

tener conto dell'umano agire dei singoli nelle collettività. E sono proprio tali « Indici » ad orientare verso quella evoluzione del « libro » che dal codice porta agli incunabuli, e via via al moderno libro illustrato, che talora magnifiche rilegature rendono ancora più prezioso.

E se già nel volume del 1958 dedicato ai « Codici Miniati della Biblioteca Trivulziana » la professoressa Santoro aveva chiaramente collocato su rigorose basi critiche la valutazione dei singoli codici, onde l'attuale scelta non può presentare sostanziali innovazioni, questa più recente pubblicazione offre, invece, tre nuovi capitoli della « Storia del Libro », dedicati appunto al « Libro a stampa » e un successivo capitolo dedicato a « le Legature » che in tal modo rendono assolutamente completa quella « Storia del Libro dal secolo VIII al XVIII » che il titolo chiaramente annuncia e che invece il volume del 1958 non offriva. Assai opportuna ci è quindi apparsa la scelta della illustrazione del frontespizio in copertina con la miniatura figurata che orna la carta 2 del Liber iudiciorum del Vimercati (cod. 1329) con la raffigurazione del duca Galeazzo Maria Sforza che riceve il libro dall'autore, opera probabilmente della cerchia dei Bembo data 1461. Ed è significativo vedere di seguito, dopo esemplari di codici miniati di varie scuole italiane e straniere, la illustrazione di una carta di un Cicerone con fregio miniato ma stampato a Venezia nel 1470 (Tav. 45) dove già stampa e decorazione miniata si accostano. Seguono le riproduzioni di carte con incisioni in rame che avviano alla moderna evoluzione del codice in libro illustrato a stampa. Anche in tali capitoli che contemplano la successione cronologica dei libri a stampa « Dalle origini al secolo XVI » e poi « Nel secolo XVII » e infine « Nel secolo XVIII », persiste il medesimo rigoroso criterio di distinzione di scuole regionali in Italia e all'Estero che contraddistingue anche la prima parte dedicata ai Codici miniati. E se per il secolo XV-XVI le botteghe artigiane straniere sono localizzate soprattutto in Germania e in Francia, poi risaltano come prevalenti quelle francesi e infine nel secolo XVIII quelle dei Paesi Bassi affiancate a quelle francesi. Una Bibliografia generale conclude ogni capitolo come per i codici miniati.

Quanto mai necessario il capitolo dedicato alle Legature distinte in « tipi », con plachette a rilievo, « a cammeo », « mosaicate », tipi dove si sente fortemente l'influsso del gusto francese, in ispecie per i secoli XVII e XVIII.

Delle 160 tavole, 45 sono dedicate alle carte miniate, delle quali 16 a colori, poi dalla tavola 46 alla 122 sono comprese illustrazioni di carte a stampa con incisioni e silografie; infine dalla tavola 123 alla 160 sono date riproduzioni di Legature a cominciare da un esemplare visconteo, lo Svetonio del secolo XV (cod.

696) per concludere, come nel caso delle carte miniate, con un esemplare persiano e del secolo XVIII.

La Storia del Libro narrata dalla Professoressa Santoro è così finita, lasciando in chi ne ha seguito gli avvenimenti di pagina in pagina, una impressione incancellabile, come di aver vissuto realmente nel pieno della vita e della cultura dai secoli dall'Alto Medioevo sino ai tempi nei quali si è andata formando la nostra moderna civiltà, entro il chiuso delle mura cittadine di questa nostra industriosa Milano.

MARIA LUISA GENGARO

OTTO H. FOERSTER, *Bramante*, Verlag Anton Schroll & Co., Wien, 1956.

La mancanza di seri studi critici sul Bramante (il primo in questo senso, del Geymueller, risale al 1875/80), il mito che si creò intorno a lui la prostrazione di Roma dopo il sacco del 1529, per cui il Bramante assurse a simbolo degli ideali più diversi, l'incomprensione che dei suoi progetti ebbero gli stessi contemporanei (si pensi al progetto per il S. Pietro), impongono al Foerster un esame approfondito della sua opera.

