

GLI SCULTORI DELLA VERSILIA.

I Riccomanni.



QUESTA famiglia di scultori di Pietrasanta operò per tutto il Quattrocento: la tradizione artistica fu iniziata da un maestro Riccomanno, quegli che diede il nome e l'impulso a questa famiglia d'artefici; poi subito, fatta più degna per il valore di Leonardo suo figlio, fu conservata negli anni con attività e con fede.

Un'opera di Riccomanno, ancora oggi conservata, è il lavoro di un semplice scalpellino, ma esperto nella sua arte, abile tecnico, padrone del marmo, come sempre furono gli artefici della Versilia. I frati di S. Agostino di Pietrasanta con strumento del 16 dicembre 1431, rogato da ser Niccolò di Coluccio, allogarono

a Riccomanno ed a suo figlio Leonardo l'ornamento che è sopra i tre grandi archi della facciata della loro chiesa; ed i maestri si obbligarono per il prezzo di 140 fiorini di dar compiuto in un anno quel lavoro *con dodici colonnelli di marmo alti tre braccia e un quarto, colle basi, capitelli ed archetti e con una sovraggia sotto ciascun colonnello, lunga due braccia ed alta un terzo di braccia, oltre le cornici dentellate* (1). Da questa opera noi dovremmo giudicare maestro Riccomanno come uno scalpellino, nulla di più. Ma a togliere ogni errore di giudizio premetto subito questa osservazione: anche nel Quattrocento, come oggi ancora, nei paesi delle cave tutti gli scultori, anche i più degni, accanto alla bottega dove essi lavoravano, avevano pure un laboratorio di marmi dove per il piccolo commercio eseguivano lavori di poca importanza. Non è quindi prudente fondare un giudizio di Riccomanno basandosi sul modesto lavoro eseguito per la chiesa di S. Agostino, l'unico che ci rimanga di lui. Ed a riprova di ciò ecco l'esempio che ci offre subito Leonardo. Questi che nel 1431 s'incarica con il padre della povera ornamentazione di S. Agostino, nell'anno successivo 1432, fuori di patria, a Sarzana, dove era giunta la sua fama, assume la grande opera dell'altare che oggi ancora attesta solennemente la sua gloria di scultore.

Gio. Iacopo Cristofori, nella sua qualità di operaio della chiesa di S. Maria e di S. Andrea di Sarzana, con atto di ser Andrea del fu Iacopiino de' Griffi, rogato il giorno 8 novembre del 1432, diede incarico a maestro Leonardo Riccomanni (cognome derivato dal patronimico) di eseguire un'ancòna di marmo per l'altare maggiore di S. Maria definendone nel contratto la struttura e la misura (2).

(1) MILANESI, *Comment. cit.*

(2) L'artista si obbliga nel contratto: « Facere, extruere et fabricare dictam tabulam de marmore, longitudinis brachiorum quinque et plus, prout exigit et requirit longitudo dicti altaris, cum figuris quatuor, videlicet: Sancti Andree ab una parte, Sancti Petri ab alio latere, et cum trono in medio, et figuris duabus, videlicet coronationis Verginis Mariae per Deum Patrem; que figure suprascripte sint et esse debeant brachiorum duorum cum dimidio pro singula figura. Item, cum quatuor

Il maestro doveva conseguare la tavola d'altare *postea ad duos annos sequentes et citius si possibile fuerit* [omissis] *pro mercede libras quadrigentas septuaginta quinque Ianuensium.*

Nell'esecuzione dell'opera l'artista portò molte modificazioni le quali diedero al monumento una maggiore ampiezza, una diversa disposizione ed una più complessa struttura, pur lasciando immutati nella loro essenza i vari elementi enumerati dall'operaio nel documento. Ai santi Pietro ed Andrea egli aggiunse Paolo e Giovanni; collocò i quattro Evangelisti nella predella invece che intorno alla scena centrale; ai due pinnacoli (*pilastroi*) che dovevano innalzarsi dallo scompartimento centrale e portar figurati due angeli ciascuno, sostituì un unico pinnacolo più largo con tre facce; in queste, nel primo piano, figurò *il Crocefisso, la Vergine e Giovanni*, e sopra le cornici gotiche che inquadrano questa *Crocefissione* collocò entro una nicchia l'Eterno Padre benedicente con la destra e sorreggente con la sinistra le tavole della legge. I pinnacoli laterali al di sopra dei due gruppi dei Santi presentano la stessa struttura di quello centrale, in essi agli angeli stabiliti nel contratto il maestro sostituì figure di santi nel primo piano ed anche nelle nicchie sovrastanti e nei medaglioni dei vertici. I pilastri delle estremità della tavola li innalzò fino all'altezza della nicchia del pinnacolo mediano collocandovi sopra due *Virtù*, a sinistra la *Carità*, a destra la *Fede*; innalzò pure in forma di guglia, senza ornamenti, i due pilastri che rinfiancano l'*Incoronazione*. La predella che doveva avere scolpito Cristo e i dodici Apostoli ha nel mezzo la *Pietà*, ai lati, due per parte, i già ricordati *Evangelisti*, e in corrispondenza dei pilastri *Quattro Profeti*.

Nessuna notizia si ha sull'esecuzione di quest'opera da parte di Leonardo Riccomanni e non possiamo dire dopo quanto tempo essa fosse compiuta. Tutti gli autori (1) concordano nel ritenere che l'ancòna, eseguita dal maestro nel termine stabilito, fosse posta nel luogo cui era destinata, cioè sopra l'altar maggiore, donde poi sarebbe stata rimossa dopo il 1450. Infatti in quest'anno Andreola e Filippo Calandrini, madre l'una e fratello uterino l'altro di Niccolò V, vollero dedicare a S. Tommaso, in onore del Pontefice che portava appunto questo nome, la cappella nel braccio sinistro del transetto, la quale per opera dei maestri Antonio Maffiolo da Carrara e Benedetto Beltrami da Campione era stata ampliata ed ornata. Questi lavori ed il successivo trasporto nella nuova Cappella dell'ancòna da Leonardo ese-

