

piuttosto un esempio di opulenza e di dignità che non di programma culturale.

Proprio la destinazione pratica dei Palazzi, messa in luce dal Labò (cfr. più oltre) che fa notare come ci sia in Rubens la cura scrupolosa di annotare anche gli ambienti ausiliari (legnaie, cisterne, cantine, alloggi per il personale, *luoghi da banchette*) non fa che accentuare il carattere « sociale », dell'operazione. Per cui l'appoggio del « recupero » rubensiano non sarebbe a favore della tesi del Torriti, ma piuttosto, se visto nella giusta luce, verrebbe, in certo senso, a negarla proprio là dove si afferma il carattere ideologico dell'operazione Strada Nuova.

Del resto, al di là dell'insistenza sul carattere della *razionalistica struttura rinascimentale rettilinea ad unità cubiche separate ed isolate*, il tutto sempre sotto l'alto magistero dell'Alessi, quella del Labò è tesi che, in ultima analisi, sostiene il fatto particolare della strada, la famosa *Siedlung*, già evidenziata nel 1956 (Studi in onore di Lionello Venturi) e ora ribadita, assieme alla tesi alessiana, dal Bonelli nell'introduzione al volume dello stesso Labò (*I Palazzi di Genova di P. P. Rubens*, Genova 1970) uscito postumo. In questa tesi c'è a nostro avviso una identità di valutazione, almeno parziale, con la tesi del Poleggi anche se ambedue nascono da assunti differenti. Quella del Poleggi dalla volontà di attestare una verità storica, quella del Labò dal vagliare a posteriori la validità di un giudizio che è già un giudizio di qualità, quello cioè del Rubens a poco più di 50-60 anni di distanza.

Lo studio del Labò parte infatti sia dalla necessità di identificare le architetture scelte e raccolte dal Rubens per illustrare i Palazzi genovesi, sia dalla volontà di arrivare alla genesi dell'operazione rubensiana per intenderne valori e finalità. Che sono, ripetiamo la conferma più vera del carattere privatistico di Strada Nuova, annunciato in apertura di Libro al Benigno Lettore dallo stesso Rubens quando dice *... le loro fabbriche (dei genovesi) sono bellissime e comodissime, a proporzione più tosto de famiglie benché numerose di Gentilhuomini particolari che di una Corte di un Principe Assoluto*. In questo ambito di valutazione torna quindi vera la tesi del Poleggi che spinge più oltre la sua indagine fino a provare la dinamica di questo processo non tutto rispondente ad un programma teorico, ma piuttosto caratterizzato dal calcolo e dalla speculazione fino alla prova della lotizzazione rifiutata dal Labò per troppa fedeltà alla posizione teorica di una *razionalistica struttura rinascimentale*; ed è anche in nome di questa sua posizione che, ancora il Labò, rifiuta il carattere di operazione di risanamento che sta a monte, almeno come fatto primo, di tutto l'iter di Strada Nuova.

Queste le collusioni del libro del Labò con i problemi di Strada Nuova. Il suo programma più vasto è quello dell'indagine sui disegni dei Palazzi genovesi di P. P. Rubens. Una indagine condotta a fondo fino ad identificare la « grafia » dei disegni originali che costituiscono la « raccolta » rubensiana. La fortunata scoperta, a coronamento di decenni di ostinata ricerca, degli originali nella Biblioteca del Royal Institute of British Architects di Londra con la conseguente constatazione della esecuzione di questi disegni da parte non di Rubens, ma di una équipe di *commis d'architecture* che agiva sotto il suo diretto controllo, costituiscono un punto fondamentale nella vicenda dei « Libri » rubensiani. Sono infatti questi i disegni che servirono per le edizioni a stampa dei due « Libri », quello del 1622 e quello di quattro anni più tardi con l'aggiunta di 67 tavole. Proprio sulla individuazione di queste due edizioni e sul carattere e le finalità che esse vennero ad assumere sia nell'economia dell'iter rubensiano, sia come atteggiamento nuovo di

considerare il fatto architettonico come struttura viva, legata a una funzione di costante e rinnovata utilizzazione, si appunta l'interesse del Labò, oltre che sulla suggestiva ricostruzione della storia editoriale e della fortuna dei due « Libri ». L'interesse del libro del Labò si appunta poi sull'indagine di identificazione dei disegni rubensiani, contrassegnati da lettere, con le architetture; ed è una ricerca minuziosa, intelligente, estremamente sottile, resa possibile da una profonda e lunga conoscenza non solo dei problemi architettonici, ma di tutto il complesso tessuto della storia artistica genovese. Un punto fermo da cui partire per ogni « avventura » critica.

