

<sup>9)</sup> La statuetta è di marmo pario, alta 0,35. Oltre i citati articoli del Reinach vedansi: URLICHS, *Herakles und die Hydra* in *Verhandlungen*, 1890; ID. in *Bonner Jahrbücher*, 95, pag. 97; BULLE, nel testo delle *E. A.*, 883 e seguente; DRAGENDORFF, *R. M.*, 1895, 210 e seguenti.

<sup>10)</sup> L'Ulrichs aveva notato la rientranza del braccio destro, ma non aveva messo questa particolarità in relazione alla peculiarissima frattura allungata e rialzata sull'omero corrispondente.

<sup>11)</sup> Il DRAGENDORFF, *loc. cit.*, risale, per un tipo siffatto di idra, fino almeno al III secolo; ma il Bulle, con maggior ragione, accede fino al V secolo, sull'analogia generale della rappresentazione di Medusa nel V secolo (*Masterpieces*, 156) e, forse, di alcune teste severe di amazzone quali compaiono nella pittura vascolare.

Vedi anche URLICHS, pag. 18; SITTIG, in P. W. ad "Hydra", .

L'Ercole Verospi nel Museo Capitolino (*Catal. Br. Sch.*, pag. 134, n. 61), nonostante i forti restauri, si rivela appartenente ad altri principi artistici. Neppur rientra nel nostro ciclo la ricca produzione di sarcofagi (ROBERT, III, 1).

<sup>12)</sup> FURTWÄNGLER, *Meisterwerke*, 453 e seguenti; *Masterpieces*, 249 e seguenti.

<sup>13)</sup> Se non del Doriforo, almeno nell'Atleta vaticano Braccio Nuovo 101 che Amelung (*Kat. Vat.*, I, 116) attribuiva a Policleteo anteriormente all'influsso attico; qui riprodotto nelle *figure 4, 5*.

Veggansi anche KALKMANN, 53 Berl. W. Pr. 60 dove si nota la ponderazione policletea dell'Ercole Lansdowne;

in Copenaghen, *Billedtavler*, 18, 253; Madrid, *Rép. stat.*, II, 207; Barberini, *EA*, 2885; e ancora, *Rép.*, III, 66; IV, 127; *EA*, 2266.

Del resto, pur nello schema del Kyniskos, il *kouros* di Würzburg è, per le proporzioni generali e per la disposizione della testa, più vicino al doriforo.

<sup>14)</sup> ANTI, *Monumenti Lincei*, XXVI, 648. Tutti i dati relativi ai due Artemones, in P. W. *ad voc.*; l'Artemon di Anacreonte al n. 15. I due frammenti anacreontei BERGK, 21 (19), sono riportati da ATENEO, 12, 533; nel primo si dice che "alla bionda Euripile sta a cuore il periphoretos A. „. Nel secondo frammento si narra che Artemon era un povero lurido e stracciato giovanetto, divenuto poi, quando le sue grazie cominciarono ad essere apprezzate, ricco da "viaggiare in carrozza, portare orecchini di oro, e un parasole d'avorio come le donne „.

<sup>15)</sup> Analogamente l'*App. prov.*, IV, 32 ἐπὶ τῶν πάντων ποθουμένων "a proposito di quelli che sono molto desiderati ed amati „. Sull'argomento esiste un lucido e definitivo vecchio articolo del WELCKER in *Rh. Museum*, III, 1835, 155 e seguenti. La prima spiegazione è sempre attribuita al primo Artemone.

<sup>16)</sup> Non si può non ricordare l'efebico Eros del fregio del Partenone, a noi giunto in calco, *Br. Br.*, 195; SCHRAEDER, *Phidias*, 299, 304; MICHAELIS, *Nuove Memorie*, 1865 pag. 186, tav. 8; e non si può non pensare, per il modo così "policleteo „, di portare l'ombrello, al Frige di un vaso apulo in *Ausonia*, 1912, tav. 3; in generale l'art. "umbrella „, in DAREMBERG-SAGLIO.

## CONTRIBUTO A FRANCESCO GUARDI

QUESTE due vedute veneziane di Francesco Guardi, esistenti nella collezione De Lutti a Riva di Trento, sono certamente tra le ultime opere del maestro (*figure 1 e 2*). L'eccellente stato di conservazione permette infatti di giudicarle agevolmente.

