

RECENSIONI

G. Fiocco, *L'arte di Andrea Mantegna*, Venezia, Neri Pozza editore, 1959, pp. 130; tavv. 174+8 (in « Saggi e studi di storia dell'arte », 1).

A più di trent'anni di distanza dall'edizione bolognese del 1927, Giuseppe Fiocco ripubblica il suo volume sulle origini dell'arte di Andrea Mantegna: rinnovato nella veste tipografica, che Neri Pozza ha reso elegantissima, e nel repertorio illustrativo, ora imponente e offerto, con vantaggio ai fini di una organica consultazione, fuori testo. Ma la sostanza dell'opera — che segnò, al suo apparire, un momento fondamentale non solo nel campo particolare delle ricerche intorno alla figura del maestro padovano e al problema controverso della sua formazione, ma anche e specialmente nell'ambito più vasto degli studi sulle origini del *rinascimento* nel Veneto — è rimasta inalterata: ancor più, il discorso d'allora è riproposto nella stessa stesura, senza che sia stata toccata una virgola; e, solo in margine a ciascun capitolo, è data una nota che registra e dibatte, brevemente, i più importanti contributi successivi, critici e, soprattutto, documentari. I quali confermano, approfondendo e arricchendo, parecchi tra i maggiori risultati emersi dallo sviluppo dell'impostazione avanzata sin dal 1927: e legittimano, in ultima analisi, la decisione dello studioso di non toccare il suo saggio. Non che ci sia stata generale unanimità nell'accoglierlo, a suo tempo, e nel discuterlo; e che sian mancate obiezioni nette, e suggerimenti di nuove e sostanzialmente diverse soluzioni: basti ricordare la *lettera pittorica* che Roberto Longhi indirizzò, dalle pagine di « Vita artistica » del 1926, al Fiocco: che non manca, oggi, di rammentare quella cordiale polemica; e di affrontare i punti fondamentali del dissenso del suo autorevole interlocutore, in un *avvertimento*, preposto alla ristampa. L'opposizione longhiana della Venezia di Antonio Vivarini alla Padova vivificata dal Rinascimento toscano; l'opposizione di Ferrara a Padova: non sono sostenibili, giacché « la precoce irruzione artistica dei grandi banditori del Rinascimento venuti a fiotti nel Veneto » resta l'episodio significati-

vo e determinante, attraverso Mantegna, del « felicissimo sbocco dell'arte veneta ». In questo quadro, la figura dello Squarcione dovrebbe andare dimensionata nei suoi limiti concreti, che la documentazione, man mano affiorante, continua a sottolineare: e non lascia dubbio, frattanto, sulla sua moralità (di « tratta di scolari » parla efficacemente il Fiocco), la testimonianza rinvenuta dalla Rigoni, della diatriba del 1465, tra il vecchio Francesco e un Maestro Angelo di Silvestro (non Angelo di Bartolomeo, come mi sembra che, una volta, per distrazione sfugga detto allo studioso: il quale nega poi trattarsi — e non so per qual ragione — dell'« ignobile » Zotto. Ma è questione del tutto marginale). Il tentativo di ricostruire il « museo » squarcionesco, popolato dallo « squadrone dei *desperados* » di cui scrisse il Longhi, non avrebbe, d'altronde, portato la Tamassia a esiti che non sian da ritenere incerti, opinabili; e il generoso sforzo del Muraro di integrare le pitture di S. Francesco, testimoniate dallo Scardeone, si sarebbe risolto nel recupero di larve, che non ci dicono più di quanto non sapessimo, e non sappiamo, dal politico De Lazara. Il Fiocco, dunque, non torna sull'attribuzione longhiana della paletta Vitetti, testé risolledata dalla Mostra di Mantova: e possiamo credere, allora, ch'egli consideri conclusa la questione dal suggerimento in direzione dello Schiavone, avanzato, se non erriamo, sin dalla replica alla *lettera pittorica*; ma decisamente rifiutato ancor oggi da Roberto Longhi, che ripubblica, su « Paragone » 145, con spirito polemico, un ampio brano della lettera famosa, tentando, poi, un cospicuo arricchimento, meritevole di considerazione attenta, del catalogo dello Squarcione: che legittima la valutazione di questi, come artista, e come strumento di mediazione della cultura toscana, già assunta a Venezia da Antonio Vivarini. Non si ha la presunzione vana, qui, di entrare nel merito della controversia, per dirimere e decidere: ma, soltanto, si vuole indicare un punto, nel discorso del Fiocco, che resta tuttora problematico e aperto (e su cui, forse, il giudizio più sereno, che potrebbe volentieri farci trovare consenzienti, è indi-

