalo che si volge al compagno, suonator di liuto, quasi doglioso di essere distratto? *Musica corda levat* è il motto ferrarese di una decorazione pittorica che Dosso avrebbe eseguito in un soffitto del Castello Estense.[3]

---

(1) G. Vasari: *Vita di Girolamo Carpi*, appendice, pag. 421.

(2) Il *Concerto* della Galleria Pitti porta ancora la tradizionale attribuzione a Giorgione; ma Morelli, Gronau, Berenson lo credono piuttosto un'opera primitiva di Tiziano. Anche Lionello Venturi (Cfr. *Giorgione e il giorgionismo*, Milano, 1913, pag. 149 e ss.) l'attribuisce giustamente a Tiziano.

(3) M'è venuto il dubbio che le dette decorazioni siano piuttosto servite a riempire gli attuali vuoti poligonali di alcuni soffitti del palazzo de' Diamanti in Ferrara.

E scendevano in Ferrara da ogni parte d'Italia, come d'Alemagna e d'Olanda musici e cantori a rallegrare le feste ducali, piene delle fantasie cavalleresche di Lodovico Ariosto, — che già Matteo Maria Bojardo aveva iniziate — e rese fastose dall'umanesimo dei Guarini, di Celio Calcagnini, di Gerolamo Falletti, di Giraldi, del Bembo.

Qual maraviglia se il pittore giovane sentisse i richiami della *stagione di gloria*, preferisse di suonare il liuto e di cantare per le solitarie notturne vie della sua città, e non avesse voglia a « dipingere forzieri, scabelli, cornicioni et altri sifatti lavori di dozzina ».

Certamente Girolamo verso al 1530 non era un artista dozzinale, e lo vedremo poco dopo in Bologna spiegare una forza di disegno grandioso ed uno splendore di colorito non comune; ma più che altro l'artista doveva cercare la sua libertà di dipingere quando ne sentiva l'inspirazione, e di orientarsi verso un'altra corrente d'arte che lo differenziasse tra gli artisti locali.

La « *Vita* » del Vasari è l'unica fonte — seguita anche dagli storici ferraresi che sembra non ne avessero altra più diretta — su gli studi di Girolamo Carpi in Bologna. Il pittore e scrittore aretino impernia il miglioramento artistico dell'amico Girolamo — secondo il suo costume — su aneddoti, che noi non possiamo negare dal momento che egli dichiara di averli appresi in Roma dall'artista medesimo,[1] ma soltanto valutare al loro giusto valore.

(1) Cfr. G. Vasari: *Vita*., in appendice, pag. 417.

* * *

Due sarebbero state le cause, secondo il Vasari, che influirono decisivamente sullo stile del Carpi: lo studio delle principali opere del Correggio, e quello della famosa tavola che Raffaello, a commissione di Elena Duglioli, aveva mandato nel 1517 a Bologna per la Chiesa di San Giovanni in Monte. L'artista ferrarese anche prima d'allora aveva certamente conosciuto Raffaello, ma attraverso le forme sdolcinate e sfatte del purgatissimo disegno di Benvenuto Tisi; e dovette essere ben grande la sua stupefazione avanti al quadro bolognese della Santa Cecilia — quel miracolo dello stile e della perfezione pittorica che, secondo la leggenda, accorò Francesco Raibolini detto il Francia fino a morirne; — ma anche maggior maraviglia dovette sentire, quando nelle sue peregrinazioni per l'Emilia si trovò avanti alla divina Madonna che il Sanzio aveva eseguito nel 1515 e mandato nell'anno appresso al convento di S. Sisto in Piacenza, e che dal 1756 si conserva nella R. Galleria di Dresda.

Della tavola bolognese Girolamo, secondo il suo metodo, eseguì copie nell'insieme e nei particolari: e non sono alieno dal credere opera sua la tela ad olio n. 788 della R. Galleria di Parma, dove abbiamo appunto un'antica copia cinquecentesca della Santa Cecilia fra i Santi Paolo, Giovanni Evangelista, Agostino e Maria Maddalena.[1] L'attribuzione ha le sue ragioni nell'acceso color rosso mattone, abbastanza caratteristico del nostro pit-

(1) Cfr. Corrado Ricci: *La R. Galleria di Parma*, Parma, Battei, pag. 21.

tore, ed in alcune particolarità di disegno, specie nella durezza de' contorni delle mani, e nella valutazione dei colori.

È certo poi che il tipo della S. Maria Maddalena (fig. 14) della tavola bolognese rimase quasi perennemente nell'arte del Carpi per la rappresentazione della figura femminea, al pari dell'altro della Santa Barbara (fig. 15) che si trova nella Madonna di S. Sisto. E non oblierà l'artista le linee grandiose del S. Paolo nel quadro di Bologna, anche quando le conoscenze posteriori dovevano fargli dimenticare lo schema di esso.

E conobbe il pittore ferrarese non solo l'arte meravigliosa dell'urbinate, ma anche le produzioni de' Raffaellisti. Già si deve ammettere, — anche dall'esame di alcune sue opere primitive, come ad esempio le tavole della Corsini — che egli pure da tempo fosse venuto a conoscenza di quelle stampe che il bolognese Marcantonio Raimondi certamente aveva mandato in patria[1] e nella regione circostante ad eccitare il desiderio de' giovani verso l'arte nuova. Da quel tempo Bologna era divenuta per opera di numerosi imitatori locali, e di artisti venuti dal di fuori, come Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo ed Innocenzo Francucci da Imola, una rocca, anzi l'ultimo baluardo, del Raffaellismo. E come avviene in

---

(1) Che Girolamo conoscesse le stampe del Raimondi si può agevolmente provare: si confronti ad es. la figura della vestale nel quadro della G. N Corsini con quella della madre che fugge col figlio all'estrema sinistra del *Massacro degli Innocenti* secondo un disegno di Marcantonio (Cfr. *Raphäel: L'Œuvre du maître*, Paris, Hachette. 1909, pag. XXV) e si vedrà l'identica figura con l'istesso movimento, espressa tuttavia dal Carpi in maniera dossesca. Così nell'altro quadro di Pico derivano da Raffaello attraverso Marcantonio il gruppo de' cavalieri al secondo piano e la figura di Circe

ogni periodo di imitazione l'arte vera decadeva in Bologna, poichè gli artisti generalmente di mediocre ingegno « appropriandosi i caratteri più superficiali del modello non ne penetravano il significato, non risalivano al ganglio da cui si irradiava quella vita potente, e giunsero presto anche all'alterazione di quei caratteri superficiali, giacchè a mantener questi intatti occorre l'aroma di quel senso intimo animatore con cui quei caratteri stanno in rapporto di cui sono anzi la schietta espressione esterna ».[1]

Fig. 14 — Bologna, Raffaello: Particolare del quadro della S. Cecilia.

Ed è a questo generico stato psicologico dell'arte bolognese del tempo che si debbono riferire i lamenti vasariani sul danno che l'arte di Girolamo Carpi riceveva dalla compagnia dei Raffaellisti Bolognesi, impersonati per il caso specifico aneddotico nella figura secondaria di Biagio Pupini detto dalle Lame. Tanto più che gli aneddoti narrati hanno valore molto relativo, e, in certo senso, contrario talvolta anche alle date storicamente sicure.

E conobbe Girolamo anche l'arte di Giulio Romano in Mantova, e da esso forse egli prese abbastanza presto — avanti ad ogni sua conoscenza di Michelangelo —

(1) Cfr. G. Cantalamessa: *Saggi di critica d'arte*, Bologna, Zanichelli, 1890, pag. 61.

l'eccessivo ingrossare delle membra, e que' certi tipi di teste irsute e lumeggiate di bianco della sala de' giganti nel palazzo del *The*, e che egli cercherà di unire a forme similari dossesche.

Gli influssi che Girolamo Carpi mostrò di aver subìto da Raffaello fecero sì che alcuni siano arrivati a farne quasi un allievo diretto.[1] Cesare Cittadella[2] ci parla di un viaggio di Girolamo a Roma « ove studiò le opere di Raffaello » avvenuto nel primo periodo della vita dell'artista anteriormente ai lavori da lui eseguiti in Bologna. Ma documenti in proposito non vi sono;[3] ed è anzi contraria l'affermazione recisa del Vasari, il quale ci narra come con lui l'artista ferrarese « si dolse più volte di haver consumata la sua

Fig. 15 Dresda, Raffaello: Particolare della Madonna di S. Sisto.

(1) Così Girolamo Baruffaldi nella sua vita (Cfr. *Vite di pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Taddei 1844, pag. 373 e ss.). Ma non bisogna dimenticare che Raffaello morì il 6 aprile 1620, quando cioè Girolamo Carpi aveva appena 19 anni! Ora questo insegnamento in età così giovanile non poteva essere così labile da non vedersi nelle opere primitive dell'artista. Invece il raffaellismo in lui avviene molto più tardi e per via indiretta.

(2) Cesare Cittadella: *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro*, Ferrara, Pomatelli, 1782, vol. 2. pag. 53.

(3) Le ricerche mie personali sui documenti romani del tempo non mi hanno dato alcun risultato positivo della presenza in Roma di Girolamo Carpi anteriormente al 1548. Rimane tuttavia da risolvere chi fosse quel Girolamo da Ferrara che aveva una rivendita

giovinezza et i migliori anni in Ferrara e Bologna et non in Roma ». Ma è innegabile — come fu già notato — lo studio che di alcune opere di Raffaello ha fatto il Carpi, il quale può credersi ne conservasse memoria con disegni.

Nella Galleria degli Uffizi il disegno 1965 F (corn. 286) che viene — forse con ragione — attribuito al Carpi [1] riproduce infatti una notissima composizione di Raffaello con *una Madonna e il Bambino fra S. Giuseppe e S. Elisabetta.*

Un altro disegno, il 1710 (Cat. I), che ha avuto non si sa come l'onore di una attribuzione a Raffaello medesimo, ma che deve considerarsi come un'indubbia opera di Girolamo Carpi, mostra sicuramente le tendenze raffaellesche di questo periodo artistico del pittore ferrarese. Il disegno merita qualche osservazione (fig. 16). Già in esso si nota quell'allungamento caratteristico della figura che si trova, sino alla morte, sistematicamente in quasi tutte le opere di pittura che l'artista ha eseguito direttamente. Sembra che egli assumesse questa abitudine da Francesco Mazzola detto il Parmigianino, il quale fuggito da Roma durante il sacco borbonico del 1527 si era rifugiato a Bologna, ove certamente visse fin dopo la

di vasi dipinti e di terra cotta in Campo di Fiore nel 1531. (Citato anche dal BERTOLOTTI: *Artisti bolognesi, ferraresi, ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma.* Bologna, 1886, Parte II, pag. 90: che l'identifica con un Gerolamo de Leoni di Ferrara), ma ritengo che qui si tratti di un vero e proprio vasaio che nulla ha di comune con Girolamo Carpi di Ferrara, pittore. Tanto più che è difficile conciliare la data del 1531 con la vita del nostro artista, il quale nella seconda metà del 1530 (?) sarebbe stato a Pesaro coi Dossi, e nel 1531 a Bologna. Non vi è posto per una dimora in Roma, se questa non sia casuale e breve, e quindi insufficiente per uno studio profondo dell'arte raffaellesca.

(1) Cfr. PASQUALE NERINO FERRI: *Disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Roma, 1894, in *Indici e cataloghi*, XII, pag. 212.

Fig. 16 — Firenze, Uffizi. Girolamo Carpi: Disegno.
(Fotografia dell'Autore).

incoronazione di Carlo Quinto compiuta solennemente il dì 24 febbraio 1530 da papa Clemente VII.

Così gli ultimi giorni della dimora bolognese del Parmigianino poterono coincidere coi primi tempi di quella di Girolamo Carpi; e i due pittori, quasi coetanei, certamente si conobbero fin d'allora, e non più tardi, come sembra insinuare il Vasari.

I caratteri parmigianineschi assunti dal Ferrarese non si assommano soltanto in questo elegantissimo, sebbene talora sproporzionato, allungamento delle membra: poichè l'arte del Mazzola fu moltissimo sentita dal Carpi, che non si fermò sicuramente a questa forma accidentale. L'amore alla classicità e all'umanesimo avevano avvicinato i due artisti, come è probabile che fosse l'amore dell'antico che aveva portato Girolamo verso l'Urbinate, il quale trasfigurava i motivi classici, ma non li dimenticava. Il motivo stesso del disegno 1710 è classico: la dea con la cornucopia e la verga nella sua compostezza statuaria sembra derivata da un bassorilievo antico; fatta naturalmente la debita astrazione dalle sue stilistiche particolarità anatomiche, come ad esempio i piedi e le mani, così vicine a quelle del quadro di S. Martino in Bologna, e troppo nervose per essere di sentimento classico.

Un'opera che deriva completamente nelle sue forme esteriori da Raffaello è il S. Giorgio della R. Galleria di Dresda, che fu persino attribuito all'urbinate medesimo (fig. 17) e più tardi a Giov. Francesco Penni detto il Fattore.[1] Basta un semplice raffronto per convincersi

[1] Cfr. *Catalogue explicatif des tableaux de la Galerie Royale de Dresde* (Dresda, 1817), pag. 226, n. 164.

Fig. 17 — Dresda, Galleria. Girolamo Carpi: San Giorgio.
(Fotografia Brockmann).

come nelle sue linee generiche la tela di Girolamo Carpi abbia avuto per modello un disegno, o una stampa del piccolo S. Giorgio che Raffaello dipinse avanti il 1506 per il duca Guidobaldo d'Urbino,[1] e che ora si conserva a Pietroburgo nella collezione dell'Ermitage. Ma diverse sono le proporzioni, ed essenzialmente diverso è lo spirito ed il sentimento che anima le due pitture: talchè, sebbene i rapporti intercedenti tra l'una e l'altra non si possano credere accidentali, purtuttavia il senso di drammaticità dell'opera del Ferrarese fa dimenticare la copia quasi servile della composizione, ed il plagio del bianco cavallo dagli occhi parlanti.

L'attribuzione del S. Giorgio di Dresda (Reg. Galleria di Pittura, n. 124) a Girolamo Carpi non è finora ammessa da tutti, per causa della non retta applicazione — a mio parere — di alcuni documenti che sembravano ad esso riferentisi. Un inventario della Galleria Estense dell'anno 1688 così ricordava un S. Giorgio, che a torto si è voluto identificare con questo: « Fra le finestre[2] sono collocate 2 *tavole* con figure un po' meno del naturale nell'una S. Giorgio a cavallo trafigge il drago nell'altra S. Michele che caccia il demonio giù negli abissi sono di mano del mentovato Dossi et opere degne di lui, alte palmi 9 ½, larghe 5 ½ ». Ma qui si parla di una pittura su tavola e non su tela come è quella di Dresda, e

(1) Potrebbesi credere che il Carpi prendesse conoscenza della pittura di Raffaello intorno al 1530 quando accompagnò a Pesaro i due Dossi.

(2) Cfr. A. Venturi: *La Regia Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 307. Si nota che le misure qui date sono inferiori di quasi mezzo palmo sia all'altezza che alla larghezza del S. Giorgio di Dresda.

quindi se sicuramente si può credere che i pagamenti del 1540 si riferiscano alle due tavole eseguite dai due Dossi,[1] è forse arbitrario applicarli ad una pittura su tela, che a confessione di tutti non ha assolutamente i caratteri stilistici dei due pittori in quell'anno, o in tempo ad esso prossimo. Sentendo quanto fosse grande questa difficoltà il Morelli [2] e il Woermann [3] pensarono che questo S. Giorgio fosse un'opera giovanile di Giovanni Luteri; ma in tal modo anticipando la data di una trentina d'anni annullavano ugualmente il valore reale del documento che si voleva citare.

Ora dal momento che la composizione non è originale, e che è giocoforza riconoscere nell'esecuzione una mano diversa dal Dosso, che non corrisponde neanche a quella, del raffaellesco Battista, mi pare che sia meglio volgere altrove le ricerche. Un inventario della Galleria Estense, probabilmente anteriore al 1720, assegnava [4] a Giro-

(1) Cfr. R. Archivio di Stato, Modena, Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, cart. 10, Camera Ducale, Munizioni. « 1540 *marzo* 13: a m. Doso dipintore per opere 6 de luj et opere 6 de suo fratello, et opere 12 de soi gargioni datte a lavorare quadri grandi de S.to Michiele e de S.to Zorzo del S. n. Illmo e s. 37 d. 6 per spese de colurj: L. 10, s. 17, d. 6 ». Id. id. Conto generale della Munizione 1540 Camera Ducale, Munizioni, cart. 31: 1540 aprile 30: « Spesa di corte de dare a di ultimo aprille L. due s. diese marchesini per lei alla ducale Camara per tanti gli ha fatto pagare a m. Baptista de Dosso per opere 2 $^1/_2$ d. m. datte a liverare de dipingere li quadri che va sopra al San Michelle et il San Zorzo in corte. L. 15 s. X ». Cfr. A. Venturi: *I due Dossi*, in *Archiv. storico dell'arte*, 1893, pag. 132, docum. 241, 243. Dal frasario dell'ultimo documento parrebbe che i due quadri dei Dossi facessero parte di un polittico dal momento che sopra di essi vi erano altri quadri.

(2) Morelli (Lermonliff): *Kunst kritische Studien uber die italienische Malerei*, vol. II, Lipsia, 1891, pag. 190.

(3) Woermann K.: *Katalog der Königlichen Gemälde galerie zu Dresden*, Dresda, Hoffmann, 1905, pag. 70.

(4) Cfr. A. Venturi: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882 pag. 313; *Carte della Galleria di Modena*, in *Archivio di Stato*.

lamo Carpi « un S. Giorgio » che dovrebbe essere questo appunto. È notevole da ricordare a questo proposito che da recenti critici, i quali non vogliono rinunciare al nome dei Dossi, si ammette come indubitata la collaborazione di Girolamo all'opera suddetta; [1] e non bisogna poi dimenticare che essa in un inventario (an. 1743), di poco precedente alla vendita parziale della Galleria Estense, era stata perfino attribuita a Garofalo. La pittura infatti mostra la sua derivazione da tre stili: il Raffaellesco, il Dossesco, il Garofalesco. Ma è proprio in Girolamo Carpi che i tre stili si trovarono quasi assimilati contemporaneamente circa il 1530.

Peraltro la pittura in sè porta i caratteri morfologici del nostro pittore ferrarese. Il viso della vergine principessa ricorda molto da vicino quello della Madonna di S. Martino Maggiore, e del divino Fanciullo che ella porge alla adorazione dei Magi. Sono notevoli: la medesima fronte, la stessa costruzione sopracigliare, l'identico sguardo, la bocca signorilmente delineata, e l'accentuazione della fossetta del mento. Appena appena la principessa ha forme più ferraresi, alquanto più primitive, ed i capelli nel loro segno sono un po' più duretti: tutta la linea di Girolamo è sempre così nitida e recisa da apparire dura. Ma non si può negare che in questa figurina

---

(1) Henriette Mendelsohn (cfr. *Das Werk der Dossi*, München, 1914, pag. 164), che non vuole assolutamente diminuire il catalogo delle opere dei due Dossi è costretta ad ammettere che lo stile e la tecnica del quadro richiamano il nome di Girolamo Carpi, il quale dovrebbe aver eseguito in gran parte il quadro, sebbene i documenti — il cui preteso valore abbiamo già esaminato — non parlino di lui. Il Berenson invece (cfr. *North Italian Painters of the Renaissance*, New York, 1907, pag. 239), attribuisce senza discussione al Carpi il quadro di Dresda.

dal collo lungo non vi sia già qualche cosa di quell'influsso parmigianinesco, a cui abbiamo accennato, e che vedremo poi maggiormente accentuato nell'adorazione dei magi della Chiesa bolognese, e più ancora in opere più tarde.

Il paese è in fondo quello che abbiamo osservato in altre composizioni del Carpi, sebbene un po' più cupo e tale lo troveremo in opere posteriori. La campagna che comincia sul davanti del quadro in color bruno, vivacemente macchiata da fiori ed erbe al vero, si prolunga verde in lontananza sino ai monti che si confondono col turchino forte del cielo, a cui non ostante le nuvole dànno un aspetto triste e severo. Al di là del solito corso d'acqua si vedono delle case bianchiccie e rossiccie. La solita quinta di terra muschiata a cespugli, arbusti ed alberi sta fra il primo piano del quadro, ove avviene il combattimento del guerriero, ed il resto. Il cavallo — lo si è già detto — è copiato da quello di Raffaello; solo ha maggiori ombre in grigio ed un poco più di anatomia nervosa nelle gambe. Ma l'identica linea del dorso e del muso sarà poi conservata nei cavalli dipinti, molto più tardi, nella soffitta di una stanza del Castello Estense, dove Girolamo ebbe ad aiuto Camillo Filippi; e in un disegno dall'antico, conservato agli Uffizi di Firenze.

Nel San Giorgio la grande superficie verde del mantello dalle fodere bluastre, fluttuante al vento, viene interrotta dalle ombre scure delle pieghe tormentate e dal giallino del gallone d'oro negli orli; l'armatura grigio-ferro è parcamente illuminata dalla luce, che cade da sinistra dal di fuori del quadro e dopo aver pervaso il

bianco del cavallo ed il viso del cavaliere finisce alla figura inginocchiata della vergine principessa. Disotto alla visiera dell'elmo ampiamente piumato si scorge il viso del santo guerriero, coi soliti occhi melanconici, che non guardano il mostro atterrato sotto il ventre del cavallo, ma si fissano oltre: il profilo delicatissimo sembra quello dell'ultima figura a destra del quadro della cappella Boncompagni.

Questa opera era degna di Girolamo, e tale da persuadere i bolognesi ad affidare al pittore forestiero, quasi sconosciuto, la pittura di S. Martino. Chè del resto questa commissione rimarrebbe abbastanza inesplicabile, dato il numero non ristretto dei pittori locali, se non ammettessimo precedentemente alla adorazione dei magi della cappella Boncompagni qualche opera che permettesse di fare il paragone tra l'artista venuto da Ferrara ed i soliti raffaellisti viventi a Bologna. Il quadro di San Martino Maggiore, una delle cose più importanti e più certe che abbia eseguito Girolamo Carpi, [1] fu commesso al pittore dalla nobile famiglia bolognese dei Boncompagni nel 1530, ed era sicuramente finito nel 1531. È conservato nel suo luogo d'origine entro un'elegantissima architettura di legno (fig. 18) scolpita (1529-1532) da Andrea Marchesi detto il Formigine, che lavorò in macigno anche

[1] Cfr. Masini Antonio: *Bologna perlustrata*, terza impressione, in Bologna 1666 (prima ediz. 1650), pag. 167; Scannelli Franc.: *Il Microcosmo della pittura*, Cesena, Neri, 1657, pag. 318; Barotti Cesare: *Pitture e sculture, ecc.*, Ferrara, Pomatelli. 1770, pag. 13.; Gualandi M.: *Guida della città di Bologna*, Bologna, 1860, pag. 46; Ricci Corr.: *Guida di Bologna*, Bologna, 1900, pag. 136; Bryan's Dictionary *of painters and engravers*, Londra, Bell., 1903, vol. I, pag. 255; Thieme U.: *Kunstler Lexicon*, vol. VI, Lipsia, 1912, pag. 45.

le altre sculture della cappella. È notevole questa comunione di lavoro di Girolamo col bolognese, capo di nu-

Fig. 18 — Bologna, San Martino. Girolamo Carpi e Andrea da Formiggine: Altare Boncompagni — (Fotografia dell'Autore).

merosa famiglia di artisti, il quale fu eziandio l'architetto originale e robusto che costruì in Bologna il portico

di S. Bartolomeo ed il palazzo Fantuzzi. Forse dalla compagnia di costui venne poi al Ferrarese il desiderio di provarsi anche nella architettura,[1] in tempo non lontano.

Nell'adorazione Boncompagni (fig. 19) continuano commisti gli elementi ferraresi-dosseschi, e i raffaelleschi: come si sente più accentuata la espressione parmigianinesca di qualche figura. Tipi consueti a Girolamo sono il S. Giuseppe, la Vergine e il re inginocchiato davanti al Bambino. La figura di S. Giuseppe, con le due mani fortemente appoggiate ad un alto bastone pastorizio, messa nell'oscurità del fondo architettonico — ora molto più oscuro di quello che dovette essere in origine — è grandemente dossesca, e il pittore la conserverà come tipo lungamente nella sua vita artistica. Sotto l'influsso dossesco è pure il re inginocchiato avanti con le mani solidamente appoggiate sul terreno, se non che le sue membra sono molto più nerborute di quello che da un semplice seguace di Dosso sarebbesi sopportato. Verso il raffaellismo va la figura dell'altro re dal viso sentimentale che, nell'angolo sinistro al primo piano del quadro accosciato più che inginocchiato, tiene con la destra il vaso metallico dei doni mentre con la sinistra mano al petto sembra far proteste di devozione. Dietro al re moro si affrettano gli altri del seguito con visi nobilissimi. La

[1] I rapporti fra la bottega dei Formigine e il Carpi non si dovettero limitare a questi anni, e ci piace notare quanto sia stretta la parentela fra le due statue delle nicchie di un ornato in legno che i Formigine eseguirono per l'altare del Crocifisso a S. Michele in Bosco e le statue delle nicchiette del Ciborio che Girolamo doveva disegnare per Giulio III intorno alla metà del Cinquecento.

Fig. 19 — Bologna. San Martino: Girolamo Carpi: Adorazione dei Magi. (Fotografia Anderson).

Vergine, sebbene finitissima in tutti i suoi particolari, è tuttavia grandiosa — quasi michelangiolesca — nelle sue linee. Nelle mani, nel viso, negli abiti di essa come nel visino del Putto si scorgono abbastanza chiaramente gli influssi del Parmigianino — influssi quindi nei particolari, ma non nell'insieme — sull'artista ferrarese, che tuttavia fece più adulto del conveniente il divino Fanciullo, che però non è privo di grazia. Tutta la scena è concentrata attorno a Lui senza dispersione di movimenti, o superfluità di figure. Nell'insieme del fondo oscuro che fa balzare vive e calde le tinte abbiamo già qualcosa del colorismo veneziano, qualcosa di più o di diverso di quello che possiamo supporre appreso nella bottega di Giovanni Luteri detto il Dosso.

Un'opericciuola che possiamo supporre eseguita in tempo assai prossimo a quello dell'ancona di San Martino Maggiore è un quadro della Galleria Massari in Ferrara [1] rappresentante l'apparizione di Cristo ai due discepoli di Emaus (fig. 20). L'iconografia solita di questo episodio narratoci dall'Evangelo ci rappresenta il momento in cui Cristo nell'atto di spezzare il pane è riconosciuto dai discepoli. Il Carpi invece si è fermato alla prima parte della narrazione di S. Luca.[2]

« Ed ecco due di loro andavano quello stesso giorno a un villaggio, chiamato Emmaus lontano sessanta stadi da Gerusalemme. E ragionavano insieme di quanto era accaduto. Or mentre ragionavano e investigavan tra loro,

(1) Cfr. Barbantini Nino: *La galleria del duca Francesco Massari Zavaglia a Ferrara*. Catalogo delle opere, Venezia, 1910, n. 36, pag. 32.

(2) Cfr. Evangelo di S. Luca, cap. XXIV, vers. 13-27.

Gesù stesso, appressatosi, camminava con essi. Ma gli occhi loro erano trattenuti, così da non riconoscerlo. E disse loro:

« — Che discorsi son quelli che per istrada andate facendo, e perchè siete malinconici?

« E uno di loro, chiamato Cleofa, rispose:

« — Tu solo, stando in Gerusalemme, non sai quant'è accaduto là in questi giorni?

« E domandò loro:

« — Cosa mai?

« E gli risposero:

« — Il fatto di Gesù di Nazaret, che fu profeta potente in opere e in parole dinanzi a Dio e a tutto il popolo; e come i gran sacerdoti e i nostri signori l'hanno dato a giustiziare e l'han crocefisso. Ora noi speravamo ch'egli fosse per redimere Israele; invece, oltre tutto questo, è oggi il terzo giorno, che tali cose sono accadute. Ma poi certe donne di tra noi ci hanno stupefatto; esse andate innanzi giorno al sepolcro, non avendo trovato il corpo di lui, son venute a dire d'essere state spettatrici d'una visione di angeli i quali lo dicono vivo. Così sono andati alcuni de' nostri al sepolcro; e hanno riscontrato quanto avevan detto le donne; ma lui non l'hanno trovato.

« E disse loro:

« — O stolti e tardi in cuore a credere cose dette già tutte dai profeti! Non doveva forse il Cristo patire tali cose, e così entrare nella sua gloria?

« E cominciando da Mosè e da tutti i profeti, spiegava loro da tutte le scritture ciò che lo riguardava... ».

Il momento della narrazione che il pittore ha preso ad illustrare è pieno di alta umanità nell'amorevole insegnamento di Cristo ai discepoli tardi di cuore. L'artista pensò forse che durante il viaggio nel fervore della discussione dei testi scritturali potessero essere frequenti le soste e i rallentamenti del cammino, che si intravvedono nelle

Fig. 20 Ferrara, Collezione Massari: Girolamo Carpi: I discepoli di Emmaus. (Fotografia Gervasutti)

mosse delle tre persone. Come sviluppo di linea le figure corrispondono al segno che la mano di Girolamo usò a Bologna nella pala Boncompagni in S. Martino Maggiore. Caratteristiche sono le mani nervose dalle dita lunghe: la posa dei piedi in evidenza ben disegnati. Tutta intera la persona accompagna il movimento voluto: e dietro le tre figure in movimento la solita massa bruna di terriccio a muschi e arbusti, che lascia scorgere a

destra il paese ad alberi, edifici e montagne, concentra la nostra attenzione sul soggetto principale. Tutto il quadretto, dove il pittore ha cercato di ridurre al minimo le sue *dramatis personae*, ha una tonalità calma e tuttavia calda.

Meno felice, sebbene forse più studiato, è un altro

Fig. 21 — Ferrara, Collezione Massari Girolamo Carpi: Noli me tangere (Fotografia Gervasutti).

quadretto della medesima Galleria,[1] dove Cristo, secondo la narrazione dell'evangelista Giovanni, appare a Maria di Magdala in veste d'ortolano (fig. 21) mentre essa stava a piangere non lungi dal sepolco.

(1) Cfr. BARBANTINI NINO: *La galleria del duca Francesco Massari Zavaglia a Ferrara*. Catalogo delle opere, Venezia, 1910, n. 37 pag. 32.

Questo quadro per la grandezza e la tonalità del colore fa quasi *pendant* al precedente, ma è molto più sviluppato. Ambedue appartenevano alla Collezione Lombardi e provengono dalla famiglia Mazza che li pose nelle attuali cornici recanti il suo stemma.

« ... si voltò indietro[1] e vide Gesù in piedi; ma non conobbe ch'era Gesù ».

« Gesù le domanda: — Donna, che piangi ? chi cerchi ?

« Ella, pensandosi che fosse il custode dell'orto, gli dice: — Signore, se tu l'hai portato via, dimmi dove l'hai posto; e io lo prenderò.

« Le dice Gesù: — Maria!

« Ella, rivoltasi, gli replica: — Rabboni — che significa: maestro.

« Le dice Gesù: — Non mi toccare (*noli me tangere*); perchè non sono ancora asceso al Padre mio, ma va dai miei fratelli e di' loro: ascendo al Padre mio e Padre vostro, Dio mio e Dio vostro ».

Sembra che il pittore abbia voluto illustrare il momento in cui Cristo con la nota voce chiama: Maria, ed essa rivoltasi replica: Rabboni.

Le due figure occupano tutto il quadro nel grande silenzio mattinale del paese dossesco. Le due masse si bilanciano ritmicamente entro un triangolo il cui vertice è alla sommità del largo cappello che sta sul capo di Cristo, e la cui verticale è segnata dalla gamba sinistra di Gesù fissa sul terreno in atto di riposo, mentre la destra posta diagonalmente più indietro sembra abbia sospeso l'iniziale movimento in avanti. In mezzo tra le due figure la vanga da ortolano nella mano di Cristo, il tradizionale vasetto dei profumi verso Maria di Magdala. Nell'insieme le linee del corpo di Maddalena sono ben distribuite ed equilibrate, e piacciono le tonalità del colore: il

---

[1] Cfr. Evangelo di S. Giovanni, cap. XX, vers. 14-17.

bianco delle maniche, il verde scuro dell'abito, il rosso cupo della gonna; ma il viso di essa non fa buona impressione, probabilmente per tardi restauri subìti, e per il fatto che il pittore deve aver lasciato sempre il quadro incompleto, allo stato di abbozzo, finito poi da altri. E così sembra che come esecuzione si faccia un passo indietro. Ma la persona del Cristo è studiata tuttavia con cura, anche sotto la massa bianca della tunica succinta, appena interrotta dal mantello turchiniccio scuro, raccolto su di una spalla: nel viso di lui si intravede qualche barlume della grazia correggesca.

* * *

Questa composizione ci richiama al *Noli me tangere* di Antonio Allegri detto il Correggio, ora conservato nel Museo del Prado a Madrid [1] e sulla cui autenticità già mosse dei forti dubbi il Meyer [2] che arrivò a proporre per il quadro spagnuolo l'attribuzione a Girolamo Carpi. Poichè narra il Vasari che mentre Girolamo era in Bologna « essendo stato portato... in casa de' signori conti Hercolani un quadro di man d'Antonio da Coreggio, nel quale Cristo in forma d'ortolano appare a Maria Maddalena lavorato tanto bene, e morbidamente quanto più non si può credere, entrò di modo nel cuore a Girolamo quella maniera che non bastandogli avere ritratto quel quadro, andò a Modena per vedere l'altre opere di mano del Coreggio... ».

Dove sia andata a finire la copia eseguita dal Carpi non

(1) Cfr. Madrazo P.: *Catalogue des tableaux du Musée du Prado*, Madrid, 1913, pag. 26, n. 11, di Gall. 132.

(2) Cfr. Meyer Julius: *Correggio*, Lipsia 1871.

si sa; ad ogni modo i principali studiosi dell'opera correggesca come il Morelli,[1] il Ricci,[2] Frizzoni, Selwyn Brinton [3] convengono nel non tener conto dei dubbi del Meyer, e nel riputare autentico il quadro che dalla collezione del Card. Aldobrandini passò nelle mani del duca di Medina de las Torres, che lo donò poi a sua volta al re Filippo IV di Spagna.

Quando Girolamo da Carpi abbia cominciato a studiare le opere del Correggio non si conosce di sicuro. Tuttavia sapendo che il grande pittore emiliano è morto il 5 marzo 1534 e che il Vasari non accenna ad una conoscenza personale tra Girolamo da Carpi e Antonio Allegri, si potrebbe forse pensare che i racconti vasariani siano riferibili a un tempo posteriore a questa data. Sebbene non possiamo esimerci dal ricordare in linea generica l'origine ferrarese dell'arte del Correggio, la quale lascia adito a supporre qualche contatto fra i due pittori quasi coetanei; e in particolare la posa forzata del re inginocchiato avanti al Bambino nella pala Boncompagni, che ha molta affinità con quella della simile figura nell'*Adorazione dei Magi*, già appartenente al Cardinal Monti ed ora nella Galleria di Brera. Anche se questo riscontro fosse accidentale non mancano qua e là, eziandio nell'opera primitiva del Carpi, accenni correggeschi, che tuttavia potrebbero essere anche il risultato di influenze subìte di seconda mano.

(1) Cfr. Morelli Giovanni: *Italian Masters in German Galeries*, trad. Richter, Londra, Bell, 1883; *Italian Painters*, trad., Foulkes, Londra, Murray, 1892.

(2) Cfr. Ricci Corrado: *Antonio Allegri da Correggio*, trad. Flor. Simmonds, Londra, 1896.

(3) Cfr. Selwin Brinton M. A.: *Correggio*, Londra, Bell., 1907, pag. 101.

Più tardi, secondo il Vasari,[1] pare che Girolamo Carpi si desse appassionatamente a copiare le più belle cose che abbia eseguito l'Allegri.

Il pittore ferrarese infatti oltre la copia del *Noli me tangere* a cui già si è accennato, ne fece una diligentissima dello *Sposalizio di Santa Caterina*, che ora sta al Louvre;[2] e quindi un'altra della tavola che circa il 1530-1531 fu dipinta dal Correggio e collocata nella chiesa di S. Pietro Martire in Modena, ed è conservata presentemente a Dresda.[3] Parimenti copiò la tavola coi ss. Sebastiano, Geminiano e Rocco, che a' suoi tempi si trovava nella capella della confraternita di S. Sebastiano in Modena, e che ora si conserva a Dresda insieme agli altri capolavori acquistati nel 1746; ed in un suo viaggio a Parma riprodusse la celebre Madonna della Scodella che ora si vede nella R. Galleria di Parma,[4] e che il Vasari giustamente chiamò « pittura divina ». Non si conosce esattamente la sorte di queste copie, che qualcuno — non si sa con quanta ragione — ha detto così fedeli da esser

(1) Cfr. Giorgio Vasari: *La vita*, appendice, pag. 416.

(2) *Lo sposalizio di S. Caterina* (composizione di quattro figure principali: la Vergine, il Bambino, S. Caterina e S. Sebastiano) fu dipinto dal Correggio nel 1519. Il quadro, che nel 1525 si trovava presso il dottor Grillenzoni, amico del Correggio e pare anche di Girolamo Carpi, passò posteriormente al 1580 alla Contessa di Santa Fiora e più tardi al Card. Sforza che lo possedeva ancora nel 1614. Il cardinal Barberini che lo aveva nella sua collezione nel 1650 lo donò al Mazzarino, dagli eredi del quale fu acquistato nel 1661 da Luigi XIV. Ora sta al Louvre al n. 1117. Secondo A. Venturi il dipinto rimase certamente a Modena fino al 1580 almeno. Cfr. anche Campori G.: *Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena, 1855, pag. 122.

(3) R. Galleria di Dresda, n. 155. Passò il quadro nella Galleria Estense dalla chiesa di S. Pietro nel 1648. Nel 1746 fu portato a Dresda.

(4) Ricci Corrado: *La R. Galleria di Parma*, Parma, Battei, pag. 325, n. 350, sala XVII.

tenute per originali;[1] e non conosciamo neppure le loro proporzioni, eccezion forse fatta per lo Sposalizio del Louvre che a testimonianza del Vasari fu riprodotta in ogni minimo particolare. Una copia antica della *Madonna della scodella*, quasi nelle stesse proporzioni dell'originale,[2] ma su tela, esiste alla Galleria del Prado; dove è pervenuta dal Monastero dell'Escuriale; ma non abbiamo tuttavia elementi bastanti per dirla opera del Carpi. Sappiamo poi che a Parma cercò Girolamo di copiare parte degli affreschi che il Correggio aveva eseguito in Duomo e in S. Giovanni Evangelista, e poichè conosciamo dai documenti che nella stessa città ebbe occasione di recarsi anche negli ultimi anni della sua vita è probabile che non una volta sola abbia studiato su quelle pitture, assumendo poi certi atteggiamenti, assimilabili forse a quelli del parmigiano Francesco Maria Ròndani (1490-1548?) che fu un aiuto non disprezzabile del Correggio non solo nei lavori di decorazione di S. Giovanni Evangelista, ma anche in altre opere.

È però giusto notare che in tutta la produzione artistica — a noi pervenuta — del Carpi, non sembra interamente esatta la nota del Vasari, che Girolamo « prese assai della maniera del Correggio ». A noi pare che il pittore ferrarese, sebbene ammirato delle opere del genio emiliano, non sentisse nell'intimo soverchiamente l'arte di lui, o almeno abbastanza per assimilarla; mentre l'unica

---

(1) Cfr. Cesare Cittadella: *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro*, Ferrara, Pomatelli, 1782, tomo II, pag. 53 e ss.

(2) Cfr. Madrazo P.. *Catalogue des tableaux du Musée du Prado*, Madrid, 1913, pag. 27, n. 115 (13 *b*). La differenza fra l'originale e la copia è di pochissimi centimetri.

opera che ci riveli chiare le influenze correggesche, cioè lo *Sposalizio di S. Caterina* in S. Salvatore di Bologna, è tale da mostrare anche altri influssi, specie dal Parmigianino, che Girolamo veramente sentì più di ogni altro maestro emiliano. Francesco Mazzola detto il Parmigianino rappresentava già una corrente artistica dove erano maggiormente fusi i caratteri ferraresi specie garofaleschi e quelli del Correggio. La maniera di lui era quindi molto confacente alle tendenze di Girolamo, che ne copiò anche qualche opera [1] tanto che da qualcuno è stato detto scolaro del Parmigianino, e non giustamente; ma imitatore della maniera del Mazzola lo fu di sicuro!

Il quadro che ora si vede nella crociera al lato destro del coro nella chiesa parrocchiale di S. Salvatore in Bologna rappresentante una Vergine col Putto, e i SS. Sebastiano, Rocco e Caterina,[2] deve essere stato eseguito dal Carpi, posteriormente ai suoi primi viaggi nell'alta Emilia, per commissione dei Canonici Regolari di S. Agostino [3] fra il 1532 ed il 1534. La tavola non è al suo posto d'origine; ma al luogo attuale, ove non si scorge che difficilmente, fu portata in tempi abbastanza recenti. Fin oltre

---

(1) Cfr. Cesare Cittadella: *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro*, Ferrara, Pomatelli, 1782, vol 2. pag 53. Cfr. Giorcio Vasari: *La vita*, Appendice, pag. 419.

(2) Cfr. Ricci Corrado: *Guida di Bologna*, Bologna, 1900, pag. 163; Gualandi M.: *Guida della città di Bologna*, 1860, pag. 55; Bryan's Dictionary *of painters and engravers*, Londra, Bell., 1903, vol. I, pag. 255.

(3) Le prime due cappelle entrando nella chiesa furono sistemate in quegli anni. Considerando poi che nel quadro di Benvenuto Tisi non sembra estranea la mano del Carpi è probabile che esso fosse chiamato a eseguire il quadro incontro a causa dell'aiuto recato al semicieco pittore ferrarese. Del resto stilisticamente lo *Sposalizio di S. Caterina* non può essere posteriore al 1534.

la metà del Seicento [1] stette nel primo altare a destra — già dedicato ai SS. Rocco e Sebastiano — entrando per la porta maggiore della chiesa, avendo nell'altare incontro una tavola che Benvenuto Garofalo firmò [2] nel 1532.

In tal modo si spiega come sembri che Girolamo cerchi di contrapporre il suo *Sposalizio di Santa Caterina* all'opera del vecchio maestro di Ferrara. Per la disposizione delle figure nel quadro si può pensare che il Carpi sia volutamente ritornato quasi all'antico metodo ferrarese (fig. 22). La Vergine sta circa nel mezzo della tavola su di un tronetto senza schienale apparente, e mentre sostiene con una mano il corpo del divino Figliuolo, con l'altra ne regge il braccio proteso verso Caterina inginocchiata dal profilo delicatissimo; seduto sull'ultimo grado S. Rocco solleva solenne una mano come un padre dell'antica chiesa; S. Sebastiano bello e impassibile — come in una pittura del Quattrocento — raccoglie in sè, attraverso qualche linea correggesca e parmigianinesca, i ricordi che Girolamo doveva conservare della tela, ora nella sacristia di Santa Maria della Salute. con i Santi Marco, Sebastiano, Rocco, Cosma e Damiano, che Tiziano eseguiva per i canonici di Santo Spirito all'Isola [3] intorno al 1512. La figura centrale del quadro è veramente

(1) Cfr. Scannelli Fr.: *Il microcosmo della pittura*, Cesena, 1657, pag. 318; Masini Antonio: *Bologna perlustrata*, terza impressione, 1666, pag. 75.

(2) Così si legge in una basetta incorniciata del quadro: *Benvenuto de Garofalo fece anno MDXXXII*. Questa firma può essere considerata come una delle poche autentiche che generalmente si trovano sui quadri del Tisi.

(3) Per la data del 1512 del quadro di Tiziano, cfr. Lafenestre G.: *La vie et l'œuvre de Titien*, Paris, 1909, pag. 60. Invece il Fischel Oscar (*Titian*, Lipsia, 1911, pag. 4, 247) vorrebbe anticipare la data intorno al 1504.

il Bambino, grosso nelle membra e adulto più che nol sopporti la giovine età; ma così fatto certamente per

Fig. 22 — Bologna, San Salvatore. Girolamo Carpi: Sposalizio di Santa Caterina. (Fotografia dell'Autore).

un preconcetto artistico. Anche S. Rocco, se si alzasse, avrebbe una statura grandissima, e la Vergine — nello stesso caso — sarebbe colossale.

È strana la coincidenza quasi nello stesso tempo di un concetto, che già Michelangelo, Correggio, Tiziano ebbero nella rappresentazione della Divinità. Avendo eglino pensato che una dote principale degli uomini prima del peccato originale fosse la forza, e che questa avesse per sua naturale espressione le membra gigantesche, rappresentarono il Cristo ed ogni figurazione antropomorfica della divinità, e più tardi anche i santi, entro schemi grandiosi di membra colossali.

Girolamo Carpi che da qualche tempo — forse attraverso Giulio Romano — aveva acquistata la tendenza ad ingrossare soverchiamente muscoli e membra, alla visione delle cupole correggesche di Parma dovette subito consentire alla concezione dell'Allegri. E in questa sua pittura cercò in qualche modo di attuarne i canoni. Così dal Correggio aveva preso anche il segno di maniera del piegare i panni e l'uso di lumeggiar questi fortemente. Prima le sue pieghe erano piene di anfrattuosità sistematiche; e più tardi il pittore ritornerà in parte agli antichi amori; ma frattanto gli rimarrà qualcosa del manierismo correggesco. Non molto si può dire sul colore di questo quadro bolognese,, che è molto annerito, forse fin da quando essendo sull'altare per cui fu eseguito, il fumo ed il calore delle candele accese ne provocavano il deperimento. Tuttavia nella omogeneità delle tinte, e nel calore di esse vi è un'abilità superiore anche a quella che già constatavamo nella pala Boncompagni di S. Martino. Il gioco dei colori sul fondo oscuro del quadro è concentrato sulle tinte calde delle carni e delle stoffe. Il paese — ora non si vede quasi più — è ridotto ai minimi

termini nell'angolo destro del quadro, e a funzione secondaria.

Concludendo Girolamo raccolse in quest'opera ragguardevole la sua prima educazione ferrarese, — Dossesca Veneziana — i suoi studi su Raffaello, i ricordi dell'arte correggesca, la sua affezione alle forme del Parmigianino. Solo fa meraviglia che l'arte del Correggio non abbia prevalso in quantità maggiore, osservando che doveva il Carpi essere non poco preoccupato dalla similare composizione dello *Sposalizio di S. Caterina* dell'Allegri ora al Louvre e che egli aveva con tanta diligenza studiato e copiato! Ad ogni modo l'opera di San Salvatore è un bel quadro, ma nell'ambiente bolognese era allora prematuro: alcuni anni più tardi avrebbe potuto essere un lievito dell'accademia caraccesca.

Prima della tavola di San Salvatore altri lavori eseguì il Carpi in Bologna, ma in collaborazione: ed ora purtroppo essi sono in così cattivo stato che è difficile darne un sicuro giudizio. Ricordata dal Vasari è la decorazione pittorica che l'artista ferrarese avrebbe compiuto insieme a Biagio dalle Lame, Girolamo da Treviso e Girolamo Marchesi da Cotignola nella sacristia di San Michele in Bosco a Bologna; dove il ferrarese doveva nuovamente trovarsi in compagnia del Formiggine, e dei due principali raffaellisti, che occupano con le loro opere sì largo posto nel primo quarantennio del cinquecento bolognese: il Bagnacavallo, che doveva servilmente ripetere in quella sacristia la famosa Trasfigurazione di Cristo, e Innocenzo da Imola passato con armi e bagagli a Raffaello attraverso

l'arte ferrarese di Garofalo.[1] Sebbene deperitissima la volta della vecchia sacristia di San Michele in Bosco è ancora elegante. Le cinque lunette a chiaroscuro, rappresentanti fatti dal Vangelo, — caratteristica quella sopra San Petronio — sembrano opera di Girolamo Carpi. Ma rimane sempre dubbia l'attribuzione per lo stato dell'affresco, che non permette davvero una sicura distinzione nell'opera dei collaboratori e dei restauratori. Ad ogni modo tutta l'arte di quella sacristia fu definitivamente sorpassata da Girolamo con il suo *Sposalizio di Santa Caterina*. In quell'opera egli si era avviato a gran passi a conchiudere in un ecclettismo sintetico i suoi studi emiliani, quando si trovò nuovamente in contatto con l'arte veneziana.

* * *

Girolamo Carpi già conosceva il colorismo veneziano attraverso il Dosso: ma più tardi egli ebbe modo di studiarlo direttamente nelle opere di uno de' suoi maggiori rappresentanti. Il Vasari, sebbene in modo inesatto secondo il solito, ci avverte già dei rapporti che sono esistiti fra il pittore ferrarese e Tiziano, forse anche con Giovannantonio Licinio da Pordenone († 1539 in Ferrara).

A Tiziano viene anzi fatto dallo storico aretino un merito dell'aver introdotto Girolamo nella corte ducale. Ma quanta poca consistenza abbia questa notizia si può desumere dal fatto che sin dai primi anni del Cinquecento il padre del Carpi lavorava nella corte ed è quasi

---

(1) Ricci Corrado: *Guida di Bologna*, Bologna, 1900, pag. 198; Thieme U.: *Kunstler Lexicon*, vol. VI, Lipsia, 1912, pag. 45; Cantalamessa Giulio: *Saggi di critica d'arte*, Bologna, Zanichelli, 1890, pag. 76 e 96.

impossibile la supposizione che non vi conducesse il figliuolo. È invece probabile che Girolamo facesse appunto nella corte Ducale la prima conoscenza di Tiziano. Si ricordi che il pittore cadorino era molto conosciuto in Ferrara. Già intorno al 1510 egli aveva dipinto per il duca d'Este [1] il suo *Cristo e il Fariseo del tributo della moneta*, — ora a Dresda — lasciando ai pittori ferraresi con quell'opera un modello insuperabile nella figura di Cristo. Nel febbraio del 1523, secondo i *Memoriali delle spese* degli Estensi, Tiziano venne a Ferrara a completare con il *Bacco e l'Arianna* [2] il famoso Gabinetto, per il quale egli aveva già eseguito anche il *Baccanale* (1518-1519) e l'*Offerta a Venere* (1516-1518), che presentemente si conservano al Prado, [3] commessigli dopo che nel 1516 era stato in Ferrara [4] a finire un altro Baccanale di Giambellino. Più tardi, tra la fine del 1524 ed il principio dell'anno seguente, il Vecellio era di nuovo a Ferrara, come vi era poi con probabilità nel natale del 1527, e due anni dopo certamente durante il primo semestre del 1529. Fu quindi facile al Carpi accostare Tiziano, farselo amico, e conoscerne le opere attraverso i disegni: così almeno farebbe pensare il San Sebastiano della tavola bolognese di San Salvatore. Non è escluso però che il ferrarese fin d'allora abbia fatto anche qualche gita a

(1) Fischel Oscar (*Titian*, Lipsia 1911, pag. 249), ritiene probabile la data 1514-1515; Lafenestre G. (*Le vie et l'oeuvre de Titien*, Paris, 1909, pag 44), vorrebbe anticipare la data al 1507-1508.

(2) National Gallery, Londra, n. 35.

(3) Cfr. Madrazo P.: *Catalogue des tableaux du Musee du Prado*, Madrid, 1913, pag. 87, n. 418 (459), n. 419 (451).

(4) Campori Gius.: *Tiziano e gli Estensi*, in *Nuova antologia*, 1874, pag. 581-620

Venezia; e in caso affermativo è sicuro che egli si sarà affrettato di conoscere meglio l'opera dell'amico.

Caratteristiche veneziane nell'opera complessiva di Girolamo Carpi non sono mai mancate, anche nel suo periodo primitivo; e si è ragionevolmente supposto che egli le abbia ricevute per mezzo di Giovanni Dosso, con l'arte del quale egli fortemente simpatizzava. Ma al nome del Luteri dobbiamo aggiungere definitivamente quello del Vecellio

Un'opera dove i caratteri veneziani sono abbastanza accentuati, e che dovette essere eseguita dal Carpi intorno al 1537 è una *Adorazione dei Magi* [1] (fig. 23) che si conserva nella Galleria Estense in Modena. Quantunque molto sciupata, ritoccata ampiamente, ed ingrandita negli orli per adattarla ad una nuova cornice, rappresenta abbastanza bene il periodo venezianeggiante del Carpi. Si spiega perciò come il quadro sia stato attribuito a scuola veneziana da un grossolano « Catalogo della Galleria del 1854. Nel quadro si notano alcune caratteristiche improntate dal maestro, e insieme un po' di manierismo derivato a lui dal Correggio ».[2]

Il paese è certamente dossesco, ma più caldo e vivace di quello che potrebbe essere in un ferrarese mai uscito dalle mura della sua città; ed è un ottimo sfondo all'aggruppamento delle persone inconsueto che sente alquanto dell'artificioso, ma che non è privo di grazia. Il tipo di Maria può considerarsi uno sviluppo ulteriore di quello

(1) La ragione della data è supposta dal fatto che prima del 1536 il Carpi non dovè fare la copia del ritratto del duca di Ferrara, che Tiziano aveva dipinto.

(2) Cfr. Adolfo Venturi: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 432.

Fig. 23 — Modena, R. Galleria Estense. Girolamo Carpi: Adorazione dei Magi (Fotografia Sorgato).

usato nella tavola di San Salvatore in Bologna, e che il Carpi affinandolo, ripeterà volentieri sino al termine della sua carriera artistica; al pari di quello delle figure barbate de' magi e dei vecchi.

Prossima a questa tela è un'altra pittura di Girolamo, che rappresenta *Diana e Endimione*, già nella Galleria ducale di Modena ed ora a Dresda dove è pervenuta l'anno 1746 sotto il nome di Benvenuto Garofalo [1] che tuttora conserva, sebbene per qualche tempo abbia portato anche il nome di Dosso Dossi.[2] Ma attribuire questa tela al Tisi è volergli attribuire cosa non facilmente collegabile colla serie sicura delle sue pitture. Il Morelli pensò giustamente erronea quell'attribuzione [3] ed inclinò a vedere in quella tela un'opera di Girolamo Carpi. E non mi pare difficile il persuadersene se si confronta (fig. 24) la testa di Endimione addormentato e quella del *San Giorgio* nella Cattedrale di Ferrara; e se si pensa che le linee del capo della dea stanno tra quelle della Venere nel quadro di *Venere, Marte e Cupido* a Dresda, e quelle della Vergine nella tavola di San Salvatore in Bologna, formando così un tipo intermedio. Non manca anche in questa opera quel tanto di manierismo che era nel Carpi e che rende la scena un po' fredda ed accademica, non ostante l'agitazione delle pieghe svolazzanti nella veste succinta

(1) Cfr. Woermann K.: *Katalog der Königlichen Gemälde galeries zu Dresden*, Dresda, 1905, pag. 74, n. 139 (147).

(2) Cfr. *Catalogue explicatif des tableaux de la Galerie Royale de Dresde.* (Dresda, 1817), pag. 255, n. 283.

(3) Cfr. Iv. Lermolieff (Morelli G.): *Die werke ital. Moist. in. d. Gal. von. Munchen, Dresden und Berlin*, Lipsia, 1880, pag. 138; *Kunstkritische Studien uber die italienische Malerei*, vol. II, Lipsia, 1891, pag. 187-188.

Fig. 24 — Dresda, R. Galleria. Girolamo Carpi: Diana e Endimione (Fotografia Bruckmann).

di Diana, svelata il petto alla destra, allora allora discesa dal carro tratto dalle bianche giovenche, che nascondono il paese là proprio dove si dovrebbe scorgere per l'aprirsi del bosco. E non mancano piccoli particolari decorativi spesso usati dal Carpi, come i gruppi di grandi fiori al margine del paese sul davanti del quadro, che si vedono anche nel *San Giorgio a cavallo* di Dresda, nell'*Adorazione dei Magi* di Modena, nei *Baccanali* del Castello Estense a Ferrara.

Un'altra pittura di Girolamo, che in qualche modo ci rammenta i *nudi* e le *nude*, che andavano a ruba, di Tiziano, è *Venere sorgente dalle acque dell'Eridano con corteo di ninfe, accompagnata da Cupido e trascinata su una conchiglia da due cigni.*[1] Si sente molto bene come l'artista in quest'opera abbia voluto fare del nudo per il nudo: ma pur indulgendo ai costumi rilassati del tempo seppe nel mito greco-umanista conservare la linea abbastanza castigata (fig. 25). La tela da Modena a Dresda fu portata nel 1746, dopo la storica vendita fatta da Francesco III duca di Modena nel 1745 di cento quadri della Galleria Estense per 1200000 talleri al re di Polonia Augusto III, Elettore di Sassonia, ottimo conoscitore di pitture, che egli raccoglieva per la sua nuova Galleria.[2]

(1) Cfr. *Catalogue explicatif des tableaux de la Galerie Royale de Dresde.* Dresda, 1817, pag. 254, n. 280; WOERMANN K.: *Katalog der Königlichen Gemäldegaleries zu Dresden*, Grosse ausgabe, VI. auflage, Dresda, Hoffmann, 1905, pag. 75; BRYAN'S DICTIONARY *of painters and engravers*, Londra, Bell., 1903, vol. I, pag. 255; BERENSON B.: *North Italian Painters of the Renaissance*, New York, Putnam, 1907, pag. 239. Il CAMPORI G. (Cfr. *Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena, 1855), mentre ricorda questa pittura, non pensa ad identificarla con uno dei due soprausci menzionati dal Baruffaldi.

(2) Cfr. *Noveau Tableau de Dresde, ou description topographique de cette ville.* Dresda, Arnold, 1818, pag. 182.

In quel tempo era già ritenuta opera di Girolamo Carpi, e veniva infatti così menzionata nella *Descrizione* della Galleria Estense del 1743: « Nella [1] terza camera... sopra l'uscio d'ingresso nella facciata a occidente: Un quadro con una Galatea in una conchiglia tirata da due cigni, col

Fig. 25 — Dresda, R. Galleria. Girolamo Carpi: Venere sull'Eridano. (Fotografia Brockmann-Tamme).

corteggio di ninfe e nereidi: lavoro di Girolamo Carpi (alt. brac. 2 onc. 8 $\frac{3}{4}$, larg. brac. 5 onc. 6) ».

La vecchia tradizione dal Vasari al Baruffaldi è concorde in questa attribuzione, [2] che è accettata dalla moderna critica ed è suffragata dalla testimonianza del contemporaneo umanista ed oratore ducale Gerolamo

(1) Cfr. Modena, Regia Biblioteca Estense: « Descrizione delle pitture esistenti in Modena, nell'Estense Ducal Galleria, scritta nell'anno volgare MDCCXLIII (Cfr. A. Venturi: *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena, 1882, pag. 358).

(2) Però sembra che secondo un vecchio inventario (Cfr. A. Venturi: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 39) questo sia l'istesso quadro rappresentante Venere e Amore su una conchiglia tirata da due cigni, che nel 1618 fu inviato da Ferrara a Modena come opera di Dosso

Falletti, uomo di fiducia dei duchi d'Este, ed amico del pittore. Egli scriveva di questo quadro ne' suoi poemi: [1]

Egreditur Cytherea mari, quis pinget Apelles?
Quis canet hac docto carmine Maeonides?
Inveni. Carpensis erit, qui pinget, Apelles:
Et qui laude feret Pyrrhus, Homerus erit.

E l'Omero (!) ferrarese che paragonava, con frase solita a quei tempi, Girolamo a un nuovo Apelle, pensava alla pittura dell'amico quando in suo poemetto ad Anna D'Este, paragonava la donzella principesca alla Dea Venere che scende ai ricchi regni dell'Eridano:

Hesperiae cum laeta suas inviseret urbes,
Venit ad Eridani ditia regna Venus:
Et modo divitias miratur fertilis agri,
Et modo Atestini moenia clara Ducis.
Hic tum forte tuam vidit sub imagine formam
Et pictum in tabula noscere credit opus.
Quis mihi te similem pinxit, mea dulcis imago?
Sola meos vultus quam bene picta refers!
Vera mei effigies, ait, est hic vultus, et ipsum
Pectus, et os, eadem lumina, labra, manus.
Ut vero Eridani Nympham te agnovit; obortis
Sic fata est lacrimis, quid juvat esse Deam?

Che nella Dea navigante sull'acque il Carpi abbia realmente voluto — come insinua il Falletti — ritrarre le sembianza di Anna d'Este, non è meraviglia. A ben altre glorificazioni erano abituati i principi del Rinascimento. A Ferrara, come altrove, l'opera degli aulici pittori ducali doveva sempre mirare all'esaltazione dell'eccellentis-

(1) Cfr. Hieronymi Faleti: *Poemata*, in *Delitiae CC Italorum Poetarum-collect.* Ranutio Ghero, 1608, pag. 948

sima Casa d'Este. Così nel quadro, che ha per sfondo le colline di Monselice e di Este, e i colli Euganei, la larga ubertosa campagna Padana, e le rive dell'Eridano co' suoi salici, i suoi pioppi e le sue alberelle, luccicanti nel nitore della brina mattinale, ove

> . . . il tripudio corre
> degli uccelli su l'aura del pian lungi florido,

l'artista, che poteva avere conservato un non voluto ricordo della Galatea di Raffaello alla Farnesina, significava colla determinazione del paese nella dea, che i poeti avevano fatto sorgente dalle spume del grande oceano, la volontà di porre in esaltazione « ne le scendenti spire de la conchiglia... dai cigni volanti su l'Eridano » le grazie della nuova dea: e le poneva attorno le tre ninfe a memoria quasi delle tre simboliche Cariti. Come pittura quest'opera rappresenta un reale progresso nell'arte di Girolamo Carpi. Tolto qualche leggerissimo difetto di scorcio la linea nitida e recisa è sempre corretta. Il paese pur conservando caratteri di derivazione dossesca, anche nella particolare lumeggiatura delle piante, ha tali accenti personali di realismo e di modernità da farci sentire presenti, nel fascino del loro silenzio, le terre ferraresi ed i polesini rodigini. Il colore dal carnicino dei torsi femminei al giallo aurato del cielo mattinale, dall'oscuro verde oliva delle piante al gialliccio delle foglie lumeggiate, e all'azzurro lene dei colli dà alla vista un senso di riposo e di floridezza.

Il torso di una delle tre ninfe ritorna quasi nell'identica posa in uno dei tre *Baccanali*, che restauratissimi ed

abbastanza sciupati si conservano sul muro di un gabinetto del Castello Estense a Ferrara.

La critica moderna [1] rivendica giustamente al Carpi questi tre affreschi che nel secolo scorso furono variamente attribuiti ora a Tiziano, ora a Dosso [2] a causa delle notizie che ci dà il Vasari intorno a baccanali da essi eseguiti per il duca di Ferrara. Abbiamo già accennato ai tre cosidetti baccanali di Tiziano, presentemente divisi tra la Spagna (Prado) e l'Inghilterra (National Gallery). In Inghilterra si trova anche l'altro baccanale che Giambellino cominciò per il duca di Ferrara, e che fu poi terminato da Tiziano [3] tra il 1514 e il 1516. Il Vasari nella vita nel nostro Carpi ci parla inoltre di un baccanale « *una Baccanaria d'uomini* » dipinto da Dosso Dossi [4] e di cui non si conosce esattamente la fine. Nessuna di queste opere corrisponde ai tre affreschi di Ferrara. Ad ogni modo i baccanali del pittore cadorino furono la prima ed inevitabile scuola dove i pittori ferraresi conobbero il colorismo veneziano di origine giorgionesca, che aveva in sè la forza di mettere la vita nelle fredde decorative composizioni umanistiche di quell'età; e ad essi si rivolse come a modello e ne prese l'ispirazione Girolamo Carpi, quando eseguì le pitture, di cui ci accupiamo, forse intorno al 1538.

Non pare che gli affreschi stiano al loro posto origi-

(1) Cfr. Berenson B.: *The North Italian painters of the Renaissance*, London, Putnam, 1907, pag. 239.

(2) Cfr. Frizzi Ant.: *Memorie per la storia di Ferrara*, vol. 4, pag. 358, Ferrara, 1848.

(3) Cfr. Campori G.: *Tiziano e gli Estensi*, in *Nuova Antologia*, 1874.

(4) Cfr. Vasari: *Vite*, Ed. Milanesi, V, 46; H. Mendelsohn: *Das Werk der Dossi*, Monaco, 1914, pag. 3 e 10.

nale, e probabilmente facevano parte di una grande decorazione, — ora perduta, — che non si esclude potesse essere anche in altro palazzo estense diverso dal Castello. Quando furono trasportati sul muro attuale nel Gabinetto della loggia che guarda il Cortile pensile, un incauto restauratore pose sugli affreschi una vernice oleosa, rifilò i contorni di molte figure, sostituì alla meglio le parti cadute nel distacco. Tutto questo ha contribuito a dare alle tre pitture un aspetto curioso e non perfettamente piacevole all'osservatore. Non è tuttavia perduta la linea originale.

Nel primo quadro, — forse il più antico dei tre — sono state rappresentate dall'artista scene della *vendemmia* (fig. 26). Satiri arrampicati sugli alberi, che ci ricordano gli olmi a cui è sposata la pampinea vite nella bassa campagna romagnola, staccano i grappoli dorati dell'uva che viene raccolta nei cesti che le braccia reggono in alto delle ninfe sottostanti. Alcune di queste — vere canefore all'antica — colle corbe ripiene sul capo corrono verso il grande torchio a ruote, che è nel mezzo del campo, e dove una giovincella coronata di pampini e un puttino sembra che premano coi piedi nudi il bel frutto perchè ne esca il succo, che deve cadere in una mastelletta che è sotto. Verso al primo piano del quadro, più vicino a noi, un satiro butta con un secchio l'acqua che deve lavare l'interno di un tino rovesciato per prepararlo a ricevere il ribollente mosto. Un altro dio silvestre che reca dell'uva in un cesto, e due donne, che sostengono una piccola tinozza ripiena, pare che attendano il ritorno del putto che ha recato una tazza alla dama che è seduta

in evidenza al primo piano del quadro e sta libando nella brunita coppa il nuovo vino!

Il mito di Arianna è il soggetto del secondo quadro. Tiziano nel suo *Bacco e Arianna*, — già in una sala del Castello Estense di Ferrara, ed ora alla National Gallery di Londra — aveva illustrato la prima parte del mito. In quella straordinaria pittura — dove il Vecellio spinse ad una altezza non facilmente raggiungibile la perfezione della forma e la bellezza magica del colore — Bacco, che ritorna dalle Indie trionfante su di un carro trainato da tigri seguito da menadi e da satiri, che stringono i serpenti sacri ai misteri dionisiaci, tra lo strepito de' timpani, di tamburelli e di nacchere, ritrova sulla riva di Nasso, isola deserta del limpido mare di Grecia, la dolente Arianna abbandonata da Teseo.

Nel suo affresco Girolamo Carpi, naturalmente con meno forza e minore grandezza, ci rappresentò il *Trionfo di Arianna* che, non più memore del bel Teseo e della grande tragedia del Minotauro, si è data all'esultante cornigero figliolo di Giove e di Semele, e riceve il serto — opera di Vulcano — con cui Bacco le dona l'immortalità (fig. 27). Essa pure siede su un cocchio trainato da due tigri. Due Panischi sono sul carro, l'uno sul davanti col tirso e il tamburello, l'altro reggente il serto incorruttibile, mentre altri due Panischi cavalcanti pantere di qua e di là del cocchio suonano la lira. Due Egipani stanno offrendo il nappo ad Arianna. Menadi, Tiadi, Satiri e ninfe danzando, strepitando, e suonando nacchere, cennamelle e tamburelli seguono e circondano il corteo preceduto da altri fauni, satiri e panischi: reggenti gli

Fig. 26 — Ferrara, Castello Estense. Girolamo Carpi: La Vendemmia.
(Fotografia Sansaini).

uni il simbolico grappolo, altri vestiti della pelle maculata di pantera, stringenti il sacro serpe e l'asta di Dioniso.

Nel terzo affresco il Carpi dipinse il *Trionfo di Bacco*, dove la sua fantasia ebbe modo di sfoggiare l'asiatico corteo di elefanti, camelli, leoni e tigri (fig. 28). Cavalcano i primi satiri versanti il vino dai vasi, panischi reggenti cornucopie e nacchere, titiri che suonano corni e portano le corbe dell'uva. Il dio ebro inghirlandato di edera, di pampini, e di grappoli, a cavalcioni di un leone è sorretto da Sileno e da un satiro, mentre una coppia di titiri da una piccola ara sacrificale gli offre una nuova coppa di vino. Più addietro sul suo cocchio trainato da una tigre e da una pantera sta Arianna in compagnia di una ninfa e col solito corteo intorno di danzanti. Si scorge un fanciullo che posa confidenzialmente un braccio sulla proboscide di un elefante, una giovine che regge sul capo un cesto di uva, un fauno che innalza una grande tazza argentea ripiena di mosto. Su nelle nubi Giove indica a Semele — il cui spirito Bacco aveva liberato dall'inferno e recato fra i celesti — un genio alato recanti due corone.

Nella *Vendemmia* (fig. 26) ritorna nel viso della Dama, che fa la libazione, il tipo di una tra le ninfe di Dresda, e la linea del braccio che alza la coppa è quella del braccio di Venere che trae una freccia dalla faretra di Cupido. Le due giovinette canefore, che tengono alto il cesto dell'uva sotto un olmo, ricordano — tenuto conto del progredire del pittore — la maga Circe nel quadro della Galleria Corsini in Roma; e le altre che corrono verso

il torchio rammentano figure consimili del quadretto di Bologna e nel fregio rovinato di San Francesco in Ferrara.

Fig. 27 — Ferrara, Castello Estense. Girolamo Carpi: Trionfo di Arianna. (Fotografia Sansaini).

Nel *Trionfo di Arianna* (fig. 27) si hanno di nuovo i tipi consueti delle fanciulle, e le linee dei corpi muscolosi

che già conosciamo in Girolamo. Il pittore ripete uno dei torsi femminei del quadro di Dresda, che casualmente

Fig. 28 — Ferrara, Castello Estense. Girolamo Carpi: Trionfo di Bacco. (Fotografia Sansaini).

vediamo poi quasi rifatto all'inverso in una tarda opera di Tiziano: *Diana e Callisto*. Ma può darsi che già un

antico disegno del Cadorino avesse dato per la prima volta lo spunto al Carpi per la sua figura. Così al Sileno del *Bacco e Arianna* di Tiziano pensò il Ferrarese per il suo satiro dalla pelle maculata di pantera, che reggente il tirso di Dioniso e il serpe sacro precede correndo il corteo. Ma non ostante l'inevitabile influsso tizianesco questa rimane sempre l'opera di un pittore ferrarese che venezianeggia a fior di pelle.

Così è ancora l'artista nel *Trionfo di Bacco* (fig. 28). Non si può cadere in inganno vedendo la caratteristica portatrice di uva, la figura di Bacco e di Sileno che regge il dio. Nella figura anzi di Sileno vediamo già il principio per delineare quella grandiosa del San Girolamo di Ferrara; come nel genio alato che scende dall'Olimpo si scorge sempre una riduzione di quello che compie la metamorfosi di Pico.

Accenti veneziani si troveranno poi altre volte nelle opere di Girolamo Carpi: nel ritratto di Alfonso d'Este alla Galleria Pitti, copia da Tiziano, e che può considerarsi una vera riduzione ferrarese di un'opera prettamente veneziana; nella tavoletta del *Cristo che predica alle sorelle di Lazzaro* della Galleria degli Uffizi, dove i caratteri veneziani di certe figure sembrano specificarsi bonifazieschi, e qua e là in tante altre pitture; ragione per cui potè il Carpi, collaborando col Dosso, quasi confondere la sua opera con quella del compagno, e fare volutamente meno sentire la propria presenza.

Accenti veneziani, ma non spirito veneziano. Il Carpi era troppo disegnatore, troppo compreso della sua visione delle cose a contorni nitidi, precisi. La sua educa-

zione locale ferrarese-emiliana aveva data una ferma base al suo sviluppo artistico troppo diversa da quella che gli era necessaria perchè egli si volgesse verso la comprensione coloristica anzichè verso la disegnativa. Il suo venezianesimo quindi non fu che una breve parentesi. Persuaso del valore decorativo della linea egli era naturalmente portato verso altri ideali che si irradiavano dal centro d'Italia; e curò poi il colore per la valorizzazione del disegno. Non altro. Gli fu possibile perciò l'accettazione del manierismo correggesco e parmigianinesco, e delle tendenze al raffaellismo. Se avesse il Carpi accettato l'arte veneziana orientandosi del tutto verso di essa non avrebbe avuto dei tentennamenti nel suo periodo più tardo, e la decadenza del ritorno alle forme dell'arte patria; e colla sua anima sensibilissima, piena di ricerche emotive culturali, avrebbe potuto formarsi una personalità forte e degna.

III.

Secondo quanto ci viene narrato nella vita che Giorgio Vasari dedicò all'amico nella seconda edizione [1] delle sue *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Girolamo Carpi eccelleva nel dipingere figure isolate. Queste si possono ragionevolmente dividere in ritratti, e figure allegoriche-storiche, tanto più che si può quasi mantenere a loro riguardo l'ordine logico tenuto sin qui.

Si è già fatto cenno di due ritratti presunti del periodo primitivo del pittore, e poichè or ora si è esaminato il Carpi nelle sue tendenze venezieggianti, è bene ricordare immediatamente la copia — forse non ultima causa del suo accentuarsi verso Venezia — che egli eseguì del *ritratto di Alfonso I*, che Tiziano aveva terminato circa il 1536 a commissione di Ercole II nuovo duca di Ferrara, successo al padre nel novembre dell'anno 1534.

---

[1] Cfr. M. Giorgio Vasari, pittore et architetto aretino: *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*. Secondo et ultimo volume della Terza Parte, nel quale si comprendono le nuove Vite dall'anno 1550 al 1567 (in Fiorenza appresso i Giunti, 1568), pag. 552 e ss.

Si narra che il duca avendo visto a Venezia, nel luglio del 1536, il ritratto che Tiziano eseguiva, rimanesse così soddisfatto da ordinare uno sborso di 200 scudi al pittore, oltre ai cinquanta ducati già in antecedenza pagati. Secondo le istruzioni che il duca aveva dato al Tebaldi, suo ambasciatore presso la Repubblica Veneta, Alfonso I doveva portare nel suo ritratto le insegne di cavaliere francese.[1] Nel ritratto, che ora si conserva alla Galleria Pitti,[2] si vede appunto il duca con il collare dell'ordine di San Michele,[3] ordine militare fondato nel secolo decimo quinto dal re di Francia Luigi XI. Non è quindi il caso di confondere questo ritratto con un altro di Alfonso I fatto ugualmente dal Vecellio molto tempo prima, e che, finito nella collezione di Carlo V nell'anno 1533, si dà ora come perduto. Il primo a dirci che il Carpi aveva eseguito per il duca una copia dell'opera di Tiziano è il Vasari, che l'apprese dalla bocca stessa del pittore di Ferrara. I critici moderni dal Justi al Berenson [4] ammettono in sostanza che il quadro di Firenze sia un antica copia cinquecentesca e non l'originale di

(1) Cfr. Lafenestre G.: *La vie et l'oeuvre de Titien*, Paris, 1909, pag. 161.

(2) Firenze, R Galleria Pitti, n. 311: cfr. Pieraccini E.: *Guide de la Gal. Roy. du Palais Pitti*, Firenze, pag. 148.

(3) Per il confronto si veda: P. Durrieu: *Une peinture historique de Jean Fouquet. « Le roi Luis XI tenant un Chapitre de l'Ordre de S. Michel »* in *Gazette archeologique*, 1890. Riprod. in *Bulletin de la Société française de Réproductions de manuscrits à peinture*, Paris, a. I, (1901), n. 1, tav. 31, pag. 19, 20 Cfr. P. Durrieu: *Les Manuscrits des Statuts de l'Ordre de Saint Michel.*

(4) Cfr. C. Justi· *Tizian und Alfons von Este*, in: *Jahrbuch. d. Kongl. Pr. Kunst.*, XV, 1894, pag. 70 e ss. (cfr. Carlo Ridolfi: *Le meraviglie dell'arte*, Ediz. Detlev Freiherrn von Hadeln, Part. I, Berlino, Grote, 1914, pag. 161); Fischel O.: *Titian*, Lipsia, 1911, in *Klassiker der Kunst*, vol. 3, pag. 71; Berenson B.: *The North Italian Painters*, Londra, Putnam, 1907, pag. 239.

Tiziano. Data la testimonianza del Vasari è naturale che si possa credere autore della copia Girolamo Carpi.

Fig. 29 — Firenze Galleria Pitti.
Girolamo Carpi: Ritratto di Alfonso I d'Este (copia da Tiziano).
(Fotografia Alinari).

Del resto l'opera stessa (fig. 29) contiene in sè elementi stilistici per mantenere questa attribuzione; sebbene trat-

tandosi di una semplice copia di un'opera altrui si vada veramente più per intuizione che per esame di elementi interni, quasi impercettibili, nella valutazione del colore e nella particolarità del segno. Ma poichè ogni pittore anche nell'eseguire una copia dell'opera di altri lascia sempre, necessariamente, qualche cosa di suo, perchè ogni visione importa interpretazione: così il Carpi doveva lasciar qualche traccia di se.

Nel ritratto fiorentino Alfonso I ha il viso col caratteristico colore mattone bruciato, che risalta — senza contrasto — sul fondo marrone scuro del quadro, appena illuminato, al lato destro, da un rettangolo di paese — ora anch'esso piuttosto abbuiato. Pare che tutta la pittura sia intonata verso il marrone. Color marrone-viola è il cannone su cui il duca appoggia il braccio, con la mano in abbandono abbastanza chiara e grassoccia, che esce dalla manica di broccato giallo a fioroni della vesta con gli sbuffi di seta sanguigni rigati di nero; il sanguigno seguita sul risvolto della sopravveste che ha il tocco di pelliccia, pure color marrone; la veste è stretta alla cintura da una fettuccia tra il nero, il violaceo, il grigio; si aggiunga il gialliccio d'oro vecchio dell'impugnatura della spada e della decorazione che il duca porta al collo: e si ha nell'insieme una espressione del colore che corrisponde in certo modo a quella del ritratto del Salimbeni, del ritratto dello sconosciuto cavaliere di Modena, di quello del Mosti all'Accademia di Venezia. Sono tutte pitture queste che si seguono da vicino e segnano tanti gradini nell'opera del Carpi, mentre non si possono prescindere dal ritratto di Alfonso I.

E la corrispondenza del metodo è perfino nelle minuzie: nel porre in risalto i lembi bianchi dei colli e delle sottomaniche, i gialli d'oro antico delle decorazioni metalliche, la posizione di tre quarti all'incirca del corpo e del capo in maniera da potere lavorare fra i capelli l'orecchio, — cosa che abbiamo notato sino dalle prime opere del pittore — e genericamente quella certa incisione della linea che alle volte diventa quasi durezza. E uscendo dal campo de' ritratti si ponga a raffronto la mano sinistra del duca, che s'appoggia sulla spada, e la corrispondente mano della *Occasione* nel famoso quadro di Dresda in atto di reggere il lembo della veste; la mano destra del duca e quella del San Giorgio della Cattedrale di Ferrara parimenti in atto di abbandono, e quella dell'arcivescovo di Pisa nel ritratto di Firenze, la quale rappresenta uno svolgimento ulteriore della stessa attitudine.

Girolamo Carpi aveva già altra volta, prima di eseguire la copia dell'opera di Tiziano, dipinto il ritratto del duca Alfonso I. Gregorio Giraldi [1] così ci descrive l'effigie del duca in quella pittura:

« È di color bruno, di ciera terribile et severa, con occhi vivi et con naso honestamente chinato in giù, con barba et capegli canuti, quali mostrano segni d'heroica fortezza et d'animo costante ».

Penso che il ritratto di cui parla il Giraldi sia quello che ora si conserva nella regia galleria di Modena, e che

(1) Cfr. Gregorio Giraldi: *Commentario delle cose di Ferrara tratto dall'epitome di M. Gregorio Giraldi*, Venezia, 1556 (cfr. A. Venturi: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 30).

Girolamo Carpi lo abbia eseguito (fig. 30) poco prima del 1530. A. Venturi [1] propendeva ad attribuirlo ai Dossi e particolarmente a Battista; ma giustamente fu osservato [2] che il documento abbastanza vago su cui si appoggia l'attribuzione parla di una pittura su tavola, mentre il quadro modenese è su tela.

Questo poi corrisponde al ritratto descritto dal Giraldi: vi vediamo infatti il duca con quella barba e capelli grigi che convengono ad un'età non più giovane. E non conta l'osservazione che nel ritratto (copia) della Galleria Pitti Tiziano abbia dato ad Alfonso I i capelli ancora scuri. Il Cadorino eseguì la sua pittura non dal vero, ma circa due anni dopo la morte del duca secondo indicazioni, e forse modelli, che Ercole II gli inviava a mezzo del suo oratore in Venezia. E non sarebbe anzi meraviglia se il Vecellio avesse usufruito per l'originale della sua pittura proprio di questo ritratto di Girolamo Carpi. Poichè colpisce la strana corrispondenza nella posa del capo nelle due tele. Fatta eccezione della maggior età che si scorge nel quadro modenese — necessaria in un ritratto dal vero — le due teste appaiono identiche.

Così sembra giusta l'attribuzione al Carpi se si confronta questo ritratto con quello più primitivo di Fran-

---

[1] Cfr. A. Venturi: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag 30 Il documento di cui si parla è il seguente: R. Archivio di Stato, Modena. Cfr. Libro di Spese di Messer Jan Cristofaro detti il Fra dalla guardaroba spenditore dell' Illma Signora Lauora d'Este: « al nome di Dio 1535 e a dì 5 aprile soldi sei dati a uno mastro de ligname per una asse de piopa la quale ebe mastro Batista de Dosso per fare uno retrato voleva la Madonna » (Laura Eustochio). (Cfr Mendelsohn H.: *Das werk der Dossi*, München, 1914, pag. 207).

[2] Cfr. Mendelsohn H.: *Das werk der Dossi*, München, 1914, pag. 128.

cesco Villa nell'Ateneo ferrarese, e col S. Giorgio della Cattedrale di Ferrara. Il quadro di Modena essendo po-

Fig. 30 — Modena. Galleria Estense.
Girolamo Carpi Ritratto di Alfonso I d'Este — (Fotografia Alinari).

steriore — non prima del 1528 e non dopo il 1530 — ha naturalmente forme più evolute e la pennellata più liquida;

ma le particolarità stilistiche rimangono. Notevole il disegno d'insieme della figura concepita in un audace movimento arrestato di botto, che ci dà quel certo senso di secchezza e di durezza che sappiamo nel Carpi. Così la mano che stringe il bastone del comando corrisponde a quella che con pari forza stringe l'asta nel S. Giorgio, e nel ritratto del Villa. La posa di tre quarti del capo che lascia scorgere tra i capelli l'orecchio è quella che troveremo senza eccezione in tutti i ritratti dell'artista ferrarese; come si trova senza eccezione la stessa fissità ardente negli occhi sotto l'identico modo di disegnare l'arco delle sopracciglia. La lumeggiatura dei metalli avviene sempre in linea retta parallelamente alle membra umane che essi coprono, distribuita quasi sui medesimi punti. Nel ritratto di Alfonso I, vediamo su di un muretto i guanti di acciaio, puramente di parata come l'elmo nel ritratto di Ercole II; ma l'uno e gli altri abbiamo veduto con funzione semplicemente decorativa nel ritratto del Villa con chiaro scopo di accrescere sempre più gli effetti delle armature lumeggiate.

Sembra che il fondo del quadro voglia ricordare la battaglia della Polesella avvenuta il 22 dicembre 1509.

Il ritratto di Girolamo Falletti (?) alla Galleria Corsini in Roma è certo il ritratto stilisticamente più prossimo (fig. 31) a quello di Alfonso I nella Galleria Modenese sebbene più evoluto. « Gierolamo Faletti conte Ferrarese...[1] dottore, filosofo, et prattico nelle humane

[1] Cfr. Superbi Acostino da Ferrara: *Apparato degli Huomini illustri della città di Ferrara*, Ferrara, Suzzi, 1620, pag. 91.

lettere, huomo prudente, et di vaglia, Poeta non indegno et istorico: Onde per le nobili virtù et qualitadi fu ser-

Fig. 31 — Roma, Galleria Corsini
Girolamo Carpi: Ritratto di Gerolamo Falletti (?) (Fot. Anderson).

vidore accetto ad Ercole II duca III di Ferrara e suo famigliare ». Umanista erudito ed uno dei più celebri del

suo tempo in Ferrara il Falletti scrisse dottamente in latino, e tradusse dal greco in italiano; diplomatico di valore dal duca fu mandato volentieri a Roma, a Venezia, e altrove come Oratore della Eccellentissima Casa d'Este; amicissimo di Gerolamo Carpi lo ricordò con piacere nei suoi scritti, e l'amico pittore grato ne ritrasse le sembianze su di una tela, che si conservò in Ferrara fino al secolo decimottavo. Benchè non si possa per ora dare una prova esterna decisiva che si tratti della medesima pittura che già era in Ferrara, è tuttavia probabile che il nobile erudito rappresentato tra i suoi ponderosi volumi nella tela corsiniana sia appunto il Falletti, se si ammette l'attribuzione, che per altro è già sostenuta da recenti critici,[1] al nostro pittore: che, ritrattista ufficioso e ufficiale di Casa d'Este, ha eseguito ritratti anche de' principali diplomatici ducali a lui contemporanei: certamente quelli del Tibaldi, del Mosti e del Constabili.

Che questa sia pittura del Carpi non pare dubbio. Ce ne assicura anzitutto quella certa durezza e secchezza di segno, — che rende inaccettabile l'attribuzione a Dosso, — e la generale costruzione del ritratto, corrispondente a quella che già conosciamo, o che vedremo nel Carpi. La colorazione da un verdone oscuro al morato è quella fondamentale del ritratto Bartolini-Salimbeni, della copia da Tiziano, del ritratto Mosti. In tutti i ritratti eseguiti dal nostro artista, come in questo della

---

[1] Cfr. H. MENDELSOHN: *Das werk der Dossi*, München, 1914, pag. 193. L'A citando il Berenson, che è per Girolamo Carpi, rimane in dubbio fra il Carpi e Battista Dosso, sebbene mostri di accorgersi che gli argomenti portati in favore del secondo sono piuttosto deboli.

Corsini, abbiamo la stessa premura di porre in rilievo sulle tinte cupe dell'abito il bianco dell'orlo dei pizzi alle mani e al collo, il giallo d'oro vecchio delle collane e delle fibbie. La tinta del viso tende al rossiccio come generalmente avviene nelle figure di Girolamo. La costruzione del capo è sempre di tre quarti all'incirca con la cura di mettere in evidenza le linee degli occhi con la stessa fissità della pupilla sotto l'arco delle sopracciglia disegnate nitidamente, il lobo dell'orecchio fra i capelli e la barba minuzioso ne' suoi particolari. Le mani grassoccie sono prossime a quelle della copia Pitti, e ci fanno pensare che la pittura sia stata eseguita circa il 1535-1537 mentre il Carpi forse copiava Tiziano, ed aveva vedute le opere del Pordenone e di quel solitario che fu Lorenzo Lotto: ce lo indica col contrasto voluto sul colorito di tutto il quadro il tappeto persiano del tavolo.

Così si è potuto ritenere come perduto il ritratto che Gerolamo Carpi aveva eseguito di Tommaso Mosti letterato ferrarese e famigliare del Duca, e che al tempo del Barrufaldi ancora esisteva in Ferrara. Ma confrontando il ritratto del segretario ducale dipinto da Tiziano [1] intorno al 1526 con un ritratto d'uomo a mezza figura (fig. 32) giudicato della maniera di Dosso Dossi nelle RR. Gallerie di Venezia,[2] si può quasi con certezza affermare che l'opera del Carpi non sia andata perduta,

(1) Cfr. Chiavacci-Pieraccini: *Guide de la Galerie Royale du Palais Pitti*, Ediz. IV, Firenze, s. d., pag. 177, n. 495.

(2) Cfr. Luigi Serra: *Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia*, Venezia, Ferrari, 1914, pag 104, n. 297.

e che la figura rappresentata nella tela veneziana sia appunto quella del Mosti.[1] Non è da preterire l'amicizia che legava la famiglia Mosti al pittore ferrarese. Fu uno della famiglia, — Agostino — che donò nel 1543, accompagnandola con grandi lodi, al Gesner una copia dell'opuscolo del Canano coi disegni anatomici di Girolamo Carpi, opuscolo già fin d'allora rarissimo e prezioso.

Nel ritratto veneziano del gentiluomo ferrarese, sebbene la testa non sia esattamente resa nella stessa posizione di quella dipinta dal Vecellio, si nota lo stesso accentuato naso aquilino, e lo sguardo caratteristico. Si dovrebbero ora per questa pittura ripetere le osservazioni stilistiche già fatte a proposito di altre opere similari del nostro artista; ma basti il guardare come sia identico il modo di segnare i capelli e la barba in questo ritratto e in quello dell'arcivescovo di Pisa in Firenze e nell'altro del Faletti alla Galleria Corsini in Roma. Ma

---

(1) Tommaso Mosti, figlio di Ludovico Mosti e fratello di Agostino, era nato nel 1501, e perciò era coetaneo del Carpi. Sul rovescio della tela ove è stato dipinto il suo ritratto da Tiziano stà invero scritto: « D*i Thomaso Mosti, in età di anni XXV l'anno MDXXVI; Thitiano da Cadoro pittore* ». Il ritratto eseguito dal Carpi è certamente posteriore di una decina d'anni a quello del Tiziano. Il Mosti vi è rappresentato con fisionomia di uomo adulto, senza essere avanzato in età. Ciò del resto non contraddice alla vita di Tommaso Mosti, poichè nel 1540 egli era Tesoriere del Cardinale Ippolito d'Este (cfr. Modena, Archivio di Stato: *Libro del Thesorero m. Tomaso Mosto.* a. 1540); e più tardi, mentre pure il Carpi si trovava col Cardinale in Roma, Tommaso de' Mosti si interessava nella compera delle cose antiche che il Cardinal Ippolito raccoglieva per la sua collezione di Roma, ove il Mosti aveva accompagnato il suo padrone (cfr. Lanciani Rod.: *Storia degli Scavi di Roma*, vol. III, Roma, 1908, pag. 191; A. Venturi. *Nuovi documenti*, ecc. in *Archivio storico dell'arte*, vol. 3, a. 1890, pag. 198), rimanendovi sicuramente almeno fino all'anno 1560; e secondo una notizia, datami gentilmente dal signor Donato Zaccherini di Ferrara, egli era tuttora vivo nel 1562, nel quale anno è ricordato nel testamento del fratello Bonaventura (Archivio Notarile di Ferrara, Rogiti Gio. Battista Codegoni, 6 agosto, 1562).

nella illuminazione del viso del quadro veneziano abbiamo su quello della Corsini un grande progresso che

Fig. 32 — Venezia. Accademia. Girolamo Carpi: Ritratto di Tommaso Mosti (Fotografia Filippi).

lo avvicina al ritratto di Firenze. Si noti ad esempio il modo di battere la luce e l'ombra nell'incavo tra il naso, l'occhio e il sopracciglio destro nel ritratto Mosti e in quello Salimbeni: vi abbiamo ad evidenza l'applicazione

personale dello stesso principio nella stessa maniera per accrescere volutamente l'effetto artistico della luce della pupilla.

Non importa dire come eziandio in questo ritratto si abbia, come sempre, il padiglione di un orecchio dipinto con accuratezza tra i capelli, la barba e il muscolo del collo teso per il movimento del capo; come il pittore non dimentichi l'effetto — sul fondo omogeneamente scuro — delle frappature bianche al collo e alle maniche; come egli svolga nell'atteggiamento della mano, che stringe i guanti, lo stesso motivo — forse preso da Tiziano? — del ritratto di signora alla Galleria Borghese in Roma, e dell'altro di un gentiluomo alla Galleria di Modena. Quelle mani disegnate ed illuminate in quel modo, noi le conosciamo molto bene!

Il ritratto che pone il Carpi fra i più forti ritrattisti della prima metà del cinquecento è sicuramente quello su tavola del Bartolini-Salimbeni de Medici, che ora si conserva nella Galleria Pitti.[1] Onofrio Bartolini Salimbeni nato in Firenze intorno al 1500 da Leonardo Bartolini e Francesca Tornabuoni cugina di Leone X e di Clemente VII aggiunse abbastanza tardi al proprio cognome quello di Medici.[2] Nel 1518 fu nominato

(1) Firenze, R. Galleria Pitti, n. 36. Cfr. CHIAVACCI-PIERACCINI: *Guide de la Gal. Roy. du Palais Pitti*, ed. 4, pag 33; THIEME U.: *Al. Kunstler Lexican*, vol. VI, Lipsia. 1912, pag. 45; BERENSON B.: *The North Italian Painters of the Renaissance*, Londra, Putnam, 1907, pag. 239.

(2) Cfr. EUBEL CONRADUS: *Hierarchia Catholica Medii aevi*, vol. 3, Munster, 1910, pag. 292. Inesattamente forse fa nascere il Bartolini nel 1508 poichè afferma che fu nominato amministratore di Pisa all'età di 10 anni nel 1518. Pare invece più sicura la data 1500 data dal Pellio contemporaneo. (Cfr. PELLIO: *Elogio funebre di Mg. Onofrio*

Amministratore della chiesa Pisana con la condizione che ne divenisse arcivescovo alla età di ventisette anni.[1] Ben poche sono le date sicure sulla vita travagliata di questo prelato mediceo. Nel 1522 viveva ancora a Firenze, dove emanava per la sua diocesi alcune costituzioni contrarie alle consuetudini pisane e che furono poi abrogate dopo la sua morte. Nel 1527 era a Roma e si offeriva con altre cinque persone come ostaggio del Papa [2] all'imperatore Carlo V. Nel 1529 era già arcivescovo eletto, e circa quel tempo fu nominato commendatario dell'abbazia di San Donnino. Nel 1530 era sempre a Roma, e la sua fedeltà al Papa contribuì anzi a farlo esiliare da Firenze in quello stesso anno.[3] Una sua lettera al Vicario che teneva a Pisa, datata da Bologna nel 1532, rende probabile la sua presenza nella città emiliana in quel tempo; e poichè sappiamo che nel 1535 era a Napoli, si può pensare che tornasse poi a Bologna per trovarsi coi quattro giovani, che in quell'anno i Pisani avevano deciso di mantenere in uno Studio forestiero, essendo allora mancante in Pisa uno Studio.[4] Certamente si trovava nell'alta Italia nel 1538, anno in cui ricevette una pensione sull'abbazia di San Galgano. Passò poi generalmente il resto della sua vita in Firenze dove morì nel 1555, mentre Carlo V imperatore lo aveva de-

Bartolini Salimbeni.; cfr ZUCCHELLI NIC.: *Cronotassi dei vescovi e arcivescovi di Pisa*, Pisa, 1907, pag. 178).

