

1) Le ricerche pubblicate in questo articolo fanno parte dei lavori preparatori della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze per la pubblicazione del nuovo catalogo critico dei quadri delle gallerie fiorentine.

2) Il dipinto è elencato in modo generico fra i quadri che nel 1782 furono trasferiti dalla Camera di Commercio in Galleria (Archivio delle Gallerie, Filza XV, ins. 35). Col nome di S. Martino esso appare per la prima volta nell'Inventario Generale del 1784 (vol. I, p. 308, n. 717) e in seguito in quello del 1825 (vol. I, classe I, Pitture, tomo I, n. 32), dov'è attribuito ad un "Anonimo Fiorentino antico",

3) Cfr. il verbale n. 6 nell'Archivio delle Gallerie.

4) Cfr. R. VAN MARLE, II, 1924, fig. 141.

5) Inv. del 1890, n. 462.

6) Cf. Inv. Gen. del 1784, I, 304, n. 395; Cat. Gen. del 1825, vol. I, classe I, Pitture, tomo I, n. 29: "Anonimo Fiorentino antico",

7) Inv. del 1890, n. 444.

8) L'attribuzione a Lorenzo di Bicci si deve a H. D. GRONAU (*Mitt. d. Kunsthist. Inst. in Florenz*, IV, p. 103 ss.). Essa fu accettata da F. ANTAL (*Florentine Painting*, 1948, pp. 152, 217, 229), G. SINIBALDI (*Riv. d'Arte*, XXVI, 1950, p. 204) e R. SALVINI (*Catalogo degli Uffizi*, 1952, p. 13), mentre il Berenson mantiene anche nell'edizione italiana dei suoi elenchi (Milano 1936) l'attribuzione al figlio, Bicci di Lorenzo (Oxford 1932, p. 84). Del tutto da scartare è l'attribuzione del Bettini a Giusto de' Menabuoi (S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi*, 1944, pp. 55-56).

9) Cioè i tre compassi nella sagristia del Duomo del 1398 (cf. G. POGGI, *Il Duomo di Firenze*, 1909, p. CVI) e la 'Crocifissione' di Empoli del 1399 (cf. G. SINIBALDI in *Riv. d'Arte*, XXVI, 1950, p. 199).

10) Mi sembra prematuro, nello stadio in cui si trovano oggi le nostre ricerche, tracciare un quadro particolareggiato dello sviluppo stilistico del nostro.

11) H. D. GRONAU, *loc. cit.*

12) Per la storia della chiesa di Orsanmichele vedi: L. PASSERINI, *St. degli Stabilimenti di Beneficenza della Città di Firenze*, Firenze, 1853, pp. 404-439; Id., *Curiosità storico-artistiche fiorentine*, Firenze 1866, I, p. 130 ss.; P. FRANCESCHINI, *L'Oratorio di San Michele in Orto*, Firenze 1892; G. POGGI, *Or San Michele*, Firenze 1895; W. & E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, IV, 1952, pp. 480-558.

13) A S F. Orsanmichele, "Statuti, Riforme, Ordini emanati dalla Repubblica fiorentina a favore della compagnia", (Cf. GAYE, II, 1839, pp. 46-47).

14) A S F. Arte della Lana, Cod. 41, c. 16 v.

15) *Art Quarterly*, XVII, 1954, pp. 118, 131, n. 1.

16) FREY-VASARI, p. 379.

17) PAATZ, *op. cit.*, p. 504.

18) A S F. Archivio delle Riforme, Filza 40 (cf. GAYE, I, p. 51).

19) A S F. Arte dei Pizzicagnoli, Cod. 2, c. s. n.

20) Inv. del 1890, n. 440.

21) Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. Magl. - Strozz. II, IV, 378: Spogli Strozziani DD, cfr. 436 (cf. G. POGGI in O. SIREN, *Giottino*, 1908, pp. 99-100).

22) *Ibid.*, c. 435.

23) Inv. del 1890, n. 3163.

24) A S F. Orsanmichele, Cod. 14, c. 5. La figura di S. Giuliano oggi in chiesa è ridipinta.

25) A S F. Orsanmichele, Cod. 14, c. 45 (cf. L. PASSERINI, *Storia, cit.*, p. 899).

26) Inv. 1890, n. 455.

27) A S F. Orsanmichele, Cod. 14, c. 46 (cf. PASSERINI, *loc. cit.*, pp. 900-901).

