

sieme dai raccoglitori ottocenteschi (Mironi, Redaelli; etc.). Basti pensare che il compilatore si è trovato di fronte al compito di ordinare circa cinquecento disegni, dei quali soltanto trentacinque — di Fabrizio, di Giuseppino e di Giovanni — noti, e schedati da una studiosa dell'autorità e della diligenza della Viale Ferrero: laddove risultavano presenti, accanto ad altre numerose prove dei maestri nominati, cospicue testimonianze di Bernardino e di Gaspare (queste ultime solo molto genericamente ricordate dalla Viale Ferrero). Non ci è possibile offrire, in questa sede, una relazione, sia pur succinta, degli esiti dell'impresa portata a termine dal Rava: ma vorremmo, almeno, metterne in rilievo i grandi meriti che sono da riconoscere non soltanto nel contributo imponente al catalogo della produzione grafica dei Galliari, ma nell'affinamento, conseguente alla sottile operazione di analisi, degli strumenti di indagine stilistica nell'ambito degli scenografi piemontesi (talché le dense pagine dedicate al fondo Galliari finiscono per proporsi come una fondamentale referenza specifica); e, ancora, ciò che investe la questione più generale della storia del teatro, nella puntualità degli abbondanti, e convincenti, riferimenti di numerose scenografie agli spettacoli per i quali erano state concepite e tracciate.

Sul piano qualitativo, i molti disegni collocabili nel tramonto della grande stagione dei Galliari, tra il '700 e l' '800, e nell' '800, segnano, allorché si confrontino con quanto siamo venuti citando, un certo scadimento (che rispecchia la vicenda della scenografia e della cultura figurativa coeve): in ogni modo, ci paiono, indiscutibilmente, meritevoli di considerazione i brani riconosciuti al Fontanesi (una deliziosa « Reggia di Venere » e un bell' « Atrio reale », quanto meno), al Gonzaga (un « Sotterraneo con sepolcreti », inciso dallo Zucchi: un esemplare è al Museo), al Landriani (un foglio con « Propilei egizi »); i due grandi fogli anonimi raffiguranti « Scene classiche » (uno riprodotto) per i quali il Rava avanza, giustamente a nostro giudizio, il nome di Giacomo Quarenghi; gli esercizi del Basoli, del Cocchi, del Rosini, del Gandaglia, del Ricci, del Ferrario. Un cenno particolare spetta, infine, al ricco complesso di disegni, oltre duecento, di Alessandro Sanquirico.

Il Rava conclude il suo saggio richiassimo rammaricandosi di dover, tuttavia, per ragioni di spazio, tralasciare di considerare altre cose pur attinenti alla scenografia (ancora testimonianze grafiche, disegni e incisioni; e una serie di « vues d'optique », un gruppo di modelletti settecenteschi di teatrini, etc.). Il suo rammarico è anche il nostro: talché ci sarà consentito di ribadire l'augurio, formulato all'avvio di questa nota: auspicando che le stimolanti pagine qui segnalate possano davvero costituire il fondamento di

quel catalogo completo e sistematico delle raccolte scenografiche scaligere, che costituirebbe (e quale garanzia se lo stesso Rava potesse occuparsene) un ulteriore validissimo contributo alla conoscenza della storia delle arti figurative e del teatro.

L. PUPPI

CARLO ENRICO RAVA, *Storia del mobile, vol. I, La sedia*, Milano, Görlich, 1964.

L'argomento « mobili » è indubbiamente di moda: prova ne è l'abbondanza della letteratura che tratta questo soggetto, perlopiù edizioni di lusso che riproducono talvolta gli stessi esemplari, accompagnando le illustrazioni con uno scarso testo, spesso dilettantistico.

Con ben altri intenti è invece scritto il I volume della « Storia del mobile », dedicato alla sedia. In esso, Carlo Enrico Rava dà un interessante saggio che naturalmente esce dai confini di una stretta trattazione, per abbracciare tutto il campo della storia del costume e della civiltà.

Il libro inizia con un'ampia introduzione dal tono alquanto polemico che indica gli scopi ed il metodo di questo lavoro, molto esteso e, perciò forzatamente, non sempre ovunque approfondito, poiché comprende ben tre millenni di civiltà.

