

cità di sintesi e di adeguarsi ad un contesto preesistente » (p. 25). caratteristiche costanti di tutta la sua attività, e allo stesso tempo « presenta uno straordinario raggiungimento... nella soluzione planimetrica » (p. 26).

Segue il Santuario di S. Luca (iniziato nel 1723): ed anche qui la Matteucci ha saputo cogliere il valore di questa originale e allo stesso tempo tradizionale costruzione, mettendone in rilievo lo stretto legame — che è poi un'attascinante soluzione urbanistica — con il porticato che si snoda sulla collina; e nella parte terminale di quest'ultimo, costruita dal Dotti, « nel dinamico, variatissimo gioco di direzioni visive organizzato lungo il percorso che conduce da questa zona all'ingresso » ha intuito « uno dei momenti di maggiore fantasia dell'architetto » (p. 27). « In un rapporto ravvicinato si vedrà come la Basilica non presenti una vera facciata, ma ancora una volta protagonista sia il lungo porticato fattosi prospetto » (p. 28); nell'interno « quanto prima era concepito come spazio dinamico, difficilmente fruibile nella sua totalità, diviene spazio sintetico, intuibile nel suo valore globale » (p. 28). L'analisi della Basilica di S. Luca, acuta e approfondita, ci fa penetrare nel complesso mondo figurativo del Dotti, ove si mescolano elementi della tradizione, nella scenografica disposizione delle parti, e una volontà razionalistica, che rispecchiava le nuove istanze « laiche » presenti anche a Bologna, come si è visto, nell'ambito dell'Istituto delle Scienze; mondo figurativo che è originale e allo stesso tempo consonante con quello di altri grandi costruttori — sono da sottolineare i raffronti fatti con l'opera del Cortona in SS. Luca e Martina e del Rainaldi in S. Maria dei Campitelli (pp. 29-30). Anche nello scalone di Palazzo Davia Bargellini (il cui progetto fu steso verso il '30) « una volontà di chiarezza e di sintesi introduce precisi principi gerarchici anche nella decorazione » (p. 33).

158

A queste si alternano opere « di secondo ordine », nelle quali la vena creativa del Dotti pare essersi spenta. Ma dopo il '40 in seguito alle tormentate vicende per il progetto di restauro della Cupola di S. Pietro in Roma, egli approda a soluzioni « improntate ad un classicismo monumentale di chiara derivazione romana » (p. 40) e nella sua produzione « pare accentuarsi il contrasto tra classicismo tardo-barocco e razionalismo » (p. 40). Nel 1756 fu aperta la Biblioteca dell'Istituto delle Scienze, l'ultima grande fabbrica del Dotti, in cui raggiunge una inconsueta e modernissima severità espressiva, che è in contrasto con le analoghe realizzazioni del Monti e dell'Ambrosi, improntate piuttosto ad « un allegro barocchetto » (p. 41), e dove uno dei termini dialettici del suo linguaggio — il classicismo tardobarocco — cede definitivamente alle istanze razionalistiche.

Si è visto così come il Dotti nelle sue architetture non sia mai un novatore; e direi che uno dei pregi del saggio sta proprio nell'aver sottolineato come il vero valore di Carlo Francesco non consista nell'aver rivoluzionato l'ambiente con soluzioni le più avanzate, ma di essersi — secondo una prassi a Bologna lunga di secoli — con saggia modestia adeguato; di essersi inserito in un contesto dato, senza soluzioni di continuità, e di averlo semmai potenziato secondo le sue peculiari caratteristiche.

E viene allora spontaneo notare, come fatto estremamente significativo di questa particolare epoca di evoluzione, l'ambiguità che l'espressione figurativa del Dotti offre tra un meditato razionalismo e istanze funzionalistiche da un lato, proprie della nuova problematica, e dall'altro l'insistente ripetuto richiamo alla tradizione architettonica precedente, che a Bologna è una singolare mescolanza di classicismo barocco e di

scenografia. Nel Dotti, come negli architetti delle altre regioni italiane, partecipi e protagonisti della cultura dell'Illuminismo, nessuna novità stilistica comprova la loro appartenenza a tempi diversi; essi paiono piuttosto gli ultimi eredi di una cultura architettonica che non s'apre a un'epoca nuova, ma conchiude, quasi recuperandola, tutta una tradizione regionale e locale, prima dell'unificazione stilistica neoclassica. L'analisi si potrebbe perciò ampliare a tutti gli « operatori » italiani del momento, ricercandone le spinte unitarie, ma anche le affascinanti divergenze: perché la personalità è altra quando disserta e quando costruisce, con spesso una drammatica frattura, o altrove con rivoluzionarie novità liberatrici. E ci avviene di soffermarci ad esempio sulla vicenda architettonica del '700 veneto, i cui rapporti anche con Bologna sono stati qui rilevati. Proiettato in avanti, ma allo stesso tempo fortemente legato alla tradizione, e alla tradizione della sua terra, l'architetto illuminista, se crea una nuova problematica, non crea tuttavia un nuovo linguaggio. Così appunto il Dotti nella sua felice parabola, al di là degli aneliti, delle sperimentazioni nuove, delle soluzioni che lasciano intuire razionalismi formali, è profondamente legato alla cultura della sua città che fa rivivere, coronando in maniera nuova, ma con voce antica, il Colle di S. Luca.

