

questione modenese e stabilisce delle premesse che lasciano prevedere un largo seguito a questo primo studio del ciclo sull'arte medioevale emiliana.

MARIACLOTILDE MAGNI

ROBERTO P. CIARDI; *La Raccolta Cagnola*, Milano 1965, pp. 269, con 219 tavole in nero e a colori.

Nell'attenta, partecipe e sensibile introduzione al catalogo il Ciardi delinea la singolare figura di collezionista e uomo di cultura di Guido Cagnola, fondatore e collaboratore per molti anni della « Rassegna di Arte »; i due nuclei in cui si articola la raccolta, costituiti principalmente da dipinti toscani e veneti del Trecento e Quattrocento e da dipinti di ambito veneto del Settecento indicano, soprattutto il primo, le inclinazioni di gusto e di cultura del proprietario che « in stretta coerenza con la sua formazione storico-estetica limitò la sua attività di collezionista alle opere che convenissero a quel clima di letifica soavità vivariana » che informa la raccolta.

La formazione del Cagnola avvenne nel clima dell'estrema scapigliatura milanese, a contatto con Luca Beltrami e Camillo Boito, ma principalmente sulla lettura di testi quali il Wackenroder, il Ruskin ed il Pater; tale versante puristico e pre-raffaellita fu temperato dalla concordanza di direzione metodica che il Cagnola ebbe con i primi grandi conoscitori, Berenson, Morelli, Frizzoni, Malaguzzi-Valeri. La costituzione della raccolta risentì appunto di questa formazione e di questi contatti, che la orientarono sulle opere dei « primitivi » toscani, in particolare senesi, nei momenti, per il Cagnola i più alti, delle « devozioni arcaicizzanti di Neroccio di Bartolomeo Landi e delle ipocrisie dolcemente splendide delle Madonne di Guidoccio Cozzarelli ».

Fautore ed esponente di una *connoisseurship* derivante in sostanza dal Cavalcaselle e dal Berenson - che il Cagnola conobbe nei primi anni del Novecento e al quale fu legato da stretta amicizia - ed attivo in altri campi di studio, che lo occuparono fino agli anni estremi di sua vita, neppure nel soggiorno parigino il Cagnola provò interesse per altri periodi della storia delle arti figurative, fu anzi totalmente sordo ai problemi delle avanguardie che stavano conflagrandosi in quel tempo.

Anche la « Rassegna d'Arte », da lui fondata, risentì di questa impostazione di metodo e di gusto, per cui « la critica d'arte si configurava sempre come illustrazione di un dipinto, non come individuazione di una personalità artistica; e per l'illustrazione bastava una caratterizzazione sommaria e filologica delle note distintive dell'opera, in quanto la interpretazione critica restava affidata alla sensibilità del singolo spettatore e non era mediabile attraverso il veicolo verbale ».

L'esigenza di un contatto diretto assiduo amoroso con l'opera d'arte toglie però al « metodo » del Cagnola quanto di aridamente attribuzionistico può esservi legato, restituendogli una piena ed umana eticità, avvertibile anche nel profondo interesse per i problemi del restauro, della conservazione dei monumenti e del paesaggio, per i quali furono assai importanti la sua azione ed il suo pratico impegno.

Legata alla Santa Sede per impedirne la dispersione, il riordinamento fondamentale della raccolta è dovuto al Prof. Arslan; nota in parte e pubblicata nei suoi capolavori, la Collezione Cagnola, con il catalogo del Ciardi, filologicamente agguerrito e criticamente rigoroso, acquista ora un interesse ben più alto e organico. Numerose ed acute le restituzioni e le nuove attribuzioni operate dall'autore, come quella a Giovanni del Biondo della *Madonna con Bambino* (n. 4), al Maestro delle Tavole Barberini della *Figura* (n. 15), precedentemente assegnata al Bramantino. Di particolare interesse la doppia attribuzione, dovuta a Carlo L. Ragghianti, dell'*Annunciazione* assegnata alla scuola di Filippino Lippi e al Maestro Esiguo, e la restituzione al Civerchio della splendida *Flagellazione* (n. 36), in genere attribuita al Butinone.

Notevole ancora la serie, finora sconosciuta, di *Figure bibliche* (nn. 54, 55, 56, 57) di un seguace di Alessandro Moretto, esemplate evidentemente sulla serie di San Giovanni Evangelista a Brescia.