Nell'incerta cronologia dell'opera del maestro veneziano un punto fisso è dato da un dipinto della galleria di Vienna raffigurante la piazza San Marco con le effimere costruzioni destinate ad accogliere la Fiera della Sensa, progettate nel 1776 dall'architetto Maccaruzzi. <sup>1)</sup> Il quadro è quindi posteriore a quell'anno (*fig. 3*). E dello stesso tempo è naturalmente anche il dipinto della stessa galleria che fa il paio con quello: *L'ingresso dell'Arsenale*. Misurano infatti entrambi cm. 29 per 45. <sup>2)</sup> A questa datazione non si è data finora sufficiente importanza quando si pensi che quadri eseguiti su ordinazione come,

ad esempio, quelli dipinti per la venuta di Pio VI e per le feste in onore dei Conti del Nord e che quindi si possono datare circa all'82, forniscono meno elementi per il giudizio critico di quelle vedute pure che sono la gloria di Francesco Guardi, che non appunto le due operette del Museo di Vienna.

Un altro punto fisso nella cronologia delle vedute di Francesco Guardi è dato, si sa, dalle tele con le *Feste veneziane*, disperse nei musei francesi, ed eseguite poco dopo il 1763; tele vicine al Canaletto, oltrechè per la nota origine, per le dimensioni (cm. 67 per 100 circa). Laddove è evidente che i due quadri di Vienna e molti altri affini per condotta pittorica sono generalmente ben più piccoli per dimensioni.

Insistiamo sulla diversità tra questi gruppi di opere che separa un intervallo di venti anni, con l'intenzione di approfondire viepiù l'esame



FIG. I - RIVA, RACCOLTA DE LUTTI - FRANCESCO GUARDI: L'ISOLA DI SAN GIORGIO

stilistico, talchè ci sia consentito di accostare ai due quadri di Vienna, con ragioni sempre più probanti, altri dipinti, e dal complesso di questo gruppo ricavare una conoscenza il più che possibile fondata sull'attività dell'ultimo Guardi. Infatti la veduta pura è notoriamente più ribelle all'inquadramento cronologico che i quadri rappresentanti avvenimenti pubblici, generalmente e con sufficiente approssimazione databili.

La maggiore libertà pittorica dei quadri di Vienna sulle *Feste* salta agli occhi; e nel contempo il loro carattere anticanalese. Infatti nei quadri di quella che per comodità di trattazione chiameremo la prima maniera del Guardi (e cioè, per un esempio, oltre alle *Feste*, la *Veduta delle Zattere* nel Museo Federico (fig. 4), le due *Vedute del Canal Grande* a Brera, le due della *Ca' d'oro*, tutte di notevoli dimensioni) i diversi elementi del vasto panorama appaiono come sparpagliati: lega quegli elementi l'osservanza più rigorosa della prospettiva, ma le ombre e le luci sembrano ancora schiave di un

disegno molto attento. Nella vastità di quelle vedute troppi particolari, case, imbarcazioni, figurine attirano l'occhio; il quale non è fermato da una vicenda luministica qual'è quella proposta con sintesi finissima dagli ultimi dipinti; l'ombra e la luce di tante case, tante volte iterata, turba l'unità, impedisce la concentrazione dell'osservatore.

Ma ciò si capirà anche meglio se si passerà a considerare attentamente uno dei due quadri di Vienna. Già la piccola dimensione sembra invitare il veneziano a non dire troppe cose, e quelle poche infatti, scandite dalla luce e dall'ombra in un breve alternarsi di piani, concorrono all'unità insuperabile del quadro. Si noti come nella stessa *Veduta della piazza San Marco* con le fabbriche della *Sensa*, e cioè in un quadro che si poteva prestare a smarrimenti nel panoramico, il pittore non si lasci affatto assorbire dal particolare, ma con pochi partiti energici di ombra e di luce costruisca saldamente la scena. Dunque: processo dal





FIG. 2 - RIVA, RACCOLTA DE LUTTI - FRANCESCO GUARDI: IL PONTE DI RIALTO

particolare al generale, dalla visione del frammento subordinato allo studio prospettico a quella dell'insieme che asservisce il particolare, e, quando questo disturba, ne fa anche a meno.