28) *Ibid.*, c. 47 (cf. PASSERINI, *loc. cit.*, pp. 901-902).

29) OFFNER, *Studies in Florentine Painting*, 1927, p. 93.

30) Non è impossibile che la tavola di Giovanni del Biondo con S. Zanobi, appesa al primo pilastro a sinistra nel Duomo, sia il quadro dei Chiavaioli. Sappiamo di altre opere d'arte cedute dai Capitani di Orsanmichele o dalle Arti all'Opera del Duomo — abbiamo già parlato del S. Stefano di Andrea Pisano —, ma purtroppo nel caso specifico ci mancano i documenti. Comunque corrispondono il tipo iconografico, la sagoma della cornice e le dimensioni del quadro.

31) Statuta Populi et Communis Florentiae... collecta. anno MCCCXV, Lib. V, Tract. III, rubr. XXV (ed. del 1783, vol. III).

È sbagliata l'interpretazione che il Passerini (Curiosità storico-artistiche Fiorentine, 130-131) dà a questo documento, in quanto non viene imposto all'Arte dei Corazzai di far dipingere un S. Zanobi, cosa del resto che già in sé non avrebbe avuto alcun senso, essendo il protettore dei corazzai e spadai S. Giorgio. La figura di S. Giorgio oggi in chiesa è ridipinta.

32) Inv. del 1890, n. 444.

33) Lo HORNE (*Riv. d'Arte*, VI, 1909, p. 167) legge 1388; il Goretti Minnati (in: G. VASARI, *La vita di Jacopo di Casentino*, Firenze, p. 28) invece 1378.

34) GORETTI MINNATI, *loc. cit.*, p. 28.

35) Il Richa ci racconta che la pittura "fu collocata per la seguente ragione, notata 300 anni sono ne' Libri della Compagnia della Croce al Tempio, e ricopiata da Vincenzio del Corno Gentiluomo Fiorentino... ne' suoi Ricordi, e leggesi negli Spogli di Leopoldo del Migliore, come segue "1361. N. N. condannato alla forca... parlò ad un Fratello della Compagnia de' Neri... e dissegli... che la sua intenzione era di voler far dipingere in Or S. Michele al pilastro vicino all'Oratorio una figura del buon ladrone",

36) HORNE, *loc. cit.*, p. 167.

37) Cfr. LA SORSA, *La Compagnia d'Or San Michele*, Trani, p. 180.

38) Cfr. FRANCO SACCHETTI, *Il Libro delle Rime*, a cura di A. Chiari, Bari, 1936, p. 363 ss.: "Capitolo dei Bianchi",

È strano, che questo "Capitolo", sia rimasto nella letteratura artistica moderna del tutto trascurato, sebbene offra indicazioni interessantissime per la storia della nostra chiesa. Né il Gamba e lo Horne, che si sono occupati in modo speciale degli affreschi della chiesa, né il Paatz ne fanno cenno. Fu il GUALANDI (*Memorie originali italiane*, ecc., Bologna, III, 1842, p. 133 ss.) a pubblicarlo da primo, almeno parzialmente, e tanto il Passerini, quanto il Franceschini e Girolamo Poggi lo menzionano. Ma non conoscendo il testo integrale, le loro osservazioni, poco rilevanti del resto, sono erronee e poco concludenti; né poteva essere diversamente dal momento che, nell'epoca in cui scrissero, gli affreschi delle volte non erano ancora liberati dell'imbiancatura del Settecento. L'autore prepara uno studio su Franco Sacchetti e i suoi rapporti con le arti figurative.

39) "Le terze volte e prime su lo introito

di legge di natura fia raccolto;
là fia Adamo in una volta pristino
ed Abraam et altri, s'io ben distino;
Eva e Sara et altre due splendide
in quella sesta volta fian ostendide",

40) PAATZ, *op. cit.*, p. 496.

41) Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. Magl. - Strozz. II, IV, 378, c. 435 (cf. G. POGGI in O. SIREN, *Giottino*, 1908, p. 99).

42) A S F. S. Maria Nuova, Inv. dei mobili di Lemmo Balducci, n. 3, c. 9 (G. POGGI, *op. cit.*, p. 100).

43) A S F. Orsanmichele, Cod. 17, c. 3 v.

44) C. GAMBA, *Rass. d'Arte*, IV, 1904, pp. 178-179 ha tentato di identificare questa figura col S. Niccolò da Tolentino, visibile ancora oggi. Ma è impossibile che colla semplice denominazione "S. Niccolò", si è voluto accennare al santo Agostiniano di Tolentino molto meno popolare e che in quell'epoca non era nemmeno canonizzato.