Ma tornando al saggio della Matteucci, non possiamo fare a meno di soffermarci anche alla seconda parte di esso che consta del catalogo delle opere architettoniche del Dotti, elaborato con serrata filologia, arricchito di interessanti documenti e di disegni spesso inediti; gli indici delle perizie; alcuni brani di opere a stampa, da cui emerge chiaramente la complessità della problematica del Bolognese. Un ricco apparato critico-bibliografico e infine la tavola cronologica, che sottolinea come strumento assai utile per una definizione più globale del clima bolognese tra Sei e Settecento, danno completezza scientifica alla materia. E vorrei aggiungere l'oculatissima scelta delle fotografie che, specie per il Portico e la Basilica di S. Luca, nella loro ritmica successione hanno una capacità critica, cui nessuna parola supplisce: e anche di questa intelligente e sensibile scelta dobbiamo essere grati all'Autrice.

FRANCESCA D'ARCAIS

FRANCO BARBIERI, *Il Palazzo Montanari a Vicenza - Vicenza*, Editrice Pontificia Vescovile, 1967, pp. 159, 205 tavv. in nero e 16 a colori.

Per iniziativa della Banca Cattolica del Veneto ha visto la luce una pubblicazione sulla storia e sull'arte di palazzo Leoni Montanari a Vicenza, sul quale mancava uno studio d'insieme ed una indagine sistematica capace di mettere ordine fra le tante e controverse opinioni avanzate nel corso degli anni. Nonostante, infatti, l'attenzione anche recente, di molti studiosi per la parte architettonica dell'edificio, rimanevano, a questo proposito, grossi interrogativi e non esisteva neppure un approfondimento sulla sua veste decorativa, in particolare sul contributo offerto dagli abili stuccatori impiegati per l'abbellimento del palazzo.

L'opera è stata curata con chiarezza e competenza da uno studioso che ha già dato notevoli apporti alla conoscenza della città veneta: è merito di Franco Barbieri l'aver ordinato ed analizzato le notizie numerose, ma in compenso assai confuse, e di essersi impegnato a fondo nella valutazione critica delle numerose personalità attive nel palazzo vicentino.

Per questo ci pare di grande aiuto per gli studiosi la seconda parte del volume, quella cioè dedicata all'analisi critica dell'aspetto architettonico e decorativo. Mentre nella prima parte, ordinata come una guida al palazzo, il lettore entra, grazie anche alle splendide riproduzioni, nelle singole parti che hanno composto l'edificio, dall'inizio della sua costruzione fino ai nostri giorni.

La vicenda del palazzo comincia con la storia della famiglia Montanari e ci sembra che l'A. sottolinei molto giustamente, l'importanza di questi « parvenus » del tempo. Essi furono, infatti, lanciati da promotori di una piccola attività industriale, saggiamente governata ed ancor più saggiamente irrobustita con oculati matrimoni, al rango di nuovi ricchi ed, alla fine, quale coronamento alla lunga salita sociale e per indubbi meriti verso la città, eletti nobili di Vicenza. Certamente l'iniziativa di costruire un palazzo tanto sontuoso ebbe gran gioco nel persuadere il Consiglio dei Cittadini a « ...dichiarare i fratelli Montanari... in perpetuo cittadini nobili di questa città con la capacità delle dignità, cariche, onori e privilegi tutti ».

Con l'estinzione della famiglia nel 1808 il palazzo passò nelle mani di altri proprietari, finché nel 1908 fu acquistato dalla Banca Cattolica Vicentina.

È di estremo interesse, per le conclusioni critiche alle quali giunge l'A., tenere presente l'evoluzione della famiglia Leoni Montanari e la loro aspirazione ad offrire ai concittadini qualche cosa di sorprendente e, soprattutto, al di fuori degli schemi consueti. Ci pare illuminante la conferma dell'A. di attribuire l'elaborazione del disegno del palazzo, avvenuta fra il 1675 ed il 1676, a Baldassare Longhena e la costruzione a Carlo Borella, ritenuto generalmente l'architetto del palazzo. La personalità del Longhena doveva aver coinciso con l'ideale del committente il quale puntò su di un artista sicuro, né troppo conservatore né troppo rivoluzionario: esso rappresentava « il barocco » e la novità ma una novità collaudata fin dalla gloriosa « Basilica della Salute ».

