©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

FIG. 13 – AREZZO, PALAZZO BRUNI–DEL MONTE – SEC. XV
CIMIERO, DOPO IL RESTAURO

Sala II: materiale proveniente in particolare dal Duomo nuovo di Arezzo (prima metà secolo XV), tra cui i frammenti di un grande portale di facciata, e della nicchia laterale con un ' S. Luca ', opera di Niccolò Spinelli; di fronte altro tabernacolo con ' S. Antonio abate ', coevo (*fig.* 12).

Sale III–IV: altri frammenti (capitelli, peducci, architravi, qualche scultura), dalla prima metà del secolo XV al XVI. Nel lato corrispondente del cortile, mascherone e teste equine, provenienti dall'acquedotto vasariano di Arezzo.

PRIMO PIANO (Pinacoteca e Museo).

Sala I: dipinti del Due e Trecento; in vetrinette a tutta vista oreficerie romaniche e più tarde.

Sala II: altri dipinti del secolo XIV–prima metà XV; altra vetrinetta a tutta vista con altre oreficerie chiesastiche.

Sala III: dedicata ai due Spinelli, con affreschi inoltre di scuola aretina contemporanea; quasi pala d'altare, ' Madonna della Misericordia ' di Parri Spinelli; arredamento con panche–leggio recanti miniature (*fig.* 6). Nel vano dietro l'abside, due vetrine con suppellettile chiesastica dal Romanico fino al Barocco.

Sala IV: Primo Rinascimento a Arezzo (sculture e dipinti) da Michele da Firenze e il Rossellino a Bartolomeo della Gatta; arredamento con tavoli su cui teche con la collezione di avori del Museo (*fig.* 10). Monumentale camino del Moser (sec. XVI), che per ragioni tecniche (l'ingente peso e la profonda incassatura nelle pareti) non è stato possibile murare, come l'ordine cronologico avrebbe voluto, al 2° piano.

Sala V: affreschi del Primo Rinascimento a Arezzo (Signorelli, Della Gatta, ecc.); tavolo con l'*urna della Fraternita*, e, sotto teche, collezione di gioielli, ecc., del Museo.

Sale VI–X: antologia della collezione di maioliche del Museo, distinte per officine varie e in ordine cronologico. Nelle vetrine a doppia vista (*fig.* 7) pezzi d'eccezione necessitanti di visione anche tergale per decorazioni, date, firme. Nella sala X, vetrina a muro con le maioliche più tarde (*fig.* 8) e pala robbiana di Andrea della Robbia in prospettiva dalla sala V, direttamente comunicante.

SECONDO PIANO (Pinacoteca e Museo).

Sala XI: grandi pale del Cinquecento (dal Signorelli al Vasari); nelle vetrine bronzi, oggetti d'arte applicata, vetri.

Sala XII: dipinti del Manierismo (specialmente Vasari). Sul tavolo, collezione di cassette rinascimentali o posteriori.

Sala XIII: dipinti del Cinquecento inoltrato e Seicento; grande ciborio ligneo manieristico.

Sala XIV: dipinti del Sei e Settecento; in un piccolo vano, presepe napoletano del Settecento e, per completarlo del gruppo principale mancante, ' Natività ' del Ferretti.

Sala XV: dipinti dell'Ottocento, iniziando da P. Benvenuti.

GALLERIA al 1° piano, dove termina la visita: sotto la ' Cena di Assuero ' del Vasari, grande mobile che accoglie tutta la collezione di sigilli, monete, medaglie del Museo, riordinata con particolare criterio scientifico (*fig.* 11).

Occorrerà infine segnalare, almeno con un cenno, quanto è previsto per il compimento ulteriore dell'Istituto: la sistemazione del giardino annesso al Palazzo; la creazione di un grande magazzino–esposizione per le restanti maioliche e i dipinti di interesse filologico; l'ordinamento di una piccola fototeca e biblioteca; un salone con accesso indipendente da destinarsi a mostre d'arte antica e moderna. Iniziative queste ultime che gioverebbero alla vitalità didattica, culturale e scientifica, del Museo, tanto più necessaria in un grande e nobile centro, ma di provincia, quale Arezzo.