Da Urbino sua città natale, il Bramante colse, attraverso le meditazioni sul castello ducale, la capacità di immedesimarsi in un'opera iniziata da altri così da potere, grazie a poche magistrali modifiche, ripensarla criticamente fino alle sue ultime conseguenze. Il padre lo voleva pittore, ma già egli dipingeva spazi servendosi dell'illusione prospettica: attuando cioè in termini pittorici opere di architettura.

L'autore si chiede a questo punto per quale ragione il Bramante preferì Milano a Firenze per approfondire i suoi studi sull'architettura. A Rimini, a Mantova e attraverso l'opera di Piero della Francesca aveva già intuito quei valori dell'architettura fiorentina che gli erano congeniali. Del resto la sua idea della architettura era diversa da quella fiorentina, in particolare dei seguaci del Brunelleschi che avevano ridotto l'architettura a sola decorazione. Perciò preferì venire a Milano, per vedere il Duomo. Questa esperienza soddisfò pienamente — lo sappiamo dal Cesariano — le aspettative dell'artista. Il Bramante constatò che esisteva un edificio che si fondava sulla lotta dello spirito umano con le dimensioni del sovrano.

Lo troviamo poi di nuovo ad Urbino, richiamatovi per l'esecuzione della parte decorativa del Castello. Secondo il Foerster la Cappella del Perdono deve essere attribuita al Bramante malgrado l'affinità di questo spazio con lo sfondo della pala di Piero a Brera. L'immediatezza di senso architettonico che ne scaturisce, con l'effetto di

ascesa verso l'alto e dilatazione nello spazio non può essere che opera di un vero architetto. Né, secondo l'autore, può reggere l'attribuzione a Ambrogio Barocci a meno di ammettere che questo ottimo intagliatore e scultore si sia attenuto a un preciso disegno architettonico.

Anche per lo Studiolo esiste un progetto ispiratore unitario: chi ha ideato questo ambiente ha indicato agli autori degli intarsi e delle pitture i loro compiti, originati dal problema di ampliare lo spazio servendosi di mezzi di illusione prospettica. Solo la padronanza assoluta dell'arte prospettica poteva consentire la creazione di tale spazio che diventa simbolo dell'uomo. Nella limitatezza del corpo, racchiusa nella mente, c'è l'ampiezza del mondo: l'uomo che vuole muoversi nel regno sconfinato dello spirito urta contro gli ostacoli e i limiti del suo essere, come contro porte di armadi dimenticati aperti.

Forse fu Piero, che doveva considerare Bramante come un suo allievo, a proporlo per questi lavori. Per la Cappella, l'autore pensa ad un intervento totale del Bramante. Per lo Studiolo gli attribuisce la scansione architettonica delle pareti pensando per altro ad un maggior intervento diretto degli autori degli intarsi e dei quadri.

Nel 1477 al massimo il nostro artista lascia Urbino e lo troviamo attivo per più di vent'anni in Lombardia. La prima opera certamente sua (anche se mancano i documenti perché andato perso proprio il libro dei conti che si riferisce agli anni dal 1477 al 1481) è la decorazione della facciata del Palazzo del Podestà a Bergamo, che diviene così una loggia con soffitto a cassettoni sorretta da pilastri, tra i quali appaiono figure di saggi. Lo spazio creato illusionisticamente è ben articolato in profondità. Il muro massiccio si fa trasparente e manifesta, attraverso i soggetti e il modo di realizzarli degli affreschi, l'idea di una potenza sovrana che vuole purificarsi attraverso la giustizia e la saggezza umana.

Gli affreschi di casa Panigarola a Milano, pur non potendo essere datati per la mancanza assoluta di documenti (solo nel 1584 gli vengono attribuiti dal Lomazzo) sono senz'altro da considerare opera del Bramante. Si tratta della decorazione di una sala per uso quotidiano: le figure non si spingono nell'ambiente, ma ne rimangono al di fuori, nelle loro nicchie, che dilatano considerevolmente lo spazio, riducendo a misura un ambiente sproporzionato in altezza. I mezzi di cui l'autore si avvale servono, secondo il Foerster, ad un fine di natura essenzialmente poetica: far dimenticare lo spazio nella sua configurazione reale e ricrearlo come campo di forze irrazionalmente agenti.