45) Una delle questioni ancora aperte riguarda l'immagine dei 'Quattro Coronati', patroni dei Maestri di Pietra e Legname. L'affresco che li rappresenta oggi in chiesa è talmente consunto che non permette alcun giudizio sicuro. Se era preceduto da una tavola, non mi parebbe impossibile connettere con essa, data l'estrema rarità di rappresentazioni di questi santi, due tavole con scene del loro processo e martirio (Washington, National Gallery; Philadelphia, Johnson Coll.; riprod. in: KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, 1952, p. 383). Potrebbero aver fatto parte di due ali al fianco di una tavola centrale, una disposizione per la quale abbiamo un esempio nel S. Matteo già menzionato.

46) Inv. del 1890, n. 471. Senza entrare in una discussione sulla attribuzione, mi limito ad osservare che una datazione "intorno al 1450", quale la propone L. COLLOBI RAGGHIANI (*La Critica d'Arte*, VIII, p. 45) mi sembra troppo tarda.

47) Cfr. *Das Aktenbuch für Ghibertis Matthäus-Statute*, a cura di Alfred Doren, in *Ital. Forsch. herausg. v. Kunsthist. Inst. in Florenz*, I, 1905, p. 24.

48) Inv. del 1890, n. 8469.

49) VASARI-MILANESI, I, 1878, p. 574 n. 6.

50) *Op. cit.*, p. 75.

51) *Op. cit.*, p. 363.

52) Per questo volgarizzamento dello "Stabat Mater", cfr. il "Libro delle Rime", *op. cit.*, p. 294. Esso è preceduto dalla seguente introduzione: "Orazione volgarizzata per Franco, la quale fece - Santo Gregorio, la quale Franco fece porre - drieto a l'altare di Santa Anna d'Orto San Michele - e la è per lettera",

SUL DISEGNO DELLA 'MADONNA DELLA VITTORIA' NEL PALAZZO DUCALE DI MANTOVA

LA RECENTE, pregevole monografia di E. Tietze-Conrat su Andrea Mantegna¹⁾ ripropone in nuovi termini il problema dell'attribuzione di un grande disegno (m. 2,75 x 1,66), che si trova nel Palazzo Ducale di Mantova (fig. 1), riprodotto il dipinto della 'Madonna della Vittoria', oggi al Louvre. Ne accenno, in breve, la storia attribuzionistica.

Di questo disegno dava notizia il Portioli²⁾ come di una copia del dipinto del Mantegna eseguita nel 1797, quando l'originale, confiscato da Napoleone, fu portato a Parigi; e come tale è pure menzionato negli inventari della Galleria di Mantova.

Nel 1942 il dott. Ozzola, nel riprendere in esame il disegno, suppose trattarsi di un autografo dello stesso Mantegna, e cioè del cartone dell'opera "fatto per presentarlo



FIG. I - MANTOVA, PALAZZO DUCALE - DISEGNO A BIANCA DELLA 'MADONNA DELLA VITTORIA'
(m. 2,75 × 1,66)

all'approvazione dei committenti: Francesco Gonzaga e la sua consorte Isabella d'Este „³⁾

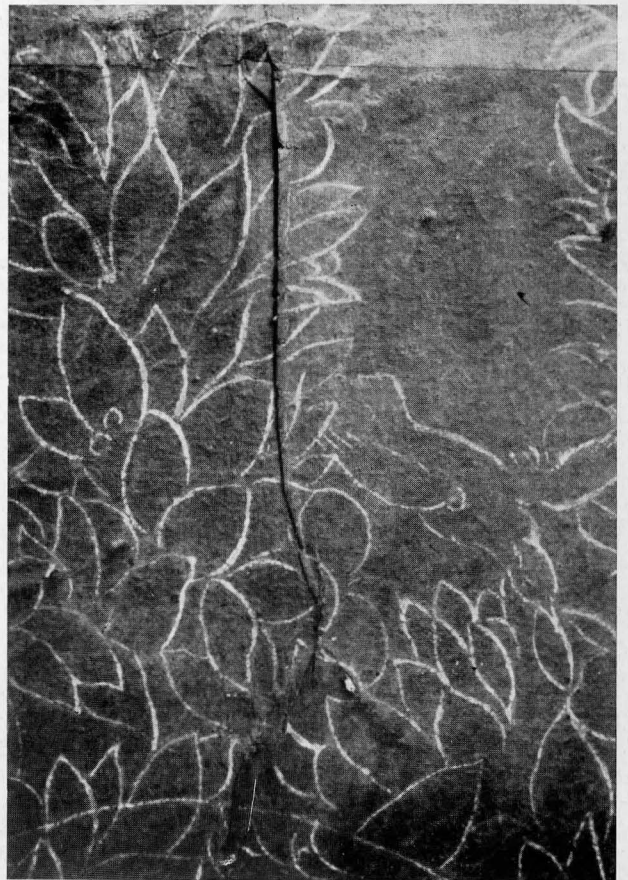
Tale ipotesi non fu però accettata dal Fiocco,⁴⁾ per il quale il disegno rivelerebbe invece, nella sua uniformità grafica, una mano mediocre, in contrasto con tutta l'attività di sublime disegnatore del Mantegna. Il Fiocco concludeva il suo giudizio affermando doversi trattare proprio del calco dell'opera originale, citato dal Portioli,