cato nelle belle pagine della Tietze-Conrat; le quali sollecitano, per di più, implicitamente, ad affrontare, in maniera organica e, quindi, prendendo le mosse da lontano, un riesame della situazione padovana sulla base della nota, ma a fondo mai indagata, affermazione del Savonarola); aggiungendo che neppure la questione dei rapporti tra Antonio Vivarini e Masolino, ribadita dal Fiocco nei termini in cui l'aveva prospettata nel 1927, sembra, in realtà, definita e conclusa: giacché è ben attendibile la supposizione di un passaggio del Toscano per Venezia nell'itinerario che lo portava, circa il 1427, in Ungheria, e la possibilità della configurazione di un Maestro dei Martiri lascia, con buone ragioni, sospettoso il Pallucchini nel denso e illuminante profilo dedicato al Muranese nella monografia apparsa in questi giorni, nella stessa splendida raccolta di Pozza, inaugurata da « L'arte di Andrea Mantegna ». Altrove, non è dubbio che le ricerche e gli studi, compiuti nell'arco di trent'anni, abbiano dato una conferma indiscutibile e definitiva alle impostazioni avanzate dal Fiocco; che, a buon conto, può prendere atto dei chiarimenti venuti sulla vita breve di Pietro Lamberti, e della scoperta di nuove personalità nell'ambito della scultura toscana, al principiar del secolo, come Antonio da Firenze, collaboratore di Pietro; come Giuliano di Giovanni da Pogibonsi, allievo del Ghiberti, autore del reliquario della lingua del Santo, a Padova, secondo sarà ben presto documentato e, forse, della Madonna di S. Luca e del Monumento del Beato Pacifico ai Frari. Allo stesso modo, lo studioso può sottolineare il significato dei contributi sulla presenza di Agostino di Duccio, ben più ampia di quelle del Ghiberti e di Michelozzo; e constatare la documentata falsità dei discorsi antifiorrentini attribuiti a Tomaso Mocenigo, in calce alla edizione muratoriana del Sanuto.

Per quanto più complesso, il problema del soggiorno e dell'attività dei pittori toscani non pare, alla luce degli studi più recenti, che possa andar risolto in termini sostanzialmente differenti da quelli proposti, con intuito finissimo, dal Fiocco: specialmente riguardo a Paolo Uc-

