

painting in the late sixteenth and early seventeenth centuries has yet to be convincingly interpreted. Nor perhaps is this the moment to do so, since work in this field is just beginning. All the more to be regretted is the quasi-monographical character of this book. Surely there are more documents to be found aside from those in S. M. Maggiore, Bergamo; surely paintings could be completely catalogued; surely a more probing analysis of Salmeggia's style and sources is possible. We should like to know more than that Salmeggia was indebted to Lotto, the Campi, Cesare da Sesto, the Bassani, Moretto, and so forth. What pictures were available to Salmeggia, and how did he react to them? This could be traced in many more instances than it is.

Yet Ruggeri's book logically puts together and greatly expands our knowledge of Salmeggia. The author's greatest contributions are the first steps towards a definition of the artist's style and the corpus of drawings. Ruggeri discovered all those at the Ambrosiana and many at the Accademia Carrara. The publishing mistakes discussed above are quite unfair to him; they limit rather severely the use of his work in a way he could not control. One can only regret this for the book could have been more helpful; it is only available at the Accademia Carrara.

NANCY WARD NEILSON

158

A. BARIGOZZI BRINI - KLARA GARAS, *Carlo Innocenzo Carloni*, Milano, Ceschina, 1967, 8°, pp. 132, 88 ill. in bianco e nero, 12 tavole a colori.

La monografia che le due autrici — in perfetta omogeneità e scorrevolezza di discorso, anche se i rispettivi contributi sono ben identificabili — dedicano al pittore settecentesco intelvesco, va segnalata per molti motivi e benemerenzze.

Si tratta intanto di un libro ben fatto, copiosamente e attentamente documentato, rigoroso nel metodo, equilibrato nei giudizi, corredato di un ricco ed agile catalogo, di una bibliografia oculata e non pleonastica — come tanto spesso capita di incontrare — e di un nutrito apparato illustrativo (ed è peccato che la stampa non restituisca l'immagine con il dovuto nitore). Si riferisce poi a un artista sinora poco o nulla studiato — gli apporti critici significativi si riducevano sin qui agli studi del Voss e della stessa Barigozzi, tre dei quali ospitati in questa rivista — a dispetto e della sua qualità, della quale una scorsa anche rapida alle fotografie offre convincente testimonianza, e dell'abbondanza di opere rimaste, e della fama dal pittore ottenuta in vita: fama che è un tutt'uno con la funzione di primo piano da lui svolta in quanto legame tra il nascente Ro-

cocò italiano e quello tedesco, e definizione di un Rococò a formula internazionale.

Il Carloni operò nei paesi tedeschi per tutta la giovinezza — e poi ancora nella maturità, — ma non senza aver acquisito in patria, sia nell'ambiente settentrionale (il Quaglio), sia a contatto della più evoluta accademia italiana (il Trevisani), la disposizione allo stile spiccatamente profano e cortigiano-arioso e luminoso e non mai spericolato o convulso, civettuolo fino al pettegolesso, tendente ad asettiche politezze formali — che sarà il linguaggio decorativo tipico nelle corti dei sovrani « illuminati » — ché, come altre volte avemmo a sostenere, questo Barocchetto e non già il Neoclassico rappresenta e traduce l'ideale pittorico dell'Illuminismo. A tale stile, fino a non molti anni fa, veniva superficialmente affibbiata la qualifica di tiepolesco, risolvendosi alla spiccia in un tempo solo il problema della derivazione diretta e dell'ambiente; mentre si maturò assai prima e indipendentemente dal Tiepolo — anche se, tornato il Carloni in Lombardia dopo il '37, prese conoscenza di persona almeno delle opere lombarde del grande veneziano; — e si maturò fuori della precisa area veneta: ché, come ben sottolinea questo libro, il Quaglio aveva avuto specifica formazione lombardo-bolognese e il Trevisani, fondamentale per l'avvio del Rococò italiano, agì addirittura in ambiente romano, molto dovendo al Maratta e a Pietro da Cortona.

