



ROMA, GALLERIA NAZIONALE - BATTISTELLO (?): CRISTO DEPOSTO

Un quadro piacevole, non conosciuto, è il 'Dedalo e Icaro' (o Allegoria del Tempo?) proveniente dalla Collezione Chigi, che il Carpegna non esita ad attribuire allo Schönfeld, rappresentato in Galleria da altri tre dipinti. Benchè il fondo non sembri della qualità consueta al pittore, vi si ritrova, del tedesco, l'uso di animare le oscure gamme del bruno con tocchi rapidi di rosso e di azzurro. Esposto al pubblico, purtroppo solo in via provvisoria, il fresco e drammatico 'Enea e Anchise', in deposito alla Prefettura di Roma, già ascritto al Turchi o al Vouet, dal Longhi restituito sin dal 1916 al giovane Mattia Preti.

Tra i restauri che possono dirsi rivelatori, la nitidissima, trasparente 'Natura morta con pesci' del Recco, l' 'Eremita' di Aniello Falcone di forte accento espressivo, la 'Strage degli Innocenti' (firmata e datata 1642) di Scipione Compagno, che mostra, nel piccolo maestro allievo del Falcone, il curioso incontro di motivi diversi e variati dai manierismi di Filippo d'Angelo agli schemi francesizzanti di Monsù Desiderio.

Di pittore napoletano di adozione, il 'S. Girolamo', dove la firma autentica di Hendrick van Somer e la data 1652 riappare in tempi relativamente recenti (prima del 1942 il quadro portava la falsa firma del Ribera e la data 1649) sono servite di base alla ricostruzione di questa

personalità ancor scarsamente documentata. Fra i nuovi acquisti il 'S. Antonio da Padova', proveniente dalla Chiesa di S. Efrema Nuovo a Napoli, che il *Catalogo* assegna, com'era giusto, a Paolo Finoglio, quale esponente della corrente napoletana più legata agli influssi domenichiniani. Bellissimo infine il dolente, patetico 'Cristo deposto', entrato in Galleria quest'anno con la paternità a Battistello Caracciolo pacificamente accolta. Senonchè l'insospettata firma di Massimo Stanzione, testè riemersa durante la pulitura e rivelatasi subito d'indubbia autenticità, ha aperto, in modo impreveduto, un nuovo campo all'indagine intorno all'attività del grande napoletano.

L. MORTARI

## IL SECOLO DEL ROCOCÒ

### MOSTRA DELL'ARTE E DELLA CIVILTÀ DEL SECOLO XVIII

**A** CHI VOGLIA DAR CONTO della mostra del Rococò europeo — quarta delle esposizioni organizzate sotto gli auspici del Consiglio d'Europa, chiusasi a Monaco di Baviera il 15 settembre u.s. — occorre prima di tutto registrare la eccezionale affluenza di pubblico che la mostra



FIG. 1 - PARIGI, COLL. PRIVATA - J. H. FRAGONARD: LA FÊTE DE SAINT CLOUD

ha avuto il potere di far accorrere nelle sale restaurate della Residenz bavarese, che va risorgendo dalle vastissime distruzioni della guerra: all'incirca 250.000 visitatori nello spazio dei tre mesi di apertura, con una vendita di 45.000 cataloghi.

Una massa davvero imponente, che ha fatto ressa all'ingresso durante gli ultimi giorni di apertura, quasi timorosa di veder concluso un così splendido spettacolo prima di esserne compiutamente appagata. E di tale primo positivissimo risultato va il merito ai valenti organizzatori di Monaco; chè una mostra come questa, di tanta vastità di assunto, è prima di ogni altra cosa rivolta al pubblico, al grande pubblico, e l'esser riusciti a captarne l'attenzione fino a suscitare l'interesse più vivo è stata impresa davvero degna di ogni elogio.

