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

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

VITRUVIO.[1])

Costringendo in pochi capitoli la lunga esperienza d'una questione fondamentale, com'è quella vitruviana, Francesco Pellati non ha fatto opera di divulgazione, ma di aggiornamento e di orientamento dottrinale: e dunque, piuttosto opera di critico che di filologo. La questione vitruviana non si riduce, com'è noto, alla figura storica di Vitruvio; figura ancora incerta e vagamente delineata, ma il cui rilievo risulta sempre più inadeguato alla portata che la questione vitruviana ha avuto fino ad oggi. Perciò l'A., circoscrivendo la portata storica del trattato a una compilazione normativa dall'esperienza diretta del rinnovamento architettonico dell'età di Augusto e giustificando così la scarsa risonanza dell'opera nei secoli che immediatamente seguirono e videro svilupparsi su tutt'altre basi un nuovo ideale di monumentalità architettonica, separa nettamente la consistenza effettiva della trattazione vitruviana dal valore quasi simbolico ch'essa assume nel IV e V secolo e andrà poi affermandosi, variamente, nel Medioevo e nel Rinascimento. Il fatto che «la conoscenza di Vitruvio attraverso il Medioevo fu quasi esclusivamente una conoscenza dottrinale di monaci e di studiosi, senza alcuna azione diretta sulla formazione del pensiero artistico e senza alcun riferimento alle esigenze della pratica costruttiva» (p. 56), spiega come, nel Quattrocento, la conoscenza del trattato si ritrovi nel Ghiberti, con tante altre tracce della cultura medioevale, e non nel Brunelleschi, ch'è il vero rinnovatore della cultura architettonica; per riaffiorare poi, col clamore d'una scoperta, nella seconda metà del secolo, nel trattato dell'Alberti: ciò che dimostra come, in realtà, l'esperienza del trattato di Vitruvio non abbia avuto alcuna azione nel determinarsi del nuovo linguaggio architettonico e coma la sua ammissione nel campo delle dottrine estetiche del Quattrocento sia un fenomeno secondario di quel laicizzarsi della cultura, che si compie in gran parte attraverso l'arte. Assai più complessa è, dal Cinquecento in poi, la funzione del trattato vitruviano: che viene per lo più assunto nel suo rigido contenuto normativo, tanto da dar luogo com'è noto a quelle prime dissertazioni interpretative dalle quali nascono le ricerche filologiche e storiche, intese appunto a ricostruire, scansando la leggenda ed il mito, la storicità del trattato; benchè proprio per questa interpretazione rigorosa, il trattato di Vitruvio finisca per rappresentare piuttosto un dato di cultura che un principio attivo dell'operare artistico. Come accade, ad esempio, al Serlio, che postula la perfezione di Vitruvio contro la stessa esperienza dei monumenti e recupera così, contro l'astrattezza della norma, una possibilità di valutazione diretta, e spesso spregiudicata, dei fatti figurativi.

È la cultura neoclassica, col sorgere di una rigorosa scienza dell'antico e l'affermazione del valore normativo dei monumenti misurati e rilevati, che definitivamente chiude il ciclo delle interpretazioni extra-storicistiche del problema di Vitruvio: che riacquista così una dimensione precisa nel tempo spazio, indipendentemente dalla fermentazione d'idee e di fatti suscitata per secoli, come dato di cultura costantemente presente alla dialettica dei processi formali dell'architettura europea.

g. c. a.

«*IL TRIONFO*» *DEL MANTEGNA*.[2])

A corredo del suntuoso volume dedicato dall'Accademia d'Italia al *Trionfo di Cesare* del Mantegna è per la prima volta, e splendidamente, pubblicata una chiara, documentazione fotografica dei pannelli di Hampton Court dopo il restauro del Kennedy North (1931-1934): restauro inteso soprattutto alla conservazione materiale delle pitture, che si squammavano per l'accartocciarsi delle tele, e ad una pulitura superficiale, che neppur tentasse di rimuovere i grevi e invadenti ritocchi del Laguerre (1689-1702 c.). Di questo lavoro e dei risultati conseguiti, Alessandro Luzio dà notizia, nella prima parte del volume, riproducendo integralmente, in italiano e in inglese, il testo di un opuscolo ufficiale sull'importante restauro.

