

- 44) O. WULFF, *Altchristliche und mittelalterliche, cit.*, n. 977.
 45) G. A. GALANTE, *Il cimitero di S. Ipolito martire in Atripalda in Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, 16, 1893, p. 310. L'incensiere è oggi custodito nella biblioteca della Facoltà di Teologia di Napoli, quale lascito di mons. De Rosa.
 46) Inventario n. 14672. Misura: cm. 8,5 (altezza) × 9,2 (diametro). Buono lo stato di conservazione, patina verde scuro. Proviene come l'esemplare precedente dalla collezione Timon. Menzionato dal Taramelli (*Guida del Museo cit.*, p. 150).
 47) A. TARAMELLI, *Tempio protosardo, cit.*, pp. 171, 183-184.
 48) C. CECHELLI, *La vita di Roma nel medioevo, I. Le arti minori e il costume*, Roma 1951-1952, p. 92.
 49) K. WESSEL, *Die Kultur von Byzanz, cit.*, p. 129.
 50) P. ORSI, *Sicilia Bizantina, I*, Roma 1942, pp. 167-174.
 51) P. DE PALOL SALELLAS, *Los incensarios de Aubenya (Mallorca) y Llado (Gerona) in Ampurias*, 12, 1950, p. 1-19. Sui ritrovamenti nella penisola iberica si veda anche M. ALMAGRO GORBEA, *Un nuevo incensario de época visigoda hallado en España in Ampurias*, 26-27, 1964-1965, pp. 181-201. Nei due contributi è ampiamente citata tutta la bibliografia precedente riguardante non solo i ritrovamenti locali, bensì quelli dell'intero orbis christianus.
 52) A.M. FALLICO, *Recenti ritrovamenti di bronzetti bizantini in Sicularum Gymnasium*, n. 5., 21, 1968, pp. 70.
 53) P. ORSI, *Sicilia Bizantina, cit.*, p. 173.
 54) Si tratta dell'incensiere rinvenuto tra i ruderi di una basilica a Crikvina presso Salona (fu edito da F. BULIĆ, *Un incensiere o turibolo trovato a Crikvina presso Salona in Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana*, 14, 1908, pp. 197-203).
 55) R. PITA - P. DE PALOL, *La basilica de Bobalá y un mobiliario liturgico in Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana* (Barcelona, 5-11 octubre 1969), Città del Vaticano - Barcelona 1972, in partic. pp. 396-401.
 56) P. ORSI, *Sicilia Bizantina, cit.*, p. 172.
 57) Cfr. nota 45.
 58) Cfr. P. TESTINI, *La basilica di S. Ippolito*, in *Ricerche archeologiche nell'Isola Sacra*, Roma 1975, p. 92, fig. 52.
 59) A. PETRUCCI, *Cattedrali di Puglia*, Roma 1960, fig. 60.

PRECISAZIONI SU UN ARCHITRAVE IN S. MARIA IN TRASTEVERE

In memoria del caro amico Piero Carreras

REIMPIEGATI come cornici nella porta dell'ingresso laterale del fianco sud della basilica di S. Maria in Trastevere si trovano attualmente tre frammenti marmorei scolpiti (figg. 1-4); tale sistemazione non è l'originaria poiché questo ingresso fu aperto agli inizi del XVI secolo in sostituzione dell'originario romanico, chiuso, probabilmente, in occasione della costruzione all'interno della chiesa del sepolcro del Cardinale Armellini (1524).¹⁾

Del primitivo ingresso, che risaliva direttamente alla ricostruzione della fatiscante chiesa altomedioevale iniziata da Innocenzo II (1130-1145) e poi continuata dai suoi successori,²⁾ si vedono ancora chiaramente le tracce nella muratura a pochi metri di distanza dall'ingresso attuale.

È stato fino ad ora ritenuto che i tre pezzi marmorei pervenivano direttamente da questo ingresso e che di conseguenza sarebbero ascrivibili al pieno XII secolo,³⁾ ma nessun elemento valido esiste per ipotizzare una simile provenienza piuttosto che un'altra, tanto più che non si conosce la luce dell'originario ingresso né come i pezzi stessi fossero esattamente utilizzati. Alcune considerazioni poi potrebbero far pensare che essi e soprattutto l'architrave possano avere altra origine: se infatti l'architrave avesse avuto, nell'ingresso del XII secolo, la medesima utilizzazione si sarebbe trovato ad un'altezza di circa 4 metri che non avrebbe

permesso una sua normale leggibilità essendo il pezzo alto solo 30 cm.; altro particolare alquanto inusuale è che in entrambi gli elementi laterali un tratto della parte superiore (40 cm. per quello sinistro e 26 cm. per quello destro) risulta privo di decorazione come se i due pezzi marmorei non fossero stati compiuti interamente. Tutti e tre gli elementi decorativi risultano poi spezzati alle estremità.