L. BERTI

LA MOSTRA D'ARTE LOMBARDA " DAI VISCONTI AGLI SFORZA ,,

LA GRANDE MOSTRA d'arte lombarda " dai Visconti agli Sforza ,, è stata la tipica mostra conclusiva di un lungo ciclo di studi: ricca d'interesse, oltrechè per il pubblico, proprio — e forse anche più — per gli studiosi.

Quand'essa era stata progettata sotto l'impulso di Fernanda Wittgens, era stata pensata assai più grandiosa, vera glorificazione dell'arte lombarda dall'età romanica al cinquecento: qualcosa come un'edizione ampliata e potenziata, più articolata e completa, dell'indimenticabile mostra di Zurigo, che, appena fuori dagli orrori della guerra, aveva suscitato universalmente così viva sorpresa e ammirazione per i tesori di Lombardia.

Poi era prevalso un disegno più limitato e meglio attuabile, limitato al '300 e '400. A mostra aperta, risultarono più evidenti di quanto già si profilassero nella fase preparatoria tre strati in cui l'esposizione si disponeva: pittura, miniatura, scultura, ancora più accentuati dalla diversa redazione delle schede del catalogo, dovute per la pittura al dott. Franco Mazzini; per la miniatura, assai particolareggiate

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

e ricche di novità, alla dott. Renata Cipriani; e per la scultura, la parte meno nota e precedentemente studiata, al dott. Franco Russoli.

La scelta e la sequenza delle pitture si rifaceva, pressocchè puntualmente, alla catena di studi partita dal Toesca e sfociata nel Longhi. Attribuzioni e datazioni aderivano, può dirsi quasi senza eccezioni, alla linea longhiana. Per quanto riguarda la miniatura invece le novità erano assai maggiori, e l'eccezionale adunata di un così cospicuo numero di codici, quasi tutti di altissima qualità, dava una visione di ricchezza e di originalità che impressionava e suscitava nuovi pensieri anche in chi della bontà e importanza della miniatura lombarda era già consapevole. La sezione della scultura era anche più nuova: per la prima volta — per la generosa collaborazione delle autorità ecclesiastiche — erano state calate dai piloni del Duomo una cinquantina di statue che, ben si può dire, non erano mai state viste per davvero. Ma, appunto per questo, non erano state scelte con criteri già vagliati, ma costituivano semplicemente il primo risultato di una esplorazione che nelle intenzioni dovrà stendersi alla totalità delle sculture del Duomo; era dunque, di tutta la mostra, la parte meno organica e più problematica. Numerosi i problemi e i temi di nuove ricerche.

FIG. 1 – PARIGI, BIBL. NAZ. MS. LAT. 757 – LIBRO D'ORE – GIOVANNINO DE' GRASSI (?) TENTAZIONI DI S. ANTONIO

Fra le pitture inevitabilmente mancavano gli affreschi, che tanta parte, e forse la più significativa, costituiscono dell'arte lombarda. Solo qualcuno, staccato, era presente; ma si è mancata l'occasione, facendo leva sulle esigenze della mostra, di condurre avanti con maggiore energia l'azione, necessaria ormai, di altri distacchi. L'unico effettuato ai fini della mostra è stato quello del grande frammento della ' Cavalcata dei Magi ', della maniera di Michelino da Besozzo, dal sottotetto di S. Maria Podone.

Michelino da Besozzo è stata la figura che con maggior rilievo e completezza è emersa dalla mostra, grazie soprattutto alla splendida serie di miniature ivi adunata. Non altrettanto può dirsi di Giovannino de' Grassi, che andrebbe ripreso in esame con più insistenti ricerche, anche nel campo della scultura in Duomo.

Bellissima la sala di Giovanni da Milano, con opere difficilmente visibili: la ' Crocifissione ' già Seymour–Maynard e le due predelle già coll. Sutherland ed ora Bacri di Parigi. Ma mi sembrano da espungere dal catalogo di Giovanni il ' S. Francesco ' della collezione Campana ora al Louvre, il ' S. Antonio ' della collezione Kress, e l'' Angelo Annunziante ', unito a trittico con l'' Annunziata ', del Museo di Pisa; e da riprendere in esame, ai fini della cronologia, la seconda predella del polittico di Prato.

