

5. NOÉ LEGRAND, *Les collections artistiques de la Faculté de Médecine de Paris, Inventaire raisonné*, Parigi 1911, pag. 50-51, tav. 9 [senza indicazioni d'autore, né di scuola].

6. Catalogo dell'*Exposition des Collections Artistiques de la Faculté de Médecine de Paris* [pref. di Paulig Valéry, cat. di Charles Sterling], Parigi 1935, pag. 8-9: *Gabriel (sic) Tagliacozzi* e tavola.

## CRONACHE D'ARTE:

### RECENSIONI

ROVERE - VIALE - BRINCKMANN: *FILIPPO JUVARRA*, O. Zucchi, Milano, 1937.

LA MOSTRA del Barocco piemontese tenutasi a Torino lo scorso anno è fra le tante esposizioni turistiche che si promuovono troppo frequentemente in nome dell'arte una delle pochissime che abbiano avuto una profonda ragion d'essere ed abbia richiesto da parte degli organizzatori una visione precisa e larga, una preparazione minuta, una facoltà di collegamenti ideali che presuppone la nozione esatta di tutto un movimento artistico.

Vista nella cornice smagliante del Barocco piemontese, fra Stupinigi e la Venaria Reale, tra la decorazione squisita della Filarmonica, che non teme neppure il Settecento veneziano, e i segni frequenti della potenza costruttiva dello Juvarra che Torino conserva, essa rappresentava veramente un capitolo inedito della storia dell'arte italiana. Momento interessantissimo, e per l'evoluzione di un grande temperamento di artista che dalle più briose forme baroccheggianti passa ad un classicismo di romana grandezza, e per la creazione di una architettura locale tipica malgrado l'interferenza con l'arte francese, che vale la pena di vagliare e precisare senza fermarsi alle apparenze, e infine, per la fisionomia nuova che quest'arte ha dato a tutta una regione d'Italia.

Se non è stato pubblicato il Catalogo della Mostra, forse perchè la novità della materia e il senso di responsabilità degli organizzatori impegnava a far cosa degna di tanta iniziativa, ne siamo ripagati con signorile larghezza dalla pubblicazione di questo primo volume su Filippo Juvarra, la figura centrale del Barocco piemontese. Pubblicazione di non comune eleganza, veramente celebrativa di un avvenimento memorando e di una sovrana figura di artista, doviziosa di mirabili illustrazioni che riproducono un materiale quasi tutto inedito, con testate e finali che riflettono lo stesso mondo d'immagini e di forme. Ma anche volume sostanziale che costituisce un considerevole apporto storico e critico.

Con molta opportunità sono innanzi tutto ristampate le biografie dello Juvarra, quella redatta da Scipione Maffei e quella dell'anonimo pubblicata da Adamo Rossi; l'una e l'altra non facili ad aversi sott'occhi. Segue il catalogo dei disegni dello Juvarra compilato da G. B. Sacchetti, infine una canzone di G. B. Passeri indirizzata al suo "maestro di architettura".

Su queste basi, su documenti editi ed inediti, su notizie tratte d'ogni fonte Lorenzo Rovere e Vittorio Viale

danno un amplissimo regesto della vita e delle opere dello Juvarra. Sviluppato per settanta grandi pagine, in un dettato serrato e concentrato quale è proprio di siffatte ricapitolazioni, è facile rendersi conto, anche da questi contrassegni esterni, ch'esso non si limita a riassumere obiettivamente le notizie e i dati, ma sintetizza, commenta, dibatte; è in sostanza, il nucleo vitale di una monografia benchè esposta in forma riassuntiva. Tutte le questioni fondamentali intorno al grande maestro hanno una disamina stringata e insieme completa, e anche certi particolari sono indagati e precisati con ogni cura, con precisa informazione. Così è toccata la questione del nome, che nei documenti compare sotto varia grafia: Honara, Yuvara, Junaro, Guivaro, Juvara, Juvarra. E diversa è anche l'ortografia delle segnature per mano dell'artista, in cui, però, ricorre costantemente la forma Juvarra con J e doppio erre; ed è questa la grafia che conviene adottare seppure contrasti con quella finora in uso.