Una puntualizzazione di tal fatta è ancora utile oggi, nonostante il progredire degli studi sul Settecento e la presa di coscienza da parte della critica che il Rococò italiano non ebbe un solo volto; è poi specialmente utile nei riguardi della Lombardia: fittissima, a dispetto della distruzione, di opere settecentesche di artisti locali, o qui elettivamente operosi, per la maggior parte anonime. La Scuola pavese di Storia dell'arte, alla quale appartiene chi scrive e dalla quale proviene la Barigozzi Brini, da tempo, per impulso di Edoardo Arslan, ha sistematicamente sondato l'ambiente settecentesco lombardo; non soltanto per legittimo, e anzi doveroso, interesse storico, ma nella persuasione dell'Arslan, ricontrollata positivamente volta per volta e riconfermata nella prefazione a questo libro, che il livello artigianale della pittura settecentesca fu in genere molto alto, assai più alto che nel secolo precedente, specie in Lombardia; e che la Lombardia, con la Liguria, ebbe un ruolo preminente nel precoce caratterizzarsi del Barocchetto.

Ecco dunque un altro merito del libro che esaminiamo: di aver con particolare efficacia richiamato l'attenzione sulla pittura settecentesca lombarda — dopo il volume dell'Arslan sul Petrini, il nostro sui Galliari, e gli attesi prossimi volumi di altri studiosi sul grande Bazani e sul Magiati: — alla quale da tempo sollecitiamo che si dedichi

una bella mostra, capace di fornire finalmente le pezze d'appoggio necessarie per il grande lavoro d'attribuzione degli affreschi senza paternità.

E ben vero che il Carloni — e il libro insiste a buon diritto a sottolinearlo — è lombardo a metà, e il grosso delle sue opere, tra cui quelle splendidi di vera grazia fantastica, è nei paesi tedeschi; la sua forza — e insieme quella fragile apparenza di epidermica voluttà, di levità disancorata, come se velegiasse in cieli rarefatti ed irreali, senza possibilità d'approdo — sta proprio nell'internazionalizzarsi della sua cifra. E non vuol dire scaratterizzarsi; ché le autrici mettono ben in evidenza gli elementi peculiari della maniera carloniana; per esempio quel disegno triangolato che salta immediatamente agli occhi, o quel colorire rosa-bianco, dolce e lietissimo. E, insomma, più che un maestro locale. Ma appunto per ciò è importante misurare la sua azione sui coregonali; e quanto anche ne riceva.

Infatti, tornato in Lombardia, il Carloni detiene gli elementi stilistici che aveva ormai ben assimilato, vi aggiunge a poco a poco antiche meditazioni sul Ricci, nuove sul Tiepolo e sul Pittoni — ottimamente indicate dalla Barigozzi — o anche sui genovesi; ma guarda pure ai minori che ha intorno: per esempio, come osserva la Barigozzi, gli spiritosi affreschi di casa Lechi a Montirone (1745/6) sono assai vicini alle deformazioni quasi caricaturali del Bortoloni; il quale, veneto, molto operò in Lombardia e vi morì nel '50: chi scrive, da qualche anno va recuperando e attribuendo una fitta serie di affreschi lombardi del Bortoloni (ultimo riconoscimento, non ancora pubblicato, un grandioso complesso con « storie » di Cleopatra nella villa Raimondi di Birago, che passavano per Crosato), e la stessa Barigozzi ha pubblicato nello scorso numero di questa rivista un suo ritrovamento nel duomo di Monza. Né trascureremmo di pensare che il Carloni guardasse anche — da maggiore a minore — al Borroni, nel momento stesso in cui gli insegnava ad alleggerire la tavolozza e rendere più vaporosi e mobili i contorni: la *Diana con Endimione* di palazzo Gallarati Scotti, che si avvale di un tipico schema bolognese, può aver tenuto presente il soggetto analogo ripetuto dal Borroni almeno tre volte, in date diverse e in diversi palazzi. (A proposito di date, sarebbe forse stato bene presentare, a chiusura del volume, un sunto cronologico che facilitasse la possibilità di rivelatori raffronti).

