



I S E M P R E V E R D E

ETTORE MODIGLIANI



Mentore: guida allo
studio dell'arte italiana

ATHENA
EDIZIONI

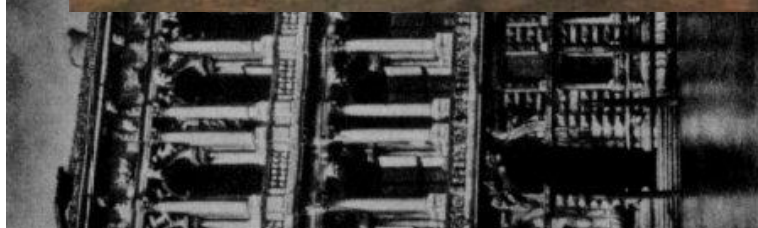
Athena Edizioni ti regala questo libro in formato cartaceo, stampato e spedito gratuitamente a casa tua. Infatti per ogni libro acquistato dal sito potrai scegliere un libro della collana Sempreverde in omaggio. Visita edizioniathena.it per maggiori informazioni.

TAV 988

TAV 988



ALBERTO DÜRER: Autoritratto
La Vergine oltre lo scapolare al Beato
Milano - Il Palazzo della Ragione
Madrid - Museo del Prado
Venezia - Scuola dei Carmini



- La Ca' d'

Mentore

Guida allo studio dell'arte italiana

Questo e-book è stato realizzato anche grazie al
sostegno di:



E-text

Web design, Editoria, Multimedia

(pubblica il tuo libro, o crea il tuo sito con E-text!)

<http://www.e-text.it/>

QUESTO E-BOOK:

TITOLO: Mentore : guida allo studio dell'arte italiana

AUTORE: Modigliani, Ettore

TRADUTTORE:

CURATORE:

NOTE: Alcune fotografie in bianco e nero dell'edizione cartacea relative a famosi dipinti, spesso di

qualità e stampa mediocre, sono state sostituite con le corrispondenti immagini a colori.

CODICE ISBN E-BOOK: n. d.

DIRITTI D'AUTORE: no

LICENZA: questo testo è distribuito con la licenza specificata al seguente indirizzo Internet:

<http://www.liberliber.it/online/opere/libri/licenze/>

TRATTO DA: Mentore : guida allo studio dell'arte italiana / Ettore Modigliani. - 2. ed., rist. anast. - Milano : Hoepli, 1977. - XV, 685 p., 128 p. di tav. : ill. ; 21 cm. - Ripr. dell'ed.: Milano : Hoepli, 1946.

CODICE ISBN FONTE: n. d.

1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 16 maggio

2018

INDICE DI AFFIDABILITÀ: 1

0: affidabilità bassa

1: affidabilità standard

2: affidabilità buona

3: affidabilità ottima

SOGGETTO:

ART015000 ARTE / Storia / Generale

DIGITALIZZAZIONE:

Catia Righi, catia_righi@tin.it

REVISIONE:

Paolo Oliva, paulinduliva@yahoo.it

IMPAGINAZIONE:

Catia Righi, catia_righi@tin.it

PUBBLICAZIONE:

Catia Righi, catia_righi@tin.it

Liber Liber



Se questo libro ti è piaciuto, aiutaci a realizzarne altri. Fai una donazione: <http://www.liberliber.it/online/aiuta/>.

Scopri sul sito Internet di Liber Liber ciò che stiamo realizzando: migliaia di ebook gratuiti in edizione integrale, audiolibri, brani musicali con licenza libera, video e tanto altro: <http://www.liberliber.it/>.

Indice generale

Liber Liber	4
UN CHIARIMENTO.....	20
PREFAZIONE ALLA PRIMA EDIZIONE.....	23
SEZIONE PRIMA	
NOZIONI GENERALI	
NOMENCLATURA TECNICA.....	27
CAPO I	
PRELIMINARE STORICO	28
CAPO II	
L'ARCHITETTURA	42
Gli Ordini greci.....	42
Innovazioni ed espressioni romane.	46
Elementi paleocristiani e bizantini.	51
Sistemi costruttivi romanici e gotici.....	54
Forme del Rinascimento e del Barocco.	60
Composizioni neoclassiche.	72

CAPO III

LA PITTURA	75
LA PITTURA MURALE	75
LA PITTURA DA CAVALLETTO.....	79
FORMA E PARTI DEL DIPINTO	
TECNICA DEL COLORIRE	81
SOGGETTO DEL DIPINTO	90
FASI PREPARATORIE E DERIVATI DEL DI-	
PINTO.....	109
LA CORNICE.....	114

CAPO IV

LA SCULTURA	122

CAPO V

LA GRAFICA.....	129
IL DISEGNO	129
L'INCISIONE.....	132

CAPO VI

LE ARTI COSIDETTE MINORI

OVVERO ARTI APPLICATE	137
L'ARAZZO	138
IL LEGNO	140
L'OREFICERIA	143
GLI AVORI	153
LA GLITTICA	154
LA NUMISMATICA	155
La moneta.	155
La medaglia.....	156
Il sigillo.....	156
LE ARMI	157
LE ARTI FITTILI (CERAMICA E PORCEL- LANA)	160
IL VETRO	164
LE STOFFE	167

APPENDICE	
I NOMI DEGLI ARTISTI	176
SEZIONE SECONDA	
PANORAMA DELLA STORIA	
DELL'ARTE ITALIANA	179
L'ARTE PALEOCRISTIANA E LA BIZANTINA	
.....	180
L'ARTE ROMANICA	185
L'ARTE GOTICA.....	197
IL RINASCIMENTO	213
IL BAROCCO	275
IL NEOCLASSICISMO.....	299
LE ARTI APPLICATE	306
L'OTTOCENTO.....	331
L'ARTE CONTEMPORANEA	344
SEZIONE TERZA	
BIBLIOGRAFIA	357
PARTE I: BIBLIOGRAFIA GENERALE.	360

CAPO I

LE BIBLIOGRAFIE	360

CAPO II

LE FONTI DELLA STORIA DELL'ARTE	369

A) I TRATTATI.....	369

B) GLI EPISTOLARI – GLI INVENTARI – GLI STATUTI	375

C) LA LETTERATURA REGIONALE	377

GUIDE GENERALI.....	378

VENETO.....	378

LOMBARDIA	382

PIEMONTE	384

LIGURIA.....	386

EMILIA E ROMAGNA.....	386

TOSCANA	389

UMBRIA	392

MARCHE.....	394

LAZIO.....	396

ITALIA MERIDIONALE	397
SICILIA.....	399
SARDEGNA	400
CORSICA.....	401
DALMAZIA	401
Appendice	
LE «COLLANE»	401
CAPO III	
LA STORIA DELL'ARTE	404
A) OPERE DI CARATTERE GENERALE	
.....	404
B) MONOGRAFIE PER SINGOLI PERIODI	
.....	416
C) MONOGRAFIE PER SINGOLE RE-	
GIONI	420
COLLEZIONE DI MONOGRAFIE ILLU-	
STRANTI L'OPERA DEL GENIO ITALIANO	
ALL'ESTERO	

SERIE «GLI ARTISTI ITALIANI ALL'ESTERO».....	420
CAPO IV	
L'ESTETICA E LA STORIA DELLA CRITICA	421
CAPO V	
L'ICONOGRAFIA.....	423
CAPO VI	
I DIZIONARI	427
CAPO VII	
LA TECNICA.....	430
CAPO VIII	
I PERIODICI	442
CAPO IX	
IL RESTAURO	449
PARTE II: BIBLIOGRAFIA PARTICOLARE DELLE SINGOLE ARTI	
CAPO I	

L'ARCHITETTURA	456
CAPO II	
LA SCULTURA	462
CAPO III	
LA PITTURA	465
CAPO IV	
LA MINIATURA	471
CAPO V	
LA GRAFICA	472
CAPO VI	
LE ARTI APPLICATE	476
PARTE III: BIBLIOGRAFIA SOMMARIA DEI	
CAPISCUOLA ITALIANI	492
ARCHITETTI	496
SCULTORI	498
PITTORI	501
PARTE IV: SCHEMA DI BIBLIOGRAFIA	
DELL'ARTE EUROPEA	513

FRANCIA.....	514
FIANDRE	518
OLANDA.....	520
GERMANIA	522
INGHILTERRA.....	523
SPAGNA.....	524
RUSSIA	526
NORD AMERICA.....	526
SEZIONE QUARTA.	
IL PATRIMONIO ARTISTICO	531
AVVERTENZA	533
PARTE I	
CENNI SULL'EREDITÀ CLASSICA.....	535
I MUSEI	535
LE VESTIGIA MONUMENTALI	561
LA GRECIA	561
LA MAGNA GRECIA	565
LA SICILIA.....	570

L'ETRURIA	571
ROMA.....	573

PARTE II

LE COLLEZIONI PUBBLICHE E I PRINCIPALI

MONUMENTI DELL'ARTE ITALIANA...589

A) ALL'ESTERO 589

GRAN BRETAGNA.....590

FRANCIA.....606

GERMANIA 619

AUSTRIA.....630

SPAGNA.....636

BELGIO 642

OLANDA.....643

UNGHERIA 645

RUSSIA.....647

AMERICA DEL NORD 650

B) IN ITALIA.....663

ALESSANDRIA 663

AMALFI	664
ANAGNI.....	664
ANCONA	665
ANDRIA.....	667
AOSTA.....	668
AQUILA	669
AQUILEJA	671
AREZZO	677
ASCIANO	678
ASCOLI PICENO	679
ASSISI	680
BARI	683
BASSANO DEL GRAPPA	684
BELLUNO.....	684
BENEVENTO	685
BERGAMO	686
BOLOGNA.....	688
BOLZANO	695

BRESCIA.....	695
BUONCONVENTO.....	697
CAGLIARI.....	697
CAMERINO	698
CAPODISTRIA.....	698
CAPUA	699
CASSINO	701
CASTELFRANCO VENETO	702
CASTIGLIONE A CASAURIA.....	703
CASTIGLIONE FIORENTINO	705
CASTIGLIONE OLONA.....	710
CATANIA	711
CITTÀ DI CASTELLO.....	711
CIVIDALE	712
CODIGORO	713
COMO	714
CORTONA.....	717
CREMONA	717

EMPOLI.....	719
FABRIANO	719
FAENZA	720
FANO.....	721
FERMO	721
FERRARA	722
FIESOLE	724
FIRENZE	725
FIESOLE	765
FOLIGNO	766
FORLÌ.....	766
GAETA.....	767
GANDINO.....	768
GENOVA	768
GROSSETO	772
GROTTAFERRATA	772
GUALDO TADINO.....	773
GUBBIO	773

JESI.....	774
LIVORNO	774
LODI	775
LORETO.....	776
LOVERE	777
LUCCA	778
MACERATA	780
MANTOVA.....	780
MASSA MARITTIMA	785
MATELICA.....	785
MESSINA	790
MILANO.....	790
MODENA.....	814
MONREALE	817
MONTALCINO	819
MONTEFALCO.....	820
MONTEPULCIANO	820
MONZA	820

NAPOLI	823
NARNI	833
NOVARA.....	833
ORVIETO	834
PADOVA.....	836
PALERMO	843
PARENZO	848
PARMA.....	849
PAVIA	855
PERUGIA	857
PESARO	862
PIACENZA	863
PIENZA	865
PISA	866
PISTOIA	874
POSSAGNO.....	875
PRATO	876
PRIVERNO.....	878

RAVENNA	879
RECANATI.....	886
REGGIO EMILIA	886
RIETI	887
RIMINI	887
ROMA.....	893
GROTTAFERRATA (ROMA)	928
ROVIGO	928
SALERNO	929
SAN GIMIGNANO.....	930
SANSEPOLCRO	932
SAN SEVERINO	932
SARONNO	933
SASSARI.....	934
SIENA.....	935
SIRACUSA	944
SORRENTO	945
SPOLETO.....	945

SUBIACO	946
SULMONA.....	948
TERNI.....	949
TODI	949
TORINO.....	950
TRAPANI	955
TREVI.....	955
TRENTO.....	955
TREVISO.....	958
TRIESTE	958
UDINE	960
URBINO	961
VARALLO	963
VENEZIA	964
VERCELLI	994
VERONA	995
VICENZA.....	999
VITERBO.....	1001

VOLTERRA	1002
LA CITTÀ DEL VATICANO	1002
LA DALMAZIA	1017
PARTE III	
I CIMELI DELLA MINIATURA NELLE BIBLIOTECHE.....	1021
PARTE IV	
LE VILLE E I GIARDINI	1034
APPENDICE	
ISTITUZIONI CULTURALI DI SUSSIDIO ALLO STUDIO DELL'ARTE	1060
ALL'ESTERO	1060
IN ITALIA	1064
SEZIONE QUINTA	
IL METODO	1078
L'IDENTIFICAZIONE DELL'OPERA D'ARTE	1078
Il documento.....	1079

La firma.....	1081
Lo stile.	1083
LA VALUTAZIONE DELL'OPERA D'ARTE	1098
LA STORIOGRAFIA ARTISTICA	1125
SEZIONE SESTA	
LA TUTELA DEL PATRIMONIO ARTISTICO	1138
PARTE I	
LA TUTELA TECNICA: ELEMENTI DEL RE-	
STAURO	1139
MONUMENTI	1140
SCULTURE	1152
PITTURE	1156
Affreschi.....	1157
Pitture su tavola.....	1161
PARTE II	
LA TUTELA GIURIDICA:	
PRINCIPII DELLA LEGISLAZIONE VIGENTE	
.....	1187

PARTE III	
LA TUTELA AMMINISTRATIVA:	
ORDINAMENTO DEGLI UFFICI	1212
INDICI PARTICOLARI.....	1221
I.	
INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI	1222
II.	
INDICE DEI TERMINI TECNICI	1233
III.	
INDICE DEI LUOGHI.....	1253
IV.	
INDICE DEGLI ARTISTI, OPERE, COSE, ECC.	1290

ETTORE MODIGLIANI

MENTORE

GUIDA ALLO STUDIO
DELL'ARTE ITALIANA

Con 128 tavole in rotocalco
e 5 grafici

SECONDA EDIZIONE

*A MIA MOGLIE
CHE SEPPE
SOFFRIRE E TACERE
CON ME*

UN CHIARIMENTO

È mio obbligo premettere alcune parole per chi abbia posato gli occhi sul frontispizio di questo libro e ricordi la paternità dell'edizione originale.

Per avere urtato, nell'esercizio del mio dovere, il cosiddetto «Quadrumviro della Rivoluzione» Conte Cesare Maria De Vecchi di Val Cismon allorché era Ambasciatore d'Italia presso la Santa Sede, fui, per rappresaglia, facilitata anche dal mio reciso rifiuto di iscrizione al Partito fascista, allontanato da Milano nei primi del 1935 appena colui ebbe raggiunta la carica di Ministro dell'Istruzione. Avevo tenuto per ventisette anni la Direzione di Brera e la Soprintendenza artistica della Lombardia, che mi ero guadagnato per concorso, e fui relegato a L'Aquila.

Dovetti per motivi famigliari recarmi là solo, e in quella cittadina restai per quattro anni come al confino, senza il consenso nè di muovermi nè di lavorare poichè ogni proposta di opere a pró dell'interessantissima e trascurata regione mi era regolarmente respinta.

In quell'amara solitudine, pur un poco confortata dalla comprensione di qualche caro spirito di quella buona terra e dalle memori voci di solidarietà che mi giungevano da Milano, mi sorse l'idea della compilazione di questo libro, e con l'aiuto della Dott. Fernanda Wittgens, ispettrice a Brera, che mi forniva continuamente da quassù i mezzi di lavoro onde ero interamente privo a L'Aquila, lo condussi a termine nel 1939. Ma infieriva in quell'anno la campagna razziale così che, espulso dall'Amministrazione pubblica delle Belle Arti e tornato a Milano, io mi trovai, con

l'editore, di fronte all'impossibilità di stampare e diffondere il volume che pure era già quasi tutto pronto e nella composizione tipografica e nel corredo illustrativo.

Appunto in quel momento, per sottrarre a un grave e ingiusto danno l'editore e, più, per alleviare a me la pena del nuovo colpo, si fece innanzi la Wittgens offrendo il suo nome – ch'era di studiosa valente e di scrittrice già nota – alla pubblicazione. Fu vana ogni mia preghiera di accogliere il mio rifiuto, per la responsabilità morale cui andavo incontro, ben essendo a cognizione che la Wittgens, funzionario dello Stato, rischiava, almeno, il suo posto, cioè il pane, e presentando che il fatto avrebbe un giorno potuto essere – se noto, e miracolosamente non fu – la scia atta a condurre la Polizia a conoscenza dell'attività politica e umanitaria clandestina

ch'ella svolgeva e che la condusse qualche anno dopo dinanzi al Tribunale Speciale e al carcere. Accettammo, l'editore e io, il segreto sacrificio, pur profondamente rammaricati che, col suo gesto generoso, ella non solo si chiudesse la strada, per ovvie ragioni, a partecipare più a concorsi per titoli ai pubblici uffici, ma fosse costretta a subire un disagio assai penoso per una figura della sua statura spirituale: quello di dover accettare qualche eventuale elogio pubblico e privato per un'opera – modesta quanto si vuole – che non le apparteneva.

Ristabilita in questa ristampa la verità, esprimo a Fernanda Wittgens la mia profonda riconoscenza, persuaso che questa sia per essere forse condivisa da ogni partecipe alla repubblica delle lettere, poichè il nome di lei è scritto in oro

nel gran libro della fraternità artistica e della solidarietà umana.

ETTORE MODIGLIANI

PREFAZIONE ALLA PRIMA EDIZIONE

Trae ispirazione questo volume dal ricordo di un aureo libro di Guido Mazzoni che si suol consigliare dagli insegnanti agli studenti al principio dei corsi universitari di Filologia romanza. Quel fortunato volumetto porta il titolo modesto di «Avviamento allo studio critico delle Lettere italiane»; ma, più ancora che una guida sicura, è una piccola miniera di conoscenze indispensabili, un compagno fedele cui non di rado si ricorre al sorgere di un quesito, desiderosi di una pronta risposta.

Ora, senza pretesa alcuna di emulare l'opera del critico illustre, ci si è chiesto se qualcosa di simile non dovesse e non potesse esser fatto, o tentato, per agevolare il compito dei giovani e

quello degli insegnanti all'inizio degli studi di storia dell'arte, sia nel Liceo, sia nell'Università se qui si giunga ancora digiuni dell'argomento.

Né si vuole tacere che stimolo a compilare queste pagine venne dall'aver raccolto sì sovente sulle labbra del pubblico giovanile – e nelle scuole e nei musei e nelle biblioteche e nei salotti – così coloriti spropositi da far sentire più acuto il desiderio di illuminare un poco certi sostrati della cultura, o, almeno, di rispondere preventivamente a domande che, nelle nature più disinvoltate e più sicure, arrivano a svilupparsi nella crisalide dello sproposito, nelle altre, più timide, restano alla larva del punto interrogativo.

Che cos'è una «predella»? E l'«iconostasi»? E l'«imprimitura»? Che cos'è, o che cos'era, il «South Kensington»? Chi era Lermolieff o l'Anonimo Morelliano? E Cavalcaselle, o Berenson

(Carneadi....). Dove stanno la «Bella Giardiniera» e la «Madonna della melagrana»? Che cos'è la «Pala d'Oro» o la «Camera degli Sposi»? il «Codice Atlantico» o l'«Escorial»? («Mi confondo sempre – diceva uno – tra Escorial e Ermitage....»). Che significa «Montecassino»? Che mai è la «Glittica»? E che vuol dire la «Scuola del Santo» – il «Santo», puramente e semplicemente –? Dove si possono trovare notizie sugli avorî medioevali o su i pittori dell'Ottocento? Come si «guarisce» un quadro malato? E come è mai possibile «trasportare» una pittura da una tela su un'altra tela? E l'«Assunta» di Tiziano potrebbe essere venduta al Comune di Venezia? E il bel ritratto della bisnonna, dipinto dal Piccio, potrebbe essere mandato all'estero?....

Sono, come si vede, interrogativi di ogni genere – anche di un campo estraneo, ma affine

alla storia dell'arte – ai quali non tutti possono affermare, con la mano sulla coscienza, di saper rispondere. Eppure si tratta dell'abbicci. Comunque, accadesse pur di riuscirvi, ci si potrebbe sempre imbattere in altri interrogativi dinanzi ai quali, fossero anche di classe un poco più elevata, nessuna persona che aspirasse ad essere considerata di qualche cultura nella vita sociale, potrebbe restare, senza disdoro, a bocca aperta.

D'altra parte, se tutti lamentiamo che il così detto gran pubblico si accosti poco alle arti figurative e che una immensa fonte di godimenti spirituali gli resti preclusa perché non sa capire sentire e gustare una pittura o una scultura mentre può, invece, d'acchito, capire sentire e gustare, ad esempio, la musica, bisogna pure che a quel gran pubblico siano forniti sommarî dati fondamentali che permettano di orientarsi nel regno

dell'arte, considerato nello spazio e nel tempo, e sui quali potrà poi svolgersi con successo lo studio critico-estetico nel senso più moderno.

Ma è bene intendersi: non si vuol gabellare questo libro quale una speciale Enciclopedia; non conterrà indicazioni ed elenchi completi nei domini sconfinati dell'arte italiana; non sarà il toccasana per ogni dubbio delle conoscenze «in fieri»; e talora provocherà forse il dispetto per il fatto di restar muto ad una richiesta; insomma potrà, da qualche facile censore, essere ripreso meno per il suo contenuto e più per le sue necessarie esclusioni; ma si sappia che quelle esclusioni furono meditate e volute, né si dimentichi ch'esso non vuol parere più di quanto sia, promettere più di quanto mantenga, e mira soltanto a dare i primi rudimenti, a fornire, diciamo, i primi «ferri del mestiere». Se nondimeno questo *Mèntore*,

che condurrà per mano chi si accinge a seguire le vie di tali studî, sino a che potrà percorrere il cammino da solo e penetrare profondamente nella vita dell'arte, sia per riuscire di qualche utilità, chi lo stese avrà della sua umile, ma non lieve, fatica – perchè fatica non lieve è il sintetizzare e il graduare i valori – la più ambita ricompensa. Non potesse averla, gli resterà sempre la persuasione di aver tentato un'opera buona.

L'A.

SEZIONE PRIMA
NOZIONI GENERALI
NOMENCLATURA TECNICA

CAPO I

PRELIMINARE STORICO

Gli studî dell'arte, in senso generalissimo, corrispondono a due grandi cicli storici: l'antico e il cristiano, divisi convenzionalmente da un evento che segna la separazione di due civiltà: la caduta dell'Impero Romano d'occidente (476 d. C.). Il primo comprende quella che comunemente si suole chiamare l'*Archeologia*; il secondo, la *Storia dell'arte medioevale e moderna*.

L'*Archeologia*, nei suoi inizi, si confonde con la *Paleoetnologia*, con la *Preistoria*, e risale alle origini stesse dell'umanità, indagando le prime manifestazioni dell'attività umana che trascendono la pura manualità, ricercando i primi segni di un sentimento estetico che esula dalle necessità materiali della vita.

Dal periodo quaternario che si chiuse circa 10.000 anni a. C. all'età storica, i rudimentali documenti artistici si ritrovano più frequenti nell'Europa occidentale e settentrionale e consistono in asce di pietra abilmente scheggiate, in incisioni e pitture raffiguranti animali sulle pareti delle caverne che servivano di abitazione all'uomo primitivo, in grandiose costruzioni di tombe a camera («dolmen») e di tombe distinte da obelischi («menhir») a massi ciclopici.

Nell'età storica (4000 a. C.) l'*Egitto* (ove già nella seconda età della pietra fioriva una ricca arte decorativa) e la *Mesopotamia* sono alla testa della civiltà artistica umana.

Ai quattro grandi periodi storici dell'Egitto: l'*Antico Impero* (3238-2239 a. C.), il *Medio Impero* (2238-1575 a. C.), il *Nuovo Impero* (1571-663 a. C.), infine il *Basso Impero* che comprende anche

il periodo del dominio persiano e che, chiudendosi nel 332 a. C. con la definitiva conquista di Alessandro il Macedone, segna il tramonto della secolare civiltà egizia, corrispondono fasi artistiche differenziate stilisticamente, eppure rivelanti un'unità di concezione spirituale ed il tenace perpetuarsi della tradizione.

Nell'architettura trionfa la costruzione in pietra di templi di amplissime proporzioni con sale a giganteschi colonnati, e di tombe tra cui tipiche le geometriche Piramidi. La scultura assolve il compito di divinizzare i Faraoni nei colossi statuari e di illustrarne le gesta storiche nei bassorilievi, ma discende anche alla figurazione della vita quotidiana in specie sulle pareti delle tombe, e mostra allora, come la pittura – che è una rapida notazione di forme di profilo colorate a vivi tratti senza chiaroscuro – una grande vivacità aneddotica,

mentre il fasto dell'Impero faraonico si rispecchia nelle arti decorative fiorentissime, che dovevano trasmettere molte forme, e particolarmente nell'oreficeria, alle più tarde civiltà artistiche.

Dal quarto millennio a. C. fiorisce nelle valli dell'Eufrate e del Tigri la forma più antica ed antica di arte mesopotamica: l'*Arte Babilonese* o *Sumera* di cui restano documenti, in prevalenza scultorei, caratterizzati dalla contemporaneità di figurazioni rituali stilizzatissime e di motivi animaleschi informati ad un principio sino violento di realismo.

Questo principio artistico rivive nell'*Arte Assira* (2500-606 a. C.), nei bassorilievi alabastrini dei palazzi reali di Ninive; e tale arte con le sue conquiste architettoniche, con le sue forme plastiche e decorative, esercitò una profonda influenza su tutta l'Asia Minore e formò il sostrato dell'*Arte*

Persiana che nei due secoli del suo svolgimento (550-330 a. C.) vi intessè elementi artistici dedotti dalle colonie greche dell'Asia Minore.

L'Oriente vede poi fiorire, dal tempo di Alessandro Magno al Medioevo cristiano, l'*Arte Indiana* cui segue l'*Arte Cinese*; ma, prescindendo da questi tardi cicli che per la loro cronologia e per i loro rapporti con l'Ellenismo presentano ancora oggi una serie di questioni controverse, si deve affermare che il maggior centro della civiltà artistica umana è il bacino del Mediterraneo.

Quivi, circa dal 2500 al 1000 a. C., si svolge in Creta prima, poi nelle capitali dell'Argolide, l'*Arte Cretese-micenea*, creatrice a Cnosso, a Festo. a Micene, a Tirinto di immensi palazzi principeschi, ornati da fastose pitture parietali, e di un'arte decorativa che, in ispecie nelle opere a sbalzo in

oro e in argento, è tra le maggiori affermazioni artistiche dell'umanità in tale campo. Chiuso questo periodo, e mentre l'*Arte orientalizzante* è diffusa dagli industri Fenici nel bacino del Mediterraneo, sorge la grande luce dell'arte greca che dominerà il mondo.

* * *

S'inizia in Grecia, circa il 1000 a. C., il così detto *Medioevo Ellenico*: una lunga fase di oscura elaborazione artistica che dura sino al 700 a. C. Succedono i due periodi centrali dell'*Arcaismo*: la fase ionica (700-550) e la fase ionico-attica (550-480), cui dobbiamo la piena affermazione dell'arte greca nell'architettura e nella scultura.

La maggior creazione dell'architettura arcaica è il tempio, di cui esemplari stupendi, d'ordine dorico, esistono nel Peloponneso, in Sicilia, nella Magna Grecia (Tempio di Hera in Olympia, «Basilica» di Pesto), laddove l'ordine ionico si afferma in Asia Minore («Heraion» di Samo, «Artemision» di Efeso).

Anche nella scultura arcaica si distingue il rilievo della scuola peloponnesiaca, o dorica, preoccupato del volume e del risalto delle forme, dal rilievo della scuola dell'Asia Minore e delle isole, o ionica, che ricerca la grazia del modellato, il ritmo dei gesti, gli effetti decorativi del panneggio; la plastica arcaica è riassunta poi nei marmi della scuola di Egina (Monaco, Glittoteca) in cui si affermano lo studio appassionato della struttura corporea, la precisa volontà di conquistare il movimento e la realtà della vita fisica,

mentre sentimenti e passioni formano ancora per l'artista un mondo inesplorato. Contemporaneamente nel secolo VI la ceramica, gloria dell'Attica, ha le sue maggiori creazioni nella tecnica delle figure nere su campo rosso (vaso François del Museo Archeologico di Firenze); sullo scorcio del secolo, essa attua una innovazione che le permette più raffinate creazioni pittoriche facendo campeggiare le figure rosse, avvivate da lumeggiature o da graffiti, sul fondo nero.

Una brevissima fase detta dell'*Arcaismo maturo* (480-450 a. C.) in cui appare il primo dei grandi scultori greci, Mirone, annuncia, specialmente con i frontoni del tempio di Zeus in Olimpia, la gloria dell'arte classica.

Nel suo primo periodo (450-400 a. C.) questa rivela, nella misura più alta che l'arte abbia mai dato al mondo, la sua natura idealistica nelle

sculture di Fidria che cingevano il maggior tempio dorico greco, il Partenone (gruppi statuarî dei frontoni nel Museo Britannico di Londra), eretto sull'Acropoli, per trasformarla, con i templi ionici di Athena Nike e dell'Eretteo, in un santuario della religione e dell'arte greca, secondo il volere di Pericle.

All'arte di Fidria e del contemporaneo Policleteo, vanto della scuola argiva, che divinizzano la forma umana nelle proporzioni sublimi e negli atteggiamenti di olimpica maestà, reagisce il *secondo periodo classico* (IV sec. a. C.), impersonato da Scopas, da Prassitele, da Lisippo: il primo, che introduce nell'arte l'espressione di un'accesa e tragica passionalità (teste del tempio di Athena Alea in Tegea, mausoleo di Alicarnasso); il secondo, che fa materia della creazione artistica la umana bellezza delle forme, e col

gioco chiaroscurale dà alla superficie marmorea l'illusione della carne (l'«Hermes» al Museo di Olimpia); il terzo, che crea le slanciate proporzioni dell'atleta detto l'Apoxyòmenos (Museo Vaticano) còlto in un elastico movimento che con nuova verità si propaga nello spazio.

Grandi nomi di pittori accompagnano, in questi due periodi classici, gli scultori: Polignoto di Taso, Zeusi, Parrasio, Apelle, Protogene, ma, scomparse le loro opere, essi restano soltanto come nomi nella storia greca e, sola, la decorazione vascolare è giunta a noi a dar prova dell'evoluzione stilistica della pittura.

Con le conquiste asiatiche di Alessandro Magno, e specialmente col sorgere e fiorire di grandi monarchie orientali dalle rovine dell'Impero Macedone si manifesta il grandioso fenomeno storico dell'incontro del mondo greco con il mondo

asiatico, che genera una nuova civiltà: l'*Ellenismo*. La fusione del puro intellettualismo greco e della fantasia orientale caratterizza l'*Arte Ellenistica* che domina dal secolo III al I a. C. in Oriente, pènetra, anche con la conquista romana, in Occidente e finisce per costituire, e là e qua, uno degli elementi fondamentali dell'arte cristiana.

Nell'architettura si assiste al trionfo dell'ordine corinzio su i due più antichi e all'elaborazione di nuovi tipi di edificî e di complesse organizzazioni urbane. Nel rilievo, il campo della rappresentazione è ampliato col paesaggio; nella statuaria, si predilige la schietta figurazione di ogni aspetto del vero, sia pure volgare e deforme; e il tono della creazione plastica è dato non dalla bellezza ma dal carattere che i massimi scultori ellenistici formanti la scuola di Pergamo esaltano sino alla

violenza nel grandioso altare dedicato da Eumene II sulla rocca della città (Museo di Berlino).

Specialmente nei due centri, di Pergamo e di Alessandria d'Egitto, fiorisce la pittura ellenistica nella doppia forma del mosaico e dell'affresco, o encausto, elaborando il particolare «stile compendiario», preludio di ogni «impressionismo», che meno descrive la forma nei suoi tratti lineari-stici, e più la suggerisce con rapidi colpi di pennello, con macchie di colore e contrasti d'ombra e luce risolti poi in unità dall'occhio di chi guarda a distanza: tecnica sintetica che, con la suggestiva rappresentazione dello spazio e degli sfondi di paesaggio, rivela l'accentuata ricerca di effetti pittoreschi o «pittoricismo», carattere stilistico essenziale dell'arte ellenistica (es. il mosaico con la battaglia d'Isso nel Museo Nazionale di Napoli).

Esso è portato alle ultime conseguenze nella pittura romana di cui esempî cospicui sono la decorazione della casa di Livia sul Palatino, le scene dell'Odissea ritrovate in case dell'Esquilino e le pitture di Pompei (casa dei Vettii, villa dei «Misteri»).

Anche l'oreficeria ellenistica, preziosa per gli effetti decorativi ottenuti con rara virtuosità tecnica, è rivelazione offerta dai tesori dissepolti in Pompei e nelle vicinanze (il tesoro di Boscoreale al Louvre, e quello della casa del Menandro al Museo Nazionale di Napoli).

* * *

L'arte greca in due sue fasi, l'arcaica e l'ellenistica, forma il presupposto della *scultura* e *pittura Etrusca* che fioriscono dal sec. VI al II a. C., salvo

una misteriosa lacuna che corrisponde al periodo classico fidiaco.

Non ostante tale innegabile relazione con la Grecia, la scultura e la pittura etrusca hanno una tipica fisionomia risultante dall'accentuazione del carattere, e si risolvono in una negazione dell'idealismo greco nelle opere più caratteristiche: l'«Apollo» e l'«Ermete» di Vei, i sarcofagi di Caere (Roma, Museo di Villa Giulia), il bronzo dell'«Arringatore» (Firenze, Museo Archeologico), le pitture degli ipogei di Tarquinia, di Orvieto (Volsinii), di Chiusi, di Vulci. Ma l'affermazione più originale dell'arte etrusca è l'architettura che, nelle costruzioni funerarie e in quelle civili (necropoli d'Orvieto e di Cerveteri, mura e arco di Volterra, porta Marzia di Perugia) esperimenta sistemi e tecniche costruttive di cui sarà erede l'architettura romana.

L'architettura è, sino dal tempo di Silla, la forma tipica dell'*Arte Romana*. E mentre nella pittura e nelle arti decorative (mosaico, stucchi, vasellame prezioso, gemme e cammei) tiene il campo una corrente artistica che fonde elementi romani con il pittoresco senso ellenistico, detta appunto *stile decorativo greco-romano*, e di cui le più pregevoli creazioni sono a Pompei; mentre, nella scultura, la statuaria, in gran parte formata da copie di famosi esemplari greci (ove se ne eccettuino i vigorosi e realistici ritratti), si distingue nettamente dal rilievo, in cui invece si afferma originalmente il senso storico del popolo di Roma – l'architettura è totalmente e grandiosamente romana; creò il campo della vita storica di Roma: i Fori con i loro templi, con le basiliche civili per l'amministrazione

della giustizia, con i loro monumenti onorarî; elevò sul Palatino i più alti segni della potenza imperiale; diffuse per ogni terra dell'Impero archi trionfali, acquedotti, ponti, terme; fu l'espressione viva e tangibile della volontà e della forza di Roma.

In quattro periodi si suole dividere la grande arte romana, e ognuno ha lasciato tracce imperiture: l'*Età Giulia Claudia* (48 a. C. – 68 d. C.), che con Cesare dà un aspetto monumentale al Foro, con Augusto crea sul Palatino la Domus imperiale, costruisce templi come il Pantheon, teatri come quello di Marcello e un capolavoro scultoreo come l'Ara Pacis Augustae in Campo Marzio; l'*Età Flavia* (69-96 d. C.) con le due massime creazioni, architettonica e sculturale: il Colosseo e i rilievi dell'arco di Tito; il *terzo e il quarto Periodo* da Nerva a Commodo (96-193 d. C.) e da

Severo a Costantino (194-337 d. C.) che segnano il supremo svolgimento dell'architettura in forme sempre più maestose e pittoresche (il riedificato Pantheon, il mausoleo di Adriano, il fòro di Traiano, i monumenti di Leptis Magna, con sistemi architettonici che si ripeteranno, un secolo dopo, nel palazzo di Diocleziano a Spalato, le terme di Caracalla, prodigiose per strutture di archi e cupole, la basilica di Massenzio veramente trionfale nello slancio delle sue gigantesche vòlte).

Di pari passo non va la scultura che, toccato il vertice al tempo di Traiano nell'immensa spirale della famosa colonna con gli episodî delle guerre daciche illustrate con perfetto equilibrio stilistico tra la figura e lo sfondo, va a poco a poco stilizzandosi in una primitività di forma (arco di Costantino), in una convenzionalità di espressioni in

cui è già un sentore dei caratteri di astrazione dovuti al misticismo cristiano.

* * *

Il Cristianesimo, come già si accennò, è l'elemento rinnovatore, da cui trae origine l'arte medioevale e moderna; e poiché da secoli prima del suo trionfo (Editti di Costantino: 313 d. C. – e di Teodosio: 380 d. C.), esso è una forza viva e operante nell'intimo del mondo romano e pagano, l'inizio della nuova storia artistica non coincide con la caduta dell'Impero romano bensì con gli albori del Cristianesimo. E Romanità e Cristianesimo già nel periodo paleocristiano (secc. I-IV) si sovrappongono, si compenetrano, si confondono in un amalgama di rappresentazioni reali e simboliche che è di profondo significato e del più alto interesse nello studio della storia dell'arte. La

separazione dell'arte cristiana, trionfante dopo l'Editto di Teodosio, dalla Romanità soffocata ma non spenta – così che, qualche secolo più tardi, tornerà ad alimentare la civiltà italiana – si compie con quel grande movimento artistico ricco di succhi orientali che, elaborato a Bisanzio, troverà in Italia nei secc. V-VII il suo primo centro a Ravenna: l'*Arte Bizantina*. Essa non si esaurisce, tuttavia, in tale ciclo, e lungo tutto il Medioevo continua ad affermare la sua tenace vitalità per culminare in una seconda rigogliosa fioritura, in specie a Venezia e in Sicilia, nei secc. XI-XII.

Nuove trame vengono ad innestarsi nel corso dei secoli all'ordito dell'arte italiana; le forme *barbariche* arricchiscono l'oreficeria; le *carolingie*, lo sbalzo in metallo, la miniatura e gli avorî; le *arabe*, l'architettura. Fondamentale resta, però,

l'eredità classica che riaffiora potente nella vigorosa creazione dell'*Arte Romanica*, espressa nell'architettura e nella scultura dal Mille sino alla metà del secolo XIII, allorché l'*Arte Gotica*, sorta nel centro della Francia e lentamente diffusa in Italia, assume il dominio, pur contrastata dalla tenace tradizione classica. Ma questa prevale, e dopo un secolo e mezzo, all'alba del Quattrocento, trova nella rinnovata cultura dell'Umanesimo l'ambiente adatto alla sua più solenne affermazione. Ed ecco il prodigioso fenomeno artistico del *Rinascimento* nelle due fasi: Quattrocentesca (o del primo Rinascimento), Cinquecentesca (o del secondo Rinascimento), coronata, quest'ultima, dai grandi genî nazionali.

Ma fatalmente l'opera del genio suscita l'imitazione; ed ecco l'arte della seconda metà del sec.

XVI declinare nel *Manierismo*. Reagisce nel Seicento il *Barocco*, che dà nuovamente carattere unitario alle tre grandi arti, e va gradatamente affinandosi, in ispecie nelle sue espressioni decorative, finché si trasforma nelle grazie del settecentesco *Rococò*.

Un intellettuale e programmatico ritorno all'antico genera, alla fine dello stesso secolo, il *Neoclassicismo* che, d'effimera vita, è sopraffatto nel primo trentennio dell'Ottocento dal movimento romantico. Col *Romanticismo* s'inizia la prima fase dell'*Arte moderna*, che giunge sino alle soglie del secolo ventesimo ove ha inizio l'*Arte contemporanea*.

Allo studio dell'immenso ciclo d'arte che si svolge in Italia dall'apparire del Cristianesimo ai giorni nostri, e del quale sarà dato un sintetico

panorama nella II Sezione, vuole particolarmente avviare questo volume.

CAPO II

***L'ARCHITETTURA*¹**

Gli Ordini greci.

L'architettura greca e la romana compongono l'architettura classica che, mentre portò alle massime espressioni le esperienze costruttive delle più antiche civiltà, e particolarmente il sistema rettilineo (architratato) dell'architettura egizia e quello curvilineo elaborato nell'Assiria, gettò i fondamenti di ogni futura evoluzione: ad essa occorre quindi risalire anche nella più schematica trattazione di questa materia.

¹V. Grafici I, II e III.

La massima creazione architettonica greca è l'*Ordine* cioè un sistema, una successione armonica di elementi, ciascuno con una propria forma e funzione come le membra del corpo umano, e che si chiamano appunto, per parallelismo, *membrature*. La *colonna*, coronata dal *capitello*, e la *trabeazione* sono le membrature fondamentali dell'Ordine, l'una *portante*, l'altra *portata*, e le loro diverse caratteristiche determinano i due Ordini originari: il *dorico* e lo *ionico* dal quale derivarono il *corinzio* e poi il *composito*, tarda «composizione» dell'architettura romana. Altri membri minori dell'Ordine, rinforzo e varietà dei maggiori, si dicono *modanature* di cui le principali sono: la *gola dritta*, la *gola rovescia*, il *listello*, il *guscio*, il *toro*, la *scozia*. Le modanature possono essere ornate con intagli, e son da citare, tra i più usati,

gli *ovoli*, i *dentelli*, le *fusarole* alternate con *perle*, le *palmette*, le *greche*, le *trecce*, ecc.

Nell'*Ordine dorico* la colonna erge da terra il suo *fusto* cilindrico (inciso con scanalature a spigolo acuto generalmente in numero di venti) senza *base*, direttamente dal piano formato da gradoni di pietra e detto *stilòbate*, e, salendo verso l'alto, si restringe, cioè *si rastrema* (più accentuatamente nel periodo maturo). Nella parte mediana della colonna si nota un rigonfiamento detto *èntasi*, più sensibile nel periodo arcaico. Il *capitello* è formato da tre *listelli*, da una modanatura curva detta *echino* e da una lastra quadrata detta *àbaco*. Sui capitelli poggia la *trabeazione* costituita da tre membrature: in basso, l'*architrave* liscia; nel centro, il *fregio* scompartito in tavolette aggettanti rettangolari solcate da tre incisioni verticali (dove il nome di *triglifi*) e in lastre

quadrate dette *mètope*, o lisce o ornate con bassorilievi; al sommo, la *cornice* o cimasa, col *gocciolatoio* per lo scolo delle acque. La parte sottostante, o *sottocornice*, si arricchiva, in corrispondenza dei triglifi e delle metope, di elementi aggettanti (*mútoli* o *modiglioni*), in forma di bassissime mensole con ornamenti, a cono o a piramide tronca, detti *gocce*, e le «gocce» si ritrovano anche al sommo dell'architrave in corrispondenza della base dei triglifi.

L'Ordine dorico fu definito l'ordine nazionale greco perché formò tra il sec. VII e il VI a. C. i più antichi templi nella penisola Egea e nelle colonie greche della Sicilia e dell'Italia meridionale specialmente in Pesto. Il tempio greco è formato dalla *cella* (naos) del Dio, aula rettangolare rivolta ad oriente, talora divisa in *navate* da file di colonne, preceduta da un vestibolo (*prònao*) che

poteva ripetersi nella parte occidentale. Nella forma più comune (*tempio periptero*) il colonnato si sviluppa su tutti i lati del rettangolo avvolgendo completamente la cella (*peribolo* o *peristilio*). Sulle due facce del tempio gli spioventi del tetto sono nascosti da un elemento triangolare, *frontone* o *tímpano*, impostato sulla trabeazione e sormontato da due ornati angolari e uno centrale detti *acroterî*. Nei lati maggiori il tetto appare in vista; talora, mancando il gocciolatoio, l'acqua scorre da tegole aggettanti (*antefisse*) foggiate a forma di palmette o figurate con teste di Gorgone, di Sileni ecc. (*pròtome*). Ricche tonalità di rosso, di azzurro e di nero ravvivano l'architettura con una armonica policromia specialmente nel coronamento del tempio².

²Organismi greci, tramandati alla successiva

Nell'*Ordine ionico*, che contemporaneamente lasciò invece nell'Asia Minore i suoi templi più antichi (Heraion di Samo, sec. VI a. C.), la colonna

architettura romana, sono il teatro e lo stadio. Il teatro è all'aperto scavato ad emiciclo nel terreno: la parte destinata agli spettatori a gradinate si chiamava *coilon*; quella riservata al coro, *orchestra*, e si chiudeva con la *scena*: prospetto verticale davanti al quale recitavano gli attori. Lo stadio, destinato agli agoni fisici, era anch'esso costruito a gradinate sfruttando l'inclinazione naturale del terreno, ma la sua pianta era formata da due lati lunghi rettilinei che sfociavano in un semicerchio nel fondo (*sphendone*). Il piano per la corsa si chiamava *dromos* (600 piedi); la linea di partenza, *aphesis*; quella di arrivo, *terma*.

è fornita di base formata con varie modanature (*listelli, toro, scozia, ecc.*) raccordanti il fusto con lo zoccolo il quale è a sezione quadrata e si chiama *plinto*. Il fusto, più sottile di quello della colonna dorica, è scanalato di solito a ventiquattro scanalature ad angolo smussato e porta un capitello a forma di cuscino quadrangolare piegato in *volute* su cui poggia l'abaco a pianta quadrata. La trabeazione si distingue per l'architrave tripartito in fasce variamente aggettanti e per il fregio che o è una fascia liscia e intagliata alla sommità in dentelli o è a bassorilievo istoriato continuo (*zooforo*). Gli altri elementi non si differenziano sensibilmente dai dorici. In un capolavoro ionico sorto in Atene nel sec. V a. C., l'Eretteo, appaiono figure di fanciulle in funzione di colonne a sorreggere la trabeazione: le cosiddette *cariatidi*.

L'*Ordine corinzio*, che appare nel sec. IV a. C. e si sviluppa nel periodo ellenistico, è in sostanza una varietà decorativa dello ionico e ne differisce soprattutto per la forma del capitello foggiato a calice rovesciato con due ordini di foglie d'acanto spinoso da cui sorgono otto *volute* o *viticci* o *caulicoli* innalzantisi sino all'abaco. Alla maggiore ricchezza del capitello si accordano l'architrave ornata da filiere di perle, il fregio riccamente scolpito e la complessa cornice.

Innovazioni ed espressioni romane.

L'architettura romana accoglie gli Ordini greci, ma ne modifica anzitutto l'aspetto decorativo. Munisce di base la colonna dorica e imposta tutti gli ordini su di un alto zoccolo: al dorico desunto dalla Grecia alterna una sua varietà, di derivazione etrusca, semplificata negli elementi, che è

conosciuta appunto col nome datole da Vitruvio di *Ordine tuscanico*; nell'Ordine ionico usa spesso il capitello con le volute spostate diagonalmente in modo da toccarsi su i due fianchi contrapposti; infine assume come dominante l'Ordine corinzio. Questo subisce però alcune trasformazioni: il fusto della colonna ha scanalature a sezione semicircolare, ma frequente è anche il fusto liscio; il capitello si adorna di acanto molle dalle foglie carnose o lisce o intagliate, che sostituiscono le foglie secche e recisamente profilate dell'acanto greco; il fregio, nella trabeazione, è liscio o adorno di motivi continui di decorazione, come festoni (*encarpî*) appesi a teste di bue o a scheletri di teste bovine (*bucranî*), *girali*, fasci di rami d'olivo legati da nastri, ecc.; la cornice, in specie nella matura arte imperiale, è arricchita con modiglioni riccamente scolpiti che creano un

intenso chiaroscuro; la sottocornice, tra due modiglioni, è intagliata a *lacunari* adorni di *rosoni*. Elabora infine una varietà del corinzio, l'*Ordine composito*, caratterizzato dal capitello che sovrappone alla corona di foglie d'acanto le volute ioniche. Spesso usata, in quest'Ordine, la colonna *rudentata* cioè con le scanalature riempite sino ad un terzo dell'altezza con una bacchetta.

L'innovazione fondamentale romana nell'uso degli Ordini fu però la loro riduzione ad elementi decorativi e la loro sovrapposizione. Eleggendo a struttura portante l'*arco*³, l'architettura romana

³La superficie esterna di un arco, o di una volta, è detta *estradosso*; quella interna di un arco, *sottarco*, *intradosso*, o *imbotte*. Al centro dell'arco è generalmente posta la *chiave* a forma di mensola. La sagoma che profila la fronte

tolse agli Ordini la funzione statica e li dispose come decorazione degli edifici. Inoltre, mentre l'architettura greca mirò a dare unità alle fronti delle sue fabbriche nascondendo i piani interni sotto un prospetto a un unico Ordine (salvo qualche eccezione nel periodo ellenistico), Roma amò segnare i piani all'esterno facendo ad ognuno corrispondere un Ordine: nel piano inferiore il dorico, nei seguenti lo ionico e il corinzio, ecc.

L'arco che predomina nell'architettura romana (*arco a pieno centro*) è, nei monumenti repubblicani, costruito secondo le norme dell'architettura etrusca a massi di pietra (*conci*) incuneati; più tardi, fu costruito in laterizio a mattoni cuneiformi.

dell'arco è detta *mostra* o *ghiera*.

Tipica forma romana l'*arco ribassato* che si usa come arco di scarico, mentre nei piccoli vani appare la forma piatta che conosciamo col nome di *piattabanda*. L'arco poggia (cioè *s'imposta*) su pilastri a pianta rettangolare (*piedritti*), e la trabeazione nonché le semicolonne che inquadrano l'arcata hanno funzione decorativa. Soltanto nella fase matura dell'architettura imperiale, l'arco appare girato direttamente sulle colonne (portico del fòro di Leptis Magna, fine del II sec. d. C.); sistema poi tipico dell'architettura paleocristiana e bizantina.

All'arco si unisce un'altra innovazione: quella della vòlta (che sostituisce nell'architettura romana la copertura piana); da prima *a botte*, costituita cioè da un semicilindro, poi *a crociera*, formata cioè dall'intersecazione di due vòlte a botte;

negli esemplari più raffinati si distingue la *nervatura* in mattoni cotti, costruita sopra *centine* di legno, e avente la funzione di sostegno, di ossatura resistente; tale ossatura era incorporata in una massa di riempimento (*vòlta a getto*).

All'arco e alla vòlta segue la *cupola*, che si può definire una particolare forma di vòlta che gira attorno ad un medesimo centro. Nell'architettura romana sorge prevalentemente su pianta circolare e s'imposta su di un *tamburo* formato da una serie di *gradoni*; la sua parte esterna (*estradosso*) è depressa; l'interno (*intradosso*) è alleggerito dall'intaglio a cassettoni cioè dai *lacunari*. Nell'ultima fase dell'architettura imperiale appare la cupola su pianta poligonale con strutture sapienti di nicchie angolari e contrafforti (tempio di Minerva Medica), che saranno ampiamente studiate dall'arte romanica.

Il materiale costruttivo, mentre nell'architettura greca fu esclusivamente pietra da taglio con uso sussidiario del legno, nella romana è variamente elaborato: nei secoli più antichi troviamo la pietra; nei secc. II e I a. C., il conglomerato di pietre a forma irregolare con malta e cemento, detto *opus incertum*, cui segue l'*opus reticulatum* caratterizzato dalla forma regolare delle pietre; infine l'*opus latericium* composto di mattoni d'argilla cotti legati con malta di calce e pozzolana, tecnica tipica della matura arte imperiale.

Organismi tipici dell'architettura romana sono:

a) il *Teatro*, di forma semicircolare, ma non più semplicemente ricavato nel terreno, bensì «costruito»; le gradinate della *cavea* degli spettatori sono infatti sostenute da muri che presentano un prospetto ad archi, colonnati e pilastri (teatro di

Marcello); la scena è ampliata, sopraelevata e adorna di fondali architettonici;

b) l'*Anfiteatro* chiuso tutto attorno da un prospetto ad archi sovrapposti a più piani, di forma ellissoidale tanto nel perimetro che nell'arena. Quest'ultima era recinta in basso dal *podio*, terrazzo destinato a sostenere i posti delle autorità, interrotto dal palco imperiale detto *pulvinare*, mentre gli spettatori prendevano posto sulle gradinate divise in zone orizzontali (*moeniana*) e in sezioni verticali (*cunei*): esempio massimo il Colosseo;

c) il *Circo* adibito ai giochi ippici, a pianta rettangolare, con uno dei lati minori piegato a semicerchio e con una costruzione divisoria nel centro (*spina*), che portava alle estremità due obelischi dette *mète*;

d) il *Tempio* a forma circolare (il *Pantheon*) e il *Mausoleo* a forma circolare (la tomba di Augusto, la mole Adriana);

e) la *Basilica civile*, aula rettangolare divisa da colonnati, recante l'ingresso su uno dei lati maggiori. Era destinata all'amministrazione della giustizia e sorgeva nel *Fòro*, il centro della città romana sistemato monumentalmente con templi, basiliche e architetture onorarie tra cui gli *archi di trionfo*, da prima, generalmente, ad un *fornice* (arco di Tito), poi a tre fornici (arco di Costantino), e le colonne istoriate a bassorilievo (colonna Traiana, colonna Antonina);

f) le *Terme*: il nucleo fondamentale era costituito da tre impianti: il *frigidario*, il *tepidario*, il *calidario* completati da spogliatoi, palestre e sale minori (terme di Caracalla).

Ai citati organismi si devono aggiungere altre costruzioni civili, talora sapientissime: i ponti a più arcate (ponte di Narni), gli acquedotti (acquedotto Claudio), le cinte fortificate di città con porte turrite (porta Palatina di Torino), e infine le case private. Di queste si ritrovano i maggiori esemplari a Pompei. Vi si accedeva dal vestibolo che immetteva in un cortile (*atrio*) aperto nel mezzo in modo che l'acqua piovana dal tetto cadesse attraverso questa apertura (*compluvio*) in un bacino nel mezzo dell'atrio (*impluvio*). Le stanze di abitazione (*cubícoli*), e le altre stanze di soggiorno ove spesso si cenava (*triclini*), si aprivano sui lati dell'atrio, mentre nel fondo una sala (*tablino*) dava accesso al giardino (*peristilio*) che poteva essere chiuso da un'altra sala (*esèdra*).

Elementi paleocristiani e bizantini.

I più antichi monumenti cristiani sono cimiteri sotterranei, divenuti poi luoghi di rifugio e di culto. Derivano dalle antiche tombe orientali scavate nella roccia (*ipogei*) e sono chiamate *catacombe*. Sono opere, piuttosto che di architettura, di scavo nel tufo formante il sottosuolo della città, costituite da anguste gallerie (*cunicoli*) nelle cui pareti sono incassature rettangolari (*lòculi*) contenenti le salme. I cunicoli (talvolta sviluppantisi in più piani collegati da scale) danno adito a piccole camere funerarie (*cubicoli*) in cui si notano talora, oltre ai lòculi, anche tombe in muratura, sormontate dall'arco (*arcosolio*), e sarcofagi marmorei. Alcuni cubicoli uniti insieme formano ampî vani detti *cripte* per le sepolture più illustri e, più tardi, per le riunioni dei credenti.

L'architettura paleocristiana si afferma solennemente nel secolo IV in due tipi di edifici: quelli a sviluppo longitudinale, cioè a sistema basilicale (dalla basilica romana) detti *Basiliche*, e quelli a sistema centrale detti impropriamente *Rotonde*: delle une e delle altre gli elementi costitutivi, che ora accenneremo, restano per la maggior parte fondamentali nell'architettura sacra di ogni tempo.

La basilica cristiana si presenta, alla sua origine, come composta da un grande atrio quadrangolare scoperto (*paradisus*), derivato dal vestibolo della casa romana, con una fontana nel mezzo (*cántharus*), spesso circondato sui quattro lati da porticato (*quadriportico*), o su tre lati (*triportico*); vi si accede dalla porta munita di un antiporto costituito da un arco sorretto da colonne

(*pròtiro*). Il lato del quadriportico contiguo alla facciata della chiesa è detto *nartece* (prese anche il nome di *àrdica*), ed in esso sostavano i penitenti e i catecumeni. Da tre o cinque porte si entrava nella chiesa divisa da colonne in tre o cinque corrispondenti navate, delle quali la mediana, più spaziosa, più alta e recante le finestre (*nave maggiore*), sfociava in una ampia cavità semicircolare (*abside*), coperta da una calotta emisferica detta *conca absidale*, *catino* o *semicatino*. L'abside con l'ultima zona della nave maggiore formavano la parte riservata al clero (*presbiterio*), separata dalla nave medesima da *balaustre*, cioè *plutei* o *transenne*. Un antistante recinto limitato anch'esso da transenne era destinato ai cantori (*schola cantorum*), e sui lati si ergevano i pulpiti (*amboni*) per la lettura degli Evangelii (a sinistra

guardando l'abside: *cornu evangelii*) e delle Epistole (a destra: *cornu epistolae*).

Nelle chiese, in cui la nave maggiore era tagliata all'altezza del presbiterio da un braccio trasversale (*transetto*) che dava alla chiesa la pianta cruciforme, sorgeva, nel punto d'innesto della nave maggiore col transetto, l'*arco trionfale* adorno di mosaici. Nelle basiliche prive di transetto, mancando il vero e proprio arco trionfale, fu decorato di mosaici l'arco delimitante l'abside.

Sulle transenne del presbiterio s'impostavano colonnine reggenti un architrave, che formavano insieme con esso la *pergula* o *iconostasi* ornata di lampade, statue e velari di stoffe preziose per chiudere agli sguardi il presbiterio e l'altare. A sua volta l'altare era protetto da un'edicola su quattro colonne detta *ciborio* o anche *tiburio*. Attraverso

una grata nell'altare stesso (*fenestella confessio-nis*) si scorgeva il corpo del martire, quando questo non era, invece, sepolto nella confessione o *cripta* sottostante all'altare. In fondo all'abside: la cattedra marmorea per il vescovo, origine del nome di *cattedrale* dato alle basiliche sedi vescovili.

La copertura delle basiliche paleocristiane era un semplice tetto in legname sostenuto da travi dette *capriate*, o in vista o celate da un tavolato orizzontale a lacunari tanto sulla nave maggiore che sulle minori, talvolta divise – quest'ultime – in due piani, di cui il superiore, a galleria, destinato in origine alle donne (*matroneo*), affacciava sulla navata maggiore attraverso arcate.

Gli edificî a sistema centrale presero popolarmente il nome di *Rotonde* da una sola delle forme delle chiese a sistema centrale, mentre

queste furono di pianta diversa oltre che rotonda, e cioè poligonale o a *croce greca* (con i quattro bracci eguali); erano coperte, nel vano centrale, a cupola, e create prevalentemente all'uso di *battistero* e di *mausoleo*.

L'architettura bizantina, che trova in Italia il suo centro in Ravenna, conserva per gli edifici del culto i due tipi: a) la basilica che, in confronto a quella paleocristiana, si distingue per l'abside prevalentemente poligonale fiancheggiata da due absidiole dette *pròtesi* e *diacònico*; b) il tipo a sistema centrale in cui si concreta l'elaborazione più originale di questa architettura per lo sviluppo molto più ricco, vario e complesso della pianta, per l'originale impostazione della cupola. Il più caratteristico organismo bizantino è infatti quello a pianta centrale (quadrata, circolare, ottagonale, a croce greca) in cui, mediante triangoli sferici

detti *pennacchi*, sorge, sopra gli archi gettati su pilastri, la cupola leggerissima (perchè costruita con anfore o tubetti d'argilla vuoti, inserti l'uno nell'altro) e luminosa per le finestre incurvate sulla linea interna.

Nelle costruzioni bizantine appare all'interno un caratteristico capitello a *cesto* frastagliato e traforato e munito superiormente di un nuovo membro architettonico a forma di piramide tronca detto *pulvino*; all'esterno si affacciano originali elementi decorativi; semipilastri addossati al muro (*lesene*), arcature cieche, archetti senza sostegni (*archetti pensili*).

Sistemi costruttivi romanici e gotici.

Per architettura romanica, in senso generale, s'intende la lombarda perché questa creò e mise in opera integralmente i nuovi sistemi costruttivi,

mentre essi hanno sporadiche affermazioni nelle altre scuole regionali italiane, le quali sono, piuttosto, caratterizzate da particolari ricerche stilistiche di composizioni architettoniche e di originali sistemi decorativi.

L'elemento innovatore portato nell'architettura basilicale dall'arte romanica si può definire la *copertura a volta* che si sostituisce al soffitto ligneo. La navata è divisa in senso longitudinale da *pilastri compositi cruciformi* che sostituiscono le colonne per dare, con le loro membrature, sostegno agli archi portanti le volte. Ogni sezione della nave compresa fra quattro pilastri, due per lato, (*campata*), è coperta da volta a crociera costituita dall'intersezione di due volte a botte e munita, lungo le linee dell'intersezione, di due archi di sostegno (*nervature* o *costoloni*) che si concludono nel centro in una *serraglia* (detta *chiave di volta*)

e delimitano quattro pannelli triangolari detti *spicchi* e più tardi, nel gotico, *vele*. Ad arginare la spinta laterale di questa volta la muratura perimetrale fu munita all'esterno di rinforzi detti *contraforti* o *speroni* e, per non indebolire la muratura medesima, le finestre furono aperte con lo *sguancio* a taglio obliquo nello spessore (*strombo*).

La pianta, nelle forme più evolute, fu a *croce latina* (cioè a bracci di diversa lunghezza) con maggiore sviluppo del transetto e del coro; sul quadrato, all'incrocio dei quattro bracci, sorge sempre la cupola mercé serie di archi ciechi concentrici, detti *trombe*, che hanno la funzione dei pennacchi (vedi sopra). L'estradosso della cupola non è più in vista, ma celato entro un nuovo organismo, un ottagono cinto di gallerie (*tiburio*) e coperto a tetto. La facciata romanica lombarda,

spesso ricca di sculture e adorna di loggiati, ha il profilo triangolare che o abbraccia in un tutto le navate (*a capanna*), o riproduce i diversi profili delle navate stesse (*a salienti*) e vi risaltano complessi portali talora muniti di pròtiri sorretti da belve. Nell'interno, la cripta assume tale sviluppo che il piano del presbiterio deve elevarsi formando così una *tribuna* cui si accede per mezzo di scale.

Il materiale costruttivo dell'architettura romana è, nella scuola lombarda, prevalentemente il cotto; nelle altre, la pietra naturale grezza scarpellata per i piani di posa. Elementi di decorazione del romanico lombardo, in specie sui paramenti di laterizio, sono gli archetti pensili usati di frequente nei coronamenti. Essi si evolvono nelle *logge*, elemento lombardo che trova poi larga ap-

plicazione nelle chiese pisane. La policromia è introdotta con le *scodelle* di ceramica, infisse nei paramenti o con le tarsie marmoree. Altra tipica costruzione romanica, che già appare nel sec. IX, è il campanile in cotto, a più piani marcati da archetti, e decorato da finestre graduate in modo che ad una *monofora* (finestra ad una sola apertura) segua una *bifora* (a due aperture divise generalmente da una colonnina) e una *trifora* (a tre aperture), ecc.

L'architettura gotica rappresenta uno sviluppo di quella romanica perché nella innovazione costruttiva romanica della volta munita di costoloni è già in germe l'elemento fondamentale del Gotico, cioè gli archi diagonali o costoloni (*archi d'ogiva*) che, da semplice rinforzo della volta, si trasformano in *armatura portante*, completata da archi trasversali e longitudinali a sesto acuto;

armatura poderosa, tale da scaricare di ogni peso la muratura delle vòlte e delle pareti; donde la leggerezza e il verticalismo delle costruzioni gotiche, in cui, fra l'intelaiatura degli slanciati archi acuti e dei possenti contrafforti, si distendono superfici intagliate, traforate, aeree. Le nervature si prolungano nel pilastro che nelle forme più tipiche si sviluppa in fascio di colonne e si chiama appunto *pilastro a fascio* o *piliere polistile*, e su di esso si scarica l'azione verticale cioè il *peso*. Per eliminare la *spinta* o azione orizzontale, nella parte superiore delle navate centrali si pongono in opera all'esterno potenti archi che salgono dai contrafforti verso l'alto della navata stessa (*archi rampanti*), e tutta la massa è coronata da *pinna-*
coli, o *guglie*, a *cuspid*e. Elementi costruttivi e decorativi romanici ricevono grande sviluppo: i portali approfondiscono gli strombi e li decorano di

colonne e statue; sulle facciate si moltiplicano le gallerie traforate accompagnate costantemente dalla grande finestra circolare (*rosone*) che si arricchisce di colonnine, e in genere di nervature; sui fianchi sporgono animali mostruosi (*doccioni* o *gargolle*) per lo scolo delle acque; sulle cornici dei timpani appuntiti (*ghimberghe*), sugli spigoli delle guglie, sui coronamenti degli archi rampanti corrono germogli e foglie arricciate (*gattoni*) e contribuiscono, col loro ricamo, a frastagliare sempre più la mole e a infondere ad essa quel carattere decorativo, spinto poi all'eccesso nel periodo tardo di questa architettura (*gotico fiorito* o *fiammeggiante*, esempio tipico il duomo di Milano). La decorazione naturalistica è un elemento essenziale del Gotico. Essa invade anche il capitello che nella sua forma più pura è di tipo corinzio con una corona di pesanti foglie d'acqua.

Nella pianta la chiesa gotica ripete la croce latina, ma ha grande sviluppo il presbiterio; attorno all'abside gira talora un *deambulatorio* (o *períbolo*), munito di cappelle radiali, che però sono rare nelle costruzioni italiane. Inoltre, nelle chiese di puro stile gotico, soppresso il campanile, le facciate sono munite di torri, e il tiburio che sorge sulla crociera ha forma di piramide ricca di trafori, talora smussata a ottagono.

Dell'età gotica sopravvivono numerosissime creazioni di architetture civili: palazzi pubblici, case private di abitazione, castelli. Il palazzo pubblico lombardo, detto *Broletto* o *Arengario* (Piacenza, Como), ha un porticato inferiore e un'unica sala superiore coperta a tetto, illuminata da ricche spesso magnifiche finestre bifore, trifore, quadrifore ed eccezionalmente pentafore o esafore. Tipici coronamenti dei palazzi pubblici

sono i merli che possono essere quadri (*merli guelfi*) o biforcati a coda di rondine (*merli ghibellini*). Il palazzo pubblico dell'Italia centrale (Palazzo Vecchio a Firenze, Palazzo pubblico a Siena) è costruito o in pietra sbalzata (*bugnato*) – e i conci aggettanti sono detti *bugne* o *bozze* – o in laterizio, in forma adatta al suo uso di residenza dei magistrati, con sviluppo complesso, ed è diviso in più piani sormontati da torri.

Le case di abitazione ebbero frequentemente un pianterreno a porticato e furono decorate con polifore e anche con *logge a sbalzo* (Ca' d'Oro a Venezia); particolare pianta ebbero i palazzi veneziani disposti attorno ad una grande sala di ricevimento, segnata sui prospetti dalle finestre che si dispongono fitte in serie trasformandosi in loggiati adorni di colonne, di arcature merlate,

traforate da rose o lobi (*finestre lobate* o *polilobate*).

Dal sec. XII ha grande sviluppo anche il Castello che originariamente (secc. VII-XI) sorgeva come fortilizio isolato nella campagna, e si diffonde poi anche nei borghi e nelle città col trionfare delle Signorie, divenendo edificio di dimora signorile, di caccia, ecc.

La difesa esterna è formata dalla *cinta* in muratura, da prima senza torri, poi con torri (il tratto fra due torri si dice *cortina*), le quali hanno forme svariatissime: tipiche quelle ottagonali di Castel del Monte. Un fossato, che diviene costante dal sec. XV in poi, proteggeva la cinta, e l'accesso al castello si compieva attraverso il *ponte levatoio*. Sulla sommità della cinta sorgeva il *parapetto* sporgente, sostenuto da *mensole* o *beccatelli*, tra

cui s'aprivano fóri per il getto verticale dei proiettili (*piombatoi*); il parapetto era coronato dai merli (vedi sopra) e all'interno si svolgeva lungo il suo perimetro il *cammino di ronda*. Le fabbriche chiuse nella cinta erano il *mastio*, torre molto alta che dominava la costruzione e sorvegliava i dintorni, e il palazzo di abitazione che si sviluppa con uno o più cortili su pianta rettangolare o quadrata, specialmente nel sec. XV quando i nuovi sistemi difensivi diminuiscono l'importanza tattica del mastio. Questi consistono nei *bastioni* a pianta poligonale, sprovvisti di merlature e di alte torri, creati per la difesa dalle artiglierie dagli architetti militari italiani (Francesco di Giorgio Martini, Antonio da Sangallo il vecchio, Sammicheli). E l'uso dell'artiglieria è la causa della decadenza del castello nel sec. XVI. (Esempî di castelli italiani: Castel del Monte, sec. XIII; Castelnuovo di

Napoli, secoli XIII-XV; Fenis, sec. XIV; Ferrara, secc. XIV-XVI; Pavia, secc. XIV-XV, ecc.).

Forme del Rinascimento e del Barocco.

Ritorna col Rinascimento, in contrapposto alla struttura gotica, fascio di elementi e conglomerato di forze, la concezione classica dell'architettura suddivisa organicamente in membrature con funzioni ed espressioni singole, architettura retta da norme di simmetria rigorosa, dominata dall'ideale della *proporzione*. Si restaura quindi l'Ordine classico sia nella pura funzione statica greca che nella decorativa romana; e in genere sono imitazioni classiche le forme delle colonne, dei capitelli, delle trabeazioni, le modanature e gli ornamenti. Largamente diffuso è l'Ordine corinzio; tipico del Rinascimento è però un capitello

campaniforme con variati motivi ornamentali (teste bovine, stemmi, mazzi di fiori, ecc.). L'arco del Rinascimento, a pieno centro, s'imposta, nella prima fase, direttamente sulle colonne secondo il sistema tardo-romano e paleocristiano, ma più tardi si ritorna all'uso classico dell'arco portato da pilastri con colonne addossate. Nella copertura trionfano le vòlte *a botte*, classicamente decorate a cassettoni, e originalissime forme di vòlte *lunettate* e di vòlte *a crociera* impostate su capitelli pensili ornati di un *peduccio* a guisa di mensola.

La decorazione del primo Rinascimento è basata sul principio classico della composizione di elementi naturali in arabesco stilizzato: girali, cornucopie, vasi, fiori, frutta, stemmi legati spesso da nastri sono i motivi di questa composizione; e la più tipica è la quattrocentesca *candelabra* che

fregia stipiti, pilastri, basi, inquadrature: essa è formata dall'unione di un candelabro – motivo centrale e quasi ossatura dell'ornato – con tralci e girali, con nastri, fiori e frutta.

Svariatissime sono le piante degli edifici sacri del Rinascimento: nelle basilicali si notano due tipi: uno, paleocristiano, risuscitato dal Brunelleschi, l'altro ispirato alla basilica civile romana, ad una sola nave, dovuto all'Alberti che crea anche il tipo nuovo della facciata. A due ordini, questa mostra, nell'inferiore, il portale incorniciato da *lesene* e *nicchie* o racchiuso entro un arco; nel superiore si adorna di un'*edicola timpanata* raccordata da due *volute* alle ali rispondenti alle navi minori. Ma in S. Andrea di Mantova l'Alberti delinea un secondo tipo di facciata, ad un solo ordine, che avrà anch'esso ampio svolgimento.

Più ricca l'elaborazione di piante centrali. Si hanno, d'origine bizantina, le piante quadrangolari coperte da cupola su pennacchi (cappella Pazzi e Sacristia Vecchia di S. Lorenzo, del Brunelleschi), le piante a croce greca (S. Sebastiano di Mantova dell'Alberti), le poligonali ad uso di sacristia e battistero (sacristia di S. Spirito, in Firenze, di Giuliano da Sangallo e sacristia di S. Satiro, in Milano, del Bramante), infine le complesse elaborazioni del Bramante e dei suoi scolari lombardi, con sviluppo di bracci di croce dal quadrato o dal circolo o dal poligono di base, e la proiezione di elementi radiali (S. Maria della Croce a Crema).

Il secondo Rinascimento, il Cinquecento, si apre con la trionfale affermazione del sistema centrale nella pianta a croce greca inclusa entro un quadrato, sormontata da una grande cupola

emisferica che Bramante ideò per S. Pietro, in Vaticano; questa concezione influisce su tutto il secolo, ma, a contrasto, la Controriforma elegge il tipo basilicale a volta, formato da una sola nave con cappelle laterali e con transetto, e la cupola impostata sopra un tamburo ottagonale munito di finestre a timpano e di un attico. Esempio: la chiesa del Gesù in Roma, del Vignola.

La facciata chiesastica del Cinquecento sviluppa il principio albertiano di un prospetto monumentale, sempre più indipendente dall'organismo interno e sempre più ricco negli effetti di modellato e chiaroscuro per il giuoco di lesene multiple, di colonne abbinate, di nicchie. In genere si mantiene la divisione in due ordini, ma nell'architettura del Palladio si hanno facciate trattate a guisa di pronao di tempio classico, percorse per tutta l'altezza da un unico ordine reggente il frontone

di coronamento. Degne di nota le facciate affiancate da campanili angolari, che avranno grande svolgimento nel Barocco (Trinità dei Monti, attribuita a Giacomo della Porta).

La decorazione intesa quattrocentisticamente come delicata trama scultorea animatrice delle superfici architettoniche, è ripudiata dal puro stile cinquecentesco che ricava giuochi chiaroscurali, movimento di piani, valore di masse dalla composizione delle membrature architettoniche⁴. Di questa complessità è esempio la *finestra Serliana* (dal nome di Seb. Serlio), formata da un arco tra due spazi rettangolari architravati, la cui trabeazione serve come cornice d'imposta

⁴Il Cinquecento usa tutti gli ordini classici, dal dorico e tuscanico fino al composito.

dell'arco. In genere nella prima metà del Cinquecento tutte le forme: le trabeazioni, i frontoni, le sagome delle porte e delle finestre, queste ultime tabernacolari, hanno un modellato rigoroso che manifesta la più pura conoscenza della Romanità.

Michelangelo opera una profonda trasformazione sostituendo alle linee calme e solenni, profili pieni di movimento: a lui risalgono i *frontoni a timpani spezzati*, le *mensole curve*, le *finestre inginocchiate*, cioè ornate da due mensoloni, le colonne incassate nei muri (*inalveolate*); elementi che si svolgono nell'architettura del tardo Cinquecento e si trasmettono al Barocco.

Dell'architettura civile del Quattrocento e Cinquecento, che affrontò tutti i temi (ospedali, conventi, biblioteche, teatri), massima elaborazione è

il Palazzo. Ricordiamo due tipi di palazzo quattrocentesco fiorentino: l'uno ha fronte a *bugnato rustico* spartita orizzontalmente, coronata da un ampio *cornicione* con mensole a intagli di ovuli, dentelli, ecc.; nell'interno un cortile rettangolare a porticato su colonne. È creazione di Michelozzo (palazzo Medici, poi Riccardi). L'altro ha una fronte a *bugna liscia* divisa verticalmente dagli ordini sovrapposti. Esempio: il palazzo Rucellai dell'Alberti; derivazione: il palazzo Piccolomini di Pienza, del Rossellino, con *finestre guelfe*, cioè partite da una croce. Altri tipi degni di nota sono i palazzi bolognesi a porticati sulla fronte, con cortili a loggiato, e i palazzi lombardi dapprima con fronti piane in laterizio adorne di finestre dalle ricche strombature formate da *tortiglioni*; in una più matura fase le finestre assumono forma rinascimentale, e la fronte è recinta da fregi in cotto,

uno all'altezza dei davanzali, l'altro sotto il cornicione. Nei palazzi veneziani lo schema a loggiato tradizionale si ripete in forme del Rinascimento.

Nel Veneto si notano numerosi esemplari del Rinascimento dell'edificio pubblico di riunione per mercanti adibito anche ad uso di governo, la Loggia; ed essi conservano la caratteristica dei porticati.

Il palazzo del primo Cinquecento, dalla facciata non di rado adorna di stucchi e affreschi, è in genere diviso verticalmente da colonne semplici o abbinate, racchiudenti ricche finestre a timpano, il cui parapetto talvolta è a pilastrini o colonnette sagomate dette *balaustri*; il piano inferiore funge da basamento ed è spesso trattato a bugnato, i superiori tendono a fondersi in un unico *piano nobile* talora sovrastato dalle piccole finestre dei «mezzanini».

Alla metà del secolo si elabora, col palazzo Farnese di A. da Sangallo il giovine e Michelangelo, un nuovo tipo: blocco di muratura liscia con cantonali di bugnato agli spigoli e cornicione di coronamento, ha un aspetto esterno severissimo cui contrasta il ricco cortile a porticati e arcate immurate contenenti le finestre. Queste mostrano la tipica forma cinquecentesca a *edicola* e alternano il *timpano triangolare* al *timpano curvilineo*. Creazione di Michelangelo in Campidoglio è il palazzo onorario, la cui pura monumentalità risulta dall'intelaiatura del prospetto nell'ordine unico o *ordine gigante* reggente un *attico* traforato a *balcone* e coronato da statue. È prototipo di numerose creazioni della seconda metà del Cinquecento (Sansovino, Palladio).

Evoluzione notevole ha anche la Villa. Nel Quattrocento si ha il semplice tipo toscano di

Giuliano da Sangallo (villa medicea di Poggio a Cajano), porticato ad arcate formante basamento su cui sorge il corpo dell'edificio che ha fronte liscia, da fattoria, appena ravvivata da un motivo di pronao greco timpanato. Il Cinquecento a Roma crea il purissimo esemplare della Farnesina di Baldassare Peruzzi, animata dal movimento di un corpo centrale arretrato e di due ali aggettanti; poi col Vignola si ha, nella Villa Farnese a Caprarola, un'elaborata costruzione pentagonale, racchiudente un cortile semicircolare a gallerie sovrapposte. La villa è connessa con scalee al giardino.

FINESTRE

GRAFICO III

MONOFORA



BIFORA



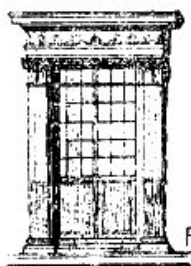
PORTICO E LOCCIA



TRIFORA



FINESTRA 200
A CANDELABRA



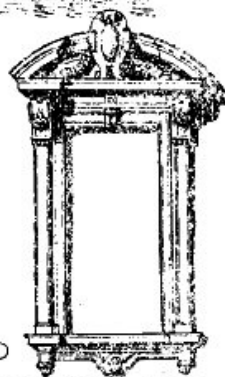
FINESTRA 200



FINESTRA CVELFA



FINESTRA 500



FINESTRA DEL 600

PORTALI



ROMANICO



GOTICO



QUATTROCENTO



SEICENTO

Creazione cinquecentesca di Bramante e Raffaello, svolta poi dai seguaci, è il giardino a ter-

razze, muri di sostegno, scalee, il *giardino architettonico* diffuso per tutta Europa col nome di *giardino all'italiana*. Esempio stupendo il giardino di Villa d'Este a Tivoli, nella cui composizione architettonica entrano, oltre alle speciali sistemazioni degli alberi, giuochi d'acqua, grotte, fontane (TAV. 93).

Effetti scenografici di composizione si notano anche, e specialmente, negli atrî delle ville genovesi dell'Alèssi, mentre le composizioni più varie di villa appartengono col Palladio all'arte veneta.

I caratteri costruttivi del Barocco si elaborano nella seconda metà del Cinquecento, quando all'architettura di superficie piana e regolare «articolata» in ogni parte, subentra una composizione di masse; ma lo stile ha la sua impronta definitiva nel Seicento, per opera del Bernini e del

Borromini. Essi imprimono alla massa architettonica il movimento, che è l'essenza stessa del Barocco, e giovandosi di una decorazione sapientemente distribuita modellano le superfici e vi creano risalti ed incavi suscitatori di quel pittoricesimo che, col movimento, completa la fisionomia del nuovo stile.

Se l'ornato tipico del Rinascimento è la candelabra, quello tipico del Barocco è la *cartella*: le diverse inflessioni delle volute che la formano servono a discernere le diverse fasi del Barocco: il secentesco sontuoso ed enfatico, il settecentesco, o Rococò, alleggerito e animato da una grazia capricciosa.

Per la ricerca decorativa il Barocco si vale d'ogni mezzo: dell'intaglio, dell'intarsio di marmi policromi, della scultura a tutto tondo, in marmo,

che foggia le innumeri statue profilantisi sugli attici, adagiate sulle cornici e sui frontoni, accolte nelle nicchie, profuse nelle murature. Ma la materia che meglio si presta alle esigenze del gusto barocco per la sua duttilità è lo stucco, ed esso, sapientemente plasticato in ornati e in figure, si innesta alle linee architettoniche e diviene il modellato e il «colore» dell'architettura.

Non scompaiono nel Barocco gli ordini classici; anzi, tolta loro ogni funzione portante, se ne traggono tutte le possibilità decorative. Domina, tra le colonne, quella a spirale, *colonna tortile*, cui spesso si avvolgono rami di vite; in tal caso si chiama *colonna vitinea* e deriva da esemplari paleocristiani introdotti nelle basiliche per reggere la pergula (vedi sopra). Altra colonna tipica del Ba-

rocco è quella formata da rocchi bugnati. L'esempio più noto di colonna tortile barocca è dato dal baldacchino di S. Pietro in Vaticano, del Bernini.

Le forme classiche delle cornici, dei frontoni, delle mensole, si alterano profondamente per il trionfo della linea curva e per la ricerca di movimento: quindi *cornici spezzate o ondulate*, *mensole inflesse*, *frontoni ottusangoli*, capricciosamente sagomati a risvolti, arricchiti talora con l'innesco di cartelle, di stemmi, di decorazioni figurate, talaltra abbinati a frontoni curvilinei. L'arco classico a pieno centro cede, nel Barocco, all'arco *depresso* (a più centri) e talora lobato, le volte sono delle forme più varie, invase dalle decorazioni a stucco o ad affresco; tra le cupole, prevalgono quelle semisferiche montate sopra un forte tamburo.

L'architettura religiosa barocca trae carattere d'unità dalla costante applicazione dei principî costruttivi e decorativi, ma per quanto riguarda le planimetrie è di straordinaria varietà. Tutti gli organismi basilicali e centrali studiati dal Rinascimento sono tradotti in forme barocche dai maestri del Sei e Settecento; piante tipiche sono però le ellittiche e quelle composte con la compenetrazione geometrica di elementi poligionali o circolari o ellittici, ideate dal Borromini che, anche per le conseguenti arditissime forme delle parti elevate, segnano l'apogeo dell'architettura barocca. Al Borromini si deve anche l'elaborazione delle più originali facciate chiesastiche barocche caratterizzate dal giuoco di linee concave e convesse ottenute con le diverse e modulate inflessioni della muratura.

Nell'architettura civile sono caratteristiche composizioni del nuovo stile i Collegi, monumentali architetture comprendenti conventi e seminari, biblioteche, oratorî, erette dai diversi ordini religiosi (collegio dei Gesuiti di Brera, del Richini, a Milano; collegio di Propaganda Fide, del Borromini, a Roma). Ma un'innovazione tipicamente barocca si riscontra nel Teatro. Il teatro del Rinascimento ripete originariamente lo schema antico delle gradinate e i caratteri dei teatri all'aperto. Ma nel Cinquecento, col Palladio a Vicenza (teatro Olimpico), e nel primo Seicento, con l'Argenta, a Parma (teatro Farnese), esso assume l'aspetto di una sala chiusa e coperta. Al Barocco maturo spetta però l'innovazione del *teatro a palchetti* che ha dato la forma nuova e definitiva di questo

organismo, forma diffusa dai Bibbiena in tutta Europa e nota appunto col nome di *teatro all'italiana*.

I palazzi del periodo barocco non hanno più l'organica forma geometrica, ma si sviluppano in senso orizzontale, si articolano talora in vari corpi, mentre nelle facciate si seguono i sistemi più diversi. Nella scuola romana si conserva a lungo la severa struttura del palazzo del secondo Cinquecento a più piani orizzontalmente segnati da fasce, con ampio coronamento portato da *erme*, da mensoloni, e adorno di un fregio figurato che può anche racchiudere i mezzanini (Roma, palazzo Barberini). Al Borromini si deve però un tipo audacissimo di prospetto inflesso, poi imitato a Torino e a Milano dal Guarini e da Fabio Mangone. Nell'architettura genovese e in quella veneta prevale la divisione verticale con gli

ordini: esempio, palazzo Pesaro, del Longhena, a Venezia (TAV. 102).

Particolare elaborazione hanno nel palazzo barocco il vestibolo, il cortile spesso a pianta circolare, ovale, poligonale con pilastri o binati di colonne, e la scala: essi sono in genere collegati per creare grandiose scenografie che sono completate poi con sfondi di verde.

Originali soluzioni di scale si notano particolarmente nei palazzi emiliani e piemontesi, ove esse si svolgono spesso in un vano che comprende tutti i piani dell'edificio (palazzo Madama, dello Juvarra, a Torino; palazzo già Aldrovandi, del Torreggiani, a Bologna).

La composizione architettonica è ricca anche nell'interno dei locali di abitazione, ove appaiono colonnati addossati alle pareti, nicchie, esedre, specialmente nella grande sala di onore svolta

spesso a forma di *galleria* (palazzo Doria a Roma).

Nelle ville, sulle soluzioni architettoniche dell'edificio (che generalmente non si discosta dai tipi cinquecenteschi mentre l'accento stilistico è dato dalla decorazione) prevale la grande arte della composizione del giardino. Essa si vale di tutte le conquiste della scenografia per raggiungere con le masse del verde e con i giuochi di acqua effetti pittoreschi e fantastici che segnano l'apogeo dello stile barocco, pur mantenendo alla pianta generale del giardino il carattere della composizione monumentale cinquecentesca. Tipico tra tutti: il giardino della Reggia di Caserta con la parte a monte sistemata tradizionalmente *all'italiana*; la parte piana, *alla francese*, il che significa che, pur tenendosi fede alle norme ita-

liane della soggezione della natura alla mente direttrice dell'uomo, si semplifica la composizione; i piani sono accentuati e adorni di tappeti vegetali, verdi o cosparsi di fiori: i «parterres»; le architetture delle grotte e dei giuochi d'acque sono sostituite da quieti specchi d'acqua: i «bassins». Sul finire del Settecento si sviluppa, in contrasto al «costruito» del giardino italiano e del francese, l'«incolto» del giardino *all'inglese* a grandi masse d'alberi, tagliato da viali in curva e da sentieri che si nascondono nei piani verdi, reso romantico da laghetti aprentisi nei prati. Esempio tipico: il «giardino inglese» fatto costruire nel parco di Caserta da Maria Carolina nel 1782.

Composizioni neoclassiche.

Teoricamente l'architettura neoclassica è la reazione al Barocco; è un ritorno severo alle leggi

di composizione e alle forme greco-romane, quindi: strutture semplici, in cui tutte le parti abbiano una netta funzione e espressione; studio di perfette proporzioni; uso puro degli ordini disposti in corrispondenza di ogni piano; arco a pieno centro; vòlte a botte cassettonate; cupole depresse sul tipo di quella del Pantheon e uso, sui prospetti, dei pronai, suprema espressione del gusto greco.

Ma questo rigido classicismo desunto dallo studio dell'antichità greco-romana si unisce a una corrente di classicismo più propriamente palladiano. Si ritrova quindi, nel periodo neoclassico, una larga applicazione dell'ordine gigante palladiano che sorge da uno stilobate bugnato occupando due o tre piani e regge attici pieni o traforati a balconcini (palazzo Belgioioso in Milano e

Villa Borromeo, di Cassano d'Adda, del Piermarini). Molto spesso l'attico è portato da erme o da cariatidi che hanno grande sviluppo nello stile neoclassico. La decorazione è limitata a pochi tratti: nel timpano e in fasce orizzontali lievemente aggettanti che ricorrono sulle finestre.

Nell'architettura sacra la pianta tipica neoclassica è la centrale, nello schema desunto dal Pantheon; se ne notano in ogni scuola numerose imitazioni. Al Pantheon si ispirano gli architetti neoclassici anche per creare grandi sale di rappresentanza negli edifici civili: tipica è la Sala Rotonda di Michelangelo Simonetti nel Museo Pio Clementino in Vaticano con colonne addossate alle pareti racchiudenti nicchie.

In genere l'architettura neoclassica negli edifici civili non segue il concetto della rigida rettilinearità

greca, ma cerca giuochi chiaroscurali, o arretrando la fronte vera e propria e facendo sporgere una specie di pronao timpanato, come nel palazzo Serbelloni, di Simone Cantoni, a Milano, o, più spesso, sviluppando l'edificio in un corpo centrale, timpanato, affiancato da due avancorpi che si conchiudono con testate anch'esse sormontate da timpani (Villa Reale, del Pollak, a Milano).

Massime creazioni del neoclassicismo, oltre i palazzi, sono gli edifici culturali tra cui le Università (citiamo quella di Pavia, del Piermarini e Pollak) e i Musei per la raccolta di antichità classiche; particolarmente degni di nota i Musei Vaticani, il Pio Clementino, già citato, e quello Chieramonti di cui l'aula basilicale è scompartita da colonne di marmo cipollino, alabastro e granito: prototipo della Galleria di esposizione.

Al neoclassicismo si deve anche la creazione di Cimiteri monumentali, sviluppantisi in lunghe ali di porticati formati da colonne doriche architravate, il cosiddetto dorico-pestano imitato dalla basilica di Pesto, quale si vede nel cimitero di Brescia del Vantini e in quello di Staglieno del Barabino. Porticati a ordini classici nobilitano anche edificî di Mercato, esempio: le Beccherie erette dal Bettoli a Parma.

Altri insigni organismi neoclassici sono i Teatri, tra cui primeggia il teatro della Scala del Piermarini, a Milano, di pianta ovale, adottata in contrapposto alle complesse composizioni del Bibbiena, acusticamente perfetto. Le forme romane degli archi trionfali sono usate spesso per le porte d'ingresso di città, ma talora sono riprodotte in monumenti di puro carattere onorario quale, ad

esempio, l'arco della Pace, del Cagnola, a Milano, che concludeva la sistemazione del Fòro Bonaparte, elemento del grandioso piano regolatore del centro di Milano ideato dagli architetti Napoleonici.

Dei caratteri e dei sistemi costruttivi dell'architettura del pieno Ottocento e dei nostri giorni si darà notizia in fine della Sezione II.

CAPO III

LA PITTURA

LA PITTURA MURALE

La pittura, condotta su muro, sia di pietra sia di laterizio intonacato, era, ed è, di più specie a seconda della tecnica e del mezzo adoperato per stemperare i colori.

A) Pittura a encausto. – Si ritiene fosse quella adoperata generalmente dai Romani ed eseguita con colori diluiti con colla, tesi sopra un intonaco asciutto e levigatissimo, e spalmando la superficie dipinta con una miscela riscaldata (*encaustum*) di cera e olio.

B) Pittura a fresco. – Condotta con colori mescolati con calcina e stemperati in acqua, sull'intonaco non ancora asciutto, per modo che questo ne resti profondamente compenetrato. Dà luogo

all'*affresco*, espressione artistica che fu certamente conosciuta anche dai Romani, ma che rappresentò il trionfo dell'arte italiana e coronò di gloria i suoi più grandi maestri da Giotto a Raffaello, da Michelangelo, a Tiepolo. Sulla pittura condotta a fresco sollevano talora i pittori, in ispecie del Rinascimento, operare in un secondo tempo e quando l'intonaco fosse già disseccato, complementi che per tal ragione sono chiamati *finiture a secco* e che il Vasari riprova raccomandando l'intiera pittura «virilmente a fresco».

C) Pittura a tempera. – Come la pittura ad encausto, è *a secco*, e differisce da questa per essere i colori sciolti in tuorlo o albume d'uovo. Anche la pittura a tempera è condotta sull'intonaco reso levigato con uno strato di calce fina e polvere di marmo. A seconda della sua robustezza si distingue in tempera più o meno densa, più o

meno forte. Piuttosto rara, ha tuttavia esemplari famosi, quali, ad esempio, il «Cenacolo» di Leonardo da Vinci a Milano, ritenuto tuttora dai più come eseguito a buon fresco, mentre è a tempera forte, e parte delle pitture del Mantegna nella Camera degli Sposi nel castello di Mantova.

D) Pittura a guazzo. – Eseguita anch'essa sull'intonaco secco, con colori diluiti in acqua e gomma. Usata principalmente in epoca tarda e per ornamentazioni geometriche o floreali o di finte architetture, ecc.

Convieni in questo luogo accennare a due altre tecniche di decorazioni su muro, e cioè al *graffito* e al *mosaico*.

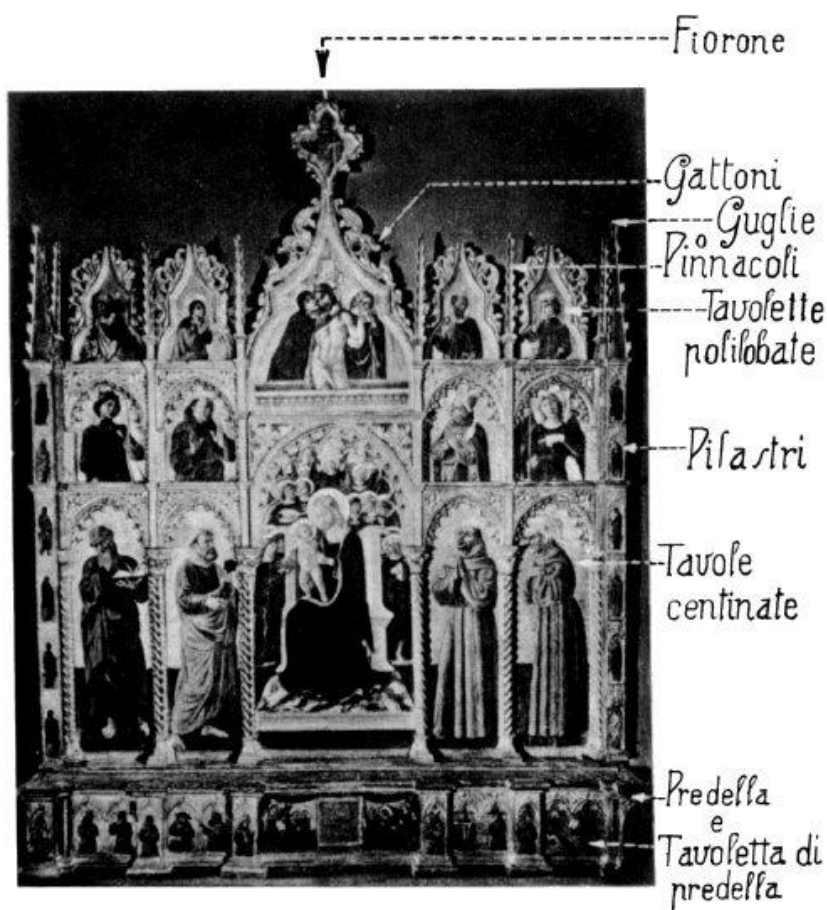
Il **graffito**: che consiste in un disegno condotto in prevalenza su pareti esterne ma anche interne,

per mezzo di una punta dura che incide l'intonaco lasciando generalmente trasparire una preparazione nerastra sotto l'intonaco stesso. Privo di colore e privo, per essere eseguito *a tratto*, di valori di rilievo, fu adottato di solito come decorazione ornamentale a sussidio dell'architettura. Tuttavia esistono esempî di composizioni figurate a graffito, a cominciare dalla rappresentazione popolare satirica ed ingiuriosa della Crocefissione (III secolo), già sul Palatino e ora nel Museo Nazionale di Roma, per finire alle figurazioni del Rinascimento in cui il graffito acquista valore essenzialmente pittorico mercé la *campitura* ad affresco delle superfici fra i contorni.

Il **mosaico**: che consiste in un tessuto di piccoli dadi (*tessere*) di pietra, o di paste vitree, a differenti colori, disposti a formare disegni geometrici,

o ornamentali, o animaleschi, o composizioni figurate. Di mosaico in pietra furono, in edifici dell'antichità classica e nel Medioevo, composti pavimenti; con l'arte paleocristiana e, dopo, con la bizantina, così nella prima fioritura di quest'arte in Italia (secc. V-VI) come nella seconda (XI-XII), trionfano le grandi composizioni murali di mosaico vitreo con esempli insigni di cui i più cospicui si conservano a Roma, a Ravenna, a Venezia, a Palermo. Nei secc. XII-XIII, in specie per opera di scuole di marmorari romani chiamati *Cosmati* dal nome di uno dei fondatori – che portarono la loro arte fino nella lontana Inghilterra lavorando alle tombe di Re nell'Abbazia di Westminster – il mosaico geometrico fu largamente usato come decorazione di altari, pulpiti, cattedre, cornici e specialmente colonne dei chiostri

(di S. Paolo fuori le Mura, di S. Giovanni in Laterano a Roma, ecc.). Nel Rinascimento l'arte della pittura musiva langue per poi avere un'effimera ripresa nei secc. XVI-XVII specialmente in S. Marco di Venezia.



VN POLITTICO A 14 SCOMPARTI CON PREDELLA

(Il polittico di Nicolò Alunno nella cattedrale di Gualdo Tadino)

LA PITTURA DA CAVALLETTTO

Tutta la pittura non parietale, cioè mobile, si raggruppa – se se ne eccettui la miniatura – sotto

il nome generico e alquanto improprio di «pittura da cavalletto». Questa può essere:

A) **A tempera**, cioè con terre colorate stemperate in tuorlo o albume d'uovo: tecnica adottata consuetamente fino al termine del sec. XV, ma anche in seguito nella prima metà del Cinquecento. La pittura a tempera era condotta, nei tempi anteriori al Rinascimento, su tavola, o su tela sottilissima incollata su tavola, e, in tempi meno remoti, indifferentemente o su questi due mezzi oppure su tela libera.

B) **A olio**, cioè con terre stemperate con olio. È la tecnica che cominciò ad essere usata in Italia, sulla scorta dei Fiamminghi, verso la fine del Quattrocento e poi si diffuse nel Cinquecento avanzato. La pittura a olio era condotta su tavola (nei tempi più antichi) e più spesso su tela; su rame (di rado, e a partire dalla fine del secolo

XVI); su lavagna (più di rado ancora, dal tardo Cinquecento in poi); talora su cartone o su vetro⁵ (ancora più di rado, nei secc. XVI-XIX); su cuoio (solo per decorazione di paliotti d'altare). Nel Settecento comincia a diffondersi l'uso della trementina in luogo dell'olio.

La pittura, in specie quella a olio o a trementina, richiede, condotta a compimento, la verniciatura, cioè la spalmatura di uno strato (non molto ricco, per evitare un aspetto troppo lucido

⁵Non si confonda il vetro, cui si accenna qui, col vetro dipinto a fuoco, la *vetrata*, espressione di una particolare tecnica di cui si dirà nel capo VI (v. pag. 84). [Tutti i rimandi sono da riferirsi all'edizione cartacea. – Nota per l'edizione elettronica Manuzio.

del dipinto) di sostanza composta di resine sciolte in oli essiccanti o in essenza di trementina o di petrolio. La vernice è trasparente, si secca rapidamente e serve non solo a fissare il colore, ma a dargli forza e a proteggerlo contro l'azione degli agenti atmosferici, cioè – per dirla col Vasari – «a mantenere l'opere fatte».

C) **Ad acquarello**, cioè con colori stemperati in acqua con gomma arabica. Come tecnica per quadri che richiedano una pittura trasparente con carattere di freschezza e maggiore improvvisazione, comincia ad apparire nel sec. XVIII ed acquista grande diffusione nel sec. XIX. Invece come decorazione di manoscritti (*miniatura*) la tecnica ad acquarello fioriva già nell'età ellenistica ed ebbe grandissimo sviluppo nel Medioevo fino al Rinascimento, durante il quale creò capo-

lavori immortali. Limitata da prima all'incorniciatura delle pagine con riquadri a colori rossi (*minio*), la miniatura decorò poi iniziali, margini, fregi e pagine intiere, e, secondo l'uso francese (Dante, *Purgatorio*, XI), fu chiamata anche *alluminatura* da quando si usò mescolare ai colori l'oro e l'argento che «illuminano» le pagine.

Anche all'acquarello è la miniatura su dischi d'avorio, condotta a puntini e a sottilissimi segni, usata specialmente nei ritratti e venuta in grande voga nei secc. XVIII e XIX.

D) A pastello, cioè con terre foggiate in bastoncini (*pastelli*) delle più varie tinte e sfumature. È condotta senza pennello, impastando con i polpastrelli delle dita le impronte colorate delle matite. Tecnica di uso limitato e meno rara nei ritratti, a partire dal secolo XVIII. Celeberrima, per i

suoi ritratti a pastello, la pittrice veneziana del Settecento Rosalba Carriera.

FORMA E PARTI DEL DIPINTO

TECNICA DEL COLORIRE

Il dipinto da cavalletto, cioè il «quadro», può avere forma *quadrata*, *rettangolare*⁶, *centinata superiormente* (cioè rettangolare o quadrata, ma terminante in alto ad arco), *lobata* (cioè centinata

⁶Allorchè la larghezza è circa quadrupla dell'altezza, e quest'ultima non supera i 30 o 40 centimetri, il dipinto, su legno, fu in origine – nei secc. XIV-XVI – un *fronte di cassone*, cioè la parte frontale di uno di quei cofani in cui spesso la fanciulla racchiudeva il corredo nuziale.

in ogni lato e quindi formata a lobi)⁷, *ovale* o *rotonda*⁸ o di *croce* (in specie nei secc. XIII-XV nelle rappresentazioni del Crocifisso). Talora queste croci erano portate in giro nelle processioni, e di qui il nome di croci processionali⁹.

⁷Questa forma è spesso indizio del fatto che originariamente il dipinto fosse incastrato in una parete, entro una cornice di legno o di stucco o, se piccolo, in un mobile.

⁸Un dipinto più spesso rotondo, ma anche ovale, foggato a guisa di vassoio, aveva il compito nei secc. XIV-XVI di *desco da parto*, e serviva a mettere in grado la puerpera, cui era donato, di prendere i pasti in letto.

⁹Nelle processioni erano spesso portati dipinti

Il dipinto su tavola è molto spesso rafforzato da un'*armatura* composta di liste di legno sui quattro lati e a volte da altre liste correnti da un lato all'opposto lato (della *grigliatura* si dirà poi negli «Elementi del restauro»). Le pitture su tela sono, invece, sempre montate su un telaio di legno formato di assi incastrate fra loro agli spigoli, inserendosi negli incastri spine di legno foggiate a cuneo dette *chiavi*, che col maggiore o minore innesto valgono ad allargare o a stringere gli incastri e a tendere o allentare maggiormente la tela. Nei quadri grandi il telaio perimetrale è collegato da di altre forme, e in tal caso queste tele (a volte anche piccole tavole), che si distinguono per essere figurate sulle due facce, erano chiamate *stendardi*.

assi trasversali a *croce*, o a *doppia croce* se sono tre (una nel senso della dimensione maggiore e due nel senso di quella minore).

Un complesso di due pitture riunite assieme (sia con composizioni che si completino tra loro, sia con composizioni indipendenti ma affini) forma un *dittico*; un complesso di tre dipinti forma un *trittico* di cui i laterali si chiamano *ali* o anche *sportelli*. Frequentissimo il caso, in specie nel sec. XIV, di piccoli trittici, oggetto di devozione nelle case private, formati da una tavoletta centrale – spesso con la «Crocefissione» – e di due tavolette laterali che, per mezzo di cerniere, si rovesciano sulla prima e, essendo ciascuna di metà larghezza di quella, chiudono il dipinto come un astuccio. Non di rado gli sportelli sono dipinti anche a tergo, quasi sempre con l'«Annunciazione della Madonna», con la scena, cioè,

che, composta di due figure a riscontro (la Vergine e l'Angelo), si presta ad essere divisa in due elementi distinti e accostati a formare unità.

Un dipinto di quattro tavole, o pannelli, è un *te-trastico*; di cinque pannelli, un *pentastico* o *pentit-tico*; di più pannelli, un *polittico*¹⁰, nome che generalmente è adottato per qualsiasi pittura composta di più che tre tavole. Esistono polittici dei secc. XIV-XV composti di dieci, quindici, venti tavolette (le Gallerie di Bologna, di Perugia, di Venezia, di Brera ce ne offrono considerevoli esempi), le quali sono distribuite in serie sovrapposte l'una all'altra e culminano con una tavoletta in alto a formare quasi il vertice della piramide

¹⁰V. Grafico IV.

(*fastigio*), mentre la tavola largamente rettangolare che compone la base all'insieme abbracciando tutto il quadro, e che spesso è suddivisa in più rappresentazioni, è la cosiddetta *predella*. La predella, però, può trovarsi anche come base di un quadro consistente di una sola unità, se questo è una grande pittura d'altare cioè una *pala d'altare*¹¹, nel qual caso il quadro è di solito centinato superiormente, e la parte alta, che forma mezzaluna (chiamata *lunetta* o talora, se assai grande, *lunettone*), ha una composizione a sé. Non è raro il caso di pale d'altare con lunetta

¹¹Si dà comunemente alla pala d'altare anche il nome di *ancona*, ma con questo nome si identificano meglio le pale di legno scolpito o di terracotta invetriata.

senza predella; rarissimo quello di pale con predella senza lunetta.

Sulla tavola o sulla tela, prima di essere dipinta, è steso un sottile strato di gesso finissimo o di colla (per le tele), che serve a levigare anche le più minute anfrattuosità e a dare con la sua porosità un terreno adatto alle paste del colore; e tale preparazione è detta *imprimitura*.

Prevalentemente nei setecoli XIII-XIV e nella prima metà del sec. XV sul gesso è steso uno strato di foglia d'oro, e la composizione dipinta campeggia su tale fondo così che i dipinti in questione sono abitualmente chiamati *fondi d'oro*. La foglia d'oro è fatta aderire al gesso per mezzo di una vernice rossa chiamata *bolo*, che spesso traspare al di sotto dell'oro accrescendone lo smagliante fulgore. Non di rado i fondi sono graffiati col bulino a formare aureole di Santi, lavorate

e a volte complicatissime, e decorazioni geometriche o floreali del fondo stesso.

Nel sec. XVII l'imprimitura a gesso o quella a colla fu di frequente sostituita nelle tele con uno strato di biacca e olio di lino cotto assai denso e colorito che fu chiamato *imprimitura ad olio*, e che alcuni gruppi di artisti nel secolo seguente usarono mescolare con terra rossa onde dare maggiore robustezza al sovrastante colore; indi il nome di *imprimitura rossa*.

Nei tempi più antichi l'artista trasferiva sulla preparazione un disegno accurato e cominciava a colorirlo nelle parti in ombra, poi nelle mezzetinte, infine nelle parti in luce. Col trionfo della pittura ad olio si ebbero due tecniche prevalenti, condotte su uno strato di uniforme colore seccativo (*mestica*) steso sull'imprimitura: una deli-

neava a pennello la forma mediante un acquerello monocromo¹², che era poi ricoperto da impasti sempre più solidi (*pittura a impasto*); metodo principalmente dei fiamminghi e della scuola toscana. L'altra tecnica consisteva nell'abbozzare, sempre sulla mestica, addirittura con colori a corpo, e a ricoprirli poi con velature, cioè con colori assai diluiti e lievi che avevano potere di

¹²*Monocromo* significa «a un sol tono», donde il nome di *monocromati* (o *grisailles*) alle particolari pitture «di un sol tono», che furono assai in uso in specie nel Cinquecento romano, e nelle quali si specializzò Polidoro da Caravaggio.

modificare le tinte sottostanti e completare il *modellato*¹³ (*pittura a velatura*). La tecnica della velatura cagionò la grande magia della pittura veneziana che, condotta con colori tenui e trasparenti su tinte di base chiare, vivide e calde, raggiunse il fine di far quasi sprigionare luce dall'interno del dipinto stesso.

Ma non solo la tecnica, bensì anche la concezione del colore varia attraverso i secoli. Da una pittura che si può chiamare disegnativa, dai Primitivi al Quattrocento, in cui i colori campiscono gli spazi e sono non soltanto rigidamente chiusi

¹³*Modellato* è il rilievo delle forme; e si usa in pittura questo termine per definire il risalto ottenuto soprattutto con la sapiente disposizione delle luci e delle ombre.

nei contorni ma nettamente distinti l'uno dall'altro e valutati nella loro qualità puramente cromatica, si passa, nella scuola veneziana alla fine del Quattrocento, ad una pittura che prende per base non più la qualità cromatica ma la quantità di luce ed ombra di ogni colore, ossia il *tono*, e, accordando i toni a seconda del loro rapporto luminoso o *valore*, ottiene una fusione, un'armonia, una vera e propria musicalità dell'insieme (*fusione tonale*). Tale principio artistico, che corrisponde anche alla liberazione delle forme dal rigore del contorno, al loro disporsi in masse morbide e tondeggianti nella pienezza dell'atmosfera, con una efficace illusione di realtà, di spazio e di luce, si suole chiamare *pittoricismo* e si manifesta anche nella pennellata, la quale perde la regolarità dell'impasto e frange la materia cromatica con un giuoco sempre più nervoso che giunge sino al

caratteristico *tocco*: minuta pennellata che posa direttamente i colori sulla tela senza mescolarli prima sulla tavolozza.

Nell'Ottocento la visione del colore si rinnova in seguito agli studi ottici di Helmholtz e Chevreul, i quali danno forma scientifica a verità già intuite e messe in atto empiricamente e gustosamente dai maggiori coloristi del passato, per es. Tintoretto e Paolo Veronese. Essi studiano le affinità e i contrasti dei colori e affermano la legge dei colori complementari¹⁴. Sulla base di questi principi un

¹⁴I tre colori elementari o primari sono: giallo rosso e azzurro. Altri tre colori – binari – nascono dalla combinazione, due a due, dei colori primari, e sono: l'arancione, risultante di giallo e rosso, il verde, risultante di giallo e azzurro, il violetto, ri-

grande pittore francese, Claude Monet, creò la tecnica dell'*Impressionismo* (1874), che per ottenere la massa luminosa non mescola i colori sulla tavolozza ma giustappone sulla tela tocchi di quelli dello spettro solare per modo che essi fondano a distanza la loro vibrazione nella retina dell'osservatore dandole una impressione folgorante della luce. Così con l'impressionismo scompare il *tono locale*, cioè quello proprio di ogni oggetto; scompare il nero; l'ombra è formata da un

sultante di rosso e azzurro. L'azzurro è complementare dell'arancione; il rosso è complementare del verde; il giallo è complementare del violetto, perché ciascun primario, mescolato col binario dà l'equivalente della luce bianca.

assieme di colori tonalmente più scuro, in cui predomina il colore complementare a quello corrispondente in luce. Scompaiono il modellato, il distacco del fondo, la consistenza plastica degli oggetti risultanti dai toni locali; e la realtà si muta in «impressione», in fuggevole visione suggerita dalla luce e dal moto.

Dall'Impressionismo si passò al *Divisionismo*, che è una dissociazione integrale del colore, espressa con una pennellata a piccole strie o a punti (i seguaci di questa tecnica furono detti infatti *Pointillistes*) per moltiplicare le vibrazioni luminose.

Altri due elementi della pittura che hanno subito profonde evoluzioni nei secoli sono la *Prospettiva* e il *Chiaroscuro*. La prospettiva è l'arte di

fingere nella pittura, che dispone di due sole dimensioni, la terza dimensione o profondità¹⁵, dando dell'oggetto un'immagine corrispondente a quella suscitata dalla visione reale. La prospettiva, che trionfò nella pittura ellenistica creando l'efficacissimo «illusionismo», o suggerimento di spazio, tipico di quell'arte, fu gradatamente abbandonata dallo spiritualismo cristiano nella sua

¹⁵La rappresentazione di un oggetto eseguita con un artificio prospettico che fa rilevare la terza dimensione è detta *scorcio*. Lo scorcio dal *sottinsù* è il particolare scorcio in cui l'oggetto è guardato dall'occhio dal basso in alto e non per la linea piana dell'orizzonte, ed è detto anche *scorcio aereo* di cui furono primi maestri Mantegna e Melozzo.

ricerca di simboliche astrazioni, culminanti nella pittura bizantina, svolta in superficie e tendente alla frontalità. La pittura primitiva italiana tornò a rappresentare lo spazio, ma con prospettiva empirica e frutto di intuizione personale di ciascun artista, non basandosi sulle regole scientifiche della proiezione, che furono, invece, poi il nucleo centrale dell'esperienza artistica del Rinascimento e trovarono il loro teorico e il loro interprete in Pier della Francesca. La prospettiva aerea riconosce il suo maestro in Leonardo, il quale fu anche il primo trattatista del chiaroscuro, usato parcamente, e non mai come elemento spaziale, nella pittura primitiva.

Il chiaroscuro è stato definito «l'arte di dipingere un oggetto avvolto dall'atmosfera; il suo fine

è di creare tutte le variazioni pittoresche dell'ombra¹⁶, della mezzatinta¹⁷ e della luce, del rilievo e delle distanze, e perciò di dare maggior varietà, unità di effetti, capriccio e verità relativa, sia alle forme che ai colori. Il suo contrario è una concezione più ingenua e più astratta, in virtù della quale si mostrano gli oggetti quali sono, visti da vicino, sopprimendo l'aria e perciò usando la sola

¹⁶L'*ombra* è di due categorie: l'ombra che l'oggetto ha in se stesso per il giuoco della luce e che si dice *ombra propria*; l'ombra che un oggetto proietta su una superficie retrostante e che si chiama *ombra portata o proiettata*.

¹⁷La *mezzatinta* è una sfumatura del tono locale che sta fra la luce e l'ombra.

prospettiva lineare, cioè quella che risulta dalla diminuzione degli oggetti e dal loro rapporto con l'orizzonte. Chi dice prospettiva aerea suppone già un po' di chiaroscuro» (EUGÈNE FROMENTIN).

Maestri massimi del chiaroscuro furono Leonardo che attuò un graduale *sfumato* o perdita dei colori nell'ombra, come mezzo espressivo dello spazio e del movimento, il Caravaggio, e poi Rembrandt, che svolsero tutte le possibilità suggestive e liriche del contrasto di masse d'ombra e di luce.

SOGGETTO DEL DIPINTO

In passato, e in particolare nel secolo scorso, una divisione delle opere d'arte per soggetti implicava una graduatoria: c'erano i soggetti «nobili» (scene sacre, ritratti), c'erano i soggetti «inferiori» (paesaggio, natura morta); oggi la critica

ritiene questa graduatoria un non-senso, apprezza l'opera d'arte per lo stile (vedi appresso «Il Metodo») ed è capace di sentire un più alto e più personale accento d'arte dinanzi per es. ad una minuscola Natura morta che dinanzi ad un sesquipedale e manieristico «Cenacolo» di un refettorio di convento. Ma resta il «fatto» obbiettivo che, pur senza gerarchie di sorta, i soggetti delle opere d'arte, particolarmente di pittura e di scultura, sono i più diversi. La disciplina che studia il soggetto ovvero il tema in sé, è detta *iconografia*, e – cominciata limitatamente allo studio delle effigi umane (ritrattistica) nel Cinquecento, e acquistata veste scientifica con Ennio Quirino Visconti al principio dell'Ottocento – si è sviluppata intensamente nella seconda metà del sec. XIX abbracciando e considerando sistematicamente ogni sorta di rappresentazioni artistiche.

In linea generale i soggetti si possono raggruppare in due grandi categorie: di *soggetto sacro* e di *soggetto profano*. Questi ultimi possono essere mitologici, allegorici, storici, aneddotici, ritratti, paesaggio, soggetti di carattere ornamentale, scene di genere, nature vive e morte, battaglie, prospettive.

I **soggetti sacri**, che formano la maggior fonte dell'antica pittura italiana perché chiamati a decorare le chiese e a rappresentare i misteri, gli episodi e i fasti della religione e che nei tempi paleocristiani si esprimono prevalentemente per mezzo di simboli – per es. il Buon Pastore (simbolo della Misericordia di Cristo) o l'Orante (simbolo dell'Anima beata), il Pesce (simbolo di Cristo perché l'acrostico di Gesù Cristo, figlio di Dio Salvatore, forma in greco la parola Pesce = ἰχθύς),

la colomba, i cervi, le pecorelle (simboli dei credenti), ecc. – comprendono scene tratte dal Vecchio Testamento e dal Nuovo Testamento (i quattro Evangelii, gli atti degli Apostoli, l'Apocalisse, gli Evangelii Apocritici che sono Evangelii attribuiti a Pietro, Giacomo, ecc., non compresi dalla Chiesa nel Canone dei libri ispirati perché infirmati da dottrine di sette, ma ricchi di materiale iconografico suggestivo).

Delle scene del Vecchio Testamento quelle che più facilmente s'incontrano riguardano gli episodi della Creazione del mondo, le storie di Adamo ed Eva, di Mosè, di Giuseppe ebreo, che in affresco si svolgono spesso non soltanto in rappresentazioni singole ma in cicli. Celeberrimo il grandioso ciclo della «Creazione» sulle volte della Cappella Sistina; frequentissime nelle absidi o sulle pareti delle navate delle chiese le storie dei Progenitori

con la creazione di Adamo e di Eva, della tentazione, della cacciata dal Paradiso, di Adamo che lavora la terra, dell'uccisione di Abele, ecc. Delle storie di Mosè può essere citata la copiosa serie degli affreschi del Luini già nella villa Pelucca presso Monza e ora a Brera. Ma numerosi sono anche altri episodi di cui i più comuni sono: l'ebbrezza di Noè, Giona e la balena, Rebecca al pozzo, il sacrificio d'Isacco, la cacciata di Agar, la torre di Babele, il giudizio di Salomone, David e Golia, Giuditta e Oloferne, Ester e Assuero, Sansone e Dalila, ecc.

Il Nuovo Testamento è espresso principalmente in episodi di tre grandi cicli

A) Scene della vita e della Passione del Cristo (il Presepio, l'Adorazione dei Magi, la Circoncisione, la Strage degli Innocenti, la Disputa fra i Dottori, l'Ingresso in Gerusalemme, i Miracoli del

Cristo, l'Adultera, la Cena in casa del Fariseo, la Cacciata dei profanatori dal tempio, la Lavanda dei piedi, l'Ultima Cena (con questa rappresentazione è di solito adorna la parete di fondo dei refettori dei conventi), l'Arresto di Gesù, Gesù dinanzi a Pilato, la Flagellazione, il Cristo deriso, la Salita al Calvario, la Crocifissione, la Deposizione, la Discesa al Limbo, la Resurrezione, la Cena in Emaus, l'Ascensione...). Esempio: le composizioni di Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova.

B) Scene della vita della Vergine (la Nascita, la Presentazione al Tempio, l'Annunciazione, la Visitazione, la Fuga in Egitto, l'Adorazione del Bambino, la Pentecoste, la Morte della Vergine – «Dormitio Virginis» –, l'Assunzione, ecc.). Esempio: la serie degli affreschi del Ghirlandaio a S. Maria Novella in Firenze.

C) Scene della vita del Battista: la Visitazione, la Nascita, S. Giovanni nel deserto, il Battesimo di Gesù, il Banchetto di Erode, l'Arresto, S. Giovanni in carcere, la Decollazione, Salomè con la testa mozza ecc.). Esempio: la serie degli affreschi di Masolino da Panicale nel battistero di Castiglione Olona.

Numerose sono anche le scene, isolate o composte in cicli, tratte dalla vita, dai miracoli, dal martirio di altri Santi e Sante di cui i più comuni sono: S. Anna, S. Elisabetta, S. Caterina di Alessandria e da Siena, S. Giuseppe, S. Antonio, S. Girolamo, S. Francesco, S. Sebastiano, S. Marco, S. Giovanni Evangelista, S. Pietro, S. Paolo, la Maddalena, S. Giorgio, S. Domenico, S. Benedetto, S. Orsola, S. Stefano, ecc. Le rappresentazioni relative ai Santi erano desunte dai te-

sti agiografici (l'*agiografia* è, nella storia ecclesiastica, la trattazione appunto della vita e dei fatti dei Santi), tra cui il più diffuso la «Legenda Sanctorum», detta «Legenda aurea», di Jacopo da Voragine (metà del sec. XIII).

I Santi sono quasi sempre rappresentati con attributi che li rendono riconoscibili e tali loro caratteristiche o sono puramente simboliche (come per es. quelle degli Evangelisti: il leone per Marco, il bue per Luca, l'aquila per Giovanni, l'angelo per Matteo) o si riferiscono a fatti o strumenti del loro martirio (p. es. gli occhi sul piatto per S. Lucia, i denti per S. Apollonia, la mammella tagliata per S. Agata, la ruota per S. Caterina d'Alessandria, il sasso per S. Stefano, il coltello sul capo per S. Pietro martire, ecc.) o a simboli della loro attività o dei loro miracoli (es. S. Pietro con le chiavi, S. Paolo con lo spadone, S.

Antonio abate col campanello e col porcellino, S. Antonio da Padova col giglio, S. Nicola da Bari con le tre palle d'oro, S. Giovannino con l'agnello, S. Maria Maddalena col vasetto di profumi, S. Cecilia con istrumenti musicali, S. Andrea con la croce, S. Rocco con la piaga sulla coscia, S. Cristoforo in figura colossale e i piedi nel ruscello, S. Giorgio, da cavaliere, con la lancia, S. Orsola con la bandiera, S. Margherita col serpente, S. Sebastiano legato all'albero col corpo trafitto da frecce, S. Lorenzo con la graticola, S. Ginesio con la maschera, S. Bernardino col monogramma di Cristo, ecc. E assai spesso nelle pale d'altare in cui sono raffigurati Santi sono, al di sotto, nelle tavolette della predella, rappresentate scene della vita, della morte o dei miracoli dei Santi stessi.

In un infinito numero di quadri e di affreschi (compresi quelli che, fatti dipingere nelle chiese nell'adempimento di un voto, si chiamano *votivi*) il soggetto è la Madonna: quasi sempre rappresentata col Bambino fra le braccia, o in atto di suggerire il latte dal seno materno, o steso sulle ginocchia della madre, o in piedi sopra di esse, ovvero su un davanzale nel gesto di reggere un cartiglio (in specie nel sec. XIV) o di giocare con un frutto, con un nastro, con un uccellino... Talora, insieme con la Madonna e il Putto è rappresentato S. Giuseppe (la «Sacra Famiglia»), talaltra il piccolo S. Giovanni o S. Anna o gruppi di Santi diversi (nel qual caso la composizione prende il nome di «Sacra Conversazione» anche se la Madonna ne sia assente).

Altre scene e figurazioni sacre fra le più comuni – talune anche con carattere simbolico, poiché la

simbologia è alla base delle manifestazioni liturgiche, rituali, artistiche della religione cristiana, anzi di tutte le religioni – sono: la Trinità (il Padre Eterno, il Cristo e la Colomba che simboleggia lo Spirito Santo), il Cristo pantocratore (il Cristo giudice, di grandi dimensioni, dipinto entro un ornamento ovoidale – detto «mandorla», e simboleggiante il cielo – in atto di giudicare o benedire), la raffigurazione di Gesù o della Vergine in trono (detta anche «Maestà»), l'Incoronazione della Madonna, l'Immacolata Concezione (rappresentata dalla Madonna su una mezzaluna con il serpente ai piedi: Eva riscattata da Maria), il Convegno di tutti i Santi, lo Sposalizio di S. Caterina, la Disputa del Sacramento, il Giudizio universale,

cui erano talora accompagnate, come nel Camposanto di Pisa, scene derivate dalla «Danza macabra»¹⁸.

Una rappresentazione che ha sempre un profondo accento di commossa umanità è quella detta la «Pietà», che mostra il Cristo morto o in grembo della madre dolorante, o eretto a mezza figura sul sarcofago fra la Vergine, S. Giovanni e, a volte, altri Santi. Esemplari immortali di questa popolare scena toccante ha tramandato l'arte italiana nei secoli, quale la «Pietà» del Giambellino a Brera o un'altra che citiamo per quanto appartenga al campo della scultura, e cioè il gruppo in

¹⁸V. appresso, *Sezione IV: Le Collezioni: Pisa, il Camposanto*.

marmo di Michelangelo della cappella della Pietà in S. Pietro a Roma.

Le **pitture di soggetto mitologico** rappresentano figure e scene della mitologia pagana. Divinità dell'Olimpo, muse, sibille, satiri, ninfe, tritoni sono i protagonisti di queste figurazioni, e con essi gli eroi delle epopee Omerica e Virgiliana: Ulisse, Paride, Elena, Andromaca, Enea, la maga Circe. Celeberrime, in Roma, le scene con Galatea, la «Favola di Psiche» e i «Convegni degli Dei», di Raffaello, alla Farnesina, le Sibille, pure di Raffaello, nella chiesa della Pace, la «Nascita di Venere» di Botticelli nella Galleria degli Uffizi, i «Bacchanali» di Tiziano a Londra e Madrid, l'«Aurora» di Guido Reni a Roma nel Casino Rospigliosi e quella del Guercino nel Casino Ludovisi, ecc.

Di **soggetto allegorico**, assai frequenti nel Medioevo e nel Rinascimento, sono le figurazioni dei mesi, dei pianeti, delle stagioni, delle parti del mondo, delle virtù (Cardinali e Teologali), dei vizî, delle arti chiamate liberali (che formavano, nel Medioevo, il *Trivio* – Grammatica, Dialettica, Retorica – cioè l'insegnamento letterario, e il *Quadrivio* – Aritmetica, Geometria, Musica e Astronomia – cioè il ciclo scientifico) alle quali vennero aggiungendosi le arti meccaniche: Medicina, «Navigatio», Agricoltura, Architettura, ecc.; infine le figurazioni dei trionfi (della Fama, della Fede, della Chiesa, della Guerra, della Pace, delle Virtù, delle Arti). Basta ricordare come esemplari rappresentativi di questo genere la massima figurazione dell'Areopago della scienza nella «Scuola d'Atene» di Raffaello, nelle Stanze Vaticane; quella del «Buon Governo» e del «Cattivo

Governo» di Ambrogio Lorenzetti, nel Palazzo Pubblico di Siena, il «Trionfo di Venezia» del Veronese, nel Palazzo Ducale, le colossali scene allegoriche di G. B. Tiepolo a Madrid e a Würzburg.

In questa categoria rientrano alcune composizioni che, con la rinascita del simbolismo, nell'Ottocento, riflettono stati d'animo e moti di vita (come rappresentazioni del pensiero, del piacere, della desolazione, del valore, ecc.), nonché altre che svolgono, con l'apparire di nuove correnti umanitarie, temi sociali con la rivalutazione degli umili (le «Due Madri» di Segantini, l'«Erede» di Patini, il «quarto Stato» di Pelizza da Volpedo, ecc.).

Le **scene di soggetto storico** non appaiono spesso nel Medioevo e neppure nel primo Rinascimento, ma si vanno facendo meno rare nel Cinquecento con episodî della storia romana, e

così nel periodo barocco, per tenere quindi il campo nel periodo neoclassico e romanico e per tutto l'Ottocento. Esempî di tempi, e di qualità, diversi: le pitture degli Zavattari con episodî della vita di Teodolinda nella cappella di questa regina a Monza, la grande tela con la «Caduta dei Bonacolsi», di Domenico Morone, nel Palazzo Ducale di Mantova, l'affresco con l'«Incendio di Borgo», di Raffaello, nelle Stanze Vaticane, le grandi scene guerresche del Tintoretto nel palazzo Ducale di Venezia, e quelle di Storia romana del Tiepolo a palazzo Dugnani a Milano, a palazzo Labia a Venezia, gli episodî Napoleonici dell'Appiani nella sala delle Cariatidi nel palazzo Reale di Milano, gli affreschi di Cesare Maccari nel palazzo del Senato.

Le **scene di soggetto aneddótico** hanno avuto carattere differente attraverso il tempo, e in

esse, senza preoccupazioni simboliche o intenti spirituali, l'artista si compiace di rappresentare personaggi ed episodi profani. Tra la fine del Trecento e i primi decenni del Quattrocento sono principalmente decorazioni fastose ispirate dalla vita cavalleresca e di Corte – costumi e cerimonie dei Signori, feste, giuochi, ricevimenti, cacce – ovvero dalle novelle e dai romanzi più in voga. Esempi caratteristici sono le decorazioni dei castelli della valle d'Adige (Trento, Roncole, ecc.) e della valle d'Aosta (Fenis, Issogne, ecc.), gli affreschi del palazzo Borromeo in Milano con figure di giuochi in giardino. Alla metà del Quattrocento queste scene acquistano carattere di maggiore aderenza alla realtà storica; quale si nota, ad esempio, nelle composizioni del palazzo di Schifanoia a Ferrara, nella Camera degli Sposi

del Mantegna a Mantova, o carattere squisitamente anedddotico e fiabesco come nelle pitture di cassoni; per es. nella leggenda di Nastagio degli Onesti di Botticelli nella collezione Cambò a Barcellona, e nella storia di Griselda del Pesellino a Bergamo. Al principio del Cinquecento tali soggetti profani, in specie per opera di Giorgione e della sua scuola, si fanno più intimi ed appassionati con scene di concerti, idillî campestri, colloqui sentimentali. Saggi di tali composizioni, dette appunto Giorgionesche, sono il «Concerto» del Louvre, il «Concerto» di Pitti, gli «Amanti Veneziani» di Paris Bordone a Brera, ecc.

Il ritratto. – Il ritratto italiano, negli esempî dei grandi ritrattisti, dai quattrocentisti a Lorenzo Lotto, a Tiziano, a Moretto da Brescia, a Moroni, a Tintoretto rappresenta quasi sempre il personaggio a piedi, seduto o no, ma è a volte anche

equestre (il «Carlo V» di Tiziano a Madrid); è a figura intera, o a tre quarti di figura (fino al ginocchio), o a mezza figura, o della sola testa, come più sovente nel Quattrocento. Può esser visto di fronte, di profilo (ed è famosa tutta una serie di puri profili di giovani donne a mezza figura – TAV. 15 –, fiorita in Toscana alla metà del Quattrocento; vedi, esempio tipico, il ritratto di Antonio Pollaiuolo nel Museo Poldi Pezzoli di Milano); di tre quarti, cioè volto a mezza via tra fronte e profilo; può essere isolato o a gruppi e, ove i personaggi siano della stessa famiglia, il gruppo è detto *ritratto di famiglia*: uno dei più splendidi esempî, il ritratto della famiglia Vendramin, di Tiziano, alla Galleria Nazionale di Londra. (TAV. 57).

Il proprio ritratto eseguito dal pittore è chiamato *autoritratto*.

Se il ritratto fu operato alla presenza del raffigurato in posa è detto *dal vero*; in caso che no, è detto *di maniera*, ma è ovvio che il ritratto di maniera ha maggiore o minore valore documentario a seconda che sia condotto su elementi autentici (un ritratto dal vero, un disegno, una stampa), ovvero su una semplice descrizione, oppure sia frutto di semplice immaginazione. Anche qui togliendo un esempio dal campo della scultura, basterà citare il busto di Francesco I a Modena, condotto dal Bernini su un ritratto del Sustermans e che, pure eseguito non dal vero, è riuscito un capolavoro di vita.

Il personaggio è raffigurato spesso dinanzi a un fondo unito di parete nel quale si apre a volte una finestra; talora con fondo di paese, e, se egli fu uomo d'arme, con scene di battaglie terrestri o

navali accennate nel fondo; talaltra presso un tavolo con libri, carte ed strumenti di lavoro. Ma in molti casi il ritratto non è fine a se stesso, cioè una rappresentazione per sé stante, e compare in composizioni sacre nelle figure di *assistenti* alla scena o di *adoranti* o *devoti* (del Cristo, della Vergine, dei Santi), o di *committenti*, se il personaggio che offrì la pittura ad una chiesa o ad una cappella desiderò farsi rappresentare presso l'immagine sacra (vedi per es. la celeberrima pala di Casa Pesaro di Tiziano, nella chiesa dei Frari a Venezia, TAV. 37). Fra gli assistenti ad una scena non di rado fa capolino lo stesso autore dando le proprie fattezze ad uno dei personaggi; e siccome l'autoritratto, per essere necessariamente eseguito allo specchio, risulta sempre con lo sguardo diretto verso l'osservatore, si è un tempo esagerato identificando, in ogni figura che fissi il

riguardante, il pittore stesso. Ma vi sono casi indubitabili: quello offerto per es. dall'immagine di Raffaello, a destra, nell'affresco con la «Scuola d'Atene» in Vaticano.

Convienne infine accennare a ritratti che sono tali, potremmo dire, sotto mentite spoglie, e cioè all'uso di persone che, devote di un Santo, si compiacquero farsi rappresentare nella veste e con gli attributi di quella figura sacra; in questo caso soltanto le qualità artistiche del volto, i suoi tratti di carattere individualistico consentono di constatare se si è realmente in presenza di un vero e proprio ritratto (es.: il ritratto di gentildonna in figura di Maddalena, di Piero di Cosimo, nella Galleria Corsiniana di Roma).

Il paesaggio. – La pittura di paesaggio comincia ad apparire tardi nell'arte; da prima, verso la metà del Quattrocento, in dipinti d'altro soggetto

con uno sviluppo, che diviene via via maggiore, degli elementi paesistici, per poi affermarsi sempre più nel Cinquecento, e trionfare nel sec. XVII, e in specie nel sec. XVIII con i grandi vedutisti veneziani.

Il paesaggio può essere *dal vero*, cioè ritratto sul luogo; *di ricordo*, cioè di maniera, su appunti, ricordi, descrizioni; *di fantasia* (quale il pittore l'immagina esistente o quale lo crea con motivi fantastici)¹⁹; infine *composito*, cioè con elementi tratti dal vero, ma messi insieme a comporre una

¹⁹Queste scene fatte di capricciose invenzioni, ebbero, quando di piccole dimensioni, il nome di «*capricci*» in specie nell'arte di un grande paesista veneziano, e perciò grande poeta del paesaggio, Francesco Guardi.

veduta inesistente: spesso monumenti e rovine romane o edifici veneziani, rispettivamente di Pannini e di Canaletto.

Soggetti di carattere ornamentale. – Se in generale nell'arte dei secoli che ci precedettero la pittura, e soprattutto quella murale, ha sempre anche un compito di decorazione, vi sono soggetti pittorici che esprimono un intento esclusivamente ornamentale. Sono le pitture composte di elementi geometrici e arabeschi di ogni genere: volute, girali, nastri, festoni di foglie, di frutta e di fiori, rosoni, stemmi, fiammanti, imprese nobiliari, mascheroni, motivi tutti spesso inframezzati con figure di putti e con riquadri adorni di piccole composizioni talvolta dipinte in guisa da imitare cammei e mosaici. L'esempio più noto di tal genere di decorazione è costituito dalle pitture –

dette anche grottesche²⁰ – delle Logge Vaticane, opera di Raffaello e dei suoi seguaci.

Scene di genere. – Sono chiamate «di genere» pitture che riproducono scene della vita comune all'interno di edifici. («Interni») quali chiese, conventi, palazzi, case, capanne, taverne, ecc., o all'esterno («Esterni») quali sagrati di chiese, piazze, fiere e mercati, ecc. In sommo grado caratteristici della pittura olandese e fiamminga dei

²⁰Sono chiamate «grottesche» queste e simili composizioni per il fatto che imitano ornamentazioni a stucco dell'età imperiale romana in monumenti che, ancora in parte sepolti nel Rinascimento, erano detti «grotte». In seguito tali composizioni, dal citato insigne esempio in Vaticano, furono chiamate anche Raffaellesche.

secc. XVII-XIX cui offrono il maggior contributo, questi soggetti ebbero anche in Italia un certo sviluppo che risale ad alcune composizioni del Bacchiacca, ad altre di spirito realistico e narrativo di seguaci del Caravaggio (bevitori, giocatori, chiromanti, ecc.); poi nel Seicento e nel Settecento con lo Spagnolo, il Magnasco, il Traversi, il Todeschini, il Piazzetta e il Longhi, questa pittura acquista da noi il suo preciso carattere di dipinti di genere, e a tali soggetti si ricollegano, da un lato, le *Bambocciate* così chiamate dal pittore Peter van Laer, detto il Bamboccio, che nella prima metà del Seicento mise in voga feste campestri popolarresche, fiere, scene di villaggio, imboscate, con figure d'ogni specie: contadini, soldati, avventurieri, ladri...; dall'altro, le scene della *Pittura caricaturale* fiorita in specie nella Roma papale settecentesca (tipico rappresentante Pier

Leone Ghezzi di cui si possono vedere pitture nella Galleria Corsiniana).

Natura viva e morta. – S'intendono con questa definizione dipinti che rappresentano animali vivi o animali morti (molto spesso selvaggina), o cose (libri, strumenti di fisica o musicali, cibarie, verdure, frutta, ecc.).

Fra gli artisti che si dedicarono a questo particolare genere di pittura seicentistica si ricorderanno Recchi, Borgianni, Boselli. Insuperato virtuoso nel riprodurre strumenti musicali fu il bergamasco Baschenis. Scene superbe di caccia grossa e selvaggina ha l'arte fiamminga, come una specialità della pittura olandese sono le piccole rappresentazioni di pesci, crostacei, agrumi, ecc. La pittura di animali dette luogo nell'arte straniera, e in specie in quella inglese nel sec. XIX, a una ricca messe di dipinti con scene di

corse di cavalli, di caccia, di pesca, cioè di *Pittura sportiva*, che in Italia appare soltanto ai giorni nostri, per avere avuto, lo sport, diffusione assai tarda nella vita italiana.

Scene di battaglia. – Non si allude ad episodi di battaglia «storica», quali ad esempio quelli di Paolo Uccello a Londra e a Firenze, o quelli delle battaglie della storia romana del Tiepolo già nel palazzo Dolfin a Venezia ed ora a Vienna, o quelli che, a gloria di Venezia, sono rappresentati sulle pareti e sui soffitti del palazzo Ducale, bensì a soggetti di battaglia in cui singoli armati o gruppi di armati sono rappresentati in scontri immaginari, e interamente generici, da pittori così specializzati in tali soggetti da essere definiti «battaglisti». Essi operarono in Italia quasi esclusivamente nei secc. XVII-XVIII e nell'ambito della scuola napoletana: i più tipici rappresentanti sono

Salvator Rosa, Aniello Falcone, Micco Spadaro, il Borgognone (da non confondersi col Bergognone, pittore quattrocentesco lombardo), ecc.

Scene di prospettiva. – Sono quei soggetti in cui l'interno o l'esterno di un edificio, la navata di un tempio, la sala di un teatro, una «fuga» di palazzi furono rappresentati – tante dal vero quanto di fantasia – non come elemento complementare, anche se necessario, di una composizione, ma solo come fine a se stessi per il giuoco virtuoso dei piani e delle linee, per gli effetti dello scorcio. Se ne hanno esempî nel Quattrocento con la «Prospettiva» attribuita a Piero della Francesca, o a Fra Carnevale, conservata in Urbino; poi nel sec. XVII con le opere dei puri prospettici bolognesi come i Bibbiena, Orlandi, Bigari, ecc., i quali, sulle orme di Gerolamo Curti, detto il Den-

tone, si dedicarono anche alla vasta pittura murale di prospettiva come *pittori quadraturisti*, assumendo la esecuzione di grandi fondali scenografici negli affreschi, in collaborazione con colleghi figuristi. Esempio tra i più noti di tale collaborazione è quello del massimo quadraturista, Girolamo Mengozzi Colonna, col Tiepolo a Venezia.

FASI PREPARATORIE E DERIVATI DEL DIPINTO

Generalmente l'artista, avanti di iniziare la sua pittura sul muro o sulla tavola o sulla tela, tracciava in piccolo la composizione ideata, a inchiostro o a matita o a carbone, su un foglio di carta, e a questa espressione d'arte che prelude al dipinto si dà il nome di *disegno*²¹.

²¹Il disegno può essere anche una espressione

Il disegno può essere più o meno particolareggiato: dare un'idea complessa dell'opera in elaborazione o soltanto un cenno di essa con una indicazione sommaria della composizione, del modo di distribuire e atteggiare le figure, degli elementi di paesaggio (gruppi di case, gruppi di alberi, monti, pianure, ecc.); in questo secondo caso il disegno sarà soltanto un *primo pensiero* del quadro o dell'affresco, un primo appunto del fantasma artistico che balena nello spirito del pittore.

Per le pitture di vaste dimensioni, e in ispecie per affreschi, il disegno era tradotto in grande e

artistica per sé stante, e di esso si tratterà più diffusamente nella *Grafica* (v. pg. 62a).

condotto su fogli di carta più resistente, uniti insieme a formare un *cartone* che aveva le stesse misure dell'affresco, o di un particolare di esso. La composizione del cartone era poi trasferita meccanicamente sul muro, o ricalcando con un punteruolo le linee del disegno applicato sul muro stesso, o facendo passare polvere nera attraverso piccoli buchi operati sulle linee (*spolvero*). Notissimo il cartone della parte centrale della «Scuola d'Atene» di Raffaello in Vaticano, conservato all'Ambrosiana di Milano, quello della «Madonna con S. Anna» di Leonardo, conservato all'Accademia di Belle Arti di Londra (Burlington House): TAV. 49. A volte i cartoni erano anche dipinti affinché il pittore potesse rendersi conto dell'effetto dell'opera d'arte anche riguardo al colore e, di questi, l'esempio più famoso è costituito dai cartoni con episodî degli Atti degli Apostoli,

eseguiti da Raffaello per gli arazzi del Vaticano e conservati nel Vittoria and Albert Museum di Londra²², sebbene, nello stato attuale dei cimeli, parte del colore non sia originale.

Allorché un pittore, innanzi di mettere mano al suo quadro o al suo affresco, esegue – a parte il disegno – quella che potremmo chiamare una prima piccola edizione dell’opera immaginata, nella quale la composizione è schizzata e colorita con fare rapido, nervoso, e le forme sono meglio che descritte, accennate, questo suo lavoro è un *abbozzo* o un *bozzetto* che quasi sempre è pieno di sapore – e talora più dello stesso quadro – per la spontaneità, frutto di improvvisazione, con la quale fu creato. Di tante opere pittoriche sono

²²V. *Arti applicate: l’Arazzo*, pag. 69.

giunti a noi e il bozzetto e l'opera compiuta che ci consentono di fare tale constatazione e di cogliere anche lo svolgimento (talora in meglio, spesso in peggio) che il pensiero dell'artista ha avuto nel passaggio da una fase preparatoria a quella definitiva.

* * *

Anche fra i derivati del dipinto occorre menzionare in primo luogo il disegno, perché questo, oltre a servire originariamente *per* il quadro, assai sovente fu tratto *dal* quadro (o dall'affresco), sia dallo stesso artista, sia da altro artista desideroso di conservare ricordo dell'opera sotto altra forma.

Da un quadro un artista può, copiando se medesimo, trarre un altro uguale al primo, eseguendo cioè una *replica* dello stesso quadro,

spinto da ragioni diverse, fra le quali, la più frequente, la richiesta da parte di un secondo committente, desideroso di possedere un dipinto uguale a quello ammirato. La replica può essere identica all'originale o contenere *varianti*, sì nella forma che nel colore; può avere le stesse dimensioni o diverse, generalmente più piccole, e in tale ultimo caso non di rado avviene che la copia di dimensioni assai ridotte possa essere ritenuta un bozzetto se appunto quel tanto di «finito», che presenta una replica di fronte alla estemporaneità di un bozzetto, non mettesse in guardia contro tale possibilità di scambio. Soprattutto alcuni pittori settecentisti: Tiepolo, Canaletto, Bellotto, Guardi, Longhi, ebbero occasione spesso di replicare, per la piacevolezza dei soggetti trattati, i loro quadri, sì che avviene di trovare in collezioni fino a tre e quattro repliche del medesimo loro

quadro e indubitabilmente di mano dello stesso artista.

Con la replica di una pittura non va confusa la *copia*, che è di mano di artista diverso. La copia può essere, *contemporanea*, cioè eseguita negli stessi anni dell'originale; può essere *del tempo*, cioè dello stesso periodo artistico, che può abbracciare anche 40 o 50 anni o più (per es. «copia della prima metà del Cinquecento» se si tratti di un dipinto di Giorgione, o una «copia seicentesca» di un quadro del Domenichino); è detta *posteriore* se eseguita già in un'atmosfera artistica completamente diversa, ed è qualificata *moderna* se non più antica del sec. XIX.

Anche le copie hanno parte non disprezzabile nella storia dell'arte se si riflette all'interesse che in molti casi può destare nello studioso il consta-

tare la modificazione di una composizione pittorica tradotta da un'altra mano, in specie quando il copiatore sia artista di qualità; e importanza anche maggiore può rivestire la copia in numerosi casi in cui essa ha tramandato a noi l'immagine di un originale – conosciuto o presupposto – andato distrutto o perduto: per es. la Madonna d'Albinea, dipinta dal Correggio fra il 1517 e il 1519 per la chiesa di Albinea presso Reggio Emilia.

Questo delle copie è un argomento nel quale il giovane studioso non sarà mai abbastanza guardingo perché infinito è il numero delle copie, e di diverso valore, tratte nei secoli da dipinti che o furono famosi o incontrarono il gusto di amatori; e innumerevoli sono le copie presentate, anche in rinomate collezioni, come originali, e, se di piccole dimensioni, gabbellate come bozzetti dell'originale stesso.

Fra i derivati del quadro sono da menzionare anche le *incisioni* che, in tempi in cui non esistevano mezzi di riproduzione fotomeccanica, avevano il fine, raggiunto poi dalla fotografia, di diffondere in una larga cerchia di pubblico le più note o le più piacevoli o le più apprezzate composizioni artistiche; ma delle incisioni e di tutte le loro forme si dirà meno sommariamente appresso. Qui ci si può limitare, poiché si è fatto cenno della fotografia, a rilevare che questo è oggi il mezzo di gran lunga più importante, se non si vuol dire unico, per la diffusione della conoscenza dell'opera d'arte, sia a godimento degli amatori, sia a sussidio – di valore ineguagliabile – degli studiosi. E con la fotografia, tutti i più perfezionati mezzi di riproduzione fotomeccanica: la zincografia (a reticolato o a tratto), la eliotipia, la

fotoincisione, la litografia, la tricromia, il roto-calco, ecc.

In Italia le Case editrici di fotografie che posseggono le più estese collezioni di negative e di positive di opere del patrimonio artistico sono l'Alinari di Firenze e l'Anderson di Roma, che hanno raccolte riguardanti anche Paesi esteri: la Grecia, Parigi, Londra, Dresda, Madrid; e anche il Brogi di Firenze e l'Istituto «Luce» di Roma²³. Buon numero di soggetti, ma limitato alle opere dell'Italia settentrionale, ha anche l'Istituto Italiano di arti grafiche di Bergamo. Per le opere

²³V. appresso: *Sezione IV, Appendice: Istituzioni culturali di sussidio allo studio della Storia dell'arte.*

d'arte conservate all'estero, le Case più importanti di fotografie e riproduzioni artistiche sono la Braun e la Giraudon di Parigi, la Hanfstaengel e la Bruckmann di Monaco, la Medici Society di Londra, la Mansell di Teddington (Londra), la Laurent di Madrid, ecc. Per le riproduzioni a colori, delle diverse ditte, esiste un grande catalogo in due volumi, edito a cura della Carnegie Corporation di New York nel 1936, della Casa Raymond and Raymond.

LA CORNICE²⁴

Necessario complemento del dipinto da cavalletto è la cornice, e ne è bellissimo ornamento se essa è adatta alla natura del quadro e in specie

²⁴V. Grafici IV e V.

se è ancora quella che il pittore volle, e talvolta fece eseguire per l'opera propria sopra suo stesso disegno. In tal caso la cornice è detta *originale*. È chiamata *del tempo* una cornice che, pur non essendo l'originale, appartenga alla stessa età del dipinto, mentre le si dà l'appellativo di *antica* anche se sia posteriore di uno o due o tre secoli al dipinto stesso, 'e non abbia alcun riferimento con esso. Cornici posteriori alla fine del sec. XVIII sono considerate *moderne*, e fra queste le neoclassiche appartenenti ai primi venti o trent'anni del sec. XIX.

La cornice antica, in particolare della pala d'altare, ha sempre carattere architettonico e, delle forme architettoniche, seguì lo svolgimento. Quella del polittico trecentesco, o del primo Quattrocento, lega insieme tutte le tavole in un complesso che ricorda la facciata di un tempio gotico;

la predella funge da zoccolo, i dipinti sormontati da archetti trilobati sono disposti come porte o finestre in due o tre ordini divisi verticalmente da colonnine attorcigliate, muniti di nicchiette, guglie, cuspidi e talora ornati da tabernacoli.

Nel Quattrocento e nel Cinquecento la cornice arieggia, con fare più semplice, un portale o una finestra di edificio del tempo; è centinata o no superiormente, trabeata, con ricchi fregi e pilastri ornati da candelieri intagliate, e assume carattere un po' diverso a seconda delle diverse regioni italiane. Anche nel Seicento gli elementi della cornice si svolgono secondo lo stile del tempo, e diventa anch'essa barocca, a modanature più gonfie e adorna di mensoloni, di grandi volute, timpani spezzati, ecc., per ingentilirsi poi nel Rococò con scorniciature capricciose, intagli leggeri, ricci, festoncini di fiori, ecc.

Altri tipi di cornice, per quadri di modeste dimensioni, furono adottati dal Quattrocento in poi: quelle a tipo di anconetta che riproducono in piccolo la forma architettonica della pala d'altare, con zoccolo, colonnine, o pilastri con candelieri, e trabeazione; più tardi senza più zoccolo, senza più predella e con una semplice base; quelle circolari – in ispecie nella scuola toscana – formate da robusti e ricchi festoni di frutta e di foglie; quelle costituite semplicemente da una doppia sagoma più o meno sviluppata a seconda del tempo, una interna, una esterna, racchiudente un piano decorato con ornati a pastiglia o graffiti sull'oro o dipinti, spesso in grigio su fondo azzurro.

Due altri tipi di cornice sono molto in voga nel Cinquecento e nel Seicento: la cornice Sansovi-

niana e la cornice Salvator Rosa. In uso, soprattutto a Venezia, le prime, sono squisitamente architettoniche, e in esse la decorazione è tutta esterna al telaio che racchiude il quadro, e sono formate di un coronamento a volute partenti spesso da una testa o da un mascherone nel centro, e dirette, agli spigoli superiori, verso cariatidi o festoni pendenti verticalmente; le seconde, in uso piuttosto nell'Italia centrale, costituite da due sagome semplici, barocche, ai lati di un piano, nere, con introduzione di oro o nell'uno o nell'altro elemento delle modanature, o agli spigoli, o in qualche sobria decorazione.

Le cornici antiche sono generalmente a foglia di oro fino, stesa su un fondo di bolo²⁵, o di oro

²⁵V. pag. 37.

meno fino applicato, invece che su preparazione di bolo, mercé una speciale vernice chiamata *mordente*; a volte sono policrome; nel Seicento non di rado sono verniciate o in tutto o in parte di nero. Quasi sempre nere sono le cornici dei quadri fiamminghi e olandesi dei secc. XVII-XIX, e fra esse un tipo assai comune è quello detto *guilloché*, di un nero politissimo e lucido con arabesature (*guillochis*) generalmente a forma di intacchi, di listelli, di unghiate, di perline, ecc.

Capricciosissime e non lighe ad alcuna norma le cornici dei pittori contemporanei i quali sogliono anche colorirle, o verniciarle in oro, argento, bronzo, ecc.

Serie di cornici antiche, dei secc. XV e XVI, si possono vedere riprodotte nell'opera del Guggenheim (v. pag. 252).

CAPO IV

LA SCULTURA

Leon Battista Alberti nel Trattato «De Statua» dette della scultura una definizione quant'altra mai originale e semplice, come dell'arte che «si fa per via di porre e per via di levare», intendendo col «porre» l'aggiungere materia, come avviene nella scultura in cera o argilla, e per «levare» il togliere materia, come si fa nella scultura in pietra per ottenere che emerga dal blocco la forma che idealmente vi è chiusa dentro. Michelangelo poi dette nuova vita a questo concetto modificandolo nel senso che la vera scultura è quella che si compie «per forza di levare» (cioè con l'operare nella pietra), mentre l'altra «per forza di mettere» (cioè la plastica) segue un po' le vie della pittura, ed è quindi, per il Maestro,

meno essenzialmente scultura. Così Michelangelo diceva che chi scolpisce deve immaginarsi l'oggetto quasi adagiato in un'acqua, ch'è prosciugata in modo da far affiorare a poco a poco quella forma alla superficie, fino a che sia del tutto scoperta; ed ecco perciò l'opera scultorea rappresentare, dell'oggetto, anche la terza dimensione – la profondità – che è la caratteristica della scultura.

I materiali di cui si serve lo scultore per esprimere la sua opera sono i più varî: la pietra, il bronzo, il legno, la terracotta, lo stucco, la cartapesta, i metalli preziosi, la cera, l'avorio, ecc. Qui si dirà per ora soltanto delle tre forme principali e tipiche della scultura: quella in pietra, in bronzo e in terracotta.

Molto di ciò che si è già scritto per la pittura, in quanto riguarda i soggetti, l'iconografia, i mezzi

preparatori (disegno) e i derivati (copia)²⁶, vale anche per la scultura. Infatti anche per questa si riscontra che il primo pensiero dell'artista riveste generalmente la forma di un *disegno* nel quale egli ferma l'immagine, procedendo, dopo il disegno, a concretarla plasticamente, cioè a darle la terza dimensione. Assai di rado avveniva che l'artista traducesse direttamente il suo pensiero nel marmo: procedimento audace e pericolosissimo degno di un grande maestro (Michelangelo), per l'impossibilità o la enorme difficoltà di compiere

²⁶Per le sculture, alla copia, che ha sempre, più o meno, un carattere artistico, è da aggiungere il *calco* che è opera di meccanicità in quanto è frutto di uno stampo eseguito sulla scultura stessa.

correzioni o di mettere in atto pentimenti. Di solito fra il disegno e la scultura è una fase intermedia costituita dal *bozzetto*, condotto in creta molle (plastilina) servendosi della mano e della stecca.

Per la statua in pietra (o in legno), al bozzetto in plastilina, che è di solito in piccole proporzioni e che si suol chiamare bozzetto a un terzo, o un quarto, o un decimo, ecc., segue la creazione del *modello* in gesso a grandezza eguale a quella che dovrà avere l'originale, e, sulla base del modello, l'assistente dello scultore (*sbozzatore*), segnati nel blocco di pietra tutti i punti di rilievo del modello col trasferirveli mediante un sistema di compassi (*messa alle punte*), sgreggia con istromenti diversi, che vanno dalla *subbia* (ferro a punta aguzza) alla *gradina* (ferro dentato a guisa di pettine), il blocco stesso, e dà il primo rilievo

alle masse. Allo scultore subentra poi lo scultore stesso che con lo *scalpello*, il *trapano*, le *raspe*, le *lime*, elabora e raffina la forma nei suoi risalti e incavi (*sottosquadri*) e dà alla statua l'aspetto definitivo sino alle ultime sfumature. La statua, in cui la forma è sviluppata libera al di fuori di qualsiasi piano di fondo, è l'espressione tipica della scultura a tutto tondo.

Alla rappresentazione «a tutto tondo» fa riscontro quella «a rilievo», in cui la forma, figurativa o ornamentale, è legata ad un fondo piano dal quale emerge. E i tipi di rilievo sono due: l'*altorilievo* e il *bassorilievo* (TAV. 9). Nell'altorilievo le figure si sollevano dal piano con uno spessore maggiore della metà della loro profondità, e in esso non v'è alcuna riduzione prospettica della rappresentazione; usato principalmente dall'arte

romana e nella plastica romanica e gotica (veggansi per es. i rilievi di Wiligelmo e dell'Antelami a Modena e a Parma, i pulpiti di Nicola Pisano a Pisa e a Siena).

Il bassorilievo, che va dal *mezzorilievo* al bassorilievo propriamente detto, al *rilievo a staccato*, o pittorico, e sino al *rilievo prospettico*, è caratterizzato appunto dal diminuire via via dello spessore e dal graduale intervento delle leggi prospettiche fino al punto da far appena affiorare le forme sul piano e di quasi fingere la profondità (com'è finta totalmente nella pittura), invece di renderla nella realtà. Il bassorilievo prospettico è espressione originale della scuola toscana del Rinascimento e trionfa con Donatello (veggansi le scene dell'altare del Santo di Padova e la «Deposizione» nel pulpito di S. Lorenzo a Firenze).

La scultura in bronzo – statua e rilievi – è eseguita per mezzo del getto del bronzo liquido sul modello (*fusione*), operato dal *fonditore* che può essere, o no, la stessa persona dello scultore.

Tre sono i procedimenti della fusione: *fusione in pieno*, *fusione alla sabbia* o *alla staffa*, *fusione a cera perduta*. La prima, usata a volte nell'antichità, ma poi abbandonata, consisteva nella creazione di una forma vuota, in un pezzo o due pezzi riuniti, nella quale si colava il bronzo e che produceva una scultura massiccia. Per la fusione alla sabbia, adottata generalmente per piccole sculture o per opere in metalli preziosi, si forma una *matrice* (o *controforma*) dell'oggetto comprimendo attorno al modello in gesso una sabbia speciale («terra di Francia» detta *sabbia di fonderia*) disposta entro due telai (*staffe*) che, comprendendo ciascuno l'impronta di una metà

dell'oggetto, vengono a conservare nell'interno, quando sovrapposti, un vuoto corrispondente all'oggetto stesso. Entro quel vuoto è collocata un'*anima* che, grosso modo, ha la forma della scultura, indi vi si cola il metallo liquido che assume l'aspetto del modello e non è massiccio appunto per il vuoto creato nell'interno dall'anima.

Di fronte a questo processo era, ed è, adottato più largamente quello della fusione *a cera perduta*, così chiamata per essere eseguita mercé uno strato di cera distrutto dal fuoco per lasciar posto al bronzo. In antico tale specie di fusione era eseguita creandosi – o direttamente, o su un calco in gesso, dall'originale in plastilina – il modello in cera della scultura, o dei singoli pezzi (se molto grande), attorno ad un'anima destinata a fare da armatura, e rivestendo quindi il modello di una cappa di sabbia previo l'accurato e artistico

ritocco delle cere, qualora queste fossero tratte meccanicamente da un gesso. Posto il complesso al fuoco, la cera si liquefa, «si perde», e il bronzo colato tra l'anima e la cappa assume lo spessore e la forma della cera dando luogo alla scultura in bronzo. Procedimento, questo, che, messo in valore e diffuso dai nostri grandi Quattrocentisti, raggiunse, e raggiunge, risultati di finezza sorprendente.

Compiuta la fusione, due operazioni restano ancora da eseguire: la *cesellatura* che toglie ogni sbavatura del bronzo e dà con raspe e ceselli le ultime rifiniture alla scultura; la *patinatura*, che, per mezzo di *brunitoi*, vela la lucidezza sgarbante del bronzo appena fuso provocandone artificialmente l'ossidazione ed emulando così gli effetti prodotti dal tempo, o dal contatto della terra nei bronzi scavati.

Il procedimento della scultura in terracotta è, in fondo, analogo a quello della scultura in bronzo e anch'esso dà la possibilità di avere più esemplari dello stesso modello. Presuppone sempre una matrice, o controforma, dell'originale e può essere eseguito o calcando questa matrice sulla sostanza molle argillosa, oppure colando in essa la materia resa liquida. La scultura così ottenuta è quindi cotta al forno e ritoccata a stecca. Produzione questa, in genere, di carattere piuttosto industriale quando – risultato di uno stampo – serve soltanto alla diffusione di opere d'arte esistenti; ma la terracotta è essa stessa creazione profondamente artistica allorché la scultura da cuocersi sia modellata direttamente dall'artista con la mano o con la stecca, come una scultura in creta o in cera, con la sola differenza che, essendo d'argilla, è poi cotta. Nel Rinascimento tale

forma d'arte si sviluppa e raggiunge grado di eccellenza con opere di Donatello (busti e rilievi nella sacristia di S. Lorenzo), del Verrocchio («Resurrezione» al Bargello), del Pollaiuolo (busto di guerriero al Bargello), di Guido Mazzoni (i gruppi delle «Pietà»: es. Modena, S. Giovanni; e delle «Sacre Famiglie»: es. Modena, Duomo).

Allorché la terracotta è ricoperta da una speciale vernice vitrea, che, dopo la cottura, assume l'aspetto di uno smalto, dà luogo alla terracotta *invetriata* che fu gloria di Luca della Robbia e dei suoi seguaci: basti ricordare la «Madonna della mela» e la lunetta di via dell'Agnolo, entrambe al Bargello, l'«Annunciazione» della Verna, ecc.

A fianco della scultura figurata esiste una scultura di carattere ornamentale che è connessa con l'architettura, e che quasi forma un tutto unico con essa, sia perché ne decora gli elementi

(lesene, trabeazioni, capitelli, archi, sottarchi), sia perché con essa crea suppellettili chiesastiche, come candelabri per ceri pasquali, cattedre, amboni, cantorie, ciborî, tabernacoli, paliotti d'altare, nonché sarcofagi, urne, sepolcri, vere da pozzo, fontane, ecc.

Tra le forme di scultura architettonico-decorativa sono anche: la *stèle*, cioè una lastra sottile e allungata rastremata verso l'alto e adorna di un rilievo, che aveva generalmente uso funerario; l'*edicola*, che è una stele con incorniciatura architettonica quasi sempre timpanata; l'*erma*, generalmente formata da un busto legato a un sottostante plinto a forma di parallelepipedo rastremato verso il basso; la *cariatide* e il *telamone*, figure umane con funzione di sostegno a cornicioni, logge, balconi, ecc.

CAPO V

LA GRAFICA

IL DISEGNO

La prima espressione delle arti grafiche, che oggi vanno sotto il nome generico di *Bianco e Nero*, è il Disegno, di cui si dette un cenno fra i mezzi preparatori del dipinto. Ma il disegno non è sempre eseguito con l'intendimento di servire, o direttamente o per mezzo del bozzetto, alla creazione dell'edificio o del quadro o della scultura o dell'oggetto d'arte. Il disegno è assai spesso manifestazione artistica per sé stante, di carattere tutto suo proprio, sia esso di composizione originale o tratto da altra opera d'arte.

Il disegno è quasi sempre su carta, raramente su pergamena; la carta è più spesso bianca, a

volte azzurra o rossa o bruna, a volte con preparazione all'acquarello. Può essere condotto a punta d'oro o d'argento, a penna (inchiostro, specialmente di China), a carboncino, a terre, e, dopo la scoperta della grafite (metà del sec. XVI), a matita. Mentre il carboncino è nero, l'inchiostro è di solito nero, talvolta bruno; e le terre e le matite possono essere di colore vario: azzurro, seppia, rosso, nel qual caso il disegno è detto una *sanguigna*.

Più semplice e più puro è il disegno di contorno e di linea; più complessi quelli che mirano ad effetti di volume e di modellazione della forma, i quali si ottengono mercé il chiaroscuro espresso o con tratteggi paralleli e incroci di linee entro lo scheletro lineare, oppure sfumando nei piani la materia con la quale il disegno è condotto, in specie se questa è carbone, terra o matita.

Se il disegno sarà nelle parti in luce ravvivato con tratti bianchi o, come spesso, con qualche tocco di biacca stemperata in gomma, si dirà *rialzato di bianco* o con *lumeeggiature di biacca*; se poi sarà in tutto o in parte accompagnato da colori che diano un certo corpo e una certa sostanza alla forma, sarà chiamato *acquarellato* (se il colore è ad acqua) o *rilevato a pastello* (se a pastello).

È ovvio che il disegno, ove eseguito non come preparazione di altra manifestazione artistica, presenta sempre alcunché di più elaborato, di compiuto, soprattutto di «finito», come un piccolo quadro, laddove, nel caso contrario, ha sempre un aspetto di cosa improvvisata per studio, e,

molto spesso comprende soltanto un *particolare*²⁷ dell'opera cui è destinato: una testa, un

²⁷Anche il disegno architettonico artistico può comprendere l'opera nel suo insieme o i particolari più diversi, e anche più minuti, di essa. A sussidio del disegno d'insieme ovvero del *progetto*, si eseguono, nel campo architettonico, elaborati grafici – artistici o geometrici – che comprendono *planimetrie* (le quali riflettono la pianta dell'edificio), *sezioni* o *spaccati* (cioè la veduta di superfici interne delle costruzioni, quali risultano da tagli ideali operati orizzontalmente o verticalmente su diversi piani), *disegni assonometrici* che consistono nella riproduzione dell'edificio, o di gruppi di edifici, presentandoli, da questo o da quel punto di vista, nelle loro tre dimensioni di altezza, larghezza e profondità, cioè in tre facce,

braccio, un incrocio di mani, un gruppo di pieghe, un trono, un fregio, un lembo di paesaggio, un oggetto o parte di esso; il disegno preparatorio di un insieme o di un particolare è detto uno *Studio per...*

Si dànno qui tre saggi di descrizione di disegni: il primo, di un disegno creato come opera a sé; il secondo, di un disegno preparatorio di altra opera d'arte; il terzo, di studî particolari.

LEONARDO DA VINCI (n. Vinci, 1452 – m. Amboise, 1519). – Autoritratto.

vedute prospettiche spesso chiaroscurate o acquerellate, ecc. Quasi sempre i disegni architettonici sono *quotati*, ovvero *in scala* di un rapporto aritmetico col vero.

Disegno a terra rossa (alt. cm 33,3, largh. cm 21,4).

Riprodotta in Richter: *The literary works of Leon. da Vinci*, London, 1882, tav. I; P. Carleva-
ris: *I disegni di Leonardo...* di Torino, tav. i; e A.
E. Popp: *L. da V. Zeichnungen*, Monaco, 1928,
tav. i.

Proprietà della Biblioteca del Palazzo Reale
di Torino.

PAOLO UCCELLO (Firenze, n. 1397 – m. 1475).

– Figura equestre di Giovanni Acuto (Sir. John
Hawkwood).

Disegno a punta d'argento, campito in terra
verde, rialzato di bianco, e fondo di color por-
pora (alt. cm 46,2, largh. cm 33,3).

Riprod. nei *Disegni delle RR. Gallerie degli
Uffizi*, Ed. Olschki, tav. i, 3, 1.

Studio per l'affresco col monumento commemorativo del Condottiero inglese, dipinto nel duomo di Firenze nel 1436.

Proprietà del Gabinetto di disegni delle RR. Gallerie degli' Uffizî di Firenze.

MICHELANGELO BUONARROTI (n. Firenze, 1475 – m. Roma, 1564). – Studî della parte superiore di una figura umana, di una mano e di sei figure nude legate.

Disegno a matita rossa per la mezza figura e la mano; a inchiostro per il resto (alt. cm 28,5, largh. cm 19,3).

Riprodotta in Berenson: *The Drawings of the Florentine painters*, tav. CXXXIV; e S. Colvin: *Oxford Drawings*, N. 34.

Studî per due particolari della «Sibilla Libica» sulla vòlta della Sistina (e cioè: la figura

umana, per il ragazzo dietro la Sibilla, e la mano destra della Sibilla stessa). I nudi a penna: studî per le sculture dei *Prigioni* destinati a ornare la tomba di Giulio II.

Proprietà dell'Ashmolean Museum di Oxford.

L'INCISIONE

L'incisione è il prodotto che si ottiene con l'imprimere un disegno su una superficie dura scavandola con speciali tecniche, spalmandola d'inchiostro e stampando il disegno stesso, mercé un *torchio*, su carta, onde, alle incisioni, anche il nome di *Stampe* perché rappresentano, in sostanza, un disegno *tirato* a più copie. Come il disegno, l'incisione può riprodurre un'altra opera d'arte, o essere manifestazione artistica per sé stante.

L'incisione su metallo si opera in due modi: o scavando il metallo a mano, o facendolo mordere automaticamente da apposite sostanze corrosive. Il primo metodo dà luogo a due espressioni artistiche:

l'incisione *a punta secca*, che si eseguisce incidendo il disegno nel metallo mediante una punta d'acciaio (*bulino*) o talora di diamante, che crea scuri e chiari con più o meno fitti e profondi tratteggi;

l'incisione *a fumo*, o *Maniera nera*, che è prodotta granendo la lastra di metallo con particolari mezzi, in modo che questa – spalmata d'inchiostro – dia un rendimento perfettamente nero, e poi creando sulla lastra stessa il disegno col ricavare le luci e col lasciare le ombre mercé la maggiore o minore asportazione del nero; sistema

che produce ricco e morbido chiaroscuro come se si rilevino i chiari su una superficie affumicata.

Il processo fondamentale del secondo metodo è l'*Acquafor*te, che si ottiene spalmando la lastra di una vernice grassa protettrice del metallo (generalmente rame), eseguendo su questa vernice il disegno con una punta metallica che la intacca, e quindi immergendo la lastra in un bagno di *mordente* (acido nitrico e simili) che rode il metallo (*morsura*) dove la punta l'ha scoperto dalla vernice, e incide il disegno; quasi sempre, poi, rifinito a bulino. Varietà dell'acquaforte sono: la *Vernice molle* (che consiste nell'adozione di una vernice più molle da rimuoversi, nel disegnare, non colla punta metallica, ma con una matita attraverso una carta velina cui la vernice resta attaccata scoprendo il metallo nelle linee di pressione), la *Maniera punteggiata* (che consiste

nella sostituzione di punti alle linee del disegno), l'*Acquatinta* (che consiste nel raggiungere valori di chiaroscuro mercé l'applicazione diretta di mordenti al metallo per mezzo di pennello).

Effetti artistici differenti ottengono questi e altri, più o meno complicati, metodi di incisione, ai quali è da aggiungere quello dell'*incisione a colori*, che si esegue o colorando diversamente parti diverse di una sola lastra incisa²⁸, o incidendo più lastre ciascuna con gli elementi del disegno destinati allo stesso colore e assogget-

²⁸Quando la lastra metallica, non è incisa, ma soltanto colorata, ed è tirata perciò ad un solo esemplare, dà luogo al *Monotipo*.

tando quindi il foglio di carta a più tirature sovrapposte, con una tecnica, cioè, che trova riscontro nella moderna tricromia fotomeccanica.

A fianco dell'incisione in metallo è stata in uso, assai spesso per la illustrazione dei libri, quella in legno, cioè la *Silografia* (dal greco ξύλον, legno), che in un certo senso rappresenta il rovescio della prima, in quanto, mentre nel metallo il segno è originato scavando, nel legno è creato a rilievo abbassando e sopprimendo la materia con scalpelli, lame e bulini, nei punti, nelle linee, nei piani dove l'inchiostro non deve segnare.

Nei primi anni del sec. XIX si diffuse in Europa un altro processo che vi ebbe gran voga e consente facili molteplici tirature: la *Litografia*. Questa utilizza una terza materia diversa dal metallo e dal legno, cioè la pietra (greco λίθος), e, in particolare, alcune pietre dette litografiche, sulle

quali il disegno è eseguito con una sostanza grassa atta a trattenere l'inchiostro per la stampa, mentre tutto il resto della pietra che non è disegnato, è messo in grado, per assorbimento di acqua prodotto con mezzi speciali, di rifiutarlo.

Sono frequenti i casi in cui le stampe, in specie le più antiche, portano al basso, nell'interno della stessa composizione, la firma o le iniziali dell'incisore; nei periodi più tardi si incisero in caratteri calligrafici, sotto l'orlo inferiore della rappresentazione, a sinistra, il nome del pittore (se l'incisione fu tratta da un quadro), seguito da «del.» («delineavit») e, a destra, quello dell'incisore seguito da «sculpsit» o «inc.» («incidit»), o «ex.» («excudit»). Qualora l'artista che dipinse, o disegnò, e quello che incise siano la stessa persona, appare solo un nome accompagnato da «del. et sculpsit». Dal Seicento in poi, spesso le stampe

recano incisi nel margine, sotto la composizione, a grandi caratteri calligrafici, anche il titolo e talora pompose scritte dedicatorie, stemmi, ecc.

S'intende come il quadro, o il disegno, da riprodurre debba essere inciso alla rovescia affinché sulla carta la scena ritorni dritta, ma vi sono anche casi in cui l'incisione sia eseguita conforme al disegno o al quadro, e perciò alla fine risulti la *stampa rovesciata*.

Le impressioni eseguite durante il corso del lavoro danno luogo a *prove* che testimoniano i diversi *stati* ai quali il lavoro stesso è giunto. Le prove tirate allorché il lavoro è terminato, ma non vi sono ancora incisi i nomi degli artisti, si chiamano *avanti lettera*, e per la loro rarità sono particolarmente ricercate dai collezionisti.

Le raccolte del mondo, più famose, per copia e pregio, di disegni e stampe sono i Gabinetti degli

Uffizi a Firenze e della Corsiniana a Roma, quelli di Parigi e di Berlino, la imponente raccolta del British Museum di Londra, quella dell'Albertina di Vienna, della Biblioteca Reale di Windsor, ecc.

Negli stessi tempi e con gli stessi procedimenti delle incisioni create con un fine esclusivo d'arte e che chiameremmo auliche, sorge e si sviluppa tutta una immensa categoria di minori stampe il cui fine è piuttosto il soggetto: di stampe destinate al popolo e che sono dette appunto *stampe popolari*. È, diciamo, la pittura spicciola fabbricata ad uso della moltitudine del pubblico e che, mossa da meno elevati intenti artistici, non ne è, però, priva e, comunque, ha un interesse di prim'ordine, storico e folcloristico, per la conoscenza della vita e del costume popolare. Infiniti sono i soggetti di tali illustrazioni che abbracciano il sacro e il profano, la vita terrena e l'aldilà,

scienze, amori, superstizioni, commerci, teatro, favole, trucchi, proverbi, giuochi, ecc. (v. pag. 346).

Per le Stampe popolari vedasi: F. NOVATI: *La storia e la stampa della produzione popolare italiana*, Bergamo, 1907; e A. BERTARELLI: *L'image-rie populaire italienne*, Parigi, 1929.

CAPO VI
LE ARTI COSIDETTE MINORI
OVVERO ARTI APPLICATE

Secondo una terminologia ormai sorpassata, a fianco delle tre «grandi arti»: Architettura, Pittura, Scultura, si collocavano, e quasi in una condizione d'inferiorità, le «arti minori». Col tempo si è compreso come sia sempre vero il vecchio principio: «Ars una species mille», e che l'arte non è grande o meschina a seconda del volume dell'oggetto, o del suo fine, o della sua materia, ma è alta o mediocre in sé e per ciò che essa ha potere di esprimere, sia in un piccolo smalto, sia in un polittico d'altare. E pur conferendosi generalmente all'Architettura il valore di madre delle arti, poiché ogni manifestazione artistica, financo la musica, si riconnette all'Architettura, e ognuna

comprende elementi architettonici ed ognuna è pervasa di un senso di equilibrio costruttivo, si è venuti negando una gerarchia, come fra i soggetti, anche fra le arti, per riconoscere nella Pittura e nella Scultura il carattere di un'arte che è fine a se stessa, e, invece, quello di arte volta a un fine pratico, nelle espressioni che si estrinsecano in oggetti dell'uso e destinati all'arredamento.

Si sono dati più nomi a tali manifestazioni artistiche, per es. – fra i più noti – quello di «Arti industriali» che fa discendere l'arte al livello del mestiere; o quello di «Arti decorative» che non corrisponde ad un voluto concetto di discriminazione, poiché al primo posto fra le arti decorative dovrebbe, in tal caso, essere collocata la Pittura, che nell'affresco rappresenta la decorazione per eccellenza; ond'è che si preferisce attenersi qui

alla denominazione di «Arti applicate» che sembra meglio esprimere l'idea dell'abbellimento conferito agli oggetti di uso, di utilità o di ornamento.

L'ARAZZO

Tessuto speciale così chiamato dalla città francese di Arras, che fu una delle prime nel sec. XIV a sviluppare l'industria arazzistica. È fabbricato a telaio su un ordito verticale di fili di lana greggia, o cotone, o seta, o canapa (divisi in pari e dispari e tenuti distinti, questi ultimi, da cordicelle dette *licci*) mercé una trama di fili di lana e seta colorata o anche d'oro o d'argento, seguendo la composizione dell'apposito disegno o cartone.

Gli arazzi sono di due specie: di *alto liccio* o di *basso liccio*, a seconda che l'ordito è teso su un grande telaio verticale o su telaio orizzontale che consente a pedale parte dei movimenti, e quindi

minore lentezza di esecuzione; ma la seconda specie non può per squisitezza di lavoro rivaleggiare con la prima.

Fatti per essere appesi ai muri, essi costituiscono la più fastosa decorazione parietale mobile di chiese, cappelle, reggie, palazzi principeschi, dimore di facoltosi privati, e sono di diversi soggetti: sacro, storico, mitologico, cavalleresco, allegorico, paesistico, episodico (scene guerresche, di caccia, di feste, di campagna, ecc.), incorniciati e arricchiti da larghi fregi detti *balze*, spesso ornatissimi di festoni, fiori, frutta, grottesche, figurette, volute, trofei, stemmi, vasi, targhe, ecc.

Più che frequente, è consueto il caso di arazzi che, a decorare più pareti di una stessa sala, siano riuniti in *serie* con più scene, anche di diversa grandezza, di uno stesso soggetto; così

abbiamo, ad es., la serie dei Mesi, di casa Trivulzio, ora al castello di Milano, la serie degli «Atti degli Apostoli», su cartoni di Raffaello, del fiammingo Pieter van Aelst, quella con le storie di Giuseppe, su cartoni di Bronzino e Pontormo, di Nicola Carcher, quella brussellese con le feste di Enrico III, quella con l'Histoire du Roi (Luigi XIV) o di don Chisciotte della manifattura dei Gobelins, quella con le «Feste italiane» di Beauvais, ecc. E le serie che meglio incontravano il gusto dei committenti erano più volte, anche molte volte, replicate.

Assai sovente gli arazzi portano intessuta la firma dell'arazziere, a volte le sue sigle o, finanche, sulla cimosa della bordura, le marche della manifattura o della città.

A parte le manifatture italiane delle quali si darà cenno a suo luogo²⁹, qui devesi ricordare che, fra le straniere, le più note sono, in Fiandra, quelle di Brusselle, salite nel sec. XVI ad altissima fama, e quelle francesi. Fra queste ultime, nel Settecento, le manifatture dei Gobelins, di Beauvais e di Aubusson (specializzata in opere di basso licio: piccoli pannelli e coperture di mobili).

IL LEGNO

Oltre alle tecniche scultoree – il tutto tondo e l'intaglio – divenne tipica del legno (nel Gotico e più nel Rinascimento) la *tarsia* o lavoro di commesso.

²⁹V. pagg. 175 e 176.

Gotica è la *tarsia alla Certosina*, commesso di lamelle, oltre che di legno, di madreperla e metallo, caratterizzata da minutissimi disegni, rombi, stelle, ecc., imitanti il mosaico mussulmano; tipica soprattutto dell'Italia settentrionale, ove continua anche nel Quattrocento. La *tarsia geometrica*, contemporanea, ha disegni più ampî e varî e fiorisce sino al Rinascimento. In quest'epoca si svolge la *tarsia figurata* a fiori, putti, anfore, stemmi e infine composizioni di prospettive (Urbino, pal. Ducale: Studiolo del Duca Federico).

Gloria fiorentina, questa tarsia figurata è composta con una tecnica sobria e pura, graduando i colori naturali dei legni; le parti chiare, le luci, sono eseguite con uno speciale legno chiarissimo («silio»); le ombreggiature si segnavano sulla tarsia già in opera mediante applicazione di

ferro rovente. Creazione settentrionale, di Cristoforo e Bartolomeo da Lendinara e di Fra Giovanni da Verona, poi svolta nel primo Cinquecento, è la *tarsia policroma* in legni tinti a vario colore, vera e propria emulazione della pittura.

Nel tardo Cinquecento, sorge il *commesso in pietre dure* che da Firenze si diffonde in Europa. Dalla Francia è invece importata l'*incrostazione* di rame, argento e tartaruga nei mobili (mobili Boule», dal nome del loro creatore). Intarsî di osso e madreperla sono frequenti nel Barocco, specie nella scuola piemontese del Piffetti.

Alla fine del Settecento, la pura tecnica della tarsia risorge nei mobili creati prima in stile Luigi XVI, poi in stile Impero, dai Maggiolini di Parabiago, e detti appunto mobili «Maggiolini».

Intaglio e tarsia sono le tecniche decorative del mobilio sacro: ricordiamo i *cori* che rivestono con

le loro grandiose architetture lignee le absidi, divisi in *stalli* con sedile, schienale e inginocchiatoio: nel centro, il *leggio corale* o *badalone*. Inoltre i mobili di sacristia e soprattutto gli *armadî*, le *cattedre vescovili* o *troni*, le *credenze* per l'esposizione dei piatti d'argento, i *confessionali*, le *tribune* dell'organo e sino i *pulpiti*.

L'arredo civile ha opere meno grandiose ma raffinate, in cui si profonde spesso la policromia, la doratura, ecc.

Il mobile più artistico che dominò nella casa gotica servendo da armadio, da cassettone, da sedile, da baule (in specie per le spose) è il *cassone*, di semplice forma rettangolare o foggiato a *cofano*. Il cassone che, quando più prezioso, fu detto anche *forziere*, rappresentò una grande creazione d'arte nel Rinascimento, laddove cominciò a diventare meno frequente nel Seicento.

Antichissimi gli esemplari rivestiti di cuoio o di stoffa con ferramenti artistici. Nel Gotico, molto diffusi i cassoni ricoperti di ornati stampigliati in *pastiglia* (pasta di gesso e colla) e policromati o dorati. Dall'ornamentazione orientaleggiante in *pastiglia* si passa alla figurazione, nella stessa materia, di scene cavalleresche, mitologiche, ecc., a rilievo. Altro tipo: il cassone spalmato di gesso e interamente dipinto: esemplari stupendi sopravvivono dal Quattrocento quando a quest'arte si dedicarono, oltre agli anonimi «maestri dei cassoni», anche grandi artisti: basti ricordare Paolo Uccello, il Botticelli e il Mantegna. Cassoni intagliati o intarsiati si alternano a quelli dipinti: nel Cinquecento predomina l'intaglio che giunge sino all'altorilievo ad imitazione dei sarcofagi classici. Anche le forme sono grandiosamente architettoniche (cassoni sansovineschi), e

il cassone è montato su zampe leonine o su animali accosciati.

Col dare al cassone un dossale si crea poi la *cassapanca* che diviene nel Seicento tipico arredo delle anticamere.

Il Rinascimento arricchisce l'ammobigliamento della casa limitato, nel Gotico, ai *letti a baldacchino*, a qualche tavolo dalle gambe a cavalletto, a molti cassoni. Prendono importanza decorativa *armadi* e *credenze*; sorge, col Cinquecento, il *cassettone*; si hanno seggi a spalliera architettonica o *residenze*; innumeri le forme dei tavoli e delle seggiole tra cui quelle pieghevoli son dette *Savonarole*.

Nella seconda metà del Cinquecento si diffonde il caratteristico mobile detto *stipo* o *gabinetto* d'origine tedesca, adorno di sculture in ebano, intarsi in avorio, smalti, vetri dipinti, pietre

dure. Esso trionfa come decorazione degli ambienti da ricevimento, in particolare nel Barocco in cui si sviluppa anche sontuosa la *console*, spesso decorata di volute, di putti, di vasi, di festoni, come base alle specchiere. E il Barocco profonde, nelle decorazioni lignee, dorature e poi lacche policrome.

Tutte le tecniche lignarie si ripetono nella *cornice* che fu uno dei temi prediletti dagli intagliatori antichi, dal Gotico al Neoclassico, e che assai spesso esprime, attorno ai dipinti, un altro accento d'arte³⁰.

³⁰V. pag. 54.

L'OREFICERIA

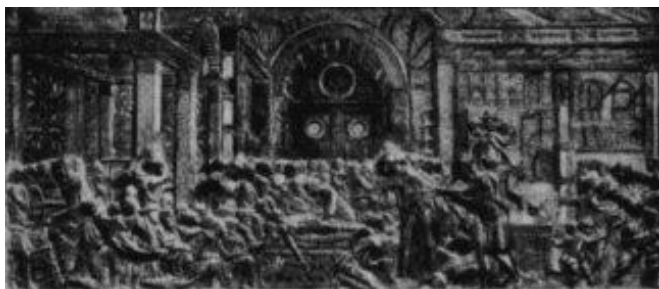
Si distingue, innanzi tutto, in *profana* e *sacra*; la seconda, alimentata dalla vita liturgica della chiesa. Di questa, le maggiori creazioni sono gli *altari*: raramente l'altare rituale in legno o marmo è sostituito da altari d'oro (Milano, S. Ambrogio) o d'argento (Pistoia, cattedrale); quasi sempre, invece, il lavoro di orafo è riservato al frontale detto *antependium*, *palio* o *paliotto*; a partire dal sec. XII esso si estende anche al *dossale*, riquadro d'argento eretto nelle festività solenni sull'altare, con figure di Santi a sbalzo e altri ornati (Firenze, Opera del duomo, dossale di S. Giovanni).



NICOLA PISANO: Altorilievo nel pulpito
del Battistero di Pisa



TINO DI CAMAINO: Bassorilievo nel monumento
del Duca di Calabria in S. Chiara di Napoli



DONATELLO: Bassorilievo prospettico

nell'Altare del Santo a Padova

Per l'ornamento dell'altare gli orafi eseguono poi i *candelieri* e la *croce*, sempre recante sul «recto» il Crocifisso, e statue intere, o busti, di Santi nonché *reliquiarî*. Questi si possono chiamare la massima creazione dell'oreficeria sacra dopo l'altare: anticamente i reliquiarî erano piccole *teche* o *capselle* (Milano, S. Nazaro). Poi vengono in uso gli antropomorfi: tipici i bracci con la mano benedicente, ma anche gambe dal ginocchio in giù, adorni di smalti, ceselli, gemme; più comune l'uso di *busti* di santi o anche di sole teste. Nel Gotico la serie si arricchisce di reliquiarî architettonici a torre (reliquiario di S. Galgano, nel Museo dell'Opera del Duomo a Siena, a imitazione di polittici (il corporale di Orvieto), o addirittura foggiate a forma di chiese in miniatura

(un esemplare nel tesoro di S. Nicola di Bari). Il Rinascimento e il Barocco approfondono tutte le ricchezze della tecnica nei reliquiari, usando anche vetri incisi, filigrane, ecc.

Opera di oreficeria è la suppellettile liturgica per la celebrazione delle funzioni sacre: il *calice*, coppa sostenuta da uno stelo adorno di un *nodo* e montato su un piede che nel Gotico si divide a *lobi* (trilobato, esalobato, ecc.). Nel Rinascimento esso prende forma architettonica nel nodo, spesso diviso in nicchie contenenti statuette. Annesso al calice è il piatto circolare poco profondo, a larghi orli, imitato dalla patera classica, e detto *patena*.

Per conservare le Sacre Specie anticamente (nel periodo paleocristiano e bizantino) erano in uso colombe in metallo prezioso (chiesa di S. Nazaro a Milano), sospese sopra l'altare, o *pissidi*

eburnee o argentee a forma di scatoletta rotonda, di cofanetto, ecc. Dal sec. XII la *pisside* è prevalentemente opera d'oreficeria montata su un piede: nel Gotico prende forma spesso di torricciola, nel Rinascimento è una coppa coperta e segue l'evoluzione del calice nelle proporzioni e negli ornati.

L'*ostensorio* si diffonde nel Trecento con il rito dell'esposizione dell'Ostia consacrata. Montato su un piede, è formato generalmente (*ostensorio ambrosiano*) da una specie di edicola in cui, entro un cilindro di vetro, appare l'Ostia poggiata su di una *lunula*. L'*ostensorio di rito romano*, che si sviluppa specialmente nel Barocco, è formato da un disco di cristallo cinto da una *raggera* o *sole*.

Preziosissima oreficeria è anche quella che serve per dare la benedizione della pace, offerta cioè ai fedeli per il bacio, e detta appunto *Pace*.

Vi si impiega in genere lo smalto, la pietra dura, l'oro o l'argento cesellato o niellato, e la sua parte essenziale, una lastra figurata con scene della Vita di Cristo o di Maria o di un Santo, è incorniciata a seconda dello stile dei diversi periodi. Tipiche del Rinascimento le Paci a forma di edicola.

L'oreficeria ha ancora campo di creazione nei piatti d'argento del servizio liturgico esposti sulle credenze, nei *turiboli* e nelle *navicelle* per l'incenso, negli *acquamanili* per la lavanda delle mani, nei *vasi* e *ampolle* per gli Olî santi. Grandiose opere d'oreficeria le *croci processionali*, o *astili*, montate su lunga asta. Inoltre i tesori delle chiese conservano *pastorali* in oro e argento, fermagli di piviali vescovili, mitre, e, i più antichi, preziosissime *coperte d'Evangelari*: la cosiddetta

«Pace di Chiavenna», capolavoro d'oreficeria romanica, è uno dei piatti della rilegatura di un Evangelario.

Per la tecnica si debbono innanzi tutto distinguere le opere in piastre d'oro o d'argento, sbalzate o cesellate, dalle vere e proprie oreficerie. Quelle, infatti, appartengono alla *toreutica*, ovvero arte dello sbalzo in metallo.

Le tecniche toreutiche più nobili sono lo *sbalzo* ottenuto col martellamento (*cesello*), e l'*incisione* che scolpisce il metallo per mezzo del bulino. Altri procedimenti, in specie usati per l'argento, sono lo *stampo* (matrice d'acciaio su cui si plasma la piastra), e la fusione condotta come la fusione in bronzo³¹.

³¹V. pag. 59.

All'oreficeria vera e propria appartengono:

La *granulazione*, tecnica antichissima che fissa sulla lastra d'oro minuti granuli d'oro; il *traforo a giorno*, proprio della tarda oreficeria ellenistica ed ereditato dalla barbarica, che si usa inserendo nel traforo lamelle vitree o granati d'effetto coloristico vivissimo; la *filigrana*, formata in genere da fili (3 o 4) di spessore diverso, saldati nei punti di contatto con limatura di argento e borace: diffusa dall'oreficeria bizantina, ebbe il suo maggior centro italiano in Venezia; il *niello*, che si ottiene incidendo la piastra preziosa col bulino, spalmando l'incisione di una pasta scura (niello, da *nigellum* diminutivo di niger) formata d'argento, rame e piombo misto a zolfo, che si fa fondere al fuoco; dopo di che, raffreddata la piastra, si toglie l'eccesso di niello al di fuori degli incavi dell'incisione

con lime e rasoi: tecnica classica che fiorì specialmente in Toscana e nel Rinascimento. Non si deve confondere il niello con l'*agemina* detta anche *damaschinatura*, che è un vero e proprio intarsio ottenuto incastrando col martello, a freddo, lamelle d'oro, d'argento, di rame entro il profondo incavo di un disegno segnato su un fondo d'acciaio puro. Decorazione mussulmana, appare, attraverso Bisanzio, in Occidente già in opere del sec. V (porte del battistero Lateranense), e nell'età romanica ha largo compito decorativo.

Complemento principe dell'oreficeria bizantina è lo *smalto*. Nel tardo classicismo tessere vitree formavano talora nel metallo quasi una decorazione a mosaico. Invece lo smalto bizantino è ottenuto con la fusione a bassa temperatura di paste vitree, splendidamente colorate da ossidi metallici, entro alveoli creati scompartendo la piastra

da smaltare mediante lamelle auree erette sopra di essa, sulla scorta del disegno (smalto *cloisonné* o *tramezzato*). Lo smalto *champlevé* (o incassato) è, invece, quello occidentale nel quale gli alveoli sono ottenuti non già con sovrapposizione di lamelle metalliche ma con incavature operate nella piastra stessa. Questa seconda tecnica si sviluppò principalmente nelle officine renane e in quelle di *Limoges* (primo periodo aureo: 1150-1250), che ricercarono forti effetti ornamentali con intense colorazioni opache.

Nel Gotico è caratteristico lo *smalto traslucido*, detto anche di bassorilievo. Nella superficie del metallo è inciso un disegno con massima finezza a vari spessori: la pasta vitrea fusa e distesa come una sottile pelle sopra l'incisione, trae effetto di rilievo e incavo, di luce e ombra, da quei

diversi spessori, acquistando specialissima iridescenza. Il Cellini chiama questa tecnica una «terza pittura, a fuoco», oltre le due ad affresco e tempera.

Il vero e proprio *smalto dipinto*, steso cioè col pennello e poi coperto da uno strato di traslucido, è lo smalto di *Limoges* nella seconda fioritura di questo centro con Nardon Pénicaud e i tre Jean Pénicaud, i quali divulgano anche lo *smalto a chiaroscuro* (figure bianche su fondo opaco).

Smalto a rilievo è detto quello che ricopre interamente le parti plastiche: usato dal Cellini nella nota Saliera³². *Smalto filigranato* è quello in alveoli senza fondo e serve per i gioielli.

³²V. appresso: *Sezione IV: Le Collezioni: Vienna, il Museo artistico statale.*

Il «gioiellare» è secondo il Cellini nel «Trattato d'oreficeria» l'arte di legare le gemme. Si può distinguere la *legatura a giorno* che lascia libera la gemma tenendola soltanto con minuscole grappe, e la *legatura in castone* (a notte), orientale, ereditata dall'oreficeria bizantina: diffuse ambedue sino ai nostri giorni. Le gemme sino al sec. XV sono levigate, arrotondate, molate. La sfaccettatura è tarda, e deriva dalla nuova tecnica ideata da Ludvig von Berquen, maestro di Bruges, per la lavorazione del diamante.

GLI AVORI

Tra i più antichi e preziosi esemplari dell'intaglio in avorio, paleocristiano e bizantino, sono i *dittici* formati da due tavolette (*valve*) figurate all'esterno, all'interno lisce, e a volte iscritte con nomi o epigrafi dedicatorie, commemorative, ecc.

Si distinguono in *profani* e *sacri* a seconda della figurazione e dell'uso: tra i primi, tipici i *dittici consolari* raffiguranti tali magistrati che, secondo un uso invalso dal sec. IV al VII, amavano far dono di queste tavolette scrittorie, col proprio nome e con la propria figura, spesso rappresentata in atto di gettare la mappa nel circo. In simile atteggiamento – che non corrispondeva più ad una realtà, bensì ad una tradizione – furono a volte rappresentati nei dittici sacri anche il Cristo o figure di Santi.

Avorî profani erano in uso nell'antichità e continuarono nel Medioevo e anche, più limitatamente, nel Rinascimento: erano pettini, cofanetti per gioielli tra cui le «cassettine civili» a soggetti prevalentemente cavallereschi, selle, ecc. Avorî sacri antichissimi le scatolette rotonde, o *pissidi*, per riporre le Sacre Specie; le *teche* per reliquie

(la famosa Lipsanoteca di Brescia³³ deve a quest'uso il suo nome), i secchielli liturgici, i pastorali col *riccio* e il *nodo* intagliati, le legature d'Evangelari, e persino, nel periodo gotico, i calici.

In avorio si scolpisce anche la grande suppellettile liturgica: celeberrima la cattedra di Massimiano³⁴, e s'intagliano statuette e piccoli polittici per devozione domestica; specialmente nell'età gotica in Francia.

³³V. appresso: *Sezione IV: Le Collezioni: Brescia, il Museo cristiano*.

³⁴V. appresso: *Sezione IV: Le Collezioni: Ravenna, il Museo dell'Arcivescovado*.

LA GLITTICA

La più preziosa tecnica antica di lavorazione delle gemme è quella, risorta dall'età classica nel Rinascimento, d'inciderle con un piccolo tornio o con punte di ferro e si dice appunto (dal greco γλύφειν = incidere) *Glittica* (es.: la gemma d'Aspasios nel Museo Nazionale Romano). Si distinguono però le vere e proprie *gemme incise* di un solo colore, e con la figurazione incavata, dai *cammei*, pietre dure a più strati policromi (onice, sardonice) in cui la figurazione è rilevata e il fondo incavato: date le diverse tonalità degli strati si ha il massimo risalto della figurazione, in genere chiara sul fondo scuro (es.: la gemma Augustea nel Museo di Stato di Vienna).

LA NUMISMATICA

La moneta.

La numismatica considera la moneta nel suo valore storico, artistico, iconografico, economico.

Per definizione, la moneta è un pezzo di metallo, in genere, rotondo, di un determinato *peso* e recante un'*impronta* che gli dà il valore legale. Anticamente ad una sola impronta, poi a due, una nel *diritto*, l'altra nel *rovescio*.

Contorno è lo spessore della moneta, *modulo* il diametro, *campo* lo spazio libero da impronte sia sul diritto che sul rovescio, *esergo* la parte inferiore del campo nel diritto e nel rovescio, spesso portante l'indicazione della zecca e la data. L'*impronta* è composta del *tipo* che è la figurazione, e della *legenda* che è l'iscrizione. Nelle monete italiane spesso è anche un motto: es. «à bon

droit» (moneta di Galeazzo Maria Sforza), «Aequa temperat arte» (moneta di Venezia), ecc.

Rara la tecnica della *fusione* in uno stampo.

Comune, invece, quella della *coniazione*. S'intagliava in metallo resistentissimo (ferro temprato e poi acciaio) la figurazione, formando il *conio*.

Nella moneta ad una sola impronta, il *tondino* o *tondello*, cioè il dischetto preparato per la monetazione, era posato sopra un *punzone* quadrato fissato sull'incudine. Sopra il tondello si applicava il conio e con un colpo di martello si imprimeva la figurazione del conio nel tondello (e la moneta era così *coniata* o *battuta*). Quando anche il rovescio della moneta fu impresso, si prepararono due conî, l'uno per il diritto, l'altro per il rovescio, che prese il posto del punzone. *Fior di conio* si chiamano le monete uscite dal conio, quando questo è ancora ben lungi dall'essere «stanco».

L'incisione diretta del conio per ogni moneta era la caratteristica della monetazione antica e le dava valore d'arte. Oggi il processo è industrializzato, sia per il fatto che il torchio ha sostituito il martello, sia per lo speciale metodo adottato mercé il quale un solo conio d'acciaio, tratto col *tornio di riduzione* da un modello fuso in bronzo, fornisce matrici da cui si ottengono tutti i coni occorrenti ad una rapida esecuzione.

La medaglia.

La medaglia del Rinascimento, onoraria, commemorativa e quindi di carattere privato, è nella sua tecnica tipica, opera di fusione in bronzo da un modello di cera (es.: medaglie del Pisanello).

Nel Cinquecento, però, anche la medaglia segue la tecnica della moneta, e il conio della medaglia è dagli orafi illustri inciso come quello della moneta (Cellini).

Il sigillo.

Le gemme incise servirono nell'antichità come sigillo e continuarono anche nel Medioevo tale funzione perché apprezzatissimi furono i cimeli classici di tal genere per uso diplomatico da parte di Imperatori, Reggitori di Comuni, ecc. Anche i cristalli incisi formarono sigilli. Ma non meno importanti furono i sigilli in bronzo che davano luogo non solo alle impronte in cera, ma anche a quelle in piombo (le «bolle plumbee» pontificie, dei Re normanni, dei Dogi, imitate dalle impronte bizantine). Innumeri le figurazioni a seconda dell'uso

sacro o profano civile o privato del sigillo: allegorie, ritratti, scene sacre, panorami di città o particolari visioni architettoniche, insegne araldiche. Raffinati specialmente i sigilli gotici. Nel Rinascimento orafi insigni lavorano ai sigilli cardinalizi (Cellini).

La maggiore collezione italiana di sigilli è quella Corvisieri al Museo di Palazzo Venezia in Roma. Del sigillo in tutti i suoi aspetti artistici, storici, ecc., si occupa la *Sfragistica*, così detta dal nome greco del sigillo (σφραγίς).

LE ARMI

La storia e la tecnica delle armi è una vastissima materia che rispecchia la vita e il costume del Medioevo e del Rinascimento e si lega, in specie in quest'ultimo periodo quando l'arma è trattata con squisito senso di arte, alla storia della

toreutica e dell'oreficeria. Si è quindi costretti a limitarsi in queste pagine, alla schematica dichiarazione dei termini più generali.

L'*armatura* tipica è quella del cavaliere e, se completa, comprende tutte le *pezze d'arme difensive* necessarie per la protezione dell'uomo e del cavallo. L'armatura del cavallo, detta *barda*, venne in uso assai tardi; prima il cavallo era difeso dal solo *frontale*, e nelle giostre era ornato dalla *gualdrappa* in stoffe preziose, come si vede nel noto affresco di Simone Martini rappresentante Guidoriccio da Fogliano nel Palazzo Pubblico di Siena.

L'armatura più antica del guerriero è in tessuto di pelle o canovaccio rafforzato da squame di ferro, poi, a partire dal sec. XII, in *maglia*. Da

prima è una corta tunica, *cotta d'arme*³⁵, poi assai più lunga, sino al ginocchio (*usbergo*), fornita di un cappuccio, *camaglio*, che protegge la testa sotto l'elmo. Calze di maglia completano l'usbergo. A poco a poco la maglia è rafforzata con pezzi di acciaio sin che si giunge all'*armatura in piastra*, che permette le artistiche creazioni degli armaiuoli del Rinascimento; i pezzi più importanti sono: la *corazza* con la *resta* per appoggiare la lancia, la *goletta*, gli *spallacci*, i *bracciali*, le *manopole*, i *fiancali*, i *cosciali*, gli *schinieri*, detti

³⁵*Cotta d'arme* si dice anche una veste in prezioso tessuto serico che s'indossava sopra l'armatura di maglia. Quasi sinonimo è il *sorcotto d'arme*. *Giornea*, invece, era un corto mantello sopra la corazza.

anche *gambiere*, le *scarpe* pure in acciaio. Si usava, in specie nelle giostre, rafforzare l'armatura con *pezzi di rinforzo*, per es. il *guardiacore*. Se in ferro forbito, era detta *armatura bianca*; se scanalata, *armatura spigolata*, o *massimiliana*, o *milanese*; a *bande*, se ornata da fasce bruniti, cesellate, incise, ecc.

L'armatura del capo era formata dall'*elmo* di svariatissime fogge (ornato spesso di *cimiero*, dalle fantastiche ornamentazioni) che si portava da prima sul camaglio e poi sopra un casco aderente alla testa (*cervelliera*). Altra forma di armatura del capo, la *celata* con *guanciali*, per la protezione del viso, difeso anche da *visiera* mobile, dal *frontale* e dalla *gronda* per la tutela degli occhi. Anche la celata era di svariatissime forme: molti termini, d'altronde, riguardanti l'armatura del

capo sono oggetto di discussione per l'esatta definizione del tipo: per es. il nome di *barbuta* che fu una forma primitiva di celata aperta.

Morione è una specie di cappello di ferro della fanteria (archibugieri) con tesa arcuata e culminante in una cresta o in una punta.

Tra le armi di offesa, oltre la *lancia* del cavaliere, la *picca*, più lunga, della fanteria, e l'*alabarda*, anch'essa tarda arme della fanteria, col ferro a mezzaluna, fondamentale è la *spada*, l'arma nobile del cavaliere, dalla lunga *lama* montata su di un *fornimento* composto di *elsa*, *guardia*, *controguardia*, *impugnatura*, *pomo*; in quest'ultimo, nell'età cavalleresca, si ponevano reliquie per far della spada un talismano del cavaliere. L'arma bianca, dalla lama corta, si dice *daga*: tra le daghe, particolare tipo di lusso, in genere opera preziosa d'oreficeria, è la lingua di

bue a forma di largo triangolo (detta anche *cinquedea*; famose quelle di Cesare Borgia). *Stocco* (portato dal cavaliere con la spada) è una corta arma bianca che ferisce di punta. *Pugnale*, arma usata dalla fanteria (dai bombardieri), è un'arma bianca corta e robustissima per ferire da presso. La *misericordia* con cui si finivano i cavalieri atterrati, sta tra la daga e il pugnale. La *sciabola* è arma bianca a lama ricurva, derivata dalla scimitarra orientale. Completava l'armatura, lo *scudo* di cui si hanno esemplari antichissimi, barbarici, muniti di borchie e di una punta centrale (*umbone*) in metallo. Si distingue in genere lo *scudo* da imbracciare, circolare, più o meno grande (*rotella*, *bracchiere*), o quadrato, o trapezoidale (*targa*), dal *palvese* dei balestrieri, che era uno scudo da portare sulle spalle, in legno ricoperto di pelle e dipinto.

Altre armi d'offesa, oltre le citate *armi bianche*, sono quelle *da tiro* e quelle *da fuoco*. Tra le prime l'*arco* e la *balestra* (cioè un arco fissato a un regolo di legno). Tra le seconde, l'*archibugio* dalla lunga canna, usato dalla fanteria, che nel Cinquecento si trasforma, per l'accensione della carica, da *archibugio a serpe* in *archibugio a ruota*, e poi nell'*archibugio ad acciarino* o fucile; inoltre la *pistola*, dalla canna corta, adottata dalla cavalleria: armi spesso riccamente intarsiate e ageminate, nel calcio e nelle canne.

LE ARTI FITTILI (CERAMICA E PORCELLANA)

È essenziale un'esatta nomenclatura, data l'abbondanza dei termini che s'incontrano in questo campo: terracotta, ceramica, maiolica, faenza, porcellana, terraglia, per non parlare dei minori, come ad es. il grès.

Ceramica, traduzione del nome greco (κέραμος) dell'argilla, dovrebbe essere la definizione generale comprensiva d'ogni opera fittile. Tuttavia nell'uso si raggruppano a parte, col nome di *terrecotte*, le opere scultoree, o di decorazione architettonica, in argilla colorata senza rivestimento di vernice o smalto³⁶. Ceramiche propriamente dette sono, invece, le produzioni in argilla colorata «rivestita» nella cottura, e in genere decorata o con ornati policromi o con figurazioni, in sostanza quindi di valore pittorico³⁷; pavimenti,

³⁶Per eccezione si dà il nome di «terrecotte» anche alle opere rivestite di smalto («invetriate»), dei Della Robbia; v. pag. 121.

³⁷Alla ceramica appartengono, però, anche i vasi ornati a rilievo (tecnica della *barbotine*): tipici

rivestimenti parietali e, soprattutto, vasellame. Si distingue poi, in questo campo, la *ceramica antica a vernice* trionfalmente documentata dal patrimonio vascolare greco, la *mezza-maiolica* produzione arcaica italiana, in argilla rossa velata da un sottile strato di terra bianca (*ingubbio*), base per una decorazione a graffito (*ceramica a stecco*); infine la *maiolica*, vanto del Rinascimento italiano, che esportata oltralpe s'incominciò a battezzare in Francia alla fine del Cinquecento col nome di «Faenza» dal maggior centro di produzione italiano. *Maiolica* (da Maiorca, emporio della ceramica a iridescenze ispano-more-sca) fu il nome foggato nel Cinquecento per le quelli di Arezzo che, del resto, sono poi verniciati.

stoviglie «lustrate»³⁸; ma oggi definisce tutta la *ceramica italiana rivestita di smalto stannifero*, il prezioso smalto reso opaco dall'ossido di stagno che riceve nella cottura, come già la vernice, le più varie e splendide colorazioni sprigionantisi, mediante fondenti, dagli ossidi metallici.

La *porcellana* è conquista tarda: per quanto nelle fabbriche fiorentine del Cinquecento si fosse prodotta, a imitazione dell'apprezzatissima porcellana orientale, una pasta vitrea bianca detta porcellana artificiale o tenera (porcellana dei Medici), solo nel Settecento, con la scoperta del «caolino» (argilla bianca fusibile ad altissima temperatura) e mescolandolo a feldspato e quarzo, si ottenne a Meissen in Sassonia, per

³⁸V. pag. 174.

opera del Böttger, a Doccia nelle fabbriche Ginori, e poi via via in altri centri europei, la vera porcellana: pasta bianca compatta, traslucida, chiamata così appunto per analogia della sua luce madreperlacea con quella di una conchiglia perlifera conosciuta col nome di porcellana.

Della produzione d'arte in questa materia diremo nel capitolo delle arti applicate³⁹. Qui accenniamo ancora che la pasta bianca, ma porosa, e rivestita da una *coperta* a base piombifera o boracifera forma la *terraglia*, il cui maggior centro di produzione artistica fu l'Inghilterra.

Per la nomenclatura dei diversi pezzi di vasellame, data la varietà grandissima delle forme in

³⁹V. pag. 166.

genere desunte dal patrimonio classico⁴⁰ e continuamente elaborate nelle varie scuole, ricordiamo solo: il *boccale*, il più comune dei vasi da bere; il *versatore*, caratterizzato dal lungo collo; le *brocche* classicheggianti (Urbino); i capaci *vasi da farmacia* (specialità di Casteldurante), e soprattutto l'*albarello*, cilindrico, rastremato nel centro, sagomato all'orlo e derivato dal vaso orientale per droghe. Caratteristiche anche per la loro forma le *zucche da caccia*. Inoltre bacili, scodelle, coppe, vassoi, fruttiere (tipiche quelle del Cinquecento a baccellature e orli ondulati dette *cre-spine*) e piatti e bocce d'ogni forma ed uso. Con

⁴⁰Si veggia il libro di B. PACE: *Introduzione allo studio dell'archeologia*, citato in capo alla *Bibliografia*, pag. 195.

l'uso cinquecentesco di ornate credenze si producono i *servizi* in maiolica con serie di vasi e grandi *piatti da pompa* (es. la «credenza» di N. Pellipario per Isabella d'Este).

La classificazione della maiolica italiana si può basare sullo *stile* e sulle *scuole*.

Per lo stile, considerando lo sviluppo dell'arte dal Quattrocento alla fine del Cinquecento, e prendendo a modello la classificazione della pittura vascolare attica, si fissano le seguenti fasi:

Stile severo, sino al 1515, caratterizzato da un concetto ornamentale, per cui tutti i motivi, vegetali, animali e perfino le figure umane, entrano a far parte di un assieme puramente decorativo; sono, diremmo, in funzione d'arabesco. I diversi motivi si raggruppano in *famiglie*: la più antica ha per motivo di decorazione essenzialmente il colore (es. famiglia verde, Toscana); poi al verde

bruno si associa il turchino talora dato a rilievo (*záffera*), indi il giallo. Le «famiglie» seguenti nel Quattrocento sono quindi definite dagli ornati: la «famiglia a foglie di quercia» (detta anche «a záf-fera» per questa particolare tecnica), a «occhi di pavone», a «melograno», a «palmetta»; infine quella che emula le ceramiche ispano-moresche («famiglia ispano-moresca», Toscana).

Lo stile severo si conclude a Faenza nell'ornamentazione dei vasi con vere e proprie «storie» (fase detta il «primo istoriato») che costituiscono il capolavoro della maiolica italiana per il perfetto equilibrio tra decorazione e figurazione. Segue lo *Stile bello* (1515-1550) per opera di Niccolò Pelli-pario, da Casteldurante, operoso in Urbino; stile caratterizzato da una vera e propria emulazione tra maiolica e pittura, sempre più accentuantesi

tanto da generare presto lo *Stile fiorito* (1550-1580).

Alla decorazione pittorica si uniscono poi nel Cinquecento le iridescenze o *lustri* (fondamentali il *lustro d'oro* e il *lustro di rubino*) ottenuti con una speciale tecnica in una terza cottura. Quando il vasellame è impreziosito non da iridescenza ma da una diffusa luce metallica si dice *maiolica a riflesso*.

Per quanto riguarda le scuole della maiolica italiana veggasi la Sezione II a pagg. 174 e 177.

IL VETRO

Questa materia, che produsse stupendi lavori d'arte applicata nell'antichità classica, fu impiegata largamente anche nei secoli successivi per grandi e piccole opere di decorazione: dalle tessere per i mosaici alle paste vitree degli smalti.

Qui ricordiamo, per il periodo paleocristiano, i vetri dorati, eseguiti con procedimenti diversi, ma col risultato di far apparire una figurazione, incisa o dipinta, di contro ad una foglia d'oro applicata sul fondo: se ne sono ritrovati esemplari notevoli infissi nella calce dei loculi delle catacombe e sono prova della continuità delle tradizioni classiche: un esempio famoso, il medaglione con tre figure giovanili, innestato nella grande croce medioevale del Museo cristiano di Brescia⁴¹.

La raffinatissima tecnica del vetro dorato e graffito ebbe una nuova fioritura in Italia nei secc. XIV e XV con prodotti di cui esempî numerosi e

⁴¹V. appresso: *Sezione IV: Le Collezioni: Brescia*.

cospicui sono nel Victoria and Albert Museum di Londra e nel Museo Civico di Torino.

Grande arte del periodo Romanico, e soprattutto del Gotico, ma continuata anche nel Rinascimento sino ai nostri giorni, è quella della *vetrata*. Dapprima graticci metallici racchiudono formelle di vetro policromo, quasi grandi tessere smaltate, con irregolare disegno. L'uso di striscie di piombo (*piombi in lista*), che legano le formelle seguendo a larghi tratti i contorni delle forme, permette alla vetrata di assumere un valore figurativo che si accentua sempre più col progredire della tecnica, col taglio del vetro a diamante, da cui hanno origine più sottili e regolari congiunzioni delle formelle. Ma a poco a poco la vetrata finisce per tentare di emulare la pittura e quindi snaturarsi. Essa era composta – su un cartone

tinteggiato preparato dal pittore – prima dal maestro vetriere che tagliava tante zone di vetri colorati corrispondenti ai colori fondamentali del cartone, poi dal pittore che, sulla base di quella policromia, traduceva sulla vetrata il disegno del cartone stesso rifinandolo in ogni particolare; dopo di che la vetrata era cotta al fuoco per fissare i colori e quindi legata con i piombi. Nel Seicento e Settecento, molto usata la *vetrata a chiaroscuro* (*grisaille*), che era però conosciuta già nel sec. XV.

Altra produzione vetraria: il *vetro soffiato* con cui si creano i più svariati oggetti: fiale, coppe, bicchieri, bocce, vasi, ampolle, calici e ninnoli d'ogni genere. Si sviluppa sin dal Duecento là dove era fiorita una grande arte vetraria in età romana: la laguna veneta, e trionfa nelle officine di Murano nel Quattrocento. In quest'epoca, oltre

alla bellezza della forma, dà pregio al vetro la decorazione a fuoco: *vetri smaltati*, di cui fu maestro il Barovier. Nel Cinquecento, e via via nel tempo, si complicano ed illeggiadriscono le forme; specialmente i calici hanno originali annodature con anse di vetro a vario colore (*vetri alati*); viene in uso il vetro incolore con fili lattei fusi nella pasta (*vetro a reticello* o *filigrane*), il vetro sparso di lucenti pezzi di rame (*vetri all'avventurina*), il vetro a innesti di tesserine multicolori (*vetro millefiori*) imitato dall'antichità, quello simile al ghiaccio (*vetro ghiacciato*), quello lattiginoso imitante la porcellana (*láltimo*), ecc.

Un'altra tecnica vetraria muranese, assai nota, oltre quella del vetro soffiato, è l'*incisione a ruota*, base della decorazione dello specchio, fiorita nel Settecento e diffusasi per ogni dove.

LE STOFFE

La numenclatura delle antiche stoffe d'arte presenta anche essa numerosi quesiti: molti tipi di stoffe elencati nei vecchi inventarî non sono bene identificati («sciamito», che si suppone sia il nome del velluto orientale, «baldacchino», tipo di stoffa pesante, ecc.). Comunque qui basterà distinguere i tre tipi più comuni di stoffa serica antica:

Il *damasco*: formato da un *ordito* e da una *trama*⁴² di uno stesso colore, onde il disegno risalta per contrasto di lucido e opaco ottenuto con

⁴²Si dice *ordito* o *catena* la serie dei fili disposti nel senso della lunghezza sul *subbio* e passanti attraverso i *licci* (v. pag. 69) e il *pettine* del telaio, e *trama* i fili disposti nel senso della larghezza

differenti punti di lavorazione. È in sostanza una stoffa a due diritti in cui però si preferisce la parte ove il disegno appare formato dalla trama.

Il *broccato*: il suo principio fondamentale è che il disegno spicchi in rilievo («broccare» vuol dire «rilevare») su un fondo che sta, intatto, sotto l'opera broccata. Questa stoffa si ottiene quindi con orditi e trame aggiunti al tessuto di fondo, tali da formare al diritto il disegno. Si può broccare un tessuto in seta a varî colori, ma soprattutto in

che sono inseriti con una spoletta o navetta per formare l'intreccio o *armatura*. A seconda del modo come si intrecciano i fili si hanno le diverse armature; fondamentali sono tre: il *punto tela*, il *punto raso*, il *punto saio a diagonale*.

oro e argento; e nell'uso comune ormai il termine broccato significa una stoffa con oro o argento.

Il *velluto* è un tessuto a pelo, prodotto da una trama e da due orditi; il secondo, detto appunto *ordito di velluto*, che forma il pelo mediante questo procedimento: i fili del secondo ordito, tessuti lenti, passano, formando anella, sopra ferri disposti trasversalmente, incavati alla sommità, e il tessitore, col far scendere la taglierola nel cavo, taglia le anella e ottiene altrettanti fiocchetti che danno la caratteristica morbidezza del velluto. Oltre questo *velluto tagliato*, esiste il *velluto riccio*, fabbricato con ferri tondi che sono sottratti gradatamente lasciando emergere sopra il fondo della stoffa le anella o ricci.

Altre varietà di velluto sono: l'*altobasso* che ha diversa altezza di pelo ottenuta variando lo spes-

sore dei ferri; l'*allucciolato*, con una trama aggiunta di filo d'oro che forma caratteristiche vergole auree serpeggianti; il *velluto ad inferriata* (detto anche *cesellato* traducendo un termine francese), che è ornato di sottili disegni goticheggianti, ottenuti col lasciar alla vista il fondo piatto e raso, come se la superficie del velluto fosse incisa da una punta; altre volte la superficie è rasa o anche broccata, e il disegno è formato da una sottile linea di velluto fortemente rilevata; e si ha allora il genuino velluto *controtagliato*, nome che è attribuito impropriamente a più di un tipo di velluto. *Policromi* sono i velluti a più colori, e di questi una varietà sono i *velluti a giardino* a fiori variopinti (Genova, secc. XVII e XVIII).

Capolavori d'arte e di tecnica sono i *soprarizzi* in cui, sopra il pelo del velluto, si sollevano anella

d'oro, cioè *velluti broccati d'oro*: sono gloria soprattutto della tessitura veneziana. Altre stoffe preziose: quelle veneziane settecentesche, a sette o otto punti di lavorazione in oro e argento (rizzo, punto ricamo, lamina di oro, ecc.), contornati da pallide sete di toni pastello, e che furono dette *ganzi*; gli *spolini*, cioè broccati a piccoli ornati; i *lampassi*, sontuose stoffe damascate a grandi ornati multicolori. Molto diffuso fu anche il *broccatello* per tappezzerie, prodotto di tutt'altra tecnica di quella del broccato: a grandi disegni rilevati, è formato di due trame – una delle quali di lino – che danno il fondo, mentre il disegno è originato dall'ordito.

Delle stoffe d'arte si servì largamente la Chiesa oltre che per tappezzeria, per gli usi liturgici. I *palî* o *paliotti*, oltre che in metallo, in cuoio, o in pietre dure, sono molto spesso di stoffa; ma l'impiego

maggiore è nei *paramenti*, nei colori rituali: bianco, rosso, verde, viola, nero; l'argento (che sostituisce il bianco); l'oro (che sostituisce il rosso e il verde), e anche in quei colori che erano tollerati per festività speciali: il rosa e l'azzurro.

Tipico è il *paramento in terzo* cioè il paramento completo per le Messe solenni celebrate dal prete e da due assistenti, il diacono e il suddiacono, e seguite dalla benedizione nella quale l'officiante indossa il piviale. L'abito strettamente liturgico della Messa è formato per l'officiante: dalla *pianeta* senza maniche e aperta ai lati, che si indossava sopra il *camice*⁴³, coperto, allo

⁴³Il camice in lino, lungo tanto da coprir la sottana, è ornato anticamente da ricami, poi da merletti. Forme minori sono la *cotta* a maniche lar-

scollo, da un rettangolo di lino fregiato di croce (*amitto*). Annessi alla pianeta, e della stessa stoffa, sono: la *stola*, ornata di tre croci e di frange, che si cinge al collo, il *manipolo*, adorno anch'esso di tre croci, la *borsa*, fornita di una croce usata per custodire il *corporale*, tessuto di lino adorno di merletti o ricami su cui si posano le Sacre Specie Eucaristiche, il *velo da calice*, anch'esso della stoffa e colore della pianeta. Invece il *velo da pisside* è fatto di tessuti vari preziosi o di sete ricamate.

Il diacono indossa nella Messa, sopra il camice, la *dalmatica* con stola e manipolo, il suddiacono la *tonacella* con manipolo. Anticamente

ghe, il *rocchetto* (proprio solo di Canonici, Vescovi e Cardinali) a maniche strette.

la dalmatica⁴⁴ era assai diversa dalla tunica: ora le forme sono tanto simili che oggi un paramento in terzo si può dire composto di una pianeta con annessi, di due tonacelle (che sono distinte da brevi maniche e scendono ampie, aperte ai lati sino ai ginocchi), ecc. Si usa ancora comprendere nel paramento il *velo omerale*, ampia sciarpa posta sulle spalle del sacerdote nelle benedizioni, e del suddiacono in una fase delle Messe solenni, e anch'essa di stoffa serica dei colori rituali. Inoltre il *piviale*, grande manto ornato da un cappuccio che si ridusse gradata-

⁴⁴La dalmatica antica aveva lunghe maniche ed era ornata di due strisce di porpora (*clavi*) ricadenti dalle spalle e, talora, di dischi.

mente (dal sec. XIII) a piccolo triangolo, poi riprese la proporzione antica nel Cinquecento, ma ebbe forma svariatissima, semicircolare, a scudo, ecc., e fu ornato di frange e ricami. Il piviale si lega con nastri sul petto: il Vescovo ha diritto a un fermaglio metallico, spesso oggetto preziosissimo d'oreficeria (*fermaglio* o *bottone di piviale*).