(1) Cfr. MATTHAEJUS A. F.: *Ecclesiae Pisanae historia*, vol. I, Lucca, 1768, pag. 168.

(2) Cfr. GIOVIO P.: *Historiarum sui temporis*, tom. II, lib. 25.

(3) Cfr. VARCHI: *Storie Fiorentine*, lib. X.

(4) Cfr. FLAMINIO DEL BORGO: *Diplomi Pisani*, in Pisa, Pasqua, 1765, pag. 428; TRONCI: *Annali di Pisa*, Lucca, vol. 2 1843, pag. 289.

stinato all'arcivescovado di Malaga nella Spagna, [1] precedendo così appena di qualche mese la morte del suo ritrattista, che era anche suo coetaneo. Ci narra il Vasari [2] come Girolamo Carpi a Bologna « ritrasse messer Onofrio Bartolini fiorentino che allora era in quella città a studio, et il quale fu poi arcivescovo di Pisa, la quale testa che è oggi appresso gli heredi di detto messer Noferi è molto bella e di graziosa maniera » (fig. 33). Le parole dello storico aretino hanno fatto credere che il ritratto dell'arcivescovo pisano sia stato eseguito dal pittore nel suo periodo primitivo. Mentre questa opinione è contraria allo stile della pittura medesima, se si pensa che è quasi impossibile ammettere prima del 1530 la presenza del Carpi in Bologna e nell'alta Emilia, e che la persona rappresentata nella tela della Pitti non è quella di un giovane, ma di un uomo adulto fra i trenta e i quaranta anni, si può ritenere che il ritratto sia stato eseguito tra il 1532 ed il 1538; anni in cui il Bartolini quasi sicuramente si è trovato in Bologna.

Sul fondo color piombo con accenni verdastri spicca la figura intelligente e pensosa del prelato fiorentino. La cappa marrone-violetta crea un magnifico contrasto col rocchetto bianco-gialliccio che lascia vedere i lembi

(1) Alcuni fanno morire il Bartolini nel 1556 (cfr. l'Ughelli, il Martini, l'Orlandi e gli autori della Guida del palazzo Pitti), ma il Mattei (cfr. *Histor. Eccl. Pisanae*, Lucca, 1768, vol. I, pag. 175) avverte deliberatamente che l'arcivescovo morì il 25 dicembre del 1555. L'autore della *Cronotassi dei Vescovi di Pisa* nota che bisogna, per conciliare le opinioni, tener presente come il computo pisano dell'anno civile anticipasse di nove mesi quello moderno.

(2) Cfr. Giorgio Vasari: *Delle Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze, Giunti, 1568, Parte III, vol. II, pag. 552 e ss.

della veste viola: il viola del ritratto di Alfonso I. La luce che cade dall'alto a sinistra, illumina il viso — leg-

Fig. 33 — Firenze, Galleria Pitti.
Girolamo Carpi: Ritratto dell'arcivescovo Bartolini-Salimbeni-De Medici.
(Fotografia Brogi).

germente piegato, come al solito, in maniera da farci scorgere l'orecchio — dallo sguardo fisso e severo per

le forti ombre, circondato dalla barba morata e da capelli scuri stretti nella berretta quasi nera. La mano destra grassoccia, appoggiata sul poggiolo di una poltrona di cui non si vede lo schienale, è disegnata di faccia con quel certo abbandono e in una forma che è abituale nel pittore; la sinistra, vista quasi di profilo, con le dita semiaperte, lascia intravvedere il pomo dorato del bracciuolo, e un leggero, parco cerchietto d'oro — quasi femmineo — all'anulare creando un insieme di colori bellissimi tra il marrone della cappa, il bianco del rocchetto, il violaceo dell'abito, il giallo antico di quel poco oro, il color carne — non così rossiccia come sempre, ma slavata piuttosto — della mano.

Difficilmente Girolamo Carpi arriverà in altre sue opere a tale potenza di rappresentazione di espressione: dove egli raccoglie in una elaborata sintesi attraverso forme di indiscussa influenza parmigianinesca e colorito di tendenza venezieggiante tutto il senso pittorico che egli possedeva, e la sua bravura di disegnatore incisivo.

Tra le opere del Carpi che conservano abbastanza accentuato lo schema parmigianinesco vi sono altri due ritratti: l'uno nella Galleria Estense di Modena, l'altro al Prado in Madrid. Avuto riguardo ad una pittura documentata, quale è quella della *Occasione e la pazienza*, della R. Galleria di Dresda, si deve ritenere che il momento in cui il senso delle forme del Mazzola — iniziatosi verso il 1530 e progredito lentamente per un decennio circa — ha culminato in Girolamo Carpi è verso il 1541, all'incirca al tempo della morte del Parmigianino mede-

simo.[1] Mentre dopo quell'anno tutto quello che l'artista ferrarese aveva preso da Francesco Mazzola si riduce sensibilmente alle linee puramente esterne: si può dire che fino a quel tempo, dopo esser passata nel crogiuolo della sua anima — un po' fredda — l'arte correggesca e quella veneziana, il Carpi abbia realmente avuto, in un crescendo continuo, simpatia verso l'arte del Parmigiano, — e pare — con la volontà anzi di appropriarsi il sentimento e lo spirito speciale di cui era animata la pittura di lui.

Molto prossimo per tempo al ritratto del Bartolini si deve credere pertanto quello surriferito di uno sconosciuto gentiluomo nella Galleria di Modena (fig. 34). Credo che con probabilità possa essere identificato con un « ritratto d'uomo al naturale » che al tempo del Campori esisteva nella Galleria come opera di Girolamo Carpi.[2] Chi sia il personaggio qui rappresentato non è facile il precisare; ma tuttavia è possibile che egli sia un Estense: almeno così ci fa supporre la fisionomia di lui, che è quella abituale negli uomini di casa d'Este, e quel medaglione d'oro che egli porta sul berretto con su un San Giorgio — il santo cavaliere protettore di Ferrara e degli Estensi, che lo facevano dipingere sulle porte dei loro castelli e nei loro palazzi, e lo riproducevano nei medaglioni che generalmente si trovano nei

(1) Francesco Mazzola, detto il Parmigianino, nato nel 1503 morì a soli trentasette anni nel 1540.

(2) Cfr. G. Campori: *Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena, 1855, pag. 122. Attualmente questo ritratto è attribuito, non si sa come, a Francesco Vecellio Ma un confronto con l'opera sicura di questo pittore provinciale esclude certamente l'attribuzione. Non vi è di lui nè il disegno, nè il colore.

loro ritratti. In questa pittura il Carpi ha concentrata tutta la luce sul viso e sulla mano del cavaliere, il quale viene riprodotto sulla tela nella stessa posizione leggermente inclinata che già conosciamo abituale nel nostro artista, e che gli permette il chiaroscuro che egli desidera. Anche qui come nel ritratto del Bartolini la luce cade dall'alto, sebbene dal lato opposto del quadro fiorentino; così le ombre delineate con lo stesso sistema si ripetono, ma in senso inverso. Ed è caratteristica questa ripetizione delle formole facciali. La mano, che esce dal merletto dell'abito, stringendo i guanti ricorda l'atteggiamento similare del Mosti nel ritratto di Venezia, e della dama nella Galleria Borghese; ed è quella stessa mano che egli ripete con leggerissime variazioni di movimento nel *S. Girolamo* che sostiene il volume scritturale, nella *Giuditta* reggente la testa di Oloferne, nella *Occasione* che sostiene l'abito, nella mano del giovane cavaliere del Prado posata sulla guardia dello spadone.

Anche la mezza figura in grandezza naturale del *Giovane Cavaliere* del Prado [1] è un ritratto dipinto da Girolamo Carpi ancora sotto l'influsso parmigianinesco (fig. 35), e fu eseguito probabilmente — come ce ne persuade il confronto — in un tempo assai prossimo al *Ganimede* e all'*Occasione* di Dresda, cioè forse verso il 1540, o l'anno seguente. Sembra che stesse già nella Collezione Estense, dove forse è da identificare col n. 41 dell'In-

(1) Prado, Madrid, n. 82, Pittura su tavola (cfr. MADRAZO: *Catalogue des Tableaux du Musée du Prado*, Madrid, 1913, pag. 18). Questo ritratto, che sembra si riattacchi all'arte del Bronzino, fu recentemente attribuito al Bronzino medesimo.

ventario Soli.[1] « Ritratto di un uomo con colaro bianco al collo — Girolamo Carpi ». Passato poi il quadro nella

Fig. 34 — Modena, Galleria Estense. Girolamo Carpi: Ritratto di un Estense. (Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

collezione Farnese, finì — non si sa precisamente in che maniera — nelle mani dei Re di Spagna.

[1] Cfr. Archivio di Stato, Modena, Carte dell'amministrazione del Patrimonio degli Studi. Estratto dell'Inventario de Quadri provenuti dal Palazzo Nazionale « finito

Chi è il giovane gentiluomo con il braccio e la mano sinistra posati sulla guardia dello spadone, mentre con la destra mano tiene calcati i fogli di un libro aperto sul tavolo? Si potrebbe forse pensare ad Alfonso figlio maggiore di Ercole II, all'allievo turbolento dell'umanista romagnolo Bartolomeo Ricci, quegli che un bel giorno lasciò abbandonati i libri al precettore, e se ne fuggì nascostamente dalla corte ducale per amor della guerra. Ma allora bisognerebbe posticipare di qualche anno la data del ritratto in cui il giovane principe sembra un quindicenne precocemente sviluppato. Girolamo Carpi effettivamente eseguì i ritratti dei figliuoli del duca Ercole, e furono essi mandati in Francia, per mezzo del Primaticcio,[1] al cardinale Ippolito d'Este prima che questi ritornasse di Francia in Italia, e certamente prima del 1546, anno in cui Gerolamo Falletti pubblicava i suoi poemetti in cui ne parlava.

Che il ritratto di Madrid sia opera del Carpi è chiaro all'evidenza confrontandolo col giovane dell'*Occasione* di Dresda, che nel viso, nei capelli a bioccoli lanceolati come fiamme, nelle mani, nella fattura del corpo sembra dipinto sull'istesso modello. Tutta la pittura di questo quadro non è che la manifestazione logica dell'ulteriore sviluppo dell'artista ferrarese, che in questa tavola non dimentica: di curare i merletti bianchi finemente disegnati, l'effetto dei fondi scuri affinchè risalti la persona, tutto il formulario suo nel costruire la figura umana di tre

---

di compilare da Giuseppe Soli alli 6 settembre 1797 ». (Cfr. A. VENTURI: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 399).

[1] Cfr. A. VENTURI: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 26.

Fig. 35 — Madrid, Prado. Girolamo Carpi: Ritratto di giovane cavaliere. (Fotografia Anderson).

quarti con le sue solite particolarità anatomiche: su cui non insistiamo.

Il pittore non ha oramai più nulla di nuovo a dirci su questa materia; e tali dovevano essere anche gli altri ritratti di cui si ha memoria: quello del Constabili, di Antonio Tibaldi, del duca Ercole, di Anna d'Este. Anna d'Este era la maggiore delle tre figliuole che il duca Ercole II aveva avuto da Renata di Francia, e fu « moglie — dice il Giraldi [1] — di Monsignor Francesco di Guisa, barone di sangue reale, et Duca d'Omalla, donna, sopra ogni fede, amantissima del marito, et dell'honore, et oltre tutte l'altre donne di grandissimo ingegno ».

Era stata Anna educata nelle lettere classiche insieme alle sorelle Lucrezia e Leonora, e, nella occasione della venuta di Paolo III a Ferrara, appena tredicenne recitò insieme alle sorelle ed ai fratelli gli *Adelfi* di Terenzio, che furono rappresentati nella lingua originale sotto la direzione del Sinapio. Tra le principesse estensi Anna bella di fattezze e assai graziosa di maniere mostrava una singolare attitudine agli studi ed una precocità straordinaria. A dieci anni scriveva già elegantemente nella lingua latina e conosceva così bene il greco da istituire paragoni tra autori greci e latini; paragoni che riempivano di maraviglia l'umanista ferrarese Lilio Gregorio Giraldi,[2]

(1) Cfr. Giraldi Giov. Battista: *Comentario delle cose di Ferrara et de' principi da Este*, in Venetia, MDXCVII, pag. 187.

(2) Cfr. Alfonso Lazzari: *Bartolomeo Ricci da Lugo*, in *Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria*, Ferrara, 1913, vol. XXII, fasc. III, pag. 90-91. Devo questa indicazione bibliografica, che io non conoscevo, alla cortese gentilezza del comm. Corrado Ricci.

che doveva poi ricordarla in uno de' suoi poemetti, dedicato appunto al ritratto che di lei aveva fatto il nostro Girolamo: [1]

Quare haec tantula pars decoris Annae
Quae Carpi potuit manu reponi. [2]

La pittura a cui si accenna è probabilmente quella che fu mandata al Primaticcio perchè la presentasse alla regina di Francia. Si narra che ad essa ed al Re piacesse molto il ritratto, e che in tutta la corte non si ragionasse d'altro e si facesse gran festa al vedere le sembianze gentili della principessa Estense, che già si aspettava in Francia come sposa al celebre capo della parte cattolica il duca d'Aumale, Francesco di Lorena, duca di Guisa.[3] Quando il matrimonio realmente avvenne nel 1548, il vecchio umanista romagnolo, che da Ravenna era venuto

---

(1) Lilio Gregorio Giraldi: *Poemata*. « *De Imagine Annae Estensis principis* » (cfr. L. N. Cittadella: *Notizie relative a Ferrara*, Ferrara, 1868, vol. 2, pag. 593).

(2) Cfr. Lilii Gregorii Gyraldi Ferrariensis: *Dialogi duo de Poetis nostrorum temporum*, in *Opera*, Basileae, per Guarinum, 1580, vol. 2, pag. 378: « Cuius illae puellae (Annae) raras animi et corporis dotes non brevius commemorare possim quam his hendecasyllabis quos in eius imaginem a Carpensi nostro pictore superioribus mensibus depictam composueram. Et simul hic vobis eos recensebo:

Estensis quota pars decoris Annae
Haec est, nam reliquas nitentiores,
Queis natura nihil iuvatur arte,
Pictoris manus haud potest referre.
Ipsam si videas putabis unam
Quidquid Pierides novem sorores
Quidquid tres Charites, simul tenere
Et Pallas sive Gorgonis colubris.
Quare haec tantula pars *nitoris* Annae
Quae Carpi potuit manu reponi.

(3) Cfr. Archivio di Stato, Modena, Dispacci di Giulio Alvarotti al Duca Ercole, Melun, 3 Gennaio 1548 (cfr. A. Venturi: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 26).

appositamente a Ferrara come precettore dei figliuoli del duca, Bartolomeo Ricci tesseva in Casa Cornaro in Venezia le lodi della colta e intelligente principessa, egualmente esperta nelle lettere, nella musica e nel ricamo.[1] E il precettore, più tardi, sperava forse che la memoria della discepola abilmente risvegliata, l'avrebbe fatto scegliere come storico ufficiale di Casa d'Este, quando in una sua solenne epistola[2] esortava il duca Ercole II ad affidare ad uno scrittore insigne l'incarico di tramandare ai posteri la storia della famiglia. Poichè come Alessandro Magno invidiava ad Achille il cantore delle sue gesta, e non volle essere effigiato da altri fuor che da Apelle e « tu stesso — egli dice — quando hai voluto avere il ritratto di tua figlia hai dato l'incarico ad un abile pittore il quale sapesse farne risaltare le bellezze con l'arte del pennello »,[3] così le glorie della casa non possono essere conservate se non mediante la bellezza letteraria della narrazione storica. Purtroppo egli non fu il prescelto, ma lo fu invece Giovan Battista Giraldi Cintio, un amico intimo di quel pittore, che egli ricorda nella sua epistola, ma di cui forse non aveva curato l'utile amicizia: Girolamo Carpi. Oltre al Giraldi altri umanisti stavano intorno al pittore, e tra gli altri il Gerolamo Falletti di cui abbiamo parlato, e che sul ritratto di Anna scrisse addirittura una serie di Epigrammi latini.[4]

---

(1) Cfr. Lazzari Ant.: *Bartolomeo Ricci*, in *Atti* cit., pag. 92.

(2) Cfr Bartolomeo Ricci: *Epistolarum ad Herculem Atestium Ferrariae Principem ac ad reliquos Atestios principes*. Libri II, Venetis, apud Plinium Petram sanctam, 1554, Epist. 10, Libro I « *Herculi Atestio* ».

(3) Cfr. Lazzari Alf.: *Bartolomeo Ricci da Lugo*, in *Atti e memorie* cit., pag. 107-108.

(4) Cfr. Hieronymi Phalethi Savonensis: *Poematum* Libri septem (Ferrara,

Con uno di essi il poeta si rivolgeva abilmente alla tavola su cui il Carpi aveva dipinto il ritratto:

Quae nuper rudis arbor eras nunc pulcra puellae
Membra refers: debes hoc, reor, artifici.
Sed formosa tibi debet magis Anna, quod illi
Maxima de tabulis sit data fama tuis.

Così mentre il Faletti cautamente lodava il pittore aveva modo di esaltare le grazie di Anna; ed è per esse che ritornando poi ad un concetto altra volta espresso a proposito di una pittura del Carpi già da noi illustrata,[1] seguitava in un altro poemetto:

Si spectas Annae ficta sub immagine formam
Eridani Nymphas dixeris, Anna refert.
Quod si non fictam, veram sed videris; inter
Aetereas praestat dixeris Anna Deas.

E finalmente in un altro epigramma ricordava il nome dell'amico pittore, finora sottilmente taciuto:

Anna suos picta dum cernit imagine vultus,
Nescio quid tenui murmure visa loqui est:
Fallor? An hac picta lateo sub imagine, Carpi,
Vivus an hic docta spirat ab arte color?

Non sappiamo la fine di questo ritratto, che forse si

Rossi, 1546), pag. 72, oppure: HIERONYMI FALETI: *Poemata*, in *Delitiae CC. Italorum Poetarum*, collect. Ranutio Ghero, 1608, pag. 947: «In picturam Annae principis Estensis» e seguenti.

Il Barruffaldi riporta dal Falletti questi altri due distici, anch'essi molto significativi:

Fingeret Estensem diam dum Carpius Annam
(sic Reor) huic tabulae est indita vita simul
Hanc qu..ties specto, toties me spectat et audit
et quamvis nequeat, dixeris ore loqui.

(1) Si tratta della *Venere sull'Eridano* nella Galleria di Dresda (cfr. pag. 90).

potrà ancora rintracciare in qualche collezione privata di Francia sotto altro nome.

Così non conosciamo dove sia finito l'originale del ritratto del duca Ercole II, « il quale [1] con nobilissima et generosa fronte, con real maestà di volto et convenevole a tanto imperio, con occhi tra severità, e allegrezza rilucenti, dal medesimo Girolamo da Carpi nella istessa corte, è stato col pennello dalla viva effigie ritratto tanto simile al vero, che benchè noi suoi famigliari habbimo ogni dì il vivo et vero Principe innanzi à gli occhi, et con lui favelliamo, guardiamo però questa honorata immagine di lui con tal piacere, che ci pare di vedere lui proprio, posto quasi a sedere in real seggio, che con grave et piacevol viso renda ragione a' suoi popoli ». [2]

---

(1) Cfr. Giraldi Giov. Battista: *Comentario delle cose di Ferrara et de' principi da Este*, in Venezia, 1597, pag. 154.

(2) Il Baruffaldi (cfr. *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Taddei, 1844, pag. 373 e ss.), magnifica altamente i sedici ritratti degli Estensi che Girolamo Carpi avrebbe dipinto per commissione del duca Ercole II nella Villa di Copparo. Pensò il duca così scrive il Baruffaldi «di far vagamente dipingere nella gran loggia, ch'è situata nel mezzo, i sedici principi della sua famiglia, i quali aveano signoreggiato in Ferrara, traendo la vera effige di ciascheduno da medaglie, e da ritratti, posti in libro anticamente cominciato, e per ordine continuato in ogni età, dove delineati si vedevano tutti li discendenti di quella serenissima casa... L'incombenza del Carpi fu di colorirli a olio tutti e sedici al vivo, sedenti ed in positura di dominio. Fece capo egli da Azzo IV, il quale per la sua virtù e grandezza d'animo fu dai Ferraresi chiamato in aiuto contro Salinguerra prendendo il dominio della città di Ferrara. Indi per ordine distribuì l'uno dopo l'altro Aldobrandino I, Azzo V, Obizzo II, Azzo VI, Rinaldo II, Obizzo III, Aldobrandino II, Nicolo I detto il *Zoppo*, Alberto II, Nicolò II, Lionello I, tutti marchesi, e dappoi Borso I, Ercole I, Alfonso I ed Ercole II duchi di Ferrara...

« Quest'opera, la quale se non è del tutto illesa, è però sufficientemente conservata, basterebbe solo per eternare il nome del Carpi, siccome rese immortale la memoria del principe che la ordinò: ma sarà bastevole per rendere l'uno e l'altro eterno nella memoria degli uomini quanto sopra di ciò scrisse Cinzio Gio. Batta Giraldi nel suo Libro *De Ferraria et Atestinis principibus*, tradotto poi in italiano dal Domenichi col titolo *Commentarj delle cose di Ferrara*. In esso libro, avuta il Giraldi occasione di esporre i fatti

Fig. 36 — Modena, Galleria Estense.
Copia da Girolamo Carpi: Ritratto di Ercole II d'Este.

A Modena nella Galleria Estense si conserva una copia — forse del sec. XVII — di questo ritratto (fig. 36). Così parla della pittura modenese lo storico della Galleria Estense:[1] « Ercole II rivolto di tre quarti verso sinistra, porta bracciali, cosciali, gambali di ferro dorato e damaschinato, tiene in una mano uno scettro e con l'altra stringe una spada: a suoi piedi l'elmo. Il quadro della Galleria di Modena è stato attribuito a Girolamo da Carpi. Infatti egli copiò un ritratto di Ercole da uno di Tiziano ed un altro ne dipinse descritto dal Giraldi... Ma quella figura disquilibrata sul piano, senza prospettiva, la mancanza di spontaneità, l'effetto superiore ai mezzi, la forma cattiva, fanno pensare che esso sia copia di pittore meno che mediocre, tratta forse dal quadro perduto di Girolamo Carpi ».

---

memorabili di que' principi, descrive ad uno ad uno i loro ritratti nella positura che giacciono, e fermandosi ad Ercole che è il sesto decimo, osservando la maestà che risplendeva in quei colori, e nella viva e vera di lui somiglianza, scrive queste parole: Idem Hieronymus Carpus eadem in aula pennicillo a viva effigie tam vero similem efficit, ut quamvis vivum ac verum principem nos illius familiares ob oculos quotidie habeamus, cum ipso colloquamur, praeclaram tamen hanc ipsius imaginem ea voluptate intueamur, ut ipsum prope modum regio solio insidentem, et jura gravi, placidoque ore populis dantem videre videamur ».

Ho voluto riportare il passo del Baruffaldi che ha visto i ritratti, ancora esistenti al suo tempo, per avere una idea di ciò che potevano essere. Naturalmente veri ritratti non erano in realtà che quelli degli ultimi due duchi: Alfonso I ed Ercole II. E par quasi incredibile che il duca Ercole si rivolgesse a Tiziano e che questi consigliasse il Carpi per simile lavoro. La data poi che il Baruffaldi indica per queste pitture sembra inamissibile. La lapide che egli riporta con l'anno 1534 (*Omnes hasce ferrariensium principum imagines ex ipsa eorum effigie in maiorum memoriam posteritati pingi curavit Hercules II... MDXXXIV*) o è un'invenzione del Baruffaldi, ovvero si deve forse correggere in 1544. Si nota infatti che Ercole divenne duca solo nel novembre del 1534, e fu egli stesso, come si narra, che ordinò la fabbrica di Copparo: necessariamente dovettero passare alcuni anni fra l'inizio dei lavori murari e la decorazione. Del resto anche i Dossi stavano dipingendo a Copparo intorno al 1542 e 1543.

[1] A. Venturi: *La R. Galleria Estense*, Modena. 1882, pag. 31.

Alle quali sapienti parole ben poco è da aggiungere: se non forse dare il carattere di certezza all'ipotetico.

Sicuramente qui abbiamo una copia del ritratto dipinto dal Carpi, ed essa non ostante i suoi difetti ci indica a sufficienza come l'originale corrispondesse a tutte quelle caratteristiche di costruzione e di colorazione che abbiamo constatato nei ritratti eseguiti dal nostro artista.[1]

* * *

Nella Galleria di Modena esiste pure una buona copia di un'altra pittura di Girolamo Carpi, il cui originale sta nella Regia Galleria di Dresda (n. 142) sin da quando nel 1746 fu fatto il trasporto dei cento quadri venduti all'Elettore di Sassonia. Nell'inventario di Pietro Guariento († 1753), questo quadro (n. 85), rappresentante l'*Occasione e la pazienza* era dato come opera di Girolamo Mazzuola.[2] E sotto il nome di questo artista si è conservato a Dresda sino a che le richerche di Adolfo Venturi stabilirono che esso era certamente opera di Girolamo

(1) Il Campori (cfr. *Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena, 1855, pag. 122), ricorda che dopo il 1746 fu sostituito nella Galleria di Modena un ritratto in mezzo busto al naturale di Ercole I, duca di Ferrara, opera di Girolamo Carpi. La data farebbe supporre che l'originale fosse finito a Dresda, ma le mie ricerche in proposito non hanno approdato a nulla.

(2) Cfr. *Catalogue explicatif des tableaux de la Galerie Royale de Dresde*. Dresda, 1877, pag. 229, n. 175. Però potrebbe darsi che nel secolo XVII il quadro conservasse l'attribuzione originaria, se si può ammettere che egli sia stato notato in un Inventario del principio del secolo XVIII (cfr. Carte della Galleria di Modena, Inventario senza data, probabilmente anteriore al 1720, in A. Venturi: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 313), sotto questa forma: « *Allegoria: la fortuna e la povertà* ». Questa indicazione per un quadro che alla prima lascia certamente indecisi nella sua significazione è ammissibile. Infatti anche nel *Catalogue* sopracitato il quadro è descritto come *se rapportant probablement à la fortune, ou a l'audace temeraire.*

Carpi,[1] a cui fu pagato solo nel 1541. Il pittore lo eseguì per il duca Ercole II che glie lo aveva ordinato, affine di metterlo — sembra — nella cosidetta camera della Pazienza: camera che si trovava nel castello, e dove si doveva vedere la statua del duca che portava nel piedistallo l'impresa della pazienza; e in una parete il quadro appunto di Girolamo, rappresentante l'occasione, un giovane con un coltello in mano, sopra un globo all'orlo d'un precipizio, e dietro a lui una femmina simboleggiante la pazienza[2] in atteggiamento dolcissimo (fig. 37).

Pare che il Vasari ricordi questa pittura; ma poichè egli parla di una sola « figura quanto il vivo finta per una occasione, con bella vivezza, movenza, grazia e buon rilievo », non è sicuro che la sua allusione sia relativa proprio al quadro di Dresda, o non piuttosto a qualche altro in cui era soppressa la figura della pazienza.

Il quadro di Dresda appartiene al periodo migliore del nostro artista. Sebbene conservi dal Parmigianino lo schema allungato delle figure, egli dà a esse una intonazione personale col disegno accurato e colla illuminazione tutta sua particolare. Le due figure campeggiano sul fondo oscuro di un cielo gravido di nubi burrascose, che coprono

---

(1) Archivio di Stato, Modena, Dal Libro « *Partite del Banco* », 1535-42, pag. 153: « *a dì 21 de octobre* (1541) a *Mo Hieronymo da Carpi pictore per uno quadro a facto per il Signor nostro dove ge suso la ocasion e la pazentia. L.* 63 ». (Spoglio, A. Venturi, Doc. V). Naturalmente i critici recenti attribuiscono il quadro al suo vero autore cfr. Woermann Karl: *Katalog der Königlichen Gemälde galerie zu Dresden*, Grosse ausgabe, VI Auflage, Dresda, Hoffmann, 1905, pag. 75 (che dà le misure del quadro: *tela alta m.* 2,11. *larg.* 1,40); Berenson B.: *The North Italian painters of the Renaissance*, Londra, Putnam, 1907, pag. 239; Thieme U.: *Kunstler Lexicon*, vol. VI, Lipsia, 1912, pag. 45.

(2) Cfr A Venturi: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag 23.

Fig. 37 — Dresda, R. Galleria.
Girolamo Carpi: L'occasione e la pazienza (Fotografia Brockmann).

quasi tutta l'ampiezza del quadro: appena in basso si scorge un lembo di cielo più chiaro, un castello e un villaggio schiuso tra i monti. La *Occasione* è simboleggiata da un giovane coi capelli — a bioccoli, quasi lunghe fiamme — al vento, con una mano reggente in alto un rasoio, con l'altra sostenendo raccolta una parte della veste — tra il grigio, il violetto e il cenere — ornata di un orlo di elegante disegno che ci rammenta quello del mantello nel S. Giorgio e nella Giuditta di Dresda. Come l'alipede Mercurio ha le ali talari innestate presso ai talloni dei piedi, che posano come in atto di corsa su di un globo. I lembi dell'abito discinto e della cintura si agitano come per vento attorno alla bella persona del giovane, che ha nude le braccia, il petto, le gambe. La luce che cade dall'alto a sinistra illumina una parte del viso e del corpo in un atteggiamento a spirale, che ricorda la costruzione a tre quarti dei ritratti, lasciando quasi al buio il lato ove una donna raffigurante la *pazienza* è volta in atto di allontanarsi. Sfuggono anche dal manto che copre il capo di lei i capelli a bioccoli fiammeggianti; ma tutta la figura dolcissima, dagli occhi socchiusi, dalle mani che si intravvedono giunte, dal capo chino spira sovrana compostezza.

L'occasione è un giovane discinto, la pazienza è una donna ravvolta castamente nel manto e nell'abito: l'uno stringe nella mano un rasoio tagliente forse a indicare il pericolo mortale in cui egli si pone, l'altra giunge le mani in atto di preghiera: l'uno è alipede in corsa su di una palla poichè nell'equilibrio instabile il pericolo è così veloce che niuna volontà può resistere, l'altra ha i calzari ed

è su terra ferma poichè rappresenta la calma nelle avversità: l'uno è nella luce piena di contrasti dinanzi agli occhi di tutti, l'altra quasi nel buio poichè è una forza mistica che vince nel silenzio.

Così il pittore faceva opera volutamente filosofica senza scapito della sua virtuosità artistica.

Nella copia della Galleria di Modena [1] si nota qualche variante: Il giovane invece del rasoio ha nella mano una rotellina; la figura della donna vi è disegnata con meno evidenza e con maggior parte del corpo supposta fuori del quadro. In passato questa copia fu attribuita anche al Mastelletta, ma a torto. [2] La tecnica del pittore bolognese, uscito dall'accademia caraccesca, Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta (1575-1665) è troppo bitumosa per le tonalità di questo quadro; ma poichè sembra che egli abbia subìto l'influenza dei pittori ferraresi cinquecenteschi, e specialmente dello Scarsellino, non è meraviglia se si è potuto fare il suo nome a proposito di questa copia. Le opere dei due pittori, sebbene di valore tanto diverso, furono nel passato tra loro spesso confuse. [3]

Così è avvenuto l'errore dell'attribuzione di questa pittura, che fu sicuramente preparata a Ferrara dallo Scarsellino, forse ne' suoi tempi giovanili. Ippolito Scarsella (1551-1620), uno degli ultimi pittori ferraresi del Cinquecento, ebbe occasione di copiare anche altre

(1) Questo quadro tolto da Ferrara, fece parte della collezione del Cardinale Alessandro, fu ereditato dalla principessa Giulia d'Este sua nipote, ed in seguito fu unito ad altri quadri della casa (cfr. A. Venturi: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 24).

(2) Cfr. A. Venturi: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882. pag. 24.

(3) Cfr. M. Marangoni: *Il Mastelletta*, in *L'arte*, XV, 1912, pag. 178.

opere del Carpi. Sua è la copia di una Madonna Assunta (fig. 38), che esiste ancora in un altare laterale della chiesa di S. Francesco a Ferrara, e che gli storici affermano eseguita con diligenza.[1]

Girolamo Carpi aveva dipinta quella Vergine Assunta su di una tavola per commissione di Giulia Muzzarelli,[2] la quale, come dice il Vasari, « fu ritratta in essa molto bene ». Ancora dalla copia dello Scarsellino possiamo farci un'idea non solo della forza di questo ritratto dai caratteri veneziano-lotteschi, ma di tutto il quadro originale. È probabile che la copia abbia subìto un impiccolimento ne' contorni per essere adattata al nuovo altare dove essa presentemente si trova. Originariamente la tavola dell'Assunta stava in una cappelletta, ora adibita a magazzino, sotto l'organo a destra dell'altar maggiore.

Il Carpi eseguì quella pittura probabilmente in tempo assai prossimo a quello in cui dipingeva per il duca Ercole l'*Occasione e la pazienza*. Ce ne rendono persuasi le forme dei due grandi angeli che sostengono la Vergine: il viso anzi di uno di essi non è che la ripetizione all'inverso del giovane dell'altro quadro.[3] Nel viso dell'Assunta si è certamente intruso qualcosa dello Scarsellino, e si deve forse alla debolezza del copiatore se

---

(1) Cfr. Barotti Cesare: *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese*, ecc., Ferrara, Rinaldi, 1770, pag. 123; Cittadella Cesare: *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Pomatelli, 1782, vol. II, pag. 53; Frizzi Antonio: *Guida del Forestiere per la città di Ferrara*, Ferrara, Pomatelli, 1787, pag. 117, ecc.

(2) Cfr. Baruffaldi G.: *Vita de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Taddei, 1844, pag. 373 e ss.

(3) È per la fattura speciale di questi angeli che criticamente si può sostenere l'attribuzione allo Scarsella della copia modenese della *Occasione*

Fig. 38 — Ferrara, San Francesco.
Ippolito Scarsellino (copia da Girolamo Carpi): L'Assunta (Fot. Sansaini).

il già lodatissimo paese, a vista del quale è il ritratto della donatrice, non ci fa l'effetto descrittoci dai vecchi cronisti. Si narra che l'originale del quadro al tempo della devoluzione del ducato di Ferrara alla Santa Sede (a. 1597) fosse portato a Roma. È possibile tuttavia che la pittura venisse sì in Roma; ma alcuni anni prima della detta devoluzione: forse si trovava tra i quadri che il Cardinale Luigi d'Este aveva portato con sè,[1] e quindi andò smarrita colla dispersione delle opere d'arte che il Cardinale possedeva.

Un altro quadro di cui non si conosce la fine, e che il Carpi aveva forse eseguito in questo suo periodo artistico, è la « Venere ignuda a giacere e grande quanto il vivo con amore appresso »[2] ricordata dal Vasari che la vide in Ferrara nell'anno 1540 e la dichiarava bellissima. Il Cardinale Ippolito II d'Este la portò in dono al re di Francia Francesco I che l'aveva invitato alla sua corte.[3] Da quel tempo non se ne ha più memoria.

Nel periodo artistico che va intorno agli anni 1540-1541 Girolamo Carpi dipinse anche il giovane *Ganimede rapito dall'aquila di Giove* che si trova, insieme alle altre principali opere del nostro artista, a Dresda,[4] nella

(1) Cfr. Archivio di Stato, Modena, *Libro del Card. Luigi d'Este:* Inventario generale, pag. 131. Nell'*Inventario delle cose di Tivoli* del 1573 vi è un *quadro dell'Assuntione della Madonna* Così nell'*Inventario* del 1580 è notato ancora una *Assuntione della Madonna grande*. (Spoglio, A. Venturi, Doc. VI). Si potrebbe pensare che il quadro menzionato in questi inventari fosse appunto l'Assunzione di Girolamo Carpi.

(2) Vasari: *Vite*, Ediz. Milanesi, VI, pag. 476

(3) Cfr. A. Venturi: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 24; Thieme U.: *Kunstler Lexicon*, vol. VI, Lipsia, 1912, pag. 45; Cesare Cittadella: *Catalogo istorico de pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Pomatelli, 1782, tom. II, pag. 53 e ss.

(4) Cfr. *Catalogue explicatif des tableaux de la Galerie Royale de Dresde*. Dresda, 1817, pag 223, n. 150 (attribuito al Parmigianino); Woermann Karl: *Katalog*

Reale Galleria, dove fu portato nel 1746. Fu quivi ascrittto al Parmigianino, sebbene il quadro non dimostri in alcun modo la mano sua, ma solo ne ricordi lontanamente le forme, viste attraverso ad una personalità artistica del tutto da lui diversa. Il Morelli, accostandosi al vero, l'attribuì ad un seguace di Dosso Dossi.

Nell'*Inventario* senza data, ma probabilmente anteriore al 1720, della Galleria Estense — già altre volte da noi citato — era segnato come opera di Girolamo de Carpi questo « Ganimede rappito dall'aquila ».[1]

Ed a Girolamo conviene assegnare questa pittura, senza alcuna incertezza (fig. 39). Poichè basta il confronto fra il *Ganimede* e l'*Occasione* perchè l'evidenza della identità delle linee dimostri l'identità della mano che le ha eseguite. Anzi sembra quasi che un solo modello abbia servito al pittore per il disegno della figura maschile di queste due opere, come anche di un angelo almeno nell'*Assunta* già in San Francesco di Ferrara. E la coincidenza delle forme non è solo nella espressione generica del torso, ma persino nei minimi particolari: il piede destro nel *Ganimede* corrisponde esattamente a quello sinistro dell'*Occasione*, anche nella forma particolarissima delle dita; i capelli nell'una e nell'altra figura sono disegnati rapidamente a bioccoli arricciati uso fiamme; il profilo del viso dalla fronte appena rotondeggiante, dal

---

der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden, Dresda, Hoffmann, 1905, pag. 76 (tela alt. m. 0,80 ½, larg. m. 1,45); cfr THIEME U.: *Kunstler Lexicon*, vol. VI, Lipsia, 1912, pag. 45; BERENSON B.: *The North Italian painters of the Renaissance*, Londra, Putnam, 1907, pag. 239.

(1) R. Archivio di Stato, Modena, Carte della Galleria di Modena, Inventario, ecc. (cfr A. VENTURI: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 313).

naso delicatissimo, dalla bocca semiaperta — spirante nell'uno disdegno, nell'altro sorpresa — dal mento leggermente incavato è identico in ambedue i giovani. Anche il chiaroscuro caratteristico si ripete nelle due pitture: la luce che è tagliata ad angolo acuto sul braccio dell'*Occasione* ricorda la illuminazione simile nella gamba sinistra di *Ganimede;* il viso delle due figure è con lo stesso metodo ugualmente scuro a destra, chiaro a sinistra.

L'artista dispose di maniera sulla tela il gruppo formato dal bellissimo figliuolo di Troilo e dall'aquila di Giove, come in una pittura murale. L'aquila rapace dalla testa grandiosa è più araldica che vera, ed è evidente che non ostante le ali spiegate non può volare impedita com'è da un braccio del rapito: ma sul color fosco di essa è straordinario l'effetto del rosato delle carni di Ganimede, che stringe nella destra un'anfora metallica, simbolo del nuovo ufficio che va ad assumere nell'Olimpo. Nei panni folleggianti al vento, il pittore, pur di aumentare l'effetto degli sbattimenti di luce ritorna alle pieghe tormentate della sua giovinezza, con poco addolcimento nell'artificio.

Non così gli accade nel mantello — esso pure sbattuto dal vento — della *Giuditta con la testa di Oloferne,* (fig. 40), che si conserva come il precedente quadro a Dresda, dove arrivò nel 1746 come opera di Parmigianino dalla Galleria di Modena. L'Hübner la ritenne opera di Dosso Dossi,[1] e il Morelli dapprima accettò l'attribuzione al Dosso, ma più tardi si corresse e pensò

[1] A Dosso Dossi attribuisce la tela della Giuditta anche il: *Catalogue explicatif des tableaux de la Galerie Royale de Dresde.* Dresda, 1817, pag. 182, n. 963.

Fig. 39 — Dresda, R. Galleria. Girolamo Carpi : Ganimede — (Fotografia Bruckmann).

giustamente a Girolamo Carpi. La critica moderna [1] ammette senza discussioni il nome del nostro artista per questo quadro, che già del resto era a lui ascritto nel solito *Inventario* modenese del principio del secolo decimo ottavo altre volte citato.[2]

Evidentemente questa pittura ha accentuati nel paesaggio, nella testa di Oloferne, nella forte colorazione i caratteri dosseschi; mentre per altro non mancano grandi traccie degli influssi del Parmigianino sull'artista, specialmente nella figura della formosa vedova di Betulia. A questo proposito occorre non dimenticare come Girolamo — che in ogni sua evoluzione artistica sempre conservò alcuni caratteri dosseschi — dopo il suo ritorno a Ferrara ritornasse piano piano agli antichi amori, e come nel rinnovato contatto continuo, anche di collaborazione, coi Dossi e cogli altri artisti locali accentuasse necessariamente i suoi caratteri ferraresi.

Campeggia sulla tela di Dresda la grande persona di Giuditta, chiusa in una veste chiara e semiavvolta da uno svolazzante mantello scuro verde-bleu intonato al cielo fosco burrascoso; con una mano tiene leggermente per i capelli la testa atroce di Oloferne, mentre con l'altra pare che pensosa e fredda additi tra gli alberi del bosco a destra il campo degli Assiri immerso nella luce lunare, e dove tra un cammello ed alcune scolte si intravede steso

---

(1) Cfr. Woermann K.: *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresda, Hoffmann, 1905, pag. 75 (tela alt. 1,34 1/2, larg. 1,07 1/2); cfr. Berenson B.: *The North Italian painters of the Renaissance*, Londra. Putnam, 1907, pag. 239; Thieme U.: *Kunstler Lexicon*, vol VI, Lipsia, 1912, pag 45.

(2) Cfr. A Venturi: *La R Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 313: Carte della Galleria di Modena, *Inventario* senza data ma probabilmente anteriore al 1720.

su di un divano in una tenda aperta un corpo, dalle braccie abbandonate, senza capo. A sinistra un ponte,

Fig. 40 — Dresda. R. Galleria. Girolamo Carpi: Giuditta.
(Fotografia Brockmann).

alcune case dal tetto acuto e alcune torri stanno forse a indicare la città di Betulia.

I raffronti che si possono fare con le opere che già conosciamo di Girolamo sono numerosi. Ma basti notare: nell'ovale gentilissimo del capo di Giuditta la abbondante capigliatura lumeggiata a bioccoli fiammeggianti come nel *Ganimede* e nell'*Occasione e la pazienza* di Dresda; il modo di disegnare gli occhi sotto gli archi sopraccigliari nitidissimi che tante volte abbiamo notato; la mano che vorrebbe reggere il capo di Oloferne e che ha corrispondenza con quella che regge il manto nel giovane dell'*Occasione*, e anche con le altre del ritratto del Prado, di quello di Modena, della copia di Tiziano in Firenze e persino del primitivo ritratto della galleria Borghese, che rappresentano tutte atteggiamenti simili più o meno sviluppati.

Così gli scrittori ferraresi hanno sempre lodato in maniera speciale i caratteri parmigianineschi [1] di una tavola d'altare con su un *San Girolamo nel deserto*, che il nostro pittore eseguì per la chiesa di San Paolo in Ferrara dei monaci carmelitani, che già altre volte si erano serviti di lui per decorare il loro chiostro — ora ridotto a caserma — con vedute e paesi, fra i quali Castel Tedaldo, il palazzo del Belvedere e quello di Belfiore.[2]

(1) Cfr. Scalabrini G. A.: *Memorie istoriche delle chiese di Ferrara e de' suoi borghi*, Ferrara, Coletti, 1773, pag. 35; Barotti Ces.: *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara, Rinaldi 1770, pag. 87; Cittadella Cesare: *Catologo istorico de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Pomatelli, 1782, pag. 53 e ss ; Frizzi Antonio: *Guida del forestiere per la città di Ferrara*, Ferrara, 1787, pag 106; cfr. tra i moderni: Thieme U.: *Kunstler Lexicon*, vol. VI, Lipsia, 1912, pag 45; Bryan's I. Dictionary *of painters and engravers*, Londra, Bell., 1903, vol. I, pag. 255; Berenson B.: *The North Italian painters of the Renaissance*, Londra, Putnam, 1907, pag. 239.

(2) Cfr. Cittadella Cesare: *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Pomatelli, 1782, pag. 53 e ss.

Fig. 41 — Ferrara, San Paolo. Girolamo Carpi: San Girolamo.
(Fotografia Sansaini)

Ma questo deperitissimo quadro, che è ricordato anche dal Vasari,[1] deve essere piuttosto considerato principalmente quale pittura ferrarese di scuola dossesca, con influenze di vari maestri e specie del Parmigianino; ma i caratteri che vi si notano come desunti dal Mazzola non sono più quelli così forti che abbiamo notato nelle opere precedenti, sebbene all'incirca quelli, che il nostro pittore conserverà — anche più illanguiditi — sino quasi alla fine della sua vita.

La cura con cui viene rappresentata la anatomia muscolare delle braccia e delle mani (fig. 41 e cfr. fig. 42-48) ci permette di datare quest'opera con una certa verosimiglianza verso il 1541, o al più tardi sul principio del 1542.

Forse questo San Girolamo dipinto con tanta potenza potè inspirare uno degli ultimi poemetti che il canonico umanista ferrarese Celio Calcagnini († 1541) dedicava appunto ad una *immagine di San Girolamo al vivo espressa*, e che fu pubblicato pochi anni dopo la sua morte da un suo allievo, che era anche amico di Girolamo Carpi, l'umanista Giovan Battista Giraldi.[2]

Il calore e il fumo delle candele hanno oramai rovinato per sempre, sciogliendone i colori, molte parti del quadro. Sono quasi spariti nell'annerimento i macigni e gli alberi presso cui sta il dotto eremita illirico, e solo è rimasta salva una piccola parte del graziosissimo paese, indice, pur tuttavia, della antica grande bellezza della colo-

(1) Cfr. appendice pag. 419.

(2) Cfr. Cynthii Joannis Baptistae Giraldi Ferrariensis: *Poematia*, Basilea, Winter, 1544, pag. 72.

razione di tutto il fondo. Il santo, — i cui contorni furono sicuramente messi in evidenza dalla tarda vernice scura forse di un preteso restauro — siede in un atteggiamento famigliare al nostro pittore, con lo sguardo fisso, con una mano ossuta al petto e con la sinistra su di un enorme codice di commenti scritturali, quasi che l'artista abbia voluto specificare la lode ripetuta ogni anno[1] negli onori che la Chiesa tributa al traduttore latino della Bibbia. Sotto, tra i piedi del Santo e il volume, è la testa orrida e feroce del tradizionale leone, sul cui dorso pare stia assiso Girolamo.

* * *

Sempre nel 1541, o nei primi mesi dell'anno seguente il Carpi preparava i disegni, e forse anche i bulini,[2] delle illustrazioni anatomiche di un'operetta *Musculorum humani corporis picturata dissectio* che Giovan Battista Canani († 29 gennaio 1579) della nobilissima casa ferrarese Canani, *dottore et philosofo eccellente*,[3] professore di medicina nella università di Ferrara, autore di importanti scoperte anatomiche insieme col suo contemporaneo concittadino Arcangelo Piccolomini, stampò in Ferrara circa quel tempo.[4]

Il Fioravanti[5] annovera il « Reverendo messer Gio-

(1) Cfr. Breviario Romano, 30 settembre, Festa di S. Girolamo, *Orazione*: « Deus qui Ecclesiae tuae in exponendis sacris scripturis beatum Hieronymum, confessorem tuum, doctorem maximum providere dignatus es... ecc. ».

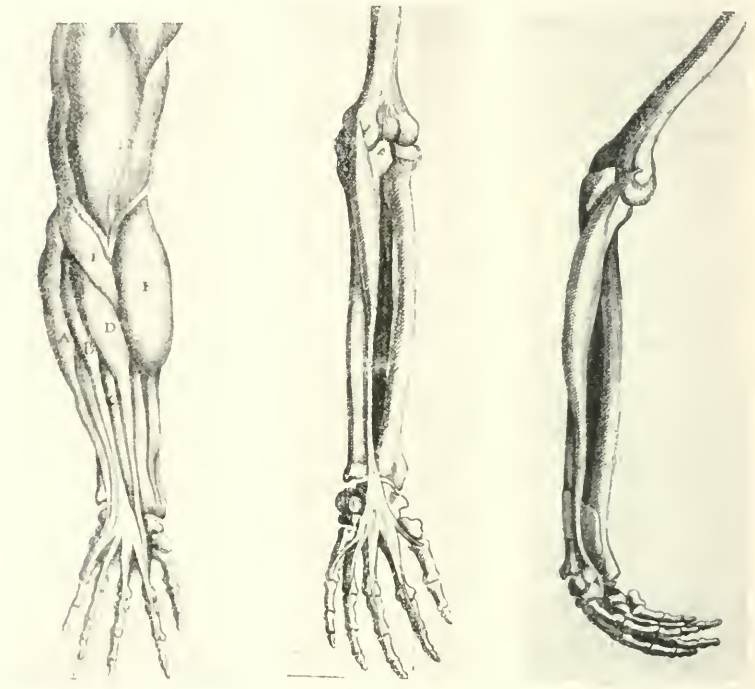
(2) Cfr. Barotti Ces.: *Pitture e sculture che si trovano*, ecc., Ferrara, 1770, pag. 13.

(3) Cfr Superbi Agostino: *Apparato degli Huomini illustri della città di Ferrara*, Ferrara, Suzzi, 1620, pag. 16.

(4) Cfr. Marini: *Archiatri Pontifici*, Roma, tomo I, pag. 423; Tiraboschi: *Storia della letteratura italiana*, vol. 3, Milano 1833, pag. 552.

(5) Cfr Leonardo Fioravanti: *Tesoro della vita umana* Venezia, 1570, in principio

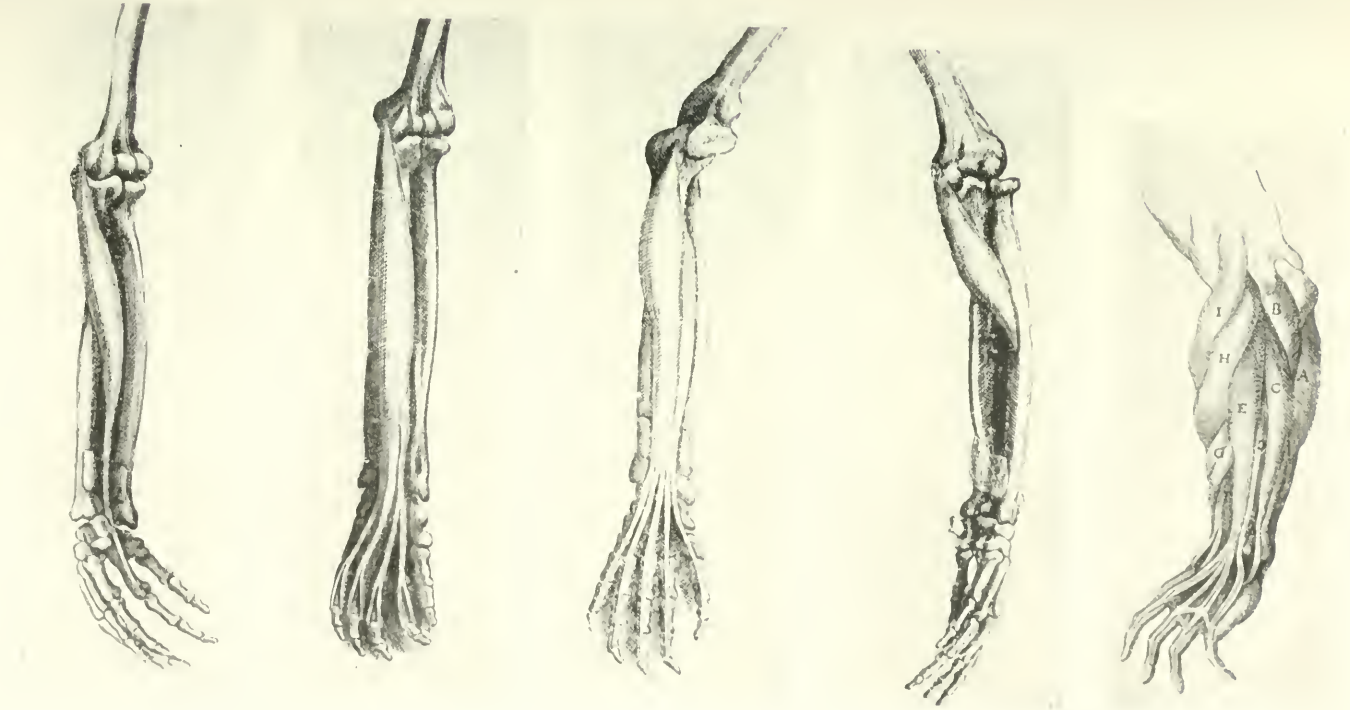
vanbattista Canan Ferrarese » fra gli eccellenti uomini siccome « dottor celeberrimo et anatomista il maggior di quanto ne siano stati da molte centinara d'anni in qua ». Nel 1552, mentre anche Girolamo Carpi vi si trovava



Figg. 42 a 44 — Girolamo Carpi: Disegni anatomici per il Canano. (Tav. 1-3). (Fotografia dell'autore).

a servizio del papa e del cardinale Ippolito, fu mandato il Canano dal duca Ercole II in Roma,[1] perchè curasse

[1] Cfr. MARINI, che in *Giornale di Pisa*, tom. 61 pubbl.: le lettere scritte dal duca Il Canani ebbe da Giulio III scudi 41 e due terzi (41,72 $^{1}_{2}$) di provvisione al mese. Cfr. p. e. Bibl. Vaticana, Cod. Vat. Lat. 10605, cart. 27, *Entrata ed uscita del Datariato:* « Exito di marzo, MDLVIII – All'excellente m° Gio. Bap.ª Canani medico dj N. S, scudi quarantuno et dui Terzi simili (d'oro) per detto conto » (cart. 31, 34 v., 38, 41 v., 45 v., 49, 53, 56, 58, 61 v., ecc.); cart. 67: « All'Eccellente m° Giouambattista Cannani



Figg. 45 a 49 Girolamo Carpi: Disegni anatomici per il Canano. (Tav. 4-8). (Fotografia dell'autore).

il podagroso pontefice Giulio III ed il Cardinal Del Monte suo fratello. Il che già, gli aveva predetto un altro amico del Carpi, l'umanista Celio Calcagnini, che, forse nell'occasione in cui si pubblicava il citato opuscolo di anatomia, scriveva in un poemetto [1] « ad Joannem Baptistam Cananum, discipulum amantissinum »:

Iam satis indultum est Genio, jam numera poscunt
Te tua, jam celeri est Urbs adeunda pede.

E finiva:

Ut tibi perpetuam parias per secula famam
Nec rapiat nomen nigra favilla tuum.

Certamente non dovè essere estraneo alla chiamata di Giovanni Battista in Roma il fratello minore di lui Giulio Canani, che troviamo notato nei conti del Cardinale Ippolito in Roma insieme a Girolamo Carpi, e che già segretario di Baldovino del Monte, lo fu poi del fratello di questi Cardinal Giovanni Maria: [2] il papa Giulio III; dal quale stava per essere nominato vescovo di Adria, nell'aspettazione intanto del cardinalato che non doveva tardare.[3]

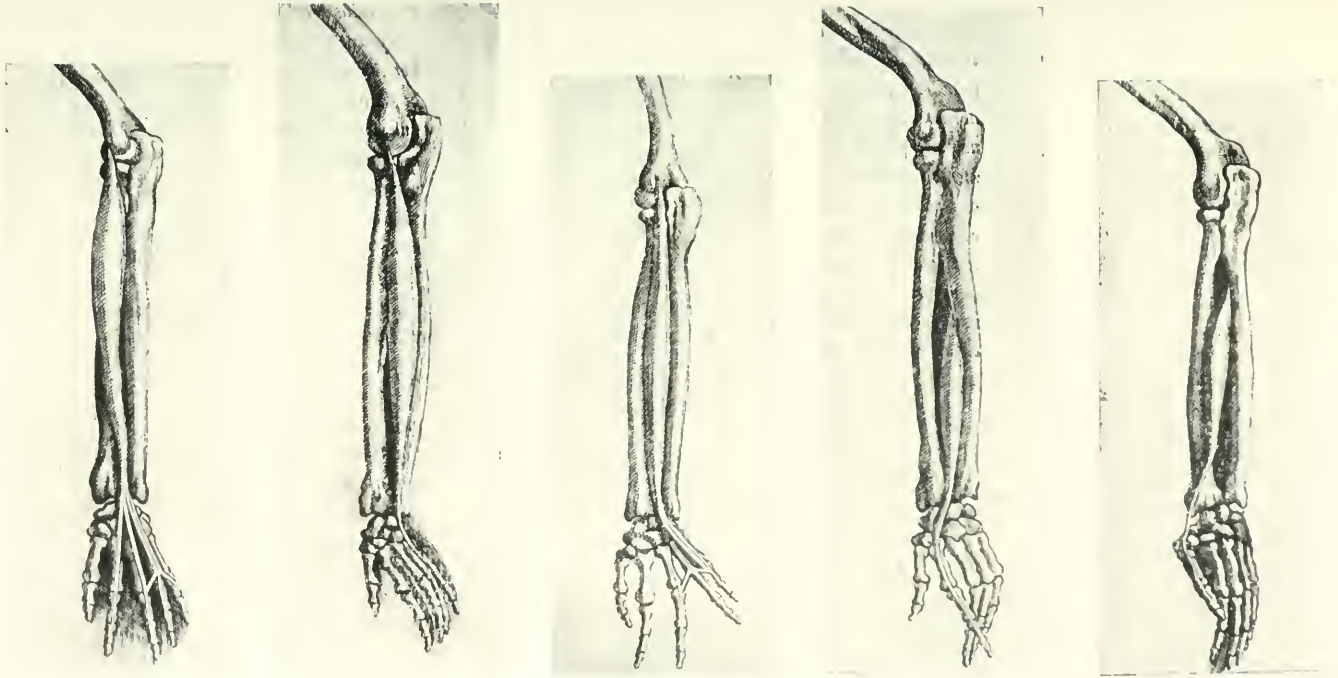
Giulio III nominò il medico ferrarese suo archiatro; ma probabilmente i rimedi consigliati dal Canano giun-

et medico di N. Signore soprascritto per mandato di detto del di detto (marzo 1, 1553) scudi ottantatre simili et un terzo oltre la sua provisione ordinaria del presente soprascritta, et questo per accomodarlo di dui mesate d'avvenire cioè aprile et maggio, acciò possa far venire sua madre a Roma questa settimana s.ta et tutto di volontà di S. Santità ».

(1) Cfr. Cynthii Joannis Baptistae Giraldi Ferrariensis: *Poematia*, Basilea, Winter, 1544, pag. 139.

(2) Cfr. Frizzi A.: *Memorie*, vol 4, pag. 423.

(3) Giulio Canani fatto Vescovo di Adria nel 1554 fu tuttavia promosso Cardinale solo nel 1583 da Gregorio XIII.



Figg. 50 a 54 — Girolamo Carpi: Disegni anatomici per il Canano. (Tav. 9-13) (Fotografia dell'autore).

gevano troppo tardi. Questi infatti rallegravasi [1] di aver cacciato la gotta vivendo con *la sua dieta al modo solito*, cioè sobriamente; e tale doveva essere l'avviso che dava al Card. d'Este suo padrone, come lo avrà dato anche al Papa; da cui ebbe « molti benefici et altre cose ».[2] Ma la cura dell'anatomico ferrarese fu vana poichè abbastanza presto il Papa moriva il 22 marzo 1555 rifiutando ogni cibo, e respingendo medici e medicine, egli che di medici ne aveva avuti tanti.[3]

Il Canano ritornato in Ferrara fu poi protomedico degli Stati Estensi, dove dal 1560 fu anche arciprete di Ficarolo senza obbligo di residenza.[4] Un anno primo di morire faceva a se vivo il sepolcro nella chiesa di San Domenico: « *Joannes Baptista Cananus Julii III Pontificis Maximus Medicus olim acceptissimus, nunc autem totius ditionis Alphonsi II Ferrarie ducis Serenissimi suis meritis Proto medicus, Mortalitatis memor hoc sibi Monumentum vivens P. C. ad MDLXXVIII Kal. Ianuarij aetatis vero suae LXIII*: [5] era scolpito su di esso secondo gli usi del tempo.

Nell'opera « Musculorum humani corporis picturata dissectio per Joannem Baptistam Cananum ferrariensem

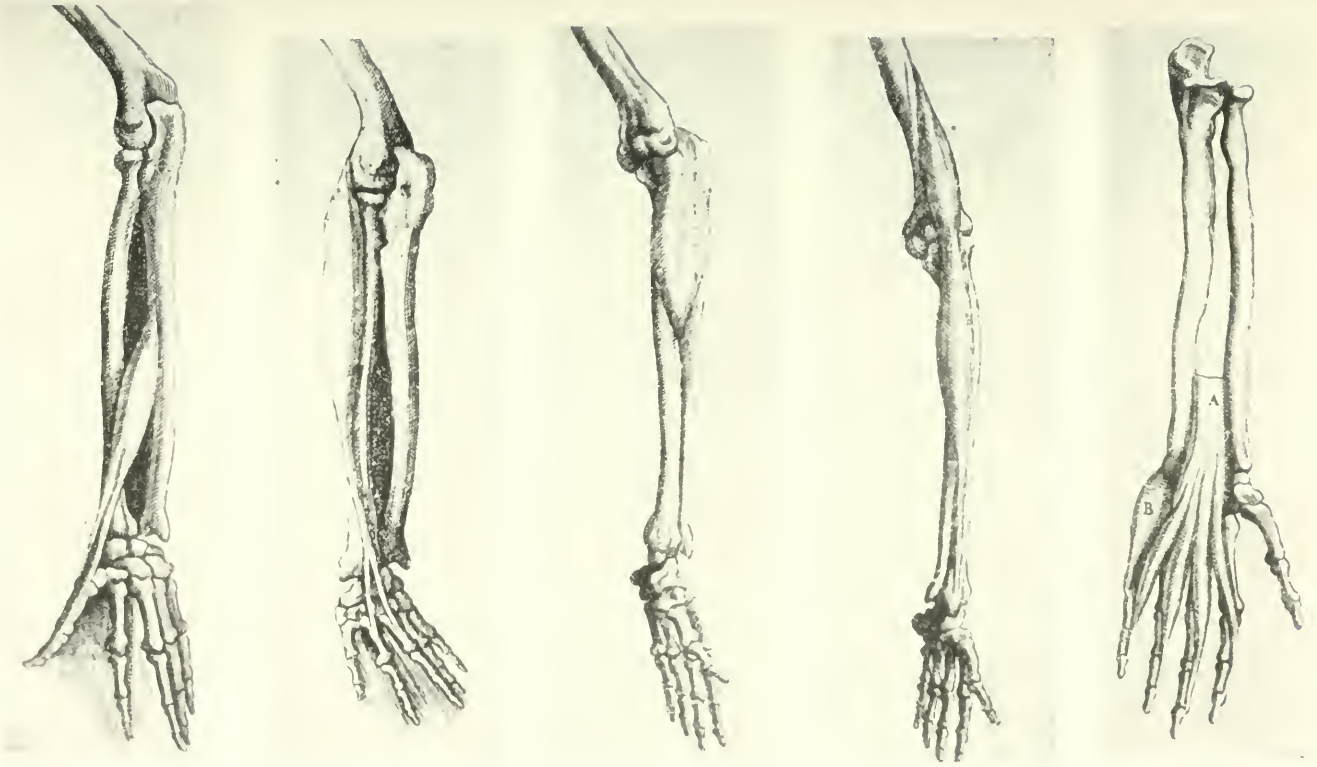
(1) Cfr. A. Corradi: *Tre lettere di illustri anatomici del Cinquecento: Aranzio, Canano, Falloppio*, in *Annali Universali di Medicina*, vol. 265, a. 1883, pag. 174 e ss.

(2) Cfr. Fioravanti: l. c.

(3) Cfr. Marini: *Archiatri Pontifici*, I, 395, 418. Inoltre: Roma. Biblioteca Vaticana, Cod. Cappon 29: « 1555, 22 marzo: alle ore 19 di detto di morì Papa Giulio III nel Vaticano, e sparato vogliono dire che morisse per le troppe medicine che usava pigliare » (Cod. Vat. Lat. 7871, cart. 120).

(4) Cfr. Zaffarini Nic.: *Scoperte anatomiche di Gio. Batt. Canani*, Ferrara, 1809, pag. 77.

(5) Cfr. Guarini: *Compendio historico*... cit., pag. 121



Figg. 55 a 59 Girolamo Carpi: Disegni anatomici per il Canano. (Tav. 14-18). (Fotografia dell'autore)

medicum in Bartholomaei Nigrisoli Ferrariensis Patritii,[1] gratiam nunc primum in lucem edita » abbiamo la prova della scoperta del Canano sul *muscolo palmare breve*. Scoperta che il Falloppio si vantava di avere divulgata.

« Cum ego[2] Ferrariae profiterer (agitur ferme decimus et tertius annus) suum istud inventum mihi comunicavit (cioè il Canano da lui chiamato « celeberrimus anatomicus ») egoque postea Pisis atque Patavii ita publice propalavi ut ad omnium aures facillime pervenire potuerit ».

* * *

Ciò serve anche a noi per stabilire la data dei disegni di Girolamo da Carpi.[3] Il Canani nella tav. 19 (fig. 60) descrive appunto il *palmare breve*, — muscolo di cui « non meminit Galenus » (chiamato da molti anatomici « muscolo del Canani ») — di cui parla il Falloppio. Ed il Vesalio[4] scrivendo al Falloppio dice di aver veduto, innanzi che fossero editi i suoi libri « de corporis humani fabrica pictos illos musculos, quos in Lunae vocato monte ad cutem inibi movendum reponis ».

---

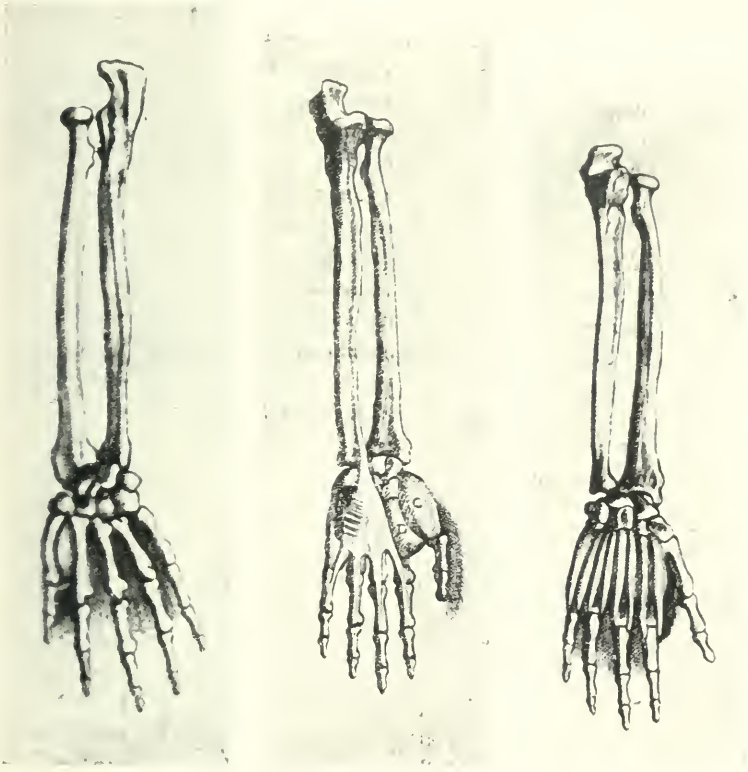
(1) Bartolomeo Nigrisoli a cui era diretta la lettera dedicatoria del Canani era lettore nella Università Ferrarese fino dal 1492 (cfr. ZAFFARINI: op. cit., pag. 6).

(2) Cfr. FALLOPII: *Opera omnia*, I, 74: Observationes anatomicae.

(3) EBERT FRIEDRIK ADOLF (*Geschichte und Beschreibung der Königlichen Offentlichen Bibliothek zu Dresden*, Lipsia, 1822, pag. 183) ricordando l'esemplare di Dresda gli assegna una data supposta 1543. La medesima data è assegnata anche in FALKENSTEIN KARL: *Beschreibung der Königlichen offentlichen Bibliothek zu Dresden*, Dresda, 1839, pag. 733.

(4) Cfr. A. VESALII: *Examen Observ. Falloppii*, Venezia, 1564, pag. 71, oppure: *Opera omnia*, Lugd. Batav., 1725, II, 790. (VESALII ANDREAE: *De humani corporis fabrica*).

Ora se il Vesalio diede in luce la sua opera nel 1543, con rami incisi in Italia e coi tipi dell'Oporino di Basilea,



Figg. 60 a 62 — Girolamo Carpi: Disegni anatomici per il Canano. (Tav. 19-21) — (Fotografia dell'autore).

è pur vero che la lettera dedicatoria a Carlo V è datata da Padova 1° agosto 1542.

Circa a questo tempo [1] ci riporta anche l'esemplare

(1) Zaffarini (op. cit., pag. 7) vorrebbe stabilire come assoluta la data del 1541 e la stamperia in quella ferrarese di Francesco de Rossi da Valenza: ma la sua dimostrazione non esce dai campi della probabilità.

che Agostino de' Mosti poeta e letterato ferrarese — scolaro ed amico dell'Ariosto a cui eresse il monumento sepolcrale nel 1573 — mandava in dono al Gesner,[1] e che doveva finire nelle mani dell'Haller.[2]

A questi appunto cominciò a vantare la rarità dell'opuscolo il Morgagni,[3] che ne scriveva in data 11 agosto 1750; e fin d'allora si può dire stabilito il valore bibliografico dell'operetta del Canani, colle tavole di Girolamo da Carpi, che fu citata bene spesso erratamente dai bibliografi per sentito dire.

Quando sortiva il primo volume della Biblioteca anatomica dell'Haller [4] (a. 1774) già la Biblioteca di Dresda possedeva l'esemplare che fu studiato da Ludovico Choulant,[5] che lo credeva uno dei tre o quattro esistenti.

In tempi più vicini a noi l'Hirsch [6] dice che dell'opera del Canano non esistono che tre esemplari senza specificarli.

Secondo le mie ricerche non esistono meno di quattro

(1) Gesnerus Conradus: *De chirurgia scriptores optimi quique veteres et recentiores*, Tiguri, Gesneri Fratres, 1555 in fol.

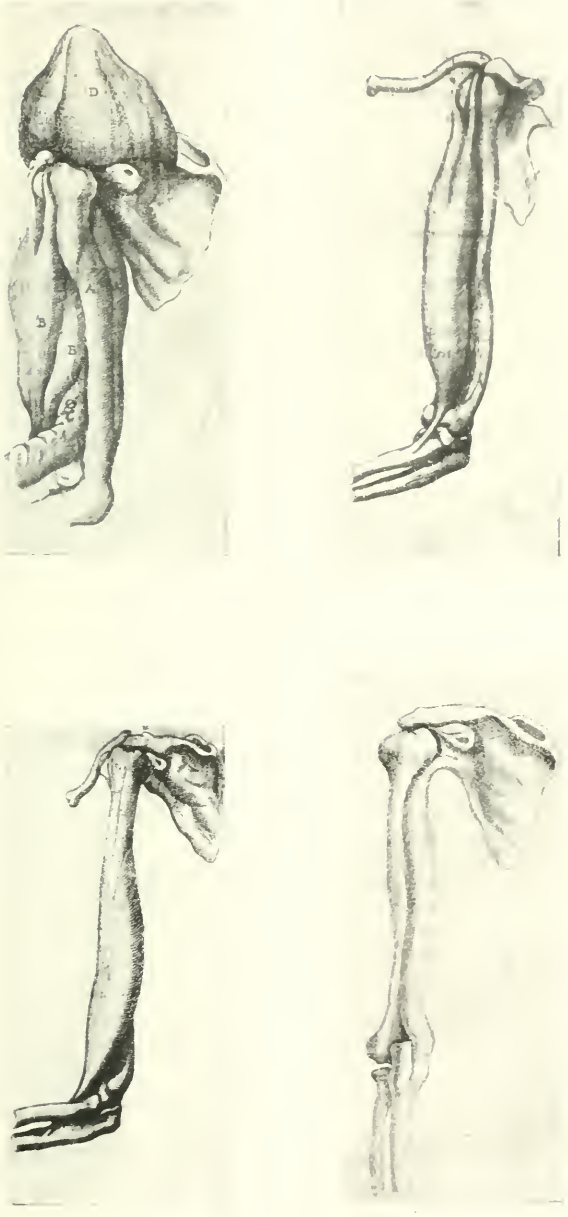
(2) Cfr. Alberto Haller: *Bibliot. anat.*, I 192· « Nunc autem coram est exemplum ex Joannis Gesneri nomine, propria summi viri manu inscripto certum est jam ab anno 1543 ab Augustino de Musto Ferraria ad Gesnerum missum esse. Alterum exemplum debeo liberalitati celsissimi comitis de Bute ». (Cfr. Corradi, l. c., pag. 178).

(3) Cfr. *Epistolarum ab eruditis viris ad Albertum Hallerum scriptarum*, Bernae, 1774, vol. III, pag. 104.

(4) Alberto Haller nato a Berna nel 1708 morì nel 1777. Dal 1751 appartenne alla Accademia di Bologna, dal 1759 a quella di Firenze, dal 1773 a quella di Padova (cfr. *Allgemeine Deutsche Biographie*, vol. X, Lipsia, 1879 pag. 420 e ss).

(5) Cfr. Lod. Choulant: *Geschichte und Bibliographie der anatomischen abbildung*, Lipsia, 1852, pag. 34.

(6) Cfr. Hirsch. A : *Biographisches Lexicon der Hervorragenden Aerzte aller Zeiten und Volker* Vienna, vol. I, 1884, pag. 654.



Figg. 63 e 66 — Girolamo Carpi: Disegni anatomici per il Canano. (Tav. 22-25) — (Fotografia dell'autore).

copie di questo libretto, ma non è escluso che se ne possa trovare un numero maggiore.

Oltre l'esemplare posseduto dalla Palatina di Dresda [1] vi è quello integro, sebbene sciupato negli ultimi fogli, della Biblioteca Universitaria di Padova [2] il quale si può forse identificare con quello già posseduto dal Caldani e ricordato dallo Zaffarini.[3] Entrò infatti a far parte del patrimonio della biblioteca patavina al tempo del governo austriaco di cui porta il bollo.

La Comunale di Ferrara possiede un'altra copia della rarissima opera del Canani, e potrebbe essere identificata in uno dei tre esemplari ricordati dal Marini [4] come esistenti in Ferrara: uno presso il dottor Egidio della Fabbra, l'altro nella Biblioteca Barotti, un terzo presso il medico Ignazio Vari « insigne per le postille al margine di mano del suo autore ».[5]

---

(1) L'esemplare di Dresda (segn: anat. 129-616), da me esaminato al pari degli altri tre, porta nel risguardo della legatura questa scritta di Karl Wilhelm Dass Dorf (n. 1750, † 1818, Bibliotecario a Dresda dal 1775, cfr. Ebert Friedrik Adolf: *Geschichte und Beschreibung der Königlichen Offentlichen Bibliothek zu Dresden*, Lipsia, 1822, pag. 234): « *N. Liber rarissimus a Cl. Hallero ter tantum visus nec in ipsa Biblioteca Gottingensi, teste Wrisbergio eruditissimo conspicuus. Dorf. Halleri Biblioth. anat. I, pag.* 192 ». Nel primo foglio di stampa al disopra del bollo della Bibliot. Granducale sta la scritta autentica: « *Sum Andreae Aurifabij Wratislaviensis. Doct.* 1545. *Venetiis* ». Questo dottor Andrea Aurifaber (n. 1514, † 1559) studiava anatomia a Padova nella primavera del 1544 e ritornava a Wittinberga nell'estate del 1545. (Cfr. Hauck Albert: *Realencyklopädie fur protestantische Theologie und Kirche*, Lipsia, 1897, vol. 2, pag. 287). Fu dunque nella sua partenza dall' Italia, che comprò a Venezia il volumetto di cui doveva aver sentito discutere in Padova.

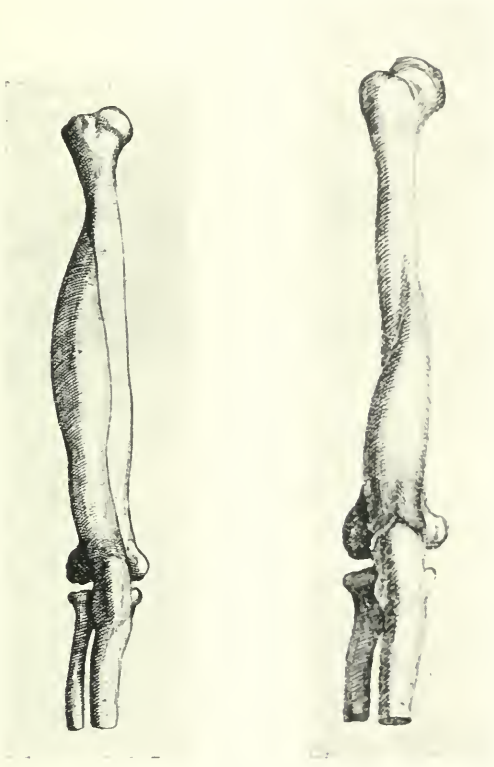
(2) Biblioteca Universitaria di Padova. Busta 560-26.

(3) Cfr. Zaffarini N.: Op. cit., pag. 57.

(4) Cfr Marini: *Degli Archiatri Pontifici*, vol. I, Roma, 1784, pag. 399-402.

(5) Nella stessa Biblioteca di Ferrara esiste anche una copia di questo libro in punta di penna, eseguita secondo il parere del comm. Agnelli da Francesco Padovani nel sec. xvii.

Presso la Biblioteca Universitaria di Pavia esiste un altro esemplare mutilo di questo libro,[1] forse uno dei



Figg. 67 e 68 — Girolamo Carpi:
Disegni anatom. per il Canano (Tav. 26-27).
(Fotografia dell'autore).

due appartenuti all'Haller, la cui biblioteca andò divisa fra Milano e Pavia.

Il Marini ricorda come esistente in Roma ai suoi tempi un'altra copia posseduta da Natale Saliceti, archiatra di

(1) Biblioteca Universitaria di Pavia: 130. A. 8.

Pio VI. Questo esemplare passò colla libreria di quel medico nella Biblioteca Lancisiana, che lo ricorda nel suo catalogo del 1837; ma almeno dal 1891, anno in cui fu eseguito un nuovo inventario, manca il libro del Canano dalla detta Biblioteca.[1]

Il volumetto nel suo stato attuale contiene ventisette tavole, approssimativamente ciascuna di mm. 135 per mm. 54. Come vien detto chiaramente dall'autore medesimo nella sua prefazione, esse sono lavoro di Girolamo Carpi *insigne pittore del suo tempo*. Evidentemente il nostro artista non solo ha eseguito i disegni preparatori, ma anche i bulini finissimi che noi vediamo, dal momento che il Canano ce lo insinua ascrivendo le illustrazioni del suo libro a Girolamo, senza altra specificazione. Il Carpi dovette avere consuetudine di famigliarità coll'anatomico, e deve essere stato lungo tempo insieme con lui quando sezionava i cadaveri per potere con coscienza preparare

[1] Calcolando tutte le copie di questo libro conosciute nel sec. XVIII si avrebbe un complesso di otto esemplari, ma la metà di essi può essere al presente considerata come perduta. È poi incredibile il modo con cui molti bibliografi hanno parlato di questi libro senza averlo veduto Il DOUGLAS JAC. (cfr. *Bibliographiae anatomicae specimen*, Lugdun. Batav., 1734, pag. 137) dice senz'altro che l'operetta anatomica del Canano fu pubblicata in Ferrara da Francesco Rossi con « subtilissimis et pulcherrimis in aere sculptis figuris » dell'insigne pittore Girolamo da Carpi. Ma il BRUNET (cfr. *Manuel du libraire*, 5ª ediz., Parigi, 1860, vol. I, col. 1530) che non vide mai il libro, seguendo lo Choulant (op. cit., pag. 34) che aveva confuso il letterato ferrarese Agostino de Mosti (vedi not., pag. 156) con l'incisore veneziano Agostino de Musis, ascrisse a questi le incisioni del volumetto. L'errore fu poi ripetuto dal GRAESSE nel suo *Trésor* e da HAESER ENRICO (cfr. *Lehrbuch der Geschichte der Medicin*, Jena, 1851, Ediz. III, vol. II, 26) che dà la notizia come sicura! Così il BRAMBILLA GIO. ALESSANDRO (*Storia delle scoperte fisio-medico-anatomico-chirurgiche fatte dagli uomini illustri italiani*, Milano, 1781, tom. II, part. I, pag. 183) credette che la miologia del Canani fosse *colorita* perchè il titolo latino porta *picturata dissectio*. L. N. CITTADELLA (*Notizie*, III, pag. 196) dice che le incisioni furono eseguite sui disegni di Girolamo da Carpi, ecc.

i suoi disegni, che sono certamente non solo quanto di meglio si sia pubblicato in materia anatomica nelle stampe

Fig. 69 — Firenze, Uffizi. Girolamo Carpi: Disegno 1525. (Fotografia Brogi).

del Cinquecento, ma anche artisticamente riescono alcune volte ad avere degli accenti superiori e, quasi direi,

persino leonardeschi. Certo questi disegni sono opera veramente degna di Girolamo Carpi, e ci spiegano in qualche modo la sua fama di abilissimo disegnatore: essi sono per noi un sicuro punto di partenza per riconoscere altri disegni;[1] pochi veramente in proporzione dei moltissimi, che, secondo gli antichi scrittori, egli avrebbe preparato. Probabilmente il Carpi aveva cominciato a disegnare anche le figure delle altri parti dell'opera, che purtroppo, sebbene promesse dall'autore nella sua prefazione a Bartolomeo Nigrisoli, non comparvero mai in luce.

Possono essere considerati degli studi preparatori a queste nuove tavole, che si dovevano pubblicare, i disegni di figure che si trovano nel *verso* del n. 1525 della Galleria degli Uffizi.[2] Specialmente caratteristica fra esse è la figura di un uomo visto di fronte dove sono messe in evidenza tutte le musculature delle coscie e delle gambe e i particolari anatomici del torso, come niun altro artista contemporaneo si sarebbe preoccupato di fare, mentre poi qui ritroviamo quel personale allungamento che era divenuto oramai quasi un canone fisso per il Carpi, il suo segno incisivo ed alcune particolarità di figurazione che gli sono proprie (fig. 69).

* * *

E poichè siamo in tema di disegni ricordo senz'altro un abbozzo in penna, che non avrò più occasione di illustrare con gli altri, che sta al *verso* del n. 230 dei disegni

(1) Le riproduzioni sino alla tavola 24 sono state eseguite sull'esemplare di Padova, e le seguenti sull'esemplare di Dresda, essendo alquanto sciupati gli ultimi fogli dell'esemplare Padovano.

(2) Cfr. Pasq. Nerino Ferri: *Disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Roma, 1894, pag. 276, in *Indici e Catologhi*, XII.

di architettura nella medesima Galleria e che probabilmente doveva servire per la decorazione di un cassettone

Fig. 70 — Firenze, Galleria Uffizî. Girolamo Carpi: Disegno 750 (Dis. arch. 230). Circe — (Fotografia dell'autore).

ovale di un qualche soffitto.[1] Forse deriva da una perduta pittura del Parmigianino.

(1) Cfr. Nerino Ferri: *l. c.*, pag. 275

Vi è rappresentata una traduzione libera del mito di Circe che porge da bere ai compagni di Ulisse il filtro che li cangerà in animali bruti (fig. 70). Non nel palagio di Circe — come canta Omero — concepì il Carpi la scena, ma sulla tolda delle navi appena giunte alle rive dell'isola Eea. Il tutto è ridotto a pochi personaggi: grande domina la figura, dal pittoresco mantello svolazzante, della maga, figliuola del Sole e di Perseide, che porge la coppa; di qua e di là della sua persona, nella solita altezza soverchia, due mostri dal capo lupicino e dal corpo serpentesco si agitano; due figure di compagni di Odisseo sulla prua della nave pare attendano il turno per gustare la bevanda obliatrice.

Il carattere un poco parmigianinesco della composizione, e Circe stessa nelle sue forme generali, nell'abito e nell'atteggiamento che ricorda la dama del *Miracolo di S. Antonio*, ci fa supporre che questo primo abbozzo del mito omerico sia stato concepito fra il 1540 e il 1543 all'incirca. Alquanto più tardi Girolamo ritornò di nuovo allo stesso soggetto, e lo sviluppò con poche varianti in un altro disegno degli Uffizî, dove appare il valore del chiaroscuro tutto proprio del nostro artista (fig. 71).

Intorno a quel tempo dovrebbe essere stata eseguita la santa Caterina, che ora si conserva nella Pinacoteca Comunale di Ferrara (fig. 72).

Si tratta di un affresco malamente staccato, qualche anno fa, da una nicchia che si trovava nella farmacia dell'ospedale ferrarese di Sant'Anna, e fissato con larghi restauri su di una parete dell'Ateneo. Evidentemente in-

sieme con un pezzo di muro fu aggiunta anche la data 1549 che è sicuramente falsa. Originariamente nel dipinto Caterina doveva posare la mano su di un frammento della

Fig. 71 Firenze, Uffizî. Girolamo Carpi: Disegno. Circe. (Fotografia Alinari).

ruota tradizionale, che fu interpretata dal restauratore per un pezzo di muro. Non si esclude che vi potesse essere una data, non certo quella che si vede. Così sul fondo a destra furono aggiunte alcune rovine mal disegnate; e nell'istesso modo non troppo bene restaurati furono il

Fig. 72 — Ferrara, Ateneo. Girolamo Carpi: Santa Caterina.
(Fotografia Sansaini).

Fig. 73 — Ferrara, Cattedrale. Girolamo Carpi: San Paolo.
(Fotografia Sansaini).

braccio che sostiene la palma, ed alcune altre parti nel contorno della matronale figura della Santa. Solo la testa caratteristica e parte del petto può ritenersi intatto. Ritorna in questa pittura il color tra il viola, marrone e rossiccio nella stoffa del manto, colore che il Carpi amò in varie composizioni, dal *ritratto di Alfonso I*, al *S. Girolamo* della chiesa di S. Paolo in Ferrara.

Questa martire Caterina ricorda per molte cose l'atteggiamento e il disegno di un San Paolo (fig. 73), ora nel coro d'inverno della Cattedrale ferrarese. Questa tela insieme con quella di un San Pietro, che si conserva nello stesso luogo, fu eseguita da Girolamo Carpi per la chiesa di San Silvestro in Ferrara. Quando sulla fine del sec. XVIII fu demolita quella chiesa, le due tele passarono in possesso di certo signor Pansini, che le vendette, circa il 1830, al Capitolo del Duomo che pensò di porle nel suo coro d'inverno. Purtroppo il San Paolo non è originale che a metà; tutto il lato dello spadone da piedi sino alla spalla, come tutto il paese che corrisponde a quel lato del quadro fu rifatto. Si scorge chiarissimamente la linea retta che, scendendo dalla spalla alla mano, quindi alla impugnatura della spada, sino a terra divide dalla nuova la parte antica, anch'essa non molto conservata. Ciò non ostante la figura è veramente grandiosa, imponente, una delle migliori che il Carpi abbia eseguito, sebbene già indicante un ritorno all'arte ferrarese contemporanea. Il colore ha delle tonalità pastose, piene di velature, che fanno venire in mente il colorito florido della *Adorazione dei magi* nella cappella Boncompagni di Bologna. Il pittore non crea un nuovo disegno: usa linee e pieghe di panni che già ci sono fa-

Fig. 74 — Ferrara, Cattedrale. Girolamo Carpi ed aiuto: San Pietro (Fotografia Sansaini).

migliari; le mani sono quelle che abbiamo visto molte altre volte; e non riesce nuova la faccia severa dagli occhi fissi, dalla fronte rotondeggiante, dai capelli biondastri che abbiamo studiato in tanti ritratti. E si ripetono anche qui le minuzie degli orli con ornati filiformi sul manto sanguigno, le lumeggiature del metallo della spada, l'effetto bianco del cingolo sulla veste scura marrone quasi nera.

Più dossesco, ma anche meno fine è il San Pietro che gli doveva far riscontro (fig. 74). Ci sarebbe da credere che Girolamo non abbia di fatto eseguito che il disegno generale e la parte superiore della figura, che per effetto del mantello rimane alquanto tozza, — senza esserlo — contro l'uso che oramai egli aveva adottato. La testa dalla barba bianca, e dai capelli ricciuti biancastri, con quella tinta della carne color mattone bruciato, con una espressione veramente aspra è del tutto dossesca. Ma l'occhio non gradisce i colori senza velature, l'arancione del mantello, lo stridente e grossolano bleu turchesco dell'abito.

La differenza non si spiega del tutto con l'ipotesi che il pittore abbia voluto nelle due figure così diverse far risaltare l'intellettualità di Paolo, e la rozzezza peschereccia del capo degli Apostoli. Quest'opera che gli fu forse commessa dopo la morte dei Dossi, quando il lavoro soverchio non gli permetteva di lavorare con comodo, secondo il suo costume, fu con molta probabilità fatta finire da altri con indicazioni verbali di lui. Riuscì perciò la meno felice fra le figure isolate che egli ha eseguito, inferiore alla sua fama di maestro che in esse si era acquistato, secondo quanto ci narra il suo amico Vasari.

IV.

Giorgio Vasari nella prima edizione delle sue *Vite* narrando le cause della venuta del Pordenone a Ferrara, ebbe occasione di ricordare Girolamo Carpi, a cui fece l'appunto di essere più atto a far ritratti e cose appartate che storie dove bisognasse la forza dell'arte e del disegno. Che il giudizio del Vasari abbia un fondo di verità è innegabile; ma è anche certo che nella sua assolutezza è ingiusto.

Sembra sicuro che Girolamo Carpi preferisse di dipingere figure isolate, dove poteva far valere la sua abilità; ma tuttavia egli si è anche sempre, sin da giovane preoccupato di risolvere in maniera originale il problema della composizione: e non si può negare che in qualche quadro abbia raggiunto lo scopo molto bene.

Ne' suoi primi anni il Carpi cerca di nascondere le manchevolezze della costruzione generale con la bellezza e la vivacità del colore. Evita di complicare con troppi personaggi la soluzione del problema, e riducendoli a pochi egli li tratta separatamente, come figure isolate. Così lascia al paese la funzione di dare la profondità al

quadro, e conserva quell'atteggiamento scultoreo delle sue figure che gli permette di far risaltare a sufficienza le sue doti di disegnatore minuzioso.

Appunto in tal maniera è costruito il quadro di *Venere* e *Marte* a Dresda (fig. 5). Le tre figure Venere, Marte e Cupido staccate l'una dall'altra sono circoscritte completamente nei loro contorni dal fondo oscuro, e sembrano tre manichini che agiscano sul palcoscenico di un teatro. Altri esempi di questa semplice costruzione sono: il *Cristo coi discepoli di Emmaus* e il *Noli me tangere* della collezione Massari in Ferrara.

Ad ogni modo il nostro giovane pittore, senza perdersi in tentativi che l'esaurivano, avrebbe potuto ricorrere agli schemi tradizionali e alle soluzioni presentate già da altri artisti, specialmente quando doveva svolgere temi che tutti avevano trattato. Ma egli carico forse di coltura letteraria più del necessario — ce ne persuade la sua amicizia con molti umanisti del tempo — non amava generalmente la iconografia tradizionale, ed in ogni soggetto che dipingeva — sia sacro che profano — tentava di illustrare un momento diverso da quello che altri aveva illustrato. Da ciò forse la sua debolezza, e quella sua incontentabilità nella esecuzione per cui egli disegnava un quadro infinite volte.[1]

Nella *Adorazione dei Magi* (fig. 7) della Galleria di Berlino, egli, pur avendo vicini tanti esempi più moderni, dà al suo quadro una costruzione, che sembra quella di un quattrocentista. I re Magi, staccati l'uno dall'altro e

[1] Cfr.. Baruffaldi G.: *Vite*... cit., pag. 400-401.

differenziati accuratamente nei colori, sono delle statue immobili e non degli uomini in azione. Tra la Vergine e il primo re inginocchiato la distanza è troppo grande, e quella Madonna col suo bambino potrebbe ugualmente essere in una tela a sè. E gli illogici gruppi di figure che stanno negli altri piani del quadro sono completamente inutili nella formazione della scena. Essi tuttavia ci indicano come il Carpi ricorresse ad uno schema tradizionale quando si trattava di dipingere la folla. Così gli avviene nel quadro della *Vestale* (fig. 8) alla Galleria Corsini, dove tuttavia l'angolo troppo acuto della prospettiva non è proporzionato al troppo scarso numero di figure, che egli ha dipinto e che avrebbero dovuto rappresentare tutto il popolo di Roma.

I singoli episodi dell'altro quadro della Corsini sono stati invece sviluppati con più buon gusto essendo formati da poche figure, benchè il quadro in sè manchi veramente di logica. La uccisione del cignale sul davanti della pittura è una caccia piena di vivacità e degna di un buon pittore. I cani sono bene amalganati colla belva, ma viceversa negli uomini si sente ancora la cura di non complicare gli atteggiamenti.