Va detto infine, che, sebbene la produzione del Carloni in terra tedesca sia indubbiamente la più grandiosa e brillante, le opere italiane non vanno sottovalutate: il disegno vi è spesso meno corretto, la mano qua e là stanca, ma la concezione è non di rado di una levità e grazia rare; basterebbero per tutti, oltre ai festosissimi affreschi di palazzo

Gaifami a Brescia, quelli del bergamasco palazzo Agliardi: degni di un Crosato; dove l'alleggerimento della materia cromatica va collimando con la corrispettiva tendenza agli stucchi bianchi che la Lombardia, ricevendo dal Juvara, assunse sublimandola in senso rococò. Dice dunque assai bene la Brini, commentando gli affreschi di Monza — i quali non sono tra i cicli migliori dell'artista, ma tipici della sua maniera — che a Monza, antologia del Settecento locale, il « Legnanino ha segnato un punto di partenza, il Carloni segna uno dei punti d'arrivo del Rococò lombardo; e certo il più significativo ».

ROSSANA BOSSAGLIA

AUTORI VARI, *Contributi dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna*, Volume I, Milano 1966, soc. ed. «Vita e Pensiero», pp. 235, tavv. LXIII, L. 6.000.

Si tratta della pubblicazione di alcune ricerche su temi di storia dell'arte lombarda, dovute ad un gruppo di assistenti e di laureati delle Facoltà di Lettere e di Magistero dell'Università Cattolica di Milano, che, come scrive Nino Carboneri nella prefazione del volume, intendono « individuare ed affrontare una pluralità di problemi di indagine e di critica, più che rispecchiare soluzioni definitive ».

Tra i saggi pubblicati nel volume, che comprende ricerche di Giuseppina Farisé sui « Castelli tipici della provincia di Brescia », di Roberto Togni sugli « Affreschi del Tre e del Quattrocento in Valtellina », di Licia Carubelli sulla « Pietà di Agostino Fondulo nella chiesa di S. Giacomo a Soncino », di Anna Maria Caligaris su « Aspetti e riflessi dell'architettura lombarda del periodo barocco in alcuni apparati sacri eseguiti a Milano », emerge per la vastità del materiale inedito e per la assoluta precisione dell'ordinamento filologico, quello dedicato da Luciano Caramel ad « Arte ed artisti nell'epistolario di Gerolamo Borsieri ». Dando per scontata la qualità dell'edizione è però opportuno indicare alcune riserve sull'importanza del materiale presentato, insomma sulla personalità stessa del Borsieri, ben noto agli studiosi di arte lombarda del Cinquecento e del primissimo Seicento per il suo « Supplemento della Nobiltà di Milano », che contiene una serie di giudizi e di notizie sugli artisti milanesi del tempo.

Anche se parte delle lettere pubblicate dal Caramel erano già note — e quelle, ci sembra, più interessanti, che del Borsieri sono conservate alla Biblioteca Comunale di Como, furono presentate da Mina Gregori nel catalogo della mostra del Morazzone — la loro lettura nel contesto di un epistolario più va-

sto, anche se grosso modo limitato alle lettere di argomento artistico, contribuisce a rendere più semplice un giudizio globale sull'autore. In particolare l'attenzione alle arti figurative — documentata foglio per foglio, come anche dall'attività di collezionista e di mediatore tra artisti e committenti — si rivela, sostanzialmente, per uno dei tanti *violons d'Ingres* di un dilettante che trova a volte — ma soprattutto negli acquisti di opere — punte di gusto personale, risentito e moderno, come è ad esempio nell'apprezzamento del Morazzone e del Borzone, ma che altrettante volte, se non più spesso, si contenta di giudizi assai banali, sulla scorta di un sentimento dell'arte sostanzialmente accademico; così l'inclinazione, per noi abbastanza inedita, dimostrata dal Borsieri per i disegni di Camillo Procaccini, si estrinseca in formule « critiche » di disarmante banalità, nella definizione di « maestro dei moderni disegnatori, come quello che fino in un minimo schizzo osserva la regola della prospettiva e insieme i termini dei movimenti », che nella ripresa del più frusto formulario della trattatistica d'arte del Cinquecento, e in particolare di quella lomaziana, batte appunto sui termini meno sorgivi e più comuni di essa.