Compresi una volta questi principi pittorico-costruttivi non è difficile ritrovarli in tanti altri quadri che, si noti, son sempre di piccole dimensioni: l'ombra che, a sua volta, reca nuove zone di colore (e che invece nel quadro berlinese delle *Zattere* quasi non esiste) ha in questi piccoli dipinti una parte precipua, e naturalmente anche la luce. La luce sopprime i particolari, mangia i contorni, entro cui annegano i risalti, a volte appena profilati dal tremolante pennello intinto nel bistro (le linee della facciata dei Gesuati alle *Zattere* sono fatte invece col tiralinee!). Francesco Guardi è in queste composizioni tanto lontano dal Canaletto che forza persino la prospettiva, come accade sempre ai veri pittori che, bene o male, cercano di far largo al colore; così nel *Concerto in onore dei Conti del Nord*, nel *Ballo al teatro di San Benedetto*

dove la prospettiva, e lo prova il confronto con l'incisione, è apertamente violata. Così nel delizioso *Cortile di Palazzo Ducale* di appena 26 centimetri per 39 alla Carrara di Bergamo e nel suo esatto *pendant* con l'arco gotico. Non mancano nella stessa galleria di Bergamo altri Guardi propri di questo tipo: il piccolo *Ponte di Rialto* (34 per 24), il minuscolo *Rio dei Mendicanti* (15 per 19). Ai quali aggiungiamo la piccola *Piazza San Marco* della Galleria Nazionale di Londra (34 per 54) magistralmente illustrata dal biografo per eccellenza di Francesco Guardi, Giuseppe Fiocco,<sup>3)</sup> la *Vedutina della Salute* al Louvre (30 per 41); ecc.

Giunti a tal punto si può con un piccolo sforzo, sottrarsi alla soggezione che incute la veduta architettonica e tenendo ben presente il particolare senso di unità che in questi quadri scaturisce dal meditato e quasi tettonico contrasto dell'ombra e della luce, riconoscere anche in qualche paesaggio le stimmate dell'ultimo tempo: la piccola gloriosa *Laguna* del Poldi

Pezzoli, la *Tempesta* del Castello Sforzesco (33 per 45), il paesaggio di fantasia della collezione Moroni a Bergamo sono precisamente di questo tempo. E, infatti, come poteva il pittore che delineava la berlinese veduta delle *Zattere* concepire al tempo stesso la *Tempesta* del Castello Sforzesco?

Di questo ultimo tempo che abbiamo a grandi linee tratteggiato, di questa compagnia, sono i due deliziosi dipinti della collezione De Lutti (cm. 40 per 30), coi quali abbiamo incominciato il nostro discorso. E a questo punto ci accorgiamo che i confronti che si possono fare con quei piccoli quadri sunnominati che rappresentano l'ultimo, il migliore, il più raffinato Guardi sono numerosissimi, e confermano l'impostazione della nostra radicale distinzione. Figurine in luce davanti a una muraglia in ombra nella veduta di Rialto, come nella *Salute* del Louvre; quel grandeggiare degli edifici entro alla piccola tela che spesso nella riproduzione inducono il riguardante nella erronea convinzione che si tratti di opere di notevoli dimensioni; quel profilare col bistro a punta di pennello, con quel bistro che a una simile funzione assolve nei bozzetti di G. B. Tiepolo e che qui è visibile sul tetto del Palazzo dei Camerlenghi, sul tetto delle botteghe del ponte; l'assoluta intimità della veduta, lungi da ogni intenzione di rassegne prospettiche panoramiche; la gamma, ridotta ad alcuni toni bassi e caldi; le vaste zone d'ombra introdotte a contrasto nel quadro, ma calde, liquide, trasparenti, e le zone di luce con un blando alternarsi di gialli caldi e di chiari salmone; la superficie dell'acqua oleosa compatta appena tocca qua e là dalle bave che lascia la scia della gondola o il tuffo del remo; e via discorrendo.