Il costume episcopale è completato da calze, sandali fregiati d'oro e dalla *mitra* da cui ricadono sul collo due strisce o *fanoni*. Si distingue: la *mitra preziosa* a fondo oro o argento con ricami e gemme, o in seta bianca broccata d'oro, o in tessuto d'oro senza ornati; la *mitra semplice* in damasco bianco con frange rosse nei fanoni.

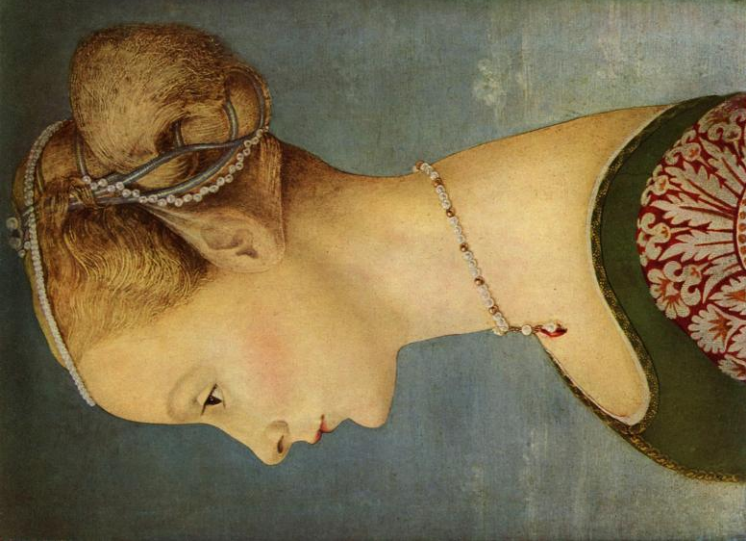
L'Arcivescovo, i Patriarchi, il Papa indossano in giorni prescritti dal Pontificale, oltre la pianeta e la dalmatica, il *pallio* in lana bianca con sei croci nere, tre delle quali tagliate per lasciar passare

tre spille d'oro e pietre preziose; pallio a forma d'anello largo tre dita, che è, anch'esso, resto di un antico costume liturgico.

TAV. 15



DOMENICO VENEZIANO: *Profilo di gentildonna*



ANTONIO POLLATUOLO: *Profilo di gentildonna*

Milano – Museo Poldi Pezzoli

APPENDICE

I NOMI DEGLI ARTISTI

Gli artisti italiani sono, di solito, menzionati:

A) col nome; es.: Giotto (di Bondone), Raffaello (Santi), Antonello (da Messina), Tiziano (Vecelli), Donatello (de' Bardi), Michelangelo (Buonarroti), ecc.;

B) col cognome.; es.: Mantegna (Andrea), Brunelleschi (Filippo), Crivelli (Carlo), Ghiberti (Lorenzo), Guardi (Francesco), Canova (Antonio), ecc.;

C) col patronimico; es.: Sano di Pietro, Taddeo di Bartolo, Simone Martini (di Martino), Matteo di Giovanni, Agostino di Duccio, ecc.;

D) col toponimico; es.: Desiderio da Settignano, Niccolò da Foligno, Gentile da Fabriano,

Moretto da Brescia, Polidoro da Caravaggio, Pietro da Cortona, ecc.;

E) col soprannome; es.: il Perugino (Pietro Vannucci), il Bambaia (Agostino Busti), il Botticelli (Alessandro Filipepi), il Vignola, (Giacomo Barozzi), il Bramantino (Bartolomeo Suardi), il Tintoretto (Iacopo Robusti), il Palladio (Andrea di Pietro Monaro), ecc.;

F) con un nome convenzionale, dato dalla critica a personalità artistiche ancora non bene identificate come persone fisiche, e ricostruite, appunto, criticamente; es.: Paeudo Boccaccino (autore di un gruppo di opere affini a quelle di Boccaccio Boccaccino, ma non attribuibili alla mano di questo maestro), Alunno di Domenico (artista affine a Domenico Ghirlandaio), Ugolino Lorenzetti (artista che deriva in parte da Ugolino

da Siena, in parte dai Lorenzetti), ecc.⁴⁵. Il nome convenzionale talora ha riferimento, invece che a quello di un maestro noto, a una qualità formale dell'opera dell'artista sconosciuto (es.: il «Maestro del Bambino vispo», il «Pittore dagli occhi spalancati», ecc.), oppure a una sua opera fondamentale con la quale altre sono raggruppate

⁴⁵A volte anche la personalità fisica di tali artisti anonimi finisce per essere determinata: per es. dai documenti è risultato che «Alunno di Domenico» è un Bartolomeo di Giovanni; dalla firma di un quadretto della Pinacoteca di Brera si è creduto desumere che lo «Pseudo Boccaccino sia un problematico Giovanni Agostino da Lodi, ma la critica continua spesso, ciò non ostante, a usare le precedenti denominazioni.

(es.: il «Maestro della Madonna Rucellai» (della «Madonna», cioè, già attribuita a Cimabue e poi a Duccio, conservata nella chiesa di S. Maria Novella a Firenze), il «Maestro della pala di S. Cecilia» (cioè, del polittico, del principio del sec. XIV, con le storie di S. Cecilia, conservato nella Galleria degli Uffizi), ecc. L'uso è invalso ora di designare particolarmente in tal modo grande numero dei primitivi toscani; sì grande numero da finire, a forza di distinguere, col generare anche qualche confusione.

NOTA. – Allorché due o più artisti portano lo stesso cognome oppure, appartenenti o no alla medesima famiglia, portano lo stesso soprannome, es.: Tiepolo (Giambattista, Giandomenico, Gianlorenzo), Tintoretto (Iacopo e Domenico Ro-

busti), Francia (Francesco, Giacomo e Giulio Raibolini), Ghirlandaio (Domenico e Rodolfo Bigordi), Sansovino (Andrea Contucci e Iacopo Tatti), ecc., si suole, per distinguerli, preporre il nome; così si ha: Giambattista Tiepolo, Iacopo Tintoretto, Andrea Sansovino, ecc. Ma quando la distanza tra un artista e l'altro è, in misura di qualità, immensa, cade ogni ragione di discriminare per mezzo del nome. Nessuno riterrà indispensabile dire: «Tiziano Vecellio» per distinguere il Vecellio dal figlio Orazio, o aggiungere al Sanzio il nome di Raffaello per distinguerlo dal padre Giovanni (Santi), o a quello di Caliari il nome di Paolo (Veronese) per distinguere il Veronese dal figlio Carletto, e perciò si dirà: il Vecellio (Tiziano) e Orazio Vecellio, Tintoretto (Iacopo) e Domenico Tintoretto, ecc.

Se di un'opera artistica si è concordi nel riconoscere la paternità, quell'opera è menzionata come «di» quel certo artista; quando, invece, la paternità non poggia su dati documentarî, storici o critici incontrovertibili ed è l'espressione, non sempre convincente, di una singola opinione critica, anche se autorevole, si suol dichiarare l'opera «attribuita a...» o «assegnata a...». E la distinzione, per chi si occupa di studi di storia dell'arte, è di capitale importanza e implica l'assunzione di un grado ben diverso di responsabilità, da parte dello scrittore, di fronte allo studioso.

SEZIONE SECONDA
PANORAMA DELLA STORIA
DELL'ARTE ITALIANA

L'ARTE PALEOCRISTIANA E LA BIZANTINA

Mentre l'arte imperiale romana dominava il mondo, strumento di civiltà e glorificazione della potenza di Roma, i primi Cristiani scavavano nel tufo del sottosuolo romano le Catacombe, e lasciavano negli affreschi adornanti i cubicoli e le cripte, nei sarcofagi destinati ai defunti più illustri o ai martiri più venerati, i primi segni della loro arte. Stilisticamente, dal sec. I al IV d. C., questa rientra nell'orbita dell'arte classica: le pitture sono eseguite con quello stile «compendiario» che creò capolavori nella decorazione delle case di Pompei e dei palazzi romani; la scultura ora si adegua al rilievo storico imperiale per la ricca serie di scene collegate l'una all'altra (sarcofago di Giunio Basso nelle Grotte Vaticane), ora rispec-

chia nei raffinati effetti decorativi le correnti elleniche (sarcofago di Giona al Museo Lateranense), e infine, nel sec. IV, si fissa, come le contemporanee sculture dell'arco di Costantino, in forme stilizzate che attestano il tramonto del realismo romano. In sostanza risulta che non è tanto la forma, quanto il contenuto a conferire inizialmente originalità all'arte dei primi secoli cristiani.

Da prima, dominata dalle correnti mistiche orientali, la nuova religione si attiene alla raffigurazione simbolica delle sue concezioni, sia piegando i miti pagani a nuovi significati («Amore e Psiche» del cimitero di Domitilla), sia interpretando leggende bibliche come profetiche predizioni della vita del Redentore (storie di Giona nel cimitero di Calisto), sia figurando nuovi simboli, tra cui il Pesce, la Colomba, i Cervi, il Buon Pastore, l'Orante, ecc.

Dopo tre secoli il contatto con la classicità favorisce in Roma l'abbandono del simbolismo e l'accettazione, da parte del Cristianesimo, del senso figurativo classico; ma in pari tempo si spezza il parallelismo tra arte classica ed arte cristiana, e questa concreta con nuovo ardimento le sue opere. Le più eccelse sono l'architettura sia delle basiliche – di cui sopravvivono insigni esemplari in S. Maria Maggiore e in S. Sabina – sia degli edifici a sistema centrale (quali S. Costanza, S. Stefano rotondo, il battistero lateranense), e la pittura musiva che è, in sostanza, un completamento dell'architettura, una sfarzosa veste delle navate e delle absidi basilicali, degli ambulacri e delle cupole nei mausolei e nei battisteri.

Il capolavoro della pittura musiva del sec. IV è la raffigurazione, nell'abside di S. Pudenziana in Roma, della gloria di Cristo tra gli Apostoli, sullo

sfondo di Gerusalemme. Un cielo fiammeggiante di luci di tramonto sovrasta i bianchi edifici, dà riverberi alla croce d'oro eretta sul Calvario da Costantino in memoria della Passione, e vi campeggiano i simboli apocalittici degli Evangelisti. Cristo appare, in questa espressione paleocristiana, già figurato secondo l'iconografia siriana che diverrà poi popolare: volto profetico, barbato, tra fluenti capelli; ma il suo atteggiamento, la serena maestà del suo aspetto riecheggiano la tradizione romana.

A questo mosaico susseguono le numerose scene bibliche figurate nelle navate di S. Maria Maggiore con vivace senso pittorico; all'inizio del sec. V, l'arco trionfale di quella basilica riceve la sua meravigliosa decorazione musiva che illustra ad ammaestramento del popolo, con altissimo

stile non privo di echi orientali, l'infanzia del Cristo.

L'armonia tra la spiritualità cristiana e il senso figurativo della tradizione classica, conseguita in queste opere paleocristiane, è di continuo insidiata dalle correnti mistiche che hanno generato il Cristianesimo e perennemente vi rifluiscono dall'Oriente: a queste si deve la formazione dell'arte bizantina che si afferma nel corso del sec. V in Oriente, e in Italia trova il suo centro in Ravenna. Architettura e pittura, come già nella Roma paleocristiana, così nella bizantina Ravenna, sono le maggiori manifestazioni artistiche. La scultura crea da prima sarcofagi foggianti a cofano o ad arca a doppio spiovente, ornati di scene simboliche quali la consegna della Legge a Pietro ed a Paolo (arca di S. Rinaldo nel duomo di Ravenna); poi si riduce all'ornato a traforo di

capitelli, di ciborî, di transenne; e per quanto vi ripeta motivi simbolici, palme, croci, colombe, viticci, ecc., si è indotti a considerarla opera di decorazione per la preziosità della tecnica e l'effetto chiaroscurale (transenne di S. Vitale, del sec. VI).

L'architettura bizantina mira invece a grandiosi effetti di spazialità o a geniali ricerche costruttive non tanto nelle basiliche (tipiche S. Apollinare Nuovo del sec. V e S. Apollinare in Classe del sec. VI), quanto negli edifici a sistema centrale: il mausoleo di Galla Placidia, ove hanno sapiente applicazione i pennacchi⁴⁶, il battistero degli Ortodossi e la chiesa di S. Vitale, il capolavoro architettonico della prima età bizantina in Italia (TAV. 80).

⁴⁶V. pag. 19.

Nella pittura bizantina il misticismo cristiano incontra la tenace resistenza del senso realistico e paesistico dell'età classica, e i primi mosaici ravennati che rivestono d'oro e d'azzurro il mausoleo di Galla Placidia ne sono ancora saturi. Ma gradatamente il bizantinismo trova nei cicli musivi una perfetta e affascinante espressione della sua spiritualità. Effigia, nelle navate delle basiliche, lente processioni o «teorie» di Santi (stupenda tale figurazione in S. Apollinare Nuovo), o illustra scene rituali, talora celebrate, come nei famosissimi mosaici di S. Vitale del sec. VI, da personaggi storici: l'Imperatore Giustiniano, l'imperatrice Teodora (TAV. 85), o evoca apparizioni sovrumane di Santi o visioni apocalittiche (abside di S. Apollinare in Classe); e con il ritmo della com-

posizione, le stilizzate forme, lo splendore dei colori raggianti sopra un immobile fondo di tessere d'oro, suscita nel fedele l'estasi religiosa.

Dalla caduta dell'Impero romano opera anche nell'arte il fattore barbarico. E come esso fu causa della trasformazione della società da romana in medioevale, così nell'arte disgregò lentamente le forme assunte dalla primitiva civiltà cristiana, oscurò la cultura bizantina e preparò l'avvento di un nuovo mondo; il Romanico. La faticosa elaborazione di questa civiltà occupa tre lunghi secoli: l'VIII, il IX, il X. Accanto ai maggiori monumenti dell'architettura creati dall'operosa maestranza dei «Maestri, Comacini» che formano l'anello di congiunzione tra gli architetti ravennati e i romanici (chiesa di S. Pietro in Toscana del sec. VIII, chiesa di S. Vincenzo in Prato in Milano del sec. IX, battisteri di Agliate e Biella

dello stesso secolo), accanto alla pittura musiva che decora le basiliche di Roma con pure forme bizantine, mentre la scultura in marmo è ridotta allo schematico intaglio di motivi geometrici, ha una superba affermazione l'oreficeria. Essa è, almeno in Italia, la maggior espressione della particolare civiltà artistica che nel sec. IX fiorì alla corte di Carlo Magno e dei suoi successori (e per ciò detta *Carolingia*), cui si deve un potente impulso al rinnovamento degli studi. Il capolavoro di tale oreficeria Carolingia si riconosce nell'altare d'oro, cinto di filigrane, di smalti preziosi, tempestato di gemme, che Angilberto II (824-859) commise all'artefice Vuolvinio per donarlo alla basilica di S. Ambrogio in Milano.

L'ARTE ROMANICA

Come la filologia del sec. XIX chiamò «romanze» le lingue derivate dal latino, così fu foggato, nello stesso secolo, il termine di «románico» per l'arte figurativa che dal Mille alla metà del Duecento, ricollegandosi direttamente alla romanità, manifesta una grandiosa forza di creazione, affronta ardui problemi tecnici, vince le difficoltà della materia, riconquista una sapienza formale sempre più esperta col progredire dello studio dei monumenti classici, ed esprime in ogni opera dell'architettura e della scultura la rude possanza, l'ingenuo realismo dell'anima medioevale.

Se il termine «románico» non è inteso nel senso letterale, se cioè si riconoscono oltre i riferimenti dell'arte medioevale alla classica, anche

le eredità bizantine, caroline, ottoniane, e gli apporti arabi, esso può ottimamente definire il pieno Medioevo e assumere un valore spirituale, significando, in contrapposto all'astratto misticismo bizantino, i caratteri della rinata civiltà occidentale: il senso storico, il realismo, il culto della collettività, eterne sopravvivenze di Roma.

L'ARCHITETTURA. – Arte romanica per eccellenza è l'architettura cui si subordina la scultura, trattata ancora come rilievo per rivestire i portali delle chiese, per modellare i capitelli, per animare le masse degli edifici.

Scuola architettonica tipicamente romanica è la lombarda, tanto che i due termini sono, tradizionalmente, sinonimi. Nella seconda metà del sec.

XI essa rivela i suoi originali sistemi costruttivi⁴⁷ nella basilica di S. Ambrogio di Milano: opera insignissima non soltanto per la sapienza tecnica del costruttore che giunge sino al punto di elaborare l'originale sistema di controspinte, generantisi dalle voltine dei matronei, per rinfiancare le volte maggiori; ma anche per il netto carattere stilistico, di gravità austera, di rude potenza che il Romanico vi assume. Altre mirabili creazioni lombarde si devono alle due scuole sorte in Pavia e Como: là, fra una serie di basiliche in laterizio, eccelle, per l'eleganza dell'architettura, in specie nel ricco prospetto istoriato in pietra arenaria, la basilica di S. Michele; qui sono da segnalare S.

⁴⁷V. pag. 19.

Abondio per le sue relazioni col Romanico francese, e S. Fedele, per il classico senso spaziale che ispira al suo architetto la trasformazione della pianta basilicale in sistema centrale mediante l'ampio capocroce a cupola.

Affine alla lombarda, per caratteri stilistici, è l'architettura emiliana che ha il suo capolavoro nella cattedrale di Modena iniziata da Lanfranco nel 1099, quasi modellando plasticamente la massa architettonica mediante risalti di contrafforti ed incavi di loggiati (TAV. 86). Mentre questo tempio è imitato nel Veneto nella pittoresca basilica di S. Zeno di Verona, in Emilia ne derivano le cattedrali di Parma, di Piacenza, di Fidenza, adorne, come il modello modenese, di protiri sulla facciata.

Isola di bizantinismo nel mondo romanico è Venezia: ivi sorge dal 1063 al 1094 uno dei maggiori monumenti di quell'arte: la basilica di S. Marco. Essa consacra come ideale forma bizantina la croce greca con cinque cupole; l'armonia insita in questa architettura concentrica è messa in valore dal fantasmagorico rivestimento di mosaici.

Altra tradizione contrasta terreno, in Toscana, ai sistemi costruttivi lombardi: la tradizione classica. In Firenze, che più di ogni centro vi è fedele, le basiliche – tra cui domina S. Miniato del 1018 – ripetono le pure linee paleocristiane, mentre nel battistero ottagonale il sistema romano, desunto dal Pantheon, della cupola a gradoni, si fonde con il sistema bizantino dei sostegni angolari. Su

ogni ricerca costruttiva predomina però la decorazione, ideata con puro senso classico e risultante dalle armoniose tarsie di marmi policromi.

Maggiore varietà si nota nell'architettura pisana sintetizzata in tre insigni monumenti: il duomo iniziato da Buschetto nel 1063; il campanile di Bonanno; il battistero di Diotisalvi. Nell'edificio di Buschetto la grandiosità classica della pianta basilicale a cinque navate tagliata da un transetto a tre navate, si unisce a elementi costruttivi e decorativi armeni: archi delle navate minori elevati su piedritti, archi del transetto a sesto acuto, cupola elissoidale, intagli di losanghe nelle pareti esterne. Sulla fronte, compiuta dal successore di Buschetto, il maestro Rainaldo, il motivo lombardo del loggiato si ripete originalmente in più ordini e decora la mole marmorea con l'irreale leggerezza delle sue trame.

Da Pisa l'architettura si diffonde a Pistoia e a Lucca: là crea S. Giovanni Fuorcivitas accentuando l'effetto coloristico, qui ha la sua maggiore affermazione nella cattedrale di S. Martino costruita da maestro Guidetto e ricca di membrature, in specie nella facciata trattata a portico.

Le maggiori costruzioni romane in questo periodo ripetono gli schemi paleocristiani, come dimostra la basilica di S. Maria in Trastevere imitata dalla vetusta basilica di S. Maria Maggiore. Monumenti originali sono invece i chiostri, dovuti ai Cosmati e ai loro discendenti, i Vassalletto; e particolarmente i due maggiori: di S. Giovanni in Laterano (costruito nel 1230 dai Vassalletto) e di S. Paolo fuori le mura, sontuosamente policromati con mosaici formati da tessere marmoree, di cui sono adorne anche le suppellettili in marmo delle coeve basiliche (ornato cosmatesco).

Attorno a Roma, nel Lazio come in tutta l'Italia centrale, penetrano elementi dell'architettura lombarda, e si fondono con motivi classici e bizantini tenacemente conservati in quelle regioni. In Umbria prevale il classicismo, e la facciata del duomo di Assisi, costruito da Giovanni da Gubbio nel 1140, si adorna di marmorei lacunari; nelle Marche, la tradizione bizantina si manifesta nello schema a croce greca di S. Ciriaco di Ancona eretto nel sec. XII e compiuto poi, con un ardito prótiro gotico, nel Duecento. Nella grandiosa fioritura dell'arte romanica in Abruzzo, merita particolare considerazione il gruppo delle costruzioni benedettine che fa capo a S. Clemente a Casauria (1176): qui l'efficacia dell'arte oltremontana si palesa nel ritmo ascensionale delle navate, nell'energico taglio dei pilastri polistili, nella mistica austerità dell'assieme architettonico, nella

presenza dell'arco acuto sulla fronte che, secondo la tenace tradizione locale, non è timpanata.

Il precoce trapassare delle forme dal Romanico al Gotico è fenomeno caratteristico anche dell'architettura pugliese, dopo che essa ha dato in S. Nicola di Bari (1087) una solenne basilica latina, austera come le costruzioni lombarde, ma più accurata nelle sagome e nei partiti decorativi per la sempre viva cultura bizantina di quella regione. Nei secc. XII e XIII seguono le ardite e pittoresche cattedrali di Bitonto, di Ruvo e di Trani, la cattedrale di Troia con motivi pisani: l'assieme dei monumenti pugliesi è tanto imponente che si considera questa scuola emula della lombarda nel fervore costruttivo. Nel versante tirreno, specialmente ad Amalfi e a Caserta Vecchia, si nota il diffondersi dell'architettura siciliana e del suo

caratteristico motivo: l'arco incrociato. Esso trionfa nel mirabile chiostro amalfitano del Paradiso, annesso al duomo e costruito da Maestro Giulio di Stefano (sec. XIII).

Nella Sicilia s'incontrano e s'incrociano forme delle più svariate civiltà. Le perfette strutture geometriche arabe si ammirano in S. Giovanni degli Eremiti a Palermo, coperto da una cupola sostenuta da caratteristiche nicchie arcuate; la pianta bizantina, quadrangolare, è applicata nella chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio detta la Martorana (1143); basilicale, e quindi latina, è invece la cappella del palazzo del Re Ruggero (cappella Palatina); all'arte normanna deve il duomo di Cefalù le sue absidi ardite e le torri sulla facciata. E tutte queste forme si compongono nell'architettura prettamente sicula del duomo di Monreale (1172), ricco di mosaici all'interno, avvivato

all'esterno dal giuoco degli archi incrociati e dalla policromia degli intarsî di pietra lavica. Il chiostro è un prodigio di fantasia architettonica, nella foresta delle colonne di ogni forma e di ogni stile (TAV. 87).

LA SCULTURA. – Il plasticismo che secoli di spiritualità bizantina avevano soffocato, risorge con la nuova civiltà romanica. I maestri del sec. XI chiedono ispirazione alle opere di metallo e agli intagli in avorio della scuola Carolingia e della sua erede, la scuola Renana, per rieducarsi al senso della forma; e non manca poi anche in loro lo studio di marmi classici. Questa faticosa elaborazione si conclude nell'arte del primo grande scultore romanico lombardo: Wiligelmo. Collaboratore di Lanfranco, egli distende sulla fronte del duomo di Modena quattro lastre che

raffigurano le prime storie della Genesi, senza alcuna ricerca d'ordine psicologico, col solo intento stilistico di modellare possentemente la forma staccandola con netto risalto dal fondo. Arcaica resta la sua arte anche in opere più evolute (ad esempio, i genî effigiati nel frontispizio del tempio), ma non tanto da celare la conoscenza di sculture romane. Da Wiligelmo muove la scultura romanica lombarda che tuttavia attinge con Nicolò e Guglielmo, nella decorazione del portale di S. Zeno in Verona, motivi dall'arte bizantina, e accoglie anche le stilizzazioni della più evoluta scultura di Provenza.

Sintesi di questi elementi è l'arte del maggiore maestro romanico lombardo: Benedetto Antelami, che nel 1178 firma 1a «Deposizione» del duomo di Parma e lascia i suoi capolavori nel battistero

della stessa città con le lunette del «Giudizio universale», della «Presentazione al tempio», dell'«Allegoria della vita», con le statue di Saba e Salomone, per chiudere poi la sua attività in Vercelli ove scolpisce le lunette di S. Andrea (1227 c.).

Artista di grande cultura, capace di emulare la plastica ellenistica nella lunetta di Parma con l'«Allegoria della Vita», di ricreare ritmici gesti bizantini nella «Deposizione» del duomo di Parma, di tentare la composizione prospettica classica (la «Presentazione al tempio» del battistero), o di dar valore drammatico alle scene emulando l'incisivo linearismo provenzale (lunetta del «Giudizio»), egli è grande soprattutto per la profondità con cui interpreta la vita psichica, per il carattere spirituale che infonde ad ogni figurazione. E

come caposcuola egli domina nella scultura romanica italiana (TAV. 88).

Un'opera scultorea in cui la plastica antelamense si unisce a sapienti chiaroscuri è la decorazione del portale maggiore di S. Marco; ed essa costituisce il ciclo forse più significativo di tutta la scultura romanica giacché raffigura i temi prediletti da quest'arte: gli elementi del Cosmo, i Mesi, le Arti e i Mestieri, le Virtù, testimoniando del carattere didattico e popolare della scultura romanica. Altra figurazione simbolica pregevolissima, dovuta a maestranze lombarde, si ammira nella pieve di Arezzo, nei famosi «Mesi» scolpiti nell'imbotte della porta.

Firenze, Pisa, Lucca, sono i maggiori centri della scultura in Toscana. In Firenze essa è prevalentemente decorativa (pulpito di S. Miniato); in

Pisa fonde plastica lombarda e tratti classici e bizantini nell'opera di Guglielmo, di Gruamonte e di Biduino; ma il più originale scultore pisano è Bonanno, che modella le meravigliose porte del duomo di Pisa e del duomo di Monreale, e avvolge le sue sintetiche forme di aria, di luce, facendole campeggiare, così astratte e stilizzate, su vivacissimi paesaggi degni della più pura plastica ellenistica.

In Lucca, dove è attiva una maestranza lombarda che si conchiude con Guido da Como, s'incontrano le opere più solenni del Romanico italiano nelle sculture del duomo, e precisamente nel «S. Martino che divide il mantello col povero», insigne per il suo idealismo classico, e nelle storie di San Regolo, di eccezionale potenza formale ed intensità espressiva.

Altre tipiche opere romaniche si possono additare nelle sculture lignee della scuola umbra e della romana, e in quelle marmoree pugliesi. Nel Mille, questa scuola meridionale, più precoce della lombarda, è rudemente plastica e preoccupata di dar volume alle forme (cattedra di S. Nicola di Bari); nel secolo seguente si volge, per influsso oltremontano, a ricerche di movimento e assurge alla drammaticità dei gruppi statuari del duomo di Trani; infine, nel Duecento, favorita dalla cultura pre-umanistica di Federico II, si diffonde nella Puglia una corrente classica che è comune anche alla scuola campana: le antefisse figurate di castel delle Torri presso il Volturno, le chiavi di volta di castel del Monte in Puglia, le sfingi ornanti le finestre di S. Nicola da Bari, il pulpito di Ravello di Nicola di Bartolomeo da Fog-

gia sono prova di questa finale risoluzione, grandiosamente classica, della scultura romanica italiana. Questa è altrettanto fervida e possente nella decorazione: e basta accennare alla scuola romana dei Cosmati, ai robusti intagli della scuola abruzzese cui si devono anche stupendi pulpiti scolpiti e policromati come quelli di Moscufo e di Cúgnoli con elementi arabi, infine, nella costa tirrena, ai pulpiti e alle suppellettili chiesastiche dei maestri salernitani, che per lo sfarzo della policromia a mosaico e per l'intreccio degli arabeschi gareggiano con le più ricche decorazioni orientali.

LA PITTURA. – Nei secc. XI e XII rifiorisce in Venezia, nei mosaici di S. Marco, e in Sicilia, nei cicli della cappella Palatina, della Martorana, di Monreale, la pittura bizantina: essa si presenta

però con caratteri assai diversi dalla primitiva, con stilizzazioni lineari violente, dettate da una ricerca drammatica tanto esasperata da meritare a questo bizantinismo il nome di «patetico». E, gradatamente, i ritmi stilistici – cui si accompagnano particolari norme luministiche – perdono l'immediatezza, si ripetono per convenzione, onde si giunge a quel manierismo, a quell'arte «accademica» che è la forma più nota, anche se la meno artistica, della pittura bizantina.

Reazioni notevoli dell'ingenuo realismo románico esistono, ma troppo sporadiche per poter costituire un vero rinnovamento anche della pittura: esse derivano o da un ritorno verso l'antico ellenismo che aveva alimentato la stessa pittura bizantina (affreschi della badia di Ferentillo, presso Terni), o da un'emulazione della miniatura nordica che già tentava forme più libere (affreschi

della basilica inferiore di S. Clemente, in Roma). Si è voluto farne centro le scuole benedettine, le quali, però, nella mirabile attività artistica che le distingue in questi secoli, accolgono le più varie tendenze e le fondono con una ricca e profonda cultura bizantina. Cicli benedettini insigni sono, nel Mille, gli affreschi della badia di S. Vincenzo a Galliano, presso Como, ancor pieni di echi carolingi, e, nel Millecento, gli affreschi di S. Angelo in Formia presso Capua.

Nel Duecento – se si eccettua qualche parte della decorazione del battistero di Parma – la pittura abbandona questo clima di drammatico, torturato ascetismo; il bizantinismo ritorna alle sue forme auliche, alle sue leggi di ritmo, di armonia, e alla fine dà nuova vita alle profonde correnti ellenistiche non mai in esso soffocate. Può quindi

interpretare la nuova religiosità medioevale trasformata dal Francescanesimo in un misticismo contemplativo che non ripudia l'Umanità e si concilia con la Natura.

Accanto alla grande decorazione parietale di mosaico ed affreschi fiorisce la pittura delle pale d'altare che o ritraggono la Vergine col Bambino come immagine di dolce Maestà (la «Madonna» di Guido da Siena nel Palazzo Pubblico della città), o illustrano con vivace senso anedddotico la vita dei Santi (pala di S. Francesco di Bonaventura Berlinghieri, a Pescia, del 1228). E se l'uso romanico di sospendere la croce dipinta all'arco trionfale delle basiliche dà nuovo impulso agli artisti per la drammatica rappresentazione del Crocifisso, questa è tradotta senza convenzioni accademiche e formule stereotipate, con grandioso

senso formale e umana drammaticità, da Giunta Pisano (Crocifisso di S. Ranierino, in Pisa).

Con questi nomi di pittori del primo Duecento già s'accenna il fenomeno artistico che matura nella seconda metà del secolo: l'affermarsi di individualità capaci di riassumere e concludere, nella loro creazione, tutto il corso della pittura medioevale preparando l'avvento della nuova arte. Ricordiamo Cenni di Pepi, detto Cimabue, caposcuola fiorentino; Duccio di Buoninsegna senese; Jacopo Torriti e Pietro Cavallini che, con Filippo Rosuti – degno di nota anche per la diffusione dell'arte italiana in Francia – formano la scuola romana. Con Jacopo Torriti nel suo capolavoro: il mosaico absidale di S. Maria Maggiore (1295), trionfa il simbolismo bizantino della luce, interpretata come emanazione e sintesi della po-

tenza divina: un fulgore d'argento miracolosamente composto dalle tenui gradazioni coloristiche delle tessere musive si irradia nella tazza absidale, e la visione di Maria incoronata regina da Cristo appare veramente paradisiaca, astrale, quasi emergesse dalla profondità dei cieli.

Con Pietro Cavallini (notizie dal 1279 al 1321) il mondo bizantino ritrova la connessione col classico: nel «Giudizio universale» del convento di S. Cecilia, nei mosaici con la vita di Maria ricorrenti lungo l'abside di S. Maria in Trastevere come fascia sottoposta al più antico mosaico della tazza, l'austera dolcezza delle espressioni, i gesti pacati, ma soprattutto la musicalità del colore che si vale degli effetti chiaroscurali per intensificare la sua profondità e la sua morbidezza, parlano al nostro spirito di un'arte umana da secoli obliata,

e prossima ad assumere il dominio sulla tradizione bizantina per opera di Giotto.

Cimabue (notizie dal 1272 al 1302) rappresenta uno stadio anche più avanzato del Cavallini. La potenza plastica delle sue figurazioni della Madonna in trono (Firenze e Parigi), l'impeto drammatico delle «Crocefissioni» del transetto della basilica superiore di Assisi (che riceve la sua prima decorazione: gli affreschi con le storie dell'Antico Testamento, per opera del caposcuola fiorentino e di maestranze romane da lui dirette) rivelano un'individualità tanto possente da superare la tradizione bizantina. Non a torto si è definito Cimabue un artista «epico» che troverà solo dopo secoli un erede: Michelangelo.

Duccio di Buoninsegna (notizie dal 1278 al 1319), che pur possiede un'educazione gotica formata dallo studio della miniatura oltremontana,

nell'opera che riassume tutta la sua arte, la complessa «Maestà» per il duomo di Siena, appare il più bizantino dei maestri dell'ultimo Duecento.

Egli è risalito infatti alle forme serene e melodiose della prima età d'oro bizantina, per risuscitarne i ritmi suggestivi, per dare alle scene paesaggi in cui è viva ancora la poesia del naturalismo ellenistico, per conciliare, in una parola, l'estetismo bizantino con il nuovo, gotico, e lasciare alla scuola senese un'eredità squisita: la concezione dell'arte come mistero e fantasia.

L'ARTE GOTICA

Di fronte alle ardite costruzioni trecentesche, alla loro sontuosa veste decorativa, gli artisti del Rinascimento, innamorati della proporzione classica, usarono un termine che voleva significare

«anticlassico» cioè, per loro, astruso e barbaro: il termine «gotico».

Per quanto la critica moderna rifugga da simili svalutazioni nella sua larga comprensione di tutte le età artistiche, il termine è ancora in uso, ma con un significato semplicemente cronologico, per indicare l'arte dalla metà del Duecento alla fine del Trecento; arte raffinata, libera dalle preoccupazioni tecniche ostacolanti, nel Romanico la creazione estetica, capace di esprimere in forme agili, nervose, vibranti, l'impeto della fantasia e di rispecchiare l'intellettualismo della civiltà aristocratica del Trecento.

L'ARCHITETTURA. – La tenace tradizione romanica non consente all'architettura gotica – che è francese d'origine – di fiorire in Italia in tutta la purezza delle sue forme, ma piega il suo stile a

un compromesso con l'antico. Questo si nota anche nelle costruzioni monastiche dell'ordine francese dei Cistercensi – diramazione dei Benedettini – cui si deve l'introduzione in Italia dell'arte gotica. Assai precoce fu questa penetrazione monastica perchè già nel 1208 sorgeva nel Lazio la badia di Fossanova, cui seguivano Casamari pure nel Lazio, S. Maria d'Arabona in Abruzzo, la badia a Settimo presso Firenze, S. Galgano presso Siena, Chiaravalle nei dintorni di Milano e l'omonima badia presso Ancona.

Alle costruzioni francesi si ispirano le monastiche italiane, dovute ai due grandi Ordini che dominarono la vita spirituale del tardo Medioevo: i Domenicani e i Francescani. L'architettura domenicana ha lasciato in Firenze il suo esemplare: la chiesa di S. Maria Novella, di cui furono architetti Fra' Sisto e Fra' Ristoro, coperta da volte ad arco

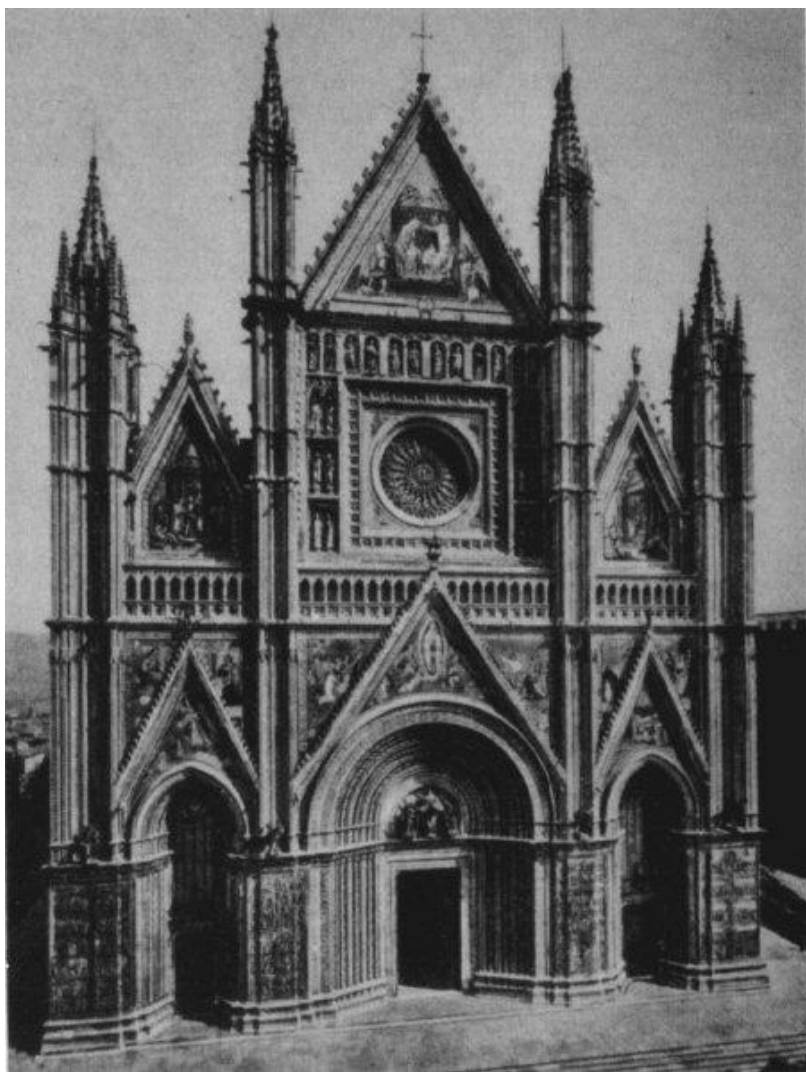
acuto; gotica quindi nell'interno (la facciata è opera di Leon Battista Alberti), ma priva di quell'ardito verticalismo che dà tanto carattere alle chiese francesi. Architetture domenicane si ammirano ancora a Roma (S. Maria sopra Minerva), a Bologna nel S. Domenico e a Venezia nella grandiosa chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.

La chiesa madre dell'ordine francescano, S. Francesco d'Assisi (1228), risulta di due edifici gotici sovrapposti: l'uno inferiore, tozzo e pesante, l'altro slanciato nelle ardite volte ogivali: nell'unica navata che forma il braccio longitudinale della sua pianta a croce «commissa», si rivela la caratteristica semplicità dell'architettura francescana. Altre insigni sue fabbriche sono, a Firenze, la chiesa di S. Croce; a Bologna, S. Francesco; a Venezia, S. Maria dei Frari.

L'architettura non monastica ha lasciato le chiese forse più note e ammirate del Gotico: le cattedrali di Firenze, di Siena, di Orvieto, di Milano. Nella prima si afferma la personalità creatrice di Arnolfo di Cambio († 1302), scultore ed architetto il quale seppe elaborare gli elementi del Gotico conciliandoli con un grandioso senso della massa che riaffiora dalla tradizione classica. S. Maria del Fiore (1296) è infatti una chiesa di pianta basilicale che, all'altezza del presbiterio, si irraggia in pianta centrale; è un modello di quelle costruzioni basilicali con capocroce a cupola che saranno poi tema del maturo Rinascimento. Puramente e arditamente gotico è il duomo di Siena che ebbe come capofabbrica Giovanni Pisano, autore della parte inferiore della facciata, e che fu compiuto poi dai Cistercensi di S. Galgano, laddove nel duomo di Orvieto, di cui Lorenzo Maitani

sistemò la facciata, si ammira un Gotico armonizzato da una ricerca, tutta latina, di chiarezza e di misura.

TAV. 18



Orvieto – Il Duomo

TAV. 19



F. BRUNELLESCHI: La Cappella Pazzi
Firenze – Chiostro di S. Croce

In antitesi ad ogni altra costruzione gotica italiana per il suo carattere tardo, «fiammeggiante», è il duomo di Milano eretto nel 1386 da Gian Galeazzo Visconti.

Non minore svolgimento dell'architettura religiosa ebbe quella civile: nel Duecento e nel Trecento si moltiplicarono in ogni città i palazzi sede di Governo (Broletto di Piacenza, di Como, di Milano, palazzo Ducale di Venezia, palazzo Vecchio di Firenze, palazzo Pubblico di Siena, palazzo del Capitano del popolo di Orvieto), le case private (loggia degli Osii a Milano, palazzo Doria a Genova, palazzo de' Tolomei a Siena); si sistemano monumentalmente le piazze spesso arricchite di fontane (es. la piazza di Perugia, con la fonte di Nicola e Giovanni Pisano); il Gotico foggia il volto delle città italiane, e alcune come

Siena, Viterbo, Venezia, hanno potuto conservare nei secoli l'impronta suggestiva di quest'arte.

LA SCULTURA. – Nella seconda metà del Duecento, pur nel fiorire del Gotico, la scultura si manifesta originalmente in solenni forme classicheggianti con Nicola Pisano (circa 1220-1278), che erige nel 1260 il pulpito del battistero di Pisa. Pugliese d'origine, erede dei «Magistri» di Federico II, egli trova nella sua patria di adozione, Pisa, tra documenti di tante civiltà artistiche, anche puri modelli classici nei marmi del Camposanto ed essi accentuano il suo culto della forma grandiosa, trattata per volumi, severamente paludata, atteggiata in gesti ed espressioni di sovrana maestà. Si genera in tal modo il capolavoro pla-

stico di Nicola, il pulpito pisano sorretto da colonne, isolato secondo l'uso meridionale, adorno di rilievi che emulano la scultura storica dell'arte imperiale romana.

Nel più tardo pulpito del duomo di Siena anche Nicola subisce l'influsso dell'arte gotica e umanizza le sue forme con proporzioni meno grandiose, e anziché isolarle come blocchi sbalzati dal fondo, le raggentilisce e le avviva col giuoco del chiaroscuro.

Fra' Guglielmo, cui si ascrive ormai l'arca di S. Domenico nella omonima chiesa di Bologna, e un artista ben più grande di lui, Arnolfo di Cambio – che come scultore opera ad Orvieto (tomba del Cardinale di Braye, in S. Domenico) e diviene quindi caposcuola in Roma con opere insigni quali i ciborî di S. Paolo fuori le mura, di S. Cecilia, e le sculture della cappella del Presepe in S.

Maria Maggiore – si attengono a questo temperato classicismo della matura arte di Nicola.

Il figlio del maestro, Giovanni Pisano (n. circa 1245, m. dopo il 1317), dà vita invece alle forme più ardite e drammatiche dell'arte gotica italiana. Nelle sculture a tutto tondo, e cioè nelle numerose statue della Madonna col Bambino (Pisa, Camposanto; Padova, cappella dell'Arena; Prato, duomo), la sua natura appassionata si esprime trasformando l'antico e ieratico tema: Maria regina che offre il figlio all'adorazione dei fedeli, in una rappresentazione umanissima e intensamente psicologica della madre assorta nella contemplazione del figlio. Il carattere essenziale di questa statua è però la melodia gotica delle linee; nel corpo di Maria, inflesso nel movimento, essa è svolta in modo da emulare le più aristocratiche opere della contemporanea scultura francese.

La rivelazione della natura drammatica di Giovanni è data dai rilievi che istoriano i suoi due pulpiti; l'uno, esagonale, di S. Andrea in Pistoia, l'altro, a dieci facce, del duomo di Pisa. In entrambi il maestro gotico moltiplica le figure, sostituendo la folla ai pochi e plastici personaggi di Nicola; e dai suoi movimenti agitati e violenti, dall'ondeggiare dei panneggi egli trae giuochi chiaroscurali che imprimono ai rilievi un loro caratteristico e potente effetto pittorico.

Da Giovanni e da Arnolfo discende la scuola senese che con Tino di Camaino diffonde il Gotico a Napoli, ove lascia i monumenti funebri degli Angioini: tipica la tomba della Regina Maria d'Ungheria in S. Maria Donna Regina, sontuosa fusione di scultura e di architettura nel suo schema a padiglione.

Con Giovanni si educano al Gotico gli scultori di Pisa, ed uno di essi, Giovanni di Balduccio, porta la nuova corrente in Lombardia, lasciando la sua opera principale a Milano nella chiesa di S. Eustorgio: l'arca di S. Pietro Martire.

Sono suoi seguaci i «Maestri Campionesi» – notevole fra tutti Bonino da Campione – che diffondono il nuovo stile gotico in Lombardia e nel Veneto (arca di S. Agostino in S. Pietro in Ciel d'Oro di Pavia, monumenti funebri in S. Eustorgio di Milano, arche Scaligere, a Verona, di cui quella di Cansignorio firmata da Bonino).

Alla corrente scultorea campionesa contrasta il terreno, nell'Italia settentrionale, la veneziana, che nella seconda metà del Trecento è riassunta nell'opera di Jacobello e di Pier Paolo delle Ma-segne. Le statue sovrastanti l'iconostasi di S. Marco in Venezia, la grande pala marmorea della

chiesa di S. Francesco a Bologna (1388) sono espressioni di un Gotico esuberante, indubitabilmente connesso all'arte nordica, il cui valore però non si fonda tanto sull'effetto decorativo o sul carattere pittoresco, quanto sull'intenso naturalismo dei movimenti e delle espressioni che indica la maturazione della coscienza artistica e suggerisce l'avvento di un'età nuova.

La conclusione della scultura trecentesca in Firenze è, invece, fatalmente, classica. Le forme più ricche e più ardite del Gotico si devono ad Andrea di Cione detto l'Orcagna († 1368) e sono rappresentate dal famoso tabernacolo marmoreo di Orsanmichele che, commesso all'artista dai «Laudesi» dopo la peste del 1348, fu compiuto nel 1359.

Il maggior scultore fiorentino del Trecento, Andrea da Pontedera detto Pisano († 1348), trae

dalla sua educazione di orafo l'armonioso sentimento stilistico onde tempera la fantasia gotica e le sue stesse astrazioni lineari, producendo squisite composizioni ritmiche, soffuse di una grazia che ha riscontro solo nel maturo arcaismo greco: sono queste i rilievi in bronzo della prima porta del battistero con le storie del Precursore e i rilievi della parte inferiore del campanile, ideati in collaborazione con Giotto e figuranti le varie attività umane.

Mentre il figlio di Andrea, Nino Pisano, diffonde in Pisa e poi nel Veneto la delicatissima arte fiorentina e lavora cose squisite quali la «Madonna del latte» in S. Maria della Spina a Pisa e le statue lignee dell'«Annunciazione» (Parigi, Museo di Cluny; Pisa, Museo Civico), in Firenze si accentua il movimento classico con Niccolò Lamberti che nella porta della Mandorla in S. Maria del

Fiore risuscita, dai tempi di Roma, l'esuberante decorazione dei famosi vasi aretini.

LA PITTURA. – Liberatasi dalla tradizione bizantina, la pittura eccelle come la forma più originalmente italiana dell'arte nel periodo gotico. A Giotto (1266-1337) risale il vanto di questa creazione; e già gli storici antichi, consapevoli della sua grandezza, lo considerarono come il primo maestro del Rinascimento. Educato ad Assisi tra le maestranze romane che operavano sotto la guida di Cimabue nella decorazione biblica della chiesa superiore, egli poté fondere il classicismo del Cavallini con il senso plastico di Cimabue; dal Gotico fiorentino nella vita artistica italiana, e dalla stessa arte del suo caposcuola Giovanni Pisano, trasse l'impulso per la formazione di una nuova pittura. Ma nell'adempiere questo compito, non

solo superò il passato, bensì trascese anche il suo tempo, fissò le leggi eterne della grande pittura monumentale italiana che doveva chiudersi con Michelangelo.

Della sua operosissima vita, delle pitture che lasciò in ogni regione d'Italia pellegrinando a portare il nuovo verbo dell'arte, restano queste serie storiche: gli affreschi con la vita di S. Francesco nella basilica superiore di Assisi, compiuti, si presume, circa il 1295; gli affreschi della cappella padovana dell'Arena che conserva anche un sublime Crocefisso delicatamente dipinto su tavola dal maestro (1303-1305); gli affreschi in S. Croce con le storie del Battista e di S. Francesco nelle cappelle dei Peruzzi e dei Bardi, che si datano circa il 1318; inoltre – importantissima – la pala con Maria in trono eseguita per la chiesa di Ognissanti ed esposta ora agli Uffizi di fronte alla

pala di Cimabue; questa, astratta immagine di regalità tutta bizantina; quella di Giotto, creatura vivente nella sua sana popolarità primitiva⁴⁸.

Se il ciclo d'Assisi è rivelazione preziosa dell'arte giovanile di Giotto in tutto il fervore della sua umanità che rinnega l'astrazione bizantina e determina un nuovo senso dello spazio, della forma, del colore, gli affreschi di Padova, glorificanti Cristo e Maria nelle scene della loro vita, segnano l'apice della pittura giottesca: la composizione obbedisce a leggi architettoniche, le

⁴⁸Altre opere attribuite a Giotto sono: il «Crocefisso» di S. Maria Novella, la predella di Berlino con la «Dormitio Virginis» e un polittico oggi ricomposto criticamente (V. appresso: *Sezione IV: Le Collezioni: Firenze, Museo Horne*).

forme grandeggiano in geometrici volumi, il colore, raggianti in gamme di rosa, di bianco, di azzurro, accentua la chiarezza della visione e i suoi valori plastici. Qui ancora la potenza spirituale dell'artista, senza indulgere alle esasperazioni gotiche, anzi attenendosi al massimo riserbo dei gesti, all'idealizzata «misura» delle espressioni, sa interpretare l'intimo animo dell'uomo e darne manifestazioni che, specialmente nelle scene della Passione di Cristo, restano uniche nell'arte per la loro spontanea, elementare tragicità (TAVV. 61 e 81).

Da Giotto deriva la scuola fiorentina che fiorisce nella prima metà del '300 con Taddeo Gaddi (Vita della Vergine nella cappella Baroncelli in S. Croce), con Bernardo Daddi (storie dei SS. Stefano e Lorenzo nella cappella de' Pulci in S.

Croce; altaro della loggia del Bigallo, pala in Orsanmichele, ecc.), con l'enigmatico Maso (Giotto?), cui spettano composizioni ricche di spazialità e morbide di colore come gli affreschi con la leggenda di S. Silvestro nella cappella Bardi in S. Croce, massime figurazioni del Trecento fiorentino dopo Giotto.

Nella seconda metà del secolo, la scuola fiorentina continua, sia pure in forme «manieristiche», con notevoli maestri: Andrea di Lione detto l'Orcagna e il fratello Nardo, operosi in S. Maria Novella, Andrea Bonaiuti da Firenze che nel cappellone degli Spagnoli, annesso alla chiesa domenicana, esalta le concezioni allegoriche del Trecento traducendo in pittura le immagini dello «Specchio di vera Penitenza» di Fra' Jacopo Passavanti; essa si conclude poi con l'operosissimo Agnolo Gaddi.

In Firenze s'immatricola anche un maestro dell'alta Italia, Giovanni da Milano, la cui opera si ammira per tratti di naturalismo e per la delicatezza coloristica nella cappella Rinuccini in S. Croce. Questi caratteri si ripetono anche in Antonio Veneziano che, seguendo l'arte di Agnolo Gaddi e del suo emulo Spinello Aretino, affresca le storie di S. Ranieri nel Camposanto di Pisa, ricco di mirabili cicli pittorici del Trecento italiano.

Non ostante questa serie di seguaci di Giotto in Firenze, non si può circoscrivere il «giottismo» ad un solo centro; esso alimenta tutta la pittura italiana nelle sue scuole regionali, anche se soltanto in alcune – tipica la romagnola – assume il predominio perché un'altra corrente gli contrasta il terreno. Questa, che si intreccia con la giottesca e con essa foggia il Trecento provinciale ita-

liano, è la corrente senese; trasportata in Francia, essa svolge, parallelamente, una grande missione europea. Capo della scuola senese è Simone Martini (1285?-1344). Nelle sue maggiori opere: la «Maestà» del Palazzo Pubblico di Siena, l'«Annunciazione» agli Uffizi, le storie di S. Martino nella basilica inferiore di Assisi, nelle preziose tavole oggi conservate a Napoli («S. Ludovico di Tolosa che incorona Roberto d'Angiò»), a Liverpool, a Parigi, a Roma, ad Anversa, a Boston, trionfa – in contrapposto alla severa spiritualità di Giotto – un impeto di fantasia che trasfigura la realtà per creare apparizioni di bellezza. La pittura di Simone Martini è infatti l'esaltazione del Gotico inteso nelle sue possibilità estetiche, le quali, anziché risultare classicamente dalla proporzione, sono l'effetto di un complicato

giuoco di linee che si curvano, si distendono, vibrano, sottoposte a quell'unica legge di fantasia e di decorazione che regola un arabesco: le stilizzazioni lineari (definite con la parola «linearismo») di Simone Martini hanno riscontro, per la loro audacia, solo nell'arte orientale (TAV. 28).

Nel 1339 Simone Martini appare alla Corte papale di Avignone, e da questo centro d'arte, in cui egli opera con allievi italiani e francesi, la pittura di Siena penetra in Parigi per contrastare il terreno alla fiamminga; di là si diffonde poi in tutta la Francia e in Europa, e prepara l'unità stilistica del Gotico internazionale.

La fisionomia della scuola senese si completa con i due Lorenzetti: Pietro (1286 c.-1348), che ha lasciato il capolavoro della sua arte patetica nella «Deposizione» della basilica inferiore d'As-

sisi, e in minuscole tavolette di polittici, ha arricchito l'arte senese di fantasiose visioni di paesaggi e d'interni: Ambrogio, suo fratello (notizie 1319-48), dotato di un più alto e assoluto potere di trasfigurazione lirica che ha riscontro solo nell'arte orientale. La sua opera più nota è il grande affresco con gli «Effetti del buono e cattivo Governo» in Palazzo Pubblico di Siena, in cui seppe fissare scene di costume e deliziose rappresentazioni di paesaggio con sapore profano e con una intuizione della prospettiva assai significativi per l'evolversi della pittura dall'astrazione trecentesca al realismo del Rinascimento.

Interpreti meno sensibili ma anche più arditi del naturalismo si ritrovano nell'Italia settentrionale; e la loro azione non fu meno efficace nel divenire della pittura trecentesca. Il maggiore è Tommaso Barisini, detto Tommaso da Modena (1325-1379),

che partecipò con i maestri bolognesi, tra cui primeggia Vitale, di una profonda educazione senese, ma si svolse poi originalmente e affrontò, nel capitolo dei Domenicani di Treviso, la vera e propria emulazione della realtà e studî di carattere spinti sino all'umorismo.

Il suo esempio fu seguito dai veronesi Altichiero e Avanzo che introducono in Padova, tra le visioni bizantineggianti del Guariento e quelle severamente giottesche di Giusto da Padova, un gustoso senso narrativo e decorativo. Essi illustrano negli affreschi dell'oratorio di S. Giorgio a Padova (1377) la vita del Santo cavaliere e delle SS. Caterina e Lucia. Nella loro vigorosa modellazione delle forme è però viva l'efficacia dell'arte giottesca.

Infine il Trecento settentrionale si corona con l'opera dei pittori lombardi, anonimi esecutori di

vasti cicli ad affresco negli oratorî della regione e di preziosi codici miniati che col nome di «ou-vraige de Lombardie» diffondono in Europa un'altra ondata di naturalismo e un delicato gusto coloristico completando l'elaborazione dell'«Arte internazionale»⁴⁹.

IL RINASCIMENTO

È il coronamento di un processo secolare dello spirito e dell'arte: il ritorno all'umanità, all'amore della natura, alla coscienza del valore dell'individuo; la riconquista della vera e preziosa eredità artistica del classicismo e cioè l'armonia delle proporzioni nella forma, e l'accordo tra questa e

⁴⁹V. pag. 127.

lo spazio sulla base della prospettiva, nuovamente scoperta ed elaborata dagli uomini del Rinascimento.

Queste premesse spirituali ed estetiche in un col fiorire della cultura umanistica, con l'aristocratico ordinamento della vita civile nelle varie Corti italiane, spiegano il fervore di creazione che fa del Quattrocento e del Cinquecento l'«età d'oro» dell'arte italiana. Spiegano il seguirsi di genî sovrani che evadono dai limiti di una singola arte, unificano l'architettura, la scultura e la pittura, le accordano con la filosofia e con la scienza, determinano l'universalità del pensiero umano non mai più raggiunta.

Leon Battista Alberti nel Quattrocento, Leonardo alle soglie del Cinquecento impersonano tale conquista; tuttavia i due periodi, il primo e il

secondo Rinascimento, sono spiritualmente differenti perché nel Quattrocento l'arte è ancora ricca d'intimità, laddove nel Cinquecento l'uomo divinizza se stesso, e la grandiosità delle opere artistiche testimonia un'atmosfera «pagana» e, con essa, il valore «epico» dell'arte.

A tale carattere reagirà – dopo la fase del Manierismo che è una elaborazione a volte raffinata degli stili dei maggiori cinquecentisti, compiutasi nella seconda metà del secolo – l'arte del Seicento, così con la sua violenta e sensuale fantasia come con le sue espressioni naturalistiche.

L'ARCHITETTURA. – Quattro grandi maestri possono dare una visione completa, sebbene sintetica, dell'architettura italiana del Quattrocento: Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti,

Luciano Laurana, Donato Bramante, ed essi rappresentano quattro diverse interpretazioni dell'architettura classica.

Filippo Brunelleschi (1377-1446) trae da queste le norme della composizione simmetrica e dà nuova vita agli Ordini antichi, ma si ricollega nel suo stile più intimamente alla tradizione romanica fiorentina che non alla classica, e in forme nuove risuscita quei valori spaziali che risultavano dalla decorazione romanica a tarsie policrome. Le sue creazioni di Firenze: il prodigio di tecnica e d'arte della cupola di S. Maria del Fiore, le chiese di S. Lorenzo e di S. Spirito dalle pure linee basilicali, la Sacristia Vecchia di S. Lorenzo e la cappella Pazzi (TAV. 19), gioiello del primo Rinascimento, lo designano capo della scuola toscana quattrocentesca. Di questa fanno parte Michelozzo Mi-

chelozzi (1391-1472) ideatore, in palazzo Riccardi, dell'esemplare tipico di abitazione signorile del primo Rinascimento e Giuliano da Majano (1432-1490) il quale collaborò col fratello Benedetto (1442-1497), tra l'altro, alla cappella di S. Fina in S. Gimignano e alla basilica di Loreto, e lasciò l'opera sua più nota in Napoli nella classica porta Capuana, mentre Benedetto architettava, nel geometrico palazzo Strozzi di Firenze, il suo capolavoro compiuto da Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca (1457-1508). Chiudono tale scuola Antonio da Sangallo il Vecchio (1455-1534) e Giuliano suo fratello (1445-1516): l'uno, grande architetto militare, l'altro, ideatore di palazzi e ville per il re di Francia e i principi italiani (es. la villa Medicea a Poggio a Cajano), che conduce l'arte alle forme cinquecentesche come

si nota in S. Maria delle carceri a Prato, la sua più bella fabbrica chiesastica.

Leon Battista Alberti (1404-1472), traduttore di Vitruvio, si immedesima con lo spirito dell'architettura imperiale romana; le sue maggiori opere: il tempio Malatestiano di Rimini, le chiese di S. Andrea e di S. Sebastiano a Mantova emulano nelle masse severe e nelle proporzioni grandiose l'architettura dell'età augustea. L'arte albertiana favorì quindi la maturazione di una più sicura coscienza classica negli architetti del Quattrocento, e lo stile del maestro toscano si diffuse non solo nei centri ove egli operò: Ferrara, Rimini, Mantova, Firenze (insigni fabbriche fiorentine dell'Alberto: il palazzo Rucellai e la facciata di S. Maria Novella), ma in tutta Italia, e dominò specialmente a Roma per opera del seguace più fedele, Bernardo Rossellino (1409-1464).

Ad un diverso stadio di classicismo si ricollega il terzo grande architetto del Quattrocento, il dalmata Luciano Laurana (1420-1479), che operò come architetto militare per Renato d'Angiò in Provenza, a Napoli per gli Aragonesi, a Mantova per i Gonzaga. Egli s'ispirò infatti allo stile monumentale e pittoresco della tarda romanità rivelatogli, nella sua patria, dal palazzo di Diocleziano a Spalato, e seppe rifoggiarlo nel suo capolavoro: il palazzo Ducale di Urbino. Eretto dal Laurana dal 1465 al 1474 per Federico da Montefeltro, fu poi compiuto e adornato da maestri senesi e lombardi, tra cui primeggia Francesco di Giorgio Martini di Siena (1439-1502), artista geniale e tecnico di rara competenza che oltre alle molte opere militari lasciò esemplari di semplice, aristocratica architettura: S. Bernardino in Urbino e S. Maria del Calcinaio presso Cortona.

Ad Urbino, sugli esemplari del Laurana, si educò Donato Bramante (1444-1514), ma in lui, meglio che la discendenza da un maestro, si notano il confluire delle più vitali correnti artistiche del Quattrocento e lo studio profondo delle forme bizantine e romaniche, cui lo indusse il soggiorno a Milano ove operò dal 1476 ai servizi di Ludovico il Moro. Con la chiesa e la sacristia ottagonale di S. Satiro (TAV. 77), con la canonica di S. Ambrogio in Milano, con opere civili e religiose compiute per il suo protettore nella regione lombarda (lavori nel castello di Vigevano, facciata del duomo di Abbiategrasso), ma soprattutto, con il chiostro e la tribuna di S. Maria delle Grazie in Milano, egli adempie la missione di unificare le ricerche architettoniche del Quattrocento, di prepa-

rare il passaggio dalla composizione particolareggiata, analitica, del primo Rinascimento, alla composizione di masse cinquecentesche.

La scuola lombarda, che sino alla metà del Quattrocento era stata dominata dal Gotico, da cui non l'aveva distolta né il Filarete (Antonio Averulino detto il Filarete), autore del nucleo fondamentale dell'Ospedale Maggiore di Milano, né Michelozzo, progettista in Milano della cappella Portinari in S. Eustorgio, si trasforma rapidamente per opera di Bramante. Il caposcuola lombardo del Rinascimento Giov. Antonio Amadeo (1447-1522), che nelle prime sue architetture: la cappella Colleoni di Bergamo e la fronte della Certosa di Pavia, aveva rivestito di sovraccarica e smagliante decorazione rinascimentale forme sostanzialmente romaniche, rivela nelle tarde sue

opere, ad es. in S. Maria di Canepanova in Pavia, l'emulazione delle piante centrali del Bramante. Queste sono il tema ampiamente trattato dai bramanteschi lombardi ed emiliani, tra cui si notano Cristoforo Solari, autore del coro del duomo di Como e della chiesa della Passione in Milano, Bartolomeo Suardi detto il Bramantino, cui spetta la cappella Trivulzio in S. Nazaro di Milano, Giovanni Battagio che lega il suo nome a due dei più organici edificî del Quattrocento lombardo: l'Incoronata di Lodi e S. Maria della croce a Crema; Gian Giacomo Dolcebuono che fonde, in S. Maria presso S. Celso di Milano, l'architettura basilicale con la centrale dando grandioso svolgimento all'abside mediante un deambulatorio; infine Alessio Tramello di Piacenza (chiesa della Madonna di Campagna a Piacenza), e i fratelli Bernardino e Giovanni Francesco Zaccagni

che nella chiesa della Steccata di Parma lasciano la più ricca elaborazione settentrionale delle piante centrali.

Al di fuori della corrente bramantesca operano ancora in Emilia i maestri bolognesi ideando tipici palazzi a porticati, e Biagio Rossetti che in Ferrara eleva su modelli toscani la chiesa di S. Francesco e il palazzo dei Diamanti.

L'architettura veneziana a lungo si attiene ad uno stile di transizione di cui è modello la Ca' d'oro di Giovanni e Bartolomeo Bon con la collaborazione di Matteo Raverti (TAV. 103): poi riceve il carattere tipo del Rinascimento da semplici strutture riccamente rivestite dalla decorazione che plasmano Pietro Lombardo (1435-1515) con i suoi figli Tullio e Antonio e il loro collaboratore Mauro Coducci: basti ricordare le chiese di S. Maria dei Miracoli e di S. Zaccaria, la Scuola di

S. Marco, le Procuratie Vecchie, i palazzi Vendramin-Calergi e Corner-Spinelli.

Tra le molte fabbriche rinascimentali sparse nelle città venete è ancora da notare la loggia del Consiglio di Verona perché si lega al nome di un grande architetto, Fra Giocondo, ammirato dai contemporanei per la sua sapienza di tecnico, e perché rivela nella ricca corniciatura delle finestre e nelle maestose proporzioni l'avvento dello stile cinquecentesco.

Caduto Lodovico il Moro, Bramante si stabilisce a Roma e vi opera dal 1499 al 1514, anno della sua morte. In ogni costruzione bramantesca del periodo romano, sia la grandiosa pianta di S. Pietro coronamento di secolari esperienze degli edifici a cupola, o il chiostro di S. Maria della Pace, o il tempietto circolare di S. Pietro in Montorio, o

la sistemazione dei cortili vaticani, si rivela la fusione mirabile di valori costruttivi e decorativi per cui l'architettura bramantesca è veramente emula della matura arte imperiale romana.

Scolari del Bramante che si attengono alla sua solenne e calma composizione architettonica, sono Raffaello nella cappella Chigi in S. Maria del Popolo e Baldassare Peruzzi, non tanto nel pittoresco palazzo Massimo dalle colonne, in Roma, quanto nell'armoniosissima villa suburbana eretta per Agostino Chigi, la Farnesina. Giulio Romano, invece, avvia l'architettura verso le severe forme della seconda metà del Cinquecento (palazzo del Te a Mantova), ma più di lui novatore è Antonio da Sangallo il giovane (1485-1546) operosissimo maestro, ideatore di un nuovo tipo di dimora signorile caratterizzato da una imponenza sconosciuta al Quattrocento: il

palazzo Farnese di Roma ch'ebbe poi compimento da Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

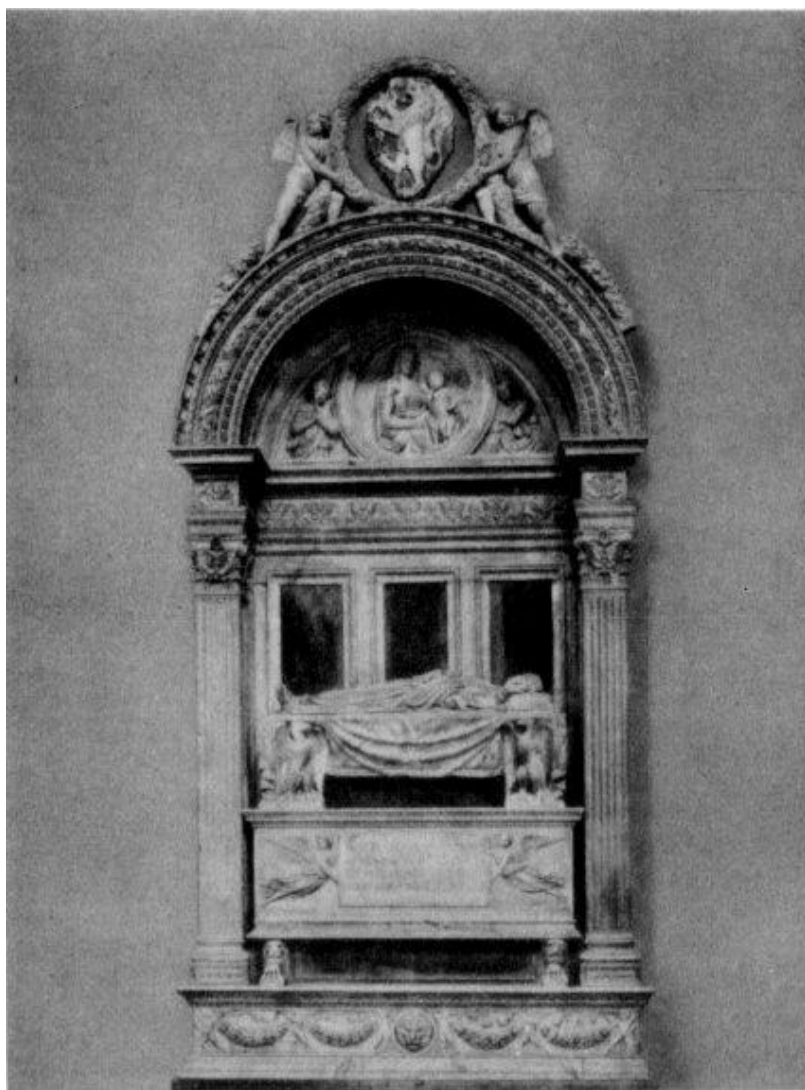
A questo genio che domina il Cinquecento italiano nelle tre arti, dobbiamo l'affermazione di una nuova visione architettonica che conchiude il processo bramantesco e prepara il Barocco. Già in Firenze, progettando la facciata della brunelleschiana chiesa di S. Lorenzo, aggiungendo al tempio la Sacristia Nuova con le tombe medicee, compiendo la Biblioteca Laurenziana, Michelangelo pone le nuove leggi stilistiche di movimento e contrasto di piani. Ma esse hanno la massima rivelazione nel periodo romano del Maestro, quando egli riconduce S. Pietro – che i continuatori del Bramante trasformavano in forma basilicale – alla centralità voluta dal suo grande antecessore, e tale centralità accentua serrando la costruzione in un contorno sinuoso da cui

emerge la cupola che nelle sue linee possenti ed animate corona il sogno di maestà architettonica del Cinquecento; o quando dà assetto monumentale alla piazza del Campidoglio e le concepisce attorno la cornice degli eleganti palazzi percorsi dall'«ordine gigante»; o quando ricava dai ruderi delle terme di Diocleziano la solenne chiesa di S. Maria degli Angeli, o nella porta Pia infonde all'architettura un'enfasi prebarocca con l'impeto delle linee curve e spezzate.

Nella seconda metà del Cinquecento si nota il lento disgregarsi delle norme compositive rinascimentali, specialmente per quanto riguarda gli armoniosi rapporti tra le singole parti, e la preparazione delle leggi costruttive del Barocco; mentre i caratteri stilistici conservano agli edifici l'aspetto rinascimentale.

Jacopo Barozzi detto il Vignola, dal suo luogo d'origine (1507-1573), ideatore della chiesa tipica della Controriforma, la chiesa del Gesù a Roma, e di grandiose fabbriche civili tra cui eccelle la villa Farnese a Caprarola, e il suo seguace Giacomo della Porta, cui si attribuisce la caratteristica chiesa della Trinità dei Monti e cui spettano grandiosi palazzi romani (Chigi, Serlupi) e ville pittoresche, illustrano quest'evoluzione dell'architettura nella scuola romana, cui si connette la fiorentina rappresentata da Giorgio Vasari e da Bartolomeo Ammannati che col Vignola collaborano nella costruzione della villa Giulia in Roma.

TAV. 21



B. ROSSELLINO: Monumento a Leonardo Bruni

Firenze – Chiesa di S. Croce

TAV. 24



CIMABUE: *La Madonna in trono e angeli*



Duccio (?): *La Madonna Rucellai*

Nell'Italia settentrionale operano secondo gli stessi principî il perugino Galeazzo Alessi (1512-1572) che erige in Genova la chiesa di S. Maria

di Carignano, i maggiori palazzi della via Garibaldi, e in Milano dà, nel palazzo Marino, un esempio di vera esuberanza architettonica e decorativa con la complessità delle forme e la sovrabbondanza degli ornati, e Pellegrino Pellegrini detto Tibaldi (1527-1596), la cui arte fastosa ma severa, sintetizzata in Milano dalla chiesa di S. Fedele, dal cortile dell'Arcivescovado, dalla chiesa di S. Sebastiano, piacque ai reggitori spagnoli, onde il maestro fu eletto architetto del Governatorato milanese e lavorò nell'ultimo tempo della sua vita a Madrid.

La maggiore scuola d'architettura cinquecentesca nell'Italia settentrionale è la veneta. Ne fanno parte Michele Sanmicheli (1484-1559) che dà a Venezia il solenne palazzo Grimani, e a Verona, sua città nativa, una serie di fabbriche in cui s'al-

ternano i severi tratti della sua architettura militare – murature a bugnato e colonne doriche – con fastose e complesse ricerche compositive già prebarocche; Jacopo Tatti detto il Sansovino (1486-1570), che in Venezia oblia la sua natura toscana e, interpretando le necessità di colore dell'architettura locale, erige la mirabile Libreria di S. Marco e la Loggetta del campanile in modo da completare, con le costruzioni cinquecentesche, il volto di Venezia; infine Andrea Palladio (1508-1580) che non solo domina nell'architettura veneta, ma appare tra i maggiori architetti del Cinquecento italiano, a fianco di Bramante e di Michelangelo. Dalla «Basilica» di Vicenza, alla «Rotonda» della stessa città, alle costruzioni chiesastiche erette in Venezia (chiese di S. Giorgio Maggiore e del Redentore), alle ville da lui intonate con rara armonia alle linee del paesaggio

veneto, è un seguirsi di opere grandiose in cui si coglie la pura applicazione degli ordini classici, l'armonia spaziale ottenuta con i perfetti rapporti tra le parti, gli effetti di luce calcolati mirabilmente per dar vita alla struttura senza alterarne la imponenza architettonica. E questi caratteri costituiscono l'unità di opere diversissime, alcune emule quasi delle pure creazioni greche come la Rotonda di Vicenza, altre complesse nelle membrature, ricche negli ornati, tali da rievocare il fasto della matura arte imperiale romana, e da svolgere lo stile michelangiolesco confermando i profondi rapporti tra Rinascimento e Barocco. Continua l'opera del Palladio, per quanto con eclettici riferimenti al Sansovino e al Serlio, Vincenzo Scamozzi, vicentino, ultimo trattatista del Rinascimento e architetto di numerose fabbriche, tra cui

le Procuratie Nuove di Venezia e il Palazzo Nuovo di Bergamo.

LA SCULTURA. – La scultura del Quattrocento si inizia con una genialissima sintesi di classicità e di goticismo conseguita da Jacopo della Quercia (1374-1438) nella sua opera più popolare: la tomba di Ilaria del Carretto nel duomo di Lucca (TAV. 73). Ma la maschia possanza del maestro senese, che dalla forma umana trae solenni volumi, si definisce col maturare dell'arte, nella fonte Gaia di Siena, nei bassorilievi che istoriano il Vecchio e il Nuovo Testamento nel portale maggiore di S. Petronio di Bologna, ond'egli appare precursore della visione biblica di Michelangelo (TAV. 25).

In Firenze Lorenzo Ghiberti (1378-1455) rappresenta la continuazione di elementi gotici nel

Rinascimento in specie nella seconda porta del Battistero, che gli fu assegnata perchè vincitore della famosa gara⁵⁰; anche la terza porta, in cui il Maestro sembra indirizzarsi alle ricerche scientifiche rinascimentali nella trattazione del bassorilievo prospettico, ha soprattutto valore per la grazia del ritmo e il pittoresco effetto degli sfondi, che la definiscono un'opera di soave naturalismo. E dal Ghiberti deriva infatti il più popolare rappresentante di questa serena ed armoniosa corrente plastica fiorentina: Luca della Robbia (1400-1482) che, seguito dal nipote Andrea, plasma nell'umile materia, la terracotta maiolicata, imma-

⁵⁰V. appresso: *Sezione IV: Le Collezioni: Firenze, il Bargello.*

gini umanissime di Maria col Bambino, tra cui primeggia la «Madonna del roseto» al Bargello, o idillî sacri destinati al culto domestico o alle chiese e agli oratorî della Toscana: famose la lunetta di via dell'Agnolo, di Luca, e l'«Annunciazione» della Verna, di Andrea.

Lo spirito del Rinascimento ha la sua vera e grandissima incarnazione in Donato di Betto de' Bardi detto Donatello (1386-1466). Egli segna le mète della nuova arte: la riconquista della forma umana restituita a quella verità di struttura e di proporzione che il gotico aveva alterato con le sue stilizzazioni lineari; l'espressione intensa ed individuale delle passioni umane, còlte nella realtà della vita; infine la realizzazione, attorno all'uomo, dell'ambiente, dello spazio definito se-

condo le norme della prospettiva che, dopo secoli, rinasce come espressione semplice e assoluta del realismo classico.

Tutti i temi della plastica affronta Donatello per dar forma a queste aspirazioni della sua arte. Nella statuaria progredisce dal puro studio formale del «S. Giorgio» (Bargello), alla caratterizzazione psicologica dello «Zuccone» (Firenze, campanile), all'ideale simbolo di giovinezza del «David» (Bargello), all'exasperata rappresentazione della vecchiaia e dell'ascetismo nella «Maddalena» (Firenze, battistero). Nel gruppo monumentale plasma, a gara con l'arte imperiale romana, il ritratto equestre del Gattamelata o sfida il sintetismo drammatico della scultura romanica nel gruppo di Maria col Bambino dell'altare di Padova e della «Giuditta e Oloferne» dinanzi Palazzo Vecchio a Firenze; nell'altorilievo

sa risuscitare la serena arte classica col tabernacolo di S. Croce, col pulpito della Cintola nel duomo di Prato, con la cantoria del duomo di Firenze. Infine dà vita al bassorilievo prospettico, graduato, secondo le più severe leggi scientifiche nella rappresentazione della terza dimensione, bassorilievo veramente «pittorico»: ed è in questo campo che il Maestro si esprime con maggiore immediatezza, dando prova, specialmente nei rilievi dell'altare del Santo a Padova (TAV. 9) e in quelli che eseguì per i pulpiti di S. Lorenzo di Firenze, compiuti poi da Bertoldo, della sua sapienza formale e della sua potenza di espressione.

Attorno a questo genio prodigioso che da Firenze a Napoli, da Roma a Padova diffuse il verbo del Rinascimento rinnovando tutta l'arte, si raccoglie una fiorentissima scuola. A Firenze la

compongono delicati ritrattisti della donna e del fanciullo come Desiderio da Settignano e il seguace Mino da Fiesole; vigorosi scultori che affrontano, come Antonio Rossellino, suo fratello Bernardo e Benedetto da Majano, la scultura funeraria, il rilievo religioso, il ritratto, per dar prova della loro scienza di modellatori che non teme il confronto col vero; raffinati stilisti come Agostino di Duccio che si volge allo studio di sculture neoattiche ed emula tali preziose opere nei rilievi del tempio Malatestiano di Rimini e dell'oratorio di S. Bernardino in Perugia; infine Antonio Pollaiuolo e Andrea di Cione detto il Verrocchio, i due più schietti discepoli di Donatello. Essi continuano lo studio del movimento, proprio della scultura donatelliana. Il Pollaiuolo (1429-1498) accentua il giuoco delle linee nei suoi stupendi piccoli bronzi che sono vere e proprie anatomie

«dinamiche», e nelle animate sculture monumentali, pure in bronzo, delle tombe dei Pontefici Sisto IV e Innocenzo VIII, entrambe in S. Pietro in Vaticano. Il Verrocchio (1435-1488) rende la vibrazione delle forme mediante morbide onde di chiaroscuro e chiude tutto il corso della scultura fiorentina del Quattrocento. Le sue opere maggiori sono il solenne gruppo dell'«Incredulità di S. Tommaso» in Orsanmichele, il ritratto a mezzo busto dell'«Ignota» al Bargello, il «David» modellato raffinatamente da delicati trapassi di luce, che si conserva nello stesso museo, infine il gruppo equestre di Bartolomeo Colleoni in Venezia, stupendo di vita, di energia e di espressione: per quest'opera, essenzialmente, il Verrocchio assurge tra i massimi maestri dell'arte della scultura (TAV. 101).

Un'altra scuola italiana si forma a Padova ove opera un diretto collaboratore del Maestro, Bartolomeo Bellano, seguito da una schiera di artisti tra cui primeggia Andrea Briosco detto il Riccio, autore non soltanto di rilievi di carattere monumentale, ma di raffinati «piccoli bronzi» (v. pag. 169) che sono tra i più pregiati della scultura italiana. Da questo centro l'arte rinascimentale si irraggia in Lombardia, dove la riassume Giovanni Antonio Amadeo specialmente con le decorazioni della facciata della Certosa di Pavia e della cappella Colleoni di Bergamo, e con le tombe del condottiero Bartolomeo e di Medea sua figlia; nell'Emilia, ove la corrente toscana si mescola a forme popolari di plastica in terracotta trattata da Nicolò dell'Arca con nordica esasperazione di modellato e di espressione, da Guido Mazzoni con realismo classicheggiante; infine a Venezia,

per opera di Pietro Lombardo. Qui fioriva alla metà del Quattrocento la pittoresca arte tardo-gotica di Bartolomeo Bon, avvivata poi drammaticamente da Giorgio Orsini da Sebenico che la diffuse in Dalmazia e nelle Marche; dopo il Bon conquista il posto di capo-scuola in Venezia Antonio Rizzo († 1498) che nel monumento al doge Nicolò Tron ai Frari, ma specialmente nelle statue di Adamo ed Eva nell'arco Foscari in Palazzo Ducale, rivela un originale temperamento di modellatore di volumi, morbidi e animati da un naturalismo affine al nordico. Gli succede ben presto Pietro Lombardo, e questi domina a Venezia con la sua attivissima scuola di cui fanno parte i figli Antonio e Tullio: l'uno, noto per l'altare della «Madonna della scarpa» in S. Marco, l'altro, per la tomba di Guidarello Guidarelli nel museo di Ra-

venna. I due artisti e il loro collaboratore Alessandro Leopardi segnano l'esaurirsi della potenza creatrice del Quattrocento nell'imitazione classica.

Lo stesso fenomeno si riscontra a Roma, ove operano maestri d'ogni regione d'Italia, seguendo stili diversissimi, dal donatelliano di Mino da Fiesole a quello, non privo di echi gotici, di Giovanni Duknowich da Traù, detto Giovanni Dalmata, allievo di Giorgio Orsini. Ma più si acclimatano nella città i seguaci dell'indirizzo classico: Isaia da Pisa e il lombardo Andrea Bregno che in S. Maria del Popolo, ai SS. Apostoli, in numerose altre chiese romane lasciò monumenti ed altari di linee già cinquecentesche. Il figlio di Isaia, Gian Cristoforo Romano, portò il movimento classico in Lombardia, ove operavano, con l'Amadeo, altri insigni maestri come Cristoforo Solari autore

delle statue giacenti di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este, ora nella Certosa di Pavia. La sua attività si svolse in modi originali con lo studio di Michelangelo e diede imponenti opere statuarie nel duomo di Milano («Cristo alla colonna»); mentre Andrea Fusina e Agostino Busti, detto il Bambaia, ripeterono le eleganti decorazioni importate da Gian Cristoforo, e le continuarono nel pieno Cinquecento.

Per quanto l'arte veneziana, la lombarda, l'emiliana e il formalismo classico diffuso sul finir del Quattrocento abbiano saputo talora dare opere plastiche in antitesi alle donatelliane, condotte cioè secondo principî di massa e di volume, la più originale reazione a Donatello è rappresentata dal dalmata Francesco Laurana (not. 1458-1502). Dopo aver compiuto in collaborazione con

artisti di ogni parte d'Italia l'arco trionfale di Alfonso di Aragona in Castelnuovo di Napoli, egli si reca in Sicilia e – seguito dai Gagini, lombardi d'origine, genovesi di adozione – forma un'operosissima scuola in stretta relazione con l'arte catalana importata dai dominatori spagnuoli nell'isola. Le sue opere più pure sono i ritratti femminili, trattati come geometrici volumi: ritratti di altissimo stile, disumani e fascinatori nella loro astrazione, tra cui primeggia quello di Eleonora d'Aragona del Museo di Palermo.

Il Cinquecento si inizia nella scultura con un eguale orientamento delle varie scuole italiane verso la perfezione formale derivante dall'imitazione classica instaurata sul finire del Quattrocento; ed esso trova il suo maggior rappresentante nel toscano Andrea Contucci da Monte S. Savino, detto il Sansovino (1460-1529), perfetto

maestro del marmo quanto monotono artista (statue di Cristo e del Battista sulla porta del Battistero di Firenze; monumenti delle famiglie Basso e Sforza in S. Maria del popolo a Roma).

Il genio di Michelangelo non solo spezza questo movimento accademico, ma tanto eleva la scultura da farle attingere la più alta potenza di creazione. Allievo di Bertoldo – il collaboratore di Donatello, che, divenuto custode delle raccolte medicee, si era vòlto all’imitazione dei capolavori classici – Michelangelo dimostra nelle sue opere giovanili, nella «Lotta dei Lapiti con i Centauri» (Museo Buonarroti), nel «Bacco ebro» del Bargello, nel «Cupido» del Victoria and Albert Museum di Londra, di padroneggiar la forma come un antico: ma negli stessi anni altre sue opere: la «Madonna della scala» del Museo Buonarroti, e

la nobilissima «Pietà» di S. Pietro (1498-1501) rivelano la profonda essenza spirituale da cui sgorgherà la sua arte più pura.

Il parallelismo tra ricerche formali ed espressioni drammatiche continua tuttavia sino al 1505; infatti a fianco del «David» (Galleria dell'Accademia) che fu infausto modello di «gigantismo» a tutto il Cinquecento, il Maestro scolpisce in quegli anni i famosi tondi per Taddeo Taddei e Bartolomeo Pitti (Londra, Royal Accademy; Firenze, Bargello) con il gruppo della Vergine e del Bambino, composto in originalissimi schemi di masse contrapposte. Nel 1505 Michelangelo è a Roma per iniziarvi il sepolcro di Giulio II che nel suo pensiero doveva essere il capolavoro della sua arte, mentre, non compiuto, fu, invece, la tragedia della sua vita; da questo momento la creazione michelangiolesca si svolge con meravigliosa

unità. Il perfetto dominio dell'anatomia umana, la maestria degli scorci, non più superata, le innovazioni compositive risultanti dal principio del «contrapposto», gli ardimenti tecnici, il modo di sbizzare «non finito» che consente al maestro di sprigionare dal marmo effetti di luce, di animar la materia del palpito della vita, tutti questi elementi dello stile michelangiolesco si subordinano all'aspirazione epica del suo genio che vuole eternare nel marmo la passione e il travaglio dell'umanità. Li evocano, ciascuna nella singola originalità delle forme e delle espressioni, le massime sculture michelangiolesche: le figure allegoriche delle tombe medicee capolavori realizzati in pienezza armoniosa di forme, di proporzioni, di movimento, e, per tale pienezza, sublimi come le opere classiche; il «Mosè» e i «Prigioni» per il monumento di Giulio II (TAV. 52), la «Pietà» che,

destinata alla tomba del Maestro, fu invece collocata nel duomo di Firenze, la «Pietà» già Barberini, quella Rondanini, audacissime composizioni delle linee spezzate e contorte che segnano momenti di estrema drammaticità dell'arte michelangiolesca e aprono la via alla scultura barocca.

La travolgente personalità di Michelangelo attira gli artisti contemporanei nella sua òrbita, e la scultura è tutta pervasa di michelangiolismo: lo riassumono specialmente Baccio Bandinelli, l'Ammannati, il Montorsoli.

Una reazione è però instaurata da scultori che possiedono un sentimento squisito di eleganza nelle proporzioni, di morbidezza nel trattamento della forma, di grazia negli atteggiamenti. Di essi è caposcuola Jacopo Tatti, detto il Sansovino (dal nome del suo maestro Andrea Sansovino), che il-

lustrò tale visione plastica nel «Bacco» del Bargello, nel gruppo della «Madonna col Bambino e S. Giovannino» eseguito per la loggetta del campanile in Venezia; quivi egli dominò come capo-scuola attorniato da Danese Cattaneo, da Tiziano Aspetti, da Alessandro Vittoria, insigne ritrattista.

Ma il maggior interprete di questa tendenza artistica è Benvenuto Cellini (1500-1571), che dopo aver sbalzato energicamente le forme del «Perseo», nella loggia dei Lanzi, accentua la grazia della figura femminile con la sua squisita tecnica di orafo, più che di scultore, nel rilievo con la «Liberazione di Andromeda», già sul piedistallo della famosa statua fiorentina, ora al Bargello (TAV. 69). E tale stile prezioso è caratteristico anche delle antecedenti opere eseguite in Francia, tra cui primeggia la «Ninfa» di Fontainebleau.

Ultimo maestro del Cinquecento è il fiammingo Jean Boulogne che, divenuto italiano col nome di Giambologna (circa 1524-1608), afferma i suoi caratteri non tanto nelle complesse figurazioni del «Nettuno» di Bologna o del «Ratto delle Sabine» di Firenze, quanto in squisite immagini femminili e in saporosi piccoli bronzi. Con questo maestro, con Alessandro Vittoria, con Leone Leoni e Pompeo Leoni, operosi in Spagna alle corti di Carlo V e Filippo II, si chiude la scultura del Cinquecento che già accenna alle tendenze «pittoriche» barocche.

LA PITTURA. – All'inizio del Quattrocento la pittura gotica si dissolve nella cavalleresca «Arte internazionale»: una forma di pittura elaborata nella Borgogna e diffusa in tutta Europa (dove il

nome di «internazionale»), che da un lato conduce alle ultime conseguenze il linearismo e il gusto decorativo gotico, rappresentando, con squisita raffinatezza, i costumi aristocratici del tempo; dall'altro, annuncia il naturalismo del Quattrocento con le poetiche raffigurazioni di sfondi paesistici.

Essa è quindi conosciuta anche con il nome di «Arte di transizione». In Italia, il suo tono fiabesco e decorativo si coglie specialmente nelle opere di Gentile da Fabriano (circa 1370-1428), mentre Masolino da Panicale (1383-1440 o 1447) e Antonio Pisano detto il Pisanello (1395 circa-1455) affermano, entro questa corrente artistica, virtù più profonde, l'uno di composizione cromatica, l'altro di disegno, e meglio introducono al nuovo mondo: il Rinascimento.

Questo nuovo mondo spirituale e artistico ha vita nella pittura per opera di Masaccio (1401-1429). Dalla «Madonna» di Montemarciano al gruppo della S. Anna agli Uffizi opere che attestano il risalire di Masaccio, oltre il Gotico, verso il sintetismo giottesco – dalla «Trinità» di S. Maria Novella agli affreschi con le storie di S. Pietro eseguiti nella cappella Brancacci al Carmine per continuarvi l'opera di Masolino, non è molto copiosa l'attività del Maestro. Ma essa ha un valore unico nella storia dell'arte italiana perché, mediante l'anatomia, la prospettiva, la scienza del movimento avvalorate dalla sapiente tecnica chiaroscurale, dà vita trionfale, specialmente nella sublime composizione del «Tributo» (TAV. 38), alle leggi del più puro Rinascimento. Leggi stilistiche, quali la esatta rappresentazione della forma e del carattere psicologico dell'individuo,

l'ampia figurazione spaziale; e leggi spirituali riassunte nel principio ispiratore di tutta la civiltà del Rinascimento: l'esaltazione dell'uomo come eroe e dominatore dell'Universo.

Dal caposcuola Masaccio discende la più ricca e fervida scuola del Quattrocento italiano: la toscana. Eccettuato il Beato Angelico (1387-1455) che, in specie nel convento di S. Marco, fa della pittura una rivelazione mistica, ricerca somma di questi maestri è il naturalismo, che assume però le più varie gradazioni. Si risolve nella serena illustrazione di leggende bibliche o di vite dei Santi – pretesto a studî di costume e di ambiente quattrocentesco – con Benozzo Gozzoli (1420-1497) e Domenico Bigordi detto il Ghirlandaio (1449-1494), che hanno lasciato numerosi cicli ad affresco tra cui ricordiamo, per Benozzo, le storie di S. Francesco a Montefalco, l'«Andata dei Re

Magi a Betlemme» in palazzo Riccardi di Firenze e le scene del Vecchio Testamento nel Camposanto pisano; per il Ghirlandaio: le storie di S. Fina a S. Gemignano, l'affresco della «Chiamata dei figli di Zebedeo» alla Sistina, e la maestosa decorazione del coro di S. Maria Novella in Firenze con le storie di Maria e del Battista.

Filippo Lippi (1406-1469) interpreta il naturalismo come rappresentazione dolcissima dell'intimo fervore del sentimento. Con le sue scene sacre umanizzate anzi rese quasi familiari: l'«Incoronazione della Vergine» agli Uffizi, le due «Adorazioni del Bambino» degli Uffizi e di Berlino, il tondo Bartolini a Pitti, le storie del Battista e di S. Stefano frescate nel duomo di Prato, egli afferma il carattere di gentilezza e di poesia che sarà proprio della più amata e più popolare pit-

tura fiorentina svolgentesi nelle opere di Domenico Veneziano, di Francesco Pesello detto il Pesellino, di Alessio Baldovinetti, di una serie di loro seguaci minori, e infine conclusa da Alessandro Filipepi detto il Botticelli (1444-1510).

Amico del Poliziano e degli Umanisti accolti alla corte di Lorenzo il Magnifico, nella «Primavera» e nella «Nascita di Venere», degli Uffizî, egli esalta con soavi cadenze e con raffinati arabeschi designativi il culto del Quattrocento per la bellezza: una bellezza che non è carnalità, ma pura armonia di linee e di spiriti. Il temperamento lirico del Botticelli si manifesta con eguale suggestione nella pittura sacra, nella soave melanconia delle Madonne («Madonna del Magnificat» e «Madonna del melograno», anch'esse agli Uffizî), nell'accento idiliaco degli stessi affreschi biblici della cappella Sistina («Mosè che abbevera il

gregge delle figlie di Jetro»). Ma nell'ultimo periodo della vita del Maestro, sconvolto dalla rovina politica di Firenze e dal dramma religioso del Savonarola, l'elegia cede ad un profondo sentimento tragico, e la traduzione artistica di questo è l'ultimo stile botticelliano, fatto di linee tortuose accavallantisi esasperatamente e di più freddi colori, documentato dalla «Calunnia» degli Uffizi, dalla «Derelitta» di casa Pallavicini, dal «Presepe» e dalle storie di S. Zenobi, di Londra: opere tutte che sono il canto funebre del primo Rinascimento italiano e del suo ideale di accordo del mondo cristiano con quello pagano (TAVV. 45 e 71).

Lo stile del Botticelli si riflette nelle maggiori opere di Filippino Lippi (1457-1504) e nelle prime pitture mitologiche di Pietro di Cosimo, la cui arte

si svolge poi originalmente con temi di vivace naturalismo ad emulazione dei fiamminghi.

Un'altra schiera di pittori studia le conquiste formali di Masaccio, e le elabora secondo due diversi principî: il disegno e la prospettiva.

Quest'ultima fu il tema di appassionante ricerche per Paolo di Dono detto Paolo Uccello (1397-1475), e lo condusse ad una pittura d'eccezione nel Rinascimento per i suoi caratteri di ardita fantasia, anzi di potente irrealtà. Bastano a definirla le diverse «Battaglie» degli Uffizî, del Louvre, della Galleria Nazionale di Londra, e gli affreschi del Chiostro Verde in S. Maria Novella.

Per Piero della Francesca (1416-1492) la prospettiva applicata con ampiezza nuova e con assolutismo scientifico è, invece, il mezzo di una espressione artistica equilibrata e grandiosa in cui confluiscono anche elementi della tradizione

pittorica senese (che Pietro conobbe a S. Sepolcro sua patria) e le ricerche di luce e colore di Domenico Veneziano suo maestro a Firenze. Ne sono testimonianza la «Flagellazione» e la «Madonna di Sinigallia» (Urbino, palazzo Ducale), la «Resurrezione» di S. Sepolcro, i ritratti urbinati agli Uffizî, e specialmente gli affreschi del coro di S. Francesco in Arezzo, nei quali è figurata la ricca serie di episodî della leggenda della Croce (TAVV. 23 e 83).

Nell'opera di Piero le forme umane, trattate come possenti volumi e còlte in una monumentale e misteriosa staticità, si inscrivono in uno spazio immenso, reso con una successione di piani tale da sfidare il vero. E la luce le circonfonde, le collega al paesaggio, stabilisce un rapporto nuovo, di armonia, tra l'uomo e la natura, ricco di conseguenze per il divenire della nostra

pittura, e col suo splendore manifesta la sublime serenità dell'opera di questo Maestro che, a fianco di Masaccio, assurge tra i massimi genî del Rinascimento italiano, trasformando con l'opera della sua possente personalità la visione pittorica del suo tempo non solo nella scuola toscana, ma in tutta l'Italia settentrionale e centrale.

Più rigorosamente fiorentino è lo stile disegnativo di Andrea del Castagno (1423-1457), almeno nelle sue opere definitive quali il «Cenacolo» di S. Apollonia e il ciclo degli Uomini famosi già nella villa Pandolfini a Legnaia, di Antonio Pollaiuolo, squisito cesellatore di forme nel «Ritratto d'ignota» del Poldi Pezzoli, e maestro del nudo atletico nelle famose tavolette con le «Forze di Ercole» agli Uffizî e nel «S. Sebastiano» di Londra; infine Andrea Verrocchio nel «Battesimo di Cristo» degli Uffizî, col movimento propagato ai

piani della forma mercé la vibrazione del chiaro-scuro, tenta un superamento del disegno tipico della sua scuola, in una visione di massa che sarà attuata da Leonardo. Fra il Verrocchio, suo maestro, e Leonardo, suo condiscipolo, si inserisce Lorenzo di Credi con la sua pittura pia e aristocratica, ma monocorde, ben lontana dagli «stilisti» del primo e dalla profondità pittorica del secondo.

Caratteristica del Quattrocento italiano è la varietà delle scuole pittoriche, fiorenti in ogni regione d'Italia. La senese, in contrasto col classicismo fiorentino, indugia in un clima che si potrebbe definire tardo-gotico con Giovanni di Paolo, Stefano di Giovanni detto il Sassetta, Neroccio di Bartolomeo, Francesco di Giorgio, Matteo di Giovanni, immaginosi ideatori di preziose figurazioni, di carattere fra il sacro e il fiabesco.

L'arte senese si riflette nell'Umbria e nelle Marche, ma più vi è seguito Benozzo Gozzoli, come dimostrano le soavi pitture di Giovanni Boccati e Benedetto Bonfigli, mentre Nicolò da Foligno, detto l'Alunno, partendo anch'egli da Benozzo e subendo poi profonde influenze di Carlo Crivelli, a lungo operoso nelle Marche, acquista una sua particolare fisionomia di drammatico e plastico pittore. Infine con Fiorenzo di Lorenzo, studioso dei maggiori fiorentini e particolarmente del Verrocchio, la pittura umbra, prima del Perugino, si avvia ad un maturo stile rinascimentale.

Ma la maggior corrente che pènetra nelle Marche e nell'Umbria è quella che discende da Piero della Francesca. Sono, infatti, scolari del grandissimo caposcuola Luca Signorelli (1441-1523), operoso a Roma nella Sistina, a Loreto, a Or-

viato, che infonde al volume un grandioso movimento preludendo a Michelangelo con le atletiche forme dei suoi «Dannati» e dei suoi «Eletti» negli affreschi della cappella Brizio a Orvieto, e Melozzo da Forlì (1438-1494), che perfeziona il dominio dello spazio, di Piero, nel noto affresco del Platina in atto di omaggio a Sisto IV (Città del Vaticano: Pinacoteca), e applica lo scorcio aereo nella grandiosa figurazione del Redentore in gloria e degli angeli musicanti già ai SS. Apostoli (Roma, Quirinale e Pinacoteca Vaticana), e nei «Profeti» della cappella Feo in S. Biagio di Forlì, onde apre la via alla composizione del Cinquecento (TAV. 90).

Una pittura schiettamente umbra è impersonata da Pietro Vannucci detto il Perugino (1445-1523), artista popolarissimo in ogni secolo per la

soavità delle sue Madonne, mentre il valore essenziale della sua arte è nel melodioso sentimento paesistico; e lo si gode specialmente nell'affresco della «Consegna delle Chiavi» dipinto nella cappella Sistina, nella «Crocifissione» di S. Maria Maddalena de' Pazzi in Firenze, nel «Presepe» di Villa Albani, negli affreschi del collegio del Cambio a Perugia. Fra i suoi numerosi seguaci si segnala Bernardino di Betto detto il Pinturicchio, festoso e smagliante decoratore dell'appartamento Borgia in Vaticano e della Libreria Piccolomini di Siena, nelle cui pareti sembra distendere i più preziosi e vivaci arazzi (TAV. 42).

Nell'Italia settentrionale domina il centro di Padova, da cui si irraggiano le tre maggiori scuole: la veneziana, la ferrarese, la lombarda. Opera a

Padova da prima Francesco Squarcione che innesta alla sua educazione gotico-internazionale elementi classici tratti da Donatello e dallo studio degli antichi; e il suo erede è in sostanza il veneziano Carlo Crivelli (circa 1430-1495) che perpetua con uno smalto colore d'oro e di fuoco la fantasia e il gusto decorativo squarcionesco per tutto il Quattrocento, ma in figurazioni di altissimo stile quali l'«Annunciazione» di Londra e la «Madonna della candeletta» di Brera (TAV. 56).

Andrea Mantegna (1431-1506) che avrebbe dovuto rappresentare, come pupillo dello Squarcione, la continuità di quei preziosi arcaismi, è invece l'assertore di un'arte che nel rigore delle forme e nello spirito epico grandeggia accanto alla toscana, cosicché egli assurge a caposcuola del Rinascimento nell'Alta Italia. Il Mantegna ebbe, come un antico, la padronanza assoluta

della forma e poté emulare in alcune sue opere: gli affreschi giovanili della cappella Ovetari agli Eremitani di Padova e i tardi «Trionfi di Cesare» ora a Hampton Court, il bassorilievo imperiale romano. Da Donatello trasse il senso del movimento e la visione cristiana, intima e dolorosa, dell'umanità, onde ebbero origine capolavori sacri quali la pala di S. Zeno di Verona e meste immagini di Maria col Figlio (Museo di Berlino, Accademia Carrara di Bergamo e Museo Poldi Pezzoli a Milano). Richiesto di decorare la Reggia di Mantova per i Gonzaga, espresse nella Camera degli Sposi con il rigore del disegno, la sapienza degli scorci, la luminosità del colore, una pagina di sereno realismo che fu modello a tutta l'arte dell'Italia settentrionale. Nell'ultimo periodo della sua vita che trascorse alla corte dei Gonzaga, sublimò il suo stile in opere che, per la grandiosità

formale, per la trasfigurazione eroica dell'umanità, già affermano l'idealismo cinquecentesco: e basta citare, per tutte, la «Madonna della vittoria» al Louvre (TAV. 53).

L'arte del Mantegna dalle contigue Padova e Mantova si diffonde a Verona dove sommerge la tradizione «internazionale» di Stefano da Zevio e del Pisanello, plasmando una scuola illustrata dai nomi del Benaglio, del Bonsignori, di Domenico e Francesco Morone, di Liberale, del Cavazzola, ecc., i quali tutti, ad un sostrato mantegnesco, sovrapporranno modi veneziani e vicentini.

La scuola lombarda del Rinascimento si forma con Vincenzo Foppa (1427-1515) operoso, oltre che in Lombardia, in Liguria, dove contrastò il terreno alla corrente franco-fiamminga. Egli segue con originalità le ricerche formali padovane, e dà vita a una salda pittura intonata sui grigi, che è

plastica ma pur satura di luce: esemplari tipici sono custoditi nella Pinacoteca di Brera (gli affreschi già in S. Maria degli Umiliati, il polittico già nella chiesa bergamasca delle Grazie), e un intero ciclo pittorico suo e di collaboratori si ammira nella cappella Portinari in S. Eustorgio a Milano.

Dal caposcuola discendono Bernardino Butinone e Bernardino Zenale che uniti dipingono una delle opere capitali del Quattrocento lombardo: la pala del duomo di Treviglio. Da queste forme si discosta Ambrogio Bergognone (notizie dal 1481 al 1523) che, ispirato ai fiamminghi, introduce nella scuola lombarda un più delicato pittoricismo e opera alla Certosa di Pavia, all'Incoronata di Lodi, mentre il Bramante, pittore nel palazzo del Podestà di Bergamo, in casa Panigrola di Milano, al castello Sforzesco e nella chiesa di Chiaravalle, donde proviene il famoso

«Cristo alla colonna» ora a Brera, diffonde un movimento classicheggiante e le conquiste prospettiche del suo maestro Melozzo.

Ancora in Lombardia, a Cremona, ad un crocevia di differenti regioni lavora intanto Boccaccio Boccaccino (1467 c.-1525) che rappresenta appunto un incrocio di diverse correnti artistiche: la lombarda, la veneta e la ferrarese, e nelle cui opere – in ispecie in quelle, capitali, del duomo di Cremona – si fondono echi di Vivarini e di Foppa, di Costa e di Bramantino che si svilupperanno in una fiorente scuola operante in quella città fino alla seconda metà del Cinquecento. Un altro artista, che in un quadro si firma «mezzo veneziano e mezzo cremonese», Bartolomeo Veneto, rappresenta anch'esso il confluire delle scuole regionali dell'Italia settentrionale alla fine

del Quattrocento; in lui però si accentuano gli elementi veneti e quelli desunti dalla pittura tedesca per comporre un raffinatissimo stile che impronta di rara signorilità i ritratti: arte tipica, e di gran lunga più apprezzata, del Maestro.

Con la scuola lombarda si collega la piemontese mercé l'opera di Martino Spanzotti di Vercelli che rappresenta questa scuola alle sue origini rinascimentali; Macrino d'Alba segna invece un eccezionale accostamento all'arte dell'Italia centrale, anzi particolarmente umbra, nelle sue pale composte secondo gli schemi del Signorelli. Ma il più tipico maestro del Piemonte resta Defendente Ferrari in cui si riassumono tutte le correnti operanti nella regione e particolarmente quelle francesi. Non per nulla il fine senso della decorazione, la profusione degli ori, delle stoffe sun-

tuose, gli hanno valso il nome di Crivelli piemontese, ma solo sotto l'aspetto, diciamo, decorativo, poichè nulla v'è in lui che ricordi, nei suoi santi cavallereschi, la plasticità e drammaticità del veneto.

La pittura ferrarese nell'opera del suo capo-scuola Cosmè Tura (1430 c.-1495) – altra pietra miliare della pittura quattrocentista nell'Italia settentrionale – esaspera il disegno padovano quasi fosse una traduzione pittorica del più violento stile donatelliano: tipici il polittico Roverella diviso ora tra varî musei, dal Louvre alla Galleria Nazionale di Londra, e il grandioso «S. Giacomo della Marca» alla Galleria di Modena. Con Francesco del Cossa (1435-1477) si compie una fusione tra questo plasticismo e la prospettiva desunta da Piero della Francesca; il più aristocratico frutto di quest'arte è la serie degli affreschi di Schifanoia

che illustrano la vita di Borso d'Este, svolgentesi sotto il segno dei pianeti. Ercole de' Roberti (circa 1430-1496) rappresenta la maturazione dell'arte ferrarese che accoglie la tecnica coloristica fiamminga e approfondisce la conoscenza della prospettiva e della luce di Piero della Francesca: tutti gli elementi che compongono il ricco stile di Ercole de' Roberti si fondono in perfetto equilibrio nella grandiosa pala Portuense di Brera, dalla astratta e severa monumentalità, cui farà riscontro il senso drammatico di più tarde opere quali la predella con la «Passione di Cristo» divisa tra le Gallerie di Liverpool (la «Pietà», ora a Londra) e di Dresda. Chiude la scuola ferrarese Lorenzo Costa (1460-1535) con la pala della cappella Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore a Bologna, fedele alla severa tradizione artistica della sua patria, e, più tardi, con idilli profani (la cosiddetta

«Corte di Isabella d'Este» al Louvre), in cui mostra di accogliere concetti pittoreschi desunti dal Francia.

Francesco Raibolini, detto il Francia (1450-1517), allievo, e poi continuatore del Costa nell'oratorio di S. Cecilia in Bologna, fu definito da Raffaello il pittore delle più «divote» immagini dell'arte italiana. Oltre alla schietta poesia religiosa, i suoi dipinti, che in origine rivelano la sua natura ed educazione d'orafo, acquistano gradatamente una morbidezza di toni, emula del colore veneto. La sua arte fu seguita da una fiorentissima scuola che con gran numero di allievi operò durante il Cinquecento.

TAV. 25



JACOPO DELLA QUERCIA: *Adamo ed Eva al lavoro*
Bologna – Portale della Basilica di S. Petronio

La presenza a Venezia di Gentile da Fabriano spiega la formazione, nel primo Quattrocento, di una pittura internazionale rappresentata dai capostipiti delle due famiglie che dovevano dividersi il dominio dell'arte in Venezia e nelle provincie: Jacopo Bellini († 1470), grande soprattutto per i suoi mirabili e fantasiosi disegni del Louvre (TAV. 41) e del Museo Britannico di Londra, e Antonio Vivarini, definito giustamente il Masolino veneziano per la dolce maestà della sua pittura, resa più severa dalla collaborazione col cognato Giovanni di Alemagna e col fratello Bartolomeo.

Il Rinascimento è rappresentato a Venezia dai due figli di Jacopo: l'uno è Gentile Bellini (1429-1507), che si vale soprattutto della prospettiva per comporre grandiosi scenari di piazze a

sfondo delle sue spettacolari narrazioni (il «Miracolo della Croce» all'Accademia di Venezia, la «Predica di S. Marco» a Brera); e lo segue Vittore Carpaccio (c. 1455-1526) che con le delicate modulazioni cromatiche avvolge ogni scena di un'aura di fantasia fiabesca e di sogno («Leggenda di S. Orsola» all'Accademia di Venezia – TAVOLA 104 –; ciclo di affreschi nella Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni).

L'altro e più grande figlio di Jacopo è Giovanni, detto Giambellino (1430?-1516), la cui formazione artistica non può essere definita senza far cenno della corrente artistica che, dopo quella padovana, penetrò in Venezia con Antonello da Messina (1430-1479). Educatosi in patria a tutti i segreti della tecnica coloristica fiamminga, questi fu nella maturità della sua arte un pittore di puri volumi definiti con un rigore sconosciuto allo

stesso Piero della Francesca: esempî stupendi il «S. Sebastiano» di Dresda, l'«Annunciata» del Museo di Palermo, le Madonne di Monaco e già Benson ora a New York, i ritratti, tra cui eccellono l'«Ignoto» già nella collezione Trivulzio ora al Museo Civico di Torino (TAV. 31) e il «Condottiero» del Louvre. Nel 1475 Antonello dipinse in Venezia la pala di S. Cassiano, poi distrutta da un incendio, e nella sua orbita entrano non solo i pittori della laguna e specialmente Alvise Vivarini, ma anche i maestri di provincia tra cui Giovanni Battista Cima da Conegliano e Bartolomeo Montagna, il caposcuola vicentino. Dell'arte sua subì l'influsso anche Giovanni Bellini che, da un rigoroso plasticismo delle opere giovanili dovuto allo studio del Mantegna – eccelsa tra tutte la «Pietà» di Brera – si era volto ad una nuova visione di pitto-

ricismo, testimoniata dalle morbide masse di colore della «Trasfigurazione» di Napoli. Tra il 1480 e il 1505 egli dipinge la serie delle «Sacre Conversazioni» dei Frari, di S. Zaccaria, di S. Giobbe (ora all'Accademia), e seguono idilli mistici, soavi rappresentazioni della maternità come la «Madonna degli Alberetti», e figurazioni mitologiche: testimonianze tutte di una perenne virtù di colorista, di un'arte in continua trasformazione che permette al Giambellino, vecchissimo, di competere con i «novatori»: Giorgione e Tiziano, i suoi più grandi scolari (TAVV. 39 e 68).

La pittura del Cinquecento si inizia con tre geni – Michelangelo, Leonardo, Raffaello – la cui arte è rivelazione del carattere del secondo Rinascimento. Nella grandiosità delle forme e nella sintesi compositiva che costituiscono la base del loro stile, si manifesta l'atteggiamento idealistico

di questo secondo periodo della civiltà rinascimentale, sublimazione e conclusione del processo spirituale dell'Umanesimo.

L'esaltazione dell'uomo acquista un tono epico nella pittura di Michelangelo che suggella la mirabile unità della creazione del Maestro emulando la sua scultura negli effetti plastici e monumentali. Il blocco grandioso della «Sacra Famiglia» nel tondo per Agnolo Doni (Firenze, Uffizi) è una prima rivelazione di questa originale visione artistica (TAV. 33). Nella volta della Sistina essa si afferma così nell'architettura poderosa, dipinta in modo da produrre ampie risonanze spaziali, come nella decorazione, ricavata plasticamente dal vario atteggiamento degli «Ignudi» sulle cornici architettoniche, come nella figurazione delle

scene della Genesi, composte in schemi grandiosi tanto da segnare l'apogeo dell'affresco monumentale italiano.

Il «Giudizio universale» dipinto dal 1533 al 1541 sulla parete di fondo della Sistina segna invece, in antitesi alla decorazione della volta, l'avvento di un'arte nuova nel vorticoso movimento di masse che, rotti gli schemi monumentali, traducono liberamente l'impeto della vita e la violenza del dramma. La volta della Sistina corona il Rinascimento, il «Giudizio» fa presagire l'affermazione del Barocco; entrambi i capolavori rivelano la potenza del genio di Michelangelo, quella «terribilità» che fa di lui il massimo interprete dell'epopea biblica.

La spiritualità di Leonardo (1452-1519) si esprime, in contrapposto al plasticismo michelangeloesco, nell'elemento pittorico più sottile, più

squisito e lirico: il chiaroscuro. Nelle primissime opere, quali l'«Annunciazione» degli Uffizi, esso è appena un morbido velo che tempera la salda struttura delle forme verrocchiesche; ma con l'«Adorazione dei Magi» (Uffizi) diviene tema dominante dell'opera, tutta basata sul contrasto della grande luce effusa dal gruppo di Maria col Figlio e dell'ombra, che grava sulla folla umana anelante, con i più varî moti, ad uscirne per accostarsi alla fonte divina.

La relazione misteriosa del divino e dell'umano è ripresa nel sublime capolavoro del «Cenacolo» eseguito da Leonardo negli ultimi anni del periodo milanese cui è ascritto anche il soave idillio della «Vergine delle rocce» ora al Louvre (TAV. 58).

Nell'aprile del 1500 Leonardo è di nuovo a Firenze per dipingere, in palazzo Vecchio, la famosa «Battaglia d'Anghiari» a gara con Michelangelo che avrebbe figurato, nella stessa sala, un episodio della guerra contro Pisa: né l'una né l'altra opera furono compiute. A questo tempo di piena maturità risalgono la «Vergine con S. Anna (Louvre) – TAV. 41) –, risoluzione arditissima del problema compositivo di raggruppare tre figure in un assieme monumentale, più volte tentato dall'arte fiorentina, e il ritratto di Mona Lisa dal Giocondo, la «Gioconda» (Louvre), che il più delicato e vibrante «sfumato» leonardesco trasfigura in immagine mitica. E nella pura immaginazione si rifugia Leonardo nel periodo estremo della sua vita: rinnova liberamente la pagana favola della Leda in una tavola oggi perduta, e affronta nel «S. Giovanni» (Louvre) uno dei temi prediletti

dell'arte classica: la forma efebica, intensificando l'inquieto fascino di questa bellezza con la sua apparizione in piena luce tra vortici di ombra.

Confluirono in Raffaello (1483-1520) per comporre la maggior sintesi pittorica del Cinquecento, paragonabile alla sintesi architettonica di Bramante, elementi di tradizioni artistiche diverse: dall'umbra, che lo formò attraverso il Perugino suo maestro, alla fiorentina, ch'egli conobbe nell'opera di Leonardo e di Fra Bartolomeo, alla veneta, rivelatagli da Sebastiano del Piombo in Roma; da ultimo lo stesso rivale Michelangelo influì su di lui, benché in senso negativo, devian-
dolo dalla sua arte più pura. Ricca di tanti elementi, questa risulta perfettamente omogenea, anzi proprio il suo carattere di spontaneità, la sua squisita freschezza sono il segreto dell'attrazione che per secoli ha esercitato sull'anima umana.

Più d'ogni altra, popolarmente, è amata la creazione religiosa del maestro: nel periodo iniziale, umbro, sono ingenue visioni di giovinezza come la «Madonna del Libro» (Ermitage); in quello fiorentino, le sacre figure formano gruppi maestosi sullo sfondo di paesaggi armoniosi («Madonna del prato» a Vienna, «Madonna del cardellino» agli Uffizî, la «Belle Jardinière» al Louvre), secondo l'esempio di Leonardo da cui Raffaello deriva anche l'eccezionale carattere di melanconia e di sogno della «Madonna del Granduca» (Firenze, Pitti). Infine, nel periodo romano, esse appaiono umanizzate in semplici immagini materne con la «Madonna della seggiola» (Pitti) o trionfano in apparizioni celesti: tipica la «Madonna Sistina» (Dresda) che resterà modello ai secoli di apoteosi della Vergine (TAV. 59).

In ognuno di questi periodi si accompagna, alla pittura sacra, il ritratto che si trasmuta dall'uno all'altro personaggio nel senso delle proporzioni e nell'impostazione, ma è sempre contrassegnato da un carattere di sovrana signorilità: esempio insigne nel periodo fiorentino il doppio ritratto di Agnolo e Maddalena Doni (Firenze, Uffizi); della maturità del Maestro, nel periodo romano, il ritratto di Cardinale della Galleria del Prado, quello del Cardinale Inghirami (Boston) e la nobilissima effigie di Baldassare Castiglioni al Louvre.

Tutte queste opere trascende Raffaello nelle due Stanze Vaticane della Segnatura (1509-1511) e di Eliodoro (1511-1514), mentre nella Stanza dell'«Incendio di Borgo» si manifesta la decadenza della sua arte per l'infiltrazione di michelangiolismo. Si accentuano negli affreschi

delle due maggiori Stanze la grandiosità della visione spaziale di Raffaello, l'euritmia della composizione, le qualità più profonde di questo genio che, come un classico, attinge la perfetta serenità della sua arte e dà forma viva, concreta, eloquente – in specie nella «Disputa del Sacramento» e nella «Scuola di Atene» – al pensiero italiano del Cinquecento. Non meno eccelso l'affresco del «Miracolo di Bolsena», in cui l'artista afferma la sua più viva sensibilità pittorica, mentre suggella la sua grandiosità monumentale negli eroici ritratti degli assistenti (TAV. 89).

Accanto a questi artisti che varcano i confini dell'arte figurativa e da secoli sono onorati come personificazioni dell'intera civiltà del Rinascimento, si affermano artisti di loro non meno

grandi ma in una sfera di schietta creazione pittorica: i «pittori puri»: Correggio, Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Paolo Veronese.

Antonio Allegri, detto il Correggio (prima del 1494-1534), si forma nella tradizione ferrarese di Ercole de Roberti e di Lorenzo Costa; vede poi svolgersi nella matura arte del Mantegna una libera fantasia estetica, e dal maestro deriva la sapienza dello scorcio aereo; infine subisce il fascino del chiaroscuro di Leonardo. La fusione di questo elemento leonardesco con la tradizione coloristica è la ricerca tipica della pittura del Correggio che si risolve in accordi di tinte preziose delicatamente modulate da luci auree o argentine. Questa morbida tecnica si accorda con l'esaltazione della bellezza e della grazia per trasmutare in gioiose figurazioni profane i temi sacri, come si nota nella «Madonna della scodella» e

nella «Madonna del S. Girolamo», per citare i capolavori del Maestro conservati nella Galleria di Parma (TAV. 35). Più squisito ancora il colorismo del Correggio nelle figurazioni mitologiche che liberamente esprimono la sua fresca sensualità: l'«Educazione di amore» della Galleria di Londra, l'«Antiope» del Louvre, la «Danae» della Borghese, la «Io» e il «Ganimede» del Museo di Vienna. In tutte queste opere la rigorosa composizione del puro Rinascimento è sostituita da ardite disposizioni di masse in diagonale che, mentre accentuano la vibrazione della luce, preludono al Barocco.

Precursore della nuova arte si afferma il Correggio soprattutto nella decorazione svolta in tre affreschi: un ciclo giovanile, che illustra, nella Camera di S. Paolo, un trionfo di putti cacciatori; due più maturi, eseguiti dal 1520 al 1530 nelle

cupole di S. Giovanni Evangelista e del duomo di Parma. Sono, questi ultimi, visioni di aperti cieli, di cori angelici celebranti il transito di S. Giovanni all'Empireo ove trionfa Cristo, e l'Assunzione di Maria, tali da offrire al Barocco il modello delle sue apoteosi pittoriche.

Rinnovamento più essenziale perché non solo segna il passaggio dal Quattrocento al Cinquecento, ma è il presupposto di un'intima e universale evoluzione della pittura, senza limite di tempo, fu compiuto da Giorgio Barbarelli detto Giorgione (1478-1510). Egli conclude le ricerche pittoriche del Giambellino e del Carpaccio e assume il «tono»⁵¹ a fondamento dell'accordo cromatico: il colore raggiunge la massima possibilità

⁵¹V. Pag. 38.

di luce ed ombra, di rilievo e di volume, diviene la legge unica della creazione artistica, e contemporaneamente la fantasia dell'artista si libera da ogni soggezione alle necessità illustrative, e l'opera d'arte acquista il più intimo e soggettivo carattere lirico. Per tali conquiste Giorgione appare il più «moderno» dei Cinquecentisti, il capo-scuola del pittoricismo in ogni età.

Come conseguenza di queste premesse tecniche e spirituali una nuova relazione si stabilisce tra la forma umana e il paesaggio. La suggestione delle maggiori opere giorgionesche: la Madonna di Castelfranco (1504), la «Giuditta» dell'Ermitage, la «Venere» della Galleria di Dresda, i «Tre Filosofi» di Vienna, e infine la «Tempesta» ora alle Gallerie di Venezia, deriva in gran parte dalla originale concezione per cui il paesaggio sembra sprigionare dalla sua essenza la

forma umana, sostanza della sua sostanza; scaturisce dalla perfetta unità degli elementi dell'universo, materiati di un etere colorato in infinite gradazioni, così melodiose da infondere alla pittura giorgionesca la dolcezza di una musica (TAVV. 51 e 97).

Morto di peste il Maestro a 32 anni, domina come caposcuola in Venezia Tiziano Vecellio (1477-1576). Nell'orbita giorgionesca si svolge la sua arte primitiva, come dimostrano, sopra ogni altra opera, il «Cristo della moneta» della Pinacoteca di Dresda, l'«Amor sacro e profano» della Borghese, il «Concerto» della Galleria Pitti, le «Tre Età» di Bridgewater House, a Londra; ma già la corposità delle forme e il fulgore dei colori rivelano un'esuberanza di vita che allontana gradatamente il Maestro dal mondo fantastico e no-

stalgico di Giorgione. La grande pala dell'«Assunta» compiuta tra il 1516 e il 1518 è la prima rivoluzionaria manifestazione della personalità di Tiziano che nelle schiere degli Apostoli gareggia con l'arte romana nella grandiosità delle forme e nell'impeto del movimento. Da quella data, la potenza del genio tizianesco si effonde in un continuo, mirabile processo di espressione artistica sino alla morte dell'artista quasi centenario. Sono pale in cui i consueti temi sacri si trasfigurano in celebrazioni di vita veneziana inscenate con fastoso senso delle masse; e basta ricordare la pala di Ca' Pesaro ai Frari, la «Presentazione di Maria al tempio» dell'Accademia, la «Famiglia Vendramin dinanzi alla Vergine» della Galleria Nazionale di Londra. Sono saporosi «Baccanali» dipinti per Alfonso d'Este (Madrid e Londra); sono evocazioni mitologiche – o «poesie» come le

chiamava l'artista – tra cui famose quelle eseguite per Filippo II (divise tra Londra e Boston), sono varie versioni della «Danae» nei musei di Vienna, di Napoli, di Madrid, l'«Educazione di Cupido» della Borghese, ecc.: opere tutte in cui può liberamente esprimersi la potente sensualità della pittura tizianesca che ivi trova le sue note più sapienti e prodigiose di colore. Impossibile citare anche solo le più importanti concezioni di Tiziano; ricordiamo ancora la sua grande arte di ritrattista che lo fece eleggere da Carlo V, da Filippo II, da Francesco I e da Papa Paolo III; tutti i grandi del Cinquecento ottennero di essere eternati nelle sue tele con quell'evidenza di tratti e quell'ardente senso di vita che sono caratteristiche dell'arte sua in questo campo (TAV. 37 e 57).

Educatosi alla pittura presso Tiziano, Jacopo Robusti detto il Tintoretto (1518-1594), si allontana ben presto da lui, anzi contrappone all'arte tizianesca che nobilita il vero con olimpica maestà, tutto il tormento, l'irrequietudine, la disuguaglianza d'un temperamento drammatico non insensibile a influssi del manierismo, ma capace di raggiungere, nel suo complesso, una originalità e una potenza fantastica sconosciute al classico maestro (TAV. 48). E il mezzo stilistico di cui si serve è la luce che impone all'artista una nuova composizione basata sul giuoco vibrante delle linee, sull'incrocio ardito dei piani, sulla sapienza degli scorci, ricca di effetti d'improvvisazione. Dalla «Cena» di S. Marcuola al «Miracolo del ritrovamento del corpo di S. Marco» di Brera, dipinto quattordici anni dopo l'ancor tizianesco «Miracolo dello schiavo» per la Scuola di S. Marco,

alla «Crocefissione» di S. Cassiano, alla «Cena» di S. Polo, all'«Orazione nell'orto» di S. Stefano, si seguono le grandi composizioni drammatiche del Tintoretto in un «crescendo» sempre più ardito, e rare pause di serenità offrono i quadri biblici e mitologici; tra cui eccellono la «Susanna» della Galleria di Vienna, puro studio di bianchi luminosi o la «Liberazione di Arsinoe» di Dresda.

Ma il vero tempio dell'arte tintoretiana si può definire la Scuola grande di S. Rocco; nella «Crocefissione», e specialmente nel «Cristo innanzi a Pilato», egli concreta il suo ideale di un'espressione del dramma per virtù di luce; nelle tele della sala inferiore: la «Maddalena» e «S. Maria Egiziaca», abbandona ogni intento figurativo e fa, della luce e delle sue fosforiche rifrazioni e sfrangiature, il tema della composizione pittorica, tema ripreso nella «Cena» di S. Giorgio Maggiore che

conserva anche l'estremo capolavoro dell'artista: il «Miracolo della manna».

La sua pittura inquieta, mobile come la luce, lo rende grande ritrattista, preoccupato non di nobilitare il soggetto come Tiziano, ma di cogliere nell'individuo l'immediata espressione del sentimento. E per questo carattere d'improvvisazione i suoi ritratti aderiscono intensamente anche alla sensibilità moderna (TAV. 30).

Il Cinquecento veneziano, scoperta la legge tonale e i suoi stupendi effetti pittorici, non si ferma a tale conquista e stabilisce un nuovo principio nell'arte di Paolo Caliari detto il Veronese (1528-1588). È il cromatismo, e cioè l'opposizione di colori puri d'intensità opposta che, anziché unificarsi nella luce, traggono da questa maggiore iridescenza.

Le fastose decorazioni delle ville veneziane (Villa Barbaro a Masèr), la glorificazione della potenza e della ricchezza di Venezia nei soffitti di palazzo Ducale, le stesse opere sacre che Paolo inscenò con sfarzo, quasi per far mostra della sua abilità di novellatore (chi non ricorda le famose «Cene» del Maestro al Louvre, a Monte Berico, all'Accademia di Venezia, e il ciclo di S. Sebastiano?) ricevettero dalle chiare gamme del colore veronesiano un carattere raro di gaiezza e di elegante festosità. Se il «tono» di Giorgione e di Tiziano forma la nuova storia del pittoricismo, se il luminismo del Tintoretto alimenta il Seicento, la pura cromia del Veronese sarà intesa nel Settecento e apparirà ai moderni elemento precorritore dell'Impressionismo (TAV. 98).

Intorno a questi massimi pittori del pieno Rinascimento si adunano, in ogni regione d'Italia, fiorentissime scuole: e spesso vi s'incontrano maestri che gareggiano con i maggiori. La scuola toscana è rappresentata da Fra' Bartolomeo, le cui grandiose composizioni del «Giudizio universale», a S. Marco, e della «Visione della Vergine a S. Bernardo» (Accademia di Firenze) influirono su Raffaello; da Mariotto Albertinelli delicato ricercatore di effetti chiaroscurali sull'esempio del suo maestro e collaboratore Fra' Bartolomeo; infine da Andrea del Sarto il quale, movendo da Fra' Bartolomeo, continua la ricerca della sua arte matura, mirante alla fusione del fondamentale chiaroscuro leonardesco con il colore, e ottiene il tipico tessuto pittorico fatto di ombre fluide e di colori sfaldati («Natività della Vergine» nel chio-

stro della SS. Annunziata, la «Madonna delle arpie» agli Uffizî, le storie di S. Giovanni nel chiostro dello Scalzo). Il Cinquecento toscano si conclude con i «manieristi», tra cui insigni Jacopo Pontormo, il Rosso Fiorentino che portò in Francia le forme del Cinquecento italiano decorando, col Primaticcio, la Galleria di Fontainebleau, per Francesco I, Agnolo Bronzino che della civiltà cinquecentesca matura, anzi volgente al tramonto, diede una sicura immagine nei suoi aristocratici e stilizzati ritratti (ritratto di Eleonora di Toledo e dei due Panciatichi agli Uffizî). A Roma prevalgono, per numero, i seguaci di Raffaello che si educarono nella diretta collaborazione col maestro a vaste opere decorative quali quelle delle logge Vaticane. Tuttavia tanto questi veri e propri allievi (Giulio Romano, Giovan Francesco

Penni, Giovanni da Udine, Perin del Vaga, Polidoro da Caravaggio, ecc.), quanto i seguaci più lontani, si discostano dalle concezioni armoniche, dalla spazialità del maestro, per seguire in gran parte il michelangiolismo.

La decorazione monumentale del Cinquecento è, in genere, dominata da questa corrente, mentre i quadri sacri sono idealizzati raffaellescamente, e nel ritratto si seguono le più varie maniere, dalla veneta alla correggesca. Questo eclettismo manieristico è rappresentato da maestri d'ogni regione del tardo Cinquecento: i più notevoli sono Taddeo e Federico Zuccari a Roma, il bresciano Gerolamo Muziano, il genovese Luca Cambiaso e Pellegrino Tibaldi a Bologna.

Che la corrente del manierismo possa produrre anche opere ammirevoli pur nell'astratta stilizzazione delle forme, dimostra oltre il Bronzino, anche Francesco Mazzola, detto il Parmigianino dal suo luogo d'origine. Egli si eleva, specialmente nel ritratto, sopra i seguaci del Correggio, circoscritti in genere alla regione emiliana, se si eccettua l'urbinate Federico Barocci, che si può dire chiuda la scuola correggesca col dare una freschissima interpretazione del colorismo del Maestro, seguita poi nel Settecento.

Fra tante varietà di tendenze che si discernono nelle scuole regionali italiane, si accentua la coerenza stilistica delle opere dei leonardeschi di Lombardia: Ambrogio De Predis, Giovanni Antonio Boltraffio, Giovan Pietro Rizzo detto Giampietrino, Bernardino de Conti e Bernardino Luini: la personalità più notevole – quest'ultimo – della

scuola leonardesca del primo Cinquecento, e l'artista più tipicamente lombardo per il carattere di placida signorilità della sua pittura, esplicantesi in cicli profani e sacri come quelli della villa Pelucca (ora a Brera), o del Monastero Maggiore di Milano, o del Santuario di Saronno, in una vasta composizione come la «Crocifissione» di Lugano, o in soavi e talora leziose Madonne di cui l'esemplare più fine è quella detta «del roseto» a Brera. Accanto a lui si segnalano Andrea Solario che fonde elementi formali e coloristici di derivazione da prima veneta poi d'oltralpe, con il leonardismo, e Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino, originalissimo pittore di volumi, dominato da un ideale di classicismo che desunse dal maestro suo Bramante. Due pittori piemontesi si riallacciano alla scuola lombarda per l'iniziazione leonardesca: Gaudenzio Ferrari e Giovanni Antonio

Bazzi, detto il Sodoma. L'uno domina nell'arte dell'Italia settentrionale con l'impeto della sua natura popolana, capace però di conseguire nei cicli ad affresco (S. Maria delle Grazie, Sacro Monte a Varallo, cupola del santuario di Saronno, ecc.) effetti di movimento e di colore che saranno studiati dal Seicento lombardo. L'altro, artista raffinato ed elegiaco, s'accosta come pochi altri lombardi a Leonardo nelle opere giovanili; poi, operando nell'Italia centrale, si volge a ricerche di grazia ed armonia sotto l'influsso dell'arte raffaellesca, completa il ciclo signorelliano delle storie di S. Benedetto a Monteoliveto, e dipinge le storie di S. Caterina in S. Domenico di Siena e il classico affresco delle «Nozze di Rossana» alla Farnesina.

Massima scuola del Cinquecento italiano per numero e valore di artisti è però la Veneta. Accanto a Giorgione, a Tiziano, a Tintoretto, a Paolo Veronese, si segnalano Jacopo Palma il Vecchio per le sue doti di gustoso colorista, Paris Bordone che nella profana composizione degli «Amanti» a Brera sembra ispirarsi a Giorgione, mentre imita più tardi i ricchi effetti di colore tizianesco nelle pale sacre, Bonifacio de' Pitatis colorista di rara efficacia e fastoso raffiguratore della vita veneziana del Cinquecento nella «Parabola del ricco Epulone» delle Gallerie di Venezia e nel «Mosè salvato dalle acque» di Brera, Giovanni Antonio Regillo da Pordenone in cui all'opulenza del colore si accompagna quella già esuberante delle forme. Tra tutti emergono per l'originalità del temperamento Sebastiano del Piombo e Lorenzo Lotto.

Sebastiano Luciani, detto del Piombo (1485-1547), mentre assorbe il puro pittoricismo di Giorgione, già afferma una viva sensibilità dei valori formali. Nel 1511 dipinge a Roma nella Farnesina e vi diffonde il colore veneziano, ma al tempo stesso accoglie elementi raffaelleschi come si nota nei suoi ritratti che sono fra le sue massime opere, ammirevoli per la rara signorilità unita all'energica definizione del carattere. Nell'ultima fase della sua arte, Sebastiano subisce l'ascendente di Michelangelo e lascia nella «Pietà» del Museo di Viterbo una delle più severe, drammatiche e plastiche concezioni del Cinquecento italiano.

Lorenzo Lotto (1480-1556) operando non solo nel Veneto e in Lombardia, ma anche, a più riprese, in Italia centrale, sentì profondamente Raffaello, mentre affinità misteriose fanno pensare a

un suo legame col Correggio; la sua opera trae unità spirituale dal carattere di melanconia, di dolce intimità che vi trasfonde la sensibile natura del pittore, ed unità stilistica – pur nella varia tecnica, ch , a questo riguardo, il Lotto pu  dirsi pro-teiforme – dall’intenso colorismo che, mediante il giuoco della luce, si esalta in effetti di rara fantasia. Definizione compiuta dell’arte lottesca sono le pale bergamasche (di S. Bartolomeo, di S. Bernardino e di Santo Spirito), l’«Annunciazione» di Recanati, la pala di Santa Lucia a Jesi, quella di S. Maria di piazza in Ancona, ed i suoi ritratti di gentildonne opulente e di gentiluomini, spesso pervasi di un senso di sottile malinconia, dei quali nobilissimi esemp  si conservano a Brera, a Venezia e nella Galleria di Londra (TAV. 100).

Con il Lotto si congiungono in particolari ricerche di colore-luce, i maestri bresciani: Gerolamo

Savoldo, poderosissimo costruttore che plasma la forma con rara potenza chiaroscurale, emula, nei risultati, del rigore michelangiolesco del disegno (solenne pala a Brera); Gerolamo Romanino, che trasfonde nelle sue opere migliori (pale di Brescia e di Padova) squilli di vivacità tizianesca; Alessandro Bonvicino detto il Moretto, che accentua però, gradatamente, sul colore veneto, il chiaroscuro lombardo nelle argentee sinfonie dei suoi quadri (pale della Galleria e delle chiese bresciane). Egli educa all'arte Giovan Battista Moroni che nei suoi efficacissimi ritratti oppone all'idealizzazione del Rinascimento uno schietto naturalismo e fissa il tipo del ritratto «borghese» cui si ispirerà l'Ottocento: magnifici esemplari nella Galleria Carrara e presso i conti Moroni a Bergamo, a Londra, in America (TAV. 65).

L'arte veneta si diffonde non solo nelle provincie di confine della Lombardia, ma anche a Ferrara: satura di colorismo veneziano è la smagliante pittura del caposcuola ferrarese del Cinquecento, Giovan Battista Luteri, detto Dosso Dossi, che ha lasciato nella «Circe» della Galleria Borghese la sua opera più nota. E tali caratteri si ripetono, per quanto attenuati, in Garofalo che si fa amare più che nelle sue pale d'altare, già un poco manieristiche, in certe sue piccole «Sacre Conversazioni» solide, vigorose e avvivate spesso da pittoreschi sfondi di paesaggio (Galleria di Campidoglio).

Sul finire del Cinquecento, mentre il manierismo dilaga in ogni scuola italiana, il Tintoretto e Paolo Veronese sono in pieno fervore, e li affianca Jacopo da Ponte, detto Bassano, che con i suoi congiunti Francesco e Leandro, conduce

alle estreme conclusioni lo stile tintoretiano, ed è maestro di fantasia e di irreale luminismo al Seicento.

IL BAROCCO

«Barocco» è un termine della Logica, che la critica neoclassica adottò come definizione del seicentismo nell'arte figurativa, nell'intento di condannare, con una parola astrusa, quell'«enfasi», quella «fantasticheria» e quell'«iperbole» cui essa reagiva con l'instaurato culto della classicità. Anche il nome «Barocco», come quello «Gotico» sopravvive ora nella critica d'arte quale termine soltanto convenzionale che non definisce più e, tanto meno, condanna.

Dopo la svalutazione ottocentesca e un eccesso di rivalutazione verificatosi nel primo ventennio del nostro secolo, la storia artistica si sta infatti avviando al giusto giudizio sull'arte del Sei e del Settecento, alla discriminazione della sua «retorica» dalla sua «creazione»; e per far ciò

eleva fuor dalla turba dei decoratori i grandi artisti che, tra l'enfasi del Seicento (il puro Barocco) e la grazia del Settecento (ovvero «Rococò», dal franc. *rocaille*), affermarono un'originale visione d'arte.

L'ARCHITETTURA. – Si può dire, innanzi tutto, che il vero Barocco ha origine nelle concezioni di un genio, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), il quale si eleva accanto ai massimi del Rinascimento pur seguendo principî di fantasia arditissima, di movimento e di decorazione, in antitesi alla visione artistica rinascimentale. Il suo capolavoro architettonico è il superbo colonnato che cinge in quadruplice anello la piazza di San Pietro irraggiandosi dalla fronte costruita da Carlo Maderna, autore della trasformazione in edificio basilicale del grandioso organismo centrato di

Bramante e Michelangelo. San Pietro contiene altre prove dell'ardita fantasia berniniana, e, fra tutte insigne, il baldacchino, con le sue colonne tortili e le grandiose volute. Non meno novatore fu il Bernini nelle piante chiesastiche e nelle costruzioni civili, giacché in S. Andrea al Quirinale rivelò agli architetti del Seicento gli effetti di movimento e di luce che si potevano ricavare dalle piante ellittiche, mentre in palazzo Barberini ravvivò l'ideazione severa del Maderna con un loggiato a tre ordini la cui pittoresca magnificenza sarà emulata dai seguaci, e nella scala Regia in Vaticano esaltò l'effetto prospettico e diede norma alla scenografia architettonica.

Al caposcuola Bernini, dominatore della vita artistica del Seicento italiano, si oppone come rivale Francesco Castelli detto il Borromini (1599-

1667). Con le chiese di S. Carlo alle Quattro Fontane, di S. Agnese in Piazza Navona, di S. Ivo alla Sapienza, con il palazzo di Propaganda Fide, esempi massimi del suo stile, egli sostituisce all'enfasi berniniana, risultante dal possente movimento di masse, la grazia e il capriccio di linee sinuose, di ritmi dovuti all'inflessione della muratura che docilmente, distruggendo ogni senso di materia e di gravità, si piega alla ricerca compositiva dell'artista. Il movimento berniniano si diffonde in Roma con numerosi seguaci, e la città con le grandiose, scenografiche sistemazioni di vie e piazze assume il suo definitivo carattere: un fasto superbo in cui pare rivivere la magnificenza della tarda arte imperiale romana.

Da Roma il Barocco sciama in tutta Italia. In Firenze gli contrasta terreno il sobrio gusto toscano

tradizionale; in Milano la scuola architettonica locale, che riconosce il suo capo in Francesco Maria Richini, si tiene fedele ad una gravità di carattere tardo cinquecentesco, pur valendosi delle nuove composizioni, come si nota nella sua più riuscita opera, il cortile del palazzo di Brera; in Genova domina la tradizione dell'Alessi, finché Rocco Lurago, seguito da Bartolomeo Bianco, non trasporta nello schema del palazzo la scenografia seicentesca con la fuga di archi e di colonne dell'androne aperto sul giardino. Il maggior centro della scenografia italiana, Bologna, ove opera la scuola dei Bibbiena, si volge anch'esso al Barocco solo nella seconda metà del Seicento, ma assume rapidamente forme di grande eleganza decorativa, già orientate verso il Rococò.

Il nuovo stile ha una grande vitalità e riesce ad affermarsi in ogni regione con esemplari arditissimi. Ricordiamo a Napoli, tra le severe moli dei palazzi di Domenico e Giulio Cesare Fontana, la complessa architettura barocca della cappella di S. Gennaro nel duomo, probabile opera di Francesco Grimaldi, e la fastosa decorazione della certosa di S. Martino che si deve al bergamasco Cosimo Fanzaga assunto ben presto al posto di caposcuola nella città. Il Barocco fiorisce ancora in Abruzzo, nelle Puglie e con spiccata originalità nel centro di Lecce, ove per influsso dell'arte spagnola, si sviluppa una sovraccarica decorazione detta plateresca (da «platero» = orefice) appunto perché la sua minuziosità, il suo tritume paion effetto di cesellatura. Questa corrente si diffonde anche in Venezia nella chiesa di S. Moisè ideata

da Alessandro Tremignon; l'opera massima e caratteristica del Barocco veneziano è però la chiesa della Salute ideata da Baldassare Longhena (1598-1682) con fastoso senso scenografico, per dare l'ultimo tratto alla pittoresca bellezza del Canal Grande.

Una scuola barocca più organica si forma in Torino col padre teatino Guarino Guarini (1624-1683) che fuse le sue molteplici esperienze: l'architettura borrominiana, gli accorgimenti costruttivi gotici studiati in Francia, le fantasie decorative arabo-sicule viste in Sicilia, e produsse opere arditissime quali la cappella della Santa Sindone, la chiesa di S. Lorenzo e quella della Madonna della Consolata. Ivi si nota la più complessa elaborazione barocca di piante chiesastiche risultante dall'intersecazione di due schemi, l'uno

esagonale e l'altro ellittico, con numerose cappelle radiali. Nell'architettura civile l'opera più importante del Guarini è il grandioso palazzo Carignano dalla fronte bizzarramente ondulata.

Dall'arte Guariniana, svolta dai suoi scolari, si genera la trasformazione dell'enfatico stile seicentesco, del puro Barocco, nella grazia e nel capriccio del Settecento o Rococò. Il posto di capo-scuola in Torino fu ereditato, nel Settecento, da Filippo Juvarra (1685-1737) che assicura alla città il vanto di centro artistico del Rococò con opere quali la chiesa del Carmine, i palazzi Birago e Martini di Cigala, la facciata e la scala «delle forbici» di palazzo Madama, la palazzina di caccia a Stupinigi. Il suo capolavoro sacro, la basilica di Superga, per quanto risulti puramente settecentesco nella disposizione della pianta, addita nell'armonia decorativa una semplificazione

del gusto che prelude al Neoclassicismo. Si deve rilevare che il motivo del pronao greco – componente la fronte della chiesa di Superga – così come la grandiosa applicazione dell'Ordine composito nella massima opera di architettura civile del Juvarra, il palazzo Madama, sono ormai sicuri indizî dell'avvento della riforma neoclassica.

Questo avviamento al neoclassicismo trova il suo terreno a Roma in specie per opera di Alessandro Galilei. Fiorentino di nascita, educatosi in Inghilterra ove fioriva una magnifica scuola palladiana, riportò in Italia quella corrente artistica, e nelle facciate di S. Giovanni in Laterano e di S. Giovanni dei Fiorentini ricondusse l'architettura ai ritmici spartimenti e all'organicità classica. Lo seguì il conterraneo Ferdinando Fuga, pur indulgendo, ad esempio nella facciata di S. Maria

Maggiore, al gusto settecentesco di ricca e complessa decorazione.

Il vero continuatore del movimento classicheggiante fu Luigi Vanvitelli (1700-1773). Allievo del Juvarra, completò la sua educazione a Roma ove compì la trasformazione della michelangiolesca chiesa di S. Maria degli angeli con l'innesto di una nave traversa; poi si recò a Napoli. Qui, nella Reggia di Caserta, lasciò il suo capolavoro caratterizzato da tale imponenza di forme e di svolgimento, da apparire modello alla futura arte neoclassica, mentre il pittoresco gusto settecentesco si afferma nel vestibolo scenografico, nello scalone d'onore e nella sistemazione del parco.

LA SCULTURA. – Anche la scultura barocca riconosce in Gian Lorenzo Bernini il suo capo-scuela. Nel campo della plastica, meglio che

nell'architettura, egli poté trasfondere l'ardente
passionalità del suo genio. Dal «David» della
Borghese all'«Apollo e Dafne» della stessa Galle-
ria, che si risolve in uno squisito idillio soffuso di
melanconia; dall'«Estasi di S. Teresa» in S. Maria
della Vittoria, intesa meno come opera di scul-
tura, e più come azione scenica potentemente
suggestiva, alla statua giacente della Beata Lu-
dovica Albertoni (Roma, chiesa di S. Francesco a
Ripa), in cui la morte stessa è rappresentata
come uno spasmodico abbandono, tutte le più
pure opere berniniane definiscono ciò che è il Ba-
rocco nella sua intima realtà. Arte che vuole co-
gliere la vita in una piena immediatezza, e ferma
nell'opera anche la più rapida espressione di uno
stato d'animo, sostituisce all'ideale perfezione del
Rinascimento l'incompiuto e l'indefinito movi-

mento, assunto a legge dominante della creazione artistica. Nell'opera del Bernini questo anelito dell'anima seicentesca trova la sua perfetta estrinsecazione perché nessun ostacolo oppongono le difficoltà tecniche; con una maestria che ha riscontro solo nella scultura ellenistica, l'artista trae dal marmo l'apparenza delle più svariate materie e suscita l'illusione verace della realtà. Il ritratto, e specialmente alcuni capolavori come i busti del Cardinale Scipione Borghese (Roma, Galleria Borghese), di Costanza Bonarelli, al Museo del Bargello e di Francesco I d'Este, a Modena, completano la fisionomia dell'arte berniniana nei suoi lineamenti più tipici (TAVV. 92 e 106).

Una serie numerosissima di sculture berniniane ha invece valore nel campo della decorazione: i monumenti funebri conservati nella Basilica di S.

Pietro, se hanno particolari di altissimo stile scultoreo, compongono un grandioso assieme che dà norma al gusto decorativo barocco, e questo si educa ancora con le composizioni scenografiche, fra le quali tipica la fontana dei Fiumi a piazza Navona.

Mentre l'impeto lirico animatore dell'arte del Bernini non riuscirà a trovare altri interpreti, le qualità esteriori e facilmente accessibili dell'arte stessa: il «pittresco», la ricchezza decorativa, la maestria tecnica, suscitano l'emulazione. La scultura barocca dilaga nelle chiese e nei palazzi con i suoi cartigli, le sue volute, le sue forme enfatiche, i suoi vivacissimi effetti chiaroscurali; ma per quanto, tra le infinite variazioni, alcune siano veramente geniali, pochi artisti affermano una loro individualità che trascenda la generale maniera

barocca. Ricordiamo specialmente Ercole Ferrata, lombardo ma operante in Roma e maestro di una schiera d'artisti attivi sino al Settecento in tutta Italia; Giuliano Finelli carrarese che diffonde il Barocco in Napoli; Filippo Parodi che introduce in Genova l'arte del maestro suo Bernini; i decoratori seicenteschi della Certosa di Pavia; infine, nella scultura lignea, il bergamasco Andrea Fantoni, cui il Barocco deve alcune delle sue più esuberanti manifestazioni (sacristia di Alzano Maggiore).

All'arte berniniana reagiscono alcuni artisti che, pur sensibili al gusto pittoresco del Seicento, tuttavia, dominati dalla tradizione cinquecentesca, temperano gli ardimenti dello stile barocco. Capo di questa corrente è da prima Francesco Duquesnoy; gli succede il bolognese Alessandro Algardi

(1595-1654) la cui arte severa si ammira soprattutto nel monumento a Leone XI in S. Pietro, nella statua di Innocenzo X opposta, nel palazzo dei Conservatori, a quella di Urbano VIII del suo grande rivale Bernini, infine in una serie di ritratti, tra cui domina la maestosa immagine di donna Olimpia Pamphili in palazzo Doria.

Indipendenti dal maestro bolognese, altri due scultori toscani danno contributo alla corrente classicheggiante. Sono Pietro Tacca e Francesco Mochi, entrambi usciti dalla scuola del Giambologna: del primo si devono ricordare soprattutto le quattro statue dei Mori nel monumento di Ferdinando I a Livorno; del secondo le statue equestri di Alessandro e Ranuccio Farnese a Piacenza, avvivate da un'intensa espressione di movimento.

La scultura del secondo periodo barocco, del Settecento, segna, parallelamente all'architettura, la trasformazione del gusto: è un giuoco prezioso di forme e colori, un trionfo di vaghezza decorativa. Due nomi si possono ricordare in Roma: quello di Pietro Bracci che lavorò all'opera forse più popolare del Settecento romano: la fontana di Trevi; e quello del suo competitore e collaboratore, il toscano Filippo Valle, di un gusto più sobrio e aristocratico.

La Sicilia prende improvvisamente un notevole posto nella storia dell'arte settecentesca per merito dell'originale scultore palermitano Giacomo Serpotta che modella in stucco ornati vegetali, festosi cori di putti, figure allegoriche di Virtù per rivestire i palazzi e le fronti degli oratorî (oratorî di S. Lorenzo e di S. Cita a Palermo) di una decorazione in cui culmina il brio del Rococò.

Altri insigni scultori settecenteschi operano in Genova, ad esempio i due fratelli Bernardo e Francesco Schiaffino; ma i maggiori si ritrovano in Venezia, e sono Giovanni Maria Morlaiter autore di pittorici rilievi, Andrea Brustolon, scultore in legno che evade, come il Fantoni, dal campo dell'arte applicata in virtù della sua ardita modellazione, e il suo scolaro già classicheggiante Giovanni Marchiori.

LA PITTURA. – Il panorama della pittura seicentesca è uno dei più varî che possa offrire l'arte italiana. Più evidente ancora che nella scultura, è il duplice contrasto, al Manierismo imperversante, di una corrente che si rifà alla tradizione e di una rivoluzionaria; la prima rappresentata dai Carracci, la seconda dal Caravaggio: le molteplici scuole regionali assolvono il compito di

stabilire una conciliazione, talvolta sapiente, di questi estremi della pittura seicentesca, e di svolgere al tempo stesso l'elemento decorativo che esaurisce tanta parte della operosità artistica barocca.

La triade dei Carracci: i due fratelli Agostino (1557-1602) e Annibale (1560-1609) e il cugino loro Ludovico (1555-1619), tanto famosa per aver fondato l'«Accademia degli Incamminati», in cui si proclamava il dogma artistico dell'eclettismo, cioè si elaborava una pittura nuova sulla fusione degli stili dei maggiori maestri del Cinquecento, è, in sostanza, esponente delle forme più popolari di pittura barocca.

Nella galleria di palazzo Farnese di Roma, Annibale, il maggiore dei Carracci, illustra, in collaborazione con Agostino e con l'allievo Domeni-

chino, il Trionfo di Bacco, e dà il tono della decorazione seicentesca: esuberanza di forme, violenza di colore, enfasi di movimento, tono che raggiungerà poi il diapason nell'arte europea col Rubens non inutilmente studioso dei Carracci. Ludovico in opere famose come la «Madonna degli Scalzi» (Bologna, Pinacoteca), mostra di prediligere l'eredità di Venezia tra tutte quelle lasciate dal Cinquecento, e Annibale segue questo stesso indirizzo nei paesaggi della Galleria Doria e lascia alla scuola bolognese il prezioso orientamento verso il pittoricismo veneziano, e a tutta l'arte italiana il tipo di paesaggio «composto» o paesaggio classico che avrà sì largo svolgimento sino al primo Ottocento.

Michelangelo Merisi che, nato a Caravaggio nel 1573, trasse nome dal paese d'origine, reagisce con stupenda violenza a quest'arte aulica, satura

di cultura, preoccupata di appagare con la scenografica composizione e la ricchezza del colore il più facile, retorico gusto seicentesco. La sua è una vera creazione, e tanto nuova e vigorosa da assegnargli un altissimo posto non solo nella pittura italiana, ma anche in quella europea che, col Velasquez e con il Rembrandt, raccolse ed elaborò la conquista artistica del caposcuola italiano. Essa si basa sulla luce che diviene il vero elemento generatore dell'opera d'arte. La realtà, rappresentata con un senso concreto della materia che fa riconoscere nell'opera caravaggesca preludî del naturalismo moderno, e còlta con rapide notazioni di movimento, si fissa alla fine in schemi monumentali, sorti dall'incrocio di raggi luminosi. La luce giuoca quindi come architettura del quadro e come elemento di trasfigurazione, giacché, pur accogliendo schietti particolari del

vero e pur facendo posto al popolo, che è l'umano attore delle scene sacre e profane caravaggesche, il Maestro non è un realista, e tanto meno il «volgare» pittore che fu ritenuto dai critici classicisti, ma un grande fantastico artista, nella più alta linea della tradizione italiana. La sua opera segue un'originale evoluzione: all'inizio, con la «Maddalena» e il «Riposo nella Fuga in Egitto» (Roma, Galleria Doria) e con la «Suonatrice» dell'Ermitage, il Caravaggio paga il suo tributo al Cinquecento. Nel 1589 è a Roma, e nella cappella Contarelli in S. Luigi de' Francesi, ove illustra tre episodi di S. Matteo (TAV. 91), si distacca dal passato, afferma nell'ardimento della composizione ad ampie diagonali luminose la sua natura d'innovatore; e poi, attraverso altri capolavori (i quadri di S. Maria del Popolo, la «Deposizione» della Vaticana, la «Madonna del

serpe» e il «David» della Borghese, la «Morte, della Vergine» al Louvre, la «Madonna del Rosario» a Vienna), il suo stile matura con effetti sempre più originali e potenti fino all'ultima fase della tormentata sua vita che si chiude tragicamente a Porto d'Ercole nel 1610.

Nei due centri ove si svolse l'attività dei Caracci, Bologna e Roma, si formano due scuole che danno al Seicento, secondo l'esempio dei tre Maestri e specialmente di Annibale, le opere più facili, più briose, più decorative le quali rappresentarono per secoli la maggiore pittura barocca fin quando la recente rivendicazione del Caravaggio non ebbe capovolto il giudizio.

Specialmente popolare è la scuola bolognese illustrata da Guido Reni (1575-1642) di cui ricordiamo l'«Atalanta ed Ippomene» della Pinacoteca di Napoli, l'«Aurora» del palazzetto Rospigliosi in

Roma dalle vaghe tonalità argentine, il ritratto della madre della Pinacoteca di Bologna, insolitamente severo di stile e spirituale, il «Crocefisso» di S. Lorenzo in Lucina cui si ispirò il Van Dyck; da Francesco Albani condiscipolo del Reni, e più di lui incline a rappresentazioni già tinte di arcaico preziosismo («Danza degli Amori» di Brera; Allegorie della Borghese); da Domenico Zampieri detto il Domenichino, famoso per l'idilliaca composizione della «Caccia di Diana» alla Borghese, ma capace di interpretare i temi sacri con ben altro vigore di stile come si nota nella «Comunione di S. Gerolamo» della Pinacoteca Vaticana. Il maggiore seicentista bolognese è però Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino (1591-1666). In opere della sua giovinezza quali il «S. Guglielmo di Aquitania» della Pinacoteca di Bologna e l'«Estasi di S. Francesco» della Galleria di

Dresda, il pittore infuse nel chiaroscuro caravaggesco il colore veneto, sì da precorrere il Crespi e la pennellata di tocco del Settecento; e non meno novatore fu nell'affresco, perché il suo capolavoro, l'«Aurora» del casino Ludovisi in Roma, è una figurazione ricca di luce, che preannuncia anch'essa il libero pittoricismo moderno. Alla sua maturità risalgono invece opere convenzionali che furono assai in favore nell'Ottocento, anche se oggi si giudicano frutto di decadenza. A Roma i migliori seguaci dei bolognesi sono Andrea Sacchi che supera nella vigorosa interpretazione del colorismo il suo maestro Albani, Carlo Maratta, marchigiano di nascita e romano di adozione, che nella sua arte emula il Guercino, ma possiede una fluida tecnica precorritrice del Settecento, infine il lombardo Pier Francesco Mola

nelle cui opere definitive si sommano echi bolognesi e caravaggeschi con un intenso studio del colore veneziano.

Roma, oltre che campo del contrasto tra i tradizionalisti bolognesi e i novatori caravaggeschi, è anche il centro massimo della decorazione barocca. Ad Annibale Carracci succede Pietro Berrettini da Cortona; con lui e con i «prospettici» (il genovese G. B. Gaulli detto il Baciccia e il trentino Padre Andrea Pozzo) la pittura barocca raggiunge l'acme della fantasia decorativa e dell'esuberanza formale; si trasmuta in una scenografia capace di suscitare la massima illusione di spazio. Contemporaneamente il gusto pittorresco del barocco dà impulso alla pittura di paesaggio, e Roma vede fiorire le due maggiori scuole, entrambe guidate da artisti stranieri: il paesaggio

romantico del tedesco Adamo Elsheimer e il paesaggio classicista del francese Nicola Poussin – erede di Annibale Carracci e del Domenichino – svolto poi in luminose visioni fantastiche da un altro francese operoso in Italia: Claudio Gellée, detto Claudio Lorenese.

Sullo stesso piano della pittura bolognese è la lombarda, specialmente quando si considerino le felici pitture eclettiche di Giulio Cesare Procaccini che, d'altronde, è di origine e di educazione bolognese, i virtuosismi di composizione e di colore di Giovan Battista Crespi detto il Cerano (1576-1633), la vaga maniera decorativa che Francesco Mazzuchelli, detto il Morazzone, segue nell'affresco. Dagli altri due capiscuola del Seicento lombardo si scosta però il Morazzone in numerose tele dove soggetti di martirio o rappresentazioni

di estasi mistiche sono trattate con tecnica chiaroscurale svolta poi dall'allievo Francesco del Cairo, che con Antonio D'Errico, detto Tanzio da Varallo, rappresenta la scuola piemontese. Maggiori seicentisti lombardi sono Daniele Crespi (1590?-1630) per il vigore del suo stile che in numerose opere – dalla «Pietà» del Prado alla «Cena di S. Carlo Borromeo» nella chiesa della Passione di Milano – lo accomuna ai pittori spagnoli, ed Evaristo Baschenis che prende posto tra i più fervidi assertori del naturalismo nel Seicento per mirabili Nature morte – in specie strumenti musicali – preziose di colore e caravaggescamente modellate dalla luce.

La pittura fiorentina è rappresentata dai «tradizionalisti», Lorenzo Lippi, Francesco Furini, Carlo Dolci, che hanno grande affinità con i bolognesi, con una nota, però, tutta toscana, di signorilità, e

infine da Giovanni da San Giovanni, che preannuncia il Settecento con i suoi gioiosi e luminosi affreschi eseguiti in Firenze e in Roma (chiesa dei Quattro Santi Coronati).

La corrente caravaggesca non è meno diffusa della bolognese, anche se la sua azione novatrice non si rivelò compiutamente ai critici del tempo. Il centro di irradiazione è Roma, ove operano diretti seguaci del maestro: Carlo Saraceni, Giovanni Serodine, Orazio Borgianni, la cui pittura inizialmente chiaroscurale si risolve poi in ricerche di colore veneziano, Bartolomeo Manfredi, mantovano, assertore di un violento naturalismo che fu ereditato dai numerosi caravaggeschi fiamminghi raccolti poi nella scuola di Utrecht, infine il toscano Orazio Lomi detto Gentileschi (1565?-1638?), cioè il maggiore dei seguaci italiani del caposcuola. Fondatosi sulla giovanile

arte del Caravaggio, egli elaborò una pittura raffinatamente coloristica di cui sono saggi pregevolissimi la «Suonatrice» della Galleria Liechtenstein di Vienna, la «Madonna col Bambino» della Corsiniana di Roma, l'«Annunciazione» della Pinacoteca di Torino.

Un'organica scuola caravaggesca non è però vanto di Roma, bensì di Napoli. Essa si forma con G. Battista Caracciolo, detto il Battistello, che interpreta gagliardamente il chiaroscuro del caposcuola sbalzando con rilievo plastico le figure dall'ombra, come si nota nel suo capolavoro, la «Lavanda agli Apostoli» della Certosa di S. Martino; e subito vi si aggrega Massimo Stanzione che ravviva la sua pittura, inizialmente formata sui bolognesi; fino a giungere alla serrata e monumentale «Deposizione» della certosa di S. Martino. Dallo Stanzione si trasmette un profondo

sentimento lirico a Bernardo Cavallino (1622-1654) che può compiutamente esprimerlo col sussidio di una squisita tecnica coloristica raggiunta con lo studio della pittura di Artemisia Gentileschi, figlia di Orazio. Opere pregevoli del Cavallino sono il «Congedo di Tobio» della Corsiniana, l'«Ester ed Assuero» degli Uffizi, l'«Adorazione del Bambino» della collezione Cappelli a S. Demetrio dei Vestini, l'«Uccisione di Ammonio» della Galleria Harrach a Vienna; opere tutte in cui già pare accennarsi la suggestività dell'arte del periodo romantico.

Fedele alla plastica architettura di piani chiari-scuro del Caravaggio è invece Mattia Preti, detto il Cavaliere Calabrese, come dimostrano le sue opere più severe e possenti: il «Convito di Epulone» della Corsiniana, i due «Conviti», di

Baldassarre e di Assalonne, del Museo Nazionale di Napoli, e le tele con le storie di S. Caterina e di Celestino V in S. Pietro a Majella in Napoli.

La scuola del Caravaggio si completa in Napoli con Giuseppe Ribera, detto per la sua origine lo Spagnoletto. Definito un tempo autentico caravaggesco, diverge profondamente dal maestro per la brutalità del suo realismo e per le ricerche di colore; tipiche opere: il «Sileno ebro» del Museo di Napoli, il «Martirio di S. Bartolomeo» del Prado, la «Comunione degli Apostoli» della certosa di S. Martino a Napoli, ricca di tonalità tizianesche. Chiude il Seicento napoletano un eclettico, Luca Giordano che nella vastissima sua produzione lascia qualche felice decorazione ad affresco, gustose Nature morte e animate Batta-

glie. Questi due «generi» sono ampiamente trattati, dal Seicento napoletano: dal Ruoppolo e dal Becco, naturisti, da Salvator Rosa, paesaggista e battagliista.

Alla napoletana si unisce la scuola siciliana, illustrata da Pietro Novelli detto il Monrealese, sensibile agli influssi prima del Ribera poi del Van Dyck.

Due scuole raccolgono ed elaborano le più vive e fervide esperienze pittoriche del Seicento: la genovese e la veneziana. La pittura genovese si allontana dal suo primo indirizzo barroccesco per l'azione esercitata dal Rubens e dal Van Dyck lungamente operanti nella città, e per l'assimilazione di elementi caravaggeschi. Nel gruppo numerosissimo degli artisti che la formarono devono essere ricordati Giovanni Benedetto Casti-

glione detto il Grechetto, il maggiore dei naturalisti fiammingheggianti, Gioacchino Assereto (1600-1649), efficace e drammatico nel colore e nella rappresentazione, Giovanni Andrea de' Ferrari dallo stile possente e severo che ricorda l'arte spagnuola, Valerio Castello che trae dal Van Dyck il suo aristocratico preziosismo, Bernardo Carbone, che eccelle nel ritratto emulando il maestro fiammingo. Più di tutti godé popolarità Bernardo Strozzi, detto il Prete Genovese (1581-1644), anche perché la sua pittura originariamente è sintesi delle correnti artistiche operanti in Genova. Il naturalismo fiammingo si rispecchia in sue scene di genere miste a nature morte quali la «Cuciniera» di Palazzo Rosso; gli elementi caravaggeschi affiorano nel «Pifferaro» di Palazzo Rosso; poi il sensuale gusto di ricchi impasti di colore, l'enfasi barocca rubensiana determinano

il definitivo stile del maestro genovese che è da ammirare specialmente nei ritratti (il «Vescovo», del palazzo Durazzo Pallavicino). Nel 1631 lo Strozzi si rifugia a Venezia e qui, studiando i grandi cinquecentisti e in particolare il Veronese, si abbandona ad una vera ebbrezza pittorica, e plasma ogni figurazione sacra o profana in una pasta di colore denso, corposo, sfavillante di luce (la «Carità di S. Lorenzo» ai Tolentini in Venezia, l'«Esaù» del Museo civico di Pisa).

Con lo Strozzi rinnovano la pittura veneta, infiacchitasi col Padovanino e i suoi seguaci, due altri artisti di fuori: il romano Domenico Feti (1589-1624) e il tedesco Giovanni Liss; l'uno definito «preromantico» per la suggestività delle sue pitture morbidamente modulate in tonalità argenteo o dorate (la «Melanconia» del Louvre, le «Parabole» di Dresda, la «Fanciulla che dorme» del

Museo di Budapest); l'altro, festosissimo precorritore del Settecento specialmente nella «Visione di S. Girolamo» della chiesa di S. Nicolò ai Tolen-
tini in Venezia, intonata su gamme chiare espresse con fine delicatezza, vera apoteosi di luce.

Dei tre il più studiato e seguito fu però lo Strozzi: discendono da lui il vicentino Francesco Maffei che lascia le maggiori prove della sua arte in tele allegoriche del Museo civico di Vicenza, e Sebastiano Mazzoni dalla pennellata nervosa e vibrante che prepara il «tocco» settecentesco.

All'inizio del Settecento è ancora in pieno fiore la scuola napoletana che annovera fra i maggiori Francesco Solimena, esuberante decoratore seguace di Pietro da Cortona e vigoroso ritrattista, e Corrado Giaquinto tanto aggraziato pittore da

competere in preziosità con i Settecentisti veneziani, nonché due originali artisti della pittura di genere: Giuseppe Bonito e Gaspare Traversi. Quest'ultimo, di recente identificato dalla critica d'arte, in una serie di gagliardi dipinti dal vero afferma una straordinaria capacità di osservazione psicologica ed uno stile chiaroscurale definito neo-caravaggesco.

Nella pittura di genere trova la sua originalità anche la scuola romana che nelle grandi composizioni sacre e di storia era invasa dall'accademismo. Iniziatore di questa forma d'arte in Roma fu il danese Eberhard Keil («monsù Bernardo») da cui discendono Pier Leone Ghezzi e il debole Antonio Amorosi fino a qualche anno fa confuso col caposcuola. Accanto a loro si afferma il «vedutista» Giovanni Paolo Pannini (1691-1764), pia-

centino di origine ed educato ai massimi ardimenti prospettici dagli scenografi emiliani, i Galli Bibbiena. In Roma egli unisce alla sapiente composizione d'architettura – rovine e scenari naturali – l'abilità del pittore di macchiette, e, pur monocorde, lascia vedute, numerosissime, che saranno modello al Settecento veneto ed europeo (magnifici saggi nel Museo di Hannover).

Nell'Italia settentrionale troviamo due maestri che riassumono il processo di trasformazione della pittura dal Seicento al Settecento: il bolognese Giuseppe Maria Crespi (1665-1747), detto lo Spagnolo, e il genovese Alessandro Magnasco (1677-1749) vissuto in Lombardia e soprannominato quivi il Lissandrino. Del primo, che fu il vero fondatore della pittura di genere in Italia, espressa con una tecnica ardita e gustosa, tutta lampi di luce fra dense ombre, sono note più che

le composizioni mitologiche (Galleria di Vienna) o gli affreschi decorativi, le vedute dal vero di fiere e mercati (la «Fiera di Poggio a Cajano», Uffizî), e composizioni religiose trattate come scene di costume (la serie dei «Sette Sacramenti» della Pinacoteca di Dresda); dell'altro, sono famose allucinanti figurazioni della vita dei monaci – tipici il «Capitolo dei frati penitenti» di Berlino e il «Refettorio» del Museo di Bassano – e paesaggi tempestosi costellati di macchiette di giocolieri e contadini, di monaci, suore e oranti, che l'arditissimo stile del Maestro trasfigura in apparizioni fantastiche e fino fantomatiche. Per quanto diversa, la pittura dei due Maestri assolve lo stesso compito; prepara la vittoria del colore sul chiaroscuro, sostituisce ai laghi piani e ai volumi del Seicento la pennellata di tocco, fervida, vivace e consona al gusto capriccioso del Rococò.

Oltre al Magnasco, la scuola lombarda del Settecento vanta un pittore di genere, Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto, la cui sobria e severa arte precorre il migliore realismo dell'Ottocento, e un ritrattista, Vittore Ghislandi detto Fra Galgario, che, riprendendo il ritratto di parata barocco, vi infonde nuovo vigore con la sua grassa pennellata sfavillante di luce e con l'esuberante vitalità dell'espressione.

Nella scuola veneta rientra un altro lombardo, il mantovano Giuseppe Bazzani, per le sue arditissime esperienze stilistiche, che lo portano a sfaldare nell'atmosfera forme e colori. La scuola veneta corona, invero, l'evoluzione pittorica del Settecento italiano. Sebastiano Ricci (1659-1734) e Giambattista Piazzetta (1682-1754) segnano il passaggio alla nuova età: l'uno elabora il prezioso stile settecentesco con la sua pennellata

nervosa, guizzante, satura di colore, squisitamente decorativa, divenuta poi la qualità di tutta la scuola di cui appare il fondatore; ed esprime la sua arte in infinite tele dell'Italia settentrionale e oltralpe e oltremare dove lo condusse la vita errabonda; l'altro, con le sue concezioni di ombra e di luce che riecheggiano Caravaggio, ma non più contrastate come nel Seicento, bensì risolvendosi l'una nell'altra in infinite modulazioni coloristiche, con le sue masse robuste, con le sue mestiche grasse e succose, prepara, anch'egli, il prodigio di Giovan Battista Tiepolo (suo capolavoro: la «Gloria di S. Domenico» nei SS. Giovanni e Paolo a Venezia).

Il Tiepolo (1696-1770) segna l'apogeo della pittura barocca. Ogni tema fu per questo grande Maestro materia alla creazione di un'opera ec-

celsa, dalla pala sacra al ritratto, dalla scena storica alla scena biblica trattata con festosità «di genere». Il Tiepolo maggiore è però il freschista di palazzi e chiese, che riprende dal Cinquecento veneziano, da Paolo Veronese, la grandiosità e la festosità della composizione, le note luminose del colore, e si abbandona con nuovo impeto al giuoco della fantasia. L'ideale barocco di una pittura d'improvvisazione, di gioioso colore, di magica luce, di totale trasfigurazione della realtà si concreta nelle grandiose allegorie che il Maestro dipinge sui soffitti e sulle pareti dei palazzi a Milano, a Verona, a Würzburg, a Madrid, nelle glorie divine che egli celebra sulle vòlte delle chiese e delle Scuole veneziane, infine nei lieti cicli di affreschi profani tra cui eccellono le scene georgi-

che di Villa Valmarana di Vicenza, le storie di Antonio e Cleopatra in palazzo Labia a Venezia (TAVV. 50 e 105).

Attorno a lui fiorisce la scuola veneziana col figlio Giandomenico suo collaboratore nelle grandi imprese decorative, con G. B. Pittoni e Jacopo Amigoni che godettero il favore delle Corti europee per la loro squisita pittura interprete del preziosismo settecentesco, con Rosalba Carriera anch'ella popolare per i suoi ritratti a pastello, infine con i due Longhi: Pietro, galante cronista dei costumi settecenteschi, ed Alessandro, il maggior ritrattista del Settecento veneziano, che lascia poi, nella grande decorazione murale di palazzo Stucky, schiette rappresentazioni della vita del suo secolo.

Ultimo tocco alla fisionomia del Settecento veneziano danno i paesisti e i vedutisti. Tra i primi

eccellono Marco Ricci, Giuseppe Zais e specialmente Francesco Zuccarelli, veneto d'adozione, che in contrapposto al paesaggio chiaroscurale, già preromantico, del Ricci, dipinge arcadiche visioni tipicamente settecentesche di paesaggi e di pastori.

La triade gloriosa dei vedutisti, Antonio Canal detto il Canaletto (1697-1768), Bernardo Bellotto (1720-1780), Francesco Guardi (1712-1793), dall'origine è famosa perché la loro arte appare quasi emanazione e commento dell'anima di Venezia. Dei tre, il fedele ritrattista della città è il Canaletto, con le sue tele che sfidano il vero per la perfetta costruzione prospettica, la scienza della luce, la naturalezza di rappresentazione delle persone e delle folle. Scene storiche, regate, grandi festività veneziane, oppure aspetti della tranquilla vita della città, còlta nei suoi canali,

nelle sue piazze e campielli, sono il soggetto delle sue pitture di cui numerosissime si ammirano tutt'oggi nelle collezioni inglesi (in specie nel castello di Windsor) per il favore che la sua arte incontrò presso amatori britannici. E in Inghilterra si conservano di lui anche gustosissime scene di paese eseguite durante suoi soggiorni colà. Bernardo Belletto, nipote del maestro e pittore non di sole vedute lagunari ma anche di paesaggi e di città delle varie regioni ove trascorse la sua vita errabonda, trasfigura il vero con le tonalità cupe, azzurrastre, quasi funeree del colore e con l'amplessissima costruzione prospettica. Ma il maggior artista, perché il poeta del gruppo, è Francesco Guardi, cui ogni elemento del vero servì come pretesto ad una trasfigurazione lirica compiuta col colore e con la luce. Affronta anch'egli il tema delle feste veneziane, ma non per descrivere

scene dal vero, bensì per prodigare tutte le risorse della stupenda pennellata di tocco; la cupa drammatica pennellata del Magnasco si trasmuta infatti, nel veneziano, in uno sfavillio di luci, in una vibrazione gioiosa del colore che esprime mirabilmente il brio settecentesco. Più lirico è l'artista nei suoi «Rii», nelle sue innumerevoli «Lagune», ora melanconiche e grigie ora inondate di sole, più «impressionista» nei pannelli della chiesa dell'Angelo Raffaele a Venezia, nelle sue deliziose vedute di fantasia o «Capricci», dove le forme si dissolvono nell'atmosfera che col suo mobile giuoco di riflessi è la vera protagonista della tela, è sorgente di pura estasi pittorica (TAV. 66).

Con questa libertà di visione, con questa sapienza stilistica il Guardi apre la via alla pittura moderna.

IL NEOCLASSICISMO

È un tipico fenomeno di intellettualismo, di asservimento dell'arte ad una teoria: l'imitazione classica che s'inizia sul declinare del Settecento e prevale nei primi decenni dell'Ottocento.

Esso si giustifica con il particolare momento storico così della resurrezione dell'antichità classica, greca e romana, negli scavi di Ercolano, Pompei, Pesto, Agrigento e nelle campagne archeologiche dell'Asia Minore, come della fondazione della scienza archeologica per opera del Winckelmann. In un secondo momento, nel periodo della Rivoluzione e più dell'Impero Napoleonico, l'arte neoclassica sembrò rispondere alla vita del tempo, acquistare una realtà storica, ma non fu se non un soffio di retorica eroica che non poteva dar luogo a sincere espressioni estetiche.

In complesso il Neoclassicismo ha valore in quanto dissolve la civiltà barocca per preparare quella moderna, e dà vita ad opere degne quando non si isterilisce nell'imitazione greco-romana, ma interpreta piuttosto i modelli del nostro Rinascimento con aristocratico gusto.

L'ARCHITETTURA. – Delle tre arti, quella che più si valse della riforma neoclassica fu l'architettura, specialmente se si considera la scuola lombarda. In Milano opera, infatti per trent'anni il maggiore architetto neoclassico, Giuseppe Piermarini (1734-1808), allievo del Vanvitelli, che Ferdinando d'Austria aveva chiamato alla sua Corte per la costruzione del palazzo Reale. Le sue maggiori fabbriche e cioè, oltre al palazzo Reale di Milano, la villa Reale di Monza, la villa Borro-

meo di Cassano d'Adda, il teatro alla Scala, i palazzi Belgioioso, Greppi e Marliani di Milano, danno al primo neoclassicismo italiano il valore di un ritorno alla tradizione cinquecentesca, soprattutto palladiana, e lo giustificano artisticamente, giacché esso non si esaurisce nella copia di convenzionali modelli classici come avrebbero fatto supporre le premesse teoriche. Allievi del Piermarini sono Leopoldo Pollack e Simone Cantoni: dell'uno, la villa Reale di Milano; dell'altro, il palazzo Serbelloni.

Nel periodo napoleonico predominano invece austere forme greco-romane. Ne fu assertore specialmente Luigi Cagnola cui si deve l'armioniosa architettura dell'arco della Pace di Milano, e la solenne Rotonda d'Inverigo. Alla grandiosa sistemazione di Milano voluta da Napoleone e

progettata dall'architetto emiliano Giuseppe Antolini, diede opera anche Luigi Canonica come «soprintendente di tutte le fabbriche nazionali». La sua classica, anzi romana cultura si rispecchia nell'architettura dell'Arena eretta tra il 1806 e il 1807. La scuola neoclassica milanese comprende ancora Giuseppe Zanoia ideatore della Porta Nuova in forma di classico arco trionfale, e Carlo Amati che in S. Carlo di Milano propone, come forma ideale della chiesa neoclassica, il Pantheon.

Nelle altre regioni italiane il neoclassicismo fiorisce con artisti e monumenti insigni, ma senza comporsi in una scuola che per organicità possa competere con la lombarda. Ricordiamo a Roma – dove sul finire del Settecento era apparso il pittoresco classicismo della decorazione di G. B. Pi-

ranesi (chiesa del Priorato di Malta) – un architetto che non si cristallizza nella convenzionale imitazione classica come altri suoi rivali, e sa risolvere con grandiosità un problema urbanistico nella sua piazza del Popolo: Giuseppe Valadier (1762-1839). A Napoli il maggior monumento neoclassico, la chiesa di S. Francesco, è opera del lombardo Pietro Bianchi, allievo del Cagnola, e ripete la fusione del Pantheon con il colonnato di S. Pietro, già ideata dall'Amati; in Firenze si afferma il sapiente classicismo di Gaspare Maria Paoletti e dei suoi collaboratori nella sistemazione del quartiere della Meridiana in palazzo Pitti, che resta tra i più puri esemplari di «stile impero»; in Torino si nota una stereotipata replica del Pantheon nella chiesa della Gran Madre di Dio di Ferdinando Bonsignore; in Genova Carlo Barabino alterna a severi edifici classici, tra cui

domina il teatro Carlo Felice, scenografiche sistemazioni urbanistiche; nel Veneto il neoclassicismo fiorisce in forme palladiane con una serie di architetti che sono anche insigni teorici e commentatori del Maestro cinquecentista: Tommaso Temanza, Ottone Calderari e Antonio Diedo cui si deve il duomo di Schio.

A caposcuola dell'architettura neoclassica si erige però nel veneto Antonio Selva (1735-1819) anche per la sua amicizia col Canova ch'egli assisté nella esecuzione del tempio di Possagno, la più pura tra tutte le imitazioni neoclassiche del Pantheon.

La SCULTURA. – La scultura neoclassica, per la ricchezza e la sublimità degli esemplari antichi, avrebbe potuto esaurirsi nella più accademica imitazione. Ma il maggior scultore neoclassico,

Antonio Canova (1757-1822), che fu anche l'artista principe del tempo, trovò nella sua raffinata sensibilità – non del tutto aliena dalle ricerche di grazia del Settecento – e nel suo gusto veneto «pittresco» una difesa contro quella insidia.

La sua attività fu ricca e varia in ogni campo; dalla composizione plastico-architettonica dei monumenti funebri di cui diede esemplari degni di figurare a lato degli antichi (tombe di Clemente XIII in S. Pietro e di Clemente XIV ai SS. Apostoli di Roma) al gruppo onorario, equestre, che seppe interpretare con severo senso di stile (monumento di Carlo III a Napoli), alle opere virtuosissime, emule dei capolavori ellenistici, di «Teseo e il Minotauro» (Vienna), di «Ercole e Lica» (Roma, Galleria d'arte moderna), di «Perseo» e dei «Pugilatori» (Museo Vaticano).

Le sue sculture più caratteristiche sono però le armoniose figurazioni della bellezza femminile: l'«Ebe» (Museo di Forlì), le «Tre Grazie» che ispirarono il Foscolo (Leningrado), la «Venere che esce dal bagno» (Firenze, Pitti), l'«Amore e Psiche» (Leningrado), e le trasfigurazioni e idealizzazioni dei Napoleonidi. L'immagine più popolare dell'Imperatore è quella, apollinea, che il Canova scolpì in un famoso marmo donato dopo Waterloo al Duca di Wellington (Londra, Apsley House) e la cui copia in bronzo decora il cortile del palazzo di Brera. Madama Letizia in veste e atteggiamento di imperatrice romana, ma con nuova umanità nel volto, grandeggia in una nota statua della collezione del Duca di Devonshire; Paolina Borghese è immortalata come Venere vincitrice nel mirabile marmo della Borghese, e

l'imperiosa, e pur morbida, bellezza del modello ispira al Canova il suo capolavoro (TAV. 95).

Attorno a questo genio della scultura neoclassica altri artisti s'aggirano come satelliti: tralasciamo gli scolari diretti collaboratori suoi e ricordiamo soltanto gli scultori che operano in Milano per decorare l'arco della Pace: Camillo Pacetti, Benedetto Cacciatori, Abbondio Sangiorgio cui spetta la magnifica sestiga che campeggiai sull'attico dell'arco; infine Pompeo Marchesi che chiude la scuola neoclassica lombarda.

Al Canova fu opposto dai più ortodossi classicisti il danese Alberto Thorwaldsen come fedele interprete dell'antica scultura: in lui è infatti personificata la corrente formalmente accademica che rappresenta il risultato negativo del Neoclassicismo. Lo stesso scolaro del Thorwaldsen, Pietro

Tenerani, ne ebbe coscienza e ritornò alla tradizione del Rinascimento sì da preparare la riforma ottocentesca.

LA PITTURA. – La pittura fu l'esperienza più infelice del movimento neoclassico. Nel suo primissimo tempo, specialmente per opera di Pompeo Batoni e di Raffaele Mengs, la riforma neoclassica si limitò ad un ritorno al Cinquecento, a Raffaello ed al Correggio, e la pittura, pur improntata di un carattere accademico, non fu privata della suggestione del colore. Il secondo periodo neoclassico vede invece nelle opere del caposcuola romano Vincenzo Camuccini e di quello fiorentino Pietro Benvenuti affermarsi un principio assurdo: l'emulazione del bassorilievo classico, che conduce l'arte alla maggiore decadenza. Al contrario

un altro caposcuola neoclassico, il lombardo Andrea Appiani (1754-1817), per il culto del Correggio che gl'infuse il maestro suo Giuliano Traballesi, poté salvare qualche tratto pittorico alle sue opere, specialmente alle mitologiche («Storia di Psiche» nella Rotonda di Monza e affreschi già in casa Prina, ora a Brera); e così anche le commemorazioni storiche di rito, dall'«Apoteosi di Napoleone» nella sala del trono in palazzo Reale di Milano, al racconto delle sue gesta nei fregi monocromi della sala delle Cariatidi, nel palazzo medesimo, furono da lui avvivate con l'armoniosa composizione e la delicata luminosità.

La pittura neoclassica si riscatta dalla sua povertà artistica col ritratto, di cui seppe dare nobilissimi esemplari con Batoni, con Mengs, con Filippo Agricola urbinato, ma rivale in Roma del Ca-

muccini, col piacentino Gaspare Landi, con l'Appiani (famosi il ritratto di Napoleone e quello del Duca di Lodi della collezione Melzi d'Eril a Bellagio), con Giuseppe Bossi (1777-1815), intellettuale assertore del neoclassicismo in Milano a fianco dell'amico Appiani, ma già sensibile agli influssi romantici, con Teodoro Matteini, toscano operante a Venezia; infine con un gruppo di artisti veneti tra cui primeggiano Domenico Pellegrini, Lattanzio Querena e Odorico Politi.

LE ARTI APPLICATE

La storia artistica delle diverse età si può ripercorrere anche considerando le opere di quelle che ingiustamente, come si disse, sono chiamate «arti minori». Anzi, in questo campo si precisa, almeno nei primi secoli, con le relazioni artistiche tra i centri più lontani, l'intima formazione delle civiltà che trovarono nell'architettura, nella scultura, nella pittura più grandiose espressioni.

Nell'età paleocristiana, ad esempio, il continuo affluire di correnti ellenistiche in Occidente è provato dalla miniatura (codici dell'Omero vaticano e del Virgilio ambrosiano dei secc. IV-V); dall'intaglio ligneo (porta di S. Sabina a Roma); dall'oreficeria (cappella di S. Nazaro a Milano); ma soprattutto dall'intaglio in avorio illustrato, dal sec. II al V, in mirabili dittici (duomo d'Aosta, tesoro di

Monza, coll. Trivulzio ora al castello di Milano, duomo di Milano) e nel capolavoro della lipsanoteca del Museo Cristiano di Brescia. Nel sec. V, esso crea poi il maggior monumento eburneo in Italia: la cattedra di Massimiano, a Ravenna, di stile già bizantino (TAV.. 27).

Ancora le arti applicate e soprattutto l'oreficeria attestano il contributo barbarico sia nella creazione di nuove forme (fibule zoomorfe) sia nella importazione di preziose opere orientali: tra tutte famosa la Corona Ferrea del tesoro longobardo di Monza che si attribuisce ad orafi orientali dei secc. IV e V nella parte originale dei suoi smalti (TAV. 78). Sempre nell'oreficeria, oltre che nell'intaglio in avorio, nella miniatura, nel bronzo, si discernono le prime espressioni artistiche occiden-

tali, cioè le carolingie e le ottoniane: basta ricordarne una, massima, l'altare d'oro di S. Ambrogio a Milano.

Più ricco d'ogni altro patrimonio decorativo nel primo Medioevo è però il bizantino, ch  la sontuosa vita civile della nuova sede imperiale si compiace di tutte le ricchezze dell'Oriente, le assimila e le diffonde in Europa.

Da Bisanzio sono importati i codici, un molteplice patrimonio di miniature diffuse attraverso l'Italia in Europa; i tessuti dalle ardite stilizzazioni (piviale di Bonifacio VIII del tesoro di Anagni); i ricami sontuosi (dalmatica, detta di Carlo Magno, in S. Pietro); gli avor  sacri e i profani: tra questi ultimi, i cofanetti che nel secolo XII e nei seguenti saranno largamente imitati dagli artisti italiani nelle note «cassettine civili» con soggetti cavallereschi (Bargello, raccolta Carrand). Infinite opere

sono poi lavorate in Italia seguendo i modi bizantini. Per ricordare un solo cimelio che può riassumere la doviziosa bellezza della decorazione bizantina è da citare la pala d'oro di S. Marco, orientalissima nello sfarzo cromatico dei suoi smalti, nella irreale leggerezza delle trame auree che li rilegano (TAV. 79).

Delle forme più orientali arabe mussulmane armena e persiane, come di quelle classiche che si fusero nella decorazione del Medioevo, già si è dato cenno⁵² parlando dei policromi ornati della suppellettile religiosa, dei rivestimenti delle architetture toscane, dei pavimenti intarsiati (capolavori al battistero di Firenze e a S. Miniato). Anche

⁵²V. pagg. 103, 104.

il bronzo, trattato da maestri insigni come Bonanno, Oderisio da Benevento, Barisano da Trani, mostra nelle sue opere tipiche, cioè le porte delle chiese, eredità bizantine e mussulmane, queste ultime evidenti specialmente nelle stilizzazioni delle protome ferine o nei sottili ornati all'agemina.

La civiltà gotica è l'«humus» che assicura alle arti applicate un nuovo rigoglio liberandole dalla soggezione all'Oriente.

La miniatura che nei secoli del primo Medioevo era dominata dalle forme bizantine da una parte, dall'altra dalle oltremontane, con rare affermazioni di ingenua originalità nelle opere benedettine (il codice del beato Warmondo del sec. X a Ivrea, gli «Exultet» della scuola Cassinese nel periodo romanico), assume fisionomia nettamente

italiana nel Duecento col gruppo dei miniatori dei libri di giurisprudenza fioriti attorno allo Studio di Bologna. Nel Trecento, questa scuola vanta il nome di Nicolò di Giacomo («Decretales» dell'Ambrosiana); ma altre ne sorgono a Siena, con Simone Martini che illustra per il Petrarca il codice di Virgilio (Milano, Ambrosiana), a Napoli, ove forme senesi si fondono con le francesi in preziose decorazioni miniaturali, a Firenze, a Milano ove, sul finir del Trecento, l'opera di Giovanni Benedetto da Como, di Giovannino de Grassi (Libro di disegni nella biblioteca di Bergamo, «Uffiziolo» di Gian Galeazzo Visconti, ora al Castello di Milano) influisce sullo sviluppo della pittura europea. La miniatura lombarda ha fama internazionale col nome di «ouvraige de Lombardie»: e ormai si ritiene di identificare questa mi-

steriosa produzione con la squisita miniatura profana di romanzi cavallereschi e di ricettari d'igiene e medicina, in cui primeggiarono appunto i miniatori lombardi preparando l'ultima fase del Gotico: l'«Arte internazionale».

Completamente rinnovate, per la loro intima adesione allo stile gotico dell'architettura, sono le arti del legno e l'oreficeria.

Intagliatori e intarsiatori squisiti sono i maestri senesi (coro del duomo di Siena di Francesco del Tonghio, leggíó nel museo del duomo di Orvieto), ma le forme piú originali di decorazione gotica del legno si debbono all'emiliano Giovanni da Baiso (coro di S. Domenico in Ferrara). Il primato dell'oreficeria trecentesca è diviso tra Siena e Firenze: quella, creatrice dello smalto traslucido di cui il capolavoro è il reliquiario del Corporale di Ugolino di Vieri nel duomo di Orvieto, ma insigne

anche nel cesello (reliquiario di S. Galgano, di Lando di Pietro, nel museo dell'Opera di Siena); questa, patria di una schiera di orafi tra cui preme-
ggiano i maestri che, in collaborazione con i pistoiesi, eseguirono il maggior monumento dell'oreficeria trecentesca: l'altare argenteo di S. Jacopo nel duomo di Pistoia.

Altre scuole di oreficeria italiana si formano nelle varie regioni: ricordiamo quella, ricchissima, d'Abruzzo che ha il suo capo in Ciccarello di Francesco (Sulmona, tesoro dell'Annunziata); e non v'è poi grande tesoro di chiesa che non conservi opere preziose anche se anonime, di oreficeria gotica.

Siena vanta anche una bella scuola di maestri del ferro battuto, tra cui Conte di Lello che eseguì la stupenda cancellata del duomo di Orvieto. Altre insigni a Verona, attorno alle arche scaligere,

pittoresca opera di fabbri settentrionali. Cancellata in bronzo ammirevole è quella del tabernacolo di Orsanmichele anch'essa opera dell'Oragna. Quanto alla porta in bronzo del battistero fiorentino, fu già considerata tra i capolavori della plastica trecentesca⁵³.

L'arte dell'avorio e quella della vetrata che furono massime manifestazioni del gusto gotico in Francia e in Inghilterra, si può dire abbiano lasciato da noi cospicui ma ben più rari saggi («Madonna» di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa, vetrate delle cattedrali di Siena, Orvieto, Firenze, di S. Maria Novella in Firenze, di S. Antonio a Padova, nella cappella di S. Ludovico in S.

⁵³V. pag. 110.

Francesco d'Assisi, queste ultime su disegno di scolari di Simone Martini).

Caratteristico del Trecento italiano è l'intaglio in osso in cui acquistò fama la bottega degli Embriachi, e soprattutto Baldassarre che, tra le opere minute della scuola (tipiche le «cassettine alla Certosina»), scolpì il ricco trittico in dente di ippopotamo per la Certosa di Pavia.

Le arti tessili, nonostante l'impianto di fabbriche dapprima in Sicilia per opera dei Re normanni, poi a Lucca e a Venezia, sono tenacemente dominate dai motivi orientali di decorazione. Nel ricamo primeggia l'Inghilterra col noto «opus anglicum» (piviali di Ascoli, Pienza e del Museo civico di Bologna), ma già Firenze contrasta terreno all'arte oltremontana con i suoi ricamatori tra cui da ricordare Jacopo Cambi (paliotto del Museo

degli argenti a Pitti).

Nel Rinascimento più che in ogni altro periodo artistico il limite tra arte figurativa e arte decorativa sembra scomparire tanto intima è la collaborazione tra i grandi maestri esecutori di modelli per il legno, di cartoni per i tessuti e i ricami (spesso essi stessi intagliatori ed orafi) e gli artigiani; tanto sottile è la perizia artistica di questi ultimi, da imprimere a molti lavori di decorazione, anche umili e anonimi, il segno di uno stile, cioè di una personalità.

Vi sono opere che solo per le proporzioni si includono tra la decorazione, perché in verità sono originali espressioni di arte: i così detti «piccoli bronzi», segno della cultura classica del Rinascimento, e che consistono in statuine dei più varî

soggetti, gruppi imitati dall'antico, calamai, campanelli, lucerne, mortai, ecc. E basta citare i nomi dei maestri che a quest'arte si dedicarono nel Quattrocento e nel Cinquecento; a Firenze: Bertoldo di Giovanni, Antonio Pollaiuolo, Benvenuto Cellini, l'Ammannati, Leone Leoni, il Giambologna; a Padova: Bartolomeo Bellano, Andrea Briosco detto il Riccio, Vittore de' Gambelli detto Camelio; a Milano: il Caradosso; a Mantova: Pier Jacopo Alari Buonacolsi detto l'Antico; a Venezia il Sansovino, Danese Cattaneo, Alessandro Vittoria, Tiziano Aspetti. Gerolamo Campagna.

Molti di questi scultori trattarono squisitamente anche la «placchetta», ornamento delle vesti, delle armi, vera «impresa» personale del Signore del Rinascimento, che fu però speciale esercizio d'arte per il misterioso maestro firmantesi con lo pseudonimo di «Moderno»; molti anche dettero

contributo alla medaglia, genere d'arte dovuto al Pisanello con lo stimolo degli esemplari della numismatica antica. I suoi stupendi profili di condottieri, principi, gentildonne del Quattrocento, nel recto, le imprese e le allegorie finissime, nel verso, fanno, delle sue medaglie, i capolavori di quell'arte in ogni tempo. Altri medaglisti del Quattrocento sono Matteo de' Pasti, Giovanni Boldù, lo Sperandio, Bartolomeo Melioli, Niccolò fiorentino.

Nel Cinquecento, anziché fusa, la medaglia è coniata con grande finitezza di particolari; anche la moneta diventa prodotto d'arte mercé la squisita incisione del conio affidata spesso a maestri famosi che sono anche i più noti medaglisti del tempo: il Cellini, Leone Leoni, Pastorino da Siena, Domenico Poggini, Valerio Belli.

Tra le arti dei metalli, oltre al ferro battuto fiorentine nelle botteghe emiliane, lucchesi, umbre, marchigiane, abruzzesi, ed illustrato soprattutto dal nome del fabbro fiorentino Nicolò Caparra (lanterne di palazzo Strozzi a Firenze), si deve ricordare l'arte degli armaiuoli. Famosi in tutta l'Europa i milanesi, che compongono «famiglie» trasmettenti di generazione in generazione tecniche e gloria: i Missaglia, i Mendrisio, i Negroli, i Civo. Nel Cinquecento anche le artiglierie danno la materia a opere d'arte, specialmente nelle botteghe degli Alberghetti, maestri fonditori e armaiuoli operanti in Venezia.

Massima forma decorativa del Rinascimento fu l'oreficeria. Per dare una misura del grado di arte ch'essa raggiunse si può ricordare, per il Quattrocento, l'altare d'argento di S. Giovanni (Firenze, museo dell'Opera del duomo) che, iniziato sullo

scorcio del sec. XIV, fu compiuto con la collaborazione di maestri quali Michelozzo, il Verrocchio, il Pollaiuolo; per il Cinquecento, la saliera di Francesco I, l'opera più ammirata dell'orafo Cellini (Vienna, Museo di Stato). Altri nomi devono trovar posto, anche in un cenno sommario, accanto a questi massimi, nel Quattrocento: Nicola da Guardiagrele vanto della scuola di Abruzzo (palio di Teramo, croci processionali di Aquila e di Guardiagrele), Francesco d'Antonio senese (urna di S. Giovanni nel duomo della città), i maestri Da Sesto operanti in Venezia, cui da alcuno si attribuisce la croce della Scuola di S. Teodoro, restituita dopo la guerra, nel 1920, all'Italia (Venezia, Gallerie); nel Cinquecento, il celliniano Manno Sbarri che, mettendo in opera i cristalli incisi da Giovanni Bernardi di Castelbolognese eseguì il noto magnifico cofano d'argento dorato per il

Cardinal Alessandro Farnese («cassetta Farnese»; Napoli, Museo Nazionale). Per l'oreficeria profana: i vasi in pietre dure dalle preziose rilegature lavorate per Lorenzo il Magnifico nel Quattrocento, e, nel secolo seguente, per i suoi successori, desiderosi di arricchire il famoso tesoro Mediceo (fiasca in lapislazzuli e oro su disegno di B. Buonatalenti; Firenze, Museo degli argenti).

Ma questa scarna citazione di opere e artisti non può valere a suscitare l'immagine della ricchezza del Rinascimento nel campo dell'oreficeria, e anche se si considerassero tutte le opere sopravvissute, l'idea sarebbe pur sempre inadeguata perché il solo elenco degli inventarî churchastici o delle grandi famiglie regnanti nelle Signorie convince che molta parte di un immenso e stupendo patrimonio, che fu una delle glorie dell'arte italiana, è andata perduta.

L'arte del legno fiorì non solo nelle forme architettoniche del passato, ma anche nella esecuzione del mobilio: bancali, cassoni, letti, tavoli, armadî, credenze, seggioloni di innumerevoli fogge. Se i maestri del mobilio sono spesso anonimi, grandi nomi incontriamo nelle opere lignee di carattere architettonico: i cori, gli armadî grandiosi delle sacristie, i bancali, le «residenze», i rivestimenti delle pareti, i soffitti.

Fra Giovanni da Verona, Bartolomeo Polli modenese, il suo collaboratore Pietro da Vailate, i Canozio da Lendinara eccellono come intarsiatori dei cori di Monteoliveto presso Siena, della certosa di Pavia, del duomo di Parma; Giuliano da Majano alterna tarsia e scultura nella sacristia del duomo di Firenze, Domenico del Tasso fiorentino e Antonio Barili senese si contendono il primato dell'arte dell'intaglio, l'uno con il bancone e la

«residenza» della sala del Cambio a Perugia, l'altro con i cofani e le cornici raccolte ora nel palazzo Comunale di Siena. Su disegno di Francesco di Giorgio Martini, Baccio Pontelli intarsia il rivestimento dello «Studiolo» di Federico ad Urbino, trionfo, con il collegio di Mercanzia di Perugia, della decorazione lignea. Nel Cinquecento Lotto e Moroni danno disegni all'intarsiatore Francesco Capodiferro per il famoso coro di S. Maria Maggiore di Bergamo; l'intaglio si basa, nei soffitti della biblioteca Laurenziana, su modelli di Michelangelo e, in palazzo Farnese, su quelli di Antonio da Sangallo il Giovane. Non meno insigni i soffitti veneziani quattrocenteschi e cinquecenteschi della Scuola della Carità, della Libreria del Sansovino, di palazzo Ducale, della chiesa di S. Sebastiano.

Ancora nel Cinquecento una fiorentissima scuola settentrionale, quella fondata da Riccardo Taurino, produce capolavori plastico-architettonici nel coro e negli arredi di S. Giustina a Padova e del duomo di Milano.

Il primo Rinascimento segna l'apogeo della miniatura. Nel periodo di transizione è ancora la scuola lombarda che domina col fantasioso Belbello, cui seguiranno, nel pieno Quattrocento, il fiammingheggiante e aristocratico Cristoforo de Predis, il leonardesco Antonio da Monza e soprattutto Gerolamo da Cremona che opera in Siena con plastico stile mantegnesco ed educa Liberale da Verona, suo continuatore nella serie dei corali della Libreria Piccolomini.

Altro grande centro settentrionale è Ferrara che vanta i nomi di Taddeo Crivelli, di Marco dell'Avo-

gadro, di Franco de' Russi, di Giorgio d'Alema-
gna, miniatori del più raro cimelio dell'Italia set-
tentrionale del Quattrocento: la Bibbia di Borso
d'Este (Modena, Biblioteca Estense). Seguon
loro Guglielmo Giraldi emulo dei maggiori pittori
della scuola ferrarese nelle sue spaziate e lumi-
nose composizioni, e Martino da Modena.

In Firenze alla miniatura, ancor permeata di go-
ticismo, dei maestri della scuola camaldolese de-
gli Angeli da cui esce Lorenzo Monaco, seguono i
miniatori dei codici «umanistici» (così detti dall'or-
namentazione classicheggiante a girali di nastri
racchiudenti cammei, imprese, ecc.), e Filippo di
Matteo Torelli, Francesco d'Antonio, Gherardo,
Monte, Attavante degli Attavanti, cui si debbono
le più pure forme di miniatura fiorentina, sog-
getta, nel maturo Quattrocento, al realismo figu-
rativo del Ghirlandaio.

Il Cinquecento vede la decadenza della miniatura: anche il famoso Giulio Clovio, piuttosto che risollevarla, ne segna la fine snaturandola nell'imitazione della pittura. Cause della decadenza, oltre l'invenzione della stampa, il diffondersi di altri processi d'illustrazione: la xilografia, e soprattutto l'incisione in metallo sviluppatasi nella scuola fiorentina con Maso Finiguerra, con gli illustratori botticelliani della «Commedia» del Landino, del «Monte Santo di Dio» del Bettini, e culminante nella stupenda «Battaglia d'ignudi» di Antonio Pollaiuolo. Il maggior maestro dell'arte è però Andrea Mantegna con rare opere crudamente segnate che furon modello a tutti gli incisori settentrionali (Zoan Andrea da Mantova, Nicoletto da Modena).

Nel Cinquecento, caposcuola celebratissimo è Marcantonio Raimondi bolognese, studioso del

Dürer e poi, a Roma, di Raffaello. Alla sua maniera disegnativa contrasta la pittoresca incisione chiaroscurata di Ugo da Carpi, l'ardita tecnica all'acquaforte del Parmigianino, rivalutati oggi, di fronte all'accademico Marcantonio, come i più originali maestri dell'incisione cinquecentesca.

Grande sviluppo ebbe nel Rinascimento l'arte della legatura che si valeva generalmente della tecnica dell'impressione a freddo del cuoio mediante ferri: donde il nome di legature «a piccoli ferri» o «a grandi ferri» a seconda che la decorazione si svolge con piccoli o grandi disegni.

Massimo centro italiano fu Venezia, donde l'arte della legatura si diffuse a Ferrara, a Modena, a Firenze, a Roma con prevalenti motivi orientaleggianti. Le prime sontuose legature italiane del Rinascimento furono preparate, per i co-

dici impressi da Aldo Manuzio, a cura del mecenate bibliofilo Giovanni Grolieri, la cui eredità fu raccolta da Tommaso Maioli che diede all'arte della legatura il suo massimo sviluppo. Nella seconda metà del Cinquecento un altro bibliofilo mecenate, forse genovese di nascita ma operoso in Roma, Demetrio Canevari, diffuse il nuovo e più ricco tipo della legatura a cammeo.

Infinite altre forme di «arte minore» fioriscono nel Rinascimento: alla decorazione architettonica si collegano il commesso in marmo che ha la massima espressione nel capolavoro del pavimento del duomo di Siena cui collaborarono più di quaranta artisti, dal Pinturicchio al Beccafumi; lo stucco, classica materia decorativa risuscitata da Giovanni da Udine e da una schiera di cinquecentisti tra cui Giulio Romano, Giulio Mazzoni di Piacenza, il Rosso fiorentino e il Primaticcio, che

fecero fiorire quest'arte in Francia con la mirabile decorazione della galleria di Francesco I a Fontainebleau; la ceramica nella decorazione pavimentaria (cappella Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara di Napoli, cappella Mazzatosta in S. Maria della Verità a Viterbo, cappella dell'Annunziata in S. Sebastiano di Venezia, ecc.). Ma soprattutto l'arredo della casa offre alla ceramica un nuovo, meraviglioso campo di attività. Se nel periodo arcaico la mezza-maiolica è prodotto specialmente delle scuole di Siena, Orvieto e Montalcino, nel Rinascimento, tra le fabbriche di Padova, Ferrara e Venezia, emerge Faenza che diviene il centro principale della maiolica italiana dominando sino all'inizio dello «stile bello», e poi di nuovo nella seconda metà del Cinquecento con le sue saporose maioliche compendiarie, dalle scene vivacemente schizzate. Da Faenza

derivano in particolare Deruta e Cafaggiolo, note per finissimi prodotti intonati stilisticamente alle maggiori opere dei pittori umbri (Deruta) e toscani (Cafaggiolo). Oltre che vasellame, Deruta produce maioliche da rivestimento (formelle da pavimento e da parete). Nel primo Cinquecento è Urbino a trionfare col suo «stile bello» popolarizzando l'arte raffaellesca attraverso l'opera di Xanto Avelli e dei Fontana. Centri satelliti sono Casteldurante, Gubbio, famosissimo per la tecnica del «lustro» di cui fu maestro Giorgio Andreoli (Mastro Giorgio † 1552), e Pesaro che vanta anch'esso una ricca produzione in maiolica lustrata, adorna di imprese e ritratti. Da ricordare ancora, nel Rinascimento, Siena per le sue squisite ceramiche a grottesche, Città di Castello, in Umbria, oltre a Castelli in Abruzzo e Savona, le cui officine avranno poi svolgimento nel Barocco.

Altra magnifica espressione italiana del Rinascimento l'arte tessile, di una sterminata ricchezza nei motivi (caratteristico su tutti, per il Quattrocento, il motivo a melograno), di una stupefacente preziosità tecnica: velluti allucciolati, controtagliati, broccati, damaschi, soprarizzi di oro escono dalle fabbriche di Firenze, Venezia, Milano, Genova che tengono il primato nel Quattrocento e nel Cinquecento. In quest'epoca già si distingue la stoffa da parato, a grandi motivi architettonici, dalla stoffa per le vesti a disegni delicati, specialmente per opera dei tessitori fiorentini.

Firenze e Milano si dividono la gloria del ricamo, là spesso condotto su disegno di grandissimi maestri: Botticelli e Pollaiuolo. Fabbriche di arazzi sorgono in ogni centro italiano; alla fabbrica Trivulziana di Vigevano il Bramantino dà

cartoni per i noti arazzi dei «Mesi» (Milano, Castello Sforzesco); a Mantova opera Giulio Romano; a Ferrara questo stesso pittore e i due Dossi; maestri modellisti della fabbrica fiorentina di Cosimo I sono il Pontormo, l'Allori, lo Stradano. Ricordiamo infine l'arte della vetrata, illustrata, secondo il Vasari, soprattutto per opera del francese Guglielmo di Marcillat (vetrate del duomo di Arezzo), ma che ha lasciato anche ragguardevolissimi saggi italiani in specie in S. Domenico a Perugia, in S. Petronio a Bologna, nel duomo di Milano e nella certosa di Pavia (Stefano e Antonio da Pandino, Cristoforo de' Mottis, Niccolò da Varallo). Insigne, inoltre, la produzione vetraria delle officine muranesi, già fiorenti nel Trecento e che vantano, nel Rinascimento, i vetri figurati e

smaltati delle varie «dinastie» che si trasmetteranno l'arte nei secoli: prima tra tutte quella fondata da Angelo Barovier.

Il Seicento con la sua ricerca di «effetto», il Settecento, raffinato e capriccioso, chiesero alle arti applicate una collaborazione strettissima con l'architettura per la decorazione ambientale. Le arti dello stucco e dell'intaglio ligneo più rapidamente d'ogni altra forma si piegarono alle esigenze barocche, trattate, l'una e l'altra, da famiglie di artisti da cui sorgeva spesso un grande maestro: ricordiamo, per l'arte del legno, Andrea Fantoni, il maggiore degli intagliatori di Rovetta nel Bergamasco, che divide, col veneto Brustolon, il primato della scultura in legno barocca. Nel Settecento, però, acquistano nome anche gli artisti piemontesi, e tra tutti Pietro Piffetti, per i loro

mobili emuli dei francesi nella grazia rococò. Ovunque sono profuse così le opere lignee barocche come le decorazioni in stucco, nelle chiese e nei palazzi, e impossibile citarne anche solo le maggiori. Diamo qui alcuni esempî tipici dello stile barocco: la sacristia di S. Martino in Alzano Maggiore, del Fantoni; i cori di Montecassino di D. A. Colicci e della chiesa di Monteoliveto di Gio. Francesco d'Arezzo; l'organo della Badia Morronese di Sulmona, del milanese del Frate. Infine un capolavoro nel campo dell'intaglio ligneo settecentesco: la decorazione dell'Accademia filarmonica in Torino.

Il mobile nel Seicento è prevalentemente scolpito e trae poi nuovo fasto dalla doratura venuta in uso alla metà del secolo. Nel Settecento l'intaglio conferisce al mobile una maggiore legge-

rezza; propri del Rococò sono tuttavia i mobili veneziani laccati e adorni di «chinoiserie» o di paesaggi dipinti talora dai grandi pittori settecentisti veneziani. Molto in voga anche i «maggiolini» lombardi.

Le stoffe, dagli ornati pesantemente chiaroscurati e composti con piramidi floreali emergenti spesso da grandi anfore decorative, completano, nel Seicento, il fasto degli «interni»; esemplari tipici in palazzo Mansi di Lucca. Nel Settecento, il capriccio rococò diffuso dalla Francia trova negli innumeri e fantastici ornati della stoffa la sua più immediata espressione, soprattutto se si considerano le stoffe orientaleggianti e quelle a nastri. La ricchezza della tecnica nei velluti di Venezia e in quelli di Genova «a giardino», nelle stoffe a più punti d'oro (ganzi), creati a Venezia per i parati, nei «lampassi» e negli «spolini», tessuti per le

vesti, raggiunge veramente l'inverosimile. Si imita persino, nelle stoffe «a merletto» la leggerezza di questi squisiti prodotti d'arte di cui Venezia, dal Cinquecento, è il maggior centro italiano.

Ora, nella decorazione della parete, la stoffa cede spesso all'arazzo. Questo ha i suoi esemplari illustri nelle grandi fabbriche medicee di Firenze (serie degli Elementi e delle quattro Parti del mondo al Museo Bardini di Firenze), in quella, più insigne, di Torino che, sotto la direzione del Demignot, alterna grandi serie storiche di Alessandro, Cesare, ecc., alle scene villerecce care all'arcadia settecentesca; infine nell'arazzeria napoletana la cui opera forse più famosa è l'illustrazione del don Chisciotte (palazzo Reale di Napoli e Quirinale).

Altre forme di arte applicata sono ora in pieno fiore: il bronzo profuso nella decorazione del mobile, e, in tal caso, dorato; o trattato con architettonica grandiosità nei baldacchini (Roma, S. Pietro), nelle cancellate (cappella di S. Gennaro nel duomo di Napoli), sposato al marmo, all'ottone, al ferro in ogni grande opera decorativa per quella ricerca di effetti pittoreschi che è essenza del barocco; il ferro battuto che orna con le sue trame cancelli, roste, e specialmente balconi in ogni regione d'Italia, dalla Valtellina all'Abruzzo (prodigio di virtuosismo tecnico il cancello della collegiata di Pescocostanzo), dal Veneto alla Sicilia; il vetro, che nel Settecento fu materia di meravigliose opere dei maestri muranesi alcuni dei quali riprendono i tipi e le tecniche del Rinascimento (vetri smaltati dei Brussa), mentre Giuseppe Briati lavora, a imitazione dei cristalli di Boemia, il

vetro inciso «a rotella». La sua massima applicazione è lo specchio, decorato con il più diffuso repertorio settecentesco di idillî galanti e di favole pastorali.

L'oreficeria resta a lungo legata agli schemi cinquecenteschi solo avvivati da volute; poi, nel Settecento, si piega allo stile rococò con largo uso di filigrane e smalti. Ricchissima la produzione di gioielli (un'idea della oreficeria profana seicentesca dà il tesoro Mediceo, del Museo degli argenti a Firenze, riconquistato all'Italia dopo la guerra, nel 1920, per quanto le capricciose legature delle gemme siano in maggior parte dovute ad orafi tedeschi operanti per i Medici o a toscani che li imitarono).

Nel periodo barocco la maiolica è rappresentata dalle fabbriche abruzzesi tra cui primeggia Castelli, presso Teramo, con la sua arte paesana

dalle delicate intonazioni messe in valore con lummeggiature d'oro (maestri maggiori i Grue e i Gentile); dalle fabbriche liguri: Savona, Albissola e Genova, caratterizzate da una pomposa produzione di un esuberante barocco, su toni turchini e, talora, monocroma; nel Settecento si distinguono specialmente la maiolica di Torino dalla viva decorazione floreale, quella di Lodi ornata anch'essa, più rusticamente, a fiori, e quella di Milano che imita la porcellana.

La produzione tipica del Settecento è la porcellana che, iniziata nella fabbrica dei Vezzi a Venezia, alternò, nella manifattura Ginori di Doccia, l'imitazione dei modelli orientali ad un suo repertorio di ornati a frutta e fiori policromi, di paesaggi con accese tonalità, mentre nell'officina di Capodimonte si specializzò nell'emulazione delle mag-

giori porcellane europee e specialmente nel produrre statuette e gruppi pittoreschi sopravvissuti come testimonianza della vita e del costume settecentesco. A Napoli opera un'altra manifattura che ama riprodurre ornati classici e vedute locali.

Al Settecento napoletano spetta anche il vanto dei maggiori «Presepî» composti con figurine per lo più modellate in terracotta e rivestite di costumi del tempo, che ritraggono varî «tipi» umani con una spontaneità realistica veramente anticipatrice (Giuseppe Sanmartino, Francesco Celebrano, i due Vassallo, ecc.).

All'incisione nel Seicento dà largo contributo l'accademica scuola bolognese; le forme più agili e vive si devono a Stefano Della Bella, imitatore del francese Callot, e agli artisti napoletani dal Ribera a Salvator Rosa, che nelle vivacissime im-

pressioni del vero usò un «macchiettismo» destinato a rapido svolgimento. Degno di nota anche il genovese G. B. Castiglione, il «Grechetto», che perfezionò la tecnica dell'acquaforte. L'incisione raggiunge la massima fioritura del suo svolgimento nel sec. XVIII. La forma accademica, l'incisione di riproduzione, è impersonata da Francesco Bartolozzi, abilissimo perfezionatore della tecnica, e da Giovanni Volpato, maestro all'operoso incisore neoclassico Raffaello Morghen. I maggiori interpreti dell'incisione sono però i maggiori pittori veneti del Settecento che ripetono, in questo campo, le qualità di fantasia e di pittoricismo rivelate nei loro dipinti: G. Battista Tiepolo seguito dai figli, e specialmente da Giandomenico, Marco Ricci, il Canaletto, Marieschi, ecc. Loro emulo, un altro veneziano vissuto a Roma che, con le sue rovine, gli suggerì le più ardite

composizioni prospettiche non solo dell'incisione ma della pittura settecentesca: G. B. Piranesi. Le sue «Carceri di invenzione» segnano, con le opere tiepolesche, il più alto grado di fantasia del Settecento.

La scenografia trovò nella ricerca di effetti spaziali del Barocco l'impulso per un meraviglioso sviluppo. Arte tutta italiana, fu diffusa in Europa dapprima dai prospettici toscani (il Buontalenti, Cosimo Lotti, Giulio Parigi), poi, nel periodo rocò, dai bolognesi e specialmente dai Galli-Bibbiena, la notissima famiglia di scenografi ed architetti teatrali operanti in tutto il mondo, e di cui fu capo Ferdinando.

A tanta fantasia decorativa pone un freno il Neoclassicismo che tuttavia, nella sua prima fase, ispirandosi alle interpretazioni degli ornati

classici, vigorose ma piene di grazia, del Piranesi, non abdica interamente alle conquiste settecentesche. Se ne ha saggio soprattutto nell'arte di Giocondo Albertolli, il maggior ideatore di «interni» neoclassici sobriamente avvivati da stucchi (Quartieri di palazzo Pitti di Firenze, palazzo Reale di Milano). Anche il mobile, rinunciando all'enfasi barocca, trova una sua squisita bellezza composta dalle linee sobrie messe in valore da un'esecuzione perfetta e dalla parsimonia degli ornati: in origine, piccoli motivi classici in bronzo dorato o avorio (tede, farette, lire, aquile) e poi anche sfingi e grifoni dell'antico patrimonio decorativo egizio acquisito all'Europa dalla spedizione napoleonica.

Questo eletto stilismo decorativo è forse la vera affermazione positiva del Neoclassico tra tante sterili battaglie teoriche da cui furono infirmate la

scultura e la pittura; ed esso è tanto più notevole in quanto era destinato a rimanere, sì, senza seguito per tutto l'eclettico Ottocento, ma a ridivenire modello, al nuovo secolo, di un'unità di forme che, accordando tutte le arti, imprimesse ad ogni periodo artistico il suggello della propria civiltà.

L'OTTOCENTO

Per quanto questo secolo rappresenti la violenta reazione ai dogmi neoclassici, continua il fenomeno dell'aderenza dell'arte a dottrine estetiche, e cioè alle due contrastanti forme del pensiero moderno: il «Romanticismo» e il «Realismo». Uno, contro la norma neoclassica dell'imitazione del «vero bello», rivendica la libertà dell'artista di esprimere il suo mondo interiore di sentimento e di fantasia; l'altro vuol temperare gli eccessi sentimentali dell'arte romantica e ricondurre l'artista alla semplice poesia della natura e all'interpretazione del vero. Queste due estetiche hanno bensì dato un generale indirizzo al primo e al secondo Ottocento, ma non si può dire che l'arte le abbia seguite cronologicamente, anzi in

tutto il corso del secolo si nota il sovrapporsi e talora il contrastare di lirismo romantico e di schiettezza realistica.

Di quest'arte, la scultura, e soprattutto la pittura, dettero le manifestazioni maggiori. L'architettura è, invece, nell'Ottocento, in declino; essa abbandona le forme greco-romane del Neoclassicismo, ma non il principio dell'imitazione di uno stile del passato, anzi ripete indifferentemente gli esemplari architettonici del Medioevo, del Rinascimento, del Barocco, nelle chiese e nei palazzi. Tra tanto eclettismo poche opere sono degne di essere citate e, tra queste, la più imponente è la mole del Vittoriano a Roma, eretta da Giuseppe Sacconi come solenne scenografia di fronte al «Corso», tra Foro e Campidoglio.

Ad un effetto di monumentalità mira anche Guglielmo Calderini nel palazzo di Giustizia, senza

però raggiungerlo per l'eccesso della tormentata decorazione, di tipo barocco. Verosimilmente da una malintesa interpretazione dell'arte gotica deriva lo stile floreale o «Liberty» che segna, nella seconda metà del secolo, la massima degenerazione dell'architettura con lo sfaldarsi dei piani e della massa in flaccide stalattitiche trame ornamentali.

Tentativi di modernismo si notano nella Galleria Vittorio Emanuele di Milano costruita da Giuseppe Mengoni, nel Mercato coperto del medesimo architetto in Firenze, nella Mole Antonelliana di Alessandro Antonelli a Torino, nella guglia di S. Gaudenzio di Novara, dello stesso; ma sono esperimenti di strutture in ferro o, come nel caso delle due opere piemontesi, virtuosità d'ingegneria basate sul calcolo; appartengono quindi al re-

gno della tecnica piuttosto che a quello dell'architettura che non assume, in queste costruzioni, alcun originale carattere stilistico.

Nella scultura stabilisce una transizione tra il Neoclassicismo e l'arte moderna Lorenzo Bartolini (1777-1850), studioso del Rinascimento toscano, idealizzatore della forma, ma capace anche di infondervi un'umana espressione di affetti, come si nota nelle sue opere più squisite: la «Fiducia in Dio» del Museo Poldi Pezzoli e la «Carità educatrice» di Pitti. La serie, poi, dei suoi vibranti ritratti gli assegna, al di fuori di ogni contingente teoria estetica, un posto di primo piano nella scultura italiana.

