

l'Ottocento — si servissero di tale mezzo tecnico per fissare un'immagine da trasferire poi nell'opera d'arte: in ambito bresciano, per limitarsi ai precedenti locali dello Zanelli, si potrà ricordare come sull'uso della macchina fotografica si fosse espresso Roberto Venturi (morto nel 1883) in un saggio pubblicato nei «Commentari dell'Ateneo di Brescia», nel quale sosteneva l'utilità dell'uso della fotografia per meglio fissare «il vero» specie nel quadro storico in cui gioca un ruolo importante il movimento; e come anche Carlo Manziana, peraltro fotografo in proprio valente e sensibile, passasse volentieri e disinvoltamente dal mezzo pittorico a quello meccanico (e viceversa) per fissare le atmosfere dei suoi paesaggi e dei suoi umbratili «interni».

Per lo Zanelli, tuttavia, il problema è diverso, nel senso che non tanto di fedeltà al «vero» si tratta, quanto piuttosto di una tensione verso un'idealizzazione e un superamento espressivo del modello, che nella lastra fotografica appare solo «fissato» come puro (per quanto indispensabilmente fedele) appunto mnemonico.

Tale trasfigurazione del reale si accentua nella bellissima *Canefora* (n. 18; fig. 1) del 1908, che è una vera e propria interpretazione simbolista della tipologia della «Nike», ed assume nello Zanelli forme plastico-monumentali che sono ormai il segno di una nuova concezione della scultura. Le linee ed il gioco dei fasci muscolari emergono continuamente nella tensione fisica che sta al di sotto del panneggio; ma questo avvolge la figura di un modo assolutamente nuovo rispetto ai modelli classici di cui — pure — tradisce una sostanziosa conoscenza. «L'inarcarsi del corpo, l'incedere sicuro sottolineato dall'inclinazione del piano di appoggio, il movimento rafforzato dalla fascia sulle ginocchia, suscitavano l'entusiasmo dei critici e dei visitatori all'Esposizione di Bruxelles nel 1910».

Il fregio funerario denominato «*Ave Vita*» (n. 19), del 1908, è uno dei raggiungimenti più alti dello Zanelli e della raffigurazione plastica italiana dell'epoca. Una lunghissima teoria di figure bronzee (m. 0,60 x 14,50) aggetta con un sensibilissimo stacciato dalla lastra della fusione: sono figure di uomini e di donne, ignudi o fasciati in leggerissimi veli di sensibilità ellenistica, seguendo in parte i vincoli dello stile classico imposti dal committente, in molti gruppi ispirati direttamente ad esempi greci o romani, ma senza disdegnare richiami donatelliani.

Logicamente una larga documentazione era riservata al *Monumento a Vittorio Emanuele II in Roma*, per il quale già Giuseppe Sacconi — vincendo il concorso nel 1884 — ambiva ad una simbiosi in chiave moderna delle due matrici classiche: «una sognata armonicità plastico-architettonica, in cui la statua fosse appunto di "rilievo" senza straripamenti offensivi né schiacciati contrazioni fra le strutture del monumento». Il contributo notevolissimo dello Zanelli alla decorazione plastica dell'*Altare della Patria* veniva documentato in Mostra dal *Bozzetto per il secondo concorso* (1911), dallo *Studio per una Dea Roma assisa* (forse del 1916), da uno *Studio per la figura della Magnanimità*, da uno *Studio di Diana di Pompei*, oltre che da numerose ed interessanti fotografie, specie quelle in corso d'opera che ci presentano i particolari della realizzazione in creta a grandezza naturale della parte destra del fregio raffigurante il trasporto del tripode, o il particolare del modello in gesso della parte destra del fregio raffigurante l'*Auriga*.

Numerosi, nella lunga scheda del Terraroli, i puntuali rimandi culturali all'ispirazione classica di gruppi e figure. Opportunamente molto vasta la bibliografia.

Tra i pezzi esposti in Mostra, poi, spiccavano ancora per godibilità estetica il modello e i fregi per il *Tripode: elettricità* (n. 22): l'Elettra (cioè la statua femminile centrale) è forse, nel ruotare sul proprio asse e nell'onda armoniosa dei capelli trattati come un panneggio finissimo, la risultanza più partecipatamente liberty dell'artista.