Anche il libro del Torriti che abbiamo preso in esame per i problemi concernenti Strada Nuova si attesta su un programma che va oltre la discussione sulla Strada. L'opera è soprattutto volta ad esaminare, per la prima volta, almeno come repertorio sufficientemente completo, l'interno dei Palazzi con l'inventario dei « tesori » che vi sono custoditi. Un inventario che conferma in parte ancora nella sua « immobilità » la situazione delle guide ottocentesche. Il Torriti, conoscitore minuzioso di questo patrimonio, ne registra spostamenti, cambi di ubicazioni, variazioni di proprietà, sicché, a ben leggere si può ancora oggi ricostruire in gran parte lo « spaccato » all'origine di queste case, uno spaccato che non è altro poi che l'indicazione di un gusto, di una vocazione culturale. Ed è certo che quando si volesse o potesse intraprendere una ricerca di questo tipo il libro del Torriti potrebbe fornire un aiuto non indifferente anche perché costituisce una fonte di informazione per il « recupero » di questi ambienti di non sempre facile penetrazione.

EZIA GAVAZZA

331

JOSÉ CAMÓN AZNAR, *Velázquez*, Espasa Calpe, Madrid 1964 - Due volumi, 1085 pp. con numerose illustrazioni.

Camón Aznar ci offre in questi due fitti volumi (*Velázquez*, Espasa Calpe, Madrid 1964, 1085 pp. con numerose illustrazioni) un'analisi esaustiva dell'opera e della vita di Diego Rodríguez de Silva Velázquez.

Guidato da un senso d'acuto storico Camón Aznar non lascia da lato, appoggiandosi sempre a documenti e studi di altri critici e storici d'arte, nessuno degli aspetti noti dell'opera di Velázquez.

La prima parte dell'opera studia le caratteristiche della pittura di Velázquez nei diversi momenti della sua creazione sempre guidata dalla sua « estetica » che ci parla del suo soggettivismo, della realtà delle sue figure, della chiarezza cristallina dei suoi oggetti, della vita stessa. Questo studio attraverso i periodi è imprescindibile in Velázquez, perché, come lo stesso autore chiarisce, in questo pittore ogni momento è completo e finisce in se stesso; per esempio il tenebrismo dell'« Adorazione dei magi », l'impressionismo delle « Filatrici ».

A volte Velázquez ci offre temi completamente nuovi nella pittura spagnola come il nudo della « Dama dello specchio » che l'autore analizza felicemente capitoli più avanti datandolo nel 1651. Nuova è anche la malinconia che il nostro pittore dà al colore nei volti; malinconia, che, separando il ritratto dallo spettatore, accentua la sensazione di solitudine che hanno le sue figure, soprattutto nell'epoca grigia.

Nuova è la maniera velazquina di vedere il paesaggio nella cui analisi l'autore non aggiunge cose nuove però segnala la conquista che Velázquez fa dello spazio. Citando Ortega y Gasset ci parla dello « spazio velazquino » dove figure e spazio si fondono.

Più avanti studia i diversi periodi dell'opera di Velázquez e i diversi temi: ritratti, figure, gruppi. Sempre Velázquez si preoccupa di creare volumi forti nel primo piano, perfino nel suo periodo impressionista, dove, a differenza degli ottocentisti, s'appoggia su un volume solido rinforzato dalla luce che crea un'atmosfera sempre tremante. È proprio in questo periodo che Velázquez crea lo spazio con la luce come vediamo in « Las meninas » dove riesce a dipingere un istante che — afferma Camón Aznar più avanti — più che istante è infinito.

Infatti in questa unione sostanziale dello spazio e dell'atmosfera, Velázquez, separando il primo piano dal fondo espone l'infinito che involge tutto il quadro. Lo spazio velazquino è nettamente barocco giacché è una continuità, uno spazio cosmico che forse accentua l'antibarocco dei movimenti delle figure di Velázquez, sempre frenate, come fa risaltare più avanti l'autore nel compararlo con Rubens.

Malgrado questo paradosso, o forse proprio per questo, Velázquez è barocco, perché tutta la sua opera riflette la fugacità della cultura barocca (qui l'autore compara Velázquez con Calderón come in altri momenti fa con l'impressionismo, Quevedo, la novela picaresca; Lope de Vega ed altri).