cello, dopo i lavori di recupero e restauro degli affreschi del Chiostro Verde, i quali consentono di ribadire la valutazione del primo viaggio veneziano, dal 1425 al 1430 circa, nei termini che lo studioso riaffermava presentando la bella iniziativa fotografica delle « pitture murali nel Veneto », ospitata dalla Fondazione Cini nel 1960. Né il tentativo operato dal Salmi e dal Muraro, sicuramente interessante, di sottrarre a Francesco da Faenza la figura di S. Giovanni Evangelista a S. Tarasio per darla a Domenico Veneziano, risulta, al momento attuale, completamente convincente; e problematico, nel quadro del supposto ritorno a Venezia di Domenico, lo spostamento in direzione di quest'ultimo della soluzione attribuita dell'affresco di S. Gottardo ad Asolo e dell'« Adorazione » berlinese. Piuttosto utili, invece, ma nel senso di un approfondimento di indicazioni implicite nel panorama del 1927, le illuminazioni ai margini dell'attività castagnasca, delle figure di Antonio da Firenze e di Silvestro, alle quali lo stesso Fiocco diede ampi e determinati contributi. Anche la questione relativa a Dello, dopo un riesame del *retablo* del Duomo di Salamanca, non ha subito, nel giro di trent'anni, spostamenti; e l'allacciamento all'esilio di Palla Strozzi dell'arrivo a Padova del Baroncelli e del Lippi mantiene tutta la sua evidenza di felice e singolare intuizione: come confermano il documento reso noto nel 1936 dallo Zanocco e l'individuazione di certi accenti stilistici lippeschi in Gianfranco da Rimini e in Gerolamo di Giovanni da Camerino: nonostante che la personalità di quest'ultimo resti tutt'altro che chiara (e si pensi alle recentissime ipotesi dello Zeri nel suo libro affascinante sul cosiddetto Maestro delle tavole Barberini), e legata strettamente al problema della distinzione delle presenze agli Ovetari, dove il Longhi e, ora, lo Zeri fanno entrare anche il Boccati. Il Fiocco osserva che i contributi documentari, particolarmente della Rigoni, sul Pizzolo e sulle collaborazioni di Ansuino e di Bono, consentono di riconoscere mani, iconografia e cronologia nel senso ch'egli, nel 1927, aveva intravisto, escludendo pertanto, alla fine, qualsiasi intervento di Gerolamo e del Boccati: e a noi sembra che le più valide e sicure ragioni siano, anche in questo caso e per adesso, le sue. E così riguardo alle presenze di Giambono e di Jacopo Bellini.

Sulle supposizioni intorno a Mantegna scultore e miniatore, infine, il Fiocco rinvia ai suoi ampliamenti del 1937 e del 1958: giustamente confermandosi, in linea generale, specie contro la ferma intransigenza della Tietze Conrat, che sembra davvero viziata da una sorta di preclusione aprioristica; benché il discorso resti aperto, e, intanto, nell'attesa dei risultati dell'importante tentativo, tuttora al vaglio, organizzato dai responsabili della Mostra di Mantova, correttamente impostato.

Siamo ben lungi dall'aver esauri-

to, così, i motivi stimolanti d'interesse che la ristampa de « L'arte di Andrea Mantegna », a più di trent'anni di distanza dal suo primo apparire, ripropone, così spesso intatti; ma ci auguriamo che, dal rapido esame condotto, sia risultata chiara un'affermazione della validità e dell'attualità, a tutt'oggi, in tante sue argomentazioni e in tante sue proposte, dell'opera: che resta — e resterà, anche allorquando gli ulteriori progressi delle ricerche e degli studi possano aver condotto a nuove prospettive e a nuovi panorami — la testimonianza insuperabile e memorabile del metodo di un Maestro.

LIONELLO PUPPI

UGO PROCACCI, *Sinopie e affreschi*, Electa editrice, per la Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1960, pp. 273, figg. LVIII + tavv. 145 + ill. 52.

Già nel 1772 Tommaso Patch mostrava d'aver compreso l'importanza delle sinopie; ma la sua voce non ebbe ascolto e conseguenze, giacché soltanto un secolo più tardi, nel 1883, Luigi Bailo arrischiava un tentativo di distacco e di recupero nella Chiesa di S. Margherita a Treviso: isolato anch'esso e privo di seguito, se all'inizio di questo secolo, nel 1909, poteva essere impunemente consumato il crimine della distruzione delle sinopie del Diluvio e dell'Ebbrezza di Noè, di Paolo Uccello, al Chiostro Verde. Occorre attendere ancora: finché, nel 1919, Mario Salmi riportava l'attenzione sul problema; che l'Oertel, nel 1940, per la prima volta, affrontava sistematicamente in un articolo pubblicato nelle « Mitteilungen » dell'Istituto tedesco di Firenze; e il Procacci riprendeva quindi in una serie di saggi organici i quali rappresentano il contributo fondamentale: il più articolato e il più impegnato. Ed è lo stesso Procacci che ci presenta ora un panorama completo di ciò ch'è stato realizzato in Italia, sino ad oggi, per la salvezza di un inestimabile patrimonio d'arte: in un'opera monumentale, corredata di larghi, esaurienti repertori illustrativi, in una veste di finissima eleganza editoriale, resa possibile grazie alla splendida munificenza della Cassa di Risparmio di Firenze; e che crediamo fermamente di poter segnalare come una autentica tappa nella storia della cultura.