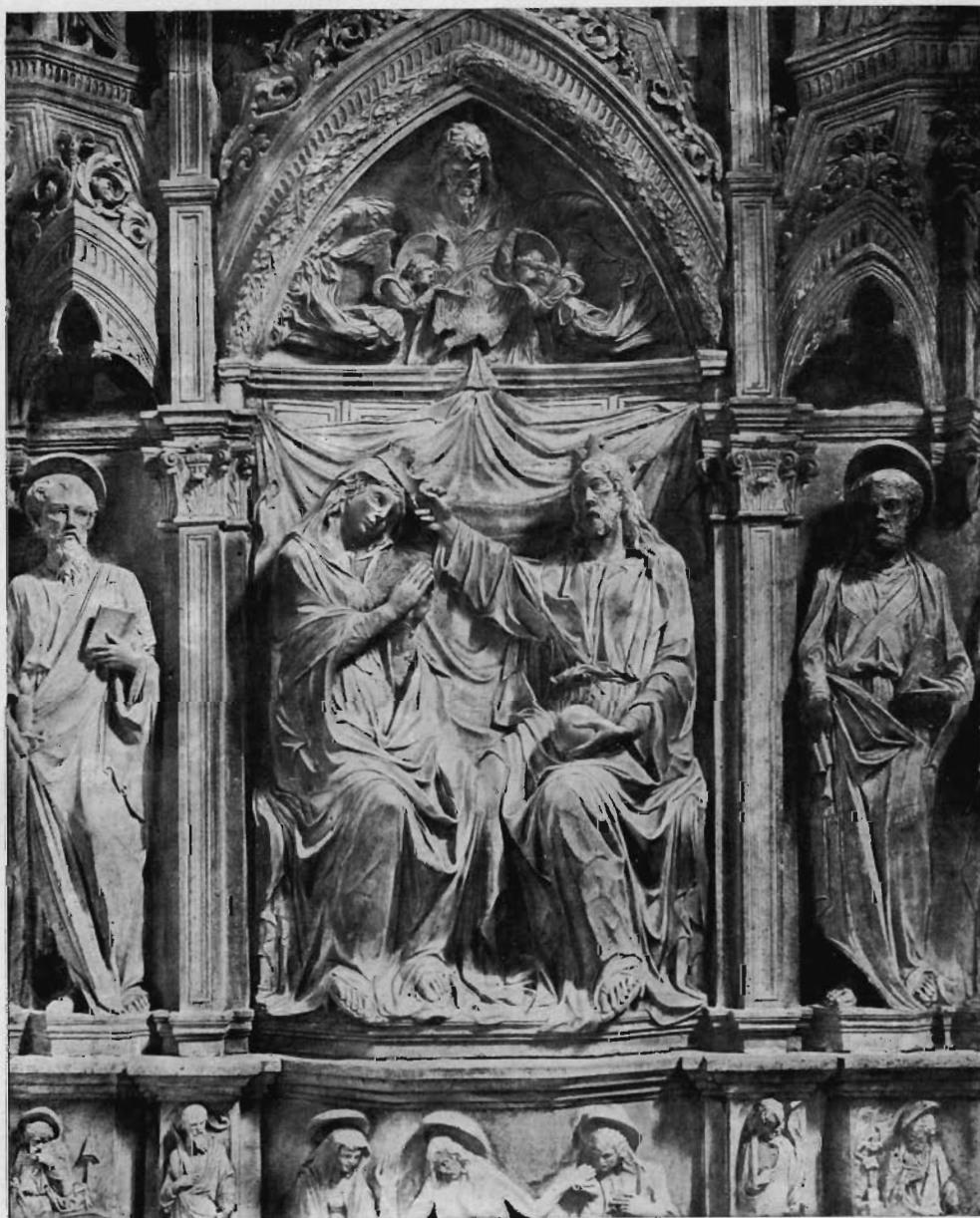
Evangelistis circumcircha dictum tronum et serafinis et angelis duobus sedentibus subter tronum. Item, cum paviglione supra dictum tronum, cum duobus angelis, et una capella aperta brachiorum duorum supra dictum paviglionum, et cum figura Dei Patris, longitudinis palmorum quatuor supra dictam capellam. Item, cum duobus pilastrois laboratis; cum quatuor angelis, videlicet duobus angelis pro singulo pilastro, magnitudinis videlicet pro singulo eorum angelorum palmorum duorum. Item, cum una capella supra suprascriptam figuram Sancti Andree et cum uno angelo palmorum quatuor, et uno pilastro laborato a parte extra de versus dictum Sanctum Andream, cum duobus angelis, longitudinis palmorum duorum pro singulo angelo. Item, supra dictum Sanctum Petrum unam capellam, et unam Annunciatam supra dictam capellam, palmorum quatuor, et cum uno alio pilastro de foris a dicta parte, cum duobus angelis, palmorum duorum. Item, cum una predula da marmore subtus dictam tabulam, cum Christo et XII Apostolis suis, altitudinis videlicet dicta predula brachii unius, prout et sicut in designo facto per ipsum Magistrum Leonardum in quadam certa dimissa ipso Iohanni Iacobo continetur, apparet et demonstratur; et quod dicte figure omnes dicte tabule sint et esse debeant lustrate et a tabula despicate, ut decet et convenit ». — SFORZA, *La patria, la famiglia e la giovinezza di Niccolò V*, Lucca, 1884, pag. 299, n. 89.

(1) SFORZA, *op. cit.*, pag. 267. — NERI, *La Cattedrale di Sarzana*, Sarzana, 1900, pag. 9. — PODESTÀ, *Arte antica nel Duomo di Sarzana*, Genova, 1904, pag. 40.



Sarzana. — Duomo. — LEONARDO RICCOMANNI. — Altare.

guita per l'altare maggiore, dovettero essere compiuti, così credono gli autori citati, dopo la morte di Andreola (agosto 1451) verso il 1460. Poiché a' 30 settembre di quest'anno il Cardinale Filippo Calandrini andò a Sarzana e con l'assistenza del



Sarzana. — Duomo. — Altare di Leonardo Riccomanni. — Incoronazione.

vescovo diocesano Mons. Francesco da Pietrasanta, di Stefano Trenta, vescovo di Lucca, familiare di Papa Niccolò V, e di Giacomo Vagnucci, vescovo di Perugia, già segretario di quel Pontefice, consacrava solennemente la nuova cappella di S. Tommaso (1).

(1) Cfr. UGHELLI, *op. cit.*, vol. I, pag. 855, 826, 1164, e GAMS, *op. cit.*, pag. 817, 740, 714.

Tutto ciò che riguarda la sollecita esecuzione dell'ancóna da parte di Leonardo, il suo collocamento nell'altar maggiore ed il successivo trasferimento nella cappella di S. Tommaso è un' ipotesi, la quale però, per la sua verosimiglianza, può



Sarzana. — Duomo. — Altare di Leonardo Riccomanni. — Statue.

accettarsi. Quello che interessa di stabilire, indipendentemente per ora dall'esame stilistico, è che il lavoro dei citati maestri Antonio e Benedetto riguarda solo la fabbrica della cappella e la sua decorazione architettonica. Per buona fortuna, se mancano i documenti riguardanti il lavoro di Leonardo, completi sono quelli che trattano dei due maestri Antonio e Benedetto e dall'esame di essi possiamo determinare con esattezza l'importanza dell'opera loro.

Otto documenti riguardano la costruzione della cappella gentilizia dei Calandrini (1): addì 25 aprile 1450 il Maffiolo dichiara di aver ricevuto da Donna Andreola, a mezzo del suo procuratore Iacopo Cristofori, 100 ducati d'oro, *venetos et largos*, in occasione *capelle edificande in ecclesia Sancte Marie de Sarzane*; addì 8 maggio 1450 il Card. Calandrini promette al Maffioli di non dare a lavorare a nessun altro artista *omnem quantitatem illam marmoris, quam ipsa capella requireret* e l'artista si obbliga *pro soldis XXXV Ianue pro singulo brachio* di lavorare i marmi occorrenti *cum suis clausuris seu clavibus congruis et oportunis pro murando*; addì 25 maggio 1450 il Card. Calandrini e Donna Andreola mandano al Cristofori per mezzo del cerusico Silvestro da Sarzana cinquecento ducati d'oro da pagarsi *edificantibus et laborantibus pro capella edificanda*; addì 25 maggio, 11 giugno, 6 luglio 1450 il Maffioli riceve alcuni pagamenti; addì 2 ottobre 1450 il Card. Calandrini e Donna Andreola inviano al Cristofori altri 500 ducati d'oro per mano di Stagio Mei, lucchese; addì 6 ottobre 1450 e 10 marzo 1451 sono notati altri pagamenti; addì 27 giugno 1451 comparisce un altro artista, m^o Benedetto Beltrami da Campione, il quale riceve dal Cristofori lire centonovantasette ed un soldo di moneta genovese *ex occasione operarum quas dictus magister Benedictus una cum suis sociis, dederunt in fabricando dictam capellam, in murando et dismu rando, et allia in dicta capella facenda, ad jornatam tantum a quinta die octobris MCCCCL citra usque in presentem diem*.

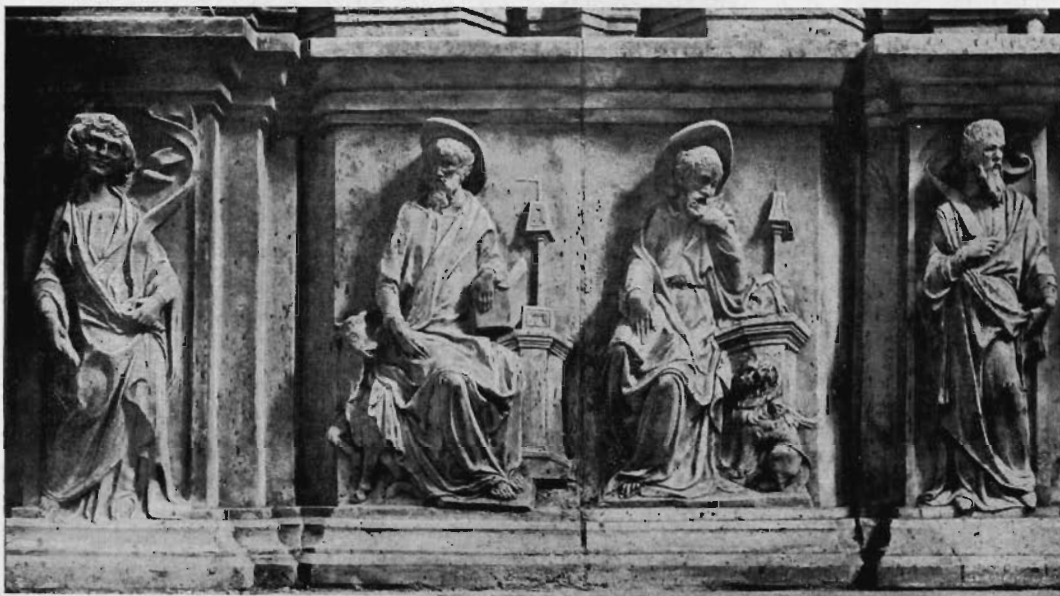
Dunque i documenti, i quali può dirsi seguano passo per passo il lavoro della cappella di S. Tommaso, parlano esclusivamente di opere di muratura e non può in alcun modo sospettarsi che l'attività dei maestri Antonio e Benedetto debba riguardare la bellissima ancòna scolpita (2). Questa, e vedremo per l'esame stilistico meglio disperdersi ogni dubbio, fu eseguita da Leonardo Riccomanni, cui nel 1432, come abbiamo veduto era stata allogata da Iacopo Cristofori.