vento personale del Mantegna risulta così rilevante “ al punto di lasciare agli aiuti solamente l'operazione meccanica di *preparare il cartone ausiliario e di spolverarlo sulla tela* „⁷⁾ L'Ozzola aveva evitato questa contraddizione supponendo, come si è visto, che questo cartone fosse stato eseguito dal Mantegna, per sottoporre la composizione del dipinto all'approvazione del committente, in quel tempo assente da Mantova.

eseguito da un disegnatore del genere di quelli usati dal D'Arco nell'Ottocento per la documentazione dei suoi studi sulle Arti in Mantova. Questa opinione venne riconfermata in un articolo pubblicato nel *Burlington Magazine*.⁵⁾

In verità il disegno, sebbene risulti qualitativamente impersonale, realizzato con un segno scolastico, senza carattere, mi ha lasciato a lungo perplesso per la sua apparenza assai vetusta. E quando la Tietze-Conrat ripropose il problema su nuove basi che apparivano storicamente possibili, mi sembrò alla prima che la questione potesse considerarsi risolta nel giusto senso. Secondo la Tietze, infatti, il valore artistico del disegno sarebbe, è vero, assai relativo, risultando eseguito con mezzi meccanici; ma la sua importanza storica sarebbe invece notevole, poiché questo ci permetterebbe di conoscere i sistemi di lavoro del Mantegna nei grandi dipinti. Si tratterebbe, cioè, di uno dei cosiddetti *spolveri* che si usavano non solo per gli affreschi, ma anche per trasferire sulla tela o sulla tavola da dipingere il disegno del cartone dell'opera, e che venivano distrutti dall'azione stessa del trasferimento. Questo cartone sussidiario sarebbe stato eseguito, con un procedimento meccanico, dagli aiuti del Mantegna, forando il cartone principale e facendo “ passare attraverso codesti fori della polvere sul cartone sussidiario nero sottostante in modo che le linee di contorno fossero riprodotte con esattezza „⁶⁾

Senonchè tale soluzione del problema faceva nascere una domanda: — Perchè questo cartone sussidiario esiste ancora, anzichè essere distrutto dall'operazione di riporto sulla tela, poi dipinta dal Mantegna? — La Tietze si limita a dire che “ non possiamo sapere la ragione per la quale (il cartone) non venne utilizzato, evitando così la distruzione „; mentre altrove sembra ammetterne la utilizzazione quando, parlando del dipinto, nota che l'inter-



FIGG. 2, 3 - DISEGNO DELLA 'MADONNA DELLA VITTORIA': PARTICOLARI

Di fronte a questa disparità di pareri ho voluto eseguire una nuova indagine del disegno per cercare di trarne obiettivamente la verifica delle opinioni espresse dai critici: 1) cartone originale del Mantegna; 2) cartone sussidiario eseguito con procedimento meccanico dagli aiuti del Mantegna; 3) calco o copia grafica del dipinto originale.

Dopo un riesame della qualità grafica del disegno, la prima ipotesi mi è parsa non sostenibile per la meccanicità impersonale del segno a biacca che realizza la composizione. Ma questa mancanza di qualità non escludeva che il disegno fosse un cartone sussidiario, da servire per lo "spolvero" della 'Madonna della Vittoria', e, per una ragione qualsiasi, non utilizzato. In tal caso il suo interesse sarebbe stato sempre notevolissimo, essendo il solo esempio, come osserva la Tietze, di un "procedimento di lavorazione che fino ad oggi era noto solamente attraverso fonti letterarie",.