Il regesto tratta dell'artista fin dai lavori alla chiesa di San Gregorio a Messina fra il 1701 e il 1703 circa, dopo i quali si trasferì a Roma, ove ebbe rapporti con Carlo e Francesco Fontana, ed entrò nel 1708, al servizio del cardinale Ottoboni per il quale eseguì soprattutto scenografie ma anche un piccolo teatro ed altri lavori. Pare che in questo tempo egli abbia apprestati alcuni disegni per lampade in San Pietro, giovandosi della tradizione paterna di argentiere. Gli anni passano, l'attività si fa più vasta e varia. Vengono commissioni dall'estero, oltre che da varie parti d'Italia. Nel 1714 entra in rapporti con Vittorio Amedeo II, neo re di Sicilia. Comincia con questo avvenimento un'era nuova nella vita e nell'arte dello Juvarra. Il re lo chiama a Messina, ma poi lo conduce seco a Torino. E per il Piemonte ormai Juvarra lavora, salvo brevi interruzioni, come per la costruzione della nuova sacrestia vaticana. Egli comincia dalla Venaria Reale, la cui chiesa è una delle più grandiose costruzioni del primo Settecento, per la chiarezza della visione, la vastità dell'impianto, i rapporti solenni delle masse, il brio nella soluzione dei particolari. Il regesto precisa fra dati contrastanti che soltanto nel 1722 essa venne iniziata, e se non nel 1724 certamente nel 1726 fu terminata. Scorrendo il testo si segue il sorgere di tutte le fabbriche piemontesi una dopo l'altra, da San Filippo a Santa Cristina, a Palazzo

Madama, alla Basilica di Superga. Sulla quale lungo è il discorso che ci apprende molte cose. Fra l'altro che non è fondata la tradizione secondo la quale la chiesa che domina la pianura dove fu combattuta la celebre battaglia del 1706 sarebbe stata eretta da Vittorio Amedeo II per voto espresso prima della grande giornata.

Ampio è altresì il discorso per il Castello di Rivoli sulla base soprattutto degli studi del Brinckmann che completano quelli pur notevoli della Masini e del Telluccini.

Passano appunti su lavori non eseguiti come un disegno per la scala della Trinità dei Monti a Roma e un progetto per un palazzo del conclave pure a Roma. E poi scenografie, disegni per funerali, ecc.

Nè sono notizie soltanto, chè talvolta s'accennano anche questioni stilistiche, benchè per lo studio delle costruzioni civili si rimandi a un successivo volume, dato che l'opera di un tal maestro non può essere esaminata frettolosamente. E questo è prova di equilibrio e di comprensione.

Seguono gli acuti capitoli del Brinckmann su i disegni. Prima di tutto viene studiata la formazione dell'artista secondo i sussidi della tradizione e dell'esame stilistico. Le otto incisioni che ornano un rarissimo libro di N. M. Sclavo pubblicato a Messina nel 1701, riproducenti decorazioni di edifici, macchine trionfali, piramidi, teatri, fontane, ecc., innalzate a Messina in occasione dell'ingresso trionfale di Filippo V, ce lo mostrano, quand'era sui ventitrè anni, sotto l'influenza di Padre Pozzo. La professione di orafo esercitata dal padre e dal fratello Francesco, e lo studio dei grandi classici dell'architettura, quali Vitruvio, Vignola, Palladio, ecc., contribuirono a formare la sua personalità e a contenere gli spiriti barocchi disfrenatisi nelle sue prime opere. "Partendo da uno stile barocco puramente decorativo, scrive sagacemente, il Juvarra viene a Roma in contatto con l'indirizzo neo classico della cerchia del Fontana, studia l'architettura del Rinascimento e dell'antichità classica...". Qui, certo, andava indagato, anzi affrontato risolutamente il tema degli apporti francesi e della loro trascrizione, per dir così, in un altro registro, cioè del loro adattamento alla tradizione e alla terra d'Italia. Evidentemente questo è il problema centrale della personalità di Filippo Juvarra e del Barocco piemontese, e a questo problema si ricollega quello della massima opera di Luigi Vanvitelli, la Reggia di Caserta.

Un capitolo è dedicato alle chiese e ad altri edifici sacri, altari e monumenti sepolcrali, arredi sacri. Vi si discute del riferimento dei disegni a questo o a quel monumento, si segue il processo evolutivo delle concezioni architettoniche juvarriane. Ad esempio, per un disegno di edificio a pianta centrale circondato da un colonnato, che ricorda il tempio di Bramante a San Pietro in Montorio, si vede come in successivi studi si arrivi ad una maggior fusione delle diverse parti e al loro intimo collegamento con lo spazio centrale, e quindi al raccordo con la cupola. E questi studi si realizzano con la chiesa di Santa Croce a Torino. Le chiese a navate sono rare nei progetti dello Juvarra: la più importante è la chiesa del Carmine a

Torino, mentre l'invenzione dell'artista si esercita largamente nelle facciate delle chiese, talune influenzate da ricordi berniniani, altre, come quella di San Filippo a Torino, di ispirazione nordica per i due campanili che la fiancheggiano. Talvolta egli appare invaghito dello schema ad un solo ordine, oppure ad un ordine doppio ottenendo la fusione delle parti.