L'ancòna, ancora oggi a questo posto, ad eccezione di alcune piccole parti eseguite da un aiuto maldestro, è tutta opera di Leonardo Riccomanni; egli da solo l'ha eseguita nei più minuti particolari, sempre diligentemente con la sua mano impeccabile. Questo maestro ha una grande anima moderna, profonda nella penetrazione del carattere umano, egli vede la fisionomia particolare di ogni persona, ben distinta da tutte le altre e la fissa nel marmo con segno sicuro. Le sue teste non si ripetono mai, ma sono tutte varie e differenti, tutte vive, anche quando l'artista lascia le grandi statue della parte centrale e modella le figurine delle cuspidi ed alcune della predella. Il segno del modellato è sempre rapido, deciso, l'artista non ritorna mai su quello che ha plasmato rapidamente, non ritocca, non corregge, lascia che la prima impronta, la più fresca, rimanga nell'opera sua: quindi una grande spontaneità in tutto il rilievo, una maggiore efficacia rappresentativa. A differenza di altri scultori di Pietrasanta egli non s'indugia sul marmo per dimostrare l'abilità tecnica, non vi sono nelle figure profondi ed artificiosi sottosquadri, rilievi potenti; anzi tutto è lievemente toccato. Lo stesso carattere è conservato nel disegno che non presenta mai angoli troppo rigidi ma la linea invece si muove e si ricurva con la massima sobrietà. Eppure forse inconsciamente questo maestro ci dà la misura della sua grande perfezione tecnica. Egli ha dato

(1) SFORZA, *op. cit.*, pag. 284-285.

(2) Il NERI, (in *Giornale ligustico*, a. I, 1874), pag. III, indica l'ancòna come opera del Maffiolo, ma egli stesso più tardi (in *op. cit.*, pag. 8) abbandona la prima ipotesi ed assegna l'opera al Riccomanni.

alle figure vesti di stoffa leggera, abbondanti, che le avvolgono nobilmente spezzandosi in ricchissime pieghe in un modo particolare che è proprio solo di questo maestro, che non ha riscontri nella sua originalità. Leonardo plasmando nella creta le figure non esitò a far sottili, quasi metallici i panneggiamenti, ad ottenere dal movimento minuto, libero di questi, gli effetti più varii e vivaci, a distendere nel fondo, dietro la scena dell'*Incoronazione*, con audace tentativo, una leggera ed abbondevole stoffa. Sapeva che nessuna difficoltà avrebbe poi trovato nel riprodurre nel marmo il suo modello; ben sapeva che la materia, dura per altri artisti del primo quattrocento, avrebbe risposto a tutti i suoi amorosi richiami. Quest'abbondanza di pieghe, quest'originalità di ricchezza e di distribuzione nel panneggio in



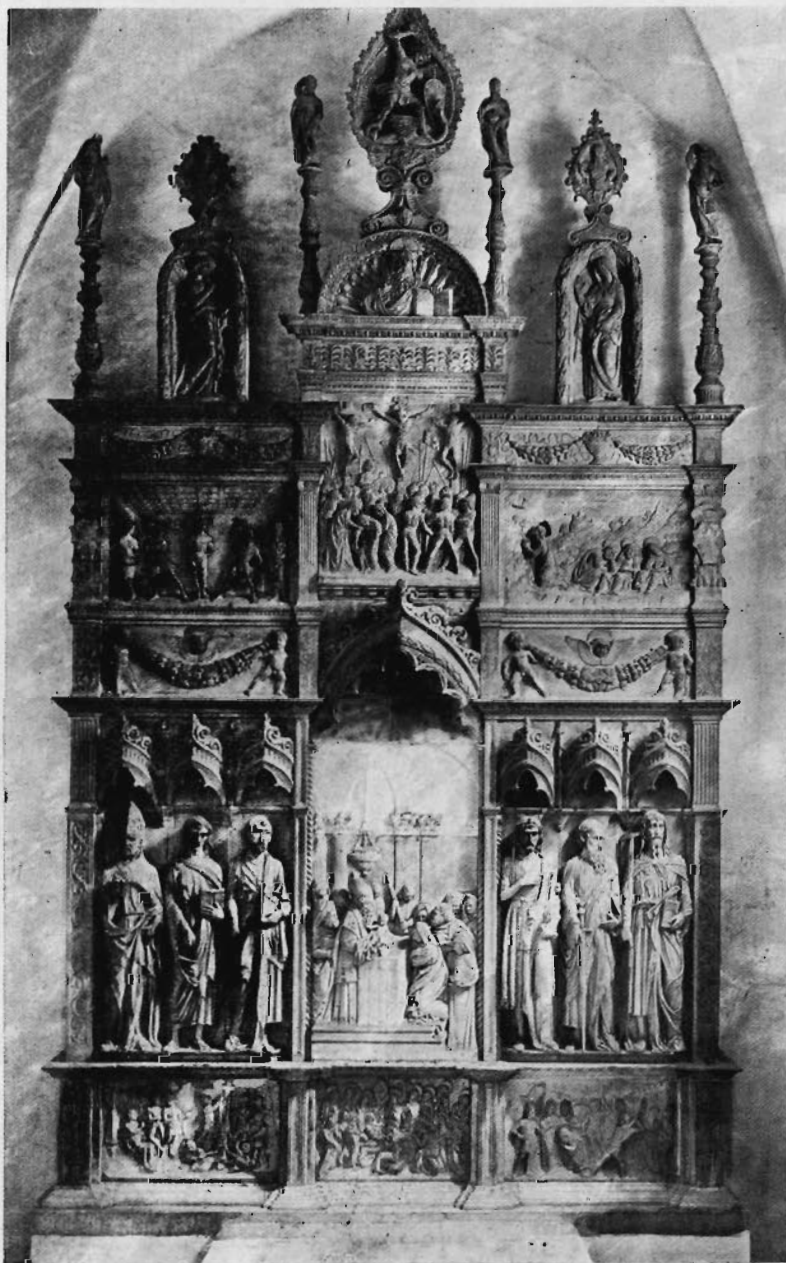
Sarzana. — Duomo. — Altare di Leonardo Riccomanni. — Particolare della predella.

un periodo artistico in cui la dipendenza delle forme classiche è universalmente consacrata, hanno fatto pensare al Suida (1) ad una persistenza di forme gotiche nell'opera di Leonardo.

(1) A prescindere dagli autori finora citati e nei quali non è neppure un tentativo di distinzione stilistica, questo altare e l'altro, pure nella cattedrale di Sarzana e che vedremo subito dopo, sono ricordati in due studi recenti: SUIDA, *Genua*, Leipzig, 1906, pag. 52 e seg.; FILIPPINI, *Elia Gaggini in Arte*, a. XI, 1908, fasc. I, pag. 26 e seg. Nel primo, il Suida, occupandosi di un'altra opera di Leonardo Riccomanni, la porta della sagrestia nella Chiesa di S. Maria in Castello di Genova, per distinguere in questa la mano del maestro piembrasantino, da una, come dimostrerò, ipotetica cooperazione di Giovanni Gaggini, esamina brevemente i due altari di Sarzana. Egli arriva a questa conclusione: l'altare dell'*Incoronazione* è ancora interamente gotico, non solo nella struttura architettonica ma pure in quella delle figure; eppure Leonardo, così afferma poi il Suida senza troppo discernimento critico, segue i maestri fiorentini dell'età di transizione, avendo assunto assai poco dei caratteri di Donatello. Nel secondo altare non ha fatto troppi progressi; così che mentre le statue, dall'A. a lui attribuite, si pigiano entro i nicchioni gotici, nella parte superiore che si deve *senza esitare* attribuire al nipote Francesco, sono profusi i bei caratteri della Rinascenza.

Nel secondo studio la Filippini accenna solo di sfuggita a questi altari, ricordando l'uno e l'altro come opera di Leonardo Riccomanni.