Tuttavia nel corso dell'indagine ho dovuto scartare anche questa ipotesi

così seducente, perchè alcune particolarità tecniche, dalle quali si può desumere senza possibilità di equivoci come fu realizzato il disegno, dimostrano che la sua

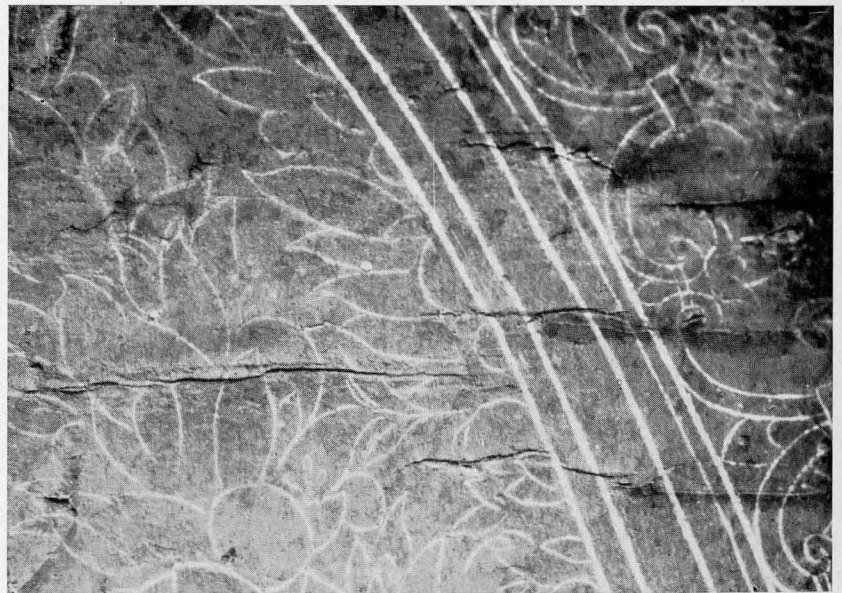


FIG. 4 - DISEGNO DELLA 'MADONNA DELLA VITTORIA': PARTICOLARE

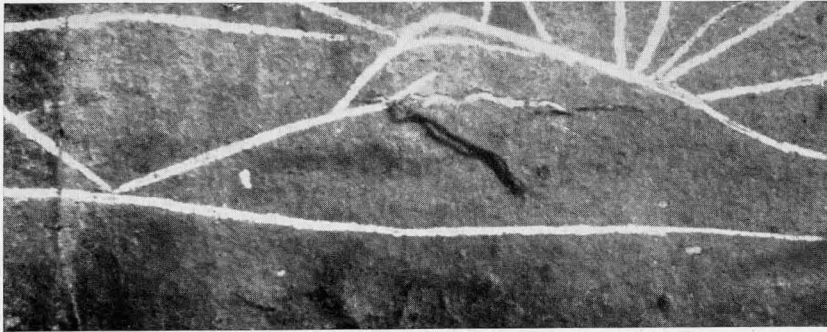


FIG. 5 - DISEGNO DELLA 'MADONNA DELLA VITTORIA': PARTICOLARE

esecuzione è relativamente non troppo antica, nonostante le apparenze. Il dott. Ozzola aveva già notato che il disegno è foderato con una tela "del secolo scorso",⁸⁾ ed è un peccato che questa osservazione non l'abbia messo subito sulla strada giusta. Se si fosse soffermato più a lungo ad esaminare la struttura materiale dell'oggetto si

si passò sopra la superficie chiara della carta un colore scuro grigio fumo, e infine, su questo fondo scuro, si fece il disegno a biacca.

Vi sono alcune imperfezioni tecniche sulla superficie del disegno che documentano quanto si è detto sopra. Alcuni nodi e fili della tela, nell'operazione della foderatura, passarono attraverso la carta umida e, pur restando solidali alla tela sottostante, rimasero distesi e incollati sulla superficie della carta da utilizzare per il disegno. Nei punti dove queste fibre di canapa si sovrapposero alla carta chiara fecero da schermo al successivo colore: e così vediamo che il colore scuro col quale poi furono tinti i fogli, e ultimo il disegno a biacca, passano sopra tali fibre della tela, mentre sotto di esse la carta è, s'intende, del suo colore chiaro naturale, e senza disegno (figg. 2, 5). Altra caratteristica analogica: la carta, all'atto della foderatura, formò varie pieghe che furono schiacciate e stirate prima della coloritura della carta e dell'esecuzione del disegno. Tanto è vero che il disegno procede come se tali pieghe non esistessero (figg. 3-4), e le linee passano al di sopra di queste senza interruzioni nè sfalsature, mentre — sollevando tali pieghe — vediamo che il disegno all'interno di esse manca, e la carta riprende il suo colore naturale. Ciò sarebbe stato impossibile verificare se si fosse trattato della foderatura di un disegno preesistente alla foderatura stessa. E dunque la conclusione è ovvia: il disegno è una testimonianza tardiva del dipinto, e non un cartone originale.