Delle cupole due ne conosciamo su suoi disegni, quelle per il Duomo di Como e per Sant'Andrea a Mantova. Il Brinckmann ricorda anche il progetto per il corpo superiore del campanile del Duomo di Torino ritrovato a Stoccolma nel Museo Nazionale e ne propone la ricostruzione suggerendo di giovarsi come guida del campanile di Superga, ciò che porterebbe, a nostro modo di vedere, a interpretazioni personali e quindi arbitrarie, chè gli artisti, specie i grandi, non sono mai gli stessi da opera ad opera e intonano arte a tecnica in un'organica fusione.

L'A., s'indugia parecchio, data la loro importanza sui progetti per la costruzione della nuova sacrestia di San Pietro a Roma, di cui esistono i modelli in legno nel Museo Petriano, mentre nel Museo Civico di Torino si trova uno schizzo che consente di apprezzare gli effetti prospettici e le proporzioni delle masse.

In un altro capitolo sono passati in rassegna i disegni relativi ai palazzi, ai castelli, ai giardini, dal progetto di "Palazzo in Villa", che lo Juvarra aveva presentato nel 1706 appena ventisettenne, al concorso clementino, in cui pur movendosi nell'orbita del Fontana, aveva mostrato grandiosità nell'intendere le masse, ricchezza di motivi, sicurezza di disegno, fino alle grandi creazioni piemontesi cui è essenzialmente legato il suo nome. Qui il Brinckmann tocca del problema delle influenze francesi. Le nega per il progetto di palazzo pubblico e ville a Lucca perchè trova evidente la derivazione di Juvarra dall'antico tipo italiano di palazzo, il quale assume e conserva parzialmente l'aspetto di castello. Piuttosto egli vede nelle piante l'impronta del Palladio, dal quale tanto hanno derivato gli architetti francesi. Per Stupinigi, il Boffraud asserì la dipendenza dal suo progetto del Castello di Malgrange, ma, osserva il Brinckmann, questa bizzarra idea di costruzione a stelle di tre o cinque raggi, balena già nel periodo romano dello Juvarra e si ricollega al barocco romano, per esempio al Borromini. Tuttavia non è da negare nel concetto informativo dei castelli fatti sorgere dallo Juvarra, nella visione d'insieme e nell'impulso primo, un riferimento all'architettura francese, benchè fatto cosa propria, assimilato e fuso col suo temperamento, reso tutto una cosa col suo stile.

A ragione il Brinckmann loda come segno della fantasia creativa dell'artista i progetti concepiti per la scuderia di Venaria Reale. E questa fantasia tocca il maggior grado nei progetti per teatri e scenografie, oltre che per brillanti visioni urbanistiche. Tanto più che è una fantasia che ha al suo servizio una mano dotata di straordinaria facilità ed eleganza, un gioco prospettico pieno di suggestività, un chiaroscuro animatore, lampeggiante di luci.

E scorrendo infatti con profondo diletto, con stupore sempre rinnovato i bellissimoi disegni riprodotti superbamente nelle tavole: macchine, piante di chiese e palazzi, ville, complessi monumentali, ricostruzioni ideali di monumenti antichi, ecc., si nota che se questi sono interessanti come suggerimento di soluzioni architettoniche, quelli danno un godimento di per se stessi, ci trasportano fuori del nostro mondo consueto in un dominio fantastico ove tutto è splendore, gioia, vita irreali, sorpresa magica. Sono poco meno di un centinaio questi disegni, ma non stancano, anzi se ne gradirebbero altri e altri ancora. L'architetto vi si è compiaciuto; non accenna soltanto, come in altri, definisce gli effetti, le masse, la prospettiva soprattutto e il gioco delle luci. Volume, quindi, di non comune importanza. Non la solita monografia costretta nello spirito e nelle forme, ma uno studio ampio, documentato; tale non solo da far intendere con pienezza veramente definitiva la figura di uno dei più grandi architetti del Settecento, ma anche la fisionomia di un periodo, la

personalità, gli sviluppi di un movimento artistico. Anche la parte pratica, come indici, didascalie, annotazioni è pensata in maniera da offrire il maggior sussidio agli studiosi, senza farli arrovellare in ricerche defatiganti per accertare un dato o controllare una informazione.