Purtroppo il tempo ha distrutto troppi affreschi del Bramante. Così quelli del Palazzo Fontana-Silvestri, di cui rimangono poche tracce. Per l'affresco di Argo al Castello

Sforzesco l'autore propone il nome del Bramantino per la parte decorativa; così pure per l'affresco di Maria tra i SS. Ludovico e Giacomo sulla porta della sagrestia delle Grazie.

Scarse sono le pitture su tavola pervenute, tra cui il Cristo alla colonna di Brera, secondo l'a. attribuibile al Bramante.

Nella seconda parte del volume, viene considerata l'opera architettonica del Bramante a Milano. Nel suo intervento in S. Maria presso S. Satiro, egli rivela l'atteggiamento degli antichi costruttori di cattedrali: appena la soluzione artistica che l'ampliamento dell'edificio richiedeva è realizzata, egli si disinteressa dell'opera. Oggi poi è difficile immaginare anche la parte autografa, a causa di sovrapposizioni e spogliazioni. All'interno le pareti, dove non sono sviluppate in pilastri, si aprono in larghe nicchie che sono vere e proprie cavità: assumono quindi un significato attivo, costruiscono lo spazio, lo ricevono da ogni parte e l'irradiano verso il centro. Questo spazio ha una sua essenza corporea, fluttua nelle navate, si distende, si innalza, si dilata nelle tre volte a botte, nel finto braccio del coro, si raccoglie poi nella cupola, che è sorgente di luce per l'intero edificio. Questo poi appare, nel suo insieme, di proporzioni ben più grandi di quanto non sia in realtà: la piccolezza delle navate laterali introduce una tensione di proporzioni in diversi gradi, che conferisce alle volte, alla parte del coro e alla cupola la loro forza e la loro dignità monumentale.

L'autore esamina la sagrestia di S. Satiro, notando che sebbene il Bramante si ispiri a S. Aquilino, inventa qualcosa di diverso. Predomina infatti la dimensione verticale e le pareti si trasformano in linee di forza. Grande importanza ha, nell'equilibrio dell'insieme, la decorazione.

Rammentate le vicende della Cattedrale di Pavia, l'autore cerca di ricostruire l'idea iniziale del Bramante che, ispiratosi al Duomo di Firenze, dovette poi meditare a lungo sul Duomo di Pisa, tuttavia creando qualcosa di assolutamente originale, che si manifesta nell'unità degli elementi, che godono di vita indipendente, nell'armonia che nasce dai più vivi contrasti, nel passaggio coerente dalle strutture inferiori alle superiori, che sottolinea la forza generante degli elementi come legge dell'intera costruzione. Esaltando il valore simbolico di questa cattedrale l'autore la paragona alla cattedrale di Chartres: « l'unica opera d'arte che, nell'intero ambito dell'arte europea, può stare a fianco, per valore, al progetto del Bramante per la Cattedrale di Pavia ».

Il Foerster si sofferma poi sulla chiesa di S. Maria delle Grazie indicando nelle zone inferiori del lato est la testimonianza più genuina della qualità artistica del progetto iniziale. Nell'interno vi sono però alcuni travisamenti del progetto ori-

ginario sia nel modo di trattare la luce che nelle proporzioni. Anche la cupola, pensata dal Bramante per accordarsi alle mutate proporzioni, venne poi falsata nella realizzazione. Aerea e inondata di luce, essa non avrebbe dovuto avere peso, quasi come se fosse stata sospesa. L'autore pensa che il nome stesso della Chiesa « delle Grazie », possa avere dato una direzione al pensiero del Bramante, che volle qui concretamente esprimere la luce proprio come simbolo della Grazia Divina. Egli afferma addirittura che qui l'elemento portante non è dato dai delicati pilastri ma dalla luce. Il pensiero base dell'edificio si concretava quindi in quella ininterrotta fascia di luce che penetrava attraverso le 35 finestre aperte lungo tutti i lati. L'autore avanza a questo punto l'ipotesi che il Bramante si volesse avvalere della pittura su vetro per queste finestre. Esaminati anche il chiostro e la sagrestia perviene alla conclusione che anche questi sono stati realizzati su progetto del Bramante, per l'analogia con il Chiostro di S. Maria della Pace e col Tempietto di S. Pietro in Montorio a Roma.