Stando così le cose, non c'è motivo di non credere a quanto afferma il Portioli, trattarsi cioè di un calco del dipinto del Mantegna, eseguito nel 1797, quando la Madonna della Vittoria lasciò Mantova per il Louvre. E al disegnatore del calco potremmo anche dare un nome, che molto probabilmente è il suo: quello di Antonio Ruggieri. Esiste infatti una stampa della Madonna della Vittoria, incisa nel 1804 da Francesco Novelli (fig. 6), che ha vari punti in comune col disegno conservato in Palazzo Ducale (ad es. Adamo ed Eva completamente nudi, anziché con i fianchi coperti da foglie come invece sono nel dipinto del Mantegna), dal quale evidentemente deriva. Ebbene, in tale stampa è indicato il nome del disegnatore, Antonio Ruggieri, e l'anno di esecuzione del disegno, 1797; che è, per l'appunto, l'anno indicato dal Portioli per la esecuzione del lucido sull'originale del Mantegna, prima che questo partisse per la Francia.

Si potrebbero aggiungere molte notizie sull'uso comune che si faceva nel secolo scorso in Mantova (e

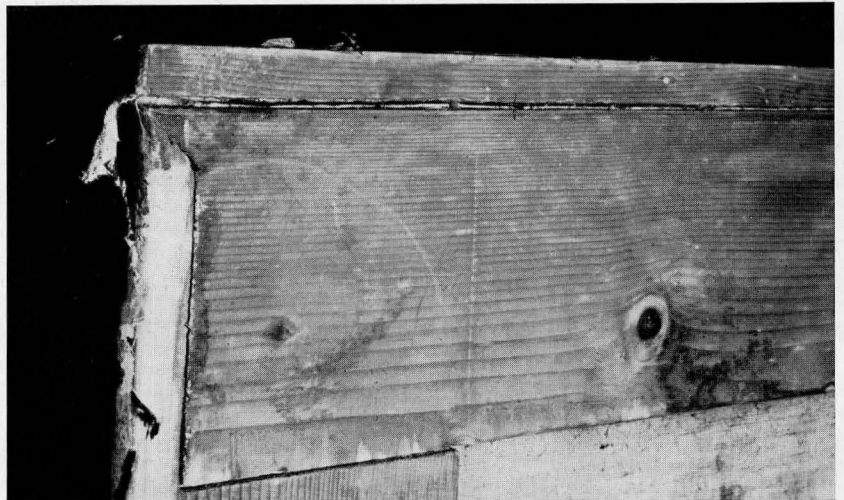


FIG. 6 - STAMPA DELLA 'MADONNA DELLA VITTORIA' INCISA NEL 1804 DA F. NOVELLI

d'altronde non solo in Mantova) di tali disegni, che documentavano i dipinti originali, con una funzione analoga ai calchi in gesso delle sculture. Tali riproduzioni avevano un fine in prevalenza didattico per le accademie del disegno, e servivano anche per la elaborazione delle stampe che, nelle vecchie storie e guide, documentano le opere d'arte. Molti di questi disegni avevano lo scopo di conservare il ricordo di opere trasportate altrove, come ad es. quello della Madonna della Vittoria, o che erano destinate alla distruzione, come i quattro calchi grafici, eseguiti con tecnica simile a quello che abbiamo esaminato, che si trovano nello stesso Palazzo Ducale, disegnati da Giuseppe Razzetti nel secolo scorso, riproducenti affreschi del secolo XV oggi perduti e allora esistenti nella chiesa di S. Francesco.

Di tale attività grafica accademica è frutto anche il disegno della 'Madonna della Vittoria', che i mantovani fecero eseguire a ricordo dell'opera del Mantegna, a loro sottratta nel 1797.