La datazione unanimemente proposta al XII secolo sembrerebbe, ad un primo esame, la più appropriata solo per i due frammenti verticali; per l'architrave, con la raffigurazione della Madonna Regina in posizione di orante tra due angeli racchiusi in clipei e fiancheggiati da elementi vegetali, mi sembra più appropriato pensare ad una collocazione nell'ambito del X-XI secolo: infatti il primo dato da sottolineare è la diversità stilistica che intercorre tra gli stipiti e l'architrave stesso.

Nei primi due il corposo tralcio, percorso da una sottile incisione, si snoda accogliendo entro ogni voluta elementi vegetali e animali caratterizzati da un accentuato plasticismo grazie anche all'effetto svolto dal fondo che risulta ben arretrato e che contribuisce in tal modo a dare un notevole risalto plastico agli elementi in primo piano.

Ed è proprio questa particolarità assunta dal fondo che diversifica gli stipiti dell'architrave. In codesti si nota infatti un leggero appiattimento dei motivi decorativi, un evidenziato grafismo nel sottolineare i motivi scolpiti che si svolgono in superficie appoggiati quasi al fondo stesso che di conseguenza assume una ben decisa importanza.

Secondo il mio parere, credo che soprattutto questo diverso modo di sentire il fondo possa far pensare oltre che ad una differenza di mano anche ad un gusto totalmente diverso e ad un certo stacco cronologico tra l'esecuzione dell'architrave e quella degli stipiti.

Per quanto riguarda i due elementi verticali bisogna sottolineare che simili esperienze decorative si ritrovano un po' dovunque in Italia a partire già dall'XI secolo; confronti possono essere facilmente istituiti sia con i piccoli rilievi della Badia di Pomposa dell'XI secolo,⁴⁾ sia con quelli della zona absidale di S. Abbondio a Como, che con i più tardi rilievi del portale di S. Michele a Pavia.⁵⁾ Per la zona in cui più sembrerebbe logico poter trovare agganci diretti e cioè Roma e dintorni (vedi ad esempio il portale di S. Pudenziana, quello di S. Stefano degli Abissini, della Badia di Grottaferrata) non esistono convincenti termini di confronto eccettuato quello molto generico che si può istituire con il frammento reimpiegato nel gradino d'altare della chiesa di S. Giovanni a Porta Latina, ascritto al XII secolo,⁶⁾ in cui non si riscontra altro che una resa degli elementi vegetali simile ai pezzi in esame.

Ad un'analisi più approfondita dei due frammenti trasterverini non può sfuggire però lo stretto legame che intercorre tra essi ed alcune sculture campane. Mi riferisco qui, in modo particolare, alla cornice del portale della Cattedrale di Salerno, (fig. 6), della fine dell'XI secolo,⁷⁾ in cui ritornano puntuali certi motivi decorativi come ad esempio il fiore nel cui bottone centrale viene raffigurato un viso, certe soluzioni anatomiche degli animali, la presenza di foglie piatte con i bordi leggermente incisi. Mi sembra dunque che si possa giustamente pensare che le due sculture trasterverine siano in qualche modo più legate al mondo



3 - Roma, S. Maria in Trastevere - Ingresso sul fianco sud: architrave



4 - Roma, S. Maria in Trastevere - Ingresso sul fianco sud: architrave (part.)



5 - Roma, S. Giorgio in Velabro - Architrave

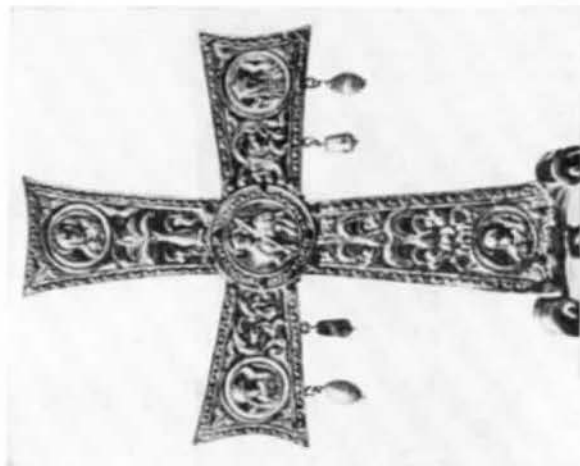


1-2 - Roma, S. Maria in Trastevere - Ingresso sul fianco sud: stipite (part.)





