

te vanno spesso ricercati in ascendenti insulari, mediterranei o classici: talvolta i suggerimenti pervengono da tutte queste fonti e raggiungono risultati di fusione eccezionale. Con gli Evangelii di Gundohino si apre nel 754 la storia del libro carolingio e le impronte longobarde sono tanto vive da poter essere scambiate per un lavoro dell'Italia del nord. Nell'Evangelario di Godescalco ai ricordi mediterranei si aggiungono accenni insulari ed una forte impronta medio-orientale specialmente nei tratti fisionomici pieni ed accentuati. Derivazioni italo-alpine sono negli Evangelii del British Museum di alto livello artistico ed in quelli di Saint-Médard a Soissons dove alla varietà di elementi ornamentali si aggiungono risultati nuovi negli approfondimenti dei piani ed in notazioni naturalistiche.

Nel periodo di Lodovico il Pio l'orientamento volge piuttosto al Mediterraneo alessandrino ed ellenistico, come è dimostrato nelle solenni cadenze degli Evangelii di Vienna al Kunsthistorisches Museum, opera di pittori che risentono certo di un clima « antico ». Una testimonianza avvincente della scuola di Reims, e fra le più importanti per l'ampia risonanza nell'arte occidentale, è la resa raggiunta dalle figurine nervose e scattanti del Salterio di Utrecht, all'inizio del IX secolo, caratterizzato da un'unità eccezionale di racconto. Le immagini, fitte ed agili, comparse di una vicenda che parrebbe, d'acchito, annotata quasi con una improvvisata aderenza alla realtà, si rifanno alla maniera ellenistica; alla stessa ispirazione risalgono le industrie figurette dei frontoni negli Evangelii di Ebbone della Biblioteca Municipale di Epernay dove il tratto si fa quasi parossistico nell'andamento fitto delle pieghe. La vera novità sembra espressa negli Evangelii di S. Emmeram nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco per la trasformazione dai moduli precedenti e la novità dell'impostazione. Ed egualmente spicca l'originale illustrazione ad episodi della Bibbia di Tours, detta Prima Bibbia di Carlo il Calvo, alla Biblioteca Nazionale di Parigi, con episodi colti in una fitta ed animata sequenza, come saranno ripresi dal copista Ingoberto nella Bibbia detta di S. Paolo fuori le mura a Roma.

La terza parte, dedicata alle arti suntuarie, è descritta dal Volbach, appare anche più delle precedenti legata allo splendore della corte; è arte esclusivamente aulica e, in aggiunta, esaltata dal culto delle reliquie e dalle richieste sempre maggiori di oggetti suntuari. Aumenta di conseguenza l'uso degli smalti e degli avori; gli ornamenti delle tombe si fanno sempre più ricchi e lussuosi. Questi apparati si servono di tecniche antiche, della filigrana e della pietra. S'inizia l'uso dello smalto mentre la placcatura di argento va lentamente scomparendo. La produzione artistica si ricol-

lega in buona parte ad una tradizione legata all'arte insulare. Come nel caso del calice di Tessilone a Kremsmünster, il reliquario di Enger a Berlino, preannuncio per alcuni motivi del reliquario monzese, e la prima rilegatura di Lindau a New York.

All'Italia si riallaccia in modo particolare l'oreficeria spagnola: la stupenda croce di Oviedo dell'808 ricorda la croce di Desiderio a Brescia e quella di Berengario a Monza con la fattura in filigrana che riprende modi simili longobardi. Perdura più evidente ed accentuato un ritorno all'antico e l'insistenza verso questa fonte farebbe pensare ad un rifiuto, legato a ragioni politiche, per il mondo bizantino. Una delle più celebri imitazioni classiche è la statua bronzea detta di Carlomagno e, lo stesso spirito, era nel tesoro di Saint Servais a Maestricht con l'arco di trionfo e l'imperatore a cavallo.

