

ragione criticato dal Ragghianti; o di affermazioni assolute che, svincolando le sinopie da legami con una precisa e concreta realtà storica, finirebbero per svuotarle di ogni linfa vitale, e di ogni significanza poetica.

Dal prezioso « catalogo delle sinopie dell'arte italiana », pubblicato dal Procacci a conclusione del suo lavoro, gli studiosi della cultura figurativa lombarda potranno trarre utili informazioni su materiale, in qualche caso, crediamo, assai poco noto, come le sinopie del '300 inoltrato relative a storie di S. Antonio da Padova, che si vedono nella cappella del transetto a *cornu Evangelii* di S. Francesco a Brescia; o i disegni murali in nero, tra l'VIII e il IX secolo di S. Salvatore, anche a Brescia, in parte illustrati dal Panazza, che ne completerà la pubblicazione. Importanti, pure, le sinopie di San Francesco a Mantova, di cui si potrà forse rivedere la dubitativa ascrizione ad artista veronese del primo '400; quelle milanesi di S. Gottardo in Corte e di S. Pietro in Gessate (giustamente assegnata, ci sembra, una con la Crocifissione, nel primo edificio, a Giotto, sul fondamento delle nostre attuali cognizioni su questo pittore; e del Montorfano le altre, nel secondo edificio). Di altissimo rilievo, infine, il materiale — del resto noto — conservato nella cappella di S. Aquilino in S. Lorenzo di Milano, riferibile alla seconda metà del IV secolo.

LIONELLO PUPPI

MANTOVA - Le Arti, II - *Dall'inizio del secolo XV alla metà del XVI* - Testo di Ercolano Marani e di Chiara Perina, con prefazione di Edoardo Arslan. Istituto Carlo d'Arco per la Storia di Mantova. Mantova, 1961 (2 voll.).

Anche per questa seconda parte della storia artistica di Mantova, dedicata al periodo rinascimentale, non possiamo che concordare pienamente con lo autorevole giudizio espresso, nelle pagine introduttive, da Edoardo Arslan, riconoscendo alla trattazione, oltre la ricchezza dei contributi, una non comune chiarezza di impostazione e un equilibrio di svolgimento fondati essenzialmente sulla sicura e profonda conoscenza da parte degli Autori, dell'argomento e del patrimonio d'arte mantovani. Non sembri eccessivamente ottimistico, insomma, se ripetiamo il giudizio nel complesso largamente favorevole che abbiamo creduto di poter dare del I volume di questa lodevolissima impresa dell'Istituto d'Arco (nel precedente numero di questa rivista).

Riferendoci in primis all'architettura: se nella trattazione del periodo medievale occorreva sopperire alla incompiutezza degli studi aggravata da lacune, distruzioni, e quindi da pressoché insormontabili difficoltà di distinguere e leggere i testi superstiti; in quella del pe-

riodo rinascimentale, la relativa ricchezza di testimonianze manifeste e generalmente di facile accessibilità, e una situazione attributiva spesso inerte o schematizzata avrebbero potuto dar luogo a un testo sia pure utile, ma per lo più di riepilogo e di compilazione. Il Marani, invece, forte di una rara conoscenza del cospicuo patrimonio architettonico di tutto il territorio mantovano (conoscenza non limitata, s'intende, ai limiti cronologici del volume), attraverso un meticoloso e scrupoloso vaglio di ogni testimonianza attendibile, dal monumento alle carte d'archivio e tenendo altresì nel debito conto le particolari condizioni storiche ambientali, ha tracciato un profilo ordinato, vivo, per molti aspetti inedito della evoluzione dell'architettura mantovana. E per valutare l'importanza del saggio e dei contributi basterà appena ricordare il ruolo di prima linea che spetta a Mantova nella storia dell'architettura rinascimentale dell'Italia settentrionale, non solo rispetto a Milano ma, come appunto il Marani sottolinea, alle stesse Padova e Ferrara. Mantova ha dalla sua, anzitutto, quella che viene definita come la « consapevolezza della sostanza e della dignità dell'operare in senso architettonico », costituente un aspetto peculiare della civiltà artistica mantovana (e non esclusivamente gonzagesca) fino al mezzo dell'età barocca; ed è certo per via di questa remota intima tradizione, che, allorché va configurandosi — per il concorso di fatti vari (dal magistero di un Vittorino da Feltre alla celebrazione del Concilio di Pio II, ma principalmente per la venuta di artisti forestieri, a cominciare dal Fancelli) — una nuova temperie culturale di tipo umanistico, l'architettura appare innestata sul terreno della civiltà cavalleresca e cortese: fenomeno tutt'altro che singolare nel Settentrione d'Italia (specie in Lombardia); ma che in Mantova, per la stessa posizione geografica della città, assume venature tipiche; sicché, appunto in architettura — assai più delle altre forme d'arte soggetta alla « intrusione » del committente — « il Rinascimento fece il suo ingresso in quegli anni (poco dopo la metà del secolo) come gusto del dettaglio, mentre le linee degli edifici nuovi facevano i conti con l'ambiente medievale ». E non è un caso che il primo introduttore ufficiale, per così dire, delle forme nuove, il Fancelli, sia quell'artista « duttile e geniale », novatore e al tempo stesso acuto interprete di una tradizione che non poteva spegnersi d'incanto. La personalità del Fancelli emerge chiaramente dalle pagine a lui dedicate — a nostro avviso tra le più interessanti e importanti del volume — dove la riabilitazione dell'architetto-scultore settignanese, noto press'a poco quale esecutore di disegni dell'Alberti o comunque sua controfigura, si motiva attraverso una convincente analisi e restituzione della sua opera: dal palazzo di

