Carlo Bertelli, *Appunti sugli affreschi della cappella Carafa alla Minerva*, in «Archivum Fratrum Praedicatorum» (ISSN 0391-7320), 35, (1965), pp. 115-130.

Url: https://heyjoe.fbk.eu/index.php/afp

Questo articolo è stato digitalizzato della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con l'Institutum Historicum Ordinis Praedicatorum all'interno del portale HeyJoe - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*. HeyJoe è un progetto di digitalizzazione di riviste storiche, delle discipline filosofico-religiose e affini per le quali non esiste una versione elettronica.

This article was digitized by the Bruno Kessler Foundation Library in collaboration with the Institutum Historicum Ordinis Praedicatorum as part of the HeyJoe portal - *History, Religion, and Philosophy Journals Online Access*. HeyJoe is a project dedicated to digitizing historical journals in the fields of philosophy, religion, and related disciplines for which no electronic version exists.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito HeyJoe, compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the HeyJoe website, including the present PDF file, are made available under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.

APPUNTI SUGLI AFFRESCHI NELLA CAPPELLA CARAFA ALLA MINERVA [1]

DI

CARLO BERTELLI

La fondazione del potentissimo Cardinale Protettore, Oliviero Carafa [2], alla Minerva si compone di due unità: la vasta cappella, costruita con « grandissima ispesa, senza risparmio di chosa nessuna... in effetto tutta ricchissima » [3], per erigere la quale, mi informa gentilmente il P. Koudelka O. P., sin dal 28 ottobre 1486 era acquistata una casa addossata alla chiesa, con l'intento di demolirla [4], e « uno spartimento della... chiesa, una cappellina allato a quella » [5] maggiore, destinata a sepoltura del cardinale.

Secondo una lettera diretta a Gabriele abbate di Monte Scalari da Oliviero Carafa, dell'11 settembre del 1488, conservata fra le carte medicee all'Archivio di Stato di Firenze [6], in quei giorni arrivava a

---

[1] Sull'argomento ebbi già occasione di scrivere alcuni anni or sono (Filippino riscoperto, « Il Veltro », 1963, 1, pp. 55-65); il lettore meglio informato sarà dunque, temo, tediato da alcune ripetizioni inevitabili, benché qui abbia cercato soprattutto di considerare quegli aspetti che meglio potranno servire al futuro storico di Oliviero Carafa (nuovi studi annuncia ora Mons. R. De Maio, della Biblioteca Vaticana) e dell'Ordine.

[2] S. L. Forte, The Cardinal Protector of the Dominican Order, Institutum Historicum FF. Praed., Romae ad Sanctae Sabinae, Dissertationes Historicae, Fasc. XV, Roma 1959, p. 24: « we may claim this protectorship [of Oliviero Carafa] as the period when the authority of the Cardinal Protector reached its zenith ».

[3] Secondo gli apprezzamenti di Filippino Lippi nella sua lettera da Roma, a Filippo Strozzi, del 2 maggio 1489; v. A. Scharf, Filippino Lippi, Vienna 1935, pp. 90-91, Doc. XI.

[4] Il contratto relativo è nell'Archivio di Stato di Roma, Notai Capitolini, vol. 499, f. 21v-22.

[5] Vasari, Vite de' pittori scultori etc., ed. Milanesi, I, p. 469.

[6] Carteggio Mediceo avanti il Principato, Filza XLVI, c. 556: v. E. Müntz, in « Archivio Storico dell'Arte », II, 1889, p. 484; A. Scharf, op. cit., p. 89, Doc. IX.

Roma Filippino Lippi, raccomandato al cardinale per gli affreschi nella cappella dallo stesso Lorenzo de' Medici. Nel maggio del 1489 era innalzato l'altare, con la ricca cornice di marmo eseguita certamente su disegno di Filippino Lippi [7], che di lì a poco sarebbe salito sui ponti per incominciare a dipingere, come è necessario, dalla volta [8] e dalle parti più alte. Una bolla di Alessandro VI del 15 giugno del 1493, incisa su una lapide nella stessa cappella, attesta che i lavori erano già finiti l'8 settembre del 1492 [9]; soltanto il vano della tomba, come si vedrà avanti, fu decorato in un secondo tempo.

Gli affreschi di Filippino Lippi rappresentano nella volta le Sibille Delfica, Ellespontica, Cumana e Tiburtina che sventolano i cartigli con i vaticini — per l'appunto proprio quei vaticini che Filippo de Barberiis O. P., aveva raccolto in un opuscolo dedicato al cardinale Oliviero [10].

---

[7] Nella lettera citata alla nota 3, Filippino scriveva: « fassi ora un ornamento per l'altare di marmo, che solo il maisterio monta Fiorini 250 d'oro in oro larghi: dipois'arà ornare »; che l'« ornamento » fosse su disegno dello stesso Filippino provano le strette analogie con la lapide dedicata al padre Filippo nel duomo di Spoleto, che sappiamo che egli aveva disegnata prima di partire per Roma (Vasari-Milanesi, p. 467).

[8] Per un'errata interpretazione del testo del Vasari, sugli affreschi della volta grava il sospetto che siano non di Filippino Lippi, ma di Raffaellino del Garbo, che aveva invece affrescato la volta della cappella funeraria, come già dimostrai nell'articolo citato. Uno spicchio della volta, quello con la Sibilla Ellespontica, è stato invece completamente rifatto nel Seicento.

[9] « Capellam ... ad quam nos personaliter pro nostra devotione accessimus in Nativitate ... S. Marie »; la data della bolla è il giorno di Corpus Domini del 1493. Cfr. V. Forcella, Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri, I, 1869, p. 425, n. 1629.

[10] Philippus de Barberis, Discordantiae sanctorum dictorum Hyeronimi et Augustini, Romae 1481, fol. 6B ss.: Sibyllarum et prophetarum de Christo Vaticinia. Cfr. J. B. Audiffredi Catalogus historico-criticus Romanarum editionum saec. XV, Romae 1783, pp. 195, 244, 353-54; A. M. Hind, An Introduction to a History of Woodcut, Londra 1935, vol. II, pp. 400, 402; M. Sander, Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530, Milano 1942. Sul de Barberis, dopo G. Meersseman e D. Planzer, Magistrorum ac Procuratorum Generalium Ordinis Praedicatorum Registra litterarum minora, 1469-1523, in « Monumenta Ordinis Praedicatorum Historica », XXI, Romae 1947, p. 51; v. ora l'articolo nel Dizionario Biografico degli Italiani (s. v. Barbieri, Filippo), con l'avvertenza che la poetessa Faltona ivi menzionata è, evidentemente, Proba Petronia e che il libro fu sì dedicato a Oliviero Carafa che aveva allora ancora il titolo di arcivescovo di Napoli (che egli mantenne sino al 1485 per riassumerlo più tardi: v. G. A. Summonte, Dell'Historia della Città, e Regno di Napoli, to. III, Napoli 1675, p. 507), ma specialmente era il cardinale protettore dell'Ordine cui apparteneva il de Barberis. Nello

