

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 estrema.

È 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 polittici bergamaschi — particolarmente negletto quello della parrocchiale di Serina, ricomposto da due polittici 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.).

È 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 sensibilità 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 intima, 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 maganzesca, 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-

lato (e fa la parte del leone nelle bellissime tavole a colori, che sono il risultato editoriale più notevole del libro — cui non corrisponde, invero, altrettanta nettezza nella resa del bianco e nero —). Nessun recupero può contendere al Tiepolo tale posizione, né il livello alto dei noti Fontebasso e dello Zugno, né certo felicissimo Guarana (Valnoga-redo); neppure gli elementi nuovi che la Garbera ci offre per una più propria messa a fuoco della personalità del Crosato: il quale si ripropone, in questa indagine, inquietante pittore di formazione composita e bruschi scarti di gusto (ma continuo ad essere perplessa sull'attribuzione degli affreschi, per altro poco leggibili, di Bagnoli di Sopra, dovuta all'Ivanoff; e ancor più di quelli, di educazione così lombardo-emiliana, di S. Trovaso di Preganziol, che con cautela avanza la Garbera).

Non condividerei invece le perplessità del Morassi sull'iter di Mattia Bortoloni, nell'abito del quale lo studioso sottolinea il divario tra gli affreschi giovanili di Piombino Dese, identificati a suo tempo dall'Ivanoff, e la posteriore produzione piemontese-lombarda. A me pare che le sigle manieristiche così appariscenti nel giovane Bortoloni non siano un caso isolato, ma rientrano, sia pure come posizione-limite, nella temperie veneta intorno al '20, cui partecipò anche il giovane Tiepolo (si pensi alle « storie » di Diana delle Gallerie veneziane); fortemente permeate di spiriti accademici volti alla deformazione pressoché caricaturale: come usavano press'a poco i lombardi di quella stagione — vedi il Borroni —, salvo restando l'humour tutto personale del Bortoloni. Tale estro il pittore mantenne nei decenni successivi, ma lo rigirò verso recuperi naturalistici per influo diretto del Tiepolo e del suo fare plastico e sodo del terzo decennio del secolo (in ragione del quale proporrei una datazione non troppo avanzata per il Fontebasso a Santa Bona Nuova).

Il libro è pertanto di primaria utilità per la puntualizzazione di quella congiuntura di gusto che fa cardine sul Tiepolo e sull'improvvisa apparizione dei suoi affreschi udinesi: vero spartiacque della cultura veneta, con influssi larghissimi su tutta l'Italia del nord. Sono per esempio toccanti, in tutti i maestri pre-tiepoleschi, i caratteri affini a quelli dei contemporanei lombardi: il Bambini, il Dorigny (a proposito del quale la Garbera propone alcune interessanti attribuzioni), lo stesso Giannantonio Pellegrini — per la parte che gli compete nei guasti affreschi di Mira —; per non dire del bellissimo Balestra di Illasi, che par addirittura un Legnani aggiornato in senso rococò — e del resto il volume conferma la secolare situazione di intermediaria tra Lombardia e Veneto propria della provincia di Verona: la più lontana fra tutte dallo spirito lagunare —.

Quanto al Rococò, appunto, le datazioni opportunamente raccolte, o accortamente avanzate, dalla Garbera, confermano ch'esso fu, a Venezia un fenomeno tardo benché splendidissimo; nettamente in ritardo sulla Lombardia: e si guardi ai luminosi Urbani di Noventa Padovana, qui ben valorizzati e messi in evidenza, tutti pervasi di spiriti Louis XV, tutti siglati nei motivi a grata, nelle « chinoiserie », come nel resto dell'Italia settentrionale si sarebbe fatto intorno al '50 — e sia pur con minor grazia —, mentre siamo oltre il '70. Si guardi — per sottolineare una bella attribuzione della Garbera —, il Gian Battista Canal di Mandria, attivo ben avanti nella seconda metà del secolo, essendo nato nel 1745: che ha analogie con uno dei maestri lombardi più tiepoleschi, e attaccati a quel credo sino alla tarda età, a dispetto della mutazione del gusto: Biagio Bellotti; il quale in Lombardia fu viceversa un isolato. E, sempre a proposito di gusto rococò, le riproduzioni del libro inducono ghiottamente a studi particolari, e comparati, sui quadraturisti contemporanei nell'Italia settentrionale.