Ora questo critico ignorava le tradizioni d'arte dalle quali certo dipende in notevole misura l'educazione del maestro pietrasantino; tradizioni che, come vedremo più oltre, sono peculiari del suo paese e della sua scuola e che si distinguono



Sarzana. — Duomo. — Altare della Cappella della Purificazione.

soprattutto per un puro, netto carattere di classicismo. Leonardo va oltre le forme stabilite dai suoi predecessori, abbandona con originalità di sentimento la compostezza del panneggiamento classico, e pur serbando di questo la grande linea distributiva dà un'interpretazione tutta nuova e personale. Pietro e Giovanni, Paolo ed Andrea pur solenni, alti, trionfatori sotto le eleganti nicchie hanno diffusa negli

occhi, in tutta la espressione del viso una infinita bontà, come se per essa dovesero propagare agli uomini la parola del loro divino Maestro. Lo stesso sentimento è trasfuso in altre figure: nella Madonna che s'inchina con pio, umile atto di preghiera a ricevere la corona che Cristo le porge e nei Santi della parte superiore; mentre una grande forza, una insolita vigoria è espressa nel Cristo dal largo, atletico torace che si abbandona sulla Croce vinto dalla morte dopo una lotta furiosa, nell'Eterno Padre, che poderoso come Zeus antico, stende dall'alto le sue formidabili braccia sulla scena dell'*Incoronazione*.

Nelle statue degli Evangelisti, collocate negli scompartimenti della predella, Leonardo ci dimostra come abbia sentito l'influenza delle figurine del Ghiberti nei riquadri inferiori della prima porta del Battistero di Firenze: la posizione degli Evangelisti, la loro snellezza, la leggerezza e la franchezza del modellato ci richiamano le figure del grande fiorentino. Ma solo le statue di Luca e di Matteo e quelle dei due profeti debbono attribuirsi a Leonardo; qua e là nella predella, nella statua di S. Basilio sul pinnacolo di sinistra, in Maria e Giovanni che nella scena della *Pietà* sorreggono il Cristo — questo di Leonardo per il vigore delle forme e del modellato — apparisce la mano di un aiuto. Io non credo che questi abbia concepito ed architettato le figure da sè, in esse attraverso una malsicura interpretazione s'intravede la nobiltà di forme propria di Leonardo; l'aiuto invece ha tradotto in marmo storpiandole alcune figure del suo maestro, e vi ha impresso i caratteri della sua tecnica grossa, difettosa, che fa grandi le teste, enormi le bocche, rozzi tutti i particolari della lavorazione.

*
**

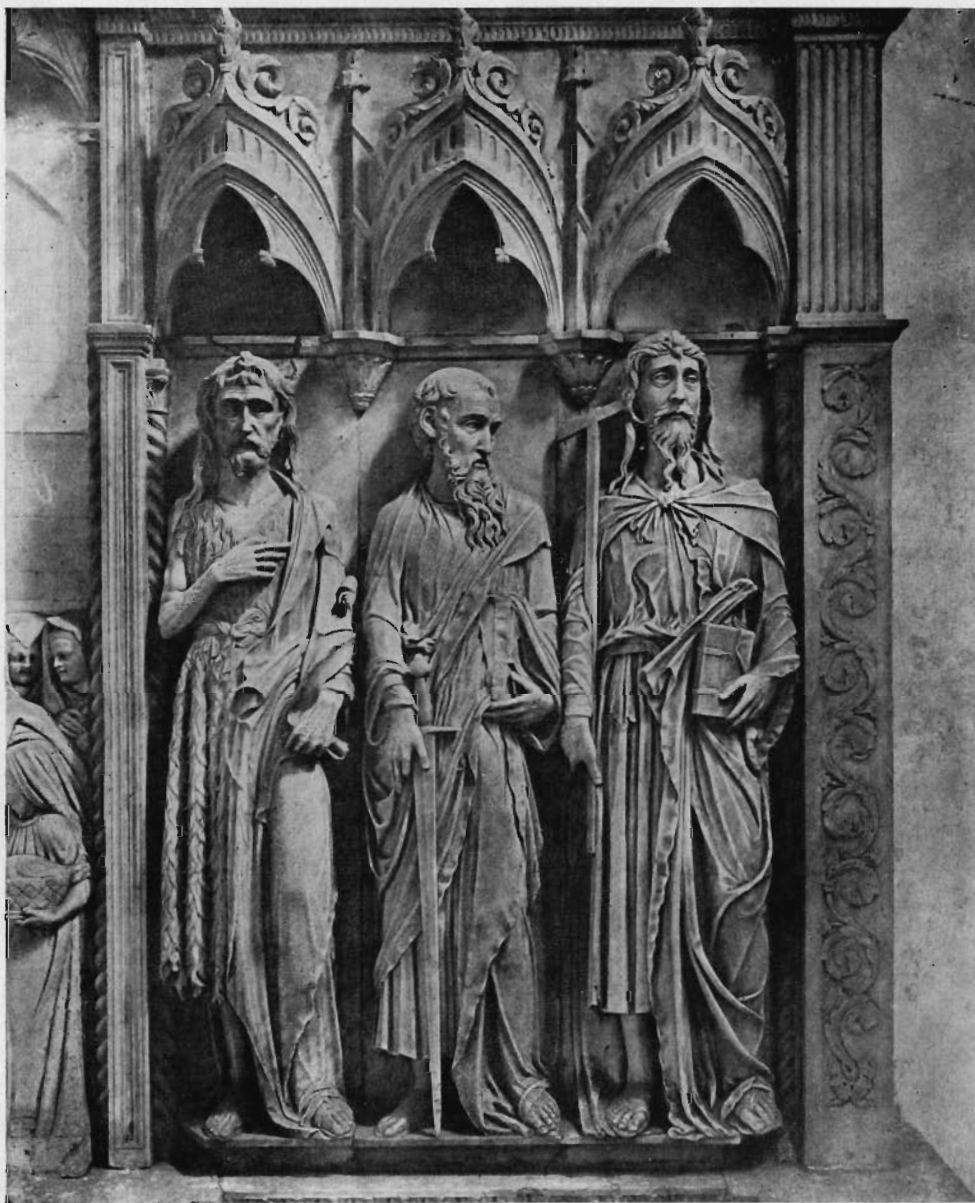
Abbiamo già detto che molto facilmente prima del 1460 il Cardinal Calandrini fece trasportare l'ancòna di Leonardo dall'altare maggiore nella cappella di S. Tommaso, ma egli stesso volle provvedere perchè un'altra ancòna adornasse l'altare maggiore che era rimasto spoglio dell'antico ornamento, ed addì 12 ottobre 1463, con atto di Ser Giovanni Antonio de' Griffi di Sarzana, allogò il lavoro a Leonardo Riccomanni ed a Francesco suo nipote. L'atto di allogazione nel quale era anche stabilita la struttura dell'altare non è conservato, ma abbiamo ricordo di esso in un altro atto rogato il giorno successivo, 13 ottobre, a Pietrasanta dal notaio Giovanni Cazzola con il quale Leonardo e Francesco, ricevendo dal Card. Calandrini un anticipo di 100 ducati, nominarono come loro fideiussori, nei rapporti con il detto Cardinale, i concittadini Antonio d'Agostino e Bartolomeo Vannuccini (1). È notevole una circostanza che risulta da questo atto: i maestri Leonardo e Francesco riconoscono nel Card. Calandrini il diritto, nel caso di inadempimento del contratto, di *compelli ac arrestari et sequestrari realiter et personaliter (omissis) Petrasancte, Sarzane, Janue, Pisis, Spedie, (omissis) si praedicti magistri marmorum proprium domicilium haberent in quomodolibet dictorum locorum*.

Forse altre fatiche intorno ad opere già intraprese in queste città distolsero i due maestri dall'esecuzione dell'altare di Sarzana; certo è che nel 1470 esso non

(1) SPORZA, *op. cit.*, pag. 297 (nota n. 88). In questo documento si ricorda *unam tabulam sive majestatem marmoream pro altari maiori dicte ecclesie, cum illa mensura, altitudine e latitudine, et cum illis imaginibus, istoris, figuris, coornisiis, architravis, colonnellis, et pro illo pretio, et infra illud tempus et cum omnibus pactis et conditionibus, de quibus fit mentio in quodam publico instrumento, scripto et rogato per Ser Iohannem Antonium de Griffis de Sarzana, sub dictis anno et inditione, die vero XII dicti mensis octobris*.

era ancora compiuto, senza però che sugli scultori, per quanto noi si sappia, si sia esercitato alcuno dei rigori in contratto riconosciuti al Card. Calandrini.