Il realismo non è frutto, come si disse nell'Ottocento, dell'arte di Giovanni Dupré, esperto artefice più che originale artista, e tanto meno risale

al lombardo Vincenzo Vela, della cui retorica produzione il tempo ha fatto giustizia lasciando sopravvivere solo il «Napoleone morente» di Versailles sinceramente ispirato di riflesso dall'ode manzoniana. Caposcuola del realismo è il toscano Adriano Cecioni (1836-1886), uno dei maggiori scrittori d'arte del secolo, teorico della scuola dei Macchiaiuoli e pittore egli stesso.

Nella scultura egli sa emulare il brio delle opere di genere ellenistiche, in specie nei gruppi in terracotta; il suo marmo più noto è però la «Madre» (Roma, Gall. Naz. d'arte moderna), ed essa dà veramente il tono del realismo dell'Ottocento italiano per il carattere di familiarità che vi assume una rappresentazione allegorica.

Scolari del Cecioni furono Augusto Rivalta, Cesare Zocchi autore del noto monumento a Dante in Trento, Emilio Gallori cui si deve il monumento

a Garibaldi sul Gianicolo. Altre realizzazioni di statuaria monumentale che fu il più periglioso tema dell'Ottocento, si notano nella scuola torinese iniziata da Carlo Marocchetti con caratteri romantici nel cavalleresco e medioevaleggiante gruppo equestre di Emanuele Filiberto, continuata poi nobilmente da Davide Calandra e oggi ancora illustrata da Pietro Canonica.

Il ligure Giulio Monteverde cui diede molta, forse troppa, fama il gruppo rappresentante «Jenner che inocula il vaiuolo al proprio figlio» (Genova, Palazzo Bianco), trae ispirazione dall'arte barocca, e questa suggerisce più felicemente al veneto Luigi Borro (busti a Venezia e a Treviso) tratti stilistici efficacissimi, mentre Antonio Del Zotto, veneziano, sembra opporre alla troppa retorica di tanta parte della scultura commemorativa del secolo, un esempio di borghese

bonomia nella statua del Goldoni in Venezia. Nel campo della scultura monumentale devono essere ricordati come esempî di severo classicismo accademicizzante, il fregio dell'Altare della Patria e la statua della Dea Roma, modellati dallo Zannelli per il Vittoriano a Roma.

Molta parte dell'attività plastica dell'Ottocento fu dedicata all'arte funeraria: l'indirizzo realista basato su una cultura fondamentalmente classica può essere rappresentato da Domenico Trentacoste, mentre Leonardo Bistolfi si fece assertore di ideologie simboliche e seguì la caratteristica tecnica lombarda.

Due scuole, oltre la toscana, offrono le più vive forme della scultura dell'Ottocento: la napoletana e la lombarda.

La prima con G. B. Amendola e Achille D'Orsi dà un efficace e schietto contributo al realismo;

ma il suo maggior maestro è Vincenzo Gemito (1852-1929) che, plasmando le più diverse materie, il bronzo, l'argento, la terracotta, diede tutte le gamme dell'espressione umana, con rapidi tocchi pittorici, quasi per un istintivo ritorno all'antica tradizione ellenistica.

La scultura lombarda è tipicamente «romantica», e il suo vero caposcuola, Giuseppe Grandi (1843-1894), fratello d'arte ai maggiori lombardi del tempo, cerca come loro la trasfigurazione della realtà per mezzo del giuoco del chiaroscuro che risulta da una tecnica nervosa, di pochi tocchi sommarî, di rapide striature, veramente «pittorica» (Monumento delle Cinque Giornate; piccoli bronzi della Gall. d'arte moderna di Milano). Svolge questo stile Medardo Rosso (1858-1928) nelle sue cere, vanto delle Gallerie d'arte moderna di Milano, di Venezia, di Roma; anzi dà

una vera e propria traduzione plastica dell'Impressionismo nelle sue forme appena accennate che sembrano emanare dall'atmosfera. In qualche bronzo la sua arte si approfondisce e riesce a suggellare non l'impressione del vero, o anche un suo tratto caratteristico, bensì un aspetto ideale ed eterno della vita, ad esempio il mito dell'infanzia nell'«Ecce Puer»; e per questa spontaneità di creazione, per questa capacità di sintesi Medardo Rosso appare il più originale e il più grande scultore dell'Ottocento italiano (TAV. 126).

Anche nella pittura si stabilisce tra Neoclassicismo ed arte moderna una transizione: la fase storico-romantica, la cui reazione al Neoclassico consisté quasi esclusivamente nel mutare i soggetti da mitologici in storici. Caposcuola di questa pittura è Francesco Hayez (1791-1882), ma essa

costituisce la parte caduca della sua attività artistica che trova invece vera grandezza nel ritratto, pieno di penetrazione psicologica, reso aristocratico dal nitido disegno, dal sommesso accordo dei colori: la Pinacoteca di Brera ne conserva una magnifica serie (TAV. 122).

Il genuino Romanticismo si manifesta in Lombardia con Giovanni Carnevali, detto il Piccio (1806-1873), che, attingendo alla tradizione leonardesca e al Correggio, instaura la tecnica chiaroscurale e ridesta il sentimento pittorico soffocato da decenni d'arte accademica; con Federico Faruffini che rivela ai suoi contemporanei il potere emotivo del colore veneziano; con Daniele Ranzoni e Tranquillo Cremona che dal giuoco delle ombre e delle luci, dalla sottile vibrazione delle forme nel velo atmosferico traggono il carattere lirico della nuova pittura.

A fianco della lombarda è la scuola piemontese rappresentata da Antonio Fontanesi (1818-1882), cui l'Ottocento italiano deve le più suggestive visioni paesistiche condotte con delicata tecnica coloristica su impianti chiaroscurali, sature di poesia nella loro vasta costruzione prospettica, nel romantico senso dell'infinito (collezione di dipinti e studi nel Museo civico di Torino). Col Fontanesi compongono la scuola piemontese: Marco Calderini, Lorenzo Delleani, Vittorio Avondo, Alberto Pasini.

Il Realismo pare dapprima affermarsi nella scuola napoletana ove Giacinto Gigante ridesta il culto del paesaggio agli albori dell'Ottocento, e Filippo Palizzi emula, nelle sapienti pitture d'animali, i maestri fiamminghi. Ma Domenico Morelli (1832-1901) vi trasfonde la sua intellettuale ricerca di composizioni di fantasia, qualche volta

artisticamente concretate con una potente orchestrazione chiaroscurale (il «Cristo deriso» e il «Cristo deposto» della Galleria d'arte moderna di Roma); e poi l'efficacia della tradizione seicentesca e settecentesca volge l'arte napoletana a studi di tenue chiaroscuro (Gioacchino Toma: «La Sanfelice in carcere») o a potenti esaltazioni del colore, che si tramutano in vere orgie cromatiche nelle tele di Antonio Mancini, fragoroso ritrattista.

Nella sua più pura espressione il Realismo è vanto della scuola toscana detta dei Macchiaioli perché cercò, nella particolare pittura del vero a macchie di colore, una conciliazione fra la tradizione disegnativa e costruttrice italiana e l'impressionismo pittorico dell'Ottocento. Nell'orbita di tali ricerche spirituali e tecniche – queste ul-

time spesso superate per un prevalere del sentimento coloristico – si svolge con caratteri di schietta individualità l'arte di Telemaco Signorini, di Silvestro Lega, di Vito d'Ancona, di Serafino De Tivoli, di Raffaello Sernesi, del Borrani, del Banti, che con Vincenzo Cabianca, veronese, costituiscono il gruppo macchiaiolo dominato dalla grande figura di Giovanni Fattori (1825-1908). Avviato dal pittore romano Giovanni Costa allo studio della natura, egli ne diede, in grandi quadri della Maremma (Firenze, Galleria di arte moderna) e nelle caratteristiche «tavolette», visioni che, per l'incisività del tratto, per il raggiare del colore, per il religioso senso della vita elementare della terra, degli uomini, degli animali da cui sono ispirate, appaiono le opere più pure dell'Ottocento italiano (TAV. 124).

La «macchia» ancora dominata dal «tono» è, in sostanza, una prima fase dell'Impressionismo⁵⁴. Nell'arte nostra questo può esser rappresentato da due pittori che, dopo un'esperienza macchiaiola, fecero Parigi centro della loro attività: Giuseppe De Nittis e Giovanni Boldini. Ma come accentuazione del colore è il fenomeno diffuso in ogni scuola regionale nella seconda metà dell'Ottocento e si nota nelle tele di costume abruzzese del Michetti, nelle scene di genere e nelle vedute lombarde di Mosè Bianchi, nei paesaggi e nei ritratti di Emilio Gola, nella stessa pittura toscana che nell'ultima maniera di Silvestro Lega raggiunge una vera potenza drammatica del colore.

⁵⁴V. pag. 39.

In genere, però, tutte queste esperienze coloristiche si appoggiano all'una o all'altra tradizione della grande pittura antica, e tipico è l'esempio della scuola veneta illustrata da Giacomo Favretto e da Guglielmo Ciardi, cui segue Ettore Tito che soprattutto interpreta il colorismo veneziano nelle sue virtù di decorazione.

L'ultima esperienza dell'Ottocento è il Divisionismo⁵⁵; tecnica che diede a Gaetano Previati l'illusione di poter esprimere tutte le complicazioni del simbolismo in voga sullo scorcio del secolo, che servì ad Angelo Morbelli e a Giuseppe Pellizza da Volpedo per dare un'aureola di poesia all'umile vita del popolo e idealizzare la rappresentazione delle aspirazioni sociali, e rivelò le

⁵⁵V. Pag. 39.

sue possibilità artistiche in Giovanni Segantini. Nato ad Arco in Trentino (1858), Segantini è, di educazione, lombardo, come dimostra la sua pittura giovanile condotta con la tradizionale tecnica chiaroscurale e tutta dedicata al paesaggio della Brianza e ad umili temi agresti («Avemaria a trabordo», «Sull'Alpe dopo il temporale», «Alla Stanga»). Nel secondo periodo, di Savognino (1886-1894), il Segantini accoglie le teorie divisionistiche del Grubicy, e contemporaneamente il suo amore della natura raggiunge un ardore veramente poetico. Esso dà frutto in rappresentazioni della montagna e della vita degli esseri umani ed animali quali «Le due Madri» della Gall. d'arte moderna di Milano, l'«Aratura» e le «Vacche aggiogate» del Museo di Basilea, che restano non solo nella pittura italiana ma anche in

quella europea come vere apoteosi della natura e in specie della montagna (TAV. 125).

L'ultimo periodo della vita del Maestro, trascorso in Engadina (1894-1899), è contrassegnato da più ardite ricerche luministiche unite a meno felici tentativi di trasfigurazioni allegoriche della natura, che rappresentano una deviazione dalla più pura e sincera arte segantiniana, ma sono testimonianza efficacissima del movimento intellettualistico che segna una reazione, sul finire del secolo, al realismo ottocentesco.

L'ARTE CONTEMPORANEA

Di un processo artistico in formazione qual'è l'arte contemporanea, immersa ancora in parte nella polemica con il passato, travagliata da indirizzi estetici contrastanti, tanto che non ha sino ad ora raggiunta la piena spontaneità di creazione, non si può dare se non una visione approssimativa e necessariamente instabile; essa infatti rappresenta materia ancora in fusione, ed è oggetto di critica, non già di storia.

Un principio di unità nelle molteplici manifestazioni artistiche attuali si può riconoscere nell'intento generale di ristabilire valori di forma distrutti dall'impressionismo ottocentesco.

L'architettura è ritornata ai piani, alle masse, ai volumi, ha compiuto cioè la reazione al decora-

tivo «Liberty», della quale fu assertore, nell'anteguerra, Antonio Sant'Elia nel suo «Manifesto dell'architettura futurista», ricco di geniali premesse teoriche, e nei suoi progetti della «Città nuova», rimasti abbozzati sulla carta per la morte immatura del novatore.

La riforma si è risolta in un ritorno alla tradizione aulica italiana per opera di un gruppo di architetti, prevalentemente romani – ricordiamo principalmente Marcello Piacentini – che elaborano studiate composizioni «stilistiche»; ha dato origine, nel Novecento lombardo capeggiato da Giovanni Muzio, ad edifici che perpetuano il concetto di monumentalità del passato in forme semplificate, moderne; infine ha raggiunto massima intransigenza nell'«architettura razionale» che, deliberatamente arcaica, fa trionfare nell'arte le

forme semplici e rigorose della geometria, e ripudia gli stili, gli ordini, le composizioni architettoniche, mentre al marmo, alle pietre, ai materiali nobili di cui l'architettura «stilistica» riveste le modernissime strutture in cemento armato o in cemento fuso, accompagna i prodotti dell'industria moderna, con largo impiego del vetro, dell'acciaio, degli intonaci colorati con silicati, ecc.

L'espressione più ardita di quest'architettura è la «funzionale», che fissa come unica mèta del costruire la rispondenza logica tra la forma dell'edificio e la funzione delle parti. Altri, però, meglio intendendo il pensiero dei novatori Sant'Elia e Le Corbusier, afferma la necessità di un «valore emotivo» dell'architettura; e l'armonia dei rapporti, il giuoco dei piani, gli effetti di luce si

riaffacciano anche nel Razionalismo come elementi capaci di far assurgere la «fabbrica» al valore di opera d'arte.

Fenomeno tipico del secolo XX è l'organizzazione in dottrina scientifica dell'«Urbanistica» e la sua esemplificazione nei Piani regolatori delle città, sia che essi risolvano il problema di sistemare vecchie città, accordando i quartieri nuovi con nuclei monumentali o con prospettive paesistiche (esempio di felice soluzione: il Piano regolatore di Bergamo bassa), sia che stabiliscano i piani delle città nuove (esempî modernissimi: i nuovi comuni, che furono denominati Sabaudia e Littoria, nell'agro romano bonificato).

In questo campo urbanistico la direttiva fondamentale è la «zonizzazione», cioè la suddivisione della città in quartieri distinti dalla particolare vita che vi si svolge; ed essa deriva da una più ampia

visione dell'architettura quale forza sintetizzatrice di tutti gli elementi costruttivi e paesistici in una creazione ambientale.

Nella scultura la reazione all'Impressionismo è contemporanea alle stesse sue più ardite esperienze: accanto a Medardo Rosso opera infatti nella scuola lombarda Adolfo Wildt. Per quanto la sensibilità dell'Ottocento si continui anzi si esauri nel maestro, inducendolo ad un'arte di assoluta interiorità che stilizza audacemente le forme, egli è un plastico. I corpi si circoscrivono di nuovo nello spazio, tagliati a volte da una nervosa linea di contorno che nel suo movimento ricorda le più ardite esperienze gotiche (Il «Rosario», «Maria che dà luce ai pargoli cristiani», il monumento ai coniugi Körner nel Cimitero monumentale); i piani, pur scavati profondamente

dall'ombra, riacquistano la loro saldezza, specialmente nella mirabile serie dei ritratti Wildtiani (TAV. 127).

La rinascita del culto della forma è rappresentata nella scuola toscana da Libero Andreotti, la cui arte elaborata concilia effetti di massa e delicati ritmi lineari rivelando uno studio profondo del Quattrocento italiano (il «Perdono» alla Galleria di arte moderna di Roma, la «Pietà» nella cappella della Madre italiana in Santa Croce). E alla tradizione, cioè all'esempio delle grandi scuole del passato si appoggia in gran parte la scultura attuale per le sue conquiste: le opere di Attilio Selva, dagli ampi piani in movimento, si ispirano alla scultura michelangiolesca; l'arte tipica romana: il rilievo storico, rivive nel fregio dell'arco della Vittoria in Genova che è tra le cose più tipi-

che di Arturo Dàzzi; la spontaneità della modellazione negli asciutti e vigorosi bronzi di atleti e fanciulli di Francesco Messina e la caratterizzazione dei suoi ritratti si richiamano al realismo del Quattrocento; l'arcaismo di Ercole Drei si riconnette alla scultura etrusca, mentre in un altro arcaicizzante, Marino Marini, è più spontanea la ricerca del caratteristico spinto talora sino all'umorismo e accompagnata da una vitalità del senso plastico espresso in puri volumi, che dà all'artista un posto di primo piano. Tutt'altra origine ha l'arcaismo di Arturo Martini in cui lo studio non solo dell'arte etrusca ma anche dell'ellenistica mette capo a composizioni di accentuata cerebralità.

Contro la tradizione, o meglio contro il peso di esperienze di scuola, lotta Romano Romanelli nella sua giovinezza per raggiungere una forma sintetica ed esprimere il suo temperamento che,

unico nel nostro tempo, mira al monumentale. E vi è un gruppo di opere in cui la mèta può dirsi raggiunta: opere rudi e robuste quali il «Cristo» del monumento Cadorna in Pallanza, il «Pugile», ecc.

Infine Giacomo Manzù è risalito a Medardo Rosso per creare una fusione di massa e luce, una sintesi dell'impressionismo, affermandosi come una delle maggiori personalità della scultura moderna.

Nei primi anni del Novecento riassumono la «storia viva» della pittura Armando Spadini e Amedeo Modigliani. Spadini rivive il processo dell'Impressionismo ispirandosi poi alla tradizione cinquecentesca veneta, da pittore puro, con una eccezionale spontaneità e manifesta il suo sensuale temperamento nelle forme corpose e nel tripudio del colore. Modigliani esprime negli

smalti cromatici, ma soprattutto nell'arabesco del disegno, nella deformazione lineare (secondo esperienze antichissime orientali e gotiche cui lo riallaccia il suo gusto d'intellettuale), il dominio che la fantasia umana può esercitare sul vero. La sua stilizzazione della figura umana che rappresenta un'arte di interiorità dà alle sue opere un accento inconfondibile ed è la più istintiva reazione all'Impressionismo.

Tale reazione la pittura del sec. XX assunse deliberatamente come suo dogma estetico. In realtà, nella grande scuola francese dell'Ottocento, Renoir con le sue ultime composizioni semplificate e pacate, dalla densa pasta di colore, Gauguin con l'ardito arcaismo delle rappresentazioni della vita primordiale di Tahiti, avevano superato il momento impressionista; infine Cézanne coscientemente aveva opposto alla fluidità

cromatica di quella scuola una sua originalissima semplificazione delle forme naturali costruite con volumi d'intensi colori accostati, assumendo il posto che oggi gli è universalmente riconosciuto, di padre della nuova pittura. Ma nei primi anni del sec. XX, la reazione all'Impressionismo si fa programma dottrinario e dà vita ai più svariati movimenti artistici, in genere basati sul concetto, del «surrealismo», cioè della trasfigurazione del vero. Ricordiamo la pittura dei «Fauves» o «fauvismo», creata da Matisse, che sostituisce alla pennellata impressionista una leggera stesura di piani di colore violentissimo, di sapore esotico; la pittura «espressionista» tedesca che nell'orgia del colore e nell'enfasi compositiva vuole esprimere anch'essa la primitività, le forze istintive della vita; il «cubismo» di Picasso, Braque e Derain, sottile e cerebrale composizione di piani

geometrici che ebbe importanza fondamentale nella riconquista del senso plastico e segnò definitivamente il distacco tra Ottocento e Novecento; il «futurismo» italiano che ebbe eguale efficacia dissolvitrice della tradizione, mentre nella realizzazione artistica cadde nella più astratta cerebralità espressa attraverso la scomposizione degli oggetti e la sovrapposizione delle forme nel tentativo di conciliare risalto plastico e movimento. Ne fu teorico Umberto Boccioni che tuttavia già prima delle esperienze futuriste aveva tentato, col suo vigoroso talento artistico, una nuova tecnica (la «solidificazione dell'Impressionismo») nelle sue composizioni giovanili dai volumi aureolati di luce.

Al cubismo e al futurismo succedono due altri movimenti di reazione: la «pittura neoclassica»

instaurata dallo stesso caposcuola cubista, Picasso, in una nuova fase della sua evoluzione artistica, e la «pittura metafisica» rappresentata da Giorgio De Chirico che ricompone anch'essa la forma e la rappresenta nello spazio, ma vuol mantenere salvo il principio della trasfigurazione e dà alle scene carattere di mito specialmente col giuoco di prospettive frammentarie.

Il contrasto di queste correnti mette in luce il carattere eclettico dell'arte nel nostro secolo, e lo conferma anche il fenomeno del «Novecento»; gruppo di pittori riunitisi in Milano nel 1922 con l'intento di dare all'arte un indirizzo umano, e che pur non poté assumere la fisionomia di una vera e propria scuola perché ogni artista impersonava una propria tendenza: ben presto i pittori d'avanguardia entrarono nelle file del Novecento, e il

nome si è poi esteso alle altre arti ed è oggi sinonimo di «modernismo».

Si può tuttavia riconoscere nella pittura contemporanea un prevalente indirizzo neoclassico per quanto ricco di innumerevoli variazioni: vera e propria emulazione della pittura classica in Achille Funi; tormentata ricerca di aristocratiche stilizzazioni nella pittura di Felice Casorati dalle rarefatte atmosfere; studio accademico di «composizione», basato su schematizzazioni prospettiche e su luci astrali in Ferruccio Ferrazzi; mentre nell'opera di Felice Carena, ricca di echi culturali, i larghi piani di luce e d'ombra di sapore seicentesco, il gusto sensuale del colore segnano un distacco dall'intellettualismo neoclassico. Questo ha la sua negazione nella corrente «arcaica» che pur crea diversissime forme artistiche:

qui ricordiamo la pittura di Mario Sironi, semplificazione di toni e volumi che mira ad una violenta esaltazione della materia, e le tempere nonché gli affreschi, frutto di consumata cerebralità, di Massimo Campigli, ispirati all'arte egizia. Esempio di spontanea e armonica creazione senza soste o oscuramenti offrono Giorgio Morandi, raro «intimista» nelle sue Nature morte, Filippo De Pisis che alla misurata e trasfigurata pittura di lui oppone la pennellata effervescente di puro impressionista, Arturo Tosi che nei suoi sereni paesaggi ha continuato, in mezzo al caos delle programmatiche rivoluzioni artistiche, la migliore eredità dell'Ottocento: il senso lirico della natura. A questo è ritornato, dopo l'esperienza futurista, anche Ardengo Sòffici (critico di avanguardia oltre che pittore) in paesi di schietta tradizione toscana. Ma la conversione che può sintetizzare

tutto il corso della pittura moderna italiana e segnare gli svolgimenti è quella di Carlo Carrà. Partito dal futurismo, fattosi assertore con De Chirico della pittura metafisica, partecipe del movimento del «Novecento», egli determina gradatamente l'indirizzo recentissimo dell'arte nel «neo-realismo», caratterizzato da un atteggiamento contemplativo e quasi religioso dell'artista di fronte alla natura e alla vita, da un sincero primitivismo che ripudia non solo le ricerche decorative ma anche i cerebralismi morbosi ridonando all'arte la sua umanità: e tali principî gli conferiscono oggi il posto preminente nella moderna pittura italiana (TAV. 128).

Nei panorami artistici qui sinteticamente delineati non può essere dimenticato il grande sviluppo raggiunto ai nostri giorni dalle arti applicate che sotto la direzione di architetti si sono volte

alla ricerca di espressioni moderne e le hanno spesso raggiunte con la esperta tecnica e la semplificazione dell'ornamento, in specie negli «interni» e nell'arredamento della casa in cui appare già definito, attraverso il nuovo stile, il gusto del nostro secolo.

SEZIONE TERZA
BIBLIOGRAFIA

PARTE I

Bibliografia generale

CAPO I Bibliografie

CAPO II .. Fonti della Storia dell'arte

A) Trattati

B) Epistolari, Inventari, Statuti

C) Letteratura regionale

APPENDICE: Le «Collane»

CAPO III .. Storia dell'arte

A) Opere di carattere generale

B) Monografie per singoli periodi

C) Monografie per singole regioni

CAPO IV .. Estetica e storia della critica

CAPO V ... Iconografia

CAPO VI .. Dizionari

CAPO VII.. Tecnica

CAPO VIII. Periodici

CAPO IX .. Restauro

PARTE II

Bibliografia particolare delle singole arti

CAPO I.... Architettura

CAPO II ... Scultura

CAPO III.. Pittura

CAPO IV .. Miniatura

CAPO V ... Grafica

CAPO VI .. Le arti applicate

PARTE III

Bibliografia sommaria dei capiscuola italiani

PARTE IV

Schema di bibliografia dell'arte europea

PARTE I: BIBLIOGRAFIA GENERALE

CAPO I

LE BIBLIOGRAFIE

Alla bibliografia essenziale dell'arte medioevale e moderna si premette la citazione di alcune opere fondamentali che possono dare un largo orientamento nel campo degli studi dell'antichità classica.

B. PACE: *Introduzione allo studio dell'archeologia*, Napoli, 1924.

Guida utilissima per chi si accinge allo studio delle antichità classiche e completa esposizione della storia della scienza archeologica.

G. E. RIZZO: *Storia dell'arte classica*, Torino, 1913; i cui *Prolegomeni* contengono la più notevole bibliografia archeologica e trattano con acume critico le questioni generali di metodo.

P. DUCATI: *Storia dell'arte classica*, 2^a ediz., Torino, 1927. Fondamentale manuale di archeologia di severo metodo storico.

A. DELLA SETA: *I monumenti dell'antichità classica*, 3^a ediz., Milano-Roma, 1933.

Esempio di critica archeologica avvivata da sensibilità estetica nei capitoli introduttivi, e testo di cultura per le esaurienti note apposte alle numerose illustrazioni raccolte a formare un atlante.

* * *

La più antica bibliografia artistica, dall'antichità classica in poi, spetta all'Italia ed è opera settecentesca rimasta incompiuta:

ANGELO COMOLLI: *Bibliografia storico-artistica dell'architettura civile ed arti subalterne*, Roma, 1788-92.

Altra guida bibliografica della più antica letteratura artistica è il catalogo della ricchissima biblioteca artistica che il conte Leopoldo Cicognara formò nella prima metà dell'Ottocento (poi fusa con la Vaticana):

Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara, Pisa, 1821; nuova edizione, Leipzig, 1931.

Esso ebbe un seguito nel:

Catalogo di opere classiche e di belle arti raccolte da Giuseppe Guidicini come complemento al Cicognara, Bologna, 1844.

Del fondamentale capitolo bibliografico rappresentato dalla letteratura delle fonti possediamo infine l'esegesi critica di Julius Schlosser che una recente traduzione ha reso più accessibile al pubblico italiano:

J. v. SCHLOSSER MAGNINO: *La letteratura artistica*.

Edizione emendata ed accresciuta dall'autore.

Traduzione di Filippo Rossi, Firenze, 1935. Appendice di O. Kurz, Firenze, 1937.

Come l'A. stesso indica nel sottotitolo, è veramente il Manuale delle fonti della storia dell'arte italiana, che illustra la formazione delle dottrine estetiche, del metodo critico, e dà un completo repertorio della letteratura topografica.

Per l'Ottocento indichiamo ancora una bibliografia generale di grande utilità perchè offre sommarî di articoli editi in vecchie riviste difficilmente reperibili:

E. VINET: *Bibliographie méthodique et raisonnée des Beaux Arts*, Paris, 1874.

All'inizio del sec. XX si organizza scientificamente la bibliografia internazionale che segue

tutto lo svolgimento degli studî d'arte con tre rassegne pubblicate in Germania: *Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft* pubblicata da Arthur L. Jellinek, Berlin, 1902-1904, continuata poi, sotto la direzione di altri studiosi, sino al 1920. – *Monatshefte der Kunstwissenschaftlichen Literatur* edita da G. BIERMANN, Leipzig, 1908-1922, continuata poi col nome di *Zentralblatt für Kunstwissenschaftliche Literatur*, sotto la direzione di E. NAEFE e C. SACHS.

Tale iniziativa di una bibliografia internazionale è stata recentemente ripresa con il patrocinio del Comitato internazionale di Storia dell'arte:

G. DELOGU: *Essai d'une Bibliographie Internationale d'Histoire de l'art*, 1934-1935, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1936.

Per le singole nazioni esistono le bibliografie generali elencate nell'opera di V. O. PINTO: *Le bibliografie nazionali*, Milano, 1935, e alcuni saggi di bibliografie particolari artistiche, ma rimasti interrotti, o appena iniziati.

Ricordiamo, per l'Italia:

F. GATTI e F. PELLATI: *Annuario bibliografico di archeologia e storia dell'arte*, Roma, 1913-1914.

G. CECI: *Saggio di una bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale*, Bari, 1911.

Per la Germania:

Schriftum zur Deutschen Kunst. Edito dalla Deutscher Verein f. Kunstwissenschaft, Berlin, 1934 ss.

Per l'Inghilterra:

British Art and Art History. Bibliografia a cura del Courtauld Institute, London, 1936 ss.

Fondamentale è poi la bibliografia contenuta nei testi di Storia dell'arte (vedi pag. 217 e segg.), come pure i bollettini bibliografici delle maggiori riviste d'arte sono materiale di prima consultazione (vedi pag. 233 e segg.). Utilissimi i cataloghi delle biblioteche d'arte specializzate, per quanto il miglior esemplare, il catalogo della biblioteca dell'Istituto archeologico germanico di Roma, a cura di A. Mau, sia quasi interamente dedicato all'archeologia, salvo un'appendice per le antichità cristiane, e un'ottima bibliografia topografica di Roma. Da segnalare anche i cataloghi delle librerie antiquarie dei quali ricordiamo uno antico – modello del genere – e un altro moderno:

BRANDOLESE: *Catalogo de' libri spettanti alle tre belle arti del disegno che si trovano vendibili appresso Giambattista Albrizzi fu Gerolamo, librajo e stampator veneto l'anno 1773.*

Dall'Età della pietra al Novecento: scelta di libri d'arte in varie lingue suddivisa per epoche e per nazioni, Milano, Hoepli, 1927.

Questo ricco catalogo, fatica di G. Scheiwiller, ha avuto nuove edizioni aggiornate per l'arte italiana col titolo: *Arte italiana dall'origine al Novecento*, Milano, 1933.

CAPO II

LE FONTI DELLA STORIA DELL'ARTE

A) I TRATTATI

Premessa allo studio della storia dell'arte è la conoscenza di questa originale forma di letteratura artistica che dapprima ha intenti prevalentemente tecnici ed illustra le tradizioni di lavoro delle «botteghe» medievali, per quanto le ampie chiose diano a questi antichi Trattati quasi il carattere di enciclopedie del sapere del tempo.

Nel Rinascimento la cultura umanistica, con lo studio delle classiche opere di Plinio e di Vitruvio, dà nuovo incremento alla letteratura trattatistica che assume, nei maggiori autori, i quali sono anche tra i massimi genî creatori dell'arte italiana, il carattere di speculazione filosofica o produce opere rigorosamente matematiche. Sono qui di

seguito indicate, accanto ai due fondamentali Trattati del Medioevo, le maggiori trattazioni teoriche del Rinascimento.

THEOPHILUS: *Diversarum artium schedula*, edito da Ilg, in «Eitelbergers Quellenschriften», vol. VII, Wien, 1874, Nuova edizione, Berlin, 1933.

CENNINO CENNINI: *Il Libro dell'Arte*. Edizione critica di Carlo e Gaetano Milanesi, Firenze, 1859.

Il primo dei due trattati, opera di un monaco Rogerus che assunse uno pseudonimo grecizzante, raccoglie la tradizione carolingia e illustra le tecniche del primo Medioevo nella pittura murale, miniatura, arte vetraria, toreutica, oreficeria e lavorazione dell'avorio. Il secondo, compiuto dal tardo pittore giottesco sullo scorcio del sec.

XIV a Padova, documento delle più evolute tecniche della pittura e della fusione in metallo, espone la prima teoria italiana delle proporzioni desunta da fonti classiche e illumina la civiltà artistica trecentesca.

L. B. ALBERTI: *De Pictura libri II*. Prima edizione originale in latino, Basel, 1540. Edizione consigliata perché facilmente accessibile (col testo tradotto in italiano): Lanciano, Carabba, 1911 (prefazione di G. Papini).

Fondamentale per la concezione scientifica della pittura come arte fondata sulla visione prospettica.

L. B. ALBERTI: *De re aedificatoria libri X*. «Editio princeps» dedicata a Lorenzo il Magnifico, Firenze, 1485, in folio.

Capolavoro dell'Alberti che ne trasse nome di Vitruvio moderno. Piuttosto che un aggiornamento del trattato classico, ne è un'interpretazione; alle norme tecniche del costruire aggiunge geniali speculazioni sulla bellezza architettonica.

L. B. ALBERTI: *De Statua*. Prima edizione originale a cura dello Janitschek, Wien, 1877. Edizione, col testo tradotto in italiano, in *Opuscoli morali di L. B. Alberti a cura di Cosimo Bartoli*, Venezia, 1568.

È l'ultimo trattato dell'Alberti (1464), notevole soprattutto per la teoria delle proporzioni espressa secondo lo spirito classico e per lo studio degli effetti del movimento nell'anatomia.

FILARETE (ANTONIO AVERLINO): *Trattato d'architettura* (1451-1464). 1^a edizione, incompleta, a cura di W. von Oettingen, in «Eitelberger-Ills Quellenschriften», N. F. III, Wien, 1896.

Il Trattato integralmente può essere studiato solo sui manoscritti conservati.

Tema del Trattato è la fondazione di una città ideale per Francesco Sforza; ma esso è un vero «microcosmo» in cui si rispecchiano tutti gli aspetti della cultura del Rinascimento, e il culto per la classicità assume un carattere romanzesco e romantico.

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI: *Trattato d'architettura civile e militare*. Edizione curata da Cesare Saluzzo, Torino, 1841.

Opera notevolissima ma da un punto di vista tecnico: è l'architettura trattata da un grande ingegnere in contrapposto alla speculazione prevalentemente filosofica dell'Alberti.

PIERO DELLA FRANCESCA: *De Prospectiva pingendi*. Editore C. Winterberg, Strasbourg,

1899. Ediz. ital. critica a cura di G. Nicco Fasola, Firenze, 1942.

È uno scritto rigorosamente matematico, fondamento di ogni più tarda trattazione della materia.

LUCA PACIOLI: *De divina proportione*. «Editio princeps», Venezia, 1509. Edizione moderna a cura di C. Winterberg, Wien, 1889 (nella serie: «Eitelberger-Ills Quellenschriften» N. F., II).

Svolge uno dei temi che più appassionarono il Rinascimento: l'applicazione della perfetta proporzione matematica (la «sezione aurea») alle arti figurative e particolarmente all'architettura.

LEONARDO DA VINCI: *Trattato della pittura*. «Editio princeps» a cura di Rafael Du Fresne per i tipi di Langlois, Paris, 1651; condotta su copie di seconda mano.

Edizione tratta da fonte più attendibile (il codice urbinato 1270 della Vaticana), a cura di Marco

Tabarrini con note di G. Milanesi, Roma, 1890.
Edizione facilmente accessibile: quella a cura di
A. Borzelli, Lanciano, Carabba, 1914.

Secondo una notizia data da Luca Pacioli, Leonardo avrebbe compiuto nel 1498 un *Trattato de pittura e movimenti humani*; questa opera originale che si dubita sia realmente esistita, non è comunque giunta a noi, ed il Trattato sopracitato è frutto di note ed appunti di un discepolo di Leonardo, sistemati in una compilazione organica. È il capolavoro della trattatistica italiana per l'originalità delle affermazioni teoriche (da cui Leonardo trasse il nome di profeta della nuova scienza, del naturalismo sperimentale), per la formulazione di nuove leggi della prospettiva e per la fervidissima sensibilità pittorica (specie negli studi del movimento e del chiaroscuro) onde di

tanto il grande Maestro supera la concezione matematica dell'Alberti.

PAOLO PINO: *Dialogo di pittura*, Venezia, per Paulo Gherardo, 1548.

LUDOVICO DOLCE: *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, Venezia, Giolito, 1557. Edizione moderna: Firenze, 1910.

Entrambi i testi hanno importanza come specchio dell'ambiente veneziano: il secondo soprattutto per l'esaltazione di Tiziano in contrapposto a Michelangelo e cioè per la rivendicazione del «pittoricismo» di contro al «disegno» toscano.

CESARE CESARIANO: *Commento a Vitruvio*. «Editio princeps», Como, 1521.

È la notissima traduzione che divulgò il testo di Vitruvio, edito per la prima volta da Fra Giocondo

(ediz. critica, Venezia, 1511): l'architetto milanese, scolaro del Bramante, vi aggiunse un ampio commento da cui si deducono preziose notizie sui monumenti milanesi.

G. P. LOMAZZO: *Trattato dell'arte della Pittura diviso in VII libri*, Milano, 1584.

È il trattato principe del Manierismo, ed ha anche valore di fonte per la storia della pittura lombarda.

FEDERICO ZUCCARO: *L'idea de' scultori, pittori e architetti*. Torino, 1607.

Specchio dell'idealismo platonico fiorentino nelle Accademie, è anch'esso documento importante dell'età del Manierismo.

Chiudiamo questo capitolo con i grandi Trattati d'architettura imperniati sulla teoria dei cinque Ordini e che non solo l'Italia ma tutta l'Europa (in

cui rapidamente sono divulgati) considera come i testi fondamentali del classicismo architettonico.

SEBASTIANO SERLIO: *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici, cioè Toscano, Dorico, Jonico, Corintio e Composito con gli esempî delle antichità che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio* (libro IV), Venezia, 1537.

Gli altri libri (il primo e secondo contengono la Geometria e la Prospettiva, il terzo le Antichità di Roma, il quinto le diverse forme dei templi sacri, il sesto illustra trenta porte di «opera rustica» e venti di «opera delicata», il settimo tratta specialmente dei restauri) apparvero in tempi diversi, alcuni postumi: l'opera completa fu stampata, a cura di Gio. Dom. Scamozzi, per i tipi del Franceschi a Venezia nel 1584.

JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA: *Regole delli cinque ordini d'architettura in 32 tavole*. «Editio princeps» senza luogo né data, ma del 1562 come si desume da documenti; edizione da consultare: Roma, 1602, con rilievi delle opere del Vignola.

ANDREA PALLADIO: *I quattro libri dell'Architettura*. «Editio princeps», Venezia, 1570.

VINCENZO SCAMOZZI: *Dell'idea dell'Architettura universale*, Venezia, 1615.

B) GLI EPISTOLARI – GLI INVENTARI – GLI STATUTI

Una raccolta sistematica di documenti per lo studio della storia dell'arte è pubblicata a Vienna col titolo:

Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, Wien, 1871 se.

In Italia, sotto la direzione di Mario Salmi, la Casa editrice Sansoni ha iniziato una serie di pubblicazioni documentarie che vuol costituire un parallelo con la tedesca e si intitola: *Fonti per la storia dell'arte*; questa serie si è iniziata con l'opera: G. GRONAU: *Documenti urbinati*, Firenze, 1937.

Epistolari.

GIO. GAET. BOTTARI: *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura scritte dai più celebri personaggi del sec. XV-XVI e XVII*, Roma, 1745-1783. 2^a ediz. accresciuta da Stefano Ticozzi, Milano, 1822-1825.

GUALANDI: *Lettere pittoriche da unirsi alle pubblicate di G. Bottari*, Roma, 1833.

GUALANDI: *Nuova raccolta di lettere ecc. dal sec. XV al XIX*, Bologna, 1844.

MORBIO: *Lettere storiche ed artistiche pubblicate con note*, Milano, 1840.

G. CAMPORI: *Lettere artistiche inedite*, Modena, 1866.

G. MILANESI: *Lettere d'artisti italiani dei secc. XIV e XV raccolte ed annotate*, Roma, 1869.

GAYE: *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV-XV-XVI*, Firenze, 1839-1840.

Inventari.

F. DE MELY et E. BISHOP: *Bibliographie générale des inventaires imprimés*, Paris, 1892.

Recueil d'anciens inventaires editi a cura del Ministero francese dell'Istruzione, Paris, 1896.

G. CAMPORI: *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti*, secc. XV-XIX, Modena, 1870.

E. MÜNTZ: *Les collections des Médicis au XV^e siècle*, Paris, 1888.

E. MÜNTZ: *Les arts à la cour des Papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle*, Paris, 1878-82; 3 voll.

Statuti.

GONETTA: *Bibliografia statuaria delle corporazioni di arti e mestieri in Italia con saggio della bibliografia estera*, Roma, 1891.

Un'indicazione generale degli archivî si ha nell'opera:

Guide internationale des archives: Europe. Rédigé par l'Institut international de coopération intellectuelle, Paris-Rome, 1935.

C) LA LETTERATURA REGIONALE

Sotto questo titolo sono riunite due forme caratteristicamente italiane della letteratura artistica: le biografie degli artisti ordinate regionalmente e la

descrizione dei monumenti e delle opere d'arte che arricchiscono le provincie italiane e le loro maggiori città. L'una e l'altra forma hanno origini antiche: le biografie regionali derivano dai cataloghi degli uomini illustri che gli storici, dal Villani in poi, annettevano alle loro storie delle città e delle regioni italiane. La letteratura topografica ha il suo modello medioevale nelle illustrazioni delle chiese di Roma ad uso dei pellegrini «(Mirabilia urbis Romae)», accresciuto poi, nel Rinascimento, per effetto del risorto senso classico, con la descrizione delle rovine archeologiche. E l'una e l'altra forma si sviluppano nel Rinascimento, fioriscono nell'età barocca e continuano nell'Ottocento, che anzi offre, nella letteratura biografica, testi fondamentali tanto da dover essere inclusi, con gli antichi, in questo capitolo, mentre la letteratura topografica vi trova il suo coronamento nel

capolavoro di Jacob Burekhardt: *Il Cicerone*. Si dà qui l'elenco dei più importanti saggi di questa duplice forma di letteratura regionale includendo anche le migliori guide moderne che rielaborano e aggiornano il materiale offerto dai testi antichi. Per un'esauriente trattazione dell'argomento, si veggia il libro dello Schlosser, già citato (pag. 196).

GUIDE GENERALI

FRA' LEANDRO ALBERTI: *Descrittione di tutta Italia*, Bologna, 1550.

FRANCESCO SANSOVINO: *Ritratto delle più nobili et famose città d'Italia*, Venezia, 1565.

LUIGI SCARAMUCCIA: *Finezze de' pennelli Italiani* ecc., Pavia, 1664.

FRANCESCO BARTOLI: *Notizie delle Pitture, Sculture ed Architetture che ornano le principali città d'Italia*, Venezia, 1776.

K. F. VON RUHMOR: *Italienische Forschungen*, Berlin, 1827. Ediz. consigliata: quella con note dello Schlosser, Frankfurt a. M., 1920.

J. BURCKHARDT: *Der Cicerone*, Basel, 1860, ediz. originale. Edizione da consultare: quella, in francese, riveduta dal Bode, Paris, 1925.

VENETO

MARCANTONIO MICHIEL (L'«Anonimo Morelliano»): *Notizia d'opere di disegno*, Bassano, 1800. Edizione consigliata: a cura di Gustavo Frizzoni, Bologna, 1884.

È il codice manoscritto della Marciana che l'abate Jacopo Morelli pubblicò nel 1800 e fu

quindi conosciuto con la designazione di «Anonimo Morelliano» sinché il Bernasconi ne identificò l'autore: il patrizio veneziano Marcantonio Michiel (morto a Venezia nel 1522), che in quel manoscritto aveva raccolto notizie così importanti sulle opere d'arte delle città del Veneto e della Lombardia, da doversi considerare la fonte più sicura per la storia della pittura veneta fino ai suoi giorni.

CARLO RIDOLFI: *Le maraviglie dell'arte o vero le Vite degli illustri Pittori veneti e dello Stato*, Venezia, 1648. Edizione con note di D. von Hadeln, Berlin, 1914-24.

Venezia.

TOMMASO TEMANZA: *Vite dei più eccellenti Architetti e Scultori Veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, Venezia, 1778.

ALESSANDRO LONGHI: *Compendio de' Pittori Veneziani storici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati e incisi da A. Longhi, aggiuntivi tre brevi Trattati di pittura*, Venezia, 1762.

FRANCESCO SANSOVINO: *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*, Venezia, 1581 e 1663 (con notevoli aggiunte).

FRANCESCO SANSOVINO: *Dialogo di tutte le cose notabili che sono in Venetia cioè pitture e pittori, sculture e scultori, usanze antiche, fabbriche e palazzi, huomini virtuosi*, Venezia, 1556 (con lo pseudonimo di Guisconi Anselmo).

MARCO BOSCHINI: *La carta del navegar pitoresco ecc.*, Venezia, 1660.

Tra le molte divagazioni letterarie e i fiori di retorica barocca, questa compilazione in rima dà

preziose notizie sulle opere d'arte di proprietà pubblica e privata in Venezia.

MARCO BOSCHINI: *Le ricche Miniere d. Pittura veneziana*, Venezia, 1674.

È la prima vera guida artistica di Venezia, rifatta poi nel 1733 da A. M. Zanetti (*Renovazione delle ricche Miniere di Marco Boschini*, Venezia, 1733).

ANTON MARIA ZANETTI: *Della Pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani Maestri ecc.*, Venezia, 1771.

GIANNANTONIO MOSCHINI: *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia, 1815.

FRANCESCO ZANOTTO: *Nuovissima Guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Venezia, 1856.

G. LORENZETTI: *Venezia e il suo estuario*, Milano, 1926.

Bassano.

VERCI: *Notizie intorno alla vita et alle opere di Pittori, Scultori e Intagliatori della città di Bassano*, Venezia, 1775.

Friuli.

FABIO MANIAGO: *Storia delle belle arti friulane*, Venezia, 1819; 2^a edizione, accresciuta, Udine, 1823.

Padova.

BERNARDINUS SCARDEONIUS: *De antiquitatibus urbis Patavii et claris eius civibus*, Basel, 1560.

PIETRUCCHI: *Biografia degli artisti padovani*, Padova, 1858.

G. B. ROSSETTI: *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture della città di Padova*, Padova, 1765.

Trento.

G. B. EMERT: *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino* (Raccolta di fonti per la S. d. a. diretta da M. Salmi), Firenze, 1939.

O. BRENTARI: *Guida di Trento*, Bergamo, 1921.

Treviso.

P. FEDERICI: *Memorie Trevigiane delle opere del disegno dal 1100 al 1800*, Venezia, 1803.

Verona.

BARTOLOMMEO DAL POZZO: *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Veronesi raccolte da varj autori stampati e manoscritti e da altre particolari memorie, con la narratione delle Pitture e Sculture che s'attrovano nelle chiese, case ed altri luoghi pubblici e privati di Verona e suo territorio*, Verona, 1718.

D. ZANANDREIS: *Le vite de' Pittori, Scultori ed Architetti veronesi*, Verona, 1891.

S. MAFFEI: *Verona illustrata*, Verona, 1731.

N. Rossi: *Guida di Verona e della sua provincia*,
Verona, 1909.

Vicenza.

MARCO BOSCHINI: *I gioielli pittorici, virtuoso ornamento della città di Vicenza*, Vicenza, 1676.

O. BALDARINI, E. ARNALDI, O. VECCHIA: *Descrizione delle Architetture, Pitture e Sculture di Vicenza*, Vicenza, 1779.

S. RUMOR: *Bibliografia della città e provincia di Vicenza*, Vicenza, 1890.

Istria.

M. TAMARO: *Le città e le castella dell'Istria*, Parenzo, 1892.

LOMBARDIA

Milano.

PAOLO MORIGIA: *La nobiltà di Milano descritta*, Milano, 1595; 2^a edizione accresciuta, Milano, 1619.

G. CALVI: *Notizie sulle opere dei principali Architetti, Scultori e Pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, Milano, 1859-1868.

CARLO TORRE: *Il ritratto di Milano diviso in III libri*, Milano, 1674.

SERVILIANO LATTUADA: *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame ecc.*, Milano, 1737-38.

CARLO BIANCONI: *Nuova guida di Milano ecc.*, Milano, 1787. (Da consultare con cautela a cagione delle numerose notizie errate).

G. MONGERI: *L'arte in Milano*, Milano, 1872.

CARLO ROMUSSI: *Milano nei suoi monumenti*, Milano, 1875.

VERGA, NEBBIA, MARZORATI: *Guida di Milano*, Milano, 1906.

Bergamo.

FRANCESCO M. TASSI: *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Bergamaschi*, Bergamo, 1793.

FRANCESCO BARTOLI: *Le Pitture, Sculture e Architetture delle chiese e d'altri luoghi pubblici di Bergamo*, Vicenza, 1774.

ANDREA PASTA: *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte al pubblico*, Bergamo, 1775.

Brescia.

S. FENAROLI: *Dizionario degli artisti Bresciani*, Brescia, 1877.

G. A. AVEROLDI: *Le scelte pitture di Brescia*, Brescia, 1700.

CHIZZOLA: *Le pitture e le sculture di Brescia che sono esposte al pubblico con appendice di alcune private gallerie*, Brescia, 1760.

ODORICI: *Guida di Brescia*, Brescia, 1853.

Como.

G. MERZARIO: *I maestri Comacini*, Milano, 1893.

SANTO MONTI: *Storia e arte nella provincia ed antica diocesi di Como*, Como, 1901.

CESARE CANTÙ: *Como e sua provincia*, Como, 1829.

V. MONNERET DE VILLARD: *I monumenti del lago di Como*, Milano, 1910.

Cremona.

G. B. ZAIST: *Notizie storiche de' Pittori, Scultori ed Architetti Cremonesi*, Cremona, 1774.

GRASSELLI: *Abecedario biografico dei pittori cremonesi*, Milano, 1828.

ANTONIO CAMPI: *Cremona fedelissima città illustrata* (con incisioni di Agostino Carracci), Cremona, 1585.

PICENARDI: *Nuova guida di Cremona per gli amatori dell'arte e del disegno*, Cremona, 1762.

GIUSEPPE AGLIO: *Le Pitture e le Sculture della città di Cremona*, Cremona, 1794.

Mantova.

C. D'ARCO: *Delle Arti e degli Artefici di Mantova*, Mantova, 1857-59.

GIOVANNI CADIOLI: *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture che si osservano nella città di Mantova e ne' suoi contorni*, Mantova, 1763.

Pavia.

BREVENTANO: *Istoria dell'antichità, nobiltà e cose notabili di Pavia*, Pavia, 1570.

MALASPINA: *Guida di Pavia*, Pavia, 1819.

PIEMONTE

GIUSEPPE VERNAZZA DI FRESNOY: *Notizie patrie spettanti alle arti del disegno*, Torino, 1792.

A. BAUDI DI VESME: *Per le fonti della Storia dell'arte piemontese*, Roma, 1922.

ANGELUZZI: *Arte ed artisti in Piemonte*, Torino, 1878.

C. BOGGIO: *Le chiese del Canavese*, Ivrea, 1909.

Torino.

DE ROSSI: *Nuova Guida per la città di Torino*, Torino, 1781.

MORANDA: *I monumenti di Torino: Notizie biografiche storiche e descrittive*, Torino, 1884.

Aosta.

C. PROMIS: *Le antichità di Aosta*, in «Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino», 1864.

P. TOESCA: *Aosta*. Vedi: «Italia artistica», pag. 229.

Novara.

COTTA: *Museo Novarese*, Milano, 1701.

LENTA: *Guida di Novara*, Novara, 1848.

Vercelli.

COLOMBO: *Documenti e Notizie intorno gli artisti Vercellesi*, Vercelli, 1883.

DE GREGORY: *Istoria della vercellese letteratura ed arte*, Torino, 1819, 6 voll.

R. ORSENIGO: *Vercelli sacra*, Como, 1909.

G. VERZONE: *L'architettura romanica nel Vercellese*, Vercelli, 1934.

LIGURIA

F. ALIZERI: *Notizie dei professori di disegno in Liguria dalle origini al sec. XVI*, Genova, 1864; 2^a ediz., in 6 voll., Genova, 1870.

GIUSEPPE RATTI: *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture che trovansi in alcune città, borghi e castelli delle due Riviere dello Stato Ligure*, Genova, 1780.

G. BRES: *L'arte nell'estrema Liguria occidentale*,
Nizza, 1914.

Genova.

RAFFAELLO SOPRANI: *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Genovesi e de' Forestieri che in Genova operarono*, Genova, 1674; 2^a edizione accresciuta con note del Ratti: Genova, 1768.

F. ALIZERI: *Guida artistica di Genova*, Genova, 1864.

O. GROSSO: *Genova nell'arte e nella storia*, Milano, 1914.

EMILIA E ROMAGNA

Bologna.

CARLO CESARE MALVASIA: *La Felsina Pittrice, Vite de' Pittori Bolognesi divise in duoi tomi*, Bologna, 1678.

CANONICO LUIGI CRESPI: *Vite de' Pittori Bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, Roma, 1769. (Da consultare con cautela per la sua inattendibilità).

BOLOGNINI AMORINI: *Le Vite de' Pittori ed Artefici Bolognesi*, Bologna, 1840-1843.

NICOLAUS BURTIUS: *Bononia illustrata*, Bologna, 1494.

CARLO MALVASIA: *Le Pitture di Bologna che rendono il passeggero disingannato ed istruito*, dell'Ascoso Accademico Gelato, Bologna, 1686; 2^a ediz., 1706.

CORRADO RICCI: *Guida di Bologna*, Bologna, 1882. Edizione rifatta da C. Ricci e G. Zucchini, Bologna, 1930.

Faenza.

M. VALGIMIGLI: *Dei Pittori e degli Artisti faentini dei secc. XV e XVI*, Faenza, 1871.

Ferrara.

GIROLAMO BARUFFALDI: *Vite de' Pittori e Scultori*

Ferraresi; testo del 1697-1722 (edito in Ferrara nel 1844 con note di G. Boschini).

A. FRIZZI: *Memorie per la città di Ferrara*, Ferrara, 1791, 5 voll.

C. LADERCHI: *La Pittura ferrarese*, Ferrara, 1856.

C. BAROTTI: *Pitture e Sculture che si trovano ne' luoghi pubblici di Ferrara*, Ferrara, 1770.

SCALABRINI: *Memorie storiche delle chiese di Ferrara e dei suoi sobborghi*, Ferrara, 1773.

Modena.

G. TIRABOSCHI: *Notizie de' Pittori, Scultori, Incisori ed Architetti nati negli Stati del Serenissimo Duca di Modena*, Modena, 1786.

G. CAMPORI: *Gli artisti Italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena, 1855.

G. F. PAGANI: *Le Pitture e Sculture di Modena indicate e descritte*, Modena, 1770.

RAGGI: *Modena nei suoi monumenti antichi e moderni*, Modena, 1869.

ADOLFO VENTURI: *Modena artistica*, Modena, 1896.

Parma.

P. MARTINI: *La scuola Parmense d'arti belle e gli artisti delle provincie di Parma e Piacenza dal 1777 all'oggi*, Parma, 1862.

SCARABELLI ZUNTI: *Memorie e documenti di belle arti parmigiane*, tomo I (1050-1450), Parma, 1911.

PADRE I. AFFÒ: *Il Parmigiano servitor di piazza ecc.*, Parma, 1799.

P. MARTINI: *Guida di Parma*, Parma, 1871.

Piacenza.

L. AMBIVERI: *Gli artisti Piacentini*, Piacenza, 1879.

L. SCARABELLI: *Guida ai monumenti storici e artistici di Piacenza, Lodi, 1841.*

Ravenna.

CAMILLO SPRETI: *Memorie de' Pittori, Scultori ed Incisori Ravennati.* Manoscritto del sec. XVIII edito da C. Ricci, Ravenna, 1902.

BELTRAMI: *Il Forestiere istruito delle cose notabili di Ravenna e delle suburbane,* Ravenna, 1791.

CORRADO RICCI: *Guida di Ravenna,* 5^a ediz., Bologna, 1914.

Rimini.

RAFFAELLO ADIMARI: *Sito Riminese, dove si tratta della città et sue parti, di tutte le chiese ecc.,* Brescia, 1616.

MARCHESELLI: *Pitture delle chiese di Rimino descritte ecc.,* Rimini, 1754.

TOSCANA

Firenze.

FILIPPO VILLANI: *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (circa 1400. Edito dal Galletti, Firenze, 1847.

CRISTOFORO LANDINO: *Commento a Dante* (con il sommario della storia dell'arte fiorentina). «Editio princeps», Firenze, 1481.

ANTONIO MANETTI (ATTRIBUITO AD): *XIV Uomini Singolari in Firenze dal 1400 innanzi*. Edito da G. Milanese: «Operette storiche edite ed inedite di A. Manetti», Firenze, 1887.

Il Libro di Antonio Billi. Edito da K. Frey, Berlin, 1892.

È estratto da due codici (cod. Strozziiano e cod. Petrei) della biblioteca Magliabechiana: s'ignora se il Billi sia l'autore o solo il possessore

dell'opera, che è una raccolta di notizie sugli artisti, da Cimabue al Pollaiuolo, con appendici su Leonardo, Michelangelo, ecc.

Il Codice Magliabechiano cl. XVII, 17. Edito da K. Frey, Berlin, 1892.

È il cosiddetto «Anonimo Magliabechiano» cioè una compilazione, eseguita tra il 1537 e il 1542, in cui l'anonimo scrittore continua il «Libro del Billi» con preziose notizie sui maestri del pieno Cinquecento. Poiché il codice pervenne alla Magliabechiana dalla biblioteca Gaddi, è conosciuto anche col nome di «Anonimo Gaddiano».

GIO. BATTISTA GELLI: *I Memorabili*. Edito dal Mancini in «Archivio Storico Italiano», serie V, vol. 17, 1896.

È una raccolta di venti biografie d'artisti da Giotto a Michelozzo interessanti per particolari riferiti da fonti antiche scomparse.

FRANCESCO ALBERTINI: *Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze*, edizione di Gaetano e Carlo Milanese, Firenze, 1863.

FRANCESCO BOCCHI: *Bellezze di Fiorenza*, 1^a ediz., Firenze, 1591; 2^a ediz. con aggiunte del Cinelli, Firenze, 1677.

FERDINANDO LEOP. DEL MIGLIORE: *Firenze città nobilissima illustrata*, Firenze, 1684.

GIUSEPPE RICHA: *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise nei suoi quartieri*, Firenze, 1754-1762.

P. A. BIGAZZI: *Firenze e contorni*, Firenze, 1893.

N. TARCHIANI: *Firenze* (v. «Italia artistica», pag. 216).

M. MARANGONI: *Firenze*, Novara, 1930.

Arezzo.

RONDINELLI: *Relazione sopra lo stato antico e moderno della città di Arezzo, l'anno 1583*, Arezzo, 1755.

PASQUI: *Nuova guida d'Arezzo e de' suoi dintorni compilata su documenti*, Arezzo, 1882.

Carrara.

G. CAMPORI: *Memorie biografiche degli Architetti, Scultori, Pittori nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*, Massa, 1873.

Lucca.

V. MARCHIÒ: *Il forestiere informato delle cose di Lucca*, Lucca, 1721.

P. CAMPETTI: *Guida di Lucca*, Lucca, 1927.

Pisa.

TANFANI CENTOFANTI: *Notizie di artisti tratte da documenti pisani*, Pisa, 1898.

ALESSANDRO DA MORRONA: *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Pisa, 1787.

I. B. SUPINO: *Arte pisana*, Firenze, 1904.

Pistoia.

F. TOLOMEI: *Guida di Pistoja per gli amanti delle belle arti, con notizie degli Architetti, Pittori e Scultori Pistoiesi*, Pistoia, 1821.

P. BACCI: *Documenti toscani per la storia dell'arte*, Firenze, voll. 2, 1910 e 1912.

Prato.

CAMBIAGI: *Indice cronologico di artisti pratesi*, Prato, 1850.

BALDANZI: *La Cattedrale di Prato. Descrizione corredata di notizie storiche e di documenti inediti*, Prato, 1846.

G. GUASTI: *Quadri della Galleria ed altri oggetti d'arte del Comune di Prato, con documenti inediti*, Prato, 1888.

Siena.

PADRE GUGLIELMO DELLA VALLE: *Lettere Sanesi sopra le belle arti*, Roma, 1782-1786.

G. MILANESI: *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1854, voll. 3.

BORGHESI e BANCHI: *Nuovi Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1898.

E. ROMAGNOLI: *Cenni storico-artistici di Siena e de' suoi suburbi*, Siena, 1836.

L. DAMI: *Siena e le sue opere d'arte*, Firenze, 1915.

UMBRIA

M. GUARDABASSI: *Indice-guida dei Monumenti pagani e cristiani riguardanti la storia e l'arte cristiana nella provincia dell'Umbria*, Perugia, 1872.

Perugia.

LIONE PASCOLI: *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Perugini*, Roma, 1732.

B. ORSINI: *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia*, Perugia, 1784.

BRIGANTI e MAGNINI: *Guida illustrata di Perugia*, Perugia, 1925.

Assisi.

CRISTOFANI: *Guida di Assisi e suoi dintorni*, Assisi, 1884.

ADOLFO VENTURI: *La basilica di Assisi*, Roma, 1908.

I. B. SUPINO: *La basilica di S. Francesco di Assisi*, Bologna, 1924.

Città di Castello.

G. MANCINI: *Memorie di alcuni artisti del disegno sì antichi che moderni che fiorirono in Città di Castello*, Perugia, 1832.

G. MAGHERINI GRAZIANI: *L'arte a Città di Castello*,
Città di Castello, 1898.

Foligno.

ROSSI SCOTTI: *I pittori di Foligno nel secolo d'oro*,
Perugia, 1872.

Orvieto.

LAURO: *Breve descrizione della città di Orvieto*,
Roma, 1635.

PICCOLOMINI ADAMI: *Guida storico-artistica della
città di Orvieto*, Siena, 1885.

P. PERALI: *Orvieto*, Orvieto, 1919.

Spoletto.

*Ristretto dell'antico e moderno della città di Spo-
letto*, Foligno, 1731.

ANGELINI ROTA: *Guida di Spoleto e territorio*, Spo-
letto, 1929.

Todi.

PENSI e COMEZ: *Todi* (con elenchi di artisti), Todi, 1912.

MARCHE

AMICO RICCI: *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, Macerata, 1834.

Ancona.

FERRETTI: *Memorie storico-critiche dei pittori Anconitani dal XV al XIX secolo*, Ancona, 1883.

MAGGIORI: *Pitture, Sculture e Architetture della città di Ancona*, Ancona, 1821.

Ascoli.

CANTALAMESSA CARBONI: *Memorie intorno i letterati e gli artisti della città di Ascoli nel Piceno*, Ascoli, 1830.

B. ORSINI: *Descrizione delle pitture, sculture e architetture dell'insigne città di Ascoli Piceno*, Perugia, 1790.

Fabriano.

B. MOLAJOLI: *Guida artistica di Fabriano*, Fabriano, 1936.

Fano.

FARI e FRANCOLINI: *Guida di Fano storica artistica*, Pesaro, 1863.

Loreto.

BARTOLI: *Le Glorie maestose del Santuario di Loreto*, Macerata, 1685 ss.

MAGGIORI: *Indicazioni al forestiere delle pitture, sculture e architetture che si veggono oggi dentro la SS. Basilica di Loreto*, ecc., Ancona, 1824.

Pesaro.

BECCI: *Catalogo delle pitture che si conservano nelle chiese di Pesaro*, Pesaro, 1783.

VANZOLINI: *Guida di Pesaro*, Pesaro, 1864.

Urbino.

LAZARI: *Dizionario storico degli artisti professori delle belle arti della città d'Urbino*, in COLUCCI: *Antichità Picene*, vol. XXXI.

LAZARI: *Memorie di alcuni celebri pittori di Urbino*, Urbino, 1800.

LAZARI: *Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti*, Urbino, 1811.

E. CALZINI: *Urbino e i suoi monumenti*, Firenze, 1899.

L. SERRA: *Guida di Urbino*, Milano, s. d.

C. BUDINICH: *Il Palazzo Ducale d'Urbino*, Trieste, 1904.

LAZIO

(Le biografie di artisti operanti in Roma scritte dal Baglione, dal Passeri, dal Pascoli, dal Bollori come continuazione del Vasari hanno valore generale nella formazione della storiografia biografica e sono elencate nel capitolo della «Storia dell'arte»).

Roma.

E. CALVI: *Bibliografia generale di Roma*, Roma, 1906-08.

E. MÜNTZ: *Les arts ecc.* (v. pag. 201).

PROMIS: *Notizie epigrafiche degli artefici marmorarii Romani dal sec. X al XV*, Torino, 1836.

Ritratti di alcuni celebri Pittori del sec. XVII disegnati ed intagliati in rame dal cav. Ottavio Lioni.
Con le vite de' medesimi tratte da varij autori

accresciute d'annotazioni, Roma, 1731, per i tipi di Fausto Amidei.

SPADONI: *Gli artisti Marchigiani a Roma dal sec. XIII al sec. XVII*, Roma, 1908.

A. BERTOLOTTI: *Artisti Modenesi, Parmensi e della Lunigiana in Roma nei secc. XV, XVI e XVII*, Modena, 1883.

A. BERTOLOTTI: *Artisti Lombardi a Roma nei secc. XV, XVI e XVII, Studi e ricerche negli archivi romani*, Milano, 1881.

A. BERTOLOTTI: *Gli artisti Urbinati in Roma*, Urbino, 1881.

A. BERTOLOTTI: *Artisti Veneti in Roma nei secc. XV-XVIII*, Venezia, 1885.

A. BERTOLOTTI: *Artisti Bolognesi, Ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio a Roma nei secc. XV, XVI e XVII*, Bologna, 1885.

A. BERTOLOTTI: *Benvenuto Cellini e gli orefici lombardi che lavorarono per i Papi a Roma nella prima metà del sec. XVI*, Milano, 1875.

Per l'abbondantissima letteratura delle guide di Roma si rinvia al citato libro dello SCHLOSSER e a L. SCHUDT: *Le Guide di Roma*, Vienna-Augusta, 1930.

ITALIA MERIDIONALE

D. SALAZARO: *Studî sui monumenti dell'Italia meridionale*, Napoli, 1871.

A. AVENA: *Monumenti dell'Italia meridionale*, Roma, 1902.

PRINCIPE FILANGIERI: *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie meridionali*, Napoli, 1883-1891.

B. CROCE: *Sommario critico della Storia dell'arte nel Napoletano*, in «Napoli nobilissima», voll. II e III, 1893.

B. CROCE: *Scrittori di storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, in «Napoli nobilissima», vol. VII, 1898, pagg. 17-20.

Napoli.

G. B. BONGIOVANNI: *Vite dei Pittori antichi Napoletani sino al 1600*, Napoli, 1674.

BERNARDO DE DOMINICI: *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani non mai date alla luce da autore alcuno*, Napoli, 1742-1743, 3 voll. Da consultarsi con cautela per le molte notizie fantastiche.

BEN. DI FALCO: *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli, 1539.

CESARE CARACCIOLO: *Napoli sacra, ove oltre le vere origini e fondazioni di tutte le chiese e monasteri, spedali e altri luoghi Sacri delle città di Napoli e suoi borghi si tratta di tutti li corpi e reliquie di Santi ecc.*, Napoli, 1623.

CANONICO CARLO CELANO: *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forestieri divise in dieci giornate*, Napoli, 1692. Nuova edizione con aggiunte del Chiarini, 1858-60.

SASSO: *Napoli monumentale, ossia storia dei monumenti di Napoli dalla fondazione della Monarchia sino al cadere del sec. XVIII*, Napoli, 1856-1861.

DALBONO: *Nuova Guida di Napoli e dintorni*, Napoli, 1876.

Montecassino.

Descrizione storica del Monastero di Montecassino, Napoli, 1751.

L. TOSTI: *Storia della Badia di Montecassino*, Roma, 1888.

CARAVITA: *I codici e le arti a Montecassino*, Montecassino, 1869-1871.

Abruzzo.

C. GRADARA: *Bibliografia artistica dell'Abruzzo*, Roma, 1927.

BINDI: *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, Napoli, 1889.

G. POGGI: *Arte medievale negli Abruzzi*, Milano, 1914.

Puglie e Calabrie.

VILLANI: *Scrittori ed artisti pugliesi antichi, moderni e contemporanei*, Trani, 1904.

A. VINACCIA: *I monumenti medioevali in terra di Bari*, Bari, 1915.

A. FRANGIPANE: *L'arte in Calabria*, Messina, s. d.

SICILIA

G. DI MARZO: *Delle belle arti in Sicilia dai Normanni alla fine del sec. XIV*, Palermo, 1858-1868.

G. DI MARZO: *Documenti per servire alla storia della Sicilia*, Palermo, 1903.

E. MAUCERI e S. AGATI: *Il Cicerone per la Sicilia*, Palermo, 1924.

Palermo.

D. FRANCISCI BARONII AC MANFREDIS: *De maiestate Panormitana* (con l'elenco dei pittori, scultori, ecc.), Palermo, 1630.

G. DI MARZO: *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo, 1899.

G. DI MARZO e FERRO: *Guida istruttiva di Palermo e suoi dintorni*, Palermo, 1859.

Monreale.

LELLO: *Descrizione del R. Tempio di Monreale*, Palermo, 1588-1596.

D. B. GRAVINA: *Il duomo di Monreale illustrato*, Palermo, 1860.

Messina.

FIL. HACKERT: *Memorie de' Pittori Messinesi*, Napoli, 1729.

G. C. BUONFIGLIO: *Messina città nobilissima descritta*, Venezia, 1606.

E. MAUCERI: *Messina*, Firenze, 1924.

SARDEGNA

CORONA: *Guida storico-artistica dell'isola di Sardegna*, Bergamo, 1896.

D. FILIA: *La Sardegna cristiana*, Sassari, 1909.

E. BESTA: *La Sardegna medievale*, Palermo, 1908.

D. SCANO: *Storia dell'arte in Sardegna*, Cagliari, 1907.

D. SCANO: *Chiese medioevali di Sardegna*, Cagliari, 1929.

CORSICA

C. ARU: *Chiese pisane in Corsica*, Roma, 1908.

C. ENLART: *Monuments du Moyen âge en Corse*, Paris, 1923.

DALMAZIA

A. VENTURI, E. PAIS, P. MOLMENTI: *Dalmazia monumentale*, Milano 1917.

A. DUDAN: *La Dalmazia nell'arte italiana*, Milano, 1921-22.

APPENDICE

LE «COLLANE»

Numerose pubblicazioni in serie sono dedicate all'illustrazione delle città e regioni italiane, dei monumenti e dei musei. Si ricordano qui solo le più importanti:

PUBBLICAZIONI EDITE DAL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE:

1) *Elenchi degli edificî monumentali:*

Cataloghi (con bibliografia) degli edificî aventi interesse monumentale in ogni provincia. Dal 1912 usciti 27 volumetti.

2) *Cataloghi delle cose d'arte e d'antichità:*

Pubblicazioni scientifiche che illustrano analiticamente monumenti ed opere d'arte delle maggiori città italiane: *Aosta* (a cura di Pietro Toesca); *Pisa* (a cura di Roberto Papini); *Zara* (a cura di Carlo Cecchelli); *Urbino* (a cura di Luigi Serra);

Fiesole (a cura di O. H. Giglioli); *Treviso* (a cura di Luigi Coletti); *Assisi* (a cura di Emma Zocca); *Vercelli* (a cura di A. M. Brizio); *Cividale* (a cura di Antonino Santangelo); *Brescia* (a cura di Antonio Morassi).

3) *Inventari degli oggetti d'arte d'Italia:*

Sistematica schedatura, con bibliografia, del patrimonio artistico mobile, di chiese ed enti delle singole provincie: Provincia di Bergamo, la Calabria, Provincia di Parma, Provincia di Aquila, Provincia di Pola, Provincia di Mantova, Provincia di Padova, Provincia di Ancona, Provincia di Ascoli Piceno, Provincia di Sondrio.

4) *Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia:*

Pubblicazione di carattere divulgativo che, in generale, consta di una breve prefazione, di un elenco delle opere esposte e di numerose illu-

strazioni. La serie comprende un centinaio di volumetti riferentisi ai principali musei e monumenti d'Italia.

5) *Guide dei Musei e Monumenti d'Italia*:

Collezione di cataloghi storico-descrittivi dedicati ai maggiori monumenti e musei del Regno. Pubblicati circa 18 volumi.

PUBBLICAZIONI DEL TOURING CLUB ITALIANO⁵⁶:

1) *Le Guide d'Italia*.

⁵⁶Su gli Istituti artistici italiani può essere consultato anche un volumetto dell'Ente Nazionale Industrie Turistiche, che è intitolato: *Gallerie, Musei, Scavi, Biblioteche in Italia*, Roma, 1927, e che contiene un'indicazione sommarissima di tutte le raccolte.

Illustrano tutte le provincie d'Italia, comprese le isole e le colonie.

2) Attraverso l'Italia.

Collana di monografie regionali illustrate: Piemonte; Lombardia vol. I e II; Sicilia; Toscana vol. I e II; Campania; Puglia, Lucania e Calabria; Roma vol. I e II; Lazio; Umbria.

L'Italia artistica: Collezione di monografie illustrate diretta da Corrado Ricci, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche.

Comprende 140 volumi illustrati, con pregevole documentazione dell'arte di ogni città e degli aspetti paesistici delle regioni italiane più pittoresche. È un vero «corpus» storico-artistico delle «bellezze d'Italia».

I grandi Musei del mondo: Collana di volumi con tavole a colori, comprendenti anche un nucleo

di Musei italiani, Bergamo, Istituto ital. di Arti Grafiche.

Il Fiore dei Musei e Monumenti d'Italia: Collezione d'arte diretta da Ettore Modigliani, Milano, Garzanti, già Fratelli Treves.

Ogni volumetto contiene una prefazione storica sul Museo o sul Monumento e sessanta o settanta riproduzioni delle principali opere, o di parti del monumento stesso, con testo illustrativo a fronte. Sono usciti finora:

1. *Il Foro Romano e il Palatino* (ALFONSO BARTOLI) – 2. *Le Gallerie di Venezia* (GINO FOGOLARI) – 3. *Il Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano* (ROBERTO PARIBENI) – 4. *La Certosa di Pavia* (MARIO SALMI) – 5. *La Galleria di Parma e la Camera di S. Paolo* (CORRADO Ricci) – 6. *La Galleria Pitti a Firenze* (MATTEO MARANGONI) – 7. *Il «Cenacolo» di Leonardo da Vinci e la chiesa*

delle Grazie a Milano (MARIO SALMI). – 8. *Il Palazzo Ducale di Venezia* (GINO FOGOLARI) – 9. *La Galleria Internazionale d'arte moderna a Venezia* (NINO BARBANTINI) – 10. *La Villa Adriana a Tivoli* (ROBERTO PARIBENI) – 11. *La Galleria degli Uffizi a Firenze* (NELLO TARCHIANI) – 12. *Il Duomo e il chiostro di Monreale* (ENRICO MAUCERI) – 13. *I monumenti di Ravenna bizantina* (GIUSEPPE GEROLA) – 14. *I Frari e i SS. Giovanni e Paolo a Venezia* (GINO FOGOLARI) – 15. *Il Museo del Bargello a Firenze* (FILIPPO ROSSI) – 16. *La cappella degli Scrovegni e la chiesa degli Eremitani a Padova* (ANDREA MOSCHETTI) – 17. *La Villa d'Este a Tivoli* (ATTILIO ROSSI) – 18. *Il Museo Poldi Pezzoli a Milano* (FERNANDA WITTGENS).

CAPO III

LA STORIA DELL'ARTE

A) OPERE DI CARATTERE GENERALE

Sono qui riuniti i «classici», cioè i fondamentali testi dell'antica storiografia biografica, nonché le grandi storie dell'arte dovute alla scienza moderna. Si elencano qui, inoltre, opere dedicate anche ad una singola arte (la pittura) che tuttavia rivestono carattere generale perché pongono questioni di metodo e formano tappe dell'evoluzione della storiografia artistica. Di questa si dirà nella Sezione quinta («Il Metodo»).

LORENZO GHIBERTI: *I Commentari*, editi a cura di J. Schlosser, Berlin, 1912, 2 voll.

Ispirandosi al classico modello di Plinio, il Ghiberti dà in questa opera la prima trattazione biografica di storia dell'arte che avrà poi definitivo svolgimento nel Vasari.

GIORGIO VASARI: *Le vite dei più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua Toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino con sua utile e necessaria introduzione a le arti loro*. 1^a edizione: Firenze presso Lorenzo Torrentino, 1550; 2^a edizione (con i ritratti degli artisti e con l'aggiunta delle vite dei vivi e dei morti dall'anno 1550 al 1567): Firenze, 1568. Edizione classica: a cura di Gaetano Milanesi, Firenze, editore Sansoni, 1878-1881, in 9 volumi compreso un volume di indici (1885) e l'aggiunta, alle Vite, dei «Ragionamenti» e delle lettere vasariane. Sul Vasari e le sue *Vite* fondamentale è l'opera di W. KALLAB: *Vasaristudien*, Wien, 1908, vol. XLIII della «Ilg-Lists Quellenschriften», N. F. XV.

R. BORGHINI: *Il Riposo in cui della pittura e scultura si favella*, ecc., Firenze, 1584.

Importante rassegna degli artisti dell'età del Manierismo, onde il libro assume il valore di continuazione del Vasari.

GIO. BAGLIONE: *Le Vite dei pittori, scultori ed architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma, edit. Fei, 1642. Nuova edizione facsimile a cura del R. Istituto di archeologia e storia dell'arte, Roma, 1935.

G. B. PASSERI: *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673, di G. B. Passeri pittore e poeta*. Prima edizione postuma, curata e «pur-gata» da Gio. Lod. Bianconi con note del Bottari, Roma, edit. Zempel, 1772. Edizione da consultare: quella del vol. XI delle «Römische

Forschungen» della Biblioteca Hertziana di Roma.

LIONE PASCOLI: *Vite dei Pittori, Scultori e Architetti moderni scritte e dedicate alla Maestà di Vittorio Amedeo Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Roma, ed. Rossi, 1730-1736. Edizione fac-simile a cura del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte, vol. I e II, Roma, 1933.

FRANCESCO SCANNELLI: *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena, 1657.

GIO. PIETRO BELLORI: *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*. Prima edizione della sola parte prima, apparsa in Roma nel 1672. La seconda parte è stata recentemente ritrovata manoscritta nella biblioteca di Rouen proveniente dalla biblioteca Crozat. Edizione fac-simile della prima parte a cura di A. Bertini Calosso,

presso l'Istituto di arch. e storia dell'arte, Roma, 1931.

FILIPPO BALDINUCCI: *Notizie de' Professori di disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come e perché le bell'arti di Pittura, Scultura e Architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, Firenze, 1681-1728.

Edizione in 11 volumi con le aggiunte fatte dall'arch. G. Piacenza alla 3^a edizione e con le opere minori del B. in «Classici Italiani», Milano, 1811-1812.

Primo esempio di ordinamento cronologico della Storia dell'arte (divisa – come scrive l'autore – in Secoli e Decennali), di severa obbiettività nell'esegesi delle fonti.

LUIGI LANZI (ABATE): *Storia Pittorica dell'Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del sec. XVIII*, Bassano, 1789.

Trattazione biografica limitata al campo della pittura, ma di interesse generale come primo esempio di storiografia che delimita le «scuole» fiorenti attorno ai maggiori maestri, e quindi come modello di vasta costruzione storica.

G. B. CAVALCASELLE – I. A. CROWE: *A new History of Painting in Italy*, London, 1864-1866. Edizione italiana: *Storia della Pittura in Italia dal sec. II al XVI*, Firenze, 1886-1908. In 11 volumi. Una nuova edizione inglese aggiornata, con note di Langton Douglas, fu iniziata nel 1903 dall'edit. Murray di Londra, e restò incompleta.

G. B. CAVALCASELLE – I. A. CROWE: *History of Painting in North Italy*, London, 1871. Da consultare: l'edizione con note di T. Borenius, ed. Murray, London, 1912.

Le due opere di C. e C., integrandosi, costituiscono il «monumento» della storiografia ottocentesca, ovvero la massima trattazione storica che tutt'oggi conserva grandissimo valore per critica ed erudizione ed è fonte sicura per lo studio della pittura italiana.

I. LERMOLIEFF (GIOVANNI MORELLI): *Le opere dei Maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresden e Berlino*, Bologna, 1886. (L'originale è in tedesco, Lipsia, 1880).

I. LERMOLIEFF (GIOVANNI MORELLI): *Della Pittura italiana. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano, 1897. (L'originale è in tedesco, Lipsia, 1890).

V. appresso: «Il Metodo: L'identificazione dell'opera d'arte».

ADOLFO VENTURI: *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1901-1938 (in corso), 22 volumi.

È la prima generale Storia dell'arte italiana, cioè dell'architettura, pittura, scultura, di cui segue lo sviluppo dalle origini paleocristiane alla fine del Rinascimento. Fondamento grandioso di tutte le ricerche e gli studi sull'arte nostra.

H. WOELFFLIN: *Die klassische Kunst*, München, 1899 (trad, ital., Firenze, 1941). V. appresso: «Il Metodo: La valutazione dell'opera d'arte».

B. BERENSON: *The Italian Painters of the Renaissance*, London. V. appresso: «Il Metodo: La valutazione dell'opera d'arte».

M. DVOŘÁK: *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, München, 1927-29.

V. appresso: «Il Metodo: La Storiografia».

PIETRO TOESCA: *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*. Torino, 1927.

Opera, anch'essa in corso, di grande rigore e ampiezza storica, che raccoglie e vaglia i risultati dei fiorentissimi studi artistici nel primo ventennio del secolo.

* * *

In questi ultimi anni, in seguito all'introduzione dello studio della Storia dell'arte nella Scuola media, si sono rinnovati i vecchi libri di testo e sono apparse alcune pubblicazioni divulgative, ma di serio metodo, che possono quindi servire per una preparazione generale.

Ricordiamo le opere di:

U. OJETTI e L. DAMI: *Atlante di Storia dell'arte Italiana*, Milano, 1925-1934, 2 volumi.

Sussidio prezioso alla formazione di una cultura artistica per la ricchezza delle illustrazioni, riproducenti le maggiori opere di architettura, scultura, pittura e arti applicate dall'età paleocristiana alla moderna, nonché per le succinte introduzioni generali e per l'esatto commento apposto alle illustrazioni stesse.

P. D'ANCONA, I. CATTANEO, F. WITTGENS: *L'arte italiana*, Firenze, Marzocco, 3 voll., 1930 ss.

R. PARIBENI, V. MARIANI, B. SERRA: *L'arte italiana: Manuale per le scuole e le persone colte*, 2 volumi, Torino, Società Editrice Internazionale.

P. MARCONI e G. C. ARGAN: *Storia dell'arte italiana*, Napoli, Perrella, 1936.

S. BÒTTARI: *Storia dell'arte*, Milano-Messina, Principato, 1943, 2 voll.

M. PITTALUGA: *Storia dell'arte italiana*, Firenze, Le Monnier, 1938, 3 voll.

G. BENDINELLI: *Compendio di storia dell'arte italiana*, 3 voll., seguiti da un quarto che s'intitola «Dottrina dell'archeologia e storia dell'arte», Milano, Albrighi e Segati, 1938.

M. SALMI: *L'arte italiana*, Firenze, Sansoni, 1941-43, 3 voll.

Da ricordare, inoltre, la serie di sintetiche monografie sull'architettura, pittura e scultura (e anche qualche branca delle arti applicate), pubblicate dalla Casa Nemi di Firenze, che sono piccoli quadri delle arti nelle età paleocristiana, romana, gotica, ecc. Sono usciti finora:

1. *La pittura bizantina* (S. BETTINI) – 2. *La pittura bizantina: mosaici* (S. BETTINI) – 3. *L'architettura bizantina* (S. BETTINI) – 4. *L'architettura protocrist., preromanica e roman.* (G. C. ARGAN) – 5. *L'architettura del Duecento e del Trecento* (G. C. ARGAN) – 6. *L'architettura del Quattrocento* (M. PITTALUGA). – 7. *L'architettura del Cinquecento* (L. BECHERUCCI) – 8. *L'architettura del Sei e Settecento* (G. DELOGU) – 9. *L'architettura dell'Ottocento* (N. TARCHIANI) – 10. *La scultura protocrist., preromanica e roman.* (G. SINIBALDI) – 11. *La scultura del Trecento* (G. SINIBALDI) – 12. *La scultura del Quattrocento* (M. PITTALUGA) – 13. *La scultura del Cinquecento* (L. BECHERUCCI). – 14. *La scultura del Sei e Settecento* (G. DELOGU) – 15. *La scultura dell'Ottocento* (N. TARCHIANI) – 16. *La pittura del Trecento* (G. SINIBALDI) – 17. *La pittura del Quattrocento* (M. PITTALUGA) – 18. *La*

pittura del Cinquecento (M. PITTALUGA) – 19. *La pittura del Seicento* (G. DELOGU) – 20. *La pittura del Settecento* (V. MOSCHINI) – 21. *La pittura dell'Ottocento* (L. LLOYD) – 22. *L'incisione italiana* (B. DISERTORI) – 23. *L'oreficeria italiana* (M. ACCASCINA) – 24. *La maiolica italiana* (G. BALLARDINI) – 25. *Il mobilio italiano* (G. MORAZZONI).

TAV. 49



LEONARDO:

La Madonna con S. Anna e i due Putti

Londra – Accademia reale



LEONARDO:

La Madonna con S. Anna e il piccolo Gesù

B) MONOGRAFIE PER SINGOLI PERIODI⁵⁷

Paleocristiano e Bizantino.

F. X. KRAUS: *Geschichte der christlichen Kunst*,
Freiburg, 1896-1900.

O. MARUCCHI: *Manuale d'archeologia cristiana*,
Roma, 1923.

O. MARUCCHI: *Le catacombe cristiane*, Roma,
1933.

J. STRZYGOWSKI: *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901.

CH. DIEHL: *L'art chrétien primitif et l'art byzantin*,
Paris, 1928.

CH. DIEHL: *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1910; 2^a
ediz., 1926.

⁵⁷Si indicano prima i testi generali, poi i particolari, sempre in ordine cronologico.

O. M. DALTON: *East christian art*, Oxford, 1925.

A. COLASANTI: *L'arte bizantina in Italia*, Milano, 1913.

C. DIEHL: *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, 1894.

E. BERTAUX: *L'art dans l'Italie méridional de la fin de l'Empire romaine à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris, 1904.

Preromanico, Romanico e Gotico.

C. SCHNAASE: *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, 2^a ediz., Düsseldorf, 1871.

J. A. BRUTAILS: *Précis d'archéologie du Moyen-Age*, Paris, 1923.

H. PICTON: *Die Longobardische Kunst in Italien*, Augsburg, 1931.

C. MARTIN e C. ENLART: *L'art roman en Italie*, Paris, 1924.

- E. LAVAGNINO: *Il Medioevo*, Torino, 1936.
- H. FOCILLON: *Art d'Occident: Le Moyen âge roman et gothique*, Paris, 1937.
- A. SCHMARSOW: *Italienische Kunst im Zeitalter Dantes*, Augsburg, 1928.
- L. GONSE: *L'art gothique*, Paris, 1890.
- W. WORRINGER: *Formprobleme der Gotik*, München, 1911.
- H. KARLINGER: *Die Kunst der Gotik*, Berlin, 1927.
- M. DVOŘÁK: *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Kunst*, in «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte», München, 1918, 2^a ediz., 1928.

Rinascimento.

- H. THODE: *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1904.

- J. BURCKHARDT: *La civiltà del Rinascimento in Italia*, traduzione italiana, Firenze, 1921, 2 voll.
L'ed. originale, tedesca, del 1860.
- E. MÜNTZ: *Histoire de l'art en Italie pendant la Renaissance*, Paris, 1888-1894, 3 volumi.
- M. DVOŘÁK: *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, München, 1927-1929, 2 volumi.
- A. SCHMARSOW: *Gotik in der Renaissance*, Stuttgart, 1921.
- D. FREY: *Gotik und Renaissance*, Augsburg, 1929.
- W. BODE: *Die Kunst der Frührenaissance in Italien*, Berlin, 1923.
- A. G. MAYER: *Oberitalienische Frührenaissance*, Berlin, 1897-1900.
- H. WOELFFLIN: *Die klassische Kunst*, München, 1899 (trad. ital., Firenze, 1941).

P. SCHUBRING: *Die Kunst der Hochrenaissance in Italien*, Berlin, 1926.

Barocco.

A. SCHMARSOW: *Barock und Rokoko*, Leipzig, 1897.

A. RIEGL: *Die Entstehung der Barock-Kunst in Rom*, Wien, 1908; 2^a ediz., 1923.

K. ESCHER: *Barock und Klassizismus*, Leipzig, 1910.

H. WOELFFLIN: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, 1915, 6^a ediz., 1923.

H. WOELFFLIN: *Rinascimento e Barocco*, trad. ital., Firenze, 1928.

W. WEISBACH: *Die Kunst des Barock*, Berlin, 1924.

WEINGARTNER: *Der Geist des Barocks*, Hamburg, 1925.

M. MARANGONI: *Arte Barocca*, Firenze, 1927.

A. E. BRINCKMANN: *Die Kunst des Barocks und Rokokos*, Berlin-Neubabelsberg, s. d.

G. MAGNI: *Il Barocco a Roma*, Torino, 1911-1913.

A. MUÑOZ: *Roma barocca*, 2^a ediz., Milano, Roma, 1928.

U. OJETTI, N. BARBANTINI, ecc.: *Il Settecento Italiano*, Milano, 1932, 2 voll.

L. HAUTECOEUR: *Rome et la renaissance de l'antiquité a la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1912.

C. JUSTI: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 2^a ediz., Leipzig, 1898, 3 voll.

Età moderna.

- J. MEIER GRAEFE: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, München, 1915, 2^a ediz., 3 voll.
- H. HILDEBRANDT: *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wildpark, Potsdam, 1924.
- G. PAULI: *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, Berlin, 1930.
- G. WALDMANN: *Die Kunst des Realismus und des Impressionismus*, Berlin, 1931.
- C. EINSTEIN: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, 1932.
- A. M. BRIZIO: *Ottocento-Novecento*, Torino, 1939 (con ampia bibliografia).
- CH. ZERVOS: *Histoire de l'art contemporain*, Paris, 1938.
- A. R. WILLARD: *History of modern Italian Art*, London, 1898.

R. PAPIRI: *Le arti d'oggi. Architettura e arti decorative in Europa*, Milano, 1930.

C) MONOGRAFIE PER SINGOLE REGIONI

C. RICCI: *L'arte nell'Italia Settentrionale*, Bergamo, 1910:

Parte I: Venezia e il Veneto.

Parte II: Lombardia, Piemonte e Liguria.

Parte III: Emilia e Romagna.

U. TARCHI: *L'arte nell'Umbria e nella Sabina*, 6 voll. in preparazione. Editi il I, il II e il III: *L'arte Etrusco-Romana, L'arte cristiano-romana, L'architettura civile*, Milano, 1936-1939.

L. SERRA: *L'arte nelle Marche*:

Vol. I: *Dalle origini cristiane fino alla fine del Gotico*, Pesaro, 1929.

Vol. II: *Il periodo del Rinascimento*, Roma, 1934.

A. FRANGIPANE: *L'arte in Calabria*, Messina, 1927.

F. MELI: *L'arte in Sicilia dal sec. XII al sec. XIX*,
Milano, 1929.

G. U. ARATA e G. BIASI: *Arte sarda*, Milano, 1935.

*COLLEZIONE DI MONOGRAFIE ILLUSTRANTI
L'OPERA DEL GENIO ITALIANO ALL'ESTERO
SERIE «GLI ARTISTI ITALIANI ALL'ESTERO»*

F. HERMANIN: *Artisti italiani in Germania*. Vol. I:
Gli architetti, Roma, 1934.

E. LO GATTO: *Artisti italiani in Russia*:
Vol. I: *Gli architetti italiani a Mosca e nelle pro-
vincie*, Roma, 1934.

Voi. II: *Gli architetti del sec. XVIII a Pietroburgo
e nelle tenute imperiali*, Roma, 1935.

C. BUDINIS: *Gli artisti italiani in Ungheria*, Roma,
1936.

Nella stessa collezione:

L. A. MAGGIOROTTI: *Gli architetti militari del Medioevo*, Roma, s. d.

CAPO IV

L'ESTETICA E LA STORIA DELLA CRITICA

(Per l'esposizione critica di questa materia v. appresso: «Il Metodo»).

B. CROCE: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, 1902, 6^a ediz., 1928.

La parte I contiene la Teoria estetica crociana, la parte II è una rigorosa storia dell'estetica dall'età classica alla moderna, completata da un'appendice bibliografico-critica.

B. CROCE: *Nuovi saggi di estetica*, Bari, 2^a ediz., 1926.

- B. CROCE: *Problemi di estetica*, Bari, 2^a ediz., 1923.
- B. CROCE: *Breviario d'estetica*, Bari, ultima edizione, 1932.
- B. CROCE: *Aesthetica in nuce*, in «Ultimi Saggi», Bari, 1935.
- G. GENTILE: *La filosofia dell'arte*, Milano, 1931.
- G. CURCIO: *L'estetica italiana contemporanea*, Napoli, 1921.
- S. CARAMELLA: *Storia del pensiero estetico e del gusto letterario in Italia*, Napoli, 1924.
- C. SGROI: *Gli studî estetici in It. nel primo trentennio del '900*, Firenze, 1922.
- L. STEFANINI: *Problemi attuali di arte*, Padova, 1939.
- B. CROCE: *Teoria e storia della storiografia*, Bari, 3^a ediz., 1927.

B. CROCE: *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Bari, 1934.

È una raccolta dei fondamentali scritti crociani sull'argomento, estratti dai testi sopra citati e dalla rivista: «La Critica».

H. TIETZE: *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1913.

W. TIMMLING: *Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft*, Leipzig, 1923. (*Kleine Literatur Führer*, band 6) con importantissima bibliografia critica.

J. V. SCHLOSSER MAGNINO: v. pag. 196.

J. V. SCHLOSSER MAGNINO: *La storia dell'arte nell'esperienza e nei ricordi un suo cultore*, trad. ital., Bari, 1936.

H. DRESDNER: *Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie*, München, 1915. (Svolta solo la parte I dall'età classica al sec. XVIII).

L. VENTURI: *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance*, «Quaderni critici», Rieti, 1928.

L. VENTURI: *History of modern Art criticism*, New York, 1936. (Ediz. ital., Roma-Firenze-Milano, 1945).

Assertore della necessità degli studi sulla critica d'arte nel tempo, il V. ha qui dato la prima storia della critica dell'arte figurativa, integrata da una trattazione generale di metodo.

Inoltre, sono apparse in questi ultimi anni opere di carattere divulgativo, particolarmente dedicate all'educazione estetica dei giovani che studiano, secondo i recenti programmi, la storia dell'arte nelle scuole.

Tra queste, da segnalare:

M. MARANGONI: *Saper vedere*, 3^a ediz., Milano, 1938.

Vi si spiegano e vi si difendono con numerosi esempî e spirito polemico i principî della critica formale («pura visibilità») addestrando i giovani a comprendere l'opera d'arte non nel suo contenuto, ma nel suo intrinseco carattere di stile.

S. BÒTTARI: *I miti della critica figurativa*, Milano, Messina, 1936.

Opera dedicata anch'essa ai giovani, ma di carattere più rigorosamente speculativo.

CAPO V

L'ICONOGRAFIA

S. REINACH: *Répertoire des peintures du Moyen âge et de la Renaissance*, Paris, 1905-1922.

H. W. SINGER: *Allgemeiner Bildniskatalog*, Leipzig, 1930-36, 13 voll.

L'arte cristiana ha dato materia ai maggiori studî iconografici sia generali che particolari.

A. N. DIDRON: *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, 1843.

X. BARBIER DE MONTAULT: *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris, 1890.

LECLERCQ et CABROL: *Dictionnaire d'archéologie et de liturgie chrétienne*, Paris, 1907 ss.

L. BRÉHIER: *L'art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris, 1918.

K. KÜNSTLE: *Iconographie der christlichen Kunst*, Freiburg, 1926-1928.

E. MILLET: *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916.

Inoltre di grande utilità è la consultazione di tre opere di E. MÂLE che informano ampiamente, in veste storica, dell'iconografia cristiana nel suo evolvere:

E. MÂLE: *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1924.

E. MÂLE: *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 4^a ediz., 1919.

E. MÂLE: *L'art religieux de la fin du Moyen-âge en France*, Paris, 1922.

E. MÂLE: *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932.

Per singoli, fondamentali temi sacri:

N. KONDAKOV: *L'iconografia di Cristo*, Pietroburgo, 1905 (in russo).

N. KONDAKOV: *L'iconografia della Madonna*, Pietroburgo, 1911 (in russo).

J. STRZYGOWSKI: *Ikonographie der Taufe Christi*, München, 1885.

H. KEHRER *Die heil, drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig, 1909.

C. SANDBERG VAVALÀ: *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona, 1929.

ADOLFO VENTURI: *La Madonna nell'arte*, Milano, 1904.

ADOLFO VENTURI: *L'arte e S. Girolamo*, Milano, 1924.

C. SANDBERG VAVALÀ: *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Duecento*, Siena, 1934.

CH. CAHIER: *Les caractéristiques des Saints*, Paris, 1867.

ROHAULT DE FLEURY: *La Messe. Étude archéologique sur ses monuments*, Paris, 1883.

ROHAULT DE FLEURY: *Les Saints de la Messe*, Paris, 1893.

ELISA e CORRADO RICCI: *Mille Santi nell'arte*, Milano, 1931.

Sull'importante tema dei cicli profani medioevali:

PAOLO D'ANCONA: *L'Uomo e le sue opere nelle figurazioni italiane del Medioevo*, Firenze, 1923.

Sull'iconografia profana in genere:

R. VAN MARLE: *Iconographie de l'art profane au Moyen-âge et à la Renaissance*, La Haye, 1931-1932.

Si consulti inoltre l'opera letteraria di:

J. BÉDIER: *Les légendes épiques*, Paris, 1917.

Importanti fonti iconografiche per la ricchezza del materiale pubblicato sono, infine, le seguenti opere:

Annales archéologiques, Paris, 1844-1881.

CAHIER et MARTIN: *Mélanges d'archéologie*, Paris, 1847-1856.

CAHIER et MARTIN: *Nouveaux mélanges*, Paris, 1874-1877.

Una ricca bibliografia iconografica sacra si ha nel *Katalog der Bibliothek des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom*, edito da A. Mau, Berlin u. Leipzig nel vol. II, parte 2^a: *VII Christliche Altertümer*, pag. 1604 e seguenti.

Della ritrattistica si occupa una speciale «Commissione per l'Iconografia» nel Comitato Internazionale di scienze storiche. In attesa di una pubblicazione scientifica generale si consulti lo studio del Müntz su quella che fu la più nota Galleria italiana di antichi ritratti:

E. MÜNTZ: *Le Musée de portraits de Paul Jove*, Paris, 1900.

Inoltre il catalogo edito a cura di:

W. VON SEIDLITZ, H. TILLMANN E H. A. LIER: *Allgemeines historisches Porträtwerk*, München, 1896-97, 5 voll. con 600 ritratti di personaggi famosi dal 1300 al 1840.

CAPO VI

I DIZIONARI

Si indicano qui appresso – prescindendo dalle relative voci delle Enciclopedie italiana, britannica, francese – i più importanti Dizionari biografici; quelli tecnici sono registrati nel Capo VII.

All'inizio del Settecento risale il primo, fondamentale dizionario biografico, per quanto non privo di carattere enciclopedico per le aggiunte tecniche e bibliografiche:

PELLEGRINO ANTONIO ORLANDI: *Abecedario pittorico*, Bologna, 1704. Edizione riveduta ed arricchita è l'8^a, Napoli, 1763.

Seguono i ventotto volumi dell'Enciclopedia di Pietro Zani, che prende posto tra i dizionari perché 19 volumi sono dedicati alle biografie degli artisti:

PIETRO ZANI: *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, Parma, 1794.

Nell'Ottocento si hanno infine i veri e propri dizionari biografico-critici o documentarî:

STEFANO TICOZZI: *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*, Milano, 1835.

STEFANO TICOZZI: *Dizionario dei pittori dal Rinascimento delle belle arti fino al 1800*, Milano, 1818.

A. BARTSCH: *Le peintre-graveur*, Wien, 1803-1821. Nuova edizione col supplemento di J. HELLER, Würzburg, 1920-22, 21 voll.

- J. D. PASSAVANT: *Le peintre-graveur*, Leipzig, 1860-64, 6 voll.
- A. BAUDI DE VESME: *Le peintre graveur italien*, Milano, 1906.
- G. NAGLER: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München, 1835-1852.
- J. MEYER: *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig, 1872-1885.
- A. SIRET: *Dictionnaire historique et raisonné des peintres des toutes les écoles*, Bruxelles, 1883, 2^a ediz., Berlin, 1924.
- E. MOLINIER: *Dictionnaire des émailleurs depuis le Moyen-âge jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1885.
- J. W. BRADLEY: *Dictionary of Miniaturist, Illuminators, Calligraphers and Copyst*, London, 1887.

L. LAMPE: *Signatures et monogrammes des peintres de toutes les écoles*, Bruxelles, 1893.

L. FORRER: *Biographical dictionary of medallists*, London, 1902 ss.

M. BRYAN: *Dictionary of Painters and Engravers*, London, 1904, 5 voll.

W. SINGER: *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Frankfurt, 1907.

I. ERRERA: *Dictionnaire répertoire des peintres depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, 1913.

E. BÉNÉZIT: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, 1924.

È un'enciclopedia dovuta ad un gruppo di specialisti sotto la direzione del B.

U. THIEME u. F. BECKER: *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1907 ss., 35 voll, sino al 1942.

È la pubblicazione definitiva tra tutte per la ricchezza del contenuto e in particolare per il carattere rigorosamente scientifico della compilazione delle varie biografie, dovute a specialisti ed aggiornate sulla base dei recenti studi.

E. AESCHLIMANN: *Dictionnaire des Miniaturistes*, Milano, 1940.

Si veggano inoltre per l'arte contemporanea europea e italiana:

J. EDOUARD: *Dictionnaire biographique des artistes contemporains 1910-1930*, Paris, 1930.

A. DE GUBERNATIS: *Dizionario degli artisti d'Italia: Pittori, Scultori, Architetti*, Firenze, 1906.

A. M. COMANDUCCI: *I pittori italiani dell'Ottocento.*
Dizionario critico-documentario, Milano, 1936.

CAPO VII

LA TECNICA

Una succosa ed esperta trattazione della tecnica di tutte le arti si trova nel Proemio del Vasari alle sue *Vite* (v. pag. 217) che conclude la serie degli antichi Trattati (v. pag. 197).

* * *

Per la nomenclatura artistica si vegga:

FILIPPO BALDINUCCI: *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci non solo nella pittura, scultura ed architettura ma ancora di altre arti a quelle subordinate e che abbiano per fondamento il disegno con la notizia dei nomi e qualità delle*

gioie, metalli e pietre dure, Firenze, 1681. Edizione consigliata: Milano, 1809.

G. CARENA: *Vocabolario metodico di arti e mestieri*, Torino, 1853.

G. A. BOIDI: *Dizionario delle arti del disegno*, Torino, 1888.

J. ADELIN: *Lexique des termes d'art*, Paris, 1927.

A. MELANI: *Dizionario dell'arte e delle industrie artistiche illustrato*, Milano, 1930.

Per la teoria degli stili:

H. HAVARD: *Histoire et philosophie des styles*, Paris, 1899.

G. SEMPER: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Frankfurt, 1860-1863, 2^a, ediz., München, 1878-1879.

Tipico testo del positivismo dell'Ottocento in cui lo stile dell'opera d'arte è considerato come conseguenza della materia adoperata; e nell'ornamentazione si dà importanza fondamentale all'arte tessile come ispiratrice, con i suoi motivi, di ogni opera decorativa.

A. RIEGL: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893.

Reazione all'opera del Semper con più vasta e penetrante visione della storia dell'ornamento, che considera anche le più antiche forme di decorazione indipendenti dall'arte tessile.

Per la pratica distinzione degli stili:

L. ROGERS MILÈS: *Comment discerner les styles du VI^e au XIX^e siècle*, Paris, 1896-99.

G. APRATO: *Guida pratica per la conoscenza degli stili nell'arte*, Torino, 1933.

G. GIOVANNONI: *Stili architettonici*, Roma, 1924
(dispense universitarie).

C. BOITO: *Ornamenti di tutti gli stili classificati per ordine storico e appendice: stoffe, intarsî e ornamenti piani*, Milano, s. d.

A. RACINET: *L'ornement polychrome*, Paris, 1873.

G. FERRARI: *Gli stili dell'ornamento nella forma e nel colore*, Torino, 1932, 4 voll. in folio.

A. SPELTZ: *Les styles de l'ornement*, Milano, 1930 (traduzione dall'opera originale in inglese).

Architettura.

Alla tecnica dell'architettura, alle sue forme, ai problemi di composizione e di proporzione è dedicata la monumentale pubblicazione: *Handbuch der Architektur* edita a Darmstadt e Stoccarda e

comprendente una serie di volumi di autori diversi. Segnaliamo i sette volumi della 2^a parte: *Die Baustile*, Darmstadt, 1881-1910, e i dieci della 4^a parte: *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude*, Stuttgart-Darmstadt, 1883-1908; nonché:

J. BÜHLMANN: *Architektonische Komposition*, Darmstadt, 1883.

A. THIERSCH: *Die Proportionen in der Architektur*, Darmstadt, 1883.

E. H. PFEIFER: *Die Formenlehre des Ornements*, 2^a ed., Darmstadt, 1926.

Nella produzione italiana si vegga:

F. MILIZIA: *Dizionario delle belle arti del disegno*: Parte I: *Architettura civile*, Bassano, 1787. (È l'unica parte pubblicata).

G. RAVAZZINI: *Dizionario d'architettura*, Milano, 1927.

G. GIOVANNONI: *Corso d'architettura. Nozioni di edilizia. Elementi di composizione architettonica*, Roma, 1931.

G. B. MILANI e V. FASOLO: *Le forme architettoniche*. Vol. I: *Dall'antichità classica alla fine del Medioevo*; Vol. II: *Dal Quattrocento al Neoclassico*, Milano, Vallardi, 1934.

Opera rigorosa, con ampia, trattazione della tecnica del costruire.

Scultura.

Oltre i Trattati già citati (v. pag. 197):

BENVENUTO CELLINI: *Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria, l'altro in materia dell'arte della Scultura dove si veggono infiniti segreti nel lavorare le figure di marmo e nel*

gettarle di bronzo, Firenze, 1568. Edizioni consigliate: a cura di Carlo Milanese, Firenze, 1857, e a cura di A. J. Rusconi e A. Valeri, Roma, 1901.

Inoltre si consulti:

F. DE CLARAC: *Musée de sculpture*, Paris, 1841.

A. RICCI: *Manuale del marmista*, 2^a ediz., Milano, 1895.

H. LUER: *Technik der Bronzeplastik*, Leipzig, s. d.

H. GASCHET: *Manuel de sculpture sur bois*, Paris, 1921.

A. WILDT: *L'arte del marmo*, Milano, s. d.

Pittura.

Per la storia della tecnica della pittura già accennammo all'importanza degli antichi Trattati (v. pag. 197).

Indichiamo qui, innanzi tutto, tre pubblicazioni critiche sul materiale offerto da tali fonti, la prima di carattere prevalentemente letterario, le altre due scientifiche (e particolarmente l'ultima, da preferire per la sua rigorosa scrupolosità):

A. PELLIZZARI: *I Trattati attorno le arti figurative in Italia*, Napoli, 1915. Edito il solo volume I: *Dall'antichità al secolo XIII*.

MRS. MERRIFIELD: *Original Treatises dating from XII.th to XVIII.th Centuries on the Arts of Painting*, London, 1894, 2 volumi.

G. BERGER: *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*, München, 1904-1912.

L'evoluzione della tecnica pittorica si può seguire ancora nelle opere qui elencate:

G. B. ARMENINI: *De' veri precetti della pittura libri III*, 1^a ediz., Ravenna, 1587.

L. GUAITA: *La scienza dei colori e la pittura*, Milano, 1895.

L.

G. PREVIATI: *La tecnica della pittura*, Torino, 1905.

CH. MOREAU VAUTHIER e U. OJETTI: *La pittura*, Bergamo, 1913.

E. KIESLING: *Wesen und Technik der Malerei*, Leipzig, 1908.

M. DOERNER: *Malmaterial und seine Verwendung in Bilde*, München-Berlin-Leipzig, 1921.

M. A. ROSENTHIEL: *Traité de la couleur au point de vue physique, physiologique et esthétique*

comprenant l'exposé de l'état actuel de la question de l'harmonie des couleurs, 2^a ediz., Paris, 1934.

L. A. ROSA: *La tecnica della pittura dai tempi preistorici ad oggi*, Milano, 1937.

Mosaico.

GERSPACH: *La mosaïque*, Paris, Crès, s. d.

Miniatura.

K. ROBERT: *Traité pratique de l'enluminure des Livres d'Heures*, Paris, 1898.

Una pubblicazione periodica dedicata esclusivamente alla tecnica pittorica è la seguente:

Technische Mitteilungen für Malerei, München, 1844 ss.

Per la tecnica delle cosiddette arti minori, oltre gli antichi, fondamentali Trattati, si veggano: *Secrets concernant les arts et les métiers*, Avignon, 1743.

G. De S. AUBIN: *Description des arts et métiers*, Paris, 1769.

C. BLANC: *Grammaire des arts décoratifs*, Paris, 1925.

Grafica.

J. MEDER: *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, Wien, 1919.

J. JACKSON: *A Treatise on Wood Engraving*, London, 1861.

A. DE LOSTALOT: *Les procédés de la gravure*, Paris, 1882.

P. A. GARIAZZO: *La stampa incisa*, Torino, 1907.

H. W. SINGER a. W. STRANG: *Etching, Engraving and other Methods. of Printing Pictures*, London, 1897.

FR. LIPPMANN: *Der Kupferstich*, Berlin, 1919.

R. M. BURCH: *Colour Printing*, London, 1910.

Ceramica.

CIPRIANO PICCOLPASSO DA CASTEL DURANTE
(1522): *I tre libri dell'arte del vasaio*. Edizione a cura di G. Vanzolini, Pesaro, 1879.

A. BRONGNIART: *Traité des arts céramiques ou des poteries*, 2^a ediz., Salvétat, 1879.

Vetro.

Libri e stampe sull'arte vetraria attraverso i secoli,
Olschki, Firenze, 1936.

GERSPACH: *L'art de la verrerie*, Paris, 1885.

LISINI: *Della pratica di comporre finestre e vetri colorati, trattatello del sec. XV*, Siena, 1885.

MILANESI: *Dell'arte del vetro per mosaico*, Bologna, 1864.

Citiamo infine, per il carattere divulgativo, la serie dei Manuali Hoepli con diffuse notizie sulle diverse tecniche:

A. MELANI: *L'arte di distinguere gli stili*, Milano, 1929.

DE MAURI: *L'amatore di oggetti d'arte e curiosità*, 1^a ediz., 1896; 3^a, ediz., Milano, 1922.

DE MAURI: *L'amatore di maioliche e porcellane*, Milano, 1^a ediz., 1898; 2^a ediz., 1914.

DE MAURI: *L'amatore di arazzi e tappeti antichi*, Milano, s. d.

DE MAURI: *L'amatore di ventagli, tabacchiere e smalti*, Milano, s. d.

J. GELLI: *Il raccoglitore di oggetti minuti e preziosi: almanacchi, anelli, ecc.*, Milano, 1904.

J. GELLI: *Guida del raccoglitore e dell'amatore di armi antiche*, Milano, 1900.

J. GELLI: *L'amatore di stampe*, Milano, 1923.

S. AMBROSOLI, F. GNECCHI: *Manuale elementare di numismatica*, 3^a ediz. completamente rinnovata, Milano, 1915.

CAPO VIII

I PERIODICI

Un sommario generale degli articoli delle più importanti riviste europee, americane, dell'India, Cina ed Indocina è edito periodicamente a cura della Biblioteca d'arte e d'archeologia dell'Università di Parigi:

Répertoire d'art et d'archéologie, Paris 1910 ss.

Dello stesso genere è una pubblicazione periodica che appare da 14 anni a New York presso la Casa Editrice Wilson Company, dal titolo *Art Index* e che comprende lo spoglio dei periodici e dei bollettini dei Musei.

PERIODICI ITALIANI IN CORSO

PERIODICI GENERALI

Bollettino d'arte edito dal Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione generale antichità e belle arti, Roma, 1907 ss., continuata da *Le Arti*, Roma, 1938.

Emporium, Bergamo, 1895 ss.

L'Arte diretta da Adolfo Venturi con sistematica bibliografia, la serie dal 1898 al 1930 edita in Roma (in continuazione all'*Archivio storico dell'arte*, 1888-1896); 2^a serie dal 1930, edita a Torino. Dell'*Archivio storico dell'arte* e delle

prime 31 annate de *L'Arte* esiste una Bibliografia a parte con indice per autore e materie (Roma, 1930).

La Critica d'arte, Firenze, 1935 ss.

Notizie degli scavi di antichità comunicate dalla R. Accademia Nazionale dei Lincei, 1876 ss.

Rivista di archeologia cristiana della pontificia Commissione di archeologia, Roma, 1924 (continuazione del *Bollettino d'archeologia cristiana*, Roma, 1863-1894, e del *Nuovo Bollettino d'arch. crist.*, Roma, 1895-1922).

Rivista d'arte, Firenze: 1^a serie, 1903-1912; 1916-1918; 2^a serie, 1929 ss.

Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte, Roma, 1929 ss.

PERIODICI SPECIALI

Per l'Architettura e l'Arredamento:

Architettura, Roma, 1932 ss.

Architettura – arti decorative, Roma, 1921 ss.

Casabella – Costruzioni, Milano, 1928 ss.

Domus, Milano, 1928 ss.

L'Architettura italiana, Torino, 1905 ss.

Palladio, Milano, 1936 ss.

Rassegna d'Architettura, Milano, 1929 ss.

Per la Grafica:

La Bibliofilia. Rivista di storia del libro, delle arti grafiche, di bibliografia e di erudizione, Firenze, 1913 ss.

Per la Numismatica:

Rassegna monetaria, 1904 ss.

Bollettino numismatico napoletano, Napoli, 1917 ss.

Per la Ceramica:

Faenza: Bollettino del Museo della Ceramica,
Faenza, 1913 ss.

RIVISTE INTERROTTE

Cronache d'arte, Bologna, 1924-1928. – *Dedalo*,
Milano-Roma, 1920-1933. – *Palladio*, Milano,
1936 ss. – *Pinacotheca*, Roma, 1928-1929. –
Rassegna d'arte, Milano, 1901-1922. – *Rasse-
gna d'arte senese*, Siena, 1905-1926. – *Valori
plastici*. Roma, 1919-1921. – *Vita d'arte*, Siena,
1908-1918. – *Rivista italiana di numismatica*,
Milano, 1888-1915. – *Atti e memorie dell'Isti-
tuto italiano di numismatica*, 1913-1934. – *Vita
artistica: Studi di storia dell'arte*, Roma, 1926-
1932.

Sarà inoltre utilissima la consultazione della
ricca serie degli «Atti e Memorie» editi dalle De-
putazioni di Storia patria nelle diverse regioni

d'Italia, e degli «Archivi» delle Società storiche italiane:

Archivio storico italiano, Firenze, 1842 ss. – *Archivio storico lombardo*, Milano, 1874 ss. – *Archivio storico veneto*, Venezia, 1871. – *Archivio storico della Società romana di storia patria*, Roma, 1877. – *Archivio storico per le provincie napoletane*, Napoli, 1876 ss. – *Archivio per l'Alto Adige*, Gleno, 1915-1927. – *Archivio storico per la Dalmazia*, Roma, 1926. – *Archivio stor. per la Sicilia*, Palermo, 1873 ss. – *Archivio stor. della Svizzera ital.* – *Archivî d'Italia e Rassegna internaz. degli Archivî*, Roma, 1933 ss..

nonché la consultazione dei bollettini dei Musei (Bassano, Cividale, Padova, Verona, ecc.) e delle riviste editate dai maggiori Comuni con frequenti articoli d'arte locale (es.: «Il Comune di Bologna»).

PERIODICI FRANCESI

L'Architecture vivante, Paris, 1924 ss.

La construction moderne, Paris, 1913 ss.

Art et décoration, Paris, 1897 ss.

Bulletin des Musées de France, Paris, 1908-
1910; 1929 ss.

Gazette des beaux-Arts, Paris, 1859 ss.

L'art vivant, Paris.

Revue archéologique, Paris, 1844 ss.

Revue d'art et d'esthétique, Paris.

Revue de l'art ancien et moderne, Paris, 1897 ss.

Revue de l'art chrétien, Paris, 1857 ss.

Revue internationale des arts plastiques, Paris.

Les Arts, Paris, 1902 ss.

PERIODICI BELGI

L'Art et la vie, Gand.

*Bulletin des Musées Royaux des arts décoratifs
et industriels*, Bruxelles, 1901 ss.

Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art,
Bruxelles et Paris.

PERIODICI TEDESCHI

*Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsamm-
lungen*, Berlin, 1907; poi col titolo: *Berliner Mu-
seen*, 1920.

Byzantinische Zeitschrift, Leipzig, 1892 ss.

Christliche Kunst, München, 1905 ss.; poi col
nome: *Die Neue Saat*, 1938.

Die Kunst, München, 1899 ss.

Die Weltkunst, Berlin, 1927 ss.

Die Kunst für alle, München, 1885 ss.

Kunst und Künstler, Berlin, 1903.

Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen,
Berlin, 1880 ss.

Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Berlin, 1886.

Innen-Dekoration, Stuttgart, 1890 ss.

Moderne Bauformen, Stuttgart, 1901 ss.

Monatsheft für Kunstwissenschaft, Leipzig, 1908, ss.

Monatsheft für Baukunst und Städtebau, Berlin, 1913 ss.

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, München, 1906 ss.

Pantheon, München, 1928 ss.

Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde, Roma, 1887 ss.

Zeitschrift für Aestetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart, 1906 ss.

Zeitschrift für Kunstgeschichte, Berlin, 1932 ss.

Questa rivista costituisce il seguito di tre notissime pubblicazioni periodiche tedesche:

Repertorium für Kunstwissenschaft, Stuttgart,
1876;

Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig, 1866;

Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Leipzig, 1868-
73;

e contiene la migliore bibliografia internazionale
di storia dell'arte, continuamente aggiornata.

PERIODICI AUSTRIACI

Belvedere, Wien, 1922 ss.

Byzantinische Denkmäler, Wien, 1891 ss.

Graphische Künste, Wien, 1879 ss.

*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in
Wien*, Wien, 1883 ss.

Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien,
1921.

PERIODICI INGLESI

Apollo, London, 1925 ss.

Old Masters Drawings, London, 1926.

Studio Year-Book of Decorative Art, London,
1906 ss.

The archaeological Journal, London, 1844 ss.

The Burlington Magazine, London, 1903 ss.

The Connoisseur, London, 1901 ss.

The Studio, London, 1893 ss.

PERIODICI SPAGNOLI E PORTOGHESI

Archivo español de arte y arqueologia, Madrid,
1925 ss.

Revista archeologica e historica, Lisboa, 1889 ss.

PERIODICI SVIZZERI

Das Werk, Zürich, 1914 ss.

Zeitschrift für Schw. Archäologie und Kunstgeschichte. Revue Suisse d'art et d'archéologie,
Zürich, 1933 ss.

PERIODICI AMERICANI

American Journal of Archaeology and of the History of the fine Arts, Baltimore, 1885 ss.

Architectural Forum, Boston, 1917 ss.

Art in America, New York, 1913 ss.

Art and Archaeology, Washington, 1900 ss.

Bulletin of the Rhode Island School of Designs,
Providence, 1914 ss.

Technical Studies, Harvard.

The Print Collector's Quarterly, New York, 1914
ss.

Inoltre per seguire lo sviluppo dei grandi musei americani, si consultino i bollettini dei più importanti musei: di Boston, di Cleveland, di Detroit,

del Metropolitan di New York, del Museo Fogg di Harvard, di quello di Worcester, ecc., e il Bollettino dell'Associazione di belle arti della Università di Yale.

Per la Museografia si consulti:

Museumkunde, Berlin, 1905 ss.

Mouseion, Bulletin de l'office international des Musées, Paris, 1927 ss.

The Museum Journal, London 1923 ss.

CAPO IX

IL RESTAURO

Del restauro si occupano i trattatisti antichi sporadicamente; si veggia, ad esempio, per il restauro architettonico, il libro VII del Trattato di Sebastiano Serlio (v. pag. 200); per la pittura, notevole è l'*Introduzione* che l'amatore bergamasco

Andrea Pasta premette alla sua opera sulle «Pitture notabili di Bergamo» (v. pag. 205) e che si può considerare un vero e proprio testo tecnico. Come scienza, il restauro è però inteso solo nell'Ottocento ma la scarsa bibliografia che qui segue dimostra che le linee di tale scienza sono appena abbozzate.

J. STEVENSON: *Architectural Restoration*, London, 1877.

C. BOITO: *Questioni artistiche*, Milano, 1893.

La tutela delle opere d'arte in Italia, a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 1913.

Norme per il restauro dei monumenti, in «Bollettino d'arte del Ministero della Educazione Nazionale», gennaio 1932.

F. RUCKER: *Les origines de la conservation des monuments*, Paris, 1913.

- P. LÉON: *Les monuments historiques: Conservation et restauration*, Paris, 1917.
- G. GIOVANNONI: *Questioni d'architettura*, Roma, 1924.
- R. LÉMAIRE: *La restauration des monuments anciens*, Anvers, 1938.
- G. SECCO SUARDO: *Il restauratore dei dipinti*. Edizione consigliata: 4^a, con introduzione allo studio del restauro, di G. Prevati, e considerazioni sul restauro moderno di L. Jasienski, Milano, 1918. È il testo fondamentale per il restauro delle pitture.
- V. FORNI: *Manuale del pittore restauratore*, Firenze, 1886.
- CH. DALBON: *Traité technique et raisonné de la restauration des tableaux*, Paris, 1898.

O. E. RIS PAQUET: *Guide pratique du restaurateur amateur des tableaux*, Paris, 1898.

A. MARTIN DE WILD: *The scientific Examination of Pictures*, London, 1929.

I. I. RORIMER: *Ultra violet Rays and their use in the Examination of Works of Arts*, New York, 1931.

V. MARIANI: *Saggio di radiodiagnostica di un quadro*, Roma, 1932.

L. BRANZANI: *Le tecniche, la conservazione, il restauro delle pitture murali*, Città di Castello, 1935.

M. SALMI: *Il restauro degli affreschi*. Estratto degli «Atti della V settimana di arte sacra a Firenze, 1937», Roma, 1938.

Manuel de la conservation et de la restauration des Peintures, Paris, 1939 (edito a cura dell'Office International des Musées).

O. E. RIS PAQUET: *Manière de restaurer soi même les faiences, porcelaines, cristaux*, Paris, 1876.

A. BONNARDOT: *Essai sur l'art de restaurer les estampes*, Paris, 1858.

M. MORGANA: *Restauro dei libri antichi*, Milano, 1932.

A. GALLO: *Trattato di restauri bibliografici*, Milano, 1935.

PARTE II: BIBLIOGRAFIA PARTICOLARE DELLE SINGOLE ARTI⁵⁸

CAPO I

L'ARCHITETTURA

A. CHOISY: *Histoire de l'Architecture*, Paris, 1899.

F. BENOIT: *Histoire de l'Architecture*, Paris, 1926.

F. WITTING: *Die Anfänge christlicher Architektur*,
Strasbourg, 1902.

A. L. FROTHINGAM: *The monuments of christian
Rome*, New York, 1908.

⁵⁸Si indicano prima i testi generali, poi i testi particolari, sempre in ordine topografico e cronologico.

- G. DEHIO u. G. v. BEZOLD: *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttgart, 1892-1901.
- P. FRANKL: *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst*, Potsdam, 1926.
- A. KINGSLEY PORTER: *Medieval Architecture*, New Haven, 1912.
- K. H. CLASEN: *Die Baukunst des Mittelalters*, Wildpark-Potsdam, 1932.
- R. CATTANEO: *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille*, Venezia, 1888.
- V. GOLZIO: *Architettura romanica e bizantina*, Milano, 1939.
- AMICO RICCI: *Storia dell'architettura in Italia dal sec. IV al XVIII*, Modena, 1857-1860.
- G. T. RIVOIRA: *Le origini dell'architettura lombarda*, Milano, 2^a ediz., 1908.

F. DE DARTEIN: *Étude sur l'architecture lombarde*, Paris, 1865.

A. KINGSLEY PORTER: *Lombard Architecture*, New Haven, 1917.

C. BOITO: *Architettura del Medioevo in Italia*, Milano, 1880.

C. Ricci: *L'architettura romanica in Italia*, Stuttgart, 1925.

M. SALMI: *L'architettura romanica in Toscana*, Milano, 1927.

W. ARSLAN: *Architettura romanica veronese*, Verona, 1939.

I. C. GAVINI: *Storia dell'architettura in Abruzzo*, Milano, 1927.

C. RICCI: *Architettura e scultura del Medioevo nell'Italia merid.*, Stuttgart.

- A. HASELOFF: *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*, Leipzig, 1920.
- G. V. ARATA: *L'architettura arabo-normanna*, Milano, 1914.
- G. AGNELLO: *L'architettura sveva in Sicilia*, Roma, 1935.
- O. PIPER: *Burgenkunde*, München, 1912.
- B. EBERHARDT: *Die Burgen Italiens*, Berlin, 1925.
- R. M. SWOBODA: *Römische und romanische Paläste*, Wien, 1900.
- C. ENLART: *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris, 1894.
- A. KINGSLEY PORTER: *The Construction of Lombard and Gothic Vaults*, New Haven, 1911.
- E. BRULEY: *Architecture gothique*, Paris, 1932.

- H. HARTUNG: *Ziele und Ergebnisse der italienischen Gotik*, Berlin, 1912.
- J. DURM: *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, 2^a, ediz., Leipzig, 1914.
- D. FREY: *Architettura della Rinascenza. Da Brunelleschi a Michelangelo*, trad. it., Roma, 1924.
- H. WILLICH: *Die Architektur der Renaissance in Italien*, Berlin-Neubabelsberg, 1922.
- G. GIOVANNONI: *L'architettura del Rinascimento*, 2^a ediz., Milano, 1935.
- G. BAUM: *Architettura e plastica decorativa del Rinascimento italiano nel Quattrocento*, Stuttgart, 1926.
- P. SCHUBRING: *Die Architektur der italienischen Frührenaissance*, München, 1924.
- C. RICCI: *L'architettura del Cinquecento in Italia*, Torino, 1923.

- P. SCHUBRING: *Die Architektur der italienischen Hochrenaissance*, München, 1925.
- C. von STEGMANN u. H. von GEYMÜLLER: *Die Architektur der Renaissance in Toskana*, München, 1888 ss. Grandiosa opera in folio.
- Ch. TERRASSE: *L'architecture lombarde de la Renaiss. 1450-1525*, Paris, 1926.
- C. BARONI: *L'architettura lombarda da Bramante al Richini*, Milano, 1941.
- P. PAOLETTI: *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia, 1893-1897.
- R. PANE: *L'architettura del Rinascimento a Napoli*, Napoli, 1937.
- A. HAUPT: *Architettura dei palazzi dell'Italia settentrionale e della Toscana*, voll. I-VI, edizione italiana, Milano-Roma, s. d.

- P. LETAROUILLY: *Edifices de Rome moderne*, 2^a ed., Paris, 1829-30, 6 voll.
- H. STRACK: *Baudenkmäler Roms des XV.-XIX. Jahrh.*, Berlin, 1891.
- P. LASPEYRES: *Die Bauwerke der Renaissance in Umbria*, Berlin, 1873.
- P. LASPEYRES: *Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien*, Berlin, 1882.
- L. GRUNER: *Terracotta Architecture of North Italy*, London, 1867.
- H. WOELFFLIN: v. pag. 222.
- P. FRANKL: *Die Entwicklungsphase der neueren Baukunst*, Leipzig und Berlin, 1914.
- A. E. BRINCKMANN: *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrh. in den romanischen Ländern*, Berlin-Neubabelsberg, 1919.

- C. GURLITT: *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart, 1887.
- C. RICCI: *Architettura barocca in Italia*, Milano, 1922.
- D. FREY: *Architettura barocca*, Roma, Milano, 1928.
- R. PANE: *Architettura dell'età barocca a Napoli*, Napoli 1939.
- B. PATZAK: *Die Renaissance- und Barock-Villa in Italie*, Leipzig, 1912.
- L. DAMI: *Il giardino italiano*, Milano, 1924.
- G. K. LOUKOMSKI: *Les théâtres anciens et modernes*, 1935.
- A. MELANI: *L'architettura nel sec. XIX*, Milano, 1899.
- LE CORBUSIER: *Vers un'architecture*, Paris, 1923.

M. PIACENTINI: *Architettura d'oggi*, Roma, 1930.

FR. L. WRIGHT: *Modern Architecture*, Princeton, 1931.

Dopo Sant'Elia, Milano, ediz. Domus, 1935.

A. SARTORIS: *Gli elementi dell'architettura funzionale*, con prefazione di Le Corbusier, Milano, 1932, 2^a ediz., 1935.

A. D. PICA: *Nuova architettura italiana*, Milano, 1936.

Urbanistica.

LE CORBUSIER: *Urbanisme*, Paris, 1925.

P. LAVEDAN: *Histoire de l'urbanisme*, Paris, 1926.

G. GIOVANNONI: *Vecchie città ed edilizia nuova*, 1931.

Architettura decorativa.

- A. COLASANTI: *Volte e soffitti italiani*, Milano, 1923.
- A. COLASANTI: *Le fontane d'Italia*, Roma, 1926.
- G. FERRARI: *La tomba nell'arte italiana*, Milano, s. d.
- F. BURGER: *Geschichte des florentinischen Grabmals von des ältesten Zeiten bis zu Michelangelo*, Strasbourg, 1904.
- P. SCHUBRING: *Die italienische Grabmal der Frührenaissance*, Berlin, 1904.
- G. FERRARI: *Lo stucco nell'arte italiana*, Milano, 1910.
- G. FERRARI: *La terracotta e pavimenti di laterizio nell'arte ital.*, Milano, 1928.
- G. PONTI: *L'ambiente moderno in Italia*, Milano, 1930.

CAPO II

LA SCULTURA

O. MARUCCHI: *I monumenti del Museo cristiano Pio Lateranense*, Milano, 1910.

G. WILPERT: *I sarcofagi cristiani antichi*, Roma, 1929-1935, 3 voll.

K. GOLDMANN: *Die ravennatischen Sarkophage*, Strasbourg, 1906.

L. CICOGNARA: *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Canova per seguire di continuazione alle opere di Winckelmann e D'Agincourt*, Venezia, 1813-1818; 3^a edizione accresciuta, Prato, 1823.

M. REYMOND: *La sculpture italienne*, Paris, 1927.

M. G. ZIMMERMANN: *Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig, 1897.

- A. HASELOFF: *La scultura preromanica in Italia*,
Bologna, 1930.
- A. KINGSLEY PORTER: *Romanesque Sculpture of
the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923, 10 voll.
- H. FOCILLON: *L'art des sculpteurs romans*, Paris,
1931.
- D. YALABERT: *La sculpture romane et gothique*,
Paris, 1926, 2 voll.
- A. L. MAYER: *Mittelalterliche Plastik in Italien*,
München, 1923.
- M. SALMI: *La scultura romanica in Toscana*, Fi-
renze, 1928.
- H. von GABELENTZ: *Mittelalterliche Plastik in Vene-
dig*, Leipzig, 1903.
- M. WACKERNAGEL: *Die Plastik des XI. und XII.
Jahrh. in Apulien*, Leipzig, 1911.

- A. G. MAYER: *Lombardische Denkmäler des 14. Jahrh.*, Stuttgart, 1893.
- F. KNAPP: *Italienische Plastik vom XV. bis XVIII. Jahrhundert*, München, 1923.
- W. BODE: *Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas*, München, 1901-1905.
- M. REYMOND: *La sculpture florentine*, Firenze, 1897-1899, 3 voll.
- W. BODE: *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, Berlin, 1921.
- L. J. FREEMANN: *Ital. Sculpture of the Renaissance*, New York, 1927.
- P. SCHUBRING: *Die italienische Plastik des Quattrocento*, Berlin-Neubabelsberg, 1921.
- O. W. GORE: *Florentine Sculptures of the fifteenth Century*, London, 1930.

- P. SCHUBRING: *Die Plastik Sienas im Quattrocento*, Berlin, 1907.
- L. PLANISCIG: *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien, 1921.
- G. DI MARZO: *I Gagini e la scultura in Sicilia*, Palermo, 1883.
- A. E. BRINCKMANN: *Barock Skulptur*, Berlin, 1921.
- A. E. BRINCKMANN: *Barok Bozzetti: Italienische Bildhauer*, Frankfurt, 1923, 4 voll.
- G. SOBOTKA: *Die Bildhauerei der Barockzeit*, Wien, 1927.
- E. CLARIS: *De l'Impressionisme en sculpture: Auguste Rodin et Medardo Rosso*, Paris, 1902.
- A. KUHN: *Die neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart*, München, 1921.

M. GUERRISI: *Discorsi sulla scultura*, Torino,
1931.

CAPO III

LA PITTURA

G. WILPERT: *La pittura delle catacombe romane*,
Roma, 1903.

G. B. DE ROSSI: *Mosaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Roma, 1878.

N. KONDAKOV: *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, Paris,
1886-91, 2 voll.

P. MURATOFF: *La pittura bizantina*, Roma, 1929.

C. DIEHL: *La peinture byzantine*, Paris, 1933.

J. KURT: *Die Wandmosaiken von Ravenna*, München, 1912.

C. RICCI: *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*
(con disegni di A. Azzaroni e G. Zampiga),
Roma, Istituto ital. d'archeol. e st. dell'arte,
1930-1935. I. Sepolcro di Galla Placidia; II. Battistero della cattedrale; III. Battistero degli Arianiani; IV. Sant'Apollinare Nuovo; V. La cappella arcivescovile; VI. San Vitale; VII. Sant'Apollinare in Classe.

J. WILPERT: *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV. bis XIII. Jahrh.*, Freiburg, 1917.

G. LADNER: *Italienische Malerei im XI. Jahrhundert*, Wien, 1931.

R. VAN MARLE: *La peinture romaine au Moyen-âge*, Strasbourg, 1921.

- R. VAN MARLE: *The development of the Italian Schools of Painting*, voll. I-XVII, The Hague, 1922-1926; ed. ital., Milano, 1932.
- B. BERENSON: *Studies in Medioeval Painting*, New Haven, 1930.
- P. D'ANCONA: *Les Primitifs italiens du XI^e au XIII^e siècle*, Paris, 1935.
- B. KHVOSHINSKY e M. SALMI: *I pittori toscani dal sec. XIII al XVI*, Roma, 1912-1914, vol. I-II.
- P. TOESCA: *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, 1912.
- P. TOESCA: *La pittura fiorentina del Trecento*, Firenze, 1929.
- R. OFFNER: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, voll. I-IV: *The Fourteenth Century*, New York, 1930-1934.

B. BERENSON: *Essays in the Study of Sienese Painting*, New York, 1918.

C. H. WEIGELT: *La pittura senese nel Trecento*, Bologna, 1930.

E. CECCHI: *Trecentisti senesi*, Roma, 1928.

E. SANDBERG VAVALÀ: *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona, 1926.

I. LERMOLIEFF (GIOVANNI MORELLI): *Le opere dei Maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda, Berlino, Bologna*, 1886.

I. LERMOLIEFF (GIOVANNI MORELLI): *Della pittura italiana. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano, 1897.

L'A., mentre studia in queste due opere con rara acutezza i capolavori pittorici italiani delle cinque Gallerie, fonda il metodo positivista di cui

si dirà appresso nella Sezione quinta: «Il Metodo – L'identificazione dell'opera d'arte».

B. BERENSON: *Pittori italiani del Rinascimento*, traduzione di Emilio Cecchi. Consta di un volume di testo e di un secondo contenente l'elenco delle opere, aggiornato, Milano, 1936.

È la traduzione italiana della notissima opera del Berenson, originariamente in inglese, comprendente studi sui pittori dell'Italia settentrionale e centrale del Rinascimento, e un vastissimo elenco, con copiosi indici, dei dipinti di tali artisti, conservati nel mondo.

B. BERENSON: *The Study and Criticism of Italian Art*, London, 1901, 1902, 1916, 3 voll.

ADOLFO VENTURI: *La pittura del Quattrocento nell'alta Italia*, Bologna, 1930.

- L. ROSSO: *La pittura in Piemonte nel sec. XV*, Torino, 1931.
- L. VENTURI: *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1907.
- L. TESTI: *Storia della pittura veneziana*, Bergamo, 1900-1915.
- A. MORASSI: *Storia della pittura nella Venezia Tridentina*, Roma, 1935.
- A. VENTURI: *La pittura del Quattrocento nell'Emilia*, Bologna, 1931.
- R. LONGHI: *Officina ferrarese*, Roma, 1934.
- R. BUSCAROLI: *La pittura romagnola del Quattrocento*, Faenza, 1931.
- A. COLASANTI: *La pittura del Quattrocento nelle Marche*, Milano, 1932.

W. BOMBE: *Geschichte der peruginer Malerei*,
Berlin, 1912.

G. H. EDGELL: *History of Sienese Painting*, New
York, 1932.

U. GNOLI: *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto,
1923.

W. v. ROLFS: *Geschichte der Malerei Neapels*,
Leipzig, 1910.

C. RICCI: *La pittura del Cinquecento nell'Alta Italia*, Verona, 1929.

H. VOSS: *Die Malerei der Spätrenaissance in Florenz und Rom*, Berlin, 1920.

B. BERENSON: *Dipinti veneziani in America*, traduzione ital. di Guido Cagnola, Milano-Roma,
1919.

- L. VENTURI: *Pitture italiane in America*, Milano, 1931. Edizione inglese, con aggiunte 176 tavole, Milano, 1933.
- U. OJETTI, L. DAMI, N. TARCHIANI: *La pittura del Seicento e del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti a Firenze nel 1922*, Milano, 1924.
- N. PEVSNER: *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, Wildpark-Potsdam, 1928.
- H. VOSS: *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, 1925.
- A. DE RINALDIS: *La pittura del Seicento nell'Italia meridionale*, Verona, 1929.
- G. FIOCCO: *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona, 1929.
- G. DELOGU: *Pittori minori liguri, lombardi e piemontesi del Seicento e Settecento*, Venezia, 1931.

G. DELOGU: *Pittori veneti minori del Settecento*, Venezia, 1930.

OJETTI, CAVERSAZZI, FOGOLARI, ecc.: *Il Ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio a Firenze*, Bergamo, 1927.

R. BUSCAROLI: *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna, 1935.

G. NICODEMI: *La pittura milanese nell'età neo-classica*, Milano, 1915.

E. SOMARÈ: *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, Milano, 1928, 2 voll.

U. OJETTI: *La pittura italiana dell'Ottocento*, Milano, 1929.

E. CECCHI: *Pittura italiana dell'Ottocento*, nuova edizione, Milano, 1937.

C. CARRÀ: *Pittori romantici lombardi*, Roma, Bergamo, 1932.

U. BOCCIONI: *Pittura e scultura futurista*, Milano, 1914.

C. CARRÀ: *Pittura metafisica*, Firenze, 1919.

M. G. SARFATTI: *Storia della pittura moderna*, Roma, 1930.

V. GUZZI: *Pittura italiana contemporanea*, Milano-Roma, 1931.

G. CASTELFRANCO: *La pittura moderna*, Firenze, 1934.

V. COSTANTINI: *Pittori italiani contemporanei dalla fine dell'Ottocento ad oggi*, Milano, 1934.

A. M. BRIZIO: *Ottocento e Novecento*, Torino, 1939.

C. RICCI: *La scenografia italiana*, Milano, 1930.

V. MARIANI: *Storia della scenografia italiana*, Firenze, 1930.

CAPO IV

LA MINIATURA

J. W. BRADLEY: *Illuminated Manuscripts*, London,
s. d.

J. A. HERBERT: *Illuminated Manuscripts*, London,
1911.

J. EBERSOLT: *La Miniature byzantine*, Paris, Bruxelles, 1926.

H. HIEBER: *Die Miniaturen des frühen Mittelalters*,
München, 1912.

H. J. HERMANN: *Die Frühmittelalterlichen Handschriften des Abendlandes*, Leipzig, 1923.

A. BOECKLER: *Abendländische Miniaturen*, Berlin,
1930.

P. D'ANCONA: *La miniature italienne da X^e au XVI^e siècle*, Bruxelles, 1925.

P. D'ANCONA: *La miniatura fiorentina* (sec. XI-XVI), Firenze, 1914.

P. TOESCA: *Monumenti e studî per la storia della miniatura italiana*, Milano, 1930.

Inoltre

M. SALMI: *Il libro manoscritto emiliano. La miniatura*, in «Tesori delle biblioteche d'Italia», vol. I: Emilia e Romagna, Milano, 1931.

F. WICKHOFF, M. DVOŘÁK, H. J. HERMANN: *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich. Parte V.*

H. J. HERMANN: *Die italienischen Handschriften des Dugento und Trecento bis zur Mitte des XIV. Jahrh.*, Leipzig, 1928.

II. *Oberitalienische Handschriften der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh.*, Leipzig, 1929.

III. *Neapolitanische und Toskanische Handschriften der 2. Hälfte des XIV. Jahrh.*, Leipzig, 1930.

VI. *Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance.*

1. *Oberitalien: Genua, Lombardei, Emilia, Romagna*, Leipzig, 1930.

2. *Oberitalien: Venetien*, Leipzig, 1931.

3. *Mittelitalien: Toskana, Umbrien, Rom*, Leipzig, 1932.

4. *Unteritalien: Neapel, Abruzzan, Apulien, und Calabrien*, Leipzig, 1933.

CAPO V

LA GRAFICA

E. BOCK: *Geschichte der graphischen Kunst von Gegenwart*, Berlin, 1931.

DISEGNO

758

H. LEPORINI: *Die Stilentwicklung der Handzeichnung vom XIV. bis XVIII. Jahrhundert*, Wien-Leipzig, 1925.

A. E. POPHAM: *Italian Drawings Exhibited at the Royal Academy Burlington House 1930*, Oxford, 1931.

B. BERENSON: *The Drawings of the Florentine Painters*, London, 1903, 2 voll. Nuova ediz. ampliata, Chicago, 1938, 3 voll.

O. FISCHER: *Die Zeichnungen der Umbrier*, Berlin, 1917.

K. T. PARKER: *North Italian Drawings of the Quattrocento*, London, 1927.

A. von SCHENDEL, *Le dessin en Lombardie jusqu'à la fin du XVI siècle*, Bruxelles, 1938.

D. v. HADELN: *Venezianische Zeichnungen des Quattrocento*, Berlin, 1925.

D. v. HADELN: *Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance*, Berlin, 1925.

D. v. HADELN: *Venez. Zeichnungen der Spätrenaissance*, Berlin, 1926.

H. VOSS: *Zeichnungen der italienischen Spätrenaissance*, München, 1928.

Fondamentali per lo studio del disegno sono poi i cataloghi critici delle più grandi collezioni e le edizioni fac-simile dei disegni. Nell'impossibilità di elencare tutti i cataloghi, si citano i più importanti:

W. YOUNG OTTLEY: *The Italian School of Design being a Series of Fac-similes of Original Drawings*, London, 1823.

I Disegni delle RR. Gallerie degli Uffizi. Edizione fac-simile, Firenze, 1912-1921.

Venti portafogli con 500 tavole riproducenti, anche a colori, i maggiori disegni scelti nella raccolta di 45.000 fogli posseduti dagli Uffizi.

H. DE CHENNEVIÈRES: *Dessins des maîtres anciens et modernes faisant partie des collections du Louvre*, Paris, s. d.

W. SCHMIDT: *Handzeichnungen alter Meister im K. Kupferstichkabinett zu München*, München, 1884-1893.

K. WOERMANN: *Handzeichnungen alter Meister im K. Kupferstichkabinett zu Dresden*, München, 1896.

Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt, 1908-1915.

Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der Staatmuseen zu Berlin, Berlin, 1921 ss.

J. MEDER: *Albertina-Facsimile. III. Handzeichnungen italienischer Meister d. XV. – XVIII. Jahrh.*, Wien, 1923.

The Royal Collection of Drawings by the old Masters at Windsor, London, 1878.

C. F. BELL: *Drawings by the Old Masters in the Library of Christ Church, Oxford*, Oxford, 1914.

INCISIONE

F. BALDINUCCI: *Cominciamento e progresso dell'arte di intagliare in rame*, Firenze, 1686.

L. CICOGNARA: *Memorie spettanti alla storia della Calcografia*, Prato, 1831.

A. M. HIND: *A History of Engraving and Etching*, London, 1927.

A. CALABI: *L'incisione italiana*, Milano, 1931.

H. DELABORDE: *La gravure en Italie avant Marc-Antoine*, Paris, 1883.

P. KRISTELLER, *Kupferstich und Holzschnitt in IV. Jahrhunderten*, Berlin, 1911.

P. KRISTELLER: *Lombardische Graphik der Renaissance*, Berlin, 1913.

M. PITTALUGA: *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, 1930.

A. CALABI: *La gravure italienne au XVIII^e siècle*, Paris, 1931.

W. IRVINS: *A Catalogue of Italian Renaissance Woodcuts*, New-York, 1917.

P. KRISTELLER, *Early Florentine Woodcuts*, London, 1897.

L. SERVOLINI: *La xilografia a chiaroscuro italiana nei secoli XVI, XVII, XVIII*, Lecco, 1930.

L. SERVOLINI: *La xilografia nell'Ottocento*, Lecco, 1932.

L. VITALI: *L'incisione italiana moderna*, Milano, 1934.

Catalogo Generale delle Stampe... della R. Calcografia di Roma, Roma, 1934.

LITOGRAFIA

L. OZZOLA: *La litografia italiana*, Roma, 1923.

CAPO VI

LE ARTI APPLICATE

Storie generali.

J. LABARTE: *Histoire des arts industriels*, Paris, 1864.

E. MOLINIER: *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, Paris, 1896 ss.

G. LEHNERT: *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, Berlin, 1907-1908.

L. MAGNE: *L'art appliqué aux métiers*, Paris, 1913-14.

TH. BOSSERT: *Geschichte des Kunstgewerbes*, Berlin, 1928-1932.

Enciclopedia delle moderne arti decorative italiane, diretta da G. Marangoni, Milano, 1928.

LE CORBUSIER: *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, 1925.

L. DESRAIRES: *L'arte decorativa moderna*, Torino, 1930.

C. A. FELICE: *Arti industriali d'oggi*, Milano, 1937.

G. PAGANO: *Arti decorative moderne*, Milano, 1938.

Arazzo.

- J. GUIFFREY, E. MÜNTZ, A. PINCHART: *Histoire générale de la tapisserie*, Paris, 1878-1884.
- L. G. HUNTER: *Tapestries their Origin, History and Renaissance*, New York, 1913.
- H. GOBEL: *Wandteppiche*, Leipzig, 1913-1928; Berlin, 1934, 3 voll.
- P. GENTILI: *Arazzi antichi e moderni*, Roma, 1897.
- C. CONTI: *Ricerche storiche sull'arte dell'arazzo in Firenze*, Firenze, 1875.
- G. CAMPORI: *L'arazzeria estense*, Modena, 1876.
- G. M. URBANI DE GHELTOF: *Degli arazzi in Venezia*, Venezia, 1878.
- V. BRAGHIROLI: *Sulle manifatture di arazzi in Mantova*, Mantova, 1879.
- C. MINIERI RICCIO: *La real fabbrica degli arazzi nella città di Napoli*, Napoli, 1879.

Armi.

W. BOEHEIM: *Waffenkunde*, Leipzig, 1880.

G. F. LAKING: *A Record of European Armours and Arms through seven Centuries*, London, 1920.

I. GELLI e G. MORETTI: *Gli armaroli milanesi*, Milano, 1903.

A. ANGELUCCI: *Catalogo dell'Armeria Reale*, Torino, 1890.

A. LENS: *Il Museo Stibbert. Catalogo della sala delle armi europee*, Firenze, 1918.

Avorî.

O. PELKA: *Elfenbein*, 2^a ediz., Berlin, 1923.

R. DELBRÜCK: *Die Consulardiptychen*, Berlin-Leipzig, 1926-1929, 4 voll.

H. GRAEVEN: *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke*, Roma, 1898.

- A. GOLDSCHMIDT: *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin, 1914.
- A. GOLDSCHMIDT u. K. WEITZMANN: *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrh.*, Berlin, 1918-1930.
- A. GOLDSCHMIDT: *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit*, Berlin, 1926.
- R. KOECHLIN: *Les ivoires gothiques*, Paris, 1924.
- CH. SCHERER: *Elfenbeinplastik seit der Renaissance*, Leipzig, 1904.

Ceramica, Maiolica e Porcellana.

- M. L. SOLON: *Ceramic Literature: An analytical Index*, London, 1910.
- G. PASSERI: *Storia della pittura su maiolica*, 3^a ediz., Pesaro, 1879.

- F. ARGNANI: *Ceramiche e maioliche faentine*,
Faenza, 1898.
- DRURY FORTNUM: *Majolica*, Oxford, 1896.
- R. JEAN: *Les arts de la terre*, Paris, 1911.
- G. BALLARDINI: *Corpus della maiolica italiana*, vol.
I, Roma, 1933; vol. II, Roma, 1938.
- G. BALLARDINI: *Le ceramiche di Faenza*, Roma,
1933.
- A. MINGHETTI: *Ceramisti*, Milano, 1939.
- A. IMBERT: *Ceramiche orvietane dei secoli XIII-
XIV*, Roma, 1909.
- W. BODE: *Die Anfänge der Majolikakunst in
Toskana*, Berlin, 1911.
- L. DE MAURI: *Le maioliche di Deruta*, Milano,
1924.
- L. CANTONI *L'arte delle stoviglie veneziane dei
secoli XIV-XV*, Venezia, 1928.

- C. BARONI: *Saggio sulle antiche ceramiche di Milano*, Milano, 1931.
- W. BURTON: *A General History of Porcelain*, London, 1921.
- E. HANNOVER: *Pottery and Porcelain*, London, 1925.
- A. JACQUEMART: *La porcelaine des Médicis*, Paris, 1887.
- G. MORAZZONI: *Le porcellane italiane*, Milano-Roma, 1935.
- G. VIGNOLA: *Sulle maioliche e porcellane del Piemonte*, Roma, 1878.
- C. MINIERI RICCIO: *Gli artefici e i miniatori della Real Fabbrica della porcellana di Napoli*, Napoli, 1880.
- A. DE EISNER EISENHOF: *Le porcellane di Capodimonte*, Milano, s. d.

A. RAVÀ: *Le porcellane di Venezia*, Venezia, 1924.

Legature.

L. GRUEL: *Manuel historique et bibliographique de l'amateur de reliures*, Paris, 1887-1905, 2 voll.

LOUBIER: *Der Bucheinband von seinem Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrh.*, Leipzig, 1926.

E. PH. GOLDSCHMIDT: *Gothic and Renaissance Bookbindings*, London, 1928, 2 voll.

G. BRUNET: *La reliure ancienne et moderne (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris, 1884.

V. DE TOLDO, *L'arte italiana della legatura del libro (XV-XVI sec.)*, Milano, 1923.

V. DE TOLDO: *L'arte delle legature veneziane*, Venezia, 1910.

G. FUMAGALLI: *L'arte della legatura alla Corte degli Estensi a Ferrara e a Modena dal sec. XV al XIX*, Firenze, 1913.

G. D. HOBSON: *Majoli, Canevari and others*, London, 1926.

Metalli.

Per le arti del metallo esiste un'ottima trattazione generale:

H. LUER e M. KREUTZ: *Geschichte der Metallkunst*, Stuttgart, 1904-1909.

A. DIDRON: *Manuel des oeuvres de bronze et d'orfèvrerie du Moyen-age*, Paris, 1859.

A. PETTORELLI: *Il bronzo e il rame nell'arte decorativa italiana*, Milano, 1926.

W. BODE: *Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance*, Berlin, 1923.

F. SCHOTTMÜLLER: *Bronzestatuetten und Geräte*,
Berlin, 1918.

L. PLANISCIG: *Piccoli bronzi italiani del Rinascimento*, Milano, 1930.

E. MOLINIER: *Les bronzes de la Renaissance. Les Plaquettes*, Paris, 1886.

O. HÖVER: *Il ferro battuto*. Trad. ital., Milano-Roma, 1928.

G. FERRARI: *Il ferro nell'arte italiana*, Milano, 1^a ed., 1910; 3^a ed. 1927.

A. PEDRINI e C. RICCI: *Il ferro battuto, sbalzato e cesellato nell'arte italiana*, Milano, 1929.

Monete e medaglie.

F. ARGELATI: *De monetis Italiae variorum illustrum virorum dissertationes*, Milano, 1750-1759.

F. ed E. GNECCHI: *Saggio di bibliografia numismatica delle zecche italiane medioevali e moderne*, Milano, 1889.

F. ed E. GNECCHI: *Guida numismatica universale*, 4^a ed., Milano, 1903.

Corpus nummorum italicorum. Primo tentativo di un catalogo generale delle monete medioevali e moderne coniate in Italia o da italiani all'estero. (A cura di VITTORIO EMANUELE DI SAVOIA), Milano, 1909 ss., voll. I-XIII.

K. REGLING: *Die Münze als Kunstwerk*, Berlin, 1921.

M. J. FRIEDLAENDER: *Die italienischen Schaumünzen des XV. Jahrhunderts*, Berlin, 1882.

G. F. HILL: *Medals of the Renaissance*, Oxford, 1920.

J. BABELON: *La Médaille et les Médailleurs*, Paris, 1927.

C. FABRICZY: *Medaillen der italienischen Renaissance*, Leipzig, s. d.

G. HABICH: *Die Medaillen der italien. Renaissance*, Stuttgart-Berlin, 1923.

G. F. HILL: *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London, 1930, 2 voll.

Mobili e Interni.

A. FEULNER: *Kunstgeschichte des Möbels*, Berlin, 1927.

H. HAVARD: *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, s. d.

G. HUNTER: *Italian Furniture and Interiors*, New York, 1918.

- W. ODOM: *A History of Italian Furniture*, New York, 1918 e 1920, 2 voll.
- G. FERRARI: *Il legno e la mobilia nell'arte italiana*, Milano, 1926, 2^a ed.
- A. PEDRINI: *L'ambiente, il mobilio e la decorazione del Rinascimento in Italia*, Milano, s. d.
- W. BODE: *Die italienischen Hausmöbel der Renaissance*, Leipzig, 1920.
- F. SCHOTTMÜLLER: *Wohnungskulptur und Möbel der italienischen Renaissance*, Stuttgart, 1921.
- M. TINTI: *Il mobilio fiorentino*, Milano, 1929.
- P. SCHUBRING: *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, Leipzig, 2^a ed., 1923, 3 voll.
- A. MIDANA: *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e Settecento*, Torino, s. d.
- U. OJETTI e N. BARBANTINI, ecc.: vedi pag. 222.

G. MORAZZONI: *Mobili veneziani del '700*, Milano, 1927.

P. LAFOND: *L'art décoratif et le mobilier sous la République et l'Empire*, Paris, 1900.

A. MELANI: *Mobili e ambienti moderni*, Milano, 1923.

G. PONTI: *Il mobile moderno in Italia*, Milano, 1930.

Inoltre

F. H. JACKSON: *Intarsia and Marquetry*, London, 1903.

M. GUGGENHEIM: *Le cornici italiane dalla metà del secolo XV allo scorcio del XVI*, Milano, 1897.

Cadres et bordures de tableaux de la fin du XVI^e siècle au premier Empire, Paris, s. d.

E. BOCK: *Florentinische und Venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gotik und der Renaissance*, München, 1902.

Oreficeria.

F. DE LASTEYRIE: *Histoire de l'orfèvrerie*, Paris, 1875.

M. ROSENBERG: *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage*, Frankfurt a. M., 1907-1924.

C. BOITO: *L'oreficeria artistica*, Milano, 1898.

A. RIEGL: *Spätromische Kunstindustrie*, Wien, 1906.

J. EBERSOLT: *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923.

E. FONTENAY: *Les bijoux anciens et modernes*, Paris, 1887.

E. KRIS: *Goldschmiedarbeiten*, Wien, 1932.

S. I. A. CHURCHILL a. C. G. E. BUNT: *The Goldsmiths of Italy: their Guilds, Statutes and Work*, London, 1926.

Per lo smalto:

E. MOLINIER: *L'émaillerie*, Paris, 1871.

P. DEBO: *Email: Kunstformen und Technik*, Pforzheim, 1922.

N. KONDAKOV: *Histoire et monuments des émaux byzantins*, Frankfurt, 1890.

H. H. CUNYNGHAM: *European Enamels*, London, 1906.

E. RUPIN: *L'oeuvre de Limoges*, Paris, 1890.

Per il niello:

L. CICOGNARA: *Dell'origine, composizione e scomposizione dei nielli*, Venezia, 1827.

J. DUCHESNE: *Essai sur les nielles: gravures des orfèvres florentins du XVI^e siècle*, Paris, 1826.

Per la glittica:

A. P. GIULIANELLI: *Memorie degli intagliatori moderni in pietre dure, cammei e gioie*, Livorno, 1753.

C. W. KING: *Handbook of engraved Gems*, London, 1866.

E. BABELON: *La gravure en pierres fines. Camées et intailles*, Paris, 1894.

F. EICHLER u. E. KRIS: *Die Kameen des Altertums, des Mittelalters und der Neueren Zeit*, Wien, 1926.

E. KRIS: *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst*, Wien, 1929.

Tessuti, ricami, trine, costumi.

G. MIGEON: *Les arts du tissu*, Paris, 1909.

M. DREGER: *Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei*, Wien, 1904, 3 voll.

E. MÜLLER: *Handbuch der Weberei*, Berlin, s. d.

O. VON FALKE: *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, 2^a, ediz., Berlin, 1923.

- F. PODREIDER: *Storia dei tessuti d'arte in Italia*, Bergamo, 1928.
- G. SANGIORGI: *Contributi allo studio dell'arte tessile*, Milano, s. d.
- L. DE FARCY: *La broderie du XII^e siècle jusqu'à nos jours*, Angers, 1890.
- J. ERRERA: *Catalogue des broderies anciennes*, Bruxelles, 1905.
- G. SAVILLE SALIGMANN et TALBOT HUGHES: *La broderie somptuaire*, Paris, 1927.
- E. RICCI: *Ricami italiani antichi e moderni*, Firenze, s. d.
- BURY PALLISER: *A History of Lace*, Londra, 1902.
(Consigliata la 4^a ediz., a cura di M. Jourdain e A. Dryden; esiste anche una edizione francese: *Histoire de la dentelle*, Paris, Didot, s. d.).
- M. DREGER: *Entwicklungsgeschichte der Spitze*, Wien, 1902.

M. SCHÜTTE: *Alte Spitzen*, Berlin, 1926.

ELISA RICCI: *Antiche trine italiane*, Bergamo, 1908.

G. FERRARIO: *Il costume antico e moderno*, Livorno, 1826.

R. JACQUEMIN: *Iconographie générale et méthodique du costume du IV^e au XIX^e siècle*, Paris, 1863-68, 2 voll.

A. RACINET: *Le costume historique*, Paris, 1888.

A. ROSENBERG: *Geschichte des Kostums*, Berlin, 1921.

R. GENONI: *Storia della moda attraverso i secoli*, Bergamo, 1925.

H. FLÖRKE: *Die Moden der italienischen Renaissance vom 1300 bis 1550*, München, 1917.

G. J. BRAUN: *Die liturgische Gewandung im Okzident und Orient*, Freiburg i. Br., 1907.

Vetro.

R. GARRUCCI: *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cristiani di Roma*, Roma, 1864.

H. VOPEL: *Die altchristlichen Goldgläser*, Freiburg, 1899. Negli «*Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter*».

G. A. EISEN a. F. KOUCHARY: *Glass: Its Origin, History, Chronology, Technic and Classification*, New York, 1927, 2 voll.

O. MERSON: *Les vitraux*, Paris, s. d.

J. L. FISCHER: *Handbuch der Glasmalerei*, Leipzig, 1914.

C. H. SHERILL: *A Stained Glass Tour in Italy*, London, 1913.

V. MONNERET DE VILLARD: *Le vetrate dipinte del duomo di Milano*, Milano, 1918.

PARTE III: BIBLIOGRAFIA SOMMARIA DEI CAPISCUOLA ITALIANI

Si sono scelti i principalissimi maestri, i veri «Capiscuola» e, tra i libri, quelli antichi da considerare ancor oggi come assolutamente fondamentali; dei moderni, i più aggiornati che contengano copiosa bibliografia necessaria a chi desideri approfondire le conoscenze.

Numerose monografie artistiche fanno parte di serie o collezioni: la più completa ed organica è quella edita col nome di *Klassiker der Kunst* dalla Deutsche Verlags-Anstalt a Stoccarda e Berlino, e che consta di una trentina di volumi (alcuni tradotti in francese a cura della Casa Hachette di Parigi), dedicati ai maggiori Maestri italiani e stranieri, illustrati con le riproduzioni di tutte le loro

opere. Le monografie dei più noti artisti, finora uscite, sono:

1. *Raffaello* (G. GRONAU) – 2. *Rembrandt*: Dipinti (R. W. VALENTINER) – 3. *Tiziano* (O. FISCHER) – 4. *Dürer* (V. SCHERER) – 5. *Rubens* (R. OLDENBURG) – 6. *Velasquez* (V. VON LOGA) – 7. *Michelangelo* (F. KNAPP) – 8. *Rembrandt*: Incisioni (F. W. SINGFR) – 10. *Correggio* (G. GRONAU) – 11. *Donatello* (P. SCHUBRING) – 13. *Van Dyck* (E. SHAEFFER) – 14. *Memling* (K. VOLL) – 16. *Mantegna* (F. KNAPP) – 18. *Fra Angelico* (F. SCHOTTMÜLLER) – 20. *Holbein* (P. GANZ) – 21. *Watteau* (E. ZIMMERMANN) – 22. *Murillo* (A. L. MAYER) – 24. *Dou* (V. MARTIN) – 25. *Perugino* (V. BOMBE) – 27. *Rembrandt*: Nuovi dipinti (W. R. VALENTINER) – 28. *Frans Hals* (W. R. VALENTINER) – 29. *Giotto* (C. H. WEIGELT) – 30. *Botticelli* (W. BODE) – 31. *Rembrandt*: Disegni (W. VALENTINER)

– 34. *Signorelli* (L. DUSSLER) – 35. *Pieter de Hooch* (W. R. VALENTINER) – 36. *G. Bellini* (G. GRONAU) – 37. *Leonardo* (H. BODMER) – 38. *Palma Vecchio* (G. GOMBOSI).

Accanto alla collezione dei «Klassiker der Kunst» va citata la serie dei volumi editi dallo Schroll di Vienna dedicati a grandi artisti italiani e stranieri non rappresentati nell'altra raccolta. Fra essi, monografie su Pisanello, Antonello da Messina, Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, Verrocchio, Antonio e Bernardo Rossellino, Filippo Lippi, Desiderio da Settignano, Ghirlandajo, Caravaggio, Guardi.

Altre collezioni straniere:

Künstler Monographien, edita a Bielefeld e Lipsia dalla Casa Velhagen e Klasing sotto la direzione dello Knackfuss. Serie divulgativa che

comprende alcune monografie dei maggiori maestri italiani.

The Great Masters in Painting and Sculpture editi da G. C. Williamson presso la Casa Bell and Sons di Londra. Serie composta di circa 40 volumetti bene illustrati, di carattere divulgativo.

Kunstgeschichtliche Monographien, serie edita dalla Casa Hiersemann di Lipsia, che comprende sino ad ora 20 volumi dedicati ai Maestri italiani e stranieri e a qualche grandissima opera di scultura e pittura (le Tombe medicee di Michelangelo, la decorazione di S. Francesco d'Assisi).

Les grands Artistes, edita da H. Laurens di Parigi. Collana di monografie che illustrano artisti di ogni regione.

Anciens et Modernes, bella serie di volumi dedicati prevalentemente all'arte francese e fiamminga, della Casa Floury di Parigi.

Maîtres de l'art moderne, edita da F. Rieder a Parigi.

Biblioteca d'arte illustrata, diretta da Armando Ferri e Mario Recchi, Roma. Collezione di monografie dedicate ad architetti, scultori e pittori prevalentemente dell'età barocca.

Collezione di monografie illustr., edita dall'Istituto di arti grafiche di Bergamo in due serie: *Pittori, Scultori e Architetti antichi* (già diretta da D. Angeli), e *Artisti moderni* (già diretta da V. Pica).

I Grandi Maestri del colore, edita dalla stessa Casa e composta di fascicoli con tavole a colori, dedicate ai maggiori Maestri della pittura italiana e straniera.

Arte moderna italiana.

Arte moderna straniera.

Collezione di monografie su i maggiori artisti del Novecento, a cura di G. Scheiwiller, Milano, Hoepli, con ricchissimo materiale illustrativo e bibliografico.

Infine due collezioni italiane composte di monografie scientifiche sono:

Valori plastici, edita a Roma e poi, dal 1936, a Milano presso la Casa Hoepli, nonché: *Les artistes nouveaux*, edizione d'arte dei «Valori Plastici» dedicata all'arte moderna, Roma.

Grandi artisti italiani, edita a Bologna.

Per la loro importanza, le singole monografie di queste due collane sono citate nella bibliografia dei relativi artisti.

Due collane di carattere popolarissimo, da consultare per il materiale illustrato: *The Masterpieces of Painting and Sculpture*, più conosciuta col nome di *Gowans's Art Books*, edita dalla Casa Gray Ltd. di Londra e Glasgow.

Piccola collezione d'arte, edita dalla «Edizioni Artistiche» di Firenze.

ARCHITETTI

Brunelleschi.

A. MANETTI: *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*

(edita da Elena Berti Toesca), Firenze, 1927.

C. v. FABRICZY: *Filippo Brunelleschi: sein Leben und seine Werke*, Stuttgart, 1892.

ADOLFO VENTURI: *Filippo Brunelleschi*, Roma, 1923.

L. B. Alberti.

G. MANCINI: *Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1882; nuova edizione illustrata, Firenze, 1911.

CORRADO RICCI: *Leon Battista Alberti architetto*, Torino, 1917.

Luciano Laurana.

H. HOFMANN: *Bauten des Herzogs Federico da Montefeltro als Erstwerke der Hochrenaissance*, Leipzig, 1905.

A. COLASANTI: *Luciano Laurana*, Roma, 1922.

Francesco di Giorgio Martini.

ADOLFO VENTURI: *Francesco di Giorgio*, Roma, 1925.

I Sangallo (Giuliano e Antonio il vecchio).

Il libro di Giuliano da Sangallo; Codice Vaticano Barb. lat. 4424, con introduzione di C. Hülsen, Leipzig, 1910, 2 voll.

G. LOUKOMSKI: *Les Sangallo*, Paris, 1934.

Bramante.

L. P. PUNGILEONI: *Memoria intorno alla vita ed alle opere di Donato Bramante*, Roma, 1836.

M. REYMOND: *Bramante et l'architecture italienne au XVII^e siècle*, Paris, s. d.

F. MALAGUZZI VALERI: *Bramante e Leonardo* in «*La Corte di Ludovico il Moro*», vol. II, Milano, 1915.

H. V. GEYMÜLLER: *Les projets primitifs pour la basilique de Saint Pierre par Bramante*, Parigi, 1875.

D. FREY: *Bramantes St. Peter Entwurf und seine Apokryphen*, Wien, 1915.

G. GIOVANNONI: vedi pag. 240.

C. BARONI: *Bramante*, Bergamo, 1944.

Michelangelo. Vedi Scultori.

Vignola.

H. v. GEYMÜLLER: *Memorie e studi intorno a J. Barozzi*, Vignola, 1908.

G. LOUKOMSKI: *Jacques Vignola. Sa vie, son oeuvre*, Paris, 1927.

Sansovino. Vedi Scultori.

Palladio.

V. BARIGHELLA: *Bibliografia palladiana*, Lonigo, 1880.

A. MAGRINI: *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Padova, 1845.

C. GURLITT: *Andrea Palladio*, Berlin, 1920.

G. LOUKOMSKI: *L'oeuvre de Palladio*, Paris, 1926.

Bernini. Vedi Scultori.

Borromini.

F. HEMPEL: **Francesco Borromini**, Wien, 1924.

Traduz. ital. con prefazione di Corrado Ricci,
Roma, 1926.

Juvarra.

L. MASINI: *La vita e l'arte di Filippo Juvarra*, Torino, 1920.

REVERE, VIALE, BRINCKMANN, ecc.: *Filippo Juvarra*, Milano, 1938.

Piermarini.

E. FILIPPINI: *Giuseppe Piermarini nella vita e nelle opere*, Foligno, 1936.

SCULTORI

Nicola e Giovanni Pisano.

G. SWARZENSKI: *Nicola Pisano*, Frankfurt, 1926.

G. NICCO FASOLA: *Nicola Pisano*, Roma, 1941.

ADOLFO VENTURI: *Giovanni Pisano*, Bologna,
1928.

H. KELLER: *Giovanni Pisano*, ediz. Schroll cit., v.
pag. 255.

Jacopo della Quercia.

I. B. SUPINO: *Jacopo della Quercia*, Bologna,
1925.

P. BACCI: *Jacopo della Quercia*, Siena, 1929.

Donatello.

SEMPER: *Donatello, seine Zeit und Schule*, Wien,
1875.

A. COLASANTI: *Donatello*, Roma, 1930 (con am-
pia bibliografia).

L. PLANISCIG: *Donatello*, ediz. Schroll cit., v. pag. 255.

Ghiberti.

C. PERKINS: *Ghiberti et son école*, Paris, 1886.

H. GOLLOB: *Lorenzo Ghiberti Künstlerischer Werdegang*, Strasbourg, 1929.

J. V. SCHLOSSER: *Leben und Meinungen des florentinischer Bildners Lorenzo Ghiberti*, Basel, 1941.

Francesco Laurana.

W. ROLFS: *Francesco Laurana*, Berlin, 1907.

Verrocchio.

M. REYMOND: *Verrocchio*, Paris. 1905.

L. PLANISCIG: *Verrocchio*, ediz. Schroll cit., v. pag. 255.

Leonardo. Vedi Pittori.

Michelangelo.

E. STEIMANN u. R. WITTKOWER: *Michelangelo-Bibliographie 1510-1926*, Leipzig, 1927.

A. CONDIVI: *La vita di Michelangelo*. Revisione, introduzione e note per cura di P. D'Ancona, Milano, 1928.

H. THODE: *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin, 1902-1912, 3 voll.

D. FREY: *Michelangelo – Studien*, Wien, 1920.

F. KNAPP: *Michelangelo*, Berlin, 1923.

ADOLFO VENTURI: *Michelangelo*, Roma, 1926.

H. v. GEYMÜLLER: *Michelangelo Buonarroti als Architekt*, München, 1904.

G. STEINMANN: *Die Sixtinische Kapelle*, München, 1905.

A. E. POPP: *Die Medici-Kapelle Michelangelos*, München, 1922.

K. FREY: *Die Handzeichnungen Michelangelos*,
Berlin, 1909-1911; integrata da: F. KNAPP: *Die
Handzeich. Michelangelos*, Berlin, 1925.

Cellini.

La Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo nuovamente riscontrata sul Codice Laurenziano a cura di G. Guasti, Firenze, 1890.

La Vita di Benvenuto Cellini, con note a cura di P. D'Ancona, Milano, 1926.

H. FOCILLON: *Benvenuto Cellini*, Paris, 1911.

TH. HARLOR: *Benvenuto Cellini*, Paris, 1924.

Jacopo Sansovino.

L. PITTONI: *J. Sansovino scultore*, Venezia, 1909.

G. LORENZETTI: *Itinerario sansoviniano a Venezia*, Venezia, 1929.

H. R. WEIHRAUCH: *Studien zum bildnerischen Werke des J. Sansovino*, Strasbourg, 1935.

Bernini.

S. FRASCHETTI: *Il Bernini*, Milano, 1900.

M. V. BOEHM: *Lorenzo Bernini, seine Zeit, sein Leben, sein Werk*, Leipzig, 1912; 2^a ed. 1927.

A. MUÑOZ: *G. L. Bernini architetto e decoratore*, Roma, 1925.

A. MUÑOZ: *G. L. Bernini scultore*, Roma, 1925.

Canova.

V. MALAMANI: *Antonio Canova*, Milano, 1911.

A. COLASANTI: *Antonio Canova*, Roma, 1927.

PITTORI

Cimabue.

J. STRZYGOWSKI: *Cimabue und Rom*, Wien, 1888.

A. AUBERT: *Cimabue-Frage*, Leipzig, 1907.

A. NICHOLSON: *Cimabue: A Critical Study*, Princeton, 1932.

Duccio.

H. C. WEIGELT: *Duccio di Buoninsegna*, Leipzig, 1911.

Simone Martini.

R. v. MARLE: *Simone Martini et les peintres de son école*, Strasbourg, 1920.

A. DE RINALDIS: *Simone Martini*, Roma, 1936.

Giotto.

R. SALVINI: *Giotto*. Bibliografia. (Nella serie: «Bibliografie e Cataloghi del R. Istituto di archeologia e storia dell'arte» di Roma), Roma, 1938.

F. RINTELEN: *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, München-Leipzig, 1912; 2^a ed. 1923.

C. CARRÀ: *Giotto*, Roma, 1924.

I. B. SUPINO: *Giotto*, Firenze, 1930, 2 voll.

E. CECCHI: *Giotto*, Milano, 1937.

Gentile da Fabriano.

ADOLFO VENTURI: *Gentile da Fabriano e il Pisanello*, in *Le Vite di G. Vasari*, ed. critica, Firenze, 1896.

A. COLASANTI: *Gentile da Fabriano*, Bergamo, 1909.

Pisanello.

ADOLFO VENTURI: *Gentile da Fabriano e il Pisanello*, citato.

G. F. HILL: *The Works of Pisanello*, London, 1905.

K. ZOEGE v. MANTEUFFEL: *Die Gemälde und Zeichnungen des Antonio Pisano aus Verona*, Halle, 1909.

I. BABELON: *Pisanello*, Paris, 1931.

B. DEGENHART: *Antonio Pisanello*, ediz. Schroll cit., v. pag. 255.

Masolino.

P. TOESCA: *Masolino da Panicale*, Bergamo, 1908.

Masaccio.

A. SCHMARSOW: *Masaccio-Studien*, Cassel, 1896-1899.

M. SALMI: *Masaccio*, Roma, 1931.

Beato Angelico.

LANGTON DOUGLAS: *Fra Angelico*, London, 1902.

P. MURATOFF: *Frate Angelico*, Roma, 1929.

Filippo Lippi.

H. MENDELSON: *Fra Filippo Lippi*, Berlin, 1909.

B. BERENSON: *Fra Angelico, Fra Filippo e la cronologia*, in «Bollettino d'arte», XXVI, 1932.

SALMI, FIOCCO, PUDELKO: v. articoli in «Rivista d'arte», 1936.

Botticelli.

E. STEINMANN: *Botticelli*, 4^a ed., Bielefeld u. Leipzig, 1925.

Y. YASHIRO: *Sandro Botticelli*, London, 1925, 3 ,voll.

C. GAMBA: *Botticelli*, Milano, 1936.

Piero della Francesca.

R. LONGHI: *Piero della Francesca*, Roma, 1927.

Signorelli.

R. VISCHER: *L. Signorelli u. die italien. Renaissance*, London, 1899.

G. MANCINI: *La vita di L. Signorelli*, Firenze, 1903.

L. DUSSLER: *Luca Signorelli*, Stuttgart-Berlin, 1926 («Klass. d. Kunst»).

Melozzo da Forlì.

A. SCHMARSOW: *Melozzo da Forlì*, Berlin-Stuttgart, 1886.

R. BUSCAROLI: *Melozzo da Forlì*, Bologna, 1929.

Perugino.

U. GNOLI: *Pietro Perugino*, Spoleto, 1923.

F. CANUTI: *Il Perugino*, Siena, 1931.

Francia.

G. LIPPARINI: *Francesco Francia*, Bergamo, 1913.

Mantegna.

P. KRISTELLER: *Andrea Mantegna*, Berlin u. Leipzig, 1902.

G. Fiocco: *Mantegna*, Milano, 1937.

Cosmè Tura.

L. N. CITTADELLA: *Ricordi e documenti intorno alla vita di C. T.*, Ferrara, 1886.

A. VENTURI: *L'arte ferrarese nel periodo di Ercole I d'Este*, in «Atti e memorie della R. Deputaz. di storia patria delle Romagne», III serie, vol. VII.

R. LONGHI: *Officina Ferrarese*, Roma, 1934, cit.

S. ORTOLANI: *Cosmè Tura, F. Del Cossa, Ercole de' Roberti*, Milano, 1941.

Foppa.

C. FOULKES a. R. MAIOCCHI: *Vincenzo Foppa of Brescia*, London, 1909.

I Bellini.

E. CAMMAERTS: *Les Bellini*, Paris, s. d.

G. GRONAU: *Giovanni Bellini*, Stuttgart-Berlin, 1930 («Klass. d. Kunst»).

C. GAMBA: *Giovanni Bellini*, Milano, 1938.

V. MOSCHINI: *Giambellino*, Bergamo, 1943.

Antonello da Messina.

ADOLFO VENTURI: *Antonello da Messina*, Bologna, 1925.

S. BÒTTARI: *Antonello da Messina*, Messina-Milano, 1939.

J. LAUTS: *Antonello da Messina*, ediz. Schroll cit.,
v. pag. 255.

Leonardo.

E. VERGA: *Bibliografia Vinciana*, 1493-1930, Milano.

G. POGGI: *La vita di Leonardo di Giorgio Vasari nuovamente commentata ed illustrata*, Firenze, 1919.

E. MÜNTZ: *Leonardo da Vinci, l'artiste, le penseur, le savant*, Paris, 1899.

LIONELLO VENTURI: *La critica e l'arte di Leonardo*, Bologna, 1919.

W. BODE: *Studien über Leonardo da Vinci*, Berlin, 1921.

E. HILDEBRANDT: *Leonardo da Vinci*, Berlin, 1927.

O. SIRÈN: *Leonardo da Vinci*, Paris et Bruxelles, 1928, 3 voll.

H. BODMER: *Leonardo*, Stuttgart u. Berlin, 1930
(«Klass. d. Kunst»).

W. SUIDA: *Leonardo und sein Kreis*, München,
1929.

ADOLFO VENTURI: *Leonardo da Vinci pittore*, Bologna, 1920.

A. DE RINALDIS: *Storia dell'opera pittorica di Leonardo*, Bologna, 1926.

ADOLFO VENTURI: *I mss. e i disegni di Leonardo da Vinci pubblicati dalla R. Commissione Vinciana*, Roma, 1928 ss.

A. E. POPP: *Leonardo da Vinci-Zeichnungen*, München, 1928.

Michelangelo. Vedi *Scultori*.

Raffaello.

J. D. PASSAVANT: *Raphael*, ed. francese, Paris, 1860.

CAVALCASELLE e CROWE: *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, Firenze, 1884-1891.

H. v. GEYMÜLLER: *Raffaello studiato come architetto*, Milano, 1884.

CORRADO RICCI: *Raffaello*, Milano, 1920.

ADOLFO VENTURI: *Raffaello*, Bologna, 1923.

C. GAMBA: *Raffaello*, Paris, 1932.

O. FISCHER: *Raphaels Zeichnungen*, Berlin, 1913-1919.

S. ORTOLANI: *Raffaello*, Bergamo, 1942.

Correggio.

G. GRONAU: *Correggio*, Stuttgart u. Leipzig, 1907 («Klass. d. Kunst»).

S. DE VITO BATTAGLIA: *Correggio*. Bibliografia. (Nella serie: «Bibliografie e Cataloghi...» cit. a pag. 260). Roma, 1934.

CORRADO RICCI: *Antonio Allegri da Correggio*, Londra e Berlino, 1896; trad. ital., Roma, 1930.

ADOLFO VENTURI: *Il Correggio*, Roma, 1926, in folio.

Giorgione.

C. JUSTI: *Giorgione*, Berlin, 1908; 2^a ediz., 1926.

L. VENTURI: *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano, 1913.

A. MORASSI: *Giorgione*, Milano, 1942.

Tiziano.

CAVALCASELLE e CROWE: *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, Firenze, 1877.

G. GRONAU: *Tizian*, Berlin, 1900.

H. TIETZE: *Tizian. Leben und Werke*, Wien, 1936.

D. v. HADELN: *Zeichnungen des Tizian*, Berlin, 1924.

Tintoretto.

E. v. BERCKEN u. A. L. MAYER: *Jacopo Tintoretto*, München, 1923.

M. PITTALUGA: *Il Tintoretto*, Bologna, 1925.

D. v. HADELN: *Zeichnungen des Jacopo Tintoretto*, Berlin, 1922.

L. COLETTI: *Tintoretto*, Bergamo, 1940.

Paolo Veronese.

ADOLFO VENTURI: *Paolo Veronese*, Bologna, 1928.

G. Fiocco: *Paolo Veronese*, Roma, 1934.

R. PALLUCCHINI: *Veronese*, Bergamo, 1940.

Caravaggio.

M. MARANGONI: *Il Caravaggio*, Firenze, 1922.

L. VENTURI: *Il Caravaggio*, 2^a ediz., Roma, 1925.

L. ZAHN: *Caravaggio*, Berlin, 1928.

R. LONGHI: *Quesiti caravaggeschi*, in «Pinacotheca», 1928.

L. SCHUCHT: *Caravaggio*, ediz. Schroll cit., v. pag. 255.

Tiepolo.

E. SACK: *G. B. Tiepolo*, Augsburg, 1910.

P. MOLMENTI: *G. B. Tiepolo*, Milano, s. d.

D. v. HADELN: *Handzeichnungen von G. B. Tiepolo*, München, 1927.

Guardi.

G. SIMONSON: *Francesco Guardi*, London, 1904.

G. FIOCCO: *Francesco Guardi*, Firenze, 1923.

M. GOERING: *Francesco Guardi*, ediz. Schroll cit.,
v. pag. 255.

R. PALLUCCHINI: *I disegni del Guardi al Museo
Correr di Venezia*, Venezia, 1943.

PARTE IV: SCHEMA DI BIBLIOGRAFIA DELL'ARTE EUROPEA

A chi voglia ampliare il campo della propria cultura artistica oltre i confini dell'arte nostra, si offre tutta una serie di pubblicazioni generali. Le più popolari e divulgative opere in lingua italiana sono:

S. REINACH: *Apollo*, 4^a ediz. ital. riveduta da Corrado Ricci, Bergamo.

A. SPRINGER e C. RICCI: *Manuale di storia dell'arte*, vol. I-VI, Bergamo, 1904-1937.

Ars una species mille:

Cinque volumi, dedicati rispettivamente all'arte dell'Inghilterra (Armstrong), della Francia (Hourticq), dell'Egitto (Maspero), della Spagna e Portogallo (Dieulafoy), e delle Fiandre (Max Rooses). Bergamo, Istituto di arti grafiche.

La più importante e vasta trattazione sull'arte straniera composta di monografie – sebbene di valore vario – per opera di diversi autori, è la seguente diretta da:

A. MICHEL: *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, 1905 ss.

Altra opera dello stesso tipo, più recente, sotto la direzione di:

M. AUBERT: *Histoire universelle de l'art*, Paris, 1932.

Queste pubblicazioni, anche se compiute da varî autori, sono unitarie storie dell'arte. Vi sono poi serie di monografie che compongono, seguendosi un piano organico, una Storia dell'arte universale. Ricordiamo due grandi serie, di cui alcuni volumi sono citati nella Bibliografia dell'arte italiana per la loro fondamentale importanza:

Handbuch der Kunstwissenschaft, fondata da F.

Burger e continuata da A. E. Brinckmann a Berlino-Neubabelsberg, a partire dal 1915.

Kunstgeschichte des Auslandes, edita a Strassburgo dal 1900 e giunta già al 136° volume, che comprende però, oltre alle trattazioni generali, anche monografie di singoli artisti.

Inoltre la collezione: *Bibliothèque d'histoire de l'art* di Parigi-Bruxelles, e quella della Casa *Die Propyläen Verlag* di Berlino, le quali contengono anche monografie sull'arte straniera affidate a specialisti e corredate di ottime illustrazioni.

FRANCIA

C. ENLART: *Manuel d'archéologie française*, Paris, 1919 (nuova ediz.).

M. AUBERT: *L'art roman en France*, Paris, 4 voll.

- C. MARTIN et C. ENLART: *L'art gothique en France*, Paris, 2 voll.
- R. DE LASTEYRIE: *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris, 1912, nuova ediz. 1928.
- R. DE LASTEYRIE: *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, Paris, 1926-1927.
- V. T. TERRET: *La sculpture bourguignonne au XII^e-XIII^e siècle*, Paris, 1914-1925, 3 voll.
- J. GUIFFREY et P. MARCEL, *Les Primitifs français*, Paris, 1913.
- C. STERLING: *La peinture française. Les Primitifs*, Paris, 1938.
- W. LÜBKE: *Geschichte der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart, 1883.
- C. MARTIN et C. ENLART: *La Renaissance en France*, Paris, 4 voll.

R. SCHNEIDER: *L'art français au XVII^e siècle*, Paris, 1925.

R. SCHNEIDER: *L'art français au XVIII^e siècle*, Paris, 1925.

A. FONTAINAS et L. VAUXCELLES: *Histoire générale de l'Art français de la Révolution à nos jours*, Paris, 1925, 4 voll.

L. DIMIER: *Histoire de la peinture française*, Paris, 1926, 5 voll.

OZENFANT et JANNERET: *La peinture moderne*, Paris, 1925.

* * *

J. Fouquet.

L. TRENCHARD Cox: *Jan Fouquet*, London, 1931.

K. G. PERIS: *Jan Fouquet*, Paris-London-New York, 1940.

Jean et François Clouet.

E. MOREAU-NÉLATON: *Les Clouet et leurs émules*,
Paris, 1924.

N. Poussin.

E. MAGNE: *Nicola Poussin, premier peintre du roi*
(1594-1665), 2^a ed., Paris, 1928.

Claudio Lorenese.

M. PATTISON: Claude Lorrain; *Sa vie et ses oeuvres d'après des documents inédits*, Paris,
1884.

Watteau.

E. PILON: *Watteau et son école*, 2^a ediz., Paris,
1924.

G. W. BARKER: *Antoine Watteau*, London, 1939.

Boucher.

P. DE NOLHAC: *François Boucher premier peintre du Roi*, 2^a ediz., 1925.

Fragonard.

G. GRAPPE: *La vie et l'oeuvre de Fragonard*,
édition définitive, Paris, 1929.

Chardin.

G. WILDENSTEIN: *Chardin*, Paris, 1933.

David.

E. J. DELECLUZE: *Louis David, son école et son temps*, Paris, 1855.

Ingres.

H. DELABORDE: *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*, Paris, 1870.

H. LAPAUZE: *Ingres, sa vie et son oeuvre*, Paris, 1911.

Corot.

A. RIBAUT: *L'oeuvre de Corot*, Paris, 1905, 4 voll.
(con catalogo critico).

J. MEIER-GRAEFE: *Camille Corot*, Paris, 1913.

C. EINSTEIN: *Corot*, Paris, 1926.

Delacroix.

E. MOREAU-NELATON: *Delacroix raconté par lui même*, Paris, 1916, 2 voll.

R. ESCHOLIER: *Delacroix*, Paris, 1926-1929, 3 voll.

Courbet.

TH. DURET: *Courbet*, Paris, 1918.

J. MEIER-GRAEFE: *Courbet*, München, 1921.

Paesaggisti del 1830. Gli Impressionisti.

THOMSON: *The Barbizon School of Painters*, London, 1891.

LANCE et BRICE: *Histoire de l'école française du paysage*, Paris, 1901.

TH. DURET: *Histoire des peintres impressionistes*, 3^a ed., Paris, 1922.

C. MAUCLAIR: *L'Impressionisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, 1923.

L. VENTURI: *Les Archives de l'Impressionisme*, Paris, 1939, 2 voll.

C. L. RAGGHIANI: *Impressionismo*, Torino, 1944.

Manet.

TH. DURET: *Histoire d'Edouard Manet et de ses oeuvres*, Paris, 1902.

P. JAMOT et G. WILDENSTEIN: *Manet*, Paris, 1932, 2 voll.

Degas.

P. JAMOT: *Degas*, Paris, 1924.

C. MAUCLAIR: *Degas*, Paris, 1938.

Renoir.

A. VOLLARD: *La vie et l'oeuvre de P. A. Renoir*, Paris, 1919.

J. MEIER-GRAEFE: *Auguste Renoir*, Leipzig, 1929.

Cézanne.

J. MEIER-GRAEFE: *Cézanne und sein Kreis*, München, 1918.

L. VENTURI: *Cézanne*, Paris, 1936.

A. C. BARNES a. V. DE MAZIA: *The Art of Cézanne*, New York, 1939.

Rodin.

G. COQUIOT: *Le vrai Rodin*, Paris, 1913.

L. BENEDITE: *Rodin*, Paris, 1923-26.

FIANDRE

MGR. DEHAISNES: *Histoire de l'art dans les Flandres, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*, Lille, 1886.

J. CASIER et P. BERGMANS: *L'art ancien dans les Flandres*, Bruxelles-Paris, 1914-1922, 4 voll.

FIERENS GEVAERT: *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV^e siècle*, Paris-Bruxelles, 1927.

M. FRIEDLAENDER: *Die Altniederländische Malerei*, Berlin 1924-37, 11 voll.

F. WINKLER: *Die Altniederländische Malerei: Die Malerei in Belgien und Holland, 1400-1600*, Berlin, 1924.

R. OLDENBURG: *Die vlämische Malerei des 17. Jahrh.*, Berlin, 1918.

* * *

I fratelli Van Eyck.

W. H. J. WEALE: *Hubert and John Van Eyck, their Life and Work*, London, 1912.

M. DVOŘÁK: *Das Rätsel der Brüder Van Eyck*; nuova ediz., München, 1925.

K. PFISTER: *Van Eyck*, München, 1922.

Roger Van der Weyden.

J. DESTRÉE: *Roger de la Pasture*, Bruxelles,
1930.

Memling.

W. H. J. WEALE: *Hans Memling*, London, 1911.

G. BAZIN: *Memling*, Paris, 1929.

Van der Goes.

J. DESTRÉE: *Hugo Van der Goes et son oeuvre*,
Bruxelles, 1914.

Bosch.

P. LAFOND: *Hieronymus Bosch, son art, son influence, ses disciples*, Paris, 1914.

K. PFISTER: *Hieronymus Bosch*, Potsdam, 1922.

Bruegel.

M. J. FRIEDLAENDER: *Pieter Brueghel*, Berlin,
1921.

K. TOLNAI: *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*,
München, 1925.

G. GLÜCK: *Bruegels Gemälde*, 4^a ed., Wien,
1938.

Rubens.

MAX ROOSES: *L'oeuvre de P. P. Rubens*, Anvers,
1886-1892. Traduzione italiana edita dall'Isti-
tuto italiano di arti grafiche di Bergamo nel
1901.

G. VANZYPE: *P. P. Rubens, l'homme et l'oeuvre*,
Paris-Bruxelles, 1926.

Van Dyck.

G. GLÜCK: *Anton Van Dyck*, Leipzig, 1931.

G. GLÜCK: *Rubens, Van Dyck und ihr Kreis*,
Wien, 1933.

OLANDA

HOFSTEDE DE GROOT: *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der Holländischen Mäler des XVII. Jahrhunderts*, Esslingen-Stuttgart-Paris, 1907-1928, 10 voll.

Rembrandt.

W. BODE et C. HOFSTEDE DE GROOT: *L'oeuvre complète de Rembrandt*, Paris, 1897-1906.

A. ROSENBERG e W. R. VALENTINER: *Rembrandts Gemälde*, Stuttgart u. Leipzig, 1908 («Klass. d. Kunst»).

H. V. SINGER: *Rembrandt. Des Meisters Radierungen*, Stuttgart u. Leipzig, 1906 («Klass. d. Kunst»).

W. R. VALENTINER: *Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde*, Stuttgart-Berlin, 1923 («Klass. der Kunst»).

W. R. VALENTINER: *Rembrandt. Des Meisters Handzeichnungen*, Stuttgart-Berlin, s. d. («Klass. der Kunst»).

C. NEUMANN: *Rembrandt*, München, 1924, 2 voll.

A. M. HIND: *Rembrandt*, Oxford, 1932.

Franz Hals.

J. PELADAN: *Franz Hals*, Paris, 1912.

W. R. VALENTINER: *Franz Hals*, Stuttgart-Berlin, 1921 («Klass. der Kunst»).

Vermeer.

G. VANZYPE: *Vermeer de Delft*, 3^a ediz., Paris-Bruxelles, 1925.

Van Gogh.

TH. DURET: *Van Gogh*, Paris, 1919.

J. B. DE LA FAILLE (con prefazione di CH. TERRASSE): *Vincent Van Gogh*, Paris, 1939.

GERMANIA

G. DEHIO: *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin und Leipzig, 1923-1934, 3 voll. e 3 di tavole.

G. DEHIO u. G. V. BEZOLD: *Die Denkmäler der Deutschen Plastik*, Berlin, s. d.

PANOFSKY, PINDER, FÜLNER. ecc.: *Storia della scultura tedesca*, trad. di G. Delogu, Milano, ed. Pantheon, 8 voll.

* * *

Dürer.

H. W. SINGER: *Versuch einer Dürer-Bibliographie*, Strasbourg, 1903.

H. W. SINGER: *Ergänzungband*, Strasbourg, 1928.

V. SCHERER: *Dürer*, Stuttgart u. Leipzig, 1908 («Klass. d. Kunst»).

H WOELLFLIN: *Die Kunst Albrecht Dürers*, 5^a ed.,
München, 1926.

M. J. FRIEDLAENDER: *Albrecht Dürer*, Leipzig,
1921.

L. Cranach il Vecchio.

C. SCHUCHARDT: *Lucas Cranach der Aeltere. Leben und werk*, Leipzig, 1851-1871.

H. POSSE: *Lucas Cranach*, ediz. Schroll cit., v.
pag. 255.

Grünewald.

W. K. ZÜLCH: *Der historische Grünewald: Mathis Gothardt-Neithardt*, München, 1938.

Holbein (il Vecchio e il Giovane).

C. GLASER: *Hans Holbein der Aeltere*, Leipzig,
1908.

W. STEIN: *Hans Holbein der Jüngere*, Berlin,
1929.

E. HIS: *Hans Holbein der Aeltere. Feder – und Silberstiftzeichnungen*, Nürnberg, s. d.

P. GANZ: *Handzeichnungen Hans Holbeins des Jüngeren*, Genève-Paris, 1926-1932.

INGHILTERRA

W. JOHNSTON: *Creative Art in England from the earliest Times to the present*, London, 1936.

E. S. PRIOR: *History of Gothic Art in England*, London, 1900.

E. S. PRIOR a. GARDNER: *Medieval Figure Sculpture in England*, Cambridge, 1912.

C. H. COLLINS BAKER a. W. G. CONSTABLE: *English Painting of the Sixteenth and Seventeenth Century*, Firenze (ed. «Pantheon»), 1932.

T. BORENIUS: *La peinture anglaise au XVIII^e siècle*, Paris, 1938.

T. BORENIUS: *La peinture anglaise au XIX^e siècle*,
Paris, 1939.

Reynolds.

R. GRAVES a. W. G. CRONIN: *A History of the
Works of Sir Joshua Reynolds*, London, 1899-
1901.

W. ARMSTRONG: *Sir Joshua Reynolds*, London,
1905 (ed. francese: Paris, 1911).

J. STEEGMAN: *Sir Joshua Reynolds*, London,
1932.

Gainsborough.

W. ARMSTRONG: *Gainsborough and his place in
English Art*, London, 1898.

W. T. WHITLEY: *Thomas Gainsborough*, London,
1915.

Raeburn.

W. ARMSTRONG: *Raeburn*, London, 1902.

Romney.

A. B. CHAMBERLAIN: *George Romney*, London,
1911.

Lawrence.

LORD GOWER: *Thomas Lawrence*, London, 1900.

Turner.

W. ARMSTRONG: *Turner*, London, 1902.

C. MAUCLAIR: *Turner*, Paris, 1939.

SPAGNA

J. D. PASSAVANT: *Die christliche Kunst in Spanien*,
Leipzig, 1853.

A. L. MAYER: *Alt-Spanien. Architektur und Kunst-
gewerbe*, München, 1921.

- M. JUNGHAENDEL u. C. GURLITT: *Die Baukunst Spaniens*, Dresden, 1889-1893.
- C. JUSTI: *Miscellanea aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, Berlin, 1908, 2 voll.
- A. L. MAYER: *Mittelalterliche Plastik in Spanien*, München, 1922.
- A. L. MAYER: *Spanische Barock-Plastik*, München, 1923.
- P. LAFOND: *La sculpture espagnole*, Paris, 1928.
- A. L. MAYER: *Geschichte der spanischen Malerei*, München, 1913.
- CHANDLER RATHFON POST: *A History of Spanish Painting*, Cambridge Mass., 1935, 6 voll.
- F. SOLDEVILLA u. J. GUDIOL: *Die Kunst Kataloniens*, Wien, 1937.
- J. GUDIOL-J. CUNILL: *La pintura mig-aval catalana*, Barcellona, 1927.

El Greco.

A. L. MAYER: *D. Theotocopoli, El Greco*, München, 1926.

CH. ZERVOS: *El Greco*, Paris, 1939.

Velasquez.

C. JUSTI: *Diego Velasquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888; 4^a ed. con note di L. Justi, Bonn, 1933.

A. L. MAYER: *Velasquez*. Edizione italiana, Bergamo, 1933.

Murillo.

A. L. MAYER: *Murillo*, Stuttgart-Leipzig, 1913; 2^a ed., 1923 («Klass. der Kunst»).

Zurbaran.

H. KEHRER: *Francisco de Zurbaran*, München, 1918.

Goya.

A. L. MAYER: *Francisco de Goya*, München, 1923.

A. DE BERUETE Y MORET: *Goya*, Madrid, 1916-18, 3 voll.

P. D'ACHIARDI: *Les dessins de D. Francisco Goya y Lucientes au Musée du Prado, Madrid*, Roma, 1908.

L. DELTEIL: *Francisco Goya. Catalogue de son oeuvre gravé*, Paris, 1922.

RUSSIA

L. REAU: *L'art russe*, Paris, 1921-1922, 2 voll. con bibliografia.

GIBELLINO KRAZCENNINICOWA: *Storia dell'arte russa*, Roma, 1935.

NORD AMERICA

W. DUNLAP: *A History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States*, 1919, 3 voll.

Whistler.

TH. DURET: *Histoire de J. Whistler et de son oeuvre*, Paris, 1914.

SEZIONE QUARTA.
IL PATRIMONIO ARTISTICO

Nel bombardamento del ferragosto 1943 quasi la metà della 1^a edizione di questo libro era distrutta troncando un brillante successo e facendo sorgere nel pubblico degli amanti dell'arte il desiderio di una pronta seconda edizione del volume divenuto introvabile.

Mentre questa, per difficoltà tecniche non poté aver luogo se non dopo la Liberazione, non è stato, e non è tuttora possibile, aggiornare la Sezione Quarta del libro, quella relativa al patrimonio artistico, a cagione della non precisa conoscenza tanto dei danni prodotti a monumenti ed opere d'arte dalla guerra quanto – e soprattutto – degli spostamenti che grandi e piccole collezioni hanno subito, e stanno tuttora subendo, in Europa per rapine, saccheggi e asportazioni dall'una all'altra località, dall'una all'altra Nazione.

Ma poichè si è desiderato non tardare oltre a mettere a disposizione del pubblico quest'opera che può oggi apparire col nome del suo vero autore, occorre precisare che la citata Sezione Quarta del libro va considerata più che una nuova edizione una ristampa, la quale potrà essere aggiornata solo tra qualche anno, ma resta, comunque, salda testimonianza dello stato del patrimonio artistico italiano in Europa innanzi che la bufera della seconda guerra mondiale l'avesse o distrutto o danneggiato o sconvolto.

L'EDITORE.

AVVERTENZA

Le pagine che seguono sono compilate non ad uso del turista e, tanto meno, dello studioso in viaggio: altre pubblicazioni, dai «Baedeker», per l'estero, alle Guide del «Touring» per l'Italia, dal «Cicerone» del Burckhardt alle «Città Italiane» editate dall'Istituto italiano d'arti grafiche di Bergamo, servono ad illuminare chi va in giro per diporto o per studio. Sarebbe quindi errore gravissimo se il giovane lettore pensasse che l'Italia archeologica, artistica e monumentale – di una ricchezza sterminata, nonostante le spogliazioni e le dilapidazioni durate per secoli – sia tutta qui o nella massima parte qui.

L'autore si è prefisso di dare nelle pagine seguenti solo una visione delle raccolte pubbliche – o aperte al pubblico – italiane e straniere (tanto

archeologiche, quanto di arte italiana, sì antica che moderna) e delle loro opere di più notevole pregio; opere di cui coloro i quali iniziano gli studi debbono, per cominciare ad orientarsi, conoscere almeno il luogo dove sono conservate⁵⁹. Ed è sembrato superfluo, per ragioni di brevità, indicare per ogni Museo o Galleria il catalogo o i cataloghi di cui sieno dotati poiché la loro ricerca non implica alcuna indagine bibliografica: non c'è Istituto artistico, infatti, che non tenga esposti in vendita i propri e non li spedisca a chi desideri acquistarne copie.

⁵⁹Una pubblicazione moderna su i Musei e le loro opere è quella di R. SMITH: *Bibliography of Museums and Museum Works*, Washington, 1928.

Per quanto concerne i monumenti, anche soltanto un arido elenco avrebbe richiesto assai spazio senza che si fosse raggiunta molta utilità per quei lettori cui questo libro è destinato, onde si è ritenuto più consigliabile limitarsi soltanto ai principalissimi monumenti dei quali, o per la loro capitale importanza architettonica o perché comprendano cicli pittorici o sculturali di primissimo ordine, foss'anche una sola opera di fama mondiale, debba avere una qualche idea chi li conosce, al massimo, solamente di nome. In altre parole, è sembrato più opportuno che imbottire cervelli con centinaia di nomi di templi, di chiese, di palazzi, dare un cenno di quelli di cui nessuna persona fornita di un qualche principio di cultura può ignorare l'esistenza e la qualità.

A chi vuol saperne un po' di più, le Sezioni II e III di questo volume soccorrono a spianare la strada.

PARTE I

CENNI SULL'EREDITÀ CLASSICA

I MUSEI

L'eredità classica è pervenuta a noi, in generale, in due forme: i materiali, principalmente usciti dagli scavi, ospitati nei musei, e le grandi vestigia monumentali.

Si dà qui un cenno delle maggiori raccolte con una menzione delle opere, soprattutto di scultura, di capitalissima importanza e di fama universale, a prescindere da quei nuclei antiquarî formati di bronzi, armi, terrecotte, vasi dipinti, di ricchissime collezioni numismatiche, di suppellettile varia di scavo, che completano il patrimonio di questi grandiosi complessi di cose antiche.

I grandi musei archeologici europei di carattere generale e ricchi, come si è detto, di opere di risonanza universale, sono:

Il Museo dell'Acropoli di Atene. – Raccoglie i marmi trovati negli scavi dell'Acropoli stessa tra cui primeggiano le famose policromate «Korai» (figure votive femminili), capolavori d'arte ionica e attica arcaica, e il «Moscoforo» (portatore di vitello per il sacrificio) del sec. VI a. C., nonché i frontoni del più antico tempio dell'Acropoli del sec. VI, una parte del fregio della cella del Partenone di Fidia, rappresentante il corteo Panatenaico, e gli squisiti rilievi del tempio di Athena Nike con figure di Vittorie.

Il Museo Nazionale di Atene. – Sistemática raccolta di scultura greca e di vasi dipinti dalle più antiche forme geometriche alle tarde di stile fiorito, preceduta da alcune sale dedicate all'arte

micenea, in cui è conservato uno dei maggiori tesori archeologici, cioè gli oggetti d'oro trovati nelle tombe reali dell'acropoli di Micene: diademi, anelli, coppe, maschere funerarie, tra cui quella detta di Agamennone; inoltre le splendide coppe d'oro rinvenute a Vafiò e sbalzate con figure di tori.

Nella collezione classica, importantissimi esemplari arcaici (la «Nike» di Archermos); la copia del «Diadoúmenos» (l'atleta che cinge la benda della vittoria) di Policleto⁶⁰ e l'«Athena»

⁶⁰Il patrimonio di scultura greca è sopravvissuto solo in parte nelle creazioni originali. Molte opere famose si conoscono attraverso copie fedeli di poco posteriori, dovute alla celebrità degli originali; tipico il caso dell'«Athena Parthenos» di Fidia, riflessa nella statuetta del Varvakeion. Ma il

maggior numero di copie è dovuto ai collezionisti della Roma imperiale che, quando non poterono procurarsi originali, si rivolsero a Maestri greci, esperti copisti di opere classiche, operanti specialmente nel periodo da Augusto ad Adriano. Con l'appoggio delle fonti letterarie tali copie hanno permesso non solo di studiare le opere fondamentali della scultura classica, ma persino di ricostruire personalità di artisti prima conosciuti solo come nomi: si consideri, per es., il caso di Mirone la cui arte è stata definita esattamente dalle copie del «Discobolo» e particolarmente dalla ricostruzione fattane da G. E. Rizzo col collegamento delle parti migliori delle diverse copie conosciute (Roma, Museo Nazionale Romano).

del Varvakeion, derivata dal simulacro della Dea, in oro e avorio (criselefantino), di Fidia, che consacrava il Partenone; l'«Apollo» detto dell'Omphalos attribuito a Kalamis che con Mirone predominava dal 480 al 450 a. C.; lo «Zeus» o «Poseidone» dell'Artemision, magnifico bronzo attribuito allo stesso artista; il rilievo di Eleusi della più pura arte fidiaca; i marmi del tempio di Asclepio in Epidauro dovuti all'ateniese Timòtheos (380 a. C.); due originali di Prassitele: la base di Mantinea con figure delle Muse e la testa del Pastore Euboleo; uno squisito bronzo prassitelico: l'«Efebo di Maratona»; e la «Kore» e l'«Hermes» che dovevano comporre un gruppo con Demetra, anch'esso riferibile a Prassitele; alcuni frammenti originali di Scopa dai frontoni del tempio di Athena Alea in Tegea, e, per l'arte di Lisippo, il «Poseidone» di Milo che riflette l'originale del

Maestro. Inoltre, una raccolta unica di rilievi funerari attici e pregevolissimi esemplari ellenistici (il «Guerriero» di Pergamo).

Il Museo di Olimpia. – Gli danno gloria i frontoni del tempio di Zeus⁶¹, capolavoro dell'arcaismo maturo (470-460 a. C.), le metope dello stesso tempio, la «Nike» di Paionios (425-410 a. C.), già collocata dinanzi al tempio, e soprattutto un originale, quant'altri mai raffinato, di Prassitele: l'«Hermes col piccolo Dioniso» (v. TAV. 4).,

Il British Museum. – L'imponentissimo complesso archeologico di questa sterminata collezione è composto quasi di altrettanti musei dedicati, secondo un piano organico, ad illustrare la evoluzione dell'arte umana. Raccolte preistoriche

⁶¹V. pag. 290.

dell'età della pietra e del bronzo, il museo egiziano, che è la più solenne ricostruzione della vita dell'Egitto, una collezione rarissima di antichità Babilonesi, raccolte etnografiche e dell'Estremo Oriente, collezioni numismatiche universali, accompagnano il grandioso museo greco e romano. Qui domina la sala dei marmi elginiani, e cioè i capolavori di Fidia che l'ambasciatore inglese Lord Elgin asportò dal Partenone nel 1800: parte del fregio della cella, numerose metope a rilievo e, sopra le altre insigni, le sculture a tutto tondo dei due frontoni⁶²: statue isolate, come lo stupendo «Dioniso», o «Teseo» (?),

⁶²Calchi dei gruppi del frontone orientale – donati da Canova all'Accademia di Brera nel 1820 – si possono vedere nella Galleria d'arte moderna a Milano.

ignudo, e gruppi di Dee maestosamente panneggiate, tra cui Hestia, Dione, Afrodite, dette erroneamente le Tre Parche (v. TAV. 3).

Altri marmi fidiaci e postfidiaci (fregi del tempio di Apollo in Figalia – metà del sec. V a. C.) completano questa raccolta. Segue la sala dedicata al mausoleo di Alicarnasso (metà del sec. IV a. C.), il monumento, cioè, che fu una delle sette meraviglie del mondo, con avanzi di colonne, trabeazione, fregio istoriato e i suoi marmi scolpiti da Scopa e dai collaboratori ateniesi. Da ricordare anche i complessi plastico-architettonici jonici: la, così detta «Tomba delle Arpie» (fine del sec. VI a. C.) con la rappresentazione di offerte a divinità e di anime di morti portate via da dèmoni alati; la decorazione di statue, rilievi, fregi e leoni

del monumento delle Nereidi di Xantos (sec. IV a. C.); le colonne del tempio di Artèmise in Efeso tra cui il più antico esemplare di ordine jonico (550 a. C.) e colonne della più tarda ricostruzione (IV sec. a. C.) con fregi di stile scopadeo. Importantissima anche la raccolta statuaria: ricordiamo l'«Anadoúmenos», copia da Fidia; la «Demetra di Cnido», originale attribuito a Scopa, e che comunque è della metà del IV sec. a. C. Nella sala degli ori – micenei, fenici, greci, italici, etruschi, romani – e delle gemme incise, il celeberrimo vaso Portland di arte imperiale, in vetro turchino con figurazioni bianche e i due ricchissimi servizi romani da tavola, in argento, dei secc. II e III d. C., trovati in Francia a Chaourse e a Caubiac.

Il Museo del Louvre. – Contiene, oltre alle raccolte egizie, alle rarissime antichità asiatiche, in

specie persiane, una sezione greco-romana arricchita dai marmi della famosa collezione Borghese che Napoleone I ebbe dal cognato Camillo Borghese. Alcune di queste sculture, ritrovate a Gabii, hanno il nome di marmi gabiniani. Capolavori del Louvre sono: alcune lastre del fregio della cella del Partenone⁶³, di Fidia, la «Venere di Milo», certamente di derivazione scopadea, ma ormai definitivamente ascritta all'età ellenistica, la «Vittoria di Samotracia», uscita dalla scuola di Lisippo alla fine del sec. IV a. C. Altre opere fondamentali per lo studio della statuaria greca: l'arcaica «Hera» da Samo (sec. VI a. C.), l'«Athena di Velletri», supposta derivazione da Kresilas (440-400 a. C.), il «Marte Borghese», anch'esso

⁶³V. pag. 290.

della seconda metà del sec. V, in cui si vuol da taluni riconoscere l'«Ares» di Alkamenes, già nella piazza di Atene, l'«Afrodite del Frejus» che si ritiene copia di un'altra famosa statua di Alkamenes (430-400 a. C.), la «Artemide di Gabii» e l'«Afrodite di Arles» prassiteliche, l'«Artèmise di Versailles», attribuita a Leochares, il ritratto di Alessandro Magno trovato a Tivoli, il «Gladiatore Borghese» notissima copia di Agasia di Efeso da un originale del sec. II a. C., l'allegoria, pure ellenistica, del Tevere⁶⁴.

Il museo di ceramica con larga parte della collezione del marchese Campana (cratere di Orvieto, capolavoro di transizione tra lo «stile severo» e lo «stile nobile», dopo il 480 a. C.) e il

⁶⁴V. pag. 281.

museo dei bronzi, ove è esposto il famoso Tesoro di Boscoreale di più che cento pezzi di argenteria imperiale di arte greco-romana, completano le collezioni antiquarie classiche.

Altri bronzi e gemme e medaglie e oreficerie e vasi dipinti si trovano alla Biblioteca Nazionale nel **Cabinet des médailles** ove sono anche esposte la Gemma di Francia (19-37 d. C.) con la rappresentazione della partenza di Germanico per l'Oriente, la patera d'oro di Rennes (210 d. C.) e il Tesoro argenteo di Berthouville (fine del I sec. d. C.).

I Musei di Berlino. – Sono il Vecchio Museo e il Nuovo Museo, che contengono l'Antiquarium, antichità egizie, greche e romane, fra le quali sono da ricordare: la «Dea in trono» e l'«Apollo di Nasso», di arte arcaica, la «Demetra» attribuita ad Alkamenes (sec. V a. C.), una probabile copia

in marmo dell'Afrodite Urania già in Elide, opera di Fidia, la «Dea ammantata» forse replica di una statua di Kalamis, la «Mènade» da un originale famoso di Scopa, l'«Adorante» bronzo derivante da un originale di Boedas, figlio di Lisippo, il Tesoro di Hildesheim, composto di suppellettili romane in argento dell'età Augustea, ecc.

Le oreficerie trovate dallo Schliemann nei celeberrimi scavi di Troia sono ospitate nel Museo etnografico (**Museum für Völkerkunde**).

La collezione di maggiore importanza è quella del Museo di Pergamo, sistemata di recente nel nuovo Museo Germanico annesso agli altri due Istituti di antichità: in una grandiosa ricostruzione di tutto l'insieme sono esposti i resti scultorei dell'altare dedicato da Eumene II a Zeus e ad Athena sulla rocca di Pergamo (180-160 a. C.); capolavoro, il fregio con la Gigantomachia, della

scultura ellenistica (V. TAV. 6). Attorno sono esposti marmi provenienti dagli scavi di Magnesia, Priene, Mileto e altre città della Jonia.

La Gliptoteca di Monaco. – Frutto del collezionismo archeologico di Re Luigi I di Baviera, è una raccolta insigne di statue greche, tra cui l'«Apollo» arcaico di Tenea (sec. VII-VI a. C.), l'«Eirene con Plutos» di Kephisodotos, padre di Prassitele, il «Fauno Barberini» (sec. III a. C.); sopra tutti i cimeli sono preziosissimi i frontoni del tempio della Dea Aphaia in Egina, scoperti nel 1811, esemplari tra i più significativi dell'arcaismo greco (primi decenni del sec. V a. C.). A pianterreno dell'**Alte Pinacothek** nel **Museum Antiker Kleinkunst** sono le preziose collezioni di vasi attici dal sec. VI al IV a. C. e di vasi apuli in parte provenienti dalla collezione Bonaparte.

I Musei Vaticani. – I Musei archeologici Vaticani sono quattro: l'Egiziano e l'Etrusco fondati da Gregorio XVI (nel secondo, collezione superba di pittura vascolare greca e i bronzi e gli ori della tomba Regolini Galassi a Cerveteri), e i due musei greco-romani che prendono il nome dai Papi fondatori: il Museo Pio-Clementino (Pio VI e Clemente XIV) con la immensa rotonda decorata dal mosaico di Otricoli e i famosi «Gabinetti del Belvedere», e il Museo Chiaramonti, con l'annessa Galleria Lapidaria e il Braccio nuovo, dovuto a Pio VII Chiaramonti. Nella pleiade di capolavori di questi ultimi musei ricordiamo: la «Hera Barberini» (430-400 a. C.), l'«Amazzone Mattei» forse derivata dal tipo creato da Fidia nella gara per l'Amazzone Efesia, il ritratto di Pericle, erma derivata da un originale di Kresilas, il «Meleagro» da un originale in bronzo di Scopa, l'«Afrodite di

Cnido» e l'«Apollo Sauroctono» (uccisore della lucertola) da originali di Prassitele; dall'originale in bronzo di Lisippo, la copia dell'«Apoxyòmenos» (l'atleta che si deterge il corpo con lo strigile), e forse da un suo «Satiro», ricordato da Plinio, il gruppo di Sileno col piccolo Diòniso; ancora di scuola Lisippea, il busto di Giove da Otricoli; infine, attribuito a Leochares, il notissimo «Apollo del Belvedere» del sec. IV a. C. e la figurazione simbolica di Antiochia (la «Tyche di Antiochia») opera di un allievo di Lisippo, Eutychides. Tra le opere ellenistiche: il «Torso del Belvedere», firmato dall'ateniese Apollonios, il «Tritone che rapisce una Nereide», l'«Arianna addormentata», il gruppo di Laocoonte e dei suoi figli soffocati dai serpenti, opera dell'artista rodio Agesandro con i figli Polidoro e Atanodoro (metà sec. I a. C.) e la pittoresca allegoria del Nilo, gemella del

«Tevere» di Parigi. Inoltre insigni ritratti classici, ellenistici, romani – fra cui l'Augusto detto di Prima Porta – la biga del I-II sec. d. C., sarcofagi romani (tra cui quello del Console Cornelio Scipione Barbato – console nel 298 a. C. – con iscrizione arcaica in versi saturnî), due, orientali, in porfido, di Elena e Costanza, madre e figlia di Costantino. Attiguo alla Biblioteca Vaticana, il Gabinetto delle pitture murali romane, ove primeggia il cimelio delle «Nozze Aldobrandini» raffigurante le Nozze di Alessandro Magno e di Rossane o una allegoria di Imeneo.

Un altro nucleo importante di antichità greco-romane è conservato a pianterreno del **Museo Profano Lateranense**, formato da materiali di spoglio dei Musei Vaticani e dai prodotti degli scavi eseguiti nel territorio laziale nella prima

metà del sec. XIX. Fra le opere maggiori: il «Mar-sia», copia da Mirone, la statua di Sofocle del sec. IV a. C., il «Poseidone in riposo» da Lisippo, i busti e le lastre figurate dalla tomba della famiglia degli Haterii sulla via Labicana (69-96 d. C.), i rilievi provenienti dal Foro Traiano, sarcofagi romani e il mosaico «degli atleti» del sec. IV d. C.

Il Museo Nazionale di Napoli. – È la più importante collezione italiana di antichità classiche e comprende il nucleo antico della raccolta Farnese, le statue scoperte nella Villa dei Papiri ad Ercolano, la collezione Borgia di Velletri, ecc. Fra le opere più note: il gruppo dei Tirannicidi Armodio e Aristogitone, copia romana dell'originale di Kritios e Nesiotes (477 a. C.), l'«Artemide di Pompei», scultura ionica dei primi decenni del sec. V a. C., la copia del «Doriforo» di Policleto, la stele con Orfeo ed Euridice di scuola fidiaca

ascritta ad Agoracrito che fu con Alkamenes il maggiore collaboratore di Fidia; l'«Hera Farnese» anch'essa riecheggiante l'arte fidiaca (430-400 a. C.), l'«Athena Farnese» derivata forse da un tipo ideato da Pyrrhos, allievo di Fidia, l'«Eros», copia da Prassitele, l'«Afrodite» e la «Psiche di Capua», e stupendi esemplari di scultura ellenistica: l'«Ercole Farnese» firmato da Glykon ateniese, ma derivazione dalla statua bronzea del dio eseguita da Lisippo per Sicione; il grandioso gruppo del Toro Farnese, copia fatta nel sec. III d. C. di un gruppo in bronzo eseguito da Apollonio e Taurisco di Tralle per Rodi; l'«Amazzone», il «Gigante» e il «Persiano» morti, di arte pergamena; il busto di Omero potentemente espressivo, attribuito a scuola rodia del sec. III-II a. C.; un'impo-

nente serie di grandi bronzi tra cui l'«Hermes seduto», lisipideo, il «Satiro danzante» e il «Silenos ebreo», ellenistici (sec. II-I a. C.).

Impossibile anche soltanto accennare, per la loro immensa ricchezza, alle collezioni antiche delle cosiddette arti minori, i piccoli bronzi decorativi, gli arredi delle case e dei templi, le armi, le oreficerie, le gemme, ecc. Fra i più preziosi cimeli antichi della collezione glittica farnesiana, il sigillo di Nerone, corniola in cui è inciso l'episodio di Apollo e Marsia, e la Tazza Farnese in pietra dura, incisa a più strati con un'apoteosi del Nilo, capolavoro della glittica alessandrina dell'epoca dei Tolomei. Fra le provenienze recenti del Museo, il Tesoro della casa del Menandro scoperto a Pompei nel 1930, che formava il servizio da ta-

vola («*ministerium mensae*») di quella casa pompeiana, di importanza capitale per la toreutica ellenistico-romana.

Vanto del Museo Nazionale di Napoli sono le vastissime raccolte di vasi dipinti greci e italo-greci e di pitture murali distaccate da Pompei e da Ercolano: queste ultime, documento preziosissimo dello stile greco-romano di decorazione. Fra i mosaici, il maggiore che si conosca al mondo: la «Battaglia di Alessandro ad Issa» (avvenuta nel 313 a. C.).

Il Museo Nazionale Romano. – Fondato subito dopo l'Unità d'Italia e sistemato nelle aule delle Terme di Diocleziano, e annessi, si è arricchito immensamente negli ultimi sessant'anni soprattutto mercé copiosi acquisti: primo, in ordine d'importanza, quello della collezione Buoncompagni Ludovisi. Fra le opere più insigni: il «Trono

Ludovisi», squisita scultura jonica con la «Nascita di Venere» (primi decenni del sec. V a. C.), il «Discobolo», da Castel Porziano, copia dell'originale di Mirone, la colossale testa della Giunone Ludovisi, derivazione da un originale del sec. V a. C., la «Niobide morente» della metà del sec. V a. C., l'«Apollo del Tevere», copia fedele di un grande bronzo attico, attribuito a Egia maestro di Fidia o a Fidia stesso; il «Marte Ludovisi» di stile lisippeo, la «Venere di Cirene», da un tipo anteriore a Prassitele, l'«Efebo di Subiaco» del sec. IV a. C., la cosiddetta «Fanciulla di Anzio», originale ellenistico del sec. III a. C., la «Medusa Ludovisi» e il «Galata che si uccide», anch'esse notissime opere ellenistiche, il «Pugilista in riposo» dello stesso autore del Torso del Belvedere al Vaticano (sec. I a. C.), l'«Oreste ed Elettra», gruppo di Menelaos della scuola di Pasitele (fine I sec. a.