Si è accennato poco prima ad uno spettacolo, e non a caso, poichè la mostra di Monaco, a differenza della mostra del Seicento europeo tenutasi a Roma due anni or sono, non si è prefissa solo la documentazione della espressione artistica di un determinato periodo, ma attraverso tale espressione — nelle sue più varie manifestazioni, dalla pittura alla scultura alla tappezzeria al mobilio all'arte dell'argento o della porcellana, grande trionfatrice quest'ultima nel secolo del rococò, e come tale ampiamente rappresentata — ha voluto rievocare gli interessi, le aspirazioni, le consuetudini, gli aspetti insomma diversi che configurano tutta intera una società.

Ciascuna delle 34 sale era stata pertanto ordinata sulla base di un "tema", preciso — la Corte di Francia, il Teatro, la Danza, l'Allegoria, la Musica, la Natura morta, il Ritratto, la Chinoiserie, la Incisione, il Disegno, l'Architettura e i giardini; infine la Pittura italiana, quella inglese, la spagnola, l'Arte sacra bavarese; la Porcellana, l'Oreficeria — esemplificato volta a volta attraverso opere d'arte riunite ed accostate per quanto di quel tema

esse potevano rappresentare ed illustrare. Ma sarebbe errato dedurne che un criterio "illustrativo", abbia per ciò presieduto alla scelta delle opere, quasi tutte viceversa ad alto livello, talune anzi di una eccezionale qualità (e basti rammentare i Watteau e i Fragonard), tali da rendere la mostra una raccolta preziosa e squisita quale avrebbe potuto collezionare un impossibile, raffinatissimo "homme de goût", del '700 stesso. Un "homme de goût", occorre tuttavia precisare, non dello stampo di un Diderot, piuttosto di quell'ignoto contemporaneo del Boucher (cfr. De Nolhac, *Boucher*, 1925, p. 57; e V. Golzio, '600 e '700, 1955, p. 900) che sembra giudicasse inadatta al palato delle "gens riches", una rappresentazione troppo fedele ed efficace della "nature grossière et souffrante des paysans"; per talune indesiderate sollecitazioni d'ordine morale che tali raffigurazioni avrebbero potuto suscitare.

Nel trascorrere di sala in sala, il fasto dorato delle corti e della società che le frequentava veniva incontro nel suo sbalorditivo fulgore, rievocato in termini fantasmagorici da opere come la 'Fête de Saint Cloud' (n. 56) di Fragonard o la 'Récréation galante' (n. 218) di Watteau; tele nelle quali, per la medesima potenza suggestiva che ne emanava, era a un certo punto arduo mettere a punto o ribadire certe pur importanti conclusioni circa la cultura figurativa implicita nell'arte grande dei loro autori:



FIG. 2 - LONDRA, THOMAS CORAM FOUND. F. CHILDREN TH. GAINSBOROUGH: VEDUTA DI CHARTERHOUSE

risoluzioni di luce e colore soprattutto fiamminghe ed olandesi, di quella pittura cioè "borghese", non certo presaga di un così feerico risultato in chiave aristocratica e cortigiana.

La pittura di Francia, come la più rappresentativa del mondo "rocaille", era la trionfante della mostra: presente in una larga selezione che teneva conto anche delle "voci", minori per comporre un accordo pieno e quanto mai significativo. Così, accanto ai sommi Watteau e Fragonard — dei quali rispettivamente vanno ancora ricordati almeno 'L'enseigne de Gersaint' (n. 222) e la 'Jeune Fille au chien' (n. 59), piccola tela questa di una materia pittorica di tocco, lieve e luminosissima nei bianchi dei lini, nella delicatezza rosea delle carni —; alle favole mitologiche dell'arcadia cortigiana di Boucher, redatte in termini "italianisants"; alla insincera "peinture morale", di Greuze, apparivano degni di particolare nota il 'Ritratto di Madame His' (n. 112) di Quentin de La Tour, di una arguzia vivace e penetrante, e il mirabile 'Ritratto del pittore Oudry' (n. 152) di J. B. Perronneau, di grande sensibilità pittorica nell'accordo spento dei grigi, rosa e verde secco. Un ritratto, quest'ultimo, che ben figurava accanto agli alti esemplari di Chardin (n. 36), di Gainsborough (n. 66), di Alessandro Longhi (n. 120), di Ghislandi (n. 68), di Reynolds (presente in un gustoso 'Autoritratto', n. 170, alla maniera di Rembrandt) che facevano spicco nella lunga galleria riservata appunto al "ritratto",