Infatti ai 16 ottobre 1470 (1) con atto di Ser Gherardo di Pietrasanta, Leo-



Sarzana. — Duomo. — Altare della Cappella della Purificazione. — Statue.

nardo, Riccomanni riconoscendo di dover per il Card. Calandrini *facere seu laborare quoddam altarem marmoreum infra certum tempus iam elapsum* ed avendo bisogno *pro-complendo dictum altare* di 100 ducati *licentiam dedit Francisco eius nepoti, recipiendi dictos ducatos centum et promittenti de perficendo dictum altare infra annum*

(1) SFORZA, *op. cit.*, pag. 276 (nota n. 87).

unnum proximum futurum, e vincolò a garanzia dei patti stabiliti tutti i suoi beni specialmente un suo podere di cento staia posto in Pietrasanta nel luogo detto *alla Sparta*; ripeté poi in fine al contratto *quod complebit seu compleri faciet dictum altare infra dictum terminum anni unius*. Nello stesso giorno 16 ottobre 1470, come risulta da un altro atto rogato in Pietrasanta dallo stesso notaio, il Card. Calandrini pagò la somma desiderata dopo che Francesco *vice et nomine dicti Leonardi et etiam suo proprio et privato nomine promissit et solempniter convenit prefato reverendissimo domino Filippo ibidem presenti complere et ad finem perducere altare suprascriptum, sub illis designis, formis et modis, quibus continetur in dicto instrumento manu dicti Ser Jannes descripto* (Atto de' 12 ottobre 1463).

Dalla dicitura di questi due atti è facile rilevare come Leonardo, già vecchio, lasciasse tacitamente cadere l'incarico che nel 1463 aveva assunto di compiere con il nipote Francesco l'ancòna per l'altar maggiore, della quale egli aveva dato i disegni, affidando al nipote l'esecuzione del lavoro.

L'esame stilistico ci dice che Leonardo non mise mano in alcun modo a questo lavoro, poichè nessuna delle sue belle caratteristiche, consacrate nell'altare dell'*Incoronazione*, si ritrova in questa opera successiva.

La seconda ancòna rimasè sull'altar maggiore fino al 1640: in quest'anno dovendosi riformare ed ampliare il coro fu trasportata nella cappella del braccio sinistro del transetto; ma l'immagine della Vergine (1) che stava nella parte centrale dell'ancòna, sotto la grande nicchia, per particolare venerazione fu lasciata nel luogo più sacro della chiesa, nel fondo dell'abside, dove oggi ancora si trova (2). Al suo posto nel 1642 fu collocata una pomposa *Purificazione* eseguita dallo scultore carrarese Domenico Sarti detto *lo Zampedrone*.

Il disegno di questa seconda ancòna, il quale può attribuirsi come si è detto a Leonardo, conserva immutata la struttura architettonica della prima ancòna nella predella e nel primo piano, nel quale le nicchie trilobate si aprono elegantemente alla stessa guisa. Ma il secondo piano, costituito nella prima da pinnacoli e da guglie, si modifica nella seconda dove le forme gotiche, esili, distinte, sono sostituite da piani incorniciati in elegante struttura quattrocentesca. Sei statue di Santi stanno sotto le nicchie: a destra Pietro, Giovanni e Basilio, vescovo di Luni; a sinistra Battista, Paolo e Andrea. L'artefice di queste figure si distingue solo per una prodigiosa abilità di tecnico; vince ogni difficoltà nella lavorazione del marmo, penetra ovunque con il suo scalpello, segna, rileva, tratta minutamente ogni particolare; non è più la realtà studiata e riprodotta, l'opera di questo marmoraro va oltre la verità della natura. I capelli a lunghe ciocche che si rivolgono e si attorciano sempre distinti da un profondo solco, le barbe segnate nello stesso modo e così pure le pieghe, ora minutamente spezzate, contorte, ora lunghe, rigide, sempre divise fra loro da profondi incavi, le rughe dei visi, sulle fronti, intorno agli occhi più che segnate incise a stento, faticosamente; soprattutto il rilievo delle ossa, dei tendini, delle vene, danno alle figure, nel loro complesso contorcimento, una strana impronta paurosa. Il maestro che ha lavorato queste statue sente in misura notevole le tradizioni d'arte iniziate da Leonardo Riccomanni nel lavoro del primo altare; ma nella insufficienza di capacità e di educazione artistica e nella esube-

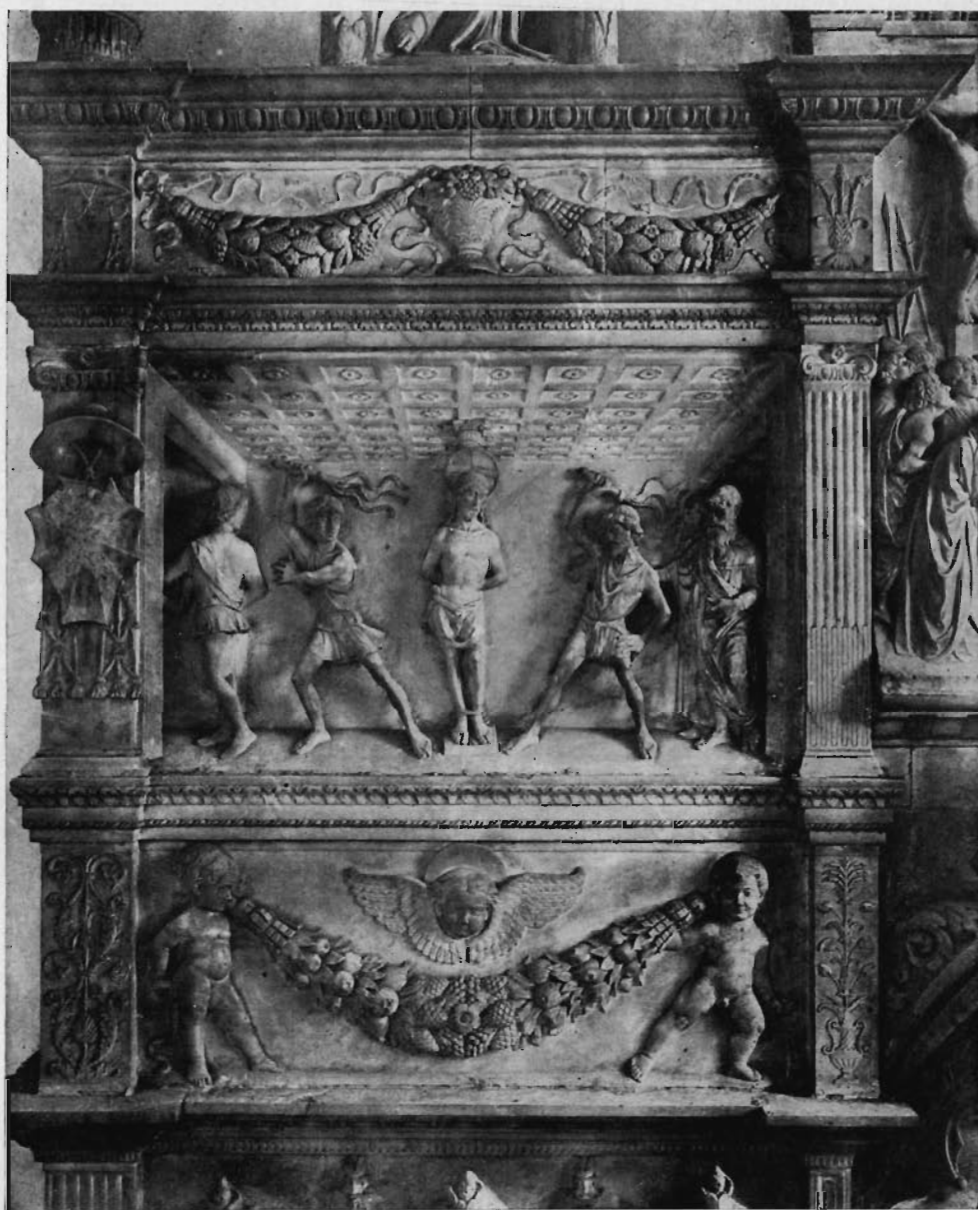
(1) Questa *Madonna col Bambino* collocata molto in alto, entro una nicchia, coperta da un vetro che rinfange la luce dei finestrini, non offre possibilità di studio. Io prescindo assolutamente da questa immagine.

(2) NERI, *op. cit.*, pag. 14.