C.). Di arcaica arte umbra, una singolare figura di guerriero trovata di recente a Capestrano in Abruzzo. Di arte romana: la statua di Augusto Pontefice, l'Ara di Ostia perfetto esemplare di età traiana, i bronzi delle navi di Nemi, i dipinti e gli stucchi tolti dalle case romane (casa della Farnesina). Assai copiosa la collezione numismatica di cui fa parte il fondo Gnechi acquisito nel primo ventennio del secolo e che comprende anche il famoso medaglione aureo di Teodorico. Nel ricchissimo antiquarium è conservata – restituita da Vienna dopo la Vittoria – la meravigliosa gemma firmata da Aspasio (II sec. a. C.), diaspro sanguigno in cui è incisa la più pura rappresentazione in profilo dell'«Athena Parthenos» di Fidia nel Partenone⁶⁵.

⁶⁵V. pag. 291.

I Musei Capitolini. – Il Museo Capitolino, propriamente detto, comprende la più antica collezione archeologica di Roma fondata da Sisto IV e nota per opere insigni: le due «Amazoni Efesie» di Fidia e Kresilas, la «Leda col cigno» copia da Thimòtheos (sec. IV a. C.), l'«Eros che tende l'arco», copia da Lisippo, il «Satiro in riposo» da Prassitele, il «Galata morente», espressiva opera pergamena, e altre creazioni ellenistiche: la celebre «Venere capitolina», i due «Centauri» di Aristeeas e Papias (sec. II-I a. C.), la «Fanciulla con la colomba», la «Vecchia ubriaca», e rilievi paesistici con soggetti mitologici. Per l'arte romana, importanti sculture, fra cui lastre di sarcofagi e la collezione, assai nota, dei ritratti imperiali. Tra i

cimeli pittorici, specialmente pregevole il mosaico con le colombe proveniente da Villa Adriana.

Nel palazzo opposto sono gli altri due musei capitolini: il Museo dei Conservatori e il Museo già chiamato Mussolini. Mentre quest'ultimo raccoglie il vecchio antiquarium comunale e il materiale dei recentissimi scavi, il primo e le Sale di Rappresentanza comprendono opere di fama tradizionale: la «Lupa», bronzo etrusco del sec. VI a. C., i rilievi dell'arco onorario di Marco Aurelio, l'erma di Commodo, il busto gigantesco di Costantino. Di arte ellenistica, due saggi famosi: il marmo col «Marsia sospeso» e il bronzo con lo «Spinario» (il fanciullo che si cava la spina). Memorandi cimeli storici ed epigrafici, i resti dei Fasti consolari e trionfali, un tempo sui muri della Regia al Foro, e i frammenti della «Forma urbis», pianta di Roma del tempo di Settimio Severo.

Il Museo romano di Valle Giulia. – Dedicato alle antichità italiche preromane (le preistoriche sono nel **Museo Pigorini**), contiene il ricco materiale proveniente dagli scavi nell'Agro Falisco, la collezione prenestina Barberini cui appartiene la Cista Ficoroni, eseguita, per dono nuziale, da Novios Plautios, imitatore in Preneste di modelli etruschi; inoltre, la collezione Castellani ricca di oreficerie etrusche, vasi attici a figure nere e a figure rosse provenienti dalle necropoli etrusche. Come capolavori della plastica fittile etrusca si segnalano, nel Museo, l'«Apollo di Vei», attribuito a Vulca, e le antefisse figurate dello stesso tempio d'Apollo (sec. VI a. C.)⁶⁶, il sarcofago di Caere o Cerveteri, a forma di letto conviviale, con

⁶⁶V. pag. 293.

la coppia dei defunti (sec. VI a. C.), l'«Apollo di Faleri» dell'inizio del sec. III a. C.

* * *

Altri musei importanti, per lo studio della classicità, sono:

In Grecia e in Oriente:

Il **Museo di Delfi**, con fondamentali opere arcaiche: il gruppo di Cleobi e Bitone (sec. VI a. C.), la «Sfinge» dedicata dai Nassî nel Santuario di Apollo, i fregi del Tesoro dei Sicioni (sec. VI a. C.), ora definito piuttosto Tesoro dedicato da Siracusa, del Tesoro dei Sifni (capolavoro di scultura jonica del sec. VI a. C.) e del Tesoro degli Ateniesi⁶⁷, il bronzo egineta conosciuto col nome

⁶⁷V. pag. 291.

di «Auriga di Delfi» (490-470 a. C.) (TAV. I); il **Museo di Sparta** ove è raccolto il materiale della regione laconica tra cui stele funerarie, numerosi rilievi con la rappresentazione dei Dioscuri e frammenti architettonico-plastici dei grandi templi della regione; il **Museo di Corfù** ove figura il maggior frontone dorico arcaico (sec. VI a. C.); il **Museo di Candia** con il materiale prezioso della prima fase della civiltà Egea – la cretese o minoica – tra cui vasi incisi in steatite, ceramiche ed affreschi dai palazzi di Cnosso e di Haghia Triada. La caratteristica civiltà cipriota, riflesso delle orientali fiorenti in Mesopotamia⁶⁸, è documentata dal materiale esposto nel **Museo di Cipro**. Musei d'Oriente che contengono importanti

⁶⁸V. pag. 334.

opere greche, e particolarmente ellenistiche, sono il **Museo di Alessandria d'Egitto** (il **Museo del Cairo** è dedicato alle antichità egiziane) e il **Museo di Costantinopoli** in cui si ammirano particolarmente i sarcofagi provenienti dalla necropoli reale di Sidone, quello detto «delle Afflitte» e l'altro più famoso, detto di Alessandro, che rievoca la composizione lisippea di una battaglia e di una caccia del re Macedone, ed è tra i più insigni monumenti greci anche per la conservatissima e raffinata policromia.

Negli altri Paesi d'Europa:

I musei tedeschi: l'**Albertinum di Dresda** (lo «Zeus» e l'«Athena Lemnia» derivati da Fidia, la «Demetra di Ercolano» prassitelica); il **Museo di Francoforte** (l'«Athena», creduta copia da Mirone); il **Fridericianum di Cassel** (l'«Apollo», supposta copia dell'«Apollo Parnopios» di Fidia);

la **Collezione Universitaria di Tubinga**, nota per le ceramiche attiche. A **Vienna**, una raccolta di vasi greci e terrecotte nel **Museum für Kunst und Industrie**, mentre nel **Kunsthistorisches Museum** (sezione antica) sono antichità egiziane, notevoli sculture greche e romane (rilievi, del tardo sec. V a. C., dello Heroon di Giölbасchi Trysa in Licia), ma soprattutto bronzi, oreficerie, terrecotte, gemme incise (la «Gemma Augustea», 12-37 d. C., sardonice a due strati col Trionfo di Tiberio) e un'importantissima collezione numismatica.

In Ungheria, il **Museo Nazionale di Budapest** (sezione con antichità romane scavate nell'antica Pannonia, miste a documenti d'arte barbarica e bizantina); in Bulgaria il **Museo Nazionale di Sofia** (materiale greco arcaico dalle tombe scoperte presso il lago di Ochrida); in Rumenia il **Museo**

Nazionale di Bucarest (statue e rilievi del monumento commemorativo di Traiano ad Adamclisi e tesoro dioreficerie tardo-romane di Petrossa); in Iugoslavia, il **Museo Nazionale croato di Zagabria** (antichità preistoriche, egizie, classiche trovate in Dalmazia).

In Inghilterra raccolgono materiale archeologico il **Fitzwilliam Museum di Cambridge** e l'**Ashmolean Museum di Oxford**. Nell'**Università di Oxford** sono conservati i marmi raccolti alla fine del Cinquecento da Tommaso Howard conte di Arundel (marmi arundeliani). In Scozia, il **Museo di Edimburgo** (il Tesoro romano di Traprain, di argenterie di varie epoche, alcune del sec. IV d. C., di uso domestico e sacro).

In Danimarca, la **Gliptoteca Ny Carlsberg di Copenhagen** (sezione antica) con una raccolta egiziana, antichità greco-romane (rilievi attici del

sec. V a. C., due «Niobidi» ascritti al decennio 460-450 a. C., la testa di «Hermes» lisippea, il cosiddetto «Anacreonte» del 460-440 a. C., l'«Apollo» scolpito da Apollonius, ritratti romani). Annesso è il piccolo **Museo Helbig** con preziose antichità etrusche.

In Russia la sezione archeologica del **Museo dell'Ermitage** a Leningrado raccoglie il maggior tesoro di oreficerie greche scoperte negli scavi di Crimea insieme con prodotti di arte scito-sarmatica e gran parte della collezione Campana, particolarmente notevole per i vasi e le decorazioni fitili policrome.

Ricca collezione di vasi greci, italo-greci ed etruschi figura nel **Museo Archeologico di Madrid** dedicato alle antichità iberiche; un gruppo di sculture greche è esposto al **Prado** nella galleria di scultura. (Lo «Hypnos» attribuito alla scuola

prassitelica, il puteale con la «Nascita di Athena»).

In America i grandi musei istituiti nel corso del sec. XIX si arricchiscono continuamente di materiale archeologico.

Ricordiamo al **Metropolitan Museum di New York**, oltre le antichità cipriote della collezione Cesnola⁶⁹, il grande carro di bronzo etrusco da Monteleone di Spoleto, le raccolte dei vasi attici, i ritratti imperiali romani (Agrippa, Treboniano Gallo), la notissima serie di pitture parietali distaccate dal cubicolo di una villa di Boscoreale.

Al Museo di **Boston** un monumento di scultura ionica arcaica parallelo al «Trono Ludovisi»⁷⁰: il

⁶⁹V. pag. 334.

⁷⁰V. pag. 282.

«Trono di Boston», con la figurazione della «Pensatura delle anime», di cui si è a lungo discussa l'autenticità, oggi quasi universalmente riconosciuta.

In Italia:

Le collezioni romane: il **Museo Barracco**, con importanti antichità egizie, puniche, cipriote, greche, tra cui la testa di «Athena» della seconda metà del sec. VI a. C., la testa di «Apollo Licio» prassitelica, la testa del «Diadoumenos», replica dell'originale di Policleto, una statuetta che riprodurrebbe l'«Eracle di Corinto» dello stesso Maestro, il rilievo votivo del principio del sec. IV a. C. con Latona, Apollo e Diana che consultano l'oracolo; il **Museo Torlonia**, ben noto soprattutto per la statua attribuita a Kalamis (480-460 a. C.),

detta la «Hestia Giustiniani», e per le pitture etrusche distaccate dalla tomba François di Vulci; la **Villa Albani**, con stele funeraria jonica della fine del sec. VI a. C., tipica per la sua purezza stilistica, l'«Athena Albani» (440-400 a. C.), di schietto stile fidiaco, l'«Atleta» firmato da Stephanos (I sec. a. C.), importanti opere ellenistiche, busti di imperatori romani e il famoso rilievo adrianeo di Antinoo; infine le opere classiche del **Museo e Galleria Borghese** tra cui il «Fauno danzante» del sec. III a. C. da un bronzo lisippeo.

La raccolta classica della **Galleria degli Uffizi a Firenze**. – Nella Galleria, nella «Tribuna», nella sala della Niobe sono raccolte opere notissime: le statue del gruppo di Niobe e dei suoi figli, copia del gruppo originale esposto nel tempio di Apollo Sosiano di Roma, probabile opera ellenistica del sec. III a. C., il cosiddetto «Apollino» di

arte prassitelica, la «Venere dei Medici», derivazione ellenistica da Prassitele, e altre opere ellenistiche: il «Fauno danzante» (III sec. a. C.), i «Lottatori» e lo «Scita punitore di Marsia» (comunemente chiamato l'«Arrotino») del sec. II a. C. e squisiti rilievi neoattici.

Il **Museo archeologico di Mantova**, recentemente ordinato nelle sale del palazzo Ducale, comprende, oltre la raccolta Acerbi di antichità prevalentemente egizie, cimeli greco-romani sopravvissuti dalle ricchissime collezioni dei Gonzaga (l'«Apollo citaredo» di arte attica 480-460 a. C., la «Cariatide» da un originale del sec. V a. C.; nella collezione dei busti, il ritratto di Euripide (sec. IV a. C.); infine importanti sarcofagi romani; tra tutti, caratteristico quello del sec. II d. C. che rappresenta la vita di un dignitario romano). Il

Museo Marciano della scultura antica, recentemente ordinato nelle Procuratie nuove, a Venezia, risulta in gran parte delle collezioni Grimani (gruppo di originali greci dei sec. V-IV a. C.; tre statue pergamene di guerrieri Galati morti o feriti; statua colossale di Agrippa proveniente forse dal Pantheon; cammei preziosi tra cui quello di Giove Egioco; iscrizioni greche e latine). Il **Museo di Brescia** è noto soprattutto per i ritrovamenti del tempio romano, tra cui la celeberrima «Vittoria», trasformazione eroica, romana (sec. I d. C.), del tipo dell'«Afrodite di Arles» al Louvre.

Cenno a parte tra i maggiori musei meriterebbe il **Museo di Antichità di Torino**, noto in tutto il mondo per la collezione egizia. La sezione preistorica e quella classica, risultando di materiale scavato nel Piemonte e nella Liguria, hanno in-

vece un carattere puramente regionale (tra i cimeli maggiori di arte imperiale romana, i frammenti architettonici di un arco onorario in Torino, la coppa di vetro dipinto con pernici, il tesoro di argenterie recentemente ritrovato a Bosco Marengo, tra cui un busto a grandezza naturale di Lucio Vero).

Numerosi altri musei italiani raccolgono antichità regionali offrendo preziosissime documentazioni delle diverse civiltà susseguitesì nella penisola. Nell'Italia settentrionale il **Museo di Aquileia**, formato con materiali di scavo che testimoniano la ricca vita della città imperiale; da segnalare le raccolte di vetri, di gemme incise e quella di ambre scolpite, la maggiore che si conosca; inoltre, la serie dei mosaici pavimentali dall'età augustea alla cristiana, e la ricca galleria lapida-

ria. Altre raccolte di vetri, terrecotte, bronzi, monete e marmi provenienti dagli scavi locali sono nel **Museo Civico di Trieste** e nel **Museo dell'Istria a Pola**, mentre il **Museo di S. Donato a Zara**, ospitato nella interessantissima costruzione bizantina del sec. IX, conserva la più importante raccolta conosciuta di vetri romani. Massima collezione regionale veneta è il **Museo Nazionale di Este** con antichità preistoriche, paleovenete (situle in bronzo) e romane, la «Medusa» del sec. I d. C., il medaglione d'oro di Augusto (20 a. C.) che è un «unicum», un frammento della «Lex Rubria» (49 a. C.) ordinamento della magistratura nella Gallia cisalpina – incisa su tavola di bronzo.

Nell'Emilia ha assai notevole importanza il **Museo Civico di Bologna** che al nucleo di antichità egizie e classiche (tra cui la creduta copia della

testa dell'«Athena Lemnia» di Fidia) unisce la completa documentazione di antiche civiltà italiane: ritrovamenti dei sepolcreti dell'età della pietra e del bronzo (grotta del Farneto), suppellettili delle tombe umbre che definiscono i caratteri della «civiltà Villanoviana» anteriore all'etrusca, collezioni di vasi, di bronzi («situla della Certosa», la maggiore che si conosca) provenienti dalle necropoli etrusche e galliche; inoltre le caratteristiche stele funerarie etrusche limitate alla regione felsinea ed una bella raccolta di ceramiche attiche ed etrusche. La maggior parte dei corredi delle tombe Villanoviane è raccolta nel **Museo Gozzadini**, annesso all'Archiginnasio bolognese. La necropoli etrusca di Spina, presso Comacchio, scavata negli anni dal 1922 al '35, ha dato una copiosa collezione di bronzi etruschi, terrecotte figurate e soprattutto ceramiche attiche

con preziosi esemplari del sec. V a. C., che forma il **Museo di Spina**, recentemente aperto nel palazzo di Ludovico il Moro a Ferrara. Un minore museo è il **Museo di Antichità di Parma** con materiale della terramare emiliana e due cimeli epigrafici romani: la «Lex Rubria» e la «Tabula alimentaria» di Traiano.

In Toscana, nel Lazio, in Umbria, e nelle Marche, il gruppo dei Musei etruschi a capo dei quali si trova il **Museo Archeologico di Firenze**. – È istituto fondamentale per lo studio dell'arte, della civiltà, della vita dell'Etruria, di cui è ricostruita la topografia nel Museo topografico con il materiale di spoglio delle grandi necropoli⁷¹. I cimeli più insigni sono: il bronzo arcaico della Chimera

⁷¹V. pag. 293.

d'Arezzo (sec. V a. C.), il ritratto, pure in bronzo, a tutta figura, di Aulo Metilio detto l'«Arringatore» (sec. III a. C.), il bronzetto greco detto, dal luogo del ritrovamento, l'«Idolino di Pesaro» in cui fondono le due correnti, attica e argiva, all'inizio del sec. IV a. C., l'Atliena di Arezzo, bronzo romano copia di un tipo prassitelico, il famoso Vaso François così chiamato dal nome dell'archeologo che lo scoprì in una tomba presso Chiusi, massimo monumento della ceramica attica per le sue proporzioni, decorato a figure nere su fondo rosso, firmato dal vasaio Ergotimos e dal pittore Klitias (sec. VI a. C.). Da segnalare la Gipsoteca etrusca con i calchi di tutti i monumenti etruschi sparsi nei musei. Sezione importante, oltre l'Etrusca, quella Egiziana.

Seguono il **Museo di Volterra**, con le urne cinerarie in alabastro, marmo, terracotta (IV-III sec.

a. C.) e le famose monete di Volterra; il **Museo di Chiusi** (vasi antropomorfi o «Canopi»); il **Museo di Cortona** (lampadario di bronzo a cinque becchi del sec. V a. C.); il **Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto**, col noto sarcofago di Torre S. Severo (III sec. a. C.); il *Museo di Perugia*, ove figura il cippo in marmo con l'iscrizione di Perugia, uno dei maggiori monumenti dell'epigrafia etrusca, oltre ai vasi in bucchero, le ceramiche attiche (cratere firmato da Eufonio), le urne cinerarie scolpite. Inoltre il **Museo Nazionale di Tarquinia**, ricco di sarcofagi in marmo col defunto recombente, di ceramiche protocorinzie, italo-corinzie, attiche (fra cui quattro insigni esemplari firmati), di bucceri etruschi e di notevolissime oreficerie; e il **Museo di Arezzo** che alle antichità etrusche unisce i preziosi vasi romani della fab-

brica Perennia (sec. I a. C.) e delle più tarde fabbriche imperiali, noti col nome di vasi aretini. Infine antichità etrusche, tra cui bronzi arcaici e stupende oreficerie, figurano nell'assai importante **Museo Nazionale di Ancona**, museo ricco di materiale preistorico e di suppellettili delle necropoli picene (prima età del ferro) e di quelle galliche (seconda età del ferro) nelle Marche, e di cimeli appartenuti alla colonia siracusana di Ancona.

Nell'Italia meridionale domina il **Museo Nazionale di Taranto**, per la completezza delle sue collezioni dedicate alla preistoria, alle civiltà indigene dell'Apulia e all'arte greca fiorente in Taranto, esemplata specialmente nelle magnifiche terrecotte figurate che svolgono la storia della plastica greca dall'arcaismo all'età ellenistica, fra le quali caratteristiche elegantissime statue

femminili, dette *Tanagre* dalla località della Beozia dove questo genere d'arte si sviluppò. Esso comprende una collezione di prim'ordine di pittura vascolare, che, oltre ad esemplari protocorinzî, corinzî, attici, è formata dalle note creazioni dei vasi apuli. Ancora nella Puglia il **Museo Provinciale di Bari**, il **Museo Castromediano di Lecce**, e la **Collezione Iatta a Ruvo**, celebre per i suoi vasi apuli; mentre nella Campania sono particolarmente importanti il **Museo Campano di Capua**, per raccolte di pittura vascolare attica, apula, lucana, nonché per le singolari statue votive di madri con bimbi in fasce, il **Museo di Matera** con antichità lucane e il **Museo di Reggio Calabria**, dedicato alle antichità della Magna Grecia e in cui figurano il grandioso gruppo equestre dell'efebo ignudo fittile da Locri del sec. V a.

C. e squisite tavolette fittili figurate e policromate (*pinakes*), pure da Locri.

In Sicilia l'arte dorica delle colonie greche si ammira in specie nei marmi provenienti dai templi di Selinunte (secc. VI e V a. C.) raccolti nel **Museo Nazionale di Palermo**. Ancora da Selinunte provengono in gran parte le terrecotte votive esposte insieme con oreficerie, vasi e piccoli bronzi raccolti negli scavi di Imera, Agrigento, ecc. Quattro sale sono dedicate alla collezione etrusca Casuccini. Nella raccolta statuaria tre bronzi insigni: l'«Efebo» arcaico da Selinunte, l'«Eracle che lotta col cervo» derivato da un gruppo di Lisippo e l'«Ariete», superbo esemplare ellenistico.

Piuttosto che al Museo di Palermo, la massima collezione di antichità sicule, che è anche la massima raccolta regionale italiana, è conservata nel

Museo Nazionale di Siracusa, organizzato sistematicamente con gli scavi degli ultimi quarant'anni i quali rivelarono tutte le fasi della civiltà dell'isola: l'eneolitica, la civiltà del bronzo, del ferro, quella siculo-greca. I più interessanti prodotti artistici di quest'ultima sono le terrecotte figurate: un complesso mirabile che va dall'età arcaica greca alla ellenistica, e in cui s'incontrano anche esemplari di grandi dimensioni, quali la statua di Divinità seduta, del principio del sec. VI a. C. Tra i marmi sono tipici esemplari arcaici, e inoltre la «Venere di Siracusa» del sec. III a. C., tarda derivazione dall'«Anadiomene» prassitelica, la statua colossale di «Hades Ploutos», ellenistica, e la testa, pure colossale, di Zeus di arte pergamena. Assai copiosa la collezione vascolare, di oreficerie, di bronzi, di vetri; la raccolta numismatica vanta rarissimi esemplari firmati

della celeberrima monetazione greca dell'isola e monete della Magna Grecia.

In Sardegna offre un panorama delle varie civiltà regionali il **Museo Archeologico di Cagliari** in cui sono d'importanza ragguardevole per la preistoria italica le statuette schematiche provenienti dai Nuraghi e dalle «Tombe dei Giganti», ciclopiche costruzioni succedutesi nell'isola dall'età della pietra all'età del ferro. Seguono le antichità puniche (stele funerarie con figurazioni di Astarte, iscrizioni, vasi dipinti, terrecotte figurate, maschere funerarie da Cartagine, amuleti egiziani a forma di scarabei e ricchissime oreficerie puniche). Per l'arte romana, oltre le gemme incise, una copiosa raccolta di vasi di vetro. A Sassari il **Museo Archeologico Sanna**, contiene esemplari dello stesso materiale e importanti documenti epigrafici (tavole in bronzo del 69 d. C.).

Un cenno meritano anche due musei di recente formazione: il **Museo Archeologico di Rodi** che conserva la celebre «Venere Rodia» (sec. II o I a. C.), con traccia della policromia originaria, il «Dioniso barbato» e la stele sepolcrale di Timarista, esemplare prezioso d'arte greca del sec. V a. C. scoperta di questi ultimi anni. Inoltre il materiale degli scavi di Jaliso tra cui, specialmente notevoli, le antichità micenee della necropoli e i bronzi, in parte fenici-orientalizzanti, del tempio di Athena; il **Museo Archeologico di Tripoli** che conserva la statua di Artèmide Efesina e, in particolare, opere musive di età Flavia, quali il mosaico «delle stagioni» e quello con scene di anfiteatro, il **Museo di Leptis Magna** con i rilievi dell'arco Severiano, il **Museo di Cirene** con numeroso materiale epigrafico e opere ellenistiche insigni.

LE VESTIGIA MONUMENTALI

LA GRECIA

Dell'antichissima civiltà preclassica, la civiltà cretese-micenea, si hanno monumenti in Creta: il grandioso assieme di cortili, di gallerie, di camere, di magazzini dei palazzi di Cnosso e di Festo (scavati all'inizio del sec. XIX), l'arcaico tempio di Prinià che forma il passaggio tra il Mègaron dei palazzi Micenei e il vero e proprio tempio, il tempio a semplice cella di Gortina, le case private scoperte a Gournià, a Palecastro, ad Haghia Triada, le tombe circolari (a «tholos») scavate soprattutto nella pianura della Messarà; nel Peloponneso, i resti delle due città di Micene e di Tirinto conquistate all'inizio dell'Ottocento all'archeologia e compiutamente scoperte poi dallo

Schliemann, lo stesso che sulla collina di Hissarlik in Asia minore ritrovò la posizione e le rovine, a nove strati, di Troia. In Micene dominano i sepolcri a cupola, tra cui notissimo il cosiddetto Tesoro di Atreo (1500-1300 a. C.), e nelle mura si ammira la non meno nota Porta dei leoni. Tirinto offre un esempio imponente di città fortificata con mura ciclopiche e gallerie interne di difesa.

Sacrario della Grecia classica, della sua religione e della sua arte è l'Acropoli di Atene, rocca della città, resa monumentale nell'età di Pericle con un insieme di costruzioni famose:

I Propilei, accesso nobile alla rocca, formato da porticati dorici e da un corpo centrale a cinque porte (437-433 a. C.).

Il tempio di Athena Nike, o della Vittoria Aptera, sorgente sopra uno sperone di roccia, al di fuori

dei Propilei, capolavoro dell'ordine jonico (430-420 a. C.).

Il Partenone, eretto sul vertice nel 438 a. C., santuario di Athena Parthenos, in cui le Vergini atenesi tessevano il peplo sacro, portato in processione all'Eretteo nelle grandi Panathenee. È il massimo tempio dorico greco che, pur squarciato da una bomba nell'assedio veneziano del 1687 e pur privato dei suoi marmi famosi da Lord Elgin⁷², domina ancora oggi l'Acropoli con i suoi maestosi colonnati e sintetizza l'armoniosa architettura greca. Vi trionfava, il simulacro criselefantino di «Athena Parthenos», di Fidia⁷³.

⁷²V. pag. 278.

⁷³V pagg. 278, 283.

Infine, in un avvallamento dell'Acropoli, è l'Eretteo, tempio jonico sacro ad Athena Polias e a Poseidone Eretteo, di pianta irregolare genialmente risolta, adorno della bellissima loggia delle Cariatidi (421-409 a. C.).

Dall'Acropoli si domina tutta Atene con i suoi monumenti greci, ellenistici e romani (famosi: il Theseion del 421 a. C.; il monumento coregico di Lisícrate, primo esemplare di stile corinzio del 334 a. C., l'Olympieion, il teatro di Diòniso, ecc.).

I veri e propri Santuarî della Grecia sono:

Olimpia, sacra a Zeus, il più venerando dei santuarî greci in cui ogni quattro anni si celebravano i solenni giuochi. I templi maggiori, venuti in luce nelle campagne archeologiche del 1875-81, sono il tempio di Hera (Heraion) del sec. VI a. C., che conserva oltre trenta colonne con gli esemplari più antichi dell'ordine dorico, e il tempio di

Zeus del sec. V, assai frammentario, da cui furono asportati i celebri marmi⁷⁴: esso ospitava nella cella una famosa statua di Fidia, perduta, lo Zeus criselefantino. Un edificio civile di grande importanza, il «Buleuterion» del sec. VI a. C.

Delo. Vi si celebrava ogni quattro anni la nascita di Apollo; delle costruzioni originarie nel recinto sacro, tra cui l'Artemision (sagrato con due templi dei secc. V e III a. C. dedicati ad Artemide), il grande tempio di Apollo (sec. VI a. C.?) e due templi minori, restano grandiose rovine ed enormi fondazioni. Sul monte Cinzio, la grotta di Apollo in gran parte artificiale, coperta da lastroni a doppio spiovente, ove la leggenda fissa la nascita del Dio, e il Santuario di Giove e Atena

⁷⁴V. pag. 278.

Cinzî. A pie' del monte il Santuario dei Cabirî, di culto orientale, e un vasto teatro con la scena conservata.

Delfi. Santuario di Apollo Pitio, contiene nel suo recinto sacro un insieme magnifico di monumenti e specialmente edificî votivi: i «Tesori» che costeggiano la via sacra al tempio di Apollo di cui rimangono solo le fondazioni. Tra i «Tesori», insi-
gni i due «degli Ateniesi» e «dei Sifni»: il primo, d'ordine dorico, dedicato, dopo la vittoria di Maratona (490 a. C.), per conservarne i trofei, adorno di metope arcaiche con le imprese di Eracle e Te-
seo e recante, inciso sulle pareti, l'inno di Apollo la cui notazione musicale fu fondamentale scoperta. per la storia della musica greca; il se-
condo, jonico (sec. VI a. C.), famoso nella storia

artistica dell'arcaismo per la sua decorazione⁷⁵.

Lo stadio è esemplare eccezionalmente conservato del secolo V a. C.

Eleusi. Del Santuario di Demetra, la divinità del luogo, restano, al di là dei Propilei, le fondazioni del Tempio dei Misteri col Telesterion, sala chiusa di forma quadrata, più volte rimaneggiata, in cui si scorgono le gradinate che servivano agli iniziati spettatori dei «Misteri Eleusini».

Epidauro. Contiene il Santuario del Dio della medicina Asclepio e cioè lo Hieron, la Tholos circolare di incerto uso, il grande ospizio, detto Katakogion (sec. IV-III a. C.), e le fondazioni del tempio di Esculapio dorico periptero del sec. IV.

⁷⁵V. pag. 284.

Al di fuori del Santuario il bellissimo teatro del sec. IV costruito da Policleto il giovine.

LA MAGNA GRECIA

Vestigia insigni di architettura greca nella Campania conserva Pesto (l'antica Poseidonia), che è uno dei complessi monumentali più imponenti e più suggestivi dell'Italia intera e comprende: la cosiddetta Basilica, esemplare notissimo dello stile dorico arcaico nella seconda metà del sec. VI a. C., il tempio di Cerere, il tempio di Poseidone, particolarmente degno di nota perché conserva intatta la successione degli elementi dell'ordine, ed è il capolavoro dell'architettura dorica in Grecia e in Italia per la perfetta proporzione (sec. V a. C.).

Nel territorio di Pesto, alle foci del Sele, dal 1934 ad oggi si è andato scoprendo il Santuario

di Hera Argiva che fu il maggior santuario dei Greci in Italia. Oltre al tempio dorico del 500 a. C. si sono ritrovati un «Tesoro» arcaico e altri cinque monumenti del santuario stesso, un ingente materiale ceramico, terrecotte votive, e soprattutto 32 metope con miti di Ercole, il ciclo di Troia ecc. appartenenti al «Tesoro» e 4 metope del tempio maggiore. È la più ricca serie di sculture arcaiche pervenutaci (metà del sec. VI a. C.), fondamentale per la storia artistica della Magna Grecia e dell'intero Arcaismo.

LA SICILIA

Siracusa, metropoli del mondo antico, è ricca di ruderi di edifici classici e particolarmente del cosiddetto Artemision e dell'Olympieion del principio del sec. VI, oltre alle colonne del tempio di Athena murate nell'attuale Duomo. Conservati sono l'anfiteatro dell'età Augustea, di grandi dimensioni, il teatro (sec. V a. C.), scavato con vaste gradinate nel colle Temenite che con la sua parete rocciosa gli fa da sfondo pittoresco, e il castello Eurialo costruito da Dionigi il vecchio (402-397 a. C.) per difendere il colle Eurialo e la terrazza delle Epipole. Appare ancora oggi un prodigio di quasi favolosa architettura militare e uno dei più stupendi ruderi lasciatici in retaggio dall'antichità classica, con i suoi fossati, le sue

gallerie e il mastio a cinque torri nei quali si ha un'impressione di vita appena interrotta.

Agrigento è zona archeologica importantissima per il numero dei suoi templi. Se ne contano otto, tutti di ordine dorico sequentisi dal sec. VI al III a. C.. Massimo è il tempio di Giove Olimpico per le sue dimensioni eccezionali e caratteristico per la mescolanza di elementi dorici e ionici (telamoni a sostegno della trabeazione); ma specialmente degno di nota, anche per l'ottima conservazione, è il Tempio della Concordia della fine del sec. V. Nel 1926 si scoperse, poi, il Santuario di Demetra, del sec. VII a. C., scavato nella roccia, e poco dopo un Santuario dei secc. VII-VI a. C. con resti di altari, tempietti e recinti sacri.

Segesta e Selinunte testimoniano la loro origine greca, l'una con un severo tempio dorico rimasto incompiuto e con un teatro⁷⁶; l'altra, con la sua acropoli, su cui sorgevano quattro templi ora frammentari, e con un complesso di tre templi sulla collina orientale: superba serie di monumenti dorici dei secc. VI e V a. C. che hanno anche fornito importante materiale scultoreo al Museo di Palermo. Oltre il fiume Modione, il Santuario dedicato alla Malophoros (identificabile con Demetra) con avanzi del tempio della dea.

⁷⁶Cinque teatri di origine greca esistono in Sicilia, oltre ai due citati: quelli di Tindari, Palazzolo Acreide, Eraclea Minoa, Catania ed Eloro, ma furono variamente riadattati in età romana.

A Taormina resta un meraviglioso monumento dell'età ellenistica: il teatro ricostruito durante la dominazione romana. Uno degli elementi di maggiore interesse è la parete della scena, a nicchie, di rara conservazione.

L'ETRURIA

Scarse le tracce della possente architettura etrusca, ma assai grandiose: le mura di Cortona; di Populonia; la porta dell'Arco di Volterra a massi incuneati (sec. IV a. C.) e i resti delle mura; il basamento del tempio di Apollo a Vei; a Perugia, la Porta Marzia incastonata nel muro e la parte inferiore dell'arco detto di Augusto; nel sobborgo della città, l'Ipogeo dei Volumni (sec. III a. C.) che nella camera più interna conserva un capolavoro della tarda scultura etrusca: il sarco-

fago di Arunte Volumnio sdraiato sul letto conviviale e vigilato dai genî funebri femminili («Lase»); a Fiesole, il tempio rifatto romaneamente nel I sec. a. C. e un lungo tratto di mura.

La civiltà etrusca è testimoniata soprattutto dalle Necropoli che hanno dato ai musei, come si è visto, preziose collezioni di arte decorativa etrusca e di ceramica greca. Alcune – come l’antichissima Necropoli di Vetulonia con la sua tomba a tumulo della Pietrera, la Necropoli di Cerveteri con la «Tomba dei Rilievi dipinti» e la «Tomba delle Sedie e degli Scudi» scavate nella roccia (sec. IV-III a. C.) e la Necropoli di Orvieto (sec. VI-IV a. C.), caratterizzata da una serie di tombe a camera, costruite con massi di tufo lungo le Vie dei Sepolcri – danno saggio della plastica e dell’architettura etrusca. La maggior parte delle

Necropoli, però, è insigne per la ricca decorazione pittorica degli ipogei, ove, a vivacissimi colori, sono rappresentate scene di banchetti, di giuochi funebri e più tardi, dal sec. IV al III a. C., tragiche figurazioni d'oltretomba e di riti sacrificali. Da ricordare, i monumenti più antichi: in Veio, la grotta Campana; nella Necropoli di Tarquinia, la rara scena mitica della «Tomba dei Tori» (sec. V a. C.); poi la «Tomba dei Leopardi» e la «Tomba del Triclinio», del sec. V a. C.; la «Tomba di Polifemo e dell'Orco» (sec. IV-III a. C.) – tutte di Tarquinia –; nella Necropoli di Chiusi, la «Tomba della Scimmia» (scene di lotta cui assiste una scimmia), la «Tomba Casuccini» con capolavori della pittura etrusca, la «Tomba della Pellegrina» (metà del sec. III), recentemente scoperta e che conserva tutta la suppellettile originaria.

ROMA

Il Fòro Romano.

Centro della vita politica sociale religiosa di Roma, traversato dalla «Via Sacra» che continuava col «Clivus Capitolinus» sino al tempio della Triade sul Campidoglio, fu arricchito in ogni età, dalla Repubblica alla caduta dell'Impero, di monumenti sacri, civili e onorari, sì che ancora oggi appare viva rievocazione della storia di Roma. Non è qui il luogo di descriverne il grandioso panorama di monumenti e di rovine solenni. Ricordiamo solo, tra i «Luoghi Sacri» della leggenda di Roma, il «Niger Lapis», presunta tomba di Romolo con la vicina stele arcaica che porta incisa la più antica iscrizione legislativa latina; l'ara di Vulcano, o Vulcanal; la fonte di Giu-

turna connessa alla leggenda dei Dioscuri; il «Lacus Curtius». Tra i templi: le solenni colonne del tempio di Saturno, al di là del Portico degli Dei Consenti abbastanza conservato; le fondazioni del tempio di Vesta; i ruderi della Casa delle Vestali contigua alla Regia del Pontefice; il pittoresco e caratteristico gruppo delle colonne corinzie del tempio di Castore e Polluce; la fronte, ben conservata, del tempio di Antonino e Faustina; le absidi grandiose e l'alta piattaforma del tempio di Venere e Roma, capolavoro sacro dell'età di Adriano: Tra le basiliche: l'Emilia, la Julia, la basilica di Massenzio dalle superbe strutture a volta. Tra i monumenti politici: la Curia preceduta dal Comitium, rifabbricata da Diocleziano, recentemente ricostruita; i Rostri, da Cesare trasportati presso il Vulcanale, ed i Rostri Imperiali ornati

con speroni di navi, arricchiti di statue e di colonne onorarie, di cui oggi resta, spoglio, il muro della tribuna.

Dal Campidoglio prospetta nel Fòro il tergo del Tabularium (archivio di Stato eretto nel 78 a. C.), primo esemplare della compiuta architettura romana ad archi, vòlte e ordini sovrapposti.

La vita cristiana ha lasciato nel Fòro un monumento insigne: la chiesa di S. Maria Antiqua, adattamento di edificio classico, ricca di serie di affreschi che sono preziosa testimonianza del corso della pittura dal sec. VI al X d. C.

Il Palatino.

Nucleo antichissimo di Roma (la «Roma quadrata»), poi, nella tradizione, residenza dei Re, vide seguirsi nell'età imperiale la varie «Domus» di Augusto, di Tiberio, dei Flavî, di Settimio Se-

vero. Oggi i grandiosi ruderi emergono tra i giardini formando uno degli ambienti più pittoreschi e austeramente suggestivi di Roma. Fra i segni più antichi sono l'ara del Lupercale e le costruzioni in tufo che si pensa siano state basi della capanna-tempio, leggendaria casa di Romolo. Tra i monumenti imperiali, ben conservata la Casa di Livia, prezioso saggio di architettura civile e notissima per le sue pitture. Tra le rovine si identificano i palazzi di Augusto, di Tiberio, di Caligola, di Domiziano (con la basilica e lo stadio), di Settimio Severo, e le costruzioni del Settizonio, monumentale prospetto verso il circo, costruito da questo stesso imperatore.

I Fòri imperiali.

Resosi insufficiente l'antico Fòro alla vita di Roma imperiale, Cesare ne iniziò uno nuovo che fu il primo dei diciassette Fòri imperiali. Essi

erano costituiti da piazze a porticati, circondate da edifici pubblici, e contenevano un tempio centrale. Da ricordare: il Fòro di Cesare che conserva ancora il podio e due colonne del tempio di Venere Genitrice, il Fòro di Augusto col tempio di Marte Ultore, votato per la battaglia di Filippi (42 a. C.), in cui si celebravano i trionfi degli Imperatori (oggi in parte ricostruito) e con l'arco dei Pantani; ma specialmente il Fòro di Traiano, che la sapiente costruzione dei Mercati Traiane aveva sgombrato dal traffico commerciale lasciando dominare gli edifici sacri e culturali oggi ruine: le due biblioteche (greca e latina) divise dalla Colonna tutt'ora intatta con la sua magnifica figurazione scultorea delle guerre daciche, il tempio del Divo Traiano e la basilica Ulpia.

La sistemazione recentissima della zona archeologica dei Fòri è stata completata col taglio

della via dell'Impero che, attraverso i Fòri imperiali, mette in valore la mole del Colosseo.

Gli Archi onorari.

Due nel Fòro, il terzo all'ingresso della via che conduceva al Circo, segnano tre diversi tempi dell'architettura e della scultura romane. Per quest'ultima, particolarmente importante l'arco di Tito con i suoi due bassorilievi rappresentanti il trionfo nella guerra giudaica (70 d. C.). L'arco di Settimio Severo (200 d. C.), invaso da una ricchissima decorazione, mostra lo schema a tre fornici che si ripete nell'arco di Costantino ove, tra sculture finissime Traianee ed Adrianee, si discernono i rilievi, già stilizzati, che illustrano le gesta dell'Imperatore e particolarmente la battaglia al ponte Milvio che preparò il trionfo del Cristianesimo (313 d. C.). Originale carattere ha

l'arco di Giano Quadrifronte puramente architettonico, forse anch'esso dei tempi costantiniani e probabilmente passaggio di comunicazione fra il Velabro e il Fòro boario.

Il Teatro di Marcello.

Esempio famoso di teatro romano con la «cavea» costruita, anzichè scavata, e recinto da un muro di sostegno ad archi con mostre di colonne di ordini diversi in progressione, esempio a tutta l'architettura imperiale romana (II a. C.). Dal teatro si accede al portico di Ottavia, solenne colonnato repubblicano attorno ai templi di Giove e Giunone, ricostruito da Augusto (23 a. C.) in onore della sorella Ottavia.

Il Colosseo o Anfiteatro Flavio.

Capolavoro dell'architettura romana dell'Età Flavia (80 d. C.) è, col Pantheon⁷⁷, l'edificio più noto di Roma, quasi il simbolo della città. Pare che il nome gli derivi da una statua colossale di Nerone sorgente lì presso, e s'addice perfettamente alle sue proporzioni grandiose e alla solenne architettura composta con tre serie di arcate sovrapposte, ornate con gli ordini disposti in progressione secondo l'uso romano, e con un coronamento formato da una parete a finestre tramezzate da pilastri. Era adibito a ludi gladiatori e di belve.

⁷⁷V. pag. 461.

Le Terme.

Quelle di Caracalla, costruite da questo imperatore (211-217 d. C.), e compiute da Alessandro Severo, non lontano dalla via Appia, formavano un grandioso quadrilatero (m. 337 x 328) che conteneva, oltre i tre impianti per il bagno, giardini con esedre e porticati, spogliatoi, palestre, sale di riunione adorne di famose opere d'arte (il «Toro Farnese»⁷⁸, ecc.). Oggi le grandiose rovine sono testimonianza superba dell'ardimento costruttivo romano.

Le Terme di Diocleziano superavano in grandezza quelle di Caracalla; l'esedra principale sussiste ancora all'ingresso di via Nazionale, il tepidarium è stato trasformato da Michelangelo nella

⁷⁸V. pag. 282.

chiesa di S. Maria degli Angeli con attiguo un convento, anche esso ricavato negli ambienti termali, che ora ospita il Museo Nazionale Romano⁷⁹. Dal riadattamento di altre esedre si sono ricavate la chiesa di S. Bernardo, la sala Minerva, ecc. I resti della cinta grandiosa si incuneano ne quartieri moderni delle vicinanze e sono difficilmente visibili.

L'«Ara Pacis Augustae».

Questo insigne capolavoro romano sorgeva nel Campo Marzio nel luogo dove trovasi attualmente il Palazzo Fiano al Corso Umberto I, e le sue sculture erano in parte perdute, in parte ancora conservate in situ, in parte disperse tra il

⁷⁹V. pag. 282.

Museo romano delle Terme, la Galleria degli Uffizi, il Vaticano, il Louvre, ecc. Caposaldo dell'arte imperiale romana, è di recente stato ricostruito sulla riva del Tevere presso le vestigia del Mausoleo di Augusto, collocando in luogo gli originali, tratti in questi ultimi anni di sotto il citato palazzo, e quelli in proprietà dello Stato italiano, e sostituendo con calchi gli altri.

Consiste in un altare dedicato ad Augusto l'anno 9 a. C. per sciogliere il voto del Senato fatto nel 13 a. C. al suo ritorno dalle imprese della Gallia e della Spagna. L'altare era racchiuso in un recinto, con due porte nei lati maggiori, le cui pareti in basso erano decorate con magnifici festoni appesi a bucranî, sopra i quali si seguivano rilievi storici: figurazione della cerimonia del voto dell'ara con il corteo dei Sacerdoti, della Fa-

miglia imperiale, dei Magistrati e dei Senatori. Rilievi simbolici: la «Saturnia Tellus», il «Sacrificio di Enea ai Penati» e altre scene dell'origine di Roma (v. TAV. 7) fiancheggiavano le porte.

Altri monumenti insigni di Roma sono:

I Templi.

I quattro repubblicani, di cui esistono le rovine al Largo Argentina, importanti per la loro rarità di avanzi della Roma repubblicana; poi il tempio, ben conservato nella sua costruzione pseudoperiptera, detto della Fortuna Virile, e quello circolare, anch'esso tradizionalmente conosciuto con un erroneo nome (tempio di Vesta), entrambi rappresentativi dell'architettura romana alla metà del sec. I a. C. Non giustamente definita come tempio di Minerva Medica, è l'importantissima costruzione, probabilmente d'origine termale, del sec.

III d. C., sorgente fuori porta Maggiore, capolavoro dell'architettura centrata romana.

I Monumenti onorari.

Il Mausoleo di Augusto recentemente isolato e in corso di ripristino, quello di Adriano trasformato in Castel Sant'Angelo⁸⁰, la statua equestre di Marco Aurelio sul Campidoglio. Fra le colonne onorarie, oltre quelle di Traiano e di Foca nei Fòri, è da ricordare la colonna di Marco Aurelio (in piazza Colonna), che è conosciuta anche col nome di Antonina per la tradizionale attribuzione a questo imperatore, e che celebra nei suoi rilievi la guerra germanica e quella sarmatica vinte da Marco Aurelio.

Le Tombe.

⁸⁰V. pag. 463.

Sulla via Appia, innanzi alla porta di S. Sebastiano, il sepolcro degli Scipioni (sec. III a. C.) con i sarcofagi di membri della grande famiglia romana e, al di là della porta, gli avanzi dei numerosi sepolcri che affiancavano la via Appia antica. Fra tutti, il più importante e il meglio conservato è quello, del periodo Augusteo, di Cecilia Metella, a forma di torrione rotondo ancora fornito del suo paramento di travertino. Meritano cenno particolare le tombe del periodo antoniniano tra cui, sulla via Appia, la tomba di Annia Regilla moglie di Erode Attico (101-178 d. C.), in mattoni gialli con ornati in mattoni rossi, a forma quadrilatera, con pilastri e semicolonne. A porta S. Paolo, la Piramide del tribuno Caio Cestio, rivestita di marmo (fine del I sec. a. C.). All'incrocio delle vie

Labicana e Prenestina la tomba di Virgilio Euri-sace, fornaio, singolare imitazione di un forno (metà del sec. I a. C.).

La Villa Adriana.

Uno dei più solenni gruppi monumentali nei dintorni di Roma è la villa costruita da Adriano negli ultimi anni della sua vita sulle pendici dei colli tiburtini, la villa Adriana di Tivoli, straordinario complesso di edifici, palazzi, portici, terme, biblioteche, teatri, stadi e persino ricostruzioni di architetture greche (il «Pecile») ed orientali (il «Serapeo»), ammirate dall'imperatore nei suoi viaggi per tutto il mondo. Da villa Adriana provengono tesori di statuaria, di pittura musiva, di glittica (la Tazza Farnese) che arricchiscono i musei romani e quello di Napoli.

Pompei.

Sepolta dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d. C., e scoperta nel 1748, oggi costituisce, dopo due secoli di scavi e di restauri, la maggiore conquista dell'archeologia, perché in essa è risorta non soltanto una grande visione di arte ma anche una suggestiva testimonianza della vita di una città antica, gaia città marittima dalle vie luminose («Via dell'Abbondanza») su cui si affacciano botteghe, vivaci insegne e prospetti di case, talora adorni di balconi e già accennanti alla pittoresca bellezza che regna nell'interno, nei verdi peristilî, sparsi di marmi, nei raccolti giardini. Non mancano in Pompei insigni esempî di costruzioni sociali e sacre: il fòro con la basilica e il tempio di Giove ancora risalenti all'età di Silla, le terme Stabiane del sec. II a. C. restaurate nell'80 a. C.

e quelle più recenti nel fòro, due teatri, l'anfiteatro, ecc. Ma il maggior interesse presenta il gruppo delle magnifiche case che con le ville della periferia hanno dato ai musei, come si è detto, tesori d'oreficeria, mosaici, statue famose, e offrono ancora sul luogo i massimi documenti della pittura greco-romana, dei suoi diversi stili di decorazione architettonica e del suo raffinato pittoricismo nelle figurazioni mitologiche entro i riquadri delle pareti. Ricordiamo la «Casa dei capitelli figurati», la «Casa del fauno», la «Casa del Labirinto», «di Pansa», «della Ballerina», «di Meleagro», «delle Nozze d'argento», «dei Vettii» (v. TAV. 8), la «Casa di Apollo», la «Casa del Menandro» e, nei dintorni, la «Villa dei Misteri» col suo ciclo di pitture parietali che illustrano l'iniziazione al culto di Diòniso, capolavoro rarissimo di

una pittura di stile severo, ancora permeata dell'epos classico (inizio del sec. I d. C.).

Ercolano.

Per quanto, scoperta prima di Pompei, nel 1711, avesse dato alla nascente archeologia la rivelazione dell'arte classica con un centinaio di statue rinvenute nella villa dei Papiri, fu sacrificata poi a Pompei che presentava maggiore facilità di scavo. Ma da dieci o quindici anni ferve una campagna archeologica che ha riportato alla luce monumenti preromani (la «Casa Sannita») e romani (fra le numerose case quella «dei Cervi» e quella «d'Argo»), e ha definito il carattere più aristocratico della città in confronto a Pompei. Interessante per l'archeologia cristiana il ritrovamento, nella «Casa del Bicentenario», di un elemento cruciforme che sarebbe stato forse il primo simbolo (anteriore al 79 d. C.) della Croce.

Ostia.

Emporio commerciale di Roma sviluppatosi specialmente dall'età di Adriano sino a Costantino, offre, oltre ai nobili edifici: il fòro, la basilica, le terme, i templi (interessante il tempio rotondo del sec. III d. C.), notevoli costruzioni commerciali: il portico con le «Scholae» o Corporazioni dei negozianti, gli «Horrea» e i magazzini tra cui caratteristico quello con dolii. Tipiche anche le case che in alcuni esemplari hanno facciate a quattro piani, in altri raggruppano numerosi appartamenti attorno ad un cortile centrale. Gli scavi sono proceduti con ritmo accelerato e danno luogo a sempre interessanti ritrovamenti.

Fra le vestigia romane nel mondo, oltre gli avanzi dei numerosissimi «Castra», o accampamenti, in ogni regione dell'Europa, in Oriente, in Africa, sono da menzionare:

Templi.

A Cori è il più antico esemplare di tempio italico in pietra, il tempio di Ercole, del principio del sec. I a. C. di severo ordine tuscanico. A Tivoli, alla metà dello stesso secolo, il tempio detto di Vesta, primo esemplare italico della forma circolare che sarà subito dopo adottata in Roma per il tempio già citato, anch'esso detto di Vesta, vicino al Tevere. Altri insigni edificî repubblicani, il santuario a tre piani della Fortuna Primigenia a Palestrina; il tempio di Giove Anxur sul monte Nettuno a Terracina. Alla seconda metà del sec. I a. C. risale il tempio di Minerva in Assisi. Con la grandiosa colonizzazione imperiale iniziata nell'età di Augusto

si moltiplicano i templi romani in ogni terra dell'Impero. Nell'età Augustea, da ricordare il tempio di Roma e Augusta a Pola, d'ordine corinzio, il tempio pseudoperiptero di Nîmes, detto la «Maison Carrée», i templi dell'Egitto, il tempio di Roma e Augusto ad Atene, eretto davanti alla fronte orientale del Partenone. Nell'età di Traiano, il tempio di File in Egitto; nell'età di Adriano, il tempio dedicato a Traiano sulla rocca di Pergamo; dell'età degli Antonini: il tempio di Termesso in Pisidia con colonne corinzie e timpano interrotto da un arco, il tempio di Bacco, o piuttosto della Dea Siria, e il caratteristico tempio rotondo in Baalbek; i templi di Tebessa, di Thugga (a Saturno e alla dea Tanit) e di Gemila, tutte costruzioni dovute a Settimio Severo in Africa.

Basiliche.

Con quella antichissima di Pompei, e col gruppo delle basiliche romane già citate, la basilica di Otricoli, d'età Antoniniana, primo esempio di tribuna separata per mezzo di colonnato dalla navata; e la basilica Severiana di Leptis Magna in Tripolitania, stupenda resurrezione archeologica di questi ultimi anni⁸¹.

Archi.

Oltre agli esemplari di Roma, l'arco di Augusto a Rimini, il più antico dei diciassette costruiti nel periodo augusteo in Italia, e di cui si discute oggi se sia piuttosto una porta (27 a. C.) l'arco di Augusto ad Aosta (23 a. C.); l'arco di Augusto a Susa (8 a. C.); quello dei Sergi a Pola, costruito alla fine del sec. I con decorazione plastica della

⁸¹V. pag. 15.

più fine arte augustea; l'arco dei Gavî a Verona recentemente ricostruito; l'arco di Orange e quello di Carpentras in Francia; l'arco di Traiano ad Ancona (115 d. C.) dalle ricche colonne corinzie; quelli dello stesso imperatore a Benevento (114 d. C.) con stupendi rilievi che celebrano le sue gesta di guerra e di pace, e a Timgad in Algeria; l'arco di Adriano ad Atene, quelli di Marco Aurelio a Besançon e a Tripoli; l'arco di Settimio Severo a Leptis Magna, di Caracalla a Tebessa e a Gemila in Algeria; l'arco di Galerio a Salonicco (297-305 d. C.), ecc.

Porte.

A Fano la parte centrale ad arco della porta augustea sulla via Consolare Flaminia, detta impropriamente arco di Augusto (9-10 d. C.). La struttura conservata di una porta augustea si ammira in Torino nella porta Palatina formata da un corpo

centrale chiuso, ai lati, da due torrioni poligonalì. A Spello tre porte dànno esempio delle differenti caratteristiche che questa forma architettonica ha nell'età repubblicana e nell'Impero: la porta Consolare a tre fornici, la porta di Venere con torri dodecagone, la porta di S. Ventura dall'intelaiatura quadrata. Augustee sono anche la porta di Nîmes a quattro fornici e la porta d'Autun. Composizione greco-romana è la porta d'Adriano in Atene; opere tarde sono: la porta Nigra a Treviri (sec. III d. C.) e la porta Appia a Roma inserta nelle Mura Aureliane, la porta dei Borsari a Verona chiusa nella cinta delle Mura di Gallieno.

Ponti.

Augustei sono il ponte di Narni che raggiunge l'altezza di 30 metri sul livello dell'acqua, il basso e possente ponte di Rimini, l'ardito ponte a doppio passaggio presso Aosta. Traiano il famoso

ponte sul Tago, presso Alcantara, lungo 108 metri. Inoltre a Tivoli il ponte degli Arci, ed altri ancora a Bolzano, in Algeria (il ponte di Batria), in Spagna, in Portogallo, in Asia Minore (ponte di Kutaria), in Siria (il ponte sul Kiakta del 200 d. C.).

Acquedotti.

L'acquedotto Claudio nella campagna romana, una delle meraviglie del mondo antico, il maggiore dei nove condotti romani, fu compiuto sotto Claudio (38 d. C.); il suo prospetto monumentale è la cosiddetta porta Maggiore di Roma con archi ed edicole timpanate. Altri acquedotti romani: in Nîmes, quello detto ponte sul Gard, e, in Spagna, altri a Tarragona e a Segovia (quest'ultimo perfettamente costruito, nell'età traiana, in pietra da taglio e di una grandiosità ineguagliabile con l'ar-

dita, imponente serie delle sue arcate a più ordini) (v. TAV. 5). In Asia Minore ricordiamo ancora gli acquedotti, di età traianea (98-117 d. C.), di Mileto e Sinope, nonché quelli di Efeso e Aspendos; in Africa, quello di Cesarea.

Terme.

Oltre alle terme romane e pompeiane, sono degne di nota le terme di Mileto, quelle di Cirene e quelle di Leptis Magna compiute da Settimio Severo.

Teatri – Anfiteatri – Circhi.

A complemento negli esemplari già citati, ricordiamo: gli anfiteatri dell'età di Silla – prototipi di tale specie di costruzioni romane – a Pozzuoli e a Pompei; gli anfiteatri augustei di Nîmes, Pola, Siracusa; quelli di Luni e di Verona; l'anfiteatro di Capua che è il maggiore dopo il Colosseo. Inol-

tre, il teatro greco di Cirene trasformato, in età romana, in anfiteatro, e l'anfiteatro di Sabratha in Tripolitania. Teatri a Pompei, Fiesole, Ostia, Benevento, Minturno; a Taormina, il menzionato teatro greco, riadattato romanamente; il teatro di Sagunto in Spagna; quelli di Atene, di Bosra e Aspendos in Asia Minore; di Thugga in Tunisia, di Timgad in Algeria, e il magnifico teatro di Sabratha, in Tripolitania, di recente restaurato, dal proscenio a linea sinuosa con rilievi figurati e dalla scena a colonnati sovrapposti.

Monumenti commemorativi.

Una grandiosa colonna onoraria da ricordare, oltre alle romane, è la Colonna di Giove a Magenza, adorna di rilievi degli scultori Samo e Severo (sec. I d. C.).

Importanti mausolei furono edificati nelle terre dell'Impero in onore dei dominatori. Poco rimane

del Mausoleo di Augusto eretto a La Turbie presso Nizza. Architettonicamente notevoli il Mausoleo dei Giulî a Saint Remy, il «Tropaeum Traiani» ad Adamclisi in Romania⁸², il Mausoleo di Diocleziano, oggi Duomo della città, a Spalato. Con il Tempio di Giove, il Mausoleo era parte centrale del grandioso palazzo di Diocleziano in Salona (la Spalato attuale), recinto di mura con torri, di un'imponenza di pianta e di una originalità e ricchezza di forme architettoniche, tali da coronare trionfalmente il corso dell'architettura imperiale romana.

⁸²V. pag. 285.

PARTE II
LE COLLEZIONI PUBBLICHE E I PRINCIPALI
MONUMENTI DELL'ARTE ITALIANA

A) ALL'ESTERO

Le condizioni storiche e politiche dell'Italia innanzi l'Unità e l'esistenza dei diversi Stati italiani che corrispondevano ad altrettanti centri di vita culturale e artistica, hanno prodotto e mantenuto, se si può dire così, un decentramento del patrimonio artistico pubblico del nostro Paese, talché oggi le più importanti città italiane posseggono Musei e Gallerie di sommo pregio, e che non solo rivaleggiano con quelli della Capitale politica, ma in qualche caso li superano (come avviene per es. per gli Uffizi o per Brera). All'estero, invece – se se ne eccettui la Germania per il fatto della persistenza fino alla guerra 1914-'18 dei diversi

Stati tedeschi – la massima parte del pubblico patrimonio artistico mobile si accentra nelle grandi capitali e in immense raccolte sulle quali si sono adunate e si adunano tutte le cure, le provvidenze, gli sforzi, tutta l'attenzione e tutto l'orgoglio delle rispettive Nazioni: prodigiose collezioni quali il Louvre, o il Museo Britannico, o il Prado, che sono, da sole, testimonianza di secolare potente unità politica e del fascino sempre esercitato dall'arte sugli spiriti.

Quel fascino si chiama soprattutto Italia, e l'arte italiana domina da sovrana in quasi tutte quelle raccolte; studiata dai conoscitori, ammirata dalle folle. Un rapidissimo pellegrinaggio attraverso i massimi edificî mondiali che l'accolgono – rapidissimo, perché alcuni di essi sono vere città dell'arte, e anche soltanto un cenno di tutti i più insigni capolavori non sarebbe possibile – servirà

a dare un'idea, anche se pallida, di questi immensi templi della cultura e una nozione di qualcuna delle opere più famose ed eccelse che li compongono.

GRAN BRETAGNA

Le grandi collezioni pubbliche di Londra e delle immediate vicinanze, in cui è rappresentata l'arte italiana, sono il British Museum, la National Gallery, il Vittoria and Albert Museum, la Wallace Collection, alle quali sono da aggiungere altre tre importantissime raccolte, quella del Palazzo Reale di Hampton Court, quella del Castello Reale di Windsor, quella di Bridgewater House, le quali, pur essendo di proprietà privata (le prime due della Corona inglese, la terza del Duca di Ellesmere), sono tuttavia o aperte al pubblico

(come Hampton Court) o non difficilmente accessibili. E pertanto anche di esse, come tali, si darà qui un cenno.

Il British Museum.

Alloggiato in un immenso palazzo dalla solenne facciata in stile greco-romano, è questo il grande museo archeologico inglese, e di esso fu già dato un cenno nella prima parte della presente Sezione⁸³. Ma non possono essere passate in silenzio le raccolte medioevali e del Rinascimento anche se queste sono relativamente modeste, di fronte ai tesori archeologici di insuperabile copia e pregio che il Museo Britannico racchiude. Que-

⁸³V. pag. 278.

sta parte comprende, al pianterreno, presso la Biblioteca, una ricca collezione di antiche legature; fra il pianterreno e il primo piano, in una immensa galleria intitolata al re Edoardo VII, numerosi esemplari di maioliche, porcellane, vetri, argenterie, piccoli bronzi, smalti e armature; al primo piano la pregevolissima raccolta di medaglie e placchette e una sala destinata a oggetti di arte protocristiana, carolingia, bizantina (dittici e pissidi di avorio, frammenti di marmi, oreficerie, vetri dorati e incisi, «tesori» di stoviglie e arredi d'argento del IV sec. d. C. trovati a Roma sull'Esquilino, ecc.).

In un'ala a parte è conservato il Gabinetto dei disegni e delle stampe di eccezionale ricchezza e pregio di esemplari, e di cui a volta a volta, con mostre rotative che durano alcune settimane,

sono esposti al pubblico saggi scelti in un determinato gruppo. Da menzionare, tra i disegni, un quaderno preziosissimo di Jacopo Bellini, del 1430, più giovanile di altro, corrispondente, dello stesso artista, conservato al Louvre: quaderni che, più ancora dei suoi rari dipinti, valgono a ricostruire la figura del fondatore della scuola pittorica veneziana.

La National Gallery⁸⁴.

(TAVV. 45, 47, 48, 56, 57, 113).

⁸⁴Questo grande Istituto non va confuso con la «National Portrait Gallery» avente sede in un edificio annesso, che è dedicata esclusivamente ai ritratti di personalità, antiche e moderne, notevoli nei diversi campi dell'attività britannica, e che,

Occupa un grande palazzo ad un sol piano, appositamente costruito, or è un secolo, per Galleria di pittura, ampliatosi a mano a mano con nuove ali, in Trafalgar Square, la notissima piazza cui sovrasta nel centro la colonna onoraria di Nelson. È una stupenda collezione di antica pittura che non ha origini più remote dei primordi del sec. XIX, e divenuta, in tempo relativamente così breve – per virtù di acquisti e in specie di legati e di donazioni di singole opere e di intere collezioni come la Salting, la Mond, la Layard (non mantenute in particolari entità, ma, eccetto la comprendendo circa 2500 ritratti in pittura, scultura e bianco e nero, è come una vasta Galleria iconografica della Nazione.

Mond, fuse via via col resto) – forse la più importante, perché la più completa, collezione, esistente nel mondo, di antica pittura dell'Europa occidentale; la più importante soprattutto se si consideri che l'arte francese, rappresentata meno adeguatamente delle altre, trova un larghissimo compenso, nella stessa Londra, nella Wallace Collection, di cui si dirà appresso.

Nella Galleria Nazionale di Londra in cui, per il rigidissimo criterio di scelta seguito, ogni Maestro è presente con opere del più alto valore e significato, la parte maggiore è destinata alla pittura italiana dei secc. XIVXVIII, che occupa da sola la metà dell'intero Istituto, anche senza considerare i depositi sotterranei visitabili, su richiesta, dal pubblico, che contengono numerosi dipinti italiani anche di notevole pregio.

Fra i cimeli di rinomanza mondiale nel campo dell'arte nostra, sono da menzionare almeno i seguenti: due pannelli (la «Guarigione del cieco» e la «Trasfigurazione») della «maestà» di Duccio a Siena⁸⁵; la «Battaglia di S. Egidio» di Paolo Uccello, la «Madonna col Bimbo in trono» tavola centrale del polittico di Masaccio nel Carmine di Pisa⁸⁶, la grande pala, recentemente ricomposta, con la Trinità e Santi, del Pesellino, già nella chiesa della Santissima Trinità di Pistoia, il «Presepio» o l'«Adorazione dei Magi» di Botticelli, la pala col «Martirio di S. Sebastiano» del Polaiuolo, quattro opere di Antonello da Messina: il

⁸⁵V. pag. 470.

⁸⁶V. pag. 436, nota.

«Salvator Mundi» (primo quadro datato: 1465), la «Crocefissione» (datata 1477), un ritratto, e il «S. Gerolamo nello studio» di miracolosa finezza, la tavola centrale dell'ancona Roverella di Cosmè Tura⁸⁷ e quella, anch'essa centrale, del polittico di Francesco del Cossa, di cui altre parti sono in Italia⁸⁸, il «Miracolo di S. Eustachio» e gli «Eremiti» del Pisanello, il «Presepio» e il «Battesimo di Cristo» di Piero della Francesca, la grande «Annunciazione» di Carlo Crivelli, un tempo a Brera, il ritratto del Doge Loredan di Giovanni Bellini, quello di Maometto II, del fratello Gentile,

⁸⁷V. pag. 452 e 510.

⁸⁸V. pagg. 380.

la «Vergine delle rocce» di Leonardo (replica certamente lombarda, con la collaborazione di Ambrogio de Predis, dell'esemplare di Parigi), la «Madonna degli Ansidei», la «Madonna della torre», il «Sogno del Cavaliere» e la «Santa Caterina» di Raffaello, nonché la sua grande «Crocefissione» (una delle quattro opere dipinte nel 1500-04 per Città di Castello)⁸⁹, il «Cristo deposto» di Michelangelo, la «Madonna della cesta», l'«Educazione di Cupido» e il «Congedo di Cristo dalla Madre» del Correggio, il «Bacco e Arianna» di Tiziano (uno dei tre baccanali dipinti per la Corte di Ferrara)⁹⁰, il «Noli me tangere» e la «Famiglia Veridramin» pure di Tiziano, la colossale

⁸⁹V. pag. 358.

⁹⁰Gli altri due a1 Prado a Madrid (v. pag. 326).

«Resurrezione di Lazzaro» capolavoro di Sebastiano del Piombo dipinto a gara con la «Trasfigurazione» di Raffaello, il ritratto del «Sarto» del Moroni e altri stupendi del Moretto e del Lotto, la «Visione di S. Elena» del Veronese, il «S. Giorgio» del Tintoretto, la «Cena in Emmaus» del Caravaggio, ecc.

Fra le innumerevoli preziosissime opere di pittura straniera bisogna citare il celeberrimo duplice ritratto del lucchese Giovanni Arnolfini e di sua moglie, di J. van Eyk (1434), rappresentati nel loro salotto, la «Venere allo specchio» di Velasquez, il ritratto di Cristina di Danimarca, di Holbein.

* * *

La pittura, la scultura e la grafica moderne hanno sede nella **Tate Gallery** («National Gallery of the British Art») che è una imponente collezione d'arte, formata principalmente di legati, e dedicata quasi esclusivamente all'arte britannica dell'Ottocento. L'Italia non vi è quasi per nulla rappresentata.

Il Victoria and Albert Museum.

È menzionato ancora spesso col nome di South Kensington Museum, dovuto al fatto di essere ospitato in edifici che sorgono nel quartiere meridionale di Kensington: edifici, fino ad alcuni decenni or sono, angusti e tali che le collezioni vi erano disposte in modo poco meno che caotico, laddove oggi sono degnamente e organicamente sistemate in ampie allie che ne consentono un'ordinata visione.

Il Museo contiene un numero limitato di antiche pitture, ricche collezioni di scultura, e raccolte addirittura sterminate di oggetti d'arte applicata. Si può dire che non c'è ramo delle cosiddette «arti minori» che non sia rappresentato qui con una documentazione esaurientissima e perfetta, con esemplari tra i più pregevoli, caratteristici e significativi. Non solo, ma istituito con criteri profondamente didattici, il Museo ha risposto e risponde al fine propostosi, mercé un'esposizione tanto ricca di copie, di calchi, di plastici, di modelli, così di oggetti d'arte come di monumenti, che fa del Museo stesso una istituzione ineguagliabile per lo studio pratico delle forme artistiche, a sussidio degli insegnamenti libreschi, e tanto più ricca di preziosi insegnamenti in quanto di molte categorie di prodotti (rilegature, incisioni, tessuti, ricami, ecc.) è mostrato finanche il processo tecnico nei

suoi mezzi e nelle sue fasi. Basterebbe citare, per il suo interesse, fra le riproduzioni, la raccolta formata presso quella dei cimeli originali, dei calchi di grandissimo numero di avori medievali, consolari sacri e profani.

A parte le collezioni d'arte applicata che vanno dai mobili alle maioliche, dai ferri battuti alle armi, agli argenti, ai gioielli, alle stoffe, dai saggi più antichi agli esemplari più sontuosi del Rinascimento, alle gemme incise ai piccoli bronzi, ai vetri, alle vetrate, ai paramenti, merletti, cuoi, lacche, ai bellissimi cassoni intagliati, o dipinti o decorati a pastiglia, ci si limita a ricordare, nella ricca raccolta delle sculture, prevalentemente toscane del Rinascimento, alcune opere di Donatello o a lui attribuite: due grandi rilievi in marmo, uno con la «Pietà», l'altro con la «Consegna delle chiavi a S. Pietro» e un «Cupido», in bronzo, che

reca un pesce; assegnato un tempo a Bertoldo, ora a Francesco di Giorgio è un bassorilievo in stucco con la «Discordia»; di Michelangelo, un piccolo modello in cera per l'«Ercole e Caco», un modellino per uno dei «Prigioni», un «Cupido accosciato» in marmo; di Leonardo, o almeno a lui attribuite con fondamento, due terrecotte: un piccolo gruppo con la Madonna e il Bimbo, e un putino porta-scudo; inoltre: il bozzetto della statua di Giona, di Raffaello, in S. Maria del Popolo a Roma; due tondi in bronzo dell'Antico con «Ercole fanciullo che strozza i serpenti» e «Ercole che porta il cinghiale di Erimanto»⁹¹. Fra gli og-

⁹¹I due tondi appartengono alla stessa serie dei due del Museo del Bargello e di un quinto del Museo Statale di Vienna. V. pagg. 370 e 323.

getti di arte, il foglio del dittico nuziale delle famiglie dei Simmachi o Nicomachi degli ultimissimi anni del sec. VI (l'altro foglio al Museo di Cluny), la cassetta eburnea di Veroli con scene mitologiche (VIII-X sec.), una coperta carolingia di evangelario, un secchiello del X sec. con scene della Passione, avorî consolari, le colonne e i capitelli istoriati provenienti da un ambone ligneo salernitano dei secc. XII-XIII, ecc. Ma a tutte le opere di questa imponente collezione una sovrasta di gran lunga, e che la rende famosissima: la serie di sette⁹² giganteschi cartoni di Raffaello (di pro-

⁹²Gli arazzi furono dieci, e due dei tre cartoni qui mancanti: la «Conversione di Paolo» e la

prietà della Corona britannica) eseguiti dal Maestro tra il 1514 e il 1516 su commissione di Leone X per gli arazzi brussellesi destinati alla Cappella Sistina. Raffigurano episodi degli Atti degli Apostoli (La Morte di Anania, La Consegna delle chiavi, La Pesca miracolosa, Paolo risana lo zoppo di Listri, La Punizione di Elima, La Predicazione di Paolo, Pietro risana lo sciancato) in scene tumultuose svolgentisi tra edifici o in esedre e logge di sapore classico e contrastanti con la silenziosa suggestiva poesia dell'autentico capolavoro: la «Pesca Miracolosa».

La Wallace Collection.

«Lapidazione di Stefano», andati perduti a Brusselle, sono sostituiti da copie.

(TAVV. 66, 119).

Fino ad alcuni decenni or sono era una collezione privata, e solo nel 1900 ebbe destinazione pubblica col legato di essa alla Nazione da parte di Lady Wallace, insieme col palazzotto che la ospita – Hertford House – col quale nome, anche, questo Museo è abitualmente chiamato.

A parte le grandi collezioni private fidecommisarie romane, è la raccolta di pitture, sculture e oggetti d'arte, di proprietà privata, più scelta e insigne che sia mai esistita, per quanto riguarda il Rinascimento e soprattutto l'arte francese e inglese del Settecento e della prima metà dell'Ottocento.

Circondate da fastosi ritratti dei grandi Maestri inglesi del sec. XVIII, da paesaggi, scene allegoriche, pitture di genere che sono fra le gemme dei maggiori artisti, oltre che francesi, fiamminghi

e olandesi, sono in vista, fra rarissimi mobili francesi dei tre Luigi, magnifiche collezioni di maioliche e di armi, vetrine colme di smalti, bronzi, miniature, porcellane, oreficerie, ninnoli di ogni genere, preziosità eleganti, di un gusto raffinatissimo e di un lusso che stordisce, esposti in sale da cui esula ogni monotonia, e in cui par di sentirsi più che nei locali di un museo, nei saloni d'un nababbo.

L'arte italiana non vi è rappresentata con grande copia di opere; tuttavia in specie fra le maioliche vi sono pezzi di prim'ordine, quali quelli eugubini e urbinati del principio del Cinquecento.

Fra le pitture, opere di Foppa («Fanciullo leggente Cicerone», frammento del ciclo del Banco mediceo di Milano) e di Luini (un putto e un frammento della serie della Villa Pelucca a Brera), di Crivelli e di Bartolomeo Veneto, di Bronzino (un

bel ritratto di Eleonora di Toledo) e di Andrea Del Sarto valgono a dare un posto nelle collezioni alla pittura italiana, e soprattutto vi figurano un capolavoro di Tiziano: il «Perseo e Andromeda» della serie mitologica dipinta per Filippo II (della quale altre tele vedremo nella stessa Londra e in America)⁹³, e quattro grandi marine veneziane di Guardi, che sono fra le opere di più alta qualità lasciateci dal Maestro.

La Galleria di Hampton Court.

(TAV. 54).

Il Palazzo Reale, circondato da un magnifico parco sulle rive del Tamigi, comprende una rag-

⁹³V. pag. 310.

gardevole collezione di pitture, in gran parte italiane, dei secc. XV-XVI, di recente riordinate dopo essere state esposte per lungo tempo con una sistemazione assai meno curata di quanto siano normalmente le raccolte inglesi.

Fra le pitture principali sono da ricordare: due opere del Correggio (la «Sacra Famiglia» e la «S. Caterina leggente»); il «Battesimo di Cristo», con reminiscenze ancora di orafo, di Francesco Francia (che vi si firma «*aurifex*»), la «Natività» del Savoldo, tele di Tintoretto, Sebastiano Ricci, Canaletto; altre di Jacopo Bassano che sono fra le più notevoli dell'artista; e soprattutto il gruppo dei ritratti di Lorenzo Costa, del Pontormo, del Parmigianino, di Tiziano, di Dosso, di Bernardino Licinio (il più bello dei suoi gruppi familiari), di Tintoretto, ai quali sovrasta, per il suo pregio, quello dello scultore Andrea Odoni, di Lorenzo Lotto, del

1527, del periodo cioè della sua attività bergamasca e che mostra, come alcune delle opere contemporanee, misteriose affinità col Correggio.

Ma la fama mondiale di questa raccolta è dovuta non tanto alle citate pitture quanto alle nove grandi tele del Mantegna conservate nell'«Orangerie» del giardino e nelle quali l'artista figurò il «Trionfo di Cesare», dipinte per il teatro di corte di Mantova tra il 1484 e il 1492, e pervenute in possesso della Corona inglese fino dal principio del sec. XVII. Le tele, dipinte con una fluida tempera, rappresentano un immenso corteggio di armati, elefanti, prigionieri, musicisti, popolo, con insegne, trofei, macchine da guerra, vittime, bottino, che precedono il dittatore: è il trionfo della romanità espresso nella forma stilisticamente più nobile e iconograficamente più clamorosa. Purtroppo già da lungo tempo esse erano in precarie

condizioni per restauri subíti, ma una recente manipolazione le ha ora oscurate e annerite; e ancor più torbide le rende l'infelice loro esposizione sul biancore candido della parete.

Le collezioni del Castello Reale di Windsor.

La Biblioteca del Castello Reale di Windsor, il quale sorge a pochi chilometri da Londra, è famosa per la raccolta di antichi disegni italiani e particolarmente per quella dei disegni di Leonardo da Vinci, che forma un nucleo di importanza fondamentale per lo studio del Maestro. Sembra accertato che il gruppo maggiore dei disegni lasciati da Leonardo componesse un grosso codice, un po' simile all'«Atlantico» dell'Ambrosiana⁹⁴, pervenuto nelle mani dello

⁹⁴V. pag. 398.

scultore Pompeo Leoni e, dopo la morte di questo artista (1610), passato al principe Carlo di Galles, poi re Carlo I d'Inghilterra. Sono appunti e disegni di anatomia dell'uomo e del cavallo, note sulle proporzioni del corpo umano, carte geografiche e topografiche; e sono soprattutto copiosissimi disegni di figure, piante, animali di ogni genere, e studî per le opere del Maestro (pregevolissimi quelli per il «Cenacolo» delle Grazie)⁹⁵.

Ma il nome di Windsor che si illumina di quello immenso di Leonardo, dà risonanza alla fama di un geniale vedutista del Settecento: Antonio Canaletto, di cui molte decine di vedute veneziane,

⁹⁵V. pag. 399.

inglesi e di fantasia, e fra le più belle, sono conservate negli appartamenti di rappresentanza del Castello fra alcuni quadri di antichi pittori italiani: vedute entrate in possesso della Corte inglese durante i lunghi soggiorni dell'artista in Inghilterra e attraverso il Console britannico a Venezia, grande ammiratore di lui.

La Galleria di Bridgewater House.

Il grande nome di questa raccolta, che pur contiene più opere italiane di pregio (una «Madonna e Santi» di Lorenzo Lotto, una «Deposizione» e ritratti del Tintoretto, ecc.), è dovuto a due astri della nostra pittura: Tiziano e Raffaello. Di Tiziano, oltre ad una «Sacra Famiglia», è un gruppo di quattro quadri tra i più famosi: le «Tre età dell'Uomo» del suo periodo giovanile giorgio-

nesco (una ottima copia, di mano del Sassoferato, può essere veduta nella Galleria Borghese di Roma); la «Venere» che esce rorida dalle acque del mare, della sua maturità; due scene mitologiche («Diana e Atteone» e «Diana e Calisto») della sua tarda età che fanno gruppo con il «Perseo e Andromeda» della Wallace, sopra citato, e con altre⁹⁶; e sono quattro opere che valgono a descrivere la luminosa traiettoria dello stile del Maestro e il fiorire del suo temperamento artistico nelle forme più varie.

⁹⁶Per il «Perseo e Andromeda» v. pag. 308.

Inoltre: il «Ratto di Europa» della collezione Gardner a Boston (v. pag. 336), la «Morte di Atteone» del Conte di Harewood a Londra e, forse, la «Venere e Adone» del Prado (v. pag. 326).

Di Raffaello sono due opere, entrambe provenienti dalla storica Galleria di Casa d'Orleans, e appartenenti al suo maturo periodo fiorentino: la prima, il tondo con la «Sacra Famiglia sotto la palma», di tipo schiettamente suo; la seconda, la «Madonna col Bambino» (detta la «Madonna Bridgewater»), dipinta circa il 1507-08, con segni già di un influsso michelangiolesco. Accanto a queste due tele (erano in origine due tavole, di cui il colore fu «trasportato»), è una terza opera legata al nome di Raffaello: la «Madonna del passeggio», con i due Putti e S. Giuseppe che passa nel fondo di paese, concepita dal Maestro nel suo periodo romano ed eseguita – come si ritiene generalmente – da F. Penni.

* * *

E poiché abbiamo compiuto una corsa attraverso le collezioni londinesi, fermiamoci ancora un istante ad ammirare due opere di altissimo pregio conservate nella cosiddetta Diploma Gallery in **Burlington House** (cioè nella R. Accademia di Belle Arti): un tondo di Michelangelo e un cartone di Leonardo. Il rilievo in marmo del Buonarroto con la Madonna e il Bimbo che le sfugge dal grembo, spaventato da un uccello pòrtogli da S. Giovannino, è il primo di due tondi, ricordati dal Vasari come «abbozzati e non finiti» dal Maestro e scolpiti, l'uno (questo di Londra) per Taddeo Taddei, l'altro (quello del Bargello a Firenze) per Bartolomeo Pitti. Entrambi risalgono al 1504-05, secondo periodo fiorentino della gioventù dell'artista. Il cartone di Leonardo (TAV. 49) rappresenta la Madonna seduta sulle ginocchia di S. Anna e il Putto che benedice S. Giovannino:

stesso soggetto della tavola del Maestro al Louvre, con la differenza che nel quadro il S. Giovannino è assente e il Putto giuoca con un agnello. Il cartone è di tempo alquanto anteriore al capolavoro di Parigi (1501), e servì, invece, al Luini per il suo quadro all'Ambrosiana di Milano.

* * *

Delle collezioni britanniche di provincia le più notevoli sono quelle di **Oxford** (l'Ashmolean Museum e il Christ Church College), il Fitzwilliam Museum di **Cambridge**, la Walker Art Gallery di **Liverpool** che contengono gruppi di pitture e disegni italiani e anche bronzi e oggetti d'arte applicata del nostro Paese. Alcune notevoli pitture italiane conservano le due più importanti Gallerie Scozzesi (la Galleria Nazionale di **Edimburgo** e

le Corporation Galleries di **Glasgow**). Menzioniamo qualche opera assai nota o che presenta un particolare interesse: all'Ashmolean Museum una raccolta di magnifici disegni dei nostri maggiori Maestri (Raffaello, Michelangelo, Leonardo, Correggio, ecc.), una scena di caccia di Paolo Uccello. Nel Christ Church College una «Madonna col Bambino e angeli», quadro assai discusso in cui si è veduta la mano di Piero della Francesca, di Fra Carnevale, recentemente di Signorelli. A Cambridge una «Annunciazione» di Simone Martini e due tavolette di Domenico Veneziano (l'«Annunciazione» e un «Miracolo di S. Zenobi») della predella della pala famosa già in S. Lucia dei Magnoli, agli Uffizi, della quale altre tavolette sono disperse in differenti raccolte (Museo di Berlino, America, ecc.). A Liverpool: un ra-

rissimo quadretto firmato e datato 1342 di Simone Martini con S. Giuseppe che riconduce alla Vergine il Cristo dopo la disputa con i dottori; una «Pietà» di Ercole de' Roberti – attualmente depositata nella Galleria Nazionale di Londra – parte di una predella per una pala d'altare di S. Giovanni in Monte (altre parti a Dresda); la «Predica di S. Bernardino» del Vecchietta. A Edimburgo: un capolavoro del Tiepolo col «Ritrovamento di Mosè» proveniente da casa Barbarigo a Venezia, e una delle migliori tele di Jacopo Bassano con l'«Adorazione dei Magi». A Glasgow, la piccola «Annunciazione» di Botticelli, una «Natività» giovanile del Francia, parte della predella dell'ancona Felicini nella Pinacoteca di Bologna, inoltre uno dei dipinti italiani più discussi dalla critica: la grande tela con l'«Adultera dinanzi a Cristo» rite-

nuto dai più opera di Giorgione e che studiosi autorevoli hanno a volta a volta attribuito a Cariani, a Romanino, al periodo giovanile di Tiziano.

* * *

Sempre nelle Isole Britanniche menzioniamo, nello **Stato Libero d'Irlanda, a Dublino**: un monocromato del Mantegna con «Giuditta dinanzi alla tenda di Oloferne ucciso»; un singolare ritratto di giovane musicista (fabbricatore di strumenti musicali) attribuito tradizionalmente a Scuola ferrarese (Cosmè Tura?) e ora a Scuola fiorentina, un ritratto di Moroni (il «Vedovo con due figli»). bellissimi Pannini, ecc.

FRANCIA

Parigi accoglie le più grandi collezioni pubbliche della Francia; e, di quelle che contengono

arte italiana, l'istituto principe è il Louvre; seguono il Museo di Cluny, la collezione Jacquemart-André, il Museo del Petit Palais, il Museo delle arti decorative e, alle porte della città, a Chantilly, il Museo Condé. Inoltre la Biblioteca Nazionale che, a parte cimeli della miniatura, contiene il Gabinetto delle incisioni, ricco di milioni di esemplari, il Gabinetto delle medaglie, dei cammei, avori, vetri, dall'antichità ai nostri giorni, piccoli bronzi, due codici contenenti manoscritti e disegni di Leonardo e una pregevolissima collezione di rilegature antiche e moderne; infine la Biblioteca dell'Istituto, ricca di dodici manoscritti con disegni di Leonardo, da cui furono avulsi fogli che formarono i due codici sopra citati della Biblioteca Nazionale.

Il Louvre.

(Tavv. 12, 41, 49, 52, 53, 55, 58, 118, 120).

Il Museo del Louvre situato in quel palazzo del Louvre che – iniziato da Francesco I – fu la sede parigina dei Re di Francia, comprendo in una unica immensa collezione, divisa in sezioni, raccolte d'arte di ogni luogo e di ogni età, dalla più remota antichità alla fine dell'Ottocento: sculture egizie, greche, romane, medioevali e del Rinascimento, capolavori pittorici di ogni tempo e paese, disegni e stampe, maioliche e avorî, oreficerie e smalti, stoffe, gemme, esemplari storici – e tra i più celebrati – della mobilia e dell'arazzeria francese del settecento (delle fabbriche dei Gobelins, di Beauvais, di Aubusson, ecc.). Nel suo insieme, il Museo, anche per lo splendore dell'antica sede trionfante, nel cuore di Parigi, fra la rue de Rivoli, la Senna e i giardini delle Tuileries, è da considerare fra i più insigni del mondo. La «Galerie

d'Apollon», dove sono conservati oreficerie e smalti, la «Salle des sept mètres», dedicata ai dipinti italiani del primo Rinascimento, il «Salon carré» dove erano un tempo le più fulgide pitture del Museo. Sono nomi familiari a tutti coloro che si occupano di arte antica. Importanti collezioni donate allo Stato vi sono conservate come entità a sé; tra questo la raccolta Arconati Visconti e quella Nathaniel de Rothschild, ricche di opere italiane di pittura, scultura e oggetti d'arte.

Fra le sculture italiane sono vanto del Museo i due «Prigioni» di Michelangelo, eseguiti per il progettato mausoleo di Giulio II⁹⁷, il busto di donna di Francesco Laurana, il busto di Filippo Strozzi di Benedetto da Maiano, la ornatissima

⁹⁷V. pag. 462.

porta del palazzo Stanga di Cremona ritenuta di Pietro da Rho, seguace dell'Amadeo, il lunettone in bronzo con la cosiddetta «Ninfa di Fontaine-bleau» del Cellini. Fra le pitture, in primo luogo il gruppo più cospicuo esistente nel mondo di opere di Leonardo da Vinci col ritratto di Monna Lisa del Giocondo, detto «La Gioconda», con la «Madonna, il Bimbo e S. Anna», con la «Vergine delle Rocce» del 1483⁹⁸, col ritratto femminile detto la «Belle Ferronière», col «S. Giovanni fanciullo»; poi il gruppo delle opere di Raffaello: la «Belle Jardinière» (1507), l'«Arcangelo Michele», il «S. Giorgio», il ritratto di Baldassare Castiglione (1515), tutte di sua mano, nonché le altre compiute in collaborazione con scolari (la «Vergine

⁹⁸V. pag. 306.

del Diadema», la «Sacra Famiglia» di Francesco I, ecc.).

Sono poi da ricordare: la grande «Madonna» di Cimabue, la «Madonna della Vittoria» (a celebrazione della battaglia di Forno) del Mantegna, il «Condottiero» di Antonello da Messina, il lunettone con la «Pietà» dell'ancona Roverella di Cosmè Tura⁹⁹, le cinque scene allegoriche del Mantegna, del Perugino e del Costa, già nel Gabinetto d'Isabella d'Este nel palazzo Ducale di Mantova¹⁰⁰, l'«Apollo e Marsia» del Perugino, la «Predicazione di S. Stefano», del Carpaccio,

⁹⁹V. pag. 452.

¹⁰⁰V. pag. 394.

della serie delle storie di S. Stefano¹⁰¹, il «Giove e Antiope» del Correggio, il «Concerto» di Giorgione (?): fra i numerosi Tiziano: la «Vergine del coniglio», l'Allegoria in onore di Alfonso d'Avalos, il ritratto di Francesco I e quello dell'«Uomo dal guanto», la «Deposizione» e l'«Incoronazione di spine» ch'era alle Grazie di Milano; la colossale tela delle «Nozze di Cana», del Veronese, con ritratti di sovrani e artisti del tempo; la «Morte della Madonna» del Caravaggio e, dello stesso, il ritratto di Alof de Wignancourt; la stupenda serie dei Guardi con le feste in onore dei Conti del Nord.

¹⁰¹Un altro della serie a Berlino (v. pag. 318), un terzo a Stoccarla (v. pag. 321), un quarto a Brera (v. pag. 397).

Fra le pitture straniere non può non essere menzionata la serie delle ventuno colossali tele di Rubens con i fasti della vita di Maria de Medici che occupano una grande sala appositamente costruita nel 1889.

* * *

La grande Galleria d'arte moderna della Francia è quella del **Museo del Lussemburgo** che rappresenta la continuazione, nel tempo, del Louvre. Vi ha posto quasi esclusivamente la pittura francese dalla metà del sec. XIX ai primi decenni del XX, sebbene parecchi dei più insigni Maestri dell'Ottocento figurino già al Louvre nelle raccolte di particolari donazioni. L'arte moderna italiana insieme con quella delle altre nazioni ha posto nel **Museo del Jeu de Paume** alle Tuileries.

Sistemato nell'antica residenza, della fine del sec. XV, degli Abati di Cluny, comprende una raccolta ricchissima e assai scelta soprattutto di oggetti d'arte applicata di ogni regione dell'Europa occidentale, dall'alto Medioevo al Rinascimento e al Settecento: stupende e preziose oreficerie (tra le quali le famose corone d'oro votive, visigotiche, del VII sec.), smalti, avorî, arazzi, ceramiche, mobili, rilegature, vetrate, sculture, legni, ecc.

Numerose, ma non in maggioranza, le cose italiane, in particolare fra le maioliche e gli oggetti d'arte, sebbene non manchino anche alcune pitture del Tre e del Quattrocento. Ma la collezione è di grande importanza soprattutto per la documentazione dell'arte dei secoli dell'alto e del basso Medioevo, e quindi per lo svolgimento

dell'arte italiana e dei contatti di questa con quella d'oltralpe e d'oltremare.

Il Museo Jaequemart-André.

Appartiene all'Istituto di Francia e fu legato a questo nel 1912 da Madame Jaequemart-André che l'aveva formato insieme con suo marito, e poi da sola, durante un trentennio. Era dunque una raccolta privata che ha mantenuto questo aspetto nel palazzo in cui fu costituita, e che se non può eguagliare in sontuosità la Wallace Collection di Londra, forma, con questa e con la collezione Poldi Pezzoli di Milano, il gruppo delle grandi raccolte private europee divenute completamente di proprietà pubblica per mecenatismo di coloro che le fondarono.

Son qui collezioni di pitture, sculture e oggetti artistici di ogni genere, nelle quali il nucleo principale è formato dall'arte francese; ma numerose e importanti sono le pitture italiane, accompagnate da un cospicuo gruppo di sculture del Rinascimento, fra cui la grande placchetta in bronzo di Donatello col «Martirio di S. Sebastiano», un bassorilievo con storie di S. Emiliano, parte dell'arca di S. Terenzio di Pietro Lombardo, nel duomo di Faenza, le «Quattro virtù» del sepolcro di Francesca Tornabuoni del Verrocchio, destinato a S. Maria sopra Minerva a Roma e che non fu mai messo in opera¹⁰², un busto femminile di Francesco Laurana, e opere di Andrea Riccio, Vincenzo

¹⁰²Un bassorilievo nel Museo del Bargello a Firenze.

Danti, Antonio Pollaiuolo, Benedetto da Rovezzano, ecc.

Fra le pitture: la «Vergine con due Santi» attribuita al Mantegna, una rara Madonna detta la «Madonna della piazza» di Domenico Morone, un tondo con la Sacra Famiglia del Signorelli, la «Vergine col Bimbo tra Santi» di Bramantino, il piccolo «S. Giorgio che uccide il drago» di Paolo Uccello, l'«Ambasciata di Ippolita a Teseo» del Carpaccio, una vetrata di Francesco del Cossa, una singolare pala con la Madonna tra Santi, firmata da un Bernardino da Milano, 1507, che da alcuni critici si è voluto identificare con Bernardino Luini giovane, da altri con un ignoto pittore veneteggianti influenzato dal Luini. Del Settecento: una bella veduta di un campiello vene-

ziano del Guardi e il grandioso affresco del Tiepolo col «Ricevimento di Enrico III alla villa Contarini della Mira».

Il Museo del Petit Palais.

Ha sede nel più piccolo dei due palazzi costruiti sull'Avenue Nicolas II di Russia, in occasione dell'Esposizione Universale del 1900. Mentre il Grand Palais è destinato alle grandi mostre d'arte contemporanea, il Petit Palais conserva principalmente le collezioni d'arte della città di Parigi, cioè pitture, sculture e stampe, soprattutto francesi,

dell'Ottocento e una collezione di medaglie e placchette, pure francesi, dei secc. XVI-XIX. Non se ne sarebbe fatto cenno qui se un'ala del Museo non contenesse la nota collezione Dutuit, formata, in parte a Roma, negli ultimi anni del secolo scorso e comprendente una raccolta di antichità, pitture francesi e olandesi, sculture e oggetti d'arte, tra i quali non mancano maioliche, vetri e oreficerie italiane. Un gustoso abbozzo del Tiepolo con «Alessandro e Bucefalo».

Il Museo delle arti decorative.

È una collezione disposta in oltre cento sale del padiglione di Marsan dell'ala ricostruita dell'antico palazzo delle Tuileries e in prosecuzione di quello del Louvre. Comprende alcune pitture e sculture, e in specie oggetti d'arte applicata, principalmente francesi, ma anche di altri Paesi d'Europa

e dell'Oriente. Alcune sale sono dedicate all'Italia, ma contengono cose di non rilevantissima importanza.

Il Museo Condé.

(TAV. 16).

Già dei Principi di Condé e conservato nel Castello di Chantilly, è anch'esso oggi – come quello Jaequemart-André – proprietà dell'istituto di Francia per donazione fattagli dal Duca d'Aumale, erede dei Condé. Contiene in primo luogo pitture francesi, italiane, e fra queste ultime alcune opere assai ragguardevoli: un capolavoro del primissimo periodo di Raffaello (le «Tre Grazie») e la «Madonna Orleans» del seguente periodo fiorentino, la «Dormitio Virginis», ritenuta di Giotto e da alcuni attribuita a Maso di Banco; il ritratto di Simonetta Vespucci di Piero di Cosimo;

lo «Sposalizio di S. Francesco con la Povertà», frammento del quadro del Sassetta per Borgo Sansepolcro; un fronte di cassone con la storia di Ester e Assuero di Filippino Lippi, una «Annunciazione» del Francia, ecc.

Il Palazzo di Fontainebleau.

È dopo Versailles (in cui peraltro l'arte italiana non ha lasciato se non pochissime tracce dirette) la più solenne e fastosa dimora dei Re di Francia.

Fatto costruire nel Cinquecento da Francesco I, continuò ad essere decorato ed arricchito sotto i suoi successori: Enrico II, Enrico IV, Luigi XIII; ed anche il Settecento vi ha lasciato saggi numerosi delle sue raffinatezza, come anche la sua impronta l'Impero.

A parte la collaborazione data all'edificio dal Serlio e dal Vignola, parecchi pittori italiani del

matturo Cinquecento attesero, con a fianco alcuni artisti francesi, alla decorazioni costituendo con essi quel gruppo di «manieristi» che per il particolare carattere dell'opera loro, restata modello, fu detto la «Scuola di Fontainebleau». Sono stucchi fantasiosi e riquadri con pitture mitologiche ed allegoriche, del Rosso fiorentino, che decorano la cosiddetta «Galleria di Francesco I»; sono grandi composizioni mitologiche e una serie di più piccole, pure di soggetto pagano, del Primaticcio e di Niccolò dell'Abate ad adornare la Sala delle Feste detta anche di Enrico II. Altre pitture del Primaticcio e di Niccolò sulla Scalinata del Re (già Camera di Madame d'Étampes) con episodi della vita di Alessandro il Grande; come altre ancora ne erano qua e là nelle sale del palazzo e in parte sono andate distrutte.

Parecchie città francesi di provincia posseggono Musei con nuclei, più o meno ricchi, di opere d'arte italiana. Fra questi, quelli di maggiore importanza sono: il Museo di **Aix** in Provenza, il Museo Calvet di **Avignone** con un bellissimo putto di Desiderio da Settignano, quello Bonnat di **Bajona**, e di **Besançon** (col ritratto di Nicola Perrenot, Cardinale Granvella, del 1548, di Tiziano), quello di **Caen** (con la «Sacra Conversazione» dinanzi ad un ampio e fantasioso paesaggio, opera firmata del Carpaccio, con il «S. Giacomo» del Tura e con lo «Sposalizio della Madonna», già attribuito al Perugino e ritenuto prototipo di quello di Raffaello a Brera, ma da tempo restituito dalla critica allo Spagna), quelli di **Amiens**, di **Digione**, di **Nantes**, di **Strasburgo**

(con una notevole raccolta, di recente formazione, di trecentisti e quattrocentisti toscani e veneziani), di **Lione**, di **Marsiglia** (con una pala del Perugino: la «Famiglia della Vergine»), di **Tours** (con due capolavori del Mantegna: due tavole – «Cristo nell'Orto» e la «Resurrezione» – della predella della pala di S. Zeno di Verona; la terza tavola con la «Crocefissione» al Louvre), il Museo di **Lilla** (che contiene, oltre un bassorilievo di Donatello col «Convito di Erode», una notevole raccolta di oltre mille disegni italiani legati dal pittore G. B. Wicar, fra cui molti importantissimi di Raffaello).

Per alcune delle Gallerie francesi di provincia si possono consultare gli articoli di Umberto Gnoli nella «Rassegna d'Arte» del 1908.

GERMANIA

A parte i musei archeologici, la Germania ha in quelle che furono le tre capitali: della Prussia, della Baviera e della Sassonia, cioè Berlino, Monaco e Dresda, tre grandi Gallerie che sono le maggiori della nazione e nelle quali l'arte italiana è rappresentata – a fianco di cospicui gruppi di dipinti stranieri – con numerosissime opere degne in alcuni casi del nome di capolavori.

Il Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino.

(TAVV. 15, 61, 62).

È il museo berlinese di arte dal Medioevo al Settecento ed è tipico di quella categoria di collezioni (specialmente di quelle ex private) in cui dipinti, sculture, oggetti d'arte sono esposti non già, come al Louvre o a Vienna, in sezioni separate dello stesso fabbricato, bensì in comunioni dalle

quali escono «ambienti» caratteristici: il salotto, la cappella, ecc. Tale commistione se giova a collocare l'opera d'arte in un mezzo simile a quello nel quale un giorno si trovò, e a creare nel visitatore l'«atmosfera» del tempo, è meno giovevole alla pura contemplazione dell'opera artistica da parte del conoscitore, il quale può essere infastidito dalla promiscuità, non originale ma voluta, di cose estranee, e deve compiere uno sforzo per isolare l'opera stessa e assurgere alla comprensione del suo intimo e superiore valore di stile.

Il Museo Federico è alloggiato in un vastissimo palazzo di maniera barocca costruito, al principio del secolo presente, alla punta dell'isola dei musei sulla Sprea, ed è dovuto, per quanto riguarda la nuova sistemazione e gli imponenti accrescimenti del periodo corso tra l'Unità tedesca e la prima guerra mondiale, al lavoro infaticabile di

un valentissimo studioso dell'arte italiana: Guglielmo Bode, che lo arricchì di una superba collezione di sculture in marmo e in bronzo.

Il suo carattere misto si rivela dall'ingresso con la grande «Basilica», salone costruito ad imitazione di un tempio fiorentino del Rinascimento e adorno di pale dipinte, di terrecotte Robbiane, di opere in legno intagliato, tratte da chiese italiane. In gran numero di sale tutt'intorno alla «Basilica», e al piano di sopra, sono le collezioni che abbracciano cose d'arte di tutta l'Europa occidentale, e dell'Oriente.

Fra le opere principali di scultura sono: i frammenti del pergamo di Giovanni Pisano (il leggio con la «Pietà» e le «Sibille») del duomo di Pisa, due bassorilievi in marmo, di Donatello, uno con la «Flagellazione», l'altro con la Madonna e il Putto (la «Madonna di casa Pazzi») e più opere

della sua bottega, il busto di Beatrice d'Aragona di Francesco Laurana, due delicatissimi busti muliebri di Desiderio da Settignano (uno, quello di Marietta Strozzi, ricordato dal Vasari), Madonne di Luca della Robbia, l'altare di Vazzamista (Pisa) di Andrea della Robbia, la classica «Sacra Conversazione» del Sansovino.

Nella collezione delle pitture – e ricchissimo è in essa il gruppo dei Primitivi – si possono menzionare: la «Dormitio Virginis» predella di Giotto, una tavoletta con la «Natività» e due Profeti, frammenti della famosa maestà di Duccio a Siena; molte parti del polittico di Masaccio per il Carmine di Pisa¹⁰³. l'«Assunzione della Vergine» (1449) di Andrea del Castagno; il «Ritratto del

¹⁰³V. pag. 436, nota.

Cardinal Mezzarota» (1459) del Mantegna; la «Madonna con due Santi e un donatore», già in S. Nicolò di Fabriano, di Gentile da Fabriano; la «Venere» di Botticelli e la sua «Madonna in trono tra due Santi» (1485), già in S. Spirito di Firenze; il profilo di giovane donna tradizionalmente dato a Domenico Veneziano ed ora accostato all'arte dei fratelli Pollaiuolo; il plastico «David vittorioso» di Antonio Pollaiuolo; la colossale ancona già in San Lazzaro di Ferrara, di Cosmè Tura, recentemente attribuita ad Ercole de' Roberti; due ritratti di giovane, entrambi firmati, di Antonello da Messina, e di cui uno datato 1474; il ritratto di cavaliere di Giorgione, il «Seppellimento di Cristo» del Carpaccio, e una tavola con la «Consacrazione dei Sette Diaconi» (1511), della serie delle Storie

di S. Stefano¹⁰⁴; «Pan e gli Dei» del Signorelli, la «Leda» del Correggio, il «Comiato di Cristo dalla Madre» (1521) di Lorenzo Lotto, il ciclo di affreschi col Mito d'Europa del Luini, già in casa Rabbia a Milano, l'«Annunciazione» del Tintoretto, più dipinti del Caravaggio tra cui l'«Amore Vittorioso», e il «S. Matteo con l'angelo» (prima versione della pala di S. Luigi de' Francesi a Roma); il monumentale ritratto di Pompeo Borro, ritenuto ora capolavoro di Andrea Sacchi e un tempo attribuito al Velasquez; numerose opere dell'Angelico, del Crivelli, di Giambellino (la «Resurrezione», già in casa Roncalli a Bergamo), di Tiziano (il ritratto della piccola Strozzi), di Tiepolo

¹⁰⁴V. pag. 313, nota [nota 101 in questa edizione elettronica].

(un'opera superba, il «Martirio di S. Agata», già pala nella Basilica del Santo a Padova). Coronano il Cinquecento italiano, cinque Madonne giovanili di Raffaello tra cui le Madonne Diotallevi, Terranova e Colonna.

Annesso al Museo Federico è un copiosissimo gabinetto di medaglie dall'antichità ai giorni nostri, come nel nuovo Museo Germanico è conservato quello di disegni e stampe, che è uno tra i più copiosi d'Europa.

* * *

All'arte moderna, principalmente tedesca, sono dedicate a Berlino due collezioni, quella della **Galleria Nazionale** (con dipinti dal 1780 al 1880) e, quella (di arte contemporanea) ora conservata nell'ex palazzo del Kronprinz: poco posto è fatto, nell'una e nell'altra, all'arte italiana. A Monaco

l'arte contemporanea è ospitata nella **Neue Staatsgalerie**.

L'Alte Pinacothek di Monaco¹⁰⁵.

Monaco di Baviera ha un museo e due pinacoteche: il Museo Nazionale bavarese che comprende oggetti d'arte applicata, dall'antichità ai nostri giorni; la Pinacoteca antica dedicata alla pittura del Rinascimento; la Pinacoteca moderna

¹⁰⁵I due nomi « Pinacoteca» e Galleria» si equivalgono interamente nell'uso; e soltanto la tradizione ha mantenuto in vita l'uno piuttosto che l'altro, la tradizione che fa dire: la «Pinacoteca di Monaco», la «Galleria di Dresda» la «Pinacoteca di Brera», la «Galleria Pitti» e, al plurale, «Le Gallerie dell'Accademia di Venezia».

che conserva, invece, opere tedesche rappresentative dell'Ottocento. La prima conta dipinti delle scuole tedesche – in primo luogo una serie cospicua di opere di Dürer – fiamminghe, olandesi, spagnole e francesi, e in specie italiane, fra le quali sono da segnalare: quattro dipinti di Raffaello (la giovanile «Madonna di casa Tempi» del 1505, la «Sacra Famiglia di casa Canigiani», firmata ed eseguita intorno al 1507, la «Madonna della tenda» e il ritratto di Bindo Altoviti, entrambi del periodo romano); la notissima «Vergine del garofano» in cui la maggior parte dei critici riconosce un'opera giovanile di Leonardo, la «Madonna con i Ss. Idelfonso e Girolamo» del Correggio, la «Deposizione» di Botticelli, una rarissima «Madonna Annunciata» di Antonello da Messina, l'«Annunciazione» e la «Madonna col Bimbo» su fondo di paese di Fra Filippo Lippi, la

«Madonna col Bambino e angeli» di Masolino da Panicale, lo «Sposalizio di S. Caterina» del Lotto. Di Tiziano: la «Vanità», il ritratto di Carlo V seduto, firmato e datato 1548, l'«Incoronazione di spine» posteriore a quella del Louvre, la «Madonna col Bambino» a figura intiera su paesaggio; inoltre le otto tele del Tintoretto, con le gesta dei Gonzaga già nel Palazzo Ducale di Mantova, l'«Adorazione dei Magi» e due storie di Rinaldo e Armida del Tiepolo, il «Concerto di gala nella Filarmonica di Venezia del 1782» del Guardi, ecc.

La Galleria di Dresda.

(TAVV. 59, 63, 98).

Occupava un'ala più recente di un complesso assai pittoresco di edificî chiamati lo Zwinger che sorgono in vista dell'Elba, e che constano di padiglioni collegati da una lunga galleria, costruiti al

principio del Settecento con una architettura capricciosa di effetto festoso e destinati a far parte di un immenso Castello reale restato interrotto.

La Galleria, composta specialmente di opere dei secc. XV-XVI e in gran parte italiane, è da considerare fra le più importanti del mondo per i capolavori di altissimo nome che ne formano il vanto. Basti considerare che essa contiene, di Raffaello, la cosiddetta «Madonna Sistina», di cui la fama, se non il merito, sovrasta quella degli altri quadri del Maestro, eseguita fra il 1515 e il 1519 per la chiesa di S. Sisto a Piacenza, donde fu asportata nel 1754; di Giorgione, la «Venere dormiente» in un paesaggio terminato da Tiziano, apoteosi della bellezza femminile e canto di colore, mai superati dall'arte d'ogni tempo e d'ogni luogo; del Correggio, quattro grandi pale: la Madonna giovanile detta di S. Francesco (firmata,

datata 1514, dal convento dei Frati Minori di Correggio), la «Madonna del S. Sebastiano» (1525, dal duomo di Modena), la «Madonna del S. Giorgio» (fra il 1530 e il 1532, dalla chiesa di S. Pietro Martire a Modena), infine il celeberrimo «Presepe» chiamato «La Notte», dipinto per la chiesa di S. Prospero a Reggio Emilia, che, col «Sogno di Costantino» di Piero della Francesca ad Arezzo, e con la «Liberazione di S. Pietro» delle Stanze Vaticane di Raffaello, è uno dei grandi «Notturni» dell'arte italiana, e che con il violento contrasto di luci irraggiarsi dal centro della composizione prelude alle esperienze luministiche del Seicento.

Accanto a questi capolavori possono essere menzionati: il «S. Sebastiano» di Antonello, l'«Annunciazione» di Francesco del Cossa, la

«Presentazione al tempio» di Cima da Conegliano, la «Sacra Famiglia» del Mantegna, le «Tre sorelle» di Palma Vecchio. Di Tiziano: il «Cristo della Moneta», la «Madonna con quattro Santi» del periodo giovanile e due ritratti della figlia Lavinia; del Tintoretto: la «Liberazione di Arsinoe»; del Veronese: la «Famiglia Cuccina presentata alla Vergine» e le altre tre tele anch'esse eseguite per casa Cuccina: «l'Adorazione dei Magi», le «Nozze di Cana» e la «Salita al Calvario»; infine le «Parabole» di Feti, le scene dei «Sette Sacramenti» di Giuseppe Maria Crespi e il gruppo numeroso di vedute di Dresda, Pirna e Varsavia di Bernardo Bellotto.

Dresda possiede anche nello Johanneum un Museo che consta principalmente di due sezioni: una di armi e armature, l'altra di maioliche e porcellane europee e orientali, e specialmente delle

fabbriche sassoni, che, per copia e bellezza di esemplari, forse non ha rivali. E questa sezione comprende anche maioliche italiane.

L'Istituto Staedel di Francoforte.

Subito dopo le grandi collezioni di Berlino, Monaco e Dresda, è da citare in primo luogo quella sceltissima dell'Istituto Staedel di Francoforte sul Meno, fondata al principio del secolo scorso da un cittadino di questo nome, come scuola di belle arti e annessa Galleria di pittura. Questa contiene, oltre un cospicuo gruppo di disegni e stampe, una raccolta di dipinti fiamminghi, olandesi, tedeschi e delle scuole italiane dei diversi secoli; raccolta che, per quanto riguarda l'Italia, è di un livello assai elevato, ma non comprende opere di eccezionale valore. Tra le più importanti

si citano una «Madonna col Bambino» del Correggio, di circa il 1515, due tavole romboidali con l'«Annunciazione» di C. Crivelli, già fastigi del grande trittico del 1482 conservato a Milano a Brera, la «Madonna col Bimbo e S. Giovannino» firmata, del Carpaccio, una pala, di venezianissimo sapore, del Moretto da Brescia, un ritratto di prim'ordine del Pontormo: la «Dama dal cagnolino», un'opera solenne di G. B. Tiepolo con i Santi della famiglia Calbo Crotta (S. Grata, con i Ss. Fermo e Rustico, mostra il capo reciso e fiorito di S. Alessandro ai Ss. Lupo e Adelaide, suoi genitori). Attribuito al Botticelli è il celeberrimo ritratto della presunta Simonetta Vespucci, amante di Giuliano de' Medici, ma la critica concorde oggi ritiene questa un'opera di scuola.

* * *

Altre notevoli collezioni di città di provincia in cui è presente l'arte italiana con opere talora pregevoli sono: il Museo Wallraf-Richartz di **Colonia** (Bramantino: «Giove che visita Filemone e Bauci»), la Kunsthalle di **Brema** (Masolino: «Madonna col Bambino» datata 1423), la Galleria di **Cassel** (ritratti di Tiziano e di Lotto), il Museo Lindenau di **Altenburg** (con una bella raccolta di Primitivi e quattrocentisti in prevalenza toscani), la Galleria di **Stoccarda** (col «Martirio di S. Stefano», del Carpaccio, della serie delle Storie di S. Stefano¹⁰⁶, e la pala di S. Tomaso d'Aquino e donatore, firmata e datata 1507, dello stesso, e con parecchi quadretti del Tiepolo fra cui il bozzetto di

¹⁰⁶V. pag. 313, nota.

un affresco di Würzburg¹⁰⁷ e quello del «Ritrovamento di Mosè» di Edimburgo non privo della grande figura dell'alabardiere a destra, asportata poi dal capolavoro)¹⁰⁸, il Museo Kestner di **Hannover** (con una raccolta di minori quattrocentisti) e il Museo Provinciale della stessa città con due superbe vedute del Pannini, firmate e datate 1755 e 1756, raffiguranti l'Interno di S. Pietro e la Festa in Piazza Navona allagata (TAV. 67), il Museo Provinciale di **Bonn**, le Gallerie di **Gottinga**, **Darmstadt**, **Düsseldorf**, **Karlsruhe**, ecc.

¹⁰⁷V. pag. seguente.

¹⁰⁸V. pag. 311.

Würzburg.

Il Palazzo della Residenza, vastissimo e sontuoso palazzo già dei Principi Vescovi di Würzburg, non contiene un museo, ma conserva uno dei più solenni monumenti pittorici della tarda arte italiana: gli affreschi che Giambattista Tiepolo, assistito dai due figli Giandomenico e Lorenzo, vi condusse dal 1751 al 1753, chiamatovi dal Principe Vescovo Carlo Filippo di Greiffenklau, costruttore della magnifica residenza. Nel salone detto dell'Imperatore dipinse l'artista in un grande medaglione della volta, fra una ridda di stucchi, una composizione allegorica rappresentante «Apollo che conduce a Federico Barbarossa la sua sposa Beatrice di Borgogna» (il bozzetto nella Galleria di Stoccarda), mentre nei due spicchi sono rappresentati, come visti nel fondo di una scena a sipario levato, due episodî della

vita dell'Imperatore: la «Cerimonia nuziale di Federico e Beatrice» e l'«Investitura data da Federico al Vescovo Aroldo del ducato di Franconia».

Ma l'apogeo dell'arte raggiunge il Maestro nella decorazione dell'immensa volta dello scalone dove, al disopra della cornice d'imposta, sono simboleggiate, una per lato, e tra figurazioni storiche, allegoriche, cristiane e pagane, le quattro parti del mondo che si accentrano verso l'alto ove domina Apollo con tutte le divinità dell'Olimpo.

Tele del Maestro si conservano anche nella chiesa della Residenza (la «Caduta degli Angeli ribelli» e l'«Assunzione»), in un'altra sala («Gli amori di Rinaldo e Armida») e nel Museo della vecchia Università («Muzio Scevola» e la «Famiglia di Dario ai piedi di Alessandro»).

AUSTRIA

(TAVV. 30, 46, 60).

Secoli di unità politica avevano accentrato in quella che fu Capitale del Sacro Romano Impero, poi dell'Impero austriaco, tesori d'arte che fanno dei musei di Vienna istituti da rivaleggiare, anche per l'organizzazione con i più famosi delle grandi capitali estere: citiamo tra i più insigni il Kunsthistorisches Museum e l'annessa Gemäldegalerie, il Museo Estense, quello artistico industriale, la Galleria dell'Accademia di Belle Arti, la collezione di disegni e stampe dell'Albertina.

Il Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Il principale di tali musei (chiamato, fino al termine della prima guerra mondiale, Hofmuseum, cioè Museo di Corte e, dopo, Kunsthistorisches Staatsmuseum), è conservato in un grandioso

edificio sul Ring, che fa riscontro ad altro identico contenente il Museo di Storia naturale, entrambi costruiti e fastosamente decorati – imperante Francesco Giuseppe – nell’ultimo trentennio dell’Ottocento. Al piano terreno, il museo arricchitosi recentemente anche con l’apporto di collezioni private (Figdor, Benda, ecc.); al primo piano, la Galleria di pittura.

Il museo contiene antichità egiziane, greche e romane e oggetti d’arte, dal Medioevo all’Ottocento, che comprendono esemplari preziosi di bronzo (il «Bellerofonte e Pegaso» di Bertoldo, il quinto medaglione dell’Antico con le «Fatiche d’Ercole»¹⁰⁹), stoffe, gemme, avori, vetri e orefi-

¹⁰⁹«Ercole con la cerva di Cerinea» v. pagg. 307 e 370.

cerie stupende, tra cui due tesori barbarici e la famosissima saliera di Benvenuto Cellini eseguita per Francesco I di Francia; la **Gemäldegalerie**, una raccolta di quadri, nella quale, tra opere di inestimabile pregio fiamminghe (Bruegel il Vecchio, Rubens col ritratto della Forment in pelliccia e spettacolose pale d'altare), tedesche, olandesi e spagnole (Velasquez: ritratto di Filippo IV e quelli dell'Infanta Margherita Teresa in bianco, rosa e turchino), primeggiano dipinti di scuole italiane.

Nell'immensa dovizia sono da segnalare: i cosiddetti «Tre filosofi» («Evandro che mostra a Enea il luogo dove sorgerà Roma») di Giorgione, finiti da Sebastiano del Piombo; una parte della pala di S. Cassiano, del 1476, di Antonello da Messina

(la «Madonna col Bambino in trono e quattro Santi» frammentari), la giorgionesca «Donna allo specchio» (la «Vanità»), di Giovanni Bellini, la «Pietà» di Cosmè Tura, le due tele con Giove e Io e con Ganimede, capolavori dell'ultimo tempo del Correggio, il «S. Sebastiano» giovanile del Mantegna che prelude a quello più monumentale e tardo della Ca' d'oro a Venezia, la «Madonna del prato» del periodo fiorentino di Raffaello, il «Cupido che tende l'arco» e il ritratto di Malatesta Baglioni del Parmigianino, la «Sacra Conversazione» e i due ritratti – di giovanetto su fondo bianco, e di gentiluomo ammantellato, sorreggente uno zampino d'oro – di Lorenzo Lotto, la «S. Giustina col donatore» (1532) del Moretto; serie ricchissime di Tiziano, Tintoretto e Veronese tra cui, di Tiziano, la «Zingarella», la «Madonna delle ciliege», la «Ninfa e il Pastore»), e i ritratti del

medico Parma, d'Isabella d'Este e di Jacopo Strada; del Tintoretto, «Susanna e i Vecchioni», il ritratto del «Vecchio e del Giovane» e di Sebastiano Venier; del Veronese, «Cristo in casa di Jairo» e la «Giuditta». Ancora – nella bella raccolta di pitture del Sei e Settecento – la «Madonna del Rosario» e il «David con la testa di Golia» del Caravaggio, l'«Educazione di Achille» ed «Enea, la Sibilla e Caronte», di Giuseppe Maria Crespi, i due pannelli verticali del ciclo, con scene di guerre romane, del Tiepolo, provenienti da casa Dolfin a Venezia (le tre immense tele quadre, in una collezione privata viennese), e la magnifica serie delle grandi vedute di Vienna di Bernardo Bellotto, che rivaleggiano con quelle della Galleria di Dresda.

Il Museo Estense.

È stato sistemato dopo la guerra 1914-'18 in un palazzo di moderna costruzione (la «Nuova Burg») a forma di emiciclo, di fronte al Museo Statale sul lato opposto del Ring, e contiene notevoli sculture italiane, specialmente il gruppo di quelle venete provenienti dalla villa Estense del Cattaio e numerosissimi oggetti di arte applicata, fra cui pregevoli arazzi, numerosi piccoli bronzi del Rinascimento e una rara collezione di strumenti musicali. Ma in questi ultimi anni si è arricchito della imponente raccolta di armi e armature che formava vanto del Museo Statale, trasferita qui principalmente per ragioni di spazio: collezione che, con quella del Palazzo Reale di Madrid, è la più importante d'Europa e comprende alcuni cimeli fra i più insigni per la loro bellezza e

per la fama delle figure storiche cui appartennero. Basta citare una delle tre armature, giunte fino a noi, di Tomaso Missaglia: quella del conte Federico il vittorioso (circa 1440), e quella, ricca di cesellature, eseguita per Alessandro Farnese, circa il 1560, da un altro grande armaiuolo milanese: Lucio Piccinino.

Il Museo artistico industriale.

Altro museo di arte applicata, ma non comprendente collezioni storiche, come l'Estense, bensì raccolte di oggetti d'arte antica e moderna, anche italiani, formate con intenti didattici. Contiene, fra numerosissime serie, e riproduzioni galvanoplastiche, di oggetti di metallo, collezioni di mobili, di oggetti in bronzo, ferro, piombo, smalti, arazzi, tappeti, oreficerie e soprattutto raccolte di maioliche, porcellane e vetri che consentono di seguire

lo sviluppo di queste arti, in ogni Paese, dall'antichità ai nostri giorni.

La Galleria dell'Accademia di belle arti.

Vasta collezione di pitture antiche e moderne, in specie olandesi e tedesche. Non molto numerosa e notevole la sezione italiana, anche a cagione delle perdite subite per le restituzioni all'Italia in seguito alla Vittoria. Sono da menzionare: una «Madonna» del Botticelli; una «Madonna con Santi» del Francia, una pala d'altare attribuita al Parmigianino, un bozzetto del Tiepolo con l'«Aurora» (pel palazzo Archinto a Milano?), infine un piccolo quadro interessante per la storia di un capolavoro: un «Cupido» su fondo di paesaggio, riconosciuto copia di una figura di mano di Tiziano,

che appariva un tempo a destra della Venere dormiente di Giorgione¹¹⁰, dinanzi alla collina sovrastata da case, e che fu in antico ricoperto.

L'Albertina.

La grande collezione statale di disegni e stampe (a parte quella di stampe conservata nella Biblioteca Nazionale) non è annessa al Museo di Stato, come in altre capitali europee, ma forma un Istituto a sé: l'Albertina, che per le sue raccolte d'incisioni, ma soprattutto di disegni di antichi Maestri (rappresentati, anche i più grandi, con numerosi esemplari e della più alta qualità), gode di rinomanza mondiale.

¹¹⁰V. pag. 320.

Infine non possono non essere menzionate due raccolte di pitture antiche che, per quanto siano di proprietà privata, il pubblico è ammesso con grande facilità a visitare: la **Harrach** e la **Liechtenstein**. La prima comprende pochi dipinti del Rinascimento, ed è invece notissima per le sue copiose e belle opere di pittura barocca e specialmente di pittori dell'Italia meridionale da Luca Giordano a Cavallino, da Ribera a Mattia Preti, da Solimena a Salvator Rosa, ecc., e per le gustose vedute di Vienna del Canaletto; la seconda è invece assai ricca, fra superbi quadri fiamminghi e olandesi, di opere italiane dei secc. XV-XVI, soprattutto venete e toscane. Tra queste, parecchi dipinti celebri che hanno dato filo da torcere

alla critica più autorevole: primo, un notissimo ritratto di donna a mezza figura che si ritiene rappresenti Ginevra de' Benci, attribuito a Leonardo, al Verrocchio, a Lorenzo di Credi, e che ora è ritenuto concordemente opera giovanile del maestro dei maestri: Leonardo; poi, un minuscolo dittico con due ritrattini attribuiti a Giambellino o ad Antonello, ed ora riconosciuto un gioiello del messinese; inoltre la notissima «Suonatrice di liuto» data prima al Caravaggio, ora al Gentile-schi. Infine due figure di francescani e due storie di Ester, assegnate rispettivamente a Piero della Francesca e a Filippino Lippi, un ritratto di giovane di Lorenzo Costa, ecc. Nobilitano la collezione anche alcune sculture del Quattrocento toscano.

SPAGNA

Il Museo del Prado a Madrid.

(TAVV. 112, 115).

La Spagna ha nel Museo del Prado la sua massima collezione nazionale di pittura, formata da prima per opera dell'Imperatore Carlo V, poi enormemente accresciutasi durante i regni di Filippo II, Filippo IV, Filippo V e Carlo III di Borbone, ed è oggi, uno degli istituti che suscitano quasi un senso di stupore per i tesori onde sono ricchi.

Pur tra capolavori di altre regioni, e specialmente delle Fiandre, la trionfatrice del Museo del Prado è, con la scuola spagnuola, quella italiana, meno per la compiutezza dei suoi cicli – quale si riscontra, per esempio, nella Galleria Nazionale

di Londra – e più per l'altezza e la fama dei capolavori da cui è rappresentata. E due sono soprattutto le glorie italiane del Prado: Raffaello e Tiziano.

Di Raffaello, oltre ad un numeroso gruppo di dipinti notissimi la cui esecuzione è da considerare opera più o meno di collaborazione (la «Madonna del pesce» dal convento di S. Domenico di Napoli, la «Salita al Calvario», detta lo «Spasimo di Sicilia», dipinta nel 1517 per la chiesa dello Spasimo a Palermo, la «Sacra Famiglia» detta da Filippo IV la «Perla», e la «Visitazione»), la «Madonna dell'agnello» firmata e datata 1507 e il ritratto di giovane Cardinale. Il gruppo delle opere di Tiziano è spettacoloso e comprende una quarantina di dipinti tra cui la «Festa di Venere» e il «Bacchanale» opere giovanili che, col «Bacco e Arianna» di Londra, furono eseguite per Alfonso I

d'Este a Ferrara¹¹¹; la «Venere giacente col cane e il suonatore d'organo», la «Danae», il «Peccato originale», la «Venere e Adone» probabilmente del gruppo delle pitture mitologiche compiute per Filippo II¹¹², il grande ritratto di Carlo V a cavallo alla battaglia di Mühlberg (1548), l'altro ritratto di Carlo V in piedi col cane (1532), quelli di Federico Gonzaga (1531), di Filippo II (1550), di Isabella di Portogallo (1548), l'autoritratto, ecc.

Del Mantegna il Prado ha la «Morte della Vergine» con una veduta lacustre mantovana; di Giorgione, la «Madonna col Bambino, S. Rocco e

¹¹¹V. pag. 306.

¹¹²V. pag. 310, nota [nota 96 in questa edizione elettronica].

S. Antonio da Padova»; del Correggio, la piccola «Madonna col Bimbo e S. Giovannino» e un capolavoro: il «Noli me tangere»; di Andrea del Sarto, il ritratto ritenuto di sua moglie, Lucrezia del Fede; numerose e belle opere del Veronese, del Tintoretto, di pittori delle diverse scuole del Seicento e del Settecento, le quali culminano con la «Concezione» e l'«Eucaristia» del Tiepolo, entrambe dell'ultimo tempo del Maestro e dipinte, col «S. Giacomo» di Budapest e col «S. Pietro d'Alcantara» del Palazzo Reale di Madrid, per il convento spagnuolo di Aranjuez nel 1769.

Delle meravigliose opere spagnuole basterà accennare a quelle del Greco, del Murillo, di Goya e soprattutto a quelle del Velasquez dominatore del Prado con più decine di superbe creazioni tra cui i «Bevitori», la «Resa di Breda»

(detta anche le «Lance»), le «Meninas» («L'Infanta Margherita Teresa e le sue damigelle nello studio del pittore»), le «Filatrici», e i ritratti equestri del Duca di Olivares e del Principe Baldassare Carlo, figlio di Filippo IV.

In aggiunta alle raccolte del Museo archeologico Nazionale, il Prado contiene anche una sezione di scultura che comprende opere di antichità greche e romane e alcune del Rinascimento, tra le quali statue e busti di Reali di Spagna di Leone e Pompeo Leoni e frammenti della tomba di Gastone di Foix di Agostino Bambaia¹¹³.

Il Palazzo Reale di Madrid.

¹¹³V. pag. 400 e 477.

Solennissimo edificio che sorge alla periferia della città verso la riva del Manzanares, è opera di italiani nella costruzione (disegnato e iniziato da Filippo Juvarra, poi continuato dopo la morte di lui nel 1735, e terminato – 1764 – da G. B. Sacchetti) e in gran parte nella decorazione.

Chiamato da Carlo III di Borbone, Corrado Giacquinto vi ornava la volta dello scalone con un affresco raffigurante l'«Omaggio della Monarchia spagnuola alla religione», e quella della cupola della cappella, con «la Vergine, la Trinità e Santi»; mentre il napoletano Mattia Girardini, chiamato anch'egli da Carlo III, e aiutato da membri della sua famiglia, copriva la volta d'un salone, che da lui ha preso il nome, di magnifici stucchi con fiori, frutta, volute e scene di gusto cinese.

Nello stesso palazzo, in cui anche il Mengs aveva già tanto lavorato, Giambattista Tiepolo, giunto in Spagna nel 1762 al colmo della fama, stendeva sulle vòlte tre superbe composizioni che coronano la sua prodigiosa attività. In quella della Sala degli alabardieri dipingeva «Enea sollevato sulle nubi al tempio dell'immortalità» con le figure delle Virtù, dei Ciclopi che forgiavano le sue armi, ecc. Sulla vòlta dell'Anticamera Reale (la cosiddetta Saletta) glorifica la Monarchia Spagnuola simboleggiata nel centro da una matrona tra due leoni presso un castello, alla quale sovrastano Giove, Apollo, Mercurio che scende a incoronarla, e altre divinità dell'Olimpo. Nella stessa sala sono attorno all'affresco quattro medaglioni a chiaroscuro con scene di sacrificî pagani.

Infine sulla vòlta, a copertura della immensa sala del trono (o degli Ambasciatori), rappresenta

la «Monarchia Spagnuola e la Gloria di Carlo III» trionfanti in uno sterminato scenario di nubi gremito di divinità e di figure allegoriche cui fanno corona i simboli delle provincie e delle colonie spagnuole. Alle pareti due sopraporte ovali a chiaroscuro con simboli della Potenza del regno e del Merito presso la Virtù.

Annessa al Palazzo Reale è la grande armeria, iniziata da Carlo V e che, pur attraverso perdite per saccheggi e catastrofi, conserva tesori da farla considerare di importanza fondamentale per lo studio delle armi e delle armature dal sec. XVI in poi. Numerosissimi sono i cimeli italiani e, tra questi, opere dei più reputati armaiuoli milanesi: L. Piccinino (armature di Filippo III), di Negroli (Carlo V), di Mondrone (Carlo V), di Bartolomeo Campi (armatura di Guidobaldo II, duca di Urbino), ecc. Infiniti i pezzi di importanza storica per

i personaggi cui appartennero. Nell'armeria erano conservate anche le corone d'oro votive visigotiche trovate a Guarrazar presso Toledo che, insieme con quelle del Museo di Cluny, forniscono un punto di riferimento per l'età della Corona Ferrea di Monza¹¹⁴.

L'Escorial.

(TAV. 36).

Grandioso monastero dedicato a S. Lorenzo, fatto costruire da Filippo III (e terminato dai suoi successori) presso il villaggio dell'Escorial a poche decine di chilometri da Madrid, e che comprende il vero e proprio convento, i chiostri, la

¹¹⁴V. pag. 413.

grande chiesa con due cori sovrapposti nella parete di fronte all'altar maggiore, il vecchio tempio, il Palazzo Reale, le biblioteche, il Pantheon dei Reali e quello degli Infanti.

Più artisti italiani ebbero parte nella decorazione del monumento; primo, fra i pittori, Luca Giordano che sulle otto vòlte delle tre navate della grande chiesa a croce greca affrescò scene bibliche, storie della Vergine, storie di S. Gerolamo, il «Giudizio Universale», ecc.

Nella cappella dell'altar maggiore («Capilla mayor») della chiesa, è uno dei più notevoli complessi scultorei del Cinquecento italiano. Sono infatti, ai lati dell'altare, due palchi sopraelevati sui quali Pompeo Leoni rappresentò in bronzo, in parte dorato, a grandezza naturale, le figure inginocchiate e in preghiera dei sovrani spagnuoli: a

sinistra, Carlo V, l'Imperatrice Isabella, la figlia Infanta Maria e le sorelle Infanti Eleonora e Maria; a destra, Filippo II con la Regina Anna (quarta moglie, madre di Filippo III), la Regina Isabella (terza moglie), la Regina Maria, prima moglie, e il figlio di questa Don Carlos: immagini vive e significative della grande Spagna regale, fastosa, onnipotente e bigotta, dalle quali si sprigiona per virtù del magistero dell'arte una profonda, intensa suggestione di grandezza e di mistero.

Altre statue di Pompeo Leoni e di suo padre Leone Leoni si conservano nella chiesa, come altri dipinti di Luca Giordano, Luca Cambiaso, Pellegrino Tibaldi e Federico Zuccari, sono un po' per tutto nel monumento: agli altari; nello scalone, opera di G. B. Castello bergamasco (fregio di Luca Giordano con la «Battaglia di S. Quintino

e la fondazione dell'Escorial» e volta con la «Gloria di S. Lorenzo»); nella Biblioteca degli Stampati (affresco del Tibaldi con le Arti Liberali).

Dipinti di Tiziano e del Tintoretto nella sacristia e nelle sale capitolari (Tiziano: il «Cenacolo» del 1564, e «S. Girolamo»; Tintoretto: la «Lavanda dei piedi», «Ester e Assuero», la «Natività», la «Maddalena»).

Un capolavoro del Cellini è in una cappella presso il coro superiore: un grande Crocefisso in marmo, firmato e datato 1562.

BELGIO

Il Museo di Brusselle.

A parte alcuni oggetti italiani di arte applicata che si conservano nel Museo delle arti decorative nel palazzo del Cinquantenario a Brusselle, il Museo di pittura antica nel palazzo delle Belle Arti è

la sola collezione brussellese – e una delle due del Belgio – che comprenda opere di arte italiana; l'altra essendo il Museo di Anversa: entrambe enormemente ricche di pitture fiamminghe dal XV al XVII sec.

Pochi sono, invero, i dipinti italiani che il Museo di Brusselle possiede e, al di fuori di una «Madonna» del Crivelli e di alcuni ritratti del Tintoretto, sono di non notevole pregio.

Il Museo di Anversa.

(TAVV. 114, 116).

Più importante, anche per quanto concerne le pitture italiane, ma soprattutto per i capolavori di Ruggero van der Weyden, di Jean Fouquet e di Rubens (il «Colpo di lancia» cioè la «Crocefissione», la «Deposizione», la «Comunione di S. Francesco», il «Figliuol Prodigo», il «Cristo della

paglia», ecc.), è il Museo di Anversa il quale contiene dipinti assai conosciuti di tre grandi artisti italiani: Simone Martini, Antonello da Messina, Tiziano. Del primo, tre minuscole gemme: la «Crocefissione», la «Discesa dalla Croce» e un dittico con l'«Annunciazione» (parti di un polittico di cui la «Salita al Calvario» è al Louvre e la «Deposizione» al Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino); del secondo, una rarissima «Crocefissione» firmata e datata 1475; del terzo, uno dei quadri del suo primo tempo (risale al 1502-03) il quale ha anche interesse storico poiché raffigura il Pontefice Alessandro III che presenta a S. Pietro Giacomo Pesaro, nominato capo della flotta veneziana nella guerra contro il Turco, inginocchiato con una grande bandiera.

OLANDA
(TAV. 117).

Come i musei del Belgio non hanno carattere eclettico, ma sono collezioni dedicate quasi esclusivamente alla pittura fiamminga, così quelli dell'Olanda comprendono soprattutto arte olandese. Se là trionfano i Van Eyck e Ruggero van der Weyden, Memling e Matsys, Rubens e Van Dyck, qui sono i dominatori Rembrandt e Franz Hals (rappresentato, quest'ultimo, specialmente ad Haarlem con le dieci colossali tele raffiguranti gruppi di Ufficiali e di Reggenti delle istituzioni cittadine), Van der Helst e Vermeer, Jan Steen e Terborch, con tali opere insigni e con tale plejade di artisti loro contemporanei che – non ostante la pittura fiamminga e olandese sia splendidamente rappresentata nelle grandi Gallerie europee –

soltanto nelle Fiandre e in Olanda si può avere compiuta conoscenza del suo sviluppo e delle altezze che essa attinse con i suoi maggiori Maestri.

I tre più importanti musei olandesi sono lo stupendo, e recentemente riordinato, Rijksmuseum di **Amsterdam**, il Mauritshuis de **L'Aja**, il Museo Boymans di **Rotterdam**, da poco ricostruito. E tutti e tre posseggono solo un piccolo gruppo di pitture italiane, sebbene il primo si sia arricchito dopo la guerra mondiale di più opere della collezione Granducale di Oldenburg (Angelico, De Predis, Moroni, ecc.). Tuttavia sono da citare, in modo particolare, a L'Aia, i due bellissimi ritratti a mezzo busto, di Piero di Cosimo, rappresentanti l'architetto Giuliano da Sangallo e suo padre Francesco Giamberti.

Dei grandi capolavori di Rembrandt Amsterdam e l'Aja contengono i tre certamente più celebri: la «Sortita del Capitano Franz Cocq» detto la «Ronda di notte» e il gruppo dei ritratti dei «Sindaci della corporazione dei drappieri» (Amsterdam) e la «Lezione di anatomia» (L'Aja).

UNGHERIA

La Galleria di Budapest.

(TAV. 50).

Fra i musei di Budapest – il Museo Storico ungherese, il Museo delle Belle Arti che comprende pitture antiche e moderne delle diverse scuole a tutto l'Ottocento, la Galleria d'arte moderna, destinata alle opere d'arte contemporanea e il Museo delle Arti decorative che contiene anche alcune cose italiane – il più ricco, e assai ricco, di opere d'arte del nostro Paese è il secondo con la

sua ragguardevolissima Galleria di pitture, comprendente anche alcune sculture del Quattrocento toscano (tra cui una assai nota per le grandi discussioni suscitate: il guerriero a cavallo, in bronzo, ritenuto studio di Leonardo per il monumento, mai eseguito, al maresciallo G. Giacomo Trivulzio).

Di gran pregio sono i dipinti italiani di questo nobile Istituto, ma per accennare alle opere di più alto valore si citeranno: di Giorgione, il ritratto a mezza figura di Antonio Brocardo; di Gentile Bellini, il ritratto di Caterina Cornaro, regina di Cipro; del Correggio, la «Madonna del latte»; di Raffaello, la «Madonnina Esterhazy», già in possesso di Clemente XI e non finita; del Boltraffio, la stupenda «Madonna col Bambino» in cui qualche critico autorevole ha intravisto la collaborazione di Leonardo, e la grande pala del 1508 con

la Madonna cui S. Sebastiano e il Battista raccomandano il donatore Bassano da Ponte (la «Madonna di Lodi»); del Tiepolo, un capolavoro: S. Giacomo da Compostella raffigurato a cavallo, dipinto dal Maestro in Spagna per il convento di Aranjuez; inoltre una «Madonna in trono», firmata, di Carlo Crivelli, la «Deposizione» del Bergognone, due ritratti virili efficacissimi di Sebastiano del Piombo e di Gerolamo Romanino; la nota «Fanciulla dormiente» di Domenico Feti, la «Piazza della Signoria» del Bellotto, e l'Allegoria dell'Estate («Cerere»), unica opera firmata di Michele Pannonio che, insieme con altra allegoria (la «Primavera» di Cosmè Tura, nella Galleria Nazionale di Londra), ornava lo studiolo di Borso d'Este a Belfiore.

La Galleria di Esztergom (Strigonia).

Nell'antico palazzo del Principe Primate d'Ungheria (in cui recentemente sono venuti alla luce resti di antichi affreschi fiorentini del Trecento e del Quattrocento di un pittore orcagnesco, Niccolò di Tommaso, e di un seguace di Filippino Lippi) si conserva una notevole raccolta principalmente di Primitivi italiani, tra cui il «S. Ansano che battezza» di Giovanni di Paolo, l'«Assunzione della Madonna» del Sassetta, due opere del Pesellino: la «Madonna» e la «Crocefissione».

In una cappella del Seminario, tra le oreficerie donate da Re Mattia Corvino, il famoso «Calvario» del Quattrocento italiano, ricco di smalti e pietre preziose.

RUSSIA

L'Ermitage di Leningrado

(TAV. 51).

In Russia, Mosca possiede un Museo delle Belle Arti appartenente all'Università e contenente calchi e copie in marmo delle più importanti opere d'arte di tutti i Paesi ed epoche nonché alcune poche pitture italiane dei secc. XIV-XVI. Ma il grande museo russo, uno dei maggiori del mondo, è l'Ermitage di Leningrado.

L'Ermitage è un padiglione, sulla Neva, riunito al Palazzo d'Inverno, edificato da Caterina II (vi lavorò anche Giacomo Quarenghi, bergamasco, nell'ultimo ventennio del Settecento), e ricostruito in gran parte verso la metà del secolo scorso. Conteneva una famosissima e mirabilissima rac-

colta composta di sculture egiziane, assire, classiche, di disegni e incisioni, di monete e medaglie (200 mila pezzi), gemme incise, cimeli paleocristiani e bizantini, miniature, stoffe, fronti di cassoni, maioliche e argenterie italiane, armi e armature (molti pezzi di valore storico e artistico di armaiuoli milanesi) e una superba collezione di antiche pitture italiane, spagnuole, fiamminghe e olandesi (qualche decina di magnifici Rembrandt), iniziata nella seconda metà del Settecento dalla grande Caterina e accresciutasi durante il regno degli ultimi Tsar.

Abbiamo scritto «conteneva», perché con l'avvento del bolscevismo in Russia le collezioni se, da un lato, sembrano essersi arricchite con le provenienze di raccolte private, dall'altro, hanno subito menomazioni per vendite compiute all'estero e specialmente in America, e non è

noto quale estensione tali vendite abbiano avuto, oltre la «Madonna Benois» di Leonardo da Vinci, il tondo con la «Madonna di Casa d'Alba» e il «S. Giorgio», entrambi di Raffaello, e l'«Adorazione dei Magi» di Botticelli, tutte, sembra, passate a Washington¹¹⁵, e il «Banchetto di Cleopatra» del Tiepolo entrato nella Galleria di Montreal, nel Canada.

Comunque, dovrebbero trovarsi ancora all'Ermitage: la figura intiera di «Giuditta appoggiata allo spadone», dipinto primitivo, ancor Belliniano, di Giorgione, e uno, fra quelli del Maestro, meno posti in dubbio; la minuscola «Madonna» di casa Conestabile della Staffa, di Raffaello giovanis-

¹¹⁵V. pag. 335.

simo; la «Madonna di casa Litta» attribuita dubitativamente a Leonardo; la pala del Francia già in S. Petronio di Bologna e l'«Annunciazione» di Cima da Conegliano; la «Deposizione», firmata e datata 1516, di Sebastiano del Piombo; un raro quadro di Francesco Melzi: il ritratto muliebre, detto la «Colombina»; la «Natività della Vergine» del Tintoretto; la «Suonatrice» del Caravaggio; più opere di Paolo Veronese e dell'ultimo tempo di Tiziano tra cui la «Maddalena penitente» e il «S. Sebastiano» su un tragico tempestoso fondo di paese; «Mecenate che conduce le arti ad Augusto» del Tiepolo; le belle vedute di Canaletto e Bellotto (il «Ricevimento a Venezia dell'Ambasciatore di Luigi XV»), ecc.

Il Museo d'arte moderna a Mosca.

Ove se ne eccettui il grande quadro dell'ultimo periodo del Segantini: «L'Amore alla sorgente della vita», già all'Ermitage di Leningrado, è fatto posto, in questo Museo, solo all'arte italiana dei nostri giorni, ma essa vi è rappresentata con una sala intiera di pitture, sculture e bianco e nero che vale a darne una idea abbastanza adeguata. Parecchi dei più noti tra gli artisti che tengono il campo in Italia da un ventennio vi figurano con opere notevoli: Tosi, Carena, Carrà, Salietti, De Chirico, Morandi, Ferrazzi, ecc. Non certo ultimo, Adolfo Wildt.

* * *

Nell'una o nell'altra regione di Europa si conservano anche, nelle collezioni pubbliche, gruppi di opere di arte italiana. In **Svizzera**: i Musei di Ginevra, Zurigo, Basilea (ricchissimo di quadri di

Holbein) ecc. comprendono poche pitture e di minore importanza, eccetto quello di Berna il quale vanta un dipinto di Duccio e un ritratto del Boltraffio, mentre nel Canton Ticino, a Lugano, esiste nella chiesa di S. Maria degli angeli una pittura di notevole pregio: il grandissimo affresco – sulla parete divisoria tra la chiesa e il presbiterio – del Luini, una imponente «Crocefissione», da considerarsi capolavoro del Maestro, ultima sua opera innanzi la morte avvenuta nel 1531-32.

In condizioni simili, per quanto riguarda l'arte italiana, si trovano in **Boemia** il Rudolphinum di Praga, in **Jugoslavia** la Galleria Strossmayer di Zagabria, in **Danimarca** il Museo di Stato di Copenhagen, in **Svezia** l'elegante Museo Nazionale di Stoccolma, dei quali, per altro, il terzo conserva una nota opera di Andrea Mantegna: il

«Cristo sul sarcofago, sorretto da angeli», che appartiene alla sua tarda età.

Di grande rinomanza, in **Polonia**, il Museo Czartoryski, di Cracovia, poiché nel numeroso gruppo di pitture italiane spiccano due quadri famosi: la mezza figura di donna (Cecilia Gallerani?) con in braccio un ermellino o una faina, già attribuita ad Ambrogio De Predis e più al Boltraffio, e che oggi la critica non esita a riconoscere di Leonardo; il pomposo ritratto a mezza figura di giovane gentiluomo (Federico Gonzaga?) dipinto da Raffaello nel suo periodo romano.

AMERICA DEL NORD

(TAVV. 64, 65, 68).

Il collezionismo artistico così pubblico che privato ha avuto negli Stati Uniti, in specie negli ultimi trent'anni, uno sviluppo così considerevole

da non trovare riscontro in nessun'altra nazione del mondo. Grandi musei statali, fondazioni pubbliche e raccolte private si sono venute formando e arricchendo in modo addirittura prodigioso per virtù di mezzi di straordinaria larghezza posti a servizio, da un lato, del profondo desiderio di sapere ond'era animato quel popolo giovane, dall'altro di un certo qual snobismo frutto di ammirazione per la cultura europea, infine di uno spirito mecenatistico che può servire di esempio al vecchio mondo. Non può tacersi che buona parte degli acquisti sono andati a detrimento della proprietà privata italiana, ma conviene anche riconoscere come il motivo di rammarico sia temperato dalla considerazione che anche al di là dei mari i più puri segni della nobiltà della nostra stirpe stanno a testimoniare l'altezza del genio italiano.

Le collezioni americane – a parte quelle di carattere più strettamente privato in cui pur si conservano opere importantissime – si possono raggruppare in due categorie: quelle pubbliche (cioè Musei degli Stati, dei Municipi o di enti morali) e collezioni semi-pubbliche, cioè private, ma nelle quali il pubblico è ammesso mercé un lieve diritto d'ingresso o un lasciapassare.

I grandi musei pubblici, la cui fondazione risale circa a mezzo secolo fa, sono di carattere generale, e composti di raccolte di antichità europee, asiatiche, americane, di collezioni di dipinti di ogni regione, e particolarmente italiani, di disegni, arazzi, oggetti d'arte i più vari. Al primo posto, fra questi grandi istituti è da citare il **Metropolitan Museum di New York**. Fondato nel 1870 con poche pitture e con la collezione Cesnola, di antichità cipriote, illustrante la diffusione delle arti

dell'Egitto e della Siria nel bacino del Mediterraneo, è divenuto negli ultimi decenni, per copia di acquisti e di doni (fra cui quelli delle raccolte di pittura Altman, Davis, Friedsam, ecc.), una delle più imponenti fra le collezioni mondiali e nella quale l'arte di ogni periodo dell'Oriente e dell'Occidente è largamente rappresentata. Notevolissima, anche per i suoi intenti didattici, espressi con riproduzioni e calchi di opere conservate in Europa.

Fra le pitture italiane di più singolare pregio sono: la pala di S. Antonio (detta anche «Madonna Colonna»), 1505, e l'«Orazione nell'Orto», 1505, di Raffaello, il ritratto d'uomo di Giorgione, il ritratto di giovane della famiglia Sassetti del Ghirlandaio, l'«Adorazione dei pastori» del Mantegna, la «Crocefissione» di Domenico Veneziano, il «Miracolo di S. Zenobi» di Botticelli, due

«Madonne» di Giambellino, il «Cristo morto tra Santi» del Carpaccio, la «Pietà» di Carlo Crivelli, la «Natività della Vergine» di Fra Carnevale (?) già nella collezione Barberini di Roma, il ritratto di Federico Gonzaga del Francia, i «Quattro Santi» del Correggio, ritratti di Moroni (Bartolomeo Bongo, Lucrezia Vertuada), di Tiziano (l'Arcivescovo Filippo Archinto, Alfonso d'Este), il «Marte e Venere» di Paolo Veronese, della serie mitologica dipinta per Rodolfo II¹¹⁶, ecc.

Altri Musei pubblici di ragguardevole importanza, di carattere generale e sempre con com-

¹¹⁶Altri dipinti della stessa serie a Cambridge (Fitzwilliam Museum), a Londra (Bridgewater House), a New York (collezione Frick).

pletamento di materiale didattico, sono: il *Museum of Fine Arts di Boston*, il *Pennsylvania Museum of Art di Filadelfia* (comprendente anche la notissima collezione Johnson, lasciata nel 1817 alla città, e ricca di antiche pitture di tutte le scuole, compresa l'italiana), l'*Art Institute di Chicago* (che comprende, fra gli altri fondi, quello di antichi dipinti italiani della collezione Ryerson), i Musei di *Detroit, Cleveland, Worcester, Cincinnati, St. Louis, Minneapolis, Kansas City*; inoltre la *Galleria Nazionale d'arte di Washington*, presso l'Istituto Smithsonian fondato alla metà dell'Ottocento per contribuire alla diffusione della cultura, e che è stata recentemente arricchita del dono, fattole da Mr. Andrew Mellon, del superbo gruppo delle sue pitture italiane, e la *Nazionale Gallery of Canada di Ottawa* fondata nel 1880.

Per citare qualche opera tra le più note in tali raccolte si possono menzionare: nella Collezione Johnson di **Filadelfia** una Madonna di Pietro Lorenzetti, un ritratto di Antonello da Messina, «Quattro Santi» di Masolino, una «Madonna e Santi» del Correggio, «Cristo sul sarcofago» del Crivelli, la bella Madonna mantegnesca di Giovanni Bellini, il gruppo di un vecchio e di una giovane del rarissimo Jacopo dei Barbari, storie della Maddalena della pala di Botticelli per S. Elisabetta delle Convertite a Firenze, una «Festa in Canal Grande» del Guardi, ecc. Inoltre: Scene della vita di S. Silvestro del Pesellino, riscontro delle due di casa Doria a Roma, la «Madonna delle rose» di Stefano da Zevio e un ritratto di Capitano bergamasco del Moroni (**Worcester**); sei pannelli con la vita del Battista di Giovanni di Paolo, il ritratto di Ludovico Madruzzo del Moroni

e le quattro stupende tele con gli amori di Rinaldo e Armida, di G. B. Tiepolo (**Chicago**); la «Pietà» di Carlo Crivelli firmata e datata 1485 e la «Presentazione della Vergine al tempio» di Fra Carnevale (?), che fa riscontro alla «Natività» del Metropolitan Museum di New York, e ritratti di Gentile Bellini e di Andrea Solario, la «Madonna col Bimbo sul fondo di un castello», del Bramantino (**Boston**); il ritratto di Agostino Barbarigo di Paolo Veronese (**Cleveland**); il ritratto di Antonio Perrenot di Tiziano (**Kansas City**); lo «Sposalizio di S. Caterina», già nella raccolta Reissinger, del Correggio, e una «Madonna» del periodo tardissimo di Giambellino firmata e datata 1509 (**Detroit**), ecc. Fra i quadri Mellon (**Washington**) la «Madonna di casa d'Alba» e il «S. Giorgio» di Raffaello già all'Ermitage di Leningrado; la grande

Madonna Cowper pure di Raffaello; l'«Adorazione dei Magi» di Botticelli e la «Madonna Benois» di Leonardo, anche queste già a Lenigrado, il ritratto di Ginevra dei Benci di Lorenzo di Credi e tre ritratti di Tiziano. A **Ottawa** due superbi ritratti: di Tintoretto (il cosiddetto «Servo del Tintoretto») e di Cariani (vecchio gentiluomo su un suggestivo paesaggio – firmato), ecc.

Due raccolte di proprietà pubblica ma formate da collezionisti privati, e assai importanti in specie per pitture italiane, sono: la *Collezione Jarves* messa insieme da Mr. Jarves e comprata nel 1871 dall'Università di Yale a New Haven, e la *Collezione Fogg* dovuta ad un lascito (1895) di M.rs Fogg e appartenente all'Università di Harvard, a Cambridge, Mass., la più famosa delle Università americane, collezione composta spe-

cialmente di pitture italiane, e in particolare primitive, di disegni, di oggetti d'arte e di un bel gruppo di sculture romaniche. Dei pezzi più ragguardevoli sono da ricordare: per la **Collezione Jarves**: il «Ratto di Dejanira» di Antonio Pollaiuolo, una «Madonna» firmata da Gentile da Fabriano, «S. Martino e il mendico» di Simone Martini, l'«Annunciazione» di Neroccio di Bartolomeo, quattro cassoni istoriati di un ignoto quattrocentista affine a Domenico Veneziano, chiamato appunto il «Maestro dei cassoni Jarves». Per la **Collezione Fogg**: un trittico di Niccolò da Foligno, due Madonne e angeli di Spinello, una Madonna di Giambellino, un tondo con l'«Adorazione dei Magi» di Cosmè Tura, ecc.

Fra le più notevoli collezioni pubbliche rappresentanti fondazioni autonome sono: la *Walters Gallery di Baltimora*, fondata nel 1931 da Mr.

Henry Walters col dono alla città delle sue proprietà artistiche che comprendono varie raccolte d'arte dei più importanti periodi e scuole e la *Collezione Frick*, formata da Mr. Clay Frick che, morendo, lasciò alla città di New York la sua casa e le sue pregevoli raccolte italiane, specialmente di dipinti – non molti, ma di primissimo ordine – bronzi, ecc., divenute pubbliche alla morte di sua moglie nel 1931, e le accompagnò con la dotazione (che citiamo tanto per dare idea del mecenatismo americano) di una somma che può essere equiparata a circa mezzo miliardo di lire italiane, del valore che la lira aveva innanzi la seconda guerra mondiale. Prossimamente avrà destinazione pubblica anche la *Collezione Bache*, lasciata anch'essa alla città di New York.

Ricordiamo, nella **Galleria Walters**: la «Madonna dei candelabri» di Raffaello, una «Madonna col Bambino due Santi e donatore» del Crivelli, un polittico di Giovanni di Paolo, il ritratto di gentildonna con la bimba (Contessa di Porto?) di Paolo Veronese. Nella **Collezione Frick**: la «Tentazione di Cristo» di Duccio (pannello della «maestà» di Siena), il ritratto del Doge Vendramin di Gentile Bellini, «S. Francesco che riceve le stigmate» in un vastissimo paesaggio, di Giovanni Bellini, l'«Annunciazione» di Fra Filippo Lippi, il ritratto di Pietro Aretino di Tiziano. Nella **Collezione Bache**: l'«Incoronazione della Vergine con quattro Santi» di Botticelli, un profilo di giovane donna di Paolo Uccello o Domenico Veneziano; un tondo con la «Fuga in Egitto» di Cosmè Tura, riscontro del tondo del Museo Fogg; il

ritratto di Francesco Sassetti col nipote, del Ghirlandaio; «Madonne» del Crivelli, del Signorelli e di Filippino Lippi.

Istituti di carattere privato da considerarsi oggi semi-pubblici sono – limitandosi sempre ai più importanti – in primo luogo la *Collezione di M.rs Isabella Stuart Gardner di Boston*, una delle più scelte e tipiche raccolte private di pittura italiana degli Stati Uniti, formata per la massima parte col consiglio del Berenson, al quale l'America deve viva gratitudine per il contributo di dottrina dato a parecchie delle sue grandi istituzioni d'arte, la *Collezione Widener di Filadelfia*, altro bell'insieme di pittura italiana, le collezioni *Lehman*, *Griggs*, *Kress* di New York, la *Collezione Platt* di Englewood, la *Biblioteca Pierpont Morgan* di New York, ragguardevole raccolta di manoscritti e incunaboli (tra cui cimeli della miniatura italiana)

accompagnata anche da un insieme di dipinti, che si afferma oggi disperso e del quale è, o era, vanto il ritratto di Giovanna Tornabuoni di D. Ghirlandaio. Capolavori di tali raccolte sono: nella **Collezione Gardner**: la cosiddetta «Madonna dell'Eucaristia», già di proprietà Chigi, del Botticelli e la «Tragedia di Lucrezia» del medesimo; il ritratto del Cardinale Inghirami (originale di quello di Pitti), di Raffaello; un ritratto in miniatura di ragazzo turco di Gentile Bellini; un polittico di Simone Martini, una «Madonna e Santi», unica opera firmata e datata (1307) di Giuliano da Rimini; un profilo maschile di Masaccio; un affresco con Ercole, di Piero della Francesca; un profilo di donna di Domenico Veneziano; un tondo con la «Circoncisione», di Cosmè Tura della stessa serie degli altri due della collezione Fogg e della

collezione Bache, il «S. Giorgio con la principessa» di Carlo Crivelli, il «Ratto di Europa» di Tiziano, firmato, della serie mitologica di Bridgewater House, della Wallace¹¹⁷, ecc. Nella **Collezione Widener**: il «Festino degli Dei» di Giambellino firmato e datato 1514; il «David» di Andrea del Castagno; la «Giuditta» del Mantegna; la «Piccola Madonna Cowper» di Raffaello; i ritratti di Irene e di Emilio Spilimbergo di Tiziano; il ritratto di Bianca Maria Sforza di Ambrogio de Predis, ecc. Inoltre, nella **Collezione Kress**, già donata alla Galleria di Washington: la «Chiamata dei figli di Zebedeo» di Duccio, altro frammento della «maestà» di Siena, una «Madonna» di

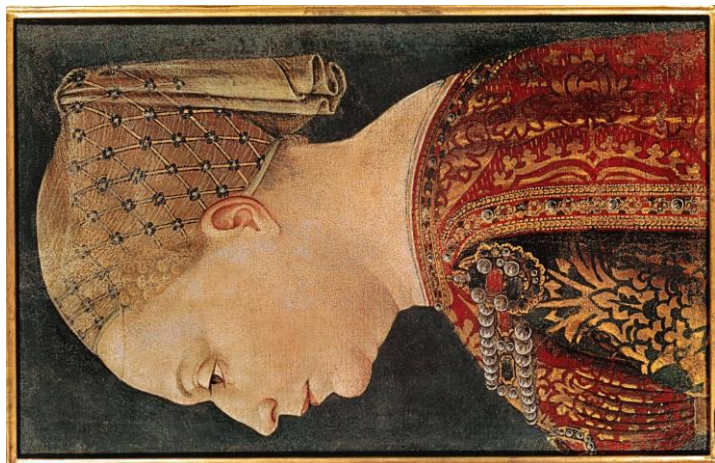
¹¹⁷V. pag. 310, nota [nota 96 in questa edizione elettronica].

Giotto, parte di un polittico smembrato¹¹⁸, e un noto dipinto pregevolissimo e misterioso, di carattere spiccatamente giorgionesco (il Maestro dell'«Adorazione Allendale») rappresentante l'«Adorazione dei pastori», già di proprietà di Lord Allendale a Londra.

Per le collezioni americane si possono consultare le seguenti pubblicazioni: BERNARDO BERENSON, *Dipinti veneziani in America*, trad. di Guido Cagnola, Milano, 1919; L. VENTURI, *Pitture italiane in America*, Milano, 1931; e la Rivista: *Art in America*, che si pubblica da circa trent'anni.

¹¹⁸V. pag. 371.

TAV. 82



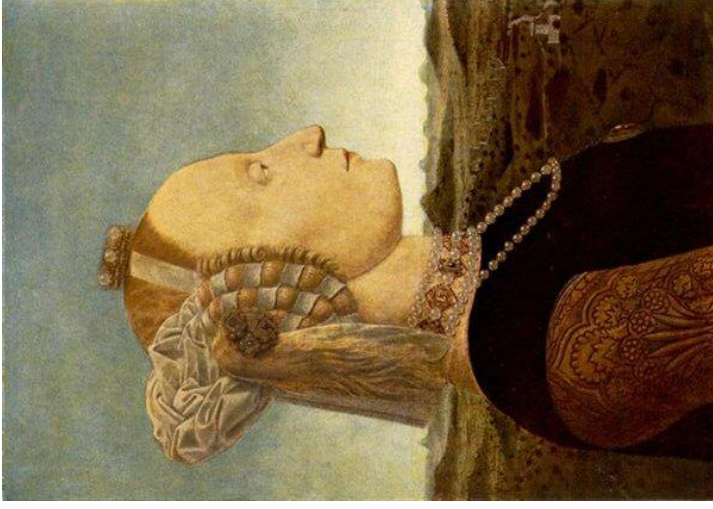


BONIFACIO BEMBO: Ritratti di Francesco e Bianca Maria Sforza

Milano – Pinacoteca di Brera

TAV. 83





PIERO DELLA FRANCESCA: *Ritratti di Federico da Montefeltro e di Battista Sforza*

*B) IN ITALIA*¹¹⁹

ALESSANDRIA

Il Museo Civico.

¹¹⁹Oltre ai Musei e le Gallerie che citeremo ve

ne sono ancora molti in Italia: si può dire che non vi sia città, anche se piccola, anzi Comune di qualche importanza che non possenga una raccolta (di proprietà civica o di ente) archeologica o artistica o etnografica o epigrafica o numismatica, accompagnata spesso da alcuni quadri, da disegni, incisioni, oggetti d'arte applicata, ricordi storici, cimeli patriottici: cose tutte riferentisi prevalentemente alla località o alla regione.

Talune di queste collezioni – sovente formate d'un po' di tutto e talora di una conservazione che lascia alquanto a desiderare – hanno un qualche interesse; ma, se prive di opere degne di particolare rilievo, si è preferito di non menzionarle per evitare di dover ripetere stereotipate le stesse descrizioni. Un cenno, sia pure sommaris-

Oltre a materiale archeologico e numismatico contiene pregevoli paramenti sacri e corali miniati del Rinascimento. Nell'annessa piccola Pinacoteca, alcuni dipinti di scuola piemontese, e soprattutto un gruppo di quadri dell'ottocentesco Giovanni Migliara scenografo e vedutista di paesaggi, interni, prospettive cittadine animate da spigolate figurette.

AMALFI

Il Museo.

È conservato nel celebre «Chiostro del paradiso» annesso al Duomo e che, eretto nel 1266-

simo, di ciascuna di esse può vedersi nella rassegna edita a cura dell'Ente Nazionale delle industrie Turistiche. (v. *Bibliografia*, pag. 216, nota).

68, è uno dei più fantasiosi monumenti della Campania per le sue slanciate arcate acute che s'intrecciano secondo l'uso arabosicuro.

Il Museo comprende due pregevolissimi sarcofagi classici provenienti da Pesto, sarcofagi medioevali, frammenti architettonici e sculturali decorati di mosaici, ecc. (Il Duomo, quasi completamente rifatto, conserva un cimelio assai importante: la porta di bronzo con avanzi di scene sacre incrostate in argento, eseguita a Costantinopoli nella prima metà del Mille).

ANAGNI

Il Duomo.

Costruzione, quale è giunta a noi, della seconda metà del sec. XI, in cui si sposano a elementi romanici lombardi echi dell'arte romana e già qualche accenno gotico.

A tre navate sfocianti in tre absidi semicircolari, essa è di notevole importanza in specie per le sculture cosmatesche, gli affreschi e il suo Tesoro. Sono, le prime, il sepolcro di Pietro, Goffredo e Jacopo della famiglia Caetani, cui appartenne Bonifacio VIII nativo di Anagni, opera di Cosma, con i figli Luca e Jacopo, autore del bel pavimento, anch'esso cosmatesco; la sedia episcopale affiancata da due leoni di sapore classico, del 1263, lavoro forse del figlio di quel Pietro Vassalletto che si firmò nel candelabro di S. Paolo fuori le mura; e il portacero firmato, di altro artista dello stesso nome.

Gli affreschi decorano le vòlte e le pareti della cripta con un ciclo iconografico assai complesso in cui appaiono Ippocrate e Galeno, scene bibliche, leggende di Santi, scene dell'Apocalisse, Profeti, ecc., eseguiti verosimilmente nel III-VI

decennio del 1200 e raggruppantisi attorno a tre differenti artisti: uno rappresentante più diretto della tradizione romana, il secondo e il terzo più legati a diverse correnti dell'arte bizantina.

Il Tesoro è ricco di oreficerie, avorî e paramenti a «opera ciprense» e a «opera inglese», preziosi anche sotto il rispetto storico per essere stati donati, alcuni, alla cattedrale, dallo stesso Bonifacio VIII (il piviale del grande papa, decorato con grifi, aquile e colombe entro tondi ornatissimi, il piviale ricamato con le figurazioni della vita di Cristo, il paliotto con angeli, Santi, la «Crocefissione» e altre scene sacre).

ANCONA

La Pinacoteca Nazionale.

Insieme con il Museo Archeologico delle Marche è situata nell'ex convento annesso alla

chiesa di S. Francesco delle Scale, tempio gotico, da lungo tempo chiuso al culto, fornito nel 1459 di uno dei due bei portali lasciati in Ancona da Giorgio Dalmata (l'altro è a S. Agostino). Contiene alcune sculture romaniche e del Rinascimento e un gruppo non numeroso di quadri, fra i quali, per altro, due o tre opere di singolare importanza: una piccola «Madonna col Bambino» con fondo di paese di Carlo Crivelli, del primo periodo della sua dimora nelle Marche, una grande pala degli ultimi anni di Lorenzo Lotto con l'«Assunzione della Madonna» (firmata e datata 1550) e una delle più solenni ancone di Tiziano (firmata e datata 1520) con S. Francesco e S. Biagio il quale addita la Madonna sulle nubi fra angeli al committente Luigi Gozio ragusino, mentre nel

fondo s'apre in lontananza una veduta di Venezia. Numerosi quadri e disegni del pittore ottocentista anconetano Francesco Podesti.

Il Duomo di S. Ciriaco.

Questo monumento eretto sulla vetta del monte Guasco sulle cui pendici è adagiata la città è frutto di ricostruzioni e rimaneggiamenti, avvenuti dal sec. XII al XIII, di una precedente basilica paleocristiana o preromanica. Oggi appare quale edificio romanico con echi bizantini e influssi già gotici. Ha facciata munita di un grande protiro gotico timpanato, e interno a pianta centrale con tre navi per ogni braccio e cupola a dodici lati, di carattere bizantineggiante.

Contiene i frammenti di due plutei marmorei con tarsie già policromiche, appartenuti all'edificio del sec. XII, e un monumento del Beato Giannelli eretto nel 1509 da Giovanni Dalmata.

Nel museo, disposto in una delle cripte, sono conservati frammenti delle primitive costruzioni, un sarcofago paleocristiano col Prefetto Gorgonico e sua moglie, il Cristo, gli Apostoli e scene sacre, un'urna quattrocentesca, statue, lapidi e un graffito con la riproduzione di una miniatura dell'VIII sec. raffigurante il Rabbino Giuda (S. Ciriaco) alla ricerca della S. Croce. Nel Tesoro conservato in sagrestia, tra oreficerie e codici, un pailotto di velluto persiano con storie di S. Ciriaco, del sec. XV.

ANDRIA

Castel del Monte.

Solido e massiccio come se fosse una cosa sola con la roccia sottostante si erge questo insigne monumento dell'architettura sveva in Italia su una montagna isolata delle Murge.

Costruito come castello di caccia (?) da Federico II verso il 1240, è un singolare prodotto di transizione fra il Romanico e il Gotico con una accentuata imitazione di forme classiche, nella decorazione scultorea, che precorrono il Rinascimento. Ha forma di un perfetto ottagono con torrioni, pure ottagonali, agli spigoli, e due piani con otto sale per piano attorno a una corte centrale.

Restato per secoli in abbandono (fu carcere anche ai figli di Manfredi) e spogliato quasi totalmente delle sue decorazioni, è oggi, questa mole, di una profonda armonia architettonica, soltanto uno stupendo rudere di ciò che fu; ma ba-

sterebbero le sue belle finestre monofore e bifore, romaniche e archiacute, l'elegantissimo portale, le colonne, i capitelli, le mensole, le classiche serraglie di vòlta a suscitare il ricordo dell'antica magnificenza dell'edificio d'onde sembra già sprigionarsi la voce possente di Nicola Pisano.

AOSTA

La Cattedrale.

La città alpestre, che vanta a ricordo della sua civiltà romana l'arco di Augusto, è ricca di edifici monumentali di particolare interesse per la storia dell'architettura valdostana: la chiesa, il campanile, il chiostro di S. Orso e l'abitazione del Priore Giorgio di Challant, o Priorato, tutte costruzioni del Rinascimento. Memorie più antiche e assai notevoli conserva però la cattedrale originariamente romanica, trasformata nel Quattrocento e

nel Cinquecento e dotata di una facciata moderna. Sono esse, particolarmente, il mosaico pavimentale con figurazioni dei mesi, del sec. XII e, nel Tesoro, il dittico consolare di Anicio Probo del 406, il cammeo romano legato con filigrane e perle da un orafo del sec. XIII, forse veneto. Ancora nel Tesoro: la magnifica cassa-reliquiario di S. Grato compiuta da Giovanni di Mâlines nel 1458, il reliquiario, più tardo, di S. Giocondo (inizio del sec. XVIII), calici, busti e bracci reliquiari, pianete di broccato, di velluto, ecc.

Opere del Rinascimento sono, nella chiesa, il coro ligneo di Giovanni Vion, le ricche vetrate, i pittoreschi armadi valdostani conservati nella sacristia.

AQUILA

I Musei Comunale e Diocesano.

Già male alloggiato in alcune povere stanze a pianterreno del Palazzo Comunale, il primo è stato da qualche anno trasferito, ma con una sistemazione forse soltanto provvisoria, nella ex chiesa detta dei Nobili, e comprende numerose iscrizioni e frammenti architettonici, alcune statue in legno, tra cui un «S. Sebastiano» attribuito con fondamento a Silvestro dell'Aquila, una piccola raccolta di maioliche, suppellettili sacre, qualche bel codice miniato e un gruppo di dipinti quattrocenteschi dell'Italia centrale (due pentastici di Nicola dell'Amatrice con Madonna e Santi, tavole di Sebastiano di Cola, pitture attribuite a Saturnino de' Gatti).

Una notevole raccolta di oggetti d'arte applicata, quasi completamente di carattere sacro, è quella che ha costituito negli ultimi anni il Museo Diocesano nell'ex chiesa di S. Caterina e che

consta soprattutto di paramenti, statue lignee, ricami, bolle, diplomi e di parecchi dipinti ma di scarso pregio. Fra le numerose argenterie è una gemma: la croce astile d'argento e smalti di Nicola Gallucci detto Nicola da Guardiagrele, firmata e datata 1434, proveniente dal duomo di Aquila; croce che, con quelle di Guardiagrele (1431) e di Lanciano (1422), con l'ostensorio di Francavilla (1413) e in specie con il grande e sontuoso paliotto del Duomo di Teramo (1448), è fra le opere nelle quali più alta si esprime l'arte del celeberrimo orafo.

La Chiesa di S. Bernardino.

Aquila che, non ostante la devastazione dei terremoti, è ricca di chiese del periodo romanico-gotico, a cominciare da quella notissima di S. Maria

di Collemaggio dalla facciata di vivace policromia, conserva anche la più alta manifestazione del Rinascimento in Abruzzo nel tempio di S. Bernardino: edificio quattrocentesco, non privo di elementi gotici e fronteggiato da una magnifica facciata eseguita, su disegno di Cola dell'Amatrice, dal 1525 in poi. A tre ordini, segnati, ciascuno, da un diverso ordine classico, e ognuno scompartito da colonne binate; munita di un fregio a formelle scolpite, di tre eleganti portali, e, nel secondo ordine, di una svelta trifora di sapore veneziano che ingentiliscono il robusto organismo architettonico, è monumento pregevole soprattutto per le proporzioni e il ritmo delle masse, la ricchezza del chiaroscuro.

Notevoli opere d'arte all'interno: il fastoso soffitto settecentesco, intagliato e dorato, di Bernardo Mosca, una pala in terracotta invetriata di

Andrea della Robbia con la «Incoronazione» e la «Resurrezione», e due sepolcri di Silvestro dell'Aquila: la grandiosa arca di S. Bernardino (1500) condotta con collaboratori, e la tomba, assai più fine, di Maria Pereyra (1488), che, pur manchevole di originalità per la piena imitazione toscana e romana, è da considerare il capolavoro dell'artista.

AQUILEJA

La Basilica.

Numerose e varie le fasi di questo monumento-principe del Patriarcato di Aquileja: un oratorio, poi una chiesa paleocristiana, una ricostruzione nel periodo carolingio, radicali trasformazioni e ampliamenti due decennî dopo il Mille, rimaneggiamenti di carattere gotico nella seconda metà del Trecento, i quali, con le opere del periodo

precedente, hanno dato l'aspetto attuale all'edificio; infine le orme lasciatevi dal Rinascimento.

È a croce latina, a tre navate divise da colonne sorreggenti archi acuti: ha facciata con protiro del IX sec. e, nel lato sinistro, campanile dall'alta mole, romanico nella parte inferiore, trecentesco nella superiore.

Le opere più ragguardevoli, in ordine di tempo, sono:

Il grande e importantissimo mosaico pavimentale, originario della chiesa del vescovo Teodoro dei primi del IV sec., con scene sacre simboliche tra ricche ornamentazioni; nell'abside: affreschi, danneggiati, del tempo della trasformazione del Patriarca Popone (principio del Mille), databili per il fatto che il Patriarca è rappresentato col nimbo quadrato, e perciò ancora vivente; nella navata sinistra: il singolare tempietto circolare romanico

(il «Santo Sepolcro») a copertura conica sorretta da colonnine, destinato a sacre rappresentazioni; nella cripta, probabilmente del sec. XI: affreschi dei secoli XII e XIII con episodi tratti dalla Vita della Vergine, di Gesù e dei Ss. Marco ed Erma-gora, affreschi che, in specie nella «Passione di Cristo» («Deposizione»), sono saggi fra i più significativi dell'esasperato stile del bizantinismo patetico. Dinanzi all'altare maggiore, la tribuna, opera assai elegante, del principio del Cinquecento, del ticinese Bernardino da Bissone; l'altare stesso è scolpito da Sebastiano da Osteno.

Nella cosiddetta cripta degli scavi, avanzi di murature e mosaici del primitivo oratorio Teodoriano e delle costruzioni seguenti.

Nel cimitero a tergo del campanile è il sepolcro degli Eroi con la tomba, dell'arch. Cirilli, dei dieci

Militi Ignoti, fra i quali fu scelto il corpo di Colui che dorme al Vittoriano a Roma.

AREZZO

Il Museo Civico.

Notevole raccolta di antichità etrusche e romane, vasi, urne e suppellettile varia, provenienti dal territorio, maioliche, armi, sculture medioevali, monete, medaglie, oggetti d'arte, e un gruppo di pitture toscane tra cui una grande pala (1519) di Luca Signorelli con la Vergine, David, Santi, angeli e il donatore Nicola Gramurrini.

La Chiesa di S. Francesco.

(TAV. 23).

Questa chiesa trecentesca già nobilitata dagli affreschi di Spinello Aretino, in specie nella cappella Guasconi, diveniva celeberrima nella storia

dell'arte italiana per il ciclo di affreschi eseguitovi nel coro, dal 1454 in poi, da Piero della Francesca, l'artista che, come già si accennò, è da considerare una delle pietre angolari nella pittura del Quattrocento.

Gli affreschi rappresentano la leggenda della Santa Croce secondo il racconto tramandatoci da Jacopo da Varagine: la morte di Adamo e l'albero piantato sulla sua tomba, la positura dell'albero nel ponte, la regina di Saba e l'adorazione del ponte, l'intervento di Salomone, poi l'azione di S. Elena fino al sogno di Costantino e alla battaglia di Massenzio. Giovandosi, da un lato, delle esperienze dei predecessori e, dall'altro, precorrendo i tempi, Piero crea qui un poema in cui luce, prospettiva e scienza dei volumi appaiono conquiste nuove a servizio di alata poesia. Su i pittori

dell'Italia centrale e settentrionale, e fino al Cinquecento inoltrato, profondo fu l'influsso del grandissimo Maestro e in specie di questa sua opera capitale, in cui l'arte sembra aprire un nuovo mondo con la plasticità delle sue figure salde come rocce e assortite in un ermetismo che le eroizza. Di profonda novità la scena del «Sogno di Costantino» nella tenda illuminata da luci rudenti e rossastre: il primo e originalissimo «Notturno» dell'arte italiana.

ASCIANO

Il Monastero di Monteoliveto Maggiore.

A solo qualche decina di chilometri da Siena si eleva questo antico convento benedettino, già eremo di Giov. Tolomei che divenne poi il Beato Bernardo. E alla vita e ai miracoli di S. Benedetto sono dedicati affreschi dipinti sulle pareti dei

quattro lati del chiostro grande, i quali costituiscono uno dei cicli più preziosi del periodo del maggior fiore del Rinascimento. Trentasei sono le rappresentazioni di cui nove di Luca Signorelli, condotte tra il 1497 e il '98, e le altre del Sodoma, le quali, iniziate a partire dal 1505, mostrano il Maestro a volte ancora sotto l'influsso della sua educazione piemontese e del suo periodo lombardo, ma più spesso incline a seguire schemi e caratteristiche di artisti le cui opere si vedeva attorno: il Signorelli nello stesso chiostro, il Pinturicchio nella libreria Piccolomini. Del Sodoma sono pure altri due affreschi con «Gesù portacroce» e «Gesù alla colonna». Nel complesso monumentale sono conservate anche terrecotte robbiane e numerosi intagli e tarsie di Fra Giovanni da Verona cui appartiene anche il pregevolissimo coro intagliato della chiesa.

ASCOLI PICENO

La Pinacoteca Comunale.

Situata nell'antico palazzo comunale, comprende, oltre a numerose opere moderne, una raccolta abbastanza ricca, ma inorganica, di dipinti antichi tra cui due gruppi di quadri di Nicola dell'Amatrice e di Carlo Maratta, pitture di Vittore Crivelli, di Pietro Alamanni e di altri scolari di Carlo Crivelli (del Maestro un grandioso polittico, datato 1473, conserva il duomo di S. Emidio), un «S. Francesco che riceve le stimmate» di Tiziano (1561), la «Morte di S. Giuseppe» di Luca Giordano, un bel Paese del Magnasco.

Famoso è il «piviale di Ascoli», non solo per la sua bellezza ma anche per il gran parlare che se ne fece per anni dopo il 1902, quando scomparve misteriosamente dal duomo per riapparire poi in

America nel 1905 nella collezione di Mr. Pierpont Morgan che si affrettò a farne dono al Comune di Ascoli. Eseguito fra il 1265 e il 1288 nel caratteristico ricamo inglese dal nome di «Opus anglicanum», fu regalato al duomo da Papa Nicola IV, e reca in due zone più figure di papi con vescovi e arcivescovi, mentre in una terza sono rappresentate sei storie con scene di martirio di Pontefici santi: Giovanni, Marcello, Pietro, Cornelio, Clemente e Fabiano.

Nel Palazzo del Popolo si conserva un museo archeologico comunale con una piccola sezione medioevale e del Rinascimento, con oggetti barbarici della necropoli di Cartel Trosino¹²⁰, con

¹²⁰Vedi appresso: *Roma*, pag. 447.

qualche pezzo di oreficeria, corali miniati e maioliche.

ASS/SI

La Pinacoteca Civica e il Museo Francescano.

La prima è nel Palazzo Comunale e comprende marmi, disegni, ceramiche, nonché alcune pitture di artisti assisiati (Tiberio d'Assisi, Dono Doni, ecc.); il secondo è nel convento dei Cappuccini e consta di pitture, sculture, disegni, antichi e moderni, di soggetto francescano e che si riferiscono a Santi e a personaggi dei diversi Ordini Francescani, giovando alla conoscenza e all'iconografia degli Ordini stessi.

La Basilica di S. Francesco.

Arte e fede hanno fatto di questo duplice tempio uno dei santuari insigni e famosi della cristianità. Duplice perchè consta di due chiese sovrapposte e indipendenti: l'una, inferiore, iniziata nel 1228 quando Francesco fu proclamato Santo, come suo sepolcro; l'altra, seguita alla prima e di stile gotico come questa, ma di un gusto più puro e riecheggiante più caratteristiche forme d'oltr'alpe, che nella chiesa inferiore sembrano attutite da elementi romanici e dalla stessa robustezza delle strutture. L'una e l'altra sono coperte di affreschi che costituiscono il più cospicuo tesoro della pittura toscana (fiorentina e senese) e romana dei secc. XIII e XIV.

La chiesa inferiore. – È a una navata absidata, munita di transetto, divisa in cinque campate con, ai fianchi, cappelle aperte in un secondo tempo, come è forse di un periodo alquanto posteriore

l'allargamento della prima campata la quale viene per esso ad assumere la forma di nartece. Fra i cicli pittorici e i dipinti principali sono:

Nella cappella della Maddalena, la serie di scene del Vecchio Testamento, storie di Maria Maddalena e figure di Santi, di Giotto e suoi seguaci.

Nella cappella di S. Nicola, affreschi di un seguace di Giotto con storie di S. Nicola.

Nel transetto sinistro, pitture di Pietro Lorenzetti e seguaci con scene della Passione (stupenda di drammaticità la «Deposizione», di una serrata composizione unitaria) e una «Madonna col Bambino tra S. Francesco e S. Giovanni Evangelista»; e quella raffinatissima, con i Ss. Francesco e Giovanni Battista, pure di mano di Pietro, nel capocroce sinistro.

Nel transetto destro, la Madonna col Bambino, angeli e S. Francesco» di Cimabue, e affreschi con soggetti varî (storie della giovinezza di Cristo, scene francescane) di ignoti seguaci di Giotto.

Nella cappella di S. Martino, gli affreschi di Simone Martini con figure di Santi e Sante entro nicchie, e storie di S. Martino, dal prezioso, musicale colorismo.

Infine, nella vòlta della crociera, sopra l'altare maggiore, le famosissime «vele» cui la tradizione ha legato il nome di Giotto, ma che oggi la critica è incline a ritenere opera di un discepolo del Grande. Sono le allegorie dei tre voti dell'Ordine Franciscano: Obbedienza, Povertà e Castità, e l'«Apoteosi del Santo».

Sotto la chiesa inferiore in un'urna di pietra conservata nel luogo originale, entro una cripta moderna, giace il corpo del Santo.

Nel Tesoro, ordinato in alcune stanze del chiostro grande di Baccio Pontelli (1476), sono, tra alcune pitture, pezzi pregevoli di oreficerie.

La chiesa superiore. – Ha forma di croce latina, transetto e abside senza cappelle, con pilieri addossati alle pareti in cui si aprono, sotto le slanciate ogive, alti finestroni istoriati. La grande navata è decorata in basso di un ciclo di 28 affreschi con scene della vita del Santo, stupenda figurazione giottesca (Giotto e scolari) in cui resta fissata nell'arte, per i secoli, l'iconografia francescana. Nella parte superiore, 34 affreschi con le storie del Vecchio e del Nuovo Testamento, ritenuti in antico di Cimabue, e oggi piuttosto prodotto dell'arte monumentale della scuola romana

che fa capo a Pietro Cavallini, al Torriti e al Rusuti. Nel transetto e nell'abside, capolavori di Cimabue: i due affreschi con la «Crocefissione» e quelli con storie di Maria, scene dell'Apocalisse, figure di arcangeli, ecc. Coro con stalli intarsiati di Domenico Indivini, della fine del Quattrocento.

BARI

La Basilica di S. Nicola.

Con le magnifiche cattedrali di Ruvo, di Bitonto, di Trani è esempio tipico dell'architettura romano-pugliese, anzi è, di queste cattedrali, il prototipo. Eretta fra gli ultimi anni del sec. XI e il principio del sec. XII, è a tre navate scompartite da colonne e pilastri e ha quattro campanili, di cui due absidali, due ai lati della facciata. Sulla vòlta delle navate laterali si svolgono i matronei collegati da un ballatoio che corre lungo la facciata stessa.

Per la bellezza dei capitelli e di alcuni dei portali, per il giuoco degli archi e delle logge, per la sua caratteristica di trovarsi circondato da quattro corti (le corti del Palazzo del Catapano) che un tempo formavano come un anello cintato attorno all'edificio, è uno dei templi più singolari dell'Italia meridionale.

Il ciborio che sovrasta l'altare maggiore è del sec. XII; degli ultimi anni del sec. XI la cattedra marmorea del vescovo Elia (sorretta da figure di saraceni) che mostra l'influsso potente degli scultori coevi dell'Italia settentrionale.

BASSANO DEL GRAPPA

Il Museo Civico.

Contiene, oltre disegni, bronzi, una raccolta numismatica e materiale vario, per la storia della re-

gione, numerose e ottime tele dei Bassano – Jacopo, Francesco e Leandro – che qui possono essere assai bene studiati nelle differenti loro fasi (di Jacopo, opere di prim'ordine quali la «Madonna con Santi e i donatori della famiglia Soranzo», quadro giovanile datato 1536, e il tardo «Battesimo di Santa Lucilla», tutto sprazzi di luce). Inoltre un bel «Presepio» di G. B. Tiepolo e altre opere di veneti (Guariento, Vivarini, ecc.), una «Deposizione» del Perugino datata 1517, due tipici «Interni» del Magnasco.

Inoltre parecchi gessi (dell'«Ebe», della «Venerabile Italica», della statua di Carlo III di Borbone, ecc.) e disegni del Canova, l'epistolario del grande scultore e una raccolta copiosissima d'incisioni antiche, fondata dallo stampatore Antonio

Remondini (sec. XVIII) che ebbe la più nota officina, continuata e sviluppata dai discendenti, per la produzione di stampe popolari¹²¹.

BELLUNO

Il Museo Civico.

Ha sede nel Palazzo dei Notai e contiene una piccola raccolta di sculture medioevali e moderne, oggetti di scavo della regione, pochi quadri e soprattutto un bel gruppo di medaglie, placchette e piccoli bronzi del Rinascimento.

¹²¹v. pagg. 66-67.

BENEVENTO

Il Museo Provinciale.

È allogato nel Castello (sec. XIV) ed è composto prevalentemente di materiale archeologico, ma vi si conservano anche frammenti architettonici, iscrizioni e altri elementi medioevali provenienti dalla città e dal territorio.

Il Duomo.

Nella forma attuale è ricostruzione dei secc. XII-XIII di un precedente tempio antichissimo.

A conferirgli grande pregio sono soprattutto:

la porta di bronzo della prima metà del Duecento con 36 riquadri comprendenti rilievi con scene della vita del Cristo, l'arcivescovo in cattedra, e ritratti di 24 vescovi: capolavoro di scultura romanica di uno sconosciuto artista meridionale

emulo di Bonanno da Pisa, ma più profondo di lui nell'espressione drammatica;

i due pergami (in origine uno solo, del sec. XIII) rielaborati al principio del Trecento da due artisti toscani: Nicola da Monteforte e un seguace di Arnolfo di Cambio;

il Tesoro, ricco di importanti arredi sacri, di oggetti profani e di una copiosa e superba raccolta dei più varî paramenti.

BERGAMO

La Galleria dell'Accademia Carrara.

Il primo nucleo di questa preziosissima Galleria, composta in gran parte di opere di piccole dimensioni, è formato dalle raccolte del Conte Giacomo Carrara che legò il suo nome alla fondazione dell'Accademia di belle arti, e che all'Istituto, nel 1795, destinò le sue opere di arte antica.

A tale nucleo vennero aggiungendosi altri due fondi: quello della Galleria Lochis e l'altro del critico d'arte senatore Giovanni Morelli¹²²; in seguito molte altre donazioni, ma di assai minore importanza e che non hanno alterato la primitiva fisionomia della Galleria; come nelle sue linee generali l'ordinamento è restato quello dato da Corrado Ricci nel 1912.

Altissima è la qualità delle opere specialmente del sec. XV, venete, lombarde e toscane, conservate in questo eletto istituto: fra le sue gemme si possono ricordare: una «Madonna» di Cosmè Tura e una del Mantegna, il profilo di Lionello d'Este del Pisanello, tre «Madonne» di differenti periodi di Giovanni Bellini, la «Storia di Griselda»

¹²²V. pag. 543.

del Pesellino, la tavola con i «Tre Crocefissi» del Foppa, firmata e datata 1456, una Madonna col Putto, firmata, di Carlo Crivelli, la «Storia di Virginia romana» e il profilo di Giuliano de' Medici di Botticelli, «S. Girolamo e S. Alessio» di Gregorio Schiavone, la «Nascita della Vergine» del Carpaccio – una delle sei pitture della serie della scuola degli Albanesi a Venezia¹²³ – lo «Sposalizio di Santa Caterina» e il ritratto di Lucina Brembati di Lorenzo Lotto, nonché le tre predelle della sua pala nella chiesa di S. Bartolomeo, il «S. Se-

¹²³Lo «Sposalizio» e la «Presentazione al Tempio» a Brera; la «Visitazione» al Correr di Venezia; l'«Annunciazione» e la «Morte della Vergine» alla Ca' d'oro, pure a Venezia.

bastiano» di Raffaello, e poi tutta una serie di ritratti di G. B. Moroni tra cui i due famosi, a figura intera, di Bernardo e Pace Spini, più figure di Santi del Bergognone, parecchie e pregevoli opere del Cariani, numerosi piccoli quadri di G. B. Tiepolo, delicatissime vedute del Guardi, scene veneziane di Longhi, ecc. Infine due gruppi cospicui di opere di due bergamaschi del periodo barocco: ritratti di Fra Vittore Ghislandi e Nature morte di Evaristo Baschenis.

La Cappella Colleoni.

Sorge nella zona di Bergamo alta che è il centro monumentale della città: presso l'antico Broletto, presso il duomo, nobilitato da capolavori del Tiepolo e di Sebastiano Ricci, presso la basilica di S. Maria Maggiore (secolo XII) ricca di stupendi arazzi, di sculture, d'intagli.

Commessa dal condottiero bergamasco Bartolomeo Colleoni, quale propria cappella sepolcrale, a Giovanni Antonio Amadeo, ha una facciata ornatissima che è tutta un trionfo di marmi scolpiti e policromi nel portale, nelle finestre, nel rosone, nelle edicole, nella galleria che la corona: esempio tipico della fiorita architettura lombarda del Rinascimento.

Appartengono all'Amadeo anche i due monumenti funebri dell'interno: quello del Condottiero, sormontato dalla statua equestre eseguita dal tedesco Sisto Siry, e l'altro, della figlia di lui, Medea: una delle più squisite opere del Rinascimento lombardo; entrambi decorati di intagli marmorei e vivaci di colore.

Sono prodotto insigne di Giambattista Tiepolo trentacinquenne le pitture della volta: le quattro figure delle Virtù frescate nei peducci e le tre

grandi composizioni nei nicchioni delle pareti, in alto, con episodi della vita del Battista cui la cappella fu dedicata: la «Predicazione alle turbe», il «Battesimo di Gesù» e la famosa «Decollazione», di un quasi profano effetto scenografico.

BOLOGNA

La Pinacoteca Nazionale.

Formatasi nel periodo napoleonico principalmente con il ritorno da Parigi di tante opere insigni di cui il Bonaparte aveva spogliata la città, si è poi arricchita durante l'Ottocento con acquisti e legati importantissimi tra cui il dono della Galleria Zambeccari nel 1881. È restata dall'inizio nella sede attuale che fu già collegio dei Gesuiti, notevolmente ampliata, dopo la prima guerra mondiale, con tutta un'ala destinata soprattutto alle

grandi pale d'altare dei pittori bolognesi del tardo Cinquecento e dei due secoli successivi.

L'opera cui è affidata la fama mondiale dell'Istituto è l'«Estasi di S. Cecilia» di Raffaello, finita nel 1515 per la chiesa di S. Giovanni in Monte, e che segnò una data nella storia della pittura emiliana e romagnola per avere introdotto in questa regione il «Raffaellismo» a tutto scapito della sincera arte locale.

Nonostante che ragguardevoli opere di altre regioni italiane possenga la Galleria (il grandioso polittico, firmato, di Antonio e Bartolomeo Vivarini, la «Madonna in gloria» del Perugino, la «Madonna con S. Margherita» del Parmigianino», la sculturale tempera con la Madonna e Santi (la «pala del Fòro dei Mercanti») di Francesco del Cossa, la «Deposizione» di Ercole de' Roberti, ecc.), è soprattutto l'arte bolognese a trovarsi qui

rappresentata con numerosi esemplari e così significativi che in nessun altro Istituto sia possibile, come qui, uno studio completo di essa. In primo luogo è da citare il gruppo delle opere di Francesco Francia (tra cui l'ancona Felicini del 1494 e le due Paci che testimoniano la sua attività di orafo), e, con esso, la «Madonna degli Scalzi» e quella Bargellini di Ludovico Carracci, il «S. Guglielmo d'Aquitania» e la «Madonna con S. Bruno» del Guercino, la «Comunione di S. Girolamo» di Agostino Carracci (che ispirò quella del Domenichino nella Galleria Vaticana) e tutta la serie delle pitture del Tiarini e di Guido Reni che ha lasciato nella Pinacoteca bolognese un capolavoro: il ritratto della madre.

Fra i dipinti moderni sono importanti i disegni, abbozzi e studî di Luigi Serra.

Il Museo Civico¹²⁴.

(TAV. 44).

Contiene una ricca sezione medioevale e moderna che comprende armi, avorî, smalti, pregevolissimi vetri, numerose e magnifiche majoliche (tra cui un piatto di Mastro Giorgio, datato 1535), medaglie dei più insigni medaglisti italiani, sculture del Rinascimento tra cui frammenti di un altare di Jacopo della Quercia, e il modello originale in bronzo del «Nettuno» di Giambologna, corali miniati della scuola Bolognese, oggetti varî, ecc.

Il Museo d'arte industriale.

¹²⁴V. pag. 287.

Ha sede nel palazzo Davia Bargellini ed è composto, oltre che di una raccoltina di quadri (fra cui la «Madonna dei denti» del 1345, firmata da Vitale da Bologna) che formavano un tempo la Galleria Davia Bargellini, di gruppi di oggetti diversi di arte industriale, tra i quali soprattutto notevoli i mobili bolognesi anche rustici, particolarmente del periodo barocco.

La Basilica di S. Petronio.

(TA V. 25).

Sebbene la costruzione di questa Basilica sia restata interrotta all'altezza del coro e ne manchino la parte posteriore della nave principale, la nave trasversa e la cupola, il monumento è uno dei più imponenti della cristianità. Iniziata negli ultimi anni del sec. XIV, è veramente magnifico

esemplare di Gotico italiano con i suoi dieci colossali e sveltissimi piloni polistili, a fascio, di cotto, sorreggenti slanciate ogive.

Affiancano le due navi laterali undici cappelle per lato, chiuse, nella maggior parte, da pregevoli transenne marmoree e ricche di pitture, sculture, intagli in legno e intarsî. Qui ci si limita a citare il capolavoro che rende famosa la basilica: la serie di sculture di Jacopo della Quercia che decorano il portale mediano della facciata, restata incompiuta, nel suo rivestimento, all'altezza dei portali stessi.

L'opera di Jacopo condotta dal 1425 fino alla sua morte, e degno coronamento del suo genio, comprende due delle tre sculture a tutto tondo che campeggiano nella lunetta del portale maggiore, e cioè la «Madonna col Bimbo e S. Pietro», i cinque bassorilievi dell'architrave con la

«Natività», l'«Adorazione dei Magi», la «Purificazione», la «Strage degli Innocenti» e la «Fuga in Egitto», le mezze figure di Profeti nello sguancio del portale stesso e le dieci stupende scene della Genesi che ornano i pilastri, e che vanno dalla «Creazione dell'uomo» al «Sacrificio d'Isacco», monumento fra i più alti della scultura italiana, del Rinascimento.

La Chiesa di S. Giacomo Maggiore e l'Oratorio di S. Cecilia.

La chiesa, che è di stile di transizione fra il Romanico e il Gotico, fu iniziata nel 1267, compiuta alla metà del secolo seguente. È ad una sola navata ed ha, come S. Francesco, deambulatorio attorno al coro e dietro di esso una serie di cappelle raggianti.

È notissima per la Cappella Bentivoglio che presenta sull'altare il capolavoro di Francesco Francia (1499) e sulle pareti tre grandi tempere di Lorenzo Costa con rappresentazioni petrarchesche del Trionfo della Fama, del Trionfo della Morte e con la «Famiglia Bentivoglio adorante la Vergine in trono». Poco lontano, nel deambulatorio, la magnifica tomba di Antonio Galeazzo Bentivoglio (in origine, per un membro della famiglia ferrarese dei Vari), opera di Jacopo della Quercia.

Annesso alla chiesa sorge l'oratorio di S. Cecilia, monumento di particolare interesse per la conoscenza della pittura bolognese del primo Cinquecento e soprattutto dei più diretti scolari del Francia, che in nessun altro luogo come qui possono essere così bene identificati. È una vasta

sala rettangolare coperta da volta a botte lunettata e adorna nelle pareti di dieci grandi affreschi, commessi nel 1504-06 da Giovanni Bentivoglio e raffiguranti le storie di S. Cecilia e S. Valeriano. Due di esse sono di Francesco Francia, due di Lorenzo Costa, due del Chiodarolo, due di Amico Aspertini, due del Tamaroccio.

Le Chiese di S. Domenico e di S. Francesco.

L'uno e l'altro di questi due grandiosi templi gotici debbono la loro fama soprattutto a due monumenti insigni che sono in essi conservati.

In S. Domenico, la grande arca del Santo eretta nella cripta tra il 1264 e il 1267 in semplice forma di sarcofago, adorno di bassorilievi, e che, già attribuita a Nicola Pisano, è oggi riconosciuta,

nella quasi totalità delle sculture, opera del seguace Fra Guglielmo¹²⁵. Trasportata al principio del Quattrocento in una cappella della chiesa, fu ampliata da Nicolò da Bari, detto appunto, da questa sua opera, Nicolò dall'Arca. Questi vi aggiunse una grande cimasa e la parte superiore a forma di piramide ornata da statue di Santi, Profeti, l'Eterno e un angelo portacero. Nel 1494 Michelangelo imprime al sepolcro famoso il suggello dell'arte sua con una figura di santo (S. Petronio) e con quella dell'altro angelo portacero. Altre opere pure di gran pregio adornano il tempio: una tavola di Filippino Lippi – 1501 – con lo «Sposalizio di Santa Caterina e Santi», il monumento ad A. Tartagni del fiorentino Francesco di

¹²⁵V. pag. 545.

Simone Ferrucci, seguace del Verrocchio, il busto in terracotta di S. Domenico, di Niccolò dall'Arca, le tarsie di Fra Damiano – prima metà del Cinquecento – con storie bibliche e del Nuovo Testamento, il reliquiario, tardo-gotico, del capo di S. Domenico, di Jacopo Roseto, del 1383, un grande «Crocefisso» firmato da Giunta Pisano.

In San Francesco – costruito alla metà del Duecento, in pretto stile gotico, con poderosi contrafforti ad archi rampanti all'esterno e, all'interno, la caratteristica, più comune oltr'alpe, e meno in Italia, del peribolo che gira attorno al coro isolandolo e in cui si apre a raggiera una serie di nove cappelle – sono bei monumenti sepolcrali (tra cui quello di papa Alessandro V di Nicola Lamberti e Sperandio e quello di Vianesio Albergati di Francesco di Simone Ferrucci), mentre sut'altar mag-

giore si conserva l'ancona monumentale, capolavoro degli scultori veneziani Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne. Eseguita tra 1388 e il 1392, è divisa in due ordini sovrastanti una grande predella con storie di San Francesco: nel primo la «Incoronazione della Madonna», fiancheggiata da Santi a figura intera; nel secondo, il Padreterno tra busti di altri otto Santi.

Su un sagrato dietro l'abside di S. Francesco sono le tombe dei Glossatori (dottori dello studio bolognese, commentatori dei testi del giure romano, sec. XIII) con l'urna sepolcrale sorretta da colonne e sormontata da una piramide.

La Fontana del Nettuno.

Sorge in piazza Vittorio Emanuele, ed è detta popolarmente del Gigante per la colossale figura

di Nettuno, impugnante il tridente, che la sovrasta. Il disegno della fontana, commessa da papa Pio IV, è di Tommaso Laureti; le sculture in bronzo – quella del Nettuno e le altre in basso (sirene, putti e delfini) – sono del Giambologna. Il modellino originale è nel Museo Civico,

BOLZANO

Il Museo Civico dell'Alto Adige.

È modernamente ordinato in un palazzetto a sé ed è di notevole interesse per l'arte, la storia, il costume, le tradizioni della regione. Comprende una raccolta di antichità, qualche pittura di scuola locale, numerosi e svariati oggetti di arte applicata e di carattere folcloristico nonché alcuni interni rustici di località altoatesine.

BRESCIA

La Galleria Civica.

Due raccolte, una di proprietà un tempo dei conti Martinengo, l'altra dei conti Tosio, hanno contribuito a formare questo istituto allogato nel palazzo Martinengo da Barco, e di particolare interesse per lo studio della pittura bresciana del Quattro e soprattutto del Cinquecento, che vi figura con numerose e belle pale dei due più operosi esponenti della scuola stessa: il Moretto da Brescia e Girolamo Romanino, copiosamente rappresentati nelle diverse e ricche chiese della città. Non vi mancano notevoli opere di altre regioni italiane, fra le quali eccellono il «Redentore benedicente» di Raffaello e un frammento prezioso del quadro assai importante, oggi perduto, col quale il Maestro iniziò la sua carriera artistica:

l'«Incoronazione di S. Nicola da Tolentino», dipinto nel 1501, e che è la prima delle quattro pale¹²⁶ eseguite dall'Urbinate nella sua dimora a Città di Castello (altri due frammenti dello stesso quadro nella Galleria Nazionale di Napoli). Da notarsi, anche, un'interessante tavola con S. Giorgio che uccide il drago di artista prossimo a Jacopo Bellini, un'altra di Lorenzo Veneziano, uno stendardo del Foppa, l'«Adorazione dei pastori» di Lorenzo Lotto, la «Natività» del Savoldo, ritratti di Boccaccio Boccaccino, di G. B. Moroni, del Tintoretto, e una ricca serie di affreschi provenienti da edifici bresciani, tra cui alcuni presumibilmente del Ferramola. È notevole anche la raccolta di disegni e stampe.

¹²⁶V. pag. 358.

Il Museo Cristiano.

Fa riscontro, col suo nome, al Museo Romano di cui pure si onora la città di Brescia. Di proprietà comunale, ha sede nella cinquecentesca ex-chiesa di S. Giulia (sovrastante una chiesa più antica, di S. Salvatore, con affreschi dei secc. XIII-XV), ed è composto di sculture, avorî, oreficerie, medaglie, smalti e armature, del Medioevo e del Rinascimento, di singolare importanza artistica e storica. Ha fama soprattutto per alcuni cimeli dell'alto Medioevo: la Lipsanoteca (cassetta di reliquie), in avorio, del IV secolo, con storie di Cristo e di S. Pietro, scene del Vecchio Testamento e delle Parabole, la croce del sec. VIII, detta di Desiderio, in lamina d'argento dorato tempestata di gemme e cammei antichi e munita di un medaglione di vetro dorato e dipinto (sec. III

o IV) con i presunti ritratti di Galla Placidia, Valentiniano III ed Ezio (?); il dittico Queriniano eburneo del III sec. con le raffigurazioni amatorie di Elena e Paride, il dittico del Console Boezio (sec. V), un foglio di quello di un magistrato della famiglia Lampadî (del sec. IV?), ecc.

BUONCONVENTO

La Pinacoteca Comunale.

È una piccola raccolta allogata presso la chiesa parrocchiale e comprende alcuni quadri senesi e pochi oggetti d'arte, anch'essi senesi, del Tre e del Quattrocento.

CAGLIARI

Il Museo Nazionale.

Fondato al principio dell'Ottocento, straordinariamente arricchitosi durante il secolo scorso e sistemato al principio di questo secolo in un edificio moderno nella parte alta della città presso una delle torri dell'antico castello, comprende una grande raccolta di antichità sarde, puniche, greche, romane, medioevali, ed ha, annessi, un cospicuo medagliere e una Pinacoteca con dipinti di scuola locale e catalani che provengono in gran parte da chiese Cagliaritane, nonché un'interessante collezione di antichi oggetti dell'artigianato locale, caratteristici dell'isola: cassoni, tappeti, ricami, oreficerie, ecc.

CAMERINO

La Pinacoteca Civica.

Nella chiesa dell'Annunciata. Più opere di Girolamo di Giovanni, una del 1449, e una anteriore

al 1473: date estreme della sua produzione artistica; una terza, firmata e datata 1463.

CAPODISTRIA

Il Museo Civico.

Ordinato nel palazzo Tacco, consta di sculture in parte provenienti da edifici della città e di pitture di scuola veneta tra le quali una tela del Carpaccio («il Podestà e i Consiglieri di Capodistria») e due di suo figlio Benedetto (la «Madonna e Santi», l'«Incoronazione della Vergine»), una «Madonna in trono e angeli», datata 1489, di Alvise Vivarini, alcuni bei bronzi, tra cui il battente dello stesso palazzo Tacco, attribuito a Tiziano. Aspetti, cassoni, antiche vestimenta, cimeli storici e curiosità folcloristiche, come la ricostruzione di una vecchia cucina di Capodistria.

Il Museo Provinciale Campano.

Ha sede nel palazzo quattrocentesco dei Duchi di S. Cipriano ed è di interesse prevalentemente archeologico. Ma conserva anche oggetti d'arte medioevale e del Rinascimento, tra i quali debbono avere una particolare menzione le sculture di classico stile provenienti dal distrutto Castello delle Torri, costruito da Federigo II, e specialmente i due busti dei consiglieri dell'Imperatore (Pier delle Vigne e Taddeo da Sessa) e la testa colossale ritenuta personificare Capua, che ornavano l'arco di trionfo. Opere, queste, che prelu-

¹²⁷V. pag. 289.

dono alle auliche sculture dello stupendo pergamino, splendente di mosaici, di Nicola di Bartolomeo da Foggia, nel Duomo di Ravello (1272).

La Chiesa di S. Angelo in Formis.

Tempio benedettino-cassinese dovuto, nella sua forma attuale, alla ricostruzione fattane nel 1073, poco dopo terminata la riedificazione della chiesa di Montecassino, dall'abate Desiderio¹²⁸ per iniziativa del quale, e a mezzo degli artisti che egli aveva chiamato intorno a sé, si diffuse tanto fervore di opere in Campania. Come in contemporanei monumenti della regione, in S. Angelo in Formis elementi romanici lombardi e altri di origine mussulmana e bizantina (quali la forma

¹²⁸V. sotto e pag. 355.

delle arcate del portico e, all'interno, i resti del pavimento) si sposano a quelli di pura tradizione latina che si affermano per es. nel portale classico fornito di una iscrizione ricordante appunto l'abate Desiderio.

Quasi per intero l'interno della chiesa, che è di tipo basilicale a tre navate e tre absidi, è rivestito di affreschi che nella navata centrale sono sovrapposti a tre ordini con storie della vita del Cristo e del Battista, e figure di Profeti e Sibille nei pennacchi degli archi, mentre nelle pareti delle navate minori sono scene del Vecchio Testamento. Nell'abside centrale: Cristo in trono e i simboli degli Evangelisti e, sotto, gli arcangeli e l'abate Desiderio che offre il modello della chiesa; nella destra: la Madonna col Bambino tra angeli; nella parete interna della facciata: il Giudizio Uni-

versale: pitture databili con quasi assoluta certezza (poichè l'abate Desiderio è rappresentato col nimbo quadrato, e cioè come ancora vivente) tra il 1073 e il 1086, anno in cui ascese al soglio pontificale.

Le pitture, cui tale sicura datazione accresce importanza consentendo di assumerle come punti cronologici di riferimento, appartengono ad artisti della regione che mentre nell'iconografia si attengono a schemi bizantini, e tanto nell'espressione sentimentale quanto nella esecuzione tecnica anche si rivelano ligi a modelli bizantini, lasciano però sentire, in specie nel colore, una certa tendenza ad affermare una propria personalità occidentale di tipo benedettino.

CASSINO

L'Abbazia di Montecassino.

Centro massimo dell'Ordine di S. Benedetto (qui morto e sepolto nel 543) e monastero famosissimo nei secoli per la luce di cultura diffusasi dalle sue mura nel mondo attraverso i suoi dotti, con i loro studî storici, scientifici e le loro speculazioni filosofiche, attraverso le sue biblioteche, i suoi archivî, la stamperia, le sue officine scrittorie e miniaturistiche donde uscirono i codici Cassinesi, di capitale importanza nella storia letteraria e artistica nel Medioevo.

Fondati nel 528 da S. Benedetto, il convento e la chiesa, fra devastazioni, saccheggi, terremoti e conseguenti ricostruzioni (di cui importantissima quella compiuta nel quarto ventennio del Mille dall'abate Desiderio – poi papa Vittore III – una delle più alte figure del tempo), non sono giunti a noi che in forme assai tarde, rinascimentali e settecentistiche nei chiostri, seicentesche nella

chiesa che conserva dell'antico soltanto un cimelio: la porta di bronzo eseguita a Costantinopoli nel 1066.

La chiesa, ricostruita nella seconda metà del Seicento su disegni di Cosimo Fanzaga che, nativo di Lombardia, divenne il grande architetto del Seicento a Napoli, è monumento tipico dell'arte barocca napoletana, in specie per le sue vastissime decorazioni pittoriche dovute a Luca Giordano ed agli artisti che più o meno direttamente fanno capo a lui: Solimena, De Mura, De Matteis, ecc., i quali affrescarono vòlte e cappelle con episodi della vita e miracoli di S. Benedetto, storie riferentisi alla Regola e alla Badia, ecc. La decorazione della cupola e della crociera è opera del manierista Belisario Corenzio che vi effigiò la gloria di S. Benedetto, Santi, Virtù e ancora storie del Santo.

Gli armadî intagliati della sacristia, gli stalli del coro, intagliati e intarsiati, il leggio, sono tra gli esemplari più squisiti della scultura in legno del Seicento quale fu praticata specialmente nel Napoletano.

La cripta, che risale al 1545, è stata decorata ex novo nei primi anni del nostro secolo con pitture, marmi e mosaici da monaci del monastero benedettino di Beuron in Germania.

CASTELFRANCO VENETO

Il Duomo.

Si cita in queste pagine la cattedrale di Castelfranco (del sec. XVIII, nelle sue forme attuali) pel solo fatto che essa si onora di uno dei più puri cimelî della pittura italiana e noto nel mondo intero: la pala di Giorgione detta appunto la Ma-

donna di Castelfranco. È uno dei pochissimi dipinti assolutamente sicuri del Maestro, che rappresenta su fondo di paese con torri e castelli la Madonna assisa col Bambino sopra un alto trono e fiancheggiata da S. Francesco e da S. Giorgio (non S. Liberale, come si pretende da alcuni).

Dipinta nel 1504 per commissione del guerriero Tuzio Costanzo in memoria del proprio figlio Matteo morto giovanissimo, la pala era collocata sull'altare di una cappella dedicata a S. Giorgio, donde, in un rimaneggiamento della chiesa, andò a finire appesa ad una parete del presbiterio. Nel 1934, costruitasi presso il capocroce destro una nuova apposita cappella, sull'altare vi è stato collocato in ottima luce il capolavoro, che può esservi ammirato in tutta la splendente magia del favoloso colore e nelle sue virtù di opera fondamentale del Cinquecento italiano: prima pagina,

nel nostro Rinascimento, di puro pittoricismo tonale. Nella parete a fianco della pala, di cui un cautissimo restauro ha nello stesso anno 1934 assicurata la conservazione, è stata infissa la pietra tombale di Matteo Costanzo.

CASTIGLIONE A CASAURIA

La Basilica di S. Clemente a Casauria.

La costruzione di questo monumento, il più insigne, per storia e arte, dell'Abruzzo, risale, per opera di monaci benedettini, alla seconda metà del IX sec., al tempo, cioè, della traslazione in luogo delle ossa di S. Clemente (a. 872); ma dell'antica chiesa unico resto è la cripta.

Nell'aspetto attuale esso è in gran parte ricostruzione dell'abate Leonate (a. 1176), la quale, per quanto rimaneggiata in seguito, a partire dal sec.

XIV, anche a cagione dei terremoti onde fu distrutto il monastero, conserva tutto il suo carattere di edificio di transizione fra il romanico e il gotico borgognone. Per la sua architettura e le sue sculture di questo periodo romanico-gotico e per la fusione di tali stili è il monumento prototipo di quella scuola che da esso si chiamò casauriense.

Fronteggia la fabbrica un grandioso ed elegantissimo portico a tre arcate (la centrale a tutto sesto, le laterali a sesto acuto) cui sovrasta un vano già adibito ad oratorio dedicato a S. Michele arcangelo e che, per il caldo colore ambrato della pietra, crea fra il verde una incomparabile visione.

All'interno – che è a croce latina e a tre navate divise da grandi pilastri con archi acuti e con una sola abside semicircolare – si accede per tre

porte decorate da sculture di arte spiccatamente borgognona del sec. XII, e delle quali la mediana, affiancata da statue, reca nella lunetta il Cristo tra Santi e l'Abate Leonate che presenta il modello della chiesa, mentre nell'architrave sono storie della traslazione del corpo di S. Clemente e della fondazione della badia. Arricchiscono l'interno un ornatissimo pergamo della fine del sec. XII, o del principio del XIII, con grandi rosoni scolpiti sulle facce a potente rilievo fra fogliami e volute, un candelabro pasquale, a due lanterne su ricco capitello corinzio e policrome di mosaici (sec. XIII), e il ciborio sovrastante il sarcofago cristiano dei bassi tempi che funge da altare maggiore, ciborio già quattrocentesco ma d'imitazione di forme più antiche, con frontoni trilobati recanti bassorilievi in stucco con l'Annunciazione, simboli degli Evangelisti, draghi, angeli in forma di vittorie

alate e, nel fregio posteriore, altre storie della fondazione della badia.

CASTIGLIONE FIORENTINO

Pinacoteca Comunale.

Questo antico e caratteristico borgo ha nel Palazzo Comunale un'interessante Galleria. Vi figura un «Crocefisso» di Margaritone di Arezzo (meglio rappresentato nella chiesa di S. Francesco con la nota tavola del santo patrono, firmata), una Madonna col Bambino di Taddeo Gaddi, due pannelli di Giovanni di Paolo datati 1458, e più dipinti di Bartolomeo della Gatta. Inoltre numerose opere d'arte e oreficerie tra cui un busto reliquiario di S. Orsola, in argento ornato di smalti, del sec. XV.

CASTIGLIONE OLONA

Il Battistero.

(TAV. 22).

Nella piccola cittadina di Castiglione Olona, ricca di ricordi del card. Branda Castiglioni, originario e mecenate del luogo, e a breve distanza dalla chiesa collegiata che, a sua volta, ha nell'abside pitture di Masolino da Panicale e di collaboratori toscani, sorge il Battistero tutto affrescato da questo raro Maestro toscano del primo Rinascimento. Eseguiti nel 1435, in una seconda venuta dell'artista a Castiglione, queste pitture raffigurano gli episodi della vita del Battista e culminano nella scena del «Battesimo» rappresentata nel fondo, mentre sulle vòlte (poiché

due sono gli ambienti dell'edificio divisi da una arcata) sono raffigurati il Padre Eterno con angeli e gli Evangelisti. Alcune delle pitture è un poco guasta, tutte le altre sono mirabilmente conservate. Per la varietà dei costumi, per la festosità delle tinte chiare e rosate, per lo smalto del colore, per il piacevole e fresco spirito narrativo delle composizioni è di singolare importanza questo squisito documento della penetrazione in terra lombarda della pittura toscana e delle forme nuove, di arte internazionale, che aprono il Rinascimento italiano.

CATANIA

Il Museo Civico.

È ospitato nel duecentesco castello Ursino eretto da Federigo II e consta, nella maggior

parte, degli avanzi delle grandi collezioni del principe di Biscari. Comprende sculture e raccolte di antichità greche, romane, paleocristiane, bizantine, del Rinascimento e barocche.

Al secondo piano, fra collezioni di majoliche, antiche vestimenta e svariati oggetti d'arte applicata, è anche una piccola Pinacoteca in cui ha rilievo una primitiva e bella «Madonna in trono» di Antonello De Saliba, firmata e datata 1497.

CITTÀ DI CASTELLO

La Pinacoteca Comunale.

Annessa alla Biblioteca e allogata nel cinquecentesco palazzo Vitelli alla Cannoniera, contiene un buon gruppo di pitture, particolarmente umbre e toscane. Le più importanti sono: una Madonna in trono con sei angeli e un donatore di un ignoto seguace di Duccio che si è appunto

convenuto di chiamare col nome di «Maestro di Città di Castello», una testa di Gesù attribuita a Piero della Francesca, una «Madonna in trono» di Antonio Vivarini, il «Martirio di San Sebastiano» del Signorelli (1496), e lo stendardo di Raffaello con la Trinità e due Santi, e la Creazione di Eva e due angeli, una delle prime quattro pale del giovanissimo Maestro, da lui condotte tra il 1501 e il 1504 in Città di Castello (l'«Incoronazione di S. Nicola da Tolentino», perduta, lo «Sposalizio della vergine» di Brera, la «Crocifissione», già di proprietà Mond, ora alla Galleria Nazionale di Londra, e questo stendardo).

CIVIDALE

Il Museo Nazionale.

Istituito nel 1817, ha sede nel palazzo Nordis e comprende anche materiale romano proveniente

in gran parte da scavi della regione, ma ha importanza soprattutto per le antichità medioevali e in particolare barbariche. A questo riguardo, anzi, la collezione di Cividale è da considerarsi per la rarità dei suoi cimeli la più pregevole esistente in Italia insieme con i due tesoretti di Nocera Umbra e di Cartel Trosino, che sono ornamento del Museo nazionale delle Terme a Roma e qualche altro oggetto conservato in questo o quel Museo, come la targa in rame sbalzato, con l'Apoteosi di Agilulfo, del Museo del Bargello. Fra le cose più notevoli: la suppellettile (di Re Gesulfo?) trovata in un grande sarcofago, venuto in luce sotto la piazza Paolo Diacono, la coperta eburnea, del duca Orso (752), con la rappresentazione del Crocifisso e le figurazioni del sole e della luna entro una cornice d'argento ornata di madreperla e

pietre dure, il Salterio Gertrudiano di Egberto, vescovo di Treviri, miniato poco prima del Mille, una delle cassetture cosiddette italo-bizantine con rappresentazioni pagane, un rarissimo ricamo della seconda metà dei Duecento; il mantile della Beata Benvenuta Boiani; ori, monete, medaglie, armi, ecc.

Ma non solo nel Museo di Cividale sono cimeli di alto Medioevo, poiché tutta la città ne conserva nelle sue maggiori chiese riflettendo i diversi aspetti barbarici, carolingi, ottoniani e bizantini dell'arte di quella età.

CODIGORO

L'Abbazia di Pomposa.

Famoso e glorioso Monastero benedettino sorto nel sec. VII su un'isola «pomposiana», formata dal Po non lungi da Ferrara; salito nel sec.

XI al più rigoroso fiorire di vita monastica, intellettuale, artistica; in seguito, a poco a poco, nel corso dei secoli, dal Duecento in poi, lentamente decaduto, privato dei suoi tesori culturali, soppresso, finché negli ultimi decenni lo Stato italiano, riconquistata la proprietà degli edifici monumentali, li ha restaurati e rimessi in valore.

Questi constano della chiesa abbaziale, del monastero e del palazzo dell'abate (Palazzo della Ragione).

La chiesa risale all'VIII-IX sec., ha caratteri bizantini, fu abbellita principalmente nel sec. XI e nei due secoli seguenti; è preceduta da un atrio di arte romanica primitiva, riccamente decorato di sculture e maioliche, ed è ornata nell'abside e nella nave maggiore con affreschi iniziati nel 1351 da Vitale delle Madonne e condotti anche da artisti a lui affini. A fianco dell'atrio, l'altissima

torre campanaria romanica (1026), a nove piani coronati da un cono, con decorazioni in cui premeggiano maioliche orientali.

Mentre il Palazzo della Ragione, a due ordini di loggiati, è anch'esso romanico, quanto resta del monastero appartiene a rimaneggiamenti del periodo gotico; notevole l'aula capitolare del sec. XIV con pitture romagnole (Baronzio da Rimini?) di echi giotteschi, e soprattutto il refettorio, oggi adibito a museo dell'Abbazia, in cui si ammirano affreschi condotti tra il 1316 e il 1320 (il «Redentore», «Santi», il «Cenacolo» e il «Miracolo di S. Guido»), che vanno considerati fra le più alte pitture di scuola riminese, e che, un tempo attribuiti a Giotto, poi a Pietro da Rimini, indi a Giovanni Baronzio, sono ora dati, da qualche critico, di nuovo – sia pure dubitativamente – a Pietro,

mentre altri inclina a ritenerli opera di un grande Maestro tuttora sconosciuto, onde Pietro derivò.

COMO

Il Museo Civico.

Nell'antico palazzo Giovio, al termine del Corso Vittorio Emanuele sul quale aggetta l'abside dell'insigne chiesa romanica di S. Fedele, è ospitato questo museo, dovuto, nel suo primo nucleo, a Giambattista Giovio (sec. XVII).

