

## RECENSIONI

LILIANA BALZARETTI: *Sant'Abondio - La Basilica romanica di Como*, pp. 101, tavv. 160 in nero e a colori, Milano, 1966, pubblicazione della Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde.

Preceduto da un saggio di Pietro Gini, presidente della Società Storica Comense, sull'agiografia di Sant'Abondio, lo studio sulla basilica romanica di Como, condotto da Liliana Balzaretti dietro invito della Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, conduce a maturate conclusioni le precedenti ricerche intorno al monumento, che hanno avuto un recente contributo nel volume dedicato da Mariaclotilde Magni al romanico comasco.

E infatti dagli studi fondamentali del Boito sulla basilica — condotti in base alle operazioni di restauro dirette dal Balestra, che restituirono l'edificio al suo stato di primitiva purezza, eliminando le travisanti aggiunte e modificazioni tardocinquecentesche — fino ai nostri giorni, abbastanza numerosi sono stati gli interventi critici dedicati alla chiesa comasca, da quelli del De Dartein al Porter, dal Toesca all'Argan, dal Salmi all'Arslan; e le ricerche della Balzaretti si inseriscono in questa serie con autorità di induzioni e di dimostrazioni, basandosi sostanzialmente su un metodo di lettura di rigorosa obbedienza al monumento e giungendo a risultati assai rimarchevoli soprattutto per quanto riguarda la parte architettonica della basilica, che è quella maggiormente studiata.

La mancanza di documenti riguardanti la chiesa non ha certo giovato alla risoluzione dei numerosi punti oscuri offerti dallo studio del Sant'Abondio, in particolare per quanto concerne la cronologia della costruzione; l'unico punto fermo relativo direttamente all'edificio è la consacrazione della chiesa, avvenuta nel 1095; ma la Balzaretti non ha difficoltà a dimostrare come tale data sia troppo avanzata, ed a restringere i tempi di costruzione della basilica ai primi decenni dell'XI secolo, in coincidenza almeno parziale alle numerose donazioni ottenute dai benedettini proprio in quegli anni. Ché anzi l'estrema compattezza linguistica e strutturale del

l'edificio, il suo coerente rifiuto della spazialità basilicale-paleocristiana per giungere a risultati di « bloccatura spaziale romanica », consentono alla Balzaretti di ipotizzare una rigorosa omogeneità di progettazione ed un tempo di costruzione strettamente correlato ad essa.

Le caratteristiche di omogeneità presentate dall'edificio si esprimono soprattutto nella assoluta concezione volumetrica degli interni, dove la continuità delle pareti delle navate e la funzionalità dei sobri pilastri della nave mediana hanno lo scopo di « far scorrere incorrotta la luce », escludendo pertanto, in accordo con gli intenti di definizione volumetrica dell'edificio, ogni accento di vibrazione chiaroscurale; continuità delle pareti che si esprime non solo secondo l'accentuatissimo percorso longitudinale della basilica ma anche nella potente gittata verticale che, lungi dal presentare sintomi di squilibrio e di disorganicità, come spesso si è asserito, è anzi in stretto accordo con l'andamento longitudinale ed assume rispetto ad esso una chiara funzione di equilibrio e di accentramento verso la nave mediana, cui sono correlate anche le navi minori, modularmente desunte da essa.

L'importanza della nave mediana del Sant'Abondio è ancor più esaltata dal sistema coro-abside profondissimo che ne conclude la direzione prospettica e ne accentua la valenza per mezzo dell'illuminazione: la « gerarchia degli spazi » si attua pertanto « come gerarchia di luce », e l'equilibrio volumetrico e di lume tra nave e coro — già intravisto dal Boito — conferma l'unitarietà della progettazione.

Lo « stacco dalla coagulazione di spazi » e dalla massività tipica delle chiese « romaniche » della fine dell'XI secolo, come ad esempio il Sant'Ambrogio, è quindi un ulteriore motivo per una datazione del Sant'Abondio nella prima metà del secolo, anticipo che è confermato anche dalle numerose relazioni e citazioni dall'architettura ottoniana coeva, che acutamente la Balzaretti esemplifica in alcune chiese renane quali l'abbazia di Limburg an der Hardt e di Hildesheim, con le quali la basilica comasca condivide quel « rifiuto dell'articolazione plastica

della parete... come volontà di continuità murale delle pareti stesse » che ne costituisce appunto la caratteristica più cospicua. Per quanto riguarda le navate minori la Balzaretti mette in risalto — ed è la prima volta negli studi sulla basilica — la funzione quasi di transetto che assume la loro parte terminale, e la conseguente omogeneità nei riguardi del linguaggio dell'edificio in generale, così come coerentemente assume un fine volumetrico antichiaroscurale anche la celatura esterna delle absidiole delle navate minori, che, come i campanili e lo pseudo transetto, si inseriscono senza fratture nella nitida definizione dell'edificio, mentre la maggior animazione decorativa della facciata e dell'abside obbedisce ad intenti di gerarchia giungendo a risultati, in equilibrio tra loro, di sottile modulazione coloristica delle superfici.