Per i contemporanei del Bramante la sua fama era dovuta, contrariamente a quanto accade per noi, alla sua qualità di architetto di corte e di urbanista già consapevole dei problemi che una società di tipo nuovo comportava nel campo architettonico. Purtroppo di questo aspetto della sua attività, non ci rimane quasi più nulla anche se possiamo supporre un suo intervento nel Castello Sforzesco di Milano o nell'altro di Vigevano.

Dal 1492 al 1499 il Bramante venne incaricato di costruire cinque chiostri affiancati alla Basilica di S. Ambrogio. Nell'uso di colonne a forma di tronchi stilizzati, l'autore vede un richiamo a motivi simbolici usati dagli architetti nordici dal tredicesimo secolo in poi e che probabilmente il Bramante assorbì nell'ambiente lombardo. Del 1497 è l'arco d'accesso alla chiesa di Abbiategrasso, che probabilmente faceva parte di un più vasto progetto di ricostruzione di tutto il complesso.

Il Foerster esamina nella terza parte del suo volume l'opera romana del Bramante e dedica infine l'ultima parte al progetto per il S. Pietro. I riferimenti che interessano in modo specifico l'arte lombarda divengono ovviamente minori. Parlando della Sala Regia in Palazzo Venezia l'autore nota l'affinità del ritmo di questa sala con quello dei chiostri di S. Ambrogio, mentre gli elementi decorativi ricordano quelli di S. Maria presso S. Satiro. La nicchia del coro di S. Maria del Popolo ricorda quella di S. Maria delle Grazie. Ancora a Roma a proposito del chiostro di S. Maria della Pace, osserva che l'incorniciatura del grande arco che conduce all'oratorio, ha la delicatezza dei lavori milanesi.

Indicati in rapida sintesi i concetti essenziali dell'opera del Foerster, la quale può essere considerata la prima monografia storico-critica e sino ad ora unica sul Bramante (e ciò giustifica l'occuparsene a distanza di sei anni dall'uscita alle stampe) vediamo ora alcune osservazioni che sorgono dal confronto con studi apparsi in questi ultimi tempi.

E innanzi tutto, a conferma della esattezza delle intuizioni del Foerster, una testimonianza inequivocabile si è venuta aggiungendo all'ipotesi già formulata dal Rotondi nel 1951 (contributi urbinati al Bramante pittore, in « Emporium », marzo) e dal Foerster accolta e sviluppata a proposito della decorazione da parte del Bramante dello Studiolo del duca di Urbino: l'esame radiografico ha dimostrato per uno dei ritratti tuttora esistenti ad Urbino, quello di Bartolo Sentinate, l'inequivocabile presenza del Bramante (Rotondi, Nuovi contributi al Bramante pittore, in « Arte lombarda », 1958, n. 2).

Più recentemente, un saggio di Peter Murray « Bramante Milnese » The Printings and Engravings, in « Arte lombarda », 1962, n. 2) si sofferma in modo particolare sulla conoscenza attorno al 1481, da parte del Bramante, dell'antichità classica: il mondo antico come ricostruito dal Piero della Francesca e dal Mantegna; le prime opere della rinascenza in Lombardia, soprattutto quelle associate con i Toscani Michelozzo, Filarete e Benedetto Ferrini; le costruzioni romane di Milano che esistevano al tempo suo.

Sembra pertanto che il Murray non condivida la tesi del Foerster di un Bramante assai più sensibile alle opere di carattere nordico e, per quanto riguarda Milano, alla cattedrale fantastica e misteriosa che non al classicismo. Attendiamo quindi con vivo interesse la monografia dello stesso autore sull'architettura del Bramante, in corso di pubblicazione (Studies in Architecture-Zwemmer, Londra) per un più puntuale confronto tra le due tesi.

Certo è che la stessa disparità di giudizi che l'opera di Bramante suggerisce oggi è indice della sua attualità e universalità. Personalmente, nel volume del Foerster ci siamo sentiti attratti dai frequenti rimandi che vengono fatti ad un pensiero ispiratore costante della sua opera: la necessità che ogni particolare diventi messaggio del Tutto. Ne deriva la constatazione che nelle architetture bramantesche la struttura d'insieme è l'immagine di un ordine nel quale anche ciò che è contrastante trova il suo posto, ogni elemento ed ogni membro godono della loro libertà; nessun valore viene escluso, ma ognuno trova ben definito il suo posto e il suo spazio.

