

poi caratteristica dell'epoca Impero; e la stessa osservazione può estendersi alla panchetta verde e oro n. 379, indubbiamente elegante, anche se un po' massiccia. Al pieno Luigi XVI (e — a mio avviso — per nulla affatto « opera di un artigiano ritardatario », che « ricorda i già sorpassati motivi Luigi XV »), mi sembra invece appartenga, pur nella sua semplicità, il bel divanetto n. 373; ed altrettanto dicasi per l'elegante sdraio a tre pezzi, n. 376, in cui la curvatura degli schienali, lungi dal richiamare la « transizione », appare tipicamente Luigi XVI, mentre la gamba a sezione quadra richiama, semmai, il Veneto, piuttosto che il Piemonte: ad ogni modo, un'attribuzione più lata all'Italia Settentrionale sarebbe preferibile. Anche lascia perplessi il, pur generico, riferimento « all'area piemontese » proposto per l'ibrida poltrona n. 377, che comunque presenta taluni elementi (come la linea dei braccioli) in cui debbono vedersi riflessi del gusto « Direttorio »; ad un'ambito influenzato dai modi del « Direttorio » appartiene anche il gruppo di divano e sedie in bianco, verde e oro nn. 380, 381, che tuttavia — meglio che « sec. XVIII, fine » — daterei tra gli ultimi anni del Settecento ed i primissimi dell'Ottocento. Invece riterrei che lo sgabello lombardo riccamente intagliato e laccato bianco e oro, n. 386, che la scheda — seguendo il Morazzoni — daterebbe « verso il 1790 », debba essere anticipato di circa un decennio, in ragione dei caratteri ornamentali, pertinenti al pieno Luigi XVI. Allo stesso modo, e per gli stessi caratteri, l'interessantissimo tavolo a muro dipinto, intagliato e dorato, n. 352, con protomi d'ariete e di leone agli spigoli, e medaglione bianco al centro, splendida interpretazione lombarda del gusto Luigi XVI (di cui, stranamente, manca la figura), assegnato al « sec. XIX, inizi », deve invece, a mio avviso, collocarsi intorno al 1780 circa. Sempre in materia di *date*, non mi sembra che il tavolino da gioco del Maggiolini n. 399 possa assegnarsi alla fine del sec. XVIII, se la scheda stessa precisa che il disegno (conservato nella Civica Raccolta delle stampe) per i mazzi di fiori intarsiati agli angoli del piano interno, porta la data 1804; senza contare che già di per sé i caratteri di questo tavolino lo situano agli inizi del sec. XIX: tanto è vero che per il consimile tavolino da gioco n. 401 la scheda indica appunto tale periodo. Alla fine del sec. XVIII, semmai, mi parrebbe più esattamente da assegnare la notevole scrivania a lati curvi n. 402 (attribuita dubitativamente al Maggiolini), in quanto presenta caratteri stilistici un poco anteriori ai due citati tavolini; mentre la più generica datazione « sec. XVIII-XIX », cioè a cavallo fra i due secoli — come indicato nella scheda — risulta senz'altro la più adatta per il famoso, grande tavolo da musica trasformabile n. 403, pure attribuito al Maggiolini. Per

quanto riguarda, infine, il seggiolame del periodo strettamente neoclassico, noterò che né per la sedia dipinta in bianco, azzurro e oro, n. 412, la quale ripete con qualche ritardo forme caratteristiche del Direttorio e del Consolato, né per la sedia dipinta in bianco con intagli dorati n. 414 (in cui il fregio di palmette sulla fascia superiore dello schienale riflette inequivocabilmente il gusto Impero), l'indicazione « sec. XVIII-XIX » sembra interamente appropriata, dato che entrambe non possono essere anteriori ai primi anni dell'Ottocento (come invece è esattamente specificato nella scheda relativa alla sedia n. 413); quanto all'incantevole seggiolina n. 421 (verosimilmente lombarda, intorno al 1800), ornata di leggere applicazioni in legno dorato, confesso di non vedervi alcuna « influenza di gusto inglese » (se non per l'uso del mogano, che non è ragione sufficiente), mentre nello squisito trofeo di farette che decora la traversa a mandorla dello schienale, può semmai vedersi ancora un'eco di grazie settecentesche; infine, per quanto riguarda la sedia bianca e oro n. 422, che la scheda dice databile « fra il 1810 ed il 1820 », riterrei — dato l'imbastardimento dello stile, particolarmente sensibile nell'accentuato, arcuatissimo movimento a gondola dei lati — che non possa essere anteriore al 1820, anche se nella poltrona n. 423 che l'accompagna, l'andamento dei braccioli desinanti a becco d'aquila sembri non privo di reminiscenze del Consolato.