Sulla parete destra sono dipinti: in alto, il miracolo del crocifisso che parla a San Tommaso [11], sotto, per quasi tutta l'estensione della parete, il trionfo, o, per usare il termine vasariano, la « disputa » di San Tommaso; infine lo zoccolo era occupato da uno stupendo fregio monocromo, purtroppo quasi interamente perduto [12]. Sulla parete di fondo Filippino rappresentò l'Assunzione della Vergine e, nella pala d'altare, affrescò l'Annunciazione e San Tommaso d'Aquino che presenta il cardinale Carafa alla Vergine. Infine sulla parete di sinistra,

---

stesso anno 1481 Oliviero Carafa presiedeva al capitolo generale dei Domenicani (S. L. Forte, op. cit., p. 24). La posizione eminentissima del Cardinale può forse diminuire il valore indicativo, per la ricostruzione dei suoi orientamenti e dei suoi rapporti personali, delle numerose dediche a lui indirizzate.

Le Sibille di Filippino Lippi recano cartigli con il testo dei *Vaticinia* del Barbieri, ma non mostrano altri contatti, se non assai vaghi, con le due serie di incisioni che ne derivano. Ebbero invece a loro volta un'eco nella storia dell'incisione nel Rinascimento, poiché dall'affresco della Delfica derivò un suo legno Lucantonio degli Uberti (A. M. Hind, Early Italian Engraving. A Critical Catalogue, Londra 1938, tav. 308; D, III, 3; p. 213, n. 3).

[11] Il crocifisso del miracolo è conservato nella cappella Carafa in S. Domenico Maggiore a Napoli, ma non fu proposto come modello a Filippino (né ad altri artisti del Rinascimento; cfr. l'incisione attribuita a Cristofano Robetta in Hind, Corpus, D. II. 42). Il Mengin, Les deux Lippi, Parigi 1932, pp. 164-65, supponeva che nella lunetta fossero rappresentati due episodi: il forzoso ritiro del Santo a Roccasecca e il miracolo del Crocifisso; U. Baldini, in Baldini e Berti, Filippino Lippi, Firenze 1957, p. 85, dà una traduzione abbastanza fedele del testo del Mengin, che è interessante per il supposto episodio di Roccasecca: il giovane con il berretto rosso, sul fondo, sarebbe « il santo... appoggiato ad una colonna, in assorta meditazione (jeune homme pensif addossé à une colonne), dopo che la madre lo aveva fatto tornare a casa togliendolo dal Convento domenicano ove era voluto entrare e dopo che lo aveva costretto a riprendere gli abiti civili; sul davanti, a destra, il fratello (per il Mengin lo stesso Tommaso) che ora espone al padre, alla presenza della madre e della sorella, l'irresistibile richiamo alla vocazione di Tommaso ». Per accogliere tale esegesi si dovrebbe però ammettere che il conte d'Aquino fosse raffigurato con tutti i connotati di un infedele (« le père, qui porte une large coiffure orientale », notava il Mengin). Mi sembra piú aderente all'impostazione generale di un affresco del Quattrocento ammettere che tutti i personaggi sulla destra siano rappresentati in funzione del miracolo del crocifisso: come il giovane monaco abbandonando scalzo il convento corre ad avvertire gli altri dell'avvenimento, così fa il giovane in primo piano, verso il quale si volge quello sul fondo, ritenuto lo stesso San Tommaso, e tanta è la forza persuasiva del miracolo da essere immediatamente accolto dalle donne e da sconvolgere gli eretici, se non proprio gli infedeli. In tal modo la lunetta si ricollega al tema dell'affresco sottostante.

[12] Cfr. Il Veltro, cit., p. 58 e fig.

nella quale, oltre a una finestra, doveva anche aprirsi una porta per mettere in comunicazione il vano della tomba con la cappella, aveva dipinto la lotta delle Virtù contro i Vizi.

Le drammatiche vicende della famiglia Carafa nel XVI secolo e lo zelo riparatore di San Pio V costarono alla cappella la demolizione della parete sinistra e la chiusura della cappellina tombale, per erigere il cupo monumento disegnato da Pirro Ligorio [13]. Scomparvero così le « poesie molto belle » che Filippino aveva « ingegnosamente trovate » per l'affresco opposto a quello del trionfo.

« Vi si vede(va) », secondo la descrizione del Vasari, « dove la Fede ha fatto prigiona l'infedeltà, tutti gli eretici ed infedeli. Similmente, come sotto la Speranza è la Disperazione, così vi sono molte altre Virtù che quel Vizio, che è lor contrario, han soggiogato » [14].

Non esiste altra memoria degli affreschi perduti, che io sappia; tuttavia in questo contesto sembra interessante un foglio, fra i disegni riferiti a Filippino Lippi agli Uffizi [15], che forse ci conserva non certo il ricordo della parete perduta, ma con qualche probabilità quel momento iniziale della ricerca, nel quale il pittore andava saggiando le soluzioni che il tema suggeriva e intanto si aggiornava sulle fonti iconografiche disponibili. Le Virtù, che sul recto e sul verso del foglio sono delineate sommariamente nell'atto di soggiogare il Vizio « lor contrario », non sono infatti un'invenzione di Filippino, ma una derivazione diretta da una raccolta di modelli del 1450 circa, il cosiddetto « Libro di Giusto », o dalla sua fonte [16]. Che nel foglio degli Uffizi il segno sia meno estroso e più approssimativo che nei disegni più certi di Filippino, è dunque dovuto al loro carattere riflesso, quasi promemoria di una composi-

---

[13] Cfr. J.-J. Berthier, L'église de la Minerve à Rome, Roma 1910, p. 191 ss. Per le vicende della famiglia, dopo l'encomiastico B. Aldimari, Historia genealogica della famiglia Carafa, Napoli 1697, e A. von Reumont, Die Carafa von Maddaloni, Berlino 1851, v. ora il ben documentato R. De Maio, Alfonso Carafa Cardinale di Napoli (1540-1565), Biblioteca Vaticana, Studi e Testi, 210, 1962. È curioso osservare come sia nella cappella, sia nella vicina cappellina, tutti gli stemmi Carafa risultino sfregiati a bella posta.

[14] Vasari-Milanesi, p. 468.

[15] N. 617, Orn.