Ma vi è un altro argomento per portare questi quadri agli ultimi anni dell'artista. Se, nel dipinto col ponte di Rialto, osserviamo attentamente le case illuminate dal sole che si trovano sotto il campanile di San Bartolomeo, si noterà come la loro apparenza modesta, le piccole finestre dell'ultimo piano con le persiane addossate al muro sian rese con un senso pittorico che ritroviamo identico in altre opere dipinte sicuramente dopo il 1780: per citare

esempi che possono offrire copiosissimi riferimenti, ricordiamo il dipinto con la *Benedizione di Pio VI* della collezione Burns, posteriore al 1782, l'*Incendio di San Marcuola* del 1789, il disegno con la *Laguna gelata* del 1790. E si osservi, a confronto, come simili case di modeste apparenze e di analogo taglio siano dipinte diversamente in quadri che sicuramente non sono di questo tempo, come ad esempio in quelle due vaste *Vedute del Canal Grande* a Brera o nella menzionata *Veduta delle Zattere* a Berlino o nelle due *Vedute della Ca' d'oro*, o nella *Veduta di San Zanipolo* al Louvre, opere tutte la cui singolare fermezza lineare, confrontata col segno ben più spiritoso delle *Feste*, potrebbe indurre a ritenere anteriori a queste. In quelle vedute, che crediamo più antiche, non solo quei rapporti di colore, di luce e di ombra nel dipingere le finestre sono nettamente diversi, ma è curioso che quelle finestre stesse non vi si trovano più.

L'indizio è tutt'altro che trascurabile e non è affatto così del tutto morelliano come potrebbe sembrare a prima vista: infatti appunto perchè lo stile si modifica e si semplifica, si modifica e si semplifica la stessa descrizione delle finestre. Altra prova di quella decadenza dal rigore canalettesco che fa, secondo il punto di vista così tenacemente mantenuto dal Fiocco (e che il tempo sempre più conferma), la vera grandezza dell'arte del Guardi e gli fa naturalmente creare i più grandi capolavori verso la fine della sua vita, dopo la conquista di quella libertà che sa fare a meno, nonchè delle regole prospettiche, dei connotati della più oggettiva realtà.

Così Guardi ripeterà sempre le forme del vecchio campanile di S. Giorgio, crollato nel 1774, anche dopo quell'anno (il nuovo fu compiuto nel 1791). Così sarebbe imprudente credere che il Guardi si sia "aggiornato", nel dipingere le sue vedute, e in particolare quelle dell'ultimo tempo; tanto che arriviamo a credere che molte di queste egli le facesse addirittura nel suo studio, riprendendo senza variarli i propri schemi più antichi. Del resto ben pochi elementi si possono ricavare dai monumenti settecenteschi che si possono cogliere nelle vedute architettoniche



