

principale affinità culturale con la scultura dell'Italia Settentrionale. Nel primo capitolo in maniera significativa intitolato « Il tempo di Francesco Valdambrino » il problema, ancora a parer mio molto aperto, di una definizione del gotico internazionale, è vissuto nel dipanarsi della vicenda principalmente di Jacopo della Quercia e del Valdambrino che anzi assume il ruolo di protagonista di questa prima fase della scultura senese quattrocentesca. Ed ogni chiarimento, ogni puntualizzazione in sede filologica illuminano di riflesso il discorso sulla scultura dell'Italia Settentrionale. Agli inizi del secolo ad esempio nei « Protettori di Siena » del Valdambrino e nella Madonna di Ferrara di Jacopo (1406) il Del Bravo nota « un deciso stacco stilistico dalla scultura locale del tardo Trecento ». Sottolineo questa osservazione perché lo stesso stacco stilistico si deve notare a parer mio — anche a prescindere dalla pittura dove pure si deve fare un discorso analogo — anche nelle prime opere eseguite per il Duomo di Milano; anche qui io vedo sbocciare un naturalismo fragile e delicato, una fragranza nuova di vita, che non è già più un estremo rovello formale derivato da un tardo trecento, ma un sotterraneo sentore di rinascenza. E così, per citare esempi accessibili, sento negli « Angeli » della guglia Carelli, e nelle figurette della « Maddalena » e del « Vescovo benediciente », tutti ora al Museo del Duomo di Milano, anche se partecipi di una dissoluzione della forma plastica in colore, una sostanziale affinità con le prime opere del Valdambrino. Ecco allora che questa circolazione di motivi, che al Del Bravo richiama la scultura francese dell'Ile de France (pag. 15), ci ap-

pare come un clima generale, un sentore di primavera in tutto il primo quattrocento Europeo; e forse le precedenze cronologiche saranno allora a favore della Lombardia. Tralascerei il problema dei rapporti di Jacopo della Quercia con la cultura dell'Emilia e del Veneto, già efficacemente sottolineati dalla critica; solo vorrei soffermarmi sull'importanza che ebbe — lo propongo come ipotesi — la ripetuta presenza nel Nord dello scultore senese per Jacopino da Tradate, se il suo monumento a Martino V ha nelle calligrafie accentuatamente gotiche un ricordo delle prime opere di Jacopo, fino alla Tomba di Ilaria. E saranno allora da approfondire i rapporti con Nanni di Bartolo, ma in genere anche con tutti gli scultori toscani che nel primo quattrocento portavano nel Veneto, e si pensi anche a Verona, questo « naturalismo » di marca quattrocentesca, così vicino allo spirito settentrionale. Di estrema importanza mi pare sia l'attribuzione al Vecchietta — protagonista col Federighi della seconda parte del saggio — dell'« Annunciazione » della Chiesa di Villa a Castiglione Olona; viene quindi confermata l'ipotesi longhiana di un soggiorno lombardo del Vecchietta, e di conseguenza la dipendenza, nella produzione giovanile, dalla cultura di quella regione, ciò che ribadisce la forza della temperie poetica di quel mondo permeato di « psicologismo con preferenza per la tristezza » (pag. 63): sono suggerimenti che bisognerà ora tenere presenti per una maggiore comprensione dei problemi lombardi. Un altro momento di avvicinamento tra la cultura senese e quella lombarda viene evidenziato dal Del Bravo (pag. 83) nel parallelismo tra il