Sotto il regno di Carlo il Calvo l'oreficeria e le arti minori in genere ebbero un nuovo generoso promotore. È di questo tempo l'altare d'oro di Vuolvinio in S. Ambrogio a Milano, fondamentale per la sua data intorno all'840. L'arte raffinata dell'artista, pur conservando fondi spogli e geometricamente definiti, raggiunge un grande senso di monumentalità e si serve di una tecnica sottile e ricercata nell'uso degli smalti cloisonnés, sconosciuta nel nord Europa, mentre in Italia è comune alla corona ferrea di Monza e, al di fuori, al piccolo altare portatile di Adelhausen eseguito in un laboratorio dell'Alto Reno con una tecnica più nota in Lombardia e vicina all'arte « milanese » dello smalto.

Alla metà circa del IX secolo appartengono le coperte del Salterio di Carlo il Calvo nella Biblioteca Nazionale di Parigi. La suddivisione di piani, il racconto trattato con piglio energico e nervoso e l'approfondimento psicologico distinguono quest'opera e conducono con immediatezza al suo segreto. Nell'ingenua e, nello stesso tempo, potente suggestione della coperta allo Schweizerisches Landesmuseum di Zurigo ogni dimensione è annullata dal ritmo incalzante del racconto costruito su di una impostazione complessa ma risolta con soluzioni di scoperta e avvincente semplicità. Il vasto ciclo si conclude con la *Maiestas Domini* di S. Gallo ormai segnata da un profondo mutamento. « Il movimento è calmato, c'è ordine e simmetria. Tutto appare semplificato nell'immobilità. Il cambiamento della situazione politica dell'ovest dell'Impero, sotto la casa sassone influenza anche la produzione artistica ».

Vorremmo ancora aggiungere, a chiusura di questo rapido cenno, che il quadro è corredato da piante, dalla documentazione iconografica, un indice analitico e dalle tavole cronologiche curate con il consueto rigore scientifico da Jean Hubert e di grandissimo aiuto per una

visione complessiva e l'inserimento dell'opera d'arte nel preciso momento storico, in un arco di tempo compreso fra il III e la fine del X secolo.

Abbiamo cercato di delineare, per sommi capi, una traccia appena del vastissimo contenuto e delle molteplici voci che esso racchiude, soffermandoci specialmente quando gli agganci, non solo con l'Italia ma particolarmente con l'Italia del nord, erano maggiormente evidenti. Ne risulta, dopo una presa di conoscenza di un panorama tanto vasto, quanto si estendessero le correnti che attraversarono questo crogiolo d'incontri: poiché l'apporto del nord d'Italia affiora, con continui ed insistenti ricorsi, costantemente durante questa avvincente lettura. E certamente il suo contributo, per la stessa rinascita carolingia, fu d'incalcolabile peso ed assai più rilevante di altre, influenti regioni: come è il caso, almeno per architettura e scultura in epoca carolingia, nei confronti della colta e ricca Spagna. Le parole dell'Hubert, a conclusione dell'analisi di un grande monumento, la cripta di S. Lorenzo a Grenoble, saldamente legata al nostro mondo, ci sembrano, a questo proposito, profondamente significative: « Nonostante le rovine accumulate dai Longobardi agli inizi della loro occupazione, l'Italia del nord ebbe il vantaggio, ad un tempo, dell'eredità classica e degli apporti artistici venuti dalle province bizantine. E, anche se alla fine dell'alto Medioevo, è solo un gruppo privo di coesione e attraversato da mille correnti contrarie, una volta raccolto da Carlomagno, mescolato con tutto ciò che le officine artistiche della Gallia avevano saputo realizzare nel VII e nell'VIII secolo, questo fuoco sparso finirà con l'illuminare tutto l'Occidente ».

MARIA-CLOTILDE MAGNI

GIOVANNI MARIACHER, *Palma il Vecchio* - Milano, Bramante Editrice, 1968, pp. 245, 86 tavv. in nero e 11 a colori.

L'ampia, esauriente monografia che Giovanni Mariacher ha recentemente dedicato all'opera del bergamasco-veneto Palma il Vecchio coordina e sistema, definitivamente o quasi, le ricerche che sull'artista si sono venute intrecciando in questo secolo e che hanno avuto negli studi del Suida (1934) e nella monografia del Gombosi (1937) i momenti forse più interessanti ed agguerriti.