Di sir Joshua Reynolds gli inglesi presentavano altri tre autorevoli ritratti (nn. 167, 168, 169); mentre la scelta dei Gainsborough faceva perno, oltre che sul celeberrimo ritratto delle due figlie (n. 63), su alcuni paesaggi (nn. 62, 64, 65, 67) quanto mai significativi della assorta poeticità tipica del pittore nell'intendere i personaggi e la natura: una maniera tutta diversa di accogliere le medesime componenti olandesi e fiamminghe notate nella pittura di Francia, per una sorta di naturale affinità con il penetrante "intimismo", olandese. E ne faceva fede il piccolo tondo giovanile con la 'Veduta di Charterhouse' (n. 61), degna di un "petit-maître", e soltanto un poco allontanata dall'occhio onde sottrarla a termini di troppo nitida realtà. Di un dialogo, attento e commosso, con la "veduta", erano pregevolissimi saggi anche due tele di Richard Wilson — il 'Monte Snowdon', n. 226; la 'Veduta di Roma da Ponte Molle', n. 225 — così sorprendenti di anticipazioni, e non solo per i pittori inglesi del secolo a venire, da persuadere della posizione chiave riconosciuta all'artista nella storia della pittura di paese in Inghilterra.

I 'Bambini della famiglia Graham' (n. 97) e il 'Ritratto dell'arcivescovo Herring' (n. 98) di William Hogarth definivano poi un aspetto diverso di quell'arte del ritratto così largamente esemplificata alla mostra nei suoi aspetti più "ufficiali": un mondo di umanità colta, senza distinzione di ceto e di classe, con occhio indagatore acutissimo teso ad individuarne qualità e difetti, onde costringere i personaggi a palesarsi con sincerità sconcertante, dotandoli al tempo stesso di una inconsueta vitalità. Con Hogarth l'atmosfera "rocaille", veniva decisamente diradata per cedere a quanto promessoci, nella sala introduttiva della mostra, da quello *excursus* nei diversi campi della cultura europea — filosofia, lettere, scienze, matematica — realizzato attraverso disegni scientifici,



FIG. 3 - BERLINO, GIÀ STAATL MUS., DAHLEM - J. A. WATTEAU  
RÉCRÉATION GALANTE (PART.)

macchine, pubblicazioni tra le più indicative dei vasti orizzonti che l'umano intelletto andava scoprendo in quei decenni che diedero al '700 la denominazione di secolo dell'illuminismo, oltre che del Rococò.

Una promessa mantenuta a tratti, nel lungo percorso delle 34 sale: chè la traccia di una espressione artistica che tenesse conto, più o meno consapevole, della coscienza nuova dei fenomeni umani e naturali quale si andava allora maturando, occorreva ricercarla a lunghi intervalli e in troppo rari esemplari. Il presunto ritratto del pittore Aved (n. 36), la 'Ratisseuse de navets' (n. 38) di Chardin ponevano altre pietre, e di quale mirabile qualità, nella individuazione del percorso; durante il quale ci si imbatteva nel nostro Ghislandi, nel Ceruti, e si faceva capo a Goya dei ritratti del conte di Altamira, del conte di Cabarrus (nn. 73, 74).