Presentando, con queste riproduzioni d'eccezionale chiarezza quelle di stampe e copie dal *Trionfo*, il Luzio ricostruisce, sulla scorta di tutti i documenti relativi, la storia della serie mantegnesca: e alle copie conosciute, un'altra ne aggiunge, ad affresco, conservata fino a pochis-

[1]) Francesco Pellati, *Vitruvio*, Ed. Roma, 1938.

[2]) «*Il trionfo di Cesare*» *di Andrea Mantegna*. a cura di Alessandro Luzio e Roberto Paribeni. Edizione in-folio massimo di 150 pagine con illustrazioni in fototipia nel testo e 25 tavole fuori testo. Ediz. di 350 esemplari, con rilegatura in piena tela.

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

simo tempo fa negli ambienti, degradati a modestissima abitazione privata, di un palazzo quattrocentesco di via Mazzini a Mantova, che il Luzio ha riconosciuto proprietà dei Malatesta e per molto tempo dimora del Mantegna.

Questi affreschi, che per la controversa lettura della data possono riferirsi ugualmente agli ultimi decenni del '500 e ai primi del '600 ma che per la grafia son piuttosto da ascriversi al '600, sono stati recentemente staccati e, per la liberalità del prof. Piccinini, donati al Museo del Palazzo Ducale.

Anche all'erudizione e all'infaticabile ricerca del Luzio si deve un altro breve saggio sulle vicende della *Faustina* venduta dal Mantegna a Isabella d'Este, e una ragionata confutazione dell'attribuzione al Mantegna del busto che ne orna il sepolcro in S. Andrea a Mantova; un terzo saggio del Luzio è poi dedicato a una replica, artisticamente scarsa, del ritratto d'Isabella di Tiziano, ora a Vienna.

Completa il volume, ch'è un esempio di tecnica tipografica, un saggio di Roberto Paribeni sulle possibili fonti classiche del *Trionfo* mantegnesco: fonti prevalentemente letterarie e soltanto qua e là confermate da esperienze dirette o mediate sui monumenti. Com'è spiegabile, quando si pensi che il *Trionfo di Cesare* è una specie di *summa* della cultura umanistica dell'artista; e che quella cultura, lungi dall'essere arida erudizione assunta a principio, è un dato vivo dell'umanità dell'artista, in continua pungente antinomia con quella tragica religiosità nella quale s'acuiva l'impegno d'includere nella forma, creata e non evocata, una nuova idea del mondo. Ciò che spiega, da un lato, il limite artistico dell'opera e, dall'altro, la necessità della sua presenza nella biografia dell'artista.

g. c. a.

I BOZZETTI DEL RUBENS.

Con questa raccolta dei bozzetti del Rubens [1]), Leo van Puyvelde porta un contributo fondamentale alla conoscenza dell'artista; poichè, se questi appunti pittorici costituiscono documenti importantissimi per la storia delle opere cui si riferiscono e, nel loro insieme, per la storia del linguaggio pittorico del Rubens, illuminano anche un aspetto non ancora abbastanza valutato della sua personalità e misurano un livello di gusto costante, sul quale non possono incidere disuguaglianze e scarti, pur così frequenti nell'opera altissima, ma spesso pletorica, dell'artista.

Che il calore oratorio, del quale si gonfia tanta parte della pittura del Rubens non avesse origini letterarie è provato, tra l'altro, dal duplice, contemporaneo interesse dell'artista, nel suo periodo italiano, per il luminismo caravaggesco e per il formalismo dei Carracci: e cioè dall'indifferenza del fiammingo per l'antitesi d'ordine culturale delle due correnti e la sua esclusiva reazione alla realtà immediata dei fatti figurativi. Ma la conferma positiva, senza possibilità di equivoci, è data appunto da questi bozzetti: di un tessuto pittorico così serrato e aderente alla grandiosità compositiva, già completamente realizzata nella dimensione esigua, da non consentire altra effusione che quella contenibile nell'accento luminoso, nella qualità del colore, nella scrittura della pennellata.