8 - S. Maria in Aventino - Lastra d'altare (fronte)



9 - Città del Vaticano, Tesoro
Croce di Giustiniano II



7 - Roma, S. Maria in Aventino
Lastra d'altare (bianco)



6 - Salerno, Cattedrale
Stromento, Opere V

meridionale che a quello romano o dell'Italia settentrionale e che debbano essere collocate cronologicamente in un periodo che va tra la fine dell'XI secolo e gli inizi del XII.

Ritornando ora ad esaminare l'architrave, bisogna sottolineare come esso sia avvicicabile, soprattutto per il modo di concepire il fondo e di rendere gli elementi fitomorfi ad un altro architrave, anch'esso frammentario, conservato nella chiesa di S. Giorgio al Velabro (fig. 5).

Questo secondo frammento è stato variamente datato tra la fine dell'VIII⁸⁾ ed il X-XI secolo. Quest'ultima datazione è stata recentemente proposta dalla Melucco Vaccaro, la quale osserva come in esso siano presenti elementi comuni a sculture dell'XI secolo, ad esempio le piccole lastre inserite nell'atrio della Badia di Pomposa o l'architrave di Trastevere, che, in questa parte della scheda, viene datato all'XI secolo, mentre in precedenza veniva attribuito con certezza al radicale rifacimento della basilica iniziato da Innocenzo II.⁹⁾

Confronti stilistici stringenti non sembrano essere reperibili nell'ambito della scultura romana altomedioevale; però alcuni pezzi, ad un esame più approfondito, mostrano delle affinità con quello trasteverino soprattutto per quanto concerne il modo di condurre il rilievo tutto in superficie. Mi riferisco qui a due frammenti datati al X-XI secolo in S. Giovanni a Porta Latina;¹⁰⁾ all'intradosso dell'architrave e degli stipiti della porta di S. Maria in Cosmedin, decorati con simboli evangelici, croci, fogliami, dell'XI secolo;¹¹⁾ ai due stipiti di portale in S. Saba datati tra la fine del X e gli inizi dell'XI sec.;¹²⁾ ed in modo particolare all'altare di S. Maria del Priorato, del X secolo, in cui si notano affinità stringenti con il nostro architrave nel trattamento degli elementi vegetali e soprattutto nella resa dei volti¹³⁾ (figg. 7, 8).

In base a queste notazioni stilistiche che si sono via via evidenziate sarei propensa a distaccare l'architrave dai due elementi verticali sia per il gusto che appare completamente diverso — nei due stipiti si sente infatti un'impostazione già romanica — sia cronologicamente e di conseguenza mi sembra più adatto ambientare il pezzo nel X o al massimo agli inizi dell'XI secolo.

Per quanto riguarda la derivazione iconografica del motivo osservato sull'architrave — Madonna Regina tra due angeli — dobbiamo tenere presente come elemento essenziale ai fini di una migliore leggibilità del rilievo che nella chiesa stessa era conservata la tavola della Clemenza, la cui datazione è stata ultimamente anticipata al VI secolo;¹⁴⁾ per cui le notevoli affinità¹⁵⁾ che si possono riscontrare in queste due composizioni, come l'aureola puntinata, la corona da Basilissa, il ricco vestito della Vergine, la posizione dei due angeli con le mani protese verso la figura centrale, sono solo echi ancora molto forti dovuti alla presenza nella chiesa della grande icona. Altra precisazione riguarda l'unione nella figura della Vergine sull'architrave tra il motivo iconografico della Madonna Regina e quello dell'Orante. Non ci vogliamo qui soffermare sull'origine iconografica della Madonna Regina, esame che del resto è già stato approfondito,¹⁶⁾ ma solamente limitarci ad alcune considerazioni sul tipo della Madonna Regina in posizione di Orante. Già si è stabilito che tale iconografia è tipicamente occidentale e più specificatamente romana e si è detto che il tipo della