Ancora una volta — e in conclusione — è certo superfluo precisare che questi miei diffusi commenti, lungi dal rappresentare un appunto critico all'eccellente lavoro di Gilda Rosa, debbono anzi intendersi come la miglior dimostrazione non solo della profonda serietà e validità di questo importante libro, ma anche di quella che chiamerei la sua « vitalità strumentale », appunto per l'estesissima gamma di raffronti e di considerazioni che consente e sottintende: ed anche di ciò dobbiamo esser grati alla diligentissima Autrice. Qualche appunto, invece, si potrebbe muovere alla presentazione tipografica (sebbene assai degna per accuratezza di veste), e precisamente per le dimensioni eccessivamente piccole delle illustrazioni, le quali, nella maggior parte dei casi, finiscono con l'assumere una funzione puramente « indicativa », ma — salvo rare eccezioni — non permettono di farsi un sufficiente concetto dei singoli mobili, e meno ancora delle decorazioni pittoriche o ad intarsio (si vedano, per esempio, i cassoni), dei bronzi, ecc., tutte cose che risultano pressoché « illeggibili », anche usando una lente; d'accordo che il formato ridotto delle figure ha consentito d'illustrare quasi tutti i pezzi della cospicua raccolta, ma il loro eccessivo affastellarsi nelle pagine ha fatto sì che, non di rado, le schede ad essi relative si trovino nella

pagina precedente o in quella successiva, provocando nel lettore fatica, disagio e pericolo di confusione. Ancora un appunto vorrei fare (sebbene secondario senz'altro), relativo, questo, alla composizione della sopra-coperta figurata, la cui scelta assai poco felice non solo non riproduce — salvo forse un paio di esemplari — i mobili più significativi della collezione, ma vi ha incluso a far bella mostra di sé perfino quell'armadio a due corpi, d'uno pseudo-rinascimento francese (n. 73), che pur sappiamo essere « quasi totalmente ricomposto con frammenti antichi o d'imitazione... », dunque, se non un vero e proprio « falso », poco meno.

Beninteso, queste mende (le quali sono ovviamente del tutto estranee alla compilazione) non possono in alcun modo infirmare i meriti grandissimi dell'opera di Gilda Rosa, opera di cui amo ripetere, concludendo queste lunghe note, quanto ne dissi in principio: « uno strumento davvero esemplare di consultazione e di studio », della cui serietà fanno fede « l'accuratissima documentazione, la sicura metodologia e la reale competenza dell'Autrice ».

CARLO ENRICO RAVA

LA GALLERIA DELL'ACCADEMIA DI RAVENNA, a cura di Alberto Martini. Neri Pozza editore. Venezia 1959, pp. 214, ill. 142.

