

verso la descrizione dello stato delle chiese monastiche e delle disposizioni emanate, abbiamo potuto constatare che il Santo ordinava per molte di esse la costruzione di un setto murario atto a dividere in due parti ben distinte la chiesa interna dalla esterna (« *Fiat paries divisorius totius ecclesiae ubi nunc extant columnae* », a proposito del monastero di S. Grata in Bergamo; oppure, per quello delle monache di Matris Domini: « ... *ipsaque ecclesia interior ita aptetur, scilicet extruatur paries dividens ecclesiam sub quarto vel quinto arcu monasterium versus* », cfr. vol. I, parte II).

Tali disposizioni erano certo la traduzione di un principio ribadito dal tridentino: « *clausuram sanctorum, ubi violata fuerit, diligenter restitui, et ubi inviolata est, conservari maxime procurant...* » (Sessio XXV, cap. V).

Ma si trattava di un principio generale, senza addentellati con la corrispondente realizzazione artistica; tant'è vero che, in rapporto al piano distributivo — il quale in qualche modo avrebbe potuto ritenersi determinato da queste norme — le disposizioni di S. Carlo non nascevano da una sua idea personale e quindi imposta, ma erano enucleate da quanto già esisteva in esempi architettonici anche eminenti: per esempio la chiesa del monastero milanese di S. Maurizio più anticamente noto come Monastero Maggiore.

Anzi, quando S. Carlo riprenderà l'argomento nei capitoli XXXII e XXXIII del ricordato trattato — dedicati rispettivamente alla chiesa ed al monastero delle Monache — si limiterà a tradurre in norma quanto, forse in tale monastero, Egli aveva visto: possiamo allora affermare che, tanto il Tridentino quanto le più circostanziate prescrizioni di S. Carlo, non definirono aprioristicamente dei canoni estetici, almeno sul piano delle forme, e che, piuttosto, si trattò di prescrivere elementi già adottati da una pratica ritenuta esemplare.

Questo, naturalmente, non è che un esempio indicativo.

Dunque, proprio attraverso le testimonianze del Concilio e l'opera di S. Carlo così ampiamente documentata nella pubblicazione di questi Atti di visita possiamo trovare un chiarimento per una definizione della influenza del tridentino nell'arte ed in particolare nell'architettura.

In generale sarebbe forse lecito affermare che la complessità e l'inquietudine della situazione spirituale erano notoriamente già in atto nel Cinquecento, ed anche prima, e che il Concilio non fece che avvertirne la gravità in atto dando una risposta equilibrata ai vari problemi: per quanto riguarda l'arte esso non generò precise determinazioni, essendo da ritenere piuttosto un effetto che una causa.

Giacché, se il primo manierismo, avvertendo l'inquietudine aveva insegnato a manifestarla nell'arte, il manierismo del secondo periodo

aveva ripreso a rivalutare la classicità, quale appunto è rilevabile, nelle architetture del periodo della attività pastorale del Borromeo.

E poiché classicità ed inquietudine si ritrovano fusi nel barocco ed essendo la classicità nell'arte sinonimo di legalità è lecito dedurre che il rapporto fra barocco e « contro-riforma » è un rapporto di necessità e non di determinazione: infatti i decreti tridentini tendevano a far rientrare nella legalità, cioè nell'ortodossia, tutti i temi della dogmatica cattolica e, nei confronti dell'arte, a far partecipi di tale ortodossia le raffigurazioni delle immagini sacre e gli aspetti funzionali delle nuove chiese, pur in un clima di avvertita inquietudine.

Molte ed altre stimolanti considerazioni sorgerebbero dalla consultazione di questi Atti. Ci basta averne segnalato qualcuna.

Per il resto l'opera ci lascia reventi e grati.

LILIANA GRASSI

S. MAURIZIO AL MONASTERO MAGGIORE - testo di A. Ottino Della Chiesa; cenni storici di don P. Reina - ediz. Cassa di Risparmio, Milano, 1962.