Consta di materiale archeologico – di cui il cimelio più importante è il carro di cerimonia del V sec. a. C. – e romanico, che comprende marmi delle antiche chiese di Como (i Ss. Pietro e Paolo, S. Maria Antiqua – diveputa poi S. Abondio – S. Margherita, ecc.), nonché di saggi delle più varie arti: ceramiche, mobili, merletti, insieme con i quali sono esposti anche numerosi dipinti

ma di modesto pregio. Fra le pitture: il noto ritratto di Cristoforo Colombo (ma nell'esecuzione non contemporaneo al grande navigatore), già nel famoso e disperso «Museo dei ritratti» di Paolo Giovio, e gli affreschi dell'inizio del Duecento distaccati da un sacello presso la chiesa di S. Margherita.

Il Duomo.

Tra le massime architetture lombarde del Quattrocento è questa pittoresca costruzione in cui si fondono le ultime eredità del Gotico fiorito con l'imponente stile rinascimentale di derivazione bramantesca.

La chiesa è a croce latina a tre navate che sfociano in un grandioso corpo absidale dovuto alla collaborazione di Cristoforo Solari e di Tommaso Rodari: lo domina la cupola eseguita su disegni

del Juvarra. Nella facciata e nel corpo anteriore la semplice architettura è disposta in modo da dar valore alla decorazione scultorea profusa con squisito senso ornamentale dai fratelli Rodari e dai collaboratori, tutti seguaci dell'Amadeo.

Particolarmente notevoli le tre lunette dei portali sulla fronte con l'«Adorazione dei Magi», la «Natività» e la «Presentazione al Tempio», le due edicole ornatissime che contengono le statue onorarie dei comaschi Plinio il vecchio e Plinio il giovane; sui fianchi, la decorazione preziosa degli slanciati finestroni e la ricca arabescatura delle porte, tra cui celebre la porta settentrionale detta della Rana.

Nell'interno, la chiesa è un vero museo di scultura dei Rodari e dei loro collaboratori e seguaci che eseguirono gran parte degli altari; il più ricco

è però l'altare di S. Abondio per la grandiosa ancona in legno scolpito e dorato, del 1514, attribuita ad Andrea de' Passeris.

Arazzi di fabbrica fiamminga, fiorentina ed altri, particolarmente notevoli, ferraresi, decorano le navate. Uno stendardo ricamato su cartone del Morazzone è esposto nella navata centrale; infine da ricordare i grandi dipinti del Luini (l'«Adorazione dei Magi» e la «Natività») e di Gaudenzio Ferrari (lo «Sposalizio» e la «Fuga in Egitto»). Tra gli arredi sacri, l'arca in argento del tardo cinquecentista Gaspare Molo.

CORTONA

La Pinacoteca.

A parte una piccolissima raccolta di quadri annessa al Museo di antichità, principalmente etru-

sco e conservato nel palazzo Casalis, la Pinacoteca, detta Signorelliana, di proprietà della Curia Vescovile, è ordinata nella chiesa superiore del Gesù. Contiene, oltre una «Annunciazione» e una predella con storie di S. Domenico, dell'Angelico, opere del Signorelli, tra cui la «Deposizione» del 1502 e il «Sacramento agli Apostoli» del 1512.

CREMONA

Il Museo Civico.

Consta di una numerosa collezione di pitture antiche, in specie di scuola cremonese, del Rinascimento e del periodo barocco, provenienti in gran parte da un lascito Ala Ponzone che dette il nome un tempo all'intera raccolta. Non comprende opere di straordinario pregio, ma è collezione di notevole interesse anche per i gruppi di

oggetti i più varî che valgono a dare un ampio quadro delle attività artistiche della regione: frammenti di edificî distrutti della città, sculture, medaglie, monete, incisioni, istrumenti musicali, intagli e intarsî dal sec. XV al XVII. Fra questi ultimi è, però, pregevole un grande bancone intarsiato proveniente dalla chiesa di S. Sigismondo. Dalla quale chiesa proviene anche un singolare codicetto contenente un Privilegio Ducale miniato, con la scena delle nozze di Francesco Sforza con Bianca Maria (1441), da Bonifacio Bembo. Un tempo questa collezione era allogata nel palazzo Ala Ponzone; dopo la prima guerra mondiale fu trasportata e riordinata nel monumentale palazzo Ugolani Dati.

Il Duomo.

Imponenti lavori alacramente condotti negli anni seguiti al 1919 hanno portato al completo isolamento e alla messa in valore, all'esterno, di questa davvero stupenda mole romanica edificata alla metà del sec. XII, continuata, ampliata, abbellita nei secoli seguenti, che le dettero torri e rosoni, i rilievi della scuola di Wiligelmo e di quella dell'Antelami, il protiro con le sculture di Giovanni di Balduccio, il portico e la loggia della Bertazzola (sec. XVI), nonché il maestoso campanile (il Torrazzo, sec. XIII), e la colmarono all'interno di opere d'arte sì da farne un vero museo di arte cremonese. Boccaccio Boccaccino e suoi scolari distesero sull'alto delle pareti della navata centrale tutta una serie di affreschi con episodî della vita della Vergine e del Cristo, che rappresentano un caposaldo nella storia della pittura dell'Italia settentrionale anche per la grande

influenza esercitata dal Maestro, operante nell'incrocio delle correnti artistiche veneziane e lombarde, e che sono completati da altre scene, mirabili per fuoco di colore e scioltezza di tecnica, del bresciano Romanino e del veneto Antonio Pordenone.

Prezioso patrimonio della cattedrale sono anche magnifici arazzi fiamminghi seicenteschi con le storie di Sansone su cartoni di Giulio Romano, oreficerie quattrocentesche nel Tesoro e, nella Biblioteca capitolare, codici miniati tra cui un cimelio del sec. XII: il «Martyrologium Adonis» con forme già precorrenti il Gotico.

EMPOLI

La Galleria della Collegiata.

Piccola, pregevole raccolta di scultura e pittura toscana, disposta nei locali della stessa Collegiata. Fra le sculture: un «S. Sebastiano» di Antonio Rossellino, una «Madonna col Bambino» di Mino da Fiesole, terrecotte robbiane. Fra le pitture: un trittico con «Madonna e Santi» (1404) di Lorenzo Monaco, una «Madonna con Santi» del Pesellino, una «Sacra Famiglia» di Cosimo Rosselli, oltre opere notevoli di Francesco Botticini, tra cui due tabernacoli con angeli, santi e predelle istoriate.

FABRIANO

La Pinacoteca Civica.

Nell'antico Palazzo del Podestà. Contiene un interessante gruppo di pitture marchigiane e in particolare fabrianesi. Sono notevoli, oltre la

«Morte di Maria» di Antonio da Fabriano, più dipinti di Allegretto Nuzi: una tavola con S. Antonio Abate e devoti (datata 1353), i tre Santi Agostino, Nicola e Stefano, un polittico con la Madonna, il Bimbo, la Maddalena e i Ss. Giovanni Evangelista, Bartolomeo e Venanzio, ecc.

FAENZA

Il Museo Civico.

Oltre che di una piccola raccolta di suppellettile di scavo è composto di pitture, principalmente di scuole dell'Italia centrale (fra cui numerose opere di quell'entità artistica ferrarese del Quattrocento cui si dà ancora il nome di Leonardo Scaletti; di G. B. Bertucci; del faentino Utili, seguace del Verrocchio e del Ghirlandaio; e una importante pala del Palmezzano, commessa nel 1497, con la Madonna, Santi e la veduta di Castel S. Angelo, nel

fondo) e di qualche scultura di scuola toscana («S. Giovanni» di Benedetto da Maiano e un camino probabilmente di Desiderio da Settignano).

Il Museo delle ceramiche.

È un museo specializzato, unico nel suo genere, dedicato interamente alla ceramica e d'importanza e utilità fondamentali per lo studio di quest'arte.

Contiene una sezione internazionale che comprende esemplari antichi e moderni di ogni paese, europei e orientali, una raccolta di ceramiche preistoriche, classiche e bizantine, una di ceramiche faentine e di altre fabbriche italiane del Rinascimento, una mostra della moderna ceramica artistica italiana; e gli è annessa una fototeca e una biblioteca specializzata.

FANO

Il Museo Civico.

Nel palazzo Malatestiano. Una raccolta di monete della zecca fanense e di medaglie dei Malatesta. Di un raro artista, Michele Giambono, un grande polittico con la Madonna e dodici Santi; di Giovanni Santi, padre di Raffaello, una delle sue migliori pale rappresentante la Madonna con quattro Santi ai lati.

FERMO

La Pinacoteca Civica.

Un grande polittico, firmato e datato 1369, di Andrea da Bologna con la Madonna, Santi, donatori ed episodi della vita del Cristo; otto interessanti pannelli con storie di S. Lucia, già nella chiesa omonima, opere del primo Quattrocento,

variamente attribuite ad un seguace di Gentile da Fabriano, a scuola romagnola, infine a Jacobello del Fiore.

FERRARA

La Pinacoteca Comunale.

Detta anche dell'Ateneo, è stata nuovamente sistemata, dopo il 1933 nel bello e caratteristico Palazzo dei Diamanti iniziato alla fine del sec. XV da Biagio Rossetti e che deve il suo nome al fatto di essere rivestito di pietre tagliate a foggia di punte di diamante. La raccolta, che nella maggior parte è di pittura ferrarese del Quattro e del Cinquecento, è di notevole interesse per lo studio di quest'arte. Oltre i molti affreschi distaccati da edifici ferraresi e alcune pitture di Primitivi, la collezione comprende, fra i quadri principali: due tondi di Cosmè Tura con gli episodî del supplizio e

della morte di S. Maurelio, ritenuti parte di una ancona per la chiesa di S. Giorgio fuori le Mura¹²⁹, una monumentale figura di S. Girolamo attribuita a Francesco del Cossa, la «Visitazione» e l'«Annunciazione» del Panetti, un polittico del Coltellini, la «Maddalena in gloria» ritenuta del discusso Ercole Grandi, una pala con la Vergine in trono e Santi di Dosso Dossi, molte opere di ogni periodo del Garofalo; inoltre la «Morte della Vergine» di Boccaccio Boccaccino, un quadro con lo stesso soggetto del Carpaccio, ecc.

La Pinacoteca ha inoltre una raccolta di dipinti moderni e un piccolo Museo Boldini con quadri, disegni e ricordi del pittore, che, nativo di Ferrara,

¹²⁹V. pag. 452.

poi «macchiaiuolo», divenne nella capitale francese uno degli esponenti più ricercati del «pariginismo» artistico tra la fine del secolo scorso e il principio dell'attuale.

Il Duomo.

Per quanto fondato nel 1135 da Wiligelmo e dallo scultore Niccolò, come ricorda l'antica iscrizione in versi che è il più antico saggio di volgare letterario, deve il suo aspetto grandioso piuttosto all'arte gotica che alla romanica. Nel sec. XIV furono innalzate le campate laterali, aperte le logge, e la facciata ebbe il superbo ornamento del timpano del portale. Nel Quattrocento e poi nel Settecento seguirono le trasformazioni dell'interno.

Ha grande interesse artistico per il complesso delle decorazioni scultoree romaniche e gotiche

dell'esterno e per le opere del Rinascimento sparse nelle navate (Nicolò Baroncelli, Domenico di Paris, Alfonso Lombardi). Nel Museo dell'opera sono le realistiche formelle della demolita porta dei Mesi della scuola di Niccolò e dell'Antelami, le ante dell'organo con l'«Annunciazione» e «S. Giorgio» di Cosmè Tura (1469), la «Madonna del melograno» di Jacopo della Quercia (1408), corali miniati da Martino da Modena, arazzi di fabbrica ferrarese.

Il Palazzo di Schifanoia.

Iniziato negli ultimissimi anni del Trecento da Alberto d'Este come edificio per gli svaghi della Corte, sorge alla periferia della città, e deve la sua rinomanza alla serie degli affreschi di scuola ferrarese che adornano la grande sala di ricevi-

mento detta «dei Mesi». Essi hanno un particolare interesse per il loro carattere profano e sono un saggio tipico di quella che si suol chiamare pittura di Corte. Rappresentano, infatti, in grandi riquadri – al disotto dei simboli dei mesi e di figure astrologiche – scene della Corte Estense con protagonista il Duca Borso, cui si dovette alla metà del Quattrocento il completamento e la decorazione del palazzo. In gran parte le pitture sono opere del grande ferrarese Francesco del Cossa e di suoi seguaci, tra cui Ercole De Roberti nella rappresentazione del «Settembre».

Nella stessa sala e nelle altre è un piccolo museo con i preziosi corali del sec. XV della Certosa, miniati dal Giraldi, caposcuola ferrarese, da Martino da Modena e da Marco dell'Avogadro, maioliche, medaglie, oggetti di scavo e una bella collezione di bronzi del Rinascimento.

FIESOLE

Il Museo Bandini.

È una graziosa raccolta di opere d'arte toscana fra cui un gruppo di terrecotte robbiane, alcuni mobili, alcuni frammenti architettonici e parecchie pitture dei secc. XIV e XV in gran parte depositate dalle Gallerie fiorentine («Quattro Santi» di Ambrogio Lorenzetti, una «Incoronazione e Santi» di Giovanni del Biondo – 1373 –, più opere di Jacopo del Sellaio, fra cui tre pannelli con i «Trionfi» del Petrarca, ecc.).

La Badia fiesolana.

Caratteristico monumento toscano, riunisce le forme romaniche e quelle del Rinascimento. La facciata è un purissimo esemplare di architettura fiorentina del sec. XII a tarsie geometriche, inca-

strata nel corpo quattrocentesco della chiesa riedificato su modello del Brunelleschi. L'interno a croce latina e con le membrature in pietra serena risaltanti su fondo bianco è un capolavoro dell'architettura brunelleschiana, di una monumentalità che attesta il maturare del senso classico.

Ma Fiesole è tutto un sacrario di arte toscana: il suo quattrocentesco S. Domenico perpetua il nome dell'Angelico con opere di lui nella chiesa e nel convento; il romanico Duomo vanta nella cappella Salutati i migliori saggi dell'arte di Mino da Fiesole (il monumento funebre del vescovo Leonardo Salutati, un dossale marmoreo con la Madonna e Santi).

FIRENZE

La Galleria degli Uffizi.

(TAVV. 17, 24, 28, 33, 39, 71, 83).

Insieme cori la Galleria Pitti, di cui si dirà appresso, costituisce il più notevole complesso di antica pittura italiana esistente nel mondo, per numero e pregio delle opere. Delle due, la Galleria degli Uffizi ha sede nel palazzo di questo nome costruito dal Vasari poco dopo la metà del Cinquecento (e poi adattato dal Buontalenti) per allogarvi le magistrature Granducali, e vi si svolge in tre amplissimi «Corridoi» fiancheggiati da alcune decine di sale. Comprende, oltre le superbe collezioni di pittura e splendenti saggi di arazzeria fiorentina e fiamminga, una cospicua raccolta di marmi dell'antichità classica, la galleria degli autoritratti, il gabinetto dei disegni e stampe: immenso materiale artistico proveniente principalmente dalle raccolte e dai palazzi Medicei.

Nella Galleria dei dipinti le scuole toscane, dal Trecento al Cinquecento, sono quelle rappresentate in modo più completo, ad eccezione del Beato Angelico di cui tutta l'opera esistente a Firenze è raccolta nel Museo di S. Marco; ma anche altre scuole italiane, dall'umbra all'emiliana alla veneta, vi sono presenti con opere di eccezionale valore, cui fan corona gruppi di pitture straniere con alcuni capolavori: il Trittico della «Resurrezione di Lazzaro» dell'avignonese Nicola Froment, quello dell'«Adorazione dei Pastori» del fiammingo Ugo Van der Goes, dipinto per Tomaso Portinari, il «Cristo al Sepolcro» di Ruggero Van der Weyden, l'«Adorazione dei Magi» (1504) e il ritratto del padre, del Dürer, ecc.

Fra le opere italiane di capitale importanza sono da citare: le due rarissime tavole con la

«Madonna in trono fra Angeli» di Cimabue e di Giotto, il tondo Doni con la «Sacra Famiglia» – quadro meglio unico che raro – di Michelangelo, l'«Annunciazione» e l'«Adorazione dei Magi», incompiuta, di Leonardo da Vinci, i capolavori di Botticelli (la «Calunnia», la «Nascita di Venere», la «Primavera», l'«Adorazione dei Magi» con i ritratti dei Medici, i due tondi con le Madonne del «Magnificat» e «della Melograna», la «Giuditta», la «Pallade col Centauro», ecc.), la «Madonna del cardellino» di Raffaello, il trittico con l'«Annunciazione e Santi» di Simone Martini e Lippo Memmi, la «Deposizione dalla Croce» già attribuita a Giotto e la tavola con la «Madonna, il Bambino e angeli», datata 1355, di Taddeo Gaddi, la grandiosa «Incoronazione della Vergine» di Lorenzo Monaco, datata 1413; e inoltre: la pala di Santa Lucia de' Magnoli con la Vergine

e quattro Santi, di Domenico Veneziano, la «Vergine con S. Anna» di Masaccio, l'«Incoronazione della Madonna» di Fra Filippo Lippi, la «Battaglia di S. Romano» di Paolo Uccello, le due «Fatiche d'Ercole» di Antonio Pollaiuolo, l'«Annunciazione» di Baldovinetti, il «Battesimo di Cristo» del Verrocchio, l'«Adorazione dei Magi» di Gentile da Fabriano, i ritratti di Federigo da Montefeltro e di Battista Sforza di Piero della Francesca, il «Riposo in Egitto» e la «Madonna adorante il Bimbo» del Correggio, la «Flora» e la «Venere dal cagnolino» di Tiziano, il trittico del Mantegna con l'«Adorazione dei Magi», la «Circoncisione» e l'«Ascensione», la cosiddetta «Allegoria delle Anime del Purgatorio» di Giambellino e la «Madonna» di suo padre Jacopo, la «Prova di Mosè fanciullo» di Giorgione, la pretesa «Fornarina» di

Sebastiano del Piombo, la «Madonna delle arpie» di Andrea del Sarto, i ritratti di Bartolomeo e Lucrezia Panciatichi del Bronzino, la «Madonna del Popolo» del Barocci, ecc.

Le sculture antiche. – Sono sparse nei tre corridoi, mescolate ai quadri e agli arazzi (dei quali i più noti sono quelli con le grottesche e i mesi, su cartoni del Bacchiacca, e quelli di Brusselle con le feste in onore di Enrico II e di Caterina de' Medici) o raccolte in alcune sale. Per tali sculture si veggia a pag. 286.

La collezione degli autoritratti. – Questa collezione fiorentina di ritratti di pittori dipinti da se stessi risale alla metà del Seicento, essendo stata fondata dal card. Leopoldo de' Medici. Comprende circa 600 autoritratti dal Quattrocento in poi, non solo di pittori italiani, ma anche stranieri, ed è, nel suo genere, senza confronti. Ricca

di molti esemplari antichi e moderni assai pregevoli, ogni anno si accresce dei doni degli autoritratti che insigni pittori del nostro tempo reputano loro onore offrire alla raccolta fiorentina.

Il gabinetto dei disegni. – Se quasi ogni collezione pubblica di antica pittura italiana contiene una raccolta di opere delle arti grafiche – e particolarmente importante è quella, imponente, annessa alla Galleria di arte antica a Roma – il grande Gabinetto italiano dei disegni e stampe, non solo antichi ma anche moderni, resta questo degli Uffizi: un vero tesoro per la copia sterminata del materiale e più ancora per la ricchezza di opere dei più insigni maestri.

La Galleria Pitti.

(TAV. 70).

Il palazzo che la ospita, eseguito, ma soltanto nella parte centrale, dal Brunellesco per il mercante Luca Pitti nel 1440 e continuato e notevolmente ampliato in periodi posteriori, seguendo le stesse forme, prima dall'Ammannati (che costruì anche la corte), poi dai Parigi, ecc., è una delle più grandiose fabbriche dell'architettura civile italiana. Un corridoio che, costruito insieme col Palazzo degli Uffizi, attraversa un buon lembo del centro della città e valica l'Arno sul ponte Vecchio («degli Orefici»), unisce questo palazzo, divenuto dimora dei Granduchi, con gli Uffizi e col Palazzo della Signoria.

In sontuose sale del primo piano dell'ala destra, parecchie delle quali affrescate nelle volte da Pietro da Cortona, e che prendono i nomi di

divinità pagane dai soggetti di quelle rappresentazioni, è ospitata la Galleria che, iniziata alla metà del Seicento dal Granduca Federigo II con i tesori venuti da Urbino per eredità a sua moglie Vittoria della Rovere, si accrebbe via via per opera dei suoi successori.

È una Galleria, e in prevalenza cinquecentesca, di solo alcune centinaia di quadri, ma per la qualità eccezionalmente alta delle opere, per il fasto delle cornici, per la regalità delle sale, non ha rivali nel dare una sensazione di magnificenza, che fino stordisce. Più di qualsiasi descrizione valga questo breve elenco. Opere sicure di Raffaello: la «Madonna del Granduca» (capolavoro del periodo fiorentino), la «Madonna della seggiola» (capolavoro del periodo romano), il ritratto di gentildonna detta «la Gravida», la pre-

sunta Fornarina, chiamata anche «la Velata», i ritratti dei due coniugi Doni, quello di Leone X con i cardinali de' Medici e Rossi; e poi, con la collaborazione di scolari, la piccola «Visione di Ezechiele», la pala con la «Madonna del baldacchino» e quella con la «Madonna dell'impannata». Di Tiziano: il «Concerto» che ora la critica toglie a Giorgione, la «Maddalena», i ritratti della Bella, del cosiddetto Gentiluomo inglese (ritenuto ora di Ippolito Riminaldi, sulla base di una immagine di questo personaggio conservata nell'Accademia di S. Luca a Roma), dell'Aretino, di Andrea Vesalio, di Tomaso Mosti, del cardinale Ippolito de' Medici, ecc. Inoltre il grande tondo di Fra Filippo Lippi con la Madonna, il Bimbo ed episodi della sua vita, la famosa cosiddetta Simonetta (l'amata di Giuliano de' Medici) della maniera di Botticelli, la «Deposizione» del Perugino (1495) e

quella di Fra Bartolomeo, il «Martirio di S. Sebastiano» del Sodoma, la Madonna dal collo lungo» del Parmigianino, la «Sacra Famiglia» di Andrea del Sarto, del 1527, il ritratto di Luigi Cornaro del Tintoretto, quello di Guidobaldo della Rovere del Bronzino, l'altro di Daniele Barbaro di Paolo Veronese, ecc. Un'opera popolarissima per il soggetto: la «Burla del pievano Arlotto» del Volterrano. Alcuni dipinti stranieri tra cui il ritratto dei cosiddetti «Quattro filosofi» di Rubens, e quello del cardinale Guido Bentivoglio di Van Dyck. Tra le sculture: la «Venere italica» di Canova e la «Carità» di L. Bartolini.

Il Museo degli argenti. – In sale del pianterreno decorate di affreschi e di arazzi fiorentini del Seicento è disposto il museo chiamato «degli argenti», sistemato in tempi recenti riunendo agli

oggetti che formavano precedentemente il museo, le collezioni del Gabinetto delle gemme degli Uffizî, quelle simili del Bargello, la copiosa raccolta dei gioielli e dei preziosi ninnoli artistici dell'ultima Principessa Medicea (l'Elettrice Palatina), passati a Vienna nel 1743 e restituiti dall'Austria dopo la Vittoria con la Convenzione Italo-Austriaca 4 Maggio 1920, e infine ricchi doni e lasciti privati.

È un museo che per la bellezza e l'autenticità delle cose ond'è composto e per il valore storico delle medesime è di pregio senza dubbio eccezionale, e comprende argenterie, oreficerie, gemme, cammei, avorî, ambre, vasi e coppe e lavori diversi in rarissime pietre dure e in cristal di rocca, stipi, cofanetti, croci, reliquiarî, orologi, ecc.: una vera pleiade di cimelî compresi fra il Quattrocento e la fine del Settecento. Pur fra

tanta dovizia che non consente citazioni nemmeno delle cose più importanti, non si può almeno di menzionare la stupenda serie di vasi di pietre dure di Lorenzo il Magnifico e quello in lapislazzuli, eseguito su disegno di Buontalenti nel 1583, nonché il famoso cofano in cristal di rocca inciso da Valerio Belli con le storie della Passione, dono di Clemente VII a Caterina de' Medici per le sue nozze con Enrico II di Francia. Fanno parte anche del Museo degli argenti collezioni, disposte in sale del mezzanino, di porcellane (di Sassonia, Sèvres, Vienna, Capodimonte, Doccia, cinesi, giapponesi, ecc.), merletti, ricami e stoffe, velluti, broccati, ecc.

La Galleria d'arte moderna. – Al secondo piano del palazzo è stata trasferita da alcuni anni, dalla Galleria d'arte antica e moderna, quella moderna composta in gran parte di opere provenienti dalle

collezioni dell'Accademia, in parte di opere di proprietà comunale e di un lascito di Diego Martelli.

La Galleria abbraccia tutto l'Ottocento e giunge fino ai giorni nostri; e sebbene comprenda pitture e sculture delle diverse regioni d'Italia, è di particolare, e notevolissima, importanza soprattutto per lo studio delle correnti artistiche che si svolsero in Toscana durante il secolo, dalle opere degli accademici e dei romantici (Benvenuti, G. Sabatelli, Bezzuoli) giù giù – attraverso Antonio Ciseri, attraverso Stefano Ussi con la «Cacciata del Duca d'Atene», attraverso la reazione dei Macchiaiuoli (magnificamente rappresentati da opere significative di Fattori, Signorini, Lega, Sernesi, Abbati, D'Ancona, Cecconi, ecc.) e le opere dei più tardi seguaci del movimento – fino a Spadini Ghiglia, Sòffici, ecc. Particolarmente onorato

nella Galleria è Domenico Trentacoste in due sale a lui dedicate nelle quali, oltre alcune tra le più pregevoli sue sculture, sono suoi gessi, studi, modelli e medaglie.

Il Museo Nazionale del Bargello.

(TAVV. 14, 691

Alloggiato nel palazzo dugentesco che fu del Podestà di Firenze e poi sede del Capitano di Piazza detto il Bargello, d'onde gli venne il nome, è il grande Museo Nazionale Italiano del Medioevo e del Rinascimento, in cui la scultura toscana trionfa con i più celebri capolavori.

Il nucleo principale delle opere proveniente dalle collezioni Medicee fu sino al sec. XIX nel palazzo degli Uffizi, finché costituitosi nel 1865 il Museo, esse furono trasportate al Bargello, e nell'ultimo mezzo secolo si accrebbero con doni,

acquisti, legati e provenienze da altri Istituti, così da far assurgere il Museo ad importanza eccezionale tanto per la grande statuaria che per i piccoli bronzi, gli avorî medioevali, gli smalti, i nielli, le stoffe, le maioliche, le armi, le oreficerie, le miniature, il ricchissimo e rarissimo medagliere, ecc.

Notevoli soprattutto i tre legati: della collezione Carrand copiosa di oggetti d'arte di ogni categoria, di quella di armi dell'ambasciatore Ressman e di quella di stoffe del barone Giulio Franchetti.

Come Pitti è a Firenze l'apoteosi di Raffaello; gli Uffizî, del Botticelli; il Museo di S. Marco, dell'Angelico; la Sacristia Nuova, di Michelangelo; così il Bargello rappresenta soprattutto l'apoteosi di Donatello di cui conserva almeno sei opere memorabili: il «S. Giorgio», già in Orsanmichele, il «S. Giovannino», già di casa Martelli, il «David» in marmo, forse quello scolpito per il

Duomo, e il «David» in bronzo probabilmente eseguito per Cosimo il Vecchio, l'«Amore» – «o Attis» –, il busto di Niccolò da Uzzano. Fanno loro corona quattro opere del Verrocchio (il «David», la «Resurrezione», già nella villa medicea di Careggi, la «Madonna col Bimbo» dell'Arcispedale di S. Maria Nova, il busto di gentildonna col mazzolino di fiori, ritenuta Lucrezia Donati); quattro di Michelangelo (il «Bacco», il tondo con «la Madonna», di casa Pitti, il «piccolo David»¹³⁰, il busto di Bruto); tre di Desiderio da Settignano (il busto di S. Giovannino, la «Madonna» di palazzo Panciatichi e il busto di gentildonna); poi, i due bassorilievi in bronzo con il «Sacrificio d'Isacco»,

¹³⁰Da non confondersi con la gigantesca figura di David di cui a pag. 371.

eseguiti a gara dal Ghiberti e dal Brunellesco nel famoso concorso del 1402 per la seconda porta del Battistero¹³¹, il tondo con la «Madonna» di Mino da Fiesole, il busto di Battista Sforza di Francesco Laurana, l'«Ercole e Anteo» di Antonio Pollaiuolo, due tondi bronzei, con le «Fatiche d'Ercole» dell'Antico¹³², il «Bacco» del Sansovino, i due modelli in cera e in bronzo del «Perseo» del Cellini e il bassorilievo originale che ne ornava il piedistallo, il «Mercurio» di Giambologna, ecc.

¹³¹V. pag. 375.

¹³²V. pagg. 307 e 324.

Fra le numerosissime terrecotte invetriate di Luca della Robbia e dei suoi seguaci, la «Madonna del roseto», la «Madonna della mela» e il lunettone detto di via dell'Agnolo, donde proviene.

Dell'edificio sono da menzionare in particolar modo il caratteristico e mirabile cortile (sec. XIV) – cinto da portico a pianterreno, sovrastato da una loggia o verone cui si accede da una scala scoperta, e adorno alle pareti di stemmi di magistrati – e, al primo piano, la cappella del Podestà decorata (dopo l'incendio del 1332?) di affreschi trecenteschi col Paradiso, l'Inferno e storie di Santi, ai quali affreschi si ritiene con fondamento abbia collaborato Giotto. In un gruppo di personaggi, dipinti sulla parete di fondo, il ritratto di Dante.

La Galleria dell'Accademia.

Si chiamava un tempo Galleria d'arte antica e moderna, ed era di capitale importanza per la pittura toscana ed umbra del Rinascimento; poi, trasportati a S. Marco i dipinti dell'Angelico, agli Uffizi le opere più famose («Adorazione dei Magi» di Gentile da Fabriano, la «Primavera» di Botticelli, il «Battesimo» del Verrocchio, ecc.), trasferita all'ultimo piano di Pitti la collezione d'arte moderna, sono restate qui in poche sale attorno alla Tribuna Michelangiolesca, notevolissime opere di toscani primitivi, particolarmente del Duecento, integrate da pitture, di non straordinario pregio, del Rinascimento. Son da notare un grande politico con l'«Annunciazione e Santi» di Giovanni Del Biondo, un altro di Rossello di Jacopo Franchi, un terzo, datato 1401, con l'«Incoronazione

della Madonna» di Spinello Aretino, Niccolò Gerini e Lorenzo di Niccolò, ecc., tipiche tavole di Bernardo Daddi, Taddeo Gaddi e Giovanni da Milano, numerose opere di Lorenzo Monaco e una di prim'ordine di Fra Bartolomeo: l'«Apparizione della Vergine a S. Bernardo».

Troneggia nella Tribuna michelangiotesca il celeberrimo David – «il Gigante», – eroica figura di giovanissimo atleta sereno nella sua forza erculeale, eseguita dal Maestro poco più che venticinquenne, e che, già presso la porta di Palazzo Vecchio, fu in tempo recente (1873) qui trasferita e là sostituita con una copia. Nel vestibolo che la precede spiccano, su arazzi fiamminghi e fiorentini, i quattro abbozzi di «Prigioni» che, con gli altri due «Prigioni» del Louvre, dovevano far parte

del mausoleo di Papa Giulio II¹³³, e si accompagnano ad essi la statua incompiuta di S. Matteo, della serie degli Apostoli, che il Buonarroti doveva eseguire per la cattedrale di Firenze, e i modelli originali in gesso di due gruppi di Giambologna (il «Ratto delle Sabine,», la «Virtù che opprime il Vizio»).

Il Museo Horne.

È una fondazione autonoma e formava la collezione privata di Sir Herbert Percy Horne, da lui lasciata nel 1916 a destinazione pubblica col bel palazzotto quattrocentesco che la ospita; contiene riuniti insieme e artisticamente disposti, sì

¹³³V. Roma, *S. Pietro in Vincoli*, pag. 462.

da dare idea dell'interno di una ricca casa fiorentina antica, dipinti, sculture, mobili, tappeti e suppellettili varie, nonché disegni, monete e libri. Alcune opere sono state aggiunte dalle collezioni statali. Fra i quadri più notevoli sono: una mezza figura di S. Stefano ritenuta di Giotto e formante polittico con una «Madonna» della collezione Kress di New York¹³⁴ e con due Santi del Museo Jacquemart-André a Châalis, un dittico con la «Crocifissione, Madonna e Santi» di Bernardo Daddi, «due Sante e un monaco» di Pietro Lorenzetti, «due Sante» del Sassetta, una tavoletta di predella di Masaccio, una «Deposizione», tarda e incompiuta, di Benozzo Gozzoli, una predella di Luca Signorelli, ecc.

¹³⁴V. pag. 337.

Il Museo Bardini.

Fu legato al Comune di Firenze nel 1923 dall'antiquario Stefano Bardini e contiene una copiosissima collezione di sculture in pietra, in stucco, in legno, nella massima parte toscane, del Quattrocento, della scuola di Donatello, di Desiderio, di Rossellino, di Michelozzo, ecc., belli esemplari anche di mobilia – specialmente cassoni in pastiglia dorata – nonché tappeti, maioliche e pregevoli arazzi fiorentini prestati, questi ultimi, dalle Gallerie governative. Non mancano alcune pitture di trecentisti e quattrocentisti toscani; tra queste, importante, sebbene rovinata, una tavola con «S. Michele» del Pollaiuolo.

La Galleria Buonarroti.

Donata nel sec. XIX dai discendenti della famiglia di Michelangelo, insieme con la casa che il

Maestro aveva acquistato per il nipote e che nel Seicento era stata decorata con pitture recanti episodî della vita di lui. Ad eccezione di pochi dipinti antichi, è un museo Michelangiolesco che, oltre a numerosi ritratti in pittura e scultura, del Buonarroti, cimeli, autografi, comprende una raccolta di suoi disegni e due opere sicure di lui ed entrambe giovanili: un bassorilievo col «Combattimento dei Centauri e dei Lapiti» e un altro con la Madonna, di profilo, e il Bambino (la «Madonna della Scala»), nonché due modelli in cera eseguiti per la statua del David.

Il Museo Stibbert.

È ospitato in un edificio moderno e fu lasciato in dono al Comune di Firenze nel 1906 dal collezionista F. Stibbert. Il suo pregio deriva soprattutto dalla ricchissima raccolta di armi e armature

di ogni regione, ma specialmente italiane, fra le quali sono pezzi di ragguardevole importanza; ma il museo comprende anche belle collezioni di porcellane, mobili, arazzi, costumi, ninnoli preziosi e infiniti oggetti di curiosità. Alcune pitture del Quattro e Cinquecento italiano: due «Santi» del Crivelli, il «Trionfo di Diana» di Francesco di Giorgio Martini, un ritratto Mediceo del Bronzino, ecc.; altre straniere, e alcune moderne.

La Cattedrale di S. Maria del Fiore.

La costruzione, iniziata nel 1296 con la direzione di Arnolfo di Cambio, poi continuata con quella di Giotto, di Francesco Talenti e Lapo Chini, fu conclusa solo nel primo quarantennio del Quattrocento dopo che Filippo Brunelleschi le voltò sopra la meravigliosa cupola di una audacia rinnovatrice che gli conquistò l'ammirazione dei

secoli. La facciata di Arnolfo di Cambio e Francesco Talenti, decorata di statue, rimasta incompiuta, e demolita negli ultimi anni del '500, fu ricostruita ex novo verso la fine del sec. XIX su progetto di Emilio De Fabbris.

Il vasto tempio, che presenta commisti, con echii romanici, elementi gotici e rinascimentali, è a croce latina, a tre navate, scompartite da possenti pilastri, e s'apre all'altezza del transetto con i tre bracci corti della croce in tre ampie e magnifiche tribune, forate, ciascuna, da cinque cappelle. Quattro portali (fra cui la porta «della Mandorla») con l'Assunta entro una «mandorla» di raggi decorati da sculture, significativi saggi dell'arte di transizione al Rinascimento, immettono nei fianchi delle navate; numerose le antiche vetrate eseguite su cartoni di insigni Maestri del

Tre e del Quattrocento (Agnolo Gaddi, Ghiberti, Donatello, Andrea del Castagno, Paolo Uccello).

Fra le opere pittoriche e scultoree di cui il tempio è straordinariamente ricco, sono da citare, come più note e importanti, i due finti monumenti tombali equestri dipinti a monocromato sul muro interno della facciata: quello del condottiero inglese Giovanni Acuto (Hawkwood) al soldo della Repubblica, di Paolo Uccello, e l'altro del generale Niccolò da Tolentino, di Andrea del Castagno; l'urna in bronzo di S. Zanobi, con storie della vita del Santo, di Lorenzo Ghiberti; la statua di S. Giovanni Evangelista, opera giovanile di Donatello; la «Pietà» di Michelangelo, una delle ultime

opere del Maestro (circa il 1550), antitesi significantissima soprattutto per la sua potente drammaticità a quella di S. Pietro in Vaticano¹³⁵.

Il Museo dell'Opera del Duomo.

La collezione è assai notevole perché comprende grande quantità di opere d'arte che un tempo appartennero al Duomo e al Battistero; tra

¹³⁵V. pag. 504. Una terza «Pietà» del Maestro (a prescindere da una quarta, nel palazzo già Rondanini a Roma, lasciata incompiuta alla sua morte) è quella famosa, già nella chiesa di S. Rosalia e Palestrina, ora conservata in palazzo Strozzi a Firenze (v. pag. 386) e che, come tempo e come arte, sta nel mezzo tra quella di S. Pietro e questa di S. Maria del Fiore.

le altre, molte delle sculture provenienti dall'antica facciata Arnolfiana e di mano di Arnolfo stesso o di altri Maestri, e due cimeli di fama universale per la loro bellezza: le due cantorie – una di Luca della Robbia, l'altra di Donatello – che si trovavano un tempo nel Duomo sopra le porte della sacristia. Le due cantorie, contemporanee, erano compiute circa il 1438; nella sua, Luca della Robbia figura in riquadri, separati da pilastri scanalati, serie di putti che cantano danzano suonano, mentre Donatello, abbandonando la stessa disposizione, che aveva seguito nel contemporaneo pulpito della Cintola nel duomo di Prato, figura il fronte della sua cantoria come una loggia, pausata da colonne binate, nella quale si scatena la ridda dei gioiosi putti danzanti.

Altra opera di grandissima importanza, questa, per la storia della oreficeria italiana è il prodigioso

altare d'argento, già nel Battistero, con scene della vita del Battista che Leonardo di Giovanni iniziò con suoi compagni nel 1366, che poi, nel Quattrocento, fu completato con altri bassorilievi del Pollaiuolo e del Verrocchio e con una grande croce, opera squisita di Betto di Francesco, Antonio Pollaiuolo e Miliano Dei. Poi son da citare ancora fra le opere più notevoli una serie numerosa di ricami con le storie del Battista su disegno del Pollaiuolo, e cose di singolare pregio per la storia artistica del Duomo: modelli riferentisi alla cupola tra cui quello originale in legno, eseguito dal Brunelleschi per la lanterna, un disegno del sec. XVI che riproduce l'antica facciata, i progetti cinquecenteschi e seicenteschi della nuova, ecc.

Il Campanile.

Sul filo della facciata di S. Maria del Fiore si erge il campanile iniziato da Giotto nel 1334, continuato da Andrea da Pontedera e compiuto, o quasi compiuto, da Francesco Talenti nel 1359. Di forma quadrata, consta, oltre che della parte basamentale, di quattro zone, segnate da trabeazioni marcapiani, delle quali quella più bassa è piena, mentre sono forate, le due centrali, da grandi bifore affiancate, ed è forata da una magnifica trifora quella superiore, con la cella campanaria, che è di doppia altezza delle sottostanti. Gl'intagli marmorei di cui è rivestita e la policromia dei marmi variegati conferiscono una incomparabile leggerezza e leggiadria alla superba mole che è da considerare una vera mostra di sculture fiorentine dei secc. XIV-XV.

Il basamento è decorato da numerosi bassorilievi, a losanghe ed esagoni, di Andrea da Pontederà (alcuni su composizioni di Giotto), di Andrea Orcagna e di Luca della Robbia con storie della Genesi, le Arti meccaniche, le Scienze, le Arti decorative, i Pianeti, le Virtù, le Arti liberali, i Sacramenti (questi ultimi attribuiti ad Alberto Arnoldi); mentre nella zona corrispondente al primo piano sopra il vero e proprio basamento, sono, entro nicchie, sedici statue di Santi, Profeti e Sibille dovute ad artisti fiorentini parte del Trecento, parte del Quattrocento, tra cui Nanni di Bartolo e Donatello (Abacuc detto «lo Zuccone», Geremia, Abramo, ecc.).

Il Battistero di S. Giovanni.

Dibattuta è la questione circa l'epoca del monumento quale oggi appare, ma ormai si concorda

nel ritenerlo ricostruzione romanica di un preesistente edificio paleocristiano o bizantino. Consacrato nel 1059, ebbe nei secc. XII-XIV, e in seguito, decorazioni, aggiunte e modificazioni. Di pianta ottagonale e tessuto di marmi bianchi e verdi, ha all'esterno due ordini, l'inferiore trabeato, il superiore arcuato, sormontati da un alto attico su cui s'imposta la cupola.

All'interno – dove ogni lato dell'ottagono, scompartito da colonne e pilastri, regge una poderosa trabeazione cui sovrasta il matroneo – la cupola e la tribuna sono ornate da mosaici di gusto bizantino, eseguiti da artisti diversi a partire dal 1225 (a quelli con le storie di Giuseppe si ritiene abbia collaborato Cimabue), mosaici che con la loro policromia riscaldano la decorazione delle pareti a scomparti bianchi, riquadrati da fasce

nere. Allo stesso tempo risale il pavimento románico a tarsie imitanti tessuti. Fra le opere d'arte all'interno sono da menzionare il sepolcro di Papa Giovanni XXIII di Donatello, Michelozzo e Pagno di Lapo Portigiani, opera del terzo decennio del Quattrocento, e la statua lignea della Maddalena, scultura della tardissima età del Maestro.

Ma la fama immortale del «Bel S. Giovanni» è dovuta alle tre porte di bronzo. La prima di Andrea Pisano, compiuta tra il 1330 e il 1336, raffigura entro 28 scomparti quadrilobi le storie del Battista, e, sotto, le Virtù cardinali e teologali. Ed ecco Lorenzo Ghiberti che – vinto nel 1402 il concorso contro Jacopo della Quercia, Brunelleschi ed altri¹³⁶ – eseguisce la seconda porta con 28

¹³⁶V. pag. 370.

bassorilievi con storie della vita del Cristo e, sotto, Evangelisti e Dottori della Chiesa. Terminata nel 1424 la seconda, iniziava il Ghiberti il miracolo d'arte della terza porta che a ragione fu detta da Michelangelo la «Porta del Paradiso». Non è più lo schema fitto e serrato di Andrea seguito dal Ghiberti nella seconda porta; i campi delle rappresentazioni si estendono, e in soli dieci scomparti il Maestro, tra un'incorniciatura di statuette mirabilissime, traduce dieci delle principali visioni del Vecchio Testamento, dalla «Creazione» a «Salomone e Saba». Si può dire che l'arte del bassorilievo in bronzo abbia raggiunto qui la sua più raffinata espressione.

Sulle tre porte sono gruppi di sculture rispettivamente di Vincenzo Danti (la «Decollazione del

Battista») del 1571, di Francesco Rustici (la «Predica del Battista») del 1506-11, e di Andrea Sansovino (il «Battesimo di Cristo») del 1505.

La Basilica Laurenziana e la Sacristia Nuova.

(TAV. 74).

Nel suo aspetto attuale la Basilica di S. Lorenzo è costruzione del Quattrocento su progetto del Brunelleschi (continuato da Antonio Manetti), sorta su una preesistente chiesa del IV sec. rimaneggiata nell'XI.

È a croce latina a tre navate con cupola senza tamburo, dodici cappelle ai lati delle navi minori e otto nel transetto, abside rettangolare: la facciata è rimasta ineseguita con la sola ossatura in mattoni.

Se la Cappella del Sacramento accoglie, col tabernacolo di Desiderio da Settignano, una delle

maggiori opere dell'artista, e la cappella Martelli l'«Annunciazione» di Filippo Lippi, e la nave maggiore due pulpiti in bronzo che, su disegno di Donatello, eseguirono Bertoldo e Bellano (eccetto la «Deposizione», di mano dello stesso Donatello), è la Sacristia Vecchia uno scrigno di opere donatelliane. Costruzione quadrangolare, a cupola poligonale, s'apre sul transetto sinistro, ed è opera di purissimo stile architettonico del primo Rinascimento eseguita dal Brunelleschi nel terzo ventennio del Quattrocento. Donatello la decorò di imposte bronzee con Apostoli, Dottori e Santi, di stucchi colorati con le storie di S. Giovanni Evangelista in medaglioni entro i pennacchi e con gli Evangelisti nelle lunette, di busti e bassorilievi in terracotta con i Ss. Lorenzo, Cosma e Damiano,

Lorenzo e Stefano. A sua volta Andrea Verrocchio nel 1472 vi erigeva il monumento funebre in porfido e bronzo di Giovanni e Piero de' Medici.

Per essere topograficamente corrispondente, in fondo al braccio destro, alla Sacristia Vecchia, la cosiddetta Sacristia Nuova assunse tale nome, ma essa è in realtà il mausoleo Mediceo. D'ispirazione Brunelleschiana e costruita su disegni di Michelangelo, fu condotta prima dal Maestro, poi con la collaborazione dei suoi seguaci Tribolo e Montorsoli; è a pianta quadrata, sormontata da cupola, divisa da pilastri in nicchie e rivestita in parte di marmi in parte di pietra serena. Due sono i sepolcri eseguiti lentamente, a partire dal 1524, da Michelangelo, che formano con l'architettura un tutto di perfetta adesione e della più profonda armonia e che costituiscono la più alta espressione formale e intellettuale della statuaria

italiana. Uno è di Giuliano figlio di Lorenzo il Magnifico e duca di Nemours († 1516), l'altro di Lorenzo II, nipote del grande Lorenzo e Duca di Urbino († 1519). Il primo rappresenta Giuliano in armi e in atteggiamento guerriero, pronto a levarsi e a lanciarsi se un pericolo incomba. Sotto è il sarcofago su cui, un po' reclinate, giacciono le figure del Giorno e della Notte, che, con quelle del defunto, vogliono forse simboleggiare l'Azione, mentre nel monumento di fronte sembra il Maestro aver voluto adombrare l'Idea nella figura di Lorenzo assorta in profondo pensiero, sovrastante le statue dell'Aurora e del Crepuscolo sulle volute del sarcofago.

Per un terzo sepolcro, destinato a Lorenzo il Magnifico e a suo fratello Giuliano, eseguì poi il Buonarroti la «Madonna col Bambino» lasciata incompiuta, e per esso scolpirono i suoi scolari

Montorsoli e Raffaello da Montelupo le figure rispettivamente dei Ss. Cosma e Damiano protettori dei Medici.

Dietro il coro della basilica, tra le due sacristie, è la cosiddetta Cappella dei Principi, iniziata nel 1604 da Matteo Nigetti e terminata ai nostri tempi; ricchissima costruzione ottagonale tutta rivestita di marmi e incrostazioni di pietre dure e contenente le tombe di sei Granduchi da Cosimo I in poi.

La Chiesa del Carmine.

(TAV. 38).

Nella catastrofe che colpiva nel 1771 questa chiesa con l'incendio onde fu distrutta, volle la sorte si salvasse la cappella Brancacci, che, per il ciclo degli affreschi di Masaccio, rappresenta

uno dei santuari dell'arte italiana e una delle pietre miliari nella storia della pittura del Rinascimento.

La grande opera raffigura due scene del Peccato originale e storie di S. Pietro. Commessa intorno al 1424 a Masolino da Panicale, questi rappresentò la Tentazione di Adamo ed Eva, il duplice episodio del Risanamento dello storpio e della Resurrezione di Tabita e, a detta del Vasari, le figure degli Evangelisti sulla vòlta a crociera oggi distrutta.

A Masolino, recatosi in Ungheria, subentrava il giovanissimo Masaccio che, a riscontro della «Tentazione», dipingeva il gruppo stupendo di Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso e altre scene della vita di S. Pietro (il «Battesimo dei neofiti»; l'«Elemosina»; il «Risanamento degli in-

fermi», ecc.) che culminano in quella del «Pagamento del tributo»: pitture, tutte, ove il sintetismo strutturale giottesco delle masse vivificato dalla profondità del chiaroscuro, la potenza di stile, l'intensità espressiva e il senso del monumentale rivelantesi così nella composizione come nella solida corposità delle figure appaiono elementi fondamentali di una nuovissima concezione artistica profondamente umana che diverrà il «credo» del Rinascimento.

Mentre dipingeva l'episodio di S. Pietro che risuscita il nipote dell'Imperatore, anche Masaccio doveva interrompere il lavoro per recarsi a Roma dove nel 1429 moriva non ancora ventottenne. Soltanto nel 1484 la decorazione era ripresa dal giovine Filippino Lippi che, condotto a compimento l'affresco lasciato in sospeso, dipingeva gli altri quattro episodi con S Pietro in carcere, con

l'angelo che lo libera, con la condanna di S. Pietro e S. Paolo, con la Crocifissione di S. Pietro.

In un vano presso la crociera, preziosi avanzi scoperti recentemente di una decorazione pittorica di Gherardo Starnina; nell'abside, il monumento di Pier Soderini di Benedetto da Rovezzano.

La Chiesa di S. Maria Novella.

(TAV. 24).

Quale grande chiesa gotica domenicana di Firenze, fa riscontro alla francescana S. Croce. Anche questa a croce egizia (col transetto, cioè, tangente al presbiterio) e a tre navate ma scompartite da piliere polistili e tutta a vòlte, fu costruita a partire dall'ultimo ventennio del Duecento, ma la facciata incrostata di marmi colorati

fu compiuta, con la parte superiore, solo nella seconda metà del Quattrocento da L. B. Alberti.

Come, all'esterno, sul lato destro e su quello che contorna il cimitero, conserva arche gotiche con sepolcri di famiglie fiorentine, così all'interno la chiesa è ricca di insigni monumenti tombali, opere di Tino di Camaino, di Bernardo Rossellino, di Benedetto da Maiano. A Giuliano da Sangallo appartiene la decorazione architettonica della nobile cappella Gondi, vivace di marmi policromi, a Filippo Brunellesco appartiene il pergamo. Se fra le sculture sono ancora da menzionare il Crocifisso ligneo, anch'esso del Brunellesco, nonché il lavabo in terracotta invetriata di Giovanni della Robbia, sono soprattutto le pitture a formare la gloria di S. Maria Novella dove il Duecento, il Trecento e il Quattrocento hanno la-

sciato opere di rinomanza universale: nella cappella Rucellai, la grande «Madonna», ritenuta per tradizione di Cimabue e che la critica moderna ha dato risolutamente alla scuola senese e in particolare a Duccio di Boninsegna, o almeno ad un artista senese non ancora identificato, denominato appunto il «Maestro della Madonna Rucellai»; nella cappella Strozzi, gli affreschi di Nardo di Cione, maggior fratello di Andrea Orcagna, con le Virtù e il Giudizio Finale, il Paradiso e l'Inferno, dipinti circa il 1357, anno che Andrea segna sul pentastico dell'altare; nella facciata interna, l'affresco di Masaccio con la Trinità e i committenti; nella cappella di Filippo Strozzi, quattro affreschi – due alle pareti, due nei lunettoni – degli ultimi anni di Filippino Lippi con le

storie di S. Giovanni Battista e di S. Filippo, i Patriarchi, le Sibille e le Virtù; infine sul portale, un grande «Crocefisso» di Giotto.

È nel coro il celeberrimo ciclo di affreschi di Domenico Ghirlandaio che, per commissione di Giovanni Tornabuoni e con una schiera di aiuti, tra cui il giovane Michelangelo, vi rappresentò, con figurazioni minori, le storie di Maria e quelle di S. Giovanni Battista, apponendo all'opera la data del 1490: affreschi che, oltre il pregio artistico, ne hanno uno particolarissimo, quale documento della vita e del costume fiorentini del Quattrocento, descritti con felice trasposizione nelle scene sacre.

Il *Chiostro verde*, contiguo ad uno dei fianchi della chiesa, costruito nella metà del Trecento, è chiamato con tal nome per gli affreschi in terra verde da cui è decorato; affreschi con le storie

del Vecchio Testamento, di Paolo Uccello e suoi seguaci (per due lati), e di altri pittori un poco anteriori e riflettenti una corrente artistica più arcaica.

Il *Cappellone degli Spagnuoli*, che s'apre su uno dei lati dello stesso chiostro, era la sala capitolare (sec. XIV) del convento che Eleonora di Toledo moglie di Cosimo I attribuì, due secoli dopo, per le loro funzioni, agli Spagnuoli di Firenze, d'onde il nome. Il cappellone è letteralmente coperto di affreschi contemporanei alla sua costruzione, nei quali si sono in passato distinte più mani di artisti fiorentini e senesi, e che oggi sono riconosciuti opera di Andrea da Firenze; nell'arte di lui si fondono appunto elementi fiorentini e senesi. Tali pitture sono una glorificazione dell'Ordine domenicano in quanto, oltre scene del Nuovo Testamento, raffigurano, in una

parete, il Trionfo di S. Tommaso d'Aquino con i Dottori della Chiesa e, sotto, in due serie, le personificazioni delle scienze e le immagini dei dotti dell'antichità; in un'altra parete, la colossale rappresentazione della Chiesa militante (secondo altri il «Trionfo della Penitenza») e l'esaltazione dell'Ordine; in una terza, storie di S. Pietro martire, ecc.

Il Convento di S. Marco e il Museo dell'Angelico.

(TAV. 72).

Il convento, già dei religiosi di S. Silvestro, poi dei Domenicani di Fiesole, è giunto a noi perfettamente conservato nella veste che ricevè nella prima metà del Quattrocento per opera di Michelozzo. Albergò per otto anni, dal 1437 al 1445,

Frate Angelico che lo decorò di numerosi affreschi cui furono unite, in un rimaneggiamento delle Gallerie fiorentine dopo la guerra 1915-'18 tutte le pitture dell'Angelico delle collezioni pubbliche formandosi così, e nell'ambiente più suggestivo, una raccolta; senza possibilità di confronti, dell'opera dell'infaticabile soavissimo Maestro.

Nel locale adibito a Ospizio dei pellegrini sono state adunate in grande quantità le opere mobili fra le quali giova ricordare almeno la famosissima «Madonna della Stella», il non meno celebre Tabernacolo dei Linaiuoli (1433) con la Madonna e angeli musicanti, la «Incoronazione della Vergine», la «Deposizione», ecc. Gli affreschi sono un po' dappertutto: nel portico del chiostro di S. Antonino (la «Pietà», «S. Domenico ai piedi del

Crocifisso»), nella Sala capitolare (la «Crocifissione» con la Madonna, le Marie, Santi e fondatori di Ordini religiosi), nei corridoi (l'«Annunciazione»), nelle celle in cui sono dipinte molte scene dell'Antico Testamento, dovute in parte al Maestro in parte ad aiuti.

Nel convento, in cui dimorò Fra Bartolomeo, sono anche dipinti di questo artista e, fra gli altri, un ritratto del Savonarola nel quartiere ove il terribile predicatore abitò. Nella grande biblioteca Michelozziana è raccolta una cospicua collezione di codici miniati di artisti fiorentini, fra i quali Zanobi Strozzi, scolare dell'Angelico, mentre nel Refettorio piccolo, a pianterreno, trionfa il «Cenacolo» del Ghirlandaio, replica di quello di Ognissanti¹³⁷,

¹³⁷V. appresso: *I Cenacoli e i Chiostri*, pag. 383.

e mentre, pure a pianterreno, trovasi ordinato un Museo di Firenze antica con materiali architettonici, sculturali e pittorici provenienti da edifici e quartieri della città andati distrutti, e tra essi la campana donatelliana detta la «Piagnona», stemmi, porte, frammenti di decorazioni, ecc.

Orsanmichele.

Questo edificio, singolarissimo anche per la sua destinazione, deve il suo nome al fatto che esso sorse (nella seconda metà del sec. XIV) al di sopra di una loggia del grano la quale a sua volta si ritiene prendesse il luogo di un oratorio detto di S. Michele in Orto. L'attuale pianterreno che era la loggia – chiuse le arcate esterne adorne di lunettoni traforatissimi – fu adibito ad oratorio, ed è restato tale; il salone superiore fu

fatto granaio per eventuali bisogni della città e oggi è sede della Società Dantesca.

Notevolissima la decorazione esterna che consta di tabernacoli fatti eseguire su i pilastri dalle Corporazioni delle arti e destinati ad essere occupati dalle statue in bronzo dei rispettivi patroni. Quattordici sono tali tabernacoli e statue, d'importanza grande per lo studio della scultura fiorentina del Quattrocento, e alcuni sono capolavori: Il «S. Matteo», il «S. Stefano», il «S. Giovanni Battista» del Ghiberti, il «S. Pietro» e «il S. Marco» di Donatello, sopra tutti il gruppo del Verrocchio con l'«Incredulità di S. Tommaso» entro tabernacolo di Donatello e Michelozzo. All'interno, una delle più caratteristiche opere fiorentine del sec. XIV: il tabernacolo gotico dell'Orca-
gna a cupola tra cuspidi e guglie frangiate, co-

struito in marmo e pietre di colore e, fra il merletto dei marmi, numerose figure di Angeli, Profeti, Patriarchi, Beati, Sibille e Virtù. Tutt'intorno al basamento, bassorilievi con le storie di Maria e, sotto quello della «Morte della Madonna», la firma e la data 1359, che l'Orcagna appose a questa sua unica, preziosissima opera di scultura. Il tabernacolo è recinto da un parapetto marmoreo con grate in bronzo di Pietro del Migliore ed ha nel centro una pala di Bernardo Daddi.

La Basilica di S. Croce e la Cappella Pazzi.

(TAVV. 19, 21, 29).

Vasta chiesa di architettura gotica francescana a tre navate scompartite da pilastri ottagonali, è una delle più famose d'Italia per le innumerevoli opere d'arte che ne fanno un solenne museo

specialmente di pittura e scultura toscana del Trecento e del Quattrocento, e per il fatto che, come la chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo a Venezia è il Pantheon dei più insigni capitani della Repubblica, S. Croce è il sacrario dei grandi Italiani che vi sono o sepolti o ricordati. La facciata e il campanile sono moderni.

Fra i cicli pittorici di più alta importanza che decorano la chiesa sono da ricordare:

La serie degli affreschi di Giotto nella cappella Peruzzi con le storie dei Ss. Giovanni Battista ed Evangelista e quella degli affreschi, anche di Giotto, nella vicina cappella Bardi con allegorie delle Virtù francescane e con storie di S. Francesco (posteriori al 1317).

Gli affreschi di Agnolo Gaddi, nel coro, con le storie della Croce, quelli di Agnolo Gaddi e Starina nella cappella Castellani con scene della

vita del Battista, di S. Nicola e di S. Antonio abate, e quelli di Taddeo Gaddi con gli episodi della vita della Vergine nella contigua cappella Baroncelli, opera sua capitale.

Gli affreschi di Bernardo Daddi, nella cappella Pulci, con storie dei Ss. Lorenzo e Stefano.

Gli affreschi di Giovanni da Milano nella cappella Rinuccini con storie della Madonna e della Maddalena, e quelli di Maso di Banco con le storie di S. Silvestro nella omonima cappella.

Fra le opere di scultura: il pulpito di Benedetto da Maiano, due opere celeberrime di Donatello e cioè l'«Annunciazione» in pietra serena e il giovanile Crocifisso in legno, la tomba di Leonardo Bruni di Bernardo Rossellino, prototipo della tomba fiorentina del Rinascimento, e quella di Carlo Marsuppini di Desiderio da Settignano, bassorilievi dei Della Robbia nella cappella dei

Medici, il monumento ad Alfieri di Antonio Canova e quelli a Leon Battista Alberti e alla Principessa Czartoryski di Lorenzo Bartolini.

In fondo al primo chiostro sorge un gioiello di architettura: la cappella Pazzi eretta dal Brunelleschi. Preceduta da un elegantissimo portico limitato da sei colonne a capitelli corinzi, e a trabeazione decorata nel fregio da cherubini di Desiderio da Settignano, s'apre la cappella a pianta rettangolare con grandi arcate e le pareti scompartite da pilastri scanalati sorreggenti un fregio di terracotta invetriata: insieme di una rara e austera semplicità, di un raffinato equilibrio, ottenuti con la nuda classica musicale architettura e messi in rilievo dal valore chiaroscurale dell'organismo di pietra serena a contrasto del bianco delle pareti. Sola decorazione, una serie di medaglioni di Luca della Robbia con gli Apostoli,

sotto il fregio; nei pennacchi della vòlta, altri quattro tondi con gli Evangelisti, pure Robbiani, ma verosimilmente eseguiti, secondo qualche illustre critico, su disegno dello stesso Brunelleschi.

A fianco del primo chiostro (gotico: il secondo è del Brunelleschi) è situato, nell'antico Refettorio, il Museo dell'Opera di S. Croce che contiene frammenti architettonici e oggetti varî provenienti dalla chiesa del Convento, nonché opere di pittura, specialmente giottesca, e alcune sculture, tra cui la statua di S. Ludovico da Tolosa, bronzo di Donatello, fatto per Orsanmichele, poi passato al tempio di S. Croce.

La Chiesa di S. Trínita.

In origine romanica, la chiesa, che conserva dell'antico tempio soltanto la cripta, ha aspetto

trecentesco, salvo la facciata eretta dal Buontalenti negli ultimi anni del Cinquecento. Pitture e sculture del Trecento e Quattrocento ne fanno uno dei musei dell'arte toscana. Un ciclo pittorico è quello affrescato nella maturità da Lorenzo Monaco, attorno alla sua pala d'altare dell'«Annunciazione», nella cappella Bartolini, con Santi, Profeti e storie della Vergine; un altro, quello – purtroppo deteriorato – dipinto dal Baldovinetti a partire dal 1471 con scene e figure bibliche, nella cappella del coro. Celebre è la cappella Sassetti decorata dal Ghirlandaio e collaboratori con le Sibille sulla volta e, sulle pareti, storie di S. Francesco, che si svolgono attorno all'«Adorazione dei pastori» sull'altare. Le pitture terminate nel 1486 – anno che si legge sotto le figure inginocchiate dei Sassetti – e che, pertanto, sono tra quelle della Sistina e quelle della cappella Tornabuoni in

S. Maria Novella, rivelano già qui, come a San Gimignano, e sorretta da rigore formale, la limpida vena di narratore dell'artista.

Fra le pitture più notevoli sono ancora da menzionare un trittico di Mariotto di Nardo, affreschi di Giovanni dal Ponte e di Bicci di Lorenzo. Fra le sculture: la tomba di Onofrio Strozzi di Pietro Lamberti e quella in marmo e terracotta investita, stupenda per purezza e semplicità di stile, del vescovo Federighi, opera di Luca della Robbia (1455), che, entro una cornice di foglie e frutta, rappresentò il defunto steso sul sarcofago dinanzi alle mezze figure del Cristo adorato dalla Vergine e da S. Giovanni.

La Chiesa di San Miniato al Monte.

Esempio fra i più caratteristici di arte romanica toscana, la chiesa, ricostruita al principio del sec.

XI, ha interno di forma basilicale, senza transetto, con presbiterio sopraelevato e una facciata della fine dello stesso secolo a scomparti di marmi bianchi e verdi. Al 1207 risale il pavimento formato anch'esso di tarsie marmoree con rappresentazioni zoomorfiche e simboliche e che, con quello del Battistero, è esemplare tipico della tarsia romanica fiorentina.

In fondo alla navata maggiore, nel centro della fronte del presbiterio, è una cappellina elegantissima eretta da Michelozzo nel 1447 con volta a cassettoni decorati con terrecotte robbiane, a sfondo della quale è il recinto del coro sovrastato dal pulpito del primo Duecento, l'uno e l'altro ornati di tarsie chiare e scure che rivestono anche l'abside e le pareti superiori della navata centrale.

Nella cappella del cardinale di Portogallo, architettata da Antonio Manetti, e sotto una volta

con medaglioni di Luca della Robbia, è il monumento che Antonio Rossellino elevò intorno al 1460 al card. Jacopo di Lusitania arcivescovo di Lisbona, e nipote di re Alfonso di Portogallo, sepolcro che è il prototipo di quello eretto circa venti anni dopo, sul finire della sua vita, a Maria d'Aragona in Monteoliveto a Napoli, e nel quale alla somma finezza di particolari non corrisponde una serrata unità di composizione.

Fra le opere che la pittura ha lasciato in S. Miniato: una serie di lunette affrescate da Spinello Aretino, nella sacristia, con le storie di S. Benedetto; una «Annunciazione» e figure sacre di Baldovinetti nella cappella del Portogallo: angeli volanti di Antonio Pollaiuolo nella stessa: affreschi frammentari di Taddeo Gaddi nella cripta, ecc.

L'Ospedale degli Innocenti.

Eretto dal Brunellesco negli anni 1421-24, offre, nelle nove arcate originali a tutto sesto del porticato, nelle eleganti colonne corinzie sormontate dal pulvino, nelle classiche membrature della trabeazione e delle finestre tabernacolari, la prima e squisita espressione del Rinascimento. Circa il 1463 Andrea della Robbia collocava nei medaglioni dei pennacchi aggraziatissimi tondi smaltati d'azzurro, in cui sono figurati in bianco bimbi in fasce, attestanti le pie finalità dell'istituzione, la più antica di Europa.

Altre belle opere robbiane sono: sulla porta della chiesa una lunetta con l'«Annunciazione» e nel museo un gruppo di Luca con la Madonna e il Bimbo. Ancora nel museo, tra alcuni dipinti toscani, un pregevole quadro di Domenico Ghirlandaio, l'«Adorazione dei Magi», sotto l'influsso del fiammingo Van der Goes.

I Cenacoli e i Chiostri.

I più noti «Cenacoli» fiorentini sono quattro:

Il *Cenacolo di S. Apollonia*, nel Refettorio dell'ex Convento di S. Apollonia, affresco tardo e potente di Andrea del Castagno. Al di sopra, la «Crocifissione», la «Deposizione» e la «Resurrezione». Sono attorno altri dipinti che fanno di questo luogo la maggiore raccolta dell'opera del Maestro: il «Crocifisso», la «Madonna e tre Santi», proveniente da S. Maria Nuova, e parti di decorazione della villa Pandolfini a Legnaia con le monumentali figure di Dante, Boccaccio, Petrarca, Farinata degli Uberti, Pippo Spano che piega la spada, ecc.

Il *Cenacolo di Ognissanti*, nel Refettorio dei frati minori di Ognissanti, con l'«Ultima Cena» di Domenico Ghirlandaio, circa il 1480.

Il *Cenacolo di Fuligno*, nell'ex Convento delle francescane di S. Onofrio, ovvero di Fuligno, già attribuito al Perugino e che oggi si inclina a ritenere piuttosto di artista toscano dei primissimi anni del Cinquecento, fortemente influenzato dall'arte umbra. Attorno, quadri dei secc. XV-XVII, già della Galleria Ferroni.

Il *Cenacolo di S. Salvi*, nell'ex Convento dei monaci Vallombrosani di S. Salvi. L'«Ultima Cena» è di Andrea del Sarto (1519), e in essa l'iconografia della scena è diversa dagli altri, avendo il pittore seguito piuttosto lo schema tracciato da Leonardo alle Grazie a Milano.

I chiostri istoriati più notevoli, oltre quello già citato di S. Maria Novella, sono:

Il *Chiostro dello Scalzo*, annesso alla ex sede di una confraternita di cui il portacroce nelle processioni era a piedi nudi. È decorato di affreschi

di Andrea del Sarto e Franciabigio (1515-1526) con scene della vita del Battista. La «Visitazione» è forse il capolavoro di Andrea.

Il *Chiostro dell'Annunziata* («Atrio dei voti») che precede la chiesa, con affreschi di Pontormo, Franciabigio, Baldovinetti, Cosimo Rosselli e Andrea del Sarto. A quest'ultimo appartengono le storie di S. Filippo Benizzi (1509-1510) e il lunettone della «Madonna del sacco» che è una delle sue opere più insigni e trovasi nell'annesso chiostro dei morti.

Nell'interno della chiesa assai ricca di opere d'arte, due affreschi di Andrea del Castagno recentemente scoperti: la «Trinità con S. Girolamo» e il «Padre Eterno con S. Giuliano».

Il Palazzo della Signoria.

La poderosa mole – detta anche Palazzo Vecchio dopo che nel Cinquecento Cosimo I prese stabile dimora nel Palazzo Pitti – ampliato e rimaneggiato più volte nel Quattrocento e nel Cinquecento, e specialmente dal Vasari, è all’aspetto esterno un tipico edificio trecentesco a caratteri di fortilizio, con possente cammino di ronda, merlatura guelfa, e un’alta torre con lunghi beccatelli, merlatura ghibellina, e sovrastata dalla cella campanaria anch’essa merlata. Già palazzo del Governo della Repubblica fiorentina, è oggi sede della municipalità. Non molto conserva l’edificio, all’interno, dei tempi più antichi, essendo opera, le sue decorazioni, del tardo Rinascimento e del periodo barocco. Nota, sopra tutte le altre, è la Sala dei Cinquecento, al primo piano, costruita dal Cronaca nel 1495 e ornata nel soffitto e nelle

pareti di affreschi, del Vasari e di suoi contemporanei, illustranti la storia di Firenze e dei Medici, in sostituzione di pitture affidate a Michelangelo, ma non eseguite, ed a Leonardo che vi lasciò incompiuta la «Battaglia di Anghiari», poi distrutta. Presso la Sala dei Cinquecento, lo Studiolo del Granduca Francesco I, decorato di stucchi, pitture, statuette in bronzo e armadî dipinti per opera di artisti attivi a Firenze nel quarto ventennio del Cinquecento: tipica espressione del raffinato manierismo toscano. Ancora al primo piano: la Sala dei Duecento ricostruita dai fratelli Da Majano e l'appartamento di Leone X con affreschi del Vasari e dei suoi aiuti. Sovrapposto a quest'ultimo è, al secondo piano, il quartiere detto «degli Elementi» che prende nome dalla decorazione di una delle sale, ornato, anch'esso, di affreschi del Vasari e della scuola; mentre un

altro lato del palazzo conserva l'appartamento di Eleonora di Toledo, moglie di Cosimo I, con pitture di Ridolfo del Ghirlandaio, Bronzino, Vasari. E, sempre al secondo piano, la sala dell'Udienza e quella dei Gigli, ricostruite da Benedetto da Maiano, decorate da stupendi portali in marmo e porfido e da soffitti intagliati dai fratelli Da Majano; la seconda, da affreschi di Domenico Ghirlandaio con figure di santi ed eroi della storia romana entro un finto complesso architettonico.

Arazzi fiorentini dal Cinquecento al Settecento rivestono le pareti di molte sale del palazzo; opere insigni di scultura lo arricchiscono dentro e fuori: il gruppo in bronzo di Donatello con Giuditta e Oloferne, sulla scala esterna; un putto con pesce, in bronzo, del Verrocchio, sulla fontana della

corte; il «Genio della Vittoria», scolpito da Michelangelo per la tomba di Giulio II¹³⁸, nel Salone dei Cinquecento.

Nel mezzanino, dovuto a Michelozzo, alcune sale con opere d'arte della collezione Loeser, tra cui un angelo di Tino di Camaino del monumento Petroni a Siena, sculture di Jacopo Sansovino, Rustici e Giambologna, e più dipinti toscani.

La Loggia della Signoria, o dei Lanzi (Lanzichenecchi).

Elegantissima costruzione civile dell'ultimo quarto del Trecento in cui il Gotico già cede il campo al Rinascimento con le tre grandi arcate a tutto sesto fronteggianti la terrazza sulla piazza

¹³⁸V. *Roma, S. Pietro in Vincoli*, pag. 462.

della Signoria e la quarta che si apre verso il palazzo degli Uffizi.

Destinata in antico agli atti solenni del Governo che dovevano compiersi al cospetto del popolo, ha finito per essere un museo all'aperto di sculture che a poco per volta popolarono la Loggia stessa. Fra queste, notissimo il gruppo col «Ratto delle Sabine» del Giambologna, un altro, pure del Giambologna, con Ercole e Nesso, una scultura dell'antichità classica: Menelao col corpo di Patroclo, e, sopra tutte famosa, la statua in bronzo del Cellini rappresentante Perseo che solleva la testa di Medusa, sorgente su un piedistallo ornatissimo decorato di statuette e di bassorilievi.

La Loggia del Bigallo.

È un piccolo edificio trecentesco, a forma di loggia a pianterreno, dalla delicata architettura

fiorita di bifore, intagli e sculture che la fanno simile a uno scrigno. Ospita un modesto museo con alcune interessanti pitture toscane primitive come un «Crocefisso» di Berlinghieri, un tabernacolo di B. Daddi del 1333. Sull'altare della Loggia, il gruppo marmoreo della Madonna col Bambino e angeli di Alberto Arnoldi.

Il Palazzo Medici-Riccardi e il Museo Mediceo.

Costruito nel sec. XV per i Medici da Michelozzo, fu quindi rimaneggiato e ampliato nel '500 e nel '600, ed è, tra le costruzioni civili del Quattrocento fiorentino, il prototipo, poi elaborato in Palazzo Strozzi.

La cappella, disegnata in ogni particolare da Michelozzo, è tutta affrescata da Benozzo Gozzoli il quale fra il 1459 e il 1463 figurò sulle pareti

con arte di vivace novellatore e di smagliante colorista il più solenne e fantastico corteo al séguito dei Magi avviati a Betlemme. Nelle figure dei re e in quelle dei cavalieri sono rappresentati illustri personaggi del tempo e membri della famiglia Medici. Ai lati della tribuna coorti di angeli adoranti scendono dalle nubi e pregano in terra in un immaginoso paesaggio vario di alberi aiuole acque borghi e animali. Nello stesso palazzo una grande e spaziosa galleria barocca reca nella vòlta un immenso affresco di Luca Giordano con l'apoteosi della dinastia dei Medici.

Al pian terreno del palazzo è stato sistemato in questi ultimi anni, in poche sale che erano un tempo l'appartamento privato di Lorenzo il Magnifico, un museo interessante per la storia e l'iconografia della famiglia dei Medici. Contiene numerosissimi ritratti di personaggi Medicei, da

quelli intagliati in porfido da Francesco del Tadda, a quelli minuscoli dipinti dal Bronzino, arazzi fiorentini di soggetto Mediceo, autografi e riproduzioni diverse di ritratti, di documenti, di opere d'arte possedute dalla famiglia o eseguite per iniziativa dei suoi membri. Il ricordo dell'arrivo di Carlo VIII al palazzo Mediceo (1494) è fissato in un dipinto di Francesco Granacci proveniente dalla collezione Crespi di Milano..

Il Palazzo Strozzi.

Esempio tipico e magnifico di palazzo fiorentino del sec. XV. Iniziato nel 1489 da Benedetto da Maiano che prendeva per esso lo spunto dal palazzo Medici-Riccardi¹³⁹ costruito trent'anni prima

¹³⁹V. pag. 385.

da Michelozzo; poi continuato dal Cronaca che condusse innanzi anche la superba corte, anch'essa di carattere michelozziano. Intieramente a bugne di pietra, ha due ordini di finestre bifore eguali, separati da semplici cordoni e sovrastati da un cornicione di imitazione antica, lasciato incompiuto dal Cronaca, e fra i più belli che incoronino palazzi italiani. I bracciali e le lanterne di ferro battuto che adornano facciate e spigoli, dovuti al fiorentino Caparra, sono fra gli esemplari più eleganti e più fini del genere. Nel Palazzo, la «Pietà» di Michelangelo, già Barberini¹⁴⁰.

¹⁴⁰V. pag. 373, nota [nota 135 in questa edizione elettronica].

FIESOLE

(V. pag. 365).

FOLIGNO

La Pinacoteca Civica.

Trovasi al secondo piano del palazzo Trinci, in origine dei primi del sec. XV e rimaneggiato nell'Ottocento. Conserva l'antica loggia decorata di affreschi con le storie di Romolo e Remo attribuiti a Lorenzo Salimbeni da San Severino e la cappella con affreschi di Ottaviano Nelli (1424) raffiguranti storie della vita della Vergine, mentre altre sale (delle Arti liberali, dei Pianeti, dei Giganti, ecc.) si adornano di altri affreschi di scuola folignate e fabrianese del primo Quattrocento. Fra i quadri: una tavola di Nicolò Alunno con S. Francesco stigmatizzato, un gruppo di opere del suo scolare Pier Francesco Mezzastris e una

«Madonna» di Bernardino di Mariotto, nonché un affresco staccato di un altro umbro, poco noto, Bartolomeo di Tommaso.

FORLÌ

Il Museo Civico.

Allogato nel palazzo settecentesco dell'ex ospedale, comprende una raccolta archeologica, una notevole collezione numismatica, un interessante Museo etnografico romagnolo con ricostruzioni di interni e una Pinacoteca con qualche opera del Quattrocento e, più, dei secoli seguenti. Sono degni di rilievo, in particolare, numerosi e pregevoli dipinti di Marco Palmezzano che giovano alla compiuta conoscenza di questo artista, e l'affresco quasi unanimemente ritenuto finora di Melozzo da Forlì, e ora attribuito a scuola

ferrarese, col notissimo «Pestapepe»: già insegna di farmacia, rappresentante un erculeo garzone nell'atto di precipitare il pestello nel mortaio.

Fra le sculture, l'urna (1458) del Beato Marcolino Armanni di scuola toscana (Antonio Rossellino?), ornata di bassorilievi con le Virtù e sovrastata da statue con l'«Annunciazione»; e una replica dell'«Ebe» del Canova. Un particolare interesse presentano due arazzi fiamminghi, del sec. XV, con la «Crocefissione», per l'influsso, che mostrano chiaramente, di modelli italiani.

GAETA

Il Duomo e il Museo.

A museo è adibita, in Gaeta, una navata dell'antico Duomo il quale, eretto sulle soglie del Mille, fu interamente ricostruito alla fine del Sette-

cento, ma conserva della vetusta chiesa un monumento di grande rinomanza: il colossale candelabro per cero pasquale con 48 bassorilievi: metà, raffiguranti la vita del Cristo; metà, fatti della vita di S. Erasmo. Sono opera di due marmorarî cosmateschi del sec. XIII, bene distinguibili: il primo più tradizionalista, il secondo più popolare, più originale e più libero.

Comprende, il museo, resti dell'antica cattedrale e di altre chiese cajetane, epigrafi, frammenti architettonici e sculturali e paramenti sacri.

Se architettonicamente il Duomo conserva poco più di antico, intatto e il pittoresco campanile, opera di tre periodi diversi: la parte inferiore a blocchi e colonne monolitiche, la centrale del terzo venticinquennio del Duecento; la superiore, a tabernacolo, con torricelle a cupola, del 1278 circa, derivata da modelli siciliani.

GANDINO

Il Museo della Cattedrale.

È stato da alcuni anni sistemato in un palazzetto a fianco della Basilica, ed è una delle più notevoli collezioni d'arte sacra, per quantità e bellezza, in specie di paramenti e di oreficerie del Rinascimento e del periodo barocco, fra i quali si contano esemplari di singolare sontuosità e magnificenza. Oltre una ricca e pregevole suppellettile sacra di vario genere, vanta una bella serie di arazzi fiamminghi del sec. XVII.

GENOVA

Il Museo di Palazzo Bianco.

Il palazzo (del sec. XVIII) fu donato dalla Duchessa di Galliera al Comune di Genova il quale vi conserva parte delle sue collezioni cittadine.

Fino a poco tempo fa comprendeva, a pianterreno, il Museo archeologico e sculture del Medioevo e dell'evo moderno, i quali hanno ora trovato sede nella ex chiesa di S. Agostino. Palazzo Bianco consta adesso quasi esclusivamente della Pinacoteca che è composta, al pianterreno, di una raccolta di pitture dell'Ottocento mentre al primo piano sono i dipinti antichi. Prevalentemente vi è rappresentata la Scuola genovese dal sec. XIV al XIX (una sala dedicata a Luca Cambiaso, una a Bernardo Strozzi, parecchie opere del Magnasco, tra cui la «Festa in giardino», ecc., ma vi sono anche quadri di altre scuole così italiane che straniere: fra gli altri, notevoli: la pala, con tre Santi e, nella lunetta, la Madonna col Bambino tra angeli, dipinta da Filippino Lippi per la chiesa di S. Teodoro a Genova, firmata e da-

tata 1503, un ritratto del Pontormo, una «Madonna fra due Santi» di Palma Vecchio, un ritratto di gentiluomo del Pontormo, importanti opere di Gerard David, ecc.

Le collezioni comprendono ancora una notevole raccolta di ceramiche liguri e il medagliere genovese.

La Galleria di Palazzo Rosso.

Anche il Palazzo Rosso (sec. XVIII) – a breve distanza dall'altro, sulla stessa via Garibaldi famosa per i suoi edifici superbi – fu donato dalla duchessa di Galliera e, questo, con tutte le opere d'arte raccolte nelle sale sì fastosamente decorate da apparire viva immagine di una principessa dimora genovese del periodo barocco. La bella collezione di dipinti contiene saggi delle scuole veneta, bolognese, genovese, quasi

esclusivamente del Cinquecento e del Seicento. Fra essi: l'«Adorazione dei Magi» di Bonifacio Veneziano, il ritratto di un naturalista del Moretto da Brescia, il «Pifferaro» e la «Cuoca» di B. Strozzi; ma il grande nome della Galleria è dovuto specialmente al gruppo dei ritratti di Van Dyck, del suo soggiorno genovese.

La Pinacoteca dell'Accademia Ligustica.

Annessa al Museo Chiossone, che è una ricchissima raccolta di pitture, armi, oggetti d'arte applicata dell'estremo Oriente, si trova nell'Accademia una piccola collezione di quadri che lusinga bene la pittura genovese, in specie del sec. XVII, con opere pregevoli di Bernardo Strozzi, di Pellegrino e Domenico Piola, Castello, Fiasella, G. A. Ansaldi, Magnasco, ecc., e comprende anche qualche dipinto cinquecentesco

(Luca Cambiaso) e alcune tavole di un interessante primitivo: Manfredino da Castelnuovo.

Il Museo Comunale di S. Agostino.

È stato sistemato nel 1939 nell'antico tempio di S. Agostino eretto nell'anno 1270, rimaneggiato più volte sino ad un radicale rifacimento barocco, e da poco restaurato nelle parti originali ed in quelle del Tre e del Quattrocento. Vi sono state esposte sculture dei secc. XIII-XV, in parte funerarie, provenienti da distrutte chiese della regione, frammenti architettonici appartenuti a case genovesi, affreschi distaccati da antiche chiese.

Fra i marmi più importanti, i preziosi resti della tomba di Margherita di Lussemburgo commessa nel 1313 dal consorte Enrico VII a Giovanni Pisano, e già nella chiesa di S. Francesco di Castelletto; il rilievo con S. Giorgio dei Genovesi ed

altre sculture di arte dei Gagini, la statua giacente dell'arcivescovo Jacopo da Varagine di arte pisana della fine del sec. XIII, il monumento sepolcrale del doge Simon Boccanegra di arte ligure del sec. XIV e la ricostruzione del gotico monumento al cardinale Luigi Fieschi.

La Cattedrale di S. Lorenzo.

Dei varî stili che concorsero a formare il maggior tempio di Genova dal 1100, anno della sua fondazione, al Cinquecento, che dotò la chiesa dell'alto campanile, predominante è il gotico. Questo trionfa nei tre magnifici portali della metà del Duecento pittorescamente adorni, nei profondi strombi, di fasci di colonnine e di intarsî di marmi bianchi e neri di gustosissimo effetto coloristico. Tale policromia di antica origine pisana e romanica dà carattere anche alla soprastante

facciata in cui si aprono finestroni a bifora. Sculture romaniche e gotiche sono sparse sulla facciata e sui fianchi. L'interno è scompartito in tre navate da colonnati cui sovrasta un secondo ordine a colonne e pilastrini: nonostante gli affreschi frammentari del Trecento nelle navate, la decorazione della volta con il «Giudizio» e il «Martirio di S. Lorenzo» di Lazzaro Tavarone e alcune tele tra cui notevole la «Visione di S. Sebastiano» di Federico Barocci, l'apparato più ricco della chiesa è dato dalla scultura. Da ricordare soprattutto la cappella di S. Giovanni Battista dalla ricca fronte a bassorilievi e cuspidi scolpita da Domenico ed Elia della famiglia ticinese, poi siciliana, dei Gagini; nell'interno della medesima, entro nicchie, statue di Matteo Civitali e di Andrea Sansovino.

Nel Tesoro, tra insigni oreficerie, il famoso cantino di cristallo verde tratto col bottino di Cesarea da Guglielmo Embriaco e il piviale in oro e argento di papa Gelasio, del 1118.

GROSSETO

Il Museo d'arte sacra.

Contiene un gruppo di quadri di scuola senese del Rinascimento, fra cui una «Madonna» del Sassetta, già nel Duomo, alcuni mobili, paliotti, corali miniati, nella maggior parte senesi.

GROTTOFERRATA

La Badia.

Convento di monaci greci dell'ordine Basiliano, risale al Mille, e fu centro del bizantinismo nella regione romana. Conserva ancora l'aspetto antico di fortilizio, sebbene poco del monumento sia

giunto sino a noi. La chiesa, ad es., fu quasi interamente rifatta alla metà del Settecento, ma possiede ancora un elegante portale scolpito, dotato di porta lignea, del sec. XII, il fonte battesimale anch'esso del XII sec. e, più importanti, affreschi del Duecento, venuti in luce una quarantina d'anni fa, nonché un mosaico con le Pentecoste; gli uni e l'altro schiettamente bizantini.

Nella cappella di S. Nilo una serie di affreschi che sono tra le opere migliori del Domenichino e che adornano tutto l'interno, eccetto il soffitto, con episodî della vita di S. Nilo e di S. Bartolomeo.

GUALDO TADINO

La Pinacoteca Comunale.

Notevolissimo, tra i pochi quadri, specialmente umbro-marchigiani, un grande polittico a tre ordini di Nicolò da Foligno (datato 1471) raffigurante la Madonna col Bambino tra Santi e, in alto, la «Pietà», dotato della magnifica cornice originale¹⁴¹.

GUBBIO

Il Museo Civico.

È alloggiato nel Palazzo dei Consoli e comprende, oltre la raccolta antiquaria, un piccolo gruppo di quadri di scuola toscana e umbro-marchigiana, ceramiche e bei cassoni.

¹⁴¹V. Grafico V.

JESI

La Pinacoteca Civica.

È un piccolo museo di Lorenzo Lotto, del quale conserva ben cinque opere notevoli: la «Deposizione» del 1512, l'«Annunciazione» di poco posteriore, la pala con la Madonna, il Bimbo e Santi, del 1526, l'altra pala con S. Lucia dinanzi al proconsole e con le squisite storie della Santa raffigurate nella predella, del 1528-32, e la «Visitazione» datata 1530.

LIVORNO

Il Museo Civico.

Comprende una piccola collezione archeologica e numismatica, pochi quadri antichi e, invece, un bel gruppo di dipinti moderni tra cui

molti paesaggi, ritratti e disegni di Giovanni Fattori, al quale è dedicata una intera sala, e alcuni di altri Macchiaioli (Silvestro Lega, Eugenio Cecconi, ecc.).

LODI

Il Museo Civico.

Contiene antichità romane e medioevali provenienti dal territorio di Lodi, maioliche lodigiane, monete e medaglie, i corali miniati quattrocenteschi già nel Duomo. Fra i quadri, un'«Adorazione dei Magi» di Cesare da Sesto e più opere dei Piazza (Albertino, Martino e Calisto).

La Chiesa dell'Incoronata.

Per l'architettura e la sua decorazione pittorica questo monumento è uno dei più tipici del Rinascimento italiano, e particolarmente lombardo, ai

primitivi del Cinquecento. Costruito dal lodigiano Giovanni Battagio a partire dal 1488 e continuato una quindicina di anni dopo da un altro lombardo, G. G. Dolcebuono, è di carattere bramantesco con la sua pianta centrale di forma ottagonale derivata dalla sacristia di S. Satiro a Milano. L'interno, nel basso, è a profondi nicchioni trapezoidali che formano altrettante cappelle e, in alto, a gallerie che si aprono con bifore e sulla cui trabeazione si impostano il tamburo e la cupola poggiante esternamente su un cerchio di svelte colonnine nel gusto dell'Amadeo.

La bella chiesa è interamente rivestita di decorazione a fresco nelle lesene, nei fregi, nei sott'archi; è tutta una profusione di putti, festoni, arabeschi, è tutta una tenue morbida fantasia di colori e di ori sul campo azzurro dei fondi, che si

sovrappone all'architettura e dà al tempio un carattere di singolare e doviziosa preziosità. Alcune delle cappelle erano originariamente decorate con storie ad affresco che sono riapparse anni fa sotto le tele; in seguito furono arricchite con dipinti dei Piazza e di Ambrogio Bergognone, che fanno, del tempio, un museo della pittura lombarda. Notevole la «Presentazione al tempio» del Bergognone, di cui la scena è figurata svolgersi nella stessa Incoronata.

LORETO

La Basilica.

Il celeberrimo santuario che conserva nel suo interno, secondo la tradizione, la Santa Casa di Nazareth trasportata in volo dalla Palestina sulle coste adriatiche, è un edificio in origine di stile

gotico, iniziato da Giuliano da Maiano e a cui lavorarono a volta a volta Giuliano da Sangallo (la cupola), Bramante, Antonio da Sangallo il giovane, apportandogli modificazioni che continuarono fino ai nostri giorni con l'opera di Giuseppe Sacconi.

Di numerosissime opere d'arte, dal Quattrocento in poi, fino ai tempi nostri, i quali vi hanno lasciato gli affreschi del Seitz nell'abside e quelli di Cesare Maccari nella cupola, i secoli arricchirono via via il Santuario, e fra esse sono da menzionare marmi, bronzi, intagli in legno, mosaici, tarsie, pitture; in primo luogo, due grandi decorazioni pittoriche: nella cosiddetta Sacristia di S. Marco, gli affreschi della volta (angeli e Profeti) e di una parete (l'«Entrata di Cristo a Gerusalemme») di Melozzo da Forlì e Marco Palmezzano; nella Sacristia di S. Giovanni, gli affreschi

di Luca Signorelli (Evangelisti, Dottori della Chiesa, angeli musicanti, Apostoli, ecc.), con la collaborazione di Bartolomeo della Gatta e del Perugino.

La recinzione marmorea della Santa Casa è su disegno di Bramante e decorata da statue di sibille, Profeti, e bassorilievi marmorei e bronzei con scene della vita della Madonna e del Cristo, opera di alcuni tra migliori scultori del sec. XVI, a cominciare da Andrea Sansovino; i portali hanno sontuose porte in bronzo degli ultimissimi anni del Cinquecento con scene a bassorilievo del Vecchio e del Nuovo Testamento.

Nell'annesso Museo della Basilica sono parecchie opere dell'ultimo periodo di Lorenzo Lotto che – Oblato della Santa Casa – a Loreto finì la sua vita.

LOVERE

La Galleria Tadini.

Appartiene all'Accademia di Belle Arti fondata e dotata dal conte Luigi Tadini, ed è ospitata in un palazzo neoclassico che s'erge sulla sponda del lago d'Iseo. Contiene un piccolo museo e una notevole raccolta di dipinti la quale deve la sua notorietà principalmente ad una pregevolissima «Madonna» di Jacopo Bellini, ad un'altra rara «Vergine» del veronese Domenico Morone, a un bel ritratto di gentiluomo del Parmigianino, a una pala di Paris Bordone con la Madonna tra S. Cristoforo e S. Giorgio.

LUCCA

Le Raccolte Comunali.

Delle due raccolte, il Museo Civico, che ha sede nella Villa Guinigi, edificio del primo Quattrocento, comprende un gruppo di oggetti di scavo e frammenti architettonici, sculture romane e trecentesche, belli stalli intagliati, paramenti provenienti da chiese di Lucca e più opere di Matteo Civitali, nonché qualche dipinto di primitivi toscani e pittori moderni.

La Pinacoteca è ospitata nel Palazzo già della Signoria e ora del Governo, e comprende una varia collezione di pitture tra cui quelle di primitivi lucchesi (Berlinghieri, Deodato Orlandi, ecc.), ritratti del Bronzino e del Tintoretto. Un capolavoro del Pontorno: il ritratto supposto di Giuliano de' Medici, e uno di Fra Bartolomeo (1509): il «Padre Eterno che appare alla Maddalena e a S. Caterina da Siena»; un'altra opera (1515), però assai meno bella, del Frate Domenicano: la «Madonna

della Misericordia» con i ritratti della famiglia Moncalieri.

La Cattedrale di S. Martino.

(TAV. 73).

Costruzione romanica del terzo ventennio del sec. XI, completata con la facciata a tre ordini di logge su portico al principio del sec. XIII da Guidetto da Como e rimaneggiata in parte in stile gotico nel corso del sec. XIV. La facciata stessa appare per le sue sculture – come osserva il Venturi – un compendio delle fasi dell'arte romanica dalle forme arcaistiche a quelle di Guidetto, a quelle di Nicola Pisano, autore, con qualche scolare, dei bassorilievi dell'architrave e della lunetta della porta sinistra. A un raffinato anonimo scultore romanico appartiene il gruppo tanto noto del «S. Martino e il mendico»; mentre ad un rude ma più

forte artista, probabilmente lombardo, appartengono le altre note storie di S. Regolo.

L'interno è, si può dire, un museo di opere dello scultore Matteo Civitali lucchese, seguace di Antonio Rossellino, ma ai suoi marmi – tra cui la bella tomba di Pietro da Noceto – sovrasta un capolavoro che fa celebre nel mondo il monumento: il sepolcro – eseguito nel 1406 da Jacopo della Quercia – di Ilaria del Carretto figurata distesa sull'ornatissimo sarcofago, con ai piedi il suo cagnolino: viva e presente immagine di dolcissima morta. Tra le pitture, un'opera insigne (1509) di Fra Bartolomeo, con la «Madonna tra S. Giovanni Battista e S. Stefano».

Presso il tempio è il Museo dell'Opera che conserva magnifici pezzi d'argenteria del Tesoro del Duomo, tra cui emerge un Crocifisso d'argento a

forma di albero, di arte pisana della prima metà del Quattrocento, detto la «Croce dei Pisani».

MACERATA

La Pinacoteca Civica.

Annessa alla Biblioteca Comunale. Un trittico di Allegretto Nuzi firmato e datato 1369, una «Crocifissione» di Girolamo di Giovanni del 1473, una «Madonna» di Carlo Crivelli firmata e datata 1470.

MANTOVA

Il Palazzo Ducale.

Imponente costruzione che consta di due parti: la Reggia, o Corte Reale, in forma di palazzo romanico-gotico merlato, edificata negli ultimissimi anni del Duecento dalla Signoria dei Bonacolsi, poi ampliato, arricchito, abbellito dai Gonzaga, in

specie per opera d'Isabella d'Este, il genius loci, e del Duca Vincenzo I; il Castello Gonzaghesco eretto alla fine del Trecento da Bartolino da Novara in forma di roccaforte munita agli spigoli di possenti torri quadrate. Periodi di barbare devastazioni, accompagnate dalla perdita dei tesori d'arte, avevano reso questa Reggia, fra le più sontuose d'Italia, in stato miserando da cui a poco a poco la redensero, e la stanno redimendo, le cure della Nazione, entratane in possesso dal 1866.

Fughe di sale, numerosi appartamenti con decorazioni e arredamenti di tempo diverso si succedono nell'immenso edificio che in parte è adibito a Museo Archeologico e reca qua e là resti degli antichi ornamenti di pittura, di stucco, di pietra, dovuti agli artisti che dal principio del sec. XVI in poi lavorarono nell'edificio, in specie nei

soffitti; e ciò soprattutto nel Castello e in quel complesso di costruzioni (Appartamenti Nuovi di Castello, tra cui quello «di Troja» con affreschi di Giulio Romano e scolari) che sorsero nel Cinquecento tra la rocca e la Reggia.

Purtroppo cicli di opere d'arte di valore immenso sono andati o distrutti (come le undici tele di Tiziano con i ritratti degli imperatori romani nel Gabinetto dei Cesari, ora sostituite da copie), o perduti per Mantova (come le otto tele del Tintoretto con le gesta dei Marchesi di Mantova, oggi vanto della Pinacoteca di Monaco). Ma un tesoro d'arte è restato: le pitture della Camera degli Sposi (in una delle torri del Castello) che Andrea Mantegna condusse dal 1465 e terminò nel 1474 effigiando, sulla parete a nord, in una grande scena, a tempera, svolgentesi su una terrazza, il Marchese Ludovico II, sua moglie Barbara di

Brandeburgo, il parentado, i familiari; rappresentando, in affresco, sulla parete a ovest, dinanzi a un fantastico paesaggio popolato da scenette di genere, l'incontro di Ludovico, i figli, nipoti e gentiluomini con il secondogenito Francesco, reduce da Roma ove era stato creato cardinale. Nella volta, istoriata con figurazioni mitologiche, una visione magica: un «occhio» formato da un festone di fiori e frutta recingente una balaustrata sulla quale si affacciano, su un fondo di cielo, volti di donne curiose e corpi di angioletti festanti.

Un complesso, di cui sventuratamente oggi restano soltanto avanzi, è da menzionare dopo questo capolavoro: i famosi Gabinetti d'Isabella d'Este, nell'appartamento detto «della grotta», decorato di pitture del Leombruno, rivestiti di una ricca ornamentazione in legno intarsiato accompagnata da squisitissimi stucchi dorati su fondo

azzurro, nella quale un tempo s'innestavano le tele del Mantegna, del Costa, del Perugino, oggi al Louvre¹⁴²: un insieme al quale s'intona anche la preziosa eleganza dei portalini marmorei. Una ricostruzione completa dei Gabinetti con le copie dei dipinti, e che vale a dare idea del magnifico insieme, è stata ordinata nelle stanze del «Paradiso», dove Carlo di Nevers li trasferì dopo il sacco di Mantova nel 1630.

In altre sale del Palazzo, una delle migliori serie degli arazzi, su cartoni di Raffaello eseguiti

¹⁴²V. pag. 313. Il «Parnaso» e l'«Allegoria del vizio e della virtù» (Mantegna); la «Corte di Isabella» e il «Regno del Dio Como» (Costa); il «Combattimento d'amore e castità» (Perugino).

per il Vaticano¹⁴³: i celeberrimi arazzi di Mantova portati a Vienna nel 1866 e restituiti dopo la Vittoria; inoltre, una grande tela di Domenico Morone, firmata e datata 1494, rappresentante la Cacciata dei Bonacolsi da Mantova (1328) con la veduta dell'antica facciata del Duomo e di quella del Palazzo; infine, nel Museo, oltre le collezioni archeologiche, un certo numero di pregevoli sculture del Rinascimento e lo splendido Messale miniato da Belbello e continuato e compiuto da Girolamo da Cremona.

Il Palazzo del Te.

Villa estiva eretta da Giulio Romano per i Gonzaga tra il 1525 e il 1535, il Palazzo del Te (dal

¹⁴³V. pagg. 307 e 509.

nome della località chiamata Tejeto) è un edificio a un solo piano con una complessa decorazione di stucchi e affreschi della quale fu ideatore, e in parte esecutore, lo stesso Giulio Romano con la collaborazione di Giovanni da Udine, del Penni, del Primaticcio, di Polidoro da Caravaggio e di altri artisti sviluppatisi nell'atmosfera romana del primo quarto del secolo. Di spirito raffaellesco e michelangiolesco è, d'altronde, pervaso tutto il monumento. Notevoli sopra le altre, la sala dei cavalli, con affrescati, fra una architettura grandiosa, i cavalli preferiti dal duca Federigo, la sala con le storie di Psiche, di Giulio Romano, quella di Fetonte con stucchi squisiti del Primaticcio, la popolarissima sala dei Giganti, di una capricciosa architettura che si accorda con la rappresentazione della Caduta dei Giganti fra colonne e macigni crollanti, dipinta sulla volta e sulle pareti,

con figure a due o tre volte il vero, da Giulio Romano e Rinaldo Mantovano.

La Basilica di S. Andrea.

Costruita dal 1472 al 1494 su progetto di L. B. Alberti che si ispirò alle basiliche romane del Fòro ha una mirabile classicità nelle proporzioni della nave unica con cappelle laterali, tagliata dal solenne transetto, e nello studio di composizione architettonica di masse della facciata. È l'opera che chiude l'attività dell'Alberti con la più visibile anticipazione del Cinquecento. Ricchissima la decorazione dell'interno con affreschi di Rinaldo Mantovano, Lorenzo Costa il giovane, l'Anselmi, ecc.; di Prospero Clementi il mausoleo del Vescovo Andreasi; di Lorenzo Costa una pala datata 1525. La prima cappella a destra conserva la

tomba del Mantegna sotto una cupola decorata su disegno del Maestro.

Il Santuario di S. Maria delle Grazie.

Sorge nei dintorni di Mantova ed è noto più che per alcuni suoi monumenti fra cui la stele funeraria di Girolamo Stanga, opera del 1498 di Gian Cristoforo Romano, per una singolarità: cioè due serie di statue in cartapesta situate in alto ai lati della navata entro logge. Parecchie di esse sono rivestite di completa armatura e si crede rappresentassero soldati delle orde che il Connestabile di Borbone guidò al sacco di Roma.

Recenti studi hanno rivelato che tali armature sono di notevolissima importanza anche per i loro particolari, che sei di esse – come risulta dalle numerose marche di armaiuoli – risalgono al sec.

XV e appartengono a officine milanesi; e che altre sono del sec. XVI, alla quale epoca risalgono corazze e altri pezzi staccati.

MASSA MARITTIMA

Il Museo Civico.

Contiene una pregevolissima tavola di Ambrogio Lorenzetti con la Madonna e il Bimbo fra due schiere di Santi: sedute sui gradini del trono le tre Virtù teologali.

MATELICA

Il Museo Piersanti.

Già di proprietà privata, appartiene ora al Capitolo del Duomo ed occupa tuttora il quattrocentesco palazzo Piersanti. Contiene arazzi, tappeti, mobili, maioliche, oggetti varî e un piccolo numero di pitture di scuola umbro-marchigiana, fra

cui un «Crocefisso» firmato e datato 1452 di Antonio da Fabriano; un trittico con la «Crocefissione», la «Natività» e l'«Adorazione dei Magi» e un'altra «Crocefissione» con otto storie della «Invenzione della Croce», nella predella, tutte di Francesco di Gentile; l'«Incoronazione della Vergine» di Bernardino di Mariotto, ecc.

MESSINA

Il Museo Nazionale.

Nella sua attuale costituzione risale al periodo posteriore al terremoto del 1908 che rase al suolo la città; è formato di quanto fu salvato del vecchio Museo Civico e di quanto fu via via recuperato, di cose d'antichità e d'arte, dalle rovine. Comprende una raccolta archeologica greca e romana, numerosi frammenti architettonici provenienti da edificî della città, sculture in marmo e in

bronzo, argenterie, maioliche e dipinti principalmente di scuola messinese. Gemma della raccolta – fra le numerose opere di Antonello da Saliba – è il polittico firmato e datato (1473) di Antonello da Messina, con la Madonna e il Bimbo, le figure intere di S. Benedetto e S. Gregorio, e sopra queste ultime l'«Annunciazione», già nella chiesa di S. Gregorio, e uscito assai malconcio sventuratamente dalla catastrofe tellurica. Una tarda opera importante del Caravaggio: la pala con la «Natività».

MILANO

La Pinacoteca di Brera.

(TAVV. 75, 76, 82, 109, 124).

Come le Gallerie di Venezia, e contrariamente alle grandi collezioni principesche di Firenze, di Napoli, di Torino, di Modena, ecc., ha origini non

anteriori al periodo Napoleonico. Sviluppatasi enormemente nel corso di poco più di un secolo, prima con i prodotti delle soppressioni, operate dal Bonaparte, di chiese, conventi, oratorî, poi con doni, acquisti, legati, è oggi una delle più ricche, e forse la più completa, delle Gallerie italiane, per la presenza di numerose opere di ogni scuola, eccetto la toscana. Fu riordinata nel 1925.

È situata nel palazzo seicentesco di Brera nella cui corte d'onore sorge la statua bronzea di Napoleone I in figura di Cesare vittorioso, del Canova. Mentre l'opera più celebre che la nobilita è lo «Sposalizio della Madonna» del periodo umbro di Raffaello (datata 1504), i gruppi più cospicui che essa comprende sono di arte veneziana e di arte lombarda. Tra le opere venete, tali per qualità e per numero da far rivaleggiare Brera con le

stesse Gallerie di Venezia, sono da ricordare tre dipinti di Giambellino, tra cui la «Pietà», e tre del Mantegna tra cui lo scorcio famoso del «Cristo morto», tre dipinti del Carpaccio: uno della serie di S. Stefano¹⁴⁴, due della serie degli Albanesi¹⁴⁵, due gruppi di pitture del Crivelli e del Lotto, di pregio eccezionale; la «Predica di S. Marco» di Gentile Bellini; il «Ritrovamento di Mosè» di Bonifacio Veneziano, le pale del Montagna, del Savoldo, di Cima, gli «Amanti Veneziani» di Paris Bordone, la «Cena in casa del Fariseo» di Paolo

¹⁴⁴V. pag. 313, nota 4 [nota 101 in questa edizione elettronica].

¹⁴⁵V. pag. 347, nota 2 [nota 124 in questa edizione elettronica].

Veronese, il «Conte Porcia» e il «S. Gerolamo» di Tiziano, il «Miracolo di S. Marco» del Tintoretto, la «Madonna del Carmelo» del Tiepolo e una raccolta di dipinti del Settecento veneziano che, per qualità di opere di Guardi, Canaletto, Bellotto, Piazzetta, S. Ricci, Tiepolo, Longhi e Pittoni, ecc., può dirsi unica in Italia.

Di arte lombarda Brera conserva una serie imponente di affreschi, due cicli del Luini provenienti dalla Villa Pelucca presso Monza e dalla cappella di S. Giuseppe nella chiesa di S. Maria della Pace in Milano, e opere insigni di tutti i Maestri anteriori e posteriori alla venuta di Leonardo in Lombardia, tra le quali le due tempere di Bonifacio Bembo con i ritratti di Francesco e Bianca Maria Sforza, un monumentale polittico del Foppa, la «Madonna del certosino» del Bor-

gognone, la «Crocefissione» di Bramantino, i ritratti di gentiluomini di Ambrogio de Predis, Boltraffio e Solario, la «Madonna del roseto» del Luini, le «Nozze di S. Caterina» del Procaccini, la «Madonna del Rosario» del Cerano, ecc. ecc.

Fra i dipinti di altre scuole sono da segnalare: la pala con la Madonna e Santi di Piero della Francesca – altra gloria di Brera – il «Presepio» e l'«Adorazione dei Magi» del Correggio, la pala Portuense (proveniente da S. Maria di Porto presso Ravenna) di Ercole de Roberti, il polittico con l'«Incoronazione della Madonna» di Gentile da Fabriano, due Santi di Francesco del Cossa¹⁴⁶, gli «Uomini d'arme» già in casa Pani-

¹⁴⁶V. pagg. 306 e 510.

garola a Milano e il «Cristo alla colonna» di Bramante, la «Flagellazione» del Signorelli, il «Crocefisso» di Giuseppe Maria Crespi, la «Danza degli Amori» dell'Albani, i «Tre Santi Martiri» di O. Gentileschi, la «Samaritana» del Battistello, ecc. Un recente acquisto: il capolavoro del Caravaggio con la «Cena in Emmaus», già in casa Patrizi a Roma. Chiudono la Pinacoteca, prima, una sala di pitture straniere con opere di Rembrandt, Rubens, Van Dyck, Greco, Reynolds, ecc., indi una sala di ottimi ritratti di Hayez, accompagnati da alcuni suoi quadri di soggetto storico e profano (tra cui il troppo famoso «Bacio»), e tre sale di altri dipinti del secolo XIX con opere notevoli di Piccio, Favretto, Mosè Bianchi, Dell'Orto, Faruffini («Sordello e Cunizza»), Lega (il «Pergolato»), Fattori (il «Carro rosso»), Boldini, ecc.

Nella sala III è esposto un raro cimelio di oreficeria romana, del sec. II d. C., trovato in Lombardia: la grande pàtera in argento sbalzato e in parte dorato con il «Trionfo di Cibele».

La Pinacoteca Ambrosiana.

Questo grande Istituto, che comprende la Biblioteca¹⁴⁷, la Pinacoteca e una varia e ricca collezione di oggetti d'arte, fu fondata al principio del sec. XVII dal Card. Federigo Borromeo, cugino di S. Carlo; e dal Seicento fino ai giorni nostri andò accrescendosi soprattutto con doni e con lasciti tra cui il più importante fu quello del Museo Settala (di oggetti d'arte, di scienza e di etnografia) nel 1751.

¹⁴⁷Per la Biblioteca, v. pag. 517.

La Pinacoteca contiene alcune opere di fama mondiale quali il cartone della parte figurata della «Scuola d'Atene» di Raffaello¹⁴⁸, i 402 fogli del celeberrimo Codice Atlantico di Leonardo da Vinci (comprendente studi, disegni, schizzi, di pittura, scultura, astronomia, geometria, fisica, ecc.)¹⁴⁹, due ritratti lombardi intorno ai quali tanto si è discusso: uno detto del «Musicista» attribuito dalla critica più autorevole a Leonardo da Vinci, l'altro, ritenuto di Beatrice d'Este, ascritto, non senza qualche contrasto, ad Ambrogio De Predis.

¹⁴⁸V. appresso, *Città del Vaticano*, pag. 507.

¹⁴⁹V. anche *Windsor*, pag. 309, o *Torino*, pag. 478.

Ma sono da ricordare ancora: il tondo con la «Madonna adorante il Bambino» del Botticelli, la «Sacra Conversazione» di Ambrogio Borgognone, già in S. Pietro in Ciel d'oro a Pavia, il «Presepio» e il trittico con la «Madonna e Santi» del Bramantino, la «Madonna con S. Anna e i due Putti» del Luini, su cartone di Leonardo a Londra¹⁵⁰, un ritratto di gentiluomo, a figura intera, di G. B. Moroni, datato 1554, il «Cesto di frutta» del Caravaggio, gustose piccole opere di G. B. Tiepolo e F. Guardi, quadretti notissimi di G. Brueghel, detto «dai Velluti» e disegni e stampe di Mantegna, Leonardo, Michelangelo, Dürer, ecc. Sculture, oreficerie, porcellane, armi, dipinti moderni completano la collezione.

¹⁵⁰V. *Londra, Burlington House*, pag. 311.

Un salone della Biblioteca, a piano terreno, era un tempo sede della Confraternita di S. Corona e conserva un grande affresco del Luini con l'«Incoronazione di spine» e i ritratti dei confratelli, eseguito nell'ultimo periodo della sua vita, nel 1521.

Il «Cenacolo» di Leonardo da Vinci.

L'«Ultima Cena» che, per incarico di Ludovico il Moro, Leonardo da Vinci rappresentava circa il 1495-97 sulla parete di fondo del refettorio del convento dei Domenicani a S. Maria delle Grazie in Milano, può dirsi la più alta, la più austera espressione spirituale che l'arte figurativa di ogni tempo e di ogni luogo abbia tramandato a noi. Il divino e l'umano si fondono in modo compiuto e perfetto nella tragica scena in cui il Cristo col rivolgere pacatamente ai Discepoli le tremende

parole: «Uno di voi mi tradirà», scatena intorno il grido molteplice e tumultuoso dell'amore, dello sdegno, dell'orrore, dell'ira, mentre Giuda, non partecipando alla passione altrui e in un isolamento più rivelatore di ogni manifestazione, già si palesa il colpevole.

Così profonda è l'aderenza di questa creazione Leonardesca al sublime significato della scena che il soggetto deve considerarsi qui fissato nella sua forma umana definitiva, il che spiega la sua universale popolarità.

La pittura non è, come si è creduto lungamente, a fresco, bensì a tempera forte ed è, per la tecnica con la quale fu condotta, di una estrema delicatezza, cui si deve appunto la somma finezza degli effetti pittorici; così che può affermarsi essere, la storia del «Cenacolo», la storia di un grande guasto che ha menomato in

molta parte la bellezza dell'opera e che ha ispirato a Gabriele D'Annunzio l'«Ode in morte di un capolavoro».

Il refettorio è compreso nel grandioso complesso del Convento delle Grazie con la chiesa, i chiostri e la sacristia ai quali è legato il nome di Bramante, avendo il grande architetto urbinato trasformato profondamente il precedente tempio gotico dei Solari, e col tiburio e con la parte absidale creato architetture che resteranno tipiche dell'arte sua. Affreschi lombardi del Quattro e del Cinquecento nobilitano l'interno della chiesa: in particolare quelli di Gaudenzio Ferrari che decorano la cappella di S. Corona, datati 1542.

Il Castello Sforzesco e il Museo Civico.

Eretto fuori della città, a partire dal 1450, da Francesco Sforza, con l'opera del Filarete, sul

luogo dell'abbattuto castello Visconteo, come fortilizio e come sontuosa dimora. Continuato e riccamente decorato durante la signoria dei successori di Francesco e in particolare da Ludovico il Moro, che chiamò a lavorarvi Bramante e Leonardo, esso giunse a noi in stato miserando dal quale lo redense al principio del secolo scorso l'opera di Luca Beltrami, con un ripristino che se ha consentito al monumento una nobile destinazione e ne ha fatto una massa pittoresca nel centro della città, è stato però oggetto di severa critica perché il ripristino stesso rappresenta l'applicazione più spinta del concetto del completamento, cioè della imitazione «in stile», culminata con la costruzione ex novo della grande torre centrale su indizi di quella del Filarete distrutta nel 1521.

Fra le opere più notevoli per carattere e per conservazione sono: la Rocchetta con porticato ascritto parte a Benedetto Ferrini, parte a Bramante, donde si accede alla sala del Tesoro ornata di un capolavoro di Bramante: l'affresco con la grandiosa figura di Argo e medaglioni (Bramantino?) con scene della sua lotta con Mercurio; la Corte Ducale con un grande affresco rappresentante un elefante; la cappella, decorata nel 1473 di pitture di artisti lombardi (tra cui S. De Fedeli, G. da Montorfano e forse Bonifacio Bembo) e che conserva sull'altare un polittico di Benedetto Bembo proveniente dal castello di Torchiara e, alla parete, un rarissimo mobile quattrocentesco intagliato e policromo, già coretto della cappella del detto castello; la Sala delle Asse decorata nella volta da Leonardo con un immenso

pergolato a cordami e a nodi su fondo di cielo, tesoro pittorico purtroppo interamente rifatto durante il citato ripristino su qualche traccia evanescente, ecc.

Assai ricche sono le collezioni municipali di pittura, scultura, arazzi e oggetti d'arte applicata, specialmente di ceramiche, ma con disposizione in parte disordinata. Tra le opere di scultura: il monumento equestre di Barnabò Visconti di Bonino da Campione, il portale del Banco Mediceo di Michelozzo, il rilievo rappresentante l'«Incontro di Augusto e Livia con la Sibilla», di Agostino di Duccio, l'«Ecce Homo» di Cristoforo Solari, alcuni delicati rilievi dell'Amadeo, la figura giacente di Gastone di Foix del Bambaja e alcuni altorilievi

che dovevano far parte del monumento funebre dell'eroe¹⁵¹.

Fra le pitture: il ritratto di poeta laureato di Antonello da Messina (ora ritenuto di Giambellino), il ritratto di giovinetto del Lotto, quello d'uomo, firmato e datato 1530, di Antonio Pordenone, quello di un senatore veneziano (Jacopo Soranzo?) del Tintoretto, la primitiva Madonna del Correggio detta la «Madonna Bolognini», il ritratto di dama, già di casa d'Adda, del Boltraffio, il grande politico Melzi di Cesare da Sesto, il «S. Francesco» del Morazzone, il ritratto d'ignoto del Parmigianino, la «Sacra Famiglia» di Daniele Crespi, il «Mercato» del Magnasco, ecc.

¹⁵¹V. pagg. 327 e 477.

In una sala a parte è conservato il nucleo artistico principale della collezione Trivulzio restato dalla dispersione della raccolta stessa. Fra le cose più importanti: la pala del Mantegna, già in S. Maria in Organo a Verona, con la Madonna in gloria tra angeli e Santi, un lunettone giovanile di Fra Filippo Lippi, una «Madonna» di Giovanni Bellini, i famosi dodici arazzi con le figurazioni dei mesi, di fabbrica Vigevanese su cartoni di Bramantino, il vetro romano della fine del I sec. d. C., conosciuto col nome di coppa murrina (in realtà un «Diatretum», vetro lavorato al tornio con ornati distaccati dal fondo) e alcuni preziosissimi avorî tra cui la valva di dittico con le Marie al sepolcro (sec. IV), quella bizantina con l'Annunciazione, del sec. X, ecc.

Copiosa la collezione di monete e medaglie, arricchitasi vent'anni fa con l'apporto del Gabinetto numismatico di Brera, di proprietà statale.

Il Museo Poldi Pezzoli.

(TAV. 15).

Occupa, fra le collezioni private del mondo, divenute pubbliche, un posto di primo piano per il pregio delle sue opere e per la varietà delle sue raccolte che comprendono pitture, sculture, mobili, arazzi, tappeti, oreficerie, e cospicue collezioni di stoffe, armi, vetri e porcellane.

Costituito a poco a poco dal gentiluomo milanese G. G. Poldi Pezzoli col consiglio di valenti studiosi, era da lui eretto alla sua morte nel 1879, in Fondazione pubblica amministrata dall'Accademia di Brera, e da allora è venuto accrescen-

dosi con opere degne del nucleo principale, continuando ad occupare le fastose sale dell'appartamento ottocentesco di Via Morone sistemate col gusto non molto felice dell'epoca.

Fra le pitture sono particolarmente ragguardevoli i due gruppi di quelle venete e lombarde: il primo con la «Madonna e il Bambino» del Mantegna che fa riscontro a quella della Carrara di Bergamo, la «Pietà» del Giambellino, la «Sacra Famiglia» del Lotto, i «Ss. Gerolamo e Paolo» del Montagna, un'opulenta figura femminile di Palma Vecchio, due gioielli del Tiepolo (la «Morte di San Gerolamo») e del Guardi (la piccola, notissima «Laguna grigia» in cui la semplicità dei mezzi tecnici aderisce perfettamente alla profondità del sentimento lirico); il gruppo lombardo con alcuni dipinti da considerare fra i più significativi di

Foppa, Bergognone, Luini, Solario, Cesare da Sesto, Boltraffio.

Per restare nel campo delle opere di prim'ordine si menzionano ancora: il celeberrimo «Profilo d'ignota» di Antonio Pollaiuolo, la «Madonna col Bambino» di Botticelli, una plastica figura di «S. Tommaso d'Aquino» parte di un polittico disperso di Piero della Francesca, alcuni primitivi toscani e umbri, un forte ritratto di Missionario del Ribera firmato e datato 1638, rappresentative tele del Magnasco, di Canaletto, Bellotto, Fra Galgario, e alcune preziose tavolette di Luca Cranach.

Fra le sculture: il busto in bronzo di Ulpiano Volpi dell'Algardi, marmi del Canova e del Bartolini (la «Fiducia in Dio»); tra i mobili: cassoni cinquecenteschi dipinti dal Montagna e dalla sua scuola; infine due cimeli di arte orientale: il raro

tappeto Ispahan del Cinquecento tessuto in seta ed oro con una poetica iscrizione laudatoria broccata in argento, e quello immenso, già di proprietà della Corona e qui come deposito dello Stato, figurato con scene di caccia, con la firma Ghyias Ed Din Jami e la data 1542, tappeto che per la sua straordinaria bellezza e antichità è da considerare un esemplare di eccezionale rarità di arte tessile persiana.

La Galleria Civica d'arte moderna.

(TAV. 125).

Un tempo unita alle collezioni del Castello Sforzesco, è ora poco felicemente sistemata nella così detta Villa Reale, bel palazzotto, con grazioso giardino, costruito nel 1790 dal Pollak e che fu proprietà della Repubblica Cisalpina, poi del Regno Italico, indi del Governo austriaco e infine

della Corona d'Italia, dalla quale passò allo Stato per esser poi ceduto al Comune di Milano. È una delle maggiori raccolte d'arte italiana dal principio dell'Ottocento ai nostri giorni, soprattutto importante per la storia della pittura lombarda, e contiene alcune opere insigni a cominciare da un gruppo di dipinti del Segantini (la «Dea d'amore», l'«Angelo della vita», il ritratto della signora Casiraghi), a capo dei quali è le «Due Madri» capolavoro del suo periodo brianzolo (1882-85). Fra le altre più notevoli pitture (oltre quelle, del primo e medio Ottocento, di Appiani, Bossi, Bisi, Palagi, Sabatelli, Piccio, Hayez) sono da menzionare gruppi di opere di Tranquillo Cremona (il ritratto della Sig.ra Deschamp), di D. Ranzoni (il ritratto della Contessa Arrivabene), di Filippini, di Mosè Bianchi, Bazzaro, De Albertis, Grubicy. Di Pelizza

da Volpedo, il notissimo «Quarto Stato»; di Morbelli, gli «Ultimi giorni»; di Ettore Tito, un «Baccanale». Squisiti sono due quadri di Favretto (la «Lezione di anatomia») e di Domenico Induno (la «Scuola delle sartine»). La pittura del secolo nostro s'apre con una grande tela di Spadini («Mosè salvato dalle acque»), cui seguono opere dei più noti Novecentisti da Carrà a Tosi a Sironi a Salietti, ecc. Fra le sculture: la «Tersicore» di Canova e più opere di Giuseppe Grandi e di V. Gemito, poi, la «Pomona» di Trentacoste, e cere e bronzi di Medardo Rosso, la «Giustizia» di Andreotti, la testa di N. Bonservizi, di Wildt e cose di Romanelli, Messina, ecc.

Il Museo Teatrale della Scala.

Fondato nel 1911 con l'acquisto della collezione teatrale Sambon a Parigi, è situato nell'ex

casino Ricordi annesso al teatro della Scala e in comunicazione diretta col Ridotto. Appartiene ad una fondazione autonoma e comprende opere varie dell'antichità classica e dei secc. XVII-XIX, tutte di soggetto teatrale o comunque riferentisi a teatro. Notevolissimi nella sezione archeologica – che è di proprietà dello Stato e depositata nel Museo – un vaso greco del IV sec. a. C. con rappresentazione della commedia popolare su palco mobile e una serie di 167 Contorniati (dischetti bronzei con scene di corse, di lotte con belve, gladiatorie, ecc.). Nella parte moderna: ritratti e busti di compositori, artisti lirici, drammatici e, in genere, teatrali, squisite porcellane di Capodimonte, di Sassonia, di Venezia, ecc., miniature, scenografie, strumenti musicali, preziosi autografi tra cui quello della partitura della Messa da requiem di Verdi, una ricca raccolta iconografica

e un'altra di documenti riferentisi alla storia del teatro della Scala. Cimeli Verdiani.

Il Museo di Milano.

Di recente formazione nel settecentesco Palazzo già Sormani, decorato di bei soffitti a stucco. È composto di quadri e stampe inerenti alla tipografia milanese. Alcuni ricordi storici della città e qualche maiolica e qualche mobile milanese del sec. XVIII.

La Basilica di S. Ambrogio.

Tra i due campanili, dei monaci e dei canonici, l'uno preromanico, l'altro esemplare tipico romanico (1128), s'affonda la mole ferrigna della Basilica ricostruita sull'area dell'originale tempio di Ambrogio, e la precede l'atrio, riedificazione del secolo XII dell'antico atrio di Ansperto della seconda metà del IX secolo.

La datazione della Basilica è uno dei problemi più discussi della storia dell'architettura, ma prevale l'attribuzione al sec. IX della sola abside, mentre alla ricostruzione della fine dell'XI spetta l'organismo delle vòlte a crociera, dei pilastri, dei contrafforti, la cupola celata all'esterno dal tiburio ottagonale, tutta l'architettura della Basilica che si corona nella plastica facciata a loggiato ed esprime la gravità e l'austerità del Medioevo sì da meritare alla Basilica stessa il nome di «regina delle chiese romaniche».

Nel suo perimetro è incluso un resto dall'antica Basilica Fausta, originariamente adiacente al tempio di Ambrogio, e cioè il sacello di S. Vittore in ciel d'oro, recentemente restaurato e così detto perchè l'immagine del Santo trionfa nel catino sul mosaico d'oro che riveste l'architettura, a vòlta emisferica, del sec. V.

Tra i cimeli più antichi nell'interno della Basilica, è il pulpito, ricostruito dopo il 1196 con i frammenti dell'antico e racchiudente fra le colonne un sarcofago del sec. IV; ma il più insigne è l'altare d'oro donato da Angilberto II (824-859) ed eseguito da «Wolvinius magister faber», come dice una iscrizione tergale. In lamina d'oro sulla fronte, in argento dorato a tergo e nei fianchi, sono sbalzate le scene della vita di Cristo e di S. Ambrogio ed immagini di angeli e Santi; filigrane e smalti bizantini formano le incorniciature dei riquadri, ornati di gemme; l'energico sbalzo carolingio si unisce alle più raffinate tecniche dell'oreficeria bizantina, il plastilismo al colore, l'arte al pregio della materia per fare di questa superba creazione uno dei capolavori, se non il capolavoro, dell'oreficeria di ogni tempo.

Sopra l'altare, su quattro colonne di porfido sorge il ciborio con figurazioni di stucco dorato campeggianti su fondo azzurro, splendida rievocazione romanica, del sec. XII, dell'arte bizantina dello stucco. Allo stesso secolo si attribuisce il mosaico absidale con la figurazione del Cristo in trono e scene della vita di Ambrogio.

Il Rinascimento ha lasciato nella navata della Basilica cospicui segni d'arte: due affreschi del Bergognone, un trittico dello Zenale e un dittico del Luini, nonché decorazioni di cappelle, mentre la volta della sacristia delle messe si adorna di un grande affresco del Tiepolo con la gloria di S. Bernardo, e l'andito di accesso al sacello di S. Vittore, di due affreschi, riportati su tela, dello stesso Maestro, raffiguranti scene della vita dei Ss. Vittore e Satiro.

Nella sacristia del Tesoro sono raccolte preziose oreficerie romaniche, gotiche e del Rinascimento, e una serie di bei codici: il più noto è il messale eseguito da Anovelo da Imbonate per celebrare la coronazione di Gian Galeazzo a Duca di Milano (1396).

Adiacente alla Basilica, verso settentrione, è un lato della canonica che il Bramante prese a costruire nel 1492 per commissione del Moro; e, per quanto incompiuta, è un significantissimo esempio dell'armoniosa e pittoresca bellezza dello stile del Maestro.

Il Duomo.

Iniziato nel 1386 per volontà di Gian Galeazzo Visconti da architetti veneti e lombardi (tra cui quel Bernardo da Venezia che doveva dar opera poi alla Certosa di Pavia) in collaborazione con

architetti e scultori stranieri, la grandiosissima mole, esempio tra i più tipici al mondo di architettura gotica fiammeggiante, tutta un merletto di marmi traforati, tutto un frastaglio di pilastri, contrafforti, tabernacoli, cuspidi, guglie e rosoni, appare, quale è giunta a noi, come il frutto di una creazione collettiva cui ogni secolo ha portato il suo contributo. Particolarmente importanti le opere eseguite, per ordine di S. Carlo e Federigo Borromeo, da Pellegrino Tibaldi e dai suoi seguaci: la classica composizione della parte inferiore della facciata, l'addobbo del mistico interno gotico che ricevè nel Cinquecento quasi tutti gli altari, il marmoreo recinto del coro con sculture rappresentanti episodî della vita della Vergine, eseguite dai maggiori artisti di transizione al Barocco, gli stalli intagliati dai Taurini, i pulpiti con

cariatidi bronzee del Brambilla e del Busca, e le due sontuose cripte.

Altro periodo d'intensa attività costruttrice s'iniziò per volontà di Napoleone nel 1805 col compimento della facciata (arch. Amati e Zanoia), e per tutto l'Ottocento architetti-archeologi e scultori attesero al compimento del Duomo che vide aggiunte numerosissime guglie alle poche antiche e arricchita enormemente la decorazione statuaria sì da assumere soltanto nell'ultimo secolo l'aspetto che il monumento oggi ha.

Nell'interno, assai imponente, a cinque navate, con breve transetto a tre, tiburio ottagonale progettato dall'Amadeo, e vasto deambulatorio attorno al coro traforato da nove sveltissimi archi, sono cimeli di storia e d'arte: la tomba dell'arcivescovo Ariberto d'Intimiano († 1045) inventore del

Carroccio, la statua di Martino V (1421) di Jacopino da Tradate, quella di S. Bartolomeo scorticato di Marco d'Agrate (1562), il candelabro in bronzo dell'altare della Vergine, rara opera francese del sec. XIII. Fra le tombe del Rinascimento dominano quella del Card. Marino Caracciolo del Bambaja (1538), quella di Gian Giacomo Medici con statue in bronzo del michelangiolesco Leone Leoni. Gloria del Duomo sono, poi, le vetrate, dalle più antiche di stile gotico internazionale su disegno di Michelino da Besozzo, a quelle rinascimentali di Nicolò da Varallo, di De Mottis, dei Da Pandino, ecc. I finestroni dell'abside, i maggiori d'Europa, mostrano la rinascita dell'arte vetraria dell'Ottocento con Giovanni e Giuseppe Bertini. La porta centrale del tempio – in bronzo – è di Ludovico Pogliaghi.

Il Tesoro è nella sacristia meridionale, adorna di un fiorito rilievo marmoreo di Giovannino de' Grassi e del «Cristo alla Colonna» di Cristoforo Solari, ed è composto in prevalenza di oreficerie, ricami, arazzi. Fra i più antichi e preziosi cimeli emergono gli avori liturgici dell'età paleocristiana, bizantina e ottoniana («paci», dittici, coperte di Evangelii, il secchiello di Gotofredo del sec. IX, ecc.), la rilegatura di evangelario di Ariberto, oreficeria romanica a sbalzo, cesello e sontuosi smalti (sec. XI), una stupenda pace veneziana in oro e pietre preziose, già attribuita al Caradosso o al Cellini, un piccolo stendardo con la Madonna e il Bimbo (la «Madonna dell'Idea») e la «Presentazione al tempio», del 1418, con firma apocropa di Michelino da Besozzo.

La Chiesa di S. Satiro.

(TAV. 77).

La chiesa e la sacristia di S. Satiro costituiscono un complesso monumentale insigne e notissimo soprattutto per essere opere di Donato Bramante che, costruendo, o meglio ricostruendo, intorno al 1478, il tempio del sec. IX (di cui restano il campanile e, all'interno, tracce nell'antico battistero trasformato poi in cappella) e quindi, a partire dal 1480, la sacristia adibita poi a battistero, esprimeva in queste giovanili e prime opere milanesi il suo genio nutrito degli insegnamenti urbinati di Luciano Laurana.

Nella chiesa, a croce latina a tre navate e poderosa volta a botte, è da ammirare la «Prospettiva» in stucco dipinto e dorato, di perfetto rigore geometrico e di efficacissimo effetto illusionistico, con la quale, dovendo per ragioni planimetriche rinunciare ad una vera abside in profondità, dotò

il tempio di una finta absidjola con la proiezione di tre arcate per lato e di una vòlta a botte a lacunari.

La sacristia bramantesca che s'apre presso il capocroce destro, è a pianta ottagonale e a due ordini: quello inferiore, decorato di nicchie divise da ornate lesene, quello superiore, a forma di loggia, sormontato da cupola a cassettoni e separato dall'ordine sottostante per mezzo di un fregio in terracotta adorno di putti e dal quale sporgono otto busti maschili del padovano Agostino De Fondutis. Anche a questo Maestro appartiene la «Deposizione» composta di 14 figure in terracotta, conservata nell'antico Battistero (oggi cappella della Pietà), che trovasi in fondo al capocroce sinistro e che si presenta all'esterno quale aggraziato tempietto circolare sormontato

da un alto tiburio ottagonale e arricchito di terrecotte di gusto lombardo della fine del Quattrocento.

La Chiesa di S. Eustorgio.

Solenni opere di scultura trecentesca e un ciclo pittorico di notevole importanza adornano questo tempio romanico (sec. XII) che conserva ancora qualche elemento di una primitiva chiesa del sec. IX laddove nella vòlta appare continuato nel periodo gotico.

Nella famosa cappella Portinari, che dal 1462 al 1468 Michelozzo costruì in onore di S. Pietro Martire e con aiuti e maestranze lombarde, talché la purezza di stile del fiorentino ne uscì alquanto affievolita, si stende nell'alto e nei lunettoni delle pareti, sotto una fascia di aggraziatissimi angeli di stucco policromo danzanti nel tamburo della

vòlta, una vasta decorazione murale con numerosi episodi della vita di S. Pietro Martire e figure di Santi. Nelle pitture si riconoscevano due mani: una di artista più schiettamente settentrionale (Bonifazio Bembo?), l'altra di pittore sotto l'influsso dei Maestri toscani; laddove si restituisce oggi l'intero ciclo al bresciano Vincenzo Foppa che seppe esprimere magistralmente il realismo lombardo a gara col Mantegna e gli stessi toscani. Nel centro di questa cappella di fondamentale importanza per lo studio dello sviluppo dell'arte lombarda è la maestosa arca di S. Pietro martire, opera capitale di Giovanni di Balduccio da Pisa, seguace di Giovanni Pisano, e di suoi collaboratori campionesi, firmata e datata 1339, e qui trasportata nel Settecento.

Ma Giovanni di Balduccio, l'assertore e il diffonditore in Lombardia del verbo dell'arte pisana, è

presente se non con l'opera propria con quella di suoi aiuti diretti e di artisti che risentono profondamente il suo influsso, in altri sepolcri di S. Eustorgio, sì che questa chiesa è il monumento dove egli può essere meglio studiato; ricordiamo: il sepolcro di Stefano I Visconti († 1337) e di sua moglie Valentina Doria, la pala marmorea dell'altare dei Magi, datata 1347, nei quali forse lavorò anch'egli stesso; la tomba di Uberto III Visconti e del figlio Gaspare, le parti trecentesche della tavola, istoriata di bassorilievi, dell'altar maggiore, fatta eseguire da Gian Galeazzo Visconti, ecc.

La Chiesa di S. Lorenzo.

Della Milano romana che ebbe una grande storia specialmente nel periodo della Tetrarchia quando divenne, con Massimiano, sede imperiale

(294 d. C.), restano pochissimi avanzi, e i maggiori sono le sedici colonne corinzie scanalate fronteggianti il tempio di S. Lorenzo; invece incerte sono l'età e l'origine della formazione del colonnato (sec. IV?).

Anche più discusso è il problema del tempio cristiano di S. Lorenzo e del complesso delle sue cappelle. Due punti sono sicuri: la cappella di S. Sisto fu costruita dal vescovo Lorenzo I nella seconda metà del sec. V; la prima notizia storica dell'edificio centrale risale al sec. VI. Notizie più antiche sono frutto di tradizione; secondo la più accreditata, la cappella detta di S. Aquilino sarebbe stata eretta da Galla Placidia (prima metà del sec. V), e v'è anche una tradizione popolare che considera il nucleo centrale, il vero e proprio S. Lorenzo, come di origine romana, tradizione

contraddetta fino ad oggi dalla critica più autorevole che l'assegna all'età di Giustiniano e lo collega al ravennate S. Vitale. Un recente restauro del complesso monumentale ha mirato a riportare alla luce il più possibile delle linee originarie.

Quale appare, S. Lorenzo è il frutto di restauri iniziati già nel 1071 e culminati nella quasi totale ricostruzione compiuta nella seconda metà del Cinquecento, onde i tre ordini di gallerie interne furono ridotti a due e sovrastati da un tamburo e da un'ampia cupola che anche all'esterno domina con la sua linea prettamente rinascimentale.

Nel complesso, S. Lorenzo è un grandioso edificio centrale, di pianta quadrata formato da quattro esedre abbracciate da un peribolo e con annesse tre cappelle; ottagonale quella di S. Sisto; cruciforme all'interno, poligonale all'esterno, quella di S. Ippolito con ricche colonne di marmo

orientale sormontate da capitelli romani; ottagonale quella di S. Aquilino ma arricchita da nicchie e da una galleria in cui si sono ritrovate tracce della decorazione originaria a finti marmi.

Nell'ambulacro che precede quest'ultima cappella, mosaici frammentari con le dodici tribù d'Israele, i dodici Apostoli e immagini di Santi, e nella cappella stessa (cui si accede per un prezioso portale marmoreo romano del I secolo d. C.) il mosaico di «Gesù fra i Dottori» attribuito al sec. V e quello danneggiatissimo del «Martirio di S. Genesio».

Sotto le cappelle di S. Aquilino e di S. Ippolito si snodano i sotterranei della Basilica nei quali appare una grandiosa e singolarissima congerie di materiali romani di misteriosa funzione: massi squadrati, mensole, capitelli, ecc., provenienti dall'anfiteatro romano.

I Palazzi Archinti, Dugnani e Clerici.

Della dimora del Tiepolo in Lombardia – a parte gli affreschi di Bergamo, quelli di S. Ambrogio a Milano, le due gigantesche tele della prepositurale di Verolanuova, ecc. – restano le testimonianze stupende nelle decorazioni da lui compiute in questi tre palazzi.

Nel salone del palazzo Archinti in Via Olmetto, oggi sede della Congregazione di Carità, affrescava nel 1731 una grande composizione allegorica col trionfo delle arti e delle scienze, e, insieme con qualche collaboratore, scene mitologiche nel soffitto di altre sale.

Negli stessi anni di quel periodo ancora giovanile della sua vita, o in una seconda visita a Milano, raffigurava sulle pareti di una sala del palazzo Dugnani, oggi sede della Scuola superiore

femminile, storie di Scipione l'Africano (la «Magnanimità di Scipione», «Sofonisba riceve il messaggio mortale di Massinissa», «Siface e Scipione») e, sulla volta, una grande rappresentazione allegorica: affreschi che preludono alle fastose composizioni, pure di storia Romana («Antonio e Cleopatra») in palazzo Labia a Venezia (1757).

Infine nel 1740 eseguiva nel palazzo Clerici, già sede della Corte d'Appello, in una mirabile galleria ch'è tutta una festa di arazzi e di specchi, il suo capolavoro milanese: l'immenso affresco della volta con l'Empireo e la corsa della quadriga del sole, fra un tripudio di luci, un battere di ali, grovigli di scorci e di nudi che rappresentano una spettacolosa fantasia di movimento e di colore.

L'Abbazia di Chiaravalle milanese.

Tra gli esemplari più insigni dell'architettura cistercense in Italia è questa costruzione iniziata forse verso il 1172, compiuta e consacrata nel 1221, di cui da lungo tempo si auspica il restauro a redimerla dall'abbandono: il severo stile gotico monastico trionfa nelle vòlte a crociera delle tre navi, ma di tradizione lombarda è il materiale di costruzione, il mattone, e nota originale dell'edificio è il tiburio che si erge altissimo a forma piramidale coronato da un cono cestile.

La facciata della chiesa abbaziale fu trasformata nel Seicento, e anche nell'interno l'originaria austerità monastica fu cancellata dalla decorazione dei Fiamminghini, che all'inizio di quel secolo frescarono con la loro facile pittura le pareti e gli stessi pilastri a fascio tramutati in piloni. Nell'interno del tiburio sono affreschi trecenteschi

di scuola milanese anzi probabilmente degli stessi artisti che dipinsero nella vicina abbazia di Viboldone. Al sommo della scala che immetteva al convento è l'affresco del Luini con la Madonna e il Bambino (1512); nel coro, poi, sono degni di nota gli stalli intagliati da Carlo Garavaglia nel 1645. Annessi alla chiesa sono il cimitero, in cui sopravvivono alcune cappelle tombali del Duecento con affreschi contemporanei assai guasti, e una parte del chiostro, a tratti ricostruito, con caratteristiche colonne intrecciate francesi. Sulla parete sopravvissuta della sala capitolare due graffiti con vedute di Milano e dei suoi monumenti quattrocenteschi, graffiti da cui furono tratti elementi per il restauro del Castello Sforzesco.

MODENA

La Galleria Estense.

(TAV. 92).

Nel palazzo dei Musei (sec. XVIII), che dal 1883 ospita tutte le istituzioni culturali della città, si trova all'ultimo piano la Galleria Estense iniziata nel 1598 con le opere che Cesare d'Este portò seco a Modena allorché dovette cedere a papa Clemente VIII Ferrara, feudo della Chiesa, e quindi arricchita dal duca Francesco I mecenate delle arti. Oggi è una delle più notevoli d'Italia in specie per lo studio dell'arte emiliana.

Tra i dipinti di questa scuola sono da ricordare l'«Annunciazione» e la «Crocefissione» di Bianchi Ferrari, la «Madonna Campori» del Correggio; tra i ferraresi: alcune pale di Dosso Dossi, del fratello Battista, del Garofalo, il ritratto di Alfonso I anche di Dosso Dossi, un capolavoro del Tura: la figura di S. Giacomo della Marca su fan-

tastico fondo di paese; inoltre una «Deposizione», opera della maturità di Cima, le ante, dipinte dal Veronese, dell'organo della chiesa di S. Geminiano a Venezia, con le grandi figure di S. Menna, del Battista e dei Ss. Geminiano e Severo, i «SS. Pietro e Paolo» di Jacopo Bassano, un minuscolo altaro del Greco.

Completano la Pinacoteca una bella collezione di disegni e un Museo con pregevoli bronzi del Rinascimento, tra cui l'«Ercole a cavallo» di Bertoldo, un ricchissimo medagliere, maioliche, e un'opera superba del Bernini: il busto di Francesco I d'Este, potente di vita sebbene condotto non dal vero ma su ritratto del Sustermans.

Il Museo Civico.

È ospitato nello stesso palazzo dei Musei dove ha sede la Galleria, ed ha origini non più remote

di alcuni decenni. Contiene raccolte paleontologiche, di antichità classiche, di arte medioevale e moderna; sculture, armi, stoffe, alcuni dipinti, ricordi della vecchia Modena e numerosi oggetti vari di arte e storia provenienti da chiese e da case private modenesi e del contado.

La Galleria Campori.

Formata dal marchese Matteo Campori e da lui donata nel 1925 alla città, ha sede nel palazzo Campori. Comprende alcune sculture, mobili, arazzi, ma soprattutto buoni dipinti dei secc. XVI-XVIII, particolarmente del Moretto da Brescia, di Boccaccio Boccaccino, di Bonifacio veronese, di Giuseppe Maria Crespi (il ritratto del figlio del generale Palphy), del Piazzetta. Un dipinto straniero assai noto: l'«Alcoolizzato» di Goya.

Il Duomo.

(TAV. 86).

Esempio caratteristico e magnifico dell'architettura romanica lombarda, costruito nel sec. XII dall'architetto Lanfranco coadiuvato, nelle parti sculturali e in poderosi rilievi, da Wiligelmo e dai suoi scolari che lavorarono anche nelle cattedrali di Piacenza e Ferrara derivate stilisticamente, col duomo di Parma, dal prototipo modenese. Nel secolo seguente Anselmo da Campione e i suoi aiuti campionesi condussero innanzi l'opera con forme gotiche definendo il monumento nel suo aspetto attuale. All'uno o all'altro periodo appartengono i portali (quello della porta maggiore, quello dei Principi, la porta Regia, quella della Pescheria), preceduti da protiri e decorati da sculture. Sul lato meridionale, la famosa Ghirlandina: la torre campanaria contemporanea alla costruzione del Duomo, ma terminata nel sec. XIV

col coronamento ottagonale di Arrigo da Campione.

L'interno, di tipo basilicale, a tre navate, privo di transetto e con presbiterio rialzato e cripta sottostante, è ricchissimo di opere d'arte tra le quali il grande «pontile» a colonne con parapetto ornato di rilievi dei citati maestri campionesi sotto l'influsso dell'arte romanica francese, ai quali si devono anche le sculture dell'annesso ambone; nella navata di sinistra, il pulpito di Arrigo da Campione con statue in terracotta; al primo altare di sinistra un polittico gotico in terracotta con numerosissime statue, oggi attribuito a Michele da Firenze; nella cripta, un gruppo in terracotta policromata di Guido Mazzoni rappresentante la Sacra Famiglia; nel coro, gli stalli intarsiati da Cristoforo da Lendinara; qua e là, affreschi e quadri

di varî artisti modenesi dei secc. XIV-XV (Cristoforo da Modena, Serafino de' Serafini, Francesco Bianchi Ferrari, ecc.) e una bella tavola di Dosso Dossi con la Vergine e Santi.

MONREALE

Il Duomo e il Chiostro.

(TAV. 87).

A breve distanza da Palermo sorge questo insigne monumento normanno che ha reso celeberrimo fra studiosi d'ogni luogo il nome della ridente cittadina della Conca d'Oro.

Il grandioso edificio e l'annesso convento furono iniziati nel 1172 per volontà di Guglielmo II; poi continuati nel sec. XIII; ma le trasformazioni che subirono nel corso dei secoli non furono né poche né lievi: le più profonde, nel periodo barocco e negli anni seguenti l'incendio del 1811, le

quali, e in ispecie le ultime, alterarono gravemente l'aspetto del monumento con aggiunte di marmi e di mosaici compiute con l'illusione di restaurare e che, invece, hanno arbitrariamente e barbaramente «rifatto». Nondimeno, così la chiesa nel suo complesso come il meraviglioso chiostro, per fortuna quasi intatto, servono a rappresentare il grado di sviluppo e di eccellenza dell'arte siculo-normanna nell'ultima fase in cui già adottava l'innesto delle forme gotiche. La facciata conserva la porta bronzea di Bonanno da Pisa, firmata e datata 1186, con quaranta rilievi esprimenti episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento, mentre nel fianco settentrionale si ammira quella in cui Barisano da Trani rappresentava in ventotto riquadri figure e scene del mondo pagano e cristiano.

L'interno, a croce latina a tre navate e tre absidi con presbiterio a forma quadrata, è tutto rivestito – fino nel pavimento – di mosaici di tipo siculo-bizantino dei secc. XII e XIII che, a parte i restauri, formano il suo pregio e la sua caratteristica. Raffigurano – quelli delle pareti – scene bibliche, episodi del Cristo, di Santi e di Apostoli, Profeti, Evangelisti, Dottori della chiesa, e culminano nella colossale mezza figura del severo Cristo Pantocrator rappresentato nel semicatino dell'abside sopra la Madonna in trono affiancata da angeli. Nel coro o «solea» (così detta dai sogli reali e vescovili), sopra i due troni, i mosaici con Guglielmo II che offre il modello del tempio alla Vergine e col Cristo che incorona Guglielmo e, nel transetto destro, dietro il trono episcopale, le tombe reali: quella originaria in porfido di Gu-

glielmo il Malo simile ai sepolcri del Duomo di Palermo; l'altra in marmo, rifatta nel 1575, di Guglielmo II.

Il famosissimo chiostro, iniziato anch'esso al tempo di Guglielmo II, è di incomparabile grazia per il fasto dei mosaici che rivestono le bianche colonne sorreggenti gli eleganti archi acuti, per i pittoreschi intrecci di incrostazioni di pomice di lava, per la ricchezza dei capitelli istoriati con scene sacre, profane e allegoriche; in uno (o, meglio, in due accostati) è Guglielmo che offre la chiesa alla Vergine; in un altro, sopra un viluppo di volute e di foglie, un nome di artista: un marmorario «Romano figlio di Costantino». In un angolo del chiostro è la sua gemma: l'antico lavabo dei frati, la cosiddetta loggetta, cioè un piccolo quadrato di colonne con tre arcate per lato e, nel

mezzo, una fontana (la «Fontana del Re») formata di fusti di colonne decorate a zig-zag sorreggenti un bocciuolo con mascheroni e figurine di musici e baccanti: un insieme di indimenticabile suggestione che ricorda le più fastose visioni arabe di Siviglia, Cordova e Granata.

MONTALCINO

La Pinacoteca Comunale.

Comprende, oltre ad alcune maioliche, una piccola raccolta di quadri sacri del Trecento e del Quattrocento; altri se ne trovano nel Museo del Seminario, insieme con alcune interessanti statue lignee trecentesche.

MONTEFALCO

La Chiesa di S. Francesco.

In questa minuscola cittadina folignate, ricca di pitture della scuola umbra, Benozzo Gozzoli che, fiorentino, tanto impresse della sua arte quella scuola, affrescò dal 1450 al 1452, nel coro della chiesa di S. Francesco, col suo consueto spirito realistico e narrativo, numerosi episodî della vita del Santo e figure di papi di santi di poeti e artisti (Dante, Petrarca, Giotto). Altre pitture condusse nella cappella di S. Girolamo e altre ancora nella chiesetta di S. Fortunato.

MONTEPULCIANO

Il Museo Civico.

Nel trecentesco Palazzo Comunale. Comprende un bel gruppo di terrecotte robbiane, corali miniati del Quattrocento, argenterie e una

raccolta di dipinti fra i quali primeggiano una «Sacra Famiglia» del Sodoma e una «Natività» di Girolamo di Benvenuto.

MONZA

Il Duomo di S. Giovanni.

(TAVV. 26, 78).

La Basilica, fatta costruire nell'ultima decade del sec. VI dalla regina Teodolinda, poi sostituita con una chiesa romanica, fu indi ampliata e ricostruita nel sec. XIV e dotata da Matteo da Campione dell'attuale facciata, con protiro di marmo bianco e fasce nere, nella quale sono conservati, sul portale, bassorilievi della precedente costruzione.

All'interno, la decorazione ad affresco che riveste tutta la chiesa è – salvo alcune pitture del cin-

quecentista bresciano Lattanzio Gambara – dovuta a pittori del Seicento e del Settecento lombardo, ma contiene nella cappella intitolata a Teodolinda un ciclo di affreschi – firmato e datato 1444 – in cui i fratelli Zavattari rappresentarono in numerose scene le storie della Regina: scene di vita cavalleresca e di Corte che, per i soggetti, le fogge delle vesti, le forme stilistiche, sono da considerare fra le più tipiche della così detta arte internazionale, espressione dei primi decenni del Quattrocento.

Un insigne lavoro di oreficeria è conservato nell'altar maggiore: il paliotto d'argento sbalzato con scene della vita di S. Giovanni Battista, tempestato di smalti traslucidi, che il milanese Borgino del Pozzo lavorò, secondo l'iscrizione in basso, negli anni 1350-1357; e un'altra opera del Trecento adorna la navata centrale: l'ambone di

marmo con prospetto adorno di figure di Santi, di Matteo da Campione, e ricordato nella stessa lastra tombale dell'artista.

Di fama universale è il Tesoro, donato alla chiesa, almeno in parte, dalla regina Teodolinda e che comprende la Corona Ferrea, conservata nel tabernacolo della cappella della Regina. Simbolo della regalità italiana, essa consta di un cerchio d'oro formato di lamine snodate e adorne di castoni con pietre e paste vitree (forse in origine una collana o un bracciale di provenienza orientale e donato a Teodolinda da qualche condottiero barbarico), nell'interno del quale gira un listello di ferro, reliquia – secondo la tradizione – di un chiodo della Croce. Opera probabile del V secolo, fu messa a riscontro meglio che con le corone visigotiche del Museo di Cluny e dell'Armeria di Madrid, con bracciali trovati a Kazan nella

Russia meridionale, verosimilmente del detto secolo.

Numerosissimi sono i cimeli del più alto valore storico e artistico che compongono il Tesoro; ma fra i principali sono da menzionare almeno i seguenti: la croce d'oro e gemme detta «del Regno», forse di Berengario I, del sec. IX; la piccola croce, detta di S. Gregorio, in oro e cristal di rocca con inciso il Crocefisso, opera bizantina del VI sec., il reliquiario d'oro e pietre preziose con la Crocifissione, punzonata a punteggiature nel rovescio, opera probabilmente barbarica del sec. VIII, la corona pensile votiva, con la croce d'oro, detta di Teodolinda, la coperta d'oro di Evangelario con dedica della Regina alla Basilica di Monza, il piatto augurale con la chioccia e i pulcini in argento dorato che la tradizione vuole anch'esso dono di Teodolinda, ma che forse è

opera di alcuni secoli posteriore, il dittico di avorio con Galla Placidia, il piccolo Valentiniano III e il generale Ezio (oppure Stilicone, Serena, nipote dell'imperatore Teodosio e il loro figlio Eucherio?), che, comunque, è opera insigne della fine del sec. V, quello con David e S. Gregorio, imitazione di dittico consolare bizantino del sec. VI, quello profano detto del Poeta e della Musa del V sec., ecc.

NAPOLI

La Galleria Nazionale.

Forma una sezione del grandioso Museo nazionale partenopeo, ed ha le sue origini nel trasporto da Roma a Napoli, compiuto da Carlo I di Borbone nel 1734, di opere delle collezioni farnesiane di Parma, alle quali vennero aggiungendosi

le cessioni fatte da re Ferdinando IV e le provenienze dalle chiese e dai monasteri soppressi.

Tre tavole di due rarissimi Maestri del primo Rinascimento nobilitano questa eclettica collezione: il «Miracolo della neve» e l'«Assunzione» di Masolino da Panicale, frammenti di un polittico già in S. Maria Maggiore a Roma, e il «Crocifisso» di Masaccio¹⁵². Un capolavoro, la «Trasfigurazione» di Giambellino, le dà fama, e con esso un gruppo di opere di Tiziano: la «Danae», il ritratto di Paolo III, l'altro, anche di Paolo III con i nipoti, quelli di Pier Luigi Farnese, di Filippo II, di Carlo V, del Card. Bembo.

¹⁵²V. pag. 436, nota [nota 158 in questa edizione elettronica].

Sono da menzionare ancora tra i dipinti più importanti: il «Vescovo Rossi», ritratto primitivo (1505) di Lorenzo Lotto, il «Clemente VII» di Sebastiano del Piombo, la «S. Eufemia», firmata e datata 1454, del Mantegna, lo «Sposalizio di S. Caterina», la «Zingarella» e il «S. Antonio» del Correggio, il «S. Ludovico di Tolosa» di Simone Martini, la «Strage degli innocenti» di Matteo di Giovanni, il ritratto del matematico Luca Pacioli con un gentiluomo, firmato *Jaco. Bar.*, già attribuito a Jacopo dei Barbari, e ora ad artista italo-fiammingo della cerchia urbinata, la «Madonna in trono con Santi e angeli» (1465) di Bartolomeo Vivarini, la «Resurrezione» del Sodoma, la «Corsa di Atalanta e d'Ippomene» di Guido Reni, il «Ricevimento di Carlo III di Borbone al Quirinale» del Pannini. Di Raffaello sono due fram-

menti della sua prima pala, distrutta, con l'«Incoronazione di S. Nicola da Tolentino¹⁵³» e, di suoi scolari, la «Madonna del Gatto» (Giulio Romano) e quella del «Divino Amore». Per le ragioni accennate al principio, ben rappresentata è la scuola pittorica di Parma con opere di Filippo Mazzola, di Mazzola Bèdoli e con numerosi ritratti del Parmigianino, tra cui quello della cortigiana Antea (?), mentre con molti esemplari, e in sommo grado significativi sono ivi presenti tutti gli artisti delle scuole napoletane dei secc. XIV-XVIII, da Colantonio ad Andrea da Salerno, da Stanzione a Vaccaro, da Battistello a Cavallino a Luca Giordano a Salvator Rosa a Micco Spadaro a De Mura, ecc. Una serie di magnifiche tele di

¹⁵³V. pag. 352.

Mattia Preti, tra cui il «Figliuol prodigo» e un'opera famosa di Brueghel il Vecchio: la Parabola dei ciechi.

Nel più grande salone sono raccolti i sette arazzi fiamminghi con scene della Battaglia di Pavia, su cartoni di Van Orley conservati al Louvre, e, fra gli oggetti d'arte, il famoso cofanetto Farnese, in argento dorato, di Manno di Bastiano Sbarri, della scuola del Cellini, con medaglioni di cristal di rocca mirabilmente intagliati dall'emiliano Giovanni Bernardi.

La Certosa e il Museo Nazionale di San Martino.

(TAVV. 96, 122).

La Certosa di San Martino che ospita il Museo si erge sul colle coronato da Castel S. Elmo, e, con la sua chiesa e i suoi chiostri in cui si esplicò

il talento di Cosimo Fanzaga, con i suoi ornamenti e le numerose opere d'arte ancora in situ, costituisce uno dei due monumenti più rappresentativi del Barocco a Napoli, l'altro essendo la grande cappella di S. Gennaro, nel Duomo, rivestita delle forme del più fastoso e rigoglioso Seicento sotto le vòlte affrescate dal Domenichino.

Costruzione trecentesca, fu dalla fine del Cinquecento quasi completamente rifatta e, via via nel corso del Seicento, ampliata, decorata di marmi policromi, di stucchi, di sontuosi mosaici pavimentali, nonché di affreschi e quadri che, appartenendo ai maggiori artisti napoletani del tempo (vi manca però il caposcuola Caravaggio), valgono a dare idea dello svolgimento della pittura barocca nel Mezzogiorno. Corenzio, Battistello, Andrea Vaccaro, Massimo Stanzione, Ri-

bera, Luca Giordano, Solimena, De Mura, per citarne soltanto alcuni, sono presenti nella chiesa della Certosa con opere vigorose da considerarsi tra i migliori saggi dell'arte loro (la «Lavanda dei piedi» e storie di San Gennaro, del Battistello, il «Trionfo di Giuditta», di Luca Giordano, la «Deposizione» del Ribera e quella dello Stanzione, la superba venezianeggiante «Comunione degli Apostoli» del Ribera); così pure la chiesa è anche ricca di opere di altri artisti non napoletani che tennero il campo in quel tempo, dal Reni al Lanfranco, dal Maratta al Cavalier d'Arpino.

Il copiosissimo materiale del Museo, di recente, se pure non interamente, riordinato, e che comprende anche una parte più antica con avanzi trecenteschi provenienti da chiese della regione, non ha opere di eccezionale valore, ma è, nel

suo complesso, tale che tra le sue pareti è possibile mettersi a contatto con l'arte, la storia e la vita napoletana, poiché esso è composto delle più varie raccolte che vanno dalle pitture ai diversi prodotti di arte applicata, dai disegni alle stampe, dalle porcellane alle vesti, alla topografia, al folklore, al teatro, ai presepi, ecc., e che danno uno specchio delle attività artistiche della città e della regione in specie dal Cinquecento in poi.

Il Museo è dotato anche di una Galleria ottocentesca con buoni dipinti di Gigante e della scuola di Posillipo, di Toma, Induno, Michetti, Morelli, Palizzi, Mancini, e sculture di Gemitto, di D'Orsi. Un ritratto assai noto di Hayez: quello della principessa di S. Antimo.

Il R. Museo Duca di Martina.

Legato nel 1931 dal Duca di Martina al Comune di Napoli e ospitato nel palazzetto della Villa Floridiana¹⁵⁴, da poco passata in proprietà della Nazione, comprende, oltre alcune argenterie, smalti, bronzi, e oggetti varî, una grande collezione di vetri di Murano, di maioliche delle più note fabbriche italiane e forestiere, e di porcellane. Soprattutto ricca e pregevole la raccolta delle antiche porcellane di Capodimonte, di Francia (Sèvres, Saint Cloud, ecc.), di Sassonia e di altri paesi tedeschi, d'Inghilterra, di Vienna, cinesi, giapponesi, ecc.

¹⁵⁴V. pag. 530.

Il Museo Civico Filangieri.

Ha sede nel quattrocentesco palazzo Cuomo ed è composto di ricche raccolte di armi, di maioliche e porcellane appartenenti a fabbriche straniere ed italiane, in specie a quella di Capodimonte, di numerosi e varî oggetti di arte applicata. Contiene anche una piccola Pinacoteca nella quale sono da notare un ritratto di giovane di Botticelli, un quadro assai pregevole di Bernardino Luini: la «Madonna col Bambino e Suor Alessandra Bentivoglio», una «Pietà» del Pordeone, qualche tela di scuola napoletana del Seicento e il ritratto del giurista Gaetano Filangieri, di Domenico Morelli.

Il Museo di Capodimonte.

Il palazzo, costruito nella metà del Settecento nel famoso parco di Capodimonte, ospitò per

mezzo secolo le collezioni farnesiane finché queste furono trasportate nel Museo Nazionale, e ora accoglie una collezione di pitture e sculture del sec. XIX (notevoli gli «Iconoclasti» di Domenico Morelli), raccolte di armi e armature e, fra porcellane delle più pregiate fabbriche estere, numerosi esemplari di quella di Capodimonte, tanto della prima, e più celebrata epoca (Carlo III), quanto della seconda (Ferdinando IV). Famoso il Gabinetto tutto composto di porcellane di Capodimonte della prima epoca, qui trasportato dalla Villa Reale di Portici.

La Galleria d'arte moderna.

L'arte del sec. XIX è, almeno per ora, frazionata a Napoli in tre Istituti: il Museo di S. Martino, quello di Capodimonte e questa Galleria d'arte moderna annessa all'Istituto di belle arti. La quale

contiene pitture e sculture tra cui una sala con dipinti di Filippo Palizzi (e una piccola raccolta di quadri della scuola francese detta del 1830, che egli teneva nel suo studio), le «Sirene» di Edoardo Dalbono, l'«Erede» di Teofilo Patini, tele di Gioacchino Toma, di Domenico Morelli e la replica in marmo del «Proximus tuus» di A. D'Orsi che segnò, per il soggetto sociale, una data nella storia della scultura italiana dell'Ottocento.

Castelnuovo.

Edificato per sua reggia da Carlo d'Angiò dal 1279 al 1282, fu ricostruito, a ricordo della sua vittoria del 1443 su gli Angioini, da Alfonso d'Aragona che ne rammodernò anche la cappella palatina (S. Barbara) e lo dotò, fra il 1455 e il 1458, anche del superbo arco di trionfo incassato fra due delle tre torri del lato occidentale dell'edificio.

Un'interessante tavola dipinta, che è conservata nel Museo di S. Martino e che mostra il ritorno vittorioso di Ferrante I d'Aragona, dopo la battaglia d'Ischia contro Giovanni D'Angiò, ci ha tramandato l'aspetto del castello quale appariva dal mare nel 1465.

L'arco, che forma l'ingresso al castello, consta di due arcate sovrapposte: sull'attico di quella inferiore a colonne corinzie si svolge il rilievo del trionfo di Alfonso, mentre sull'attico di quello superiore sono le statue delle quattro Virtù cardinali. Sovrasta un coronamento del sec. XVI. Più artisti di differenti parti di Italia lavorarono a questa opera insigne, probabilmente sotto la direzione di Francesco Laurana. Lavoro di un francese, Guglielmo Monaco, è la porta bronzea fatta adornare da Ferrante con bassorilievi celebranti la sua lotta contro la fazione angioina.

Nell'interno, un'ampia aula quadrata, la sala dei Baroni, coperta da una ardita ed elegantissima volta stellare lunettata, di stile trecentesco, con assai poderosi costoloni a raggiera e limitata da una graziosa galleria che gira tutt'intorno – opera probabilmente degli architetti e scultori catalani Sagrera (sec. XV) – era nel 1919 devastata da un grave incendio, e così pure erano assai danneggiati i due prospetti riccamente decorati di sculture della bellissima porta che dalla sala conduceva agli appartamenti Reali: un restauro ne è stato eseguito e non è tuttora compiutamente terminato.

La Chiesa di S. Chiara.

(TAV. 9).

Tanto all'Incoronata di Napoli quanto a questa chiesa di S. Chiara è legato il nome di Giotto che

sembra vi dipingesse l'Apocalisse, ma nulla del Maestro vi resta, poiché non può essergli ragionevolmente attribuita la «Pietà» di una delle cappelle di destra. La chiesa, ad una sola lunghissima nave affiancata da dieci cappelle per lato, e trecentesca in origine, ha subito nel Settecento tali rifacimenti da uscirne rinnovata in fastoso stile barocco; e barocche ne sono le decorazioni di noti frescantì napoletani: Sebastiano Conca, Paolo De Maio, Giuseppe Bonito, Francesco de Mura, ecc. Ma non mancano nel tempio opere dei periodi più antichi, quali il pulpito con bassorilievi trecenteschi, la serie degli undici squisiti bassorilievi sulla balaustra del coro dei frati, all'ingresso, con le storie di S. Caterina di Alessandria, scolpiti con un valore pittorico di cammei e che sono ritenuti generalmente opere di Giovanni e Pacio da Firenze, per le somiglianze con le

sculture del mausoleo di re Roberto (di cui appresso), sebbene A. Venturi abbia creduto di assegnarle a Tino di Camaino. Infine il monumento di Antonia Gaudino († 1529) di Giovanni da Nola, con la bella figura della giovinetta stesa sul sarcofago. Soprattutto gli danno lustro i sepolcri dei principi di Casa d'Angiò, che fanno di questo tempio il Pantheon della regalità napoletana e un prezioso museo di scultura trecentesca. Fra tali numerosi sepolcri sono da segnalare i due di Carlo l'Illustre, duca di Calabria († 1328), e della sua seconda moglie Maria di Valois († 1331), e quello colossale, dietro l'altare maggiore, di Roberto I d'Angiò († 1343), opere documentate, le prime due, di Tino di Camaino, la terza dei fratelli Giovanni e Pacio da Firenze: tipici sepolcri gotici, formati da un ampio baldacchino sotto il quale si

erge, sostenuta da colonne con figure, l'arca istoriata, sovrastata dal corpo del defunto in un vano a padiglione e, più in alto, da figure sacre. (Nel monumento di Roberto, sul primo padiglione, è un secondo con la statua trionfale del Re).

Sul fianco destro della chiesa, il chiostro dei Minori (sec. XIV), che conserva nel refettorio e nella sala capitolare affreschi di seguaci di Pietro Cavallini e Giotto e, dietro, il grande chiostro delle Clarisse, opera, nel suo aspetto attuale, del settecentista Antonio Vaccaro. Questi fu progettista anche del singolare giardino rustico, scompartito da muretti e decorato nelle pareti, nei pilastri e nei sedili, da mattonelle di maiolica napoletana di derivazione abruzzese (Castelli) con paesaggi, scene mitologiche, festoni, ecc.

La Chiesa di S. Maria Donna Regina.

Chiesa intieramente rifatta con caratteri francescani al principio del sec. XIV, manomessa nel sec. XVII allorché le fu addossata una chiesa barocca e recentemente restaurata, anzi addirittura ripristinata – fin troppo – nelle forme trecentesche.

Consta di due ambienti, uno inferiore a tre navate, uno superiore, già coro delle monache, interamente decorato, nelle pareti, da affreschi di Pietro Cavallini che, con più aiuti vi rappresentò nella parete di facciata il Giudizio universale e, nelle due laterali, storie della Passione ed episodi della vita di S. Agnese, S. Caterina, S. Elisabetta, e figure di Profeti e Apostoli. Sovrasta il «Giudizio» una rappresentazione, nascosta nel sottotetto, meglio conservata delle altre, della Vergine tra i due arcangeli ed i simboli della Tentazione e

della Redenzione, secondo l'Apocalisse di S. Giovanni. Gli affreschi, condotti a partire dal 1308, sono, pur deteriorati, della maggiore importanza e rappresentano il coronamento dell'attività del Maestro «dottissimo e nobilissimo» come lo chiamò Lorenzo Ghiberti dopo ammirate le sue opere romane.

Della regina Maria di Ungheria († 1323), moglie di Carlo II D'Angiò, fondatrice della chiesa e del convento, è il mausoleo di Tino di Camaino (in collaborazione con Gagliardo Primario), prototipo di quelli di S. Chiara, in cui il tipo di Arnolfo di Cambio è associato a forme artistiche derivate da Giovanni Pisano. Il sepolcro, originariamente in questo tempio, poi trasportato in quello barocco, fu qui ricollocato dopo il recente ripristino, addossandolo alla parete sinistra della chiesa inferiore.

NARNI

La Pinacoteca Comunale.

Una pala di Domenico Ghirlandaio (1486) con l'«Incoronazione della Vergine tra Santi Profeti e Sibille» e una «Annunciazione» giovanile di Benozzo Gozzoli.

NOVARA

Il Museo Civico.

È stato recentemente riordinato nel trecentesco palazzo del Broletto e contiene una piccola collezione archeologica numismatica e barbarica riferentesi al territorio novarese; nonché alcune sculture in legno del Quattrocento e alcune pitture, tra le quali un frammento assai bello di Gaudenzio Ferrari con due angeli adoranti. Gli è annessa una numerosa raccolta di pitture moderne, in cui

molti dei più noti artisti dell'Ottocento sono rappresentati sebbene con opere di non alta qualità.

ORVIETO

Il Duomo.

(TAV. 18).

Esemplare superbo e caratteristico dell'architettura gotica italiana, questo grande monumento – a croce latina, e a tre navate, con abside rettangolare – cominciato in commemorazione del miracolo di Bolsena¹⁵⁵ nell'ultimo decennio del Duecento è, anche sotto il riguardo del colore, per le fasce alternate di pietra chiara e scura che compongono la facciata tricuspidata ornatissima

¹⁵⁵Per il miracolo di Bolsena, v. *Città del Vaticano, Stanze di Raffaello*, pag. 507.

di sculture, i fianchi, il campanile e per lo smalto dei mosaici, uno dei più sontuosi e festevoli del mondo intero. Condotti i lavori da differenti artisti (Fra Bevignate da Perugia, Lorenzo Maitani, i Nuti, Andrea Pisano, Nino Pisano, l'Orcagna, nel Quattrocento il Federighi, ecc.) che si alternarono nella direzione, ebbe ideata, la stupenda facciata, dal Maitani stesso che con i suoi aiuti senesi e fiorentini eseguì i bassorilievi decoranti i pilastri con le storie della Genesi, i simboli della Redenzione, le scene della vita di Cristo e il Giudizio Universale.

Nel grandioso interno è la Cappella Nuova, detta anche di S. Brizio, nel transetto destro, a richiamare particolarmente l'attenzione, poiché è uno dei più imponenti monumenti pittorici del Quattrocento. La decorazione ne fu iniziata dal Beato Angelico che, con l'assistenza di Benozzo

Gozzoli, dipinse nel 1447 due scompartimenti della volta con Gesù Cristo giudice e i Profeti; poi restò interrotta, per essere continuata e terminata negli anni 1499-1502 da Luca Signorelli. Nelle vele ad angoli acuti rappresentò, il Signorelli, i Patriarchi e gli Apostoli, mentre in quelle ad angoli ottusi figurò la Vergine e Martiri; nelle grandi composizioni parietali espresse con potente drammaticità i fatti dell'Anticristo: le «Profezie», il «Finimondo», la «Resurrezione della carne» e, in due scene sintetiche, il Paradiso con gli Eletti, l'Inferno con i Reprobi. Sull'alto zoccolo rappresentò, attorno a pretesi ritratti di Omero, Orazio, Orfeo, Ovidio, ecc., episodî mitologici e, attorno a Dante e a Virgilio, undici scene a monocromato dei primi undici Canti del Purgatorio: vera illustrazione di quelle Cantiche, compiuta con concisione e precisa aderenza alla visione del Poeta.

Fra le numerose altre opere d'arte che il Duomo contiene (l'altare marmoreo dei Magi, del Sammicheli e Simone Mosca, gli affreschi dell'abside dell'orvietano Ugolino di Prete Ilario con episodi della vita di Maria e di Gesù, il grande coro trecentesco in legno ma in buona parte rifatto in epoca più tarda, le cancellate in ferro battuto (1337-38) del senese Conte di Lello che dividono le navate laterali della crociera, la «Madonna della Misericordia» di Lippo Memmi), menzione particolare deve essere fatta di uno dei pezzi più notevoli dell'oreficeria italiana: il grande reliquiario d'argento del Corporale, che arieggia nella forma la facciata del tempio, e che Ugolino di Vieri senese eseguì nel 1337-38 arricchendolo di numerosi smalti traslucidi con le scene del miracolo di Bolsena e della vita di Cristo.

Il Museo dell'Opera.

(TAV. 40).

Ha sede nel palazzo Soliano, già palazzo dei Papi; e contiene, oltre una sezione di antichità etrusche, alcune pitture fra cui due opere di Simone Martini (una «Madonna» e un polittico frammentario del 1320) e un piccolo affresco del Signorelli con l'autoritratto e il ritratto del camerlengo Nicola Franceschi, alcune sculture trecentesche (una «Madonna» in marmo e una in legno attribuite rispettivamente a Nino Pisano e a Giovanni Pisano), pregevoli paramenti sacri e oreficerie (il reliquiario di S. Savino dei senesi Ugolino di Viari e Viva di Lando), cimeli del Duomo tra cui progetti, su pergamena, del Maitani per la facciata, alcuni stalli dell'antico coro e il leggíó trecentesco intagliato e intarsiato; infine alcuni frammenti del monumento del card. Di Braye nella

chiesa di S. Domenico, capolavoro di Arnolfo di Cambio, eseguito dopo il 1282.

PADOVA

Il Museo Civico.

È uno dei più importanti Musei civici dell'Italia settentrionale e consta di più sezioni nelle quali sono oggetti preistorici e della antichità classica, marmi, bronzi, vetri, ceramiche, mobili, codici miniati, documenti per la topografia padovana e una notevole raccolta di dipinti particolarmente quattrocenteschi e cinquecenteschi. Tra le pitture sono da ricordare soprattutto una serie di tavolette del Guariento che già ornavano il soffitto dell'Oratorio dei Carraresi, il polittico dello Squarcione per la famiglia Lazzari (1452), un «Arciere» del Mantegna, frammento degli affreschi distrutti della scuola dei Ss. Sebastiano e Marco, la

grande pala del Romanino (1514), proveniente dalla chiesa di S. Giustina, che fa riscontro, per mole, bellezza e potenza di colore, all'altra tuttora conservata nella chiesa di S. Francesco a Brescia, due tele del Veronese (il «Martirio dei Ss. Primo e Feliciano» e il «Martirio di S. Giustina»), un magnifico ritratto di Ammiraglio veneziano di Alessandro Longhi.

La Basilica di S. Antonio.

(TAV. 9).

Chiamata per antonomasia – e non soltanto in Padova, ma in ogni luogo – la Chiesa del Santo per la popolarità e l'universalità del culto di S. Antonio di cui conserva il corpo. Costruita a più riprese dal 1231 (anno della morte del Santo) al Quattrocento, presenta una mescolanza di stile romanico-gotico e bizantino; ed è a croce latina,

a tre navate con transetto brevissimo e peribolo che, a semicerchio e fiancheggiato da otto cappelle, gira dietro al coro. Le cupole emisferiche, di tipo bizantino, e i sottilissimi minareti danno all'insieme un singolare aspetto orientale.

Oltre alcuni monumenti sepolcrali di artisti come B. Ballano, P. Lombardo, A. Riccio, M. Sammicheli, la Basilica conserva nel transetto sinistro la cappella del Santo costruita su progetto di Andrea Riccio e decorata con altorilievi rappresentanti miracoli di S. Antonio dovuti a scultori diversi del sec. XVI: Pietro e Antonio Lombardo, il Sansovino, ecc. Conserva inoltre nella cappella di S. Felice, di Andriolo da Venezia, un ciclo di affreschi di Altichiero e del suo collaboratore Avanzo (innanzi il 1376) con la «Crocifissione», la «Resurrezione» e storie della vita di S. Giacomo.

Il coro che sorge nel centro della crociera è chiuso da transenne di marmi colorati su cui sono infissi, tra decorazioni d'impronta donatelliana, dodici rilievi in bronzo con scene del Vecchio Testamento di B. Bellano, meno due che appartengono al Briosco. E dentro quel recinto era una gemma: l'altar maggiore in marmo e bronzo eseguito da Donatello, finito nel 1450, e che dopo manomissioni e dispersioni ha dato luogo a un rifacimento moderno di Camillo Boito. Ma per fortuna dell'arte italiana i bronzi che vi si conservano sono ancora quelli usciti dalle mani di Donatello e dei suoi aiuti e che formano la ragione prima della fama artistica del monumento; sullo zoccolo o predella: la Madonna col Bimbo in trono (e, nel rovescio del trono, Adamo ed Eva) con sopra Gesù Crocifisso e ai lati quattro statue di Santi; e nelle diverse parti del nuovo altare

bassorilievi con la Pietà, angeli musicanti e quattro Miracoli del Santo che sono fra gli esemplari tipici del bassorilievo prospettico Donatelliano; nella parte postica: il capolavoro della «Deposizione». Il magnifico candelabro dell'altare è di Andrea Riccio.

Enormemente ricco, in specie di reliquiari, è il tesoro della Basilica; la biblioteca contiene anche molti codici miniati tra cui Graduali decorati da Nicolò da Bologna (sec. XIV).

La Cappella degli Scrovegni.

(TAV. 81).

Imperituro monumento che l'arte di Giotto ha eretto a se stessa, la cappella, che Enrico Scrovegni fabbricò nel 1303-05 presso il suo palazzo sull'area dell'arena romana, è una grande navata rettangolare di circa 30 metri per circa 9 con volta

a botte, sei monofore sul lato destro e arco trionfale, dietro il quale, preceduta da una piccola tribuna rettangolare, si affonda l'abside.

Nella vòlta sono medaglioni con la Madonna, il Cristo e i Profeti; nella parete interna della facciata, il maestoso e colossale «Giudizio universale», mentre sul lunettone dell'arco trionfale il Padre Eterno in trono fra una gloria di angeli invia l'Arcangelo Annunciatore a Maria.

Le due lunghe pareti sono divise orizzontalmente in tre serie di affreschi che assommano a sedici nel lato destro, diciotto nel sinistro e rappresentano – quelli della zona superiore – le scene della vita della Vergine, quelli della zona media le scene della vita di Gesù, e quelli della zona inferiore gli episodî della Passione. Sull'alto basamento, fra storiette dell'Antico Testamento, i famosi monocromati con i Vizî e le Virtù.

Tutta l'immensa decorazione murale di questo insigne monumento è opera di Giotto ad eccezione delle ultime sei storie della Madonna che sono dipinte sulle pareti della tribuna e nelle quali i disegni del Maestro furono tradotti da scolari forse romagnoli.

Sull'altare, tre statue rarissime di Giovanni Pisano: la Madonna (firmata) e due angeli portaceri; in sacristia, la statua di Enrico Scrovegni, anch'essa di Giovanni Pisano, tratta dal suo antico monumento funebre un tempo nella cappella, e un'altra opera di Giotto: una croce dipinta col Crocifisso.

Gli Eremitani.

Come la cappella degli Scrovegni è il trionfo di Giotto, così la chiesa dedicata dagli Eremitani ai

Ss. Giacomo e Filippo è il trionfo di Mantegna. Infatti se questa chiesa (del sec. XIII) si fregia di opere di scultura quali i monumenti dei Principi Carraresi di Andriolo veneziano, se conserva nelle due cappelle absidali di lato preziosi affreschi frammentari dei secc. XIII e XIV e, in quella maggiore di centro, una serie di pitture murali del Guariento e collaboratori con le storie dei Ss: Filippo e Giacomo e quelle di S. Agostino (belle figurezioni dei Pianeti a chiaroscuro nello zoccolo), è la cappella Ovetari, affrescata a partire dal 1448 dal Mantegna con l'aiuto di Pizzolo, di Ansuino da Forlì e di Bono da Ferrara, quella che ha reso celebre il nome del monumento.

Nel centro dell'abside è rappresentata la Vergine Assunta in una gloria di angeli con alcuni degli Apostoli; sulle due pareti laterali, le storie dei Ss. Filippo, Giacomo e Cristoforo.

Per ogni parete sei sono le grandi scene disposte in tre file di due ciascuna, dall'alto in basso. Sulla parete di sinistra sono sicuramente e interamente del Mantegna le quattro inferiori: «Giacomo che battezza Ermogene» e «Giacomo dinanzi ad Agrippa», «Giacomo condotto al supplizio» e la «Decapitazione»; nella parete di destra: le due inferiori col «Supplizio di S. Cristoforo» e il «Trasporto del cadavere» mentre, delle quattro superiori, due sono di Bono due di Ansuino.

Miracolose appaiono queste pitture se si pensa che furono iniziate dal Mantegna appena diciassettenne e già compiute allorché egli appena toccava 25 anni di età. Di un perfetto rigore prospettico, di una austera potenza espressiva, esse sono così intimamente penetrate di spirito classico che questo troverà forse manifestazioni più scenografiche in altre opere del Maestro (i

«Trionfi di Cesare» di Hampton Court), ma non altrettanto profonde.

La Scuola del Santo.

Sorge nelle vicinanze della Basilica ed era sede della Confraternita di S. Antonio. Decorata di numerosi affreschi (di Domenico Campagnola, di Girolamo Campagnola detto del Santo, ecc.) con le storie del Santo e, fra queste, tre del periodo giovanile di Tiziano (1511), in cui il Maestro è ancora sotto l'influenza di Giorgione. Essi rappresentano tre miracoli: il «Bimbo che discolpa la madre», la «Resurrezione della donna pugnalata dal marito geloso», la «Guarigione della gamba troncata». Un affresco è di Bartolomeo Montagna (1512) e rappresenta il cardinale di Monfort che apre l'arca del Santo.

La Cappella di S. Giorgio.

Costruita nel 1377 in una parte del cimitero della chiesa del Santo per il marchese Raimondino De' Lupi, che vi fece erigere nel mezzo una grande arca oggi perduta. A partire dal 1384 decorano per intero le pareti dell'oratorio i veronesi Altichiero e Avanzo con più serie di affreschi di grandissima importanza per la storia della pittura del sec. XIV nell'Italia settentrionale. (Un altro ciclo insigne di pittura trecentesca in Padova è costituito dagli affreschi rarissimi di Giusto de' Menabuoi – Giusto da Padova – nel Battistero). Gli episodi rappresentativi sono quelli di S. Giorgio, di S. Lucia, e di S. Caterina di Alessandria disposti attorno all'affresco dedicatorio della cappella, in cui presso il trono della Vergine è raccolta in preghiera tutta la famiglia del committente – Bonifazio, fratello di Raimondino – in compagnia dei

cavalieri e delle gentildonne del seguito. Presso l'entrata, scene della vita della Vergine e del Cristo; nel fondo la «Crocifissione».

Il Monumento del Gattamelata.

(TAV. 101).

Il monumento, in bronzo, di Erasmo da Narni, detto il Gattamelata, condottiero della Repubblica veneta, trova più tardi riscontro in quello del Colleoni a Venezia: entrambi solennissimi esempli del grado di eccellenza raggiunto dalla statuaria equestre italiana nel Rinascimento.

Compiuto da Donatello nel 1447, nel periodo immediatamente anteriore alle sue opere nella Basilica, sorge sulla piazza del Santo e rappresenta il condottiero ferreo e astutissimo (onde il nome di «Gatta melata») in completa armatura di

parata, a capo scoperto, nell'atteggiamento statico di eroe aulico.

PALERMO

Il Museo Nazionale.

Il museo, uno dei più importanti dell'Italia meridionale e insulare, comprende notevolissime raccolte di antichità classiche e la Pinacoteca ricca soprattutto di opere di artisti siciliani dal sec. XIV al sec. XVIII, tra cui i quattrocentisti Tommaso di Vigilia e Riccardo Quartararo, Vincenzo degli Ansani (sec. XVI), Pietro Novelli detto il Monrealese (sec. XVII). Le gemme della collezione sono l'«Annunciata» di Antonello da Messina e il busto di Eleonora d'Aragona del dalmata Francesco Laurana. Ancora fra le sculture, numerose sono le opere di Antonello Gagini e dei discepoli di lui e di suo padre Domenico, e notevoli gli stucchi

fantasiosi di Giacomo Serpotta. Un dipinto celebre di arte straniera: il piccolo trittico fiammingo del principio del Cinquecento (detto il trittico Malvagna dal nome del donatore), un tempo ritenuto di Van Eyck, poi attribuito al Mabuse.

La Galleria d'arte moderna.

Ha sede in sale annesse al Politeama Garibaldi e contiene una buona raccolta di pitture e sculture della metà dell'Ottocento fino ai giorni nostri interessanti soprattutto per la conoscenza della moderna arte del mezzogiorno d'Italia. Una sala di gessi del palermitano Benedetto Civiletti.

Il Museo Diocesano.

Sistemato di recente nei locali del palazzo Arcivescovile comprende in gran parte marmi provenienti dalla Cattedrale, fra i quali numerose sculture Gaginiane, alcune pitture di epoca tarda,

qualche ceramica, paliotti ricamati ed altri oggetti già appartenuti a chiese della Diocesi.

Il Museo Pitrè.

È un grande Museo etnografico folcloristico di notevolissimo interesse per la storia del costume siciliano e nel quale la vita dell'isola rivive attraverso i secoli nelle sue abitazioni, nelle sue usanze, nelle sue suppellettili sacre e profane, nei suoi interni, spettacoli, teatrini, in infinite manifestazioni di arte popolare. Una raccolta di antiche ceramiche siciliane completa questa singolare e imponente collezione dell'appassionato e dottissimo storico e letterato siciliano Giuseppe Pitrè; una simile dovrebbe esser vanto di ogni regione d'Italia.

Il Palazzo Reale e la Cappella Palatina.

(TAV. 10).

Di questa insigne fabbrica che gli arabi iniziarono nel sec. IX come fortezza, che i Re Normanni e poi gli Svevi ampliarono e trasformarono in sontuosa Reggia, non molto è restato a seguito delle manomissioni dei secoli seguenti; tuttavia restauri iniziati dopo la guerra 1915-'18 hanno fatto ritrovare antiche strutture, consentita la identificazione di molti degli antichi ambienti e messi in luce avanzi di decorazioni marmoree e musive.

Ma oltre i rarissimi mosaici bizantini di soggetto profano che ornano la cosiddetta sala di Re Ruggero, un tesoro di valore eccezionale, dell'antico palazzo normanno, è giunto a noi, ed è la celeberrima cappella Palatina. Costruita nella quarta decade del sec. XII da Ruggero II e dedicata a S.

Pietro, è tutta una fantasmagorica luminosa visione di mosaici che ne fanno, in questo campo, uno dei monumenti più fastosi del mondo.

È una piccola basilica a tre navate, che sono scompartite da dieci colonne di marmi antichi e delle quali la mediana è coperta da un soffitto ligneo a stalattiti, di arte araba. Le pareti delle navate, l'arco trionfale, la cupola, il coro sono coperti di mosaici in cui si fondono motivi bizantini, arabi e normanni e che recano la figura del Cristo benedicente, angeli, Profeti e Santi, scene del Vecchio e del Nuovo Testamento, ecc.

Presso il magnifico ambone, il portacero istoriato (sec. XII) che è una delle più ragguardevoli sculture romaniche della Sicilia ed è sormontato da un bocciolo, di singolare bellezza, del sec. XIII.

La Cattedrale.

La costruzione risale al 1185, ma del tempio originario resta poco più della parte absidale, poiché dal sec. XII in poi quasi ognuno ha portato al tempio aggiunte e modificazioni: ultimo il Settecento, con l'alta cupola del Fuga.

Se le forme e gli elementi che il tempo ha sovrapposto all'esterno della cattedrale finiscono per conferire al grandioso complesso monumentale, non ostante la saldatura di stili tanto diversi, un carattere nobile, vario e pittoresco anche se non di organicità, l'interno, purtroppo deturpato dai restauri degli ultimi due secoli, ha interesse, pure grande, quasi soltanto per sei tombe di sovrani normanni svevi e aragonesi che si conservano in alcune cappelle (tombe di Federigo II e di Pietro II d'Aragona, di Enrico VI, di Ruggero II,

dell'imperatrice Costanza, di Guglielmo d'Aragona e di Costanza d'Aragona), delle quali le ultime due a muro, le altre quattro con l'urna sovrastata da baldacchino, qualcuna adorna di mosaici e tutte di grande severità.

Il tempio conserva inoltre una statua della Madonna col Bambino di Francesco Laurana e più sculture assai belle dei Gagini; nel Tesoro, oggetti tratti dalle tombe Reali (fra cui la corona in tela d'oro e smalti dell'imperatrice Costanza); nella cripta, che faceva parte della preesistente basilica normanna, urne bizantine e sarcofagi cinquecenteschi.

La Martorana.

Detta anche S. Maria dell'Ammiraglio perché costruita da Giorgio d'Antiochia, ammiraglio di Ruggero II, deve il suo nome alla fondatrice

(Eloisa Martorana) di un monastero al quale fu ceduta alla metà del Quattrocento. Dell'antica chiesa (1143), a croce greca iscritta in un perimetro quadrato e sovrastata da cupola – cioè di schema bizantino con influssi mussulmani – sono pervenute a noi soltanto parti, ma i mosaici di arte patetica bizantina, che ancora conserva, ne fanno uno dei monumenti più caratteristici e preziosi del periodo normanno. Tarsie di marmi policromi (che in parte sono state completate – anche troppo – in recenti restauri) ricoprono in basso le pareti; altre tarsie, nelle transenne absidali; in alto i mosaici con scene del Nuovo Testamento e figure sacre. Sulla fronte altri due mosaici: uno con Ruggero incoronato da Gesù; l'altro, purtroppo quasi interamente rifatto, con Giorgio d'Antiochia ai piedi di Maria.

Il campanile, opera notevolissima dell'architettura siculo-araba, richiama, arricchendolo, quello di poco anteriore della chiesa di S. Giovanni degli Eremiti (1132), la quale è da considerare puro esemplare di architettura araba.

Il Duomo di Monreale.

(V. pag. 410).

PARENZO

La Basilica Eufrasiana.

È un esempio tipico di basilica bizantina della prima età d'oro, che fa riscontro ai monumenti ravennati. Sorta per iniziativa del vescovo Eufrazio dal 539 al 550 su una preesistente basilica che aveva, a sua volta, sostituito una primitiva piccola chiesa paleocristiana, ha un atrio con quadripotico, narthex, tre navate divise da colonne di

marmo greco e tre absidi con ciborio sorretto da bellissime colonne e capitelli di gustosa originalità.

Nell'abside maggiore sono mosaici coevi con la Madonna e il Bimbo fiancheggiati da Santi, dal vescovo Eufrazio, dall'arcidiacono Claudio e da suo figlio. Sotto, in cinque scomparti: l'Annunciazione, la Visitazione, S. Zaccaria, S. Giovanni Battista e un angelo.

Ma forse ancora più rara dei mosaici è la decorazione ad essi sottostante: decorazione composta di commessi di marmi preziosi con madreperla e smalti, di una ricchezza, di una vivacità e di una armonia piena di fascino. Altri pregevoli mosaici nel sottarco dell'arco trionfale e nell'abside sinistra. Pavimento intarsiato di marmi policromi.

PARMA

La Galleria Nazionale.

(TAV. 35).

Questa pregevolissima collezione che deve la sua fama soprattutto ai capolavori del Correggio e che ben più importante sarebbe se nel 1734 Carlo I di Borbone non avesse trasferito da Parma a Napoli tante opere insigni raccolte nei palazzi ducali, risale alla metà del Settecento e fu sempre ospitata nel tuttora incompiuto immenso palazzo della Pilotta iniziato sul finire del Cinquecento.

È ricca in ispecie di opere della scuola di Parma (Mazzola Bèdoli, Gandino del Grano, Rondani, Amidani, Badalocchio, ecc.) che fanno cornice, come dettosi, a capolavori del Correggio: la «Madonna del S. Girolamo» (1523) dalla

chiesa di S. Antonio, la «Madonna della scodella» (1530) dalla chiesa del S. Sepolcro, il «Cristo deposto» e il «Martirio dei Ss. Placido e Flavia», entrambi dalla chiesa di S. Giovanni Evangelista, la «Madonna della scala», a fresco, da una cappellina a ridosso delle mura di Parma e la «Vergine incoronata», pure a fresco, trasportata dalla vicina Biblioteca. Fra le altre opere sono da ricordare: la «Madonna col Bimbo» del Beato Angelico, tre dipinti del Francia, due pale d'altare e due tondi mitologici di Cima da Conegliano, la «Donna turca» del Parmigianino, una pala del Temperello, la «Guarigione del cieco» del periodo veneziano del Greco, la «Concezione» del Piazzetta, i «Due Santi cappuccini» di G. B. Tiepolo; infine i «Cinque Santi» della scuola di Raffaello probabilmente su disegno originale del Maestro.

Nel R. Museo di Antichità, uno dei notevoli d'Italia, sono anche belle raccolte di maioliche, specialmente parmensi, arazzi fiorentini, stalli intagliati e intarsiati, bronzi, medaglie e oggetti vari d'arte medioevale e del Rinascimento.

Il Teatro Farnese.

Nello stesso palazzo della Pilotta si trova il famoso e immenso teatro Farnese, capace di oltre 5000 spettatori, che Ranuccio I faceva iniziare nel 1618 dall'architetto G. B. Aleotti di Argenta. Costruito tutto in legno e formato di un'ampissima gradinata cui fanno corona due ordini di logge, rivela l'ispirazione dal teatro Olimpico del Palladio a Vicenza, ma con una novità che l'avvicina ai teatri moderni: non più la scena architettonica fissa e immutabile, bensì variabile per i diversi spettacoli.

La Pinacoteca Stuard.

Già Galleria privata, e donata or è un secolo alla Congregazione di carità, consta di una eclettica raccolta di antichi dipinti dal secolo XIV al XVIII, fra i quali sono di maggiore interesse quelli di alcuni primitivi toscani.

Il Duomo.

Il duomo di Parma, imponente costruzione romanica dei secoli XI-XII dalla severa facciata arricchita da bei portali e affiancata da uno svelto campanile gotico, deve la sua fama principalmente agli affreschi di cui il Correggio ornò la cupola ottagonale dal 1522 al 1536 e che costituiscono una delle più nobili manifestazioni della pittura del Rinascimento. Figurò il Maestro sulla volta l'Assunzione della Madonna svolgentesi fra le nubi in un gran cerchio angelico al disopra di

un'alta balaustra che fa da zoccolo alla cupola e dinanzi alla quale, e sulla quale, Apostoli e geni in una commistione di sacro e di profano, di cristiano e di pagano, compongono la più immaginosa corona in onore della Vergine. Nei sottarchi sono figure a monocromato di putti e di danzatrici, mentre nei quattro pennacchi, onde la cupola dalla sua base quadrata si trasforma in ottagono, sono rappresentati i quattro Santi protettori di Parma: S. Ilario, S. Bernardo degli Uberti, S. Tommaso e S. Giovanni Battista.

Nel transetto, un cimelio scultoreo: «Deposizione» dell'Antelami con la firma e la data 1178 che l'addita come prima opera certa del Maestro.

Il Battistero.

(TAV. 88).

Fra gli edificî di transizione dal Romanico al Gotico, è uno dei più pregevoli dell'Italia settentrionale e monumento solenne della plastica innovatrice del grande scultore romanico Benedetto Antelami, coadiuvato da un gruppo di collaboratori, gli stessi forse che in seguito operarono con lui nel duomo della vicina Fidenza. La elegante costruzione di marmo rosso, sorta nella prima metà del Duecento, è di forma ottagonale ed è composta di una parte basamentale con una serie di arcate e in cui si innestano tre decoratissimi portali, e di più ordini di logge sovrapposte. Mentre nella fascia basamentale sono inserite, tutt'intorno, formelle con animali, vizî e virtù, i portali (della Vergine, del Redentore e della Vita) recano, nelle lunette, negli stipiti, nell'architrave, nelle fasce, innumerevoli sculture, appunto dell'Antelami, con scene della vita della Vergine,

del Cristo, l'Albero della Vita, altre tratte dal Vecchio Testamento, altre con le opere di Misericordia, la Parabola delle età dell'uomo e figure di Apostoli, Profeti, angeli, ecc. Corrisponde a quella esterna una ricca decorazione interna con scene sacre e profane, anch'essa dell'Antelami, disposta nelle lunette di 16 nicchie corrispondenti ai 16 lati del poligono interno, sui capitelli, e su stele della prima serie di logge sovrastami le nicchie.

Posteriori di un mezzo secolo sono gli affreschi che decorano il nicchione dell'altare e i 16 spicchi della cupola divisi orizzontalmente in 6 zone di rappresentazioni sacre e di personificazioni simboliche (Apostoli, Santi, Profeti, storie del Battista, storie di Abramo, le Vergini sagge e le Vergini folli, gli elementi, le stagioni, le dimensioni dei corpi). Anche questi affreschi costituiscono

uno dei cicli più interessanti e significativi della pittura del periodo romanico nelle sue più esperte forme bizantine.

La Chiesa di S. Giovanni Evangelista.

Anche di questa chiesa parmense, che è dei primissimi anni del Cinquecento, la rinomanza è originata dagli affreschi che il Correggio vi condusse dal 1521 al 1523, mentre si accingeva all'opera più complessa nel Duomo. La decorazione si estende dai sottarchi della cupola, ove sono rappresentate figure di eroi biblici, ai quattro pennacchi dove appaiono accoppiati gli Evangelisti e i Dottori della Chiesa: Marco e Gregorio, Giovanni e Agostino, Matteo e Girolamo, Luca e Ambrogio; e culmina nella calotta della cupola. Quivi si apre la scena dell'Ascensione di Gesù rappresentata in una gloria di sole e di luce entro

una gran cerchia di nuvole su cui, fra putti folleggianti, assistono attoniti al miracolo gli Apostoli.

Un'altra pittura del Correggio con S. Giovanni Evangelista che scrive trovasi nel lunettone della porta che dalla chiesa conduce al chiostro. Inoltre, sparsi nella chiesa, numerosi dipinti di scuola emiliana e, fra questi, specialmente notevoli sono affreschi del Parmigianino in quattro cappelle, affreschi in parte venuti in luce di recente.

La Camera di S. Paolo.

Oltre ai capolavori della Galleria e le solenni composizioni figurate sulle cupole del Duomo e di S. Giovanni, Parma possiede nella Camera di S. Paolo un monumento correggesco tutto pervaso di freschezza e di grazia. È la camera del monastero di S. Paolo che il giovine pittore fu chiamato a decorare nel 1517. E la decorò trasformando la

vòlta di sedici spicchi in un pergolato forato da altrettanti «occhi» ovali, dietro i quali in piena luce giuocano floridi putti in scene variate di soggetto probabilmente venatorio. Nelle sedici lunette corrispondenti agli spicchi sono, a monocromato, figurezioni simboliche e rappresentazioni del mondo pagano, mentre sulla cappa del camino troneggia Diana cacciatrice sulla biga.

PAVIA

Il Museo Civico.

Conosciuto anche col nome di Museo Malaspina, risalendo le sue origini al lascito del marchese Malaspina, comprende mobili, bei nielli fiorentini e bolognesi, disegni, mirabili stampe, un medagliere con importante collezione delle zecche pavesi e una pinacoteca. Fra le pitture più

notevoli sono una «Madonna col Bimbo» del Correggio, detta «Madonna Malaspina», un ritrattino d'uomo, firmato, di Antonello da Messina, una testa del Redentore sul sudario con la firma (ritenuta apocrifa da alcuni che danno il quadro a Giambono) di Carlo Crivelli, e una pala del Bergognone col Gesù portacroce, la quale reca nel fondo la veduta della facciata della Certosa ancora in costruzione.

La Certosa di Pavia.

Fondata nel 1396 da Gian Galeazzo Visconti a poche miglia da Pavia, al margine del grande parco del Castello ducale – insigne monumento gotico la cui solenne e pittoresca architettura è stata da alcuni anni restaurata – sorse nelle diverse sue parti durante il Quattrocento, ma ogni secolo l'ha, in seguito, abbellita di opere d'arte di

gran pregio. Comprende la chiesa, iniziata e condotta con strutture gotiche, poi continuata con concetti di tradizione lombarda da Guiniforte Solari e adorna di una sontuosa facciata ricchissima di marmi policromi, intagli e bassorilievi, opera dell'Amadeo, dei Mantegazza, di B. Briosco, di Cristoforo Solari. E affiancano la chiesa due sacristie, due chiostri – dei quali uno immenso circondato da 24 casette per i monaci – entrambi decorati da una stupenda fioritura di terrecotte, il refettorio, la libreria e, nel cosiddetto Palazzo Ducale, sale ora adibite a Museo. Ma tutto il complesso monumentale può dirsi un museo di scultura decorativa, di pittura murale, di statuaria, di intagli in legno, di dipinti, di oggetti d'arte, principalmente di scuola lombarda, che nell'insieme suscitano un'impressione di sontuosità, da stordire.

L'arricchiscono pregevoli vetrate di Antonio da Pandino e dei De Mottis, candelabri in bronzo di Annibale Fontana, la colossale seicentesca cancellata del Ripa, gli stalli intagliati e intarsiati del coro degli ultimi del Quattrocento, solenni affreschi e pale di Ambrogio Bergognone; dipinti di Andrea Solario, del Luini, del Perugino, di Marcrino d'Alba, di Daniele Crespi, del Cerano, di Bartolomeo Montagna. Nel transetto destro è il sepolcro marmoreo di Gian Galeazzo Visconti, opera, nella parte inferiore, di Gian Cristoforo Romano (meno l'arca, di Galeazzo Alessi) e, nella parte superiore, di Benedetto Briosco; nel transetto sinistro è la lastra tombale con le statue giacenti di Ludovico il Moro e di Beatrice d'Este, opera di Cristoforo Solari, che doveva far parte del monumento funebre ordinato dal principe, alla

morte della giovane consorte, per la chiesa di S. Maria delle Grazie a Milano.

PERUGIA

La Galleria Nazionale dell'Umbria.

Ha sede nel Palazzo dei Priori (iniziato al Principio del sec. XIV e ampliato e modificato nei secoli seguenti) e particolarmente nelle sale adibite in origine ad abitazione privata dei Priori. La formazione del primo nucleo della Pinacoteca risale al sec. XVI, e quel nucleo, di proprietà dell'Accademia di belle arti, si arricchì notevolmente per effetto delle indemaniazioni del periodo napoleonico e di quelle del 1860 in seguito alla soppressione delle corporazioni religiose; formò quindi la «Pinacoteca comunale Vannucci» che, accresciutasi in seguito per acquisti e depositi, fu nazionalizzata nel 1918.

È collezione di capitale importanza per lo studio della pittura umbra, essendo ricchissima di opere non soltanto dell'arte della regione, ma anche delle scuole che maggiormente contribuirono alla sua formazione e al suo svolgimento. Benedetto Bonfigli, Bartolomeo Caporali, Nicolò Alunno, Giovanni Boccati, Fiorenzo di Lorenzo, il Pinturicchio, il Perugino vi sono presenti con opere, e con serie di opere, del più alto significato. Fra le più note sono da menzionare: di Benedetto Bonfigli, gli affreschi con le storie di S. Luigi di Tolosa e di S. Ercolano, già nella cappella dei Priori, l'«Annunciazione» e il trittico con la Madonna, Santi e i famosi angeli inghirlandati di rose; di Giovanni Boccati, la «Madonna dell'orchestra» e la «Madonna del pergolato»; del Perugino, il «Battesimo di Cristo» e l'«Adorazione dei Magi»; alle quali opere sono da aggiungere il

grande polittico di Piero della Francesca e scolari, già presso le monache di S. Antonino, quello del Beato Angelico, già nel convento di S. Domenico (le predelle, al Vaticano), una «Madonna con angeli» di Duccio, una «Madonna col Bambino» di Gentile da Fabriano. Particolarmente interessante è la serie, assai nota, delle otto tavole con i miracoli di S. Bernardino: pitture in sommo grado caratteristiche della scuola umbra e ricche di sapore aneddótico, ritenute un tempo tutte di Fiorenzo di Lorenzo, ora giustamente attribuite a varie mani fra le quali si ritiene dalla critica vadano più specialmente distinte quelle del Pinturicchio e del Perugino.

Di Raffaello la Galleria di Perugia non conserva alcuna opera, ma il Maestro è rappresentato nella città dal grande affresco con la Trinità e

Santi, datato 1505, nell'antica cappella sopravvissuta dalla chiesa di S. Severo.

Sparse nelle sale della Galleria sono pregevolissime sculture (Giov. Pisano, Arnolfo di Cambio¹⁵⁶, Agostino di Duccio, Luca della Robbia, Francesco di Giorgio Martini) e oggetti d'arte (reliquiarî, calice con smalti traslucidi di Cataluzio da Todi, avorî, tovaglie umbre, ecc.).

Il Cambio.

Mentre sede dei Mercanti di Perugia era la sala del Collegio della Mercanzia, celebre per il suo rivestimento ligneo quattrocentesco, antica borsa dei cambiavalute della città era il Collegio del Cambio che conserva, nella sala dell'Udienza, a

¹⁵⁶V. appresso: *La Fontana di Piazza*, pag. 433.

fianco di bancali in legno intarsiati, la stupenda residenza intagliata del fiorentino Domenico del Tasso (1493). Ma il Cambio è famoso soprattutto per un ciclo di dipinti che è da considerare l'opera maggiore del Perugino, compiuta a partire dal 1499, all'apogeo della sua attività artistica. Le pitture sono a fresco e rappresentano, a sinistra, in due arcate, le figure di dodici eroi e sapienti dell'antichità sormontate dalle quattro Virtù cardinali: Prudenza e Giustizia, Fortezza e Temperanza, e l'autoritratto del Maestro con la data 1500. Nella parete di fondo: la «Natività» e la «Trasfigurazione»; in quella di destra: il Padre Eterno benedicente in una mandorla e, sotto, dodici figure di Profeti e di Sibille. Sulla volta, fra grottesche, tondi con le figurazioni dei pianeti.

Il Venturi, riprendendo un'antica tradizione secondo la quale agli affreschi avrebbe collaborato

il giovane Raffaello, ritiene che siano di mano dell'Urbinate la figura della Fortezza nonché l'affresco della parete destra e siano stati eseguiti tra il 1505 e il 1507, ma la critica non è stata unanime nell'accettare tali attribuzioni, in ispecie per l'affresco col Padre Eterno.

L'Oratorio di S. Bernardino.

Una sola opera di grande bellezza fa celebre questo monumento: la facciata ornatissima del plastico fiorentino Agostino di Duccio che la compì – secondo l'iscrizione appostavi – nel 1461.

Fra due robusti pilastri con quattro tabernacoli occupati dalle figure dell'Annunciata, dell'Arcangelo annunciatore e di due Santi, e sotto un grande frontone timpanato con il Cristo benediciente, gira un'alta arcata che reca nel lunettone

S. Bernardino in una mandorla tra angeli musicanti e cherubini; nell'architrave, bassorilievi con storie della vita del Santo; e nella fronte e negli sguanci degli stipiti quattro serie di bassorilievi con angeli e con le rappresentazioni delle virtù francescane.

Agostino che ripete qui le forme del Tempio malatestiano¹⁵⁷ crea in questa facciata, in cui la scultura si fonde così con l'architettura da diventare essa stessa architettura, il suo capolavoro. Le sue forme che si svolgono nei suoi consueti e delicati arabeschi di linee piene di gusto decorativo, la policromia delle pietre e degli stucchi, la freschezza stilistica che traduce la visione unitaria balenata agli occhi dell'artista fanno, di questo

¹⁵⁷V. pag. 446.

complesso architettonico-sculurale, una delle più rappresentative espressioni del Rinascimento toscano.

La Fontana di Piazza.

Orna la piazza maggiore e fu iniziata nel 1274 da Nicola Pisano per essere quindi continuata da suo figlio Giovanni e compiuta circa il 1278: ricordati, entrambi gli artisti, in una lunga iscrizione metrica sulla fonte stessa. Consta questa di due bacini poligonali sovrapposti e ornati da sculture nei numerosi riquadri, separati, nella vasca di sotto, da pilastrini e colonne tòrtili; in quella superiore, da statuette. Il bacino inferiore è ornato da figurazioni dei segni zodiacali, con scene allegoriche dei mesi, delle arti liberali, delle origini dell'uomo e di quelle di Roma; è decorato, l'altro, di bassorilievi che comprendono rappresentazioni

ricollegantisi a tre cicli: Roma e la Chiesa; Perugia e la Chiesa perugina; il Comune di Perugia.

Sul bacino superiore si erge una tazza di bronzo fusa nel 1277 dal Rosso Padellajo, da Perugia, e sovrastata da un gruppo stupendo di ninfe sorreggenti i grifi perugini, attribuito a Giovanni Pisano o ad Arnolfo di Cambio, che forse compì la fronte. È controverso se al monumento appartengano tre bellissimi bassorilievi con figure di assetati, verosimilmente di Arnolfo, esposti nella Galleria Nazionale, i quali possono aver fatto parte di altra fonte.

PESARO

Il Museo Civico.

Ordinato di recente, non compiutamente, nel palazzo Toschi-Mosca, comprende tre sezioni: al-

cune antichità classiche e oggetti del Rinascimento, che formavano l'antico Museo Oliveriano della città e il Museo Mosca, già di proprietà privata; il museo delle ceramiche che è formato da una raccolta magnifica – una delle più pregevoli d'Italia – di oltre 500 pezzi dei secc. XV e XVI delle fabbriche di Pesaro, Urbino, Deruta, Casteldurante, ecc., nonché della officina di Gubbio, presente con parecchi esemplari di Giorgio Andreoli (Mastro Giorgio) e della scuola, alcuni firmati e datati; infine la Pinacoteca. Questa contiene buoni saggi di pittura marchigiana, bolognese e veneziana dei secc. XIV-XVI e un'opera che la rende famosa: la grande pala d'altare, con cornice originale, dipinta da Giambellino dopo il 1463, un tempo nella chiesa di S. Francesco e rappresentante l'Incoronazione della Madonna, su fondo di paese (con la rocca di Gradara), fra i

Ss. Pietro, Paolo, Girolamo e Francesco e, nella predella, la «Natività» e storie di quelli e di altri Sariti. (La «Pietà», già nella cimasa, si trova nella Pinacoteca Vaticana).

PIACENZA

Il Museo Alberoni.

È annesso al collegio fondato dal Card. Alberoni a breve distanza da Piacenza e comprende, oltre pitture di poco conto, due serie di magnifici arazzi di Brusselle del Quattro e del Cinquecento e una tavola di notevolissimo pregio: il «Cristo alla colonna» di Antonello da Messina, firmata e datata 1473.

In città nel Palazzo Gazzola è raccolta una piccola collezione di oggetti di antichità e del Rinascimento e qualche pittura tra cui un tondo di Botticelli e aiuti, con la Natività e S. Giovannino e

alcuni pannelli con schizzi del Pordenone per la corona di putti affrescata al vertice della vòlta di S. Maria di Campagna.

La Galleria di arte moderna.

Donata nel 1931 alla città di Piacenza dal suo proprietario Giuseppe Ricci Oddi, è ottimamente disposta in un palazzetto appositamente costruito, e contiene una delle più importanti e complete raccolte italiane di pittura della seconda metà del sec. XIX, nonché un notevole gruppo di sculture (G. Grandi, Trentacoste, D'Orsi, Calandra, Wildt, Andreotti, Medardo Rosso, ecc.) e di «bianco e nero». Tutte le scuole italiane e quasi tutti i principali artisti della fine dell'Ottocento vi sono rappresentati con opere, se non di primo ordine, significative. Un'intiera sala è dedicata a

Fontanesi, un'altra a ritratti di Mancini, frammezzati da belle vedute del napoletano Casciaro. Dei lombardi sono presenti Cremona e Ranzoni, Induno e Mosè Bianchi, Carcano e Previati con le «Fumatrici d'oppio», Mentessi, Gola, Bignami, Bazzaro, ecc. I napoletani, con Morelli, Michetti («Il Morticino»), Dalbono, Palizzi. Ben rappresentati i veneti con Favretto, Nono, Tito, Fragiaco, Laurenti, Zandomeneghi, Sartorelli, Bezzi, i due Ciardi; i toscani, con Fattori, Lega e altri Macchiaioli. Né mancano i Novecentisti con Tosi, Carena, Carrà, Funi, Saliotti, Casorati. Di Spadini è un grande ritratto con la famiglia del pittore De Carolis.

La Madonna di Campagna.

A forma di croce greca con quattro cappelle innestate agli spigoli, abside quadrata corrispondente ad atrio quadrato nel braccio verticale della croce, risulta di perfetta simmetria questa chiesa costruita nella terza decade del Cinquecento dal piacentino Alessio Tramello in forme che, pur non prive di originalità, si allacciano direttamente alla grande tradizione bramantesca. Antonio da Portenone si è immortalato nell'interno con affreschi che sono tra le sue opere migliori. Sua è la decorazione della cappella di S. Caterina con storie della Santa; sua la decorazione della cappella dei Magi con la «Natività» e l'«Adorazione dei Magi»; suoi, infine, gli affreschi della cupola sopra il tamburo ottagonale nel quale Bernardino Gatti terminò il complesso pittorico con storie della vita della Vergine.

«Il Gotico».

Con questo nome è chiamato – dal suo stile – il Broletto di Piacenza, una delle più solenni e caratteristiche sedi di Governo cittadino dell'epoca dei Comuni. Consta di una superba facciata – la sola parte dell'edificio compiutamente finita – a due ordini di cui l'inferiore ad ampio loggiato, il superiore adorno di grandi finestre trifore e quadrifore, alle quali sovrasta, sul lato sinistro una ruota e, sul destro, una esafora. Una possente merlatura ghibellina incorona l'edificio, cui il rosso del mattone, alternato al bianco della pietra, e gli ornati delle finestre conferiscono una singolare preziosità decorativa.

Agli spigoli della facciata le due statue equestri in bronzo (1620 e 1626) di Francesco Mochi, rappresentanti due Principi farnesiani (Ranuccio I e Alessandro), e che sono tra i più noti e insigni

esemplari di scultura monumentale del periodo barocco.

PIENZA

Il Museo della Cattedrale.

Patria di Enea Silvio Piccolomini (Pio II) fu il piccolo borgo di Cossignano, trasformato dal grande Papa umanista da cui prese il nome di Pienza, e arricchito di nobili costruzioni così da ricevere l'aspetto – che ancora oggi conserva – di splendida cittadina quattrocentesca. Fra quelle costruzioni sono il palazzo Piccolomini, commissionato a Bernardo Rossellino che ebbe la direzione di gran parte delle fabbriche di Pienza, il palazzo Ammannati, la cattedrale – a tre navate e con echi dello stile di transizione in specie nella parte absidale – adorna di opere di pittori senesi, la più importante delle quali è un trittico del 1461

di Lorenzo Vecchietta con l'«Assunzione della Vergine e Santi».

In un modesto edificio rinascimentale presso la chiesa è il Museo della cattedrale che contiene bellissimi arazzi, paramenti, argenterie e una piccola collezione di pitture senesi di Bartolo di Fredi, di Giovanni di Paolo, di Matteo di Giovanni, del Sassetta (un'anconetta, una «Madonna con S. Caterina, il Battista e l'Annunciazione»), del Vecchietta (la «Madonna in trono e Santi», e storie dei medesimi nella predella), ecc.

Fra i paramenti è il piviale di arte inglese del sec. XIV donato da Tomaso Paleologo a Pio II, con ricami in seta raffiguranti scene della vita di Maria e di alcune Sante.

PISA

Il Museo Civico.

Situato nell'antico convento presso la chiesa di S. Francesco, contiene molti marmi in gran parte frammentari provenienti da antichi monumenti della città e sculture attribuite a Giovanni e a Nino Pisano, raccolte di medaglie e di sigilli, un bel gruppo di statue in legno tra cui una delicatissima «Annunziata» attribuita a Nino Pisano; ma il suo maggiore interesse consiste nelle pitture di scuola toscana e particolarmente in quelle della primitiva scuola pisana; tra queste un gruppo di opere – due «Crocefissi», una «Deposizione» e una «S. Caterina» con le sue storie – di carattere fortemente bizantineggiante, attribuite al problematico pisano Enrico di Tedice, ricordato in documento del 1255 e firmatosi in un «Crocefisso»

della chiesa di S. Martino; un polittico, firmato, di Giovanni di Nicola; altri due, firmati e datati 1386 e 1387, di Cecco di Pietro; più tavole dei due fratelli Vanni (Turino I e Turino II). Inoltre, al di fuori della scuola pisana, sono da ricordare, in primo luogo, il gruppo di tavole con la «Pietà e Santi» di Simone Martini, parti della pala conservata nella chiesa di S. Caterina, il «S. Paolo» di Masaccio, unico frammento, a Pisa, della pala per la chiesa del Carmine in questa città¹⁵⁸, la «Madonna e il Bimbo» di Gentile Fabriano, la «Vergine con S. Anna e l'Eterno» di Benozzo Gozzoli e altri dipinti

¹⁵⁸Le altre parti del famoso polittico (1426) sono divise tra Londra (Galleria Nazionale), Berlino (Kaiser-Friedrich-Museum), Napoli (Galleria Nazionale), Vienna (Collezione Lonckoronski).

di Lippo Memmi, Domenico di Bartolo, Luca di Tommè (1386), Angelico, Ghirlandaio, Sodoma. La collezione comprende anche un gruppo di pitture fiamminghe e uno di pitture moderne.

Il Duomo.

Iniziato nella seconda metà del Mille ad opera dell'architetto Buschetto, continuato tra la fine del sec. XII e il principio del sec. XIII, è un esempio insigne di architettura romanico-pisana. Costruito con paramento di conci bianchi e di color grigio scuro che gli conferiscono un aspetto di grande preziosità, ha una caratteristica, stupenda facciata, compiuta da Maestro Rainaldo, continuatore di Buschetto, e composta di quattro ordini di logge su grandi arcature legate da colonne e pilastri e decorate di ricami marmorei e musivi. Sul lato posteriore, la porta di S. Ranieri ha ancora le

ante in bronzo originarie (1180) di Bonanno da Pisa con rilievi riproducenti scene della vita del Cristo.

L'interno, sormontato da cupola elittica, è a croce latina a cinque navate, con transetto a tre navate scompartite da colonne antiche sulle quali si aprono i matronei, ed è ricco di opere d'arte tra cui notevoli un mosaico del sec. XIII terminato da Cimabue, nel semicatino dell'abside, e monumenti funebri e pitture e sculture (di Andrea del Sarto, del Beccafumi, del Sodoma, di Giambologna, di Stagio Stagi, autore degli altari). Ma due opere di scultura danno, sopra le altre, fama al monumento: la tomba di Enrico VII di Lussemburgo – morto nel 1315 a Buonconvento – di Tino di Camaino, con la figura dell'Imperatore giacente sul sarcofago adorno delle immagini degli

Apostoli, e il pulpito (1301-1310) di Giovanni Pisano, ricomposto, dopo tre secoli di abbandono, con le parti pervenute a noi. A pianta decagonale, il pergamo, che è il più ricco e complesso di quelli dei Pisani, a Pisa, a Siena, a Pistoia, è sorretto da colonne e pili con statue e ha, tra figure di Profeti, Evangelisti, Sibille, arti, virtù, nove specchi con bassorilievi illustranti scene del Nuovo Testamento, nei quali Giovanni raggiunge il massimo di movimento drammatico nelle forme avvivate da potenti effetti di chiaroscuro.

Il Museo dell'Opera del Duomo.

È un piccolo museo di recente costituzione formato di opere trasferitevi dai magazzini del Duomo e dal porticato del Camposanto, e contiene principalmente sculture e frammenti di Gio-

vanni Pisano, di Tino di Camaino e di Nino Pisano. Notevolissima: la mirabile «Madonna col Bambino» a mezza figura (già nel Camposanto), di Giovanni Pisano e la statua della Madonna in piedi (1304?) del medesimo, firmata, e già sulla lunetta della porta principale del Battistero donde è stata ritirata con i due S. Giovanni e un devoto e sostituita da una copia; di Tino di Camaino sono i resti di un grande monumento onorario (1313) a Enrico VII di Lussemburgo (la statua dell'Imperatore in trono e quattro cortigiani) già nel Camposanto, donde proviene anche il notissimo grifo alato mussulmano in bronzo, trofeo saraceno conservato un tempo sul tetto del Duomo.

Nel Museo sembra debbano trovar posto anche gli oggetti più preziosi del tesoro della Cattedrale, tra cui la famosa statuetta della Madonna, in avorio, di Giovanni Pisano.

Il Battistero.

(TAV. 9).

Sul verde tappeto che dà tanto colore quiete e poesia alla vastissima piazza, fa riscontro alla facciata del Duomo il Battistero la cui costruzione, iniziata alla metà del sec. XII dall'architetto Diotisalvi, fu continuata nella seconda metà del Duecento ad opera di Nicola e di Giovanni Pisano, poi modificata con caratteri gotici e terminata nella metà del sec. XIV con un coronamento ad archetti da Zibellino da Bologna.

Ha pianta circolare, cupola conica (mascherata all'esterno da un rivestimento emisferico) con galleria e ornamenti romanici e gotici e quattro portali adorni di sculture di artisti romanici talora bizantineggianti. Nel centro il fonte battesimale, a immersione, di Guido Bigarelli (1246), a pianta

ottagonale e parapetti decorati di rosoni e di intarsî marmorei; a sinistra, il celeberrimo pulpito eretto da Nicola Pisano nel 1260, a pianta esagonale con bassorilievi raffiguranti scene della vita del Cristo e figure di Profeti e di virtù. Tali bassorilievi rappresentano la più alta creazione di Nicola, pervasa di umanità e veramente emula, nella sua maestà, della scultura imperiale; mentre quelli del pergamo del duomo di Siena, pur di pochi anni posteriori, mostrano un intenerirsi, un ammorbidirsi di forme, già frutto di spirito gotico.

Il Campanile.

È la famosa «torre pendente» di Pisa strapiombante sul lato meridionale con uno sprofondamento medio di due metri e mezzo e con deviazione alla sommità di oltre quattro metri, dovuta a cedimento del terreno. Cominciato a costruire nel

1173, ma non interamente compiuto se non due secoli dopo, è di marmo di Carrara, ha forma cilindrica e consta di sei ordini di loggette poggianti su una cintura di arcate cieche e sormontati dalla cella campanaria cui si giunge per una scala a spirale ricavata nello spessore del muro perimetrale.