Ancora signaleremo — tra altri risultati monumentali più gravi e forse condizionati dalla committenza — la poesia sottile dell'*Idillio Pastorale* (1915) (n. 30); le forme michelangiolesche ed insieme modernissime del marmo cipollino in cui lo Zanelli scolpi — accarezzandola — la *Ninfa dormiente* (n. 31); l'exasperata ricerca del monumentale nelle sculture per il Campidoglio de l'Avana (fig. 2) (n. 39) commissionate nel 1926 dal ministro cubano della cultura.

Del progettato (ma non eseguito) *Monumento-faro a Cristoforo Colombo* (n. 44) (1929-1930) sarà almeno da segnalare — oltre ai numerosi disegni progettuali del Lombardi — l'interessante bronzetto (esposto in Mostra, n. 44) (fig. 3) raffigurante un Cristoforo Colombo di spigliato accento verista, vibrante di ombre e di luci (ne esiste anche il bozzetto in gesso, d'identiche dimensioni): qualcosa di molto diverso — e se vogliamo, più tradizionale e più «ottocentesco» — dell'idea simbolista (bozzetto n. 50) progettata dallo Zanelli nel 1938 per il monumento a Guglielmo Marconi: una solenne *Donna velata* che non fu mai realizzata in monumento per l'opposizione personale di Marcello Piacentini che le preferì un busto dello scienziato di Arturo Dazzi.

Luisa Cogliati Arano

Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria

Interventi di restauro problemi di conservazione e fruizione. Stringa editore. Catalogo della Mostra, Genova, Palazzo Spinola, 7 dicembre 1983 - 11 marzo 1984

Mostra di taglio originale che contempera validissime esigenze. L'anno dedicato a Raffaello costituisce «un'occasione utile ed opportuna per fare il punto sul momento formativo più importante della cultura artistica genovese del Cinquecento, compiendo una serie di verifiche e di approfondimenti critici che gli interventi di restauro, appositamente programmati ed eseguiti dalla Soprintendenza, hanno stimolato e reso possibili» (Giovanna Rotondi Terminiello).

Corrado Maltese, che ha suggerito la Mostra e coordinato il Catalogo, introduce alla lettura di questo complesso nodo di cultura con limpide pagine alle quali rimando. Particolarmente significativa la precisa presa di posizione sul leonardismo di Raffaello retamente inteso soprattutto come conoscenza del Leonardo teorico da cui «l'artista urbinato trasse certamente spinte decisive ad affrontare e risolvere i problemi della luce e delle ombre, anche sotto specie di luce-colore». Sulla base dell'interpretazione luministica Maltese legge il

passaggio dalle Stanze Vaticane alla grande pittura veneta del Cinquecento e a Caravaggio per poi fissare l'attenzione sulla singolare personalità del ligure Luca Cambiaso. Qui viene proposta una tesi molto sottile che mi pare trovi conferma esaminando le opere. Più che al Raffaello della *Liberazione di San Pietro*, toccato dagli studi sulla luce di Leonardo, la cultura genovese rimase legata «al punto in cui si era arrestato Raffaello e si erano arrestati con lui, la maggior parte dei suoi immediati continuatori e seguaci».

La ragione va ricercata, come sottolinea Maltese, anche nelle scelte dei committenti ed in questo senso è esemplare la «retroessione neo-quattrocentesca del Cambiaso all'Escorial», ma soprattutto è sottolineato a ragione l'isolamento di Leonardo a Roma che pregiudicò la circolazione delle sue idee e forse fu una delle ragioni che determinarono il suo andarsene alla corte di Francia.

Maltese indaga le vie della diffusione del raffaellismo in Liguria sottolineando l'importanza delle stampe e identifica in due opere, lo *Spasimo di Sicilia*, dipinto nella bottega di Raffaello verso il 1517 e la *Lapidazione di S. Stefano* di Giulio Romano, il principale tramite tra Roma e Genova.