Da queste opere primitive alla *Adorazione dei magi* della cappella Boncompagni in Bologna (fig. 19) vi è certamente un gran passo; non si può negare che in questo quadro il Carpi, pur riducendo al minimo le figure necessarie, sia pervenuto ad una vera grandiosità originale di composizione, dimostrando inoltre di essere penetrato nello spirito della nuova arte cinquecentesca, dando alle poche figure umane la funzione di coprire con le loro

persone quasi tutta la tavola. E in tal maniera ottiene l'unità nel colpo d'occhio concentrando tutta l'azione nella diagonale formata dalla Vergine, dal Bambino, e dal Re inginocchiato, che è l'asse intorno cui si risolve il problema psicologico della scena, e la calma della Madonna pone in evidenza la costruzione movimentata e passionale dei re magi e del loro seguito: lasciando così il posto ai contrasti di luce necessari, facendo vedere più col chiaroscuro che col disegno, forte tuttavia, la successione dei piani che ci dà la profondità di tutta la composizione.

Ma nuovi elementi erano entrati nell'arte del pittore ferrarese. Probabilmente dapprima lo studio delle opere di Raffaello sulle stampe di Marcantonio, quindi la visione di quelle del Pittore delle grazie, e forse di alcune di Tiziano Vecellio.

Così lo *Sposalizio di Santa Caterina* (fig. 22) nella chiesa di San Salvatore in Bologna sta tra le antiche Madonne in trono contornate da santi, già usate anche dai vecchi maestri ferraresi, e le sacre conversazioni dei pittori veneziani. In esso, eliminato lo schienale del trono, sono rimasti i gradini per porvi seduto il solenne San Rocco e inginocchiata la vergine Caterina. In tal modo, mentre perdevano importanza i particolari decorativi, la composizione si concentrava nobilmente nelle teste dei personaggi avvicinate l'una all'altra.

La prima volta che ci accorgiamo degli influssi di Raffaello sulla composizione del Carpi, è in una decorazione a fresco, che egli dipinse assieme a Benvenuto Garofalo e forse a qualche altro pittore ferrarese, e che ora

si conserva nella Pinacoteca Comunale di Ferrara in frammenti trasportati su tela. Il *Vecchio e il Nuovo testamento* (fig. 75) è uno di questi avanzi salvati.

A proposito di collaborazione del Carpi nelle pitture generalmente attribuite al Garofalo è bene ricordare come

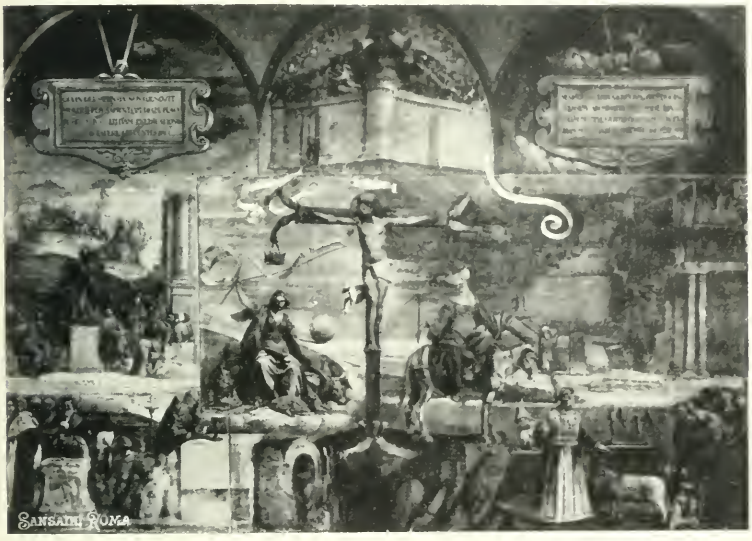


Fig. 75 — Ferrara, Ateneo.
Girolamo Carpi e Benvenuto di Garofalo: Il Vecchio e il Nuovo Testamento.
(Fotografia Alinari).

i rari documenti che abbiamo ci mostrino tutti i principali pittori ferraresi intenti ad eseguire in compagnia le varie decorazioni, che il duca commetteva per i suoi palazzi e per le chiese di Ferrara. Mentre poi le tradizioni locali tarde hanno fatto del Carpi un compagno assiduo del Garofalo ed un allievo, è certo che sull'educazione del nostro artista ebbe un'influenza forse maggiore il Dosso, come si è facilmente constatato nell'esame delle

sue opere. La collaborazione esclusiva al Tisi è piuttosto tarda, e si può restringere al tempo in cui i Dossi erano morti ed il Garofalo si incamminava verso la cecità completa.[1]

Perciò la data 1524 che i critici ferraresi già assegnarono — credendolo opera esclusiva di Benvenuto — all'affresco del *Vecchio e Nuovo Testamento* è troppo antica e deve essere corretta. (fig. 75). Si pensi che la *Risurrezione di Lazzaro*, opera comunemente ritenuta del Garofalo, e dove almeno la collaborazione del Carpi è evidente, appartiene forse al 1537, anno in cui Girolamo, secondo i documenti, era presente in Ferrara.

Tutta la parte a sinistra dell'affresco ferrarese può ritenersi eseguita dal Carpi; ma ciò che certamente è opera sua è il *San Paolo dinanzi all'Areopago*. Questo riquadro (fig. 76) ci presenta infatti l'esempio più antico di una composizione che Girolamo ha ripetuto più volte nell'insieme, in *Marta e Maria* degli Uffizî (fig. 80), *La Disputa di Dresda* (fig. 84), *La discesa dello Spirito Santo* di Rovigo (fig. 81), e spessissimo nei particolari.

È probabile che il nostro pittore abbia avuto la prima

(1) Benvenuto Tisi da Garofalo, nato nel 1481, morì nel 1559, e fu sepolto in Santa Maria in Vado nel sepolcro che egli si era preparato sin dal 1536, come si legge nel suo epitaffio: « *D. O. M. Benvenutus Tisius cognomento Gariophilus Pictor vivens sibi eiusque posteris MDXXXVI* (cfr. Guarini Marcantonio: *Compendio historico dell'origine, accrescimento e prerogative delle chiese e luoghi pii della città e diocesi di Ferrara*, Ferrara, Eredi Baldini, 1621, pag. 316). Nel 1530 Benvenuto « perdette d'una flussione l'occhio destro e nel 1550 restò del tutto cieco » (cfr. Barotti Ces.: *Pitture e sculture*, ecc., Ferrara, 1770, pag 11). Caratteristico è quanto si narra di questa cecità, e come al pittore riuscisse a salvare un occhio che era già malato, mediante un voto. Notevole — benchè non dimostrativo — è poi il fatto che già nel 1536 pensasse al proprio sepolcro, ciò che fa credere che egli avesse così scossa la sua salute da ritenere vicina la morte, mentre poi fino dal 1528 aveva fatto testamento.

idea della costruzione del suo San Paolo dalla *Scuola di Atene*, che Raffaello dipinse nelle Stanze della Segnatura in Roma, e che egli poteva conoscere dalle incisioni di Marcantonio e di Agostino Veneziano [1] riproducenti

Fig. 76 — Ferrara, Ateneo. Girolamo Carpi: Particolare dell'affresco suddetto. (Fotografia dell'autore).

sin dal 1523 tutta la parte sinistra del celebre affresco. Nelle sue opere posteriori similari egli elaborò ancora meglio la sua invenzione che rimase tuttavia fondamentalmente la stessa.

(1) Cfr. PASSAVANT J. D.: *Raffaello d'Urbino*. Firenze, Succ. Le Monnier, 1899, vol. II, pag. 98.

Il San Paolo, sul suo piedistallo come una statua, forma il vertice di un triangolo, gli estremi della cui base sono determinati da due vigorose figure a sedere: gli stessi estremi sono all'incirca il punto di partenza di una mezza elissoide, intorno a cui sono disposti gli ascoltatori ne' più vari atteggiamenti. Il senso della profondità in questa pittura non è molto sviluppato; ma abbassando o spostando il vertice del suo schema (fig. 77) il Carpi riuscì a rendere maggiormente profonde le sue composizioni.

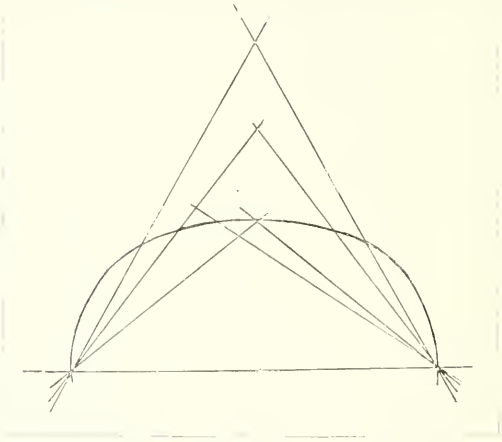


Fig. 77.

Non occorre poi insistere sui particolari di questo riquadro, già deperito anche per il suo trasporto su tela. I filosofi seduti sul davanti della scena furono ripetuti dal Carpi nello stesso atteggiamento innumeri volte, e non soltanto nelle composizioni simili, ma ancora isolatamente.

È molto probabile inoltre che il nostro pittore abbia dipinto inferiormente alla scena del S. Paolo anche il riquadro dove sono illustrati i *Sacramenti della Chiesa* (figura 78): il battesimo, la penitenza, l'eucarestia. Ce lo fanno pensare in maniera speciale la seconda e quarta testa partendo da sinistra nell'episodio del battesimo, che

in un modo caratteristico hanno riscontro perfetto con due altre del *Miracolo di Sant'Antonio* già nella Cappella Obizzi di Santa Maria in Vado. Del resto in tutto il quadro si scorge qualcosa che non corrisponde alla solita scolastica arte garofalesca; e nei tipi di alcune figure come nella

Fig. 78 — Ferrara, Ateneo.
Girolamo Carpi: Particolare dell'affresco suddetto. I Sacramenti.
(Fotografia dell'autore).

larghezza dei panneggi si sente un artista superiore al Tisi.[1]

Anche qui si potrebbe pensare ad un'opera di Raffaello, *La Messa di Bolsena*, come ad inspiratrice della composizione, sebbene il confronto non riesca così chiaro come nel caso precedente. Ad ogni modo la linea non monotona

(1) Così la figura della Chiesa che nella posa, nel largo panneggio e in alcuni particolari dell'abito fa ricordare la Maga Circe di Dosso (1516?), deve credersi piuttosto esecuzione del Carpi che del Garofalo. Al Carpi farebbero pensare il forte chiaroscuro, il modo tormentato di disegnare le pieghe nella parte inferiore della figura, il dossismo accentuato della composizione.

ci mostra il pittore intento a variare più che può gli assi delle figure della scena (fig. 78); ma per l'abuso della linea verticale egli non riesce a darci nella sua pittura la terza dimensione: la profondità; e non ostante l'artificio della transenna intarsiata, che chiude il fondo, l'azione non si svolge che sul margine del quadro.

Un'altra opera di collaborazione dove la mano del Carpi sembra soverchiante è la tavola della *Risurrezione di Lazaro* (fig. 79) che già si trovava nella cappella Bonacossi [1] della chiesa di San Francesco in Ferrara ed ora si conserva nella pinacoteca comunale della stessa città. Fu senz'altro attribuita al Garofalo dal Vasari, e l'attribuzione è stata mantenuta quasi generalmente dagli storici ferraresi sino ai nostri giorni.[2] Ma il Superbi che conosceva molto bene la chiesa di San Francesco, poichè dimorava nell'annesso convento, in una sua opera stampata nel 1620 ci dice che « la pala della cappella de' signori Bonacossi » è opera di Girolamo Carpi.[3] L'affermazione del Superbi è per lo meno strana perchè il quadro porta con evidenza una firma di Benvenuto e la data 1537. Ma uno studio accurato sulle firme che si trovano nei quadri attribuiti al Garofalo mi ha condotto a strane conclusioni. Generalmente, fatte pochissime ecce-

(1) Ora vi è una copia del quadro nella cappella suddetta.

(2) Questa pittura è riportata in disegno nella *Storia della pittura* del Rosini, con l'attribuzione al Tisi e fu incisa anche dal Vignocchi a mezza macchia, in *Collezione di dieci dipinti di Benvenuto Tisi da Garofalo* con descrizione di Luigi Caroli (Ferrara, Taddei, 1840); L. N. Cittadella mantenne l'attribuzione tradizionale nelle sue *Memorie stor., monum., artist., del Tempio di S. Francesco in Ferrara* (1867, pag. 106).

(3) Cfr. Superbi Agostino da Ferrara: *Apparato degli Huomini illustri*, Ferrara, 1620, pag. 123.

Fig. 79 — Ferrara, Ateneo.
Benvenuto di Garofalo. Girolamo Carpi ed aiuti: La Risurrezione di Lazzaro.
(Fotografia Alinari).

zioni, i caratteri paleografici di queste firme non si corrispondono, ed inoltre esse bene spesso sono contratte in abbreviazioni scorrette e per se illegibili, e possono essere riunite in diversi gruppi di origine diversa e di cui uno solo è probabilmente l'autentico.[1] Le firme abbondano in opere posteriori al 1530, mentre si sa che all'incirca da quell'anno in poi per una grave malattia alla vista il Garofalo rimase cieco di un occhio, salvando per miracolo l'altro che aveva parimenti subìto lo stesso grave pericolo; e certamente dieci o dodici anni prima della sua morte egli era cieco del tutto. Il che lascia supporre in lui la progressione della cecità, lenta fin che si vuole, ma vera. Riguardando alle innumerevoli pitture — buone, mediocri e cattive — attribuite al Garofalo già viene spontaneo il pensare alla collaborazione e alla bottega; ma certamente vi si deve credere per le opere posteriori al 1530. Che già fin da quel tempo si ponesse la firma del maestro nei quadri che sortivano dalla bottega è probabile; ma il fatto che il Superbi non vide la firma del pittore nella *Risurrezione di Lazzaro* fa ragionevolmente supporre — sebbene questo sia un semplice argomento negativo — che essa sia stata apposta circa il 1620.

Esaminando l'opera stessa si avverte un'amalgama di tipi di derivazione diversa. Delle due figure che stanno in alto a sinistra strette ad un tronco d'albero l'una ri-

[1] Un esempio classico di firme autentiche del Garofalo è dato dalla inscrizione in una linea sola visibilissima delle *Nozze di Cana*, nella Galleria Imperiale dell'Ermitage a Pietroburgo, in caratteri capitali regolarissimi e chiari: *A. M. D. XXXI. Septembris. Has gratis pinxit Benvenutus de Garofalo.* Corrisponde all'incirca a quella — però in più linee — del quadro datato 1532 nella chiesa di San Salvatore di Bologna.

corda da vicino l'angelo della *Metamorfosi di Pico* alla Corsini (fig. 9), l'altra deriva dal quadro di Dosso nella collezione Chigi in Roma. La Maddalena, di una colorazione fredda, inginocchiata sul davanti è con probabilità del pittore secondario che ha dipinto la Maddalena di un *Noli me tangere* alla Galleria Borghese (n. 244) parimenti attribuito senza giustezza al Garofalo.

Con tutta facilità la tavola ferrarese commessa forse al Garofalo fu eseguita nella sua bottega da lui e da altri artisti ferraresi suoi collaboratori ed imitatori, e specialmente dal Carpi. Il quale oltre aver fatto alcune figure di sinistra deve aver eseguito il gruppo a destra del Cristo coi discepoli: e ci basta a persuadercene un confronto col Cristo della *Marta e Maddalena* agli Uffizi, e il caratteristico mantello sfrangiato di un apostolo. Così la composizione del quadro deve essere una concezione interamente del Carpi. In tutta l'opera stereotipa di Benvenuto Tisi non si trova un vero equivalente alla costruzione piramidale del gruppo di sinistra dal disegno reciso e movimentato, la cui base è data dal corpo ad angolo di Lazzaro resuscitato, ed il cui vertice è costituito, per contrasto, da due putti graziosi che si arrampicano sui massi del monte.

Il Carpi dopo il suo ritorno a Ferrara, forse dal 1537 in poi, ha dovuto altre volte dipingere insieme al Garofalo e pur troppo anche con altri artisti a questi inferiori Dato il suo carattere malleabile ciò ebbe pian piano una dannosa ripercussione sulla sua arte come già fu notato e come vedremo. Ma basti ora sulle pitture in cui il Carpi ha collaborato al suo preteso maestro, e ritorniamo

alle sue opere genuine dove possiamo raccogliere più sicuramente il suo pensiero artistico.

Il quadretto di *Marta e Maddalena* agli Uffizi [1] è una opericciuola, graziosa per i colori vivaci e per composizione, eseguita forse negli anni 1537-1540, quando Gerolamo ancora conservava qualche cosa di veneziano, e ricordava le forme del Parmigianino (fig. 80).

Nei tipi delle due donne inginocchiate si scorgono infatti accenti tizianeschi (o piuttosto bonifazieschi?) che li avvicinano ad alcuni femminei della *Presentazione al tempio* (1536?) del Vecellio; [2] e nel tipo del Cristo abbiamo un ricordo di quello pure dipinto da Tiziano (1532-1533?) che ora si conserva a Firenze nella Galleria Pitti. [3] Ed è poi sintomatico che Gesù nel quadro veneziano porti la tunica rossa ed il mantello azzurro che nasconde il braccio destro; e nel quadro ferrarese Gesù porti la tunica rosa ed il mantello azzurro che nasconde parimenti lo stesso braccio destro, lasciando visibile al di fuori soltanto la mano in atto di abbandono. Non mancano poi motivi per sostenere che contemporaneamente il Carpi fosse sotto l'influenza del Mazzola. Si osserva, ad esempio, un tipo ripetuto di vecchio dalla barba ondeggiante, che può aver riscontro con figure similari negli affreschi che il Parmigianino eseguiva a Fontanellato per i Conti di Sanvitale.

---

[1] Galleria degli Uffizi, n. 994 (tav. 0,39 × 0,48). (Cfr. PIERACCINI E.: *Catalogo della R. Galleria degli Uffizi*, pag. 145).

[2] RR. Gallerie dell'Accademia, Venezia, n. 626. (Cfr. LUIGI SERRA: *Catalogo delle RR. Gallerie*, Venezia, 1914, pag. 189).

[3] Firenze. Galleria Pitti, n. 228. (Cfr. CHIAVACCI-PIERACCINI: *Guide*, pag. 116).

Nello stesso tempo rimangono anche tipi di derivazione dossesca, e ricordi di colorito e di paesaggio delle scuole di Ferrara.

Nella costruzione del quadro, — dove lo schema geometrico è quello particolare del Carpi, e non si differenzia dagli altri, a cui si è accennato, se non per il fatto

Fig. 80 — Firenze, R. Galleria degli Uffizî. Girolamo Carpi: Marta e Maria. (Fotografia Alinari).

che il vertice del triangolo è spostato verso sinistra, — ha una funzione tutta propria il colore: nel passaggio dal verde della veste e dal chiaro mantello della figura estrema a destra che seduta sembra guardare al di fuori della scena, al chiaro scuro dell'architettura con tonalità che vanno sino al marrone, e alla tunica color stagno e mantello arancione dell'altra figura estrema che siede pen-

sierosa a sinistra. E nel mezzo sul davanti a maggior contrasto dello sfondo architettonico stanno il rosa e l'azzurro degli abiti del Cristo benedicente e la grande macchia verde del panno che copre il pulpito. L'architettura formata da un portico di ordine jonico ad angolo rientrante è vivificata a destra da un grande arco aperto da cui si scorge il paese calmo e solitario, dove domina l'azzurro chiaro del cielo e quello di un monte isolato della cresta aguzza, ed il verde della campagna.

Ma l'opera dove Girolamo Carpi ha sviluppato meglio il suo schema geometrico è certamente la *Discesa dello Spirito Santo* che egli dipinse per la chiesa di San Francesco in Rovigo (fig. 81) dove ancora si conserva. [1] Questa tavola era già conosciuta del Vasari, che la disse «lodevole per lo componimento, e bellezze delle teste».[2]

Il quadro rodigino appartiene al periodo migliore del nostro artista, poichè a giudicare dallo stile sembra che Girolamo abbia eseguito la sua pittura circa il 1540. In molte teste, specie nelle due femminee in alto e in quella di San Giovanni è ancora evidente l'influsso parmigianinesco sulle linee e sul sentimento; mentre in altre i caratteri dosseschi tornano ad accettuarsi.

Su di una base centrale siede la Vergine tra Giovanni

---

(1) Cfr. Bartoli F.: *Le pitture, sculture, ed architetture della città di Rovigo.* Venezia, 1793, pag. 68; Baruffaldi G.: *Vite,* Ferrara, 1844, pag. 373 e ss.; Bryan's Dictionary *of painters and engravers.* Londra, Bell, 1903, pag 255. A Rovigo si conserva presentemente solo la parte centrale, che deve essere stata ridotta per l'adattamento nell'altare attuale. Le pitture della predella e dell'ornato in legno, staccate sul principio del secolo XVIII, sono scomparse ad eccezione del piccolo *San Francesco che riceve le Stimmate.* Cfr. *Appendice,* pag. 438.

(2) Cfr. G. Vasari: *Vita:* appendice, pag. 419.

Fig. 81 — Rovigo, San Francesco.
Girolamo Carpi: La discesa dello Spirito Santo — (Fotografia dell'autore).

— il diletto giovane discepolo di Gesù — e Giacomo il maggiore che gli era parente. E poichè negli Atti degli apostoli si narra [1] che nel cenacolo con la madre del Cristo erano insieme le pie donne, il pittore colloca dietro alla Vergine le altre due Marie del Vangelo: Maria di Magdala e la madre di Giacomo il minore. Più in basso a destra e a sinistra in semicerchio stanno raccolti gli altri apostoli di cui si scorge solo la parte superiore del corpo, eccezion fatta dei due sul davanti del quadro, seduti nell'atteggiamento che già conosciamo. In alto le fiamme del Paracleto sembrano folgori che lampeggiano in un cielo burrascoso gravido di nubi; e più su ancora nella luce piena sta il divino Spirito in forma della tradizionale colomba.

Tra i due discepoli estremi della scena e al disotto del gruppo centrale della Vergine nella base marmorea, lavorata come la fronte a bassorilievo di un'arca funeraria, Cristo sta dicendo all'apostolo Tommaso: « Appressa la tua mano e mettila nel mio costato e non essere incredulo ma credente ». [2] E nel piccolo chiaroscuro monocromato, che ha la funzione di una linea orizzontale di base alla costruzione dell'insieme, la fisionomia spaventata del discepolo è resa con una forza meravigliosa dinanzi ai vari atteggiamenti espressivi degli altri apostoli, esterrefatti all'ansiosa audacia del compagno (fig. 82). E la base marmorea pone in rilievo la composizione geometrica della tavola, dove il disegno accurato ed il chiaro

(1) Cfr. *Atti degli apostoli*, I, 13, 14

(2) Cfr. Evangelo di S. Giovanni, XX 27.

scuro sapiente si completano a vicenda; il problema psicologico nella rappresentazione movimentata corrisponde al colore caldo di tutta l'opera, la quale ricorda una più tarda pittura (1554-1560?) del Vecellio, in Santa Maria della Salute a Venezia, essa pure una *Discesa dello Spirito Santo*, che lascia supporre come il grande Tiziano non sdegnasse nel suo quadro di ricordarsi di quello del Carpi a Rovigo, che egli aveva certamente veduto.

I visi di alcuni apostoli nel quadro rodigino fanno rammentare quelli dei discepoli dormienti, — e specialmente quello di Pietro — in una piccola tavoletta della Galleria Pitti,[1] dove il pittore ferrarese dipinse una *Orazione nell'orto* (fig. 83). La costruzione è semplice. Cristo in ginocchio su di una piccola altura domina il tutto sul fondo oscuro del quadro, e la sua testa, che guarda l'angelo, è il vertice di una piramide ideale che nella sua base ha per lati i corpi stesi dei tre apostoli i quali nell'abbandono del sonno creano una linea retta orizzontale e due diagonali divergenti (fig. 83*bis*). Nei colori Girolamo mostra quasi delle tendenze

Fig. 82 — Rovigo, San Francesco.
Girolamo Carpi: Part. della tavola precedente.
(Fotografia dell'autore).

(1) R. Galleria Pitti, Firenze, n. 385. (Cfr. CHIAVACCI-PIFRACCINI: *Guide*, pag. 133). Attualmente cancellata l'antica attribuzione al Carpi la tavoletta è stata data a scuola Fiorentina della fine del secolo XVI. Ma i caratteri della pittura sono sicuramente quelli del nostro artista.

cangiantiste, probabile ricordo della sua ormai lontana dimora a Bologna. Già un accenno di cangiantismo si poteva osservare nella tunica del Cristo benedicente *Maria e Marta* (Uffizi, n. 994); ma anche in questo quadretto il cangiante è poco e si limita al mantello giallo che avvolge le gambe dell'apostolo Pietro dalla tunica azzurra e dalla spada breve e ricurva al fianco, ed alla veste rosa di Gesù orante. I colori dell'abito del Cristo si ripetono nel di-

Fig. 83 — Firenze, R. Galleria Pitti. Girolamo Carpi: Orazione nell'Orto. (Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

scepolo dormiente a sinistra con la veste rosa ed il mantello azzurro; mentre la tunica color marrone dell'ultimo apostolo a destra tende a formare un avvicinamento alla tinta del fondo; dove nell'oscuro si intravvedono appena piccole figure moventisi, forse dei lontani soldati che vengono per la cattura di Cristo. La luce è tutta attorno all'angelo, e da esso si riverbera sulla persona di Gesù e in parte sui corpi degli apostoli.[1]

(1) Nei due ovali della cornice da un lato è dipinta una vecchia curva, simbolo forse della vecchia sinagoga che sta per morire, dall'altro si intravvede nella luce il disegno di una figura giovanile ignuda, simbolo forse della nuova fede spirituale che è per sorgere. Si nota che il tipo della vecchia a destra fu ripetuto dal Carpi quasi uguale in una figura di dottore della *Disputa* di Dresda.

Lo sviluppo degli schemi geometrici, triangolare ed elissoidale, nella costruzione è evidente anche in un altro quadro che Girolamo da Carpi eseguì per il Cardinale Ippolito (II) d'Este nel 1541, che glielo fece pagare nel mese di febbraio di quell'anno.[1] È esso la *Disputa di Gesù nel tempio*,[2] che già si trovava nella Galleria di Modena, dove sembra che portasse il nome di Benvenuto, se è giustamente applicata l'indicazione di un ca-

Fig. 83 *bis* — Firenze, R. Galleria Pitti. Girolamo Carpi: Orazione nell'Orto.

talogo del sec. XVII. Passato poi a Dresda nel 1746 fu genericamente ritenuto della scuola di Dosso, poi di Dosso medesimo. Il Morelli [3] attribuì nuovamente il quadro

(1) Cfr. Archivio di Stato, Modena: *Libro del Conto generale*, segnato E, del card. Ippolito d'Este: « *E a di dicto* (15 febbraio 1541) *Lire trentadue soldi diciasette marchesine et per la detta* (spesa) *a maestro Girolamo pittore contati: per uno quadro corniziato di noce sopra il quale gli è una disputa di Christo: come al presente giornale* [E] *ad uscita appare a carte* 39. *Duc. Lire XXXII sol. XVII* (Cfr. A. Venturi: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882 pag. 25).

(2) Cfr. Thieme U.: *Kunstler Lexicon*, vol. VI, Lipsia, 1912, pag. 45.

(3) Cfr. Ivan Lermolieff: *Kunstkritische Studien uber die italienische Malerei*, vol. II, Die Galerien zu München und Dresden, Lipsia, 1891, pag. 192.

al Garofolo, e tale attribuzione erronea fu mantenuta dal redattore del nuovo catalogo della Galleria del re di Sassonia[1] (fig. 84).

Questa varietà di giudizi su di una pittura documentata di Girolamo da Carpi, è un indice della multiforme attività artistica del nostro pittore, e mostra come si renda ora possibile ed anche necessaria una revisione nelle numerose opere che si attribuiscono in tutte le gallerie ai Dossi e al Garofalo.

Nella *Disputa* di Dresda, Gesù, così giovane proprio come ce lo dipingono i Vangeli, domina l'assemblea dal l'alto di una specie di podio rettangolare formato da due gradini marmorei e da un curioso schienale — che sembra salga sino al tetto — composto da due pilastri che racchiudono fra di loro una colonna tortile. A destra e a sinistra si stende la numerosa assemblea degli ascoltatori, dove si trovano raccolti tutti i più diversi tipi che il Carpi abbia usato nelle sue pitture: dal vecchio dalla barba ondeggiante di derivazione parmigianinesca, agli espressivi giovani dosseschi, alle ricciute teste alla garofalesca. Ma tutto è amalgamato da un modo di espressione personale che fa passar sopra a le origini eclettiche delle singole figure. E difficilmente si possono dimenticare certi particolari che dimostrano lo studio e l'amore che Girolamo poneva nelle sue opere: dall'uomo — nel gruppo di sinistra — seduto per terra con le gambe in-

(1) Cfr. Woermann Karl.: *Katalog der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresda, Hoffman, 1905, pag. 74, n. 140 Tela alt. 0,66 $\frac{1}{2}$ × 0,84 $\frac{1}{2}$. Nel *Catalogue explicatif des tableaux de la Galerie Royale de Dresde* del 1817 il quadro è attribuito a Dosso. (Cfr. *Catalogo* ecc., pag. 212. n. 103)

Fig. 84 — Dresda, R. Galleria. Girolamo Carpi: La Disputa di Gesù nel Tempio (Fotografia Bruckmann).

crociate ed il turbante in capo, con un viso e una calma da orientale che solo dal vero si poteva dipingere, al giovane che gli sta presso nell'angosciosa aspettativa di una risposta; dalla testa calva di un dottore meditabondo a destra, a quella aspra nel lato opposto dell'estrema sinistra di chi sembra discutere col Cristo; dalla serenità della Vergine e di Giuseppe che tra la folla stanno ascoltando le obiezioni dello scriba, alla sicurezza grandiosa con cui Gesù risponde.

Il pittore ha cura di dare alla scena uno sfondo omogeneo che corrisponda alla disposizione elissoidale delle figure dipingendo una solenne architettura romana, che lontanamente può ricordare il Panteon; e poichè conosce la leggendaria provenienza delle colonne tortili di San Pietro in Vaticano dal tempio Gerusalemmitico di Salomone ne colloca una in evidenza nel mezzo, a precisare il luogo della *Disputa*.

Un'altra bella architettura servì di sfondo al pittore nella tavola del *Miracolo di Sant'Antonio*,[1] già nella cappella della nobile famiglia Obizzi in Santa Maria in Vado, ed ora conservata nella Pinacoteca Comunale della città di Ferrara (fig. 85). In tempi a noi prossimi fu restaurata abbastanza in malo modo dal pittore Giuseppe Bazzola la parte centrale dell'architettura, guastatasi forse per l'umidità del luogo ove il quadro si trovava.

(1) Cfr. VASARI G.: *Vite*, ediz. Milanesi, vol VI, pag. 475; BAROTTI C.: *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara, Rinaldi, 1770, pag. 146; CITTADELLA L.: *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle loro opere*, Ferrara, Pomatelli, 1782, vol. II, pag. 53 e ss ; FRIZZI ANT.: *Guida del Forestiere in Ferrara*, Ferrara, 1787, pag. 155; BRYAN'S DICTIONARY *of painters and engravers*, Londra, Bell., 1903, vol. I, pag. 255; THIEME U.: *Kunstler Lexicon*, vol. VI, Lipsia, 1912, pag. 45.

Fig. 85 — Ferrara, Ateneo. Girolamo Carpi: Miracolo di Sant'Antonio
(Fotografia Alinari)

Sembra che il miracolo dipinto dal Carpi rappresenti un fatto di storia locale ferrarese, avvenuto, secondo alcuni nella famiglia Obizzi, e secondo altri in casa Trotti. Nel mezzo della scena domina la figura, di un manierismo elegante, della nobile dama accusata nel suo onore, e a lei vicino, da un lato, sta seduto il marito che già dubitava della moglie, e si avanza dall'altro la nutrice che regge sulle braccia il bambino — di pochi mesi! — riputato figlio di un illecito amore. Lì presso il santo francescano domanda al putto di dichiarare chi sia suo padre, ed il bambino con una mimica espressiva accenna al marito della dama. A sinistra un gruppo affollato di uomini e di donne, che prosegue dietro alla scena, riempie completamente il quadro; dove la funzione degli elementi decorativi è stata ristretta alla sola parte architettonica di un ambiente chiuso, che aiuta per sè a concentrare l'osservatore sull'importanza data alla figura umana; e dove tuttavia, a svolgimento del problema di composizione, la costruzione sebbene più concentrata, ma forse più accademica che l'altre volte, rimane sempre quella che abbiamo osservato: le *dramatis personae* formano due linee diagonali convergenti quasi lati di un triangolo, e dagli estremi di queste linee a semicerchio più o meno velato sono disposte le altre figure.

Questo maggiore studio dato alla composizione fa ritenere che il quadro Obizzi, sia posteriore all'altro della *Disputa*.[1] Le persone della dama, della nutrice, del

[1] Il redattore della biografia del Carpi nel *Kunstler Lexicon* del THIEME pone questo quadro erroneamente fra il 1531 e il 1538.

Santo nel *Miracolo di Sant'Antonio* hanno quell'allungamento sistematico che il Carpi conservò sempre dal suo studio del Parmigianino, ancora quando abbandonò quasi lo spirito ed i modelli immediati di questi. Anche nella *Disputa* i due, che stanno a sedere sul davanti agli estremi del semicerchio, se si alzassero in piedi sarebbero dei giganti. Ed al Mazzola è pure inspirata la testa del primo uomo a sinistra nel quadro ferrarese, dove le altre figure sono più o meno rientrate nell'ambito dell'arte locale d'allora.

In un tempo non molto lontano da quello in cui fu eseguita la tavola Obizzi, il Carpi dipinse la grande *Adorazione dei magi*,[1] che sta parimenti nell'Ateneo di Ferrara, dove pare sia pervenuta dalla chiesa di San Bartolomeo dei monaci cistercensi ad un miglio dalla città (fig. 86).

Negli schemi delle singole figure queste due tavole si richiamano l'una all'altra. La Vergine è seduta quasi nello stesso atteggiamento del marito della miracolata, atteggiamento che in fondo è poi quel medesimo che si osserva in tante figure del Carpi; così il viso della Vergine, con diversa pettinatura, ha la modellazione di quello

(1) La tradizione assegna al Garofalo questo quadro (cfr. Barotti Ces.: *Pitture e scultore*, ecc., pag. 201) il quale nel frammento di colonna che si vede sul davanti porta, quasi impercettibile, l'iscrizione *Benvenuto Garofalo*. Vicino in varie parti si trovano segnate più o meno visibilmente le date 1547-1548-1549. Non è necessario ritornare sulla questione della firma che non può essere autentica, e neppure si può dare soverchia importanza a queste date che per se stesse dimostrano l'incertezza di chi le collocava In quegli anni il Garofalo poteva forse essere ancora un impresario di lavori, ma non un pittore attivo: se non era cieco del tutto doveva esserlo quasi del tutto. Ciò all'infuori dei caratteri artistici del quadro, che non sono quelli di Benvenuto. Notiamo poi che nessuna delle opere del Carpi porta firma o date.

della dama suddetta: con gli stessi occhi, lo stesso naso, e la stessa bocca; nel mantello, che dal ginocchio di lei è lasciato cadere in abbandono a terra, si ripetono le frangie delle vesti della nutrice e della dama: frangie che rivediamo anche nella tunica di San Bartolomeo. Corrispondono nei due quadri la forma del putto, dall'atteggiamento invertito; e vediamo i medesimi artificï nei panneggi e nella modellazione delle pieghe. Le teste del re in piedi vicino al moro, e dello scudiere reggente per il morso i cavalli non sono che svolgimenti diversi di uno stesso tipo, che già si osservava nella estrema figura a sinistra del *Miracolo Obizzi*.

Le ragioni stilistiche sono quindi più che sufficienti per attribuire l'*Adorazione dei magi*, al nostro Girolamo, tanto più che la costruzione delle figure e la movimentazione larga dell'insieme corrispondono a quanto noi conosciamo in lui, con quel certo manierismo accademico rimastogli fin da quando egli aveva ammirato il Correggio, e che non lascierà che raramente se non forse nei ritratti e in qualche figura isolata.

Anche in questa tavola lo schema della costruzione dell'insieme può essere ricondotto al tipo già esaminato. La disposizione triangolare dei principali personaggi della scena è fondamentalmente mantenuta: la Vergine col Bambino, San Giuseppe e San Bartolomeo formano un triangolo ad angolo retto di cui l'apostolo è la linea verticale; e i tre re magi col non numeroso seguito sono collocati a semicerchio e ricongiunti con una linea ideale, determinata anche da un'anfora, a San Bartolomeo, e così alla composizione principale.

Fig. 86 — Ferrara. Ateneo. Girolamo Carpi: Adorazione dei Magi.
(Fotografia Alinari).

Nel fondo, dal lato sinistro la storica grotta di Bethleem si è cangiata in uno studio architettonico, che ci richiama alla memoria il Colosseo; dal lato destro, nella gola aperta della valle boschiva, alle falde del monte, ove è costruita la città di Bethleem, si scorgono le piccole figurette ed i cammelli del corteo dei magi, fermo nella campagna che vanisce lontano nel solito dolomitico monte azzurrognolo dalla cresta acuta che si confonde coll'azzurro chiaro del cielo.

Diverso era il problema che Girolamo Carpi doveva risolvere nei tondi, con figure a fresco, che facevano parte della decorazione murale del refettorio nel convento di San Giorgio dei monaci olivetani in Ferrara, demolito nel 1832.

Il costringere alcune figure in una superficie circolare fu grave difficoltà per molti artisti; e non si può veramente affermare che il nostro Girolamo avrebbe saputo sempre superarla. Perocchè nella maggioranza di questi tondi — i quali dovevano essere certamente rinchiusi in un fregio ornamentale forse simile a quello di San Francesco di Ferrara — furono dipinte figure isolate. Quanti fossero in origine i tondi del fregio non si sa; attualmente se ne conservano venti, i quali furono staccati dal muro per opera del famigerato modenese Antonio Boccolari, portati su tela e restaurati nei primi anni del secolo XIX. Divisi già fra le collezioni ferraresi del sig. Santini e del duca Massari-Zavaglia, ora stanno tutti in quella del duca di Fabriago. [1] Si dice che nei tondi del loro

[1] Cfr. *Arte e storia*, Firenze, 1901, pag. 120; Barbantini Nino: *La Galleria Massari*, Venezia, 1910, pag. 35

refettorio i monaci avessero voluto raccogliere le immagini dei Santi titolari dei monasteri olivetani. [1] Il che non mi pare proprio sicuro visto che ne mancano dei notissimi (ex. g. S. Andrea, S. Girolamo, S. Angelo Magno, S. Bernardo, ecc.). I soggetti dei tondi attuali sono i seguenti: [2] S. Giorgio (n. 51), S. Pietro (n. 68), S. Paolo (n. 55), S. Giovanni Battista (n. 65), S. Giovanni Evangelista (n. 52), S. Bartolomeo (n. 60), S. Michele Arcangelo (n. 59), S. Raffaele Arcangelo (n. 49), S. Vittore (n. 54), S. Gregorio Magno (n. 56), S. Ludovico IX (n. 57), S. Benedetto (n. 62), S. Nicolò da Bari (n. 63), S. Caterina (n. 66), S. Francesca Romana (n. 67), S. Elena (n. 58), L'Annunciazione (n. 64), La Circoncisione (n. 61), La Madonna col Bambino e Sant'Anna (n. 50), La Vergine con due monaci olivetani (n. 53).

Secondo l'attestazione del Vasari, [3] il fregio fu opera del Carpi, che tuttavia lasciò imperfetta la decorazione del refettorio, che fu completata poi da Pellegrino Tibaldi nel tempo in cui lo scrittore aretino pubblicava la seconda edizione delle sue *Vite* (a. 1568). Girolamo Baruffaldi [4] non ammette che il Tibaldi sia venuto a Ferrara a dipingere nel refettorio degli olivetani; ma

(1) Cfr. Frizzi A: *Guida del Forestiere per la città di Ferrara*, Ferrara, Pomatelli, 1787, pag 135; Barotti Cesare: *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara, Rinaldi, 1770, pag. 200.

(2) La numerazione data è quella della Galleria Massari (cfr. Barbantini Nino: *La Galleria Massari*, pag. 35). Si è qualche volta specificato o corretto il titolo dato dal Catalogo Ufficiale.

(3) Vasari Giorgio: *Delle Vite de' più eccellenti pittori*, ecc., vol. II. parte III. Firenze, Giunti, 1568, pag. 554.

(4) Girolamo Baruffaldi: *Vite dei pittori e scultori Ferraresi*, Ferrara, 1844, vol. I, pag. 393, 394.

gli argomenti che egli porta sono tutt'altro che conclusivi e si possono riassumere in una sua opinione; tanto più che documenti in proposito non si sono citati da nessuno

Fig. 87 — Ferrara, Collezione del Duca Massari. Girolamo Carpi: La Circoncisione (Fotografia dell'autore).

nè in favore nè in contrario alla affermazione del Vasari. Insieme col Baruffaldi parte degli scrittori ferraresi, [5] considerati i caratteri garofaleschi di alcune di quelle

(6) Cfr. FRIZZI A.: *Guida del Forestiere*, ecc., Ferrara, Pomatelli, 1787, pag. 135. Il BARBANTINI nel *Catal. della Galleria Massari* ritiene sicura l'opinione che egli chiama tradizionale, della collaborazione del Garofalo e del Carpi, e tranquillamente assegna a quest'ultimo le parti meno belle appoggiandosi ai Santi rifatti di S. Francesco.

immagini, pensarono che il fregio fosse stato eseguito in collaborazione dal Carpi e dal Garofalo. Il Barotti invece escluse l'intervento di Benvenuto Tisi per la ragione

Fig. 88 — Ferrara, Collezione del Duca Massari. Girolamo Carpi: La Vergine col Bambino e Sant'Anna.

che questi doveva essere cieco negli anni in cui fu eseguita quella decorazione.[1]

(1) Cfr Barotti Ces.: *Pitture e sculture*, ecc., Ferrara, Rinaldi, 1770, pag. 200 Ritengo tuttavia che sebbene sia esatta la conclusione, non sia giusto il punto di partenza nel ragionamento del Barotti. Egli suppose che il fregio fosse eseguito nel 1550 quando sicuramente il Tisi era del tutto cieco. La data supposta urta contro i documenti che fanno presente a Roma il Carpi appunto nel 1550. Ma ho già avuto occasione di notare

In tempi più prossimi a noi il Morelli osservando l'analogia che esisteva fra le tre tavole della cattedrale ferrarese, che noi abbiamo illustrato in principio al nostro studio, ed alcuni di questi affreschi, credette attribuirli all'Ortolano, [1] senza pensare che questo pittore ferrarese essendo morto nel 1529 non poteva aver dipinto dopo il 1540; ma poichè abbiamo dimostrato che le tre tavole sono opera del Carpi, rimane la forza dell'argomento morelliano dell'analogia delle forme nelle due serie di pitture, che è innegabile.

Avuto riguardo al restauro subìto da questi affreschi nel loro trasporto su tela, si può osservare ancora come i tondi migliori presentino indubbi caratteri stilistici del Carpi: tali la *Madonna col Bambino e Sant'Anna*, il *San Giorgio*, il *S. Vittore*, *S. Paolo*, *S. Elena*, *S. Bartolomeo*, *La Circoncisione*, *S. Nicolò di Bari*, *Santa Caterina*, ecc. Ed è abbastanza facile trovare riscontri nelle altre pitture del nostro artista ferrarese. Del resto non è escluso che Girolamo abbia avuto, secondo il suo solito, l'aiuto di garzoni e di altri minori artisti.

I tondi della *Circoncisione* (fig. 87) e della *Vergine col*

altre volte che la cecità del Garofalo presenta i caratteri di una malattia progressiva, e quindi se nel 1550 era sicuramente del tutto cieco, vuol dire che da molti anni era inabile alla pittura. Quindi anche supposta la data del fregio negli anni che vanno dal 1545 al 1548 resta ugualmente esclusa la collaborazione. Del resto la credenza della collaborazione è tutt'altro che tradizionale! Anche Cesare Cittadella (cfr. *Catalogo historico*, ecc., Ferrara, 1782, vol. II, pag. 53 e ss.), si limita ad affermare che si dice che il Carpi da solo lavorasse i medaglioni nel fregio del refettorio, essendo il Garofalo infermato. E mi pare che non bastino le opinioni del Baruffaldi, troppo facile nell'adattare i fatti ad esse, per infirmare la testimonianza del contemporaneo Vasari. Sembra poi che alcuni di questi tondi siano del periodo giovanile del Carpi — il che non è strano — ed in tal caso la decorazione sarebbe stata eseguita ad intervalli.

[1] Cfr. Morelli Giov.: *Della pittura italiana*, Milano, 1897, pag. 213.

Bambino e Sant'Anna (fig. 88) sono quelli poi che meglio ci possono indicare la maniera con cui in questo caso il Carpi cercò di risolvere il problema della composizione. Nel primo le tre figure sono veramente adattate alla superficie circolare che seguono con la linea naturale dell'atteggiamento; e non si sente alcuno sforzo da parte del pittore nel disegno della Vergine che naturalmente piega commossa il capo verso la sua creatura che ella trattiene giustamente tra la tavola e il suo petto; nel movimento del corpo del Bambino che vorrebbe sfuggire la sacra operazione creando così una serie di linee a segmenti di circolo — date dal corpo, dalle braccia e dal capo — proprio nel mezzo del quadro; nell'atto e nella figura del sacerdote pronto alla circoncisione. È questa in verità la soluzione più personale ed indovinata che il nostro artista abbia ritrovato per l'aggruppamento di varie figure in una superficie circolare.

Nel secondo tondo (fig. 88) si scorge che la risoluzione è piuttosto accademica, e il pittore supponendo le tre figure visibili da una finestra a circolo, quasi in un atteggiamento jeratico, lasciava volutamente da parte ogni sussidio che gli potesse venire dalla considerazione psicologica dell'aggruppamento medesimo.

Questi due ultimi esempi sono rappresentativi delle disuguaglianze di Girolamo Carpi, che non sempre — pur potendolo — applicava con giustezza il suo ingegno allo sviluppo dell'opera d'arte a cui attendeva. Portato naturalmente, secondo la testimonianza vasariana, a sentire difficoltà nella costruzione di un quadro a più figure, si accontentò di disporre i suoi perso-

naggi secondo quell'unico schema che egli si era studiosamente formato, ed a cui venne meno assai raramente. Ma quando gli accadde di allontanarsi da questo schema dimostrò la capacità a ben altrimenti vivificare le sue composizioni.

V.

La partenza di Girolamo Carpi da Ferrara intorno all'anno 1530 è un fatto sicuro, che già fu notato nel seguire lo svolgimento della sua arte. Più tardi si ebbe occasione di accennare altresì al suo ritorno definitivo in patria, dove rimase, più o meno ininterrottamente, sino al 1548. Mentre la tradizione ferrarese e vasariana affermava che il ritorno del Carpi in patria fosse avvenuto solo dopo la morte del padre, cioè a dire sul principio del 1543, e per ragione di essa; i documenti ci dimostrano il nostro artista presente in Ferrara sino dal 1537. E si può affermare che da quell'anno in poi non manchino per ogni anno documenti locali che testimoniano il suo lavoro nella città natale.

Nel 1537 il duca Ercole II commetteva ai suoi pittori di corte la decorazione della nuova villa di Belriguardo. I lavori iniziati, per quanto sembra, ai primi di maggio di quell'anno furono terminati secondo i documenti, nonostante la solita fretta del duca, solo alla fine del mese di giugno.[1] Girolamo Carpi fu uno degli artisti incari-

(1) Cfr. R. Archivio di Stato, Modena, *Memoriale della Munizione* 1537, P. P. P., cart. 48, 51*b*, 56, 60, 61, 74, 78, 83, Camera Ducale, Munizioni. Cfr. A. Venturi: *I due*

cati di quelle pitture, ed insieme con lui lavoravano il padre suo Tommaso e gli altri pittori ferraresi Battista Dosso,[1] Benvenuto Garofalo e Camillo Filippi. Anche Giacomo Bertucci da Faenza, pittore romagnolo formatosi alla scuola dei raffaellisti bolognesi, collaborò alle pitture di Belriguardo insieme a quel bolognese Biagio dalle Lame, che il Vasari rende responsabile nientemeno di una temporanea decadenza artistica di Girolamo da Carpi, mentre questi viveva a Bologna. Biagio Pupini detto dalle Lame, fu esso pure uno dei molti artisti secondarï che nella città natale si fecero imitatori delle forme che Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo aveva in certo qual modo preso da Raffaello e portato a Bologna; e in quanto tale il Pupini non può essere stato quell'*espressa rovina* per il Carpi, come narra il Vasari, e non può aver recato che un danno molto relativo a Girolamo, che stava proprio iniziando allora il periodo migliore della sua vita artistica. Cosicchè è da credere che la rottura fra il bolognese ed il ferrarese non fosse poi tanto grave come lascia supporre lo scrittore aretino, e credo non si andrebbe molto lontano dal vero pensando che proprio il Carpi — per affrettare il lavoro secondo il desiderio del duca — abbia fatto venire a Belriguardo M° Giacomo da Faenza e M° Biagio da Bologna che egli aveva sicuramente conosciuto nella famigliarità col Bagnacavallo.

Dossi in *Archivio storico dell'Arte*, anno VI, 1893, pag. 62-130-131; H. MENDELSOHN: *Das werk der Dossi*, Monaco, 1914, pag. 14.

(1) I documenti del 1537 non fanno il nome di Dosso Dossi, mentre egli aveva lavorato a Belriguardo nel 1536. Cfr. H. MENDELSOHN: l. c., pag. 211.

Ognuno di questi pittori aveva seco un garzone che doveva aiutarli nella preparazione dei colori e forse nei lavori più grossolani. Se i pagamenti e le giornate occorse nella decorazione di Belriguardo possono dare lontanamente un'idea della collaborazione dei vari artisti, così possono essere riassunti i documenti che ne parlano, senza tener conto naturalmente del lavoro dei garzoni.

Battista di Dosso: giornate 41 = L. 69. 12. 0
Benvenuto di Garofalo: giorn. 40 = L. 70. 0. 0
Gerolamo da Carpi: giorn. 39 = L. 68. 5. 0
Camillo Filippi: giorn. 38 = L. 64. 11. 0
Giacomo di Faenza: giorn. 35 ½ = L. 53. 2. 0
Tommaso da Carpi: giorn. 27 = L. 21. 16. 0
Biagio dalle Lame: giorn. 20 = L. 35. 0. 0

Girolamo Carpi cominciò a dipingere a Belriguardo ai tre di maggio [1] e ricevette poi in compenso alla fine di ogni settimana denaro dalla Camera ducale: al cinque, al nove, al diecianove, al ventisei maggio. Dopo un'assenza di qualche giorno, ripreso il lavoro, fu rego-

[1] Cfr. Archivio Stato, Modena: Memoriale della Munizione 1537 P. P. P., cart. 48, Camera Ducale, Munizioni: 1537 *maggio* 5: *Spesa de belriguardo... a M Hieronimo da Carpi per opere due de m(aestro) e opere 2 del suo gargion datte a dipinzere a bel reguardo e s.* 16 *per la sua spesa del vivere.* L. 3. 10. 0 . Id., id., cart. 51r: « 1537 *maggio* 9: *spesa de belriguardo... a maestro Hieronimo da Carpi depintore per opere* 5 *de lui et opere* 5 *del suo garzon e s(oldi)* 40 *per la sua spesa del vivere a soldi* 4 *il dì per cadauno.* L. 8. 15. 0 ». Id., Id., cart. 56: « 1537 *maggio* 19: *spesa de belreguardo a. . a m. Jeronimo da Carpi per opere* 6 *de lui e opere* 6 *del suo garzon datte a lavorare figure a bel reguardo e s* 48 *per la sua spesa del vivere.* L. 10. 10. 0 ». Id., id., cart. 60v, 61: 1537 *maggio* 26: *a M. Baptista de Doso, Camillo, Jacomo da Faenza, Benvegnu Garofalo, Biaxo da Bologna, Hieronimo da Carpi per opere* 4 *e per opere* 4 *de garzon più sol.* 32 *per la spesa del vivere per cadauno L.* 7. 0. 0. *per dipingere a Bel riguardo.* Cfr. A. Venturi: *I due Dossi*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1893, pag. 62-130.

larmente pagato all'otto, al sedici, al ventitrè e all'ultimo di giugno.[1]

I documenti non ci dicono in che cosa consistesse la decorazione eseguita a Belriguardo; soltanto una volta accennano a figure: ma poichè esse sono ora interamente sparite è inutile ogni congettura in proposito. Sul principio dell'anno seguente 1538, Girolamo da Carpi che risiedeva oramai stabilmente in Ferrara [2] nella contrada di Sant'Andrea contraeva matrimonio con Caterina figliuola di un *quondam* Pietro degli Amatori, cittadino ferrarese, che doveva essere di buona condizione se lasciò alla figlia una dote di mille lire marchesine. Probabilmente fu il vecchio Tommaso da Carpi che espletò le pratiche, stipulò il matrimonio, come si interessò a ritirare la dote della nuora.[3]

(1) Cfr. R. Archivio di Stato, Modena: Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., cart. 70, Camera Ducale, Munizioni: « 1537 *g'ugno* 8 (?): *Spesa de Belriguardo... a m Gerolamo da Carpi per opere* 5 *de lui e opere* 5 *del garzon e s.* 40 *per la spesa del vivere. L* 8 15 0 ». Id., Id., cart. 74: « 1537 *giugno* 16: *Spesa di Belriguardo... a. m. Girolamo da Carpi per opere* 6 *di lui e opere* 6 *de garzon e s.* 48 *per la spesa del vivere.* L. 10 10. 0 ». Id., id , cart. 78: « 1537 *giugno* 23: *Spesa di Belriguardo. . a. m. Hieronimo da Carpi per opere* 6 *di lui, opere* 6 *del garzon e soldi* 48 *per la spesa del vivere.* L. 10. 10. 0 ». Id., Id., cart. 85: « 1537 *giugno ultimo: Spesa di belriguardo .. a. m. Girolamo da Carpi per opere* 5 *di lui, opere* 5 *del garzon e sol.* 40 *per il vivere. L.* 8. 15. 0 ». (Cfr. A. Venturi: *I due Dossi*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1893. pag. 130. 131).

(2) Cfr. Thieme U.: *Kunstler Lexicon*, vol. VI, Lipsia, 1912, pag. 45.

(3) Cfr. Archivio Notarile Ferrara, Rogiti di Antonio Gillini: « 13 *maggio* 1538: *Residum dotis Catherinae uxoris Hieronymi de Carpo... Prudens vir Antonius Maria de Amatoribus fil. qm Petri civis Ferrariae de contrata S. Guglielmi agens suo nomine proprio ac ut procurator et proprio nomine Dominici eius filii a quo ad infra et alia se habere sufficiens mandatum dixit ex instrumento rogato per Benedictum de Silvestris Notarium Ferrarien. et nomine et vice Alexandri eius filii, et proquibus Alexandro et Dominico obligando se et ut infra promisit de rato, ecc., hoc instr. titulo consignationis residui dotis jure proprio et in perpetuum, dedit, tradidit, et consignavit provido viro Magistro Thomae de Carpo pictori, f. q... civ. Ferrarien de contracta S. Andreae presenti,* et pro residuo *dotis videlicet pro libris centum m. dominae Catherinae filiae q.m Petri De Amatoribus et uxoris Hieronymi*

Secondo il Vasari [1] cinque figliuoli nacquero sicuramente da questo matrimonio: tre maschi e due femmine; ed erano tutti in vita quando il pittore morì nell'anno 1556.

Giulio, il maggiore, nacque il 19 giugno 1539 e gli fu padrino nel battesimo [2] — amministratogli in Santa Maria in Vado — un patrizio veneto: Pietro Sanudo, e madrina Cassandra d'Este († 1577), figliuola di Francesco Maria d'Este († 1528) e nipote di quell'Alberto d'Este († 1502), che come figlio naturale di Niccolò e fratello del Duca Borso era stato provvisto dalla famiglia estense di un palazzo in Ferrara (a. 1484), dimora probabile della sua discendenza.

Nel dicembre del 1543 nacque l'altro figliuolo maschio Annibale Andrea, che fu battezzato il 19 di quel mese [3] nella cattedrale, fungendo da padrini due patrizi ferraresi Gerolamo Canano e Terzo de' Terzi.[4]

---

filii praedicti magistri Thomae, quae dos librarum mille m. fuit promissa ipsi m. Thomae in instrumento rogato per me notarium, ecc. ». Cfr. Luigi Napoleone Cittadella: *Notizie relative a Ferrara*, vol. 2, Ferrara, 1868, pag. 593; L. N. Cittadella: *Documenti ed illustrazioni riguardanti la storia artistica di Ferrara*, Ferrara, 1868, pag. 61.

(1) Cfr. G. Vasari: *Vita*, appendice, pag. 420.

(2) Cfr. Archivio di S. Maria in Vado, Ferrara, Battesimi: « 19 *Junii* 1539: *Julius, Petrus, Ludovicus filius Mgn.* (magnifici) *Hieronymi Pictoris de Carpis: ex parochia Sancti Andreae. Vestem Christi accepit. Levat. vero a Domino Petro Sannuto Toreto et Domina Cassandra Atestina* (cfr. Baruffaldi G.: *Vite*, Ferrara, 1844, vol. I, pag. 400; Cittadella L. N.: *Notizie relative a Ferrara*, 1868, pag. 593).

(3) Cfr. Archivio della Cattedrale, Ferrara, Libro dei Battesimi: « 19 *decembre* 1543: *Annibale et Andrè fiolo di M.° Girolamo da Carpi pictore; il compare fu M.° Jerom Canan, e Terzo de' Terzi* » (cfr. Cittadella L. N.: *Notizie relative a Ferrara*, 1868, pag. 563).

(4) Questo Terzo dei Terzi sarebbe forse l'architetto di cui parla lo Zani P. (cfr. *Enciclopedia Metodica .. delle Belle arti*, vol. I, Parma, 1819, pag. 240 e 262) riportandosi ad un passo del discorso del Cellini sopra l'architettura? Secondo il Cellini questo architetto del tempo del duca Ercole non riconosceva fra gli artisti suoi contemporanei

Non si sa precisamente nè il nome nè l'anno di nascita del terzo figlio maschio, ricordato anche dal Vasari. Probabilmente è da identificare con quel Mandricardo (nome di reminiscenza ariostesca) accennato dal Guarini.[1]

Delle due figlie femmine, parimenti nulla: è conosciuto solo il nome di Maddalena per una questione dotale [2] dell'anno 1565.

Gli anni immediatamente prossimi al suo matrimonio furono per certo gli anni migliori della attività artistica di Girolamo Carpi. In quel tempo eseguì l'*Occasione* e *la Pazienza*, la *Giuditta*, il *Ganimede*, *La Disputa* di Dresda, il *S. Girolamo*, i disegni anatomici per l'opera del Canano, i ritratti di Anna d'Este e di Ercole II, la *Venere* che si perdè nella collezione dei re di Francia e tante altre pitture che abbiamo già illustrato.

Insieme con Benvenuto Tisi collaborò nella decorazione della facciata della casa del nobile ferrarese Giovanni Battista Muzzarelli,[3] decorazione pittorica ora del tutto scomparsa. Insieme poi al Garofalo, coi Dosso, e Camillo Filippi, nel 1541, il Carpi attese alla decorazione

---

maggiori di lui che Bramante e Antonio di San Gallo. Egli era dunque uno dei canali per cui l'arte bramantesca si era infiltrata in Ferrara.

(1) Cfr. pag. 4, 5.

(2) Cfr. Archivio Notarile di Ferrara, Rogiti di Girolamo Bonsignori: « 1565 — *ottobre 5: Honesta Domina Maria q. d. Petri Capellini mater Petri Valentini qm. Mag. Antonii gysarij, et ad instantiam Magistri Julii quondam magistri Hieronymi de Carpo pictoris et civis Ferrariae et pro domina Magdalena eius sorore uxore praedicti Petri...* confessa.. *se habuisse pro dote bona mobilia infra valoris L.* 146,71 *ab eo M. Julio...* ». (Cfr. L. N. Cittadella: *Notizie relative a Ferrara*, Ferrara, Taddei, 1868, vol. 3, pag. 61)

(3) Cfr. G. Vasari: *Vita*, appendice, pag. 419; Baruffaldi G.: *Vite*, Ferrara, 1844, vol. I. pag. 373 e ss., Cittadella Cesare: *Catalogo istorico dei pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, 1782 vol. II, pag. 53

del palazzetto di delizie della Montagnola [1] presso San Giorgio, dove sembra che dipingesse storie e paesi che rappresentavano le città ed i castelli del dominio Estense.[2] Nell'esecuzione di quelle pitture Girolamo ebbe un compagno, per il quale egli riceveva direttamente il denaro dall'amministrazione ducale; ma i documenti tacciono completamente il nome di questo compagno. Per quanto si possa supporre che il compagno fosse Dosso Dossi [3] non è così facilmente spiegabile la ragione del silenzio del nome di lui. Nell'anno seguente, 1542, già morto Giovanni Luteri detto Dosso Dossi, il duca Ercole II diede a Girolamo l'incarico della decorazione pittorica della villa di Copparo,[4] eseguita poi effettivamente in compagnia di Benvenuto Tisi, e sembra anche di Battista Dosso,[5] che per questo lavoro forse

(1) Cfr. Archivio di Stato, Modena: Registro dei mandati della munizione, 1540-41, cart. 101, Camera Ducale, Munizioni: « 1541 — *agosto 27: a M. baptista de doso per conto de depinzere figure ala fazada de la fabrica de la montagna de sotto. L. 3. A M. Camillo per conto de dipinzere figure alla ditta. L. 3. A M. Jeronimo da Carpi per conto de dipinzere a la ditta con il compagno L. 6. A M. Benvegnu da Garofolo per conto de depinzere a la ditta fabrica. L. 3* ». Id. Id., cart. 101*b.*: « 1541 *settembre 3: A M. Benvegnu depintore per conto de depinzere quadrj ala ditta fabrica. L. 3. A M. Baptista de doso per conto depinzere figure alla ditta fabrica. L. 3. A M. Jeronimo da Carpi e compagnj per conto de depinzere a la ditta. L. 6. A M. Camillo depintore per conto de depinzere figure alla ditta fabrica. L. 3* ». Id. Id. cart. 104*v*: « 1541. *settembre 10: a M Baptista de doso per conto de depinzere figure a la fabrica de la montagna de sotto. L. 3. A M Camillo per conto de depinzere figure a la ditta. L. 3. A M. Benvegnu da Garofalo per conto de depinzere figure a la ditta. L. 3. A M. Jeronimo da Carpi e compagno per conto de depinzere L. 6* ». Cfr. A. Venturi: *I due Dossi*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1893, pag. 220, doc. 288, 289, 290.

(2) Cfr. Baruffaldi Gir: *Vite*, Ferrara, Taddei, 1844, pag. 373 e ss.

(3) Cfr. H. Mendelsohn: *Das werk der Dossi*, München, 1914, pag. 14.

(4) Cfr. Cesare Cittadella: *Catologo istorico de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, 1782, vol. 2, pag. 53; Baruffaldi Gir.: *Vite*, Ferrara, 1844, tom. I, pag. 387; Cittadella L. N.: *Notizie relative a Ferrara* Ferrara, 1868, pag. 352.

(5) Cfr. R. Archivio di Stato, Modena: Memoriale della Munizione. 1542 — 3. V. cart. 88. Camera Ducale, Munizione: « 1542 *settembre 23: m. Baptista de doso de dare*

aveva ricevuto danaro in anticipazione, e che ritornò poi nel 1545 a Copparo per dipingervi tre figurazioni delle stagioni:[1] la primavera, l'estate e l'inverno. Può darsi che la stagione mancante nel conto di Battista fosse dipinta in quel torno da Girolamo Carpi, che negli anni dal 1542 al 1545 deve aver probabilmente eseguito nella villa di Copparo anche quei famosi sedici ritratti di Estensi ricordati dal Baruffaldi e da altri scrittori ferraresi.[2]

Questa fu forse una delle ultime volte in cui Girolamo Carpi ebbe a collaborare in lavori di pittura per il duca con qualcuno dei fratelli Luteri, che da Dosso nel Trentino erano venuti a vivificare l'arte in Ferrara. I documenti non ci dicono chiaramente quali rapporti siano intercessi tra il Carpi e i Dossi. Ma le opere primitive del nostro artista, ci indicano come egli seguisse da presso le forme di Giovanni Luteri; ed anche più tardi egli conservò sempre, sino quasi alla fine della sua vita, abbastanza spirito dossesco da lasciarne traccia nelle sue pitture. È sintomatico a questo proposito ciò che nella vita del Carpi si scorge con evidenza: il modo cioè con

---

Lire 14 marchesine per conto de depinzere a Coparo: L. 14. 1542 settembre ultimo. M Baptista de doso de dare L. 9 sol dodici de marchesini per conto de depinzere alla fabrica de Coparo L. 9 12. 0. 1542. ottobre 7. M. Baptista de Doso da dare L. tredeci. sol. dui de marchesini per conto de depinzere alla fabrica de Coparo. L. 13. 2. 0 ». Cfr. A. VENTURI: *I due Dossi*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1893, pag. 222.

(1) Cfr Archivio di Stato, Modena: Conto gener. della munizione. 1545. cart. 183, 3z Camera Ducale, Munizioni: « *M. Baptista de Doso de havere a dì XXIIIJ dexembre... e a ditto L. trenta m. per lui da la spesa de Coparo per tanti se li fan buoni per sua mercede de havere dipinto tre figure a Coparo grande de bon coluri videlicet la primavera la estate e l'inverno a s. diexe l'una...* ». Cfr. A. VENTURI: *I due Dossi*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1893, pag. 223

(2) Cfr. Capit. III, pag. 128-130.

cui — ad eccezione forse di Raffaello — ha subìto gli influssi degli artisti viventi, coi quali ebbe o potè avere contatto diretto. Infatti sino al 1530 all'incirca non si vedono sulle sue opere che influenze di pittori ferraresi suoi contemporanei. Soltanto intorno al 1530-1534 accenna a mostrarsi il correggismo (Correggio è morto nel 1534), e negli anni dal 1533 al 1538-39 quel tanto di veneziano che fu già notato. Conobbe il Carpi in quel tempo Tiziano, e forse Pordenone che morì appunto come si sa [1] in Ferrara il 13 gennaio 1539, lasciandovi incompleti i suoi cartoni che non furono finiti « non vi essendo — a detta del Ridolfi [2] — alcuno che fosse bastevole seguire la maniera da lui tenuta ». Intorno al 1540 si accentuano nelle opere del nostro ferrarese i caratteri parmigianineschi, che si attenuano poi dopo il 1541 (il Parmigianino morì nel 1540), mentre ritornano in evidenza gli influssi dosseschi e talora anche garofaleschi. Nel 1542 morì Giovanni Dosso e nel 1548 Battista Dosso, e quella doppia morte sembra abbia il potere di fare diminuire il dossismo nel Carpi, che poi venuto in Roma non può rimanere indifferente al cospetto dell'arte dei michelangioleschi fiorentini e romani.

Che in sua gioventù il Carpi sia stato anche nella bottega dei Dossi, ed abbia collaborato in qualche opera del decennio 1520-1530 è cosa probabile. E non è del pari impossibile che accompagnasse i due fratelli a Pesaro dove erano stati chiamati intorno al 1533 dal duca

(1) Cfr. Campori G.: *Il Pordenone a Ferrara*, in *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria*, tom. III.

(2) Cfr. Ridolfi Carlo: *Le meraviglie dell'arte*, Venezia, 1648, parte I, pag. 107

Francesco Maria d'Urbino a dipingere nella Villa dell'Imperiale.[1] È notorio quanto a proposito delle pitture dell'Imperiale scrisse il Vasari, ed il giudizio pieno di malvolere che egli ne diede senza averle neppur viste, ma dietro informazioni ricevute. Pare del resto che allo storico aretino i Dossi non fossero troppo simpatici; e si sa come arrivasse ad affermare ingiustamente che Giovanni Luteri, il maggiore dei due fratelli, doveva la sua fama più che all'arte sua, alla parola di Lodovico Ariosto che la magnificava.

I recenti critici d'arte[2] si sono affaticati per stabilire quale sia l'opera eseguita dai Dossi a Pesaro nella Villa Imperiale; e Bernardo Berenson è giunto a vedere in quelle pitture anche la mano del collaboratore Girolamo Carpi, al quale egli attribuisce [3] la *Incoronazione di Carlo V* (fig. 89) e forse qualche altro episodio. Ma l'identificazione del valente critico non è stilisticamente così persuasiva, come si vorrebbe: ed inoltre fa invero maraviglia che il Carpi, il quale era stato certamente a Bologna al tempo dell'incoronazione dell'Imperatore, rendesse in un modo così abbastanza impreciso, come si osserva in quella pittura, l'aspetto della piazza e della chiesa di San Petronio, naturalmente nello stato in cui esse si

(1) Cfr. Vasari Giorgio: *Vite*, Ediz. Milanesi, vol. V, pag. 99. Per la data confronta H. Mendelsohn: *Das werk der Dossi*, Monaco, 1914, pag. 178.

(2) Cfr. H. Mendelsohn: l. c., pag. 178-183; Berenson B.: *The north Italian Painters*, Londra, 1907, pag. 210; Patzak: *Die Villa Imperiale in Pesaro*, pag. 296; Thode H.: *Ein furstlicher Sommeranfenthalt in der Zeit der Hochrenaissance: Die Villa Monte Imperiale bei Pesaro*, in *Jahrbuch der Kgl. Preus. Kunsts.*, 1888, IX, pag. 172; W Zwanziger: *Dosso Dossi*, Lipsia, 1911

(3) Cfr. Bernard Berenson: *The north Italian Painters of Renaissance*, Londra, 1907, pag. 239.

trovavano intorno al 1530. Tuttavia argomenti gravi in contrario alla tesi sostenuta dal Berenson non vi stanno. È infatti possibile che Girolamo Carpi eseguita la pala Boncompagni sia stato assente da Bologna e dall'Emilia per qualche tempo, e sia venuto proprio a Pesaro, chia-

Fig. 89 — Pesaro, Villa Imperiale.
Girolamo Carpi? e i Dossi: Processione nella piazza di San Petronio per l'incoronazione di Carlo V — (Fotografia Alinari).

mato in aiuto dai Dossi: tanto più che vi sono realmente alcune delle figure nei pennacchi della volta della sala dell'Incoronazione nella Villa Albani, che in certo modo richiamano in mente le forme usate dal Carpi.

Stilisticamente mi sembra invece più probabile la collaborazione di Girolamo Carpi in due tele attribuite al Dosso nella Galleria di Dresda: la *Giustizia* e la

Pace.[1] La prima, mentre è stata da A. Venturi [2] assegnata a Dosso Giovanni, fu dal Berenson [3] senza esitazione ritenuta solo in parte opera del maestro, e dal Morelli creduta un semplice prodotto di scuola. In questa *Giustizia* vi è certamente qualche cosa che fa rimanere sospesi, e impedisce che si possa fare un'attribuzione sicura.[4]

Vi è poi un documento del 1544 dove si dice che Battista Dosso riceve denaro per « *uno quadro de una justitia* » che aveva dipinto.[5] Il quadro di cui si parla nel documento è quello di Dresda? Sembrerebbe di no, se ammettono in Battista quei caratteri raffaelleschi che si vogliono nella sua arte un po' per distinguerlo dal fratello, e un po' per amore di classificazione. Ma non sarebbe del tutto ingiustificabile l'ipotesi che Battista Dosso e forse anche Girolamo Carpi abbiano finito una pittura che Giovanni Dosso morendo aveva lasciato allo stato di abbozzo.

Che sia intervenuta la mano del Carpi nella *Giustizia* di Dresda non mi pare molto dubbio. Non ha corre-

(1) Cfr. Woermann K.: *Katalog der Königl Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresda, 1905, pag 70, n. 126-127.

(2) Cfr. A. Venturi: *La Galleria Crespi*, pag. 31; Id. Id.: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 39.

(3) Cfr. Berenson B: *The north Italian Painters of Renaissance*, Londra, 1907, pag. 208

(4) H. Mendelsohn (cfr. *Das werk der Dossi*, Monaco, 1914, pag. 164) pone la *Giustizia* nel catalogo delle opere tarde di Battista Dosso, al quale aggiudica naturalmente anche la *Pace*. Lo Zwanziger W. (*Dosso Dossi*, Lipsia, 1911) al contrario attribuì l'uno e l'altro quadro a Dosso Dossi!

(5) Archivio di Stato, Modena, Conto Generale della Munizione, 1544, cart. 7, Camera Ducale. Munizioni. Cfr. A. Venturi: *I due Dossi*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1893, doc. 333.

spettivo nell'opere autentiche di Dosso il mantello festonato e dal lembo smerlato, che dal petto sale sulla spalla del braccio alzato a sostenere la bilancia, per ricadere poi sul fianco sinistro della figura — troppo matronale — raccolto in pieghe coniche e rigide. Mentre invece questa è una particolarità così comune nelle pitture di Girolamo, che fu già notata anche dai critici ferraresi settecenteschi. Così ci ricorda il Carpi il modo di disegnare e di ombrare le pieghe della veste verde che si stende sul terreno un po' tormentata; e il taglio diagonale della rossa sopraveste, che ha uno speciale riscontro con gli abiti femminei del *Miracolo Obizzi*.

Valgono quasi le stesse osservazioni eziandio per l'altro quadro della *Pace* (fig. 90), anche esso discusso e di dubbia attribuzione. Il Berenson l'ha creduto opera di collaborazione, dove è intervenuto anche Dosso Dossi, ma in minima parte; A. Venturi l'assegna interamente a Battista; il Morelli lo giudica opera di scuola. Mi pare che sia da escludere l'intervento del maggiore dei Dossi in questa pittura, eseguita con tutta probabilità quand'esso era già morto; e sia da ridurre quello di Battista ad una collaborazione col Carpi che ha eseguito il quadro in massima parte. I colori di questa tela ricordano in certo modo quelli della *Santa Caterina* nell'Ateneo Ferrarese, opera affine di Gerolamo Carpi, forse eseguita verso gli anni 1544-1545, quando cioè con tutta probabilità furono dipinte anche le due tele di Dresda. Nel mantello della *Pace* si notano le pieghe più tormentate che non nella *Giustizia* (forse effetto del maggior intervento del Carpi), i lembi smerlati e col bordo ricamato

con quel disegno filiforme che si scorge nella *Giuditta*, nell'*Occasione*, nel *Ganimede* e in numerose altre pitture di Girolamo. La costruzione medesima della figura ci persuade che essa sia precipuamente una invenzione del nostro artista. La posizione di tre quarti del capo, col volto fortemente oscurato a sinistra, colla caratteristica ombreggiatura, prodotta dall'avanzarsi dell'osso frontale, sotto l'arco sopraccigliare nella parte illuminata dal viso, e coi capelli disegnati a fiamme che lasciano allo scoperto l'orecchio formato nitidamente, si ritrova facilmente nelle opere già illustrate. L'elmo e i guanti metallici sul terreno ricordano l'invenzione similare nel ritratto del duca Ercole II d'Este, rappresentato — secondo le parole del Giraldi — nell'atto pacifico di render ragione ai suoi popoli.

La collaborazione del Carpi nelle opere del Dosso dovette esistere molte altre volte. Il duca commetteva le sue pitture ai vari artisti ferraresi che egli con fasto grandioso intratteneva alla corte, cercando volutamente di tenerli uniti. Egli giungeva fino ad obbligare i due Dossi, nonostante fosse notorio il loro disaccordo per gravi questioni famigliari, a partecipare insieme al lavoro comune. Questo necessario contatto nel servizio ducale come costrinse il Carpi a lavorare — lo si è visto — in compagnia di Benvenuto Tisi e dei due fratelli Giovanni e Battista Luteri di Dosso a Belriguardo, a Copparo, nel palazzetto della Montagnola; così lo fece attendere insieme a loro alle decorazioni a fresco del Belvedere, delle sale del Castello e dei vari palazzi che gli Este avevano eretti gloriosamente in Ferrara. Ben pochi

Fig. 90 — Dresda, R. Galleria.
Girolamo Carpi e Battista Dosso: La Pace — (Fotografia Brockmann)

tuttavia sono gli affreschi che avanzano di quel periodo fervido dell'arte ferrarese, ed in essi è quasi impossibile attraverso i rifacimenti e i restauri posteriori distinguere nettamente la mano del nostro artista da quella de' suoi compagni.[1]

Un'opera dove molto probabilmente la collaborazione di Girolamo finì per essere un lavoro di compimento e di rifinitura è il grande polittico dell'Ateneo ferrarese, dato comunemente come opera di Dosso. Già si trovava nel coro della chiesa di Sant'Andrea in Ferrara, e rappresenta la Vergine col Bambino e S. Giovanni Battista, S. Giovanni Evangelista, S. Girolamo, Sant'Andrea (?) ed altri santi nella parte centrale; e nell'ornato S. Sebastiano, S. Agostino, Gesù risorto, Sant'Ambrogio, San Giorgio (fig. 91).

Un esame accurato delle varie parti di cui si compone il polittico fa sentire disuguaglianze di forme e la presenza di vari artisti, che pure facendo tutto il possibile per uniformarsi nello stile si tradiscono necessariamente.[2] Già lo Scanelli scrivendo, non più giovane verso la metà del seicento, il suo *Microcosmo della pittura* così parlava del quadro ferrarese, che egli ben conosceva: « Nella chiesa detta di S. Andrea de Padri agostiniani vi « è la tavola del choro, dove si scopre la Beata Vergine

---

(1) Alludo ai soffitti di scuola dossesca, che si trovano in alcune sale del Castello, dove sono rappresentati i *Ludi dell'antichità*. In queste pitture (ex. g. *La lotta a braccia; Il nuoto; Il lancio del disco*) sembra che il Carpi abbia preso veramente parte, ma è difficile il dimostrarlo!

(2) Già il Vasari nella vita di Benvenuto Tisi pare supponga la collaborazione del Garofalo nel quadro di Sant'Andrea piuttosto in vasta proporzione. Ma la notizia del Vasari è confusa anzichenò.

« col Cristo Bambino, e varj santi dalle parti, e la figura « della Santissima Madre è così bene espressa con gratia « e decoro, che al certo non si può desiderare attitudine « maggiormente maestosa, e per ogni parte compita e « degna: è fama, che alcune Santi dalle parti, forse per « essere mancati i Dossi fossero compiti da Girolamo « Carpi, e parte da Benvenuto Garofano soggetti amendue « sufficienti, e degni di lode, ed il tutto sta assai bene, « ma la figura della B. Vergine viene in ogni tempo rico- « nosciuta di più eccellente bellezza ».[1] La testimonianza circostanziata dello Scanelli è certamente sintomatica e non disprezzabile, poichè raccoglieva forse una tradizione da chi poteva in fanciullezza aver conosciuto i pittori e visto la messa in opera del polittico.

La fama della collaborazione di questi artisti si è poi conservata in Ferrara abbastanza salda almeno sino alla fine del settecento.[2] Credo che in sostanza si possa sostenere il fatto della collaborazione. Che la parte eseguita completamente da Dosso sia da restringere alla sola Madonna — come sembra insinuare lo Scanelli — è per certo una esagerazione; poichè il disegno generale del polittico si deve attribuire a Giovanni Luteri, a cui probabilmente si può anche assegnare la colorazione base di tutte le figure.

Ma alcuni angeli in alto, il San Giovannino, e qualche altra figura sono troppo poco dosseschi per pensare ad uno dei Dossi; e si potrebbero forse credere opera del Garofalo.

(1) Cfr. Scanelli Franc.: *Il microcosmo della Pittura*, Cesena, Neri, 1657. pag. 316.

(2) Cfr. Frizzi A : *Guida del Forestiere per la città di Ferrara*, Ferrara. Pomatelli, 1787, pag. 127.

Girolamo Carpi invece — che pieno di rispetto certamente per il suo primo e vero maestro rinunciando alla propria personalità già informata verso altri ideali avrà cercato di accostarsi il più possibile alla maniera di Dosso — dovrebbe aver finito il gruppo de' santi, nella tavola centrale, dal lato di Sant'Andrea, il quale si accosta per il disegno e per il modo con cui è trattato alle due tele dei Santi Pietro e Paolo che già stavano in S. Silvestro ed ora sono nel coretto del Duomo di Ferrara. L'una delle mani di Sant'Andrea ha riscontro perfetto con quelle di San Pietro, e l'altra è in una forma che ci è ancora più famigliare nelle pitture del Carpi (fig. 92).

Così il nostro stesso pittore deve almeno aver finito il San Giorgio di destra.[1] A parte le conseguenze dei restauri posteriori che possono in certo modo deviare il nostro giudizio è certo che la costruzione della figura — che potrebbe ricordare solo in parte il San Michele della tavola n. 437 della Galleria di Modena[2] — è più prossima a quella che noi conosciamo solita nel Carpi che a quella del Dosso: ed inoltre l'animazione sentimentale e malinconica del viso del santo cavaliere coincide con la tendenza psicologica che si osserva in tante figure isolate

---

(1) Se si volesse fare un confronto col S. Giorgio della Pinatoteca di Brera in Milano si sentirebbe la grande differenza che corre tra le due pitture. Ce ne asteniamo tuttavia poichè mentre C Ricci (cfr. *Rassegna d'arte*, 1904, pag. 54: *L'arte nell'Italia settentrionale*, Bergamo, 1910 pag. 385) assegna ragionevolmente il San Giorgio di Milano a Dosso Dossi medesimo, la Mendelsohn H. (cfr. *Das werk der Dossi*, Monaco, 1914, pag. 167-168) ne vorrebbe fare un'opera tarda, posteriore al 1544, di Battista per ragioni stilistiche abbastanza gravi.

(2) R. Galleria Estense, Modena, n. 437: *Vergine col Bambino, San Michele e San Giorgio.*

Fig. 91 — Ferrara, Ateneo.
I Dossi, Girolamo Carpi e Benvenuto Garofalo: Polittico.
(Fotografia Anderson).

di Girolamo[1] (fig. 93). Il verde mantello svolazzante ha pieghe troppo artificiose per crederlo nel disegno primitivo di Dosso; e il movimento del braccio e della mano sinistra rimane illogicamente sospeso in aria senza scopo, mentre tuttavia lascia in evidenza il breve scorcio della mano, che ricorda forme similari del nostro artista. Dunque si può ragionevolmente ammettere che la notizia tradizionale della collaborazione di Girolamo Carpi nel grande polittico di Sant'Andrea in Ferrara non sia destituita di fondamento.

Si potrebbe continuare ancora l'analisi stilistica sulle altre numerose opere di scuola — genericamente attribuite a Dosso — a Rovigo, a Modena, ecc., per ritrovare anche in esse la presenza e la collaborazione del nostro artista. Ma al nostro scopo basta il constatare che avvenne abbastanza frequentemente questa comunione di lavoro del Carpi cogli altri artisti ferraresi suoi contemporanei dopo il suo ritorno definitivo in patria. Dove per altro egli era abbastanza occupato per soddisfare prima in modo speciale ai capricci artistici del suo padrone Ippolito d'Este, cardinale diacono di Santa Maria in Aquiro; e, dopo la partenza di questi per la Francia, al piacere di tutta la famiglia ducale. Senza contare il lavoro che poteva venire occasionato dall'amicizia coi

[1] H. Mendelsohn (cfr. *Das werk der Dossi*, Monaco, 1914, pag. 104) conviene in sostanza nell'ammettere che nel San Giorgio di Ferrara vi è troppo poco del Dosso, e restringe l'opera originale del pittore ad una parte sola dell'armatura. Non credo che l'autrice abbia supposto la sparizione di tutto il resto della pittura originale nel restauro, chè esso non è poi stato così interamente deleterio: ma ritengo abbia sottinteso l'opera di un collaboratore. Ciò che del resto essa chiaramente non dice sebbene conosca e citi il passo dello Scanelli.

Fig. 92 — Ferrara, Ateneo.
Girolamo Carpi: Sant'Andrea (particolare del Polittico) — (Fot. Sansaini).

letterati e frequentatori della corte Estense. Amici del resto abbastanza utili poichè a tempo opportuno glorificavano il pittore e la sua arte. E in quei tempi di umanesimo, giunto senza accorgersene al discendere della parabola, si credeva ancora all'immortalità della letteratura umanistica.

Abbiamo già avuto occasione di ricordare i diplomatici ed umanisti Gerolamo Falletti e Antonio Tibaldeo, ai quali il Carpi fece il ritratto. Un altro di questi letterati amici fu Giovanbattista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese, dottore in filosofia e medicina, che nelle lettere umane aveva avuto a maestro l'umanista Celio Calcagnini,[1] e che i principi Estensi tennero altresì come loro segretario almeno dal 1547, anteponendolo al Ricci precettore dei figliuoli del duca Ercole.[2] Uomo versatile aveva insegnato eloquenza nelle università di Mondovì, Torino e Pavia; e quando morì in Ferrara[3] al 29 dicembre 1573 era lettore di filosofia, medicina e belle lettere nella patria Università. Quando nel 1541 fu rappresentata avanti l'illustrissimo duca Ercole II d'Este la tragedia semimusicale l'*Orbecche* che il Giraldi aveva preparato « fu l'architetto et il dipintore della scena » l'amico maestro Girolamo Carpi da Ferrara.[4] Che cosa fosse

(1) Celio Calcagnini n. a. 1479, † a. 1541, letterato non degli ultimi del suo tempo, è ricordato con onore dal Giovio (cfr. *Elegia virorum litteris illustrium*, in P. Jovii, *Opera*, Basileae, 1577, pag. 135), dal Giraldi (cfr. *Dial. de poetis suorum temporum*, in L. G. Giraldi: *Opera*, Lugduni, 1696, colon. 539), dal Superbi (cfr. *Apparato degli huomini illustri*, Ferrara, 1620, pag. 7), ecc.

(2) Cfr. pag. 126.

(3) Cfr. Frizzi Antonio: *Memorie per la storia di Ferrara*, con giunte di Laderchi C., Ferrara, 1848, vol. IV, pag. 404.

(4) Cfr. Giraldi Giovanbattista Cinthio da Ferrara: *Orbecche* (in Vinegia

Fig. 93 — Ferrara, Ateneo.
Girolamo Carpi?: San Giorgio (particolare del Polittico precedente).
(Fotografia Sansaini).

questa *Orbecche* apprendiamo dall'*argomento* — premesso alla tragedia a stampa, che si pretendeva in quei tempi di origine e di imitazione classica — argomento abbastanza strano ed aggrovigliato:

« Orbecche,[1] figliuola di Salomone Re di Persia, essendo « fanciulla fanciullescamente diede inditio al padre, che « Selina sua mogliera, et madre di lei, si giacea col suo « primogenito. Sulmone trovatigli insieme, gli uccise. « Dopo alcuni anni Orbecche, senza ch'el padre ne sapesse « nulla, prese per marito un giovane d'Armenia detto « Oronte; Intanto volendola maritare Sulmone a un Re « de Parthi, si scuopre l'occulto maritaggio, et che sono « nati d'essi due figli. Sulmone finge di ciò essere con- « tento, et dopo uccide Oronte et i figlioli. Poi colla testa « et colle mani del marito ne fa dono alla figliuola, la « quale vinta dallo sdegno et dal dolore uccide il padre « et dopo se stessa... ».

Non si comprende invero quanto potesse riuscir piacevole agli uditori l'episodio iniziale di questa tragedia, ingrato ricordo di un'altra grande tragedia famigliare realmente vissuta nella casa Estense: quella di Ugo e Parisina! Non sembrerebbe che venisse rilevata l'analogia, almeno da quanto lo stesso Giraldi scriveva nel 1543 in una difesa delle sue tragedie indirizzata ad

appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1551), cart. 5 *recto:* « *Fu rappresentata in Ferrara in casa dell'authore l'anno MDXLI prima all'Illustr. Signore il Signore Hercole II da Esti Duca IIIJ di Ferrara. Dopo à gli Illustrissimi et Reverendiss. Signori il Signore Cardinale di Ravenna et il Signore Cardinale Salviati. La rappresentò M. Sebastiano Clarignano da Montefalco. Fece la musica M Alfonso dalla Vivuola. Fu l'architetto et il dipintore della scena M. Girolamo Carpi da Ferrara* ». Cfr. anche A. VENTURI: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 24.

[1] Cfr loc cit., cart. 5 *verso*

Ercole II notando l'assidua presenza del Duca: « Et in- « sieme con esse (i card. Salviati e di Ravenna) V. Ecc. « che mi fe' favore di ritrovarsi così all'ultima, come era « stata alla prima rappresentazione ».[1] E l'ultima rappresentazione dell'*Orbecche* in Ferrara fu la quarta, nella quale si seguirono i metodi ed i scenarï delle prime due, poichè la terza fu fatta con variazioni volute dai critici, ma che non piacquero, e che lo stesso Giraldi non desiderava.

Sulla scena preparata da Girolamo da Carpi non abbiamo notizie precise. Di essa parla in tal modo il medesimo Giraldi nella lettera dedicatoria « *all'Illustrissimo et eccell. S. il S. Duca Hercole da Esti II Duca IIIJ di Ferrara* »: « composta adunque ch'io hebbi questa tra- « gedia, che fu in meno di due mesi, havendole già pa- « rata incasa mia il detto M. Girolamo *sontuosa et hono- « revole scena*, fu rappresentata da M. Sebastiano Clari- « gnano da Montefalco, il quale si puote sicuramente « dire il Roscio et l'Esopo de' nostri tempi, a voi Illu- « strissimo Signore et padron mio ».[2]

Ma quale fosse la scena si può arguire dalla descrizione che ne vien fatta dall'autore nel prologo della tragedia: [3]

« Vi troverete in uno instante, in Susa,
« Città nobil di Persia, antica stanza
« Già di felici Re, com'or d'affanno

(1) *Le tragedie* di M. Gio Battista Giraldi Cinthio, nobile ferrarese (in Venezia, G. B. Cagnacini, 1583): *Didone*, pag. 146.

(2) Cfr. Giraldi Giovanbattista Cinthio da Ferrara: *Orbecche* (in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1551), cart. 2-4

(3) Cfr. l c., cart. 7.

« Et di calamitadi è crudo albergo
« . . . . . .
« Ecco quest'è l'ampia città reale,
« Questo è 'l real palazzo, anzi 'l ricetto
« Di morti, et di nefandi, et sozzi effetti
« Et d'ogni sceleraggine, ove l'ombre,
« Et l'horribili furie acerbo stratio
« Porranno in brieve, et lagrimevol morte ».

Talchè si può supporre abbastanza facilmente che lo scenario costruito e dipinto dal Carpi fosse appunto costituito dal panorama di una città, e dalle stanze aperte di un palazzo secondo anche l'insegnamento che si legge nei libri d'architettura cinquecenteschi intorno alla *scena tragica.*[1]

Si sa da un brano di discorso del Giraldi come la spesa della scena non fosse fatta dall'autore, ma da Girolamo Maria Contugi, amico suo « non perdonando nè a spesa nè a fatica, perchè ella havesse quella grandezza et quella maestà, ch'alla qualità della favola era convene-

[1] Così il Serlio (cfr. *Il secondo libro di prospettiva.* Barbè, 1545, cart. 64 *v* e ss.) descrive la *scena tragica :* « Li casamenti d'essa vogliono essere di grandi personaggi: per ciò che gli accidenti amorosi: et casi inopinati, morte violenti et crudeli (per quanto si lege nelle tragedie antiche, et anco nelle moderne) sonno sempre intervenute dentro le case dei Signori, duchi, o gran principi, imo di Re, et perhò (come ho detto) in cotali apparati non si farà edificio che non habbia del nobile. . ci sono talvolta alcune dificultà, che è ben necessario a servirsi del rilievo di legname... ». Lo stesso concetto si trova anche nei libri di Vitruvio (cfr. *I dieci libri dell'Architettura di* M Vitruvio *tradutti et commentati da Mons. Barbaro.* Venezia, 1556, pag. 167 [178]: « Le scene tragiche si formano con colonne, Frontespicii, figure, et altri ornamenti regali ». Con simili esigenze per la costituzione della scena nel teatro umanistico si rendeva necessario l'intervento di un pittore-architetto, e si comprende quindi perchè a tale bisogna accedessero spesso anche grandi artisti, come ad es.: il Peruzzi il quale preparò l'apparato e la prospettiva per la *Calandra* del Bibiena. In Ferrara, dove il teatro ebbe nel Cinquecento grande sviluppo, tutti gli artisti aulici dovettero occuparsi di apparati per commedie.

vole ».[1] E per quanto sembra l'autore era abbastanza esigente! Ma il risultato fu così superiore alla sua aspettazione che egli citava la scena della sua tragedia come esempio del genere. È da credere che quando fu rappresentata l'*Orbecche* in Parma anteriormente al 1543 nella forma originale voluta dal Giraldi e con la medesima scena di Ferrara, anche Girolamo Carpi andasse appositamente a Parma per la recita. In tutte le piccole corti d'Italia si seguivano queste rappresentazioni che erano realmente nate dallo studio dell'antichità, che era stata il gran lievito del cambiamento nell'arte al principio del secolo XVI. La vittoria dell'umanesimo, che si manifestava con lo studio diretto e l'imitazione dell'antico già nelle sue statue e ne' suoi monumenti, si traduceva sul teatro con rappresentazioni non solo di tragedie italiane all'antica, ma di commedie e di tragedie latine rappresentate in latino — come abbiam visto ragionando di Anna d'Este — nei teatri delle corti di Roma, Urbino, Mantova, Venezia, e specialmente Ferrara dal 1470 al 1540 circa. Questa risurrezione dell'antico si mostrava con caratteri di reazione passionale, quasi rappresentante di spiriti moderni e paganizzanti, contro gli artisti gotici e le sacre rappresentazioni medioevali.[2] Nel

(1) Cfr. GIRALDI CINTHIO GIO. BATTISTA: *Discorsi* (in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1554), pag. 227: « Dee nondimeno procurare il Poeta di fare che si scuopra a l'abbassar della coltrina scena degna della rappresentazione sia ella comica, o Tragica. A quella conviene la popularesca a questa la magnifica et reale: quale fu quella della rappresentazione della nostra *Orbecche* che fece fare Messer Girolamo Maria Contugo in casa mia, non perdonando a spesa .. ecc. ».