Anche il campanile ha, come il Duomo e il Battistero, fasce di conci di color grigio scuro alternate a fasce bianche.

Il Camposanto.

(TAV. 84).

Come fondale del Duomo e del Battistero sorge l'edificio dell'antico Camposanto di Pisa, la cui costruzione fu iniziata nel 1277 per opera di un maestro Giovanni di Simone, non di Giovanni Pisano come si era tradizionalmente ritenuto sulla

scorta del Vasari. Consta all'esterno di una serie di arcate cieche, delle quali quella forata come porta principale è con originalità sovrastata sul tetto da un singolare tabernacolo triscupidale con entro la Madonna fra quattro figure angeliche e l'offerente inginocchiato. Alle arcate corrisponde all'interno un porticato che conclude su quattro lati un grande spiazzo rettangolare a verde, e che affaccia su questo con finestre marmoree riccamente intagliate e traforate.

Numerosi monumenti funebri di epoche diverse si conservano nel porticato, e ad essi si aggiunsero nel Settecento e ai primi dell'Ottocento molte urne etrusche, una notevolissima raccolta di sarcofagi strigilati o con rappresentazioni romane o cristiane, e sculture diverse, classiche e medioevali, che lo trasformarono in museo, fin-

ché di recente molte di esse, dei secc. XII-XV, furono portate via a formare il Museo dell'Opera del duomo.

Se fra le sculture ve ne sono ancora di notevole importanza, ad es. i frammenti del monumento Gherardesca dei primi del Trecento di artista affine a Tino di Camaino, le tombe Scherlatti e Moricotti della metà del sec. XIV, quella di Ligo Ammannati, già attribuita a Cellino di Nese, e la pala di Tino di Camaino giovane, pure nella cappella Ammannati, la popolare «Inconsolabile» di Lorenzo Bartolini sul monumento Mastiani, infine il vaso di marmo pentelico di tarda età greca (il cosiddetto «Vaso del Talento»: I-II sec. a. C.) cui si ispirò Nicola Pisano per qualche figura del pergamo del Battistero – il massimo interesse del Camposanto è suscitato dagli affreschi che rive-

stono per tutta la loro lunghezza le pareti del portico e dei quali i cicli trecenteschi costituiscono problemi fra i più interessanti per le discussioni cui hanno dato luogo intorno alla loro paternità.

All'ultimo trentennio del sec. XIV appartengono le pitture con scene della Passione (di ignoto o ignoti artisti pisani), quelle con le storie di Giobbe oggi date a un seguace di Taddeo Gaddi e, alcune, al Gaddi stesso, sei riquadri con episodi della vita di S. Ranieri (di Andrea da Firenze e Antonio Veneziano); pitture tutte che culminano con le composizioni del «Giudizio universale» e del «Trionfo della morte» (ritenute finora opera del pisano Franc. Traini e ora più verosimilmente di artista emiliano); la più famosa, quest'ultima, delle rappresentazioni dei «Tre vivi e dei tre morti» – svolgimento delle antiche Danze macabre – in cui, tra scene di penitenza di anacoreti,

appaiono, ammonitrici, a dame e cavalieri gaudenti in partenza per la caccia, bare scoperciate contenenti cadaveri di re.

Di Spinello Aretino è quanto resta delle storie dei Ss. Efisio e Potito e, di fronte, nel lato opposto del portico, si svolge la celeberrima serie delle ventitré pitture eseguite tra il 1468 e il 1484 da Benozzo Gozzoli con scene del Vecchio Testamento, di notevole interesse soprattutto per il loro carattere anedddotico e per la storia del costume e della vita del tempo (in particolare, l'«Ebbrezza di Noè» in cui è la rappresentazione viva della vendemmia in una vigna toscana).

PISTOIA

Il Museo Comunale.

Ordinato in poche sale del trecentesco Palazzo del Comune, contiene pitture e sculture toscane

del Rinascimento, tra cui una «Madonna e due Santi» di Nicolò di Pietro Gerini, due opere di Mariotto di Nardo, l'«Incoronazione della Vergine» di Cosimo Rosselli, una «Madonna e Santi» di Fra Paolino, una terracotta con la «Resurrezione» di Benedetto Buglioni, ecc.

La Chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas.

L'edificio che, nel suo aspetto attuale, risale ai secc. XII-XIII ed appare incompiuto, è di stile romanico-pisano cui si innestano elementi gotici.

Il fianco, rivestito di fasce e decorazioni di marmi bianchi e neri, secondo il gusto pisano, è composto in basso di arcate cieche cui sovra-
stano due ordini di finte logge. Sull'architrave del portale è un bassorilievo con l'«Ultima Cena» del pistoiese Gruamonte (sec. XII).

L'interno ha un grande polittico di Taddeo Gaddi del 1353 con la «Madonna, Santi e l'Annunciazione» e una bella terracotta invetriata con la «Visitazione» ritenuta di Andrea della Robbia; ma sono le seguenti due opere di scultura a dare notorietà al monumento nel campo degli studi di storia dell'arte: l'acquasantiera con le tre Virtù teologali e i busti delle quattro cardinali, lavoro giovanile di Giovanni Pisano, e la più sicura opera di Fra Guglielmo da Pisa, seguace di Nicola Pisano: cioè il pergamo eseguito circa il 1270 che, con un ritorno a forme più arcaiche e schematiche di quelle di Nicola, è murale, cioè addossato alla parete, e ha, nelle tre facce, due ordini di bassorilievi sovrapposti illustranti la vita del Cristo.

Un altro pergamo Pisano, e di ben maggiore importanza, è conservato in Pistoia nella chiesa

di S. Andrea: quello eseguito da Giovanni Pisano tra il 1298 e il 1301 che prelude al suo nel Duomo di Pisa e che pur ricollegandosi, nello schema esagonale, al prototipo del padre Nicola nel Battistero, è una trionfale affermazione di forme gotiche.

POSSAGNO

La Gipsoteca del Canova.

Possagno, patria del Canova, conserva di lui – oltre il tempio, costruito su suo disegno, che ne accoglie la tomba, una sua «Pietà» in bronzo e l'unico suo quadro: la «Deposizione» – la casa ove egli nacque presso la quale è la Gipsoteca contenente, con alcuni studî e cimeli del Maestro, disegni e gessi della maggior parte delle sue opere.

PRATO

La Galleria comunale.

È conservata nell'antico Palazzo Pretorio (secc. XIII-XIV) e comprende, fra numerose pitture anche dei secc. XVII e XVIII, alcune opere di notevole importanza per la storia dell'arte in Toscana. Fra queste, un polittico di Bernardo Daddi con la Madonna, il Bambino e quattro Santi, e una predella dello stesso con sette episodi della Sacra Cintola, un trittico di Lorenzo Monaco e uno del suo scolaro Andrea di Giusto, uno dei più ragguardevoli dipinti di Fra Filippo Lippi con la Madonna e il Bambino in trono fra i Ss. Stefano e Giovan Battista e Francesco Datini che presenta quattro Bonomini dell'opera pia del Ceppo, un «Presepe» dello stesso, tutta una serie di vedute

di Vanvitelli, una raccolta di gessi di opere di Lorenzo Bartolini; infine l'originale della fontana del Tacca, col piccolo Bacco («il Bacchino»), che era nella piazza del Comune.

Il Duomo.

Alcuni fra i più grandi artisti del Rinascimento toscano: Donatello, Michelozzo, Mino da Fiesole, Antonio Rossellino, Filippo Lippi, nobilitano questo tempio che, originariamente preromanico, ricevette poi nel Duecento, nel Trecento e nel Quattrocento decorazioni e ampliamenti ond'ebbe l'aspetto odierno.

Dallo spigolo destro della facciata, adorna di una lunetta di Andrea della Robbia, sporge il pergamo del Cingolo (1439) che Michelozzo architettò e Donatello abbellì con la danza dei putti scolpita nei riquadri del parapetto. Altra opera di

collaborazione, il pergamo dell'interno (1473), che Mino da Fiesole e Antonio Rossellino decorarono con storie di S. Giovanni Battista (il primo), di S. Stefano (il secondo). Fra l'una e l'altra opera, cioè nel periodo 1452-1464, affrescava Fra' Filippo Lippi, con l'aiuto di Fra' Diamante, le due pareti del coro con le storie degli stessi due Santi, Giovanni e Stefano, creando un ciclo pittorico che per il naturalismo e la solennità delle composizioni (in specie il «Banchetto di Erode», i «Funerali di S. Stefano»), per vivacità di racconto, gusto di particolari, incisività di stile, è uno dei più importanti del Rinascimento.

Altri notevoli cicli di affreschi comprende la chiesa: due quattrocenteschi con storie della Vergine e di Santi, uno di Andrea di Giusto, l'altro del «Maestro del trittico Carrand» (Giovanni di Francesco), che rivestono la cappella dei Bocchineri

(dell'Assunta), un terzo con gli episodî della leggenda del sacro Cingolo, condotto dal 1392 al 1395 da Agnolo Gaddi nella cappella del Cingolo, che si schiude attraverso un cancello dell'orafo fiorentino Bruno di ser Lapo Mazzei (1444) e sul cui altare trionfa una statua della Madonna col Bimbo di Giovanni Pisano.

PRIVERNO

L'Abbazia di Fossanova.

Il monumento è di grande importanza in quanto la chiesa e il convento sono il più antico e cospicuo saggio in Italia dell'architettura ogivale, importata fra noi dai Benedettini dell'ordine francese dei Cistercensi che l'avevano creata in Borgogna come elaborazione dell'architettura romanica. La chiesa, iniziata nell'ultimo ventennio del

sec. XII, e consacrata nel 1208, è a tre navate divise da 14 pilastri e con abside quadrata. Il convento ha chiostro con tre lati romanici e il quarto di uno stile gotico posteriore di alcuni decenni, come di un Gotico progredito è la sala capitolare annessa alla chiesa, con i piloni a fasci di colonne sorreggenti gli svelti e robusti costoloni delle vòlte.

Sorge presso Frosinone un'altra abbazia Cistercense, e che fu anzi Casa fondamentale dei Cistercensi: quella di Casamari, similissima e di poco posteriore all'altra di Fossanova, in quanto ricostruita tra il 1203 e il 1217; anch'essa esempio tra i più antichi dello stile ogivale in Italia, ma un poco più evoluto.

Dall'una e dall'altra si irradiò nell'Italia, specialmente centrale, lo stile architettonico francese.

RAVENNA

Il Museo Nazionale.

Ha sede nelle celle e nei chiostri dell'ex convento Camaldolese cinquecentesco di Classe adiacente alla chiesa di S. Vitale. Comprende suppellettile classica tra cui il rilievo marmoreo con la cosiddetta Apoteosi di Augusto, e materiale bizantino, romanico, gotico, nonché un certo numero di icone dipinte del periodo tardo bizantino, armi, monete, maioliche e oggetti vari di provenienza e di interesse specialmente ravennati. Fra i cimeli più pregevoli si ricordano: il bassorilievo bizantino del VI sec. con Ercole che abbatte la Cerva Melanea, la valva di dittico profano (sec. VI) con la rappresentazione di Apollo e Dafne, il magnifico dittico di Murano, detto delle cinque parti, del sec. VI, faccia anteriore di una coperta

di libro sacro della quale le tavolette della faccia posteriore sono disperse, due medaglioni eburnei carolingi con Cristo e l'angelo di S. Matteo, il notissimo Velo di Classe, sec. IX, proveniente da Verona e costituito da tre fasce seriche ricamate a colori e oro e con ritratti dei più antichi vescovi veronesi: già incorniciatura di un velo destinato verosimilmente all'altare delle reliquie dei Santi martiri Fermo e Rustico.

Il Museo dell'Arcivescovado.

(TAV. 27).

Un cimelio di singolarissimo pregio conserva questo Museo: la Cattedra, cioè il seggio d'avorio, detta di Massimiano, eseguita in Oriente, forse in Egitto e probabilmente nel sec. V, e inviata in dono da Venezia a Ottone III, allora in Ravenna. Reca sul davanti la figura in piedi del

Battista affiancata dai quattro Evangelisti e, sopra e sotto, due fasce ornamentali di cui quella superiore presenta nel centro la sigla di Massimiano. Ai lati dieci tavolette con le storie di Giuseppe ebreo. Delle sedici lastre con le storie della vita di Gesù che ornavano la parte tergale, solo la metà resta ora. È uno dei più solenni monumenti eburnei del mondo Cristiano.

Tra frammenti romani e bizantini, iscrizioni, mosaici adornanti l'antica cappella di S. Crisologo e alcuni oggetti d'arte, sono da ricordare un importante mosaico con la Vergine orante, già nella basilica Ursiana (primitivo duomo) e appartenente al Rinascimento bizantino dei secc. X-XII, nonché la pianeta ricamata, di porpora e oro, dello stesso periodo, detta erroneamente di S. Giovanni Angelopte (sec. V).

La Pinacoteca dell'Istituto di belle arti.

La raccolta comprende qualche opera di Primitivi e principalmente dipinti di scuola romagnola, del Rinascimento e moderna (in particolare di Zaganelli e Rondinella), nonché alcune pitture contemporanee. Una scultura famosa: la statua sepolcrale del cavaliere ravennate Guidarello Guidarelli, già nella chiesa di S. Francesco, opera perfetta, elegantissima e di un profondo espressivo realismo, che il veneziano Tullio Lombardo scolpì già settantenne nel 1525.

Il Mausoleo di Galla Placidia.

A pochi passi da S. Vitale trovasi questo tempio in rossi mattoni costruito circa il 440 dall'Imperatrice Galla Placidia per il sepolcro imperiale e che era parte della chiesa palatina di S. Croce da lei fondata. L'interno in forma di croce

latina è sormontato da cupola e rivestito di marmi nel pavimento e nel basso delle pareti, mentre la parte superiore di queste e la vòlta son tutta una gloria di splendenti mosaici azzurro e oro. Campeggia nel centro della vòlta la croce latina fra le stelle, che le roteano attorno, e i simboli degli Evangelisti; nelle lunette del tamburo, sotto padiglioni a conchiglia, sono, due a due, otto Apostoli; nelle quattro lunette inferiori sono, alternate a figurezioni di cervi dissetantisi alla fonte, le due scene di S. Lorenzo con lo scrigno degli Evangelii a lui affidati, e del Buon Pastore che custodisce il gregge.

Sono conservati nel sacello tre sarcofagi, ma non originali; membri della famiglia imperiale (forse Costanzo III marito di Galla Placidia?) dovettero essere sepolti sotto il pavimento.

Il Battistero degli Ortodossi.

Detto anche Neoniano – essendo dovuta all'arcivescovo Neone la trasformazione operata alla metà del V sec. di questa, che fu una sala di terme romane, in battistero – è un edificio ottagonale di particolare pregio, per i mosaici dell'interno che ornano la cupola (nella calotta «Battesimo di Gesù»; sotto, una zona con gli Apostoli, e inferiormente un fascione con rappresentazioni alternate di troni crucigeri e di absidiole occupate dall'altare con su gli Evangelii aperti) e soprattutto per gli stucchi che decorano le otto arcature del tamburo. Tali arcature, divise in trifore, recano ciascuna, affiancate alla finestra, due edicole con entro figure di Santi e Profeti in stucco, originariamente colorate e, nelle lunette su i timpani, o su

gli archivòlti, delle edicole, animali affrontati e piccole scene sacre che sono esempî fra i più notevoli della antichissima plastica tenera ravennate.

Nell'ordine inferiore, entro arcature decorate a mosaico, tarsie marmoree in gran parte di restauro. Nel centro del monumento la vasca per il battesimo a immersione.

La Chiesa di S. Vitale.

(TAVV. 80, 85).

Il più grande, il più bello, il più caratteristico degli edificî ravennati del periodo che fu quello del maggior rigoglio dell'arte bizantina: il sec. VI. Iniziato dal vescovo Ecclesio sotto l'egida e la direzione di Giuliano Argentario, il messo di Giustiniano a Ravenna per porvi in atto i suoi piani, consacrato da S. Massimiano nel 547, è caratte-

ristica costruzione a sistema centrale, di perimetro ottagonale, il cui nucleo interno è separato, per mezzo di otto pilastri sorreggenti la cupola, da una loggia anulare a pianterreno. Questa è sovrastata dalla galleria dei matronei che si affaccia sul centro con larghe trifore a colonne sormontate da capitelli intagliati di forma e ornato prettamente bizantini.

Il presbiterio e la tribuna con i quali l'ottagono sfonda, con l'arco trionfale, verso levante, rappresentano, per le ornate tarsie della parte inferiore, per i marmi, per gli stupendi mosaici, per i sarcofagi conservati in una delle celle contigue, il preziosissimo sacrario artistico del tempio. Dei mosaici, quello del catino absidale figura il Redentore fra due arcangeli affiancati da S. Vitale, che riceve da Gesù la corona, e dall'arcivescovo Ecclesio con il modellino della chiesa. Famosissimi

sono i due riquadri delle pareti laterali con due scene di soggetto storico rappresentanti la vita di Corte. In uno, Giustiniano, sorreggente il pane dell'Eucaristia, accompagnato da S. Massimiano, da Giuliano Argentario (?), dal clero, politici e soldati. Nell'altro, Teodora, coperta di oro e di gemme, sorreggente il calice, preceduta da dignitari e seguita dalle matrone: scene di vita reale espresse con tipicissimi aspetti di frontalità bizantina, con intenti e valori essenziali di decorazione e di ieratismo profondamente orientali.

La Chiesa di S. Apollinare Nuovo.

Chiesa di palazzo edificata da Teodorico, era dedicata in origine al Salvatore, poi a S. Martino, infine a S. Apollinare allorché si volle diffondere la credenza che nella cripta fosse stato trasportato da S. Apollinare in Classe il corpo del Santo.

Preziosissima un tempo per marmi, per stucchi, per mosaici, per ori, oggi in parte distrutta, in parte rimaneggiata, in parte demolita per dar luogo a costruzioni barocche, non mette in vista se non avanzi del passato splendore. Ma un suo tesoro, pur guasto, è giunto a noi: i mosaici delle due lunghe pareti della navata maggiore. Ogni parete è divisa orizzontalmente in tre campi: in alto, alternati a scomparti a conchiglie con croce, corona e due colombe, riquadri con scene della vita del Cristo; sotto, tra le finestre, Dottori della chiesa; in basso, in una fascia che corre sopra gli altari, due immensi cortei; l'uno di Vergini che escono dalla città di Classe e, precedute dai Magi, si dirigono verso la Madonna col Bambino; l'altro, di Santi martiri che escono da Ravenna, rappresentata con i suoi principali edifici e col Palazzo Reale, e si avviano verso Gesù in trono.

I mosaici delle due zone più alte e quelli delle estremità della sottostante sono dell'ultimo tempo di Teodorico (primo quarto del sec. VI); i due cor-
tei di circa mezzo secolo posteriori e, pur nella loro stilizzazione esasperata ma così peculiare dello spiritualismo bizantino, sono tali – da un punto di vista formale e cromatico, per valore ritmico e per virtù della suggestione che da essi emana – da restare nei secoli quali caratteristico e portentoso capolavoro di raffinata sensibilità, atto a imprimere profondamente il nostro gusto.

La Basilica di S. Apollinare in Classe.

Anche questo tempio – a pochi chilometri da Ravenna, e del periodo aureo dell'arte bizantina – sorse per volontà di Giuliano Argentario. Con-
sacrato nel 549, rappresenta il tipo perfetto della

basilica ravennate, a tre navi con abside poligonale all'esterno e rotonda all'interno e le due cappelle ai lati. L'affianca una torre campanaria cilindrica, più tarda della chiesa e simile a quella di S. Apollinare Nuovo.

All'interno ventiquattro colonne di marmo greco separano le navi; nel catino dell'abside, un grande mosaico con la Trasfigurazione espressa per mezzo di simboli, e S. Apollinare orante fra le pecore raffiguranti i fedeli, in una pineta che vuol rappresentare il Paradiso. Altri mosaici del sec. VI e del secolo seguente sono ancora nell'abside e nell'arco trionfale.

All'altare di S. Felicola è un ciborio del sec. IX scolpito in onore del terzo arcivescovo di Ravenna S. Eleucadio, e lungo le navi minori è una serie importante di sarcofagi ravennati dal V all'VIII sec, che consentono di seguire il decadere

e l'imbarbarirsi della scultura in questo particolare tipo di monumenti del grande centro bizantino.

RECANATI

La Pinacoteca Comunale.

Occupava alcune poche sale del Palazzo Comunale con oggetti e ricordi di interesse locale e alcune pitture antiche e moderne; tra queste, insieme con una più tarda e raffaellesca «Trasfigurazione», un'opera importantissima di Lorenzo Lotto: la pala che il Maestro, non ancora trentenne, dipinse, firmò e datò 1508, in Recanati, per la chiesa di S. Domenico e che rappresenta la Madonna in trono affiancata da due Santi, con S. Domenico adorante, e altri quattro Santi a figura intera negli sportelli, e quattro a mezza figura, ai lati della «Pietà», nella parte superiore.

REGGIO EMILIA

Le Raccolte Civiche.

Sono due: una è l'antico Museo Civico, ospitato nell'ex convento de Frati Minori, comprendente una raccolta di antichità preistoriche, sculture romane e medioevali e una piccola pinacoteca con alcune pitture antiche e un bel gruppo di quadri del grande paesista reggiano Antonio Fontanesi († 1882); l'altra è un ex Galleria privata, la Galleria Parmeggiani, donata di recente al Comune e che, per essere stata messa insieme, nella maggior parte, in Francia, contiene prevalentemente cose francesi e spagnuole. Comprende, oltre alcune sculture e pitture soprattutto spagnuole e fiamminghe, notevoli raccolte di stoffe, armi, mobili e suppellettili varie dei secc. XIV-XVIII.

RIETI

Il Museo Civico.

Suppellettile preistorica, alcuni marmi romani e romanici e oggetti d'arte applicata. Fra le poche pitture, un trittico firmato e datato (1464) di Antoniazzo Romano e uno, anche firmato e datato 1370, del senese Luca di Tommè.

RIMINI

Il Tempio Malatestiano.

Così chiamato perché l'edificio (già cattedrale di S. Francesco), del sec. XIII, fu a metà del sec. XV rinnovellato per volontà di Sigismondo Malatesta in monumento del Rinascimento che dovesse attestare la grandezza e l'amore alle arti del magnifico despota nonchè eternare la passione di lui per Isotta degli Atti che fu sua terza

moglie. La trasformazione esterna è di Leon Battista Alberti il quale ideò per la facciata e i fianchi una architettura semplice, potente e grandiosa, di ispirazione profondamente romana, lasciando purtroppo incompiuta la facciata stessa poco sopra il primo ordine. L'interno, che è tutta una profusione di marmi lavorati, si deve al veronese Matteo de' Pasti, scolare del Pisanello, il quale non solo rinnovò l'architettura delle cappelle secondo una propria fantasia tardo-gotica, ma direbbe, e in parte eseguì, molte delle sculture che ornano il tempio, avendo per esse a collaboratore, fra gli altri, il fiorentino Agostino di Duccio. E nell'insieme fece opera troppo ricca e fin greve.

I più importanti monumenti che sorgono all'interno sono il sepolcro di Sigismondo, quello di Isotta e quello, splendente di azzurro e oro, detto «degli antenati» del principe; il secondo e il terzo

di Agostino di Duccio. Dello stesso Agostino, la decorazione della balaustrata e dei pilastri nelle cappelle dei pianeti e delle arti con putti che suonano e cantano e figurazioni delle stagioni e delle arti: tutta una fantasmagoria in gloria di Isotta la cui iniziale, legata a quella di Sigismondo, si affaccia dovunque. Nella cappella delle Reliquie l'affresco di Piero della Francesca, firmato e datato 1451, col Malatesta, e i suoi levrieri, inginocchiato dinanzi a S. Sigismondo.

Presso il tempio sono sistemati, nell'ex convento, il Museo archeologico e la Pinacoteca comunale di cui sono ornamento precipuo la nobilissima «Pietà» del Giambellino e una pala del Ghirlandaio, e aiuti, con tre Santi e personaggi della famiglia Malatesta.

Il Museo Nazionale alle Terme di Diocleziano.

È il grande Museo Nazionale di antichità classiche formatosi in Roma Capitale, e ha sede in aule delle imponenti costruzioni Dioclezianee, nonché in celle dell'ex convento e nell'ampio chiostro, costruiti nel 1565 fra i resti delle Terme per i monaci certosini di S. Croce in Gerusalemme; convento e chiostro, come la contigua chiesa di S. Maria degli Angeli, innalzati su disegno di Michelangelo.

Poiché un cenno di questa importantissima raccolta, divenuta in un cinquantennio una delle più

¹⁵⁹Per la «Città del Vaticano», v. pag. 503.

notevoli del mondo, è stato dato altrove¹⁶⁰, ci si limita qui a citare la preziosa statuetta marmorea di Cristo docente, a tutto tondo, del III-IV secolo, il famoso graffito del Crocefisso (la più antica rappresentazione del Crocefisso – trovata sul Palatino – raffigurante in modo popolarescamente ingiurioso e satirico un uomo con la testa d'asino appeso alla Croce) e i due importanti tesoretti di ori, bronzi, avorî e vetri longobardi, scavati a Castel Trosino e a Nocera Umbra.

Nella ricchissima collezione numismatica, un pregevole cimelio medioevale d'importanza eccezionale: il medaglione aureo di Teodorico.

La Galleria Borghese.

¹⁶⁰V. pag. 282.

(TAVV. 94, 95, 106, 107).

Con la Doria, la Colonna e la Barberini era fra le quattro più grandi Gallerie fidecommissarie romane¹⁶¹ e, per alcune opere di fama mondiale, quella di gran lunga più importante. Fu acquistata dalla Nazione nel 1902 e da allora si è accresciuta un poco con qualche acquisto e qualche dono.

Il Museo e la Galleria Borghese, creati dal card. Scipione Borghese (sec. XVII), sono ospitati nel Casino del Vasanzio, sorgente nella meravigliosa visione del parco; la Galleria passò poi nel palazzo di piazza Borghese (il «clavicembalo d'argento» come lo chiamò Gabriele D'Annunzio),

¹⁶¹V. pag. 604, nota [nota 225 in questa edizione elettronica].

per tornare poi nel Casino che è, per sé, un gioiello di decorazioni sei e settecentesche, tutto un insieme fastoso di marmi, stucchi, pitture murali, mobili preziosi – in specie nel salone d'ingresso e nella sala detta degli imperatori, dai busti seicentistici, in porfido e alabastro, dei Cesari – tale da dare la sensazione di una vera dimora regale.

In un simile ambiente di magnificenza le opere «vivono» come non potrebbero nel più sontuoso museo; e specialmente le opere del Bernini – poiché la Galleria Borghese può dirsi la casa del Bernini – vi hanno la cornice, che è nella maggior parte dei casi l'originale, più rispondente al loro carattere. Qui si conservano, infatti, oltre il «David» scolpito dall'artista ancora giovinetto e che sembra simboleggiare la potenza, in germe, del prodigioso scultore, i due famosi gruppi di

«Apollo e Dafne» e «Plutone e Proserpina», i due solenni busti del card. Scipione, quello piccolo di Paolo V, la «Verità scoperta dal tempo» già nel palazzo Bernini al corso Umberto I e il bozzetto della statua equestre di Luigi XIV. Fra le altre sculture – a prescindere da quelle dell'antichità classica di cui alcune di notevole valore – la statua giacente di Paolina Borghese rappresentata in figura di Venere vincitrice, capolavoro di Antonio Canova.

Dalle pitture, basterebbe l'«Amore sacro e profano», opera di Tiziano tutta pervasa di spirito giorgionesco, ad immortalare la Galleria, ma degna corona a questa fanno alcuni altri dipinti insigni come la «Toletta di Cupido» del periodo tardo dello stesso Tiziano, e il suo poderoso «S. Domenico» (o S. Vincenzo Ferrer), la «Danae» del Correggio, la «Deposizione» (firmata e datata

1507) del periodo umbro-fiorentino di Raffaello, il suo ritratto d'uomo, nonché la famosa «Fornarina» pervenuta nel 1934 dalla Galleria Barberini, il «S. Stefano» giovanile di Francesco Francia, dalla fiammante dalmatica, il ritratto di Antonello da Messina, una «Madonnina» di Giambellino, la «Circe» di Dosso Dossi, i due tondi del Botticelli e di Lorenzo di Credi, la «Sacra Conversazione» del 1508 e il Gentiluomo col teschio, di Lorenzo Lotto, la pala con la «Deposizione» dell'Ortolano, la «Predica del Battista» di Paolo Veronese, il «Cenacolo» di Jacopo Bassano, la «Caccia di Diana» del Domenichino e un magnifico gruppo di opere del Caravaggio (il «David», la «Madonna del serpe» detta anche dei Palafronieri, il «S. Girolamo», il giovane «Bacco», il «Battista»).

La Galleria Nazionale d'arte antica.

Si suol chiamarla ancora «Corsiniana» perché alloggiata nel palazzo Corsini alla Lungara e per il fatto che il nucleo più importante di opere è quello pervenuto col dono alla Nazione, nel 1883, della collezione dei principi Corsini, dono che seguì di poco la vendita allo Stato del bel palazzo di Ferdinando Fuga. Due altri fondi vennero in seguito ad aggiungersi: quello della raccolta Torlonia e quello del Monte di Pietà, i quali, unitamente ai molti acquisti avvenuti nei primi decenni del secolo presente, hanno dato alla Galleria la sua fisionomia attuale.

Bella collezione di pittura barocca, in specie romana e napoletana, cui si aggiunge un buon gruppo di pitture straniere con la «Madonna e il Bambino» di Murillo, il ritratto di Enrico VIII di Inghilterra di Holbein il giovane, il ritratto del card. Clesio del Maestro della «Morte di Maria»; ma

non poche sono anche le pitture del Quattro e Cinquecento. Vanno ricordate, fra le cose più importanti, il magnifico ritratto di gentiluomo di Bartolomeo Veneto, il «S. Giorgio che uccide il drago» della giovinezza di Francesco Francia, il «Cristo nel giardino degli Ulivi» di Bianchi Ferrari, un piccolo trittico dell'Angelico col «Giudizio universale», l'«Ascensione» e le «Pentecoste»; la «Maddalena» – evidentemente un ritratto – di Piero di Cosimo, lo «Sposalizio di S. Caterina» di Lorenzo Lotto, il ritratto di Stefano Colonna del Bronzino, ritratti di Giulio Campi e del Cariani, l'«Adultera dinanzi a Cristo» del Tintoretto, la «Disputa di Gesù nel tempio» di Luca Giordano, l'«Ultima Cena» del Valentin, il «Bacco e un bevitore» di Manfredi, la «Sacra Famiglia» di O. Bor-

gianni, l'«Omero» di P. F. Mola, più opere di seicentisti genovesi, dei due Gentileschi, di Mattia Preti, Bernardo Cavallino, ecc.

Annesso alla Galleria è un grande Gabinetto di disegni e stampe, pure di provenienza Corsini, il più importante d'Italia dopo quello di Firenze.

Il Museo di Palazzo Venezia.

(TAV. 32).

Il Palazzo di Venezia, deve il suo nome al fatto che il pontefice Pio IV (1559-1565) lo donò alla Repubblica di Venezia affinché ne usasse quale residenza della sua Ambasciata presso la Santa Sede. Allorché nel 1797 la Serenissima divenne dominio austriaco il palazzo passò all'Austria che vi insediò la sua rappresentanza diplomatica presso il Vaticano; con la vittoria delle armi italiane nella guerra 1915-'18 è venuto in proprietà

della Nazione, che vi ha costruito lo scalone e compiuto imponenti lavori di bonifica, di ripristino, di decorazione sì da farne una delle sedi di Governo più nobili e fastose del mondo.

Costruito dal card. Pietro Barbo (poi papa Paolo II, 1464-71), adorno di una classica corte a loggiati in cui si riconosce l'ispirazione dell'Alberti, ha aspetto austero quasi di fortilizio col suo doppio ordine di finestre crociate, la merlatura guelfa, la sua alta nuda torre, e raccolse un tempo le magnifiche collezioni artistiche del suo proprietario che si ritiene chiamasse Bramante ed il Mantegna ad abbellirne due sale, se al primo appartiene la finta architettura onde fu adorna la Sala Regia e se al secondo sono da attribuire i resti, ora poco felicemente completati, di una decorazione a colonne, a medaglioni, stemmi, nella sala del Mappamondo.

Nelle sale che costituirono un tempo l'appartamento del card. Barbo, e in altre sistemate poi come appartamento di Innocenzo VIII Cybo (1484-1492), si sono andate raccogliendo dal 1920 in poi, per acquisti, per lasciti, con il trasferimento da altri istituti pubblici, numerose opere e raccolte d'arte che formano un ricco, anche se non organico museo, ove, per altro, dipinti e sculture, mobili e argenterie, armi, stoffe e bronzi sono disposti meno con carattere di collezione artistica e più con un intento decorativo ad ornamento della solenne dimora. Fra le opere più importanti sono le due «Madonne col Bambino», una di Simone Martini, l'altra di Stefano da Zevio, un'altra firmata di Giambono, l'«Annunciazione» di Fra Filippo Lippi della collezione Hertz, lo «Sposalizio di S. Caterina» del Sodoma; una cassa in legno istoriata (*la cassa di Terracina*) del

sec. XII; una «Madonna» in legno policromo del sec. XII (*la Madonna di Acuto*), un trittico con la Madonna e il Putto, in legno e argento, con 20 tavolette dipinte con scene del Nuovo Testamento, opera bizantineggiante, forse veneziana, del sec. XIII (*il trittico di Alba Fucense*), uno smalto limosino del sec. XII col Redentore, già nel Museo Kircheriano di Roma¹⁶², il busto del pontefice Paolo II di Bartolomeo Bellano (o Giovanni Dalmata?), il busto del Doge Grimani del Vittoria, la collezione Barsanti di bronzi del Rinascimento, quella Cagiati di armi, quelle Corvisieri e Ruffo Bagnara di maioliche. A queste è venuta ad aggiungersi recentemente la raccolta Wurtz che, ol-

¹⁶²V. pag. 453.

tre una serie di pastelli di Rosalba Carriera, comprende gran numero di oggetti d'arte, di arazzi e soprattutto una copiosa serie di argenterie, in parte italiane e in maggior parte tedesche.

Insigne e ricchissima la raccolta di sigilli, già Corvisieri, acquistata nel 1903, ma non esposta al pubblico.

Campidoglio.

Sul colle Capitolino che fu dalla più remota antichità ai giorni nostri il centro religioso e politico di Roma, la sede del Governo della città, s'apre la piazza del Campidoglio riquadrata dai palazzi michelangioleschi e ornata nel centro dalla statua equestre di Marco Aurelio qui trasportata dal Laterano nel 1538. Tre sono i palazzi: quello del centro, il Palazzo Pretorio, sede del Governatore di Roma; i due di sinistra e di destra, a portici, a

un sol piano e uguali l'uno all'altro, comprendono, il primo, le collezioni di antichità classiche formanti il vero e proprio Museo capitolino¹⁶³; il secondo (palazzo dei Conservatori), le sale di rappresentanza, la Pinacoteca, il Museo dei Conservatori e, in parte dell'annesso ex palazzo Caffarelli con cui è in comunicazione, il Museo già Mussolini e fino a poco tempo fa una non cospicua Galleria d'arte moderna, passata ad arricchire la Galleria Nazionale d'arte moderna.

Compongono l'appartamento di rappresentanza: la sala degli Orazî e Curiazî con grandi affreschi del Cavalier d'Arpino, rappresentanti episodi della storia romana, con la statua in marmo

¹⁶³Per le collezioni archeologiche capitoline v. pag. 253.

di Urbano VIII del Bernini e quella in bronzo, di Innocenzo X, dell'Algarði; la sala dei Capitani; la sala dei Trionfi di Mario, con fregio di Daniele da Volterra e, nel centro, lo «Spinario» in bronzo; la sala della lupa, con frammenti dei Fasti Consolari e la celeberrima Lupa in bronzo, opera etrusca del VI-V sec. a. C.; la sala delle oche, delle aquile ed altre.

La Pinacoteca fu fondata nel 1749 da papa Benedetto XIV ed è composta di opere dei secc. XVI-XVII provenienti da collezioni donate alla città e soprattutto dalla raccolta Sacchetti. Comprende alcune pitture di notevolissimo pregio e altre che godono di molta notorietà: citiamo la grande «Sacra Famiglia» di Dosso Dossi, il «Battesimo di Gesù», opera giovanile di Tiziano, un ritratto muliebre, del Savoldo, in figura di S. Mar-

gherita, i «Due Santi» dell'Ortolano, una delle migliori «Sacre Famiglie» del Garofalo, il «Ratto d'Europa» di Paolo Veronese, replica di quello del Palazzo Ducale di Venezia, Apollo e le figure delle Muse dello Spagna, la colossale ancona del Guercino col «Seppellimento di S. Petronilla», già in S. Pietro, una caratteristica «Morte della Vergine» di Cola dell'Amatrice, la «Zingara che dà la ventura» ritenuta del Caravaggio, la «Maddalena» di Domenico Tintoretto, ecc. Fra gli stranieri: il «Pastore Faustolo che ritrova Romolo e Remo» di Rubens e un capolavoro di Van Dyck: il duplice ritratto dei poeti Killigrew e Carew. Presso la Pinacoteca sono anche un'importante collezione di porcellane (donazione Cini) e le raccolte numismatiche.

Il Museo dei Conservatori e il Museo già Mussolini, di recente costituzione, contengono marmi,

bronzi, ceramiche e terrecotte dell'antichità classica.

La Galleria Doria.

Passata allo Stato la Galleria Borghese, la Doria è restata la maggiore delle grandi collezioni patrizie fidecommissarie ancora in possesso privato, ed è ospitata nel palazzo della via del Corso, palazzo che è uno dei più vasti e splendidi di Roma e che, sorto nel 1435, ebbe negli ultimi anni del Seicento la facciata attuale sulla stessa via, esemplare aggraziatissimo di rococò.

Al primo piano, in sale e in gallerie di una ricchezza e di un fasto magnificenti per la dovizia degli arazzi, degli specchi, delle sculture, delle decorazioni, e così pure negli appartamenti privati, è raccolta la magnifica collezione messa in-

sieme nella massima parte alla metà del Seicento, durante il pontificato di Innocenzo X, dalla cognata di lui, l'ambiziosissima Olympia Doria Pamphili; e, del papa di casa Doria, si conserva un ricordo che è una delle più poderose opere della scuola spagnuola: il suo ritratto celeberrimo di mano del Velasquez. Nel complesso la Galleria è – come sono quasi tutte le raccolte romane – in prevalenza cinquecentesca e seicentesca; poche opere del Quattrocento, tra cui vanno citati piccoli e deliziosi quadri del Pesellino con le storie di papa Silvestro, le due tavolette con la «Nascita» e lo «Sposalizio della Vergine» attribuite al Sassetti o a Giovanni di Paolo, l'«Annunciazione» di Filippo Lippi, pannelli di Bernardo Parentino, una «Madonna e Santi» di Boccaccio Boccaccino. Gemme della Galleria sono la «Salomè» del periodo giovanile di Tiziano, di cui una replica è al

Louvre, il ritratto di Giannetto Doria del Bronzino, quello di Andrea Doria di Sebastiano del Piombo (1526), quello, firmato, di Filippo Mazzola, quello di Giuliano Beltramoto del Lotto, altri del Tintoretto, la «Fuga in Egitto», la «Maddalena dormiente» e il «Battista» del Caravaggio, magnifici paesaggi di Claudio Lorenese, dipinti per casa Doria, cui fan riscontro notevoli tele di Annibale Carracci e del Domenichino.

Un'opera assai discussa, ma di cui non sembra potersi revocare in dubbio la paternità, è il duplice ritratto a mezza figura dei due umanisti veneziani Navagero e Beazzano, ritenuto di Raffaello (1516).

La Galleria Colonna.

Altra delle grandi Gallerie fidecommissarie romane. Ha sede nel palazzo di piazza Ss. Apostoli

e via Nazionale, settecentesco nella forma attuale, collegato ai giardini con arcate su via della Pilotta. È disposta in gran parte in una immensa sala costruita nel 1620, che per ricchezza di stucchi di specchi di pitture di marmi è d'insuperabile magnificenza e costituisce una delle meraviglie di Roma.

La collezione è prevalentemente cinquecentesca e seicentesca e contiene così nella parte fidecommissaria come negli appartamenti privati alcune opere assai importanti: la «Madonna col Bimbo in una corona di angeli» di Stefano da Zevio (già attribuita a Gentile da Fabriano), il prezioso sportello destro, con i Santi Pietro e Paolo e il Vescovo Roverella, della pala di Cosmè Tura (1475) per la chiesa di S. Giorgio fuori le mura a Ferrara (la parte centrale a Londra, il lunettone al

Louvre), il ritratto di Guidobaldo d'Urbino (?) attribuito già a Giovanni Santi ora a Melozzo da Forlì, la «Sacra conversazione» di Bonifacio Veronese, la «Vergine col Bambino» di Bartolomeo Vivarini (1471), personaggi in adorazione dello Spirito Santo del Tintoretto, la «Sacra Famiglia» di Palma Vecchio, una «Madonna» di Niccolò da Foligno, una serie di paesaggi di Gaspard Poussin, ecc.

La Galleria Spada.

È conservata nel palazzo Spada, costruzione della metà del Cinquecento di Giulio Mazzoni, notissima per le decorazioni della facciata e del bel cortile, ricchi, nel secondo ordine, di stucchi appunto del Mazzoni e di nicchie con statue.

Antica Galleria fidecommissaria romana, è divenuta proprietà dello Stato nel 1926 e, nelle sale

adorne di pitture e di stucchi del sec. XVI, di mobili e di lampadari settecenteschi, comprende, eccetto qualche quadro passato al Museo di Palazzo Venezia, dipinti esclusivamente del tardo Cinquecento, del Sei e del Settecento, tra i quali opere del Reni, del Guercino, dei due Gentileschi, di Mattia Preti, del Baciccia, ritratti del Passerotti, di Scipione Pulzone, ecc.

La Galleria dell'Accademia di S. Luca.

Questa antica Accademia, che aveva sede in un edificio situato presso la chiesa di S. Luca e S. Martina, ne ha trovato una nuova di recente nel Borrominiano palazzo Carpegna presso Fontana di Trevi, ove all'ultimo piano è bene ordinata in luminose sale anche la Galleria di pittura. Questa è principalmente composta di opere del tardo Cinquecento e del Seicento, tra le quali sono da

notare dipinti del Baciccia, di Guido Reni, di Pier Francesco Mola, di Jacopo Bassano, di Pier Leone Ghezzi, di Federico Zuccari che ne fu il primo direttore. L'opera più importante della collezione è un affresco frammentario di Raffaello (il peduccio di un arco) con un putto che regge un festone, proveniente dal Vaticano. Una sala è dedicata al lascito Lazzaroni e contiene un energico Piazzetta: «Giuditta e Oloferne», una Madonna di Matteo di Giovanni, il ritratto di Ippolito Riminaldi attribuito a Tiziano, ecc.

Il Museo di Roma.

Di recente sistemazione all'ultimo piano di un grande palazzo di via dei Cerchi (contenente negli altri piani il Museo dell'Impero romano con numerosi calchi copie plastici disegni di monumenti

e di opere d'arte della civiltà di Roma nelle diverse regioni dell'Impero), comprende dipinti sculture incisioni e oggetti vari che illustrano la vita della Roma papale. Una sala è dedicata a Bartolomeo Pinelli con numerosi disegni e stampe e quadretti del famoso celebratore della Roma del primo Ottocento. Ma la parte più interessante della collezione è la raccolta di 100-120 acquarelli del pittore E. Roesler Franz, eseguiti poco dopo l'Unità d'Italia, nei quali è fissato l'aspetto della Roma pittoresca e plebea – «la Roma sparita» – innanzi che i colossali lavori decretati dai Governi della nuova Capitale la distruggessero per fugare le malattie, il vizio, la promiscuità ed impedire i danni delle alluvioni del Tevere.

Il Museo Preistorico Etnografico Pigorini.

Contiene un cospicuo materiale delle età preistoriche, proveniente specialmente dall'Italia, ma anche da altre regioni, e raccolte etnografiche le quali servono anche a integrare le collezioni paleoetnologiche col confronto di una ricca suppellettile di paesi selvaggi, e di civiltà inferiore. Questo museo era detto anche Kircheriano, dal nome del padre Kircher che nel Seicento ne fu il primo fondatore, e comprendeva pure oggetti d'arte paleocristiana e medioevale da lui raccolti e passati, nel nostro secolo, rispettivamente al Museo Nazionale Romano e a quello di Palazzo Venezia.

La Galleria Nazionale d'arte moderna.

(TAVV. 121, 123, 128).

Fondata nel 1883 in seguito alla prima Mostra artistica tenuta in Roma dopo la conquista della

Capitale. Ebbe sede nel palazzo, cosiddetto dell'Esposizione, in via Nazionale, e là restò fin quando – costruito appositamente nel 1911 il palazzo di Valle Giulia – passò nella nuova sede.

È una collezione – arricchita recentemente anche delle opere italiane della Galleria internazionale d'arte moderna di Venezia e di quelle della Galleria già Mussolini a Roma – che dà ottimamente un quadro della pittura e della scultura italiane durante il sec. XIX e fino ai nostri giorni. Si può affermare con certezza che tutti i più significativi artisti italiani vi si trovano rappresentati e con opere egregie.

Fra le pitture più note e di maggiore risonanza nazionale ricordiamo alla rinfusa: «Alla Stanga» di Segantini, esemplare tipico dell'arte del Maestro tra il periodo Brianzolo e quello di Savognino, il «Voto» di Michetti, il «Cristo deposto» e

le «Tentazioni di S. Antonio» di Domenico Morelli, lo stupendo ritratto di Verdi, del Boldini, la «Vergine del Nilo» e il «Ponte S. Angelo» di Faruffini, il «Marco Polo» di Cremona, il «Refugium peccatorum» di Luigi Nono, il «Ghetto di Firenze» di Signorini, il «Consiglio dei Dieci» di Celentano, il «Liston» e gli «Sposi» di Favretto, la «Piazza di S. Marco» di Cammarano, l'«Erede» di Patini, la «Gorgona» e «Diana di Efeso» di Sartorio, le «Corse al Bois» di De Nittis e numerose e belle opere di Toma, Fontanesi («Alla fonte», «Alta Savoia»), Fattori, Lega (la «Visita»), Previati, Palizzi – che ha tutta una raccolta di quadri – Ciardi, Tito, Mosè Bianchi, Spadini, Carrà, Sironi, ecc.

Fra le sculture basti citare il gruppo colossale di «Ercole e Lica» di Canova, le «Vittime del lavoro» di Vela, la «Madre» di Cecioni, il «Proximus tuus» di D'Orsi, lo «Jenner» di Monteverde,

la «Madre dell'ucciso» di Ciusa, espressivi ritratti di Wildt, e accennare alle opere di Trentacoste, Gemito, Bistolfi, Canonica e al copioso gruppo di sculture di Medardo Rosso.

Il Museo artistico-industriale.

Fu istituito nel 1874 e sistemato di recente e provvisoriamente in locali annessi al R. Istituto artistico. È una raccolta poco organica comprendente, nella parte archeologica, stoffe copte, antefisse in terracotta dal VI sec. a. C. in poi, vasi a figure nere e a figure rosse, ecc. Nella parte medioevale e moderna: tondi robbiani, cofani in osso della scuola degli Embriachi, vetri muranesi, paramenti, ceramiche (tra cui un piatto di Mastro Giorgio e uno di Francesco Xanto Avelli), porcellane, armi, ecc. Da notarsi quattro rilievi provenienti dalla basilica di S. Maria Maggiore, con

storie di S. Girolamo, ritenuti quasi concorde-
mente di Mino da Fiesole.

La Calcografia.

È una copiosissima collezione statale di antichi
rami incisi e stampe ed ha sede in un palazzotto
appositamente costruito dal Valadier in via della
Stamperia. Fondata nel 1738 con l'acquisto della
raccolta De Rossi, si è andata a mano a mano
arricchendo con acquisti e doni di altri importanti
complessi come quelli appartenuti all'incisore
Giovanni Volpato, al Camuccini, al Canova, e di
gruppi di rami di Marcantonio Raimondi, del Pi-
nelli, del Londonio, ecc.

Fra i suoi fondi di stampe, tanto quelle originali
quanto quelle dette «di traduzione», perché ripro-
ducono capolavori dell'antica pittura, il più cele-
bre è il gruppo delle opere di Piranesi: le vedute

di Roma, le Prospettive, i Capricci, le antichità romane e soprattutto le «Carceri» in cui il Maestro settecentista dà libero volo alle sue fantasie architettoniche. La Calcografia continua ancora oggi nell'acquisto di rami anche di artisti contemporanei, e fra le sue finalità sono, oltre l'incremento dell'incisione, anche quello dell'amore del pubblico per essa, mediante concorsi, incarichi o la vendita di copie tratte da rami antichi posseduti dall'Istituto.

Le Catacombe cristiane.

Si è già accennato a pag. 95 alle Catacombe, cimiteri sotterranei dei primi cristiani, indi loro luoghi di rifugio e di preghiera. Qui aggiungiamo che esse si stendono nella regione periferica e nord-orientale della città e che le più importanti sono quelle di:

S. Callisto, sulla via Appia, con la cripta papale che contiene i sepolcri di più papi martiri del sec. III, i cubicoli dei Sacramenti ornati di preziose pitture, il sepolcro di papa Cornelio (metà del III sec.) e quello di papa Eusebio (principio del IV sec.);

Domitilla o dei *Ss. Nereo e Achilleo*, presso la via Appia, originariamente sepolcro del ramo cristiano dei Flavî, ricca di pitture a partire dal I sec., fra le quali la più antica rappresentazione del Buon Pastore, di Daniele fra i leoni, ecc., e contenente i resti della basilica eretta sulla tomba dei martiri Nereo e Achilleo;

S. Sebastiano, sulla via Appia, sotto la basilica di S. Sebastiano. Vastissime catacombe che contengono tre ipogei del I sec, decorati da vaghissimi stucchi e sono note per due costruzioni: la

cosiddetta Triclia (luogo dove si sarebbero celebrati i banchetti funebri) e la cosiddetta Platonìa, sepolcro di S. Quirino martire;

Priscilla, sulla via Salaria, con pitture del II e III sec., tra cui una nella quale sarebbe da riconoscere la più antica rappresentazione della Vergine;

Commodilla, nelle vicinanze di S. Paolo fuori le mura, con cubicoli decorati da pitture, in particolare del sec. VI;

Pretestato, presso la via Appia, con pitture e sarcofagi del II secolo.

La Basilica di S. Maria Maggiore.

Fondata da papa Liberio sul luogo dove, secondo una leggenda illustrata da un quadro di Masolino nella Galleria di Napoli, il Pontefice avrebbe trovato la neve all'alba del 5 agosto 352

in seguito alla predizione avuta nella notte dalla Madonna; detta, perciò, anche S. Maria della Neve. Con S. Sabina sull'Aventino, dalle famose porte lignee della prima metà del sec. V, sopravvive in Roma come esempio di architettura basilicale protocristiana. Delle primitive costruzioni conserva il nucleo: la nave maggiore col suo grandioso colonnato e, nella stessa navata, 36 riquadri a mosaico, del sec. V, con episodi della vita di Abramo, Isacco, Giacobbe, Mosè e Giosuè, che si concludono con altri mosaici, forse contemporanei, sull'arco trionfale, raffiguranti scene della vita del Cristo con copioso materiale tratto dagli Evangelii apocrifi e che – tutti – sono fra i saggi più importanti di arte musiva paleocristiana esistenti in Roma.

La Basilica conserva, inoltre, l'altissimo campanile romanico e altri mosaici famosi, alcuni firmati

da Filippo Rusuti (sec. XIII) sul muro di fondo della loggia esterna, altri di Jacopo Torriti (1295), nell'abside, con l'Incoronazione della Madonna, numerosi Santi e i ritratti di Niccolò IV e del card. Jacopo Colonna. Ma rifatta, ingrandita, restaurata nel corso dei secoli, fino al XVIII, allorché le fu aggiunta la facciata dal Fuga, ha oggi aspetto, in specie esterno, quasi completamente rinascimentale e barocco.

Nella cappella Borghese è la «Madonna» che la leggenda attribuisce alla mano di S. Luca. Il soffitto intagliato e dorato della nave maggiore, appartenente agli ultimi anni del Quattrocento, è ritenuto opera di Giuliano da Sangallo.

La Basilica di S. Prassede.

Due basiliche dedicò nel sec. IV il senatore Pudente alle sue due figlie: Pudenziana e Prassede.

E se la prima conserva il più antico mosaico celebrante il trionfo della nuova religione¹⁶⁴, la seconda, rifatta nel sec. IX, è non meno preziosa per i tesori musivi che racchiude. Ai mosaici del IV e V sec. in S. Costanza e in S. Maria Maggiore, all'affascinante «Cristo benedicente sulle nubi» (sec. VI) della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano, ai mosaici ieratici di S. Lorenzo fuori le Mura, dello stesso secolo, e di S. Agnese (sec. VII), seguono, nella grande fioritura del sec. IX i due cicli di S. Prassede: l'uno, nell'arco trionfale e nel catino absidale, rappresentante la «Nuova Gerusalemme», l'apocalittica visione dell'Agnus Dei con i sette Candelabri, i ventiquattro Seniori, gli Evangelisti, il Redentore con i Ss. Pietro,

¹⁶⁴V. pag. 96.

Paolo, Prassede, Pudenziana e il Santo papa Pasquale I; l'altro formante la decorazione del mausoleo di Papa Pasquale, detto sacello di S. Leone. È quest'ultima, una fantasmagorica visione d'oro creata dal rivestimento delle pareti e della volta con tessere scabre di straordinario potere luministico, su cui emergono le figure di Cristo, della Vergine e di Santi che fan loro corteo.

La Basilica di S. Paolo fuori le mura.

Un violento incendio distruggeva in grandissima parte nel 1823 questa immensa basilica che, fondata nel sec. IV e ampliata nel IV e nel V, era tra le più vaste e le più insigni di Roma. Quale essa appare oggi è opera quasi interamente moderna, cui sono legati i nomi di artisti della metà dell'Ottocento e particolarmente di L.

Poletti, mentre la facciata e l'immenso quadripotico, condotti su disegni di Giuseppe Sacconi, appartengono al nostro tempo. Delle antiche opere d'arte che innanzi la catastrofe adornavano il tempio, anche oggi sontuoso per profusione di marmi preziosi, sono da citare perché giunte fino a noi: l'arco trionfale dovuto a Galla Placidia e decorato di mosaici col Redentore e i 24 seniori apocalittici che presentano corone, il ricco ciborio toscano – opera di Arnolfo di Cambio (1285) – sorretto da colonne di porfido e adorno di statue di Santi entro nicchie, e bassorilievi nei pennacchi e nei timpani; il grande mosaico dell'abside, di arte veneto-bizantina dei primordi del sec. XIII col Cristo benedicente fra Santi; il portacero pasquale di Nicola D'Angelo e Pietro Vassalletto; la porta bronzea dell'antico tempio compiuta a Co-

stantinopoli nel 1070; infine il famoso chiostro cosmatesco eseguito nel primo quindicennio del sec. XIII da un Pietro marmorario romano (Pietro Vassalletto?) e che quasi rivaleggia in magnificenza con quello di S. Giovanni in Laterano.

Nella biblioteca dell'annesso convento è un tesoro della miniatura carolingia: la Bibbia miniata da Ingoberto, della scuola di Corbie, per Carlo il Grosso, affine a quella della scuola di Tours, per Carlo il Calvo (conservata nella Biblioteca Nazionale di Parigi) e adorna di numerose storie e di una profusione di grandi iniziali di straordinaria fantasia e ricchezza ornamentale tipicamente Carolingie.

La Basilica di S. Clemente.

È una delle più interessanti di Roma e consta di due chiese sovrapposte di cui la superiore,

quale è giunta a noi, è monumento ricostruito nei primi anni del sec. XII seppellendo quanto restava dell'inferiore del IV secolo.

La chiesa superiore, con un quadriportico a colonne preceduto da un protiro a forma basilicale, a tre navate, arco trionfale, tre absidi e senza transetto, rappresenta un saggio tipico e fedele di costruzione di basilica cristiana, nella sua forma primitiva. Conserva all'interno l'antico recinto del santuario, appartenuto alla chiesa inferiore, la schola cantorum, gli amboni, il ciborio col coronamento a colonnine, il portacero cosmatesco e mosaici del sec. XII. Nella cappella del Sacramento, nella navata sinistra, è un tesoro del primo Quattrocento: gli affreschi nei quali Masolino da Panicale, per commissione del card. Branda Castiglioni che fu titolare della chiesa fino al 1431, figurò l'Annunciazione, la Crocefissione,

le storie di S. Caterina d'Alessandria e qualche scena della leggenda di S. Ambrogio; affreschi attribuiti tradizionalmente, col Vasari, a Masaccio e dati dalla critica moderna a Masolino.

La chiesa inferiore, messa in luce nel 1857 liberandola dai detriti della sovrapposta fabbrica, sorse nei primi tempi del cristianesimo fra resti di costruzioni imperiali e ruderi dell'epoca repubblicana. È anch'essa a tre navate ed è decorata nelle differenti sue parti, oltre che di alcune pitture bizantine del VI-VII sec., di affreschi preromanici (sec. IX) con episodi del Vecchio e Nuovo Testamento e di altri, romanici, con storie di S. Clemente e di S. Alessio, che sono da considerare insigni cimeli del sec. XI per la loro impronta tutta occidentale nella vivacità aneddotica e nel fluido colorismo.

Alcuni recano l'immagine del donatore – Bene De Rapiza – e della sua famiglia: un altro menziona come donatrice una Maria Macellaria. Particolarità di sommo interesse è nel fatto che qualcuno di tali affreschi del Mille presenta rare iscrizioni divenute celebri quali primissimi saggi di volgare italiano (fra l'altro, v'è la formazione del genitivo con la preposizione articolata).

La Basilica di S. Giovanni in Laterano e i Musei Lateranensi.

Con S. Pietro, S. Maria Maggiore e S. Paolo fuori le mura, la Basilica lateranense (così detta dal nome della famiglia dei Plauzi Laterani che aveva sul luogo le sue case) è una delle quattro basiliche romane patriarcali dotate di Porta Santa giubilare. Chiesa madre della cristianità, fondata da Costantino – donde il nome anche di Basilica

Costantiniana – è monumento carico di storia e di gloria, ma pervenuto a noi in un rifacimento seicentesco borrominiano (le due facciate sono di Domenico Fontana e di Alessandro Galilei), poiché i diversi rimaneggiamenti e ricostruzioni e restauri dei secc. V, X e XIV cedettero a devastazioni, incendi e terremoti.

Numerose sono le opere d'arte, in specie sculture e sepolcri, che essa contiene, ma in gran parte del periodo tardo: fra quelle più antiche e più notevoli sono da segnalare il tabernacolo gotico di Giovanni di Stefano (1367) adorno di affreschi di Barna da Siena, il grande, ma guasto, mosaico dell'abside, di Jacopo Torriti e Jacopo da Camerino con la croce gemmata, Maria, Apostoli, Santi e il committente Nicolò IV e, su un pilastro

non lungi dalla facciata interna, un affresco danneggiatissimo di Giotto con Bonifacio VIII e tre accoliti di cui uno legge la Bolla del Natale 1299.

Dietro l'abside sul lato destro il più antico dei battisteri romani che risale al IV sec., ma trasformato nel V. Scompartito in due zone concentriche da colonne di porfido, reca nel centro il bacino per il battesimo ad immersione, nella parte anteriore l'antico nartece (cappella delle Ss. Seconda e Rufina) e, a sinistra, l'antica scarsella (capp. del Battistero). Conserva mosaici ornamentali del V sec. e porte bronzee damaschinate, dello stesso secolo.

Superbo è il chiostro di Pietro Marmoraro e suo figlio Vassalletto che per grandezza, armonia e magnificenza d'intarsî e mosaici è il più splendido esempio del genere.

I Musei lateranensi sono alloggiati nel Palazzo Lateranense sorto nel 1586 per opera di Domenico Fontana sui resti di quella che fu la sede storica del papato da Costantino fino alla cattività di Avignone, e comprende un Museo Profano, di antichità greche e romane¹⁶⁵, il Museo Cristiano e quello etnografico delle missioni cattoliche. Assai ragguardevole il Museo Cristiano, soprattutto per la raccolta di sarcofagi paleocristiani e per la ricchissima serie di iscrizioni dal I al VI sec. disposte sulle pareti della loggia del primo piano che gira attorno alla corte. In fondo alla galleria dei sarcofagi, e fra due degli esemplari più antichi di mosaici cristiani, la famosa statua di S. Ippolito in cattedra, del III sec., con iscrizioni greche sulla

¹⁶⁵V. pag. 281.

cattedra stessa; anche del Buon Pastore una rara rappresentazione a tutto tondo del III sec. Per il materiale originale, e per le copie e i calchi di sculture, affreschi, iscrizioni, è museo di straordinaria importanza per lo studio dei primi secoli del cristianesimo e in particolare della epigrafia cristiana.

La Basilica di S. Maria in Trastevere.

Questa basilica romanica (metà del sec. XII) scompartita a tre navate da colonne ioniche tratte da edifici romani è importante e famosa soprattutto per i cicli di mosaici ond'è adorna nella conca e nella parete absidale. In alto, nel semicattino, sopra, una fascia con le pecorelle che muovono verso la Croce, il Cristo con la Vergine in trono e, ai lati, sei Santi e papa Innocenzo II – ri-

costruttore della chiesa – col modellino del tempio: sulla fronte dell'abside, i Profeti Isaia e Geremia sovrastati dai simboli degli Evangelisti.

Al di sotto di tali mosaici che, eseguiti circa il 1140, mostrano il sovrapporsi di elementi bizantini alla tradizione romana, si sviluppa una serie di sei riquadri a mosaico con storie della vita della Vergine eseguiti un secolo e mezzo dopo da Pietro Cavallini che vi afferma – nello stesso tempo della sua opera capitale ad affresco nel coro delle monache in S. Cecilia – il suo spirito schiettamente classico pervaso di romanità.

Altri mosaici d'ispirazione romana, della fine del sec. XIII, con la rappresentazione della Parabola delle Vergini sagge e delle Vergini folli (?), sono sulla facciata, ma purtroppo in gran parte rifatti.

La Chiesa di S. Maria del Popolo.

Fra le chiese romane del Rinascimento questa, che fu interamente rifatta da Sisto IV nel 1477 per opera di Baccio Pontelli e Andrea Bregno, è una delle più notevoli per le opere d'arte e soprattutto per la cappella Chigi, architettura di Raffaello. La cappella (la seconda a sinistra) fu fatta eseguire all'Urbinate dal suo grande committente, il banchiere Agostino Chigi, pel quale aveva già decorato qualche anno prima la Farne-sina e dipinto le Sibille nella chiesa della Pace; ed è di forma ottagonale con inscritta una croce greca sormontata da cupola. Raffaello non la decorò, essendosi limitato a fornire i bozzetti delle statue di Giona¹⁶⁶ e di Elia eseguite dal fiorentino

¹⁶⁶V. pag. 307.

Lorenzo Lotti detto Lorenzetto, e i disegni dei mosaici della cupola condotti e firmati dal veneziano Luigi Pace nel 1516.

Di fronte a questa del Chigi è la cappella Della Rovere decorata di affreschi (con le storie di S. Girolamo) e di una pala con l'«Adorazione del Bambino» del Pinturicchio e adorna anche dei monumenti a due Cardinali della Rovere, opere di Andrea Bregno in collaborazione con Mino da Fiesole. E come al Pinturicchio si devono gli affreschi con l'Incoronazione della Madonna, le Sibille e i Padri della Chiesa che decorano volta e pennacchi del coro, così ad Andrea Bregno e alla sua scuola si debbono, oltre il ciborio, alcuni tra i tanti monumenti sepolcrali che arricchiscono la chiesa. Quelli del card. Girolamo Basso della Rovere e del card. Ascanio Sforza sono opere pregiate di Andrea Sansovino.

Due vetrate istoriate (nel coro) di Guglielmo Marcillat – unica opera in Roma dello squisito vetriere cinquecentista francese divenuto italiano e toscano di adozione – statue (il «Daniele» della cappella Chigi) e altre sculture del Bernini, e due tele del Caravaggio («Saullo sulla via di Damasco» e la «Crocefissione di S. Pietro») nella prima piccola cappella a sinistra del coro, completano con le più varie forme d'arte l'accolta di opere egregie onde questa bella chiesa si adorna.

La Chiesa di S. Maria della Pace.

È una chiesina di forma singolare, a una sola navata che è fiancheggiata da due cappelle per lato e che mette capo ad un ottagono sormontato da cupola; singolare anche la facciata barocca di

Pietro da Cortona preceduta da un caratteristico piccolo portico semicircolare.

A parte alcune buone pitture di Baldassare Peruzzi e una bella decorazione marmorea del fiorentino Simone Mosca nella seconda cappella di destra, due grandissimi nomi hanno lasciato traccia di sé nell'edificio: il Buonarroti che fu l'ideatore di tale cappella, Raffaello che nel 1514, per commissione di Agostino Chigi¹⁶⁷, dipinse nel sopralarco della cappella antecedente le quattro famose Sibille d'ispirazione Michelangiolesca e disegnò, anche se non colorì interamente, i Quattro Profeti del sovrastante lunettone.

¹⁶⁷V. pag. 463.

Attiguo alla chiesa, il piccolo elegantissimo chiostro di Bramante (1504) a due ordini solidamente trabeati: l'inferiore ad archi sorretti da pilastri; il superiore a loggiato aperto con colonnine alternate a pilastri.

La Chiesa di S. Luigi dei Francesi.

(TAV. 91).

Chiesa cinquecentesca, terminata nel 1584 con la tipica facciata del lombardo Giacomo della Porta divenuto romano di adozione.

Contiene, oltre alcuni affreschi del Domenichino con episodî di S. Cecilia, un tesoro della pittura barocca: le tre tele con le storie di S. Matteo, che il Caravaggio dipinse nella cappella Contarelli verso il 1595 appena ventiduenne e sono tra le più significative di questo formidabile pittore rivoluzionario nella vita morale e più nell'arte, che

riempie di sé tutto il Seicento italiano, e non soltanto italiano. Rappresentano le scene della Vocazione di S. Matteo, del Martirio del Santo, del Santo ispirato a scrivere il Vangelo, rese con quelle luci notturne che egli non abbandonerà più; e, in specie le prime due, per alta tragicità di pathos, per novità di soluzioni luministiche, per l'aderenza di invenzione, forma e colore, per espressione personalissima e unitaria di stile, sono tra i capolavori del Maestro e dell'arte italiana.

Il Pantheon.

Colossale rotonda coperta da cupola, preceduta da un gigantesco pronao a colonne, era in origine un santuario dedicato da Agrippa, genero di Augusto, alle divinità planetarie. Ricostruito interamente da Adriano, fu nel 609 trasformato in

chiesa cristiana e dedicato a S. Maria dei Martiri. A volta a volta saccheggiato, restaurato, onorato, è, dalla morte del Re Vittorio Emanuele II, sepolcro dei Re d'Italia e, dopo la Conciliazione con la Santa Sede, fu dichiarato Basilica Palatina.

All'interno, scomparsi i cassettoni di bronzo della volta e il rivestimento di marmi preziosi della parte superiore dell'immensa parete circolare, non è rimasto del tempio che poco più del nudo scheletro ma di una imponenza e di una suggestione profonda; in basso, sette grandi nicchie scompartite da colonne e alternate con edicole decorate di marmi. Nella prima nicchia a destra è il bell'affresco con l'«Annunciazione», venuto in luce nel 1904 e ritenuto opera di Antoniazio Romano, poi di Melozzo da Forlì, sebbene qualche critico si attenga ancora alla vecchia attribuzione. In due altre nicchie sono le tombe di Re Vittorio

Emanuele II (arch. Manfredi) e di Re Umberto I (arch. Sacconi). Nel tempio sono sepolti Raffaello, Baldassare Peruzzi, Perin del Vaga, Taddeo Zuccari, Giovanni da Udine, il musicista Corelli.

La Chiesa di S. Pietro in Vincoli.

È famosa per il monumento di Papa Giulio II che Michelangelo vi compieva nel 1542 dopo trentasette anni di lotte e di amarezze, durante i quali il progetto del mausoleo, risultante da un prezioso disegno nel Gabinetto di Berlino, si era andato via via modificando e riducendo. Delle statue che Michelangelo aveva in parte già eseguite per il monumento, solo il «Mosè» finiva per prendervi posto: l'unica statua interamente di sua mano, mentre le due ai fianchi sono opera di collaborazione, e le quattro superiori, compresa

quella giacente del Papa, appartengono a Raffaello da Montelupo. Altre statue di mano di Michelangelo per questo monumento, e non poste in opera, sono i due «Prigioni» del Louvre, i quattro abbozzi di «Prigioni» della Galleria dell'Accademia di Firenze e il «Genio della vittoria» del Palazzo della Signoria, pure a Firenze.

Attraverso i secoli questa figura colossale di Mosè, forse la più popolare del Maestro, è restata a simboleggiare la sovrumana potenza tutta michelangiolesca nell'esprimere la fierezza, la dignità, la nobiltà, la forza di un inesorabile Giudice divino.

Il Palazzo della Cancelleria.

È il più splendido esempio di architettura civile quattrocentesca in Roma. Appartiene agli ultimi anni del secolo ed ignoto ne è l'autore essendo

stati messi innanzi a volta a volta i più varî nomi dei maggiori architetti della fine del secolo, tra i quali, però, oggi prevalgono quelli di Bramante e dello scultore-architetto Andrea Bregno. Il palazzo è a tre piani di cui il secondo e il terzo scompartiti da duplici pilastri che pausano le finestre o centinate o riquadrate, elegantissime negli esili aggetti delle cornici. Rettangolare è il magnifico cortile a tre ordini, di cui i primi due identici, aperti a logge con archi e colonne e, agli angoli, pilastri polistili; il terzo, con finestre quadrangolari scompartite da pilastri. Al primo piano affreschi del Vasari con fatti della vita di Paolo III.

Costruito per il cardinale di S. Giorgio, Raffaele Riario, è, dal 1870 in poi, sede del Cardinale Cancelliere della Chiesa e di uffici ecclesiastici.

Un recente importante ritrovamento sotto il Palazzo è costituito da da due rilievi di un'ara

dell'età di Tiberio con scene di sacrificio e da sette lastre, raffiguranti il corteo di Domiziano dinanzi a Vespasiano, che seguono per pregio stilistico i rilievi dell'Ara Pacis.

La Farnesina.

Già villa del grande banchiere e mecenate delle arti, Agostino Chigi, ed ex sede dell'Accademia d'Italia, la Farnesina alla Lungara (che non va confusa col graziosissimo palazzetto, anch'esso del Rinascimento, detto la Farnesina ai Baullari) fu costruita dal 1509 al 1511 da Baldassare Peruzzi e acquistò il nome di Farnesina per aver appartenuto in seguito lungo tempo ai Farnese. Parecchi fra gli artisti che tenevano il campo in quel tempo a Roma vi lavorarono nel decennio 1510-20; in primo luogo Raffaello che,

con l'aiuto dei suoi scolari, Giulio Romano, Francesco Penni e Giovanni da Udine, decorò la galleria del pianterreno con episodî della favola di Psiche e figurò nel centro della vòlta le due grandi composizioni col Concilio e il Banchetto degli dei. Lo stesso Raffaello frescava la celeberrima «Galatea» su una parete nell'attigua loggia, nella cui vòlta e nelle cui lunette la fantasia del Peruzzi e di Sebastiano del Piombo si scapricciava rappresentandovi rispettivamente Costellazioni ed episodî delle Metamorfosi.

Al primo piano, nel grande salone, scene architettoniche, vedute di Roma, soggetti e personaggi mitologici del Peruzzi e, nella stanza da letto, un capolavoro del Sodoma: le «Nozze di Alessandro e di Rossane» cui fa riscontro, su un'altra parete, la scena della famiglia di Dario che si assoggetta ad Alessandro.

Il Castel S. Angelo.

Detto anche Mole Adriana per il fatto che in origine fu mausoleo eretto dall'Imperatore per sé e i successori. Poi luogo di difesa imperiale, fortilizio, prigione, rifugio papale collegato al Palazzo Vaticano con un passetto che attraversa i Borghi; teatro di lotte, di stragi, di saccheggi, assalti e resistenze eroiche, crimini politici, è monumento che, come nessun altro, accoppia origini tanto insigni a tanto turbinose vicende del Medioevo e del Rinascimento, serbando testimonianze storiche degli avvenimenti che si svolsero tra le sue mura e, negli appartamenti papali, anche del fasto artistico di cui fu oggetto.

È una colossale mole cilindrica che nella muratura di tutta la parte inferiore e in una vasta rampa che la cinge a spirale dal basso all'alto conserva preziosi e importanti ricordi dell'antica

destinazione. Deve il suo attuale aspetto di fortificio particolarmente ai lavori condotti dopo il 1493 da Antonio da Sangallo il vecchio, seguito dal nipote Antonio da Sangallo il giovane. A più piani sovrastati da una terrazza su cui troneggia il caratteristico Arcangelo in bronzo del Werschaffelt (sec. XVIII), è oggi un aggregato di differenti epoche e di opere diverse tra le quali sono da ricordare, oltre la cappella di Leone X con una bella «Madonna» di Raffaello da Montelupo, le sale dette di Clemente VII con fregio di Giulio Romano, la loggia di Giulio II di Bramante, il seguito di stanze del grande appartamento papale: il salone del Consiglio (sala Paolina), le sale del Perseo, di Amore e Psiche, dell'Adrianeo, dei Festoni, decorate con affreschi e fregi di Perin del Vaga, Polidoro da Caravaggio, Giovanni da

Udine e altri raffaelleschi, con stucchi di Siccio-lante da Sermoneta e magnifici soffitti intagliati e dorati del tempo. Queste stanze sono, per generosità di mecenati, arredate con ricchi mobili, sculture e dipinti che, pur essendo non originali ed estranei, servono a vivificarle. Fra le pitture: una pala del Signorelli con la Madonna e il Bambino tra angeli e Santi, un lunettone di Ercole Grandi, un «Cristo portacroce» di Sebastiano del Piombo, un «S. Girolamo» di Lorenzo Lotto. Arazzi di collezioni statali.

In alcune sale del Castello è il Museo del monumento; in altre sono state ordinate collezioni di armi.

Il Palazzo Farnese.

La costruzione ne fu iniziata nel 1514, per commissione del cardinale Alessandro Farnese (poi

Papa Paolo III), da Antonio da Sangallo il giovane, poi continuata da Michelangelo, infine terminata da Giacomo della Porta. Oltre che per la sua architettura, connubio imponente e felicissimo dei tre ordini sovrapposti, per il mirabile cornice, per lo stupendo cortile, il palazzo è famoso per la decorazione che, a partire dal 1595, Annibale Carracci, con la collaborazione di suo fratello Agostino e di qualche seguace, stese con soggetti mitologici sulla volta e sulle pareti della grande galleria del primo piano creando il capolavoro della scuola che dal Maestro prende nome.

Il palazzo, passato al principio di questo secolo alla Francia che ne aveva già fatto sede della sua Ambasciata, è stato quindi riscattato dal Governo italiano, il quale ne ha lasciato alla Francia il solo uso.

La Fontana di Trevi.

È la più scenografica fontana del mondo e occupa quasi completamente la piazza romana su cui sorge. Addossata alla parte meridionale del Palazzo Poli fu iniziata nel 1733 da Nicola Salvi in luogo di un semplice «prospetto» eseguito dal Bernini, e con tutta probabilità su disegno apparcchiato per Urbano VIII dal Bernini stesso del cui spirito è interamente pervasa la monumentale fontana. È tutto un insieme di vasche, di scogliere e di grotte che sfociano da un avancorpo a nicchie decorate da statue, nel centro del quale appare in piedi, titanico, Nettuno – opera di Pietro Bracci – condotto da cavalli marini e tritoni in mezzo al fragore delle acque. Altre statue ornano l'altissimo attico dell'avancorpo e bassorilievi completano la decorazione.

La Fontana dei Fiumi.

Sorge nel centro della piazza Navona ed è una delle più fantastiche espressioni del genio del Bernini che ne eseguì il disegno per Innocenzo X intorno al 1644 e curò la direzione dell'opera lasciando l'esecuzione delle colossali statue ai suoi collaboratori. Queste quattro simboleggiano il Nilo, il Danubio, il Gange, il Rio della Plata e siedono sulle sporgenze di una scogliera che forma una grotta. Sulla volta di questa, quasi sospeso nel vuoto, s'innalza con capricciosa audacia un obelisco egizio (ma di imitazione romana) trovato in abbandono e fatto utilizzare dal Papa.

GROTTOFERRATA (ROMA)

(V. pag. 390).

ROVIGO

La Pinacoteca Comunale.

Galleria dell'Accademia dei Concordi, ha sede nel palazzo dell'Accademia e consta di un gruppo assai numeroso di dipinti, quasi esclusivamente di scuola veneziana, in maggior parte di artisti di second'ordine. Ma eccellono nella collezione un trittico con le storie di S. Lucia, firmato e datato 1462, di Quirizio da Murano, una «Madonna» di Giambellino, una «Flagellazione», una «Madonna» e due ritratti di Palma Vecchio, la «Morte di Cleopatra» di Sebastiano Mazzoni, alcuni ritratti del Piazzetta, del Longhi e uno superbo (di Antonio Riccobono) di Gian Battista Tiepolo.

SALERNO

Il Duomo.

Se questo duomo, del sec. XI, come quello coevo di Capua, è troppo ricostruito per poter essere considerato nel suo interesse e valore architettonico, tuttavia se ne deve far parola per i tesori d'arte che contiene, fondamentali per lo studio della scultura campana.

Un atrio, formato con materiale di spoglio romano (28 colonne corinzie), e ricco di sarcofagi classici, paleocristiani, medioevali, di insigni frammenti archeologici, immette nell'interno per tre portali di cui il maggiore, riccamente istoriato e adorno nella lunetta di un affresco di scuola cassinese del sec. XI, vanta una porta in bronzo, fusa a Costantinopoli, e damaschinata in argento con figure di Cristo, di Maria, di Pietro, Paolo, Simone e Matteo, ed emblemi sacri.

Nell'interno rimaneggiato e privo d'ogni carattere emergono i due amboni del sec. XII. Il maggiore è sorretto da 12 colonne architravate munito di due leggi sostenuti l'uno da un'aquila di splendida modellazione, l'altro da telamoni in figura di suddiaconi e, al fianco, sorge il coevo candelabro pasquale. L'ambone minore, di sinistra, di qualche decennio più tardo, poggia su quattro colonne sormontate da archi ribassati sorretti da mirabili capitelli classicheggianti ed è ornato con simboli degli Evangelisti e con figure di Profeti.

I due pulpiti, che furono modelli agli altri di Sessa Aurunca, Ravello, ecc., il cero pasquale e il recinto presbiteriale sono tutti risplendenti di meravigliosi mosaici policromi orientaleggianti ad arabesco, e costituiscono uno dei più fastosi complessi decorativi dell'età romanica.

Altro cimelio nella cappella del Tesoro, il paliotto in avorio con storie del Vecchio e del Nuovo Testamento, del sec. XII, uno degli esemplari più ragguardevoli della plastica campana che qui rivela la sua cultura classica e bizantina.

SAN GIMIGNANO.

Le Chiese e i Musei.

Singularissima è la cittadina di S. Gimignano presso Siena non solo per l'importanza dei suoi monumenti ma per il carattere antico che essa ha conservato nelle sue case, nelle sue strade, nelle sue piazze, soprattutto per le sue numerose torri sì che il suo aspetto è ancora oggi quale doveva mostrarsi fra il Tre e il Quattrocento. Fra i suoi tanti palazzi sono da citare quello Antico (1239) e quello Nuovo (1288-1323); fra le chiese, la Collegiata, S. Agostino e S. Pietro.

La Collegiata contiene serie di affreschi di Barna senese, di Taddeo di Bartolo, di Bartolo di Fredi, di Benozzo Gozzoli; nella cappella di S. Fina, opera di Giuliano da Majano, altri affreschi – del Ghirlandaio – con le storie della Santa. Inoltre due statue in legno con l'Annunciata e l'angelo, riconosciute recentemente di Jacopo della Quercia (1421), una preziosa tavola di Piero Polaiuolo, firmata e datata 1483, con l'Incoronazione della Vergine e sei Santi e – nel Museo del Duomo – lo stupendo pallio del 1449 con le colonne d'oro su velluto amaranto. Altre pitture di Maestri senesi ornano la chiesetta romanica di S. Pietro; ma ben più importante è la chiesa di S. Agostino (ultimi anni del Duecento), non solo per l'altare marmoreo che nel 1494 Benedetto da Majano scolpiva con i Miracoli del Santo e le statue delle Virtù, ma per l'imponente ciclo di pitture

che Benozzo Gozzoli frescava nel presbiterio circa il 1465 con 17 storie della vita del Santo stesso, dalla sua puerizia ai suoi funerali.

Due sono i Musei: quello di arte sacra dipendente dalla Collegiata e quello civico nel Palazzo Nuovo del Podestà; il primo contiene tessuti, argenterie, intagli in legno, corali miniati del sec. XIV e due tavole di Benozzo Gozzoli con la Madonna, angeli e Santi, dello stesso tempo degli affreschi di S. Agostino; il secondo, ceramiche, merletti, cassoni e parecchie pitture di artisti senesi, due tondi di Filippino Lippi con l'«Annunciazione», una «Madonna in gloria e Santi» (1512) del Pinturicchio.

SANSEPOLCRO

La Pinacoteca Comunale.

Pochi quadri di scuola toscana (tra cui uno standardo di Luca Signorelli) raccolti nel Palazzo Comunale attorno a due opere di Piero della Francesca. L'una – un capolavoro dell'arte italiana – l'affresco in cui il Maestro rappresentò, con accenti della più alta dignità di forma e nobiltà di espressione, la Resurrezione di Cristo: pittura della sua tarda età, ultimo suo ricordo al borgo natale. L'altra opera è il polittico che la Compagnia della Misericordia gli commetteva nel 1445, ma che dovette essere compiuto in una lunga serie di anni. Comunque è un dipinto del suo primo tempo e fondamentale poiché mostra la formazione del Maestro e il suo studio di Masaccio. Di mano di Piero sono, nel polittico, la

monumentale immagine della «Madonna di Misericordia» che forma l'ampia tavola centrale, tutte le figure di Santi, la «Crocifissione» e l'«Annunciazione», mentre la predella e i Santi dei pilastri laterali appartengono a un collaboratore forse fiorentino.

SAN SEVERINO

La Pinacoteca Comunale.

San Severino occupa nella storia dell'arte italiana un posto di qualche entità perché centro di una scuola pittorica che, originaria, nelle sue forme, dalla scuola fabrianese e da Allegretto Nuzi, pur tra influenze di pittori umbri e particolarmente di Nicolò da Foligno e di artisti oltramontani, per cui si riallaccia alle forme della pittura internazionale, acquistò un certo colore popolare-sco di individualità. I maggiori rappresentanti di

tale scuola sono i fratelli Jacopo e Lorenzo Salimbeni da Sanseverino (Lorenzo da Sanseverino il vecchio) e, circa un secolo dopo, Lorenzo D'Alessandro (Lorenzo da Sanseverino il giovane) e Ludovico.

Nella piccola Pinacoteca di Sanseverino il primo Lorenzo è rappresentato da un trittico, datato 1400, con lo Sposalizio di S. Caterina e Santi; il secondo da una «Madonna con angeli e due Santi», mentre di Allegretto Nuzi è una tavola del 1366 con la Madonna che allatta il Putto. Due grandi polittici conserva inoltre: uno, con la sua cornice originale, di Vittore Crivelli e un altro, firmato e datato 1468, di Nicolò da Foligno.

SARONNO

Il Santuario.

Costruzione iniziata nel 1498 (per opera di Vincenzo Seregni?) e ultimata nel primo trentennio del Cinquecento, in un stile che s'ispira a Bramante e, più ancora che al grande urbinato, al lombardo Gio. Ant. Amadeo, in specie nel tiburio poligonale cinto da una galleria a bifore su cui gira un'alta fascia decorata di formelle con policromi ornati geometrici. Schiettamente lombardo nell'architettura, il tempio è all'interno una glorificazione della pittura lombarda postleonardesca, in specie del Luini cui si devono le pitture nel coro, nel passaggio al coro e nell'abside, con l'«Adorazione dei Magi», la «Presentazione al tempio», Sibille, Evangelisti, Dottori della Chiesa, lo «Sposalizio della Vergine», «Gesù tra i Dottori», figure di angeli e Santi: tutte condotte intorno al 1525, anno che si legge su una delle pit-

ture. Dal 1534 al 1536 Gaudenzio Ferrari vi decora la cupola con un grande affresco in cui al Padre Eterno, cinto da una fascia di cherubini, fanno corona coorti di angeli musicanti; e nelle pareti altri affreschi del Luini, di Cesare Magni (figure di Santi), di Bernardino Lanino (storie bibliche).

SASSARI

Il Museo Sanna.

Il Museo consta principalmente di materiali già parte del Gabinetto universitario e di una raccolta donata al Comune da un mecenate, Giovanni Antonio Sanna, i cui eredi provvedevano anche alla costruzione dell'edificio adatto ad accoglierla. Fu nazionalizzato nel 1931.

Comprende un numeroso gruppo di oggetti archeologici in prevalenza di età punica e romana e

una Galleria di pitture di carattere eclettico, e di pregio modesto, nella maggior parte dei sec. XVII e XVIII. Notevoli alcuni dipinti di artisti sardi del Cinquecento e una bella «Madonna col Bambino» di Bartolomeo Vivarini, firmata e datata 1473.

SIENA

La Galleria dell'Accademia.

(TAV. 13).

Già proprietà dell'Accademia di Belle Arti, fu recentemente nazionalizzata e sistemata in due piani del trecentesco magnifico Palazzo Buonsignori. È istituto di capitale importanza, anzi unica, per lo studio della pittura senese, presente con opere numerose e significative di tutti i suoi Maestri, dal Duecento al Cinquecento, con una sola

eccezione: quella di Simone Martini, così degnamente rappresentato, d'altronde, nel Palazzo Pubblico.

Quattro opere di Duccio, fra cui la primitiva «Madonna con tre francescani adoranti», sei di Pietro Lorenzetti, fra cui un trittico con i Ss. Giovanni, Bartolomeo e Cecilia, del 1332, e sei di Ambrogio Lorenzetti fra cui l'«Annunciazione» del 1344, la piccola delicata tavoletta con la Vergine, circondata da angeli e Santi e il polittico con la Madonna, la Maddalena, S. Dorotea, S. Giovanni Battista, S. Giovanni Evangelista e la «Deposizione». Fra le numerosissime opere dei Maestri più tardi citiamo ancora l'«Adorazione dei Magi» di Bartolo di Fredi, il polittico del 1409 di Taddeo di Bartolo, la «Madonna e angeli» del 1433 di Domenico di Bartolo, il delizioso «Paradiso» e l'«Inferno» di Giovanni di Paolo e i suoi polittici del

1445 e 1453, nonché la «Presentazione al tempio» del 1447; la «Tentazione di S. Antonio» e la «Madonna incoronata da angeli» del Sassetta, quella, pure con angeli (1470), di Matteo di Giovanni, la «Natività» (1475) e la «Incoronazione della Madonna» (1471) di Francesco di Giorgio Martini; la «Deposizione» (1510), la «Giuditta», e il «Cristo alla colonna» del Sodoma.

Parecchie sono le opere di Guido da Siena, capostipite della scuola pittorica senese; una intiera sala è dedicata a Sano di Pietro, e vi si notano il grande polittico firmato e datato 1444 con la Madonna in trono, angeli, Santi e il donatore, altri polittici del 1447, del 1449, e uno, del periodo tardissimo, del 1479.

La Collezione delle Biccherne.

Sono chiamate tavolette di Biccherna e tavolette di Gabella lastre di legno che servivano da rilegatura ai libri di contabilità dell'Esattoria senese (Biccherna) e delle gabelle. Recavano, dipinti, stemmi dei magistrati finanziari, il loro ritratto e rappresentazioni sacre e profane. Eseguite dai maggiori artisti e desideratissime dai collezionisti, sono andate in gran parte disperse in molte collezioni europee; nell'Archivio di Stato di Siena (ospitato nel palazzo Piccolomini, costruzione insigne di Bernardo Rossellino) se ne conservano ancora alcune decine, di cui buon numero dovuto ai più noti pittori del Trecento e del Quattrocento, e ivi si conserva anche un manoscritto: il «Caleffo dell'Assunta», raccolta di atti pubblici, con la grande miniatura firmata dal caposcuola senese Sozzo Tegliacci.

Il Duomo.

(TAV. 42).

Edificio del sec. XIII terminato nel sec. XIV, di stile gotico fortemente impresso di spirito toscano, ha una facciata tricuspidata – compiuta nella parte inferiore da Giovanni Pisano – di effetto stupendo con la sua cortina di marmi bianchi rossi e neri, col suo grande rosone, con la fastosa decorazione di sculture.

All'interno, rivestito di un paramento alternato di corsi bianchi e bruni, il pavimento, più unico che raro, è di una magnificenza senza pari, formato com'è di quadri marmorei figurati; i più antichi di questi (che risalgono alla metà del Trecento) a semplice graffito di stucco nero su marmo bianco; i meno antichi (i quali scendono fino alla metà del Cinquecento), di pietre colorate

diverse. Rappresentano figure e scene del Vecchio e del Nuovo Testamento, della mitologia, della storia, stemmi, insegne, allegorie delle scienze e delle arti, ecc., e furono eseguiti su disegni di molti e noti artisti, senesi e non, tra cui Matteo di Giovanni, Federighi, il Pinturicchio, Beccafumi, ecc.

Innumerevoli le opere d'arte che la chiesa contiene: i meravigliosi stalli del coro (sec. XIV) con tarsie di Fra Giovanni da Verona (sec. XVI), il «S. Giovanni Battista» di Donatello nella cappella di S. Giovanni, il sepolcro del card. Petroni di Tino di Camaino, l'altare Piccolomini di Andrea Bregno, opere del Bernini e della sua scuola nella cappella del Voto, ecc.; ma celeberrime su ogni altra opera sono il pulpito e la Libreria Piccolomini.

Il pulpito è di Nicola Pisano, eseguito tra 1266 e il 1268 con la collaborazione del figlio Giovanni e degli scolari Arnolfo di Cambio, Lapo e Donato. Posteriore di sei anni a quello di Pisa¹⁶⁸, e di forma ottagonale invece che esagonale, rivela un'arte più progredita di quella dell'altro, uno spirito un po' meno impresso da severa monumentalità classica e più penetrato di verità e di vita. Nei riquadri del parapetto, separati da figure della Vergine, del Cristo, di Profeti, sono ad altorilievo scene della vita di Gesù; attorno alla base della colonna centrale di sostegno sono rappresentate le Arti liberali.

La Libreria Piccolomini. – È una vasta sala in comunicazione col tempio, costruita nel 1495 dal

¹⁶⁸V. pag. 437.

card. Francesco Piccolomini (poi papa Pio III) per conservarvi la biblioteca dello zio Pio II. Fini sculture di Lorenzo di Mariano (il Marrina) e un affresco del Pinturicchio formano il monumentale prospetto d'ingresso. Dieci affreschi del Pinturicchio (1505-1507) con storie tratte dalla vita del grande papa umanista Pio II (Enea Silvio Piccolomini) decorano le pareti con la magia di una tavolozza di smagliante vivacità e formano uno dei più festosi interni del Rinascimento. Sulle vòlte e nei pennacchi altri affreschi del Pinturicchio; nel basso delle pareti tutta una serie di grandi corali miniati da Sano di Pietro, Guidoccio Cozzarelli, e, sopra tutti insigni, quelli di Gerolamo da Cremona e di Liberale da Verona.

Il Museo dell'Opera del Duomo.

(TAV. 20).

Tra numerose pitture di scuola senese e frammenti sculturali provenienti dal Duomo, stoffe, oreficerie, merletti, sculture, fra cui tre busti di Francesco di Valdambrino, collaboratore di Jacopo della Quercia, recentemente ritrovate, un'opera sovrasta tutte le altre per importanza: la «maestà» di Duccio (1311), cioè la grande pala che è il suo capolavoro e di fondamentale importanza per la storia dell'arte senese, anzi italiana. Dipinta sulle due facce oggi separate, rappresenta la Madonna in trono fra angeli, nella parte centrale, ed episodi della vita di Gesù, di Maria e storie della Passione nella predella e in 26 scomparti del lato posteriore. Alcune delle tavolette sono conservate come preziosissime gemme in raccolte inglesi, tedesche e americane. Di Pietro Lorenzetti è una «Natività della Vergine», a foglia di trittico, firmata e datata 1342.

Al piano terreno il notissimo gruppo classico (arte romana del III sec.) delle «Tre Grazie», che un tempo era nel centro della Libreria Piccolomini.

Il Battistero.

Il monumento, collocato sotto il coro della cattedrale, contiene un'opera di eccezionale importanza: il fonte battesimale ideato da Jacopo della Quercia in forma di bacino esagonale cui sovrasta un tabernacolo, pure esagonale, adorni, l'uno e l'altro, tra il 1425 e il 1430, di statuette e bassorilievi in bronzo che sono tra i più pregevoli della scultura toscana del Quattrocento. Dello stesso Jacopo è un bassorilievo con l'«Angelo che appare a Zaccaria»; di Lorenzo Ghiberti, i due col «Battesimo di Cristo» e l'«Arresto di Giovanni»; di Donatello, il «Convito di Erode»; di Turino di

Sano e di suo figlio Giovanni, la «Nascita» e la «Predica del Battista».

Il Palazzo Pubblico.

Affiancato dalla svelta, altissima torre del Mangia, l'imponente palazzo gotico (1289-1305) sorge a sfondo della piazza del Campo, ricordata da Dante e centro – ancor oggi con la corsa del Palio – della vita cittadina. Antica sede del Governo senese, l'edificio è in mattone a vista avviato dal nitore delle due serie di trifore e adorno di una piccola costruzione marmorea, addossata alla base della torre, in forma di aperta loggia quadrata con pilastri e statue del tardo Trecento, e conclusa superiormente, alla metà del Quattrocento, da Antonio Federighi con archi e trabeazione a ricchissimi ornati zoomorfi e floreali (la

«Cappella di piazza»). All'interno del palazzo, affreschi, quadri, sculture, intagli, ferri battuti, ancora in luogo, ne fanno un museo impareggiabile di arte senese. Ma alcune opere sopra tutte debbono essere ricordate:

Nella sala del Mappamondo: la grande «maestà» (1315) con la quale Simone Martini apre la sua gloriosa carriera. Rappresenta la Vergine in trono col Bimbo sotto un immenso baldacchino sorretto da Apostoli, e circondata da Santi e da angeli. Una grande fascia con medaglioni a mezze figure di Santi, Profeti e Dottori della Chiesa riquadra a guisa di cornice questo affresco il quale più che una pittura sembra un arazzo lamato d'oro. Di fronte ad esso, e pure di Simone Martini, l'affresco col ritratto equestre del capitano senese Guidoriccio Fogliani e la pala, firmata e datata 1221 (?), di Guido da Siena.

Nella sala dei Nove: in tre affreschi di Ambrogio Lorenzetti (1337-1343) le rappresentazioni simboliche del «Buon Governo» (con la Pace, affiancata dalle Virtù, e la Giustizia sovrastanti i Consiglieri concordi); degli «Effetti del Buon Governo», con la vita felice dei cittadini e contadini dediti ai commerci, alle industrie, alle opere, ai divertimenti; degli «Effetti del Mal Governo» con la tirannia, i vizî, la giustizia offesa, la povertà, i delitti.

Nella sala di Balía: gli affreschi che in 16 compartimenti, nel 1407, dipinse Spinello Aretino col figlio Parri con episodî della guerra tra Venezia e il Barbarossa, a speciale illustrazione della parte che vi ebbe papa Alessandro III senese.

Una sala è dedicata al Re Vittorio Emanuele II e adorna di affreschi, di soggetto patriottico, di pittori senesi dell'Ottocento. Fra i più noti sono

quelli rappresentanti l'«Incontro di Vittorio Emanuele e di Garibaldi a Teano» di Pietro Aldi; il «Re che riceve i risultati del Plebiscito di Roma» e i «Funerali di Vittorio Emanuele al Pantheon», entrambi di Cesare Maccari.

La Fonte Gaia.

Nell'emiciclo della Piazza del Campo sorgeva la Fonte Gaia, capolavoro di Jacopo della Quercia, alla quale il Maestro attese saltuariamente negli anni dal 1409 al 1419. Guasta e in gran parte perduta, fu rimossa nel 1868 e sostituita nel luogo con una copia; più tardi i preziosissimi frammenti originali furono raccolti nel Palazzo Pubblico.

La fontana, ispirata da quella di Piazza a Perugia con sculture di Nicola e Giovanni Pisano, è un recinto quadro con il lato di fondo in piano e

gli altri due scendenti fino alle acque. Alle testate le figure di Rea Silvia e di Acca Laurenzia con Romolo e Remo, o forse, piuttosto, simboli della Carità. Nel centro la «Vergine col Bambino», ai lati le Virtù cardinali e teologali e scene del Vecchio Testamento tra insegne cittadine.

Le Chiese di S. Domenico, di S. Francesco e il Museo del Seminario.

Come a Bologna anche a Siena questi due templi originariamente di stile ogivale sono celeberrimi per le opere di sommo pregio che vi hanno lasciato due grandi Maestri.

In S. Domenico, la cappella di S. Caterina decorata dagli affreschi con le storie della Santa, del Sodoma; in particolare l'«Estasi» e lo «Svenimento» della Santa, che rappresentano il grado

più alto della sua attività senese e, in generale, dell'arte sua.

In S. Francesco, il grande affresco di Pietro Lorenzetti con la «Crocifissione» dipinto nel 1331, contemporaneamente agli altri due, nei quali il fratello minore Ambrogio rappresentava «S. Ludovico dinanzi al Papa» e il «Martirio dei Francescani a Tana»: dipinti tutti da considerarsi fra i maggiori del Trecento senese.

Nei locali dell'ex convento di S. Francesco, una raccolta di opere d'arte di proprietà del Seminario Arcivescovile, nella quale, con bei paramenti sacri, sono esposte pitture dei due Lorenzetti ed altre di altri senesi: Segna di Bonaventura, Beccafumi, Vecchietta, ecc. Nella cappella del Seminario la «Madonna del latte» di Ambrogio Lorenzetti.

La Chiesa dell'Osservanza.

A questo monumento è legato il nome di Giacomo Cozzarelli che nel 1476 fornì il disegno della sobria architettura in laterizio e la dotò di una decorazione in stucco e terracotta da alcuni attribuita a Francesco di Giorgio Martini.

Nell'interno una notissima «Pietà» dello stesso Cozzarelli, un trittico del Sassetta, datato 1436, medaglioni e statue in terracotta invetriata di Andrea Della Robbia, un grande polittico di Andrea di Bartolo e più opere di Sano di Pietro.

SIRACUSA

Il Museo Nazionale Medioevale.

A pianterreno del trecentesco palazzo Bellomo, in cui ha sede, sono iscrizioni e sculture provenienti in gran parte da edificî della regione. Nel piano superiore, tra varî oggetti di arte applicata,

e specialmente maioliche siciliane e ispano-moresche e alcune sculture attribuite a Francesco Laurana e a Domenico Gagini, sono conservati più quadri ai quali sovrasta, per il suo pregio eccezionale, la famosa «Annunciazione» di Antonello da Messina. Il capolavoro, già a Palazzolo Acreide, fu commesso al Maestro nell'agosto del 1474, e fu probabilmente l'ultima sua opera innanzi ch'egli si trasferisse a Venezia dove l'arte sua, già sviluppatasi – come appare da questo dipinto – in piene forme rinascimentali, divenne ancor più matura rinnovandosi e arricchendosi di altri elementi oltre quelli originali.

SORRENTO

Il Museo Civico Correale.

Rileva il nome dalla famiglia Correale donatrice alla città del primo nucleo della raccolta insieme

col bel palazzo settecentesco che la ospitava, e si è arricchito poi di altri lasciti e doni. Comprende marmi dell'antichità classica, romanici, bizantini, copiose collezioni di arte applicata, in specie di mobili, maioliche e porcellane di fabbriche italiane e forestiere, soprattutto di Capodimonte, oggetti vari, ninnoli settecenteschi e dipinti dei secc. XVIII-XIX di scuola napoletana, tra cui un numeroso gruppo di quadri di Giacinto Gigante.

SPOLETO

La Pinacoteca Comunale.

Nel Palazzo Comunale. Poche pitture di Primitivi e numerosi affreschi distaccati di cui i più importanti sono due grandi composizioni dello Spagna: uno con la «Madonna tra Santi», l'altro con

la «Pietà, la Carità e la Giustizia», entrambi provenienti dalla Rocca. Inoltre corali miniati, monete della zecca spoletina longobarda, qualche pezzo d'oreficeria ecc.

Nel Museo Civico sono, oltre una raccolta archeologica, alcune sculture romaniche e del Rinascimento.

SUBIACO

I Monasteri.

Fonte prima del culto benedettino per essersi nel «Sacro Speco ritirato in preghiera e in mortificazione il giovane Benedetto (principio del sec. V), culla della Regola dell'Ordine da lui qui dettata, e fiorita poi nel celeberrimo convento di Montecassino¹⁶⁹, i due monasteri di S. Scolastica

¹⁶⁹V. pag. 355.

e di S. Benedetto costituirono un complesso storico monumentale artistico culturale, assunto a massimo rigoglio di vita nei primi due secoli dopo il Mille.

Il monastero di S. Scolastica. – È un aggregato di costruzioni diverse e di diverse epoche, dal sec. XI (il campanile: l'«egregia turris») al sec. XVIII (la chiesa che – costruzione della seconda metà del Duecento – fu rifatta in linee classiche dal bergamasco Quarenghi). Fra le parti più antiche, oltre il campanile a pianta quadrata e diviso in sette zone di cui cinque forate da trifore, e oltre l'atrio archiacuto adorno di un grande portale di Gotico fiorito del sec. XV, è il chiostro cosmatesco a pianta rettangolare diviso da pilastri in campate e adorno di colonnine o semplici binate o

tortili, opera eseguita in due tempi, prima da Jacopo Cosma e poi, nel secondo ventennio del Duecento, dal figlio Cosma e dai nipoti Jacopo II e Luca, i quali tutti lasciarono nel monumento il loro nome.

Il Monastero di S. Benedetto. – Sorge sullo speco del Santo e, nel complesso di edificî grotte e cappelle che lo compongono, di gran lunga i più notevoli sono le due chiese: una inferiore (della prima metà del Duecento, come la cappella di S. Gregorio) e l'altra superiore (verosimilmente della prima metà del Trecento), per le importanti pitture di cui si ornano.

A prescindere da un frammento nella grotta dei pastori, che può risalire alla metà del IX sec., appartengono alla prima metà del sec. XIII – probabilmente al 1228 – gli affreschi di arte romana di corrente bizantineggiante della cappella di S.

Gregorio (tra cui il celeberrimo ritratto di S. Francesco non ancora santificato, senza stigmati e senza nimbo, e la scena di Ugolino vescovo, poi Gregorio IX, in atto di consacrare la cappella a S. Gregorio Magno): opera presumibilmente di due artisti non dissimili da uno dei Maestri freschisti della cripta di Anagni, così da essere stati finanche identificati con esso. Di un Maestro Consolo che operava verso la fine del secolo, e la cui arte si riallaccia a quella di carattere più umanamente narrativo diffusa da Pietro Cavallini, sono le pitture della chiesa superiore con storie di S. Benedetto.

Ad arte senese, di un pittore degli ultimi anni del Trecento, appartengono gli affreschi della chiesa superiore con scene della Vita e della Passione del Cristo, dominate dalla «Crocefissione» che occupa l'intera parete di fondo; e del

medesimo artista sono riconoscibili altre pitture che decorano questa o quella costruzione del Santuario, laddove altri affreschi della chiesa superiore sono da attribuire ad un umbro di circa il 1430, che lavorò anche nel monastero di S. Scolastica.

SULMONA

La Santa Casa dell'Annunziata.

È uno dei più singolari complessi architettonici e sculturali dell'Italia centrale per la commistione di stili diversi onde sono condotte le diverse parti della facciata di questo antico ospedale.

Essa è scompartita nell'ordine inferiore da sette pilastri con capitelli corinzî sormontati da statue, e ha tre grandi portali cui corrispondono tre ricche finestre – una trifora e due bifore – ciascuna dello stesso tempo e stile del portale sottostante:

il primo a sinistra (1415), di un fastoso Gotico; quello centrale (1483), architravato e timpanato; il terzo (1522), ad arco e senza timpani. Un marcapiano formato da un sottile fregio elegantissimo animato da numerose figurette fra volute di un tralcio di vite, separa i portali dalle finestre.

Sul limite sinistro della fronte si alza la parte sopraelevata settecentesca dell'orologio che quasi lega la facciata della Santa Casa a quella della contigua chiesa barocca dell'Annunziata. Un insieme profondamente vario che per virtù d'arte si fonde in una serrata unità estetica.

Nel Tesoro alcuni belli esemplari di oreficeria abruzzese, tra cui un reliquiario cilindrico smaltato ritenuto opera del maggiore orafo della regione, nel sec. XIV: Ciccarello di Francesco.

In locali annessi alla casa dell'Annunziata è un piccolo Museo civico (Museo Peligno) con qualche dipinto, stoffe, argenterie, frammenti architettonici e piccoli oggetti di scavo. Nell'atrio della scala una statua a grandezza naturale del Quattro-Cinquecento raffigurante Ovidio, già nel palazzo del Magistrato (1490).

TERNI

Il Museo Civico.

Alcune sculture medioevali (cristiane e barbariche) e pochi quadri, tra cui importanti: uno stendardo di Nicolò da Foligno (1497) col «Crocefisso e Santi» e un'anconetta di Benozzo Gozzoli con lo «Sposalizio di S. Caterina fra Santi e angeli», firmata e datata 1466.

TODI

La Pinacoteca Civica.

Nel gotico palazzo del Capitano. Poche antichità classiche e medioevali; fra i quadri, la grande «Incoronazione» dello Spagna fra Santi, Profeti e Sibille, condotta dal 1507 al 1511, e prototipo di quella di Trevi. Le tre predelle sono al Louvre.

TORINO

La Galleria Nazionale Sabauda.

(TAV. 34).

Fondata dal Re Carlo Alberto nel 1832 col dono di opere di proprietà della Corona, occupò e occupa il secondo piano di quello stesso palazzo (sec. XVII) dell'Accademia delle Scienze dove è conservato il Museo di antichità. È composta non

solo di opere delle scuole piemontese e lombardo-piemontese del Quattro e Cinquecento, che vi sono ottimamente rappresentate con pale dei maggiori (Spanzotti, Macrino d'Alba, Defendente Ferrari, Giovenone, Gaudenzio Ferrari, il Sodoma, ecc.) e dei minori artisti, ma anche di dipinti assai importanti di altre regioni italiane. Inoltre è la Galleria Nazionale che comprende forse il maggior numero di opere di pittori fiamminghi e olandesi (tra cui le «Stigmate di S. Francesco» di Giovanni Van Eyck, e le «Storie della Passione» di Memling, il celeberrimo ritratto di vecchio di Rembrandt e quello, dei tre figli di Carlo I d'Inghilterra, di Van Dyck). Debbono essere ricordati: una pregevolissima «Madonna» di artista assai vicino a Duccio (ex collezione Gualino), giù attri-

buita a Duccio stesso e forse del medesimo artista della Madonna Rucellai¹⁷⁰, una «Madonna e angeli» del Beato Angelico, «Tobia e l'Arcangelo» del Pollaiuolo, «Tobia e i tre Arcangeli» di Filippino Lippi (?), una «Madonna col Bambino» firmata da Gregorio Schiavone, l'«Adorazione dei pastori» del Savoldo, la «Festa in casa del Levita» del Veronese, l'«Annunciazione» di Orazio Gentileschi, «S. Giovanni Nepomuceno che confessa la Regina di Boemia» di Giuseppe Maria Crespi, due superbe vedute di Torino di Bernardo Bellotto, il «Trionfo di Aureliano» del Tiepolo, ecc.; nonché un gruppo di ritratti di Principi di Casa Savoia di grande interesse per l'iconografia Sabauda.

¹⁷⁰V. *Firenze, S. Maria Novella*, pag. 378.

Il Museo civico.

(TAV. 31).

Riccamente sistemato di recente in due piani dell'antico Palazzo Madama (trecentesco e quattrocentesco) con facciata e monumentale scalone a doppia rampa di Filippo Juvarra. Fondato circa il 1860 con un piccolo nucleo di oggetti e subito arricchitosi con la donazione di vetri incisi ad oro, porcellane e maioliche del marchese Emanuele d'Azeglio e via via con altri acquisti e doni – ultima la cessione di alcuni cimeli della raccolta Trivulzio di Milano – è uno dei più importanti Musei comunali d'Italia.

Contiene parecchie pitture – tra cui un gruppo di quadri di Defendente Ferrari e un capolavoro di Antonello da Messina: il ritratto di uomo firmato e datato 1476, già Trivulzio – i sei altorilievi in marmo del Bambaia, che dovevano far parte del

monumento a Gastone di Foix¹⁷¹, una raffinata «Madonna col Bimbo» di Tino di Camaino, una rara collezione, unica per copia di esemplari, di vetri incisi ad oro, di cui uno firmato da Jacopino Cietario del 1460; maioliche, di cui una di mastro Giorgio, firmata e datata 1526, armi, intagli in legno, bronzi e oggetti varî di arte applicata.

Una gemma della miniatura fiamminga: le «Très belles Heures» del Duca di Berry dei Van Eyck, comprende, fra altre meno pregevoli, una miniatura certa di quei Maestri¹⁷².

¹⁷¹V. pagg. 327 e 400.

¹⁷²Altri fogli miniati dello stesso libro erano nella Biblioteca Nazionale di Torino e andarono perduti nell'incendio del 1904. Altri sono conservati nella collezione Rothschild di Parigi.

La Galleria Civica d'arte moderna.

Male ospitata in un grande padiglione del Corso Galileo Ferraris comprende una notevole raccolta di pitture e sculture italiane, in specie della seconda metà dell'Ottocento.

Chi vi primeggia è Antonio Fontanesi, con parecchi suoi quadri tra cui d'òmina l'«Aprile» del 1873 e con una raccolta preziosa di circa 200 studî e schizzi del lascito Camerana, che è di particolare interesse per la conoscenza dell'artista.

Parecchi quadri e studî di Delleani, altri dei piemontesi Avondo, Pasini, Calderini, Quadrone, Pastoris; sculture di Marocchetti, Calandra, Canonica, Rubino: cere di Medardo Rosso. Due opere importanti di T. Cremona: il bel ritratto

Junck e la notissima «Edera» del 1878. Un'intiera sala con molti ritratti è dedicata a Giacomo Grosso.

L'arte del sec. XX è rappresentata in due sale con opere di Spadini, Tosi, Carrà, Ferrazzi, Carena, Salietti, Bosia, Romano Romanelli.

La Galleria dell'Accademia Albertina.

Fu parte della Scuola di belle arti e fu iniziata col dono, compiuto dal Re Carlo Alberto, di sessanta cartoni di artisti piemontesi e lombardi – in buon numero di Gaudenzio Ferrari – che ancor oggi rappresentano il gruppo più notevole della raccolta. In aggiunta a questi la Galleria conserva qualche pittura del Quattrocento («Quattro Santi» di Filippo Lippi, un S. Giovanni Battista» di Fran-

cesco Francia) e molti dipinti italiani, in prevalenza di scuola piemontese, fiamminghi e olandesi dei sette. XVI-XVII.

L'Armeria Reale.

Annessa al Palazzo Reale, e proprietà della Corona, essa è una ragguardevolissima collezione tale da poter essere menzionata a non troppo distanza da quelle del Palazzo Reale di Madrid e del Museo Estense di Vienna. Fu istituita da Re Carlo Alberto ed è allogata in una lunga galleria che coi suoi marmi, i suoi stucchi, i suoi bassorilievi di carattere guerresco forma adatta cornice alle armi e alle armature di grande valore esposte. Fra queste sono pregevolissimi cimeli storici e artistici: l'armatura equestre di Emanuele Filiberto a S. Quintino (1557), l'uni-

forme del Principe Eugenio di Savoia alla battaglia di Torino (1706), una targa con l'impresa di Diana di Poitiers, attribuita erroneamente al Cellini e, sopra tutte, le armi e armature appartenute ai Martinengo di Brescia, uscite dalla bottega dei Negroli.

Nel palazzo di Torino è conservata anche la Biblioteca Reale di cui fan parte preziosi disegni: tra questi il celeberrimo autoritratto di Leonardo vecchissimo e il codice Leonardesco del «Volo degli uccelli» che già formava parte di un gruppo di 12 codici della biblioteca Ambrosiana, passati poi alla biblioteca dell'Istituto di Francia a Parigi. Questo, restato in proprietà privata, fu donato alla Regina Margherita.

La Basilica di Superga.

È opera di Filippo Juvarra, costruita dal 1717 al 1731, ed è, anzi, considerata la più insigne dell'architetto messinese che sì profonda orma impresse nell'edilizia piemontese del Settecento. Il monumento, a pianta centrale e preceduto da un alto pronao timpanato sorretto da colonne corinzie, appare elegante nella sua pur massiccia mole che si profila da lungi con la sua cupola snella, d'ispirazione michelangiolesca, fiancheggiata dai due campanili, sul cielo della collina. È il mausoleo dei Re di Sardegna e dei principi Sabaudi le cui tombe sono disposte nella cripta.

TRAPANI

Il Museo Pepoli.

È sistemato nel convento dell'Annunziata e consta principalmente di tre fondi di provenienza

diversa; l'antica Pinacoteca Comunale, la Galleria del generale Fardella, e le raccolte, da cui il Museo prende il nome, donate dal conte Pepoli. Comprende, oltre qualche oggetto di antichità, sculture del Rinascimento e del periodo barocco e, in particolare, dei diversi artisti della famiglia Gagini, pitture in prevalenza siciliane e napoletane dei secc. XVII e XVIII, una ricca raccolta di maioliche trapanesi e, in genere, siciliane e prodotti di antica arte industriale locale (cammei incisi, argenterie, oreficerie, lavori in corallo, paramenti sacri, ecc.).

TREVI

La Pinacoteca Civica.

Grande ancona dello Spagna con l'«Incoronazione della Vergine fra angeli e Santi» e due tavolette di predella (1522).

TRENTO

Il Castello del Buonconsiglio.

Sacro alla memoria degli Italiani per il calvario degli Eroi trentini qui imprigionati e suppliziati durante la grande guerra, questo insigne monumento fu residenza dei Principi Vescovi fino al 1801 allorché il potere temporale del vescovado trentino, stabilitosi poco dopo il Mille, fu soppresso da Napoleone. Consta di più costruzioni di tempi diversi: quella più antica (Castelvecchio) risale al secolo XIII, rimaneggiata e ingrandita nella seconda metà del Quattrocento; quella, che fu la più sontuosa (il «Magno palazzo»), iniziata nel 1528 dal vescovo (poi cardinale) Bernardo Clesio; la terza, seicentistica, di unione delle due. Adibito a caserma dal Governo Austriaco, era nel

corso dell'Ottocento caduto nel più squallido abbandono da cui l'ha redento l'Italia dopo la liberazione del Trentino restaurando e mettendo in valore le forme architettoniche, gli stucchi, i ricchi soffitti dorati, gli affreschi: quelli di arte internazionale col ciclo dei Mesi nella torre dell'Aquila, quelli di Dosso Dossi, del Fogolino, e in specie del Romanino che tanta opera dette al Castello: tutto quanto era attestazione della grandezza e della magnificenza passata.

Col materiale già di proprietà comunale, con acquisti del Governo italiano e con oggetti restituiti dopo la Vittoria da Vienna, si è venuto costituendo nel Castello un Museo Nazionale ricco di prodotti di scavo, oreficerie classiche e medioevali, altari in legno, arredi sacri, collezioni numismatiche e araldiche, una singolare raccolta di stufe antiche e alcuni cospicui codici che sono

saggio dei tesori della biblioteca Clesiana (particolarmente pregevoli: l'Evangelario purpureo del V sec., il Sacramentario della chiesa Trentina del IX sec. con sopra, per coperta, una valva di avorio Carolingio e, dentro, come fodera, lembi di una rara stoffa persiana figurata; i sette preziosissimi codici musicali trentini che rappresentano quasi un «corpus» della musica in occidente alla metà del Quattrocento, ecc.).

Il Duomo.

Romanico e gotico si fondono in questa grandiosa fabbrica di bell'effetto pittorico per il giuoco delle linee e il tono dorato della pietra, iniziata nella prima metà del sec. XII, continuata e trasformata un secolo dopo da Adamo d'Arogno e dai collaboratori campionesi, poi con l'aggiunta della nave meridionale, e fin nel sec. XIX.

La facciata, a due torri di cui una sola costruita, cede in importanza al fianco sinistro adorno di una magnifica loggia, di energiche sculture romaniche nel portale e di un rosone scolpito recante nel centro la figura della Fortuna: «Ruota della fortuna». All'interno, a croce latina, a tre navate, con alti pilieri polistili gotici ma con archi a pieno centro, si nota il caratteristico motivo di due gradinate laterali coperte, salienti dalle navate minori alla cantoria. Anche nell'interno, saggi di scultura romanica.

Pregevolissimo il Tesoro, con oreficerie e cassette eburnee del sec. XIII, messali miniati, ricami, e la serie insigne dei sette arazzi acquistati dal cardinale Clesio a Colonia nel 1531; tra i più ragguardevoli esemplari di arazzeria fiamminga di Peter van Aelst.

TREVISO

Il Museo e la Pinacoteca Comunale.

Sono due istituti distinti di cui il primo contiene oggetti preistorici, marmi dell'antichità classica e medioevali, raccolte di arte applicata particolarmente di carattere regionale e la serie degli affreschi distaccati, con le storie di S. Orsola, di Tommaso da Modena e provenienti dalla demolita chiesa di S. Margherita: opere che, con altre di lui sparse altrove in Treviso (specialmente quelle della sala del capitolo in S. Nicolò), rappresentano quasi per intero l'attività di questo caratteristico Maestro trecentista, tramite fra l'arte nostra e quella boema.

Nella Pinacoteca sono dipinti del Rinascimento, del periodo barocco, neo-classico e moderno, tra

i quali sono notevoli una «Madonna col Bambino» di Giovanni Bellini, un bel ritratto di Dispensiere domenicano (1526) di Lorenzo Lotto, più quadri di Paris Bordone, un ritratto di nobile di Alessandro Longhi.

TRIESTE

Il Museo Civico.

Nei pressi della cattedrale di S. Giusto è la sede del museo civico di storia e d'arte che comprende materiale preistorico della regione e antichità greche, italiche e romane. Ricca è anche la sezione medioevale e moderna contenente raccolte diverse di ogni arte, dai mobili ai bronzi, dalle armi alle ceramiche, agli smalti, alle stoffe, alle oreficerie, in prevalenza istriane; ma in complesso il Museo è più importante per quantità che

per qualità. Cospicui sono il monetiere e il medagliere in specie per quanto riguarda la città e regione triestina.

Il Museo Revoltella.

È una raccolta di arte moderna e contemporanea internazionale, ma prevalentemente italiana, il cui nucleo fu, col palazzo ove ha sede, lasciato in dono al Comune dal barone Revoltella alla sua morte nel 1869 e che va man mano accrescendosi con acquisti nelle mostre nazionali, in specie in quella Biennale di Venezia. Molti dei migliori artisti della seconda metà dell'Ottocento italiano vi sono rappresentati e con opere bene scelte che fanno di questa raccolta una delle più notevoli di arte moderna in Italia.

La Cattedrale di S. Giusto.

Sorge sulla parte alta della città (il colle Capitolino) sopra i resti di un edificio romano, e consta di due chiese affiancate – più tardi riunite – erette nel sec. XI: una dedicata a S. Maria Assunta, l'altra a S. Giusto. Sicché oggi risulta a cinque navate con tre absidi e una absidiola a destra cui corrisponde, dal lato opposto, la Cappella del Tesoro.

Il monumento venerando per antichità e perché simbolo di italianità e di redenzione dallo straniero, è giunto a noi, per le gravissime manomissioni operate nei secoli, in condizioni tali da aver perduto la maggior parte della sua antica veste decorativa. Con restauri complessi – forse troppi – si è cercato non solo di rimettere in luce l'antico, come si è fatto per gli elementi gotici della facciata, ma di completare e di ricostruire quel

che era andato perduto, come nell'abside maggiore, decorata recentemente anche di un grande mosaico di Guido Cadorin. Invece, così l'abside sinistra come il semicatino della destra (cioè la centrale dell'antico S. Giusto) sono ancora fortunatamente ornati degli antichi e pregevolissimi mosaici dei secc. XII-XIII con la Madonna, Arcangeli e Apostoli, la prima: l'altro col Cristo, fra Santi, che calpesta i mostri. Nella stessa abside di destra affreschi trecenteschi con le storie di S. Giusto.

UDINE

Il Museo Civico.

Allogato dopo la guerra 1915-'18 nel restaurato Castello cinquecentesco, comprende più sezioni: una raccolta archeologica; quella di monete e medaglie cui si aggiungono una bella collezione

di ambre, pietre dure, ori, e vetri incisi, e una ricca serie di disegni e incisioni dei secc. XVI-XIX; infine la Pinacoteca con pitture venete del Rinascimento e del periodo barocco fra le quali quella, nota, del Carpaccio col Cristo sgorgante sangue dal costato e angeli, e un quadro storico famoso del Tiepolo: il «Concilium in arena» (la seduta del Gran Consiglio dell'Ordine di Malta in cui fu rivendicato il diritto della nobiltà friulana a parteciparvi).

Una notevole raccolta (lascito Marangoni) di pitture moderne dall'ultimo Ottocento ai giorni nostri.

URBINO

**Il Palazzo Ducale e
la Galleria Nazionale delle Marche.**

(TAV. 43).

La grandiosa mole fu costruita negli anni 1465-74 (e poi completata nel secolo seguente) per incarico di Federigo da Montefeltro da Luciano Laurana, ampliando e trasformando una piccola fabbrica preesistente. La costruzione nuda e severa nella sua facciata principale, è aggraziata ed elegantissima in quella «dei torricini» in cui una serie di tre logge sovrapposte si snoda tra le svelte torrette coronate dalle cuspidi, ed è di una semplicità cristallina nelle linee della corte, gioiello del Palazzo. Malmenato e orbato di tanti tesori d'arte e di storia, le sue condizioni attuali non possono essere confrontate con la magnificenza d'un tempo; tuttavia una ricca decorazione marmorea si stende all'esterno e all'interno del Palazzo nelle finestre, nello scalone, nei portali, mentre squisite tarsie in legno adornano le porte.

Stupende quelle che sotto un fastoso soffitto intagliato, dorato e policromo rivestono il celeberrimo Studiolo del Duca e che, opera di Baccio Pontelli e di Francesco di Giorgio Martini, compongono uno dei più caratteristici interni rinascimentali.

Nel Palazzo hanno sede un museo che raccoglie numerosi oggetti d'arte: sculture, maioliche, oreficerie, armi, e la Galleria Nazionale delle Marche che soltanto verso la metà del secolo scorso ebbe origine con la destinazione a Urbino dei quadri provenienti dai conventi, dalle chiese, dalle corporazioni soppresse. Fra le pitture di artisti, che quasi tutti lavorarono alla Corte d'Urbino ai servigi del Duca Federigo, sono da segnalare: la «Flagellazione», la «Madonna col Bimbo e due angeli» di Piero della Francesca, e una veduta prospettica a lui attribuita, la predella di Paolo

Uccello col «Miracolo dell'Ostia», una mezza figura di Cristo benedicente ascritta a Melozzo da Forlì, uno stendardo del Signorelli e uno di Tiziano, il primo con la «Crocefissione» e la «Pentecoste», il secondo (del 1544) col «Cenacolo» e la «Resurrezione», il ritratto di gentildonna conosciuto col nome della «Muta» e ceduto dalla Galleria degli Uffizi di Firenze, ritenuto da alcuni del Perugino ma, generalmente, opera del periodo fiorentino di Raffaello, un polittico di Giovanni Baronzio, firmato e datato 1345, più opere di Giovanni Santi (tra cui la «Madonna con la famiglia Buffi» del 1489) e un gruppo di pale dell'urbinate Federico Barocci; infine, alcune delle figure degli «Uomini famosi» di Giusto di Gand e di Pedro Berruguete, che ornavano lo Studiolo del Duca e che erano finite nella Galleria Barberini di Roma, nonché – sempre di Giusto che molto lavorò,

anch'egli, nella Reggia – la pala con la Comunione degli Apostoli e, a destra, il Duca Federico, assistito da cortigiani, in conversari con l'Ambasciatore persiano.

VARALLO

Il Sacro Monte.

Il più caratteristico dei santuari italiani è il Sacro Monte di Varallo: un colle sul quale il padre Bernardino Caimi, già guardiano del Santo Sepolcro di Gerusalemme, fece costruire, alla fine del Quattrocento, cappelle che riproducevano i luoghi sacri della Passione di Cristo. L'opera fu continuata nel tardo Cinquecento per iniziativa di S. Carlo, che affidò la costruzione delle restanti cappelle a Pellegrino Tibaldi e all'Alessi.

Disposte a raggiera sul monte le 45 cappelle – la «Nuova Gerusalemme» – accolgono le figure della vita e della Passione del Cristo. È questo il trionfo di Gaudenzio Ferrari (e della sua scuola rappresentata particolarmente da Fermo Stella) il quale vi appare, oltre che mirabile freschista, plastico vigorosissimo in grandi e originali composizioni scenografiche commiste di pittura e scultura.

L'opera di lui, che mostra altri cospicui saggi in tutte le chiese di Varallo, fu sul Sacro Monte continuata da altri scultori e pittori lombardi del tardo Cinquecento e Seicento (Tanzio da Varallo, Melchiorre Gilardini, seguace del Cerano, il Morazzone, ecc.).

VENEZIA

Le Gallerie dell'Accademia.

1571

(TAVV. 97, 100, 104).

Con gli Uffizi e Pitti a Firenze e con Brera a Milano questo Istituto forma il gruppo delle più ricche Gallerie statali italiane e, come per Brera, le sue origini non risalgono al di là del periodo napoleonico, essendo state le soppressioni delle chiese e degli istituti ecclesiastici, operate dal Bonaparte, la fonte di gran lunga la più importante delle sue raccolte, andate poi, a mano a mano, accrescendosi durante l'Ottocento. È una collezione composta quasi esclusivamente di pittura veneziana e veneta di terraferma di cui si può seguire in modo compiuto il luminoso percorso dal Trecento all'Ottocento, segnato da opere di straordinario pregio.

Ha sede dall'origine sul Canal Grande nell'edificio di quelli che furono la Scuola, la Chiesa e il

Convento della Carità, anzi appunto la parte superiore della chiesa, dimezzata al tempo di Napoleone, forma l'aula magna della Galleria. Fu interamente riordinata al ritorno delle opere che erano state asportate per sicurezza durante la prima guerra mondiale.

S'apre con una grande sala di trecentisti veneziani e primitivi del principio del Quattrocento; poi, fra i dipinti più noti e più popolari, ricordiamo subito un tesoro: la cosiddetta «Tempesta» di Giorgione, già in casa Giovanelli, acquistata nel 1932, un gioiello del Mantegna: il piccolo «S. Giorgio», il «S. Girolamo» di Piero della Francesca, la pala di S. Giobbe e la «Madonna degli alberelli» nonché le famose figurazioni allegoriche di Giambellino, la «Processione in piazza S. Marco», del fratello Gentile, che fa parte della serie dei «Miracoli della Croce», la «Madonna» di

Cosmè Tura e lo «Sposalizio di S. Caterina» di Boccaccio Boccaccino, la pala con la «Vocazione degli Apostoli» del Basaiti, la «Parabola del ricco Epulone» di Bonifacio Veneziano, la «Incredulità di S. Tommaso» e la «Madonna dell'arancio» di Cima da Conegliano, la «Consegna dell'anello al Doge» di Paris Bordone, l'«Adamo ed Eva» del Tintoretto e il suo celeberrimo «Miracolo dello schiavo» (uno della serie dei quattro «Miracoli di S. Marco»: degli altri tre, uno a Brera, e due qui), la colossale «Cena in casa di Levi» di Paolo Veronese, il tondo con l'«Invenzione della croce» del Tiepolo e il meraviglioso bozzetto dello stesso per la volta degli Scalzi. Del Carpaccio, oltre il «Miracolo della Croce a Rialto» e la «Presentazione di Gesù al tempio», è una sala intiera con le storie di S. Orsola (tra cui la scena celeberrima del «Sogno»); di Tiziano, oltre il «S. Giovanni

Battista» e oltre la terrificante «Deposizione» – l'ultimo suo quadro, lasciato incompiuto – è la grande tela con la «Presentazione al tempio» (la «Piccola Maria», come è popolarmente chiamata), dipinta nel 1538 per la Scuola della Carità e ancora al suo posto originale nella sala dell'Albergo. La sala è famosa anche per il suo antico fastoso soffitto azzurro e oro e si adorna di due sfavillanti opere: la «Giustizia fra gli Arcangeli», di Jacobello del Fiore, firmata e datata 1421, e il trittico di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, nonché di due capolavori di oreficeria tornati da Vienna dopo la Vittoria, mercé la Convenzione Italo-Austriaca del 4 maggio 1920: il reliquiario bizantino, un tempo appartenuto a Irene Paleologa, imperatrice d'Oriente, poi donato al card. Bessarione, e la croce di cristal di rocca e argento, già nella chiesa di S. Teodoro, opera squisita della

prima metà del Quattrocento, attribuita, ma congetturalmente, ai Da Sesto.

Le Gallerie comprendono anche un gruppo di antichi disegni.

Il Palazzo Ducale.

Originalissimo e fastosissimo palazzo, centro del Governo della Repubblica, dimora del Doge e sede delle più alte magistrature politiche, amministrative e giudiziarie, vide fra le sue pareti istoriate i più importanti avvenimenti dello Stato, e compendia nella sua vita secoli della storia gloriosa della Serenissima. Cominciò a sorgere l'attuale fabbrica, divenuta esempio stupendo, e il più tipico, di architettura di fiorito gotico veneziano, nel sec. XIV con l'ampliamento di un preesistente edificio bizantino del sec. XII, il quale a

sua volta sostituì una primitiva dimora dogale fortificata del sec. IX, attigua alla Basilica. Era quella l'ala destra del palazzo, che fronteggia il molo: ma nel 1424 con lo stile di quella prima ala, era ricostruita la parte che affaccia sulla Piazzetta. E dal momento delle due ricostruzioni è tutta una schiera dei più insigni scultori e pittori veneziani e non veneziani ad arricchire l'esterno e l'interno della magione, con i più smaglianti fiori della loro arte, con opere di cui purtroppo le più antiche – e non quelle sole – (del Guariento, di Gentile da Fabriano, del Pisanello, dei Bellini, del Carpaccio...) non sono giunte a noi se non in ricordo a causa degli incendi e dei rimaneggiamenti di cui fu vittima il palazzo.

Poggiano all'esterno le due fronti su un lungo porticato sovrastato da una grande loggia ornata

di un merletto di trafori: sulla loggia, l'alta muraglia con paramento di riquadri marmorei bianchi e rossi, forata dai finestroni archiacuti e, al centro, da due grandiosi balconi gotici dei quali quello verso il Molo, di Pietro Paolo delle Masegne e suo nipote Paolo (1404). Rilievi trecenteschi e quattrocenteschi di artisti veneziani e fiorentini con scene del Vecchio Testamento e con rappresentazioni simboliche decorano le facciate e i suoi angoli, mentre nella maggior parte allegoriche sono le figurazioni dei trentasei capitelli del portico a pianterreno con i Vizî, le Virtù, i Pianeti, le Età dell'uomo, i Mesi, i Mestieri, ecc. A completare la decorazione della facciata verso la Piazzetta s'apre il più grandioso portale del gotico fiorito veneziano, la cosiddetta Porta della Carta, capolavoro del padre e figlio Bon (1441). All'interno

della corte un altro superbo monumento di architettura e scultura veneziana: la grandiosa scenografia dell'arco Foscari, tutto popolato di intagli e di statue, che, iniziato in forme gotiche dai Bon, fu compiuto qualche decennio dopo per opera forse del Bregno e di A. Rizzo il quale, comunque, lasciava entro nicchie due stupende statue – di Adamo ed Eva¹⁷³ – divenute famose. In faccia, la Scala dei Giganti che dal loggiato s'apre nella corte e sul cui ripiano, fra le due colossali statue del Sansovino, era incoronato il Doge: costruzione di nobilissima sontuosità di Antonio Rizzo, cui si deve anche la facciata della corte stessa, dalla quale scende la scala: opera continuata da

¹⁷³L'«Eva» è conservata in originale in una sala del palazzo, ed è qui sostituita da una copia.

Pietro Lombardo e arricchita delle sue decorazioni.

Dare un cenno anche solo delle principali opere d'arte del palazzo Ducale è impresa assai ardua; pertanto il cenno può essere limitato alle sale più famose e ai cicli pittorici che le adornano, al secondo e al terzo piano, cui si accede per la Scala d'oro splendente di stucchi in bianco e oro di Alessandro Vittoria.

Al secondo piano:

La Sala del Maggior Consiglio. – Vi si adunava la grande assemblea, formata di soli Nobili dopo la «Serrata» avvenuta nel 1297. Immensa sala decorata dal più fantastico soffitto d'oro entro cui sono pitture storiche e allegoriche, relative a Venezia, di Paolo Veronese, del Tintoretto, di F. Bassano, di Palma giovane. Nel centro, la «Glorificazione di Venezia» di Paolo Veronese. Attorno

alle pareti, in alto, ritratti di Dogi, di Domenico Tintoretto. Nella parete di fondo la vastissima e celeberrima tela col «Paradiso» di Jacopo Tintoretto; nelle altre, scene della leggenda di Papa Alessandro III e di Federico Barbarossa, del Tintoretto e scolari, di seguaci di Paolo Veronese, dei Bassano, Zuccari, ecc.

La Sala dello Scrutinio. – Vi si scrutinavano i voti per le elezioni delle cariche, ed ha un arco trionfale eretto nel 1694 in onore del doge Francesco Morosini, il Peloponnesiaco, e cinque grandi tele per parete con scene di battaglie in sostituzione di quelle del Pordenone e del Tintoretto andate distrutte. È di Jacopo Tintoretto la «Presa di Zara».

La Sala del Guariento. – Conserva i resti del grande affresco del Guariento rappresentante il

Paradiso, già dipinto nel luogo dove, dopo l'incendio del 1577, il Tintoretto eseguì lo stesso soggetto.

Al terzo piano:

La Sala delle quattro porte. – È ricca di stucchi, abbellita di quattro monumentali porte decorate di sculture e con soffitto adorno di tre affreschi mitologici del Tintoretto. Fra le pitture delle pareti: il «Doge Grimani inginocchiato dinnanzi alla fede» di Tiziano, e un'opera squisita di Tiepolo con Venezia che riceve da Nettuno i doni del mare.

L'Anticollegio. – Ha quattro capolavori del Tintoretto (1578): «Bacco e Arianna», «Minerva che protegge la pace», la «Fucina di vulcano», «Mercurio e le Grazie» e un'altra tela, notissima, di Paolo Veronese: il «Ratto d'Europa».

Il Collegio. – Si direbbe oggi la sala di rappresentanza del Governo e segna l'apoteosi del Veronese con un soffitto superbo, per ricchezza di intagli e di ori, adorno di un ciclo di undici tele di Paolo con allegorie della potenza e delle virtù politiche veneziane: la Fedeltà, la Ricompensa, la Moderazione, ecc. Alle pareti, dipinti votivi dei Dogi, dei quali alcuni del Tintoretto; sul tribunale del Collegio, un altro capolavoro di Paolo: il «Doge Sebastiano Venier inginocchiato dinanzi al Cristo in gloria e Agostino Barbarigo col vessillo crucigero» e, di faccia, il «Doge Andrea Gritti dinanzi alla Vergine fra Santi» di Jacopo Tintoretto.

La Sala del Senato, o dei Pregadi. – La sala, cioè, della schiera di Nobili un tempo «pregati» dal Doge di consigliarlo. Sul tribunale: la grande tela col «Cristo morto adorato dai Dogi Lando e

Trevisan assistiti da Santi» del Tintoretto e scolari: nelle pareti e nel soffitto, allegorie ed episodi storici di Venezia, di Palma giovine, di Marco Vecellio, dell'Aliense, ecc.

La Sala del Consiglio dei Dieci. – Conserva tele dell'Aliense e del Bassano e, nel soffitto, due fra le più note pitture del Veronese: il «Vecchio e la giovane» e «Giunone che offre il corno ducale a Venezia».

Anche al terzo piano è l'armeria, che contiene non solo un'importante collezione di armi messe insieme per un'eventuale difesa del Palazzo, ma una singolare raccolta di armature, trofei di vittorie, cimeli storici guerreschi, strumenti di tortura, ecc.

Altre opere insigni da menzionare, esistenti in palazzo sono: la statua della Madonna con i due

Putti, firmata da Jacopo Sansovino, nella chiesetta presso la sala del Senato; l'altorilievo del doge Loredan dinanzi alla Vergine, di Pietro Lombardo, nella sala degli Scarlatti; il grande leone alato, del Carpaccio, nell'appartamento del Doge; l'affresco con S. Cristoforo, di Tiziano, su una parete di certa scaletta segreta; la «Pietà» di Giambellino – l'unica sua opera nel Palazzo – con aggiunte del Tintoretto e il «Cristo resuscitato adorato dagli Avogadori», pure del Tintoretto, nelle sale di questa magistratura al primo piano.

Le Procuratie e il Museo Correr.

Di tre tempi sono i palazzi delle Procuratie (le abitazioni dei Procuratori) che inquadrano la piazza S. Marco: quelle *Vecchie*, sul lato sinistro, con duplice ordine di logge su portici, costruite

nel secondo quindicennio del Cinquecento e terminanti verso la Basilica con la famosa torre dell'orologio edificata pochi decenni prima: quelle *Nuove*, dal lato opposto, costruite nel 1586 dallo Scamozzi (e terminate nel 1640 dal Longhena) sul modello – e con un piano in più – della Libreria Sansoviniana che risvolta il palazzo verso la Piazzetta e che è il capolavoro dell'architettura del Maestro; quelle *Nuovissime*, di fronte alla Basilica, sorte per volontà di Napoleone sulla demolita chiesa di S. Gemignano, riprendendosi il motivo architettonico delle *Nuove*.

Nelle Procuratie Nuove, a fianco degli appartamenti Reali, ha sede il Museo Correr. Denominato dal patrizio Teodoro Correr, che ne fu il fondatore, appartiene alla città di Venezia ed è istituto ricchissimo ed importantissimo per la conoscenza dell'arte, della storia, del costume, della

vita veneziana. Contiene cospicue raccolte di pittura e di scultura, di mobili, armi, stoffe, piante della città e della laguna, avorî, disegni e stampe, legni, metalli, maioliche, stemmi, miniature, cimeli di ogni genere, riferentisi alla storia della Repubblica e delle sue istituzioni, paramenti, costumi, trofei di guerra; e le raccolte sono integrate da interessanti ricostruzioni di ambiente. Tra le pitture più pregevoli e più note (oltre alcune tavole di trecentisti e particolarmente di Paolo Veneziano) sono il «Cristo morto» di Giambellino e una tavola con lo stesso soggetto di Antonello da Messina, la «Trasfigurazione», la «Crocefissione» e la «Madonna» già di proprietà Frizzoni, pure di Giambellino, le cosiddette «Due cortigiane» del Carpaccio e la «Visitazione» dello stesso, della

serie delle pitture per la Scuola degli Albanesi¹⁷⁴, la «Pietà» di Cosmè Tura, il ritratto ferrarese, già attribuito ad Ansuino da Forlì e ora ritenuto prossimo a Francesco del Cossa, una predella di Jacopo Bellini, i ritratti dei Dogi F. Foscari e D. Mocenigo di Gentile Bellini, ritratti del Tintoretto, ecc.

Fra le sculture: busti in terracotta e bronzi di Alessandro Vittoria, il «Dedalo e Icaro» di Canova e tutta una bella raccolta di pezzi, finemente scolpiti, del Morleiter.

La Ca' d'oro e la Galleria Franchetti.

(TAV. 103).

¹⁷⁴V. pag. 347, nota 2 [nota 123 in questa edizione elettronica].

La «Casa d'oro» cosiddetta dalle dorature e dalla policromia che ne avvivarono un tempo la marmorea facciata, è il più lussuoso esempio di edificio privato gotico veneziano del Quattrocento, ed è una delle più pure gemme del Canal Grande. Il palazzo, fatto costruire da Marino Contarini tra il 1420 e il 1434 ad opera di più artisti sotto la direzione dei lombardi Matteo Raverti e Marco di Amadio e dei veneziani Bon, consta di tre piani comprendenti ciascuno un'amplissima galleria, che affaccia sul Canal Grande con un atrio, a cinque arcate, nel pianterreno, e con logge esafore, agli altri due piani; logge che, col sovrastante ricco ed elegante traforo marmoreo, con i balconcini ai lati, col merletto delle decorazioni e col fantastico, frastagliato coronamento merlato, danno alla mirabile facciata un aspetto di aerea e vaga preziosità.

Dall'ultimo proprietario privato, il barone Giorgio Franchetti, che nel frattempo aveva condotto nel palazzo importanti restauri per ricondurlo all'aspetto primitivo e l'aveva fornito di opere d'arte: pitture, sculture, arazzi, mobili e tappeti, era nel 1916 donato l'edificio allo Stato che in un secondo tempo riceveva in dono le raccolte, arricchito notevolmente, in seguito, anche di opere d'arte di proprietà governativa tra cui il cospicuo medagliere del Museo archeologico. Fra le cose più squisite delle collezioni sono: la tempera con S. Sebastiano, a figura intera, opera tarda e vigorosissima di Andrea Mantegna, dipinta per il card. Scipione Gonzaga, l'«Annunciazione» e la «Morte della Vergine» del Carpaccio della serie

dei sei quadri dipinti per la scuola degli Albanesi¹⁷⁵, la «Madonna delle ciliege» di Boccaccio Boccaccino, la «Madonna del palmizio» di Giambellino, una pala con la Madonna tra Santi e i committenti Pesaro, di Benedetto Diana, del 1486, la «Venere dormente» di Paris Bordone, ritratti di Jacopo e Domenico Tintoretto, uno a figura intera di un Brignole, di Van Dyck, busti del Vittoria, bronzi del Riccio e dell'Antico, sculture dei Lombardo, ecc.

La Galleria Querini Stampalia.

Fondazione del Conte Giovanni Querini Stampalia, il quale nel 1868 lasciava alla sua città il

¹⁷⁵V. pag. 347, nota 2 [nota 123 in questa edizione elettronica].

palazzo cinquecentesco, la biblioteca e la Galleria. Questa è disposta in sale del secondo piano che conservano il carattere di antico appartamento del sec. XVIII, e si adorna di numerosissimi dipinti, prevalentemente seicenteschi e settecenteschi, fra i quali il nobile ritratto di Francesco Querini di Palma Vecchio, e i due, giganteschi, a figura intiera, uno del procuratore Giovanni Querini di G. B. Tiepolo, l'altro, del senatore Daniele Dolfin, di Alessandro Longhi, entro maestose e singolari cornici del tempo, la «Sacra Conversazione» di Paris Bordone, il tondo con la «Natività» di Lorenzo di Credi, l'«Incoronazione della Vergine» (1372) di Caterino Veneziano, e un copioso gruppo di piccoli quadri di Pietro Longhi con i «Sacramenti» e scene di costume veneziano; particolarmente pregevoli, il bellissimo ritratto della Famiglia Sagredo e la serie della

«Caccia in palude», già della collezione Donà delle Rose. Interessanti, ma solo come documentazione della caratteristica vita della città, una settantina di vedute di Gabriele Bella, pittore del sec. XVIII.

Il Museo del Seminario.

Trovati nel palazzo (del Longhena) del Seminario e comprende una notevole raccolta – sistemata in un lato del chiostro – di lapidi e di sculture romane e medioevali formata di pezzi provenienti da chiese e da conventi, alcune sculture del Rinascimento, tra cui un tabernacolo Lombardesco con l'«Adorazione dei pastori», e la Pinacoteca messa insieme da Federico Manfredini da Rovigo tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento e recentemente riordinata. Principale ornamento della Galleria è la tavola con «Apollo e

Dafne», rara opera ritenuta di Giorgione e, con questa, sono degne di nota una «Sacra Famiglia di artista lombardo (probabilmente Boltraffio) su disegno di Leonardo, un dittico di Filippino Lippi col «Noli me tangere» e la «Samaritana al pozzo». Un'intiera saletta è destinata a cinque bellissimi busti, in terracotta, del Vittoria tra cui quello, firmato, di Pietro Zen.

Nell'oratorio un altare e due altre sculture di scuola dei Lombardi e, nell'andito del refettorio, un bel lavabo, pure Lombardesco, recante nella lunetta una Madonna col Bambino, verosimilmente di Pietro Lombardo.

Il Museo del Settecento a Palazzo Rezzonico.

Il Palazzo Rezzonico sul Canal Grande – oggi proprietà del Comune di Venezia – è una grandiosa costruzione seicentesca del Longhena

compiuta un secolo dopo nel secondo piano da G. Massari. Ricco com'è di solenni sale e adorno di grandi affreschi di Jacopo Guarana, di Giovanni Crosato e di G. B. Tiepolo (che sulla vòlta della sala del trono esprime la glorificazione di casa Rezzonico protettrice delle arti e delle scienze e, su un'altra, rappresentò allegoricamente le nozze di Ludovico Rezzonico e Faustina Savorgnan, con gli sposi condotti sulla quadriga del Sole verso un eroe della loro Casa), forma la più adatta cornice al Museo del Settecento veneziano, composto di pitture, mobili, specchi, arazzi, costumi e varia suppellettile artistica, provenienti nella massima parte dal Museo Correr. Fra le pitture sono una allegoria del Tiepolo con la «Fortezza e la Sapienza», già nella collezione Donà delle Rose, collocata come sof-

fitto in una delle sale, un'altra proveniente da palazzo Pesaro con «Zefiro e Flora» e il piccolo «Martirio di S. Agata», pure del Tiepolo, numerose tele del Longhi e di Rosalba, altre attribuite a Domenico Tiepolo, al Canaletto e al Marieschi, il «Ridotto» e il «Parlatorio delle monache» ritenuti di Francesco Guardi e poi riconosciuti, in specie sulla base del disegno firmato, opere del fratello maggiore Giovanni Antonio, gli affreschi di Domenico Tiepolo già nella villa dei Tiepolo a Zianigo con scene di vita popolare, vita galante, pagliacci e saltimbanchi. Inoltre vi sono conservati arazzi e mobili sontuosi già nella collezione Donà delle Rose; gli stucchi e il salotto laccato di casa Calbo Crotta; sculture e mobili in legno del Brustolon; la ricostruzione dell'antica farmacia di San

Stin; un teatro di marionette; infine bellissimi disegni dei due Tiepolo, del Longhi e soprattutto del Guardi.

La Galleria Internazionale d'arte moderna.

(TAVV. 102, 126).

È ospitata al secondo piano del seicentesco palazzo Pesaro sul Canal Grande, superbo edificio del Longhena con grandiose facciate a tre ordini, vasto androne, ampie scalee, nobilissima corte cinta di loggiati, e soffitti decorati da frescati del tempo, tra cui G. B. Pittoni.

Fondata poco dopo la prima Esposizione internazionale d'arte a Venezia (1895) col fine di dotare la città di una istituzione permanente che, rispecchiando quelle mostre, formasse a poco a poco un completamento della Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma, si è venuta arricchendo,

in questi cinquant'anni, di opere di pittura, scultura e bianco e nero così italiane che straniere, di provenienza diversa, ma specialmente mercé acquisti fatti in quelle Biennali. In tal modo è stata messa in grado di dare un'idea, anche se tutt'altro che compiuta, dell'arte in Europa e nel Nord America tra la fine dell'Ottocento e il principio del Novecento e dell'arte veneta dagli inizi dell'Ottocento in poi, giacché da qualche anno le si è aggiunta anche tale sezione retrospettiva veneziana.

Cedute nel 1938 le opere italiane – meno le venete – alla Galleria d'arte moderna di Roma che ha consegnato in cambio le straniere di sua proprietà, questo istituto ha finito per essere dedicato esclusivamente all'arte straniera, con la citata eccezione delle pitture venete (tra cui una

sala intiera di opere di Guglielmo Ciardi) e di un gruppo di sculture di Medardo Rosso.

Fra i nomi di maggiore importanza: i francesi Fantin Latour, Simon, Cottet, Besnard, Bianche, Ménard, La Touche, gli scultori Rodin, Bourdelle; i britannici Lavery, Brangwyn, East; i tedeschi Lenbach, Leibl, Stuck, Liebermann, Klimt; gli spagnuoli Fortuny, Sorolla, Zuloaga e Anglada; i russi Repine e Maliavine (questi col notissimo «Riso» esposto a Venezia nel 1901), lo scultore Troubetzkoy; i belgi Courtens, Laermans e lo scultore Meunier; l'olandese Mesdag, ecc. Notevolissimo il gruppo delle proprie acqueforti donate a Venezia dal Whistler nel 1897.

La Basilica di S. Marco.

(TAV. 79).

Per ricchezza di storia e splendore d'arte è forse il più sontuoso e suggestivo tempio della Cristianità. Chiesa della Repubblica di Venezia, fu il sacrario dello Stato e riassunse e simboleggiò le aspirazioni di potenza del popolo delle lagune che verso di essa appuntò per secoli la sua sede, la sua arte, la sua sete di gloria, il suo desiderio di bellezza.

Vòlta a oriente sulla piazza famosa, sorse la Basilica d'oro, di una stupefacente dovizia di mosaici e di marmi preziosi, su una preesistente chiesa del sec. X (che a sua volta era rimaneggiamento di altra semidistrutta del sec. IX), tra il 1063 e il 1094, e – ispirata dall'Apostoleion in Costantinopoli – è monumento di arte bizantina; ma vi si vennero innestando elementi costruttivi e ornamentali romanici e poi gotici e si venne tanto

arricchendo di opere d'arte in ogni tempo, dalla sua origine al Seicento, che oggi S. Marco è un complesso architettonico e decorativo dei più diversi stili i quali vi si fondono miracolosamente raggiungendo il più alto diapason di armonica magnificenza.

La chiesa è a croce greca a tre navate, di cui le minori sorreggenti gallerie, sovrastata da cinque cupole, una sul centro, una su ciascuno dei quattro bracci dei quali quello volto verso la piazza è circondato – oggi, solo per due lati – da un grande atrio e, per il terzo, dalla cappella del Battistero.

La facciata è a due ordini di cinque arcate ciascuna, quelle inferiori approfondite in nicchioni e coperte da una terrazza su cui scalpitano affiancati i quattro famosi cavalli di bronzo dorato di arte ellenistica, provenienti da Costantinopoli e

qui collocati alla metà del sec. XIII. I portali dei nicchioni, ed in ispecie quello centrale, dorati e policromi, lavorati come pezzi di oreficeria, sono adorni di sculture del sec. XIII con i Mesi, con i Mestieri, con le Virtù, ecc., e recano nei lunettoni mosaici che, meno uno col «Trasporto del corpo di S. Marco», sono soltanto rifacimenti della serie eseguita nel sec. XII. Seicentistici sono anche i mosaici che adornano i lunettoni delle arcate superiori, sovrastate da un fioritissimo coronamento gotico e intramezzate da edicole cuspidate, opera di artisti veneziani e dei fiorentini Lamberti.

Dall'atrio, interamente rivestito di marmi policromi e, nelle sei cupolette e nelle vòlte, da mosaici illustrativi dell'Antico Testamento che nella quasi totalità sono ancora quelli originari di arte veneto-bizantina dei secc. XII-XIII, si accede

all'interno per più porte di cui una (di «S. Clemente») con battenti bizantini del sec. XI, in bronzo con agemina in argento, ed altra (la centrale) di arte veneto-bizantina, del sec. XII, ad imitazione della prima.

L'interno è tutta una gloria di mosaici che al di sopra del rivestimento marmoreo ricoprono pareti, volte, cupole, archi e pennacchi. I mosaici sono in gran parte ancora quelli dello stupendo ciclo originario bizantino dei secc. XI-XIII; numerosi furono rifatti nei secc. XVI-XVII su cartoni di Maestri veneziani da Tiziano a Tintoretto, da Palma giovane a Pietro Vecchia, al Padovanino, e rappresentano, oltre scene della vita del Cristo e della Madonna, i più diversi fatti e figure del Nuovo Testamento. Altri mosaici dei secc. XIII-XV (fra i quali un ciclo dovuto a Giambono, e fors'anche ad Andrea del Castagno e Mantegna, orna la

vòlta della cappella dei Màscoli) decorano il Battistero e le cappelle che, come l'interno della chiesa, si abbelliscono di infinite opere d'arte specialmente di scultura a ornamento di altari, porte, ciborî e plutei, di monumenti funebri tra cui quello gotico di Andrea Dandolo (nel Battistero) e l'altro cinquecentesco in bronzo del card. Zen, di A. Lombardo, Leopardi e Savin (nella cappella Zen).

In fondo alla crociera vigilata agli spigoli da quattro angioi dorati – eroiche figure jeratiche, di arte probabilmente romanica – e affiancata da due amboni di marmi preziosi, uno poligonale e l'altro formato da due pergami sovrapposti, uno per l'Epistola, l'altro per il Vangelo, sorge la solenne iconostasi anch'essa di marmi policromi, sovrastata dalle figure della Vergine, di S. Giovanni Evangelista e dei dodici Apostoli, scolpite

nel 1394 da Jacobello e Pier Paolo delle Masegne. Dietro: l'altare maggiore col corpo del Santo, protetto da un baldacchino che sorreggono quattro colonne di alabastro orientale, tutte istoriate, con scene, concluse entro arcate sovrapposte in nove ordini di rilievi, raffiguranti episodî della vita del Cristo e della Madonna, rilievi in parte della prima età d'oro bizantina, I sec., in parte forse posteriori, di straordinaria importanza per gli elementi iconografici di molte rappresentazioni, tratti dagli Evangelî apocrifi. Sull'altare è uno smagliante capolavoro di oreficeria, nella parte ornamentale, gotico-veneziana: la cosiddetta pala d'oro. Un grande rettangolo formato da placche d'oro e d'argento tempestate di gemme e adorno di cinque ordini di smalti con scene e figure del Nuovo Testamento: smalti, in parte, bizantini del X-XII sec. che sono fra le opere più squisite della

seconda età d'oro e che furono tratti da una precedente pala a formare quella attuale – doge Andrea Dandolo, nel 1345 – insieme con altri smalti veneziani dei secc. XIII-XIV.

Il Tesoro. – Sebbene non rappresenti se non i resti di ciò che fu il Tesoro di S. Marco, è una raccolta eccezionale di oreficeria bizantina e anche veneziana. È stato di recente riordinato con molto decoro nell'antico locale rivestito di marmi policromi e contiene croci, reliquiari, coppe, teche, ampole, patene, calici, cimeli di metalli preziosi, di arte vetraria e lavori in pietra dura. Di particolare pregio storico artistico sono quattro icone di lamine d'oro a sbalzo, ornate di finissimi smalti dei secc. X-XI e la cosiddetta cattedra di S. Marco, in marmo, con rappresentazioni simboliche (VII sec.).

Il Museo Marciano. – È al piano superiore della Basilica, e contiene oggetti d'arte che si riferiscono alla storia del monumento, arazzi pregevolissimi, corali miniati, tappeti, merletti, e pitture tra cui gli sportelli dell'antico organo con figure di Santi di Gentile Bellini.

I Frari.

(TAV. 37).

La chiesa di S. Maria Gloriosa dei Frati Minori, esempio tipico di architettura gotica francescana, fu costruita su una preesistente piccola chiesa duecentesca durante un secolo a partire dal 1340. Tutta di rosso mattone, divisa in tre navate, formata a croce latina con ampia abside centrale e sei laterali, con coro limitato dal suo recinto marmoreo, colma di monumenti e di opere d'arte, essa suscita nel visitatore per l'insieme grandioso

e ricchissimo un'impressione di ammirato stupore. Sull'altare maggiore trionfa l'«Assunta» di Tiziano (1518) che segna una data storica nello svolgimento della pittura del Vecchio, e cui risponde, dalla navata sinistra, sull'altare dell'Immacolata, un altro capolavoro del Maestro: la «Madonna di casa Pesaro» (1526). In sacristia il famoso trittico di Giambellino (firmato e datato 1488) con la Madonna e il Bimbo fra Santi, nella stupenda cornice originale di Jacopo da Faenza e la serie della «Via Crucis» dipinta da Gian Domenico Tiepolo. Tre statue mirabili: il «S. Giovanni» di Jacopo Sansovino; il «S. Giovanni» (in legno) di Donatello; il «S. Girolamo» di Alessandro Vittoria. E tra i monumenti funebri: l'arca, del più ricco gotico fiorito, del Beato Pacifico, quello del doge Francesco Foscari dei fratelli Antonio e Paolo Bregno, quello di Jacopo Marcello di

scuola dei Lombardo, il solenne mausoleo del doge Nicolò Tron, ideato, e in parte eseguito, da Antonio Rizzo; infine quel noto e macchinoso saggio di arte barocca veneziana che è il sepolcro del Doge Giovanni Pesaro, opera di architettura del Longhena e di scultura del sassone Barthel. Entro la citata cortina marmorea del coro, composta di un duplice ordine di mezze figure di Santi e di Dottori e coronata da statue di Apostoli – opera di gotico fiorito della bottega dei Bon continuata (1475) da Pietro Lombardo e aiuti – è un altro mirabilissimo lavoro: gli stalli lignei intagliati e intarsiati da Marco Cozzi, firmato e datato 1468.

La Chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo (S. Zani- polo).

Questo magnifico tempio dell'Ordine Domenicano celebra a Venezia le grandi glorie politiche e militari della Repubblica poiché quivi la Signoria volle sepolti e Dogi e Capitani e illustri cittadini che intese particolarmente onorare.

Sorto a poco a poco dalla metà del sec. XIII al principio del Quattrocento è a croce latina con tre navate e abside fornita di quattro cappelle per parte, ed ha nella facciata, incompiuta, un fastoso portale fiancheggiato da arcate con entro sepolcri di Dogi: nell'insieme è, all'interno, d'una audace e austera grandiosità strutturale che fa di S. Zanipolo un esempio tra i più splendidi di architettura ogivale e che si addice mirabilmente all'ufficio assegnato al tempio dalla storia. Fra gli antichi mausolei che adornano la chiesa – in parte erettivi, in parte trasportativi da altre chiese

– sono particolarmente da segnalare: quelli di carattere gotico dei dogi Marco Corner, Antonio Venier, Michele Morosini, Tomaso Mocenigo, quelli quattrocenteschi dei dogi Pasquale Malipiero, Pietro Mocenigo e Nicolò Marcello, tutti e tre di Pietro Lombardo, del doge Andrea Vendramin (di Alessandro Leopardi, con sculture di Antonio e Tullio Lombardo), quelli cinquecenteschi del senatore G. Battista Bonzio, del doge Giovanni Mocenigo, del generale Nicola Orsini, ecc.

Al numero e al pregio dei monumenti architettonici e sculturali non risponde in S. Zanipolo altrettanta ricchezza di pittura, se se ne eccettuino, oltre opere minori, un capolavoro del Piazzetta: la tela, infissa nel soffitto della cappella del Sacramento, nella quale il Maestro celebrò in una composizione piena di vigore e di colore la Gloria di S. Domenico, un polittico con tre Santi, la «Pietà»

e l'«Annunciazione», ora ritenuto della giovinezza del Giambellino, e la pala con S. Antonio che distribuisce elemosine, di Lorenzo Lotto.

Due tesori di pittura della chiesa, collocati provvisoriamente nella cappella del Rosario, sorta a ricordo di Lepanto e con l'opera di Alessandro Vittoria, andarono perduti nell'incendio dell'agosto 1867 che distrusse la cappella stessa, una «Madonna con Santi» di Giambellino e l'«Uccisione di S. Pietro (Domenicano)» di Tiziano, pittura tanto ammirata da essere giunta a noi in innumerevoli copie. La cappella è stata in questi ultimi decenni restaurata, sì da potere accogliere i resti dalla catastrofe e adornata con tre grandi tele ovali di Paolo Veronese – l'«Assunzione», l'«Annunciazione» e l'«Adorazione dei pastori» – un tempo nella chiesa dell'Umiltà alle Zattere, poi portate a Vienna, quindi restituite dall'Austria

dopo la Vittoria mercè la convenzione Italo-Austriaca del 1920.

La Chiesa di S. Maria dei Miracoli.

Fra un dedalo di viuzze poco lungi dal tempio dei Ss. Giovanni e Paolo appare improvviso questo purissimo gioiello del Rinascimento veneziano, il quale meglio che una chiesa sembra un prezioso cofano incrostato di gemme.

È una chiesina della fine del Quattrocento (1489), costruita da Pietro Lombardo e scolari, tutta rivestita di ricchi marmi colorati e con la fronte e i fianchi a due ordini: l'inferiore, a finto portico; il superiore, a finta loggia; e la facciata sovrastata da un grande e caratteristico frontone semicircolare che per intero l'abbraccia. Anche l'interno, a una nave, con la cappella dell'altar maggiore assai sopraelevata, è tutt'un intarsio di

marmi policromi cui danno rilievo squisiti intagli e sculture nel fregio, nelle balaustre, nelle tribune, nei pilastri del coro pensile. Sul vivacissimo insieme canta l'oro della volta divisa in cassettoni con entro Profeti e Patriarchi dipinti da Pier Maria Pennacchi e suoi collaboratori.

La Chiesa di S. Sebastiano.

Nello stesso volgere di anni in cui Paolo Veronese conduceva nelle ville palladiane di Daniele Barbaro a Masèr e di Leonardo Emo a Fanzolo, con la collaborazione di B. Zelotti, festose e gustose decorazioni mitologiche e profane che però non valgono a rivelarci, anche per il loro stato di conservazione, tutta la misura del suo genio, in questa chiesa veneziana egli si ergeva imperituro monumento.

Non il tardo «S. Nicola» di Tiziano, né il sepolcro Podocataro del Sansovino, né le sculture del Vittoria o di T. Lombardo valgono a darle fama, bensì i gruppi di pitture che, a più riprese dal 1555 al 1565, Paolo vi eseguì nel pieno vigore della sua arte e con espertissimo magistero nello sviluppo delle composizioni e nello smagliantissimo colore.

Nella cappella del coro: all'altare, la «Madonna in gloria con S. Sebastiano» e, ai fianchi, il «Martirio del Santo» e quello dei Ss. Marco e Marcelino.

Sul soffitto dell'unica navata, in tre grandi tele di un riquadro centrale e di due ovali laterali, le Storie di Ester col «Trionfo di Mardocheo», «Ester condotta ad Assuero», «Ester dinanzi ad Assuero».

Ancora: gli sportelli dell'organo con la «Purificazione della Vergine» e la «Piscina probatica»; nella volta della sacristia: pannelli sacri. E particolarmente interessanti, nel coro superiore, due affreschi col Giudizio e il Martirio di S. Sebastiano.

La Basilica della Salute.

Tempio fra i più noti, in Venezia e fuori, per la sua possente architettura nella quale alla metà del Seicento Baldassare Longhena sfoggiò una fantasia così esuberante e ricca d'invenzioni, sebbene, al tempo stesso, misurata, da non trovare riscontro nelle altre opere delle quali popolò la città dandole una veste, anche in quel periodo, inconfondibile.

La Basilica, che è fra le più monumentali e tipiche del Barocco, è a pianta centrale (ottagonale)

sormontata dalla mole gigantesca della cupola che poggia su un tamburo rafforzato da enormi caratteristiche volute appaiate («orecchioni»). Ricchi prospetti architettonici – sontuosissimo quello del lato di facciata – ornano in giro il tempio che anche all'interno, col giuoco delle sue arcate sui lati dell'ottagono, dietro le quali si snoda il peribolo affrancato dalle cappelle, ha armoniche risonanze e solenni effetti scenografici.

Oltre opere d'arte dei secc. XVII e XVIII, fra cui dipinti che sono fra i capolavori di Luca Giordano, la Basilica conserva numerose e pregevolissime pitture del Cinquecento provenienti da altre chiese: fra esse, nella sacristia, più tele di Tiziano: la pala del suo primo tempo e di espressione un po' timida, con S. Marco tra altri quattro Santi, tre impetuose scene bibliche del periodo, invece, della piena maturità, fervide di energia e

di colore, e otto medaglioni con teste di Santi che facevano gruppo, con le tre tele precedenti, nel soffitto della soppressa chiesa di S. Spirito in Isola.

Anche nella sacristia, il colossale dipinto del Tintoretto con le «Nozze di Cana» (firmato e datato 1561) e una pala primitiva (1495) di un raro seguace dei Bellini: il parmense Cristoforo Caselli detto il Temperello.

La Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni.

L'edificio che era sede della corporazione assistenziale della colonia degli Schiavoni (dalmati) a Venezia fu, subito dopo la sua costruzione nei primi anni del Cinquecento, decorato da una serie di tele di Vittore Carpaccio che sono fra le più sentite stilisticamente, e fra le più note e piacevoli

del Maestro per il modo col quale si svolge il racconto, sempre ricco di sapore anedddotico e di particolari profani riferentisi alla vita del tempo. Poichè la corporazione era sotto il patrocinio dei protettori dalmati, S. Giorgio e S. Trifone, alle storie di questi due Santi sono dedicate due serie del ciclo; un'altra ha per oggetto S. Girolamo, che fu vescovo di Spalato. Infine due episodî tratti dal Vangelo completano la decorazione.

La Scuola Grande di S. Rocco.

Jacopo Tintoretto trova qui la sua più alta consacrazione per la quantità e la qualità delle pitture che hanno in questa Scuola immortalato il suo genio, in libero volo nei cieli dell'arte.

Il palazzo, che è sede della confraternita di S. Rocco, prezioso nelle forme e nelle decorazioni, fu condotto fra il 1515 e il 1560, e, da quattro

anni dopo il suo compimento, vi continuò a più riprese, fino al 1588, la sua opera immensa il Tintoretto, all'apogeo della potenza artistica, per rivestirne di pitture pareti e soffitti. Sono nel salone a pianterreno otto tele con scene del Nuovo Testamento (di sbalorditiva audacia luministica la «Santa Maria Egiziaca», 1588); e, delle venticinque che decorano il salone del piano superiore, dodici, con altre scene del Nuovo Testamento, ornano le pareti, mentre altre tredici con episodî della Genesi, con le storie di Mosè, ecc. s'innestano negli intagli del fastosissimo soffitto splendente di ori. Viene ultima la sala dell'Albergo che, viceversa, il Maestro decorò per prima. Accoglie scene della Passione di Cristo, mentre una sola tela riempie la parete di fondo: la «Crocifissione» firmata e datata 1565, vero prodigio di arte per la

intensa drammaticità che pervade la composizione, per la potenza del colore e per i problemi di luce che l'artista vi si è posto e vi ha risolti.

Nel ricchissimo soffitto dorato: «S. Rocco in Gloria» e figurazioni allegoriche delle sei Scuole Grandi di Venezia.

La Scuola del Carmine.

(TAV. 105).

Fra numerose opere d'arte settecentistiche di questa Scuola, una ne ha reso celeberrimo il nome nella storia della pittura veneziana: il grande soffitto dipinto da G. B. Tiepolo nel 1744 con arte già sì matura e sì fulgida che ne fa uno dei maggiori suoi capolavori. Angeli e Virtù rendono omaggio dagli scomparti minori alla grande scena, figurata nella medaglia centrale in cui la Vergine col Bambino è rappresentata in atto di

apparire sul Monte Carmelo al Beato Simone Stock e di porgergli lo scapolare ispirandogli, così, la fondazione dell'Ordine dei Carmelitani.

Il Monumento di Colleoni.

(TAV. 101).

Assai in alto sullo svelto ed elegantissimo basamento, sorge, nel campo dei Ss. Giovanni e Paolo, a fianco della chiesa, la statua equestre di Bartolomeo Colleoni, condottiero della Repubblica, tutto chiuso nel ferro, saldo in arcione, col capo eretto, lo sguardo che scruta, il braccio in atteggiamento di sfida, come se fosse nel pieno della mischia. L'arte sembra avere determinato per l'eternità in questo superbo monumento i caratteri tipici del guerriero di genio.

Ad Andrea Verrocchio, maestro di Leonardo da Vinci, appartiene la paternità dell'opera, ma l'artista fiorentino, còlto da morte (1488), non poté condurla a termine, talché fu il veneziano Alessandro Leopardi a compierne la fusione e la celsellatura nonché a idearne il basamento, incidendo il suo nome sulla cinghia del sottopancia del cavallo. Nel 1496 il monumento che doveva stupire tutta Venezia era inaugurato.

Il Duomo di Torcello.

Di questa città che, popoloso e florido centro della laguna per più secoli, sorgeva su di un'isola a breve distanza, a nord, da Venezia, e che oggi è una plaga ricca di silenzio e fonte di suggestione per le antiche memorie, restano poche venerande fabbriche emergenti sui campi arati; e tra queste eccelle il Duomo.

Fondato nel 639, poi ricostruito e restaurato nell'864 e nel 1008, a pianta basilicale, con tre navate, quattro absidi, e iconostasi sostenuta da sei colonne, è giunto a noi quale fabbrica veneto-bizantina del Mille, pur non priva di elementi della citata ricostruzione del IX sec. Fra questi ultimi, la cripta, i seggi marmorei sacerdotali, le parti antiche dei due amboni, ma non, forse, le contigue stupende transenne bizantine con figurazioni di animali tra volute e fogliami, che fronteggiano il santuario e che appartengono con probabilità al momento più alto della seconda fioritura bizantina (sec. XII). Così al sec. XII appartengono i mosaici che rivestono l'abside centrale (la «Vergine» in alto, sola e, sotto, gli Apostoli), l'arco trionfale (l'«Annunciazione»), l'abside destra («Cristo in trono con gli Arcangeli e Santi») e quelli della parete interna della facciata, tutti, più

o meno, ispirantisi alla iconografia di modelli più antichi. Particolarmente importanti per la grandiosità della concezione, per l'esasperato stilismo, e per la raffinatezza di esecuzione, gli ultimi che sono divisi in sei zone; in alto: «Cristo in croce con la Vergine e S. Giovanni» e, via via, sotto, la «Discesa al Limbo», «Cristo in gloria, tra Apostoli e Santi», l'«Etoimasia» (il trono col libro degli Evangelii, aperto, e i segni della Passione, come nella cupola del Battistero degli Ortodossi a Ravenna)¹⁷⁶, il «Giudizio Universale, gli Eletti e i Dannati».

Presso il Duomo, il campanile romanico-bizantino, la chiesa di S. Fosca del IX sec., ricostruita nel Mille, anch'essa in forme romanico-bizantine,

¹⁷⁶V. pag. 443.

il Museo dell'Estuario, con materiale di scavo, frammenti architettonici e di mosaici, ricami, oggetti diversi provenienti da edifici di Torcello e di altre isole della laguna.

Il Museo Vetrario di Murano.

Ha sede nell'antico palazzo episcopale dove fu recentemente riordinato, e contiene, oltre alcune pitture di scuola muranese, prodotti dell'arte vetraria – per la quale fu dal principio del Rinascimento, ed è tuttora, famosa l'isola – dei tempi antichi e moderni: esemplari egizi e romani, una bella collezione di coppe, bocce, bicchieri di arte dei vetrieri muranesi Barovier (sec. XV), vetri soffiati del Cinquecento, vetri incisi della fabbrica dei Briati (sec. XVII), vetri decorati a smalto dei Brussa (sete. XVII-XIX) e lavori di altri artisti

dell'Ottocento (Ferro, Radi, Bigaglia, ecc.), specchi, reliquiari, vetri a filigrana, a reticello, a ghiaccio, láttimi, boemi, ecc.

VERCELLI

La Pinacoteca Borgogna e il Museo Leone.

Vercelli possiede due musei che sono stati riorinati recentemente e ciascuno dei quali composto di materiali in prevalenza lasciati da un mecenate.

La Pinacoteca, di cui fanno parte anche quadri un tempo nell'Istituto di belle arti, comprende pitture italiane antiche e moderne nonché qualche opera straniera. Più importanti dei dipinti delle altre regioni – tra cui pur si notano Bartolomeo di Giovanni, il Francia, Palma Vecchio – sono quelli

di scuola piemontese e in specie vercellese, presente con pregevoli opere del Sodoma, di Defendente Ferrari, Giovenone, Lanino, ecc.

Il Museo Leone, cui si accede dal cortile quattrocentesco di una antica casa Alciati, comprende raccolte archeologiche particolarmente del territorio di Vercelli, qualche marmo e mosaico pavimentale medioevale, monete, medaglie, codici miniati, ceramiche e altri oggetti d'arte applicata.

La Basilica di S. Andrea.

È monumento primitivo (1219) e insigne del gotico d'oltr'alpe trapiantato in Italia. A croce latina, con ampio corpo absidale, sormontata da un tiburio a lanterna, ha facciata con due svelte torri ed archi rampanti sui fianchi. Ma agli elementi gotici

si uniscono motivi lombardi nelle gallerie che decorano la facciata e le testate del transetto, come lombardo è il materiale di costruzione: laterizio.

L'edificio si adorna delle ultime austere espressioni dell'arte dell'Antelami: il lunettone col «Martirio di S. Andrea» e l'architrave con la scena del card. Biccheri che offre la chiesa al Santo.

Famosa per il suo Tesoro è un'altra chiesa vercellese, la cattedrale di S. Eusebio, per le sueoreficerie preromaniche e romaniche, per i suoi codici miniati dei secc. IX e X nonché per il piviale e la pianeta di Giulio II in velluto controtagliato e ricami.

VERONA

Il Museo Civico.

Da alcuni anni ha trovato la sua sede in Castelvecchio, grandiosa mole Scaligera iniziata da

Cangrande II nel 1354 sulla riva dell'Adige e collegata all'altra sponda mediante il contemporaneo caratteristico ponte merlato, a tre arcate, di rosso mattone. In 40 o 50 locali del monumento, che, redento dall'abbandono, è stato dopo la guerra 1915-'18 restaurato e decorato con concetti di troppo spinto ripristino, sono collocati gli oggetti che formavano un tempo i diversi fondi cittadini, che pervennero anche da doni e legati, e che comprendono pitture, sculture, armi, mobili, terrecotte, miniature, bronzi, ecc. Tra le pitture più importanti sono da citare la «Vergine con S. Caterina e angeli in un roseto» di Stefano da Zevio, la «Madonna della quaglia» attribuita al Pisanello, e forse anch'essa di Stefano da Zevio, «S. Girolamo» e un «Cristo Crocefisso» di Jacopo Bellini, due «Madonne» di Giambellino, la «Ver-

gine col Bambino», firmata, di Carlo Crivelli, un ritratto di gentiluomo di Tiziano, quello di Pase Guariento di Paolo Veronese e, oltre alcune interessanti pitture di primitivi veronesi, un'imponente raccolta di quadri e affreschi dei maggiori Maestri del Quattro e del Cinquecento della scuola stessa, da Liberale a Girolamo dai Libri, da Domenico Morone a Francesco Morone, dal Cavazola al Caroto, da Giolfino al Torbido, al Brusasorci, al Badile, al Farinati, ecc.

La Basilica di S. Zeno Maggiore.

Risale al sec. XI ed è una delle più insigni chiese romaniche italiane ricca all'esterno di sculture lombarde con caratteri bizantineggianti dei maestri Niccolò e Guglielmo, nonché di Brioloto da Balneo e Adamino di S. Giorgio; all'interno, di affreschi dei secc. XIV e XV. Nel portale sono

preziose formelle in bronzo, romaniche, di carattere accentuatamente arcaico, raffiguranti scene, sacre.

Sull'altare un solenne capolavoro del Mantegna: la grande pala (entro la sua cornice originale) che il Maestro dipinse tra il 1457 e il 1459 con la «Madonna in trono fra angeli», nel centro e, negli sportelli, sotto un portico architravato, quattro Santi per lato (Pietro, Paolo, Giovanni Evangelista e Zeno; Giovan Battista, Agostino Lorenzo e Benedetto). Le tre predelle purtroppo sono copie degli originali che, portati in Francia da Napoleone, vi sono restati (la «Crocefissione» al Louvre; la «Resurrezione» e il «Cristo nell'orto» nel Museo di Tours).

La Chiesa di S. Anastasia.

Magnifica costruzione gotica domenicana, iniziata alla fine del Duecento e terminata nel Quattrocento, eccetto nella facciata che è compiuta solo nella metà inferiore ove domina il grande portale trecentesco istoriato.

L'interno, a tre navate scompartite da colonne di marmo rosso, e tipicamente gotico, contiene opere d'arte che danno al tempio molta risonanza. Fra queste, la prima è – sul fronte esterno della cappella Pellegrini – il rarissimo affresco del Pisanello con «S. Giorgio e la Principessa» che, con l'«Annunciazione» di S. Fermo, è tutto ciò che di pittura murale è restato del prezioso Maestro. Nella stessa cappella Pellegrini, una serie assai nota di 24 terrecotte con scene della vita del Cristo, del secondo quarto del Quat-

trocento, di un artista toscano che si era soliti finora chiamare col nome di «Maestro della cappella Pellegrini» e che ora a ragione è stato identificato in Michele da Firenze seguace del Ghiberti.

Inoltre, nella cappella Cavalli, affreschi di Altichiero con membri della famiglia Cavalli dinanzi alla Vergine e, in differenti parti della chiesa – oltre bei sepolcri e decorazioni scultoree del Rinascimento – affreschi e tavole dei maggiori artisti del Quattro e Cinquecento veronese.

Le Arche Scaligere.

Le tre arche gotiche dei Signori di Verona sorgono nella piazza su cui affaccia la chiesetta di S. Maria antica: quella di Cangrande I († 1329) sopra la porta della stessa chiesa; le altre due, di Mastino II († 1351) e di Cansignorio († 1375), in

un prossimo sagrato recinto da antiche cancellate in ferro battuto, ornate, nei quadrilobi, degli emblemi della famiglia: la scala. Così la prima, arieggiante l'arte toscana, come la seconda, opera probabile di artista veneziano, e la terza firmata e datata da Bonino da Campione, sono composte di un padiglione col sarcofago su cui giace il corpo del principe, e che è sormontato da un baldacchino cuspidato, sorreggente, altissima, la figura equestre del principe stesso. Bassorilievi e statue le decorano, ma particolarmente ricca di sculture è quella di Bonino in cui, su una base esagonale, sorgono, tutt'intorno all'arca, edicole cuspidate con entro le figure dei Santi guerrieri. Vivacissima è la statua equestre, dal fresco volto sorridente, di Cangrande: l'originale, per il suo precario stato di conservazione, fu ricoverato nel

Museo Civico dove si conservano anche cimeli tratti dal suo sarcofago.

VICENZA

Il Museo Civico.

Il palazzo Chiericati, altro edificio del Palladio, pittoresco nel vivace chiaroscuro del suo porticato e delle sue logge e nobilitato, in un grande soffitto, da una allegoria del Tiepolo qui trasferita dalla villa Cordellina a Montecchio presso Vicenza, è la sede di questa bella Galleria di pittura che si adorna di un importante gruppo di opere di Maestri vicentini, in specie Bartolomeo Montagna e Giovanni Buonconsiglio, e di altri veneti fra cui Paolo Veneziano, con un polittico rappresentante la «Morte della Vergine», firmato e datato 1333, Cariani con una «Sacra Famiglia», Marcello Fogolino con l'«Adorazione dei Magi», Cima con

una «Madonna e Santi sotto un pergolato» (1489), Domenico Morone con tre storie di S. Biagio, Veronese, Tintoretto, Bassano. Anche la scuola veneta del Sei e Settecento vi è bene rappresentata con l'«Estasi di S. Francesco» del Piazzetta, con due quadri di G. B. Tiepolo (la «Concezione» e il «Tempo che scopre la Verità»), e tele di Sebastiano Ricci, Pittoni e Maffei.

La Basilica Palladiana.

(TAV. 99).

Il nucleo di questo imponente edificio – pubblico Palazzo Comunale della città – è una fabbrica eseguita in pieno Rinascimento, dopo la metà del Quattrocento, in stile gotico, e della quale resta l'immenso salone. A distanza di un secolo il Palladio iniziava tutto intorno a tale salone la sua costruzione rinascimentale, composta

di un doppio loggiato ad arcate serliane¹⁷⁷, di cui l'inferiore è di un robusto ordine dorico, quello superiore di ordine ionico e coronato da una balaustra ornata di statue, dietro la quale si eleva l'altissima vòlta del salone. Nella città che può dirsi a buon titolo Palladiana per le numerose e pregevolissime costruzioni del Maestro, questo edificio, che egli lasciò alla sua morte incompiuto, è tale «da poter essere paragonato – come egli stesso scrisse – ai più grandi e più belli dell'antichità tanto per l'esecuzione e la grandiosità della sua concezione quanto per il suo materiale di pietra durissima».

Il Teatro Olimpico.

¹⁷⁷V. pag. 25.

Fu commesso, per rappresentazioni classiche, nel 1580 dall'Accademia Olimpica al Palladio, che, morto alcuni mesi dopo, lo lasciava incompiuto. Il teatro, che fu terminato dallo Scamozzi, ha l'ossatura in legno rivestita di stucchi e consta di una gradinata elittica limitata in alto da un podio con statue entro nicchie. La scena è fissa ed è composta, sul proscenio, di un ampio frontale architettonico con colonne su due ordini e di due piccoli risvolti ai lati; frontali e risvolti decorati di nicchie, statue e bassorilievi. Nel mezzo del prospetto un grande arco si apre su una prospettiva formata di tre vie donde giungevano al proscenio gli attori. Nell'insieme il teatro è ispirato dalle forme di quelli dell'antichità classica, ma coperto.

VITERBO

Il Museo Civico.

È sistemato nella chiesa soppressa di S. Maria della Verità costruita nel sec. XIII e poi profondamente trasformata nei secc. XIV-XV. Il maggiore ornamento del Museo, che comprende una raccolta archeologica – fra cui notevole una serie di sarcofagi etruschi – e un gruppo di pitture soprattutto di scuola viterbese, è la decorazione a fresco della cappella Mazzatosta, eseguita a 25 anni nel 1469 da Lorenzo da Viterbo: opera importante – e la sola certa – di questo nobilissimo artista che svolse echi dell'attività, andata distrutta, di Benozzo Gozzoli nella chiesa di S. Rosa a Viterbo, in uno stile direttamente ispirato da quello di Piero della Francesca. Nella volta sono gli Evangelisti tra Profeti, Santi e Dottori

della chiesa; sulle pareti, storie della vita della Vergine fra le quali quella grande e conosciutissima dello «Sposalizio». Ma, oltre gli affreschi di Lorenzo, un'opera del massimo interesse conserva il Museo di Viterbo: la potente e tragica «Pietà» di Sebastiano del Piombo, già nella chiesa di S. Francesco, di ispirazione michelangelolesca e probabilmente eseguita su disegno del Buonarroti.

VOLTERRA

La Pinacoteca Civica.

Mentre nel Museo Etrusco (o Museo Guarnacci) si trova anche un piccolo gruppo di resti architettonici e scultorei di antiche fabbriche romaniche della città, nel Palazzo del Comune, già Palazzo dei Priori, solenne edificio della prima metà del Duecento, ha sede la Pinacoteca che

contiene una discreta raccolta di dipinti toscani e più particolarmente senesi (Taddeo di Bartolo, Benvenuto di Giovanni), oltre una pala di Luca Signorelli del 1491 e un polittico attribuito a Domenico Ghirlandaio del 1492. Un affresco di Daniele da Volterra.

LA CITTÀ DEL VATICANO

Il Vaticano è senza dubbio il maggiore complesso storico, monumentale e artistico del mondo e rappresenta per ogni studioso d'arte ciò che per un pellegrino sono i Luoghi Santi. Favolose collezioni archeologiche, una Biblioteca colma di tesori d'ogni luogo e d'ogni età, cappelle e fughe di sale e di logge in cui espressero il loro genio molti fra i sommi pittori italiani, archivî sterminati, una Pinacoteca ricca di capolavori, gallerie sontuose, corti monumentali, una profusione

di decorazioni, di marmi, di oggetti d'arte, di cimeli storici, di segni di potenza temporale e spirituale, superbi giardini, sonanti fontane: ecco il Vaticano: questa Reggia delle Reggie che si svolge intorno al massimo tempio della cristianità: S. Pietro.

Ligi al compito di limitarsi all'essenziale si dirà qui brevemente della Chiesa (con le sue grotte e il Museo Petriano), indi dei principali complessi artistici del Palazzo: la cappella Sistina, la Paolina, le Stanze, le Logge, la cappella di Nicolò V, l'appartamento Borgia, la galleria delle carte geografiche, la Pinacoteca¹⁷⁸.

¹⁷⁸Per i Musei di Antichità, v. pag. 280.

La Basilica di S. Pietro.

Si erge solennissima sulla linea congiungente nel fondo i due colossali emicicli, di una quadruplice serie di colonne, con i quali Gian Lorenzo Bernini – come appare da un notissimo disegno ritenuto suo – simboleggiò due gigantesche braccia accoglienti l'umanità avviata verso il sepolcro di Pietro e la dimora del suo successore sulla terra. Sorta in luogo dell'antica Basilica Costantiniana, fatta demolire da Giulio II, fu iniziata nel 1506 su piani di Bramante ed è il frutto di studi di numerosi artisti del tempo, da Fra Giocondo a Raffaello, da Giuliano ad Antonio da Sangallo, da Baldassarre Peruzzi a Michelangelo che tornò all'idea bramantesca e progettò l'incomparabile cupola, sviluppo grandioso, con audace spirito di rinnovamento cinquecentesco, di quella fiorentina

del Brunellesco. Al Maderna si deve l'ultima trasformazione del tempio da croce greca a croce latina, e così pure la erezione della facciata – dovuta all'iniziativa di Paolo V Borghese – dietro la quale si stende l'amplissimo pronao trasverso onde, per cinque porte (la mediana con imposte di bronzo del Filarete), si accede alla chiesa.

L'immensa Basilica che nel citato pronao conserva un prezioso ricordo dell'antica: il mosaico di Giotto – danneggiatissimo per il trasporto e per i restauri – con la scena della Navicella di Pietro, racchiude nelle sue maestose navate, nel transetto, nelle grandiose tribune, una pleiade di monumenti di Pontefici che sono saggi cospicui della statuaria funebre prevalentemente barocca e neoclassica. Tra i più celebrati, dopo che quello

stupendo di Sisto IV fu trasportato al Museo Pertriano¹⁷⁹, sono da ricordare: la tomba di bronzo di Innocenzo VIII di Antonio Pollaiuolo, col Papa rappresentato da vivo benedicente in trono e, defunto, tra le Virtù; quelle di Paolo III, di Guglielmo della Porta, d'ispirazione Michelangiolesca, di Urbano VIII e di Alessandro VII, del Bernini, di S. Leone il grande con la immensa pala marmorea dell'Algardi, rappresentante il Pontefice che muove incontro ad Attila, quella di Leone XI, pure dell'Algardi, infine il sepolcro di Clemente XIII, capolavoro del Canova, e la stele sepolcrale degli ultimi Stuart, anch'essa del Canova.

A parte i monumenti funebri, famose sculture adornano il tempio: la statua bronzea di S. Pietro

¹⁷⁹V. appresso pag. 505.

in cattedra, oggetto di venerazione dell'intero orbe cattolico, intorno alla quale la critica si è divisa nel ritenerla opera del V sec. o, più verosimilmente, del XIII; la celeberrima «Pietà» giovanile, firmata, del Buonarroti (1498), di un pacato e delicatissimo sentimento che non troverà riscontro nelle altre «Pietà» drammatiche del periodo tardo; nella cappella dei Beneficiati, un tabernacolo di Donatello.

Sotto la cupola e a protezione dell'altare papale, il colossale baldacchino bronzeo del Bernini, sorretto da quattro altissime colonne tortili e sormontato dal globo e dalla croce.

Il Tesoro. – Contiene numerosi pezzi di oreficeria antica e moderna e la magnifica dalmatica erroneamente detta di Carlo Magno, con scene e personaggi sacri, ricamati in oro e seta su fondo azzurro; ritenuta dai più appartenere al massimo

fiorire dell'arte bizantina (sec. X-XI), con rimaneggiamenti posteriori.

Le Grotte. – Costituiscono i sotterranei della parte di fondo della nuova Basilica e contengono (le «Grotte vecchie», che sono la parte inferiore dell'antico tempio) numerosissime tombe di Papi, mentre le «Grotte nuove», decorate nelle vòlte di affreschi e grottesche, serbano grande quantità di statue, bassorilievi, lapidi, mosaici, provenienti da monumenti della primitiva chiesa. Nelle Grotte nuove il più insigne sarcofago del periodo paleocristiano: quello del prefetto di Roma Giulio Basso morto nell'anno 359, con scene del Vecchio e del Nuovo Testamento.

Il Museo Petriano. – Sistemato in epoca recente in un piccolo edificio dietro il colonnato berniniano, contiene alcune opere tratte dalle Grotte

vaticane, antichi modelli della chiesa e della cupola (di Antonio da Sangallo il Giovane, di Michelangelo, ecc.), frammenti di affreschi dell'atrio dell'antica Basilica, memorie riferentisi a questa e alla nuova Basilica, nonché oggetti di curiosità e parecchi di scarso interesse quali una serie di dipinti rappresentanti chiese russe. Solo due opere di grandissimo pregio: i resti della superba tomba di Paolo II, di Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata, già ornamento del tempio primitivo, e uno dei più insigni monumenti scultorei del Quattrocento, la tomba di Sisto IV, firmata da Antonio Pollaiuolo e datata 1498, raffigurante l'energica possente figura del Pontefice sul letto di morte, attorniata da bassorilievi in piano con le allegorie delle Virtù e delle Arti liberali. Lo stupendo monumento, già decoro altissimo della cappella del Sacramento e dell'intera Basilica, fu trasportato

da pochi anni qui, dove tra il biancore delle nude e volgari pareti, perde ogni luce, colore, significato e virtù di suggestione. Ma il Sommo Pontefice Pio XII ha, con sensi di illuminata comprensione artistica, disposto per la sollecita restituzione del cimelio alla Basilica.

Il Palazzo Vaticano.

Reggia pontificale dopo la cattività di Avignone, questa grandiosissima costruzione sorse, nel suo aspetto attuale, in pieno fiorire del Rinascimento su un modesto edificio che risaliva in origine al sec. VI. Niccolò V, Sisto VI, Innocenzo VIII condussero innanzi la nuova fabbrica, ma soprattutto con le grandi opere eseguite durante i pontificati di Giulio II, di Leone X e di Paolo III, su progetti di Bramante e di Antonio da Sangallo, esso si avviò

verso la forma definitiva cui Pirro Ligorio, Domenico Fontana, il Bernini dovevano volta a volta portare il loro contributo.

Ma a Bramante si deve la più monumentale sistemazione edilizia del Palazzo, particolarmente il progetto dell'ala più antica delle Logge aperte sul cortile di S. Damaso, e il collegamento del palazzetto del Belvedere, costruito nella boscaglia da Innocenzo VIII, con le fabbriche antiche, mediante grandi ali che formarono il vastissimo cortile del Belvedere. Il Maestro non poté attuare interamente il progetto che fu portato a compimento da Pirro Ligorio in specie nella fronte addossata al citato palazzotto, nella quale si apre il monumentale, scenografico nicchione ospitante la Pigna e i pavoni bronzei romani già nell'antica Basilica Vaticana; donde il nome di cortile della Pigna alla parte nord del cortile del Belvedere.

Nel suo complesso il Palazzo è un insieme architettonico imponente in cui si seguono, si intrecciano, si fondono le attività dei maggiori architetti che lavorarono a Roma dal Rinascimento al periodo neoclassico.

La Cappella Sistina.

(TAV. 11).

È il «Sancta Sanctorum» del Palazzo Vaticano. Fatta erigere da Sisto IV nell'ottava decade del Quattrocento con l'opera del fiorentino Giovannino de' Dolci, ha forma rettangolare allungata, pavimento di stile cosmatesco, transenna e cantoria di Mino da Fiesole, e deve la sua fama agli affreschi che la decorano. Attorno attorno, su alto zoccolo ornato da finti drappi fra candelieri a monocromato, quattordici grandi riquadri – sei per lato e due nel fondo – con storie di Mosè e di

Gesù Cristo dipinte fra il 1481 e il 1483 dai maggiori artisti toscani e umbri del tempo: il Pinturicchio, Botticelli («Fatti di Mosè»), Ghirlandaio («Vocazione di S. Pietro e S. Andrea»), Cosimo Rosselli, Signorelli, Perugino («Consegna delle Chiavi»), ecc.

Sulla volta e sull'intera parete dell'altare domina sovrana l'opera di Michelangelo. Figura la volta una complessa costruzione architettonica a pilastri con altissimo zoccolo in cui si inscrivono monumentali cattedre dei Profeti e delle Sibille e lunette con figure e scene del Vecchio Testamento. Nel centro, nel grande rettangolo limitato dalla citata costruzione a pilastri su i quali poggiano scultoree figure di «Ignudi», si svolge, in nove canti, il sub poema della Genesi, dalla scena della Separazione della luce dalle tenebre

a quella dell'Ebrezza di Noè: poema che per potenza, nobiltà e bellezza, per l'arte somma con la quale il Maestro seppe adeguarsi all'epos delle scene bibliche e alla statura titanica delle loro figure, resta capolavoro insuperato nella storia della pittura italiana.

Agli affreschi della volta compiuti tra il 1508 e il 1512 fa, artisticamente, riscontro la scena gigantesca del «Giudizio universale» eseguita venticinque anni dopo come sfondo all'altare e che sembra sintetizzare in una visione di terribilità umana e divina gli eroismi di quanti intelletti, da Giotto e Dante in poi, affrontarono il tremendo soggetto. Purtroppo l'umidità, i restauri e l'aumento di tono dei colori menomano il valore cromatico della composizione, turbato anche dai drappi che due pontefici fecero imporre a molte figure per celarne le nudità.

La Cappella Paolina.

Presso la Sala Regia, cui si accede dalla Berniniana Scala Regia, e che è decorata di affreschi di Taddeo Zuccari, Daniele da Volterra, Salviati, Vasari, ecc., è la Cappella Paolina costruita, intorno al 1540, per Paolo III Farnese da Antonio da Sangallo il Giovine e ornata da Perin del Vaga. Ma la sua fama è dovuta all'essere legato anche ad essa il nome di Michelangelo per i due grandi e solenni affreschi con la «Conversione di S. Paolo» e la «Crocefissione di S. Pietro» che il Maestro vi iniziò subito dopo terminato il «Giudizio» della Sistina e compié circa il 1550.

Le Stanze di Raffaello.

(TAV. 89).

Sono quattro Stanze di rappresentanza situate al secondo piano del Palazzo e decorate, sotto i

pontificati di Giulio II e di Leone X, dal Sanzio con affreschi che non solo rivelano il genio del Maestro giunto all'apice del suo sviluppo e del suo splendore, ma simboleggiano il più maturo fiorire della pittura italiana del Rinascimento.

La prima in ordine topografico, ma non cronologico, è quella dell'«Incendio», destinata ad esaltare con più pitture il nome di Leone X, e soprattutto con la rappresentazione del gran fuoco scoppiato nel quartiere di Borgo nell'847 ed estinto per miracolo dell'omonimo antecessore, Leone IV, dalla Loggia del Vaticano.

Segue la famosissima Stanza «della Segnatura» ove teneva riunioni il Tribunale della Segnatura per la firma dei Brevi di grazia. Tre sono i principali affreschi: a sinistra, sopra la finestra, il «Parnaso» con Apollo circondato dalle Muse e

dalle figure di poeti: Omero, Saffo, Pindaro, Orazio, Virgilio, Dante, Petrarca, ecc. Nei lati maggiori della sala, e di faccia l'una all'altra, le due grandi composizioni: quella della «Disputa del Sacramento (o, meglio, la «Glorificazione della Fede cattolica») in cui, sotto le immagini del Padre Eterno, del Cristo, della Vergine e del Battista si adunano, intorno all'altare, le più alte figure del Vecchio e del Nuovo Testamento; e quella della «Scuola d'Atene» (ovvero la «Glorificazione della filosofia»), in cui nel tempio della sapienza e attorno a Platone e ad Aristotele, figurano aggruppati i più popolari fra i maggiori filosofi scienziati e politici dell'antichità, da Socrate a Pitagora, da Senofonte ad Alcibiade, da Archimede a Diogene, da Euclide a Tolomeo.

La Stanza che segue è detta di Eliodoro dall'afresco in cui è rappresentata la «Cacciata di Eliodoro», tesoriere del re di Siria, dal tempio di Gerusalemme ove si era impossessato del tesoro. Fa riscontro a questa la scena di S. Leone I che ferma alle porte di Roma l'invasione di Attila. Alle due pareti delle finestre, in alto: la «Liberazione di S. Pietro dal carcere», e la «Messa di Bolsena», raffigurante il miracolo di un prete boemo, sciolto dai dubbî sulla verità della Transustanziazione dalla visione dell'Ostia stillante sangue mentre celebra la messa. Stupendissimi i ritratti dei personaggi che assistono a questa scena, dipinti sotto l'influsso, e forse con la collaborazione, di Sebastiano del Piombo.

Ultima sala è quella detta «di Costantino» con scene della vita dell'imperatore, tra cui la vittoria di Costantino su Massenzio.

Non tutte di mano interamente del Sanzio sono le pitture delle Quattro Stanze. Mentre negli affreschi di quella di Eliodoro, eccetto che nel «Miracolo di Bolsena», notevole è la collaborazione di Giulio Romano, del Penni e di Giovanni da Udine, l'esecuzione delle pitture della sala di Costantino è quasi per intero dovuta ai citati due primi scolari di Raffaello.

La Cappella di Niccolò V.

Quasi contigua alle Stanze è la piccola e raccolta cappella che Niccolò V negli anni tra il 1447 e il 1449 fece integralmente decorare dal Beato Angelico. Dopo il fasto della Sistina e delle Stanze sulle cui pareti giganteggiano fantasmi pittorici di una potenza superumana, tanto più dolce e riposante è la quiete di questo minuscolo oratorio soffusa del più puro misticismo.

Sulla vòlta: Evangelisti e Santi. Nelle pareti, un festone divide orizzontalmente le pitture in due serie, delle quali quella superiore contiene entro lunette sei episodî della vita di S. Stefano; quella sottostante, sei scene della vita di S. Lorenzo.

Le Logge di Raffaello.

Grandi gallerie, un tempo aperte e ora chiuse da vetrate, e la cui costruzione architettonica, iniziata da Bramante, fu compiuta da Raffaello, contornano la corte di S. Damaso, corte d'onore del palazzo. Il lato occidentale di quella del secondo piano, scompartito in tredici campate, è ricchissimamente decorato con squisiti stucchi e dipinti che gli scolari di Raffaello, e specialmente Giovanni da Udine, vi condussero intorno al 1518 sotto la direzione del Maestro e, almeno in parte, su suoi progetti e schizzi. Le pitture della vòlta

comprendono nelle prime dodici campate scene dell'Antico Testamento dalla Genesi alle storie di David; solo la tredicesima illustra quattro episodi del Nuovo Testamento. Tutt'intorno, sulle vòlte, sulle pareti, sui pilastri è una fantasmagorica decorazione profana e mitologica a grottesche¹⁸⁰ restata, dal Cinquecento ai nostri giorni, l'esempio più famoso e caratteristico di questo tipo di ornamentazione. Pitture e stucchi – tra cui notevolissimi alcuni alle finestre con rappresentazioni riferentisi agli artisti addetti ai lavori delle Logge – si alternano e si fondono con la più vivace e armonica policromia, dando all'insieme una festosità inoblìabile.

¹⁸⁰V. pag. 49.

L'Appartamento Borgia.

Dimora di Papa Alessandro VI Borgia che lo fece apparecchiare e decorare, fu in seguito lasciato in abbandono finché negli ultimi anni del pontificato di Leone XIII fu restaurato e rimesso in onore. Sono sei sale, compresa una – la quinta – ricavata nella cosiddetta Torre Borgia, e prendono il nome di sala dei Pontefici, dei Misteri, dei Santi, delle Arti e delle Scienze, del Credo e delle Sibille. Ad eccezione della prima e della quinta con affreschi rispettivamente, di scolari di Raffaello e di Pier Matteo d'Amelia, sono interamente affrescate dal Pinturicchio e dai suoi scolari (1492-1495). Particolarmente ricca è la decorazione della terza e della quarta; quella della sala dei Santi, coperta di stucchi policromi che la fanno quasi apparire tutta un'incrostazione di pietre preziose, reca episodi della vita di S. Caterina

d'Alessandria (la «Disputa con i filosofi»), di S. Barbara, della Casta Susanna, di S. Sebastiano; quella delle arti e delle scienze con figurazioni allegoriche della grammatica, della dialettica, della retorica, della geometria, dell'aritmetica, della musica e dell'astrologia.

Questo insieme del Pinturicchio prelude all'opera da lui compiuta dieci anni dopo a Siena nella Libreria Piccolomini, e se la supera per fasto decorativo, fin troppo trito e minuto, non l'eguaglia per potenza di colore che qui appare alquanto cupo e quasi tenebroso, fors'anche a causa del lungo abbandono e dei restauri.

La Galleria delle carte geografiche.

È un lunghissimo corridoio di centocinquanta metri fiancheggiante il famoso cortile monumen-

tale di Belvedere (iniziato da Bramante e continuato da Pirro Ligorio) e di seguito alla galleria «dei candelabri» (che prende il nome dai candelabri marmorei di arte romana provenienti dalle chiese di S. Costanza e di S. Agnese fuori le mura). Sulle due pareti, cui sovrasta una volta adorna di magnifici stucchi, si stendono numerose grandi carte geografiche d'Italia dipinte a fresco circa il 1580, sotto la direzione del geografo domenicano Egnazio Danti, dal fratello di lui Antonio e forse, da altri frescantì. Le carte, che anche coloristicamente sono assai gustose, riproducono le diverse regioni italiane secondo le divisioni politiche e comprendono anche piante e vedute delle principali città, e indicazioni di quei luoghi dove si svolsero memorande battaglie.

La Pinacoteca.

(TAV. 90).

Fondata al principio del secolo scorso peregrinò durante l'Ottocento da un gruppo di locali all'altro finché sotto il pontificato di Pio XI fu definitivamente sistemata in un palazzo appositamente costruito verso i giardini su disegno di Luca Beltrami e non molto felice nella sua decorazione esterna. Nella nuova sede furono riunite alla vecchia Pinacoteca molte opere di diversi appartamenti Vaticani, della sacristia di S. Pietro, quelle che formavano un tempo il cosiddetto Museo cristiano già conservato presso la Biblioteca¹⁸¹ (un tesoro di piccole preziosissime tavole

¹⁸¹Presso la Biblioteca si conserva tuttora, oltre un piccolo Museo detto profano, di cui fanno parte avorî, bronzi, ori e oggetti varî di antichità romana, un Museo sacro che comprende smalti,

e dittici e trittici principalmente di scuola umbra e toscana dei secc. XIII e XIV) e la serie dei dieci arazzi tessuti a Bruxelles da P. van Aelst su cartoni di Raffaello (sette dei cartoni originali, nel Victoria and Albert Museum di Londra) rappresentanti scene ricavate dagli Atti degli Apostoli¹⁸².

Tra le molte importantissime opere che compongono questo insigne istituto sono da ricordare: la «Trasfigurazione» di Raffaello, commessa al Maestro per la cattedrale di Narbona e

stoffe, oreficerie barbariche, mosaici bizantini, avorî dell'alto medioevo e una pregevolissima raccolta di vetri a oro graffiti, paleocristiani, provenienti dalle Catacombe.

¹⁸²V. pagg. 307 e 395.

da lui eseguita solo nella parte superiore col Cristo e gli scorci stupendi degli Apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni, e terminata dopo la sua morte da Giulio Romano e dal Penni; l'«Incoronazione della Madonna» (da S. Francesco di Perugia) e la «Madonna di Foligno» (dalla chiesa dell'Ara-coeli a Foligno) entrambe di Raffaello, con la predella – quest'ultima – proveniente dalla «Deposizione» della Galleria Borghese; lo smagliante polittico giottesco per il card. Stefaneschi, già nella sacristia di S. Pietro; quattordici frammenti di Melozzo da Forlì già parti dell'affresco della chiesa dei Santi Apostoli a Roma (fra essi, i notissimi Angeli musicanti); l'affresco, pure di Melozzo da Forlì, con Sisto IV che nomina il Platina prefetto della Biblioteca Vaticana; l'abbozzo a monocromato con S. Girolamo penitente, di Leonardo da Vinci; polittici del Crivelli e dell'Alunno; la grande

predella, con i miracoli di S. Vincenzo Ferreri, data dal Vasari a Ercole de Roberti e appartenuta al polittico Grifoni di Francesco del Cossa, già in S. Petronio a Bologna (la tavola centrale – «S. Vincenzo Ferreri» – a Londra, le laterali – S. Pietro e il Battista – a Brera); l'«Incoronazione della Vergine» di Fra Filippo Lippi e l'altra del Pinturicchio; la pala di S. Nicola dei Frari, firmata, di Tiziano; la «Comunione di S. Girolamo» del Domenichino, la «Deposizione» del Caravaggio; il ritratto di Re Giorgio IV d'Inghilterra di Lawrence, ecc.

Non si può chiudere questi cenni delle opere medioevali e moderne del Vaticano senza citare le tre statue marmoree – il «Perseo» e i due Pugilatori» – del Canova, conservate in uno dei gabinetti del piccolo cortile ottagonale del Belvedere,

presso i capolavori dell'arte classica che sono gloria del Museo di antichità.

LA DALMAZIA

Il più antico centro d'arte nella regione è **Spalato**, la città che si formò nel circuito dell'immenso Palazzo di Diocleziano di Salona¹⁸³ e adattò i maggiori edificî della Reggia all'uso cristiano. Il tempio palatino fu trasformato in Battistero, il mausoleo dell'Imperatore in Duomo, e qui si ammira intatta la magnifica struttura centrata romana a due ordini, sormontata da una cupola grandiosa, oltre ad opere romaniche e del Rinascimento: e cioè le porte lignee e gli stalli della sacristia intagliati da Andrea Buvina nei

¹⁸³V. pag. 302.

primi del Duecento e l'arca di S. Anastasio, capolavoro del maggiore artista della scultura e architettura dalmata: Giorgio Orsini da Sebenico.

Altro nobile centro monumentale è **Zara**. il suo più antico edificio è la preromanica chiesa di S. Donato, filiazione delle architetture ravennati, a pianta circolare con peribolo e tre absidi e nella cui costruzione furono impiegati largamente materiali romani, tolti da edifici circostanti, con così pittoresca irregolarità da suscitare, per l'improvvisazione dell'adattamento, un senso di viva suggestività. Oggi è sede del Museo di antichità¹⁸⁴. Il duomo è un tipico esemplare di architettura romanica dalmata nella sua commistione di elementi lombardi, veneti e, nella facciata adorna di

¹⁸⁴V. pag. 287.

loggianti, pisani. Nell'abside, parti di un polittico con Santi (1482), di Vittore Carpaccio e, nel Tesoro, preziose oreficerie tra cui reliquiari veneto-bizantini.

Altri monumenti romanici insigni sono il campanile di **Arbe**, mole superba traforata inferiormente da coppie di monofore; in due piani, di bifore, e, in alto, da una grande polifora; il duomo di **Traù** che deriva dalle architetture pugliesi lo slancio e l'acutezza dei profili già goticeggianti, e vanta un'opera fra le più importanti della scultura romana: il ricchissimo portale eseguito nel 1240, con una fantastica profusione di rilievi a figurazioni sacre allegoriche e profane, da uno scultore di nome Radoano, ispiratosi al portale maggiore di S. Marco a Venezia. Nell'interno della chiesa, oltre al pulpito e al ciborio romanici, di carattere pu-

gliese, è il maggior complesso plastico del Rinascimento in Dalmazia: la cappella che in onore del beato Orsini fu iniziata nel 1468 da Andrea Alessi da Durazzo, allievo di Giorgio Orsini, e da Nicolò Fiorentino, e decorata da una serie di sculture a tutto tondo e a basso rilievo cui forse partecipò Giovanni Dalmata.

Monumento di transizione dal Romanico al Gotico, ma con più accentuati i caratteri gotici, è il Duomo di **Curzola**.

La diffusione dell'arte toscana in Dalmazia nel Rinascimento è attestata dal nobile palazzo dei Rettori fronteggiante la piazza di **Ragusa**, dovuto a Michelozzo col quale collaborò Giorgio Orsini forse nelle ricche finestre del piano superiore. Attualmente (poiché nel sec. XVII perdette il secondo piano) consta a pianterreno di un portico centrale a sei archi affiancato da due ali piene e

di un secondo ordine adorno di otto bifore archiacute trilobate. Purtroppo la bellissima corte a loggiato con scala esterna è frutto in gran parte di ricostruzione. Gli altri più noti monumenti di Ragusa perpetuano forme romaniche (chiostro dei Francescani) o gotiche (chiostro dei Domenicani, annesso alla chiesa che conserva una pala tizianesca con la Maddalena, S. Biagio, Tobio, l'angelo e il donatore).

Il capolavoro dall'architettura dalmata del Rinascimento resta il Duomo di **Sebenico** ideato da Giorgio Orsini che, sovrapponendo l'opera sua al gotico fiorito dei Delle Masegne, si rivela qui un vero precursore col creare motivi, in specie nel classico coronamento del tempio, ripresi in seguito dall'architettura veneziana della fine del Quattrocento. Il giuoco delle masse, la composizione armoniosa degli archi, delle nicchie e dei

frontoni, conclusa dalla traforata cupola ottagonale, le ricche eleganti decorazioni sculturali e, all'interno, il mistico chiaroscuro creato dalla fuga degli archi gotici, dalla sovrastante galleria, dai trafori delle ornate finestre fanno del Duomo di Sebenico uno dei maggiori e più originali monumenti italiani. Anche la decorazione fu in gran parte eseguita dall'Orsini e da Maestri veneziani suoi collaboratori, tra i quali appare nel tardo Quattrocento Nicolò Fiorentino, subentrato, alla morte del Dalmata, nella direzione della fabbrica e che dette opera di eccellente decoratore anche ai pulpiti, alla cantoria e agli stalli.

Il Cinquecento, infine, è rappresentato in Dalmazia dalla severa arte del Sanmicheli (Loggia di Zara e porta della città verso la terraferma).

PARTE III
I CIMELI DELLA MINIATURA NELLE
BIBLIOTECHE

Nelle maggiori Biblioteche europee, tra le sterminate collezioni di miniature d'ogni scuola dell'Europa e dell'Oriente, è largamente rappresentata la miniatura italiana. Citiamo qui alcuni dei codici di eccezionale importanza che si possono considerare fondamentali per lo studio di quest'arte in Italia.

La **Biblioteca Nazionale di Parigi**. – Accanto a capolavori bizantini quali il Salterio¹⁸⁵ del sec. X

¹⁸⁵Non sarà inopportuno indicare qui il significato dei nomi dei vari libri liturgici che si incontrano studiando la storia della miniatura; assai

numerosi perché non molto antica è la prescrizione che fissa i sei libri liturgici di rito: *Messale*, *Breviario*, *Martirologio*, *Pontificale*, *Cerimoniale dei Vescovi*, *Rituale*, di cui vedremo il significato.

Anticamente era assai diffuso il *Sacramentario* che contiene in genere la liturgia della Messa, le funzioni episcopali e altre raccolte, sostituito poi gradatamente, a partire dal sec. XIII, dal *Messale* plenario che è il testo completo per il rito della Messa. Testi parziali sono: il *Lezionario* compilato per la lettura delle Epistole, l'*Evangelario* per la lettura del vangelo, l'*Antifonario*, detto anche *Graduale*, raccolta delle antifone che si cantavano nell'accompagnamento alla Messa.

Per la celebrazione dell'«Officio», cioè per il complesso di salmi, letture bibliche, omelie dei

Santi Padri, inni, preghiere che formano la devozione quotidiana del clero in ore prescritte del giorno e della notte, si usavano: il *Salterio* (raccolta di salmi), l'*Omeliario* (raccolta di omelie), l'*Imnario* (raccolta di inni); la riunione di tutte queste parti in un libro unico e plenario dette luogo al *Breviario* che è il libro dell'Ufficio, così come il *Messale* è il libro della Messa. Il *Martirologio* è l'elenco dei Santi onorati dalla Chiesa; il *Pontificale* prescrive le funzioni episcopali (Cresima, Ordinazione dei Sacerdoti, Consacrazione delle chiese, ecc.) anticamente illustrate nei Sacramentarî e soprattutto negli *Ordines Romani*. Le norme per questi riti costituiscono il Cerimoniale dei Vescovi, quinto libro liturgico; il sesto, o *Rituale*, è dedicato al cerimoniale dei sacerdoti ed

era detto un tempo *Liber Sacerdotalis* e si suddivideva in vari testi (*Liber poenitentialis*, *Liber processionalis*, ecc.).

Termine tipico della miniatura nei primi secoli del Medioevo è l'*Exultet*. Si definivano così i «rotuli» istoriati con illustrazioni disposte in senso inverso al testo (in modo da renderle visibili al popolo), che nell'Italia meridionale il diacono, nel giorno di Sabato Santo, svolgeva dall'ambone mentre si compiva la cerimonia della consacrazione del cero pasquale e si elevava il canto «Exultet jam angelica turba coelorum».

Per la devozione privata si usavano libri di preghiere e meditazioni noti col nome di *Libri d'ore* o *Ore*.

di puro stile ellenistico, è rara testimonianza di miniatura occidentale il «Pentateuco Ashburnham» miniato nell'Italia settentrionale nel sec. VII. Della scuola bolognese del Duecento e di quella, insigne, del Trecento la Biblioteca di Parigi conserva numerosi saggi tra cui le «Decretali» che si vorrebbero identificare come opera del Franco bolognese ricordato da Dante, e codici della cerchia di Niccolò di Giacomo. Capolavoro della scuola napoletana del Trecento è lo «Statuto dell'Ordine di Cavalleria dello Spirito Santo», Ordine fondato da Luigi di Taranto; per la scuola senese, si può ricordare il «Pontificale» del «Maestro di S. Giorgio»¹⁸⁶; per il Rinascimento napoletano il «Bessarione» firmato da Gioacchino de Gigantibus.

¹⁸⁶V. pag. 516.

Sopra gli altri ricco è il fondo lombardo formato in gran parte con manoscritti provenienti dalla Biblioteca visconteo-sforzesca del Castello di Pavia che fu preda di Luigi XII. Ricordiamo romanzi cavallereschi in lingua francese miniati in Lombardia nel sec. XIII (la «Conqueste de la Terre d'Outremer», il «Tristan»), lo stupendo «Pantheon» di Goffredo da Viterbo miniato per Azzone Visconti (1331), il «Libro d'ore» di un trecentista affine a Giovanni di Benedetto da Como, il codice di stile internazionale attribuito a Michelino da Besozzo e contenente l'«Elogio funebre di Gian Galeazzo», il «Tacuinum Sanitatis»¹⁸⁷ della

¹⁸⁷ *Tacuinum sanitatis*, *Theatrum sanitatis*, *Speculum* sono i nomi di caratteristiche enciclopedie di medicina e igiene, in uso nel Trecento, miniate

stessa serie dei codici di Vienna (Staatsmuseum) e Roma (Casanatense); una cantica della «Divina Commedia» e il codice delle «Vitae Imperatorum» di un anonimo miniatore del primo Quattrocento, affine a Belbello, che esercitò largo influsso in Lombardia. Da ultimo, codici del Rinascimento, tra cui lo splendido «Cassiano» già nella biblioteca del re Mattia Corvino, che si attribuisce ora ad un Maestro lombardo operoso alla corte d'Ungheria, Giov. Antonio Cattaneo di Milano.

Nella imponente raccolta del **British Museum** è da ricordare, per i primi secoli cristiani, la «Bibbia di Cotton» del sec. V o VI, transizione tra la

in specie da artisti lombardi.

miniatura ellenistica e la bizantina, inoltre il «Salterio di S. Agostino» che si suppone sia uno dei codici inviati da Gregorio Magno ad Agostino di Canterbury (più sicuramente a questo gruppo appartiene l'«Evangelario» del sec. VI o VII forse miniato a Roma, ora nella Biblioteca del Corpus Christi College di Cambridge) e un «Exultet» cassinese del sec. XI. La miniatura bolognese del Duecento è rappresentata da un'opera insigne: una «Bibbia» di anonimo e grande Maestro. Numerosi sono i codici della scuola napoletana del Trecento e del Quattrocento; tra questi ultimi lo «Joannes Scotus» firmato dal De Gigantibus (1471). Tra le opere fiorentine, da ricordare un «Breviario» di Gherardo e Monte; tra le lombarde, la «Sforziade» e il «Libro d'ore di Bona di Savoia» attribuiti allo Pseudo Antonio da Monza,

identificato da alcuni storici con Zoan Andrea da Mantova, operoso in Milano a partire dal 1476.

Una stupenda pagina di messale raffigurante la Pentecoste dell'autentico Antonio da Monza si conserva nella **Albertina di Vienna**. Ricchissima è la collezione della **Biblioteca Statale di Vienna** cui dà fama uno dei più antichi codici cristiani miniato in Oriente, la «Genesi», detta appunto di Vienna, codice purpureo¹⁸⁸ del sec. V o VI, oltre al «Dioscoride», testo di medicina del celebre medico, eseguito a Bisanzio nel sec. VI. Specialmente importante per la miniatura italiana, è la serie dei codici di scuola napoletana tra cui

¹⁸⁸Purpurei sono i codici più preziosi ellenistici e bizantini, miniati su pergamena tinta di porpora, e generalmente con caratteri d'oro o d'argento.

un «Libro d'Ore» della Regina Giovanna di Napoli, una «Bibbia» del Trecento, le «Orazioni di Cicerone» di Ferdinando I d'Aragona e lo sfarzoso «Aristotile» miniato da Reginaldo Piramo di Monopoli, capolavoro del Rinascimento napoletano. Notevole la raccolta dei codici provenienti dalla biblioteca di Mattia Corvino che conserva opere di Attavante fiorentino e manoscritti eseguiti nella stessa corte di Budapest da miniatori eclettici di origine lombarda: tipico il «Tolomeo».

Altre opere notissime di miniatura italiana nella **Biblioteca statale di Monaco** («Salterio» lombardo del sec. XI, «Messale» di Nicolò di Giacomo da Bologna, datato 1374, «Libro d'ore» di Bianca di Savoia opera di Giovanni di Benedetto da Como); nel **Gabinetto delle Stampe del Museo di Berlino** (la «Bibbia Hamilton» capolavoro di scuola napoletana del Trecento, un «Messale»

del Maestro di S. Giorgio¹⁸⁹, il romanzo di «Paolo e Daria amanti» di scuola di C. De Predis); nella **Biblioteca Nazionale di Brusselle** («Messale» corviniano di Attavante); nella **Torre do Tombo di Lisbona** (la monumentale «Biblia dos Jeronymos» in sette volumi di Attavante, Monte e Gherardo, commessa all'umanista libraio Vespasiano da Bisticci dalla Casa regnante di Portogallo); infine, nella **Biblioteca Universitaria di Innsbruck** una delle opere più sontuose e rappresentative della scuola ferrarese del Rinascimento: il «Messale» del Cardinale Ippolito I d'Este.

* * *

¹⁸⁹V. pag. 516.

Codici preziosissimi sono conservati, in Italia, nelle Biblioteche e nei Tesori delle chiese. Ricordiamo, oltre alla già citata «Bibbia carolingia» della Basilica di S. Paolo in Roma¹⁹⁰, un cimelio di straordinaria importanza artistica ed iconografica, emulo della «Genesi di Vienna»: il «Codice purpureo» (Evangelario greco del sec. VI) nel Duomo di Rossano, ora alla Nazionale di Napoli; i codici di Vercelli (tra cui l'«Isidoro» del sec. IX); il «Messale del Beato Warmondo» (sec. X) nel duomo di Ivrea; un tipico codice bizantineggiante del Duecento: le «Epistole» miniate da Giovanni da Gaibana, nel duomo di Padova ricco di altri in-

¹⁹⁰V. pag. 457.

signi codici; per non citare poi le serie di libri liturgici del Rinascimento che vantano le maggiori cattedrali italiane.

Degne di nota anche le Biblioteche conventuali tra cui primeggia Montecassino (codici benedettini dei secc. IX-XII), quelle civiche (miniature di scuola umbra del Duecento e Trecento in Perugia), nonché le collezioni degli archivî di Stato (Siena, Bologna) e dei Musei Civici; tra questi il Museo di Bologna, importantissimo per la conoscenza della grande scuola locale.

Le massime organiche collezioni di miniatura, in Italia, appartengono alle Biblioteche Vaticana, Ambrosiana di Milano, Laurenziana di Firenze, Estense di Modena.

La **Biblioteca Vaticana**. – Fondata da Niccolò V, vanta tra i monumenti d'ogni età e d'ogni

scuola che le danno fama mondiale, cimeli rarissimi dei primi secoli cristiani: due «Codici Virgiliani», uno dei quali appartiene al sec. IV ed è di schietto gusto ellenistico; il «Cronografo dell'anno 354» celeberrimo per la sua iconografia (ma giunto in copia tarda), due codici miniati nella grande scuola ellenistica di Alessandria: il «Rotulo di Giosuè» e il testo topografico cristiano di «Cosma Indicopleuste» del sec. VII.