Il catalogo dei dipinti del Palma, in continua, sismica oscillazione di attribuzioni e di negazioni — un aspetto, questo, della vicenda palmesca che appare estremamente significativo, appunto perché indice di una partecipazione di cultura, oltre che di una attività di bottega,

di massima dilatazione — sembra aver raggiunto oggi una certa stabilità, e le tappe del suo percorso artistico appaiono ormai definitivamente accertate, pure nei limiti, oggettivi, di una cronologia priva, o quasi, di pezze d'appoggio documentarie che confortino la d'altronde sufficientemente chiara articolazione del processo stilistico.

Che è appunto, come si diceva, tanto ricco di adesioni e di interessi nei confronti della pittura veneta postbelliniana da apparire agevole la seriazione in periodi tra loro abbastanza omogenei; così per l'iniziale rapporto con Giorgione, che dalle sigle dolcemente lunate, in un ritaglio cromatico di pastelli tenerissimi sul tono fondamentale della verzura, del *Venere e Marte* del Museo di Brooklyn, ascende ad un ritmo più battuto e concitato nel ciclo di tavole coi *Fatti di Cesare e Pompeo*, individuato nel 1953 dallo Zeri, in un'adesione al giorgionismo non scolastica, anzi di straordinaria intelligenza e molto portante, sembra, per gli sviluppi successivi del venetismo di terraferma, da Brescia a Cremona a Ferrara.

Il momento dei *Fatti di Cesare e Pompeo* appare d'altronde abbastanza isolato, anche in questi primi anni, ché nemmeno il *Concerto Campestre* di Ardenraigh ha la forza di portarsi al livello di quello, stemperandosi in una sintonia col maestro di Castelfranco che si limita, al massimo, ad un piano di condivisione idillica piuttosto esterna.

E questa d'altra parte — e il Mariacher molto giustamente lo mette in rilievo — la costante dell'arte di Palma il Vecchio, e si traduce appunto in « un piano di incertezza linguistica » che permette sì adesioni curiose alla cultura contemporanea, ma impedisce l'approfondimento delle ragioni genuine di un fare artistico concepito in autonomia.

Ed infatti anche il secondo, e più importante, incontro effettuato dal Palma, quello con Tiziano, conduce ad esiti di raffinata e sottile gradevolezza pittorica ma anche di sostanziale incomprensione della drammatica, esistenziale poetica di quel maestro; senza che ciò, d'altra parte, impedisca al Palma di elaborare dipinti di estrema finezza professionale, che non saranno da cercare tanto in opere come il düreriano *Adamo ed Eva* del Landesmuseum di Braunschweig, quanto in dipinti dove la interpretazione idillica di Giorgione è ancora attiva, come il *Ritratto di poeta* della National Gallery di Londra, oppure nel ricorso pordenoniano — ricco di spunti, poi, per il Parmigianino — del *Busto di donna di profilo* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (1515 circa); mentre la serie dei più tardi politici bergamaschi — particolarmente negletto quello della parrocchiale di Serina, ricomposto da due politici differenti ed ora malamente visibile nella sacrestia della chiesa — segna un mo-

mento di riflessione compositiva piuttosto acra, che si conclude, e qui però ad un livello di stile molto sorvegliato, nel *Polittico di S. Barbara* in S. Maria Formosa a Venezia, del 1520 circa, dove l'accordo tizianesco imprime alla forma una monumentalità altrimenti sconosciuta.

Appunto i polittici indicano, nella carriera palmesca, il formarsi di un'articolazione della pittura per « generi » che ha nelle *Sacre Conversazioni* un momento essenziale; « genere », s'intende, non individuabile per via dei contenuti figurati, ma per un cosciente e persistente ancoraggio a partiture ritmico-compositive omogenee, che qui si individuano nella scelta di un formato rettangolare molto allungato, entro il quale gli elementi figurati convergono secondo cadenzati calcoli di simmetrie ed asimmetrie, in una maglia esplicita di ortogonali e di raccordi diagonali sempre precisamente sottolineati (*Sacre Conversazioni*, Von Thyssen, Accademia di Venezia, Vienna, Louvre, etc.).

E questo il momento tizianescamente solare dell'attività del Palma, dal 1520 circa in poi, che ha nel *Giacobbe e Rachele* di Dresda l'espansione cromatica e strutturale più sfogata, e che nei coevi ritratti, dalle *Tre sorelle* di Dresda alla *Lucrezia* della Galleria Borghese, dalla *Giuditta* degli Uffizi alla *Dama in blu* di Vienna, per citare gli esempi più significativi, raggiunge una dimensione di sensualità panica, ancora sulle orme di Tiziano.