L'identità dei modi espressivi nei bozzetti per quadri e in quelli, ad esempio, per cartoni d'arazzi dimostra che, indipendentemente da ogni preoccupazione d'ordine costruttivo, il sentimento dell'artista aderisce immediatamente al fatto pittorico; e che pertanto questi bozzetti non possono considerarsi «progetti» o «schemi» validi soltanto in rapporto all'opera per cui sono stati concepiti, e però come momenti pratici di ricerca e di approssimazione, ma come momenti lirici finiti, opere d'arte compiute: rispetto alle quali l'opera conclusiva, se anche riprenda il tema compositivo e l'impianto cromatico del bozzetto, non rappresenta l'integramento di un processo espressivo appena avviato o il chiarimento di una condizione fantastica ancora confusa e iniziale, ma un nuovo e più vasto aprirsi del sentimento alla conoscenza, una nuova e originale realtà lirica: oppure, ed è raro caso, un congelarsi dell'ispirazione nella meccanica d'un processo mediato, di traduzione.

È, quindi, comprensibile che l'A., di fronte a questa serie omogenea di opere così compiutamente rappresentative, abbia ripreso, con schematismo eccessivo, una valutazione generale dello stile dell'artista: e, quasi considerando i bozzetti come un «genere», abbia partitamente esaminato le qualità del colorire e del modellare che in essi si manifestano: qualità che per altro non si distinguono, anche quando implichino l'immediatezza del fare pittorico, da quelle comuni a tutta l'opera pittorica del Rubens. Poichè è chiaro, dalle premesse enunciate, che bozzetti e opere finite sono sullo stesso piano qualitativo; e, ove non lo siano, ciò dipende dal fatto che l'artista rinuncia alla poesia commossa per l'oratoria che vuol commuovere, per il rac-

[1]) Leo van Puyvelde, *Skizzen des P. P. Rubens.* Prestel ed. Frankfürt, 1939.

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

conto concitato, la prosa. Ma, appunto, con queste opere mediate si esce dal campo dell'arte e cessa di valere ogni positiva definizione critica.

g. c. a.

G. B. BISON [1]).

La pittura facile e discorsiva di G. B. Bison costituirebbe soltanto un punto vivo nel processo divulgativo di una tradizione, o un caso di sopravvivenza del fenomeno al di là dei motivi, se infine quella persistenza di elementi stilistici affidati all'esercizio quasi manuale del mestiere non venisse ad assumere, per coincidenza di circostanze e occasioni, una portata culturale propria e diretta, sottolineando così la necessità polemica delle sopravvenute riforme e impegnandone la cronaca in una fermentazione secondaria, ma non inutile e sempre animata, di fatti e di idee. Nel suo diligente volume sul Bison, Carolina Piperata ha ricostruito acutamente la cultura dell'artista, mettendo in luce, accanto alla lezione del Guarana attraverso il Cedini, l'importanza finora trascurata dell'insegnamento più culturale che figurativo di Anton Maria Zanetti: e cioè indicando, più che una discendenza scolastica, la via attraverso la quale il Bison ravvivò il suo bagaglio mentale di prospettico e scenografo al contatto dei massimi artisti veneziani del '700: sì da diventare l'ultimo epigono della grande decorazione tiepolesca, e delle luminosità paesistiche del Guardi.