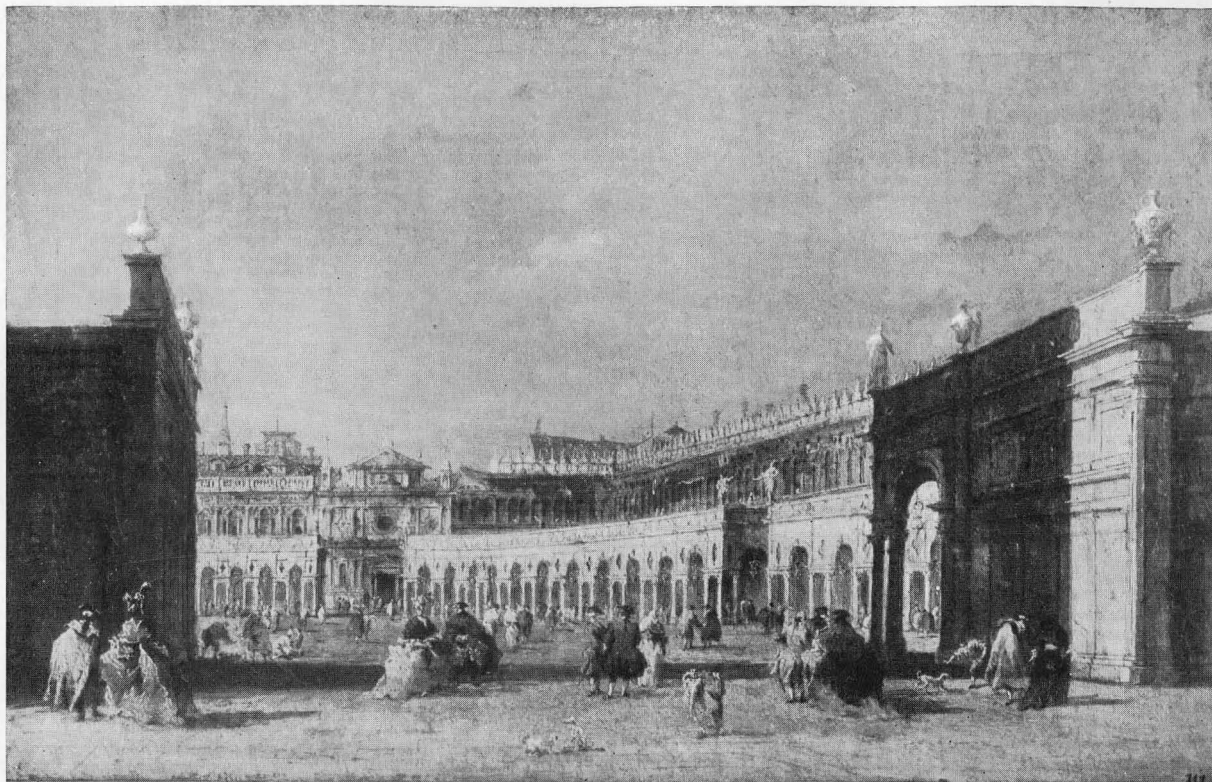


FIG. 3 - VIENNA, KUNSTHIST MUSEUM - FRANCESCO GUARDI: VEDUTA DI PIAZZA SAN MARCO

del Guardi; meno di tutto dai monumenti che si vedono riprodotti nelle ultime opere.

Ma vi è un quadro nella produzione del pittore che può fornire il destro a interessanti osservazioni: la già più volte menzionata *Veduta delle Zattere* al Museo di Berlino, una tela di cm. 53 per 84. Vediamo in questa veduta la chiesa dei Gesuati consacrata nel 1736, inquadrata in un circostanziato paesaggio di case, dove i minimi particolari si possono anche oggi riscontrare esatti, descritti con un pennello più sciolto del Canaletto ma tuttavia fedele, infinitamente più oggettivo che non nei quadri che abbiamo giudicati posteriori; e dove la prospettiva, lungi dall'essere alterata o forzata a scopi coloristici, come ad esempio nella *Benedizione di Pio VI*, ha quell'esattezza che può venire dall'impiego della camera oscura. Nel descrivere la chiesa dei Gesuati la meticolosità del pittore si spinge fino a render percepibile la croce in ferro che sovrasta alla lanterna della cupola, i coronamenti di ferro a foggia di stella dai molti raggi che sono issati sui due campanili, a darci l'illusione

di poter contare le tegole del tetto. Mancano però le mensole, che sappiamo fortemente aggettanti, ricorrenti lungo i fianchi; mancano le semicolonne che decorano la facciata, la quale risulta pertanto singolarmente piatta, manca il mensolone sotto il cornicione, mancano (pur distinguendosi le nicchie) le quattro statue; laddove il pittore non manca di indicare chiaramente il timpano ricurvo della porta principale.

Che l'artista abbia sorvolato su questi ultimi particolari per pigrizia, per assecondare un'intenzione pittorica, non sembra probabile se si pensa che in quadri tardi, e dove l'impegno disegnativo è tanto inferiore a quello che nel nostro dipinto salta agli occhi, l'artista non ha certo trascurato di accennare le semicolonne, ad esempio, della facciata di San Giorgio; e che, alla volontà di far del colore è assurdo immaginare simili impedimenti. Alcuni documenti sulla facciata dei Gesuati furono già pubblicati dal Moschini e da me (piccola parte di un complesso che meriterebbe di essere pubblicato per intero). L'8 settembre 1732 Bortolo