Un elogio preliminare alla Cassa di Risparmio delle Province lombarde, promotrice ed editrice di questa bella opera. I cui meriti sono molteplici. Di primo acchito si apprezza quello, diciamo, spettacolare — e vi partecipa in larga misura l'esperienza raffinata di Amilcare Pizzi —: le riproduzioni toccano, in molti casi, punte di ineguagliabile finezza (qua e là, persino eccessiva, prevaricante). Poi il merito, indipendente dagli stessi risultati — a priori, si vuol dire — di aver dedicato un volume a S. Maurizio, chiesa notissima ai cultori d'arte, ma non parimenti conosciuta (e ci si perdoni l'apparente contraddizione in termini), e immeritamente negletta, poi, dal cosiddetto visitatore medio, che di rado la comprende nei suoi itinerari. E merito, infine, scientifico. Che quest'ultimo si insinui, con grazia schiva, in un discorso avvincente, fiorito, pausato di notazioni psicologiche, riscaldato di commosse fantasie, si deve alla felice vena espositiva di Angela Ottino, ben capace di conciliare le esigenze di un racconto sciolto e accessibile con quelle proprie della critica; qualità non mai abbastanza apprezzata, non solo avendo riguardo al carattere della pubblicazione — uscita quale gran strenna natalizia —, ma per l'adesione testimoniata a un contatto umano, con l'opera d'arte e col lettore, cui troppo spesso rinuncia il non sempre giustificato « trobar clus » degli specialisti. Né faremo il viso dell'armi se, quando il tema critico si assottiglia e puntualizza, qualche squilibrio può rinvenirsi tra l'ansia

di dir tutto e quella di dir pianamente. Né, all'opposto, lamenteremo che alcune attribuzioni sembrano più abbozzate che discusse; dietro l'apparente levità degli accenni sono sottintese passione e finezza critiche; l'autrice, del resto, propone nomi con esemplare cautela, che non è già timidezza. Basterebbe, comunque, la pubblicazione degli affreschi con l'Eterno e gli Evangelisti della chiesa claustrale e l'attribuzione degli stessi al Foppa — una scoperta: si possono ancor fare di tali scoperte nel cuore di Milano! — per soddisfare alle più accigliate pretese, dando la misura del livello critico del discorso.

Ma procediamo con ordine. L'A. prende le mosse dall'architettura, trattando dapprima delle vestigia antichissime con i problemi cronologici implicativi, poi dell'edificio chiesastico cinquecentesco; tra le osservazioni più persuasive e sottili sono quelle che sottolineano il carattere albertiano dei ritmi interni e la coevità, e copaternità, dell'interno e dei due ordini inferiori della facciata (che si riteneva per lo più posteriore; e se ne dava un giudizio estetico d'ingiustificata severità); che si tratti di un architetto colto, intellettuale addirittura, è certo; né ci sottrarremo, noi pure, alla suggestiva ipotesi, appoggiata a un'antica tradizione, che sia proprio il Bramantino.

L'esame delle pitture segue un percorso topografico e cronologico insieme, piuttosto unitario, dacché le più antiche sono rintracciabili nella bella, e segreta, chiesa delle monache, le più recenti, all'estremo opposto, nella controfacciata della chiesa grande. Un itinerario incantevole, nella suavità del discorrere; e vengono fuori nomi grossi; se non consentiamo con tutte le proposte attributive, diciamo subito ch'esse sono comunque giustificate; dove c'è il Foppa, possono ben stare Zenale e Boltraffio. Le nostre incertezze, anche questo va detto, non pretendono di meritar maggior credito delle meditate conclusioni della Ottino; ché questa è materia incandescente, esige per il giudizio approfondito esame — e un esame a largo raggio. Così, se poco ci persuade il nome di Zenale, quello di Boltraffio, avanzato a proposito di una serie di pitture di stretta osservanza lombarda (in specie gli splendidi tondi con Sante nel loggiato claustrale) induce a perplessità diverse: a chiederci, insomma, se non vada finalmente rivisto un po' tutto questo enigmatico pittore, « intruppato indiscriminatamente con i Leonardeschi », come dice la Ottino. (Osserveremo a margine che il « Noli me tangere » di una cappella, ancora dall'A. riferito al Boltraffio ha, sí nella Maddalena patenti analogie con alcune delle Sante a mezza figura, ma il Cristo è vicinissimo al s. Paolo, per il quale la Ottino penserebbe viceversa allo Zenale: problemi dentro ai problemi, come si vede).

Malgrado la risonanza dei nomi

che abbiám detto, e a parte il Foppa, la « scoperta » piú interessante nella chiesa claustrale ci pare tuttavía quella dei « paesaggi puri » che si trovano nelle cappelle — o nicchioni —; e qui consentiamo a pieno cuore con la Ottino, pronti a dividerne il rischio: ché se non si vuol proprio dire Luini, è mano cinquecentesca, sono cinquecentesche pulizia e lucidità.

