

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 inventariato 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 in 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 Dosso 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-

ra potrebbero aggiungersi. Tra i più rilevanti vogliamo almeno rammentare la restituzione al Dosso della figura di Sant'Ambrogio nel polittico ferrarese di Sant'Andrea, che il Longhi aveva ascritta al Garofalo, ma che in effetti è condotta con una franchezza di stesura pittorica da giustificare un riferimento più prestigioso; l'opportuno passaggio al quarto decennio di vari, ragguardevoli dipinti (di alcuni dei quali si è già accennato), di solito considerati anteriori al 1530; la distinzione, per molti quadri eseguiti in collaborazione con Battista, degli interventi diretti del Dosso; e infine la ricostruzione, anche sulla scorta di nuovi reperti documentari, della figura di Battista. Al di là di tante utilissime osservazioni particolari, mette anche conto di segnalare come questo volume bene adempia anche alla più ampia funzione di convenientemente lumeggiare la condizione della pittura ferrarese nella prima metà del Cinquecento, presa in mezzo dai flussi e riflussi delle suggestioni veneziane e delle alternative raffaellesche e « romaniste ».

RENATO ROLI

UGO RUGGERI, *Enea Salmeggia detto Talpino*, presentation by Carlo Ragghianti, Edizioni « Monumenta Bergomensia », Bergamo, 1966. Available at the Accademia Carrara, Bergamo. L. 5.500.

The third in a series of works Ugo Ruggeri has dedicated to Salmeggia (c. 1565-70 — 1626); this is the second, greatly expanded edition of a book first done for a Bergamesque bank (1). This second edition contains a chronological table, two essays, one on paintings, the other on drawings, and three *appendici*. The first reproduces documents from the Archivio della Misericordia di S.M. Maggiore, Bergamo; the second is a checklist of drawings accepted, rejected, and lost; the third, a similar checklist of paintings.

Ruggeri's book is the first monograph on the Bergamesque painter who also executed some important commissions in Milan. The author quite reasonably corrects many of the myths handed down in the brief older literature. The artist's date of birth is convincingly moved from the traditional limits of c. 1546-58 to c. 1565-70. Partly through this change and largely through an examination of Salmeggia's paintings, the old tradition of Salmeggia's spending fourteen years in Rome, while qualified by Lanzi and abandoned by Venturi, is effectively disproven. Instead Salmeggia is seen as an artist of the Bergamesque and Venetian traditions, who is also indebted to the Lombard schools of Milan and Cremona. Ruggeri discusses many of the paintings in

terms of their geometrical composition, a rather dry way of pointing out the classicizing tendencies of the artist, but not without its merits when considered with surviving fragments of a treatise Salmeggia wrote.

Half of the book treats Salmeggia's drawings. Of the 211 drawings Ruggeri accepts, fifty are in the Accademia Carrara, 133 in the Biblioteca Ambrosiana. And of these 211 works, around seventy may be identified as studies for known, often signed and dated, paintings. Since some 186 drawings are reproduced, Ruggeri has given us a core of drawings, quite fully illustrating Salmeggia's personality as a draughtsman.

In spite of his wide range of sources, Salmeggia is a consistent personality, showing little developments or variation. There are only a few comments to make.

1. no. 45. Accademia Carrara, no. 1582. *Angel*. A study for the same figure in the *Angel Appearing to Two Apostles*, formerly Milan, S. Paolo.

2. no. 53. Bergamo, Museo Diocesano. *Hunting Scene* (Venus and Adonis?). Questionable attribution.

3. no. 65. Ambrosiana, Cod. F 236 inf. f. 44, no. 1373. *Roman Soldier*. Questionable attribution.

4. no. 69. Ambrosiana, Cod. F 263 inf. f. 63, no. 1438. A study of Christ for a *Flagellation*. Possibly a first thought for the picture in Milan, S. M. della Passione.