[16] A. Venturi, Il libro di Giusto per la cappella degli Eremitani in Padova, Le Gallerie Nazionali Italiane, IV, 1899, pp. 345-76 e V, 1902, p. 391 ss. Gli studi successivi hanno però capovolto completamente l'impostazione del Venturi: per tutti v. ora R. W. Scheller, A Survey of Medieval Model Books, Haarlem 1963, cat. n. 29, p. 202 ss.

zione già vista; possiamo perciò con tranquillità affidarci all'attribuzione a Filippino del Berenson [17], per la quale la datazione più probabile cadrebbe nel periodo della Minerva. Indirettamente il rapporto con gli affreschi della cappella Carafa troverebbe conferma nell'origine romana del repertorio raccolto nel « Libro di Giusto » — o dovremo supporre una visita di Filippino, reduce dalle « integrazioni » agli affreschi di Masaccio e di Masolino al Carmine, agli affreschi dello stesso Masolino in palazzo Orsini?

Uno dei disegni del « Libro di Giusto » rappresenta anche la Fides Catholica che opprime l'eretico Ario; ma per il tema teologico erano già disposti programmi più ambiziosi. Certamente le linee generali dell'argomento dovevano essere state fissate dal Carafa, ma non in modo così rigido come si potrebbe pensare. Un disegno di Filippino nel British Museum [18], che presenta una composizione notevolmente diversa dall'affresco compiuto, ci dimostra come nella ricerca di un risultato estetico conseguente l'artista introducesse varianti profonde che toccavano anche il « soggetto » dell'opera. Nella redazione definitiva, notevoli sono specialmente la scomparsa del cardinale, che nella prima idea compariva con tutto il seguito per cogliere le ultime battute con cui San Tommaso confondeva la schiera dei suoi avversari, e la severa gravità che Filippino ha saputo imprimere nei due gruppi raccolti a semicerchio intorno al Santo Dottore.

Non che una seriosa monumentalità fosse divenuta congeniale a Filippino Lippi. Nello sfondo della « Disputa di San Tommaso » egli coglie un suggerimento sicuramente affiorato dalla conversazione con il cardinale e bonariamente e spiritosamente lo ridimensiona, privandolo del tono eroico che forse sarebbe stato desiderato. In fondo alla scena, ai due lati del curioso monumento che ospita San Tommaso, si scorgono due angoli molto caratteristici della Roma quattrocentesca, la cui immaginaria continuità, al di là del monumento, è sottilmente suggerita da una variazione di livello: più in alto, a sinistra, il Laterano, con la Scala Santa e la statua di Marco Aurelio, un tempo ritenuta di

---

[17] B. Berenson, The Drawings of the Florentine Painters, 2ª ed., Chicago 1938, II, n. 1333 A. È ritenuto copia o imitazione da A. Scharf, Filippino Lippi, Vienna 1935, p. 132, n. 339 e da M. Fossi, Mostra di disegni di Filippino Lippi e Piero di Cosimo, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze 1955, n. 62, p. 23. Nell'inventario degli Uffizi è riferito a Benedetto da Rovezzano.

[18] A. E. Popham e Ph. Pouncey, Italian Drawings in the Dept. of Prints and Drawings in the British Museum, Catalogue, Londra 1950, n. 131, p. 78 ss., tav. CXX.

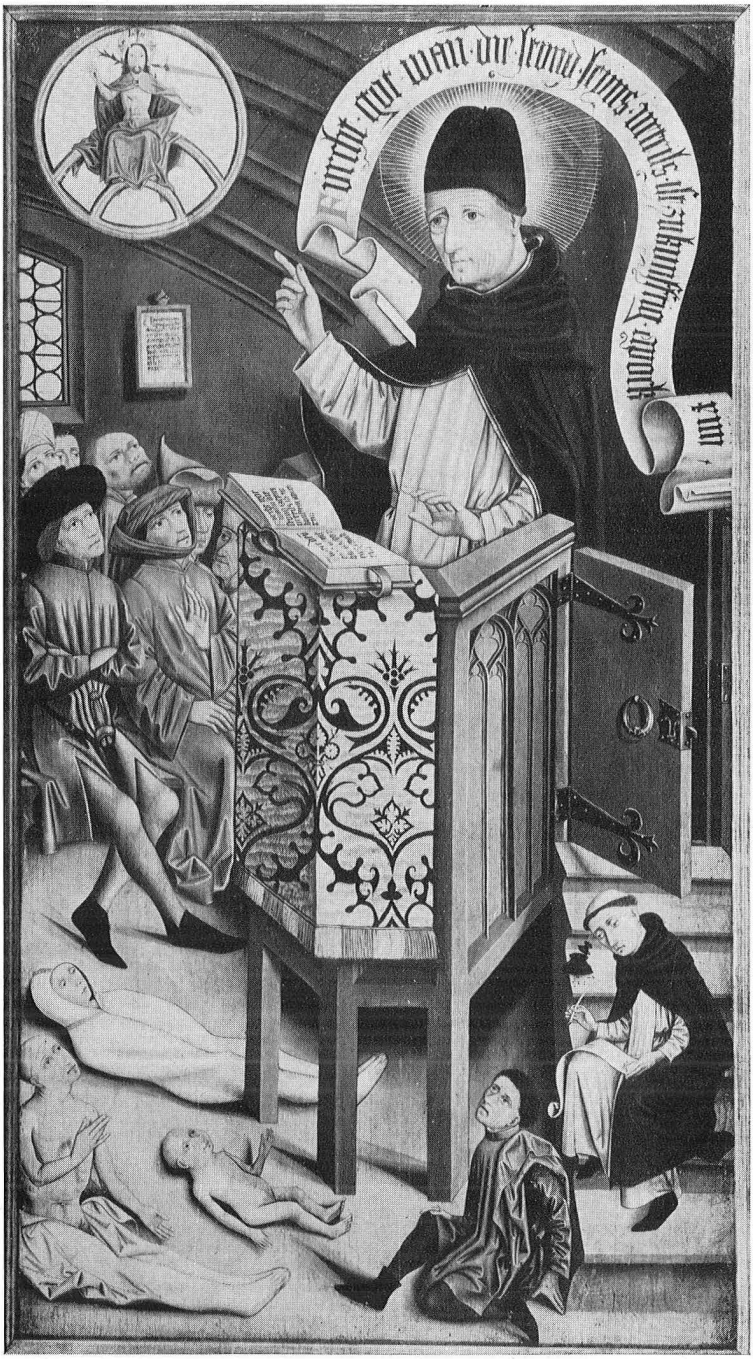
Costantino; più in basso, a destra, scorre il Tevere, visto dalla sponda di Santa Sabina all'altezza del porto di Ripa Grande. Dunque un giro d'orizzonte quasi completo sulla città. E naturalmente che siano proprio questi due luoghi a riassumerla non è un caso. La scelta di Ripa Grande aveva un significato preciso per Oliviero Carafa, che di là era salpato il giorno di Corpus Domini del 1472 per un'avventurosa spedizione contro i Turchi; sicché quell'angolo remoto e tranquillo che Filippino ha descritto con tanto amabile familiarità — le acque chiare, non disturbate da alcuna imbarcazione [19], il ciuchino che recalcitra e gli uomini indaffarati sotto il sole o tranquilli nella fresca ombra tra le case — dovrebbe in realtà risuonare di echi di guerra. E motivi di guerra e di mare Filippino ha generosamente distribuito in tutti i partiti decorativi della cappella: persino una lampada navale, mi sembra, fra una mitra e una navetta per l'incenso nel fregio che spartisce la parete del « Trionfo » dalla lunetta. Sembrerebbe, dunque, che nel 1492, vent'anni dopo quegli avvenimenti, Oliviero Carafa ancora tornasse col pensiero all'idea della riconquista dei Luoghi Santi e che il palazzo di Costantino fosse contrapposto al porto sul Tevere a ricordo della città di Costantino, la Nuova Roma, non più raggiunta. La commossa descrizione che Filippino dà delle mura antiche avrebbe dunque lo stesso tono elegiaco delle invocazioni che Ciriaco d'Ancona aveva apposto ai suoi rilievi di Santa Sofia, e che l'amico di Filippino, Giuliano da Sangallo, quasi negli stessi anni andava diligentemente ricopiando [20]. Sarà invece più opportuno accettare con discrezione l'encomio di Filippino, non tanto nel paesaggio, dove è già alquanto attenuato, quanto nelle ricche panoplie, che sfruttano abilmente l'occasione di mettere in scena un trionfo secondo il modo antico.