Regina Orante non è che una derivazione della Madonna Regina. Altro fattore da sottolineare è come questa ulteriore tipizzazione abbia avuto uno scarso seguito: infatti gli unici esempi che noi troviamo in Italia, oltre al ben noto mosaico di Giovanni VII (705-707), oggi a San Marco a Firenze, sono localizzabili al centro sud della nostra penisola e cronologicamente abbastanza tardi: nella nicchia absidale di S. Maria dell'Annunziata a Prata dell'XI secolo, nella lunetta del portico di S. Angelo in Formis, nella cripta di S. Maria delle Fratte ad Ausonia, affreschi databili nell'ambito del XII secolo.¹⁷⁾ A questo punto del discorso non si può non menzionare la croce di Giustino II (565-578), conservata nel Tesoro di S. Pietro in Vaticano.¹⁸⁾ Essa, che risulta alterata in alcuni punti, mostra nel *recto* sul braccio orizzontale i ritratti dei due imperatori che la donarono a Roma, probabilmente Giustino II e sua moglie Sofia, e sul *verso* la dedica degli stessi: LIGNO QUO CHRISTUS HUMANUM SUBDIDIT HOSTEM DAT ROMAE IUSTINUS OPEM ET SOCIA DECOREM (fig. 9).

Le due figure, che indossano abiti ricamati e ricche corone imperiali con i lunghi caratteristici pendagli, sono ritratte non solo in posizione rigidamente frontale ma con entrambe le braccia piegate all'altezza del gomito e le palme rivolte verso l'esterno; i due busti sono racchiusi in un clipeo formato da una cordolatura con corti tratteggi obliqui; siamo dunque in presenza di due ritratti imperiali in cui le figure sono state colte in atteggiamento di orante.

Non vogliamo, portando questo esempio, sostenere che il ritratto dell'imperatrice sulla croce abbia costituito in qualche modo un precedente diretto per la formulazione dell'occidentale iconografia della Madonna Regina Orante¹⁹⁾ ma solamente porre l'accento sulla presenza a Roma nel VI secolo — quando i contatti col mondo orientale non erano affatto trascurabili — della croce e ricordare che l'introduzione nel mondo cristiano del più generico tipo iconografico di Madonna in trono con o senza Bambino, incoronata o no, è una diretta filiazione dell'iconografia dell'imperatrice romana, le cui più antiche testimonianze si colgono in alcune monete degli inizi del V secolo.²⁰⁾

In conclusione l'aver dunque esaminato in maniera più puntuale l'architrave ha evidenziato soprattutto il fatto che esso sia nettamente distinguibile dai due elementi verticali; infatti mi sembra che, anche se non molto distanti cronologicamente tra di loro, i tre pezzi siano la risultanza di gusti completamente diversi e cioè più legata alla scuola romana la scultura del X secolo mentre i due stipiti sembrano riaggiungersi direttamente ad una tradizione soprattutto campana; inoltre a mio avviso la rappresentazione dei due angeli e della Vergine non è altro che una *imago brevis* dell'icona della Clemenza, una riproduzione abbreviata dovuta alla totale mancanza di spazio offerta dalla superficie a disposizione, riscattata però dalla tecnica dell'artista che fa pensare a lontane parentele col mondo bizantino.

GIOIA BERTELLI

1) C. CECHELLI, *S. Maria in Trastevere*, in *Le chiese di Roma illustrate*, nn. 31-32, Roma s.d., p. 68; V. GOLZIO-G. ZANDER, *Le chiese di Roma dall'XI al XVI secolo*, Bologna 1963, p. 261.

2) *Liber Pontificalis*, ed. Duchesne, II, p. 384; cfr. inoltre R. KRAUTHHEIMER, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, II, Città del Vaticano 1971, p. 67.

3) C. CECHELLI, *op. cit.*, p. 65, 135; M. TRINCI CECHELLI, *Incorniciature medioevali di porte di chiese romane, in Palladio*, 1963, pp. 21-26; F. HERMANIN, *L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV*, Bologna 1945, p. 140; A. MELUCCO VACCARO, *La diocesi di Roma, III, in Corpus della scultura altomedioevale*, VII, Spoleto 1974, p. 83.

4) M. SALMI, *L'abbazia di Pomposa*, Milano 1966.

5) G. DE FRANCOVICH, *La corrente comasca nella scultura romanica europea (gli inizi)*, in *Riv. dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 1936, pp. 265-205; *La corrente comasca nella scultura romanica europea, II, ibidem* 1937, pp. 47-129, ma spec. pp. 52-53.

6) A. MELUCCO VACCARO, *op. cit.*, p. 100, n. 6.