Più problematico, invece, appare il rapporto con Lorenzo Lotto, che si individua già nella *Madonna tra il Battista e la Maddalena* dell'Accademia Carrara e che trova nella *Assunta* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e nel *Martirio di S. Pietro Martire* della Parrocchiale di Alzano, dipinti ancora giovanili un momento di abbastanza sensibile sintonia, anche se nel Palma l'intelligenza della sostanziale anticlasicità lottesca pare velarsi in un sentimento della forma più banale, e solo nei tardi, postremi *Ritratti* di Paola Priuli Querini e di Francesco Querini si traduce in una più intimo, accostante adesione.

Molto problematico appare, ancor oggi, il catalogo dei disegni del Palma; da accettare per certi, con il Mariacher, la *Testa di donna* del Louvre (un disegno a cui visibilmente si ispirerà anche il Moretto) e la *Testa virile* della Collezione Andrews di Edimburgo; giustamente espunti altri disegni, come l'*Ultima Cena* dell'Accademia Carrara, plausibilmente riferita dal Raghianti alla cerchia di Palma il Giovane, e quasi certamente maganzese, e così ancora la *Madonna col Bambino* già nella collana Oppenheimer di Londra (un altro disegno attribuito al Palma, ma chiaramente seicentesco, è uno studio per *Pontefice della Galleria Corsini*); ma l'aspetto più problematico del Palma disegnatore è quello che si in-

dividua nella *Madonna con Bambino, S. Caterina e donatrice* del Teyler Museum di Haarlem e nella *S. Famiglia* del British Museum di Londra, che i Tietze espunsero dal catalogo dell'artista, giudicandoli probabili copie di Palma il Giovane, con attribuzione accettata anche dal Mariacher, mentre sembra invece certa la loro pertinenza al serinese, poiché il ductus appare chiaramente cinquecentesco e con un'adesione al Tiziano grafico, mediato anche dal Campagnola e dal Romanino, che invano si ricercerebbe in Palma il Giovane.

Ancora di probabilissima pertinenza palmesca è la *Sacra Conversazione* dell'Ashmolean Museum di Oxford, già attribuita al Previtali e più recentemente al Lotto (Benson, Parker) ma la cui relazione con il dipinto della Galleria Borghese di Roma (che il Mariacher discute nel catalogo delle opere erroneamente attribuite, lasciando però aperta la questione attributiva), certamente del Palma nel momento di giovanile accostamento al Lotto, assicura sulla paternità palmesca.

UGO RUGGERI

M. PRECERUTTI GARBERI, *Affreschi settecenteschi nelle ville venete - con prefazione di A. Morassi* - Milano, Silvana, 1968.

167

Il terreno già largamente dissodato del Settecento veneziano, e veneto, mancava tuttavia ancora di uno studio sistematico della pittura a fresco nelle ville; notissime, anch'esse, in quanto fenomeno artistico e storico, testimonianza di una particolare civiltà, ma assai malnote in sostanza quando si parli di conoscenza precisa, diretta, e quando, dall'esame delle limpide architetture, si passi a quello delle pitture interne. L'incertezza e genericità dei dati su questo aspetto importante della cultura artistica veneta settecentesca non consentiva fin qui un discorso esauriente e sicuro sull'argomento: in definitiva, per carenza di documentazione, bloccava la validità delle conclusioni intuitive cui la critica era in vari momenti avvenuta. Conclusioni che vengono, sia subito detto, per la gran parte confermate da questo studio; ma necessitavano appunto di una seria verifica sui fatti.

Opportunamente perciò Antonio Morassi ha preposto, alle preziose schede descrittive e critiche della Garberi - raggruppate secondo le province -, un saggio che rifà la storia della pittura veneta settecentesca in chiave non lagunare, legandola alla civiltà di villa; e che indugia a identificarne i protagonisti. Di questi, il Tiepolo resta serenamente e inalterabilmente nella posizione di preminenza che gli è sempre stata riconosciuta, brillando di luce propria in un panorama pur vivido e stel-