Ma queste sono questioni attributive secondarie. Il problema grosso del trecento lombardo riguarda la misura dell'apporto — che gli studi recenti hanno giudicato preponderante — non solo di Giotto (apporto veramente rivoluzionatore), ma dei giotteschi toscani della seconda generazione, approdati in Lombardia verso la metà del secolo, e soprattutto di Giusto de' Menabuoi. A questo titolo si doveva la presenza alla mostra d'arte lombarda di quattro opere a lui attribuite, tutte e quattro però discutibili, e che per di più mal si legavano l'una all'altra. Se per i cinque Santi della collezione Kress, tavolette, tuttavia, di qualità mediocre, l'affinità stilistica con Giusto era evidente, non così mi sembra delle storie dell'Apocalisse Fürstenau, nè dei due codici petrarcheschi " De Viris Illustribus ,, della Bibliothèque Nationale di Parigi. Questi ultimi, riesposti alla mostra di Verona " Da Altichiero a Pisanello ,,, si ambientavano in questa assai meglio che alla mostra di Milano. Ritengo insomma che l'apporto dei giotteschi della seconda generazione in Lombardia intorno al '50 sia stato eccessivamente dilatato: in realtà, sulla metà del secolo, l'arte padana si era già affermata, con varietà di accenti ma con fondamentale affinità di tono, da Milano a Bologna, da Verona a Padova, da Padova a

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

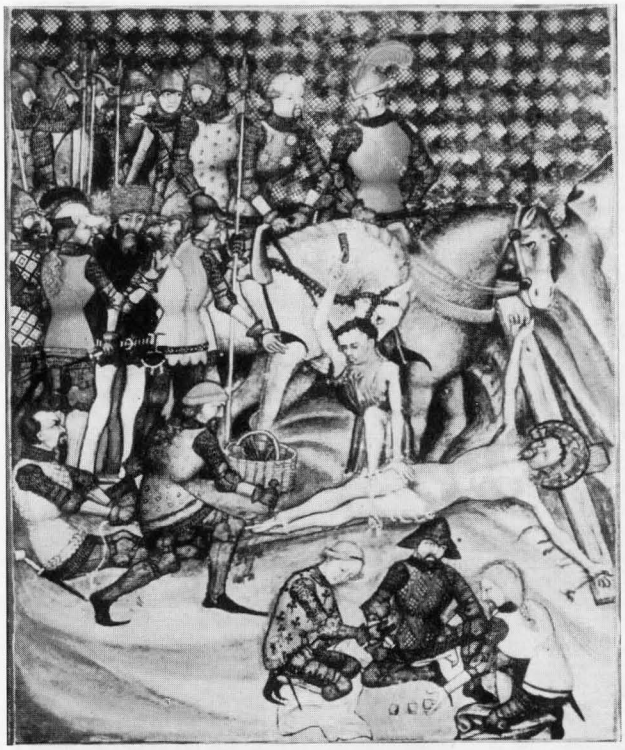

FIG. 2 – PARIGI, BIBL. NAZ. MS. LAT. 757 – LIBRO D'ORE MAESTRO DEL LANCELOT: CRISTO POSTO IN CROCE

Treviso, e anche più a nord su per la valle dell'Adige, con circolazione intensa di scambi e d'influssi. In uno dei più bei codici esposti alla mostra di Milano, il Pantheon, scritto da un notaio milanese nel 1331 e dedicato ad Azzone Visconti, le somiglianze con la miniatura bolognese sono così strette, che le opinioni dei maggiori studiosi ancora oscillano fra le due attribuzioni. E nello stesso Tristan (Bibl. Nat. di Parigi, ms. 755) molti accenti fanno pensare alla cultura veneta. Nella seconda metà del trecento la miniatura lombarda si afferma con caratteri altamente originali, che si diffondono e si impongono ed hanno larghe conseguenze per l'arte cortese d'Europa. Nello stupendo Libro d'Ore della Biblioteca Nazionale di Parigi, ms. 757, miniature che si ricollegano ancora alla maniera di Giovanni di Benedetto da Como si alternano ad altre da riferirsi al Maestro del Lancelot (*fig.* 2) e a miniature di uno stile nuovo, da far pensare a Giovannino de' Grassi (*fig.* 1). Era forse questo il culmine della mostra, il momento storico ricostruito con maggiore ricchezza. Poco dopo dominava la figura di Michelino da Besozzo, che ha ricevuto un ulteriore tocco dalla mostra veronese: quivi il tentativo di ricostruire più completamente la figura di Stefano da Zevio ne poneva in luce la straordinaria affinità di situazione storica e impostazione stilistica. E se rimane aperto il problema di un puntuale riscontro cronologico fra i due artisti, tuttavia già appare che la precedenza e preminenza va a Michelino.