Passando al Luini, la Ottino muove su un terreno che le è familiarissimo — e avemmo occasione di recensire su queste colonne, anni fa, il suo esauriente libro sul pittore —; il che non le impedisce di dir cose nuove, di aggiungere, alle antiche, fresche osservazioni. Col Luini, il cui ampio ed eletto intervento ha consacrato la fama del S. Maurizio (e non si dimenticano facilmente la s. Scolastica già come impastata di tenerezze secentesche, né la s. Apollonia fragrante di spiriti belliniani), ci siamo ormai trasferiti nella chiesa anteriore. L'artista vi ha agito in almeno due periodi distinti: il primo, chiarisce la Ottino, tra il '22 e il '24; il secondo nel '30 (dove certi manigoldi della « Flagellazione » sembrano aver conosciuto, imbambolandolo, il Romanino); e ha agito, continua l'A., quasi ovunque di persona, riducendo a margine l'intervento dei discepoli. Serratissima l'indagine sull'attività dei figli del Luini, le cui due personalità vengono rovesciate rispetto all'opinione corrente, facendosi un buon posto al neglecto Gian Pietro; Aurelio resta comunque il piú ispirato e fantasioso, nella misura in cui si allontana dai modi paterni; in questo senso ben gli si addicono le scene del Diluvio — e si terna alla chiesa claustrale, straordinaria scatola a sorpresa —: di un gusto, a parte qualche lungaggine da vignetta, tra Bernardino e i nordici, con quelle righe lunghe di bruegeliani pennuti, e un senso di favola esotica e agreste. Stando alle Storie del Diluvio, non ci pare cosí destituita di fondamento l'attribuzione tradizionale ad Aurelio di quella « Adorazione dei Magi » della parete trasversale, che ancora rivela commisti spiriti di Bernardino e di Gaudenzio, e che l'A. preferisce invece dare a un anonimo lombardo-piemontese.

La fitta serie di opere, anonime o no, che la Ottino esamina partitamente, con inesauribile freschezza di notazioni, non ce ne consente qui un puntuale ragguaglio. Ricorderemo di passata l'equilibrato giudizio sulla pala di Antonio Campi, la corretta limitazione agli interventi del Lomazzo, le pagine sulle buone prestazioni di Simone Peterzano e su quelle, mediocri, di Pietro Gnocchi. E ci fermeremo su Callisto Piazza, la cui attività nella chiesa, poco e mal documentata, comprende: la cappella della Pietà, con freschi e la pala d'altare; gli incantevoli fregi con figure virili, putti e grottesche; e le « Nozze di Cana » nella chiesa claustrale. Cose non tutte di paternità indiscussa: e la Ottino non nasconde le proprie perplessità; ma la

tela con la « Deposizione » è certo di Callisto — vicina a un tempo alle giovanili « Pietà » della Valcamonica, aggiungiamo noi, e alla tarda « Caduta di S. Paolo » nell'Incoronata di Lodi —; suoi al cento per cento i fregi; e suo, per debole che sia,, il s. Giorgio — si pensi agli affreschi di Postino —, dove la principessa, in veste rosa cangiante in argento, richiama la piú fresca « Principessa » di Erbanno. Perfettamente ha poi visto la Ottino accogliendo certa vaga tradizione che a Callisto riferiva le « Nozze di Cana », e illuminandone i caratteri; la mano del maestro, sia pure con qualche aiuto, è qui perspicua: profili, taglio delle bocche e degli occhi, manierismi un poco smaccati nelle anatomie, ingombranti pose delle gambe: tutto concorda; avevamo anche noi notato certe familiarità tra i tipi femminili — in specie la sposa — e quelli delle « Nozze mistiche di S. Caterina » nel S. Lorenzo di Lodi; che il Berenson vorrebbe opera giovanile, ma forse non è, se la data che compare qui è il 1556. E' certo comunque, e la Ottino non ha mancato di notarlo, che Callisto operò in S. Maurizio a piú riprese; e le « Nozze » non sono forse l'ultima cosa che vi dipinse, per quei colori cosí franchi e netti, e ancorato come l'artista si dimostra qui a un luoismo specifico (addirittura i tipi delle lunette Bentivoglio!); ma l'affresco rinverdisce spesso la vena dei pittori.