7) Ringrazio il dott. V. PACE che ha segnalato alla mia attenzione le sculture del portale di Salerno, per la datazione cfr. G. ZARNECKI, *Late Romanesque Fountain from Campania*, in *Minneapolis Bulletin*, LX, 1971-73, pp. 7-17.

8) A. MUÑOZ, *Il restauro della basilica di S. Giorgio al Velabro in Roma*, Roma 1926; F. HERMANIN, *op. cit.*, p. 132; A. GIANNETTINI-C. VENANZI, *S. Giorgio al Velabro*, in *Le chiese di Roma illustrate*, n. 95, Roma 1967, pp. 83-84, propongono una datazione nell'ambito del IX secolo.

9) A. MELUCCO VACCARO, *op. cit.*, pp. 81-84.

10) A. MELUCCO VACCARO, *op. cit.*, pp. 99-100, figg. 37a, c.

11) A. MELUCCO VACCARO, *op. cit.*, pp. 163-165, figg. 127 e 128.

12) M. TRINCI CECHELLI, *La diocesi di Roma, IV, in Corpus della scultura altomedioevale*, VII, Spoleto 1976, pp. 153-154, figg. 132-133.

13) La datazione di questo pezzo oscilla tra il VI ed il XII secolo; ultimamente M. TRINCI CECHELLI, *La diocesi di Roma... cit.*, pp. 80-83, ha giustamente avanzato una datazione nell'ambito del X secolo; per quanto riguarda le datazioni proposte in precedenza cfr. la bibliografia riportata dalla stessa.

14) M. ANDALORO, *La datazione della Tavola di S. Maria in Trastevere*, in *Riv. dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 1972-73, pp. 139-215 con tutta la bibliografia precedente. L'icona si trova attualmente in deposito presso l'Istituto Centrale del Restauro non essendo la chiesa di S. Maria in Trastevere uno degli ambienti più adatti per la sua conservazione.

15) Già C. CECHELLI, *op. cit.*, p. 152, aveva sottolineato tali affinità.

16) M. LAWRENCE, *Maria Regina*, in *Art Bulletin*, VII, 1925, pp. 160-161; E. WEIGAND, *Zum Denkmälerkreis des Christogrammnimbus*, in *Byz. Zeitschrift*, 1932, pp. 63-81; C. CECHELLI, *Mater Christi, I, Il Logos e Maria*, Roma 1946, pp. 310-311; C. BERTELLI, *La Madonna di S. Maria in Trastevere*, Roma 1961; M. ANDALORO, *art. cit.*, *passim*.

17) Per S. Maria dell'Annunziata a Prata cfr. M. ROTILI, *La basilica dell'Annunziata a Prata - Monumento di età longobarda*, in *Atti del II Congr. Nazionale di Archeologia Cristiana*, Matera 1969 (Roma 1971) pp. 403-421; A. CAROTTI, *Gli affreschi della Grotta delle Formelle a Calvi Vecchia*, Roma 1974.

Per S. Angelo in Formis cfr. tra gli altri: M. BONICATTI, *Considerazioni su alcuni affreschi medioevali della Campania*, in *Bollettino d'Arte*, 1958, pp. 12-25; O. MORISANI, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, Napoli 1967; G. DE FRANCOVICH, *Storia dell'Arte Medioevale - La pittura medioevale campana*, dispende a cura di L. Cochetti Pratesi, Roma, anno accademico 1964-65; W. PAESELER, *Bauwerk und Bildkunst von S. Angelo in Formis*, in *Actes du XXII Congr. International d'Histoire de l'Art*, Budapest 1969, I, pp. 259-273; O. DEMUS, *La pittura murale romanica*, Milano 1969, pp. 114-118; J. WETTSTEIN, *La fresque romane, Italie-France-Espagne*, Etudes comparatives, Paris 1971, pp. 66-67.

Per la cripta di S. Maria delle Fratte ad Ausonia cfr. P. TOESCA, *Il Medioevo*, II, Torino ed. 1962, pp. 961-962; A. THIERY, *Per una nuova lettura degli affreschi medioevali campani*, in *Commentari*, 1969, pp. 3-19.

18) Per quanto riguarda la cosiddetta croce di Giustino II cfr. tra le ultime pubblicazioni: C. BELTING IHM, *Das Iustinuskreuz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom*, in *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz*, 1965, pp. 142-166; J. DEER, *Der Kaiser und das Kreuz*, *ibidem*, pp. 167-180; V. ELBERN, *Zum Iustinuskreuz im Schatz von Sankt Peter zu Rom*, in *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1964, pp. 24-38; A. LIPINSKY, *La Crux Vaticana e la sua originaria destinazione*, in *L'Urbe*, XXXII, 1969, pp. 13-19.