La genericità accademizzante delle inclinazioni « estetiche » — per usare un termine largamente improprio — del Borsieri, è documentata in numerosi altri passi delle lettere pubblicate dal Caramel; ad esempio nella lettera n. XI, diretta a Giovan Battista Galliani, in cui si loda per « accademica », cioè per « ottima », una « pittura in cui si vegga la pazienza dello scolare, la pratica del maestro e lo spirito dell'uno e dell'altro »; o anche nel giudizio sulle *Nozze di Galilea* del Morazzone in S. Agostino a Como « tavola stimata uguale di bellezza a qualsivoglia altra di Tiziano. È ben disegnata, meglio disposta, ottimamente colorita e vi si vede giusta distanza tra l'una e l'altra figura, regolata proporzione rispetto a tutto il concerto e spirito meraviglioso rispetto a ciascuna parte ».

Il sostanziale dilettantismo del Borsieri trova riscontro anche in un giudizio — implicitamente negativo — sui gusti del Cardinale Federigo — Lettera n. XXVII —: « Forse questo prelado ama più tosto il Lovino e il Sesto, che Gaudenzio e il Vercellese », distinzione che sembra indicare nel Borsieri una scelta a favore degli ultimi due pittori — ai quali più si lega d'altronde la esperienza del Morazzone, a cui è indirizzata la lettera — ma che è contraddetta in un altro punto dell'epistolario — lettera n. XV, — in cui sono accomunate le « pitture di Gaudenzio con quelle del Lovino, del Lanino e di Marcio d'Oggiona, nelle quali pare che sia ristretta la perfezione di chi ha dipinto tra noi ».

Solo raramente il Borsieri riesce a dare una precisa caratterizzazio-

ne critica delle opere da lui prese in esame — e d'altronde bisogna tener conto della sede in cui tali giudizi sono espressi, che è almeno in parte d'occasione, — ed in particolare questo avviene nella nota lettera LXIX, indirizzata a Scipione Toso, che pur nella ripresa di motivi del « Supplemento », contiene un calzante giudizio sul Salmeggia che « contento dell'imitar la delicatezza e la semplicità di cui adoperava i pennelli nel principio del secolo passato, move a mirar devotamente ciascuna sua immagine fino i nemici della stessa devozione »: dove appunto, sulla banalità dell'apprezzamento « divoto », si instaura un più sottile e penetrante giudizio sul consapevole arcaicismo del pittore bergamasco. Ma anche questa è una lettura chiaramente parentetica — che trova solo sporadici riscontri nel resto dell'epistolario — che anche dal lato dell'informazione presenta scarsissimi elementi nuovi per il riconoscimento e la datazione delle opere pittoriche citate, a causa dell'estrema genericità della loro descrizione.

Presenta qualche interesse anche la presentazione di alcuni disegni inediti della Biblioteca Ambrosiana, firmata da Emma Spina Barelli per conto di alcuni studenti dell'Università Cattolica — e, sia detto per inciso, le ragioni dell'anonimato francamente sfuggono — che si sono interessati ai fogli nel corso di alcune esercitazioni. Facendo notare la inesplicabile mancanza, nelle schede, delle misure e delle tecniche attuative — e restando in attesa della pubblicazione del citato inventario di cinquemila disegni dell'Ambrosiana, che la Spina Barelli dà per già eseguito — vogliamo qui indicare alcuni dissensi di attribuzione sui disegni presentati: la *Liberazione di un'anima* (Cod. f. 254 inf. n. 1425) e la *Barca dei morti* (Cod. F. 254 inf. n. 1422) non sono del Morazzone, ma probabilmente studi e variazioni in chiave morazzoniana di qualche artista milanese dell'Ottocento, forse del Bossi stesso, di cui è documentato l'interesse all'arte lombarda del Seicento.

Per quanto riguarda poi la *Madonna*, la *Dormitio Virginis* e l'*Assunta* attribuite ad Annibale Fontana, esse sono state pubblicate dallo scrivente come opere di Enea Salmeggia detto il Talpino, in un volume dedicato all'opera pittorica e grafica dell'artista uscito a Bergamo nel 1966, ed a lui chiaramente appartengono per omogeneità di ductus con numerosi altri disegni del Talpino conservati all'Ambrosiana e alla Carrara di Bergamo; e d'altronde l'attribuzione al Fontana, di cui i disegni sono appunto copia variata — come era tipico del procedere del Salmeggia — non è confermata nemmeno per via stilistica dal confronto con altri disegni noti dello scultore, ad esempio quelli del Codice Bonola pubblicati dalla Mrozinska.

UGO RUGGERI