Sarzana. — Duomo. — Altare della Cappella della Purificazione. — Crocifissione.

ranza di esperienza tecnica, ha impoverito ed infiacchito quelle belle e pure tradizioni, mal architettando le sue figure sparute, esagerando la diligenza nella lavorazione. La abbondevolezza delle vesti leggere, che avvolgono i Santi della prima



Sarzana. — Duomo. — Altare della Cappella della Purificazione. — Flagellazione.

ancòna, qui si è fatta artificiosa, più complessa, più disordinata, ma conserva ancora immutato qualche particolare adattamento della disposizione generale, qualche singolare forma di sviluppo. Quasi parrebbe che sulle forme originariamente plasmate da Leonardo fosse passata la mano di un marmorato, il quale si fosse indugiato su di esse con lo scalpello ed il trapano incidendole, scavandole, togliendo ad esse tutta la giovanile saldezza, deformandole, fuori cacciandone ogni vigore di vita. Eppure talvolta questo maestro riesce a darci forme plastiche, belle e sicure :

le teste di Pietro e del Battista sono modellate profondamente, con forza ed hanno molto attenuati i difetti che abbiamo rilevato fino ad ora.

Nella lavorazione delle due statue di S. Giovanni Evangelista e di S. Basilio, certo nel modello eseguite dallo stesso artista che ha lavorato le altre, bisogna riconoscere la mano di un altro marmoraro più stentato, scorretto, angoloso. Egli è senza alcun dubbio lo scalpellino che ha eseguito nella predella i due scompartimenti con la *Morte della Vergine* e la *Crocifissione di S. Pietro*. In essi le figure che si stringono piangenti intorno alla Vergine morta, gli angeli che dai lati della scena reggono i ceri accesi, tutti stretti, accavallati l'uno sull'altro, contorti nel movimento, deformi nel viso, con gli occhi sbarrati e le grandi bocche aperte; gli armigeri ugualmente modellati che partecipano o assistono al supplizio di Pietro fra le due *mete* ridotte qui nella più semplice forma di obelischi, presentano il carattere precipuo di una angolosità, la quale non offre addirittura una sola eccezione. I piani in tutto il disegno sono sempre diritti, precisi, squadrati, s'intersecano ad angolo senza offrire curve, sinuosità; probabilmente chi ha lavorato queste istorie è uno scalpellatore di consueto adoperato nella lavorazione di parti architettoniche, avvezzo a squadrare i marmi, a far diritte le sagome e le modanature; così che egli nel costruire le figure non ha saputo piegare la sua mano ed il suo occhio alla curva. Gli stessi caratteri offrono, nella lavorazione, le statue ricordate del vescovo Basilio e dell'Evangelista Giovanni, e nel medaglione dell'apice l'*Arcangelo Michele che uccide il drago*. Ora confrontando l'opera di questo scalpellino con quella dell'accennato cooperatore nel lavoro della prima ancòna, la simiglianza dei gravi difetti di disegno e di struttura ci potrebbero consentire di identificare nello stentato esecutore delle due storie e dell'Arcangelo il mal destro compagno che nel lavoro del primo altare prestò in minima parte aiuto al grande Leonardo. Ma è più prudente credere, ed io così credo, che l'identificazione non abbia troppo valore, e la somiglianza delle due mani dipenda unicamente dalla insufficienza artistica dell'uno marmoraro e dell'altro.

Accanto allo scorretto autore delle due storie della predella, che balbetta a stento le sue parole riuscendo con grave sforzo a manifestarci il suo pensiero; accanto all'artefice delle statue che compone artificialmente i periodi in un linguaggio che è ricco di forme, ma poco logico e poco chiaro; l'artista che ha composto ed eseguito l'altra istoria della predella e quelle della parte superiore, l'*Annunciazione* e le *Statuine dei profeti*, ci offre come buon novellatore drammatico, un mirabile esempio di forza e di efficacia narrativa, accanto ai pregi di un racconto chiaro, schietto. Egli compone il quadro da maestro, distribuendo e concordando i vari elementi con tutto l'equilibrio della sua anima quattrocentesca.

Così nella *Decollazione di S. Giovanni Battista*, questi nel mezzo, umile nelle vesti e nell'atto, china la testa rassegnato alla sua sorte nel fervore della fede. Al suo fianco, col corpo gittato indietro per dare impeto alla spada omicida, con l'occhio truce fisso nel collo della vittima nel punto su cui l'arma dovrà cadere, saldo vigoroso è lo scherano. Due uomini d'arme ragguardevoli, soleuni, impassibili, assistono dalla sinistra fra altri due armigeri, più classici nell'armatura e nell'atteggiamento. Nel lato destro, donde guardano due vecchioni imbronciati, severi, per supplire al minor numero dei personaggi, così distribuiti per dare aria alla scena, l'artista ha raffigurato un alto edificio merlato, la prigione. Lo sfondo un poco tenebroso, oscuro, accennato con pochi tocchi in rilievo, dà alla scena del primo piano maggior chiarezza di svolgimento.

Nella scena di *Cristo nell'orto* questi tende con tutto l'ardore dell'anima verso

il calice che fra le nubi una mano gli porge. I tre fedeli discepoli dormono seduti presso il Maestro; una grande dolcezza è profusa nei loro atteggiamenti, un'infinita pace è d'intorno nella solitudine di una vallata fra monti, lontano dalla città che



Sarzana. — Duomo. — Altare della Cappella della Purificazione. — Cristo nell'orto.

si vede appollaiata, munita di fortificazioni, in cima a un monte sullo sfondo del cielo al quale alcune nuvole tenui, sottili, danno una impronta di chiara serenità.

Nella *Flagellazione* entro una stanza che ha il soffitto a cassettoni con rosoncini nel mezzo, legato ad una colonna, è Cristo, dolce, rasserenato; due aguzzini ai lati, nerboruti, che hanno impresso nel viso le stimmate della ribalderia, con grande impeto flagellano il povero corpo denudato. Da una porta che è sulla destra

si affacciano alcuni vecchioni anche questi accigliati e severi; da un'altra, sulla sinistra, esce un giovane, bello di forme, che reca fuori gli abiti tolti a Cristo e si volta a guardare la scena.

Nel quadro della *Crocefissione* a Maria disfatta dal dolore, amorosamente sorretta dalle donne pietose, l'artista contrappone dall'altro lato un gruppo di armigeri spavalidi, rudi, torvi nell'espressione del viso. Nel secondo piano, intorno alla croce dove sereno si è spento il Redentore, dolce il buon ladrone, tormentato e furioso l'altro, si accalca tutta una folla di spettatori, di cavalieri armati, e nel fondo è tutto un turbinio di lance, d'insegne. I vari atteggiamenti della folla sono stati colti con sottile spirito osservativo, alcuni guardano il Cristo con le mani giunte, assorti in preghiera, altri senza fede con ghigno di beffa; dalla sinistra un popolano protende il capo con la bocca socchiusa come per gittare un'ingiuria. Ed in mezzo a tutto questo vario e complesso agitarsi di passioni; fra il dolore e l'odio, fra la pietà ed il disprezzo, più alto, più vero e più drammatico si manifesta l'amore della Maddalena che con le chiome discinte, abbracciata alla croce, tende con tutta l'anima verso il corpo irrigidito di Gesù.

Questo maestro offre una grande uniformità di caratteri stilistici; nella varietà degli atteggiamenti delle figure presenta sempre costanti le sue particolari attitudini plastiche. Egli fa le figure un poco tozze e corte, le teste quadrate, i profili crudi, i capelli folti a corte ciocche regolarmente distribuite, le bocche cadenti negli angoli, le mani pesanti, i piedi grossi. Ma nella *Crocefissione* dove le figure si affollano e perciò si riducono di proporzione; nella *Annunciazione* dove esse si allungano a riempire tutto lo spazio dell'alta nicchia, le forme si affinano e si ingentiliscono, le proporzioni si fanno più misurate e più armoniose. L'anatomia del torace in tutti i torsi nudi (nelle varie figure di Cristo, negli armigeri della *Decollazione di S. Giovanni*, nei ladroni della *Crocefissione*) ha un notevole particolare carattere: le costole appariscono nel petto in uno stesso piano verticale, come in un arco costituito da tanti nodi fra di loro saldati. Le vesti se leggere (come nelle Marie della *Crocefissione*) o raccolte (come negli apostoli nella scena di *Cristo nell'orto*) si spezzano in piccole pieghe variamente intersecantesi, nel modo stesso adoperato dallo scultore delle statue e dal marmoraro che ha lavorato i due riquadri della predella, e da tutti gli artefici di questa ancòna derivato da Leonardo; se grosse (come nelle figure togate dei vecchioni, in quelle dell'*Annunciazione*, o nei profeti dei vertici) hanno uniformità di distribuzione e si raggruppano in zone circolari concentriche intorno al braccio scoperto ed al ginocchio piegato.