Fra i numerosi altri interventi va citata l'intelligente espunzione dal catalogo del Magnasco delle due *Scene zingaresche* (nn. 142, 143), che il Ciardi giustamente ritiene imitazioni di questo secolo, dato il carattere di centone da opere autografe del maestro nel suo periodo fiorentino; i dipinti anzi, come nota il Ciardi, vanno probabilmente identificati con quelli cui accenna il Geiger nella monografia sull'artista.

Per alcune opere della Raccolta è possibile proporre alcune rettifiche di attribuzione; così per gli affreschi staccati rappresentanti *Figure allegoriche* (nn. 30, 31, 32, 33), assegnati a pittore lombardo della prima metà del Quattrocento, è utile un confronto, per l'analogia della scrittura lineare, che rivela un esplicito gusto miniaturistico, con le ventinove tavolette provenienti dalla casa Meli di Cremona, ora nella locale Pinacoteca, rappresentanti episodi della Storia Sacra, restituite dal Puerari a Bonifacio Bembo, assai vicine nella vivacità narrativa che temprava le stremate raffinatezze di un linguaggio di estrazione ancor gotica.

Il *Ritratto di bambina* (n. 67), assegnato a pittore veneto vicino al Maganza, sembra piuttosto accostabile alla coeva produzione ritrattistica del bergamasco Francesco Zucco, per numerose ed assai riconoscibili affinità di stesura, pur se adot-

tate all'interno di convenzioni linguistiche fortemente vulgate.

Il *Ritratto di condottiero* (n. 62), attribuito a pittore lombardo di cultura fiamminga e avvicinato alla ritrattistica del Salmeggia e del Figino, anche se ormai quasi illeggibile per le pessime condizioni di conservazione e la quasi totale asportazione della superficie cromatica, va decisamente avvicinato al Salmeggia del *Ritratto di gentiluomo della Coll. Moroni di Bergamo*; il confronto anzi con un disegno sicuro del Talpino esistente alla Biblioteca Ambrosiana (Cod. F. 237 inf.; f. 23, n. 1646) conferma in modo esplicito l'appartenenza del dipinto Cagnola al bergamasco.

Sembra sicura, ancora, l'autografia guardesca delle due *Vedute di fantasia* (nn. 98, 99) attribuite dal Ciardi alla scuola e recentemente esposte alla mostra veneziana. Infine i due *Ritratti di lanzi* (nn. 69, 70) assegnati a pittore milanese della metà del Seicento, di una gustosissima e popolareggiante efficacia fisionomica, anche se intessuta di ricordi compositivi aulicamente decorosi e di esperienze di partiture di piani in luce ed ombra di netta derivazione tanziesca, sembrano sicuramente assegnabili ad un pittore ancora quasi sconosciuto, Aloysio Realis, attivo in quei decenni in Valsesia e Valsassina, il cui catalogo, costituito unicamente da un *Matrimonio della Vergine* della Pinacoteca Calderini di Varallo, è stato recentemente aumentato con il ritrovamento di una cinquantina di opere.

UGO RUGGERI

117

SERGIO SAMEK LUDOVICI, *Le impressioni quattrocentesche della Divina Commedia*, in «Italia Grafica», n. 12, 1965.

Nel quadro delle celebrazioni dantesche, questa rivista specializzata che tanto contribuisce alla formazione del gusto nell'ambito dell'arte grafica contemporanea, ha voluto ospitare un lungo saggio di Sergio Samek Ludovici avente come oggetto le edizioni quattrocentesche della Divina Commedia. L'A. dopo aver accennato ai codici miniati come giusto antefatto alle edizioni stampate, si sofferma su una serie di esemplari quattrocenteschi fra cui ci limiteremo a menzionare qui, per la sua origine milanese, l'edizione «nidobeatina» cosiddetta dal novarese Martino Paolo Nibia commentatore del testo, stampata per i tipi di Ludovico e Alberto Pedemontani nel 1477-78 e di cui si conservano due esemplari in pergamena rispettivamente alla Braidense e al British Museum. Il saggio è particolarmente interessante per il metodo critico adottato dall'A. nei confronti dei volumi passati in esame; la sua attenzione, infatti, si rivolge non tanto o per lo meno non solo alle illustrazioni, bensì al testo,