Linea direttrice dell'opera, il concetto della sedia considerata come strumento dell'uomo, destinato, cioè, ad accogliere nella sua struttura a questo scopo adattata, il corpo umano in posizione di riposo. In questo senso è presentato l'evolversi del modello, da quello primitivo della sedia egizia e greco-romana, a schienale rigido e poi curvo, per giungere dopo lungo percorso sino a quello che è al culmine della strumentalità: l'esemplare settecentesco Luigi XVI perfetto nel suo schienale ovale, i braccioli ricurvi, la struttura avvolgente.

Accanto a questo « motivo » sono pure rilevanti nell'opera, quello del parallelismo tra mobile e costume (si veda ad esempio la contemporaneità di uno stile « caricato » nelle vesti e negli accessori del mobile dell'epoca Luigi XIV) e, dominante, quello dell'inquadramento nel tempo e nello spazio della materia trattata. Su questa linea osservando o costruendo rapporti, l'Autore nota l'alternarsi di periodi in cui la diffusione di un modello è universale (si pensi ad esempio alla sedia a stecche) e di periodi definiti più individualistici, come il Rinascimento, in cui prevalgono caratteri nazionali: perciò la storia del mobile acquista più vasta portata e viene considerata come storia di influssi, di correnti, di predomini.

Primo fra tutti questi, quello dell'Italia, dominatrice del gusto sino al secolo XVII, sebbene, malgrado l'affermarsi della civiltà ispano fiamminga, essa rimanga ancora presente nello stile italianizzante

dell'età di Mazzarino. L'arte italiana appare sempre efficace nel XVIII secolo, al quale è dedicato uno studio più vasto per l'importanza della produzione francese, veneziana ed inglese; un particolare accento è dato ai rapporti tra Italia ed Inghilterra, evidenti soprattutto in certi tipi di sedia, che presentano caratteri reciprocamente vicini a Londra ed a Venezia ed è appunto su queste città, a cui si aggiunge Parigi, che punta la trattazione del periodo settecentesco, qui assai abbondantemente documentata, mentre riapre la questione degli influssi italiani ricordando l'importanza dell'imitazione palladiana sotto Giorgio I d'Inghilterra e l'anglomani, rivelata in Italia anche nel campo letterario.

Ancora ricercando l'inquadramento di uno stile attraverso i tempi, l'Autore si sofferma sul concetto di « classicismo » come di un elemento sempre attuale nell'espressione artistica — si ripensi agli intenti degli artefici al tempo di Luigi XIV e di « neoclassicismo », stile che nel suo pieno sviluppo, non fa parte del XVIII secolo, bensì appare all'epoca impero, dopo la campagna d'Egitto, come frattura ben definita del gusto '700.

L'eclettismo, la fine dell'originalità creativa, avrà inizio invece più tardi, all'epoca di Luigi Filippo, con la produzione del « mobile di stile ».

Il testo chiude con una nota polemica che trae lo spunto da un giudizio sulla « novità » costituita dal Liberty. L'Autore, esprime la sua perplessità sul concetto di « nuovo » e propone il confronto tra una sedia egizia ed una della fine dell'ottocento, lasciando la conclusione a chi legge.

Il testo dunque ha per fine di giungere ad una sintesi, inquadrando storicamente ed esteticamente la materia secondo un nesso logico.

Difficile il compito dell'Autore; l'opera ne esce talvolta non di facile lettura, perchè troppo vasta è la materia che risulta spesso eccessivamente condensata nell'esposizione. Troppe cose vogliono essere segnalate in un esiguo spazio, perciò arduo è il poter seguire le linee direttrici del lavoro che riserba molte, moltissime notazioni, espressioni di una vasta cultura e frutto di una pluriennale e critica osservazione, utili, anzi essenziali, per chi voglia approfondire minimamente l'argomento. Si veda, ad esempio, la spiegazione del passaggio, nella struttura, della sedia alla cattedra, che si svilupperà negli stalli; mentre la sedia a sella si evolverà nello sgabello pieghevole; l'annotazione sull'origine dell'incanniccato, della sedia imbottita, della bergère, della sedia a pozzetto, della sedia a crinolina, ecc. e per ogni singola osservazione non è dimenticato il rapporto con l'arte maggiore, cercando, nei movimenti del pensiero e del gusto il filone dell'evoluzione della materia trattata.