L'antitesi di quel gusto al nuovo neoclassicismo si precisa nelle opere del periodo triestino e di quello milanese; ed è antitesi ovvia, tanto che più interessa il suo contrasto con la pittura del Migliara, espressione tanto più ferma e raggellata della stessa tradizione iniziale. Ma se questo rapporto, l'autrice ha colto con tanta esattezza da rettificare le linee tradizionali della prospettiva storica in che s'inquadrava la figura troppo ossequiata del pittore alessandrino, meno felice mi pare il proposto accostamento del vecchio Bison al giovane Hayez e al primo romanticismo lombardo. Chè se s'avviva, nell'opere tarde del Bison, il commento episodico e la vivacità del «frammento di vita» – anche per l'improvviso entusiasmo per fiamminghi e olandesi, secondo l'esempio del Migliara – non è da credersi che quest'ultimo guizzo di Settecento sia scintilla romantica: chè, anche senza richiamarsi al Goya, basta la lezione tiepolesca a spiegare quadri come la «satira napoleonica» e «cappuccini in coro»: quest'ultimo chiaramente evocato dal *Concilium in Arena*, del Tiepolo. Ma che in certi «paesaggi di fantasia» dell'ultimo tempo e in opere come la «conversazione veneziana» il giuoco della pennellata si faccia nervoso ed arguto, o che un «Don Giovanni all'inferno», vera *maquette* per finale di melodramma, scopra una concitazione di contrasti d'ombra e di luce non sono, a mio giudizio, argomenti sufficienti per parlar di romanticismo a proposito del Bison; ma soltanto per dimostrare come quella accennata permanenza di accenti pittorici si colleghi attraverso il diaframma sempre più trasparente di un neoclassicismo tutt'altro che rigoroso, se non nel Canova, all'aneddotismo ottocentesco: il quale dunque, dimesso l'orgoglio di antecedenti romantici e la ragion polemica di una reazione a un neoclassicismo che si va sempre più contraendo nel tempo, non sarà altro che l'ultimo atto del processo di divulgazione della grande tradizione, la riduzione avvenuta e non più modificabile, di quel linguaggio pittorico a parlata comune.

g. c. a.

[1]) Carolina Piperata, *Giuseppe Bernardino Bison*, a cura della R. Università di Padova. Cedam, 1940.

DOCUMENTI PER LA STORIA DELLA CRITICA.

A documentare, senza bisogno di commenti, a quali norme di costume si ispiri e di quali argomenti si valga certa critica, che protesta in un nuovo rigore intenzioni di riforma educativa, si pubblicano a riscontro alcuni passi di un recentissimo volume del prof. Stefano Bottari e di alcuni miei scritti, estratti per la maggior parte da un libro da vari anni adottato come testo scolastico in molti licei italiani; aggiungendo, benchè non sia necessario, che una tale concordanza d'opinioni non ha neppure sollecitato il Bottari al dovere elementare d'una citazione.

Argan, *L'Architettura protocristiana, preroromanica e romanica.* Firenze, ed. Nemi, 1936.

Pag. 11.

Il pulvino, segnando una cesura proprio all'incontro del peso e della resistenza, interrompe la continuità funzionale degli elementi costruttivi e permette loro di risolversi in valori di pura decorazione: le colonne,

Bottari, *Il linguaggio figurativo.* Messina, ed. D'Anna, 1940.

Pag. 39.

Il pulvino.... stacca dal legame con l'arco le colonne introducendo una soluzione di continuità nella funzionalità degli elementi costruttivi: le colonne per tal via si isolano e stabiliscono con la loro misurata successione,

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

Pag. 11.

meno rigorosamente condizionate a un compito di sostegno, possono attuare, con la loro successione, un puro ritmo lineare nello spazio, le pareti possono trasfigurarsi pittoricamente nella stesura di cromatica della decorazione musiva.

Pag. 25.

La luce proviene dalla facciata e quindi, radendo la successione degli archi, colpisce in pieno tutti gli elementi costruttivi aggettanti, incide le doppie ghiere degli archi e dei matronei, sottolinea il martellato succedersi degli archetti, accentua le varie parti dei pilastri, mette in valore il netto profilo delle grevi masse murarie, investe gli altissimi archi trasversali delle campate ai margini della penombra delle volte; cosicchè ogni accento lineare viene esaltato, ai limiti delle masse, come il contorno di una lumeggiatura sul campo di colore di un dipinto.