P. Halm ha acutamente riconosciuto le derivazioni dall'antico di tanti spunti nell'organismo decorativo della cappella [21]. Mi domando se Filippino non avesse approfondito il richiamo all'antico in un discorso più coerente delle sporadiche citazioni che si possono indicare. Il grande fregio in chiaroscuro con gli oggetti liturgici, di cui si è già detto, è sicuramente una novità rispetto agli stessi affreschi che il Pinturicchio aveva dipinto in Palazzo Colonna. P. Halm ha dimostrato

[19] Eppure la vista di velieri e di barconi ancorati doveva essere di tutti i giorni, come provano il disegno del Codice Escorialense e molte altre vedute del porto, sino a quella del Vanvitelli nella galleria dell'Accademia di San Luca.

[20] Biblioteca Vaticana, cod. Barb. lat. 4424, fol. 46r (già 44) e fol. 30r (già 28).

[21] P. Halm, Das unvollendete Fresko des Filippino Lippi in Poggio a Caiano, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, III, 1929-32.



la sua derivazione da architravi romani del tipo di quello che si trovava prima in San Lorenzo fuori le mura ed è ora in Campidoglio [22]. Si trattava di un pezzo di antichità alquanto popolare alla Minerva, non tanto perché il Cardinale Protettore era interessato anche alla basilica di San Lorenzo [23], quanto perché proprio sul fregio di quell'architrave si era forse già appuntata l'attenzione di Annio da Viterbo, che vi aveva scoperto il misterioso e sacro linguaggio che Osiride aveva trasmesso dagli Egizi agli Italici [24]. Filippino sembra far tesoro dell'occasione, che gli consente di collegare gli elementi del suo ricco repertorio di grottesche antiche a simboli ed enigmi nuovi da lui inventati (gli oggetti liturgici, il ramo d'olivo nella caraffa, che compone il nome del cardinale) in un discorso coerente e curiosamente allusivo, quasi un nuovo geroglifico cristiano. Tra le imprese profuse con tanto « bizzarra invenzione » (per ricorrere ai termini del Vasari che queste cose ammirò moltissimo) rimane per me ancora misterioso il senso di un medaglione, replicato due volte, sulla parete dell'altare: un monumentale cammeo come quelli immaginati in Palazzo Medici a Firenze, o come i rilievi all'antica di Bertoldo nel palazzo di Bartolomeo Scala, che forse si potrà interpretare come una « sostituzione di sacrificio », liberazione dell'anima, grazie al sacrificio divino, dall'oppressione delle potenze infernali. Siamo a pochi mesi prima che il Pinturicchio inizi in Vaticano il ciclo « egizio » per Alessandro VI [25].

Tra gli emblemi riuniti nella cappella lo storico delle vicende politiche osserverà soprattutto quelli dipinti sulle costole della volta, dove, intorno allo stemma cardinalizio, rami nodosi si intrecciano allacciando il libro, impresa dei Carafa della Stadera, all'anello mediceo a punta

---

[22] ibid. p. 409.

[23] R. Krautheimer, Corpus Basilicarum Christianarum Romae, II, I, Città del Vaticano 1959, pp. 14-15.

[24] Il libro di Annio De commentariis antiquitatum fu pubblicato a Roma, da Silber, nel 1498; R. Weiss, An Unknown Epigraphic Tract by Annius of Viterbo, in Italian Studies to E. R. Vincent, Cambridge 1962, p. 101 ss., pubblica due copie di una redazione delle tavole pubblicate nei Commentaria che egli data con sicurezza prima dell'ottobre-dicembre 1493, allorché furono scoperte a Viterbo le statue di cui Annio parla nella sua Quarta institutio (Cybelaria, fol. d ii).

[25] V. il commento di F. Saxl, The Appartamento Borgia, in Lectures, Londra 1957, pp. 174-88. Sui « geroglifici » rinascimentali, dopo K. Giehlow, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Renaissance, in « Jahrbuch d. Kunsth. Samml. d. allerh. Kaiserh. », XXXII, 1915, e L. Volkmann, Bilderschriften der Renaissance, Lipsia 1923, v. ora: E. Iversen, The Myth of Egypt and its Hieroglyphs, Copenaghen 1961.

di diamante. È vero che Filippino Lippi era stato raccomandato al cardinale Oliviero da Lorenzo il Magnifico, ma non si può credere che i simboli delle due famiglie sarebbero stati accostati in modo tanto palese e così cospicuo senza espresso desiderio del committente. Ricerche d'archivio forse potranno aiutarci a comprendere quanto qui sia dovuto al desiderio di sottolineare che l'artista fosse segnalato dal Magnifico (« essendo dal Magnifico Lorenzo commendato, lo haveriamo proposto ad uno Apelle, overo a tucta Italia », aveva scritto Oliviero) e quanto a vincoli precisi fra le due famiglie Carafa e Medici.