L'abilità tecnica di questo maestro, che è misurata, senza gli artifici di cui si compiace l'autore delle statue, si manifesta in tutti i particolari della sua parte con una diligente e delicata lavorazione del marmo, e raggiunge la più leggiadra espressione nei pannelli decorativi con festoni di frutta e graziosi puttini che li sorreggono e in tutte le cornici, le sagome, le candelabre che rinfiancano e terminano i riquadri istoriati.

È possibile determinare con precisione e identificare i due artisti principali che hanno lavorato intorno a questa bella opera, il « maestro delle statue » ed il « maestro delle istorie »?

I documenti, come abbiamo veduto, fanno i nomi di Leonardo e di Francesco, ma io ho escluso che il primo di questi artefici abbia lavorato in questa ancòna basandomi sull'esame dell'altra dell'*Incoronazione*, ed anche sulla interpretazione delle fonti ricordate. Di Francesco nessun'altra notizia abbiamo oltre quelle contenute in quei documenti che riguardano l'allogazione di questa seconda ancòna.



Genova. — S. Maria in Castello. — Porta di sagrestia.

Questo maestro, certo abile, poichè educato dallo zio Leonardo e da lui chiamato come suo sostituto in questo monumento del Duomo di Sarzana, dovette sempre anouimamente prestare l'opera sua al servizio di altri maestri, come del resto era norma consueta tra i marmorari della Versilia. La tradizione solo lo ricorda per un'opera eseguita a Genova nel 1452 e che io esaminerò brevemente, sia per confermare ancora che l'ancòna dell'*Incoronazione* è opera eseguita da Leonardo, sia perchè occorre correggere le ipotesi erronee fatte fino ad oggi intorno a quest'opera di Genova. In una carta del 1421 (1) Leonardo Riccomanni promette a Giovanni Gaggini *laborare et intaliare portam unam marmoream quam Leonelus de Grimaldis quondam D. Iohannis facit fieri in Ecclesia seu monasterio Sancte Marie di Castello pro sacrastia dicti Monasterii*, e dichiara esplicitamente di non attendere a nessun altro lavoro per condurre più sollecitamente a termine quest'opera. La dicitura del documento non giustifica l'opinione del Cervetto e del Suida (2) che la porta di S. Maria in Castello sia stata architettata ed eseguita dal Gaggini con l'aiuto di Leonardo. Ma ci dice iuvece, molto chiaramente, che il maestro pietrasantino doveva da sè lavorare ed intagliare la porta.

L'esame stilistico conferma la parola del documento. In alto, entro il timpano, l'artista figurò la Crocifissione dove Cristo, dal vasto torace, sembra come nell'altare dell'*Incoronazione* di Leonardo, un atleta fiaccato dalla morte. Ai suoi piedi stanno Maria e Giovanni seduti, come se anche ad essi, affranti dal dolore, fossero mancate le forze per sostenersi. Anche nei leggiadri puttini mossi con grazia, che scherzano fra le volute di foglie e negli altri ornamenti della cornice, tutti lavorati con fine eleganza, negli angeli che nell'architrave reggono la tabella con l'iscrizione, mossi, leggeri, che richiamano per identità di disegno e di struttura quelli soffianti nelle tube sopra la scena dell'*Incoronazione* nel primo altare di Sarzana, si riconosce la mano impeccabile di Leonardo (3). Oltre un aiuto fiacco, angoloso, scorretto, che ha eseguito i contorti puttini nelle mensole che sorreggono l'architrave e nel quale io credo possa riconoscersi lo scalpellatore che lavorò le due istorie nella predella del secondo altare di Sarzana, un altro cooperatore ha avuto Leonardo nel lavoro di questa porta; quegli che ha eseguite le due statue dei profeti sui vertici, corte, pesanti di forma, vestite di panni grossi con profonde pieghe arcuate, disposte intorno al ginocchio che è piegato. Questi caratteri richiamano il « maestro delle istorie » nella seconda ancòna di Sarzana. La tradizione (4) vuole che in questa porta abbia lavorato Francesco, senza che però i documenti confermino in alcun modo l'ipotesi.

Dunque nella identificazione dei maestri che hanno lavorato nella seconda ancòna potremmo riconoscere in quello che ha eseguito i riquadri istoriati e le parti decorative l'ignoto marmoraro che ha lavorato le statue dei profeti nella porta di S. Maria in Castello. In questo caso bisognerebbe però presupporre in esso un grande progresso fra il 1453 ed il 1470. Le nostre conoscenze non ci consentono di andare più oltre su questo argomento e identificare i due principali maestri

(1) CERVETTO, *I Gaggini da Bisone*, Milano 1903, pag. 250, documento X.

(2) CERVETTO, *op. cit.*, pag. 56 e seg.; SUIDA, *op. loc. cit.*

(3) Voglio intanto notare, riservandomi di ritornare più tardi ed a lungo su questo argomento, che questa porta dagli autori (Cervetto, Suida) riconosciuta come il prototipo dei caratteristici e magnifici portali di Genova, finora unanimemente assegnati alla scuola dei Gaggini, sia opera di Leonardo Riccomanni.

(4) MILANESI, *comment. cit.*

dell'ancòna. Contentiamoci ancora di indicarli molto genericamente come il « maestro delle statue » ed il « maestro delle istorie ».

La derivazione di questi due maestri e dello stentato loro aiuto da Leonardo Riccomanni è, come ho dimostrato, notevole e chiara. A questa, specialmente per il maestro delle istorie, si aggiungono alcuni caratteri derivati da una corrente lombarda, della quale, senza maggiori ricerche, non oso determinare nè l'origine, nè lo sviluppo. Ma riservandomi di lumeggiare questo fatto nello studio in cui andrò considerando l'attività degli scultori della Versilia fuori dai brevi confini della loro patria e delle regioni più prossime ad essa, voglio ora propormi e risolvere un quesito che riguarda più direttamente l'argomento di questo primo la-



Pietrasanta. — Facciata di S. Martino — Lunetta.

voro: i maestri finora studiati, Leonardo compreso, derivano in qualche maniera da tradizioni artistiche che abbiano avuto il loro svolgimento in Versilia nei primi decenni del sec. XV?

Voglio cioè per concludere il capitolo dei Riccomanni, studiare alcune sculture che sono come i precedenti stilistici delle opere che abbiamo considerate finora. Ragioni dipendenti da necessità di dimostrazione, cioè il bisogno di andare dal noto all'ignoto per la determinazione stilistica e cronologica, mi hanno deciso ad occuparmi delle opere più arcaiche in fine al presente capitolo.

Come abbiamo veduto nel capitolo precedente, la facciata della chiesa di S. Martino è dagli autori unanimemente assegnata al sec. XIV, e dello stesso periodo sono pure giudicate le sculture delle lunette. Anche senza addentrarci in un esame rigoroso e minuto dei vari elementi architettonici che la compongono, solo l'osservazione di alcuni fatti caratteristici può dimostrarci che questa facciata è una ricomposizione abbastanza disordinata e confusa, fatta in parte con materiale preesistente. Gli archetti pensili del fascione superiore presentano una grande varietà di struttura: alcuni sono a tutto sesto, altri a sesto acuto, quelli della parte centrale sono trilobati; le mensoline di sostegno, talvolta romanicamente sagomate,

hanno tal'altra delle forme ornamentali schiettamente gotiche. Il materiale del paramento costituito di conci rettangolari, ben squadrati, disposti in filari più alti e più bassi che si alternano con ordine costante in alcune zone, è talora messo su alla rinfusa. Tutte queste osservazioni ci permettono di riconoscere nella facciata di S. Martino l'opera di una ricostruzione più o meno varia, avvenuta sopra uno scheletro più antico, il quale non può determinarsi cronologicamente con molto rigore.

Ma quando sarà avvenuta questa ricostruzione?