Tra le numerose iniziative editoriali patrocinate dalla Fondazione « Giorgio Cini » di Venezia, quella rivolta alla pubblicazione di cataloghi scientifici di Musei e Raccolte artistiche *provinciali* « trascurati dalle mode e dai consueti itinerari turistici, eppure ricchissimi di opere di grande valore, spesso inedite e dimenticate », è senza dubbio una delle più meritorie, e culturalmente valide. Codesta considerazione, formulata dal Martini in sede di premessa al proprio catalogo della Galleria della Accademia di Ravenna, non può non trovarci del tutto consenzienti: e tanto più apertamente in quanto essa appare confortata dagli ormai collaudati volumi del Mariacher (sui dipinti dal XIV al XVI secolo del Museo Correr di Venezia), del Grossato (sul Civico Museo di Padova), della Bassi (sui dipinti e le sculture di Possagno, e sui disegni di Bassano, del Canova): e ribadita dal lavoro dello stesso Martini, il quale ha raccolto, ordinato e con intelligenza commentato una notevole mole di materiale pittorico, in cui figurano spesso brani di sorprendente interesse e di classe, anche altissima. E sì che, nata nel 1829, come parte integrante della locale Accademia di Belle Arti, la Pinacoteca di Ravenna ha conosciuto, nel corso della sua esistenza, vicissitudini talvolta drammatiche, come il ritiro di moltissimi tra i quadri depositati da privati cittadini all'atto della fondazione: solo

in parte compensato dai lasciti della Congregazione di Carità, del Pazzi, dei Pasolini, dei Rava e del Ricci; e che ebbe a segnare il momento più grave di un processo di impoverimento, concluso con la cessione al Museo Archeologico dell'oploteca e del ricchissimo nucleo dei dipinti « madonni ». Tra ciò che, del patrimonio definitivo della Galleria della Accademia ravennate — purtroppo, ancora malamente sistemato: ond'è augurabile che la generosa fatica del Martini ottenga pure la conseguenza di un valido interessamento a sanare una situazione alquanto preoccupante —, il catalogo in discussione ha portato alla luce, spicca, in primo luogo, s'intende, un cospicuo gruppo d'opere spettanti ai maestri romagnoli: tale da consentire un *iter* di massima, che tocca quasi tutti i momenti significativi di un divenire storico e stilistico non certo privo, nelle proprie scelte di cultura e di gusto e nelle proprie affermazioni, di coerenza e di originalità.

Mi sembra che uno dei motivi che conferiscono alla Pinacoteca di Ravenna un *suo* carattere e una *sua* fisionomia, sia da riconoscere in questa possibilità, che offre, di *recuperare* una affascinante vicenda figurativa, attraverso antologie, essenziali come quelle di Baldassare Carrari e del Palmezzano, o varie come quelle di Niccolò Rondinelli, degli Zaganelli, dei Longhi: introdotte dal dossale (n. 194) di maestro anonimo attivo circa il 1330, la cui personalità carica di umori giotteschi e riminesi il Martini tenta sottilmente di restituire in una lucida nota, e dalla Madonna col Bambino in trono (n. 189), anche d'anonimo, che realizza in un esito aggraziato di equilibrio, verso il 1430, un innesto di suggerimenti cosmopolitani di provenienza veneto-marchigiana sul terreno « tradizionale indigeno riminese-bolognese »; o variata, a un certo momento, da un esito sorprendente quale la tavoletta quadrupartita (n. 57) di Girolamo Marchesi. Ma, accanto, alle pitture che compongono la vistosa porzione romagnola, sono altre cose, le più diverse per cronologia, provenienza, evidenza stilistica; e, ovviamente, per qualità: per quanto si debba confermare al Martini pieno riconoscimento del merito di aver operato la scelta sempre in direzione di prodotti mai banali, per classificarli, poi, in schede dense e precise, nelle quali si dirimono e affrontano con piena sicurezza e felice acume critico tutte le questioni filologiche che il brano pittorico in esame implica e propone.