Corbetto s'impegna a fornire i capitelli, le alette e i pilastri della facciata; il 10 gennaio 1734 Francesco Bonazza si obbliga a fornire il mensole della facciata; il 16 novembre 1735 è datata la fattura di Francesco Chiupani "per coprir di piombo la cupola grande della chiesa nuova ,,"<sup>4)</sup> il Fusali, Fr. Bonazza, Gius. Torretti e il Tagliapietra, autori delle statue della facciata, sono saldati negli anni 1736 e 1737.<sup>5)</sup>

Il dipinto di Berlino sarebbe forse del 1732-1735? di un Guardi ventenne, ligio ancora al Canaletto (allora già gloriosamente operante e presente a Venezia) e tanto ligio che sente, cosa insolitissima, il bisogno di firmarsi *Franco Guardi*? Certo l'acqua del dipinto di Berlino è trattata in modo affatto simile a quello del Canaletto, a piccoli lustri regolari, laddove già nelle *Feste* essa è trattata in modo diversissimo, come un liquido olio (è già l'acqua tipica del Guardi) e questo carattere sempre più assume nelle opere che riteniamo le più tarde dell'artista.

Il sospetto guadagna terreno quando si guarda al tetto della chiesa. Possono trenta, venti, dieci anni essere passati invano su quel tetto che ostenta una copertura così nuova fiammante rispetto a tutti gli altri tetti visibili nel quadro, con quel suo colore grigio violaceo che hanno appunto in distanza, e in un'alba tanto limpida quanto quella che percuote dolcemente le *Zattere* (il sole è appena spuntato dal mare, e in fondo si vedono gli Euganei) i tetti nuovi di zecca?

Per le ragioni suesposte, riteniamo che il quadro di Berlino possa fornire qualche luce sul problema della cronologia delle opere di Francesco Guardi anteriormente al 1760. Il campo è vastissimo, si sa, e necessiterebbe di ben più vaste indagini; e del resto non è compito di quest'articolo di stabilire le tappe di quella cronologia: troppi altri elementi sarebbero da discutere. Ma ci è sembrato utile accennare a quel piccolo problema particolare dopochè la conoscenza di un recente articolo del Lasareff<sup>6)</sup> in cui si tenta una cronologia delle opere di Francesco Guardi ci ha mostrato che se, per un verso, l'autore ha visto giusto certe cose, molte altre ha visto male, come la collocazione di questa veduta nella decade 1760-1770 che sarebbe come dire non lontano dai quadri delle

*Feste*; il che ci sentiamo di negare, a buon diritto, recisamente. Un risultato positivo il Lasareff l'ha forse raggiunto dando alla gioventù di Guardi la *Veduta di San Giorgio* nella Pinacoteca di Treviso. È indubbio che un esame obbiettivo conferma almeno questo: che il quadro è anteriore al 1774. La veduta deriva, come già il Fiocco ha notato, da una nota incisione del Canaletto; ma essa è anche, in tutto e per tutto, canalettescamente obbiettiva, senza nessuna di quelle fantomatiche deformazioni che sono caratteristiche di tutte le opere guardesche (sieno o no del maestro) dell'ultimo quarto del secolo; e conferma l'idea che non si tratti di un quadro, di fantasia ricavato in tarda epoca da un'incisione quando non si sa come sarebbe stata tollerata la presenza di quella imbarcazione che con l'enorme tendone nasconde alla vista una buona parte della chiesa; questa poi ha le sue giuste proporzioni e il campanile è veramente quello che precedette l'attuale, descrittivo quale dovette apparire (alto circa la metà di quello che poi Guardi ci darà più tardi). Questa stessa scrupolosa obbiettività ci conferma dunque che la veduta, dove figura il campanile crollato nel 1774,<sup>7)</sup> è sicuramente anteriore a quell'anno. La veduta è firmata *Franco Guardi Facit*. O questa firma (che per la prima parte è quasi identica a quella del quadro di Berlino) venne aggiunta dai solerti imitatori della fine del Settecento e del principio dell'Ottocento e allora non si capisce perchè essa dovesse valorizzare un aspetto di Francesco che non era affatto quello che detti imitatori diffondevano (si tratterebbe infatti qua di un Guardi canalettesco ad oltranza); o essa è di tempi più recenti, e allora non si capisce perchè valorizzi un pittore, la cui fama fu rinverdata appena, se non erriamo, cinque o sei lustri fa.<sup>8)</sup> Resta il problema della qualità, che non passa per essere di primissimo rango a chi naturalmente pensa al Guardi solito e migliore, e non al Guardi sconosciuto, degli esordi canaletteschi. Ma ecco che essa, forse, se si accettasse il Guardi di Berlino come opera giovanile, riuscirebbe più comprensibile. Il Lasareff, per conto suo dà il quadro allo stesso decennio al quale noi abbiamo assegnato la *Veduta delle Zattere*: al quarto.