(2) Per altro le Sacre Rappresentazioni si erano così riempite di elementi profani e contrari allo spirito religioso, che la loro soppressione per opera della Chiesa si

1474 a Mantova si rappresentò l'*Orfeo* di Poliziano con musica del Germi, e nel 1486 una *Dafne* con musica di Gian Pietro della Viola. Queste opere primitive inauguravano di fatto il teatro pastorale all'antica che doveva poi fornire la maggior parte de' suoi soggetti e delle sue inspirazioni all'Opera fino ai tempi di Gluck.

Il dramma arcadico pastorale iniziatosi coi primi del Cinquecento, ebbe tanto maggior sviluppo dalla metà del secolo XVI in poi, in quanto che ogni altra forma di Teatro stava divenendo sospetta in Italia dopo la controriforma cattolica iniziatasi ai tempi del Concilio di Trento. La *Pastorale* elegante, erudita, arcadicamente voluttuosa non impauriva, poichè non nascondeva lotta di principî, e la musica se ne impadronì dandogli una forma già fin d'allora, che si può considerare quasi regolare e molto simile alla definitiva. Nella Biblioteca Palatina di Firenze [1] si conserva il manoscritto della composizione musicale che Alfonso della Vivuola, — quello stesso che fece la musica per l'*Orbecche* del Giraldi — dovette preparare per il *Sacrificio*, dramma pastorale di Agostino Beccari rappresentato in Ferrara nel 1554. La musica del manoscritto fiorentino ci interessa poichè ci dà un'idea di quella che era nelle tragedie e nei drammi del Giraldi, in cui ebbe parte anche Girolamo Carpi, pittore ed architetto bensì della scena, ma

imponeva Di fatto tuttavia a Roma cessarono verso il 1539 ed a Firenze circa il 1566. Ma si può affermare che sulla metà del secolo XVI il dramma sacro fosse realmente morto.

[1] Biblioteca Palatina, Firenze: Manoscritto del Beccari con 12 pagine di musica, Segn. E 6. 6. 46.

uomo più che innamorato — a detta del Vasari — della musica.

Nei *Sacrificio* Alfonso della Vivuola compose una scena per *solo* e coro a quattro voci, e una canzone a quattro voci. Il *solo* cantato con accompagnamento di arpe è forse uno dei primi saggi conosciuti dello stile musicale monodico. Maestro Alfonso scrisse la musica anche di altre pastorali rappresentate in Ferrara, e fa meraviglia come egli non componesse anche quella dell'*Egle*. Ferrara può forse dirsi la madre della così detta musica dell'*opera*.

Come si sa fu il Tasso che con la sua *Aminta* rappresentata nel 1573 diede una grande popolarità al genere della pastorale, contribuendo poi più tardi a cambiarla definitivamente in *opera*. Egli credeva alla necessità dell'unione tra la poesia e musica così da definire la musica « la dolcezza e quasi l'anima della poesia ».[1] Contrario forse alla polifonia franco-fiamminga che allora dominava in Italia, doveva essere senza dubbio favorevole al movimento di reazione che si formava contro la musica dominante in favore della melodia e che già aveva avuto in Ferrara i suoi inizî formali nelle composizioni musicate del Vivuola per l'*Orbecche*, e forse di Antonio del Cornetto per l'*Egle* di Giovanni Battista Giraldi.

« L'*Eglé* favola di satiri... Fu rappresentata in casa

(1) Cfr. Angelo Solerti: *Gli albori del melodramma*, vol. 3, 1904; Id. Id.: *Le origini del melodramma*, 1903; Id. Id.: *I precedenti del melodramma*. (Vi è pubblicato il manoscritto del Beccari); cfr. Rolland R.: *Histoire de l'opera en Europe avant Lully et Scarlatti*, 1895, *L'opera au* XVII *siècle en Italie*, in *Encyclopédie de la Musique*, Partie I, pagg. 686 e ss., Paris, Delagrave, 1914; J. Combarieu: *Histoire de la Musique*, vol. II, Paris, 1913, pag. 7 e ss.

« dello authore l'anno MDXLV una volta a XXIIII di « Febrajo, et unaltra a IIIJ di Marzo all' Illustrissimo « Signore il S. Hercole II da Esti Duca IIIJ et all'Illu- « strissimo et Reverendissimo cardinale Hippolito II « suo fratello. La rappresentò M° Sebastiano Clarignano « da Montefalco. Fece la musica M° Antonio dal Cornetto. « Fu l'architetto et il pittore della scena M° Girolamo « Carpi da Ferrara. Fece la spesa l'università degli sco- « lari ».[1]

Sebbene il Tiraboschi [2] faccia poco conto dell'*Egle* del Giraldi, tuttavia essa non è priva di valore sia come abbozzo di poesia rappresentativa pastorale, che come dramma satirico alla greca. Nella storia del teatro musicale italiano moderno segna uno degli inizï non disprezzabili. Quale fosse l'argomento l'apprendiamo dal sommario premesso al libretto: « Gli Dei Silvestri innamorati delle « ninfe dei boschi, inteso che gli Dei del Cielo si son dati « ad amarle, cercano di non le si lasciar torre. Perciò « coll'astuzia d'Egle le conducono in ballo co' fanciulli « loro, rimanendo essi nascosti. Mentre sono in ballo, « si danno a volerle rapire. Le ninfe, scoperto l'inganno, « se ne fuggono al bosco, ed ivi sono mutate in varie forme, « lasciando tutti dolenti gli Dei Silvestri ».

La scena voluta dal dramma era in Arcadia, e qual fosse di fatto quella ideata da Girolamo Carpi, non sappiamo. La Dea Pomona che per il poeta autore parla nel

(1) Cfr. *Parnaso Italiano*, tomo XXIV Venezia, 1786, pag. 191 e ss.: *Egle* di Giov. Battista Giraldi Cinzio.

(2) Tiraboschi: *Storia della letteratura italiana*, Milano, 1833, vol. IV, 206. Cfr. Frizzi Antonio. *Memorie per la storia di Ferrara con giunte di C. Laderchi*, Ferrara, 1848, Ediz. II, vol. IV, pag. 347.

prologo così descrive il luogo dove dovrebbe avvenire l'azione:

« . . . . . in un istante
« Ha fatto qui venir tutta l'Arcadia.
« Queste son le selve, e quei là i monti:
« I fiumi e le città ch'ella in se tiene,
« Occupati vi son da queste selve ».

La scena poteva dunque essere uno dei soliti paesaggi boscosi e fantastici, tanto frequenti nella pittura ferrarese del primo cinquecento, giusta il precetto vitruviano, che le scene satiriche siano « ornate di alberi et di spilonche, et di monti et d'altre cose rusticali, e silvestri in forma di giardini ».[1]

Così allo splendore delle feste nella corte degli Estensi contribuivano in amichevole collaborazione letterati, poeti, pittori e musici; alla stessa maniera che tutte le arti dovevano contribuire al lusso e alla magnificenza della Casa ducale. E talora avveniva che il medesimo artista dovesse attendere, per volontà del principe, alle più svariate occupazioni dalle infime alle maggiori: dalla preparazione di un cocchio, dei corami lavorati, e della lana per le tappezzerie, alle pitture decorative dei soffitti, ai quadri, alle argenterie, ai disegni degli arazzi, che i maestri venuti di Fiandra e di Alemagna dovevano tessere.

Come già i Dossi anche Girolamo da Carpi attese a disegnar cartoni per le tappezzerie,[2] si interessò della

(1) Cfr. *I dieci libri dell'architettura di* M. VITRUVIO *tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia*. Vinegia, 1556 pag. 167: SERLIO SEBASTIANO: *Il secondo libro di perspettiva*. Iohan Barbé 1545, cart. 64".

(2) Cfr. THIEME U.: *Kunstler Lexicon*, vol. VI, Lipsia, 1912. pag. 45. Probabilmente sono del 1547 gli schizzi per gli arazzi Estensi. Cfr. A. VENTURI: *R Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 24.

materia prima degli arazzi,[1] ed anche del restauro di alcuni di essi. Come Leonardo da Brescia e Jacopo d'Argenta eziandio Girolamo Carpi diede disegni appositi rappresentanti vedute delle principali città del Ducato per le tappezzerie d'altoliccio che i principi d'Este facevano eseguire.[2] Si sa che nel 1544 gli fu dato a rinfrescare l'arazzo *Il trionfo degli dei sui giganti*,[3] che sembra fosse stato eseguito qualche anno prima su disegni di Giulio Romano, e che aveva forse patito quando fu esposto al pubblico nell'occasione dell'ingresso in Ferrara di Papa Paolo III,[4] avvenuto l'anno antecedente 1543.

Si ha memoria che nel 1548 Girolamo Carpi si interessasse ad un telaio datogli per dipingervi sopra spalliere e grotteschi, e così nel 1556 ricevesse dalla casa ducale della carta, che gli veniva fornita per disegnarvi cartoni di tappezzerie destinate alla camera del Duca in castello[5] dove egli già nel 1548 aveva eseguito insieme col Filippi le pitture della volta.

---

(1) Archivio Estense, Modena, Partite del Banco 1535-42: « *e a dì* 14 *de octobre* (1542) *a maestro Hieronymo de Carpi per avere purgà lib.* 32 *de lana per le tapezarie L.* 0, *s.* 16. Idem. in data 19 maggio 1543. (Spoglio A. Venturi, doc. VII).

(2) Muntz E.: *Histoire de l'Art pendant la Renaissance. La fin de la Renaissance.* Parigi, 1895, pag. 130.

(3) Cfr. Archivio di Stato, Modena, Libro dei Creditori e Debitori di guardaroba del 1544: « *M. Hieronimo da Carpi pittore debe dari adì* 24 *marzo el Trionfo de Dei de la Victoria contro li giganti a lui dato per renfrescare quale è in dui pezi suso li subii* ».

(4) Cfr. Campori G : *Arazzeria Estense*, in *Atti e Mem. della R. Dep. di Stor. Pat.*, Modena e Parma, vol. VIII, 1876 (Estrat. Modena, Vincenzi, 1876, pag 55): « A Giulio Romano deve forse attribuirsi il disegno di quattro pezzi di arazzo tessuto in oro figuranti il combattimento dei giganti contro gli dei (in un Inventario del sec. xvii erano attribuiti a Raffaello). Nel libretto, *Trionfo fatto alla Santità di Papa Paolo III nell'inclita città di Ferrara*, narrasi che tra gli ornamenti posti in pubblico furono le spalliere de' giganti fatte far da sua Ecc. pochi anni sono, dove son figure vive et atte ad ingannar ogni buon occhio ».

(5) Cfr Campori G.: *Arazzeria Estense*, pag. 64.

Se, come pare, il Carpi entrò davvero al servizio del cardinal Ippolito sino dall'anno 1540 circa, per certo il cardinale deve aver cercato di mettere in evidenza le doti del suo artista preferito. Sta il fatto che negli anni immediatamente anteriori alla venuta di Girolamo in Roma, a mano a mano che venivano meno i vecchi artisti — era morto Giovanni Luteri, invecchiato e presso a morire Battista Dosso, divenuto impotente il Garofalo — cresceva l'importanza di lui nella corte ferrarese. Ma quando il card. Ippolito andò in Francia, il Carpi non seguì il suo padrone, evidentemente perchè si sentiva bisogno di lui in Ferrara; e sebbene non possediamo al presente molti saggi della sua attività artistica in quegli anni, tuttavia non è da credere che egli stesse troppo ozioso. Non mancavano del resto neppure ordini, ad ogni tanto, da parte del Cardinale assente.

Quando nel 1547 morì al 31 marzo Francesco I re di Francia, Ippolito d'Este scrisse a Ferrara[1] perchè in onore del morto fossero subito fatte solenni esequie, che precedettero così i grandi funerali che furono fatti in Parigi « per spatio di tre giorni cominciando alli XXI di maggio »,[2] e dove erano presenti « Reverendissimi Car- « dinali XI con li lor manti lunghi pavonazzi, capucci al « solito, et capelli rossi in testa, sopra mule, tutte del me- « desimo pavonazzo coperte fin a terra, eccetto gli occhi.

(1) Cfr. Frizzi A.: *Memorie*, Ferrara, 1848, vol. 4, pag. 347.

(2) Cfr. *La Pompa Funebre et le essequie del già Re Cristianissimo di Francia Francesco I di questo nome*, in Vinegia, Per Pavolo Gherardo, MDXLVII, cart. 2: « La Pompa et le esequie funebri del già Re Christianissimo di Francia Francesco primo di questo nome, haute dentro, et fuori Parigi per spatio di tre giorni, cominciando alli XXI di maggio. Nell'anno di nostra Salvatione MDXLVII ».

« Camminavano in ordine a tre a tre ciò è a destra il Car-
« dinal de Giuri, nel mezzo il legato del Papa Cardinal
« Capo di Ferro, con la sua croce i nante, à sinistra
« d'Armigniac, de Medun, poi d'Anebont, de Tornon,
« de Ferrara, de Satiglion, et d'Amboesa con molti lor
« gentiluomini, à piedi, a corrotto vestiti ».[1]

Appena giunta la notizia della morte del re Cristianissimo in Ferrara, si fecero giusta gli ordini del Cardinale, le solenni esequie nella chiesa di San Francesco *Lunedí* 15 *maggio*[2] 1547. Intervenne la Corte del Cardinale; Vincenzo Pigna e compagni aveva apparato la chiesa e « *Maestro Girolamo pittor* aveva *fatto il disegno dell'edificio per le esequie del Cristianissimo Re et... fatto trophei ed arme* ».[3] L'edificio fu eretto da M° Stefano Seghizzo intagliatore, capo delle maestranze; e si sa che nell'edificio si trovavano le statue del tempo e della fama, e che alla base si trovavano iscrizioni greche forse di M. Antonio Antimaco. L'oratore designato fu Bartolomeo Ricci che compose una bella orazione, tratteggiando non senza fronzoli rettorici la figura del re cavalleresco che egli paragonava a Scipione Africano per il valore, e a Regolo per l'infortunio di Pavia.[4] L'Orazione fu edita poi per cura del Cardinale nella Stamperia del Rossi e inviata in Francia.[5]

(1) Cfr. l. c, cart. 8.

(2) Cfr. Archivio di Stato, Modena, Libro del Cardinale Ippolito (II) di Ferrara, intitolato *Zornale* L., 1547, pag. 27 e ss.

(3) Cfr. Archivio di Stato, Modena. Libro... Zornale L. 1547, pag 27 e ss. Girolamo Carpi ricevette in quell'occasione per le sue fatiche Lire 83 marchesine e soldi 14. (Spoglio A. Venturi, doc. VIII).

(4) Cfr. Alfonso Lazzari: *Bartolomeo Ricci da Lugo*, in *Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria*, Ferrara, 1913, vol. XXII, fasc. III, pag. 93.

(5) Cfr. B. R.: *In Francisci Regis Galliae funere oratio, in iis inferis quas Hippolytus*

Pochi giorni prima per ordine di Ercole II si era fatto un officio funebre in Duomo ed aveva detta l'orazione di prammatica il neo-segretario ducale Giambattista Giraldi Cinzio,[1] che finiva politamente il suo elogio con gli auguri al nuovo Re di Francia Enrico II, che fu poi incoronato nella storica cattedrale di Reims ai 25 di luglio dello stesso anno, presenti negli scanni all'uopo preparati « il Reverendissimo legato, il Cardinal di Paris, Medon, « Lorena, et Ferrara in habito consistoriale ».[2]

Atestius Cardinalis illi Ferrarie persolbit habita: ad Renatam Ferrariensium principem, Ferrariae, apud Franciscum Rubeum 1547.

(1) Cfr. Cynthii Joan. Baptistae Giraldi, nobilis Ferrariensis: *In funere Francisci Regis Gallorum oratio, ad Illustriss. Herculem Estens II Ferrarien. Ducem IIII*, in Cynthii J. B. Giraldi, *Illustrissimi et eccellentissimi Ducis Ferrariae ab Epistolis Orationes*, Venezia, Giolito de' Ferrari s. d., cart. 16 e ss.).

(2) Cfr. *La Intrata del Re Christianissimo Henrico II nella città di Rens et la sua Incoronatione*, in Vinegia, per Paolo Gherardo, MDXLVII.

VI.

L'anno 1548 fu l'ultimo che il Carpi passò in Ferrara attendendo ai lavori della sua arte prima di partire per Roma col Cardinale Ippolito. Sembra che nel frattempo il pittore dovesse eseguire lavori anche fuori di Ferrara, sia per la Casa del duca, sia per ordine del Cardinale medesimo; poichè risulta che a varie riprese gli fu pagata la vettura per il viaggio.[1] Così almeno avvenne nel luglio e nel dicembre del 1548.

Nello stesso anno ancora attese in compagnia di Camillo Filippi alle pitture che ancora esistono nella camera da letto del Duca (la cosidetta camera dell'Aurora) e che furono finite appunto in quell'anno.[2] Sebbene il docu-

(1) Cfr. R. Archivio di Stato, Modena, dal Libro *Conto Generale* 1548, segnato M, del Card. Ippolito (II) d'Este, pag. 76: « *a di ditto* (5 luglio 1548) *Lire una marchesina et per la detta* (spesa di viaggi) *a maestro Girolamo pittore contati per la vettura de uno cavallo per giorni dua...* ». Dal Libro *Giornale de Uscita*, 1548, del Cardinal Ippolito (II) d'Este (ultima pag. n. 82): « *a dj XXIIIJ decembre a spese di viaggi et per la ditta a maestro Girolimo pittore contati L.* 8 *e soldi* 10 *de marchesine per la vettura de uno cavallo per giorni diciassette...* ». (Spoglio A. Venturi, Doc. IX-X).

(2) Cfr. R. Archivio di Stato, Modena, in: *Nota di spese* per lavori fatti a diverse fabbriche del Duca, 1548: « *A Jeronimo de Carpi e M.° Camillo compagni per conto de*

mento accenni al compagno di Girolamo col solo nome di Camillo, è evidente che non si può trattare che del Filippi padre di Sebastiano Filippi detto il *Bastianino*, († 1602) e figlio di un altro Sebastiano Filippi pittore ferrarese che nel 1523 era già morto.[1] Anche M.° Camillo è un pittore che deriva le sue forme dalla scuola di Dosso, ma ne' suoi lavori è giudicato di maniera molto ricercata. Un suo quadro, che era nel coro di Santa Maria in Vado, rappresentava l'Annunciata, S. Paolo e gli Evan-

Fig. 94 — Ferrara, Castello Estense. Girolamo Carpi: Fregio di Putti. (Fotografia Poppi).

gelisti;[2] ed un'altra sua opera, che stava nella *sala del fuoco* del Collegio del Gesù in Ferrara, era una tavola con su tre personaggi coronati e tutti tre simili, simboli della Trinità, secondo l'iscrizioni appostevi.[3] Il Filippi

---

suo resto de havere depinto il sufito e friso della camera del sig. nostro Illustrissimo in Castello dove lui dorme. L. 12, *s.* 18, *d.* 6 » (cfr. anche A. Venturi: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 25). La Camera da letto del Duca si trovava nella Torre Marchesana, (la torre che guarda Borgo Leoni) e corrisponde perciò all'attuale camera dell'Aurora.

(1) Cfr. Cittadella L. N.: *Notizie*, Ferrara, 1868, vol. III, pag. 55-57. In Ferrara esisteva in quel tempo un altro artista con lo stesso nome: M.° Camillo di Giov. Francesco detto Savio degli Arrigoni di Bergamo, cittadino ferrarese; ma più che pittore di fatto preparava e vendeva tela per dipingere (Cfr. Cittadella L. N.: *Notizie*, ecc., vol. III, pag. 68).

(2) Cfr. Frizzi Antonio: *Guida del forestiere per la città di Ferrara*, Ferrara, 1787, pag. 145.

(3) Cfr. Barotti Cesare: *Pitture e sculture*, ecc., Ferrara, 1770, pag. 105.

si dimostra un artista inferiore a Girolamo Carpi. Secondo il documento i due pittori avrebbero eseguito insieme la decorazione della volta ed il fregio intorno. Si sa poi che Girolamo Carpi medesimo — dopo il suo ritorno da Roma — preparava eziandio i disegni delle tappezzerie per le pareti di questa stessa stanza [1] nel 1556.

Fig. 95.
Ferrara. Castello Estense.
G. Carpi e C. Filippi:
Festoni di fiori e frutta.
(Fotografia Poppi).

È probabile che l'ideazione dell'insieme delle pitture del soffitto sia interamente di Girolamo;[2] e che l'opera del Filippi, che nel documento figura in sott'ordine, si sia ristretta a dipingere sui disegni forniti dal Carpi.

Il fregio che gira ai quattro lati della stanza è formato da una grande fascia, dove corrono amorini su carri all'antica, trainati bizzarramente da coppie di cavalli, pantere, elefanti, tori, caproni, delfini, struzzi, istrici, rane, pesci, cigni, serpenti, ecc.; e gli automedonti pieni di grazia incitano colla sferza alla corsa le loro strane pariglie. Ognuno dei corridori è diviso dall'altro con colonne, mete a tre obelischi,

(1) Cfr. Campori G.: *Arazzeria Estense*, 1876, pag. 64.

(2) Il Barotti Ces (Cfr *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara*, 1720, pag 188), pur conservando la tradizione delle pitture del Carpi nel Castello, non ebbe modo di identificarle. « *Le stanze degli appartamenti del castello erano abbellite con pitture del Tiziano, del Garofalo, del Carpi e del Dossi... alcune si conservano ancora* ».

tempietti in stile pompeiano, vasi di fiori su basi marmoree, monumenti votivi, obelischi poligonali di varie forme (fig. 94).

La volta per mezzo di riquadrature geometriche ornamentali, e di festoni di fiori e frutta (fig. 95) è divisa

Fig. 96 — Ferrara, Castello Estense. Girolamo Carpi e Camillo Filippi: L'Aurora. (Fotografia Poppi).

in cinque scomparti: uno dei quali sta al centro mentre gli altri corrispondono ai lati della stanza. Si vuole che le complicate rappresentazioni mitologiche di questo soffitto significhino la storia del *Giorno*.

Nel primo scomparto (fig. 96) si vede in alto l'*Aurora*, bianca e serena la fronte coronata di rose, che precede

tenendoli per le briglie i quattro candidi cavalli che sorgono dalle plaghe dell'Oriente. Sotto, su di una specie di culla, riguarda la dea ditirosata Titone cui le tre Parche diedero la immortalità, ma non la giovinezza.[1]

Nel secondo scompartimento (fig. 97) su di un cesto di fiori e di frutta nidifica l'aquila, simbolo di quella

Fig. 97 — Ferrara, Castello Estense.
Girolamo Carpi e Camillo Filippi: Il levar del sole — (Fotografia Poppi).

estense; presso è l'Aurora, che corre con le braccia protese in avanti che recano le due faci accese, precedente il carro del Sole. Segue Apollo *arcitenens* con la clamide aperta al fianco ignudo sul cocchio trainato dai quattro

(1) Tuttavia si potrebbe anche vedere nel vecchio su di una nave, Eridano, e nelle tre ninfe le tre Eliadi sorelle di Fetonte: Lampezia (Ovidio: *Metamorf.*, II, 349), Fetusa (*Metamorf.*, II, 346) e Lampedusa. Questa interpretazione si presta per unire il ciclo delle pitture con la storia mitologica di Ferrara.

cavalli bianchi. In alto un genio alato, che sembra voli a ritroso, in uno scudo che egli regge copre con una mano gli occhi di una testa di Gorgone, poichè le Gorgoni abitanti all'estremità del mondo al di là dell'Oceano,

Fig. 98 — Ferrara, Castello Estense.
Girolamo Carpi e Camillo Filippi: Apollo Oresidote — (Fotografia Poppi).

presso la dimora della Notte, potevano rappresentare la Notte medesima fuggente abbarbagliata avanti al Sole.

Nel terzo scomparto (fig. 98) Apollo ignudo *Oresidote* (che regola le stagioni) regge con la destra le briglie, e con la sinistra tiene la sferza d'oro con cui flagella i cavalli *Eritreo* (rosso,) *Atteone* (Luminoso), *Lampo* (ardente) *Filogeo* (volto a terra), che focosamente conducono il

cocchio, cui sono ruote due pitoni, a ricordo della vittoria del dio sul nemico suscitato da Giunone gelosa di Latona madre di lui. Lo seguono le stagioni: la primavera dalla face rinnovatrice e con un cupidetto, l'estate con le spighe biondeggianti in grembo e sparse sulla terra, l'inverno dai semi di papavero indicante il riposo della

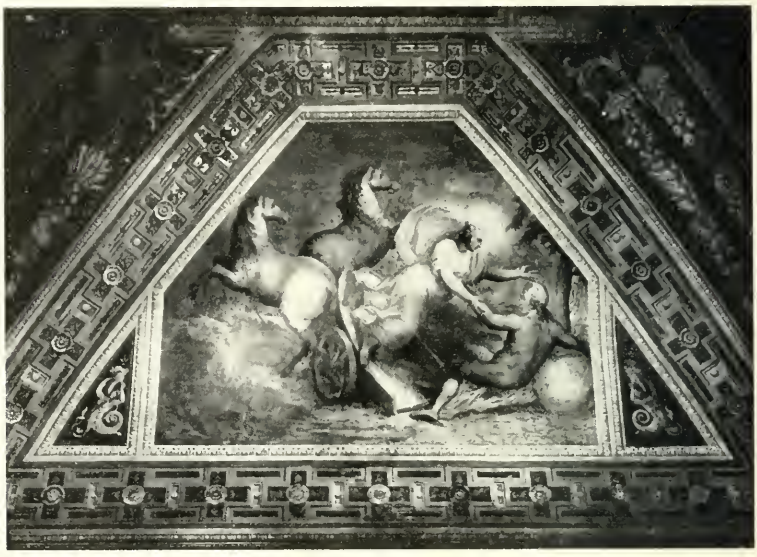


Fig. 99 — Ferrara, Castello Estense.
Girolamo Carpi e Camillo Filippi: Particolare di soffitto. Diana e Endimione.
(Fotografia Sansaini).

natura. Tre stagioni e non quattro, secondo la più antica mitologia greca che, per testimonianza di Esiodo e di Omero,[1] ammetteva solo queste tre figlie di Giove e di Temi a custodi dell'Olimpo e dell'anno.

Ciò che è rappresentato nel quarto scompartimento

[1] Homer: *Ilias*, V, 749; Hesiod: *Theog.*, vers. 902.

è di più dubbia interpretazione.[1] Si potrebbe ritenere che si sia voluto figurare la stella di Venere ad indicazione del crepuscolo mattutino e serale: *Lucifero e Vespero;* e

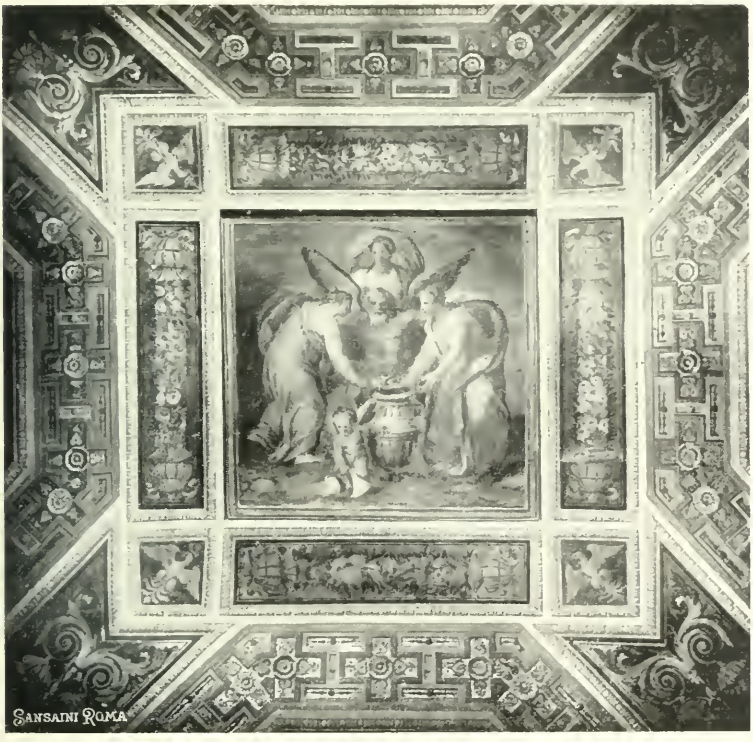


Fig. 100 Ferrara, Castello Estense. Girolamo Carpi: Il Sacrificio giornaliero. (Fotografia Sansaini).

poichè da Vespero era nata la Notte (*Hesperis*) moglie di Atlante, si vede in basso — forse per un equivoco del

(1) Questo riquadro del soffitto nel castello Estense sembra derivato dalla figurazione esistente già sulla fronte di un sarcofago che nella prima metà del '500 si trovava in Roma ed ora è perduto. Ve ne sono simili al Museo del Laterano (cfr. WINCKELMANN: *Monumenti inediti antichi*, 1767, vol. II, pag. 124, n. 145; ZOEGA G.: *Append.*, Fogl. 139, n. 12; Fogl. 230, n. 12; GUATTANI: *Monumenti antichi inediti*, 1788, vol. II, Febbr. tav. 2). Il bassorilievo del sarcofago perduto si conosce da un disegno di un *Ms. Berolinensis*

pittore — il custode delle Esperidi appoggiato su quel Mondo che, secondo la leggenda, egli dovrebbe reggere sul capo (fig. 99).

Ovvero: poichè le due divinità Apollo e Diana per le loro funzioni simili sono correlative, illuminando esse alternativamente la terra, e i tre primi scomparti della volta erano stati dedicati al sole Apollo, era naturale che nel quarto, — sparito il sole dall'orizzonte — il pittore facesse apparire la luna *Diana*, che risplende pura sui cieli e spande la sua luce discreta nelle profondità misteriose della notte. In tal caso il gigante verso cui sembra discenda la Dea potrebbe anche essere Orione,[1] l'eterno infaticato cacciatore degli spazi eterei, che Diana — avviluppandolo de' suoi raggi — segue nella notte.[2] Nel

(fol. 9, fig. 86. Cfr. ROBERT: *Die antiken Sarcophag-Reliefs*, vol. 3, part. I, pag. 107, tav. 25, n. 86) ed è stato interpretato come rappresentante *Diana ed Endimione;* fu già ricordato dall'ALDROANDI (Cfr. *Le statue antiche di Roma*, 1556, pag. 266) con queste parole: « In casa de la S. Livia Collona moglie già del sig. Martio Collona: presso San Apostolo... nel cortile... vi ha una antica pila, o sepolcro d'una donna chiamata Melissa, come che la iscrittione, che vi è, si comprende ». Ammettendo che il bassorilievo di questo sarcofago sia stato realmente la fonte da cui è derivata la pittura del Carpi, converrebbe anche ammettere che il nostro artista fosse stato in Roma prima del 1548, ciò che non si può dimostrare coi documenti. Non si esclude che il Carpi conoscesse quella rappresentazione per mezzo di un disegno di altri o di una stampa ora perduta.

(1) Ammettendo che questa pittura derivi dal bassorilievo scolpito sulla fronte del sarcofago di Melissa, e ritenendo la stessa significazione, si potrebbe indicarla come *Diana ed Endimione.*

(2) Volendo dare un'interpretazione più semplice — ma che tuttavia non spiega completamente i particolari di questo ciclo di pitture, — nel quarto riquadro sarebbe stata rappresentata l'*Alba*, in quello che si è dato per primo l'*Aurora*, nel secondo *il levar del sole*, nel terzo *il mezzogiorno;* oppure nel primo l'*Aurora*, nel secondo *il levar del giorno*, nel terzo *il tramonto*, nel quarto *la notte.* Ho pure tentato di collegare queste pitture col mito di Fetonte. In tal caso, conservando per lo scompartimento dell'*aurora* il significato della nota 1, pag. 246, nel secondo scomparto si avrebbe il carro di Apollo che si avanza colla compostezza solenne dei giorni normali mentre l'Aurora con le faci accese corre innanzi; nel terzo Fetonte che ha ottenuto di guidare il carro paterno fa

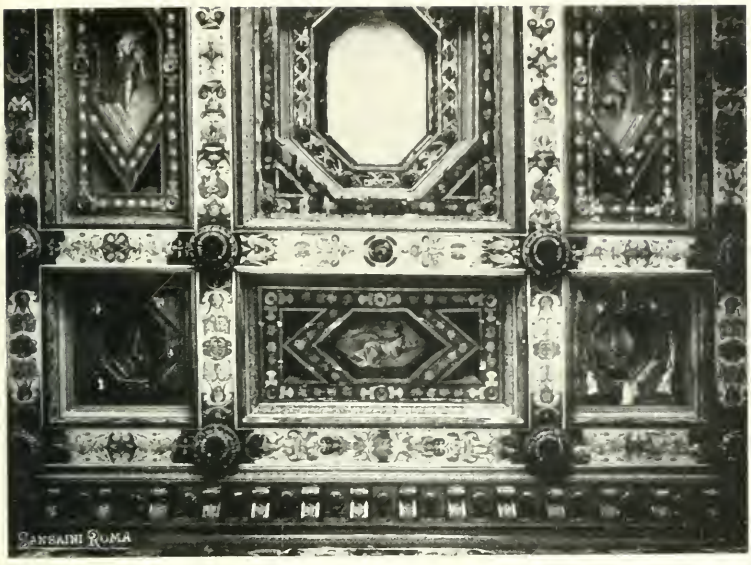


Fig. 101 — Ferrara, Palazzo dei Diamanti.
Girolamo Carpi ed aiuti: Soffitto dorato e dipinto.

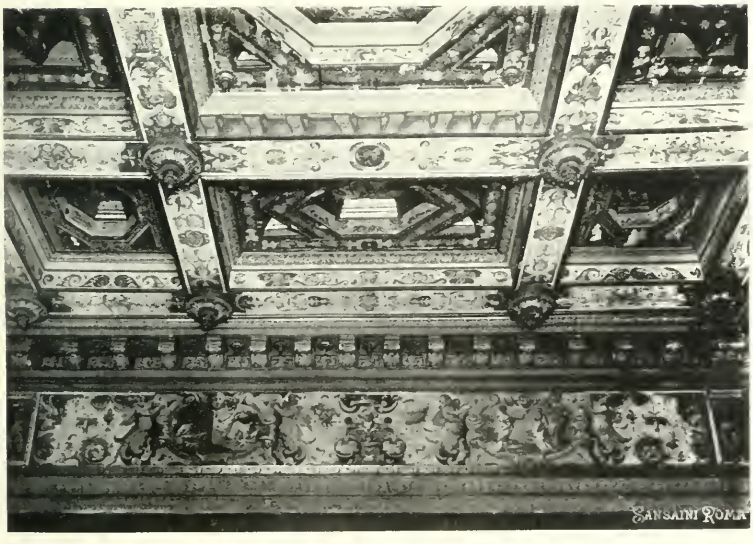


Fig. 102 — Ferrara, Palazzo dei Diamanti.
Girolamo Carpi ed aiuti: Soffitto e fregio — (Fotografia Sansaini)

mezzo della volta in un'unica figurazione vengono riuniti (fig. 100): il genio famigliare, vecchio barbuto ed alato col grande vaso sacrificale; un cupidetto, parimenti alato, simbolo della fortuna, in atto di versare il contenuto di una piccola anfora; e tre figure femminili che potrebbero interpretarsi o per le tre Parche, che qualche volta nell'antichità furono figurate in sembianza di bellissime fanciulle, — benchè comunemente vengano altrimenti rappresentate — ovvero per le tre Carità.

Fig 103.
Ferrara, Palazzo dei Diamanti Partic. di detto fregio.

Determinare l'opera del pennello del Carpi in queste pitture non è facile cosa, per la naturale difficoltà inerente a tutti i lavori di collaborazione, dove l'artista maggiore e responsabile corregge le deficienze del più debole compagno. E la difficoltà aumenta in ragione dei restauri posteriori che possono aver alterato i caratteri delle pitture medesime.

Pur tuttavia si può ammettere che siano opera di Girolamo: nel primo scomparto i cavalli, l'aurora, e la sottostante figura di vecchio; nel secondo scomparto il genio alato, Apollo, e forse i cavalli; nel terzo il disegno speci-

correre all'impazzata i cavalli causando sulla terra la rovina delle messi, la morte e gli incendi, ciò che può essere indicato dai simboli recati dalla tre figure femminee. Nel quarto Fetonte è già caduto sulla terra mentre i cavalli spaventati fuggono pel cielo. Confesso tuttavia che mentre le prime spiegazioni sono insufficienti, quella di Fetonte è troppo speciosa; invece la interpretazione data nel testo corrisponde abbastanza con esattezza alla rappresentazione, e nello stesso tempo è consentita dalla cultura umanistica mitologica di Girolamo Carpi, che, come si è già notato, spesso si affaticava a porre in luce differente dalla comune le leggende dell'antichità.

fico di tutta la composizione, che fu anche dipinta quasi per intero da Girolamo, eccezione forse fatta di alcune parti della primavera e dell'Apollo; nel quarto i cavalli e quasi tutta la figura della dea.

Lo scompartimento centrale, dove le figure si equilibrano giustamente in una composizione decorativa ed organica, è interamente lavoro di Girolamo Carpi; il

Fig. 104 — Ferrara, Palazzo dei Diamanti.
Girolamo Carpi: Particolare di un soffitto — (Fotografia Sansaini)

quale in gran parte deve pure aver disegnato personalmente, e forse anche eseguito il fregio di putti che circonda la stanza. Tutto il resto della decorazione fu dipinto dal Filippi.

Un altro soffitto fatto dal Carpi nel 1548, o nei primi mesi del 1549, è quello di una sala dell'attuale palazzo dei Diamanti, palazzo appartenuto ad Ippolito d'Este e poi al nipote Cardinale Luigi. Sebbene la tradizione abbia sempre attribuito a Girolamo le pitture che decorano questo soffitto in legno, e che purtroppo a causa del-

l'umidità si vanno lentamente staccando e perdendo, non si sono trovati documenti specifici che ne parlino;

Fig. 105 — Firenze, Galleria degli Uffizî
Girolamo Carpi: Disegno dal Torso dell'Ercole.
(Fotografia dell'autore).

ma non bisogna dimenticare che il Carpi era pittore ufficiale e provvisionato del Cardinal Ippolito.

Il soffitto, sostenuto all'intorno da un cornicione architettonico scolpito e dipinto a mensole e rosoni (fig. 101),

Fig 106 — Firenze, Galleria degli Uffizî Girolamo Carpi: Disegno 1708. (Fotografia Braun).

è diviso in grandi cassettoni quadri e rettangolari, che terminano alla lor volta in più piccoli scomparti poligonali ove son dipinte delle figure mitologiche o simboliche. Non vi è angolo — per quanto riposto — dove non vi sia oro o pittura; e la decorazione risulta di un'esuberanza e completezza che meraviglia, sia per la festosità dei colori, che l'arditezza degli scorci, la varietà dei motivi ornamentali grotteschi e architettonici, intramezzati ai festoni di fiori e frutta. Manca la composizione centrale, che fu probabilmente tolta quando la Casa Estense raccolse in Modena le cose migliori di pittura che possedeva in Ferrara; ma non si sa dove ora precisamente si trovi (fig. 102). Nei fondi degli altri quattro cassettoni principali stanno tuttora quattro figure femminee, rappresentanti ninfe e concetti mitologici dell'antichità, che recano nei nastri svolazzanti il loro nome, abbastanza inusitato e fuor del comune anche per un umanista cinquecentesco: *Edusa*, *Sentina*, *Egeria*, *X*.....[1]

Nel fregio che gira attorno sulle pareti della stanza, entro cornici finte a rilievi di stucco stanno scenette dell'antiche storie, mentre agli angoli sono putti nello sforzo di cariatidi (fig. 103), e qua e là si intramezzano medaglioni, festoni, grottesche.

Tutte queste pitture sono eseguite molto alla svelta, e un po' sommariamente, come conviene in tal genere di decorazioni, ma sempre tuttavia con correttezza di disegno. Il pittore non abbandona le sue caratteristiche:

(1) La quarta figura è così frammentaria da non potersi specificare nè cosa rappresenti, nè il nome assegnatogli dall'artista.

il segno incisivo de' contorni quasi duretto, la costruzione delle figure con tendenza all'allungamento, le stoffe svolazzanti, i movimenti nervosi e tesi che pongono in evidenza l'azione dei muscoli. Alcune figure di questi soffitti (fig. 104) sono molto prossime a quelle che Girolamo da Carpi dipinse in Roma.

Nell'agosto del 1549 il Carpi stava certamente — come

Fig. 107 — Roma, Arco di Costantino. Medaglione. (Fotografia Alinari).

si vedrà — in Roma col Cardinal Ippolito d'Este. Appena giunto nella città eterna, già divenuta meta desiderata degli artisti di tutto il mondo, egli si diede affannosamente alla ricerca e allo studio dell'antico. Avvenne in lui quello che certamente era accaduto negli spiriti della prima Rinascenza. Educato nell'umanesimo di provincia, ritardatario e conservatore per natura sua, Girolamo sentì, come già gli artisti di cinquant'anni prima, la bellezza grandiosa del mito greco e romano negli effetti dell'arte; e davanti agli avanzi dell'antichità — ru-

deri e statue — che ogni giorno più si ponevano allo scoperto e si conservavano con cura gelosa e con gusto

Figg. 108 e 109 — Firenze, Galleria degli Uffi

fine di amatore, si diede febbrilmente a copiare, a copiare dall'antico. Dalla basilica di Costantino al torso del Belvedere, dai cavalli dei Dioscuri alla favola di Atteone: quanto statue e costruzioni, bassorilievi e sarcofagi gli

fornivano egli cercava di ricordare e di copiare. Per comprendere giustamente l'opera del Carpi in questo

Girolamo Carpi · Disegno 1699 — (Fotografia Braun).

campo avremmo d'uopo della grande quantità dei disegni che egli preparò durante la sua dimora in Roma e che attualmente possono forse considerarsi come perduti. Dai disegni medesimi si sarebbe potuto scorgere con

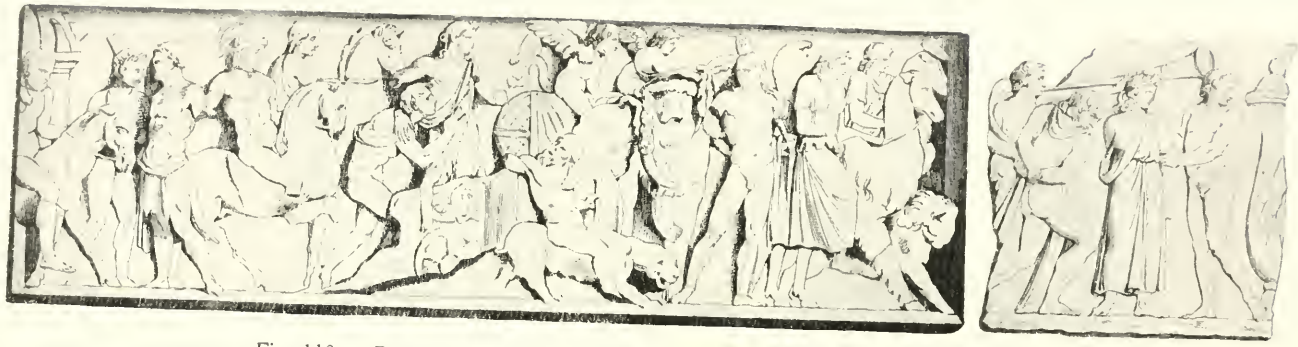


Fig. 110 — Roma, Villa Albani. Fronte di Sarcofago (da: Zoega G. *Li bass.*, ecc)

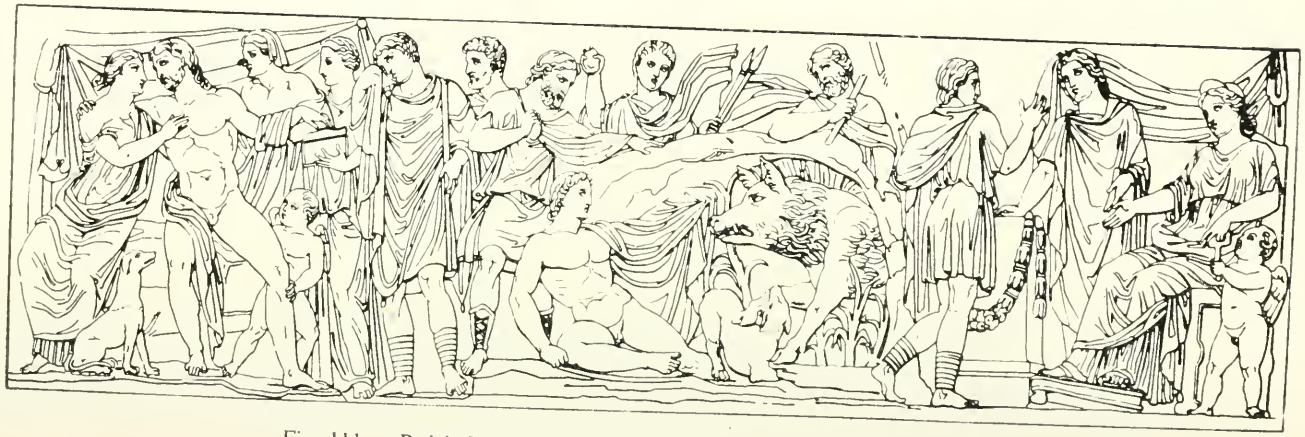


Fig. 111 — Parigi, Louvre. Fronte di Sarcofago (da: De Clarac *Musée*, ecc.).

quale larghezza il nostro artista guardava all'arte classica.[1]

Fig. 112 — Roma, Museo Vaticano. Frammento marmoreo. N. 394ª.

Ma che Girolamo Carpi valutasse al giusto l'arte antica nelle sue varie manifestazioni si può ritenere sicuro, poichè ne aveva una conoscenza non comune tanto che egli non si peritava di competere nei suoi giudizi cogli antiquarï di professione che a Roma stavano divenendo numerosi tra gli artisti e i letterati.

Quando nel 1550 il ferrarese Giulio Grandi vescovo di Anglona dava notizia al duca Ercole II che il Cardinale Ippolito facendo scavare « dove sono certe antiquità ruinate là a Tivole « a ritrovato tre belle statue fra le quale è una Venere « bellissima ma senza capo et un Hercole Integro qual « non manca se non il naso et si spera che così conti- « nuando si troverà di bellissime cose... »,[2] il duca ri-

(1) Il Malvasia (cfr. *Felsina pittrice*. Bologna. vol. I, pag. 342) nella vita del pittore Francesco Brizio ricorda come a' suoi tempi il cav. Camillo Bolognetti possedesse *certe vacchette famose... al numero di tre, anche grossette, di mano di Girolamino da Carpi, e che erano tutti gli studi fatti da quel gran valentuomo in Roma; avendovi disegnato per entro con quella sua leggiadra penna tutte le statue più famose antiche, vasi, bassirilievi, et altri simili eruditi frammenti...* ». Una di queste vacchette esisteva ancora nel secolo XIX presso il Crozat, se è vero quanto afferma il Mariette (cfr. Catalogo delle opere, pag. 442).

(2) R. Archivio di Stato, Modena, Carteggio da Roma, Dispaccio delli XXII ottobre 1550 (Cfr. A. Venturi: *La R. Galleria Estense*. Modena, 1892, pag. 70).

chiese al fratello la statua dell'Ercole, di cui desiderava subito il disegno per farsene un'idea. Al che rispondeva il Cardinale: [1] « Questa mia non sarà per « altro, che per mandare a V. E. il disegno della statua « di Hercule come per l'altre dissi che io mandarei, et « come mando per Bi- « siano, et questi sta- « tuari trovano che « è Hercule Tireo « quando giovane « scacciò la Stimpha- « lide; et quanto al « resto mandarò, co- « me dissi a Tivoli a « far portare qua essa « statua, e la farò vedere a Girolamino, et a quegli « altri, et di quel che diranno darò poi avviso all'Ecc. vo- « stra... ». E qualche giorno più tardi in un'altra sua lettera soggiungeva:[2] « ... Quanto al fatto «della statua « ella saprà che io l'ho fatta vedere a Girolimo et a questi « altri periti, come dissi che farei, et ogni uno s'ac- « corda col parere di esso Girolimino, il quale dice che « per quella che ella è, è bella, et di bonissima mano, « et tutto l'hanno laudata, et così ho dato carica ad uno « che dopo Michelangelo è tenuto il primo di quest'arte,

Fig. 113 — Roma, Museo Vaticano. Frammento marmoreo. N. 263.

(1) Cfr. Archivio di Stato, Modena, Carte della Galleria. Lettera del Card. Ippolito (II) d'Este al duca suo fratello (Roma, 3 decembre 1550). (Cfr. A. VENTURI: *Nuovi documenti*, ecc., in *Archivio storico dell'Arte*, an. 1890, vol. 3 , pag. 197).

(2) Cfr. Archivio di Stato, Modena, Lettera del Card. Ippolito al duca suo fratello. (Roma, 27 decembre 1550). (Cfr. A. VENTURI: *Nuovi documenti*, ecc., in *Archivio storico dell'Arte*, vol. 3, pag. 197).

« che la racconci,[1] e la riduca nel miglior stato che sia « possibile, et così vi si metterà intorno et finita che sarà

Fig. 114.
Roma, Galleria del Campidoglio.
Girolamo Carpi: Apollo.

Fig. 115.
Roma, Galleria del Campidoglio.
Girolamo Carpi: Adriano Imperatore?
(Fotografia Sansaini).

« ne farò fare un disegno et lo manderò alla E. V. la « quale avviserà poi quel che vorrà si faccia... ».

(1) Forse il restauratore fu G. B. della Porta, che più tardi restaurò anche un altro Ercole imberbe e *cosa rarissima* che Giambattista Canani da Roma mandò in dono al duca di Ferrara. Giambattista della Porta è ricordato anche come restauratore del colosso di Ti-

Può darsi che il cardinale desse poi ordine al suo pittore favorito di fare il disegno della statua dell'*Ercole* in questione, per mandarlo al fratello secondo la sua promessa.

Ne' suoi disegni di studioso il Carpi aveva già ritratto a penna anche il torso di un Ercole, che evidentemente (fig. 105) deve essere identificato con quello famoso del Belvedere.[1] Fu Michelangelo Buonarotti che con la sua ammirazione richiamò l'attenzione degli amatori su questo frammento di statuaria antica.[2] E Antonio Francesco Doni[3] raccomandava nel 1549 al suo amico M.° Simone Carnesecchi che stava per visitare Roma di dare un'occhiata « al Torso dell'Ercole in belvedere il quale « non è in molta considerazione dei goffi ».

---

berio. (Cfr. LANCIANI R.: *Storia degli scavi di Roma*, vol III, Roma, 1908, pag. 191). Per altro il card. Ippolito si è servito anche di altri scultori e restauratori. Nei conti estensi sono nominati Jacopo Sansovino, e Giovanni Panselli come autori della copia in bronzo del *Cavaspina* donata dal Cardinale al re di Francia Francesco I; il Maturino, Gilio della Vellita fiammingo, Orazio Nobili, Antonio, Nicolò e Silla Longhi, ecc. Il Lanciani (loc. cit., pag. 191) aggiunge poi tra gli scultori restauratori al servizio di Ippolito d'Este anche Girolamo da Carpi, appoggiandosi al passo del Vasari che Girolamo « a Monte Cavallo *accomodò* le più belle e ricche statue antiche che sieno in Roma ». Tale erronea interpretazione viene confermata ancora nell' indice dell'op. cit. (pag. 292) dove dal Lanciani è posto tra gli scultori Girolamo da Carpi.

(1) Museo Vaticano, Belvedere, n. 3. (Cfr. AMELUNG W.: *Die sculpturen des Vaticanischen Museums* (Berlino 1908), vol. 2. *Tavole* Tav. 2. Testo, pag. 9-20).

(2) Cfr. ALDROANDI U.: *Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi, et case si veggono*. (Venezia, Ziletti, 1556, in app. a: *Le antichità della città di Roma*, di LUCIO MAURO, pag. 121): « ... Nel giardino del Belvedere .. un torso grande di Hercole ignudo, assiso sopra un tronco del medesimo marmo: non ha testa, nè braccia, nè gambe. È stato questo busto singularmente lodato da Michelangelo ».

(3) Cfr. DONI A. F.: Disegno 1549, Venezia, fol. 51; BOTTARI: *Lettere*, III, pag. 348, n. 166 La menzione del Doni è la più antica finora conosciuta, ed è curioso che corrisponda con tutta probabilità con la data del disegno di Girolamo Carpi. Gli altri scrittori che menzionarono il torso sono l'Aldovrandi, il Vasari, il Ligorio che scrissero tutti verso o dopo il 1550.

Il disegno 1708^{rcc} degli Uffizi rappresentante il *Torso dell'Ercole* è dei primi tempi della presenza in Roma di Girolamo Carpi, forse eseguito sulla fine del 1549 o al principio dell'anno seguente. Il Kristeller,[1] dando il facsimile di una incisione cinquecentesca rappresentante il celebre torso — già descritta dal Bartsch[2] fra le stampe dei maestri anonimi italiani del secolo XVI, ed attribuita dal Passavant[3] a Giovannantonio da Brescia — ci ha

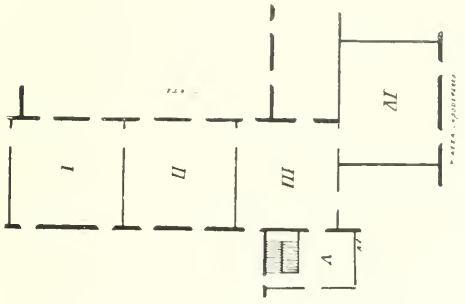


Fig. 116.

dato un curioso inverso abbastanza prossimo al disegno di Gerolamo Carpi. Questa incisione è stata ritenuta la più antica rappresentazione del *Torso*, non posteriore al 1520, per il fatto che l'incisione ancora segue il Mantegna, mentre non ha ancora subìto l'influenza di Marcantonio.[4] Così essa dimostrerebbe che nel principio

(1) Cfr. P. KRISTELLER: *Un'antica riproduzione del Torso del Belvedere*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1891, pag. 476. La riproduzione è tolta dall'esemplare della I. R. Biblioteca di Vienna.

(2) Cfr. BARTSCH A.: *Le peintre graveur*, Lipsia, 1866, vol. XIII, pag. 100.

(3) Cfr PASSAVANT J. D.: *La peintre-graveur*, Lipsia, 1864, vol. V, n. 41, pag. 109.

(4) La prima riproduzione del *Torso* conosciuta con data sicura è in un disegno di Heemskerk, eseguito tra gli anni 1536-1539, conservato nel *Libro dei disegni* dello stesso, ora a Berlino. (Cfr. Riproduzione in: ERN. LOEWY: *Zur Geschichte des Torso vom*

del secolo XVI il torso aveva tutte e due le gambe mentre già nel quadro di Licinio Pordenone alla Galleria Borghese di Roma — forse dipinto intorno al 1524 — mostra la sola gamba destra. Occorre però osservare sull'incisione data dal Kristeller, che essa più che una riproduzione della statua in questione, deve ritenersi una parafrasi, un abbozzo dall'originale, un ricordo che rende modificate le forme del torso secondo il carattere personale dell'incisore. Così la sua natura di libera riproduzione toglie alla stampa medesima il valore assoluto iconografico, e si potrebbe credere che essa rappresenti un semplice tentativo di restituzione, come indubbiamente si vede eziandio nel disegno di Girolamo Carpi. Il quale con tutta probabilità conosceva il *torso* anche prima di venire a Roma, e forse prima che Michelangelo lo met-

Belvedere, in *Zeitschrift fur bil. Kunst.*, XXIII, 1888, pag. 74 e ss.: JARO SPRINGER: *Ein Shizzenbuch von Marten von Heemskerck* in *Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen*, vol. V, 1884, pag. 327). Il torso prima di essere portato al Belvedere era in possesso della famiglia Colonna. (Cfr. MICHAELIS A.: *Geschichte des Statuenhofes in Vaticanischen Belvedere*, in *Jahrbuch des K. Deutschen archaeolog. Institut*, Berlin, 1890, vol. V, pagina 29; HÜBNER P. G.: *Le statue di Roma*, Lipsia, 1912, vol. I, pag. 90). Ciò pare venga confermato anche dall'iscrizione della incisione Kristeller « in monte cavallo ». Forse passò al Vaticano dopo il 1527 quando il papa confiscò i beni di Casa Colonna. Hübner crede che il torso andasse in Vaticano tra il 1527 ed il 1535. (Cfr. l. c., pag. 78). Per una più completa bibliografia sul *Torso del Belvedere*, cfr. AMELUNG W.: *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, Berlino, 1908. Test. vol. 2, pag. 18 e ss.

Noto poi a proposito della stampa pubblicata dal *Kristeller*, che la iscrizione *in monte cavallo* fa pensare ad altri due torsi che esistevano in Roma nella prima metà del Cinquecento e che sono notati dall'ALDROANDI U. (*Delle Statue antiche*, ecc., Venezia 1556, in app. a: *Le antichità* di LUCIO MAURO, pag. 152): « Nel Palaggio novo del Reverendissimo Farnese, che sta fra Campo di fiore e il Tevere... un torso bellissimo, che ha una gamba et un troncone appresso. Fu ritrovato a Monte Cavallo »: (pag. 284): « In casa di M. Hieronimo Fraiapane, dietro S. Maria in Via, à le radici di Monte Cavallo... giù a terra sono tre altri torsi; di quali ne è uno di Hercole... ». Queste due notizie fanno dubitare che di fatto la stampa di Vienna, ammesse le variazioni iconografiche, rappresenti realmente il torso di Belvedere.

tesse in onore. In fatti il suo disegno ci ricorda per analogia un bronzo della prima metà del secolo XVI conser-

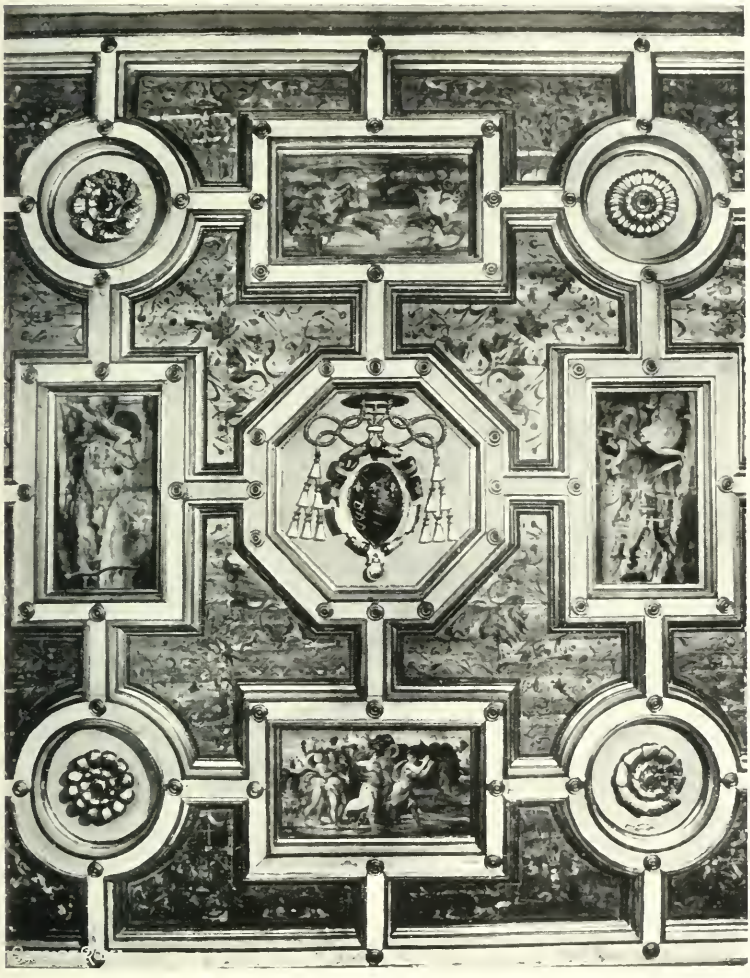


Fig. 117 — Roma Palazzo Spada. Girolamo Garpi ed aiuti: Soffitto della sala III. (Fotografia Alinari).

vato al presente nel museo di Schifanoia in Ferrara, e che quantunque modifichi assai le forme dell'originale

è un sicuro documento sulla storia del torso anteriormente all'ammirazione per esso di Michelangelo.[1]

Del resto pare che il Carpi non facesse sempre copie in stretto senso dagli antichi marmi; ma piuttosto pigliasse da essi lo spunto per delle composizioni analoghe arieggianti all'antico, o per delle ricostruzioni. Così nello stesso foglio 1708 della Collezione degli Uffizi in Firenze[2] (fig. 116) abbiamo uno studio di un giovane conducente un ca-

Fig. 118 — Roma, Palazzo Spada
Girolamo Carpi: Particolare di soffitto — (Fot. Sansaini).

vallo, che fu già ritenuto come derivato da uno dei Dioscuri di Montecavallo, che ricorda nel suo atteggiamento generico. Ma osservando attentamente si deve riconoscere che gli « *equi marmorei mutili atque grandes* » — che si trovavano anche allora sul monte Quirinale nello stato[3] che Antonio Lafrery ci indica in una sua incisione del 1546 — entrano davvero non molto nel di-

(1) Cfr. A. Venturi: *Riproduzioni del torso del Belvedere nel sec.* XVI, in *Arte*, 1898, pagine 497.

(2) Cfr. P. N. Ferri: *Disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizii di Firenze*, Roma, 1894, in *Indici e cataloghi*, XII, pag. 212.

(3) Cfr. anche: Bart. Marliani: *Urbis Romae topographia*, colle aggiunte di Girolamo Ferruzzi, Venezia, 1588, pag. 96 *vers.*

segno del Carpi, il quale anzi per il cavallo avrebbe poi dovuto attenersi — anche per il movimento delle gambe — alle forme forse di quello di Marco Aurelio Antonino;[1] mentre poi avrebbe vestito arbitrariamente il giovane con panneggi desunti da altre antiche statue. Ma non è dav-

Fig. 119 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Girolamo Carpi: Disegno 14814. (Fotografia dell'autore).

vero il caso di pensare a questa contaminazione di diversi motivi classici!

Il Carpi ha semplicemente copiato in parte uno dei

(1) Il Marco Aurelio già si trovava ai tempi del Carpi in Campidoglio. (Cfr. ALDROVANDI U.: *Delle statue antiche*, ecc., in app. a: *Le antichità de la Città di Roma* di LUCIO MAURO, Venezia, 1556, pag. 268): « Sul Campidoglio... la bella statua equestre di bronzo di M. Aurelio filosofo et Imperatore... a tempi nostri è stata questa così bella statua da Papa Paulo III condotta dalla piazza S. Giovanni in Laterano, dove era, e locata superbamente, come si vede nel Campidoglio... ».

medaglioni a bassorilievo, — provenienti forse da un arco di Traiano sulla via Appia — sulla fronte settentrionale dell'arco di Costantino.

Il medaglione che rappresenta un *Sacrificio ad Apollo*[1] fu riprodotto (fig. 107) soltanto nella parte destra dall'artista, che vi introdusse alcune variazioni, inevitabili in chi vedeva il bassorilievo dal sotto in su e cercava di supplire alle lacune con le proprie conoscenze. Così Apollo ha dei caratteri piuttosto femminei[2] che mascolini; e il tripode sacro assume nel disegno del Carpi una forma complessa e strana non corrispondente alla realtà per un equivoco facilmente spiegabile; però sopra vi fu disegnata la cornacchia, uccello sacro al dio di Delfo.[3]

(1) Cfr. Reinach Salomon: *Répertoire de Reliefs Grec et Romains*, vol. I, Parigi, 1909, pag. 250, n. 2. Vi si nota che la testa dell'imperatore vi è sostituita da quella d Claudio il Goto. (Cfr. Reinach S.: *Les têtes des médaillons de l'arc de Constantin à Rome*, Parigi, 1910. Cfr. La bibliografia in nota dell'op. cit.).

(2) Nel catalogo del Ferri fu dato infatti come *figura di donna su di una base*. Può darsi che il pittore abbia volutamente accentuati i caratteri femminei del suo disegno ed in tal caso forse ricordò due diverse statue di Afrodite che si conservano attualmente nel museo Chiaramonti in Vaticano (cfr. Roma, Museo Chiaramonti in Vaticano, numero 451, 452; Amelung W.: *Die sculpturen des Vaticanischen museums*, Berlino, 1903, Vol. I, *testo*, pag. 607-609; *atlante*, tav. 63-64) e che si ritengono copia da un originale della seconda metà del secolo IV avanti Cristo. In tal caso i suoi ricordi non avevano nulla di comune colla rappresentazione che egli studiava.

(3) Questo disegno reca a piedi una iscrizione che si può forse ritenere contemporanea del Carpi, per i suoi caratteri paleografici che la determinano della metà del secolo XVI: « *l'estrasse de* 1551 *in Roma in Mo*[*n*]*te jorda*[*n*] ». Dai documenti dell'archivio Estense in Modena risulta che il Card. d'Este aveva in fatti a Montegiordano una casa in cui faceva fare dei lavori, continuati poi a lungo dal nipote Luigi d'Este Sembra che la casa o le case abitate dal Card. Ippolito a Montegiordano, prima di cominciare i lavori del giardino a Montecavallo fossero le case degli Orsini. (Cfr. Archivio di Stato, Roma, Protocollo 6150 del notaro Reydet, cart 818, vedi il doc. *per extensum* in Lanciani R.: *Storia degli scavi di Roma*, Roma, 1908, vol. III, pag. 187). Così almeno si deduce da un atto del notaio romano Reydet, che spiega i trasporti di opere d'arte « da Montegiordano a Montecavallo » durati sino al 1565. Essendo naturale che anche l'abitazione che il Card. Ippolito teneva in Montegiordano fosse ornata di antichità, po-

Nella Galleria degli Uffizi in Firenze vi sono altri esempi dei disegni dall'antico di Gerolamo Carpi. Nel foglio 1699 al *recto* sta lo studio da una statua di un Fiume nell'atteggiamento tradizionale, che sembra deri-

Fig. 120 — Firenze, Galleria degli Uffizî. Girolamo Carpi Disegno 1525. (Fotografia Alinari).

vato da uno dei due *Fiumi* marmorei che già si trovavano circa il 1550 nel giardinetto del Belvedere.[1] Non ri-

trebbe darsi che vi fosse stata eziando una parziale riproduzione antica del medaglione che si trova nell'arco di Costantino.

Anche Giulio III nei primi mesi del suo pontificato voleva andare ad abitare in un palazzo di Montegiordano, che egli fece accomodare (Cfr. Archivio di Stato, Roma, Tesoreria segreta, anno 1551, cart. 42 *verso*: « *addì* 4 di agosto *scudi* 5, *baj.* 30 *a Lorenzo Gualtieri pallafreniere per altanti dallui spesi in far acconciare il Palazzo di Monte Giordano quando S. Santità ci voleva andare ad abitare*) appositamente, e dove pure è probabile si trovassero marmi antichi. La data 1551 della iscrizione originaria nel foglio degli Uffizii fu poi corretta in 1531; ma sebbene la correzione sia molto antica, e forse di poco posteriore alla morte di Girolamo, la data da accettarsi è la prima.

(1) Cfr. Egger H.: *Römischen Veduten*, vol. I, Lipsia, 1911, tav. 46. Riproduzione

mane tuttavia esclusa — per i caratteri un po' generici del disegno — una fonte diversa che potrebbe anche essere l'*Ercole* sdraiato sulla pelle del leone, ora nel Museo Chiaramonti in Vaticano[2] sotto al numero 733, ovvero qualchecosa di simile.

Al *verso* dello stesso foglio (fig. 108-109) si hanno in

Fig. 121 — Roma, Palazzo Spada. Girolamo Carpi: Particolare di soffitto. (Fotografia Sansaini).

due piani sovrapposti due rappresentazioni complesse derivate da molteplici fonti.[3] Sopra è un *Baccanale*, sog-

della veduta del giardino del Belvedere, con le statue che conteneva, opera di Hendrick van Cleve (1525 † 1589) circa il 1550 (Vienna, Kaiserl. Gemäldegalerie, n. 892). Confronta Aldroandi U: *Delle statue antiche*, ecc., Venezia, 1556, pag. 115: « Nel giardino del Belvedere, sopra il palagio del Papa, nel mezzo del Giardinetto si veggono due simulacri di fiumi antichi bellissimi; e sta ciascuno di loro coricato sopra le sue basi, e si riguardano l'un l'altro: L'un di essi è il simulacro del Tevere... l'altro è il simulacro del Nilo... ».

(2) Cfr. Amelung W.: *Die sculpturen des Vaticanischen Museums*, Berlino, 1903, vol. I, pag. 812 e ss., tav. 87.

(3) Cfr. P. N. Ferri: *Disegni antichi e moderni*, ecc., pag. 212, Dis. 1699, cat. I, « *Il trionfo di Bacco e di Arianna con la morte di Adone* (Ricordi tratti da bassorilievi antichi) ».

getto abbastanza comune sulle fronti ad altorilievi degli antichi sarcofaghi, a cui forse vengono riuniti — per completare — alcuni elementi tolti da figurazioni di *Trionfi*.[1] Sotto: la leggenda del giovane Adone ucciso dal cinghiale, che potrebbe anche essere interpretata

Fig. 122 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Girolamo Carpi: Disegno 1515.

per la favola di Meleagro. Il Carpi in questo disegno

(1) Credo che la fonte di questo disegno sia con tutta probabilità *Il trionfo Indico di Bacco* che è scolpito sulla fronte di un sarcofago che al tempo del Zoega si trovava nella villa Albani. (Cfr. ZOEGA GIORGIO: *Li bassorilievi antichi di Roma*, Roma, 1708, vol. I, pag. 25, a pag. 40, Tav. 7, tav. 9). La nota caratteristica di questo trionfo Bacchico è dato dai *Cavalli* che sono rarissimi nei monumenti bacchici, e dai camelli, animali poco comuni nelle sculture antiche (fig. 110). Il frammento laterale degli *Indi prigionieri* è più comune ed ha riscontro in un trionfo bacchico pubbl. alla Tav. 23 del Tom. IV del *Museo Pio Clementino* del VISCONTI. (Per il trionfo bacchico Albani cfr. MATZ F. e DUHN F.: *Antike Bildwerke*, Lipsia, 1881, vol. 2, pag. 53-54)

copiò la fronte di un antico sarcofago andato nel 1807 nel Museo del Louvre.[1] da Roma, ove stava alla Villa Borghese almeno[2] dal 1615. Il disegno ha quindi un'importanza anche storica, non potendosi ritenere posteriore[3] all'anno mille cinquecento cinquantuno (fig. 111). Si ritiene generalmente che la fronte del sarcofago del Louvre rappresenti il mito di Adone, ma non mancano quelli che lo ritengono il mito di Meleagro[4] e forse più giustamente; sebbene fra le due favole vi sia un legame non arbitrario che può far confondere le rappresentazioni dell'una con quella dell'altra. Nel primo Diana per vendicarsi di Venere che aveva causato la morte di Ippolito eccitò un feroce cinghiale[5] contro il bellissimo figliuolo di Mirra e di Ciniro; nel secondo la stessa Diana per punire Eneo re di Etolia mandò sulle terre di lui il cinghiale devastatore che ucciso da Meleagro fu cagione della tragica morte dei fratelli di Altea — madre dell'eroe — la quale nell'ira e nel dolore buttò alle

(1) Museo del Louvre: *Fronte di Sarcofago*, n. 1666.

(2) Cfr. MANILLI: *Villa Borghese*, 1650, pag. 45 (*Caccia d'orsi*); MONTELATICI, *Villa Borghese*, 1700, pag. 171 (*Caccia di un cinghiale*).

(3) Il ROBERT C. (*Die antiken Sarkophag-Reliefs*, vol. III, part. I, Berlino, 1897, pag. 9, tav. 2, n. 4) non conosce questo disegno, e ritiene che l'unico antico disegno del sarcofago sia quello dato dal *Mns. Coburgensis* (fogli 36, n. 151) che appartiene all'incirca alla metà del sec. XVI. Il disegno del Carpi ha il vantaggio di una datazione quasi sicura. Oltre che dal Robert il sarcofago del Louvre fu riprodotto in disegno lineare da DE CLARAC (*Musée de sculpture*; Paris, 1841, II, tav. 116, n. 424-85), e W. H. ROSCHER (*Ausführliches der Griechischen und Römischen Mythologie Lexikon*, Lipsia, 1884, Tom. I, pag. 75).

(4) Ritengono che sia rappresentato il mito di Meleagro: C. F. WAAGEN: *Kunstwerke und Kunstler in Paris*, 1839, pag. 169; E. KOLLOFF: *Beschreibung der Königlichen Museen, und privat-Gallerieen zu Paris*, 1841, pag. 405.

(5) Sulla grande parte data al cinghiale nelle favole eroiche dell'antichità, cfr. DE CLARAC: *Musée de sculpture*, Paris, 1841, Tom. II, Part. I (testo), pag. 360 e ss.

fiamme il tizzo spento da cui pendeva la vita del figlio, che, sentendosi le fiamme nelle vene, lentamente venne meno e spirò quando il legno fu consunto.[1]

Queste molteplici composizioni dall'antico erano naturali nel Carpi,[2] poichè se si deve pensare che la conoscenza che egli aveva dell'arte classica non fosse superficiale, ma minuziosa e frutto di studio intenso, a causa della sicurezza del giudizio di lui nell'esame delle sculture antiche che richiedeva famigliarità con esse: bisogna anche ammettere che egli studiasse l'antichità con amore sì di umanista, ma non certo per se stessa, — come accadeva nei letterati e negli antiquari del tempo — ma a fine di ricavarne motivi ed atteggiamenti classici per le sue composizioni pittoriche.

Così bassorilievi antichi si possono credere la fonte delle caratteristiche stoffe svolazzanti che il nostro Ferrarese usa nelle sue pitture: come il motivo del mantello spiegato al vento in semicerchio può ritenersi derivato da un bassorilievo analogo al frammento marmoreo n. 394[a] della *Galleria delle statue* nel Vaticano,[3] rappre-

(1) Si spiega l'interesse che poteva avere il Carpi a copiare questo sarcofago col basso rilievo del mito di Adone, se si pensa che il ferrarese Lilio Giraldi († 1552) nella sua *Historiae deorum Gentilium Syntagma* (XIII, in *Opera omnia*, Basilea, 1580, pag. 395 e ss. L'edizione del 1555 fu fatta a cura dell'amico del Carpi: Giov. Cinzio Giraldi), ne aveva parlato lungamente.

(2) Un altro studio derivato da sarcofaghi è il disegno 1478 (*verso*) della Galleria degli Uffizii, la cui fonte potrebbe credersi il sarcofago vaticano dei due Leoni (quello di S. Anastasia?). Il disegno è stato attribuito al Bandinelli, sebbene non abbia le caratteristiche di questo artista. A me pare abbastanza sicura l'attribuzione al Carpi, il quale ha certamente eseguito al *recto* dello stesso foglio uno studio architettonico della basilica di Costantino.

(3) Cfr. Amelung W.: *Die sculpturen des Vaticanischen Museums*, Berlino, 1903, Vol. II, pag. 591, tav. 52.

sentante una ninfa a sedere (fig. 112); e le quadrighe di cavalli allineati (fig. 97) devono avere avuto la loro probabile origine da un marmo rappresentante qualche dio nel suo carro trionfale, come ad esempio si vede nell'*Eos* n. 263 della stessa Galleria delle statue in Vaticano[1] (fig. 113). Del resto nella vita romana del Carpi si accentuava, ma non avveniva *ex novo* lo studio delle opere che il mondo greco-romano ci aveva lasciato e la Rinascenza aveva rimesso in onore! Per persuadersene basta ripensare ai suoi quadri primitivi, ed al rovinato fregio architettonico di San Francesco in Ferrara.

Del tempo della prima dimora dell'artista in Roma, durante il fervore dei suoi studi e delle sue reminiscenze classiche, sono due tavolette a chiaroscuro appartenenti alla Galleria del Campidoglio;[2] frammenti forse sperduti di una grande decorazione, o esemplari allo stuccatore del palazzo Mignanelli-Spada. Nell'una è rappresentato *Apollo* nel classico atteggiamento statuario con la faretra, l'arco, e il grifone allato. E per dare alla sua figura maggiore parvenza di statua classica, il pittore secondo un concetto logico la fece campeggiare in una nicchia architettonica (fig. 114), come di fatto avveniva per le statue vere in quel periodo dell'arte. Disegnato e dipinto molto bravamente alla svelta, senza ritorni e pentimenti, ed

(1) Cfr. AMELUNG W.: *Die sculpturen*, ecc., Berlino, 1903, vol. II, pag. 445, tav. 53. Questa forma di iconografia è abbastanza frequente negli antichi bassorilievi. Noto uno di questi bassorilievi ricordato dall'ALDROANDI U. (*Delle statue antiche*, ecc., in loco cit., pag. 248) e che può essere stato effettivamente a conoscenza del Carpi: « In casa del detto M. Metello Varro Porcarij... una faccia di una pila figurata et specialmente con il carro tirato da quattro cavalli tutti à un pare con un re di sopra et altre figure... ».

(2) Roma, Galleria del Campidoglio, n. 49 e n. 5: 48. Ambedue le tavolette sono attribuite a scuola ferrarese del secolo XVI

illuminato con forti luci di traverso, questo Apollo può dirsi per certo il risultato di un equilibrio tra i ricordi classici molteplici dell'artista, e le sue tendenze personali nell'allungamento della statura del corpo umano, nella movimentazione della massa che è moderna e non classica, nella preoccupazione del problema psicologico dell'espressione, lontana dalla calma delle statue antiche. Ma se si astrae da tutto questo si riesce a stabilire che la tavoletta dell'Apollo è indubbiamente di ispirazione classica, e che può essere messa a raffronto con numerose opere, ancora esistenti nei Musei romani,[1] siano esse il conosciutissimo Meleagro del Belvedere,[2] o la statuetta informe di un giovane dio nel Giardino della Pigna in Vaticano,[3] o altre statue ed altorilievi similari.

Nell'altra tavoletta[4] (fig. 115) è rappresentata una figura in atteggiamento di oratore, con una mano appoggiata ad un libro sostenuto su di una gamba; mentre sul suolo e sulla vicina parete stanno abbandonati un

---

(1) Come fonte generica può essere ricordato anche l'*Apollo* del Belvedere (Cfr. ALDROANDI U. *Delle statue antiche*, ecc., Venezia, 1556, pag. 119) « nella seguente cappelletta (*giardino del Belvedere*) è uno Apollo intiero, in piè, ignudo, con una benda alle spalle e sul braccio manco: sta in atto di avere già tratto l'arco; ma l'arco è rotto: ha la faretra al collo e tiene la man dritta poggiata sopra un tronco marmoreo nel quale si vede un serpe avvolto... ».

(2) Cfr. Roma, Musei Vaticani; Belvedere, n 10 (Cfr. AMELUNG W.: *Die sculpturen des Vaticanischen Museums*, Berlino, 1903, vol. II, tav. 12, pag 33-38). Il Carpi ha posto nel luogo del cane di Meleagro il Grifone di Apollo. Per il movimento e l'atteggiamento del Grifone è utile il raffronto coi due grifoni del mezzo Trapezoforo n. 27, del Belvedere. (Cfr. AMELUNG W : *Die sculpturen*, ecc., vol. II, tav. 6, pag. 74) che in origine stava nella villa Perretti (cfr. VISCONTI: *Museo Pio Clementino*, vol. V, pag. 18, tavola X).

(3) Roma, Musei Vaticani, Giardino della Pigna, n. 45, Statuetta di giovane senza capo e senza braccia. (Cfr. AMELUNG W.: *Die sculpturen*, ecc., vol. I, tav. 93, pag. 832).

(4) Galleria del Campidoglio, n. 5 (48), Sala I.

martello ed una squadra. La pittura è forse derivata da una statua dell'Imperatore Adriano, a cui con probabilità si possono infatti attribuire i simboli che si vedono. Busti di Adriano erano abbastanza frequenti nelle collezioni della Roma del Cinquecento.[1] Non è necessario insistere sulle peculiarità stilistiche di queste due tavolette per sostenere l'attribuzione di esse a Girolamo Carpi.

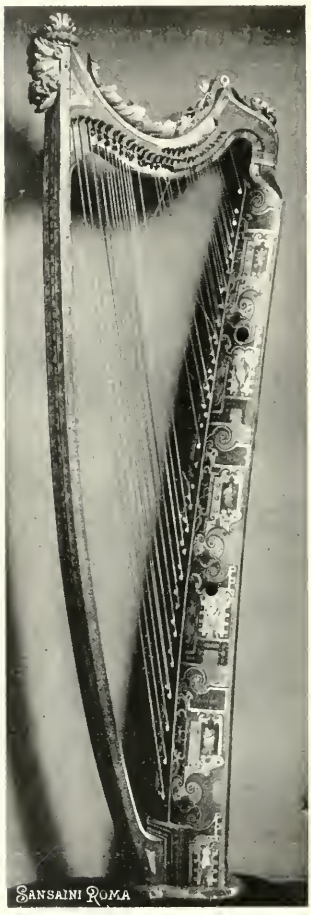


Fig. 123 — Modena, Gall Estense. Bottega Ferrarese affine a quella del Carpi: Arpa dorata e dipinta. (Fotografia Alinari).

Il lungo esame dell'opera del nostro artista fino qui seguito è sufficiente per darci ragione. Piace tuttavia notare come Girolamo tuttochè attratto allo studio dell'antico e alla riproduzione di esso conservi le sue caratteristiche eccletiche acquisite negli anni precedenti alla sua venuta in Roma.

Nell'Apollo forma il Carpi i suoi contorni con quel disegno nitido e reciso che egli ebbe fin dalla giovinezza; i capelli della figura disegnati come

(1) Cfr. ex. g. ALDROANDI U.: *Delle statue antiche*, ecc., Venezia, 1556, pag. 176-177. « In casa di Maestro Vincenzo Stampa ne la piazza del Flisco o del Card. Trivultio... un'altra testa col petto togato dell'imperatore Hadriano successore del buon Traiano.

fiamme lanceolate, dove la luce gioca a serpentelli, rassomigliano a quelli dell'*Occasione* di Dresda, ricordata

Fig. 124 — Modena, Galleria Estense.
Artista dipendente da Girolamo Carpi: Particolare dell'arpa citata.
(Fotografia Alinari).

anche per la taglia allungata del corpo alla parmigianinesca.

Fu eccellente principe, e volle di tutte le arti gustare, in fino à l'essere architetto e scultore, e musico ». Si noti che uno Stampa era sensale di cose antiche per il card. Ippolito d'Este. Nella pittura del Carpi la statua ha la clamide e non la toga; ma nella letteratura cinquecentesca si diceva genericamente *togato* con ampie significazioni. Il confronto poi della testa nella pittura del Carpi con quella del busto Vaticano (cfr. BERNOULLI J. J.: *Römische Ikonographie*, vol. II, part. II, Stuttgart, 1891; tav. XXXVI) ci persuade della probabilità della supposta identificazione.

La testa poi di Adriano, nell'altra tavoletta Capitolina, si presta ad un confronto persuasivo con quelle del San Pietro nella cattedrale, del S. Girolamo in San Paolo, e del San Giuseppe nell'*Adorazione dei Magi* dell'Ateneo, tutte a Ferrara.

Ma l'opera pittorica più importante che il Carpi ha eseguito in Roma negli anni 1550-1551, e che ancora in

Fig. 125.
Roma, Galleria Doria-Pamphilj.
San Gregorio Magno.
Pietro Venale da Imola su disegno di Girol. Carpi. (Fot. dell'autore).

Fig. 126.
Ciborio di Giulio III.
San Giovanni Evangelista.
Girolamo Carpi.

parte ci rimane, è la decorazione dei soffitti di alcune stanze del primo piano, — salvatesi nella costruzione più antica dai posteriori rifacimenti — dell'attuale Palazzo Spada, prospicienti — ad eccezione di una che guarda la piazza Capodiferro — la corte porticata di un edificio costruito, alla metà del Cinquecento in origine per il pontefice Giulio III, tra il Tevere e la piazza Capodiferro. Sono stanze che con tutta probabilità furono le prime finite al tempo della costruzione del palazzo,

negli anni del pontificato di Giulio III (1550-1556). Al presente sono soltanto quattro le camere (fig. 116) che conservano[1] i loro antichi soffitti in legno dorato e dipinto con caratteri spiccatamente ferraresi; ma sicuramente la decorazione era stata ideata — ed in parte anche eseguita — eziandio per altre stanze del primo piano venendo meno poi durante i restauri del secolo XVII.

Fig. 127 — Roma, Galleria Doria-Pamphilj.
Ciborio di Giulio III. Girolamo Carpi: San Matteo.
(Fotografia dell'autore).

Girolamo Carpi ideò per certo la decorazione pittorica di tutti quei soffitti; ma nell'esecuzione ebbe degli aiuti assai inferiori di lui.

Il soffitto della Stanza III è sicuramente il primo che il Carpi disegnò, e forse quasi per intero eseguì essendo esso quello dove i caratteri ferraresi-dosseschi sono più

(1) Nella piantina (fig. 116), oltre le quattro grandi stanze, è stato segnato anche uno stanzino (V) — che ha parimenti il soffitto, in legno dorato e ornato con disegni filiformi e a grotteschi, contemporaneo ai soffitti delle altre camere — che forse nella costruzione primitiva fu destinato ad anticamera dell'appartamento fatto in quel braccio del palazzo, che pare sia stato il primo costruito e finito

accentuati. Nel lacunare centrale si vede lo stemma del Cardinale Bernardino Spada, appiccicatovi malamente

Fig. 128.
Roma, Galleria Doria-Pamphilj. Ciborio di Giulio III. Girolamo Carpi: [San Marco.

Fig. 129.
Sant'Ambrogio.

(Fotografia dell'autore).

Fig. 130.
Roma, Galleria Doria-Pamphilj. Ciborio di Giulio III. Girolamo Carpi: San Luca.

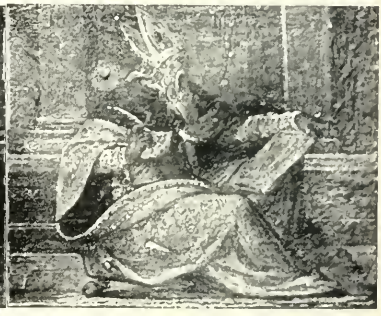


Fig. 131.
Sant'Agostino.

(Fotografia dell'autore).

nel 1645 dopo che fu radiato dallo scudo antico l'arme primitiva. Gli altri lacunari del soffitto, — ad eccezione dei quattro con storie mitologiche — sono a fondo d'oro con grottesche (fig. 117) il cui disegno dimostrano una

mano non comune.[1] Ma più interessanti sono le storiette, desunte dall'antica mitologia, che il Carpi dipinse. Ve n'è una che per la forma delle sue figure si congiunge immediatamente alle pitture che Girolamo fece — parimenti in un soffitto — nel palazzo dei Diamanti in Ferrara. Si osservi ad esempio l'Apollo (fig. 118), il saettatore infallibile, il quale, irato per la morte del figlio Esculapio avvenuta con la folgore che i Ciclopi avevano fabbricata a Giove, vuol saettare Zeus stesso[2] che si vede tre le nubi, quasi seduto sull'aquila e con la folgore in mano, in atto come di spavento per l'azione che sta commettendo il figlio, che egli poi a cagion di questo esiglierà sulla terra. Le forme dell'Apollo corrispondono a quelle della ninfa *Sentina* (fig. 104), benchè nell'uno si abbia la rappresentazione di una figura in movimento, e nell'altra di quella in atto di quasi riposo. Ma

Fig. 132 — Roma, Gall. Doria-Pamphilj. Ciborio di Giulio III. Giovanni Carpi: San Girolamo. (Fotografia dell'autore).

(1) Le travi che dividono i riquadri sono state dipinte posteriormente, forse nel secolo XVII, con colore cinereo, che non intona col resto del soffitto. La stessa tinta fu data anche sul fondo del lacunare ove è lo stemma e in quelli dei rosoni. È probabile che sulle travi vi stesse originariamente quella decorazione floreale che si osserva nel soffitto del Palazzo dei Diamanti in Ferrara (fig 102), e di cui si ha esempio in altre stanze dello stesso palazzo Spada.

(2) Secondo il mito Apollo saettò i Ciclopi, e fu condannato perciò in esilio sulla terra da Giove. Ma il Carpi secondo il solito vuol rendere la favola antica in un aspetto nuovo.

il modo personale di trattare la linea è identico, ed il confronto riesce persuasivo.

Si riattaccano all'arte di questa pittura due fogli di disegni alla Galleria degli Uffizi in Firenze. L'uno

Figg. 133 e 134 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Girolamo Carpi: Disegno 1708 — (Fotografia dell'autore).

(n. 14.814) è certamente di questo periodo dell'artista (fig. 119), e deriva forse da un'antica scultura a bassorilievo rappresentante *jerodule saltatrici* [1] o *menadi;* [2] l'altro [3] (n. 1525 *recto*) fu con molta probabilità eseguito

(1) Un bassorilievo rappresentante *jerodule saltatrici*, che potrebbe forse considerarsi il punto di partenza del disegno di Girolamo Carpi, è quello dato da Zoega G. in: *Li bassorilievi antichi di Roma*, Roma, 1808, vol. I, pag. III, tav. 20.

(2) Le *menadi* erano abbastanza comuni sui sarcofaghi con trionfi bacchici, che si trovano menzionati abbastanza frequentemente nelle *Antichità* Romane del sec. XVI.

(3) Cfr. P. N. Ferri: *Disegni antichi e moderni*, in *Indici e Cataloghi*, XII, pag. 276. Mi sembra non sia il caso di mantenere l'attribuzione al Parmigianino come è data dal Catalogo.

in tempo anteriore benchè rappresenti uno studio che il Carpi dovette ricordare nel movimento dell'Apollo saettatore (fig. 119).

Un altro dei quadretti del soffitto Spada, che può ritenersi interessante per il raffronto che può farsene con un'analoga composizione del Carpi, è: *Giunone sul suo carro* trascinato da due pavoni (fig. 121), la quale sembra stia intimando ai Tritoni di suscitare la tempesta contro Enea. Ci ricorda in certo qual modo la tela di Dresda con: *Venere sulla conchiglia trainata da due cigni* (cfr. fig. 25). Sebbene le due opere siano distanti fra loro di non pochi anni ci fanno tuttavia intuire quanto vi è di comune fra esse, e come l'una e l'altra siano dello stesso artista. Ma quanto diverso è lo spirito che anima le due pitture. Poichè in quella di Dresda Girolamo ebbe cura anche dei particolari come se si trattasse di un quadro da cavalletto; in quella di Roma — adattandosi alle necessità di un soffitto dove solo gli effetti decorativi e le linee di contorno acquistano valore — cercò di semplificare la composizione, non tanto riducendola a pochi elementi quanto, mentre segnava a linee marcate e nitide le figure ed il paese dove esse campeggiano, dando maggior valore agli sbattimenti forti ed ampi di luce sui colori vivaci, che al

Fig. 135 — Roma, Galleria Doria Pamphilj. Ciborio di Giulio III (particolare). (Fot. dell'autore).

minuto disegnare dei particolari. Si ricongiunge a questa pittura romana il disegno 1515 (categ. I) della Galleria degli Uffizi (fig. 122), rappresentante l'alma *Cerere*, dalle spighe sui capelli e dalla face in una mano, guidante i due draghi alati che trainano il suo carro. Questo disegno è forse uno studio preparato dal Carpi per uno dei riquadri dei soffitti Spada, reso poi inutile dalla scelta di un diverso soggetto.[1]

Fig. 136 — Roma, Galleria Doria-Pamphilj. Ciborio di Giulio III (particolare). (Fot. dell'autore).

Posteriori di poco alle pitture del soffitto Spada sono i disegni per la decorazione pittorica del Ciborio che Giulio III donò alla chiesa dell'Aracœli in Roma nel dicembre del 1552; e che il Carpi — come vedremo — aveva concepito alla maniera di un'architettura a costruzione centrale, e fatto forse eseguire in legno ad un artista di casa d'Este, Maestro Flaminio falegname, che teneva bottega a Roma in Borgo. La decorazione del bellissimo ciborio (fig. 176) fu poi dipinta in massima parte da collaboratori di Girolamo da Carpi: il doratore M.° Antonio da Avignone, che era anche pittore di rotelle e di zagaglie;[2] e M.° Pietro Venale nativo di Imola in Romagna

(1) Nel Catalogo dei *Disegni antichi e moderni* (cfr. P. N. Ferri: *Disegni*, ecc., in: *Indici e Cataloghi*, XII) della Galleria degli Uffizi, questo disegno è attribuito al Parmigianino, per quelle certe caratteristiche genericamente parmigianinesche che il Carpi quasi sempre conservò nelle sue opere.

(2) Cfr. Archivio di Stato in Roma, Tesoreria Segreta, an. 1553, cart. 15, *verso*.

— detto perciò Pietro da Imola — pittore decoratore secondario che fu verso la metà del Cinquecento adoperato frequentemente in lavori di ornato per gli appartamenti del Vaticano e di case private in Roma.[1]

La decorazione del ciborio di Giulio III — conservato ora nella Galleria del Palazzo Doria-Pamphilj in Roma[2] — è schiettamente di carattere ferrarese, sul tipo

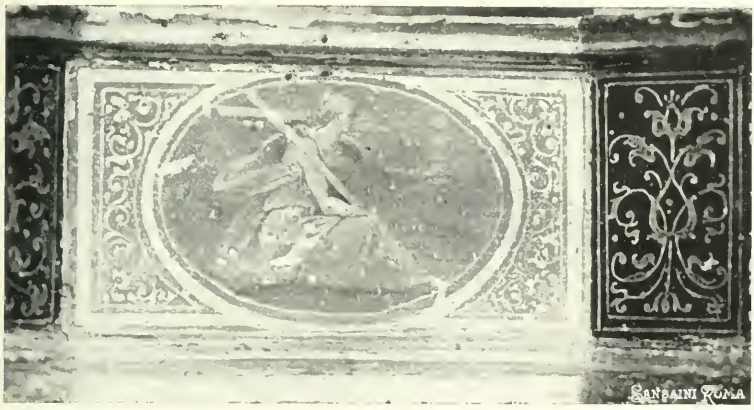


Fig. 137 — Roma, Galleria Doria-Pamphilj.
Ciborio di Giulio III. Girolamo Carpi: La Fede — (Fotografia dell'autore).

di tanti altri lavori in legno dorato e dipinto che furono prodotti per la Corte Estense nelle botteghe di Ferrara,[3] durante il secolo XVI, e di cui si ha un bellissimo esempio nell'*Arpa* (fig. 123-124) che si conserva alla R. Galleria di Modena, e che in alcune sue parti sembra opera di

(1) Cfr. Archivio di Stato, Roma, I *Libri* riferentisi al Pontificato di Giulio III, *passim*.