Per la storia della miniatura romanica, fondamentale il «Salterio Ambrosiano» del sec. IX; per la miniatura benedettina della scuola cassinese, la «Vita di S. Benedetto» del sec. XI; sempre nell'età romanica, insigne la serie delle Bibbie di grande formato, le cosiddette «Bibbie Atlantiche» provenienti dal territorio umbro-romano e connesse ai cicli ad affresco della regione; il raro codice profano di Federigo II «De arte venandi cum

avibus», miniato su modelli orientali per Re Manfredi; e codici della scuola bolognese del sec. XIII tra cui il manoscritto firmato da un miniatore Jacopino. Il Trecento è rappresentato specialmente nelle scuole di Bologna, Siena e Napoli: per la prima ricordiamo le «Decretali» di Nicolò di Giacomo; per la seconda, i «Documenti di amore di Francesco da Barberino»; per la terza, una ricca «Bibbia» in tre volumi. Un altro codice trecentesco senese, lo stupendo «Messale di S. Giorgio», miniato per il card. Jacopo Stefaneschi e così chiamato perché contiene la vita del Santo, si conserva nella Biblioteca Capitolare di S. Pietro; è opera del raffinato miniatore, seguace di Simone Martini, che si conosce appunto col nome di Maestro di S. Giorgio.

Alla miniatura del Rinascimento appartengono alcuni dei maggiori gioielli della Vaticana: la «Bibbia» miniata da Belbello, il grandissimo Maestro pavese della miniatura italiana alla metà del Quattrocento, un «Messale» di Monte fiorentino, la «Bibbia» di Attavante detta «Bibbia urbinata» perché proviene dalla biblioteca del Palazzo Ducale di Urbino, fondata da Federigo da Montefeltro, che nel 1657 venne ad arricchire la Vaticana (altri fondi: la «Biblioteca Palatina» donata da Massimiliano di Baviera nel 1623, e in parte poi restituita ad Heidelberg, la Biblioteca di Cristina di Svezia, le Biblioteche Ottoboniana – composta da Alessandro VI Ottobuoni – Barberiniana, Chigiana, ecc.).

La **Biblioteca Ambrosiana**, fondata dal Card. Federigo Borromeo, conserva un cimelio dell'età

paleocristiana, la frammentaria «Iliade» conosciuta col nome di «Omero Ambrosiano» che risale al sec. IV ed è opera ancor ellenistica sia per lo stile delle illustrazioni che per la caratteristica riquadratura purpurea delle pagine; più preziosa quindi dei codici virgiliani del Vaticano miniati in Italia. Della miniatura irlandese insigne documento è il codice con i «Dialoghi di S. Gregorio» scritto a Bobbio alla metà del sec. VIII; della miniatura carolingia, il «Messale» con pagine purpuree a lettere d'oro anch'esso proveniente da Bobbio.

Impossibile citare i tanti codici bizantini e delle scuole orientali. Qui si deve far menzione soltanto di alcuni capolavori della miniatura italiana: le «Decretali» di Nicolò di Giacomo con la famosa figurazione delle Virtù e delle Arti liberali; il

«Virgilio», miniato da Simone Martini per il Petrarca e che reca annotazioni di mano del Poeta; il «Libro d'Ore» che Cristoforo De Predis decorò per una dama di casa Borromeo emulando, nelle minute e raffinatissime miniature, la più squisita arte fiamminga; l'«Aulo Gellio» di Guglielmo Giraldi, saggio del più puro stile ferrarese del Rinascimento¹⁹¹.

Nella **Biblioteca Laurenziana** – fondata da Cosimo il Vecchio, e integrata da importanti acquisti di Giovanni di Cosimo e soprattutto di Lorenzo il Magnifico – si ammirano l'«Evangelario siriano» scritto nel 586 dal monaco Rabula in un convento della Mesopotamia che è anch'esso tra

¹⁹¹Per il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci, v. pag. 398.

i più preziosi codici cristiani di fama mondiale, caposaldo dell'iconografia sacra. Altro codice importantissimo, la «Bibbia Amiatina», perfetto esemplare di miniatura irlandese, donato da Ceolfrido di Yarrow a Papa Gregorio II (sec. VIII).

La collezione più ricca di miniatura nella Laurenziana è, naturalmente, quella che illustra la scuola toscana dalle sue origini al periodo glorioso del Rinascimento rappresentato da Filippo di Matteo Torelli, da Francesco d'Antonio del Cherico, da Gherardo e Monte del Fora, e sopra tutti, da Attavante.

Ricordiamo il «Salterio» della Badia di Marturi presso Poggibonsi del sec. XII, il «Salterio Pisano» del sec. XIII, le due «Bibbie» romaniche provenienti dall'antica cattedrale di S. Reparata, le «Supplicationes Variae» di miniatori della fine

del Duecento sotto l'influsso di Cimabue, il nucleo dei codici Danteschi, vanto della Biblioteca, i codici trecenteschi seneseggianti provenienti dalle officine conventuali, il «Biadaio» di interesse particolarmente documentario per la vivace rappresentazione della vita artigiana e commerciale fiorentina del Trecento, i codici miniati nel Monastero degli Angeli tra cui il capolavoro di Lorenzo Monaco (il «Diurnus Dominicalis», 1409) nel caratteristico stile di transizione al Rinascimento. Tipica per il Quattrocento la serie dei codici «umanistici» tra i quali notissimo il «Cassiano». Nella copiosa produzione dei miniatori fiorentini del tempo, qui raccolta, sono da ricordare, per l'arte di Bartolomeo e Giovanni d'Antonio, il «Lezionario» in quattro volumi; per Filippo di Matteo Torelli, l'«Evangelario» proveniente da S. Maria del Fiore; per Francesco di Antonio del

Cherico e la sua scuola, le «Vite di Plutarco», un «Antifonario» e il «Trattato dell'arte della seta». Infine le opere di Gherardo e Monte (il «Salterio», le «Epistole») e, tra le numerose di Attavante, il «Diurno» eseguito nel 1506 per il Monastero degli Angeli.

In Firenze si devono ancora menzionare: la **Biblioteca Nazionale** con un manoscritto di Convevole da Prato del sec. XIV e la serie dei codici cavallereschi franco-veneti e la **Biblioteca Riccardiana** fondata da R. Riccardi alla fine del Cinquecento ed ora governativa ed aggregata alla Laurenziana: famosi i due codici fiorentini del Quattrocento: i «Trionfi del Petrarca» e l'«Eneide» in tre volumi detti appunto il «Petrarca riccardiano» e il «Virgilio riccardiano», opera capitale, quest'ultima, della miniatura fiorentina all'inizio della seconda metà del Quattrocento,

eseguito da un ignoto Maestro sotto l'influsso del Pesellino e Benozzo Gozzoli; inoltre un magnifico «Breviario francescano» del Torelli, ecc.¹⁹².

L'altra grande scuola del Rinascimento, la Ferrarese, è illustrata nella **Biblioteca Estense di Modena** che contiene però anche un gruppo di codici corviniani miniati da Attavante e significative opere lombarde (il «Libro d'ore» del sec. XIV, il «Corale» della cappella di Ercole I attribuito a C. De Predis, il trattato «De Sphaera» della scuola di lui, il «Messale romano» eseguito per

¹⁹²La Biblioteca Nazionale di Firenze e la Riccardiana, tra i loro tesori di miniatura, contano due libri (la «Hypnerotomachia Poliphili» e la «Divina Comedia») con incisioni rispettivamente di Gentile Bellini (?) e di Botticelli.

Anna Sforza e l'«Officio» di Ippolito d'Este, miniati entrambi a Milano sulla fine del sec. XV).

Ma il più raro cimelio della Biblioteca, asportato nel 1859 da Francesco V e ad essa restituito recentemente per il gesto generoso di un mecenate italiano, è la grandiosa «Bibbia di Borso d'Este». Capolavoro di tutta la miniatura ferrarese del Rinascimento, è frutto della collaborazione dei maggiori Maestri della prima generazione: Taddeo Crivelli, Franco Russi, Giorgio di Alemagna, Marco dell'Avogadro. Un'altra stupenda opera ferrarese, il «Messale di Borso», anch'essa conservata nell'Estense, è attribuita da alcuni critici a Taddeo Crivelli, da altri a Giorgio di Alemagna. Il caposcuola della seconda generazione, Guglielmo Giraldi, è rappresentato da un «Salterio» della Certosa di Ferrara e dal «Libro del Salva-

tore» di Candido Buontempi. Recentissimo riacquisto il «Breviario» di Ercole I d'Este, miniato da Matteo da Milano e collaboratori, asportato anch'esso nel 1859 da Francesco V d'Austria Este e recuperato nel 1939.

La maggior biblioteca privata italiana, la **Trivulziana** di Milano, è di recente passata in proprietà del Comune ed esposta nel Castello Sforzesco. Le sue gemme, tra i codici miniati, sono la «Commedia» che è il più insigne dei codici danteschi fiorentini del Trecento per la finezza delle miniature; la ricchissima «Bibbia» di scuola trecentesca fiorentina sotto l'influsso senese; il «Lucanus» di Nicolò da Bologna; il «Beroldo» miniato da Salomone de' Grassi nel 1398; codici umanistici fiorentini; due stupende creazioni ferraresi: il «Trattato di ben governare» di Guglielmo Giraldi e il «Messale» di Martino da Modena. Infine, tra i

lombardi, il sommario enciclopedico conosciuto col nome di «Libro del Jesus» e la «Gramatica» di Elio Donato, entrambi miniati per il piccolo Massimiliano Sforza da varî Maestri, tra cui premezza il miniatore del «Libro d'ore» di Bona di Savoia (lo psendo Antonio da Monza o Zoan Andrea da Mantova), mentre due finissimi ritratti di Massimiliano e di Ludovico il Moro nella stessa «Gramatica» sono attribuiti ad Ambrogio De Predis.

Con le opere della Trivulziana è esposto, per concessione del Duca Visconti di Modrone, un grande cimelio della miniatura lombarda del Trecento: il preziosissimo «Uffiziolo» miniato da Giovannino e Salomone de' Grassi per Gian Galeazzo. Altro deposito di casa Visconti sono i «Ta-

rocchi», tipiche miniature profane di stile internazionale attribuite agli Zavattari ed ora al cremonese Bonifacio Bembo.

Accenniamo ancora ad altre famose biblioteche italiane per qualche codice insigne che esse contengono: la **Biblioteca Reale di Torino** ove figurano una rara «Bibbia» trecentesca napoletana e lo squisito codice della «Vita di S. Anna e Gioacchino», firmato da Cristoforo De Predis, senza dire di altri manoscritti, edizioni rare e disegni¹⁹³; la **Biblioteca Nazionale** della stessa città che, pur impoverita dall'incendio del 1904, conserva ancora importanti codici, tra cui il gruppo proveniente dalla insignissima biblioteca conventuale di Bobbio; la **Biblioteca Casanatense** di Roma

¹⁹³V. pag. 478.

(due «Rotuli» del secolo X, fondamentali per lo studio della miniatura benedettina, lo «Speculum» lombardo della fine del Trecento, ricollegantesi all'arte di Giovannino de' Grassi); infine la **Marciana** di Venezia con saggi cospicui della scuola locale del Trecento tra cui l'«Entrée de Spagne», nonché un codice corviniano, l'«Averulino» della serie eclettica dovuta a Francesco da Castello e scolari, e un'opera famosa di Attavante, il «Marziano Cappella» con importanti figurazioni delle arti liberali.

PARTE IV

LE VILLE E I GIARDINI

Di questa meravigliosa arte italiana fiorita dal Cinquecento al Settecento¹⁹⁴ i maggiori esemplari si conservano nel gruppo delle ville romane e toscane, che, in genere, presentano puri i caratteri della composizione architettonico-paesistica tipica del giardino all'italiana, mentre nelle altre regioni più frequentemente il giardino fu riadattato nel Settecento e nell'Ottocento alla moda francese e alla inglese.

I **Giardini Vaticani** noti già nel Duecento e che, secondo un progetto dell'Alberti, avrebbero do-

¹⁹⁴V. pag. 29.

vuto svolgersi grandiosamente nel primo Rinascimento, acquistano fama nel Cinquecento quando Bramante, ideando per Papa Giulio II il collegamento della palazzina detta del «Belvedere» con il Palazzo Vaticano, progetta la scenografica successione di loggiati, terrazze, scalee con grotte, che appare come il primo tipo di giardino architettonico o giardino all'italiana, concluso classicamente dall'edicola detta «Nicchione di Belvedere». La costruzione del Braccio Nuovo e della Biblioteca, distrusse in gran parte la sistemazione bramantesca. Al di là del Palazzo Vaticano restano, invece, i grandiosi giardini che mantengono il carattere architettonico in specie nella cornice di terrazze da cui sono racchiusi, nonostante le trasformazioni, le aggiunte, le riforme compiute dai Papi dal pieno Cinquecento all'Ottocento. Da ricordare soprattutto l'erezione della

«Villa Pia» nel centro della «Selva», squisito esemplare di padiglione da giardino costruito da Pirro Ligorio nel 1560 per Papa Pio IV; le fontane che Carlo Maderna sparse nei giardini Vaticani (Fontana dello Scoglio, delle Torri, degli Specchi); infine i grandi lavori del pontificato di Gregorio XVI che diedero ai giardini l'aspetto attuale.

I più ammirati giardini di Roma del Cinquecento: gli Orti Farnesiani sul Palatino, i giardini di Villa Madama e di Villa Giulia sono, si può dire, scomparsi; mentre si conservano questi due ultimi edificî.

La sontuosa villa progettata da Raffaello per il card. Giulio De Medici, e poi chiamata **Villa Madama** dalla definitiva sua proprietaria Margherita Farnese, è adorna nell'interno di stucchi e dipinti eseguiti da Giovanni da Udine e Giulio Romano. Presenta all'esterno un prospetto ad un sol piano

con porticati e terrazze; al cortile circolare incluso nell'edificio faceva cornice un giardino stupendamente progettato da Raffaello e svolto da Antonio e Francesco da Sangallo, con scalee, gradinate d'anfiteatro, fontane, un ippodromo e, dietro, il parco e il pomario; complesso che, per quanto non compiuto, mostrò definitivamente elaborata la composizione architettonica italiana del giardino.

Di **Villa Giulia**¹⁹⁵ resta l'edificio vigolesco col caratteristico motivo curvilineo della corte d'onore e, nel fondo, una delle più deliziose architetture da giardino del maturo Cinquecento: il Ninfeo cui attesero il Vasari e l'Ammannati.

¹⁹⁵Oggi sede del Museo di Antichità preromane, v. pag. 283.

L'esemplare completo e conservato di giardino italiano del Cinquecento si ammira nella grandiosa **Villa d'Este** di Tivoli costruita da Pirro Ligorio per il card. Ippolito di Este nel 1549 ed oggi di proprietà dello Stato che l'ha restaurata quasi completamente ed aperta al pubblico.

La parte pianeggiante originariamente ornata con riquadri di verde, corsi da viali rettilinei coperti da «pergole», fu, nel Seicento, trasformata impiantando il solenne «teatro di cipressi» sparso di statue e fontane che ancor oggi si ammira. Alla fantasia di Pirro Ligorio si devono le prospettive paesistiche, la composizione di viali alberati, piani a terrazze, gradinate, emicicli, piazzali in una fantasiosa scenografia di verde avvivata dall'acqua. La ricca massa d'acqua del Teverone fu sfruttata dalla sapienza idraulica dell'Olivieri, ingegnere collaboratore di Pirro Ligorio, in modo

mirabile, e Villa d'Este è famosa per i suoi giuochi d'acqua, le sue fontane dalle forme più varie, dal semplice zampillo (Viale delle cannelle) alle solenni opere di architettura decorativa cui collaborò un gruppo numeroso di scultori. Tra le fontane maggiori dedicate in genere alle divinità mitologiche, e che sono sparse in tutto il giardino (se ne contano più di ventitrè), da ricordare la Fontana dell'Organo e quella della Civetta; tipico tributo alla classicità il giardino antico detto «Rometta» con la statua di Roma (TAV. 93).

Il prodigioso impiego dell'acqua studiato ancora dall'Olivieri fa celebre anche la **Villa Aldobrandini** di Frascati iniziata da Giacomo della Porta nel 1601 per il Cardinale nipote di Clemente VIII, trasformando un vecchio edificio dei Capranica, e compiuta poi da Carlo Maderna e dal Fontana. Caratteristica è la severa imponenza dell'edificio

(già decorato da affreschi del Domenichino) e del giardino che sale, attraverso rampe e terrazze, sul colle, imitando la disposizione della Villa Madama. Dall'alto del colle l'acqua scende per fontane e bacini nel grande emiciclo che si apre dietro al palazzo, formato da nicchie con statue (un tempo dotate di congegni musicali) e adorno, nel centro, della fontana di Atlante. È questo il primo esempio dell'ingegnosa e pittoresca creazione da giardino, detta «teatro d'acqua». Sempre a Frascati, oltre la **Villa Mondragone**, residenza di Paolo V, ora in rovina, si deve ricordare la **Villa Falconieri**, detta anche «Rufina» dal nome del primo proprietario, card. Ruffini, che la fece costruire nel 1548 (ora appartiene allo Stato). Pittoresco il nucleo originario col laghetto, tra scalee, le colonne, i cancelli; il casino fu ricostruito dal Borromini che forse riadattò anche il giardino.

Nel territorio di Viterbo sono due capolavori del Cinquecento italiano: Villa Lante di Bagnaia ed il Palazzo Farnese di Caprarola.

Villa Lante è così chiamata dalla famiglia Lante della Rovere che ne divenne proprietaria nel sec. XVII. Il nome che più vi è legato è quello di Alessandro Peretti, nipote di Sisto V, il quale compì la trasformazione dell'originaria villa quattrocentesca (già iniziata dal vescovo Gambara) valendosi dell'opera del Vignola. Davanti alla Villa che sporge con due avancorpi è la grande «Vasca dei Mori», così detta perché quattro figure di mori alternati a leoni sorreggono lo stemma dei «Cinque monti» sormontati da una stella dalle cui punte zampilla l'acqua. Dietro la villa il giardino si eleva a terrazze, i cui prospetti adorni di fontane sono sapienti composizioni scenografiche. Attiguo al giardino vero e proprio è il

parco anch'esso adorno di fontane: notissima quella di Pègaso attribuita al Giambologna.

Il Palazzo Farnese di Caprarola è l'opera massima del Vignola che nell'originale partito costruttivo della massa pentagonale esterna include un cortile circolare, nella calcolata sontuosità architettonica di quest'ultimo a due ordini di gallerie coronato da un pittoresco attico, dette prova della imponenza raggiunta dall'architettura cinquecentesca già tendente al Barocco. Nell'interno, dotato dal Vignola della caratteristica Scala Regia a chiocciola sostenuta da trenta colonne doriche, sono fughe di sale dedicate a divinità mitologiche, alle gesta della famiglia Farnese (Sala dei Fasti), ai grandi esploratori (Sala del Mappamondo), in cui gli Zuccari e il Vignola stesso

(Sala di Giove con pitture prospettiche) accordarono con l'imponenza architettonica una ricchezza fastosa di decorazione.

Il giardino fu architettato dal Vignola a rampe, cordonate, terrazze con severa monumentalità nella parte antistante al Palazzo, quasi questa costituisse l'imbasamento che mette in valore la massa architettonica. Dietro il palazzo, il giardino sale a raggiungere il piazzale delle Cariatidi col casino vignetesco a duplice loggiato, cui succede il «giardino segreto», con sedili, fontanelle, e la «Fontana del Giglio», chiuso da un prospetto architettonico. Il motivo tipico del giardino maggiore è la «Catena d'acqua» formata da una serie di delfini che gettano su conchiglie l'acqua proveniente dalla Fontana dei Fiumi; motivo che avrà più tardi spettacolare svolgimento.

A Roma un gruppo imponente di ville collega il Cinquecento al Seicento che, pur mantenendo la composizione tradizionale architettonica, la ravviva col pittoresco proprio del Barocco, infoltisce la vegetazione a bosco, smussa talora la perfetta regolarità dei viali, pone a contrasto masse di verde e radure con ampie zone di cielo, moltiplica il giuoco dell'acqua.

Villa Medici sul Pincio, eretta nella seconda metà del Cinquecento da Annibale Lippi, per il card. Ricci da Montepulciano, e in seguito sede dell'Accademia di Francia, mostra nell'edificio il tipo definitivo del «Casino» romano: la pittoresca architettura a porticati che si intona al giardino. La facciata da questo lato è adorna squisitamente di rilievi antichi tra cui alcuni frammenti

dell'«Ara Pacis»¹⁹⁶. Il giardino a grandi e semplici scomparti rettangolari, dominato da una ampia terrazza donde si accede a un belvedere a forma di piramide, è popolato di marmi antichi.

Nella **Villa Doria Pamphili**, o del Bel Respiro, fuori porta S. Pancrazio, Alessandro Algardi (1664) ideò per il principe Camillo Pamphili, la maggiore villa di Roma, sfruttando l'ondulazione del terreno. La palazzina, che raccoglie marmi classici e s'adorna di stucchi emuli di quelli romani di Villa Adriana, è incorniciata da boschetti, siepi, viali. Dietro all'edificio, e tutto cinto da terrazze, si affonda il giardino e, più in basso ancora, masse d'acqua sgorgano in un «teatro»; al-

¹⁹⁶V. pag. 296.

tre parti complementari, ai lati di questa composizione principale, sono la prateria di anèmoni, la valle col laghetto e la magnifica pineta con meravigliose cupole di verde.

Villa Borghese (dal 1900, «Umberto I») è un'altra monumentale opera dei Seicento cui collaborarono, con il fiammingo Van Santen, detto Vasanzio, architetto del «Casino», noti artisti del Seicento: Rainaldi, Carlo Maderna, Pietro Bernini che, nella Galleria, lasciò il suo gruppo marmoreo di *Enea e Anchise*. Il nome deriva alla villa dal proprietario, il cardinale Scipione Borghese, che volle custodire nel casino le sue famose raccolte¹⁹⁷. Il giardino originario fu trasformato da

¹⁹⁷V. pag. 447.

Marcantonio Borghese nel sec. XVIII e soprattutto ampliato verso porta del Popolo con l'aggiunta di Villa Giustiniani; dopo, con i lavori eseguiti nell'Ottocento dall'archeologo Luigi Canina, cui si devono anche i propilei ionici di accesso; sicché oggi può essere considerata un insieme di tre distinte e caratteristiche zone. Le parti più pittoresche di Villa Borghese sono la famosa e vastissima «Piazza di Siena» – coronata da pini – a gradinate per giuochi e corse, il «Giardino del Lago» col tempio di Esculapio, e il monumentale Viale del Fiocco nella parte neoclassica. Tra le fontane, un gioiello: quella «dei cavalli marini».

Villa Albani disegnata da Carlo Marchionni per il card. Alessandro Albani, mostra l'avvento del Neoclassicismo nelle pure linee architettoniche della sua composizione completate dalla scultura antica che fa non solo del casino ma del giardino

stesso un vero museo. La decorazione ad affresco dell'edificio è dovuta al Mengs ed a Paolo Anesi; la collezione archeologica alla consulenza del Winckelmann. Il giardino pianeggiante è a «parterres» chiuso da porticati; peschiere e boschetti ne avvivano la parte elevata, con belle prospettive sui monti della Sabina.

La maggior opera del neoclassicismo romano è il **Pincio** cui si lega il nome dell'architetto Giuseppe Valadier. Per quanto eseguito nel periodo della dominazione francese, continua la tradizione romana con le sue scalee che la collegano a Piazza del Popolo, con le terrazze da cui si gode il meraviglioso panorama di Roma. Compiuto da Pio VII e Gregorio XVI, sparso di busti di illustri italiani (da ricordare inoltre il monumento ai Fratelli Cairoli di Ercole Rosa), collegato all'inizio

del nostro secolo a Villa Borghese col prolungamento, su un terrapieno, del Viale dell'obelisco, esso è uno dei più pittoreschi ed eleganti parchi pubblici d'Europa.

* * *

Nulla più sopravvive del prezioso giardino quattrocentesco toscano, «hortus conclusus», sparso di marmi raffinati di Donatello, Verrocchio ed altri insigni Maestri della scultura fiorentina e in cui l'arte «topiaria» (cioè il caratteristico adattamento delle piante in forme artificiali a figurar oggetti, persone, intere scene) sfoggiava le più impensate risorse della fantasia (tipico esempio ne era il giardino disegnato da L. B. Alberti per B. Rucellai a Quaracchi).

La Toscana vanta però una serie di composizioni cinquecentesche – sopravvissute fino a noi

– con a capo il giardino di **Castello** presso Rifredi, eseguito dal Tribolo per Cosimo I (circa 1540), mentre il Bronzino ed il Pontormo affrescavano le sale della villa antica, già in possesso dei Medici dal 1477. Ora è di proprietà dello Stato. Il giardino è un'opera grandiosa, in parte solo attuata, che contrasta ai romani il primato nella elaborazione dello stile italiano architettonico. Si distende a terrazze sul colle e si adorna di fontane tra cui quella di Ercole e Caco, architettata dal Tribolo con statue del Giambologna e attorniata da un piazzale poligonale con statue romane. Sulla terrazza superiore, nicchie e grotte in cui il Giambologna ha lasciato le sue famose sculture di animali, in bronzo. Il giardino era suddiviso in varie parti: «giardini segreti» ai lati della villa, «giardino grande o del labirinto» chiuso da

cipressi, «pomario», «aranceto», «selvatico di cipressi» col vivaio delle acque; se ne abbraccia il panorama dalla terrazza del Parco piantato a querce e cipressi e adorno di un'altra fontana con statua dell'Ammannati (il «Gennaio», anticamente detto l'«Appennino»).

Non lontano è la **Villa Medicea della Petraia** (ora dello Stato), cinquecentesca in origine, e poi trasformata, adorna di affreschi del Volterrano e della fontana del Tribolo con la nota statua di Venere che si strizza i capelli, del Giambologna, già nella Villa di Castello.

Al Tribolo spetta anche l'impianto dello scenografico giardino di **Boboli** dietro Palazzo Pitti, che Cosimo I commise all'artista, mentre l'Ammannati completava la costruzione col monumentale cortile. Quasi prolungamento delle

grandi ali architettoniche del cortile è l'«anfiteatro», motivo principale di questa superba affermazione giardiniera toscana, compiuta, dopo la morte del Tribolo, dal Buontalenti e da Alfonso Parigi.

Povero d'acque in confronto ai giardini romani, Boboli trae la sua suggestione dalle fantastiche composizioni di verde, dall'abile uso dei punti di vista panoramici, dalla ricchezza delle decorazioni plastiche. Nel piazzale d'ingresso è la notissima grotta del Buontalenti suddivisa in quattro parti, alcune delle quali con affreschi del Poccetti, e adorna di sculture del Giambologna («Venere che esce dal bagno»), del Bandinelli, ecc. L'anfiteatro, ricostruito in muratura a sei ripiani di scalinate nel Seicento, si abbellisce di una vasca marmorea proveniente dalle Terme di Caracalla, di

un obelisco egizio e, nel suo coronamento a nicchie, di statue antiche – originali e copie – e di sculture seicentesche. Altre decorazioni scultoree sono sparse nei più pittoreschi recessi del giardino: il «Vivaio di Nettuno», grande vasca, con un isolotto sormontato dalla statua del dio, nei cui pressi il «Kaffeehaus» costruito da Zanobi del Rosso nel 1776; il «Giardino del Cavaliere», in cui domina la «Fontana delle Scimmie» del Tacca: il «Prato dell'Uccellare» tra un folto di cipressi da cui scende lo Stradone, fantastica via verde – imponente scenografia di Alfonso Parigi – che da quell'alto belvedere sbocca nel «Piazzale dell'Isolotto», ove trionfa la Fontana dell'Oceano circondato dal Nilo, dal Gange e dall'Eufrate, opera del Giambologna.

La terza bellissima villa Toscana è **Pratolino** (poi villa Demidoff) in cui il Buontalenti prodigò

tutte le risorse della sua fantasia nelle famose grotte e nei loro giuochi d'acqua ammirati dal Montaigne. L'Ammannati, il Tacca, il Bandinelli, il Giambologna collaborarono alla decorazione scultorea delle eleganti fontane, poi trasportate a Boboli quando il giardino decadde. In luogo si ammira sempre la capricciosa fontana dell'«Appennino» in massi spugnosi, immaginata dal Giambologna.

Ottimamente conservato è il giardino della **Villa Gamberaia** presso Firenze, che nel Quattrocento apparteneva al padre dei due Rossellino e fu sistemata e arricchita nel Sei e Settecento: non molto vasto, è puro e squisito esemplare di giardino all'italiana.

Per il periodo barocco, è da ricordare specialmente la **Villa Garzoni di Collodi**, nel territorio lucchese, dal seicentesco giardino a forma di

scenario con labirinti, giuochi d'acqua, un «Teatro» di verzura e statue; tra queste il noto gruppo della «Fama con Firenze e Lucca» alla sommità del «giardino alto» a terrazze.

Infine nella seconda metà del Settecento si forma, con l'adattamento delle fattorie e dei poderi medicei, il parco pubblico delle Cascine arricchito nell'Ottocento con varie costruzioni e percorso da due grandi viali, del re e della regina, divisi da un folto bosco; pittoresco specialmente il secondo: fuga di verde lungo l'Arno.

* * *

Nelle altre regioni d'Italia non si ritrova il gruppo omogeneo di giardini all'italiana del Lazio e della Toscana, ma ognuna vanta esemplari insigni che debbono essere ricordati.

Il giardino genovese, fiorente con Galeazzo Alessi alla fine del Cinquecento e sviluppato prodigiosamente nel Seicento, diviso in genere in tre parti (bosco, giardino di parata, frutteto), ha comune con quello romano la ricca composizione architettonica. Disponendo di minore spazio, l'arte giardiniera genovese si vale in modo sapiente di accorgimenti scenografici per ottenere effetti di grandiosità.

Molti esemplari sono stati distrutti o alterati: tuttavia nel **Giardino del palazzo Doria Pamphili**, uno dei primi saggi del Cinquecento (1529), si ammirano la pittoresca «Fontana del Nettuno» costruita dai Carlone e la più piccola ed elegantissima fonte su disegno di Perin del Vaga che decorò, con stuccatori e scultori insigni, tra cui il Montorsoli, le sale della splendida dimora di Andrea Doria; inoltre assai tipico giardino genovese

è quello del **Palazzo Podestà** (architettato dal Bergamasco nel 1563), e arricchito di una fontana del Parodi. Tutt'intorno a Genova erano sontuose ideazioni alessiane tra cui dominavano la **Villa Cambiaso** a S. Francesco d'Albaro, conservata nell'edificio adorno di loggiati con nicchie nella parte centrale e la **Villa Scassi o Imperiale** di Sampierdarena di cui pure si conserva il fastoso edificio.

Per quanto eseguita nel pieno Ottocento, merita un cenno la **Villa Durazzo Pallavicino** di Pegli costruita sotto la direzione di Michele Canzio per il Marchese Ignazio Pallavicini (1837-47) e divenuta, per munifico dono della famiglia patrizia, proprietà del Comune di Genova. Boschetti, praterie con aiuole, padiglioni d'ogni genere (tempietti di Flora e Diana, kaffeehaus, oratorio, ecc.), un grande lago sotterraneo coperto da grotte a

stalagmiti e un lago aperto con isolotto, compongono un pittoresco assieme che vuol emulare il fasto antico.

Il giardino veneto ha anch'esso una vetusta tradizione, ben diversa però da quella romana, toscana e ligure. In Venezia i palazzi racchiudevano solo qualche oasi di verde con sedili marmorei all'ombra delle tipiche «pergole», e, nel centro, la «vera da pozzo»; ma il giardino si sviluppò soprattutto nelle ville di terraferma nel Cinquecento, e più nel Seicento. Stendendosi in piano, rifugge dalle scenografiche composizioni romano-toscane e liguri, dallo sfoggio di architetture, di fontane, cascate, giuochi d'acqua e masse di vegetazione. È formato invece da grandi tappeti verdi ravvivati da peschiere o da qualche fontana a tazza: la sua eleganza fatta di

semplicità, di pura armonia, prelude, si può dire, allo stile francese.

Tra i più antichi giardini è quello della **Villa Barbaro**, poi Giacomelli, a Masèr presso Treviso.

Gioiello architettonico creato dal Palladio nel tipo più fastoso delle sue ville, a classico ordinamento di colonne ioniche nel corpo centrale molto aggettante, a loggiati nelle ali, timpanate come il centro, l'edificio si adorna, oltre che di stucchi del Vittoria, degli affreschi mitologici e di costume di Paolo Veronese (1566-68). Nel giardino è un Ninfeo con stucchi del Vittoria e dietro si stende sul colle un parco di pini.

Il Palladio ricorda nel suo Trattato numerosi giardini circondanti le sue ville più insigni e che pur tuttavia non si conservano, almeno nelle forme originali, mentre gli edificî sono tuttora te-

stimonianza splendida dell'architettura classicamente armoniosa del Maestro: citiamo **Villa Emo**, non lungi da Castelfranco Veneto, a Fanzolo, anch'essa svolgente il motivo delle «Ville Tempio» palladiane a colonnati timpanati e ricca di affreschi allegorici e mitologici (circa 1554) del Veronese e dello Zelotti suo collaboratore; la Villa costruita dal Palladio per Nicola e Alvise Foscari detta **La Malcontenta**, da una leggenda di una donna di casa Foscari quivi relegata. Affrescata dallo Zelotti e da G. B. Franco, questa storica villa chiude nei pressi di Venezia la serie delle ville veneziane sul Brenta dominate dalla **Villa Pisani** di Stra. Quest'ultima è un capolavoro del Settecento veneziano; la precede nel tempo la **Villa Barbarigo** (poi Donà delle Rose) a **Valsanzibio** creata nel 1669 da Antonio Barbarigo col

più ricco e puro tipo di «giardino all'italiana» che si conservi nel Veneto.

La Villa Pisani di Stra sorse nel 1736 e fu compiuta nel 1756 su disegno di G. Frigimelica completato da F. M. Preti. Storica dimora di principi e sovrani, è oggi proprietà dello Stato che l'ha restaurata recentemente ed aperta al pubblico. Alla ricca architettura esterna formata da un prospetto a cariatidi, corrisponde la sontuosità delle sale affrescate dall'Amigoni, da Sebastiano Ricci, dal Tiepolo che vi lasciò nella sala da ballo l'affresco allegorico con la gloria dei Pisani. Il parco grandioso, diviso da un vialone centrale, ha padiglioni vari, parti a bosco, un caratteristico «labirinto», e infine, disseminati negli accessi, elegantissimi portali, saggi tra i più insigni dell'arte settecentesca del ferro battuto.

In Lombardia un giardino cinquecentesco emulo dei romani fu impiantato nel 1568 a **Villa d'Este** di Cernobbio, nell'imponente stile di Pellegrino Tibaldi; ma ne sopravvive solo il vialone di cipressi e la grotta; nel Settecento, e più nell'Ottocento, il giardino fu completamente trasformato.

Nobilissima è la seicentesca **Isola Bella** sul Lago Maggiore. Alla metà del secolo il nudo scoglio fu trasformato, per volontà di Carlo e Vitaliano Borromeo, in uno dei più lussuosi e caratteristici «luoghi di delizia» italiani. Nell'edificio rimasto incompiuto è ospitata parte della Galleria Borromeo; nella cappella sono raccolti monumenti funebri gentilizi dell'Amadeo e del Bambaia; tutt'attorno il giardino si eleva di terrazza in terrazza verso la grande piattaforma alta sul lago, che si adorna di un teatro di acque con statue,

nicchie, obelischi. All'architettura si collega la vegetazione densa di cedri, allori, magnolie, conifere ed essenze rare oltre alle grandi masse di camelie; in basso, sotto il palazzo, sono fantastiche grotte artificiali.

Altra villa che ad un nucleo cinquecentesco sovrappose scenografiche architetture barocche, grotte, teatri d'acqua, fontane è la **Villa Visconti** a Lainate. Ma il giardino tipico lombardo è il giardino alla francese tuttora illustrato da magnifiche ville settecentesche: quali la **Villa Visconti di Saliceto** a Cernusco, squisito saggio di preziosismo architettonico di Giovanni Ruggeri, la **Villa Gallarati Scotti** ad Oreno, quella **Arconati** a Castellazzo, ove intervenne direttamente un artista francese, Giovanni Gianda, per dotare il giardino di tutti i raffinati motivi peculiari alla sua patria.

Una particolare citazione merita la **Villa Carlotta**, costruita nel 1747 dal marchese G. Clerici a Tremezzo, poi passata in proprietà del conte Sommariva che ne fece un tempio della scultura neoclassica commettendo al Thorwaldsen di scolpire in marmo il fregio modellato in gesso per Napoleone nel 1811 col trionfo di Alessandro Magno, e raccogliendo marmi insigni del Canova: «Palamede», la «Maddalena pentita», «Paride e Venere», nonché la copia, eseguita dal Tadolini, del gruppo originale di «Amore e Psiche» già conservato nel palazzo Jussupoff di Leningrado. Altri marmi neoclassici nelle altre sale della villa e nella cappella. Passata in proprietà di Carlotta di Sassonia Meiningen, la villa ne prese il nome col quale è conosciuta; oggi è proprietà dello Stato, amministrata da un apposito Consorzio e aperta

al pubblico, ammirata oltre che per il suo carattere di museo neoclassico, per la fioritura assolutamente fantasmagorica delle masse di azalee, orchidee e camelie del magnifico giardino.

In Piemonte l'arte giardiniera si sviluppa nel Seicento soprattutto per opera di Amedeo di Castellamonte che lega il suo nome alla massima villa piemontese, **La Venaria Reale**, residenza di Carlo Emanuele II e poi dei suoi discendenti sino a Vittorio Emanuele II (che restaurò anche la **Villa della Mandria**, dello Juvarra, prossima al Castello della Venaria, fatta costruire da Vittorio Amedeo II per allevamento dei cavalli). Il giardino, secondo il progetto del Castellamonte non compiutamente eseguito, aveva grandi canali, fontane, grotte, balaustrate, ma subì più volte le devastazioni delle soldatesche francesi e restauri e trasformazioni.

Un'altra opera piemontese, famosa per aver dato lo spunto al Tasso nella descrizione dei Giardini d'Armida, fu distrutta nella guerra del 1706: cioè il **Regio Parco di Torino**, eseguito per Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I. Sopravvive, invece, la **Villa della regina**, ideata originariamente per il card. Maurizio e Ludovica di Savoia, poi dimora di Anna moglie di Vittorio Amedeo II da cui ebbe il nome. Consta di un monumentale edificio progettato da Ascanio Vittozzi, riformato dal Castellamonte e compiuto nel Settecento con la facciata e la decorazione delle sale, opera prevalente, quest'ultima, del Giaquinto. Il giardino, composto a terrazze, è un esemplare di stile italiano imitato dai modelli romani.

Come in Lombardia, e anche più, trionfa nel Barocco in Piemonte l'arte giardiniera francese: il suo capo, Le Nôtre, dirige la sistemazione del

Giardino Reale di Racconigi che, tuttavia, è trasformato alla fine del Settecento in stile inglese e oggi si presenta nell'aspetto conferitogli dai grandi lavori voluti da Carlo Alberto e compiuti dall'olandese Kurten. Ma l'opera più rappresentativa, nella serie delle ville settecentesche piemontesi, è **Stupinigi**. Mentre il francese Bernard formava l'immenso parco, lo Juvarra costruiva la palazzina a forma di croce di S. Andrea, cioè, con quattro ali raggianti dal corpo centrale contenente il fastoso salone in cui la decorazione barocca trionfa in tutta la sua fantasia. All'esterno si compongono classici motivi di pilastri ed attici a balcone, con il coronamento del corpo centrale «a mansarda» di gusto francese, formando un originalissimo esemplare di architettura rustica, di padiglione di caccia, che serba qualche segno della nobiltà araldica del castello.

Numerose altre ville italiane meriterebbero d'essere ricordate per la loro importanza monumentale o per il loro giardino: dalla cinquecentesca **Villa Imperiale di Pesaro**, ricostruita dal Genga sui modelli romani, a quella di **Colorno** presso Parma, residenza dei Farnesi, citata tra le maggiori ville settecentesche italiane per le sue «grotte magiche» e per l'imitazione di uno dei più celebri padiglioni di Versailles (Il «Buffet» del Trianon). Ma qui ci si limita ai maggiori complessi regionali, e perciò si deve chiudere questo capitolo con il giardino napoletano tipicamente settecentesco che era illustrato specialmente nella **Villa Reale di Portici** di A. Canevari, per Carlo III di Borbone, risultante dalla fusione di molte ville patrizie preesistenti: il giardino a «parterres» con boschetti, agrumeti e peschiere, fu trasformato, in orto botanico nell'Ottocento, mentre si conserva il

Parco. Altra villa settecentesca famosa, **Capodimonte**, fu anch'essa modificata nell'Ottocento.

Si conserva integro il capolavoro dell'architettura giardiniera non solo napoletana bensì italiana del Settecento: il **Parco di Caserta**, cornice superba alla reggia iniziata per Carlo III di Borbone nel 1752 e veramente degna del nome di Versailles d'Italia.

Il Vanvitelli eresse il palazzo a forma di immenso parallelepipedo iscrivente due braccia di croce che determinano quattro corti; la massa imponente doveva essere rialzata da torri angolari che non furono costruite. Le facciate mostrano con la loro semplice e severa architettura, che è intelaiata, nei tre avancorpi lievemente aggettanti, entro l'ordine unico composito, la transizione dell'arte verso il Neoclassicismo, mentre

nell'interno è un prodigioso seguirsi di composizioni barocche: l'atrio, con la sua prospettiva sul parco, la Scala Regia, a tenaglia, il vestibolo ovale, donde si accede alla cappella dalle sedici colonne corinzie e agli appartamenti fastosi, lo sfarzoso teatro a più ordini di palchi, scompartiti da colonne alabastrine. Ma la scenografia che si può dire coroni tutto lo svolgimento dell'architettura giardiniera barocca è il parco (anch'esso opera del Vanvitelli, continuata da suo figlio Carlo), calcolato nella sua folta vegetazione a bosco per dar risalto al vialone centrale, preziosamente costellato di prati e aiuole, e soprattutto alla luminosità della molteplice cascata di acque che un apposito acquedotto degno di quelli romani, perforando cinque montagne, conduce al parco. E qui la colossale massa di acqua discende per una serie di rapide, bacini, cascate,

vasche e fontane (la «Cascata dei delfini», la «Fontana di Eolo», quella di «Cerere», quella di «Venere e Adone»), trionfalmente coronata dalla grande «Cascata di Diana ed Atteone» a quasi tre chilometri dal palazzo, adorna di due gruppi marmorei («Diana tra le ninfe che scaccia Atteone» e «Atteone mutato in cervo che fugge i cani») cui attesero scultori fra i più noti del Settecento.

Il nuovo stile giardiniero della fine del sec. XVIII non intaccò il parco perché ad esso fu dedicato un apposito recinto ove il botanico S. A. Graefer, chiamato dall'Inghilterra, sistemò per Maria Carolina un esemplare pittoresco di «giardino inglese» ricco di platani, cedri del Libano, essenze rare e sparso di romantiche rovine.

Squisita villa ottocentesca a Napoli è la **Floridiana**¹⁹⁸ col suo parco all'inglese che si adorna di marmi antichi, di un padiglione pompeiano, di un teatro e di un tempietto, e apre una prospettiva sulla Riviera di Chiaia.

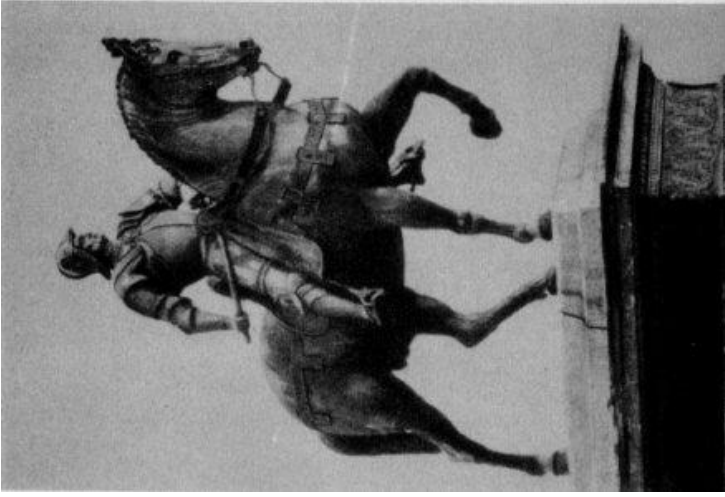
Al giardino napoletano si collega quello siciliano. Palermo nel tempo della dominazione normanna vantava il meraviglioso parco reale sparso di padiglioni di cui tre esemplari sopravvivono per attestare la magnificenza di quella Corte: il maggiore è la **Zisa** (metà del sec. XII), a forma rettangolare, fiancheggiata da torricelle quadrate, un vero palazzo che nell'interno racchiude volte a stalattiti e un fregio musivo bizantino; più tarde la **Grande Cuba**, anch'essa turrita

¹⁹⁸V. pag. 415.

ad imitazione della Zisa, e la **Piccola Cuba**, quadrata, con archi acuti d'accesso nelle fronti e coronamento a cupola: entrambi, padiglioni eretti da Guglielmo II (circa 1180).

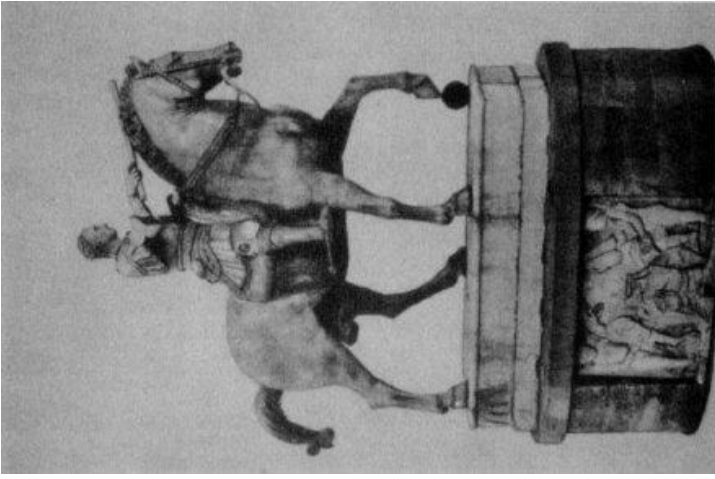
I più noti giardini siciliani risalgono al Settecento e si accentravano in Bagheria nei dintorni di Palermo, ove ancora domina la **Villa Palagonia** costruita all'inizio del secolo per il principe di Palagonia, adorna, nella recinzione della corte, di statue di nani, mostri, mendicanti; in Palermo, due splendidi giardini quello settecentesco di **Villa Giulia** o **Flora** ingrandito alla fine dell'Ottocento e il **Parco della Favorita**, tenuta borbonica abbellita da Ferdinando III con la costruzione di una palazzina Cinese cui fa cornice il parco con i suoi lussureggianti giardini, orti, boschetti e fontane.

TAV. 101



A. VERROCCHIO: *Colleoni*

Venezia – Campo dei SS. Giovanni e Paolo



Donatello: *Il Gattamelata*

APPENDICE
ISTITUZIONI CULTURALI DI SUSSIDIO ALLO
STUDIO DELL'ARTE

I principali sussidî allo studio dell'arte sono i libri e le fotografie, spesso non facilmente a portata di mano per la vastissima copia del materiale a stampa che si moltiplica ogni giorno in volumi, riviste, giornali, data la immensa ricchezza del patrimonio artistico sparso nel mondo, dai grandi centri a piccole città, a villaggi, a castelli. D'altronde l'alto prezzo così delle pubblicazioni d'arte, spesso dotate di molte e costose illustrazioni, come delle negative fotografiche, in specie se eseguite appositamente perché non comprese

nelle collezioni delle Case editrici¹⁹⁹, rendono validissimo l'aiuto delle istituzioni culturali che permettono l'uso dei mezzi di conoscenza.

ALL'ESTERO

Per lo studio delle opere d'arte e dei monumenti italiani, e in particolare per quelli conservati nelle rispettive nazioni, servono in primo luogo le grandi biblioteche delle capitali estere: quella del British Museum di Londra, la Bibliothèque Nationale di Parigi, quella Nazionale di Berlino, la Staatsbibliothek di Vienna; ma più ancora che queste massime istituzioni librerie, agevolano nei suoi compiti lo studioso, le biblioteche specializzate in pubblicazioni storico-artistiche che sono

¹⁹⁹V. pag. 54.

spesso dotate anche di copiose raccolte di fotografie e che volentieri si prestano a dare, anche per corrispondenza, informazioni ai ricercatori. Una di queste è la Biblioteca del Vittoria and Albert Museum di Londra ricca di 250 mila volumi, o la Bibliothèque d'art e d'archéologie dell'Università di Parigi, o la Frick Art Referente Library di New York, la quale, fondata da Mrs. Frick proprietaria della famosa raccolta, e formata di circa 40.000 volumi di storia dell'arte (particolarmente di pittura) e di 200.000 fotografie artistiche in continuo aumento, è, come tanti altri Gabinetti del genere, annessi alle maggiori Università americane (p. es. il Gabinetto del Museo Fogg dell'Università di Harward), una miniera di informazioni a studiosi di ogni paese, in specie per quanto riguarda l'arte italiana in America. Si aggiunga poi

che tutti i grandi Musei e Gallerie del mondo posseggono appropriati mezzi di studio, e che le rispettive direzioni non sono aliene dal fornire le indicazioni richieste dagli studiosi.

Particolare menzione va fatta di tre istituzioni londinesi rare nel loro genere e di carattere privato (la prima e la terza), di carattere semi-pubblico la seconda, ma tutte e tre di notevole importanza per gli studiosi d'arte: la **Fototeca Witt**, il **Courtauld Institute of art** e il **Burlington Fine Arts Club**.

La **Fototeca Witt** («Witt Library») fu fondata una quarantina d'anni fa da Sir Robert Witt, benemerito nel campo degli studi storico-artistici nonché del collezionismo pubblico, ed è sistemata in un annesso del suo stesso appartamento di Portman Square, 32. Consta di un mezzo milione di riproduzioni di pitture e disegni, non solo

fotografiche, ma zincotipiche, tricromatiche, litografiche, tratte da ogni sorta di pubblicazioni: da libri di critica, periodici, cataloghi di musei, di vendite ed esposizioni, gazzette quotidiane e negative eseguite appositamente²⁰⁰. Nella raccolta sono rappresentati circa ventimila pittori delle regioni occidentali ed essa è disposta in modo che ne riesce facile e rapidissima la consultazione essendo le innumerevoli cartelle sistemate in ordine alfabetico degli artisti, e le riproduzioni delle

²⁰⁰Un catalogo dei nomi degli artisti rappresentati nella Fototeca Witt fu pubblicato nel 1920, con un supplemento nel 1925, ma è oggi lungi dall'essere completo per le vaste acquisizioni da quell'anno in poi.

opere di ogni artista (le quali recano in calce financo l'indicazione dei diversi passaggi di proprietà) a seconda dei soggetti e dei suoi particolari (soggetti sacri, mitologici, storici, allegorici, genere, ritratto con paesaggio, senza paesaggio, uomo, donna, una figura, più figure, ecc.), mentre, delle pitture e dei disegni che abbiano avuto differenti attribuzioni, separate fotografie sono conservate sotto i nomi dei diversi artisti e ciascuna con riferimento alle altre e, in quanto possibile, con notazioni bibliografiche. Larga e cortese è l'ospitalità concessa ad ogni studioso per la consultazione della Fototeca, le cui assistenti danno esito a richieste d'informazioni anche per corrispondenza.

Il **Courtauld Institute of art** (Portman Square, 20), che fa parte dell'Università di Londra, fu fondato nel 1931 con una munifica dotazione di Mr.

S. Courtauld, completata da contributi di altri mecenati, ed ha per oggetto lo studio della storia dell'arte del mondo occidentale e orientale. Si propone il fine non solo d'impartire conoscenze nel campo storico artistico, ma di favorire ricerche nello stesso campo addestrando e assistendo studiosi. Comprende corsi di perfezionamento, anche per laureati stranieri, in storia dell'arte, rilascia diplomi di perfezionamento e certificati di frequenze alle conferenze, di cui grande numero sono libere al pubblico, altre riservate agli studenti dell'Istituto, promuove pubblicazioni, possiede una biblioteca specializzata che si va continuamente arricchendo, un gabinetto fotografico ed uno sperimentale, una raccolta di fotografie e di diapositive destinata a ricevere in futuro l'apporto della Fototeca Witt di cui si è detto sopra.

Il Burlington Fine Arts Club (Savile Row, 17) è un circolo privato di persone che si occupano di arte o amanti dell'arte: professionisti, critici, artisti, soprattutto collezionisti, che possiede anche una ricca biblioteca, in materia, ed ha promosso, e promuove, esposizioni di arte antica, nella sua sede, scegliendo le opere nel campo dei collezionisti privati principalmente inglesi; mostre che sono rimaste memorabili per il severo criterio di scelta e per il valore critico dei cataloghi nei quali sono illustrate. A fianco delle grandi e sceltissime mostre di pittura, p. es. dei pittori ferraresi (1894), lombardi (1898), senesi (1904), umbri (1909), veneziani (1911-'12-'14), ha tenuto e tiene spesso piccole mostre di avorî, oreficerie, ceramiche, legature, ecc. che mettono lo studioso a conoscenza, senza fatica, di tesori di collezionisti in-

glesì e forestieri, altrimenti assai difficilmente accessibili al pubblico. Anche il «Burlington Fine Arts Club» è, per la gentilezza dei dirigenti, una fonte preziosa di informazioni, e nella sua sede sono accolti con liberalità studiosi di passaggio a Londra, i quali siano presentati da soci.

IN ITALIA

Anche per l'Italia i mezzi di studio sono offerti anzitutto dalle grandi biblioteche pubbliche di carattere generale ed anche da quelle, molto spesso assai ricche, di alcune città di provincia, ma specialmente dalle biblioteche specializzate e, tra queste, le raccolte – anche se modeste – tanto di libri quanto di fotografie, annesse ai maggiori Musei, alle Sovrintendenze, alle Accademie di Belle Arti. La Galleria degli Uffizi e la Sovrintendenza alle Gallerie di Firenze sono, a questo

riguardo, istituzioni fra le migliori, dotate, non solo di fotografie già in commercio (come p. es. anche Brera a Milano), ma anche di negative, eseguite espressamente dall'Istituto, di monumenti e opere d'arte meno conosciuti.

A Roma l'istituto principe nel campo dei nostri studi è l'**Istituto d'archeologia e Storia dell'arte** fondato nel 1922 da Corrado Ricci in Palazzo Venezia e al quale egli dette opera proba e indefessa sino al 1934, anno della sua morte. Esso ha una biblioteca artistica e archeologica formata con donazioni e acquisti intorno al primo nucleo della biblioteca della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, e che consta di circa 140.000 volumi; di una piccola collezione fotografica e di una raccolta (circa 4000 pezzi) di diapositive da proiezioni a disposizione degli studiosi che ne desiderino copie; inoltre ha un proprio

servizio fotografico interno ad uso dei lettori per riproduzioni principalmente dai volumi dell'Istituto. È retto da un presidente assistito da un consiglio direttivo e ne sono membri alcuni professori universitari, direttori di musei, soprintendenti alle opere di antichità ed arte, ecc. Un personale competente e cortese agevola gli studiosi in ogni ricerca.

Le pubblicazioni dell'Istituto sono di due ordini: periodiche e non periodiche, e tutte riservate a studiosi italiani. Le prime sono:

1°. Una Rivista quadrimestrale di carattere monografico per l'archeologia e la storia dell'arte.

2°. Un Bollettino bimestrale per il notiziario italiano e per brevi articoli di carattere bibliografico, e che contiene anche l'elenco degli acquisti della biblioteca.

Le pubblicazioni non periodiche sono di 5 serie:

1°. Bibliografie e cataloghi (es. gli «Edificî di Bologna», la «Bibliografia del Correggio», ecc.).

2°. Singole opere d'arte (es. «L'efebo di Selinunte», «Un polittico del Greco a Modena», ecc.).

3°. I Monumenti: composti sinora di 8 fascicoli di Corrado Ricci comprendenti le tavole storiche dei mosaici di Ravenna.

4°. Edizioni in fac-simile di testi inediti o rari di storia dell'arte (es. «Le Vite» del Bellori, del Passoli, del Baglioni).

5°. Monografie d'archeologia e d'arte (es. «Il palazzo minoico di Festos», l'«Abbazia di Pomposa», ecc.).

Né va omesso che all'Istituto d'archeologia e storia dell'arte, d'accordo col Ministero degli Affari Esteri, fa capo la compilazione dell'opera sul Genio italiano all'estero. Presso l'Istituto si raccoglie

lo schedario del materiale che è composto di indicazioni bibliografiche e fotografiche; materiale che, con permesso della direzione, gli studiosi possono consultare per la parte che riguarda i volumi già pubblicati.

Nell'occuparci dell'Istituto, giova accennare che, oltre il compito di valorizzare gli studi italiani nel campo dell'arte mediante le pubblicazioni, oltre lo sviluppo della biblioteca e i corsi annuali delle conferenze, esso amministra fondazioni destinate agli studi artistici e bandisce i concorsi alle relative borse di studio.

Tali fondazioni sono:

1°. Borse di perfezionamento delle due Scuole italiane d'archeologia e di storia dell'arte, presso l'Università di Roma, in numero di due borse ogni anno per l'Archeologia e di due per la Storia dell'arte e riservate ai laureati in lettere. I corsi

durano tre anni, al termine dei quali è ottenuto un diploma che è titolo di preferenza nei concorsi alla carriera tecnica nelle Antichità e Belle Arti. Le borse erano nel 1940 di L. 3000 per il primo anno, di L. 3000 per il secondo e di L. 4500 per il terzo, che deve essere trascorso in un viaggio all'estero (in Grecia, per gli studiosi d'archeologia).

2°. Fondazione Adolfo Venturi – creata per celebrare il venticinquennio di insegnamento ufficiale del Maestro. – Col frutto del capitale di 90 mila lire è ogni anno posto a concorso un premio per un giovane che abbia dimostrato, con lavori o con risultati di viaggi, particolari disposizioni nello studio della Storia dell'arte medioevale e moderna.

3° Fondazione del Comune di Roma, che consente di bandire ogni anno un concorso a un premio istituito dallo stesso Municipio della Capitale per studî riguardanti la città di Roma. Il concorso, bandito alternativamente un anno per l'Archeologia, un anno per la Storia dell'arte, importa un premio di 5000 lire all'anno per tre anni.

Inoltre l'Istituto largisce sulle sue disponibilità premi di incoraggiamento a studiosi per compiere determinate ricerche, o per qualche particolare indagine, ecc.

Infine – pur non appartenendo all'Istituto – va in questo luogo citata un'altra istituzione particolare, per l'archeologia, creata per il perfezionamento dei giovani: la Scuola archeologica italiana di Atene, alle dipendenze del Ministero della Pubblica Istruzione. Presso la Scuola trascorrono il terzo anno di perfezionamento i vincitori delle

borse di studio per l'archeologia, e vi ricevono lezioni nei musei locali, come pure assistono alle campagne di scavi in Atene e nelle isole. D'altra parte la medesima Scuola bandisce per conto proprio altri concorsi destinati a giovani, per un triennio di specializzazione presso la Scuola stessa, al termine del quale ottengono un diploma equivalente a quello della Scuola d'archeologia di Roma.

* * *

Altro importante centro di studi di storia dell'arte in Roma, è quello della **Biblioteca Hertziana** fondato dalla signorina Hertz (che lasciò al nostro Paese anche un bel gruppo di quadri): ente autonomo destinato a facilitare a tutti gli studiosi ricerche storico-artistiche e che comprende più fondi formanti una scelta e copiosa collezione

di libri di storia dell'arte, di cataloghi di musei, di raccolte private, di vendite, e numerose fotografie: nel complesso un'apprezzatissima istituzione di straordinaria utilità e che può essere frequentata facilmente da chi ne faccia domanda.

Oltre la Hertziana, numerose altre biblioteche speciali, quelle delle Accademie e degli Istituti stranieri, esistono in Roma, e sono tali da agevolare grandemente gli studiosi della storia dell'arte italiana; non solo, ma tutti coloro che si interessano dell'arte delle singole nazioni; dotate come esse sono, quali più quali meno, di raccolte di libri e di fotografie e in particolare di periodici stranieri, per modo che quanti si occupano di storia dell'arte possono, in Roma specialmente, trovare a portata di mano in quegli Istituti ogni periodico di ogni Paese. Sono in massima parte istituzioni destinate al pensionato dei giovani artisti stranieri

che abbiano vinto per concorso borse di studio per Roma e che nella nostra Capitale ricevono insegnamenti di arte o di storia dell'arte o di archeologia o che fruiscono delle rispettive biblioteche, e di raccolte di fotografie, ed eventualmente di gessi, poste a disposizione, come si disse, e previo permesso, degli studiosi i quali lavorino in Roma.

A parte Accademie e Istituti di parecchi Stati europei, e a parte l'Accademia Americana, una particolare menzione va fatta per l'**Istituto archeologico germanico** con una biblioteca dedicata esclusivamente alle antichità greche e romane e di capitale importanza per la copia e la qualità delle pubblicazioni (arricchitesi anche con l'apporto dei 6000 volumi della biblioteca Platneriana), per la perfetta organizzazione scientifica

attestata anche da un catalogo che è una fonte bibliografica di prim'ordine.

Anche per le riproduzioni fotografiche, Roma, a prescindere dalle collezioni delle Case editrici di riproduzioni, offre un materiale di eccezionale ricchezza. In primo luogo la stessa Direzione generale delle Belle Arti conserva nei locali del Ministero della Pubblica Istruzione, una collezione di alcune decine di migliaia di positive, che può essere consultata. Ma assai più importante di questa è la collezione del **Gabinetto fotografico nazionale** alle dipendenze del citato Ministero, e che comprende riproduzioni appositamente eseguite e pertanto diverse da quelle in commercio, qual più qual meno, tutte rare: serie fotografiche che, nella grandissima maggioranza, presentano queste caratteristiche: di essere state riprese anche in luoghi disagiati, in piccoli centri e

lungi dalle vie di grande comunicazione; di riguardare opere esistenti in collocazioni tali da rendere assai arduo il fotografarle; di essere costituite di molti particolari della stessa opera d'arte e dello stesso monumento, eseguite, p. es., prima e dopo il restauro; e soprattutto di essere riproduzioni immuni da ritocchi, cioè vere fotografie documentarie quali sono appunto quelle necessarie agli studiosi.

Nell'anno 1928 il menzionato Gabinetto, in seguito a un decreto del Governo del tempo, dovette cedere all'**Istituto Luce di Roma** circa 25.000 delle sue negative con le relative copie positive, e di tali negative conservavano lo schedario tanto l'Istituto Luce quanto il Gabinetto; le positive potevano essere ottenute dall'Istituto stesso che le vendeva a prezzi diversi secondo i

formati. Le negative non cedute dal Gabinetto fotografico Nazionale, e tutte quelle eseguite dopo dal medesimo, erano conservate dal Gabinetto stesso, che ne possedeva lo schedario unitamente al campionario delle positive, e cedeva agli studiosi fotografie gratuitamente, quando glien'era avanzata richiesta per mezzo del Ministero della Pubblica Istruzione.

Ma dall'agosto del 1943 le cose sono di nuovo cambiate, poiché l'attuale direzione del Gabinetto poté rientrare in possesso di tutte le negative tenute in deposito dall'Istituto Luce, ed ora il Ministero, in attesa che sia ripristinata la regolare vendita, ha autorizzato il Gabinetto fotografico a cedere agli studiosi le copie fotografiche richieste contro rimborso delle sole spese necessarie alla stampa.

Per gli Istituti di Roma si può consultare con profitto: MARIO CASALINI: *Le Istituzioni culturali di Roma*, Soc. Arti Grafiche Bertarelli, Milano-Roma, 1935.

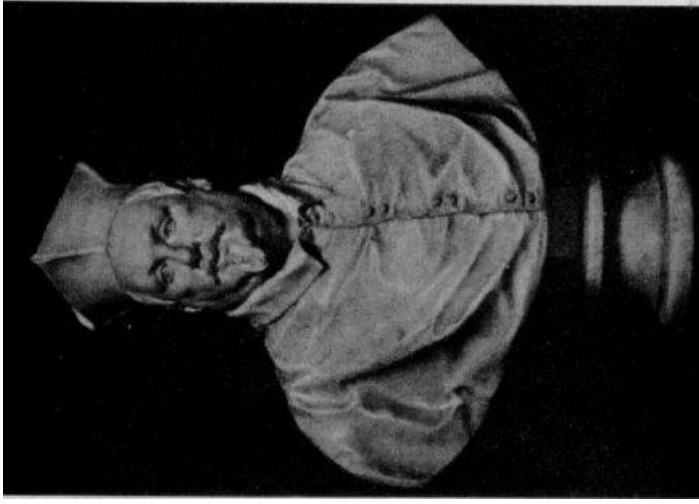
Dopo Roma la città d'Italia che offre maggiori possibilità di studî artistici è Firenze per la ricchezza delle sue biblioteche generali e dei suoi archivî, di alta importanza in specie riguardo la storia dell'arte toscana, per il complesso dei suoi Musei e delle sue Gallerie e raccolte librerie e fotografiche annesse, per la presenza di un centro quale l'Istituto Germanico di storia dell'arte che fa riscontro a quello archeologico di Roma. Il **Deutsches Kunsthistorisches Institut**, di Firenze, fu fondato nel 1897 con il fine di raccogliere tutto il materiale per la storia dell'arte in Toscana; possiede una biblioteca specializzata di oltre 25.000 volumi, che in sostanza rappresenta tutto quanto

è stato scritto sull'arte italiana, e una raccolta di 120.000 fotografie ordinate per autori e per soggetti, nonché una collezione di diapositive; materiali tutti che sono a disposizione dei dotti frequentatori, i quali vi trovano anche una sala con cataloghi di musei, mostre e vendite. L'Istituto tiene sedute periodiche durante le quali studiosi anche non germanici fanno comunicazioni illustrate da proiezioni, e svolge serie di conferenze in tedesco sull'arte italiana, e in italiano sull'arte tedesca. Di tutto il lavoro compiuto dall'Istituto, e in particolare di quello dei suoi studenti che vi si addestrano ai futuri loro incarichi di direttori di musei, come pure dei risultati delle riunioni, si dà conto in due pubblicazioni dell'Istituto stesso: i volumi delle «Forschungen» e i fascicoli semestrali delle «Mitteilungen»; rivista, quest'ultima,

nella quale sono pubblicati, ma tradotti in tedesco, anche scritti di autori italiani.

Un'altra organizzazione scientifica per la storia dell'arte in Firenze è quella rappresentata dal **Centro di Studi del Rinascimento** che si è trasformata in **Studio italiano di Storia dell'arte**; ma tutto quanto concerne i rispettivi compiti e le rispettive attività degli Istituti italiani e stranieri di Storia dell'arte in Firenze, Roma ecc. è attualmente in revisione.

TAV. 106



1771

1772



G. LORENZO BERNINI: *Il Cardinale Scipione Borghese*

(a sinistra: il primo originale; a destra: la replica)

TAV. 107

Roma – Galleria Borghese



Dopo il restauro



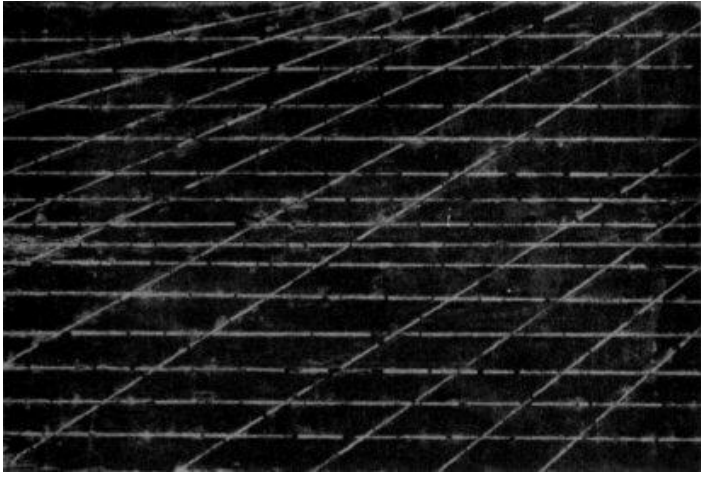
Prima del restauro

RAFFAELLO: *Ritratto di gentiluomo*

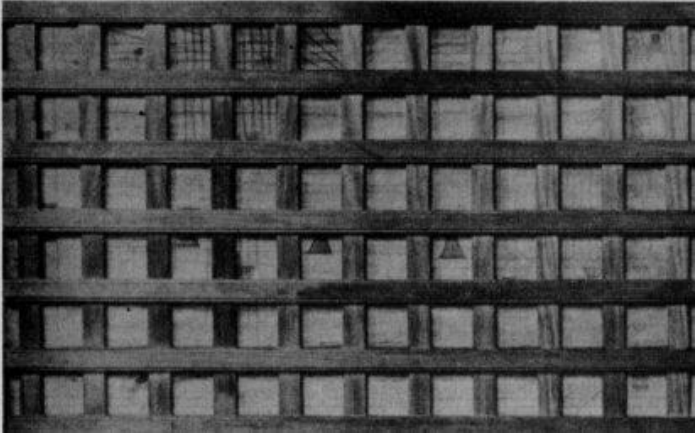
Roma – Galleria Borghese

TAV. 108

1777



Intarsio del rovescio di una tavola



Grigliatura del rovescio di una tavola

SEZIONE QUINTA

IL METODO

L'IDENTIFICAZIONE DELL'OPERA D'ARTE

La critica moderna suol dare a questa prima fase dello studio di un'opera d'arte il nome di «Filologia», stabilendo così un paragone con l'indagine letteraria nella quale appunto la filologia rappresenta la preparazione alla critica. Sebbene tale definizione sia esatta solo se intesa per analogia, si deve menzionarla onde risulti quanto, nel nostro tempo, si tenda a segnare una distinzione tra la fase più scientifica, obbiettiva e positiva dello studio dell'arte e quella più soggettiva, e meglio artistica, che consiste nella valutazione estetica.

Nel campo, dunque, della cosiddetta filologia, gli elementi su cui si fonda l'attribuzione di un'opera

d'arte, cioè la ricerca della sua paternità, sono tre: il documento storico, la firma, lo stile; e, dei tre – conviene affermarlo subito, anche se l'affermazione desterà, in chi comincia a studiare, una qualche sorpresa – quello di maggiore rilievo è il terzo, nel senso che gli altri due diventano di efficacia decisiva soltanto quando trovano conferma in esso, o, almeno, ove non contrastino con l'essenza dell'opera d'arte, quale risulta a noi dall'esame della sua natura artistica, cioè delle sue caratteristiche stilistiche. Vedremo poi che cosa queste significhino.

Il documento.

Con tale parola non debbono intendersi citazioni in questo o in quel libro in specie se assai posteriore all'opera d'arte, e tanto meno certificati o perizie, più o meno antichi, o di artisti o di

scuole o di accademie o di «professori», o sedicenti professori, che in infiniti casi accompagnano un quadro o una scultura o una loro fotografia, e che non rappresentano nulla più dell'opinione – a volte assurda, spesso non imparziale e talora non disinteressata – dell'una o dell'altra persona, anche se di qualche nome. Si allude qui, invece, con la parola «documento», all'inclusione dell'opera d'arte in memorie o appunti o lettere o libri di conti lasciati dall'autore stesso, o alla citazione in guide o inventarî del tempo o in opere (manoscritte o a stampa) di scrittori contemporanei, o di poco posteriori, che risultino degni di fede. Si allude anche ad attestazioni contemporanee riferentisi direttamente all'opera d'arte stessa, e cioè atti archivistici, quali contratto di lavoro, commissione di esecuzione, presa in consegna, ricevuta di pagamento, atto di

lite, lodo arbitrale, transazione intervenuta, ecc. È ovvio come, di tutte queste «prove», solo la prima, cioè la dichiarazione lasciata dall'artista medesimo, possa essere ritenuta assolutamente irrefragabile; poichè quando, ad esempio, Lorenzo Lotto nel suo libro di conti ricorda di aver eseguito nell'anno tale il tal quadro per la tal chiesa, o quando Tiziano scrive il 19 giugno 1559 a Filippo II: «Ho già fornite le due «poesie» dedicate a V. M., l'una de Diana al fonte sopraggiunta da Ateone e l'altra di Calisto ecc.» e continua: «Mi darò tutto a fornire le poesie già incominciate, l'una di Europa sopra al tauro, l'altra di Ateone lacerato dai cani suoi», non vi può essere luogo a dubbî che i quadri (oggi, due a Bridgewater House, uno nella collezione Gardner di Boston, il quarto presso il Conte di Harewood a Londra) siano del Maestro; mentre in tutti gli altri

«documenti» può, sia pure eccezionalmente, essere contenuto un grano di errore. Basta considerare il fatto che, poniamo, un dipinto commesso, o pagato, anche con regolare atto notarile, ad un artista, sia stato eseguito, in tutto o in parte, non dall'artista stesso ma da un altro, o che un pittore abbia compiuto una pala lasciando ad un collega la cura della predella, o che la menzione di un'opera d'arte come di un certo autore, in una pubblicazione anche seria, e anche contemporanea, possa essere frutto di un equivoco, di una informazione sbagliata o di un inesatto ricordo. E numerosissimi sono, in questo campo, gli esempi, di cui uno dei più caratteristici

è quello relativo all'arca di S. Domenico a Bologna²⁰¹, assegnata dai documenti, per le sculture, a Nicola Pisano, mentre si è oggi riconosciuto che quanto di trecentesco resta di esse nell'arca è opera dello stesso Fra Guglielmo, architetto del monumento e scolare di Nicola.

La firma.

Non sempre l'artista lasciò il proprio nome sull'opera sua così che questa possa dirsi firmata, e, se la firma è accompagnata da una data, datata²⁰². Vi sono pittori che firmano so-

²⁰¹*V. Sezione IV: Le Collezioni: Bologna, S. Domenico*, pag. 351.

²⁰²A volte i dipinti, e particolarmente i ritratti,

vente (per es. Giovanni Bellini o Francesco Francia o Andrea Solario o Antonello da Messina), altri che non firmano mai o quasi mai (per es. Botticelli o l'Angelico, Giorgione o Leonardo, Paolo Veronese o Caravaggio). Le sculture sono meno frequentemente firmate, tuttavia non di rado firme appaiono su monumenti sepolcrali, ciborî, per-

sono datati e non firmati (per es. il ritratto del Savoldo a Brera. MDV: la «Suonatrice di liuto» di Bartolomeo Veneto, anch'essa a Brera, 1520; la «Lavanda dei piedi» dello Pseudo Boccaccino nelle Gallerie di Venezia, MCCCCC. Talora nei ritratti la data, anche se non espressa esplicitamente, è ricavata dall'età del personaggio, indicata coli: AET. (*atis*) S. (*uae*)...

gami e anche su singoli busti, statue e bassorilievi. Nelle pitture le firme – quasi sempre in latino come nelle sculture – sono vergate talora in caratteri maiuscoli, tal'altra in caratteri calligrafici minuscoli o addirittura in scrittura corsiva; sono in esteso o abbreviate, abbreviate per sospensione, per contrazione, o per segni speciali, e a volte espresse o con iniziali o con sigle ovvero con complicati monogrammi²⁰³; e possono trovarsi nei luoghi più diversi: su un cartiglio alla base di un trono, o sul rovescio di una lettera gettata su

²⁰³Avviene anche, ma assai di rado, che il pittore firmi il suo quadro con una speciale forma o figura: ad es. nei quadri di Zuccarelli si rileva spesso una zucca: in quelli di Cranach appare nel fondo un piccolo elegante drago incoronato.

un tavolo, fra gli arabeschi di un vaso o sul dorso di un libro, sul plinto di una colonna, sul bordo di un manto, sulla cintura di una veste, sopra un sasso del terreno, sul fregio di un edificio, ecc. Ora, se si pon mente al fatto che non di rado i prodotti della bottega di un artista erano firmati col nome del maestro anche da suoi discepoli o aiuti (caratteristico, a questo riguardo, è il caso di dipinti numerosi segnati col nome di Giambellino), e che non mancano quadri con firme false antiche o moderne (per es. la «Madonna», indubitabilmente di Butinone, con la firma, antica falsa del Mantegna, nella collezione Gallarati Scotti di Milano o il «San Giorgio» di Paris Bordone, della Vaticana, con la firma rabberciata in quella di Antonio Pordenone), si constata come anche in questo caso s'imponga la massima cau-

tela e come neanche la firma rappresenti – contrariamente a quanto si potrebbe credere – una verità assolutamente incontrovertibile.

Lo stile.

Come già si accennò, il mezzo più atto alla identificazione dell'autore di un'opera d'arte è l'esame delle sue qualità intrinseche ovvero del suo stile che, nel modo più piano, potrebbe essere definito quel complesso di elementi formali (compreso naturalmente il colore), nei quali si estrinseca la sensibilità di un artista, e che testimoniano la sua personalità e la sua individualità. Poichè l'arte di un maestro dà un volto alla sua scuola, quella di più scuole dà un volto ad una regione e ad un'età, un carattere di individualità, ovvero di personalità, si esprime anche dall'uno o

dall'altro periodo storico, dall'una o dall'altra regione, dall'una o dall'altra scuola. E così avviene, per cominciare, che, dinanzi all'opera d'arte, il suo esame qualitativo ci consenta – a prescindere da documenti, da firme, da date, da ogni elemento esterno – di assegnarla ad un secolo, ad una provincia artistica e ad una particolare corrente artistica; ci consenta, intanto, di riconoscere se un edificio sia quattrocentesco o neoclassico, se una scultura sia paleocristiana, romanica o gotica, se una pittura sia trecentesca, cinquecentesca o barocca. Ma, pur nell'ambito dello stesso periodo, non è difficile a chi abbia acquistato qualche esperienza riconoscere, per mezzo dello stesso esame, – riconoscere, s'intende, in via generale e salvo dubbî anche frequenti – se, poniamo, un dipinto quattrocentesco

sia piuttosto umbro o emiliano, ferrarese o lombardo; o, una scultura, veneta o toscana; poiché gli artisti di ogni regione finiscono per esprimersi con segni inconfondibili che possono andare dal modo di concepire la composizione a quello di svolgere il racconto artistico, dal modo di disporre le figure a quello di atteggiarle, dal modo di sentire il colore a quello di sentire il paesaggio, dal modo di intendere psicologicamente a quello di eseguire tecnicamente. Come si distinguono questi modi? Soltanto vedendo, rivedendo e, senza mai stancarsi, rivedendo ancora e confrontando con un senso di osservazione diretta e acuta come quella che permise, ad es., ad Adolfo Venturi, nella sua illustrazione della Galleria Crespi di

Milano²⁰⁴, di tracciare sinteticamente, e limitatamente alla pittura, un quadro delle diverse espressioni artistiche nei principali centri italiani del Quattro e Cinquecento.

Un gran passo, perciò, sarà stato già compiuto quando avremo incasellato l'opera d'arte nel tempo (secolo), o nello spazio (regione); un altro ne compiremo quando s'arriverà a restringere il cerchio, a riconoscere anche la scuola a cui quella appartiene, quando ci troveremo in grado, fondandoci sulle qualità dell'opera d'arte e sul confronto con prodotti caratteristici di questo o di quel gruppo di artisti, di affermare: «Secolo XV. Toscana. Scuola del Botticelli», oppure: «Fine del

²⁰⁴A. VENTURI: *La Galleria Crespi in Milano*.

Note e raffronti. Milano, Hoepli, 1900.

secolo XVI. Veneto. Maniera di Alessandro Vittoria»²⁰⁵.

²⁰⁵Allorché un'opera d'arte non può essere assegnata in particolare ad un artista, ma deve restare con una generica indicazione di scuola quale prodotto di uno fra i collaboratori o seguaci di un maestro, si suol definirla: «Scuola di..., Bottega..., Seguace di..., Arte di..., Imitatore di...», le quali formule in sostanza non differiscono molto l'una dall'altra; ma rappresentano, comunque, sfumature diverse, indicandosi, piuttosto, con la prima, che si tratta di un allievo diretto del maestro; con la seconda, di un collaboratore del suo studio; con la terza, di un seguace non propriamente contemporaneo; con la quarta, di un artista di una certa indipendenza, ma aggirantesi sempre nell'orbita artistica del maestro; con la

A questo punto incomincia la ricerca più difficile, o almeno più delicata: quella di individuare la persona dell'artista: il maestro stesso, un seguace, un imitatore. Tale ricerca si svolge con l'indagine più sottile e pènetra ancor più profondamente nel vivo dell'opera d'arte, individuando i modi e, fino ad un certo segno, le abitudini delle singole personalità.

Bisogna anzitutto non omettere di dare un qualche peso a un fatto preliminare: come tutti gli uomini non sono eguali, così artisti diversi raccolgono le impressioni del mondo esterno, tanto di colore quanto di forma, con una sensitività fisiolo-

quinta, di un artista più tardo vòlto alla imitazione meditata di modi artistici altrui.

gica non identica, e a quelle impressioni reagiscono con differente sensibilità, così che le traducono pittoricamente e plasticamente quali ciascuno di essi le percepisce. Ecco, per citare un esempio, Antonio Canal (Canaletto) e suo nipote Bellotto (il così detto «Pseudo Canaletto»), similissimi nel modo di concepire e di rendere, anche formalmente, la veduta e i suoi particolari: tuttavia un abisso li separa in fatto di colore che in Canaletto è sempre chiaro, luminoso, dorato; in Bellotto è cupo, fondo, bluastro, di una tonalità non paragonabile a quella dello zio; e questa diversità è fors'anche dovuta a diversa percezione sensitiva. Ma la maggiore, più profonda, anzi più vivace differenziazione si elabora nel mondo spirituale degli artisti, in specie se sono grandi artisti, per la particolare visione che ciascuno ha della realtà esteriore, per la trasformazione e,

meglio, per la trasfigurazione di essa che si compie nello spirito dell'artista. C'è chi «vede», chi «sente» la figura umana snella, allungata, fino allampanata; chi, invece, se la rappresenta tozza e atticciata; chi stàtica e assorta, chi dinamica e vivace; ed ecco uno dei criterî che spesso serve a far distinguere mani diverse, come si può notare – e citiamo un altro esempio – nella serie dei sette dipinti con le storie di S. Bernardino nella Pinacoteca di Perugia²⁰⁶. Così, molti sono gli elementi di distinzione atti ad avviarci verso la verità nello studio per l'attribuzione di un'opera d'arte: la diversa tecnica, i diversi particolari anatomici e fisionomici, i diversi modi di costruire la forma, di

²⁰⁶V. *Sezione IV: Le Collezioni. Perugia, La Gall. Naz. dell'Umbria.*

«sentire» il colore; e si può dire in generale – secondo un principio, già venuto adombrandosi nella critica ottocentesca – che ogni artista ha il suo personale linguaggio e che in base a questo lo si deve studiare e riconoscere. Ma nell’ultimo ventennio del secolo scorso ad un critico e conoscitore di eccezionale perspicacia, il senatore Giovanni Morelli²⁰⁷ – da non confondersi col senatore Domenico Morelli, noto pittore della metà

²⁰⁷Osservatore sottilissimo e fornito di esperienze acquistate nelle continue visite a collezioni europee, propugnò le sue idee e applicò i suoi metodi con spirito polemico e battagliero, in due libri sulle Gallerie di Dresda e Berlino e su quelle Borghese e Doria (v. *Bibliografia*, pag. 219). Questi videro la luce prima in tedesco – rispettivamente nel 1880 e 1890 – col nome di Lermolieff

del secolo XIX – parve di poter andare oltre e di poter fondare il conocimiento di tali modi propri di un artista principalmente sulle sue abitudini formali, quasi sopra una sua inconscia consuetudine «calligrafica». Il nòcciolo nella sua dottrina che, nel campo dell'arte medioevale e moderna, rappresentava una reazione alla critica parolaia e «impressionistica», e i cui principî già prevalevano nel dominio archeologico, era in sostanza questo: come un esperto di grafologia, dallo stu-

(anagramma del suo cognome con una desinenza slava assunta fingendosi russo), perché prendevano di mira la cultura artistica germanica, e poi in italiano rispettivamente nel 1886 e nel 1897.

dio di una pagina manoscritta, riesce a determinare, col confronto di altre, se essa sia, o non, di mano dell'uno o dell'altro, mercé l'esame approfondito di ogni forma e sfumatura di forma, così il critico, dinanzi al quadro, applicando un metodo positivo sperimentale, esaminando e paragonando con ogni diligenza e con ogni minuzia le forme di esso, ricercandole anche con il sussidio dei disegni (che meglio rivelano la spontaneità dell'artista) in ogni particolare, e cogliendole appunto in quei particolari in cui con maggiore facilità si esprime inconsciamente l'abitudine della mano, perverrà a scoprire il segreto della paternità. Così elemento basilare di conoscenza per l'identificazione dell'opera d'arte, sarà, oltre il modo di chiaroscurare, di modellare, di lumeggiare, una analisi formalistica, quasi spietata, delle mani, delle dita, delle unghie, delle labbra,

delle narici, delle volute e dei lobi degli orecchi, dei capelli, delle ciglia, delle pieghe di una veste, delle fronde di un albero, dei minimi particolari di ogni cosa.

Tale estremismo deterministico, che fu nel senatore Morelli fors'anche il frutto del suo abito osservatore di medico, non interamente originale, come si è accennato, e, soprattutto – sia detto con il più profondo rispetto ad un uomo del suo talento – un poco illusorio, fu accolto e seguito tra gli ultimi anni dell'Ottocento e il principio del secolo presente da maestri quali il Venturi, il Berenson, soprattutto il Frizzoni, e da altri studiosi e conoscitori insigni, i quali però, pur riconoscendolo come un mezzo efficacissimo di indagine sistematica dell'arte italiana, se ne discostarono chi più chi meno allorché, col progredire degli studi, fu palese che nel metodo del Morelli era molto di

verità, ma esso era ben lungi dal rappresentare tutta la verità. Infatti altri elementi, oltre quelli più strettamente disegnativi additati dal Morelli, contribuiscono a quel lavoro di chiarificazione che consente la identificazione dell'artista, ed essi sono le caratteristiche che si colgono in un esame anche più intimo dell'opera d'arte, e riguardano senso di volume, senso di spazialità, accostamento di colori, indice di direzione del movimento dei corpi, distribuzione dei pieni e dei vuoti, prospettiva, tono; sono altre caratteristiche che si connettono meno alle abitudini formali e tecniche dell'artista e più direttamente alla sua personale concezione spirituale; sono quelle che tutte insieme valgono a comporre lo «Stile».

* * *

Se elementi esteriori (firma e documentazione storica) ed elementi interiori (l'esame stilistico), non di rado integrantisi a vicenda, mettono capo alla identificazione dell'autore di una pittura o di una scultura, sono soltanto i secondi, è soltanto l'analisi dell'opera d'arte e delle sue qualità intrinseche a consentire altri accertamenti. Primo, la distinzione di un originale dalla replica della stessa mano e dalla copia di mano diversa²⁰⁸.

Neanche l'artista che copia la sua opera, in specie se è dotato di genio, è eguale a se stesso, e la replica tradirà nelle forme, e soprattutto nello spirito, quella deficienza di spontaneità di ispirazione e di immediatezza che sono proprî dello stato di grazia dell'atto creativo. C'è, al riguardo,

²⁰⁸Per «replica» e «copia», v. pag. 52 e 53.

un esempio quanto mai significativo: quello del busto del Cardinale Scipione Borghese, del Bernini, che il Maestro eseguì con meticolosa fedeltà una seconda volta sul prototipo perché, finito questo, rilevò una grave macchia del marmo sulla fronte del porporato. Credé di avere fatto opera di assoluta perfezione, e si illuse, poiché un occhio appena un poco esperto che si ponga, nella Galleria Borghese, dinanzi alle due opere (v. TAV. 106) rileverà nella prima un qualche cosa difficilmente descrivibile con segni e con parole, una potenza espressiva, una vivacità, una vita, rivelantesi nella turgida carne, nello sguardo aguzzo, nel respiro asmatico, onde la qualifica di capolavoro può essere attribuita a quella sola delle due.

Un senso ancora più grave di stanchezza, anzi di stento, si rileva nel copista dell'opera altrui,

nell'artista, cioè, che, nel mettere al mondo la cosa propria, non compie più se non un «lavoro di esecuzione», tanto più meritevole quanto più egli riuscirà a nascondere e annullare se stesso. Ma a tale annullamento della propria personalità egli non perverrà completamente, così che nell'esame qualitativo del quadro o della scultura il critico avvertirà, oltre all'abbassamento generale di valore, modi disegnativi o tecnici, chiaroscurali o coloristici, patrimonio di un occhio e di una mano diversi. Se, anche per questo, converrà citare un esempio tipico, basterà ricordare la «Maddalena» della collezione dei Conti Moroni di Bergamo e la «Madonna col Bambino» della collezione Agliardi, pure di Bergamo, entrambe copie di G. B. Moroni, rispettivamente da Palma il Vecchio e da Giambellino, nelle quali il fare indu-

bitabile dei due Maestri veneziani, appare, diciamo, filtrato attraverso il temperamento artistico dal grande ritrattista bergamasco.

Ancora e sempre l'analisi qualitativa e stilistica dell'opera d'arte può condurre lo studioso che parta dall'esame di un certo numero di quadri, o sculture, identici o simili, e consideri le loro identità e le loro varianti, alla intuizione che si tratti di copie risalenti ad un supposto originale perduto di un grande artista, ove riscontri fra quei quadri, o quelle sculture, affinità tipologiche da un comune modello, a fianco di disuguaglianze di tecnica e di colore; e la intuizione critica ha trovato a volte rispondenza nella successiva improvvisa apparizione dell'originale stesso in una raccolta privata o nei magazzini di un pubblico museo. Può condurre lo studioso a collocare l'opera di un

artista nell'uno o nell'altro periodo della sua attività, a sceverare in quell'opera ciò che è peculiare dell'autore da quanto è imitazione, inconscia o voluta, da altro artista (veggansi ad es. i dipinti di Giambellino – del suo periodo tardissimo – in cui appare evidente l'influsso tecnico, sul glorioso quattrocentista, della pittura nuova di Giorgione e di Tiziano; le opere mature di Timoteo della Vite sotto l'azione del raffaellismo o quelle, anch'esse tarde, del Bronzino, improntate di michelangiolismo). Può condurre, infine, alla identificazione della falsificazione, cioè dell'opera dovuta non più al senso di onesta spontanea artistica imitazione di modi stilistici altrui, ma alla fredda premeditata intenzione di contraffare per raggiungere il fine – copiando elementi di opere originali, altri imitando, altri fabbricandone ex novo «in stile» – di

creare all'opera d'arte una illustre ma falsa paternità.

Principalmente nei nostri tempi il valore venale enorme delle cose antiche è stato stimolo a questa industria delle falsificazioni, nelle quali alcuni artisti hanno raggiunto veramente un grado di eccellenza nella imitazione della forma, del colore, della tecnica, di ogni particolare, negli accorgimenti diretti a conquistare tutte le apparenze dell'antico, nei mezzi atti a sventare preventivamente le risorse dell'indagine critica e sperimentale volta alla scoperta del falso; insomma in tutte le difese predisposte al fine di sfuggire alla constatazione del reato artistico, e non soltanto artistico. Tuttavia l'occhio del conoscitore navigato, che sa cogliere nel quadro, o nella scultura, quella cucitura di elementi eterogenei veri e imitati e sa discernere il linguaggio originale da

quello esagerato, più enfatico e meno sincero del falsificatore, riesce, anche col sussidio dei mezzi meccanici, fisici e chimici, offerti dalla scienza, a scoprire la verità; il che non ha impedito, peraltro, che in collezioni private, e anche in qualcuna pubblica, siano entrati, e siano in mostra tuttora, clamorosi falsi. Ad agevolare la difesa contro tali insidie esistono strumenti di segnalazione segreta che circolano fra i dirigenti dei maggiori istituti artistici pubblici del mondo e che possono paragonarsi ai bollettini segnaletici degli uffici di Polizia per l'identificazione e la ricerca dei criminali internazionali.



Dopo il restauro



Prima del restauro

Vincenzo Pagani: L' Incoronazione della Vergine e Santi



Prima del ripristino alle dimensioni originali



Dopo il ripristino

JACOPO TINTORETTO: *Il Cenacolo*

Venezia – Chiesa di S. Marcuola

LA VALUTAZIONE DELL'OPERA D'ARTE

Al processo di identificazione dell'opera d'arte segue – quando non vi si mescoli – l'apprezzamento della stessa, che costituisce il vero e proprio giudizio critico, o, per meglio dire, la considerazione e l'interpretazione dell'intrinseca natura artistica dell'opera di architettura, di scultura, di pittura.

L'attività critica, tutt'altro che facile, anzi assai ardua e delicata, richiede non solo facoltà d'intuizione e d'immaginazione artistica, ma anche rigore di pensiero, onde il critico è stato definito una complessa personalità in cui il filosofo e lo storico si fondono con l'artista.

Essenziale per l'esercizio dell'attività critica è una preparazione teorica sui problemi che concernono la natura dell'arte, e non superfluo è lo

studio dell'evoluzione della critica d'arte attraverso i secoli per constatare, nell'esperienza di coloro che ci hanno preceduto, errori e verità del pensiero estetico. Perciò le pagine che seguono vogliono servire ad un primo, elementare orientamento nell'irto campo speculativo dell'estetica e della critica.

Il termine **Estetica** fu adottato dal filosofo tedesco Alessandro Amedeo Baumgarten nel 1735 per definire la scienza che ha per oggetto i «fatti sensibili», distinti tradizionalmente dai «fatti mentali»; il nome definisce ormai universalmente la filosofia che si occupa, tra le varie attività umane, della attività espressiva o rappresentativa o artistica, cioè la filosofia dell'arte. Se la sua sistemazione in scienza autonoma è opera settecente-

sca, la sua origine è antichissima e risale alla filosofia greca, alle speculazioni dei sofisti, di Socrate e, definitivamente, di Platone e di Aristotile.

Concezioni intellettualistiche o morali impediscono alla filosofia classica una libera valutazione dell'arte come espressione di una personalità umana obbediente alla propria fantasia artistica e non ad altre leggi estrinseche; e su premesse intellettuali e morali furono costruiti sistemi che durarono dall'antichità al Settecento, quando la tradizione classica si disgrega, e si prepara l'estetica moderna.

Fondamento dell'estetica classica è il noto concetto che l'arte sia imitazione (o «mimesi»); concetto assai indeterminato che a volte sembra definire il processo creativo dell'artista come una similitudine di quello della natura, a volte, invece,

considera l'arte come produttrice di un vero e proprio duplicato della realtà.

A questa teoria se ne aggiunge un'altra che più limitava la individualità dell'artista; e cioè quella del fine morale dell'arte. Platone, riconoscendo che l'arte si arresta alle immagini delle cose, l'aveva condannata come frutto di una fantasia illusoria amante del sensibile, tale da asservire a questa realtà inferiore l'uomo che dovrebbe risalire all'essenza delle cose. Contro questa condanna platonica si erge la giustificazione di Aristotile che è altissima nella dottrina della «cattarsi», ovvero dell'azione purificatrice e liberatrice esercitata dall'arte, ma si rifrange poi in numerose altre dottrine per cui all'arte furono prescritti compiti di educazione sociale, di correzione dei costumi e via dicendo. Reagisce a tale conce-

zione moralizzatrice l'«edonismo», che concepisce, invece, l'arte come diletto: e le due posizioni di pensiero furono riassunte, conciliate e scultoreamente rappresentate nei noti versi di Orazio:

*Aut prodesse volunt aut delectare poetae;
omne tulit punctum qui miscuit utile dulci
lectorem delectando pariterque monendo.*

Nell'antichità vi sono poi principî complementari, quali la distinzione tra il bello nell'arte e il bello di natura; e almeno uno di tali principî deve essere ricordato perché riguarda essenzialmente la sorte dell'architettura, della scultura e della pittura: quello della categoria delle arti. Infatti per il mondo classico, cui è estraneo il concetto di «espressione» estetica, esse si identificano con le più varie forme dell'attività umana: indi, da un lato, le arti considerate intellettuali: retorica, mu-

sica, geometria, aritmetica, dialettica, grammatica, che formano la categoria delle arti «libere»; dall'altra, quelle considerate più prossime al mestiere, le arti «non libere», che comprendono anche le figurative.

Nella tarda antichità sorge infine per opera di Plotino (sec. III d. C.), fondatore del Neoplatonismo, l'«estetica mistica», per la quale l'arte deve rappresentare la bellezza che è luce dell'Idea trasparente nella materia; e si giustifica come forma di elevazione verso la spiritualità suprema.

La filosofia cristiana, sostituendo a «Idea» «Divinità», accoglie l'estetica mistica; ma più accetta è la già ricordata dottrina moralistica che determina l'«allegorismo» medievale. La categoria delle arti è poi rigidamente fissata dalla Scola-

stica che distingue le «arti liberali» e le «arti meccaniche»²⁰⁹, tra le quali ultime solo l'architettura è compresa, mentre pittura e scultura sono, tutt'al più, tollerate al loro seguito.

L'estetica mistica rivive nel Rinascimento con la resurrezione della filosofia neoplatonica nell'Accademia di Firenze, conciliando il culto pagano della bellezza e il tradizionalismo religioso; ma la teoria dominante è ancora e sempre la moralità dell'arte; e pertanto ecco questa assorbire l'attività estetica dei trattatisti quattrocentisti e, più, cinquecentisti, sì da esser ormai generalmente definita come la «Poetica del Rinascimento». Vedremo appresso come l'arte figurativa si riscatti in quest'età dal lungo asservimento al «mestiere» e

²⁰⁹V. pag. 45.

raggiunga il pieno riconoscimento della sua dignità attraverso i Trattati del Ghiberti, dell'Alberti e di Leonardo.

L'arte si avvia al Barocco; ed è il Barocco con il suo culto del sentimento e della fantasia a dare un efficace contributo al disgregarsi della tradizione classica compiutosi, poi, nel Settecento, quando G. B. Vico, nella seconda edizione della «Scienza Nuova» (1730), identifica la vera natura dell'arte e la definisce attività creatrice della fantasia, distinta dall'attività razionale; ma anziché confinarla, come Platone, nel regno dei sensi, ne riconosce l'alto valore spirituale. La conquista del genio del Vico troverà svolgimento sistematico, soltanto dopo quasi due secoli, in Benedetto Croce.

Intanto, nello stesso Settecento, una corrente di misticismo neoplatonico rinasce per formare le

basi dell'«estetica neoclassica» fondata dal Winckelmann sul culto di una «bellezza ideale»; e sebbene teoricamente essa non rappresenti se non una ripresa di tradizionalismo, fu storicamente importante perché dominò la produzione artistica e il giudizio critico di un'intera età.

Alla fine del Settecento, la gigantesca creazione filosofica del Kant non rinnova l'estetica, che resta basata su concezioni intellettualistiche: la fantasia resta esclusa dalle potenze dello spirito e confinata nella sfera della sensazione. Tuttavia, particolarmente nella sua «Analitica del bello», il Kant assicura all'estetica il principio che il bello è oggetto di puro piacere, non legato ad alcun interesse e che si risolve nella contemplazione; verità che avrà fecondo svolgimento nell'Ottocento. Nella prima metà di tale secolo la filosofia dell'idealismo metafisico con Schelling

eleva l'arte al di sopra della filosofia come unica forma di conoscenza dell'assoluto. Per Hegel, invece, l'arte è una fase iniziale dello svolgimento umano verso la spiritualità assoluta: il contenuto dell'arte è l'idea; la forma ne è la configurazione immaginativa e sensibile, bella se, e in qual misura, lascia trasparire quella spiritualità. Egli sostiene che nell'antichità si ebbe, dopo un primitivo simbolismo, una fase «classica» in cui forma e contenuto si armonizzarono perfettamente; e a questa seguì col Cristianesimo un contrasto tra un contenuto che aspira all'infinito e una forma «finita», contrasto che è alla base dell'arte cristiana («romantica», come egli la chiama). E la soluzione finale è per Hegel la morte dell'arte, destinata ad essere trascesa da più intime comunicazioni con lo Spirito Assoluto, quali sono la Religione e la Filosofia.

A queste concezioni metafisiche reagisce il rigido sistema di Herbart, che vuol dare all'estetica carattere, si direbbe, di matematica precisione e, stabilendo che il bello è semplicemente «relazione» (di toni, colori, linee, ecc.), apre la via al più astratto formalismo. La negazione definitiva dell'estetica metafisica è opera del Positivismo, del Naturalismo, di tutte le dottrine seguitesi nella seconda metà dell'Ottocento, che considerarono l'arte alla stregua dei fatti naturali e vollero applicare all'estetica metodi scientifici; tipiche la dottrina del Taine che l'arte è frutto dell'ambiente naturale e sociale, la definizione del Lombroso che il genio (e quindi l'arte) è degenerazione.

Da questa estrema decadenza spirituale, l'estetica si è risolledata per opera di Benedetto Croce. Tutte le dottrine del passato, di una ricchezza che neppur si può intravedere in questi

elementari cenni, con i loro errori ma anche con intuizioni di verità, furono passate al vaglio della sua speculazione filosofica; e, all'inizio del nostro secolo egli formulò la moderna estetica.

Il tema essenziale di questo sistema è l'autonomia dell'arte distinta dalla scienza, dalla filosofia, ma anche da ogni pratica azione, dalla moralità, dal piacere, ecc., e considerata quale forma spirituale di attività. Due sono, secondo il Croce, le forme di attività dello spirito: la logica che crea i concetti, l'intuitiva che crea le immagini. Alla logica presiede l'intelletto, all'intuitiva la fantasia; ma questa si riscatta tanto dal comune significato, quanto dalle definizioni antiche per cui si trattava di una facoltà indistinta, inferiore all'intelletto; essa è diversa dall'intelletto, ma non a questo subordinata; è potenza spirituale e creatrice. L'arte s'identifica con l'attività intuitiva ed è quindi

definita anche «intuizione lirica», intendendo «intuizione» come tutt'uno con «espressione», giacché «lo spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo». Sulla base di questo concetto, l'estetica crociana dirime l'antico tenacissimo dualismo di forma artistica e contenuto, asserendo la perfetta unità della vera opera d'arte.

L'arte è dunque pura espressione individuale, prodotto di una singola fantasia creatrice che però, nell'esprimersi, raggiunge un carattere di universalità; cioè il motivo lirico di un'opera d'arte non è un sentimento nella sua immediatezza e nella sua singola effusione, ma un sentimento «contemplato» ossia tramutato in un'immagine e assunto quindi a valore universale. Su questo concetto si basa: *a)* la distinzione tra arte e forme inferiori di psicologismo; *b)* il ripudio delle opere

frammentarie, incompiute, del sentimentale, o romantico, nel senso inferiore; c) l'asserzione che l'opera d'arte è «classica», intendendo questo termine in significato spirituale e non con riferimento storico all'arte dell'antichità.

L'estetica Crociana ha avuto diffusione universale e ha dato nuova base alla critica d'arte, ma ha sollevato reazioni teoriche tra le quali da ricordare la dottrina di Giovanni Gentile che rifiuta la citata distinzione tra attività logica e attività intuitiva affermando l'unità della conoscenza spirituale svolta in tre momenti: il primo, l'Arte; il secondo, la Religione; il terzo, la Filosofia.

Ma anche in questo sistema resta saldo il principio che è fondamentale per il rinnovamento della critica moderna: l'arte è creazione libera e soggettiva dello spirito umano.

Vediamo ora come, sulla base delle diverse teorie estetiche, sia stata impostata nei secoli la costruzione critica.

La **Critica** ebbe origine nell'età ellenistica: di fronte alla scuola alessandrina e alle sue esegesi letterarie, si può indicare nell'opera di Senocrate di Sicione il primo esempio di critica dell'arte figurativa. I suoi canoni: *a*) l'imitazione della natura, integrata dalla teoria delle proporzioni che corregge ed idealizza il bello naturale, *b*) il progresso verso forme perfette – costituiscono le basi del giudizio che sull'arte, nel mondo antico, espressero poi Cicerone, Quintiliano e Plinio, il quale ultimo, valendosi ampiamente degli scritti di Senocrate, dà nella sua «Naturalis Historia» un'enciclopedia del sapere artistico e appare

fonte della successiva letteratura critica e storica sull'arte figurativa, così come Vitruvio è fonte nella letteratura trattatistica o meglio tecnica.

Dall'antichità sino al secolo XVIII l'attività critica – di cui L. Venturi ha dato una compiuta trattazione²¹⁰ – si svolge molto più frammentaria ed empirica che non quella dell'estetica. Se, infatti, in ogni secolo il critico è soggetto alle dottrine estetiche o almeno alle idee dominanti nella cultura contemporanea circa la natura e il fine dell'arte, la sua sensibile esperienza dell'opera figurativa e la sua natura artistica gli consentono di superare molto spesso le premesse teoretiche con un proprio vivo e comprensivo giudizio. La storia della critica s'impone quindi sul confronto

²¹⁰V. *Bibliografia*, pag. 225.

fra teorie estetiche – che, come vedemmo, si seguono intellettualistiche o comunque unilaterali, sino all'età moderna – e felici intuizioni originali, cioè tra «punti morti» e «punti vivi» del pensiero, ed è, perciò, almeno per i primi secoli, analisi non di sistemi o metodi, ma di individualità.

La prima individualità critica che si delinea con caratteri originali sul finire del Trecento è quella di Cennino Cennini, il quale, tra le ricette tecniche medioevali e le dissertazioni scolastiche sulla origine dell'arte, enuncia il concetto di una «fantasia che si accompagna all'operazione di mano», tentando di riscattare la pittura dal rango di «arte meccanica» cui l'aveva relegata, con le consorelle figurative, la rigida dottrina scolastica, e di assicurare alla pittura libertà di espressione pari a quella della poesia, sì da elevarla allo stesso grado delle «arti liberali». E, presago ritorno

all'antico, di nuovo in lui si delinea – contro l'esaltazione del colore e della luce considerati dalla mistica critica medioevale sostanza dell'opera d'arte – il predominio della forma.

Nel Rinascimento, la concezione intellettualistica dell'arte figurativa trionfa con Lorenzo Ghiberti: non più «meccanica» ma «scienza», è fondata sui rigorosi principî di prospettiva e di disegno; e l'artista se è grande – qual'è Giotto, in cui il Ghiberti designa il fondatore di un nuovo mondo artistico – è definito eccelso in «dottrina».

Con Leon Battista Alberti la scientificità dell'arte è esaltata da un'altissima mente matematica che crea speculazioni nuove, insospettate dagli antichi e, si può dire, anticipa di secoli orientamenti della critica verso la forma figurativa pura. Per lui la rappresentazione pittorica è visione ottica; fra gli elementi formali, il disegno è «circoscrizione di

forme», la «composizione» è un accordo di superfici sulla base della prospettiva (e nulla di diverso in questo campo affermerà la critica moderna); il chiaroscuro è la «recezione dei lumi»; e tali definizioni, frutto di un acuto esame, appaiono – e sono – conquiste di un pensiero libero e nuovo. Ma la forma deve integrarsi con un contenuto; così, in questa seconda parte della sua critica l'Alberti accoglie il vecchio concetto della imitazione della natura, idealizzandolo con una ricerca di armonia, ed enuncia il principio del «decorum», su cui l'accademismo cinquecentesco ricamerà le sue più sottili ed erudite disquisizioni limitanti la libertà dell'artista.

Per Leonardo trattatista l'arte non solo è «scienza universale» ma, per essere basata, secondo il suo pensiero, sull'esperienza infallibile dei sensi, è scienza più sicura della filosofia. In

questa affermazione che, contro la metafisica scolastica, afferma il positivismo di un'umanità nuova, appare la missione rivoluzionaria di Leonardo e trovano la loro suprema sanzione gl'ideali del Rinascimento.

Nel «Trattato della Pittura», che Leonardo considera massima tra le arti perchè la percezione dell'occhio è la più sicura e la più ampia tra quelle dei sensi, il carattere razionalistico di questa dottrina è continuamente ravvivato dal lirico sentimento dell'arte; e la soggettività dell'artista esaltata con le famose parole: «La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente di lui si tramuti in una similitudine di mente divina».

Alla critica Leonardo scopre nuovi orizzonti per le arti figurative; fiorentino e sintetizzatore di tutta la tradizione della sua patria, egli addita come fine della pittura il «rilievo», ma è un rilievo tutto

pittorico ottenuto con l'ombra che, inoltre, attua il movimento e l'espressione psicologica. Prospettiva aerea e luminosa, «lume particolare» distinto dall'«universale», «finito fumoso», sono conquiste di una nuova pittura per masse sostituentesi alla quattrocentistica, e sono insieme principî che hanno orientato la critica per la comprensione e la valutazione dell'arte cinquecentistica.

L'ambiente veneziano, e specialmente la pittura di Tiziano e poi di Tintoretto, determinano i «Dialoghi» critici di Paolo Pino e di Ludovico Dolce, che si distinguono, per il loro facile edonismo, dalla speculazione intellettuale fiorentina, e conquistano nuove felici posizioni critiche. Queste sono fondate non solo sul riconoscimento del valore dell'«abbozzo» corrispondente ad una concezione del comporre molto più libera e varia che non quella imperante nel Cinquecento fiorentino-

romano, ma anche, e soprattutto, sul culto del colore, che prima era sacrificato alla forma o al chiaroscuro, laddove i critici veneti ne mettono in valore tutta la possibilità di armonie rette dal tono.

Il Vasari rappresenta nel Cinquecento il punto centrale nello svolgimento della critica, la quale assume vita a sé, liberandosi sia dalle scientifiche forme trattatistiche, sia dallo svolgimento letterario dei «Dialoghi», in una costruzione autonoma e originale: le sue «Vite» degli artisti. Ma se universale è il riconoscimento del valore storico dell'opera vasariana, il suo tipo di critica ha prestato il fianco alle più vivaci polemiche contro le limitazioni di giudizio proprie appunto di quella critica. Il tradizionale concetto che l'arte deve imitare la natura, anzi che la natura debba essere corretta dall'ordine, dalla misura, dall'armonia, e

l'aver eletto a forma tipica dell'arte il plasticismo sotto il dominio del genio di Michelangelo, sono cagione per il Vasari di innumerevoli incomprendimenti: basta citare la più tipica: il giudizio su Leonardo, quale «artista diligentissimo nei particolari, più veri del vero stesso»; cioè Leonardo quasi quasi valutato come un internista fiammingo!

Ma ripetere gli errori e le lacune vasariane è un luogo comune; si deve equanimemente riconoscere che profonde intuizioni, per es. dell'armonia spaziale di Raffaello, delle morbide masse cromatiche di Giorgione, del chiaroscuro di Leonardo, ristabiliscono l'equilibrio nelle pagine vasariane, e che il senso critico nel discernere il «capolavoro» è quasi sempre acuto, anche se povera di spiritualità è l'interpretazione di questo capolavoro.

Il metodo critico vasariano si svolge sulla falsa-riga antica descrivendo l'opera d'arte nella sua «composizione» intesa tradizionalmente come rappresentazione del «soggetto», e studiandone i pregi tecnici (acutamente percepiti per l'esperienza artistica dell'autore), in modo da mettere in luce l'«abilità» di colui che l'ha eseguita. È la tipica critica classica, ma ravvivata dalla esperienza quotidiana con l'arte, e perciò meno ligia a dogmi e più al proprio gusto personale.

Il periodo del Manierismo inizia la formulazione di principî normativi, e questi dominano nella critica del Seicento per l'azione vastissima esercitata dal Bellori. Col Bellori riprende vigore la teoria di una «bellezza ideale» cui deve ispirarsi l'opera d'arte, si accentua il concetto dell'evoluzione e se ne spostano i termini, così che la grandezza dell'arte è non già il Rinascimento ma

la classicità (Michelangelo – il dio della critica vasariana – diventa inferiore agli antichi), e l'arte contemporanea, quella stessa arte verso la quale il Vasari aveva avuto un così vivo interessamento critico, diventa «decadenza». E così avviene che, per il Bellori, nel passato regnino i classici e Raffaello; nel presente i Carracci; mentre i novatori, Bernini e Caravaggio, restino incompresi.

A questo tipo di critica, cui si può già anticipare il nome di «accademica» perché lo è due volte: assunta come dottrina ufficiale dell'Accademia francese diretta dall'amico del Bellori, Nicola Poussin, e fossilizzata nel dogmatismo, reagisce, sul finir del Seicento, la critica degli intenditori d'arte indipendenti senza posizione ufficiale, ovvero degli «Amateurs». Il primo segno ne è l'apologia del Rubens scritta da Roger de Piles (1676) con l'opposizione dei «moderni» agli «antichi» e

l'esaltazione del colore sulla forma, idolo della Accademia. Il secondo è l'attività critica, che si può definire giornalistica, del Diderot, il fondatore, con Voltaire e d'Alembert, dell'«illuminismo» del Settecento: libero colloquio di un cultore e intenditore d'arte con l'opera figurativa, senza preconcetti, anzi con una libertà di giudizio che giunge sino alla negazione della bellezza assoluta ed al riconoscimento della indipendenza dell'artista.

Ma sono, queste, brevi reazioni, poiché lo stesso secolo vede, con la resurrezione dell'antichità classica nelle campagne archeologiche, l'affermarsi del Neoclassicismo per opera del Winckelmann, e quindi la ripresa dei principî dell'accademismo nella «critica neoclassica» esemplificata, nel campo della pittura, dal Mengs.

La corrente neocristiana che forma una prima fase di reazione al Neoclassicismo attraverso i

«Nazareni» tedeschi, i «Puristi» italiani, e soprattutto i «Prerafaelliti» inglesi (Dante Gabriele Rossetti, Burne-Jones, Madox Brown, Holman Hunt, John Everet Millais), ecc. vuol ridare vita a forme di critica moralistica o mistica; e queste sono rappresentate tipicamente soprattutto da John Ruskin fattosi apostolo del movimento prerafaellita (*«Le pietre di Venezia»*, *«Mattinate fiorentine»*). Ora, se nebulosità estetiche e preoccupazioni pedagogiche infirmano le concezioni teoriche del Ruskin, quando, invece, vibra immediata e schietta la squisita sensibilità artistica dello scrittore, egli giunge a intuizioni profonde dell'interiorità dell'arte, del valore del sentimento che si sublima nella «Contemplazione». Comunque, una grande positiva conquista ruskiniana è la nuova valutazione dei Primitivi, che fu definita, e giustamente, «scoperta» di un mondo disprezzato e

trascurato dalla critica classica, e schernito da amatori dilettanti, agli occhi dei quali quegli artisti pieni di candore e di carattere apparivano – e forse appaiono ancora oggi – fabbricatori di «mostri».

Più rivoluzionaria fu la «critica romantica», che nell'arte figurativa trovò perfetta espressione nella scuola francese svolgentesi parallela alla grande pittura dell'Ottocento; il suo credo fu la libertà dell'artista, la forza creatrice dell'immaginazione; e anche il successivo «realismo» critico dello Zola, interprete di Manet e di Courbet, non farà in fondo se non accentuare il valore del temperamento dell'artista in quanto quel realismo finisce per considerare la natura tema di trasfigurazioni.

Charles Baudelaire ed Eugène Fromentin rappresentano la più schietta critica romantica tanto

nella sua vibrante comprensione dell'arte contemporanea e di quella del passato (Fromentin ha scritto, nei «Maîtres d'autrefois», pagine definitive su Rembrandt), quanto nel suo profondo carattere lirico ond'essa si eleva, nei due Maestri, ad altezze artistiche.

Lo storicismo, che diede l'impronta definitiva all'Ottocento si riflette nella forma della critica dominante nell'ultimo periodo del secolo: la «critica storica», per cui l'opera d'arte fu «documento» iconografico, tecnico, culturale, fu rivelazione della vita, del costume del pensiero delle varie epoche, e l'individualità dell'artista fu colta con occhio acutissimo di conoscitore e definita stilisticamente.

Il lavoro culturale svolto da questa critica è immenso; è la scoperta d'interi età e «famiglie» artistiche, di Maestri ignorati, è la distinzione dei

capiscuola dai discepoli, è la gerarchia dei valori storici. Accenniamo alla rinfusa ai nomi di alcuni di questi benemeriti critici e conoscitori che operarono nel campo storico; all'estero: Rumohr, Burckhardt, Müntz, Passavant, Wickhoff, Crowe, Diehl, Kondakov, Strzygowski, Kingsley-Porter, Justi, Bode, Friedländer, Hadeln, Van Marle, Offner, Voss, ecc.; in Italia: Cavalcaselle, Morelli, Adolfo Venturi, Gustavo Frizzoni, Corrado Ricci, Toesca, Supino, Gamba, Bacci, Salmi, e tanti altri valorosi. Ma risultati critici di prim'ordine, specialmente relativi alla identificazione di artisti e di opere, hanno conseguito studiosi – quali il Berenson e il Longhi – che vengono dalle file di una scuola opposta alla storicista, poiché appunto in opposizione così alla critica storica come alle tarde forme romantiche, che avevano assunto carattere di descrizione raffinatamente letteraria

e psicologica – tipiche le pagine di Walter Pater in Inghilterra, di Angelo Conti in Italia – sorge la critica formalistica, che ha la sua più tipica espressione nella dottrina della «pura visibilità»²¹¹. Questa vuol fondare il giudizio su elementi esclusivamente figurativi: linea, forma, colore sono il tema dell'indagine e incarnano l'essenza della opera d'arte. È la scuola critica rigorosamente «ottica» di Conrad Fiedler e Adolfo Hildebrand, che formò la base di nuove costruzioni storiche, rinnovò completamente gli studi dell'arte, dando però origine anche a numerose teorie derivate, che si potrebbero chiamare spurie, per l'innesto di riflessi psicologici. Ne ricorde-

²¹¹V. pag. 570.

remo una sola, quella dei «valori tattili» della pittura perché, appoggiata al nome di Bernardo Berenson, ha avuto larga fortuna nel Novecento. La pittura – dice il Berenson – è un'arte che tende a produrre la più durevole impressione di realtà per mezzo di due sole dimensioni; la terza deve essere suggerita. Il pittore ottiene questo effetto di realtà agendo sul senso tattile del contemplatore, creando forme che gli diano l'impressione di poter essere toccate e stimolando la sua sensibilità così da produrre in lui un accrescimento di energia e di senso vitale.

Inutile insistere sull'errore estetico di questa materializzazione dell'arte che il Berenson stesso superò più volte nella pratica in virtù della sua finissima sensibilità artistica; ché se questo «tattilismo» permetteva di valutare efficacemente il volume della pittura di Giotto e di Masaccio –

messo in giusto rilievo appunto dal Berenson – avrebbe ostacolato qualsiasi comprensione di pittura diversa, mentre proprio al Berenson si devono altre intuizioni acute, per es. quella della «spazialità» del Perugino.

In sostanza molte di queste dottrine sono più che altro programma di reazione al troppo studio del «soggetto» dell'opera d'arte, e lo prova la distinzione tra pittura decorativa e illustrativa, che è un altro principio del Berenson. Capovolgendo il significato usuale, «decorazione» è per il Berenson il complesso di elementi che si riferiscono direttamente ai sensi (colore, tono) e stimolano le percezioni (forma e movimento); di quegli elementi, cioè, che per lui costituiscono il valore estetico assoluto; «illustrazione» invece è il valore contingente, mutevole, secondo il gusto delle

varie età: è il contenuto dell'opera d'arte, il suo significato culturale, il suo linguaggio spirituale, ecc.

Si può riconoscere che, nell'esercizio, la critica della «pura visibilità» è andata gradatamente temperando e correggendo le sue premesse teoriche; queste, rigidamente intese, conducevano la critica a costruire una serie di schemi cui più non aderiva l'essenza umana dell'opera d'arte. Perciò i principî della «pura visibilità», di cui è strenuo assertore in Italia Matteo Marangoni, sono stati interpretati, nei migliori saggi (esemplari quelli del Longhi), come orientamenti pratici per educarsi alla comprensione del linguaggio della architettura, della scultura, della pittura, diverso da quello della poesia, della musica, ecc.; per rendere, cioè, più acuta la sensibilità del cri-

tico di fronte ai mezzi espressivi dell'arte figurativa, e più intima la comprensione del processo creativo, ma cogliendo le singole individualità artistiche che in quelle forme si esprimono.

Questa necessità di superare gli schemi della «pura visibilità», l'esigenza di far centro sulle personalità originali erano state segnalate dal Croce con la formulazione della «critica estetica», la quale trae il suo nome dal proposito di discernere la pura arte da quella che tale non è. Il suo compito è una libera, larga interpretazione dell'opera artistica, di cui risale al motivo generatore immedesimandosi nella fantasia dell'artista, per poi pervenire a conoscere come questo motivo sia stato espresso, e se esso abbia raggiunto o no una completa realizzazione. Tale realizzazione egli definisce bellezza, ovvero arte. L'estetica crociana, affermando la soggettività dell'arte, ha

distrutto il concetto di un «bello» di natura, o spirituale, esistente al di fuori della fantasia dell'uomo. Questa identificazione della bellezza con l'arte ha giovato, più d'ogni altra conquista estetica, a liberare la critica da innumerevoli pregiudizî, ad assicurarle una comprensione universale. D'onde il crollo delle discussioni sul «vero» e il «verosimile», e, invece, la giustificazione, per es., dell'artista che «deforma» il vero secondo una sua particolare interpretazione, e che opera, cioè, non con il principio della verosimiglianza bensì secondo particolari concezioni ritmiche care alla sua fantasia. Donde ancora il giudizio nuovo sui Primitivi, che anche la più larga ed entusiastica critica passata considerava ingenui, scarsi di dottrina, incapaci di risolvere grandi problemi della forma che saranno tema dell'arte

classica, e studiava solo in funzione di preparatori di questa futura perfezione dell'arte, laddove essi si dimostrano non preoccupati per es. di matematiche leggi prospettiche perché l'esigenza della loro arte non è il rapporto con la realtà bensì una visione spirituale, e sono considerati quindi indipendenti dal futuro svolgimento dell'arte e cioè in sé, e nel loro tempo perfetti.

Altri dogmi da cui la critica si è definitivamente liberata sono il valore del soggetto cioè del «contenuto», e la «gerarchia» dei generi (pittura storica, di composizione, paesaggio, natura morta)²¹², che risaliva all'«eccellenza del pittor di storia», affermata dall'Alberti con una strana limitazione di pensiero del suo altissimo ingegno.

²¹²V. pag. 41.

Ma abbia in mente chi inizia lo studio dell'arte: «critica estetica», ovvero filosofica interpretazione del bello, non significa in alcun modo «estetismo», che è il semplice e generico apprezzamento del bello, e comunque non significa affatto una forma superficiale di critica, quasi in contrasto con la severità e serietà della critica storica. Infatti, per rivivere nella propria fantasia l'opera di un artista e interpretarla senza sovrapporre la propria alla personalità di lui, bisogna, invece, essere dotati di un senso storico acutissimo; così pure il giudizio della espressione dell'artista esige conoscenze tecniche approfondite, e la valutazione della qualità artistica è, come notammo, «atto di pensiero». La preparazione erudita non è quindi soppressa, bensì integrata con la preparazione filosofica; e pertanto la

critica estetica, che vuole anche conseguire la vitalità di una manifestazione artistica, può essere definita come l'esercizio più grave ed arduo del giudizio sull'arte.

Dettare norme pratiche per svolgere la critica sarebbe evidentemente disconoscere tale suo carattere artistico e filosofico. Si possono solo additare le maggiori difficoltà che incontra chi si volge verso un'opera d'arte per interpretarla; per esempio il risalire al motivo ispiratore o «motivo lirico» dell'opera d'arte può indurre a lasciarsi trasportare da un'esaltazione psicologica per la personalità dell'artista in quanto uomo (come spesso avveniva nella critica romantica), dimenticando la necessità di considerare come quel «motivo» si sia espresso in una forma artistica. D'altra parte, difficoltà grande è trattare di linee, forme, luce, colore di un dato artista senza spersonalizzarli

completamente, considerandoli schemi o astrazioni per sé stanti, adattabili a qualunque personalità e dispensandosi dalla fatica di caratterizzare la qualità dell'immaginazione umana che si è incarnata in quegli elementi figurativi. In una parola è arduo dimostrare nella critica l'unità artistica di forma e contenuto. Anche più arduo è stendere una pagina critica che sia essa stessa prodotto d'arte: vivente, sincera, individuale interpretazione dell'opera figurativa, scritta con un linguaggio veramente espressivo libero da ogni ermetismo di moda, e che non sia invece un vaniloquio in cui i concetti restano sopraffatti dalle parole, spesso più o meno volutamente oscure per mascherare idee oscure o mancanza di idee; parole e astruse che finiscono spesso per essere fine a se medesime e per determinare un vero e

proprio nuovo seicentismo col suo abuso di immagini senza vita.

Tutto quanto si è scritto in queste pagine mostra ai giovani che si apparecchiavano alla contemplazione dell'opera d'arte, quale sia stato il tormento degli spiriti, in questo seguirsi di sistemi e di dottrine, per strappare all'opera stessa il segreto della sua essenza.

A parte ogni teoria, chi si avvia all'indagine artistica e si pone come mèta, per il momento, solo di comprendere il valore di una pittura o di una scultura lasciando a più matura esperienza più alti problemi, deve – compiuta l'analisi «filologica» accennata – avvicinarsi all'opera d'arte con spirito semplice, puro e sgombro di preconcetti suggeriti dal mondo esteriore, vedendo l'artista nell'atmosfera del suo tempo, indagando di quali succhi si sia nutrito, ma cercando di intuire quale

pensiero travagliasse il suo spirito, quale fosse il fantasma ch'egli intravedeva al di là dei suoi occhi mortali e ch'egli aspirava a figurare; infine quale sia il grado di sincerità della sua espressione e se, e con quali mezzi, egli l'abbia raggiunta.

LA STORIOGRAFIA ARTISTICA

Accennato alle diverse teorie sulla concezione dell'arte, esposti, sia pure sommariamente, i criteri onde, alla stregua di quelle teorie estetiche, è stato considerato il valore dell'opera d'arte e formulato il giudizio sopra di essa, non sarà inutile riassumere, secondo quelle teorie e quei criteri, lo sviluppo della storiografia artistica.

La fondazione della storiografia artistica è gloria del Rinascimento italiano: la sua origine risale alle biografie degli artisti che Lorenzo Ghiberti incluse nei suoi «Commentari», modello di scrupolosità storica, privi di digressioni aneddotiche, intesi a ricostruire, attraverso le opere, le personalità degli artisti.

Il lavoro del Ghiberti è svolto dal Vasari nelle sue mirabili «Vite» che, se non hanno l'equilibrio,

la scrupolosità storica delle biografie ghibertiane, perché il Vasari indulge un poco al concetto di quella che oggi si chiamerebbe la «vita romanizzata», e si vale di fonti di diversissimo valore, finanche del materiale offerto dalla novellistica, formano però il monumento tipico dell'antica storiografia italiana per le loro proporzioni, per la loro concatenazione in uno schema grandioso dal Medioevo al pieno Rinascimento.

Il Vasari segue la tradizione storica antica intendendo di scrivere un'opera che sia di ammaestramento all'umanità; egli studia l'artista nella sua vita, posta in relazione con la vita del tempo, e dà risalto fortissimo alle singole personalità mirando ad un effetto artistico; ma al tempo, stesso intende fare opera di storia e perciò disegna nei «Proemî» e nella «Conclusione» uno schema nel quale restano incluse le biografie. Questo

schema si basa sulla teoria di un'evoluzione che esisteva già nella tradizione, ma ch'egli per il primo introduce nella storiografia dell'arte figurativa, ove rimarrà per secoli tema dominante.

Tre sono per il Vasari le fasi dell'evoluzione: l'«infanzia» dell'arte – da Cimabue al pieno Trecento – che si risolve in una timida liberazione dell'arte stessa dalle «goffezze e rozzezze» del Medioevo; la «giovinezza» – rappresentata da Jacopo della Quercia, Donatello, Masaccio, dalle grandi concezioni dei quattrocentisti italiani – che segna la conquista della rappresentazione naturalistica, compiuta mercé pazienti studi di prospettiva e anatomia; la «maturità», che coincide con la piena libertà dell'arte: l'arte supera la natura aggiungendovi grazia e varietà, e raggiunge la perfezione, espressa dai Maestri dell'«età

d'oro» di Leone X e sopra tutti dal «divino» Michelangelo. A questa trionfale evoluzione o «rinascita» dell'arte (la parola è adottata e consacrata per la prima volta dal Vasari), segue, per lui, una fase che già si delinea in certo modo come «decadenza».

Mentre innumerevoli biografie fioriscono, più che altro con valore di cronaca, al seguito del Vasari²¹³, due storici meritano il nome di continuatori: il Bellori, che determina le «scuole» attorno alle maggiori personalità artistiche, che amplia l'evoluzione dell'arte con l'includervi l'antichità classica di cui, come vedemmo, è cultore idolatra e che precisa il concetto di «decadenza» esem-

²¹³V. *Bibliografia* pag. 218.

plificandolo nello studio dell'arte post-rinascimentale; il Baldinucci, che dà esempio di severo metodo obbiettivo con lo studio dei documenti e delle memorie antiche, con la schematica disposizione cronologica delle «Notizie dei Professori di disegno».

Nel Settecento sorge la nuova scienza storica dell'arte, fondata dal Winckelmann con la «Geschichte der Kunst der Altertums», edita a Dresda nel 1764. Il metodo biografico vasariano è abbandonato dal grande archeologo che interroga non le personalità artistiche, ma i monumenti, i loro caratteri stilistici, i loro rapporti, la loro successione per dar vita a una storia dell'arte in se stessa, evolutiva o genetica che dir si voglia: storia che è svolgimento di forme.

Se il metodo stilistico è conquista originale del Winckelmann, e se esso è base dell'archeologia

e di tutti gli studî stilistici dell'Ottocento, il tessuto storico della sua opera, e cioè il disegno evolucionistico, deriva ancora dalla teoria vasariana; solo che l'evoluzione tipica è offerta dall'arte classica, e il Rinascimento italiano ne diviene il riflesso.

Dall'opera archeologica del Winckelmann deriva il primo esempio di trattazione storica dell'arte cristiana: l'«Histoire de l'art par les monuments» del D'Agincourt edita a Parigi nel 1811; e all'opera dei due stranieri segue quella del veneto Cicognara che, nella sua «Storia della scultura» si prefigge di dare una continuazione ai loro testi e approfondisce la conoscenza del Medioevo e del Quattrocento, per quanto teoricamente soggetto alla concezione neoclassica della «perfezione» greca.

La tradizione biografica non tramonta, anzi, in aperta reazione alla storia degli stili, Luigi Lanzi scrive la sua «Storia pittorica», basata sullo studio delle individualità dei capiscuola che si amplia nel cerchio delle influenze esercitate su gli artisti minori, nel cerchio cioè delle «scuole», precisate dal Lanzi con sapienza d'erudito e con critico acume: per questa qualità, per il vasto disegno costruttivo, l'opera sua è modello alla storiografia dell'Ottocento. Questa culmina nella Scuola storica di cui già vedemmo il metodo e la posizione critica nel precedente capitolo.

I nomi più illustri di tale scuola sono quelli di Crowe e di Cavalcaselle che dettero nella loro «Storia della pittura» la prima vera storiografia scientifica italiana con un lavoro immenso e meraviglioso, ripudiando tradizioni leggendarie, distinguendo, con acuto senso di qualità, opere

fondamentali da opere derivate, originali da copie, assegnando a ciascun artista il suo posto, definendo cioè i «Maestri» dell'arte italiana e, nella biografia d'ogni Maestro, la sua evoluzione.

All'opera di Crowe e Cavalcaselle segue la gigantesca costruzione di Adolfo Venturi, la storia di tutta l'arte italiana: architettura, scultura, pittura, dall'origine paleocristiana alla fine del secolo XVI, indagata nelle personalità degli artisti, nei problemi stilistici con metodo che tempera, mercé lo studio e l'uso dei documenti e delle fonti storiche generali, l'eccessivo assolutismo della critica scientifica morelliana; costruzione d'erudito, di storico, di conoscitore, avvivata in ogni pagina da un appassionato culto per l'arte: quel culto dell'arte che fece del Venturi l'apostolo in

Italia dell'educazione artistica e il maestro di generazioni di storici, di critici, di tutori del patrimonio artistico nazionale.

L'immenso materiale storico-artistico raccolto e sistemato dal Venturi offriva il campo tanto a ricerche particolari che diedero luogo alla grande fioritura degli studi nel nostro secolo, quanto ad un riesame che portasse a nuove precisazioni; e questa è l'opera iniziata da Pietro Toesca nella sua «Storia dell'arte», che, impiantata su solide basi d'erudizione, si amplia nello studio dei caratteri spirituali delle varie età dando luogo a una sintesi storica che opera più in profondità.

Alla forma storica altre s'intrecciarono nell'Ottocento, e specialmente la Storiografia positivista che tratta la storia delle arti figurative come storia della società, del costume, della cultura; tipiche illustrazioni ne diedero il Semper e il Müntz. Ma

specialmente a questa forma reagisce la storiografia derivante dal movimento della «pura visibilità»²¹⁴ e che riconosce i suoi fondatori nel Wikhoff e nel Riegl. Costoro elaborarono la dottrina di una storia «evoluzionistica» basata sull'assioma che un principio di attività artistica, assolutamente indipendente da esigenze d'ambiente e da necessità tecniche – principio definito «Kunstwollen» (cioè di «potere artistico») –, si svolge nel tempo trasformandosi per un continuo sviluppo della forma e del colore nella loro combinazione con lo spazio, e cioè per sviluppo delle intrinseche leggi della rappresentazione artistica.

²¹⁴V. pag. 563.

Quindi uno svolgimento con fasi di trasformazione, ma non «decadenza» generale, ciclica, dell'arte.

Il Riegl, che ha avuto il merito di rivalutare con questa nuova libertà di giudizio l'arte romana «(Die Spätrömische Kunstindustrie», 1901) e d'interpretare l'arte barocca, definisce nell'età antica alcune peculiari «visioni» artistiche con le quali si identificava l'arte di diversi popoli: la visione spaziale ad un solo piano dell'Egitto, la visione plastica del rilievo e dello spazio (Grecia), la visione della profondità prospettica (tarda antichità), e a lui si ispira il Wölfflin, il più noto tra gli storici della scuola della «pura visibilità», per disegnare schemi che seguono l'evoluzione dell'arte cristiana. Essi sono: lo sviluppo dal lineare al pittorico, dalla visione della superficie alla visione della profondità; lo sviluppo dalla

forma chiusa alla forma aperta (cioè dalla forma scritta nell'atmosfera alla forma che si fonde nell'atmosfera); lo svolgimento dalla molteplicità all'unità (cioè dalla composizione classica organicamente articolata a quella barocca espressa per masse); la chiarezza assoluta e la chiarezza relativa degli oggetti (cioè il risalto luminoso di un oggetto per sé stante e la sua luminosità in relazione al mezzo in cui vive).

Nella scuola viennese di storia dell'arte, illustrata specialmente dallo Dvořák, si sente la necessità di superare l'astratto formalismo di tale storiografia o almeno di integrare i cicli formali con cicli filosofici, considerando, secondo la definizione dello Dvořák, la storia dell'arte come storia dello spirito umano.

L'estetica crociana nel foggare una teoria della storiografia ha preso nettamente posizione contro

ogni dottrina che consideri la storia dell'arte non intrinsecamente ma nei rapporti con la cultura, la filosofia, la società, la storia generale, cioè tanto contro l'antico positivismo quanto contro il sopracitato nuovo culturalismo filosofico; d'altra parte essa riconosce alla storiografia formalistica il merito di aver affermato un principio autonomo dell'arte, ma condanna l'astrattezza degli schemi per cui la storia dell'arte tende a ridursi a storia degli stili. Conseguentemente essa afferma l'esigenza di una storiografia artistica svolta per monografie dei soli grandissimi Maestri e perciò sottratta ad ogni dottrina evoluzionistica; gli artisti minori, i problemi delle scuole, delle evoluzioni tecniche, ecc., dovrebbero restare confinati nella generica storia della cultura.

Questo assolutismo crociano è evidentemente un portato della reazione alla svalutazione della

personalità e all'eccesso di culturalismo per cui la storia dell'arte raramente si eleva al livello artistico; ond'è che il carattere polemico di esso ha provocato le più varie reazioni, e il problema della storiografia è perciò oggi più che mai vivo tra i cultori dell'arte figurativa, i quali non possono rassegnarsi ad eliminare dalla storia di questa il tessuto connettivo formato, tra le maggiori personalità, dagli artisti e dalle opere minori, né i problemi stilistici delle «scuole», né il concetto della successione delle forme artistiche, né, infine, la considerazione generale dei varî elementi storici, culturali e sociali che formarono la vita e influirono sul «gusto», come si direbbe oggi, delle varie età.

Si può notare che in genere il dogma più tenacemente difeso dalla storiografia tradizionale è stato abbandonato, e cioè quel principio di deca-

denza ciclica e fatale dell'arte, per cui ad es. invece di considerare decadente questo o quell'artista, questo o quel gruppo di artisti che, privi di ogni personalità e stile, affogavano nell'imitazione, si considerava decadente tutta un'età – la Barocca – per il solo fatto che seguiva ad un periodo di splendore, applicando così a fenomeni spirituali ciò che è proprio del mondo fisiologico.

Ciò non significa che il concetto dell'evoluzione sia stato abbandonato; significa che esso si è modificato, affinato e spiritualizzato e tende a sempre meglio conciliare, con lo schema storico generale, il risalto dovuto alle singole grandi personalità. Pertanto anche nel campo della storiografia si offre allo studioso, mercè la liberazione da inceppi dovuti a principî fissi e quasi dogmatici, la possibilità di nuove costruzioni storiche in

cui, se lo storico sarà veramente geniale, troveranno soluzione anche le questioni generali di metodo.

SEZIONE SESTA
LA TUTELA DEL PATRIMONIO ARTISTICO

PARTE I
LA TUTELA TECNICA: ELEMENTI
DEL RESTAURO

Il concetto che è posto, o almeno va posto, a fondamento d'ogni restauro, così di monumenti architettonici come di opere d'arte mobili, è questo: *Restaurare significa conservare, non rifare*. Conservare quel che i secoli ci hanno tramandato, restituirlo alla luce se offuscato se camuffato, consolidarlo, rimetterlo in valore, curarne le malattie, rimuovere le cause dei danni, proteggerlo contro future insidie del tempo; non creare ex novo o completare artisticamente quel che è andato perduto, nemmeno correndo a caccia di elementi simili, imitabili e usufruibili, da opere d'arte dello stesso tempo o della stessa regione o

dello stesso padre; non «imitare», non «rinfrescare», insomma non falsificare, ricordando che quanto è perduto è perduto e che non è consigliabile, anzi non è scientificamente onesto, tentare di mitigare la rassegnazione con l'oppio di rimedi succedanei, i quali rappresentano sempre qualche cosa di estraneo all'opera d'arte quale è pervenuta a noi e, quel che è peggio, di arbitrario.

Premesso questo, e premesso che un'opera di restauro va intesa come un atto di devozione e come un prodotto non solo di coscienza tecnica, ma anche di arte, perché deve essere la coscienza artistica del restauratore a fargli sentire ciò che egli può compiere, come può compierlo, fin dove può arrivare, e dove occorre fermarsi, conviene aggiungere subito che tutto quanto precede deve essere interpretato «cum grano salis»

per il fatto che anche in questa materia è difficile generalizzare, e per la considerazione che, come si suole affermare, non esservi, in medicina, «malattie» ma «ammalati», così, anche per le opere d'arte, ogni monumento, ogni scultura, ogni dipinto, è un «caso». E dinanzi ad ogni caso sarà da constatarsi se certi limiti *non dovranno* essere neanche raggiunti o *potranno* essere oltrepassati, mantenendo sempre fermo questa norma, che dovrà essere il vangelo del restauratore: il rispetto per l'opera d'arte sulla quale pone le mani, e ciò anche a costo di nascondere o annullare la propria personalità.

Quali siano questi limiti sarà chiarito nelle poche pagine seguenti.

MONUMENTI

I principî fondamentali di cui si è tenuto parola sono un portato della obbiettività critica moderna, e se nemmeno al giorno d'oggi sono universalmente riconosciuti e seguiti, così che qualche sorpassata corrente prova ancora la nostalgia del restauro-imitazione, e qualche professionista o qualche ente teorizza alla moderna ma ancora oggi applica all'antica, furono, sino a qualche decennio fa, non diciamo trascurati, ma neanche sospettati da uomini pure insigni nel campo degli studi e dell'arte.

Si consideri per es. quel che è avvenuto per il restauro architettonico.

Al facile empirismo dei secoli passati in cui non si esitava a travestire un monumento da restaurarsi, o per tenerlo in piedi o anche per un criterio

estetico, adattandolo alle mode e al gusto contemporaneo, segue nella seconda metà dell'Ottocento la teoria di un architetto, non privo tuttavia di acutezza e fornito di grande cultura, il Viollet le Duc, il quale, come reazione a quel principio del travestimento in forme del tempo del restauro, cade nell'eccesso opposto e proclama il verbo del ripristino, cioè quello della ricostruzione o almeno del completamento parziale o totale del monumento, nelle parti mancanti, riportando l'edificio a quel che era, o meglio a quello che egli presumeva fosse stato, o avrebbe dovuto o potuto essere. Ma a che punto riportarlo e a quale epoca, a quale stadio riferirsi? all'originario? e ciò, anche se aggiunte o modifiche dei secoli posteriori gli avessero interamente, o quasi interamente, tolto carattere per conferirgli un altro

aspetto? I metodi moderni sono lontani da tali ripristini e considerano in molti casi il monumento come uno di quei codici in cui diversi strati di scrittura, non profondamente abrasì, si sono sovrapposti, come, cioè, un palinsesto; e rispetta gli strati più recenti del monumento, sempreché essi abbiano un accento d'arte. Valga un esempio: se in una chiesa romanica o gotica sia restato poco più che la struttura, e il capriccio barocco o rocò abbia invaso vòlte e altari, absidi e facciata, certo noi non distruggeremo l'aspetto odierno del monumento per tentare un ripristino che gli darebbe un carattere di nuovo e di falso, e che molto probabilmente sarebbe falso perché fondato su mere congetture, sull'incertezza e, quindi, sull'arbitrio. Ma – ed eccoci qui al cospetto di quei limiti cui si alludeva in principio –

supponiamo che al colmo di un castello quattrocentesco noi si constatasse l'antico coronamento mascherato e deturpato da una grossa «gola» barocca, o si trovasse sul fianco di un Palazzo Pubblico trecentesco decorato da trifore, una di queste allargata e sformata in un «occhio» settecentesco (al fine, per es., di dare maggiore luce ad un locale); in tal caso noi non dovremmo esitare, e non esitiamo, a demolire quella «gola» e quell'«occhio» restituendo alle sue forme il cornicione, la merlatura e la trifora, completandoli, se necessario – in ispecie se si tratta di opera più di manualità che d'arte – salvo ad incidere in luogo una data che metta sull'avviso di quanto compiutosi in tempo recente.

Ma è questa un'opera che possiamo chiamare non tanto di ripristino quanto di pulizia del monu-

mento, opera che può spingersi fino all'asportazione di una parte notevolissima (notevole, s'intende, solo come massa) dell'edificio. Si osservi per es. alla TAV. 110 il dugentesco Palazzo della Ragione a Milano, sopraelevato al tempo di Maria Teresa, e solo a motivo di utilizzazione dell'interno, di un intero ed alto piano, sgraziato, volgare e che – pur possedendo un merito: quello di non avere imitato, con una falsificazione, la parte sottostante, ma di essersi rivestito di umilissime forme del tempo – rappresenta la più molesta appiccicatura. Ebbene: nessun dubbio circa l'abbattimento di quella grossa, pesante e ingombrante soprastruttura; e l'abbattimento che, per ragioni d'ordine esterno, non fu potuto ancora compiere, sebbene tanto invocato, potrà essere, e sarà necessariamente, domani un fatto compiuto. Sorgerà un problema: come terminava il palazzo?

Era merlato? Vi sono tracce sicure della merlatura? Se sì, dovrà essere rinnovata? È da sperare che la soluzione sarà quella che l'esame oggettivo del monumento e d'adesione a criteri moderni di restauro imporranno.

Dunque – salvo le eccezioni del genere di quelle di cui si è fatto cenno – veri e propri ripristini dei monumenti che mirino a ricondurre i monumenti stessi ad una forma, diremmo, tipica, liberandoli da aggiunte che hanno diritto di restare e che fanno di una cosa semplice e viva una cosa erudita e morta: no, assolutamente no.

C'è un libriccino di Anatole France²¹⁵, di ricordi della giovinezza di lui (Pierre Nozière) e di impressioni di terre francesi, nel quale, a proposito

²¹⁵ANATOLE FRANCE: *Pierre Nozière*, Paris, Calmann-Lévy éditeur, LIII^e édition, pag. 242 e segg.

della cittadina di Eu, scagliandosi con violenza contro la moda prevalsa nel sec. XIX di tali restituzioni a un preteso stato originario e contro il Viollet-le-Duc loro assertore, e suoi seguaci, bolla tali «ripristinini» con qualche pagina della sua prosa colorita, tanto giuste, e ricche di uno spirito così sentito, che se non fosse per il timore di deviare dal nostro còmpito, vorremmo riportare qui per intero.

Scriva Anatole France:

Viollet-le-Duc obéissait à une idée vraiment inhumaine quand il se proposait de ramener un château ou une cathédrale à un plan primitif qui avait été modifié dans le cours des âges ou qui, le plus souvent, n'avait jamais été suivi. L'effort

en était cruel. Il allait jusqu'à sacrifier des oeuvres vénérables et charmantes et à transformer, comme à Notre-Dame de Paris, la cathédrale vivante en cathédrale abstraite. Une telle entreprise est en horreur à quiconque sent avec amour la nature et la vie. Un monument ancien est rarement d'un même style dans toutes ses parties. Il a vécu, et tant qu'il a vécu il s'est transformé. Car le changement est la condition essentielle de la vie. Chaque âge l'a marqué de son empreinte. C'est un livre sur le quel chaque génération a écrit une page. Il ne faut altérer aucune de ces pages. Elles ne sont pas de la même écriture parce qu'elles ne sont pas de la même main. Il est d'une fausse science et d'un mauvais goût de vouloir les ramener à un même type. Ce sont des témoignages divers, mais également véridiques.

E poi: *Ingénieux à détruire, les disciples de Viollet-le-Duc ne se contentent pas de détruire ce qui n'est pas de l'époque adoptée par eux. Ils remplacent les vieilles pierres noires par des blanches, sans raison, sans prétexte. Ils substituent des copies neuves aux motifs originaux. Cela encore, je ne le leur pardonne pas; c'est pour moi une douleur de voir périr la plus humble pierre d'un vieux monument. Si même test un pauvre maçon très rude et malhabile qui l'a dégrossie, cette pierre fut achevée par le plus puissant des sculpteurs, le temps. Il n'a ni ciseau, ni maillet: il a pour outils la pluie, le clair de lune et le vent du Nord. Il termine merveilleusement le travail des praticiens. Ce qu'il ajoute ne se peut définir et vaut infiniment.*

E conclude con queste parole che dovrebbero essere scritte a lettere indelebili nell'ufficio di ogni

tutore di monumenti artistici perchè non si può sintetizzare meglio che con esse la natura ed il valore del còmpito affidato loro.

Didron, qui aime les vieilles pierres, inscrit peu de temps avant sa mort, sur l'album d'un ami, ce précepte sage et méprisé: «En fait de monuments anciens, il vaut mieux consolider que réparer, mieux réparer que restaurer, mieux restaurer qu'embellir; en aucun cas, il ne faut ajouter ni retrancher».

Cela est bien dit. Et si les architectes se bornaient à consolider les vieux monuments et ne les refaisaient pas, ils mériteraient la reconnaissance de tous les esprits respectueux des souvenirs du passé et des monuments de l'histoire.

In sostanza i principî elementari normativi in fatto di restauro architettonico monumentale si possono riassumere in questi punti:

1°. Liberazione del monumento dalle incrostazioni di fabbriche, spesso catapecchie, annidatesi dentro e addosso all'edificio da restaurare, anche se esse gli conferivano quel certo carattere pittoresco, tanto caro ad alcuni anche quando significhi sudiciume, antigiene, promiscuità, vizio.

Esempî se ne hanno in quantità: dal teatro di Marcello a Roma al duomo di Cremona, dalla chiesa di S. Stefano a Bologna, ai Fòri imperiali. Liberazione, cioè isolamento, che però deve implicare un limite nello spazio da crearsi attorno al monumento stesso perché, se spazio sufficiente giova, spazio troppo vasto danneggia, in quanto mette capo a due conseguenze perniciose: una, antistorica, e cioè che «spaesa» il monumento, lo

slega dalla vita storica della parte della città che lo circonda, e gli conferisce alcunché di artificioso e di artificiale mettendolo, si potrebbe dire, in vetrina, additandolo come la cosa rara e privandolo del carattere di elemento vivo e vissuto della città, che fa corpo con la città; l'altra, antiartistica, e cioè che il troppo variare dello spazio attorno produce, per effetto ottico, il variare delle dimensioni dello stesso edificio e lo altera nei rapporti con ciò che lo attornia e lo immiserisce perché muta uno dei termini di accordo che in molti casi fu studiato, calcolato, e, comunque, voluto. Senza dir, poi, della minor suggestione suscitata nell'osservatore dal fatto di trovarsi il monumento dinanzi agli occhi non più come un'apparizione improvvisa, ma come una visione già còlta e scontata da lontano.

2°. Consolidamento della statica dell'edificio rafforzandone, ove necessario, le fondamenta e rimuovendo sotterra e sopra terra le cause che ne minano la resistenza (cedimenti, danni della copertura, vene d'acqua nel sottosuolo, difettoso smaltimento delle pluviali, ecc.); indi risarcimento delle murature e conservazione nel loro luogo di tutti gli elementi decorativi antichi (portali, finestre, pilastri, colonne, capitelli, zoccolature, fasce, cornicioni, pavimenti, medaglioni, serraglie di volta, balaustre, ecc.), e completamento o rinnovazione di tutto ciò che, come detto sopra, è da considerare prodotto più di manualità che di arte (esempio: una colonna caduta, un pilastro deteriorato, balaustrini mancanti, una sagoma di cornice sfaldata dalle piogge, ecc.).

3°. Restituire alla vita e porre di nuovo in valore l'antico che sovente fu manomesso, modificato,

nascosto e deturpato per ragione di semplice sfruttamento dell'edificio; esempio: riaprire le arcate di un portico, già accecato per farne un corridoio di passaggio al riparo delle intemperie; demolire pareti e soffitti divisorii, costruiti per moltiplicare locali e piani; ridonare luce ad antiche finestre bloccate e rintracciare e rimettere in funzione quelle sopresse, sempreché la sovrapposta finestratura non abbia se non carattere utilitario e non rappresenti un'espressione artistica degna di conservazione (quale è, per es., quella del lato posteriore del Broletto di Bergamo), scoprire le colonne antiche di un tempio sprigionandole da rivestimenti di stucco, di calce, di tinta, o gli antichi merli di un Palazzo Pubblico snidandoli da un muro continuo di sopraelevazione; rinnovare – rintracciandolo – l'antico cammino di ronda di un castello, in parte precipitato o in parte nascosto

da casematte del più recente uso a caserma; restituire al suo aspetto e al suo ufficio una loggia diventata una stanza, una cripta adattata a cantina, un nartece trasformato in canonica. Com'è ovvio, anche qui, anzi soprattutto qui, necessita di saper «leggere» nel monumento, coordinare gli elementi che vengono in luce, nessuno disperderne, ricomporli con senso di rigorosa oggettività non soverchiata mai dal gusto, dall'arte, dall'arbitrio del restauratore, ma non tentare mai di spingere troppo innanzi il cosiddetto ripristino – come purtroppo si constata non di rado – per lasciare all'osservatore il senso della «cosa viva», per non dare al monumento l'aspetto del... cadavere imbalsamato. Tener presente, insomma, che il restauro è, sì, opera di scienza ma anche –

nello scegliere la via e nel mutarla, nel perseverare e nel distinguere, nel procedere e nel fermarsi a tempo – opera di gusto e d'arte.

4°. Ultimo punto: ultimo per noi, che non intendiamo qui compilare un trattatello di restauro, entrare in particolari tecnici, suggerire provvidenze, additare materiali, stendere ricette, ma miriamo a indicare alcuni criterî fondamentali in materia di restauro, è il cosiddetto *completamento*; punto assai importante perché se nei monumenti dell'antichità classica (ponte, acquedotto, tempio, anfiteatro, ecc.), che non hanno più «funzione», il restauratore può e deve, senza preoccupazione lasciare il manufatto – dopo ricomposti i suoi elementi – allo stato e alla poesia di rudere; i monumenti medioevali, del Rinascimento e barocchi (la chiesa, il campanile, il convento, il palazzo, il castello, ecc.) che hanno un uso cui debbono

servire, una funzione cui debbono adempiere, inducono a provvedimenti e ad opere che quell'uso e quella funzione consentano.

Perciò ove sia necessario, o almeno opportuno, completare particolari artistici di un monumento, non si deve imitarli, cioè – ripetesi – non falsificarli, perchè anche se il disegno di una parte perduta potrà essere ricostruito, non l'esecuzione potrà mai essere identica; e una mano che «sente» e «traduce» in un modo verrà a sostituirsi ad un'altra che «sentì» e «tradusse» in un altro. Di qui il principio di sostituire gli antichi elementi artistici perduti con elementi che, come massa e forma generica, li rappresentino, ma che siano di nuda semplicità, meglio diremo, neutri, e valgano a colmare il vuoto senza creare ex novo la forma artistica. Supponiamo che del colonnato di un portico sia distrutto un capitello traforato o

istoriato; anche se tutti gli altri fossero eguali fra loro (cosa inconsueta, perché in molti casi, in specie nelle fabbriche romaniche e gotiche, saranno, anzi, tutti disuguali) non se ne scolpirà uno nuovo a imitazione degli altri, ma lo si sostituirà con una massa squadrata in modo da riprodurre il volume, la forma, e, grosso modo, le superfici – la forma schematica di capitello corinzio o jonico o a cestello, ecc. – di quello perduto; e nulla più. Così, mentre l'occhio che si limiterà a considerare l'aspetto complessivo del monumento non resterà offeso da una lacuna, in specie se un colore o una patina verrà a mimetizzare la pietra nuova con quella vecchia, quello dello studioso che s'indugi su i particolari del monumento stesso non resterà ingannato da una imitazione. Altrettanto dicasi, per es., di una serie di formelle che siano andate perdute in un fregio di

terracotta, della candelabra intagliata in un pilastro marmoreo, degli ornati di un archivolt, dei mostri romanici di un portale, o dei bassorilievi di una transenna presbiteriale, o delle lastre scolpite di un ambone, ecc.

A maggior ragione, quando motivi di «funzione» ci costringono alla costruzione o alla ricostruzione di una parte complessa di un edificio (per es. la scala di un castello, la vòlta di un salone, la cella campanaria di una torre, ecc.) si dovrà guardarsi dalla cervellotica, deprecata imitazione in stile, in specie se – trattandosi di ricostruzione – non si avranno dati originari sicuri; e si dovranno adottare forme di schematica semplicità e provvedere sempre ad individuarle come moderne per mezzo di date e di iscrizioni. Ma ove quella necessità venga a mancare per tali

completamenti, logica, arte e rispetto ci consigliano di astenercene: per es. non aggiungere un'ala ad un palazzo restato da secoli interrotto, non ricostruire una torre giunta a noi mozza, non creare ex novo la facciata di una chiesa; se mai, ricorrere, piuttosto che alla imitazione in stile, ad una espressione francamente e ragionevolmente moderna, come si sarebbe fatto nel Cinque, nel Sei o nel Settecento; intesa questa parola: «moderna», con tutta la sensibilità necessaria a chi opera a fianco dell'antico. Contro questi principî si potrebbe domandare: E le facciate gotiche ottocentesche di S. Maria del Fiore o di S. Croce a Firenze? Si potrebbe rispondere: altri tempi. Difatti nessuno pensa – e se qualcuno ci pensa non trova séguito – a dare una facciata in stile alla Basilica Laurenziana o a completare quella di S. Petronio a Bologna che dal genio di Jacopo della

Quercia fu resa immortale senza alcun bisogno che fosse compiuta. Sempre in tema di contraddizioni si potrebbe citare un altro esempio famoso, e proprio di questo secolo: il campanile di Venezia. E anche qui si potrebbe rispondere: Parecchi decenni fa. Ma per il campanile di S. Marco si possono affacciare tre ragioni, a parte quella di sentimento, a giustificare quanto fu fatto per volontà popolare che impose, il giorno dopo la catastrofe, di ricostruirlo «dov'era e com'era»: la scarsità di elementi decorativi e artistici che riduceva in certo modo al minimo l'arbitrio dei ricostruttori; la necessità di elevare allo stesso luogo un identico «volume» che, facendole da quinta, inquadrasse la Basilica che non è sull'asse della piazza; la difficoltà grande di introdurre nello scenario architettonico fissato in una tradizione universalmente popolare, un elemento moderno che

avrebbe oggi rappresentato una stonatura: dico «oggi»; ma forse un elemento moderno – ove studiato da un artista geniale e dotato di fine sensibilità – avrebbe potuto degnamente rappresentare sulla Piazza dei miracoli il tempo nostro, come le quattrocentesche Procuratie e la cinquecentesca Loggetta rappresentarono presso la bizantina S. Marco e il gotico Palazzo Ducale il tempo loro, e sarebbe potuto riuscire, con gli anni, a fondersi in armonica visione con tutto il resto attorno. Chissà?

SCULTURE

Due sono le malattie che possono cogliere le sculture in marmo ed hanno la stessa origine, cioè una fonte di umidità recente o remota, sebbene in alcuni casi non facilmente individuabile e talora non individuabile affatto. Succede, invero,

a volte, che la superficie di un bassorilievo – perché più frequentemente si nota il fatto nella massa, meno voluminosa, di un bassorilievo che in quella più spessa di una scultura a tutto tondo – diventi friabile come se il marmo si fosse trasformato in una arenaria tufacea, e si sgretoli e si sfarini, così che la forma perda ogni vigore e a poco a poco si sfaldi e muoia. Avviene altre volte – e qui la cagione è sempre da riconoscere in uno stato di idratazione delle molecole marmoree – che un elemento di una scultura, un dito, una mano, un lembo di panneggio, o una figura intera, si faccia opalino e come trasparente e agghiacciato, e poi, a poco a poco, si fenda e cada.

Nel primo caso, poichè la magagna è superficiale e sembra procedere dall'esterno verso l'interno, c'è un rimedio, ma non di sicura efficacia: lo spruzzamento sulle parti ammalorate di una

sostanza a base di silicati che arresta il polverizzarsi della materia, la fissa e sembra inchiodare alla superficie i granuli marmorei in disfacimento. Nel secondo caso, quando il malanno procede sicuramente dall'interno, non v'è rimedio, per ora, ed è forza assistere impotenti al guasto, solo cercando, come d'altronde nel primo caso, di rintracciare e rimuovere la causa del danno, cioè – anche se, a prima vista, non apparente – la fonte di umidità atmosferica o muraria.

Nelle sculture in legno, come nei mobili, il nemico è il tarlo, che più spesso fóra la materia, come tutti sappiamo, e tal'altra, ben più pericolosamente, rode nell'interno scavando anche larghe e lunghe gallerie e piazze, al disopra delle quali franano le superfici. Contro questo danno i rimedî esistono ed efficaci: uccidere l'animale sottoponendo l'oggetto a vapori di petrolio o a

gas mortiferi che penetrano nei fóri, e stuccare i fóri stessi con sostanze antisettiche. E quando il legno è arso e corrosivo cosí da mostrare di avere la sua resistenza menomata contro l'assalto di nuove schiere di roditori, buon provvedimento è chiudere i grossi buchi, se necessario, con paraffina calda, e soprattutto tentare di ridonargli, con iniezioni di sostanze resinose (per es. olio di cedro), succo, «fibra», e quindi robustezza, per meglio difendersi.

Ma le statue di legno, come sovente quelle di terracotta, vanno incontro ad altri guasti, non per cause naturali, questi, ma per ignoranza degli uomini: la porporina data sui manti a colmare le lacune del bell'oro in foglio; le vernici grosse, dense, piatte e sorde per coprire quelle antiche deteriorate; gli ornati i piú grossolani e volgari sui bordi delle vesti, sui veli, sui troni per rinnovare

quelli antichi perduti. In questi casi non resta che, con appositi solventi, far pulizia e rimuovere fin dove possibile tutto ciò che è deturpazione. Solo avverrà che riappariranno in cattivo stato, lacunosi, e, come si suol dire, rotti, le vecchie tinte, il vecchio oro, i vecchi ornati. E sia.. Meglio l'antica coloritura – frammentaria, e talora fonte di inospettati piacevolissimi accordi policromici, anche nella sua frammentarietà – necessariamente da accompagnarsi con qualche leggera velatura di colore nelle parti cadute, che non il pattume fangoso di certe tinte e di certi ornati di cinquanta o ottant'anni fa, capaci talora, con la loro grossolanità, fino di falsare le forme. Ed ecco sorgere per tali statue lignee la questione del completamento poiché la relativa fragilità della materia, di fronte al marmo, le ha fatte giungere a noi spesso mutili nell'originale e completate da quegli stessi

inabili mestieranti che hanno ridipinto. Dita, mani, braccia, piedi aggiunti sono frequentissimi, e non meno frequenti sono le sostituzioni di figure scomparse del Bambin Gesù sul grembo della Madonna adorante o fra le braccia di un Santo, con «pupi» usciti dalla bottega di qualche legnaiuolo di paese e dipinti in modo da fare inorridire. Anche in questi casi pulizia, anche a costo che una Vergine chini il capo amoroso sul vuoto lasciatole dal putтино perduto, o che un Santo mutilo non allunghi più il braccio protettore, o la mano benedicente, verso la folla dei fedeli. E se per imprescindibili ragioni di uso o di culto, cui si fece allusione nella prima parte di questo capitolo, fosse indispensabile un completamento, non converrà mai dimenticare il principio affermato: schematica semplicità delle parti aggiunte per determinarne la facile identificazione.

Il completamento delle statue lignee ci conduce a far cenno di una vecchia e dibattuta questione: quella della statuaria classica pervenuta a noi, in innumerevoli casi, frammentaria, talora sì gravemente che la stessa rappresentazione della figura resta incerta, e fino misteriosa, per la mancanza di parti essenziali che definiscono o fisionomia, o atteggiamento, o gesto, o attributi. Nei secoli passati non si è esitato a completare, finanche a «comporre», e non solo nei casi in cui dati sicuri, offerti per es. da copie antiche, davano affidamenti certi sulle vie da seguire, ma anche in quelli in cui il capriccio o il culturalismo dello scultore-ricompositore poteva essere l'unica norma; così che completamenti i più arbitrari – anche celebri – fin quasi totali (ricomposizione con pezzi antichi di una statua antica, partendo

da un torso, da una testa o da un partito di pieghe) popolarono e popolano i musei. Di recente si formò una teoria diametralmente opposta che proclamò il principio della rimozione di tutte le parti aggiunte, il principio – come lo chiamò argutamente e ironicamente un noto critico – della potatura delle statue. La verità nella scelta di un metodo sta forse nel mezzo, e va cercata tenuti presenti questi concetti: 1°. che, nei casi più famosi, e soprattutto in quelli su cui una tradizione storica si è venuta fissando, conviene riconoscere il fatto compiuto; 2°. che, negli altri, sia miglior partito procedere, in via di norma, alla rimozione di parti aggiunte, in specie quando un controllo, possibilmente rigoroso, non dia la quasi certezza della non arbitrarietà del completamento; 3°. che, per i nuovi restauri e per i nuovi trovamenti, sia consigliabile, quando, da un lato,

risulti indispensabile, donare alla scultura la sua significazione e, dall'altro, risultino fuor d'ogni dubbio i modi e le forme delle aggiunte, completare le parti esistenti con la copia di tutte, o di alcuna delle parti mancanti, a condizione che la diversa materia di quelle di restauro, eseguite in gesso o in legno, testimoni il ripristino compiuto. E in caso di dubbia soluzione, un secondo gesso, presso la statua restaurata, potrà sempre, con scientifica probità, prospettare l'alternativa soluzione. Questo è quanto fu compiuto da G. E. Rizzo per il «Discobolo di Castelporziano» nel Museo Nazionale delle Terme a Roma.

PITTURE

Per quanto concerne le operazioni di carattere meccanico da eseguirsi nel restauro degli antichi dipinti, occorre distinguere questi in tre categorie:

pitture murali, cioè affreschi (perché con questa tecnica sono in generale condotte le pitture su muro), dipinti su tavola, dipinti su tela.

Affreschi.

Dinanzi ad un affresco deperito, o che deperisce, le prime provvidenze da adottare sono quelle atte a rimuovere le cause del danno: calore che cuoce il colore, fumo che lo annerisce, soprattutto l'umidità che ne mina l'esistenza nell'intimo: umidità dell'ambiente, umidità che sale entro la muratura dalle fondamenta, che scende dal tetto, che si propaga da tergo per guasti nella canalatura delle pluviali o s'infiltra da tubazioni o vasche, oppure penetra per l'esposizione alla pioggia, sempre della parte targale. E poiché il danno dell'affresco si verifica in specie

col rigonfiamento e il distacco dell'intonaco, sorreggente la pittura, dal muro, occorre accertare lo stato del detto intonaco e constatare se questo sia ancora consistente e serrato o sia divenuto friabile per essersi idratato e aver perso compattezza. Nel primo caso la conservazione in situ è consigliabile e possibile mercé due provvedimenti: l'areazione del muro contro i pericoli dell'umidità e la colatura di malta formata da calce ben spenta, rena e polvere di marmo, o di una miscela di latte di calce e caseina, che pènetra più capillarmente²¹⁶, dentro i buchi del muro e

²¹⁶È da sconsigliare il cemento che, se non bene cotto, immagazzina acqua e produce scoppi e nuovi rigonfiamenti e, anche se perfetto di cottura, è impermeabile e lascia trasudare umidità al dipinto.

dietro l'intonaco rigonfio, per ridargli letto e aderenza al muro stesso; indi saldatura con cemento – poichè qui si opera all'esterno – dei bordi delle parti restate in luogo, tutt'intorno alle lacune, nel caso in cui cadute parziali di intonaco si siano verificate. A forzare l'adesione al muro delle placche d'intonaco rigonfio possono giovare anche piccole grappe di rame applicate su i rigonfiamenti.

Ma se le condizioni dell'intonaco appaiono pericolose, non esiste se non un rimedio radicale: il distacco della pittura. E i metodi di distacco – a parte alcune personali esperienze che si sono mostrate più o meno dannose e di cui si farà cenno dopo – sono, in generale, tre:

1°. Il taglio del muro attorno all'affresco e asportazione del blocco tagliato con sù la pittura,

entro un cassettone di legno. Inconvenienti: notevole peso del dipinto, divenuto, sì, da immobile, mobile, ma soltanto relativamente, e permanenza dei guasti dell'intonaco e del muro sotto il colore. Consigliabile solo quando si tratti di piccoli frammenti e quando lo stato dell'affresco sia buono e il distacco sia suggerito da cause estranee, quali l'utilizzazione della parete o del locale, l'opportunità del trasporto in un museo, la vendita dei frammenti, ecc.

2°. Il distacco della pittura e del solo intonaco o mediante demolizione del muro procedendo da tergo, ovvero con la separazione, mediante lunghe lame metalliche, delle parti di esso ancora aderenti al muro stesso; poi saldatura dell'intonaco, così distaccato, ad una sottile rete metallica. Inconveniente: il lasciare sotto il dipinto tutto

lo strato di intonaco che, se deteriorato, può essere fonte di nuovi guasti. Consigliabile quando, eccezionalmente, si tratti di affreschi finiti dall'artista prevalentemente a secco (per es. a tempera), i quali, col terzo metodo, di cui diremo, possono andare soggetti a rischi in quelle finiture.

3°. Lo strappo, con l'asportazione dal muro dello strato più superficiale di intonaco sorreggente la pittura²¹⁷. Si opera incollando fortemente

²¹⁷A volte avviene che il colore sia penetrato così profondamente nell'intonaco fresco che, strappata la parte più superficiale di questo, resti ancora sul muro una immagine – più affievolita, s'intende – della pittura. Il caso più tipico è dato dal famoso affresco con il «Trasporto della salma di S. Caterina» del Luini, distaccato dalla cap-

pella della Villa Pelucca presso Monza, oggi cascinale, dove – mentre l'affresco è a Brera – si legge chiaramente sul muro, una, diremo, seconda edizione del dipinto.

Qui cade acconcio spiegare quanto accennammo sopra circa esperienze personali poco felici nel distacco degli affreschi. Questa operazione compiuta alle pitture della Pelucca dà appunto l'idea di una di tali esperienze. Infatti quegli affreschi distaccati un secolo fa dal Bareggi, liberati dal lieve strato d'intonaco, furono trasferiti su una sottilissima garza incollata quindi su tavola invece che su tela, per modo che subendo le vicende del legno sottostante, sono andati soggetti a scrostamenti e lesioni, anche gravi.

sull'affresco due tele, prima una sottile, poi una assai grossa, e quindi, avvenuto il prosciugamento, tirando ovvero «strappando» dal muro le tele per uno dei bordi. Dopo di che, attaccate sul rovescio due tele (sottile e grossa) mercè una sostanza (caseina) che, avendo la natura della calce, ridona all'affresco un letto che si addice alla sua natura, e montato il dipinto su un telaio grigliato per dare maggiore consistenza al sovrastante colore, non resta se non liberare la pittura dalle tele che le furono apposte frontalmente per operare lo strappo. È il sistema seguito di solito; che, nei casi di saldi affreschi, in specie quattrocenteschi, dal duro smalto di colore, dà risultati ottimi, e che, se messo in opera, s'intende, con garbo e accompagnato da una accuratissima intelaiatura, non presenta rischi; solo richiede un esame diligente della pittura per accertare che

essa non presenti notevoli finiture a secco che potrebbero andare perdute con l'adesione della tela di strappo sul diritto.

Effettuati il distacco e il montaggio dell'affresco, poco resta a fare, perché se la pittura è guasta e risultano in essa gravi lacune di colore, il miglior partito è lasciare le cose come sono, lasciare, cioè, in quelle zone mancanti di colore, in specie se vaste, la tinta naturale dell'intonaco grezzo, che giova a mantenere all'affresco il suo carattere meglio di qualsiasi tinta, anche neutra. Solo quando i guasti siano di poca entità e molto diffusi, potrà essere consigliabile, per non dare all'occhio il fastidio di una superficie troppo forata, di colmare quei fori – previa staccatura – con una tinta locale, con una tinta, cioè, che s'accompagna al colore circostante, ma senza dise-

gnare, senza ricostruire la forma perduta, limitandosi a campire la zona vuota e niente altro. Con ciò si seguirà ancora una volta il principio del riguardo all'occhio e del rispetto all'arte.

Se la pittura murale è a tempera – caso raro, in specie nel Rinascimento, ma che pure, come vedemmo, si verifica per uno dei più solenni capolavori della pittura italiana: il «Cenacolo» di Leonardo da Vinci – la provvidenza del distacco dal muro con lo strappo del colore, non ha più possibilità di essere compiuta. In tali casi la pittura, condotta su una imprimitura a gesso, va considerata e trattata alla stessa guisa di un dipinto su tavola, di cui si dirà appresso: cioè soltanto saldata al suo supporto. È questa l'operazione diligentissima, pazientissima, accuratissima che illustri restauratori – dopo create al «Cenacolo» le

opportune condizioni di igrometria, sul fronte, e di areazione, a tergo, per ottenere la maggiore resistenza ai guasti – eseguirono al capolavoro svolgendo e saldando alla sottostante imprimitura le miriadi di pellicole di colore sollevatesi e accartocciatesi con grave rischio e con effetto ottico deleterio in quanto, offrendosi all'occhio dell'osservatore il rovescio grigio di quelle innumerevoli squamme, il valore cromatico della pittura risultava assai affievolito.

Pitture su tavola.

I danni delle pitture su tavola sono di vario genere:

a) *Il tarlo.* – Di questo si scrisse già a proposito delle sculture in legno.

b) *Le curvature.* – Non è raro il caso che una tavola dipinta, così se composta di più assi, come

di un'asse sola, si curvi divenendo convessa dalla parte della pittura, cioè, come si suol dire nel linguaggio tecnico, «si imbarchi», poiché tende ad assumere la forma di scafo. In tale caso occorre ricondurla in piano ed impedire che il danno si ripeta. Il primo effetto si ottiene con l'assottigliare la tavola per diminuirne la resistenza e quindi col forzarla verso la linea piana per mezzo di morse che gradualmente e lievemente la schiaccino, coadiuvate, nella loro costrizione, da leggerissimo inumidimento del rovescio, così superficiale da restare ben lontano dall'imprimitura. Il secondo effetto si ottiene con due provvedimenti: l'intelaiatura a rete, detta anche **grigliatura** o **parchettatura** (v. TAV. 108), operata nella parte tergale con strisce di legno applicate in due sensi, verticali e orizzontali; ma in modo che quelle poste nella direzione delle fibre del legno –

generalmente le verticali – siano fisse, cioè incollate, e le altre siano soltanto addossate alla tavola e tenute ferme per mezzo delle prime che le accavallano, siano cioè «a scorrere»; ciò per dare possibilità al legno della tavola stessa di distendersi o restringersi a seconda delle variazioni atmosferiche, quasi di respirare: movimenti che si verificano soltanto in senso perpendicolare alla direzione delle fibre. Naturalmente questa operazione presuppone che la tavola sia nel rovescio tirata perfettamente in piano, cioè «registrata», e che innanzi l'assottigliamento sia fotografata, sempre nella parte tergale, per conservare ricordo di ogni iscrizione, cartellino o sigillo, sebbene questi possano spesso con facilità essere rimossi e trasportati sulla nuova superficie. La seconda operazione è quella dell'**intarsio** (v. TAV. 108), da eseguire prima della grigliatura, e che

consiste nel praticare tagli nel rovescio della tavola e nell'inserire in quei tagli, operati – come si rileva dalla figura – secondo le direzioni delle curvature, listelli di legno durissimo; listelli che, fungendo da cunei, si opporranno al movimento della tavola diretto a farla tornare, da piana, concava e invece la forzeranno, insieme con la grigliatura, a mantenerla diritta.

c) *Le fenditure.* – Non si allude qui al separarsi di un'asse dall'altra di una stessa tavola, al che si provvede con una nuova incollatura delle assi; si vuole intendere, invece, le fenditure che si verificano entro una medesima asse e che sono cagionate, nella maggior parte dei casi, da sbarre fisse applicate nel rovescio in direzione contraria a quella delle fibre o da intelaiature fisse applicate tutt'intorno ai margini della tavola. Infatti avviene che quei sistemi fissi impediscano al legno,

come già accennato, di dilatarsi regolarmente e che la materia ceda allora in un luogo di minore resistenza, nel quale viene a verificarsi appunto lo spacco. In tal caso occorre: 1°. rimuovere ogni applicazione fissa; 2°. serrare le parti lesionate in modo da far scomparire per quanto possibile le fenditure; 3°. incastrare, a cavallo delle fenditure, lastrine di legno a forma di ali di farfalla («farfalle» o «code di rondini») per impedire il rinnovarsi delle fenditure; 4°. stuccare le lesioni; 5°. intonare al resto le stuccature con una velatura di colore.

d) Le sollevazioni del colore. – Sono dovute molto spesso agli squilibri atmosferici che muovono il letto del legno sottostante alla imprimitura, e fanno gonfiare questa in bolle. Il danno è di gravità minore di quanto appaia e può essere riparato con iniezioni, nelle sbollature, di sostanze

adesive, che pèrmeino i vuoti formatisi fra imprimitura e legno e saldino l'imprimitura stessa al supporto. Assai più grave è il guasto allorché, per causa di umidità o, viceversa, di troppo alta e secca temperatura, il colore non si distacca più con la sua imprimitura, ma si solleva da solo, e quasi sfarinandosi, in minutissime pellicole e sottilissime scaglie che anche soltanto a un soffio d'aria possono precipitare. È danno quasi irreparabile, cui si può tentare di rimediare, ma con perdite sempre molto gravi, colando sulla superficie dipinta sostanze adesive liquidissime sì da farle penetrare sotto le scaglie in pericolo.

Allorché il legno di una tavola dipinta è arso e corrosivo dal tarlo tanto da sgretolarsi come tabacco o quando le sollevazioni del colore, in spe-

cie quelle del solo colore, si presentano così copiose e diffuse e continuate da far apparire quasi impossibile fermare il male, o da far risultare il rimedio di gravissimo pregiudizio alla pittura, conviene ricorrere alla operazione eroica del **trasferimento della pittura** dalla tavola sulla tela; operazione non difficoltosa ma delicatissima, che si compie in tre tempi: 1°. incollando provvisoriamente una garza sul fronte del dipinto, per tenerne saldo il colore durante il lavoro; 2°. distruggendo interamente, col procedere a posteriori, la tavola, prima con la pialla, poi con raspe via, via più sottili, e assottigliando, se opportuno, anche l'imprimitura; 3°. applicando sul rovescio una o due tele con còlle animali (esclusa, cioè, la caseina che, per i principî di calce, è adatta solo per far aderire pitture trasferite da muro). Si è parlato di rimedio «eroico», in quanto l'operazione può

essere paragonata a quelle che si compiono, per la loro gravità, sul corpo umano quasi «in articulo mortis», cioè quando nessun'altra via di salvezza sembra potersi seguire; ma ciò non perché possa far andare incontro alla morte della pittura, bensì per il fatto che con essa, in sostanza, si viene a produrre un mutamento fondamentale nella vita storica del quadro e, più ancora, per la ragione che il trasporto su tela, anche se eseguito in modo perfetto, produce sempre, anche sullo stesso fantasma pittorico, un cambiamento; cambiamento imponderabile e difficilmente definibile, ma tale da non passare inosservato a un occhio esercitato, il quale intuirà immediatamente che la pittura non è più sul suo supporto originale anche se dal legno sia trasferita su altro legno (la qual cosa è da evitare onde non andare incontro alla minima parvenza di contraffazione). È ovvio

che tanto meno spessa sarà l'imprimitura di un dipinto tanto più ardua si renderà l'operazione di trasporto, per divenire difficilissima e pericolosissima allorché si tratti di dipinti settecenteschi in cui l'imprimitura sia non a gesso e in cui, pertanto, lo strato del «mezzo» tra la pellicola del colore e il legno sia ridotto al minimo.

Se nelle pitture su alcune altre materie diverse dal legno, quali il rame, il vetro, la pietra (alabastro, lavagna, ecc.), il sollevarsi delle pellicole di colore può essere riparato rendendo nuovamente aderenti le pellicole stesse al supporto come se questo fosse ligneo, a operazioni diverse danno luogo i guasti dei dipinti su tela. In tali dipinti la rinnovata saldatura del colore si ottiene – sempre che il colore sia a olio o a tempera forte – con la **rintelatura**, cioè con la foderatura della tela, che si compie applicando al rovescio della pittura, e

incollandovele con speciali e fluide còlle, una o due tele nuove, le quali hanno il fine, oltre quello di irrobustire il dipinto, di rendere nuovamente aderenti imprimitura e colore alla tela originaria, intrisa e permeata appunto da quelle còlle. Una energica stiratura a ferro tiepido della superficie dipinta, cui sarà stata previamente applicata una garza o una carta velina onde tenere immobile il colore durante l'operazione di foderatura, darà risultato perfetto al lavoro che, accuratamente eseguito, sarà sempre di successo sicuro e rappresenta il toccasana delle pitture su tela, in specie se accompagnato da una nuova intelaiatura, cioè dalla costruzione di un nuovo telaio, a chiavi che lo rendano mobile, ben proporzionato, nelle misure delle sue assi, alle dimensioni del quadro. Tutto ciò, purché la tela originaria sia ancora di solido e resistente tessuto. Qualora questa fosse

guasta e in via di polverizzarsi così da rappresentare un elemento di debolezza fra imprimitura e fodera, in tal caso il rimedio «eroico» s'imporrebbe anche per la pittura su tela; intendiamo il trasporto della pittura stessa sopra un'altra tela, compiuto distruggendo dal rovescio con raspe e bisturi tutto il vecchio tessuto e trasportando imprimitura e colore – protetto e tenuto saldo sul davanti con uno strato di garza – su altra tela. da rinforzarsi quindi a tergo con la semplice o duplice fodera.

Ci siamo occupati fin qui dei danni e dei guasti che possono verificarsi alla «materia» di un dipinto: muro, legno, tela, imprimitura, pasta del colore. Ora, prima di abbandonare il campo delle operazioni meccaniche, occorre dire qualcosa di un'opera che tocca al tempo stesso e la materia

e l'immagine di un dipinto: quella della restituzione in pristino delle dimensioni di un quadro.

È assai frequente il caso di dipinti, o su tavola o su tela, che siano stati in antico rimpiccioliti o ingranditi. Le ragioni del fatto sono molteplici. La diminuzione è molto spesso effetto del taglio di qualche parte guasta del dipinto; ma così l'impicciolimento, come l'ingrandimento, sono cagionati sovente dal desiderio o di usufruire di una vecchia cornice, o di mutargli forma, da ovale in rettangolare, da esagonale in quadrata, ecc., e viceversa, o di incassare il dipinto in qualche riquadratura di stucco, o di fargli fare riscontro ad altra opera di differenti dimensioni, o — incredibile — di renderlo più utile o più bello con l'aggiunta o con la soppressione di figure, di paesaggi, di particolari, ecc. Tali ingrandimenti sono in generale, nelle pitture su tavola, di modeste dimensioni:

qualche listello o asse in basso o in alto o ai lati²¹⁸; ma quale entità possano raggiungere nelle pitture su tela è dimostrato ad es. dalla TAV. 111, dove si può vedere in qual modo fosse stata ampliata la «Cena» del Tintoretto in S. Marcuola (ora restituita alle antiche dimensioni) a cura forse di un parroco desideroso di farle fare riscontro ad altro quadro, e per opera di un pittorastro che s'illuse di completare con un sfondo prospettico l'opera del Maestro.

Quando si tratti di impicciolimenti (e se ne hanno esempî famosi: l'«Adultera» di Giorgione (?) a Glasgow – privata di una figura sul lato destro, come risulta dalla copia antica nella Galleria

²¹⁸Veggasi anche la nota a pag. 598 [nota 220 in questa edizione elettronica].

Carrara di Bergamo – o il «Ritrovamento di Mosè», capolavoro del Tiepolo, della Galleria di Edimburgo, privato della figura di un alabardiere, apparsa poi, anni fa, nella collezione Fauchier Magnan di Parigi), non v'è che da rassegnarsi al fatto compiuto, a meno che non si possa per fortuna rientrare in possesso, come sarebbe dovuto avvenire per il quadro di Edimburgo, di ciò che fu asportato. Non si può pensare a ricorrere a copie della parte mancante. Ma quando si tratta di ingrandimenti, non v'è da esitare a ridurre l'opera alle primitive dimensioni rimuovendo le aggiunte e ridonando alla immagine pittorica l'aspetto e le dimensioni originali, quali furono voluti dal suo autore.

E tocchiamo ora in modo più particolare l'argomento del cosiddetto **restauro artistico** di un dipinto: argomento delicatissimo, nel quale la cautela, lo scrupolo e, si può dire, l'«arte del limite» del restauratore vanno messi alla prova.

Guasti della vernice. – La vernice, come si sa, ha due uffici: proteggere la superficie dipinta e dare forza e lucentezza al colore. Avviene talvolta che un dipinto ad olio, verniciato, appaia costellato di infiniti puntini bianchi opachi; si tratta, in questi casi, soltanto di idratazione della vernice, dovuta ad assorbimento di umidità atmosferica, la quale ne vetrifica le molecole. È sufficiente, a rimuovere l'inconveniente, far rinvenire la vernice trattandola con una miscela di olio essenziale di trementina e alcool opportunamente dosati, che ha virtù di sciogliere la vernice e renderla di nuovo trasparente.

Inconveniente più grave si verifica allorché le vecchie vernici, per cagione di umidità o di calore, o per alterazioni chimiche, sono già vetrificate, ma ossidate, hanno perso, cioè, ogni fluidità e trasparenza, sì che l'immagine dipinta si offre allo sguardo come sotto uno strato torbido, giallastro, consistente, quasi diremmo pietroso. Peggio ancora quando la vernice, oltre ossidarsi, si separa, cioè si screpola, per modo che la superficie pittorica appare formata di una miriade di isolette o di isole divise da canali più o meno larghi, le quali non solo offuscano ma «rompono» la forma.

Un mezzo che è stato un tempo assai in voga e che oggi è quasi abbandonato per i pericoli che comporta e per il dubbio risultato, è quello della così chiamata «cassetta di Pettenkofer»; esso consiste nello sciogliere, fluidificare e distendere

la vecchia vernice ossidata, e talora lo stesso colore che si sia rappreso e screpolato, mercé vapori di alcool che, fondendola, le ridonino trasparenza. Si mette in opera imbevendo di alcool una tela applicata sul fondo di una cassetta capovolta sulla pittura; ma il metodo, a parte il fatto che non è agevole applicarlo a pitture molto grandi, è, come si disse, pericoloso per le difficoltà di sospendere l'uso della cassetta al momento esattissimo, quando, cioè, sia diluita la vernice e non ancora attaccato il colore sottostante. Miglior partito, perciò, ricorrere ad altro provvedimento che sia meno automatico e meglio guidabile dalla mano dell'uomo: quello dell'asportazione dello strato, intero o parziale, delle vernici decomposte, opacizzate o screpolate. Tale operazione è di somma delicatezza e può essere compiuta forse

meglio che **a secco** (cioè con un metodo, di dubbia utilità, che consiste nel rodere la vernice con piccoli grani di resina), **a umido**, cioè aggredendola con bioccoli di bambagia intrisi di appropriati solventi: di questi il più comunemente usato è la cosiddetta «mista»: la citata miscela di trementina (sostanza quasi innocua) e alcool (potentissimo solvente), anche qui cautamente dosati con maggiore o minore quantità del secondo liquido in proporzione della maggiore o minore antichità e della maggiore o minore resistenza della vernice.

Nettatura. – Fumo di candele, polvere, detriti atmosferici, avanzi di antiche vernici decomposte e male asportate, sostanze grasse spalmate da qualche maldestro restauratore si stratificano a volte su un dipinto così da offuscarne quasi interamente il colore, e tanto più gravemente se detto colore per ragione o di umidità o di caldo o

per qualche sua stessa decomposizione, sia esso medesimo alquanto ossidato. Peggio ancora se quelle impurità siano state immagazzinate fra colore e vernice, o fra strati di vernici, da scriteriati che abbiano verniciato il dipinto senza prima convenientemente nettarlo.

Il rimedio sembra facilissimo ai semplicisti: asportare tutto ciò che si è sovrapposto: far pulizia, con la «mista» o altri solventi, ossia restituire il dipinto a quel che si presume dovesse essere; ovvero (e se non si proclama la parola, la si susurra) fare il bucato. Adagio. Sappiamo noi come precisamente era il dipinto quando lasciò il cavalletto dell'artista tre, quattro, sei secoli fa?

Quand'anche noi lo sapessimo, dovremmo noi restituire il dipinto allo stato in cui era? La nostra esperienza – modestissima, se si vuole, ma appassionata – risponde recisamente: no. Noi non

possiamo essere certi dell'aspetto che il dipinto aveva in origine anche perché non sappiamo quali furono le ultime velature, lievi come carezze, che l'artista può aver dato al mantello del colore e che, appunto per la loro levità, sono oggi fuse e compenstrate con gli strati esterni sovrapposti nei secoli: noi correremmo il rischio di portarle via con la pulizia a oltranza per ottenere la cosiddetta «restituzione in pristino». Comunque, anche se, per un miracolo, noi riuscissimo a conoscere quale era precisamente quell'aspetto antico e potessimo, riscavando, raggiungerlo e riuscissimo, anche, a non fermarci troppo tardi, noi non dovremo tentare perché quell'amalgama di elementi imponderabili, che è costituito anche d'impurità e che si suole chiamare la patina del tempo, ha il potere di mantenere il nostro occhio – avvezzo alla visione del dipinto antico di fronte

a quella del dipinto moderno – su quella scala di valori coloristici attenuati ond'è formata la cosiddetta «atmosfera di Galleria». Atmosfera di Galleria che non deve essere mai prodigata artificialmente, come da taluno si pretenderebbe, ma che quando ormai è già attorno a un quadro, deve essere ragionevolmente mantenuta se si vuole che un dipinto, su dieci o su cento vicini, non attiri eccessivamente, con le sue note troppo fresche e accese, l'occhio dell'osservatore, e lo disturbi con una violenza disarmonica, e abbia a sembrare quello che forse è: svelato. Ma non solo questo motivo d'ordine estetico sconsiglia la pulitura che sia diretta al preteso ripristino dell'immagine pittorica, bensì anche un'altra ragione, ben più importante, di carattere profondamente intrinseco: ed è che quella patina, anche mercé i misteri di combi-

nazioni chimiche operanti nel segreto della materia, viene talvolta a dare un valore, un tono, una morbidezza, una profondità, una fusione, un incanto al colore, che il dipinto disceso fresco dal cavalletto del pittore non poteva avere e che è frutto quasi di una magia, meno artistica, e più sovrannaturale: basti por mente agli aspetti che certe patine dànno a marmi, bronzi, avorî, istrumenti musicali. Sia lecito citare, ad esempio, due quadri notissimi di una stessa Galleria: l'«Amor sacro e profano» e la «Danae» della Galleria Borghese. Chi oserebbe affermare che quelle due pitture, pulite chimicamente e private di quella patina da cui il colore sorge in visioni d'oro e argento e da cui le carni affiorano come se un sole interno le illuminasse, guadagnerebbero se tornassero quali Tiziano e Correggio le licenzia-

rono dal loro studio? Forse neanche i loro autori...; e perciò chi ponesse sopra quelle due pitture le mani per farle più «belle», liberandole dal cosiddetto «sporco» non commetterebbe se non un sacrilegio e un reato. Quindi la pulitura dal sudiciume²¹⁹ più superficiale, sì, approvabile; ap-

²¹⁹Diverse sono le sostanze che si possono usare per pulire un dipinto su tavola o su tela (per l'affresco si suole adottare – purché adoperata con riguardo alle finiture a secco – la midolla di pane); e di queste, la meno efficace e la più pericolosa, sebbene ciò possa sembrare strano, è l'acqua, perché non volatilizza, aggredisce il colore a tempera e, in ogni caso, inumidisce, rende molle e disgrega l'imprimitura. Il sapone che tanti profani e inetti adoperano (a cominciare da curati

provabile la disossidazione o la rimozione di vernici alterate; approvabile la schiarita dello strato più esterno del colore se troppo offuscato; ma senza penetrare in strati troppo profondi, senza la pretesa di arrivare fino all'«osso» dello smalto

o pittorelli di campagna) è anch'esso un detersivo sconsigliabile per la soda che contiene. Meno pericoloso, e utile quando si tratti di rimuovere denso e vero sudiciume sovrapposto a uno spesso strato di vernice che protegga colore e imprimitura, è l'infuso di radici di saponaria, ma sempre usato con la massima cautela perché a base d'acqua e non immune da soda; infine la citata «mista» di trementina e alcool, la quale è il solvente atto non solo a rimuovere le impurità, ma ad aggredire chimicamente le ossidazioni.

originale, senza tentare esperienze in corpore vili; mettere, cioè, al bando questa parola e, più, questo fatto: la «restituzione in pristino». Soprattutto, quando si è al cospetto di una pittura immune da vecchi restauri, prudenza, molta prudenza, mai abbastanza prudenza e senso del limite.

Vecchi restauri. – Il desiderio di rimediare ai guasti degli uomini e del tempo e di ravvivare parti svanite di una pittura, talora la pretesa di fare più grazioso e gradito un dipinto, o la volontà di cambiargli aspetto mutando una figura in un'altra, camuffando una gentildonna da Santa²²⁰, o

²²⁰Un esempio di tali trasformazioni si può vedere nella pala con l'«Incoronazione della Vergine e Santi», di Vincenzo Pagani, a Brera (TAV. 109). Fra tali figure di Santi era in origine una S.

Caterina (la prima a sinistra), ma per essere poi la tavola, evidentemente, destinata ad un altare in onore di S. Ginesio, la Santa – copertele le chiome, modificatele le vesti, soppressale la ruota dentata del martirio, su cui poggiava la mano destra – fu trasformata in uomo. Non basta: per assegnarle la nuova voluta identità, nel basso della pala fu aggiunta un'asse con sù dipinte le iniziali di ciascun Santo rappresentato e, per di più, in corrispondenza della ex S. Caterina, presso un S. G., una maschera che è la caratteristica di S. Ginesio, patrono dei commedianti. La trasformazione era compiuta. Finché nel 1925, messi sulle tracce da alcuni riccioli intravisti sulle spalle della figura, si scoprì il trucco, e S. Ginesio tornò ad essere S. Caterina.

aggiornando alla moda del tempo una veste, un'acconciatura o un'armatura, hanno fatto giungere a noi assai spesso antiche pitture rifatte in parte o, a volte, in tutto. Si è dato il caso di dipinti in cui un buco di un tarlo, che noi oggi chiudiamo e stucchiamo limitandoci poi a campire la zona di colore mancante con un atomo di colore a tempera e facendo la massima attenzione a non uscire di margine, abbia finito per produrre in antico, a cagione del desiderio di intonare le zone vicine a quella ritoccata, il rifacimento di un quadro intero seppellendo sotto le ridipinture tutto il colore antico. E assai frequenti sono i casi in cui tali ritocchi e ridipinture, eseguiti con colori ad olio, che con l'andare del tempo crescono di tono, manifestino al nostro occhio una visibilità non risultante in origine e appaiano come un insieme di pustole che imbrattano e deturpano il

quadro. Non v'è alcun dubbio che tali più o meno vecchi rifacimenti debbano essere rimossi, il che è compiuto con solventi che tanto più facilmente ed efficacemente agiranno quanto meno antico sarà il ritocco da asportare: è ancora la «mista» di cui abbiamo parlato a pag. 594, resa più operante dal prevalere dell'alcool, la sostanza da adoperarsi a questo ufficio; e nei casi disperati per la resistenza del colore induritosi, saranno o l'ammoniaca, o la soda, o financo il bisturi, che gratterà lo strato più superficiale, a prendere il suo posto. Operazioni fra le più difficoltose e pericolose, tutte, che richiedono perizia di specialisti, leggerezza di mano, occhio vigile, prontezza somma nel neutralizzare a volta a volta l'azione di un solvente troppo potente o nell'interrompere a tempo il via-vai del bisturi. Ma quale ricompensa! Se in molti casi, sotto la ridipintura che

svanisce o si polverizza non appare più purtroppo se non il bianco dell'imprimitura, segno che il ritocco coprì zone in cui il colore era completamente caduto, in quanti altri non si vede affiorare, sotto grossolane e voluminose piegacce, la linea sobria e composta di una tunica elegante, sotto i torbidi sberleffi di un viso rugoso e contraffatto, l'immagine limpida di un volto sereno, sotto la tinta fumosa o arabescata di un fondo, un chiaro paese popolato di animali, di castelli, di selve, o una figura cancellata (che ad un antico possessore non piaceva), o una firma autentica (cui un ritoccatore miope non aveva posto attenzione), o un «pentimento» originale dell'artista²²¹!

²²¹Si chiamano «pentimenti» le modificazioni che un artista apporta a un particolare di un di-

pinto nel corso del suo lavoro e delle quali restano tracce nel dipinto stesso. Un esempio assai bello di «pentimento» si può osservare nella grandissima tela con la «Predica di S. Marco» di Gentile Bellini, a Brera, in cui sotto la pittura dell'edificio a sinistra si vede affiorare il primitivo disegno di un altro edificio con il portico studiato più di scorcio. La forma primitiva era stata nascosta dall'artista sotterrandola col colore; poi fu messa in luce inavvertitamente da un qualche antico restauratore durante una qualche pulitura troppo profonda, e da costui ricoperta con sgraziati ritocchi; recentemente è riapparsa, rimuovendosi appunto tali ridipinture. Ma conviene anche aggiungere che in questo caso il «pentimento» forse non fu dello stesso Gentile, bensì

Infiniti sarebbero gli esempî che potrebbero essere menzionati da chi abbia avuto qualche dimestichezza con le opere dell'arte antica, ma basti anche soltanto mostrare un quadro dei più noti – il ritratto d'uomo di Raffaello nella Galleria Borghese (TAV. 107) quale esso appariva allorché fu affidato trent'anni fa alle indagini di un'insigne restauratore milanese e, pochi mesi dopo, allorché uscì liberato delle ridipinture che avevano mutato la nobile figura, e nobilmente vestita, in quella di un mascherotto. In casi di questo genere – qui sì – pulizia, anche quando l'asportazione di rifacimenti o ritocchi conduca a rimettere in luce poco del fratello Giovanni che terminò il quadro lasciato interrotto, e modificò lui il particolare in questione.

colore antico o, sotto una tinta piatta di fondo, poco oro antico. Anche se poco, quel tanto di originale sarà il benvenuto, e l'operazione compiuta porrà in condizione di completare le parti mancanti, non già con imitazioni dell'antico ma nel modo che si dirà appresso. Comunque, anche in questo campo, e in specie in questo campo, occorre tener presente che la regola da seguire è quella del caso per caso. Ci si può, infatti, trovare dinanzi a circostanze – rarissime – che impongano di lasciare le cose come sono, in specie se il rifacimento antico, sovrapposto o no a parti originali, risulti di un interesse artistico di alta qualità. Ma la natura della presente pubblicazione non permette di addentrarsi negli ingranaggi di una casistica che può trovare svolgimento solo in pubblicazioni di carattere specializzato.

La stessa ragione non ci consente di entrare in particolari tecnici per rispondere ad alcuni quesiti: Come si riconoscono le parti di restauro dalle parti originali? Si può – e come si può? – riconoscere a qual'epoca, almeno a qual secolo, appartengono le ridipinture di un quadro? Occorre limitarsi a rispondere che la cosa è possibile, e non difficile, a un occhio sperimentato il quale, constatato che si è in presenza di colore non originale, proceda a qualche assaggio per mettersi in condizioni di conoscere densità, durezza, qualità del ritocco: elementi tecnici che talora vengono a conferma di ciò che già risultava dall'aspetto assunto dalla parte ridipinta, poichè la forma di un berretto, di una piega, o di un ornato, il carattere di un oggetto, il modellato di una mano, ecc., possono già essere sufficienti a segnare un'età.

Ma la scienza moderna ha, oltre i mezzi chimici, messo a disposizione dell'arte due mezzi fisici, di carattere sperimentale, che valgono di sussidio all'occhio umano nell'accertamento delle condizioni di un dipinto e del mistero che esso cela in strati più profondi: i raggi X e la lampada di quarzo.

Una pittura sottoposta all'azione dei raggi X può rivelare se ne nasconde, in tutto o in parte, una più antica: ciò per il fatto che essi attraversano gli strati di pittura con effetti differenti a seconda delle materie coloranti e della preparazione. Nel caso di preparazione a gesso e pigmenti minerali (qual'è quello della pittura più antica) i raggi danno un'immagine trasparente e più nitida, laddove nel caso di pitture con preparazione a biacca e pigmenti prevalentemente organici (che è proprio della pittura più recente)

danno immagini opache. È ovvio come tale mezzo sia di singolare utilità, ma non riesce sempre operante e decisivo in quanto l'interpretazione di un elaborato radiografico esige una squisita capacità di osservazione e di discernimento, ed è in infiniti casi fonte di dubbî, a dirimere i quali occorrerebbe possedere riferimenti a migliaia di esperienze-base scientificamente classificate. Tuttavia numerose volte le pellicole ottenute con l'esposizione ai raggi X danno rivelazioni insperate e fino strabilianti, confermate subito dopo dall'asportazione dello strato di restauro.

A fianco dei raggi X un altro sussidio scientifico è quello offerto dalla esposizione del dipinto alla luce di Wood, generata dalla lampada di quarzo a vapori di mercurio, luce speciale e violentissima che rivela la diversa qualità delle sostanze nelle

quali furono sciolti i colori, mercé le diverse fluorescenze che suscita in esse; svela ogni rugosità; «buca» di nero ogni elemento pittorico sovrapposto, estraneo a quello originale e più denso, offrendo così al restauratore una guida preziosa. Ma anche questo è soltanto un strumento di indagine i cui esiti vanno vagliati con ogni discernimento da chi dirige un restauro e controllati al lume degli assaggi pratici. In sostanza non deve essere taciuto che, accanto a questi «mezzi» forniti dalla scienza, non può – sempre allo stato attuale delle conoscenze – non valere ancora l'intuizione o, se vuoi, l'empirismo artistico dell'esperimentato e coscienzioso restauratore.

Completamenti. – Chi ha scorso le pagine che precedono comprende già quale portata possa avere in senso moderno questa parola: cioè portata minima; perché il compito del restauratore,

come è inteso oggi, esclude ogni «rinforzo» di colore nelle parti ove esso sia affievolito, esclude il dovere di ritoccare particolari, di «rinfrescare» (secondo un'espressione corrente in molte sacristie e, purtroppo, in alcuni studî di pseudorestauratori) l'insieme, di rifare parti cadute; insomma esclude il proposito di ridipingere, e tanto meno con colori ad olio. Occorre, al contrario, lasciare in vista ciò che esiste, e accuratamente campire le lacune – come già si accennò altrove²²² – con tinte del tono di quelle limitrofe alle zone perdute (cioè con «tinte locali»), senza disegnare, senza modellare, senza chiaroscurare, al solo fine di mettere in grado l'occhio di non essere turbato da placche di colore neutro e di non accorgersi, a

²²²V. pag. 589.

quella certa distanza di due o tre metri dalla quale si osserva un dipinto, che qualche cosa non esiste più²²³. Ma nel caso in cui una pittura sia di pregio così eccezionale e, al tempo stesso, così guasta da dover considerare come preziose reliquie le parti giunte fino a noi, financo l'accostamento di tinte locali alla pittura originale po-

²²³La campitura delle zone di colore perduto, o per fenditure o per scrostature o per altri guasti, deve sempre essere preceduta dalla stuccatura di esse perché la tinta abbia di nuovo il letto appropriato, ed è eseguita dalla verniciatura delle parti campite, o dall'insieme, meno nei casi di pitture a pura tempera, le quali non vanno mai verniciate.

trebbe essere considerato provvedimento da evitarsi come una profanazione. In tali casi occorre accontentarsi di velare con tinte neutre lo stucco delle lacune e su questo, a semplice contorno e a carboncino, accennare le linee di ciò che si presume perduto, affinché possa ancora afferrarsi e, diciamo, «leggersi» il senso della composizione. Un esempio di magistrale restauro, di tale qualità, di un tesoro pittorico è quello compiuto dal Cavenaghi alla tavola con S. Gregorio appartenente al polittico messinese di Antonello²²⁴, nella quale il

²²⁴V. *Sezione IV: Le Collezioni: Messina, Il Museo Nazionale*. Veggasi la riproduzione del «S. Gregorio» restaurato, in «Dedalo» Anno VI, 1925-'26, pag. 643.

restauratore, or sono trent'anni, fin quasi precorse i tempi fornendo un saggio del modo come vadano intesi modernamente la riparazione e la conservazione di un capolavoro giunto a noi gravemente danneggiato e mutilo.

Poche parole sono da aggiungere, prima di terminare, per quanto concerne il mosaico e l'arazzo.

Il mosaico può essere considerato alla stregua di una pittura murale, così dal punto di vista della materia, come del restauro e dei completamenti. Possibilità dunque di saldature e di trasposizione da un supporto all'altro (da un muro ad altro muro, o dal muro sulla tela) con gli stessi sistemi, all'incirca, dell'affresco, e completamenti con tessere di tinta neutra o locale.

Ottimi risultati, tanto dal lato artistico quanto da quello del rispetto all'opera d'arte, dànno i completamenti, così intesi, nel restauro degli arazzi, nei quali o fuoco o acqua o il rodio di topi abbia prodotto vasti campi di consunzione del tessuto o addirittura la perdita di questo. Abili riparatrici di arazzi riescono a creare di nuovo il tessuto nei buchi entro il limite dei loro margini, senza che nei margini stessi appaiano evidenti le saldature del nuovo col vecchio, lasciando a coloro cui spetta di dare le direttive artistiche del restauro, di scegliere le tinte locali onde il nuovo lembo di tessuti debba essere colorito.

In alcuni casi, in conformità del principio che la riparazione debba essere visibile ma non troppo appariscente, così da permettere all'occhio, che giudichi l'opera d'arte nel suo insieme, di non esserne ferito, si suole lasciare grezza la tinta del

tessuto e costellarla – questa o, eventualmente, una tinta locale – di piccoli punti o segni componenti, se si può dir così, una specie di «opus incertum» che valga al tempo stesso, secondo i criteri suesposti, a nascondere la magagna e a lasciarla presente. Così furono restaurati ad es. i preziosi arazzi del museo della basilica di Gandino nella Bergamasca, e il metodo seguito dette favorevoli risultati.

Alcuni anni or sono l'Amministrazione della P. Istruzione ha dato vita in Roma a un «Centro nazionale del restauro», che provvede a restauri di opere d'arte per conto della Direzione Generale delle Belle Arti ed ha anche il programma di formare una scuola di addestramento di futuri operatori. L'istituto ha sede nell'ex convento di S.

Pietro in Vincoli ed è fornito di biblioteca specializzata, fototeca, gabinetti per esami radiografici e impianti sussidiari.

PARTE II

LA TUTELA GIURIDICA:

PRINCIPII DELLA LEGISLAZIONE VIGENTE

Lo strumento col quale lo Stato esercita la tutela del patrimonio archeologico e artistico della Nazione è attualmente la Legge 1° giugno 1939, N. 1089. Tale legge ha preso il posto di quella del 20 giugno 1909, N. 364, la quale, a sua volta sostituì quella del 12 giugno 1902, N. 185: questa fu la prima ad unificare tutta la materia che, dopo mezzo secolo di unità politica, era disciplinata e regolata ancora, nelle diverse parti d'Italia, dalle norme già in vigore presso gli antichi Stati della Penisola.

Vigevano, infatti, in Roma e nelle Provincie dello Stato Pontificio i Chirografi dei Papi e gli Editti cardinalizî fra cui l'ultimo è l'editto 7 aprile

1820 del Cardinale Pacca, notissimo anche per le limitazioni e le tasse imposte alla esportazione delle opere d'arte dai confini dello Stato; vigevano in Lombardia e nel Veneto Leggi e Risoluzioni austriache, mentre a Napoli e in Sicilia erano ancora in vita Decreti Borbonici, e a Modena, a Parma e Piacenza, in Toscana, disposizioni ducali e granducali. Compiutasi l'unità d'Italia, fu la Legge 28 giugno 1871, N. 286, a stabilire nell'art. 5 che, fin quando non fosse stato provveduto con una legge generale, continuassero ad avere vigore le leggi e i regolamenti speciali degli ex Stati italiani sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte²²⁵. E così si

²²⁵L'art. 4 della stessa legge stabiliva che, nonostante l'avvenuta abolizione, per ogni sorta di beni, di tutti i vincoli fidecommissari esistenti

(cioè di quel particolare obbligo imposto a chi è istituito erede, di conservare l'eredità intatta per trasmetterla ad altra persona), le Gallerie, le Biblioteche e le altre collezioni d'arte e d'antichità già fidecommissarie rimanessero *inalienabili e indivisibili* fino all'approvazione di una legge speciale. Tale legge non è mai venuta, e sono perciò restate con gli antichi vincoli quelle grandi Gallerie fidecommissarie per le quali in questi ultimi trenta o quarant'anni non siano intervenuti, in confronto dello Stato, atti di transazione, di donazione o di vendita che abbiano risolto la questione di quei vincoli. Le principali collezioni artistiche fidecommissarie erano le Gallerie Corsini, Colonna, Torlonia, Doria, Barberini, Rospigliosi, Spada, Sciarra, il Museo e la Galleria Borghese, il Museo Boncompagni-Ludovisi. Ma la Galleria

andò innanzi, in condizioni di provvisorietà, per oltre trent'anni.

La citata prima legge italiana del 12 giugno 1902 – che metteva fine ad un paradossale stato

Corsini (con la Biblioteca e il ricchissimo Gabinetto di disegni e stampe, donati entrambi all'Accademia dei Lincei) e quella Torlonia sono passate, per donazione, allo Stato; la Galleria Borghese, la Galleria Spada, e il Museo Boncompagni-Ludovisi furono venduti al Governo; la Galleria Sciarra e la Barberini furono svincolate, contro cessione allo Stato di parte del loro contenuto; e pertanto restano tuttora in vita come esemplari tipici di grandi raccolte fidecommissarie romane, indivisibili, inalienabili e, naturalmente, inesportabili, le Gallerie Doria, Colonna e Rospigliosi.

di cose per il quale un oggetto d'arte uscito da Roma, e trasportato per es. a Firenze, era sottoposto ad un trattamento diverso – dovendo unificare e coordinare sì complesse e varie disposizioni e contemperare i diritti della collettività con quelli dei privati, non poteva essere se non una legge, diciamo, di primo assestamento della multiforme materia; e ciò spiega come, pochi anni dopo la sua approvazione e tenendosi conto dei frutti delle esperienze cui essa aveva dato luogo, fosse seguita (nel 1909) da altra legge che – sia pure con qualche integrazione (per es. la leggina 23 giugno 1912 che parificava ai monumenti le ville, i parchi e i giardini monumentali), e con qualche modificazione (per ed. il Decreto legge 18 febbraio 1923 che aumentava le tasse d'esportazione, poi il D. L. 24 novembre 1927 per il quale erano alienabili non solo ad altri enti, ma

anche a privati gl'immobili d'interesse artistico di proprietà di enti morali ed ecclesiastici) – è restata in vigore fino a questi ultimi tempi e che, nonostante qualche manchevolezza, qualche dannosa tolleranza e qualche cruda, ma non troppo dannosa, rigidità – mitigate nell'applicazione – ha risposto bene ai suoi intenti per tutto quel lungo periodo e raggiunto i suoi fini. È stata questa legge a fornire in gran parte la struttura a quella recentissima del 1° giugno 1939, di cui una delle caratteristiche, oltre notevoli differenze su punti particolari, è stata, di fronte alla precedente, la fusione delle disposizioni della legge 1909 con parte di quelle contenute in altra dell'11 giugno 1922, N. 778, relativa agli immobili di particolare interesse storico e alle bellezze paesistiche, donde fu stralciato il primo dei due soggetti. A

questa leggina del 1922 e a quella che è limitata ora alle Bellezze naturali, si accennerà appresso.

* * *

L'attuale legge 1° giugno 1939, N. 1089, (pubblicata nella Gazzetta Ufficiale dell'8 agosto 1939, N. 184) ha per titolo: «Tutela delle cose d'interesse artistico o storico» e per oggetto: 1°. le cose mobili o immobili d'interesse artistico storico, archeologico o etnografico; 2°. quelle interessanti la paleoetnologia, la preistoria e le primitive civiltà; 3°. quelle di interesse numismatico; 4°. i manoscritti, gli autografi, i carteggi, i documenti notevoli, i libri, le stampe e le incisioni rari e pregevoli; 5°. le ville, i parchi, i giardini d'interesse artistico e storico; infine: 6°. le cose immobili (già, come detto, contemplate nella citata legge 1922) che, a causa del loro riferimento con

la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere, siano state riconosciute d'interesse particolarmente importante e, come tali, siano state oggetto di speciale notificazione da parte del Ministro della Pubblica Istruzione.

Dei primi cinque gruppi di cose sono escluse dalla tutela della legge le opere di autori viventi o la cui esecuzione non sia più remota di cinquant'anni; la quale disposizione è basilare poiché limita la portata della legge alle sole cose «antiche» (antiche nel senso di più di cinquant'anni d'età). Ed è ovvio come tale limite d'età non sia statico, cioè non abbia riferimento alla data della legge 1939; ma sia mobile, cioè con riferimento all'età dell'oggetto nel momento in cui esso è preso in considerazione dalla legge stessa. Per modo che, ad es. un quadro datato,

poniamo, 1910, non sarà sottoposto oggi alla tutela delle norme. attuali, ma potrà cadere nel loro dominio nel 1960.

Ora, fin dalle prime disposizioni della legge si ricava, in sostanza, la distinzione, a proposito delle cose di interesse artistico storico archeologico ecc., di tre differenti gradi di tale «interesse»²²⁶:

²²⁶Gli immobili che formano oggetto della presente legge (o perché – proprietà di Enti – rivestano il primo grado di interesse, o perché – di proprietà privata – rivestano il secondo grado di interesse cioè l'importante interesse), sono detti «Immobili Monumentali», da non confondersi – e la confusione è fatta, comunemente – con i cosiddetti «Monumenti Nazionali». La prima di queste

due qualifiche ha una portata giuridica; la seconda in sé e per sé non l'ha; ed esse sono differenti. La prima significa che l'immobile è veramente un «monumento», ed è soggetto a particolari oneri di legge; la seconda, che l'immobile ha ricevuto quello speciale titolo onorifico, ma nominale, col quale lo Stato – con una apposita legge o con un Decreto Reale – suole segnalare gli edifici di un valore storico, meno per le loro qualità e più per fatti che ad essi si riferiscono (per es. la casa dove un uomo di valore nacque, visse e morì, o vi compì un'opera insigne; l'edificio dove avvenne un incontro politico di rilievo storico, dove fu firmato un trattato di pace, dove fu decisa una dichiarazione di guerra, il sepolcro di una famiglia o di un uomo il cui nome è legato

1°. *grado*) Cose immobili o mobili, che rivestono soltanto un «interesse», cioè un semplice

ai fasti della Patria, ecc.). Se ne deduce che numerosissimi sono gli immobili monumentali i quali non sono «Monumenti Nazionali» e molti sono i cosiddetti «Monumenti Nazionali» che non sono affatto monumentali nel senso indicato dalla Legge 1° giugno 1939. Ma quando si tratti di edifici il cui valore storico è di tale importanza da aver meritato ad essi la notificazione ministeriale, in questo caso particolare tali Monumenti Nazionali sono anch'essi soggetti agli oneri dell'attuale legge alla stregua di quelli di pregio artistico (v. art. 2 della legge e il gruppo 6° citato alla pagina precedente).

carattere artistico storico archeologico, ecc. – art.

1 – (**Cose di categoria A**).

2°. *grado*) Cose immobili aventi riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura, che sieno di interesse particolarmente importante e per le quali il Ministero della Pubblica Istruzione abbia compiuto una notificazione di notevole interesse – art. 2 – (**Cose di categoria B**).

Cose immobili o mobili di interesse particolarmente importante che appartengono a privati ai quali lo Stato abbia fatto conoscere con la già citata notificazione il notevole interesse, cioè, in fondo, le abbia «catalogate» – art. 3 – (**Cose di categoria C**). A meglio chiarire si osserva che questa categoria riguarda monumenti e opere d'arte (un palazzo, un castello, un quadro, una

scultura, un mobile, ecc.) i quali, pur non essendo necessariamente da attribuire ad un altissimo artista, presentino qualità tali da doversi considerare come fornite di pregio artistico di notevole entità e non siano da confondere con le innumerevoli cose antiche di semplice carattere artistico che popolano infinite case private.

Tali cose di interesse particolarmente importante comprendono, oltre che singoli oggetti, anche intere collezioni o serie di oggetti ragguardevolissime, nel loro complesso, per tradizione, per fama o per particolari caratteristiche ambientali – art. 5 –.

3°. *grado*) Cose mobili di sommo interesse artistico cioè – come si esprime la legge – cose di tale interesse artistico storico archeologico ecc. che la loro esportazione costituisca un danno ingente per il patrimonio d'antichità e d'arte tutelato

dalla legge in questione – art. 35 – (**Cose di categoria D**).

Si vedrà in seguito quali diversi oneri gravino su queste differenti specie di cose.

* * *

Conservazione e restauri. – In tale materia le norme in vigore possono essere riassunte così:

I monumenti e le opere d'arte di semplice interesse artistico appartenenti ai Comuni, alle Provincie, agli Istituti e agli Enti legalmente riconosciuti non possono essere restaurati (né demoliti, né modificati, e nemmeno – se opere mobili – rimosse dal loro luogo) senza il consenso del Ministro della Pubblica Istruzione, e nemmeno essere adibite ad usi incompatibili col loro carattere storico artistico o pregiudizievoli alla loro conservazione o integrità (art. 11). Ciò significa che, senza

quel permesso da concedersi dopo esame delle ragioni d'ordine artistico e delle proposte avanzate dall'Ente, non possono, ad es., i preposti ad una chiesa demolire una cappella o modificare un tabernacolo o trasportare una pala da un altare all'altro; né può una Pinacoteca comunale far restaurare uno dei suoi quadri, o compiere un nuovo riordinamento delle sue collezioni: né può un ospedale adibire un suo antico oratorio a magazzino.

Eguale obbligo incombe al privato, ma soltanto per le opere immobili o mobili che gli siano state catalogate fra le cose di importante interesse artistico, come si è detto sopra (art. 12). Ed è questa una felice innovazione effettuata dalla presente legge di fronte alla precedente, la quale prescriveva che l'ònere in questione gravasse solo sulle

cose notificate, di proprietà privata, qualora fossero immobili. Ne deriva che, mentre un privato, per abbattere o restaurare un edificio riconosciuto di importante interesse, di sua proprietà, aveva bisogno del consenso del Governo, tale consenso non gli era necessario per un'opera d'arte mobile, un quadro, una scultura, un arazzo, anche di grandissimo pregio, che poteva dal privato essere affidato alle mani di un restauratore così inetto da menomarne la bellezza o financo da comprometterne l'integrità. Gravissima incongruenza, questa, cui la legge attuale ha finalmente posto termine.

Mentre le accennate disposizioni prescrivono ciò che gli Enti o i privati (i quali abbiano ricevuto la notificazione di importante interesse della loro opera) *non possono* fare senza permesso

dell'autorità tutoria, altre norme indicano ciò che essi *debbono* fare. E son queste:

Essi hanno l'obbligo di sottoporre ai competenti uffici governativi i progetti dei lavori di qualsiasi genere che essi intendono eseguire alle loro cose e dare agli uffici stessi immediata comunicazione di quei lavori che fossero costretti a compiere in casi d'urgenza per evitare notevoli danni alle medesime (art. 18). Debbono consentire che lo Stato possa provvedere esso direttamente alle opere necessarie alla conservazione delle cose di loro proprietà e finanche, se mobili, a trasportarle e custodirle temporaneamente in pubblici Istituti (art. 14). E incombe ad essi anche l'obbligo di rimborsare la spesa sostenutasi dallo Stato, il quale in mancanza di rimborso, ha facoltà di acquistare la cosa al prezzo di stima (art. 17).

Sono poi da citare in materia affine a quella del restauro e della conservazione delle opere d'arte, tre prescrizioni di notevole importanza di cui la prima e la seconda avevano già posto nella precedente legislazione, e mirano a tutelare l'integrità, le condizioni estetiche, il godimento e il decoro degli immobili monumentali.

La prima (art. 21): Lo Stato ha facoltà di prescrivere le distanze, le misure e ogni altra norma diretta ad evitare che sia messa in pericolo la integrità di ogni categoria di immobili soggetti alle disposizioni della presente legge, ne sia danneggiata la prospettiva o la luce o ne siano alterate le condizioni di ambiente e di decoro.

La seconda (art. 22): È vietato il collocamento o l'affissione di manifesti, cartelli, iscrizioni ed altri mezzi di pubblicità che danneggino l'aspetto, il decoro o il pubblico godimento degli immobili

d'interesse artistico di proprietà degli Istituti pubblici o degli Enti legalmente riconosciuti, o degli immobili di importante interesse di proprietà privata.

La terza disposizione (art. 13) vieta di ordinare o di eseguire il distacco da qualsiasi edificio, pubblico o privato, di affreschi, stemmi, graffiti, iscrizioni, tabernacoli e altri ornamenti di edificî – esposti o non alla pubblica vista – senza ottenerne l'autorizzazione del Ministro della Pubblica Istruzione: ed è disposizione nuova ma quant'altra mai opportuna, in argomento, per il fatto che senza quel divieto e la necessità di speciale autorizzazione avveniva precedentemente allo Stato di trovarsi disarmato di fronte a gravissime menomazioni subite da edificî monumentali, per es. alla rimozione compiuta all'improvviso di un affre-

sco, o peggio, di un ciclo di affreschi venuto inaspettatamente alla luce in un edificio privo fino a quel momento di riconosciuto carattere monumentale.

* * *

Alienazioni. – Le cose di categoria *A* e *B*, se appartengono allo Stato, a Istituti pubblici (Province, Comuni, ecc.) o ad Enti o Istituti legalmente riconosciuti, sono in genere inalienabili; ma possono essere vendute col consenso del Governo purché dalla alienazione non derivi menomazione al pubblico godimento e danno alla loro conservazione (Stato e Enti pubblici) o grave danno al patrimonio artistico nazionale (Enti e Istituti legalmente riconosciuti) (artt. 23, 24, 26).

Le collezioni o le serie di oggetti notificate per importante interesse non possono essere smembrate (art. 5), e, se appartengono a istituti o Enti legalmente riconosciuti, non possono essere alienate senza l'autorizzazione del Ministro della Pubblica Istruzione (articolo 27). Se appartengono a privati può esserne vietata l'alienazione ove ne derivi danno alla loro conservazione o ne sia menomato il godimento pubblico (art. 34).

