

assunto quel carattere di libertà e di spontaneità che gli artisti del nostro secolo hanno a lungo (e così spesso invano) ricercato.

C. MALTESE

1) *Catalogo* a cura di F. Russoli, edito dall'Ente, pp. 49, Tavv. 65 in nero, 5 a colori.

2) *Catalogo* a cura di N. Ponente con un saggio di P. Bucarelli, Editalia, Roma, pp. 64, tavv. 67 in nero, 6 a colori.

3) A. PFANNSTIEL, *Modigliani, Dessins*, Ginevra 1958.

4) CL. ROY, M., ed. Skira, Genève 1958 (pp. 136, ill. 59).

5) J. AL. CARTIER, *Modigliani*, Hazan, Parigi 1958, pp. 18, ill. 19; F. RUSOLI, M., Silvana, Milano 1958 (pp. 48, ill. 47); G. SCHEIWILLER, M., Di: Arche, Zürich 1958 (pp. 96, ill. 69).

6) Vallecchi, Firenze 1958 (pp. 128, figg. 53, tavv. 100).

7) Ed. del Milione, Milano 1958.

8) *Il Contemporaneo*, n. 9, dicembre 1958, pp. 13-20.

9) G. CASTELFRANCO, *La Pittura Moderna*, Firenze 1934, pp. 82-84.

10) A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, Torino 1939, pp. 379-382.

11) 1895, I, p. 29. Citare la frase di Modigliani è d'obbligo in tutti i saggi e saggetti sull'artista, ma non se ne indica la fonte, che converrà invece rileggere.

LIBRI RICEVUTI

P. ROTONDI, *Il Palazzo di Antonio Doria a Genova*. Genova, Ediz. Siglaeffe, 1958.

Il volume, comparso in una splendida veste editoriale a cura dell'Amministrazione Provinciale di Genova — che nel Palazzo di Antonio Doria all'Acquasola, poi Spinola, ha oggi la propria sede — è una trattazione completa di un edificio la cui importanza sta nell'essere uno dei primi esempi di quella sontuosa edilizia civile, che diede a Genova fisionomia regale, e insieme nel possedere, all'interno dei suoi saloni — perdutosi ormai quasi totalmente il ricco apparato pittorico della facciata — un complesso mirabile di affreschi che ne fanno un monumento fondamentale per la storia della pittura genovese del secolo sedicesimo.

L'edificio non è per ciò meno irto di problemi: per quanto riguarda il suo architetto o la storia stessa della costruzione; per la sua decorazione pittorica, i cui interrogativi storici e stilistici solo oggi è stato possibile affrontare e dirimere in modo persuasivo, a seguito della campagna di restauro affrontata fin dal 1952 e condotta ormai pressochè a termine, dietro l'impulso della stessa Amministrazione Provinciale, e ad opera delle Soprintendenze alle Gallerie e ai Monumenti di Genova.

Campagna di restauri che è valsa a restituire agli ambienti del piano nobile l'aspetto antico, manomesso e sconciato a partire dal '700 fino ai recenti gravissimi danni operati dalla guerra; a riscoprire i complessi decorativi rendendone possibile una lettura critica prima d'ora quanto mai problematica e incerta.

I diversi complessi problemi inerenti al monumento sono stati tutti affrontati da Pasquale Rotondi il quale, dopo aver rettificato un errore di datazione dell'Alizeri — errore fondamentale per la storia dell'edificio, fino ad oggi accettato senza discussione e per il quale si poneva al 1544 il completamento dei lavori del palazzo, esamina minutamente, nella prima parte del volume, l'architettura dell'edificio, giungendo a concludere, sulla base di raffronti stilistici, che il nome di Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco appare come il più persuasivo non solo quale architetto della nobilissima struttura del cortile ma forse anche dell'architettura dell'intero complesso. Un'ipotesi ben fondata che tuttavia, per la limitata conoscenza che oggi abbiamo di molti degli architetti operanti a Genova intorno alla metà del secolo, potrà ancora venir discussa: e ricordiamo qui come Ennio Poleggi, in un articolo apparso nel fasc. II-III, 1957 di *Palladio* (fascicolo terminato di stampare dopo la pubblicazione del volume del Rotondi), avanzi l'ipotesi di una paternità, per Palazzo Doria, di Bernardo Cantone, personalità ancora non

certamente ben chiara, appoggiando la propria tesi ad alcuni documenti di estimo, che non sembrano giustificare sufficientemente la proposizione.

L'esame degli affreschi che decorano i saloni del piano nobile del palazzo occupa circa due terzi del volume: illustrati con estrema efficacia attraverso una ricchissima documentazione in bianco e nero e a colori, gli affreschi sono oggetto — in particolare quelli dei tre saloni denominati rispettivamente "delle Storie di Ercole", "di Venere e Marte", "della Guerra di Troia", ove lavorò Luca Cambiaso insieme col padre Giovanni — di uno studio attento condotto in profondità, tale da permettere all'A. di individuare le parti dovute al giovane Luca e, sull'esame dei fatti e mutamenti di stile nelle fasi successive di lavoro (che, sciolto ormai il termine assurdamamente costrittivo della data 1544 fornita erroneamente dall'Alizeri, possono verosimilmente distendersi in un lasso di tempo più ragionevole, dal 1544 al 1550 circa) di risolvere in modo certamente persuasivo il nodo, per molti lati prima d'oggi aggrovigliato, della formazione di Luca Cambiaso. Un viaggio a Bologna intorno al 1545, ed i contatti ivi intercorsi col Parmigianino e Niccolò dell'Abate, sembrano presupposti infatti dagli affreschi del salone "di Venere e Marte"; mentre difficilmente potrebbe spiegarsi lo stile di Luca nel salone "della Guerra di Troia", senza un viaggio a Roma che gli abbia permesso una diretta visione di Michelangelo e di Michele da Volterra. E tale viaggio giovanile, da lungo tempo ipotizzato dalla critica, potrebbe così precisarsi nel tempo ad una data 1546-47. Una importante conclusione, anche ai fini di quei rapporti con Pellegrino Tibaldi sempre riconosciuti in sede di analisi stilistica, senza che tuttavia trovassero una puntualizzazione "storica", persuasiva: e di essi il Rotondi, sulla base delle conclusioni raggiunte durante l'esame degli affreschi Doria, ha particolarmente trattato in un suo studio comparso nel fasc. II, 1958, di questa stessa rivista.

L'ultimo capitolo è dedicato all'opera dei Calvi nel palazzo: decorazione del salone "dell'Apoteosi di Antonio Doria", della sala "della Regina di Saba dinanzi a Salomone", di quello con la "Vittoria navale di Antonio Doria", della volta dell'atrio, del pianterreno, del cortile, delle logge. Anche in questo caso si tratta in gran parte di materiale che possiamo considerare inedito, nascosti com'erano molti di tali affreschi da ridipinture che ne impedivano in tutto o in parte la vista: l'opera di restauro è valsa a restituire anche a questi ambienti il decoro primitivo, e non resta che associarsi all'A. nell'auspicare che tale opera venga portata a fine per quelle altre sale nelle quali già appaiono sicure promesse di nuovi recuperi.

m. v. b.