(2) Per la storia del Ciborio si veda più avanti a pag. 386.

(3) Nella bottega di M. Tommaso da Carpi, padre del nostro artista si producevano appunto, opere d'arte di simile natura. M. Tommaso medesimo dipinse strumenti musicali per il card. Ippolito. (Cfr. pag. 9).

Fig. 138 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Girolamo Carpi: Disegno 1700. (Fotografia dell'autore).

Fig. 139 — Firenze, Galleria degli Uffizî. Girolamo Carpi: Disegno 1700. (Fotografia Braun).

un artista il quale ebbe *prae manibus* disegni del nostro Girolamo. Dall'esame attento della decorazione del ciborio di Giulio III bisogna trarre la conseguenza che il Carpi desse i disegni precisi di tutte le parti di essa,

Fig. 140 — Roma, Palazzo Spada
Girolamo Carpi: Particolare decorativo.
(Fotografia dell autore).

lasciando poi che i suoi collaboratori fossero degli esecutori coscienziosi, ed intervenendo solo personalmente in alcune delle parti più importanti, quando Pietro da Imola e Antonio da Avignone sarebbero forse stati incapaci di dar vita a quelle caratteristiche che il Carpi voleva.

I quadretti — due per lato — con le figure dei santi evangelisti e dei quattro dottori della Chiesa latina sono quasi tutti di mano di Girolamo. Fa certamente eccezione S. Gregorio Magno (fig. 125) che deve essere stato

dipinto da Pietro da Imola, su disegno del Carpi, appesantendone le forme ed ingrossandone le linee. La posa dei santi nei quadretti ci ricorda quella delle figure similari, che Girolamo collocò metodicamente agli inizï estremi delle sue composizioni: nella *Predicazione di San Paolo all'areopago* (fig. 75), nel quadretto degli Uffizi (fig. 80), nella *Disputa di Cristo* a Dresda (fig. 84), nella *Discesa dello Spirito Santo* a Rovigo (fig. 81); o può mettersi anche fruttuosamente a confronto con la posa del

Fig. 141 — Roma, Palazzo Spada. Pietro Venale da Imola: Part. di soffitto. (Fotografia Sansaini).

S. Girolamo (fig. 41) nella chiesa di San Paolo in Ferrara.

La figura del S. Giovanni Evang. (fig. 126) è quella che conserva maggiormente i caratteri arcaici ferraresi, e che si avvicina alle precitate composizioni; e così anche il S. Luca (fig. 130) può ritenersi dipinto sui ricordi del S. Girolamo di Ferrara surricordato. Ma le altre accennano più o meno agli influssi romanizzanti che stava subendo il Carpi portandolo alla esagerazione del movimento: verso cui tuttavia aveva già mostrato in precedenza di avere delle tendenze personali. Così nel San Matteo (fig. 127), che pure ne' suoi particolari ricorda molto da vicino altre pitture di Girolamo, vi ha

un calore che rende il quadretto superiore agli altri, dove si ha una maggior calma di linee, come nel S. Marco (fig. 128), nel S. Ambrogio[1] (fig. 129), nel S. Agostino (fig. 131). Si ha invece una più ampia valutazione del colore sulla linea nel quadretto con S. Girolamo (fig. 132) basato principalmente sul tono cromatico del rosso.

Fig. 142 — Roma, Galleria del Campidoglio.
Girolamo Carpi: Madonna col Bambino e Santi — (Fotografia Sansaini).

Nello stesso foglio di disegni n. 1708, alla Galleria degli Uffizi, dove stanno quegli studi dall'antico (il torso del Belvedere, il sacrificio ad Apollo) a cui si è accennato, vi è eziandio lo sviluppo ulteriore del disegno (fig. 133) di una statua (*Vergine col bambino*) già abbozzata nel

(1) La presenza del *flagello* rende sicura questa differenzazione dall'altro quadretto di composizione quasi simile. Cfr. CALIGARIS G.: *Il flagello di S. Ambrogio e le leggende delle lotte Ariane*, in *Ambrosiana*, XIII, Milano, 1897.

progetto primitivo del Ciborio di Giulio III;[1] ed anche il disegno di una delle figurette (fig. 134) che dovevano poi essere dipinte a chiaroscuro attorno alla base del ciborio medesimo. Sul fondo verdone oscuro di questa base si vedono ancora — benchè sciupate — alcune di quelle graziosissime figurine, simboleggianti le virtù (fig. 135-136), in quel tipico color azzurrognolo che si nota anche nei piccoli quadretti similari dell'Arpa Estense nella Galleria di Modena (figura 124).

Fig. 143.
Roma: Galleria Doria-Pamphilj.
Su disegno di G. Carpi: Mosè.
(Fotografia dell'autore).

In questi minuti chiaroscuri mostra il Carpi di non avere dimenticato del tutto i suoi studi (fig. 137) sul Parmigianino; mentre poi a Roma — oltre l'amore per l'arte antica — sentiva ammirazione non poca per Michelangelo. Ma l'arte del Buonarotti — troppo superiore e veramente poco accessibile nella sua essenza mentre lo era ne' suoi caratteri esterni — era la gran fiamma che fatalmente abbruciava quanti ad essa si accostavano. Il Carpi inoltre giunto già ad età matura non poteva evolversi più che superficialmente — a meno di rinnegare tutta la vita

[1] Galleria degli Uffizi. Disegni di architettura, n. 239, cfr. pag. 351.

anteriore — secondo i canoni artistici del maraviglioso Fiorentino, che egli doveva ricordare fin da quando nel settembre del 1529 attraversò lo Stato e la città di Ferrara,

Fig. 144 — Roma, Palazzo Spada. Girolamo Carpi ed aiuti: Part. di soffitto. (Fotografia Sansaini).

senza accettare l'offerta ospitalità del duca, fuggendo a Venezia, lontano il più possibile da Firenze assediata. Poi a Roma, durante i lavori del Belvedere, Girolamo Carpi si trovò in compagnia di Michelangelo e di imitatori del Buonarotti, come il Vasari (Michelangelo non ebbe mai veri discepoli); ed ebbe contrari, a quanto sembra, coloro

che per voler essere i padroni delle fabbriche vaticane furono anche i nemici del Fiorentino: e ciò potè per simpatia o per reazione essere una causa del nuovo orientamento. Sebbene non sia a dimenticarsi che sin dalla sua

Fig. 145 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Girolamo Carpi: Disegno 1524 — (Fotografia Alinari).

giovinezza avesse mostrato per qualche tempo il Carpi tendenze parallele alle michelangiolesche, ingigantendo muscoli e membra ed esagerando le forme, secondo gli esempi che probabilmente aveva raccolto da Correggio e da Tiziano. Durante la sua permanenza nel Palazzo

Papale (a. 1551) Girolamo dovette sentirsi attratto verso la parete di fondo della Cappella di Papa Sisto, dove dieci anni prima Michelangelo aveva inaugurato il suo *Giudizio* « con stupore e maraviglia di tutta Roma, anzi di tutto il mondo ». Dalle pitture della Sistina dipendono infatti i disegni del foglio 1700 della Galleria degli Uffizi.

Al *verso* del foglio uno studio (fig. 138) a penna di

Fig. 146 — Roma, Palazzo Spada.
Girolamo Carpi: Particolare di soffitto — (Fotografia Sansaini).

torsi nudi maschili, derivati evidentemente dalle figure eroiche e terribili del *Giudizio*, in quel tempo ancora non imbracate.[1]

(1) Fu Paolo IV (1555-1559) che per il primo diede l'incarico a Daniele da Volterra di metter le *brache* sulle nudità più audaci; dopo la morte del Buonarotti, Pio V (1566-1572) volle che Girolamo da Fano ponesse altri veli; e nel sec. XVIII Clemente XIII (1758-1769) fece coprire le nudità che restavano a Stefano Pozzi (cfr. C. Ricci: *Michelangelo*. Firenze, 1900, pag. 158). Al tempo di Gregorio XIII (1572-1585) il *Giudizio* corse pericolo di essere cancellato interamente per essere sostituito da una composizione di Lorenzo Sabbatini, e forse fu in quell'occasione che anche Domenico Theotocopuli detto il Greco si offrì per una nuova pittura su quella parete! (Cfr. R. Longhi: *Il soggiorno romano del Greco*, in *L'Arte*, 1914, pag. 301 e ss. L'A. ritiene però che l'aneddoto sia riferibile, secondo la testimonianza del Mancini, agli ultimi mesi del Pontificato di Pio V).

Al *recto* una figura di vecchio profeta (fig. 139) derivato in parte dal Geremia nella volta della Cappella, ed in parte dalla statua del Mosè nella tomba di Papa Giulio II a San Pietro in Vincoli; il putto che tra le gambe del pro-

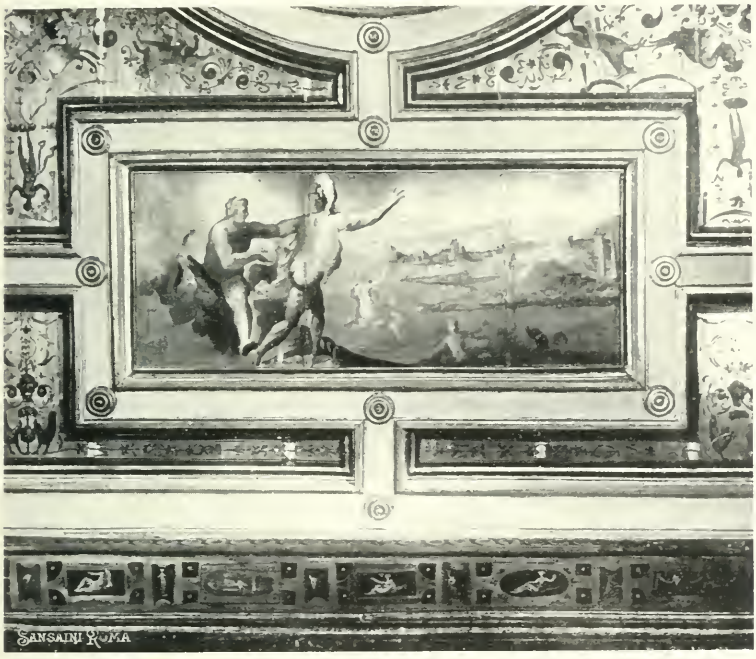


Fig. 147 — Roma, Palazzo Spada. Girolamo Carpi ed aiuti: Part. del soffitto. (Fotografia Sansaini).

feta regge il libro è pure un ricordo di quello di Daniele, e degli altri putti che fanno da cariatidi nella Sistina.

Sembra anzi che i putti-cariatidi non fossero sconosciuti al Carpi anche precedentemente alla sua venuta in Roma. Infatti non sono scevri da ricordi michelangioleschi i putti (fig. 108) della zona ornamentale tra la parete ed il soffitto nella sala già citata del Palazzo dei Dia-

manti: a meno che quella decorazione non sia stata finita dopo il ritorno in Ferrara. Così a Roma, nel palazzo Spada, nello scomparto centrale di un soffitto (Sala IV) reggente lo stemma intagliato a rilievo, vi è un putto dipinto (fig. 140) che ha molta relazione sia col disegno di Firenze, sia coi putti simili di Ferrara. È l'unica cosa che si sia salvata nell'ornamentazione pittorica di quell'ovale nella ridipintura monocroma posteriore, che ne ha malamente rifilati i contorni.[1] Quel putto dalle membra e dallo sforzo gigantesco fu veramente disegnato sotto l'influsso dell'arte michelangiolesca, pur restando sempre l'opera di un ferrarese, a cui il michelangiolismo non è che una vernice che non ha azione sulla compagine interna, una nuova tappa nell'ecclettismo delle forme esteriori.

Così nel quadretto *La sacra famiglia* della Galleria Capitolina in Roma (fig. 142). La composizione sem-

(1) Nella Sala IV dove sta questo putto, il Carpi nelle altre parti del soffitto per certo ebbe un aiuto che potrebbe essere identificato molto probabilmente con Pietro da Imola, il quale era pittore abbastanza capace quando si trattava di solo ornato geometrico o grottesco; ma deficiente e sgangherato nella figura, che mal si regge in gambe, e nella prospettiva della costruzione. Egli è un deformatore dei tipi di Gerolamo Carpi (fig. 141) di cui non sa completare i disegni quando essi fossero soltanto degli abbozzi. Lo abbiamo già compreso nell'unico quadretto di figura, che gli si possa attribuire nel ciborio di Giulio III. Come coloritore segue solitamente la tecnica di Girolamo, che però se ne doveva servire solo nelle cose secondarie Ma abbandonata dal Carpi la costruzione del palazzo e la decorazione dell'appartamento forse Pietro da Imola ebbe la presunzione di completare gli scompartimenti non finiti. Questo pittore decoratore si trova ricordato nei conti della *Tesoreria Secreta* (Arch. di Stato, Roma) per lavori dozzinali eseguiti. Agli 11 marzo 1551 ricevette insieme al pittore Michelangelo De Sanctis scudi 36 per 6 pennoni coloriti. (Cfr. Arch. di Stato, Roma. *Mandati Camerali* 1550-1551, cart. 201), e due mesi dopo per altri sei pennoni eseguiti in collaborazione di Giov. Pietro il Calabrese ebbe scudi 92. (Cfr. Id. id., *Mandati Camerali*, 1550-51, cart. 212). Il Calabrese è quel pittore presso cui senza alcun frutto, secondo il Vasari, stette Taddeo Zuccari nella sua fanciullezza.

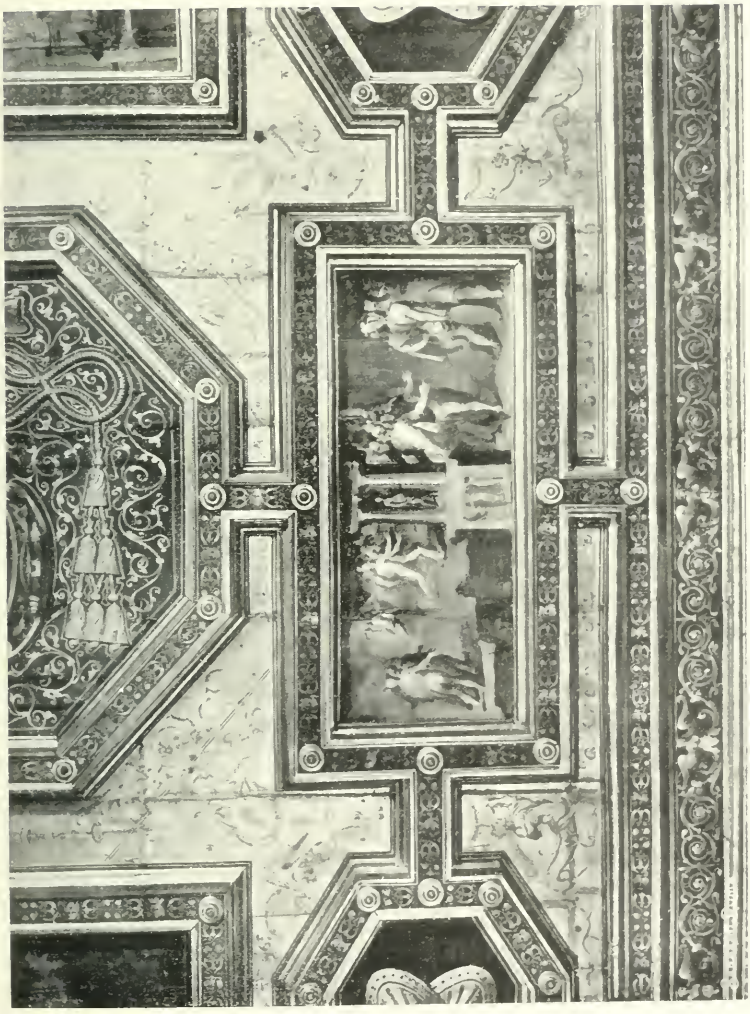


Fig. 148 — Roma, Palazzo Spada Girolamo Carpi ed aiuti: Part. di soffitto. (Fotografia Alinari).

plice, a poche persone, è quella che abbiamo osservato già nelle opere anteriori del Carpi, il quale non ha nemmeno cambiato lo schema geometrico da lui preferito. La Vergine col Cristo e il San Giovannino sono la base triangolare inscritta nella linea curva di semi-elissoide, costituita dai SS. Giuseppe, Gioacchino e le pie donne. Da un lato sta la cortina grigio-scura di una fabbrica appoggiata ad una massa diruta, e dall'altro si apre la

Fig. 149 Roma, Palazzo Spada. Girolamo Carpi ed aiuto. Part. di soffitto. (Fotografia Sansaini).

campagna grigia ai primi piani, poi verde, bluastra col solito monte solitario, nel cielo di un tramonto azzurro-rosa gravido di nuvole scure.

Ma nel movimento de' corpi l'artista si esprime con delle linee nuove, dove predominano le diagonali, che danno maggiore profondità di piani, e fanno somigliare le sue figure a delle statue dall'atteggiamento un po' prezioso, che ci ricordano un altro artista — della prima metà del Cinquecento — che allo studio della classicità aveva unito l'ammirazione per Michelangelo, senza tuttavia riuscire a penetrare nell'arte di lui, troppo grande:

Jacopo Sansovino.[1] E l'analogia è tanto più chiara se ci poniamo a confrontare colle più note opere di Iacopo una delle statuette, più conservate, che decorano le nicchie del Ciborio di Giulio III, e che ha perfetto riscontro, sia nelle linee generiche che particolari, col San Gioacchino del quadro capitolino (fig. 142). La piccola statua graziosa presenta all'evidenza dei caratteri analoghi a quelli sansoviniani; ed il confronto delle forme scultorali riesce invero conclusivo.[2]

Nella *Sacra Famiglia* del Campidoglio il Carpi prende da Michelangelo quell'aria grave e quasi dolorosa, che si osserva in tutta la composizione e specialmente in alcune figure, che sembrano derivate da precise opere del Maestro: come nel S. Giuseppe, dal corpo stanco e dall'espressione dolorosa nel viso attento al discorso di Gioacchino, che ricorda abbastanza la *Sera* del Sepolcreto Medici a Firenze. Anche la Vergine, — che pur nell'atteggiamento e nelle linee del capo si ricollega alle Vergini che il Carpi dipinse nello *Sposalizio di S. Caterina* a Bologna (fig. 22), e nell'*Adorazione dei Magi* di Modena (fig. 23) — mostra che il nostro pittore aveva guardato alle pensierose Madonne di Michelangelo.

Frattanto così combattendo tra l'educazione e le abitudini primitive e le nuove visioni il Carpi aveva continuato — senza decidersi mai nettamente — la decorazione dei soffitti Spada nella Sala II e I. Nell'una, — dove in un

(1) Cfr. Lorenzetti G.: *Vita di Jacopo Tatti detto il Sansovino*, in *Vite... scritte da G. Vasari*, coll. dir. da P. L. Occhini e T. Cozzani, Firenze 1914, pag. 16, 35

(2) Rapporto coll'arte del Sansovino hanno anche i disegni del Carpi (fig. 133-134), più sopra illustrati.

ornato sottile che gira attorno alla stanza si scorge ripetuto all'infinito lo stemma di Papa Giulio III — il Carpi rappresentò entro i quadretti fantasie dall'antica mitologia. Ad una di esse (fig. 144) che pare si riferisca alla favola di Dafne, si ricollega un bel disegno in penna (n. 1524) della Galleria degli Uffizi, — anch'esso di incerta interpretazione[1] — che è sicuramente di mano del Carpi (fig. 145) quando esso sentiva ancora la simpatia per le forme parmigianinesche. Ma oramai il contatto coi pittori romani e l'amicizia col Vasari e compagni stavano modificando, purtroppo dannosamente,le tendenze di Girolamo, ma non i tipi delle sue figure, divenutigli consueti. Perciò si riconosce sempre il nostro pittore ferrarese negli altri scomparti (fig. 146-147) di quella stanza, dove alcune figure che sono ben riuscite (fig. 146) si ricollegano facilmente a quanto egli aveva prodotto in precedenza.

La decorazione del soffitto della Sala I — che è la più conservata — non fu mai finita, probabilmente per la rottura completa che doveva già essere avvenuta tra il Pontefice ed il pittore-architetto del nuovo Palazzo. Le grottesche furono solo disegnate in nero, ma non colorite come nelle altre stanze; e nei riquadri a figure si scorge la fretta di coprire la superficie con qualsiasi cosa di effetto decorativo senza riguardo alcuno a composizione e soggetto (fig. 148-149-150). Non mancano tuttavia di

---

[1] Cfr. P. N. Ferri: *Disegni antichi e moderni*, in *Indici e Cataloghi*, XII, pag. 276. Il disegno è dichiarato *La metamorfosi di Dafne;* ma questo mito non è che uno spunto al disegno dove abbiamo un aggruppamento di figure che nulla hanno che fare colla favola di Dafne.

una certa grazia che risulta non tanto dal manierismo di alcune figure — le quali ancora si ricongiungono, eziandio per il loro caratteristico allungamento, ai tipi parmigianineschi — quanto dal tentativo quasi impressionistico della composizione. Così quella stanza cominciata con tanta cura di particolari nelle fascie, che essa sola conserva completamente, segnò per il Carpi forse la fine

Fig. 150 — Roma, Palazzo Spada.
Da un disegno di Girolamo Carpi: Particolare di soffitto — (Fot. Sansaini).

della compagnia cogli artisti michelangioleschi o pseudomichelangioleschi che egli aveva conosciuto nei lavori del Vaticano, e che erano stati la causa probabile dell'ultima non felice deviazione — piuttosto decadenza — della sua arte. A questo ultimo periodo appartiene la tavola della *Deposizione di Cristo* alla Galleria Pitti in Firenze.[1]

(1) Cfr. Chiavacci-Pifraccini, *Guide de la Galerie Royale du Palais Pitti*, Firenze, s. d., p. 133, n. 115. Non ostante che recentemente questa tavola nella Galleria porti l'attribuzione ufficiale a *Scuola fiorentina* credo che sia da mantenersi l'antica a Girolamo Carpi.

Fu forse dipinta in Roma anteriormente al 1554, ma non molto tempo prima; e potrebbesi forse credere che sia il quadro menzionato da Giorgio Vasari;[1] le lodi del quale, a proposito di un quadro di cui non conosciamo il soggetto. fanno pensare che il Carpi nella sua pittura si fosse avvicinato agli ideali artistici che animavano lo scrittore aretino. E nella tavola della Pitti si osserva qualcosa che confina con l'arte vasariana (fig. 151); anche per quel po' di cangiantismo degli abiti che si scorge in qualche figura: nella Maddalena e nell'uomo che regge dall'alto il corpo di Cristo.

Ma elementi ferraresi d'altra parte non mancano: nelle due figure centrali in piedi di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo; dell'uno, uomo barbato col turbante bianco in capo dal tipo solito al Carpi; dell'altro, il discepolo dai capelli neri, dal naso adunco e dalla pelle della carne rossiccia morata col mantello scuro sull'abito giallicio di cui si intravvede una manica. Anche il soldato che regge il corpo del Cristo è, in fondo, dossesco, e non è nuovo nell'arte del Carpi, che gli ha conservato inoltre quella tinta rossiccia delle carni, a cui spesso si abbandonava. La scena che avviene, come sembra, nella grotta sepolcrale di Giuseppe d'Arimatea, permette al pittore di usufruire del solito partito sul fondo del quadro: scuro a sinistra per la massa del sasso; in luce a destra dove al di fuori della grotta — all'aperto — è sviluppata la scena complementare della Madre Dolorosa svenuta tra le pie

[1] Il Vasari nella sua vita (cfr. App. pag. 420) ricorda un quadro fatto da Girolamo Carpi al Cardinale Ippolito d'Este, prima di partire da Roma e ritornarsene definitivamente a Ferrara, dove arrivò, pare, nel febbraio del 1554.

Fig. 151 — Firenze, Galleria Pitti. Girolamo Carpi: Deposizione dalla Croce (Fotografia Alinari).

donne. Nella piccola composizione che sembra quasi uno studio di riduzione da una reminiscenza di Ercole da Ferrara, *La Vergine sostenuta dalle pie donne* nella predella di Dresda,[1] il Carpi è riuscito a mettere più vita che non nel resto del quadro. Anche nella tavoletta del Campidoglio il Carpi aveva — senza riuscirvi — tentato di far risaltare con la diversa illuminazione l'episodio secondario delle pie donne intente alla cuna; ma nella Deposizione ha raggiunto l'effetto voluto, sia per il contrasto della luce che per bontà del disegno d'insieme. Quel braccio rigido della Madonna abbandonato verticalmente al suolo come una cosa morta, — colla speciale illuminazione delle dita della mano — tecnica questa particolarissima di Girolamo — dà una misura della profondità reale e psicologica del piccolo episodio. Peccato che il resto del quadro non sia di uguale bontà!

Dell'ultimo periodo artistico di Girolamo Carpi questa è forse la pittura meno antica che si possa citare ancora come esistente. Ma appartenevano forse a questo tempo gli affreschi sulle facciate delle case Trotti, di cui ci parla il Baruffaldi,[2] per il fatto che il palazzo Trotti in Borgo Nuovo (l'attuale Seminario) fu appunto finito in

(1) Cfr. il particolare in VENTURI A.: *Storia dell'Arte*, vol. VII, Part. III, pagina 687, fig. 514.

(2) Cfr. G. BARUFFALDI: *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, 1844, pag. 373 e ss: « Dopo che rimase riedificato e riabbellito il palazzo Trotti, nella stessa strada di Borgo Nuovo (al presente ridotto in Seminario) si volle da chi tal opera facea fare, che il Carpi colorisse la prospettiva, con un Ercole sbranante il leone, e poi nel cortile con varie piccole figure a chiaroscuro di tinta gialla ne ornasse tutto quel recinto. Nella casa parimenti dei Trotti, detti gli Alfonsini, oggi posseduta dal conte Giov. Antonio del fu conte Ippolito Rondinelli sull'angolo della via di S. Girolamo formò a fresco molte cose a chiaro scuro: delle quali ora appena si scoprono i vestigj, che mostrano vaghissimi paesi, essendosi il rimanente scrostato e distrutto.

quegli anni. E potrebbe supporsi, per analogia di circostanze, che nello stesso stile fosse anche la pala d'altare con su: *Maria Vergine, S. Antonio da Padova, S. Biagio ed uno della famiglia Trotti* [1] che si trovava già nella chiesa di San Biagio di Zenzalino nella campagna ferrarese, e che ora è perduta forse a causa degli ultimi continui passaggi di proprietà delle tenute agricole a cui era annessa quella chiesa già di patronato dei Trotti. Così sembra che Girolamo Carpi avesse iniziate pitture decorative — forse a fresco — anche nella cupola della chiesa di San Giovanni Battista in Ferrara, che si stava ancora costruendo quando egli morì. Ma come avvenne per la costruzione architettonica, che rimase allora veramente interrotta nonostante che fosse poi continuata alla meglio dal figlio, così per la decorazione: che non fu mai finita; ma anzi coperta dallo scialbo della calce, fu posta in dimenticanza.

(1) Cfr. G. Baruffaldi, l. c.

VII.

Scrive il Vasari: « E perchè si dilettò Girolamo, e diede « ancho opera all'architettura, oltre *molti disegni di fa-* « *briche, che fece per servizio di molti privati*, serve in « questo particolarmente Hippolito Cardinale di Ferrara ». Ed aggiungono gli scrittori ferraresi che il Carpi amò di porre ne' fondi dei suoi quadri gentilissimi studi di architetture. I molti disegni di fabbriche, ricordati dallo storico aretino, si possono ora considerare perduti, sebbene con probabilità qualcuno di essi — ancora esistente — sia conservato nelle collezioni sotto il nome di artisti diversi dal nostro. I quadri poi, dipinti da Girolamo con sfondi architettonici, che ci avanzano ancora non sono numerosi, ma tutti interessanti per i loro disegni differenti.

Il quadretto agli Uffizi con *Marta e Maddalena ai piedi del Salvatore* (fig. 80) presenta nello sfondo un lato della facciata di un tempio, apparentemente in istile jonico, di cui si scorge l'atrio a colonne reggenti l'architrave. Sembra un disegno concepito su ricordi classici, ma forse sotto l'influenza delle costruzioni di Baldassare

Peruzzi. Il disegno del fondo della *Disputa* di Dresda è più complesso (fig. 84). La scena è figurata in un luogo semicircolare, dove si aprono delle absidi, divise l'una dall'altra da doppie colonne poderose di ordine dorico su cui posa il fregio della trabeazione. L'euritmia della solenne costruzione architettonica di origine classica (*Panteon*) viene purtroppo diminuita dallo strano podio che taglia in mezzo l'ambiente.

Ancora più complesso è il disegno del fondo del *Miracolo di S. Antonio* (fig. 85). Sembra che derivi dagli sfondi architettonici dell'*Eliodoro* e della *Scuola di Atene* che Raffaello dipinse sulle pareti delle stanze della Segnatura in Vaticano. Come è notorio nella *Scuola di Atene* l'Urbinate riprodusse i progetti di Donato Bramante per il maggior tempio della Cristianità, e si comprende quindi come questi sfondi potessero essere oggetto di studio e di imitazione da parte del Carpi. Il quale tuttavia nel suo *Miracolo di S. Antonio* non ne conserva che un'idea generica: la prospettiva di un tempio a volta, che lascia intravvedere al fondo i pennacchi ed il catino di una cupola emisferica. Nel nostro quadro il tempio è di ordine dorico, e nel suo effetto d'insieme potrebbe quasi ricordare la *prospettiva colonnata* che il Vignola più tardi poneva a frontespizio della sua opera sulle regole della prospettiva.[1]

Altro studio sull'ordine dorico — pare desunto dal Colosseo — può essere considerata l'architettura della

---

(1) Barozzi Jacomo da Vignola: *Le due regole della prospettiva pratica* coi commentari del P. Ignatio Danti, Roma, 1583. Secondo il Cicognara questa è la prima edizione. La accennata prospettiva del frontespizio è però in ordine jonico.

Adorazione dei Magi nell'Ateneo di Ferrara (fig. 86); e nell'osservazione della maniera con cui vengono impostate le volte, disegnati gli archi, e i pilastri si intuisce la accuratezza nel conservare non solo il bello della proporzione, ma eziandio la solidità dell'edifizio.

Il Carpi non si dovette poi di fatto contentare di disegnare delle fabbriche, ma certamente talora ne diresse anche la elevazione; sebbene nel primo cinquecento i problemi inerenti alla costruzione fossero in genere abbandonati immediatamente ai costruttori (*muratori*) ed ai pratici. Gli architetti della nuova scuola, a causa forse della loro origine umanistica, erano allora prevalentemente degli artisti, che non si preoccupavano della solidità statica dei loro edificï, ma sibbene della bellezza delle linee che ne dovevano risultare. Si pensi al caso di Bramante e del suo corridore del Belvedere — ammirato esempio della sua arte — che ebbe bisogno dopo pochi anni dalla costruzione, per non ruinare del tutto, dei lavori di rinforzo di Baldassare Peruzzi.[1]

(1) Serlio Sebastiano, bolognese: *Il terzo libro... nel quale si figurano e descrivono le antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia e fuori de Italia*, in Venetia, MDXLIIII, cart. 144-145: « ... Un'opera di Bramante architetto... in questa loggia l'architetto volse dimostrare tre ordini l'uno sopra l'altro, cioè Dorico, Jonico, e Corinthio. E veramente gli ordini furono belli, e molto bene ornati et accompagnati; nondimeno perchè i pilastri del primo ordine dorico furono troppo deboli, e gli archi troppo grandi alla proportione de i pilastri: et ancho a la sodezza del muro de l'ordine jonico sopra esso; in processo di tempo quest'opera cominciò a ruvinare: ma Baldassare Senese architetto raro, et intendente riparò a tal ruvina, facendogli alcune pilastrate da le bande, a i detti pilastri assai bene accompagnate con li suoi sotto archi... ». Parrebbe dunque dalla testimonianza del Serlio che le prime grandi pilastrate, che furono poi in tutto il cortile continuate al tempo di Gregorio XIII, siano dovute al Peruzzi come prima idea. La testimonianza di Sebastiano Serlio non è disprezzabile, essendo quella di un contemporaneo, che aveva inoltre avuto contatto col Peruzzi da cui ereditò parte dei disegni che gli servirono appunto nella redazione del III e IV libro. Ma probabilmente l'opera del Peruzzi è da restringersi al primo piano.

Ma oggi giunti ad una più completa cognizione dei principî della struttura architettonica, e del valore delle membra di essa, riguardando sinteticamente le opere di architettura dovremmo ritenere più perfette quelle le cui forme di resistenza delle masse sono trovate con più felicità, quelle che accusando queste forme di resistenza con linee precise le fanno apparire belle, esteriorizzano, per così dire, la definizione del loro equilibrio, e parlano chiaramente — soddisfacendole — alle nostre facoltà analitiche. Le nostre emozioni devono riassumersi nella sicurezza del rapporto tra equilibrio e resistenza. Nella nostra valutazione degli architetti del cinquecento, non è quindi solo il problema puramente estetico che dovrebbe preoccuparci, ma altresì il modo con cui esso fu innestato a quello costruttivo, la ricerca se vi fu adattamento dell'estetica alla costruzione, o viceversa. Ma non bisogna dimenticare tuttavia che la concezione meccanica di una struttura architettonica è un fenomeno di ordine intuitivo analogo a quello della concezione di ogni altra opera artistica. Come ogni manifestazione di arte nell'uomo, nel popolo, nella razza sono indubbiamente il frutto spontaneo del grado di spiritualità, d'elevazione intellettuale, di civiltà, di circostanze d'ambiente: le produzioni d'ordine puramente costruttivo, cioè le risoluzioni meccaniche di un edificio, dipendono altresì da una sensibilità misteriosa, meccanica, innata nell'architetto, quando è vero artista; sebbene questa sensibilità venga talora educata ed influenzata da complicate circostanze locali e sociali che formalizzano la teoria. Ma i veri teorici dell'architettura della Rinascenza furono un frutto tardo

nel primo Cinquecento, certo posteriori al Carpi. Al tempo della sua educazione le doti costruttive degli edifici dovevano ancora essere intuite sugli avanzi della Classicità romana, ideale dell'Umanesimo trionfante.

La origine della educazione di Gerolamo all'arte architettonica si scorge facilmente dalla ricostruzione ideale della pianta degli edifici (fig. 152-153-154) che egli ha usato nei quadri surricordati, e che dalla loro logica devono considerarsi esempi pratici e non fantasie architettoniche, come si vedono generalmente nelle pitture del tempo. E per analogia egli potè poi dalla classicità rivolgersi allo studio dell'arte di Bramante, la cui fama correva allora l'Italia, quale « suscitator de la buona architettura, che dagli antiqui sino al suo tempo era stata sepolta... col mezzo pero di Giulio secondo Pontefice Massimo, la grandezza de l'animo del quale fu conforme a le sue voglie... come fanno fede tante e così belle opere da lui fatte in Roma ».[1] Al Carpi non era stato — per certo — difficile la conoscenza delle opere di Donato Bramante: in sua giovinezza si era condotto in Lombardia, secondo la testimonianza del Vasari fu certamente in Pavia, e non è improbabile che arrivasse sino a Milano; a Bologna come fu in relazione con l'architetto locale Andrea

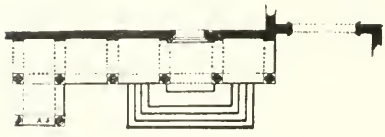


Fig. 152 (cfr. fig. 80).

(1) Seb. Serlio: *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici, cioè, Thoscano, Dorico, Jonico, Corinthio, et Composito con gli essempi de l'antiquità, che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, Ediz. III, an. 1544, pag. 2, nella Prefaz. al Marchese del Vasto Alfonso d'Avalos; Seb. Serlio: *Il terzo libro*, Venezia, 1544, pag. 142.

Marchesi detto il Formiggine [1] e con gli altri artisti del tempo, dovette esserlo anche con Sebastiano Serlio — pratico e teorico dell'architettura — ammiratore dell'Urbinate ed allievo di Baldassare Peruzzi; a Ferrara egli era in amicizia con quello strano e quasi sconosciuto architetto Terzo de' Terzi, di cui Benvenuto Cellini scrive che affermasse di « non aver conosciuto in fra i moderni il maggior architetto di Maestro Bramante ».[2]

Si aggiunga che Raffaello fece uso dello stile di Bramante — che egli segue attentamente senza aggiungervi nulla di personale — nei fondi architettonici dei quadri e degli affreschi, e che come pittore il Carpi in sua giovinezza aveva ammirato e studiato Raffaello se non direttamente sulle sue opere almeno sulle stampe di esse, che conosciute abbastanza presto dovunque — e specie a Bologna — divulgarono appunto le forme raffaellesche e lo stile di Donato.

Fig. 153 (cfr. fig. 84).

Non è improbabile inoltre che Girolamo possa aver conosciuto l'opera bramantesca anche per mezzo del senese Baldassare Peruzzi (1481 † 1536) che svolse la sua

(1) Cfr. pag. 64 e ss.

(2) Cfr Benvenuto Cellini: *Della architettura*, in: *La vita di Benv. Cellini seguita dai trattati*, ecc., Roma, Soc. Ed. Nazionale, 1901, pag. 796. La notizia del Cellini assume una certa importanza e sicurezza anche dalla relazione esistente tra lui e la corte Estense. Proprio nel 1540 il card. Ippolito faceva lavorare il Cellini (cfr. Archivio di Stato, Modena: *Libro del Thesoriero magnifico Tomaso Mosto*, 1540).

attività non solo a Roma e nell'Italia centrale, ma eziandio nell'Alta Italia, a Bologna e a Carpi.[1]

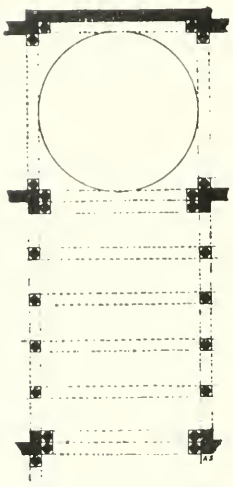


Fig. 154 (cfr. fig. 85).

Come è notorio il Peruzzi lasciò la maggior parte dei suoi scritti al ferrarese Jacopo Meleghino, che fu pure architetto della Corte Pontificia, e molti suoi disegni a Serlio Bolognese, che ce lo ricorda come dottissimo nell'architettura « *et per Theorica et per pratica* » ed ancora « *come cortese et liberale assai insegnandola a chi se ne è dilettato* ».[2]

Ma se realmente nelle sue costruzioni Girolamo Carpi si è mostrato ligio alla tradizione bramantesca, non si può negare che egli abbia poi saputo infonderle uno spirito personale, cooperando così al progresso ed alla evoluzione degli ideali architettonici cinquecenteschi.

La data più sicura dell'intervento di Girolamo in una opera architettonica è quella del 1528-1529 tempo in cui sembra iniziata la decorazione di San Francesco in Ferrara.[3] Biagio Rossetti aveva conservato nella chiesa l'antico tipo della basilica a colonna, coprendo tuttavia la navata centrale e quelle laterali con una serie di cupole

(1) Il Peruzzi nel 1511 (?) fa il disegno dell'oratorio della Rotonda in Carpi; nel 1514 (?) manda da Roma un disegno e un modello del Duomo della stessa città; nel 1515 manda un altro modello in legno dello stesso Duomo; nel 1522 è a Bologna per dare il disegno della nuova facciata di S. Petronio, e fa il disegno della porta della chiesa dei monaci di S. Michele in Bosco (cfr. Vasari G.: *Vite*, Ediz. Milanesi, Firenze, 1880, pag. 641).

(2) Cfr. Serlio Seb.: *Regole generali di architettura*, Venetia, MDXXXVII, pag 5.

(3) Cfr. pag. 43 e ss.

basse emisferiche, ed appoggiando le cappelle alle navate laterali. Ma la decorazione interna, un po' ampollosa ed accademica invero, è un elemento nuovo nella costruzione che si riattacca alle decorazioni pittoriche delle parti costruttive nelle chiese similari di Parma e di Piacenza, imitanti le decorazioni lombarde scolpite in terracotta o in marmo. È poi opportuno fare il confronto della pianta di San Francesco, — che segue sostanzialmente ancora il tipo della chiesa conventuale lombarda — con quella dell'edificio dipinto nel *Miracolo di San Antonio* (figure 154 e 85). La costruzione ideale del Carpi sembra una correzione classica-bramantesca a quella del Rossetti.

Anteriormente ai lavori in San Francesco il Carpi aveva per ordine del duca Alfonso collaborato nella costruzione del Belvedere, luogo di delizie fuori le mura di S. Benedetto in Ferrara, che qualche recente scrittore d'arte ha chiamato — non si conosce su quali basi — il suo capolavoro.[1] Poichè il Belvedere fu cominciato [2] nel 1514 è naturale che il nostro artista vi abbia soltanto collaborato negli anni seguenti quando i lavori dovevano essere già molto avanti. A chi spettino i piani iniziali è difficile affermarlo, per il fatto che tutto fu demolito nel 1599 per far posto alla fortezza che si volle costruita dalla Santa Sede, novella posseditrice del ducato di Ferrara, a garanzia di possesso. Non è improbabile che il caso disgraziato della demolizione stessa abbia servito a rendere famoso, nella immaginazione popolare, il Belvedere che in sostanza sembra fosse in gran parte costi-

(1) Cfr. Thieme U.: *Kunstler Lexicon*, vol. VI, Lipsia, 1912, pag. 45.
(2) Cfr. Cittadella L. N.: *Notizie*, pag. 350-351.

tuito da giardini disposti a gradinate. Si vuole infatti che da essi Ludovico Ariosto e Torquato Tasso pigliassro lo spunto de' loro giardini incantati. Il palazzetto, dove erano dipinti decorativi dei Dossi e del Carpi [1] non era forse grande cosa per mole; non è infatti ricordato in modo speciale dal Giraldi che così ci descrive il luogo:[2] « Hebbe il Duca Alfonso un bellissimo luogo da starsi « a piacere, ch'è una isoletta nel Po, poco discosta dalla « città, la quale dalla parte dinanzi si distende nel fiume, « come in un becco, dove s'entra con scaglioni fatti per « salirvi. La parte di dietro, è più larga, et quasi tirata in « mezzo cerchio, la quale divide l'acqua del fiume in due « parti, dalle quali, come da due braccia, è tutta cinta, « et bagnata. Questa isoletta piantata d'alberi d'ogni sorte, « et nostrali et stranieri, chiamava egli Belvedere. Et « l'haveva ancho tutta piena d'animali di quattro piedi et « d'uccelli fatti venire da ogni parte, così del nostro paese, « come del forestiere, per trarne honesto piacere. Quivi « quando egli voleva riposare dalle fatiche del governo « dello stato et ritirarsi dalle faccende: godeva honestis- « simo ocio in negotio ».[3]

Girolamo Carpi riprodusse la veduta del Belvedere padano tra le decorazioni de' paesi che dipinse nelle lunette del chiostro di San Paolo in Ferrara; ma disgrazia-

(1) Cfr. THIEME U.: *Kunstler Lexicon*, l. c.; CITTADELLA L. N.: *Notizie*, l. c.

(2) Cfr. GIRALDI G. B.: *Comentario*, ecc., Venezia, 1594, pag. 153.

(3) Cfr. GIRALDI, l. c.: « *Et spesse volte usava dire (quel che si leggeva anchora scritto in quel luogo, dove egli si ritirava pensoso nelle stanze più riposte della corte, di lettere bianche et maiuscole) ch'egli non era manco solo, che quando egli era solo* ». Questa frase del Giraldi fa venire in mente le solenni e severe sentenze scolpite eziandio nel cortile del palazzo Naselli, e fa supporre fosse un uso caro al Carpi questo delle iscrizioni nei suoi edifici.

tamente lo scialbo ha ricoperto quelle pitture già rovinate da gran tempo, e nulla si può rintracciare adesso nel convento ridotto a caserma.

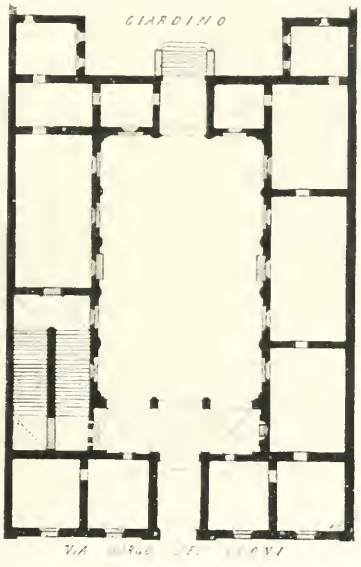


Fig. 155 Girolamo Carpi: Pianta del Palazzo Naselli-Crispi in Ferrara

Intorno al 1531 Girolamo cominciò forse i piani e i disegni del gentilissimo palazzo Crispi in Ferrara sulla via Borgo dei Leoni.(1) L'edificio fu eretto a spese del canonico Giuliano Naselli protonotario apostolico, il quale aveva fatto costruire eziandio « da fondamenti la Chiesa della Madonna detta di Castel Tialdi che per esser « di forma circolare era detta la Rotonda ».(2) Quando egli morì nel 1538 il Palazzo passò a Paolo Naselli, che ne fece permuta col duca di Ferrara, il quale poi lo donò al suo fattor generale Lanfranco Gessi di Lugo († 1550). La vedova di questi vendette il Palazzo a Giammaria Crispi stabilitosi a Ferrara quale consigliere

(1) Barotti Cesare: *Pitture, sculture*, ecc., Ferrara, 1770, pag. 13; Baruffaldi Gir.: *Vite de' pittori e scultori*, Ferrara, 1844; Frizzi Ant.: *Guida del forestiere per la città di Ferrara*, Ferrara, 1787, pag. 73; Muntz E.: *Histoire de l'art pendant la Renaissance: La fin de la Renaissance*, Parigi, 1895, pag. 302; Thieme U.: *Kunstler Lexicon*, vol. VI, Lipsia, 1912, pag. 45.

(2) Cfr. Guarini Marcantonio: *Compendio historico dell'origine, accrescimento, e prerogative delle chiese e luoghi pii della città e diocesi di Ferrara*, Ferrara, 1621, pag. 76.

di Alfonso II d'Este, e della famiglia di lui rimase proprietà,[1] fino all'estinzione dell'ultimo discendente conte Gius. Crispi, avvenuta nel secolo scorso.[2] I Crispi fecero incidere la iscrizione attuale nel cornicione della facciata indicante il loro possesso,[3] e tolsero quella, — in lettere forse di bronzo — di cui si vedono ancora le traccie, che il protonotario Giuliano già vi aveva posto: IN PERPETUUM NASELLAE FAMILIAE MANCIPATUM.[4]

La costruzione era certamente da qualche tempo finita nel 1537, data della prima edizione delle *Regole Generali di Architettura*, che Sebastiano Serlio bolognese dedicava « Allo illustrissimo et excellentissimo Signore « il Signor Hercole II duca IIII di Ferrara ». Il teorico dell'architettura ricorda nella lettera di dedica, lodandolo, il palazzo.[5] E questa data estrema del 1537 non è di

(1) Cfr. CITTADELLA L. N.: *Notizie*, cit., pag. 320.

(2) Giammaria Crispi fece porre la iscrizione della finestra di fronte all'entrata: *Ioannes Maria Crispus Equ(es) et cons(iliarius) ser(enissimi) Alf(onsi) Ducis.* MDLXIX.

(3) I Crispi non solo sulla facciata, ma eziandio su quasi tutte le porte dell'interno del palazzo fecero scolpire i loro nomi. L'usanza pare sia durata fino a tutto il secolo XVIII. La iscrizione che si trova sul cornicione della facciata è la riproduzione di quella dei Naselli: *In perpetuum Crisporum familiae mancipatum.* Le altre iscrizioni dell'interno si riferiscono ai conti Orlando Crispi (1588), Giacinto (1619), Giov. Maria II (1622), Francesco (1747), Achille (1764).

(4) Cfr. GUARINI MARCANTONIO: *Compendio historico*, cit., pag. 76.

(5) Cfr. SERLIO SEBASTIANO: *Regole generali di architetura sopra le cinque maniere de gli Edifici, cioè, Thoscano, Dorico, Jonico, Corinthio, et Composito, con gli essempi de l'antiquità, che per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruvio.* Impresso in Venetia per Francesco Marcolini da Forli a presso la Chiesa di la Trinità ne gli anni del S. MDXXXVII il mese di settembre. Pag. 4: « A voi dico o Hercole II che tenete « il nome del Sole, la cui nobilissima casa da Este ha sempre havuto et ancor have gran « copia dogni Excellente ingegno in tutte le nobili arti, et fra quelle, in questa de l'Ar- « chitettura, quanto a la Theorica, come a Messer Celio Calcagnino, che non pur di tutte « le scientie è peritissimo, ma di questa intende quanto alcun altro si sia, Messer Juliano « Nasello il quale ha voluto che si veda in parte quanto sia grande il suo concetto ne « l'architettura, con una sua fabrica, ordinata in cotesta Città di Ferrara, con gran te-

Fig. 156 — Ferrara, Girolamo Carpi: Facciata del Palazzo Naselli-Crispi. (Fotografia dell'Emilia).

piccola importanza, se si considerano le caratteristiche della casa Naselli-Crispi, ed il posto che essa occupa nella storia dell'architettura italiana del cinquecento, quando i problemi architettonici eransi concentrati nella pianta e nella facciata degli edifici, riassumendo nelle due soluzioni le ansie costruttive e quelle estetiche dell'artista.

La pianta cinquecentesca, generalmente rappresentata da una corte quadrata o rettangolare circondata da portici, sui quali sembra elevarsi la costruzione, deriva ad evidenza dai chiostri monachali, rappresentanti poi alla loro volta la tradizione della antica casa romana. Girolamo mantenne nel disegno della pianta del palazzetto l'uso classico, adattandolo al luogo ristretto ed allungato (fig. 155): che lo costringeva ad aprire a portico, solo da un lato gli archi dell'ordine inferiore per usufruire più utilmente dello spazio lasciato dagli archi chiusi negli altri tre lati dell'edificio. Nelle pareti il cortile del palazzo Naselli, — come poi vedremo — coi suoi due ordini di archi divisi da pilastri è ad imitazione del Teatro di Marcello, il quale fu « uno dei monumenti dell'arte classica più studiati, non solo nei particolari, ma anche nella successione delle parti e nei loro rapporti con l'insieme ».[1]

« stimonio de la sua multa scientia. Oltre molti altri et letterati et dotti che vi sono ». Tutto questo scrive il Serlio dopo aver citati come architetti Francesco Zeno, Gabriele Vendramin, Luigi Cornaro, Alessandro Strozzi, Tiziano, ecc., per il fatto che essi in qualche modo hanno aiutato lo sviluppo dell'arte architettonica. Così con *tuta conscientia* poteva chiamare architetto eziandio Ercole II! Come poi del resto farà anche il Barbaro dedicando nel 1556: *I dieci libri di M. Vitruvio tradutti et commentati* (Vinegia, Marcolini) ad Ippolito d'Este, che aveva « tutte le condizioni di eccellente ar- « chitetto, tra le quali è l'umanità, et piacevolezza, congiunta con somma dignità e « grandezza ».

(1) Cfr. SPRINGER-RICCI: *Manuale di Storia dell'arte*, Bergamo, 1909, vol. III, pag. 229.

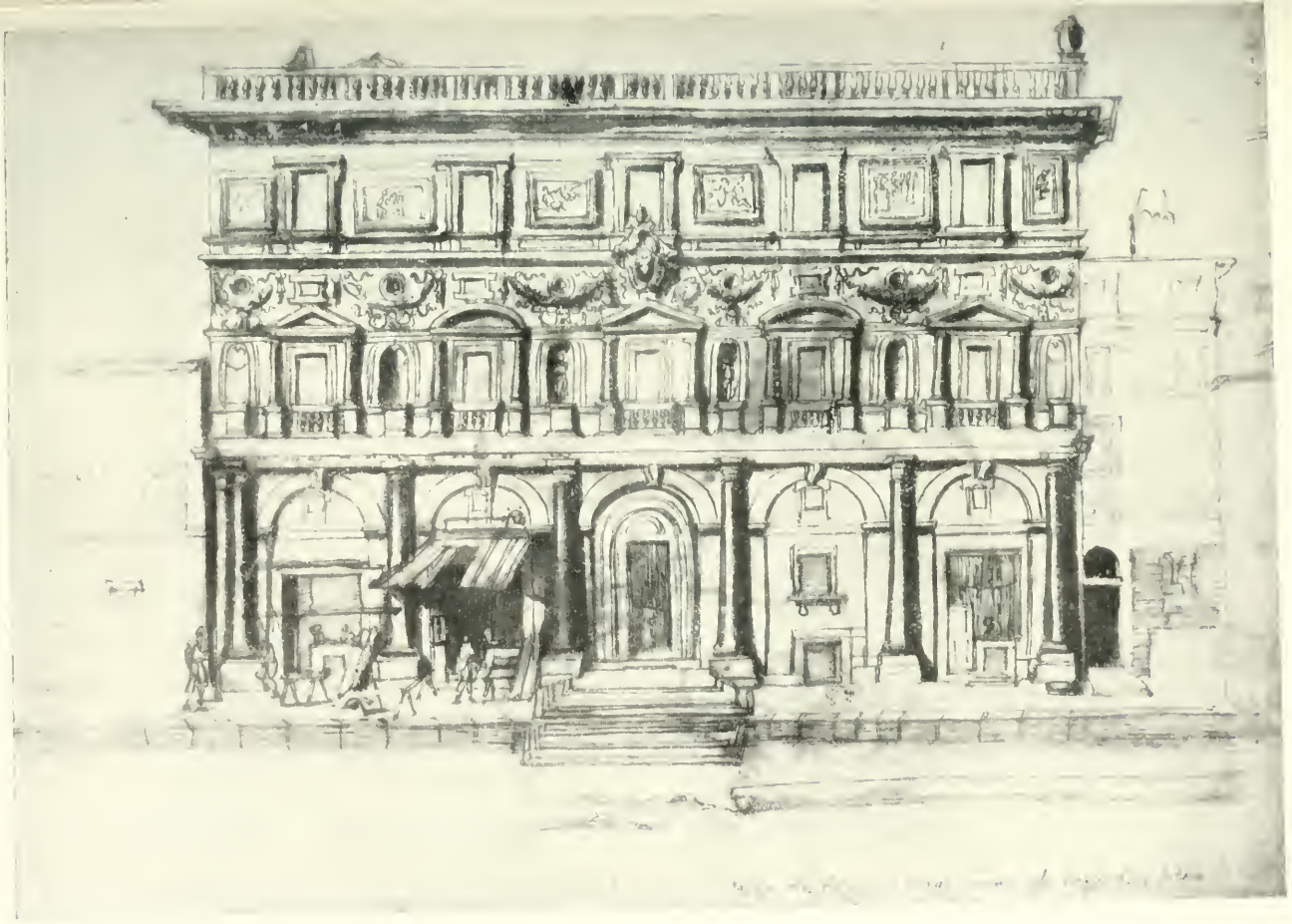


Fig. 157 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Girolamo Carpi: Disegno Architettonico 230 — (Fotografia dell'autore).

Molte volte nelle quattro facciate delle corti cinquecentesche a più piani era avvenuto con maggiore o minore genialità l'adattamento dell'architettura classica, ove predominavano le linee orizzontali e non le linee ascensionali degli edifici cinquecenteschi, trasformando per conseguenza il valore degli ordini, come già nelle facciate vere e proprie dei palazzi.

La facciata del primo cinquecento mostra di solito la cura e la ricerca dell'armonia delle proporzioni e l'effetto degradante de' vari piani. Nella sua forma più classica — usata da Bramante nella sua casa di Borgo — è costituita dal piano-terra in rustico, e da un piano superiore dove le colonne vengono usate per separare le finestre.[1] Ma il rustico del piano inferiore già rappresentava nell'architettura un valore pittorico, ed era naturale che gli architetti successivi a Bramante, desiderosi di rendere più colorita ed appassionata l'opera loro, ne usufruissero con una certa larghezza, — anche più del bisogno — come Giulio Romano a Mantova e il Sammicheli a Venezia che l'unirono all'ordine dorico. Girolamo Carpi nella sua facciata del Palazzo Naselli-Crispi in Ferrara diede esempio di grande moderazione nel piano terreno riducendo il rustico alla porta centrale, e alle estremità laterali dei muri tutti in mattoni a cortina (fig. 156). In tal modo egli dava maggior risalto alla architettura delle fenestre; e così fino dal pianterreno, perfettamente collegato al resto della facciata, con la giusta successione delle masse piene e dei

[1] Questa disposizione è quella che si vede nel palazzo Vidoni-Caffarelli a Roma, costruito nella sua parte originaria da Raffaello nel 1510.

vuoti — senza che le une soverchiassero gli altri — riuscì ad ottenere, insieme con la visione della solidità, quell'effetto di grazia e di finezza, che si mantiene anche nel piano superiore, dove le fenestre terminano alternativamente col remenato [1] o col frontispicio,[2] dando in

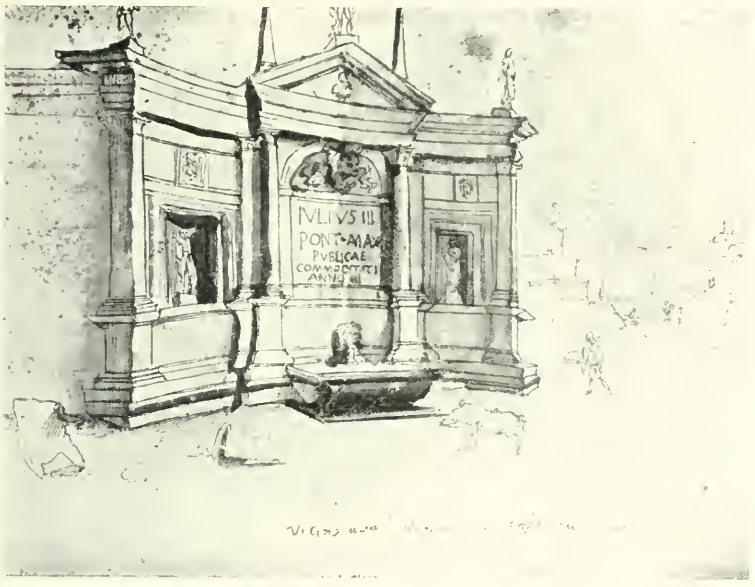


Fig. 158 — Vienna, K. K. Hofbibliötheck. Girolamo Carpi: La Fontana alla villa Del Monte sulla Flaminia.

tal maniera un sicuro esempio di architettura veramente moderna.

Non molto tempo prima del Carpi, eziandio Raffaello Sanzio nel palazzo Pandolfini di Firenze (costruito verso

(1) Cfr. Serlio Seb.: *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli Edifici*, ecc., Venezia, 1537, pag. 41: « La parte del circolo sovra essa porta lo qual si dice *Remenato*... lo qual Remenato... servirà ancora per fenestre ».

(2) Cfr. Serlio Seb.: *Regole generali*, cit., pag. 41*v*.: « Il *Frontespicio* ».

il 1520 solo in parte su progetto dell'Urbinate) richiese i mezzi di espressione alla semplicità dei muri ed alla disposizione delle finestre. È notevole tuttavia come nel palazzo fiorentino sia ottenuto l'effetto coloristico dall'architettura delle fenestre grandiosa, ma enfatica; e nel palazzo ferrarese sia stato parimenti raggiunto l'effetto decorativo e pittorico non ostante il minor aggetto delle masse ornamentali e la semplicità delle linee. Così ha una corrispondenza formale col pianterreno del palazzo Naselli-Crispi quello Farnese in Roma, che sebbene iniziato nel 1513, raggiunse tuttavia la forma presente nella ripresa dei lavori, con sviluppo più grandioso, ordinata da Paolo III — novello papa — solo nel 1534; quando cioè il palazzetto ferrarese doveva essere forse ultimato, o almeno prossimo al suo compimento. Sono quindi rapporti puramente esterni e non di derivazione quelli che esistono fra questi edifici.

La verità si è che il palazzo del Carpi rappresenta una forma media personale tra quella solenne e severa del primo tipo bramantesco di derivazione strettamente classica e che pone in evidenza le membrature architettoniche; e quella festosa del tipo che viene generalmente individuato nel palazzo Branconio dell'Aquila in Borgo, che Raffaello costruì, — avanti il 1518 — quasi allontanandosi dagli insegnamenti di Bramante, cercando di ornare la facciata non con forme pure architettoniche, ma con decorazioni scolpite.

Di questo palazzo si conserva un disegno, agli Uffizi, eseguito da Girolamo Carpi nei primi tempi della sua dimora in Roma. Il disegno (fig. 157) che si trova al *recto*

Fig. 159 — Ferrara, Girolamo Carpi: Cortile del Palazzo Naselli-Crispi. (Fotografia dell'Emilia).

del n. 230 (*architettura*) fu già attribuito al Parmigianino [1] a causa della *Circe offerente una tazza ai compagni di Odisseo*, che sta al verso dello stesso foglio. Ma quel disegno di figura a penna avente solo delle generiche caratteristiche di stile parmigianinesco — e forse derivato da una perduta composizione del Parmigianino — è opera sicura di Girolamo Carpi, a cui già lo abbiamo ragionevolmente assegnato.[2] Non vi è quindi alcuna ragione plausibile per mantenere al Mazzola l'attribuzione del disegno rappresentante[3] il palazzo dell'Aquila in Borgo, fatto costruire da Giov. Battista Branconio famigliare di Leone X, e fatto poi abbattere da Alessandro VII perchè compreso nell'area su cui doveva sorgere il nuovo colonnato di San Pietro. Quando il Carpi eseguì quel disegno il palazzo era abitato dal fratello di Papa Giulio III, Baldovino Del Monte che vi fece dei restauri abbastanza importanti,[4] e lo tenne come sua abitazione preferita [5]

(1) Cfr. P. Nerino Ferri: *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura esistenti nella R. Galleria degli Uffizî in Firenze*, Roma, 1885, pag. 178.

(2) Cfr. pag. 163 e ss.

(3) Si scorge agevolmente che il disegno in questione non è eseguito a scopo pittorico, ma architettonico, tanto da poterlo considerare quasi un disegno geometrico. Ora il Parmigianino sicuramente non fu mai un architetto; e mentre poi gli si attribuisce qualche raro disegno di architettura, che non presenta analogia di stile coi disegni certi di lui, si deve ammettere che l'attribuzione di questo non aveva che la base incertissima del disegno del *verso* del foglio.

(4) La morte di Balduino del Monte (agosto 1556) diede luogo alla confisca dei beni da lui lasciati al figlio Fabiano, e a un giudizio terminato con sentenza definitiva di Prima istanza (9 aprile 1557) che obbligava Fabiano del Monte a restituire 237.000 scudi d'oro, impiegati da Baldovino: *a*) nell'acquisto e nei miglioramenti di palazzo Cardelli e del palazzo dell'Aquila in Borgo; *b*) nelle fabbriche della villa; c) nell'acquisto di crediti e partecipazioni in imprese industriali. (Cfr. Tesoroni D.: *Il palazzo di Firenze e l'eredità di Balduino del Monte*, Roma, 1889).

(5) In un rogito del Notaio De Tarano (28 gennaio 1553) il palazzo Dell'Aquila è detto *Domus solitae habitationis* di Baldovino Del Monte. (Cfr. Ehrle F.: *La pianta di Roma del 1551*, Roma, 1911, pag. 15).

almeno fino al 1553. Nella casa di Balduino convenivano: il Canani — medico curante non solo di Giulio III, ma anche del fratello del Papa —; il Falletti oratore straordinario dei duchi d'Este; il neo-vescovo d'Anglona Giulio

Fig. 160 — Ferrara, Girolamo Carpi: Cortile del Palazzo Naselli-Crispi.

Grandi; tutti ferraresi amici di Girolamo, il quale in quei primi anni della sua dimora in Roma era in perfetta grazia del Papa e quindi della famiglia di lui. Si comprende perciò come il Carpi potesse veramente frequentare il Palazzo dell'Aquila, e, trovandolo consono alle sue tendenze in architettura, farne oggetto di studio e di disegno, come poi anche di imitazione quando iniziò per Giulio III

i lavori del nuovo palazzo in Roma tra la via Giulia e le case dei Capodiferro.

A Vienna [1] si trova un altro disegno architettonico che corrisponde tecnicamente a quello del palazzo dell'Aquila (fig. 158), che gli è certamente sincrono, e che deve ritenersi della stessa mano per l'evidenza di peculiarità personali. Rappresenta la fontana di Via Flaminia, come si trovava nell'anno III del Pontificato di Papa Giulio, secondo l'iscrizione che è posta sotto il disegno medesimo.[2] Non è quindi anteriore al 1552 e non può essere più tardo poichè la fontana subì delle modificazioni. Perciò il Carpi l'avrebbe eseguito [3] in un tempo molto prossimo a quello in cui egli studiava la costruzione di Raffaello in Borgo per averne elementi di una nuova combinazione.

L'Urbinate conservando al pianterreno del palazzo dell'Aquila l'ordine dorico era stato meno radicale che non il Carpi nel suo palazzetto Naselli-Crispi. In esso,

(1) Vienna: S. A. H. der K. K. Hofbibliotheck (già collezione Stösch). Fu pubblicato come opera di anonimo del sec. XVI, in EGGER H.: *Römische Veduten*, Lipsia, 1911, Tav. I.

(2) La dicitura, che si trova sotto al disegno, nell'inchiostro di questo, e certamente della mano stessa che riprodusse la veduta, « *vicino allo vigna di Papa Julio III* » corrisponde paleograficamente a quella che si legge sotto la riproduzione del palazzo dell'Aquila: *palazo del Aquila in borgo vicino alla piazza di S. Pietro*. Le due iscrizioni hanno tali caratteristiche comuni e personali da doversi ritenere della medesima mano (ex-g. la parola *vicino* è identica in ambedue i fogli; gli *a*, i *p*, gli *o*, ecc.)· e per conseguenza si ha da esse una conferma per la attribuzione dei due disegni ad uno stesso artista: il quale evidentemente non può essere il Parmigianino, che nel 1552 era già morto da una dozzina d'anni.

(3) Il *verso* del disegno di Vienna (Cfr. EGGER H.: *Römische Veduten*, Lipsia, 1911, vol I, Tav. 50), reca una *veduta di S. Onofrio dal Tevere*, che sebbene attribuita anche essa ad anonimo del sec. XVI che lavorava nel 1551-1552, ha tutto il modo di disegnare di Girolamo, nella concezione rapida delle figurine, e nel caratteristico tratteggio a rombi. Sembra perciò che ambedue i lati del foglio si debbano ritenere del Carpi.

ridotto l'uso degli ordini alla corte interna, egli aveva ragionevolmente accompagnato il sobrio piano superiore della facciata con la parca costruzione del piano inferiore, ottenendone tuttavia la pittoricità da linee architetto-

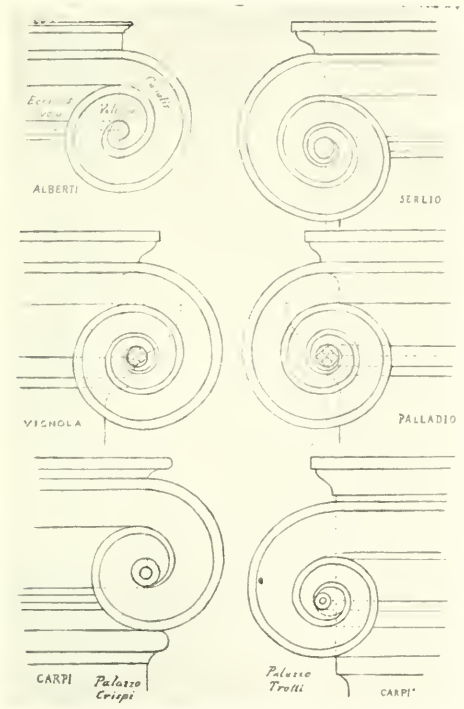


Fig. 161.

niche più che da ornati decorativi estranei (fig. 156). Così per animare la parete in cui l'altezza distanziale fra i due piani avrebbe creato una superficie di muro troppo scoperta, e quindi rigidamente severa e pesante, — sproporzionata alla piccolezza del palazzo — il Carpi suppose le sagome finte di finestre di stanze basse intermedie — inesistenti — fra il primo piano e il secondo, fra questo

e il cornicione; sempre però mantenendo per esse il carattere architetturale geometrico. Solo nelle finte finestre dell'ultimo piano la linea esterna è aggraziata con un ornato tabellare,[1] che in qualche modo ci ricorda una simile invenzione di Baldassare Peruzzi nelle fenestre delle case ricostruite in Roma per Luca dei Massimi dopo il sacco del 1527.

Così con lo stesso motivo ridotto definitivamente a cartelle recanti iscrizioni, dedicate alla giustizia, alla temperanza, alla coscienza, alle virtù civili, alla vita, alle grazie,[2] viene introdotto il senso pittorico ornamentale anche nel classico cortile (fig. 159) che il Carpi concepì internamente alla casa del protonotario Giuliano Naselli, nonostante la ricerca evidente di farne un esempio di architettura pura, secondo le idee romano-bramantesche ed anche post-bramantesche. Con tutta probabilità l'architetto ferrarese desunse la sua concezione da monumenti dei tempi antichi. Ma se l'inspirazione dei due ordini sovrapposti dorico e jonico deriva, come già si è osservato dal teatro di Marcello, giustamente il Carpi sostituì i pilastri alle colonne, che per il loro aggetto avrebbero eccessivamente ingombrato lo spazio del piccolo cortile veramente co-

(1) Realmente la parete ove è finto il vano delle finestre reca delle severe inscrizioni tabellari. *Stateram ne transilito; Umbram ne metiare; Ignem gladio ne fodito; Leonem ne tondeto.* Solo in quella mediana non vi è scritto alcuna cosa: probabilmente doveva poi essere scavata come quella dell'ordine inferiore, dove certamente stava un piccolo busto, ora perduto.

(2) Le dodici inscrizioni del piano superiore sono le seguenti: *Juste judicato* (giustizia), *Nosce te ipsum* (coscienza), *Ne quid nimis* (misura), *Utere virtute* (valore), *Vigilandum connivendum* (vigilanza), *Vitae genus opt. diligito* (vita buona), *Choenici ne insideto* (moderazione), *Gratiis liteto* (grazie), *Frugi esto* (frugalità). *Tecum habitato* (riservatezza), *A foro abstineto* (solitudine), *Ne spondeto nil debeto* (prudenza).

struito, come dice la iscrizione che gira attorno nel fregio pulvinato del cornicione, *tamquam semper victurus.*[1]

Le proporzioni della corte sono infatti di un equilibrio maraviglioso. Pare che l'architetto conosca tutte le regole minute e particolari che furono più tardi teorizzate in Italia nei Libri di Architettura di Sebastiano Serlio (1475 † 1552), di Andrea Palladio (1570), e nella *Regola dei cinque ordini* di Giacomo Barozzi detto il Vignola (1507-1573), ed in Francia nelle opere a stampa di Philibert De l'Orme[2] e dei Du Cerceau: libri tutti che devono considerarsi le fonti principali per molto tempo delle conoscenze teoriche degli architetti europei.

Fig. 162.

Così nella costruzione dell'ordine inferiore (fig. 160) nella corte del palazzo Naselli il Carpi non dimentica di dividere classicamente con cura il cornicione nelle sue parti: l'*epistilio*, o architrave poggiato sui capitelli dorici dei pilastri; la *Tenia* che separa propriamente la parte ornata del cornicione dal nudo architrave, ridotto così a funzione puramente costruttiva; sotto la tenia in modo che corrispondano ad ogni triglifo le sei *Gutte* pendenti, ed il loro *Regolo;* sopra la tenia i *triglifi* coi due canaletti che dividono la larghezza della loro superficie, e i mezzi canaletti uno per parte da ogni banda; tra l'uno e l'altro dei triglifi — distribuiti secondo un antico canone archi-

(1) È detto nel fregio con bei caratteri capitali scolpiti sul mattone « *Vive quasi protinus moriturus. — Aedifica tamquam semper victurus — Quod si feceris perpetuo vitam — Tibi apud Deum et mortales polliceare* ».

(2) Cfr. De l'Orme Philibert: *Le premier tome de l'architecture*, Parigi, 1568.

tettonico, lungo il cornicione, in numero dispari, tre corrispondenti alla luce dell'arco, ovvero cinque da pilastro a pilastro — sta lo spazio quadrato perfetto della *Metope* ornata nel mezzo dal rovescio convesso del piatto sacrificale stilizzato.[1] Tutto questo è disegnato in maniera da dimostrare dei concetti in materia molto precisi nell'architetto.

Ma che i rapporti di grandezza nella costruzione del Palazzo Naselli-Crispi siano del tutto personali nel Carpi, ed indipendenti dalle teorie degli architetti teorici contemporanei risulta in modo chiaro dall'esame delle proporzioni stabilite dal Vignola e dal Palladio in parti similari di edificî. Il Vignola, che ha tratto anche lui fondamentalmente le sue misure dal Teatro di Marcello [2] rendendone tuttavia più piacevoli le proporzioni, così stabiliva le misure della sua arcata dorica in *moduli* unitari:

Cornicione . . .	mod. 4 —	Distanza da mezzo a mezzo delle colonne	mod. 15
Colonna	» 16 —	Luce dell'arco per la largh.	» 10
Piedistallo . . .	» 5,10	Luce dell'arco per l'altezza .	» 20
Ord. compl. mod	25,10		

Riportando le proporzioni usate dal Carpi nell'ordine dorico di Palazzo Naselli alla stessa misura unitaria si ottengono invece le seguenti cifre:

(1) Le proporzioni delle singole parti del cornicione corrispondono a quelle stabilite dal Serlio: *Regole generali d'architettura*, ecc., Venezia, 1537, cart. 20 *v.*, per l'ordine dorico, quasi perfettamente: così da ritenere che il bolognese abbia tenuto conto dell'opera del Carpi.

(2) Cfr. ex.-g. *Regola delli cinque ordini d'architettura*, di M. Jacomo Barozzio da Vignola, Tav. XIII. (Studi dell'ordine dorico cavati dal Teatro di Marcello). La prima edizione di questo libro sembra del 1563.

Cornicione . . .	mod. 4,80	Distanze da mezzo a mezzo delle colonne	12,22 1/2
Colonna . . .	» 15,28		
Piedistallo . . .	» 5,02	Luce dell'arco per larghezza	8,73
Ord. compl.	mod. 25,10	Luce dell'arco per altezza .	19,42 1/2

La conseguenza che si può trarre nel paragone è che mentre il Carpi nella divisione delle parti dell'ordine dava maggior importanza ed ampiezza, che non il Vignola, al cornicione ottenendo così un effetto di maggiore solidità; correggeva la pesantezza che poteva derivarne all'edificio aumentando la luce dell'arco per altezza e diminuendone la larghezza: riducendo contemporaneamente l'effetto pittorico decorativo ad una accentuazione moderata della linea con la sostituzione del pilastro alla colonna, la quale con la sua massa nel piccolo spazio — così ancora più ristretto — avrebbe esagerato il pittoricismo di profondità.

Fig. 163 — Ferrara.
Maniera di Girolamo Carpi: Palazzo Genta.
(Fotografia Art Graf.).

E le medesime ragioni valgono correlativamente all'arcata dorica del Palladio, il quale — riducendo a sistema gli ordini di architettura allo stesso modo del Vi-

gnola — non portò tuttavia in essa le proporzioni di grazia e di eleganza che seppe trovare per l'arcata jonica.

Egli è poi per lo stesso senso di moderazione che il Carpi nelle arcate doriche piene del cortile Naselli non approfondisce soverchiamente le mezze conchiglie — scavate sul mattone a martellina — e che elevano le fe-

Fig. 164 — Ferrara. Maniera di Girolamo Carpi: Il Palazzetto di Marfisa d'Este. (Fotografia Art. Graf.).

nestre a funzione di nicchie;[1] e si contenta di aumentare superiormente i chiaroscuri senza troppo distanziarli con piccoli tondi [2] corniciati posti, — sempre in numero dispari — tra la linea interna dell'arcata dorica dell'archi-

(1) L'idea di questa decorazione deriva forse dalle nicchie col catino a mezza conchiglia dall'esterno della chiesuola di S. Pietro in Montorio di Donato Bramante.

(2) In alcuni di questi tondi stanno le epigrafi: *Voluptati tempera; Ferendum ac sperandum* (3 volte ripetuta); *Sustine et abstine*. Nel tondo corrispondente al pozzo incastrato nel vano di una fenestra, sta invece: *Nimphae loci*.

tettura del cortile e la linea esterna dell'arco della fenestra (pseudo nicchia).

In tal modo nell'applicazione dell'ordine architettonico si determinava un significato estetico più che costruttivo; benchè per un'estetica di eguaglianza voluta dall'euritmia delle forme, richiesta dalla necessità di far

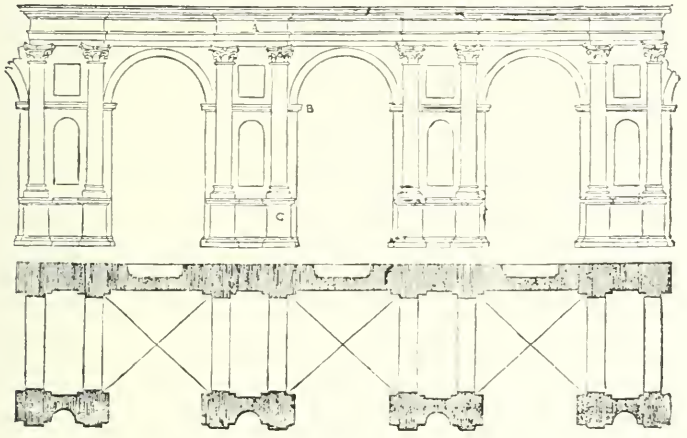


Fig. 165 — La Loggia del Belvedere in Vaticano prima dei lavori di Giulio III.
(Dal: Serlio S. Regol. Gen. di Archit.).

corrispondere la superficie murale ed i vani delle finestre di tre lati della corte al lato del portico, elemento costruttivo che per i suoi vani era una quantità pittoresca non trascurabile.

Nel piano superiore applicò il Carpi, secondo le regole, l'ordine jonico, che nelle arcate ha funzione estetica in quanto che serve a circoscrivere la superficie murale piena ove aggettano i frontespici delle fenestre, mentre nei pilastri ha funzione costruttiva congiungendo il piano

terreno al cornicione. Nella distribuzione delle masse decorative l'architetto si accostò al concetto informatore dell'arcata jonica palladiana, dando maggiore altezza al pilastro, ed anche al piedistallo in confronto al cornicione, ed insveltendo ancora di più che nell'ordine dorico inferiore la luce dell'arco per altezza. Non è privo di interesse, trattandosi di una applicazione cinquecentesca del jonico, il notare come il Carpi nella costruzione della *voluta* — che è appunto il segnale caratteristico e distintivo di questo ordine architettonico — sia appieno indipendente dai suoi contemporanei, accostandosi invece forse alla voluta delineata dall'Alberti: resa infatti questa meno ovata e più rotonda (fig. 161). Ora se si riflette che il tempio Malatestiano di Rimini e Sant'Andrea di Mantova sono probabilmente la base dell'educazione di Bramante, il quale conserva temporaneamente qualcosa dello stile dell'Alberti, non è maraviglia se il Carpi, già di tendenze bramantesche abbia avuto presente l'insegnamento del grande fiorentino, che d'altronde già aveva lasciata una fama personale in Ferrara. E che la concezione della voluta jonica nel palazzo Naselli-Crispi sia una cosa propria del Carpi — a parte la origine remota — risulta dalla conservazione di essa quasi integrale sino alla fine della vita dell'artista, anche nel portale del palazzo Trotti, ora del Seminario, in Ferrara.

Come è notorio, nella prima metà del Cinquecento, era avvenuto un gran battagliare sulla maniera di formare perfettamente la voluta del capitello jonico, originato dal fatto che questa era ritenuta una delle figure (con la regola relativa) perdute del Vitruvio classico. Varie furono

Fig. 166 Firenze, Galleria degli Uffizi. Girolamo Carpi: Disegno-progetto dei lavori nella Loggia del Belvedere ai tempi di Giulio III (Fotografia dell'autore).

le regole esibite come definitive per costruirla; ma le preferite erano, e sono ancora, quelle del Palladio e del Vignola che non si differenziano molto fra di loro; ma che sembra debbano la loro origine agli studi del pittore Giuseppe Porta detto Salviati, che ne raccolse il risultato nel 1552 in un rarissimo opuscolo di quattro fogli di stampa,[1] protestando per la appropriazione indebita, fatta da' contemporanei, della sua scoperta, che egli aveva maturata fin dal 1541 mentre si trovava a dipingere in Padova.[2] Del resto anche il francese De l'Orme non ebbe scrupolo di dichiararsene inventore, sebbene a torto.[3] Ad ogni modo la risoluzione pratica data al problema dal Carpi, abbreviando la lunghezza del canale della voluta, è sicuramente meno complessa delle sovraccennate, pur conservando innegabili elementi di eleganza. Del tutto personale all'artista ferrarese è l'appoggiare la voluta sul collarino della colonna o del pilastro, mentre gli altri architetti tendevano a far risalire il collarino verso l'occhio della voluta medesima. Anche negli altri particolari architettonici dello stesso piano del palazzo Girolamo si mostra accurato conservatore delle idee che nel '500 si credevano derivate dalla classicità. Le fenestre hanno il frontespizio di altezza regolare, con un forte aggetto, che scende al livello dei mezzi capitelli jonici su cui hanno il loro inizio gli archi dell'ordine architettonico.

(1) Salviati Josephe, pittore: *Regola di far perfettamente col compasso la voluta et del capitello jonico et di ogni altra sorta*, Venetia, per Fr. Marcolini, 1552.

(2) Sembra realmente che ciò avvenisse per una indiscrezione del Barbaro, il classico commentatore italiano di Vitruvio, che appunto finiva di stampare la sua opera dal Marcolini nel 1556; dedicandola poi al Card. Ippolito d'Este.

(3) Cfr. De l'Horme Philibert: *Le premier Tome de l'architecture*, Paris, 1568.

Tra il frontespizio e il superciglio di ogni fenestra sta il fregio pulvinato, ma semplice e quindi minore in altezza del superciglio medesimo. [1] Il fregio pulvinato, ossia *colmo* in quanto che rappresenta una massa orizzontale gonfia « a guisa di pulvini o di piumazzi », è usato nuovamente nel grande cornicione (fig. 162) che gira intorno alla corte, secondo il criterio che esso fosse un coefficiente dell'ordine jonico: certamente l'uso di esso fu determi-

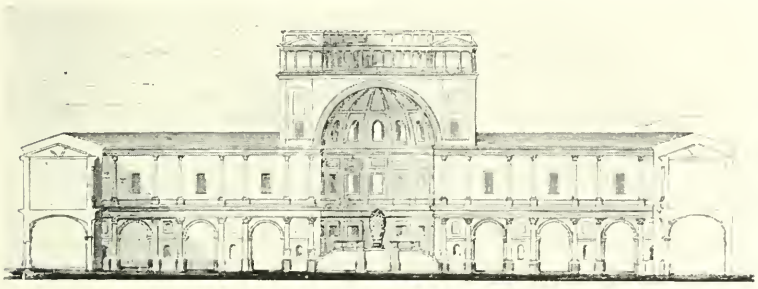


Fig. 167 — Roma. La fronte del Belvedere dopo i lavori di D. Bramante, Girolamo Carpi e Pirro Ligorio.

nato dal fatto che parecchi monumenti romani non ne erano privi, ad esempio il quadriportico di Giano al Velabro in Roma, e la facciata del tempio di Tivoli. Del resto anche Baldassare Peruzzi aveva fatto uso del fregio pulvinato nelle fenestre di Palazzo Massimo ed in altre costruzioni; ed eziandio il Serlio [2] delineando una co-

(1) Scriveva il SERLIO (cfr. *Il settimo libro d'architettura*, a cura di Giacomo de Strada antiquario, Francoforte sul Meno, 1575, cart. 77): « L'altezza del fregio sarà la quarta parte di più della pilastrata: se sarà intagliato; e se sarà schietto sarà la quarta parte minore... per che è pulvinato, e senza intagli, sarà la quarta parte minore... ».

(2) SERLIO, Bolognese: *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè, Thoscano, Dorico, Jonico, Corinthio, et Composito, con gli essempi dell'antiquità che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruvio.* In Venetia, MDXXXVII, cart. 39 *v*.

lonna jonica col suo cornicione dava a questo un fregio pulvinato secondo « le cose di Roma che sono molto diverse dai scritti di Vitruvio ».

Tutto questo dimostra come il Carpi abbia dovuto necessariamente fare degli studi personali e coscienziosi sui monumenti dell'antichità. Tutto il palazzo Nε-

Fig. 158 — La Fronte del Belvedere nello stato attuale.
(Fotografia Moscioni).

selli-Crispi può essere considerato infatti una attuazione pratica di essi studi. Con tale preparazione è naturale che Girolamo fosse richiesto di disegni per fabbriche da eseguirsi, secondo quanto ci narra il Vasari; e doveva essere di fatto ben riconosciuta la sua abilità di architetto se in tale veste se lo portò seco a Roma il Cardinale Ippolito.

Fa meraviglia peraltro come la tradizione locale ferrarese non ci abbia conservata memoria più specificata e

precisa dell'attività dell'artista in questo campo. Ma a Ferrara diverse sono le case, che nelle linee delle loro facciate richiamano quella di Palazzo Naselli-Crispi, da

Fig. 169 — Roma, Palazzo Spada.
Disegno di Girolamo Carpi?: Stemma di Giulio III.

cui stilisticamente dipendono; ad esempio: quella dei Genta in via Madama e l'altra dei Sani in via Terranova. Nella prima è poi caratteristica, in un grande scudo ovato sull'alto del portale in rustico, la ripetizione di uno degli scudetti a *cartouche* che si vedono nel cortile Naselli-

Crispi (fig. 163). Anche il disegno severo della palazzina, che fu poi detta di Marfisa per esserle stata data in dote nel 1578 e che è decorata nell'interno da pitture della scuola dei Dosso e del Carpi, potrebbe forse essere di Girolamo Carpi medesimo. Nella facciata (fig. 164) di questa costruzione ferrarese del tempo del duca Ercole II la sa-

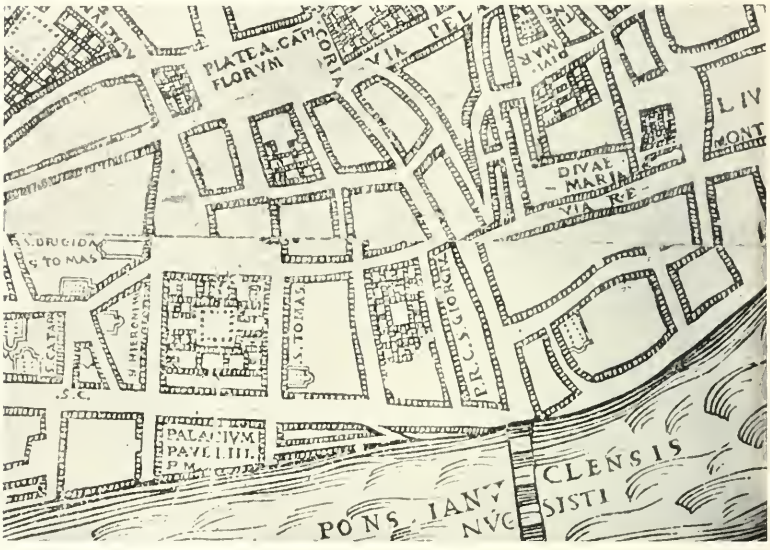


Fig. 170 — Particolare della Pianta di Roma dell'anno 1551 di Leon. Bufalini. (Da: F. Ehrle, *La Pianta*, ecc.).

goma delle finestre dal fregio pulvinato richiama quella delle fenestre di palazzo Naselli; ed il sobrio ed elegante portale, coll'arco non a semicerchio completo, è concepito nelle proporzioni abituali a Girolamo. Anche il frontespizio scolpito del cornicione del portale ci riporta alle decorazioni che il nostro artista dipinse equidistanti, con spirito simile, sopra il fregio architettonico di San Francesco (fig. 11).

Quando il Cardinal Ippolito II d'Este, tornato di Francia, se ne venne a Roma, è probabile che fosse subito seguìto dal Carpi. Si trova infatti il nome dell'artista ferrarese con cospicua provvigione sino dal 30 agosto 1549 nella lista dei salariati del Cardinale nella città Eterna.[1] In seguito regolarmente il suo nome viene ri-

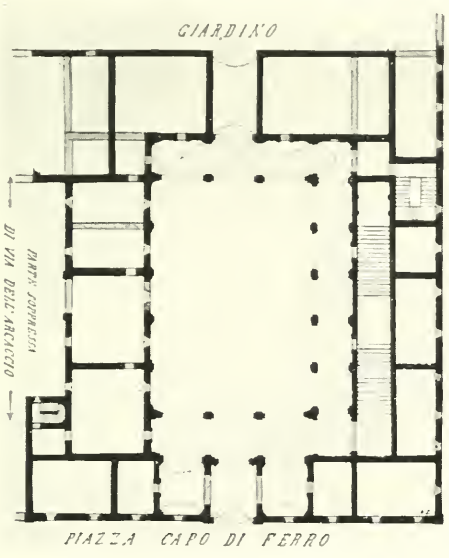


Fig. 171 — Roma. Girolamo Carpi:
Pianta del palazzo per Giulio III (ora Spada).

petuto nella nota degli spesanti per spese di companatico, insieme a quello degli altri che nell'Urbe vivevano intorno ad Ippolito: Tommaso Mosti già altrove ricordato; Giulio Grandi o De Grandis che era vescovo eletto di

(1) Archivio di Stato, Modena: *Giornale del Card. Ippolito segnato ÷ Roma*, tenuto da Benedetto Bordocchio: Salariati, XXX agosto-ottobre e XXXI dicembre 1549. (Spoglio A. Venturi: *Doc. X*): Il Carpi riceveva oltre il mantenimento cinque scudi al mese di provisione: Era questa una delle più cospicue provisioni che desse il Card. Ippolito.

Anglona e presidente della Camera Apostolica;[1] Gerolamo Falletti oratore estense; Pirro Ligorio napoletano che visse poi per molto tempo in Ferrara — ove morì il 30 ottobre 1583 — protetto dagli Estensi per la sua multiforme abilità; ed altri. Il nome di Pirro Ligorio per vari anni ricorre nei conti del Cardinale Estense insieme a quello di Gerolamo Carpi,[2] ma in quel tempo si esercitava con intelligenza nel trattare e raccogliere cose antiche: solo più tardi, e sembra dopo la morte di Girolamo, si dedicò anche all'architettura.

Quali lavori compiesse a Roma il Carpi durante l'anno 1549 non si sa. Il Müntz per equivoco lo fa lavorare nella villa d'Este di Tivoli,[3] che cominciata negli scavi da qualche tempo (1548) stava però sempre agli inizi. È

(1) Archivio di Stato, Roma: *Introiti ed Esiti dal 1548 al 1552:* Giulio de Grandis come presidente della Cam. apostolica aveva 40 scudi al mese di provisione. (Cfr. *Intr. et Exit. 1448*, cart. 15*v.*) Era vescovo eletto di Anglona certamente dal novembre 1548 (cfr. *Id.*, cart. 4*v.*). Al 21 novembre 1549 sede vacante ricevette 400 scudi d'oro *ad recognitionem assiduorum laborum circa visionem et solidationem computorum Introity et Exitus quarum:cumque pecuniarum* (cfr. Arch. di Stato, Roma, *Mandati Camerali*, 1549-50, vol. 887, cart. 70). Giulio III creò poi nel 1552 commissario generale della Camera Apostolica Alessandro Pallanteim (cfr. Archivio Vaticano, 1552. Julii 31: *Julii III breve quo Alexandrum creat.* Commissarium Cam. Ap. gen.). Dopo questa nomina l'importanza di Giulio Grandi ebbe a cessare.

(2) Nei conti è chiamato *m.° Pietro antiquario, m.° Pietro Ligurio antiquario, m.° Pirro Ligurio.* Cfr. Archivio di Stato, Modena: *Libro Giornale del Card. Ippolito segnato ✣ Roma*, tenuto da Benedetto Bordocchio, 1549, cart. 75, 77, 78, 80, ecc., *passim;* Id. 75.: *Libro Giornale di M. Benedetto Bortocchio segnato A. Roma*, pag. 45; Nota degli spesanti e nota dei Salariati dal gennaio all'aprile (pag. 46, 47, 48, ecc., *passim* (Spoglio A. Venturi: *Doc. XI*).