Dove poi dovremmo supporre più decisivo l'intervento del committente è nella scelta dei ritratti fra coloro che assistono alla « Disputa di San Tommaso ». Eppure, come ora vedremo, anche qui all'artista fu concesso un grado di iniziativa assai più grande di quello che i nostri schemi storiografici forse gli avrebbero permesso.

La prima figura sulla destra, il padre domenicano dai gesti grandi e forbiti, e grande in tutto, perché costruito dalla natura quasi senza risparmio, ha già suscitato l'attenzione degli storici. Per il Berthier [26] egli dovrebbe essere identificato con il padre Valentino Evangelisti da Camerino, Provinciale per la Provincia Romana all'epoca dell'affresco. Il Mengin [27] gli attribuiva « une certaine ressemblance avec le cardinal » e pensava che fosse « quelqu'un de sa famille »; U. Baldini [28] vi riconosce, con riserva, lo stesso Oliviero, forse supponendo che il potente cardinale protettore si fosse spinto sino ad indossare l'abito dell'Ordine.

I confronti con la medaglia fiorentina del 1498, legata alla sentenza contro il Savonarola [29], e con il ritratto tombale nella stessa chiesa della Minerva [30] renderanno facile il riconoscimento di Gioacchino Torriani, o della Torre, il Maestro Generale dell'Ordine dal 1487.

È un ritratto anche quello del padre domenicano, quasi nascosto, che si volge verso il Maestro Generale con aria interrogativa — il Torriani ha infatti lo sguardo rivolto in alto, verso il raggio luminoso che, sulla sinistra, si dirige dal cielo verso il Santo Dottore. Il Berthier non pensò a questo *locus communis* della pittura del Rinascimento e si sovvenne invece dello strabismo di Tommaso de Vio, il Caietano, e, interpretando la positura del ritratto come un espediente

[26] Op. cit., p. 173.

[27] Op. cit., p. 170.

[28] Op. cit., p. 86.

[29] G. F. Hill, A Corpus of Italian Medals of the Renaissance, Londra 1930, n. 1089.

[30] Fot. Gabinetto Fotografico Nazionale E 54040 ed E 54041.

di Filippino per celare il difetto, sperò di avere qui un documento iconografico del grande teologo [31]. Ma potrebbero esservi altre candidature, fra le altre quella di quel Domenico Spadafora che il Torriani aveva preso come suo socio [32].

Anche la figura successiva, *Manicheus*, sembrerebbe un ritratto; ma non saprei di chi, anche se è facile riconoscerne l'abito trecentesco, che Filippino aveva già fatto indossare a Simon Mago nell'affresco della cappella Brancacci a Firenze [33]. Non è invece un ritratto il volto profetico che si affaccia dietro al dubbioso Manicheo; però la fronte alta, gli occhi incavati, il naso diritto e sottile e specialmente la lunga, candida barba, sono tutti attributi tradizionali del ritratto rinascimentale di Aristotile [34]. Non sono ritratti neanche i due giovinetti in primo piano, identificati con Giovanni e Giuliano de' Medici dal Berthier [35], mentre corrispondono a due tipi abbastanza frequenti nell'opera di Filippino. La loro presenza accanto a eretici di epoche diverse e a personaggi contemporanei — e forse vicino allo stesso Aristotile — sta a significare il valore extra-temporale delle definizioni tomistiche e la continuità dell'insegnamento del Santo. Non è forse un caso che, mentre uno dei due indossa un elegante abito fiorentino, l'altro sia drappeggiato all' « antica », come se essi appartenessero a due generazioni diverse di discepoli; né, chi abbia in mente il disegno preliminare nel British Museum [36], sarà sorpreso di scoprire che i calzari del giovane « antico » hanno teste e zampette di cane, i simbolici *domini canes*, appunto [37].

---

[31] Op. cit., pp. 173-74.

[32] P. A. Walz, O. P., Compendium Historiae Ordinis Praedicatorum, Romae 1948, p. 96.

[33] P. Meller, La cappella Brancacci, problemi ritrattistici ed iconografici, in « Acropoli », 1960-61, fasc. III, p. 186 ss. e fasc. IV, p. 273 ss.: in fasc. IV, p. 284 l'ipotesi che il Simon Mago sia il ritratto di quel « Raggio sensale » che aveva fatto il modello dell'Inferno di Dante, il cui ritratto è menzionato dal Vasari (Vasari-Milanesi, III, pp. 462-63) fra quelli eseguiti da Filippino nella cappella Brancacci. Anche U. Baldini, op. cit., p. 24, nota la somiglianza con Dante del Simon Mago, somiglianza che mi sembra ancora più stretta nel Manicheus della Minerva. Ma non so spiegarmi perché Dante dovesse impersonare il tipo dell'eretico.

[34] Cfr. L. Planiscig, Leonardos Porträte und Aristotiles, in Festschrift für J. Schlosser, Vienna 1927, p. 137 ss.

[35] Op. cit., p. 179.

[36] Cfr. nota 18.

[37] Il giuoco di parole non era ignoto a Filippino, che doveva conoscere assai bene gli affreschi di Andrea di Buonaiuto nel Cappellone degli Spagnuoli in Santa Maria Novella a Firenze.

Un profilo avido, grossolano, più torbido che sensibile, un volto abbronzato dalla vita all'aria aperta, emerge dal gruppo subito dopo il supposto Aristotile. Debbo riparare all'errore di aver creduto di attribuire simili fattezze a un uomo che aveva tutt'altro stile [38]: dopo molte esitazioni, ritengo di poter ora sciogliere ogni dubbio presentandolo come il figlio di Lorenzo de' Medici, Piero. Chi ricordi il volto di scolaro presuntuoso dell'*Omero* della Laurenziana, del 1488, — aveva allora sedici anni — non sarà sorpreso di riconoscerlo ora in questo volto appesantito e indurito, stolidamente superbo: il profilo che appare su una medaglia fiorentina di poco anteriore al 1494 è assai vicino a quello dell'affresco di Filippino e il ritratto del Bronzino, certamente basato su di un modello antico [39], sembra in questo caso un documento d'identità del tutto sicuro.

Non oserei dare un nome all'anziano gentiluomo che si volge verso il gruppo degli astanti con aria asseverativa, difficile a identificarsi per via dello scorcio e, che è peggio, per una rottura che si è prodotta nell'intonaco; tanto più che da alcuni segni non sembra di poter escludere l'eventualità di un ritratto postumo [40].