Subito dopo il culmine di Michelino e Belbello, la mostra un poco si disperdeva in uno spiccinìo di richiami e di accenni minori. Parecchie attribuzioni erano a parer mio da respingersi: della ' Madonna della quaglia ' a Pisanello e della ' Madonna ' di Palazzo Venezia a Stefano (le due opere, insieme col polittico del Badile, ricomparivano anche alla mostra di Verona, per tanti aspetti complementare a quella di Milano), del polittico ricostituito con tavole di Castel Sant'Angelo e di collezione privata agli Zavattari, e della ' Natività ' della collezione Frascione di Firenze a Benedetto Bembo (un'opera in realtà molto rifatta, che sarebbe stato opportuno scartare). E ancora non condivido l'attribuzione a maestro lombardo della pur bella ' Madonna ' della Gazzada, e mi chiedo se sia davvero di maestro bresciano il ' S. Giorgio ' della Galleria Tosio Martinengo, in cui si incrociano elementi diversi, anche veneti e nordici. Molto opportuna invece la presenza del trittico dello Spanzotti, a sottolineare l'ampiezza dell'area di influenza foppesca e l'altezza dei suoi raggiungimenti.

FIG. 3 – MILANO, DUOMO – VETRATA XXXV – CRISTOFORO DE MOTTIS S. GIOVANNI EVANGELISTA ESORTA I GIOVANI AL LAVORO

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

Ma il Foppa stesso, poi, non figurava in maniera adeguata. È vero che alcune delle sue opere capitali non erano state esposte, perchè già in musei milanesi; ma il risultato era un'immagine in minore e un po' frammentaria, un indebolimento notevole dell'impressione che proprio in questa sala avrebbe dovuto raggiungere il massimo, perchè il cuore del Quattrocento lombardo si sarebbe dovuto sentire proprio qui, dinanzi all'opera del Foppa; e invece il gran colpo giungeva alla fine della mostra col polittico spettacolare di Treviglio, pittura e scultura insieme riunite, la gran cornice intarsiata e dorata facente corpo con le tavole, il fulgore degli ori, i motivi dell'architettura e dell'ornato trapassando dall'una alle altre. Il polittico foppesco di Brera portato a Palazzo Reale avrebbe indicato da quali premesse la pala di Treviglio discendeva.

Interessantissima la riunione della serie di tavolette disperse del Butinone; ma la figura di Zenale anche dopo la mostra rimane problematica (troppo ridipinte in genere le opere esposte); e, sul finire, problematico assai più che illuminante, risultava il fugace accenno al Bramantino, rappresentato da due opere fra loro così diverse, la ' Madonna ' di Boston e il ' Filemone e Bauci ' di Colonia; da far dubitare della reale appartenenza a lui di entrambe; senza contare che lì accanto, di seguito, era appeso anche il ' Cristo ' di Chiaravalle, con l'attribuzione a Bramante e un sottinteso richiamo al problema Bramante–Bramantino: tre opere, tre accenti discordi. Gli uomini d'arme di casa Panigarola invece, così mal visibili a Brera, alla mostra, disposti secondo l'originaria collocazione, svelavano un Bramante più vigoroso, di grande effetto decorativo–architettonico.

La mostra molto opportunamente esponeva alcuni scomparti delle vetrate del Duomo, ponendo l'accento su un tema di capitale importanza per l'arte lombarda, che andrà ripreso e studiato (*fig.* 3). Ma converrà ancora prendere le mosse dal vecchio libro del Monneret de Villard, chè la recente attribuzione della XXXVII vetrata del Nuovo Testamento al Foppa non mi riesce persuasiva, e tanto meno ad un Foppa molto giovanile.