Perciò è da augurare che presto l'opera venga completata da un secondo volume — seppur basterà — in modo da fornire un'idea chiara di un momento fondamentale dell'architettura barocca italiana finora conosciuta soltanto frammentariamente, e segnare anche una vittoria nell'editoria artistica nostra, così avara di grandi esempi.

Sul secondo volume sarà più agevole discutere talune questioni critiche le quali nel primo sono state appena abbozzate, o non hanno potuto trovare posto. Ma comunque ogni dissenso e ogni riserva dovranno inchinarsi dinanzi a questo sforzo mirabile a questa realizzazione così cospicua. Che cosa può contare una eventuale omissione o un particolare modo di vedere un problema, o di porlo, in questo caso in cui la visione d'insieme è così larga e solenne?

LUIGI SERRA

## MONOGRAPHIES DES PEINTURES DU MUSÉE DU LOUVRE. INVENTAIRE CRITIQUE ET DÉTAILLÉ DU DÉPARTEMENT DES PEINTURES. L. JORDAENS: LES QUATRE ÉVANGÉLISTES, par E. MICHEL et H. DE VALLÉE, Éditions des Musées Nationaux.

CON questo fascicolo s'inizia un inventario particolareggiato, di carattere critico, relativo ai dipinti posseduti dal Museo del Louvre. Ad ogni quadro importante verrà consacrato un intero fascicolo. Il primo di questi è dedicato ai *Quattro evangelisti* del Jordaens. La schedatura è così intesa. Si richiamano, innanzi tutto, gli anni di nascita e di morte dell'artista, i numeri d'inventario e di catalogo del dipinto, l'elenco delle riproduzioni fotografiche di esso. Viene, quindi, descritto lo stato fisico del quadro, la materia, cioè, su cui è eseguito, sono indicate le dimensioni, i segni dei restauri, la notazione figurativa e cromatica. Segue la "storia", del quadro, prima della sua entrata al Louvre, il modo col quale vi è pervenuto la registrazione nei vari cataloghi. Il terzo paragrafo riguarda il soggetto nelle sue diverse interpretazioni e nella sua iconografia. In un quarto punto si determinano le analogie con altri dipinti del Maestro, tra cui quelli che han preparata la composizione di esso; e si richiamano pitture di altri artisti che hanno influito su questa opera del Jordaens. Si affronta in seguito il problema della classificazione cronologica, si notano le copie e le incisioni da essa ricavate. Gli apprezzamenti e i giudizi vengono registrati nell'ottavo paragrafo e, dopo un riassunto conclusivo dei vari punti, si dà la bibliografia completa. Trenta illustrazioni, comprese quelle per i confronti, forniscono una chiara idea dell'opera.

Così regolato l'esame dei dipinti assume, in sostanza, lo sviluppo e il carattere di una monografia, in forme scarnite, e, quindi, più efficaci. E certo sarebbe da augurarsi un catalogo ragionato in tale stesura, perchè

riuscirebbe di grande aiuto per gli studi. Anche le eventuali manchevolezze di esso, sarebbero di notevole utilità per le reazioni che potrebbero determinare e che costituiscono la forza dell'errore, la sua funzione attiva.

È soltanto da temere, data la vastità dell'impianto, la quale richiede mezzi intellettuali ed economici cospicui, che sia arduo venire a capo dell'impresa, se pur questa, appunto perchè si svolgerà in un lungo giro di anni, non rimanga in tronco per mutar di gusti, di tendenze di uomini.

In materia di catalogazione il pericolo maggiore è rappresentato soprattutto dai programmi troppo grandi e a troppo lunga scadenza, e dal fare e disfare.

Pur limitando questi fascicoli ai dipinti più importanti, il Louvre possiede tali e tanti capolavori di tutte le scuole pittoriche da rendere assai scarso il numero delle opere che possano richiedere un commento meno sviluppato e un men ricco materiale illustrativo. Ma certo se si potessero mettere insieme soltanto alcune centinaia di questi fascicoli l'impresa sarebbe sempre degna di gran lode.

Si potrebbe osservare che la classificazione cronologica del dipinto del Jordaens è studiata sulla base di una iniziale affermazione che ne delimita il campo senza essere in alcun modo dimostrata; che forse talvolta si moltiplicano troppo i particolari, mentre le questioni di stile e d'arte figurano in secondo piano. Ma difficilmente in codesta materia si determina l'identità dei punti di vista, per quel che attiene al metodo, ciò che non è strettamente necessario se lo studio ha un buon fondamento di serietà. E questo non manca all'opera così felicemente iniziata.

LUIGI SERRA