Qui rammenteremo, tra le tante citazioni che si potrebbero fare, la Madonna adorante il Bambino (n. 179), di Lodovico Brea, ove il Nizzardo fonde senza dissonanze la propria cultura provenzale con apporti lombardi, foppeschi; le due tavolette dell'Annunciazione (nn. 184 e 185), opportunamente, mi sembra, condotte — e sia pure con formula prudente dubitativa — ad Antonio Cicognara, attraverso un discorso serrato che vale anche come un impor-

tante contributo al Maestro cremasco; il bel San Benedetto (n. 17) di Carlo Cignani, datato su documenti al 1672; la Conversazione (n. 72), di Pietro degli Ingannati, condotta a una fase tarda, risentita di Tiziano, che il Berenson 1957-1958 ribadisce; la Crocifissione (n. 191), di Lorenzo Monaco, senz'altro al tempo dell'attività per la Cappella Bartolini, in S. Trinita, e le altre opere rare di *primitivi* toscani, fiorentini e senesi, tra le quali mi pare che la delicata Crocifissione (n. 192), riferita a Scuola di Paolo di Giovanni Fei non sia esente da disposizioni mutate da Bartolo di Fredi, a guardare la dolente figura del S. Giovanni, così risentita di certe inflessioni della tavoletta di Altenburg, edita dall'Oertel nel Catalogo 1961 del Lindenau Museum (tav. 19). Ancora: i due finissimi riquadri cuspidati (nn. 195 e 198), giustamente riportati, come opere di assoluta eccellenza, ad Antonio Alberti da Ferrara; il S. Romualdo 1642 (n. 15), già nella Chiesa del Monastero di Classe, del Guercino; il rutilante Apollo e Dafne (n. 77) del Mazzoni; il S. Giovanni Battista (n. 212), molto ben riferito al vecchio Montagna, che riesce ad affermare un'estrema parola di poesia, toccante nel riserbo severo con cui è espressa e, pur illuminata dalla rivelazione tizianesca nella Scuola del Santo, così originale (talché sconcerta un recente tentativo, dello Heinemann, di rivedere l'attribuzione a vantaggio di Pier Paolo da Santacroce); la scena tragica (n. 18) del Procaccini; il fresco bozzetto (n. 159), già ben studiato dal Fiocco, del Pellegrini; la Crocifissione (n. 156), la cui decisa rivendicazione, formulata dal Martini alla conclusione di un'indagine sottile, e brillante, ad Antonio Vivarini, ha trovato completo avvallo nella recente monografia del Pallucchini.

Le vicissitudini del patrimonio della Pinacoteca ravennate, l'impossibilità, s'è detto, d'offrirne conveniente sistemazione hanno finito per tenere troppo spesso estranee agli itinerari, e all'interessamento, della maggior parte degli studiosi, molte opere: intorno alle quali, ovviamente, il Martini è stato costretto a condurre la propria indagine senza poter contare sull'appoggio e il conforto di una solida tradizione critica. È naturale, pertanto, il carattere provvisorio, di ipotesi, di alcune schede, segnalabili tuttavia, sempre, per un'impostazione acuta e, alla fine, illuminante in vista di sviluppi, e nuovi tentativi di sistemazione attributiva. Vorrei prendere, qui sotto, rapidamente, in esame qualche *caso* particolarmente attraente e stimolante: per arrischiare alcuni suggerimenti e proposte.

Inv. n. 204. Madonna col Bambino: attribuita ad Antonio Maria da Carpi. Si tratta, in effetti, di una indicazione che, soltanto sulle prime, può sembrare del tutto ragionevole, e persuasiva (il Berenson stesso, indipendentemente dal Martini, la fa sua): ma che si indebolisce, ove si approfondisca l'esame dell'opera, tanto da consigliare, quanto meno, un punto interrogativo. E non sem-

plicemente, per un eccesso di prudenza, essendo le nostre conoscenze concrete sul piccolo maestro, nonostante i tentativi del Suida (in « Belvedere », 1930), del Berenson (« Indici » 1957 e 1958), del Coletti (in « Cima da Conegliano », 1959), dello Heinemann (in « Giovanni Bellini e i Belliniani », 1962), ancora estremamente limitate, ma proprio in capo a un vaglio attento di codeste conoscenze.