« Bancale » di Siena del Federighi (forse del 1464) e « gli inizi pavesi di Cristoforo Mantegazza e di Antonio Rizzo » e con « l'autore dei "Plinii" della facciata del Duomo di Como » (ibidem). Per l'A. questi parallelismi di esiti formali così carichi di archeologismo sono dovuti al lavoro negli stessi anni a Roma del Federighi e di artisti lombardi: è tuttavia assai sintomatico che anche in Lombardia questo accento fortemente impregnato di archeologismo pare soffocare il naturalismo tipico degli anni precedenti. Ed infine ultimo anello di una catena ininterrotta di rapporti culturali tra Siena e l'Italia Settentrionale è probabilmente la presenza nel 1490 di Francesco di Giorgio a Pavia e a Bologna: nelle opere sue databili ad anni immediatamente posteriori (pag. 100) il Del Bravo ravvisa caratteri settentrionali, che potranno essere derivati da un certo generico « leonardismo » o anche da diretti contatti con l'opera dell'Amadeo (pag. 103). Mi paiono anche questi suggerimenti assai stimolanti per una maggiore comprensione del fenomeno della scultura lombarda della fine del secolo: solo che si postuli la possibilità che i rapporti delle due culture possano anche, talvolta, essere capovolti, in questo caso, come nel caso dei Mantegazza, a favore di una precedenza della cultura senese e più latamente, per riflesso, dell'Italia centrale, su quella lombarda. Su questo nuovo « naturalismo » si chiude così il saggio che riportando alla ribalta questa stagione poco conosciuta della nostra Storia dell'Arte, apre degli spiragli nuovi per una maggiore comprensione della cultura delle altre regioni italiane.

Chiara Tellini Perina
Giuseppe Bazzani

Edam, Firenze, 1970
(con 221 illustrazioni in bianco e nero e XVI tavole a colori)

Situato geograficamente in una delle zone tipiche della confluenza lombardo-veneta, e storicamente nel punto massimo di catalizzazione degli stimoli genovesi a contatto con la locale tradizione fetti-rubensiana, il mantovano Giuseppe Bazzani, la cui fortuna critica è in sostanza tutta di questo secolo (ma in compen-

so rapidamente aumentata e intensificata), meritava l'esauriente monografia che gli dedica la Perina, studiosa specializzata da anni in argomenti mantovani, con speciale riguardo alla pittura del Settecento. L'artista infatti si distingue con nettezza dal gruppo dei cosiddetti minori settecenteschi — che pur an-

novera molte personalità interessanti — e per la brillante autonomia e peculiarità di linguaggio, e per la posizione esemplare che mostra di assumere nelle vicende del Rococò europeo. È un caso singolare di vocarietà assimilatrice, con una altrettanto intensa capacità e rapidità di selezione, sì che il suo discorso pro-

Rossana Bossaglia

Recensioni

cede sempre per sintesi e i portati culturali non vi si configurano mai in maniera accademica. Quali siano questi portati è persino pleonastico dire, tanti se ne possono riconoscere, a partire dalle ascendenze secentesche (il marattismo, ma soprattutto Rubens, Fetti, Maffei, da tempo riconosciuti come principali modelli da cui muove l'artista; il Grechetto — come ben sottolinea la Perina — e l'ambiente genovese, coronato da Gregorio de Ferrari e dal Magnasco), per passare, sotto l'ala del fecondo influsso di Luca Giordano, a una contiguità più stretta con il mondo veneto (e qui la Perina fa molti nomi, e altri se ne potrebbero aggiungere, dagli echi di Sebastiano Ricci ai puntuali, imprescindibili riferimenti al Piazzetta). Dove poi si imposta il problema dei reciproci influssi e della affinità — in chiave, molto spesso, di « concordia discors » —: nel cui viluppo la Perina giustamente rivendica al Bazzani alcune caratterizzazioni rococò tipicamente lombardo-genovesi — specie, direi, quanto a tavolozza —, pur insistendo sulla più specifica qualificazione veneta.

Problema che potrebbe esser meglio posto, a mio avviso, al di fuori delle interpretazioni regionali, sempre limitatrici, nell'ambito del più lato affascinante problema del Rococò drammatico, nato dal ceppo della pittura religiosa settentrionale del Seicento, contro il Rococò illuminista delle corti (si pensi a un Carlone, un Amigoni, per non dire un Guglielmi): pronto, questo, a passare senza scosse nel Neoclassico. Non a caso la Perina sottolinea certa teatralità bazzaniana, che può prospettarsi come una soluzione d'evasione nell'opaca congiuntura storica locale in cui l'artista si trovò ad operare; ma che è teatralità tutta particolare, non direi di specie arcadica. Così come è sintomatico che alla fine della vita (Bazzani muore nel '78), nel momento in cui si venivano affermando teorica e pratica neoclassiche, il pittore riattinga con libertà ai tardi modelli di Tiziano, trascendendo, è ben vero, come asserisce la Perina, ogni categoria stilistica, ma indicando comunque il senso e la parabola della pittura di tocco settecentesca.