Nè mi riesce persuasiva l'attribuzione dell'' Annunciazione ' del Louvre al Braccesco: quest'Annunciazione lega benissimo col trittico di S. Andrea, ch'è stato merito della mostra aver ricostituito riunendone le tavole disperse da raccolte e musei lontani; ma non mi sembra leghi affatto, così lieve e luminosa ed elegante, col polittico firmato e datato del Braccesco, di Monte Grazie, tanto più grossolano.

Del Bergognone, di cui la mostra offriva una bellissima raccolta, il visitatore conserverà il ricordo delle piccole tavolette delicate di toni e dolcemente intime, e, dietro le figure devozionali un po' monotone, della varietà sempre nuova di stupendi particolari, evocati con una partecipazione diretta alle cose e agli ambienti familiari.

E infine la scultura: in gran parte nuove, come s'è detto, le opere esposte (una cinquantina di statue calate dai piloni del Duomo), essa era, appunto per questo, la parte meno elaborata della mostra. Solo alcune annotazioni: le schede del catalogo molto parlano d'arte renana; mi chiedo se non si debba piuttosto orientarsi verso l'arte borgognona. In alcune delle statue piccole inoltre

FIG. 4 – MILANO, DUOMO – M.° LOMBARDO INTORNO AL 1470
L'ARCANGELO S. RAFFAELE (DAL V PILONE INTERNO)

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

s'avvertiva un gusto assai vicino a Michelino da Besozzo, il quale per il Duomo lavorò assai come pittore, ma anche come disegnatore e perito. Una delle rivelazioni della mostra è stata la ' S. Lucia ': il catalogo la scinde dal ' S. Sigismondo ' e dal ' S. Raffaele ' (*fig.* 4), ponendo quest'ultimo addirittura al seguito dei Mantegazza, circa il 1480. Ritengo tutte e tre le statue del medesimo scultore e prossime di tempo: non oltre, e piuttosto prima, il '70, non al seguito, ma alle origini, dei Mantegazza e dell'Amadeo, con un impeto nativo più diretto e un vigore che fa insistentemente pensare, come del resto è stato già accennato, al Rizzo. Un nodo di interesse capitale. Ma nemmeno più innanzi, in tema di Mantegazza e Amadeo, che parrebbe terreno più cognito, le distinzioni e le ricostruzioni son del tutto chiare e convincenti.

Conclusione quindi di un ciclo di studi questa mostra d'arte lombarda, ma anche punto di partenza e stimolo a nuove ricerche.