Con lo studio della facciata e dell'abside la Balzaretti affronta i problemi della decorazione plastica della basilica, che annovera nei suoi bassorilievi e capitelli alcuni pezzi di eccezionale bellezza, per i quali sarebbe forse stata opportuna una documentazione fotografica maggiormente analitica; ma è soprattutto nel ciclo di affreschi dell'abside — splendidamente riprodotti — che la chiesa comasca trova uno dei momenti di maggior interesse e di più alta valenza qualitativa.

Contrariamente ad altri interventi critici — quali quelli del Toesca, del Salmi e recentemente della Matalon — la Balzaretti considera unitaria la decorazione ad affresco, anche se spesso appare evidente, a nostro avviso, pur nella continuità ed omogeneità degli impianti disegnativi, una differenziazione di mani dovuta probabilmente ad aiuti; e di questo « Maestro di Sant'Abondio » — che la Balzaretti nettamente distingue dal « Maestro della tomba Fissiraga », avvicinandolo semmai sulle orme del Toesca, al « Maestro delle Sante Faustina e Liberata » — vengono messe in rilievo l'estrema intelligenza nell'obbedire alle preesistenti partiture architettoniche e la « sorprendente esuberanza di fantasia decorativa », innestata su di un robusto sentire analitico che « si concentra esclusivamente sugli uomini e le cose, osservandoli e anno-

155

tandoli nella loro varia fenomenologia, di costume e di atteggiamenti colti nell'aspetto più quotidiano». L'ampia analisi dedicata agli affreschi ne fa emergere i momenti di più aperto esito formale, che della tradizione trecentesca senese declinano i moduli secondo ormai pienamente verificate cadenze lombarde, in stilemi di ampia e pausata costruzione delle immagini, come nella *Fuga in Egitto* o nella *Strage degli Innocenti*, oppure preferiscono adottare impaginazioni più affollate e drammatiche come nello splendido *Bacio di Giuda* e in altri episodi che riecheggiano, ma con esiti linguistici ben altrimenti maturi, anche soluzioni del Maestro della Rocca Borromeo.

UGO RUGGERI

AMALIA MEZZETTI, *Il Dosso e Battista Ferraresi*, Cassa di Risparmio di Ferrara, 1965.

Dopo la monografia della Mendelsohn, vecchia di oltre mezzo secolo, si sentiva l'esigenza di un lavoro complessivo sul Dosso, un pittore da annoverarsi, non c'è dubbio, tra i maggiori protagonisti della vicenda dell'arte a Ferrara, e che degnamente continua la nobilissima stagione fiorita nei nomi di Tura, Cosca e Roberti; un pittore di cui dovrà pur farsi, un giorno, una degna Mostra monografica, che convenientemente riveli anche le pieghe recondite, e non meno suggestive, del suo caldo, ricco e variegato esprimersi.

Amalia Mezzetti ha affrontato con molto coraggio, nella piena consapevolezza delle difficoltà dell'impresa, un nuovo complessivo referto sull'attività del Dosso (e del fratello Battista). L'assidua e approfondita ricerca, condotta con grande impegno anche presso Istituti specializzati americani, e accompagnata da un collaterale lavoro di indagine negli archivi di Modena, Ferrara e Roma, ha portato la Mezzetti alla stesura di un catalogo ragionato di ben 230 opere o complessi decorativi, che assieme ad un ampio saggio critico costituisce il nerbo del volume, stampato a cura della benemerita Cassa di Risparmio di Ferrara.

Vero è che sarebbe stato preferibile che quei dipinti, la cui impropria attribuzione al Dosso o a Battista (e sono, all'incirca, una quarantina) non aveva avuto ancora precisa e dichiarata smentita venissero, per maggior chiarezza, classificati a parte o contrassegnati con un asterisco. Il catalogo della Mezzetti registra almeno una dozzina di inediti, alcuni dei quali di eccezionale rilievo. Vogliamo rammentare almeno l'«Astrologo» della Collezione Walters di Baltimora, la «Venere con due amorini» di una collezione privata di New York, il «Torneo» Gasparrini, l'«Adorazione del Bambino» già sul mercato vien-

nese. Nel gruppo possiamo collocare anche i due mirabili «Episodi dell'Eneide» della National Gallery di Ottawa e del Barber Institute di Birmingham — resi noti dalla stessa Mezzetti in un articolo particolare, poco avanti l'uscita del volume — che certo vanno considerati come la più sorprendente e perspicua addizione al catalogo del Dosso verificatasi in questi ultimi decenni. Un adeguato lavoro di ricerca documentaria ha consentito alla Mezzetti la loro persuasiva identificazione con due dei dieci pannelli apprestati dal Dosso per la decorazione del «camerino d'alabastro» del Duca Alfonso I d'Este.