Pag. 41.

.... la nuda concavità dell'abside, alta e poco profonda, non ha altro limite che la precisione dei profili e la continuità della superficie.

Pag. 38.

.... la copertura a cavalletti, che elimina penombre e masse atmosferiche e semplifica tutta la struttura dell'interno.

ARGAN, *Storia dell'arte*. Vol. II: *Il Rinascimento*. Napoli, ed. Perrella, 1937.

Pag. 43.

.... alla base della sua (*di Masolino*) visione artistica è ancora un'assoluta equivalenza tra spazio e luminosità coloristica.

Pag. 39.

proprio allo stesso modo delle figure della « theoria » delle Beate, un ritmo lineare che si continua nello spazio. Le pareti in conseguenza dell'accennata soluzione di continuità riguadagnano in pieno, nel contrasto, il loro carattere di superficie e attraverso la stesura cromatica della decorazione musiva si trasfigurano pittoricamente.

Pagg. 64-65.

La luce.... proviene dal prospetto che nella parte superiore presenta un adeguato ordinamento a loggiato, e quindi anima le strutture che le si oppongono nella loro essenziale semplicità. Radendo la successione della arcate colpisce infatti tutti gli elementi aggettanti: investe, al limite della penombra delle volte, le ampie arcate trasversali; rende più scandita, al limite dei matronei, la successione degli archetti nella cornice; più nitido e definitivo il profilarsi delle doppie ghiere e, nelle arcate delle navatine e in quelle sovrapposte dei matronei.

Pag. 68.

.... la stessa abside, con la sua nuda concavità, non ha altro limite che quello preciso dei suoi profili.

Pag. 66.

.... del tetto che, essendo a cavalletti lignei, semplifica le complesse strutture lombarde ed elimina penombre e masse atmosferiche....

BOTTARI, *Il linguaggio figurativo*. Messina, ed. D'Anna, 1940.

Pag. 77.

.... una raffinata equivalenza di spazio e luminosità coloristica, in cui si esprimono le preferenze di Masolino....

Pag. 44.

Della prospettiva Masolino sente l'irrealtà naturalistica, non la realtà plastica: quel vuoto prospettico, quello spazio astratto, senza accenti realistici, è la condizione ambientale ideale per sottrarre le figure ad ogni determinazione di volume e di rilievo, per farle partecipare compiutamente della luminosità che, senza ostacoli e deviazioni, invade tutto lo spazio geometricamente costruito.

Pag. 44.

.... nella Vergine con Sant'Anna alla Galleria degli Uffizi.... il ricordo dell'arte di Masolino è evidente nella chiarità dei colori, nel loro sfumarsi verso il fondo cromatico del drappo, che gli Angeli tendono dietro il gruppo. L'accordo tra le forme non si attua tuttavia nel loro indefinito moltiplicarsi verso la luminosità del fondo, ma attraverso un solido comporsi nelle figure nella monumentalità dello schema a piramide. La linea non ha più la fluidità masoliniana: circoscrivere duramente le masse, ne accentua la solidità, ribadisce la chiusa unità della composizione. In questa serrata unità di contorno la linea non ha ritmiche dispersioni; ma ogni forma riconduce e compone in solidità costruttiva, nei limiti del contorno; così si sovrappongono, in un solo valore di massa, le figure; ed entro quella massa i piani si organizzano intorno ad un rigido asse centrale. In questo accentramento compositivo, la luminosità dei colori non ha più libertà di espansione: si condensa quindi in più determinati piani di luce, cui fanno riscontro solidi piani di ombra; la linea diventa il limite comune di quei due valori opposti e vi si subor-

Pag. 78.

Della intavolazione prospettica di origine brunelleschiana Masolino pertanto coglie l'irrealtà naturalistica, lo spazio astratto, non la possibilità di accentuare la presenzialità delle immagini attribuendo loro risalto plastico.