Revere (di cui già l'Arslan aveva colto l'importanza), « primo stupefacente frutto di una vitale fusione dell'educazione fancelliana col mondo cavalleresco padano... », tra le creazioni più significative del Rinascimento italiano », al palazzo di Motteggiana, dove si avvertono i primi suggerimenti mantegneschi (in certi dettagli scultorei) e fino alla *Domus Nova* dove il Fancelli « ha inteso e assorbito con freschezza di spirito la lezione dell'Alberti ». Nè, infine, l'A. ha dimenticato di accennare giustamente ai rapporti che possono istituirsi fra certe soluzioni fancelliane e il palazzo ducale di Urbino. Una riprova che, senza volerne dilatare oltre limite la statura, al Fancelli compete, in una delle vicende salienti dell'architettura del Rinascimento, un ruolo che quanto meno finora gli era stato misconosciuto.

Quanto all'Alberti, nell'esauriente trattazione (che si giova, tra l'altro, degli esiti del convegno di Monaco del 1960), a parte vari brani degni di menzione — cit. per es. la discussione circa la restituzione del San Sebastiano — piace rilevare particolarmente, dato che il tema andava svolto in chiave « mantovana », come siano stati bene definiti i rapporti dell'artista con l'ambiente gonzagesco e lumeggiate le relative conseguenze.

Lo stesso può dirsi per le pagine dedicate ai rapporti del Mantegna con l'architettura. Né si può tacere della parte che tratta delle figure di architetti minori, fra '400 e '500, fra i quali emerge quel Gian Battista da Covo che, non solo secondo i documenti gonzageschi, ebbe un ruolo di rilievo a Corte durante il periodo isabelliano, nonostante fosse sovrastato dalla presenza di Giulio Romano. Del capitolo riguardante quest'ultimo ci limiteremo a ricordare in particolare modo, l'epilogo dedicato alle trascrizioni periferiche post-giuliesche che, mentre lasciano intendere la persistenza di orientamenti diversi, costituiscono una significativa testimonianza della ricchezza del panorama architettonico mantovano.

Non meno impegnativa — per la complessità e copiosità della materia — è stata la fatica di Chiara Perina che, nella II e III parte del volume ha trattato di scultura, pittura e arti « minori ». Tanto più impegnativa se si pensa che, per la tessitura di una traccia storica « mantovana » e la configurazione della relativa fisionomia storico-stilistica, occorre fare i conti con un gran numero di artisti venuti di fuori (ivi compresi alcuni sommi dell'arte italiana), la cui presenza spesso si limitò all'invio di opere delle quali poi non è rimasta che una notizia documentale. Gran parte di esse, infatti, radunate nelle collezioni gonzagesche, ne hanno subito le vicende, disperdendosi ai quattro venti. Facile dunque immaginarsi quali e quanti quesiti abbia dovuto via via risolvere l'A. e come arduo sia stato conseguire il « lodevole equilibrio » (di cui l'Arslan le

175

dà atto) nell'inquadramento e nella esposizione della materia; a tacere della completezza di informazione e dei contributi critici soggettivi.