Abbiamo accennato al Ghislandi, al Ceruti; e se dovessimo commensurarci al *quantum* della loro partecipazione alla mostra non andremmo oltre ad un cenno, brevissimo;



FIG. 4 - LA SALA DELL'ARTE SACRA BAVARESE

sia l'uno che l'altro, infatti, erano presenti con una sola opera, anche se tra le più note: rispettivamente il 'Ritratto di gentiluomo' del Museo Poldi Pezzoli (n. 68) e 'La



FIG. 5 - VICENZA, MUSEO CIVICO - G. B. TIEPOLO: IL TRIONFO DELLA VERITÀ (PARTICOLARE)

lavandaia' della Pinacoteca di Brescia (n. 34). Esposto il primo, inoltre, controtuce tra due finestre della galleria riservata al ritratto; mentre il secondo, nella sala della pittura italiana occupata per due terzi dai veneziani, riusciva a trovare una certo eco alla sua solitudine solo nel 'S. Giovanni Nepomuceno' (n. 45) del Crespi e nel 'Ferito' del Traversi (n. 206).

Una situazione dunque, quella del Ghislandi e del Ceruti, tale da non permettere loro di occupare il giusto posto nel consesso dei pittori europei convenuti a Monaco: e tanto più ce ne duole in quanto una loro efficace presenza avrebbe giovato a dimostrare, proprio in una rassegna così vasta e di così larga risonanza, la validità di una espressione artistica che, se non ha ancora conseguito — come appunto pare dimostrato dalla mostra monacense — il generale riconoscimento, non può tuttavia venir considerata conclusa entro confini "regionali", o tanto meno provinciali.

Spostandoci poi dagli interessi acutamente psicologici e profondamente umani dei due lombardi verso il mondo di splendida felicità decorativa che fu tanta parte della pittura settecentesca, altri vuoti, e non di minore importanza, non potevano non lasciare perplessi. Se infatti la delegazione veneziana, nella scelta splendida dei Tiepolo — nn. 192-203; degno di una menzione a parte il 'Trionfo della Verità' del Museo di Vicenza, del quale, restaurato in occasione della mostra, si godevano per la prima volta a pieno le trasparenze graduatissime della levitante materia pittorica —, dei Piazzetta (tre opere, nn. 157-159, di altissima qualità), affiancati mirabilmente da alcune "vedute", tra le quali dominavano quattro eccezionali 'Capricci' di Francesco Guardi (nn. 83 a-d) provenienti dalla collezione del Duca di Montellano a Madrid, vedeva giustamente riconosciuta la sua posizione "europea", occupando una intera saletta oltre a posti d'onore nella sala italiana e un po' dovunque nelle 34 sale della mostra, altri



FIG. 6 - MADRID, COLL. DUCA DI MONTELLANO - FR. GUARDI: VEDUTA DELLA LAGUNA CON UN OBELISCO

pittori ai quali, se pure in chiave minore, va tuttavia riconosciuto un non trascurabile e positivo significato nella formazione e nella storia della pittura del '700 in Europa, non apparivano neppur presentati. Intendo il Trevisani, maestro di pittori alla corte sabauda di Torino; il Conca, il De Mura (cui vorrei aggiungere l'Amigoni e il Batoni, tanto poco significative erano le due opere esposte, nn. 1 e 2); e, a più alto livello, Corrado Giaquinto e Gregorio Guglielmi, la cui assenza totale rendeva addirittura incomprensibili certi "attacchi", della pittura di Spagna e di Germania.

La pittura di decorazione sacra di J. J. Zeiller (n. 231), di J. E. Holzer (n. 100), di Matthäus Günther (n. 92) avrebbe ad esempio ricevuto un istruttivo chiarimento dalla presenza della tradizione figurativa italiana più esplicitamente barocca; che affidò appunto al Guglielmi e al Giaquinto il compito di inserirla definitivamente nel concerto grosso della grande decorazione settecentesca europea, con note degne di essere intese anche da un artista della tempra di Goya (ben noto è il colloquio romano dello spagnolo col Giaquinto e col Guglielmi, colloquio ripreso poi al ritorno in Spagna).

Il percorso europeo dei due pittori è stato ormai sufficientemente chiarito perchè non si possa più ignorarlo in un contesto di pittura europea del '700; ammenochè non si voglia estendere ancora oggi ad essi il severo giudizio del Lanzi, che ebbe a tacciare gli artisti errabondi del tempo di "avventurieri della pittura"; chè se di *adventura* si vorrà parlare nei confronti delle

loro opere, il termine non potrà accogliersi che nel suo ricorso etimologico, non certo dispregiativo.