19) In ambito orientale oltre all'affresco del XII secolo reperito dal Loajaco nella Takiaci Camii a Rodi (vedi *Atti dell'VIII Congresso di Studi Bizantini*, Palermo 1951 - Roma 1953, p. 278, fig. 7) bisogna segnalare l'icona in *opus sectile* dell'XI secolo con la raffigurazione di S. Eudossia in vesti da Basilissa e in atteggiamento di orante, proveniente dalla Feneri Isa Camii di Istanbul e attualmente conservata nella Sala del Tesoro del Museo Archeologico di Istanbul.

20) A. GRABAR, *L'empereur dans l'Art Byzantin*, Paris 1936, p. 198 e ss.; un tale tipo di discorso del resto si è dimostrato valido anche per il passaggio dell'iconografia dell'imperatore a quella di Cristo in maestà.

MASO DA SAN FRIANO

“PITTORE giovane e di molto valore”, Tommaso Manzuoli, detto Maso da San Friano, “oltre all'aver mostro quanto sa e quanto si può di lui sperare in molti quadri e pitture minori, l'ha finalmente mostrato in due tavole, con molto suo onore e piena soddisfazione dell'universale, avendo in esse mostrato invenzione, disegno, maniera, grazia et unione nel colorito.”¹⁾ Così il Vasari inserisce il nome di Maso nella costellazione degli accademici del disegno ritenendolo “giovane di circa trenta o trantadue anni”,²⁾ ma in realtà ringiovanendolo, dal momento che, come risulta da un documento recentemente reso noto, il pittore era nato nel novembre 1531 e, dunque, al momento della stampa dell'edizione giuntina contava già trentasette anni.³⁾ Le opere citate a esemplarne “quanto sa”, sono la tavola per i SS. Apostoli e quella per S. Pier Maggiore ora a Cambridge,⁴⁾ due delle tre grandi pale che di lui si conoscano, la terza essendo quella per “l'Arte dei cuoiai”, della quale il Borghini riferisce insieme ad altre per le quali si sono conservate scarse tracce di carattere grafico.⁵⁾ Della citazione borghiniana restano inoltre i due pannelli per lo “Scrittoio del Gran Duca Francesco”, mentre dei “ritratti che egli fece a varie persone”, si conservano soltanto due esemplari: l'uno nel museo romano di Palazzo Venezia e l'altro, che effigia Francesco I, nel Palazzo Comunale di Prato.

Meno di venti sono in tutto i dipinti che gli sono riferibili, per documentazione o per attendibile attribuzione; non molti di più i disegni, taluni dei quali peraltro essenziali all'integrazione documentaria, oltre che stilistica, della sua attività di artista.⁶⁾

Nulla ci resta delle prove iniziali, poiché la prima opera datata, il doppio ritratto di Palazzo Venezia (fig. 3), risale al 1556. In quale bottega venissero esse effettuate è tuttavia possibile desumerlo dalla combinata lettura delle fonti e dell'analisi stilistica, grazie alla quale è risolvibile, con un buon margine di verosimiglianza, la contraddizione fra i due suoi biografi: dovè infatti aver ragione il Vasari quando scrisse che egli “ebbe i suoi principii da Pierfrancesco di Jacopo di Sandro”,⁷⁾ poiché col Foschi Maso si mostra affine ripetutamente e, soprattutto, da giovane, mentre l'affermazione del Borghini — secondo la quale “egli apparè l'arte del dipingere da Carlo da Loro”,⁸⁾ — trova solo sporadiche conferme: in pittura soltanto intorno alla metà del settimo decennio e nella grafica in talune tangenze, di stile e di tecnica, peraltro non essenziali per la veridicità dell'asserto.

Convergono tuttavia, i due biografi, ad apprezzarne le qualità con tali lodi che esse non possono che offrirsi — anche perché positivamente confermate dalla verifica odierna su quanto ci è pervenuto — quale amara testimonianza delle perdite subite. Di questa conoscenza lacunosa sin dalla fine del '700 è forse segno di consapevolezza la riflessione che, nell'“Etruria pittrice”, del 1791, gli autori formularono — su “ciò che ha involato il tempo e la negligenza degli