Il sottolineare continuamente il valore dell'opera di Bramante, sia essa di pittura o di architettura, o di

decorazione, insieme alla rigorosa indagine analitica, tendente a ricostruire le parti a lui dovute e a distinguerle dagli errori di interpretazione o dalle sovrastrutture aggiunte, ci appare il contributo più valido alla conoscenza di questo artista che questo libro apporta.

A volte possiamo forse dubitare che il critico vada oltre quelle che sono state le stesse intenzioni dell'artista nelle interpretazioni simboliche, come nel commento agli affreschi della Casa Panigarola, ma nell'insieme avvertiamo l'indagine più meticolosa unita ad una forma di intuizione sempre rinnovantesi, al che si giunge normalmente soltanto attraverso una lunga consuetudine con l'opera dell'artista considerato.

MARIA LUISA GATTI PERER

« GLI ATTI DELLA VISITA APOSTOLICA DI S. CARLO BORROMEO A BERGAMO » (1575) a cura di ANGELO GIUSEPPE RONCALLI Arcivescovo di Messembria con la collaborazione di Don PIETRO FORNO. Fontes Ambrosiani in Lucem editi cura et studio Bibliothecae Ambrosianae Moderante Iohanne Galbiati, XIII, XIV, XV, XVI, XVII: Vol. I - la città, parte I e parte II (1937). Vol. II - La diocesi, parte I (1938), parte II (1946), parte III (1957-59). L. S. Olschki editore, Firenze.

164

Dai numerosi studi, anche recentissimi, dedicati all'arte di quel periodo impropriamente detto della « Controriforma », emerge senza dubbio, come fatto comune, un evidente contrasto fra le varie interpretazioni della influenza del Tridentino sulle manifestazioni artistiche. In questi studi si rileva come l'attenzione degli studiosi sia stata prevalentemente attratta soltanto dalle testimonianze pittoriche sia del « manierismo » che del « barocco » attraverso la mediazione di una estesa indagine rivolta a definire il significato e l'estensione dei due termini, specie in sede letteraria.

La « disputa del barocco » ha comunque chiarito un fatto fondamentale: e cioè l'impossibilità di coniare definizioni univoche, soddisfattive ed incontrastate, che reggano ad ogni confronto soprattutto quando si valutino non soltanto da un punto di vista internazionale ma anche in rapporto al più ristretto limite di una sola nazione, per esempi l'Italia, ritenuta — appunto — centro di irradiazione del manierismo e del barocco.

In sostanza è sufficiente verificare la validità di talune affermazioni generali, formulate magari tenendo presente soltanto un determinato gruppo omogeneo di opere d'arte, per accorgersi che, se tali affermazioni rispondono alla realtà artistica e storica di una certa regione, esse non soddisfano più questa esigenza se riferite ad altra regione pur di medesima nazionalità.

Da ciò la seguente alternativa: o queste affermazioni sono da ritenere unilaterali e incomplete per aver magari generalizzato un fatto soltanto letterario o soltanto pittorico trascurando fenomeni più complessi come quelli di ordine architettonico, oppure si deve concludere che codeste regioni « anomale » non hanno avuto manifestazioni d'arte degne di nota. In genere si è preferito scegliere questa seconda ipotesi, certo più comoda, quando era evidente l'impossibilità di far rientrare nella comune definizione del barocco la produzione artistica locale. È questo il caso specifico della Lombardia.

Le ragioni di codesta soluzione liquidatoria sono naturalmente molteplici. Ma ve n'è una in verità non trascurabile: essa è reperibile nello stato di fatto degli studi e delle documentazioni.

Per quanto non siano mancati saggi importanti si tratta tuttavia di testimonianze sporadiche prive di sistematicità, specie nell'ambito della storia dell'architettura.

In definitiva è una questione di carenza di « fonti », sì che la parola finì sovente per restare separata dall'immagine, e viceversa. La mancanza di fonti spiega dunque la mancanza di opere storiche e critiche atte a definire la situazione di ogni singola regione, non soltanto in rapporto alle grandi opere, cioè ai capolavori, ma a tutto quell'insieme di manifestazioni di livello sia pure minore che possa consentire l'estrazione giustificata ed oggettiva di concetti comuni perseguiti attraverso opportuni confronti regionali.