Per l'ardente interesse dell'argomento, avrei dato più spazio, nel libro, alla discussione storica e allo spessore storico del discorso; cui per altro poneva un ostacolo l'estrema penuria di dati biografici, e anche documentari, sul pittore.

Fedele a un metodo rigorosamente filologico, con il soccorso di una preparazione a vasto raggio che le ha consentito di padroneggiare con scioltezza e acume i riferimenti culturali, la Perina ha ricostruito il percorso del Bazzani sul filo dell'esame stilistico, con la paziente stesura di un ampio catalogo che, sia pur offrendo il destro alla discussione su alcune opere minori (e con la definitiva, benemerita espunzione della Via Crucis di San Barnaba), si rivela nel complesso assai persuasivo e illuminante (e forse sarebbe stato di più facile utilizzazione critica se diviso tra opere certe e no).

Il libro è corredato di una ricca bibliografia e di un amplissimo apparato illustrativo, che contribuiscono a farne uno strumento scientifico di prim'ordine.

Libri in redazione

ACADÉMIE DE SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE, *Dacia*. Revue d'Archéologie et d'Histoire Ancienne. Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Bucarest, 1971.

M.V. ALPATOV, *Treasures of Russian Art of the 11th-16th centuries*. Aurora Art Publishers, Leningrad, 1970.

MARIO APOLLONIO, *Ontologia dell'arte*. Editrice Morcelliana, Brescia, 1961.

MARIO APOLLONIO, *Ontologia della prassi*. Editrice Morcelliana, Brescia, 1970.

NIETTA APRÀ, *Il mobile barocco e barocchetto italiano*. Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1971.

GIULIO CARLO ARGAN, *Studi e Note dal Bramante al Canova*. Mario Bulzoni Editore, Roma, 1970.

RUDOLF ARNHEIM, *Arte e percezione viva*. Feltrinelli editore, Milano, 1971.

A. BANCK, *Byzantine Art in the collections of the USSR*. Sovietsky Khudozhnik, Leningrad, 1966.

JOAN BARCLAY LLOYD, *African Animals in Renaissance Literature and Art*. Clarendon Press, Oxford, 1971.

PIERO BARONCELLI, *Il castellaro di Grottolengo*. Ateneo di Brescia, Brescia, 1970.

UGO BARONCELLI, *Gli Incunaboli della Biblioteca Queriniana di Brescia*. Ateneo di Brescia, Brescia, 1970.

MARIANNE BARRUCAND, *Le retable du miroir du salut dans l'oeuvre de Konrad Witz*. Genève, Librairie Droz, 1972.

A. BERTOLOTTI, *Architetti Ingegneri e Matematici in relazione coi Gonzaga Signori di Mantova nei secoli XV XVI e XVII*. Forni Editore, Bologna, 1971.

SERGIO BETTINI e LIONELLO PUPPI, *La Chiesa degli Eremitani di Padova*. Neri Pozza Editore, Vicenza, 1971.

L'opera completa di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930. Presentazione di Piero Bigongiari. Rizzoli Editore, Milano, 1970.

Italia Medioevale e Umanistica, a cura di Giuseppe Billanovich, Augusto Campana, Carlo Dionisotti, Paolo Sambin. Editrice Antenore, Padova, 1970.

G. BONSIGNORE, C.E. BRAVI, G. NANGIRONI, U. RAGNI, *La geologia del territorio della provincia di Sondrio*. Ediz. Amministrativa. Prov.le di Sondrio, 1970.

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE, *Caravaggio e Caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra a cura di Elevation Borea. Sansoni editore, Firenze, 1970.

C. BOZZO DUFOUR, F. CARACENI POLEGGI, G.V. CASTELNOVI, E. PARMA ARMANI, F.R. PESENTI, P. TORRITI, *La pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento*. Sagep Editrice, Genova, 1970.

C. BOZZO DUFOUR, F. CARACENI POLEGGI, G.V. CASTELNOVI, E. PARMA ARMANI, F.R. PESENTI, P. TORRITI, *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*. Sagep Editrice, Genova, 1970.