Le sole opere sicure, infatti, di Antonio Maria, sono due dipinti firmati e datati, del Museo di Belle Arti di Budapest l'uno, e già di privata collezione americana l'altro, pubblicato come *homeless* dal Berenson 1957 e 1958 (fig. 487): la data di quest'ultimo — 1497 — sulla quale non sembra si possano avanzare dubbi, consente di confermare la lettura tradizionale, del resto così effettuata, nel corso di un controllo diretto, anche dallo scrivente, della sigla cronologica — 1495 — nel cartiglio del primo, rifiutando l'interpretazione — 1497 — proposta dal Coletti (il quale poteva trarne la conseguenza che il prototipo della pittura di Budapest andrebbe riconosciuto nel quadro cimesco, del 1496, di Gemona: e non è qui il caso, respinta siffatta possibilità, di effettuare la ricerca del modello, che dovette essere, in ogni modo, il dipinto del Petit Palais). Si nota, infatti, dall'opera di Budapest a quella americana, un irrigidimento e indurimento del segno e un ispessimento della materia, che parrebbero indicare un rapido decadimento: sicché, la Madonna di Ravenna — certo, come ben nota il Martini, posteriore al 1504, in quanto derivata dal prototipo cimesco di S. Maria della Consolazione a Este — così morbida e fresca, dovrebbe per forza far ipotizzare, a distanza d'anni, un poco credibile recupero. D'altra parte, sono talmente scarsi i suoi rapporti con i due brani accertati: basta far caso alla qualità del paesaggio (che nella tavola di Ravenna presenta un'apertura curiosamente vicina all'invenzione di Pasqualino nel dipinto del Redentore a Venezia), al modo di condurre il pannello, al tipo del Bimbo. Non conosco i due quadri della Pinacoteca di Budrio, che il Martini mette in gruppo con quello ravennate; quanto alla Madonna di Collezione privata veneziana, se si tratta di un dipinto esibito alla Mostra del Cima poco persuasivamente come autografo di Giambattista (« Catalogo » 1962, n. 17), escluderei i suoi legami con la pittura di Budapest, nonostante l'affinità iconografica dei paesaggi, tratti evidentemente dallo stesso modello, ma li ammetterei volentieri con quella di Ravenna. La quale mi fa venire in mente, per taluni dettagli, la paletta firmata da Gerolamo de Maggi (già nella Coll. Karl Lundmark, poi nella Coll. Arvid Johanson, di Stoccolma, e dispersa infine alla vendita Bucowski il 14 aprile 1959 (n. 183), sempre a Stoccolma): anche se, per ora, la metterei insieme con i quadri di Budrio — sulla parola del Martini —,

di privata Collezione veneziana (« Catalogo della Mostra del Cima », 1962, n. 17), e con un'altra Madonna del Museo di Budapest (n. 98), dipendente dallo stesso prototipo da cui Antonio Maria da Carpi trasse la derivazione 1495. E se, per opportunità di classificazione, volessimo battezzarne con nome di comodo l'anonimo autore, potremmo riferirci a un Pseudo Antonio Maria da Carpi.

Inv. n. 183. I Santi Pietro e Lorenzo: attribuiti a Gentile Bellini, tra il 1464 e il 1465. I legami con il S. Marco delle ante d'organo del Museo marciano, e con gli angeli del Beato Giustiniani dell'Accademia di Venezia mi sembrano un tantino superficiali. La plastica ferma, quasi dura anche se luminosa, il segno incisivo che la campisce, mi fanno pensare piuttosto a un maestro di intarsi: e più sostanziali rapporti troverei, in effetti, con i Santi del Coro del Duomo di Parma — 1473 — e con gli Evangelisti della Sacristia del Duomo di Modena — 1477 — di Cristoforo da Lendinara. Si confrontino, anche, i disegni e i ricami della veste di S. Lorenzo con i fregi dei sedili a Parma, utilizzando l'ottimo repertorio illustrativo del Quintavalle: si potranno reperire riferimenti puntuali. Direi, allora, Cristoforo da Lendinara, tra il 1473 e il 1477: tanto più che la qualità delle pochissime pitture accertate dell'artista, non solo non sembra compromettere, ma confermare, con l'evidenza di simili strutture plastiche, di discendenza pierfrancescana, una siffatta proposta.