A. M. Brizio

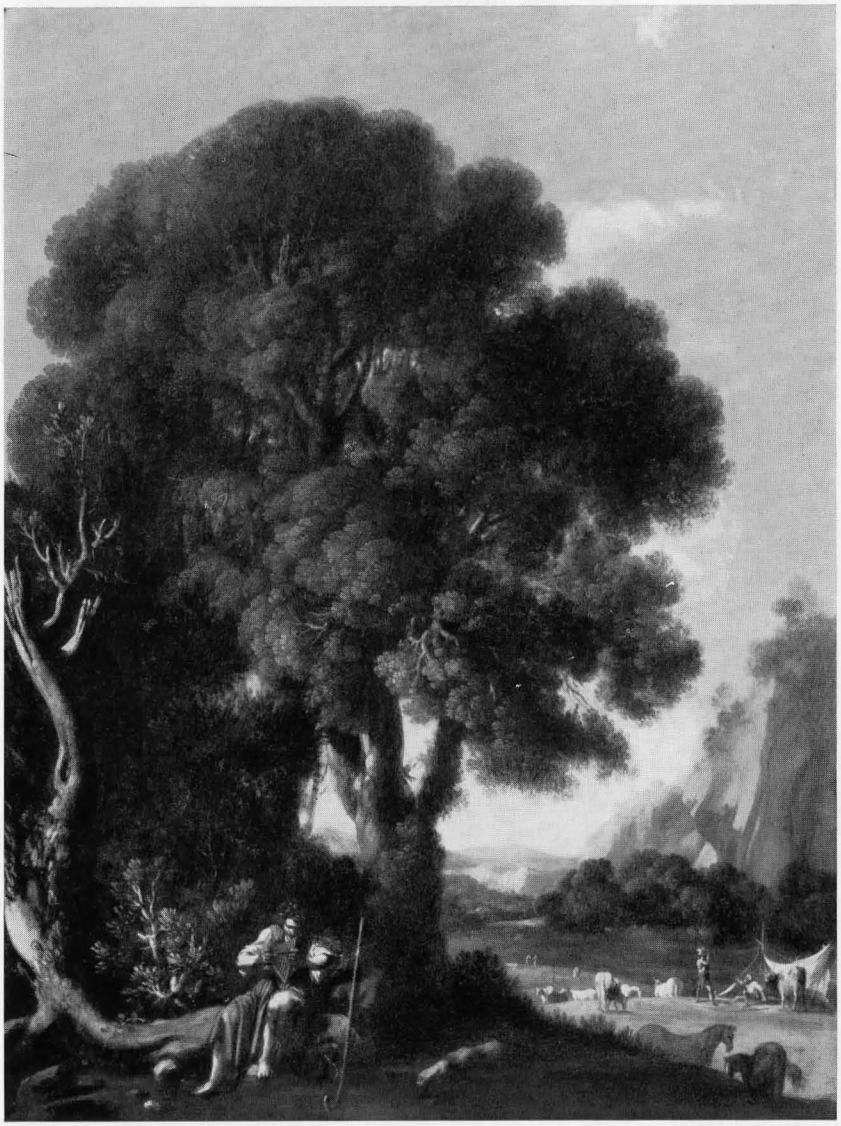

FIG. 1 – A. ELSHEIMER: PASTORE CHE SUONA LA ZAMPOGNA

LA " MOSTRA DEL SEICENTO FIAMMINGO E OLANDESE „ AGLI UFFIZI

La mostra di dipinti del Seicento fiammingo e olandese che, inaugurata in occasione della Settimana dei Musei italiani, resterà aperta per alcuni mesi agli Uffizi, vuole essere la prima di una serie dedicata a quelle opere che la ristrettezza dello spazio non consente di tenere permanentemente esposte nella galleria. Nei riordinamenti del dopoguerra, l'intento di una presentazione più consona alle attuali esigenze dell'indagine e del gusto impose di diradare i dipinti, talvolta affollati su intiere pareti, attraverso una più rigorosa selezione qualitativa. Opere pregevoli, ma che non raggiungevano il livello del capolavoro, sono rimaste da allora relegate nei depositi, in attesa che il trasferimento dell'Archivio di Stato e il conseguente estendersi della Galleria a tutto l'edificio degli Uffizi ci diano lo spazio occorrente per una nuova esposizione in sezioni speciali. Nel frattempo non ci resta che distribuirla nel tempo, attraverso piccole mostre periodiche. E se ci siamo rivolti per primi ai dipinti secenteschi di Fiandra e d'Olanda, è stato perchè essi costituiscono un gruppo omogeneo, significativo per la storia delle nostre gallerie. Era stato infatti adunato con particolare cura dagli ultimi Granduchi medicei, e specialmente da quel Cosimo III che, pur non essendo tra i maggiori della sua casata, ne aveva ereditata la passione per l'arte.

I resoconti dei suoi viaggi in Olanda, pubblicati dall'Hoogewerff, ci dicono come egli, sottraendosi il più possibile alla dispersiva ufficialità dei ricevimenti, amasse percorrere da semplice e attento viaggiatore le operose città, e visitare gli studi degli artisti, acquistare opere, dare commissioni. E specie dal suo incremento, come dalle opere portate a Firenze da sua figlia Anna Maria Luisa, quando tornò a dimorarvi, vedova dell'Elettore Palatino, si formò quella cospicua raccolta, della quale solo la parte migliore figura permanentemente nelle sale delle due gallerie medicee di Palazzo Pitti e degli Uffizi.

L'attuale rassegna non la supera in qualità. Vuole solo affiancarla di una più vasta dimostrazione antologica. Mostrare nelle sue varie articolazioni quel linguaggio comune che nei maggiori artisti giunse ad alti accenti di poesia. Restituire agli episodi isolati il senso di una complessa continuità storica.

E per questo l'abbiamo iniziata, per quanto ce lo consentiva la consistenza della nostra raccolta, con un'allusione