Dopo l'analisi dell'opera l'autore ci offre una fedele interpretazione del carattere di Velázquez, per il quale non esisteva il bello né il brutto, « un cartesianesimo che inizia il subietivismo » infatti, più che il naturalismo tanto lodato nei secoli XIX e XX, importa lo studio che Velázquez fa delle sue creature. Velázquez fa sempre un ritratto di tutto quello che dipinge riproducendo l'oggetto nella sua massima individualità, facendo notare le minime caratteristiche differenziali, dando a quanto tratta la stessa importanza non importa sia un re, un dio, un pazzo o una bottiglia.

332

L'evoluzione dell'arte di Velázquez, dove si danno tutti gli stili; classicismo, barocchismo, romanticismo, trova la sua chiave in una visione del quadro dalla superficie in profondità. Effettivamente dalle forme concrete sivigliane passa ai grigi leggeri per finire con la luce negli orizzonti, che crea un fondo vapo-roso che fa telone alle forme leggere del primo piano.

Per finalizzare questa prima parte Camón Aznar analizza e compara le tecniche adoperate da Velázquez, sempre subordinate allo stile, e la composizione che si organizza su linee parallele lasciando da parte tutta la complessità barocca.

La seconda parte del libro si riferisce a Velázquez nella storia. L'autore ci parla con cura della vita di Velázquez e va studiando passo a passo le diverse opere di ogni periodo (anche molte delle pitture attribuite). Cominciando dalla nascita (1599), sappiamo chi furono i suoi genitori, gli studi che fece quando cominciò a lavorare nello studio del pittore Pacheco del quale nel 1618 diventava genero, il suo arrivo alla corte; la sua relazione col re. Parallelamente vediamo un giusto panorama della pittura sivigliana del momento; l'opera di Herrera il Vecchio, di Pacheco e il tenebrismo sivigliano.

Camón Aznar chiama tappa ilomorfica il primo momento sivigliano quando Velázquez, cominciando a liberarsi dall'influenza di Pacheco, si fa tanto più realistico. In questo periodo ci dà opere stupende come le nature morte, « bodegones » e più avanti le osterie, a volte qualche pittura religiosa come l'« Adorazione dei magi ».

Interessante per gli studiosi italiani l'affermazione che dopo il 1622 la pittura si attua con pennellate più mosse, nelle composizioni appaiono forme oblique in prospettiva; vale a dire che, in questo momento, Velázquez si trova profondamente influenzato dalla pittura del Caravaggio.

Dopo due viaggi a Madrid nei quali fa alcuni ritratti, Velázquez si stabilisce definitivamente nella capitale e nel 1624 offre alla corte e al suo re « Gli ubriachi » dove presenta un Bacco nuovo totalmente umanizzato.

Da poco arrivato a Madrid, Velázquez lascia da parte i colori accesi, la luce che dava il chiaroscuro marcatissimo, infine, i volumi forti sono sostituiti da quasi spettri e l'unità è data dal grigio che domina nelle sue diverse tonalità (Velázquez non si preoccupa dei colori). In questo momento si sente la forte influenza del Greco; quella di Rubens, arrivato alla corte spagnola nel 1628, si intravede soltanto nelle prospettive e nei paesaggi aperti, nel resto di fronte all'esuberanza di Rubens Velázquez si fa più chiuso e più grigio.

Probabilmente grazie a Rubens il re decide di mandare Velázquez in Italia. Il nostro artista, affascinato da Venezia, studia e disegna e fa copie di quadri veneziani.

Come conseguenza di questo viaggio si può trovare un certo richiamo al Tintoretto nei colori, nelle prospettive, nella luce del fondo che tanto spicca nelle « Meninas », infine deriva da Tintoretto l'uso di chiudere uno dei lati del quadro con una figura che ci dà le spalle, come vediamo per esempio nella posteriore « Resa di Breda ». Da Venezia Velázquez andò a Ferrara e di qui a Cento dove dipingeva il Guercino la cui influenza si vede chiaramente nella « Tunica di Giuseppe » dov'è notevole la preoccupazione classicista per i nudi come d'altra parte si vede nella « Fucina di Vulcano » dipinta pure in questo viaggio. Dopo una visita a Loreto Velázquez arriva a Roma nel 1630 (sembra che non visitò Firenze che, come dichiara nel suo secondo viaggio in Italia a Salvatore Rosa, non l'interessava); qui dipinge i tanto discussi paesaggi di Villa Medici. L'autore spiega la sua modernità e scioltatezza di tocco — che li fa datare da molti al secondo viaggio — facendo notare che si tratta di bozzetti e come tali dovevano essere più leggeri. Appartengono ancora a questo viaggio la « Sibilla » del Museo del Prado, e l'« Esopo » pure del Prado, tipo nettamente italiano che dev'essere stato dipinto a Roma o Napoli. In questo momento Velázquez risente fortemente l'influenza di Ribera, però a sua volta influisce, e in maniera tanto forte sullo Spagnoletto. Probabilmente così si può spiegare l'addolcirsi dello stile di Ribera e il tono più grigio dei suoi cieli dopo il 1630.