Ecco perché in questa sede — tuttavia così specifica — riteniamo doveroso segnalare l'importanza fondamentale del *corpus* riguardante le visite apostoliche di S. Carlo nella bergamasca, raccolte, com'è noto, da S. Santità il Sommo Pontefice quando era Arcivescovo titolare di Messembria, con la collaborazione di Don Pietro Forno.

I cinque volumi presentano, attraverso la parola di S. Carlo, la situazione delle pievi e delle parrocchie e della città di Bergamo con estese annotazioni.

Essi costituiscono una utilissima fonte di conoscenza sullo stato delle chiese d'allora, sulla loro organizzazione e sulle proposte di trasformazione che, in seguito ai singoli sopralluoghi, il Santo veniva via via stendendo.

Indipendentemente dall'alto valore storico di un lavoro tanto impegnativo di fronte al quale la nostra non specifica competenza si astiene doverosamente dall'entrare in pertinenti annotazioni, possiamo tuttavia affermare che, pur nel più ristretto cerchio degli storici dell'arte, i volumi sono da ritenere un indispensabile strumento di consultazione per quanti desiderino avere notizie sulle chiese della diocesi bergamasca.

Gli Atti delle altre numerosissime visite apostoliche compiute dal Borromeo nella vasta diocesi milanese,

non sono ancora stati pubblicati sì che, questi, colmando una lacuna, fanno nascere il desiderio di veder proseguire l'impresa anche per la restante parte inedita. Fatica ardua. Ben lo comprendiamo valutando la estensione e la difficoltà delle ricerche d'archivio compiute per la sistemazione e l'ordinamento logico e cronologico degli Atti della visita bergamasca.

Ci piace inoltre rilevare come da tali Atti emerga, fra l'altro, la figura del Santo, tutta protesa a realizzare la nuova concezione della vita pastorale.

Per questa concezione, infatti, si decentravano le pievi e si dava vita autonoma a molte parrocchie; accadeva così che le cappelle, nelle quali nei giorni festivi i canonici provenienti dalle pievi celebravano gli uffici, non bastavano più; esse dovevano dunque essere trasformate ed ampliate proprio per poter soddisfare alla loro nuova funzione.

Il quadro completo delle costruzioni da eseguirsi, delle riparazioni e di tutte le opere necessarie alla restaurazione del culto cattolico traspare dunque vivo dai carteggi ivi pubblicati del Borromeo.

Da essi apprendiamo quanto il procedere fosse meticoloso, incessante, dinamico, autoritario e discreto insieme: cioè preciso nelle disposizioni, senza tuttavia entrare mai nel merito della competenza artistica; così come — d'altronde — appare anche nel trattato: *Instructionum Fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri duo*, stampato nel 1577 come frutto dell'esperienza che il Santo veniva acquistando proprio nella visita delle Chiese.

Si direbbe, anzi, che questo codice di precetti, minuzioso e non mai categorico, equilibrato e pratico insieme, rispecchi l'assiomatizzata evidenza dei decreti tridentini i quali — analogamente — ribadivano principi generali in materia di dogma e di fede senza tuttavia pronunciare definizioni d'ordine artistico-formale nemmeno quando il Concilio si occupò, nella Sessio XXV, del problema delle immagini sacre.

L'atteggiamento di S. Carlo, che del Concilio tridentino fu interprete fedele ed attivissimo, secondo la trasparente conferma degli Atti e del trattato or ora ricordato, offre la prova diretta che la correlazione barocco-controriforma, alla quale accennammo in principio, non può che dar luogo ad una interpretazione unilaterale e incompleta se, nell'intendimento dell'espansione europea del gusto barocco, non si tengano presenti questi fatti chiarificatori. D'altronde una prova di assoluta indipendenza delle ragioni dell'arte dalle preoccupazioni pastorali può essere pure dedotta da un esempio significativo anche se di portata ristretta: alludiamo alle disposizioni relative alla salvaguardia della clausura nei monasteri femminili.

Dovendone affrontare uno studio, tuttora in corso, noi ci siamo avvalsi con profitto della consultazione dei cinque volumi di questi Atti e, attra-