(3) Cfr. Müntz E.: *Histoire de l'art pendant la Renaissance. La fin de la Renaissance*, Paris, 1895, pag. 324. L'equivoco è sorto dall'erronea applicazione del passo della *Vita* del Vasari relativo al giardino del Card. d'Este nel Quirinale, alla villa d'Este di Tivoli, dove nel 1550 si lavorava sempre agli scavi. Cfr. Arch. di Stato, Modena: *Libro giornale di m. Benedetto Bartocchio segnato A Roma*, 1550 nella nota dei salariati coi nomi dei garzoni impiegati alle cave di Tivoli.

più probabile che il nostro artista attendesse a lavori insieme agli altri architetti ferraresi, che risiedevano allora nella città eterna e che non potevano non essere in relazione con lui: Messer Giacomo Meleghino che fino dal 1535 stava al servizio del Pontefice Paolo III in Roma,[1]

Fig. 172 — Roma. Facciata del palazzo di Giulio III (ora Spada). (Fotografia Alinari).

dove morì proprio sulla fine del 1549, dopo aver fatto al

(1) Giacomo Meleghino, che il SERLIO (cfr. *Regole generali di architettura*, Venetia, 1537, pag. 3) vantava quale *molto intelligente* di architettura, nel 1539 come *Commissario delle fabbriche di N. S.* esigeva denaro per un deambulatorio all'Aracoeli; e così nel 1542. Due anni dopo vendeva una casa in via Giulia; e nel '45 faceva venire da Ferrara dell'azzurro oltremarino per Michelangelo che dipingeva nella Cappella Paolina, e nello stesso anno lavorava col San Gallo al Palazzo Farnese. Nel gennaio del 1547 ottenne dal Papa la Castellania della Rocchetta di Parma, e dal dicembre dello stesso anno alla sua morte percepisce denaro come architetto delle fortificazioni di Borgo (cfr. BERTOLOTTI A.: *Artisti Bolognesi, Ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma*, Bologna, 1886, pag. 21-24).

16 novembre dello stesso anno il suo testamento di cui aveva nominato esecutore Giulio Grandi,[1] uno dei frequentatori della casa del Cardinale; M.° Giovanni Alberto da Ferrara, che al pari del Carpi fu al servizio di Giulio III, soprastante e capomastro del palazzo di Baldovino del Monte,[2] poi architetto del Cardinale Ippolito [3] almeno dal 1560.

Così il Carpi fu probabilmente dagli inizî della sua vita romana — come lo fu poi in seguito — in relazione con Bartolomeno da Casale detto il Baronino, un impresario dei lavori costruttivi della Camera Apostolica, muratore, e forse anche architetto pratico, il quale teneva *hostaria* sul canto di via Flaminia,[4] e fu ucciso — sembra — da uno dei fornitori di antichità del Cardinal Ippolito[5] nel 1554 forse per gelosia di mestiere. Il Baronino fu architetto del Conclave[6] che si tenne dopo la morte

(1) Il Bertolotti dando notizia del testamento del Meleghino aveva fatto una pessima lettura del nome dell'esecutore testamentario.

(2) Nel settembre del 1554 l'architetto M.° Giov. Alberto da Ferrara comprava 70.000 mila mattoni per la fabrica di Baldovino fratello del papa, della quale è qualificato soprastante e capo mastro. (Cfr. Roma, *Notar. Stefano Reinini*, 1553, fogl. 346; cfr. BERTOLOTTI, l. c., pag. 27, che fa presente questo architetto in Roma dal 1547).

(3) Archivio di Stato, Modena: *Libro del Card. Ippolito « Entrata ed uscita delli denari della Protettione di Francia »*, an. 1560, agosto 1: *Giov. Alberto architettore di Monsignore* (SPOGLIO A. VENTURI: *Doc.*). Si tratta forse di Alberto Schiatti ferrarese, imitatore delle forme architettoniche di Gerolamo Carpi a cui fu successore nei restauri del Castello Estense.

(4) Cfr. LANCIANI: *Storia degli Scavi di Roma*, Roma, 1908, Vol. 3, pag. 25.

(5) Cfr. LANCIANI, l. c. pag. 23: Il giorno 4 settembre 1354 mentre il Baronino rincasava dalla Vigna di Papa Giulio verso l'imbrunire fu ferito a morte nell'ingresso dell'ortaccio dove abitava Giulio Merisi misuratore di Giulio III. Il morente affermò: « ho « sospetto che me habbia fatto assassinare un certo Giovan Antonio (Stampa) che si « diletta di anticaglie, il quale è praticato lì a la vigna del papa et haveva maneggio de « far dare figure al papa » (Cfr. BERTOLOTTI: *Artisti subalpini*, pag. 30).

(6) Cfr. Archivio di Stato, Roma: *Mandati Camerali*. 1549 50 (N. p. 886) cart. 131: *novembre 13, 1549*. Bartolomeo Baronino riceve come architetto del Conclave scudi 200.

di Paolo III avvenuta a Montecavallo [1] la domenica 10 novembre 1549: e mentre i cardinali attendevano ai funerali del defunto pontefice,[2] egli stava adattando gli appartamenti dove si dovevano rinchiudere i porporati il 29 di novembre. Ma i Cardinali presenti in Roma e con gli altri « *Hippolito Diacono di S. Maria in Aquiro de Ferraria* » fino dalla morte di Paolo III si radunavano in regolari congregazioni. E fu in una di essa che uno speciale oratore del duca Ercole di Ferrara — Filippo Rodi — presentava il 26 di novembre gli omaggi del suo padrone. I Cardinali al principio del Conclave erano quarantadue. Ippolito d'Este ebbe posto nell'aula del Concistoro secreto. Aveva con lui i ferraresi Francesco Villa [3] e Bighino Baji, Brandalisio de' Trotti chierico, e Giacomo Canano chierico e *Fisico*,[4] ed il vicentino Scipione de Pioveni. Il Cardinale di Ferrara, protettore di Francia,

(1) Cfr. Archivio Vaticano, Roma, Politicorum B. (106), Miscellanea, arm. II, 107, pag. 170.

(2) Allo splendore di questi funerali concorse l'opera anche di Pellegrino Tibaldi, allora in Roma, il quale riceve in data 13 novembre 1549 insieme a m.° Michele Crekì di Lucca 100 scudi d'oro per mercede *picturae armarum et aliarum diversarum rerum ad usum funeralium.. Pauli papa III.* (Arch. di Stato, Roma: *Mandati Camerali*, 1549-50, cart. 55); al 24 novembre 1549 fu poi registrato un nuovo mandato di scudi 138 per Michele Creco di Lucca e Pellegrino de Pelegrinis bononiense, per insegne e vessilli serviti nel funerale di Paolo III (Arch. di Stato, Roma: *Mandati*, 1549-50, vol. 887, cart. 78).

(3) È forse il Francesco Villa a cui il Carpi aveva da giovane fatto il ritratto.

(4) Il Canano era anche fra i medici ufficiali del Conclave, e fu anche uno dei tanti medici di Giulio III (cfr. Archivio di Stato, Roma: *Tesoreria Segreta, 1550*, cart. 4 *verso:* « addì ditto, 21 Giugno: scudi 4 di oro al famiglio di stalla di m.° Giacomo da Ferrara medico i quali S. S.ta gli dona per il cavallo ch'apprestò a S. Beatitudine »). Oltre questi e l'altro Canano Giov. Battista stette presso Giulio III un altro medico ferrarese il Brasavola (cfr. Arch. di Stato, Roma: *Tesoreria Segreta*, 1552, cart. 33 *v.*: 12 novembre si paga un conto di scudi 3,12 al *medico Brasaule venuto da Ferrara in servizio di S. Beatitudine*).

sostenne sin dal principio (4 dicembre) che si dovessero secondo il desiderio del Re Cristianissimo aspettare i

Fig. 173 — Roma. Cortile del palazzo di Giulio III (ora Spada). (Fotografia Alinari).

Cardinali di Francia, che giunsero il 12 dicembre, senza portare per altro soverchio giovamento alla fazione dei

suoi sostenitori: poichè i voti in favore d'Ippolito d'Este non superarono mai i sei o sette, essendo pur tuttavia uno

Fig. 174 — Roma. Cortile del palazzo di Giulio III (ora Spada). (Fotografia Alinari).

dei più favoriti. Ma troppi erano i candidati sì che ancora al 29 del mese non si era concluso nulla. Solo all'8 feb-

braio 1550 fu creato e pubblicato Papa Giovanni Maria Del Monte San Savino, Cardinale del titolo di Santa Prassede, già legato di Parma e di Piacenza, vescovo di Pavia, poi legato di Bologna,[1] e dell'Emilia che egli aveva staccato dalla provincia bolognese (1544-1550), e vescovo suburbicario di Palestrina. Il nuovo papa, che fu incoronato solennemente il 22 febbraio dello stesso anno ed assunse il nome di Giulio III era un amico di Ippolito d'Este, che aveva favorito la sua elezione, e che perciò non solo era presente alla Incoronazione, ma volle che anche a casa sua si facesse festa.[2]

Ai 14 di marzo il Papa dando un pranzo ad alcuni Cardinali amici invitò anche Ippolito d'Este.[3] Gerolamo Falletti aveva già poco dopo l'elezione pronunciata a nome del duca Ercole un elaborato discorso latino in cui le lodi al Papa, superavano invero ogni verosimile[4] ed affermavano sul carattere di Giulio III proprio il contrario di quanto ci raccontano i cronisti del tempo. Il

(1) Giov. Maria Ciocchi del Monte era tornato a Roma dopo lunga assenza solo il 23 novembre 1549. « *Die 23 nov. Revmus Dom. Joannes Maria Episcopus Prenestinus Cardinalis de Monte Sacri Concilii Presidens et civitatis Bononiae legatus qui per quinquennium, ab ipsa scilicet Concilii inchoatione, ab Urbe abfuerat...* » (cfr. Arch. Vaticano, Roma: *Politicorum B*, 106, Miscellanea, arm. II, 107, pag. 170 e ss. Dove sono tolte tutte le notizie particolari date nel testo).

(2) cfr. Archivio di Stato, Modena: *Conto generale* MDV.^{x} *Roma*, del Card. Ippolito, pag 21: « *Per la coronazione di Papa Giulio sette botti di vino servirono per fare allegrezza* ». (Spoglio A. Venturi: *Doc. XII*).

(3) Archivio Vaticano, Roma: *Diario del Massarelli.*

(4) Cfr. Hieronymi Faleti, *Orationes XII*, Venetiis, Aldus, MDLVIII, cart. 43: « *Ad Iulium III Pontificem Max... Accedit tua illa admirabilis omnibus in rebus animi magnitudo, modestia singularis, benignitas summa, praecipua quaedam vitae ac morum integritas, et quae in ommi sapiente sunt pulcherrima, prudentia scilicet in respondendo, in audiendo facilitas, in deliberando gravitas, in conficiendo maturitas, in agendo, gubernandoque aequitas inaudita... Omnibus denique virtutibus adeo praeditus, adeo ornatus es, ut non te mortalem, sed plane divinum omnes arbitrantur* ».

Fig. 175 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Girolamo Carpi · Disegno primitivo del Ciborio di Giulio III — (Fotografia dell'autore).

duca Ercole medesimo venne da Ferrara a Roma per fare l'obbedienza[1] al Pontefice, che lo accolse con grande onore, ospitandolo poi nel Palazzo Apostolico.[2] E la buona armonia tra Giulio III e gli Estensi continuò lungamente; e non è quindi meraviglia se ascoltasse volentieri le raccomandazioni del Cardinale Ippolito,[3] che nel 1550 mise il suo Gerolamo Carpi al servizio del Papa « il quale lo fece architetto sovra le cose di Belvedere dandogli stanze in quel luogo e buona provigione ».[4] Già nel marzo del '50 il Papa aveva dato la successione del ferrarese Iacopo Meleghino come architetto di Palazzo a Francesco Paciotto d'Urbino,[5] il quale però

(1) Archivio Vaticano, Roma. Cfr. *Diario del Massarelli*, pag. 353. L'obbedienza fu prestata al 31 marzo.

(2) Archivio Vaticano, Roma. Cfr. *Diario Massarelli*, pag. 351: « *Hora XXI* (28 marzo 1550) *Ill. mus D. Hercules Dux Ferrarien. applicuit Urbem quam intravit per portam Flamineam cui inere obviam omnes familiares Pontificis ac Cardinalium, comitantibus eum et Oratoribus Caesaris et Regis Christianissimi, cum nonnullis Principibus et Baronibus... Descendit in Palatio Apostolico ubi hospitium ei a Sua Sanctitate preparatum fuerat...* ». Il duca Ercole partì poi da Roma ai 15 di aprile. (cfr. *Diario* cit., pag. 356).

(3) I rapporti fra il Pontefice ed il Cardinale d'Este dovevano essere molto famigliari. Si nota ad esempio nei conti della *Tesoreria segreta* (Archivio di Stato, Roma, anno 1551, cart. 23): « *addì detto.* (24 febbraio 1551) *scudi 10 d'oro alli 5 musici del Rev.mo Cardinal di Ferrara i quali N. S. donò loro per haver cantato innanzi S. S.tà* ». Dai conti si vede come un gran numero di ferraresi frequentassero la corte nei primi anni del pontificato di Giulio III. È probabile che ciò sia avvenuto per influsso del Cardinale Ippolito.

(4) Cfr. Vasari Gior.: *Vite*, Firenze, 1772, vol. 5, pag. 314. Ad ogni modo Girolamo Carpi continuò a percepire la provvigione anche del Cardinale d'Este, nel tempo in cui serviva il Pontefice. Cfr. Archivio di Stato, Modena: *Libro Giornale di M. Benedetto Bortocchio Segnato A. Roma*, del Card. Ippolito 2° d'Este: *Nota degli spesanti per companatico di giorni* 7 a contare dal 1° gennaio 1550 (pag. 45), 8 gennaio (pag. 46), 16 gennaio (pag. 47), 24 gennaio (pag. 48), 1° febbraio (pag. 49). Segue così sino all'ultimo di aprile (pag. 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 74, 75, 76, 77), ecc. (Spoglio A. Venturi: *Doc. XIII*). Id. id.: *Libro dei Salariati*, 1551, del Card. Ippolito 2° d'Este, cart. 20: provvigione a Maestro Girolimo da Carpi dal 1° gennaio al primo luglio. (Spoglio A. Venturi: *Doc. XIV*).

(5) Cfr. Archivio di Stato, Roma: *Mandati Camerali* 1549-50, cart. 36*v.*; 56. Ma il Paciotto non restò lungamente a Roma: nel suo pellegrinare da corte a corte fu anche a

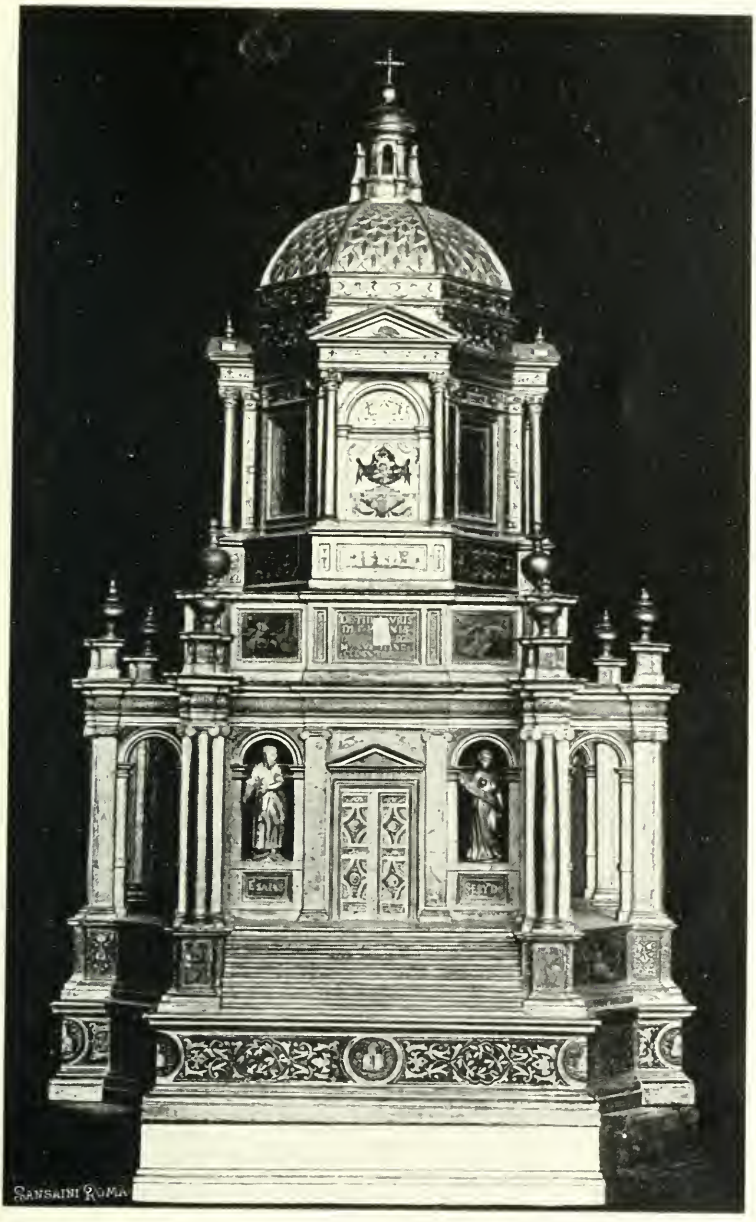


Fig. 176 — Roma, Galleria Doria-Pamphilj. Ciborio di Giulio III.
(Fotografia dell'autore).

come architetto militare dovette attendere non al Palazzo, ma alle fortificazioni di Borgo: lo si trova in fatti nei conti di Castel Sant'Angelo.[1]

Già prima della morte di Paolo III si attendeva alla sistemazione del Belvedere in Vaticano con lavori di una certa importanza,[2] a giudicare dal denaro che vi fu speso. È probabile che in quel tempo, per usufruire del locale ad uso di stanze, si cominciasse intanto con chiudere le arcate della Loggia del Belvedere, che ancora nel 1544, a testimonianza di Sebastiano Serlio [3] — che la paragonava in valore ai monumenti dell'antichità — era nello stato di loggia aperta, come si scorge dal disegno (fig. 165) che egli ne dà.

Ma coll'avvento di Giulio III al pontificato i lavori

Torino dove fece la cittadella ordinatagli da Emanuele Filiberto (cfr A. SERAFINI: *Caramelli di Clavesana. Storia geneologica di una famiglia del vecchio Piemonte*, Roma, 1913, pag 84). Fece la pianta di Roma (cfr. pag. 372) del 1557 (cfr. ROCCHI E.: *Le piante iconografiche e prospettiche di Roma del sec. XVI*, Roma, 1902, pag. 105).

(1) Archivio di Stato, Roma: *Exit.* 1548-52, cart. 48 e ss. *passim.*

(2) Archivio di Stato, Roma: *Reg. Edifici Pubblici*, 1535-1551. *Libro di maestro Domenicho Rossello et m.° Paulo Pianetta*, cart. VII: « MDXLVIIIJ. *Fabrica del palazzo apostolico e belvedere, scudi 3030* »; cart. 7: « *E de dare scudi 2269 e bajocchi 11 per stima di lavori* (nel palazzo cit.) *stimata per maestro Julio Merisi e Maestro Aristotile da Sangallo fino addì 17 de decembre 1546. E de dare scudi 1227 e baj. 55 sono per più lavori fatti in palazzo e belvedere nel tempo di papa Paulo e a bon conto come si vede particularmente e quali non sono stimati dalli misuratori della Camera come gli altri che saranno a fare stimare e farmi buono quanto saranno stimati...* ».

(3) SEBASTIANO SERLIO: *Regole generali di architettura*, Venezia, 1544. *Il terzo libro... nel qual si figurano e descrivono le antiquità di Roma e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia*, pag. 142: « E veramente si può dire ch'egli (Bramante) habbia suscitata la buona architettura col mezo però di Giulio II Pont. Mass. come fanno fede tante e così belle opere da lui fatte in Roma, de le quali la figura qui sotto ne è una... questa è una loggia fatta a Belvedere ne' giardini del Papa, ne la quale si comprendono due belle cose: una la fortezza sua che accenna alla perpetuità per essere i pilastroni di tanta latitudine e grossezza, l'altra tanti belli accompagnamenti, e così bene ornata, et oltra la bella inventione ella è anchor molto ben proportionata... ».

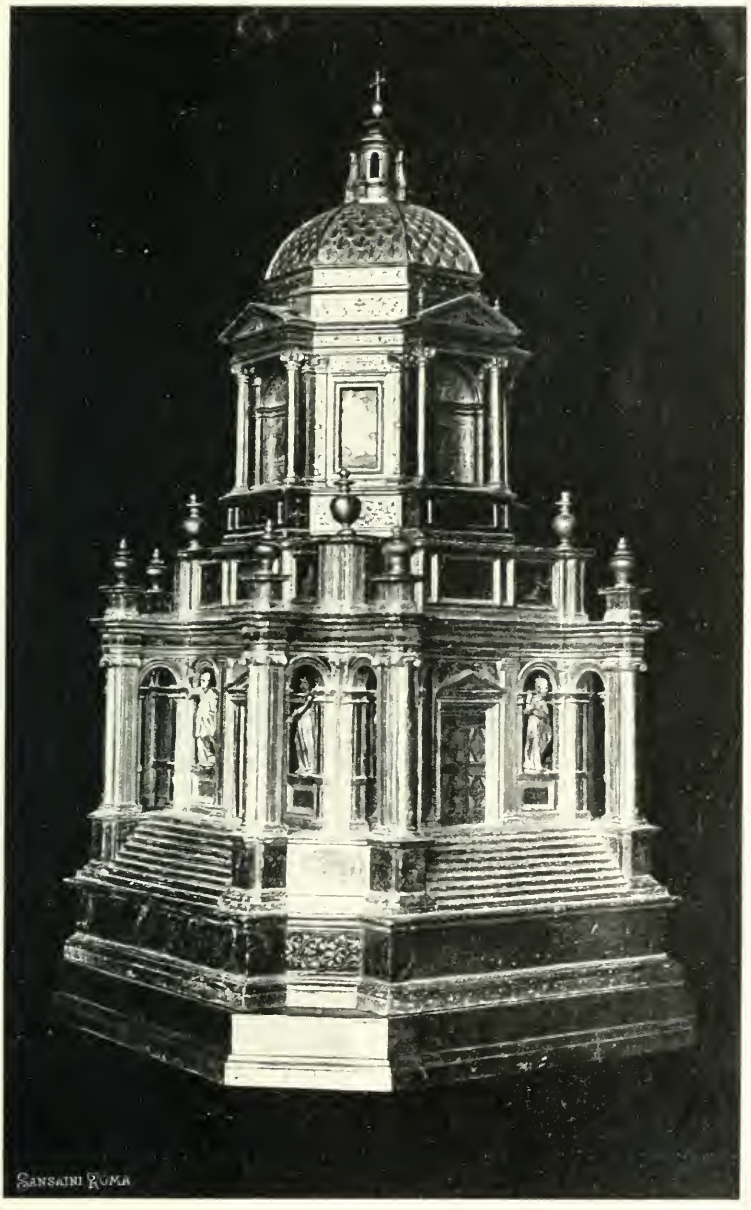


Fig. 177 — Roma, Galleria Doria-Pamphilj. Ciborio di Giulio III.
(Fotografia dell'autore).

presero nuova lena. Essi tendevano all'ingrandimento del Casino di Innocenzo VIII dalla parte che guarda il Giardino della Pigna, ed al suo migliore congiungimento col Corridoio di Belvedere. Il nuovo gruppo di costruzioni si disse delle « *Stanzie Nove* » e vi presero parte attiva molti artisti,[1] che risiedevano in Roma intorno alla metà del secolo XVI. Già fino dall'aprile del 1550 si cominciava a pagare il materiale di edificazione,[2] che evidentemente fu diretta con grande lena, per le premure pressanti del pontefice, dal neo architetto pontificio, il ferrarese Girolamo Carpi. È decisiva in proposito la testimonianza di Giorgio Vasari [3] non solo presente in quel tempo a Roma, ma eziandio parte attiva in lavori ordinati dal Papa.[4]

E sebbene la presenza di diversi artisti col nome di Girolamo nei Conti della Camera Apostolica renda alquanto intricata la scelta, fra i documenti rimastici, dei sicuramente relativi al nostro architetto, tuttavia non manca in essi la conferma del fatto. Addì 17 dicembre 1550 venivano dati « *scudi cento cinquanta d'oro a Messer Girolamo architetto da Ferrara, i quali Nostro Signore gli dona per ricompensa delle sue fatiche durate in Belvedere per servizio di Sua Santità fino al giorno presente* ».[5] Che

(1) Cfr. LANCIANI R.: *Storia degli scavi di Roma*, Roma, 1908, vol. III, pag. 37.

(2) Archivio di Stato, Roma: *Mandati Camerali* 1549-50 (vol 888), cart. 60 *v.*: *aprile*, scudi 460, per mattoni e calce.

(3) Cfr. VASARI GIORGIO: *Vita*, in append., pag. 420.

(4) Cfr. Ex. g. Archivio di Stato, Roma: *Reg. Edifici Pubblici* 1532-1555, cart. 41 (9 ottobre 1552): « *al detto* (Giorgio Vasari pittore) *per la spesa del palazzo dell'Illmo et Eccmo Sig. Baldovino de Monte scudi 19 di muro di legname e di far nettare le fosse* ».

(5) R. Archivio di Stato, Roma: *Entrata et uscita de denari dati da N. Signore a me P. Giovanni Aleotto Maestro di Camera et Thesoriero secreto di S. Santità per la spesa della*

non vi sia dubbio sull'identità della persona viene stabilito da un Mandato Camerale di pagamento, in data 13 gennaio 1551 firmato dal Cardinal Ascanio di Santafiora Camerario di Santa Chiesa, e confermato al 12 febbraio dello stesso anno [1] — relativo ad una lista di lavori eseguiti da Bartolomeo Baronino nel Palazzo Apostolico contro firmata dal misuratore delle Fabbriche per conto della R. C. A. Giulio Merisi, e dall'architetto di Palazzo Gerolamo Carpi. Ecco il documento: [2] G. Asc. Camerarius *R. p. D. Ioanni Poggio episcopo Tropiens. Thesaurario apostolico generali de mandato, ecc. Tenore presentium committinus et mandamus ut de Camerae apostolicae pecuniis per manus magnifici viri D. Cornelii Malvasiae illarum depositarij generalis solvi et numerari faciatis magistro Bartholomeo Casalen. muratori scuta tria et bajochos quinquaginta de juliis X pro quolibet scuto pro mercede operum seu laboreriorum per eum nuper in palatio apostolico*

fabrica di Belveder et altre occorrenze e secondo l'ordine di S. Beatitudine cominciando da questo XI di ottobre 1550. (*Regist. Edifici publici*, 1550-1551, cart. 19 *verso*). Il documento fu conosciuto anche dal Bertolotti A. (*Artisti Bolognesi, Ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologna, 1886, pag. 26) che lo chiosa in modo incredibilmente sciocco!

(1) Archivio di Stato, Roma: *Mandati Camerali Julii III, 1555* (vol. 890), cart. 52 *verso: Bartolomeo Muratori* (in margine la nota: *Solvant Domini Bindus de Altovitis et Socii de pecuniis quas promiserunt mutuari S. D. N. Die 12 Febrarii 1551 Io. Riccius Thesaurarius*). *Ioan... Magnifico viro Cornelio Malvasie... numeres magistro Bartholomeo Casalensi muratori scuta tria et baj. quinquaginta... pro mercede operum seu laboreriorum per eum nuper in Palatio apostolico et habitationibus sive stantiis Illmi Dni Balduini de Monte factorum et in cedula designationis illorum manibus dominorum Julii de Americis mensuratoris fabricarum et Hieronimi Carpi architectoris dicti Palatii subscripta penes Rev. et Ill. D. G. Ascan. Card. de S. Flora. S. R. E. Camerar. dimissa express... dat... die XIII Januari 1551* ».

(2) Archivio di Stato, Roma: *Mandati Camerali* Giulio III, 1550-1551, cart. 152 *v.* 153 *r.*

et habitationibus sive stantiis Illmi D. Baldouini de Monte factarum et in cedula designationis illorum manibus dominorum Julii de Americiis mensuratoris fabricarum et Hieronymi Carpi architectoris dicti palatij subscripta [1] *penes nos demissa expressorum, nos enim illa sic soluta in vestris et illius computis acceptabimus et admittemus. Dat. Romae... In Camera Apostolica die XIII Januarij 1551 – G. Ascan. Card. Camerarius. – Hieron. de Tarano.*

Nei conti della Camera un'altra volta si trova, in data 29 aprile 1551, il nome del nostro architetto; ma unito a quello di Jacopo Barozzi detto il Vignola (1507 † 1573, che sembra avesse la successione dei lavori; ma non è ben chiaro ciò che significhino quelle poche righe.[2] Ad ogni modo sembra che negli intrighi degli invidiosi colleghi del Carpi, — a cui accenna il Vasari [3] — non fosse estraneo il Vignola,[4] se risultarono poi in suo vantaggio.

(1) Dunque se il nostro artista *simpliciter* si sottoscriveva *Hieronymus Carpi*, vuol dire che egli non credeva di portare un patronimico diverso: ed è quindi giusto chiamarlo come fa il Vasari: *Gerolamo Carpi da Ferrara*. I due documenti ora dati si completano l'un l'altro (cfr. pag. 3, 4).

(2) Archivio di Stato, Roma: *Regist. Edifici Pubblici*, 1550-1551, cart. 40 *verso:* « *A buon conto per aprile* (24 aprile 1551). *I*(l) *Vignola et m*^{r} *Girolamo architetto con lui che restasse havere della fontana grande et della* (stanza?) *della Cleopatra scudi dicisette baj.* 60*: che sin al presente giorno egli ha ricevuto scudi* 57. *baj.* 26 ». La fontana grande forse è quella eseguita per il giardino da Curzio Macherone (Cfr. LANCIANI: *Storia degli scavi di Roma*, Roma, 1908, Vol. 3, pag. 38), e che si scorge abbozzata nel disegno di Gerolamo Carpi. La stanza della Cleopatra fu poi dipinta da Daniele da Volterra (Cfr. Archivio di Stato, Roma: *Entrata et uscita de denari dati da N. S. a me P. Giov. Aleotto, maestro di Camera et Thesoriero segreto di S. S. per la spesa della fabrica di Belveder*, ecc., 1551, cart. 55 « *4 Settembre 1551 a maestro Daniele da Volterra pittore a buon conto della pittura della stanza dove sta la Cleopatra et del Stucco.* Id. Id.: *Reg. Edif. Pubblici*, 1552-1555, cart. 11, gennaio 1552: *a M. Daniele pittore a buon conto del suo credito per conto della stanza della Cleopatra scudi 10*).

(3) Cfr. VASARI G.: *Vita*, in Append., pag. 420.

(4) Proprio nell'aprile del 1551 venne fatta scrivere dal Papa una raccomandazione al legato di Bologna per il Vignola che se ne doveva tornare in Emilia. Non è privo

Comunque nell'aprile del '51 i lavori murari delle *stanze nove* del Belvedere dovevano essere quasi finiti. Dall'undici ottobre 1550 al venticinque febbraio 1551 si erano già spesi per questa fabbrica quasi ottomila scudi d'oro.[1] E la somma aumentò in seguito poichè sembra

---

d'interesse conoscere in quali mesi il Vignola ricevette la provisione durante gli anni della dimora in Roma di Girolamo Carpi (1549-1554). La prima volta che appare nei conti Camerali il nome di Giacomo Barozzi come architetto di Palazzo è in data 30 luglio 1551 su un mandato insieme a quello di *Giulio de Mericis mensuratoris* in favore di Gio. Maria di Brianza muratore in Palazzo (cfr. Archivio di Stato, Roma: *Mandati Camerali Julii III, 1550-1551*, cart. 239 *verso*). Tuttavia era provvisionato sino dal 1° febbraio 1551. Cfr. Arch. di Stato, Roma: *Reg. Edifici Pubblici*, cart. 27: *Addi detto scudi 13 di oro al Vignola per sua provisione del presente mese cominciata in questo giorno.* Carta 37: *addi 8 di aprile scudi 13 di oro al Vignola per sua provisione del presente mese.* Carta 49 (13 luglio): *addi detto scudi 14 baj. 30 al Vignuola per sua provisione del mese presente.* Cart. 52: *Addi 3 di agosto scudi 13 di oro al Vignuola per sua provisione del mese presente.* Carta 55: *Addi 4 detto* (Settembre) *scudi 13 di oro a Vignuola per sua provisione del mese presente.* La provisione vien data nel mese di ottobre (cart. 59), nel mese di novembre (cart. 66), nel mese di decembre 1551 (cart 66). Il pagamento della provigione al Barozzi nel 1552 viene fatta nel gennaio dalla Tesoreria segreta (cfr. Arch. di Stato: Roma: *Tesoreria segreta 1552, cart. 8 verso: A M. Giacomo Vignuola scudi 13 di oro per sua provisione del mese presente per la cura de architetto*; ebbe inoltre una gratificazione di 25 scudi d'oro. *Ibid.:* cart. 9*v.*), ma nel febbraio è fatto nuovamente dalla Camera Apostolica (cfr. Arch. di Stato, Roma: *Reg. Edifici pubblici*, cart. 12 *verso*) e così nel mese di aprile 1552 (cfr. *Ibid.: Reg. Edif. Pubblici*, cart. 20 *recto*), maggio (cfr. loc. cit., cart. 23) giugno (loc. cit., cart. 27), luglio (loc. cit., cart. 30). Poi la provisione del mese di settembre è pagata di nuovo dalla Tesoreria Segreta. (cfr. Archivio di Stato, Roma, *Tesoreria segreta, 1552*, cart. 27 *verso*). Poi nel novembre 1552 (*Reg. Ed.* cit., cart. 43 *v.*) e nel 1553 è la Camera Apostolica che paga la provisione nei mesi di gennaio (Arch. di Stato, Roma: *Reg. Edif. Pubblici, 1552*, cart. 1), febbraio (cart. 3 *verso*), maggio (cart. 12 *verso*), giugno (cart. 13), agosto e settembre (cart. 18), ottobre (cart. 21), novembre (cart. 22); e così nel 1554 per i mesi di gennaio (cfr. Archivio di Stato, Roma: *Reg. Edifici Pubblici*, 1554, cart. 1), febbraio (loc. cit., cart. 2 *verso*), marzo (cart. 3), aprile (carta 5), maggio (cart. 5*verso*), giugno (cart. 6), luglio (cart. 7), novembre (cart. 11). Si nota dai pagamenti come la presenza del Vignola in Roma divenisse continuata nel secondo semestre del 1551; nel 1552, 1553, 1554 essa fu più saltuaria coprendo tuttavia in media i due terzi dell'anno.

(1) Archivio di Stato, Roma: *Entrata et uscita de' denari dati da N. Signore a me P. Giovanni Aleotto Mastro di Camera et Thesoriero secreto di S. Santità per la spesa della fabrica di Belvedere*, ecc. (*Reg. Edifici pubblici*, 1550-1551, cart. 2 *verso*).

che le *stanze nuove* fossero finite [1] completamente solo nel dicembre del '51.

Agli Uffizi in Firenze esiste un disegno progetto [2] di Girolamo Carpi, che ci mostra in quale modo egli — di tendenze bramantesche — aveva congiunto il piano delle nuove stanze alla preesistente Loggia di Bramante (figura 166) collegandolo semplicemente ed in maniera naturale all'architettura di essa. E l'importanza di questo disegno si accresce per l'indicazione precisa che esso ci dà sullo stato in cui all'incirca rimase il Belvedere dai lavori di Giulio III, sino al tempo in cui Pio IV riprenden-

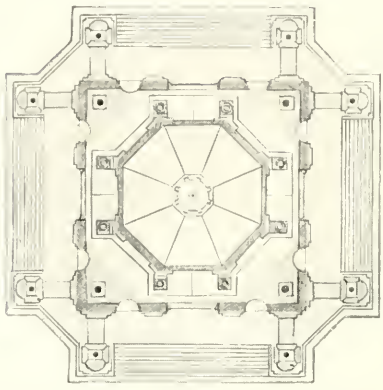


Fig. 178 — Pianta del Ciborio di Giulio III.

(1) Archivio di Stato, Roma: loc. cit., cart. 68 (21 decembre 1551): « *a muratori di Maestro Girolamo per mancia di haver finite le stanze nuove sopra il corridore, scudi 3, baj. 30.*

(2) Firenze, Gall. degli Uffizi, Disegno 2559: *Veduta del cortile del Belvedere e del palazzo in costruzione nel 1550.* A penna cm. 220-335. Nel catalogo (cfr. PASQUALE NERINO FERRI: *Indice geografico analitico dei disegni architettura civile e militare*, Roma, 1885, in *Indici e Cataloghi*, III) viene attribuito erroneamente a Giov. Antonio Dosio (1553–† post. 1609). La medesima attribuzione è ripetuta dall'EGGER H. (cfr. *Römische Veduten*, Lipsia, 1911, vol. I, tav. 47), senza dare una ragione stilistica, ma datandolo 1562 perchè in quell'anno fu terminata da Pio IV la fronte del Belvedere. Invero il Dosio lavorava come stuccatore nel casino di Pio IV tra il 1559 ed il 1565. Ma per escludere la attribuzione a lui di questo disegno, bastava por questo a confronto con le 50 incisioni che egli pubblicò (corrispondenti ai disegni degli Uffizi 2502-2583) nel 1569 nel volume: *Urbis Romae aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae summa cum diligentia a Joanne Antonio Dosio stilo ferreo ut hodie cernuntur descriptae, et a Jo. Bapt. de Cavaleriis aeneis tabulis incisis representatae. MDLXIX, Kal. mai.*

dosi dal cornicione ridusse il Teatro di Belvedere quasi nello stato attuale (fig. 167), giovandosi dell'opera di Pirro Ligorio,[1] già compagno di Girolamo Carpi nella casa del Cardinale Ippolito d'Este in Roma, e quindi

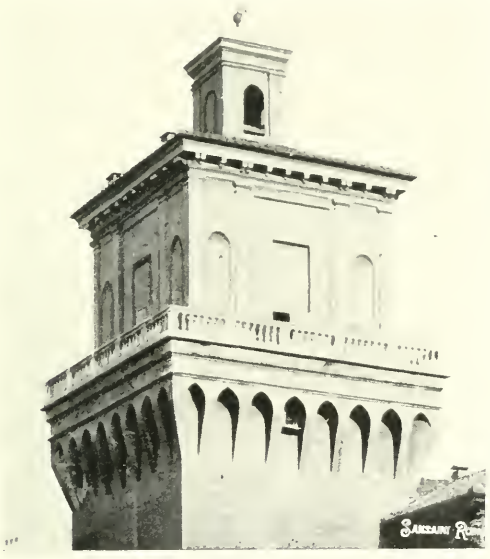


Fig. 179 — Ferrara Disegno di Girolamo Carpi: Torre del Castello Estense — (Fot. Poppi).

conoscitore dei progetti di lui, che ammiratore e seguace

(1) Cfr. La *Leggenda* della PIANTA DEL TEATRO DI BELVEDERE edita da Lafrery nel 1565. « *Fu dalla fe. me. di Giulio II fatto un corridore per l'uso di andare dal Sacro Palazzo Apostolico al luogo detto Belvedere... in dui piani l'uno soprastante l'altro, et questo per opera di m. Bramante architetto... minacciando poi rovina detto edifitio, et mancandogli alcune cose fu dalla bo. me. di Clemente VII et Paulo III sotto la cura di M. Baldassare Peruzzo, et dalla fel. mem. di Giulio III per ingegno d'Antonio di Sangallo instaurato* (Antonio di Sangallo è morto nel 1546 — cfr. VASARI, *Milanesi*, V, 469 — e quindi Giulio III non poteva essersi servito di lui). *Hoggi la S.tà di N. S Pio IV che non lascia di fare cosa di eterna memoria, della Sede Ap.ca havendo considerato il luogo ha con l'opera di m. Pirro Ligurio, in questi tempi architetto famoso, aggiunto a detto edifitio certe parti in quattro cantonate con due logge di più...* ».

del Bramante doveva naturalmente pensare al compimento del primitivo concetto del nicchione secondo le idee di Donato.

Nel disegno abbiamo delle particolarità di costruzione che stabiliscono in modo chiaro la sua data. Si nota anzitutto come anche la parte corrispondente all'emiciclo sia — come nelle due fronti laterali — provvista di copertura a tetto inclinato, copertura che fu necessariamente tolta quando più tardi, ai tempi di Pio IV, si pensò di sopraelevare l'arcone della facciata, e di voltare la copertura dell'emiciclo (fig. 168) come una grande abside di chiesa. A destra del disegno corrispondente al corridore di Belvedere si vede allo scoperto una grande porta arcata — che ancora in parte esiste al termine della scala nell'interno del corridore medesimo nel Museo Chiaramonti con le armi di Giulio III [1] — la quale fu finita [2] negli stucchi da Daniele da Volterra al 15 febbraio 1551, cioè certamente durante ancora la reggenza di Gerolamo Carpi nei lavori architettonici di Belvedere. Già Daniele da Volterra aveva eseguito e finito ai dieci di novembre del 1550 la decorazione in stucco e grottesche di due stanze « *cioè, la sala et la stanza à canto il Teatro* ».[3] Era tanta la fretta del Papa che i lavori di decorazione

(1) All'esterno si scorgono facilmente le tarde costruzioni sopraelevate in questo punto del corridore per coprire l'ingresso di Giulio III alle stanze del Teatro di Belvedere.

(2) Archivio di Stato, Roma: *Registro Edifici pubblici*, 1550-1551, cart. 18 (26 novembre 1550): Daniele da Volterra riceve scudi 12 *per tante giornate di stucco... sopra la porta in faccia del corridore di Belvedere;* cart. 25 (15 febbraio 1551): Daniele da Volterra riceve scudi 11 « *per l'arme di stucco fatta sopra la porta in capo del corridore di Belvedere.*

(3) Archivio di Stato, Roma: *Registro Edifici Pubblici*, 1550-1551, cart. 17.

seguivano immediatamente quelli di costruzione, che almeno nei primi tempi appare molto sollecita: e che tale rimase dall'11 di ottobre [1] mese iniziale delle opere mu-

(1) Archivio di Stato, Roma: *Registro Edificii Pubblici*, 1550-1551, cart. 15 *r.*: *addì detto* (11 ottobre 1550), *scudi* 50 *a M.° Girolamo muratore a buon conto de' suoi lavori di muro ch'ha principiato in Belvedere;* cart. 15*v.*: « *Addì* 15 *di Ottobre* (1550) scudi 50 *a M.° Girolamo muratore a buon conto de' suoi lavori di Belvedere di muro;* Id.: « *Addì detto* (18 ottob. 1550) *scudi ottanta a M.° Girolamo muratore a buon conto de' suoi lavori di muro;* carta 16: *Addi detto* (25 ottobre 1550) *scudi* 60 *a maestro Girolamo muratore à buon conto de' suoi lavori di muro in Belvedere;* cart. 16 *v.*; *Addi ultimo di ottobre scudi* 60 *a M.° Girolamo muratore à buon conto de' suoi lavori di muro;* cart. 17: *Addi* 9 *di novembre scudi* 50 *a M.° Girolamo muratore a buon conto de' suoi lavori di muro; Addi detto scudi* 7 *b(aiocchi)* 90 *al detto per haver speso tanto in un camin di Tever(i)no posto in capo Corr(ido)re di Belvedere; Addi detto* (15 nov. 1550) *scudi* 60 *à M.° Girolamo muratore a buon conto de' suoi lavori di muro;* carta 17 *verso: Addì 22 di novembre scudi* 70 *a M.° Girolamo a buon conto de' suoi lavori di muro;* carta 18 *verso: Addì* 1 *di decembre scudi* 45 *à M.° Girolamo muratore à buon conto de' suoi lavori di muro. Addì detto* (7 dec 1550) *scudi* 50 *di oro a M.° Girolamo muratore à buon conto de' suoi lavori di muro* (scudi 55); cart. 19: *Addì* 14 *di decembre scudi trenta a maestro Girolamo muratore a buon conto de' suoi lavori di muro;* carta 19 *verso: Addì detto* (24 dec. 1550) *scudi* 60 *a m. Girolamo muratore a buon conto de suoi lavori di muro in Belvedere;* carta 23: *Addì* 4 *detto* (gennaio 1551) *scudi* 50 *a M.° Girolamo muratore à buon conto de' suoi lavori di muro in Belvedere;* carta 24 *verso*: 15 gennaio 1551, al detto scudi 55; carta 26: addi 25 gennaio, al detto scudi 48; carta 27: addi 1° febbraio, al detto scudi 36; cart. 28: 7 febbraio, scudi 22 al detto; carta 31: *Addi primo di Marzo* (1551) *scudi 11 e baj.* 96 *a M.° Girolamo muratore per resto di una sua stima delli lavori di muro fatti per Belvedere data sotto li X di Decembre* 1550 *di scudi* 1016 *e baj.* 46; cart. 35 *ver.: Addi ultimo di Marzo a M.° Girolamo muratore à buon conto di una sua stima de' lavori di muro per Belvedere di scudi* 596 *baj.* 58*: scudi* 228 *baj.* 54; Carta 40*r.*: 29 aprile, *a M.° Girolamo muratore a buon conto de' suoi lavori di muro di Belvedere della sua antescritta stima di scudi* 596 *baj.* 58: *scudi* 246; *che sin al presente giorno à detto conto ha havuto scudi* 534 *baj.* 54; carta 41 *verso: Addi* 5 *di maggio scudi* 62 *baj. 4 a M.° Girolamo muratore per resto di scudi* 596 *et baj. 58 che tanto monta la sua stima di lavori di muro per Belvedere data sotto li* 5 *di Marzo* 1551; carta 46: *maggio: a M.° Girolamo muratore à buon conto de' suoi lavori di muro di Belvedere fatti doppo l'ultima stima scudi* 230; carta 48 *verso: giugno: scudi* 66 *al detto;* carta 50 *verso: 25 luglio: al detto a buon conto di una stima di lavori in data 22 giugno di scudi* 839; carta 54: *agosto; A. M.° Girolamo muratore à buon conto di una sua stima di scudi* 840; *scudi* 343*;* carta 57 *verso: addì fin sotto di* 6 *settembre scudi* 23 *baj.* 32 *a M.° Girolamo muratore per resto di scudi* 839 *baj.* 32 *di una sua stima de' lavori di muro in belvedere;* carta 58: *settembre: A M.° Girolamo sopradetto scudi* 226 *baj.* 68 *a buon conto de lavori di muro che fa per Belvedere;* carta 61; *ottobre: a M.° Girolamo muratore scudi* 190; carta 65 *verso: a M.° Girolamo muratore a conto dei lavori di muro in Belvedere scudi* 180; carta 68 *verso: decembre*, A *M.° Girolamo*

rarie, al marzo dell'anno seguente 1551. Rallentarono poi i lavori che probabilmente erano già stati eseguiti nella maggior parte [1] costruttiva. Naturalmente le opere di rifinitura e di decorazione cominciate — esse pure — nell'ottobre del '50 si protrassero per molto maggior tempo Vi attesero Daniele [2] e Leonardo da Volterra, maestro Girolamo *alias* il Bologna falegname in Borgo,[3] i pit-

muratore a buon conto de' suoi lavori di muro in Belvedere et in Palazzo scudi settanta ch'ha ricevuto scudi 666 *baj.* 68. Il Girolamo di cui si parla in questi conti sembra non sia da confondersi con *Girolamo Carpi architetto*; ma pare che egli fosse un semplice imprenditore di lavori murari per conto della Camera apostolica. È possibile poi che sia quello stesso che lavorò di muro anche nella Villla Giulia fuori di porta del Popolo Cfr Arch. di Stato, Roma: *Reg. Edifici Pubblici*, 1552-1555 (Villa Giulia), cart. 28 *verso*, giugno 1552: *a M.° Girolamo da Millano muratore scudi* 460 *a buon conto de' suoi lavori di muro in palazzo et si alla vigna.* Ma non sappiamo se sia da identificare con quel M.° *Hieronimo mediolanens. architectore* (cfr. Arch. di Stato, Roma: *Mandati Camerali* 1549-50, vol. 887, cart 64: *scudi* 50 *d'oro di camera Hieronymo mediolanen. architectori.. ad compuntum expensarum faciendarum ad aptandam portam marmoream cappellae paulinae nuncupatae palatii apostolici...*), che avendo lavorato nella Cappella nova del Palazzo apostolico riceve in data 10 novembre 1549 ducati 50 d'oro. Ma poichè il nostro Girolamo da Milano, imprenditore di lavori murari è sempre detto *muratore* non è da credere che il documento del '49 sia a lui applicabile. Anche il Baronino, che era un altro imprenditore di lavori costruttivi per conto della R. C. A. è chiamato nei conti *muratore* e non architetto. Se il *Mediolanensis* fosse un *lapsus calami* del Registratore si potrebbe pensare che il documento si riferisse a Girolamo Carpi il quale così anche negli ultimi tempi di Paolo III avrebbe lavorato in Vaticano. Invero dall'agosto del '49 al marzo del 1550 non sappiamo cosa egli facesse in Roma.

(1) Infatti nel settembre del 1551 Gerolamo de Tudellis (o dei Zudeli, scultore fiorentino) rimase solo Commissario deputato dalla R. C. A. *super revisionem laterum ac puteolanam* (cfr. Archivio di Stato, Roma: *Liber Mandatorum ordinariorum*, 1548-52, Mandati Camerali). Dal luglio del 1549 aveva sempre avuto a compagno Giorgio (o Gregorio) Grippaut da Caravaggio. Ciò significa forse che nel Palazzo apostolico era diminuito il lavoro.

(2) Cfr. pag 358, nota 2.

(3) Archivio di Stato, Roma: *Reg. Edifici Pubblici*, 1551-53, *Quinternetto aggiunto*, cart. 9, an. 1553. Maestro Girolamo lavorava un soffitto nella *prima camera nova* secondo il *disegno datoli da M.° Nanni architetto* (Cfr. *Id.*, cart. 43). Questo Nanni *architetto si occupava nel* 1553 delle *stanzie nove*, ma il suo lavoro non dovette essere soverchio se *per la mercede de le sue fatiche* ricevè scudi 55 (Cfr. Arch. di Stato, Roma: *Reg. Edif. Pubb.*, 1551-1553, cart. 37). Prima di Gerolamo detto il Bologna avevano

tori Stefano Veltroni di Monte San Savino, nipote del Vasari, Prospero Fontana[1] e Gerolamo Laroni di Bologna,[2] Don Giovanni Francese delle vetriate per le fenestre (almeno 14) istoriate con frutti e imprese,[3] Giovanni Battista battiloro per le dorature dei soffitti, e M.° Filippo vasellaro per *i mattoni dipinti et invetriati* di cui furono mattonate le stanze nuove.[4]

Nel frattempo Girolamo Carpi doveva avere atteso ad altre opere per commissione di Giulio III, sebbene non se ne trovi traccia nei registri contemporanei dei Conti camerali. È cosa notoria la confusione che esiste in quegli anni nelle spese ordinate dal pontefice. Il Tesoriere segreto intralciava l'opera della ordinatissima Camera Apostolica; ed inoltre il papa richiamava a sè

---

lavorato in Belvedere come operai di legname: M.° Bartolomeo falegname da Faenza, M.° Agnolo de Valle falegname (cfr. Arch. di Stato, Roma: *Reg Edifici*, 1550-1551, fogl. 15) e M.° Francesco falegname da Caravaggio (cfr. *Id.*, fogl. 16 *verso*).

(1) Archivio di Stato, Roma: *Reg. Edifici Pubblici*, 1552-1555, cart. 28 *r.*: 29 giugno 1552: *A. M.° Girolamo muratore per tante spese fatte da lui in far racconciar i tetti di Palazzo più giorni sono in fin dell'anno* 1551 *et per polver de stucco messa in opera da M.° Stefano et maestro Prospero pittori a far la cappella delle stanzie nove, scudi* 16 *baj.* 84. Il 26 agosto 1551 fu pagato un pittore *per havere aiutato M. Prospero pittor a dipinger le due figure di bianco oscuro in capo del corridore di Belvedere* (cfr. Lanciani R.: *Storia degli scavi di Roma*, vol. 3, pag. 37).

(2) Archivio di Stato, Roma: *Reg. Edifici Pubblici*, 1551-1553, cart. 44: novembre 1553: *A M. Hieronimo Laroni di Bologna pittore che lavorò in un friso di due camere nove*. Lavorò anche nelle altre stanze paesi e quadri (cfr. Lanciani R.: *Storia degli scavi di Roma*, vol. 3, pag. 37).

(3) Archivio di Stato, Roma: *Reg. Edif. Pubb.*, 1550-1551, cart. 18 *verso: addì* 8 *dicembre scudi sette, baj.* 25 *a Don Giovanni Francese per pagar due urme poste alle fenestre del studio di N. S.* Sono numerosi i pagamenti a questo artista chiamato *Giovanni Francese delle Vetriate*. (loc. cit., cart. 23). Nel mese di maggio del '50 aveva restaurato le fenestre della cappella Sistina (cfr. Arch. di Stato, Roma: *Tesoreria secreta*, 1550, cart. 17: *Addi detto* (10 maggio) *baj. 86 a M.° Giovanni Francese acconciator di vetriate per altanti dallui spese per piombo et stagno per acconciare le vetriate della cappella di Sisto).*

(4) Cfr. Lanciani R.: *Storia degli scavi di Roma*, Roma, 1908, vol. 3, pag. 37.

tutto il denaro che perveniva alla Santa Sede e che egli spendeva senza ordine a piene mani e senza fare una distinzione fra i lavori necessari ai palazzi pontificï, e quelli richiesti nelle abitazioni sue personali [1] o dei parenti. Porse in al modo occasione ai suoi avversari di accusarlo di soverchio nepotismo e dare un'apparenza di giustizia legale alla confisca dei beni in possesso della famiglia Del Monte dopo la morte del papa.[2]

In realtà non si riesce mai dai documenti rimastici ad avere un'idea chiara fino a qual punto nei lavori eseguiti alla vigna fuori porta Flaminia, alla villa e fontana relativa [3] e alla chiesetta di Sant'Andrea [4] abbia il

(1) Archivio di Stato, Roma: *Tesoreria segreta*, 1551, cart. 53: « *Spesi in la fabrica per tutto ottobre presente scudi* 2601, *baj.* 55*: in la fabrica della Vigna et di Belvedere et altre spese et giornate per la Vigna et horto di Belvedere come al libro della fabrica suddetta si vede* ». Questa intrusione dei lavori personali con quelli della S. Sede continua per tutto il pontificato, eziandio nelle spese suntuarie. Ex. g. cfr. Archivio di Stato, Roma: *Tesoreria segreta*, 1550, cart. 15: *Addì detto* (24 aprile) *scudi* 116 *di oro a M.° Bartolomeo Perino Ferrarese orefice per prezzo di una collana di oro dallui comprata per servizio di N. S. a me consignata la qual pesa scudi 111* $^1/_2$ *di oro et la manifattura scudi* 4 $^1/_2$ *di simili; Id.*, cart. 22 *verso: Addì* 9 *di giugno scudi* 14 *di oro, bai.* 95 *a M.° Girolamo Ferrarese orefice per prezzo di dicinove bottoni di oro messi in una corona di profumo del Rev.mo Cardinal di Monte di ordine di S. S.tà.*

(2) Cfr. pag. 326, nota 4.

(3) Arch. di Stato, Roma: *Reg. Edifici Pubblici*, 1552, cart. 31 *verso:* luglio: *Al Franciosino scultore per lui Giov Battista da Ravenna et Francesco da Urbino compagni scudi* 15 *d'oro per resto di scudi* 45 *simili che tanto pattui seco M.° Bartolomeo Ammanato scultore fiorentino compagno di Giorgino* (Vasari) *tutto per la fontana della Villa Julia;* cart. 32: 24 luglio: *A M.° Francesco Castiglio e Giovannantonio venetiano scudi* 2 *baj.* 30 *per aver lavorato giorni* 6 *di stucco alla fontana di Villa Julia.* E così seguita di continuo nel *Registro* il pagamento dei lavori di Villa Giulia: a un Giov. Matteo Veneziano, e a Francesco Lungallo scultore per stucchi alla fontana, poi *addì* XI *di decembre* (cart. 46) *a Battista tornitore per le colonnette del modello della Loggia della Fontana Julia e certi archetti con alquanto legname per detto modello.* Poi nel registro dell'anno 1553 si notano le giornate di M. Andrea e Jacopo scultori (cart. 4 *verso*) sul fiume di Peperino detto l'Arno per la fontana della Villa; e le giornate di Thomaso scultore per l'altro fiume detto il Tevere, ecc.

(4) Archivio di Stato, Roma: *Reg. Edifici Pubblici*, 1552-1555, anno 1553, cart. 19: settembre: *A M.° Hieronimo muratore scudi tre, baj.* 53 *per resto... di una misura di lavori*

pontefice ricorso alle sue risorse personali. Gli artisti che ordinariamente vi attendono sono quelli stessi provvigionati dalla Camera Apostolica; i rimanenti sono pagati sulla Tesoreria segreta o su gli altri fondi indifferentemente. Così avvenne anche per il palazzo che Giulio III

Fig. 180 — Ferrara. Disegno di Girolamo Carpi: Parte alta del Castello Estense

donò il 27 novembre 1553 al fratello Balduino per sè e suoi eredi; ma che era stato acquistato per conto della Camera apostolica[1] da Giovan Pietro Cardelli, e restau-

fatti in diversi luoghi alla chiesa di Sant'Andrea et alla casa del Porto; Ib., cart. 25: decembre: *A M.° Hieronimo pittore da Sermoneta scudi 6 a buon conto di scudi 30 che tanto è stata stimata la sua pittura a far la pala nell'altare di S. Andrea alla Villa Julia* (25 nov. 1553: *a M.° Pellegrino pittore* [Tibaldi?] *scudi 20 per sua mercede di haver depinto li due nicchi dell'altare di S. Andrea.* Cfr. LANCIANI R.: *Storia degli scavi*, vol. 3, pag. 26): Arch. di Stato, Roma: *R. Edifici Pubblici*, 1554, cart. 1: *A Valerio Cioli scudi 5 baj. 60 per resto di scudi 15 dell'arme di marmo che ha fatto alla facciata di Santo Andrea.*

(1) Infatti nella *Pianta di Roma* del BUFALINI edita nel 1551 (pubblicata originaria-

rato poi in parte con denaro della Tesoreria secreta [1] e in parte con denaro della Camera medesima.[2]

Nel lato del palazzo di Firenze [3] sulla via Pallacorda, dove appunto furono eseguiti i nuovi lavori ordinati dal papa, fu rimessa or non è molto in luce un'arma di Giulio III.[4] Il medesimo stemma si vede in Roma nella vôlta del portico detto del Vignola in Campidoglio, e nella facciata interna del palazzo Spada-Capodiferro.

Il palazzo Spada-Capodiferro, non lontano da palazzo Farnese e nelle vicinanze di Ponte Sisto, fu fatto costruire dai fondamenti nel 1550 da Giulio III, e non ai tempi di Paolo III (circa il 1540) da Girolamo Capodiferro, come per equivoco pedissequamente hanno ripetuto moltissimi, senza controllare sul luogo le affermazioni gli

---

mente il 16 maggio 1551), il palazzo Cardelli in Piazza Firenze è segnato con le iniziali P. R. C. A. (*Palatium Reverendae Camerae Apostolicae*).

(1) Ex. g. Archivio di Stato, Roma: *Entrata et uscita de denari dati da N. S. a me P. Giovanni Aleotto mastro di Camera et Thesoriero secreto*, cart. 51 *verso: addì 2 di agosto* (1551) *scudi* 6 *e baj.* 99 *a M.° Bernardino Manfredi per pagare palmi* 157 *di canale di legno messo al tetto della casa del Monte;* cart. 63: 23 agosto 1551: *a Tiburzio Pacifici... per prezzo di tanti legnami ch'ha dati per la loggia in la Casa del Monte scudi* 40 *baj.* 46. Id. Id.: *Tesoreria secreta*, 1552, cart. 27: agosto: spese per masserizie della *Casa nova di Baldovino* prima del card. Carpi.

(2) Ex. g. Archivio di Stato, Roma: *Reg. Edifici Pubblici*, 1552, cart. 41: 16 ottobre: *al detto* (Bernardino Manfredi) *scudi* 49, *baj.* 95 *per tante spese fatte al Palazzo dell'Ecc.mo Signor Baldovino in campo marzo con farvi tutte le impannate di nuovo;* carta 42: *addì* 23 *di ottobre scudi* 17 *e baj.* 79 *a m. Bernardino Manfredi per tante opere di fabrica et di falegname a rassettare il palazzo nuovo dell'Illmo Signor Baldovino in campo marzo;* cart. 44: 23 novembre: *al detto... per tante spese di muro e di falegname per il Palazzo nuovo dell'Illmo Signor Baldovino in campo marzio.*

(3) Pio IV avvalendosi delle riserve della transazione con Fabiano del Monte donò irrevocabilmente il *palazzo di Campo Marzio* al duca Cosimo di Toscana e suoi figli primogeniti, con conferma della Camera apostolica in data 12 maggio 1562 (Archivio Vaticano, Roma: *Diversorum cameralium*, tom. 213, cart. 27 e ss. Cfr. Tesoroni Domenico: *Il palazzo di Firenze e l'eredità di Baldovino del Monte*, Roma, 1889, pag. 114-116), e da allora il palazzo fu chiamato di Firenze.

(4) Cfr. Tesoroni D.: *Il palazzo di Firenze*, Roma, 1889, pag. 71.

uni degli altri.[1] Sono per sè di una evidenza dimostrativa le figure araldiche in sasso dell'arme di Papa Giulio — i tre monti e le ghirlandette di rovere — murate nella costruzione originaria dei peducci degli archi che corrono

Fig. 181 — Ferrara. Disegno di Girolamo Carpi: Part. del Castello Estense. (Fotografia Sansaini).

intorno nei quattro lati del cortile. Lo stemma completo

(1) È inutile ricordare i molti che hanno sinora ripetuta l'affermazione delle vecchie Guide di Roma senza garantirsi che essa corrisponda al vero. Citiamo fra i moderni: LETAROUILLY: *Edifices de Rome moderne*, Parigi, 1868, pag. 243; BURCKARDT J.: *Geschichte der Renaissance in Italien*, ediz. V, 1912, pag. 200; RUFFINI A.: *Guida di Roma*, 1861, pag. 249; RIEGL: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Vienna, 1908, fogl. 68; HÜBNER: *Le statue di Roma*, Lipsia 1912, vol. I, pag. 85; PASTOR L.: *Geschichte der Päpste*, Friburgo in Brisgovia, 1913, vol. VI, pag. 285, ecc.; L'HUBNER, l. c., pure notando che l'Aldovrandi non conosce la collezione del card. Capodiferro — silenzio sintomatico che fa pensare che la detta collezione non fosse ancora formata al tempo dell'Aldovrandi diligentissimo — afferma che Giulio III donò la colossale statua di Pompeo al cardinale per il suo nuovo Palazzo sul Tevere. Ma non dà la fonte della sua notizia!

del pontefice (fig. 169) sta poi solennemente al primo piano tra due fenestre sostenuto da due tenenti atletici.[1] Ancora in alcune delle stanze che conservano gli antichi soffitti cinquecenteschi in legno dipinto e dorato — già da noi illustrati a proposito di Girolamo Carpi pittore — minutissime stanno dipinte, susseguentisi e formanti un fregio, le figure araldiche di Giovanni Maria Ciocchi del Monte San Savino. In tutta la costruzione primigenia non vi è alcuno stemma di Gerolamo Capodiferro († 1559) cardinale del titolo di San Giorgio al Velabro.

Già l'annotatore del Ciacconio[2] intorno alla metà del Seicento, sulla base forse di documenti che ora più non sono, affermava che il palazzo Capodiferro acquistato nel 1645 da Bernardino Spada per 55.000 scudi d'oro era stato non col denaro dei Capodiferro, ma *regio sumptu fabricatum:* ciò che in Roma significa costruito a spese della Camera Apostolica.

Disgraziatamente nella serie degli Introiti ed esiti conservata all'Archivio di Stato in Roma, manca proprio il volume che corrisponde all'anno 1550 dove qualche cosa di preciso in proposito forse si sarebbe rintracciato. Ad ogni modo ciò che stupisce nei conti camerali del

(1) Nello stesso piano corrispondente allo stemma papale è quello del Re Cristianissimo (tre gigli) che tuttavia non si trova nella costruzione come quello di Giulio III. La ragione di questo stemma non si vede facilmente: tuttavia si potrebbe pensare — in via ipotetica — che per una convenzione col pontefice il palazzo fosse destinato ad abitazione del cardinal protettore di Francia. Si spiegherebbe forse in tal modo la frase curiosa che si legge nell'*Avviso di Roma* 4 gennaio 1461 (cfr. pag. 375, nota 2) se il palazzo in quel tempo non si trovasse già in possesso dei Capodiferro. Ad ogni modo si noti a questo proposito come il card. Ippolito d'Este fosse protettore di Francia, e si spieghi quindi ancora meglio l'intervento del Carpi nella costruzione.

(2) Ciaconius Alph.: *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium*, con le aggiunte di Agost. Oldoino, Roma, 1677, vol. III, 706.

tempo, nei registri affini e documenti coevi, è il numero stragrande di mattoni che vengono acquistati per imprecisate fabbriche ordinate del papa,[1] o per villa Giulia e la casa di Balduino del Monte, senza che le costruzioni alla vigna o le riparazioni al Palazzo Cardelli giustifichino sufficientemente queste ingenti provviste di materiale costruttivo.

La data 1550 da noi stabilita per l'inizio dei lavori del nuovo palazzo di Giulio III tra il Tevere e piazza Capodiferro, ci viene determinata dalla pianta di Roma, che Leonardo Bufalini [2] diede in luce nel maggio del 1551. Ciò che subito si nota in essa pianta è come con la fronte lungo la via di Ponte Sisto (attuale via dei Pettinari) e coi due lati su via Capodiferro e via Giulia venga citato

(1) Nei Conti camerali si trovano infatti delle note relative a fabbriche non identificate: Ex. g. cfr. R. Archivio di Stato, Roma: *Registr. Edifici Pubblici*, 1551-53, cart. 4 *verso: M.° Hieronimo et Dionisio muratori della fabrica nova deveno dare per tutto li* 24 *marzo* 1553 *scudi* 2216 *baj.* 60 *de julii havuti essi a buon conto.* (Nota in un quinternetto aggiunto posteriormente, dove sembra siano notati i denari pagati da Giulio III per mezzo del Banco di Bindo degli Altoviti e compagni). Inoltre nell'ottobre del 1551 il papa ordinò a Michelangelo un modello per la facciata di un palazzo. (R. Archivio di Stato, Roma: *Tesoreria segreta*, 1551, cart. 53 *verso:* ottobre: *A Bastiano soprastante della fabrica di S. Pietro a buon conto del modello di M.° Michelangelo pittor ha cominciato per far una facciata di un palazzo di ordine di S. Beatitudine scudi* 10; cart. 57: novembre: *A Bastiano soprastante della fabrica di S. Pietro scudi* 10 *a buon conto del modello che fa M. Michelangelo della facciata de un palazzo;* cart. 60: dicembre: *A Bastiano soprastante della fabrica di S. Pietro scudi* 10 *a buon conto della spesa che fa M. Michelangelo Buonarotti nel modello de un palazzo.* Registro Edifici Pubblici, 1552-1555, cart. 11: gennaio 1552: *A Bastiano soprastante alla fabrica di S. Pietro scudi* 20 *d'oro a buon conto del modello che fa M. Michelangelo del Palazzo ordinatoli da S. Santità* (Id., cart. 14). Dove e quale era questo palazzo? Non si può identificare con quello della vigna o quello di Baldovino, perchè negli stessi registri li troviamo sempre precisati. Perchè prima si parla solo della facciata e non del palazzo? Ciò non potrebbe forse significare che il *palazzo d'ordine di S. B.* era già molto avanzato nella costruzione? Invece secondo il Vasari, che parla anch'egli d'un modello di palazzo ordinato dal Papa a Michelangelo, il palazzo doveva farsi allato San Rocco (cfr. *Vite*, Ed. Milanesi, VII, pag. 283).

(2) Cfr. Ehrle F.: *La pianta di Roma del* 1551, Roma, Danesi, 1911.

e segnato il « *Palacium R*(everendissimi) *Card*(inalis) *S. Georgiy* »[1] cioè il vero palazzo del cardinale Girolamo Capodiferro — detto appunto cardinal di San Giorgio perchè portava il titolo cardinalizio del Velabro — distinto e separato completamente per mezzo dell'attuale via dell'Arcaccio, — che allora non era troncata a metà come si vede ai nostri giorni, ma continuava sino alla via Capodiferro[2] — da una costruzione a corte quadrangolare centrale, con terreno scoperto e cintato giungente a via Giulia, che a prima vista è facilmente identificabile con quella che noi ora chiamiamo palazzo Mignanelli-Spada (fig. 170). Ciò chiaramente dimostra che nel 1551 altro era il palazzo del cardinal Capodiferro, ed altro quello che Giulio III faceva costruire.

Ma Leonardo Bufalini mentre pone l'indicazione precisa e controllabile sulla proprietà Capodiferro, non ne pone alcuna sulla nostra fabbrica: ciò significa che certamente la costruzione era già così avanzata da permettere all'incisore la riproduzione abbastanza precisa della pianta del palazzo, ma non era ancora finita e quindi non ancora

(1) F. Ehrle, in op. cit., pag. 32, legge *Georgius*.

(2) La congiunzione dei due isolati per mezzo di una fabbrica che passasse sulla strada lasciando libero il transito di essa, pare sia avvenuta solo nel 1557. Infatti mentre nella pianta di Francesco Paciotto, edita nel 1557 (ex typis Ant. Lafrerii), la via continua ininterrotta; nella pianta invece di Nicola Beatrizet, edita pure nel 1557, il nuovo palazzo Capodiferro è congiunto col restante gruppo delle case Capodiferro per mezzo di una costruzione arcata col relativo sottopassaggio stradale. Nel tempo quindi che corse fra l'edizione delle due piante dovette essere eseguito l'*arcaccio* reso necessario dalla comunanza di proprietario nei due isolati. La via dell'Arcaccio che separa del tutto i due corpi di costruzione si vede anche nella pianta disegnata a penna da Silvestro Peruzzi che può essere creduta del 1557 (cfr. le piante in: Rocchi E.: *Le piante iconografiche e prospettiche di Roma del sec.* XVI, Roma, 1902. Per la pianta del Peruzzi, cfr. l. c., *testo*, pag. 113), e non di tempo più tardo.

determinata nel suo scopo; cioè se ad uso privato del pontefice, o ad uso pubblico. Quindi la edificazione del palazzo, cominciata con molta probabilità nel fervore edilizio dei primi mesi di pontificato (22 febbraio 1550) contemporaneamente ai lavori del Belvedere in Vaticano, si protraeva nel 1551 e forse ancora in tempi posteriori

Fig. 182 — Ferrara. Disegno di Girolamo Carpi: Loggia sul giardino pensile. (Fotografia Sansaini).

contemporaneamente alla costruzione della villa sulla via Flaminia, e alle riparazioni nel palazzo nuovo di Baldovino Del Monte in Campo Marzio.

Non si esclude tuttavia che il palazzo Spada sia venuto in possesso del cardinale Capodiferro anteriormente al 1559 — anno probabile della sua morte [1] — e quindi in

[1] Non è ben sicuro che Girolamo Capodiferro sia morto nel '59. Qualche scrittore fa morire il cardinale dopo il 1560.

tempo per farlo compiere nelle decorazioni. Si nota intanto come il cardinal di S. Giorgio, — già nunzio apostolico e legato in Francia ove si era recato più volte al tempo di Paolo III — stesse sempre assente da Roma negli ultimi anni [1] di Paolo III, e durante il pontificato di Giulio III come legato di Romagna, con annua provigione di 2000 scudi d'oro.[2] Ritornò poi da questa legazione solo nella seconda metà del 1555; e quindi anteriormente a questa data è difficile che egli abbia pensato a lavori costruttivi, che ordinati di lontano avrebbero lasciato molto più facilmente qualche traccia.

Sembra poi, come si intravvede dai Mandati camerali, che il cardinale Capodiferro fosse creditore verso la Santa Sede di somma abbastanza vistose,[3] o che la Camera Apostolica non pensasse troppo a pagare le provvigioni stabilite, o che il cardinale avesse anticipato denaro in spese spettanti alla Santa Sede.

Comunque quando alla morte di Giulio III, per lo sperpero avvenuto di somme camerali nelle pazze spese di costruzioni, la S. Sede si impossessò degli immobili

(1) Cfr. Archivio di Stato, Roma: *Mandati Camerali*, 1549-50, vol. 887, cart. 31: 28 agosto 1549: Pagamento da farsi dal Tesoriere di Romagna al card di San Giorgio legato di Romagna di scudi 300 d'oro donatigli dal Papa.

(2) Cfr. Archivio di Stato, Roma: *Mandati Camerali Julii III*, 1550-1551, cart. 28-29: 29 marzo 1550: Il cardinal di S. Giorgio *Hieronimo Capodiferro* legato per la prov. di Romagna doveva ricevere 2000 scudi d'oro annui di provvisione.

(3) Cfr. Archivio di Stato, Roma: *Mandati Camerali Julii III*, 1550-1551, cart. 209-210: 12 maggio 1551· Essendo il card. di San Giorgio già fin dal 1541 creditore verso la Camera Apostolica per 8000 scudi d'oro viene ordinato che tal debito si estingua in rate annuali di scudi 666 $^{2}/_{3}$. Ma il debito non fu estinto. Se si aggiunge che molto probabilmente la Camera Apostolica non pagò mai durante i sei anni della legazione in Romagna — non essendovene nessuna traccia nei mandati camerali — la provvigione annua di 2000 scudi, il cardinale intorno al 1555 aveva un credito di più di 20.000 scudi d'oro verso la Camera medesima.

pervenuti agli eredi [1] del pontefice, non si accennò — pare — al palazzo tra il Tevere e l'attuale piazza Capodiferro.[2] Quindi o Giulio III medesimo, già troppo assorbito nelle spese enormi della villa di via Flaminia aveva pensato di disfarsi del nuovo palazzo adiacente a quello Capodiferro offrendolo al cardinale, ovvero — come è più probabile — già il cardinale ne era venuto in possesso per cessione della Camera apostolica ad estinzione dei debiti che essa aveva con lui: cosa non straordinaria in quegli anni di grande disordine amministrativo.[3]

Solo dopo il 1555 intervenne quindi nel palazzo l'opera di Giulio Mazzoni in qualità di stuccatore e decoratore. È straordinario osservare come sia stata contorta la testimonianza in proposito del Vasari; il quale nella vita [4] di Daniele da Volterra scrive: « È stato similmente creato « di Daniello Giulio Mazzoni di Piacenza, che ebbe i suoi

(1) Cfr. pag. 326, nota 4.

(2) Però in un *Avviso di Roma*, 4 gennaio 1561 (Bibl. Vaticana, Cod. Urbin. Latin., 1039, carta 239) è detto: « Al signor Fabianino di Monte è stato restituito tutto quello che gli fu levato da Papa Paolo IV eccetto la vigna *et alcuni palazzi* de quali S. Santità se ne vuol servire per se, per suo diporto et parte per accomodare ambasciatori de principi che veniranno ». La frase abbastanza vaga qui usata si presta ad interpretazioni che non escono tuttavia dal campo dell'ipotetico.

(2) Che il possesso del nuovo palazzo sia pervenuto al Capodiferro intorno al 1555 si può confermare anche con l'esame delle piante contemporanee topografiche di Roma. La prima pianta infatti a darci l'indicazione che già il palazzo appartiene ai Capodiferro è quella prospettica di Ugo Pinardo del 1555 (ex typis et diligentia Ant. Lafreri), dove esso è segnato col n. 83 (*Domus D. Capiferreorum*). La indicazione è poi ripetuta nella prima edizione della pianta di Fabio Lici (Venezia, 1557), che può dirsi una riproduzione della pinardiana citata, e nella seconda edizione (Leon Pitor, 1568, Venezia) di essa. Rivediamo poi perfettamente il palazzo Capodiferro nella grande pianta di Mario Cartaro (1574) e in quella Du Pérac Lafréry (1577), ecc. (Cfr. Rocchi E.: *Le piante iconografiche e prospettiche di Roma del sec.* XVI, Roma, 1902; Ehrle F.: *Roma prima di Sisto V: La pianta di Roma Du Pérac Lafréry del* 1577, Roma, Danesi, 1908).

(4) Cfr. Vasari G.: *Le vite*, Ediz. Milanesi, vol. VII, pag. 70.

« primi principî dal Vasari quando in Fiorenza lavorava « una tavola per messer Biagio Mei, che fu mandata a « Lucca e posta in S. Pietro Cigoli; e quando in Monte « Oliveto di Napoli faceva esso Giorgio la tavola dell'al- « tar maggiore, una grande opera nel Refettorio, la Sa- « gristia di S. Giovanni Carbonaro e i portegli dell'or- « gano del Piscopio...[1] Costui (il Mazzoni) avendo poi « da Daniello imparato a lavorare di stucchi, paragonando « in ciò il suo maestro ha ornato di sua mano tutto il di « dentro del Palazzo del cardinale Capodiferro, e fat- « tovi opere meravigliose non pure di stucchi, ma di « storie a fresco ed ad olio, che gli hanno dato e merita- « mente infinita lode... onde si può sperare che abbia « a fare ottima riuscita e venire in queste nostre arti in « quella perfezione che si può maggiore e migliore ».

Il Vasari dunque non parla in alcun modo dell'architettura del palazzo Capodiferro ma solo delle decorazioni in stucco a fresco e ad olio.[2] Ma gli storici che si sono

(1) Ciò avvenne nel 1546 (cfr. VASARI: *Vite*, Ed. Milanesi, vol. VI, pag. 228). Questo semplice fatto che il Mazzoni giovinetto ricevette i primi rudimenti dell'arte dal Vasari nel 1546 doveva dissuadere dall'attribuire l'architettura di palazzo Spada al Mazzoni, che solo intorno al 1560 raggiunse una certa maturità artistica. Non bisogna dimenticare a questo proposito che la seconda edizione del Vasari è del 1568, e che la decorazione fatta dal Mazzoni nel palazzo Spada non può essere di data troppo lontana da quell'anno, se ancora il Vasari non si perita di esprimere la speranza di un ulteriore perfezionamento dell'artista.

(2) Le decorazioni del palazzo Capodiferro si mostrano ad evidenza di due periodi e di due stili diversi. Si vedono esse riunite nelle stanze, di cui abbiamo già illustrati i soffitti (cfr. pag 280 e ss.). Il bellissimo fregio decorativo in stucco, che gira attorno alle pareti di quelle stanze, non si collega in alcun modo al soffitto in legno. La stessa differenza, sebbene meno evidente, si nota anche in altre stanze la cui vôlta fu lavorata in stucco al tempo di Giulio III, e le pareti al tempo in cui la proprietà del palazzo era già passata al Capodiferro. Notiamo infatti come le figure araldiche di Giulio III si trovino solo nelle decorazioni di alcuni soffitti e vôlte — che naturalmente dovettero

Fig. 183 — Ferrara. Disegno di Girolamo Carpi: Portale del palazzo Trotti (ora Seminario) — (Fotografia dell'autore).

occupati del palazzo Spada, travagliati dalla soluzione del problema che loro sfuggiva, hanno tranquillamente allargate le parole del Vasari anche all'architettura, a cui egli minimamente accennava: anzi qualcuno ha corretto l'attribuzione dell'architettura del palazzo al Mazzoni — invero troppo giovane ancora — aggiungendo con un altro arbitrio il nome di Daniele da Volterra a quello dell'allievo stuccatore. E citano il Vasari!

Ma le cose ora sono a posto: e l'architetto del palazzo che Giulio III — e non il Capodiferro — cominciò a costruire nell'adiacenze del palazzo Farnese tra via Giulia e l'attuale piazza Capodiferro nel 1550 non può essere altri che Girolamo Carpi, il quale tuttavia con molta probabilità non seguì la costruzione sino alla fine.

Il Carpi fu infatti certamente architetto di Giulio III dal 1550 all'aprile del 1551 almeno, ed i lavori del Belvedere [1] erano troppo poca cosa per il pontefice che soverchiamente *si dilettava di fabbricare.*[2] Che il pontefice già Legato nell'Emilia conoscesse almeno di fama il

precedere a quelle delle pareti —; mentre lo stemma Capodiferro — ora abraso — occupava lo spazio nei fregi parietali attualmente ricoperto dalle armi di Bernardino Spada. Accettando la testimonianza del Vasari, e basandosi su questa diversità di stile e di tempo si possono ritenere sicuramente opera del Mazzoni i fregi decorativi parietali. Ma questi non stanno in stretta relazione di stile con gli stucchi delle quattro facciate della corte; i quali piuttosto dipendono stilisticamente dalle pitture dei soffitti in legno (Sala III, cfr. pag. 267) da noi attribuite a Girolamo Carpi. Si potrebbe quindi credere che i disegni delle più antiche decorazioni a stucco del palazzo — quelle del cortile, derivate da fronti di sarcofaghi — siano stati ideati dal Carpi medesimo.

(1) Le costruzioni — dove il Baronino era capomastro dei muratori (cfr. Archivio di Stato, Roma: *Ediz. Pubb.*, 1552, cart. 14 *v.*) e M.° Girolamo muratore uno degli impresari (l. c.) — alla villa di via Flaminia cominciarono più tardi ma con il solito fervore. Dall'aprile al settembre del 1552 nei lavori di Villa Giulia si erano spesi quasi 20.000 scudi! (Cfr. Arch. di Stato, Roma: *Tesoreria segreta*, 1552, cart. 27 *v.*).

(2) Cfr Vasari G.: *Vita di Giorgio Vasari*, Firenze, 1908, pag. 1031.

palazzetto Naselli-Crispi può darsi; e quindi è probabile che richiedesse al Carpi — l'architetto allora tanto in favore da suscitare le invidie degli altri artisti — di fargli in Roma un edifizio simile. Ma ciò che dà all'ipotesi i caratteri di certezza sono i rapporti stilistici e costruttivi esistenti tra il palazzo Mignanelli-Spada e quello Naselli-Crispi e le altre costruzioni in Ferrara eseguite dietro disegni del nostro artista.

Colpisce anzitutto la parentela che esiste fra le piante dei due edificï. Fondamentalmente la pianta del palazzo Romano (fig. 171) si può dire la medesima del palazzo Naselli-Crispi (fig. 155). Le variazioni sono insignificanti, prodotte dalla diversa località dove si dovevano elevare le costruzioni: si può dire che le masse costruttive essenziali sono state distribuite sui fondamenti nella stessa proporzione.

Nel pianoterra del palazzo Naselli, messi il portale e i lati estremi in rustico, l'architetto aveva posto una superfice murale nuda su cui potesse risaltare il disegno agile delle finestre, congiunte al piano della strada per mezzo dell'incorniciamento delle aperture danti luce ai sotterranei. Nel palazzo romano aggetta maggiormente sul falso rustico [1] del pianterreno il rustico del portale e dei lati estremi della facciata. Fra questi due limiti architettonici messi appositamente in evidenza si ripete

(1) In origine la superficie murale del pianoterra di palazzo Spada doveva essere in falso rustico applicato al mattone nudo. Ci persuade di ciò l'esame dell'opera muraria. L'attuale rustico molto probabilmente fu un prodotto dei lavori di ampliamento e di restauro condotti dal Borromini per ordine di Bernardino Spada. Il tardo rivestimento di calce e pozzolana sul falso rustico in cortina produsse un rustico che appesantisce la costruzione.

la teoria delle fenestre, identiche nel disegno a quelle di Ferrara (fig. 172).

Nel primo piano del palazzo di Roma il Carpi seguì in certa maniera un modello a sè preesistente e di cui egli si era fatto — forse a questo scopo — un disegno: il palazzo Branconio dell'Aquila in Borgo, allora abitazione ordinaria del fratello del pontefice. Questo ricorso parziale per la ideazione della facciata a concezioni raffaellesche-bramantesche, è per lo meno un fenomeno strano nella metà del Cinquecento, e rappresenta un anacronismo arcaistico, quasi inconcepibile in tutti gli artisti che in quegli anni vivevano in Roma, e che più o meno si riattaccavano all'arte toscana e michelangiolesca. Esso rappresenta in realtà un ricordo dell'arte del periodo precedente od è il punto intermedio d'unione fra il tempo di Leone X e quello dell'arte romana che si sviluppò dalla metà del Cinquecento sugli esempi passionali di Michelangelo. Ma non era un anacronismo tale ritorno agli esempi antichi nel Carpi che si conservò sino alla morte fedele ai canoni architettonici appresi in sua giovinezza; e che essendo inoltre pittore voleva sostituire nelle superficï murali le forme ornamentali aggettate alle decorazioni dipinte, pur mantenendo lo scopo della pittoricità col chiaroscuro delle piccole masse particolari.

Tuttavia il nostro artista non prese dal modello che il concetto della festosa decorazione scolpita e l'alternativa delle nicchie delle fenestre. Chè nel palazzo Branconio l'architettura delle fenestre era costruita quasi secondo le prime idee classiche applicando ad essa l'ordine architettonico con colonne completamente formato: le nicchie

Fig. 184 — Ferrara. Disegno di Girolamo Carpi: Portale del palazzo Trotti (Seminario) – (Fotografia Bononi).

non erano che una parte della decorazione. Invece nel palazzo di Giulio III le nicchie colla linea acuta dei loro frontespizi hanno funzione meno secondaria, destinate come sono a rompere la uguaglianza monotona della linea orizzontale formata dal fregio e dalla sopracornice delle fenestre grandi. Le fenestrelle che ora si vedono aperte tra il primo e il secondo piano, aventi funzione puramente decorativa, corrispondente a quella dei medaglioni, forse erano chiuse:[1] a simiglianza delle altre già collocate dal Carpi nella facciata del palazzo Naselli in Ferrara.

Nel secondo piano, sotto al cornicione, grandi lapidi finte sospese, con solenni iscrizioni, dedicate a grandi personaggi romani, in caratteri capitali tra finestra e finestra, rappresentano un ulteriore svolgimento del motivo usato nell'ultimo piano della costruzione ferrarese.[2]

Non mancano anche nella corte interna del palazzo romano (fig. 173) le analogie stilistiche con quello di Ferrara. Il rettangolo inscritto dalle quattro facciate è concepito secondo le stesse proporzioni: cinque arcate

---

(1) Che le fenestrelle attuali siano state aperte probabilmente al tempo del Borromini (1645) persuade il fatto che ancora nella pianta di Roma del 1577, il palazzo viene rappresentato con due soli piani.

(2) Le iscrizioni sono relative alle statue delle nicchie del primo piano. Da destra a sinistra si succedano in questo ordine. Sopra la statua di Traiano: *Invictae virtutis imperator. optimi cognomen promeruit;* di Pompeo Magno: *Magnae fortunae ludibrio ubique victor indigno vitae exitu sepultura caruit;* di Fabio Massimo: *Inveteratae prudentiae dux cunctando restituit rem;* di Romolo: *Aeternae urbis fundamenta fecit militarem disciplinam domi instituit qua imperium feliciter cresceret;* di Numa: *Martium populum religioni addixit ut pace et bello invictus evaderet;* di Marcello: *Bellator acerrimus opima spolia Jovi Feretrio posuit;* di Giulio Cesare: *Universum terrarum orbem hostili cruore replevit suo demum sanguine curiam inundavit;* di Cesare Augusto: *Jano clauso finem civilibus et externis bellis imposuit.*

nel lato più lungo, tre (fig. 174) in quello più corto. L'ordine dorico usato nella costruzione romana è meno fine però di quello adoperato nel palazzo Naselli-Crispi, ma è vicinissimo invece — come era naturale — a quello che il Carpi stabilì, cinque anni circa più tardi nella chiesa di San Giovanni Battista (fig. 189), dove abbiamo i pilastri dorici dalle stesse sagome, coi medesimi capitelli e le brevi basi, ed anche gli stessi archi leggermente schiacciati.

A Roma, nel secondo piano del cortile, per voler ripetere la festosa decorazione della facciata, l'architetto soppresse il tradizionale ordine jonico ed invece dei pilastri tra le fenestre, disegnate finemente con parchi aggetti — come sempre — e moderate cornici, pose le nicchie con le statue degli Iddii dell'antichità classica. Soppresso poi il frontespizio alle fenestre, collocò sopra di esse un ulteriore svolgimento del motivo tabellare usato in Ferrara, dando occasione in tal modo a dei veri vani di luce inscritti dalla decorazione umanistica di genï e festoni.

Così per un'ultima volta nell'arte lo spirito umanistico ornato, grazioso, curante dei particolari decorativi desunti dall'antico, prendeva il sopravvento sull'elemento puramente architettonico. Tutto il palazzo di Giulio III, secondo i disegni e i concetti del Carpi — nella facciata e nella corte interna — doveva essere un inno ai miti della classicità, ai tempi dell'impero romano. Concezione invero degna della cultura del nostro artista. Ma il Carpi — come già si è accennato — iniziata e disegnata la costruzione non dovè molto probabilmente dirigerla sino alla fine. È da ricordare al proposito la insta-

bilità di umore del pontefice, il quale, come scrive il Vasari nella vita di Girolamo: « al principio si intendeva « pochissimo del disegno, e non voleva la sera quello « che gli era piaciuto la mattina »; e non sono da passare sotto silenzio le noie — certamente vere, perchè narrate a lungo dall'amico Vasari, allora in Roma, — che il nostro artista dovette subire da parte di colleghi invidiosi che lavoravano in quel tempo per il papa.[1] Fu forse sulla fine del '51 o sul principio del '52 che, lasciato il servizio papale, Girolamo se ne tornò definitivamente presso il Cardinale Ippolito che egli del resto non aveva mai del tutto abbandonato; tanto da fare persino degli imprestiti di denaro al suo protettore;[2] il quale doveva essere ingolfato in gravi spese, non solo per gli scavi di Tivoli, ma anche per la costruzione, il restauro e l'abbellimento della villa che si era comprata a Montecavallo,[3] confinante da un lato la via Nomentana o *Viminalis* e dall'altro le vigne di Leonardo Boccaccio e del cardinale Pio da Carpi — l'attuale villa Barberini —. E a Monteca-

(1) Cfr. VASARI G.: *Vita*, in Append., pag. 419.

(2) Cfr. Archivio di Stato, Modena: *Libro conto del Cardinale de M. Sebastiano Zaninello*, 1551, cart. 13: *A maestro Hieronymo depintor a dì* 18 *ditto* (novembre) *et per lui a M. Benedetto Bordocchio Lire cento marchesine contanti per conto di scudi* 50 *d'oro in oro ch'esso maestro Hjeronimo Imprestò in Roma come a debito a sua preffata Rev.ma Signoria al Vachettone predeto del dito Thesauriero* ». (SPOGLIO A. VENTURI, *Doc. XV*). Questo prestito di denaro non fa meraviglia in tempi in cui la vita fastosa obbligava i signori a spese bene spesso sproporzionate ai mezzi. Del resto sappiamo anche dagli appunti personali di Girolamo Carpi, scritti in quei fogli che stavano in possesso del Crozat al tempo del Mariette (cfr. *Abecedario*, vol. I, pag. 306), che nel 1552 il pittore a Roma teneva in deposito non so che abiti del cardinale Ippolito. Probabilmente non erano essi che un pegno di altro denaro prestato.

(3) Nella pianta di Roma di Leonardo Bufalini (an. 1551), già si trova notata la *Vinea R. Card. Ferrariae* occupante lo spazio del presente palazzo e giardino del Quirinale (cfr. F. EHRLE: *La pianta di Roma del* 1551, Danesi, Roma, 1911).

vallo in fra le altre cose attese il Carpi a far di legnami « tante bell'opere [1] e sì vagamente ridotte in diverse « forme et in diverse ma- « niere di tempij: nè quali « si veggiono oggi accomo- « date le più belle e ricche « statue antiche che sieno « in Roma: parte intere e « parte state restaurate da « Valerio Cioli scultore fio- « rentino ». [2]

Fig. 185 — Ferrara.
Disegno di Girol. Carpi: Particolare del Portale del palazzo Trotti.
(Fot. Art. Graf.).

Queste costruzioni di legname, certamente eseguite in proporzioni grandiose, destinate come erano all'aria aperta di un giardino non potevano essere troppo fini — benchè non prive di grazia se meritarono il ricordo vasariano; — ma è caratteristica la forma di *templi* adottata per esse dall'artista; il quale in quel torno — in forma pure di tempio — aveva ideato per il

(1) Cfr. VASARI G.: *Vita*, in Append. I, pag. 420; A. VENTURI: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 26.

(2) Cfr. Archivio di Stato, Modena: *Libro Zornale*, 1554, tenuto dall'Orabone, Siena, pag. 57: « *XXVII de decembre. Spesa straordinaria de Casa debbe dare scudi decesette d'oro in oro et bajocchi diece. Per essa a M.ro Valerio* (Cioli) *scultore di Sua Signoria Rev.ma contati in Roma per portatura et assettatura delle statue portate da Monte Giordano a Monte Cavallo et per due serrature con cinque chiavi fatte alle porte della stantia assignata al detto scultore...* ». (Cfr. A VENTURI: *Nuovi documenti*, in *Archivio storico dell'arte*, 1890, vol. 3, pag. 197). Il documento dimostra che il lavoro eseguito dal Carpi a Monte Cavallo non può essere che del 1552, o 1553, e quindi non prima, ma dopo i lavori condotti per il Pontefice Giulio III.

pontefice un magnifico ciborio in legno, che Giulio III intendeva di donare alla chiesa dell'Aracoeli.

Di questo ciborio — già in parte illustrato [1] — esiste un progetto primitivo in un bel disegno del Carpi agli Uffizi [2] (fig. 175). Si riconosce facilmente la mano del nostro artista in quel disegno: la statua della *Carità* che si scorge nella nicchia superiore è analoga a quella del fogl. 1708 della medesima Galleria (fig. 133); un'altra statua (la prima alla nostra destra) è affine — sebbene più evoluta e più rapida — a quella disegnata nel foglio 1710 (fig. 16, pag. 57); così i capitelli jonici dell'ordine inferiore hanno quella particolarità personale del Carpi, per cui la voluta si congiunge al collarino della colonna. Il disegno fu eseguito nelle sue linee sostanziali.

Esecutori materiali dell'opera furono maestro Flaminio falegname,[3] Antonio da Avignone doratore e decoratore,[4] Pietro Venale da Imola — già ricordato —

---

(1) Cfr. pag. 286 e ss.

(2) R. G. degli Uffizi: Diseg. Archit. n. 239; cfr. P. N. Ferri: *I disegni di architettura*, in *Indici e cataloghi*, III, che erroneamente l'assegna al Dosio.