Per trovare altri ritratti dobbiamo rivolgerci al gruppo opposto, in cui due personaggi spiccano con caratteri individuali assai decisi. Il primo sulla destra, forse un po' goffo nella sua livrea ufficiale su cui il ritratto si innesta con difficoltà, è già stato riconosciuto dallo Scharf [41] come un personaggio che appare altre volte nell'opera di Filippino. L'identificazione, di Roberto Longhi, di un doppio ritratto nella collezione Guggenheim di New York con una tavola di Filippino Lippi celebrata in due poesie latine di Alessandro Braccesi, che vi indica con sicurezza i ritratti dello stesso Filippino e di Piero di Francesco del Pugliese [42], ci consente ora di riconoscere senza possibilità di dubbio

---

[38] Op. cit., p. 61, a proposito di Lorenzo di Pierfrancesco.

[39] Cfr. Trapesnikoff, Die Porträtsdarstellungen der Mediceer des XV. Jahrhunderts, Strasburgo 1909; per altri ritratti cinquecenteschi retrospettivi cfr. G. Poggi, in « Rivista d'Arte », VI, 1909, p. 321 ss. (doc. 8 per un ritratto di Piero di Lorenzo di G. B. Paggi).

[40] P. Meller, op. cit., ha dimostrato come Filippino fosse ricorso in alcuni casi ad inserire negli affreschi della cappella Brancacci ritratti di persone già morte ricavati da maschere mortuarie.

[41] Op. cit., p. 37, n. 72.

[42] V. F. Gamba, Filippino Lippi nella storia della critica, Firenze 1958, pp.88-89, fig. 32. Cfr. anche P. Meller, op. cit., fasc. III, pp. 189-90 e 222, n. 11.

il volto dell'amico e patrono di Filippino nell'affresco della Minerva. Non so quanto il nome di Piero del Pugliese dicesse a Oliviero Carafa. A Filippino diceva certo moltissimo, e la sua presenza qui alla Minerva sembra quasi lo scioglimento di un voto all'amicizia. A un altro membro della famiglia del Pugliese, a Francesco di Filippo, egli aveva infatti affidato l'esecuzione del testamento scritto prima di intraprendere il viaggio per Roma [43]. È poi un altro segno di cordiale amicizia la disinvoltura con cui Filippino, alla Minerva e forse nell'Adorazione dei Magi da Scopeto e negli affreschi Brancacci,[43b] adopera la maschera autoritaria dell'amico nella funzione di additare, col piglio più severo, il centro morale dell'azione; quasi un trasferimento, celato dall'aria burbera, del volto dello stesso artista [44].

Nel giovane che appare alle spalle di Sabellio il Berthier indicò una stretta somiglianza con il « Giovane con la medaglia » del Botticelli agli Uffizi [44b]. E veramente non si può disconoscere una stretta parentela fra i due ritratti. Ma di nessuno dei due è dimostrata l'identità. Che il quadro degli Uffizi ritragga un discendente di Cosimo il Vecchio direi che è provato, ancor più che dalla medaglia tanto ostentata, dall'aderenza a quello stesso stampo di famiglia che in Giuliano de' Medici aveva forse trovato, almeno per le fonti iconografiche, l'impronta più inconfondibile. Nell'affresco della Minerva quegli stessi tratti ritornano appesantiti dagli anni, ma così evidenti da far dubitare di avere qui un ritratto di Giulio, il futuro Clemente VII, se ciò non fosse impossibile per la data dell'opera. In quanto al quadro del Botticelli, le date proposte oscillano dal 1470 circa al 1492 [45]. Se non vi fossero altri argomenti, il confronto con l'affresco della Minerva basterebbe ad escludere questa ultima data; per quella più alta i termini solitamente citati sono il terso San Sebastiano di Berlino, datato al 1474 e ancora così fervidamente legato alla monumentalità scontrosa del Pollaiuolo, e gli scarni

---

[43] A Scharf, op. cit., 1935, p. 89, Doc. X.

[43b] Adorazione dei Magi: fot. Alinari n. 782; sugli affreschi Brancacci: P. Meller, op. cit. (ivi anche per altre proposte di identificazione di ritratti di Piero del Pugliese).

[44] Sul carattere soggettivo di questo tipo di figure, cfr. A. Neumeyer, Die aus dem Bilde blickende Figur, in « Kunstchronik », VII, 1954, p. 287 ss.

[44b] Op. cit., p. 179.

[45] Le diverse opinioni sono esposte da R. Salvini, Tutta la pittura di Botticelli, I, Milano 1958, p. 46, tav. 47. Il Salvini propende per la datazione 1473-74 per « l'impronta del linguaggio pollaiuolesco e ... (le) analogie fortissime col San Sebastiano di Berlino ».

ritratti di Lorenzo e di Giuliano de' Medici, da datarsi, al più tardi, al 1478 [46]. È vero che rispetto a queste ultime impassibili constatazioni di un volto il « Giovane con la medaglia » appare più appassionato, e nuovo e grande nel taglio della figura, che si affaccia quasi aggressiva in primo piano, diversamente dalla ritrosia fiamminga del ritratto mediceo già nella Galleria Corsini di Firenze — che è, forse, la stessa persona e, forse, non lo stesso pittore [47], — o dal prezioso intarsio degli altri ritratti del Botticelli in quegli anni. La stupenda tensione delle mani ricorda le Grazie e la supposta Flora nella « Primavera », un dipinto che precede di poco l'anno '80 [48]. E se il giovane della Minerva si dimostra sulla trentina, nel 1492, quello degli Uffizi sembrerebbe di poco al di sotto dei vent'anni.

Di più non si potrebbe affermare, poiché l'unico, nella cerchia più stretta dei Medici, che meglio avrebbe potuto rispondere a questi dati anagrafici, Lorenzo di Pierfrancesco, ci presenta un volto del tutto diverso in un dipinto di Filippino del 1496 [49].

La conclusione degli affreschi ha un termine *post quem*, come si è detto, nella menzione di una visita di Alessandro VI l'8 settembre del 1492. La presenza di Piero e la mancanza di Lorenzo de' Medici ci consente ora di precisare che la zona all'altezza dei ritratti era affrescata da Filippino dopo il 12 aprile del 1492, dopo, cioè, che la notizia della morte di Lorenzo il Magnifico aveva raggiunto Roma [50]. In tali circostanze, può forse interessare il biografo del cardinale Carafa che egli avesse lasciato rappresentare l'erede del Magnifico nella sua cappella, mentre per lo storico dell'arte il fatto che Filippino fosse così

[46] Il Salvini, op. cit., pp. 47-48 suppone del 1475 circa le due tavole con i ritratti di Lorenzo e di Giuliano rispettivamente nelle collezioni Lazzaroni e Crespi, e posteriori al 1478 gli altri ritratti di Giuliano, non tutti e non del tutto autografi.