Le cose di categoria *C*, e implicitamente quelle di categoria *D*, non possono essere né vendute né donate né consegnate a chicchessia, senza fare denuncia di ciò al Ministero (art. 30). Lo Stato, di fronte alla denuncia di cessione dell'oggetto, ha una facoltà e un obbligo: la facoltà, da esercitarsi entro tre mesi, di acquistare esso l'oggetto al medesimo prezzo di denuncia, cioè di va-

larsi del *diritto di prelazione* (artt. 31, 32, 33); l'obbligo, se non crede di acquistare, di dare il consenso al passaggio di proprietà, previo rinnovo della notifica al nuovo proprietario. Disposizioni, queste, come si vede, che mettono lo Stato in grado di sapere in qualsiasi momento in quali mani si trovi l'oggetto di importante interesse e di conoscere perciò chi sia, il proprietario o detentore dell'oggetto stesso, colpevole di una eventuale esportazione clandestina.

* * *

Esportazione. – Gli oggetti di categoria *D* sono inesportabili dal Paese (art. 35). Ma qualsiasi oggetto, sia antico che moderno, anche se abbia soltanto carattere artistico, deve essere presentato, per poter varcare i confini, ad un Ufficio d'esportazione con una dichiarazione di valore

venale. Se è di autore vivente o, comunque, non è più antico di 50 anni, riceve un permesso di uscita senza pagamento di alcuna tassa.

Se è «antico», cioè ha più di 50 anni, lo Stato ha tre facoltà:

A) di acquistare entro due mesi l'oggetto – ove l'oggetto stesso gli appaia interessante e, l'acquisto, consigliabile – allo stesso prezzo denunciato (art. 39);

B) di lasciare esportare l'oggetto, ma di aumentarne il valore denunciato. In caso di contestazione il valore è stabilito in modo insindacabile e irrevocabile da una Commissione mista (art. 37);

C) di dichiarare inesportabile l'oggetto (art. 35).

Non è necessario che l'oggetto abbia ricevuto una precedente notificazione per poter essere dichiarato di tale interesse da rientrare nella cate-

goria *D*. Basta che in sede di Ufficio d'esportazione esso sia riconosciuto come fornito di quella qualità perché il Ministero lo dichiari inesportabile.

Nel secondo caso, sul prezzo denunziato e accettato, o determinato dall'Ufficio stesso, o dalla Commissione, lo Stato esige una tassa d'esportazione progressiva: dell'8% sulle prime 20.000 lire, del 15% sulle successive 80.000 lire, del 20% sulle successive 100.000 lire, del 25% sulle successive 300.000 lire, del 30% sul valore oltre le 500.000 lire.

Di un'opera d'arte sono consentite l'esportazione temporanea e l'importazione temporanea, purché precedentemente dichiarate, con speciali Licenze. Nel primo caso quando l'oggetto esportato rientri in Italia entro un periodo determinato (e che può essere prorogato) la tassa pagata è

restituita (art. 40). Nel secondo caso, quando l'oggetto, regolarmente e formalmente importato, esca d'Italia entro il periodo di cinque anni (prorogabile di cinque in cinque anni), non è sottoposto a pagamento di tassa d'esportazione.

* * *

Ritrovamenti e scoperte. – Parecchie disposizioni della Legge sulle Antichità e Belle Arti si riferiscono alle ricerche archeologiche o, in genere, alle opere per il ritrovamento delle cose di antichità o d'arte, e in questa materia si presenta subito una triplice distinzione:

- a) Ricerche eseguite dallo Stato.
- b) Ricerche eseguite intenzionalmente da Enti o privati.
- c) Ritrovamenti fortuiti ad opera di privati.

a) Lo Stato può eseguire ricerche ovunque ritenga ciò opportuno e ad esso appartengono le cose ritrovate, salvo un indennizzo al proprietario dell'immobile per i danni subìti. Inoltre il proprietario avrà diritto alla quarta parte del materiale rinvenuto, ovvero al prezzo corrispondente a quella quarta parte, a scelta del Governo (arti. 43, 44).

Lo Stato può anche espropriare per pubblica utilità i fondi nei quali abbiano ad eseguirsi scavi o si debba procedere alla conservazione di ruderi o di monumenti venuti in luce negli scavi stessi.

b) Enti o privati possono ottenere dal Governo la concessione di eseguire, a loro cure e spese, ricerche su terreni di proprietà loro, o altrui, a condizione che le operazioni avvengano sotto la sorveglianza di funzionari del Governo. Il materiale venuto in luce appartiene allo Stato. Ma la

metà di esso (o il valore corrispondente) sarà rilasciato al concessionario delle ricerche se costui è anche il proprietario dell'immobile, mentre se la ricerca stessa è condotta su immobile altrui tale quota è ridotta a un quarto, spettando l'altro quarto al proprietario (artt. 45, 46, 47).

c) Il fortuito scopritore di cose mobili o di resti monumentali deve fare immediata denuncia, al Ministero dell'avvenuto ritrovamento. Anche in tal caso le cose scoperte appartengono allo Stato, ma un quarto di esse (o il prezzo corrispondente) spetta al proprietario dell'immobile in cui fu effettuata la scoperta, mentre quota eguale sarà rilasciata, sempre o in oggetti o in denaro, al fortuito scopritore.

* * *

Seguono disposizioni relative alla facoltà data al Ministero della Pubblica Istruzione di concedere autorizzazioni per la esecuzione di calchi di cose d'antichità e d'arte di proprietà dello Stato o di Enti o Istituti pubblici (art. 51) e di obbligare i privati proprietari di immobili o di collezioni artistiche (gli uni e le altre di eccezionale importanza e notificati) di ammettere il pubblico a visitarli a fini culturali (art. 53).

Altre facoltà, e di notevole portata, sono date allo Stato in materia di espropriazioni, e cioè:

A) Lo Stato può espropriare per ragioni di pubblica utilità a proprio favore (o consentire l'espropriazione a favore delle Province, dei Comuni, e di ogni Ente legalmente riconosciuto) le cose mobili o immobili che formano oggetto della legge, purché l'espropriazione risponda ad un alto fine

di conservazione o incremento del patrimonio artistico (art. 54).

B) Lo Stato può espropriare per causa di pubblica utilità aree o edifici quando ciò sia necessario per isolare o restaurare monumenti, assicurarne la luce o la prospettiva, garantirne o accrescerne il decoro o il godimento pubblico, facilitare ad essi l'accesso (art. 55).

C) Lo Stato può espropriare immobili al fine di eseguire opere di ricerca archeologica o di ritrovamento di cose d'arte (art. 56).

* * *

Chiudono la legge le diverse sanzioni contro i trasgressori, cioè contro gli autori di vendite abusive, contro coloro che non ottemperano all'obbligo di denunciare passaggi di proprietà di opere

d'arte notificate, o ritrovamenti archeologici o artistici, contro gli esportatori clandestini, ecc.

Fra tali disposizioni, a parte le misure delle penalità pecuniarie che poco importano in questa sede, sono da citare le seguenti:

a) Le alienazioni, le convenzioni compiute contro i divieti della legge sono nulle di pieno diritto (art. 61). Il che significa che se per es. una chiesa ha venduto ad un antiquario, senza autorizzazione, un'opera d'arte della chiesa stessa, il primo passaggio di proprietà, e perciò tutti i seguenti, diventano nulli come se la vendita non fosse avvenuta, e l'oggetto ritorna alla chiesa, restando fermo il diritto ad ogni acquirente di avere il rimborso del denaro dal suo venditore. Così pure è nulla la vendita fatta da un privato di un suo quadro, di un arazzo, di una placchetta dei

quali gli fosse stato notificato l'importante interesse, senza che la vendita stessa fosse stata denunciata al Governo. Ma lo Stato, annullata la vendita, avrà il diritto di esercitare egualmente, se lo riterrà opportuno, il diritto di prelazione, di cui s'è parlato sopra, al prezzo al quale la vendita era avvenuta, e soltanto se l'acquisto non gli conviene potrà lasciar corso alla vendita: quindi in un certo senso, l'alienazione finisce per essere soltanto sospesa.

b) Ben più gravi conseguenze – a parte sempre le multe pecuniarie – ha la vendita abusiva nel caso in cui, a seguito di questa, non sia possibile rintracciare la cosa che ne fu oggetto o perché sia tenuta celata dal nuovo proprietario o perché sia stata fatta uscire dai confini. In tal caso la legge commina, pel trasgressore – oltre la nullità

della vendita, che può diventare operante se l'oggetto è ritrovato – l'obbligo di corrispondere allo Stato una somma pari al valore venale della cosa (art. 61).

c) Una disposizione in sostanza analoga a quest'ultima colpisce colui che opera o tenta, di un oggetto d'interesse storico artistico, l'esportazione clandestina o facendolo uscire dalle frontiere nascostamente o presentandolo alla dogana con dichiarazione falsa, o dolosamente equivoca, o con sotterfugi per sottrarlo al suo riconoscimento e al pagamento della tassa. A parte le multe, se la cosa è rinvenuta a tempo è confiscata come oggetto di contrabbando; nell'eventualità contraria grava sul trasgressore l'ònere del pagamento pari al valore di essa (art. 66).

d) Pene assai serie colpiscono colui che si impossessa di cose d'antichità o d'arte rinvenute

fortuitamente o in seguito a sue ricerche, perché, oltre notevoli ammende, va incontro alla punizione determinata dall'art. 624 del Codice Penale, la quale è aggravata, secondo le disposizioni dell'art. 625, se colui che si impossessa dell'oggetto ebbe dal Ministero l'autorizzazione ad effettuare ricerche su immobile proprio o la concessione di eseguirne su immobile altrui.

* * *

Bellezze naturali. – La prima legge di tutela delle Bellezze paesistiche e panoramiche d'Italia – che son da proteggere non meno delle cose artistiche – fu quella citata dell'11 giugno 1922, la quale, come si accennò, aveva per oggetto, da un lato, tale argomento, dall'altro gli immobili di particolare interesse storico: questi ultimi, in quanto degni di speciale notifica, sono stati presi

in considerazione dalla recente Legge 1° giugno 1939, N. 1089, che abbiamo illustrata nelle pagine precedenti. Ma le disposizioni del 1922 non tardarono a mostrarsi bisognose di modifiche, e furono infatti sostituite da una nuova legge – quella attualmente in vigore – del 29 giugno 1939, N. 1497, la quale nel suo articolo 1 comincia con l'allargare e precisare, di fronte all'altra, il campo della sua azione. Prescrive, invero, all'art. 1, che ne formano contenuto quattro ordini di cose o località:

1°. Le cose immobili che hanno cospicui caratteri di bellezze naturali o di singolarità geologica.

2°. Le ville, i giardini e i parchi che, non contemplati dalla legge per la tutela delle cose d'interesse artistico o storico, si distinguono per la loro non comune bellezza.

3°. I complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale.

4°. Le bellezze panoramiche considerate come quadri naturali e così pure quei punti di vista o di belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di quelle bellezze.

Tali «cose» e «località» sono le più varie, e, come si vede, comprendono boschi, rocce, rive, strade, cascate, ville, giardini, cave, specchi, grotte, terrazze panoramiche, e possono significare, al tempo stesso, o un singolo albero, o, viceversa, ampî complessi paesistici quali, per citare un esempio ovvio e famoso, l'intera isola di Capri.

Di esse sono compilati ad opera di Commissioni, provinciali due distinti elenchi (artt. 2 e 3):

uno, delle cose di cui ai numeri 1 e. 2; l'altro, delle località di cui ai numeri 3 e 4; quindi:

A) delle cose di cui ai numeri 1 e 2 è fatta notificazione d'importante interesse ai proprietari, notificazioni che, trascritte nei registri delle Conservatorie delle ipoteche, hanno valore anche riguardo ai successivi proprietari degli immobili; e i proprietari che abbiano ricevuto la detta notificazione non possono né distruggere l'immobile stesso né modificarne l'aspetto protetto dalla legge (artt. 6 e 7);

B) delle località di cui ai numeri 3 e 4 l'elenco è pubblicato nella Gazzetta Ufficiale e affisso nell'albo dei Comuni interessati, e di esse può essere predisposto dallo Stato un piano territoriale, implicante l'obbligo ai proprietari di attenervisi, onde impedire che le aree di tali località siano utilizzate in modo pregiudizievole alla loro

bellezza (artt. 4 e 5). L'inclusione nell'elenco, e tanto più la particolare notifica d'importante interesse fatta al proprietario, importano l'obbligo di non distruggere e nemmeno di modificare la località, come è disposto dall'art. 7.

Ma gli elenchi non possono essere considerati tassativi, ed ecco l'art. 8 a riconoscere all'Amministrazione dello Stato la facoltà:

α) di inibire che si alteri, senza preventiva autorizzazione, lo stato delle cose e delle località soggette alla legge, anche se non incluse negli elenchi;

β) di far sospendere, anche senza la predetta preventiva ingiunzione, i lavori che possono alterare quegli aspetti.

Ma tutto ciò a due condizioni:

1°. che il provvedimento ministeriale sia da considerarsi revocato se entro tre mesi non sia

stato comunicato all'interessato che la Commissione provinciale ha dato parere favorevole al vincolo, cioè all'inclusione dell'immobile o della località nel relativo elenco (art. 9);

2°. che siano rimborsate le spese delle opere compiute dal proprietario innanzi l'ordine di sospensione dei lavori, purché egli non avesse ricevuto la diffida di cui alla lettera α (art. 10).

Queste le disposizioni di maggior rilievo, cui seguono pochi altri articoli relativi alle sanzioni per i contravventori (art. 15) e alcune altre norme che non debbono essere passate in silenzio.

Una riguarda la facoltà all'Amministrazione, in caso di lavori presso le cose o le località protette, di prescrivere misure e distanze a meglio difenderle da ogni menomazione (art. 11);

la seconda, la necessità di autorizzazione ministeriale per la posa in opera di cartelli o altri

mezzi di pubblicità nei pressi delle cose o delle località protetti, e la facoltà di far rimuovere quelli collocati senza autorizzazione (art. 14);

la terza, contempla un giusto addolcimento delle norme di questa legge a favore dei proprietari. Infatti, pur restando fermo, in via generale, il principio che nessun indennizzo è dovuto per i vincoli della medesima, l'art. 16 prescrive che nei soli casi di divieto assoluto di ogni costruzione sopra aree fabbricabili può essere consentito, con particolare cautela, uno speciale contributo a favore del proprietario gravemente danneggiato dalla tutela di un interesse collettivo²²⁷.

²²⁷ Su tutto l'apparato legislativo italiano fino alle attuali Leggi 1° giugno 1939, N. 1089, sulla tutela delle cose d'interesse artistico e storico e 29 giu-

gno 1939, N. 1497, sulla protezione delle Bellezze naturali può essere consultata con grande profitto l'opera di un uomo che, quale benemerito funzionario della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, per più decennî, ebbe parte notevole negli studî che misero capo alle passate leggi restate fondamentali per la redazione delle attuali: LUIGI PARPAGLIOLO, *Codice delle antichità ed oggetti d'arte*. Roma, Libreria dello Stato, 2^a ed., 1932, voll. 2.

PARTE III

LA TUTELA AMMINISTRATIVA:

ORDINAMENTO DEGLI UFFICI

La tutela del patrimonio artistico italiano nel senso più lato (e cioè compresi in essa l'incremento dei musei, lo sviluppo delle arti moderne figurative, musicale e drammatica, l'amministrazione degli Istituti statali, la vigilanza sulle proprietà artistiche degli Enti e dei privati, ecc.) è affidata al Ministero della Pubblica Istruzione. Capo supremo della gerarchia è il Ministro, Segretario di Stato, che svolge la sua azione per mezzo della Direzione Generale Belle Arti, ripartita, al centro, in più Divisioni che riguardano il Personale, i Monumenti, i Musei, gli Istituti di educazione artistica, e assistita da un Ispettorato cen-

trale, corpo di funzionari mobili che tengono il collegamento tra la Direzione stessa e i suoi organi periferici regionali o provinciali²²⁸.

Alla periferia esercitano praticamente la tutela della legge e gli altri compiti di sviluppare, studiare, catalogare il patrimonio storico-artistico della Nazione, organi regionali o provinciali detti Soprintendenze, riordinate di recente con una Legge 22 maggio 1939, N. 823, pubblicata nella Gazzetta Ufficiale del 20 giugno 1939, N. 143, la quale, insieme con altre disposizioni di carattere

²²⁸A cura della Direzione generale delle Arti si pubblica in Roma un periodico: *Le Arti* (v. *Bibliografia*, pag. 233) che ha anche il compito di dar conto dell'attività artistica e amministrativa di essa e degli uffici dipendenti.

particolare riferentisi al personale delle Antichità e Belle Arti, e con quelle di carattere generale contenute nelle leggi sullo stato giuridico ed economico dei funzionarî dello Stato, regola tutta la materia relativa alle qualità e attribuzioni, ai doveri, diritti, ecc., degli uffici dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti e del personale che vi è addetto.

Le Sovrintendenze, secondo la citata legge 1939, sono di quattro categorie:

1°. *Soprintendenze alle Antichità*, che si occupano dei Monumenti e Musei archeologici e degli scavi, cioè in generale del patrimonio immobile e mobile riferentesi ai periodi che dalla preistoria giungono fino alla caduta dell'Impero romano d'occidente; escluse, s'intende, tutte le espres-

sioni del mondo paleo-cristiano che rappresentando l'alba della nuova civiltà, si riconnettono a forme artistiche posteriori.

2°. *Soprintendenze ai Monumenti*, cui sono affidate la tutela dei Monumenti e delle relative pitture murali del Medioevo e dell'età moderna e quella dell'antica toponomastica comunale e stradale.

3°. *Soprintendenze alle Gallerie*, che tutelano le Gallerie, i Musei medioevali e moderni e le singole opere d'arte del Medioevo e dell'età moderna.

4°. *Soprintendenze miste*, cioè ai Monumenti e alle Gallerie, che accentrano le funzioni degli Istituti della seconda e terza specie.

Le Soprintendenze della prima categoria sono 22, cioè quelle di Firenze, Napoli, Siracusa, Padova, Bologna, Taranto, Palermo, Torino (città e

province del Piemonte), Torino (Museo Egizio), Genova, Milano, Ancona, Chieti, Reggio Calabria, Agrigento, Cagliari, Salerno, oltre cinque di Roma fra le quali è diviso tutto il complesso monumentale e archeologico della Capitale e del Lazio con Soprintendenze speciali per il Palatino e il Fòro, Ostia, il Museo Preistorico etnografico.

Le Soprintendenze ai Monumenti sono 13 e hanno sede a Milano, Venezia, Firenze, Roma, Napoli, Bologna, Torino, Palermo, Genova, Verona, Ravenna, Ancona, Catania.

Le Soprintendenze alle Gallerie sono 14, quelle cioè di Milano, Venezia, Firenze, Roma, Napoli, Torino, Bologna, Genova, Urbino, Palermo, Mantova, Parma, Modena, oltre una particolare per la Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma e per l'arte contemporanea.

Le Soprintendenze miste sono 9 e hanno sede a Bari, Trento, Trieste, Siena, Pisa, Perugia, Aquila, Cosenza, Cagliari.

Titolari degli Uffici di Soprintendenza sono di regola, per i più importanti (e le Soprintendenze si dividono per importanza in tre classi), Soprintendenti di ruolo e, per gli altri uffici meno importanti, possono essere funzionarî che nella gerarchia succedono immediatamente, e cioè Direttori, seguendo in ogni caso la norma che ad archeologi sono affidate le Soprintendenze alle Antichità, ad architetti le Soprintendenze ai Monumenti e preferibilmente quelle miste di Trieste, Pisa, Aquila, Bari, Cosenza, Cagliari, e a storici dell'arte le Soprintendenze alle Gallerie e preferibilmente quelle miste di Siena, e Perugia.

Soprintendenti, Direttori, Architetti, Ispettori, Disegnatori, Assistenti, Restauratori, formano il personale tecnico; Economi, Segretari, Archivistì, il personale amministrativo; Dattilografi, Scritturali, Custodi, Inservienti, il personale d'ordine e di servizio.

Ad ogni Soprintendenza sono addetti uno o più Direttori; inoltre uno o più architetti, o ispettori, a seconda che si tratti di Soprintendenze ai Monumenti ovvero di Soprintendenze alle Antichità o alle Gallerie.

Mentre i direttori-architetti e gli architetti si occupano dello studio dei monumenti e della compilazione, o dell'esame dei progetti tecnici dei restauri, gli altri direttori e gli ispettori collaborano allo studio più particolare degli elementi artistici dei problemi monumentali, alle indagini relative agli scavi, al restauro degli affreschi e delle opere

d'arte mobili dei Musei e delle Gallerie, all'imposizione dei vincoli, a norma di legge e di regolamento, sul patrimonio artistico privato e danno la loro attività all'ordinamento ed all'incremento delle collezioni, alla formazione della schedatura generale dei monumenti e delle opere d'arte di proprietà pubblica e privata, alle ricerche in argomento di tutela della toponomastica, ecc. In sostanza le mansioni dei direttori e degli ispettori sono le stesse, con la differenza della maggiore anzianità, esperienza e conoscenza da parte dei primi: doti che possono indurre il soprintendente, il quale è di diritto il direttore di tutte le collezioni statali della sua circoscrizione, ad affidare, d'intesa col Ministero, ad un direttore la direzione di fatto di un Museo, di una Galleria, o di un riparto della Soprintendenza, o di un particolare ufficio della medesima.

Di norma si raggiungono i posti di architetto e di ispettore mediante pubblico concorso in cui sono titolo di preferenza, per i posti d'ispettore, il diploma di perfezionamento ottenuto – per gli ispettori ai Musei d'antichità – nella Scuola archeologica italiana, e – per gli ispettori ai Musei medioevali e moderni e alle Gallerie – nella Scuola italiana di storia dell'arte. Alla stessa guisa si sale, di regola, ai posti di direttore e di soprintendente mediante concorsi interni rispettivamente fra gli ispettori e fra i direttori. Così pure – e sempre di norma – per concorso si conquistano i posti inferiori della carriera tecnica e quelli della carriera amministrativa, d'ordine e di servizio, che affiancano quelli delle più alte autorità regionali.

* * *

Come a Roma esiste, presso l'Amministrazione centrale, un Consiglio superiore dell'Istruzione, delle Scienze e delle Arti che nella sua terza sezione, quella delle Arti, a richiesta del Ministro, dà pareri su precise questioni indicate dalla legge (notificazioni di collezioni, necessità di provvedimenti di conservazione delle cose d'arte, autorizzazioni a vendere singole opere d'arte di proprietà di enti o collezioni di privati, contestazioni presso l'Ufficio di esportazione, concessioni di ricerche archeologiche, ecc.), così gli Istituti periferici regionali o provinciali hanno un organo che può servire loro di assistenza: quello degli Ispettori onorarî.

Gli ispettori onorarî (cioè a titolo onorifico, non retribuiti) dei monumenti e scavi sono nominati anch'essi dal Ministro su proposta del soprintendente, per ogni Mandamento e, per i Comuni di

una certa entità, per ogni Comune; anzi, nelle località più importanti, ne esistono due: uno per le antichità e l'altro per l'arte medioevale e moderna. Gli ispettori onorari hanno funzioni delicate perché sono in certo modo le sentinelle avanzate, sul posto, delle Soprintendenze: segnalano lavori abusivi iniziati da enti o da privati, e guasti di opere d'arte che richiedano provvedimenti, informano sull'andamento di scavi, seguono lavori e restauri, vigilano all'applicazione delle disposizioni emanate in ogni campo dalle Soprintendenze, mantengono il collegamento delle Soprintendenze stesse con le autorità locali, ecc.

Basta aver accennato tali compiti per comprendere di quale aiuto prezioso possono essere gli ispettori onorari nelle diverse località, solo che le autorità regionali da cui dipendono riescano a

scegliere uomini adatti e che questi siano ispirati da un sincero e disinteressato amore per la missione loro affidata²²⁹.

²²⁹Esistevano anche, fino a qualche anno fa, presso i capoluoghi di provincia, Commissioni per la conservazione dei monumenti presiedute dal Prefetto e composte di otto o dieci cittadini conoscitori o amanti della storia e dell'arte locali. Nominati dal Ministero, su proposta della Soprintendenza, erano chiamate a dare alle Soprintendenze stesse pareri, cioè a svolgere un'attività puramente consultiva, e per tale ragione le loro funzioni risultavano in realtà di dubbia efficacia per il fatale dualismo tra le aspirazioni mosse da un desiderio spesso teorico, di giovare all'arte, e le esigenze della pubblica Amministrazione im-

Infine presso ogni Soprintendenza sono istituiti Uffici per l'esportazione degli oggetti di antichità e d'arte, a comporre i quali uffici sono chiamati i direttori e gli ispettori addetti ad ogni Soprintendenza. Costoro esaminano l'oggetto da esportare, giudicano se esso sia esportabile o no, lo valutano, applicano la relativa tassa e, in caso di

personate dai dirigenti delle Soprintendenze; sicché in pratica avveniva che esse, salvo eccezioni, si riunissero di rado e che la loro azione – sempre salvo eccezioni – risultasse poco efficace e pressoché nulla. Con un recente decreto tali Commissioni sono state abolite o, meglio, ne è stato sospeso il funzionamento in attesa forse di una riforma.

dichiarata inesportabilità, prendono nota del vincolo di cui è colpito l'oggetto, operando nei casi più importanti – com'è ovvio – di conserva col Ministero.

* * *

Resta a dire qualche parola sulla distribuzione dei fondi e sulle spese dei diversi Istituti provinciali dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti.

Tutti i proventi delle tasse d'ingresso a Musei, Gallerie e Monumenti²³⁰ e delle tasse d'esportazione affluiscono al Tesoro dello Stato, il quale, a

²³⁰Ad alcune categorie di personalità, di funzionarî, di artisti, studiosi, professori, ecc., è consentito, con determinate garanzie e formalità, l'ingresso gratuito negli istituti di antichità o di arte

mediante una tessera di riconoscimento rilasciata anno per anno dal Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Belle Arti, su domanda degli interessati.

Ai copiatori e ai fotografi è consentito l'esercizio della loro professione, e quindi l'ingresso gratuito, nei Musei e nelle Gallerie, su domanda da loro rivolta al Ministero della Pubblica Istruzione, e secondo particolari norme determinate dal Regolamento 30 gennaio 1913, per l'esecuzione della precedente Legge 20 giugno 1909, Regolamento che resta ancora in vigore finché non sarà emanato quello per l'esecuzione della ultima legge 1° giugno 1939. N. 1089, sulla tutela delle cose di interesse artistico o storico.

sua volta, stanziata nella parte passiva del Bilancio del Ministero della Pubblica Istruzione, oltre gli importi degli stipendî del personale, i fondi per le diverse spese necessarie alla tutela del patrimonio artistico nazionale. Tali fondi sono, in parte, trattenuti a propria disposizione dall'Amministrazione centrale per le spese cui provvede direttamente, altri sono assegnati, al principio di ogni esercizio finanziario (1° luglio di ogni anno), alle diverse Soprintendenze sotto forma di «dotazione». E tali dotazioni di cui la entità varia da ufficio a ufficio, a seconda della loro importanza, sono separate per ogni «capitolo» di spesa, per es. per i restauri monumentali, per i restauri degli oggetti mobili, per le spese generali, per i salari degli impiegati avventizî, per la manutenzione degli Istituti e delle sedi degli uffici, per i viaggi in missione, per posta e telegrafo. Fino a qualche

anno fa, a norma delle disposizioni della citata Legge 20 giugno 1909, i Musei e le Gallerie godevano per i propri bisogni del prodotto delle tasse d'ingresso che, unitamente a quello delle tasse di esportazione e agli interessi di apposite somme stanziare e versate alla Cassa Depositi e Prestiti, formava un cosiddetto «Monte delle Belle Arti» per la manutenzione, l'abbellimento e l'incremento dei Musei e delle Gallerie; ma con successivi decreti, annullatasi la rispettiva disponibilità, si è stabilito che tutti i proventi, come si è detto, affluiscano al Tesoro; e di conseguenza, non solo per la manutenzione degli Istituti fornisce fondi a questa l'Amministrazione centrale con apposite dotazioni, ma anche ai nuovi acquisti – proposti dai soprintendenti e decisi dal Ministero – provvede ora la stessa Amministrazione cen-

trale mediante pagamenti diretti, con somme poste a sua disposizione nel Bilancio di previsione, a meno che, per l'importanza degli acquisti, non si rendano necessari, volta a volta, d'accordo col Tesoro, speciali provvedimenti di legge.

INDICI PARTICOLARI

2016

I.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

	GRA-
	FICI
«Ordini», Capitelli. Colonne. Trabea- zione ecc.	I
Arcate. Volte. Piante. Merli ecc.	II
Finestre. Portali	III
Un polittico e le sue parti	IV
Cornici	V
	TAVOLE
<i>L'Auriga</i> (490-470 a. C.) – Delfi – Mu- seo	1
Atene – Il Partenone	2
FIDIA: <i>Tre Dee</i> (dal frontone orient. del Partenone) – Londra Museo Britan- nico	3

PRASSITELE: <i>Hermes col piccolo Diòniso</i>	
(particolare) – Olimpia – Museo	4
L'acquedotto romano di Segovia	5
Ricostruzione dell'altare di Pergamo	
(180-160 a. C.) – Berlino – Nuovo	
Museo Germanico	6
Bassorilievo con la «Saturnia Tellus» –	
Roma – «Ara Pacis» (9 a. C.)	7
Pompei – Decorazione di una parete	
della Casa dei Vettii	8
NICOLA PISANO: Altorilievo nel pulpito	
del Battistero di Pisa	9
TINO DI CAMAINO: Bassorilievo nel mo-	
numento del Duca di Calabria in S.	
Chiara di Napoli	9
DONATELLO: Bassorilievo prospettico	
nell'altare del Santo a Padova	9

Palermo – La Cappella Palatina	10
Palazzo Vaticano – La Cappella Sistina	11
PIETRO PERUGINO: <i>Il Combattimento dell'Amore e della Castità</i> – Parigi – Museo del Louvre	12
AMBROGIO LORENZETTI: <i>La Madonna in trono e Santi</i> – Siena – Galleria dell'Accademia	13
I due saggi col «Sacrificio d'Isacco», di Lorenzo Ghiberti (a sinistra) e di Fi- lippo Brunelleschi (a destra), nel con- corso per la seconda porta del Battis- terio di Firenze –Firenze – Museo del Bargello	14
ANTONIO POLLAIUOLO: <i>Profilo di gentil- donna</i> – Milano – Museo Poldi Pez- zoli	15

DOMENICO VENEZIANO: <i>Profilo di gentil-</i> <i>donna</i> – Berlino – Museo Imperatore Federico	15
SASSETTA: <i>Lo Sposalizio di S. France-</i> <i>sco con la Povertà</i> – Chantilly – Mu- seo Condé	16
GENTILE DA FABRIANO: <i>L'Adorazione dei</i> <i>Magi</i> – Firenze – Galleria degli Uffizî	17
Orvieto – Il Duomo	18
F. BRUNELLESCHI: La Cappella Pazzi – Firenze – Chiostro di S. Croce	19
DUCCIO: <i>Le Marie al Sepolcro</i> – Siena – Museo dell'Opera del Duomo	20
B. ROSSELLINO: Monumento a Leonardo Bruni – Firenze: – Chiesa di S. Croce	21

MASOLINO DA PANICALE: <i>Il Banchetto di Erode</i> – Castiglione Olona – Battistero	22
PIERO DELLA FRANCESCA: <i>L'Incontro della regina Saba e Salomone</i> – Arezzo – Chiesa di S. Francesco	23
DUCCIO (?): <i>La Madonna Rucellai</i> – Firenze – Chiesa di S. Maria, Novella	24
CIMABUE: <i>La Madonna in trono e angeli</i> – Firenze – Galleria degli Uffizi	24
JACOPO DELLA QUERCIA: <i>Adamo ed Eva al lavoro</i> – Bologna – Portale della Basilica di S. Petronio	25
Dittico di Galla Placidia col piccolo Valentiniano ed Ezio (?) – Monza – Tesoro del Duomo	26

La Cattedra eburnea di Massimiano – Ravenna – Museo dell’Arcivescovado	27
SIMONE MARTINI (e L. MEMMI): <i>L’Annun- ciazione e Santi</i> – Firenze – Galleria degli Uffizî	28
DONATELLO: <i>L’Annunciazione</i> – Firenze – Chiesa di Santa Croce	29
JACOPO TINTORETTO: <i>Il vecchio e il ra- gazzo</i> – Vienna – Museo storico arti- stico	30
ANTONELLO DA MESSINA: <i>Ritratto d’ignoto</i> – Torino – Museo Civico	31
FRA’ FILIPPO LIPPI: <i>L’Annunciazione</i> – Roma – Museo di Palazzo Venezia	32
MICHELANGELO: <i>La Sacra Famiglia</i> – Fi- renze – Galleria degli Uffizî	33

ORAZIO GENTILESCHI: <i>L'Annunciazione</i> – Torino – Galleria Sabauda	34
CORREGGIO: <i>La Madonna del S. Girolamo</i> – Parma – Galleria Nazionale	35
LEONE LEONI: Il monumento di Carlo V (con l'imperatore, l'imperatrice, la figlia e le due sorelle) – Escoriale – Chiesa del Convento	36
TIZIANO: <i>La pala di Casa Pesaro</i> – Venezia – S. Maria dei Frari	37
MASACCIO: <i>Il Tributo della moneta</i> – Firenze – Chiesa del Carmine	38
GIOVANNI BELLINI: <i>Allegoria sacra</i> – Firenze – Galleria degli Uffizi	39
Dalmatica di velluto e ricami della fine del sec. XV – Orvieto – Museo dell'Opera del Duomo	40

JACOPO BELLINI: <i>La Flagellazione</i> – Dal libro di disegni del Museo del Louvre	41
Siena – La Libreria Piccolomini con af- freschi del Pinturicchio	42
Urbino – Studiolo del Duca Federigo II nel Palazzo Ducale	43
MASTRO GIORGIO: Piatto con la «Pre- sentazione di Maria al Tempio» – Bo- logna – Museo Civico	44
BOTTICELLI: <i>Il Presepe</i> – Londra – Gal- leria Nazionale	45
Vienna – I palazzi dei Musei	46
Londra La Galleria Nazionale	47
JACOPO TINTORETTO: <i>S. Giorgio e la Principessa</i> – Londra – Galleria Na- zionale	48

LEONARDO: <i>La Madonna con S. Anna e il piccolo Gesù</i> – Parigi – Museo del Louvre	49
LEONARDO: <i>La Madonna con S. Anna e i due Putti</i> – Londra – Accademia Reale	49
G. B. TIEPOLO: <i>S. Jacopo di Compo- stella</i> – Budapest – Galleria di Stato	50
GIORGIONE: <i>Giuditta</i> – Leningrado – Galleria dell'Ermitage	51
MICHELANGELO: Un Prigione (partico- lare) – Parigi – Museo del Louvre	52
MANTEGNA: <i>La Madonna della Vittoria e il Duca Francesco Gonzaga</i> – Parigi – Museo del Louvre	53
Hampton Court – Il palazzo della Galle- ria	54

Parigi – Il Louvre e la piazza del Carosello	55
CARLO CRIVELLI: <i>L'Annunciazione</i> – Londra – Galleria Nazionale	56
TIZIANO: <i>La Famiglia Vendramin</i> – Londra – Galleria Nazionale	57
LEONARDO: <i>La Vergine delle rocce</i> – Parigi – Museo del Louvre	58
RAFFAELLO: <i>La Madonna Sistina</i> – Dresda – Galleria di Stato	59
GIUSEPPE MARIA CRESPI: <i>L'Educazione di Achille</i> – Vienna – Museo storico artistico	60
GIOTTO: <i>La Morte della Vergine</i> – Berlino – Museo Imperatore Federico	61
Veduta della «Basilica» nel Museo Imperatore Federico di Berlino	62

Dresda – Lo Zwinger	63
COSMÈ TURA: <i>L'Adorazione dei Magi</i> – Cambridge (America del Nord) – Mu- seo Fogg	64
G. B. MORONI: <i>Ritratto di Ludovico Ma- druzzo</i> – Chicago – Art Institute (Coll. Worcester)	65
FRANCESCO GUARDI: <i>Il Canal Grande e la chiesa della Salute</i> – Londra – Col- lezione Wallace	66
G. P. PANNINI: <i>Festa in Piazza Navona allagata</i> – Hannover – Museo Provin- ciale	67
GIOVANNI BELLINI: <i>Il Festino degli Dei a Tarso</i> (terminato, nel paesaggio, da Tiziano) – Filadelfia – Collezione Wi- dener	68

BENVENUTO CELLINI: Bozzetto del «Perseo» – Firenze – Museo del Bargello	69
Firenze – Il Palazzo Pitti	70
BOTTICELLI: <i>La Primavera</i> – Firenze – Galleria degli Uffizi	71
BEATO ANGELICO: <i>L’Incoronazione della Vergine</i> – Firenze – Museo di S. Marco	72
JACOPO DELLA QUERCIA: <i>Ilaria del Carretto</i> – Lucca – Cattedrale di S. Martino	73
Firenze – La Sacristia Nuova	74
Milano – La corte del Palazzo di Brera	75
PIETRO LONGHI: <i>Il Cavadenti</i> – Milano – Pinacoteca di Brera	76
Milano – La Sacristia di Bramante	77

La Corona Ferrea – Monza – Tesoro del Duomo	78
La Pala d'oro – Venezia – Basilica di S. Marco	79
Ravenna – Interno della chiesa di S. Vi- tale	80
GIOTTO: <i>L'Incontro di Anna e Gioac- chino</i> – Padova – Cappella degli Scrovegni	81
BONIFACIO BEMBO: <i>Ritratti di Francesco e Biancamaria Sforza</i> – Milano – Pi- nacoteca di Brera	82
PIERO DELLA FRANCESCA: <i>Ritratti di Fe- derigo da Montefeltro è di Battista Sforza</i> – Firenze – Galleria degli Uffizi	83

BENOZZO GOZZOLI: <i>La Vendemmia</i> (particolare dell'«Ebbrezza di Noè») –	
Pisa – Camposanto	84
Mosaico con Teodora e la sua Corte –	
Ravenna – Chiesa di S. Vitale	85
Modena – Il Duomo	86
Monreale – Il Chiostro con la «Fontana del re»	87
B. ANTELANI: Il portale della Redenzione – Parma – Battistero	88
RAFFAELLO: <i>Il Miracolo di Bolsena</i> – Vaticano – Stanza d'Eliodoro	89
MELOZZO DA FORLÌ. <i>Sisto IV e il Platino</i> – Vaticano – Pinacoteca	90
CARAVAGGIO: <i>La Vocazione di Matteo</i> – Roma – Chiesa di S. Luigi dei Francesi	91

GIANLORENZO BERNINI: <i>Francesco I</i> <i>d'Este</i> – Modena – Galleria Estense	92
Il recinto della «Rometta» nella Villa d'Este di Tivoli	93
Roma – La sala degli Imperatori nella Galleria Borghese	94
ANTONIO CANOVA: <i>Paolina Borghese in</i> <i>figura di Venere</i> – Roma – Galleria Borghese	95
BATTISTELLO: <i>La Lavanda agli Apostoli</i> – Napoli – Chiesa della Certosa di S. Martino	96
GIORGIONE: <i>La Tempesta</i> – Venezia – Gallerie dell'Accademia	97
PAOLO VERONESE: <i>La Famiglia Cuccina</i> <i>dinanzi alla Vergine</i> – Dresda – Galle- ria di Stato	98

Vicenza – La Basilica Palladiana	99
LORENZO LOTTO: <i>Ritratto di gentiluomo</i>	
– Venezia – Gallerie dell'Accademia	100
A. VERROCCHIO: <i>Colleoni</i> – Venezia –	
Campo dei Ss. Giovanni e Paolo	101
DONATELLO: <i>Il Gattamelata</i> – Padova –	
Piazza del Santo	101
B. LONGHENA: Il Palazzo Pesaro a Ve-	
nezia	102
Venezia – La Ca' d'oro	103
VITTORE CARPACCIO: <i>Il Sogno di S. Or-</i>	
<i>sola</i> – Venezia – Gallerie dell'Accade-	
mia	104
G. B. TIEPOLO: <i>La Vergine offre lo sca-</i>	
<i>polare al Beato Stock</i> – Venezia –	
Scuola dei Carmini	105

G. LORENZO BERNINI: Il Cardinale Scipione Borghese (a sinistra: il primo originale; a destra: la replica) – Roma – Galleria Borghese	106
RAFFAELLO: <i>Ritratto di gentiluomo</i> (prima del restauro e dopo il restauro) – Roma – Galleria Borghese	107
Grigliatura del rovescio di una tavola	108
Intarsio del rovescio di una tavola	108
VINCENZO PAGANI: <i>L'Incoronazione della Vergine e Santi</i> (prima del restauro e dopo il restauro) – Milano – Pinacoteca di Brera	109
Milano – Il Palazzo della Ragione	110

JACOPO TINTORETTO: <i>Il Cenacolo</i> (prima del ripristino alle dimensioni originali e dopo il ripristino) – Venezia – Chiesa di S. Marcuola	111
ALBERTO DÜRER: <i>Autoritratto</i> – Madrid – Museo del Prado	112
JAN VAN DYCK: <i>Ritratto di Giovanni Ar- nolfini e sua moglie</i> – Londra – Galle- ria Nazionale	113
JEAN FOUQUET: <i>Agnès Sorel in figura di Madonna</i> – Anversa – Museo di Stato	114
VELASQUEZ: <i>Las Meninas</i> (<i>L'Infanta Margherita Teresa e le sue damigelle nello studio del pittore</i>) – Madrid – Museo del Prado	115
P. P. RUBENS: <i>Il Colpo di lancia</i> – An- versa – Museo di Stato	116

REMBRANDT: <i>La Sortita del Capitano</i> <i>Cocq («La Ronda di notte»)</i> – Amsterdam – Rijksmuseum	117
VAN DYCK: <i>Il Re (Carlo I d’Inghilterra) a caccia</i> – Parigi – Museo del Louvre	118
GAINSBOROUGH: <i>Ritratto di M.rs Robinson («Perdita»)</i> – Londra – Collezione Wallace	119
WATTEAU: <i>L’imbarco per Citera</i> – Parigi – Museo del Louvre	120
DOMENICO MORELLI: <i>Il Cristo deposto</i> – Roma – Galleria Nazionale d’arte moderna	121
FRANCESCO HAYEZ: <i>La Principessa di S. Antimo</i> – Napoli – Museo di S. Martino	122

GIOVANNI BOLDINI: <i>Ritratto di Verdi</i> – Roma – Galleria Nazionale d'arte mo- derna	123
GIOVANNI FATTORI: <i>Riposo («Il carro rosso»)</i> – Milano – Pinacoteca di Brera	124
GIOVANNI SEGANTINI: <i>Le due Madri</i> – Mi- lano – Galleria Civica d'arte moderna	125
MEDARDO ROSSO: <i>La portinaia</i> – Milano – Galleria Civica d'arte moderna	126
ADOLFO WILDT: <i>Cesare Battisti</i> (erma) – Bolzano – Monumento della Vittoria	127
CARLO CARRÀ: <i>Cavalli</i> – Roma – Galle- ria Nazionale d'arte moderna	128

II.

INDICE DEI TERMINI TECNICI

Abaco

Abbozzo

Abside

Acquaforte

Acquatinta

Acroterio

Agemina

Agiografia

Albarelllo

Ali

Alluminatura

Altorilievo

Ambone

Amitto

Ancona

Anfiteatro

«Anima»

Antefisse

Antifonario

Archetto pensile

Archibugio (a serpe, a ruota, ad acciarino)

Architrave

Arco

Arco acuto

Arco a pieno centro

Arco depresso

Arco di scarico

Arco d'ogiva

Arco lobato

Arco rampante

Arcosolio

Arco trionfale

Àrdica

Arengario

Armatura (in piastra, bianca, spigolata, Massimiliana, milanese, a bande)

Armatura portante

Atrio

Attico

«Avanti lettera»

Badalone

Balaustra

Balaustri

Balcone

Balestra

Balza

«Barbotine»

Barbuta

Barda

Base

Basilica civile

Basilica cristiana

Bassorilievo

Bastione

Beccatello

Biccherne

Bifora

Battistero

Bolo

Bozza

Bozzetto

Bracchiere

Bracciale

Breviario

Broccatello

Broccato

Broletto

Brunitoio

Bucranio

Bugnato

Bulino

Calco

Calidario

Camaglio

Càmice

Cammeo

Cammino di ronda

Campata

Campitura

Candelabra

«Cántharus»

Capitello

Cappuccio

Capriata

«Capriccio»

Cariátide

Cartella

Cartone

Cassetta di Pettenkofer

Catacomba

Catino

Cattedrale

Caulicoli

Cavea

Celata

Cella

Cèntina

Ceramica (a vernice, a stucco)

Cera perduta

Cerimoniale vescovi

Cervelliera

Cesellatura

Chiaroscuro

Chiave dell'arco
Chiave di telaio
Chiave di volta
Ciborio
Cimasa o cornice
Cinta
Cinquedea
Circo
Clavi
Code di rondine
Colonna
Colori complementari
Commesso di pietre
Compendiario (stile)
Compluvio
Conci
Coniazione
Contrafforte

Controforma

Copia

Corazza

Cornice del quadro

Cornice Salvator Rosa

Cornice Sansoviniana

Cornicione

«Cornu epistolae»

«Cornu evangelii»

Corporale

Cortina

Cosciali

Costolone

Cotta

Cotta d'arme

Crespina

Cripta

Croce egizia o commissa

Croce greca

Croce latina

Croce processionale

Cubicolo

Cunei

Cunicolo

Cupola

Cuspide

Dalmatica

Damaschinatura

Deambulatorio

«Decorazione»

«Deformazione»

Dentelli

Diaconico

Disegno

Disegno assonometrico

Disegno quotato

Dittico

Distacco di affreschi

Divisionismo

Doccione

Dolmen

Dossale

Echino

Edicola

Encarpi

Èntasi

Erma

Esedra

Esergo

Estradosso

Exultet

Evangeluario

Facciata a capanna

Facciata a salienti

Falsificazione

«Farfalle»

Fastigio

«Fenestella confessionis»

Fiancali

Filigrana

Finestra guelfa

Finestra inalveolata

Finestra inginocchiata

Finestra lobata

Finestra serliana

Finitura a secco

Fondo d'oro

Fòrnice

Fòro

Fregio

Frigidario

Frontale

Frontone

Fusarola

Fusione (in pieno, alla sabbia o staffa, a cera perduta)

Fusione tonale

Fusto

Galleria

Gambiera

Ganzo

Gargolla

Gattone

Ghiera

Ghimberga

Giardino alla francese

Giardino all'inglese

Giardino all'italiana

Giornea

Girale

Gocce

Gocciolatoio

Gola dritta

Gola rovescia

Goletta

Graduale

Gradina

Gradoni

Graffito

Granulazione

Greca

Grigliatura

«Grisaille»

Gronda

Grottesca

Gualdrappa

Guanciali

Guardiacore

Guglia

«Guilloché»

Guscio

Iconografia

Iconòstasi

«Illustrazione»

Imbotte

Imnario

Impluvio

Impressionismo

Imprimitura

Ingubbio

Ipogeo

Incisione

Incisione a ruota

Incrostazione

Intarsio

Intradosso

Lacunare

Lampasso

Láttimo

Legatura (a giorno, in castone)

Lesena

Lezionario

Libro d'ore

Liccio (alto basso)

Lima

«Lingua di bue»

Listello

Litografia

Lòculo

Loggia

Loggia a sbalzo

Luce di Wood

Lunetta

Lustro

Maglia

Maiolica

Maiolica a riflesso

Maniera nera

Maniera punteggiata

Manipolo

Manopola

Martirologio

Matrice

Matroneo

Mausoleo

Membrature

Menhir

Mensola

Merli (guelfi, ghibellini)

Messa alle punte

Messale

Mèstica

Mèta

Mètopa

Mezza-maiolica

Mezzatinta

Mezzorilievo

Miniatura

«Misericordia»

Mista

Mitra

Modanature

Modellato

Modello

Modiglione

«Moeniana»

Monocromo

Monòfora

Monotipo

Mordente

Morione

Morsura

Mosaico

Mostra

Mútolì

Natura (viva e morta)

Nartece

Navata

Nervatura

Nicchia

Niello

Ombra

Ombra portata

Ombra propria

Omeliario

«Opus anglicum»

«Opus incertum»

«Opus latericium»

«Opus reticulatum»

Ordine

Ordine composito

Ordine corinzio

Ordine dorico

Ordine gigante

Ordine ionico

Ordine tuscanico

Ovuli

«Ordines romani»

Ordito

«Pace»

Pala d'altare

Palio o paliotto

Pallio

Palmette

Palvese

«Paradisus»

Paramento in terzo

Parapetto

Parchettatura

Pastelli

Pastiglia

Patina

Peduccio

Pennacchio

Pentástico

Pentimento

Pentíttico

«Pergula»

Peribolo

Peristilio

Perle

Pianeta

Pianta centrale

Piattabanda

Piedritto

Pilastro

Pilastro a fascio

Pilastro composito

Pilastro polistile

Pinnacolo

Piombatoio

Piombi in lista

Pisside

Pittura ad acquarello

Pittura a encausto

Pittura a fresco

Pittura a guazzo

Pittura a olio

Pittura a pastello

Pittura a tempera

Pittura a velatura

Pittura votiva

Pittoricismo

Piviale

Planimetria

Plastica

Plinto

Pluteo

«Pointillistes»

Polittico

Ponte levatoio

Pontificale

Porcellana

Predella

Presbiterio

«Primo pensiero»

Prònao

Prospettiva

Pròtesi

Pròtiro

Pròtome

Prova di stampa

Pulitura a secco

Pulitura a umido

Pulvinare

Pulvino

Puntasecca

Punto (tela, raso, saia)

Punzone

Quadraturista

Quadriportico

Quadrivio

Raggi X

Raspa

Rastremazione

Replica

Resta

Restauro artistico

Restituzione in pristino

Rilegatura (a grandi ferri, a piccoli ferri, a cammeo)

Rilievo prospettico

Rintelatura

Rituale

Rocchetto

Rosone

Rotonda

Rudentata (colonna)

Sabbia di fonderia

Sacramentario

Salterio

Sanguigna

Saponaria

«Savonarola»

Sbalzo

Sbozzatura

Scalpello

Scenografia

Schiniere

«Schola cantorum»

Sciamíto

Scodella

Scorcio

Scozia

Serraglia

Semicatino

Sezione

Sfragistica

Sfumato

Sguancio

Stile

Silografia

Smalto (cloisonné, champ-levé, traslucido, a rilievo, a chiaroscuro, dipinto, filigranato)

Soprarizzo

Sorcotto d'arme

Sottarco

Sottinsù

Sottocornice

Sottosquadro

Spaccato

Spallaccio

«Speculum»

Sperone

Spicchi

Spina

Spolino

Spolvero

Sportello

Stadio

Staffa

Stampa rovesciata

Stampe popolari

Stampo

Stato di stampa

Stele

Stiacciato

Stile

Stilòbate

Stola

Strombo

Stuccatura

Stucco

Subbia

Tablino

«Tacuinum sanitatis»

Tamburo

Tarsia

Teatro

Teca

Telaio

Telamone

Tempio períptero

Tepidario

Terme

Terracotta

Terracotta invetriata

Terraglia

«Theatrum sanitatis»

Tiburio

Timpano

Tinta locale

Tócco

Tonacella

Tòno

Tòno locale

Topiaria (arte)

Tornio di riduzione

Toro

Tortiglione

Trabeazione

Traforo a giorno

Transenna

Transetto

Trapano

Trasferimento della pittura (da tavola a tela)

Trasferimento della pittura (da tela a tela)

Treccia

Tribuna

Triclinio

Trifora

Triglifo

Triportico

Trittico

Trivio

Tromba

Tuttotondo

Umbone

Usbergo

Valore

Valori tattili

Variante

Veduta prospettica

Vela

Velluto (tagliato, riccio, altobasso, allucciato, ad inferriata, cesellato, controtagliato, policromo, a giardino)

Velo (da calice, da pisside, omerale)

Verniciatura

Vernice

Vernice molle

Vetro (soffiato, smaltato, a lato, a reticello, all'avventurina, millefiori, ghiacciato)

Visibilità (pura)

Vòlta

Vòlta a botte

Vòlta a crociera

Vòlta a getto

Vòlta lunettata

Voluta

Záffera

Zoòforo (fregio)

III.

INDICE DEI LUOGHI

ABBIATEGRASSO: Duomo

ADAMCLISI «Trophaeum Traiani»

AGLIATE: Battistero

AGRIGENTO: Templi dorici

AIX IN PROVENZA: Museo

ALCANTARA: Ponte Traiano

ALESSANDRIA: Museo Civico

ALESSANDRIA D'EGITTO: Museo

ALTENBURG: Museo Lindenau

ALZANO MAGGIORE: Sacristia della chiesa di
S. Martino

AMALFI: Chiostro del Paradiso

Duomo

Museo

AMSTERDAM: Rijksmuseum

AMIENS: Museo

ANAGNI: Duomo

ANCONA: Arco di Traiano

Chiesa di S. Ciriaco

Chiesa di S. Francesco delle Scale

Museo Nazionale delle Marche

Pinacoteca Nazionale

ANDRIA: Castel del Monte

ANVERSA: Museo

AOSTA: Arco di Augusto

Cattedrale

Chiostro di S. Orso

Ponte di Augusto

Priorato

AQUILA: Chiesa di S. Bernardino

Chiesa di S. Maria di Collemaggio

Museo Comunale

Museo Diocesano

AQUILEIA: Basilica

Museo

ARBE: Campanile

AREZZO: Chiesa di S. Francesco

Museo Civico

Pieve

ASCIANO: Monastero di Monteoliveto Maggiore

ASCOLI PICENO: Duomo

Pinacoteca Comunale

ASSISI: Basilica di S. Francesco

Duomo

Museo Francescano

Pinacoteca Civica

Tempio di Minerva

ATENE: Acropoli

Arco di Adriano

Eretteo

Museo dell'Acropoli

Museo Nazionale

Partenone

Porta d'Adriano

Scuola italiana d'archeologia

Tempio di Athena Nike

Tempio di Roma e Augusto

AUTUN: Porta Augustea

AVIGNONE: Museo Calvet

BAALBEK: Tempio di Bacco

Tempio rotondo

BAGHERIA (Palermo): Villa Palagonia

BAGNAIA: Villa Lante

BAJONA: Museo Bonart

BALTIMORA: Walters Gallery

BARI: Basilica di S. Nicola

Museo Provinciale

BASILEA: Museo

BASSANO DEL GRAPPA: Museo Civico

BELLUNO: Museo Civico

BENEVENTO: Arco di Traiano

Teatro Romano

BERGAMO: Basilica di S. Maria Maggiore

Broletto

Cappella Colleoni

Chiesa di S. Bartolomeo

Chiesa di S. Bernardino

Chiesa di S. Spirito

Duomo

Galleria dell'Accademia Carrara

Palazzo Nuovo

BERLINO: Biblioteca Nazionale

Gabinetto di Disegni e Stampe

Gabinetto di Medaglie

Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Kaiser-Friedrich-Museum

Museo Etnografico

Museo Germanico

Nuovo Museo

Vecchio Museo

BERNA: Museo

BESANÇON: Arco di Marco Aurelio

Museo

BIELLA: Battistero

BITONTO: Cattedrale

BOLOGNA: Basilica di S. Petronio

Chiesa di S. Domenico

Chiesa di S. Francesco

Chiesa di S. Giacomo Maggiore

Chiesa di S. Stefano

Fontana del Nettuno

Museo Civico

Museo d'Arte Industriale

Museo Gozzadini

Oratorio di S. Cecilia

Pinacoteca Nazionale

BOLZANO: Museo Civico dell'Alto Adige

BOSTON: Collezione Gardner

Museum of Fine Arts

BREMA: Kunsthalle

BRESCIA: Chiesa di S. Francesco

Chiesa di S. Giulia

Chiesa di S. Salvatore

Cimitero

Galleria Civica

Museo Cristiano

Museo Romano

BRUSSELLE: Biblioteca Nazionale

Museo delle Arti Decorative

Museo di Pittura antica

BUDAPEST: Galleria d'Arte Moderna

Museo delle Arti Decorative

Museo delle Belle Arti

Museo Nazionale (Storico Ungherese)

BUONCONVENTO: Pinacoteca Comunale

CAEN: Museo

CAGLIARI: Museo Nazionale

CAIRO: Museo

CAMBRIDGE: Fitzwilliam Museum

Biblioteca del Corpus Christi College

CAMBRIDGE (U.S.A.): Gabinetto del Museo

Fogg

Museo Fogg

CAMERINO: Pinacoteca Civica

CANDIA: Museo

CAPODISTRIA: Museo Civico

CAPRAROLA: Palazzo Farnese

CAPUA: Anfiteatro romano

Chiesa di S. Angelo in Formis

Museo Provinciale Campano

CASAMARI: Abbazia

CASERTA: Reggia e Parco

CASSEL: Fridericianum

Galleria

CASSINO: Abbazia di Montecassino

Biblioteca di Montecassino

CASTELFRANCO VENETO: Duomo

CASTELLAZZO: Villa Arconati

CASTEL TROSINO: Necropoli barbarica

CASTIGLIONE A CASAURIA: Basilica di S. Cle-
mente a Casauria

CASTIGLIONE FIORENTINO: Pinacoteca Comu-
nale

CASTIGLIONE OLONA: Battistero

CATANIA: Castello Ursino

Museo Civico

CEFALÙ: Duomo

CERNOBBIO: Villa d'Este

CERNUSCO: Villa Visconti di Saliceto

CERVETERI: Necropoli etrusca

CHIAVENNA: Duomo

CHICAGO: Art Institute

Collezione Ryerson

CHIUSDINO (dintorni): Abbazia di San Galgano

CHIUSI: Museo

Necropoli etrusca

CINCINNATI: Museo

CIPRO: Museo

CIRENE: Museo

Teatro Greco-Romano

Terme Romane

CITTÀ DEL VATICANO: Appartamento Borgia

Basilica di S. Pietro

Biblioteca

Biblioteca Capitolare di S. Pietro

Cappella di Niccolò V
Cappella Paolina
Cappella Sistina
Galleria dei Candelabri
Galleria delle Carte Geografiche
Giardini
Grotte Vaticane
Logge di Raffaello
Musei Archeologici
Museo Cristiano
Museo Petriano
Museo Profano
Palazzo Vaticano
Pinacoteca
Sala Regia
Scala Regia
Stanze di Raffaello

CITTÀ DI CASTELLO: Palazzo Vitelli alla Canno-
niera

Pinacoteca Comunale

CIVIDALE: Museo Nazionale

CLEVELAND: Museo

CODIGORO: Abbazia di Pomposa

COLONIA: Museo Wallraf-Richartz

COLORNO: Villa Farnesiana

COMO: Chiesa di S. Abondio

Chiesa di S. Fedele

Duomo

Museo Civico

Palazzo Giovio

COPENHAGEN: Gliptoteca Ny Carlsberg

Museo di Stato

Museo Helbig

CORFÙ: Museo

CORI: Tempio di Ercole

CORTONA: Chiesa del Calcinaio

Museo

Pinacoteca Signorelliana

COSTANTINOPOLI: Museo

CRACOVIA: Museo Czartoryski

CREMA: Chiesa di S. Maria della Croce

CREMONA: Chiesa di S. Sigismondo

Duomo

Museo Civico

Palazzo Ugolani-Dati

CRETA: Monumenti

CÚGNOLI: Parrocchiale

CURZOLA: Duomo

DARMSTADT: Galleria

DELFI: Museo

Santuario di Apollo Pitio

DELO: Santuario di Apollo

DETROIT: Museo

DIGIONE: Museo

DRESDA: Albertinum

Galleria statale

Johanneum

Zwinger

DUBLINO: Galleria Nazionale

DÜSSELDORF: Galleria

EDIMBURGO: Galleria Nazionale

ELEUSI: Santuario di Demetra

EMPOLI: Galleria della Collegiata

EPIDAURO: Santuario di Asclepio

ERCOLANO: Scavi

ESCORIAL: Chiesa e convento

ESTE: Museo Nazionale

ESZTERGOM: Galleria del Primate d'Ungheria

FABRIANO: Palazzo del Podestà

Pinacoteca

FAENZA: Museo Civico

Museo delle Ceramiche

FANO: Museo Civico

Palazzo Malatestiano

Porta Augustea

FANZOLO: Villa Emo

FERMO: Pinacoteca Civica

FERRARA: Duomo

Museo di Spina

Palazzo dei Diamanti

Palazzo di Ludovico il Moro

Palazzo di Schifanoia

Pinacoteca Comunale

FIDENZA: Duomo

FIESOLE: Badia Fiesolana

Chiesa di S. Domenico

Duomo

Museo Bandini

Teatro romano

FILADELFIA: Collezione Johnson

Collezione Widener

Collezione Pennsylvania Museum of Art

FIRENZE: Basilica di S. Croce

Basilica Laurenziana

Battistero di S. Giovanni

Biblioteca Laurenziana

Biblioteca Nazionale

Biblioteca Riccardiana,

Campanile

Cappella dei Principi

Cappella Pazzi

Cappellone degli Spagnuoli

Cascine

Cattedrale di S. M. del Fiore

Cenacolo di Fuligno

Cenacolo di Ognissanti
Cenacolo di S. Apollonia
Cenacolo di S. Salvi
Centro di Studi del Rinascimento
Chiesa del Carmine
Chiesa di S. Maria dell'Annunziata
Chiesa di S. Maria Novella
Chiesa di S. Miniato al Monte
Chiesa di S. Spirito
Chiesa di S. Trinità
Chiostro dell'Annunziata
Chiostro dello Scalzo
Chiostro Verde
Collezione degli autoritratti
Convento di S. Marco
Deutsches Kunsthistorisches Institut
Gabinetto dei Disegni
Gabinetto fotografico della Soprintendenza alle

Gallerie

Galleria Buonarroti

Galleria d'Arte Moderna

Galleria dell'Accademia

Galleria degli Uffizi

Galleria Pitti

Giardino di Boboli

Loggia dei Lanzi (o della Signoria)

Loggia del Bigallo

Museo Archeologico

Museo Bardini

Museo degli Argenti

Museo dell'Angelico

Museo dell'Opera del Duomo

Museo dell'Opera di S. Croce

Museo di Firenze antica

Museo Horne

Museo Mediceo

Museo Nazionale del Bargello

Museo Stibbert

Orsanmichele

Ospedale degli Innocenti

Palazzo del Bargello

Palazzo della Signoria (Palazzo Vecchio)

Palazzo Medici Riccardi

Palazzo Pitti

Palazzo Rucellai

Strozzi

Ponte Vecchio

Sacristia Nuova

(Dintorni): Abbazia di F. Salvatore a Settimo

(Dintorni): Villa della Petraia

(Dintorni): Villa di Castello

(Dintorni): Villa di Poggio a Calano

(Dintorni): Villa di Pratolino,

(Dintorni): Villa Gamberaia

FOLIGNO: Palazzo Trinci

Pinacoteca Civica

FONTAINEBLEAU: Palazzo

FORLÌ: Affreschi nella chiesa di S. Biagio

Museo Civico

FOSSANOVA: Abbazia

FRANCOFORTE: Istituto Staedel

Museo

FRASCATI: Villa Aldobrandini

Villa Falconieri

Villa Mondragone

GAETA: Campanile

Duomo

Museo

GALLIANO: Badia di S. Vincenzo

GANDINO: Museo della Cattedrale

GENOVA: Case dei Doria

Cattedrale di S. Lorenzo
Chiesa di S. Maria di Carignano
Cimitero di Stagliano
Galleria di Palazzo Rosso
Giardino del Palazzo Podestà
Giardino Doria Pamphili
Museo Chiossone
Museo Comunale di S. Agostino
Museo di Palazzo Bianco
Pinacoteca dell'Accademia Ligustica
Teatro Carlo Felice
Villa Cambiaso
Villa Scassi o Imperiale
GINEVRA: Museo
GLASGOW: Corporation Galleries
GOTTINGA: Galleria
GROSSETO: Museo d'Arte Sacra
GROTTOFERRATA: Badia

GUALDO TADINO: Pinacoteca Comunale

GUBBIO: Museo Civico

HANNOVER: Museo Kestner

Museo Provinciale

KANSAS CITY: Museo

KARLSRUHE: Galleria

JESI: Pinacoteca Civica

INNSBRUCK: Biblioteca Universitaria

INVERIGO: Rotonda

IVREA: Duomo

L'AJA: Mauritshuis

LAINATE: Villa Visconti

LECCE: Museo Castromediano

LENINGRADO: Ermitage

LEPTIS MAGNA: Basilica Severiana

Fòro

Museo

Terme

LILLA: Museo Wicar

LIONE: Museo

LISBONA: Torre do Tombo

LIVERPOOL: Walker Art Gallery

LIVORNO: Museo Civico

LODI: Chiesa dell'Incoronata

Museo Civico

LONDRA: Biblioteca del British Museum

Biblioteca del Vittoria and Albert Museum

Bridgewater House

British Museum

Burlington Fine Arts Club

Burlington House

Castello Reale di Windsor

Courtauld Institute of Art

Fototeca Witt

Galleria di Hampton Court

Hertford House; v. Wallace Collection

National Gallery

National Portrait Gallery

South Kensington Museum; v. Vittoria and Albert Museum

Tate Gallery

Vittoria and Albert Museum

Wallace Collection

LORETO: Basilica

LOVERE: Galleria Tadini

LUCCA: Cattedrale di S. Martino

Museo dell'Opera

Raccolte comunali

Villa Garzoni a Collodi

LUGANO: Chiesa di S. Maria degli Angeli

LUNI: Anfiteatro

MACERATA: Pinacoteca Civica

(Dintorni): Abbazia di Chiaravalle di Fiastra

MADRID: Museo Archeologico

Museo del Prado

Palazzo Reale

MAGONZA: Colonna di Giove

MANOPELLO (CHIETI): Abbazia di S. Maria

d'Arabona

MANTOVA: Basilica di S. Andrea

Chiesa di S. Sebastiano

Museo Archeologico

Palazzo del Te

Palazzo Ducale

Santuario di S. Maria delle Grazie

MARSIGLIA: Museo

MASER: Villa Barbaro

MASSA MARITTIMA: Museo Civico

MATELICA: Museo Piersanti

MATERA: Museo

MESSINA: Museo Nazionale

MICENE: Porta dei Leoni

Tesoro di Atreo

MILANO: Arco della Pace

Arena

Basilica di S. Ambrogio

Biblioteca Ambrosiana

Biblioteca Trivulziana

Castello Sforzesco

«Cenacolo» di Leonardo

Chiesa della Passione

Chiesa di S. Carlo

Chiesa di S. Eustorgio

Chiesa di S. Fedele

Chiesa di S. Lorenzo

Chiesa di S. Maria presso S. Celso

Chiesa di S. Maurizio al Monastero Maggiore

Chiesa di S. Nazaro
Chiesa di S. Satiro
Chiesa di S. Vincenzo in Prato
Chiesa e Convento delle Grazie
Duomo
Galleria Civica d'Arte Moderna
Loggia degli Osii
Museo Civico
Museo di Milano
Museo Poldi Pezzoli
Museo Teatrale della Scala
Ospedale Maggiore
Palazzo Archinti
Palazzo Borromeo
Palazzo Clerici
Palazzo della Ragione
Palazzo Dugnani
Palazzo Marino

Palazzo Reale

Palazzo Sormani

Pinacoteca Ambrosiana

Pinacoteca di Brera

Teatro della Scala

(Dintorni): Badia di Chiaravalle Milanese

MILETO: Terme Romane

MINNEAPOLIS: Museo

MINTURNO: Teatro Romano

MODENA: Biblioteca Estense

Duomo

Galleria Campori

Galleria Estense

Ghirlandina

Museo Civico

MONACO: Alte Pinacothek

Biblioteca

Gliptoteca

Museum Antiker Kleinkunst

Museo Nazionale Bavarese

Neue Pinacothek

Neue Staatsgalerie

MONREALE: Chiostro

Duomo

MONTALCINO: Pinacoteca Comunale

MONTECASSINO (V. CASSINO)

MONTEFALCO: Chiesa di S. Fortunato

Chiesa di S. Francesco

MONTEPULCIANO: Museo Civico

MONZA: Duomo di S. Giovanni

Villa Reale

MOSCA: Museo d'Arte Moderna

Museo delle Belle Arti

MOSCUFO: Chiesa di S. Maria del Lago

NANTES: Museo

NAPOLI: Biblioteca Nazionale

Cappella di S. Gennaro

Castelnuovo

Certosa di S. Martino

Chiesa di Monteoliveto

Chiesa di S. Chiara

Chiesa di S. Francesco da Paola

Chiesa di S. Maria Donna Regina

Duomo

Floridiana

Galleria d'Arte Moderna

Galleria Nazionale

Museo Civico Filangieri

Museo di Capodimonte

Museo Duca di Martina

Museo Nazionale

Museo Nazionale di S. Martino

Palazzo Cuomo

Parco di Capodimonte

Porta Capana

NARNI: Ponte Augusteo

Pinacoteca Comunale

NEW YORK: Biblioteca Pierpont Morgan

Collezione Bache

Collezione Frick

Collezione Kress

Frick Art Referente Library

Metropolitan Museum

NÎMES: Anfiteatro Augusteo

Maison Carrée

Ponte sul Gard

Porta Augustea

NOCERA UMBRA: Necropoli barbarica

NOVARA: Chiesa di S. Gaudenzio

Museo Civico

OLIMPIA: Museo

Santuario di Zeus

ORENO: Villa Gallarati Scotti

ORVIETO: Duomo

Museo dell'Opera del Duomo

Necropoli etrusca

Palazzo Soliano

OSTIA: Scavi

OTRICOLI: Basilica Antoniniana

OTTAWA: National Gallery of Canada

OXFORD: Ashmolean Museum

Galleria del Christ Church College

PADOVA: Basilica di S. Antonio

Battistero

Cappella degli Scrovegni

Cappella di S. Giorgio

Chiesa degli Eremitani

Duomo

Gattamelata

Museo Civico

Scuola del Santo

PALERMO: Cappella Palatina

Cattedrale

Chiesa della Martorana

Chiesa di S. Giovanni degli Eremiti

Cuba (Grande)

Cuba (Piccola)

Galleria d'Arte Moderna

Museo Diocesano

Museo Nazionale

Museo Pitré

Oratorio di S. Lorenzo

Oratorio di S. Cita

Palazzo Reale

Parco della Favorita

Villa Giulia (o Flora)

Zisa

PALESTRINA: Santuario della Fortuna Primigenia

PARENZO: Basilica Eufrasiana

PARIGI: Biblioteca d'Arte e d'Archeologia
dell'Università

Biblioteca dell'Istituto

Biblioteca Nazionale

Gabinetto delle Incisioni

Gabinetto delle Medaglie

Grand Palais

Louvre

Museo Condé a Chantilly

Museo del Jeu de Paume

Museo delle Arti Decorative

Museo del Lussemburgo

Museo del Petit Palais

Museo di Cluny

Museo Jacquemart-André

PARMA: Battistero

Beccherie

Camera di S. Paolo

Chiesa di S. Giovanni Evangelista

Chiesa della Steccata

Duomo

Galleria Nazionale

Museo di Antichità

Palazzo della Pilotta

Pinacoteca Stuard

Teatro Farnese

PAVIA: Certosa

Chiesa di S. Maria di Canepanova

Chiesa di S. Michele

Chiesa di S. Pietro in Ciel d'Oro

Museo Civico

PEGLI: Villa Durazzo Pallavicini

PERGAMO: Tempio di Traiano

PERUGIA: Chiesa di S. Severo

Collegio del Cambio

Collegio della Mercanzia

Fontana di Piazza

Galleria Nazionale dell'Umbria

Ipogeo dei Volumni

Museo Archeologico

Oratorio di S. Bernardino

Palazzo dei Priori

Porta Marzia

PESARO: Museo Civico

Villa Imperiale

PESCOCOSTANZO: Collegiata

PESTO: Templi dorici

(Dintorni): Santuario di Hera Argiva

PIACENZA: Duomo

Galleria di Arte Moderna

«Il Gotico»

Madonna, di Campagna

Museo Alberoni

Museo Civico

PIENZA: Cattedrale

Museo della Cattedrale

Palazzo Ammannati

Palazzo Piccolomini

PISA: Battistero

Campanile

Camposanto

Chiesa del Carmine

Chiesa di S. Caterina

Chiesa di S. Martino

Duomo

Museo Civico

Museo dell'Opera del Duomo

PISTOIA: Chiesa di S. Andrea

Chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas

Museo Comunale

POLA: Anfiteatro Augusteo

Arco dei Sergi

Museo dell'Istria

Tempio di Roma e Augusto

POMPEI: Scavi

PORTICI. Villa Reale

POSSAGNO: Gipsoteca del Canova

Tempio Canoviano

POZZUOLI: Anfiteatro repubblicano

PRAGA: Rudolphinum

PRATO: Chiesa di S. Maria delle Carceri

Duomo

Galleria Comunale

Palazzo Pretorio

RACCONIGI: Villa Reale

RAGUSA: Chiostro dei Domenicani

Chiostro dei Francescani

Palazzo dei Rettori

RAVELLO: Duomo

RAVENNA: Basilica di S. Apollinare in Classe

Battistero degli Ortodossi

Chiesa di S. Apollinare Nuovo

Chiesa di S. Vitale

Mausoleo di Galla Placidia

Museo dell'Arcivescovado

Museo Nazionale

Pinacoteca dell'Istituto di Belle Arti

RECANATI: Pinacoteca Comunale

REGGIO CALABRIA: Museo

REGGIO EMILIA: Raccolte civiche

RIETI: Museo Civico

RIMINI: Arco d'Augusto

Museo Archeologico

Pinacoteca Comunale

Ponte d'Augusto

Tempio Malatestiano

RODI: Museo Archeologico

ROMA: Acquedotto Claudio

«Ara Pacis Augustae»

Arco di Costantino

Arco di Giano Quadrifronte

Arco di Settimio Severo

Arco di Tito

Basilica di S. Agnese fuori le Mura

Basilica di S. Clemente

Basilica di S. Giovanni in Laterano

Basilica di S. Lorenzo fuori le Mura

Basilica di S. Maria in Trastevere

Basilica di S. Maria Maggiore

Basilica di S. Paolo fuori le Mura

Basilica di S. Prassede
Basilica di S. Pudenziana
Battistero Lateranense
Biblioteca Casanatense
Biblioteca Hertziana
Calcografia
Campidoglio
Casino del Vasanzio
Casino Ludovisi
Casino Rospigliosi
Castel S. Angelo
Catacombe cristiane
Centro Nazionale del restauro
Chiesa del Gesù
Chiesa dei SS. Cosma e Damiano
Chiesa di S. Agnese a Piazza Navona
Chiesa di S. Andrea al Quirinale
Chiesa di S. Costanza

Chiesa di S. Luigi de' Francesi
Chiesa di S. Maria Antiqua al Fòro
Chiesa di S. Maria degli Angeli
Chiesa di S. Maria della Pace
Chiesa di S. Maria del Popolo
Chiesa di S. Pietro in Vincoli
Chiesa di S. Sabina
Chiesa di S. Stefano Rotondo
Chiesa di Trinità dei Monti
Collezione fotografica della Direzione Generale
delle Belle Arti
Colonna Antonina
Colonna Traiana
Colosseo
Convento di S. Cecilia in Trastevere
Convento e Chiostro di S. Maria degli Angeli
Farnesina
Farnesina ai Baullari

Fontana dei Fiumi

Fontana di Trevi

Fòri Imperiali

Fòro Romano

Gabinetto Fotografico Nazionale

Galleria Borghese

Galleria Colonna

Galleria dell'Accademia di S. Luca

Galleria Doria

Galleria Nazionale di Arte Antica

Galleria Nazionale di Arte Moderna

Galleria Spada

Istituto Archeologico Germanico

Istituto Italiano di Archeologia e Storia dell'Arte

Istituto Luce

Mausoleo di Augusto

Monumento a Vittorio Emanuele II

Musei Capitolini

Musei Lateranensi
Museo Artistico Industriale
Museo Barracco
Museo Borghese
Museo di Palazzo Venezia
Museo di Roma
Museo di Valle Giulia
Museo di Villa Albani
Museo Kircheriano
Museo Nazionale Romano
Museo Preistorico Etnografico Pigorini
Museo Torlonia
Palatino
Palazzo Barberini
Palazzo Carpegna
Palazzo Colonna
Palazzo Corsini
Palazzo della Calcografia

Palazzo della Cancelleria

Palazzo di Giustizia

Palazzo Doria

Palazzo Farnese

Palazzo Laterano

Palazzo Massimo dalle Colonne

Palazzo Spada

Palazzo Venezia

Pantheon

Piazza del Popolo

Pinacoteca capitolina

Pincio

Piramide di Caio Cestio

Porta Appia

Porta Maggiore

Porta Pia

Portico d'Ottavia

Scuola Italiana d'Archeologia

Scuola Italiana d'Archeologia d'Atene

Scuola Italiana di Storia dell'Arte

Sepolcro degli Scipioni

Statua equestre di Marco Aurelio

Teatro di Marcello

Tempio della Fortuna Virile

Tempio di Minerva Medica

Tempio di Vesta

Templi Repubblicani

Terme di Caracalla

Terme di Diocleziano

Tomba di Anna Regilla

Tomba di Cecilia Metella

Tomba di Eurisace

Villa Albani

Villa Borghese

Villa Doria Pamphili

Villa Giulia

Villa Madama

Villa Medici

ROTTERDAM: Museo Boymans

ROVIGO: Pinacoteca Comunale

RUVO: Cattedrale

Collezione Iatta

SABRATHA: Anfiteatro

Teatro

SAINT LOUIS: Museo

SAINT REMY: Mausoleo dei Giulii

SALERNO: Duomo

SAN GIMIGNANO: Collegiata

Chiesa di S. Agostino

Chiesa di S. Pietro

Museo Civico

Museo d'Arte Sacra

Palazzo Antico

Palazzo Nuovo

SANSEPOLCRO: Pinacoteca Comunale

SAN SEVERINO: Pinacoteca Comunale

SARONNO: Santuario

SASSARI: Museo Archeologico Sanna

SEBENICO: Duomo

SEGESTA: Tempio dorico

SEGOVIA: Acquedotto romano

SELINUNTE: Templi dorici

SESSA AURUNCA: Duomo

SIENA: Battistero

Chiesa dell'Osservanza

Chiesa di S. Domenico

Chiesa di S. Francesco

Collezione delle Biccherne

Duomo

Fonte Gaia

Galleria dell'Accademia

Libreria Piccolomini

Museo dell'Opera del Duomo

Museo del Seminario

Palazzo dei Tolomei

Palazzo Piccolomini

Palazzo Pubblico

(Dintorni): Badia di S. Galgano

SIRACUSA: Anfiteatro Augusteo

Castello Eurialo

Museo Nazionale

Museo Medioevale

Palazzo Bellomo

Resti di monumenti greci

Teatro greco

SORRENTO: Museo Civico Correale

SPALATO: Duomo

SPARTA: Museo

SPELLO: Porte romane

SPINA: Necropoli; v. Ferrara

Palazzo di Diocleziano,

SPOLETO: Pinacoteca Comunale

STOCCARDA: Galleria

STOCCOLMA: Museo Nazionale

STRA: Villa Pisani

STRASBURGO: Museo

STRESA: Villa Borromeo all'isola Bella

STUPINIGI: Villa Reale

SUBIACO: Monasteri

SULMONA: Museo Peligno

Santa Casa dell'Annunziata

SUSA: Arco di Augusto

TAORMINA: Teatro greco-romano

TARANTO: Museo Nazionale

TARQUINIA: Museo Nazionale

Necropoli etrusca

TERAMO: Duomo

TERMESO: Tempio romano

TERNI: Museo Civico

TERRACINA: Tempio di Giove Anxur

TIRINTO: Mura ciclopiche

TIVOLI: Ponte degli Arci

Tempio di Vesta

(Dintorni): Villa Adriana

Villa d'Este

TODI: Palazzo del Capitano

Pinacoteca Civica

TORINO: Accademia Filarmonica

Armeria Reale

Basilica di Superga

Biblioteca Nazionale

Biblioteca Reale

Cappella della S. Sindone

Chiesa della Gran Madre di Dio

Chiesa della Madonna della Consolata

Chiesa di S. Lorenzo

Galleria Civica d'Arte Moderna

Galleria dell'Accademia Albertina

Galleria Sabauda

Mole Antonelliana

Museo Civico

Museo di Antichità

Palazzo Carignano

Palazzo Madama

Porta Palatina

Villa della Regina

TOSCANELLA: Chiesa di S. Pietro

TOURS: Museo

TRANI: Cattedrale

TRAPANI: Museo Pepoli

TRAÙ: Duomo

TREMEZZINA: Villa Carlotta

TRENTO: Castello del Buonconsiglio

Duomo

TREVI: Pinacoteca Civica

TREVIGLIO: Duomo

TREVIRI Porta Nigra

TREVISO: Capitolo dei Domenicani

Museo Comunale

Pinacoteca Comunale

TRIESTE: Cattedrale di S. Giusto

Museo Civico

Museo Revoltella

TRIPOLI: Arco di Marco Aurelio

Museo Archeologico

TROIA: Cattedrale

TUBINGA: Collezione Universitaria

UDINE: Museo Civico

URBINO: Chiesa di S. Bernardino

Galleria Nazionale delle Marche
Palazzo Ducale

VALSANZIBIO: Villa, Barbarigo

VARALLO: Sacro Monte

VEIO: Necropoli etrusca

VENARIA REALE: Castello

Villa della Mandria

VENEZIA: Basilica della Salute

Basilica di S. Marco

Biblioteca Marciana

Ca' d'Oro

Campanile

Chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo

Chiesa di S. Maria dei Frari

Chiesa di S. Maria dei Miracoli

Chiesa di S. Marcuola

Chiesa di S. Sebastiano

Chiesa di S. Zaccaria
Colleoni
Duomo di Torcello
Gallerie dell'Accademia
Galleria Franchetti
Galleria Internazionale d'Arte Moderna
Galleria Querini Stampalia
Libreria di S. Marco
Loggetta
Museo Correr
Museo del Seminario
Museo del Settecento
Museo Marciano
Museo Vetrario di Murano
Palazzo Cornaro-Spinelli
Palazzo Ducale
Palazzo Grimani
Palazzo Pesaro

Palazzo Rezzonico

Palazzo Stucky

Palazzo Vendramin Calergi

Procuratie

Scuola del Carmine

Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni

Scuola di S. Marco

Scuola di S. Rocco

(Dintorni): Villa La Malcontenta

VERCELLI: Basilica di S. Andrea

Cattedrale di S. Eusebio

Museo Leone

Pinacoteca Borgogna

VEROLANUOVA: Prepositurale

VERONA: Anfiteatro

Arche Scaligere

Arco dei Gavî

Basilica di S. Zeno Maggiore

Castelvecchio

Chiesa di S. Anastasia

Chiesa di S. Fermo

Loggia di Fra Giocondo

Museo Civico

Porta dei Borsari

VETULONIA: Necropoli etrusca

VIBOLDONE: Abbazia

VICENZA: Basilica Palladiana

Museo Civico

Palazzo Chiericati

Rotonda

Teatro Olimpico

VIENNA: Albertina

Biblioteca Statale

Galleria dell'Accademia di Belle Arti

Galleria Harrach

Galleria Liechtenstein

Kunsthistorisches Museum

Museo Estense

Museum für Kunst und Industrie

VIGEVANO: Castello

VITERBO: Chiesa di S. Maria della Verità

Chiesa di S. Rosa

Museo Civico

VOLTERRA: Museo etrusco

Palazzo dei Priori

Pinacoteca Civica

Porta dell'arco e mura etrusche

WASHINGTON: National Gallery

WORCESTER: Museo

WÜRZBURG: Chiesa della Residenza

Museo della Vecchia Università

Palazzo della Residenza

ZAGABRIA: Galleria Strossmayer

Museo Nazionale Croato

ZARA: Chiesa di S. Donato

Duomo

Loggia

Museo di S. Donato

ZURIGO: Museo

IV.

INDICE DEGLI ARTISTI, OPERE, COSE, ECC.

NB. I nomi degli artisti sono stampati in maiuscolo.

ABBATI GIUSEPPE

Acquisti degli Istituti antiquari e artistici

ADAMINO DA SAN GIORGIO:

Sculture della facciata di S. Zeno di Verona

ADAMO D'AROGNO:

Duomo di Trento

Afrodite del Frejus

Afrodite di Arles

AGESANDRO:

Laocoonte

Agiografia

AGOSTINO DI Duccio:

Incontro di Augusto e Livia con la Sibilla

Oratorio di S. Bernardino a Perugia

Sculture del Tempio Malatestiano

Sculture nella Galleria di Perugia

Sepolcro degli Antenati

Sepolcro d'Isotta

AGRICOLA FILIPPO

ALAMANNI PIETRO

ALBANI FRANCESCO:

Danza degli Amori

ALBERTI LEON BATTISTA:

Facciata di S. Maria Novella a Firenze

Progetto per i Giardini Vaticani

Tempio Malatestiano

ALBERGHETTI (Famiglia)

ALBERTINELLI MARIOTTO

ALBERTOLLI GIOCONDO

ALDI PIETRO:

Incontro di Vittorio Emanuele e Garibaldi a

Teano

ALESSI ANDREA:

Cappella del Beato Orsini a Traù

ALESSI GALEAZZO:

Arca di G. Galeazzo Visconti

Cappelle del Sacro Monte di Varallo

Chiesa di S. Maria di Carignano a Genova

Palazzo Marino

Villa Cambiaso

Villa Imperiale

ALEOTTI G. B.:

Teatro Farnese

ALGARDI ALESSANDRO:

Busto di Olimpia Pamphili

Busto di Ulpiano Volpi

Monumento di Leone X

Statua di Innocenzo X

Tomba di Leone XI

Tomba di S. Leone il Grande

Villa Doria Pamphili a Roma

Alienazione di opere d'arte

ALIENSE (L'):

Allegorie ed episodi di storia veneziana in Palazzo Ducale

ALLORI ALESSANDRO:

Altare di Pergamo

Altare d'oro di S. Ambrogio

ALTICHIERO:

Affreschi nella Basilica del Santo

Affreschi nella Cappella Cavalli di Verona

Affreschi nella Cappella di S. Giorgio a Padova

ALUNNO DI DONIENICO

ALUNNO NICOLÒ:

Dipinti nella Galleria di Perugia

Madonna della Galleria Colonna

Polittico della Pinacoteca Vaticana

Polittico di Gualdo Tadino

Polittico di San Severino

S. Francesco stigmatizzato

Stendardo del Museo di Terni

Trittico

AMADEO GIOV. ANTONIO:

Cappella Colleoni

Facciata della chiesa della Certosa di Pavia

Monumenti funebri all'isola Bella

Monumento di Bartolomeo Colleoni

Monumento di Medea Colleoni

Rilievi nel Castello Sforzesco di Milano

Tiburio del Duomo di Milano

AMATI CARLO

AMENDOLA G. B.

AMIDANI GIULIO CESARE

AMIGONI JACOPO:

Affreschi della Villa Pisani a Stra

AMMANNATI BARTOLOMEO:

Decorazione scult. di Pratolino

Ninfeo di Villa Giulia a Roma

Palazzo Pitti

Statua del Gennaio a Castello

AMOROSI ANTONIO

ANDREA DA BOLOGNA:

Polittico con la *Madonna, Santi e donatori*

ANDREA DA FIRENZE:

Affreschi nel Cappellone degli Spagnuoli

Episodî di S. Ranieri nel Camposanto di Pisa

ANDREA DA SALERNO

ANDREA DI GIUSTO:

Affreschi nella Capp. Bocchineri

Trittico di Prato

ANDREA PISANO:

Campanile di Firenze

Duomo d'Orvieto

Porta del Battistero di Firenze

ANDRELI GIORGIO

ANDREOTTI LIBERO:

La Giustizia

ANDRIOLO DA VENEZIA:

Cappella di S. Felice nella Basilica del Santo

Monumenti dei Principi Carraresi

ANESI PAOLO:

Decorazione di Villa Albani

ANGELICO (BEATO):

Affreschi nel Convento di S. Marco

Affreschi nella Cappella di S. Brizio

Annunciazione e predella con *Storie di S. Domenico*

Deposizione

Incoronazione della Vergine

Madonna della Stella

Madonna di Parma

Madonna e Angeli

Opere a Fiesole

Polittico di Perugia

Storie dei Ss. Stefano e Lorenzo nella Cappella

Nicolina

Tabernacolo dei Linainoli

Trittico della Corsiniana

ANGLADA HERMEN CAMARASA

ANOVELO DA IMBONATE:

Messale per l'incoronazione di Gian Galeazzo

Visconti

ANSALDO GIOVANNI ANDREA

ANSELMO DA CAMPIONE:

Duomo di Modena

ANSUINO DA FORLÌ:

Affreschi nella Cappella Ovetari

(?) Ritratto nel Museo Correr

ANTELAMI BENEDETTO:

Deposizione

Sculture del Battistero di Parma

Sculture della facciata di S. Andrea di Vercelli

ANTICO (L'):

Bronzi alla Cà d'oro

Tondi con le *Fatiche di Ercole*

ANTOLINI GIUSEPPE

ANTONELLI ALESSANDRO

ANTONELLO DA MESSINA:

Annunciata di Monaco

Annunciata di Palermo

Annunciazione di Siracusa

(II) *Condottiero*

Cristo alla colonna

Cristo morto

Crocifissione di Anversa

Crocifissione di Londra

(?) Dittico con ritratti

Pala di S. Cassiano

(?) *Poeta laureato*

Polittico di Messina

Ritratti

Salvator Mundi

S. Girolamo nello studio

S. Sebastiano

ANTONIAZZO ROMANO:

(?) *Annunciazione*

Trittico

ANTONIO DA FABRIANO:

Crocefisso.

ANTONIO DA MONZA:

La *Pentecoste* dell'Albertina

ANTONIO DA PANDINO:

Vetrate nel Duomo di Milano

Vetrate nella chiesa della Certosa di Pavia

ANTONIO VENEZIANO:

Episodî di S. Ranieri

APELLE:

Apollo del Belvedere

Apollo del Tevere

Apollo di Faleri

Apollo di Nasco

Apollo di Tenea

Apollo di Vei

APOLLONIOS:

Pugilista in riposo

Torso del Belvedere

Appartamento Borgia

APPIANI ANDREA:

Fregio Napoleonico nella Sala delle Cariatidi a
Milano

Ritratti di Napoleone e del Duca di Lodi

Apuli (Vasi)

«Ara Pacis Augustae»

ARCHERMOS:

Nike

Architetti nelle Sovrintendenze

Ariete di Palermo

ARNOLDI ALBERTO:

Madonna col Bambino e angeli

Sculture del campanile di Firenze

ARNOLFO DI CAMBIO:

Ciborio di S. Cecilia a Roma

Ciborio di S. Paolo fuori le Mura

(?) Fontana di Piazza a Perugia

Monumento del card. Di Braye

Pergamo nel Duomo di Siena

S. Maria del Fiore

Sculture nella Galleria di Perugia

ARRIGO DA CAMPIONE:

La Ghirlandina di Modena

Pulpito nel Duomo di Modena

(L') *Arringatore*

(L') *Arrotino*

Arte assira

Arte babilonese o sumera

Arte barbarica

Arte bizantina.

Arte carolingia

Arte cinese

Arte cretese-micenea

Arte egiziana

Arte ellenistica

Arte etrusca

Arte gotica

Arte greca

Arte indiana

Arte internazionale

Arte orientalizzante

Arte paleo-cristiana

Arte persiana

Arte romana

Arte romanica

Artemide di Pompei

Artemide di Versailles

ASPASIOS:

Gemina con l'*Athena* di Fidia

ASPERTINI AMICO:

Storie di S. Cecilia

ASPETTI TIZIANO

ASSERETO GIOACHINO:

Athena Farnese

Athena Lemnia

Athena di Velletri

Atmosfera di galleria

ATTAVANTE DEGLI ATTAVANTI:

Bibbia Urbinate della Vaticana

Biblia dos Jeronymos di Lisbona

Codice del *Diurno* nella Laurenziana

Codice del *Marziano Cappella* nella Marciana

Codici Corviniani

Messale Corviniano a Brusselle

Augusto di Prima Porta

Auriga di Delfi

AVANZO:

Affreschi nella Basilica del Santo

Affreschi nella Cappella di S. Giorgio a Padova

Avori consolari

AVELLI XANTO

AVONDO VITTORIO

BACCHIACCA

BACCI PELEO

BACICCIA:

Dipinti all'Accademia di S. Luca

Dipinti nella Galleria Spada

BADALOCCHIO SISTO

BADILE ANTONIO

BALDINUCCI FILIPPO

BALDOVINETTI ALESSIO:

Affreschi in S. Trínita

Affreschi nel chiostro dell'Annunziata

Annunciazione agli Uffizi

Annunciazione in S. Miniato

BAMBAIA:

Monumenti funebri all'Isola Bella

Monumento di Gastone di Foix

Tomba del card. Caracciolo

Bambocciate

BAMBOCCIO

BANDINELLI BACCIO:

Decorazione scult. di Pratolino

Sculture della Grotta di Boboli

BANTI CRISTIANO

BARABINO CARLO

BARBARIGO ANTONIO:

Villa Barbarigo a Valsanzibio

BARILI ANTONIO

BARISANO DA TRANI:

Porta del Duomo di Monreale

BARNA DA SIENA:

Affreschi del tabernacolo di S. Giovanni in Laterano

Affreschi in S. Gimignano,

BAROCCI FEDERICO:

Dipinti nel Palazzo Ducale d'Urbino

(La) Madonna del popolo

Visione di S. Sebastiano

BARONCELLI NICOLÒ

BARONZIO DA RIMINI:

(?) Pitture all'Abbazia di Pomposa

Polittico

BAROVIER ANGELO:

Vetri nel Museo di Murano

BARTHEL MELCHIORRE:

Sculture del sepolcro del Doge Giovanni Pesaro

BARTOLINI LORENZO:

(La) Carità

(La) Fiducia in Dio

Gessi nella Galleria di Prato

(L') Inconsolabile

Monumento a L. B. Alberti

Monumento a Czartoryski

BARTOLINO DA NOVARA:

Castello di Mantova

BARTOLO DI FREDI:

Adorazione dei Magi

Affreschi in S. Gimignano

Pitture a Pienza

BARTOLOMEO D'ANTONIO:

Lezionario della Laurenziana

BARTOLOMEO DI GIOVANNI

BARTOLOMEO DI TOMASO

BARTOLOMEO VENETO:

Ritratto della Corsiniana

Suonatrice di liuto

BARTOLOZZI FRANCESCO

BASAITI MARCO:

Vocazione degli Apostoli

BASCHEINIS EVARISTO:

Nature morte

BASSANO FRANCESCO:

Soffitto della Sala del Maggior Consiglio

BASSANO JACOPO:

Adorazione dei Magi

Battesimo di S. Lucilla

Cenacolo

Dipinti all'Accademia di S. Luca

Madonna, Santi e donatori della famiglia Soranzo

Ss. Pietro e Paolo

BASSANO LEANDRO

BATONI POMPEO

BATTAGIO GIOVANNI:

L'incoronata di Lodi

BATTISTELLO:

Lavanda dei piedi

(La) Samaritana

Storie di S. Gennaro

Baudelaire Charles

BAZZANI GIUSEPPE

BAZZARO LEONARDO

BECCAFUMI DOMENICO:

Dipinti nel Museo del Seminario di Siena

Graffiti del pavimento del Duomo di Siena

BELBELLO:

Bibbia della Vaticana

Messale di Mantova

(Maniera di) Codice delle *Vitae imperatorum*
della Nazionale di Parigi,

BELLA GABRIELE:

Vedute veneziane

BELLANO BARTOLOMEO:

Busto di Paolo II

Pulpiti della Basilica Laurenziana

Rilievi in bronzo Basilica del Santo

Sepolcro Roccabonella nella Basilica d Santo

Bellezze naturali

BELLI VALERIO

BELLINI GENTILE:

Caterina Cornaro

(II) *Doge Vendramin*

(?) Incisioni della *Hypnerotomachia Poliphili*

Maometto II

Predica di S. Marco

Processione in Piazza S. Marco

Ragazzo turco

Ritratti

Sportelli antico organo di S. Marco

BELLINI GIOVANNI (GIAMBELLINO):

Allegoria delle anime del Purgatorio

Cristo morto

Crocifissione

(II) Doge Loredan

Festino degli Dei

Figurazioni allegoriche

Madonna degli alberelli

Madonna del palmizio

Madonna già Frizzoni

Madonne

Pala con l'Incoronazione della Madonna

Pala di S. Giobbe

Pala di S. Zaccaria

(?) *Poeta laureato* del Castello Sforzesco

Pietà

Pietà di Palazzo Ducale

Polittico dei Ss. Giovanni e Paolo

Resurrezione

S. Francesco riceve le stigmate

Trasfigurazione del Correr

Trasfigurazione di Napoli

Trittico della sacristia dei Frari

(La) *Vanità*

BELLINI JACOPO:

Cristo Crocifisso

Madonne

Predella del Museo Correr

Quaderni di disegni

S. Gerolamo

(Maniera di) *S. Giorgio che uccide il drago*

Bellori Giovanni Pietro

BELLOTTO BERNARDO:

*Ricevimento a Venezia dell'ambasciatore di
Luigi XV*

Vedute della Gazzada

Vedute di Dresda, Pirna e Varsavia

Vedute di Torino

Vedute di Vienna

BELTRAMI LUCA

BEMBO BENEDETTO:

Polittico del Castello di Torchiara

BEMBO BONIFACIO:

Codice con la scena delle nozze di Francesco
e Bianca Maria Sforza

Francesco e Bianca Maria Sforza

(?) Pitture nella Cappella Portinari

Tarocchi di casa Visconti

BENAGLIO FRANCESCO

BENEDETTO DA MAJANO:

Altare con i *Miracoli di S. Agostino*

Busto di Filippo Strozzi

Opere in Palazzo Vecchio

Palazzo Strozzi

Pulpito in S. Croce

S. Giovanni

Sepolcro in S. Maria Novella

BENEDETTO DA ROVEZZANO:

Monumento di Pier Soderini

BENVENUTI PIETRO

BENVENUTO DI GIOVANNI

Berenson Bernardo

BERGAMASCO (IL):

Giardino del Palazzo Podestà a Genova

BERGOGNONE AMBROGIO:

Affreschi in S. Ambrogio

Affreschi e pale della Certosa di Pavia

Deposizione

Madonna del Certosino

Pala con *Gesù portacroce e la Certosa di Pavia*

Pala dell'Ambrosiana

Pitture nell'Incoronata di Lodi

Santi dell'Accad. Carrara

BERLINGHIERI:

Crocefisso del Bigallo

BERLINGHIERI BONAVENTURA

BERNARDI GIOVANNI:

Medaglioni d. cassetta Farnese

BERNARDINO DA BISSONE

BERNARDINO DA MILANO:

Madonna tra Santi

BERNARDINO DI MARIOTTO:

Incoronazione della Vergine

Madonna

BERNARDO DA VENEZIA

BERNINI GIAN LORENZO:

Apollo e Dafne

Baldacchino di S. Pietro

Beata Ludovica Albertoni

Bozzetto della statua equestre di Luigi XIV

Busti del Card. Scipione Borghese

Chiesa di S. Andrea al Quirinale

Colonnato di S. Pietro

Daniele della Cappella Chigi

David

(?) Disegno del Colonnato di S. Pietro

Estasi di S. Teresa

Fontana dei Fiumi

Fontana di Trevi

Francesco d'Este

Palazzo Barberini

Palazzo Vaticano

Paolo V

Plutone e Proserpina

Sculture nel Duomo di Siena

Tomba di Alessandro VII

Tomba di Urbano VIII

Urbano VIII

(La) Verità scoperta dal Tempo

BERNINI PIETRO:

Villa Borghese

Gruppo di *Enea e Anchise*

BERRUGUETE PEDRO:

Gli Uomini famosi nel Palazzo Ducale di Urbino

BERTINI GIUSEPPE:

Vetrate Del Duomo di Milano

BERTOLDO DI GIOVANNI:

Bellerofonte e Pegaso

Bronzo con *Ercole a cavallo*

Pulpiti di S. Lorenzo a Firenze

BERTUCCI GIOV. BATTISTA

BESNARD ALBERT

BETTOLI NICOLÒ

BETTO DI FRANCESCO

BEZZI BARTOLOMEO

BEZZUOLI GIUSEPPE:

Biadaio Laurenziano

BIANCHI MOSÈ

BIANCHI PIETRO

BIANCHI FERRARI FRANCESCO:

Annunciazione

Cristo nel giardino degli ulivi

Crocefissione

Pale nel Duomo di Modena

BIANCO BARTOLOMEO

Bibbia Amiatina della Laurenziana

Bibbia di Borso d'Este della Estense di Modena

Bibbia di Cotton del British Museum

Bibbia Hamilton del Gabinetto delle Stampe di
Berlino

Bibbie Atlantiche

BIBBIENA (Famiglia)

Biblia Dos Jeronymos di Lisbona

Biblioteca Pierpont Morgan

Biccherna (Tavolette di)

BICCI DI LORENZO

BIDUINO

BIGAGLIA (Famiglia)

BIGNAMI VESPASIANO

BISI LUIGI

BISTOLFI LEONARDO

BLANCHE EMILE

BOCCACCINO BOCCACCIO:

Affreschi del Duomo di Cremona

Madonna delle ciliege

Madonna e Santi

Morte della Vergine

Ritratto

Sposalizio di S. Caterina

BOCCATI GIOVANNI:

(La) Madonna dell'orchestra

(La) Madonna del pergolato

BOCCIONI UMBERTO

Bode Guglielmo

BOITO CAMILLO:

Rifacimento dell'altare della chiesa del Santo

BOLDINI GIOVANNI:

Ritratto di Verdi

BOLDÙ GIOVANNI

BOLTRAFFIO GIOV. ANT.:

Madonna col Bambino

(La) Madonna di Lodi

Ritratti

Sacra Famiglia

BON GIOVANNI:

Arco Foscari

Ca' d'oro

Porta della Carta

BON BARTOLOMEO

Arco Foscari

Ca' d'oro

Porta della Carta

BONANNO DA PISA:

Porta del Duomo di Monreale

Porta di S. Ranieri nel Duomo di Pisa

BONFIGLI BENEDETTO:

Affreschi con Storie di S. Luigi di Tolosa e S.

Ercolano

Annunciazione

Madonna, Santi e Angeli

BONINO DA CAMPIONE:

Arca di Cansignorio a Verona

Bernabò Visconti

BONITO GIUSEPPE

BONO DA FERRARA:

Affreschi nella Cappella Ovetari

BONSIGNORI FERDINANDO

BONSIGNORI FRANCESCO

BORDONE PARIS:

(Gli) Amanti Veneziani

Consegna dell'anello al Doge

Dipinti a Treviso

Pala di Lovere

Sacra Conversazione

S. Giorgio

Venere dormiente

BORGIANNI ORAZIO:

Sacra Famiglia

BORRANI ODOARDO

BORRO LUIGI

BORROMINI FRANCESCO:

Casino di Villa Falconieri

Chiesa di S. Agnese in Piazza Navona

Chiesa di S. Carlo allo Quattro Fontane

Palazzo Carpegna

Boscoreale (Pitture di)

Boscoreale (Tesoro di)

BOSIA AGOSTINO

BOSSI GIUSEPPE

BOTTICELLI:

Adorazione dei Magi, degli Uffizi

Adorazione dei Magi dell'Ermitage

Adorazione dei Magi di Londra

Annunciazione

(La) Calunnia

Deposizione

Fatti di Mosè (Cappella Sistina)

Giuditta

Giuliano de' Medici

Incisioni della *Divina Commedia* della Riccardiana

Incoronazione della Vergine

Madonna adorante il Bambino

Madonna col Bambino

Madonna del Magnificat

Madonna dell'Eucaristia

Madonna della Melograna

Madonna in trono fra due Santi

Miracolo di S. Zenobi

Nascita di Venere

Natività e S. Giovannino

Pala delle Convertite di Firenze

Pallade col Centauro

Presepe

(?) Presunto ritratto di Simonetta Vespucci

(La) Primavera

Ritratto di giovane

Storie di Virginia romana

Tondo con la *Madonna e angeli*

(La) Tragedia di Lucrezia

Venere

BOTTICINI FRANCESCO:

Tabernacoli con angeli e Santi

BOURDELLE EMILE

BRACCI PIETRO:

Nettuno della Fontana di Trevi

BRAMANTE:

Affresco con *Argo*

Basilica di Loreto

Canonica di S. Ambrogio

Castello Sforzesco di Milano

Chiesa e convento delle Grazie

Chiostro di S. Maria della Pace

Cortile del Belvedere

Cristo alla colonna di Brera

(?) Decorazioni in Pal. Venezia

Logge di Raffaello

Loggia di Giulio II

(?) Palazzo della. Cancelleria

Palazzo Vaticano

Progetto per i giardini Vaticani

Prospettiva nella chiesa di S. Satiro

Sacristia di S. Satiro

S. Pietro in Vaticano

(*Gli*) *Uomini d'arme* di Casa Panigarola

BRAMANTINO:

Arazzi con i Mesi, di Casa Trivulzio

Crocefissione

Filèmone e Bauci

(?) *Lotta di Argo con Mercurio*

Madonna col Bimbo

Madonna e Santi

Presepio

(La) Vergine col Bambino tra Santi

BRAMBILLA FRANCESCO

BRAQUE GEORGES

BRANGWIN FRANK

BREGNO ANDREA:

Altare Piccolomini a Siena

Chiesa di S. Maria del Popolo a Roma

Ciborio in S. Maria del Popolo

(?) Palazzo della Cancelleria

Sepolcri Della Rovere

BREGNO ANTONIO:

(?) Arco Foscari

Sepolcro del doge Francesco Foscari

BREGNO PAOLO:

Sepolcro del doge Francesco Foscari

BRIATI GIUSEPPE:

Vetri nel Museo di Murano

BRIOLOTO DA BALNEO:

Sculpture della facciata di S. Zeno

BRIOSCO BENEDETTO:

Facciata della Certosa di Pavia

Sepolcro di Gian Galeazzo Visconti

BRONZINO AGNOLO:

Affreschi della Villa di Castello

Bartolomeo e Lucrezia Panciatichi

Eleonora di Toledo

Giannetto Doria

Guidobaldo Della Rovere

Opere in Palazzo Vecchio

Ritratti

Stefano Colonna

BRUEGHEL PETER IL VECCHIO:

Dipinti a Vienna

I *Ciechi* di Napoli

BRUEGHEL JAN, DAI VELLUTI:

Gli elementi

BRUNELLESCHI FILIPPO:

Badia Fiesolana

Basilica di S. Lorenzo

Cappella Pazzi

Chiostro di S. Croce

Crocifisso ligneo

Cupola di S. Maria del Fiore

Modello della cupola di S. Maria del Fiore

Ospedale degli Innocenti

Palazzo Pitti

Pergamo di S. Maria Novella

Sacrificio d'Isacco

BRUSASORCI DOMENICO

BRUSSA (Famiglia):

Vetri nel Museo di Murano

BRUSTOLON ANDREA:

Sculture e mobili in legno nel Museo del Settecento a Venezia

BUGLIONI BENEDETTO:

Resurrezione

BUONCONSIGLIO GIOVANNI:

Dipinti ne1 Museo di Vicenza

BUONTALENTI BERNAEDO:

Facciata di S. Trinita

Giardino di Boboli

Grotta dal giardino di Boboli

Palazzo degli Uffizî

Vaso in pietre dure

Villa di Pratolino

Burckhardt Jacob

BUSCA GIOV. BATTISTA

BUSCHETTO:

Duomo di Pisa

BUTINONE BERNARDINO:

Madonna

Polittico del Duomo di Treviglio

BUVINA ANDREA:

Porte lignee e stalli del Duomo di Spalato

CABIANCA VINCENZO

CACCIATORI BENEDETTO

CADORIN GUIDO

CAGNOLA LUIGI

CALANDRA DAVIDE

CALDERARI OTTONE

CALDERINI GUGLIELMO

CALDERINI MARCO

CALLOT JACQUES

CAMBI JACOPO

CAMBIASO LUCA

CAMELIO VITTORE

CAMMARANO MICHELE:

Piazza S. Marco

CAMPAGNOLA GEROLAMO:

Affreschi nella Scuola del Santo

CAMPAGNOLA DOMENICO:

Affreschi nella Scuola del Santo

CAMPI BARTOLOMEO:

Armatura di Guidobaldo II

CAMPI GIULIO:

Ritratti

Campionesi (Maestri)

CAMUCCINI VINCENZO

CANALETTO ANTONIO:

Paesaggi del Castello di Windsor

Vedute di Venezia a Brera

Vienna

CANEVARI ANTONIO:

Villa Reale di Portici

CANEVARI DEMETRIO

CANINA LUIGI:

Sistemazione di Villa Borghese

CANONICA LUIGI

CANONICA PIETRO

CANOVA ANTONIO:

Amore e Psiche

Carlo III di Borbone

Dedalo e Icaro

Dipinto con la *Deposizione*

Ebe

Ercole e Lica

Gessi, studi e disegni

Madama Letizia

(La) Maddalena pentita

Monumento ad Alfieri

Napoleone, in bronzo

Napoleone in marmo

Paolina Borghese

Palamede

Paride e Venere

Perseo

Pietà in bronzo

(I) Pugilatori

Sepolcro di Clemente XIII

Stele funeraria degli Stuart

Teseo e il Minotauro

Tersicore

(Le) Tre Grazie

(La) Venere Italica

CANOZIO DA LENDINARA CRISTOFORO:

Tarsie del coro di Modena

CANTONI SIMONE

CANZIO MICHELE:

Villa Durazzo Pallavicini di Pegli

CAPARRA NICOLÒ:

Bracciali e lanterne di Pal. Strozzi

CAPODIFERRO FRANCESCO

Capodimonte (Porcellane di)

CAPORALI BARTOLOMEO:

Dipinti nella Galleria di Perugia

Cappella Bardi in S. Croce

Cappella Baroncelli in S. Croce

Cappella Bartolini in S. Trínita

Cappella Bentivoglio a Bologna

Cappella Bocchineri a Prato

Cappella Brancacci al Carmine di Firenze

Cappella Castellani in S. Croce

Cappella Cavalli in S. Anastasia di Verona

Cappella Chigi in S. Maria del Popolo a Roma

Cappella degli Scrovegni a Padova

Cappella dei Beneficiati in S. Pietro

Cappella del Card. di Portogallo in S. Miniato al
Monte

Cappella del Cingolo a Prato

Cappella del Rosario ai Ss. Giovanni e Paolo a
Venezia

Cappella Della Rovere in S. Maria del Popolo a
Roma

Cappella di Filippo Strozzi in S. Maria Novella

Cappella di Nicolò V in Vaticano

Cappella di Piazza in Siena

Cappella di S. Brizio nel Duomo d'Orvieto

Cappella di S. Silvestro in S. Croce

Cappella di S. Fina in S. Gimignano

Cappella Mazzatosta a Viterbo

Cappella Medici in S. Croce

Cappella Ovetari agli Eremitani

Cappella Palatina di Palermo

Cappella Paolina in Vaticano

Cappella Pazzi a Firenze

Cappella. Pellegrini in S. Anastasia di Verona

Cappella Peruzzi in S. Croce

Cappella Portinari a Milano

Cappella Pulci in S. Croce

Cappella Rinuccini in S. Croce

Cappella Rucellai in S. Maria Novella

Cappella Salutati a Fiesole

Cappella Sassetti in S. Trínita di Firenze

Cappella Sistina

Cappella Strozzi in S. Maria Novella

Cappellone degli Spagnuoli a S. Maria Novella

CARADOSSO

CARAVAGGIO (MICHELANGELO DA):

Alof de Wignancourt

Amore vittorioso

Bacco giovane

(Il) Battista

Cena in Emmaus di Brera

Cena in Emmaus di Londra

Cesto di frutta

Crocifissione di S. Pietro

David

Deposizione

Maddalena dormiente

(La) Madonna dei Palafrrenieri

(La) Madonna del Rosario

Morte della Madonna

Natività

Riposo nella Fuga in Egitto

S. Girolamo

S. Matteo con l'angelo

Saul sulla via di Damasco

Storie di S. Matteo in S. Luigi dei Francesi

Suonatrice

(?) Zingara che dà la ventura

CARAVAGGIO (POLIDORO DA):

Decorazione del Palazzo del Te

Pitture in Castel S. Angelo

CARCANO FILIPPO

CARENA FELICE

CARIANI GIOVANNI:

Copia dell'Adultera di Glasgow

Ritratto di vecchio gentiluomo

Sacra Famiglia di Vicenza

CARLONE GIUSEPPE e BATTISTA:

Fontana del Nettuno nel giardino Doria Pamphili a Genova

CAROTO GIOV. FRANCESCO

CARPACCIO BENEDETTO:

Incoronazione della Vergine

Madonna e Santi

CARPACCIO VITTORE:

(L') Ambasciata di Ippolita a Teseo

Cristo morto tra Santi

Cristo sgorgante sangue dal costato

(Le) Due Cortigiane

Leone alato

Madonna col Bambino e S. Giovannino

Miracolo della Croce a Rialto

Morte della Vergine

(II) Podestà e i Consiglieri di Capodistria

Polittico del Duomo di Zara

Presentazione di Gesù al Tempio

Sacra Conversazione

S. Tommaso d'Aquino

Seppellimento di Cristo

Storie della Vergine per la Scuola degli Albanesi

Storie di S. Giorgio, S. Trifone e S. Gerolamo

Storie di S. Orsola

Storie di S. Stefano per la Scuola del Santo omonimo

CARRÀ CARLO

CARRACCI AGOSTINO:

Affreschi della Galleria di Palazzo Farnese
Comunione di S. Girolamo

CARRACCI ANNIBALE:

Affreschi della Galleria di Palazzo Farnese
Paesaggi della Galleria Doria

CARRACCI LUDOVICO:

Madonna Bargellini
Madonna degli Scalzi

CARRIERA ROSALBA:

Pastelli al Museo del Settecento a Venezia
Pastelli in Palazzo Venezia

Cartelli pubblicitari

CASCIARO GIUSEPPE

Casino del Vasanzio

Casino Ludovisi

Casino Rospigliosi

CASORATI FELICE

Cassa di Terracina

Cassetta eburnea di Veroli

Cassetta Farnese

CASTELLO G. B.:

Scalone dell'Escorial

CASTELLO VALERIO

CATALUZIO DA TODI:

Calice con smalti traslucidi a Perugia

CATERINO VENEZIANO:

Incoronazione della Vergine

Cattaio (Sculpture del)

CATTANEO DANESE

CATTANEO GIOVANNI ANTONIO:

Codice del *Casciano* della Bibl. Nazionale di
Parigi

Cattedra di Massimiano

Cavalcaselle e Crowe

CAVALIER D'ARPINO:

Affreschi in Campidoglio

CAVALLINI PIETRO:

Affreschi in S. Maria Donna Regina

Affresco nel coro delle monache di S. Cecilia

Mosaici in S. Maria In Trastevere

CAVALLINI BERNARDO:

Congedo di Tobio

Ester e Assuero

Uccisione di Ammone

CAVAZZOLA (IL)

CAVENAGHI LUIGI

CECCO DI PIETRO:

Polittici nel Museo Civico di Pisa

CECIONI EUGENIO

CECIONI ADRIANO:

La Madre

CELEBRANO FRANCESCO

CELENTANO BERNARDO:

Il Consiglio dei Dieci

CELLINI BENVENUTO:

Bassorilievo della base del *Perseo*

Crocifisso dell'Escorial

Modelli in cera e bronzo del *Perseo*

Ninfa di Fontainebleau

Perseo con la testa di Medusa

Saliera di Francesco

CELLINO DI NESE:

(?) Tomba di Ligo Ammannati

Cennini Cennino

CERANO:

Madonna del Rosario

Pala alla Certosa di Pavia

CESARE DA SESTO:

Adorazione dei Magi

Polittico Melzi

Chimera d'Arezzo

CHINI LAPO:

Cattedrale di S. Maria del Fiore

CHIODAROLO GIOV. MARIA:

Storie di S. Cecilia

Chiostro verde di S. Maria Novella

CIARDI EMMA

CIARDI GUGLIELMO

CICCARELLO DI FRANCESCO:

Oreficerie nel tesoro dell'Annunziata di Sulmona

«Cicerone» (I1): Vedi Burckhardt.

CIETARIO JACOPINO:

Vetro inciso ad oro

CIMABUE:

Affreschi di Assisi

Madonna del Louvre

Madonna in trono e angeli

Mosaico nel Duomo di Pisa

CIMA DA CONEGLIANO:

Annunciazione

Deposizione

Incredulità di S. Tomaso

Madonna e Santi sotto un pergolato

(La) Madonna dell'Arancio

Pale di Brera

Presentazione al Tempio

Tondi mitologici

CIRILLI GUIDO

CISERI ANTONIO

Cista Ficoroni

Civiletti Benedetto

CIVITALI MATTEO:

Opere nel Duomo di Lucca

Opere nel Museo di Lucca

Statue in San Lorenzo di Genova

CIVO (Famiglia)

CIUSA FRANCESCO:

La madre dell'ucciso

CLAUDIO LORENESE:

Paesaggi della Galleria Doria

CLOVIO GIULIO

Codice del *Marziano Cappella* della Marciana di
Venezia

Codice purpureo di Rossano alla Bib. Nazionale
di Napoli

Codici Bobbiensi

Codici purpurei

CODUCCI MAURO

COLA DELL'AMATRICE:

Morte della Vergine

COLANTONIO

COLICCI D. A.

Collezione Bache

Collezione Barberini

Collezione Barsanti, di bronzi

Collezione Borromeo all'Isola Bella
Collezione Buoncompagni Ludovisi
Collezione Cagiati, di armi
Collezione Campana
Collezione Carrand
Collezione Castellani
Collezione Casuccini
Collezione Cesnola, di antichità cipriote
Collezione Cini, di porcellane
Collezione Corvisieri, di sigilli
Collezione Corvisieri, di maioliche
Collezione Dutuit
Collezione Fogg
Collezione Franchetti, di stoffe
Collezione Frick
Collezione Gardner
Collezione Giovio, di ritratti
Collezione Kress

Collezione Jarves

Collezione Jatta, di vasi apuli

Collezione Johnson

Collezione Loeser

Collezione Rossman, di armi

Collezione Ruffo Bagnara, di maioliche

Collezione Ryerson

Collezione Trivulzio

Collezione Widener

Collezioni fidecommissarie

COLTELLINI MICHELE

Comacini (Maestri)

CONCA SEBASTIANO

Conservazione delle opere d'arte

Consiglio Super. dell'Istruzione, Scienze e Arti

CONSOLO (MAESTRO):

Pitture nel monastero di S. Benedetto a Su-
biaco

CONTE DI LELLO:

Cancellate del Duomo di Orvieto

Conti Angelo

CORENZIO BELISARIO

Corona Ferrea

Corone votive visigotiche

CORREGGIO:

Adorazione dei Magi

Adorazione del Bambino

Camera di S. Paolo

Congedo di Cristo dalla Madre

Cristo deposto

Cupola del Duomo di Parma

Cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma

Danae

Educazione di Cupido

Ganimede

Giove e Antiope

Giove e Io

Leda

Madonna Bolognini

Madonna Campori

Madonna col Bambino

Madonna con i Ss. Ildefonso e Gerolamo

Madonna d'Albinea

Madonna del latte

Madonna del S. Francesco

Madonna del S. Gerolamo

Madonna del S. Giorgio

Madonna del S. Sebastiano

Madonna della cesta

Madonna della scala

Madonna della scodella

Madonna e Santi

Madonna Incoronata

Madonna Malaspina

Martirio dei Ss. Placido e Flavia

Noli me tangere

(La) Notte

Presepe

Quattro Santi

Sacra Famiglia

S. Antonio

S. Caterina leggente

Sposalizio di S. Caterina

(La) Zingarella

Cosma Indicopleuste della Bibl. Vaticana

Cosmati (Famiglia dei):

Bassorilievi del cand. di Gaeta

Chiostro di S. Giov. in Laterano

Chiostro di S. Paolo fuori le mura

Chiostro del monastero di S. Scolastica

COSTA GIOVANNI:

(La) Corte d'Isabella

(La) Famiglia Bentivoglio adorante la Vergine

(Il) Regno del Dio Como

Ritratti

Trionfo della Fama

Storie di S. Cecilia

Trionfo della Morte

COTTET CHARLES

COURTENS FRANS

COZZI MARCO:

Stalli del coro dei Frari

COZZARELLI GUIDOCCIO:

Corali miniati della Libreria Piccolomini

CRANACH LUCA

CREDI (LORENZO DI):

Ginevra de' Benci

Tondo con la *Madonna, il Bimbo e S. Giovannino*

Tondo con la *Natività*

CREMONA TRANQUILLO:

(L') Edera

Marco Polo e il Gran Can dei Tartari

Ritratto della Signora Deschamp

Ritratto Yunck

CRESPI DANIELE:

Pala alla Certosa di Pavia

Sacra Famiglia

CRISTOFORO DA MODENA

Critica

CRIVELLI CARLO:

Annunciazione

Cristo sul sarcofago

Dipinti a Brera

Madonna col Bambino, Santi e donatore

Madonne

Pietà

Polittico d'Ascoli

Polittico della Vaticana

S. Giorgio e la Principessa

Santi

Tavolette con l'*Annunciazione*

(?) *Testa del Redentore sul sudario*

CRIVELLI TADDEO:

(?) *Messale* di Borso d'Este

Miniature della *Bibbia* di Borso d'Este

CRIVELLI VITTORE:

Polittico a San Severino

Croce Benedetto

Croce del Regno

Croce di Desiderio

CRONACA (IL):

Palazzo Strozzi

Sala dei Cinquecento in Palazzo Vecchio

CROSATO GIOVANNI:

Affreschi di Palazzo Rezzonico

Crowe e Cavalcaselle

Cubismo

D'Agincourt Seroux

DA CASTELLO FRANCESCO:

L'Averulino della Marziana di Venezia

DADDI BERNARDO:

Affreschi nella Cappella Pulci

Dittico con la *Crocifissione e la Madonna e Santi*

Pala del tabernacolo dell'Orcagna in Orsanmichele

Madonna col Bambino e Santi

Predella con *Episodi della Sacra Cintola*

Tabernacolo del Bigallo

DA GAIBANA GIOVANNI:

Epistole miniate nel Duomo di Padova

DALBONO EDOARDO:

Le Sirene

DALMATA GIOVANNI:

(?) Busto di Paolo II

Tomba di Paolo II

Dalmatica detta di Carlo Magno

DAL PONTE GIOVANNI

D'ANCONA VITO

DANIELE DA VOLTERRA:

Affreschi nella Cappella Paolina

Fregio in Campidoglio

DANTI ANTONIO:

Carte geografiche in Vaticano

DANTI VINCENZO:

Decollazione del Battista

DA SESTO (Famiglia)

(?) Croce delle Gallerie di Venezia

DAZZI ARTURO

DE ALBERTIS SEBASTIANO

DE CHIRICO GIORGIO

DE' CONTI BERNARDINO

DE' DOLCI GIOVANNINO:

Cappella Sistina

DI: FABBRIS EMILIO

DE FEDELI STEFANO

DE FERRARI GIOV. ANDREA

DE FONDUTIS AGOSTINO:

Decorazione della sacristia di S. Satiro

Deposizione in terracotta

DE' GATTI SATURNINO

DE' GIGANTIBUS GIOACHINO:

Codice del *Johannes Scotus* del British Museum

DE' GRASSI GIOVANNINO:

Libro di disegni della Biblioteca di Bergamo

Rilievo nel Duomo di Milano

Uffiziolo di Gian Galeazzo

(Maniera di) *Speculum* della Casanatense

DE' GRASSI SALOMONE:

Beroldo della Trivulziana

Uffiziolo di Gian Galeazzo

DEGLI ANSANI VINCENZO

DEI MILIANO

DEI BARBARI JACOPO:

Il vecchio e la giovane

DEI SRRAFINI SERAFINO

DEL BIONDO GIOVANNI:

Incoronazione e Santi

Polittico con l'*Annunciazione e Santi*

DEL CAIRO FRANCESCO

DEL CASTAGNO ANDREA:

Affreschi nella chiesa dell'Annunziata

Assunzione della Vergine

Cenacolo di S. Apollonia

David

Nicolò da Tolentino

(?) Mosaici nella Basilica di S. Marco

Uomini famosi e altre pitture in S. Apollonia

DEL CHIERICO FRANCESCO D'ANTONIO:

Le Vite di Plutarco, l'Antifonario e il Trattato dell'arte della seta nella Bibl. Laurenziana

DEL COSSA FRANCESCO:

Affreschi di Schifanoia

Annunciazione

Pala del Fòro dei Mercanti

Polittico Grifoni già in S. Petronio

(?) Ritratto del Museo Correr

Vetrata

DEL FIORE JACOBELLO:

(La) Giustizia fra gli arcangeli

(?) Otto pannelli con *Storie di S. Lucia*

DEL FRATE GIOVAMBATTISTA

DEL MIGLIORE PIETRO

DEL POZZO BORGINO:

Paliotto del Duomo di Monza

DEL SARTO ANDREA:

Affreschi nel chiostro dell'Annunziata

Affreschi nel chiostro dello Scalzo

Cenacolo di S. Salvi

Lucrezia del Fede

Sacra Famiglia

DEL SELLAIO JACOPO

DEL TADDA FRANCESCO:

Ritratti medicei in porfido

DEL TASSO DOMENICO:

Residenza intagliata del Cambio

DEL TONGHIO FRANCESCO

DEL ZOTTO ANTONIO

DELL'AVOGADRO MARCO:

Miniature della *Bibbia* di Borso d'Este

DELLA BELLA STEFANO

DELLA FRANCESCA PIERO:

Affreschi in S. Francesco d'Arezzo

Affresco con Sigismondo Malatesta

Battesimo di Cristo

Ercole

Federigo da Montefeltro e Battista Sforza

Flagellazione

Figure di Francescani

«La Madonna di Sinigallia»

Pala di Brera

Polittico della Misericordia

Polittico di Perugia

Presepe

Resurrezione

S. Gerolamo

S. Tommaso d'Aquino

(?) Testa di Cristo

DELLA GATTA BARTOLOMEO

DELLA PORTA GIACOMO:

Facciata della chiesa di S. Luigi dei Francesi

Palazzo Farnese

(?) Trinità dei Monti

Villa Aldobrandini

DELLA PORTA GUGLIELMO:

Sepolcro di Paolo III

DELLA QUERCIA JACOPO:

Annunciazione

Fonte battesimale di Siena

(La) Fonte Gaia

Frammenti di altare

Madonna del melograno

Sculture del portale di S. Petronio a Bologna

Sepolcro di Antonio Galeazzo Bentivoglio

Tomba di Ilaria del Carretto, 393.

DELLA ROBBIA ANDREA:

Altare di Vazzamista

Bassorilievi nella cappella de' Medici in S.

Croce

Decorazione dell'Ospedale degli Innocenti

Lunetta del Duomo di Prato

Pala con l'*Incoronazione* e la *Resurrezione*

Visitazione

DELLA ROBBIA GIOVANNI

DELLA ROBBIA LUCA:

Bassorilievo nel Campanile di Firenze

Bassorilievo nella Cappella de' Medici in S.

Croce

Cantoria di S. Maria del Fiore

Decorazione della Cappella Pazzi

Lunetta di via dell'Agnolo

Madonna col Bambino

Madonna della mela

Madonna del roseto

Medaglioni nella cappella del Card. di Portogallo

Opere nella Galleria di Perugia

DELLA VITE TIMOTEO

DELLEANI LORENZO

DELLE MASEGNE JACOBELLO:

Ancona in S. Francesco di Bologna

Statue dell'iconostasi della Basilica di S. Marco

DELLE MASEGNE PIERPAOLO:

Ancona in S. Francesco di Bologna

Balcone del Palazzo Ducale di Venezia

Statue dell'iconostasi della Basilica di S. Marco

DELL'ORTO UMBERTO

DE MATTEIS PAOLO,

DE MAIO PAOLO

DEMIGNOT VITTORIO

DE' MOTTIS CRISTOFORO:

Vetrate nel Duomo di Milano

Vetrata nella Certosa di Pavia

DE MURA FRANCESCO

DE NITTIS GIUSEPPE:

Le corse al Bois

DE' PASSERIS ANDREA

DE' PASTI MATTEO:

Tempio Malatestiano

DE PITATIS BONIFACIO:

Adorazione dei Magi

Parabola del ricco Epulone

Ritrovamento di Mosè

Sacra Conversazione

DE PREDIS AMBROGIO:

Bianca Maria Sforza

(?) Beatrice d'Este

Ritratti

DE PREDIS CRISTOFORO:

Corale di Ercole I nella Estense

Libro d'ore Borromeo nell'Ambrosiana

Vita di S. Anna e Gioachino nella Bibl. Reale di
Torino

(Maniera di) *Romanzo di Paolo e Daria* nel Gabinetto delle Stampe di Berlino

(Maniera di) *Trattato de Sphaera* nella Bibl.
Estense

DERAIN ANDRÉ.

DE' ROBERTI ERCOLE:

Affreschi di Schifanoia

Deposizione

Pala Portuense di Brera

Pietà

DE' RUSSI FRANCO

DE SALIBA ANTONELLO:

Dipinto nel Museo di Messina

Madonna in trono

DESIDERIO DA SETTIGNANO:

Busto di gentildonna

Busto di Marietta Strozzi

Camino

Decorazione della Cappella Pazzi

Madonna di Palazzo Panciatichi

Putto

S. Giovannino

Tabernacolo in S. Lorenzo di Firenze

Tomba di Carlo Marsuppini

DE TIVOLI SERAFINO

DIANA BENEDETTO:

Pala con la *Madonna tra Santi e i committenti*

Pesaro

DI CASTELLAMONTE AMEDEO:

Castello della Venaria Reale

Villa della Regina a Torino

DIEDO ANTONIO

Diehl Charles

Dioscoride della Biblioteca Statale di Vienna

DIOTISALVI:

Battistero di Pisa

Diploma di perfezionamento in archeologia e storia dell'arte

Direttori nelle Soprintendenze

Diritto di prelazione

Discobolo di Castel Porziano

Dittico con *Apollo e Dafne*

Dittico dei Lampadi

Dittico dei Simmachi e Nicomachi

Dittico di Galla Placidia, Ezio, Valentiniano III

Dittico delle cinque parti

Dittico profano del Poeta e della Musa

Dittico Queriniano

Dittico Trivulziano con le *Marie al sepolcro*

DI VIGILIA TOMASO

Dolce Ludovico

DOLCEBUONO GIAN GIACOMO:

La chiesa dell'Incoronata di Lodi

DOLCI CARLO

DOMENICHINO:

Affreschi nel Duomo di Napoli

Affreschi della Cappella di S. Nilo a Grottafer-
rata

Caccia di Diana

Comunione di S. Gerolamo

Paesaggi della Galleria Doria

Storie di S. Cecilia

DOMENICO DI BARTOLO:

Madonna e angeli

DOMENICO DI PARIS

DOMENICO VENEZIANO:

Crocefissione

Pala di S. Lucia dei Magnoli,

(?) Profilo di donna

DONATELLO:

Annunciazione di S. Croce

Attis

Cantoria di S. Maria del Fiore

Consegna delle chiavi

Convito di Erode

Crocifisso in legno

Cupido in bronzo

David in bronzo

David in marmo

Flagellazione

(II) Gattamelata

Giuditta e Oloferne

Maddalena

Madonna di casa Pazzi

Nicolò da Uzzano

Opere nella sacristia vecchia di S. Lorenzo

Placchetta cui *Martirio di S. Sebastiano*

Pietà

Pulpiti di S. Lorenzo

Pulpito del Cingolo

Rilievo del Fonte battesimale di Siena

S. Giorgio

S. Giovanni nel Duomo di Siena

S. Giovanni in legno, dei Frari

S. Giovannino

S. Giovanni Evangelista

S. Ludovico di Tolosa

Sculture dell'altar maggiore del Santo

Sepolcro di Giovanni XXIII

Statue di Orsannichele

Tabernacolo di Orsanmichele

Tabernacolo di S. Pietro in Vaticano

(Lo) *Zuccone* e altre statue del Campanile di

Firenze

DONI DONO

D'ORSI ACHILLE:

Proximus tuus

Replica del *Proximus tuus*

DOSSI DOSSO:

Affreschi nel castello del Buonconsiglio

Alfonso I d'Este

Circe

Pala con la *Vergine e Santi*

Pala del Duomo di Modena

Pale nella Estense di Modena

Ritratti

Sacra Famiglia

DOSSO (BATTISTA DEL):

Pale nell'Estense di Modena

Dotazioni degli Istituti artistici

DREI ERCOLE

DUCCIO DI BUONINSEGNA:

Dipinti nella Galleria di Siena

Madonna con angeli

«Maestà» di Siena

DUPRÉ GIOVANNI

DUQUESNOY FRANCESCO

DÜRER ALBERTO:

Adorazione dei Magi

Disegni e stampe dell'Ambrosiana

Ritratto del padre

DVOŘAK MAX

EAST ALFRED

Editto Pacca

Efebo di Selinunte

Efebo di Subiaco

Eleusini (Misteri)

EMBRIACHI BALDASSARRE

ENRICO DI TEDICE:

Crocefisso della chiesa di S. Martino

(?) Pitture nel Museo Civico di Pisa

Eracle di Palermo

Eracle Farnese

Esportazione di opere d'arte

Esportazione clandestina di opere d'arte

Espropriazione di opere d'arte

Estetica

«Etoimasia»

Evangelii apocrifi

Evangelionario siriano di Rabula, della Bibl. Lauren-
ziana

Fanciulla d'Anzio

FANTIN LATOUR HENRY

FANTONI ANDREA:

Armadi della chiesa di S. Martino in Alzano

Maggiore

FANZAGA COSIMO:

Chiesa di Montecassino

Chiesa e chiostro di S. Martino a Napoli

FARINATI PAOLO

FARUFFINI FEDERICO:

Sordello e Cunizza

Fasti Consolari

FATTORI GIOVANNI:

Il Carro rosso

FAVRETTO GIACOMO:

(La) Lezione d'anatomia

(Il) Liston

(Gli) Sposi

Fauvismo

FEDERIGHI ANTONIO:

(La) Cappella di Piazza

Duomo d'Orvieto

Graffiti del pavimento del Duomo di Siena

FERRAMOLA FLORIANO

FERRARI DEFENDENTE:

Dipinti nella Galleria Sabauda di Torino

Dipinti nel Museo Civico di Torino

Dipinto nella Pinacoteca Borgogna di Vercelli

FERRARI GAUDENZIO:

Affreschi nella chiesa delle Grazie a Milano

Affreschi e plastici delle Cappelle del Sacro

Monte di Varallo

Affresco nella cupola del Santuario di Saronno

Angeli adoranti

Cartoni alla Galleria dell'Accademia Albertina

Dipinti nella Galleria Sabauda

Fuga in Egitto

Sposalizio della Madonna

FERRATA ERCOLE

FERRAZZI FERRUCCIO

FERRINI BENEDETTO

FERRO (Famiglia)

FERRUCCI FRANCESCO DI SIMONE:

Sepolcro Albergati

Sepolcro Tartagni

FETI DOMENICO:

Fanciulla dormiente

(La) Melanconia

(Le) Parabole

FIAMMINGHINI (I):

Decorazione dell'Abbazia di Chiaravalle Mila-
nese

FIASELLA DOMENICO

FIDIA:

Athena del Partenone

Sculture del Partenone

Fiedler Conrad

FILARETE:

Castello Sforzesco

Porte bronzee di S. Pietro in Vaticano

FILIPPINI FRANCESCO

«Filologia»

FINELLI GIULIANO

FINIGUERRA MASO

FIORENZO DI LORENZO:

Dipinti nella Galleria di Perugia

Tavole con i *Miracoli di S. Bernardino*

FOGOLINO MARCELLO:

Adorazione dei Magi

Affreschi del Castello del Buonconsiglio

Fontainebleau (Scuola di)

FONTANA ANNIBALE:

Candelabri in bronzo

FONTANA DOMENICO:

Facciata laterale di S. Giovanni in Laterano

Palazzo Lateranense

Palazzo Vaticano

Villa Aldobrandini

FONTANA GIULIO CESARE

FONTANESI ANTONIO:

Alla fonte

Alta Savoia

Aprile

Dipinti nel Museo Civico di Reggio Emilia

Raccolta di studi e schizzi del Museo Civico di
Torino

FOPPA VINCENZO:

Pitture della Cappella Portinari

Polittico di Brera

(I) Tre Crocefissi

Stendardo

«Forma Urbis»

FORTUNY MARIANO

FOUQUET JEAN

FRA BARTOLOMEO DELLA PORTA:

Apparizione della Vergine a S. Bernardo

Deposizione

L'Eterno appare alla Maddalena e a S. Caterina

Madonna della misericordia

Madonna tra i Ss. Giovanni Battista e Stefano

Pitture nel convento di S. Marco

Ritratto del Savonarola

FRA BEVIGNATE DA PERUGIA:

Duomo d'Orvieto

FRA CARNEVALE:

(?) Natività della Vergine

(?) Presentazione della Vergine al Tempio

FRA DAMIANO:

Tarsie in San Domenico di Bologna

FRA DIAMANTE:

Affreschi nel coro del Duomo di Prato

FRA GALGARIO:

Ritratti

FRAGIACOMO PIETRO

FRA GIOCONDO

FRA GIOVANNI DA VERONA:

Coro di Monteoliveto Maggiore

Tarsie del coro del Duomo di Siena

FRA GUGLIELMO DA PISA:

Arca di S. Domenico a Bologna

Pergamo di S. Giovanni Fuorcivitas

FRANCO BOLOGNESE:

(?) *Decretali* della Nazionale di Parigi

FRA PAOLINO:

Madonna e Santi

FRANCESCO D'ANTONIO

FRANCESCO DI GENTILE:

Dipinti del Museo Piersanti

FRANCESCO DI VALDAMBRINO:

Busti nel Museo dell'Opera di Siena

FRANCHI ROSSELLO DI JACOPO:

Polittico

FRANCIABIGIO:

Affreschi nel chiostro dell'Annunziata

Affreschi nel chiostro dello Scalzo

FRANCIA FRANCESCO:

Ancona Felicini

Battesimo di Cristo

Federigo Gonzaga

Paci

Pala già in S. Petronio di Bologna

Quadri nel Museo di Parma

S. Giorgio che uccide il drago

S. Giovanni Battista

S. Stefano

Storie di S. Cecilia

FRANCO G.BATTISTA:

Affreschi della Villa della Malcontenta

Friedländer Max

FRIGIMELICA GEROLAMO:

Villa Pisani di Stra

Frizzoni Gustavo

FROMENT NICOLA:

Resurrezione, di Lazzaro

Fromentin Eugène

FUGA FERDINANDO:

Cupola dei Duomo di Palermo

Facciata di S. M. Magg. a Roma

Palazzo Corsini a Roma

FUNI ACHILLE

FURINI FRANCESCO

FUSINA ANDREA

Futurismo

Gabella (Tavolette di)

Gabiniane (Sculture)

GADDI AGNOLO:

Affreschi nel coro di S. Croce

Affreschi nella Capp. Castellani

Affreschi nella Capp. del Cingolo

GADDI TADDEO:

Affreschi nella Capp. Baroncelli

Affreschi nella cripta di S. Miniato

Madonna col Bambino e angeli

Madonna Santi e l'Annunciazione

(Maniera di) *Storie di Giobbe* nel Camposanto

Pisano

GAGINI ANTONELLO:

Sculture nel Duomo di Palermo

Sculture nel Museo di Siracusa

Sculture nel Museo Diocesano di Palermo

Sculture nel Museo Nazionale di Palermo

Sculture nel Museo Pepoli di Trapani

GAGINI DOMENICO:

Cappella di S. Giovanni in S. Lorenzo di Genova

Sculture nel Duomo di Palermo

Sculture nel Museo di Siracusa

GAGINI ELIA:

Cappella di S. Giovanni in S. Lorenzo di Genova

GAGINI (Famiglia)

GAGINI GIOVANNI:

Cappella di S. Giovanni in S. Lorenzo di Genova

GAGLIARDO PRIMARIO:

Sepolcro della Regina Maria d'Ungheria

Galata morente

GALILEI ALESSANDRO:

Facciata di S. Giovanni in Laterano

Galleria delle Carte geografiche

GALLORI EMILIO

Gamba Carlo

GAMBARA LATTANZIO:

Pitture nel Duomo di Monza

GANDINO DEL GRANO GIORGIO

GARAVAGLIA CARLO:

Stalli del coro di Chiaravalle Milanese

GAROFALO:

Pale nella Galleria Estense di Modena

Sacra Famiglia di Campidoglio

GATTI BERNARDINO:

Affreschi nella Madonna di Campagna

GAUGUIN PAUL

Gemma Augustea

Gemma di Francia.

GEMITO VINCENZO

Genesi della Bibl. Statale di Vienna

GENGA GEROLAMO:

Villa imperiale di Pesaro

GENTILE (Famiglia)

Gentile Giovanni

GENTILE DA FABRIANO:

Adorazione dei Magi

Madonna con Santi

Madonne

Polittico di Brera

GENTILESCHI ARTEMISIA:

Pitture nella Galleria Spada

GENTILESCHI ORAZIO:

Annunciazione

Pitture nella Galleria Spada

Suonatrice di liuto

Tre Santi Martiri

GERINI NICOLÒ:

Incoronazione della Madonna

Madonna e due Santi

GEROLAMO DA CREMONA:

Corali miniati della Libreria Piccolomini

Messale di Mantova

GEROLAMO DAI LIBRI

GEROLAMO DI BENVENUTO:

Natività

GEROLAMO DI GIOVANNI

GHERARDO DEL FORA:

Breviario del British Museum

Biblia dos Jeronymos di Lisbona

GHEZZI PIER LEONE:

Dipinti all'Accademia di S. Luca

GHIBERTI LORENZO:

Porte del Battistero di Firenze

Rilievi del Fonte Battesimale di Siena

Sacrificio d'Isacco

Statue di Orsanmichele

Urna di S. Zanobi

GHIGLIA OSCAR

GHIRLANDAIO DOMENICO:

Adorazione dei Magi

Adorazione dei Pastori

Affreschi nella Cappella Sassetti

Affreschi nel coro di S. Maria Novella

Cenacolo di Ognissanti

Giovanna Tornabuoni

Incoronazione della Vergine tra Santi, Profeti e Sibille

Pitture in Palazzo Vecchio

(?) Polittico di Volterra

Replica del *Cenacolo* di Ognissanti

Ritratto del giovane Sassetti

Storie di S. Fina a S. Gimignano

Vocazione dei Ss. Pietro e Andrea

GHIRLANDAIO (RIDOLFO DEL):

Pitture in Palazzo Vecchio

GIAMBOLOGNA:

Bozzetto del *Nettuno*

Decorazione scult. di Pratolino

Ercole e Nesso

Fontana dell'*Appennino* a Pratolino

Fontana dell'*Oceano* a Boboli

Fontana del *Nettuno*

Mercurio

(Il) Ratto delle Sabine

Statue della Fontana di Ercole e Caco e sculture d'animali a Castello

Venere alla Petraia

Venere della Grotta di Boboli

(La) Virtù che opprime il Vizio

GIAMBONO MICHELE:

Madonna

Mosaici nella Basilica di S. Marco

(?) Testa del Redentore sul sudario

GIAMPIETRINO

GIANDA GIOVANNI:

Villa Arconati a Castellazzo

GIAQUINTO CORRADO:

Affreschi del Palazzo Reale di Madrid

GIGANTE GIACINTO

GILARDINI MELCHIORRE

GIOLFINO NICOLÒ

GIORDANO LUCA:

Affresco con l'apoteosi dei Medici

Disputa di Gesù

Morte di S. Giuseppe

Pitture a Montecassino

Pitture nella Basilica della Salute

Pitture nella chiesa dell'Escorial

Trionfo di Giuditta

GIORGIO D'ALEMAGNA:

(?) *Messale* di Borso d'Este

Miniature della *Bibbia* di Borso d'Este

GIORGIONE:

(?) *Adorazione dei pastori*

(?) (L') Adultera dinanzi a Cristo

Antonio Brocardo

(?) Apollo e Dafne

(?) Concerto

Giuditta

Madonna col Bambino, S. Rocco e S. Antonio

(La) Madonna di Castelfranco

(La) Prova di Mosè fanciullo

Ritratto di cavaliere

Ritratto d'uomo

(I) Tre filosofi

(La) Tempesta

Venere dormiente

GIOTTO:

Affreschi della Cappella Bardi

Affreschi della Cappella degli Scrovegni

Affreschi della Cappella del Podestà, al Bargello

Affreschi della Cappella Peruzzi

Affreschi di Assisi

Affresco con *Bonifacio VIII e tre accoliti*

Campanile di Firenze

Crocifisso degli Scrovegni

Crocifisso di S. Maria Novella

(?) *Dormitio Virginis* del Museo Condé

Dormitio Virginis di Berlino

Madonna in trono e angeli

Madonna della collez. Kress

Mosaico con la *Navicella di S. Pietro*

(?) Polittico Stefaneschi

S. Stefano e altri due Santi

GIOVAN FRANCESCO D'AREZZO

GIOVANNI AGOSTINO DA LODI

GIOVANNI D'ALEMAGNA:

Trittico alle Gallerie di Venezia

GIOVANNI D'ANTONIO:

Lezionario della Bibl. Laurenziana

GIOVANNI DA BAISO

GIOVANNI DA FIRENZE:

Bassorilievi con *Storie di S. Caterina*

Sepolcro di Roberto I d'Angiò

GIOVANNI DA MILANO:

Affreschi della Cappella Rinuccini

GIOVANNI DA SAN GIOVANNI

GIOVANNI DA UDINE:

Collaborazione nelle Stanze di Raffaello

Decorazione del Palazzo del Te

Pitture alla Farnesina

Pitture e stucchi delle Logge di Raffaello

Pitture e stucchi in Villa Madama

Pitture in Castel S. Angelo

GIOVANNI DI BALDUCCIO:

Arca di S. Pietro Martire in S. Eustorgio

Sculture di Cremona

Sepolcri in S. Eustorgio

GIOVANNI DI BENEDETTO DA COMO:

Libro d'ore di Bianca di Savoia nella Biblioteca
di Monaco

(Maniera di): *Libro d'ore* della Nazionale di Parigi

GIOVANNI DI FRANCESCO:

Affreschi della Cappella Bocchineri

GIOVANNI DI MÂLINES:

GIOVANNI DI NICOLA:

Polittico

GIOVANNI DI PAOLO:

(?) *Natività*

Pannelli con la *Vita del Battista*

(II) *Paradiso e l'Inferno*

Polittici di Siena

Polittico

S. Ansano che battezza

(?) Sposalizio della Vergine

GIOVANNI DI SIMONE:

Camposanto di Pisa

GIOVANNI DI STEFANO:

Tabernacolo di S. Giovanni in Laterano

GIOVANNI DI TURINO:

Rilievi del Fonte Battesimale di Siena

GIOVANNI PISANO:

Acquasantiera di S. Giovanni Fuorcivitas

Battistero di Pisa

Facciata del Duomo di Siena

Fontana di Piazza a Perugia

*Madonna a mezza figura del Museo dell'Opera
di Pisa*

*Madonna a tutta figura del Museo dell'Opera di
Pisa*

Madonna col Bambino e due angeli portaceri

Madonna di Prato

(?) *Madonna* d'Orvieto

Pergamo del Duomo di Pisa

Pergamo, di S. Andrea di Pistoia

Sculture della Galleria di Perugia

Statua di Enrico Scrovegni

Statuetta della *Madonna*, in avorio

Tomba di Margherita di Lussemburgo

Giove di Otricoli

GIOVENONE GENOLAMO:

Dipinti nella Galleria Sabauda di Torino

Dipinti nella Pinacoteca Borgogna di Vercelli

GIRALDI GUGLIELMO:

Codice dell'*Aulo Gellio* dell'Ambrosiana

Libro del Salvatore

Salterio della Certosa di Ferrara

Trattato di ben governare

GIRARDINI MATTIA

GIULIANO DA MAIANO:

Basilica di Loreto

Cappella di S. Fina

Opere in Palazzo Vecchio

Porta Capuana

GIULIANO DA RIMINI:

Madonna e Santi

GIULIO ROMANO:

Collaborazione alla *Trasfigurazione* di Raffaello

Collaborazione Delle Stanze di Raffaello

Fregio in Castel S. Angelo

(La) Madonna del gatto

Palazzo del Te a Mantova

Pitture alla Farnesina

Stucchi e pitture a Villa Madama

Giunone Ludovisi

GIUNTA PISANO:

Crocefisso

GIUSTO DA PADOVA:

Affreschi nel Battistero di Padova

GIUSTO DI GAND:

Pala con la Comunione degli Apostoli e Federico da Montefeltro

(Gli) *Uomini famosi* nel Palazzo Ducale di Urbino

Gladiatore Borghese

GOLA EMILIO

GOFFREDO DA VITERBO:

«*Pantheon*» per Azzone Visconti

GOYA Y LUCIENTES FRANCISCO:

L'alcoolizzato

GOZZOLI BENOZZO:

Affreschi della Cappella del Palazzo Medici-Riccardi

Affreschi in S. Francesco di Montefalco

Affreschi nella Cappella di S. Brizio

Annunciazione

Deposizione

Madonna e angeli

Madonna S. Anna, l'Eterno

Scene del Vecchio Testamento nel Campo-
santo Pisano

Sposalizio di S. Caterina

Storie di S. Agostino a S. Gimignano

GRAEFER S. A.:

Giardino inglese del Parco di Caserta

GRANACCI FRANCESCO:

L'arrivo di Carlo VIII al Palazzo Mediceo

GRANDI ERCOLE (?)

GRANDI GIUSEPPE:

Monumento delle Cinque Giornate

Opere nella Galleria d'arte moderna di Milano

GRECHETTO (IL)

GRECO (EL):

(La) Guarigione del cieco

S. Francesco col teschio

GRIMALDI FRANCESCO

Grolieri Giovanni

GROSSO GIACOMO

GRUAMONTE:

L'Ultima Cena

GRUBICY VITTORE

GRUE (Famiglia)

GUARANA JACOPO:

Affreschi di Palazzo Rezzonico

GUARDI FRANCESCO:

Concerto alla Filarmonica di Venezia

Disegni

Festa in Canal Grande

Feste in onore dei Conti del Nord

Laguna

Pannelli nella chiesa dell'Angelo Raffaele a Venezia

Quadretti a Bergamo e all'Ambrosiana

Vedute di Venezia

GUARDI GIOV. ANTONIO:

Il Parlatorio delle monache

Il Ridotto

GUARIENTO:

Affreschi con le *Storie dei Ss. Filippo, Giacomo
ed Agostino* nel coro degli Eremitani

(Il) Paradiso

Tavolette già nell'oratorio dei Carraresi

GUARINI GUARINO:

Chiesa della Madonna della Consolata

Palazzo Carignano

GUERCINO:

(L') Aurora del Casino Ludovisi

Madonna con S. Bruno

Pitture nella Galleria Spada

S. Guglielmo d'Aquitania

Seppellimento di S. Petronilla

(II) *Guerriero* di Capestrano

GUGLIELMO:

Sculture della facciata di S. Zeno di Verona

GUGLIELMO DA PISA

GUGLIELMO MONACO:

Porta bronzea di Castelnuovo

GUIDETTO DA COMO:

Facciata del Duomo di Lucca

GUIDO DA COMO:

Fonte battesimale del Battistero di Pisa

GUIDO DA SIENA:

Opere nella Galleria di Siena

Pala del Palazzo Pubblico di Siena

Hadeln (von) Detlev

HALS FRANZ:

Gli Ufficiali, e i Reggenti delle istituzioni di

Haarlem

HAYEZ FRANCESCO:

(Il) Bacio

(La) Principessa di S. Antimo

Ritratti di Brera

Hera Barberini

Hera di Samo

Hera Farnese

Hestia Giustiniani

Hildebrand Adolfo

HOLBEIN HANS IL GIOVANE:

Cristina di Danimarca

Enrico VIII d'Inghilterra

Hypnerotomachia Poliphili della Bibl. Nazionale di
Firenze.

Idolino di Pesaro

Immobili monumentali

INDIVINI DOMENICO

INDUNO DOMENICO:

La scuola delle sartine

INGOBERTO:

Bibbia di Carlo il Grosso

Interesse artistico (importante interesse, sommo
interesse)

ISAIA DA PISA

Ispettori nelle Sovrintendenze

Ispettori onorarî dei Monumenti

JACOPINO DA TRADATE:

Statua di Martino V

JACOPO DA CAMERINO:

Mosaici in S. Giovanni in Laterano

JACOPO DA FAENZA:

Cornice del trittico di Giambellino ai Frari

Justi Ludwig

JUVARRA FILIPPO:

Basilica di Superga

Cupola del Duomo di Como

Palazzina di Stupinigi

Palazzo Madama di Torino

Palazzo Reale di Madrid

Villa della Mandria

KEIL EBERHARD

KEPHISODOTOS.

Eirene con Ploutos

Kingsley-Porter Arthur

KLIMT GUSTAV

Kondakov Nikodim

Korai

LAERMANS EUGÈNE

LAMBERTI NICOLÒ:

Coronamento d. Basilica di San Marco

Sepolcro di Alessandro V

LAMBERTI PIETRO:

Tomba di Onofrio Strozzi

LANDI GASPARE

LANDO DI PIETRO

LANFRANCO:

Duomo di Modena

LANFRANCO GIOVANNI

LANINO BERNARDINO: Dipinti nella Pinacoteca

Borgogna di Vercelli

Storie bibliche nel Santuario di Saronno

Lanzi Luigi

LA TOUCHE GASTON

LAURANA FRANCESCO:

Arco di Alfonso d'Aragona a Napoli

Battista Sforza

Beatrice d'Aragona

Busto di donna

Eleonora d'Aragona,

Madonna col Bambino

Sculture nel Museo di Siracusa

LAURANA LUCIANO:

Palazzo Ducale di Urbino

LAURENTI CESARE

LAURETI TOMASO:

Disegno della Fontana del Nettuno

LAVERY JOHN

LAWRENCE SIR THOMAS:

Re Giorgio IV d'Inghilterra

LE CORBUSIER (ÉDOUARD JEANNERET)

LEGA SILVESTRO:

(Il) Pergolato

(La) Visita

LEIBL WILHELM

LENBACH (VON) FRANZ

LE NOTRE ANDRÉ:

Giardino Reale di Racconigi

LEOMBRUNO LORENZO:

Pitture nel Palazzo Ducale di Mantova

LEONARDO DA VINCI:

Adorazione dei Magi

Annunciazione

Autoritratto

(La) Belle Ferronière

Cartone con la *Madonna, S. Anna, il Putto e. S.*

Giovannino

(?) Cecilia Gallerani (?)

(II) Cenacolo

(II) Codice Atlantico

(II) Codice del Volo degli Uccelli

Disegni

Disegni di Windsor

Disegni e stampe dell'Ambrosiana

(?) Ginevra de' Benci (?)

(La) Gioconda

(?) Guerriero a cavallo in bronzo per il monumento a G. G. Trivulzio

Madonna Benois

Madonna col Bimbo e S. Anna

(?) *Madonna Litta*

(?) *(Il) Musicista*

Sala delle Asse

S. Gerolamo penitente

S. Giovanni fanciullo

Terracotta con la *Madonna e il Bimbo*

Terracotta con un puttino portascudo

(La) Vergine del garofano

(La) Vergine delle Rocce

LEONARDO DI GIOVANNI

LEONI LEONE:

Tomba di G. G. Medici

LEONI POMPEO:

Monumenti dei Sovrani di Spagna nella chiesa dell'Escorial

LEOPARDI ALESSANDRO:

Fusione e basamento del monumento di Col-
leoni

Sepolcro del Card. Zen

Sepolcro del Doge Andrea Vendramin

LIBERALE DA VERONA:

Coralini miniati della Libreria Piccolomini

Liberty (Stile)

LICINIO BERNARDINO:

Ritratti

LIEBERMANN MAX

LIGORIO PIRRO:

Cortile del Belvedere

Palazzo Vaticano

Villa Pia nei Giardini Vaticani

Villa d'Este a Tivoli.

LIPPI ANNIBALE:

Villa Medici a Roma

LIPPI FILIPPINO:

Affreschi nella Cappella Brancacci al Carmine
di Firenze

Affreschi nella Cappella di Filippo Strozzi in S.
Maria Novella

Annunciazione

Cassone con *Ester e Assuero*

Dittico col *Noli me tangere* e la *Samaritana al
pozzo*

Madonna col Bambino e angelo

Sposalizio di S. Caterina e Santi

Storie di Ester

Tobia e i tre Arcangeli

LIPPI FILIPPO (FRA):

Affreschi nel coro del Duomo di Prato

Annunciazione

Annunciazione della Cappella Martelli

Annunciazione di Casa Doria

Annunciazione Hertz

Incoronazione, della Madonna agli Uffizî

Incoronazione della Madonna alla Vaticana

Lunettone con la Madonna, il Bambino e angeli

Madonna col Bambino

Madonna col Bambino, Santi e il committente

Datini

Presepe

Tondo con la Madonna e il Bambino

Santi

LIPPI LORENZO

Lipsanoteca di Brescia

LISIPPO:

Apoxymenos

LISS GIOVANNI

Logge di Raffaello.

LOMBARDI ALFONSO

LOMBARDO ANTONIO:

Rilievi coi *Miracoli di S. Antonio*

Sculture del sepolcro del Doge Andrea Vendramin

Sepolcro del Card. Zen

LOMBARDO PIETRO:

Altorilievo col *Doge Loredan dinanzi alla Vergine*

Arca di S. Terenzio

Chiesa di S. Maria de' Miracoli

Cortina marmorea del coro dei Frari

Rilievi con i *Miracoli di S. Antonio*

(La) Scala dei Giganti

Sepolcro Roselli nella chiesa del Santo

Sepolcro del Doge Nicolò Marcello

Sepolcro del Doge Pasquale Malipiero

Sepolcro del Doge Pietro Mocenigo

Sepolcro di Jacopo Marcello

LOMBARDO TULLIO:

Guidarello Guidarelli

Sculture del sepolcro del Doge Andrea Vendramin

Sculture in S. Sebastiano a Venezia

Sculture nella Ca' d'oro

(Arte dei Lombardo): Tabernacolo, altare e lavabo del Seminario di Venezia

LONDONIO FRANCESCO

LONGHENA BALDASSARE:

Basilica della Salute

Palazzo del Seminario

Palazzo Pesaro

Palazzo Rezzonico

(Le) Procuratie Nuove

Sepolcro del Doge Giovanni Pesaro

LONGHI ALESSANDRO:

Ammiraglio veneziano

Cantatrice

Decorazione di Palazzo Stucky

Ritratti

(II) Senatore Daniele Dolfi

LONGHI PIETRO:

Disegni

(La) Famiglia Sagredo

(I) Sacramenti

Scene della *Caccia in palude*

Scene veneziane

Longhi Roberto

LORENZETTI AMBROGIO:

(II) Buon Governo e il Mal Governo nel Palazzo

Pubblico di Siena

Dipinti nella Galleria di Siena

Dipinti nel Museo del Seminario a Siena

(La) Madonna del Latte

Madonna di Massa Marittima

Martirio dei Francescani a Tana

Quattro Santi

S. Ludovico dinanzi al Papa

LORENZETTI PIETRO:

Affreschi di Assisi

Crocefissione

Dipinti nella Galleria di Siena

Dipinti nel Museo del Seminario a Siena

Madonna

Due Sante e un Monaco

Trittico con la Natività della Vergine

LORENZETTI UGOLINO

LORENZO D'ALESSANDRO (LORENZO DA SANSEVERINO IL GIOVANE):

Madonna con angeli e due Santi

LORENZO DA VITERBO:

Affreschi della Cappella Mazzatosta

LORENZO DI NICOLÒ:

Incoronazione della Madonna

LORENZO MONACO:

Affreschi nella Cappella Bartolini

Annunciazione e Storie della Vergine

(II) *Diurnus Dominicalis* della Bibl. Laurenziana

Incoronazione della Vergine

Trittico con la *Madonna e Santi*

Trittico di Prato

LORENZO VENEZIANO

LOTTI COSIMO

LOTTI LORENZO:

Statua della Cappella Chigi

LOTTO LORENZO:

Adorazione dei pastori

Andrea Odoni

Assunzione della Madonna

Commiato di Cristo dalla Madre

Dipinti a Brera

Dipinti nella Pinacoteca di Jesi

Dipinti nella Santa Casa di Loreto

Dispensiere Domenicano

Giuliano Beltramoto

Lucina Brembatì

Madonna e Santi

Pala per S. Domenico di Recanati

Pale bergamasche

Predella della pala di S. Bartolomeo di Bergamo

Ritratti

Sacra Conversazione

Sacra Famiglia

S. Antonio distribuisce elemosine

S. Gerolamo

Sposalizio di S. Caterina

Trasfigurazione

(II) *Vescovo Rossi*

LUCA DI TOMMÈ:

Trittico

LUINI BERNARDINO:

Adorazione dei Magi

Affreschi col Mito d'Europa

Affreschi nel Monastero Maggiore di Milano

Affreschi della Villa Pelucca

Affreschi nel Santuario di Saronno

Crocifissione di Lugano

Dipinti nella Certosa di Pavia

Dittico in S. Ambrogio

Incoronazione di spine

Madonna col Bimbo di Chiaravalle Milanese

*Madonna col Bambino e Suor Alessandra Ben-
tivoglio*

(La) Madonna del roseto

Madonna, S. Anna, il Putto e S. Giovannino

Natività

LURAGO ROCCO

Lupa Capitolina

MABUSE:

Trittico Malvagna

MACCARI CESARE:

Affreschi della Basilica di Loreto

Funerali di Vittorio Em. II al Pantheon

Vittorio Emanuele II riceve i risultati del plebiscito di Roma

Macchiaiuoli (I)

MACRINO D'ALBA:

Dipinti nella Galleria Sabauda

Pala nella Certosa di Pavia

MADERNA CARLO:

Facciata di S. Pietro in Vaticano

Fontana nei Giardini Vaticani

Villa Aldobrandini

Villa Borghese

Madonna di Acuto

MAESTRO DEI CASSONI JARVES

MAESTRO DEL BAMBINO VISPO

MAESTRO DELLA CAPPELLA PELLEGRINI, V. MICHELE
DA FIRENZE.

MAESTRO DELLA MADONNA RUCELLAI:

Madonna di S. Maria Novella

(?) *Madonna* nella Galleria Sabauda

MAESTRO DELLA «MORTE DI MARIA»:

Ritratto del Cardinale Clesio

MAESTRO DELLA PALA DI S. CECILIA

MAESTRO DI CITTÀ DI CASTELLO:

Madonna in trono con angeli e donatore

MAESTRO DI S. GIORGIO:

Messale del Gabinetto delle Stampe di Berlino

Messale di S. Giorgio per il Card. Stefaneschi

Pontificale della Bibl. Nazionale di Parigi

MAFFEI FRANCESCO

MAGNASCO ALESSANDRO:

Festa in giardino

Mercato

Refettorio

MAGNI CESARE:

Pitture nel Santuario di Saronno

Maioli Tommaso

MAITANI LORENZO:

Disegni per la facciata del Duomo d'Orvieto

Duomo d'Orvieto

Facciata del Duomo d'Orvieto

MALIAVINE PHILIP:

Il riso

MANCINI ANTONIO

MANETTI ANTONIO:

Basilica Laurenziana

Cappella del Card. di Portogallo

MANFREDI BARTOLOMEO:

Bacco e un bevitore

MANFREDI MANFREDO:

Sepolcro di Re Vittorio Emanuele II

MANFREDINO DA CASTELNUOVO

Manierismo

MANTEGAZZA (Fratelli):

Sculture della Facciata della chiesa della Certosa di Pavia

MANTEGNA ANDREA:

Adorazione dei pastori

Affreschi agli Eremitani

Allegorie per il Gabinetto d'Isabella d'Este

Arciere

(Il) Cardinal Mezzarota

Cristo morto di Brera

Cristo sul sarcofago

(?) Decorazioni in Palazzo Venezia

Disegni e stampe all'Ambrosiana

Giuditta

(La) Madonna della Vittoria

Madonne

Monocromato con *Giuditta dinanzi alla tenda di*

Oloferne

Morte della Vergine

(?) Mosaici nella Basilica di S. Marco

Pala Trivulzio

Pitture nella Camera degli sposi a Mantova

Predella del trittico di S. Zeno

Sacra Famiglia

S. Eufemia

S. Giorgio

S. Sebastiano della Ca' d'oro

S. Sebastiano di Vienna

Trittico di Firenze

Trittico di S. Zeno

(II) Trionfo di Cesare

(?) (La) Vergine con due Santi

MANZÙ GIACOMO

Marangoni Matteo

MARATTA CARLO

MARCHESI POMPEO

MARCHIONNI CARLO:

Villa Albani

MARCHIORI GIOVANNI

MARCILLAT GUGLIELMO:

Vetrate istoriate in S. Maria del Popolo a Roma

MARCO D'AGRATE:

S. Bartolomeo scorticato

MARCO DI AMADIO:

La Ca' d'oro

MARIESCHI MICHELE

MARINI MARINO

MARIOTTO DI NARDO

Marmi di Egina

MAROCCHETTI CARLO

MARRINA (IL):

Prospetto della Libreria Piccolomini

Marte Borghese

Marte Ludovisi

MARTINI ARTURO

MARTINI FRANCESCO DI GIORGIO

Chiesa di S. Bernardino in Urbino

Chiesa di S. Maria del Calcinaio

(La) Discordia

Incoronazione della Vergine

Palazzo Ducale di Urbino

Sculture nella Galleria di Perugia

Studiolo del Duca d'Urbino

Trionfo di Diana

MARTINI SIMONE:

Affreschi di Assisi

Annunciazione

Annunciazione e Santi

Crocefissione

Dipinti nel Museo dell'Opera a Orvieto

Discesa dalla Croce

Dittico con l'*Annunciazione*

Guidoriccio Fogliani

Madonna col Bambino

«Maestà» del Palazzo Pubbl. di Siena

Pala della chiesa di S. Caterina a Pisa

Pietà e Santi

Polittico

S. Giuseppe riconduce alla Vergine Gesù

S. Ludovico di Tolosa

S. Martino e il mendico

(II) *Virgilio* miniato per il Petrarca

MARTINO DA MODENA:

Messale della Trivulziana

MASACCIO:

Affreschi della Cappella Brancacci al Carmine
di Firenze

Polittico del Carmine di Pisa

Profilo d'uomo

Tavolette di predella

Trinità e committenti

(La) Vergine con S. Anna

MASO DI BANCO:

Affreschi nella Cappella di S. Silvestro in S.

Croce

(?) Deposizione (di Giotto?)

MASOLINO DA PANICALE:

Affreschi con le storie del Battista a Castiglione

Olona

Affreschi in S. Clemente di Roma

Affreschi nella Cappella Brancacci al Carmine

di Firenze

Assunzione

Madonna col Bambino

Madonna col Bambino e angeli

(II) Miracolo della neve

Quattro Santi a Filadelfia

MASSARI GIORGIO:

Palazzo Rezzonico

MATISSE HENRY

MATTEINI TEODORO

MATTEO DA CAMPIONE:

Duomo di Monza

MATTEO DD GIOVANNI:

Graffiti del pavimento del Duomo di Siena

Madonna

Madonna e angeli

Strage degli Innocenti

MATTEO DA MILANO:

Breviario di Ercole I d'Este

Mausoleo di Alicarnasso

MAZZEI BRUNO DI SER LAPO:

Cancello della Cappella del Cingolo

MAZZOLA FILIPPO:

Ritratto

MAZZOLA BÉDOLI GEROLAMO

MAZZONI GIULIO:

Palazzo Spada

MAZZONI GUIDO:

Gruppo in terracotta con la *Sacra Famiglia*

MAZZONI SEBASTIANO:

Morte di Cleopatra

MELIOLI BARTOLOMEO

MELOZZO DA FORLÌ:

Affreschi nella Basilica di Loreto

Angeli musicanti e altri frammenti dell'affresco
dei Ss. Apostoli a Roma

Cristo benedicente

(?) *Guidobaldo da Urbino* (?)

(?) (II) *Pestapepe*

Sisto IV e il Platina

MELZI FRANCESCO:

La Colombina

MEMLING HANS:

Storie della Passione

MEMMI LIPPO:

La Madonna della Misericordia

MÉNARD HENRY RENÉ

MENDRISIO (Famiglia)

MENGES RAFFAELE:

Decorazione di Villa Albani

MENTESSI GIUSEPPE

MESDAG HENDRIK WILHELM

Messale del Card. Ippolito d'Este a Innsbruck

Messale di Borso d'Este della Estense di Modena

MESSINA FRANCESCO

MEUNIER COSTANTIN

MEZZASTRIS PIER FRANCESCO

MICHELANGELO BUONARROTI:

Abbozzi dei Prigioni

Bacco

Bruto

Campidoglio

Cappella in S. Maria della Pace a Roma

Chiesa, convento e chiostro di S. Maria degli

Angeli

Combattimento dei Centauri e dei Lapiti

Conversione di S. Paolo

Cristo deposto

Crocefissione di S. Pietro

Cupido accosciato

David

David (Il piccolo)

Disegni e stampe

(La) Genesi nella vòlta della Sistina

(Il) Genio della vittoria

(Il) Giudizio Universale

Madonna col Bimbo per il sepolcro di Lorenzo il

Magnifico

(La) Madonna della Scala

Modelli in cera del *David*

Modello della cupola di S. Pietro

Modello per l'*Ercole e Caco*

Modello per un *Prigione*

Mosè

Palazzi Capitolini

Palazzo Farnese

Pietà di Palestrina

Pietà di S. Maria del Fiore

Pietà di S. Pietro in Vaticano

Pietà Rondanini

(I) *Prigioni*

La Sacristia Nuova

S. Matteo

S. Petronio e angelo dell'Arca di S. Domenico

S. Pietro in Vaticano

Sepolcri Medicei

Sepolcro di Giulio II

Tondo Doni con la *Sacra Famiglia*

Tondo Pitti con la *Madonna e il Bimbo*

Tondo Taddei con la *Madonna e il Bimbo*

MICHELE DA FIRENZE:

Polittico in terracotta nel Duomo di Modena

Rilievi in terracotta nella Cappella Pellegrini in

S. Anastasia di Verona

MICHELINO DA BESOZZO:

Codice con l'*Elogio funebre di Gian Galeazzo*

Stendardo con la *Madonna dell'Idea* e la *Presentazione al Tempio*

Vetrata del Duomo di Milano

MICHELOZZO:

Cappella Portinari in S. Eustorgio

(La) Cappellina di S. Miniato al Monte

Convento di S. Marco

Palazzo dei Rettori di Ragusa

Palazzo Medici-Riccardi

Palazzo Vecchio

Pergamo del Cingolo

Portale del Banco Mediceo

Sepolcro di Giovanni XXIII

Tabernacolo di Orsanmichele

MICHETTI FRANCESCO PAOLO:

Il Morticino

Il Voto

MIGLIARA GIOVANNI

MIRONE:

Marsia

Discobolo, da Castel Porziano

MISSAGLIA (Famiglia)

MISSAGLIA TOMASO:

Armatura del conte Federico il Vittorioso

MOCHI FRANCESCO:

Monumenti equestri di Ranuccio I e Alessandro
I Farnese

MODERNO (IL.)

MODIGLIANI AMEDEO

MOLA PIER FRANCESCO:

Dipinti all'Accademia di S. Luca
Omero

MOLO GASPARE

MONDRONE (Famiglia)

MONREALESE (IL)

MONTAGNA BARTOLOMEO:

(Il) Card. di Monfort apre l'arca di S. Antonio
Pala di Brera

Pala nel Museo della Certosa di Pavia

Pala nel Museo di Vicenza

(I) Ss. Gerolamo e Paolo

MONTE DEL FÒRA:

Biblia dos Jeronymos di Lisbona

Messale della Vaticana

Miniature del *Breviario* del British Museum

MONTEVERDE GIULIO:

Jenner

MONTORFANO GIOVANNI

MONTORSOLI GIOV. ANGELO:

Figura per il sepolcro di Lorenzo il Magnifico

Monumenti Nazionali

MORANDI GIORGIO

MORAZZONET:

Stendardo ricamato

Estasi di S Francesco

MORBELLI ANGELO:

Ultimi giorni

MORELLI DOMENICO:

Cristo Deposto

Gaetano Filangieri

(Gli) Iconoclasti

(Le) Tentazioni di S. Antonio

Morelli Giovanni

MORETTO DA BRESCIA:

Ritratti

S. Giustina col donatore

MORGHEN RAFFAELLO

MORLAITER GIOVANNI MARIA:

Sculpture al Museo Correr

MORONE FRANCESCO

MORONE DOMENICO:

(La) Cacciata dei Bonacolsi

(La) Madonna della Piazza

(La) Madonna di Lovere

Storie di S. Biagio

MORONI GIOV. BATTISTA:

Bartolomeo Bongo

Bernardo e Pace Spini

Lucrezia Vertuada

Ludovico Madruzzo

Maddalena (copia da Palma il Vecchio)

Madonna (copia da Giambellino)

Ritratti

(II) *Sarto*

Mosaico della Battaglia di Isso

MOSCA BERNARDO

MOSCA SIMONE:

Altare dei Magi nel Duomo di Orvieto

Decorazione marmorea nella chiesa della Pace
a Roma

Müntz Eugène

MURILLO BARTOLOMÉ ESTEBAN:

Madonna col Bambino della Corsiniana

MUZIANO GEROLAMO

MUZIO GIOVANNI

NANNI DI BARTOLO:

Statue del Campanile di Firenze

NARDO DI CIONE:

Affreschi nella Cappella Strozzi

Nature vive e morte

Nazareni (Pittori)

Necropoli etrusche

NEGROLI (Famiglia):

Armature dei Martinengo

NELLI OTTAVIANO:

Affreschi della Cappella di Palazzo Trinci

NEROCCIO:

Annunciazione

NICOLA DA GUARDIAGRELE:

Croce dell'Aquila

Croce di Guardiagrele

Croce di Lanciano

Ostensorio di Francavilla

Paliotto di Teramo

NICOLA D'ANGELO:

Portacero pasquale di S. Paolo fuori le Mura a

Roma

NICOLA DA MONTEFORTE

NICOLA DI BARTOLOMEO DA FOGGIA

NICOLA PISANO:

Battistero di Pisa

Fontana di Piazza a Perugia

Pergamo del Battistero di Pisa

Pergamo del Duomo di Siena

NICOLETTO DA MODENA

NICOLÒ:

Duomo di Ferrara

Sculture della facciata di S. Zeno

NICOLÒ DA VARALLO

NICOLÒ DELL'ABATE:

Decorazione di Fontainebleau

NICOLÒ DELL'ARCA:

Arca di S. Domenico a Bologna

Busto di S. Domenico

NICOLÒ DI GIACOMO DA BOLOGNA:

Decretali dell'Ambrosiana

Decretali della Vaticana

Graduali della Basilica del Santo

Lucanus della Trivulziana

Messale della Biblioteca di Monaco

NICOLÒ DI TOMASO:

Affreschi nel Palazzo di Esztergom

NICOLÒ FIORENTINO:

Cappella del Beato Orsini a Traù

Decorazione del Duomo di Sebenico

NIGETTI MATTEO

NINO PISANO:

Duomo d'Orvieto

Madonna

Sculture nel Museo dell'Opera di Pisa

Statua lignea dell'*Annunciata*

Niobidi

NONO LUIGI:

Refugium peccatorum

«Novecento» (II)

Nozze Aldobrandini

NUTI MATTEO:

Duomo d'Orvieto

NUTI MEUCCIO:

Duomo d'Orvieto

NUZI ALLEGRETTO:

Madonna che allatta il Bimbo

ODERISIO DA BENEVENTO

Offner Richard

OLIVIERI:

Impianti d'acqua di Villa d'Este

Omero Ambrosiano

ORCAGNA ANDREA:

Bassorilievi del Campanile di Firenze

Duomo d'Orvieto

Pentastico in S. Maria Novella

Tabernacolo in Orsanmichele

Oreficerie del Tesoro del Duomo di Monza

ORLANDI DEODATO

ORSINI GIORGIO DA SEBENICO:

Arca di S. Anastasio

Duomo di Sebenico

Monumento del Beato Gianelli

Portale del Duomo di Traù

Portali di S. Francesco delle Scale e di S. Agostino in Ancona

ORTOLANO (L'):

Deposizione

Due Santi

«Ouvraige de Lombardie»

PACE LUIGI:

Mosaici della Cappella Chigi a S. Maria del Popolo

PACETTI CAMILLO

PACIO DA FIRENZE:

Bassorilievi con Storie di S. Caterina

Sepolcro di Roberto I d'Angiò

PADOVANINO

PAGANI VINCENZO:

Incoronazione della Vergine c Santi

PAIONIOS:

Nike

PALAGI PELAGIO

Pala d'oro della Basilica di S. Marco

PALIZZI FILIPPO

PALLADIO:

Basilica di Vicenza

Chiesa del Redentore a Venezia

Chiesa di S. Giorgio Maggiore

Palazzo Chiericati

(La) Rotonda di Vicenza

Teatro Olimpico

Villa Barbaro a Masèr

Villa della Malcontenta

Villa Emo a Fanzolo

Pallio delle Colombe a S. Gimignano

PALMA IL GIOVANE:

Allegorie ed episodî di storia veneziana in Palazzo Ducale

PALMA IL VECCHIO:

Figura femminile

Flagellazione

Francesco Querini

Madonna

Ritratti

Sacra Famiglia

(Le) Tre sorelle

PALMEZZANO MARCO:

Affreschi nella Basilica di Loreto

Dipinti al Museo di Forlì

Madonna e Santi a Castel S. Angelo

PANETTI DOMENICO

PANNINI GIOV. PAOLO:

Interno di S. Pietro

Piazza Navona allagata

Ricevimento di Carlo III al Quirinale

PANNONIO MICHELE:

Cerere

PAOLETTI GASPARE MARIA

PAOLO VENEZIANO:

Dipinti al Museo Correr

Polittico di Vicenza con la *Morte della Vergine*

PARENTINO BERNARDO:

Dipinti nella Galleria Doria

PARIGI ALFONSO:

Giardino di Boboli

Stradone di Boboli

PARIGI GIULIO

PARMIGIANINO:

Affreschi in S. Giovanni Evangelista di Parma

(*La Cortigiana Antea* (?))

Cupido che tende l'arco

(*La Donna Turca*)

Madonna con S. Margherita

(*La Madonna dal collo lungo*)

Malatesta Baglioni

Ritratti

PARODI FILIPPO:

Fontana nel Giardino del Palazzo Podestà

PARRASIO

PARRI DI SPINELLO:

Episodî di guerra tra Venezia e il Barbarossa

PASINI ALBERTO

PASSAVANT J. D.

PASSEROTTI BARTOLOMEO:

Ritratti nella Galleria Spada

PASTORINO DA SIENA

PASTORIS FERDINANDO

Pater Walter

PATINI TEOFILO:

L'Erede

PELIZZA DA VOLPEDO GIUSEPPE:

Quarto Stato

PELLEGRINI DOMENICO

PENNACCHI PIER MARIA:

Pitture della vòlta di S. Maria dei Miracoli a Venezia

PENNI GIOVAN FRANCESCO:

Collaborazione alla *Trasfigurazione* di Raffaello

Collaborazione nelle Stanze di Raffaello

Decorazione del Palazzo del Te

(La) Madonna del passeggio

Pitture alla Farnesina

Perennia (Vasi della fabbrica)

Pergamo (Scuola di)

PERIN DEL VAGA:

Decorazione della Cappella Paolina

Fontana del Giardino Doria Pamphili a Genova

Pitture in Castel S. Angelo

PERUGINO:

Affreschi del Cambio

Apollo e Marsia

(?) *Cenacolo di Fuligno*

Combattimento di Amore e Castità

(La) *Consegna delle chiavi*

Deposizione

(La) *Famiglia della Vergine*

Madonna in gloria

Opere nella Galleria di Perugia

Tavole con i *Miracoli di S. Bernardino*

PERUZZI BALDASSARE:

Affreschi alla Farnesina

Dipinti nella chiesa della Pace a Roma

Opera in S. Pietro in Vaticano

Villa della Farnesina

PESELLINO FRANCESCO:

Crocifissione

Madonna

Madonna e Santi

Scene della vita di S. Silvestro

Storie di Griselda

Trinità e Santi, già a Pistoia

(II) Petrarca Riccardiano

PIACENTINI MARCELLO

PIAZZA ALBERTINO

PIAZZA CALISTO

PIAZZA MARTINO

PIAZZETTA GIAMBATTISTA:

Concezione

Estasi di S. Francesco

Giuditta e Oloferne

Gloria di S. Domenico

Rebecca al pozzo

Ritratti

PICASSO PABLO

PICCIO

PICCININO LUCIO:

Armatura di Alessandro Farnese

Armatura di Filippo III

PIERMARINI GIUSEPPE:

Palazzo Belgioioso

Palazzo Reale di Milano

Teatro della Scala

Villa Reale di Monza

PIER MATTEO D'AMELIA:

Affreschi nell'appartamento Borgia

PIERO DI COSIMO:

Francesco Giamberti

Giuliano da Sangallo

Ritratto in veste di *Maddalena*

Simonetta Vespucci.

PIETRO DA CORTONA:

Facciata della chiesa della Pace a Roma

PIETRO DA RIMINI:

(?) Affreschi dell'Abbazia di Pomposa

PIETRO DA RHO:

Porta di Palazzo Stanga a Cremona

PIETRO DA VAILATE

PIFFETTI PIETRO

PINELLI BARTOLOMEO:

Incisioni

Opere nel Museo di Roma

Pino Paolo

PINTURICCHIO:

Affreschi dell'Appartamento Borgia

Affreschi della Cappella Sistina

Affreschi della Libreria Piccolomini

Incoronazione della Vergine

Madonna in gloria e Santi

Opere in S. Maria del Popolo

Opere nella Galleria di Perugia

Tavole con i *Miracoli di S. Bernardino*

PIOLA DOMENICO

PIOLA PELLEGRINO

PIRAMO REGINALDO:

Codice dell'*Aristotile* della Biblioteca Statale di
Vienna

PIRANESI GIOV. BATTISTA:

Le Carceri, Prospettive, i Capricci e altre incisioni nella R. Calcografia

PISANELLO ANTONIO:

Annunciazione

Eremiti

(La) Madonna della Quaglia

Miracolo di S. Eustachio

Profilo di Lionello d'Este

S. Giorgio e la Principessa

PITOCCHETTO (IL)

PITTONI GIAMBATTISTA:

Affreschi in Palazzo Pesaro a Venezia

Annibale giura odio ai Romani

Pittura caricaturale

Pittura sportiva

Piviale di Ascoli Piceno

Piviale di Bonifacio VIII

Piviale di Giulio II

Piviale di Pio II

PIZZOLO NICOLÒ:

Affreschi nella Cappella Ovetari

Plateresca (Decorazione)

POCCETTI BERNARDINO:

Affreschi della Grotta di Boboli

PODESTI FRANCESCO

POGLIAGHI LUDOVICO:

Porta in bronzo del Duomo di Milano

POLETTI LUIGI:

Basilica di S. Paolo a Roma

POLICLETO:

Diadoúmenos

Doriforo

POLIGNOTO

POLITI ODORICO

POLLAIUOLO ANTONIO:

Angeli in S. Miniato

Bassorilievi dell'altare d'argento al Museo
dell'Opera di Firenze

David vittorioso

Ercole e Anteo

(Le) Fatiche d'Ercole

Martirio di S. Sebastiano

Profilo d'Ignota

Ratto di Deianira

S. Michele

Tobia e l'Arcangelo

Tomba in bronzo di Innocenzo VIII

Tomba in bronzo di Sisto IV

POLLAIUOLO PIERO:

Incoronazione della Vergine e sei Santi

POLLAK LEOPOLDO:

Villa Reale di Milano

POLLI BARTOLOMEO

PONTELLI BACCIO:

Chiesa di S. Maria del Popolo a Roma

Studiolo del Duca di Urbino

PONTORMO JACOPO:

Affreschi nel chiostro dell'Annunziata

Affreschi della Villa di Castello

(La) Dama dal cagnolino

Giuliano de' Medici (?)

Ritratti

PORDENONE (G. A. REGILLO DA):

Affreschi del Duomo di Cremona

Affreschi della Madonna di Campagna

Pietà

Ritratto d'uomo

Schizzi per la vòlta della Madonna di Campagna

PORTIGIANI PAGNO DI LAPO:

Sepolcro di Papa Giovanni XXIII

Posillipo (Scuola di)

POUSSIN GASPARE:

Paesaggi di Casa Colonna

POZZO ANDREA

PRASSITELE:

Afrodite di Cnido

Apollo Sauroctono

Base di Mantinea

Hermes

(II) Pastore Euboleo

PRETI FRANCESCO MARIA:

Villa Pisani di Stra

PRETI MATTIA:

Dipinti nella Corsiniana

Dipinti nella Galleria di Napoli

Dipinti nella Galleria Spada

PREVIATI GAETANO:

Fumatrici d'oppio

PRIMATICCIO:

Decorazione del Palazzo del Te a Mantova

Decorazione di Fontainebleau

Primitivi (Pittori)

PROCACCINI GIULIO CESARE:

Nozze di S. Caterina

PROTOGENE

PSEUDO ANTONIO DA MONZA: Vedi ZOAN ANDREA

DA MANTOVA.

PSEUDO BOCCACCINO:

(La) Lavanda dei piedi

PULZONI. SCIPIONE:

Ritratti nella Galleria Spada,

Puristi (Pittori)

Quadraturisti (Pittori)

QUADRONE GIOV. BATTISTA

QUARENGHI GIACOMO:

Chiesa del Monastero di S. Scolastica

Padiglione dell'Ermitage

QUARTARARO RICCARDO

QUERENA LATTANZIO

QUIRIZIO DA MURANO:

Trittico con Storie di S. Lucia

RADI (Famiglia)

RADOANO:

Portale del Duomo di Traù

RAFFAELLO:

Affreschi della Stanza d'Eliodoro (*Liberazione
di S. Pietro, Messa di Bolsena*)

Affreschi della Stanza della Segnatura (*Il Par-
naso, Disputa del Sacramento, Scuola d'Atene*)

Affreschi della Stanza dell'Incendio

Affreschi della Stanza di Costantino

Affresco di S. Severo

Arcangelo Michele

Baldassarre Castiglione

(La) Belle Jardinière

Bindo Alloviti

Bozzetto della statua di *Giona*

Cappella Chigi in S. Maria del Popolo

(Il) Cardinale Inghirami

Cartone della *Scuola d'Atene*

Cartoni per gli arazzi Vaticani

Crocifissione per Città di Castello

Deposizione della Borghese

Disegni

Doni (Angelo e Maddalena)

Estasi di S. Cecilia

Federigo Gonzaga

(La) *Fornarina* Barberini

(?) (La) *Fortezza* del Collegio del Cambio

(La) *Galatea*, e altri affreschi della Farnesina

(La) *Gravida*

Incoronazione della Madonna

Incoronazione di S. Nicola da Tolentino

Leone X con i Cerd. De Medici e Rossi

Logge Vaticane e loro decorazione

Madonna Bridgewater

Madonna Colonna

Madonna Conestabile

Madonna Cowper (grande)

Madonna Cowper (piccola)

Madonna degli Ansidei

Madonna dei Candelabri

Madonna del Baldacchino

Madonna del Cardellino

Madonna del Diadema

Madonna del Divino Amore

Madonna del Granduca

Madonna dell'Agnello

Madonna dell'Impannata

Madonna del Passeggio

Madonna del Pesce

Madonna del Prato

Madonna della Seggiola

Madonna della Tenda

Madonna della Torre

Madonna di Casa d'Alba

Madonna di Casa Tempi

Madonna di Foligno

Madonna Diotallevi

Madonna Esterhazy

Madonna Orleans

Madonna Sistina

Madonna Terranova

(La) Muta

Navagero e Beazzano

Opera in S. Pietro in Vaticano

(L') Orazione nell'orto

Pala di S. Antonio

(La) Perla

Predella della *Deposizione* Borghese

Putto dell'Accademia di S. Luca

Redentore benedicente

Ritratto di Cardinale

Ritratto di gentiluomo

Sacra Famiglia Canigiani

Sacra Famiglia di Francesco I

Sacra Famiglia sotto la palma

S. Giorgio del Louvre

S. Giorgio di Washington

S. Sebastiano

S. Caterina

(?) *Santi*

Sibille e Profeti in S. Maria della Pace

(Il) *Sogno del Cavaliere*

(Lo) *Spasimo di Sicilia*

(Lo) *Sposalizio della Vergine*

Stendardo di Città di Castello

(La) *Trasfigurazione*

(Le) *Tre Grazie*

(La) *Velata*

Villa Madama

Visione di Ezechiele

Visitazione

RAFFAELLO DA MONTELUPO:

Figura per il sepolcro di Lorenzo il Magnifico

Madonna in Castel S. Angelo

Sepolcro di Giulio II

RAIMONDI MARCANTONIO

RAINALDI CARLO:

Villa Borghese

RAINALDO:

Facciata del Duomo di Pisa

RANZONI DANIELE:

Ritratto della Contessa Arrivabene

RAVERTI MATTEO:

La Ca' d'oro

RECCO GIUSEPPE

Reliquiario del Card. Bessarione

Reliquiario del Corporale di Orvieto

REMBRANDT:

(La) Lezione di Anatomia

(La) Ronda di notte

Ritratto della sorella

Ritratto di vecchio

(I) Sindaci della corporazione dei drappieri

Remondini Antonio

RENI GUIDO:

(L') *Aurora* del Casino Rospigliosi

(La) *Corsa di Atalanta e Ippomene*

Dipinti all'Accademia di S. Luca

Dipinti nella Galleria Spada

Ritratto della madre

RENOIR AUGUSTE

REYNOLDS SIR JOSHUA:

Lord Donoughmore

RÉPINE ILIA

Restauri consentiti e restauri vietati

Ricci Corrado

RICCI MARCO

RICCI SEBASTIANO:

Affreschi nella Villa Pisani a Stra

Dipinti nel Museo di Vicenza

S. Gaetano e un moribondo

S. Fermo, Rustico e Procolo

RICCIO ANDREA (ANDREA BRIOSCO):

Bronzi alla Ca' d'oro

Candelabro nella chiesa del Santo

Cappella del Santo

Rilievi di bronzo nel coro del Santo

RICHINI FRANCESCO MARIA

Riegl, Alois

Rilievo con l'*Apoteosi di Augusto* a Ravenna

RINALDO MANTOVANO:

Decorazione del Palazzo del Te

RIPA PIETRO:

Cancellata della chiesa della Certosa di Pavia

Ritrovamenti fortuiti

RIVALTA AUGUSTO

RIZZO ANTONIO:

(?) Arco Foscari

Facciata interna di Palazzo Ducale

Scala dei Giganti

Sepolcro del Doge Nicolò Tron

Statue di *Adamo* e di *Eva*

Rizzo Giulio Emanuele

«Rococò»

RODARI TOMASO:

Duomo di Como

RODIN AUGUSTE

ROESLER FRANZ ETTORE:

Acquarelli della *Roma sparita*

ROMANELLI ROMANO

ROMANINO GEROLAMO:

Affreschi del Castello del Buonconsiglio

Affreschi del Duomo di Cremona

Pala del Museo di Padova

Pala di S. Francesco di Brescia

Ritratti

ROMANO DI COSTANTINO:

Sculture nel chiostro di Monreale

ROMANO GIAN CRISTOFORO:

Sepolcro marmoreo di Gian Galeazzo Visconti

RÓNDANI FRANCESCO MARIA

RONDINELLI NICOLÒ

ROSA ERCOLE:

Monumento ai Fratelli Cairoli

ROSA SALVATORE

ROSETO JACOPO:

Reliquiario di S. Domenico

ROSSELLI COSIMO:

Affreschi nel chiostro dell'Annunziata

Affreschi nella Cappella Sistina

Incoronazione della Vergine

Sacra Famiglia

ROSSELLINO ANTONIO:

Monumento al Card. di Portogallo

Monumento a Maria d'Aragona

Pergamo del Duomo di Prato

S. Sebastiano

(?) Urna del Beato Marcolino Armanni

ROSSELLINO BERNARDO:

Palazzo Piccolomini a Pienza

Palazzo Piccolomini a Siena

Sepolcro di Leonardo Bruni

Sepolcro in S. Maria Novella

ROSSETTI BIAGIO:

Chiesa di S. Francesco a Ferrara

Palazzo dei Diamanti

ROSSO MEDARDO:

Cere nella Galleria Internazionale di Arte Moderna di Venezia

Cere nella Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma

Cere e bronzi nella Galleria di Arte Moderna di Milano

ROSSO FIORENTINO:

Decorazione di Fontainebleau

ROSSO (IL) PADELLAJO:

Tazza della Fontana di piazza a Perugia

ROSUTI FILIPPO:

Mosaici in S. Maria Maggiore di Roma

Rotulo (II) di Giosuè della Vaticana

RUBENS PIER PAOLO:

(II) Colpo di lancia

Comunione di S. Francesco

(II) Cristo della paglia

Deposizione

Fasti in onore di Maria de' Medici

Faustolo che ritrova Romolo e Remo

(II) Figliuol Prodigio

(I) Filosofi

Ritratto della Forment in pelliccia

(L') Ultima Cena

RUBINO EDOARDO

RUGGERI GIOVANNI:

Villa Visconti di Saliceto a Cernusco

Rumohr Karl Friedrich

RUOPPOLO G. B.

Ruskin John

RUSSI FRANCO:

Miniature nella *Bibbia* di Borso d'Este

RUSTICI FRANCESCO:

Predica del Battista

SABATELLI GIUSEPPE

SACCHETTI G. B.

SACCHI ANDREA:

Ritratto di Pompeo Borro

SACCONI GIUSEPPE:

Basilica di Loreto

Facciata e quadriportico di S. Paolo f. le mura,
a Roma

Monumento di Re Vittorio Eman. II

Sepolcro di Re Umberto I

SAGRERA GUILLEN:

Sala dei Baroni in Castelnuovo di Napoli

SALIETTI ALBERTO

SALIMBENI LORENZO DA SANSEVERINO, IL VECCHIO:

Affreschi nella Loggia di Palazzo Trinci

Trittico con lo *Sposalizio di S. Caterina e Santi*

Salmi Mario

SALVIATI FRANCESCO:

Affreschi nella Cappella Paolina

SALVI NICOLA:

Fontana di Trevi

SANGALLO (DA) ANTONIO IL GIOVANE:

Basilica di Loreto

Cappella Paolina

Castel S. Angelo

Giardino di Villa Madama

Modello della chiesa di S. Pietro

Palazzo Farnese

Palazzo Vaticano

S. Pietro in Vaticano

SANGALLO (DA) ANTONIO IL VECCHIO:

Castel S. Angelo.

SANGALLO (DA) FRANCESCO:

Giardino di Villa Madama

SANGALLO (DA) GIULIANO:

Cappella Gondi in S. Maria Novella

Chiesa di S. Maria delle Carceri a Prato

Cupola della Basilica di Loreto

Opera in S. Pietro in Vaticano

Villa Medicea di Poggio a Caiano

Soffitto di S. Maria Magg. a Roma

SANGIORGIO ABBONDIO

SANMARTINO GIUSEPPE

SANMICHELI MICHELE:

Altare dei Magi nel Duomo di Orvieto

Loggia di Zara

Palazzo Grimani

Porta di Zara verso terraferma

Sepolcri Bembo e Contarini nella chiesa del
Santo

SANO DI PIETRO:

Coralini miniati della Libreria Piccolomini

Dipinti nella Galleria di Siena

SANSOVINO ANDREA:

Battesimo di Cristo

Rilievi della Santa Casa di Loreto

Sepolcro del Card. Basso Della Rovere

Sepolcro del Card. Ascanio Sforza

Statue in S. Lorenzo di Genova

SANSOVINO JACOPO:

Bacco

(La) Libreria di S. Marco

Madonna e i due putti nella chiesetta di Palazzo Ducale

Rilievi con i *Miracoli di S. Antonio*

Sacra Conversazione

S. Giovanni dei Frari

Sepolcro di L. Podocataro

Statue della Scala dei Giganti

SANT'ELIA ANTONIO

SANTI GIOVANNI:

Madonna Buffi

Madonna e quattro Santi

SARACENI CARLO

SARTORELLI FRANCESCO

SARTORIO ARISTIDE:

Gorgona

Diana di Efeso

SASSETTA STEFANO:

Anconetta con la *Madonna, Santi e Annunciazione*

Madonne

Natività

Due Sante

(Lo) Sposalizio della Vergine

(Lo) Sposalizio di S. Francesco con la Povertà

(Le) Tentazioni di S. Antonio

SASSOFERRATO:

Copia delle *Tre età* di Tiziano

SAVIN PAOLO:

Sepolcro del Card. Zen

SAVOLDO GIROLAMO:

Adorazione dei pastori

Natività

Pala di Brera

Ritratto d'uomo

Ritratto in figura di *S. Margherita*

SBARRI MANNO:

La Cassetta Farnese

SCALETTI LEONARDO

SCAMOZZI VINCENZO:

(Le) Procuratie Nuove

(Il) Teatro Olimpico di Vicenza

Scavi consentiti e scavi abusivi

SCHIAFFINO BERNARDO

SCHIAFFINO FRANCESCO

SCHIAVONE GREGORIO:

Madonna col Bambino

S. Gerolamo e S. Alessio

SCOPAS:

Frammenti dei frontoni del tempio di *Athena*

Alea in Tegea

Demetra di Cnido

Sculture del Mausoleo di Alicarnasso

SEBASTIANO DEL PIOMBO:

Andrea Doria

Costellazioni e Metamorfosi alla Farnesina

Clemente VII

Cristo portacroce

Deposizione

(La) Fornarina

Pietà di Viterbo

Resurrezione di Lazzaro

Ritratti

SEGANTINI GIOVANNI:

Alla Stanga

(L') Amore alla sorgente della vita

(L') Angelo della vita

(La) Dea d'amore

(Le) Due madri

(La) Signora Casiraghi

SEGNA DI BONAVENTURA:

Dipinti nel Museo del Seminario di Siena

SEITZ LUDOVICO:

Affreschi della Basilica di Loreto

SELVA ANTONIO

SELVA ATTILIO

Semper Gottfried

SEREGNI VINCENZO:

(?) Santuario di Saronno

SERLIO SEBASTIANO

SERNESI RAFFAELLO

SERODINE GIOVANNI

SERPOTTA GIACOMO:

Decorazione dell'Orat. di S. Cita a Palermo

Decorazione dell'Orat. di S. Lorenzo a Palermo

Stucchi nel Museo di Palermo

SERRA LUIGI

Settala (Museo)

SICOLANTE DA SERMONETA:

Stucchi in Castel S. Angelo

SIGNORELLI LUCA:

Affreschi nella Basilica di Loreto

Affresco nel Museo dell'Opera di Orvieto

Deposizione

Fatti dell'Anticristo nella Cappella d S. Brizio

Fatti di Mosè nella Cappella Sistina

Flagellazione

Illustrazione del «Purgatorio» dantesco

Madonna col Bambino

Martirio di S. Sebastiano

Pala con la *Vergine, David, Santi e il donatore*

Gamurrini

Pala della Pinacoteca di Volterra

Pan e gli dei

Predella

Sacra Famiglia

(Il) Sacramento agli Apostoli

Stendardo con la *Crocifissione* e la *Pentecoste*

Storie di S. Benedetto a Monteoliveto Maggiore

SIGNORINI TELEMACO:

Il Ghetto di Firenze

SILVESTRO DELL'AQUILA:

Arca di S. Bernardino

Sepolcro di Maria Pereyra

SIMON LUCIEN

SIMONETTI MICHELANGELO

SIRONI MARIO

SIRY SISTO

SODOMA:

Affreschi con *Storie di S. Benedetto* a Monteoliveto

Affreschi con *Storie di S. Caterina* a Siena

Cristo alla colonna

Cristo portacroce

Deposizione

Dipinti nella Galleria Sabauda

*(La) Famiglia di Dario che si assoggetta ad
Alessandro*

Giuditta

Martirio di S. Sebastiano

(Le) Nozze di Alessandro e Rossane

Sacra Famiglia

Sposalizio di S. Caterina

Tondo della Pinacoteca Borgogna di Vercelli

SÒFFICI ARDENGO

SOLARI CRISTOFORO:

Abside del Duomo di Como

Cristo alla colonna

Ecce Homo

Facciata della chiesa della Certosa di Pavia

Lastra tombale di Ludovico il Moro e Beatrice
d'Este

SOLARI GUINIFORTE:

Chiesa della Certosa di Pavia

SOLARIO ANDREA:

Dipinti nella Certosa di Pavia

Ritratti

SOLIMENA FRANCESCO

Soprintendenze alle antichità

Soprintendenze alle Gallerie

Soprintendenze ai Monumenti

Soprintendenze miste

SOROLLA Y BASTIDA JOAQUIN

SPADARO MICCO

SPADINI ARMANDO:

(La) Famiglia del pittore De Carolis

Ritrovamento di Mosè

SPAGNA (LO):

Affresco con la Madonna tra Santi

Affresco con la Pietà, la Carità e la Giustizia

Apollo e le Muse,

Incoronazione della Madonna, di Todi

Incoronazione della Madonna, di Trevi

Sposalizio della Madonna, di Caen

SPAGNOLETTO (GIUSEPPE RIBERA):

Comunione degli Apostoli

Deposizione

Ritratto di missionario

SPAGNUOLO (GIUSEPPE MARIA CRESPI):

(II) Crocefisso

(L') Educazione di Achille

Enea, la Sibilla e Caronte

(II) Figlio del Generale Palphy

(I) Sacramenti

*S. Giovanni Nepomuceno confessa la regina di
Boemia*

SPANZOTTI MARTINO:

Dipinti nella Galleria Sabauda

SPERANDIO NICOLÒ:

Sepolcro di Alessandro V

SPINELLO ARETINO:

Affreschi nella Cappella Guasconi in S. Francesco di Arezzo

Affreschi nella sacristia di S. Miniato

Episodî della guerra tra Venezia e il Barbarossa

Incoronazione della Madonna

Madonna e Angeli

Storie dei Ss. Efisio e Potito nel Camposanto Pisano

SQUARCIONE FRANCESCO:

Polittico Lazzari

STAGI STAGIO:

Altare del Duomo di Pisa

Stanze di Raffaello

STANZIONE MASSIMO:

Deposizione

STARNINA GHERARDO:

Affreschi nella Cappella Castellani

Avanzi di decorazione nella chiesa de Carmine
di Firenze

STEFANO DA PANDINO

STEFANO DA ZEVIO:

Madonna con S. Caterina in un roseto

(La) Madonna della Galleria Colonna

(La) Madonna delle rose

(La) Madonna di Palazzo Venezia

Stele di Timarista

STELLA FERMO

STRADANO GIOVANNI

STROZZI BERNARDO:

Carità di S. Lorenzo

Cuoca

Esaù

Pifferaio

STROZZI ZANOBI:

Codici miniati

STUCK (VON) FRANZ

Supino Igino Benvenuto

Strzygowski Josef

Suppellettile dell'Alto Medioevo

TACCA PIETRO:

Fontana del *Bacchino*

Fontana delle scimmie a Boboli

Decorazione scult. di Pratolino

TADDEO DI BARTOLO:

Affreschi a S. Gimignano

Dipinti nella Pinac. di Volterra

Polittico nella Galleria di Siena

TADOLINI ADAMO:

Replica dell'*Amore e Psiche* di Canova

TALENTI FRANCESCO:

Campanile di Firenze

Cattedrale di S. Maria del Fiore

TAMAROCCIO CESARE:

Storie di S. Cecilia

TANZIO DA VARALLO

Tarocchi di Casa Visconti

Tasse d'ingresso agli Istituti antiquarî e artistici

TAURINO RICCARDO

TAVARONE LAZZARO

Tazza Farnese

TEGLIACCI SOZZO:

Miniatura del *Caleffo dell'Assunta*

TEMANZA TOMMASO

TEMPERELLO (IL):

Pala nella Basilica della Salute

Pala nel Museo di Parma

Tesoro argenteo dell'Esquilino

Tesoro barbarico di Castel Trosino e Nocera Umbra

Tesoro della casa del Menandro

Tesoro degli Atridi

Tesoro di Bosco Marengo

Tesoro di Hildesheim

Tesoro di Troia

THORWALDSEN ALBERTO:

Fregio col *Trionfo di Alessandro Magno* nella
Villa Carlotta

TIARINI ALESSANDRO

TIBALDI PELLEGRINO:

Cappelle del Sacro Monte di Varallo

Chiesa di S. Fedele a Milano

Chiesa di S. Sebastiano a Milano

Cortile dell'arcivescovado a Milano

Duomo di Milano

TIBERIO D'ASSISI

TIEPOLO GIAMBATTISTA:

Adorazione, dei Magi

Affreschi della Cappella Colleoni

Affreschi della Residenza di Würzburg

Affreschi della Villa Pisani a Stra

Affreschi del Pal. Reale di Madrid

Affreschi del Palazzo Rezzonico

Alabardiere del dip. di Edimburgo

Alessandro e Bucefalo

Allegoria sulla volta di Palazzo Chiericati

Allegoria e scene mitologiche di Palazzo Archinti

Amori di Rinaldo e Armida

Antonio Riccobono

Assunzione

Banchetto di Cleopatra

Bozzetto a Bergamo

Bozzetto con l'*Aurora*

Bozzetto del *Ritrovamento di Mosè* di Edimburgo

Bozzetto di un affresco di Würzburg

Bozzetto per la volta degli Scalzi a Venezia

(La) Caduta degli Angeli ribelli

(La) Concezione

«Concilium in Arena»

Dipinti all'Ambrosiana

Disegni

(L') Empireo e la quadriga del Sole a Palazzo

Clerici

Episodî dei Ss. Vittore e Satiro

Episodî di guerra romana

(L') Eucaristia

(La) Famiglia di Dario ai piedi di Alessandro

(La) Fortezza e la Sapienza

(La) Gloria di S. Bernardo

(L') Invenzione della Croce

(La) Madonna del Carmelo e le anime del Purgatorio

Martirio di S. Agata

Martirio di S. Agata (piccola replica)

Mecenate conduce le Arti ad Augusto

Morte di S. Gerolamo

Muzio Scevola

(II) Procuratore Giovanni Querini

Ricevimento di Enrico III alla Mira

Ritrovamento di Mosè

S. Giacomo di Compostella

S. Pietro d'Alcantara

Santi Cappuccini

(I) Santi della Famiglia Calbo Crotta

Soffitto della Scuola del Carmine

Storie (due) di Rinaldo e Armida

Storie(quattro) di Rinaldo e Armida

Storie di Scipione l'Africano in Palazzo Dugnani

Tele colossali nella Prepositurale di Verolanuova

(II) Tempo che scopre la Verità

Trionfo d'Aureliano

Venezia e i doni del mare

Zefiro e Flora

TIEPOLO GIAN DOMENICO:

Disegni

Scene di vita popolare, pagliacci e saltimbanchi

nel Museo del Settecento a Venezia

Via Crucis della sacristia dei Frari

TINO DI CAMAINO:

Angelo del Monumento Petroni

Monumento onorario a Enrico VII di Lussemburgo

Madonna col Bimbo

Pala nella Cappella Ammannati

Sculture nel Museo dell'Opera di Pisa

Sepolcro della Regina Maria d'Ungheria

Sepolcro del Cardinale Petroni

Sepolcro di Carlo Duca di Calabria

Sepolcro di Enrico VII di Lussemburgo

Sepolcro di Maria di Valois

Sepolcro in S. Maria Novella

(Maniera di): Monum. Gherardesca

TINTORETTO DOMENICO:

Maddalena

Ritratti

Ritratti dei Dogi nella Sala del Maggior Consiglio

TINTORETTO JACOPO:

Adamo ed Eva

(L') Adultera dinanzi a Cristo

Affreschi mitologici della Sala delle Quattro Porte

Annunciazione

(La) Cena, di S. Marcuola

Cristo morto adorato dai Dogi Lando e Trevisan

Cristo risorto adorato dagli Avogadori

Deposizione

Dipinti della Scuola di S. Rocco

Dipinti votivi dei Dogi

(II) Doge A. Gritti dinanzi alla Vergine

Ester e Assuero

Jacopo Soranzo (?)

(La) *Lavanda dei piedi*

(La) *Leggenda di Alessandro III e Barbarossa*

(La) *Liberazione di Arsinoe*

Luigi Cornaro

Maddalena

(II) *Miracolo dello schiavo*

Nascita della Vergine

Natività

Nozze di Cana

(II) *Paradiso*

Pitture nella Sala del Maggior Consiglio

Presa di Zara

Ritrovamento del corpo di S. Marco

Ritratti

Ritratto del servo del Tintoretto

S. Giorgio e la Principessa

Sebastiano Venier

(Lo) Spirito Santo e Adoranti

Susanna e i vecchioni

Tele con le *Gesta dei Gonzaga*

Tele della Sala dell'Anticollegio

(Il) Vecchio e il giovine

TITO ETTORE

Tirannicidi Armodio e Aristogitone

TIZIANO:

Affreschi della Scuola del Santo

Alessandro III presenta a S. Pietro Giacomo

Pesaro

Alfonso d'Este

Allegoria in onore di Alfonso d'Avalos

(L') Amor sacro e profano

Andrea Vesalio

Antonio Perrenot

(L') Arcivescovo Filippo Archinto

(L') Aretino

(L') Assunta

Autoritratto

Bacchanali

Battesimo di Cristo

(La) Bella

(II) Cardinal Bembo

(II) Cardinal Granvella

(II) Cardinal Ippolito De Medici

Carlo V

Carlo V alla battaglia di Mühlberg

Carlo V in piedi col cane

(II) Cenacolo

(II) Concerto

(II) Conte Porcia

(II) Cristo della Moneta

Cupido

Danae

Deposizione

Diana e Atteone

Diana e Calisto

(II) Doge Grimani dinanzi alla Fede

Dipinti della Basilica della Salute

Emilio e Irene Spilimbergo

(La) Famiglia Vendramin

Federigo Gonzaga

(La) Figlia di Roberto Strozzi

Filippo II

Flora

Francesco I

(II) Gentiluomo inglese (Ippolito Riminaldi?)

Jacopo Strada

Incoronazione di spine

(?) Ippolito Riminaldi

Isabella d'Este

Isabella di Portogallo

Lavinia

Maddalena

Madonna col Bambino

(La) Madonna del coniglio

(La) Madonna delle ciliege

Madonna e quattro Santi

(Il) Medico Parma

Ninfa e pastore

«Noli me tangere»

Pala con la Madonna, Santi e Luigi Gozio

Pala di Casa Pesaro

Pala di S. Nicola dei Frari alla Vaticana

Paolo III

Paolo III e i nipoti

(II) Peccato originale

Perseo e Andromeda

Pier Luigi Farnese

*Presentazione della Vergine al tempio (ovvero
la Piccola Maria)*

(II) Ratto d'Europa

Ritratti

Sacra Famiglia

Salomè

S. Cristoforo

S. Domenico

S. Francesco che riceve le stimmate

S. Gerolamo

S. Giovanni Battista

S. Nicola

S. Sebastiano

Stendardo col Cenacolo e la Resurrezione

(La) Toletta di Cupido

Tommaso Mosti

(Le) Tre età

(L') Uomo dal guanto

(La) Vanità

Venere che esce dal bagno

(La) Venere dal cagnolino

Venere e Adone

Venere e il suonatore d'organo

(La) Zingarella

TOESCA PIETRO

TOMA GIOACHINO

Tombe dei Giganti

TOMMASO DA MODENA:

Storie di S. Orsola

TORBIDO FRANCESCO

TORELLI FILIPPO:

Breviario Francescano della Riccardiana

Evangelario di S. Maria del Fiore nella Lauren-
ziana

TORRITI JACOPO:

Mosaici in S. Giov. in Laterano

Mosaici in S. Maria Maggiore a Roma

Toro Farnese

TOSI ARTURO

TRABALLES GIULIANO

TRAINI FRANCESCO:

(Già attribuiti a): Il *Trionfo della morte e il Giudizio Universale* nel Camposanto di Pisa

TRAMELLO:

La Madonna di Campagna

TRAVERSI GASPARE

TREMIGNON ALESSANDRO

TRENTACOSTE DOMENICO:

Pomona

TRIBOLO (IL):

Fontana di Ercole e Caco a Castello

Fontana di Venere a Castello

Giardino di Boboli

Giardino di Castello

Trittico di Alba Fucense

(II) Trono di Boston

(II) Trono Ludovisi

TROUBETZKOY PAUL

TURA COSMÉ:

Adorazione dei Magi

(?) Ancona già in S. Lazzaro di Ferrara

(L') Ancona Roverella

Annunciazione e S. Giorgio

Circoncisione

Fuga in Egitto

Madonne

Pietà

(La) Primavera

S. Giacomo in trono

S. Giacomo della Marca

(?) *Ritratto di musicista*

TURINO DI SANO:

Rilievi del Fonte battesimale di Siena

UCCELLO PAOLO:

Affreschi del Chiostro Verde in S. Maria Novella

(La) Battaglia di S. Egidio

(La) Battaglia di S. Romano

(Il) Condottiero inglese (J. Hawkwood)

Predella col Miracolo dell'Ostia

S. Giorgio che uccide il drago

Scena di caccia

Uffici per l'esportazione degli oggetti d'arte

UGOLINO DI PRETE ILARIO:

Affreschi dell'abside del Duomo di Orvieto

UGOLINO DI VIERI:

Corporale del Duomo di Orvieto

Reliquiario di S. Savino

UGO DA CARPI

USSI STEFANO:

(La) Cacciata del Duca di Atene

UTILI GIAMBATTISTA

VACCARO ANDREA

VACCARO ANTONIO:

Chiostro delle Clarisse in S. Chiara di Napoli

Giardino rustico in S. Chiara di Napoli

VALADIER GIUSEPPE:

Palazzo della Calcografia

(Il) Pincio

VALENTIN:

L'Ultima Cena

VALLE FILIPPO

VAN AELST PETER:

Arazzi del Duomo di Trento

Arazzi di Raffaello in Vaticano

VAN DER GOES UGO:

Adorazione dei pastori

VAN DER WEYDEN RUGGERO:

Cristo al sepolcro

VAN DYCK ANTONIO:

Amelia di Solms

(II) Card. Guido Bentivoglio

(I) Figli di Carlo I d'Inghilterra

Madonna col Bambino

Ritratti di Palazzo Rosso

Ritratto dei poeti Killigrew e Carew

Ritratto di un Brignole

VAN EYCK JAN:

Ritratto degli Arnolfini

Stimate di S. Francesco

(Les) «Très Belles Heures» del Duca di Berry

Van Marle Raimondo

VAN ORLEY BERNART:

Arazzi con la *Battaglia di Pavia*

VANNI TURINO I e TURINO II:

Tavole nel Museo Civico di Pisa

VANTINI RODOLFO

VANVITELLI CARLO:

Parco di Caserta

VANVITELLI GASPARE:

Vedute a Prato

VANVITELLI LUIGI:

Chiesa di S. Maria degli Angeli a Roma

Reggia e Parco di Caserta

VASANZIO (JAN VAN SANTEN):

Casino e Villa Borghese

VASARI GIORGIO:

Affreschi nella Cappella Paolina

Affreschi nel Palazzo della Cancelleria

Ninfeo di Villa Giulia a Roma

Palazzo degli Uffizi

Palazzo della Signoria

Vaso François

Vaso Portland

VASSALLETTO PIETRO:

Chiostro di S. Giovanni in Laterano

(?) Chiostro di S. Paolo fuori le Mura a Roma

Portacero pasquale di S. Paolo fuori le Mura a
Roma

VASSALLO NICOLÒ

VASSALLO SAVERIO

VECCHIA PIETRO

VECCHIETTA LORENZO:

Pitture nel Museo del Seminario di Siena

Predica di S. Bernardino

Trittico con l'Assunzione della Vergine e Santi

VECELLIO MARCO:

Allegorie ed episodi di storia veneziana in Palazzo Ducale

VELA VICENZO

VELASQUEZ DIEGO:

(I) Bevitori

(II) Duca di Olivares

(Le) Filatrici

Filippo IV

(L') Infanta Margherita

Innocenzo X

(Le) «Meninas»

(II) Principe Baldassarre Carlo

(La) Resa di Breda («Le Lance»)

(La) Venere allo specchio

Velo di Classe

(La) Venere Capitolina

(La) Venere de' Medici

(La) Venere di Cirene

(La) Venere di Milo

(La) Venere di Rodi

(La) Venere di Siracusa.

VENTURI ADOLFO

VENTURI LIONELLO

VERONESE PAOLO:

Adorazione dei Magi

Affreschi nel coro superiore di S. Sebastiano

Affreschi nella Villa Barbaro a Masèr

Affreschi nella Villa Emo a Fanzolo

Agostino Barbarigo

Ante dell'organo già in S. Geminiano a Venezia

Cena in Casa del Fariseo

Cena in Casa di Levi

(La) Contessa di Porto (?)

Cristo in casa di Jairo

Daniele Barbaro

Dipinti nella cappella del coro e nella sacristia
di S. Sebastiano

(La) Famiglia Cuccina presentata alla Vergine

Festa in casa del Levita

Giuditta

Giunone offre il corno ducale a Venezia

Glorificazione di Venezia

Marte, e Venere

Martirio dei Ss. Primo e Feliciano

Nozze di Cana

Pase Guariento

Predica del Battista

Ratto di Europa

Replica del Ratto di Europa

Salita al Calvario

Sebastiano Venier in ginocchio dinanzi al Cristo

Soffitto della Sala del Maggior Consiglio

Storie di Ester nel soffitto di S. Sebastiano

Tele della chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo, già
nella chiesa dell'Umiltà

Tele del soffitto della Sala del Collegio

(Il) Vecchio e la giovane

(La) Visione di S. Elena

VERROCCHIO ANDREA:

Bassorilievi dell'altare d'argento di Firenze

Battesimo di Cristo

Colleoni

David

Incredulità di S. Tommaso

Lucrezia Donati (?)

Madonna col Bambino

Putto in Palazzo Vecchio

Resurrezione

Sepolcro di Francesca Tornabuoni

Sepolcro di Giovanni e Piero de' Medici.

VEZZI FRANCESCO E GIUSEPPE

VIGNOLA:

Chiesa del Gesù

Palazzo Farnese di Caprarola e giardino

Villa Lante

Villanoviana (Civiltà)

Viollet le Duc Eugène

VION GIOVANNI

(II) Virgilio Ambrosiano

(II) Virgilio Riccardiano

(II) Virgilio Vaticano

VITALE DA BOLOGNA:

(La) Madonna dei denti

Affreschi dell'Abbazia di Pomposa

VITTORIA ALESSANDRO:

Busti della Ca' d'oro

Busto del Doge Grimani

Busto di Pietro Zen e altri busti nel Museo del

Seminario a Venezia

S. Gerolamo dei Frari

(La) *Scala d'oro*

Sculture del Museo Correr

Sculture in S. Sebastiano a Venezia

Stucchi nella Villa Barbaro a Masèr

(La) *Vittoria* di Brescia

(La) *Vittoria di Samotraccia*

VITTOZZI ASCANIO:

Villa della Regina a Torino

VIVA DI LANDO:

Reliquiario di S. Savino

VIVARINI ALVISE:

Madonna in trono e angeli

VIVARINI ANTONIO:

Madonna in trono

Polittico di Bologna

Trittico alle Gallerie di Venezia

VIVARINI BARTOLOMEO:

Madonna della Galleria Colonna

Madonna di Sassari

Madonna in trono di Napoli

Polittico oli Bologna

VOLPATO GIOVANNI

VOLTERRANO (IL):

Affreschi nella Villa della Petraia

(La) Burla del Pievano Arlotto

Voss Hermann

VUOLVINIO:

Altare d'oro di S. Ambrogio

WERSCHAFFELT:

Arcangelo di Castel S. Angelo

WHISTLER JAMES:

Acqueforti

WICKHOFF FRANZ

WILDT ADOLFO:

Testa di N. Bonservizi

Ritratti

WILIGELMO:

Rilievi del Duomo di Modena

Sculture del Duomo di Cremona

WINCKELMANN GIOV. GIOACHINO

WÖLFLLIN HEINRICH

ZACCAGNI BERNARDINO e GIOV. FRANCESCO

ZAGANELLI (FRATELLI)

ZAIS GIUSEPPE

ZANDOMENEGHI FEDERICO

ZANELLI ANGELO

ZANOBI DEL ROSSO:

Il Kaffeehaus di Boboli

ZANOJA GIUSEPPE

ZAVATTARI (Fratelli):

Affreschi nella Cappella di Teodolinda del

Duomo di Monza

ZELOTTI GIOV. BATTISTA:

Affreschi nella Villa Barbaro a Masèr

Affreschi nella Villa Emo a Fanzolo

Affreschi nella Villa della Malcontenta

ZENALE BERNARDINO:

Polittico di Treviglio

Trittico in S. Ambrogio

ZEUSI

ZIBELLINO DA BOLOGNA:

Coronamento del Battistero di Pisa

ZOAN ANDREA DA MANTOVA:

(?) *Libro d'ore* di Bona di Savoia nel British Museum

(?) (*La Sforziade*) del British Museum

ZUCCARELLI FRANCESCO

ZUCCARI FEDERIGO:

Decorazione del Palazzo Farnese di Caprarola

Dipinti all'Accademia di S. Luca

(La) Leggenda di Papa Alessandro III e del

Barbarossa

ZUCCARI TADDEO:

Affreschi nella Cappella Paolina

Decorazione del Palazzo Farnese di Caprarola

ZULOAGA IGNACIO