(3) Cfr. Archivio di Stato, Roma: *Tesoreria segreta*, 1552, cart 33 *verso:* « *addì* 16 *detto* (novembre) *scudi* 80 *di oro a M.° Flaminio falegname per prezzo del Tabernacolo che ci ha venduto di legname con 8 figure ne' suoi nicchi da basso et tutti li suoi finimenti congrui il quale Sua Beatitudine vuol donar all'Aracoeli;* Id. Id.: *Tesoreria segreta*, 1553, cart. 17: « *addì detto* (febbraio 5) *a M.° Flaminio falegname scudi* 13 *bol.* 71 *per tante spese et manifattura di haver acconcio il Tabernacolo che ha donato N. S. all'Araceli al suo luogo* »; Archivio di Stato, Modena: *Libro del maneggio di M. Raffael Segnato A, Roma* ✠: Note di « *spesa di fabbriche e reparationi fatte in Monte Giordano*, cart. 3: *a dì* 13 *d'agosto* (1551) *a maestro Flaminio intagliatore in più partite per pagamento del solaro ch'egli ha fatto alla sala del palazzo della mentana. Scudi* 280 *baj.* 90 »; cart. 6: *M.° Flaminio intagliatore fa* 8 *gigli* ».

(4) Cfr. Archivio di Stato, Roma: *Tesoreria segreta*, 1552, cart. 34: « *addì primo di decembre scudi* 7 *bol.* 50 *a M.° Giov. Battista battiloro per un migliaro d'oro battuto di forma grande conc*(edu)*to a M.° Antonio d'Avignone et messo in opera a dorar il Tabernacolo di legno che N. S. dona all'Araceli;* cart. 36: *a m. Antonio da Vignone pittore scudi* 12 *bol.* 10

artisti contemporanei al Carpi che erano in Roma eziandio ai servizi di Casa d'Este.[1]

Il ciborio (figg. 176-177) fu finito e collocato sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria dell'Aracoeli nel principio del 1553, quando il Carpi già da tempo

a buon conto della doratura del Tabernacolo che N. S. ha donato all'Araceli; Tesoreria segreta, 1553, cart. 17: marzo: *A M.° Antonio d'Avignone pittore a buon conto della doratura e pittura insieme con M.° Pietro Venale del Tabernacolo del Sacramento che donò N. S. all'Araceli, scudi* 40 *bol.* 70*; che fino a questo giorno ha ricevuto scudi* 52 *bol.* 80*;* giugno ultimo: *A M.° Antonio di Avignone pittore scudi undici fin sotto li* 10 *di apri*(le) *pross. passato, per resto di scudi* 72 *bol.* 50 *che tanto se li paga la pittura del Tabernacolo che S. S.ta donò all'Araceli che il resto fin alla detta somma lui si ha havuto scudi* 52 *et bol.* 80 *in denari in più volte et il resto in oro battuto da noi datoli per lavorare*. Questo Antonio di Avignone era un pittore e doratore di insegne, di rotelle e di zagaglie. (cfr. Archivio di Stato, Roma: *Tesoreria segreta*, 1553, cart 15 *verso*) serviva anche il cardinale Ippolito d'Este (cfr. Archivio di Stato, Modena: *Conto generale, MDL, Roma, del card. Ippolito*, cart. 48: *Spesa straordinaria adì VIII de zugno scudi* 20 *de baiocchi cento per essa a m. Antonio d'Avignon pittore contanti in Roma per suo pagamento de tri fornimenti necessari de legname per il Conclave che lui ha pinti di verde et fattosi l'arme delli Rev.mi Cardinali*. Sp. A. Venturi, *Doc. XVI*), che lo avrà forse anche raccomandato per lavoro a Giulio III. Ai 27 febbraio 1550 Antonio riceveva denaro insieme a Michele Creki di Lucca per la pittura della nuova bandiera di Castel S. Angelo (cfr. Arch. di Stato, Roma: *Mandati Camerali*, 1550-1551, cart. 12 *verso*), e al 12 novembre dello stesso anno ebbe altri 100 scudi per dorature e restauri di pitture in Castel S. Angelo (cfr. Id. Id.: *Mandati Camerali*, 1549-1550, vol. 888, cart. 108). Nel frattempo era stato socio di quel Giovan Pietro detto il Calabrese (cfr. Id. Id.: *Mandati Camerali*, 1550-51, cart. 150) pittore malamente ricordato dal Vasari; ed aveva collaborato con M.° Biagio falegname nel letto di noce intagliata e con baldacchino sostenuto da 4 colonne per Giulio III (cfr. Lanciani R.: *Storia degli scavi di Roma*, vol. III, 1908, pag. 24).

(1) Il disegno primitivo rintracciato agli Uffizi e la decorazione pittorica eseguita personalmente dal Carpi in alcune parti del ciborio (cfr. pag. 286 e ss.) rendono indubbia la paternità dell'invenzione. Parimenti non vi è da discutere sul valore dei documenti relativi all'esecuzione del ciborio medesimo. Si capisce che nei conti non compare il nome del Carpi, perchè questi già allontanatosi dal Pontefice, non poteva più trattare di persona con Giulio III. Si servì perciò naturalmente il Carpi degli artisti di secondo ordine che veniyano in casa del cardinale d'Este suo protettore seguendoli tuttavia da presso nella esecuzione. Bisogna poi notare che il documento riguardante la compra del tabernacolo grezzo (cfr. pag. 386, nota 3) non dice alcuna parola relativa all'autore del disegno, mentre d'altra parte il prezzo pagato è veramente esorbitante per il solo lavoro lignario. L'esecutore si suppone poi, per intuizione, M. Flaminio stesso; ma è certo che la nota di pagamento non pecca di soverchia chiarezza.

non si trovava più in buona armonia col pontefice. Per quasi due secoli il tabernacolo fu conservato sul suo luogo d'origine;[1] ma « nel pontificato di Benedetto XIII « (1730-1740) fu tolto si per essere ormai affatto con- « sunto, si per non esservi più luogo da collocarlo, dopo « la nuova fabbrica di due scalini di varie pietre com- « messi ».[2] Dopo quel tempo il ciborio sparito da Roma — dove se ne perdette la ricordanza — finì nella chiesa abbaziale di San Martino al monte Cimino — feudo dei principi Doria-Pamphilj — portatovi probabilmente per opera di Donna Olimpia Borghese principessa di Carpineto, moglie di Don Benedetto Doria-Pamphilj († 1750), alla quale forse era stato donato dal parente cardinal Salviati, titolare dell'Aracoeli.[3]

(1) Cfr. P. F. Bordonio Gir, da Sermoneta: *Panegirico Pentacordo*, Napoli, 1554. Nella dedica al Card. Nicola Caetano di Sermoneta. Il Bordonio compose anzi alcuni versi latini « *In tabernaculi positione in altari majori Aracœli per divum Julium Tert. Pont. Max. pro Christi Corporis Sacramento* » (cfr. loc. cit., cart. 5 *v.*) che purtroppo non ci forniscono alcuna indicazione precisa oltre quelle che già conosciamo.

« Quam mihi pro empyrea superum pater aede parasti
« Hanc, licet exiguam suscipe pyramidem.
« Iulius ecce tuus, summus de Monte Sacerdos
« Hanc, Deus aediculam, me quoque trado, cape.
« Pro mihi commisso graege, sit tibi foederis arca
« Hoc opus, at pro me pignus amoris erit.
« Montibus excelsum facio, signoque per aurum
« Iure Deum, arcae hominem teque figurat opus.
Perditus exuviis hominis ne forte vetusti
« Labar. In occursum jam mihi Christe veni
« Hanc, tibi Montiferam tanto pro munere molem
« Corporis in talamum suscipe quaesa tui ».

(2) Casimiro Romano O. M.: *Memorie istoriche della chiesa e convento di Santa Maria in Araceli di Roma*, Roma, 1736, pag. 28-29.

(3) Il ciborio fu pubblicato per la prima volta dal Muñoz (*Monumenti d'arte della Prov. Rom.*).
in *Bollettino d'arte* del Min. della P. I., 1913, pag. 258-260) che, per averlo visto di lontano e forse tra gli apparati dell'altare, lo giudicò erroneamente della fine del secolo XVI, ed un prodotto di arte romana nello stile fra Michelangelo e Bernini. Non occorre insistere sul carattere ferrarese di tutta la decorazione del tabernacolo; ma per

Il ciborio per noi ha importanza architettonica in quanto che esso è una nuova prova delle tendenze bramantesche del Carpi: invero si può affermare che esso è un vero modello di costruzione con pianta a cupola centrale (fig. 178). Appunto perchè considerata come un esercizio d'architettura, la commissione di disegni per ciborî non era sdegnata dagli architetti: anche il grande Michelangelo accettò di disegnare nel 1559 un ciborio commessogli da Pio IV.

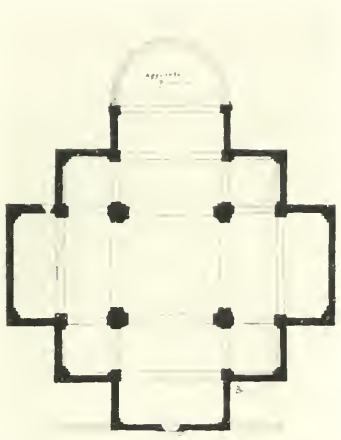


Fig. 186 — Ferrara. Pianta della Chiesa di San Giov Battista.

Nel nostro tabernacolo l'ottagono della cupola è il punto di partenza dello sviluppo costruttivo del modello; che nell'edificio quadrato sottoposto ha d'uopo perciò degli archi trionfali [7] — continuanti l'architettura del

la data e la identificazione non bisogna dimenticare che lo stemma di Giulio III nella base del ciborio era parzialmente nascosto da aggiunte posteriori. La b. m. del principe D. Alfonso Doria Pamphilj, da me pregato, si assunse munificamente la spesa di un restauro razionale del tabernacolo — veramente ridotto in uno stato miserando — eseguito sotto la mia sorveglianza dal signor A. Ragni. Al presente il tabernacolo di Giulio III si ammira nella Galleria privata dei principi Doria-Pamphily, in Roma, su di un'elegante base appositamente fatta eseguire dal defunto principe. Le dimensioni sono le seguenti: larghezza mass. della base m. 0.92, altezza mass., esclusa la croce, m. 1.50.

(7) Si direbbe, se non fosse ardita l'ipotesi, che il Carpi in questa sua concezione degli archi posti ad angolo retto sugli estremi delle quattro facciate dell'edificio abbia avuto presente la base arcata del monumento di Nicolo III in Ferrara, disegnata da Leon Battista Alberti circa un secolo prima (cfr. A. Venturi: *Un'opera sconosciuta di Leon Battista Alberti*, in L'*Arte*, 1914, pag. 154). L'ipotesi è rafforzata dal fatto che secondo il disegno primitivo sul cornicione di essi archi doveva porsi una statua.

l'insieme — messi come contrafforti, che diano ragione a mantenere in qualche modo una certa forma ottagonale anche nella base, dove intorno, nel fregio dipinto, corrono le figure araldiche di Giulio III: i tre monti col rametto di rovere. Dai quattro lati principali della base salgono le scalee alle porte del tabernacolo, fiancheggiate da nicchie con statue di profeti (fig. 143) e di sibille. Su, sopra il fregio pulvinato, come in un attico, sono i quadretti degli Evangelisti e dei dottori: Gregorio, Ambrogio, Agostino, Girolamo; e fra di essi, corrispondenti a ciascuna delle porte, quattro grandi iscrizioni — determinanti lo scopo dell'edifizio — in lettere dorate su fondo azzurrino [1] (fig. 176).

Il motivo architettonico usato dal Carpi nelle fronti inferiori del ciborio fu da lui ripetuto poi, quasi nella sostanza, nel disegno della parte alta delle torri del Castello Estense (cfr. fig. 179) in Ferrara. Già il Vasari accennava nella sua *Vita*, ai restauri importanti eseguiti dal Carpi nel Castello, lasciandoci credere che quando avvenne l'incendio nel febbraio del 1554, causa di questi lavori, l'architetto-pittore fosse ritornato in Ferrara già da qualche tempo.

Sta il fatto che in quell'anno, non ostante seguitasse sino alla morte ad essere uno stipendiato del cardinale

[1] Ecco le quattro iscrizioni relative alla Eucaristia: 1. Panis angelorum – factus cibus, – viatorum spes – votiva peccator(um) – medela salutifera. 2. De Thesauris – Dei plenis – desolatis et Ege(n)is – Munus hinc – clementer profluit. 3. Arca late charitatis – Tronus Trinitatis – Pax fatigatis – Humilium triclinium 4. Verbum Incarnatum – In altari consecratum – Panis viv(us) angelorum – Spes et salus infirmorum – medicina peccatorum.

Ippolito,[1] egli si era già allontanto da Roma[2] certamente; e che anzi tra l'ottobre del 1554 ed il gennaio del '55 egli si recava a Parma, per essere utile in qualche modo a quella corte ducale:[3] forse vi era stato mandato

(1) Cfr. Archivio di Stato, Modena: *Libro del Card. Ippolito* (2°) *segnato S*, 1554, pag. 58: « *A dì 3 febraro. A spesa di sallariati et per la detta a maestro Gerolamo da Carpi Lire* 34 *soldi* 16 *den.* 6 *marchesine a bon conto di sue paghe;* Id. Id., pag. 64 (febbraio), pag. 68 (marzo), pag. 78 (aprile), pag. 86 (maggio-giugno) (Spoglio A. Venturi, *Doc. XVII*). Archivio di Stato, Modena: *Libro Ragioniere extraordinario secondo*, 1549, del Card. Ippolito d'Este, pag. 175: « *A m. Girolimo Carpi per la sua paga di novembre* 1554 *e a bon conto delle paghe future L.* 78. 12. 6. « (Spoglio A. Venturi, *Doc. XVIII*). Nel 1555 il Carpi fu pagato a Ferrara per conto del cardinale. Si nota nei pagamenti come egli debba essere pagato secondo il costume di Roma, diverso essendo il modo di trattare gli artisti a Ferrara. Cfr. Archivio di Stato, Modena: *Libro A dei Salariati*. 1556-57, del card. Ippolito, pag. 48: « *M.°* *Girolamo da Carpi architetto de' havere scudi* 60 *d'oro l'anno per la sua provisione ordinaria et è pagato per tutto dicembre* 1555 ; Id. Id.: *Libro entrata ed uscita* del Card. Ippolito d'Este. Dal marzo 1556 a tutto luglio: « *M.°* *Girolamo da Carpi de' havere scudi cinque d*(entr)*o il mese di provvisione, il companatico, un servitore, due Tazze di vino il dì, ossia due masteli e* ½ *il mese, tre libre di pane lavorato il dì, tra lui e il servitore, legna da cucinar, e ciò secondo il costume de Roma* . In foglietto sono segnate le somministrazioni fatte al pittore il 31 marzo 1556, il 27 aprile, il primo agosto, ecc.; Id. Id.: *Libro A dei salariati*, 1556-1557, del Card. Ippolito. Dal Gennaio 1556 a tutto luglio 1556 è pagato: « *M. Girolamo da Carpi architetto* » (Spoglio A. Venturi, *Doc. XIX*).

(2) Nel giugno dello stesso anno anche il card. Ippolito partiva da Siena e se ne tornava a Ferrara, passando attraverso il territorio dello Stato Pontificio. Affinchè potesse con sicurezza compiere il viaggio, il Papa gli concedeva uno speciale passaporto (cfr. Arch. Secr. Vat. Roma. *Julii III. Brev. Min.*, an. MDLIV, tom II, arm. 41, n. 71, brev. 341): « *Cum dilectus filius noster Hippolytus Sanctae Mariae in Aquiro S R. E. Diaconus Cardinalis de Ferraria nuncupatus ex civitate Senarum discendens iter Ferrariam versus facturus sit, et per civitates et loca ditionis nostrae Eccl. transiturus...* ecc. *Datum Romae ap. S. Petrum... Die VIII Junii 1554. An. 5.* . (Pubbl. *per extensum* anche in: Fontana Bartolomeo, *Renata di Francia duchessa ai Ferrara*, Roma, 1889, vol. II, pag. 547).

(3) Cfr. Cittadella L. N.: *Ultimo decennio di Ercole II* (1549-1559), in *Archivio storico*, serie III, tom. XXV, pag. 50: Lettera al capitano Niccolò da Piombino che stava in corte del duca di Parma. « *Molto magnifico Signor mio Colendissimo Patron onorandissimo. Quanto mi rincresca non havergli posciuto parlar alla partita feci di Montalzino li* 16 *ottobrio l'anno preterito* 1554. *Sallo Iddio, all'hora quando mons. marescial Strozzi partite d'ivi per Grosseto et inviato il di* 17 *del detto a Porto hercole, non vedendo salvo che il sig. Giov. Domenico: gli ne domandai, ma in uno subito fui expedito per mare, dove non ebbi tempo scrivere a V. S. con racordargli il ser*(vito)*re et figlio amorevole gli*

dallo stesso cardinale Ippolito,[1] implicato nella guerra che il re di Francia aveva col papa per la questione del ducato parmense. Se i lavori del Castello siano anteriori o posteriori a questo viaggio di Parma non si sa precisamente. Tuttavia la tradizione ferrarese li fa anteriori supponendoli del febbraio del '54.

Il Castello Estense, — già chiamato Castel vecchio, in opposizione a quello costruito presso a S. Lorenzo nel 1428, od anche Castello di S. Michele, dal giorno in cui ne fu posta la prima pietra, — stato eretto nel 1385 dal marchese Nicolò Estense detto lo Zoppo, su disegni del-

---

sono, che in vero per tal me gli dono, pregandola mi conserva in sua bona grazia: et habbia memoria di me presso S. Excell.a Ill.ma, et se le forze della maestà Christianiss(im)a crescano in Lombardia, gli dico et affermo non trovarano persona instrutta de fortezze et pratico de pajesi più di me, et che con maggiore amore et affetione servano in offesa et diffesa per raquistar li Stati di S. Excell(enz)a Ill.a et che sapia l'animo dove sieno loro sospetti et desegni, così la supplico valersene che gli farò honor grande, et fra pochi giorni gli mandarò alcune piante et desegni per presentare a S E. I per parte mia. Viene ivi in Parma maestro Girolamo da Carpi et M. Giov. da Soragna mei amicissimi per remetersi costì in alcune de quelle compagnie, lo supplico per amor mio fargli ogni favor pole, che tutto tero fatto a me istesso proprio et con questo, ecc. Di Porto hercole il di 25 di genaro 1555. *Amorevole come fratello Marcantonio Quinzani* ». Il Cittadella dà una interpretazione del tutto errata di questa lettera, dove il Quinzani, residente in Portoercole, e quindi in territorio dipendente dal re di Francia, chiedeva di poter aiutare il duca di Parma nell'alta Italia se le cose di Francia vi si fossero messe meglio. Sul possesso francese di Portoercole in sui primi del 1555 è dichiarativo un salvocondotto richiesto per quel luogo dalla Santa Sede al cardinale d'Este e rilasciato da lui con questa Intestazione: *Hippolito da Este Cardinale di Ferrara Protettore et sopraintendente generale per gli affari del Re Christianissimo in Italia* (cfr. Archivio Vaticano, Roma: *Politicorum XIII*, Miscell., armario II, 13, pag. 243, principio del 1555, segnato però 1554: la data risulta dalla precedente *Istruzione del Card. di Ferrara a Piero Strozzi*, pag. 229, 15 decembre 1554; e da una susseguente copia di lettera 4 gennaio 1555 del medesimo a Mr. marescial Strozzi, pag. 240.

(1) Il cardinale Ippolito d'Este sulla fine del 1554 e principio del seguente anno era nuovamente in Roma. Vi stava ancora alla morte di Giulio III (19 marzo 1555). tanto che la fazione francese fece di tutto per portarlo al papato. (Cfr. Arch. Vaticano, Roma, Massarelli: *Diarium Pontificatus Julii III et urbis Romae*, pag. 209).

l'architetto novarese Bartolomeo Plotti,[1] era una massiccia costruzione di difesa, la cui sommità giungeva solo al piano ove si vedono attualmente le marmoree balaustrate.[2] Quando per l'incendio rimasero distrutti,

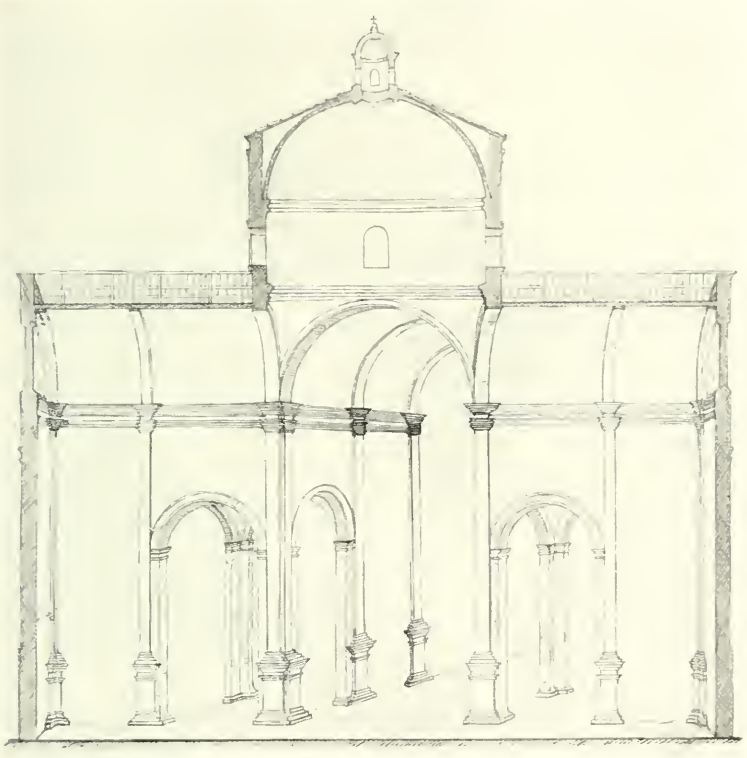


Fig. 187 — Ferrara. Interno della Chiesa di San Giov. Battista.

oltre che diverse stanze, quasi tutti i tetti del Castello, il Carpi, che fu incaricato dal duca Ercole II dei restauri,

(1) Cfr. Frizzi Ant.: *Guida del forestiere per la città di Ferrara*, Ferrara, 1787, pag. 38.

(2) Cfr. Frizzi Ant.: l. c., pag. 40.

pensò di rendere d'un colpo cinquecentesca la vecchia dimora medioevale. Soppresse le antiche merlature, non più necessarie alla difesa dei duchi, collocò all'intorno, in luogo di esse, un'elegante balaustra di bianco marmo d'Istria; ed alzò di un piano tutto il castello (fig. 180). Il medesimo progetto, con varianti decorative nella parte costruttiva, ideò Girolamo anche per le torri:[1] ma alla sua morte erano appena sul compiersi i lavori della torre Marchesana che riguarda Borgo Leoni; ed il ferrarese Alberto Schiatti pensò poi alla continuazione del rifacimento che si protrasse lentamente per tutta la seconda metà del secolo.

Nella parte mediana di questa torre, quasi abbracciandola all'altezza della camera da letto del duca,[2] aveva il Carpi, sui muri delle merlature delle fortificazioni più basse, elevate alcune stanze e gabinetti dal lato del Corso della Giovecca, ed una loggetta coperta — ora chiusa — dall'altro lato. Il muro esterno di questa costruzione (fig. 181) è ornato da esili pilastrini, che si rilegano al fine cornicione, in mattone cotto, ritagliato con la martellina da muratore, negli ornati parchi e nelle cornici: dando un effetto gradevole di eleganza ottenuta col minimo mezzo, che giustifica la frase di Giorgio Vasari, avere il Carpi accomodato ed adornato molto bene il

---

(1) Cfr. Cittadella Cesare: *Catalogo istorico dei pittori e scultori ferraresi e delle opere loro*, Ferrara, 1782, vol. 2, pag. 53; Frizzi Antonio: l. c., pag. 40; Baruffaldi Gir.: *Vite dei pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, vol. I, 1844, pag. 373 e ss.; Cittadella L. N.: *Memorie storiche monum. artist. del tempio di S. Francesco in Ferrara*, Ferrara, 1867, pag. 71; Cittadella L. N: *Notizie*, pag. 328; Thieme U.: *Kunstler Lexicon*, Lipsia, 1912, vol. VII, pag. 45.

(2) Dove il Carpi aveva dipinto la volta insieme col Filippi (cfr. pag. 242 e ss.).

Castello « secondo che si può in quel paese che ha gran « mancamento di pietre da far conci, et ornamenti ».[1] Fece pure Girolamo nello stesso piano, continuando la medesima costruzione dal lato di una terrazza aperta ad uso di giardino pensile « ch'è sopra la cucina ove era l'antica porta del Leone », un'altra loggia coperta che guardava sopra di essa: e dove finita che fu, e nelle stanze adiacenti, fu fatta dal duca « ai 7 di luglio una gran cena « a cui si trovarono quasi tutti i personaggi della Casa « d'Este e Renata di Francia, moglie del duca ».[2]

La bella loggia di sapore toscano nei particolari, ma bramantesca nell'insieme — i suoi archi ricordano le proporzioni e la sagoma di quelli della Cancelleria in Roma — ha la freschezza gentile del primo Cinquecento, e nella grazia pittoresca un poco arcaistica ci commuove come una cosa obsoleta, che col suo profumo risvegli in noi memorie e raffronti di altre cose che ci piacquero, ma che più non tornano.

In quella loggia graziosa (fig. 182) dalle colonne istriane leggermente rastremate e dai capitelli bramanteschi, eleganti, rivediamo i pilastri incorniciati, che già il Carpi — forse derivandoli da quelli della Cattedrale di Pavia — aveva usato nel palazzetto Naselli-Crispi, ma con capitelli che sembran derivati dal Rossetti, e che il Carpi nel suo ritorno da Roma, passando con probabilità per Siena — di incarico del cardinale Ippolito — aveva di nuovo ammirato ai Servi.

(1) Cfr. Vasari G.: *Vita*, in Append., pag 420.

(2) Cfr. Frizzi Antonio: *Memorie per la storia di Ferrara*, Ferrara, 1848; a cura del Laderchi, vol. 4, pag. 358.

Queste solo non furono certamente le ultime opere d'architettura a cui abbia atteso Girolamo in patria negli estremi anni della sua vita.[1] In questi ultimi attese egli alla costruzione della chiesa di S. Giovanni Battista in Ferrara, e sicuramente al rifacimento del palazzo Trotti, nell'attuale via del Seminario (via Cairoli).

Alfonso Trotti « cavalliero Gerosolimitano ed ornato « ancora d'altri gradi di Cavalleria da lui meritati per lo « suo gran valore, essendo egli molto esercitato, e prat- « tico nell'arte militare, ed a' suoi principi oltremodo « grato, per la sua generosità e splendidezza »,[2] era appunto un amico del nostro architetto pittore. Era quindi naturale che il Trotti si rivolgesse al Carpi per i lavori di riduzione del suo palazzo in istile più moderno, che poco prima di morire [3] fece fare, chiudendo le fenestre anteriori della facciata — di cui si vedono ancora le traccie — e riducendo questa ad una forma semplice e severa, corrispondente all'incirca allo stile della parte superiore del Castello Estense.[4] Il severo portale presenta

(1) Cfr. CITTADELLA CESARE: *Catalogo istorico*, ecc., Ferrara, vol. II, 1782, pag. 53: « Tornato in patria oppresso veniva col peso delle incombenze che gli addossavano ».

(2) Cfr. GUARINI M. A.: *Compendio historico dell'origine, accrescimento e prerogative delle chiese e luoghi pii della città e diocesi di Ferrara*, Ferrara, 1621, pag. 318.

(3) Alfonso Trotti morì appunto nel settembre del 1554 come si rileva dal suo Epitaffio (cfr. GUARINI M. A.: *Compendio historico*, cit., pag 318): « *D. O. M. Alphonsino Trotto Gismond. F. triplici equestri dignitate insignito, equitandi bellandique, peritissimo, utrique Hercul. Atestio carissimo, Alphonso vero etiam chariori a quo totam eius aetatem domi, foris, in pace, in bello nusquam discessit, vita et moribus in omni aetate elegantiss. in re rustica aeque atque in urbana patris familiae cum politiss. tum etiam diligentiss. Vixit ann. LXXVIII. Obiit sexto Idus septembris MDLIV. Alphonsinus optimus filius cum hanc egregiam urnam tum huius templi celeberrimam januam extrui atque erigi jussit. MDLVI.*

(4) Il marchese Lionello donò a Folco di Villafuora un edificio che egli aveva fatto costruire nella contrada di Borgonuovo. Questo palazzo venduto a Francesco

tutte le caratteristiche dello stile di Girolamo Carpi. Sotto un architrave pulvinato e retto da due eleganti colonne — che sembrano studiate da un monumento romano — in istile jonico, dal capitello con la solita particolare voluta, si apre un arco dalla bella sagoma, molto prossimo a quelli del palazzo di Giulio III in Roma, coi pilastri dorici dalle superficï incorniciate, come nel pa-

Fig. 188 — Ferrara. Disegno di Girolamo Carpi: Tamburo della Cupola della Chiesa di San Giov. Battista.

lazzo Naselli e nella loggia del Castello (fig. 183). Sopra si avanza un balcone, con colonnine e pilastrelli nella balaustra, su cui si apre una porta (fig. 184), dall'architrave e fregio pulvinato, che unisce l'incorniciature simmetriche di due fenestre del primo piano. Tra le due finestre con cui ha comune la linea superiore della cornice e sopra la trabeazione della porta, come su di una base, si svolge una nicchia, con la mezza conchiglia nella

Strozzi dal Villafuora, divenne successivamente proprietà di diverse famiglie nobili ferraresi: Sacrati, Rossetti, Costabili, Trotti. I lavori di riduzione della facciata furono iniziati da Alfonso Trotti nel 1553. (Cfr. Agnelli G.: *Una vôlta dipinta dal Garofalo nel 1519 a Ferrara*, in: *Arte italiana decorativa e industriale*, a. XVI, 1907, pag. 3).

volta, di maniera simile alle pseudo-nicchie di Palazzo Naselli-Crispi.

In quella nicchia (fig. 185) trionfa il busto di Ercole II d'Este, e tutto il portale forma base e cornice al monumento: dedicato dall'amicizia e dall'ossequio dei Trotti al duca IV di Ferrara, e dall'amicizia e dall'ossequio del Carpi al protettore severo delle arti.

Ai suoi canoni architettonici il Carpi restò fedele sino alla morte. Anche nella chiesa incompiuta di S. Giovanni Battista in Ferrara [1] egli è sempre un bramantesco: tale nella pianta di un quadrato inscritto in una croce greca con cupola centrale, tale nella cupola molto eminente a tamburo.

La pianta (fig. 186) è di derivazione classica. Il Serlio ne riproduce una quasi uguale nei contorni periferici, desunta da un delabrato monumento funerario della campagna romana.[2] Ma Bramante aveva sviluppato il tipo nel gran piano per S. Pietro, che presentava poi analogie costruttive con quello di S. Lorenzo in Milano. Da allora l'ideale del Rinascimento puro fu la pianta a cupola centrale — che si immedesima nello stile bramantesco, che fu poi conosciuto dovunque nel primo quarto del Cinquecento per la divulgazione delle stampe delle pitture romane di Raffaello, il quale nei fondi architettonici di esse l'aveva fedelmente riprodotto.

Più tardi il Carpi, venuto in Roma, aveva continuato un'opera di Bramante — il Belvedere Vaticano — e si

---

(1) Cfr. Vasari G.: *Vite*, Ed. Milanesi, vol. VI, pag. 470, nota; Thieme U.: *Kunstler Lexicon*, Lipsia 1912, vol. VI, pag. 45.

(2) Cfr. Seb. Serlio: Libro IV, pag 31.

era attardato sulle costruzioni di Raffaello — che nella storia dell'architettura è solo un interprete di Bramante — quali il Palazzo Branconio, e forse la cappella Chigi a Santa Maria del Popolo, o la chiesa di S. Eligio degli Orefici in via Giulia. Anche questa ultima costruzione

Fig. 189 — Ferrara. Disegno di Girolamo Carpi: Interno della Chiesa di San Giov. Battista — (Fotografia Sansaini).

ha « una pianta a croce greca con un abside nel fondo ed una cupola poggiante su un tamburo rotondo, che insiste sui quattro pilastri centrali, e sormontata da un lanternino in cui si aprono otto fenestre ».[1] La pianta che il Carpi adottò per S. Giovanni Battista aveva maggiori

[1] Cfr. Muñoz A.: *La Chiesa di S. Eligio in Roma e il suo recente restauro*, in *Rivista d'arte*, 1912, an. VIII, n. 1 e 2. Ricordo che il Carpi si era servito della pianta radiata del lanternino di S. Eligio per il modello del lanternino della cupola del Ciborio di Giulio III.

doti costruttive. Anzitutto il quadrato inscritto nella croce greca gli permetteva di creare, agli angoli rientranti della croce medesima, quattro cappelle quadrate (fig. 187), con funzione di contrafforti ai pilastri della cupola, distribuendo equamente sugli archi di esse la spinta che la cupola molto alta doveva formare sui pilastri dei grandi arconi che la reggono.

All'esterno della chiesa sul grande tamburo rotondo della cupola (fig. 188) è in evidenza il lanternino a quattro sole finestre, — che dovevano poi essere divise da quattro pilastri dorici di cui si scorge solo l'aggetto rustico del capitello e della base — e in proporzioni piuttosto grandi ma senza contrafforti. Sebbene anche il grande tamburo rotondo non rechi che quattro finestre — separate esse pure tra di loro da otto pilastri dorici incompiuti — tuttavia nell'interno della chiesa non manca abbondanza di luce e di aria nella cupola; mentre poi la scarsezza dei vani avrebbe così consentito nella maggiore superficie murale al pittore una più ampia decorazione pittorica, che purtroppo non fu eseguita.

Delle altre particolarità costruttive nell'interno della chiesa già si è fatto cenno altrove. L'ordine adottato è uno solo: il dorico-toscano, che nella sua unità di linee mantiene al tempio quel carattere di sobrietà e di classica severità che è propria delle costruzioni del primo Cinquecento (fig. 189). I pilastri degli archi e le loro cornici risentono della dimora fatta in Roma dal Carpi, che qui conservava le proporzioni solite, ma sviluppandone le sagome dei particolari ornamentali, come nel palazzo Mignanelli-Spada. Purtroppo all'artista non fu dato di

terminare la costruzione,[1] concepita, come sempre egli aveva fatto, nelle proporzioni di multipli e sottomultipli di tre, cinque, nove. Secondo le idee umanistiche degli studiosi dell'architettura classica la bellezza delle proporzioni di questa derivava dall'uso del numero dispari nel computo delle misure.

Il Carpi rimase sempre un umanista! Egli cessò di vivere[2] sulla fine dell'anno 1556.

(1) Secondo la tradizione locale la chiesa fu terminata — per modo di dire — dal figlio Giulio. Non fu mai eseguita la facciata, di cui non si sa se il Carpi avesse preparato un disegno, nè fu compiuto il rivestimento in cortina dei muri perimetrali.

(2) I pagamenti a lui fatti per conto del cardinale Ippolito vanno appunto sino alla seconda metà del 1556 Questa data fu riferita dal VASARI (*Vite*, Ed. Milanesi, vol. VI, pag. 469), poi dagli scrittori ferraresi CESARE CITTADELLA (*Catal. istorico*, tom. 2, pag. 53); BAROTTI C. (*Pitture e sculture*, ecc. pag. 13); BORSETTI (pag. 437); FRIZZI ANTONIO (*Memorie per la storia di Ferrara*, vol. IV, pag. 364), ecc., e fu ripetuta anche da altri scrittori ex. g. MASINI ANTONIO (*Bologna perlustrata*, prima ediz., av. 1650), il redattore della biografia nel THIEME U.: *Kunstler Lexicon* (vol. VI, Lipsia 1912, pagina 45). Ad ogni modo il pittore doveva già essere morto nel 1558 quando i pittori Leonardo da Brescia e Ludovico Settevecchie compievano — secondo i documenti estensi — ogni genere di decorazione negli appartamenti ducali. Di Girolamo allora già non si fà più cenno. È detto chiaramente morto in un Rogito ferrarese del 1561 (cfr. Arch. Notarile, Rog. Tasselli, 24 ottobre 1561: *Constitutus ser Julius filius quondam Joannis Hieronjmi de Carpo pictoris minor an 25 major tamen* 14, ecc.; Rog. di Gerolamo Bonsignori, 5 ottobre 1565: *Ad Instantiam magistri Julii quondam magistri Hieronjmi de Carpo pictoris*, ecc.; cfr. CITTADELLA L. N.: *Documenti*, Ferrara, 1868, pag. 61).

CONCLUSIONE

Girolamo Carpi, o Da Carpi, pittore e architetto ferrarese nei metodi e nei risultati della sua arte fu un precursore dell'Accademia Bolognese; e lasciò certamente semi fruttiferi nelle sue saltuarie, ma non brevi, dimore in Bologna: semi che gli storici dell'Accademia non hanno raccolto perdendosi piuttosto dietro alle lievi traccie di un Bagnacavallo, di Innocenzo da Imola e perfino di un Biagio Pupini per risalire alle origini della scuola. E tra il raffaellismo di questi ed il michelangiolismo di Pellegrino Tibaldi vi era pur tuttavia una lacuna che sarebbesi dovuta colmare per giungere all'ecclettismo disegnativo-pittorico dei Caracci. Assai prima che questi proclamassero i canoni del loro mestiere, scelti come fior da fiore da ogni bellezza artistica, il Carpi aveva tentato di risolvere il problema. A torto non lo si è calcolato come un fattore della scuola; tanto più se parecchie delle sue più belle cose egli fece in Bologna (fig. 19, 22, 33), e se ivi si conservarono lungamente molti de' suoi disegni, che furono studiati e copiati, anche in tempi abbastanza tardi, eziandio da accademici. Quel tal pittore Francesco Brizio dell'Accademia Bolognese, e di cui parla il Malvasia

nella sua *Felsina pittrice*,[1] rappresenta per noi un indizio del fatto concreto: che ancora prossimamente al Seicento si ammiravano e si studiavano le opere del Carpi in Bologna.

Assai per tempo l'artista ferrarese nelle sue preoccupazioni disegnative volse a rimirare i suoi studi su Raffaello e la scuola romana, sul Correggio ed il Parmigianino, ed anche sui Veneziani. Con qual risultato, lo abbiamo visto. La sua impressionabilità ed anche il metodo da lui tenuto delle copie dovevano allontanarlo dall'effetto finale, dal raggiungimento di quell'equilibrio che l'avrebbe elevato molto al disopra dei contemporanei artisti ferraresi. Possiamo precisare con un esempio tipico la sensibilità eccessiva di Girolamo. Dal '40 al '41 la compagnia dei pittori ferraresi gli aveva fatto riprendere molte delle caratteristiche dell'arte locale. E nel febbraio del 1541 era certamente finita quella *Disputa di Cristo* (fig. 84) che sta a Dresda, dove i caratteri ferraresi stanno divenendo predominanti sugli emiliani. Nell'agosto del '41 il Carpi dipingeva alla Montagnola in compagnia dei Dossi, del Garofalo e del Filippi: ciò farebbe supporre che le tendenze verso l'arte locale dovevano accentuarsi. Ma nel frattempo in Ferrara vi è la recita dell'*Orbecche* di G. B. Giraldi, per cui egli prepara la scenografia: e per le esigenze dell'autore va sicuramente a Parma per una rappresentazione della medesima tragedia. Ora, nell'ottobre del 1541, il nostro pittore finisce di dipingere l'*Occasione e la Pazienza* (fig. 37), ora a Dresda. Il viaggio a

(1) Cfr. Malvasia C. C.: *Felsina pittrice*. Bologna, 1678, vol. I, pag. 542.

Parma fu sufficiente a risvegliare la sopita ammirazione per il Parmigianino. Egli continuò così sino alla morte, dando alla sua arte — per noi che la guardiamo ora nel suo complesso da lungi — quel certo aspetto che sembra ineguaglianza, sintomo di debolezza artistica.

Ma nelle sue pitture, dalla giovinezza alla vecchiaia, qualche cosa permane sempre: l'incisione del segno acquistata necessariamente per la concezione visiva-lineare delle opere altrui, prepostesi a modello; la disposizione movimentata della gamma coloristica, nata non da una visione di colorismo puro, ma dal desiderio di moltiplicare le linee sezionali, e quindi degli angoli — emergenti o rientranti — cause del chiaroscuro. Alcuni problemi hanno interessato il Carpi durante tutta la vita: ad esempio quello della luce, e l'altro del rapporto delle figure col resto del quadro.

Il primo gli fu per sicuro trasmesso inizialmente da Giovanni Luteri. Basta pensare alla speciale illuminazione della corazza e del mantello nel San Giorgio (fig. 2) della Cattedrale di Ferrara — opera primitiva del nostro pittore — per persuadersene. Più tardi Girolamino si volse ad altri maestri; e la luce diviene un fattore importante nelle sue pitture sia nei fondi che nei particolari. Egli scherza allora con essa, e la fa scendere carezzevole marginalmente verso le linee esterne delle parti del corpo che egli vuol mettere in evidenza disegnativa (fig. 38). Nei fondi dei suoi quadri egli è dapprima luminoso; ma più tardi restringe il paese, che già si vedeva ampio, intero, verde-azzurrognolo come da una fenestra aperta sulla campagna, in una parte sola del quadro scisso oramai in

due; e lentamente, piano piano la parte oscura del fondo cresce fino a ridurre il paese a poco, come nella *Adorazione dei magi* (fig. 18) in Bologna, e quasi a niente come nello *Sposalizio di Santa Caterina* (fig. 22) della chiesa di San Salvatore nella stessa città. Egli poi nell'Emilia sta agli inizî della serie dei pittori — tenebrosi — amanti delle tinte oscure nei fondi, dei cieli foschi e burrascosi, dove la luce guizza a tratti rapidi ed acquista valore dai forti contrasti. Così nel *San Giorgio a cavallo* di Dresda (fig. 17) e più tardi nell'*Occasione e la Pazienza* (fig. 37), nella *Giuditta con la testa di Oloferne* (fig. 40) della stessa Galleria.

Nei ritratti, iniziatosi il Carpi nei concetti derivati dalla media Italia (fig. 6), lentamente si elevò verso l'estetica emiliana fino al ritratto magnifico del Bartolini-Salimbeni (fig. 33), per finire poi a riscaldare le sue figure del calore che fluiva dall'arte dei veneziani — di Tiziano e del Lotto — per giungere finalmente al ritratto di Giulia Muzzarelli, nella tavola dell'*Assunta* (fig. 38), che può considerarsi la sua più tarda espressione, che a noi rimanga, in questa materia (a. 1542).

Come abbia atteso il Carpi all'altro problema del rapporto delle figure col resto del quadro abbiamo veduto nell'esposizione della sua attività artistica. Nelle opere primitive egli si riattacca ancora alla tradizione fiorentina: e le sue figure statuarie vivono quasi indipendentemente dal resto della superficie di colore che copre la tela, o la tavola. I suoi effetti sono allora principalmente di linea, che lo fanno giungere persino a delle concezioni arcaiche disegnative a scopo di decorazione, imitate forse d'antichi

artisti toscani. Ne è un esempio la particolare movimentazione dell'acqua nella *Leggenda della gran Dea* (fig. 8) alla Galleria Corsini. Ma nel periodo migliore della sua arte (a. 1530-1545), quando ha raggiunto un criterio stabile nella composizione, le superficï di colore tendono a compensarsi e le preoccupazioni disegnative diminuiscono, specie nei ritratti.

Ciò nonostante l'arte del Carpi è un'arte di transizione, così nella pittura come nell'architettura.

Se nella pittura non seppe mai in verità superare il dissidio in lui esistente tra la tendenza disegnativa e quella coloristica, e non ebbe poi l'ardire di varcare il Rubicone anche quando sembrò che fosse giunto alle sue sponde, così nell'architettura non seppe — o non volle — lui discendente dalle forme bramantesche andare troppo al di là dei canoni trasmessigli dagli architetti del primo Cinquecento. La sua scienza architettonica, formatasi tra il 1520 ed il 1530, tra il pontificato di Leone X e quello di Paolo III, rimase quasi sempre uguale a se stessa sino alla fine.

Sostanzialmente sono gli stessi principï che animarono la facciata del palazzo Naselli-Crispi e quella del palazzo Mignanelli-Spada, in Roma. Ma se la prima opera sembrò ed era innovazione negli anni intorno al 1531; l'altra rappresentò soltanto un grazioso arcaismo alla metà del Cinquecento, quando Michelangelo, partito anch'esso inizialmente da un concetto di pittoricità nei particolari disegnativi architettonici, in Firenze, era già pervenuto, in Roma, al concetto di pittoricità nella grande massa costruttiva.

* * *

Non si conoscono allievi diretti di Girolamo Carpi. Quà e là nelle Gallerie si veggono opericciuole che pur racchiudendo in sè qualcosa delle generiche stilistiche dell'artista non si possono dire suo lavoro; ma procedono tuttavia dalla sua personalità. Accenniamo a qualcuna di queste pitture nel Catalogo delle opere.

Se i due figli Annibale e Giulio furono realmente pittori — come sembrano insinuare alcuni documenti — è credibile che essi seguissero i metodi e i modelli paterni; ma non abbiamo alcun mezzo per determinarlo.

Anche il ferrarese Ippolito Scarsellino in sua giovinezza studiò le opere del Carpi, ne copiò espressamente alcune fra le migliori (quali l'*Assunta*, fig. 38, e l'*Occasione e la Pazienza*),[1] e ne imitò alcune altre; come nella cupola affrescata della chiesa di San Paolo in Ferrara si inspirò — almeno nel suo concetto — alla perduta decorazione in San Francesco della stessa città. Più tardi egli si staccherà dall'arte di Girolamo e si rivolgerà poi a diverse fonti.

Altro maestro che certamente ebbe rapporto in Ferrara, e forse a Roma, col Carpi, fu maestro Luca Cornelio (o Luca d'Olanda) che sino dal '45 si trovò nella Corte di Ferrara a far cartoni di grottesche per tappezzerie. A lui devonsi, secondo il Campori, attribuire i disegni dei fregi e dei rabeschi con animali, posti in opera negli otto arazzi della Cattedrale di Ferrara. Nel 1548 mentre il Carpi,

(1) Modena, Galleria Estense; cfr. A. VENTURI: *La R. Galleria Estense*. Modena, 1882, pag. 24.

pittore-architetto ufficiale della Corte Estense, dirigeva le nuove decorazioni del castello, Luca Cornelio consegnava cinque tele,[1] con paesi e storie dell'antico Testamento, che dovevano servire per una delle nuove stanze. Non pare improbabile che Luca Cornelio pittore sia stato anche in Roma, mentre il Carpi vi lavorava, e sia poi quello stesso Cornelio pittore fiammingo[2] che dipinse a più riprese nella villa di Tivoli per conto del Cardinal Ippolito d'Este.[3] Egli potè conservare qualcuno dei metodi e dei modelli di Girolamo.

Alberto Schiatti, architetto parimenti ferrarese, che lavora dalla metà del Cinquecento in poi, è un'artista che ha dei rapporti stilistici col Carpi. Nella sua chiesa di San Paolo in Ferrara, egli ripete — abbassandone tut-

(1) Cfr. Modena, Archivio Estense. In una NOTA di spese per lavori fatti a diverse fabbriche del duca. 1548 *settembre* 22: « *a M. Lucha fiamingo pitore per havere dute cinque telle de paisi a L. 7 l'una monta L. trentacinque, et per un'altra tella dove si è la torre di Membrodo con assai figure che monta L.* 21 *per bisogno di metterle nel salotto delle stanzie nove de Corte. Monta in tutto L.* 56 0. 0. (SPOGLIO A. VENTURI, *Doc. XX*).

(2) Non saprei tuttavia se sia quello stesso *Cornelio fiamengo* notato fra i salariati di Don Luigi d'Este come orefice nel 1560 (Arch. Estense, Modena: *Conto Generale di D. Luigi Estense*, cart. 320), e che stava ancora in Ferrara nel 1561 (cfr. CITTADELLA L. N.: *Documenti ed illustrazioni risguardanti la storia artistica di Ferrara*. Ferrara, 1868, pag. 85) come vi era nel 1562 (cfr. Arch. Estense, Modena: *Libro Giornale di D. Luigi Estense*, 1562-65, pag. 75).

(3) Cfr. Modena, Archivio Estense: *Giornale del Cardinale Ippolito 2° di le fabbriche* 1568 *in Roma*, pag 9: « *a dì XXVII marzo a spesa di Tivolo ai pittori infrascritti provvigione di uno mese... Cornelio Fiammengo* »; dal *Conto General* 1569 del Card. Ippolito d'Este, pag. 122: « *a dì XXVIII Marzo agli infrascritti pittori per dipingere in Tivoli per uno mese dal 28 di questo al 28 di aprile... Cornelio fiamengo...* e *a dì XVIII di maggio solario de uno mese... a Cornelio Fiamengo* »; id. pag. 123: « *e a dì XVIII Giugno.. a Cornelio fiamengo* » (SPOGLIO A. VENTURI, *Doc. XXI*). Questo Cornelio pittore al servizio degli Estensi in Roma, che è forse tutt'uno col Luca Cornelio di Ferrara e probabilmente quello stesso Cornelio morto in Roma nel 1581. « *E più morite un' misser Cornelio pittore Fiamengo nella via del Corso scontro al Giardino di S. Jacobo dell'Incurabili portato a S. Maria dell'anima* » (cfr. Archivio gener. della Dioc. di Roma. Parr. di S. Maria del popolo. *Liber mortuorum Eccl.* Parr. S. M. de Populo Romae, ab an. 1575 ad 1582, cart. 76).

tavia le proporzioni — il tamburo della cupola bramantesca, che il Carpi aveva concepito per San Giovanni Battista (fig. 188). Lo Schiatti doveva essere a conoscenza dell'idee e dei progetti di Girolamo, se alla morte di questi successe nella direzione dei lavori di restauro del castello

Fig. 190 — Ferrara. Seguace di Girolamo Carpi: Palazzo Bentivoglio. (Fotografia dell'Emilia)

che il nostro pittore-architetto aveva ideati, ma lasciati forzatamente incompleti.

Un altro anonimo artista locale, che deriva specialmente dalle forme decorative usate da Girolamo Carpi nel palazzo romano Mignanelli-Spada, è quello che concepì, intorno al 1585, la facciata[1] del palazzo che Cornelio

(1) AGNELLI G.: *Ferrara: Porte di Chiesa, di Palazzi, di Case*. Bergamo, 1909, pag. 122.

Bentivoglio, marchese di Gualtieri, volle magnificamente adornare in Ferrara. L'anonimo allievo del Carpi amplifica le forme del maestro, portandole quasi a conseguenze secentesche, e ne imbarocchisce le idee appesantendole ed irrigidendole. Ma la composizione, sulla trabeazione del portale, delle due statue: l'*Architettura* e la *Fama*, che sollevano in alto lo stemma gentilizio (fig. 191) è desunta — con meno grazia — dall'analoga che il Carpi concepì per il palazzo di Papa Giulio III, fra il Tevere e la piazza Capodiferro (fig. 169). È persino ripetuto il concetto dei mensoloni su cui poggiano le due statue. Da un'altra idea del Carpi, mal compresa, derivano le cornici accartocciate delle finte fenestrelle (fig. 190) ad ogni piano; e i dodici trofei in istucco, tra le fenestre, rammentano per il loro effetto la gioiosa decorazione del primo piano nella facciata del palazzo di Roma. Non derivano dal Carpi le colonne zonate ed i pilastri simili delle fenestre, parti pesanti della facciata di Casa Bentivoglio, che l'anonimo artista desunse con tutta probabilità da modelli a stampa messi in voga, a quel tempo, dai teorici dell'architettura e specialmente dal Serlio.

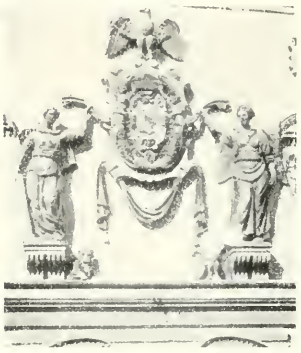


Fig. 191 — Ferrara. Seguace di Girolamo Carpi: Part del palazzo Bentivoglio (Fot. Art. Graf.).

Anche Pellegrino Tibaldi, pittore e architetto, è un artista emiliano[1] che mostra delle relazioni con lo stile di

[1] Sebbene nato a Puria di Valsolda nel 1527 (cfr. Merzario Gius.: *I maestri Co-*

Girolamo Carpi specie nell'architettura, ma per qualcosa anche nella pittura. Pellegrino Pellegrini, vissuto in Bologna almeno sino al 1547, era in Roma negli anni in cui Girolamo Carpi godeva una certa fama, mentre egli ancora molto giovane si accontentava di lavorare in secondo ordine con piccoli pittori. Così lo si è visto[1] a dipingere nel 1549 armi ed insegne per il funerale di Paolo III alle dipendenze di un M. Michele da Lucca; come poi nel '50 dipingerà in San Luigi de' Francesi sotto Jacopino del Conte e Girolamo Sicciolante da Sermoneta,[2] e nel '53, con lo stesso Girolamo da Sermoneta, farà due figure nella chiesetta di Sant'Andrea,[3] che si decorava per ordine di Giulio III. Si sono credute del 1551, o del 1552, le decorazioni del palazzo Poggi in Bologna, ove sono rappresentate le gesta di Ulisse con ardimento michelangiolesco; ma certamente quelle pitture sono più tarde: di poco anteriori al 1560, anno in cui il Tibaldi ideò la facciata dell'Università. Il Vasari ci narra come Pellegrino Tibaldi in Ferrara finisse la decorazione del refettorio del monastero olivetano di San Giorgio. Gli scrittori ferraresi lo hanno contraddetto, non trovandosi al loro tempo alcuna traccia dei lavori del pittore bolognese. Ma il fatto menzionato con precisione cronistica[4] non può mancare di ogni fondamento, e lo credo molto probabile.[5] Du-

macini, vol. I, pag. 590 e seg.) Pellegrino Tibaldi deve considerarsi un artista emiliano per la sua educazione primitivamente avvenuta in Bologna, dove aveva ottenuta la cittadinanza il padre suo († 1563).

(1) Cfr. pag. 347.

(2) Cfr. Baglione Giov.: *Le vite dei pittori*. Roma, 1642, pag. 23-75).

(3) Cfr. pag. 367.

(4) Cfr. Appendice I, pag. 419.

(5) Sembra che ciò avvenisse nel 1562. Cfr. Zanotti Giampietro: *Le pitture di*

rante la sua dimora in Ferrara, Pellegrino deve avere studiato le architetture del maestro di cui stava terminando un'opera di decorazione. La conclusione si trae dall'analogia stilistica esistente tra le opere architettoniche del Tibaldi in Milano[1] e quelle del Carpi in Ferrara.

* * *

Girolamo Carpi nella prima metà del Cinquecento rappresentò degnamente la sua patria nella storia dell'Arte. Non ostante le sue deficienze, egli non è inferiore ad alcuno degli artisti locali contemporanei: pari forse ne' momenti più felici della sua arte pittorica a Giovanni Luteri detto Dosso Dossi, dal quale si differenziò nella varietà della cultura, nell'estrinsecazione versatile dell'ingegno.

Pellegrino Tibaldi e di Nicola Abate esistenti nell'Istituto di Bologna, Venezia, 1756, pag. 28 e ss.; Malvasia C. C.: *Felsina pittrice*, 1678; Malaguzzi Valeri I.: *Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano*, in *Archivio storico lombardo*, an. XXVIII, fasc. XXXII (anno 1901).

[1] Cfr. Hiersche Waldemar: *Pellegrino de Pellegrini als architect* 1913.

APPENDICI

APPENDICE I

M. GIORGIO VASARI PITTORE ET ARCHITETTO ARETINO: DELLE VITE DE' PIU ECCELLENTI PITTORI SCULTORI ET ARCHITETTORI. SECONDO, ET ULTIMO VOLUME DELLA TERZA PARTE NEL QUALE SI COMPRENDANO LE NUOVE VITE DALL'ANNO 1550 AL 1567. IN FIORENZA APPRESSO I GIUNTI 1568, PAG. 552 E SS.

E perchè non si è potuto havere il ritratto di esso Benvenuto, si è messo nel principio di queste vite di pittori Lombardi quello di Girolamo da Carpi, la cui vita sotto questa scriveremo.[1]

Girolamo dunque, detto da Carpi il quale fu Ferrarese, e discepolo di Benvenuto fu a principio da Tommaso suo padre, il quale era pittore di scuderia, adoperato in bottega a dipingere forzieri, scabelli; cornicioni, et altri sì fatti lavori di dozzina. Havendo poi Girolamo sotto

(1) Biografie vere e proprie di Girolamo da Carpi non vi sono. Quella che scrisse il Vasari suo contemporaneo ed amico può considerarsi ancora la fonte principale per ricostruire la vita dell'artista. Alla biografia scritta del Vasari ebbe ricorso nelle sue linee generali anche il ferrarese BARUFFALDI GIROLAMO (cfr. *Vita di Gerolamo Carpi*, in *Vite di pittori e scultori Ferraresi*, Ferrara, Taddei, 1844, vol. I, pag. 373 e ss.), che vi aggiunse notizie locali di opere compiute, e qualche errore derivatogli travisando il Vasari. Allo scrittore Aretino ebbe pure ricorso il redattore dell'opuscolo (*Al Marchese Giov. Battista Costabili Containi di Ferrara in occasione che il nipote di lui Giovanni, nel Carnevale dell'anno* 1838 *conduce in moglie la nobile donzella contessa Malvina Mosti di Ferrara, Bonifacio Spreti ed Anna Costabili di lui consorte in segno di gaudio intitolavano Questa Vita di Girolamo Carpi Pittore Ferrarese*. Ravenna. Nella Tipografia dei Roveri. *A di XXII gennaio MDCCCXXXVIII si permette la stampa: C. Parr. Bacchetti Vicario del S. O.; D. Civinelli Parr. di S. M Maddalena Rev. Arciv.; Don P. Pavirani Revis. Gov. S. arciprete Valli pro Vic. Generale*) pubblicato nell'occasione delle nozze Giov. Costabili-

la disciplina di Benvenuto fatto alcun frutto, pensava d'havere dal padre essere levato, da que' lavori meccanici; ma non ne facendo Tommaso altro, come quegli, che haveva bisogno di guadagnare, si risolvè Girolamo partirsi da lui ad ogni modo. E così andato a Bologna hebbe appresso i gentil'huomini di quella città assai buona grazia. Percioche havendo fatto alcuni ritratti, che somigliarono assai; si acquistò tanto credito, che guadagnando bene, aiutava più il padre, stando in Bologna, che non havea fatto dimorando a Ferrara. In quel tempo, essendo stato portato a Bologna in casa de' Signori Conti Hercolani un quadro di man d'Antonio da Coreggio; nel quale Christo in forma d'hortolano appare a Maria Maddalena; lavorato tanto bene, e morbidamente quanto più non si può credere; entrò di modo nel cuore a Girolamo quella maniera, che non bastandogli havere ritratto quel quadro, andò a Modana per vedere l'altre opere di mano del Coreggio, la dove arrivato; oltre all'essere restato nel vederle tutto pieno di maraviglia: una fra l'altre lo fece rimanere stupefatto, et questa fu quel gran quadro, che è cosa divina, nel quale è una Nostra Donna, che ha un putto in collo, il quale sposa santa Chaterina, un san Bastiano, et altre figure: con arie di teste tanto belle, che paiono fatte in paradiso. Nè è possibile vedere i più bei capegli, nè le più belle mani ò altro colorito più vago, e naturale. Essendo stato dunque da Messer Francesco Grilenzoni dottore, e padrone del quadro, il quale fu amicissimo del Coreggio, conceduto a Girolamo poterlo ritrarre; egli il ritrasse con tutta quella diligenza, che maggore si può imaginare. Dopo fece il simile della tavola di San Piero martire, la quale havea dipinta il Coreggio a una compagnia di secolari; che la tengono, si come ella merita in pregio grandissimo, essendo m(a)ssimamente in quella oltre all'altre figure, un Christo fanciullo in grembo alla madre, che pare, che spiri, et un s. Piero Martire bellissi(mo) et un'altra tavoletta di mano del medesimo fatta alla compagnia di San Bastiano, non men bella di questa. Le quali tutte opere, essendo state ritratte da Girolamo, furono cagione, che egli migliorò tanto la sua prima maniera, ch'ella non pareva più dessa, ne quella di prima. Da Modana andato Girolamo a Parma, dove havea

Malvina Mosti, e che puossi ritenere un semplice esercizio scolastico di riduzione, privo di qualunque interesse storico e critico. Il Barotti (cfr. *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara, Rinaldi, 1770, pag. 13) e il Cittadella Cesare (cfr. *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro*, Ferrara, Pomatelli, 1782, pag. 53 e ss.) parlando del Carpi si limitarono, accennando volta a volta alle opere che di lui ancora si conservavano in Ferrara, a dare sommariamente notizia della sua vita, e qualche giudizio del suo valore artistico.

inteso esser'alcune (*pag.* 553) opere del medesimo Coreggio: ritrasse alcuna delle pitture della tribuna del duomo, parendogli lavoro straordinario, cio è il bellissimo scorto d'una Madonna, che saglie in Cielo circondata da una multitudine d'Angeli, gl'Apostoli, che stanno a vederla salire. E quattro santi protettori di quella città, che sono nelle nicchie, San Giovanni Battista, che ha un'agnello in mano, san Ioseffo sposo della Nostra Donna, san Bernardo degl'Uberti Fiorentino Cardinale, e Vescovo di quella città, et un altro Vescovo. Studiò similmente Girolamo in San Giovanni Evangelista le figure della cappella maggiore nella nicchia di mano del medesimo Coreggio; cio è la incoronazione di Nostra Donna, San Giovanni Evangelista, il Battista, San Benedetto, San Placido, et una multitudine d'angeli, che a questi sono intorno, e le maravigliose figure che sono nella Chiesa di San Sepolcro alla cappella di san Joseffo, tavola di pittura divina. E perchè è forza, che coloro, a i quali piace fare alcuna maniera, e la studiano con amore, la imparino, almeno in qualche parte; onde aviene ancora che molti divengono più eccell. che i loro maestri non sono stati, Girolamo prese assai della maniera del Coreggio. Onde tornato a Bologna, l'imitò sempre, non studiando altro che quella, et la tavola, che in quella città dicemo essere di mano di Raffaello da Urbino. E tutti questi particolari seppi io dallo stesso Girolamo, che fu molto mio amico, l'anno 1550, in Roma, et il quale meco si dolse più volte d'haver consumato la sua giovanezza et i migliori anni in Ferrara, e Bologna; et non in Roma ò altro luogo, dove haverebbe fatto senza dubbio molto maggiore acquisto. Fece anco non piccol danno a Girolamo nelle cose dell'arte, l'havere atteso troppo a suoi piaceri amorosi, et a sonare il liuto in quel tempo, che harebbe potuto fare acquisto nella pittura. Tornato dunque à Bologna, oltre a molti altri, ritrasse messer Onofrio Bartolini Fiorentino: che allora era in quella città a studio, et il quale fu poi arcivescovo di Pisa, la quale testa, che è hoggi appresso gli heredi di detto messer Noferi, e molto bella, e di graziosa maniera. Lavorando in quel tempo a Bologna un maestro Biagio pittore, cominciò costui, vedendo Girolamo venire in buon credito, a temere che non gli passasse innanzi, e gli levasse tutto il guadagno. Perchè fatto seco amicizia, con buona occasione, per ritardarlo dall'operare, gli divenne compagno, e dimestico di maniera, che cominciarono a lavorare di compagnia, et così continuarono un pezzo. La qual cosa, come fu di danno a Girolamo nel guadagno, così gli fu parimente nelle cose dell'arte: per cio che seguitando le pedate di maestro Biagio che lavorava di pratica, e cavava ogni cosa da i disegni di questo: e di quello; non metteva anch'egli più alcuna diligenza nelle sue pitture. Hora havendo nel

monastero di san Michele in Bosco fuor di Bologna un frate Antonio monaco di quel luogo, fatto un San Bastiano grande quanto il vivo: a Scaricalasino in un convento del medesimo ordine di Monte Oliveto, una tavola a olio, et a Monte Oliveto maggiore alcune figure in fresco nella cappella dell'Orto di santa Scolastica: voleva l'abbate Ghiaccino, che l'haveva fatto fermare quell'anno in Bologna, che egli dipignesse la sagrestia nuova di quella lor Chiesa. Ma frate Antonio, che non si sentiva da fare si grande opera; et al quale forse non molto piaceva durare tanta fatica, come bene spesso fanno certi di così fatti huomini, operò di maniera, che quell'opera fu allogata a Girolamo (*pag.* 554) et a maestro Biagio, il quale la dipinsero tutta a fresco, facendo negli spartimenti della volta alcuni putti, et angeli; e nella testa, di figure grandi la storia della Trasfigurazione di Christo; servendosi del disegno di quella che fece in Roma a S. Pietro in Montorio Raffaello da Urbino; et nelle facciate feciono alcuni santi, ne i quali è pur qualche cosa di buono. Ma Girolamo accortosi, che lo stare in compagnia di maestro Biagio non faceva per lui, anzi che era la sua espressa rovina; finita quell'opera disfece la compagnia, e cominciò a fare da se; E la prima opera, che fece da se solo fu nella Chiesa di San Salvadore, nella cappella di s. Bastiano una tavola, nella quale si portò molto bene. Ma dopo intesa da Girolamo la morte del padre, se ne tornò a Ferrara, dove per allora non fece altro, che alcuni ritratti, et opere di poca importanza. Intanto venendo Tiziano Vecellio a Ferrara a lavorare, come si dirà nella sua vita, alcune cose al Duca Alfonso, in uno stanzino, ò vero studio, dove aveva prima lavorato Gian' Bellino, alcune cose, et il Dosso una Baccanaria d'huomini tanto buona, che quando non havesse mai fatto altro, per questa merita lode; e nome di pittore, ecc. Girolamo mediante Tiziano, et altri, cominciò a praticare in corte del Duca, dove ricavò quasi per dar saggio di se, prima che altro facesse, la testa del Duca Hercole[1] di Ferrara da una di mano di Tiziano, e questa contrafece tanto bene, ch'ella pareva la medesima che l'originale; onde fu mandata come opera lodevole in Francia. Dopo havendo Girolamo tolto moglie et havuto figliuoli forse troppo prima, che non doveva, dipinse in S. Francesco di Ferrara, negl'angoli delle volte a fresco i quattro Evangelisti, che furono assai buone figure. Nel medesimo luogo fece un fregio intorno intorno alla Chiesa, che fu copiosa, e molto grande opera, essendo piene di mezze figure, e di puttini intrecciati insieme assai vagamente. Nella medesima Chiesa fece in una tavola un Santo

(1) Evidentemente è per errore del Vasari che invece del ritratto del Duca Alfonso si parli qui di un ritratto del Duca Ercole.

Antonio in Padoa,[1] con altre figure: et in un'altra la N. Donna in aria con due angeli, che fu posta all'altare della Signora Giulia Muzzerella, che fu ritratta in essa da Girolamo molto bene. In Rovigo nella Chiesa di s. Francesco dipinse il medesimo, l'apparizione dello Spirito Santo in lingue di fuoco, che fu opera lodevole, per lo componimento, e bellezza delle teste. E in Bologna dipinse nella Chiesa di S Martino in una tavola i tre Magi con bellissime teste, e figure: et a Ferrara in compagnia di Benvenuto Garofalo, come si è detto, la facciata della casa del Signor Battista Muzzarelli; e parimenti il palazzo di Coppara villa del Duca appresso a Ferrara dodici miglia. E in Ferrara similmente la facciata di Piero Soncini nella piazza di verso le pescherie, facendovi la presa della Goletta da Carlo quinto Imperadore. Dipinse il medesimo Girolamo in San Polo, chiesa de' frati Carmelitani nella medesima città, in una tavoletta a olio un San Girolamo, con due altri Santi grandi quanto il naturale: e nel palazzo del Duca un quadro grande con una figura quanto il vivo, finta, per una occasione, con bella vivezza, movenza, grazia e buon rilievo. Fece anco una Venere ignuda a giacere, e grande quanto il vivo, con amore appresso, la quale fu mandata al re Francesco di Francia a Parigi. Et io, che la vidi in Ferrara l'anno 1540 posso con verità affermare, ch'ella fusse bellissima. Diede anco principio, e ne fece gran parte, a gl'ornamenti del Reffettorio di San Giorgio luogo in Ferrara de' monaci di Monte Oliveto; ma perchè lasciò imperfetta quell'opera, l'ha oggi finita Pellegrino Pellegrini, dipintore Bolognese. Ma chi volesse far mezione di quadri particolari (*pag.* 555), che Girolamo fece a molti Signori e gentil'huomini, farebbe troppo maggiore di quello, che è il desiderio nostro la storia; però dico di due solamente, che sono bellissimi. De uno dunque che si ha il Cavalier Bojardo in Parma, bello a maraviglia di mano del Coreggio. Nel quale la N. Donna mette una camicia indosso a Christo fanciulletto, ne ritrasse Girolamo uno a quello tanto simile; che pare desso veramente, et un altro ne ritrasse da uno del Parmigiano, il quale è nella Certosa di Pavia, nella cella del Vicario, cosi bene, et con tanta diligenza, che non si può veder Minio più sottilmente lavorato, et altri infiniti lavorati con molta diligenza. E perchè si dilettò Girolamo, e diede ancho opera all'Architettura; oltre molti disegni di fabriche, che fece per servizio di molti privati, servì in questo particolarmente Hippolito Cardinale di Ferrara; il quale havendo comperato in Roma a Monte Cavallo il giardino, che fu già del Cardinale di Napoli, con molte vigne di particolari all'intorno, condusse Girolamo a Roma, acciò lo

(1) È probabilmente quella che stava in Santa Maria in Vado di Ferrara

servisse non solo nelle fabbriche, ma ne gli acconcimi di legname veramente regii del detto Giardino. Nel che si portò tanto bene, che ne restò ognuno stupefatto. E nel vero non so chi altri si fusse potuto portare meglio di lui in fare di legnami (che poi sono stati coperti di bellissime verzure) tante bell'opere, e si vagamente ridotte in diverse forme, et in diverse maniere di tempij: ne i quali si veggiono hoggi accomodate le piu belle, e ricche statue antiche, che sieno in Roma: parte intere e parte state restaurate da Valerio Cioli Scultore Fiorentino, et da altri per le quali opere essendo in Roma venuto Girolamo in bonissimo credito; fu dal detto Cardinale suo Signore, che molto l'amava, messo l'anno 1550, al servizio di Papa Giulio 3. il quale lo fece architetto sopra le cose di Bel Vedere, dandogli stanze in quel luogo e buona provisione. Ma perchè quel Pontefice non si poteva mai in simili cose contentare, e massimamente quando a principio s'intendeva pochissimo del disegno, e non voleva la sera quello, che gl'era piaciuto la mattina; e perchè Girolamo havea sempre a contrastare con certi architetti vecchi, a i quali pareva strano, vedere un huomo nuovo, e di poca fama essere stato preposto a loro; si risolvè conosciuta l'invidia, e forse malignità di quelli, essendo anco di natura piuttosto freddo che altrimenti a ritirarsi. E così per lo meglio, se ne tornò a Monte Cavallo al servizio del Cardinale. Della qual cosa fu Girolamo da molti lodato, essendo vita troppo disperata haver tutto il giorno, et per ogni minima cosa, a star a contendere con questo, e quello. E come diceva egli è tal volta meglio godere la quiete dell'animo con l'acqua, et col pane, che stentare nelle grandezze, e ne gl'honori. Fatto dunque, ch'ebbe Girolamo al Cardinale suo Signore un molto bel quadro; che a me il quale il vidi, piacque sommamante, essendo già stracco, se ne tornò con esso lui a Ferrara a godersi la quiete di casa sua, con la moglie et con i figliuoli: lasciando le speranze, e le cose della fortuna nelle mani de' suoi avversarij, che da quel Papa cavarono il medesimo, che egli, e non altro.

Dimorandosi dunque in Ferrara; per non so che accidente, essendo abruciata una parte del Castello, il Duca Hercole diede cura di rifarlo a Girolamo; il quale l'accomodò molto bene, e l'adornò secondo che si può in quel paese, che ha gran mancamento di pietre da far conci et ornamenti: onde meritò esser sempre caro a quel Signore, che liberalmente riconobbe le sue fatiche. (*pag.* 556). Finalmente dopo haver fatto Girolamo queste; e molte altre opere si morì d'anni 55, l'anno 1556, e fu sepolto nella Chiesa degli Angeli a canto alla sua donna. Lasciò due figliuole femine, e tre maschi; cio è Giulio, Annibale et un altro. Fu Girolamo lieto huomo, e nella conversazione molto dolce, e piace-

vole. Nel lavorare alquanto agiato e lungo;[1] fu di mezzana statura, e si dilettò oltre modo della Musica; e de' piaceri amorosi più forse che non conviene. Ha seguitato dopo lui le fabriche di que' signori Galasso Ferrarese architetto huomo di bellissimo ingegno, e di tanto giudizio nelle cose d'architettura, che per quanto si vede nell'ordine de' suoi disegni haverebbe mostro molto più che non ha il suo valore, se in cose grandi fusse stato adoperato.

---

(1) Certamente il Vasari, rapidissimo lavoratore, nel suo giudizio sul Carpi doveva mentalmente paragonarlo a se stesso. Riesce interessante a questo proposito ciò che scrive il BARUFFALDI GIROLAMO (cfr. *Vita di Girolamo Carpi*, in *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, 1844, pag. 373 e ss.), sulla maniera seguita del Carpi nel concepire le sue pitture:

« Raccolti aveva il Gioia molti bei quadri d'antiche maniere, assai commendabili, e fra d'essi uno ve n'avea dipinto per comune sentenza dal Carpi, rappresentante il giudizio famoso di Salomone: avvenne che pericolò questo quadro per una caduta e talmente s'aperse e si scrostò, che rimase incurabile, anche da mano ben pratica. Volle il Tosi che dal Gioia gli si donasse tal frantume, e il Gioia, come cosa derelitta, glielo rilasciò. Il fine del Tosi fu di scoprire in essa tavola coll'arte di fregarlo colla pomice la moltitudine delle coperte e de' colori usati dal pittore nel ridurlo a fine: cominciò egli adunque colla pomice a raschiarlo, e qualmente in tutte le parti a poco a poco andava scoprendo il decrescimento e l'accrescimento de' colori: ma non fu questo tutto ciò ch'egli vide: scopers'egli a poco a poco vari pentimenti, vari disegni e schizzi di positure diverse, di pieghe, d'atteggiamenti, cosicchè chi vedea nascere questa trasformazione, non potea a meno di conoscere la varietà de' pensieri deposti su d'essa tavola dal pittore, prima che si fermasse in quello che fu poi l'ultimo ».

APPENDICE II

CATALOGO DELLE OPERE DI GIROLAMO DA CARPI

PITTURE.

Il Catalogo non può essere completo. L'attività artistica di Girolamo Da Carpi fu abbastanza intensiva, se Giorgio Vasari medesimo avverte « che chi volesse far men- « zione di quadri particolari (altri infiniti lavorati con molta diligenza — dice altrove —) « che Girolamo fece a molti signori e gentil'huomini farebbe troppo maggiore di quello « che è il desiderio nostro la storia ». Tuttavia le pitture che attualmente si sono potute riconoscere come opere del Carpi non sono molte: numerose sono quelle che vengono indicate come perdute, o smarrite.

Già lo Scanelli (cfr. *Microcosmo della pittura*, Cesena 1657, pag. 318) notava che le opere di Girolamo Carpi erano « non solo in Modana, ma anco nella rara delitia del « sopracitato palazzo di Sassuoli, che stanno in diverse stanze per ornamento, o... nella « città di Ferrara et anco di Bologna sono appresso buona parte di privati particolari « Quadri, et in Verona ne' citati studi del Muselli, e Cortoni diversi pezzi, si come nella « città di Roma nella Galleria dell' Eminentissimo Cardinale Pio se ne ritrova copia « molto ragguardevole ed in altre Gallerie... ».

Berlino

KAISER FRIEDRICK MUSEUM: N. 261. Adorazione dei Magi (fig. 9).

Bologna.

CHIESA DI S. MARTINO MAGGIORE: Adorazione dei Magi, nella Cappella Boncompagni (fig. 18).

CHIESA DI S. SALVATORE:

1. Sposalizio di S. Caterina (fig. 22).
2. Lunetta con l'Eterno Padre.

Questa lunetta che stava sopra lo *Sposalizio* suddetto nell'ornato dell'altare è forse perduta.

S. Michele in Bosco, Sagrestia: Cinque lunette a chiaro scuro con fatti del Nuovo Testamento.

Questi affreschi sono molto deperiti, tuttavia ci pare che presentino a sufficienza caratteri tali da ritenerli opera di Girolamo Carpi.

Pinacoteca Comunale: Vergine col Bambino in gloria (fig. 10).

Già Collezione Marescalchi: Deposizione dalla Croce.

Era questa una grande pittura su tela, che si credeva opera di Girolamo Carpi. Acquistata dal Baldeschi nel secolo scorso pare fosse spedita a Roma.

. . . . . Copia del *Noli me tangere* di Correggio attualmente al Museo del Prado.

Opera da ritenersi con tutta probabilità perduta.

Boston (America).

Art Museum: N. 258. Ritratto di una Signora sconosciuta.

Era in passato attribuito a Francesco Mazzola detto il Parmigianino; ma l'Harck F. (cfr. *Berichte und mittheilungen aus Sammlungen und Museen uber staatliche Kunstpflege und restaurationen neue Funde: aus amerikanischen Galerien*, in: *Repertorium fur Kunstwissenschaft*, an. 1887, vol. XI pag. 78), l'assegna senza esitazione a Girolamo Carpi.

Copparo (Ferrara).

Già Villa Estense:

1. Grandi ritratti di sedici Estensi Signori di Ferrara.

Opere ancora esistenti al tempo del Baruffaldi, ma di cui si è perduta ogni traccia.

2. Pitture eseguite in collaborazione con Battista Dosso e Benvenuto Tisi.

Queste pitture non esistono più.

3. In una loggia otto termini a chiaroscuro colonnati con paesi, pergolati, grotteschi, e tutte le città e i castelli dominati dagli Estensi.

Queste pitture eseguite forse nello stesso modo con cui già erano state ideate anche per la palazzina di San Giorgio, non esistono più. Sono citate ancora dal Baruffaldi.

Dresda (Germania).

Königlichen Gemäldegalerie:

N. 124. S. Giorgio a Cavallo (fig. 17).

N. 135. Venere, Marte e Cupido dinanzi a Troia (fig. 5).

N. 139. Diana e Endimione (fig. 24).
N. 140. La Disputa di Gesù nel tempio (fig. 84)
N. 142. L'occasione e la pazienza (fig. 37).

Di questo quadro esiste una copia, con qualche variante, nella Galleria Estense di Modena, opera di Ippolito Scarsellino.

N. 143. Venere sull'Eridano con corteo di Ninfe (fig. 25).
N. 144. Giuditta con la testa di Oloferne (fig. 40).
N. 145. Ganimede e l'aquila di Giove (fig. 39).
N. 299. Santa Margherita.?

B. Berenson (cfr. *The North Italian Painters*, ecc., Londra, 1907, pag. 239) assegna dubitativamente questa tela a Girolamo Carpi. Nel catalogo della Galleria (cfr. Woermann K., *Kat der Königl. Gemälde-gal. zu Dresden*, 1905, pag. 125) la medesima pittura viene assegnata a scuola ferrarese-bolognese.

N. 126. La Giustizia.
N. 127. La Pace (fig. 90).

Queste ultime sono ambedue opere di collaborazione con Battista Dosso.

Ferrara

Ateneo (Palazzo dei Diamanti):

1. Ritratto di Francesco Villa (fig. 4).
2. Il Vecchio e il Nuovo Testamento (fig. 76-78).

Opera eseguita in collaborazione con Benvenuto Tisi da Garofalo.

3. La Risurrezione di Lazzaro (fig. 79).

Tavola dipinta in collaborazione con Benvenuto Tisi ed altri artisti.

4. Miracolo di Sant'Antonio (fig. 85).
5. Santa Caterina (fig. 72).
6. Adorazione dei Magi (fig. 86).
7. Grande Polittico di Sant'Andrea (fig. 91-93).

Opera di collaborazione coi fratelli Dossi, col Garofalo e con altri pittori ferraresi A Girolamo Carpi possono ragionevolmente attribuirsi, oltre le parti indicate nel testo (cfr. pag. 222 e ss.) le figure dei due Santi Vescovi Agostino ed Ambrogio.

Castello Estense:

1. La Vendemmia (fig. 26).
2. Trionfo di Arianna (fig. 27).
3. Trionfo di Bacco (fig. 28).

Questi tre affreschi esistenti ancora in una loggia chiusa che prospetta il giardino pensile hanno purtroppo molto sofferto per i restauri.

4. S. Michele e S. Giorgio.

Questi due santi dipinti in affresco all'esterno della porta del Rivellino a mezzogiorno sono tradizionalmente attribuiti a Girolamo Carpi (cfr. SCALABRINI G. A.: *Memorie Istoriche delle chiese di Ferrara*, Ferrara, 1774, pag. 47). Ma per il loro stato di deperimento — erano già corrosi e guasti al tempo dello Scalabrini — furono molte volte restaurati e ridipinti e ben poco rimane della loro struttura primitiva.

5. Decorazioni al secondo piano.

Nell'anticamera dell'Accademia degli Intrepidi l'ornamento a fregio, spartito in varie storie e favole, fu dipinto da Girolamo Carpi (cfr. BAROTTI CESARE: *Pitture e sculture che si vedono nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara*. Ferrara, 1770, pag. 190; CITTADELLA CESARE. *Catalogo istorico dei pittori*, ecc., Ferrara, 1782, vol. 2, pag. 53 e ss.). Ma probabilmente non erano che della sua scuola.

6. Soffitto della Camera dell'Aurora (fig. 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100).

Eseguito in collaborazione con Camillo Filippi.

CATTEDRALE, CORO D'INVERNO:

1. S. Paolo (fig. 73).
2. S. Pietro (fig. 74).

L'annotatore al Baruffaldi (cfr. *Vite dei pittori e scultori ferraresi*, ecc., nota a pag. 402) chiama tavole le due pitture. Ma sono certamente tele, non ostante l'apparenza in contrario: fu constatato da me stesso nell'esame fattone da vicino.

CATTEDRALE, SALA CAPITOLARE:

1. Vergine col Bambino (fig. 1).
2. S. Giorgio a mezza persona (fig. 2).
3. S. Maurelio (fig. 3).

Tre frammenti di un pannello d'altare della vecchia cattedrale.

CATTEDRALE, SAGRESTIA DEI MANSIONARI:

Ritratto, che si crede rappresenti il Marchesella.

Questa tela attribuita a Girolamo Carpi (cfr. CITTADELLA L. N.: *Notizie relative a Ferrara*, vol. I, Ferrara, 1868, pag. 65) non è che una brutta e tarda copia non finita di un originale, forse del Carpi, ora perduto. La lunga epigrafe apposta al quadro è un'evidente falsificazione di tempi abbastanza prossimi a noi.

GALLERIA DEL DUCA MASSARI ZAVAGLIA:

N. 36. I discepoli di Emmaus (fig. 20).

N. 37. *Noli me tangere* (fig. 21).

Molte teste di Santi, staccate da un fregio proveniente dal monastero di S. Giorgio degli Olivetani, eseguite in diversi tempi, parte da Girolamo Carpi medesimo parte da collaboratori di lui (fig. 87-88).

Chiesa di S. Francesco: L'Assunta col ritratto della donatrice Giulia Muzzarelli.

Originale perduto. Esiste ancora la copia (fig. 38) eseguita dallo Scarsellino intorno al 1570.

Chiesa di S. Francesco: Fregio architettonico che gira intorno alle pareti della navata maggiore e della crociera (fig. 11) con santi nei pennacchi fra arco ed arco (fig. 12, 13).

Fig. 192 — Bologna, Pinac. Comunale. Vergine e Santi — (Fot. Poppi).

Opera, eseguita in collaborazione dal 1528 al 1530 circa, molto restaurata e deperita. Sono da notarsi le grandi relazioni che esistono tra le figure delle sante da noi riprodotte (pag. 47-48) e quelle nel quadro n. 116 della Galleria dell'Accademia in Bologna (fig. 192) rappresentante la Vergine, il Bambino, Santa Margherita, S. Girolamo e S. Agostino (cfr. C. Ricci: *Guida di Bologna*, 1900, pag. 118) assegnata a Francesco Mazzola detto il Parmigianino. (Parrebbe che la pittura rappresenti piuttosto la *Vergine, il Bambino, Santa Caterina*, e *i SS. Girolamo ed Agostino*, invece l'Affò [cfr. *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino*, Parma, 1784, pag. 73] parla di un quadro con *La Vergine, il Bambino, Santa Margherita* e i *SS. Benedetto e Girolamo*). Ciò che riesce evidente dal confronto si è che la Madonna della tavola bolognese (fig. 129) riproduce il tipo della Santa Caterina nel fregio di S. Francesco (fig. 13) allo stesso modo che la Santa Margherita (o santa Caterina) ha formale corrispondenza con la santa Orsola (fig. 12). Non basta, ma il San Girolamo (fig. 41) che il Carpi disegnò e dipinse per la chiesa di S. Paolo in Ferrara (ricordato anche dal Vasari) è quasi uguale a quello che sta nel quadro attribuito al Parmigianino. È notevole poi che le sante di Ferrara erano con tutta probabilità eseguite anteriormente al 1530, e che il quadro di Bologna, secondo documenti dati da Marcello Oretti (cfr. Affò, Ir. loc. cit. pag. 73) fu messo a posto nella cappella Giusti della chiesa delle monache di Santa Margherita l'8 aprile 1530. Tuttavia sembra che la pittura si trovasse già finita nella chiesa suddetta fin dall'agosto dell'anno precedente. Recenti critici non dubitano della attribuzione e della originalità del quadro dell'Accademia bolognese (cfr. Berenson B.: *The North Ital. Painters, Londra*, 1907, pag 278; Ricci Corr.: *Guida di Bologna*, 1900, pag 118); ma già

nel sec. XVIII se ne discuteva. In quel tempo si conservava infatti una copia di esso al naturale in Casa Colonna dove era dato per originale. Al Louvre vi è poi una replica in piccole dimensioni con diverse varianti, abbastanza di importanza, e che è ritenuto il bozzetto del quadro di Bologna. Se il Parmigianino abbia originariamente dipinto o no questo quadro non si discute; ma il dubbio rimane; tanto più che mentre ben poco possiamo affidarci ai documenti dell'Oretti, anche la costruzione della pittura è sullo schema geometrico che è usato sempre dal Carpi: La Vergine col bambino e Caterina (o Margherita) formano una piramide triangolare, mentre le altre tre figure sono disposte più indietro ad elissoide. Ad ogni modo questo quadro sarebbe una prova indubbia della relazione con le forme del Parmigianino nel Carpi intorno all'anno 1530.

CHIESA DI SAN PAOLO:

1. San Girolamo (fig. 41).

2. Due santi in grandezza al naturale.

Sono ricordati dal Vasari; ma non li ho rintracciati.

3. Prospettive e vedute di paesi.

Queste pitture citate dal Baruffaldi come esistenti nel primo chiostro del Convento dei Carmelitani annesso alla chiesa di San Paolo sono perdute.

4. Figure in medaglioni e statue dipinte.

Si trovavano nel medesimo Chiostro, ma sciupate furono coperte di calce, l'anno 1699.

PALAZZO NASELLI-CRISPI: Madonna col Bambino.

Questo affresco che ancora si trova sopra la porta internamente al palazzo Naselli-Crispi, fu fortemente restaurato nel 1896 dal prof. Fiscali (cfr. *Arte e Storia*, Firenze, 1896, pag. 21) che purtroppo ne accentuò, più che non convenisse i caratteri garofaleschi. I vecchi critici d'arte lo dicevano eseguito nel gusto raffaellesco. Questa pittura, ricordata da CESARE CITTADELLA (cfr. *Catalogo istorico*, an. 1782, vol. 2, pagina 53), da ANTONIO FRIZZI (cfr. *Guida del Forestiere*, Ferrara, 1787, pag. 73), dal BARUFFALDI (cfr. *Vite*, ecc., Ferrara, 1848, vol. I, pag. 392) e da altri, si ritiene eseguita nell'anno 1531 (cfr. THIEME U.: *Kunstler Lexicon*, vol. VI, Lipsia, 1912, pag. 45). Ma è difficile giudicare sulla verità di questa data dallo stato attuale della pittura medesima. Se tuttavia questa aveva quei caratteri raffaelleschi che si dice, occorrerebbe metterla in relazione col San Giorgio di Dresda (fig. 17) e il Disegno n. 1710, della Galleria degli Uffizi (fig. 16). In tal caso la data supposta è ammissibile.

GIÀ PRESSO GLI ESTENSI: Ritratto del Duca Ercole II.

Pittura perduta. Si tratta dell'originale da cui sarebbe derivata la copia di Modena (fig. 36).

Già nella Casa dei Padri della Missione: Una donna con frutti.

Questa tavola di piccole dimensioni, ove era dipinta una donna portante frutta entro un canestro, è citata dal Barotti (cfr. *Pitture, sculture che si trovano nelle chiese*, ecc. Ferrara 1770, pag 155), da Cesare Cittadella (cfr. *Catalogo istorico de pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, 1782, vol. II pag. 53) e da Antonio Frizzi (cfr. *Guida del Forestiere*, Ferrara, 1787, pag. 123). Non si sa ove si trovi attualmente.

Chiesa soppressa di San Silvestro: Alcune mezze figure di vari Santi.

Queste pitture ricordate dallo Scalabrini (cfr. *Memorie istoriche delle chiese di Ferrara*, Ferrara, 1774, pag. 255) come esistenti a' suoi tempi nella chiesa di San Silvestro, non si sa dove siano finite, dopo la soppressione della chiesa medesima durante l'impero Napoleonico.

Palazzo dei Diamanti (Ateneo): Soffitto in legno dorato e dipinto (fig. 101, 102, 103, 104).

Villa Estense Belriguardo: Pitture decorative.

Eseguite nel 1537 in compagnia dei Dossi, Benvenuto Garofalo, Camillo Filippi, Giacomo Bertucci, e Biagio Pupini queste pitture non esistono più.

Villa della Montagnola: Pitture decorative.

Furono queste decorazioni eseguite nel 1541 insieme coi Dossi, il Garofalo Camillo Filippi ed altri pittori. Non esistono più.

Palazzo della Ragione: Fregio rappresentante la danza della morte.

Opera perduta insieme con le altre pitture che il Carpi avrebbe eseguito nel palazzo in collaborazione col Tisi ed altri artisti. (cfr. pag. 14).

Casa di Battista Muzzarelli: Facciata dipinta.

Opera perduta, ricordata da Cesare Cittadella ed altri. Al tempo del Baruffaldi era ancora visibile.

Casa di Pietro Soncini: Facciata dipinta.

Opera perduta. Rappresentava secondo il Vasari la presa della Goletta in Tunisia per le armi di Carlo V Imperatore. Gli scrittori ferraresi del sec. XVIII contraddicono alle affermazioni del Vasari. Il Baruffaldi ex. g., che scorse le vestigia di quelle pitture credette che vi fosse rappresentata la caduta di Fetonte. Probabilmente si tratta di quelle stesse pitture che così ricorda lo Scanelli (cfr. *Il Microcosmo della pittura*, Cesena, 1657, pag. 318): « E in Ferrara s'osservano diverse facciate di case, et in particolare all'incontro alla Piazza del Castello se bene sono come l'altre in buona parte dal tempo rovinate, si discerne però alcuni cavalli in iscorzo con Apollo, ed altre figure dipinte a Fresco, che più eccellenti per ogni parte di buon disegno, e colorito pare, che non sia possibile riscontrare ».

Palazzo Trotti:

1. Prospettiva con un Ercole sbramante il leone.

2. Fregio sui muri intorno al cortile con piccole figure in chiaro scuro in terra gialla.

Non vi è più alcuna traccia di queste pitture nell'attuale Seminario (ex palazzo Trotti).

Palazzo Trotti-Rondinelli (via di S. Girolamo): Decorazioni a fresco.

Opere perdute. Se ne scorgevano ancora le vestigia al tempo di Gerol. Baruffaldi,

Palazzina della Montagnola presso San Giorgio: Pitture decorative.

Decorazioni perdute, eseguite in compagnia dei Dossi e del Garofalo.

S. Biagio di Zenzalino: Tavola d'altare con Maria Vergine, Sant'Antonio di Padova, S. Biagio ed uno della famiglia Trotti.

Questa tavola importante che si trovava nella chiesa gentilizia di S. Biagio, appartenente alla famiglia Trotti, fu smarrita durante il secolo XIX. È citata, ancora come esistente, dal Baruffaldi.

Già presso Alfonso Gioia: Il Giudizio di Salomone.

Opera perduta, citata già dal Baruffaldi.

Già presso il Sig. X...: Ritratto di un Constabili.

Pittura perduta.

Già Galleria Giambattista Costabili-Containi (ora dispersa).

Cfr. Laderchi: *Descrizione della quadreria...*, parte II, pag. 6, 7, 8, 9. Le opere qui citate sono state disperse, e non si sa dove si trovino attualmente.

1. Le nozze di Cana.

2. L'immagine dell'abbondanza che sparge i suoi doni dalla cornucopia rovesciata.

3. La Vergine che leva da un paniere il Bambino, con S. Giuseppe e i Pastori.

Il quadro recava nel fondo una bella architettura, e vi era qualche vestigio del nome dell'autore.

4. Riposo in Egitto.

5. L'apparizione di Cristo alla Maddalena.

Con probabilità questa è la medesima pittura su tavola che ora si vede nella galleria Massari-Zavaglia.

6. La Vergine col Bambino, S. Giuseppe e San Giovannino.

Sono mezze figure in un tondo. (Forse si può identificare col quadro di Nantes).

7. Un'Annunciata con appresso un S. Giovannino.

8. S. Girolamo davanti alla Vergine col Bambino e S. Giuseppe.

Anche in questo quadro eranvi disegnati nel fondo bei pezzi di architettura.