P. S. — Questa nota era già stata composta quando altri particolari interessanti l'indagine sono apparsi nel riesaminare i bordi della carta e della tela, fissati sul telaio e coperti da quattro listelli di legno di abete (sarà utile notare che questi risultano ricavati dalla stessa tavola con la quale fu costruito il telaio) che facevano da cornice al disegno. Ciò mi ha consentito di meglio precisare il procedimento seguito per distendere il doppio strato di carta sulla tela. Ho osservato infatti che la carta, sui quattro lati del telaio, copre la tela e i chiodi che la fissano al legno; i margini sopravanzanti risultano incollati direttamente sul legno del telaio (fig. 7). Inoltre ho constatato che all'asse laterale destro del telaio — dopo che la tela era già stata inchiodata sul suo spessore esterno — si aggiunge un listello largo cm. 2 circa (fig. 8); è da supporre che la ragione di questa giunta sia da trovare nella maggiore larghezza del lucido da riportare, nei confronti del telaio preparato. Su questo lato perciò la carta non segue la tela inchiodata sul telaio, ma passa sopra il listello ad essa sovrapposto, e il suo margine è incollato all'esterno di questo, come si vede nella fig. 7. Ciò significa che non si fece una foderatura vera e propria, ma si incollò la carta sulla tela dopo che questa era stata applicata al telaio. E poichè la carta risulta in doppio strato resta da chiarire il procedimento di applicazione alla tela dei due strati



FIGG. 7, 8, 9 — DISEGNO DELLA 'MADONNA DELLA VITTORIA': PARTICOLARI DEI MARGINI E DEL TERGO DEL TELAIO

sovrapposti. È evidente dall'esame dei margini (fig. 7) che i due strati furono applicati separatamente. Il primo strato, di carta più grossolana — incollato direttamente sulla tela e sui quattro spessori laterali del telaio, listello compreso — servì a costituire una superficie compatta di appoggio che impedisse l'affiorare della trama della tela sul secondo strato, che doveva servire per la stesura del disegno. Nonostante questo accorgimento alcune fibre

della tela, come abbiamo notato, passarono ugualmente sulla superficie del secondo strato e schermarono la carta, quando questa fu tinggiata, nel punto dove rimasero incollate. I fogli rettangolari di cm. 62 × 43 del secondo strato, di carta più fine di colore grigio chiaro, furono applicati sulla superficie così preparata; e dal modo come sono sovrapposti i loro margini si può anche stabilirne l'ordine di applicazione, uno per uno. Basta dire che i sei fogli della fila centrale e gli altrettanti di quella di destra furono messi per primi, con la loro maggiore misura di cm. 62 disposta nel senso della larghezza del telaio e partendo dallo spigolo laterale destro. Restava da coprire, verso sinistra, una superficie la cui larghezza corrispondeva press'a poco alla misura minore di cm. 43 dei fogli; e perciò questi furono qui incollati con la minore misura, anziché con quella maggiore, disposta nel senso della larghezza del telaio. La piccola superficie rimasta scoperta in alto fu coperta con frammenti dei fogli stessi alti circa cm. 22.

Abbiamo visto come questo ultimo strato risulti tinggiato di un colore grigio piombo — per potervi eseguire il disegno a biacca — dopo che furono eseguite le operazioni descritte. Alla documentazione già fornita si può aggiungere quella risultante dall'esame dei margini. Nella fig. 7 vediamo come la tinta data ai fogli, sui quali fu eseguito il disegno, trabocchi sullo strato di carta sottostante (il limite fra i due strati è segnato dalla linea chiara che li divide e che indica il colore originale della carta) e come in molti tratti si fermi allo spigolo del legno, sul quale era già incollato il primo strato. Le sbavature della stessa tinta che vediamo nello spessore del telaio, oltre lo spigolo, sono evidentemente colature di questo colore lungo i margini verticali della carta incollata al telaio, provocate dal suo potere assorbente. Nella fig. 9 si può vedere come i fogli tinggiati della superficie disegnata siano restati del loro colore chiaro naturale sotto le striscie marginali, nei punti dove i fogli si sovrappongono gli uni agli altri.

Termino questa nota riferendo che anche l'esame dei campioni della carta e della tela da me inviati all'Istituto Centrale del Restauro per una più minuziosa indagine delle loro materie, nei riguardi di un loro possibile riferimento al secolo XV, è stato del tutto negativo: nessun elemento è stato reperito che possa consentire di riportare al secolo XV le materie usate. Circa invece il carattere stilistico e storico del disegno, il direttore dell'Istituto del Restauro, prof. Brandi, mi ha informato in questa occasione di essere giunto — indipendentemente da questa mia ricerca — a conclusioni coincidenti con quanto si è sopra esposto.