La presa di possesso della realtà, implicita nella visione prospettica, si risolve così in un salto nel vuoto: e il vuoto ambientale diventa l'elemento essenziale per sottrarre le immagini ad ogni determinazione plastica e farle partecipi attraverso i rapporti coloristici della luminosità, che senza inciampi e deviazioni si diffonde per tutta la composizione.

Pag. 82.

Nella Sant'Anna degli Uffizi sono ancora nei modi di Masolino gli Angeli che tendono il drappo dietro il gruppo e la stessa chiarità dei colori che si sfumano sul drappo del fondo; ma la composizione bloccata entro un solido schema a piramide e la conseguente monumentalità delle figure capovolgono i valori masoliniani, e son già pienamente nello spirito di Masaccio.

Il legame tra le forme infatti non si attua più attraverso il loro continuo moltiplicarsi verso la luminosità del fondo, ma attraverso il ritmo chiuso, costruttivo della composizione imperiosamente organizzata intorno ad un rigido asse centrale: in tale accentramento compositivo la linea perde ogni possibilità di diversioni e, acquistando una funzione subordinata, diventa il limite preciso dei singoli piani; analogamente la luminosità del colore perde la sua libertà di espansione e condensata in varii piani, a riscontro dei piani di ombra altrettanto solidi, determina il risalto plastico della forma.

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

Pag. 44.

dina, perchè ciascuno di essi possa raggiungere la massima intensità....

.... il fondo piatto serve a Masaccio per dare maggiori evidenza al risalto delle figure ed accentuarne così la solidità costruttiva: quel fondo piatto determina quindi una condizione spaziale più rigorosa e precisa che non determinassero le prospettive masoliniane.

Pag. 49.

Nell'Incoronazione della Vergine i Santi sono disposti a ghirlanda intorno al gruppo di Cristo e della Vergine, donde si parte, sul fondo d'oro, una fitta raggera di luce: il prospettico orientamento del cerchio di Beati non ha altra funzione che quella di disporre ugualmente tutte le figure intorno alla centrale sorgente di luce, in modo che questa investa tutte le forme ed esalti ugualmente tutti i colori.

Pagg. 54-55.

.... Ma immaginate che quella profondità venga improvvisamente interrotta da un piano secante e che su quella superficie si proiettino tutte le immagini situate nei piani retrostanti: avremo così una superficie uniforme sulla quale i singoli oggetti non conserveranno, del primitivo aspetto, che il contorno, la dimensione, il colore: cioè tutti gli elementi che le costituivano, meno il rilievo, cioè l'illusione di una profondità reale. Ecco l'origine di quell'intersecarsi di linee, di quegli scorci fermi e non illusivi, di quel regolarizzarsi dei contorni in strutture geometriche, nelle quali il colore è incastonato senza sfumature chiaroscurali, sì che il quadro assomigli ad un intarsio di colori sul piano.

Pagg. 59-60.

.... attraverso il movimento si stabilisce, con un

Pag. 82.

.... un fondo piatto che concorre al risalto delle immagini e alla loro scandita solidità plastica; diventa cioè la condizione spaziale immanente nella stessa articolazione plastica delle immagini.

Pagg. 85-86.

Nell'incoronazione della Vergine.... l'orientamento prospettico del cerchio dei Beati intorno al gruppo di Cristo e della Vergine non ha altra funzione, come ognuno può constatare, che quella di disporre ugualmente tutte le figure intorno alla sorgente di luce costituita dalla luminosa raggera posta sul fondo d'oro. La luce investe similmente tutte le forme....

Pag. 88.

.... Lo spazio così costruito è proiettato su un unico piano (da qui l'intersecarsi delle linee e il cristallizzarsi degli scorci che perdono ogni valore illusivo) in modo che ogni effetto di rilievo classico viene neutralizzato, ogni movimento fissato in una immobilità assoluta, le forme acquistano regolarità geometrica e in esse si campisce puro il colore superando ogni contingenza chiaroscurale. Il quadro così concepito acquista la parvenza di un intarsio di colori sul piano....

Pag. 92.