Inv. n. 170. S. Girolamo: riferito a Scuola ferrarese della seconda metà del XV secolo. Opportuna la separazione dal S. Gregorio n. 175, con cui un tempo la tavola faceva *pendant*, e ch'è certo d'altra mano, anche se ritengo, e lo vedremo più sotto, che non ne sia troppo lontana. In realtà, « la partitura spaziale schematica, le simmetriche rispondenze » nella composizione della modesta tavoletta, si trovano nelle pitture di quelle edicole della Biblioteca di S. Giovanni di Verdara a Padova (ora Cappella del locale Ospedale militare), in cui il Fiocco (« Scritti di Storia dell'Arte in onore di L. Venturi », I, 1956) riconobbe la presenza di un aiuto di Pierantonio degli Abati, che si assunse il lavoro di decorazione nel 1492. Si tratta di una precisa relazione, che va dunque ben al di là di una generica affinità di gusto e di cultura; e che è ribadita da un'analoga superficialità di discorso, per quanto nell'opera di Ravenna, indubbiamente anteriore, essa si manifesti in termini assai più marcati.

Inv. n. 199. Il Battesimo di Cristo: assegnato a Scuola fiorentina del XVI secolo. Il paesaggio richiama gli sfondi della predella della pala di S. Francesco a Schio, firmata da Francesco Verla, qualche anno dopo il ritorno dal viaggio romano, nel 1512. Anche le figure hanno riscontri con quelle, altrettanto esili, della predella scledense, e del trittichetto della Collezione Campana al Louvre, di recente riferito al piccolo artista

vicentino: nel quale, dunque, si potrebbe, in via di prova, tentare di riconoscere l'autore della tavoletta ravennate.

Non numerato. Trittichetto cuspidato: assegnato al Maestro degli Altaroli. Escluderei la possibilità di inserire un'opera così impacciata nel gruppo messo insieme dal Longhi e definito dal Bologna: gruppo in cui coabitano, senza disturbarsi, cose quali il trittico di Pavia e la Madonna dell'Umiltà del Wallraf Richartz Museum di Colonia, che ebbe, si ricordi, un'attribuzione, tutt'altro che insensata, della Sandberg Vavalà, a Nicolò di Pietro.

Il fatto è che il Maestro degli Altaroli, perseguendo itinerari paralleli a quelli percorsi dal tanto più grande Maestro di S. Elsinò, riesce ad assimilare e far proprie precise inclinazioni internazionali, colte nell'entroterra veneto-emiliano; mentre lo autore del trittico ravennate, pur non estraneo a tale cultura, ne afferra soltanto dati superficiali, senza riuscire, poi, ad innestarli sui fondamenti della propria formazione, radicata nell'*humus* figurativo postlaurenziano, ai margini, come ben nota il Martini, di un Maestro di Arquà, *alias* Jacobello di Bonomo.

Inv. n. 175. S. Gregorio: attribuito a Jacopo da Montagnana. Non mi sembra che siano rintracciabili opere di Jacopo, verso l'inizio dell'ottavo decennio cui il Martini data questo bellissimo dipinto, le quali abbiano con esso precisi riscontri: tant'è vero che lo studioso è costretto a riferirsi a cose (affreschi nella Cappella vescovile di Padova e nel Santuario di Montortone) la cui cronologia è fissabile, per documenti, molto più tardi (1495 e 1494-1496). Penserei, anche se con qualche dubbio, a Pierantonio degli Abati, al tempo della prima attività per S. Giovanni di Verdara (1487). Si noti che « lo scorcio che definisce il volto del Santo » è sì una costante del Parisati: ma subentra soltanto nel momento dei lavori per il Vescovado padovano: molto probabilmente sotto l'influsso dello stesso Pierantonio, che l'afferma esplicitamente nelle figure di dotti in S. Giovanni di Verdara.