[47] Per la bibliografia relativa v. R. Salvini, op. cit., p. 46, tav. 46.

[48] Il Horne, Alessandro Filipepi commonly called Botticelli, Londra 1908, ha dimostrato che il quadro dovette essere dipinto dopo il 1477, anno in cui Lorenzo e Giovanni di Pierfrancesco de' Medici acquistavano la villa di Castello, da cui proviene; la datazione solitamente accolta è nel 1477-78, anche supponendo che negli affreschi eseguiti l'indomani della congiura dei Pazzi, con le effigi degli impiccati, il Botticelli si fosse già volto verso Andrea del Castagno, di cui risente nel Sant'Agostino di Ognissanti, del 1480. Ma è piú prudente lasciare il margine di tre anni, 1477-1480, non potendosi datare un'opera sui supposti caratteri stilistici di un'altra perduta.

[49] Nell'Adorazione dei Magi di Scopeto: v. fot. Alinari 778.B. G. F. Hill, Corpus, nn. 1054 e 1055, pubblica due medaglie di Lorenzo; il n. 1055 lo ritrae più giovane e somigliantissimo al quadro di Scopeto.

[50] Lettera di Giovanni de' Medici al fratello Piero del 12 aprile 1492, da Roma. Vedi G. Roscoe, Vita di Lorenzo de' Medici, ed. ital., Pisa 1816, IV, p. 82.

pronto ad offrire ritratti aggiornati dei suoi contemporanei fiorentini può sembrare una conferma dell'ipotesi che il soggiorno a Roma fosse stato interrotto da visite a Firenze [51].

Non so se ai ritratti fiorentini ne corrispondessero altri, di Napoletani o di Romani, posti sulla parete opposta, in prossimità della tomba. È certo che le singole parti della cappella avevano fra loro una corrispondenza, anche tematica, cui conviene brevemente accennare. L'assunto della « Disputa » è la definizione tomistica dell'unione ipostatica; sono perciò convocati in giudizio gli eretici che questo problema hanno dibattuto: Apollinare, Nestorio, Sabellio, Ario, Eutiche e, giustamente, Mani [52]. Tra l'altro è singolare la posizione incerta di Eutiche, nell'affresco, che dimostra una conoscenza approfondita delle fonti [53]. Lo stesso argomento è dibattuto, in una intuizione ispirata, ma oscura, dai vaticini delle Sibille, nella volta. Un rapporto morale, fra la conoscenza di Dio e la liberazione dal Male (non per nulla il cartiglio dell'infedele schiacciato da San Tommaso reca l'iscrizione: *sapientia vincit malitiam*) era stabilito dalla contrapposizione, al Trionfo di San Tommaso, del Trionfo delle Virtù contro i Vizi, per cui a San Tommaso che trionfa confortato da Philosophia, Theologia, Dialectica e Grammatica (le quattro personificazioni sono qui la controparte razionale delle Sibille) corrispondeva « la Fede (che) ha fatto prigiona l'infedeltà, tutti gli eretici ed infedeli ».

La « pala » dell'altare riassume i temi della cappella, con la presenza dell'Annunciata e di San Tommaso e, come già accennai una volta [54], ci introduce forse anche all'altro elemento del complesso, la tomba del cardinale.

Infatti la volticina dietro l'Angelo Annunziante, nella « pala », presenta la stessa spartizione del soffitto della cappella funeraria del cardinale, che potremmo supporre fosse già progettata prima che Filippino lasciasse Roma per ritornare a Firenze, dove l'attendeva il lavoro, lasciato in tronco, della cappella Strozzi in Santa Maria Novella.

Il Vasari ci racconta con precisione il seguito degli avvenimenti dopo che erano stati tolti i ponti dalla cappella Carafa: prima Filippino

---

[51] Nel 1490-91 Filippino partecipava al concorso per la facciata di Santa Maria del Fiore. Cfr. Mengin, op. cit., p. 159; L. del Moro, *La facciata di S. Maria del Fiore*, I, Firenze 1887, pp. 20-22.

[52] I nomi sono iscritti in lettere d'oro sulle vesti. Il copricapo di Nestorio, spesso citato come orientale, è invece tipicamente fiorentino.

[53] Eutiche è ricordato da San Tommaso per essersi ravveduto.

[54] Op. cit., pp. 63-64.

tornò a Firenze e dette l'avvio agli affreschi nella cappella Strozzi, « ma fatto il cielo, gli bisognò tornare a Roma: dove fece, per il detto cardinale (Carafa), una sepoltura di stucchi; e di gesso, in uno spartimento della detta chiesa, una cappellina allato a quella, ed altre figure; delle quali Raffaellino del Garbo, suo discepolo, ne lavorò alcune » [55]. Non dovette dunque passare molto tempo fra il compimento della cappella e la sistemazione della « cappellina », anche se Vasari afferma che Filippino, a Firenze, si era messo a lavorare per Filippo Strozzi « con suo commodo » [56]. Nel 1497 Oliviero Carafa già pensava alla costruzione del Succorpo nel duomo di Napoli, e aveva quindi abbandonato 'idea della tomba alla Minerva; nel 1496 Filippino firmava l'Adorazione dei Magi a Scopeto (ora agli Uffizi), dunque era di nuovo a Firenze; nel 1495 si sa che firmava un testamento, e si potrebbe pensare che di nuovo avesse voluto scrivere le sue volontà prima di partire per Roma [57]. Ma si può raggiungere una precisione maggiore.

Le pitture della volta della cappellina ancora conservate presentano due brevi cicli: uno è la sequenza, in quattro scomparti, di un sacrificio pagano; l'altro, sempre in quattro parti, è la storia di Virginia. Curiosamente le stesse figure delle due serie, riprese in modo confuso, come *excerpta* di un testo saccheggiato, si ritrovano, offuscate dalle ridipinture, nella Sala delle Sibille dell'Appartamento Borgia, affrescata dal Pinturicchio e dai suoi aiuti « non prima del 1495 », ma prima del dicembre di quell'anno [58]. E poiché queste decorazioni dell'appartamento pontificio sicuramente dipendono da quelle della tomba Carafa, abbiamo acquisito un termine *ante quem* abbastanza sicuro. Nella notte fra il 4 e il 5 dicembre del 1495 la chiesa della Minerva era invasa dalle acque del Tevere, alte quasi un metro e sessanta, e forse già allora la decorazione della tomba del cardinale si offriva ai danni del tempo; non è anzi da escludere che fosse allora segnato il destino delle « altre figure » menzionate dal Vasari oltre alla volta.

Ma anche così mutilata la sepoltura della Minerva, dove il grande cardinale fu deposto soltanto provvisoriamente [59], è testimonianza pre-

[55] Vasari-Milanesi, p. 469.