Come si vede, la materia del libro è densissima, i motivi di meditazione numerosi, significativi gli appigli con quel Settecento lombardo, che sarebbe auspicabile fosse presto oggetto di una trattazione parimenti impegnata. Mi sarebbe piaciuto un indice degli artisti, che aiutasse lo studioso nei sollecitati, e sollecitanti, raffronti; mentre porge limpido ausilio alla curiosità dell'amatore d'arte l'andamento a itinerari del discorso, come la sobria presentazione dell'architettura delle ville, concepite come unità estetiche e non freddamente anatomizzate.

ROSSANA BOSSAGLIA

BIBLIOTECA AMBROSIANA, *Guide di Milano dal 1505 al 1910. Catalogo (della Mostra del 1969)*, Milano 1969.

Nei mesi di Maggio e Giugno 1969 l'Ambrosiana ha allestito una interessante ed utile mostra delle antiche *Guide* di Milano.

Le *Guide*, si sa, furono di diversi generi. Una prima serie, le « guide nominative », parte dai *Dies utiles*, che dal 1505-06 in poi, si ristamparono a Milano ogni biennio, assumendo dopo il 1635 il titolo: *Mediolanensis fori diarium*, che durò fino al 1786. Comprendevano elenchi di cariche, di dignità, di professionisti, coi rispettivi nomi. Nel 1749 uscì il *Calendario ecclesiastico e secolare milanese*, nel 1779 uscì il *Calendario di Corte*.

Ma ben più ampio ed utile fu il *Servitore di piazza*, che venne pubblicato dal 1782 in poi, e nel 1791 si ampliò, dando un quadro quasi

completo delle attività della città: artistiche, artigianali, professionistiche, commerciali, ecc., nonché delle attrezzature alberghiere, delle osterie, degli uffici, ecc.

Omettiamo altre iniziative del genere e passiamo alle « guide numeriche ». La numerazione delle case di Milano fu deliberata nel 1787; uscirono da allora in poi varie guide con i nomi delle contrade e i numeri relativi alle case, ed anche in forma di elenchi numerici riferiti alle rispettive contrade.

Tutte queste e molte altre guide servono soprattutto agli studi di storia economica, di statistica, di storia demografica, di storia della società.

Vi sono poi le guide che interessano gli storici della Chiesa, ad es. il *Santuario della città e diocesi di Milano*, con l'elenco di tutte le reliquie dei Santi della città e della diocesi, compilate da Paolo Morigia, edito nel 1641. Ma la prima trattazione del genere era stata fatta, per ordine di S. Carlo Borromeo, da Mons. Gianfrancesco Bascapé — che poi assunse il nome di Carlo quando entrò nell'Ordine dei Barnabiti — e fu edita nel 1576 col titolo: *Libro d'alcune chiese di Milano*, ecc. e ristampata nel 1596 col titolo *Libro delle Antichità*, ecc.

Per gli storici dell'arte è fondamentale un altro genere di guide.

Il pittore Agostino Sant'Agostino stampò nel 1671 un catalogo delle « pitture insigni » di Milano; tre anni dopo uscì il *Ritratto di Milano* di Carlo Torre, che per mezzo secolo fu la guida artistica più importante; negli anni 1737-38 furono editi i cinque volumi di Serviliano Latuada, *Descrizione di Milano*, poi i *Passeggi storico-topografico-critici* di Nicolò Sormani, 1751, la *Guida per Milano* di Carlo Bianconi, 1786 e successive ristampe, la *Guida di Milano* di Luigi Bossi, 1818, la *Milano nuovamente descritta dal pittore Francesco Pirovano*, 1822. Seguirono opere di L. Zucoli, di O. Cantù e d'altri, fino allo splendido volumetto di E. Verga, U. Nebbia, E. Marzorati, *Milano nella storia, nella vita contemporanea e nei monumenti*, edita nel 1906. Queste e varie opere successive costituiscono fonti di eccezionale importanza per la storia dell'arte. Ad esempio, nella compilazione dell'opera *Milano nell'arte e nella storia* di G.C. Bascapé e P. Mezzanotte, come in altre opere successive, tali guide sono state preziosi sussidi.

Il Catalogo, preceduto dalla prefazione di Angelo Parelli, Prefetto dell'Ambrosiana, è un utile repertorio per quanti amano la storia e l'arte della città.

G. C. BASCAPÉ

*La Redazione di « Arte lombarda » è lieta di comunicare che il Presidente della Repubblica ha conferito la Medaglia d'oro dei Benemeriti della scuola, della cultura e dell'arte al Prof. Giacomo Bascapé.*