Il moto pertanto stabilisce nel linguaggio di Andrea

Pagg. 59-60.

nuovo processo, quell'accordo tra figure e spazio che Paolo Uccello aveva realizzato nella proiezione della profondità spaziale sul piano o Masaccio nell'opposizione diretta delle masse di luce e di ombra. Questa funzione puramente figurativa, e in nessun modo naturalistica del movimento nell'arte fiorentina dovrà tenersi sempre presente, specialmente quando di quei valori di movimento si verrà studiando lo svolgimento che, con linea ininterrotta, conduce, attraverso la pittura e la scultura del Pollaiuolo, all'arte di Michelangelo.

Pag. 60.

(*a proposito del Battesimo di Piero della Francesca*). Nel paese cercheremmo invano quell'evidenza di direttrici prospettiche che nella pittura, poniamo, di Paolo Uccello, suggeriva la profondità dello spazio; qui la profondità dello spazio è risolta nell'uniforme, universale diffondersi di una chiara luce mattinale....

Pag. 85.

.... il rilievo della figura non è più determinato dal graduarsi del colore dal chiaro allo scuro, ma dal rapporto tra zone di colore accostate e fuse dalla luce.

Pag. 73.

(*a proposito della* Consegna delle chiavi *del Perugino*). Nella costruzione prospettica dello spazio, nella luminosità cristallina che dal fondo procede verso il primo piano specchiandosi nella tersa superficie solcata da esili striscie scure, che ne precisano la funzione prospettica, è evidente il ricordo delle pure costruzioni spaziali Pier francescane.

Sul fondo unito le figure hanno tutte uno stesso risalto pittorico di scuro su chiaro; ed è proprio quell'uniformità di risalto che

Pag. 92.

del Castagno, quel rapporto tra figure e spazio che Masaccio, come già si è visto, aveva attuato attraverso l'immediata opposizione dell'ombra e della luce e Paolo Uccello proiettando sul piano a profondità su suggerita dal tessuto delle linee, ed è un raggiungimento altissimo se esso sarà ripreso e sviluppato prima da Antonio Pollaiuolo, poi da Michelangelo.

Pag. 96.

(*a proposito dello stesso quadro*). Invano nel quadro cercheremmo quella puntualità di ambientazione a cui ci hanno abituato i pittori fiorentini: qui la profondità dello spazio è risolta nell'universale diffondersi di una luce meridiana....

Pag. 100.

Il rilievo delle figure non è più determinato dal graduarsi del chiaro scuro sul colore, ma dal rapporto tra diverse zone di colore che trapassano l'una nell'altra fuse dalla luce.

Pag. 101.

Il ricordo delle luminose costruzioni spaziali di Piero della Francesca è pure evidente in questo grandioso affresco del Perugino, sia nella rappresentazione prospettica dello sfondo, sia nella luminosità che da quello sfondo procede verso il primo piano e si specchia nella tersa superficie, sulla quale il ritmo convergente delle strisce come precisa l'indicato ordinamento.

.... le immagini infatti anzichè collegate alla profondità dello spazio sono come anteposte a un fondo unito, e un tal carattere è accen-

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

Pag. 73.

consente all'artista di contrapporre al lontano orizzonte prospettico l'evidenza monumentale del primo piano denso di figure allineate rese più imponenti dal solenne ritmo delle pieghe dei drappi.

Pag. 101.

tuato dall'uniformità del loro risalto luministico: tutte scure sul fondo chiaro. Per tal via le immagini non si includono, ritmandosi, nello spazio ma si contrappongono ad esso, ed in tale contraddizione acquistano, anche per la solennità delle

Pag. 73.

Da questa ricerca a ridurre lo spazio a illusoria profondità, superando ogni ricordo della suprema equivalenza di Piero, non vi è che un passo....

Pag. 101.

pieghe dei drappi, evidenza monumentale.

Lo spazio in contrasto con le figure assume così un valore illusivo, evadendo dalla misura pierfrancescana.

E si potrebbe continuare.

g. c. a.