Il libro si correda di una cronologia artistica, di una buona bibliografia e infine di un ampio cenno storico dovuto a don Primo Reina. Libro invitante e stimolante; guida a uno dei piú attraenti « viaggi sentimentali » che si possano compiere nel cuore del Cinquecento milanese.

ROSSANA BOSSAGLIA

IL PROBABILE INFLUSSO DI SABBIONETA SULL'ARTE POLACCA DEL MANIERISMO - (Domniemana rola Sabionetty w sztuce polskiej okresu manieryzmu).

Sotto questo titolo il prof. Jerzy Szablowski dell'Università di Cracovia ha pubblicato un saggio nei Quaderni Scientifici della Università Jagiellonica in Cracovia, (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellonskiego, Prace z Historii Sztuki z. 1. Kraków 1962).

Il lavoro si compone di due parti. La prima riguarda i problemi urbanistici nelle due città, cioè Zamosc e Sabbioneta, alla fine del secolo sedicesimo. Nella seconda parte del lavoro l'autore considera l'arte plastica polacca tra la fine del secolo XVI e l'inizio del secolo XVII e particolarmente la genesi della galleria degli antenati nel mausoleo della famiglia Myszkowski nella cappella della chiesa dei domenicani a Cracovia.

Su entrambi i monumenti vi sono già opere di studiosi polacchi ma Szablowski ha ripreso questi temi portando nuova luce sui problemi discussi. La novità consiste nella scoperta della fonte di ispirazione di entrambe le opere che, secondo l'autore, è la città di Sabbioneta. Fino ad ora nessuno aveva affacciato questa ipotesi.

Il cancelliere Jan Zamoyski aveva fondato nel 1580 la città Zamosc come città-fortezza e aveva chiamato un italiano, Bernardo Morando architetto ingegnere della sua corte, per la esecuzione di questo lavoro « con stile moderno ». Per quanto riguarda la genesi di Zamosc, storici d'arte hanno già indicato paralleli con l'opera di Michele Sanmicheli (Orzinuovi, Peschiera). Pierre Lavedan, nella sua storia dell'urbanismo, nel capitolo « La ville forteresse » menziona la città di Zamosc.

L'autore del presente saggio indica ora certi legami fra Zamosc e Sabbioneta: entrambe le città sono sorte per un'iniziativa personale: di Jan Zamoyski per Zamosc, di Vespasiano Gonzaga per Sabbioneta. Entrambe sono state create come residenze di gran signori, città moderatamente fortificate, centri del potere e corte della attività intellettuale.

Alcune circostanze storiche permettono di appoggiare questa ipotesi. Lo Zamoyski studiò a Padova al tempo della costruzione di Sabbioneta, inoltre l'architetto di Zamosc era padovano e probabilmente, essendo giovane, assai interessato alla costruzione di questa città che rappresentava una soluzione moderna di un problema urbanistico. Vi è inoltre la probabilità di un personale contatto tra Vespasiano Gonzaga e Jan Zamoyski. Quando in Polonia, dopo la morte di Stefan Batory, vi fu una lotta tra la casa di Asburgo e Sigismondo III della casa di Wasa in Svezia, Zamoyski appoggiava Wasa mentre Gonzaga era con gli Asburgo. La conferma di queste teorie potrebbe venire dai documenti negli archivi italiani su cui l'autore si rammarica di non aver potuto compiere una ricerca approfondita.

Per quanto riguarda la galleria degli antenati nel mausoleo della famiglia Myszkowski a Cracovia, già alcuni anni fa Andrzej Fischinger, dopo un'analisi minuziosa compiuta nella monografia della cappella, ha indicato i rapporti con la decorazione del tamburo della cupola della chiesa di S. Maria presso S. Satiro a Milano.

Szoblowski indica un altro riferimento, cronologicamente piú vicino della decorazione della Cappella di Cracovia: cioè la galleria degli antenati nel palazzo ducale a Sabbioneta. La differenza fra le due gallerie consiste in questo: a Sabbioneta gli antenati sono collocati nel cielo simbolico pagano, mitologico (Apollo, Marte, Mercurio etc.), invece gli antenati della famiglia Myszkowski nel cielo cristiano percorso da angeli. Entrambe le gallerie rappresentano l'illustre corteo degli antenati.