G. PACCAGNINI

- 1) E. TIETZE-CONRAT, *Andrea Mantegna*, Firenze, Londra 1955.
- 2) A. PORTIOLI, *La Chiesa e la Madonna della Vittoria di A. Mantegna in Mantova*, in *Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova*, 1884.
- 3) L. OZZOLA, *Il cartone per la "Madonna della Vittoria", di Andrea Mantegna*, in *Civiltà*, 1942, p. 74.
- 4) G. FIOCCO, *Il calco della Madonna della Vittoria di A. Mantegna*, in *Riv. d'arte*, 1942, pp. 99-102.
- 5) G. FIOCCO, *Two unknown paintings by Andrea Mantegna*, in *Burl. Mag.*, 1949, pp. 213-214.
- 6) E. TIETZE, *op. cit.*, p. 227.
- 7) E. TIETZE, *op. cit.*, pp. 39 e 227.
- 8) L. OZZOLA, *art. cit.*, p. 67.

RESTAURI DI AFFRESCHI IN LOMBARDIA CON NOTIZIA DI OPERE POCO NOTE

MILANO: Chiesa di S. Pietro in Gessate.

A. Bergognone: I funerali di S. Ambrogio (Cappella di S. Martino).

L'affresco, sulla parete destra della cappella, venne strappato a cura della Sovrintendenza ai Monumenti nell'estate del 1945 poichè la chiesa era stata gravemente danneggiata dai bombardamenti, la cappella sventrata e scoperchiata, e il dipinto, sull'unica parete superstite, si trovava praticamente all'aperto.

La superficie pittorica, già tormentata da uno scoprimento (1924-25) che non dovette essere dei più facili data forse la particolare durezza e tenacia dell'intonaco che la ricopriva (vi sono tracce eloquenti di una raschiatura laboriosa e anche incauta) aveva così subito nuovi danni: inoltre cadute e sollevamenti di intonaco, sfregi, abrasioni e via dicendo (fig. 1).

Comunque, l'operazione di strappo, a cura della Sovrintendenza ai Monumenti, fu eseguita a regola d'arte con il recupero integrale della superficie affrescata superstite e, naturalmente, anche di quelle piccole zone di scialbo ed intonaco che ancora vi aderivano. Furono appunto queste — dopo che dell'affresco, nel 1954, fu fatta la trasposizione su tela e relativo montaggio su telaio centinato — a rendere notevolmente ardua l'opera di restauro e di reintegrazione pittorica. Non potendole rimuovere (ed essendo numerosissime) si è dovuto *equilibrarle* o raschiandole pazientemente o neutralizzandone con opportune velature il colore giallino che disturbava la pittura originale, già di per sè stessa in alcune zone svigorita o abrasa.

Il telaio con l'affresco è stato ricollocato sulla parete originaria della cappella (fig. 2).

Tutte le operazioni, di strappo, trasposizione e restauro, sono state compiute dal prof. Ottemi Della Rotta di Milano sotto la sorveglianza, nella fase ultima, dello scrivente.

Notizia storico-stilistica. — L'affresco, scoperto nel 1924-1925, è citato negli elenchi del Berenson (1932-36, p. 85) e da Baroni-Samek (*La pittura Lombarda del '400*, 1952, p. 211) ma non è stato finora particolarmente studiato.

Nonostante lo stato di conservazione in complesso poco felice, il dipinto non nasconde la sua alta qualità e la singolare delicatezza del partito pittorico adottato dal Bergognone per risolvere un tema alquanto insolito: le esequie di S. Ambrogio con l'assunzione dell'anima in cielo: partito pittorico impostato sul prevalere ritmico delle cotte candide dei chierici, cui si contrappone il gruppo dei frati in grigio, nell'atmosfera trasparente di un paesaggio chiarissimo e di un cielo irreale dove spicca, al centro, la rossa sagoma antropomorfa dell'anima del Santo accolta dall'Eterno in un nimbo di angeli tubicini.

Per quanto riguarda la datazione, si propone la metà dell'ultimo decennio del XV secolo. L'affresco sarebbe cioè collocabile, per ragioni stilistiche che non paiono discutibili, accanto al ciclo di San Satiro ora a Brera