Il testo di cui ora abbiamo riferito, non è, secondo l'uso, corredato

dalle illustrazioni, ma piuttosto esso costituisce una introduzione ragionata all'esame di seicentonove esemplari, commentati da didascalie assai dettagliate che esauriscono il tema per ogni singolo tipo illustrato, con osservazioni sui particolari stilistici, a giustificare le attribuzioni.

L'ordine delle illustrazioni segue un filone cronologico ed un concetto per così dire categorico: per citare un esempio si vedano i modelli « Queen Ann » rappresentati in tutte le loro possibili applicazioni ed evoluzioni nei vari paesi.

Secondo il principio categorico è inquadrato il complesso delle civiltà decorative, veneta, inglese e francese, in modo da seguire a traverso l'esemplificazione di un tipo di sedia una coerente continuità.

L'illustrazione inizia con « Antichità », dall'Egitto a Roma (con sedie e sgabelli) e prosegue con le sedie, gli sgabelli, le cattedre, le panche, gli stalli dell'alto medioevo e del medioevo. L'esemplificazione è tratta direttamente dagli oggetti o dagli avori, dalle pitture e dalle sculture dell'epoca.

Il Rinascimento sviluppa il motivo della sedia a stecche, lo sgabello, i tronetti, le sedie pieghevoli ed i massicci seggioloni, in un percorso europeo.

Il '600 presenta una grande varietà di sedili italiani e stranieri con avvicinamenti di esemplari di vari paesi, nella stessa epoca: ad esempio la tipica sedia imbottita in Francia, in Italia, in Inghilterra, o quella ad alto schienale (William and Mary) in Inghilterra, in Germania, ecc.

Segue poi il XVIII secolo al quale sono dedicate ben trecentoventi illustrazioni, divise in due periodi. Nel primo, chiamato del «tardo barocco» (e si noti qui come l'A. abbia evitato le designazioni per stili in uso in Francia — ove ciò è comprensibile — o nel linguaggio commerciale) oltre all'Italia e alla Francia, è lasciato largo spazio alla Germania, all'Inghilterra, agli Stati Uniti, ed alle Colonie Olandesi, per mostrare la varietà degli sviluppi di un particolare tipo di sedia.

Nel secondo periodo, del « Settecento » vengono illustrati gli inizi del « neoclassicismo », mentre la trattazione dell'« Ottocento » verte sul « pieno neoclassicismo » in Europa ed in America.

Due paragrafi a parte, sono dedicati, l'uno a « Gli stili eclettici », l'altro, al periodo « Liberty » che non può ora essere ignorato.

Questa lunga rassegna oltre al gran numero di esemplari noti o poco noti, ci offre numerosi inediti, assai ben documentati. Si veda, fra gli altri, l'originalissima « sedia a carena », (tav. III) riprodotta anche nel dipinto del Carpaccio.

Ancora da segnalare l'accento al mobile lombardo, sino ad ora poco noto, trascurato non sempre con giustizia, per il confronto con i più eleganti esemplari veneti o piemontesi.

Esso è rappresentato con qualche modello di qualità, atto ad imporre un ripensamento sulla sua valutazione, e sono l'inedita poltrona (fig. 213) ed infine l'elegante sgabello, disegnato con grande rigore dall'Albertoli (fig. 505 a) eseguito per il palazzo reale di Milano ed imitato più rozzamente a Parigi, prova la vivacità degli scambi con quella Francia che deteneva allora il primato di ogni eleganza.

Nel complesso il libro, frutto di pazientissima ed oculata ricerca, di precise valutazioni, accoglie in modo logico, a traverso varie epoche e continenti, tal numero di esemplari, da formare quasi un « corpus » di questo « strumento » tra i più importanti di quanti l'uomo da millenni possa usare. Ne siamo grati all'Autore.

G. ROSA

CATERINA SANTORO, *I tesori della Trivulziana. La storia del libro dal secolo VIII al XVIII*, edizione a cura del Comune di Milano, 1963, con 160 tavole in nero e a colori.

Proseguendo nel nobile assunto di porre in valore, via via, i « tesori » della Trivulziana, Caterina Santoro ha ora pubblicato, con la competenza, l'acume e il buon gusto consueti, la *Storia del libro dal sec. VIII al XVIII*, in base appunto ai manoscritti ed ai libri di quella celebre raccolta.