S'intende, pertanto, che entrare nel merito degli svariati problemi continuamente sollevati e proposti dalla lettura delle pagine stringate e dense del Procacci, significherebbe affrontare un discorso che ci porterebbe parecchio al di là dei limiti di una segnalazione sommaria; e ci basterà dunque, in questa sede, dare brevissima notizia di alcune *schede* concernenti questioni di arte lombarda. Vorremmo, tuttavia, prima, indugiare su una documentata affermazione del Procacci, che ci sembra, insieme, una conquista critica di

straordinario rilievo e una ipotesi di lavoro, carica di notevoli conseguenze. Lo studioso, infatti, dopo circostanziate precisazioni sulla tecnica del disegno murale condotte sulle testimonianze teoriche (Cennino, in particolar modo) e sulla base della concreta esperienza del recupero, osserva che le sinopie sono, si può dire, « quasi gli unici disegni pervenuti a noi — dei nostri artisti più antichi — dalla fine del Duecento alla metà circa del Quattrocento, essendo, come è noto, pochissimi i disegni su carta o su cartapeccora che si conservano fino a tutto il Trecento, e scarsi quelli del primo Quattrocento ». Del problema non possono offrire persuasive spiegazioni, un rinvio, semplicistico, alla lontananza dei tempi (i disegni ci son giunti in quantità cospicua a partire dalla seconda metà del Quattrocento, proprio, si badi, quando, con il subentrare dello spolvero e del cartone, le sinopie si fanno più infrequenti, per scomparire ben presto) o una considerazione, non esatta, dell'alto costo della cartapeccora e, più tardi, della carta: in effetti, proprio, « i disegni in questi tempi lontani, erano quelli che si tracciavano direttamente sul muro; erano, cioè, le sinopie ». Gli specialisti, i quali si occupano dello studio dell'attività grafica degli artisti, non potranno più prescindere da codesto dato di fatto: tanto più rilevante, in quanto nella sinopia, come ben nota ancora il Procacci, il pittore agisce libero dalle pressioni e dai legami contingenti imposti, di volta in volta, dai committenti, dagli schemi più rigidi e vietati, dalle tradizioni iconografiche: è, in maniera autonoma e sciolta, sé stesso, e nel modo più completo; giacché è certo che la sinopia vedeva impegnato solo il maestro, laddove, più tardi, nell'esecuzione dell'affresco, subentravano gli aiuti della bottega. In tal senso, l'opera del Procacci costituisce un eccezionale incomparabile *corpus* grafico, ov'è raccolto materiale realizzato nell'arco di due secoli e mezzo (accanto alle sinopie vere e proprie, schizzi, abbozzi di prova, appunti di tracce poi abbandonate; e anche studi spesso condotti da scolari, sotto la guida del maestro: si vedano, a quest'ultimo proposito, gli affascinanti problemi che propone il recupero di una zona del Chiostro degli Aranci alla Badia di Firenze, e analoghe questioni nell'Oratorio di Mezzarotta presso Bologna). Un solo rilievo ci sia consentito avanzare intorno al discorso, per ogni altro verso felice, del Procacci: allorquando, lo studioso parla di « quelle sinopie che, concepite dall'artista solo per sé, ci appaiono — e questo molto più che gli stessi disegni — non solo libere dagli schemi e dalle formule del loro tempo, ma alle volte addirittura fuori del tempo stesso... »; poiché ci sembra trattarsi di pericoloso giudizio antistorico, implicante come tale, alla lunga, il rischio di formulazioni categoriche sul tipo di quelle teorizzate dal Degenhart, nel saggio « Zur Graphologie der Handzeichnung », a buona