Anche in ossequio alle suddette ragioni di « equilibrio », nello svolgimento del tema centrale, quello del Mantegna, l'A. si è giustamente astenuta da un approfondito studio monografico che sarebbe stato, fra l'altro, intempestivo per la coincidenza con la mostra mantovana dedicata appunto al Mantegna. Ma la lettura di quelle pagine, grazie alla stesura obbiettiva e ispirata a « molta prudenza » (Arslan), è tutt'altro che pleonastica e di scarso profitto, s'intende in attesa dei ripensamenti e delle novità che quella rassegna non mancherà di produrre.

Dopo e all'infuori del Mantegna, il campo — è noto — rimane aperto ai seguaci, a quelli che già ne erano stati « ligi esecutori »; artisti tuttavia incapaci di una autonomia espressiva e d'altronde propensi, nonostante la loro epidermide mantegnesca, a riesumare motivi goticheggianti e ritardatari.

Ci limitiamo quindi a citare, tra le cose sembrateci di maggior rilievo: la poco nota decorazione di S. Maria dei Voti (nel Duomo); la proposta per il « Maestro di S. Bernardino », stante l'affinità tra gli affreschi del San Francesco mantovano e la pala braidense di uguale provenienza (ma vediamo che ora il Longhi inclina, almeno in parte, verso la tesi « mantegnesca » del Fiocco); l'attività dei figli del Mantegna e di altri della cerchia in cui emerge il giovane Correggio: questo appassionante, quest'ultimo, riaperto dalla Mostra mantovana col recupero dei freschi dell'atrio di Sant'Andrea.

Col principiare dell'epoca isabelliana, dallo scorcio del '400 e per circa un trentennio, è la « forza accentratrice » della Corte — come l'A. sottolinea — a determinare in modo pressoché esclusivo ogni attività artistica. Si è già accennato sopra alla eterogeneità e molteplicità dei contributi, in gran parte forestieri, concertati, per così dire, da quella « forza » che genera una splendida eccezionale antologia di opere e capolavori, documento singolare, fra l'altro, di un orientamento di gusto di cui, in periodi precedenti della storia artistica mantovana, si era lamentata la mancanza o l'indeterminatezza. Si può perciò immaginare la difficoltà di un discorso che voglia riferire in sintesi di un simile intricato succedersi di eventi. Ma ci basti dire che l'Autrice è riuscita a offrire un ragguaglio utilissimo non solo delle opere e degli artisti ma delle relazioni artistiche di Isabella; né possono tacersi le integrazioni proposte per il Leombruno, l'unico che, in una lunga e nobilissima schiera di artisti, vanta natali mantovani. Ciò non porta, naturalmente, a ravvisare un sedimento « locale » e tanto meno l'esistenza di una scuola che in qualche modo possa dirsi mantovana. Tanto

che, con Federico II, anche nel campo pittorico si passa alla supremazia di Giulio Romano la cui attività, manco a dirlo, è puntualmente illustrata.

Infine, con la II parte, dedicata alla scultura (dove non pochi sono gli addentellati e quindi i rinvii all'architettura) e alle arti « minori », si conclude questa seconda tappa capitale della storia artistica di Mantova.

Le illustrazioni, più che esaurienti — e generalmente migliori che nel tomo precedente — sono raccolte in un volume separato dal testo.