Se un insegnamento dunque vorremo trarre dalla mostra di Monaco per ciò che riguarda il settore italiano, esso potrà riassumersi nella dimostrazione di quanto sia opportuno che l'interesse espresso, in concretezza di risultati, già da qualche anno da parte di alcuni critici verso un più vasto campo di indagine che permetta di restituire al '700 italiano tutta intera la propria fisionomia, venga condiviso da un numero sempre maggiore di studiosi; e che la sollecitazione giunga al pubblico, troppo abituato a catalogare la nostra pittura di tutto un secolo sotto ben poche, anche se insigni, etichette. Un doppio intento che potrebbe forse trovare il proprio mezzo in una rassegna ove, tenendo conto dei risultati già conseguiti, si procedesse oltre, in un lavoro di ricerca e di "riscoperta", che, se pure arduo, non sarebbe certamente scarso di conclusioni o quanto meno di utilissime aperture.

Un lavoro ancor più arduo imporrebbe, a chi volesse assumerlo, l'indagine della scultura italiana del '700: ma non sarebbe impresa da condurre ai fini di una mostra, poichè la esposizione del Seicento, e ancor più questa ultima del Rococò, hanno chiaramente dimostrato quale disperato assunto sia voler documentare, attraverso una scelta necessariamente limitata alla cerchia delle opere "formato piccolo", — o minimo —, un'arte che proprio in quei secoli ebbe come suo precipuo impegno il "far grande", e il monumentale. Presente, si può dire, quasi

solo per impegno d'onore, la sua presentazione a Monaco appariva pertanto episodica, priva di organicità, pochissimo significativa quindi, se si escluda la sala dell'arte sacra bavarese, ove l'intelligente accostamento di bozzetti pittorici per la decorazione di chiese (nn. 92, 99, 100, 231) a statue di Ignazio Günther (nn. 455, 456, 458) e al suo imponente gruppo d'altare (n. 460) della parrocchiale di Starnberg, forniva al visitatore una guida efficace ad intendere quei caratteri di cui si potevano poi agevolmente ricercare gli sviluppi nelle chiese stesse della capitale bavarese.

Per il resto, anche se si debbono segnalare alcuni pregevoli bozzetti e alcuni nobilissimi busti — tra questi il 'Ritratto di Voltaire' di J. A. Houdon (n. 465), impressionante per l'amara intelligente penetrazione del personaggio; e il 'Ritratto dello scultore van Clève' di J. J. Caffieri (n. 436), di un piglio berniniano sconvolto già dal vento del *Ça ira* — si potrebbe dire che l'arte del modellare era affidata soprattutto ai ceramisti, per la splendida serie delle "maschere", modellate da Bustelli per le fabbriche di Nymphenburg (n. 769 a-l), per quelle vivaci e

maliziose create da Kändler per la manifattura di Meissen. Esemplari mirabili di una produzione che resta vanto di tutto il secolo, tanto da assurgere quasi a simbolo di quella "rocaille", di cui colse e fece propri la fragile eleganza e il gusto per l'esotico. A tale punto da non saper più giudicare se si sia trattato di un fenomeno di contrazione o non piuttosto di amplificazione: poi che i fiabeschi interni dei piccoli padiglioni nascosti nel parco di Nymphenburg possono apparire, a socchiudere appena l'occhio, come preziose "réserves", di un vaso di Meissen o di Sèvres; mentre nel fulgido apparato dello squisito teatrino di corte della Residenz, il Cuvilliés adopera la lacca bianca delle bizzarre cariatidi, l'oro zecchino delle estrose "invenzioni", floreali, la porpora dei parati con il medesimo gusto della porcellana per i timbri puri e squillanti del colore.

E proprio al teatro del Cuvilliés, che appariva miracolosamente intatto nella nuova sistemazione in una sala a terreno della Residenz, era stato affidato opportunamente il compito di dare un fastoso benvenuto al visitatore della mostra del Rococò.