5. no. 75. Ambrosiana, Cod. F 245 inf. f. 9, no. 15. *St. Ambrose Expelling the Arians*. Ruggeri has found another drawing of this composition at the Uffizi, no. 13290 f.

6. no. 128. Ambrosiana, Cod. F 254 inf. f. 66 v. no. 1546. *Assunta*. no. 67. Ambrosiana, Cod. F 236 inf. f. 47 v. n. 1388. *Mary Magdalene*. Both drawings may be first thoughts for the *Assunta*, 1621, Bergamo, S. Alessandro alla Croce.

7. no. 199. Ambrosiana, Cod. F 265 inf., no. 24. *Nude Swinging an Axe*. Questionable attribution.

8. nos. 204 and 205. Milan, Civico Raccolta Bertarelli, nos. B 1802/46 and B 1802/47. Two drawings of an *Angel of the Annunciation*. Neither the attribution to Salmeggia or the identification of the figure in these drawings with the 1596 *Annunciation* at the Certosa di Garegnano seems convincing.

9. no. 206. Milan, Civica Raccolta Bertarelli, no. B 2308. *Putto*. Study for the putto in the *Madonna and Child with Saints Ambrose and Carlo Borromeo*, 1603, Milan, Castello Sforzesco.

10. no. 209. Varallo, Pinacoteca, *Kneeling Bishop Saint*. As Rosci suggested in his catalogue of the Varallo collection, the drawing may be Gianoli's (1960, p. 106, no. 13).

To add to the list of Salmeggia's drawings are two in the Uffizi, no. 1296 f (as Salmeggia), *Madonna and Child with Saints Ambrose and Catherine* and no. 1712 f (as Lotto) *The Visitation*.

There are omissions in the check-

lists of paintings; they must be used with caution. In no sense are the entries complete catalogues. For example, in the Catalogue of *Erroneously Attributed Pictures*, under Milan, S. Antonio Abate, *Christ in the Garden*, the attribution to Salmeggia is denied, and the picture given to Passignano. Yet in the bibliographical list no indication is given for the source of the change in attribution. Again, Ruggeri rightly denies the eighteenth century attributions to Salmeggia of the organ shutters in S.M. della Passione in Milan. However, he fails to list the large bibliography on these works which make other attributions, often to the correct authors, Carlo Urbini and Daniele Crespi.

And, in another case, the bibliography is incomplete for the destroyed *Angel Appearing to Two Apostles*, formerly in S. Paolo. Both Torre and Latuada give the picture to Peterzano, and these sources are older than the first mentioned by Ruggeri, Bartoli's *Notizie delle pitture...* of 1776.

Measurements or media are not always given for surviving pictures, be they accepted or rejected. And this information is sometimes published. But we must go to G. Corti's *Galleria Colonna*, 1937, p. 28, no. 96 to find that Salmeggia's signed and dated *Martyrdom of St. Catherine* is 1.16 x 1.18 and comes from D. Aspreno Colonna.

This list of omissions could be extended while these is much new and valuable information in Ruggeri's work, sadly it is not entirely satisfactory book, and for this state of affairs the publisher must take part of the blame. When the reader is provided with information on Salmeggia's paintings, a great many of which are signed and dated and which survive in heart-warming numbers, to find that not one is illustrated, makes much of Ruggeri's work rather useless. And we cannot compare the illustrated drawings with the pictures for which, in many cases, Ruggeri tells us they are studies. The richly illustrated selection of drawings is, by itself, a mixed blessing for inexcusable liberties have been taken with their reproduction. They are usually bled, white paper becoming grey. More than one black chalk is reproduced in red. This cavalier disregard for the artist's media and technique completely falsifies his work.

All of this is a shame for Lombard and Northern Italian studies are in great need of books as this one might have been. So many painters of Salmeggia's time and place are little more than names. Chronologies, even problematic ones, exist for only two or three major painters. Other issues like the critical concepts of archaism and of a classicizing style, both of which, particularly the latter, are central to an understanding of Salmeggia, have yet to be fully treated. Further, the role such a style played in Lombard