FIG. 4 - BERLINO, KAISER FRIEDRICH MUSEUM - FRANCESCO GUARDI: VEDUTA DELLE ZATTERE

Ce n'è abbastanza, da quanto si è detto, per assegnare quelle opere il cui canaletismo è manifestamente più pronunciato che non nelle *Feste* e cioè i quadri già tante volte citati della *Ca' d'oro*, di Brera, del Louvre (Santi Giovanni e Paolo), al periodo che va dal 1735 circa al 1763 circa, e ad essi si possono ragionevolmente aggiungere i due quadri gemelli di Edimburgo con *San Giorgio* e la *Salute* che si possono ritenere di poco anteriori alle *Feste*. Ma, come si comprende, una volta impostato così su nuove basi il problema di Francesco Guardi vedutista, tutta la sua opera di pittore di vedute potrà essere utilmente riveduta alla luce di questi

nuovi criteri. Lo spazio limitato ci vieta di insistere sull'argomento che, come si comprende, è del massimo interesse.

Si noti ancora, a proposito della nostra *Veduta del Ponte di Rialto*, come, a nostra conoscenza, essa non abbia l'uguale nella produzione del Guardi, perchè colta non già dalla parte della riva del Carbon ma da quella del Fondaco dei Tedeschi, del Palazzo dei Camerlenghi; dalla parte opposta sono presi infatti i *Ponti di Rialto* che si trovano alla Carrara a Bergamo, al Museo di Tolosa (stupendo Guardi, ancora con l'inopportuna attribuzione al Bellotto), al Museo Wallace a Londra, per non dire che dei più noti.

WART ARSLAN

<sup>1)</sup> Crediamo che il primo a rivelare la possibilità di questa datazione sia stato il Pevsner (*Göttingische Gelehrten Anzeigen*, 1929, pag. 341).

<sup>2)</sup> I due quadri recano i numeri 466 A e 466 B.

<sup>3)</sup> Cfr. Fiocco in *Dedalo*, I, pag. 200; da non confondersi con l'altra meno bella della stessa galleria.

Il mistero delle assurde doppie ombre nelle piazze San Marco dipinte, in piena luce, dalla scuola, è presto chiarito. Quegli imitatori (tra cui quello che il Fiocco ha identificato con Giacomo Guardi) hanno osservato

nelle piazze San Marco dipinte da Francesco, e dove la luce e l'ombra dividono in due parti la piazza, le ombre che le figure gettano nella parte in luce e le ombre, opposte, generate dal riflesso del sole nella parte in ombra della piazza; e hanno creduto lecito di ripetere il gioco senza tener conto delle condizioni che lo generavano.

<sup>4)</sup> MOSCHINI in *Dedalo*, 1932, pag. 228-29.

<sup>5)</sup> ARSLAN in *Rivista di Venezia*, 1932, pag. 24.

<sup>6)</sup> LASAREFF in *Burlington Magazine*, agosto 1934.

7) Del bel campanile eretto poi dal somasco padre Benedetto Buratti, bolognese, amico del Temanza, del Lucchesi, del padre Vecellio, del Selva e avverso al Massari, al Maccaruzzi, al Lodoli, al Memmo (che è come dire le due schiere che allora si dividevano il campo dell'architettura a Venezia, dei tradizionalisti e dei classicisti), così parla il suo confratello in religione e simpatizzante Giannantonio Moschini: "di lui non conosco che la sacra Torre dell'isola di San Giorgio, nell'eseguire la quale non si stette al disegno, ch'egli ne fece, pienamente, e la casa religiosa nostra nella terra di Somasca", (*Della Letteratura Veneziana*, 1806, III, pag. 119). Il Moschini è anche l'unico, fino ad oggi, a darci le date esatte di nascita e di morte del Buratti: 1724-1804.