Chiamato dal re Velázquez ritorna a Madrid nel 1631 e da questo momento comincia quella che l'autore chiama la « Nuova estetica »: della colorazione e delle pennellate più leggere accompagnate da un marcato interesse per i cieli cordigliariani che fanno pensare alle pitture nordiche. Queste caratteristiche si trovano chiaramente nell'opera più equilibrata di Velázquez « La resa di Breda » quadro molto pensato, lavorato; il « capolavoro » di Velázquez come tanti critici pensano. Questo momento — il più proficuo di Velázquez — ci riempie di ritratti di corte, ritratti del re, ritratti equestri, ritratti dei cortigiani come cacciatori accompagnati da stupendi animali. A questo periodo l'autore ascrive il « Mercurio e Argo » e, come universalmente è riconosciuto, i quadri dei nani, i pazzi, i buffoni che esamina attentamente.

Nel 1644 arriva a Madrid col seguito del nunzio Pancirolli il pittore calabrese Mattia Preti che rimane molto influenzato dall'opera di Velázquez, tanto che molte delle opere attribuite a Velázquez in Italia appartengono a questo pittore.

Con Preti penetra in Italia la pittura forte, d'interesse drammatico e la pennellata impressionista (stranamente l'autore non fa riferimento alla influenza di Velázquez sulla pittura genovese del momento).

Nel novembre del 1648 Filippo IV incarica Velázquez

di andare in Italia per comperare opere d'arte, però questo parte da Malaga soltanto nel gennaio del 1649 insieme al seguito che andava a riunirsi a Trento con Marianna d'Austria. A marzo arriva a Genova, a Milano si separa dalla comitiva, qui ammira la « Cena » di Leonardo ed altre opere famose. A Padova prima e a Venezia poi studia Tiziano, Tintoretto e Veronese, dopo viaggia a Bologna, Firenze, Parma, dove ammira la pittura del Correggio la cui influenza si vede nella « Venere allo specchio ». A giugno arriva a Roma dove è ricevuto trionfalmente e onorato da Alessandro Algardi, Bernini, Baldinucci, conosce Pietro da Cortona e Poussin.

In questo momento dipinge il famoso Giovanni Pareja e il ritratto di Innocenzo X. Quando finisce il ritratto di Camillo Astalli il 19 di settembre 1650 parte per la Spagna passando prima per Modena.

Di ritorno alla capitale spagnola, Velázquez dipinge poco e solo per incarico; è il momento in cui dominano i ritratti con i vistosi « guardainfanti » i ritratti di bambini, la serie del re e di Marianna d'Austria, della infanta Maria Teresa, e della deliziosa creatura che fu Margherita Teresa, la principale protagonista de « Las meninas » che l'autore analizza accuratamente nello stesso modo che « Le filatrici » dove la luce è trattata non come fonte di luminosità né come contrasto, ma brillando pura nell'atmosfera.

Infine l'autore analizza tutti i fatti della vita di Velázquez, famiglia e discepoli, e l'attività del pittore dal 1656 al 1659. Negli ultimi capitoli studia le miniature, i disegni — rarissimi perché Velázquez dipingeva di getto — le incisioni e le veracità della « Memoria dei quadri del re » che Velázquez avrebbe fatto nell'anno 1656.

Riassumendo, un'opera aggiornata che ci offre un esauriente quadro della vita e dell'opera di Don Diego de Silva Velázquez.

IRMA ARESTIZÁBAL LEMME

Libri in redazione

NIETTA APRÀ, *Il mobile Impero*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1970.

AUTORI VARI, *Il primo Risorgimento italiano*, I.E.P.I., Roma 1966.

GIACOMO C. BASCAPÉ, *Morosolo di Varese*, Società Storica Varesina, Varese 1971.

