

Milan. The Church of S. Simpliciano. Its Formal Evolution Read and Documented by Line Drawings

Cesare Batistini

The text is essentially a careful, technical commentary on a series of architectural drawings, made in 1974, which delineate the various types of brickwork, fenestration, and support that have come to light in the restoration, begun in 1946, of S. Simpliciano. The problems posed by the foundation as well as those of the early medieval and Romanesque modifications of the church are examined in detail. Included are two proposals for the appearance of the original, paleochristian basilica and for that of the church after changes made presumably between the early seventh and tenth centuries. As the author notes, the tradition that St. Ambrose founded the church in the late fourth century is still unconfirmed. Whereas the present state of knowledge does not contradict such a supposition, it is only through eventual excavations inside the building that it may be established.

The "Parma Ildefonsus", Cluny, and Catalan Painting

Lorenza Cochetti Pratesi

The author reexamines the *De Virginitate Maria* in the Biblioteca Palatina, Parma (ms. 1650). The illuminations, the work of two artists, have been the subjects of numerous studies. The most recent is Meyer Schapiro's book (*The Parma Ildefonsus*, New York, 1964) in which the manuscript is considered a late eleventh-century product of the Cluny *scriptorium*. The present essay reopens the question of the origin of the manuscript. Through a comparison with Catalan fresco painting, particularly the work in S. Maria and S. Clemente, Tahull, S. Maria, Argolell, and the chapel in the castle at Orcan, the author argues that the *Parma Ildefonsus* was produced in Spain towards the end of the eleventh century. One artist is clearly part of the Ottonian tradition and surely had examples of the work of that school with him in Spain. The second miniature painter, responsible for fol. 102 of the *Parma Ildefonsus*, is of the Byzantine school, and his style is close to that of Constantinople.

Villard de Honnecourt and Novara: The Iconographic "Topoi" of the Frieze on the Novarese Broletto

Maria Laura Gavazzoli Tomea

The author examines literary and artistic sources for the frescoes on the southern facade of the Broletto at Novara. Through this research, she is able to date the work between c. 1230 and c. 1260 and to propose French or French-influenced artists as its authors. Particularly relevant to this argument are sources, found in Villard de Honnecourt's sketchbook, for the Novarese frieze. The exact meaning of the frescoes is as yet unknown. Nonetheless, the chivalric subject matter points to the knightly class as the commissioners of this public decoration.

Two Corvinian Codices: The Marciano Filarete and the "Epithalamium" at Volterra

Luisa Cogliati Arano

The author discusses two codices formerly in the Corvinian library at Buda. One, a copy of Filarete, is datable to 1489 and is housed in the National Library, Venice. The second, the *Epithalamium* of 1488, is in the Guarnucci Library, Volterra. Noting that the Venice Filarete is superior to another example at the National Library in Florence, the author proceeds to attribute the bulk of the former manuscript to artists active in the Venetian ambient. The exceptions are the first two illuminations. For these, the author suggests Ambrogio de Predis as the author and draws comparisons which include the illuminations in the Volterra manuscript and the sculpture at the Certosa of Pavia. She further raises the possibility that an « Ambrosio incisore », mentioned in Buda, is Ambrogio de Predis.

La « costruzione legittima » nella ricostruzione prospettica dell'« Ultima Cena » di Leonardo da Vinci

Francis Naumann

La complessa struttura spaziale ed il rovinoso stato di conservazione dell'*Ultima Cena* di Leonardo da Vinci hanno indotto diversi storici dell'arte a proporre ricostruzioni schematiche del dipinto (figg. 6, 7, 8, 9). Attraverso un esame accurato degli scritti di Leonardo sulla prospettiva lineare, che occupa la prima parte del saggio, l'A. propone una nuova ricostruzione del dipinto (fig. 13), basata sul metodo di costruzione prospettica impiegato da Leonardo — una versione alquanto modificata della « costruzione legittima » proposta precedentemente nella teoria del Quattrocento. Nella seconda parte del saggio, lo schema della « costruzione legittima » leonardesca, tratto dai suoi scritti nel Ms. A (disegno in basso alla fig. 3) è sovrapposto direttamente sopra i travi del soffitto cassettonato della camera dipinta nell'*Ultima Cena* (fig. 11) per calcolare il punto di vista del dipinto, che l'A. scopre trovarsi esattamente a 10.29 metri dalla sua superficie. Da questo punto di vista, i travi longitudinali del soffitto vengono proiettati sopra e dietro lo schermo delle lunette e, combinando questa proiezione con l'osservazione che lo spazio illusorio si dilata lateralmente oltre le reali dimensioni del dipinto — cioè, oltre l'ampiezza della parete del refettorio — l'A. è in grado di stabilire un'accurata ricostruzione prospettica del dipinto (fig. 13). Da ultimo, nella terza parte del saggio, tale ricostruzione viene proiettata in profondità dal nuovo punto vista accertato (fig. 14): si può immediatamente osservare nello schema in proiezione ortogonale che gli arazzi sulle pareti diventano progressivamente più larghi verso il fondo dell'ambiente disegnato in prospettiva. A causa di questo fenomeno, cui si aggiunge il fatto che nel refettorio allo spettatore comune non è consentita la possibilità di una visuale del dipinto dal punto di distanza in base al quale fu concepito (4.45 metri sopra il livello del suolo e 10.29 metri dalla superficie del dipinto), si tende abitualmente a leggere l'inquadratura architettonica dell'*Ultima Cena* come una prospettiva « finta » o « scenografica ».

Queste distorsioni prospettiche sono esaminate a fondo alla luce delle indicazioni contenute negli scritti di Leonardo, e l'A. conclude che, benché Leonardo abbia chiaramente dipinto uno spazio razionale e rettangolare,

la lettura di tale spazio offre la possibilità di interpretazioni differenti, quantunque reciprocamente compatibili, dello schema prospettico adottato da Leonardo.

**A Fresco Cycle, Two Artists, and a Workshop
at S. Maria di Campagna, Palianza**

Giulio Bora

By republishing a long-forgotten notice giving the frescoes in S.M. di Campagna, Palianza to Aurelio Luini and by examining a series of drawings which may be

attributed to Carlo Urbino, the author divides the apse decoration between the two painters and proposes a date of c. 1576-77 for the work. The two side chapels, dedicated respectively to St. Bernard and St. Lawrence, are, following the author, probably slightly later and the responsibility of Urbino with the help of painters trained in the Lanino tradition. Such conclusions are based upon the an examination, presented here, of the work of both Luini and Urbino; the author has new information on Urbino's work at S. Eustorgio, Milan as well as insights on differing climates and types of patronage during St. Charles Borromeo's reign as archbishop.