M. V. BRUGNOLI

## LIBRI RICEVUTI

GIULIO MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, voll. 2, ed. Roma, Acc. Naz. dei Lincei, 1956-57.

È cosa ben nota che le *Considerazioni* del Mancini attendevano da lungo tempo di venir portate a conoscenza degli studiosi e dei ricercatori nella completezza della loro stesura; e già a suo tempo lo Schlosser, nella *Letteratura artistica*, mentre sottolineava l'importanza del trattato manciniano dal punto di vista storico e teoretico, rimpiangeva che la grave impresa, assunta dal Kallab, non avesse potuto giungere a termine.

La medesima impresa, difficile e faticosa oltre che per la esistenza di numerosi codici — ben 22 — recanti la trascrizione del testo del Mancini nelle successive redazioni, per i problemi che ad ogni canto vengono proposti dalla identificazione di artisti ricordati dall'autore spesso in modo sommario o quanto meno incompleto, dalla necessità di riconoscere e individuare opere che le vicende dei secoli hanno condotto lontano dal luogo di origine o addirittura distrutte, fu riproposta circa un decennio fa alla Scuola di Perfezionamento dell'Università di Roma dal prof. Lionello Venturi, allora docente di Storia dell'Arte Moderna presso quella Università. E sotto la sua attenta guida fu portata a buon fine grazie soprattutto all'opera di Adriana Marucchi, che ha curata in modo esemplare la edizione critica del testo, e di Luigi Salerno, al quale si deve il volume secondo di commento.

Il volume primo comprende, oltre il testo delle *Considerazioni* nella stesura ultima (c. 1621), quello del *Viaggio per Roma* (c. 1623-24) già pubblicato dallo Schudt nel 1923 — nei cui confronti sono state possibili alcune ulteriori precisazioni — e, in appendice, il *Discorso della pittura*, cioè la prima redazione, breve, del trattato del Mancini: raccoglie cioè quegli scritti manciniani che da lungo tempo fornivano preziose notizie — specie per la storia del tardo

manierismo e del primo '600 a Roma — a quegli studiosi che giungevano a consultarli nei riposti archivi delle biblioteche; e ne permette una più diffusa e agevole conoscenza, oltre che una più esatta "lettura". Un risultato di cui non possiamo non esser grati e che dovrebbe spronare allo studio e alla pubblicazione delle fonti per gli studi della storia dell'arte, fonti delle quali molte restano ancora pressochè sepolte, spesso addirittura ignorate, presso archivi pubblici o privati di difficile accesso o addirittura impenetrabili.

Nel volume secondo, Luigi Salerno fa seguire ad una *introduzione* sulla vita, sul pensiero teorico — e sulla cultura in esso implicita —, sulla figura storica del Mancini, un vasto commento critico agli scritti, sotto forma di note: in esse vengono identificati gli antichi testi citati, i pittori, le opere; e per ciascuna di queste ultime il commento si allarga a comprendere tutti quei dati utili a definirne la storia e la fortuna critica. Dati da cui spesso l'a. muove per giungere a nuove precisazioni ed attribuzioni, attraverso un lavoro difficile e periglioso, come sa chiunque si sia interessato anche per poco dell'arte a Roma nel periodo che va dagli ultimi decenni del '500 ai primi anni del '600: quale è appunto quello cui si riferiscono per larga parte le annotazioni del Mancini. Al lavoro di ricerca hanno contribuito parzialmente gli allievi della Scuola di Perfezionamento ricordati dal prof. Lionello Venturi nella sua *Presentazione*, ma la maggior mole è stata sostenuta dal Salerno, al quale si deve anche la revisione e il completamento degli scritti dei suoi colleghi.

Le note ai testi manciniani ci offrono così una massiccia raccolta di suggerimenti e di notizie, oltre che un prontuario bibliografico, che molto contribuiranno a facilitare e a snellire gli studi a venire: e ciò, già di per sé, rappresenta un risultato quanto mai positivo e meritevole.

M. V. BRUGNOLI