L'autrice, benemerita e infaticabile direttrice dell'Archivio storico civico e della biblioteca Trivulziana, ha, una volta ancora, posto a disposizione dei bibliofili, dei paleografi, del pubblico colto, e in genere di tutti coloro che amano il bello, una serie di preziosi codici e di magnifiche edizioni, quali soltanto la Trivulziana poteva fornire. La vivacità delle tempere e degli ori che i codici miniati e decorati conservano dopo tanti secoli, l'eleganza delle antiche scritture caroline e gotiche, e da ultimo le umanistiche che ispirarono i primi fonditori di caratteri, la rarità e il pregio degli esemplari presi in esame, bastano a dare un'idea dell'importanza dell'opera. La *Divina Commedia* del 1337, splendidamente miniata da un maestro fiorentino, il *Libretto di appunti* di Leonardo, illeggiadrito da disegni, schizzi e caricature, intercalati nella caratteristica scrittura « mancina » del grande toscano, la *Grammatica* di Donato, le *Bibbie* rinascimentali, il *Messale* di Ercole I di Ferrara e molti altri manoscritti, sfarzosamente alluminati, sono i principali fra i « pezzi » di grande valore che l'Autrice presenta e commenta.

Né vanno dimenticate le rarissime edizioni a stampa, dal *De Officiis* di Cicerone, edito a Maganza nel 1465, alla *Storia di Milano* del Corio, del 1503, illustrata con belle xilografie, ed altre opere

che sarebbe troppo lungo elencare. E neppure si deve lasciare in disparte la cinquantina di magnifiche rilegature, che vanno dal secolo XV al XVIII, e di per se stesse costituiscono una raccolta di inestimabile pregio.

Già s'è detto, ma giova ripeterlo, l'Autrice ha offerto al pubblico competente, oltre che un'opera riccamente illustrata, anche, e soprattutto, un libro rigorosamente critico, altamente istruttivo e informativo, utile, quindi, ma anche piacevole, e ben degno dell'argomento.

G. C. BASCAPE

FRANCO MAZZINI, *Musei e Gallerie di Milano*. Moneta Editore - Milano s.d. (1963).

E' questo un momento in cui i frequentatori di musei non sono più solo gli specialisti o gli « appassionati » di un tempo; c'è un pubblico più vasto che vuol conoscere e capire. E questo è bene. Resta solo il problema di aiutarlo e indirizzarlo. La sollecitazione visiva della nostra epoca è un fatto positivo ma può essere pericoloso, se vengono meno la spinta giusta e l'indirizzo orientativo. Quindi se prima il Catalogo di un Museo, diretto solo a specialisti, era considerato un po' con la soggezione e il sospetto di un libro colto, ora è necessario che sia quanto di più accessibile si possa pensare e soprattutto più che mai alla portata di una dimensione collettiva nell'ordine di un livello orientativo e soprattutto formativo. E' importante che si distrugga il tabù del Museo considerato soltanto come custode di opere « antiche », ma che lo si viva proprio nella storia delle sue opere, nella loro funzione vitale non solo di fatto visivo, e formale, ma come fatto di una vita che in quel determinato momento esse hanno rappresentato o addirittura creato. Un museo vivo per uomini vivi.

Ci pare che il volume « Musei e Gallerie di Milano » di F. Mazzini corrisponda alla lettera a questa necessità: da un rapido esame dell'origine del patrimonio artistico milanese, del suo legame stretto con la vita del mecenatismo e del collezionismo della città, alla semplice e pur sostanziale storia di ognuno dei singoli musei, che è come dire il secondo atto della vita delle opere; e infine all'esame diretto delle singole opere, vale a dire alla loro presenza oggi, come atto vivo di una storia che si rinnova proprio in quanto è revisione continua di un processo di creazione. Ed i musei che così hanno vita sono: il Museo di S. Ambrogio, la Pinacoteca Ambrosiana, il Museo d'arte antica al Castello Sforzesco, la Galleria d'arte moderna, la Pinacoteca di Brera, il Museo del Duomo, il Tesoro del Duomo, il Museo di Milano, il Museo Poldi Pezzoli, il Museo Teatrale alla Scala, il Museo Nazionale della scienza e della tecnica, visti nella