*Nota.* Pochi sanno che il quadro di rovine già nella collezione Nemes è attualmente nell'Heylshof di Worms. La Germania è ancora un paese ricco di sorprese per gli studiosi della veduta veneziana; nessuno ha studiato a fondo tutte le vedute, ad esempio, della Residenza di Bamberg o quelle del Gymnasium zum Grauen Kloster di Berlino. Del Carlevaris conosco almeno sei vedute ancora inedite: a Stoccarda, nei depositi della Galleria il n. 195 (una veduta della Piazzetta); a Potsdam in Sans Souci tre dipinti attribuiti, erroneamente, al Canaletto, con *La Piazzetta*, *la Piazza* e *la Riva degli Schiavoni*, curiosi per i contatti col Pannini; a Berlino, nel Gymnasium z. Grauen Kloster, una *Piazza San Marco* (n. 4) e una *Piazzetta* (n. 8), dati al Richter.

## UN "CENACOLO", DI VITALE SCOPERTO NEL CONVENTO DI SAN FRANCESCO A BOLOGNA

NEI LAVORI di adattamento, per uso dei Frati Francescani, di alcuni locali a terreno dell'ex-Convento di San Francesco a Bologna, sono venuti in luce notevoli avanzi di un grande *Cenacolo* ad affresco del sec. XIV. In precedenti e numerosi saggi, eseguiti a cura della R. Soprintendenza all'Arte di Bologna in quei vecchi e trasandatissimi locali, non si era rinvenuto alcun resto di affreschi; all'attuale scoperta non si poteva giungere infatti che in un rifacimento completo dell'antico fabbricato, tale da esigere la costruzione di nuovi muri e l'abbattimento di successivi tramezzi. Si è trovato allora che contro una grande parete divisoria era stato addossato circa nel Seicento<sup>1)</sup> un muro di rinforzo, che doveva sostenere le nuove sovrastrutture e le coperture a volta, cosicché solo con la distruzione di questo muro, d'un notevole spessore, si poteva giungere alla scoperta dell'antico affresco sottostante, rimasto invisibile per più di quattro secoli. Il locale dove è avvenuta la scoperta è quello situato parallelamente all'asse della chiesa di San Francesco, compreso fra il chiostro detto dei Morti e il chiostro grande, e ancora per tradizione indicato come refettorio nuovo. Nella parte superiore delle muraglie laterali erano rimaste visibili, in un corridoio del locale adibito ancora a convento, le finestre gotiche, ed ora si sono rintracciati pochi resti di

decorazioni geometriche del sec. XIV. Fallito a diverse riprese il proposito, caldeggiato dalla R. Soprintendenza, di un restauro generale del convento e dei chiostri, il nuovo rimaneggiamento murario impedisce ora nel modo più assoluto la conservazione sul luogo del grande affresco che verrebbe a trovarsi dimezzato in lunghezza dalla nuova soletta in cemento armato, e verticalmente da una muraglia che già nel Seicento servì a suddividere l'ampio refettorio. La sottile parete su cui si trova dipinto (che neppure è immorzata) è corsa di larghe fenditure e si presenta in uno stato assai precario, cosicché si sono richiesti provvisori puntellaggi che devono necessariamente essere tolti per la continuazione dei lavori iniziati dai Frati Francescani: d'altronde l'affresco, che già non doveva essere in buone condizioni prima che si costruisse la muraglia di rinforzo (e si son potuti notare dei ritocchi antichi), soffersse moltissimo per l'umidità prodotta dall'addossamento del nuovo muro: in diversi punti il colore si è disintegrato, l'intonaco marcito, e l'uno e l'altro lentamente si sfarinavano al rinnovato contatto dell'aria, cosicché si sono rese necessarie immediate misure protettive, anche per evitare le casualità sempre da temersi durante i lavori murari ancora in corso.<sup>2)</sup>

Ma non è senza importanza, ai fini della storia dell'affresco scoperto, e per poco che lo