Anche nel settore documentario questa monografia è in grado di apportare sostanziali contributi, che vanno ad aggiungersi a quelli recentemente resi noti da M. G. Trenti (1964). In brevissimo arco di tempo gli studi dosseschi hanno pertanto guadagnato molti punti d'appoggio su cui fondare con maggiore grado di approssimazione una cronologia che era ancora ampiamente fluttuante. Se il recupero del manoscritto inventariale del 1589 operato dalla Mezzetti ha permesso di ricostruire idealmente gli ambienti siti nella «Via coperta», cioè la fabbrica poggiante su cinque arcate che collegava il Palazzo estense con il Castello, nella quale era ubicato anche il «camerino d'alabastro», non sono certo di minor interesse i controlli documentari, che hanno consentito alla studiosa di notevolmente infittire la trama dei riferimenti cronologici. Sono infatti riemersi pagamenti del 1518-19 per la decorazione della «Via coperta»; del 1524 «per depinzere Ferrara» (si trattava di una grande veduta della città); del 1534 per le pale di Modena e di Reggio; del 1525 e 1533 per lavori vari; del 1544 per i dipinti di Battista per le «stantie nove de Corte», tre dei quali sono a Dresda (la «Notte», l'«Aurora», «Giustizia»); per non rammentare gli altri numerosissimi pagamenti di lavori diversi, eseguiti dal Dosso in collaborazione con il fratello, o da solo Battista, o anche dal fido garzone Jacopo.

Purtroppo alcune tra le precisazioni cronologiche più puntuali riguardano opere di Battista, oppure opere eseguite in gran parte da lui con l'aiuto del più valido fratello. Dopo questa radicale ricognizione operata dalla Mezzetti, sembra difficile che le carte estensi possano offrire a futuri ricercatori qualche valido sussidio per la cronologia del Dosso. La Mezzetti ha supplito all'avarizia di dati documentari puntualmente riferibili ad opere conosciute del maestro impegnandosi in molti casi a correggere o perfezionare la cronologia corrente, spesso apportandovi cospicui spostamenti, nella maggior parte dei casi efficaci e determinanti per la migliore comprensione del percorso dell'artista.

Le precisazioni più notevoli riguardano il bellissimo «San Gior-

gio» di Hampton Court, da collocarsi sul 1530, in relazione con il politico di Sant'Andrea a Ferrara; il «Paesaggio» del Museo Puskin di Mosca (che il Lazareff datava al secondo decennio), da intendersi in affinità con quello nel fondo del «San Michele» di Parma (1533-34); i «Santi Cosma e Damiano» della Galleria Borghese, collocati sulla fine del terzo decennio; la «Sacra Famiglia» della Capitolina; il «San Gerolamo» Vitetti, la «Circe» Benson ora a Washington; il «Mito di Pandora» del Marchese di Northampton, posticipati al quarto decennio.

Un caso particolare è quello del «Bagno» di Castel Sant'Angelo, che la Mezzetti acutamente opina riflettere probabilmente il «quadrum magnum cum undecim figuris humanis» che il Dosso eseguì nel 1512 per Francesco Gonzaga. La versione pervenutaci andrebbe collocata sul 1518.

La messe di precisazioni documentarie e di riscontri stilistici, di cui abbiamo qui fatto cenno, in modo forzatamente sommario, consente alla Mezzetti di stendere un convincente profilo critico dei due Dossi dopo le cautele, a nostro avviso eliminabili, che la inducono a lasciare un punto di sospensiva nell'attribuzione al Dosso delle «Sacre Conversazioni» delle Gallerie di Napoli, Roma, Filadelfia, Glasgow; tutte opere, com'è noto, che assieme ad altre il Longhi aveva riunite sotto il nome del maestro ferrarese. Se la vicenda critica di tale gruppo non è stata in seguito del tutto pacifica, è anche vero che, una volta espunte le opere pertinenti («Madonna col Bambino» della National Gallery di Londra; «San Gerolamo» del Rijksmuseum di Amsterdam), le quattro «Sacre Conversazioni», oltre a legare perspicuamente tra di loro, costituiscono il più persuasivo prologo al percorso del Dosso, e insieme la testimonianza della fattiva frequentazione dell'ambiente veneziano. Per tal via ci si predispone ad intendere meglio come, nella «Baccanaria» della National Gallery di Londra, dipinta per lo studio di Alfonso I, il Dosso fosse perfettamente in grado di gareggiare con il Bellini e con Tiziano.

Purtroppo la stesura così circostanziata e documentata di questo volume affronta solo sommariamente quello che è uno dei temi più affascinanti dell'indagine sul pittore, vale a dire la sua attività di ritrattista. Un aspetto di sì ragguardevole importanza per la piena comprensione dell'artista rimane in penombra, anche se in una lunga e densa nota la Mezzetti riassume molte delle questioni inerenti al problema. Duole infatti che ferrei limiti editoriali abbiano astretto l'Autrice a trattare per sommi capi un argomento che avrebbe richiesto inoltre ampio corredo di tavole illustrative.

Ma per un libro come questo le riserve ora avanzate sono di gran lunga superate dai molti meriti già enunciati, ai quali tanti altri anco-