[56] Ibidem

[57] Il testamento è menzionato dal Milanesi, ma non è reperibile: cfr. A. Scharf, Filippino Lippi, ed. Vienna 1950, p. 49.

[58] F. Ehrle e E. Stevenson, Gli affreschi del Pinturicchio nell'Appartamento Borgia del Palazzo ... Vaticano, Roma 1897, p. 45 ss.

[59] Nell'edizione del Vasari il Milanesi, I, p. 909, stranamente corregge l'affermazione dello stesso Vasari (« morì l'anno 1511 e fu sotterrato a Napoli nel Pisco-

ziosa della sua personalità. Qui, egli si accingeva ad affrontare la morte con la fierezza di un antico Romano: sulla sua tomba il *victimarius* sacrificava il toro, la processione si arrestava; duri esempi di valore civico, come il terribile atto di Virginio, confermavano la severa accettazione della sorte [60]. Fuori, sul muro che divideva la tomba dalla cappella maggiore, le Virtù — forse le virtù stesse del cardinale? — combattevano la loro lotta contro i Vizi e tutt'intorno, sui finti pilastri dipinti da Filippino e persino sulla balaustra che divide la cappella dal transetto [61], i trionfi di guerra parlavano della sua vita e delle sue opere; all'interno del sacello le « imprese » di Oliviero Carafa si fanno più ricercate e più intime: due angeli mesti sorreggono la stadera e il libro, con accanto due limpide caraffe in cui è tuffato il ramo d'olivo e da cui pendono due antichi *oscilla*; e una serie di terse caraffe si alterna ai cherubini, al centro, intorno allo stemma; una figura antica di donna — *Pax*? — siede con in mano un ramo d'ulivo sopra gli scudi e le corazze; forse in contrasto con la limpida caraffa, un cinocefalo prepara qualche sua mistura diabolica; più in là riappare l'antico simbolo romano dell'aquila che stringe il serpente nel rostro e ancora la fanciulla in piedi sul delfino, che nel repertorio quattrocentesco è personificazione della Fortuna, sorreggere in difficile ma perfetto equilibrio la fragile caraffa di vetro.

Tutto questo raffinato repertorio « romano » ha punti di contatto così stretti con l'affresco incompiuto di Poggio a Caiano [62] da far intravvedere con sufficiente chiarezza la presenza di Filippino dietro il suo giovane allievo, Raffaellino del Garbo — ma il carattere del tutto personale delle « imprese », e il ritrovarne alcune nel Succorpo di Napoli, indicano bene la partecipazione del cardinale all'elaborazione del tutto. In realtà questo piccolo « cielo della volta tanto fine », che così sottilmente raduna tutti i motivi più nuovi dell'arte del Rinascimento di fronte al tema della morte [63], è il nucleo originario del grandioso Suc-

---

pio ») per affermare che il cardinale morì ottantenne il 20 gennaio del 1551. Questa curiosa svista ha avuto una singolare fortuna (v. C. L. Ragghianti, edizione del Vasari, IV, p. 380, n. 25).

[60] Virginia è tra le eroine del *Triumphus Pudicitiae* (v. 136 ss.) e Virginio tra gli eroi del *Triumphus Famae* (v. 79 ss.) del Petrarca.

[61] Fot. Gabinetto Fotografico Nazionale E 54047: le foglie di ulivo e di quercia nei balaustri sono un'altra celebrazione di Oliviero Carafa.

[62] P. Halm, op. cit. La scoperta della tomba del cardinale, oltre a riproporre lo studio degli inizi di Raffaellino del Garbo, risolleva il problema della data dell'affresco di Poggio a Caiano.

[63] E. Panofsky, Grabplastik, Colonia 1964, p. 81. All'ultimo dei temi elencati

corpo, incomprensibile senza il primo saggio romano. E non vi è che da sperare che le « imprese » di Oliviero Carafa, rese ormai inconfondibili e sicure come sigilli, possano un giorno farci ritrovare, nel frontespizio di un manoscritto del Quattrocento, una traccia della sua biblioteca, andata smarrita [64].

---

dal Panofsky, « Aktievierung der Grabfigur », non si può qui rispondere, ma v. il ritratto del Carafa sull'altare della cappella e lo sviluppo successivo nella statua del Succorpo.

[64] Sul Succorpo: A. Muñoz, Studi sulla scultura napoletana del Rinascimento, I, Tommaso Malvito da Como e suo figlio Gian Tommaso, in « Bollettino d'Arte », III, 1909, p. 55 ss., specialmente p. 83 ss. (con la bibliografia precedente). Recentemente il soprintendente Prof. Raffaello Causa ha diretto nuovi restauri nel Succorpo. Ci si augura vivamente che egli voglia presto darne pubblica notizia e consentire così lo studio dell'insigne monumento.

Nell'archivio di San Pietro in Vincoli, dei Canonici Regolari Lateranensi, non esiste traccia della biblioteca che il cardinale lasciò alla chiesa di Santa Maria della Pace. Non vi sono ragioni sufficienti per attribuire al Carafa il cod. Vat. lat. 9490, veneto del '400 (v. Quinto Centenario della Biblioteca Apostolica Vaticana, Miniature del Rinascimento, Catalogo della Mostra, Città del Vaticano 1950, n. 130). Il piccolo codice, assai prezioso, con fogli purpurei scritti in oro ed argento, e miniature assai fini, ha a fol. 1^v e 17^r uno stemma che assomiglia a quello Carafa, e del resto l'autorità del cardinale si spingeva sino in Laguna (San Giorgio in Alga). Ma il calendario, che ricorda specialmente santi francescani, commemora soltanto San Pietro Martire, fra i Domenicani, e non dà particolare rilievo a San Giorgio, e, soprattutto, la preghiera « pro deuoto femineo sexu » (fol. 191) farebbero escludere che il codice fosse destinato a Oliviero Carafa.

È noto invece un altro codice dedicato a Oliviero Carafa, ma non eseguito sotto la sua sorveglianza: è il Vat. lat. 5874, con il testo di Plinio, dedicato a Oliviero da Benedetto Maffei (m. 1494): v. J. Ruysschaert, Recherche des deux bibliothèques romaines Maffei des XV^e^ et XVI^e^ siècles, in « La Bibliofilia », LX, 1958, vol. unico alla mem. di G. Mercati, Firenze 1959, n. 64, pp. 305, 335, e J. Bignami-Odier, Des manuscrits de Prospero Podiani à la Bibliothèque Vaticane, in Studi di Bibliografia e di Storia in onore di T. De Marinis, I, Verona 1964, pp. 130 e 131.