FRANCO MAZZINI

F. ARISI, *Gian Paolo Panini*, ediz. della Cassa di Risparmio di Piacenza, 1961.

Che « Arte lombarda » prenda in esame un libro dedicato al Panini non vuol essere un'eccezione motivata dal singolare interesse dell'opera, ma una franca adesione alla nuova apertura che sul mondo del Panini l'opera stessa offre: ché l'artista, giustificato sinora quasi del tutto nell'ambito romano, o al più, nella scia dei Bibiena, è invece non appena piacentino di nascita, ma formato per larga parte nel clima di pittori settentrionali, come i Natali e il Ghisolfi: e di costui soprattutto entrano larghi motivi nella sua tematica. Il discorso dell'Arisi — cui si deve la cura prodigiosa nella raccolta di notizie e opere del Panini e nella loro catalogazione (e ci ha restituito anche l'esatta lezione del nome) — per lo stesso fondarsi su queste premesse e si rivela originale e, nei limiti dell'argomento, beneficamente sovversivo: non si tratta soltanto di questioni geografiche o di puntigliosi chiarimenti cronologici; si tratta, con respiro ben più ampio, di dare un volto a un artista che, pur avendo goduto e godendo di una notevole fortuna presso gli amatori, fu assai spesso sbrigato dalla letteratura come cultore di un vedutismo lindo e manieroso; e, partendo di lì, di aprire un nuovo discorso, finalmente libero da pregiudizi, sul vedutismo come genere.

Il libro dell'Arisi risponde, come si vedrà, a una triplice serie d'interessi; benché il suo aspetto più appariscente e immediatamente proficuo stia nella documentatissima ricostruzione dell'iter dell'artista e nell'ampiezza delle schede: un'ampiezza e una capillare attenzione rese affascinanti dalla lussuosa veste tipografica — che parrebbero addirittura eccessive per un « minore », se la storia di costui non coinvolgesse la storia di tutto un genere e non costituisse il punto di partenza per un riordinamento complessivo di serietà filologica, delle conoscenze al riguardo.

Sotto il profilo dell'interesse antiquario, il libro si adopera a definire un catalogo dell'artista che faccia ragione una volta per tutte delle

attribuzioni facili e approssimative: proprio perché il Panini molto dipinse, e ripeté precedenti composizioni, e coltivò un genere gradito sul mercato fin dal suo tempo, la pratica antiquaria se ne è impossessata senza discriminazione e senza validi elementi di giudizio; un catalogo ragionato delle opere — raccolte e schedate dall'Arisi con una « pazienza certosina » cui plaudiamo — pone limiti alle attribuzioni e restituisce all'artista la sua dignità.

Per quanto riguarda l'esame della personalità del Panini, quella che vien fuori da queste pagine e dalle centinaia di illustrazioni che le accompagnano, è di una piccante attrattiva: un Panini non mero pittore di prospettive, ma anzi, sdegnoso delle « architetture come puro giuoco di masse » e ben conscio — non soltanto per l'ambizione di essere meglio apprezzato in quanto figurista — che la veduta è fusione di architettura e figura, è insomma resa di un'atmosfera e di un ambiente vivo, anticipando, nei limiti del suo gusto composito e di certe durezze nei raccordi, la vitalità creatrice che spirerà dalle vedute di Francesco Guardi. Panini figurinista merita che gli si dedichi una precisa attenzione: e perché i suoi personaggi sono spesso sapidi e arguti e scavalcano il gelo della posa fotografica, e perché alcune volte sono veri pezzi di pittura autonoma (l'autoritratto compreso nel « Festino » del Louvre arriva persino alla lucidità disincantata e malinconica di Giandomenico Tiepolo; certi gruppetti hanno l'umore realistico del Codazzi, benché — come l'Arisi osserva — il Panini abbia sempre evitato l'afrore di un verismo popolare; certi altri sono condotti con il fare pastoso e sommario dei settecentisti napoletani, e così via). L'artista del resto trattò altri generi oltre la veduta: fu pittore di « storie », frescante di figura, scultore decorativo e altro ancora; e qui il discorso dovrebbe allargarsi per rimettere in questione tutte le etichette di comodo sotto cui vengono da tempo catalogati gli artisti del Settecento: le diverse specializzazioni in cui parvero incanalarsi, spesso per pigrizia di mestiere, subirono assai più interferenze che fino a poco tempo fa non sembrasse; e aver puntato il dito su un vedutista non vuol affatto dire che costui vedutista soltanto sia stato: come il Panini dimostrò. Ci riconduciamo a quanto avevamo osservato preliminarmente: il libro può essere — e non esaurisce l'argomento, ché non sarebbe stato possibile, ma è già merito che lo abbia impostato — lo stimolo a una nuova storia del vedutismo; la quale non ne rintracci la genesi, per il Settecento, soltanto nella diffusione del collezionismo, nel cosmopolitismo degli amatori d'arte, e così via, né, andando indietro, si fermi al paesaggio del Seicento: l'Arisi elenca in una nota i nomi di raccolte di vedute archeologiche diffuse nel