Inv. n. 211. Madonna col Bambino: riferito a Scuola veneta, fine del XV secolo. Molto opportuno è il rifiuto, operato dal Martini, dell'attribuzione Robertson all'incerto Jacometto, e felicissimo il nome del Mocetto, nella fase stilistica della, oggi assai giusta, Madonna con due Sante del Museo Malaspina di Pavia (l'esilità delle membra; la rigidità del Bambino, abbastanza caratteristico). Converrebbe pertanto riprendere, credo, con maggior decisione, l'ipotesi di una paternità di Gerolamo.

Inv. nn. 167 e 172. Quattro Santi: assegnati a Scuola di Antonio Vivarini. Si tratta di un'indicazione di massima, indubbiamente corretta, ma la cui genericità potrebbe essere risolta in una puntuale precisazione: non però nel senso dello sconosciuto Giovanni Caponeri da Torcello, citato in via di ipotesi dal compilatore del Catalogo (che, su questo nome,

fu d'altronde più deciso in « Arte Veneta », 1957). I particolari accenti stilistici in cui si risolve la lezione muranese, e proprio dell'ultimo Antonio (« costruzione sommaria delle figure, a piani larghi e rigidi come un intarsio », nota felicemente il Martini; « lo slungamento e stiramento dei personaggi, che le pieghe delle vesti scandiscono in artigianale cubismo ») mi hanno spesso indotto a pensare che nelle due tavole ravennate si possa individuare una primizia singolare di Andrea da Murano, documentato sin dal 1462. Un confronto con le figure della lunetta del trittico conservato nell'Accademia di Venezia, datato dal Longhi verso il 1470, appoggia la supposizione (basti mettere a confronto quel S. Luigi con il S. Vitale), ulteriormente confortata dalla constatazione di una significativa sopravvivenza del severo S. Paolo nella più avanzata pala di S. Nicolò a Treviso. Il Berenson, del resto, aveva decisamente classificato Andrea « aiuto e seguace », dei Vivarini, con una perentorietà forse sproporzionata al carattere delle opere sinora note; e tale quindi da reclamare la conferma di qualche prova più esplicita. I dipinti di Ravenna, *juvenilia* circa il 1465, potrebbero costituire la necessaria pezza d'appoggio.

Prima di concludere, ci sia consentito aggiungere, come ultima osservazione, un appunto, che non riguarda peraltro l'indiscutibile bontà del lavoro prezioso condotto dal Martini: i *clichés* soltanto di rado appaiono nitidi e ben leggibili, il più delle volte sono alquanto sbiaditi e impastati, in qualche caso sono a malapena decifrabili. E un difetto che non può dipendere esclusivamente dalla cattiva condizione dei dipinti; e che poteva essere evitato.

LIONELLO PUPPI

IL MUSEO CIVICO DI VICENZA, a cura di Franco Barbieri: vol. I. Dipinti e sculture dal XIV al XV secolo, pp. 312, ill. 12 + 113; vol. II. Dipinti e sculture dal XVI al XVIII secolo, pp. 328, ill. 179. Neri Pozza Editore, Venezia, 1962.

Presentando quest'opera, nel corso di una cerimonia tenuta in una delle sale recentemente rinnovate e ripristinate di Palazzo Chiericati, Giuseppe Fiocco ebbe a sottolineare opportunamente la straordinaria importanza delle raccolte del civico Museo di Vicenza: meritevoli di essere considerate, per la varietà di provenienza del materiale e per l'altissimo livello stilistico, tra le più ricche, se non le più ricche, del Veneto. Si tratta di una constatazione che può suonare ovvia e scontata; ma che, avanzata in quell'occasione, aveva un senso preciso, che credo conveniente riprendere e ribadire, onde risulti implicitamente affermato l'eccezionale interesse di una impresa rivolta ad offrire, di quelle raccolte, una sistematica cataloga-