Io credo che i dati storici esaminati nel precedente capitolo, riguardo all'erezione della chiesa, che ci rilevarono una lunga, varia, spesso interrotta attività intorno a questa fabbrica, possano far pensare che anche il lavoro della facciata, la sua ricostruzione sia stata assai lenta, continuata per tempo assai lungo. Esaminiamo prima le sculture che sono racchiuse nelle lunette. Intanto si può subito osservare che tutti i rilievi sono stati incastrati successivamente alla costruzione di questa parte inferiore della facciata. Infatti essi escono fuori dalla campata dell'arco e sono perciò rifiniti nel basso non dalla sagoma che segua la linea diametrale, ma da un'altra sagomatura posticcia e che posa sull'architrave della porta. E questo partito architettonico evidentemente causale, deriva dalla posteriore riacconciatura. Le sculture delle lunette ed il S. Giovanni Battista murato alla destra della porta principale rappresentano gli inizi di quella tradizione scultoria quattrocentesca che troverà più tardi, nei già studiati altari di Sarzana, la sua espressione più bella e più completa. Sopra la porta principale è la *Crocifissione*: Cristo sulla Croce, poderoso come un atleta, saldo e pieno di vigore, come più tardi lo rappresentò Leonardo, è vinto dalla morte; due angeli, dalle forme rotonde e grassocce, con le piccole braccia serrate al petto, volano intorno a lui. Maria seduta ai piedi della Croce verso sinistra, accasciata, senza più forza poggia la testa sulla mano sinistra e porta la destra al petto come per trattenere i singhiozzi; Giovanni dall'altra parte, pure seduto, con aspetto però alcun poco rinfrancato, posa la destra sul petto e la sinistra sul ginocchio; nel fondo, dietro le due figure sedute, sono espressi in forma molto rudimentale alcuni elementi di paesaggio: monti costituiti da grossi macigni sovrapposti e piccoli alberi con chiome coniformi, formati da tante piccole sfere sovrapposte come in un grappolo. Sulla porta a destra è la *Pietà*: Maria tiene amorosamente nel suo grembo il corpo del figlio morto sostenendone il capo con la destra mentre porta la sinistra al petto; due angeli dai lati assistono alla scena, in piedi, l'uno e l'altro corrispondenti in tutto il movimento del corpo e anche nella disposizione delle braccia incrociate sul petto. Nella porta di sinistra è la *Resurrezione*: Cristo vivo, trionfante con il labaro nella destra e con l'avambraccio sinistro ripiegato dinanzi all'addome, esce dal sepolcro e già ha posato il piede destro sull'orlo di esso. Due guardie, che sedevano dinanzi al sarcofago a vigilare, sono cadute vinte dal sonno e dormono appoggiandosi con un braccio al suolo. A destra gli stessi elementi paesistici della *Crocifissione* espressi nella stessa guisa; in alto due nuvolette costituite da tante piccole parti distinte, mosse, guizzanti come lingue di fiamma. In una lastra murata alla destra della porta principale è la figura intera di S. Giovanni Battista che veste il vello trattenuto da un legaccio sulla spalla destra e da una cintura alla vita, e con un mantello poggiato sulla spalla e sull'omero sinistro; con la mano sinistra tiene una croce, con la destra un rotulo dove è scritto il solito motto: *Ecce a....*

L'autore di questi rilievi al confronto con i maestri studiati negli altari di Sarzana si presenta come un primitivo. Il movimento delle figure è sempre misu-

rato, spesso uniforme nella disposizione delle braccia che sono generalmente, come abbiamo veduto, incrociate e posate sul petto. Anche il panneggio presenta dei caratteri arcaici nella grossezza della stoffa, nel rigore delle pieghe, nella misura



Pietrasanta. — Facciata di S. Martino. — S. Giovanni Battista.

del movimento; le forme anatomiche presentano pure lo stesso carattere, sono grosse, poco curate nei particolari, ancora stilizzate nel disegno dell'ossatura e dei muscoli. Così i capelli e le barbe sono a ciocche lunghe, l'una dall'altra distinte, tutte un poco arcuate. Ma un pregio manifesta subito questo maestro ed è che interpreta l'antico sempre felicemente. Il *Battista* è studiato da una statua di *Eracles*: maschio il viso, erculee le forme del torace, salde le braccia e le gambe; nella struttura del torso si perdono quei caratteri di stilizzazione che sono nelle figure di Cristo. I due angeli che stanno ai due lati nella *Pietà* dalle teste rotonde, da tutto il complesso mi-

surato ed uniforme, belli come due *Efebi*, nobilissimi, vestono il peplo con *colpos* ed aperture del fianco, donde apparisce nuda tutta la gamba.

Io credo che questi rilievi debbano assegnarsi ai primi decenni del Quattrocento e che nel loro autore bisogna riconoscere un maestro educato da tradizioni classiche, da uno studio delle opere antiche, fortificato da una impeccabile abilità tecnica. La dipendenza di Leonardo Riccomanni e dei suoi cooperatori da questo maestro non ha bisogno di lunga dimostrazione. Si confronti la *Crocifissione* della facciata con quella eseguita da Leonardo per la porta della Sacrestia di S. Maria in Castello di Genova: la stessa distribuzione della scena, la stessa grandezza nelle

forme del Cristo; ma questi in Leonardo è più curvo, ha perduto tutti i caratteri arcaici nel disegno dell'anatomia e del drappeggio, nei capelli che sono liberamente mossi. Maria e Giovanni che siedono ai lati nella stessa guisa, sono però più liberi nel movimento, più drammatici nella espressione. Il « maestro delle istorie » dell'altare della *Purificazione*, meno originale di Leonardo, imita fedelmente gli elementi paesistici nella loro espressione rudimentale e dà alle sue figure barbute, fra gli artifizi di una tecnica più raffinata, lo stesso aspetto delle figure del maestro arcaico.

L'identificazione di questo artefice non è possibile; troppi artisti degni uscirono dalle botteghe di Pietrasanta perchè possano assegnarsi ad uno di essi, quello che ci è noto, le opere che si giudicano eseguite nel periodo in cui questo maestro ha spiegato la sua attività. Ma, come ipotesi, può indicarsi un maestro dal quale è legittimo credere che gli scultori degli altari di Sarzana siano direttamente derivati. Noi sappiamo che Riccomanno, il capo stipite di questa famiglia di marmorari, quegli che iniziò una nobile tradizione di lavoro, operò nei primi decenni del Quattrocento ed ebbe talvolta ad aiuto, come si è notato più sopra, suo figlio Leonardo. E poichè i rilievi della facciata di S. Martino vanno assegnati agli inizi del sec. XV ed il nobilissimo Leonardo accanto ad originali suoi caratteri presenta una chiara derivazione dall'autore di questi rilievi, può dubitarsi che in questa opera abbia lavorato maestro Riccomanno. Ad ogni modo, indipendentemente da questa identificazione che avrebbe bisogno di essere provata da documenti, i maestri degli altari di Sarzana che propagarono fuori di patria le limpide tradizioni delle loro attività, se si dimostrano eclettici in molti loro caratteri, seguono in una parte costante dell'opera loro, in un aspetto essenziale della loro fisionomia artistica, una tradizione che li distingue da tutti gli altri e che dà ad essi una caratteristica impronta paesana. Seguendo le tracce di questo carattere che rimane fermo accanto alla mutabilità di altre tendenze riusciremo a seguire e ad identificare i maestri di Pietrasanta oltre i confini nei quali li abbiamo considerati in questo primo saggio. Fuori di Versilia, a Genova, a Venezia, a Firenze, a Napoli ed in Sicilia, soprattutto a Roma confusi con altri maestri, ingiustamente ignorati, vedremo che il Riccomanni ed i suoi compagni di lavoro hanno lasciato una degnissima prova del loro valore.

Un altro elemento decorativo della facciata di S. Martino, il rosone della finestra ad occhio, può determinarsi cronologicamente con molta sicurezza. Esso ci dimostra che l'erezione di questa parte della chiesa è stata come tutto il rimanente della fabbrica tarda e senza continuità. Per la determinazione cronologica bisogna ricorrere all'ausilio che ci offre, confrontandolo, il rosone della facciata della Cattedrale di Sarzana. L'identità è perfetta; lo stesso disegno sobrio ed armonioso nella disposizione dei vari elementi costitutivi, la stessa impeccabile diligenza di esecuzione. L'opera di Sarzana è firmata: sotto il rosone l'artista ha scritto il suo nome.

O. F. M. LAURENTII DE PETRA. S.

Un'altra iscrizione è incisa più in alto nel frontone: PHY. CARDI. BONOMIENSIS. MAIOR PENITEN. DE FAMILIA CALANDRINA PATRIA SARZANEN. HUNC. (sic) FACIEM SOPRA MEDIUM AUXIT FENESTRIS AC STATUS PIE DECORARI FECIT.

A. N. D. M.CCCCLXXIII (1).

Allo stesso periodo, settimo decennio del sec. XV, se non addirittura allo stesso maestro, come è legittimo credere, deve assegnarsi il rosone della Chiesa di Pietrasanta. La mia ipotesi sulla costruzione della facciata di S. Martino rimane dunque definitivamente provata.

CARLO ARU.

(1) Le statue del frontone furono poste solo nel 1735. Cfr. SFORZA. *op. cit.*, pag. 269. Dell'identificazione di Maestro Lorenzo da Pietrasanta mi occupò nel successivo studio sugli Stagi.