Esistono indubbiamente numerosi elementi di conferma all'opinione dell'A. che considera l'architetto del palazzo vicentino come il portatore di un gusto tipicamente veneziano: la distesa descrizione della facciata, le soluzioni scenografiche, l'esaltazione del grande fulcro rappresentato dal cortile e dalla Loggia collegata al monumento Pesaro dei Frari ed alla facciata della chiesa di Ospedaletto. La pianta è complessa e strutturata in una forma staccata dalla produzione locale: sono tipici, piuttosto, dell'ambiente veneziano gli androni, vicini ai « porteghi » veneziani e particolari del Longhena.

Ad accrescere l'eccezionale ricchezza del palazzo contribuì in maniera determinante la veste decorativa. All'interno ed all'esterno del palazzo furono attivi artisti per la maggior parte valsoldani. Proprio grazie allo studio del Barbieri è emersa una nuova opera di Andrea Paracca, rappresentante di una numerosa famiglia di stuccatori, attivo a Vicenza dal 1679. Ad Andrea Paracca appartengono numerose figure efficacemente plastiche, dai volti fermi e duri, collegate direttamente alle opere certe di Andrea nella Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia.

Accanto allo stuccatore valsoldano compare la scuola di un altro artista lombardo del quale si conoscono numerose opere sparse in Italia Settentrionale e oltre. A Giovan Battista Barberini, già studiato dal Barbieri a proposito del palazzo Trissino Baston, sarebbe strettamente legato un seguace autore delle figure d'angolo nella Sala delle Quattro Epoche, impostate, ci sembra, alla maniera del Barberini ma con volti opachi ed inerti non peculiari del maestro lombardo. La parentela con il Barberini è evidente anche

in certe figure delle sovrapposte che l'A. accosta a risultati analoghi nelle « Storie » di palazzo Trissino che noi vedremmo, come si era già detto a suo tempo, frutto piuttosto di aiuti strettamente legati al Barberini, sicuramente operoso nel palazzo vicentino ma non sempre esecutore diretto di tutte le opere a lui attribuite. Mi pare che un posto di particolare rilievo meriti il « Maestro dei putti » protagonista brioso della Sala degli Stemmi: egli riconduce attraverso i vivacissimi disegni, tipici di molti ticinesi ed intelvesi, dai Carloni ai Tencalla, ad un genere trasportato da queste meastranze a Venezia, in palazzo Albrizzi e Merati, dove l'esuberante gioco dei putti si ricollega direttamente al maestro di Vicenza.

Sorprende ancora una volta, come accade quasi sempre di fronte alle opere di grande impegno corale, lo straordinario accordo fra stuccatori e pittori divenuti collaboratori nella comune finalità di allargare, talvolta oltre i limiti dell'immaginabile, i confini del loro fantastico mondo: è un accordo di stili diversi che compone, pur nelle diverse trame del tessuto decorativo, un discorso coordinato ed unitario.

Fra i decoratori della dimora vicentina merita particolare rilievo per l'importanza del suo contributo Ludovico Dorigny, pittore parigino, allievo di Charles Le Brun, il quale aveva assorbito da una certa pittura emiliana specialmente da Bologna e, vorremmo aggiungere, in misura considerevole da Parma, una lezione di notevole peso trasmessa, accanto agli effetti di grandiosità e splendore, tipici della sua educazione francese, negli affreschi vicentini.

Alla fase secentesca terminata circa nel momento in cui scompaiono di scena il Dorigny e gli stuccatori, seguono due momenti artistici di notevole interesse: alla fine del '700 partecipa alla decorazione del palazzo l'affrescatore Paolo Guidolini e, all'inizio dell'800, quando la proprietà era della famiglia Velo, compare lo scultore Bartolomeo Ferrari il quale lasciò, nel salone di Apollo, raffinatissimi ed eleganti stucchi, forse eseguiti su disegno del Canova.

Chiude la storia artistica del palazzo vicentino il contributo di Giovanni Miglioranza artefice di una vasta serie di balaustre e cancelli: « È questo certo il complesso più cospicuo, nel suo genere, dell'ottocento vicentino, elegante e prezioso ».

Ricordiamo, prima di chiudere, che il volume è corredato da due piante le quali riproducono il pianoterra ed il primo piano, da una bibliografia e da eccellenti riproduzioni fotografiche: un ottimo materiale di analisi e di confronti per gli studiosi.

MARIA CLOTILDE MAGNI

UMBERTO CHERICI, *Torino il Palazzo Reale*, Pozzo, Torino 1969.

Il volume consta di due parti distinte, nella prima l'Autore, Soprintendente ai Monumenti del Piemonte, traccia un profilo ben definito degli Artisti che si succedettero alla costruzione e all'abbellimento del Palazzo Reale, che ricordiamo quale splendida sede, nel 1963, della Mostra sul Barocco piemontese, esaminando i vari ambienti nei quali essi lasciarono testimonianza delle loro Opere, ed estendendo la sua indagine anche agli avvenimenti storici e politici.

La seconda parte consta di una preziosa raccolta di tavole in nero e a colori.

Il volume porta un valido contributo alla conoscenza di artisti ancora troppo poco noti, grazie anche all'ottima documentazione fotografica delle loro opere.