Perin del Vaga costituisce la punta del raffaellismo genovese e qui la Mostra offre un eccezionale recupero, quello della *Madonna in trono con il Bambino, S. Giuseppe, S. Francesco e S. Domenico* della chiesa di S. Giorgio a Genova-Bavari. Che questa sia stata commissione importante per Perino è testimoniato dai due disegni preparatori giunti fino a noi rispettivamente all'Albertina di Vienna e a Chatsworth, che, con fine senso critico, Giovanna Rotondi Terminiello riproduce in catalogo, spingendo l'indagine anche oltre e proponendo il disegno, pure a Chatsworth, che, anche se non può essere messo in immediata relazione con la pala, chiarisce ulteriormente questo momento di Perino. Proprio le differenze tra la pala ed i disegni convincono del fatto che questi siano preparatori; un artista segue la dinamica del suo pensiero: quando un disegno non mostra alcuna variante rispetto all'opera dipinta quasi sempre è disegno derivato, non originale. A conferma di questa considerazione si veda il disegno, pure pubblicato in catalogo, dell'Accademia di Venezia, credo proveniente dal fondo Bossi.

Se il disegno fu scelto dal Bossi ecco che per via indiretta si conferma quel rapporto tra Cesare da Sesto e Perino che ho ipotizzato fin dalla prima edizione, oggi introvabile, del mio *Catalogo dei Disegni di Leonardo e della sua cerchia alle Gallerie dell'Accademia di Venezia* (1966), ma si veda per questo l'edizione del 1980, pubblicata in occasione della Mostra a Venezia (Electa editrice). Oggi l'incidenza di Cesare da Sesto nell'ambiente romano è confermata dal ritrovamento degli af-

freschi dell'episcopio di Ostia, il cui recupero è benemerita della Soprintendenza di Roma (Quaderni di Palazzo Venezia, 1, 1981, Introduzione di Dante Bernini, Saggio di Gabriele Borghini. Si veda inoltre L. Cogliati Arano, *Cesare da Sesto tra Raffaello e Leonardo*, di prossima pubblicazione).

La tavola genovese, oggi recuperata, pare fatta apposta per confermare l'incidenza di un ben inteso leonardismo in Perino. Basterebbe considerare il particolare dei due bimbi che giocano con lo strumento musicale, di tale qualità da consigliare agli ordinatori della Mostra di riprodurlo in copertina. Il drappo naturalisticamente decorato porta proprio al naturalismo geometrizzante di cui Leonardo ha offerto squarci ineguagliabili (si veda il manifesto della Mostra Leonardo all'Ambrosiana, Milano 1982 o la riproduzione a pag. 35 del Catalogo Marinoni-Cogliati Arano). Inoltre il dinamismo rilevato dalla Terminiello come caratteristica del dipinto è proprio la sigla del leonardismo meglio inteso.

Il rapporto tra Cesare da Sesto e Perino è ulteriormente rivelato dallo splendido arazzo (n. 8 del Catalogo). Altro esemplare recupero da un punto di vista di restauro. Val la pena di confrontare le grottesche sia col carnet di disegni di Cesare oggi alla Pierpont Morgan Library di New York (Cat. Bean-Stampfle, New York 1965) sia coi fregi di Ostia Antica.

Impossibile commentare in breve spazio tutte le novità di questa stimolante Mostra. Corre l'obbligo però di sottolineare l'importanza della «scoperta» del Parmigianino (n. 10 del Catalogo).

Dato che questo scritto verrà pubblicato in Arte Lombarda particolare attenzione deve essere dedicata al n. 13 della Mostra ascrivito a *Ignoto pittore cremonese*. Scioglierei la riserva pensando a Bernardino Campi. A conforto di questa proposta mi pare sia prima di tutto la cromia tipica di Bernardino nelle tenui lucentezze dei panni cangianti, ma anche il puntuale riscontro nei tipi fisionomici di alcuni personaggi. Cito il viso della donna solo parzialmente rappresentata al margine destro (di chi guarda) del dipinto da confrontare con la Santa Cecilia di San Sigismondo a Cremona (fig. 120, M. Luisa Ferrari, *San Sigismondo*, Milano 1974). Anche le nature morte rappresentate vicino al letto sono da mettere a confronto con quella della Cena negli affreschi di Caravaggio. Vorrei spingere il confronto fino al cagnolino che è lo stesso nella nostra tavola e a Caravaggio. L'indicazione di Giuliana Algeri risulta quindi pertinentissima ed alla sua ampia scheda critica rimando.

Mostra e Catalogo si distinguono per l'importanza dei contributi. Prezioso è stato l'aiuto dell'Industria Italiana Petroli per il contributo finanziario e organizzativo.