MICHAEL BAXANDALL, *Giotto and the Orators*, Oxford University Press, 1971.

BOLLETTINO DEL CENTRO CAMUNO DI STUDI PREISTORICI, Edizioni del Centro, Capo di Ponte (Brescia) 1970.

EVELINA BOREA, *Caravaggio e caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*, Sansoni editore, Firenze 1970.

ARTURO BOVI, *Vassilij Kandinskij*, Sansoni Editore, Firenze 1970.

GIUSEPPE BOVINI, *Antichità cristiane di Milano*, Patron, Bologna 1970.

ANTONINO CALECA, *Miniatura in Umbria - I) La Biblioteca Capitolare di Perugia*, Marchià Bertolli, Firenze 1969.

G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati estensi*, Multigrafica Editrice, Roma 1969.

MARIA CIONINI VISANI, *Toulouse Lautrec*, G.C. Sansoni, Firenze 1970.

LUCAS CRANACH, *Incisioni*, La Nuova Italia, Firenze 1970.

MARTIN DAVIES, The National Gallery London, Le Centre National de Recherches « *Primitifs Flamands* », Bruxelles 1970.

UBUBCHASYM DE BALDACH, *Theatrum Sanitatis*, Franco Maria Ricci Editore, Parma 1970.

M. GABRIELLI, *Il Ciclo Francese di Assisi, Considerazioni stilistiche e Storico-Teologiche*, Leo S. Olschki, Firenze 1970.

GIUSEPPE GAT, *Oskar Kokoschka*, Sansoni Editore, Firenze 1970.

LUIGI GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte*, Multigrafica Editrice, Roma 1970.

KOKUSAI BUNKA SHINKOKAI, *Mostra delle Opere di Tomioka Tessai*, Benrido, Kyoto 1966.

GEORGE KAUFFMAN, *Reclams Kunstführer Emilia-Romagna Marken Umbrien*, Philip Reclam Jun., Stuttgart 1971.

PETER KURMANN, *La Cathédrale Saint-Étienne de Meaux, étude architecturale*, Droz, Genève 1971.

ISTITUTI CULTURALI DEL COMUNE DI MODENA, *Giaquinto « Il 1970 »*, Modena 1970.

M. LEVI D'ANCONA, *The Wildenstein Collection of Illuminations, The Lombard School*, Leo S. Olschki, Firenze 1970.

GIORGIO LISE, *Teatri e anfiteatri romani d'Italia*, Museo Teatrale alla Scala, Milano 1971.

MANUEL LORENTE, *Prado*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1970, Vol. II.

LICISCO MAGAGNATO, *Arte e civiltà del Medioevo Veronese*, ERI Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Torino 1962.

GUIDO MARINELLI, *Les mosaïques chrétiennes des églises de Rome*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma.

ESTE MILANI, *Regesti bibliografia e mostre testimonianze critiche antologia pittorica*, La Famiglia Bustocca, Busto Arsizio 1970.

LORENZO MONARDO, *Realtà storica ed essenza artistica in S. Maria della Roccella*, Iepi, Roma 1964.

JAROMIR NEUMANN, *Das Bohmische Barock*, Odeon, Praga 1970.

OSSOLA, *L'Autunno del Rinascimento « Idea del Tempio » dell'arte ultimo '500*, Leo S. Olschki, Firenze.

SEVERINO PAGANI, *Milano com'era - Milano com'è*, Ceschina, Milano 1971.

LIONE PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, (2 Vol.), Multigrafica Editrice, Roma 1965.

PEPPINO PICCOLO, *Appunti di Scenografia*, I.E.P.I., Roma 1954.

FERDINANDO REGGIORI, *L'Abbazia di Chiaravalle*, Banca Popolare di Milano, Milano 1970.

GIANNI CARLO SCIOLLA, *La Scultura di Mino da Fiesole*, G. Giappichelli, Torino 1970.

AURORA SCOTTI, *Ascanio Vitozzi, Ingegnere ducale a Torino*, La nuova Italia Editrice, Firenze 1969.

ALASTAIR SMART, *The Assisi Problem and the art of Giotto*, Oxford University Press, Oxford 1971.

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE, *Contributi dell'Istituto di Archeologia*, Vita e Pensiero, Milano 1970.

JANINE WETTSTEIN, *La fresque romane*, Droz, Genève 1971.

GIAMBATTISTA ZAIST, *Notizie Istoriche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi*, Multigrafica Editrice, Roma 1965.