9. Una piccola Vergine col Bambino.

10. Altra Annunziata.

11. Donna che riposa col capo e le braccia sopra un cuscino verde.

12. Ritratto di Antonio Tibaldeo.

13. Ritratto di uno di Casa Costabili.

14. Ritratto di Girolamo Falletti.

15. Altra Annunciata.

16. L'Adorazione dei Magi.

17. La Risurrezione.

18. La discesa dello Spirito Santo.

19. L'Ascensione di Cristo.

20. L'Assunzione della Vergine.

Già presso Cesare Cittadella:

1. S. Girolamo tutto nudo genuflesso in una grotta.

Piccola tavoletta; cfr. Ces. Cittadella: *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, 1782, pag. 53 e ss.

2. Un piccolo ritratto di donna su tavola.

Già presso il sig. Ubaldo Sgherbi: Tavoletta con un San Girolamo in un paese.

Ricordata dall'annotatore alla *Vita* scritta dal Baruffaldi.

Già presso il sig. Antonio Mazza: Sposalizio di Santa Caterina.

Questo quadretto che aveva uno sfondo architettonico è citato dall'annotatore sopradetto.

Già nella Collezione Barbi Cinti:

1. Sposalizio di Santa Caterina.

2. Due lunette rappresentanti « Davide che tocca l'arpa » e il Sacrificio d'Abramo ».

Erano in origine degli affreschi che staccati dal convento ferrarese di San Giorgio furono trasportati su tela dal Boccolari

3. Santa Lucia.

Era una mezza figura in un ovale.

Firenze.

GALLERIA PITTI:

N. 36. Ritratto di Onofrio Bartolini Salimbeni De Medici (fig. 33).
N. 311. Ritratto di Alfonso I d'Este: copia da Tiziano (fig. 29).
N. 115. La Deposizione dalla Croce (fig. 151).
N. 385. Orazione nell'orto (fig. 83).

GALLERIA DEGLI UFFIZÎ: Marta e Maria (fig. 80).

Forlì.

GALLERIA DEI CONTI MERENDA: Adorazione dei Pastori.?

Al N. 10 una tavoletta attribuita a Gir. Carpi con un presepio... pieno di ritocchi e tuttavia interessante per la composizione ricca di personaggi. La scena principale svolgesi avanti ad un grande arco classico anch'esso occupato, o meglio, preso d'assalto da una frotta di pastori... Nel lontano una catena di monti aguzzi, verdognoli, Castelli, templi romani e figure a cavallo che s'avanzano liete a offerire doni al piccolo Gesù » Cfr CALZINI EGIDIO: *La Galleria Merenda in Forlì e le pitture del Batoni in essa contenute*, in *Arte e Storia*, 1896, pag. 129.

Grittleton (Chippenham, Wilts).

PRESSO SIR AUDLEY D. NEELD: Ritratto di uomo a mezzo busto.

Assegnato a Girolamo Carpi da B. BERENSON (cfr. *The North Ital. Painters*, Londra, 1907, pag 239)

Londra.

NATIONAL GALLERY: N. 640. Adorazione dei Magi.

In questo quadretto centinato della Galleria Nazionale di Londra (fig. 193. Rip. dal Catal. E. I. POYNTER: *The National Gallery*, Londra, 1899, pag. 136), si può constatare la progressione stilistica della forma nel pittore, in confronto alla *Adorazione dei Magi* del Friedrich Museum

Fig. 193 Londra, Nat. Gall. N. 640. Girolamo Carpi (Ripr. da: POYNTER *The Nat. Gall.*).

di Berlino (fig. 9). L'artista stava per togliersi dalla calma statuaria per accentuare le proprie tendenze verso la rappresentazione del moto. Così, ad esempio, nel re inginocchiato avanti il Bambino del quadro berlinese, non si sente più il movimento che è cessato da un pezzo; mentre la medesima figura nel quadro di Londra è ancora vibrante di azione: anzi la espressa violenza dell'azione fa sentire anche troppo lo sforzo in quella rappresentazione. Con molto più equilibrio il Carpi saprà poi estrinsicare la identica idea nell'*Adorazione dei Magi* di S. Martino Maggiore in Bologna. Ragionevolmente si potrebbe credere che la tavoletta centinata della National Gallery dimostri il momento preciso in cui il Carpi venne a conoscenza della *Adorazione dei Magi* (Monti) del Correggio, ora nella Galleria di Brera.

Presso il Conte di Yarborough: Ritratto di Signora in atteggiamento di Giuditta.

Assegnato a Girolamo Carpi da B. Berenson (cfr. *The North Ital. Painters*, Londra, 1907, pag. 239).

Madrid.

Galleria R. del Prado: Ritratto di un giovane cavaliere (fig. 35).

Milano.

Presso il Principe Trivulzio: Ritratto di Alberto Pio da Carpi?

Assegnato a Girolamo Carpi dubitativamente da B. Berenson (cfr *The North Italian Painters*., Londra, 1907, pag. 239).

Modena.

Galleria Estense:

1. Adorazione dei Magi (fig. 23).
2. Ritratto di Alfonso I d'Este (fig. 30).
3. Ritratto di un gentiluomo della Casa Estense (fig. 34).
4. Ritratto di Ercole II d'Este.

Copia di un originale perduto di Girolamo Carpi (fig. 36).

5. Ritratto al naturale di Ercole I di Ferrara.

Questo ritratto a mezza persona è ricordato dal Campori (cfr. pag. 131) come esistente nella Galleria intorno all'anno 1746. Ora è perduto.

6. L'Aurora.

Quadro ricordato nell'*Inventario* altre volte citato della Gall. Estense, anteriore al 1720 (cfr. A. Venturi, *La R. Galleria Estense*, 1882, pag. 313, carte della Galleria). Se ne è perduta traccia.

7. S. Girolamo a mezza persona.

Stette nella Galleria di Modena sino al 1746. Dopo quell'anno venne meno (cfr. Campori G : *Artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena, 1855, pag. 122).

Presso X...:

1. Copia dello *Sposalizio di Santa Caterina* del Correggio (Louvre, 1117).

Opera perduta. Citata dal Vasari nella *Vita* di Girolamo Carpi.

2. Copia della pala di S. Pietro Martire del Correggio (Dresda, 155).

Opera perduta, ricordata da G. Vasari nella *Vita* cit.

3. Copia della tavola del Correggio con i SS. Sebastiano, Geminiano e Rocco (Dresda, N. 151).

Opera perduta, ricordata da G. Vasari nella *Vita* cit.

Galleria Estense:

1. Deposizione di Croce.

Il Campori G. (cfr. *Artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena, 1855, pag. 122) cita questo quadro, con figure alla metà del naturale, acquistato dal duca Francesco IV. Con tutta probabilità deve trattarsi di quello stesso quadro con la data 1527 che arrivò nella Galleria di Modena da S. Felice sul Panaro nel 1817. A. Venturi (cfr. *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 417), infatti nota che esso nel Catalogo del 1854 era attribuito erroneamente a Girolamo Carpi mentre è opera del Garofalo.

2. Cristo posto nel sepolcro.

Il Campori (loc. cit.), seguendo il catalogo della Galleria del 1854, ricorda questo quadro come opera di Girolamo Carpi. Invece A. Venturi senza alcun dubbio (cfr. loc. cit., pag. 430) l'assegna al Garofalo, notando che pure a questi è attribuita anche una buona replica di questa pittura già nella collezione del cav. Santini. Mi sembra piuttosto opera di un seguace del Garofalo, forse quello chiamato il « Maestro delle mani lunghe »: quello stesso che ha dipinto anche un'*Annunciata* nel Coretto d'inverno della Cattedrale di Ferrara: e che potrebbe anche essere il Falzagalloni.

Nantes.

Museo:

La Santa Famiglia.?

Questa tela in forma ovale con mezze figure in grandezza naturale è attribuita a Girolamo Carpi nell'*Inventaire générale des richesses d'art de la France: Province. Monuments civils.* (Tom. III, Parigi, 1887, pag. 80). Vi è rappresentata la Vergine col Bambino Gesù che le dorme sulle braccia, mentre S. Giuseppe accenna a S. Giovanni di tacere ed un angelo fa atto di reggere il divino Fanciullo. La pittura è solo in istato d'abbozzo.

Parigi.

Già presso il Re Francesco I:

1. Venere ignuda a giacere con Amore appresso.

Opera perduta. La pittura ricordata con tanta lode dal Vasari, che la vide, aveva le figure in grandezza al naturale; e come composizione forse non doveva essere molto diversa da quella della *Venere con Cupido*, attribuita a Tiziano nella Galleria degli Uffizî, e che per data si avvicina all'opera del Carpi. Il quale avendo eseguita la sua pittura intorno al 1540, probabilmente la dipinse con caratteristiche intermedie di origine veneziana (*Venere* di Dresda) e di origine parmigianinesca (*Occasione* di Dresda) naturalmente unite alla preoccupazione disegnativa, che non venne mai meno nel nostro pittore.

2. Ritratto di Anna d'Este.

Opera perduta. Probabilmente il ritratto fu eseguito intorno al 1546 quando si cominciò di duchi di Ferrara a trattare per il matrimonio di Anna. (cfr. Fontana Bartolomeo: *Renata di Francia duchessa di Ferrara*, vol. 2, Roma, 1893, pag. 285). La principessa aveva in quel tempo circa quindici anni.

Già presso il Cardinal Fesch: La Visitazione.

Opera attualmente smarrita Tavola centinata 0,57 — 0,39, esistente ancora nel 1845. Cfr. Mireur H.: *Dictionnaire des ventes d'art*, Parigi, 1911, vol. 2, pag. 77.

Vendita L. K.: La Vergine seduta col Bambino.

Opera ancora esistente nel 1833. Cfr. Mireur. H.: l. c., pag. 77.

Parma.

R. Galleria:

1. Copia della Santa Cecilia di Raffaello (?).
2. Adorazione dei Pastori.

Non mi è stato possibile rintracciare questo quadro citato dal Martini P. (cfr. *La pubblica pinacoteca di Parma*, 1872, pag. 61) come una buona tavola attribuita a Girolamo Carpi. Nelle vecchie guide di Parma era ricordato questo « quadro di mezzana grandezza, rappresentante la nascita di Gesù con Maria Vergine, San Giuseppe e tre pastori ». Nella moderna *Guida della R. Galleria di Parma*, di Corrado Ricci, il numero d'inventario dato dal Martini non ha corrispettivo.

Presso X...:

1. Copia della *Madonna della Scodella* di Correggio (Parma, XVII, 350).

Opera perduta. Ricordata da Giorgio Vasari. Non vi sono elementi per identificarla con una tela esistente ora al Prado (115), ma che provenendo dall'Escuriale può ritenersi venuta da Parma, come tante altre opere d'arte attualmente al Prado.

2. Copie degli affreschi del Correggio nel Duomo.

3. Copie degli affreschi del Correggio in S. Giovanni Evangelista.

4. Un'imitazione della *Vergine che veste il Bambino* che il Correggio eseguì per il cav. Baiardo.

Opere perdute, ricordate dal VASARI nella *Vita* di Girolamo Carpi.

Pavia.

PRESSO X...: Copia di un quadro del Parmigianino che stava nella Certosa.

Opera di piccole dimensioni ricordata dal Vasari, e di cui non si hanno traccie.

Pesaro.

VILLA ALBANI O DELL'IMPERIALE:

1. L'incoronazione di Carlo V.

Assegnata a G. Carpi dal BERENSON (cfr. *The North Italian Painters*, Londra, 1907, pag. 239). Certamente le forme del pittore che ha eseguito questo affresco sono molto prossime a quelle di Girolamo Carpi.

2. Processione per l'incoronazione di Carlo V (fig. 89).

Roma.

GALLERIA BORGHESE: N. 416. Ritratto di una dama sconosciuta (figura 6).

Questa tavola ha sofferto nelle sue proporzioni per essere stata ampliata in tempo più tardo.

GALLERIA NAZIONALE (CORSINI):

1. Le Magie di Circe (fig. 9).

Tavola appartenente già alla Galleria Sciarra; di dove passò nel 1896 alla Galleria Corsini col titolo: *Metamorfosi di Pico*.

2. La Leggenda della Grande Dea (fig. 8).

3. Ritratto di un Gentiluomo Ferrarese, forse Gerolamo Falletti (fig. 31).

GALLERIA DEL CAMPIDOGLIO:

1. N. 199. La Vergine col Bambino e i Santi Paolo, Girolamo, Caterina e Giov. Battista (fig. 194).

Assegnato dal BERENSON (cfr. *The North Italian Painters*, Londra, 1907, pag. 239) a Girolamo Carpi. Ma sibbene l'artista che ha dipinto questo quadro — sciupato nel colore — mostri in alcuni particolari forme abbastanza prossime

a quelle del Carpi; tuttavia egli ha accenti troppo fortemente veneziani per poter esser identificato con il Carpi stesso.

2. G. Cristo nel presepio e l'adorazione dei Pastori (fig. 195).

Finito su disegno di Girolamo Carpi negli ultimi anni della vita del pittore che

Fig. 194 — Roma, Galleria Capitolina.
(Fotografia Sansaini).

ha dipinto il quadro nella maggior parte. Si noti come la composizione sia formata sullo schema geometrico già notato. L'arco della porta aperta, che lascia vedere il

Fig. 195 — Roma, Galleria Capitolina.
(Fotografia Sansaini).

paese fortemente lumeggiato a macchia secondo la maniera dossesca, è ornato in rustico e rammenta le forme del portale del palazzo Naselli-Crispi in Ferrara e di quello del palazzo Mignanelli-Spada a Roma.

3. N. 49. Apollo (fig. 114).
4. N. 5, 48. Adriano? (fig. 115).
5. La sacra famiglia (fig. 142).

Galleria Doria-Pamphilj:

1. Ciborio di Giulio III (fig. 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 137).
2. Galatea (fig. 196).

Piccola tavola compiuta da un allievo su di un abbozzo di Girolamo Carpi; il quale con tutta probabilità aveva interamente già eseguito il paese e qualche

Fig. 196 — Roma, Gall. Doria-Pamphilj (Fotografia Sansaini).

parte della figura (ex. g. la testa). Questa piccola pittura che si richiama per qualche cosa alla *Venere sull'Eridano* (fig. 25) di Dresda fu forse iniziata tra il 1537 ed il 1541, notandosi in essa qualche cosa che si riattacca alla *Occasione e la Pazienza* (fig. 37).

Palazzo Spada: Soffitti in legno dorato e dipinto.

Il disegno di questi soffitti è di Girolamo Carpi: l'esecuzione in parte sua ed in gran parte di aiuti (fig. 117, 118, 121, 140, 144, 146, 147, 148, 149, 150).

Chiesa di S. Luigi dei Francesi: Madonna col Bambino, S. Giuseppe e due angeli indietro.

Il piccolo quadro che esisteva nella sagrestia di S. Luigi dei Francesi era attribuito al Correggio, ma (il maggior numero degli intendenti vi si oppone e lo vuol

piuttosto di Girolamo Carpi suo allievo, oppure dello Schidone ». (Cfr. Prunetti Michelangelo: *Saggio pittorico ed analisi delle pitture più famose esistenti in Roma*, Roma, Salvioni, 1818. pag. 129). Non l'ho rintracciato.

Rovigo.

Chiesa di San Francesco:

1. La discesa dello Spirito Santo (fig. 81).
2. San Francesco stimmatizzato (fig. 197).

Faceva parte della predella nell'altare della *Discesa dello Spirito Santo* (cfr. Bartoli Franc.: *Le pitture, sculture e architetture della città di Rovigo*. Venezia, 1793, pag. 68). Si conserva tuttora come sottoquadro sull'altare medesimo. Il pittore si mostra dossesco nel piccolo quadretto, che ha un bel paese costruito nella maniera che gli è solita, e che pur permettendogli di far risaltare abbastanza la figura del

Fig. 197 — Rovigo, Chiesa di San Francesco.
G. Carpi: S. Francesco stimmatizzato — (Fot. dell'aut.).

Compagno del Povero d'Assisi sul fondo verde oscuro del bosco e delle roccie, dà maggior rilievo alla figura centrale di San Francesco, costruita tutta in maniera da accompagnarsi ai piani prospettici del paese.

3. L'Arcangelo Gabriele.

Piccolo quadretto che faceva parte della grande tavola della *Discesa dello Spirito Santo*. Quando fu tolto l'antico altare in legno per collocare l'attuale altare marmoreo le pitture dell'ornato in legno andarono disperse. Questo arcangelo Gabriele fu visto sopra la porta della sagrestia della chiesa ancora nel 1790 dal Bartoli (confronta Bartoli Franc.: *Le pitture, sculture ed architetture della città di Rovigo*, Venezia, 1793, pag. 65).

Già nella chiesa di San Francesco:

1. La Vergine annunciata.

Faceva riscontro all'arcangelo Gabriele nell'ornato in legno dell'altare della *Discesa dello Spirito Santo*. Al tempo del Bartoli il quadretto era già stato rubato. (Cfr. Bartoli Fr.: l. c., pag. 65). Se ne è perduta la traccia.

2. Padre Eterno (in una tavoletta centinata).

Stava nell'ornato in legno dell'altare sopradetto. Pare sia stato rubato dalla chiesa di San Francesco sulla fine del secolo XVIII. (Cfr. BARTOLI F.: loc. cit., pag. 68). Non si sa ove sia finito.

GIÀ NELLA CHIESA DEI CAPPUCCINI: S. Michele Arcangelo che calpesta Lucifero.

Quadretto dipinto su tavola già visto dal BARTOLI (loc. cit., pag. 50) in alto sopra la finestra del coro della chiesa, e fu detto nello stile di Dosso Dossi. Molto probabilmente si trattava di un'opera del Carpi a cui fu anche attribuito.

GIÀ NEL PALAZZO CAMPANARI: L'Arcangelo Gabriele e la SSma Annunziata.

Erano dipinti questi due quadretti su due tavole bislunghe che si facevano riscontro. (Cfr. BARTOLI FRANC.: *Pitture, sculture ed architetture della città di Rovigo*, Venezia, 1793, pag. 180).

Sassuolo.

GIÀ NEL PALAZZO DEGLI ESTENSI: Ritratto equestre del Duca Ercole I in armatura di guerra.

Quadro ricordato dallo SCANELLI nel suo *Microcosmo* e che alla fine del secolo XVIII stava ancora in Sassuolo. (Cfr. CAMPORI G.: *Artisti ital.*, ecc., pag. 122).

Venezia.

REGIA GALLERIA DELL'ACCADEMIA: Ritratto di Tommaso Mosti (fig. 32).

INCISIONI.

Dresda.

BIBLIOTECA PALATINA: Incisioni anatomiche dell'operetta del Canano (fig. 42, 69).

Copia completa in ottimo stato di conservazione.

Ferrara.

BIBLIOTECA COMUNALE: Incisioni anatomiche per l'operetta del Canano.

Copia completa in ottimo stato di conservazione.

Francia (Parigi?).

GIÀ PRESSO LA SIGNORA CONTESSA D'EINSIEDEL: Quattro figure allegoriche rappresentanti i quattro elementi.

Stampe ancora esistenti nel 1833. (Cfr. MIREUR. H.: *Dictionnaire des ventes d'art* vol. 2, Parigi, 1911, pag. 77). Sono sconosciute al Bartsch e al Passavant.

Padova.

Biblioteca Universitaria: Incisioni anatomiche per l'operetta del Canano.

Copia non completamente in ottimo stato.

Pavia.

Biblioteca Universitaria: Incisioni anatomiche per l'operetta del Canano.

Copia incompleta.

DISEGNI.

Bologna.

Già presso il Conte Camillo Bolognetti: Tre volumi di disegni.

Sono quelli ricordati dal Malvasia (cfr. pag. 261) nella vita di Francesco Brizio (cfr. *Felsina pittrice*, vol. I, pag. 542).

Firenze.

Galleria degli Uffizî:

1. Disegno 750: Circe e i Compagni di Odisseo (fig. 70).
2. Disegno con lo stesso soggetto in penna ed acquarello (fig. 71).
3. Disegno 1408 *verso:* Studio dalla fronte di un sarcofago.

Il disegno in penna è nella maniera di Girolamo Carpi, ma è tuttavia col tratto più grosso.

4. Disegno 1515 (cart. I): Cerere sul suo carro (fig. 122).
5. Disegno 1525 *recto*: Studi di figure con arco (fig. 120).
6. Disegno 1525 *verso*: Studi d'anatomia (fig. 69).
7. Disegno 1524: La favola di Dafne (fig. 145).
8. Disegno 1699 *recto*: Il trionfo di Bacco e il mito di Adone da antichi sarcofaghi (fig. 108, 109).
9. Disegno 1699 *verso*: Studio di una figura in atteggiamento di *Fiume*.
10. Disegno 1700 *recto:* Studi in penna dai nudi della Sistina (fig. 138).
11. Disegno 1700 *verso*. Studio di un vecchio assiso, da reminiscenze michelangiolesche (fig. 139).
12. Disegno 1708 *recto*: Torso di un Ercole (fig. 105); Una Vergine col bambino (fig. 133); Una figuretta femminea (fig. 134).
13. Disegno 1708 *verso*: Sacrificio ad Apollo (fig. 106).
14. Disegno 1710 (cat. I): Donna con cornucopia (fig. 16).

15. Disegno 1695 (corn. 286): Madonna col Bambino, fra San Giuseppe e Santa Elisabetta (da Raffaello).

16. Disegno 14814: Jerodule saltatrice (fig. 119).

Francia (Parigi?).

Già presso il sig. Desperet: Studi con due angeli per un soffitto.

Era un disegno a penna e bistro, ancora esistente nel 1865 (cfr. Mireur H.: *Dictionnaire des ventes d'art*, vol. 2, Parigi, 1911, pag. 77.

Mirandola

Già in Casa Coccapani: Due disegni.

Non si sa che cosa rappresentassero questi due disegni citati dallo Scanelli (loc. cit., pag. 118) e dal Campori (loc. cit., pag. 122).

Modena.

Galleria Estense:

1. Ercole che uccide il toro.

Questo disegno si trovava fra quelli che portano la marca grande estense. (Confronta A. Venturi: *La R. Galleria Estense*, Modena, 1882, pag. 168). Non mi è stato possibile rintracciarlo. Se era veramente un disegno del Carpi, forse aveva attinenza con la pittura eseguita dall'artista in Casa Trotti di *Un Ercole sbranante il leone*.

2. Disegno 1254: Figura femminea.

È attribuito a Francesco Mazzuoli detto il Parmigianino, ma potrebbe darsi che fosse piuttosto opera di Girolamo Carpi fra gli anni 1539-1541.

3. Disegni irriperibili: *a*) disegno ad acquarello con una figura; *b*) disegno di un duello; *c*) altro disegno logoro all'acquarello; *d*) due nudi a penna in atto di pugna; *e*) tre disegni con diverse figure; *f*) un guerriero; *g*) un vecchio e una vecchia a penna ed acquerello.

4. (C. T. 293) Disegno N. 724 (157- N. 39): Uomo inginocchiato Disegno 725 (157 N. 4): S. Famiglia.

L'uno e l'altro sono attribuiti a Girolamo Carpi; ma mentre il secondo disegno è certamente di Girolamo, il primo non presenta caratteri sicuri. La Sacra Famiglia per la sicurezza di segno e la movimentazione della linea deve ritenersi dell'ultimo periodo della vita del pittore.

Montpellier.

Museo:

N. 748. Ercole seduto.

Disegno in penna e a tratteggio, con due figure. La figura maschile che sta ai piedi di Ercole lascia scorgere solo il dorso.

N. 749. Arcieri.

Sono cinque figure di arcieri, tre al *recto* e due al *verso*, derivate da Raffaello. In penna. Questi disegni del Museo di Montpellier sono citati nell'*Inventaire générale des Richesses de France. Prov. Mon. Civ.* (Tom. I, Parigi, 1878, pag. 324 [136]).

Parigi.

LAGOY: Mosè che spezza le tavole della legge.

Disegno in penna ancora esistente nel 1834 (cfr. MIREUR H.: *Dictionnaire des ventes d'art*, Parigi, vol. 2, pag. 77).

LOUVRE:

N. 1550. Bacco con la coppa in mano tra due figure sedute.

Questo disegno in penna è ricordato dal MUNTZ (cfr. *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, vol. III, Parigi, 1895, pag. 564) che lo giudica assai bello.

GIÀ PRESSO MR. CROZAT: Trecentosettanta disegni diversi.

Di questi disegni, di cui si conosce l'esistenza sino dal 1741 (cfr. MIREUR. H.: *Dictionnaire des ventes d'art*, Parigi, 1911, vol. 2, pag. 77), non si conosce la fine. Si potrebbe pensare che essi fossero in parte quelli stessi disegni che vide il MARIETTE (cfr. *Abecedario* in *Arch. de l'art Français*, Paris, 1851-60, vol. II, pag. 306), in forma di libro presso il Crozat. In alcuni fogli stavano degli appunti scritti di Girolamo Carpi stesso con notizie (cfr. pag. 261-384) sulla sua vita in Roma. Negli altri fogli stavano disegnati in penna con molta scioltezza e facilità un grande numero di monumenti antichi, specialmente romani, e i grotteschi di Raffaello al Vaticano È notevole come questi disegni fossero stati attribuiti a Raffaello medesimo. Ciò successe anche al Disegno 1710 degli Uffizi (fig. 16). Pare che questo libro di disegni sia uno dei tre già appartenenti al conte Bolognetti. Gli altri disegni della collezione Crozat (copie e studi da Correggio, da Parmigianino, da Raffaello e da Polidoro da Caravaggio) provenivano in parte da Roma, e in parte dal conte Malvasia, o da un collezionista di Amsterdam. (Cfr. Cat. Crozat, pag. 39). Il Mariette ci dice che lo stile di questi disegni da lui visti presso il Crozat, poteva essere avvicinato a quello di Battista Franco ma con minore manierismo e maggiore dottrina. Il disegno a penna dal Carpi eseguito con grande leggerezza di mano risultava un'opera di buon gusto e piena di eleganza.

VENDITA X .. 18 aprile 1803: Allegoria satirica del matrimonio di un vecchio condotto al letto nuziale da Fauni e Satiri.

Disegno in penna: smarrito. (Cfr. MIREUR H.: *Dictionnaire*, cit., pag. 77).

VENDITA 2ª KAÏEMAN: Fregio.

Disegno in chiaroscuro (inchiostro acquarellato rialzato di bianco): smarrito. (Cfr. MIREUR H.: *Dictionnaire*, cit., pag. 77).

Vienna.

S. A. H. der K. K. Hofbibliotheck:
Veduta di S. Onofrio dal Tevere.

Disegno in penna, opera probabile di Girolamo Carpi. (Ved. la Riprod. in Egger H.: *Römischen Veduten*, Lipsia, 1911, vol I, tav. 50).

* * *

I. — ARCHITETTURA.

Ferrara.

Palazzo Naselli-Crispi.

Costruzione ancora integra nel suo stato originale.

Castello Estense:

1. Il coronamento a ringhiera dell'ultimo piano.
2. L'ultimo piano.
3. Il disegno dell'alzamento delle torri grandi: delle quali forse una fu terminata da lui.
4. Le super-costruzioni attorno la torre Marchesana, prospicienti Borgo de Leoni.
5. La scala a chiocciola a l'angolo N. E. del Castello?

Questa scala, che corrisponde alla camere della Torre Marchesana, è imitata forse da quella bramantesca del Belvedere a Roma. È citata dal Baruffaldi come opera di Girolamo Carpi.

Palazzo Trotti (ora Seminario): Disegno del portale in marmo e probabile costruzione di esso.

Chiesa di S. Giovanni Battista: Disegno della chiesa e parziale costruzione di essa.

Roma.

Palazzo Vaticano: Secondo piano della fronte del Teatro di Belvedere (giardino della Pigna).

Palazzo Spada-Mignanelli: Disegno delle parti primitive del palazzo, e parziale costruzione di esso.

Già Villa del Card. Ippolito d'Este a Monte Cavallo (Palazzo del Quirinale). Opere diverse di architettura e di ornamentazione.

II. — DISEGNI.

Firenze.

Galleria degli Uffizî:

1. Disegno N. 230. La facciata del Palazzo Branconio dell'Aquila in Borgo Nuovo a Roma (fig. 157).

2. Disegno 2559. Veduta del Cortile del Belvedere e del palazzo in costruzione (fig. 166).

3. Disegno 14781 *recto*: Studio della basilica di Costantino (in matita rossa).

4. Disegno N. 239: Disegno primitivo per il Ciborio di Papa Giulio III (fig. 175).

Vienna.

S. A. H. der K. K. Hofbibliotheck: La fontana sulla via Flaminia nell'anno III del Pontificato di Papa Giulio III (fig. 158).

III. — APPARATI.

Ferrara.

1. Scenografia per l'*Orbecche* di G. B. Giraldi.
2. Scenografia per l'*Egle* di G. B. Giraldi.

Di queste due scenografie non si conosce alcun disegno.

3. Edificio funerario per le esequie del re Francesco I di Francia.

Non se ne conosce alcun disegno. Se ne ha però una descrizione molto sommaria (cfr. pag. 240).

APPENDICE III

MUSCULORUM HUMANI CORPORIS PICTURATA DISSECTIO PER JOANNEM BAPTISTAM CANANUM FERRARIENSEM MEDICUM IN BARTHOLOMEI NIGRISOLI FERRARIENSIS PATRITII GRATIAM, NUNC PRIMUM IN LUCEM EDITA.[1]

Bartholomeo Nigrisolo Ferrarien. Patritio Joannes Baptista Cananus Ferrariensis Medicus. Salutem D(icit).

Galenus Pergamenus Medicorum omnium post Hippocratem facile princeps, inter alia singulari, ac rara eruditione referta commentaria, que in amicorum gratiam et medentium usum composuit, ἀνατομικὰς quoque ἐγχειρήσεις idest dissectorias administrationes, primum quidem duobus voluminibus comprehensas, Ut Flavio Boetho Romanorum consuli viro anatomicae speculationis maxime cupido morem gereret, conscripsit, Secundo autem, post Boethi obitum, alias (quae aliqua ex parte extant) longe illis uberiores, amicorum precibus compulsus, exaravit. In quibus modum, ac ordinem dissecandarum Simiae partium, utpote animalis homini quam simillimi, plenissime docuit. Cum itaque et tu Bartholomee Nigrisole, Nobilissime pariter et doctissime, non minus anatomicae speculationis desiderio nunc ardeas, quam Flavius ille Boethus vir consularis olim arserit, et nobis humana corpora dissecantibus saepe affueris, quantaeque necessitatis ac utilitatis in re medica (praesertim quae manu medetur) sit anatomes peritia, non solum ex Galeni testimonio, verum et oculis ipsis perspexeris (*Cart. 2 verso*) videasque nostrae tempestatis chirurgos, maiori

(1) Bibl. Reale di Dresda. Anat. B. 129 (616). Bibl. Universitaria di Padova, Busta 560-26; Bibl. comunale di Ferrara (cfr. nel volume pag. 158).

ex parte dissectionum imperitos, ac propterea exitio hominibus plerumque potius, quam saluti esse conspicias, saepissime nos hortari non destitisti, ut humani corporis partes, nostra opera, picturis expressas in lucem ederemus. Sic enim fieri posse arbitrabaris, ut qui rem medicam profitentur et ex dissectionum oculata inspectione corporum partes agnoscere non possunt, si ex pictura saltem aliquam illarum cognitionem haberent, tutius humanae saluti consulere valerent. Cui tam crebrae tamque saluberimae exhortationi tuae diutius repugnare, ac obsistere non potuimus, tanta enim est humanitas tua, tantaque tuorum erga me meritorum magnitudo, ut me quippiam tibi negare piaculum putem. Variae igitur cum sint hominum partes, nullae tamen sunt, quae magis rerum extrinsecarum appulsu ledantur iis, quae musculi dicuntur, Musculi enim vulnerantia, pungentia, tundentia ve, primi excipiunt, eam ob rem hos ipsos eleganti pictura, per HIERONYMUM CARPENSEM, pictorem nostro aevo non minus diligentem, quam insignem, delineatos, in tui gratiam, et hominum salutem, edere decrevimus. Prodeunt itaque tuis auspitiis, et in lucem exeunt, vir ornatissime, humanorum artuum musculi, quos quanta valuimus diligentia Antonio Maria Canano Ferrariensi Medico, mihi arctissima consanguinitate coniuncto monstrante; dissecuimus, et Typis excudi curavimus, eosque nunc tui nominis immortalitati dicamus, opus autem hoc nostrum lecturos oratos velim, ne ipsum prius damnent, quam cum re (*Cart. 3 recto*) ipsa, saepe inspiciendo, id contulerint. Sic enim arbitror ipsos, conatus nostros boni potius consulturos, quam in eos genuinum inique fracturos. Vale.

(*Cart. 3 verso*) Candido Lectori.

Quum corpora et viva et mortua secari possint, utrunque secandi modum ex antiquioribus aliqui (Celso referente) vituperarunt, Primum, veluti crudelem et medico, humanae salutis praesidi, non convenientem, vivorum quippe hominum aliuum, atque praecordia incidere, latrocinantis potius medici esse putabant, quam qualia sint hominis interiora discere cupientis, cum praesertim ex his, quae tanta violentia querantur, alia non possint omnino cognosci, alia possint etiam sine scelere, Nam color, mollities, durities, levitas, asperitas, talia non sunt inciso corpore, qualia integro fuere, quoniam si corpora inviolata, metu, dolore, inedia, crudelitate, lassitudine, milleque aliis affectibus quibus obnoxia sunt mutantur, multo magis interiora, quibus maior mollities, et lux ipsa nova existit, sub gravissimis vulneribus et ipsa trucidatione mutantur, stultumque videtur, quale quidque vivo homini est, tale morienti, imo jam mortuo, esse existimare, si quid tamen sit, quod spirante adhuc homine, aspectui subiiciatur, id casus saepe curantibus

offert, contingit enim interdium hominem sic vulnerari, ut interior aliqua pars nudetur, et in alio alia, unde sedem, ordinem, figuram, magnitudinem, similiaque alia prudens medicus per misericordiam sanitatem moliendo, quae alii per caedem dira crudelitate, cognoscit. Ob hoc ne alterum quidem sectionis modum, mortuorum scilicet lacerationem, necessarium esse dicebant, (*Cart. 4 recto*) qui et si non crudelis, foedus tamen existit, cum aliter plaeraque in mortuis se habeant et quae in visis cognosci possunt, ipsa curatio abunde demonstret. Caeterum haec ipsa corporum anatomen non vere oppugnantia illius utilitatem ac necessitatem agnoscentes facile confutabunt, duplex enim cum sit corporum dissectio, vivorum scilicet, et mortuorum ex prima (si recte administretur) internarum aliquot partium (et si non omnium) actionem ad earum curationes cognitu necessariam, agnoscemus, non quidem vivos homines secando (quod crudelis, et carnificis potius hominis, quam medici esse videtur) sed bruta magis animantia, quae quam plurimis ex partibus, atque earum functionibus homini quam simillima sunt, ut in renibus, ureteris, vesica, utero, intestinis, lactibus. omento, liene, ventriculo, hepate, transverso septo, gulla, pulmonibus, corde, et similibus aliis, ex altera vero mortuorum dissectione, partium figuram, numerum, situm, colligationem, et actionem quandoque (ut musculis ad originem tractis) res ad medendi peritiam maxime necessarias discere licet. Nec hoc foedum est, immo pulchrum, valdeque conveniens, si laborantium partium curationem, et agnitionem, ad quam casus sufficere nullatenus potest, nobis ipsis prae oculis posuerimus, rara enim vulnera sunt, per quae interiora ita aperiantur ut eorum figuram, positum, societatemque adamussim cognoscere valeas: et si casu aliquibus partibus id eveniat, non omnibus tamen unquam evenerit, Verum in mortuorum dissectione omnes hominis partes brevi tempore cognos (*Cart. 4 verso*) cimus, quas per casum homini, quantum vis laborioso et prudenti, etiam si nestoreos annos viveret, cognoscere non daretur. Cum igitur, et in vivorum animantium, defunctorumque hominum dissectione, quantum nobis per adolescentiam nostram licuit, diligenter admodum versati fuerimus, multaque ab antiquis jam pridem litterarum monumentis tradita oculis ipsis perpexerimus, nonulla etiam nostra opera adinvenerimus, a comuni medentium usu non aliena, dignum duximus horum aliqua medicinae sectatoribus impartiri, Hinc que effectum est, ut Primum hunc musculorum dissectionis librum crebris Bartholomei Nigrisoli Ferrarien. Patritii efflagitationibus impulsi ediderimus, Reliquos sub calchographi praelo jam positos mox edituri. Hunc itaque benigno animo accipias velim candide lector, tua enim benignitas perinde ac calcar quoddam erit,

quod me ad majora assidue impellat, Tu interim vale, deosque nobis, tantis in laboribus propitios precare, Instituti vero nostri ita nascatur exordium.

(*Cart.* 5 *recto*) Jonnis Bapstistae Canani Ferrariensis medici Humanorum muscolorum Picturatae dissectionis Liber Primus.

Musculorum anatomes Liber primus.

In hoc primo libro Galenum sequentes Manus musculos ponemus, nomine autem manus (Hippocratis et Galeni more) vulgo dictum brachium intelligimus, quod in tres primarias partes dividitur, extremam scilicet manum (quae absoluto nomine, manus dici solet) cubitum, et βραχίονα a Graecis appellatum, extrema manus tres habet partes, digitos videlicet, brachiale quod Graece καρπὸς nominatur, et inter hec medium, Graeci μετακάρπιον noncupant, nos post brachiale dicimus, Brachium sive malis Graece dicere βραχίων unico osse constat, quod Celsus humerum appellavit, Cubitus vero (quem brachium nominat) duobus, quorum unus Graece κερκὶς latine radius dicitur, alter autem a Graecis quidem πῆχυς a Celso vero cubitus nominatur, At in extrema manu septem et viginti ossa existunt, octo scilicet brachialis, quatuor post brachialis, et quindecim di (*Carta* 5 *verso*) gitorum quae omnia novisse oportet ad exactam musculorum in hoc primo libro depictorum cognitionem, hec pauca praefati ad propositum accedamus.

(*Carta* 6 *recto*) Liber Primus. (Tav I, fig. 42). Hac in pictura hi nudantur musculi videlicet. A. musculus flectens brachiale ad minimum digitum. B. Musculus volae. C. musculus Tendonum scissorum, sub quo est musculus habens tendines non fissos ambo digitos flectunt. D. Musculus flectens brachiale prope magnum digitum. E. Musculus manum pronam faciens. F. Musculus manum supinam redens.

(*Cart.* 6 *verso*) Musculus (Tav. 2, fig. 43) volae manus qui secundum antiquos (ut ait Galenus secundo de usu partium et primo de anatomicis aggressionibus) flectit et ipse quinque digitos secundum ipsum autem factus est, ad firmandam cutim manus internam, maelioris appraehensionis gratia, ad prohibendumque ortum pilorum, causa exquisitioris sensus. Ratio, vero Galeni primo de anatomicis aggressionibus contra antiquos est. Oportet inquit secundum antiquos tendinem musculi moventis aliquem articulum inseri ossi illius. Ast tendo mus (*Cart.* 7 *recto*) culi volae non inseritur ossibus digitorum, igitur non potest secundum eorum placita digitos movere. Ratio autem haec licet contra antiquos sit valida, simpliciter tamen videtur invalida. Posset enim quispiam dicere, non esse necessarium semper tendinem musculi moventis articulum inseri, sive conjungi ossi articuli, sed sat

fore si jungantur alicui conjuncto ossi, pro ut tendo huius musculi conjungitur ligamento, quod iunctum est ossibus digitorum. Oritur hic musculus ab interno brachii nodo, medius que procedens inter musculos carpum flectentes, suo tendine supereminet ligamento interno, quod jungit cubitum radio, postea dilatatur illius tendo in trianguli figura, cuius acumen est prope ligamentum dictum, basis autem in principio postbrachialis, quae per quinque veluti tendines inseritur ligamento, compraehendenti aliorum digitos flectentium musculorum tendines, Bifariam hunc tendinem licet secare con cute videlicet, et sine cute.

(*Carta* 7 *verso*) Musculus (Tav. 3, fig. 44) Flectens brachiale, qui oritur ab interiore nodo brachii, cubito adhaerens, inserit ossi recto, membraneoque quod e regione minimi digiti, et secundum cubiti processum existit, quem Greci anatomici modo γραφιοειδῆκον modo στλοειδήκον nominabant.

(*Cart.* 8 *recto*) Musculus (Tav. 4, fig. 45) Flectens brachiale prope magnum digitum, Oritur ab interiore nodo brachii obliquusque aliquantis per supra cubitum tendens, radio protensus, inseritur per tendinem ossi post brachialis ante indicem, licet primo aspectu videatur inseri ossi brachialis prope magnum digitum.

(*Cart.* 8 *verso*) Musculus (Tav. 5, fig. 46) desinens in tendines fissos flectens secundum articulum digitorum, praeter articulum magni digiti qui non accipit tendinem ab hoc musculo, oritur ab interiore nodo brachii aliqualiter cubitum attingendo, inseritusque tendinibus secundo internodio quatuor digitorum, contineturque sub ligamento radium, et cubitum interna in parte constringente.

(*Cart.* 9 *recto*) Musculus (Tav. 6, fig. 47) flectens, secundum Galenum, primum et tertium articulum quatuor digitorum, magni autem digiti tantum secundum et tertium inter nodium flectit, Oritur a partibus cubiti iuxta gibberum, et per profundiora mediam radii cubitique regionem universam complexus utrique ossi coheret ac in tres veluti partes delineatus est, quarum una minimum digitum respicit, altera indicem, tertia medios digitos, Continetur huius musculi tendines sub ligamento stringente radium, et cubitum intrinsecus, per mediasque scissiones tendinum flec (*Cart.* 9 *verso*) tentium secundum internodium quatuor digitorum ad eorum extremitatem feruntur, et una cum tendinibus praecedentis,sub eodem ligamento à principio digitorum, usque ad finem protensi sunt, per quod ligamentum vult Galenus hunc musculum flectere primum internodium digitorum quatuor, verum non maior videtur ratio de illo, quam de hoc ipso, cum ipsius tendines sub eodem ligamento comprachensi sunt.

(*Cart.* 10 *recto*) Musculi, (Tav. 7, fig. 48) pronam facientes manum, quorum alter oritur ex elatioribus partibus nodi interioris brachii, obliquusque supra cubitum latus inseritur, radio intrinsecus ad medias ipsius usque partes extensus Reliquus vero ex inferiore parte cubiti iuxta brachiale exortus obliquus inseritur ossi radii, habent terminum carnosum et tamen ossa movent, licet Galenus Primo de motu musculorum scribat, Musculos moventes ossa in tendines omnino maiores vel minores terminare. De propositis autem in secundo de uso partium oppositum asserit.

(*Cart.* 10 *verso*) In hac pictura (Tav. 8, fig. 49) hi apparent musculi videlicet.

A. Musculus ex interioribus unus, quinque tendines non fissos producens. B. Musculus supinam manum reddens. C. Musculus brachiale ad minimum digitum reflectens. D. Musculus minimum digitum extendens, ac in latus ducens. E. Musculus digitos tres extendens. F Musculus indicem in latus ducens. G. Musculus bifidus magnum digitum ab aliis abducendo extendens. H. Musculus duplici tendine carpum evertens. I. Musculus supinam manum faciens.

(*Cart.* 11 *recto*) Musculus (Tav. 9, fig. 50) qui secundum Galenum quatuor habet tendines ad quatuor digitos praemagnum tendentes, re autem ipsa tantum tres habere videtur ad tres digitos iter magnum et minimum porrectos, ex quibus duo duplices apparent, tendo scilicet indicis, et tendo anularis, qui duas habet propagines, quarum una conjungitur tendini ad medium digitum tendenti, altera vero ei qui ad minimum digitum procedit, et à proprio musculo origine ducit. Continet hic musculus sub ligamento extrinsecus stringente radium et cubitum, ortumque habet ab exteriore nodo brachii et supra radium protendit.

(*Cart.* 11 *verso*) Musculus (Tav. 10, fig. 51) oriens a nodo exteriore brachii cubito, radioque per longitudinem haerens, et sub proprio ligamento in fine cubiti astrictus suo tendine ossi postbrachialis ante minimum digitum insertus, brachiale ad minimum digitum extendit.

(*Cart.* 12 *recto*) Musculus (Tav. 11, fig. 52) ex nodo exteriore brachii oriens, radium et cubitum per longitudinem attingens, in fine cubiti proprio ligamento contentus in duos tendines scinditur ad minimum digitum tendentes, ipsumque in latus, vel in inferiorem partem ab aliis digitis extendendo ab ducit.

(*Cart.* 12 *verso*) Musculus (Tav. 12, fig. 53) oriens ex cubito eique adhaerens sub communi ligamento stringente radium et cubitum cum tentus, unicum tendinem ad indicem producens, non duos ad indicem et medium, ut vult Galenus, ducit indicem in latus.

(*Cart.* 13 *recto*) Musculus (Tav. 13, fig. 54) oriens ex cubito supra eius medium, radium attingit, sub proprioque ligamento in fine radii astrictus, unicum tendinem, producit, per totum magnum digitum protensum, et in latus ipsum ducit secundum Galenum.

(*Cart.* 13 *verso*) Musculus (Tav. 14, fig. 55) ex membrana dividente interiores musculos ab exterioribus, cubitoque exortus, radium ascendit, sub proprioque ligamento, in fine radii (ubi insculptus est radius) continetur, duos tendines producit, quorum unus inseritur estremitati primi ossis magni digiti non procedens ad ultimam eius aciem, ut voluit Galenus, alter vero inseritur ossi brachialis ante magnum digitum. Potest hic musculus pro duobus haberi, ait Galenus, per alterum enim tendinem brachiale ad magnum digitum extendit, per reliquum vero abducit magnum digitum ab aliis ipsum aliqualiter extendendo.

(*Cart.* 14 *recto*) Musculus (Tav. 15, fig. 56) exoriens à nodo exteriore brachii supra radium protensus, proprio ligamento in fine radii astrictus, bifido tendine ossibus post brachialis ante indicem, et medium digitos insertus totum brachiale evertit.

(*Cart.* 14 *verso*) Musculus (Tav. 16, fig. 57) oriens ex ligamento membraneo articuli cubitum aliquatenus attingens, radio qua eminet per extremum nervosius inserratur, supinam facit manum.

(*Cart.* 15 *recto*) Musculus (Tav. 17, fig. 58) supinam manum reddens ex brachio prope medium exoriens, supra radium protensus illi suo fine ad usque brachiale inserit.

(*Cart.* 15 *verso*) A. Musculi (Tav. 18, fig. 59) quatuor exiles orientes ex membranis circundantibus tendines non fissos, digitorum latera subeunt, in destra quidem (manu existente prona) versus sinistram in sinistra autem versus dextram, habentes movere digitos in latus, qui quidem sunt in dextra versus sinistram, et qui in sinistra versus dextram.

B. Musculus, oriens ex osse cui annectitur tendo musculi brachiale ad minimum digitum flectentis, inseritur minimo digito inferiore in parte, et ipsum ab aliis digitis abducit.

(*Cart.* 16 *recto*) C. Musculus, (Tav. 19, fig. 60) oriens a primo osse brachialis, prope magnum digitum cui inseritur, habet secundum Galenum abducere eum ab aliis. At videtur factus ad trahendum potius magnum digitum versus minimum.

D. Musculus suo capite ossi postbrachialis ante medium digitum affixus, obliquis fibris inserit primo ossi magni digiti, habet adducere magnum digitum ad indicem interius inclinando.

E. Musculus, sive musculi qui siti sunt, supra musculum abducentem minimum digitum ab aliis, in parte interiore extremae, obliquis

fibris cuti haerent, et suis tendinibus tendini volae junguntur, horum musculorum non meminit Galenus, qui ad tendinis volae dilatationem facti videntur.

(*Cart.* 16 *verso*) Musculus (Tav. 20, fig. 61) de quo Galenus non meminit, qui in parte exteriore manus postbrachiali ante indicem affixus, obliquis fibris ossi primo magni digiti insertus, eum ad indicem adducit, exterius inclinando, simul autem cum secundo praecedentium rectam adductionem facit.

(*Cart.* 17 *recto*) Octo musculi (Tav. 21, fig. 62) exiles corpus unum carnosum efficientes, ex coarticulatione brachialis, cum postbrachiali exorti, binatim, priori de articulationi digitorum ex interioribus partibus inserti, lateralium partium aliquid accipientes, simul rectam flexionem primi articuli faciunt, seorsum vero flectunt, in latus parum quid inclinando.

(*Cart.* 17 *verso*) Hac in pictura (Tav. 22, fig. 63) hi nudantur musculi videlicet. A. Musculi ulnam extendentes. B. Musculi ulnam flectentes. C. Caput musculi supinam manum reddentis. D. Musculus cervicis quem aliqui δελτοειδῶν appellarunt quoniam Δ grecae litterae figuram imitatur.

(*Cart.* 18 *recto*) Musculus (Tav. 23, fig. 64) iuxta venam humeralem citra consectionem conspicuus, duo habet capita, unum per patulam brachii rimam ad scapularum cervicis eminentiam procedens, alterum ad processum ἀγγυροειδῶν vel κορακοειδῶν dictum, hec capita in idem venientia hunc musculum generarunt, qui nervosam exilitatem faciens, validum tendinem procreat, quo radio inseritur, et membranosi ligaminis articuli aliquid accipiens totum articulum attollit, paulatim ad interiora inclinando, cum musculo autem ei subiecto rectam flectionem operatur.

(*Cart.* 18 *verso*) Musculus (Tav. 24, fig. 65) ex duobus carnosis principiis brachio circundatus, uno in posteriori parte altiore, altero in anteriori humiliore, quae capita in idem coeuntia musculum hunc generant, qui in nerveam desinens tenuitatem, in cubiti os insertam, flectit articulum in exteriora paulatim inclinando, cum supposito autem musculo rectam flexionem facit.

(*Cart.* 19 *recto*) Musculus (Tav. 25, fig. 66) ab humili latere scapularum ex dimidio fere superioris eius partis ortus, jungitur alteri musculo, capiti brachii subdito, ambo per tendinem latum cubiti gibbero inseruntur, qui tendo duplex apparet, sequendo fibras, exterioremque partem ab hoc musculo accipit, interiorem autem ab altero, et si disiunctum unum ab reliquo attrahas, totam ut Galenus inquit,

manum extendes, hoc discrimine intercedente, quod hic in exteriora, alter in interiora aliqualiter de flectendo extendit.

(*Cart.* 19 *verso*) Musculus (Tav. 26, fig. 67) oriens sub capite brachii, qui iungitur musculo praecedenti, et alteri musculo ei subdito, adeo ut ipsius particula ab anatomicis putetur, possunt tamen pro fibrarum rectitudine seperari, habet (ut ait Galenus) extendere manum totam intro oblique deflectendo.

(*Cart.* 20 *recto*) Musculus (Tav. 27, fig. 68) qui pars praecedentis ab anatomicis putatur, perpetuo carnosus, posterioribus partibus gibberi inserit, rectam articuli extensionem facit.

Libri Primi Finis.

INDICE DELLE COSE NOTEVOLI

Accademia di Venezia (Galleria). 104, *113*, 120, 184, 439.
Adorazione dei Magi (pittura del Coreggio). 74.
Adorazione dei Magi (a Berlino), *pittura*. 30, *31*, 32, 41, 172, 422.
Adorazione dei Magi, *pittura* (Bologna). 62, 63, 64, *65*, 66, *67*. 74, 170 173, 217, 405, 419, 422, 432.
Adorazione dei Magi, *pittura* (Ferrara). 197, 198, *199*, 200, 280, 310, 424.
Adorazione dei Magi (Londra). 42, *431*.
Adorazione dei Magi, *pittura* (a Modena). 84, *85*, 88, 301, 432.
Adriano Imperatore (*pittura*). 278.
Agnolo de Valle. 365.
Alberti Leon Battista. *329*, 331, 336, 389
Alberto da Ferrara, *pittore* (Trullo Alberto). 9.
Alberto II d'Este (ritratto). 128.
Alberto d'Este. 211.
Aldobrandini *cardinale*. 74.
Aldobrandino I d'Este (ritratto). 128
Aldobrandino II d'Este (ritratto). 128.
Aleotti Giovanni. 356, 359, 368.
Alfonso I d'Este (ritratto), *pittura*. 28, 29, 101, 102, 104, 105, 117, 144.
Alfonso I d'Este (ritratto di Modena). *107*, 108, 432.
Alfonso I d'Este (ritratto di Firenze). 103, 110, 168, 431.
Alfonso I d'Este. 8, 11, 99, 106, *107*, 128, 316.
Alfonso II d'Este. 122, 152, 318.
Alfonso della Vivuola. 230, 234, 235.
Alfonso Doria Pamphilj. 389.
Alvarotti Giulio 125.
Alunno Francesco da Ferrara. 5.
Ammanato Bartolomeo. 366.
Anatomia (disegni di) 161, 439.
Anatomici disegni. 4.
Andrea (Sant'), *pittura*. 224, *227*.
Andrea *pittore*. 12.
Anna d'Este (ritratto). 125, 126, 127, 434
Anna d'Este. 90, 124, 233.
Anonimo pittore dell'Aula Constabiliana. 7, 15, 16.
Anonimo seguace veneziano di Gir. Carpi. 435, *436*.
Arcaccio (L'). 372.
Architettura (Catalogo delle opere). 443.
Ascanio di Santafiora (Cardinale). 357.
Antonio da Avignone. 286, 290, 386, 387.
Antonio del Cornetto. 235, 236.
Antonio Maria de Amatoribus. 210.
Antonio (Sant') abate in Polesine (chiostro). 10.
Apelle. 126.
Apollo (pittura della Gall. Capit.). 263, 276, 278.
Apollo (pittura a pal. Spada). *268*, 283, 285.
Apollo Oresidote (pittura). 247.
Arazzi Estensi. 237, 244.
Arco di Costantino. *255*, *257*, 270, 271
Arco di Traiano sulla via Appia. 270.
Ariosto Ludovico. 316.

Arpa dorata e dipinta. *278*, *279* 287, 293.
Ateneo di Ferrara. *22*, *23*, 164, *166*, 175, *177*, *179*, *181*, 182, 194, *195*, 197, *199*, 219, *222*, *225*, *227*, 229.
Augusto III di Sassonia. 24, 88.
Aurora (cfr. Camera dell'). 242, *243*, 244.
Aurora (pittura). 245.
Aurifaber Andrea. 158.
Azzo IV d'Este (ritratto). 128.
Azzo V d'Este (ritratto). 128.
Azzo VI d'Este (ritratto). 128.
Baccanale, *disegno*. 272, 273.
Baccanali, *pitture*. 88, 91.
Banco degli Altoviti. 371.
Bandinelli. 275.
Barberini *Cardinale*. 75.
Baronino Bartolomeo. 346, 357, 364, 378.
Barotti (Biblioteca). 158.
Barozzi Giacomo da Vignola. 309, 329, 331, 332, 333, 338, 358, 359, 368.
Bartolini-Salimbeni de Medici Onofrio. 114, 115, 116, 431.
Bartolini-Salimbeni (ritratto), *pittura*. 28, 104, 105, 110, 112, 113, 116, *117*, 119, 120, 405, 417, 431.
Bartolini Leonardo. 114.
Bartolomeo (San), *pittura*. 201, 204.
Bartolomeo (portico di San). 65.
Bartolomeo da Faenza. 365.
Bartolomeo da Venezia. 7.
Bartolomeo Perino. 366.
Basilica di Costantino (disegno). 275.
Battista tornitore 366.
Bazzola Giuseppe restauratore. 194.
Beatrizet Nicola. 372.
Beccari (Belcari) Agostino. 234.
Belriguardo (villa estense). 11, 12, 207, 208, 209, 210, 220, 428.
Belvedere (in Ferrara). 144, 220, 315, 316.
Belvedere (Vaticano). 272, 277, 294, 310, *335*, 337, *339*, 340, 352, 356, 361, 365, 366, 373, 398, 420, 443.
Belvedere in Vaticano (Disegno del Carpi). *337*, 360, 362.
Bembo *umanista*. 51.
Benedetto XIII. 388.
S. Benedetto (Convento). 14.
Bentivoglio Cornelio. 410.
Bertucci Giacomo (pittore). 208, 209, 428.
Bevilacqui Bonifacio Card. 5.
Bianchi (de) Girolamo. 4.
Biagio (San) di Zenzalino. 307, 429.
Bibiena Cardinale. 232.
Biblioteca Comunale di Ferrara. 439.
Biblioteca Imperiale di Vienna. 265.
Boccaccino *pittore*. 16.
Boccolari Antonio (restauratore). 200, 430.
Bojardo Matteo Maria. 51.
Bologna. 10, 49, 51 54, 55, 56, 115, 116, 208, 216, 350, 403, 440.
Bologna, S. Salvatore (chiesa) 77, 79, 174, 182, 422.
Bolognetti Camillo. 261, 440.
Bondeno. 32.
Bonacossa Angelo *pittore*. 10, 44.
Bonacossi Ettore *pittore*. 44.
Bonazzola Gabrieletto *pittore*. 10, 12, 44.
Bonaventura da Carpi (fra). 10.
Boncompagni (Cappella). 64, 173.
Bordocchio Benedetto. 343, 344, 352, 384.
Borghese Galleria (Roma) 26, *29*, 120, 183, 266, 274, 435.
Borgia Lucrezia. 8.
Borromini Francesco. 379, 382.
Borso I d'Este (ritratto). 128, 211.
Boston (Art Museum). 423.
Bramante Donato. 309, 310, 312, 322, 324, 334, 336, 354, 360, 361, 398.
Branconio dell'Aquila (Palazzo). 321, 324, 326, 327, 380, 399.
Brasavola medico. 347.
Brasone Bartolomeo. 7, 8.
Brera: Galleria. 74, 224.
Brizio Francesco. 261, 402, 440.
Budapest: Collezione Von Térey 42.
Bufalini Leonardo. *342*, 371, 372, 384.
Calabrese Giov. Pietro (pittore). 298, 387.
Calcagnini Celio. 51, 146, 150, 228, 318.

Camera Apostolica. 356, 365, 366, 367, 370, 374.
Camera dell'Aurora. 425.
Camillo di Giov. Francesco (pittore). 243.
Camillo *pittore* (Filippi?). 12.
Campidoglio (Galleria). 263, 269, 276, 292, 435.
Canano Gerolamo. 211.
Canani Giacomo. 347.
Canano Giambattista. 4, 112, 147, e ss., 263, 327, 347, 445.
Canani Giulio. 150.
Canonici Regolari di S. Agostino in S. Salvatore. 77.
Capodiferro Girolamo (Cardinale). 240, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 375.
Cappella Boncompagni (cfr. Boncompagni).
Cardelli Giov. Pietro. 367, 368, 371.
Carpi Annibale. 6, 211, 407, 420.
Carpi (famiglia). 4.
Carpi Francesca. 6, 49.
Carpi Girolamo (nipote). 5, 6.
Carpi Giulio. 6, 211, 212, 401, 407, 420.
Carpi Maddalena 6, 212.
Carpi Mandricardo. 5, 6, 212, 420.
Carpi Pietro Angelo. 6.
Carpi Taddea. 6.
Carpi Tommaso (cfr. Tommaso da Carpi).
Carlo V Imperatore. 102, 115, 155, 435.
Carlo V (Incoronazione). 58, 216, *217*, 435.
Carrette per la Corte Estense. 8, 11, 12, 13.
Cartaro Mario. 375.
Casino di Innocenzo VIII (Vaticano). 356.
Cassandra d'Este, 211.
Castello Estense (Loggia). *373*, 395.
Castello Estense (Torre Marchesana). 12, 243, 394, 443.
Castel Sant'Angelo. 36.
Castelvecchio, o di S. Michele (Castello Estense). 8, 11, 50, 63, *95*, *97*, *98*, 132, 220, *243*, *361*, *367*, *369*, 390, 392, 393, 394, 409, 420, 424, 443.
Castiglio Francesco. 366.
Catologo delle opere. 422 e ss.
S. Caterina (pittura Coll. Massari). 201, 204.
Santa Caterina (pittura in Ferrara). 164, *166*, 219, 424.
S. Caterina (fregio architettonico in San Francesco). 47, 48.
Caterina de Amatoribus. 6, 12, 210.
Cattedrale di Ferrara. 15, *17*, 18, *19*, 20, *21*, 105, *167*, 169, 241.
Cattedrale (Coro d'Inverno) di Ferrara. 425.
Cavaliere anonimo (pittura al Prado). 120, 122, *123*, 144.
Cavaliere incognito (ritratto a Modena) *pittura*. 28. (Cfr. Estense gentiluomo).
S. Cecilia (pittura di Raffaello). 52, 53, *54*.
S. Cecilia e altri Santi (copia da Raffaello). 52.
Cellini Benvenuto, 211, 313.
Chiesa di S. Salvatore (cfr. Bologna).
Ciborio per Giulio III. 66, *280*, 281, 282, 283. *285*, *286*, *287*, 290, *293*, 298, 301, *351*, *353*, *355*, *360*, 386, 387, 389, 390 399.
Cioli Valerio. 367, 385, 420.
Circe e i compagni d'Odisseo (Disegni). *163*, 164, *165*.
La Circoncisione (pittura). 201, *202*, 204, 205.
Clarignano Sebastiano da Montefalco, 230, 231, 236.
Clemente VII (papa). 58, 114.
Codigoro (villa estense). 9.
Collezione Barbi-Cinti. 430.
Collezione Bolognetti. 440.
Collezione Cesare Cittadella. 430.
Collezione Coccapani. 441.
Collezione Desperet. 441.
Collezione Einsiedel (Parigi). 439.
Collezione Estense. 120.
Collezione del Conte di Yarborough. 432.
Collezione del Card. Fesch. 434.
Collezione del Card. Ippolito d'Este. 112.
Collezione del Card. Luigi d'Este. 138 (cfr. Luigi d'Este).

Collezione del Principe Trivulzio. 432.
Collezione di Francesco I (Parigi). 434.
Collezione Farnese. 121.
Collezione Mazza. 430.
Collezione Merenda 431.
Collezione Sir Audley D. Neeld. 431.
Commedie alla Corte Estense. 9.
Conforteria (Nel palazzo della Ragione in Ferrara). 14.
Constabili (Casa). 110, 124.
Constabili Containi Giov. Battista. 415.
Contugi Girolamo Maria. 232, 233.
Copparo (villa Estense). 13, 128, 130, 213, 214, 220, 423.
Cornaro (Casa). 126.
Correggio (Antonio Allegri). 2, 48, 52, 73, 74 76, 77, 80, 81, 84, 215, 295, 403, 416, 434.
Corsini Galleria (Roma). 32, 33, 34, 36, 39, 41, 53, 96, 109, 111, 173, 183, 435.
Costa Ercole. 7.
Costa Michele. 7.
Cozza Giovan Battista *pittore*. 45.
Crecki Michele (pittore). 347, 387, 411.
Crispi Giammaria. 317, 318.
Cristo che predica alle sorelle di Lazaro, *pittura*. 99 (cfr. Marta e Maria).
Crozat (collezione). 261, 384, 442.
Cuoi decorati in Ferrara. 7.
Dama incognita (ritratto), *pittura*. 26, *29*, 114, 120, 144.
Daniele da Volterra. 296, 358, 362, 364, 375, 376, 378.
Danza della morte, *pittura*. 14.
Das Dorf C. W. 158.
Del Monte Baldovino. 326, 356, 358, 367, 368, 371, 373.
Del Monte Fabiano. 326, 375.
De L'orme Philibert. 331, 338.
De Tarano. (Notaio). 326.
Del Monte Baldovino. 150.
Del Monte Cardinale (fratello di Giulio III). 150.
Della Porta Giambattista. 263.
Deposizione dalla Croce (*pittura* a Firenze). 303, 304, *305*, 431.
Deposizione della Croce (Marescalchi). 423.
De Sanctis Michelangelo (pittore). 298.
Diana e Endimione, *pittura*. 86, *87*, 424.
Diana e Endimione (pittura). 248, 250.
I discepoli di Emmaus, *pittura*. 68, *70*, 172.
Discesa dello Spirito Santo (*pittura*). 176, 186, *187*, 188, *189*, 291.
Disegni (Catalogo). 440.
Disegni di Girolamo Carpi. 56, *57*.
Disputa di Cristo (*pittura*). 176, 190, 191, 192, *193*, 291, 309, 424.
Donducci Giov. Andrea (Mastelletta). 135.
Doni Anton Francesco. 264.
Donna con frutti, *pittura*. 428.
S. Donnino (abbazia). 115.
Doria Pamphilj (Galleria). *280*, *281*, *282*, 283, *285*, *286*, 287, *353*, *355*, 389, *437*.
Doria Pamphilj Alfonso (cfr. Alfonso Dor. Pamph.).
Dosio Giov. Antonio, 360, 386.
Dosso Battista. 12, 13, 61, 106, 110, 208, 209, 213, 214, 215, 218, 219, 224, 239, 423.
Dosso Dossi (Giovanni Luteri). 7, 15, 16, 18, 26, 33, 40, 42, 50, 60, 61, 66, 68, 82, 84, 86, 89, 92, 99, 111, 139, 140, 175, 179, 183, 191, 192 208, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 222, 224, 226, 239, 243, 404, 412.
Dossi (fratelli). 2, 15, 56, 61, 62, 106, 130, 142, 170, 176, 192 214 216, 217, 220, 221, 225, 237, 244, 342, 403, 428.
Dresda (Biblioteca Pal.). 156, 158, 162, 439.
Dresda (Galleria). 24, *27*, 28, 52, 58, *59*, 60, 75, 86, *87*, 88, 96, 105, 118, 120, 131, *133*, 138, 139, 140, *141*, *143*, 172, 176, 191, *193*, 218, 219, *221*, 291, 306, 404, 405, 423, 424, 434.
Du Pérac Lafréry. 375.
Duglioli Elena. 52.
Egle. 235.
Egle (scenografia). 236, 237.

Elena (Sant'), *pittura*. 201, 202.
Elettore di Sassonia. 131.
Eligio (Sant') degli orefici in Roma. 399.
Emanuele Filiberto di Savoia. 354.
Enrico II re di Francia. 241.
Ercole da Ferrara (pittore). 306.
Ercole I d'Este. 50, 131, 432, 439.
Ercole II d'Este. 43, 101, 106, 108, 109, 211, 213, 230, 231, 236, 238, 241, 261, 318, 320, 342, 347, 350, 352, 393, 398, 420.
Ercole II d'Este (ritratto a Modena). 108, 122, 124, 126, 128, 129, 130, 132, 148, 207, 220, 228, 427, 432.
Ercole (Torso) *254*, 258, 265 (cfr. Torso del Belvedere).
Ermitage (Pietroburgo). 182.
Escuriale, 76.
Este (Casa d'). 110, 126, 228, 230, 237, 242, 287, 395.
Estense Galleria, Modena. *85*, 118, *121*, *129*, 130, 131, 135, 224, 256, 278, 279, 427, 432, 433, 441.
Estense gentiluomo (anonimo). 119, *121*.
Estimo Ferrarese. 3, 10.
Eterno Padre (Lunetta). 422.
Falletti Girolamo. 5, 34, 51, 90, 108, *109*, 122, 126, 127, 228, 327, 343, 350, 430, 435.
Falletti Girolamo (ritratto a Roma?). 108, *109*, 112, 228.
Falloppio. 154.
Fantuzzi (Palazzo), Bologna. 66.
Farnese (Palazzo). 324, 368.
Ferrara. 24, 207, 210, 215, 220, 223, 230, 233, 234, 235, 239, 242, 287, 294, 298, 317, 377, 381, 385, 424.
Ferrara (Bibliot. comun.). 158, 439.
Filippi Camillo. 63, 208, 209, 213, 238, 242, 243, *245*, *246*, *249*, *248*, 253, 394, 403 428 (cfr. Camillo).
Filippi Sebastiano (Bastianino). 243.
Filippo IV (re di Spagna). 74.
Filippo vasellaro, 365.
Firenze. 115, 301 (cfr. Uffizi).
Firenze (Bib. Palatina). 234.
Flaminio (M. falegname). 286, 386, 387.
Folco di Villafuora. 396, 397.
Fontana Prospero. 365.
Fontana sulla via Flaminia (Roma). *323*, 328, 444
Fontanellato (Castello Sanvitale). 184.
Francesco da Caravaggio. 365.
Francesco da Urbino. 366.
Francesco Maria d'Este. 211.
Francesco Maria d'Urbino. 216.
Francesco I re di Francia. 125, 138, 239, 264, 434.
Francesco III d'Este. 24, 88.
Francesco (San) che riceve le stimmate (*pittura*). 186, *438*.
Francesco (San) (chiesa di Rovigo). 176, 186, *187*, *438*, 439.
Francesco (San) in Ferrara (chiesa). 10, 11, 43, 45, *46*, *47*, *48*, 49, 126, *127*, 180, 202, 240, 276, 314, 407, 418, 426.
Francesco Turco di Mantova. 7.
Francia. 226, 229.
Franco Battista. 442.
Francucci Innocenzo da Imola. 53, 81, 402.
Frangipane Girolamo, 266.
Fregio architettonico in S. Francesco. *46*, *47*, *48*, 97, 342, 426.
Frescobaldi Girolamo, *musico*. 50.
Funerali in Ferrara per Francesco I di Francia. 239, 240, 241, 444
Galleria Borghese a Roma (cfr. Borghese).
Galleria Constabili-Containi. 429, 430.
Galleria degli Uffizi (Disegni). 284, 286, *288*, *289*, 292, *295*, 302, 321, *324*, 337, *351*.
Galleria dell'Accademia a Venezia (cfr. Accademia).
Galleria di Brera a Milano (cfr. Brera).
Galleria Estense (cfr. Estense Galleria).
Ganimede (*pittura*). 120, 138, *141*, 144, 220, 424.
Garofalo (Benvenuto Tisi). 2, 7, 8, 14, 15, 18, 24, 30, 33, 36, 52, 62, 77, 78, 82, 86, 174,

175, 179, 180, 182, 183, 191, 192, 197, 202, 203, 204, 208, 209, 213, 220, 223. 225, 239, 244, 403, 415, 416, 428.
Genta (Palazzo). *333*, 341.
Gentiluomo anonimo (Ritratto di) a Modena 114, 119, *121*, 144, 432.
Gerolamo da Milano (architetto). 363, 364.
Gerolamo dei Zudeli. 364.
Gesner Corrado. 112, 156.
Gessi Lanfranco. 317.
Giambellino. 83, 92.
Giammaria da Vento. 7, 8. (Zuan Maria da Vento).
Gian Pietro della Viola. 234.
Gillini Antonio, *notaio*. 12.
Gioia Alfonso. 429.
Giorgio (o Gregorio) Grippaut da Caravaggio. 364.
Giorgio (San). 119.
Giorgio (San), *pittura* (Cattedrale). 18, *19*, *22*, 23, 33, 86, 105, 107, 108, 404, 425.
Giorgio (San) (particolare del polit. di Sant'Andrea). 225, 226, *229*.
Giorgio (San) a cavallo, *pittura*. 58, *59*, 60, 62, 63, 88, 134, 405, 423.
Giorgio (San), *pittura* (Coll. Massari). 201. 204.
Giorgione. 50.
Giorno (Storia del). *245*, *246*, *247*, *248*.
Giovanni Alberto da Ferrara (architetto). 346.
Giovannantonio da Brescia (incisore). 265.
Giovannantonio veneziano. 366.
Giov. Battista da Ravenna. 366.
Giov. Battista battiloro. 365, 386.
Giov. Battista (San) (chiesa in Ferrara). 307, 383, *393*, 396, *397*, 398, *399*, 400, 401, 443.
Giovanni Francese dalle vetriate. 365.
Giovanni (San) in Monte (chiesa in Bologna). 52.
Giov. Maria da Brianza. 359.
Giovan Paolo (nipote di Gerolamo). 5, 6.
Giraldi Cinzio. 5, 51.
Giraldi Giov. Battista (Cinzio). 124, 126, 128, 146, 228, 233, 234, 236, 241, 275, 409.
Giraldi Lilio. 275.
Giraldi Gregorio. 105. 220.
Girolamo (muratore). 363, 365, 366, 378.
Girolamo da Fano. 296.
Girolamo da Ferrara, orefice. 366.
Girolamo da Ferrara. 55, 56 (vasaio in Campo di Fiore).
Girolamo da Treviso. 81.
Girolamo da Sermoneta. 367, 411.
Girolamo il Bologna. 364.
Girolamo (San), *pittura* (Ferrara). 99, 120, 144, *145*, 146, 168, 280, 291, 427.
Giuditta con la testa di Oloferne, *pittura*. 120, 134, 141, 142, *143*, 144, 220, 405, 424.
Giudizio di Salomone (pittura). 421.
Giulia d'Este. 135.
Giulio Romano. 54, 80, 238, 322.
Giulio II. 312, 361.
Giulio III (papa). 66, 148, 150, 192, 271, 280, 286, 290, 302, 326, 327, 344, 345, 346, 350, 352, 354, 360, 361, 362, 365, 368, 374, 375, 376, 378, 382, 385, 387, 390, 392, 410, 411, 420.
Giunone, *pittura* (Pal. Spada). 285.
La Giustizia, *pittura*. 218, 219, 424.
Gregorio XIII. 150, 296, 310.
Grifi (de) Battista. 14.
Grillenzoni (dottor). 75.
Grandi Girolamo, *pittore*. 5, 6.
Grandi Giulio. 261, 327, 343, 344, 346.
Grassis (De) (famiglia). 4, 5.
Gualtieri Lorenzo. 271.
Guarini *umanista*. 51.
Guidobaldo Duca d'Urbino. 60.
Guisa Francesco. (di). 124.
Haller Alberto. 156, 158, 159.
Heemsckerk. 265.
Hercolani conti (Bologna). 73.
Kaiser Friedrich Museum. 30, *31*, 32, 172.
Jacopino del Conte. 411.

Jacopo d'Argenta. 238.
Jacopo scultore. 366.
Jan Cristoforo il Fra della guardaroba. 106.
Il levar del sole, *pittura*. *246*.
Incisioni (catalogo). 439.
Inventario Guariento della Gall Est. 131.
Inventario Muratoriano della Galleria Estense. 24 (*passim*).
Inventario Soli della Gall. Estense. 121, 122.
Ippolito I d'Este, *Cardinale*. 9.
Ippolito II d'Este, *Cardinale*. 12, 112, 122, 138, 148, 191, 226, 236, 239, 240, 241, 242, 253, 257, 261, 262, 270, 278, 304, 308, 313, 320, 338, 340, 343, 344, 346, 347, 349, 350, 352, 361, 370, 384, 387, 391, 392, 395, 401, 408, 419, 420, 443.
Lafrery Antonio. 268.
Lancisiana Biblioteca. 160.
Laroni Girolamo. 365.
Laura Eustochio. 11, 106.
Laterano (Museo di). 249.
La leggenda della grande Dea (La favola della Vestale), *pittura*. 34, 35, 36, *37*, 41, 53, 173, 406.
La morte di Adone (disegno). 272, 273, 274.
Legni decorati in Ferrara. 7.
Leonardo da Brescia. 238, 401.
Leonardo da Volterra. 364.
Leone X. 114, 326, 380, 406.
Leoni Girolamo. 55, 56.
Lici Fabio. 375.
Licinio Giannantonio da Pordenone, *pittore*. 82.
Ligorio Pirro. 264, 339, 344, 361.
Lionello I d'Este (ritratto). 128.
Lombardi Collezione (Ferrara). 71.
Longhi Silla e Niccolò (scultori). 264.
Lotto Lorenzo. 111, 405.
Louvre (Museo del). 75, 76, 81, 260, 274, 442.
Luca Cornelio. 407, 408.
Ludovico, *intagliatore*. 13.
Ludovico de Girardin 14.
Ludovico il Moro. 16.
Luigi d'Este Cardinale. 138, 253, 408
Luigi XI, re di Francia. 102.
Luigi XIV, re di Francia. 75.
Lunette nella Sacristia di S. Michele in Bosco. 82.
Luigi (San) dei Francesi (chiesa). 437.
Luteri Giovanni (cfr. Dosso Dossi)
Macherone Curzio. 358.
Madonna Assunta, pittura. 136, 138, 139, 405, 407, 419, 426.
Madonna col Bambino e Santi, *pittura* (al Campidoglio). *292*, 298, 300, 301.
Madonna della Scodella (pittura del Correggio). 75.
Madonna della Scodella (copia). 76.
Madonna di Palazzo Naselli-Crispi (affresco). 427.
Madonna di S. Sisto. 52 53, *55*.
Madrid (Prado). 118, *123*.
Magie di Circe (Pico trasformato in Picchio). 34, 38, *39*, 53, 96, 183.
Malaga (arcivescovado). 116.
Malvasia Cornelio. 357.
Manfredi Bernardino. 368.
Mantova. 54, 55.
Marchesella (ritratto). 425
Marchesi Andrea detto Formiggine. 64, *65*, 66, 313.
Marchesi Girolamo da Cotignola, *pittore*. 81.
Margarita (Santa), *pittura*. 424.
Maria (Santa) dell'Aracoeli. 386, 387, 388.
Maria (Santa) in Aquiro (Roma). 226.
Maria (Santa) in Vado (chiesa). 176, 179, 194, 211, 243.
Maria Vergine, S. Antonio di Padova, San Biagio e uno della famiglia Trotti, *pittura*. 307.
Marta e Maria (*pittura*). 176, 183, 184, 185, 190, 308.
Martino (San) (chiesa in Bologna). 56, 62, 64, *65*, *67*, 70, 80.
Martino (San) al Monte Cimino. 388.
Massari Galleria (Ferrara). 68, 70, 71, 172, 200, 201, *202*, *203*, 425.

Maurelio (San), *pittura*. 20, *21*, 41, 425.
Mazza famiglia (Ferrara). 71.
Mazzarino, *Cardinale*. 75.
Mazzola Francesco (cfr. Parmigianino). 118, 119.
Mazzolino Ludovico. 7, 15, 30, 33.
Mazzoni Giulio. 375, 376, 378.
Mazzuola Girolamo. 131.
Medina de las Torres (duca di). 74.
Meleghino Jacopo. 314, 345, 352.
Merisi Giulio. 346, 354, 357.
Metamorfosi di Pico. 38, 40, 99, (cfr. Magie di Circe).
Michele (San), *ordine militare*. 102.
Michele (San) in Bosco (Bologna). 66, 81, 314, 418, 422.
Michelengelo Buonarotti. 2, 5, 54, 80, 262, 264, 293, 294, 296, 300, 301, 345, 371, 380, 388, 389, 406.
Microcosmo della pittura. *222*, 223.
Miracolo di Sant'Antonio, *pittura*. 164, 179, 194, *195*, 196, 198, 219, 309, 315, 419, 424.
Modena (archivio Estense). 270.
Modena (Galleria). 24, 28, 75, 84, *85*, 86, 88, 105, *107*, 118, 121, 129, 130, 140, 144, 191, 287, 293, 441.
Mondovì. 228.
Montagnola (villa Estense). 213, 220, 428, 429.
Monte Cavallo. 266, 268, 270, 344, 384, 385, 420, 443.
Montegiordano. 270, 271.
Monti, *Cardinale*. 74.
Montpellier (Museo). 441.
Morgagni G. B. 156.
Mosti Agostino. 112, 156, 160.
Mosti Bonaventura. 112.
Mosti Ludovico. 112.
Mosti Tommaso. 104, 110, 343.
Mosti Tommaso (ritratto a Venezia). 110, 111, 112, *113*, 120, 313.
Mosti Tommaso (ritratto di Firenze). 111.
Musculorum humani Corporis (testo). 445 e seguenti.
Museo Chiaramonti. 362.
Musica (Camerino della). 7, 8.
Musicali strumenti dipinti. 9.
Musici d'Alemagna in Ferrara. 51.
Musici d'Olanda in Ferrara. 51.
Musis (de) Agostino. 160 (cfr. Agostino veneziano).
Muzzarelli (Casa). 428.
Muzzarelli Giulia. 136, 405.
Nanni architetto. 364.
Nantes (Museo). 433.
Napoli. 115.
Naselli-Crispi (Palazzo). 316, *317*, 318, *319*, 320, 324 *325*, *327*, *329*, 330, 331, 334, 336, 340, 341, 342, 379, 382, 383, 395, 406, 427, 443.
Naselli Giuliano. 317, 318, 330.
National Gallery, Londra. 42, 83, 94, *431*
Nicolo d'Este detto il Zoppo. 392.
Nicolo I d'Este (ritratto). 128.
Nicolò II d'Este (ritratto). 128, 211.
Nicolò da Pisa. 7.
Nicolò (San) di Bari (pittura). 201, 204.
Nigrisoli Bartolomeo. 154, 162.
Nobili Orazio. 264.
Noli me tangere (pittura del Correggio). 48, 73, 75, 423.
Noli me tangere, *pittura*. 71, 172.
Obizzi 179, 194.
Obizzo II d'Este (ritratto). 128.
Obizzo III d'Este (ritratto). 128.
Occasione e la Pazienza (*pittura*). 105, 118, 120, 122, 131, *133*, 136, 139, 144, 220, 403, 405, 407, 424, 437.
Olimpia (Borghese) Doria-Pamphilj. 388.
Orbecche. 228, 230, 231, 233, 234.
Orbecche (Scenografia). 230, 231, 232, 233, 403.
Oratori del Duca di Ferrara in Roma. 110.
Oratori del Duca di Ferrara in Venezia. 106, 110.
Orazione nell'orto, *pittura* 189, *190*, *191*.
Orsola (S.) (fregio architettonico in San Francesco). 47, 48.

Ortolano Benvenuto. 15, 20, 30, 33.
La Pace, *pittura*. 219, *221*, 424.
Paciotto Francesco. 352, 354, 372.
Padova (Bibliot. Universitaria). 158, 162, 440.
Padovani Francesco. 158.
Palazzo Bentivoglio (Ferrara). *409*, *410*.
Palazzo Branconio (cfr Branconio).
Palazzo Campanari (Rovigo). 439.
Palazzo Capodiferro (cfr. Pal. Spada Mignanelli).
Palazzo Cardelli. 326.
Palazzo de' Diamanti. 50, *251*, *252*, *253*, 283, 297, 424, 428.
Palazzo della Ragione (Ferrara). 428.
Palazzetto di Marfisa d'Este. *334*, 342.
Palazzo Fantuzzi a Bologna (cfr. Fantuzzi)
Palazzo Spada-Mignanelli. *267*, *268*, *272*, 276, 280, 284, 285, *290*, *294*, *295*, *297*, 298, *299*, *300*, 301, *303*, 328, *341*, *343*, *345*, *348*, *349*, 368, 372, 373, 376, 379, 383, 400, 406, 409, 437, 443.
Palazzo Trotti (Ferrara). 306, *329*, 336, *377*, *381*, *385*, 429, 443.
Palazzo Trotti-Rondinelli. 429.
Palladio Andrea. *329*, 331, 332, 333, 338.
Pallanteim Alessandro. 344.
Panetti Domenico, 7.
Panselli Giovanni. 264.
Paolo da Brescia. 7.
Paolo IV. 296, 375.
Paolo III. 238, 269, 324, 345, 347, 354, 364, 368, 374, 406, 411.
Paolo (San) (chiesa in Ferrara). 47, 144, *145*, 168, 316, 407, 419, 427.
Paolo (San), *pittura*. *167*, 168, 224.
Paolo (San) (*pittura* Coll. Massari). 201, 204, 425.
Paolo (San) nell'areopago, *pittura*. 176, *177*, 178, 291.
Parigi. 434, 439, 441, 442.
Parma 233, 345, 350, 391, 416, 417.
Parma. S. Giov. Evangelista. 76.
Parma, Duomo. 76.
Parma (Galleria). 52, 75, 435.
Parmigianino (Francesco Mazzola). 2, 56, 58, 68, 77, 81, 132, 138, 139, 140, 142, 146, 184, 197, 215, 284, 286, 293, 326, 403, 404, 419, 423, 426, 427, 435.
Pavia. 228, 312, 435.
Pavia (Bibliot. Univers.). 159, 440.
Penni Giov. Francesco, detto il Fattore. 58.
Peruzzi Baldassare. 232, 309, 310, 313, 314, 330, 339, 361
Peruzzi Silvestro. 372.
Pesaro (villa dell'Imperiale). 215, 216, 217, 435.
Pesaro (viaggio a). 60.
Petronio (San). 216, 217.
Piacenza (S. Sisto). 52.
Piccolomini Arcangelo. 147.
Pianetta Paolo. 354.
Pietroburgo (Gall. dell'Ermitage). 60.
Pietro de Amatoribus. 210.
Pietro (San), *pittura*. 168, *169*, 170, 224, 280, 425.
Pietro (San) Martire (Pala di). 75.
Pigna Vincenzo (apparatore). 240.
Pinacoteca Comunale di Bologna. 41.
Pinardo Ugo. 375.
Pio da Carpi (Cardinale). 384.
Pio IV. 360, 361, 362, 389.
Pio V (San). 296.
Pio VI. 160.
Pisa. 114, 115.
Pitti Galleria (Firenze). 28, 50, 99, 102, *103*, 106, *117*, 184, *185*, 189, *190*, *191*, 303, *305*.
Plotti Bartolomeo. 393.
Polesella (battaglia della). 108.
Polittico di Sant'Andrea (Ferrara). 222, *225*, *227*, *229*, 424.
Poliziano. 234.
Porcari Metello Varro. 276
Pordenone (cfr. Licinio).
Pordenone Gian Antonio. 111, 171, 215, 266.
Porta Giuseppe. (Il Salviati). 338.

Portale del Palazzo Trotti (Ferrara). *377*, *381*, *385*, 396, 397.
Pozzi Stefano. 296.
Prado (Madrid.). 48, 73, 76, 83, 118, 120, *122*, 144, 432.
Primaticcio. 122. 125.
Pupini Biagio detto dalle Lame. 54, 81, 208, 209, 402, 417, 428.
Quinzani Marcantonio. 392.
Raffaellismo a Bologna. 53, 54.
Raffaello Sanzio. 2, 24 52, 53, 55, 56, 58, 60, 63, 81, 91. 174, 177, 179, 208, 215, 238, 309, 313, 322, 323, 324, 328, 398, 403, 417, 442.
Raibolini Francesco detto il Francia. 52.
Raimondo Marcantonio. 53, 174, 177, 265.
Ramenghi Bartolomeo detto il Bagnacavallo, pittore. 53, 81, 208, 402.
Rappresentazione della Divinità in Michelangelo, Correggio, Tiziano. 80
Refettorio di San Giorgio (Ferrara). 200.
Reydet, notaro romano. 270.
Renata di Francia. 124.
Rinaldo II d'Este (ritratto). 128.
Ricci Bartolomeo. 122, 124, 126, 180, 228, 240.
Risurrezione di Lazzaro, *pittura*. 176, 180, *181*, 424
Ro (villa estense). 9.
Rodi Filippo. 347.
Roma. 109, 115, 173, 177, 215, 233, 234, 239, 242, 257, 260, 270, 280, 281, 330, 339.
Roma (panorama). 36, 38.
Rondani Francesco Maria, *pittore*. 76.
Rossello Domenico. 354.
Rossetti Biagio, *architetto*. 43, 314, 395.
Rossi Francesco, stampatore. 155, 160, 240.
Rovigo. 176, 186, *187*, *226*, *438*.
Ruina Gaspare *incisore*. 5.
Sabbioncello (villa estense). 9.
Sacramenti, *pittura*. 178, *179*.
Sacrificio ad Apollo (disegno). 270, *255*.
Sala Capitolare della Cattedrale di Ferrara 425.
Saliceti Natale. 159.
Sangallo Antonio. 345, 361.
San Galgano (abbazia). 115.
San Michele e S. Giorgio (affresco). 425.
San Salvatore (chiesa di Bologna). cfr. Bologna.
San Silvestro di Ferrara (chiesa). 168, 428.
Sansovino Jacopo. 264, 301.
Santa Fiora (contessa di). 75.
Santa Maria della Consolazione (*chiesa*). 9.
Santa Maria della Rosa (chiesa). 11.
Santini (collezione). 200.
Sanudo Pietro. 211.
Sarcofago Albani. *260*.
Sassuolo (Palazzo Estense). 422, 439.
Scarsellino Ippolito *pittore*. 47, 135, 136, *137*, 407, 426.
Scenografia 444.
Sciarra Galleria (Roma). 34.
Schiatti Alberto. 346, 394, 408, 409.
Schifanoia. 9, 267.
Seghizzo Stefano (intagliatore). 240.
Serlio Sebastiano. 310, 313, 318, 320, 329, 331, 332, 339, 354.
Servi a Siena (chiesa). 395.
Sforza *Cardinale*. 75.
Sistina Cappella. *288*, 296.
Soncini Pietro (Casa di). 428.
Spada Bernardino (Cardinale). 282, 370, 379.
Sposalizio di Santa Caterina, *pittura* (Vergine col putto, ss. Sebastiano, Rocco, Caterina). 77, 78, 79, 82, 83, 86, 174, 301. 405, 418, 422.
Sposalizio di S. Caterina (pittura del Correggio). 75.
Stampa Giannantonio. 346.
Stampa Vincenzo (antiquario). 278.
Stanzie Nove al Belvedere. 356, 360, 364
Stemma di Papa Giulio III. 341, 368, 369, 370.

Superbi Agostino. *Date della vita del Carpi.* 3, 180, 182.
Tasso Torquato. 235, 316.
Terzo de Terzi. 211, 313.
Theotocopuli Domenico. 296.
Tibaldi Antonio. 102, 110, 124 228, 430
Tibaldi Pellegrino. 201, 347, 367, 402, 410, 411, 412, 419.
Tivoli (Villa Estense). 138.
Tiziano Vecellio. 2, 78, 80, 82, 83, 84, 88, 92, 94, 98, 99, 102, 106, 112, 114, 130, 174, 184, 189, 215, 244, 295, 320, 405, 418, 434.
Tommaso da Carpi. 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 44, 49, 208, 209, 210, 287, 415.
Tommaso de Sellariis o de Livizzani. 3, 4.
Tommaso Scultore 366.
Torino. 228.
Tornabuoni Francesca. 114.
Torso del Belvedere 258, 265, 266.
Trionfo di Arianna, *pittura.* 94. *97*, 424.
Trionfo di Bacco *pittura.* 96, *98*, 99, 424.
Trionfo degli Dei sui giganti (Arazzo). 238
Trivulzio (Cardinale). 278.
Trotti Alfonso. 396.
Trotti Brandalisio. 347.
Trotti (Famiglia). 306, 307.
Van Cleve Hendrick. 272.
Vari Ignazio. 158.
Vasari Giorgio. *Vita di Gerolamo da Carpi.* 1, 7, 43, 49, 51, 55, 58. 73, 75, 76, 81, 82, 89, 92, 101, 102, 103, 132, 138, 146, 170, 171, 186, 201, 204, 207. 208, 211, 212, 216, 235, 294, 298, 302, 304, 308, 340, 356, 358, 366, 375, 376, 384, 390, 394, 415-421, 428.
Vaticano (Museo). 261, 262, 264, 266, 270. 272, 275.
Vecchio e Nuovo Testamento. *pittura. 175*, 176, 424.
Vecellio Francesco. 119.
Veduta di S. Onofrio dal Tevere (disegno) 328.
Veltroni Stefano. 365.
Venale Pietro da Imola (pittore). *280*, 286, 287, 290, *291*, 298, 386, 387.
Vendemmia, *pittura.* 93, 94, *95* 96, 424.
Venere ignuda a giacere, *pittura.* 138, 419, 434.
Venere e Marte dinanzi a Troia *pittura.* 24, *27*, 32, 33, 86, 172, 423.
Venere sull'Eridano *pittura.* 88, *89*, 90, 96, 98, 285, 424, 437.
Venezia, R. Galleria. 111. 113.
Venezia. 49, 99, 158, 189, 233.
Veneziano Agostino (De Musis). 177.
Venturi Adolfo (XXI Documenti inediti). 11, 12, 13, 132, 138, 238, 242, 342, 343, 344, 350, 352, 384, 387, 391, 408. (*)
Vergine col Bambino in Gloria (Bologna). *41*. 42, 97, 423.
Vergine col Bambino. *Pittura.* 16, *17*, 20, 28, 32, 425.
Vergine col bambino e Sant'Anna, *pittura.* 201 *203*, 204, 205.
Vesalio Andrea. 154, 155.
Vienna. (K. K. Hofbibliot.). *323*, 328, 443. 444.
Villa Albani (Collezione). 273.
Villa di Giulio III. *323*, 366, 375, 378.
Villa Estense (cfr. Tivoli). 261. 344.
Villa Francesco. 22, *23*, 107, 108, 347, 424.
Vitruvio. 232, 237, 336, 338, 340.
Vittore (S.), *pittura.* 201, 204.
Voluta jonica. *329*, 336, 338.
Uffizi (Galleria degli). 56, 57, 99, 161, 163, 254, 255, *258*, *259*, 268, *269*, *271*, 273, 275, 284, 440, 444 (cfr. Galleria).
Zuccari Taddeo. 298.

(*) Porgo vivissime grazie al prof. Adolfo Venturi, che con molta bontà ha lasciato che esaminassi le numerose schede da lui fatte sui registri dell'Archivio Estense; dalle quali ho desunto questi documenti, contrassegnati da me nel volume con la dicitura: *Spoglio A. Venturi: Doc.*, ecc.

ERRATA-CORRIGE

Pag. 4,	*linea* 29ª:	all'artista i	*si legga:*	all'artista il
8,	*penultima:*	di		dj la
89,	14ª:	esistent		esistenti
131,	16ª:	richerche		ricerche
173,	20ª:	amalganati		amalgamati
235,	3ª:	Nei		Nel
275,	24ª:	e ss. L'edizione		e ss; l'edizione
296,	14ª e *ult.*:	Pio V		San Pio V.
344,	23ª:	quo Alexandrum creat		quo Alexandrum PP. creat
361,	*ultima:*	von		con
387,	14ª:	zagaglie		zagaglie;
388,	31ª:	quaesa		quaeso
429,	2ª:	sbramante		sbranante
434,	14ª:	di duchi		dai duchi
440,	20ª:	cart. I		Cat. I
460,	20ª:	cattedrale		Cattedrale di Ferrara
462,	17ª:	Michelengelo		Michelangelo.

CON APPROVAZIONE ECCLESIASTICA.

ND
623
C275S4

Serafini, Alberto
Girolamo da Carpi

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY