BASSORILIEVO DELL'ACROPOLI D'ATENE.
IV secolo prima di G. C.

APOLLO

PRIMA LEZIONE

LE ORIGINI DELL'ARTE

È possibile, in venticinque lezioni, dare una idea della evoluzione delle arti plastiche, vale a dire: delle arti le cui produzioni possono venir rappresentate dal disegno: — l'architettura, la scoltura, la pittura? Non sono in caso di dirlo, perchè non l'ho tentato ancora. Coloro, che seguiranno questo corso sino alla fine, risponderanno per me quando l'avrò terminato.

L'industria umana è figlia del bisogno. Sin dalle origini dell'umanità, l'uomo dovette foggiarsi utensili, armi, vesti; assicurarsi un ricovero contro le intemperie e contro le fiere. Fu industrioso, per necessità, nell'attesa di divenire artista per gusto.

L'opera d'arte differisce, per un carattere essenziale, dai prodotti della attività umana che rispondono alle immediate esigenze della vita. Guardiamo un palazzo, una statua, un quadro. Il palazzo potrebbe non essere che una grande casa e nullameno offrire un ricovero altrettanto sicuro; qui il carattere artistico s'

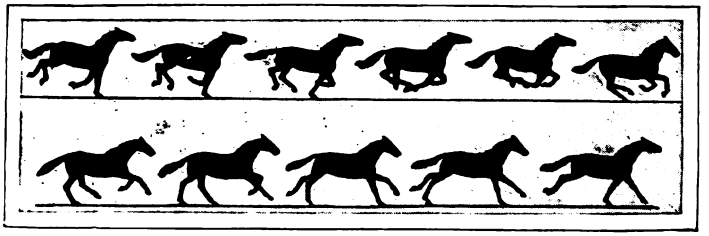


FIG. 5. — CAVALLO AL GALOPPO,
(*da fotografie istantanee*).

animali rappresentati dall' arte quaternaria appartengono tutti a specie commestibili, di cui i selvaggi incidevano o dipingevano le immagini come per attrarli con una sorta di magica simpatia. Noi, gente incivilita, parliamo spesso iperbolicamente della magìa dell'arte; i primitivi vi prestavano fede.

Recentemente, in una grotta del dipartimento dell' Indre, s' è scoperta una lastra di schisto su cui è disegnata una renna al galoppo. E' anch'essa un esempio del gusto pel movimento che caratterizza i migliori artisti di quell' epoca, aggiunto alla precisione ed alla libertà dei contorni.

Tra le pitture, le più belle sono state copiate soltanto nel 1902 nella grotta d'Altamira, presso Santander in Spagna (fig. 5*a*); ed io posso mostrarvi anche alcuni saggi del più grande interesse tolti dalle caverne del Périgord (fig. 2 e 3).

Da una di tali grotte proviene una lucerna di pietra adorna d'una bella figura di renna incisa; gli artisti dovevano far uso di simili lucerne per veder lume a scolpire e a dipingere le loro figure, poichè la parte delle grotte, che esse adornano, è completamente al buio, anche di pieno giorno.

Ed ecco, dopo tante sorprese, la cosa più strana. Quelle pitture, che comprendono talora più di cento animali di grandi dimensioni, non potevano esser fatte, nè vedersi che a luce artificiale. E perchè allora darsi la briga di

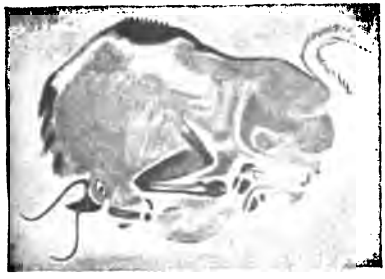


FIG. 5 *a*. — BISONTE DIPINTO SU PARETE.
Caverna d' Altamira (*Spagna*).
L'Anthropologie, 1904 (Masson, editore).

MADONNA DI S. SISTO; DI RAFFAELLO.
(Galleria di Dresda).

APOLLO

STORIA GENERALE DELLE ARTI PLASTICHE

DI

SALOMONE REINACH

MEMBRO DELL' ISTITUTO DI FRANCIA

II. EDIZIONE ITALIANA SULLA III. FRANCESE.

BERGAMO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE

1906

Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

furono fatti prima della scoperta dei metalli.

Si continuò a costruire città lacustri e ad innalzare dolmen anche dopo che l'uomo ebbe cominciato a raccogliere l'oro e il rame, che furono i primi metalli che imparò a conoscere. Più tardi, la scoperta dello stagno e qualche caso fortunato che indusse a fondere insieme lo stagno e il rame, posero l'uomo in possesso di un nuovo metallo, il bronzo, che diede un grande slancio alla civiltà materiale.

Fig. 8. — Menhir scolpito
Statua di stile primitivo
Saint-Sernin (Aveyron).

Esistono stazioni lacustri dell'età del bronzo, nelle quali appaiono scuri, spade, ornamenti di metallo che fanno fede di una valentìa tecnica avanzatissima. Ma nei dolmen non si sono mai scoperti che dei piccoli oggetti di metallo semplicissimi, quali perle, bottoni e coltelli; convien dunque dire che siasi cessato di sotterrare i morti nei dolmen prima dell'epoca che vide abbandonate le stazioni lacustri (1000 prima di G. C.)?

L'assenza totale di vere opere d'arte a quell'epoca è argomento di stupore per gli archeologi. Ad eccezione di qualche misera figurina in terra cotta, di qualche menhir grossolanamente scolpito per ricordare la figura umana (fig. 8), non v'è alcuna immagine di animale o d'uomo. In compenso la decorazione lineare è sviluppatissima. Nell'isolotto di Gavrinis, sulla costa del Morbihan, sorge uno di quei grandi ammonticchiamenti di terra, che si chiamano *tumuli*. Nell'interno del tumulo sta un dolmen, a cui mena un lungo viale fiancheggiato da enormi massi di granito. Questi massi sono ricoperti di disegni bizzarri, eseguiti col mezzo di utensili di silice e che hanno dovuto costare ai loro autori tempo e sforzi

Fig. 9. — Massi scolpiti della galleria coperta di Gavrinis.
(Morbihan).

iplicare i banchi, restringere le tavole, accumulare il pubblico ıattro stanze contigue, mentre che, pel mio corso d'archeologia :a, non se ne riempiva nemmeno una. Le signore, numero- me, diedero prova di una eroica tolleranza; avevo quasi ·ogna di trovarmi al largo nella mia grande cattedra, ve- 'o davanti e intorno a me tante amabili persone sì mala- te stipate. E però volli dedicar loro questo piccolo libro, 'andole di accettare le mie scuse insieme al mio omaggio.

in dall'esordio, feci osservare ai miei uditori che il loro per quanto lusinghiero, non dipendendo dal valore del corso, hè nessuno poteva ancora sapere se sarebbe stato buono o cat- era già un modo palese di riconoscerne l'opportunità. Questa, tti, era innegabile. Accanto ai lavori di erudizione, occor- ı ad ogni scienza esposizioni sintetiche, orali o scritte, nelle i le idee generali vengano in prima linea e i fatti vadano in ıda, mentre, invece, nell'insegnamento erudito, fa d'uopo, : diceva Fustel de Coulanges, un anno d'analisi per legitti- e un'ora di sintesi. Quest'ora non viene certo per tutti, ma ıdo scocca, è bene profittarne e, meglio ancora, far che gli ne profittino.

lla Scuola del Louvre, concludevo ciascuna lezione con qualche ıla di bibliografia, limitandomi a citare tre o quattro opere ıti e indispensabili. M' è parso necessario, pubblicando il ɔ, di dare un maggiore sviluppo sovratutto a questa parte. l'antichità sono stato molto sobrio, perchè esistono opere di ri- nento di facile consultazione, ed io stesso ne ho pubblicata cuna. Ma, pel medio evo e i tempi moderni, non trovandosi i nulla anche nei libri più importanti, ho dovuto creare la ografia di sana pianta, e sono certo che riuscirà utile. partito preso e dopo matura riflessione, ho tolto da ta nomenclatura tutto ciò che interessa l'archeologia più la storia dell'arte; ho anche omesso, salvo rare eccezioni, pere e gli articoli anteriori al 1880 e, segnatamente, le ie raccolte costose e rare che si trovano soltanto nelle ıdi biblioteche. In compenso, ho citato abbondantemente i i lavori di volgarizzazione e gli articoli di Riviste, *di modo se il testo del libro conviene su tutto agli esordienti e ai pro- , la parte bibliografica può giovare anche ai meglio in- ıati. Essi vi troveranno, d'altronde, abbondanti richiami a*

perchè vi manca la imitazione della natura vivente.

I dolmen ed i menhir sono i prodromi dell'architettura, ma d'una architettura indegna ancora di tal nome, poichè le decorazioni vi sono rare e gli elementi costruttivi non hanno altro pregio che la loro massiccia solidità. Il solo monumento di questo genere che offra un'apparenza artistica è il cerchio di triliti, formata ciascuna da due piedritti ed un architrave, che esiste a Stonehenge, in Inghilterra; ma le pietre vi sono già squadrate, e Stonehenge non sembra anteriore all'età del bronzo (fig. 12). Dopo l'età del bronzo, l'Europa non conosce costruzioni in pietra che non siano muri di difesa; le abitazioni e gli stessi templi erano in legname. Fu ancora la conquista romana che apportò nella Gallia i principii ed i primi modelli architettonici.

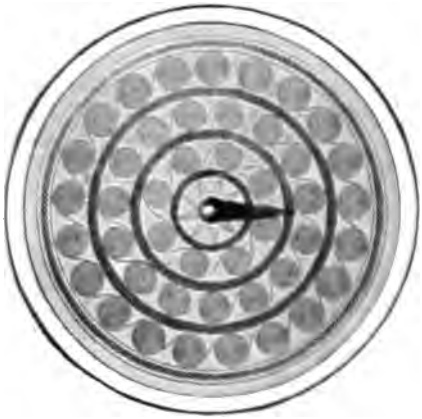


Fig. 11. — Placca di bronzo rinvenuta in Svezia. (*Museo di Stoccolma*).

Così il genio artistico, mentre era fiorito in Francia parecchie migliaia di anni prima dell'êra cristiana, subì poi, pel corso di quaranta secoli almeno, una lunga eclissi per aver ceduto il posto

ALTARE ROMANO DEL I SECOLO.
(*Museo di Arles*).

APOLLO

l'anno 1000 dopo G. C., la patria dell'arte. Questo breve schizzo indica le divisioni del mio soggetto e prepara allo svolgimento che intendo dargli.

BIBLIOGRAFIA. — Opere di A. BERTRAND e di G. DE MORTILLET, citate nella bibliografia della lezione precedente (stazioni lacustri, dolmen, menhir, cromlech). Pei menhir scolpiti (Aveyron) vedere HERMET, *Bulletin du Comité*, 1898, p. 500. — Età del bronzo nell'Occidente e nel Nord dell'Europa: O. MONTELIUS, *Chronologie der aeltesten Bronzezeit*, Brunswick, 1900; *Les temps préhistoriques en Suède*, trad. franc. di S. REINACH, Parigi, 1895; *La Chronologie préhistorique en France* (*L'Anthropologie*, 1901, pag. 609); *Orient und Europa*, Berlino, 1901; *Die aelteren Kulturperioden im Orient und in Europa*, t. I, Stocolma, 1903; M. HOERNES, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, Vienna, 1898; J. ROMILLY ALLEN, *Celtic art*, Londra, 1904. — Egitto preistorico: J. DE MORGAN, *Recherches sur les origines de l'Égypte*, 2 vol., Parigi, 1896, 1897; W. BUDGE, *Egypt in the neolithic and archaic periods*, Londra, 1902; J. CAPART, *Les débuts de l'art en Egypte*, Bruxelles, 1904 (nuova ediz. in lingua inglese, Londra, 1905); S. REINACH, *L'Anthropologie*, 1897, p. 327. — Civiltà preistorica dell'Arcipelago: PERROT e CHIPIEZ, *Histoire de l'Art*, t. VI, Parigi, 1894; S. REINACH, *L'Anthropologie*, 1899, p. 513; W. RIDGEWAY, *The early age of Greece*, t. I, Cambridge, 1901.

TERZA LEZIONE

EGITTO, CALDEA E PERSIA

L'ARTE dell'Egitto storico, quella de' Faraoni, comincia verso l'anno 4000 prima di G. C. Dal 4000 a circa il 3000 fiorì l'*Antico Impero*; dal 3000 al 2000, il *Medio Impero*, distrutto dalla invasione dei pastori del deserto o Hycsos; poi, dal 1700 al 1100, il *Nuovo Impero*. Allora s'inizia un lungo periodo di decadenza, interrotta soltanto, tra il 720 e il 525, da un brillante rinascimento sotto i Faraoni oriundi di Sais (periodo *saitico*). Nel 525, l'Egitto viene conquistato dai Persiani, nel 332 da Alessandro, poi dai Romani, dagl Arabi, dai Turchi, dai Francesi e dagli Inglesi. Dal 525 prima di G. C. esso non ha mai più ricuperata la propria indipendenza, ma è ritornato, ai nostri giorni, non meno prosperoso di quanto lo fu ai tempi del suo antico splendore.

FIG. 15. — SALA IPOSTILE (A COLONNE) DEL TEMPIO DI KARNAK. (*Ricostruzione di C. Chipiez*).

La storia dell'arte egizia, che i monumenti consentono di seguire pel corso di quaranta secoli, presenta certi caratteri invariabili; da un lato, una valentìa tecnica che non fu mai più superata; dall'altro, l'impotenza incurabile di liberarsi dalle convenzioni arcaiche per elevarsi alla libertà nella bellezza.

Primi tra tutti i popoli, gli Egiziani hanno costruito grandi edifici di pietra con vaste sale sostenute da colonne e rischiarate lateralmente dall'alto. Tale è la sala del tempio di Karnak, a Tebe (fig. 15), sostenuta da 134 colonne, parecchie delle quali alte 21 metri (Nuovo Impero). L'Egitto ha posseduto templi molto più ragguardevoli del Partenone di Atene; ma i suoi pesanti edifici non impongono se non per la loro mole; sono decorati senza sobrietà e qualche volta senza buon gusto. La pecca più sensibile del tempio egizio è d'essere troppo lun

in proporzione della sua altezza, e di avere esternamente troppe muraglie in confronto alle scarse aperture. Sotto un tale aspetto il tempio egizio e la chiesa gotica presentano il più assoluto contrasto: qui, troppi pieni; là, troppi vuoti; l'arte greca e quella del rinascimento hanno saputo trovare il giusto punto intermedio.

Fig. 16. — La piramide di Cheope e la grande Sfinge. (*Dintorni del Cairo*).

Uno storico greco, in sul nascere dell'êra cristiana, Diodoro, dice che gli Egiziani consideravano le loro case come luoghi di transito e solo le tombe come durevoli dimore. E ciò è tanto vero che l'arte dell'Egitto ci è sovratutto fatta conoscere dalle tombe, ora enormi piramidi di pietra o di mattoni, riservate ai re, ora cappelle costrutte al disopra del suolo o caverne scavate nella roccia. Le sepolture dei ricchi, adorne all'interno di scolture, pitture e bassorilievi, sono veramente templi, de' quali il morto è il Dio.

Fig. 17. — Bassorilievo egiziano ad Abido. Anubi con la testa di sciacallo e Orus con la testa di falco.

L'Egitto ci ha lasciato migliaia di statue di pietra, di bronzo, di terra cotta, dai colossi come la Sfinge che sta presso le grandi Piramidi (fig. 16) e le regie statue d'Ipsambul, alte circa 20 metri, sino alle figurine di dimensioni minuscole che riempiono le vetrine de' nostri musei. Queste immagini rappresentano déi e dee, spesso con teste d'animali prestate loro dalla mitologia egiziana, uomini, donne, fanciulli, ora isolati, ora in gruppi, animali reali o fantastici. I bassorilievi e le pitture offrono una

varietà ancora più grande di soggetti; per la maggior parte, rappresentano le vittorie dei Faraoni, le interminabili cerimonie del culto, scene della vita quotidiana o del viaggio dell'anima nel paese dei morti (fig. 17). Gli sfondi a paesaggio sono frequentissimi; ma, siccome gli Egiziani non conoscevano la prospettiva, le loro vedute di campagne o di giardini si stendono verticalmente sulle pareti a guisa di carte, senza scorci e senza differenza di piani.

Fig. 18. — Statua in legno detta *Cheikh el Beled*, *ossia: il « sindaco del paese »* (*Museo del Cairo*).

A prima giunta, in un museo egiziano, si ha l'impressione che tutti i personaggi si rassomiglino, e sembra strano che l'arte di un popolo abbia potuto mantenersi così uniforme durante tanti secoli. Ma un più attento studio, che si può fare benissimo al Louvre o ne' musei di Torino, di Firenze e di Roma, rivela le differenze. Sotto l'Antico Impero, le figure sono più basse o più direttamente ispirate dalla natura (fig. 18); il mirabile Scriba accoccolato, del Louvre, in calcare, tinto di rosso, sarebbe un vero capolavoro, se l'artista, valentissimo nel riprodurre le forme del corpo, avesse saputo dare a quella testa energica una espressione di vita interiore (fig. 19). Nel Medio Impero, le figure si allungano, la modellatura diviene più molle, l'arte mira ad una eleganza qualchevolta piacevole (fig. 20), ma, per lo più, superficiale e frivola. Tali tendenze si accentuano sotto il Nuovo Impero, che è l'epoca dell'*accademismo* egiziano, contraddistinto da una prodigiosa valentìa tecnica posta a servizio di uno stile convenzionale e senza espressione. All'epoca saitica, le tradizioni dell'Antico Impero riprendono il sopravvento, grazie ad una reazione politica contro

Fig. 19. — Scriba egiziano accoccolato. (*Museo del Louvre*).

Fig. 20. — La dama Takushit. (*Bronzo egiziano del Museo di Atene*).

le influenze straniere. L'arte egiziana produce allora de' capolavori, quali la testa di basalte del Louvre (fig. 21), che, per la perfezione realista della modellatura, si può paragonare ai più bei ritratti dei pittori fiamminghi del XV secolo, a quelli dell'*Homme aux œillets* e del *Chanoine Van de Paele* di Van Eyck.

Eppure, la prima impressione del visitatore, che è quella di una noiosa uniformità, non manca d'essere in parte giustificata. V'è, innanzi tutto, ciò che l'archeologo danese Lange ha chiamato *legge di frontalità*. Tutte le figure, ritte o sedute, camminanti od immobili, si presentano esattamente di prospetto: il sommo della testa, l'attacco del collo e il mezzo del corpo si trovano su di un medesimo piano verticale; ogni deviazione della colonna vertebrale, vale a dire ogni inclinazione, a destra o a sinistra, è vietata. Quando varie figure si trovano aggruppate su di uno stesso piedistallo, gli assi verticali de' loro corpi sono esattamente paralleli (fig. 22). In secondo luogo, tutte le figure immote o moventisi, posano con tutto il loro peso sulla pianta de' piedi; mai l'Egiziano ha rappresentato un personaggio appoggiato su di una sola gamba e toccante il suolo con la sola punta dell'altro piede. Quasi sempre gli uomini camminano, mettendo avanti la gamba sinistra; le donne e i fanciulli stanno ordinariamente in atto di riposo e con le gambe riunite. Nei bassorilievi e nelle pitture, salvo rarissime eccezioni, i personaggi sono di profilo, ma con questa singolare particolarità che gli occhi e le spalle sono figurati di prospetto (fig. 17). Nè queste inverosimiglianze sono sole. La pittura, sia essa applicata a statue od a rilievi, od eseguita su di una superficie piana, non è che una

Fig. 21. — Ritratto d'epoca saita. (*Museo del Louvre*).

semplice coloritura, senza gradazioni e miscela di toni e senza chiaroscuro. La prospettiva è ignorata a tal punto che, per figurare due personaggi che si trovano l'uno accanto all'altro, il secondo è generalmente disegnato sopra il primo. Così le composizioni egiziane, scolpite o dipinte, non meriterebbero punto un tal nome, perchè in esse manca ogni idea di disposizione e di bell'ordine; sono riunioni di motivi che stanno ai raggruppamenti dell'arte greca come la più arida delle cronache alla storia.

Fig. 22. — Gruppo egiziano in calcare. (*Museo del Louvre*).

Al di fuori dell'architettura monumentale, della quale ci hanno dato l'esempio, il più bel dono che gli Egiziani abbiano fatto all'arte è il loro sistema decorativo. Di tutti i tipi scultorii da essi creati, uno solo, quello della sfinge, o leone a testa umana, non ha mai cessato di venire riprodotto (fig. 23). Ma noi abbiamo conservato, trasformandoli appena, i motivi decorativi che gli Egiziani hanno preso dalla flora del Nilo, segnatamente dalle loro piante favorite: il loto e il papiro. Perciò, mentre i bassorilievi e le statue egizie sono forme d'arte straniere a noi, salutiamo come imagini a noi quasi famigliari un gruppo di ornamenti egiziani (fig. 24). Ed è per questo che i mirabili gioielli egiziani hanno potuto ai nostri dì, senza vana ricerca d'arcaismo, ispirare gli orafi e i cesellatori.

Fig. 23. — Sfinge egiziana di granito rosso. (*Museo del Louvre*).

In riassunto, se si volesse esprimere in due parole il carattere dell'arte dell'Egitto, si potrebbe dire ch'esso risponde sovratutto alla idea della durata. La natura, innanzi tutto, fatto sì che, in q

paese, tutto duri, dal granito inconsumabile sino agli oggetti più fragili di legno e di seta, che l'arsura del clima conserva. Ma egli stesso, l'Egiziano, è invaghito della durata. Costruisce tombe gigantesche come le Piramidi, insensibili ai morsi dei secoli; templi, dalle colonne molteplici e massiccie, dai muri inclinati come terrapieni; imbalsama i cadaveri per l'eternità; colloca presso di loro, nelle tombe, statue e statuette di materie rare, che devono servir loro di compagnia e, all'occorrenza, sostituirli, qualora la mummia avesse a scomparire; scolpisce o dipinge, sulle pareti dei templi e delle tombe, scene storiche, religiose, famigliari che devono perpetuare il ricordo della storia degli déi, delle alte gesta dei re, dei riti, della vita giornaliera. A tale idea della durata si aggiunge naturalmente il rispetto alla tradizione e al passato. L'arte egiziana non è immobile, perchè non c'è nulla di vivente che sia immobile; ma è schiava delle concessioni e delle formule; non ha trovato la libertà, se non pel caso di ispirazioni individuali e, pure al contatto dell'arte greca, ha perseverato per l'angusta via che si era scelta.

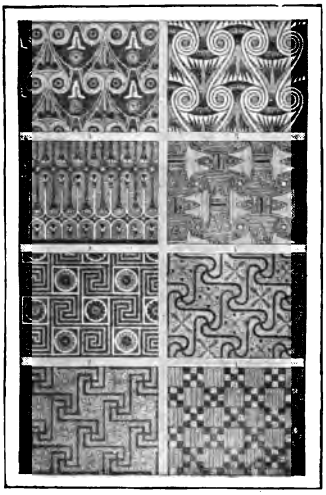


Fig. 24. — Ornamenti egiziani.

L'Egitto primitivo ha esso esercitato un'influenza sulla Caldea, o fu, piuttosto, influenzato da essa? La questione è controversa; e, forse, non ci fu influenza. Quel che è certo si è, che le più antiche opere d'arte scoperte, dopo il 1877, dal sig. De Sarzec a Tello, non lungi da Bassora, nella Bassa Caldea, e che si fanno risalire tra l'anno 4000 e il 2500 prima dell'êra nostra, non offrono alcun carattere egiziano, ma già contengono in germe i pregi e le pecche dell'arte assira.

Sinora, l'arte delle vallate del Tigri e dell'Eufrate ci è specialmente nota per via di due gruppi di monumenti; quelli di Tello, che rimontano a una lontana antichità, e quelli di Ninive, la capitale dei re assiri, i quali datano dall'VIII al VII secolo prima di G. C. I primi sono chiamati babilonesi o caldei. Esiste

anche un infinito numero di piccoli oggetti, segnatamente sigilli cilindrici di pietra dura (detti *cilindri*), che sono adorni d'incisioni rappresentanti scene mitologiche o religiose, e che ci fanno conoscere le arti della Caldea e dell'Assiria in tutti i periodi della loro storia, così del tempo dei re di Babilonia come di quelli di Ninive.

Fig. 25. — L'Architetto di Tello (Sirpurla). (*Museo del Louvre*).

I principali monumenti dell'arte caldaica, scoperti nel palazzo di Tello e a Susa, sono tutti al Louvre. Sono bassorilievi come la famosa *Stela degli avoltoi*, che rappresenta Eannadu, re di Sirpurla, trionfante de' suoi nemici che vengono divorati dagli avoltoi e sono grandi statue di dolerite, otto delle quali portano il nome di Gudea, principe di Sirpurla (fig. 25). Queste statue non sono solamente meravigliose per l'esecuzione e la disinvoltura onde sono vinte le difficoltà tecniche ; ma attestano un particolare concetto della forma umana, che è l'opposto di quello dell'Egitto. Mentre la scoltura egiziana ama attenuare i particolari, addolcire la modellatura, allungare le figure ; l'arte caldea preferisce i tipi tozzi, robusti, dai muscoli accentuatissimi, dalle larghe spalle. Benchè posteriori di quindici secoli, i bassorilievi dei palazzi di Ninive sono la continuazione della medesima arte. « Le muscolature assire, dice il sig. Heuzey, staccate come pezzi di armatura e tagliate per pratica nella pietra tenera, non offrono che l'esagerazione siste-

Fig. 26. — Testa in dolerite scoperta a Tello (Babilonia). (*Museo del Louvre*).

FIG. 27.
ERCOLE ASSIRO.
(*Museo del Louvre*).

tica dei pregi e della forza che l'arte caldea ritraeva direttamente dalla natura.

Per rendersi conto della particolarità di quest'arte realista e quasi brutale e, nel tempo stesso, raffinata dalla ricerca di una modellatura espressiva, basta guardare attentamente al Louvre una delle statue, quella detta dell' *architetto dalla riga* (fig. 25). Veramente, non si tratta di un architetto, ma d'uno dei principi del paese rappresentato sotto l'aspetto di costruttore; egli tiene sulle ginocchia una riga lunga 27 centimetri, misura che risponde a quella del piede babilonese, suddivisa in sedici parti uguali. La modellatura del braccio e quella del piede bastano a rivelarci le tendenze di quell'arte. Nulla di simile vediamo in Egitto, quando non sieno le teste, posteriori di quasi 2000 anni, della scuola saitica. Nella stessa Grecia, sarebbe difficile citare una scoltura che offra i medesimi caratteri di forza muscolare eccessiva.

Una testa ben conservata è stata raccolta nel medesimo luogo (fig. 26). E' quella di un uomo grasso, completamente raso, con una specie di turbante adorno di riccioli in rilievo. Le folte sopraciglia, gli occhi dilatatissimi sono caratteri comuni a tutta l' arte della Caldea e dell' Assiria. La struttura quadrata della faccia e la sporgenza degli zigomi rispondono allo stesso ideale di vigorìa fisica avvertito nella statua dell' *architetto dalla riga*. Nell' espressione, nulla di benevolo, neppur la ombra di un sorriso; quelle genti di Tello dovevano essere dei molesti vicini!

Il gusto della forza brutale, associato a

FIG. 28. — TORO ALATO ASSIRO.
(*Museo del Louvre*).

quello degli spettacoli crudeli, si riscontra nella lunga serie di bassorilievi d'alabastro, risalenti a circa gli anni 700-600, che il Botta e il Layard hanno scoperto a Ninive e recato al Louvre ed al Museo Britannico. Erano decorazioni interne di palazzi, commemoranti le vittorie e i divertimenti dei re. Mentre in Egitto la divinità si trova in prima linea, in Assiria è la regalità, una regalità vaga di gloria militare, che si compiace nel ricordare sanguinosi trionfi. Vi sono scene ripugnanti di carneficina, supplizi atroci inflitti ai vinti sotto gli occhi del re. Le iscrizioni cuneiformi che accompagnano i bassorilievi celebrano come imprese gloriose i più orribili massacri. Nullameno, non mancano le rappresentazioni di divinità tutelari. Il Louvre possiede la figura colossale di un dio barbuto, probabilmente *Gilgames*, l'Ercole assiro, che stringe un leone contro il proprio petto (fig. 27). Altrove gli scultori assiri hanno figurato geni alati: ora tori possenti dalla faccia umana che vegliano all'entrata dei palazzi (fig. 28), ora mostri dalla testa d'aquila che compiono cerimonie ai due lati di un albero sacro. Le dee, frequenti sui *cilindri*, non appaiono punto sui bassorilievi: fatta eccezione di qualche regina o prigioniera, gli scultori assiri non hanno figurata la donna. Un altro soggetto favorito di questi artisti sono le caccie regali. Le rappresentazioni d'animali, cavalli, cani, leoni, costituiscono veramente il trionfo dell' arte assira (fig. 29). L' arte greca nulla ha prodotto di superiore al leone e alla leonessa feriti che si veggono al Museo Britannico (fig. 30): sono immagini d' un impressionante realismo. Gli u- mini con le loro fac

FIG. 29. — BASSORILIEVO ASSIRO. (*Museo Britannico*). (*Fot. Mansell, Londra*).

FIG. 30. — BASSORILIEVO ASSIRO. LEONE FERITO. (*Museo Britannico*).

ossute e dure, con le barbe riquadre, a riccioli simmetrici, e l'anatomia indiscreta della loro muscolatura, hanno, a un tempo, minor eleganza e minor verità degli animali. Nondimeno, il disegno è più corretto che non nei bassorilievi dell'Egitto; se gli occhi sono ancora disegnati di prospetto nelle teste viste di profilo, così non è delle spalle come avvien e nelle figure egizie.

L'arte assira non ci ha lasciato che un piccolissimo numero di statue a tutto tondo. Il suo scopo essenziale era quello di ornare le superfici, che si rivestivano pure di stucchi dipinti, di mattoni smaltati e di lastre di bronzo istoriate. Una spedizione tedesca ha recentemente scoperto a Babilonia un leone colossale in mattoni smaltati, somigliantissimo ai grandi fregi che il sig. Dieulafoy ha recato da Susa al Louvre; ma l'esplorazione dei templi e dei palazzi di Babilonia è appena cominciata.

Fig. 31. – Tempio caldeo. (*Ricostruzione di C. Chipicz*).

Gli Assiri non avevano pietra da taglio; costruivano in mattoni i loro vasti palazzi, formati di sale rettangolari e di lunghi corridoi che giravano intorno a una serie di cortili interni. Per decorare tali immense superfici, essi ricorrevano alla scoltura e alla pittura. Poco sappiamo intorno ai loro templi, se non che essi presentavano la forma di piramidi a gradinate, sormontate da una cappella, nella quale era l'immagine del dio (fig. 31). E' il tipo tradizionale della famosa *Torre di Babele*, tempio a gradinate del dio Bel, eretta a Babilonia da Nabucodonosor verso l'anno 600 prima di G. C.

Ciò che v'ha di più interessante nell'architettura assira è l'importanza ch'essa ha dato alla vôlta. Gli Egiziani non l'avevano completamente ignorata, ma ne avevan fatto un uso molto ristretto. Gli Assiri, per contro, hanno costrutto non solo delle vôlte, ma delle cupole in mattoni, slanciate arditamente al disopra delle sale quadrate. E' dunque erroneamente che si attribuisce spesso all'arte romana questa invenzione di origine orientale, che l'arte greca del buon tempo non adottò, ma che sembra passata dall'Assiria ai Lidii, dai Lidii agli Etruschi, dagli Etruschi a Roma, poi all'arte bizantina e all'arte moderna.

In fatti, assai più dell'arte egizia, l'arte caldaica ed assira si irradiò al di là del proprio paese di origine, ed esercita la sua influenza sulla Persia e su gran parte dell' Asia Minore.

L'arte persiana, a vero dire, non è che l'arte ufficiale della dinastia detta degli Achemenidi, che comincia con Ciro per finire con Dario Codomano: essa dura appena due secoli (550-330 prima di G. C.) e quanto ci ha lasciato di più rilevante consiste nelle rovine dei palazzi di Susa e di Persepoli. La architettura di questi palazzi è già tutta compenetrata dalle influenze esercitate dalla Grecia jonica, cioè dai Greci della costa d'Asia; l'ornamentazione (bassorilievi e fregi in mattoni smaltati) proviene dall' arte assira. Il principale monumento dell'arte persiana, il fregio degli arcieri che si vede al Louvre (fig. 32), rivela, insieme alla propria origine assira, una delicatezza di disegno ed una sobrietà di motivi, dovute alla vicinanza, se non al diretto intervento, dell'arte greca.

Fig. 32. — Arcieri bruni di Susa. (*Fregio smaltato al Museo del Louvre*).

Dalla Siria del Nord, sino all'Armenia, si stende una vasta regione, nella quale si incontrano bassorilievi, statue, gioielli di uno stile particolare, con iscrizioni che non è stato ancor possibile decifrare (fig. 33). Si attribuiscono questi oggetti al popolo degli Ittiti, menzionati dalla Bibbia, che furono in rapporti, ora ostili ora pacifici, con gli Egiziani e gli Assiri e sembrano aver formato un impero in Asia tra l'anno 1300 e il 600 prima di G. C. L'arte ittitica è satura d'influenze assire; quelle dell'Egitto vi sono meno sensibili. Una tale arte manca così

Fig. 33. — Leone ittitico di Marasch. (*Museo di Costantinopoli*).

vita come di originalità, e merita appena d'essere menzionata nello schizzo che stiamo tracciando.

La costa della Siria, alla quale appartiene la vicina isola di Cipro, era abitata dai Fenici. S'è voluto fare dei Fenici, che erano esperti commercianti, i maestri dei Greci; s'è attribuita loro un'arte formata alla scuola dell'Assiria e dell'Egitto, della quale s'è preteso rinvenire l'indizio non solamente in Grecia, ma in Italia, nell'Europa centrale e persino nella Gallia. Sono altrettanti errori. Ha esistito un'accomenda fenicia, ma si cerca invano, da cento anni che se ne parla, un'arte fenicia. Tanto nella Fenicia quanto a Cipro, i Fenici sono stati, verso l'anno 1000, mediocri imitatori degli Assiri; verso l'epoca del rinascimento egizio, sotto la dinastia saitica, hanno imitato gli Egiziani come hanno imitato i Greci. Si può, nondimeno, riconoscere che avevano una certa valentìa nel fabbricare vetri multicolori e coppe cesellate in metallo; ma questi prodotti industriali, dove i motivi ornamentali sono d'ispirazione straniera, non bastano a costituire un'arte.

Le descrizioni che fa la Bibbia del tempio di Gerusalemme e del palazzo di Salomone, provano che tali monumenti erano d'ispirazione assira; vi si vedevano segnatamente dei *Kherubini*, identici ai tori alati dell'Assiria. La parola *cherubino*, che indica oggi un angelo, un bimbo alato, è parola assira che dalla lingua ebraica è passata a tutte le lingue moderne. E' pure dall'Assiria, o piuttosto dalla Caldea, che l'arte moderna ha tratto, per intromissione della Grecia, quelle figure d'uomini e di animali alati che occupano tuttora un grande posto particolarmente nella decorazione.

Così, astrazion fatta dall'arte infinitamente antica dei cacciatori di renne, il mondo, prima della fioritura del genio ellenico, non ha conosciuto che due grandi scuole di arte, l'una in Egitto, l'altra in Caldea. La prima espresse sovratutto l'idea della durata, la seconda quella della forza; era riservato all'arte greca di realizzare l'idea della bellezza.

Se qui non parlo nè dell'arte dell'India, nè di quella della Cina, si è perchè la remota antichità che loro si attribuisce è una illusione. L'India non ha avuto arte prima dell'epoca d'Alessandro il Grande e, quanto all'arte cinese, essa non ha cominciato a produrre i suoi capolavori se non durante il medio evo europeo. Le più antiche scolture cinesi delle quali si possa indicare la data risalgono all'anno 130 circa dell'êra nostra: e sono opere influenzate da una forma imbastardita dell'arte greca, che, a poco a poco, si era sparsa, dalle rive del Mar Nero, verso la Siberia e l'Asia centrale.

BIBLIOGRAFIA. — G. Perrot e Ch. Chipiez, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité* (t. I-V, Parigi, 1882-1890: Egitto, Assiria, Fenicia, Cipro, Giudea, Asia Minore, Frigia Lidia, Persia); E Babelon, *Manuel d'Archéologie orientale*. Parigi, s d.; G Maspero, *Histoire ancienne des Peuples de l'Orient*, 3 vol., Parigi, 1895-1899; *L'Archéologie égyptienne*, Parigi, s. d; A. Choisy, *L'Art de bâtir chez les Égyptiens*. Parigi, 1904; W. Spiegelberg, *Geschichte der ägyptischen Kunst*, Lipsia. 1903; L. Heuzey, *Catalogue des Antiquités chaldéennes du Louvre*, Parigi 1902; C. Bezold, *Ninivch und Babylon*, Bielefeld, 1903. — Sulla legge delle frontalità, v. Lechat, *Une loi de la statuaire primitive* nella *Revue des Universités du Midi*. t. I (1895), p. I, e Perrot, *Histoire de l'Art*, t. VIII, pag. 689; J. Lange, *Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst*, Strasburgo, 1899.

Memorie indicate: G. Bénédite, *Statuette de la dame Toui, XXe dynastie* (*Monuments Piot*, t. II, pag. 29); *Le mastaba (tombe de la Ve dynastie) du Louvre* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1905, I, p. 177); Berthelot, *Sur les Métaux égyptiens* (*Mon. Piot*. t. VII, p. 121); G. Maspero, *Le scribe accroupi de Gizeh* (*ibid.*, t. I. pag. 1); L. Heuzey, *Le Vase d'argent d'Entéména* (*ibid.*, t. II, pag 1); E. Pottier, *Les Antiquités de Suse, mission Dieulafoy* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886, II, *p.* 353); *Les Fouilles de Suse, mission de Morgan* (*ibid.*. 1902, I, p. 17); *Le Lotus dans l'Architecture égyptienne* (*ibid.*, 1898, I, pag 77, da un'opera di G. Foucart); S. Reinach, *Le Mirage oriental* (*Chroniques d'Orient*, Parigi, 1896, t. II, p. 509); *Le Déblaiement du grand Sphinx, les Fouilles de Suse*, etc. (*Esquisses archéologiques*, Parigi, 1886); A. Foucher, *Sculptures gréco-bouddhiques* (*Monuments Piot*, t. VII, pag. 39); *L'Art gréco-bouddhique*, t. I, Parigi, 1905; E. Chavannes, *La sculpture sur pierre en Chine*, Parigi, 1903 (cf. *Rev. archéol.*, 1901, I, p. 224).

QUARTA LEZIONE

ARTE EGEA, MINOSSICA E MICENICA TROIA, CRETA E MICENE

Le isole e le rive del mare Egeo (Arcipelago) sono state la sede d'un'antichissima civiltà, che all'epoca d'Omero, verso l'anno 800 prima di G. C., non era più se non un brillante ricordo, ma che gli esploratori del XIX secolo hanno rimesso in luce.

Sin dall'anno 3000 prima di G. C. gli audaci marinai di quelle contrade conoscevano il primo de' metalli usuali, il rame, che fornito in gran copia dall'isola di Cipro deve a questa senza dubbio il suo nome (*Kupros*). Numerose vestigia della loro industria sono state raccolte in quell'isola, dove essi precedono di assai le imitazioni d'opere assire, e così a Creta, ad Amorgos, a Tera (Santorino). Se ne sono pure trovate sulla costa d'Asia e nella Grecia del Nord (Tracia o Rumelia attuale). Tale industria presenta dapprima, come carattere speciale, il gusto di rappresentare bene la figura umana: sono scolture rozze, idoli femminili di marmo bianco, i quali, al contrario dell'uso dell'Egitto e della Caldea, sono sempre figurati completamente ignudi. Anche i vasi d'argilla assumono sovente l'aspetto di corpi, con la loro pancia, le loro spalle, il loro collo, sormontati dalla indicazione di due occhi e di un naso aguzzo.

A partire dal 1870, un tedesco che aveva fatto fortuna in America, Enrico Schliemann, praticò de' profondi scavi a Hissarlik, sullo stretto dei Dardanelli, presunta sede della leggendaria Troia. Egli vi scoperse, sotto la città greca d'Ilion, sei borgate sovrapposte, la più antica delle quali non conteneva che un picciol numero d'oggetti di rame, insieme a molti strumenti di pietra. Le quattro borgate sovrapposte a quella racchiudevano strumenti di bronzo e vasi adorni di incisioni, ma senza pitture. La sesta città, a partire dal basso, forniva gran numero di cocci di vasi dipinti, analoghi a quelli che, più tardi, lo stesso Schliemann doveva raccogliere a Micene. E' la Tròia di Priamo, quella che fu distrutta dagli Achei, obbedienti al re di Micene, Agamennone. Così si può dire che le scoperte archeologiche hanno confermato, nelle sue grandi linee, la tradizione omerica.

Gli scavi dello Schliemann a Troia hanno tratto in luce gran

numero di oggetti d'ogni genere, tra gli altri, un tesoro di vasi e gioielli d'oro, vasi d'argilla in forma di corpi umani, fusaiuoli adorni d'incisioni indicanti un primo passo verso la scrittura, una figurina di piombo di donna ignuda. Ma queste scoperte sono state eclissate da quelle che lo Schliemann fece a Micene e a Tirinto nel 1876 e nel 1884. In queste due antiche città celebrate da Omero, egli scoperse gli avanzi di una civiltà sviluppatissima, attestante un gusto artistico originale che non ha nulla di comune con quello dell'Egitto e dell'Assiria.

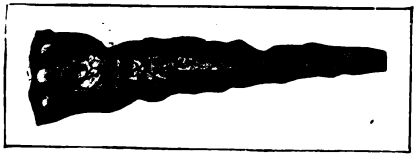


Fig. 34. — Pugnale micenico. (*Museo del Louvre*).

A Micene, dove già si conoscevano tombe di pietra aventi forma di cupola, lo Schliemann esumò, sotto la piazza pubblica della antica città, alcune sepolture regie di straordinaria ricchezza. Parecchi scheletri avevano il viso ricoperto da foglie d'oro a guisa di maschere; v'erano vasi d'oro e d'argento, gioielli di fine lavoro, pugnali di bronzo, ne' quali sono incise scene di caccia niellate con lamine d'oro e d'argento (fig. 34), un anello d'oro, sul quale è incisa una scena religiosa.

Fig. 35. — Vaso micenico. (*Museo di Marsiglia*).

A Tirinto, lo Schliemann scavò un palazzo adorno di grandi pitture murali, di cui la più conservata rappresenta un acrobata od un cacciatore che balza su di un toro lanciato al galoppo. A Micene come a Tirinto, l'esploratore raccolse centinaia di rottami d'una stoviglia dipinta specialissima (fig. 35), adorna di piante, di foglie, di zoofiti (alghe, polipi, ecc.), di motivi, cioè, tolti dalla natura organica: mentre nulla di ciò è risultato esistere nella Caldea, nell'Egitto, nell'Europa centrale ed occidentale, dove domina la decorazione geometrica. Egli rinvenne altresì molti sigilli di pietra dura, sui quali sono incisi ad incavo uomini ed animali di forme contorte, in uno stile energico e preciso che ri-

corda quello de' cilindri caldaici, ma non somiglia punto all'arte egizia.

Nel 1886, un dotto greco, il sig. Tsuntas, esplorò una grande tomba a Vafio, non lungi da Sparta. Essa conteneva, oltre a pietre incise e ad altri oggetti, due mirabili bicchieri d'oro, adorni di scene figuranti la cattura di tori selvatici (fig. 36). Questi vasi sono meritamente celebri e i tori di Vafio sono vivi, e ben disegnati quanto i più bei prodotti degli *animalisti* assiri.

Finalmente, sin dal 1900, Arturo Evans ha scavato a Cnosso, nell'isola di Creta, l'antico palazzo, in cui la leggenda greca faceva regnare il re Minosse e ch'essa chiamava il Labirinto. Questo nome che indica tuttora un gruppo intricato di vie e di corridoi, significa originariamente, secondo l'Evans, il « Palazzo dell'Ascia » da un vecchio termine *labrys*, ascia, appartenente

FIG. 36. SVILUPPO D'UNO DE' BICCHIERI D'ORO DI VAFIO. (*Museo d'Atene*).

ad una delle lingue parlate sulla costa asiatica. Ora il Palazzo di Cnosso era veramente il *Palazzo dell'Ascia*, perchè ovunque vi si scorgono scolpite su le pareti delle ascie a due tagli, che erano simboli religiosi, ed era altresì un luogo dove non era difficile smarrirsi, perchè presenta, come i palazzi assiri, un ginepraio complicatissimo di corridoi.

Questo palazzo era adorno di pitture e d'una profusione di bassorilievi in gesso. Le prime sono straordinarie per la varietà e libertà dello stile (fig. 37, 38). Di fianco a figure di grandezza naturale, sono piccole scene formate da numerosi personaggi; tra l'altre, una riunione di donne, vestite con lusso, molto scollate, raccolte in gruppo animato su di un balcone. Un profilo di donna è d'una espressione così moderna che si esiterebbe, se il dubbio fosse possibile, ad attribuirlo al XVI secolo prima di G. C. (fig. 38). Vi sono pure scene di caccia, paesaggi, una veduta di città, in fine tutto un insieme di soggetti pittoreschi, che furono una vera rivelazione per la storia dell'arte. Due palazzi analoghi a quello di Cnosso sono stati scoperti su un altro

punto dell'isola di Creta, a Festo, ed esplorati da un dotto italiano, il sig. Halbherr; il quale vi ha trovato, insieme a pitture murali, un vaso di pietra dura adorno di rilievi pieni di movimento e di brio, rappresentanti una teoria di mietitori (fig. 39).

Fig. 37. — Portatore di vaso. *Affresco del palazzo di Cnosso. (Museo di Candia).*

Gli archeologi distinguono oggi tre periodi nel lontano passato della Grecia prima d'Omero: 1° il periodo *egeo*, quello dei piccoli idoli di marmo (dal 3000 al 2000 circa avanti G. C.); 2° il periodo *minossico* (di Minosse) o *cretese*, in cui l'isola di Creta sembra essere stata il centro principale, caratterizzato da un rapido slancio, verso il realismo prima, poi verso l'eleganza, delle arti del disegno e delle industrie metallurgiche, sotto l'influenza dell'antico Egitto, influenza che non divenne imitazione (2000-1500 av. G. C.); 3° il periodo *micenico*, il solo conosciuto dallo Schliemann, che, sotto certi riguardi, sembra quello della decadenza *minossica*, ma che si distingue per una originalissima ceramica, adorna di piante e di animali (1500-1000 av. G. C.). Queste civiltà, che costituiscono una catena continua, sono rispecchiate dai poemi detti di Omero, che furono raccolti e compilati verso l'anno 800 prima di G. C. Nell'intervallo tra la civiltà micenica e Omero, una catastrofe era avvenuta, consimile alla rovina dell'Impero romano sotto i Barbari. Alcune tribù guerriere venute dalla Grecia settentrionale (tra le altre quella dei Dorici, circa l'anno 1100, un secolo dopo la guerra di Troia) avevano distrutto la civiltà micenica e ripiombata la Grecia nella barbarie. Ma la civiltà non era perita interamente. Parecchie tribù, fuggendo davanti all'invasione, s'erano rifugiate nell'isole, specialmente a Scio

Fig. 38. — Giovinetta cretese. *Affresco del palazzo di Cnosso (Creta). (Museo di Candia).*

Cipro sulle coste dell'Asia Minore e della Siria. Così questi paesi ereditarono in parte la civiltà micenica e ne serbarono il ricordo. Ed è là, senza dubbio, che nacquero e si svolsero i poemi omerici, celebranti le glorie scomparse delle vecchie famiglie reali della Grecia. Venne poi il giorno, nel quale i discendenti e gli eredi dei Miceni emigrati si fecero educatori della Grecia ridivenuta barbara e le restituirono una scintilla del genio che i loro antenati avevano ricevuto da essa. Si ebbe un fenomeno analogo a quello prodottosi nel XIV secolo, alla fine del medio evo cristiano, quando i dotti di Costantinopoli, eredi lontani della civiltà greco-romana, vennero a riannodarne la tradizione sul suolo d'Italia e prepararono, a Firenze ed a Roma, lo svolgersi della Rinascenza.

Si chiama *medio evo ellenico,* per contrapposizione al medio evo cristiano, il periodo di circa quattro secoli che scorre tra la ruina dei Miceni e il nuovo esordio dell'arte in Grecia. Prima degli scavi dello Schliemann, quell'esordio ci era appena noto: noi siamo però debitori verso di lui di un grande incremento de' nostri studi. Questo energico esploratore ha aggiunto più di sei secoli alla gloriosa storia dell'arte greca.

Micene, Tirinto ed altre antiche città, tanto in Grecia, quanto nell'Asia Minore ed in Italia, sono recinte da mura formate da enormi massi di pietra, lunghi talora dai 6 ai 7 metri, di forma irregolare o poligonale. Queste mura si chiamano *ciclopiche*, poichè i Greci ne attribuivano la costruzione ai Ciclopi, giganti della favola. A Micene, il muro è tagliato da una grande porta sormontata da due leonesse ritte ai lati d'una colonna; l'insieme di questa scultura forma un triangolo d'un solo masso, probabilmente posteriore (fig. 40). Infatti, le mura cosidette ciclopiche sono più antiche della civiltà micenica e indicano la prima presa di possesso del paese da parte di un'aristocrazia militare o sacerdotale. Esse hanno una qualche affinità coi dolmen

Fig. 39. — Svolgimento di bassorilievo scolpito sul vaso detto dei Mietitori, scoperto a Festo (Creta). (*Museo di Candia*).

dell'Europa occidentale e rivelano uno stato sociale analogo, in cui migliaia d'uomini dovevano obbedire agli ordini di un picciol numero di capi e lavorare nel loro interesse e per la loro gloria. Il fatto che mura simili si trovano in Italia come in Asia prova che l'invasione delle tribù, in seno alle quali si formò la civiltà micenica, verso l'anno 2000 prima dell'êra nostra, non si produsse solamente nella penisola dei Balcani, ma anche all'est ed all'ovest di tale regione.

Fig. 40. — Porta detta dei Leoni a Micene.

Noi non conosciamo templi minossici o micenici, ma solamente palazzi; è probabile che il palazzo fosse, al tempo stesso, tempio, e che la dimora del dio fosse compresa in quella del re.

Questi palazzi erano di costruzione leggerissima e il legno vi veniva impiegato assai più che le pietre; vi erano colonne di legno, le quali, come i sostegni delle nostre tavole e delle nostre sedie, s'andavano assottigliando dall'alto in basso. Quando s'imitarono tali colonne in pietra, come, per esempio, nella Porta dei Leoni di Micene, si continuò a dar loro quella forma speciale, che si riscontra soltanto nell'arte minossica e micenica. I capitelli, sormontanti le colonne, manifestano i primi tentativi verso la costituzione dei due ordini, il dorico e il jonico, che sostennero una parte così brillante nell'architettura greca e sono ancora usati oggidì.

I Minossici e i Micenici non ci hanno lasciato grandi statue di tutto rilievo, ma molti bassorilievi in alabastro, in gesso, in metallo, figurine di terra cotta, di maiolica, di avorio e di bronzo, lavori di metallo, sbalzati e cesellati. Tanto a Cnosso quanto a Micene, si nota una singolare differenza di requisiti tra opere scoperte al medesimo livello ed appartenenti, senza dubbio, alla stessa epoca; egli è che un'arte popolare ancora rozza coesisteva con l'arte ufficiale, che si trasmetteva forse in certe corporazioni e si esercitava a titolo esclusivo per vantaggio de' grandi.

Dire che l'arte della Grecia prima dell'anno 1000 abbia realizzato l'ideale della bellezza sarebbe una esagerazione. Anche in opere notevoli quali le tazze di Vafio, probabilmente fabbricate a Cnosso, le figure umane coi loro corpi da vespe e le lo

lunghe e gracili gambe, sono ancora ben lontane dai capolavori dell'arte classica. Ma se l'arte assira risponde all'idea della forza, si può affermare che l'arte minossica esprime maravigliosamente quella della vita. Nulla v'ha in essa che somigli alla fredda eleganza dell'arte egizia del nuovo Impero, che fioriva nello stesso tempo. Alcuni oggetti di origine egizia sono stati scoperti in città minossiche e miceniche; vasi micenici sono stati esumati in Egitto; Egiziani, Minossici e Miceni si conoscevano, avevano tra loro rapporti commerciali; ma l'arte del mondo micenico non è minimamente tributaria dell'Egitto, benchè da questo abbia preso de' processi tecnici e certi elementi di decorazione. La civiltà minossica conosceva la scrittura; migliaia di tavolette con iscrizioni sono state scoperte a Creta; ma queste iscrizioni, non ancora decifrate, nulla hanno di comune coi geroglifici egiziani.

L'amore dell'arte minossica per la vita ed il movimento si manifesta su tutto nelle mirabili figure d'animali ch'essa ha lasciato; sotto questo riguardo essa somiglia un poco a quella dei cacciatori di renne. Si vorrebbe poter determinare un nesso, un vincolo storico, tra queste due arti, null'ostante l'intervallo di almeno sessanta secoli che le separa! Ma chi può dire che un giorno non si venga a scoprire che l'arte dei cacciatori di renne, scomparsa dalla Francia parecchie migliaia d'anni prima della fioritura di Cnosso e di Micene, non sia continuata in qualche punto inesplorato d'Europa, e non abbia finito per introdursi in Grecia con una delle frequenti invasioni di popoli del Nord, che dall'Europa centrale non cessarono di scendere verso il Mediterraneo?

L'avvenire ci apprenderà indubbiamente ciò che ancora ignoriamo: l'origine di questa straordinaria fioritura del genio plastico, la cui scoperta era riservata ai nostri tempi.

BIBLIOGRAFIA. — G. Perrot e Ch. Chipiez, *Histoire de l'Art*, t. VI, Parigi, 1895 (*La Grèce primitive, Troie, Mycènes, Tirynthe*); W. Dœrpfeld, *Troja und Ilion*, 2 vol., Atene, 1902; E. Pottier, *Catalogue des Vases du Louvre*, Parigi. 1896, t. I, p. 173-211; A. Furtwaengler, *Die antiken Gemmen*, Lipsia, 1900, t. III, p. 13-67 (epoca micenica e medio evo ellenico). — Sulle scoperte recenti a Creta si hanno numerose memorie di A. Evans (*Annual of the British School of Athens*, t. VI-IX, Londra, 1899-1904; *Journal of hellenic studies*, t. XXI, Londra, 1901); vedere pure, per gli scavi italiani: *Monumenti antichi dei Lincei*, t. XII e XIII, Milano, 1902-1903; R. Weill, *Le vase de Phaestos* (*Rev. archéol.*, 1904, I, p. 52). — Riassunti, in francese, di questi lavori sono stati pubblicati da E. Pottier, *Revue de Paris* e *Rev. de l'Art Ancien et moderne*, 1902; S. Reinac, *L'Anthropologie*, 1902, p. 1-39; 1903, p. 110, 193; 1904, p. 257; R. Dussaud, *Revue de l'École d'Anthropologie*, 1905, p. 37.

QUINTA LEZIONE

L'ARTE GRECA PRIMA DI FIDIA

PARECCHIE isole dell'Arcipelago, specialmente Paro, non sono che enormi massi di marmo. Questa materia è ugualmente assai diffusa nell'Attica — dove le cave del Pentelico e dell'Imetto erano celebri, — nella Grecia del Nord e sulle coste d'Asia. I Greci hanno avuto il grande vantaggio sugli Assiri e gli Egiziani di disporre d'un'ammirabile materia, meno dura del granito, meno tenera dell'alabastro, gradevole all'occhio e relativamente facile da lavorarsi. Ma, su di essi, avevano anche un altro vantaggio, più importante ancora, quello di non essere prostrati sotto il giogo del dispotismo e della superstizione. Tostochè fanno la loro apparizione nella storia, i Greci offrono un sorprendente contrasto con tutti gli altri popoli: essi hanno l'istinto della libertà, amano le cose nuove e sono avidi di progresso. I Greci non sono mai stati vincolati al passato dalle catene d'una tradizione tirannica. La religione stessa pochissimo usurpava della loro libertà. Presso di loro, sin da principio, si è visto apparire quello di cui non si ha alcuna traccia nei paesi d'Oriente, l'abitudine di considerare le cose umane come semplicemente umane, di ragionare intorno ad esse come se non dipendessero che dalla ragione. Tale tendenza è il *razionalismo*. Insieme all'amore della libertà ed al gusto del bello, il razionalismo è il dono più prezioso che la Grecia abbia fatto all'umanità.

FIG. 41. ARTEMIDE ARCAICA DI DELO. (*Museo d'Atene*)

I progressi dei Greci lungo la via dell'arte furono straordinariamente rapidi: appena due secoli e mezzo sono trascorsi tra l'esordire della scoltura in marmo ed il suo apogeo. Ciò sarebbe inesplicabile ed avrebbe del prodigio se la Grecia asiatica o jonica, erede dell'arte micenica, influenzata dell'arte dell'Egitto e dell'Assiria, non avesse avuto una gran parte, che sarebbe ingiusto disconoscerle, nella educazione della Grecia propriamente detta. Ma bisogna aggiungere che mai vi fu genio meno

FIG. 42. — ERA ARCAICA DI SAMO.
(*Museo del Louvre*).

servilmente imitatore di quello dei Greci; quanto essi conobbero dell'arte orientale non servì loro che ad innalzarsi al disopra d'essa.

Una delle più antiche statue di marmo scoperta in Grecia è un'Artemide esumata dal sig. Homolle a Delo; essa risale all'anno 620 circa (fig. 41). Pare un pilastro o un tronco d'albero con la indicazione sommaria d'una testa, di capelli, di due braccia, di una cintura ed è più primitiva dell'arte egiziana dell'epoca delle Piramidi. I Greci chiamavano queste figure *xoana* (da *xéein*: raschiare il legno), vale dire: immagini tagliate nel legno, e sembra che il legno abbia costituito la prima materia per le grandi statue. Trenta o quarant'anni più tardi (580), troviamo un altro tipo di donna, la Era scoperta a Samo, che appartiene al Louvre (fig. 42). Il suo aspetto generale è ancora quello di una colonna; ma il drappo, nel quale la dea è ravvolta, lascia scorgere le pieghe copiate dal vero, una grazia severa, un'aurora di libertà. A metà del VI secolo, ecco la statua seduta di re Carete, scoperta a Branchide presso Mileto (Asia Minore) e conservata nel Museo Britannico (fig. 43). E' un'opera tipica dell'arte greca d'Asia, dell'arte jonica, nella quale, malgrado la tendenza alle forme tozze, le linee del corpo appaiono già sotto i panneggiamenti, la cui modellatura non è scevra d'ardimento. La stessa pesantezza, aggiunta ad una grande delicatezza d'esecuzione, caratterizza le Cariatidi e i fregi del piccolo tempio detto *Tesoro dei Cnidi*, risalente al 530 circa, che fu esumato dal sig. Homolle a Delfo e ricostituito in gesso al Louvre, alla sinistra della Vittoria di Samotracia (fig. 44).

FIG. 43. — STATUA DI CARETE.
(*Museo Britannico*).

Intorno all'anno 550, una fa-

miglia di scultori, de' quali ci hanno parlato gli scrittori antichi, lavorava nell' isola di Chio. L'uno d'essi, che si chiamava Archermos, ideò un tipo nuovo, quello della dea alata, Vittoria o Gorgona, avanzantesi con un movimento rapido. S' è trovata una statua di tale scuola nell'isola di Delo (fig. 45). Questa figura segna veramente una rivoluzione nella scoltura. Pensate che l'arte egiziana non altro conosce se non la donna con le gambe serrate come dentro un fodero e che l'arte assira non la riproduce quasi mai; ed ora, ecco, appena 150 anni dopo i primi vagiti dell'arte greca, una donna che corre lasciando scorgere il sommo di una gamba a muscoli ben rilevati e — cosa ancor più nuova nell'arte — una donna che sorride! Sorride goffamente, è vero, con un *rictus* troppo accentuato, una bocca arida, de' zigomi troppo sporgenti (fig. 46); ma, finalmente, il sorriso c'è, e noi non l'avevamo ancor visto. Le divinità egiziane, caldee ed assire sono troppo poco umane per sorridere; esse sono smorfiose, o indifferenti. Con la Vittoria di Delo, l'arte non si limita più ad imitare le forme; cerca, comincia ad esprimere i sentimenti, la vita interiore. E' una grande scoperta e l'annuncio d'un'arte nuova.

Fig. 44. — Facciata del Tesoro de' Cnidi a Delfo, *ricostruzione al Museo del Louvre.* (*Fot. Giraudon*).

Fig. 45. — Vittoria arcaica di Delo. (Ristauro grafico). (*Museo d'Atene*).

Le opere degli scultori di Chio s'introdussero ad Atene e subito vi trovarono imitatori.

FIG. 46.
TESTA DELLA VITTORIA DI DELO.
(*Museo d'Atene*).

Grazie agli scavi praticati nel 1886 sull'Acropoli, nello strato di macerie accumulato nel 480 dai Persiani, noi possediamo tutta una serie di statue di quella scuola; e perchè non rappresentano nè Gorgone, nè Vittorie, ma *Oranti*, sono severamente velate e non corrono; sorridono però, talora, in gradevol modo, col desiderio evidente di piacere (fig. 47). Per quanto rigide nelle loro lunghe tuniche, esse sono vive e, vedute, non si dimenticano più. Tale apparenza di vita era completata da una vivace colorazione della quale, per fortuna, si conserva qualche traccia; prova questa che la scoltura greca arcaica non si contentava di scolpire il marmo, ma lo dipingeva. Un analogo tipo virile, quello dell'uomo nudo, ritto, con le braccia aderenti al corpo, fu probabilmente creato nell'isola di Creta prima dell'anno 600 e si diffuse, durante il VI secolo, specialmente nell'Attica. E' il tipo che si assegnò da principio ad Apollo ed agli atleti vincitori (fig. 48). Se ne ha una serie d'esemplari che permettono di segnare le varie tappe dell'arte. Qui è il disegno del corpo, l'indicazione dei muscoli che ha principalmente preoccupato gli scultori. Nella guisa stessa che la scuola di Chio ha fatto progredire l'espressione dei volti e la trattazione de' panneggiamenti, così la scuola degli atleti, che non possiamo designare altrimenti, ha insegnato quello che si chiama l'*accademia*.

FIG. 47. — ORANTE DELL'ACROPOLI.
(*Museo d'Atene*).

Queste statue d'uomini e di donne, malgrado i loro nascenti pregi di disegno e di espressione, hanno la grave pecca d'essere tipi astratti, non punto individualizzati dall'azione. Lo scultore ha un bel dare attributi a' suoi personaggi; questi sembrano

non interessarsene affatto. Il progresso capitale compiuto sullo scorcio del VI secolo consistette nel distruggere gli stampi donde si traevano i *tipi* per rappresentare *individui*, nella crescente moltiplicità delle loro occupazioni e delle loro attitudini.

FIG. 48.
APOLLO ARCAICO.
(*Museo d'Atene*).

Tale progresso si compì rapidamente, ma non d'un sol tratto. E' probabile che la pittura, assai più libera della scoltura, vi abbia contribuito. In mancanza d'affreschi di tale epoca, che sono periti, abbiamo gli ultimi vasi a figure nere ed i primi vasi a figure rosse, nei quali è sensibilissimo il distacco dai motivi tradizionali. L'abitudine di rappresentare in scoltura gli atleti vincitori ne' giuochi dovette pure esercitare una salutare influenza, poichè occorreva che siffatte immagini si distinguessero le une dalle altre e ricordassero le diverse imprese di forza o di destrezza per le quali i vincitori s'erano illustrati nei giuochi. I grandi avvenimenti storici dal 490 al 479 [1] acuirono tutte le facoltà del genio ellenico, dandogli la piena coscienza della sua forza e della sua supremazia sulle servili civiltà dell'Asia. Da tale crisi benefica uscirono i capolavori della poesia greca, le odi di Pindaro e le tragedie d'Eschilo. Ma, all'indomani di Salamina e di Micale, non v'erano più soltanto vittorie da cantare, ma rovine da riparare. La maggior parte de' templi greci e tutti quelli d' Atene erano stati distrutti dai Persiani. Ricca del bottino fatto sugl' invasori, la Grecia, dopo aver loro imposta la pace, s'occupò di ricostruire ciò che essi avevano saccheggiato o demolito. Si posero all'opera e la nascente arte classica ebbe un' occasione

FIG. 49. — GUERRIERO FERITO.
Figura del frontone orientale del tempio d'Afaia ad Egina.
(*Fot. Bruckmann, Monaco*).

[1] Invasioni della Grecia da parte delle armate persiane di Dario e di Serse, battaglie di Maratona, di Salamina, di Platea (guerre dette *mediche*).

FIG. 50. — PARTE CENTRALE DEL FRONTONE OVEST DEL TEMPIO DI GIOVE AD OLIMPIA.
Ricostruzione del sig. Treu a Dresda.

veramente eccezionale di manifestarsi sotto diversi aspetti ad un tempo.

Tra il 480 e il 470 noi incontriamo le prime opere che fanno presagire il completo affrancamento del genio greco: sono i frontoni della dea Afaia ad Egina (oggi a Monaco)[1]. Quei gruppi di grandi statue rappresentano combattimenti tra Greci e Trojani, allusione al recente duello tra la Grecia e l'Asia; i guerrieri greci sono protetti da Pallade Atena. In essi, rimane maggior arcaismo nelle teste che nei corpi, come se l'emancipazione di questi, che era la più recente, fosse stata, per ciò appunto, la più completa. Il corpo d'un guerriero caduto (frontone orientale) è già quasi un capolavoro (fig. 49).

FIG. 51. — TESTA D'UNA DONNA LAPITA.
Frontone ovest del tempio.
(Museo d'Olimpia).

Ad una quindicina d'anni più tardi, verso il 460, si assegnano i frontoni del tempio di Zeus ad Olimpia, scoperti durante gli scavi tedeschi tra il 1874 ed il 1880 (fig. 50 e 51). Quello dell'est rappresenta i preparativi della corsa, nella quale dovevano gareggiare Pelope ed Enomao; quello dell'ovest, la lotta dei Centauri e dei Lapiti, nella quale Apollo compare come protettore dei Lapiti, per cui combattono Teseo e Piritoo (fig. 50). Alcune belle metope dello

[1] Si sa, dal 1901 in poi, che questo tempio era dedicato alla dea locale Afaia (*Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1901, p. 523).

stesso tempio esumate dalla spedizione francese in Morea, si trovano al Louvre; altri frammenti, rinvenuti di poi, sono rimasti ad Olimpia (fig. 52). I frontoni sono opere vigorose, un po' rudi; si paragonarono per la possente semplicità alle tragedie d'Eschilo, che si applaudivano ad Atene, verso l'epoca stessa. Ciò che, nella storia dell'arte, è più nuovo che la scienza della forma, è il merito della composizione. Gli Egiziani e gli Assiri hanno riunite e sovrapposte diverse figure; ma non hanno pensato a disporle con un certo equilibrio intorno ad una figura centrale. La composizione, quale l'hanno intesa i Greci nel V secolo, non è una rigida simmetria, che, per l'arte, costituirebbe una servitù, ma quella simmetria artistica, nella quale si rivela la libertà per eccellenza, poichè essa è, ad un tempo, ordine e libertà.

Fig. 52. — Testa d' Ercole. *Metopa del tempio d'Olimpia. (Museo d'Olimpia).*

Fig. 52 *a*. — Nike di Peonios. *Ricomposizione del Museo di Dresda. (Museo d'Olimpia).*

Fig. 53. — Copia del Discobolo di Mirone. *(Palazzo Lancelotti a Roma).*

Il frontone orientale non contiene che figure immote; nel frontone occidentale, invece, esse sono quasi tutte mosse. Pausania, che ha descritto il tempio d'Olimpia, attribuisce il primo frontone a Peonios di Mende (Tracia), il secondo ad Alcamene, di cui i testi fanno ora un allievo, ora l'emulo di Fidia. E' probabile vi siano stati due artefici di tal nome e che il frontone d'Olimpia sia del più antico, di cui si conosce, per via di buone copie, una testa d'Ermete del 460 circa. Di Peonio s'è rinvenuta a Olimpia stessa una statua di Nike (fig. 52 *a*), dedicata e firmata verso il 454. E' una figura possente che si deve attribuire alla maturità dell'artista: giovine, egli ha potuto scolpire il frontone orientale, ancora un po' secco e rigido nella sua vigorìa.

FIG. 54. — TESTA DI UNA COPIA DEL DISCOBOLO DI MIRONE. (*Palazzo Lancelotti a Roma*).

Ho parlato, a proposito dell'Egitto, di quella legge di frontalità scoperta dal Lange, che, in tutte le arti primitive, condanna la figura umana a muoversi secondo un piano verticale. L'arte greca della prima metà del V secolo infranse un tale ceppo. Chi se ne liberò nel modo più splendido fu l'ateniese Mirone, celebre per le sue statue di atleti. L'una d'esse, il *Discobolo*, ci è nota per via di una bella copia che se ne conserva a Roma; rappresenta un giovane che si curva in uno sforzo vigoroso per lanciare il disco (fig. 53). Il suo corpo si ripiega vivamente sulla sinistra con un movimento di contorsione cui partecipano tutti i muscoli. Mentre il torso è così espressivo, sì vivo, la testa è tuttora fredda e sembra incurante

FIG. 55. — COPIA DEL DORIFORO DI POLICLETO. (*Museo di Napoli*). (*Fot. Alinari, Firenze*).

dell' atto energico compiuto dal corpo (fig. 54). E' questo uno dei caratteri dell'arcaismo greco, che tardò maggiormente a sparire; se ne riscontrano infatti esempi isolati anche dopo Fidia.

Policleto d'Argo, che, insieme a Mirone e a Fidia, forma la triade de' grandi scultori del V secolo, eseguì una statua colossale di Era, a noi ignota, e parecchie statue di bronzo, delle quali abbiamo solo delle copie. L'una di queste statue, un efebo recante una lancia, detto il *Doriforo*, era chiamata dagli antichi il *Cànone*, ossia: la regola, perchè le proporzioni del corpo vi parevano rese più esattamente che in qualunque altra opera. La testa, della quale esiste una replica in bronzo, rinvenuta ad Ercolano, a noi sembra alquanto priva d'espressione; ma è uno degli esempi più antichi di quella perfezione classica del tipo greco, in cui la bellezza è pari all'energia (fig. 55).

Fig. 56. — Amazzone, da Policleto. (*Museo Vaticano*). (*Fot. Alinari, Firenze*).

Gli antichi hanno indicato, come caratteristica peculiare delle statue di Policleto, l'atto d'appoggiarsi sopra un solo piede. Anche questa è un'emancipazione, il merito della quale tocca all'arte greca del V secolo. Nell' Egitto, nell' Assiria, nell'arte greca primitiva, le figure, tanto a tutto tondo che a bassorilievo, posano i due piedi a terra; così accade nei frontoni di Egina. Si rinunciò dapprima a tale pesante atteggiamento per le figure mosse, come il *Discobolo* di Mirone; ma fu Policleto che sembra aver introdotto, pur nelle figure in riposo, la nuova linea che si potrebbe chiamare « della gamba libera ». Il più bell'esempio che se ne possa citare è la figura di bronzo di Amazzone, già esistente ad Efeso, della quale restano varie copie di marmo (fig. 56). Il tipo di queste virili guerriere fu moltissimo in voga nell'arte greca del V secolo, in grazia delle vecchie leggende che le facevano arrivare dall'Asia per misurarsi coi Greci; i combattimenti tra Greci e Amazzoni erano del resto una trasparente allusione alle grandi lotte sostenute dalla Grecia contro i Persiani. Inoltre, il tipo dell'Amazzone formava come un riscontro femminile a quello dell'atleta e permetteva all'arte greca di creare, insieme ai tipi delle dee, un ideale puramente umano di forza muliebre. Quest'ideale è stato realizzato da Policleto con tale perfezione che, sino alla fine dell'antichità, tutte

le statue di Amazzoni derivano più o meno dalla sua. Egli ha fatto per l'Amazzone ciò che Fidia ha fatto per Giove.

Policleto e Mirone furono contemporanei di Fidia; li ho nominati prima di lui, perchè sembrano rannodarsi maggiormente alla tradizione arcaica, specie per quel resto di freddezza sul quale ho già insistito. Fidia stesso non si staccò completamente da tale tradizione e la sua gloria consiste sovratutto nell'esserne stato la più alta espressione, come Raffaello fu l'espressione più completa del Rinascimento. L'evoluzione dell'arte non è giammai finita; parlare della perfezione dell'arte è un errore pericoloso, perchè sarebbe condannarla a riprodurre incessantemente gli stessi modelli, a rinunciare al progresso. Il còmpito degli artisti di genio è piuttosto quello di preparare l'avvento delle nuove tendenze, dando forma adeguata e definitiva a quelle del loro tempo.

BIBLIOGRAFIA. — M. Collignon, *Histoire de la Sculpture grecque*, t. I (sino al Partenone), Parigi, 1892; F. Gardner, *Handbook of greek Sculpture*, Londra, 1896; G. Perrot, *Histoire de l'Art*, t. VIII, Parigi, 1903 (sino alle guerre mediche); H. Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, Lione, 1903; *La Sculpture attique avant Phidias*, Parigi, 1905; A. Joubin, *La Sculpture grecque entre les Guerres médiques et l'époque de Périclès*, Parigi, 1901; A. Furtwaengler, *Masterpieces of greek Sculpture*, trad. di E. Sellers, Londra, 1895; *Die antiken Gemmen*, t. III (da consultarsi soltanto per questa lezione), Lipsia, 1900; A. Mahler, *Polyklet*, Lipsia, 1902; S. Reinach, *Têtes antiques idéales ou idéalisées*, Parigi, 1903 (le note di quest'ultima opera rinviano alla maggior parte degli articoli importanti sulla storia dell'arte prima di Fidia); *Répertoire de la Statuaire*, t. I-III, Parigi, 1897-1904 (14 000 incisioni a contorno tratte da statue e gruppi di statue greche, con rinvio alle migliori pubblicazioni ed una bibliografia completa della statuaria greca). — Sull' Ermete d'Alcamene, una copia del quale, munita d'iscrizione, è stata scoperta a Pergamo, vedere *Jahrbuch des Instituts*, 1904, p. 22. — Per gli scavi della scuola francese d'Atene a Delfo, vedere Th. Homolle, *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, II, p. 441; *Bulletin de Corresp. hellénique*, 1900, p. 427, 616; *L'Aurige de Delphes* (*Monuments Piot*, t. IV, p. 169); G. Perrot, *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 336-392 (tesoro de' Cnidi, piccolo tempio con Cariatidi, adorno di bassorilievi arcaici).

SESTA LEZIONE

FIDIA E IL PARTENONE

FRA il 460 ed il 435, Pericle fu il capo della democrazia ateniese e l'arbitro di tutte le risorse dell' impero ateniese. Fu una vera dittatura della persuasione. Insieme a gravi pecche, quest' uomo amabile aveva la passione delle belle cose, ed è appunto alla sua iniziativa che è dovuta una delle più belle cose che esistano al mondo, il Partenone (fig. 57-59).

FIG. 57. — ACROPOLI D'ATENE RISTAURATA. DA SINISTRA A DESTRA: ERETTEO, COLOSSO D'ATENA, PROMACO DI FIDIA, PARTENONE, PROPILEI, TEMPLI D'ATENA ERGANE E DELLA NIKE APTERA.
(Da SPRINGER: *Manuale di Storia dell'Arte.* Ist. It. d'Arti Grafiche, editore, Bergamo).

Amico e consigliere di Pericle, per tutto ciò che concerneva l'abbellimento d'Atene, fu lo scultore Fidia. Circondato da numeroso gruppo di artisti, alcuni de' quali, come gli architetti Ictinos e Callicrate, erano uomini superiori, Fidia dirigeva e sorvegliava tutti i lavori. La sua posizione era analoga a quella di Raffaello presso Leone X, quando si trattò della decorazione delle *Stanze* e delle *Loggie* del Vaticano. Come Raffaello, Fidia non fu l'autore di tutte le opere, ma vi lasciò l'impronta suprema del suo genio.

FIG. 58. — VISTA DEL PARTENONE.

La divinità tutelare di Atene era Atena *Parthenos*, vale a dire: la *Vergine*; il suo tempio,

ch'era la sua dimota, si chiamava *Partenone*. Era già esistito, sull'Acropoli, un vecchio Partenone di pietra, che fu distrutto dai Persiani nel 480. Pericle volle costruirne un altro più vasto e più sontuoso. Durante venti anni, le cave dell' Attica fornirono i loro più bei marmi a migliaia d'operai e d'artefici. I lavori, favoriti da un periodo di pace relativa, furono terminati nel 435. Subito dopo, si cominciò a ricostruire in marmo il piccolo tempio di Posidone, d'Atena Poliade e d'Eretteo, situato al nord del Partenone (fig. 60); esso non fu ultimato che verso il 408, vent'anni dopo la morte di Pericle. Già la guerra del Peloponneso aveva impoverito Atene e stendeva un velo di tristezza sulla fine del secolo.

FIG. 59. ANGOLO DEL PARTENONE. (*Disegno di Niemann*). (Da SPRINGER, Ist. It. d'Arti Grafiche, ed., Bergamo).

Il tempio greco è un edificio rettangolare, con porte, ma senza finestre, circondato in ogni parte da uno o più ordini di colonne, che, mentre sostengono il tetto, sembrano stare a guardia della dimora del dio (la *cella*). Sulle due piccole faccie del tempio, il tetto forma un triangolo chiamato *frontone*, che, talora, è adorno di statue. Il sommo del muro dell'edificio è ornato di bassorilievi, che costituiscono il *fregio*. Quando il tempio è d'ordine dorico, come il Partenone, la parte superiore dell'architrave, sostenuta dalle colonne, è composta di lastre a tre scanalature verticali dette *triglifi*, che si alternano con lastre liscie od ornate di rilievi, che sono le *metope* (fig. 59).

FIG. 60. — PORTICO DELLE CARIATIDI NELL'ERETTEO DI ATENE.

L'architettura greca ha usato tre *ordini*, ossia tre tipi generali di costruzione a colonne. Il più antico, al quale appartengono il Partenone, il tempio di Zeus in Olimpia, il tempio di Afaia in Egina, i templi della Sicilia e dell'Italia meridionale (Selinunte, Agrigento, Pesto), è detto *dorico*, perchè gli antichi lo reputavano inventato dai *Dorii*. Nell'ordine dorico, la colonna poco slanciata è coronata da un capitello semplicissimo, formato da una parte allargata detta *echino* e d'un dado chiamato *abbaco*. Nell'ordine jonico, i cui grandi monumenti si trovano nell'Asia Minore, a Efeso ed a Priene, ma del quale si ha pure un bel saggio nell'Acropoli d'Atene (fig. 61), la colonna è più sottile e coronata da un capitello che è una specie di cuscinetto a volute. Finalmente, l'ordine corinzio, usato su tutto all'epoca romana, durante il Rinascimento e nei giorni nostri, è caratterizzato da una colonna coronata da un capitello che figura un cesto di foglie d'acanto.

FIG. 61. — TEMPIO DELLA NIKE APTERA SULL'ACROPOLI — VISTA LATERALE.

FIG. 62. — GRUPPO DETTO DELLE PARCHE, PROVENIENTE DAL FRONTONE EST DEL PARTENONE. (*Museo Britannico, a Londra*).

Così l'ordine dorico come l'ordine jonico derivano dalla costruzione in legname. La colonna, in origine, è un palo su cui posa una trave;

FIG. 63. — PROCESSIONE DI GIOVANI ATENIESI. *Frammento del fregio del Partenone al Museo Britannico.*

il fusto si rafforza al sommo per sostenere la trave, con l'aggiunta d'un dado e di un cuscinetto; tale allargamento è l'origine del capitello. Il capitello corinzio è stato ideato in un'epoca, nella quale l'arte greca aveva dimenticate le necessità della costruzione lignea. Senza di ciò, come si sarebbe potuto pensare a far sostenere un peso da un cesto di foglie?

FIG. 64. — CAVALIERI DEL FREGIO DELLE PANATENEE AL PARTENONE. (*Museo Britannico, a Londra*).

L'ordine dorico presenta una apparenza di solidità, di robustezza virile, che contrasta con l'eleganza un po' gracile e femminea dell'ordine jonico. L'ordine corinzio suscita l'idea del lusso e dello splendore. Una delle più luminose prove del genio della Grecia è che il Rinascimento e l'arte moderna non sono riusciti a creare un nuovo ordine; la nostra architettura continua a vivere sul tesoro degli ordini greci, che si prestano alle più svariate combinazioni.

FIG. 65. — ZEUS, APOLLO E PEITHO. (*Frammento del fregio del Partenone ad Atene*).

Ciò che v'ha di più ammirabile nel Partenone, è la giustezza delle proporzioni. Il rapporto tra l'altezza delle colonne, il loro spessore, l'altezza dei frontoni e le altre dimensioni del tempio, è stato determinato con tale esattezza che l'insieme non è nè troppo leggero nè troppo pesante, che le linee si armonizzano per produrre, ad un tempo, l'impressione dell'eleganza e della forza. Non meno sorprendente è la perfezione tecnica della costruzione. I grandi massi di marmo, i tamburi delle colonne sono riuniti ed assodati per via di pernii e di caviglie di metallo, ma senza cemento, con commettiture così pre-

cise quanto quelle del più fine lavoro d'oreficeria. Mai l'arte moderna, che adopra il cemento con tanta profusione, ha potuto rivaleggiare con gli operai d'Ictino.

Il Partenone non è più che una rovina. I Bizantini ne avevano fatto una chiesa; un'esplosione lo squarciò nel 1687; nel 1803, lord Elgin lo spogliò della maggior parte delle sue scolture che formano l'orgoglio del Museo Britannico. Ma quella rovina è rimasta un capolavoro ed una delle mete dei pellegrinaggi dell'umanità.

Fig. 66. — Testa di Peitho.
Fregio orientale del Partenone. (Museo d'Atene).

Un magnifico porticato, i Propilei, dava accesso al Partenone dal lato del mare, ed era adorno di pitture che sono scomparse. Il piccolo tempio di Posidone e dell'Eretteo, al nord del Partenone, è meglio conservato; esso è fiancheggiato da un portico, dove, a guisa di colonne, l'architetto ha usato statue di donne, che, nell'antichità, si chiamavano *Cariatidi,* perchè pretendevasi figurassero le fanciulle fatte prigioniere nella città di Caria in Laconia (fig. 60). Dopo il 1830, si è potuto ricostruire, con l'aiuto di frammenti scoperti in un bastione turco, un altro piccolo tempio jonico, quello della Vittoria « senz'ali » o *áptera,* che è situata davanti ai Propilei (fig. 61).

Fig. 67. — Copia ridotta dell'Atena Partenos di Fidia.
(*Museo d'Atene*).

I frontoni del Partenone rappresentavano la nascita di Atena e la disputa tra Atena e Posidone pel possesso dell'Attica (fig. 62). Sulle metope erano scolpiti i combattimenti dei Centauri e dei Lapiti. Il fregio aveva per soggetto la processione durante la festa principale della dea, le Panatenee, nelle quali le fanciulle delle più nobili famiglie, vestite d'un lungo *chiton* a pieghe ver-

Fig. 68. — Testa di Zeus (Giove), stile di Fidia. (*Museo di Ny-Carlsberg* [*Copenaghen*]).

ticali, andavano ad offrire ad Atena un nuovo velo da loro intessuto. Queste fanciulle, che portano oggetti diversi, procedono in un imponente corteo nel quale figurano matrone, soldati, cavalieri e sacrificatori che menano tori all'ara; esse s'inoltrano verso un gruppo raffigurante gli dei, in mezzo al fregio orientale, che, fortunatamente, è uno dei meglio conservati da noi posseduto (fig. 63-66).

Fig. 69. Statuetta d'Atena Promachos. (*Museo di Boston*).

Nell'interno del tempio, si trovava una statua *crisoelefantina*, ossia: d'oro e d'avorio, che rappresentava Atena ritta in piedi. Col Zeus seduto, d'oro e d'avorio, del tempio di Olimpia, era, secondo gli antichi, il capolavoro di Fidia. Queste due statue sono scomparse; ma noi possiamo formarci una idea dell'Atena Partenos da una piccola copia in marmo scoperta nel 1880 ad Atene, presso una scuola moderna chiamata *Varvakeion* (fig. 67). Del Zeus non abbiamo copie, ma è probabile che una bella testa di marmo della collezione Jacobsen a Ny-Carlsberg (Danimarca) riproduca abbastanza esattamente la maestosa fisonomia del nume.

Fig. 70. — Copia d'un'Atena attribuita a Fidia. (*Museo di Dresda, la testa è a Bologna*). (Da Furtwaengler: *Meisterwerke*, Giesecke e Devrient, Torino).

Un'altra Atena di Fidia, colosso di bronzo alto 9 metri, era situata davanti al Partenone, al nord-ovest. Si chiamava Atena *Promachos*, vale dire: custode o sentinella. Io credo averne scoperto una piccola copia

in una statuetta che oggi si trova a Boston; essa proviene dai dintorni di Coblenza, dove stazionava, sotto l'Impero romano, una legione denominata *Minervia* (fig. 69).

Finalmente, il sig. Furtwaengler, combinando una testa di Bologna con un torso di Dresda, è riuscito e rimettere insieme un'ammirabile statua, copia in marmo d'un originale di bronzo, ch'egli reputa, con molti altri dotti, un'Atena di Fidia, quella scolpita dal maestro dietro domanda dei coloni ateniesi dell'isola di Lemno (fig. 70).

Fig. 71. — Testa d'Artemide, proveniente dal frontone est del Partenone. *Collezione de Laborde a Parigi. (Fot. Giraudon).*

Quanto alle scolture del Partenone, gli autori non ci dicono esplicitamente ch'esse siano di Fidia; ma è certo che vennero eseguite sotto la sua direzione. Non è possibile formarsi un'idea di questa serie di capolavori, senza studiarne i gessi ne' Musei o nelle Scuole di Belle Arti: basti a me il mostrarvi l'imponente gruppo delle tre dee, dette le tre Parche, appartenenti al frontone orientale, i cui panneggiamenti sono d'una inesprimibile bellezza, e alcuni altri frammenti del fregio delle Panatenee, disperazione di tutti gli artisti che hanno voluto imitarne il nobile ordinamento, la maestà senza enfasi e l'inesauribile varietà (fig. 62-66). Una testa d'Artemide, proveniente dal frontone est del Partenone, appartiene al marchese de Laborde a Parigi (fig. 71). Voi ne noterete le forme possenti, l'ovale robusto e un po' quadrato del viso. Questa testa presenta due caratteri che si riscontrano in tutte le teste della stessa provenienza: la

Fig. 72. Testa d'una statua d'Apollo, forse, da Fidia. (*Museo delle Terme, a Roma*).

Fig. 73. — Afrodite di Melos (Venere di Milo). (*Museo del Louvre*). (*Fot. Giraudon*).

ch'essa è più antica di circa tre secoli; credo anche che essa non rappresenti punto Venere, ma la dea del mare, Amfitrite, che tiene un tridente col braccio sinistro proteso, e ch'essa sia un capolavoro uscito dalla scuola di Fidia. Una delle ragioni che adduco si è che, in essa, si riscontra tutto ciò che costituisce il genio di Fidia, e nulla di ciò che ad esso fu estraneo. La Venere di Milo non è nè elegante, nè pensosa, nè appassionata; essa è forte e serena. La sua bellezza è frutto di nobile semplicità e di dignità calma, brevissima distanza tra la palpebra ed il sopracciglio, la vigorosa sporgenza dell'orlo delle palpebre. Sono tuttora rimembranze dello stile arcaico. L'impressione dominante è quella di una forza serena e sicura di sé, che si sprigiona da tutta l'arte di Fidia (cfr. fig. 72). Ma v'è altro, nell'umana natura, oltre la bellezza serena e forte, ed è l'entusiasmo, il sogno, la passione, il dolore spasmodico o rassegnato. Ecco ciò che rimaneva da esprimersi dopo Fidia, e vedremo come i suoi successori vi siano riusciti.

Non posso lasciare Fidia, i cui allievi (Agoracrite, Alcamene) lavorarono sino ne' primi anni del IV secolo, senza parlarvi del capolavoro del Louvre, la statua scoperta nel 1820 nell'isola di Milo (fig. 73, 74). Mentre la maggior parte degli archeologi la collocano verso l'anno 100 prima di G. C., io sono convinto

Fig. 74. — Testa dell'Afrodite di Melos (Venere di Milo). (*Museo del Louvre*).

come quella del Partenone e delle sue scolture. Non è forse per tutto questo ch'ella è divenuta e rimane tanto popolare, malgrado il mistero così discusso del suo atteggiamento? Generazioni sconvolte e febbricitanti vi scorgono la più alta espressione del pregio che loro maggiormente difetta, quella serenità, che non è già l'indifferenza apatica, ma la salute del corpo e dello spirito.

BIBLIOGRAFIA. — M. Collignon, *Histoire de la Sculpture grecque*, t. I e II, Parigi, 1892, 1897; G. Perrot e Ch. Chipiez, *Histoire de l'Art*, t. VII, Parigi, 1898 (ordini greci, elementi d'architettura); A. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, t. I, Parigi, 1899; H. Lechat, *Le Temple grec*, Parigi, 1902; E. Gardner, *Handbook of greek Sculpture*, Londra, 1896; A. Furtwaengler, *Masterpieces of greek Sculpture*, Londra, 1895; A. Michaelis, *Der Parthenon*, Lipsia, 1870-1871 (con 1 volume di tavole); A. Michaelis e A. Springer, *Manuale di Storia dell'Arte — Arte antica*, Bergamo, 1904; A. Murray, *The Sculptures of the Parthenon*, Londra, 1903; Bruno Sauer, *Der Laborde'sche Kopf*. Giessen, 1903; *Das sogenannte Theseion*, Lipsia, 1899; S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire*, Parigi, 1897-1904; *Têtes antiques*, Parigi, 1903. — Sulle controversie sempre accese intorno alla Venere di Milo, vedere la *Revue Archéologique*, 1902, II, pag. 207, dove si trova tutta la recente bibliografia relativa a tale soggetto.

Articoli notabili: H. Lechat, *L'Acropole d'Athènes* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892, II, p. 89); E. Michon, *Tête d'athlète (de Bénévent) au Louvre* (*Monuments Piot*, t. I, p. 77); E. Pottier, *La Tête au cécryphale* (*Bullet. de corresp. hellénique*, t. XX, 1896, p. 445; studio sul tipo femminile di Fidia); S. Reinach, *Têtes de l'école de Phidias* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, II, p. 449); *Le blessé défaillant de Crésilas* (*ibid.*, 1905, I, p. 193).

SETTIMA LEZIONE

PRASSITELE, SCOPA, LISIPPO

FIG. 75. — EIRENE E PLUTO. *Copia d'un gruppo di Cefisodoto. (Museo di Monaco).*

LA guerra del Peloponneso, iniziata da Pericle nel 432, finì nel 404 con la disfatta e la presa d'Atene. Questi disastri furono seguiti da una reazione politica e religiosa della quale Socrate, nel 399, fu la vittima più illustre. Nondimeno Atene, comunque vinta ed umiliata da Sparta, non cessò un momento solo d'essere la capitale intellettuale dell'ellenismo; si può anche affermare che, nel IV secolo, la sua sovranità si consolidò e si diffuse anche di più. Ma il suo temperamento, maturato da prove crudeli, aveva cambiato. D'altra parte, la scuola filosofica fondata da Socrate e continuata da Platone, portava i suoi frutti: insegnava la riflessione, il pentimento, aumentava la profondità e la sottigliezza del pensiero. All'arte serena del V secolo tenne dietro un'arte meditabonda, della quale Prassitele e Scopa furono i più illustri rappresentanti.

Il maestro di Prassitele, Cefisodoto, ci è noto per una statua della Pace, *Eirene*, che porta *Pluto* (la Ricchezza), della quale esiste una buona copia antica a Monaco (fig. 75). La dea reclina la testa pensosa verso il bambino con un'aria di tenera sollecitudine. Per le sue proporzioni e i caratteri de' panneggiamenti, questo gruppo segue ancora la scuola di Fidia, ma il senti-

FIG. 76. ERMETE DI PRASSITELE. *(Museo d'Olimpia).*

mento che lo ispira è già quello di Prassitele. L'*Eirene* data probabilmente dal 370 prima di G. C.

Di Prassitele, nato verso il 380, possediamo un'opera originale che fu rinvenuta nel 1887 nel tempio di Era ad Olimpia, nel luogo medesimo dov'essa era stata indicata da Pausania. E' un gruppo rappresentante Ermete che porta il bambino Dioniso, affidato alle sue cure da Zeus (fig. 76, 77). L'analogia del concetto con quello del gruppo di Cefisodoto è stata notata da un pezzo. Ma l'Ermete, più dell'Eirene, si stacca dalla tradizione di Fidia. Vi si scorge una grazia flessuosa, quasi femminea, una intensità di vita spirituale che è un fenomeno nuovo nell'arte. La fattura è d'una bellezza della quale non dànno idea nè le fotografie, nè i gessi. Se si considera più attentamente la testa, vi si notano due caratteri che la distinguono da tutte quelle del V secolo: innanzi tutto, i capelli trattati con libertà pittoresca e il proposito deliberato di farne contrastare la superficie rugosa col liscio delle carni; poi, la fronte prominente e l'occhio infossato nella sua orbita, che sono gli indizii materiali della riflessione.

FIG. 77. — TESTA DELL'ERMETE DI PRASSITELE. (*Museo d'Olimpia*).

FIG. 78. — SILENO E DIONISO FANCIULLO. *Parte superiore d'un gruppo del Louvre, forse, da Prassitele.*

Numerose copie dell'epoca romana ci hanno conservato, almeno nei loro tratti generici, altre opere di Prassitele, un Sileno (fig. 78), un Satiro, due Eros, un'Artemide (fig. 79), forse un Zeus, due Dionisi e un Apollo. La più famosa nell'antichità era un'immagine di Afrodite ignuda in atto di scendere in mare, che s'ammirò per lungo tempo nel tempio della dea a

FIG. 79. — ARTEMIDE, DETTA DIANA DI GABIES. (*Forse da Prassitele*). (*Museo del Louvre*).

Cnido. Disgraziatamente, le copie che ce ne rimangono sono assai mediocri (fig. 80); ma lord Leconfield possiede a Londra una testa di Afrodite che, per meravigliosa morbidezza di lavoro e squisita soavità di espressione, può essere considerata come vicinissima a un originale del grande artista ateniese (fig. 81). Vediamo in essa nitidamente rivelati i caratteri del tipo femminile quale concepì quel genio pieno di nobiltà e di fascino. Da rotonda che era, la forma del volto è divenuta ovale; gli occhi, invece d'essere spalancati, sono semichiusi, con quella particolare espressione che gli antichi qualificavano di « umida »; le soppracciglia sono poco accentuate e l'attenuazione delle palpebre inferiori è tale che esse si fondono, per via di gradazioni insensibili, con le prossime superfici. I capelli, come quelli dell'Ermete, sono modellati liberamente; finalmente, l'insieme rivela una preoccupazione del chiaroscuro e di certe tenui alternative d'ombra e di luce, che escludono ogni avanzo di durezza e di rigidità. In ciò si manifesta l'influenza della pittura sulla scoltura.

La grande pittura attica ci è completamente ignota; ma, poichè gli antichi ne hanno lodato i prodotti quanto quelli della scoltura, è da credere ch'essa avesse creato dei veri capolavori. Mentre il più acclamato pittore del V secolo, Polignoto, era stato meno colorista che disegnatore, i pittori del IV secolo, Parrasio, Zeuzi, Apelle, furono specialmente coloristi. Se ci fossero stati conservati i loro quadri, noi li troveremmo, forse, più prossimi al Correggio

FIG. 80. — TESTA DI UNA COPIA ANTICA DELL'AFRODITE DI CNIDO DI PRASSITELE. (*Vaticano*). (*Fot. Alinari, Firenze*).

che al Mantegna o al Bellini. La soavità d'una testa come l'Afrodite di lord Leconfield fa pensare infatti al Correggio; vi si ammira quel pregio eminentemente pittorico che i critici italiani chiamano lo *sfumato*, la degradazione vaporosa delle tinte, la fusione.

FIG. 81. — TESTA D'AFRODITE. (*Collezione di Lord Leconfield, a Londra*).

Della mano di Scopa ci restano alcune teste provenienti dai frontoni del tempio di Tegea (verso il 360). Lo studio di questi frammenti ha consentito di riconoscere il medesimo stile in buon numero di marmi romani, copie di opere di Scopa. Possiamo formarci una idea con le due teste rappresentanti l'una un guerriero dei frontoni di Tegea; l'altra, un Ercole imberbe (fig. 82). L'ovale è meno pronunciato che non lo sia in Prassitele, ma gli occhi sono più infossati e il sopracciglio forma un bordo possente che segna al disopra degli occhi come un arco d'ombra. Questo carattere, aggiunto all'ondulazione accentuatissima delle labbra, dà alle teste di Scopa una espressione passionale e quasi dolorosa; vi si sente come la intensità di un desiderio contrastato, l'angoscia d'un'aspirazione insoddisfatta.

FIG. 82. — TESTE DELLA SCUOLA DI SCOPA. (*Ad Atene ed a Firenze*).

Tale è l'originalità di Scopa. Prassitele ha saputo rendere nel marmo la languida meditazione; Scopa, per primo, vi ha espresso la passione.

Il terzo grande artefice del IV secolo, Lisippo, era più giovine dei due precedenti. Fu lo scultore aulico di Alessandro il Grande e lavorò specialmente il bronzo, mentre Prassitele e Scopa lavorarono piuttosto in marmo. Lisippo nacque a Sicione, città del Peloponneso; pretendeva non aver avuti altri maestri all'infuori della natura e

Fig. 83. – Copia dell'Apoxiomenos di Lisippo. (*Museo del Vaticano*).

di quel Doriforo di Policleto che era chiamato il *Cànone*. Come ho già detto, era d'Argo. Così l'arte di Lisippo si presenta come una reazione dorica contro l'arte attica, la quale faceva una crescente parte al sentimento e poteva sembrare molle e sensuale. Lisippo modificò il *Cànone* di Policleto, ossia la tradizione classica del V secolo, con una tendenza più pronunciata verso l'eleganza, dando al corpo quasi otto volte la lunghezza della testa (in luogo di sette), facendo risaltare le articolazioni ed i muscoli a spese del loro inviluppo carnoso. Le sue teste non esprimono nè la meditazione, nè la passione; si limitano ad essere nervose e fine. Abbiamo, conservata nel Vaticano, una buona copia della sua migliore statua di atleta, l'*Apoxiomenos*, che si strofina il braccio con un raschiatoio per togliierne l'olio e la polvere della palestra (fig. 83, 84). E' probabile che il famoso *Lottatore Borghese* del Louvre, che è parimenti un atleta, riproduca un originale di bronzo di Lisippo; colui che si è segnato in questa bella accademia un po' fredda, Agasias d'Efeso, non è evidentemente che il copista (fig. 85). Una statua d'atleta, scoperta a Delfo, sarebbe la copia libera di un bronzo perduto di Lisippo. Finalmente, varie statue di Ercole e d'Alessandro provengono da

Fig. 84. — Testa dell'Apoxiomenos di Lisippo. (*Museo del Vaticano*).

Fig. 85. — Atleta, detto Lottatore Borghese. (*Museo del Louvre*).

Fig. 85 *a*.
Venere de' Medici.
(*Galleria degli Uffizi a Firenze*).

originali dello stesso artista. Sono a lui parimenti dovute alcune belle statue di donna, delle quali possediamo numerosi avanzi, tra i quali la Venere detta de' Medici a Firenze (fig. 85 *a*) ed una figura paludamentata, scoperta ad Ercolano (fig. 86, 87). Questo tipo di donna, la cui testa offre delle analogie con quella dell'*Apoxiomenos*, è una delle più belle creazioni dell'arte antica; essa è avvolta nei suoi drappi con tanta nobile semplicità che non si è cessato d'imitarla sino ai nostri giorni.

Fig. 86.
Copia della Mnemosine (?) di Lisippo, detta la Grande Ercolanese.
(*Museo di Dresda*).

Quattro scultori, Scopa, Bryaxis, Leocares e Timoteo, avevano lavorato, verso il 340, alla decorazione del Mausoleo d'Alicarnasso, eretto da Artemisia, regina di Caria, alla memoria del suo sposo, Mau-

Fig. 87. — Profilo della statua detta la Grande Ercolanese.
(*Museo di Dresda*).

Fig. 88. — Artemisia e Mausolo.
Statue del Mausoleo d'Alicarnasso.
(*Museo Britannico*).

FIG 89. — GRECO E AMAZZONI COMBATTENTI. *Bassorilievo del fregio del Mausoleo d'Alicarnasso. (Museo Britannico).*

solo. Grazie a scavi praticati nel 1857 dal Newton, il Museo Britannico possiede una serie di statue e di bassorilievi che ornavano un tempo quel Mausoleo. Due belle statue, rappresentanti Mausolo ed Artemisia, coronavano il monumento (fig. 88). L'imagine di Mausolo è un dei più antichi ritratti che noi possediamo dell'arte greca, tanto più rimarchevole in quanto la fisonomia del modello non è quella di un Elleno, ma d'un Cario, vale dire: d'un semi-barbaro. I panneggiamenti, modellati con un senso supremo dei giuochi di luce e d'ombra, mostrano l'arte sull'avviarsi verso il capolavoro del panneggiamento antico, che è la Vittoria di Samotracia.

FIG. 90. — NIOBE E LA SUA FIGLIA MINORE. *(Uffizi a Firenze).*

I bassorilievi del Mausoleo hanno per soggetto una battaglia tra Greci e Amazzoni; è istruttivo paragonarli al fregio del Partenone. Vi si scorgono tutti i caratteri dell'arte nuova, il gusto pe' movimenti vivi e imprevisti, la ricerca dell'effetto e del pittoresco, una eleganza che non esclude la forza, ma che tocca qualche volta la raffinatezza (fig. 89).

FIG. 91. — NIKE (*Vittoria*) DI SAMOTRACIA. *(Museo del Louvre).*

Gli antichi già si domandavano se convenisse attribuire a Scopa od a Prassitele il celebre gruppo di Niobe e de' suoi figli, vittime delle freccie

d'Apollo e di Artemide. Si conservano a Firenze, a Roma, al Louvre e altrove copie antiche, ugualmente buone, di varie figure, a giudicare dalle quali, gli originali avrebbero dovuto appartenere a Scopa. Al centro, stava Niobe con la più giovane delle sue figlie, gruppo di cui esiste una copia a Firenze (fig. 90). Il motivo, patetico più d'ogni altro, quello di una madre che si vede uccidere la figlia al proprio fianco, è trattato con una nobiltà piena di semplicità; non v'è nulla ancora dell'angoscia fisica, delle dolorose contorsioni di Laocoonte (fig. 99). La figlia stretta contro la madre è un'ammirabile invenzione artistica. La sua tunica trasparente, aderente al giovine corpo e mossa in mille piccole pieghe, fa fede della influenza della pittura sulla scoltura. Troveremo nella Vittoria di Samotracia una tunica diafana a pieghe dello stesso genere. E' ancora alla Vittoria di Samotracia che fa pensare un'altra bella figura del gruppo dei Niobidi, resoci noto da una eccellente copia del Vaticano, dove l'analogia si rivela in special modo nel movimento e nello slancio pittoresco del panneggiamento.

Fig. 92. — Demetra di Cnido. (*Museo Britannico*).

Fig. 93. — Stela funebre d'Hegeso. (*Museo d'Atene*). (*Fot. Giraudon*).

La Vittoria di Samotracia, che il Louvre ha la fortuna di possedere, è datata in modo abbastanza preciso; essa è stata scolpita, in atto di suonare la tuba sul davanti d'una galea, per commemorare una vittoria navale riportata nel 306, nelle acque di Cipro, da Demetrio Poliorcete sulla flotta di Tolomeo (fig. 91). Due influenze dominavano allora nella scoltura greca, quella di Lisippo e quella della scuola di Scopa: è da questa che proviene la Vittoria. Per lo slancio invincibile e l'energia conquistatrice, pel fremito di vita trasfus-

nel marmo, pel felice contrasto tra lo svolazzar tumultuoso del manto e l'aderire della tunica al ventre ed alle coscie, questa statua è la più bella espressione del movimento, che l'arte antica ci abbia trasmesso. Lo scultore non vi ha soltanto tradotta la forza muscolare e l'eleganza trionfale, ma l'intensità della brezza marina, di quella brezza che Sully-Prudhomme fa sentire in un verso altrettanto alato:

Un peu du grand zéphir qui souffle à [Salamine....

FIG. 94. — FRAMMENTO D'UNA STELA FUNEBRE ATTICA. (*Museo d'Atene*).

Una statua di grandezza naturale, rappresentante Demetra seduta, in lutto per sua figlia Proserpina rapita da Plutone, è stata scoperta dal Newton a Cnido e si trova al Museo Britannico (fig. 92). E' un'opera di circa l'anno 340 prima di G. C., nella quale si scorge la duplice influenza di Prassitele e di Scopa. La si è paragonata alla Madonna addolorata, *Mater dolorosa,* così frequente nell'arte del Rinascimento. Ma, a ben guardarla, le differenze sono più profonde delle analogie. Il dolore della madre pagana è contenuto, tutto interiore, e si lascia indovinare più che non si esprima. Vedremo che gli antichi, dopo il IV secolo, non hanno indietreggiato davanti all'espressione verista del patimento fisico il più intenso, ma non hanno mostrato l'affanno morale se non ritenuto ed attenuato. Una immagine come quella della *Mater dolorosa* di Rogier van der Weyden era estranea al genio dell'antichità.

FIG. 95. — FRAMMENTO D'UNA STELA FUNEBRE ATTICA. (*Museo d'Atene*).

Tale carattere di tristezza contenuta forma il fascino di tante stele funebri, opere d'artisti anonimi, che vanno comprese tra i più delicati prodotti dell'arte attica del IV secolo (fig. 93-95). Il rimpianto dei superstiti vi è indicato con tanto riserbo che talvolta s'è potuto errare credendo ch'essi rappresentassero i morti riuniti alle persone della loro famiglia nel soggiorno elisio dei beati. L'espressione della disperazione non vi si riscontra mai; i gesti, come le fisonomie, sono placidi; soltanto, una lieve inclinazione delle teste rivela l'intimo pensiero dello scultore. Uno dei più begli esempi di tali monumenti è la stela ateniese, nella quale appare una morta seduta, che estrae un gioiello da una cassettina presentata a lei da una fantesca (fig. 93). E' sempre l'immagine della defunta in una delle occupazioni familiari della vita terrestre; nè bisogna ricercarvi un senso mistico o la promessa d'una vita felice d'oltretomba. Con quale finezza veramente attica è intessuto il velo di tristezza diffuso su quelle amabili figure! Quanto è nobile quel lutto senza lacrime, dissimulato con una specie di pudore e, sopra una tomba appena rinchiusa, ricorda il sorriso della bella trapassata! Abbiamo, sì, molti mezzi, fortunatamente per noi, di penetrare nella intimità dello spirito attico. Possiamo leggere Euripide e Platone, Senofonte e Isocrate, i frammenti di Menandro, contemplare centinaia di statue e di vasi dipinti. Ma nulla, nemmeno le più belle pagine di Platone, può renderci familiare quell'antichità e farci così profondamente sentire il gusto puro e la grazia fatta di sfumature, quanto una passeggiata attraverso il Ceramico d'Atene, il quartiere delle tombe, dove, di primavera, insieme ai profumi del timo e della menta, si respira l'incenso di quel fiore unico ed immortale del genio umano che è l'atticismo.

BIBLIOGRAFIA. — M. COLLIGNON, *Histoire de la Sculpture grecque*, t. II, Parigi, 1897 (particolari sul Mausoleo d'Alicarnasso, sui Niobidi, ecc.); E. GARDNER e S. REINACH, Opere citate, p. 55; KLEIN, *Praxiteles*, Lipsia, 1898; *Praxitelische Studien*, Lipsia, 1899; G. PERROT, *Praxitèle*, Parigi, 1905; B. GRAEF, *Römische Mittheilungen*, t. IV (1889), p. 189 (su Scopa); G. MENDEL, *Fouilles de Tégée* (*Bulletin de correspondance hellénique*, 1901, t. XXV, p. 241); TH. HOMOLLE, *Lysippe et l'ex-voto de Daochos* (a Delfo, *Bulletin*, 1899, t. XXIII, p. 421); M. COLLIGNON, *Lysippe*, Parigi, 1905; S. REINACH, *Strongylion* (*Revue archéol.*, 1904, I, p. 28); *Le type féminin de Lysippe* (*ibid.*, 1909, II, p. 380; sull'Ercolanese di Dresda); A. MAHLER, *La Vénus de Médicis* (*C. R. de l'Acad.*, 1905); O. RAYET, *Monuments de l'Art antique*, t. II, tav. 64 (il Lottatore Borghese); C. B. STARK, *Niobe und die Niobiden*, Lipsia, 1863; A. FURTWAENGLER, *Masterpieces*, Londra, 1895 (analisi nella *Revue critique*, 1894, I, p. 97); A. FURTWAENGLER e H. L. URLICHS, *Denkmaeler griechischer und römischer Skulptur*, 2ª ed., Monaco, 1904; P. GARDNER, *Sculptured tombs of Hellas*, Londra, 1896. — Influenza della pittura: P. GIRARD, *Le peinture antique*, Parigi, s. d.; A. MICHAELIS, *Von griechischer Malerei* (*Deutsche Revue*, 1903, p. 210).

OTTAVA LEZIONE

L'ARTE GRECA DOPO ALESSANDRO

NEL 336 prima di G. C., Alessandro il Macedone succedette al proprio padre Filippo. Non aveva che vent'anni. Dopo aver consolidato in Grecia l'opera paterna, presa e diroccata Tebe, sottomessa Atene, egli conquistò successivamente l'Asia Minore, la Siria, l'Egitto, la Persia, la Bactriana, il nord dell'India e morì in Babilonia nel 323. I suoi generali spartirono tra di loro il suo immenso impero e fecero regnare la civiltà greca dalle rive del Nilo fino a quelle dell'Oxus e dell'Indo. L'India, che ebbe dalla Persia i rudimenti delle sue arti, divenne allora l'alunna della Grecia, ma un'alunna capricciosa, il cui temperamento, nemico d'ogni regola e d'ogni misura, doveva generare uno stile affatto diverso.

FIG. 96. — GALLO CHE SI UCCIDE DOPO AVER UCCISO LA MOGLIE. *Antica collezione Ludovisi. (Museo delle Terme, a Roma).*

Le conseguenze della conquista d'Alessandro furono gravi per l'ellenismo e per l'arte greca. Atene cessò d'esserne il centro; essa ebbe ad eredi intellettuali, in Egitto, l'Alessandria dei Tolomei, — in Siria, l'Antiochia dei Seleucidi, — nell'Asia Minore, la Pergamo degli Attalidi. Sradicato così e divenuto universale, l'ellenismo perdette in purezza quanto il suo impero guadagnò in estensione. In pari tempo, il regime politico mutò: in luogo de' piccoli Stati greci, con le loro città libere, s'ebbero monarchie orientali, con sovrani ereditari e quasi assoluti. L'arte lavorò su tutto per questi sovrani, per le nuove capitali ch'essi volevano abbellire, onde cercò spesso di abbagliare con la grandiosità materiale, col fasto, e mirò più all'effetto che alla perfezione della forma e della fattura.

Si chiama *epoca ellenistica*, per contrapposizione all'*epoca elle-*

nica, il periodo intercorso tra la morte d'Alessandro (323) e la conquista della Grecia fatta dai Romani (146). L'arte compiè in esso una rapida evoluzione e subì una trasformazione profonda, che, peraltro, non si può qualificare di *decadenza*, poichè si videro allora apparire e svolgersi elementi nuovi, de' quali l'arte moderna raccolse il retaggio. Dopo la forza serena (Fidia), la grazia languida (Prassitele), la passione (Scopa), l' eleganza nervosa (Lisippo), rimaneva da esprimere la sofferenza fisica, l'angoscia, i movimenti disordinati e tumultuosi dell'anima e del corpo, ciò che fecero ammirabilmente le scuole di Rodi e di Pergamo.

Fig. 97. — Gallo morente.
(*Museo Capitolino, a Roma*).

Fig. 98. — Atena che atterra un Gigante.
Frammento del fregio di Pergamo.
(*Museo di Berlino*).

Ma non è tutto. Dopo aver determinato i tipi degli dei e degli eroi, scolpito amazzoni ed atleti, l' arte doveva ancora imparare a figurare l'uomo individuale, creare il ritratto; doveva pure far entrare nella propria sfera uomini che non fossero nè dei, nè Elleni; rappresentare, col sentimento della realtà e del pittoresco, dei Barbari quali gli Etiopi ed i Galli. Ed è quello che si fece, specialmente a Pergamo e ad Alessandria. La scoltura di genere, quella che tratta familiarmente soggetti familiari, esisteva appena; gli Alessandrini la svilupparono, seguendo in ciò l'esempio dato loro dall'arte dell'antico Egitto. Finalmente, oltre agli dei ed all'uomo, c' era la natura sino allora troppo negletta; gli artisti ellenistici appresero al mondo l'arte del paesaggio; le scene campestri, nella loro rustica ingenuità, fecero la loro apparizione non solo nella pit-

tura, ma anche nel bassorilievo e nella statuaria. Tutti questi progressi, tutte queste interessanti innovazioni furono compiute in meno di due secoli, e l'epoca che le vide è certo una delle più grandi dello spirito umano.

Tra le capitali ellenistiche la più nota è Pergamo (a nord di Smirne). Verso il 240 prima di G. C., il re Attalo respinse i Galli che avevano invaso l'Asia Minore, dopo aver devastato Delfo nel 278. A commemorare i suoi buoni successi, egli eresse statue di bronzo rappresentanti Galli vinti. Si sono rinvenute a Roma, nel secolo XVI. copie in marmo di alcune di esse; le due più grandi sono quelle di un Gallo che si suicida dopo aver trafitta la propria moglie, e la celebre statua, chiamata a torto il *Gladiatore morente* (fig. 96, 97) e che è, invece, un Gallo, poichè porta al collo un *torques* (collana maschile) e il suo tipo fisico come il suo scudo e la sua tromba bellica nulla hanno di greco. Il *Gallo morente* è un'opera verista e patetica ad un tempo; lo scultore greco — si chiamava Epigonos — prese interessamento per questo valoroso e robusto barbaro andato a morire così lungi dalla sua patria, trascinatovi da una sete indomabile d'avventure. Il marmo pel modo onde è trattato ricorda quello del *Lottatore* del Louvre e permette di attribuire il *Gallo* alla scuola di Lisippo. Più tardi, dopo nuovi successi, verso il 166, un altro re di Pergamo, Eumene II, eresse, sull'acropoli di Pergamo, un altare colossale di marmo bianco, dedicato a Zeus, i cui avanzi vennero tratti in luce da una missione archeologica tedesca. La base di quest'ara era decorata da un fregio in altorilievo rappresentante il combattimento degli Dei coi Giganti (fig. 98). Secondo gli Elleni, eravi in ciò un'allusione ad avvenimenti contemporanei; i Giganti della favola erano i Galli e gli Dei erano i Greci d'Asia.

FIG. 99. — LAOCOONTE E I SUOI FIGLI. (*Museo del Vaticano*).

Ben cento metri di questo fregio, le cui figure sono alte più del vero, sono stati esumati nel 1880 e nel 1890 e trasportati al Museo di Berlino. E' il complesso decorativo più imponente che ci sia rimasto dell'antichità e la prima impressione, alla vista siffatte scolture colossali, è di sbalordimento. Esaminandolo,

vi si scorgono difetti — tendenza al gonfio e una qualche monotonia nell'agitazione e nella violenza — ma quanti pezzi ben finiti, quale magistero di scalpello, quanta ricchezza di motivi! Volendo cercare, nell'arte moderna, dei punti di paragone, non si trovano che figure o gruppi isolati, il *Milone* di Puget, la *Marsigliese* di Rude; ma, un insieme simile non lo creò nè il Rinascimento, nè il XIX secolo. Nulla di più poderoso della figura di Zeus combattente, di più commovente del gigante atterrato, in favore del quale intercede sua madre Gaea (la Terra), emergendo con mezzo il corpo dal suolo per trattenere il braccio di Atena! Non è uno dei minori pregi dell'arte di Pergamo quello d'aver celebrato le vittorie senza negare la propria simpatia ai vinti.

FIG. 100. — APOLLO DETTO DEL BELVEDERE. (*Museo del Vaticano*).

Questa eloquenza del dolore fisico, così toccante nella testa del giovine gigante (fig. 98), è spinta ancora più lungi nel famoso gruppo del *Laocoonte*, che trovasi al Vaticano, opera di tre scultori di Rodi, che l'eseguirono circa l'anno 100 prima di G. C. (fig. 99). Oggi che conosciamo le meraviglie della grande arte attica, il Laocoonte non ci sembra più, come ai tempi del Lessing, la più elevata espressione del genio greco. Il sacerdote, allacciato dai serpenti, vede i due figliuoli perire al suo fianco ed esala la vita in un supremo grido di terrore. Dolore puramente fisico, si è detto; e questa critica, che può sembrare fina, ha fatto fortuna. Ma, nel *Laocoonte*, il dolore dell'uomo spirante non è forse superato da quello del padre? E perchè il dolore di Laocoonte dovrebb'essere meno interessante di quello dei martiri, di cui l'arte moderna ha sì volen-

FIG. 101. — TESTA D'APOLLO. (*Museo Britannico*). *Già del conte di Pourtalès.*

tieri figurato i supplizi? Un genere di snobismo molto diffuso consiste nello sparlare dell'arte greca dopo Fidia, come dell'arte italiana dopo Raffaello. La minor pecca di coloro, che in ciò si compiacciono, è di non capir nulla della evoluzione dell'arte. Se l'arte greca si fosse arrestata ai frontoni del Partenone, sarebbe rimasta altrettanto incompleta quanto quella dell'Assiria e dell'Egitto, perchè non se ne sarebbe abbracciata tutta la incomparabile grandezza come si fa ora ammirandola, ad un tempo, nei prodotti della sua infanzia, della sua adolescenza e della sua età matura.

Gli stessi pregiudizi d'estetica intollerante hanno pesato, dalla metà del secolo XIX, sul celebre Apollo che adorna il Belvedere Vaticano (fig. 100). E' la copia di una statua di bronzo che dovette essere scolpita pochi anni dopo la morte d'Alessandro e della quale, senza prove convincenti, si attribuisce l'originale a Leocares, uno degli artefici che, sotto la direzione di Scopa, lavoravano nel Mausoleo. Il corpo d'Apollo offre un assoluto contrasto con quelli degli dei e dei giganti del fregio di Pergamo. Là i muscoli sono indicati tutti, come se l'artista si compiacesse nel dar loro uno speciale risalto; qui, invece, lo scheletro è coperto di carne, e sulla carne si vede l'epidermide e più si scorge l'eleganza che la forza. La testa dell'Apollo del Belvedere presenta caratteri che si collegano alla scuola di Scopa. Il dio ha lanciata una freccia e il suo sguardo è corrucciato; ma è al tempo stesso appassionato ed inquieto. Gli dei, nell'arte ellenistica, non conoscono più la serenità olimpica; anche se vittoriosi ed onnipotenti, sono afflitti da qualche cura.

FIG. 102. — CENTAURO ED EROS. (*Museo del Louvre*). (*Fot. Giraudon*).

Tale carattere appare ancor più in una mirabile testa d'Apollo, che fu già a Parigi e passò dalla collezione Pourtalès al Museo Britannico, ed ha come un'aria di famiglia con quella dell'Apollo del Belvedere (fig. 101). Perchè l'Apollo Pourtalès sembra egli soffrire? La domanda non ha ancora ottenuta una risposta soddisfacente. Ma quale diversità tra questo dolore o questa inquietudine che contrae i lineamenti d'un bel volto e la tristezza composta della Demetra di Cnido! Qui, l'arte greca raggiunge il

limite dell'estetica pagana, limite che l'arte moderna non esiterà a sorpassare quando rappresenterà la Vergine e san Giovanni sciogliendosi in lacrime ai piedi della Croce.

Una testa di vegliardo sulla quale la sofferenza è dipinta, che fa parte del Museo Barracco a Roma, avrebbe senza dubbio provocate vive controversie, se in essa non si fosse ravvisata la replica di una testa di Centauro tormentato da Eros, gruppo ellenistico di cui una copia si conserva al Louvre (fig. 102). Ma Eros non infligge al Centauro alcuna tortura materiale; non è che un simbolo dell'assillo d'amore. Così un'infelice od insoddisfatta passione può imprimere le sue stimmate sul viso come il morso dei serpenti di Laocoonte. Riuscendo in modo perfetto a rendere le commozioni vive e dolorose, l'arte ellenistica ne ricerca pure i motivi nei soggetti di mitologia erotica; in essa trova l'occasione d'affermare il suo magistero e d'interessare col destare la simpatia.

Fig. 103. — Frammento del sarcofago detto d'Alessandro. (*Museo di Costantinopoli*).

Fig. 103 *a*. — Frammento del sarcofago detto delle Préfiche. (*Museo di Costantinopoli*).

L'epoca ellenistica ha veduto innalzarsi una quantità di templi più grandi e più riccamente ornati del Partenone, ma d'una fattura più affrettata e d'uno stile meno puro. Sventuratamente, delle statue e de' bassorilievi, che li ornavano, ben poco è giunto a noi. Per formarsi una idea delle grandi composizioni in rilievo di quell'epoca, bisogna studiare il magnifico sarcofago che fu scoperto nel 1888 a Sidone ed è posseduto dal Museo di Costantinopoli (fig. 103). Questo sarcofago di marmo attico, che data dal 300 circa, è decorato d'episodi della vita d'Alessandro il Grande e conteneva senza dubbio la spoglia d'uno de' suoi compagni, divenuto possente e ricco in grazia sua. E' già un'opera eclettica, nel senso che, olt

all'influenza di Scopa, che vi domina, vi si riconosce quella di Lisippo e anche d'altri; ma il grande artista, che ha concepito e disegnato quelle scene, possedeva ad ogni modo la personalità e il suo genio. Non soltanto il sarcofago detto d'Alessandro è uno dei capolavori dell'arte greca, ma di tutti i capolavori di tale arte è quello che ci è pervenuto più intatto, così nel modellato delle figure, che sembra di ieri, come nel delicato fascino della loro policromia. L'arte ellenistica è lì, quantunque all'esordire del periodo cui essa darà il carattere, con tutte le promesse del suo ulteriore sviluppo: la vita, il movimento, la commozione, il realismo nei costumi e negli accessori. E ci si domanda di che dobbiamo più stupirci, se del genio che ha prodotto una tale opera, o della stravaganza del capo militare che la fece nascondere, non appena compiuta, in un oscuro e inaccessibile sotterraneo, dove il caso di uno scavo fortunato la fece scoprire, insieme a parecchie altre (fig. 103 *a*), per la gloria dell'arte greca e la gioia degli occhi.

BIBLIOGRAFIA. — M. Collignon, E. Gardner, S. Reinach, Opere citate, p. 55; M. Collignon e E. Pontremoli, *Pergame*, Parigi, 1900; Furtwaengler, *Masterpieces*, Londra, 1895 (L'Apollo del Belvedere); W. Amelung, *L'Artémis de Versailles et l'Apollon du Belvédère* (*Revue archéol.*, 1904, II, p. 325); S. Reinach, *Les Gaulois dans l'Art antique*, Parigi, 1889; Hamdi-Bey e Th. Reinach, *Une Nécropole royale à Sidon*, Parigi, 1892; Th. Reinach, *Les Sarcophages de Sidon* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892, I, p. 89); Fr. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, Stoccarda, 1899; Th. Schreiber, *Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, eine Studie über das hellenistische Reliefbild*, Lipsia, 1888; *Das Bildniss Alexanders des Grossen*, Lipsia, 1903; J.-J. Bernoulli, *Griechische Ikonographie*, 3. vol., Monaco, 1901-1905; E. Courbaud, *Le Bas-relief romain*, Parigi, 1899. — Origine greca dell'arte indu (buddistica); J. Darmesteter, *Revue critique*, 1885, I, p. 6; Sylvain Lévi, *Revue des Études grecques*, t. IV, (1891), p. 41; A. Gruenwedel, *Handbuch der buddhistischen Kunst*, 2ª ed., Berlino, 1900; A. Foucher, *L'Art gréco-bouddhique*, t. I, Parigi, 1905.

NONA LEZIONE

LE ARTI MINORI IN GRECIA

L'ARTIGIANO greco era naturalmente inclinato a fare opera d'artista. Si trattasse d'ornare un vaso, un tripode, uno specchio, di modellare una figurina in terra da cuocere, di incidere un sigillo o il conio d'una moneta, egli eseguiva il suo lavoro col desiderio istintivo di piacere all'intelletto e di rallegrare gli occhi. Pure nelle cose più umili, egli si mostrava imitatore e talvolta emulo dei grandi artisti del suo tempo; si può dire, sotto un tale riguardo, che, in Grecia, non v'ha divario essenziale tra la grande arte e l'arte industriale, tanto artisti ed artigiani cercavano le loro ispirazioni alle medesime sorgenti e davan segno dello stesso gusto sicuro.

FIG. 104. – VASO D'ARGENTO SCOPERTO AD ALESIA (COSTA D'ORO). (*Museo di Saint-Germain-en-Laye*).

I monumenti della grande arte sono, disgraziatamente, poco numerosi e quasi tutti mutilati, perchè, ordinariamente, si trovavano esposti sulla superficie del suolo e sono stati, per la maggior parte, distrutti o danneggiati. Così le statue antiche di bronzo non arrivano oggi a cinquanta — s'intende statue a grandezza naturale — e, nel numero, non ve ne sono più di quindici che possano risalire all'epoca greca. Ma i monumenti delle arti minori erano spessissimo sepolti insieme ai morti, cosicchè li troviamo intatti come quando gli antichi li deposero nelle tombe. Per non citare che qualche esempio, le grandi tombe della Crimea e dell'Etruria hanno fornito gioielli d'oro d'una incomparabile bellezza di lavoro; le necropoli dell'Asia Minore, della Grecia, della Russia meridionale, dell'Etruria, della Tripolitania, hanno reso a migliaia i vasi dipinti, le figurine di terra cotta, le vetrerie, le pietre incise che servirono da sigilli. Nel modo stesso,

i piccoli bronzi, molto più facilmente che le grandi statue di metallo, sono sfuggiti alle cause di distruzione che minacciavano gli oggetti d'una materia pregiata. Questi bronzi, statuette o rilievi, ci fanno conoscere molti dei motivi della statuaria che, senza d'essi, non sarebbero pervenuti sino a noi; ma per la maggior parte non sono copie; sono stati ideati per venire eseguiti su piccola scala. Finalmente, le pietre incise, o gemme, grazie alla loro durezza, e le monete, grazie al loro numero e alla relativa loro picolezza, si sono conservate a migliaia e forniscono alla storia dell'arte materiali altrettanto precisi quanto abbondanti.

Fig. 105. — Nozze Alessandrine.
(*Pittura antica nel Museo del Vaticano*).

Oltre ai gioielli — collane, braccialetti, orecchini — che sono stati raccolti nelle tombe, i nostri musei posseggono magnifici vasi d'argento sbalzato e cesellato che il caso ha sottratto all'umana cupidigia, sia perchè sepolti nel centro di enormi tumuli difficili ad esplorarsi (vasi di Crimea all'Eremitaggio di Pietroburgo), sia perchè formavano i tesori dei templi o dei privati, accuratamente nascosti, all' epoca delle invasioni barbariche, dai loro custodi o possessori (vasi di Hildesheim nell'Annover al Museo di Berlino, di Bernay nell'Eure al Gabinetto delle Medaglie di Parigi), sia, finalmente, perchè perduti durante una battaglia (fig. 104). Una ammirabile collezione di vasi e di oggetti d'argento, donati da E. Rothschild al Louvre, fu scoperta sotto le ceneri del Vesuvio, a Boscoreale, presso Pompei. I vasi antichi di metallo sono spesso adorni di lastre in rilievo, fuse e cesellate a parte, le quali presentando una resistenza, maggiore degli stessi vasi, alle azioni chimiche, sono pervenute sole sino a noi.

Fig. 106. — Achille tra le figlie di Sciro.
(*Pittura di Pompei*).

Le grandi opere della pittura antica sono tutte scomparse. Polignoto, Zeuzi, Parrasio, Apelle non sono oramai per noi che dei nomi. Il migliore affresco che si possa citare, la scena nuziale detta *Nozze Aldobrandine* al Vaticano, tanto ammirata dal Poussin, lascia indovinare l'importanza delle nostre perdite, ma non è che il riflesso di una bell'opera (fig. 105)[1]. Altrettanto si può dire dei mosaici, imitazioni un po' rozze di pitture col mezzo di tessere multicolori di pietra, delle quali si ornavano, in ispecie all'epoca romana, i pavimenti e qualche volta i muri. Uno tra i più bei mosaici che si conoscono, rappresentante la battaglia d'Isso (nel Museo di Napoli) sembra essere, come altre opere del medesimo genere, la copia d'una pittura eseguita in Alessandria. I numerosi affreschi scoperti a Pompei, a Ercolano, a Roma, in Egitto, sono, per la maggior parte, opere decorative di lieve valore e tutte, d'altronde, posteriori all'epoca greca (fig. 106, 107). L'Egitto ha fornito una serie di buoni ritratti veristi, appartenenti ai primi secoli dell'impero romano, che sono saggi preziosi di pittura a cera (*encausto*). Ma, in mancanza di opere di Polignoto o di Micone, abbiamo i vasi dipinti dell'epoca loro, ispirati dal loro stile e dai motivi da essi creati.

FIG. 107. — IL FRIGIO PARIDE CHE GIUDICA LE TRE DEE. (*Pittura di Pompei*).

S'è già detto dei vasi micenici (1600 a 1110 prima di G. C.) la cui decorazione è caratterizzata da una specie di avversione per la linea retta e di preferenza per l'ornamentazione vegetale e la fauna marina. Dal 1100 al 750 circa, regna, o piuttosto riappare, lo stile geometrico[2], ossia una decorazione formata di cerchi isolati

[1] Nel mezzo si vede la fidanzata incoronata, che parla con la dea della Persuasione (Peitho); il fidanzato è seduto sulla soglia della dimora. Di fianco alla dea, un'altra donna seminuda porta una patera con olio. A sinistra, apparecchio pel bagno; a destra, celebrazione di un sacrificio. Questa pittura fu scoperta nel 1606 a Roma ed appartenne dapprima al cardinale Aldobrandini, donde il nome che porta anche adesso.

[2] La stoviglia ad ornamento geometrico era stata fabbricata prima dell'epoca micenica in tutta Europa, dove un tale stile persistette sino all'epoca dell'Impero romano e anche dopo.

FIG. 108. — VASO SCOPERTO NEL DIPILO AD ATENE. (*Museo d'Atene*).

o concentrici, di linee spezzate, incrociate, parallele o variamente intrecciate. Nei vasi di questo genere, i personaggi e gli stessi animali assumono tipi *stilizzati*; le linee infinitamente varie e sinuose della natura sono avvicinate tutte ai disegni geometrici. La serie più interessante di questi vasi, nei quali sono figurati dei combattimenti navali, dei cortei funebri, proviene dal cimitero ateniese del Dipylon (la *doppia porta*), donde il nome di vasi *dipiliani* col quale sono conosciuti (fig. 108). Verso il 750, appare uno stile nuovo, contraddistinto da una ornamentazione a striscie che ricorda quella dei tappeti orientali; si designano questi vasi col nome di *corinzi* (fig. 109). Il fondo è giallo chiaro, le figure nere, rialzate di tocchi bianchi e violetti. Finalmente, verso l'anno 600, comincia la ceramica greca a figure nere su fondo rosso che nel 500 dura ancora; dopo di che, a poco a poco, prevalse uno stile nuovo, con pittura rossa su fondo nero. Queste due sorta di vasi sono spesso qualificati di *etruschi*, perchè si rinvennero in grande copia nelle tombe dell'Etruria; ma tale designazione è inesatta, poichè è certo che quasi tutti venivano fabbricati in Atene, almeno nel V secolo, e che *tutti i vasi di bello stile*, scoperti in Etruria, sono di provenienza ateniese. Lo stile dei vasi figure nere è arcaico, ma rivela già una notevole sicurezza di mano (fig. 110). Tra i vasi a figure rosse che Atene produsse

FIG. 109. — VASO CORINZIO. (*Museo di Monaco*). (WOERMANN: *Histoire de la Peinture*, t. I. Seemann, editore).

dal 500 al 400 e che si fabbricavano ancora nel IV secolo (fig. 111), ci sono dei capolavori firmati dai vasai o dai pittori cui noi li dobbiamo; tre almeno di questi nomi d'artigiani, Eufronios, Duris e Brigos, meritano di essere generalmente conosciuti.

FIG. 110. — ATENA CHE SALE SUL PROPRIO CARRO. *Vaso greco a figure nere.* (*Museo di Vurzburgo*).

Una classe particolarmente interessante di vasi ateniesi è quella dei *leciti* a fondo bianco e figure policrome, fabbricati specialmente per essere deposti nelle tombe. I soggetti si riferiscono in massima parte al culto dei morti. Vi sono disegni che si noverano tra i più squisiti di tutti i tempi, per esempio, la scena nella quale Ipnos (il Sonno) e Tanatos (la Morte), in presenza di Ermete (Mercurio), portano pianamente una giovane donna alla tomba (fig. 112).

Dopo la guerra del Peloponneso, Atene cessa d'essere il centro esclusivo della fabbrica dei vasi; grandi officine si stabilirono nell'Italia meridionale. Fu là che si modellarono e dipinsero quei vasi enormi che si attirano dapprima tutta l'attenzione nei musei, quantunque le pitture ne siano spesso mediocrissime. La pittura da noi riprodotta alla fig. 113, molto bella ed eseguita sopra una grande anfora (Museo di Monaco), rappresenta il mondo infernale, soggetto assai frequentemente trattato a quest'epoca (verso il 350), ma raro nel bel periodo dell'arte.

FIG. 111. — EDIPO E LA SFINGE, FONDO DI UNA COPPA A FIGURE ROSSE. (*Museo del Vaticano*).

La fabbrica di vasi a

figure rosse cessò, nella stessa Italia, verso il 280 prima di G. C. Essi furono sostituiti da vasi neri o rossi ed a rilievi, che sono imitazioni dei vasi di metallo. I rilievi essendo fatti con gli stampi, se ne potevano moltiplicare facilmente gli esemplari; ma codesta era industria, nel senso moderno del nome, piuttosto che arte. Nella ceramica dipinta, non c'è forse un solo esempio di due vasi assolutamente identici; gli operai ateniesi avevano orrore della copia servile e non si giovavano pei loro lavori nemmeno di modelli o di spolvero.

Fig. 112. — Lecito bianco ateniese. (*Museo d'Atene*).

I tipi dei vasi greci sono variatissimi: basterà una immagine d'insieme per farne conoscere i principali (fig. 114). Per parecchi tra di essi i nomi antichi ci sfuggono; si indicano nelle opere di ceramica con semplici numeri.

Più attraente ancora è lo studio delle figurine di terra cotta, che i Greci non ismisero di modellare dai tempi micenici in poi. Essi ci hanno lasciato tutto un popolo di statuette rappresentanti dei e dee, eroi e genii, uomini e donne intesi ad occupazioni o piaceri della vita familiare, caricature, animali, copie ridotte di statue celebri. Insieme alle statuette si hanno bassorilievi che spesso servivano ad adornare i templi e le case. Quasi tutte le città e molte necropoli antiche hanno fornito terre cotte; erano le opere d'arte meno costose e, in pari tempo, quelle che si sceglievano più volentieri come ex-voto agli dei o per tener compagnia ai defunti. Le due necropoli più celebri a tale riguardo sono quelle di Tanagra in Beozia e

Fig. 113. — Anfora di Canosa con rappresentazione degl' Inferi. (*Museo di Monaco*).

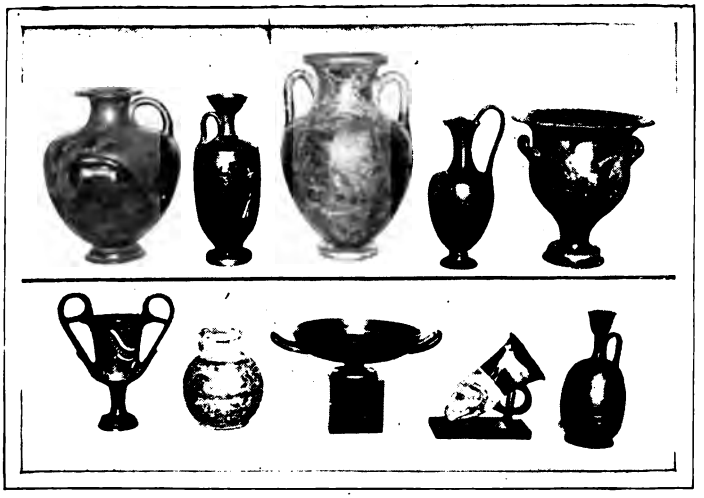


FIG. 114. — TIPI DIVERSI DI VASI GRECI. (*Museo del Louvre*).
IN ALTO, DA SINISTRA A DESTRA, IDRIA, LECITO, ANFORA, ENOCOE, CRATERE; IN BASSO, CANTARO, ARIBALLO, COPPA, RHYTON, LECITO ARIBALLICO.

di Mirina nell'Asia Minore (tra Smirne e Pergamo). A Tanagra sono figurine di tutte le epoche; ma le più belle, della fine del IV secolo, rispecchiano la influenza di Prassitele. Sono donne raccolte in manti, spesso con cappelli e ventagli, di una civetteria e di una grazia incantevoli (fig. 115). A Mirina, le più belle statuette sono posteriori all'epoca d'Alessandro ed offrono un carattere affatto diverso. Questa necropoli ha fornito in copia figure di donne e di efebi, vestiti od ignudi, che si dànno a giuochi, con sgambettate e movimenti violenti (fig. 116). Ci si sente un'eco di quelle scuole asiatiche di scoltura, tutte moto e vita esuberante, alle quali andiam debitori del fregio del grande altare di Pergamo. L'arte alessandrina pure, col suo gusto per le scene familiari e

FIG. 115.
STATUETTA DI TANAGRA.
(*Museo del Louvre*).

Fig. 116. — Terre cotte di Mirina.
(*Museo del Louvre*).
(*Necropoli di Mirina*. Fontemoing, editore).

le caricature, ha esercitato un'influenza manifesta sugli spiritosi modellatori di Mirina.

Sin dall'epoca micenica l'incisione su pietre dure era praticata da tutto il mondo greco; si conoscono centinaia di pietre incise, di stile minossico e micenico, scoperte su tutto nelle isole dell'Arcipelago, che servivano di sigilli e delle quali si sono anche trovate le impronte su tavolette di terra cotta. Le pietre incise in cavo si chiamano *intagli*, e si distinguevano dai *cammei*, le cui immagini erano in rilievo e che non servivano da sigilli ma da gioielli.

Di tutti gli oggetti antichi, le pietre incise sono le sole che ci siano quasi sempre pervenute nello stato stesso in cui gli antichi se ne sono serviti. Noi possediamo intagli di tutte le epoche dell'arte, nelle quali si può seguire la successione degli stili e la influenza delle grandi scuole di scoltura. Tra tante gemme che sono capolavori, s'è imbarazzati a scegliere un esempio. La nostra figura 117 riproduce un intaglio che oggi si trova a Boston e che rappresenta il trionfo di Augusto ad Azio; lungo appena due centimetri, esso ha tutta la finezza e tutta la larghezza di stile di un bassorilievo storico.

La moda dei cammei, scolpiti nelle sardoniche a vari strati, cominciò all'epoca di Alessandro e durò fino al IV secolo dell'Impero romano. Il più grande cammeo che si conosca, rappresentante l'apoteosi di Tiberio,

Fig. 117. — Trionfo di Augusto, vincitore ad Azio.
(*Pietra antica a Boston, ingrandita due volte e mezzo*).

si trova al Gabinetto delle Medaglie di Parigi. I due più belli, dove sono riuniti i ritratti di Tolomeo Filadelfo e di sua moglie, appartengono ai Musei di Vienna e di Pietroburgo (fig. 118). Questi meravigliosi cammei datano certamente dal III secolo prima di G. C. e vanno noverati tra i capolavori più perfetti dell'arte, nè sono stati mai eguagliati dai moderni.

Fig. 118. — Tolomeo Filadelfo e la regina Arsinoe.
Cammeo a tre strati del Museo di Vienna.

Se l'arte d'incidere sigilli è antichissima, quella di batter moneta è relativamente recente: nè l'Assiria, nè l'Egitto l'hanno conosciuta. Le più antiche monete greche sono del VII secolo e furono coniate sulla costa d'Asia. Fu solamente nel V secolo ch'esse divennero vere opere d'arte sotto l'influenza della scuola di Fidia. Ma, questa volta, non è Atene che può aspirare al primo posto. Le più belle monete sono state prodotte in Sicilia, ove incisori di genio, come Evenete e Cimone, hanno talvolta firmato l'opera l'oro. Le incomparabili monete siciliane, battute nella seconda metà del V secolo, fanno fede della superiorità dell'arte greca quanto l'Ermete di Prassitele e la Venere di Milo; il profilo della ninfa Aretusa è forse la testa greca più squisita che noi conosciamo (fig. 119). Certo, vi sono belle monete moderne, come le lire inglesi con l'effigie di san Giorgio e la leggiadra *Seminatrice* di Roty; ma la superiorità dei Greci a tale riguardo è incontrastabile ed è dovuta in gran parte ad una causa affatto materiale. Le monete moderne coniate

Fig. 119.
Moneta d'argento di Siracusa. (Diritto e rovescio).

col bilanciere e destinate ad essere sovrapposte a pila sono piatte; quelle degli antichi, invece, erano sempre più o meno rigonfie, il che permetteva di meglio accentuare l'immagine e di darle maggior rilievo.

Non ho avuto l'intendimento di passare in rassegna i prodotti infinitamente variati della industria greca, ma solamente di notarne il vivo interesse pel soggetto che ci occupa, che è la storia generale dell'arte. Coloro che saranno persuasi di questa verità troveranno nei musei insegnamenti e soddisfazioni che sfuggono sovente agli altri; essi si persuaderanno che la materia e la dimensione delle opere importano poco, che lo stile è l'essenziale e che il genio greco ha lasciato la sua impronta ovunque s'è esercitata la mano d'un operaio greco.

BIBLIOGRAFIA. — M. Collignon, *Manuel d'archéologie grecque*, Parigi, s. d. (1884).

E. Babelon e A. Blanchet: *Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, Parigi, 1895; H. B. Walters, *Catalogue of the Bronzes in the British Museum*, Londra, 1899; S. Reinach, *Bronzes figurés de la Gaule romaine*, Parigi, 1894; A. de Ridder, *Catalogue des bronzes d'Athènes*, 2 vol., Parigi, 1894, 1896; *Miroirs grecs à reliefs* (*Monuments Piot*, t. IV, p. 77); A. Dumont e E. Pottier, *Miroirs grecs ornés de figures au trait* (*Les Céramiques de la Grèce propre*, t. II, Paris, 1890, p. 167).

H. de Fontenay, *Bijoux anciens et modernes*, Parigi, 1887; A. Darcel, *La Technique de la Bijouterie ancienne* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1888, I, p. 146); K. Hadaczek, *Der Ohrschmuck der Griechen*, Vienna, 1903.

H. de Villefosse, *Le Trésor de Boscoreale* (*Monuments Piot*, t. IV, 1899); L. Pernice e Fr. Winter, *Der Hildesheimer Silberfund*, Berlino, 1902; Kondadoff, Tolstoi, S. Reinach, *Antiquités de la Russie méridionale*, Parigi, 1892.

P. Girard, *Histoire de la Peinture antique*, Parigi, s. d.; A. Michaelis, *opuscolo citato*, p. 65; U. Wilcken, *Hellenistische Porträts aus El-Faijûm* (*Arch. Anzeiger*, 1889, p. I); G. Ebers, *Antike Porträts*, Lipsia, 1893; P. Gauckler, articolo *Musivum opus* nel *Dictionnaire des Antiquités* di Saglio (cf. dello stesso, *Monuments Piot*, t. III, p. 177; t. IV, p. 233).

O. Rayet e M. Collignon, *Histoire de la Céramique grecque*, Parigi, 1888; E. v. Rohden, articolo *Vasenkunde*, nei *Denkmäler* di Baumeister, t. III, Monaco, 1888; S. Reinach, *Répertoire des Vases peints grecs et étrusques*, 2 vol., Parigi, 1899 (con bibliografia completa della ceramica); E. Pottier, *Catalogue des Vases antiques du Louvre*, 3 vol., Parigi, 1896-1904 (con albo); *Étude sur les lécythes blancs attiques*, Parigi, 1883; *La Peinture industrielle des Grecs*, Parigi, 1898; *Le Dessin par ombre portée chez les Grecs* (*Revue des Études grecques*, 1898, p. 355; origine della pittura a figure nere); *Études de Céramique grecque* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, I, p. 19); *Douris*, Parigi, 1905; H. B. Walters (e altri); *Catalogue of Vases in the British Museum*, 3 vol., Londra, 1902 e seguenti; P. Hartwig, *Die griechischen Meisterschalen*, Stoccarda, 1893; Furtwaengler e Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, Monaco, 1900-1904 (costosissimo); W. Klein, *Griechische Vasen mit Meistersignaturen*, 2ª ed., Vienna, 1887; A. Joubin, *De Sarcophagis clazomeniis*, Parigi, 1901 (sarcofagi d'argilla dipinta, scoperti a Clazomene); J. Déchelette, *Les vases ornés* (a rilievo) *de la Gaule romaine*, Parigi, 1904.

F. Winter, *Die antiken Terrakotten*, 2 vol., Berlino, 1903 (repertorio di tipi); E. Pottier, *Statuettes de terre cuite*, Parigi, 1890; *Les terres cuites de Myrina* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886, I, p. 261); E. Pottier e S. Reinach, *La Nécropole de Myrina*, 2 vol., Parigi, 1887; H. Lechat, *Tanagra* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1893, II, p. I.)

E. Babelon, *La Gravure en pierres fines*, Parigi, s. d.; *Les Camées antiques de la Bibliothèque Nationale* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, I, p. 27); S. Reinach,

Pierres gravées, Parigi, 1895; A. FURTWAENGLER, *Antike Gemmen*, 3 vol., Lipsia, 1900.

F. LENORMANT, *Monnaies et Médailles*, Parigi, s. d.; R. WEIL, art. *Münzkunde* nei *Denkmäler* di Baumeister, t. II, Monaco, 1887; E. BABELON, *Traité des monnaies grecques et romaines*, t. I, Parigi, 1901; A. BLANCHET, *Les Monnaies grecques*, Parigi, 1894; *Les Monnaies romaines*, Parigi, 1895; HILL, *Handbook of Greek and Roman coins*, Londra, 1899; BARCLAY HEAD, *Historia numorum*, Londra, 1887; *Coins of the Ancients*, Londra, 1899; P. GARDNER, *Types of Greek coins*, Cambridge, 1883; A. EVANS, *Syracusan medallions*, Londra, 1892; T. REINACH, *L'histoire par les monnaies*, Parigi, 1903.

W. FROEHNER, *La Verrerie antique* (*Collection Charvet*), Parigi, 1879.

DECIMA LEZIONE

L'ARTE ETRUSCA E L'ARTE ROMANA

Verso l'anno 1000 prima di G. C. diversi emigranti giunti per mare dalla Lidia, contrada dell'Asia Minore, si stabilirono nella Italia centrale e, mescolandosi alle popolazioni indigene, gettarono le basi della confederazione etrusca.

L'Etruria fu conquistata dai Romani nel 283 prima di G. C. Fino a tale epoca, pel corso di quattro secoli, essa ebbe una florida civiltà, della quale ci restano numerosi monumenti: mura di città, ruine di templi, grandi tombe adorne di pitture e rilievi, statue, sarcofagi, terrecotte, oggetti diversi di bronzo, gioielli d'oro. Quanto ai vasi dipinti così detti *etruschi*, convien ripetere che, per la massima parte, sono vasi attici importati in Etruria. Ciò che la detta civiltà aveva di originale era il suo fondo di rudezza italica. Pel resto, essa non era che un riflesso di quella della Grecia, della Grecia asiatica da principio, poi di Atene, che esportò in Etruria migliaia di vasi dipinti ed oggetti d'arte d'ogni genere, perchè gli Etruschi avevano il mezzo di pagarli o il buon gusto di farne acquisto.

Fig. 120. — Achille che immola prigionieri. Affresco etrusco d'una tomba di Vulci.

Fig. 121. — Sarcofago etrusco detto « Tomba Lidia ». (*Museo del Louvre*).

Nullameno, furono in

Etruria scuole locali che, ad imitazione della Grecia, ma senza rinunciare al loro temperamento, produssero opere importanti, per esempio le curiose pitture della tomba detta di François [1] a Vulci, nelle quali si vede Achille che immola prigionieri trojani ai mani di Patroclo fig. 120. Il soggetto è greco, ma la trattazione è bene etrusca; il Caronte, armato d'un mazzuolo, è sconosciuto dall'arte ellenica; quando si trova sotto un aspetto analogo nella Gallia romana, prova ch'egli appartiene a un fondo antico di mitologia occidentale. Lo stile ha qualche cosa della precisione e del rude vigore che, diciotto secoli più tardi, si ammirerà negli affreschi del Mantegna a Padova e del Signorelli ad Orvieto. Non minore potenza ed originalità si nota nei numerosissimi ritratti etruschi di terra cotta, alcuni dei quali

Fig. 122. — Tempio romano detto la « Casa quadrata » a Nimes.

Fig. 123. — Il Colosseo a Roma.

[1] Nome d'uno scavatore di professione che lavorò in Etruria durante la prima metà del secolo XIX.

sono figure intere (fig. 121). Quelle sono per certo opere indigene, nelle quali il sentimento della vita, la ricerca della somiglianza individuale, il disdegno di tutto ciò che è astratto e tipico, rivelano un gusto che nulla ha di ellenico, un gusto affatto locale.

Fig. 124. — Ruine della Basilica di Costantino a Roma.

Quella che chiamiamo arte romana non è unicamente, come si ripete, l'arte ellenistica importata, o copiata, in Italia. Certo, l'imitazione delle opere della Grecia ha avuto larga parte nell'arte romana. Sin dal III secolo prima di G. C. le vittorie dei suoi generali arricchirono Roma d'una quantità di capolavori greci procedenti dalla Sicilia e dall'Italia meridionale; più tardi, dopo il 150, cominciò il saccheggio metodico della Grecia e dell'Asia Minore, tanto da parte dei comandanti degli eserciti e dei governatori, quanto dei privati influenti. D'altra parte la ricchezza di Roma vi attirò artefici greci che si fecero una clientela per imitazioni, o copie, d'opere classiche; le case, le ville, i giardini dei Romani opulenti, come Lucullo e Crasso, erano veri musei. Questo amore dell'arte diventa, sotto l'Impero, anche più generale. Tutti sanno che una eruzione del Vesuvio seppellì, nel 79 dopo G. C., Pompei ed Ercolano e che, dal 1753 a questa parte, si è dissotterrata quasi la metà di Pompei; ora, questa città di terz'ordine ha già fornito più pitture, statue e statuette, che non si troverebbero oggi nella maggior parte delle nostre prefetture.

Fig. 125. — Arco di Tito a Roma.

Nondimeno, la invasione dell'arte greca in Italia non impedì lo sviluppo parallelo di un'arte romana, che, sotto certi riguardi, sembra la continuazione dell'arte indigena dell'Italia piuttosto

che una forma degenerata dell' arte ellenica. L' architettura romana ha coperto il mondo di grandi monumenti, templi, terme, teatri, anfiteatri o arene, archi di trionfo, colonne, testimoni eloquenti della grandezza dell' Impero e della sua prosperità. I templi e i teatri sono ispirati da modelli greci (fig. 122), ma le arene, come il Colosseo a Roma, sono una novità nella storia dell'arte (fig. 123) e gli archi di trionfo sembrano aver il loro prototipo più nelle porte delle città etrusche che nei monumenti commemorativi del mondo ellenico.

FIG. 126. — VEDUTA DELL'ACQUEDOTTO ROMANO DETTO IL « PONTE DEL GARD ». (*Fot. Neurdein*).

FIG. 127. — INTERNO DEL PICCOLO TEMPIO DI BALBECK (SIRIA).

FIG. 128. LA LEONESSA E I SUOI NATI. (*Bassorilievo del Museo di Vienna*).

I Romani, sull'esempio dei Greci, hanno usato l'architrave, ma hanno pure costrutto grandi vôlte e cupole, come quella

Fig. 129. — Scena di sacrificio. Frammento dell'ara della Pace dedicata a Roma sotto Augusto.

del Pantheon di Roma, di cui non c'è esempio nell'architettura greca classica. Abbiamo visto che tali cupole non erano ignote agli Assiri; è probabile che gli Etruschi ne abbiano tratto la formula dall'Oriente e poi trasmessa ai Romani.

Da qualche anno, si sa che la vôlta del Pantheon di Roma fu edificata non sotto Augusto, ma sotto Adriano (117-138). E' una data importante nella storia dell'arte, poichè segna la instaurazione definitiva d'un modo di costruire, il cui sviluppo doveva produrre l'arte bizantina, l'architettura romanica e, sino a un certo punto, l'architettura gotica. Dal I secolo dopo G. C. sino alla ultimazione di San Pietro di Roma, nel XVI secolo, il problema della vôlta non ha cessato mai d'impensierire gli architetti; e le diverse soluzioni trovate hanno influito potentemente sulla successione degli stili.

L'architettura a vôlta è tanto romana che continuò a svilupparsi anche quando la statuaria non produceva più che opere mediocri. La basilica di Costantino, eretta dopo il 305, con le sue tre vôlte colossali, una delle quali, quella di mezzo, aveva 25 metri d'apertura e 35 d'altezza, segnò un grande progresso sulle costruzioni anteriori (fig. 124) e servì di modello agli architetti del Rinascimento. Bramante, allorchè ideò il progetto di San Pietro, voleva, diss'egli, « innalzare il Pantheon sulla basilica di Costantino ». Tra gli archi di trionfo, quello di Tito, che commemora la distruzione di Gerusalemme (70 dopo G. C.) e quello di Benevento, costrutto sotto Trajano, si raccomandano per una reale bel-

Fig. 130. — Augusto giovane. (*Museo del Vaticano*).

lezza d'esecuzione (fig. 125); gli altri richiamano specialmente l'attenzione degli archeologi. Altrettanto si può dire delle immense opere d'utilità pubblica, acquedotti (fig. 126), ponti, sbarramento, fogne, che Roma disseminò sulla superficie del suo Impero. Basti farne appena un cenno. Un carattere dell' architettura romana, che l'approssima a quella dell' Assiria e dell'Egitto, è la ricerca del colossale, di cui i templi di Balbeck e di Palmira in Siria sono esempi (fig. 127). Questi templi, imitati da modelli greci, ci stupiscono per la loro grandiosità, ma la decorazione n'è altrettanto trasandata quanto sovrabbondante. Però tale sovrabbondanza, benchè urti il nostro gusto, non è spoglia di originalità; è su tutto in Siria che si elaborò, a quanto sembra, un nuovo stile, da cui doveva uscire l'arte decorativa bizantina.

Fig. 131. — Bassorilievo dell'arco di Tito. Trionfo dell'imperatore.

Gli scultori di Pergamo e di Rodi avevano abusato del patetico. Verso l'anno 100 prima dell'êra volgare s'operò una reazione, ch'ebbe i suoi centri in Atene e in Alessandria; si ritornò ai modelli del V e del IV secolo; s'imitarono anche opere arcaiche; si rappresentarono, nei bassorilievi e nelle pitture, scene graziose e talvolta idiliache (fig. 128). Simile tendenza prevaleva all'epoca di Augusto. Se ne scorge il segno ne' bei frammenti dell'altare della Pace (13 prima di G. C.), che sono di un lavoro minuto ricordante quello del cesello (fig. 129) ed altresì nei ritratti del tempo d'Augusto, per esempio, nella leggiadra testa di Ottavio giovine, al Vaticano, fredda e nobile come un busto del Canova (fig. 130). A partire d'

Fig. 132. — Bassorilievo dell'arco di Tito. Le spoglie del tempio di Gerusalemme portate in trionfo.

FIG. 133. — PRIGIONIERO DACE TRADOTTO INNANZI A TRAJANO. BASSORILIEVO DELLA COLONNA TRAJANA A ROMA.

Claudio, questo stile elegante e un po' timido, si eclissò davanti ad un'arte assai più disciolta dalla tradizione classica, arte mossa, qualche volta drammatica, d'onde procedono i bassorilievi dell'arco di Tito (fig. 131, 132) e quelli della colonna elevata da Trajano sul suo fôro nel 113, rappresentanti le campagne dei Romani contro i Daci (fig. 133). Insieme a questi bassorilievi storici, altri se ne posseggono d'un carattere più decorativo, nei quali i fiori, le foglie e i frutti sono riprodotti in modo verista, e l'ornamentazione vegetale sembra liberata dalle regole che governano l'arte greca, dominio della palma e della foglia d'acanto *stilizzate* (fig. 134). Tale scuola pittoresca ed espressiva seppe pure emanciparsi dalle vecchie formole nella rappresentazione degli animali (fig. 135). Dall'epoca alessandrina, si avvertono, ma in picciol numero, degli indizi precursori di un tale ritorno verso il naturalismo. Esso fu, del resto, di breve durata. Per trovare nuovi esempi d'una decorazione floreale tolta direttamente dalla natura, la storia dell'arte deve saltare dieci secoli e scendere sino all'architettura gotica.

Dopo Trajano, morto nel 117, comincia una nuova reazione attica ed arcaizzante che si manifesta, in specie, sotto Adriano, con l'esecuzione di un grandissimo numero di copie di scolture classiche e con la creazione del tipo ideale di Antinoo, il favorito d'Adriano, totalmente ispirato dalle tradizioni del V e del IV secolo prima di G. C. Le numerose statue che vennero erette in onore di Antinoo, dopo la prematura e misteriosa

FIG. 134. — PILASTRO DEL MONUMENTO DEGLI ATERII. (*Museo del Laterano a Roma*).

sua morte, sono fredde imitazioni d'opere greche e nulla hanno a vedere col verismo del ritratto romano (fig. 136, 137).

Trascorsa la metà del II secolo, la scoltura romana, in Italia, degenerò. Se si hanno ancora alcuni bei busti realistici d'imperatori, come quelli di Caracalla e di Gordiano, l'arte plastica subisce sempre più l'influenza delle scuole che si erano sviluppate nell'Asia Minore e in Siria. In questi ricchissimi paesi, che non furono mai romani se non di nome, fioriva una sorta d'arte ellenistica orientalizzata, accessibile alle influenze della Persia dei Sassanidi, ed è da quest'arte, ancora imperfettamente nota, che è uscita, almeno in parte, l'arte bizantina.

Fig. 135. — Aquila. Bassorilievo incastrato nella chiesa dei SS. Apostoli a Roma.

All'infuori dei bassorilievi storici, dei quali l'arco di Tito e gli edifici di Trajano offrono i più begli esempi, la scoltura dell'epoca imperiale ha prodotto una moltitudine d'eccellenti ritratti, studiati dal vero ed aventi un impressionante carattere d'individualità. Questi ritratti veristi non si rannodano solamente all'arte ellenistica; essi segnano come un ritorno alle tradizioni della antica arte italica. Sotto questo rispetto, è interessante paragonare un ritratto d'Augusto, opera di un laboratorio greco di Roma, con un ritratto di Nerva, posteriore di un secolo, nel quale la tendenza realista si manifesta con altrettanta vigorìa quanto in un ritratto di Donatello o del Verrocchio (fig. 138).

Fig. 136. — Testa di Antinoo, coronato d'ellera come Dioniso. *Calco dell'Università di Strasburgo, su di un originale smarrito.*

La pittura del periodo romano ci è nota tanto pei numerosi affreschi di Pompei quanto per le pareti di case e le tombe adorne di stucchi così in Roma come nelle provincie. Noi possediamo pur

Fig. 137.
Antinoo in aspetto di Dioniso.
(*Museo del Vaticano*).

le prime opere della pittura cristiana nelle Catacombe, del II al IV secolo. Non insisto sui musaici infinitamente numerosi in Italia e sovratutto in Africa, perchè, a vero dire, non sono opere d'arte, e solo occorrerebbe tenerne gran conto se si trattasse dell'evoluzione dell'ornato.

La pittura romana è ben lungi d'essere semplicemente la continuazione della pittura ellenica. In essa ancora, insieme ad opere greche, riconoscibili dalla vigorìa del disegno o dalla più o meno sensibile imitazione dei bassorilievi, noi riscontriamo, sino dalla metà del I secolo, specialmente in Pompei, i segni d'uno stile originale. Tale stile somiglia un poco a quello dei moderni impressionisti: esso procede per via di macchie di colore e di luce, talora di un attraentissimo effetto. Una certa decorazione murale a Pompei, eseguita in simile stile, non è stata superata nemmeno ai nostri tempi. Questo stile è nato in Roma o in Alessandria? Difficile dirlo; ma è certo che fiorì in Italia e che non ne conosciamo monumento altrove. A Roma stessa, se ne trova un campione sorprendente, l'*Amore dalla scala* del casino Rospigliosi, pittura a fresco d'una fattura così disinvolta che si attribuirebbe quasi a Fragonard (fig. 139).

Così, l'idea, formatasi generalmente dell'arte romana, di una lunga e monotona decadenza, è altrettanto contraria al vero quanto alle leggi della storia. Ciò che è innegabile è l'evoluzione,

Fig. 138. — Ritratti di Nerva e d'Augusto.
(*Museo del Vaticano a Roma*).

discendente dall'arte ellenica, della tradizione classica, che assorbì elementi orientali nell'Asia, pur serbando il proprio gusto pei tipi e le formule, e si irrigidì, più tardi, nell'arte bizantina. Ma, al fianco di quest'arte invecchiata, crebbe, sin dal I secolo, un verismo che si può ben chiamare romano, poichè le sue più belle opere furono prodotte a Roma, e che sembra aver avuto le sue radici nel suolo italiano. Durante il medio evo i due principii opposti si trovarono di fronte. L'arte bizantina pesò a lungo come un incubo pei paesi d'Occidente; ma venne il giorno in cui il realismo italiano riprese il sopravento, al contatto del realismo francese del secolo XIV, e ne uscì il Rinascimento. Oggi ancora, l'arte bizantina si mantiene in Grecia, in Turchia, in Russia, nell'antico dominio religioso di Bisanzio, mentre i paesi occidentali hanno un'arte tutt'affatto diversa, che si collega al realismo romano.

Fig. 139. — L'Amore dalla Scala. Pittura antica nel casino Rospigliosi a Roma.

BIBLIOGRAFIA. — J. Martha, *L'Art étrusque*, Parigi, 1899; *Archéologie étrusque et romaine*, Parigi, s. d.; A. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, t. I, Parigi, 1899: F. Wickhoff, *Roman art*, tradotta da Eugenio Strong, Londra, 1900 (in tedesco col titolo di *Wiener Genesis*); J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, Lipsia, 1901 (cf. *Rev. archéol.*, 1903, II, p. 318); E. Courbaud, *Le Bas-relief romain*, Parigi, 1899; M. Collignon, *Style décoratif à Rome au temps d'Auguste* (*Revue de l'Art*, 1897, II, p. 97); E. Petersen, *Ara Pacis Augustae*, Vienna, 1903; A. Mau e F. Kelsey, *Pompei, its life and art*, Londra, 1899; R. Cagnat, *La Résurrection d'une Ville antique, Timgad* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, II, p. 200); Alois Riegl, *Die spätrömische Kunst-industrie*, Vienna, 1901 (cf. *Byzantinische Zeitschrift*, 1902, p. 263); J.-J. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, 4 vol., Stoccarda, 1882-1894. — Vi sono molte incisioni tratte da monumenti d'architettura nelle edizioni illustrate della *Histoire des romains* e della *Histoire des Grecs*, di V. Duruy.

UNDECIMA LEZIONE

L'ARTE CRISTIANA IN OCCIDENTE E IN ORIENTE

La frase *arte cristiana* è stata usata la prima volta, nel secolo XIX, dallo storico Alexis Rio, morto nel 1874. Essa, a dir vero, s'attaglierebbe a tutte le manifestazioni d'arte dalle prime pitture delle Catacombe di Roma sino ai dì nostri, nei paesi dove il cristianesimo ha prevalso Nullameno, s'è stabilito l'uso di riservare la denominazione d'*antica arte cristiana* a quella dell'Occidente sino a Carlomagno. Dopo, comincia l' *epoca romanica.* Si chiama *arte bizantina* quella dell'Oriente cristiano, da quando Bisanzio divenne capitale, nel 330 dopo G. C., sino alla presa di Costantinopoli ed anche dopo.

Fig. 140 — Pittura d'una catacomba di Roma rappresentante Orfeo che incanta gli animali e vari episodi delle Scritture.

Quantunque esistano monumenti, così dell'una come dell'altra arte, in tutti i paesi mediterranei, essi devono essere sopratutto studiati, nel corso di una rapida rassegna, nei tre principali loro centri: Roma, Ravenna e Costantinopoli.

Le Catacombe di Roma sono gallerie sotterranee, nelle quali i primi cristiani seppellivano i loro morti. Esse furono in uso dall'anno 100 sino a circa il 420. Allorchè il cristianesimo divenne la religione ufficiale dell'Impero romano, i cristiani stabilirono le necropoli alla superficie del suolo e cessarono di scavare gallerie per le tombe; alcuni, per altro, vi si fecero tuttavia seppellire per riposare in vicinanza dei martiri.

L'arte cristiana primitiva non era avversa alle immagini; le ripugnava nondimeno la rappresentazione di Dio; quella di Gesù in croce apparve solo nel V secolo e forse dopo. In generale, i cristiani rifuggivano dalla scoltura a tutto rilievo, perchè gl'idoli dei templi pagani erano statue. Le Catacombe furono specialmente decorate con pitture e rilievi in stucco.

Fig. 141. Pittura d'una catacomba romana rappresentante la Vergine, e il Bambino con un Profeta (?).

Tra queste opere d'arte, ve n'ha che esprimono episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento; vi sono anche figure allegoriche, come quella del Buon Pastore (Gesù) riconducente le pecorelle smarrite all'ovile; quella di Orfeo in mezzo agli animali (fig. 140); quella del pesce simboleggiante ora Gesù, ora un fedele; quella del pavone, simbolo dell'eternità, ecc. Ma noi non dobbiamo arrestarci allo studio e all'esplicazione di tali motivi: questo è un ramo speciale dell'archeologia. Limitiamoci piuttosto a notare che l'arte delle Catacombe non diversifica dall'arte pagana se non pei motivi che tratta e quelli che evita (specialmente le figure nude); quanto allo stile, si collega strettamente all'arte decorativa di Pompei, nè ha mai saputo dare a' suoi personaggi una espressione di purezza e di beatitudine in armonia con l'ideale religioso e morale del cristianesimo. A convincersene, basta guardare la Vergine ed il Figliuolo con un profeta (Isaia?), motivo che appare in una pittura romana del III secolo; essa, di cristiano, non ha che il soggetto (fig. 141).

Fig. 142. — Sarcofago cristiano di Salona in Dalmazia.
(Dal Garrucci, *Storia dell'Arte Cristiana*).

Al momento in cui il cristianesimo prese il sopravvento sul paganesimo, i pagani agiati si facevano spesso seppellire entro vasche di marmo dette sarcofagi, adorne di rilievi mitolo-

Fig. 143. — Interno della basilica di San Paolo fuori le mura a Roma, prima dell'incendio del 1823.

gici o relativi alla vita dei defunti. I cristiani ne seguirono l'esempio, senonchè gli episodi della Sacra Scrittura sostituirono quelli della Favola. Gli artefici che scolpivano tali monumenti erano però talmente abituati a certi motivi che si riscontrano ancora, su sarcofagi cristiani, delle teste di Medusa, dei grifoni, degli Amorini, il cui primitivo senso pagano era come dileguato.

I sarcofagi cristiani non sono molto interessanti come opere d'arte: essi contengono tutte le pecche dei sarcofagi romani dei bassi tempi; sono spesso farragginosi, pesanti e scorretti di disegno. I migliori sono quelli, ne' quali sono scolpiti motivi destinati a ricordare la vita dei trapassati e dove la loro religione non è affermata che da una figura simbolica, come quella del Buon Pastore che porta l'agnello (fig. 142).

Al pari della pittura e della scoltura in rilievo, anche l'architettura non seppe scoprire alcuna nuova formula per edificare i luoghi di preghiera del nuovo culto. La chiesa cristiana è un luogo di riunione dei fedeli, a differenza del tempio pagano, che è la dimora della divinità. Così le prime chiese presero a modello i luoghi chiusi di riunione, che si chiamavano *basiliche*. Invece di servire di tribunale o di mercato, esse accolsero le riunioni del culto; anche una volta si versò vino nuovo in vecchi otri.

Tra le basiliche di Roma, quella di San Paolo fuori le mura, costrutta da Costantino e ristaurata in seguito ad un in-

Fig. 144.
L'Imperatrice Teodora e la sua corte. Musaico in S. Vitale a Ravenna.

cendio nel 1823, può venir citata come esempio (fig. 143). Essa si compone d'una grande navata mediana, con due a ciascun lato meno alte; la navata centrale riceve la luce da finestre aperte al di sopra delle laterali. In fondo, v'è una porta, detta *arco trionfale*, dietro la quale trovasi l'altare; il muro che chiude l'edificio è circolare e forma l'abside. L'abside e l'arco di trionfo sono riccamente adornati da musaici di vetro, a fondo azzurro od aureo, il cui splendore ricorda quello dei lavori d'oreficeria smaltata.

Fig. 145. — Interno di Sant'Appolinare *in Classe* presso Ravenna.

Tali musaici ornano le pareti verticali e le vôlte invece che i pavimenti come nelle abitazioni romane e nei templi pagani. Se ne hanno esempi d'una grande bellezza di colore e d'uno stile grandioso quantunque un po' freddo, a Roma e, specialmente, a Ravenna, che fu soggiorno della Corte romana dall'anno 404, dove Teodorico, re dei Goti, risiedette a cominciare dal 493 e che appartenne, dal 534 al 751, ai Bizantini (fig. 144). Varie chiese del VI secolo vi si sono conservate sino a' nostri giorni: Sant'Apollinare *nuovo*, Sant'Apollinare *in Classe* (presso l'antico porto), San Vitale; quest'ultima è una costruzione a pianta centrale e a cupola, nella quale è innegabile la influenza bizantina; le altre sono basiliche, il cui interno è di una impressionante maestà, al contrario dell'aspetto esteriore umile e rozzo (fig. 145-147).

Fig. 146. — Interno di Sant'Apollinare nuovo in Ravenna.

Se il tipo architettonico della basilica caratterizzato dal piano rettangolare e dalle piattabande domina nelle chiese d'Italia, quelle di Costantinopoli applicano e sviluppano il principio della cu-

Fig. 147.
Veduta della chiesa di Sant'Apollinare *in Classe* a Ravenna.

pola. La grande chiesa di Bisanzio. Santa Sofia, fu costrutta tra il 532 e il 562, sotto Giustiniano, da Antemio di Tralles e Isidoro di Mileto, ossia da due architetti asiatici. Abbiamo visto che la cupola era già nota agli Assiri; la tradizione se n'era conservata in Persia, donde si sparse in Siria verso il III secolo dopo G. C. e, dalla Siria, nell'Asia Minore, ne' secoli successivi. Non è, senza dubbio, dal Pantheon di Roma, ma dalle chiese asiatiche che trassero ispirazione gli architetti di Santa Sofia (fig. 148).

Questo famoso edificio, ristaurato e coperto nella maggior parte da musaici nel X secolo, è divenuto, dal 1453, una moschea turca, nella quale i musaici bizantini a figure sono stati ricoperti d'intonaco; ma, nell'insieme, essa è benissimo conservata. L'interno presenta una superficie di 7000 metri quadrati. Si attraversano dapprima due grandi portici, poi si penetra sotto una enorme vôlta alta 56 metri e larga 32. Verso la metà del XIX secolo, alcuni lavori di ristauro eseguiti nella moschea hanno permesso di copiare all'acquerello i musaici a figure. Benchè i soggetti relativi alla storia dell'Imperatore Giustiniano siano d'un disegno secco e d'una mediocre ideazione, questi sfarzosi musaici dovevano accrescere la grande impressione che fa il complesso (fig. 149).

Fig. 148. — Veduta di Santa Sofia a Costantinopoli.

Oggi pure si è sbalorditi dalle pareti rivestite di lastre di marmo, dalle colonne multicolori che sostengono le gallerie, dallo scintillìo delle tessere musive dorate. Il lusso dell'arte bizantina consiste nello splendore, nella profusione dei colori e delle dorature. E' un lusso veramente asiatico, che cercava i suoi modelli nella Persia dei

Sassanidi e s'ispirava assai più ai tappeti orientali che non alle severe opere dell'arte greco-romana. Nell'ornamentazione scolpita, quella dei capitelli e dei fregi, la figura umana manca; tutto è puramente decorativo e stilizzato.

Fig. 149. — Interno di Santa Sofia a Costantinopoli.

L'arte cristiana, a Bisanzio, subì una pericolosa crisi, in seguito all'eresia ascetica degli spezzatori d'immagini, detti *iconoclasti*, che, per qualche tempo, s'impadronirono del potere. Il secolo VIII e parte del IX videro distrutte da quei fanatici una quantità d'opere d'arte così a Costantinopoli come nelle provincie dell'Impero. Gli scultori e i musaicisti bizantini dovettero espatriare ed alcuni andarono a lavorare ad Aquisgrana, alla corte di Carlomagno. La fine di tale eresia, verso l'850, fu il segnale d'una rinascenza artistica che riempì tutto il X secolo e parte dell'XI, epoca di prosperità e di gloria militare per l'Impero bizantino.

Fu pure, sino ad un certo punto, un'epoca di rinascenza intellettuale, poichè i nostri migliori manoscritti di autori greci datano da quel tempo; ci fu inoltre un tentativo di reazione contro il dispotismo autocratico; ma un tale movimento spirituale, soffocato dall'oscurantismo d'Alessio Comneno, non ebbe, purtroppo, un domani.

La statutaria era sempre poco praticata, in causa de' pregiudizi religiosi contro gli idoli; ma abbiamo conservato dei musaici, dei bassorilievi bizantini d'avorio e di metallo, degli smalti, delle pitture su pergamena, dei lavori d'oreficeria e di cesello, che sono eseguiti con grande valentìa tecnica e in uno stile che non manca di grandiosità (fig. 150, 151). Uno dei capolavori di tale arte è un bassorilievo d'argento del

Fig. 150. — La Vergine e il Bambino. Avorio bizantino di circa l'anno 1000. (*Museo d'Utrecht*).

Fig. 151. — Battesimo di G. C. Miniatura bizantina del secolo XI. (*Monte Athos*).

Louvre, che già appartenne alla basilica di Saint-Denis: un angelo mostra a Maria Maddalena ed a Maria, sorella di Giacomo, che la tomba del Signore è vuota (fig. 152). Gli si può avvicinare un bell'avorio del Gabinetto delle Medaglie, che rappresenta un imperatore bizantino ed una imperatrice del X secolo incoronati da Cristo (fig. 153). Ma per comprendere la maestà un po' teatrale dell'arte bizantina, la fosca gravità e la miseria delle sue risorse espressive, bisogna studiare preferibilmente le grandi composizioni dei musaicisti dell'XI secolo, segnatamente le decorazioni del tempio di Dafni, a mezza via tra Atene ed Eleusi. L'arte bizantina possiede al più alto segno il sentimento dello stile monumentale; ma manca di vita e, dall'epoca di Giustiniano, tende a creare tipi e formule immutevoli. Tali spiacevoli caratteri s'avvertono ancora più chiaramente al momento della nuova fioritura di arte sotto i Paleologi (secolo XIV), epoca alla quale appartengono tuttavia i bei musaici di Kahrié-Diami a Costantinopoli. Si ha dunque torto di parlare di profonda decadenza dell'arte bizantina dopo l'XI secolo; anche dopo la caduta di Costantinopoli (1453), al principio del secolo XVI, le pitture del convento del monte Athos, attribuite al monaco Panselinos, il « Raffaello dell'Athos », indicano un nuovo sviluppo della medesima scuola, con la miscela di nobili pregi e di vizi incurabili. Alla fine del secolo XVI, i vizi prendono il sopravvento; l'arte bizantina, cristallizzata nelle sue rigide formule, divenuta una industria a ricette

Fig. 152. — Le Sante Donne alla tomba. Bassorilievo bizantino in argento dorato. (*Museo del Louvre*).

immutevoli, s'addormenta in un sonno da cui non s'è ancora ridestata, benchè non abbia cessato di dominare in tutti i paesi ne' quali ha trionfato lo scisma greco.

Fig. 153. — Gesù Cristo tra l'imperatore Romano IV e la imperatrice Eudossia. Avorio bizantino del Gabinetto delle Medaglie, al Louvre.

Quando gli Arabi, nel VII secolo, invasero la Siria e l'Egitto, là trovarono buone tradizioni d'arte bizantina, ancora superstite al fianco di una pittura e di una scoltura degenerate (l'arte *copta* [1]). Essi ne trassero ispirazioni, le modificarono a loro talento e crearono così un'arte originale, della quale le moschee del Cairo (fig. 154 *a*) e quelle di Spagna (Cordova) ci dànno una bella idea. La moschea d'Amru al Cairo è del 643; l'Alhambra o « castello rosso » di Granata, maraviglia dell'arte moresca, data da circa il 1300. L'arte araba, fedele alle prescrizioni del Corano, s'interdice generalmente, se non in modo assoluto, la rappresentazione della figura umana; ma per ciò stesso è stata costretta a variare all'infinito la decorazione vegetale e geometrica. Da ciò quei mirabili *arabeschi*, il cui nome è rimasto ad ornamenti complicati, nei quali eccellono tuttora gli operai arabi dei nostri giorni. Un'altra originalità dell'architettura araba sono le vôlte a stalattiti, aggregati di prismi di gesso di un un effetto assai pittoresco; se ne deve probabilmente ricercare l'origine nel lavoro dei piccoli santuari in legname (fig. 154).

Fig. 154 *a*. — Il Cairo. Moschea del Sultano Kaît Bey.

L'arte persiana, che aveva concorso alla formazione dell'arte bizantina, ne risentì, a sua volta,

[1] I Copti sono i cristiani indigeni dell'Egitto, rimasti distinti dagli invasori mussulmani.

FIG. 154. — CORTE DEI LEONI ALL'ALHAMBRA PRESSO GRANATA.

l'influenza e finì per esercitare l'influenza sua sull'arte araba, l'arte turca e l'arte indu. D'altra parte, il nord d'Europa, la Russia particolarmente, convertita al cristianesimo dai Bizantini verso l'anno 1000, accolse e conservò le tradizioni del bizantinismo. Le grandi chiese di Kiew, di Mosca, di Pietroburgo provengono direttamente da Santa Sofia. L'Italia meridionale, rimasta lungo tempo in mano dei Bizantini, conservò così bene la loro impronta che non prese che poca parte all'opera del Rinascimento italiano. Anche l'Occidente dell'Europa non isfuggì a tale influenza, poichè Bisanzio, con la sua ricchezza, col suo esteso commercio, coi suoi monumenti scintillanti di oro e di cristalli, formò l'oggetto dell'ammirazione e dell'invidia degli Occidentali sino all'alba del Rinascimento in Italia. San Marco, di Venezia (fig. 155), è una chiesa bizantina costrutta verso il 1100 sul modello della chiesa dei Santi Apostoli di Costantinopoli [1], alla quale s'è parimenti ispirato l'architetto della cattedrale di Saint-Front a Périgueux. Gli avori, gli smalti, i ricami dei Bizantini si diffusero per tutti i paesi d'Europa e vi furono imitati. Ciò che deve stupire non è già che l'arte europea del medio evo presenti analogie con quella di Bisanzio, ma piuttosto che sia riuscita in gran parte a sottrarsi alla sua influenza. Conviene stupirne, ma anche rallegrarsene, perchè tale influenza era nefasta, come un soffio di morte.

FIG. 155.
CHIESA DI SAN MARCO A VENEZIA.
(*Fot. Alinari, Firenze*).

[1] Questa chiesa non esiste più.

Infatti lo sfarzo esteriore e la pompa delle opere bizantine mal ne nascondono il vacuo e l'assenza di pensiero e d'ispirazione. Secondo la favola spacciata dal Vasari furono artisti bizantini che, nel XIII secolo, avrebbero introdotto a Firenze gli elementi del disegno. Per vero, furono sempre in Italia opere bizantine ed artisti bizantini; ve ne furono anzi troppi; ma il grande merito di Duccio e, su tutto, di Giotto fu di averla rotta energicamente con quella tradizione moribonda per ricercare, nella osservazione della vita, una nnova formula di arte.

BIBLIOGRAFIA. — H. CABROL, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, t. I, Parigi, 1903; X. KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst*, t. I, Friburgo, 1896; A MICHEL (ed altri), *Histoire de l'Art*, t. I, Parigi, 1905; A. PÉRATÉ, *L'Archéologie chrétienne*, Parigi 1894; H. MARUCCHI, *Eléments d'Archéologie chrétienne*, 2 vol., Roma, 1899, 1900; J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben*, Friburgo, 1903 (267 tav.); L. BRÉHIER, *Le Querelle des Images*, Parigi, 1904; A VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, t. I, 1901; JOS. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, Lipsia, 1901; *Byzantinische Denkmäler*, t. III (cf. S. REINACH, *Revue archéol.*, 1903, II, p. 318): *Kleinasien* (Asia Minore cristiana), Lipsia, 1903 (cf. CH. DIEHL, *Journal des Sav.*, 1904, p. 239); E. DOBBERT, *Zur Geschichte der altchristl. und frühbyzant. Kunst* (*Repertorium*, 1898, p. I, 95); H. HOLTZINGER, *Die altchristl. und byzantinische Baukunst*, 2ª ed., Stoccarda, 1899; A. CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, t. II, Parigi, 1899; L. LINDENSCHMIT, *Handbuch der deutschen Altertumskunde*, Brunswick, 1880-1899 (Arte barbara dell'Occidente); C. BARRIÈRE-FLAVY, *Les Arts industriels de la Gaule du Vᵉ au VIIᵉ siècle*, 3 vol., Tolosa, 1901; CL. BOULANGER, *Le mobilier funéraire gallo-romain et franc*, Parigi, 1905; A. MARIGNAN, *Un historien de l'Art français, Louis Courajod: Les temps francs*, Parigi, 1899 (cf. *Repertorium*, 1902, p. 101); L. BRÉHIER, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen-âge* (*Byzantinische Zeitschrift*, 1903, p. 1).

M. DE VOGÜÉ e DUTHOIT, *L'Architecture civile et religieuse en Syrie*. 3 vol., Parigi, 1866-1877; H. C. BUTLER, *Expedition to Syria, Architecture*, Nuova York, 1903 (600 incisioni); O. DALTON, *Catalogue of early christian antiquities in the British Museum*, Londra, 1901; J.-P. RICHTER e A.-C. TAYLOR, *The golden age of classic Christian art*, Londra, 1905 (musaici di Santa Maria Maggiore): H. GRAEVEN, *Frühchristl. und mittelalterliche Elfenbeinwerke*, Roma, 1898 e seguenti; A. M. CUST, *The Ivory Workers of the middle ages*, Londra, 1903; A. HASELOFF, *Codex Purpureus Rossanensis*, Lipsia, 1899; H. OMONT, *Peintures d'un Manuscrit grec de l'Evangile* (*Mon. Piot*, t. VII, p. 176); HERM. VOGEL, *Die altchristl. Goldgläser*, Friburgo, 1899; JUL. KURTH, *Die Wandmosaiken von Ravenna*, Lipsia, 1902 (cf. *Repertorium*, 1903, p 339); CH. DIEHL, *Ravenne*, Parigi, 1903; C. RICCI, *Ravenna*, Bergamo, 1904; F. LEISCHUH, *Geschichte der Karolingischen Malerei*, Berlino, 1894; G. SWARZENSKI, *Karoling. Malerei und Plastik* (*Jahrbücher* dei Musei di Berlino, 1902); E. BABELON, *Histoire de la gravure sur gemmes en France*, Parigi, 1902; J. LABARTE, *Recherches sur la Peinture en émail*, Parigi, 1856.

G. BAYET, *L'Art byzantin*, Parigi, s. d., B. KONDAKOFF, *Histoire de l'Art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, trad. franc., Parigi, 886-1891; J.-P. RICHTER, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Vienna, 1896; D. AINALOW, *Origines hellénistiques de l'Art byzantin* (in russo), Pietroburgo, 1900 (cf. *Repertorium*, 1902, p. 35); CH. DIEHL, *Justinien et la civilisation byzantine au VIᵉ siècle*, Parigi, 1901; C. SCHLUMBERGER, *Nicéphore Phocas, L'Épopée byzantine. Basile II*, 4 vol. (con molte incisioni), Parigi, 1890-1905; CH. DIEHL, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, Parigi, 1896 (cf. *Repertorium*, 1896, p. 49); E. BERTAUX, *L'Art dans l'Italie méridionale*, t. I, Parigi, 1903; C. FOSSATI, *Aya Sofia in Constantinople as recently restored*, Londra, 1852; R. LETHABY e H. SWAINSON, *The Church of Sancta Sophia*, Londra, 1894 (cf. *Repertorium*, 1897, p. 232); R.-W. SCHULTZ e S.-H. BARNSLEY, *The Monastery of St. Luke of Stiris in Phocis*, Londra, 1901; G. MILLET, *Le Monastère de Daphni*, Parigi, 1899; A. BALLU, *Le Monastère byzantin de Tébessa*, Parigi, 1898; L. DE BEYLIÉ, *Habitation byzantine*, Parigi, 1902.

J. Tikkanen, *Die Byzantinischen Psalterillustrationen*, Helsingfors, 1895; Ch. Diehl, *Mosaïques byzantines du Monastère de Saint-Luc* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897, I, p. 37; cf. *Monum. Piot*, t. IV, p. 231); E. Bertaux, *Les Mosaïques de Daphni* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901, I, p. 39); C. Bayet, *Recherches pour servir à l'Histoire de la Sculpture Chrétienne en Orient*, Parigi, 1879.

G. Marye, *L'Exposition de l'Art musulman* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1893, II, p. 490); R. Koechlin, *L'Art musulman* (*Revue de l'Art*, 1903, I, p. 409); J. Karabacek, *Das angebliche Bilderverbot des Islam*, Vienna, 1876; A. Gayet, *L'Art copte*, Parigi, 1901; *La Sculpture copte* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892, I, p. 422); A. Riegl, *Koptische Kunst* (*Byzantinische Zeitschrift*, 1893, p. 114); G. Le Bon, *La Civilisation des Arabes*, Parigi, 1893). A. Gayet, *L'Art arabe*, Parigi, 1893 (cf. *Repertorium*, 1896, p. 358); Herz-Bey, *Le Musée national du Caire* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, I, p. 45); G. Migeon, *Les Cuivres arabes* (*ibid.*, 1899, II, p. 462); Owen Jones, *The Alhambra*, 2 vol., Londra, 1842; C. Bloc et, *Les miniatures des manuscrits musulmans* (*Gazette*, 1897, p. 281; cf. *Burlington Magazine*, 1903, II, p. 276); A. Gayet, *L'Art persan*, Parigi, 1893; Fr. Sarre, *Denkmäler persischer Baukunst*, Berlino, 1901 (epoca islamitica); H. Wallis, *La Céramique persane au XIII siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892, II, p. 69; C. Bloch et, *Peinture en Perse* (*Rev. archeol.*, 1905, II, p. 121): A. van de Put, *Hispano-moresque ware of the XV century*, Londra, 1904 (cf. *Gazette*, 1895, I, p. 351); Jul. Lessing, *Orientalische Teppiche*, Berlino, 1891; A. Riegl, *Altorientalische Teppiche*, Vienna, 1891 (cf. *Gazette*, 1895, I, p. 168; 1896, I, p. 271); W. Bode, *Westasiatische Knüpfteppiche* (*Jahrbücher* dei Musei di Berlino, t. XIII, 1892, p. 26); G. Le Bon, *Les Civilisations de l'Inde*, Parigi, 1893; M. Maindron, *L'Art indien*, Parigi, s. d.; *Arts décoratifs de l'Inde* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, II, p. 511); J.-F. Fergusson, *History of Indian Architecture*, Londra, 1876.

Il miglior trattato generale dell'arte dei paesi d'Oriente non cristianizzati e dell'arte araba (India, Egitto, Spagna) è quello di K. Wœrmann, *Geschichte der Kunst*, t. I, Lipsia, 1900, p. 479-606.

DUODECIMA LEZIONE

L'ARCHITETTURA ROMANICA E L'ARCHITETTURA GOTICA

È stato soltanto nel 1825 che Arcisse de Caumont, morto nel 1873, ha indicato sotto il nome di *romanica* l'arte che dominò nell'Occidente d'Europa dopo Carlomagno. Tale voce è assai bene scelta. Essa ricorda, da un lato, l'affinità di quest'arte con l'arte romana e, dall'altro, la sua situazione intermedia tra uno stile d'origine straniera e uno stile nazionale. Lingua romanza ed arte romanica sono fenomeni paralleli e contemporanei, benchè l'elemento romano, rafforzato dal cristianesimo, sia molto più sensibile in quella che in questa.

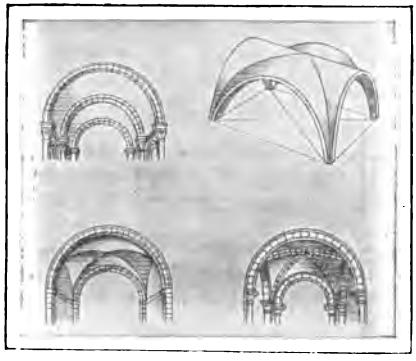


FIG. 156. — TIPI DI VOLTÈ.
1 (A S.), VÔLTA A BOTTE. 2 (A D.), ESTRADOSSO D'UNA VÔLTA A CROCIERA. 3 (A S. SOTTO), INTRADOSSO D'UNA VÔLTA ROMANA A CROCIERA. 4, INTRADOSSO DI UNA VÔLTA A CROCIERA E NERVATURE.
(REUSENS, *Archéologie chrétienne*).

Per contro, l'indicazione di arte *gotica* è inesatta, perchè l'arte, che seguì all'arte romanica, non fu creata, nè propagata dai Goti. Si dice che quella parola fu usata in origine da Raffaello, in una relazione da lui diretta a Leone X sui lavori progettati a Roma. *Gotico* era allora sinonimo di *barbaro*, come opposto di *romano*. Anche oggi, un uomo ruvido ed incolto viene, talvolta, qualificato di ostrogoto. L'uso dell'epiteto *gotico* venne volgarizzato dallo storiografo dell'arte italiana, Vasari (1550), ed è venuto sino a noi. Si è proposto di dare all'arte gotica il nome di *arte francese*, ma la frase si sarebbe prestata all'equivoco, qualora non si fosse aggiunto « *dell'ultimo terzo del medio evo* », ciò che l'avrebbe resa lunga ed incommoda. Meglio, quindi, tenersi al nome consacrato dall'uso.

Quando si considerano una chiesa romanica ed una chiesa gotica, si riconoscono facilmente le differenze essenziali tra i due stili. La prima è ancora un po' pesante e bassa, malgrado le torri che l'alzano e la dominano; la seconda produce su tutto l'impressione della leggerezza e dell'altezza. Nella prima, i pieni la vincono sui vuoti, proprio al contrario della seconda che è tutta a finestre, rosoni, campaniletti e merletti di pietra. La decorazione della prima è convenzionale, fantastica o geometrica; quella della seconda si ispira direttamente dalla natura. Nella prima domina l'architrave e il pieno centro; la seconda colpisce a tutta prima con le sue linee verticali e i suoi archi a ferro di lancia. Finalmente, l'aspetto della chiesa romanica suggerisce l'idea di una maestà calma e cosciente della propria forza, mentre la chiesa gotica appare come un trasporto dell'anima verso il cielo.

Fig. 157. — Chiesa romanica d'Angoulême.

I Celti non erigevano edifici in pietra, e così i Germani e gli Scandinavi; ma possedevano un' arte decorativa diversa affatto dallo stile greco-romano, la quale si rivela in specie dai loro oggetti d'ornamento personale. Tale arte non fu soffocata nè dalla dominazione, nè dalla influenza romana; essa si ridestò intensa nel IV secolo, allorchè il mondo barbaro riprese l'offensiva contro Roma. E' questo un elemento di cui conviene tenere il massimo conto quando si studia l'arte dell'alto medio evo, la quale si può qualificare di *settentrionale*, senza dimenticare che i popoli barbari, per le steppe della Russia attuale, erano in comunicazione con l'Asia centrale e la Persia, ciò che spiega la pre-

Fig. 158. — Duomo di Bamberga in Baviera.

senza d'elementi orientali nello stile settentrionale. Un altro elemento, la cui importanza sembra ancora mal definita, è greco-siriaco; Marsiglia era città greca: antichi rapporti che non soffrirono mai interruzioni, univano la parte meridionale della Gallia alla costa asiatica. Sin dal V secolo, la parte occidentale dell'Asia, nella quale si elaborava, come abbiamo visto, lo stile bizantino, esercitava la sua influenza anche sulla Gallia, frequentata da mercanti ed operai siriaci.

Fig. 159. — Battistero, Duomo e Torre pendente di Pisa.

Nell'Italia stessa, a partire dal IV secolo, s'accentuò sempre più l'impronta bizantina, perchè Costantinopoli, appena fondata, compì l'ufficio già toccato ad Alessandria. Al coperto dalle invasioni che devastarono Roma e l'Italia, essa divenne il centro della civiltà e dell'arte; Ravenna, residenza imperiale e reale nel V e nel VI secolo, era una città bizantina. Così, le influenze esercitate dall' Italia, sulla Gallia, durante i primi secoli del medio evo, furono piuttosto bizantine che italiane.

Fig. 160. — Arco di sostegno e contrafforte di Santa Gudula a Bruxelles.

Tale miscela d' elementi settentrionali, asiatici, siriaci e bizantini, si fa sentire, senza che torni facile sceverarli, nell'evoluzione che fece nascere l'arte romanica e poi l'arte gotica. Convien notare che, sino all'XI secolo, la parte dell'elemento settentrionale s'accrebbe incessantemente per l'affluenza de' nuovi invasori Sassoni e Normanni. A partire dal secolo XI, gli elementi siriaci e bizantini si rafforzano a loro volta, in seguito alle crociate che mettono gli Occidentali, non più in rapporti saltuari, ma in permanente contatto coi Bizantini, i Siriaci e gli Arabi. La tradizione greco-romana dilegua sempre più, tanto da divenire quasi invisibile nell'architettura gotica. Insomma, il principio dell'arte architettonica me-

Fig. 161. — Facciata di « Notre-Dame » di Parigi.

dioevale non è tanto sviluppo, quanto eliminazione progressiva degli elementi greco-romani, sotto la duplice azione dell'arte asiatica e bizantina da una parte, e del temperamento barbarico dall'altra. Su tale via l'architettura romanica segna il primo passo e l'architettura gotica il secondo. Tutto ciò si fece gradatamente, per via di transizione, come s'è potuto mettere in evidenza; ed ecco in qual modo, senza negare le influenze straniere, è possibile delineare l'evoluzione dell'architettura come se fosse stata spontanea. La tendenza impressa da elementi avventizi non impedisce il fatto dell'evoluzione, ma ne esplica il corso. Indichiamo brevemente le fasi principali di tale trasformazione.

La chiesa romanica, come la chiesa gotica, deriva, in ultima analisi, dalla basilica romana del IV secolo. Solamente occorreva coprire questa basilica, questa sala dei fedeli; e venne il giorno in cui non si vollero più tetti e travate troppo esposti all'incendio, nè tetti a grandi pietre orizzontali, d'un trasporto e d'un maneggiamento troppo difficili. Si ricorse allora alla vôlta, che consentiva l'uso di piccole pietre riunite. Il profilo d'una vôlta può essere semicircolare; può altresì tracciare un arco spezzato, vale a dire un angolo formato da due archi che s'intersecano. Così l'architrave, che sovrasta ad una porta o ad una finestra, può essere sostituito da un pieno centro o da un arco spezzato. Il pieno centro è il principio generatore dell'arte romanica; l'arco spezzato, quello dell'architettura gotica.

Ma non è soltanto la forma della vôlta che importa; è pure il modo di costruzione (fig. 156). Vi sono due tipi di vôlta: la *vôlta a botte*, semi-cilindro vuoto, con o senza archi

Fig. 162. — Abside di « Notre-Dame » di Parigi.

doppi, e la *vôlta a crociera*, il cui estradosso presenta quattro spigoli ed è formato dalla intersecazione ad angolo retto di due vôlte a botte. Una essenziale varietà della vôlta a crociera, quale era conosciuta dai Romani, è la *vôlta a crociera con nervature*, i canti della quale formano archi costrutti. Mentre la vôlta composta romana è a calotta omogenea, che deve la propria solidità a quella de' suoi punti di appoggio, la vôlta composta a spigoli deve la propria all'ossatura d'archi che la sorreggono come in equilibrio.

La vôlta composta a nervature salienti fu dapprincipio usata in Italia, dopo l'VIII secolo, dagli architetti lombardi, la cui arte s'istituì certo sotto l'influenza di Bisanzio, ma non fu una semplice copia dell'arte bizantina.

Fig. 163. — Cattedrale di Chartres.

La basilica romana, luogo di riunione chiuso e coperto, era divenuta la chiesa cristiana. Lo stesso modello servì in Occidente per quattro secoli. Dopo la morte di Carlomagno, le guerre civili, la anarchia interna e la invasione dei Normanni fecero indietreggiare la civiltà; parve che una notte profonda scendesse sull' Occidente d'Europa. Tostochè si fu alquanto dissipata, si manifestò un vivo movimento di attività che il cronista Raoul Glaber, morto nel 1050, ha indicato in un celebre suo passo: « Si sarebbe detto che il mondo, scuotendo i suoi vecchi cenci, volesse indossare dovunque la bianca veste delle chiese ». Raoul Glaber dice pure che, qualche tempo dopo all' anno 1000, « tutti gli edifici religiosi, cattedrali, santuari, cappelle di villaggi, furono dai fedeli convertiti in qualche cosa di meglio ». Questo « *qualche cosa di meglio* » fu, senza dubbio, la costruzione a vôlta di pietra, fu l'architettura romanica.

Fig. 164. — Cattedrale di Reims.

Uno de' più dotti storici dell' architettura, il Choisy, attribuisce la intro-

FIG. 165. — CATTEDRALE D'AMIENS.

duzione della vôlta nelle chiese d'Occidente a influenze bizantine e siriache. L'estensione del commercio di Venezia con Bisanzio da una parte e l'Occidente dall'altra, la frequenza dei pellegrinaggi di Occidentali in Palestina, finalmente i rapporti dell'Asia coi porti del Rodano e della Loira, possono venire addotti a sostegno di tale ipotesi. Ma è anche possibile che la vista delle arcate romane ancora in piedi abbia concorso ed anche bastato a dare agli architetti dell'Occidente, l'idea di sostituire la centina all'architrave negli edifizi religiosi.

La chiesa romanica differisce per più di un carattere dalla basilica. Essa è costrutta in forma di croce latina, vale a dire che la lunga navata è intercisa, a due terzi della sua lunghezza, da un transetto o nave traversa; la sua copertura è a vôlta; le sue finestre sono generalmente centinate; finalmente, essa è munita d'una o più torri, che formano con la chiesa un sol corpo. Tali modificazioni, ed altre ancora, al piano primitivo, non sono state introdotte in un giorno; se ne può seguire la evoluzione sino a mezzo il secolo XII ed anche più oltre. Ma il concetto generale rimane lo stesso: una navata centrale terminata da un'abside e rischiarata lateralmente, e due (talora quattro) navate minori.

Per sostenere il peso della vôlta, gli architetti romanici dovettero rafforzare i muri e i piedritti. I muri grossi e solidi non consentono che poche aperture; per conseguenza, le chiese romaniche sono sempre insufficientemente rischiarate. Le stesse esigenze di solidità fecero sì che si aumentasse la larghezza e si diminuisse l'altezza degli edifici: da ciò un carattere di pesantezza inseparabile da tal genere di costruzione.

In Francia, le più antiche e più belle chiese romaniche si trovano al sud della Loira (fig. 157). Quello stile architettonico

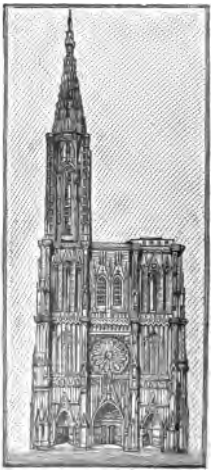


FIG. 166. CATTEDRALE (*Munster*) DI STRASBURGO.

fu specialmente propagato dai monaci di Cluny, la cui immensa chiesa abbaziale, distrutta sotto il primo Impero, fu imitata un po' dappertutto, persino in Terrasanta. Si formarono numerose scuole locali, in Borgogna, nell'Alvernia, nel Périgord, ecc. Quella della valle del Reno, influenzata dall'architettura lombarda, è forse la più recente; ma le grandi chiese ch' essa ha innalzato a Spira, a Magonza, a Worms, a Bamberga (fig. 158), vanno noverate tra i capolavori dell'architettura religiosa. A Parigi, si può citare come esempio, malgrado i numerosi rimaneggiamenti che ha subito, la chiesa di Saint-Germain-des-Prés. In Inghilterra, lo stile romanico, chiamato *normanno*, per contrapposto al *sassone*, è più pesante e massiccio che nel suo paese d'origine, la Normandia. In Italia, i monumenti capitali dell'arte romanica sono il S. Ambrogio di Milano, le cattedrali di Modena e di Parma, S. Zeno e S. Fermo di Verona, S. Michele e S. Pietro *in ciel d'oro* di Pavia, il duomo di Pisa (fig. 159) ecc.

Fig. 167. — Cattedrale di Colonia.

Sino ad ora non abbiamo parlato di *ogive*. Un errore, che data dal secolo XIX, ha dato questo nome agli archi spezzati; in verità una ogiva (*augiva*) è la cosa saliente che sostiene una vôlta, per aumentarne (*augere*) la resistenza. Così si può parlare di vôlte d'ogive e chiamare *ogivale* l'architettura gotica, ma senza dimenticare che tale carattere non basta; l'architettura gotica richiede, oltre la vôlta a nervature, l'uso dell'arco di sostegno ed una ornamentazione tolta dalla natura, alle piante ed ai frutti della regione.

Fig. 168.
« Sainte-Chapelle » di Parigi.

L'arco di sostegno è una conseguenza dell'arco spezzato (fig. 160). Di fatto, quando le chiese si svilupparono in altezza, i muri, perforati inoltre da larghe finestre, non poterono più bastare a sopportare la spinta delle vôlte; occorse perciò

FIG. 169. — CATTEDRALE DI CANTERBURY.

sostenerli al di fuori. A tal uopo, si disposero all'esterno degli archi di pietra — appoggiati, alla loro nascenza, su grosse pile in muratura, dette contrafforti — e furono chiamati *archi di sostegno*, perchè destinati a trasportare al di fuori dell'edificio la spinta verticale delle alte vôlte interne. Nulla di analogo in alcun'altra costruzione.

Mentre dunque il tempio pagano e la chiesa romanica ebbero in sè stessi il principio della loro solidità, la chiesa gotica dovette la propria a puntelli collocati nel di fuori; tantochè somiglia ad un animale la cui ossatura fosse, almeno in parte, esteriore al suo corpo. Codesti contrafforti e codesti archi di sostegno, sebbene disposti e decorati con molta arte, richiamano naturalmente l'idea delle stampelle. Un edificio, al pari d'un individuo, mal risponde all'ideale della salute quando è munito di tali sostentacoli. Così l'arte gotica, benchè abbia prodotto dei capolavori, porta in sè stessa il germe inquietante della caducità. Infatti, sopra centinaia d'edifici gotici che noi conosciamo, non ve n'è alcuno che sia stato finito e molti anzi erano già in parte ruinati mentre si lavorava per ultimarli.

E' pressocchè certo che i primi monumenti gotici furono eretti nell'Isola di Francia e in Picardia. Il Mezzodì, dove più abbondante è la luce, dove la tradizione romana era più viva, si è meglio adattato alla basilica romanica; il Nord cercò ben presto un modello di chiesa che rendesse possibili più larghe e numerose aperture. Il ricordo di antiche costruzioni in legname favorì forse, come ha sostenuto il Courajod, tale evoluzione dell'arte del costrurre.

Ma dal fatto che l'arte gotica nacque prima tra la Senna e la

FIG. 170. — CATTEDRALE DI PETERBOROUGH (FACCIATA OVEST).

Somma, non ne risulta punto che la finestra ogivale sia stata immaginata in quella regione.

In Germania l'arte gotica non appare prima del 1209 (Magdeburgo), ond'è assolutamente provato che l'arte gotica francese ha preceduto la gotica tedesca di circa un secolo. Nell'Isola di Francia, a Morienval, se n'è trovato un esempio del 1115. Tale ultimo fatto, stabilito soltanto nel 1890, ha formato autorità per dieci anni. Ma, recentemente, delle ogive per lo meno altrettanto antiche sono state riconosciute in Picardia e, cosa imprevista, in Inghilterra, dove le vôlte ogivali della cattedrale di Durham apparterrebbero al principio del XII secolo. Per cui è il caso di domandarsi oggi, non se lo stile gotico sia fiorito innanzi tutto nell'Isola di Francia, il che è certo; ma se la invenzione che lo caratterizza siasi prodotta la prima volta nell'Isola di Francia, in Picardia o in Inghilterra, dove bisognerebbe scorgere una idea apportatavi dai Normanni.

Fig. 171. — Palazzo di Città d'Arras.

Di fianco all'opinione che scopre l'origine della finestra ogivale nell'Europa occidentale, un'altra ne attribuisce questa invenzione ai Siriaci, essendo la fioritura dell'architettura gotica precisamente contemporanea ai pellegrinaggi armati o crociate che posero la Siria in rapporti intimi col nord-ovest di Europa. Comunque sia, il nuovo stile si svolse con una grande rapidità. Il coro gotico della chiesa abbaziale di Saint-Denis fu inaugurato sino dal 1144, la chiesa di Noyon fu iniziata nel 1140, *Notre-Dame* di Parigi nel 1163, Bourges nel 1172, Chartres nel 1194, Reims nel 1211, Amiens nel 1215. La *Sainte-Chapelle* di Parigi fu consacrata nel 1248 (fig. 161-168). Dal nord della Francia, il tipo gotico — diffuso in ispecie dai monaci Cistercensi — passò in Alsazia (Strasburgo, 1177), in Germania (Colonia, 1248), in Italia (Milano, Bologna, Firenze), in Spagna, in Portogallo, in Svezia, in Boemia, in Ungheria; i crociati francesi lo introdussero nell'isola di Cipro e in Siria. In Inghilterra, esso assunse un aspetto affatto speciale, caratterizzato da una relativa pesantezza, e, più tardi, da una sgradevole profusione di linee

verticali, specialmente nelle finestre (fig. 169, 170). Sin dal 1174, un architetto di Sens ebbe incarico di ricostruire la cattedrale incendiata di Canterbury; tra il 1245 e il 1269, fu eretto il coro dell'abbazia di Westminster a Londra; la cattedrale di Salisbury fu costruita tra il 1220 e il 1258. Dovunque il tipo francese la vinse: Chartres e Bourges fecero scuola in Spagna; Noyon e Laon furono copiati a Losanna, a Bamberga (le torri); Colonia è un misto d'Amiens e di Beauvais. Il paese dove lo stile gotico si acclimatò di meno è l'Italia (cattedrale di Milano, S. Francesco e S. Petronio in Bologna, S. Galgano ecc.). D'altronde, le chiese romaniche non disparvero; v'è una certa continuità tra esse e gli edifici del Rinascimento, mentre l'arte gotica sopravvenne come un brillante episodio, il cui apogeo era prossimo alla decadenza.

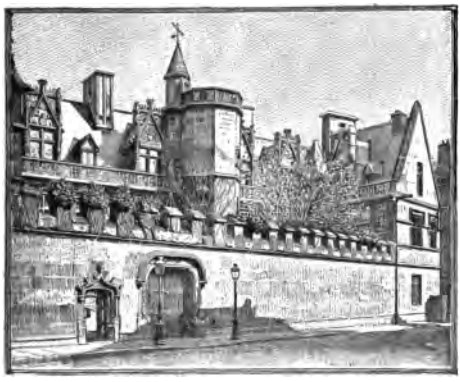


Fig. 172. — Palazzo (oggi museo) di Cluny a Parigi.

Tre periodi si sono distinti nello stile gotico, a seconda della forma e della decorazione delle finestre: il gotico a *lancette, raggiante* e *fiammeggiante*. Ma tali indicazioni sono poco precise. Basti sapere che il principio dell'architettura gotica la spingeva ad aumentare incessantemente l'altezza delle vôlte, ad ingrandire le luci e le finestrate, a moltiplicare i campaniletti e le guglie. Le chiese gotiche del secolo XV sono, ad un tempo, ammanierate e d'una penosa gracilità. L'arte gotica non è stata soffocata da quella del Rinascimento, ma è perita appunto per quella sua stessa fragilità.

Quest'arte non ha prodotto soltanto chiese, benchè la cattedrale gotica ne sia la più perfetta espressione. Tra i monumenti dell'ultimo suo periodo, si contano gli ammirabili palazzi comunali delle Fiandre, che, con la loro torre contenente le campane del comune, s'elevavano di fronte alle chiese, come l'annuncio di un nuovo potere che s'andava ingrandendo: quello della borghesia laica (fig. 171). Vi sono pure delle magnifiche abbazie, quella se-

gnatamente di Mont-Saint-Michel, e delle case private, di bellissimo aspetto, come il palazzo di Cluny, a Parigi (fig. 172), la casa di Jacopo Cœur, a Bourges (fig. 173) ecc. I castelli, o *donjons* (dal latino *dominium*) si erano moltiplicati, a partire dal X secolo, nello stile romanico; le necessità della difesa interdicevano un troppo grande uso dell'architettura che faceva dominare i vuoti sui pieni; ma l'arte gotica ne ispirò la interna disposizione, la decorazione delle porte, delle finestre, dei tetti. Basti citare i castelli della Ferté-Milon e di Pierrefonds appartenenti alla fine del secolo XIV, de' quali il Courajod lodava, a giusto titolo, « le masse imponenti, i nobili profili, gli appiombi d'una fierezza e semplicità affatto doriche ».

FIG. 173. — CASA DI JACOPO COEUR A BOURGES.

Se l'architettura, considerata come un'arte, deve mirare a liberarsi quanto più è possibile dalla soggezione dei materiali, si può dire che l'architettura gotica ha realizzato questo ideale meglio di ogni altra. Ma c'è di più; un tal sistema di costruzione leggero, aereo, dall'ossatura sottile e sciolta, è stato il primo tentativo dello stile che ha cominciato a formarsi nel secolo XIX: quello dell'architettura metallica. Con l'uso del metallo e del cemento armato, le arditezze dell'architettura gotica potrebbero facilmente venire raggiunte dai moderni, senza compromettere, come fece l'arte gotica, la solidità degli edifici. Nella lotta permanente tra i due elementi della costruzione, il pieno ed il vuoto, tutto lascia credere che il *vuoto* debba vincere; che i palazzi e le case dell'avvenire, almeno nei nostri climi, saranno inondati d'aria e di luce; che, per tal modo, la formula volgarizzata dall'architettura gotica sia chiamata a novella sorte e che, dopo la rinascita dello stile greco-romano, che ha prevalso dal secolo XVI sin qui, noi vedremo succedere, con altri materiali, una rinascita più duratura dello stile gotico.

BIBLIOGRAFIA. — E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'Architecture française*, 10 vol., Parigi, 1854-1869; *Dictionnaire du Mobilier français*, 4 vol., Parigi, 1855-1873; *Architecture militaire*, Parigi, 1854; *Entretiens sur l'Archite*

ture, 2 vol., Parigi, 1858-1872; *Histoire d'une Forteresse*, Parigi, 1874; *Histoire de l'Habitation*, Parigi, 1875; J. Quicherat, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, t. II, Parigi, 1886.

K. Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, 2ª ed., t. III e IV, Düsseldorf, 1869-1871; Aug. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, t. II, Parigi, 1899; W. Lübke, *Geschichte der Architektur*, 6ª ed., t. II, Lipsia, 1886; E. Schmitt, *Handbuch der Architektur*, t. IV, Stoccarda, 1902 (cf. *Repertorium*, 1902, p. 454; G. Dehio e G. von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 2 vol., Stoccarda, 1884-1901; L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. I, Parigi, 1899 (*Origines de l'Art roman et gothique*); C. Enlart, *Manuel d'Archéologie française*, t. I, II, Parigi, 1902-3 [1]; L. Bonnard, *Notions d'Archéologie monumentale*, Parigi, 1902; J. Brutails, *L'Archéologie du moyen âge et ses méthodes*, Parigi, 1901 (cf. *Bulletin monumental*, 1901, p. 249); R. Rosières, *L'Évolution de l'Architecture en France*, Parigi, 1894; A. von Cohausen, *Befestigungswesen der Vorzeit und des Mittelalters*, Wiesbaden, 1898; O. Piper, *Burgenkunde*, Monaco, 1895.

E. Corroyer, *L'Architecture romane*, Parigi, 1888; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, t. III, Milano, 1903 (periodo romanico); E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, t. I, Parigi, 1903 (V-XIII secolo); O. Mothes, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien*, 2 vol., Iéna, 1884; Dartein, *L'Architecture lombarde*, Parigi, 1882; Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*, t. I, Roma, 1901; R. Cattaneo, *L'Architecture en Italie du VIᵉ au XIᵉ siècle*, trad. par Le Monnier, Venezia, 1901; Rohault de Fleury, *Les Monuments de Pise au moyen âge*, Parigi, 1886; R. Adamy, *Die merovingischen Ornamentik als Grundlage der romanischen* (*Deutsche Bauzeitung*, 1896, p. 80); L. Labande, *Études d'Histoire et d'Archéologie romanes* (*Provence et Languedoc*), Parigi, 1902; A. de Rochemonteix, *Les Églises romanes de la Haute Auvergne*, Parigi, 1902 (cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, II. p. 436); Abbé Pottier, *L'Abbaye de Saint-Pierre à Moissac* (*Album des Monuments du Midi de la France*, Tolosa, 1897, t. I, p. 48: capitelli romanici).

L. Gonse, *L'Art gothique*, Parigi, s. d.; G. Dehio, *Die Anfänge des Gotischen Baustiles* (*Repertorium*, 1886, p. 169); Anthyme Saint-Paul, *La Désignation de l'Architecture gothique* (*Bulletin monumental*, 1893, p. 1); L. Leclère, *L'Origine de la voûte d'ogives* (*Revue de l'Université de Bruxelles*, 1901-1902, p. 765); R. de Lasteyrie, *Les Origines de l'Architecture gothique*, Caen, 1901; A. Pugin, *Gotische Ornamente* (Francia e Inghilterra), Berlino, 1896; L. de Fourcaud, *L'Art gothique* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1891, II, p. 89); Clara Perkins, *French Cathedrals and Chateaux*, 2 vol., Boston, 1903.

Eug. Lefèvre-Pontalis, *L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons*, Parigi, 1897; *L'Architecture gothique dans la Champagne méridionale*, Parigi, 1904; C. Enlart, *Origines françaises de l'Architecture gotique en Italie*, Parigi, 1895 (cf. *Revue archéologique*, 1893, II, p. 284); *Origines de l'Architecture gothique en Espagne et en Portugal* (*Bulletin du Comité*, 1894, p. 168); E. Bertaux, *Castel del Monte et les Architectes français de Frédéric II* (*Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1897, p. 442); Edw. S. Prior, *A History of gothic art in England*, Londra, 1900; P. A. Ditchfield, *The cathedrals of Great Britain*, Londra, 1892; C. Enlart, *L'Art gothique et la Renaissance en Chypre*, 2 vol., Parigi, 1899.

G. Durand, *Monographie de la cathédrale d'Amiens*, 2 vol., Amiens, 1901, 1903; J. Denais, *Monographie de la cathédrale d'Angers*, Parigi, 1889; Abbé Bulteau, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, 2ª ed., Chartres, 1902 (cf. *Bull. monumental*, 1903, p. 581); Eug. Lefèvre-Pontalis, *Histoire de la cathédrale de Noyon*, Parigi, 1900; L. Demaison, *La Cathédrale de Reims* (*Bulletin monumental*, 1902, p. 3); E. Lambin, *L'Église de Saint-Leu d'Esserent* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901, I, p. 305); Bégule et Guigne, *La Cathédrale de Lyon*, Lione, 1880; H. Stein, *Pierre de Montereau architecte de Saint-Denis* (*Mém. de la Soc. des antiq.*, 1900, t. LXI, p. 79); A. de Geymueller, *La Cathédrale de Milan* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890, I, p. 152).

Sui pretesi « terrori dell'anno 1000 » vedere l'articolo decisivo di Dom. Plaine, *Revue des Questions historiques*, 1873, p. 145.

[1] Quest'opera dà una abbondantissima bibliografia classificata per capitoli.

TREDICESIMA LEZIONE

LA SCOLTURA ROMANICA E LA SCOLTURA GOTICA

Nel medio evo, la Chiesa non solamente è ricca e possente, ma domina e dirige tutte le manifestazioni dell'attività umana. Non v'è arte propriamente detta se non quella ch' essa incoraggia, della quale essa ha bisogno per costruire ed ornare i suoi edifici, cesellare i suoi avori e i suoi reliquiari, dipingere le sue vetrate e i suoi messali. In testa a queste arti sta l'architettura, che non ha occupato in alcuna società un posto così grande. Anche oggi, basta entrare in una chiesa romanica o gotica per provare l'impressione della enorme forza che vi si manifesta e che, pel corso di dieci secoli, ha formato i destini d' Europa.

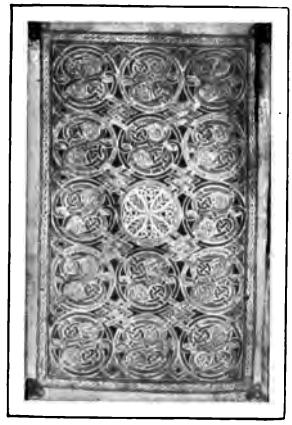


Fig. 174. — Ornamenti intrecciati del manoscritto irlandese detto « Libro di Durrow » (VIII secolo). (*Trinity College a Dublino*).

La pittura delle pareti, ch'era stata, per eccellenza, l'arte del cristianesimo ne' suoi inizii, fu relativamente abbandonata, tanto all'epoca romanica quanto alla gotica. Ciò dipese su tutto dall'architettura delle chiese; le chiese romaniche erano troppo cupe; le gotiche offrivano troppo poche superfici piane da adornare. In compenso, queste ultime avevano alte finestre che occorreva chiudere ed abbellire con vetrate. L'arte delle vetrate a colori è inseparabile dall'arte gotica; fu all' apogeo di tale arte, nel secolo XIII, che i pittori su vetro profusero i loro capolavori, a Saint-Denis, a Chartres, a Poitiers, a Sens. Il colorito schietto e un po' crudo che conveniva alle vetrate esercitò, nel secolo XV, una innegabile influenza sulla pittura; ci volle del tempo prima che gli occhi si abituassero a toni più fusi e moderati.

Insieme alla pittura de' vetri, quella dei manoscritti non cessò mai d'essere praticata. Ma fu soltanto dopo la metà del secolo XIII ch'essa produsse opere d'un reale valore. Sino a quel tempo, non sono che disegni dipinti, de' quali gli alluminatori e i calligrafi r

FIG. 175. — LETTERA ORNATA A INTRECCI DEL MANOSCRITTO IRLANDESE DETTO « LIBRO DI KELLS » (VIII SECOLO). (*Trinity College a Dublino*).

trasmettevano i modelli; l'originalità appare sovratutto nelle lettere iniziali e nei margini, adornati spesso con sorprendente fantasia (fig. 174, 175).

La decorazione delle chiese romaniche fu sovente dovuta ai monaci che le costrussero; quella delle chiese gotiche è essenzialmente opera di scultori, figuristi o marmorari *laici*, che erano riuniti in corporazioni. Nell'una e nell'altra epoca, il modo di decorazione più usato fu il bassorilievo. Gli scultori romanici ornavano i timpani delle porte, nelle chiese, di grandi composizioni religiose; scolpivano pure delle *storie*, delle figure d'uomini e d'animali sui capitelli delle colonne e nei fregi. Gli scultori gotici, in Francia più che altrove, introdussero i rilievi e le statue, in tutte le parti delle grandi chiese, nei portici, nelle loggie, negli stalli del coro. Si è fatto il calcolo che la cattedrale di Chartres non racchiude meno di diecimila figure, tra statue, bassorilievi, personaggi e animali dipinti sulle vetriate.

Benchè il passaggio tra la scoltura romanica e la gotica non sia stato repentino e vi siano monumenti ne' quali i caratteri dell'una e dell'altra sono associati: si può dire che, prese nel loro complesso e al loro apogeo, l'una nel secolo XII e l'altra nel secolo XIII, esse offrono contrasti veramente sorprendenti.

La scoltura romanica è il prodotto di diversissime influenze che variano d'intensità relativa secondo i paesi, influenze della preesistente arte romana — specialmente in Italia e nel mezzogiorno della

FIG. 176. — IL GIUDIZIO FINALE. PORTALE DELLA CATTEDRALE D'AUTUN. (*Fot. Giraudon*).

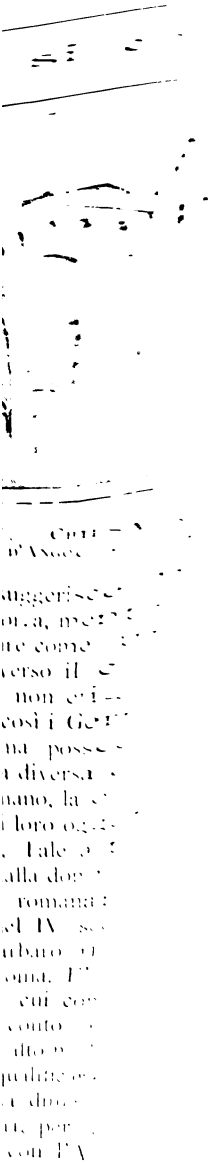
Francia — influenze bizantine, arabe e persiane, trasmesse dal commercio e dalla guerra, influenza dei paesi del Nord (Scandinavia, Irlanda), nei quali dominava il gusto delle forme complicate e degli ornamenti intrecciati, detti *treccie* (fig. 174, 175). Una sola influenza manca press'a poco in quest'arte composita: quella della natura direttamente studiata. Gli scultori romanici non avevano occhi atti a vederla. La loro arte è talora maestosa, possente, decorativa, ma è sempre astratta, al di fuori della realtà, e convenzionale.

Fig. 177. — Gesù, gli Evangelisti e i 24 vegliardi dell'Apocalissi. Portale della chiesa abbaziale di Moissac. (*Fot. Giraudon*).

Uno dei più caratteristici esempi che si possa citare è il timpano della cattedrale d'Autun, rappresentante il Giudizio finale (fig. 176). Questa vasta composizione, che data dal 1130 circa, non manca di grandiosità; essa rivela altresì un gusto notevole per la vivacità dei movimenti; ma quale disegno! che corpi d'inverosimile lunghezza! che rigidi e grami panneggiamenti! Non c'è meno barbarie nel timpano della chiesa di Moissac (Tarn-et-Garonne), posteriore d'una ventina d'anni a quello d'Autun (fig. 177). Ma, là pure, insieme al disegno difettosissimo, si nota una mobilità ed una varietà, nelle quali si afferma la vigorìa delle tendenze indigene non soffocate dal ieratismo bizantino.

Fig. 178. Capitello detto « delle Vendemmie ». Cattedrale di Reims.

A quest'arte romanica, schiava ancora delle convenzionalità, ignara e sdegnosa della natura, l'arte gotica bene sbocciata del secolo XIII, si oppone come una irrompente rinascenza del realismo. I grandi scultori che hanno ornato delle loro opere la cattedrale di Parigi e quelle d'Amiens, di Reims,



delle nostre grandi cattedrali sono come una traduzione in pietra del *Miroir* di Vincenzo di Beauvais, salvo gli episodi della storia dei Greci e dei Romani, che non avevano alcun titolo per figurarvi. Non è già che gli artefici avessero letto Vincenzo di Beauvais; ma, al pari di lui, essi vollero riunire tutto ciò che l'uomo del loro tempo doveva conoscere. L'arte loro ha per precipuo scopo, non di piacere, ma d'insegnare per via d'immagini; è una enciclopedia per uso di coloro che non sanno leggere, tradotta con la scoltura e la pittura sul vetro, in una lingua chiara e precisa, sotto l'alta direzione della Chiesa, che nulla consente al caso. Essa è là, sempre e dappertutto, consigliando, vigilando l'artista e non abbandonandolo alla sua ispirazione se non quando modella i fantastici animali delle gronde o toglie il motivo della decorazione al regno vegetale.

Fig. 181. — Un profeta. Cattedrale di Reims. (*Fot. Giraudon*).

Esistono su codest'arte ammirabile, quantunque incompleta, vari pregiudizi difficili a distruggersi. Si dice, ad esempio, spesso, che tutte le figure gotiche sono stecchite ed emaciate. Per convincervi del contrario, guardate quella sorprendente scena, scolpita nella cattedrale di Reims, l'incontro del re Melchisedec e di Abramo (fig. 179); guardate altresì, nella stessa cattedrale, la Visitazione [1], il Profeta seduto, l'Angelo ritto e la deliziosa Maddalena della cattedrale di Bordeaux (fig. 180-183). Che cosa c'è in essi, di gramo, di stecchito, di malaticcio? L'arte che meglio ricorda la bell'arte gotica non è nè la romanica, nè la bizantina, ma l'arte greca di tra il 500 e il 450, della quale, per un caso singolare, la gotica ha ritrovato pure il sorriso alquanto stereotipato.

Si dice anche che l'arte gotica è improntata da un'ardente devozione, da un tenero misticismo, ch'essa esprime con una pietà dolorosa i patimenti di Gesù, della Vergine, dei martiri. Coloro che lo credono non hanno mai studiato l'arte gotica. Non solo non è esatto, ma l'arte gotica, della buona epoca, quella del secolo XIII, non ha mai espresso altra sofferenza se non quella dei

[1] L'autore di questo gruppo straordinario ha certamente conosciuto e studiato le statue antiche; ma quali e dove?

dannati. Le sue Vergini sono sorridenti e non addolorate Non v' ha un solo esempio nell'arte gotica della Vergine piangente ai piedi della croce. Le parole e la musica dello *Stabat Mater*, che sembrano talora come la espressione più alta della religione del medio-evo, datano tutto al più dalla fine del secolo XIII, nè si popolarizzarono che nel secolo XV. Gesù stesso non è raffigurato sofferente, ma con una espressione serena e maestosa: basta citare la celebre statua conosciuta sotto il nome di *Beau Dieu d'Amiens.*

Facciamo osservare, a questo proposito, che l' arte gotica non ha trattato che un piccolo numero d'episodi tolti dai Libri Sacri, quelli nei quali si credeva, nel secolo XIII, di trovare la glorificazione della fede. Tali erano l'incontro di Abramo e di Melchisedec, perchè Melchisedec offrente ad Abramo il pane ed il vino, pareva *prefigurare* l' istituzione dell' eucaristia. Per contro, come ha detto a giusto titolo il Mâle, tutto ciò che v'ha di umano, di tenero o semplicemente di pittoresco nei due Testamenti non sembra aver impressionato gli artisti del medio-evo. Codesti artisti non erano teologi, ma erano teologi quelli che li dirigevano. Ora la teologia di quell'epoca, rappresentata dalla *Somma* di san Tomaso d'Aquino, non era minimamente sentimentale; era una scienza dagli atteggiamenti alteri e sicuri, avida di logica, che pretendeva assicurare la salvezza degli uomini, imponendosi alla loro ragione, senza pensare a fare appello al loro cuore. E' strano che si sia commesso lo stesso errore, nel giudicare Dante, il più grande poeta del secolo XIII. Perchè, nell'opera sua, c'è una Francesca ed una Beatrice, gli si sono attribuite idee moderne ed una malinconia sentimentale, mentr'egli era, su tutto, un teologo, un loico, un politico. Il medio-evo inzuccherato e piagnucolante è una ridicola invenzione della nostra scuola romantica del XIX secolo.

FIG. 182. — ANGELO DELLA CATTEDRALE DI REIMS. (*Fot. Giraudon*).

Non meno falsa e l' idea volgarizzata da Vittor Hugo che i figuristi sfuggissero alla influenza della Chiesa, fossero spiriti indipendenti e critici, che la libertà dell'architettura, nel medio-evo, rivalesse alla libertà di stampa presso noi. In realtà, nel medio-

evo, fu sempre pericoloso l'apparire indipendente e critico, specialmente quando si trattava dell'autorità della Chiesa; si rischiava il rogo o il carcere perpetuo. Tra il 1234 e il 1239, sotto san Luigi, al momento in cui si erigeva la *Sainte-Chapelle*, l'Inquisitore di Francia, Robert, fece bruciar vivi in Fiandra, in Picardia e in Champagne, 222 individui sospetti di avere delle « opinioni ». I figuristi, lo ripeto, non erano liberi che di scegliere le decorazioni insignificanti; per tutti i soggetti religiosi o profani, ch'essi trattavano, gli ecclesiastici, ossia la Chiesa, guidavano la loro mano. Si allegano certe caricature di monaci, che figurano tra i bassorilievi delle nostre cattedrali; ma tali caricature non appaiono prima della fine del secolo XIV e sono, d'altronde, assai più innocenti di quanto siasi detto. Il concetto del *figurista anticlericale* è piacevole forse, ma è un semplice romanzo.

Fig. 183. — Maria Maddalena. Cattedrale di Bordeaux. (*Fot. Giraudon*).

La scoltura gotica non ha soltanto ornato cattedrali, ma, specialmente, a partire dal secolo XIV, ha eseguito imagini funebri che, in progresso di tempo, divennero ritratti. E fu il ritratto, di cui si trova qualche esempio isolato sino dal secolo XIII, che condusse l'arte gotica alla ricerca della espressione individuale. Da quell'epoca data il tipo dei *giacenti* e delle *giacenti*, ossia dei defunti distesi sul letto di morte in un atteggiamento calmo e sereno; questo tipo non fu sostituito che nel secolo XVI da quello del defunto pregante, tolto dal *motivo* dei *donatori* durato sin quasi ai nostri giorni. Corbeil e Saint-Denis conservano le belle figure giacenti di Haymon, conte di Corbeil, e di Roberto d'Artois (fig. 184, 185); si veggono, inoltre, al Louvre e a Saint-Denis quelle di Filippo VI e di Carlo V, opere di uno scultore dell'Hainaut, che lavorava in Francia, Andrea Beauneveu.

Fig. 184. — Statua sepolcrale di Haymon, conte di Corbeil. Chiesa di S. Spiro a Corbeil (Seine-et-Oise). Verso il 1320.

I principali capolavori della scoltura gotica, al di fuori della

FIG. 185. — STATUA SEPOLCRALE DI ROBERTO D'ARTOIS, OPERA DI PEPINO DE HUY. CHIESA DI S. DIONIGI (SENNA). VERSO IL 1320.

decorazione delle chiese, sono le statuette e i bassorilievi di legno e d'avorio, spesso dipinti e dorati, di cui i più begli esemplari conosciuti si trovano in Francia (fig. 186, 187). L'avorio, ricercatissimo, specialmente nel secolo XIV, si presta assai bene alla scoltura; ma la curva delle zanne d'elefante obbligarono spesso gli artisti a piegare le figure in piedi col respingerne indietro la testa e farne sporgere il mezzo del corpo.

Ho parlato più volte della *serenità* dell'arte gotica; è parola che non avevo più avuto occasione d'usare dopo la mia lezione sull'arte greca. E, invero, più vi si riflette e più si comprende che l'arte greca e l'arte gotica sono sorelle che, nemiche a lungo, oggi appaiono riconciliate. La superiorità dell'arte greca è nondimeno innegabile. E ciò proviene su tutto dal fatto capitale che l'arte gotica è essenzialmente un'arte vestita. I pregiudizi del tempo e il carattere religioso dei monumenti, ch'essa ornava, le interdicevano, in modo quasi assoluto, la rappresentazione del nudo. Anche quando essa si permette di figurarlo, è mediocre e timido; l'arte gotica non ha prodotto alcuna imagine soddisfacente nè di Gesù bambino, nè di Adamo ed Eva. Inoltre, l'arte greca si è evoluta durante cinquecento anni, mentre l'arte gotica, sin dal principio del secolo XIV, dà segni di stanchezza e diviene manierata e complicata. E' ben vero che a metà del secolo stesso, si manifesta una rinascenza, ma piuttosto nella scoltura funeraria. Uno spirito nuovo spirante al di qua delle Alpi, conduce allora alle lezioni del *Trecento* italiano; altre influenze, ancora mal conosciute, hanno per punto di partenza la valle del Reno e le Fiandre. Tali elementi si combinarono e si svolsero a Parigi, intorno alla corte di Carlo V, per diffondersi nella scuola fiamminga di Borgogna, durante l'ultimo quarto del XIV secolo. Tuttavia, [illegible]zione di continuità nella sto[illegible]tura; il genio dei figuristi

FIG. 186. — LA VERGINE COL BAMBINO. *Avorio del Museo del Louvre.* (*Fot. Giraudon*).

del secolo XIII, divenuto soltanto più vario e più espressivo, proseguì nella grande scuola franco-fiamminga ed esercitò una feconda influenza sulla pittura di quel tempo.

FIG. 187.
LA VERGINE COL BAMBINO.
Avorio francese.
(*Collezione Martin-Leroy a Parigi*).

BIBLIOGRAFIA. — *Dictionnaires* di VIOLLET-LE-DUC, opere dello SCHNAASE, del GONSE e del BERTAUX, citate, p. 116; W. LÜBKE, *Geschichte der Plastik*, t. I-II, 3ª ed., Lipsia, 1884; L. GONSE, *La Sculpture française depuis le XIVe siècle*, Parigi, 1895; L. COURAJOD e F. MARCOU, *Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*, Parigi, 1892; L. COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. II, Parigi, 1901; R. ALLEN, *Celtic art*, Londra, 1904; E. MALE, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, 2ª ed., Parigi, 1902 (cf. BERTAUX, *Revue des Deux-Mondes*, 1 maggio 1899); *La Légende dorée dans l'art du moyen âge* (*Revue de l'Art*, 1890, I, p. 287); E. LAMBIN, *La Flore sculpturale du moyen âge* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899, I, p. 291).

M. VOEGE, *Die Anfaenge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, Strasburgo, 1894 (pretesa precedenza della scuola provenzale su quella dell'Isola di Francia); *Der provenzalische Einfluss in Italien* (*Repertorium*, 1902, p. 409); R. DE LASTEYRIE, *Études sur la Sculpture française au moyen âge* (*Monuments Piot*, t. VIII, 1902; portale di Chartres e discussione della tesi di VOEGE); A. MARIGNAN, *Histoire de la Sculpture en Languedoc aux XIIe-XIIIe siècles*, Parigi, 1902; G. FLEURY, *Portails imagés du XIIe siècle*, Mamers, 1904.

R. KOECHLIN, *La Sculpture belge et les Influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, II, p. 519); K. FRANCK, *Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Strassburger Münster*, Düsseldorf, 1903 (influenza di Chartres su Strasburgo); AD. GOLDSCHMIDT, *Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur*, Berlino, 1902; A. WEESE, *Die Bamberger Domskulpturen*, Strasburgo, 1898; M. VOEGE, lo stesso argomento (*Repertorium*, 1901, p. 255); MAX ZIMMERMANN, *Oberitalienische Plastik im Mittelalter*, Lipsia, 1897; A. VENTURI, *Storia dell'arte Italiana*, t. I-III, Milano, 1901, 1902, 1903); H. v. DER GABELENTZ, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Lipsia, 1903.

H. OTTE, *Handbuch der kirchlichen Kunstarchaeologie des deutschen Mittelalters*, 5ª ed., Lipsia, 1883-1885; E. MOLINIER, *Les ivoires*, Parigi, s. d.; *La Descente de la croix, groupe en ivoire du XIIIe siècle au Louvre* (*Monuments Piot*, t. III, p. 121); MUSÉE DE BERLIN, *Die Elfenbeinbilder*, Berlino, 1903; O. MERSON, *Les Vitraux*, Parigi, 1895; H. OLDTMANN, *Geschichte der Glasmalerei*, Colonia, 1898; LECOY DE LA MARCHE, *Les Manuscrits et la Miniature*, Parigi, s. d.; A. HASELOFF, *Les Psautiers de saint Louis* (*Mém. de la Soc. des antiquaires*, 1900, t. LVIII, p. 18).

DECIMAQUARTA LEZIONE

L'ARCHITETTURA DEL RINASCIMENTO E DEI TEMPI MODERNI

L'ARCHITETTURA gotica, essenzialmente settentrionale e franco-germanica, non mise profonde radici in Italia. Sembra anzi più singolare, sulle prime, che l'architettura greco-romana abbia tanto tardato a farvi sorgere imitatori. Se le statue e le pitture della Roma classica erano riscoperte o giacevano sepolte sotto le macerie, i grandi edifici rimanevano tuttora eretti, non soltanto a Roma, ma su molti punti della penisola, sì che è con sorpresa che si nota come, per quasi mille anni, non un costruttore italiano abbia pensato ad ispirarsi al loro esempio. All'incontro, si demolivano spesso, per aver pietre già bell'e squadrate. Ma venne il giorno, in cui l'umanesimo, ossia il gusto delle lettere e della storia antica, rivolse l'attenzione degli artisti sul carattere dei monumenti del passato remoto. Allora si formò l'architettura del Rinascimento, che si deve considerare quale conseguenza del movimento umanistico, e che con esso si propagò nell'Occidente d'Europa.

Fig. 198 — Palazzo Riccardi a Firenze

La voce « Rinascimento » è assai male scelta: essa implica due errori: che l'arte fosse morta e che rinascesse sotto il suo aspetto d'un tempo. In realtà, l'arte non era morta, poichè ciò che è morto non si evolve: d'altra parte, l'arte antica morì a tutta prima dei discepoli, ma non dei copiatori. Il Rinascimento stesso potè farsi illusione e credere di ripetere le lezioni di Roma, mentre si rinnovava profittando di esse. L'arte nuova, che prendeva dall'antichità le sue forme e il suo ornamento, era animata da uno spirito diverso affatto, formato da dieci secoli di cristianesimo. Come

un fiume non risale mai verso la sua sorgente, così l'umanità non ricomincia mai il passato; ciò che essa crede resurrezioni non sono che sintesi.

Il primo periodo dell'architettura del Rinascimento in Italia, che riempì press'a poco tutto il XV secolo, è precisamente un tentativo di fusione tra le forme del medio evo e quelle dell'antichità. La tradizione medioevale era troppo possente per sparire ad un tratto; essa infatti non si attenuò che gradatamente. La novità è meno sensibile da principio nel concetto degli edifici che nelle decorazioni, nelle quali intervengono motivi greco-romani. Sono ornamenti, destinati ad abbellire o variare le superfici, ma che non intaccano l'ossatura dei monumenti. Altri bisogni — che sono quelli della civiltà di quell'epoca in Italia — tendono ben presto a modificarne profondamente il carattere. Per la prima volta, dopo la caduta dell'Impero, l'architettura civile sopravanza l'architettura religiosa; è una conseguenza del progresso dello spirito laico. Il tipo dell'arte nuova è il palazzo fiorentino, costruzione massiccia intorno ad un cortile quadrangolare, cinto di portici a colonne. L'esterno conserva ancora il carattere dei castelli del medio evo, nei quali il pieno ha il sopravvento sul vuoto, poichè il palazzo deve potersi difendere contro la via. E' all'interno, in ispecie, con le arcate, i filari di colonne, la decorazione dei pilastri e delle vôlte, che la imitazione dell'arte antica si rivela (fig. 188, 189).

Fig. 189. — Corte del Palazzo della Cancelleria a Roma.

Fig. 190.
Perugino: Decorazione a grotteschi nel « Cambio » di Perugia.

Fig. 191. — Frammento di fregio scolpito. Palazzo ducale d'Urbino.

Una parte di quella decorazione, non più naturalistica, ma fantastica, s'ispira a quella de' sotterranei che si chiamavano *grotte*, da cui il nome di *grottesco*, col quale essa è conosciuta e che, in origine, non implicava biasimo alcuno (fig. 190-191).

La chiesa italiana del Rinascimento differisce su tutto dalla chiesa gotica, in quanto che essa è generalmente sormontata da cupola su piano quadrato; i fasci di colonnette sono sostituiti da pilastri e colonne; la vôlta ogivale da una vôlta a botte o da un soffitto orizzontale adorno di cassettoni. All'esterno, si trovano colonne, frontoni, nicchie: insomma, i diversi elementi dell'arte romana.

Fig. 192. — Duomo di Firenze.

Il fiorentino Brunelleschi (1377-1466) fu l'iniziatore del primo Rinascimento. Tra il 1420 e il 1434, egli eresse a quasi cento metri di altezza la cupola della cattedrale di Firenze (fig. 192), edificio romanico iniziato nel 1274 da Arnolfo di Cambio e ripreso, dopo il 1357, su progetto modificato da Francesco Talenti. Fu pure il Talenti che terminò, nel 1359, il leggiadro Campanile gotico, di cui Giotto aveva fornito il piano e diretto dapprima la costruzione (1334-1336) continuata da Andrea Pisano. Verso il 1445, il Brunelleschi cominciò a Firenze il palazzo Pitti, edificio di una severa bellezza, che risiede massimamente nella chiarezza della membratura e nella giustezza delle proporzioni fig. 193 [1]. L'ispirazione antica è più evidente nel palazzo Riccardi, opera di Michelozzo, intorno al 1440 (fig. 188) e, specialmente, nel palazzo Strozzi, eretto verso il 1489 da Be-

[1] La maggior parte del palazzo Pitti è stata però edificata verso il 1563 dal-nmanati.

nedetto da Majano e dal Cronaca. Esso è sormontato da un attico o cornice giustamente celebre, ispirata ai migliori modelli dell'arte romana. Come nel palazzo Pitti, le pietre delle facciate sono grezze; questo sistema a bozze, detto *alla rustica*, che si riscontra in molte costruzioni fiorentine, fa risaltare la sporgenza delle pietre con lo spesso alternarsi d'ombre e di luci. L'architettura del Rinascimento penetrò più tardi a Venezia e vi assunse un aspetto assai meno severo che a Firenze. L'abbondanza delle finestre e il lusso della decorazione esterna là sono prova della sopravvivenza dello stile gotico e della influenza orientale. I palazzi veneziani hanno un'apparenza cortese e allegra che li distingue da tutti gli altri edifici italiani (fig. 194).

Fig. 193. — Veduta del Palazzo Pitti in Firenze.

Due anni dopo elevato il palazzo Strozzi, nel 1491, s'innalzò la maravigliosa facciata della Certosa di Pavia (fig. 195). Qui, la decorazione sovrabbonda, infinitamente ricca e variata, e se piglia i suoi elementi dall'arte antica, li prodiga con una esuberanza tutta gotica. Le linee stesse dell'architettura scompaiono sotto una tale profusione di statue e di rilievi, tantochè, a questo riguardo, appare un tipo di transizione tra le chiese ogivali e quelle informate agli elementi greco-romani.

La vera architettura del Rinascimento, caratterizzata dall'uso non più decorativo, ma costruttivo, delle colonne e dei pilastri, ebbe a centro, non Firenze, ma Roma, dove i monumenti dell'antichità fornirono modelli. Essa comincia con Bramante di Urbino (1444-1514), che diresse i primi lavori di San Pietro (fig. 196). La sua influenza si svolse anzitutto nel limitare la decorazione parassita per mettere in evidenza la membratura degli edifici, il che è rimasta la legge dell'architettura moderna.

Fig. 194. — Palazzo Vendramin a Venezia, costrutto da P. Lombardi nel 1481.

FIG. 195. — FACCIATA DELLA CERTOSA DI PAVIA.

Il suo miglior successore fu Andrea Palladio, che lavorò a Vicenza e a Venezia (1518-1580); una delle sue opere caratteristiche è la chiesa del Redentore in quest' ultima città. Come saggio d'un palazzo della seconda fase del Rinascimento, si può citare l' ammirabile Libreria di San Marco a Venezia, opera di Jacopo Tatti detto Sansovino (1486-1570), col pianterreno a pilastri dorici, il primo piano a colonne joniche, il vezzoso fregio e la balaustrata adorna di statue (fig. 197).

Il terzo periodo è totalmente dominato dall'influenza di Michelangelo (1475-1564), sopra tutto dopo il 1550 circa. Questo formidabile genio fece prevalere nell' architettura l' elemento scultorio e la fantasia individuale. Egli proseguì, senza terminarla, l'enorme chiesa di San Pietro, della quale parecchi architetti, tra gli altri Raffaello, avevano già modificato i piani. Dopo la morte di Michelangelo, si ultimò, col suo progetto, la potente cupola che si eleva all'altezza di 131 metri, ma la facciata venne guasta nel secolo XVII dal Maderno. Il Bernini, se fu per rovinare l'effetto della cupola coi due campanili, ebbe, nondimeno, il merito di costruire il doppio colonnato che tramutò l'intiera piazza in una specie di vestibolo (fig. 198). L'interno, finito nel secolo XVII, offre un grandioso e sorprendente colpo d' occhio malgrado l' esuberanza, talora eccessiva, della decorazione (fig. 199); l'esterno non può essere apprezzato che da lontano, e, visto dalla piazza, produce nel visitatore una delusione. E' la chiesa più vasta che sia mai stata costrutta; copre un' area di ben 21 000 metri quadrati, mentre il Duomo di Mi-

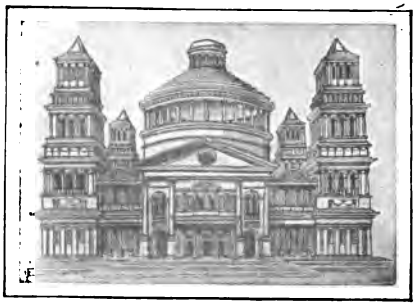


FIG. 196. — PROGETTO DI BRAMANTE PER LA CHIESA DI SAN PIETRO IN ROMA.

lano e San Paolo non ne occupano che 11 000, Santa Sofia 10 000, e il Duomo di Colonia 8000. Ma la vera grandiosità, come s'è ripetuto spesso, risulta meno dalle dimensioni che dalle proporzioni, e San Pietro, opera di troppi architetti e di due secoli, non è un edificio ben proporzionato.

L'esempio di Michelangelo ispirò il gusto del colossale e la ricerca dell'effetto, a spese della semplicità e della chiarezza. I suoi allievi hanno lasciato opere originali e forti, ma trattate con troppa fantasia. Da ciò nacque alla fine del secolo XVI, lo stile detto *barocco*, dal nome che i Portoghesi dànno alle perle irregolari. E' una sorta di degenerazione dell'arte del Rinascimento che si accosta, co' suoi difetti, all'arte gotica fiammeggiante del XV secolo e il cui carattere più evidente è la preferenza data alle curve sulle linee rette. Infieriva, in pari tempo, nell'interno delle chiese, lo stile detto *gesuitico*, che si distingueva per la tendenza ad abbagliare con la ricchezza e la varietà dei motivi, senza cura alcuna del vero ufficio dell'ornamento, che è quello di meglio accentuare la forma. E' l'epoca della decorazione per la decorazione, che s'insinua dappertutto ed a controsenso, che si compiace in una visione quasi febbrile di linee contorte e d'imprevisti rilievi. Il genio del Rinascimento finisce per naufragare in tale orgia decorativa, non senza, peraltro, aver prodotto, sino alla fine del secolo XVIII, edifici rimarchevoli per arditezza ed eleganza. Quale esempio di questi ultimi si può citare il palazzo Pesaro del Longhena a Venezia, dove, ad onta della profusione di ornamenti inutili, l'occhio è allietato dalla nobiltà delle proporzioni e dalla piacevole fantasia della decorazione (verso il 170

Fig. 197. Libreria di San Marco in Venezia.

Fig. 198. — Veduta di San Pietro in Roma col colonnato del Bernini.

Come l'architettura gotica stentò a introdursi in Italia, così l'architettura del Rinascimento non s'impose facilmente ai paesi del Nord. In Francia come in Germania, essa fu introdotta dalla monarchia e dalla nobiltà; la si trova usata nei castelli e nei palazzi molto tempo prima che non venisse adottata per le chiese. D'altronde, in quei paesi, l'arte italiana assunse subito un carattere peculiare, un sapore paesano; gli architetti francesi e tedeschi furono gli emuli degli architetti italiani, non i loro copiatori.

Fig. 199. — Interno di San Pietro in Roma. (*Fot. Alinari, Firenze*).

Molti monumenti francesi della prima metà del secolo XVI, quantunque rivelino influenze italiane, sono stati eretti da architetti francesi, de' quali i documenti fanno conoscere i nomi. Del novero fu Pietro di Chambiges, autore di una parte del palazzo di Fontainebleau, dei castelli di Saint-Germain-en-Laye e di Chantilly; egli prese parte anche alla costruzione del Palazzo di Città di Parigi, edificio iniziato nel 1533 da Domenico di Cortona detto *Boccadoro*.

I più antichi monumenti del Rinascimento francese sono i castelli costrutti nel XVI secolo nella valle della Loira. Del medio evo, essi conservano gli alti tetti inclinati, le torri, i campaniletti, le scale a spirale; è soltanto nella decorazione, in quella specialmente dei pilastri, che si manifesta l'influenza dell'Italia. In Germania l'arte nazionale resiste anche più tenacemente. Alcune città come Norimberga, Augsburgo, Hildesheim ecc. hanno conservato fino al secolo XIX le loro case a fronte acuta, in cui si perpetuò la tradizione medie-

Fig. 200. — Casa a Hildesheim (Annover).

vale, mentre le chiese ed i palazzi si italianizzavano (fig. 200).

Nella stessa Parigi si può studiare il bel portale del castello di Gaillon (1502-1510), costrutto dal cardinale d'Amboise, che fu ricomposto nel cortile della scuola di Belle Arti. C'è ancor più arditezza in Chenonceaux sul Cher (1512-1523), castello ben conservato, nel quale le forme gotiche sono dappertutto sensibili, sotto la decorazione del Rinascimento (fig. 201). Capolavoro di tale architettura è Chambord, opera di Pietro Trinqueau (verso il 1523), con la sua foresta di fumaioli e di cuspidi, magica apparizione in mezzo ad una pianura sabbiosa e desolata (fig. 202). Ma, contemplandolo da vicino, si è colpiti dalle dissonanze della costruzione: un tetto gotico, un corpo di fabbrica del Rinascimento, grosse torri romaniche. Le parti antiche del castello di Blois, in ispecie al nord, abbondano di graziosi particolari del Rinascimento, associati anche qui a tradizioni gotiche (fig. 203). Il castello di Fontainebleau è d'uno stile più severo, anzi noioso; il più severo di tutti i castelli di Francesco I è quello di Saint-Germain, nel quale l'austerità della facciata e il tetto orizzontale ricordano i palazzi fiorentini del primo Rinascimento (fig. 204).

Fig. 201. — Castello di Chenonceaux.

Fig. 202. — Castello di Chambord.

Fig. 203. — Scala del castello di Blois.

L'ibrida miscela di gotico e di Rinascimento si rimarca pure in parecchie chiese di quell'epoca,

quali Saint-Étienne-du-Mont (1517-1541-1610) e Sant'Eustacchio (1532) a Parigi. Verso il 1540 lo stile si purifica. Pietro Lescot, che lavorò al Louvre dal 1546, Giovanni Bullant (1515-1578), che costrusse Ecouen ed iniziò le Tuileries, compiute da Filiberto Delorme, sono penetrati nello spirito del Rinascimento italiano, ma spiegano, in pari tempo, un talento decorativo che fa presagire il secolo XVIII francese.

FIG. 204. — CASTELLO DI SAINT-GERMAIN-EN-LAYE (RISTAURATO).

Anche nel corso di una così rapida rassegna, devo citare il castello di Heidelberg (1545-1607), capolavoro del Rinascimento germanico, tutto italiano quanto alla decorazione, ma ancora profondamente gotico rispetto al senti-

FIG. 205. — CASTELLO DI HEIDELBERG. PARTE COSTRUTTA DAL PALATINO OTTONE ENRICO (1556-1559).

FIG. 206. — CASTELLO DI HEIDELBERG. PARTE COSTRUTTA DAL PALATINO FEDERICO IV (1601-1607).

mento (fig. 205, 206).

Un fenomeno interessante nella storia dell'architettura è il pe-

riodo di semplicità ch'essa attraversa in Francia tra il 1580 e il 1650 circa. La riunione della pietra ai laterizi dà un'intonazione allegra alle facciate, mentre la soppressione delle modanature e degli ornamenti superflui scema il prezzo della mano d'opera. Questo stile applicato alle case della Piazza dei Vosgi e all'ossatura del castello di Versailles sotto Luigi XIII, dovette la sua fortuna a ragioni di economia, quando la Francia soffriva ancora la miseria causata dalle guerre di religione; ma esso corrispondeva pure, con la sua nitidezza e la sua non enfatica grandiosità, all'ideale classico di Malherbe, il riformatore letterario del tempo.

FIG. 207. — CORTE DEL LOUVRE, FACCIATA OVEST.

Il capolavoro dell'architettura francese del Rinascimento e forse di tutta l'architettura moderna è il palazzo del Louvre. Molti lo hanno veduto, ma ben pochi lo conoscono, dappoichè le varie sue parti datano da epoche diversissime ed occorre uno sforzo d'attenzione per afferrarne i vari caratteri.

FIG. 208. — COLONNATO DEL LOUVRE.

Il Louvre è limitato al nord da via di Rivoli, all'est da via del Louvre, al sud dal *quai*, all'ovest da via delle Tuileries. Cominciamo dal nord-ovest. Dal padiglione di Marsan, costrutto sotto Luigi XIV, sino al canto della corte del Louvre, tutto è stato edificato da Napoleone I, Luigi XVIII e Napoleone III, gli architetti dei quali furono Percier, Fontaine, Visconti e Lefuel. I fabbricati che circondano il

Fig. 209. — Cupola degli Invalidi a Parigi.

cortile del Louvre sono di Luigi XIV (1660-1670), ad eccezione del canto sud-ovest cominciato sotto Enrico II, che è di Pietro Lescot (1546-1578) e del restante del lato ovest, compreso il padiglione di Sully o dell'Orologio, che è di Luigi XIII. Sul *quai*, sino alla postierla del Carosello, le costruzioni risalgono a Caterina de' Medici (1566-1578); il rimanente del Louvre, sulla riva del fiume, era stato costrutto dai Ducerceau sotto Enrico IV, ma venne più riccamente rifatto dal Lefuel sotto Napoleone III (1863-1868). La parte della corte del Louvre dovuta al Lescot (sud-ovest) ha dato l'intonazione a' suoi continuatori, e si può dire che una tal corte offre la più ammirablle vista che dia palazzo al mondo (fig. 207). All'esterno, dalla parte di via del Louvre, Luigi XIV fece costruire da Claudio Perrault una lunga e monotona facciata a colonne abbinate che permette di misurare la distanza che corre tra l'arte del Rinascimento francese e quella del secolo di Luigi XIV (fig. 208).

Fig. 210. — Facciata del Pantheon a Parigi.

Fig. 211. — Cappella di Enrico VIII nell'abbazia di Westminster, Londra.

La stessa eleganza squisita d'un Lescot sembrava allora frivola. Non è più l'Italia del secolo XVI, ma la Roma imperiale che si prende a modello. E questo si chiama stile *accademico*, perchè venne diffuso dalle Accademie di scoltura, di pittura e di architettura, fondate dal

Mazzarino (1648) e dal Colbert (1671). Il colonnato del Perrault e la facciata del palazzo di Versailles compiuta da Giulio Arduino Mansard (1646-1708), sono memorabili esempi di un tale stile, triste, nobile e solenne, di cui è legge imperiosa la simmetria e da cui l'imprevisto ed il pittoresco sono assolutamente banditi. L'opera migliore del Mansard è la cupola degli Invalidi (1675-1706), che si eleva a 105 metri d'altezza (fig. 209) e il cui profilo, elegante a un tempo e maestoso, è assai più bello di quello del Pantheon del Soufflot (1757-1784; fig. 210). L'imponente facciata di San Sulpizio (1733) è opera d'un architetto italiano, Servandoni; le due Guardarobe, sulla piazza della Concordia, analoghe, ma assai superiori al colonnato del Perrault, sono dovute al più valente architetto dei tempi di Luigi XV, al Gabriel. Questi begli edifici hanno però il tetto piano, all'italiana, disposizione così poco razionale in un clima come quello di Parigi, che, essendosi dovuti riscaldare, si sono alterati con una foresta di comignoli d'uno sgradevole effetto.

FIG. 212. — PADIGLIONE DEI BANCHETTI DI WHITEHALL, COSTRUTTO DA INIGO JONES, A LONDRA.

FIG. 213. — CATTEDRALE DI SAN PAOLO A LONDRA.

In Inghilterra, l'architettura gotica durò più a lungo che altrove e si protrasse col nome di *stile Tudor* (1485-1558; fig. 211), mentre lo stile del Rinascimento non trionfò che all'epoca degli Stuardi, rappresentato specialmente da Inigo Jones (1572-1652), il costruttore del Padiglione dei banchetti di Whitehall a Londra (fig. 212), e d'

FIG. 214. — PANNELLO DECORATIVO NEL PALAZZO DI VERSAILLES.

Cristoforo Wren (1632-1723), l'architetto della enorme chiesa di San Paolo, ispirata a San Pietro di Roma, senz'esserne una copia (fig. 213).

L'arte graziosa del secolo XVIII non ha mai esercitato la sua influenza se non sulle piccole costruzioni di villeggiatura e sugli interni. L'origine dello stile *rococò* va probabilmente cercata nel lavoro d'intaglio che, dai mobili, si trasportò negli appartamenti. Non più pilastri, nè colonnati, nè architravi; ma ghirlande, festoni, conchiglie, una profusione di linee sinuose, avviluppate ed intrecciate, sì che pare che ogni ornamento voglia essere una sorpresa. Con ciò, un senso squisito delle proporzioni ed una prodigiosa esecuzione (fig. 214).

Sin dal principio del regno di Luigi XVI, una reazione, preparata dal 1760 circa, si manifestò; fu la recrudescenza dello stile accademico, chiamato impropriamente *stile Impero* perchè raggiunge il proprio apogeo sotto Napoleone. Anche questa volta, non fu l'Italia del Rinascimento che fornì i modelli; si pretese d'ispirarsi direttamente all'antichità e si osò far sorgere a Parigi delle copie di monumenti romani, la Maddalena (cominciata nel 1764), gli archi di trionfo del Carosello e dell'Etoile (fig. 215), la colonna Vendôme. Un generale propose anzi, verso il 1798, di trasportare la Colonna Trajana da Roma a Parigi. Codesti sono traviamenti del gusto che il Rinascimento non ha mai commesso. pregi dello stile *ero* sono esclu-

FIG. 215. — ARCO DI TRIONFO DELL'ÉTOILE A PARIGI.

sivamente di esecuzione; l'invenzione e il sentimento sono nulli. Durante la ristaurazione e la monarchia di luglio, si smarrirono le qualità, senza che apparisse una originalità. Fortunatamente, tale manìa d'imitare l'antico fu temperata da alcuni artisti — segnatamente dal Duban, autore della Scuola di Belle Arti, terminata nel 1860 — con un delicato sentimento dei particolari, attinto dallo studio diretto dei monumenti greci e con un ritorno verso la severa eleganza dei grandi italiani, come Brunelleschi e Bramante (fig. 216).

Fig. 216. — Corte della Scuola di Belle Arti a Parigi.

Fig. 217. — « Grand Opéra » Teatro di Parigi.

All'epoca stessa, un erudito di prim'ordine, che fu pure un eminente architetto, il Viollet-le-Duc, tracciava arditamente, ne' suoi scritti, il programma d'una nuova architettura, emancipata dal culto esclusivo degli stili del passato e ricercante la propria via nel soddisfacimento razionale dei bisogni del tempo. Sin d'allora, egli preconizzava pure l'avvento della costruzione in ferro che, dal dominio dell'industria, doveva passare a quello dell'arte. Il Labrou

Fig. 218. — Il Piccolo Palazzo a Parigi.

ste, nella Biblioteca di Santa Genovieffa e nella grande sala della Biblioteca Nazionale (1859), il Duc nella *Sala dei Passi Perduti* del Palazzo di Giustizia, che sono costruzioni ammirabilmente appropriate al loro scopo, sembrano essersi informati a quelle idee, che non dovevano portare i loro frutti se non molto più tardi.

Fig. 219. — Padiglione dello *Zwinger* (bastione) a Dresda. (Lübke: *Architektur*, t. II. Seemann, editore).

La fine del secondo Impero vide una rinascita dell'architettura italiana, in particolare dell'architettura veneziana del XVI e del XVII secolo; da essa provengono la *Trinità* del Ballu e l'*Opéra* del Garnier (fig. 217). Tale tendenza domina anche oggi, congiunta ad un gusto un po' più severo. Gli ultimi grandi monumenti che furono costruiti a Parigi, il Grande e il Piccolo Palazzo, sono edifici del Rinascimento, nel quale gli elementi decorativi sono tolti dall'antichità, ma non copiano alcun edificio greco o romano (fig. 218). In compenso, le opere dell'architettura in ferro, che si moltiplicano dopo il 1878, segnano una reazione più o meno cosciente contro l'arte convenzionale della scuola. Costruzioni di ingegneri, quali la Torre Eiffel e il Palazzo delle Macchine, con le loro aspirazioni verticali, la accentuata prevalenza dei vuoti sui pieni, la leggerezza della loro ossatura apparente, si avvicinano assai ai concetti dell'architettura gotica, la cui rinascita, in un senso laico e con materiali diversi, è tra le cose possibili nell'avvenire.

Fig. 220. — Nuovo Museo imperiale a Vienna. (*L'Art en tableaux*. Seemann, editore).

Ho parlato quasi esclusivamente dell'architettura fran-ce; ciò non vuol dire che

non si siano costrutti altrove ragguardevoli edifici, come il vasto palazzo dell'Escuriale (fig. 223), primo monumento dell'architettura del Rinascimento in Spagna. Ma qui io posso soltanto indicare le figliazioni degli stili. Al Rinascimento germanico, interrotto dalla Guerra dei Trent'anni, seguì bentosto, in Germania, l'imitazione degli stili francese ed italiano, l'accademismo, il barocco, il rococò; il più bell'esempio di stile barocco al di là del Reno è il Padiglione dello Zwinger (bastione) a Dresda, opera del Pöppelmann (1715; fig. 219). Il costruttore del palazzo reale di Berlino, Andrea Schlüter († 1714), autore della bella statua di bronzo del Grande Elettore nella stessa città, diè prova di doti superiori in un ambiente poco favorevole alla loro fioritura. Poi, nel secolo XIX, con lo Schinkel e coi Klenze, così a Berlino come a Monaco, domina lo stile neo-greco, freddo come tutte le imitazioni, sgradevole come tutti gli anacronismi. Nondimeno, a Dresda e a Vienna, si delineò, circa il 1850, una nuova evoluzione verso il Rinascimento italiano. E' ad un tale movimento che Vienna deve i suoi più bei monumenti moderni, in particolare i due Musei Imperiali, opere del Semper e dell'Hasenauer (fig. 220).

Fig. 221. — Palazzo del Parlamento a Londra.

In Inghilterra, la moda neo-greca succedette direttamente al Rinascimento; il barocco e il rococò vi furono presso che ignoti. Poi, come in un ritorno verso lo stile nazionale — tolto a prestito, d'altronde, esso medesimo — rifiorì il gotico *perpendicolare*, di cui il più colossale monumento è il Palazzo del Parlamento costrutto dal Barry sulle Rive del Tamigi (1840-1860; fig. 221). Finalmente, il Bel-

Fig. 222. — Palazzo di Giustizia a Bruxelles.

gio ha edificato nel secolo XIX il più grande cumulo di pietra che esista in Europa, il Palazzo di Giustizia di Bruxelles, d'uno stile tratto, ad un tempo, dall'Assiria e dal Rinascimento, ma il cui effetto è ben lontano dal rispondere alla enormità della spesa e dello sforzo (fig. 222).

FIG. 223. — VEDUTA DEL PALAZZO DELL'ESCURIALE, PRESSO MADRID, COSTRUTTO TRA IL 1563 E IL 1584.

E' frattanto in Inghilterra e nel Belgio che è apparso, alcuni anni or sono, uno stile nuovo, il quale, più ancora che quello del ferro, sembra dover metter fine alle odierne imitazioni dell'antichità e del Rinascimento. In Inghilterra, dapprima, sotto l'influenza dell'esteta Ruskin, W. Morris ed altri artisti, secondati dai pittori Burne-Jones e W. Crane, trasformarono la decorazione interna delle case, sostituendo ai modelli convenzionali e troppo usati, mobili, tappezzerie ed ornamenti, di forme espressive o che almeno cercavano di esser tali. Quindi, due architetti belgi, Hankar e Horta, osarono, verso il 1893, applicare principii non meno arditi alla decorazione esterna, reagendo con energia contro le cattive imitazioni e rompendola con le tradizioni. Un Austriaco, Otto Wagner, ebbe contezza di tale movimento belga e a Vienna si fece iniziatore d'una nuova scuola di costruzione detta *secessionista*, nome che basta a indicarne il carattere d'indipendenza ed anche di rivolta. Da Vienna, l' « eresia » raggiunse Berlino, Dresda e anche Parigi; sino ad ora, peraltro, il nuovo stile non ha avuto occasione di prodursi in un edificio pubblico. Definire questo stile, anglo-austro-belga, è quasi impossibile, perchè non ha un *credo* e cerca la propria via

FIG. 224.
MILANO: CORTILE DEL PALAZZO MARINO.

per direzioni disparatissime; certo è ch'esso esiste, che si afferma nella decorazione e nella sistemazione delle costruzioni private e che la sua pretesa d'essere del proprio tempo e di respingere ogni anacronismo, ad onta di individuali aberrazioni, si riannoda al grande programma di buon gusto e di buon senso tracciato circa il 1860 dal Viollet-le-Duc.

Fig. 225.
Venezia: Procuratie nuove.

Riferendoci, in questa edizione italiana, un po' diffusamente all'Italia, diremo che, nel cinquecento, specialmente per opera di Michelangelo, del Sansovino, di Michele Sammicheli (1484-1549), d'Andrea Palladio, di Jacopo Barozzi detto il Vignola (1507-1573), si venne concretando l'architettura che si seguì pei due secoli seguenti. E' vero che i barocchi parvero man mano formare uno stile loro proprio, ma in sostanza la loro attività è la loro originalità si svolsero nella decorazione più che nelle parti organiche ed essenziali delle costruzioni, le quali rimasero per lo più quelle riprese e raffermate dai predetti artisti. Gli arbitrii quindi che il Milizia lamentava sostituiti alle ferree leggi dei cinque ordini furono più apparenti che reali, appunto perchè questi vennero sopraffatti da una decorazione intemperante. Comunque sia, l'Italia anche dopo Michelangelo e sino all'affermarsi del neo-classicismo produsse una serie di architetti ragguardevolissimi, come Galeazzo Alessi (1500-1572 - *Palazzo Marino* di Milano, fig. 224), Alessandro Vittoria (1525-1608), Pellegrino Tibaldi (1527-1593 - *Università di Bologna*, *Porte del Duomo di Milano*),

Fig. 226. — Roma:
Chiesa di S. Maria della Vittoria.

Domenico Fontana (1543-1607 - *Facciata minore di S. Giovanni in Laterano*), Vincenzo Scamozzi (1556-1616 - *Palazzo Cornaro* e *Procuratie Nuove in Venezia*, fig. 225), Carlo Maderna (1556-1629 - *Facciata di S. Pietro* e *Chiesa della Vittoria in Roma*, fig. 226), i Longhi (sec. XVI-XVII), il Bernini, l'invido emulo suo Francesco Borromini (1599-1667, *chiesa di S. Agnese in Roma*), Alessandro Algardi (1602-1654 - *Facciata di S. Ignazio in Roma*), Baldassare Longhena (1604-1682 - *Chiesa della Salute*, fig. 227, e *Palazzo Pesaro in Venezia*), i Rinaldi (sec. XVII), Guarino Guarini (1624-1683 - *Palazzo Carignano in Torino*, fig. 228), Filippo Juvara (1685-1735 - *Superga*, fig. 229, e *Palazzo Madama a Torino*), i Bibbiena (sec. XVII-XVIII) ecc. La serie dei nomi sarebbe ancor lunga, ma a noi basta, con quelli riferiti, di mostrare quali architetti abili e fantasiosi fiorirono in Italia nel periodo cosidetto della decadenza, ornandola di ville, di portici, di palazzi, di chiese grandiose, di teatri. Roma anzi, che nel suo seno non potè comportare manifestazioni d'arte che non fossero concordi alle antiche, formò allora più che in altro tempo il suo aspetto odierno, così mirabile nelle ville patrizie e ne' suoi punti principali, come le Piazze di San Pietro, di Spagna e Navona, il gruppo d'edifici del Laterano e quello delle Quattro Fontane, le gradinate della Trinità dei Monti, il Quirinale, Montecitorio, ecc.

Fig. 227.
Venezia: S. Maria della Salute.

Fig. 228. — Torino: Palazzo Carignano.

Col secolo XVIII l'architettura cominciò a liberarsi dalle soverchie decorazioni, e col divenir più semplice parve lentamente prepararsi pel neo-classicismo. Grandi opere furono allora il *Palazzo di Caserta*, fig. 230, di Luigi Vanvitelli (1700-1773), il *Teatro di S. Carlo* a Napoli (1737) d'Angelo Carasale, le molte costruzioni di Cosimo Morelli (1732-1812), la *chiesa della Madonna di S. Luca* presso Bologna di Carlo Francesco Dotti morto nel 1759 ecc. — Sopravvenuto il cosidetto neo-classicismo, l'architettura, com'era naturale, seguì l'indirizzo della pittura e della scoltura e produsse opere corrette ed eleganti pur nell'imitazione delle forme greche e romane. Ebbero buon nome allora Giovanni Antolini morto più che ottantenne nel 1841, Luigi Cagnola (1762-1833 - *Arco della Pace* in Milano, fig. 231), Luigi Canonica (1764-1844 - *Arena di Milano*), Francesco Tadolini morto nel 1805, Luigi Poletti (1792-1869) che ricostruì la basilica di San Paolo presso Roma. L'Italia in seguito non ebbe uno stile ben definito, anzi dimostrò più volte di voler tentare tipi originali tanto come forma che come metodo costruttivo. Due monumenti eresse infatti che si possono dire tipici e per molto anche originali: la *Galleria Vittorio Emanuele* di Milano, fig. 233, dovuta a Giuseppe Mengoni (1827-1877) e l'arditissima *Mole Antonelliana* di Torino, fig. 232, chiamata così dal nome del suo architetto Alessandro Antonelli morto nel 1888. Ri-

FIG. 229. — TORINO: BASILICA DI SUPERGA.

FIG. 230. — CASERTA: INGRESSO DEL PALAZZO REALE.

manendoci ai defunti, diremo infine che si manifestarono con opere ragguardevoli anche il De Fabris, il Del Moro, Antonio Cipolla, Giov. Batt. Basile, il Balzaretti e, su tutti, Giuseppe Sacconi (1854-1905) col *Monumento a Vittorio Emanuele* in Roma (fig. 234).

FIG. 231. — MILANO: ARCO DEL SEMPIONE. (*Fot. Alinari*).

BIBLIOGRAFIA. — W. LUEBKE, *Geschichte der Architektur*, 6ª ed., 2 vol., Lipsia, 1886; E. MÜNTZ, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, 3 vol., Parigi, 1889-1891; E. HAENEL, *Spaetgothik und Renaissance*, Stoccarda, 1899; J. DURM, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, Stoccarda, 1903; A.-G. MEYER, *Oberitalienische Frührenaissance*, Berlino, 1896; L. PALUSTRE, *La Renaissance en France* (*Le Nord*, 2 vol.; *Bretagne*, I vol.), Parigi, 1879-1888; *L'Archit. de la Renaissance*, Parigi, s. d.; W. LUEBKE, *Geschichte der Renaissance in Frankreich* (*Architektur*), Stoccarda, 1883; H. von GEYMÜLLER, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, Stoccarda, 1901; M. VACHON, *L'Hôtel de Ville de Paris* (*Bulletin Monumental*, 1903, p. 438); G. von BEZOLD, *Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark*, Stoccarda, 1899; M. REYMOND, *Les Débuts de l'Architecture de la Renaissance* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1900, I, p. 89); H. MOORE, *Renaissance Architecture*, Londra, 1905; A. DOREN, *Zum Bau der Florentiner Domkuppel* (*Repertorium*, 1898, p. 249); C. von FABRICZY, *Fil. Brunelleschi*, Stoccarda, 1892; L. SCOTT, *Brunellesco*, Londra, 1902; LUCA BELTRAMI, *Storia docum. della Certosa di Pavia*, Milano, 1896; A.-G. MEYER, *Die Certosa bei Pavia*, Berlino, 1900; AUG. SCHMARSOW, *Barok und Rokoko*, Lipsia, 1896; GUST. EVE, *Die Schmuckformen der Monumentalbauten, VI. Spätrenaissance und Barockperiode*, Berlino, 1896; C. GURLITT e M. JUGHAENDEL, *Die Baukunst der Spanier*, Dresda, 1899; A. HAUPT, *Die Baukunst der Renaissance in Portugal*, 2 vol., Francoforte, 1894; C. JUSTI, *Philipp II als Kunstfreund* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1881, p. 342, sull'Escuriale); M. ROSENBERG, *Quellen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses*, Heidelberg, 1882; A. HAUPT, *Peter Flettner, der erste Meister des Otto-Heinrichbaus zu Heidelberg*, Lipsia, 1904 (cf. *Repertorium*, 1905, p. 63). C. LEMONNIER, *Philibert de Lor-me de l'Art*, 1898, I, p. 123);

FIG. 232.
TORINO: MOLE ANTONELLIANA.

Conte DE CLARAC, *Le Louvre et les Tuileries* (t. I del testo del *Musée de Sculpture*, Parigi, 1841; A. BABEAU, *Le Louvre*, Parigi, 1895; L. VITET, *Le Nouveau Louvre* (*Revue des Deux Mondes*, 1 luglio 1866); E. BONNEFON, *Claude Perrault* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901, II, p. 209); P. DE NOLHAC, *Histoire du château de Versailles*, Parigi, 1899; *La Création de Versailles* (*Revue de l'Art*, 1898, I, p. 399); *Le Versailles de Mansart* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, I, p. 209); L. COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. III, Parigi, 1903 (*Origines de l'Art moderne, rococo, baroque, style jésuite, académisme*); Lady E. DILKE, *French architects and sculptors of the XVIIIth Century*, Londra, 1900; F. MAZEROLLE, *J.-D. Antoine, architecte de la Monnaie* (*Réunion des Sociétés savantes des Beaux-Arts*, 1897, p. 1038); R. MILÈS, *Les Maisons de plaisance du XVIIIe siècle*, Parigi, 1900; C. SÉDILLE, *Charles Garnier* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, II, p. 341); O. REICHELT, *Das Zwingergebäude in Dresden* (*Deutsche Bauzeitung*, 1898, p. 410); H. ZILLER, *Schinkel*, Bielefeld, 1896; L. GONSE, *Les Nouveaux Palais des Musées à Vienne* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1891, II, p. 353); C. SÉDILLE, *L'Architecture moderne en Angleterre* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886, I, p. 89); H. FIÉRENS-GEVAERT, *Nouveaux Essais sur l'Art contemporain*, Parigi, 1903 (sulla nuova scuola austro-belga e le tendenze similari); A. DE BAUDOT, *L'Architecture et le ciment armé*, Parigi, 1905.

FIG. 233. — MILANO: INTERNO DELLA GALLERIA VITTORIO EMANUELE II.

(Il brano ultimo che riguarda la nostra architettura nei secoli XVIII-XIX è un'aggiunta dell'edizione italiana) AMICO RICCI, *Storia dell'Architettura italiana*, vol. 3, Modena, 1857-60; A. ROLLINS WILLARD, *History of Modern Italian Art*, Londra, 1898, p. 503 e seg.

FIG. 234. — ROMA: MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE II.

DECIMAQUINTA LEZIONE

RINASCIMENTO SENESE E FIORENTINO

FIG. 235. — NICOLA PISANO: LA CROCIFISSIONE. PULPITO DEL BATTISTERO DI PISA.

L'ARTE plastica e pittorica del Rinascimento non si deve spiegare con la imitazione dei monumenti antichi. Vi fu in Italia, come nel nord e nell'est della Francia, un primo Rinascimento, che non prese ispirazioni, o ne prese pochissime, dall'antichità. Fu lo sviluppo logico del grande stile gotico che passò gradatamente al naturalismo, dall'arte dei figuristi di San Luigi a quella dei « ritrattisti » di Carlo V. Il naturalismo gotico penetrò in Italia e vi risvegliò il realismo italiano, assopitosi sin dal III secolo (cf. p. 93). Ma, mentre in Francia ed in Fiandra il naturalismo non conobbe freno e cadde nella trivialità, in Italia, grazie al nascente umanesimo e all'esempio dei monumenti dell'arte antica, si temperò, rinsavì e imparò a ricercare la bellezza piuttosto che l' espressione. Così, il còmpito dell'antichità fu quello di una educatrice, non d'una madre; essa non creò il Rinascimento, ma lo diresse.

FIG. 236. — NICOLA PISANO: LA NATIVITÀ. PULPITO DEL BATTISTERO DI PISA.

Un'arte non può agire su di un'altra per

semplice contatto; conviene che la seconda sia giunta, in forza della sua evoluzione naturale, ad uno stato che la renda sensibile alle influenze della prima. Dal V secolo fino al XV, abbiamo visto che gl'Italiani non pensarono affatto ad imitare i monumenti romani, ma a servirsene come cave di marmi; una Roma barbara sorse a fianco della Roma imperiale. Verso il 1240, sotto l'ispirazione dell'imperatore Federico II, si formò in Puglia una scuola di scultori e di incisori che presero a modello le statue, i busti e le monete romane dell'Impero. Tale scuola non durò più di quarant'anni. Un artista pisano, secondo alcuni, e figliuolo di Pugliese, oppure secondo altri veramente pugliese e che aveva lavorato per Federico II, Nicola, conosciuto sotto il nome di Nicola Pisano, scolpì nel 1260 il pulpito del battistero di Pisa, gotico quanto all'architettura, ma adorno di bassorilievi imitanti quelli dei sarcofagi romani (fig. 235, 236). Nè meno valente imitatore s'appalesò adornando il pulpito del duomo di Siena (1268). Ma tale risurrezione prematura dell'ideale antico rimase isolata; il figlio dello stesso Nicola, Giovanni da Pisa, è un puro realista della scuola gotica, ispirato a modelli francesi o renani. Per divenire accessibile all'insegnamento del suo passato romano, all'Italia occorse attraversare un periodo gotico, il cui primo Rinascimento, illustrato da Duccio e da Giotto, segna non la fine, ma l'apogeo. Del resto, lo spirito gotico, con le influenze della Fiandra e della valle del Reno, non

FIG. 237. — DUCCIO: GESÙ DAVANTI A PILATO. DUOMO DI SIENA. (*Fot. Lombardi*).

FIG. 238. — GIOTTO: IL FESTINO DI ERODE. CHIESA DI S. CROCE A FIRENZE.

Fig. 239. — Beato Angelico: L'Annunciazione. Chiesa di Cortona.

cessò di farsi sentire in Italia che col secolo XVI; fu allora soltanto che l'estetica greco-romana prese definitivamente il sopravvento ed iniziò il movimento di propaganda invadente che assicurò la sua dominazione sino ai giorni nostri.

Si narrava in Firenze, alla metà del secolo XVI, che alcuni pittori bizantini, chiamati in quella città, avevano destato, verso il 1260, il talento di Cimabue, che fu il primo pittore italiano, come Adamo era stato il primo uomo; si aggiungeva che Cimabue, a sua volta, scoperse il genio di Giotto, avendolo visto tracciare, con un sasso acuminato, il profilo d'una pecora; ma sono tutte favole. Siena, la rivale di Firenze, produsse un pittore di genio, Duccio, il quale vide certamente e studiò pitture e smalti bizantini (1255-1319). Duccio accoppiava all'istinto delle composizioni grandiose un sentimento largo, se non ancora delicato, della linea (fig. 237). Pel primo, egli trasformò in veri quadri, ossia in raggruppamenti artistici di figure, le cronache dipinte del medio evo, che le anime pie erano andate decifrando, per secoli, come una specie di Bibbia degli illetterati.

Fig. 240. — Beato Angelico: L'Incoronazione della Vergine. (*Museo del Louvre*).

Duccio, a Siena, fu l'antenato di una numerosa progenie di artisti: Simone Martini, Lippo Memmi, i Lorenzetti, Taddeo di Bartolo, che, senza raggiungere

la potenza dei Fiorentini, mostrarono forse maggior passione, poesia e soavità. Un piccolo quadro senese, quand'è squisito, è una festa per gli occhi; ma le belle opere sono rare in quella scuola che produsse troppo e troppo presto. Il torto della scuola senese sta in ciò, ch'essa mirò più all'espressione e all'effetto che alla perfezione della forma; che non seppe procedere e nemmeno, conservando gli amabili suoi pregi, seguire il progresso dei Fiorentini sulla via salutare del naturalismo. Sino dal secolo XV, la vigorìa della scuola senese si trova esausta; è Firenze che le invia pittori.

Fig. 241. — Benozzo Gozzoli: I Re Magi. Palazzo Riccardi a Firenze.

Il primo dei grandi pittori fiorentini fu Giotto morto nel 1336. Subì egli l'influenza di Duccio? Taluni pretendono. Ma il suo merito consiste su tutto nell'essersi liberato dal bizantinismo, a cui Duccio era rimasto ancora per molto fedele. Per conoscere bene Giotto, come d'altronde quasi tutti i pittori d'Italia, bisogna studiare i suoi affreschi. Giotto non disegna sempre bene, ha i panneggiamenti pesanti e le sue teste sono spesso volgari; ma come esprime nitidamente e poeticamente ciò che vuole esprimere! Gli affreschi di Giotto, in Assisi, illustranti la vita di San Francesco, quelli di Padova e della chiesa di Santa Croce a Firenze (fig. 238), contano tra le opere più interessanti della pittura, quantunque non una delle figure, considerata a parte, resista naturalmente ad un rigoroso esame.

Fig. 242. — Benozzo Gozzoli: I Medici che stanno guardando la costruzione della Torre di Babele. Affresco nel Camposanto di Pisa.

Giotto s'era informato

FIG. 243. — MASACCIO: SAN PIETRO E SAN GIOVANNI CHE FANNO L'ELEMOSINA. CHIESA DEL CARMINE A FIRENZE.

ai gotici, in ispecie a Giovanni da Pisa († 1320) e anche alla natura; i suoi successori furono quasi unicamente *giotteschi* e perdettero il salutare contatto della realtà. La loro scuola, sin troppo prolifica, si diffuse su tutta Italia. Essa novera illustratori ingegnosi e fecondi, quali gli autori degli affreschi del *Camposanto* di Pisa (Francesco da Volterra e forse Francesco Traini); ma, preoccupati su tutto di *narrare*, non attesero affatto a rinvigorire e purificare le forme. Il *giottismo* non ha prodotto che un solo grande artista, il Beato Angelico (1387-1455); ma è da notare ch'egli subì pure la influenza degli affreschi di Masaccio che fu un naturalista. Il Beato Angelico è per eccellenza il pittore del cristianesimo, secondo San Francesco. Nessuno ha espresso meglio di lui la gioia del credere, la dolcezza del soffrire per la fede, la beatitudine degli eletti. Egli fu pure, quantunque lo si dimentichi spesso, un pittore sapiente, che conosceva la

FIG. 244. ANDREA DEL CASTAGNO: RITRATTO DI PIPPO SPANO. FIRENZE, SANT'APOLLONIA.

FIG. 245. ANDREA DEL CASTAGNO: CENACOLO. FIRENZE, SANT'APOLLONIA.

forma umana molto meglio di Giotto; nullameno la sua lira mistica non ebbe che ben poche corde. C'è dell' insipido nel suo bel talento, riflesso di

un'anima alquanto infantile, il cui orizzonte ebbe a limiti le mura di un chiostro. Le sue Vergini c'incantano a tutta prima, ma poi ci stancano con la loro soavità; si desidererebbe qualche lupo in così devoto ovile (fig. 239, 240). Il migliore allievo del Beato Angelico, Benozzo Gozzoli (1420-1498), ne' suoi affreschi del Palazzo Riccardi, in Firenze, di San Gimignano, di Montefalco, di Pisa, s'è dimostrato il narratore più ingenuamente squisito del Rinascimento; le sue visioni del mondo sono i dorati sogni di un fanciullo (fig. 241, 242). Ma il mondo non è soltanto popolato di

FIG. 246. — VERROCCHIO E LORENZO DI CREDI: MADONNA E DUE SANTI. DUOMO DI PISTOIA. (*Fot. Alinari*).

FIG. 247. — FILIPPO LIPPI: FRAMMENTO DELLA INCORONAZIONE DELLA VERGINE. FIRENZE.

FIG. 248. — VERROCCHIO: VERGINE COL BAMBINO E DUE ANGELI. (*Galleria Nazionale di Londra*). (*Fot. Hanfstaengl*).

fanciulli, e non si nutre di sogni dorati. Il *giottismo* avrebbe

fatto cadere l'arte fiorentina nelle smorfie delle immagini devote, se il naturalismo, così brillantemente rivendicato da Donatello, non avesse trovato, nella pittura, un grande interprete, Masaccio (1401-1428). La cappella dei Brancacci, nella chiesa del Carmine in Firenze, adorna degli affreschi di Masaccio, è stata sorgente di virili ispirazioni per tutta l'arte fiorentina del secolo XV (fig. 243). I suoi contemporanei — influenzati come lui da Donatello — Paolo Uccello, il primo pittore di battaglie e di prospettive, Andrea del Castagno, d'una vigorìa quasi brutale, finirono col distogliere affatto i Fiorentini dalle soverchie semplicità (fig. 245). Filippo Lippi, altro monaco, ma che non aveva rinunciato alla vita (1406-1469), presenta quasi la sintesi del Beato Angelico e di Masaccio; ne' suoi capolavori la forza, spesso un po' ruvida, è rischiarata dalla tenerezza (fig. 247). Il Verrocchio, conosciuto specialmente come scultore (1435-1488), trionfa, nelle sue rare pitture, per la maestrìa della linea (fig. 246, 248); egli fu, inoltre, uno de' primi Fiorentini che comprendesse il paesaggio e la parte che vi sostengono, non solamente le forme, ma l'aria e la luce. Ricordiamoci, peraltro, che dieci anni prima ch'egli nascesse, i Van Eyck avevano dipinto in Fiandra paesaggi ammirabili. L'arte italiana, come disse il Courajod, fu la figlia privilegiata, ma non la primogenita del Rinascimento. Un po' più giovane del Verrocchio, il Botticelli

FIG. 249. — A. POLLAIOLO: TOBIA E L'ANGELO. (*Museo di Torino*).

FIG. 250. — BOTTICELLI: ALLEGORIA DELLA PRIMAVERA. (*Accademia di Firenze*).

(1444-1510) fu allievo di Fra Filippo, ma soggetto, come del resto anche il Verrocchio, all'influenza di un maestro del realismo, Antonio Pollaiolo, allievo egli stesso di Donatello e di Paolo Uccello (fig. 249). Sandro Botticelli è uno de' genii più originali della pittura, un genio creatore ma irrequieto e sconvolto, che dalla passione per la linea espressiva fu spesso trascinato sino alla bizzarria. Il diletto di varia specie che ci producono le sue opere è una sorta di vibrazione nervosa, d'iperestesia. Si è parlato del *superuomo*, creazione del cervello ammalato del Nietzsche; Sandro Botticelli è il *superpittore*, senza essere colorista, senza neppur tendere ad esserlo, egli sa far valere, col colore, il *tremolo* continuo e contagioso delle sue linee. Quando è ammirabile, come nella *Primavera*, a Firenze, egli offre la espressione perfetta dell'umanesimo e della quintessenza della dignità fiorentina. Il Botticelli ha trovato i suoi fedeli più entusiastici nei nevrastenici del secolo XIX spirante, i quali sono andati in visibilio (perchè è così che i nevrastenici ammirano) non solo davanti a' suoi difetti, ma davanti a quelli de' suoi più rozzi imitatori. Per sentire quanto c'è in lui di vera forza e di vivificante sottigliezza occorre una educazione da conoscitore.

Fig. 251. — Botticelli: La Vergine col Bambino e due Angeli. (*Galleria Ambrosiana a Milano*).

Fig. 252. — D. Ghirlandaio: La Visitazione. (*Museo del Louvre*).

Due pittori d'una straordinaria facilità, ingegnosi, eleganti, facili da comprendersi, espressero a meraviglia gli amabili pregi dell'alto Rinascimento italiano. Il più attempato, Domenico Ghirlandaio

FIG. 253. — D. GHIRLANDAIO: ADORAZIONE DEI MAGI. CHIESA DEGLI INNOCENTI A FIRENZE. (*Fot. Alinari*).

(1449-1494), è un Verrocchio alquanto raddolcito, le cui grandi composizioni religiose sono abbellite da un colore gaio e trasparente (figure 252-254). Filippino Lippi, figliuolo di Fra Filippo ed allievo del Botticelli, fu rispetto al suo maestro ciò che fu il Ghirlandaio rispetto al Verrocchio. A questo artista, ricco di doti e fecondo, quantunque di scarsa inventiva, la pittura deve tutta una serie di opere deliziose, la più bella delle quali è forse l'*Apparizione della Vergine a San Bernardo*, nella Badia di Firenze (fig. 255-257). Allo stesso gruppo di artisti appartengono Piero di Cosimo, creatore di graziosi idillii, fine ritrattista, e l'ineguale e meticoloso condiscepolo di Leonardo, Lorenzo di Credi, un grande quadro del quale, condotto in collaborazione col Verrocchio, suo maestro, forma l'ornamento della cattedrale di Pistoia (fig. 246).

FIG. 254. — D. GHIRLANDAIO: LA NASCITA DI SAN GIOVANNI. CHIESA DI SANTA MARIA NOVELLA A FIRENZE. (*Fot. Alinari*).

Riserbiamo a più tardi

i due giganti del Rinascimento fiorentino, Leonardo da Vinci e Michelangelo. Ora vi sono due maestri della Toscana meridionale e uno della Romagna, dei quali occorre qui dire qualche parola, Piero della Francesca, il suo allievo Luca Signorelli e Melozzo da Forlì.

Fig. 255. — Filippino Lippi: L'Adorazione dei Magi. (*Galleria degli Uffizi a Firenze*).

Piero (1416-1492), maestro del seducente Melozzo da Forlì e grande prospettico, occupa un posto a parte nell'arte italiana; le sue figure diritte e pallide, hanno qualche cosa d'inquietante e di spettrale, aggiunto a un velo di tristezza e di disdegno (fig. 258). Il Signorelli (1441-1523) è il Dante della pittura del secolo XV; triste pure e di una energia quasi selvaggia, persino nelle ammirabili sue Vergini (fig. 262). V'è commozione sotto codesta maschera di forza, ma essa si cela. La sua *Fine del mondo*, nella cattedrale di Orvieto, preconizza il *Giudizio finale* di Michelangelo della Cappella Sistina (fig. 261); la sua *Educazione di Pan*, al museo di Berlino, è un capolavoro di disegno severo e scultorio (fig. 259).

Fig. 256. — Filippino Lippi: La Vergine appare a San Bernardo. Chiesa della Badia a Firenze. (*Fot. Alinari*).

Così, la pittura fiorentina si muove tra due estremi, la soavità mistica e la vigorìa rattristata. Essa riflette con giustezza una società agitata, ardente nelle discordie civili, nella quale il fanatismo cristiano di un

Fig. 257. — Scuola di Filippino Lippi: Vergine adorante il Bambino. Palazzo Pitti a Firenze. (*Fot. Alinari*).

Savonarola rasenta l'umanesimo quasi pagano della corte medicea. L'arte antica le diede lezioni di disegno, le fornì esempi di corretta interpretazione delle forme, ma nulla le comunicò del suo spirito. L'anima fiorentina immerge tutte le sue radici nel medio evo; essa non è nè greca nè romana, perchè essa è ancora profondamente religiosa, illuminata ed oscurata, a volta a volta, dalle visioni radiose e terribili dell'al di là.

La scoltura fiorentina comincia con Lorenzo Ghiberti (1378-1465). Tra il 1405 ed il 1452, egli modellò le serie meravigliose di bassorilievi a soggetti biblici che adornano le due grandi porte di bronzo del Battistero di Firenze. Michelangelo diceva della seconda che era degna di stare in Paradiso (fig. 260).

Quei bassorilievi sono trattati a maniera di quadri, con piani prospettici e personaggi tanto meno sporgenti quanto più lontani. Essi, al pari degli affreschi di Masaccio, sono stati sorgente d'ispirazione per tutta la scuola fiorentina.

All'epoca stessa, il grande Donatello (1386-1466) porgeva l'esempio d'un forte naturalismo nelle sue statue di santi, ne' suoi ritratti e ne' suoi bassorilievi, e, in ugual tempo, d'una grazia squisita nella rappresentazione dell'infanzia (fig. 263-266). Il naturalismo di Donatello consiste

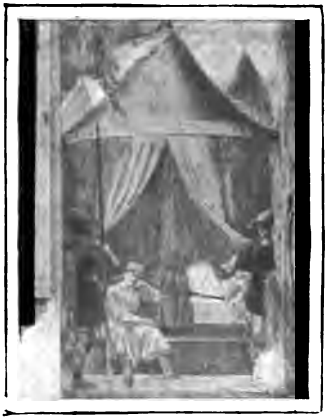


Fig. 258. — Piero della Francesca: Il sogno di Costantino. Chiesa di S. Francesco ad Arezzo.

nel far vivere, nel bronzo e nel marmo, modelli conformi all'i-

FIG. 259. — L. SIGNORELLI: L'EDUCAZIONE DI PAN.
(*Museo di Berlino*). (*Fot. Hanfstaengl, Monaco*).

deale fiorentino, slanciati, fortemente muscolosi, energici ed espressivi dai piedi alla testa.

FIG. 260. — GHIBERTI:
STORIA D'ISACCO E DI GIACOBBE.
SECONDA PORTA DEL BATTISTERO A FIRENZE.

Questo ideale è quasi l'opposto di quello dell'antichità classica; ma è bensì quello dell'arte moderna, emancipata dal giogo accademico. Rodin e Costantino Meunier sono gli eredi di Donatello, il quale si riannoda alla tradizione gotica assai più che a quella degli scultori greci e romani.

Uno degli allievi di Donatello, il Verrocchio (1435-1488), fu, ad un tempo, pittore e scultore. Maestro di Leonardo da Vinci, di Lorenzo di Credi e di molti altri, egli ha creato la più bella figura

Fig. 261. — L. Signorelli: I Dannati. Frammento d'un grande affresco nel Duomo di Orvieto.

Fig. 262. — L. Signorelli: Maria Salomea. Frammento d'una Crocifissione a Borgo Sansepolcro. *Fot. Alinari.*

condottiero Colleoni a Venezia equestre del Rinascimento — senza eccettuare quella del Gattamelata di Donatello a Padova — la possente effigie del 1479; fig. 263).

Un altro allievo di Donatello, Desiderio da Settignano, morto giovanissimo nel 1464 (fig. 265), fu capo d'una incantevole scuola di marmorari, dalle tendenze più soavi e più ideali di Donatello, che ci lasciò teste di Vergini, ritratti di donne e fanciulli, d'una dolcezza un po' velata di mestizia, e di un sentimento sconosciuto all'arte antica. A tale scuola appartengono Mino da Fiesole († 1484), Antonio Rossellino († 1479), Bernardo da Maiano († 1498), ecc. Il loro insegnamento si diffuse dovunque, [illegible] ritratti, bassorilievi votivi,

Fig. 263. — David, di Donatello, a Firenze.

Fig. 264. — San Giovanni, di Donatello, Duomo di Firenze.

altari e tombe nelle chiese (fig. 269-271).

Al tempo stesso di Donatello, fioriva a Siena Jacopo della Quercia, scultore originale e possente, di certo influenzato dal realismo fiammingo e borgognone, che servì di modello a Michelangelo (fig. 272). A Firenze stessa, lavorava il delizioso artefice Luca della Robbia, i cui bassorilievi smaltati e policromi furono una delle sorgenti del genio di Raffaello; altri membri della stessa famiglia, Giovanni ed Andrea, continuarono tale industria d'arte sino verso il 1530 (fig. 273, 274).

Jacopo Tatti, detto il Sansovino (1486-1570), allievo di Andrea Sansovino (fig. 276), espresse nobilmente il genio scultorio del Rinascimento, perchè seppe, come Raffaello in pittura, conciliare lo

Fig. 265. — Donatello: Angelo con tamburello. (*Museo di Berlino*).

Fig. 266. — Donatello: Busto di Niccolò da Uzzano (?). (*Museo Nazionale di Firenze*).

Fig. 267. — Monumento di Bartolomeo Colleoni, del Verrocchio, a Venezia.

Fig. 268. — Desiderio da Settignano: Madonna col Bambino, a Firenze.

spirito classico con lo spirito cristiano (fig. 275).

Quasi tutte le grandi opere degli scultori fiorentini sono rimaste nel loro paese d'origine, mentre quelle dei pittori hanno emigrato, in buona parte, verso i Musei del resto d'Europa. Ciò spiega come le prime siano a torto meno conosciute. Quand'anche la pittura del XV secolo fosse perita come la pittura greca, il genio del Rinascimento sopravvivrebbe intero nelle opere dei suoi grandi scultori.

Ma quale differenza tra Firenze, l'Atene del secolo XV, e l'Atene di Pericle! Rare sono le opere a Firenze che faccian fede d'un felice equilibrio tra le facoltà dello spirito e i sentimenti; ora un realismo torturato, acutizzato, quasi doloroso; ora una grazia languida, malinconica sino nella espressione della gioia. Ma, tra Atene e Firenze, c'è il cristianesimo, religione tutta interiore che ha divinizzato il dolore e lanciato come un anatema sulla carne Dopo il suo periodo dogmatico ed arido, che si chiude nel secolo XIII, il cristianesimo tende a divenire, in grazia specialmente di San Francesco d'Assisi (morto nel 1226), una religione di mistica tenerezza e di esaltato ascetismo. Non si darà mai una parte bastevolmente grande, nell'arte dell'alto Rinascimento, alla rivoluzione morale compiuta dai discepoli di San Francesco.

Fig. 269. — Mino da Fiesole: La Vergine col Bambino e dei santi. Cattedrale di Fiesole.

Il pregio dominante

Fig. 270. — A. Rossellino: La Natività. Chiesa di Monteoliveto a Napoli. (*Fot. Alinari*).

Fig. 271. — Benedetto da Majano: L'Annunciazione. Chiesa di Monteoliveto a Napoli. (*Fot. Alinari*).

della scoltura fiorentina — pregio che si riscontra anche, ma in minor grado, nella pittura — è la dilicata fermezza delle linee, ciò che si potrebbe chiamare la sua *qualità*. Perchè la copia di un capolavoro non è quasi mai un capolavoro? Perchè il sentimento personale di un grande artista non si afferma soltanto nell'invenzione e nella disposizione delle figure, ma nelle gradazioni di forma infinitamente sottili che sfuggono all'attenzione di un copista. Si sono distinte, con molta ragione, le linee e le superfici *vive* dalle linee e superfici *morte*. Le prime soltanto hanno ciò che un critico contemporaneo, il Berenson, chiama *valori tattili*, vale a dire quel fremito quasi impercettibile di vita, il cui effetto sull'occhio è analogo a quello della viva carne sulle papille delle dita. Gli artisti di genio posseggono il secreto d' infondere

Fig. 272. — J. della Quercia: Adamo ed Eva. Chiesa di S. Petronio a Bologna.

FIG. 273 *a*. — LUCA DELLA ROBBIA: LA VERGINE CON DUE ANGELI. *Via dell'Agnolo a Firenze.*

vita in ciascuna sinuosità del contorno, in ciascun centimetro quadrato di superficie. Basta notare, in un'opera d'arte, certe linee o superfici *morte*, ossia insignificanti, liscie od arrotondate, vuote di espressione e di pensiero, per riconoscere o una copia o il lavoro di un artista mediocre. Nulla di più istruttivo, a questo riguardo, che paragonare, al Louvre, uno degli *Schiavi* di Michelangelo, marmo in cui tutto vibra, con una statua del Canova o del Pradier, dove la grazia dell'insieme, vale a dire del profilo, non compensa la freddezza della modellatura e la facile e debole mollezza della esecuzione. Gli antichi sapevano già che quel dolce fremito della vita è il maggior pregio dei capolavori: *Spirantia mollius aera*, diceva Virgilio.

BIBLIOGRAFIA. — Opera di X. KRAUS, citata, p. 103; L. COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. II, Parigi, 1901 (le origini del Rinascimento; cf. *Gazette*, 1888, I, p. 21); E. MÜNTZ, *Historie de l'Art pendant la Renaissance en Italie*, 3 vol., Parigi, 1889-1895; J. BURCKHARDT, *Der Cicerone*, 8ª ed. del BODE, 3 vol., Lipsia, 1901 (tradotto da GÉRARD sulla 5ª ed. tedesca); *Die Cultur der Renaissance in Italien*, 8ª ed. di GEIGER, 2 vol., Lipsia, 1901; L. PASTOR, *Geschichte der Päpste*, 4ª ed., t. I-III, Friburgo, 1900 (epoca del Rinascimento); E. MÜNTZ, *Les Précurseurs de la Renaissance*, Parigi, 1882 (edizione italiana molto accresciuta, Firenze, 1902); H. WÖLFFLIN, *Die klassische Kunst, Einführung in die italienische Renaissance*, Monaco, 1901 (punto di vista evoluzionista).

J. CROWE e G. CAVALCASELLE, *Geschichte der italienischen Malerei*, trad. JORDAN, 6 vol., Lipsia, 1869-1876 (nuova edizione italiana in 5 vol., 1889-1892; una nuova edizione inglese si è cominciata a pubblicare a Londra nel 1903); WŒRMANN e WOLTMANN, *Geschichte der Malerei*, 3 vol., Lipsia, 1879-1888; J. LERMOLIEFF (pseudonimo del senatore italiano MORELLI), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, 3 vol., Lipsia, 1890-1893 (vi sono edizioni in inglese e in italiano); B. BERENSON, *The study and criticism of italian art*, t. II, Londra, 1902 (con una spiegazione del metodo morelliano [1]);

FIG. 273. — ANDREA DELLA ROBBIA: LA VERGINE CON DUE SANTI. CATTEDRALE DI PRATO.

[1] Questo metodo consiste nel controllare l'attribuzione delle opere d'arte con lo studio dei minuti particolari d'esecuzione; cf. *Revue critique*, 1895, I, p. 271.

FIG. 274. — ANDREA DELLA ROBBIA: LA VISITAZIONE. CHIESA DI S. GIOVANNI A PISTOIA.

FIG. 275 - J. SANSOVINO: BACCO. (*Museo Nazionale di Firenze*).

G. LAFENESTRE, *La peinture italienne jusqu'à la fin du XVe siècle*, Parigi, 1900; H. THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst in Italien*, Berlino, 1903; W. LÜBKE, *Geschichte der Plastik*, 3ª ed., 2 vol., Lipsia, 1880; CH. PERKINS, *Les Sculpteurs italiens*, trad. HAUSSOULLIER, Parigi, 1869 (nuova ed., Parigi, 1891); W. BODE, *Die italienische Plastik*, 3ª ed., Berlino, 1902; L.-F. FREEMAN, *Italian sculptors of the Renaissance*, Londra, 1902; VENTURI, *op. cit.* (p. 125), t. V, Milano, 1905; A. BRACH, *Nicola und Giovanni Pisano*, Strasburgo, 1903. Origine pugliese di Nicola da Pisa; POLACZEK, *Repert. für Kunstwissenschaft*, 1903, p. 361 (contro); E. BERTAUX, *L'Art dans l'Italie mérid.*, Parigi, 1903, t. I, p. 787 (in favore); cf. MALE, *Gazette*, 1905, I, p. 117; per l'origine pisana, SUPINO, *Arte Pisana*, Firenze, 1903 e *Pisa*, Bergamo, 1905.

FIG. 276. — ANDREA SANSOVINO: TOMBA DEL CARDINALE ASCANIO SFORZA IN S. MARIA DEL POPOLO (ROMA).

L. DOUGLAS, *A history of Siena*, Londra, 1902; W. ROTHES, *Die Blütezeit der Sienesischen Malerei*, Strasburgo, 1904; W. HEYWOOD e LUCY OLCOTT, *A guide to Siena, history and art*, Siena, 1903; S. BORGHESI e L. BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1898; F. WICKHOFF, *Ueber die Zeit des Guido von Siena* (*Mittheil. des Instit. für oesterr. Geschichtforschung*, 1889, t. X, 2; confutazione della leggenda di Cimabue); J. DESTRÉE, *Sur quelques peintres de Sienne*, Bruxelles, 1903; A. PÉRATÉ, *Duccio* (*Gazette*, 1903, I, p. 89); B. BERENSON, *A Sienese painter of the franciscan legend, Sassetta* (*Burlington Magazine*, 1903, II, p. 3; cf. L. DOUGLAS, *ibid.*, 1903, II, p. 265); E. BERTAUX, *Sancta Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Napoli, 1899 (cf. *Repertorium*, 1899, p. 401); A. GOSCHE, *Simone Martini*, Lipsia, 1899; B. SUPINO, *Arte Pisana*, Firenze, 1903.

R. DAVIDSOHN, *Geschichte von Florenz*, t. I, Berlino, 1896 (cf. *Repertorium*, 1897, p. 215); E. MÜNTZ, *Florence et la Toscane*, Parigi, 1896, ed. it., Milano, 1899; M. CONWAY, *Early tuscan art*, Londra, 1903.

B. BERENSON, *The drawings of the Florentine painters*, Londra, 1903 (enormi, in folio, costosissimi); *The Florentine painters of the Renaissance*, 2ª ed., Londra, 1900; G. LAFENESTRE e E. RICHTENBERGER, *Florence*, Parigi, 1895 (la pittura); M. ZIMMERMANN, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, 2 vol., Lipsia, 1899-1900; H. THODE, *Giotto*, Bielefeld, 1900; J. RUSKIN, *Giotto and his works in Padua*, Londra, 1900; M. PERKINS, *Giotto*, Londra, 1902; J.-B. SUPINO, *Il Camposanto di Pisa*, Firenze, 1896 (cf. *Repertorium*, 1897, p. 67); O. SIREN, *D. Lorenzo Monaco*, Strasburgo, 1905; L. DOUGLAS, *Fra Angelico*, 2ª ed., Londra, 1902; A. SCHMARSOW, *Masaccio-Studien*, Cassel, 1895-1900 (sulla cappella Brancacci e l'attribuzione degli affreschi che l'adornano, cf. *Gazette*, 1902, I, p. 89); W. WEISBACH, *Francesco Pesellino*, Berlino, 1901; C. LOESER, *Paolo Uccello* (*Repertorium*, 1898, p. 83); WOLFRAM WALDSCHMIDT, *Andrea del Castagno*, Berlino, 1900; H. ULMANN, *Bilder und Zeichnungen der Pollajuoli* (*Jahrbücher* dei Musei di Berlino, 1894, p. 230); M. CRUTTWELL, *Verrocchio*, Londra, 1904; H. MACKOWSKY, *Verrocchio*, Bielefeld, 1891; ULMANN, *Botticelli*, Monaco, 1893; E. STEINMANN, *Botticelli*, Bielefeld, 1897 (trad. inglese, Londra, 1901); A. STREETER, *Botticelli*, Londra, 1903; E. MÜNTZ, *Botticelli* (*Gazette*, 1898, II, p. 177); E. JACOBSEN, *Allegoria della Primavera di Botticelli* (*Archivio dell'arte*, 1897, p. 321); H. MACKOWSKY, *Jacopo del Sellaio* (*Jahrbücher* dei Musei di Berlino, 1899); E. STEINMANN, *Ghirlandajo*, Bielefeld, 1897; E. STRUTT, *Fra Filippo Lippi*, Londra, 1902; J.-B. SUPINO, *Les deux Lippi*, trad. franc. di CROZALS, Firenze, 1904; W.-G. WATERS, *Piero della Francesca*, Londra, 1901; B. BERENSON, *Alessio Baldovinetti et Piero della Francesca* (*Gazette*, 1898, II, p. 39); F. WILTING, *Piero dei Franceschi*, Strasburgo, 1898; M. CRUTTWELL, *Signorelli*, Londra, 1902; F. KNAPP, *Piero di Cosimo*, Halle, 1899; H. HABERFELD, *Piero di Cosimo*, Breslavia, 1901; E. STEINMANN, *Die Sixtinische Kapelle*, t. I, Monaco, 1901 (epoca di Sisto IV); W. KALLAB, *Die toskanische Landschaftsmalerei* (*Jahrbücher* dei Musei di Vienna, 1900); J. GUTHMANN, *Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst*, Lipsia, 1902; F. ROSEN, *Die Natur in der Kunst*, Lipsia, 1903.

M. REYMOND, *La Sculpture florentine*, Firenze, 1898; W. BODE, *Florentinische Bildhauer der Renaissance*, Berlino, 1902; M. REYMOND, *Lorenzo Ghiberti* (*Gazette*, 1896, II, p. 125); HOPE REA, *Donatello*, Londra, 1900; A.-G. MEYER, *Donatello*, Bielefeld, 1902; B. BERTAUX, *Autour de Donatello* (*Gazette*, 1899, II, p. 241); IRIDA SCHOTTMÜLLER, *Donatello*, Monaco, 1905 (cf. *Repert.*, 1905, p. 384); E. MÜNTZ, *Andrea Verrocchio et le Tombeau de Francesca Tornabuoni* (*Gazette*, 1891, II, p. 27); F. WOLFF, *Michelozzo di Bartolomeo*, Strasburgo, 1900; M. CRUTTWELL, *Luca and Andrea della Robbia*, Londra, 1902 (cf. MARY LOGAN, *Gazette*, 1905, I, p. 256); S. WEBER, *Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance*, Heidelberg, 1898.

F. LIPPMANN, *Der Kupferstich*, 3ª ed., Berlino, 1905; H. DELABORDE, *La Gravure*, Parigi, s. d.; ARMAND, *Les Médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles*, 2ª ed., 3 vol., Parigi, 1883-1887; A. HEISS, *Les Médailleurs de la Renaissance*, 7 vol., Parigi, 1881-1887; C. von FABRICZY, *Medaillen der ital. Renaissance*, Lipsia, 1903 (cf. BODE, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903, II, p. 36); E. MOLINIER, *Les Plaquettes*, Parigi, 1886; J. MAINDRON, *Les Collections d'armes du Louvre et du Musée d'Artillerie* (*Gazette*, 1891, II, p. 466; 1893, II, p. 265); *Les Armes*, Parigi, s. d.

A. DE CHAMPEAUX, *Le Meuble*, t. I, Parigi, 1888; E. MOLINIER, *Les Meubles du Moyen Age et de la Renaissance*, Parigi, 1896; *Les Ivoires*, Parigi, 1896; *L'Émaillerie*, Parigi, 1901; A. MASKELL, *Ivoires*, Londra, 1905; J.-W. BRADLEY, *A dictionary of Miniaturists, Illuminators*, ecc., Londra, 1888; F.-H. JACKSON, *Intarsia and marquetry*, Londra, 1903; DRURY FORTNUM, *Maiolica*, Londra, 1896; O. von FALKE, *Majolika*, Berlino, 1896; W. BODE, *Altflorentinische Majoliken* (*Jahrbücher* dei Musei di Berlino, 1898, p. 206); H. WALLIS, *Early italian majolics*, Londra, 1901 (cf. *Gazette*, 1902, I, p. 352); A. DARCEL, *La Céramique italienne* (*ibid.*, 1892, I, p. 136); E. MOLINIER, *La Céramique italienne au XVe siècle*, Parigi, 1888; R. DAVILLIER, *Les Origines de la Porcelaine en Europe*, Parigi, 1882; G. VOGT, *La Porcelaine*, Parigi, s. d.; TH. DECK, *La Faïence*, Parigi, s. d.; E. MÜNTZ, *La Tapisserie*, 3ª ed., Parigi, 1888; ISABELLE ERRERA, *Collection d'anciennes étoffes*, Bruxelles, 1901; H. MOORE, *The lace book* (merletti), Nuova York, 1904.

DECIMASESTA LEZIONE

LA PITTURA VENEZIANA

QUANTUNQUE Venezia, nei secoli XV e XVI, abbia prodotto eccellenti scultori, è sempre, innanzi tutto, a' suoi pittori che si pensa quando si tratta della scuola veneziana. Nullameno è da notare che la scoltura veneziana si afferma dapprima coi fratelli Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne; poi raggiunge non piccola altezza coi Buono, autori della Porta della Carta, Antonio Rizzo (fig. 277), Alessandro Leopardo, la famiglia Lombardi (Solari) — formata di Pietro, padre, e dei figli Tullio (fig. 278) ed Antonio — ecc.; parecchi d'essi furono anche architetti, ciò che si spiega benissimo pensando alla grande parte avuta dalla scoltura nell'architettura veneziana. Infine, molta influenza esercitò in Venezia come scultore — oltre che come architetto — il Sansovino.

FIG. 277. — A. RIZZO: ADAMO ED EVA. VENEZIA: CORTILE DEL PALAZZO DUCALE.

La scuola pittorica, quale si manifestò nella seconda metà del secolo XV, proveniva da due scuole anteriori. La più antica ebbe a centro l'isoletta di Murano, dove si mantenne per lungo tempo uno stile bizantino, rialzato da in-

FIG. 278 — T. LOMBARDI: STATUA DI GUIDARELLO. (*Accademia di Belle Arti a Ravenna*).

fluenze toscane. Verso la metà di detto secolo, i più laboriosi maestri di tale scuola appartenevano alla famiglia dei Vivarini; il più noto dei Vivarini, Alvise, nato nel 1450, sembra essere stato il maestro di Lorenzo Lotto (fig. 279).

La seconda scuola veneziana primitiva è quella fondata da Jacopo Bellini, padre di due grandi pittori: Gentile e Giovanni. Jacopo fu allievo del pittore marchigiano Gentile da Fabriano, ma subì anche l'influenza della scuola di Padova.

Padova, che dipendeva politicamente da Venezia, possedeva, sino dal 1222, una Università fiorente, in continui rapporti con la valle del Reno e la Francia; essa divenne bentosto il centro intellettuale di tutta l'Italia del Nord. Ben presto, si videro giungere a Padova artisti fiorentini, segnatamente Giotto e Donatello, che vi passò dieci anni (1443-1453). La scuola padovana offre una sintesi dell'eleganza fiorentina e dello stile dei bassorilievi greco-romani. Non v'ha luogo, in cui, sopra un vecchio fondo di severità gotica, sia più sensibile la influenza della scoltura antica. Il Mantegna, allievo dello Squarcione (1431-1506), fu un genio di prim'ordine; le sue opere più importanti sono gli affreschi di Padova e di Mantova. Il suo stile scultorio, astratto, pregno parimenti di rimembranze gotiche e classiche, d'una correttezza quasi sdegnosa nella sua durezza, non dev'essere studiato soltanto nelle pitture, ma anche nelle ammirabili incisioni e nei disegni (fig. 280-282). V'è una rudezza sana e virile, altrettanto lontana dal *giottismo*, quanto dal classicismo raddolcito degli accademici. Il Mantegna esercitò una enorme influenza sulla scuola veneziana del Bellini ed anche sulla scuola rivale di Murano. Nella grande arte di Venezia del secolo XV, si può dire che tutti i maggiori pregi derivano da lui.

Fig. 279. — Alvise Vivarini: Vergine col Bambino e angeli musicisti. Chiesa del Redentore a Venezia. (*Fot. Alinari*).

Un terzo el...nto, del quale conviene tenere gran conto, è 'e sostenuta da un pittore, oriundo siciliano, ma che visse

a Venezia, Antonello da Messina. Nato nel 1444, egli si formò, dicono, nelle Fiandre e da uno dei successori di Van Eyck, forse da Petrus Cristus, imparò la tecnica del dipingere ad olio. E' nondimeno probabile che i Veneziani, in relazioni continue col nord d'Europa, abbiano conosciuto una tale tecnica prima di lui. Antonello è autore di uno dei più belli ritratti del Louvre, quello dell'uomo che si chiama il *Condottiere;* ne ha dipinto altri quasi di ugual valore, come quello della collezione Trivulzio (fig. 283) e il *poeta* del Museo Civico a Milano, e noi gli andiamo debitori di alcuni piccoli quadri di sorprendente fattura, per esempio, il *Calvario* di Anversa e il *San Gerolamo* della Galleria Nazionale di Londra. Convien notare che i colori ad olio non erano usati, a quell'epoca, se non per dare un lucido superficiale ad una accuratissima pittura, eseguita a tempera (còlla o chiara d'ovo), che formava come il fondo del quadro. Il primo pittore che abbia dipinto direttamente, esclusivamente ad olio, fu lo spagnuolo Velasquez.

Fig. 280. — A. Mantegna: Martirio di S. Giacomo. Affresco agli Eremitani, in Padova.

Fig. 281. — Mantegna: Barbara di Brandeburgo, marchesa di Gonzaga, e sua corte. Affresco nel Palazzo di Mantova.

Venezia era meglio governata delle altre città d' Italia. Il suo commercio con l'Oriente l'aveva resa ricca e prospera; essa ignorava la guerra civile. La religione, rispettata, era meno tirannica che altrove; sin dal secolo XIII, Venezia seppe far fronte alla Inquisizione e rivendicare a' suoi magistrati, esclu-

FIG. 282. — MANTEGNA: TRIONFO DI CESARE. FRAMMENTO D'UN CARTONE IN HAMPTON-COURT.

dendo i monaci inviati da Roma, il diritto di punire gli eretici. La vita sociale vi era sviluppatissima; si amavano i piaceri, i begli ornamenti, le brillanti riunioni, le grandi cerimonie alle quali prendevano parte tutti i corpi dello Stato. Tali abitudini si rispecchiano nella pittura veneziana, gaia, luminosa, innamorata della vita, vaga di rappresentare magnifiche processioni — come i celebri quadri di Gentile a Venezia e a Milano — o riunioni ora sacre ed ora profane. Le riunioni sacre sono le *sante conversazioni*, genere di composizioni peculiari alla pittura veneziana, in cui santi, sante e personaggi della Scrittura sono aggruppati senz'apparente motivo, unicamente pel piacere di trovarsi insieme. Le riunioni profane hanno a tipo quel vezzoso *Concerto campestre* di Giorgione, che è al Louvre (fig. 284), assemblea, all'aria aperta, in un ridente paesaggio, di donne nude e di musicisti. Certo che le cose non avvenivano così a Venezia, ma i pittori di *conversazioni* non guardavano più che tanto alla rassomiglianza; volevano rappresentare bei corpi, vesti sfarzose, dare l'idea di una vita facile e gioconda, su un fondo luminoso di paesaggio: e vi riuscivano.

Sin dalla fine del secolo XV, le Madonne e i santi dei pittori veneziani, non sono più personaggi ascetici e tetri, ma belle giovani e bei giovani dalla carnagione florida e dai capelli

FIG. 283. — ANTONELLO DA MESSINA: RITRATTO (1476). (*Collezione Trivulzio a Milano*).

dorati che amano abbigliarsi di stoffe magnifiche e trovano che la vita vale la pena di essere vissuta.

Tale sorridente ottimismo è il carattere essenziale della pittura veneziana e si traduce sopratutto con la radiosa opulenza del suo colorito. Cercare nel clima una spiegazione di ciò è inammissibile; vi è maggiore sfolgorìo nel cielo di Napoli, ma i pittori napoletani dipingono grigio e nero. In Venezia, invece, si tratta di salute morale e fisica come nella Fiandra del Rubens. A Firenze, anche nei coloristi delicati e valenti, il colore è qualchecosa di accessorio, di aggiunto al disegno; a Venezia, da Giorgione in poi, è la pittura stessa, la quale sembra talora darsi minor pensiero degli oggetti che rappresenta che non dell'atmosfera nella quale sono immersi, della luce che li penetra ed avvolge. I Veneziani non sono stati soltanto dei *coloristi*, ma dei *luministi*.

Fig. 284.
Giorgione: Concerto campestre.
(*Museo del Louvre*).

Giovanni Bellini, che visse circa 86 anni (1430?-1516), ha percorso tante diverse tappe che lo si direbbe una scuola di pittura piuttosto che un pittore. Le sue prime opere sono ancora fine ed aride, prossime al Mantegna, non scevre di durezze e bizzarrìe di disegno; le composizioni della sua età matura sono capolavori, cui quasi nulla manca, nemmeno un riflesso della tavolozza di Giorgione, suo allievo, morto sei anni prima di lui. Questo grande artista, maestro di moltissimi allievi, ha percorso durante un

Fig. 285. — Giovanni Bellini: Pietà.
(*Pinacoteca di Milano*).

laboriosa esistenza tutta la via che conduce dal Mantegna a Tiziano. Una sola cosa gli fece difetto: la dote o il gusto di rappresentare il movimento (fig. 285-288).

Fig. 286. — Giovanni Bellini: Madonna degli Alberetti. (*Gallerie di Venezia*).

In compenso, il Crivelli, formatosi a Murano e a Padova (1430-1494), rimane sempre un primitivo. Nelle sue Vergini esili e lievemente smorfiose, dalle dita nervose ed affilate, nelle quali tutti i contorni vibrano e le vesti sono di una ricchezza abbagliante, sembra che la radiosità vellutata delle lacche del Giappone s'accoppii alle più raffinate eleganze dell'arte gotica (fig. 289).

Vittore Carpaccio (1460-1522) e G. B. Cima da Conegliano (1460-1517) sono gli artisti più amabili di questo gruppo di uomini di genio. Il Carpaccio, nella sua *Leggenda di Sant' Orsola* all'Accademia di Venezia, è un narratore festoso e divertente, meno sorridente di Benozzo Gozzoli, ma più riflessivo e più suggestivo (fig. 291). G. B. Cima è un piacevole pittore di Vergini ancora serie, ma che sanno d'esser belle e le cui forme lievemente arrotondate contrastano con l'ossatura ascetica dei Fiorentini (fig. 290).

Fig. 287. — G. Bellini: Vergine col Bambino. (*Galleria Nazionale di Londra*).

Giorgione, durante un' assai breve esistenza (1478-1510), riunì la gaiezza del Carpaccio alla poesia e alla delicatezza del suo maestro Bellini; ma superò tutti i suoi contemporanei con la prodigiosa magìa del pennello (fig. 284, 295). Le sue *conversazioni*, i suoi quadri mitologici od allegorici, i suoi ritratti ottennero un successo immenso, confermato

FIG. 288. — GIOVANNI BELLINI E BASAITI:
LA VERGINE E IL BAMBINO CON SANTI.
(*Collezione Benson a Londra*).

FIG. 289. — CRIVELLI:
VERGINE COL BAMBINO.
(*Collezione Benson a Londra*).
(*Fot. Braun, Clément et Cie.*).

FIG. 290. — G. B. CIMA DA CONEGLIANO:
LA VERGINE E IL BAMBINO
CON DUE SANTI.
(*Museo di Vienna*).

dalle numerose copie e dalle più numerose imitazioni; il Rinascimento veneziano aveva riconosciuto la propria espressione perfetta in questo pittore della luce e della carne.

Fig. 291. — Carpaccio: Storia di Sant' Orsola. (*Gallerie di Venezia*).

Tiziano, se non ha vissuto 99 anni come si credette, ne ha vissuti però almeno 94, il che varia di poco. Nato non dopo il 1482, collaboratore giovanissimo di Giorgione, egli ultimò una delle più belle opere del suo maestro, la *Venere distesa* che si trova a Dresda, e divenne suo erede per la potenza del colorito, superandolo nella fecondità dell'invenzione. Tiziano non cessò di progredire sino nella sua estrema vecchiaia. I suoi primi quadri, senza essere duri, sono di un tocco un po' timido; vegliardo, egli dipinge con una foga ed una arditezza allora senza esempio, schiudendo la via al Velasquez ed ai pittori francesi del nostro tempo. Egli ha trattato tutti i generi, comprese le grandi scene di mitologia pagana, nelle quali, più che nel resto, ha palesato la sua passione per la vita, pel movimento, per la bella natura. Gli stessi suoi quadri sacri hanno spesso qualche cosa dell'allegria radiosa delle sue Baccanti. Quanto a' suoi ritratti, quali o *dal guanto* ed il

Fig. 292. — Tiziano: Seppellimento di G. C. (*Museo del Louvre*).

Fig. 293. — Tiziano: Esortazione all'amore. (« Amor sacro e Amor profano »). (*Galleria Borghese a Roma*).

Francesco I del Louvre, come il *Carlo V seduto* di Monaco, sono pagine di psicologia profonda e gioia vivida di pittura ad un tempo (fig. 292-294, 301, 302).

FIG. 293. — GIORGIONE: LA VERGINE E IL BAMBINO, CON S. LIBERALE E S. FRANCESCO. CHIESA DI CASTELFRANCO.

FIG. 294. — TIZIANO: RITRATTO DI FRANCESCO I. (*Museo del Louvre*).

Un po' più anziano di Tiziano e morto assai prima (1480-1528), Jacopo Palma il Vecchio fu, al pari di lui, un continuatore di Giorgione, ma con un temperamento più calmo e meno originale (fig. 296). La sua *Adorazione dei pastori* del Louvre è uno dei più leggiadri idillii che abbia prodotto la pittura veneziana; in mancanza del genio di Tiziano, egli sa profondere tutte le seduzioni del pennello.

Ben diverso fu Lorenzo Lotto (1480-1556), il più personale dei grandi pittori veneziani, che sfuggì più de' suoi contemporanei all'influenza di Giorgione. C'è in lui una punta di melanconia ed una soavità comunicativa che dànno ai migliori suoi quadri una nota affatto moderna e si rispecchiano persino ne' suoi ammirabili ritratti (fig. 297, 298). Tale dolce mestizia del Lotto non può essere che un effetto del suo temperamento individuale; se la si dovesse spiegare con gli avvenimenti politici contemporanei alla sua età matura — l'abbassamento di Venezia, il principio della Controriforma — converrebbe trovare

FIG. 296. — PALMA VECCHIO: LE TRE SORELLE. (*Museo di Dresda*).

FIG. 297. — LORENZO LOTTO: L'ANNUNCIAZIONE. CHIESA DI S. MARIA A RECANATI.

FIG. 298. — LORENZO LOTTO: RITRATTO DI LAURA DA POLA (?). (*Pinacoteca di Milano*).

FIG. 299. SEBASTIANO DEL PIOMBO: RESURREZIONE DI LAZZARO. (*Galleria Nazionale di Londra*). (WŒRMANN, *Malerei*, t. II. Seemann, editore).

FIG. 300. SEBASTIANO DEL PIOMBO: RITRATTO DI UNA ROMANA CON GLI ATTRIBUTI DI SANTA DOROTEA. (*Museo di Berlino*).

Fig. 301. — Tiziano: Assunzione della Vergine. (*Gallerie di Venezia*).

per la bella intensità della tavolozza. Nelle sue opere magistrali, come la *Risurrezione di Lazzaro* a Londra, Sebastiano ricorda, al tempo stesso, Michelangelo e Tiziano; nei ritratti, egli è più prossimo a Raffaello, col quale fu sovente confuso (fig. 299, 300).

Ma il vero Michelangelo veneziano fu il Tintoretto (1518-1594), che, insieme a Paolo Veronese (1528-1588), dominò con la sua attività febbrile e un po' volgare la seconda fioritura del Risorgimento a Venezia. Gli affreschi di Michelangelo della Cappella Sistina hanno ispirato centinaia d'artisti; ma come pochi hanno la traccia dei medesimi sentimenti più in altri che in lui. Un fatto ancora inesplicabile è la somiglianza tra certe opere del Lotto e del Correggio, artista col quale non potè aver mai alcun rapporto e che lavorava a Parma, dove il Lotto probabilmente non è mai stato.

Il più giovine dei grandi pittori di questa generazione, Sebastiano del Piombo (1485-1547), era prodigiosamente ricco di doti e cominciò con l'imitare molto felicemente Giorgione; ma egli si rese a Roma e vi subì la influenza prima di Raffaello, poi di Michelangelo, sino al punto da rinunciare alla propria personalità. Rimase nondimeno veneziano

Fig. 302. — Tiziano: Madonna di ca' Pesaro. Chiesa dei Frari a Venezia.

Fig. 303. — Tintoretto: Presentazione della Vergine al Tempio. Chiesa di S. Maria dell'Orto a Venezia.

avuto il temperamento del loro modello! Il Tintoretto è di quei pochi. Egli non è un imitatore del grande Fiorentino, ma è come un suo minore fratello. D'una fecondità senza limiti, amante di superare le maggiori difficoltà, impetuoso, ineguale, il Tintoretto ha cercato e trovato, ne' violenti contrasti di ombra e di luce, effetti grandiosi ignorati da' suoi predecessori (fig. 303, 304). Come disegnatore, è spesso brutale e scorretto, mai volgare; come pittore, ripiglia la tradizione di Tiziano invecchiato, il quale, stanco de' toni rosei e dorati profusi dal Rinascimento veneziano, s'era creato una nuova tavolozza, nella quale i grigi argentei e gli azzurri pallidi la vincevano sui colori vistosi. I grandi quadri del Tintoretto sono oggi quasi tutti anneriti, ma è facile formarsi una idea delle sue doti di colorista, da' suoi ritratti e da quella meraviglia di luce e di moto che è il *Miracolo di S. Marco* nell'Accademia di Venezia.

Paolo Caliari, detto Paolo Veronese, proveniva da una famiglia di pittori di Verona, il che gli permise di esprimere stupendamente, e senza la minima nota di provincialismo, l' incanto della vita lussuosa di Venezia nella seconda metà del secolo XVI. Qualche cosa del fasto e della solennità della Spagna, il cui dominio

Fig. 304. — Tintoretto: L'origine della Via Lattea. (*Galleria Nazionale di Londra*).

pesava allora sull' Italia, si accoppia, nelle sue grandi composizioni, all'amore affatto veneziano per le belle luci e i begli adornamenti. Egli pure, nella sua tavolozza, ha dato una dominante importanza ai toni argentei; si può veramente dire che, nella pittura di Venezia, l'età dell'argento è succeduta a quella dell'oro (fig. 305, 306).

Fig. 305. — Paolo Veronese: Il ratto d'Europa. Palazzo Ducale di Venezia.

Il fatto che a Venezia s' ebbero due fioriture d'arte, nullostante la decadenza politica e commerciale della città dopo la lega di Cambrai (1512), prova sino a qual punto le tendenze del Rinascimento vi avessero trovato un terreno propizio. Venezia ebbe, d' altronde, la buona sorte di sfuggire all'eclettismo accademico, che, dopo lo sviluppo della scuola romana sotto Raffaello, mise fine alle grandi scuole di pittura in Italia.

Anche in pieno secolo XVIII, Venezia contava un grande artista del Rinascimento, il Tiepolo (1696-1770). Essa era sempre la più bella e la più gaia città del mondo, e il ritrovo dell'eleganza e dei piaceri. Vi si vedevano, come per lo passato, magnifiche processioni, pompe imponenti. La vita vi era facile e relativamente libera, in un luogo meraviglioso, ravvolto da un' atmosfera trasparente, che il Canaletto, prima, poi, il Bellotto e il Guardi, paesisti delle lagune, hanno reso con tanto incanto e verità. Il Tiepolo diede un'ultima espressione a codesti splendori. Il suo genio procede da quello del Tintoretto, ma con più

Fig. 306. — Paolo Veronese: L'Industria. Palazzo Ducale di Venezia.

FIG. 307. — G. B. TIEPOLO: SAN GIUSEPPE E IL BAMBINO GESÙ. (*Gallerie di Venezia*).

FIG. 308. — MORETTO: SANTA GIUSTINA. (*Museo di Vienna*).

misura e maggiore eleganza; è il pittore di una aristocrazia raffinata, che si sente superiore alla folla e la cui religione, influenzata dalla Spagna, dalla Controriforma e dai Gesuiti, offre un misto sottile di mondanità e di devozione (fig. 307). Il Tiepolo, sia detto a giusto titolo, è l'ultimo dei pittori antichi e il primo dei moderni, poichè quasi tutti i grandi decoratori del secolo XIX hanno preso da lui le loro ispirazioni.

L'influenza della scuola veneziana fu duratura. Nella stessa Italia, essa fece nascere scuole locali, quelle di Verona (Bonifazio dei Pitati, 1487-1553), di Treviso (Paris Bordon, 1500-1570), di Bergamo (G. B. Moroni, 1523-1578), di Brescia, la quale ultima fu illustrata dal Savoldo (1480?-1548), da Girolamo Romani detto il Romanino (1480-1566) e dal Moretto (1498-1555), che precedette il Tintoretto e il Veronese nell'uso de' ni argentei (fig. 308). Il Tinto-

FIG. 308*a*. — TIEPOLO: L'ADORAZIONE DEI MAGI (FRAMMENTO). (*Museo di Monaco*). (*Fot. Hanfstaengl*).

retto e il Bassano (1510-1592), che fu uno dei creatori del paesaggio moderno, sono stati i primi modelli del Velasquez. Tiziano fu l'ispiratore del Rubens e del Reynolds; il Tiepolo fu imitato dallo spagnuolo Goya, dal quale deriva, in gran parte, la pittura francese della seconda metà del secolo XIX. Per codesti rampolli, si può dire che la scuola veneziana sussiste ancora, diversa molto, sotto ogni riguardo, da quella di Firenze, la quale non ha fatto che rivivere d'una vita effimera ed artificiale nel gruppo dei prerafaeliti inglesi. Abbiamo visto, parlando dell'architettura, che i palazzi di Venezia avevano continuato, essi pure, a servire di modello, mentre l'arte severa di Bramante non ispirò che imitazioni isolate. Così, il Rinascimento ha trionfato a Venezia ed è stato specialmente diffuso per opera sua. Una sola cosa le è mancata, che forma la gloria di Firenze: la serietà della vita e la profondità del pensiero.

BIBLIOGRAFIA. — Opere citate (pp. 164 e 165) del BURCKHARDT, CROWE e CAVALCASELLE. LÜBKE, MORELLI, MÜNTZ, WOERMANN. — B. BERENSON, *The Venetian painters*, 3ª ed., Londra, 1898; LAFENESTRE e RICHTENBERGER, *Venise*, Parigi, 1897 (pittura); P. PAOLETTI, *L'Architecture et la Sculpture de la Renaissance à Venise*, Venezia, 1899; P. PAOLETTI e G. LUDWIG, *Neue archiv. Beiträge zur Gesch. der venez. Malerei* (*Repertorium*, 1899, p. 427; 1900, p. 274); ROMAIN ROLLAND, *La Decadence de la Peinture italienne* (*Revue de Paris*, 1896, I, p. 168; ottime pagine sul Mantegna, Tiziano, Paolo Veronese, ecc.).

P. SCHUBRING. *Altichiero und seine Schule*, Lipsia, 1898; J. FFOULKES, *Vincenzo Foppa* (*Burlington Magazine*, 1903, I, p. 103).

P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Berlino, 1902 (edizione inglese, 1901); H. THODE, *Mantegna*, Bielefeld, 1896; MAUD CRUTTWELL, *Mantegna*, Londra, 1902.

P. MOLMENTI e G. LUDWIG, *Vittore Carpaccio*, Milano, 1905 (cf. MARY LOGAN, *Burlington Magazine*, 1903, II, p. 317); G. GRONAU, *Antonello da Messina* (*Repertorium*, 1897, p. 347; 1904, p. 464); sulla formazione dell'ingegno di Antonello, cf. *Jahrbücher* dei Musei di Berlino, 1902, II, p. 59).

A. FRY, *Giovanni Bellini*, Londra, 1899; R. BURCKHARDT, *Cima da Conegliano*, Lipsia, 1905; J. RUSHFORTH, *Carlo Crivelli*, Londra, 1900; H. COOK, *Giorgione*, Londra, 1900; CROWE e CAVALCASELLE, *Titian*, 2 vol., Londra, 1877; G. GRONAU, *Titian*, Londra, 1904; G. LAFENESTRE, *La Vie et l'Œuvre de Titien*, Parigi, 1886; M. HAMEL, *Titien*, Parigi, 1903; O. FISCHEL, *Tizian*, Stoccarda, 1904 (tutta l'opera dipinta in fot.); G. GRONAU, *Tizian's himmlische und irdische Liebe* (*Repertorium*, 1903, p. 177; interpretazione del quadro detto l'Amor Sacro e l'Amor Profano; per altre spiegazioni, cf. *Revue archéologique*, 1905, II, p. 353). — Sulla data della nascita di Tiziano, H. COOK, *Repertorium*, 1902, p. 98.

B. BERENSON, *Lorenzo Lotto*, 3ª ed., Londra, 1905; H. THODE, *Tintoretto*, Bielefeld, 1901; B.-S. HOLBORN, *Tintoretto*, Londra, 1903; R. FRY, *Paolo Veronese*, Londra, 1903; F.-H. MEISSNER, *Paolo Veronese*, Bielefeld, 1896; R. PAULUCCI, *Guardi* (*Nuova Antol.*, 1° settembre 1905); H. DE CHENNEVIÈRES, *Les Tiepolo*, Parigi, 1898; F.-H. MEISSNER, *Tiepolo*, Bielefeld, 1896; H. MODERN, *G. B. Tiepolo*, Vienna, 1902.

DECIMASETTIMA LEZIONE

LEONARDO DA VINCI E RAFFAELLO. LE SCUOLE MILANESE, UMBRA, FERRARESE, BOLOGNESE E ROMANA

TUTTA la curiosità intellettuale del Rinascimento, i suoi sogni di gloria e di progresso, il suo entusiasmo per la bellezza e la scienza, furono riuniti, con altri requisiti del genio, in Leonardo. Nato a Vinci, tra Pisa e Firenze, nel 1452, morto presso Amboise nel 1519, egli passò la sua gioventù in Firenze, l'età

FIG. 309. — LEONARDO DA VINCI: LA CENA.
(*Dall'incisione di Raffaello Morghen*).
REFETTORIO DI S. MARIA DELLE GRAZIE A MILANO.

matura in Milano, gli ultimi tre anni di vita in Francia, dove parve non aver più avuta la forza di lavorare. Pochi uomini sono stati più laboriosi, ma pochi uomini hanno prodotto meno; nella scienza come nell'arte, egli era tormentato dalla smania d'inventare, di schiudere nuove vie e, sotto certi aspetti, egli ricorda quegli alchimisti del medioevo che sciupavano innegabili pregi nella ricerca d'un chimerico ideale.

Allorchè Leonardo, nel 1483, offerse i suoi servizi a Lodovico il Moro, duca di Milano, con una lettera che si è con-

servata, egli si accreditò quale inventore di macchine da guerra, costruttore di ponti mobili e di carri, ingegnere esperto nell'artiglieria e nell'arte degli assedi; alla fine della lettera, egli aggiunse: « *Item*, condurrò in scultura di marmore, di bronzo e di terra, simile in pictura, ciò che si possa fare a paragone di ogni altro, e sia chi vuole ». Ma era come ingegnere e come inventore ch'egli s'attribuiva maggior valore.

Fig. 310. — Leonardo da Vinci: La Vergine delle roccie. (*Museo del Louvre*).

I suoi manoscritti, conservati, per la maggior parte, nella Biblioteca dell'Istituto di Francia e nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, fanno fede della sua passione per le scienze e, specialmente, per la meccanica; egli credeva anche d'essere riuscito a fabbricare una macchina da volare, più pesante dell'aria. S'è esagerato, poi screditato il valore dei lavori scientifici di Leonardo. Se i suoi manoscritti contengono molte annotazioni ed estratti che riproducono o riassumono soltanto idee altrui, non è meno certo ch'egli ebbe prescienza di varie importanti scoperte e professò, specie in geologia, opinioni molto avanzate su quelle del suo tempo.

Fig. 311. — Leonardo da Vinci: La Vergine e Sant'Anna. (*Museo del Louvre*).

Come statuario, Leonardo lavorò pel corso di diciassette anni intorno ad una figura equestre di Francesco Sforza, padre di Lodovico il Moro. Il modello in gesso del cavallo, senza cavaliere, fu esposto nel 1493 e distrutto nel 1501 dagli arcieri di Luigi XII. Non si è nemmeno sicuri di possederne copie. Dell'altre sue scolture, poco numerose del resto, nulla rimane. Il bel profilo con casco di Scipione, lasciato dal signor Rattier al Louvre, potrebbe nondimeno esser suo.

FIG. 312. — LEONARDO DA VINCI: LA GIOCONDA. (*Museo del Louvre*).

FIG. 313. — G. BOLTRAFFIO: VERGINE COL BAMBINO. (*Museo Poldi-Pezzoli a Milano*).

Ciò che sussiste delle pitture di Leonardo comprende quattro capolavori di prim'ordine, tre de' quali al Louvre: *La Cena*

FIG. 314. — G. BOLTRAFFIO: VERGINE COL BAMBINO. (*Galleria Nazionale di Londra*). (*Fot. Hanfstaengl*).

FIG. 315. — A. SOLARIO: VERGINE COL BAMBINO. (VERGINE DAL CUSCINO VERDE). (*Museo del Louvre*).

dipinta ad olio sul muro del Refettorio di S. Maria delle Grazie a Milano (1497), opera molto rovinata, ma della quale si conosce una ventina di buone copie; *La Vergine delle roccie*, dipinta verso il 1483, *La Vergine con Sant'Anna*, dipinta verso il 1502, e finalmente il celebre ritratto di madonna Lisa del Giocondo, la *Gioconda*, eseguito tra il 1502, e il 1506 (fig. 309-312).

Fig. 316. — Leonardo da Vinci: Cartone per una Sacra Famiglia. (*Accademia di Londra*).

I quadri di Leonardo a Firenze e al Vaticano, *L'Adorazione dei Magi* e il *San Girolamo*, sono incompiuti; le altre opere che, a Parigi ed altrove, gli vengono attribuite, sono ritoccatissime o appartengono a' suoi allievi. Nel novero di tali pitture contestate, vi sono per altro, al Louvre stesso, due opere di grande valore: il ritratto di donna, detto di Lucrezia Crivelli, e il *San Giovanni Battista*, la cui bellezza non è scevra di affettazione.

Fig. 317. — Leonardo da Vinci: L'Adorazione dei Magi. Frammento d'un disegno conservato al Louvre.

Anche i tre quadri che ho enumerati dapprincipio, di seguito alla *Cena*, sono in uno stato poco soddisfacente. La colpa non è dei moderni restauratori. Leonardo nulla faceva con semplicità; la sua pittura ad olio era una cucina complicata destinata a sfaldarsi e ad annerire. Nondimeno *La Vergine delle roccie* e la *Gioconda* bastano per dare una misura del suo genio.

Leonardo, a differenza del suo maestro, il Verrocchio, del suo contemporaneo, il Botti

celli, e, in generale, dei grandi Fiorentini del secolo XV, cercò la fluidità dell'involucro, e perciò la ruppe con la maniera dura e angolosa dei primitivi. Non cadde però nel *press'a poco* o nella mollezza. In lui la castigatezza del disegno e l'impeccabile raffinatezza della linea si completano mercè la fusione del modellato e del chiaroscuro; la precisione dei contorni non è che un primo gradino per innalzarsi ad una precisione più minuta ed ardua a raggiungersi: quella dei piani. Sino dalla metà del secolo XVI, la *Gioconda* si considerava, in Italia, come inimitabile capolavoro dell'arte del ritratto, pel grande sforzo del pittore nel rivaleggiare

Fig. 318. — B. Luini: Il Matrimonio della Vergine. Affresco nella chiesa di Saronno.

Fig. 319. - Cesare da Sesto (?): La Vergine dalle bilance. (*Museo del Louvre*).

Fig. 320. — Sodoma: San Vittorio. Palazzo pubblico di Siena.

con la natura. Si diceva che Leonardo vi avesse lavorato attorno quattro anni: che, per dare alla donna, che riproduceva, una

espressione dolce e sorridente, l'avesse circondata di divertimenti e di musica. E' stato solamente a' giorni nostri che s'è voluto scoprire nella *Gioconda* un carattere misterioso e romantico, uno sguardo di sfinge, una ironia sdegnosa e mille altre cose, alle quali Leonardo non ha certo pensato.

FIG. 321. — B. LUINI: PRESEPIO. CHIESA DI SARONNO.

Il tipo delle Vergini di Leonardo — dal quale deriva pure quello da lui dato alla *Gioconda*, poichè i ritratti di un artista di genio subiscono sempre l'influenza del suo ideale — si riallaccia al tipo favorito del suo maestro, il Verrocchio. Leonardo l'ha abbellito, lo ha spiritualizzato, gli ha tolto la rigidità e le durezze, l'ha adornato di quel sorriso che, già quasi manierato

FIG. 322. — SODOMA: LO SVENIMENTO DI S. CATERINA. CHIESA DI SAN DOMENICO A SIENA.

FIG. 323. — SODOMA: VERGINE COL BAMBINO E SANTI. (*Galleria di Torino*).

nella *Sant'Anna* del Louvre, è stato anche esagerato e, su tutto, stereotipato dalla maggior parte dei suoi imitatori.

FIG. 324. — P. PERUGINO: LA VERGINE E IL BAMBINO CON DUE SANTI E DUE ANGELI. (*Museo del Louvre*).

La *Cena* di Milano dimostra con quale cura e pensiero Leonardo sapeva aggruppare le sue figure. Un tale soggetto era stato trattato molte volte prima di lui; egli ne ha dato la formula quasi definitiva. Gesù ha appena detto: « Uno di voi mi tradirà » e reclina la testa come sotto il soffio della commozione che ha suscitato. Non è soltanto una grande opera di pittura, ma una pagina di psicologia profonda, uno studio di caratteri e di sentimenti, tradotti, ad un tempo, con la espressione delle fisonomie, coi gesti e con gli atteggiamenti.

Insieme a codeste belle pitture quasi rovinate, esiste fortunatamente buon numero di disegni di Leonardo, che si noverano tra i più incontestati capolavori del Rinascimento e bastano per la gloria del loro autore.

FIG. 325. — A. BERGOGNONE: VERGINE COL BAMBINO. (*Naz. di Londra*). (*Fot. Hanfstaengl*).

FIG. 326. — P. PERUGINO: SEPPELLIMENTO DI G. C. (*Galleria Pitti a Firenze*).

FIG. 327. — P. PERUGINO: LA VERGINE IN GLORIA. (*Galleria di Bologna*).

FIG. 328. — TIMOTEO VITI: LA MADDALENA. (*Galleria di Bologna*).

Due di essi debbono essere citati come senza pari: il cartone della *Vergine e Sant' Anna*, che trovasi all' Accademia di Londra (fig. 316) e lo schizzo a penna dell'*Adorazione dei Magi*, che è al Louvre (fig. 317).

FIG. 329. — PINTORICCHIO: LA VERGINE « DEL BARTELLI ». DUOMO DI SAN SEVERINO.

FIG. 330. — COSIMO TURA: LA VERGINE COL BAMBINO. (*Accademia Carrara di Bergamo*).

FIG. 331. — ERCOLE ROBERTI: LA VERGINE COL BAMBINO E SANTI. (*Pinacoteca di Milano*).

FIG. 332. — LORENZO COSTA: LA MADONNA COL FIGLIO E SANTI. (*Chiesa di S. Giov. in Monte a Bologna*).

Esisteva in Milano una scuola indigena, derivata specialmente da quella di Padova, fondata o sostenuta da Vincenzo Foppa, dal Butinone, dal Civerchio, da Bartolomeo Suardi detto il Bramantino ecc. Quando vi arrivò Leonardo (1483), essa contava uno squisito maestro, a un tempo mantegnesco ed umbro, Ambrogio Bergognone (fig. 325). Lo stesso Leonardo fece qualche allievo od ispirò qualche artista di talento, il Boltraffio, il Solario, Cesare da Sesto, Gaudenzio Ferrari, ma un più gran numero d'imitatori mediocri (fig. 313-315, 319). Il più popolare de' suoi seguaci fu e restò il Luini, *volgarizzatore* dell'ideale leonardesco († 1532); volgarizzatore,

FIG. 333. — FRANCESCO DEL COSSA: S. PIETRO E S. GIOVANNI. (*Pinacoteca di Milano*).

FIG. 334. — FR. FRANCIA: ADORAZIONE DEL BAMBINO GESÙ. (*Galleria di Bologna*).

FIG. 335. — FR. FRANCIA: SEPPELLIMENTO DI G. C. (*Galleria di Torino*).

d'altronde, un po' volgare, perchè la sua eleganza è superficiale, i suo disegno indeciso e il suo talento d'invenzione limitato. Quell che è veramente tutto suo è una certa grazia sdolcinata che se duce il grande pubblico; ad ogni modo anche il Luini s'è spint a notevole altezza con gli affreschi della chiesa di Saronno, ne quali appare come il Filippino Lippi della scuola milanese (fig. 318, 321). L'influenza di Leonardo è pure sensibile in un artista vercellese fiorito in Siena, ineguale, manierato, ma talora molto felicemente ispirato e pieno di sentimento, Gian Antonio Bazzi detto il Sodoma († 1549; fig. 320, 322, 323). Finalmente, Leonardo è quello tra gli artisti italiani che i pittori fiamminghi della prima metà del secolo XVI hanno più volentieri imitato;

FIG. 336. — RAFFAELLO: IL SOGNO DEL CAVALIERE. (*Gall. Naz. di Londra*). (*Fot. Hanfstaengl*).

FIG. 337. — RAFFAELLO: LO SPOSALIZIO DELLA VERGINE. (*Pinacoteca di Milano*).

FIG. 338. — RAFFAELLO: MADONNA DEL GRANDUCA. (*Galleria Pitti a Firenze*).

in buona parte i pretesi « Leonardi » dei nostri Musei non sono che imitazioni fiamminghe.

FIG. 339. — RAFFAELLO: LA VERGINE DI CASA TEMPI. (*Museo di Monaco*). (*Fot. Hanfstaengl*).

La vita di Raffaello Santi (o Sanzio) forma un completo contrasto con quella di Leonardo. Se questi, che visse a lungo, produsse poco, Raffaello, morto a 37 anni, ha lasciato, invece, un'opera immensa, che è pervenuta, quasi intera, sino a noi.

Per comprendere questo artista sì appassionatamente ammirato, conviene considerare la natura del suo ingegno; nessuno più di lui fu accessibile alle influenze ed anche più portato alla imitazione. La verità sulla formazione del genio di Raffaello non è stata scoperta che verso il 1880 dal Morelli; ed è tanto più necessario insistervi perchè non è ancora penetrata nell'insegnamento.

Diamo, innanzi tutto, una rapida occhiata ai precursori un po'

remoti di Raffaello. La scuola umbra, figlia della scuola senese, si rivela, sulla fine del secolo XIV, con *L'Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano (1360-1427), in tutto lo splendore della sua giovinezza, vaga di leggiadre visioni, di colori allegri, di narrazioni piacevoli. Gentile lavora, in Venezia, col suo amico veronese, Vittore Pisanello, incisore di mirabili medaglie, disegnatore di genio e, per di più, il primo italiano che abbia osservato gli animali e reso esattamente i loro atteggiamenti e la loro andatura. Quando Rogier van der Weyden visitò l'Italia circa il 1450, egli lodò le opere di Pisanello e di Gentile; il grande artista del Nord riconosceva così alcuni ingegni aventi parentela col suo. E' più che probabile, infatti, che il Pisanello e Gentile, specialmente il primo, avessero qualche fami-

FIG. 340. — RAFFAELLO: LA BELLA GIARDINIERA. (*Museo del Louvre*).

FIG. 341. — RAFFAELLO: LA VERGINE DEL PRATO. (*Galleria di Vienna*).

FIG. 342. — RAFFAELLO: LA VERGINE DETTA DI FOLIGNO. (*Galleria del Vaticano*).

liarità coi capolavori della scuola fiamminga e ne traessero ispirazioni; Verona si manteneva in continui rapporti con la corte di

Fig. 343. — Raffaello: La Vergine e il Bambino tra papa Sisto II e Santa Barbara. (*Galleria di Dresda*).

Fig. 344. — Raffaello: La Vergine dal pesce. (*Galleria di Madrid*).

Borgogna, e Filippo l'Ardito, sin dal 1400, acquistava medaglie italiane. D'altra parte, i precursori dei Van Eyck, e senza dubbio Uberto van Eyck, hanno ricevuto lezioni dall'Italia, senza che ancora si possa dire da qual valico delle Alpi le prestazioni sieno state più importanti e più numerose.

Fig. 345. — Raffaello: La Disputa del Sacramento. Affresco in Vaticano.

Nella seconda parte del secolo XV, le città dell' Umbria, specialmente Perugia, videro svolgersi una scuola di pittura molto diversa da quella di Firenze. Facendo seguito, per così dire, alla scuola senese, essa oppose una soavità, tendente allo sdolcinato, all'aspra eleganza dei Fiorentini. I suoi maestri sono seducentissimi, pieni di freschezza e di poesia, ma con qualche cosa di infantile e di limitato. Se i Fiorentini sono troppo intellettuali, essi lo sono

troppo poco. I due grandi pittori umbri furono Pietro Vannucci, detto il Perugino, nato nel 1446, e Bernardino Betti, detto il Pintoricchio, nato nel 1454. Il Perugino aveva l'istinto delle composizioni chiare e bene arieggiate, un colorito dorato e trasparente, e un senso squisito della meditazione e dell'estasi (fig. 324, 326, 327). Ma non era capace di rappresentare il moto ed, avendo poca fantasia, spesso si ripeteva; quando le sue figure si muovono, ballano invece di camminare. Il Pintoricchio, che fu capo-studio del Perugino, possedeva all'incontro alcune doti che mancavano al suo maestro (fig. 329, 354); ma disegnava più debolmente, pensava ancor meno, e le sue grandi composizioni, come quelle della Libreria del Duomo di Siena e dell' Appartamento Borgia in Vaticano, sono assai più seducenti che non siano pensate. Ciò che, nondimeno, lo rende interessante per la storia dell'arte, è ch'egli ha creato, o almeno sviluppato, il tipo umbro della Vergine, di cui trasmise l'ideale a Raffaello.

Fig. 346. — Raffaello: La Scuola d' Atene. Affresco in Vaticano.

Fig. 347. — Raffaello: Papa Leone I che arresta Attila. Affresco in Vaticano.

Una malattia comune agli amatori novizi è quella di preferire il Perugino e il Pintoricchio a Raffaello e a quasi tutti i pittori d'Italia. La cura è subito indicata; si rechino a Perugia e ne torneranno guariti.

Abbiamo visto come l'arte veneziana si diffondesse nell'Italia del Nord. Una di tali colonie, svoltasi tra Ferrara e Bologna, si onorò di possedere artisti insigni come Cosimo Tura (fig. 330), Ercole Roberti (fig. 331), Francesco del Cossa (fig. 333) e Lorenzo Costa (fig. 332) compagno di lavoro del pittore orafo Francesco Raibolini detto il Francia, nato intorno al 1450, cui

poco mancò per essere un genio (fig. 334, 335). Per lo stile, egli si presenta come un intermezzo tra Giovanni Bellini e Raffaello. Un suo allievo e capo-studio, verso il 1490, fu Timoteo Viti (fig. 328).

Fig. 348. — Raffaello: Eliodoro cacciato dal tempio. Affresco in Vaticano.

Nato in Urbino nel 1483, Raffaello aveva undici anni quando perdette il padre, Giovanni Santi, modesto pittore, cui egli nulla dovette se non forse i primi elementi dell'arte. Poco dopo, nel 1495, Timoteo Viti lasciava lo studio del Francia per stabilirsi in Urbino. Egli fu il primo maestro di Raffaello e lo iniziò alla maniera del Francia. E' da lui che Raffaello prese e conservò una certa propensione per le forme rotonde ed opulenti, ch'è la negazione dell'ideale ascetico. Verso il 1499, a sedici anni, Raffaello dipinse il vezzoso quadretto che si trova al Louvre, *Il sogno del Cavaliere* (fig. 336); nulla, in tale opera, ricorda il Perugino, del quale Raffaello è passato, sì a lungo, pel discepolo e il continuatore.

L'anno successivo (1500) Raffaello entrò, non come allievo, ma come aiuto, nello studio del Perugino a Perugia. Il maestro, occupatissimo, si trovava allora a Firenze; capo dello studio era il Pintoricchio. Raffaello, di natura eminentemente impressionabile, si ispirò ad un tempo, per quattro anni, e al Pintoricchio e al Perugino; si conoscono suoi quadri, dipinti a quell'epoca, i cui cartoni, o studi, sono di uno dei due maestri umbri. Così si avverò in lui una prima sintesi, quella degli stili del Francia e del Perugino. Nondimeno, egli ci sembra quasi più 'no al primo che non al se-

Fig. 349. — Veduta prospettica delle logge del Vaticano decorate sotto la direzione di Raffaello.

come nei capolavori della sua giovinezza, lo *Sposalizio della Vergine*, che si trova a Milano (Brera, fig. [illegible]). Si credette per un pezzo che questo quadro fosse quasi la copia di una grande composizione attribuita al Perugino e conservata nel Museo di Caen; ma il Berenson ha riconosciuto che lo *Sposalizio* di Caen, lungi dall'essere del Perugino, non è che una debole imitazione antica dello *Sposalizio* di Raffaello, dovuta forse allo Spagna.

Fig. [illegible] — Raffaello. Ritratto di Giulio II (particolare). *Galleria Pitti, a Firenze.*

Tra il 1504 e il 1508, Raffaello visse a Firenze, già celebre, procedendo di successo in successo. È l'epoca delle leggiadre Vergini, che i moderni amano a distanza di quattro secoli: la Vergine di Wilmann, quella detta *del Granduca* a Palazzo Pitti, la *Bella Giardiniera* del Louvre, la *Vergine nella prateria* a Vienna (fig. [illegible]), ecc. A Firenze Raffaello cominciò a imitare Leonardo da Vinci e Fra Bartolomeo, artisti che assecondò mirabilmente, ma sempre con genio e [illegible]. [illegible] Raffaello è stato [illegible] e [illegible] il genio [illegible] più [illegible].

Fig. [illegible] — Raffaello. Ritratto di Baldassarre Castiglione. *Museo del Louvre.*

Chiamato a Roma nel 1508, Raffaello fu successivamente il pittore favorito di Giulio II e (1513) e di Leone X. [illegible] di lavoro, fu costretto spesso [illegible] non solo [illegible] ma [illegible]. A partire da quel momento egli fece quasi sempre eseguire dagli allievi i quadri, dei quali forniva i cartoni e che [illegible]

contentava di ritoccare prima di consegnarli a' suoi clienti (fig. 342-344). Il più attivo e più ricco di doti de' suoi allievi, Giulio Romano, dipingeva le carni d'un rosso mattone che, nei quadri di Raffaello del periodo romano, è come la firma di quel suo ausiliario. Un simile tono fu ammirato ed anche imitato dai divoti *raffaellisti* del secolo XIX, ma oggi si è d'accordo nel trovarlo sgradevole.

Il grande compito affidato a Raffaello fu la decorazione delle sale del Vaticano (le Stanze) e d'una lunga galleria coperta che domina il cortile di San Damaso (le Loggie). Le Stanze comprendono varie composizioni storiche, allegoriche e religiose, quali *Il trionfo della Chiesa, La scuola d'Atene, La Disputa del Sacramento, Il Miracolo di Bolsena, Il Parnaso, Attila arrestato da Leone Magno, Eliodoro cacciato dal Tempio, L'Incendio di Borgo* (fig. 345-348). Le Loggie sono adorne d'affreschi rappresentanti scene della Storia sacra, che formano quella che si chiama la *Bibbia di Raffaello*, e d'una profusione d'ornamenti ingegnosi imitati dalle antiche pitture romane (fig. 349). Oltre all'esecuzione o direzione di questi lavori, che sarebbe bastata a colmare una esistenza, Raffaello trovò il tempo di dipingere egli stesso degli ammirabili ritratti (fig. 350-351) e di eseguire, con l'aiuto de' suoi allievi, dei grandi quadri, come la *Madonna di San Sisto* ora a Dresda, la *Madonna di Foligno* al Vaticano, la *Santa Famiglia di Francesco I* al Louvre; finalmente cominciò e lasciò incompiuta una delle opere più grandiose, *La Trasfigurazione*, che fu ultimata, dopo la sua morte, da Giulio Romano (fig. 352). Raffaello fu, inoltre, dopo la morte di Bramante, architetto di San Pietro e ispettore delle antichità e dei monumenti di Roma. Se si aggiunge a tutto ciò, ch'egli menava vita gaudiosa e che una sconosciuta, della quale ha lasciato un bel ritratto nella *Donna velata* di Palazzo Pitti, era l'oggetto delle sue sollecitudini, ci si domanda come potè egli resistere, per dodici anni di produzione intensa, a tante cause di fatica fisica e di esaurimento. Era d'altronde, come si può giudicare da' suoi ritratti, una natura esile e delicata, quasi femminea. Un antropologo, studiando la forma del suo cranio, credette di avere in mano un cranio muliebre. La sua arte stessa, più vaga di dolcezza che di

FIG. 352. — RAFFAELLO E GIULIO ROMANO: LA TRASFIGURAZIONE. (*Galleria del Vaticano*).

forza, modificata senza posa da nuove influenze e, negli ultimi anni, da quella poderosa di Michelangelo, ha qualche cosa di femminile e di assorbente.

FIG. 353. — RAFFAELLO: SEPPELLIMENTO DI G. C. (*Galleria Borghese a Roma*).

Figliuolo caro al Papato e alla Chiesa, oggetto d'un culto quasi senza dissidenti sino verso la metà del secolo XIX, Raffaello cominciò ad espiare duramente la sua gloria e il torto ch'ebbe di farsi troppo aiutare ne' suoi lavori. Come sempre, in simili casi, la reazione si spinse tropp'oltre. Il Raffaello delle Stanze e delle Loggie, è il più grande « illustratore » che sia mai esistito; l'antichità pagana e l'antichità cristiana gli hanno fornito immagini indimenticabili che hanno realizzato l'ideale del Rinascimento e sono rimaste, dopo quattro secoli, scolpite nella memoria degli uomini. Il suo tipo di Vergine, semicristiana, semipagana, non troppo eterea, non troppo sensuale, ha conquistato i cuori e conserva ancora il suo impero. Sembra che la fusione momentanea di codesti due mondi opposti ed ostili, il paganesimo e il cristianesimo, sia avvenuta nel genio di Raffaello; se altri sono stati i fiori del Rinascimento, egli ne è stato il frutto maturo.

FIG. 354. — PINTORICCHIO: IL RITORNO DI ULISSE. (*Galleria Nazionale di Londra*).

Non si abbassa punto un genio riconoscendone le debolezze. Questo prodigioso creatore d'immagini non era un grande colorista (salvo in alcuni ritratti, come il *Baldassarre Castiglione*, che si trova al Louvre) e, cosa che l'Ingres non avrebbe mai permesso di dire, fu

sovente un disegnatore fiacco e senza nervi. Non vi è un suo quadro, nel quale un esame imparziale non faccia riconoscere de' contorni molli, scorretti e ineguali. L'opera con la quale Raffaello pensò forse di rivaleggiare con Michelangelo, il *Seppellimento* della Galleria Borghese a Roma (fig. 353), ha tutta la freddezza di un'accademia del secolo XVII.

Non è senza ragione che si fa partire, dallo stesso apogeo del suo genio, la decadenza dell'arte italiana. Certo il culto di Raffaello, del « divino » Raffaello, ha fatto il suo tempo. Le sue opere devono essere analizzate e giudicate una per una, non come quelle di un dio divenuto pittore, ma d'un pittore geniale, fallibile come tutti gli altri, che un entusiasmo irriflessivo ha troppo deificato. Ciò che v'ha di veramente grande in lui ha tutto da guadagnare dall'essere studiato con giusta critica, senza spirito di denigrazione, ma anche senza partito preso di cieca ammirazione.

BIBLIOGRAFIA. — *Opere e articoli citati* (pp. 164-165 e 181) del BURCKHARDT, MORELLI (essenziale per Raffaello), ROMAIN-ROLLAND, WŒLFFLIN e WŒRMANN.

J. P. RICHTER, *Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 vol., Londra, 1883: E. MÜNTZ, *Léonard de Vinci*, Parigi, 1899; B. BERENSON, *The Florentine painters*, 2ª ed., Londra, 1900 (Leonardo); A. ROSENBERG, *Leonardo da Vinci*, Bielefeld, 1898; G. GRONAU, *Leonardo da Vinci*, Londra, 1903; E. MAC CURDY, *Leonardo da Vinci*, Londra, 1903; H. COOK, *Le Carton de Léonard à la Royal Academy* (*Gazette*, 1897, II, p. 371); G. CAROTTI, *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Milano, 1905; F. MALAGUZZI-VALERI, *Pittori lombardi del quattrocento*, Milano, 1902: ETH. HALSEY, *Gaudenzio Ferrari*, Londra, 1903; M. REYMOND, *Cesare da Sesto* (*Gazette*, 1892, I, p. 314); G. WILLIAMSON, *Bernardino Luini*, Londra, 1899; P. GAUTHIEZ, *Nouvelles recherches sur B. Luini* (*Gazette*, 1903, II, p. 189); Contessa PRIULI BON, *Sodoma*, Londra, 1900.

B. BERENSON, *The central Italian painters*, Londra, 1898 (Raffaello); A. VENTURI, *Gentile da Fabriano e Pisanello*, Firenze, 1896; L. COURAJOD, *Leçons*, t. II, Parigi, 1900 (Pisanello e le scuole del Nord); E. MÜNTZ, *Pisanello* (*Revue de l'Art*, 1897, I, p. 67); A. GRUYER, *Vittore Pisano* (*Gazette*, 1893, II, p. 353); G. HILL, *Pisanello*, Londra, 1905; J. WILLIAMSON, *Francia*, Londra, 1901; R. SCHNEIDER, *L'Ombrie*, Parigi, 1905; MRS GRAHAM, *Fiorenzo di Lorenzo*, Roma, 1904; S. WEBER, *Fiorenzo di Lorenzo*, Strasburgo, 1904; Abbé BROUSSOLLE, *La Jeunesse de Pérugin*, Parigi, 1901; E. STEINMANN, *Pinturicchio*, Bielefeld, 1898; C. RICCI, *Pintoricchio*, trad. franc., Parigi, 1903; A. SCHMARSOW, *Raphael und Pintoricchio in Siena*, Berlino, 1903; F. EHRLE ed E. STEVENSON, *Gli affreschi del Pintoricchio nell'appartamento Borgia*, Roma, 1897 (cf. *Repertorium*, 1897, p. 318); A. SCHMARSOW, *Giovanni Santi*, Berlino, 1887.

A. ROSENBERG, *Raffael*, Stoccarda, 1904 (riproduzione di tutti i suoi quadri, 202 incisioni); A. SPRINGER, *Raffael und Michelangelo*, 2ª ed., Lipsia, 1895; F. MÜNTZ, *Raphael*, nuova ediz., Parigi, 1900; JULIA CARTWRIGHT, *Raphael*, Londra, 1895; H. KNACKFUSS, *Raphael*, 4ª ed., Bielefeld, 1896; C. RICCI, *La gloria d'Urbino*, Bologna, 1898; CROWE e CAVALCASELLE, *Raffaello*, nuova ed., Firenze, 1901; ALEX. AMERSDORFER, *Kritische Studien über das venezianiche Skizzenbuch* (attribuito a torto a Raffaello), Berlino, 1902 (cf. *Repertorium*, 1902, p. 130); B. BERENSON, *Le Sposalizio du Musée de Caen* (*Gazette*, 1896, II, p. 273); *The Study and criticism of Italian art*, t. II, Londra, 1902; G. GRONAU, *Aus Raphaels florentiner Tagen*, Berlino, 1903; H. DOLLMAYR, *Raffaels Werkstätte* (*Jahrbuch* dei Musei di Vienna, 1895; cf. *Repertorium*, 1895, p. 368); *Giulio Romano und das klassische Altertum*, Vienna, 1902; LAFENESTRE e RICHTENBERGER, *Rome*, t. I, Parigi, 1903 (studio particolareggiato degli affreschi di Raffaello nel Vaticano); J. KLACZKO, *Rome and the Renaissance, the pontificate of Julius II*, Londra, 1903 (trad. inglese illustrata; Melozzo da Forlì, Michelangelo).

I caratteri femminei del cranio di Raffaello (p. 198), *Bonner Jahrbücher*, XIII, p. 182.

DECIMOTTAVA LEZIONE

MICHELANGELO E CORREGGIO

Il genio di Leonardo compie e domina il secondo periodo del Rinascimento fiorentino, che fu inaugurato dagli affreschi di Masaccio al Carmine. Ma gli allievi e gli imitatori di Leonardo furono tutti lombardi. In Firenze, lo svolgimento della scuola continuò in modo indipendente; nel secolo XVI, essa conta tre grandi nomi: Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto e Michelangelo.

Fig. 355. — Fra Bartolomeo: Vergine e Santi. Duomo di Lucca.

Dopo il Botticelli, il Ghirlandaio e Filippino Lippi, la pittura aveva dei progressi da fare nel suo proprio dominio che è il colore. Ai processi alquanto stridenti dei miniatori doveva seguire l'uso di toni vivaci e caldi, armonizzati dal chiaroscuro, e di quelle tinte delicate, a base dorata ed argentea, nelle quali eccelsero Venezia e Brescia. Leonardo aveva dato l' esempio del chiaroscuro, ma ricercando lo sfumato piuttosto che la splendidezza del colore. Il primo fiorentino che, sotto tale riguardo, abbia rivaleggiato coi Veneziani, senza però raggiungerli, fu Baccio della Porta, l'amico del Savonarola, che si fece monaco domenicano col nome di Fra Bartolomeo, dopo che il Savonarola, nel 1498, ebbe espiato sul rogo i suoi ardori di riforma.

Fra Bartolomeo (1475-1517) ebbe un altro merito, l'istinto delle composizioni ritmiche, sapientemente equilibrate e disposte a piramide (fig. 355, 356). In grazia di tale requisito, come per le sue doti di colorista, esercitò, dopo il 1504, una felice influenza su Raffaello. Egli andrebbe noverato tra i maestri di prim'ordine se avesse saputo creare dei tipi; disgraziatamente, le fisonomie de' suoi personaggi sono inespressive e mancano,

Fig. 356. — Fra Bartolomeo: Apparizione della Vergine a San Bernardo. (*Accademia di Firenze*).

al tempo stesso, d'originalità e d'attrattiva.

Andrea del Sarto, suo allievo, fu colorista ancor più valente; quello, anzi, tra tutti i Fiorentini che più si avvicinò a Giorgione (1486-1531). Ei subì ugualmente la influenza di Leonardo, dal quale prese lo sfumato, e, più tardi, quella di Michelangelo, spesso dannosa, che gli diede il gusto de' pesanti panneggiamenti. Andrea, sebbene mediocre pensatore, è uno dei più seducenti tra i grandi pittori. Come Fra Bartolomeo, egli componeva con arte; meglio di lui, sapeva muovere le sue figure, immergerle in un'atmosfera dolce e luminosa, prestar loro espressioni ténere senza smanceria; aveva anche il raro dono del narratore, e le grandi scene da lui dipinte sui muri a Firenze, come la *Natività della Vergine* nel convento dell'Annunziata, aggiungono ai loro eminenti pregi quello d' essere una leggiadra illustrazione della leggenda. Il suo affresco della *Cena*, nel monastero di San Salvi, presso Firenze, si fa ammirare anche dopo quella di Leonardo (fig. 357-360). Queste opere di Andrea, che bisogna vedere nella stessa Toscana, sono d'un'alta importanza per la storia, perchè, paragonate a composizioni analoghe del secolo XV — la *Cena* d'Andrea del Castagno, per esempio —, consentono

Fig. 357. — Andrea del Sarto: Nascita della Vergine. S. Annunziata a Firenze.

di misurare il cammino percorso dall'arte lungo la via della sua completa emancipazione. Non soltanto ogni tensione arcaica è scomparsa, ma il sentimento è mutato; l'asprezza ha fatto posto alla dolcezza, l'ascetico ad un umore lieto e sorridente. Finalmente, Andrea è uno dei pochi artisti che ha creato un tipo di Vergine nuovo e duraturo, con grandi occhi neri, dallo sguardo umido, misto squisito di alterezza e di candore. Uno de' più begli esemplari di quel tipo è la *Madonna delle Arpie* a Firenze (1517), posata su di un piedistallo adorno di figure d'arpie (fig. 360). La scuola fiorentina ha pure prodotto alcuni buoni pittori, come il Pontormo (1494-1557), il Rosso fiorentino (1494-1541) e il Bronzino (1502-1572) che ha lasciato buoni ritratti (fig. 361) e composizioni piacevoli, quantunque manierate. Si può dire, per altro, ch'essa aveva cessato di esistere prima della fine del secolo XVI. Tale repentina scomparsa non già si dovette alle

FIG. 358. — ANDREA DEL SARTO: LA CENA. CONVENTO DI S. SALVI, PRESSO FIRENZE.

FIG. 359. — ANDREA DEL SARTO: LA CARITÀ. (*Museo del Louvre*).

FIG. 360. — ANDREA DEL SARTO: MADONNA DETTA DELLE ARPIE. (*Galleria degli Uffizi, Firenze*).

rivoluzioni politiche, ma alla schiacciante supremazia di Miche-

FIG. 361. — BRONZINO: RITRATTO DELLA DUCHESSA ELEONORA DI TOLEDO E DI SUO FIGLIO FERDINANDO. (*Galleria degli Uffizi, Firenze*).

FIG. 362. — MICHELANGELO: PIETÀ. SAN PIETRO A ROMA.

langelo. Fiorentino, egli lavorò in Roma, ne fece il centro dell'arte italiana e, nel corso della sua vita, diede origine ad una scuola ch'egli dominò, come ideale novello, con la sua violenta personalità. Soltanto Venezia, dove Tiziano sopravvisse a Michelangelo, serbò una tradizione locale; altrove, sino al risveglio del naturalismo, Michelangelo dettò legge. L'arte di Firenze, sradicata dal suo terreno e romanizzata, morì come muoiono certe piante grasse, di fioritura troppo rapida e spinta troppo in alto.

FIG. 363. MICHELANGELO: TESTA COLOSSALE DEL DAVID. (*Accademia di Firenze*).

Michelangelo nacque a Caprese, non lungi da Firenze, nel 1475, l'anno stesso di Fra Bartolomeo; morì nel 1564, quarantaquattr'anni dopo Raffaello e diciotto anni dopo il più attivo continuatore di Raffaello, Giulio Romano.

Poeta, architetto, scultore e

pittore, Michelangelo Buonarroti si sentiva e si diceva esclusivamente scultore. In Roma, dopo il 1508, nel tempo in cui dipingeva il soffitto della cappella Sistina, egli firmava, con ostentazione, le sue lettere: « Michelagnolo, scultore ». E', di fatti, uno spirito tutto scultorio e plastico quello ch'egli porta nella pittura. Il chiaroscuro, il paesaggio, il color locale, gli sono indifferenti. Una sola cosa lo interessa, è l'uomo; ma non l'uomo « ondeggiante e vario » quale lo si incontra nel mondo; l' uomo ch'egli ha sognato: un gigante di umor cupo, dagli atteggiamenti subitanei e convulsi, con una formidabile tensione di muscoli, che raggiunge, quando non li sorpassa, i limiti del possibile. Michelangelo tratta il corpo umano come uno strumento musicale, cui fa rendere, senza posa, i suoni più fragorosi, più stridenti, più gravi. Laddove altri sono arrivati per caso, egli sta fermo per temperamento e senz'apparente fatica; egli si forma un'abitudine dell'eccezionale.

Fig. 364. — Michelangelo: Parte della vôlta della Cappella Sistina in Vaticano.

Coloro che lo imitarono senz'avere il suo genio caddero nel manierato, vale a dire nell'affettazione di sentimenti ch' essi non provavano; ed ecco perchè il *gigantismo* spasmodico di Michelangelo fu più pernicioso per l'arte che non il nascente accademismo di Raffaello.

Michelangelo visse ottantanove anni e non iniziò la sua carriera artistica con l'andatura di un Titano impetuoso. Scolaro

Fig. 365. — Michelangelo: Mosè. Chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma.

FIG. 366. — MICHELANGELO: GEREMIA. CAPPELLA SISTINA NEL VATICANO.

del Ghirlandaio e d'uno scultore della scuola di Donatello; influenzato dalle opere potenti di Jacopo della Quercia (fig. 272), s'ispirò pure, nel suo primo periodo fiorentino, ai marmi antichi della collezione medicea. E' nota la storia della statua di Cupido che egli sotterrò per presentarla come un'opera romana e che si ammirò tanto più, in quanto la si credette vecchia di quindici secoli. Ma il genio di Michelangelo non aveva di comune con l'arte antica che l'amore dei tipi generici. La serenità gli era ignota ed ogni tradizione gli pesava come una pastoia. Lo si riconosce già da' suoi primi capolavori (fig. 362, 363): la *Pietà* in San Pietro di Roma (1498), la *Vergine col Bambino* di Bruges (1501) e il *David* di Firenze (1504). Se il David, capolavoro d'anatomia, sembra a molti critici un errore di gusto, le Vergini sono ammirabili e rivelano un grande genio già maturo. Michelangelo posò arditamente il corpo di Cristo ignudo sulle ginocchia della Vergine vestita e, da tale contrasto, seppe trarre un effetto impressionante. La Vergine soffre in silenzio: essa è troppo superiore ed altera per piangere. Il gruppo di Bruges è di una ispirazione non meno ardita. Il fanciullo non sta sulle ginocchia di sua madre. Era l'atteggiamento tradizionale: Michelangelo doveva scartarlo. Egli è in piedi presso di lei, tra'

FIG. 367. — MICHELANGELO: SCHIAVO INCATENATO. (*Museo del Louvre*).

FIG. 368. MICHELANGELO: LORENZO DE' MEDICI. (IL PENSIEROSO). CAPPELLA MEDICI A FIRENZE.

suoi ginocchi, robusto e pensoso. Ella pure è robusta e pensosa, senza accasciamento, senza tenerezza, vibrante di movimento represso. Le dita della mano destra, che stringono un libro, sembrano fremere. In queste due opere, per chi sa considerarle e penetrarle, c'è già tutto Michelangelo.

Fig. 369. — Michelangelo: L'Aurora. Cappella Medici a Firenze.

Papa Giulio II, il più energico tra i successori di san Pietro, era degno di comprendere e di proteggere un simile uomo. Egli lo incaricò, nel 1508, di decorare il soffitto della cappella Sistina in Vaticano. L'opera enorme, che Michelangelo compì in quattro anni, non ha l'uguale in pittura. Quelle scene del Vecchio Testamento, quei Profeti, quelle Sibille, quegli schiavi seduti, tutto ciò non somiglia a nulla di quanto il mondo aveva sino allora veduto (fig. 364). Figure scultorie, smisurate, mirabili di possanza muscolare e di forza tesa, in pose di una arditezza e d'una novità inaspettata, sono le rappresentanti di una razza a un tempo umana e sovrumana, in cui Michelangelo ha come espresso il suo sogno di grandiosità e di energia selvaggia.

Incaricato di scolpire la tomba di Giulio II e quella dei Medici a Firenze, Michelangelo trasportò nella scoltura, il suo dominio favorito, le visioni esasperate della Sistina. Alla tomba di Giulio II, rimasta incompiuta, appartiene il *Mosè* della chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma, opera straordinaria di « movimento re-

Fig. 370. — Michelangelo: Parte superiore del Giudizio universale. Affresco nella Cappella Sistina del Vaticano. Gruppi d'angeli.

FIG. 371. — MICHELANGELO: SACRA FAMIGLIA. (*Galleria degli Uffizi a Firenze*).

presso »[1], fremente di passione e di collera, la cui sublimità si impone come quella di un grande spettacolo della natura (fig. 365). Due degli schiavi che dovevano ornare la tomba contano tra i più preziosi gioielli del Louvre; figure ritte, ma contorte, scomposte, oblique, reazione estrema contro l'arte primitiva, nella quale dominava la legge di *frontalità* (fig. 367). La cappella medicea a Firenze non fu del pari ultimata; Michelangelo non ha scolpito che due nicchie, dove due statue sedute di Giuliano e Lorenzo de' Medici sovrastano a due gruppi di figure sdraiate sui sarcofagi, la *Sera* e l'*Aurora*, il *Giorno* e la *Notte*. I principi seduti non sono ritratti, ma personificazioni della forza mesta; si direbbero due profeti scesi dalla vôlta della Sistina, tanto sono del pari robusti, meditabondi e cupi (fig. 368). C'è ancora maggior forza, una forza che si esprime in contorsioni impazienti, nelle quattro statue distese sui sarcofagi, i cui audaci atteggiamenti e le esuberanti muscolature provocano una ammirazione mista di stupore (fig. 369).

Di ritorno a Roma, Michelangelo, secondando una preghiera di papa Paolo III, cominciò a dipingere, nel 1535, il *Giudizio universale* sulla parete di fondo della Sistina (fig. 370). Questo colossale affresco, intorno al quale lavorò sette anni, è, nel suo complesso, un errore; ma è

FIG. 372. — MICHELANGELO: GRUPPO DI NUDI. PARTICOLARE DEL CARTONE DELLA GUERRA DI PISA. DA UNA INCISIONE DI MARCANTONIO RAIMONDI.

[1] Espressione di H. Wœlfflin.

la espressione più completa del suo genio. Egli vi esaurì tutto quanto è possibile nel movimento e nella linea, creando un mondo sinistro di giganti irritati, gli uni vincitori, gli altri vinti, tutti ignudi e muscolosi come atleti, dai quali esula il sentimento cristiano, e che sembrano visti nell'incubo da un Titano febbricitante. Che v'ha egli di cristiano in quel Cristo vendicatore, dalle forme erculee, in quella Vergine spaurita, che si stringe, piegandosi sui fianchi, presso il proprio figliuolo? La sublimità del *Giudizio universale* confina con la demenza; nè Eschilo, nè Dante, nè Vittor Hugo hanno spinto la loro audacia sino a sostituire il loro sogno personale al soggetto prescelto.

Fig. 373. — Daniele da Volterra: Deposizione. Chiesa della Trinità de' Monti a Roma.

Esistono pochissimi quadri di Michelangelo: un *Deposto* e una *Madonna* alla Galleria Nazionale di Londra, una *Sacra Famiglia* negli Uffizi di Firenze (fig. 371); ma il più celebre de' suoi cartoni, eseguito nel 1505 per Firenze, è andato perduto. Fortunatamente ne rimangono alcuni schizzi e Marcantonio Raimondi, amico di Raffaello, ne ha inciso un episodio, che rappresenta diversi soldati fiorentini che si bagnano, sovraccolti da un attacco dei Pisani (fig. 372). L'arte antica nulla ha prodotto di superiore a quei corpi nudi, d'una forza atletica e d'una eleganza che fa risaltare la forza; ove non si avesse che questa incisione, per giudicare Michelangelo, vi si riconoscerebbe il gigante, come il leone dalla zampa.

Fig. 374. Benvenuto Cellini: Perseo. Loggia dei Lanzi a Firenze.

Il veneziano Sebastiano del Piombo dovette all'influsso di Michelangelo l'epica grandiosità della sua *Resurrezione di Lazzaro* che si vede nella Galleria di Londra (fig. 299). Uno degli alunni di Michelangelo, Daniele da Volterra (1509-1566), toccò, un giorno, imitan-

FIG. 375. — GIAN BOLOGNA: MERCURIO VOLANTE. FIRENZE, MUSEO NAZIONALE.

dolo, il sublime, con la grande *Deposizione* della chiesa della Trinità dei Monti a Roma (fig. 373). Uno scultore della stessa scuola, orafo e cesellatore, Benvenuto Cellini (1500-1571), d'altronde avventuriero e millantatore, si è spinto in alto assai con la sua statua di *Perseo* esposta nella piazza di Firenze, ispirata ad un tempo da Donatello e da Michelangelo (fig. 374). Gian Bologna (non *da Bologna*, scultore di Douai, stabilito in Italia 1524-1608), è autore d'uno stupendo *Mercurio che piglia il volo*, nel quale la imitazione di Michelangelo si unisce a quella dell'antico (fig. 375). Ma, eccezioni a parte, la folla degli altri discepoli o imitatori — tra i quali vanno messi in prima linea Baccio Bandinelli (1493-1560) e Bartolomeo Ammanati (1511-1592) — non fecero che imitare i suoi atteggiamenti, disarticolare senza motivo figure colossali e, frenetici a freddo, sorpassare, a volta a volta, lo stretto intervallo che separa il sublime dal ridicolo.

Più giovane di vent'anni di Michelangelo e morto trent'anni prima di lui (1494-1534), Antonio Allegri, detto il *Correggio* dal luogo di nascita, esercitò una influenza quasi altrettanto grande sull'arte italiana del secolo XVI e su quella dei due successivi. Troppo giovine per esser stato alla scuola di Francesco Ferrari Bianchi, è però da ritenersi uscito dalla scuola di Ferrara, senza escludere da' suoi lavori l'influenza delle opere del Mantegna. Era di natura dolce e sensibile, attratta parimente

FIG. 376. — CORREGGIO: LA VERGINE COL BAMBINO, SAN GIROLAMO E LA MADDALENA. (PARTE SUPERIORE DEL QUADRO). (*Pinacoteca di Parma*).

dalle favole galanti dell'antichità come dalle pie leggende del cristianesimo. Egli le trattava in un concetto medesimo, con lo stesso amore per la luce lambente e carezzevole, per le forme pastose e circonfuse nel languido tepore del chiaroscuro. Può darsi che fosse anche ispirato prima da Leonardo, poi da Michelangelo. Da quest'ultimo avrebbe appreso il gusto de' movimenti aerei, delle figure spazianti, librate a volo, cavalcanti le nubi, sconvolgenti la mente con scorci inverosimili ma nonpertanto veri. Tali ardimenti di disegno erano, nella pittura sacra, una strana innovazione, alla quale il gusto italiano si adattò presto. A codesto Michelangelo sentimentale, pittore d'altronde sino al midollo, senz'alcuno dei severi requisiti dello scultore, si deve una delle prodezze dell'arte, la decorazione della cupola del duomo di Parma, dove la Vergine sale al cielo in mezzo a santi sollevati al pari di lei: tumulto di gambe, di braccia e di panneggiamenti volanti, su cui appaiono teste estatiche in iscorcio.

Fig. 377. — Correggio: Madonna del San Giorgio. (*Galleria di Dresda*).

Tra i quadri che illustrarono la sua breve carriera, i più caratteristici sono quelli di Parma e di Dresda (fig. 376, 377), dove c'è del Leonardo, del Michelangelo, ma, su tutto, del Correggio, vale a dire un'anima innamorata della bellezza soave, del sorriso e della luce, sino a quel limite in cui incomincia l'affettazione. I suoi due quadri del Louvre, l'uno profanissimo, l'*Antiope;* l'altro tenerissimo, se non religiosissimo, *Il matrimonio mistico di Santa Caterina* (fig. 378), dànno una idea quasi completa del suo talento. Egli ha cercato un tipo di Vergine, d'un fascino attraente, ma superficiale, la cui influenza è stata tanto più grande in quanto, al domani della Riforma, esso rispondeva alla nuova orientazione del cattolicismo.

La rinascita cattolica promossa, circa il 1540, dallo scisma di Lutero, fu, infatti, diversissima dalla religione trionfante e dogmatica del medio evo. Non si trattava più di governare le menti, ma di conservare e guadagnare i cuori. I papi energici ed avveduti, che salvarono il cattolicismo dalla rovina e gli fecero riconquistare in parte il terreno perduto ne' primi anni della Riforma, ebbero ad ausiliari i Gesuiti, i quali resero la religione facile, e gli artisti che la resero amabile. Di fronte al severo

protestantismo, nemico dell'arte, cui erano sospetti i mistici fervori e che cercava di restringere la via della salvezza, la Controriforma adornò la vecchia quercia romana di tutte le seduzioni della bellezza accessibile alle folle, di tutte le blandizie della devozione e dell'estasi. L'arte che essa protesse e che s'ingrandì sotto la sua influenza, sovratutto in Italia e in Spagna, fu caratterizzata, nell'architettura delle chiese, dallo stile *gesuitico;* nella pittura, dal misticismo un po' sensuale del quale il Correggio aveva fornito i primi modelli. Ma ciò non somiglia più alla grande arte cristiana del medio evo e neppure a quella del secolo XV, che, sebbene prendesse le forme del paganesimo, rimase cristiana ed austera nel concetto. Anche oggi, le imagini sacre, delle quali la cromolitografia moltiplica all'infinito gli esemplari, risalgono, in ultima analisi, al maestro dell'*Antiope*, al decoratore delle due cupole di Parma.

FIG. 378. — CORREGGIO: MATRIMONIO MISTICO DI SANTA CATERINA. (*Museo del Louvre*).

BIBLIOGRAFIA. — *Opere citate* (pp. 164, 165) del MORELLI, del BERENSON (specialmente *The drawings of Florentine painters*), del BURCKHARDT, del MÜNTZ e del WŒRMANN. — C. CORNELIUS, *Jacopo della Quercia*, Halle, 1896 (cf. *Gazette*, 1897, II, p. 172); A. MICHEL, *Madone de J. della Quercia au Louvre* (*Monuments Piot*, t. III, p. 261); H. GRIMM, *Leben Michel-Angelo's*, 10ª ed., 2 vol., Stoccarda, 1901; J.-A. SYMONDS, *The life of Michel-Angelo*, 3ª ed., 2 vol., Londra, 1899; H. WÖLFFLIN, *Die Jugendwerke des Michel-Angelo*, Lipsia, 1891; *Die klassische Kunst*, Monaco, 1899 (p. 42); F. KNAPP, *Michelangelo*, Stoccarda, 1906 (tutta l'opera in fot.); C. RICCI, *Michel-Ange*, trad. CROZALS, Firenze, 1902; CH. HOLROYD, *Michel-Angelo*, Londra, 1903; ROMAIN ROLLAND, *Michel-Ange*, Parigi, 1905; H. THODE, *Michel-Angelo und das Ende der Renaissance*, t. I e II, Berlino, 1903-1904; K. LANGE, *Der schlafende Amor des Michelangelo*, Lipsia, 1898; E. MOLINIER, *Benvenuto Cellini*, Parigi, 1894; J. B. SUPINO, *B. Cellini*, Firenze, 1901; H. GUINNESS, *A. del Sarto*, Londra, 1901.

Burlington Club, *School of Ferrara-Bologna*, Londra, 1894 (importantissima pel Correggio, ma non è in commercio); H. COOK, *Francesco Bianchi-Ferrari* (*Gazette*, 1901, I, p. 376; cf., sulla scuola di Ferrara, VENTURI, *Jahrbücher* dei Musei di Berlino, 1887, p. 71; 1888, p. 3); H. THODE, *Correggio*, Bielefeld, 1898; C. RICCI, *Correggio*, ed. inglese, Londra, 1897, tedesca, 1897; B. BERENSON, *Study and criticism of italian art*, Londra, 1901 (p. 20, Correggio); S. BRINTON, *Correggio*, Londra, 1900; J. STRZYGOWSKI, *Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio*, Strasburgo, 1898.

DECIMANONA LEZIONE

IL RINASCIMENTO FIAMMINGO E FRANCESE

Giovanni il Buono, re di Francia (1350-1364), ereditò, nel 1361, il ducato di Borgogna, alla morte dell'ultimo duca, Filippo di Rouvre; donò quindi quel bel paese al suo quarto figlio, Filippo l'Ardito, e così furono riunite, nel 1384, la Fiandra e la Borgogna.

Tale unione continuò sotto i principi della casa di Valois, tutti fervidi protettori delle arti e degli artisti, Giovanni senza Paura (1404-1419), Filippo il Buono (1419-1467), Carlo il Temerario (1467-1477). I più stretti rapporti si stabilirono tra la Borgogna, la Fiandra, la Francia e l'Italia; molti artisti fiamminghi si recarono a Digione e vi fondarono la scuola di Borgogna, che non è che una diramazione della scuola fiamminga, innestata essa medesima sul tronco gotico-francese.

Fig. 379. — Claux Sluter: Portale della Certosa di Champmol, presso Digione. La Vergine e il Bambino adorati da Filippo l'Ardito e Margherita di Fiandra.

Il primogenito di Giovanni il Buono, che regnò in Francia sotto il nome di Carlo V (1364-1380), fu grande amatore di libri e d'opere d'arte; suo pittore fu Giovanni Bandol di Bruges, autore dei cartoni per gli arazzi della cattedrale d'Angers. Un altro figlio di Giovanni il Buono, Giovanni, duca di Berry, morto nel 1416, si circondò a Bourges d'una corte brillante e vi raccolse una magnifica biblioteca di manoscritti miniati da artisti fiamminghi, buon numero de' quali lavorava allora in Parigi.

Alla fine del secolo XIV, questa città era il grande centro artistico ed intellettuale d'Europa. L'arte fiamminga, un po' pesante in Fiandra e in Borgogna, aveva assunto in Parigi un carattere d'urbanità e di finezza che si rivela nelle miniature dei manoscritti. Un bel Rinascimento francese stava per sbocciare,

Fig. 380. — Claux Sluter: Il pozzo di Mosè. Certosa di Champmol, presso Digione.

quando la guerra civile (1410), il disastro d'Azincourt (1415) e il trattato di Troyes (1420) piombarono la Francia nella desolazione. L'arte emigrò verso il ducato di Borgogna e fu là, non a Parigi, che fiorì il Rinascimento franco-fiammingo.

Insieme alla ricchezza si era andata svolgendo l'arte gotica in quella Fiandra, che, sin dal principio del secolo XIV, formava lo stupore e l'invidia d'Europa. Verso il 1390, Melchiorre Broederlam d'Ypres, pittore di Filippo l'Ardito, dipinse gli sportelli d'una grande ancona scolpita che si conserva a Digione. All'epoca stessa, uno scultore di genio, Claux Sluter, giunse dalla Fiandra in Borgogna. Egli vi lasciò de' capolavori di realismo espressivo, specialmente il portale della Certosa di Champmol, presso Digione (fig. 379), e, nel luogo stesso, il *Pozzo di Mosè*, base d'un calvario a sei lati adorni di statue di profeti (fig. 380). Il gruppo della Vergine e del Fanciullo, la figura sorridente e un po' sciocca del duca Filippo, quella di Margherita di Fiandra, sono opere ammirabili che continuano la tradizione dei figuristi. Il Mosè è una figura possente, biblica e verista ad un tempo. Tutto ciò era compiuto prima del 1405; ora, le belle porte del Ghiberti del Battistero di Firenze sono posteriori di parecchi anni, e Masaccio nacque soltanto nel 1401. E' dunque certo che la Fiandra, al principio del secolo XV, era più avanzata dell'Italia.

E ciò non è vero soltanto

Fig. 381. — Paolo di Limbourg: Il duca di Berry a tavola. Miniatura di un libro d'ore. (*Museo Condé a Chantilly*).

rispetto alla scoltura. Prima del 1416, data della morte del duca di Berry, Paolo di Limbourg e i suoi fratelli eseguirono il delizioso *libro d'ore* che è la gloria del Museo Condé a Chantilly (fig. 381). Non si tratta di un capolavoro isolato; il Louvre possiede una *Trinità* del pittore di Gheldria, Malouel, probabilmente zio dei Limbourg, che lavorava a Parigi verso il 1400, dove appaiono già alcune delle più belle qualità del *libro d'ore*. Conviene, dunque, scorgervi un prodotto del Rinascimento parigino, nato dal contatto di artisti oriundi fiamminghi col gusto raffinato che distingueva la corte dei Valois.

Fig. 382. — Tomba di Filippo Pot, maresciallo di Borgogna. (*Museo del Louvre*).

A quest'epoca (1400-1410), l'arte franco-fiamminga aveva già conquistato tutta la Francia e si espandeva per la valle del Reno. Relazioni di commercio e di amicizia la portarono ben presto al di là delle Alpi; ricordiamo che il duca d'Orléans, assassinato nel 1407, aveva sposato una Visconti, Valentina di Milano. Verso il 1400, Filippo compera medaglie italiane, avorî italiani; un italiano, Pietro da Verona, è a capo della sua *libreria*. D'altro canto, gli artisti fiamminghi penetrano in Italia, e tale movimento di emigrazione con-

Fig. 383. — Uberto Van Eyck: Angeli musicisti. (*Galleria di Berlino*).

Fig. 384. — Uberto Van Eyck: Vergine leggente. Parte del politico dell'Adorazione dell'Agnello. Chiesa di Saint-Bav n a Gand. (*Geschichte der altnied. Malerei*. Hirzel, ed., Lipsia).

Fig. 385. — Uberto e Giov. Van Eyck: I giudici equi e i cavalieri di Cristo. Sportelli del polittico dell'Agnello.
(*Galleria di Berlino*).
(*Fot. Hanfstaengl*).

tinua durante tutto il secolo XV. Tra i Limbourg, i Van Eyck, Gentile da Fabriauo e Pisanello, si notano affinità evidenti; ora è ben probabile che la Fiandra, sì ricca e prosperosa, non abbia tolto tutto a prestito dalla rinascente civiltà italiana. Fors'anche la influenza realista dell'arte fiamminga non è stata estranea alla reazione di Masaccio contro il *giottismo;* sono questioni all'ordine del giorno in questo momento, e che, senza dubbio, non tarderanno ad essere risolte.

Benchè la scoltura del Rinascimento fiammingo abbia lasciato opere importanti, nelle quali si svolge la tradizione di Claux Slùter — basta citare le tombe dei duchi di Borgogna a Digione e a Bruges, quella di Filippo Pot al Louvre (fig. 382), — io non mi occuperò più che della pittura che costituì il più meraviglioso splendore del suo genio. Gli Italiani, verso il 1450, ben sapevano come i pittori fiamminghi fossero impareggiabili [1]; essi ricercavano con passione le loro opere ed affidavan loro gli alunni italiani. L'opinione comune attribuisce anche ai Van Eyck l'invenzione della pittura a olio, processo conosciuto nullameno sino dal XII secolo, mentre codesti Fiamminghi

Fig. 386. — Uberto e Giov. Van Eyck: La Vergine del Certosino.
(*Collezione G. de Rothschild a Parigi*).

[1] Nel 1460, la duchessa Bianca Maria Sforza di Milano invia il giovine pittore Zanetto Bugatto a Bruxelles, per istruirsi nello studio di Rogier van der Weyden. Nel 1463, Zanetto è di ritorno e la duchessa scrive a Rogier per ringraziarlo. (Malaguzzi-Valeri, *Pittori lombardi*, Milano, 1902, p. 127).

avevano soltanto perfezionato gli essicanti e ottenuto coi colori

FIG. 387. — GIOVANNI VAN EYCK: ARNOLFINI E SUA MOGLIE. (*Galleria Nazionale di Londra*).

FIG. 388. — A. VAN OUWATER: RESURREZIONE DI LAZZARO. (*Galleria di Berlino*).

effetti d'intensità assolutamente nuovi. Gli Italiani avevano un bell'essere superiori ai Fiamminghi nello stile decorativo; ma confessavano la loro inferiorità nel riprodurre la vita. Più tardi, si fu meno equi e quasi obliviosi. E' solamente nel secolo XIX che si è cominciato a rendere giustizia a quegli ammirabili artisti che si chiamano i Van Eyck, Rogier van der Weyden, Alberto van Ouwater, Thierry Bouts, Ugo van der Goes, Memling, Gérard David e Quintino Metsys.

FIG. 389. UBERTO O GIOVANNI VAN EYCK: SAN FRANCESCO CHE RICEVE LE STIMMATE. (*Galleria di Torino*).

Ciò che gli affreschi di Masaccio furono per la scuola italiana, il grande polittico dell'*Adorazione dell'Agnello*, a Gand, fu, e più

ancora, per la pittura fiamminga. Quest'opera, oggi dispersa tra le città di Gand, Bruxelles e Berlino, fu cominciata nel 1420 da Uberto van Eyck ed ultimata nel 1432 da suo fratello Giovanni. E' difficile assegnare la parte che spetta a ciascuno dei due fratelli; ma io inclino a credere che quella di Giovanni si riduca ai due magnifici ritratti dei donatori. Gli angeli, i cortei dei soldati di Cristo e dei buoni giudici, le figure d'Adamo e di Eva, il gran quadro centrale, facevano dire al Fromentin che, in questa pittura, l'arte aveva raggiunto, di primo acchito, la perfezione (fig. 383-385). Ma le miniature del *libro d'ore* di Chantilly, che il Fromentin non conosceva, stanno là a dimostrare che i Van Eyck ebbero dei precursori e degli emuli. E' evidente che la loro arte non deriva da quella del Limbourg; sono manifestazioni contemporanee di due stili affini: l'uno propriamente fiammingo o piuttosto neerlandese (quello dei Van Eyck), l'altro raddolcito dalle influenze italiane e purificato dall'ambiente parigino.

Fig. 390. — Thierry Bouts: Incontro d'Abramo e Melchisedech. (*Galleria di Monaco*). (Wœrmann, *Malerei*, t. II. Seemann, editore).

Giovanni van Eyck, nato verso il 1385, morto nel 1441, fu incaricato da Filippo il Buono di varie missioni diplomatiche. Soggiornò in Portogallo, in Ispagna, all'Aia. Nulla prova ch'egli sia stato in Italia. Dal 1432 al 1440, possediamo tutta una serie di quadri firmati e datati da lui; tra gli altri, alcuni incomparabili ritratti

Fig. 391. — R. Van der Weyden: Deposizione. (*Galleria di Madrid*).

Fig. 392. — Thierry Bouts: La sentenza dell'imperatore Ottone. (*Galleria di Bruxelles*).

come quelli di sua moglie e del canonico Van de Paele a Bruges, dei coniugi Arnolfini a Londra (fig. 387). Il grande quadro di Bruges, in cui Van de Paele figura come donatore, ci consente di apprezzare la grandezza del genio di Giovanni e insieme i limiti tracciatigli dalla natura. Egli non ha alcun sentimento religioso, alcun fervore; la Vergine è brutta, il Bambino Gesù rachitico, il san Giorgio è un contadino con la corazza. Ma Giovanni van Eyck è il più grande ritrattista di tutti i tempi. Mai occhio più penetrante ha scrutato la forma vivente, mai mano più valente ne ha fissato l'immagine sulla tavola.

Esiste pure una piccola serie di quadri non firmati, tutti capolavori, che si attribuiscono ora a Giovanni, ora ad Uberto e forse son opera d'entrambi. Parigi ne possiede i due migliori: uno, al Louvre, rappresenta Rolin, cancelliere di Filippo il Buono, che prega davanti alla Vergine e al fanciullo Gesù, con un meraviglioso fondo di paesaggio; l'altro, presso il signor Gustavo de Rothschild, rappresenta il Vicario della Certosa di Sant'Anna a Bruges, davanti alla Vergine, sant'Anna e santa Barbara. Un terzo quadro, uscito dal medesimo studio, si trova a Torino (fig. 386, 389).

Durante il loro soggiorno all'Aia, i Van Eyck dovettero farvi degli allievi; l'uno d'essi fu, forse, Alberto van Ouwater, autore di un capolavoro, la *Resurrezione di Lazzaro*, ora nella Galleria di Berlino (fig. 388), che venne felicemente

Fig. 393. Jacques Daret (?), detto il « Maître de Flémalle »: Vergine col Bambino. (*Galleria di Francoforte*).

imitata dal suo alunno Gerardo di Harlem (Geertgen) nel quadro

FIG. 394. — SIMONE MARMION: FRONTISPIZIO DI UN MANOSCRITTO CONSERVATO NELLA BIBLIOTECA DI PIETROBURGO. IL VESCOVO GUGLIELMO FILLATRE OFFRE IL VOLUME A FILIPPO IL BUONO.

FIG. 395. — H. MEMLING: ARRIVO DI SANT'ORSOLA A COLONIA. ARCA DI SANT'ORSOLA. OSPEDALE DI S. GIOVANNI IN BRUGES.

acquistato dal Louvre nel 1902.

A questi Olandesi si collega un pittore di Harlem, allievo e condiscepolo dell'Ouwater, Thierry Bouts (1410-1475), che viveva a Louvain circa il 1459. Vigorosa, perfino brutale tempra d' artista, che spinse il realismo alla ricerca del brutto e lo sfarzo del colore alla crudezza! Le sue opere migliori, come la *Sentenza d' Ottone* a Bruxelles, hanno una intensità di tono e una espressione sorprendenti, ma sono assai meglio disegnate e dipinte che composte (fig. 390, 392).

FIG. 396. — UGO VAN DER GOES: LA NATIVITÀ. (*Galleria degli Uffizi a Firenze*).

Tra il 1435 e il 1464, un maestro di Tournai, Roger de la

Pasture (in fiammingo *Van der Weyden*), lavorava a Bruxelles. Non è certo che sia stato scolaro dei Van Eyck: comunque, se loro somiglia nella tecnica, è nel resto un genio diverso, anzi opposto. Laddove i Van Eyck cercano la grandiosità calma e serena, Van der Weyden tende al patetico. Egli ha sentimento religioso e drammatico, ama le linee sinuose, anzi contorte, snodate, scomposte sì che esprimano le forti commozioni dell'animo. La sua *Deposizione,* all' Escuriale, della quale c' è una buona replica a Madrid, è uno dei capolavori dell'arte (fig. 391); altre pitture di sua mano si trovano all'ospedale di Beaune, a Monaco, a Berlino e a Firenze.

Fig. 397. — H. Memling: Ritratto di Martino Van Newenhoven. Ospedale di San Giovanni a Bruges.

Tra il 1450 e il 1490, la scuola neerlandese, al suo apogeo, produsse una lunga serie di opere mirabili. Fu, prima, un condiscepolo di Van der Weyden, Jacopo Daret, conosciuto, sino a questi ultimi tempi, sotto il nome di *Maestro de Mérode* o *de Flémalle* [1], di cui una pittura,

Fig. 398. — Gérard David: Vergine circondata da Sante. (*Museo di Rouen*).

Fig. 399. — Q. Metsys: Il Cambiavalute e sua moglie. (*Museo del Louvre*).

di prim' ordine, si vede a Francoforte (fig. 393). Poi Simone

[1] Dal nome d'una collezione belga e da quello d'un'abbazia vallona che possedettero quadri di lui. L'identità di questo artista con Jacopo Daret è probabile, ma non provata.

Marmion di Amiens, che, verso il 1455, dipinse la *Vita di san Bertino* (al Museo di Berlino) e alluminò di squisite miniature un manoscritto offerto a Filippo il Buono (fig. 394). Verso il 1470, il zelandese Ugo van der Goes eseguì per Tommaso Portinari, agente dei Medici a Bruges, una colossale *Natività*, che il Portinari donò all'Ospedale di Firenze e della quale gli italiani Lorenzo di Credi e il Ghirlandaio s'affrettarono a imitare alcune parti (fig. 396). Finalmente, tra il 1468 e il 1489, si svolge la serie delle belle opere del Memling, ritratti e grandi composizioni religiose (fig. 395, 397). Che v'ha di più seducente, in tutto il dominio della pittura, dell'*Arca di sant'Orsola* a Bruges? Quali ritratti, se non quelli di Van Eyck, sono superiori ai ritratti del Memling? Egli fu veramente il Raffaello dell'arte fiamminga, l'uomo in cui si raccolsero tutte le qualità della scuola, senza nulla di ciò che essa aveva di rude e di brutale. Meno padrone della linea espressiva che Van der Weyden, meno vago della realtà plastica e solida che Giovanni van Eyck, erede dei miniaturisti piuttosto che dei pittori, in questo gruppo di artisti ricchi di doti superiori è il più attraente, se non il più originale.

Fig. 400. — Quintino Metsys: La Vergine e Sant'Anna. (*Galleria di Bruxelles*).

Fig. 401. — Girolamo Bosch: Il Giocoliere. (*Museo municipale di Saint-Germain-en-Laye*).

Nella stessa Bruges, il Memling ebbe un erede in Gérard David, che vi fiorì tra il 1488 e il 1509. Il suo capolavoro, una

FIG. 402. — GIOVANNI GOSSAERT, DETTO DI MABUSE (MAUBEUGE): VERGINE COL BAMBINO. (*Galleria di Berlino*).

FIG. 403. NICOLA FROMENT D'AVIGNONE: IL ROVETO ARDENTE. CATTEDRALE D'AIX.

Vergine tra Santi, è a Rouen (fig. 398); vi si scorge, insieme a un voluto ritorno ai tipi dei Van Eyck, il segno di crescenti influenze italiane. E queste non mancano neppure nell'opera del maestro d'Anversa, Quintino Metsys (1466-1530): ma è ancora la tradizione del Van der Weyden che domina nella sua *Deposizione* di Anversa, nella sua *Sant'Anna* di Bruxelles (fig. 400), nella sua testa della Vergine pregante di Londra. Il Metsys, realista ed anche, a momenti, satirico (fig. 399), seppe far la sua parte all'idealismo, ma senza contraffare gl'Italiani.

Disgraziatamente, la gloria di Leonardo da Vinci, di Raffaello, di Michelangelo, suscitò l'emulazione dei Fiamminghi. Uomini di gran valore, quali Giovanni Gossaert di Maubeuge, Bernardo van Orley, fecero il viaggio d'Italia e ne ripor-

FIG. 404. — GIOVANNI FOUQUET: L'ADORAZIONE DEI MAGI. (*Miniatura al Museo Condé, a Chantilly*).

tarono uno stile che mal si associava a quello trasmesso loro dai maestri fiamminghi (fig. 402). Inutile insistere su codeste opere ibride, benchè spesso seducenti, nelle quali l'idealismo italiano, l'imitazione dell'antico e il realismo fiammingo si sovrappongono senza fondersi.

Fig. 405.
Maestro francese, forse Giovanni Perréal: Trittico offerto da Pietro II di Borbone e da Anna di Beaujeu. Cattedrale di Moulins.

Tutta la seconda metà del secolo XVI rimase in dominio di codesti italianizzanti, che ebbero, se non altro, il merito di prepararеRubens. Insieme ad essi, e come per reazione, altri Fiamminghi seguirono una via affatto opposta, si sbizzarrirono in facezie e satire, dipinsero il popolo e lavorarono per esso; questi realisti tanto briosi e saporosi, Gerolamo Bosch (fig. 401), Breughel il Vecchio, spianarono la via ai piccoli maestri olandesi del XVII secolo, che dovevano portare la pittura di genere all'altezza della grande arte.

Tale tendenza a poetizzare la realtà, piuttosto che a realizzare un ideale di convenzione, si nota, d'altronde, in tutta la storia dell'arte fiamminga. I pittori erano ben costretti a dipingere, nei quadri sacri, Vergini, angeli, santi, perchè i loro clienti li richiedevano; ma, come anche nello stesso Memling, si sente che avrebbero preferito dipingere altre cose! Ciò che più li interessa, ciò che studiano e rendono con più amore, sono le figure dei donatori, le belle stoffe, le lontane distese di paesaggio. Il solo che faccia eccezione a tale riguardo è il Van der Weyden; ma sappiamo ch'egli era stato in pellegrinaggio in Italia e aveva dimorato qualche tempo in Ferrara. Nativo di Tournai, fu, infatti, il solo mistico fra tanti pittori di quadri sacri.

Fig. 406. — F. Clouet: Ritratto di Enrico II. (*Museo del Louvre*).

Il ramo francese dell'arte fiamminga nel secolo XV offre uno

spettacolo analogo, salvo che la tendenza realista presto vi è temperata da un amore tutto francese per la sobrietà e l'eleganza [1]. Alla fine del secolo XIV, Parigi era un centro artistico di primo ordine. Intorno al 1410, le sciagure della Monarchia dispersero gli artisti verso la Borgogna, la Turenna e la Provenza. Il papato, stabilito ad Avignone sin dal 1309, aveva creato, in quest'ultima città, un focolaio d'arte italiana, intorno al quale nacque una scuola locale, il cui capolavoro è la grande *Pietà* di Villeneuve (1470; al Louvre). Alla corte del re Renato d'Angiò (1417-1480), che abitò in Provenza, dopo aver perduto Napoli e la Sicilia, lavorò il Froment d'Avignone, autore del quadro *Il roveto ardente* nella cattedrale d'Aix (fig. 403). L'epoca di Carlo VII e di Luigi XI vide in Francia un grande artista, Giovanni Fouquet (1415-1485), il quale dimorò in Italia verso il 1445, poi a Tours; Berlino e Parigi posseggono alcuni suoi possenti ritratti, Chantilly una serie ammirabile di 40 miniature, dipinte verso il 1455 pel *libro d'ore* di Stefano Chevalier (fig. 404).

FIG. 407. — SCUOLA DI FONTAINEBLEAU: DIANA E LE SUE NINFE. (*Museo di Rouen*).

FIG. 408. — MICHEL COLOMBE: VIRTÙ CARDINALE [2]. FIGURA D'ANGOLO DELLA TOMBA DI FRANCESCO II DI BRETAGNA. (*Cattedrale di Nantes*).

FIG. 409. GERMANO PILON: LE TRE GRAZIE. (*Museo del Louvre*).

[1] È ciò che Courajod chiamò la « détente du style français ».
[2] È la Temperanza, gli attributi della quale sono un giogo e un orologio.

Se gli elementi decorativi di questi piccoli quadri sono in parte italiani, il sentimento è schiettamente francese e fa pensare a un Van Eyck raddolcito. Il colore è fine, ma senza sfarzo e manca talora di armonia. La scuola del Borbonese, che cominciamo appena a conoscere, si formò sotto l'influenza di quella della Turenna e della Provenza. Un grande quadro della cattedrale di Moulins, attribuito qualche volta a Giovanni Perréal, pittore di Carlo VIII, rivela, insieme a influenze italiane, un gusto indigeno per la grazia un po' leziosa, ed i contorni pallidi e delicatamente sfumati (fig. 405). Lo stesso pittore è autore di un quadro anche più bello, una *Natività*, nell'episcopio d'Autun, il cui fondo rivela l'imitazione del Van der Goes (cf. fig. 396).

FIG. 410. — GIOVANNI GOUJON: RILIEVI DELLA FONTANA DEGLI INNOCENTI A PARIGI.

D'origine olandese, Giovanni e Francesco Clouet eseguirono, dal tempo di Francesco I sino ad Enrico III, numerosi ritratti, ad olio e a matita, nei quali la leggerezza del tocco, la sagace precisione de' tratti, il disdegno per gl'inutili particolari, preludono già ai pregi dello spirito classico, quale si manifesterà in Francia nel secolo XVII (fig. 406). Questi bei ritratti, così poco calcati, così sobrii e, al tempo stesso, d'una così fine psicologia, sembrano *fatti di nulla*, come le tragedie di Racine. Se gli Italiani chiamati in Francia, il Rosso e il Primaticcio (1531, 1532), vi introdussero sopratutto i difetti della scuola di Michelangelo, i loro imitatori, che costituirono la scuola di Fontainebleau, rimasero sempre più francesi che italiani. Se ne ha la prova nei quadri di quella scuola, ben rappresentata al Louvre

FIG. 411. — GIOVANNI GOUJON: DIANA. (*Museo del Louvre*).

ed a Rouen (fig. 407), la quale, se anche parla una lingua italiana, tradisce però una marcata pronuncia francese.

Nel dominio della scoltura, l'italianismo s'insinuò dapprima con la decorazione, poscia invase il bassorilievo e la statuaria; ma, in essa pure, sino alla fine del XVI secolo, l'elemento francese ebbe il sopravvento con Michel Colombe, morto nel 1512, con Germano Pilon e Bartolomeo Prieur, contemporanei di Caterina de' Medici e di Enrico IV (fig. 408, 409). Il più italiano e, nello stesso tempo, il più capace, forse, di questi artisti fu Giovanni Goujon, le cui *Ninfe* della fontana degli Innocenti a Parigi (1550) e la porta del Louvre, che ha serbato il suo nome, s'annoverano tra le più belle opere del Rinascimento franco-italiano (fig. 410). Sono scolture decorative; ma i ritratti del tempo, quelli su tutto di estinti inginocchiati, continuano ancora la tradizione dei nostri figuristi. L'arte francese non è mai stata intieramente italianizzata, nemmeno sotto Luigi XIV; la storia delle resistenze nazionali opposte al gusto straniero si segue attraverso tutto il secolo XVII e prepara la scuola veramente francese del XVIII.

Fig. 412. — Luca di Leida: Tentazione di Sant'Antonio (incisione). (Wermann, *Malerei*, t. II. Seemann, editore).

Al principio del secolo XVI si costituì, con caratteri peculiari, una scuola di pittura olandese. Ne fu centro Leida, dove lavorò Cornelio Engelbrechtsen († 1533), il maestro di Luca di Leida (1494-1533). Di Luca si posseggono pochi quadri, il più importante de' quali è *Il giudizio universale* del Museo di Leida; ma egli ha lasciato circa duecento incisioni che reggono al paragone di quelle del Dürer (fig. 412). Il suo amore per le scene rustiche e comiche, l'audacia e la facilità del suo bulino annunciano in Olanda lo sviluppo dell'arte familiare. Morto a 39 anni, Luca di Leida è stato un artista di grande slancio. Jacob Cornelisz ad Amsterdam e Jan van Scorel ad Utrecht furono del pari valenti pittori, meno accessibili de' loro contemporanei fiamminghi a queste influenze d'oltralpe, che sono sovente perniciose per gli uomini del Nord. L'Olanda,

sposando la causa della Riforma e rompendosi con Roma, conservò, sino ad un certo punto, la sua originalità artistica prima di conquistare la propria indipendenza. Fu, è vero, a prezzo di crudeli sacrifici; ma essa ebbe il premio del suo coraggio nel secolo XVII, quando diede al mondo un eroe dell'arte, ad un tempo così olandese e così umano, Rembrandt.

BIBLIOGRAFIA. — L. Courajod, *Leçons professées à l' École du Louvre*, t. II, Parigi, 1901 (le origini del Rinascimento, l'arte borgognona, l'influenza dell'arte del Nord sull'Italia); L. Courajod e F. Marcou, *Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*, Parigi, 1892; L. Gonse, *La Sculpture française depuis le XIVe siècle*, Parigi, 1895.

Crowe e Cavalcaselle, *Les anciens peintres flamands*, trad. franc., 2 vol., Bruxelles, 1862-1863 (ed. originale italiana, Firenze, 1899); A. Michiels, *Histoire de la Peinture flamande*, 10 vol., Parigi, 1865-1874; *L' Art flamand dans l'Est et le Midi de la France* Parigi, 1877; A.-J. Wauters, *La Peinture flamande*, Parigi, 1882; C. Dehaisnes, *L'Art chrétien en Flandre*, Douai, 1860; *Histoire de l'Art dans la Flandre avant le XVe siècle*, 2 vol., Lilla, 1886; A. Darcel, *L'Art dans les Flandres avant le XVe siècle* (*Gazette*, 1887, I, p. 158); E. Müntz, *Les Influences classiques dans les Flandres* (*ibid.*, 1898, I, p. 289, 472); M. Friedlænder, *Meisterwerke der niederländischen Malerei*, Monaco, 1903; J. Weale, *The early painters of the Netherlands* (*Burlington Magazine*, 1903, I, p. 41); F. Gevaert, *La Renaissance septentrionale*, Bruxelles, 1905; H. Hymans, *L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges*, Parigi, 1902; R. Fry, *The exhibition of early flemish art at Bruges* (*The Athenaeum*, 13 e 20 settembre 1902; cf. *Rev. archéol.*, 1903, I, p. 76 [1]); G. Hulin, *Catalogue critique de l'Exposition de Bruges*, Bruges, 1902 (cf. *Revue archéol.*, 1903, I, p. 110; 1903, II, p. 319); E. Male, *Le renouvellement de l'art par les Mystères* (*Gazette*, 1904, I, p. 89).

P. Durrieu, *L' Exposition des Primitifs français* (*Revue de l'Art*, 1904, I, p. 82); Bouchot, lo stesso soggetto, Parigi, 1905 (con 100 tav.); R. Fry, lo stesso soggetto (*Burlington Mag.*, 1904, I, p. 279); Bouchot, Delisle, etc., *Exposition des Primitifs français au Louvre*, Parigi, 1904; R. de Lasteyrie, *Les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin* (*Mon. Piot*, t. III, p. 71); Delisle, *Les Heures du duc de Berry* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1884, I, p. 401); A. de Champeaux e P. Gauchery, *Les Arts à la cour du duc de Berry*, Parigi, 1894 (cf. B. Prost, *Gazette*, 1895, II, p. 254 e, sulle opere di questa scuola, H. Bouchot e S. Reinach, *ibid.*, 1904, p. 1 e 55); P. Durrieu, *Les très riches Heures du duc de Berry*, Parigi, 1904; A. de Champeaux, *Le Duc de Berry et l'Art italien* (*Gazette*, 1888, II, p. 409); *L'ancienne Ecole de peinture de la Bourgogne* (*ibid.*, 1898, I, p. 36); A. Perrault-Dabot, *L'Art en Bourgogne*, Parigi, 1894 (cf. Leprieur, *Repertorium*, 1895, p. 383); A. Kleinclausz, *Claus Sluter* (*Gazette*, 1903, I, p. 121, e Parigi, 1905); *L'Art funéraire de la Bourgogne* (*ibid.*, 1901, II, p. 441; 1905, II, p. 26).

J. Helbig, *La Sculpture au pays de Liége*, Liegi, 1890; *La Peinture au pays de Liége*, Liegi, 1903; F.-G. Cremer, *Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik*, Düsseldorf, 1895; P. Durrieu, *Les Débuts des Van Eyck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, I, p. 1; il Libro d'ore di Torino); L. Kaemmerer, *Hubert und Jan Van Eyck*, Bielefeld, 1898; W.-H. Weale, *Hubert Van Eyck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901, II, p. 474); M. Dvorak, *Das Rätsel der Kunst der Van Eyck*, Vienna, 1904; K. Voll, *Die Werke des Jan van Eyck*, Strasburgo, 1900; W. Bode, *Le Retable de l'Agneau* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897, I, p. 211; cf. J. Six, *ibid.*, 1904, I, p. 177).

J.-A. Wauters, *Rogier van der Weyden*, Bruxelles, 1856; L. Maeterlinck, *Roger van der Weyden et les Imaigiers de Tournai*, Bruxelles, 1901; *Rogier sculpteur* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901, II, p. 265); M. Friedlænder, *Bildniss des Meisters von Flemalle* (*Jahrbücher* dei Musei di Berlino, 1902, p. 17); H. von Tschudi, *Der Meister von Flemalle* (*ibid.*, 1898, p. 8); A. Wauters, *Hugo van der Goes*, Bruxelles, 1872; E. Michel, *Le Triptyque d'Hugo van der Goes* (*Ga-*

[1] Nella lezione che precede ho tolto molto da questi articoli.

zette des Beaux-Arts, 1896, I, p. 361); W. Bode, *Die Anbetung der Hirten von H. van der Goes* (*Jahrbücher* dei Musei di Berlino, 1903, p. 99); C. Dehaisnes, *Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion*, Lilla, 1892; *L'Art à Amiens vers la fin du moyen âge*, Bruges, 1890; E. van Even, *Thierry Bouts*, Louvain, 1864; L. Kæmmerer, *Memling*, Bielefeld, 1889; W.-H. Weale, *Hans Memlinc*, Londra, 1901 (lo stesso in francese, Bruges, 1903); F. Bock, *Memlingstudien*, Düsseldorf, 1900 (cf. *Repertorium*, 1900, p. 416); G. Servières, *Le Polyptyque de Memling à Lubeck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, I, p. 119); E. de Bodenhausen, *G. David*, Monaco, 1905; M. Friedlænder, *Geerigen tot S. Jans* (*Jahrbücher* dei Musei di Berlino, 1903, p. 63); C. Benoit, *La Résurrection de Lazare par Gérard de Harlem* (*Mon. Piot*, t. IX, p. 73); H. Hymans, *Quentin Matsys* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1888, I, p. 1); C. Benoit, *Jean Mostaert* (*ibid.*, 1899, I, p. 265); M. Gossart, *Jean Gossart de Maubeuge*, Lilla, 1903; A. Wauters, *Bernard van Orley*, Parigi, 1893; H. Dollmayr, *Hieronymus Bosch* (*Jahrbücher* dei Musei di Vienna, 1898, p. 284); L. Mæterlinck, *Une Œuvre inconnue de Jérôme Bosch* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1900, I, p. 68); H. Hymans, *Breughel le Vieux* (*ibid.*, 1890, I, p. 361); Bastelaer e de Loo, *P. Bruegel*, Bruxelles, 1905.

G.-F. Warner, *Illuminated Manuscripts in the British Museum*, Londra, 1899 e seguenti (fac-simili a colori); R. Beer, *Die Miniaturenausstellung in Wien* (*Kunst und Kunsthandwerk*, Vienna, 1902, p. 285); P. Durrieu, *Un grand Enlumineur parisien du XVe siècle, Jacques de Besançon*, Parigi, 1892; S. Reinach, *Un Manuscrit de Philippe le Bon à Saint-Pétersbourg* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, I, p. 265; cf. *Monuments Piot*, t. XI); P. Durrieu, *Histoire du bon roi Alexandre* (*Revue de l'Art*, 1903, I, p. 49; miniature di Ph. de Mazerolles); Aug. Schestag, *Die Chronik von Jerusalem* (*Jahrbücher* di Vienna, 1899, p. 195; manoscritto miniato per Filippo il Buono); J. Destrée, *Les Heures de N.-D. dites de Hennessy*, Bruxelles, 1896; P. Durrieu, *A. Bening et les Peintres du bréviaire Grimani* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1891, I, p. 353); G. Pawlowski, *Le Livre d'Heures d'Alexandre Borgia* (*ibid.*, 1891, I, p. 511); L. Kaemmerer, *Ahnenreihen aus dem Stammbaum des portugiesischen Königshauses* (miniature fiamminghe al British Museum), Stoccarda, 1903 (cf. Weale, *Burlington Magazine*, 1903, II, p. 321).

H. Curmer, *Les Evangiles*, Parigi, 1864 (cromografie su miniature del secolo XV); *Œuvre de Jean Fouquet*, Parigi, 1865 (cromografie); H. Bouchot, *Jean Fouquet* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890, II, p. 273); P. Lefrieur, *Jean Fouquet* (*Revue de l'Art*, 1897, I, p. 25); G. Lafenestre, *Jean Fouquet* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 gennaio 1902): M. Friedlænder, *Die Votiftafel des Etienne Chevalier von Fouquet* (*Jahrbücher* dei Musei di Berlino, 1897, p. 206); F. Gruyer, *Etienne Chevalier et saint Étienne par Fouquet* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1896, I, p. 89); *Les Quarante Fouquet* [di Chantilly], Parigi, 1900; E. Michel, *Les Miniatures de Fouquet à Chantilly* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897, I, p. 214); P. Durrieu, *Miniatures inédites de Fouquet* (*Mém. de la Soc. des Antiquaires*, 1900, t. LXI, p. 105): P. Durrieu e J.-J. Marquet de Vasselot, *Les Manuscrits à miniatures des Héroïdes d'Ovide* (*L'Artiste*, maggio-giugno 1894; séguito della scuola di Fouquet a Tours).

L. de Laborde, *La Renaissance à la Cour de France*, 2 vol., Parigi, 1850, 1855; E. Müntz, *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, Parigi, 1885; H. Lemonnier, *Les guerres d'Italie* (t. V dell'*Histoire de France* diretta da Lavisse), Parigi, 1902; L. Dimier, *French painting in the XVI Century*, Londra, 1904; P. Mantz, *La Peinture française du IXe au XVIe siècle*, Parigi, 1898; C. Benoit, *La Peinture française à la fin du XVe siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901, II, p. 89, 318; 1902, I, p. 65); G. Lafenestre, *La Peinture française du XVe siècle* (*ibid.*, 1900, II, p. 377; 1904, I, p. 353); P. Gélis-Didot, *La Peinture décorative en France, du XIe au XVIe siecle*, 2 vol., Parigi, 1891; H. Laffillée, *La Peinture murale en France avant la Renaissance*, Parigi, 1904; M. Poëte, *Les Primitfs parisiens*, Parigi, 1904; J. Déchelette ed E. Brassart, *Les Peintures murales du Moyen Age et de la Renaissance en Forez*, Montbrison, 1900; L. de Farcy, *Histoire et Description des Tapisseries de l'Église cathédrale d'Angers*, Angers, 1896 (estr. dalla *Revue de l'Anjou*).

G. Lafenestre, *Nicolas Froment* (*Revue de l'Art*, 1897, II, p. 305); L. Dehaisnes, *La Vie et l'Œuvre de Jean Bellegambe*, Lilla, 1890 (cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, I, p. 514); R. Maulde de la Clavière, *Jean Perréal, dit Jean de Paris, peintre de Charles VIII*, Parigi, 1896; E. Male, *Jean Bourdichon* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, I, p. 185; 1904, II, p. 441); H.-J. Hermann,

Ein unbekanntes Gebetbuch von Jean Bourdichon (*Beiträge zur Kunstgeschichte Wickhoff gewidmet,* Vienna, 1903, p. 46).

H. Havard, *La Peinture hollandaise,* Parigi, 1882; F. Dülberg, *Die Leydener Malerschule,* Berlino, 1899 (cf. *Repertorium,* 1899, p. 328); Th. Volbehr, *Lucas von Leyden,* Amburgo, 1888.

F. Dimier, *Le Primatice,* Parigi, 1902; E. Müntz, *L'École de Fontainebleau et le Primatice* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1902, II, p. 152); H. Bouchot, *Le Portrait en France au XVIe siècle* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1887, II, p. 108); *Les Clouet et Corneille de Lyon,* Parigi, 1892; F. Wickhoff, *Die Bilder weiblicher Halbfiguren* (*Jahrbücher* dei Musei di Vienna, 1901; cf. *Chronique des Arts,* 1902, p. 240).

St. Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École française jusqu'à Louis XIV,* Parigi, 1898; M. de Vasselot, *Antoine le Moiturier* (*Monuments Piot,* t. III, p. 247); R. Koechlin e M. de Vasselot, *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVIe siècle,* Parigi, 1901 (cf. *Gazette des Beaux-Arts,* 1901, I, p. 260); E. Thiollier, *Sculptures foréziennes de la Renaissance* (*ibid.,* I, p. 496); P. Vitry, *Michel Colombe et la Sculpture française de son temps,* Parigi, 1901 (cf. Dehio, *Repertorium,* 1903, p. 247; Lefèvre-Pontalis, *Bull. monumental,* 1902, p. 111); L. Palustre, *Germain Pilon* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1894, I, p. 1).

L. Bourdery ed E. Lachenaud, *Léonard Limosin,* Parigi, 1897; Edm. Bonnaffé, *Les Faïences de Saint-Porchaire* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1895, I, p. 277); P. Burty, *Bernard de Palissy,* Parigi, 1886; C. Dupuy, *Bernard de Palissy,* Poitiers, 1902; H. Havard, *Histoire de l'Orfèvrerie française,* Parigi, 1896; E. Molinier, *L'Orfèvrerie religieuse du Ve à la fin du XVe siècle,* Parigi, s. d.; J. Guiffrey, *La Tapisserie, son histoire depuis le moyen âge jusqu'à nos jours,* Tours, 1886; E. Garnier, *Histoire de la Verrerie et de l'Emaillerie,* Tours, 1886.

VENTESIMA LEZIONE

IL RINASCIMENTO TEDESCO

L'ARTE italiana fece un sogno di bellezza e lo realizzò. L'arte fiamminga s'invaghì della verità ed agguagliò quasi la natura. L'arte tedesca non raggiunse che raramente tanto la bellezza che la verità; ma seppe esprimere, con una fedeltà spesso brutale, il carattere del popolo tedesco alla vigilia della Riforma.

FIG. 413. — STEFANO LOCHNER: L'ADORAZIONE DEI MAGI. CATTEDRALE DI COLONIA. (WŒRMANN, *Malerei*, t. II. Seemann, editore).

La prima scuola tedesca da noi conosciuta fiorì a Praga verso il 1360, sotto il regno dell'imperatore Carlo IV, il quale chiamò dall'Italia in Boemia il pittore modenese Tommaso. Un po' più tardi, nel 1380, troviamo a Colonia un maestro Wilhelm, vantato dai cronisti del tempo. Dopo Wilhelm vi apparve Stefano Lochner, oriundo dei dintorni di Costanza, che ultimò verso il 1435, vivente ancora Giovanni van Eyck, l'opera più importante della pittura tedesca del medio evo, il famoso quadro del Duomo di Colonia, rappresentante *L'adorazione dei Magi* (fig. 413). Il Lochner fu chiamato il Beato Angelico tedesco; la sua pittura è sentimentale, devota, sorridente; i suoi personaggi sono fanciulli paffuti e rosei, assai buoni e che vanno regolarmente a messa. Nel 1435, i Van Eyck erano già celebri, ma il quadro

FIG. 414. — SCUOLA DI COLONIA. (MAESTRO DETTO DELL'ALTARE DI SAN BARTOLOMEO): SANT'ANDREA E SANTA COLOMBA. (*Museo di Magonza*).

del Duomo non rivela alcuna traccia della loro influenza; l'arte del Lochner proviene dai codici miniati, probabilmente da quelli degli artisti fiamminghi che lavoravano, verso la fine del secolo XIV, in Fiandra, in Borgogna e a Parigi.

FIG. 415. — VEIT STOSS: ANNUNCIAZIONE. CHIESA DI SAN LORENZO A NORIMBERGA.

Una nuova tendenza, realistica, si schiuse la via, verso il 1460, nella numerosa serie dei quadri di Colonia. E' possibile che uno scolaro del Bouts vi fondasse uno studio che prosperò. Certo, d'allora, pur rimanendo tedesca affatto rispetto ai difetti, la scuola di Colonia, che si prolungò sino alla metà del secolo XVI, non fu che un ramo renano dell'arte fiamminga. I due maestri che vi trovarono maggior numero di imitatori furono il Bouts e il Van der Weyden. Da quest'ultimo prese ispirazione il grande artista, tuttora innominato, cui si deve il magnifico quadro coloniese del Louvre, *La Deposizione dalla Croce*. A cagione di una delle sue opere conservate a Monaco, lo si chiama *il Maestro dell'altare di San Bartolomeo* (fig. 414). Generalmente, in questa scuola così ricca di pitture, i nomi sono rari;

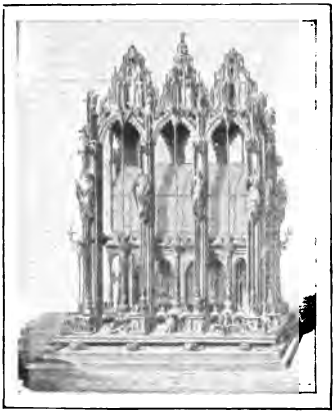


FIG. 416. — PIETRO VISCHER: TOMBA DI SAN SEBALDO NELLA SUA CHIESA A NORIMBERGA. (ÜBKE, *Plastik*. Seemann, editore).

si dice *il Maestro della Passione del Lyversberg* (antico proprietario d'una collezione di quadri), *il Maestro della Vita della Vergine, della Sacra Famiglia (heilige Sippe)*, ecc.

Non fu solamente a Colonia, ma in tutti i paesi tedeschi, che la pittura s'ispirò all'arte fiamminga. Però le condizioni politiche e sociali in Germania non erano propizie alla fioritura d'un'arte delicata. Non v'erano, come in Fiandra e in Italia, de' ricchi mecenati; il paese era ancora arretrato, rozzi i costumi. Un gran numero di principotti, secolari od ecclesiastici, ordinavano quadri e volevano essere serviti senza ritardo; i pittori, aiutati dai loro allievi, lavoravano troppo e troppo presto. Essi imitarono i vivaci colori de' Fiamminghi, ma senza raggiungere la loro finezza di esecuzione; il colorito dei quadri tedeschi è crudo, spesso pesante. In luogo del paesaggio, essi continuano per molto a usare fondi d'oro, più seducenti per le menti incolte e più facili da eseguirsi; anche la prospettiva aerea tardò

FIG. 417. — M. SCHONGAUER: LA VERGINE COL BAMBINO PRESSO UNA SIEPE DI ROSE. CATTEDRALE DI COLMAR.

FIG. 418. — ALBERTO DÜRER: AUTORITRATTO. (*Galleria di Monaco*).

FIG. 419. — A. DÜRER: RITRATTO D'OSVALDO KRELL. (*Galleria di Monaco*).

Fig. 420. — Alberto Dürer: Ritratto di Girolamo Holzschuher. (*Galleria di Berlino*).

a svilupparsi. Ma ciò che mancò su tutto ai Tedeschi del secolo XV ed anche del XVI, fu il buon gusto e il talento nella scelta. Le loro composizioni sono ingombre di figure, e le figure sono spesso grottesche e smorfiose. In luogo della bellezza e della forza, vi si riscontra ora una scialba insipidezza, ora una penosa tensione di stile od un'affettazione quasi ridicola negli atteggiamenti e nei gesti. E' un'arte da contadini devoti, sentimentale e rozza ad un tempo, che seduce a tutta prima con la sua ingenuità e il suo brio, ma stanca ben presto con la sua volgarità smorfiosa o violenta. Una pittura tedesca, paragonata ad una pittura fiamminga o italiana dell'epoca stessa, sembra l'opera d'un tanghero rispetto a quella d'un fine letterato. Ma il tanghero è un brav'uomo che fa del suo meglio; uno de' pregi di cotesta pittura di grado inferiore è la probità.

L'arte tedesca per eccellenza fu la scoltura in legno, che fu illustrata dallo svevo J. Syrlin ad Ulma e dal galiziano Veit Stoss († 1491 e 1533; fig. 415). A Norimberga, dove lo Stoss lavorò, fiorì lo scultore in pietra Adamo Krafft († 1508). Questi maestri continuarono, con sana vigorìa, la tradizione dei figuristi veristi del secolo XIV. Essi influirono sulla pittura del loro tempo assai più che non ne subissero l'influenza. Furono essi che mantennero a lungo in Germania la moda dei panneggiamenti spezzati, dalle pieghe profonde e moltiplicate inutilmente, lo stile angoloso, l'amore per le composizioni farraginose. Ma i tipi di vecchi creati dal Krafft e quelli

Fig. 421. — Alberto Dürer: I quattro Evangelisti. (*Galleria di Monaco*).

di donne creati dallo Stoss, sono tra i più espressivi della scoltura, e le loro fitte composizioni sono piene d'un sentimento di pietà da far parere quasi frivole e mondane quelle degli Italiani.

La scuola di Norimberga ebbe altresì degli scultori in bronzo, i Vischer, il migliore de' quali, Pietro Vischer, morto nel 1529, tradusse in quel metallo i soggetti e i tipi delle scolture in legno (fig. 416).

Fig. 422. — A. Dürer: L'Adorazione dei Magi. (*Galleria degli Uffizi, Firenze*).

Dopo la scuola di pittura di Colonia, la prima a svilupparsi fu quella di Svevia, il grande maestro della quale fu Martino Schongauer di Colmar (1450-1491). Martino deriva da Rogier, ma con una punta di sentimentalismo tutto germanico. Al pari di tutti i pittori tedeschi, che dovevano fornire immagini tanto ai ricchi quanto ai poveri, egli fu incisore in legno e in rame; le sue incisioni, a tratti energici e vivamente sentiti, sono superiori ai suoi quadri, il migliore dei quali è *La Vergine dalle rose* di Colmar (fig. 417). Allo Schongauer si ricollega il Zeitblom di Ulma, morto nel 1517, pittore profondamente religioso e seducente, malgrado le sue scorrettezze.

Fig. 423. — A. Dürer: Il riposo in Egitto (incisione). (*Gazette des Beaux-Arts*).

La scuola d'Augusta si svolse insieme a quelle di Colmar e di Ulma. Il suo miglior pittore fu il Burgkmair, allievo dello Schongauer, il quale si recò a Venezia nel 1508 e poi si stabilì ad Augusta, dove si conservano quasi tutte le sue opere. Un altro maestro d'Augusta, d'una vena possente e spesso volgare, è l'Holbein

FIG. 424. — H. DE KULMBACH: L'ADORAZIONE DEI MAGI. (*Galleria di Berlino*).

seniore, padre del grande Holbein, che, ne' suoi ultimi quadri, sembra romperla con lo stile gotico e preparare quella emancipazione dell'arte che doveva compiere l'illustre suo figliuolo.

Norimberga, residenza d'una ricca borghesia, fu, verso l'anno 1500, la Firenze della Germania, ma una Firenze rude, più vaga di espressione che di bellezza. La scoltura in legno vi produsse dei capolavori. Capo della scuola di pittura fu Michele Wohlgemuth, nato nel 1434, artista fecondo, ma mediocre, il cui grande titolo di gloria è d'essere stato maestro del Dürer.

La prima metà del secolo XVI vide fiorire in Germania due pittori di genio ed un pittore di grande abilità: Alberto Dürer, Hans Holbein e Luca Cranach.

Il Dürer (1471-1528) fu altrettanto pensatore quanto artista e, sotto un tale riguardo, merita di figurare nella storia dell'arte vicino a Leonardo da Vinci e a Michelangelo (fig. 418). Gli Italiani dicevano che sarebbe stato il loro più grande pittore se avesse potuto vivere a Roma od a Firenze. Nato a Norimberga, apprese dapprima il mestiere dell'orafo, esercitato da suo padre, ed entrò nel 1486 nello studio del Wohlgemuth. Nel 1490, si portò a Colonia, a Basilea, a Venezia, dove subì l'influenza del Mantegna e del Bellini. Nel 1497 fondò uno studio a Norimberga e adottò il suo famoso monogramma, un A opra a un D. Da quel mo-

FIG. 425. — A. ALTDORFER: NASCITA DI SAN GIOVANNI. (*Museo d'Augusta*).

mento, egli dipinse ritratti mirabili, come quello di Osvaldo Krell a Monaco (fig. 419). Nel 1505 ritornò a Venezia, per non restituirsi a Norimberga che nel 1507. Fu allora che cominciò la sua grande e feconda attività, non soltanto artistica, ma letteraria e intellettuale, perchè Norimberga era divenuta un centro dell'umanesimo e il Dürer era l'amico e il pittore degli umanisti. Nel 1521 egli visitò i Paesi Bassi e vi fu accolto con grandi onori; ma fu dopo il ritorno da quest'ultimo viaggio ch'egli dipinse i suoi capolavori, certamente ispiratigli dai Van Eyck, il ritratto dell'Holzschuher a Berlino (fig. 420) e i *Quattro Evangelisti* a Monaco (fig. 421). Quest'ultima pittura, la più grandiosa della scuola tedesca, « creazione di tipi sovrumani, supremo sforzo verso la semplicità e la grandezza » [1], sembra far fede delle simpatie dell'artista per la Riforma, che ricorreva agli Evangelisti per ricondurre il cristianesimo alla sua antica via.

Fig. 426. — H. Holbein: La Vergine con la famiglia del borgomastro Jacob Meyer. Castello granducale a Darmstadt.

Fig. 427. — Hans Holbein: Ritratto di Erasmo. (*Museo del Louvre*).

L'architettura delle chiese, in Germania, non si prestava alla pittura murale; il Dürer non ha mai dipinto su di una parete. Si hanno di lui una quarantina di quadri da cavalletto e diversi ritratti; il più bello de' suoi quadri è *L'Adorazione dei Magi* a Firenze (fig. 422), opera energica, fortemente pensata, ma tutta germanica nel disdegno per l'eleganza. Quando il Dürer imitò l'antico, sull'esempio dei maestri italiani, fece cose quasi risibili, come la *Lucrezia* di Monaco. In generale, i Tedeschi, più ancora dei Fiamminghi, erano incapaci di disegnare figure nude; ora cadevano in un verismo grossolano,

[1] Maurice Hamel, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, I, p. 62.

FIG. 428. — LUCA CRANACH: LA CARITÀ. (*Collezione Errera a Bruxelles*).

FIG. 429. — LUCA CRANACH: RITRATTO DI VECCHIO. (*Galleria di Bruxelles*).

ora snaturavano tipi, presi a prestito, con la rigidezza e la secchezza dell'esecuzione. Ma dove il Dürer è superiore agli Italiani ed eguale ai più grandi geni di tutti i tempi è nella incisione. Composizioni quali *Il riposo in Egitto* (fig. 423), *San Girolamo nella cella, La Malinconia, Il Cavaliere e la Morte*, rivelano una profondità di pensiero, un rattenuto lirismo e, al tempo stesso, una scienza della forma, di cui soltanto Leonardo da Vinci e Michelangelo erano capaci. In un'epoca, nella quale il gusto classico dominava assoluto, il Goethe scriveva a giusto titolo: « Quando si conosce il fondo del Dürer, ci si persuade che, per la verità, l'elevatezza ed anche la grazia, egli non ha uguali che i primissimi degli Italiani ».

FIG. 430. — LUCA CRANACH: ERCOLE ED ONFALE. (*Museo di Brunswick*).

Tra gli allievi del Dürer che lavorarono a Norimberga e a Ratisbona, due sopratutto diedero prova di un no-

tevole talento: Hans di Kulmbach (fig. 424) e Albrecht Altdorfer (fig. 425).

L'Holbein (1497-1543), il secondo dei grandi maestri del Rinascimento tedesco, era figlio del pittore di Augusta, del quale abbiamo parlato. Come il Dürer, ma più ancora di lui, egli viaggiò; lo si trova nel 1515 a Basilea; poi in Inghilterra, sotto il regno di Enrico VIII, dove dipinge il re, la sua famiglia, i suoi ministri e vari membri dell'aristocrazia inglese. L'Holbein non somiglia in nulla al Dürer. E' il solo grande artista tedesco sul quale abbia avuto presa l'idealismo. La sua maniera non ha nulla di gotico; egli ignora la devozione e l'ascetismo; il suo fondo di educazione germanica è temperato da una eleganza e un riserbo che fanno di lui il più francese piuttosto che il più italiano dei tedeschi. De' suoi quadri grandi uno solo è un capolavoro: la *Vergine* di Darmstadt (fig. 426), della quale esiste una copia olandese a Dresda, più soave, ma meno espressiva dell'originale. In tale pittura, cosa nuova in Germania, il carattere si concilia con la bellezza. Noi non conosciamo più, se non per via di schizzi e di copie parziali, le importanti composizioni dipinte dall'Holbein sui muri di Basilea; il suo grande titolo di gloria agli occhi dei moderni è costituito dalle sue incisioni e dai suoi ritratti. Fra questi ultimi contentiamoci di ricordare quelli d'Erasmo a Parigi (fig. 427), a Torino e a Parma, dell'Amerbach, della moglie e dei figli del pittore, al Museo di Basilea, del negoziante Giorgio Gisze a Berlino. Le sue incisioni non hanno la pro-

FIG. 431. — CHR. AMBERGER: RITRATTO D'UOMO. (*Museo di Brunswick*).

FIG. 432. — LUCA CRANACH: IL GIUDIZIO DI PARIDE. (*Museo di Carlsruhe*).

Fig. 433. — Baldung Grien: Presepio. (*Galleria di Francoforte*).

fondità di quelle del Dürer; ma incantano per lo spirito e l'invenzione. L'influenza dell'Holbein si spinse lungi, nell'Olanda e la Francia; uno dei suoi imitatori ad Augusta, l'Amberger, fu un ritrattista vigoroso e penetrante (fig. 431).

Luca Cranach (1472-1553), fondatore della scuola sassone, era tutt'altr'uomo dai precedenti. Benchè amico intimo del principe elettore di Sassonia, legato con Lutero, del quale dipinse i ritratti, nulla aveva nè di pensatore, nè di raffinato. Il fondo del suo talento è la rusticità tedesca, spolverata di letteratura e di mitologia, vaga di eleganza, ma alla guisa d'un villano rifatto. Il suo sapere, che si manifesta in bei ritratti, sembra d'altronde un po' scarso, tanto più ch'egli produceva molto e firmava col suo monogramma (il dragone) moltissimi quadri eseguiti da'suoi aiutanti. Il suo tipo di donna è affatto caratteristico, con una enorme fronte e gli occhi obliqui da cinese. A differenza del Dürer e dell'Holbein, egli rappresenta molto volentieri il nudo, e non soltanto Adamo ed Eva, che tutti i pittori produssero, ma le divinità della favola (fig. 432). Niente di più ridevole di codesti nudi del Cranach, spesso bizzarramente acconciati con un gran cappello di velluto rosso, come la *Venere* del Louvre. La sua pittura, uniforme e secca, ha qualche cosa di ligneo, come il suo disegno; egli è tanto più tedesco, in quanto fa maggiormente pensare all'arte nazionale, la scoltura in legno. Talvolta,

Fig. 434. — Joos von Cleve: La morte della Vergine. (*Galleria di Monaco*).

specialmente nei suoi angeli, ricorda il Perugino, del quale dovette conoscere qualche quadro. Il Cranach è il più divertente dei pittori, non solo perchè cerca di divertire, ma perchè la sua ingenuità e la sua pretensione all'eleganza divertono sovente lo spettatore a sue spese (fig. 428, 430). D'altra parte, egli ha dipinto alcuni ritratti che si annoverano tra i capolavori della scuola (fig. 429). Come incisore, è inferiore al Dürer e all'Holbein, ma più popolare e alla mano. Suo figlio, Luca il giovine, continuò l'arte sua, o quasi si direbbe la sua industria, ed inondò la Germania di quadri troppo rapidamente eseguiti.

Fig. 435. — B. Bruyn: L'uomo dal garofano. (*Galleria di Francoforte*).

La scuola dell'Alsazia produsse, nel secolo XVI, un eminente artista, Mattia Grünewald, precursore, nella sua *Crocifissione* di Carlsruhe, del più intenso realismo moderno e primo dei Tedeschi che abbia usato il colore non da miniaturista, ma da pittore. Egli ebbe forse a scolaro Hans Baldung Grien, che lavorò a Strasburgo e subì l'influenza del Dürer; fu un disegnatore nervoso e un buon colorista (fig. 433). La scuola di Colonia cadde sempre più sotto la dipendenza dei Paesi Bassi e dell'Italia. Un pittore molto fecondo, già pregno d'italianismo, che, sino al 1898, fu chiamato il pittore della *Morte della Vergine*, s'è svelato ultimamente sotto il nome di Joos von Cleve, nato in Anversa e morto nel 1540 (fig. 434). Questo artista distinto, che lavorò probabilmente a Colonia, ebbe per allievo l'ultimo pittore notevole di quella città, il ritrattista Bartolomeo Bruyn (fig. 435). Ma, dopo la seconda metà del secolo XVI, si può dire che l'arte tedesca è morta, soffocata da una parte dall'imitazione italiana, che non produce più che opere mediocri e senza carattere, vittima dall'altra delle guerre religiose che devastarono la Germania e vi fecero indietreggiare la civiltà di più di un secolo. Quando l'uragano si dissipò, il paese era impoverito, la tradizione nazionale interrotta. L'arte italiana e l'arte francese dominarono assolute; poi fu la volta dell'accademismo, del neo-ellenismo, del raffaelismo, dell'impressionismo. Anche oggi, benchè conti dei grandi ar-

anche delle Grazie e della Galatea di Raffaello, l'arte riproduce a sazietà il tipo della Maddalena penitente, della quale Giovanni

FIG. 437. — DOMENICHINO: ULTIMA COMUNIONE DI SAN GIROLAMO. (*Galleria del Vaticano*).

FIG. 438. — GUIDO RENI: GESÙ CORONATO DI SPINE. (*Galleria di Bologna*).

Morelli diceva che « era la Venere veneziana tradotta in stile gesuitico ». V'è là un misto spiacevole di sensualità e di devozione.

Lo stile, che, specialmente in architettura, si chiama *gesuitico*, ebbe senza dubbio una dannosa influenza nel dominio della pittura e della scoltura; ma perchè (e fu pur quello del Rubens!) ha prodotto capolavori in Fiandra e non in Italia? Qui soccorre un altro motivo di decadenza dell'arte, ed è l'ammirazione legittima, ma stupefacente, prodotta dai grandi maestri del Rinascimento. Si credette che essi avessero fatto tutto alla perfezione; gli artisti studiarono i capolavori del passato più che la natura, e, con tale studio, acquistarono una facilità un po' meccanica, della quale abusarono. E' vero che, in ogni tempo, gli artisti si sono ispirati ai loro maestri; ma, almeno, in massima

FIG. 439. — GUIDO RENI: L'AURORA. PALAZZO ROSPIGLIOSI A ROMA.

FIG. 440. — SPOLETO: MADDALENA DEL GUERCINO.

parte, codesti maestri erano viventi. Invece, alla fine del secolo XVI e nel XVII, si presero a maestri, quasi esclusivamente, dei morti: Raffaello, Michelangelo, Tiziano, Correggio, o dei morti ancora più remoti: gli autori delle statue o dei bassorilievi antichi. A Roma, nel secolo XV, tali opere erano relativamente rare; nel secolo XVI, in grazia degli scavi praticati un po' dappertutto, esse si moltiplicarono rapidamente e si videro nascere i primi Musei a Roma e a Firenze. Così molte tirannie ad un tempo pesarono sull'arte italiana: quella dello straniero, quella della Controriforma, quella dei geni del Rinascimento, quella dell'antico. E nullameno, come vedremo, codest'arte fu viva e innovatrice; essa mise, in Spagna e in Francia, rami fecondi, la fioritura dei quali dura può dirsi ancora. Una scorsa al Museo del Lussemburgo basta a convincere come i Romani dell' Impero e i Bolognesi del secolo XVII siano stati più ascoltati nella Francia del secolo XIX che non i Greci di Fidia e i Fiorentini del Botticelli.

Dopo la morte di Michelangelo (1564), s'inizia un primo periodo di imitazione disordinata, quella dei *manieristi*, che dura sino alla fine del secolo. Un pittore d'Anversa, Dionigi Calvaert, si recò a fondare una scuola in Bologna, e Bologna fu, da quel momento (1575 circa), ciò che erano state Firenze e Roma, il centro più attivo dell'arte italiana. Fu là che Lodovico Carracci, nato in Bologna nel 1555, aperse, co' suoi cugini Agostino ed Annibale, un'Accademia detta degli *Incamminati*, rivale di quella del Calvaert e che fu il seminario dell'arte del secolo XVII. In luogo della imitazione di Michelangelo, il Car-

FIG. 441. — CARAVAGGIO: CRISTO DEPOSTO. (*Galleria del Vaticano*). (WŒRMANN, *Malerei*, t. III. Seemann, editore).

Fig. 442. — Caravaggio: Morte della Vergine. (*Museo del Louvre*).

racci voleva l'eclettismo; prendere, cioè, da ciascuna scuola e da ciascun pittore, quanto avevano di meglio, in guisa da innalzarsi al disopra dei maestri con la riunione dei loro pregi. La pratica dei Carracci per fortuna non seguì la strana teoria! Gli affreschi, coi quali Annibale adornò, durante otto anni, il palazzo Farnese a Roma, hanno innegabili pregi di grazia e d'invenzione (fig. 436). L'influenza dominante in codesta scuola era quella di Raffaello e di Michelangelo, rispetto al disegno e alla composizione; di Tiziano e del Correggio, rispetto al colorito — modelli non tanto dissimili da non poter essere imitati simultaneamente.

Dalla scuola de' Carracci uscirono pittori celebri, oggi un po' troppo negletti: l'Albani (1578-1660), che si chiamava l'*Anacreonte della pittura;* il Domenichino (1582-1641), che si agguagliò a Raffaello; Guido Reni (1575-1642), che fu pure un decoratore fecondo e spiritoso; Alessandro Tiarini rapido e drammatico (1577-1668), Giovanni Lanfranco (1580-1647), Simone Cantarini da Pesaro (1612-1648). Questi artisti, cui è da aggiungere il Guercino (1591-1666), influenzato parimenti dai Carracci, sono i principali rappresentanti della scuola bolognese, della quale tutte le città d'Italia e tutti i Musei d'Europa posseggono quadri (fig. 437-440), e che si prolungò sino al neo-classicismo mercè abili artisti come Carlo Cignani (1628-1719), Marc' Antonio Franceschini (1648-1729) ecc.

Fig. 443. — Bernini: Apollo e Dafne. (*Galleria Borghese a Roma*).

Il capolavoro del Domenichino, *L'ul-*

tima comunione di S. Girolamo, in Vaticano, può fornire una idea generale dello stile dei Bolognesi (fig. 437). E' un' opera accademica ed eclettica, nella quale è sensibile l'imitazione di Raffaello e di Michelangelo, che non dimostra nè visione originale, nè pensiero profondo, ma rivela una scienza profonda ed un sentimento della composizione ignorato dalla maggior parte dei predecessori di Raffaello. Così pure la celebre pittura di Guido Reni, *L'Aurora*, nel palazzo Rospigliosi a Roma (1609), benchè di colorito un po' stridente nella sua chiarezza e di troppo facile disegno, è una delle grandi opere della pittura decorativa (fig. 439). Guido Reni ha pure creato alcuni tipi del Cristo, della Vergine e della Maddalena, cui si può rimproverare una certa affettazione sentimentale; ma è certo che il loro prodigioso successo li dimostra rispondenti — e non è lieve merito — all'ideale religioso del tempo (fig. 438).

Fig. 444. — Ribera: Adorazione dei pastori. (*Museo del Louvre*).

Fig. 445. — Morales: La Vergine col Bambino. (*Collezione Pablo Bosch a Madrid*).

L'accademismo degli eclettici non tardò a provocare una reazione. Un garzone muratore, uomo senza educazione artistica, ma di grande intelligenza, Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569-1609), sorse ad insegnare il ritorno alla natura, non alla natura sorridente e serena, ma alla brutalità e alla laidezza. Dipingendo in uno studio cupo rischiarato da uno spiraglio dall'alto, ottenne effetti impressionanti di colore e di rilievo, che furono una novità per gli Italiani. Se la luce de' suoi quadri è fittizia, se i tipi sono quelli del trivio e anche della galera

FIG. 446. — G. BERNINI: ESTASI DI SANTA TERESA COLPITA DALL'AMOR DIVINO. CHIESA DI S. MARIA DELLA VITTORIA IN ROMA.

FIG. 447. — CRISTOFANO ALLORI: GIUDITTA CON LA TESTA D'OLOFERNE. (*Galleria Pitti a Firenze*). (WŒRMANN, *Malerei*, t. III. Seemann, editore).

FIG. 448. — G. B. SASSOFERRATO: MADONNA DEL ROSARIO. CHIESA DI SANTA SABINA A ROMA.

FIG. 449. — CARLO DOLCI: SANTA CECILIA. (*Galleria di Dresda*). (WŒRMANN, *Malerei*, t. III. Seemann, editore).

il Caravaggio è nullameno il primo italiano che, per partito preso, abbia rinunciato all'idealismo (fig. 441, 442). Fu, per ciò, il Manet del suo tempo; ma, essendo del suo tempo, somigliò, più che egli stesso non pensasse, ai Carracci. Si prova nondimeno come un senso di reverenza davanti ai suoi capolavori, *Cristo deposto* nel Vaticano (fig. 441) e *La morte della Vergine* al Louvre (fig. 442), perchè ci voleva davvero il coraggio d'un iniziatore per lanciare una simile sfida di naturalismo in faccia ai caudatari di Raffaello. Oltre a soggetti sacri, il Caravaggio trattò volentieri episodi violenti della vita reale, omicidii, risse, scene di taverna, avventure di zingari e vagabondi.

FIG. 450. — ZURBARAN: MONACO CHE PREGA. (*Galleria Nazionale di Londra*).

I carraccisti maledissero il Caravaggio, ma finirono quasi tutti per subirne la influenza; il Guercino divenne suo seguace, e Guido Reni lo imitò al punto di rinunciare al suo colorito crudo e chiaro per dipingere figure come in fondo ad una caverna. Anche oggi i settari del Caravaggio sono più numerosi di quelli di Raffaello; è contro una tale tradizione vivace che ha reagito, nella seconda metà del secolo XIX, il modo di dipingere in piena luce, detto, con parola barbara, *plenariismo*.

FIG. 451. — VELASQUEZ: CRISTO IN CROCE. (*Galleria di Madrid*).

Dai Carracci e dal Caravaggio proviene anche un decoratore pieno di brio, Pietro da Cortona (1596-1669), che, in Roma, ebbe a scolaro un valente pittore, ma, come lui, d'una facilità eccessiva, Luca Giordano, detto *Fa presto*, autore di numerose opere conservate a Napoli, a Firenze, a Madrid ecc. La scuola dei *Cortonisti* ha ricoperto le chiese e i palazzi d'Italia di pitture rapidamente eseguite, chiassose, il brio delle quali non ripaga

Fig. 452. — Velasquez: Il principe Baldassarre-Carlo. (*Galleria di Madrid*).

sempre la volgarità e la scorrettezza.

Napoli e Genova videro crescere, dopo Bologna, alcune scuole che dominarono nella seconda metà del secolo XVII. A Genova, oltre a Luca Cambiaso (1527-1585), s'ebbero i Ferrari, i Magnasco, Bernardo Strozzi detto il Prete Genovese (1581-1644) e G. B. Gauli detto il Baciccia (1639-1709) che decorò superbamente la chiesa del Gesù in Roma. Nè sono infine da dimenticare pel largo spirito decorativo altri pittori derivati da quelle scuole, quali Carlo Maratta (1625-1713), Andrea Pozzi (1642-1709) e Francesco Mancini (1725-1758). A Napoli — oltre ai Santafede, a Mattia Preti (1613-1699), a Domenico Gargiuolo detto Micco Spadaro (1612-1679) e a Francesco Solimena (1657-1747) — lavorò il più grande paesista e pittore di battaglie d'Italia, Salvator Rosa (1613-1673), la cui maniera fuligginosa ed urtante si riattacca a quella del Caravaggio. Napoli produsse il più grande scultore italiano del secolo XVII, il Bernini (1598-1680), che fu chiamato a Parigi da Luigi XIV e, grazie al favore di diversi papi, esercitò in Roma una specie di dittatura artistica (fig. 443, 446). I suoi contemporanei lo stimarono un nuovo Michelangelo; è, in realtà, il Rubens della scoltura, il rappresentante per eccellenza dello stile *gesuitico*. Ma l'abuso de' gesti patetici, delle espressioni esaltate, de' panneggiamenti svolazzanti, degli ornamenti inutili, non

Fig. 453. — Velasquez: Le « Ménines ». (*Galleria di Madrid*).

tolgono alla scoltura del Bernini d'essere quella d'un artista di doti meravigliose, profondo conoscitore di tutte le risorse dell'arte sua, di tutte le singolarità intellettuali del suo tempo e che sapeva servirsi delle une per lusingare le altre.

FIG. 454. — VELASQUEZ: APOLLO CHE VISITA LA FUCINA DI VULCANO. (*Galleria di Madrid*). (WŒRMANN, *Malerei*, t. III. Seemann, editore).

La scuola romana trascinò, nel XVII secolo, una esistenza senza gloria. Il suo migliore artista, il Sassoferrato (1605-1685), imitò molto felicemente la maniera fiorentina di Raffaello e dipinse tele sentimentali, in un tono argenteo che non manca di attrattive. Il suo capolavoro è forse la *Madonna del Rosario* (fig. 448) in S. Sabina di Roma.

In Firenze, i due Allori, Alessandro e Cristofano, ebbero veri pregi di pittori; la *Giuditta* di Cristofano (verso il 1600) è un bel pezzo accademico, che il Musset citava come una delle pitture capitali d'Italia (fig. 447). Ma là, in luogo delle severe eleganze d'un tempo, già cominciava a palesarsi il deplorevole amore per le tinte fuse e sfumate, pei colori molli e languidi. Il più popolare rappresentante di tale tendenza fu Carlo Dolci (1616-1686), del quale s'incontrano spesso quadri nei Musei di Firenze, d'Inghilterra e di Germania, pittore di mezze figure ceree, azzurrastre, madreperlacee, che segnano il passaggio tra le grazie del Correggio e le più disgustose immagini sacre francesi (fig. 449).

FIG. 455. — MURILLO: VERGINE COL BAMBINO. (*Galleria Pitti a Firenze*).

Un pittore di Valenza, il Ribera (1588-1652), arrivò giovanissimo in Italia, s'invaghì del Caravaggio, andò a copiare il Correggio

FIG. 456. — MURILLO: SANTA ELISABETTA D'UNGHERIA. (*Galleria di Madrid*).

Parma e divenne caposcuola a Napoli. Filippo IV, re di Spagna, lo prese sotto la sua protezione. Per mezzo suo, lo stile del Caravaggio penetrò in Spagna, dove trovò un terreno propizio. Il Ribera fu un vero artista ed un vero Spagnuolo. « Per la scelta de' soggetti e, più ancora, per la loro interpretazione, egli è sempre di un realismo intenso, che, nell'esecuzione e nell'espressione della forma, mostra qualche volta una sorta d'istintiva ferocia. Egli si compiace nel rappresentare supplizi, martirii. Gli accattoni, i vegliardi dalle rughe profonde, sono i suoi modelli prediletti » [1]. E' alla ispirazione del Caravaggio che il Ribera deve le sue luci violenti; ma i suoi tipi sono più nobili e il suo disegno migliore. Altre volte egli si approssima al Correggio, come nella bella *Adorazione dei Pastori* che trovasi al Louvre (fig. 444). E' stato principalmente pel veicolo del Ribera che la maniera del Caravaggio si è prolungata nell'arte moderna: ai nostri giorni, in Francia, egli ebbe molti discepoli ed un imitatore valentissimo, Teodulo Ribot.

L'arte spagnuola aveva naturalmente tendenze ascetiche e monastiche. In pieno secolo XVI, un ritardatario d'ingegno, il Morales, soprannominato il *Divino*, vi dipingeva ancora delle Vergini emaciate, dei Cristi ispirati da Van der Weyden (fig. 445). Nullameno, verso l'epoca stessa, le influenze del Rinascimento italiano si fissarono in Siviglia, la cui scuola divenne il centro dell'arte spagnuola. Là pure il classicismo eclet-

FIG. 457. — MURILLO: L'ASSUNZIONE DELLA VERGINE. (*Galleria di Madrid*).

[1] BONNAT: *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, I, p. 180.

tico provocò una reazione. Verso il 1620, Herrera il Vecchio diede l'esempio di un naturalismo focoso e brutale, espresso da una sorprendente larghezza di tocco (si pretende ch'egli non dipingesse con pennelli, ma con giunchi). Il più capace de' suoi successori, il Zurbaran, nato nel 1598, fu chiamato il Caravaggio della Spagna. E' per eccellenza un pittore di scene religiose, di monaci estatici e visionari. Il *Domenicano inginocchiato* della Galleria Nazionale di Londra è una pittura che non si guarda senza angoscia e che non si dimentica dopo averla ammirata (fig. 450).

FIG. 458. — MURILLO: RAGAZZI CHE MANGIANO FRUTTA. (*Galleria di Monaco*).

Un contemporaneo del Zurbaran a Siviglia, il Montañez, fu il maestro della scoltura spagnuola. Ascetico e, ad un tempo, brutalmente realista, egli ha prodotto opere che fanno paura, vibranti d'una vita intensa e dolorosa, la cui eloquenza si rivolge più ai sensi che allo spirito. Il suo miglior allievo, Alonso Cano (1601-1667), pittore e scultore, reagì contro gli eccessi del naturalismo e si avvicinò all' idealismo italiano, senza però cessare d' essere commovente ed espressivo.

FIG. 459. — GOYA: LE « MAJAS » AL BALCONE. (*Galleria di Madrid*).

Più giovane d'un anno del Zurbaran e, come lui, allevato a Siviglia, il Velasquez, sovrabbondante di forza e di salute, sfuggì all'influenza del Caravaggio e alla stretta del misticismo spagnuolo (1599-1660). La sua carriera, come quella di Raffaello, fu una lunga sequela di trionfi; non conobbe nè le difficoltà dell'esordire, nè le tristezze d'una fine derelitta. Diego Velasquez studiò a Madrid l'ammirabile serie dei quadri di Tiziano che Carlo V vi aveva raccolto;

passò pure due anni in Italia. Ma i Veneziani non valsero che a rivelargli il suo stesso genio, che è affatto personale. Sotto il punto di vista della tecnica, è forse il più grande pittore che il mondo abbia conosciuto. Sentiamo il Bonnat, suo ammiratore entusiasta, parlarci di « quel colorito chiaro, limpido come un acquerello, brillante come una pietra preziosa », di « quei toni grigi, dorati, argentei », del felice insieme e della squisita soavità delle più delicate gradazioni del colore. « I processi del Velasquez sono d'una sorprendente semplicità. Egli dipinge di primo tratto; le ombre ammorbidite non sono che soffregate, mentre le luci sono dipinte in pieno impasto; e il tutto, in tonalità pure, è così largamente e giustamente eseguito, e talmente esatto di valore da produrre un'illusione completa ». Per giunta, egli non crea intorno a' suoi personaggi, come il Rembrandt, un'atmosfera fittizia. « L'aria che respira è la nostra, il suo cielo è quello sotto il quale noi viviamo. Si prova, in faccia ai suoi personaggi, l'impressione stessa che si ha davanti agli esseri viventi ». « Guardando un'opera del Velasquez, scrive Enrico Regnault, ho l'impressione della realtà, vista da una finestra spalancata ». I ritratti del Velasquez sono meraviglie di verità, di potenza, d'implacabile analisi psicologica; ne' suoi grandi quadri, aggiunge ai maggiori pregi di pittore, una perfetta chiarezza di composizione, una semplicità grandiosa. « Egli avvolge i suoi modelli in un'atmosfera trasparente e li situa sì esattamente sul piano che devono occupare, che par di vedere, loro intorno, circolare l'aria ».

Fig. 460. — Goya: « La Maja vestida ». (*Galleria di Madrid*).

Il Velasquez non ha dipinto soltanto degli individui, ma tutta una società, tutta un'epoca. La corte e l'aristocrazia spagnuola rivivono nelle sue tele, con la loro alterigia, la loro mestizia, le stimmate della loro degenerazione! Quale lezione di storia non è mai quella di quel Filippo IV malaticcio, di quegli infanti precocemente seri, dagli atteggiamenti stecchiti, dalla cera malsana! D'altro canto, per dipingere i suoi quadri mitologici o di genere, il Velasquez ha preso i suoi modelli tra la robusta canaglia madrilena, che interesserà pure il Murillo, allorchè sarà stanco di dipingere la Vergine e i Santi. Il Velasquez, pittore di una corte anemica, se ne distrae allegramente e si rivolge al popolo, nel

quale ritrova, con la salute fisica, una gioia del vivere che fa eco alla sua.

Che questo grande osservatore, questo prodigioso lavoratore abbia sentito battere un cuore nel proprio petto; che abbia provato simpatia e antipatia, amore e odio, egli non ci ha mai confidato. Il più caldo dei pittori aveva, almeno in apparenza, la freddezza d'un obiettivo fotografico (fig. 451-454).

Fu tutt' altro il dolce Murillo (1618-1682), parimente di Siviglia, che studiò il Rubens e il Van Dijck a Madrid stessa e si formò uno stile a sè, spesso divoto e sentimentale, come nei numerosi suoi quadri rappresentanti la Vergine; talora realista, non senza un pizzico di pietà e di tenerezza, come nelle piacevoli figure di monelli del basso popolo. Il Murillo è un disegnatore debole e senz'accentuazione; le sue Vergini, tanto ammirate, sono in fondo assai volgari; ma è un maestro di colorito vaporoso, ora argenteo, ora dorato, sempre soave e piacente. Un tal colore non è soltanto sparso sulle sue figure, ma anche intorno ad esse; è come un nimbo dal quale esse emergono, e il cui splendore le abbellisce maggiormente. Il Murillo è stato il più eloquente interprete di quella pietà tenera e sensuale che, nei paesi degli strani contrasti, s' associa all'amore per gli spettacoli sanguinosi e alla sdegnosa indifferenza degli *idalghi* (fig. 455-458).

FIG. 461. — GOYA: RITRATTO DI DONNA SPAGNUOLA. (*Galleria Nazionale di Londra*).

L' arte spagnuola non ha perduto il filo delle sue tradizioni. Il Goya (1746-1828) fu come un secondo Velasquez in un'epoca, nella quale, in Europa, nessuno sapeva più dipingere; i coloristi francesi del secolo XIX hanno subìta la sua influenza, come quella dei successori inglesi di Tiziano e del Rubens. S'egli spinse spesso l'amore del realismo sino ai confini della volgarità (fig. 459-461), seppe aggiungervi, ne' quadri come nelle incisioni, l'istinto drammatico e il sale attico del satirico. Nessun pittore ha, più di lui, sferzato i vizi e le brutture del suo tempo.

La Spagna pochissimo ha sofferto pei colpi dell'accademismo, che tanto danno arrecò all'Italia, alla Francia e alla Germania. L'amore per la vera pittura vi è rimasto sempre vivo. Quelli

tra i nostri contemporanei che hanno vissuto in Spagna, il Regnault, il Bonnat, Carolus Duran, ne sono ritornati coloristi. « Sono stato allevato nel culto del Velasquez » scriveva il Bonnat nel 1898. E noi abbiamo visto, nelle ultime Esposizioni, dei quadri firmati da nomi spagnuoli — quelli, ad esempio, del Zuloaga, del Sorolla e del Bilbao —, che nessuno, in nessun altro paese, sarebbe capace di dipingere, prova irrecusabile della vitalità d'una scuola che vanta il nome del grande Velasquez e che riserva forse all'Europa del secolo XX la sorpresa di qualche nuovo genio dello stesso ordine.

BIBLIOGRAFIA. — *Opera citata* (p. 165) di WŒRMANN. — G. EBE, *Die Spät-Renaissance, Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte der XVI^ten bis zum Ende des XVIII^ten Jahrhunderts*, 2 vol., Berlino, 1886; C. GURLITT, *Geschichte des Barockstiles*, 3 vol., Stoccarda, 1887-1889; CH. SCHERER, *Studien zur Elfenbeinplastick der Barockzeit*, Strasburgo, 1898; J. STRZYGOWSKI, *Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio*, Strasburgo, 1898.

S. FRASCHETTI, *Il Bernini*, Milano, 1900; M. REYMOND, *La Sainte Cécile de Maderna* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892, I, p. 37); E. STEINMANN, *Sassoferrato's Madona del Rosario* (*Kunstchronik*, 1901-1902, p. 27).

P. LEFORT, *La Peinture espagnole*, Parigi, 1894; *L'École espagnole au Prado* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1894, II, p. 405); C. S. RICKETTS, *The Prado*, Londra, 1904; C. G. HARTLEY, *A record of Spanish painting*, Londra, 1904; MANUEL COSSIO, *El Greco* (annunciato); P. LEFORT, *Zurbaran* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892, I, p. 365); A. DE BERUETE, *Velasquez*, Parigi, 1898; L. BONNAT, *Velasquez* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, I, p. 177); W. GENSEL, *Velasquez*, Stoccarda, 1905 (tutta l'opera in fot.); C. JUSTI, *Diego Velasquez*, Bonn, 1899 (traduzione inglese di KEANE, Londra, 1890); R. STEVENSON, *Velasquez*, 2ª ed., Londra, 1899; E. FAURE, *Velasquez*, Parigi, 1903; A. BRÉAL, *Velasquez*, Londra, 1905; C. JUSTI, *Murillo*, Lipsia, 1892; P. LEFORT, *Murillo et ses élèves*, Parigi, 1892; H. KNACKFUSS, *Murillo*, 2ª ed., Bielefeld, 1896; CH. YRIARTE, *Goya*, Parigi, 1867; P. LAFOND, *Goya*, Évreux, 1902 (cf. *Revue de l'Art*, 1899, I, p. 133); V. von LOGA, *Francisco de Goya*, Berlino, 1903; P. LAFOND, *Ignacio Zuloaga* (*Revue de l'Art*, 1903, II, p. 163).

B. HAENDCKE, *Studien zur Geschichte der spanischen Plastik* (*Montañez, Alonso Cano, Pedro de Mena, Zarcillo*), Strasburgo, 1900; M. DIEULAFOY, *La statuaire polychrome en Espagne* (*Monuments Piot*, t. X, p. 171); *Le siècle d'or*, Parigi, 1906.

VENTESIMASECONDA LEZIONE

L'ARTE IN OLANDA E IN FIANDRA NEL SECOLO XVII

te dell'impero
ɔpo trent'anni
ızioni e i sup-
ɔaventose eca-
, le provincie
ıcie Unite. La

z Hals:
MOGLIE.
erdam).

ı Mosa separava
.a storia dell'arte
:o dell'arte olan-

sa, era un centro
ispecie della pit-
hiese, ciò che era
monumentale, e,
: private, strette,
ɔalazzi di città ed

FIG. 463. — J. VAN RUISDAEL: LA PALUDE. (*Museo dell'Eremitaggio a Pietroburgo*). (WŒRMANN, *Malerei*, t. III. Seemann, editore).

a quelli delle corporazioni, occorrevano gruppi di ritratti rappresentanti scabini, arcieri, chirurgi, curatori d'opere caritatevoli, rispondenti al desiderio di quella ricca borghesia di commemorare i servizi che essa aveva reso. Con ciò si spiega la duplice predilezione dell'arte olandese pei quadretti — episodi d'interno, paesaggi, raramente scene religiose o storiche — e pei ritratti, tanto isolati, che riuniti.

Gli Olandesi amavano la natura e la pittura con una specie di sensualità artistica. Essi non chiedevan loro, come gli Italiani, di esprimere delle idee sottili. La loro arte fu realista, scevra generalmente d'intellettualità: fu, insomma, l'arte per l'arte. Dapprima, ne risultò uno sviluppo straordinario della valentìa tecnica, che imparò a rendere le più fini e sfuggevoli gradazioni della luce olandese, diffusa in pioggia d'oro pallido per un'atmosfera sempre umida; poi, una relativa indifferenza per la significazione degli oggetti trattati. I piccoli maestri si dedicavano ad un numero ristretto di temi generici, il medico e i suoi clienti, il mal d'amore, il messaggio, il concerto, la taverna; i paesisti rappresentavano la foresta, la cascata, il mare o la spiaggia, un canto di città o di uno squero. Non sono narratori in cerca d'aneddoti birichini od edificanti; nulla di analogo alla *Escarpolette* del Fragonard, al *Père de Famille* del Greuze. Tutto lo spirito di quella pittura

FIG. 464. — J. VAN RUISDAEL: IL MULINO. (*Raccolta Van der Hoop ad Amsterdam*).

è nella esecuzione, nella vivezza dei colori, nella pittura stessa; a differenza dei maestri francesi del XVIII e XIX secolo, gli Olandesi non fanno letteratura nei loro quadri.

Ciò che riesce arduo a spiegarsi è come questo popolo, il quale conquistò la propria libertà a prezzo di sacrifici eroici; che, nel corso del secolo XVII, s'illustrò con splendide vittorie in terra ed in mare, abbia quasi completamente disdegnato la pittura storica. Allorchè si raffronta il Meissonier agli Olandesi, si dimentica che il pittore francese, un po' olandese per la tecnica, non lo è affatto per lo spirito, appunto perchè egli è, su tutto, un pittore della storia. Ma forse gli Olandesi non apprezzarono punto quel genere di pittura, essendo l' arte meno evidente del racconto; e può darsi pure ch'essi pensassero che la guerra, anche legittima e fortunata, cagiona troppe miserie perchè i quadri riescano piacevoli.

Fig. 465. — Rembrandt: La lezione d'anatomia. (*Galleria dell'Aja*).

Fig. 466. — Rembrandt: La presentazione al tempio. (*Galleria dell'Aja*).

Alla fine del secolo XVI e sul principio del XVII, l'Olanda subì l'influenza dell'arte italiana, prima di Raffaello, poi del Caravaggio, e si può dire che, da quel momento, l' italianismo vi rimase in istato latente. Ma il realismo rivendicò i suoi diritti, in Harlem, con Franz Hals, morto nel 1666, il

Fig. 467. — Rembrandt: Autoritratto (incisione).

maggiore dei ritrattisti dopo il Rembrandt. Le ultime opere dell'Hals attestano una osservazione penetrante ed una franchezza di tocco paragonabile a quella del Velasquez. Ma quale contrasto col severo spagnuolo! L'Hals è il pittore del sorriso; egli ha osservato e rappresentato il sorriso in tutte le sue fasi; una monografia completa del sorriso e del riso non potrebb' essere illustrata che da' suoi ritratti (fig. 462).

Questo forte maestro fece numerosi allievi, tra gli altri due pittori di soggetti contadineschi, nei quali una tecnica ammirabile s'accoppia ad una viva e spiritosa immaginazione, spesso un po' rozza pel gusto moderno: Adriano Brouwer (1606-1638) e Adriano Van Ostade (1610-1685). E' interessante confrontarli ai pittori più raffinati della generazione successiva, Ter Borch, Metsu, od al grande maestro degli interni borghesi, puliti e sontuosi, Pieter de Hooch. In quest'ultimo, il soggetto ed il movimento sono ridotti al minimo; il Brouwer e il Van Ostade hanno assai più brio ed invenzione. Il capolavoro del Van Ostade è forse *Il maestro di scuola* del 1662, che figurò per molto tempo nel *Salon Carré* del Louvre, di fianco all'*Antiope* del Correggio, pur sostenendone la raggiante vicinanza.

La scuola di Harlem produsse pure de' prodigiosi paesisti: prima l'Everdingen (1621-'75), che si spinse sino in

Fig. 468. — Rembrandt: Il pittore con Saskia sua moglie. (*Galleria di Dresda*).

Norvegia per studiarne le montagne e le cascate d'acqua; poi Salomone e Jacob van Ruisdael, zio e nipote, il secondo de' quali († 1682) è il più grande paesista dell' Olanda (fig. 463, 464). Paragonato a quelli del secolo XIX, non si può dire che il Ruisdael fosse un realista, perchè egli *compone*, non piglia a caso un canto della natura od un effetto di luce; ma, ad eccezione forse del Corot, nessuno ha resa la natura più espressiva e più toccante ed ha riprodotto più completamente la trasparenza dell'atmosfera e dell'acqua. Il capolavoro del Ruisdael è *La palude*, che trovasi a Pietroburgo, ma i suoi grandi quadri al Louvre e a Dresda non sono meno ammirabili. Un po' più attempato del Ruisdael, Filippo Wouwerman (1619-1668) è rimasto celebre come pittore di cavalli e di cavalieri, e il suo fecondo ingegno sarebbe oggi meglio apprezzato se avesse saputo impiegarlo in una più grande varietà di soggetti.

Fig. 469. — Rembrandt: Frammento della « Preghiera di Manoah ». (*Galleria di Dresda*).

Fig. 470. - Rembrandt: La « Ronda di notte ». (Uscita della guardia civica). (*Galleria d'Amsterdam*).

Dopo Harlem, Amsterdam divenne il centro dell'arte olandese, quando, nel 1631, il Rembrandt vi ebbe definitiva-

mente stabilito la sua residenza (fig. 467). Nato in Leida nel 1606, egli frequentò lo studio di un artista piuttosto oscuro, il Lastman, ch'era stato in Italia e s'era ispirato al Caravaggio; al-

FIG. 471. — REMBRANDT: I SINDACI DEI DRAPPIERI. (*Galleria d'Amsterdam*).

FIG. 472. — REMBRANDT: SAN MATTEO. (*Museo del Louvre*).

cuni quadri del Lastman presentano contrasti d'ombra e di luce, che fanno presagire le opere del suo allievo. Laboriosissimo (si conoscono 600 sue pitture e 300 incisioni), il Rembrandt visse felice ed invidiato sino al 1650; a quest'epoca, le sue abitudini di

FIG. 473. — REMBRANDT: AUTORITRATTO, DETTO « DAGLI OCCHI FEROCI ». INCISIONE ALL'ACQUAFORTE.

FIG. 474. — REMBRANDT: RITRATTO DI SUA MADRE. INCISIONE ALL'ACQUAFORTE.

prodigalità, o piuttosto d'incorreggibile collezionista, lo trassero alla rovina e al fallimento (1656). La fine della sua vita fu rattristata da tali traversie, malgrado la devozione della sua fida

domestica e di suo figlio Tito. Ma poco importa la sua biografia, tanto lo svolgimento del suo genio fu regolare e logico. Come l'Hals, egli passò gradatamente da una tecnica sicura, ma un po' fredda, ad una sorprendente arditezza di fattura; egli finì per dipingere con la scioltezza del Velasquez, benchè con un partito preso di una luce affatto diversa. Tale partito preso costituisce il carattere essenziale della maniera del Rembrandt. Non è, come nel Caravaggio, il contrasto brutale tra i bianchi lividi e i neri opachi; ma, per così dire, la riconciliazione della luce più intensa con l'ombra più profonda per via d'insensibili gradazioni, in mezzo ad un'atmosfera luminosa. L'atmosfera lumi-

FIG. 475. — B. VAN DER HELST: IL BANCHETTO DELLA CORPORAZIONE DEI BALESTRIERI. (*Galleria d'Amsterdam*).

FIG. 476. — PIETER DE HOOCH: INTERNO. (*Galleria Nazionale di Londra*).

FIG. 477. — JAN VERMEER (DI DELFT): L'ARTISTA NEL SUO STUDIO. (*Collezione Czernin a Vienna*).

nosa, anzi, a così dire, l'ombra luminosa: ecco il trionfo del Rembrandt. Come Michelangelo aveva creato, ad uso proprio, una razza di giganti, da far muovere e contorcere a seconda

del suo genio; così il Rembrandt creò una luce, che è tutta sua, che è possibile senza essere reale, ed immerge tutta la natura in un bagno d'oro.

FIG. 478. — M. HOBBEMA: IL MULINO. (*Museo del Louvre*).

Grandi composizioni come *La ronda di notte* (1642) — che, effettivamente, non è che la passeggiata in pien meriggio d'una compagnia di balestrieri — come *I sindaci* dello stesso Museo d'Amsterdam, come *La preghiera di Manoah*, a Dresda; composizioni minuscole, ma grandiose all'infinito, come *I filosofi* e *I pellegrini d'Emmaus* al Louvre; ritratti suoi propri, di sua moglie Saskia, della sua serva; paesaggi, natura morta.... tutto, nell'opera del Rembrandt, risente di un tale carattere; sempre più accentuato, man mano che la sua tecnica diviene più libera e ch'egli s'abbandona completamente al suo genio.

Il Rembrandt trattò, nel corso della sua feconda carriera (1606-1669), quasi tutti i soggetti che potevano allettare un artista. La sua universalità non è agguagliata che dall'originalità della sua visione, grazie alla quale egli riveste di novella fronda i motivi più volgari e quelli ch'erano stati trattati prima di lui. Certo, ch'egli non intravvede la natura al modo stesso degli Italiani del Rinascimento; egli preferisce la bellezza del carattere e cerca l'al di là nella luce piuttosto che nel disegno. Ma la sua gloria non teme il confronto d'alcun'altra. A vivere nella famigliarità del suo genio, lo si apprezza sempre

FIG. 479. — P. POTTER: IL TORO. (*Galleria dell'Aja*).

maggiormente: compiacersene molto vuol dire apprender molto (fig. 465-474).

Come il Dürer, il Rembrandt non parlò soltanto agli occhi dei ricchi, ma anche dei poveri; scese alla folla con le sue impareggiabili incisioni, il cui fascino non è soltanto nel colore — nessuno come lui seppe far raggiare la carta bianca — ma nella inimitabile espressione delle linee, dove il minimo tratto, la minima insistenza rispondono ad una intenzione di artista, ad un sentimento (fig. 473, 474).

Fig. 480. — A. Cuyp: Paesaggio olandese. (*Galleria Nazionale di Londra*).

Quale pittore di ritratti, il Rembrandt ebbe un rivale nel Van der Helst di Harlem, l'autore del celebre quadro della corporazione dei Balestrieri d'Amsterdam (fig. 475). Visto accanto al Rembrandt, egli apparisce un po' freddo; ma quanti pittori possono sostenere il suo confronto? Ve ne sono, forse, due che lo reggono: l'uno è Pieter de Hooch, che lavorò in Amsterdam (1630-1677) e che, influenzato dal Rembrandt, seppe, al pari di lui, far discendere sulle sue tele una luce intensa e diffusa (fig. 476). E' un pittore di placidi interni, radiosi, dai lontani sfondi, ne' quali circola un'atmosfera vellutata e calda. Il secondo è il prodigioso Vermeer di Delft (1632-1675), anche esso influenzato dal Rembrandt, autore di una dozzina di capolavori luminosi, che si noverano tra i più belli del mondo, e il più straordinario de' quali si conserva a Vienna nella galleria del conte Czernin (fig. 477).

Fig. 481. — Terbourg (Ter Borch): La musicista. (*Galleria di Berlino*).

FIG. 482. — P. P. RUBENS: LA DEPOSIZIONE. (*Cattedrale d'Anversa*).

E' sempre penoso doversi limitare, nella rassegna anche rapida di una grande scuola; ma come e quanto si deplora la necessità d'esser brevi, allorchè essa costringe a lasciare da parte paesisti, quali Hercules Segers, Van Goyen, Aart van der Neer e l'Hobbema, rivale del Ruisdael (fig. 478); animalisti come Paolo Potter e il Cuyp, il più grande di tutti in questo genere (fig. 479, 480); pittori di scene galanti e familiari come Ter Borch, il Metsu e lo Steen, che sono veri maestri (fig. 481, 483), come Gerardo Dow ed il Miéris, che sono pittori incantevoli! E nulla ho detto dei pittori d'interni di chiese, di fiori, di frutta, di natura morta, di cortili! Mai l'impegno assunto di esporre la storia dell'arte in venticinque lezioni m'è sembrato tanto arduo da mantenere. Aggiungo solamente che tutti codesti uomini superiori sono apparsi e disparsi in un brevissimo spazio di tempo: al secolo XVIII, non ce n'era più uno solo. La pittura olandese si fece leziosa, di porcellana, dietro le orme di Gerardo Dow e del Miéris: l'accademismo e l'italianismo si ridestarono; fu un lungo crepuscolo dopo una splendida giornata.

FIG. 483. — J. STEEN: IL CONSULTO. (*Galleria d'Amsterdam*).

Nella Fiandra cattolica, la pittura conta minor numero di grandi nomi; ma, tra questi, ve n'ha uno dei più grandi, quello del Rubens.

Lo stile italiano, codesto insidioso nemico dell'arte del Nord, aveva preso possesso della Fiandra verso la metà del secolo XVI. Dei due maestri del Rubens, l'uno, Adamo van Noort, è pressochè ignoto; l'altro, Otto Vaenius, era un distinto italianizzante, ma freddo. Nato nel 1577, il Rubens studiò in Anversa, dove le opere lasciate da Quintino Metsys e dai suoi allievi pare abbiano influito sopra di lui più che i suoi maestri [1]; nel 1600, a 23 anni, egli aveva il suo ingegno già formato. Partì allora per l'Italia e vi passò otto anni, sovratutto a Venezia, a Mantova, a Roma e a Genova. Nel 1609, fondò uno studio in Anversa ed iniziò una carriera di trionfi non interrotti che dalla morte, che lo colse subitaneamente nel 1640. Come Giovanni Van Eych, il Rubens fu incaricato di missioni diplomatiche e visse nella intimità dei re e dei principi. Era

Fig. 484. — P. P. Rubens: Il Pittore, Elena Fourment e il loro figlio. (*Collezione Alfonso de Rothschild a Parigi*).

Fig. 485. — P. P. Rubens: Il « Colpo di lancia ». (*Galleria d'Anversa*).

[1] Mi sembra che si perda troppo di vista l'affinità dei primi quadri del Rubens con le ultime opere attribuite a Metsys, come la toccante *Pietà* di Monaco.

ricco, ammiratissimo, capo d'una scuola numerosa che lo aiutava ne' suoi lavori sovrabbondanti; sino dal 1611, egli scriveva ad un amico che aveva dovuto ricusare più di cento scolari. Il Rubens aveva una speciale tariffa pei quadri che dipingeva e per quelli de' quali invigilava soltanto l'esecuzione; ma le tele nelle quali s'è rappresentato egli stesso con le due donne da lui successivamente sposate, Isabella Brant ed Elena Fourment, o co' sei figliuoli, di cui lo fecero padre, sono, come i suoi schizzi, interamente di mano sua e permettono d'assicurarsi che le grandi pitture alle quali dovette la sua gloria furono, in larga misura, o abbozzate o terminate da lui.

Fig. 486. — P. P. Rubens: Miracoli di Sant'Ignazio. (*Galleria di Vienna*).

Il Rubens fu un creatore di una fecondità senza pari: ritrattista, paesista, pittore di scene sacre, storiche, allegoriche e famigliari, di caccie, di feste, di tornei. Amava la decorazione grandiosa; anche i suoi quadretti, che relativamente sono rarissimi, sembrano essere riduzioni di tele enormi. Le modificazioni che il corso degli anni apportò alla sua maniera non sono di molta importanza. Il suo modo di fare, prima liscio e un po' minuto, divenne sempre più ardito e rapido; ma egli non piastricciò mai i colori e serbò sempre una tavolozza semplicissima, dalla quale traeva mille effetti con una destrezza da mago. Il suo stile fu, sin dall'origine, e rimase

Fig. 487. — P. P. Rubens: Castore e Polluce rapiscono le figlie di Leucippo. (*Galleria di Monaco*).

quello d'un narratore eloquente, accarezzante la propria facondia, scherzante con le difficoltà, mai commosso, nè turbato, nemmeno quando commove e turba i riguardanti, non curante di sottili in-

FIG. 488. — P. P. RUBENS: INCORONAZIONE DI MARIA DE' MEDICI. (*Museo del Louvre*).

dagini, amante delle belle forme e dei colori saporosi, vago di chiarezza e di forza assai più che di nobiltà e di profondità. Quanto ei tolse all'antico, ai maestri veneziani, a Michelangelo, al Caravaggio, lasciò intatta la sua originalità un po' volgare, riflesso di una natura essenzialmente fiamminga, la cui sensualità è sempre desta, anche quando tratta soggetti sacri. I Veneziani pure, soli tra gli Italiani, sono stati più sensuali che intellettuali; ma, in essi, la sensualità viene abbellita da una più alta aspirazione che, dall'individuo, sale al tipo, mentre il Rubens è un gigante che afferra la natura a due mani e la bacia su la bocca senza darsi pensiero d'esprimere l'inesprimibile, nè le bellezze recondite delle cose. Confrontate la donna ignuda del *Con-*

FIG. 489. — J. JORDAENS: FESTA DI FAMIGLIA. (*Galleria di Dresda*). (WŒRMANN, *Malerei*, t. III. Seemann, editore).

certo campestre di Giorgione con una delle qualsiasi nudità cicciose del Rubens, e misurerete l' intervallo che separa, pur nelle alte regioni dell'arte, la poesia dalla prosa, la forma *sognata* dalla forma *vista.*

FIG. 490. — A. VAN DIJCK: DUE GIOVANI LORD INGLESI. (*Collezione di Lord Darnley a Cobham-Hall*).

Si cita, generalmente, *La deposizione dalla Croce* della cattedrale di Anversa come il capolavoro tipico del Rubens. E' un errore. Tale quadro è stato dipinto nel 1611, quasi al dimani del ritorno dall'Italia. E' una tela stupenda, ma una delle meno fiamminghe, una delle meno personali del maestro. L'influenza dell' Italia traspare non solamente dalla composizione, presa in gran parte a prestito, ma nel colorito che è ancora timido (fig. 482). In compenso, il *Colpo di lancia* del Museo d'Anversa, datato del 1620, appartiene alla magnifica maturità del Rubens, immediatamente prima dell'esecuzione fantasticamente rapida dei 24 grandi quadri della galleria de' Medici al Louvre (1622-1625). Il *Colpo di lancia* rivela il genio del Rubens e i limiti ch'egli non doveva oltrepassare (fig. 485). La composizione ha un bell'essere sapiente, il colore caldo, le fisonomie espressive, ma codesta arte teatrale è plateale, materialissima; essa si rivolge alle sensibilità ordinarie, non alle menti elette. Erano precisamente simili quadri declamatorii e commoventi che richiedevano i gesuiti: abbagliare, sedurre, parlare aperto, colpire fortemente, ecco il programma di quei protettori dell'arte. Il Rubens ha il discutibile onore di averlo seguito meglio d'ogni altro. Manca alla sua pittura la nota perlacea e misteriosa, eco dei *Fioretti* de' santi di Assisi, che risuonano sempre in un quadro fiorentino dell'età d'oro.

FIG. 491. — A. VAN DIJCK: LAMENTO SUL CORPO DI CRISTO. *Galleria d' Anversa*).

Se, in codesto campo, il Rubens è inferiore agli Italiani ed anche agli Spagnuoli, quanto li supera tutti nei quadri, nei quali lo sforzo, la vena gagliarda, la stessa sensualità sono al loro posto, in quel mirabile *Ratto delle Leucippidi* del Museo di Monaco, in venti *Caccie* tumultuose, nella indiavolata *Kermesse* del Louvre, nel superbo *Trionfo* degli Uffizi! Ritrattista, in ispecie de' suoi, non è meno straordinario e, se cede al Rembrandt e a Tiziano per la profondità dell'espressione, meglio di loro, fa partecipare alla sua gioia di vivere, all'ottimismo della sua salute e del suo amore. E i suoi paesaggi, i suoi animali, i suoi fiori inghirlandati d'angeli! La commissione istituita nel 1879 in Anversa per riunire le riproduzioni di tutte le sue opere, contava nei diversi Musei e collezioni, a lei note, 2235 quadri. Non v'ha altro esempio, nella storia, di una simile fecondità, congiunta a tanta potenza immaginativa, a una sì prodigiosa facoltà di creazione (fig. 482, 484, 485-488).

FIG. 492. — D. TÉNIERS: KERMESSE. (*Galleria di Monaco*). (*Fot. Hanfstaengl, Monaco*).

FIG. 493. — D. TÉNIERS: TENTAZIONE DI SANT'ANTONIO. (*Museo del Louvre*).

Il Rubens aveva avuto a condiscepolo Giacomo Jordaens, pittore sfarzoso e volgare (1593-1678), talora caricatura del Rubens, talora suo pari per buonumore chiassoso e rutilante (fig. 489). Il migliore degli scolari del Rubens, il Van Dijck, era tutt'altr'uomo (1599-1641). Se il Jordaens è il Rubens alla kermesse, il Rubens in gazzarra; il Van Dijck è il Rubens in ambasciata. Egli visse sovratutto in Italia e in Inghilterra, in una società di principi e di grandi dame, dei quali fu il pittore squisito e adorato per la sua eleganza e i bei modi. I suoi ritratti aristocratici, sui quali ha fatto riflet-

tere la sua fine natura, sono pure documenti psicologici e storici d'un alto valore e, in pari tempo, una festa degli occhi. Come pittore sacro, ha pregi, senza essere possente; ma il suo leggiadro colorito, più lieve in sfumature di quello del Rubens, ripaga quanto il suo disegno ha di languido e la sua sentimentalità di convenzionale (fig. 490, 491). Ci si domanda come un pittore associato sì spesso agli svaghi delle Corti abbia potuto, in una vita di appena quarantadue anni, dipingere quasi 1500 quadri, la maggior parte dei quali sono ritratti, e compiere, in pari tempo, un'opera imponente d'incisore. Di certo, egli si fece molto aiutare nella più parte de' suoi ritratti in piedi, di cui soltanto le teste sono sue; egli però diede spettacolo di prodigiosa attività, superata soltanto da quella del Rubens.

La pittura di genere si sviluppò nella Fiandra cattolica, assai meno che nell'Olanda; nullameno, David Téniers di Anversa (1610-1690), che si formò sul Rubens, è uno dei più grandi tra i pittori di contadini, di buffonate e d'innocenti diavolerie. La taverna, la trabacca, la fiera in tripudio non hanno secreti per lui, e il suo tocco è almeno altrettanto spiritoso quanto la sua osservazione (fig. 492, 493).

Venti nomi ancora fanno ressa nella mia memoria, nomi di pittori di genere, di paesaggi, di natura morta, ma a che servirebbero, *verba et voces*, senza qualche parola informativa che ne precisasse il valore? Val meglio tacere, che fare un'arida nomenclatura. E' sovratutto nella storia dell'arte che l'erudizione puramente verbale riesce odiosa, poichè tale storia è quella della filiazione degli stili, e sarebbe ruinarne lo stesso concetto il farne ancora oggetto di recitazione.

BIBLIOGRAFIA. — E. Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, Parigi, 1880 (numerose edizioni e traduzioni); A.-J. Wauters, *La Peinture flamande*, Parigi, 1883; H. Havard, *La Peinture hollandaise*, Parigi, 1881; W. Bode, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, Brunswick, 1883; A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt* (*Jahrbücher* dei Musei di Vienna, t. XXIII, 1902, p. 71); H. Delaborde, *La Gravure*, Parigi, s. d.; F. Lippmann, *Der Kupferstich*, Berlino, 1893.

G. Davies, *Franz Hals*, Londra, 1902; E. Michel, *Rembrandt*, Parigi, 1893; C. Neumann, *Rembrandt*, Stoccarda, 1903; A. Bréal, *Rembrandt*, Londra, 1902; Hope Rea, *Rembrandt*, Londra, 1903; A. Rosenberg, *Rembrandt*, Stoccarda, 1904 (tutti i quadri in fot.); W. Bode, *Die Bildnisse der Saskia* (*Jahrbücher* dei Musei di Berlino, 1897, p. 82); W. Bode e Ch. Sedelmeyer, *Rembrandt, Catalogue illustré de son œuvre*, 6 vol. in-fol., Parigi, 1897 e seguenti (2000 franchi); F. Lippmann e C. Hofstede de Groot, *Zeichnungen von Rembrandt*, Berlino, 1901; Ch. Blanc, *L'Œuvre de Rembrandt* (riproduzione d'incisioni, molte delle quali non sono del Rembrandt), Parigi, 1880; W. von Seidlitz, *Kritisches Verzeichniss der Radierungen Rembrandts*, Lipsia, 1895.

A. Rosenberg, *Adrian und Isaak van Ostade*, Bielefeld, 1900; W. Bürger, *Jan Vermeer* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1866, I, p. 297); E. Michel, *Gerard Ter Borch* (*ibid.*, 1886, II, p. 388); A. Rosenberg, *Terborch und Jan Steen*, Bielefeld, 1896; Martin David, *Gerard Don*, Londra, 1902; E. Michel, *Les Cuyp*

(*Gazette des Beaux-Arts,* 1892, I, p. 1); *Jacob van Ruysdael et les Paysagistes de l'École de Harlem,* Parigi, 1892 (su EVERDINGEN, vedere *Gazette des Beaux-Arts,* 1902, II, p. 262); P. MANTZ, *Van Goyen* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1875-1878).

M. ROOSES, *Rubens,* 5 vol. (432 tav.), Parigi, 1886-1892; *Rubens, sa vie et ses œuvres,* Anversa, 1901; E. MICHEL, *Rubens,* Parigi, 1900; A. ROSENBERG, *Rubens,* Stoccarda, 1905 (tutta l'opera dipinta in fotog.); J. GUIFFREY, *Antoine van Dyck,* Parigi, 1882; L. CUST, *Anthony van Dyck,* Londra, 1900; H. HYMANS, *Van Dyck* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1899, II, p. 226); MAX ROOSES, *Antoine van Dyck,* Parigi, 1902; E. KNACKFUSS, *Van Dyck,* Bielefeld, 1896; F. GEVAERT, *Jordaens,* Parigi, 1905 (cfr. *Gazette,* 1905, II, p. 247), e *Magazine of fine arts,* 1905, t. I).

VENTESIMATERZA LEZIONE

L'ARTE DEL SECOLO XVII IN FRANCIA

SUL principio del secolo XVII, l'arte francese, pittura e scoltura, era posta sulla via della imitazione italiana. Quelli tra gli Italiani, che più volentieri si imitavano, erano degli eclettici, e le opere da essi ispirate rimanevano d'ordinario al disotto dei modelli. Giovanni Cousin, autore del *Giudizio universale* del Louvre (fig. 494), è un mediocre artista, piuttosto illu-

FIG. 494. — G. COUSIN: EPISODIO DEL GIUDIZIO UNIVERSALE. (*Museo del Louvre*). (*Fot. Giraudon*).

stratore di libri che pittore, che non meritò per nulla il suo nomignolo di « fondatore della scuola nazionale ». All'infuori dei Fiamminghi immigrati, come Filippo di Champaigne, di Bruxelles, del quale il Louvre possiede ammirabili ritratti, pochi furono in Francia gli artisti distinti prima dell'avvento di Luigi XIV. Nullameno conviene assegnare un posto onorevole a Giacomo Callot, di Nancy, che disegnò ed incise, con realismo spietato, scene di pitoccheria e di guerra (1593-1635; fig. 495). Una tal vena popolare, che l'arte ufficiale doveva ben presto soffocare, fu pure seguita dai tre fratelli Le Nain, accolti il dì stesso, nel 1648, all'Accademia di pittura. Essi si accostano agli Olandesi per la

scelta dei soggetti familiari ed intimi, ma i loro dipinti sono neri e pesanti: l'influenza del Caravaggio ha pesato sovra di loro (fig. 496).

Il pittore più stimato e più fecondo dei tempi di Luigi XIV fu Simone Vouet (1590-1649), imitatore dei Carracci, il quale visse quattordici anni a Roma prima di divenire « primo pittore » del Re. Era un artista onesto, di quella onestà un po' solenne e fredda che, nell'arte del grande secolo, innalza spesso la mediocrità (fig. 497).

Dalla sua scuola uscirono il Le Brun, il Le Sueur e il Mignard, che ebbero più ingegno di lui, ma s'attennero al suo esempio e alle sue lezioni.

Sotto il regno di Luigi XIV, i nomi celebri non mancano nella storia della pittura: il Poussin, il Le Sueur, il Le Brun, il Jouvenet, Claudio Lorrain, Giacinto Rigaud, il Largillière, il Mignard e altri ancora. Ma quando si passa, al Louvre, dalla grande galleria italiana nella sala francese del secolo XVII, non si può vincere una impressione di freddezza ed anche di noia. Nondimeno, avvicinandosi ad alcuni quadri, anche scelti a caso, e stu-

Fig. 495. — G. Callot: Lo storpio (incisione).

Fig. 496. — Le Nain: Pasto di contadini. (*Museo del Louvre*).

Fig. 497. — P. Vouet: La Fede. (*Museo del Louvre*).

diandoli da vicino, vi si scoprono bei requisiti di scienza e di coscienza, con un' aria di nobiltà che non è punto comune. Ma l'impressione di freddezza rimane sempre; perchè tutti questi artisti hanno mancato di passione, di fiamma; sono stati troppo intellettuali, hanno discusso troppo le loro opere e, al disopra di tutto, sono stati troppo poco liberi — oppressi, gli uni, dall' antichità e dai modelli italiani; gli altri, dall' accademismo francese, di cui il Le Brun fu l'intollerante pontefice.

Fig. 498. — C. Le Brun: Ingresso d'Alessandro in Babilonia. (*Museo del Louvre*). (*Histoire des Peintres*. Laurens, editore).

Questo Le Brun era un disegnatore di grande stile, un decoratore sapiente ed inventivo, ma un pittore tedioso ed un cortigiano altrettanto servile quanto tirannico. Il Quinault gli scriveva:

Au siècle de Louis l'heureux sort te fit naître;
Il lui fallait un peintre, il te fallait un maître.

Tale elogio è la più mordace delle satire. Il Le Brun, quantunque abbia mostrato quasi del genio nella decorazione della Galleria d'Apollo nel Louvre [1] ed un incontrastabile talento nel disegno de' suoi *Exploits d'Alexandre*, d'un sì sgraziato « sugo di prugna secca », rimase pur sempre il tipo del pittore ufficiale, sotto un regime in cui l'arte doveva glorificare il potere assoluto, concorrere al suo fasto ed esserle serva. Poichè l' arte stessa, nel secolo XVII, venne posta sotto tutela. Il Mazzarino e il Colbert costituirono l'Accademia di pittura, di scoltura e di architettura. Il Le

Fig. 499. — N. Poussin: I pastori d'Arcadia. (*Museo del Louvre*).

[1] Rammento che la pittura centrale del soffitto è del Delacroix.

Brun, professore all'Accademia di pittura dal 1648, ne divenne cancelliere a vita (1663), poi ne fu direttore dal 1683 sino al 1690, anno della sua morte. La sua autorità vi fu sovrana. Egli non protesse che incapaci, e soffocò e scoraggiò gli indipendenti.

Fig. 500. — Claudio Lorrain: Il passaggio del guado. (*Museo del Louvre*).

Il più grande artista di quel tempo Nicola Poussin (1594-1665), passò quasi tutta la sua vita in Italia; chiamato a Parigi nel 1641, per dirigervi lavori di pittura, fu talmente nauseato dagli intrighi di Corte, che non potè reggervi, e, con un pretesto, ritornò in Italia. Il Poussin aveva doti ammirabili, un'anima delicata e *raciniana*, un sentimento profondo del grande paesaggio storico. Ma i suoi quadri, fortemente pensati e composti, sono bassorilievi dipinti; e le sue figure, correttissimamente disegnate, sono quelle di tutti; nulla d'individuale nei lineamenti, nulla che frema nelle loro carni. Il Poussin ha dipinto un gran numero di Baccanali senza un sorriso, senza un commovimento di voluttà. Il suo colorito è spesso fosco e stridente, come una policromia applicata a cosa fatta e con rincrescimento; soltanto, i suoi sfondi di paesaggio sono armoniosi nella loro sommessa tonalità. Tiranneggiato dall'antico, egli fu anche lo schiavo dell'allegoria; uno de' suoi capolavori, *I Pastori di Arcadia*, è incomprensibile senza un commento, e ancora non si è ben sicuri di averlo compreso (fig. 499). Nondimeno le scene bibliche del Poussin sono tra le più belle illustrazioni che siansi fatte della storia sacra; sotto questo punto

Fig. 501. — Claudio Lorrain: Sbarco di Cleopatra. (*Museo del Louvre*).

Fig. 502. — G. Rigaud: Ritratto di Bossuet. (*Museo del Louvre*).

egli non cede nemmeno a Raffaello.

Il Le Sueur (1616-1655) è un pittore un po' gonfio, la cui opera che si conserva quasi tutta al Louvre, interessa chi la studia, ma non attira. Certo che nei 28 quadri, nei quali egli ha narrato la storia di San Bruno, si trovano composizioni eccellenti e molte belle figure; ma la imitazione di Raffaello vi è altrettanto evidente quanto la mancanza d'ispirazione e di calore. Il suo colorito è meno fosco di quello del Poussin, ma più stridente ed acre. Coloro che lo chiamavano il *Racine della pittura* hanno letto male Racine, o l'hanno confuso col Campistron.

Giovanni Jouvenet (1644-1717), protetto del Le Brun, fu, egli pure, un imitatore. La sua *Deposizione* ha l'onore di trovarsi nel *Salon*

Fig. 503. — G. Rigaud: Gaspare de Gueydan. (*Galleria d'Aix*).

Fig. 504. — G. Rigaud: Il pittore Mignard. (*Museo di Versailles*).

Carré del Louvre e vi fa buona figura. Essa è superiore alle composizioni analoghe dei Bolognesi, ma racchiude assai più reto-

Fig. 505. — Nicola de Largillière: Ritratto dell'artista, di sua moglie e di sua figlia. (*Museo del Louvre*).

rica che eloquenza, più sapienza accademica che commozione.

Claudio Lorrain (1600-1682) visse in Italia come il suo amico Poussin e vi dimorò favorito di tre papi. Egli è il maestro incontrastabile di quel genere falso e convenzionale che si chiama il paesaggio italiano, in cui il grande scenario della natura, sapientemente manipolato, serve di sfondo ad una composizione storica o mitologica. I templi, gli alberi e le roccie di Claudio Lorrain hanno ben poco del reale; i suoi personaggi ne hanno meno ancora; ma ciò che salva i suoi quadri, ciò che procura loro una legittima ammirazione, è il sentimento poetico dello spazio, del cielo, dell'acqua, della luce. Quella luce straripante, che una nube non viene mai ad offuscare, ha bensì qualche cosa di fittizio e di teatrale, paragonata alla diffusa chiarità d'un Cuyp o d'un Vermeer; ma c'è una bellezza eroica nei paesaggi soleggiati di Claudio Lorrain (fig. 500, 501). Il Turner, che legò i suoi quadri alla Galleria Nazionale di Londra, chiese che le sue due più belle opere giovanili fossero collocate di fianco a due capolavori di Claudio: esse vi sono ancora e fanno fede della influenza del grande *luminista* del secolo XVII, sull'emulo, d'altronde più abile di lui, del XIX.

Fig. 506. — Simone Guillain: Luigi XIII. (*Museo del Louvre*).

Dal principio del regno di Luigi XIV sino ai nostri giorni, si sono dipinti in Francia eccellenti ritratti; il ritratto v'è anzi divenuto un'arte nazionale e si viene da lontano per *posare*, in Francia, davanti ai nostri grandi ritrattisti. La convenzionalità accademica ha infatti minor presa su questo genere che

Fig. 507. — F. Girardon: Modello d'una statua di Luigi XIV. (*Museo del Louvre*).

sugli altri; l'artista, volente o nolente, si trova posto davanti alla natura, in contatto con essa, e bisogna bene che apra gli occhi per vederla. Per altro, nel secolo di Luigi XIV, tutta la vita era così artificiale che gli stessi ritratti hanno qualche cosa di affettato e di forzato; lo provano il *Luigi XIV* e il *Bossuet* di Giacinto Rigaud, che sono due belle opere, ma nel genere pomposo e freddo (fig. 502-504). Il miglior pittore di ritratti fu il Largillière (1656-1746), di cui il Louvre possiede il capolavoro, che rappresenta lo stesso pittore, sua moglie e sua figlia (fig. 505). Quadro grazioso, ma che fa sorridere più, senza dubbio, di quanto non volesse l'autore, tanto l'atteggiamento dignitoso dei due genitori è compassato e la giovinetta è graziosa e leziosa! Il Mignard, l'antagonista del Le Brun, che fu, dopo lui, direttore dell'Accademia di pittura, è un ritrattista seducente, ma d'una fattura timida e pedantesca: si parla ancora oggi di *mignardises*. Egli fu, d'altronde, più celebre per le sue grandi composizioni, in ispecie per gli affreschi della cupola del Val-de-Grâce, sì a lungo ed enfaticamente lodati dal Molière. La seguente mediocre epistola del grande poeta è molto istruttiva; vi si rileva ciò che la critica richiedeva dall'arte del secolo XVII. Essa dev'essere, secondo il Molière,

Assaisonné du sel de nos grâces antiques,
Et non du fade goût des ornements gothiques,
Ces monstres odieux des siècles ignorants,
Que de la barbarie ont produit les torrents,
Quand leur cours, inondant presque toute la terre,
Fit à la politesse une mortelle guerre,
Et de la grande Rome abattant les remparts,
Vint, avec son Empire, étouffer les Beaux-Arts.

Convien dunque imitare l'antico, di-

Fig. 508. — A. Coysevox: La duchessa di Borgogna in aspetto di Diana. (*Museo del Louvre*).

sdegnare la tradizione dell'arte francese e reintegrare la *politesse* ne' suoi diritti. E' già grazioso; ma udite il seguito:

Il nous dicte amplement les leçons du dessin,
Dans la manière grecque et dans le goût romain,
Le grand choix du beau vrai, de la belle nature,
Sur les restes exquis de l'antique sculpture.

La scoltura imitata dalla pittura; ecco un ben pernicioso ideale dell'accademismo. Quanto al colorito, l'epistola ha la sua formula bell'e pronta:

Et quel est ce pouvoir qu'au bout des doigts tu portes,
Qui sait faire à nos yeux vivre des choses mortes,
Et d'un peu de mélange et de bruns et de clairs,
Rendre esprit la couleur, et les pierres des chairs?

Il Molière fa gran caso di questi *bruns* e v'insiste anche dopo, celebrando

Le gracieux repos que, par des soins communs,
Les bruns donnent aux clairs, comme les clairs aux [bruns.

FIG. 509.
F. GIRARDON:
RATTO DI PROSERPINA.
(*Parco di Versailles*).

L'antico pel disegno, i bruni e i chiari per la pittura, tali sono le formule della grande arte. Della natura tal quale si vede, tal quale si sente, senza intermediari, nemmeno una parola. E il giudice supremo in materia d'arte, non è già il pubblico, non sono già gli artisti: è Luigi XIV, il cui senso è infallibile:

FIG. 510. — P. PUGET:
MORTE DI MILONE
DA CROTONE.
(*Museo del Louvre*).

Mais ce qui plus que tout élève son mérite,
C'est de l'auguste Roi l'éclatante visite.
Ce monarque dont l'âme, aux grandes qualités,
Joint un goût délicat des savantes beautés,
Qui séparant le bon d'avec son apparence,
Décide sans erreur et loue avec prudence,
Louis, le grand Louis, dont l'esprit souverain
Ne dit rien au hasard et voit tout d'un œil sain,
A versé de sa bouche, à ces grâces brillantes,
De deux précieux mots les douceurs chatouillantes,
Et l'on sait qu'en deux mots ce Roi judicieux,
Fait des plus beaux travaux l'éloge glorieux.

Un tale ragionamento caduto dalla penna d'un uomo di genio, è assai più penoso che ridicolo.

Nella scoltura come nella pittura, è specialmente il ritratto che sostiene l'onore dell'arte nazionale; il *Luigi XIII* di Si-

FIG. 511. — G. COUSTOU: IL RODANO. (*Palazzo di Città di Lione*).

mone Guillain (fig. 506), il *Luigi XIV* del Girardon (fig. 507) sono, per non citarne che due su cento, opere di grandi linee. Allo infuori de' ritratti, quando il Coysevox (1640-1720), i Coustou, suoi allievi, ed anche il freddo Girardon, non si rendevano troppo schiavi dell'allegoria, la loro scienza della forma e l'innato loro amore per la nobiltà produssero opere che impongono il rispetto (fig. 508, 509, 511). Si contemplano sempre con tale sentimento le *Renommées* del Coysevox, all'ingresso delle Tuileries, e i *Chevaux de Marly* di Guglielmo Coustou, all'ingresso dei Campi Elisi.

Questi artisti furono i favoriti della Corte e della città; il vero grande scultore del secolo fu un indipendente e un isolato, Pietro Puget (1622-1694). Come il Poussin e Claudio Lorrain, egli visse quasi sempre in Italia e nel mezzodì della Francia, lungi dalla inaridente tirannide del Le Brun. Il genio del Puget, riflesso alquanto accademico di quello di Michelangelo, fortemente influenzato dal Bernini, non venne apprezzato nel suo giusto valore, quantunque il Colbert, che gli voleva bene, lo incaricasse di decorare le prore delle galee reali. Egli non ebbe parte nella pomposa decorazione di Versailles, dove trionfò il vacuo ingegno del Girardon. Le sue opere hanno un carattere di austera grandiosità e di fierezza, riflesso della sua vita solitaria, tutta consacrata all'arte, come pure del nobile orgoglio che, a sessant'anni, dopo il suo *Milone da Crotone*, gli faceva dire: « Je

FIG. 512. — G. COUSTOU: GRUPPO PROVENIENTE DA MARLY. (*Campi Elisi a Parigi*).

suis nourri aux grands ouvrages, je nage quand j'y travaille, et le marbre tremble devant moi, pour grosse que soit la pièce! » (fig. 510, 513).

Fig. 513. — P. Puget: Alessandro e Diogene. (*Museo del Louvre*).

Luigi XIV non si contentò di istituire una pittura ed una scoltura ufficiali; volle altresì che il suggello della sua maestà venisse impresso anche sulle arti industriali e creò, nel 1661, la manifattura dei Gobelins, dove non si fecero soltanto arazzi e tappeti, ma mobili, oreficerie e candelabri. Quello che si chiamò stile Luigi XIV è: ora un compromesso tra la tradizione fiamminga e l'italianismo, ora una specie di severo barocco, nel quale il gusto francese si rivela, in ispecie, con la scelta del materiale e i bei pregi della fattura. L'ebanista Boulle si guadagnò una durevole rinomanza co' suoi mobili, incrostati di rame, di stagno, di tartaruga, poco graziosi d'aspetto, ma di tecnica impeccabile (fig. 514). Il bronzista e cesellatore dell'epoca fu l'italiano Filippo Caffieri, stabilito in Francia e capo di una numerosa serie d'artisti.

Gli ultimi anni del regno di Luigi XIV non furono che una lamentevole decadenza. Per buona sorte, se il vecchio re morì troppo lentamente, la Francia, malgrado i disastri ch'egli aveva scatenato su di essa, restò viva e laboriosa, quantunque depauperata delle migliaia di valenti artigiani che la revoca dell'editto di Nantes aveva cacciato verso l'Olanda e la Prussia. Nel cupo silenzio, con la costringeva un invecchiato dispotismo, essa preparava il brillante rinascimento

Fig. 514. — Mobile di Boulle. (*Palazzo di Versailles*).

del secolo XVIII, che doveva echeggiare, come tromba liberatrice, all'indomani stesso della morte del Re Sole.

BIBLIOGRAFIA. — L. GONSE, *La Sculpture française depuis le XIVe siècle*, Parigi, 1894; CH. BLANC, *L'École française de peinture*, 3 vol., Parigi, 1862; O. MERSON, *La Peinture française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Parigi, 1900; L. GONSE, *Les chefs-d'œuvre dès Musées de France, la Peinture*, Parigi, 1900; *la Sculpture*, Parigi, 1904; E. BOURGEOIS, *Le Grand siècle*, Parigi, 1896; E. MÜNTZ, *L'Enseignement des Beaux-Arts en France, le Siècle de Louis XIV* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1895, II, p. 367); L. COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. III, Parigi, 1903 (origini dell'arte moderna, resistenza dello stile nazionale all'accademismo); H. LEMONNIER, *L'art au temps de Richelieu et de Mazarin*, Parigi, 1893.

H. BOUCHOT, *J. Callot*, Parigi, 1889; G. GRANDIN, *La Famille Lenain* (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1900, p. 475); A. VALABRÈGUE, *Les frères Lenain*, Parigi, 1904; H. JOUIN, *Ch. Le Brun et les Arts sous Louis XIV*, Parigi, 1890; O. MERSON, *Charles Le Brun* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899, II, p. 353); *Ch. Le Brun à la Manufacture royale* (*ibid.*, 1895, I, p. 89); J. GUIFFREY, *L'Exposition des Gobelins* (*ibid.*, 1902, II, p. 265); H. BOUCHITTÉ, *Le Poussin*, Parigi, 1858; ELIZ. DENIO, *Nicolas Poussin*, Lipsia, 1898 (trad. ingl., Londra, 1899); P. DESJARDINS, *Poussin*, Parigi, 1903; Mme MARK PATTISON (Lady E. DILKE), *Claude Lorrain*, Parigi, 1884; P. MANTZ, *Largillière* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1893, II, p. 89); P. LALANDE, *L'Art du portrait au XVIIe siècle* (*Grande Revue*, 15 novembre 1904); E. MICHEL, *Études sur l'Histoire de l'Art*, Parigi, 1896 (il paesaggio fiammingo, Claudio Lorrain).

A. LAGRANGE, *P. Puget* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1865-1867); P. AUQUIER, *Puget*, Parigi, 1903; G. LE BRETON, *L'Hercule de Puget au Musée de Rouen* (*Gazette*, 1888, I, p. 224); Lady E. DILKE, *Les Coustou* (*ibid.*, 1901, I, p. 1).

B. DE CHAMPEAUX, *Le Meuble*, 2 vol., Parigi, 1885-1901; A. MOLINIER, *Le Mobilier au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Parigi, s. d.; *Le Mobilier français au Musée du Louvre*, Parigi, 1903; *La Collection Wallace, Meubles et Objets d'art français*, Parigi, 1903; *The Louis XIV style* (*Burlington Magazine*, 1903, I, p. 25); H. HAVARD, *Les Boulle*, Parigi, 1893; J. GUIFFREY, *Les Caffieri, sculpteurs et fondeurs-ciseleurs*, Parigi, 1877; CHR. SCHERER, *Elfenbeinplastik seit der Renaissance*, Lipsia, 1903; E. MOLINIER, *Les Ivoires*, Parigi, s. d.

VENTESIMAQUARTA LEZIONE

L'ARTE FRANCESE NEL SECOLO XVIII E LA SCUOLA INGLESE

Morto Luigi XIV, la Francia rifiatò. Da quindici anni essa non viveva che a mezzo, come trattenendo il respiro, in una atmosfera d'angoscia, di mediocrità e di ritrosia scontrosa. Parigi si trasformò quasi dall'oggi al domani. I comici italiani, sbanditi sino dal 1697, vi ritornarono; non furono che feste, danze, partite di piacere. La società, col Reggente alla testa, volle ridivenir naturale e gioconda. Ma essa non potè scuotere, di punto in bianco, le proprie abitudini ed, arrestandosi a mezza via, in luogo di ritornare alla natura vera, si piacque d'una natura agghindata e galante. Interpreti del suo amore pei piaceri, della sua eleganza, della sua facilità di vivere, essa riconobbe il Watteau e i suoi successori.

Fig. 515. — A. Watteau: Festa campestre. (*Castello Reale di Berlino*). (Wœrmann, *Malerei*, t. III, Seemann).

Fig. 516. — N. Lancret: L'inverno. (*Museo del Louvre*).

Questi graziosi pittori, che formano come una ghirlanda dal principio alla fine del secolo XVIII sembrano agli occhi di molti [illegible] dei gusti. Ma non è così. I secolo XVIII [illegible]

FIG. 517. — N. LANCRET: L'AUTUNNO. (*Collezione Edmondo de Rothschild a Parigi*).

L'esprit des Lois e per l'*Emile,* fu ben lontano dall'essere un secolo frivolo, quantunque amasse, tra gli altri allettamenti della vita, quello che dicesi frivolezza. Era ancora pregno di classicismo, ed era inevitabile lo fosse, la sua educazione essendo fondata, in modo esclusivo, sullo studio dei Greci e dei Romani. Ma, di fianco a tale corrente classica, che non s'interruppe mai e straripò verso la fine del regno di Luigi XV, un'altra ve n'era, nata da una reazione dello spirito francese contro la tirannica supremazia del passato. Tale corrente rifletteva un desiderio di emancipazione, di gaiezza, d'amabile epicureismo, che costituisce uno de' fascini del secolo XVIII. E' vero che siamo abituati a dirne male; che tutti abbiamo udito parlare, con mezze parole, della corruzione di quel tempo, della sua licenza, che nulla rispettava, della sua scandalosa empietà. Ma è da soggiungere che i nostri educatori sono stati formati durante la reazione politica e religiosa che riempì quasi tutto il secolo XIX e fece uno spauracchio del suo antecessore. Non è qui che io posso confutare un simile pregiudizio; mi basti dire che, nel suo complesso, il secolo XVIII segnò un ritorno verso la natura, verso la verità, verso un concetto più razionale della vita. I pedanti e gli ipocriti, Trissotino e Tartufo, pericolosissimi nemici dell'anima francese, dovrebbero essere i soli a non perdonarlo.

Nel secolo di Luigi XIV, come abbiamo visto nei versi del Molière al Mignard, il pubblico era costituito dal Re.

FIG. 518. — F. BOUCHER: LE BAGNANTI. (*Museo del Louvre*).

FIG. 519. — H. FRAGONARD: LA CIFRA D'AMORE. (*Hertford House, collezione Richard Wallace, a Londra*).

FIG. 520. — H. FRAGONARD: LO STUDIO. (*Museo del Louvre*).

Nel secolo successivo, non è ancora tutta la società che giudica, ma è un gran numero di gente di Corte, di letterati, di dotti, di borghesi, di finanzieri e, specialmente, di belle donne. L'arte lavorò per esse, per piacer loro, per divulgare le loro attrattive e la loro potenza. Si cercherebbe invano nel secolo XVIII un pittore come il Meissonier, il cui pennello ignorò quasi la donna. In nessuna epoca ella ebbe un maggiore impero sulle intelligenze; se la reazione del secolo XIX l'ha esautorata, tutto induce a credere che, nel tempo nostro, ella sta per prendere la rivincita.

L'avvento del nuovo stile nell'arte non fece sparire nè le accademie, nè gli accademici. Gli ultimi discepoli del Le Brun dànno la mano ai Coypel, ai Van-Loo, ai Lagrenée, a tutta quell'arte teatrale

FIG. 521. — L. DAVID: IL GIURAMENTO DEGLI ORAZI. (*Museo del Louvre*).

Fig. 522. — S. Chardin: Il « Benedicite ». (*Museo del Louvre*).

Fig. 523. — S. Chardin: La toilette del mattino. (*Galleria di Stoccolma*).

che si riannoda all'accademismo più austero del Vien e del David. Poco c'è da dire su codesti pittori, se non che essi subirono, più di quanto, senza dubbio, lo credessero, l'influenza dell'arte leggera farfalleggiante loro d'intorno. Certo quadro biblico del Coypel, eseguito in dimensioni colossali, ha l'aria d'una pittura da ventaglio smisuratamente ingrandita. Il miglior rappresentante dell'accademismo, prima del David, non fu un francese, ma un tedesco italianizzato, Raffaele Mengs, che visse specialmente in Italia (1728-1779). Se questo artista, assai capace, non ha prodotto alcun capolavoro, si è perchè, al pari dei Carracci, si lasciò sedurre dalla dannosa tentazione dell'eclettismo, che non conosce la bellezza vivente se non di seconda mano.

Fig. 524. — G. B. Greuze: L'accordo del villaggio. (*Museo del Louvre*).

Il grande maestro della scuola piacevole è Antonio Watteau di Valenciennes, che si recò a

FIG. 525. — G. B. GREUZE: LA GIOVINETTA DAI COLOMBI. (*Hertford House, collezione Richard Wallace, a Londra*).

FIG. 526. — G. M. NATTIER: MADEMOISELLE DE LAMBESC E IL GIOVINE CONTE DI BRIONNE. (*Museo del Louvre*).

FIG. 527. — M. Q. DE LA TOUR: RITRATTO DI MADAME DE POMPADOUR. (*Pastello al Museo di Saint-Quentin*).

FIG. 528. — VIGÉE LE BRUN: RITRATTO DI MADAME DE CRUSSOL. (*Museo di Tolosa*).

FIG. 529. — G. B. GREUZE: LA LATTAIA. (*Museo del Louvre*).

Parigi nel 1702 e vi morì nel 1721. Egli aveva veduto, nella sua città natìa, delle grandi tele del Rubens; a Parigi, ne vide altre: quelle della galleria del Lussemburgo. Vi conobbe anche uno spiritoso decoratore, il Gillot, che dipingeva scene di commedia. Le sue *Feste campestri* devono qualche cosa al Gillot e molto al Rubens; ma la loro poesia, la loro delicata sentimentalità non sono che del Watteau (fig. 515). Il secolo XIX le ha a lungo spregiate in nome della « grande arte ». Ma si devono condannare capolavori, quali *L'imbarco per Citera* (1717), perchè celebravano la gioia del vivere e la dolcezza di goderla in due? Non è, invece, il còmpito dell'arte, o una parte del suo còmpito, il purificare ciò che è sensuale con la grazia, il rendere la bellezza amabile e attraente, il rallegrare la vita ed attivarne le pulsazioni?

Il Watteau è un colorista raffinato, la cui tavolozza ha le sottigliezze squisite di quella del Van Dijck; la sua pecca è di vedere il mondo come fosse una scena dell'Opéra, rischiarata da fuochi del bengala; di non essere nè appassionato, nè commosso; di scherzare alla superficie d'ogni cosa. I suoi imitatori, il Lancret ed il Pater, più sensuali e meno delicati di lui, sono ancora dei veri artisti (fig. 516, 517); ma si può dire altrettanto del Boucher, il più fecondo tra i pittori di codesta schiatta (1704-1770)? Era un ingegnoso decoratore, un disegnatore invaghito delle linee ondulate e sinuose, che sono come la formula grafica dello stile *rocaille*. Ma il Boucher disegnava di fan-

FIG. 530. — L. DAVID: RITRATTO DI MADAME RÉCAMIER. (*Museo del Louvre*).

FIG. 531. — E. FALCONET: STATUA EQUESTRE DI PIETRO IL GRANDE. (*Pietroburgo*).

FIG. 532. — L. DAVID: MADAME SÉRIZIAT. (*Museo del Louvre*).

tasia, senza studiare la natura; dipingeva i suoi quadri come parafuochi, con una monotona profusione di azzurro e di rosa, che rendeva il suo colorito, d'una gaiezza fittizia, spesso crudo e sbiadito (fig. 518). Questo pittore *delle Grazie*, come lo si chiamava, fu uno spirito superficiale e volgare, le cui più ardite invenzioni non sono nemmeno sensuali, ma qualche cosa come delle fanciullaggini a rovescio. Il Fragonard (1732-1806) fu di molto superiore a lui e anche al Watteau pel sentimento della realtà e la ingegnosa varietà dei motivi (fig. 519, 520). Cotesto po-

FIG. 533. E. FALCONET: BAGNANTE. (*Museo del Louvre*).

FIG. 534. — G. B. PIGALLE: MAUSOLEO DEL MARESCIALLO DI SASSONIA. (*Chiesa di S. Tommaso a Strasburgo*).

FIG. 535. — A. HOUDON: VOLTAIRE. (*Teatro Francese, a Parigi*).

vero *Frago*, sì azzimato e sì luminoso, morì dimenticato e sconosciuto sotto l'Impero, dopo avere assistito al trionfo dei pittori che lo vilipendevano, lo trattavano di pubblico corruttore e non avevano nè la sua immaginazione, nè la sua pratica d'arte.

Sulla metà del secolo XVIII, la uggiosa frivolezza del Boucher e dei numerosi suoi imitatori provocò una duplice reazione, l'una verso l'arte antica, l'altra verso l'arte morale. Dobbiamo occuparci anzitutto della prima.

Si crede spesso che la reazione classica non sia cominciata se non con la Rivoluzione. E' un errore; essa si è delineata sin dal regno di Luigi XV. Le prime importanti scoperte di Pompei e d'Ercolano erano avvenute nel 1755 ed avevano eccitato una viva curiosità per l'arte antica. Un dotto tedesco, il Winckelmann (1717-1768), colpito dalla decadenza dell'arte in Germania e in Italia, esortava gli artisti a ricercare i loro modelli nell'antichità. La sua *Storia dell'arte presso gli antichi* fu tradotta in francese sin dal 1764 e, a Parigi, riportò un grande successo. D'altra parte, tra il 1756 e il 1785, l'energico ed elegante bulino d'un incisore italiano, il Piranesi, diffondeva migliaia di vedute di monumenti romani, e forme di vasi scolpiti, di candelabri, di bassorilievi. La sua influenza non fu considerevole soltanto sull'arte decorativa, quantunque fosse la prima a risentirne l'effetto.

FIG. 536. — A. HOUDON: DIANA. (*Museo del Louvre*).

All'avvento di Luigi XVI, nel 1774, il gusto era già vôlto all'antichità, della quale si ammiravano l'arte e i costumi, per quanto si era andati lontani dal suo ideale. Il nuovo re, buon marito, devoto, di una intelligenza alquanto limitata, fece regnare alla Corte una decenza almeno apparente, in contrasto con la rilassatezza carnevalesca degli ultimi anni di Luigi XV. Da

FIG. 537. — A. CANOVA: AMORE E PSICHE. (*Museo del Louvre*).

FIG. 538. — CL. CLODION: BACCANALE. (*Collezione Edmondo de Rothschild, a Parigi*).

tutti questi elementi nacque lo stile Impero, che è molto anteriore a Napoleone e non ha fatto che dominare assoluto in una epoca nella quale il consolidamento del principio d'autorità — in altri termini, il dispotismo — ricondusse la società, per una quindicina di anni, sulle orme del secolo di Luigi XIV. Il Vien e il suo allievo David non sono, dunque, gli autori di una rivoluzione, della quale approfittarono; ma è giusto dire che essi la fecero trionfare nella pittura, nella quale l'amore per l'azzurro e pel roseo era ostinatamente sopravissuto a Luigi XV.

FIG. 539. — ISAAC OLIVIER: SIR PHILIP SIDNEY († 1586). (*Miniatura del castello di Windsor*).

Il regno dei Greci e dei Romani cominciò nel 1784 col quadro del David, *Il giuramento degli Orazi*, bel bassorilievo, platealmente colorito, che fu ammirato con frenesia (fig. 521). La Rivoluzione e l'Impero fecero del David ciò che era stato il Le Brun sotto Luigi XV, il dittatore dell'arte. Vedremo, nella prossima

FIG. 540. — W. HOGARTH: IL MATRIMONIO ALLA MODA. (*Galleria Nazionale di Londra*).

lezione, come una tale dittatura finì.

Nei celebri *Salons* tra il 1765 e il 1767, il Diderot non ha ingiurie sufficienti pel Boucher e i suoi scolari — ai quali ei già contrappone « il grande gusto severo ed antico » —, nè bastevoli elogi pel Chardin e il Greuze, nei quali saluta i riformatori dell'arte. Non basta, agli occhi del Diderot, che l'arte sia decente; deve altresì predicare le virtù domestiche, la beneficenza, la sensibilità. Simeone Chardin fu un pittore eccellente, della razza dei naturalisti olandesi, ma più gentile, del quale il Diderot apprezzò benissimo i pregi tecnici; egli fece della pittura aneddotica, familiare, onesta; ma tale pittura fu su tutto della buona pittura (« *c'est bien bon*, diceva egli, *de la bonne peinture* ») e un ritorno alla natura quale si vede alla luce del sole, non alla ribalta dell'Opéra (fig. 522, 523). Il Greuze fece della pittura virtuosa e sentimentale, che oggi ci sembra quasi insopportabile; il suo *Padre di famiglia*, sermone a colori, è un sermone tedioso. Ma per la sostanza del suo ingegno, quale appare dalle leggiadre teste di giovinette, nella *Brocca rotta*, nella *Lattaia*, egli si riannoda all'arte amabile ed elegante del secolo XVIII (fig. 524, 525, 529). Egli concorse a schiacciare il Boucher, ma il David, a sua volta, schiacciò lui, non facendo alcuna distinzione tra l'arte sensuale e l'arte sensibile, dacchè non era ispirato dai Greci e dai Romani. « Occorre, diceva egli ferocemente, ritornare all'antichità tale e quale ». Uno scultore del tempo della Rivoluzione, turiferario del David, chiedeva si proscrivessero tutti i quadri fiamminghi « come canzonatori della natura umana »,

FIG. 541. — J. REYNOLDS: NELLY O'BRIEN. (*Hertford House, collezione Wallace, a Londra*).

e che ogni soggetto « non patriottico » fosse oramai vietato all'arte.

Il solo genere che, nel secolo XVIII, non abbia cessato di produrre capolavori, è stato il ritratto. Il pastellista La Tour ha improntato le più leggiadre, le più spirituali fisonomie con polvere d'ali di farfalla (fig. 527). Il Nattier, un po' monotono nella sua grazia, ha lasciato saporosi ritratti di donne squisite e imbellettate (fig. 526). Il Tocqué, più sapiente e più profondo, è autore d'uno dei più bei ritratti del Louvre, quello di Maria Leczynska, la sposa derelitta di Luigi XV. La signora Vigée-Lebrun, morta soltanto nel 1842, ma che, pel suo talento, appartiene sovratutto al regno di Luigi XVI, ha dipinto con tenera grazia bellezze sentimentali e leziose (fig. 528). Finalmente, i classici, il David pel primo, fecero ritratti mirabili; posti davanti alla natura viva, questi uomini di grande dottrina dimenticavano Greci e Romani, per ispirarsi ad essa. La scuola francese non ha, forse, miglior titolo di gloria del gruppo formato, al Museo del Louvre, dal ritratto della signora Récamier, e da due altri ritratti del David, quello del signore e della signora Sériziat (fig. 530, 532).

Fig. 542. — T. Gainsborough: Il fanciullo azzurro (« The blue boy »). (*Collezione del duca di Westminster, a Londra*).

Le due tendenze frivola ed accademica sembrano sovrapposte ed anche strettamente congiunte nella scoltura del secolo XVIII. Lo stile Luigi XIV sopravisse nei grandi monumenti allegorici, nei gruppi mitologici; l'arte nuova s'afferma nella scoltura di piccole dimensioni e nel ritratto.

Fig. 543. — T. Gainsborough. La passeggiata. (*Collezione di lord Rothschild, a Londra*).

FIG. 544. — T. GAINSBOROUGH: SIGNORA GRAHAM. (*Galleria d'Edimburgo*).

Il più antico dei buoni scultori dell'epoca, il Lemoyne, è ancora imbevuto degli esempi del Coysevox e dei Coustou; egli ha per allievo il Falconet, che, a Pietroburgo, innalza la statua colossale di Pietro il Grande, accademica e declamatoria (fig. 531), ma che, a Parigi, scolpisce la vezzosa *Bagnante* (fig. 533) e le *Tre Grazie* della celebre pendola Camondo. La seconda metà del secolo XVIII vide fiorire due grandi artisti, il Pigalle e l'Houdon: il primo, autore della magnifica tomba del maresciallo di Sassonia a Strasburgo (fig. 534) e di un *Mercurio seduto*, felice imitazione dell'antico; il secondo, pari ai più grandi interpreti della natura, cui si debbono l'incomparabile *Voltaire* del Teatro Francese, le *Diane* di Parigi e di Pietroburgo ed una lunga serie di ritratti splendidi di spirito e di verità (fig. 535, 536). Tra gli scultori da gabinetto, la cui arte non ebbe punto scrupoli, ma che furono seducenti evocatori di grazie femminili, il più amabile è Clodion « capo-coro di briosi Baccanali » [1] (fig. 538); come il Fragonard, egli sopravisse ai tempi dei facili costumi e, quando la reazione greco-romana ebbe cangiato i gusti della sua clientela, fu ridotto, per vivere, a scolpire Catone.

Il Rinascimento classico ebbe a precipuo focolaio l'Italia. Il Canova (1757-1822) si stimò l'emulo dei Greci e non fu che un Prassitele alquanto sdolcinato (fig. 537); il tedesco Danneker, l'inglese Flaxman, il danese Thorwaldsen

FIG. 545. — G. ROMNEY: RITRATTO DELLA SIGNORA CURRIE. (*Galleria Nazionale di Londra*).

[1] ANDRÉ MICHEL, *Notes sur l'Art moderne*, Parigi, 1896. In questa lezione e nella seguente, ho preso testualmente alcune cose da questo eccellente libricciuolo; esse, nella stampa, sono tra virgolette.

usurparono, facendo coda a lui, delle riputazioni che oggi ci stupiscono. Verso il 1800, tale scuola regnava assoluta e, con essa, regnavano la falsa eleganza e la scipitezza. La caratteristica di questi artisti è di non aver mai, o quasi mai, sentito fremere la carne viva; a forza d'idealismo, essi avevano eliminato dall'arte ciò che la rende superiore alla letteratura, ossia: l'espressione e l'intensità plastica.

Fig. 546. — G. Raeburn: Ritratto d'una signora inglese. (*Collezione Schwabacher a Londra*).

L'Inghilterra, distolta all'arte dal puritanismo, non conobbe, per lungo tratto, che pittori importati, quali l'Holbein, il Rubens e il Van Dijck; soltanto, alcuni miniaturisti, come Isaac Oliver, preannunziano la formazione di un gusto nazionale (fig. 539). Nella prima metà del secolo XVIII, apparve un pittore moralista, non mellifluo come il Greuze, ma aspro e satirico come il Callot, l'Hogarth (1697-1764). Analizzando troppo i soggetti de' suoi quadri, che sono divertenti e spiritosi (fig. 540), gli si fa torto, perchè si dimentica che era pure un gran pittore. Ma la circostanza che i suoi quadri narrano storie edificanti e li narrano con particolari, è da notarsi: simile pretensione didattica e predicatoria rimarrà una caratteristica dell'arte inglese. Si è detto, a ragione, che il rebus aneddotico dell'Hogarth preparava il rebus psicologico del Burne Jones [1].

Fig. 547. — J. Hoppner: Ritratto d'una signora inglese. (*Collezione Fleischmann a Londra*).

Verso la metà del secolo XVIII, sotto l'influenza del Rubens, del Van Dijck, di Tiziano e del Murillo, i cui capolavori erano già

[1] R. de la Sizeranne, *La Peinture anglaise contemporaine*, Parigi, 1895, p. 280.

numerosi nelle collezioni inglesi, e sotto l'influenza francese, che non fu mai più popolare, crebbe una generazione di notevoli ritrattisti, Joshua Reynolds (1723-1792), il Gainsborough (1727-1788), il Romney, il Raeburn, l' Hoppner, l'Opie, il Lawrence (1769-1730). A differenza dei ritrattisti francesi, essi furono, innanzi tutto, dei coloristi, vaghi di tonalità a un tempo intense e vaporose; a differenza dei grandi Veneziani, si dettero meno pensiero della verità che della grazia. I loro ritratti fanno rivivere una aristocrazia raffinata, come quella che aveva fornito i modelli al Van Dijck, ma più sana e più pronta all'azione (fig. 541-548). All'epoca stessa, il Crome, il Gainsborough e altri ripresero, con la loro originalità d'isolani, la tradizione del Ruisdael e inaugurarono il paesaggio realista moderno. I migliori paesaggi francesi del secolo XVIII, se si eccettuano alcune piccole tele di Giuseppe Vernet, s'ispirano ancora alla tradizione italiana; furono gli Inglesi che si emanciparono per primi ed osarono « piantare il loro cavalletto in aperta campagna ». Oramai l' Inghilterra diventa un importante fattore nel movimento artistico del mondo; essa dà inoltre, assai più che non riceva; e, nel ritratto e nel paesaggio, rimane inglese, intimamente inglese, anche quando l' arte francese regna dovunque altrove.

FIG. 548. — T. LAWRENCE: RITRATTO DELLA SIGNORA CUTHBERT. (*Collezione Beistegui a Parigi*).

BIBLIOGRAFIA. — P. LACROIX, *Le Dix-huitième siècle*, Parigi, 1875; E. e J. DE GONCOURT, *L'Art du XVIIIe siècle*, 3^a ed., 2 vol., Parigi, 1880-1883; Lady E. DILKE, *French engravers and draughtsmen of the XVIIIth century*, Londra, 1903; C. JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 2^a ed., Lipsia, 1898; P. SEIDEL, *Die Kunstsammlung Friedrichs des Grossen auf der Weltausstellung*, Berlino, 1900 (trad. franc., Parigi, 1901).

A. VALABRÈGUE, *Claude Gillot* (*Gazette*, 1899, I, p. 385); P. MANTZ, *A. Watteau*, Parigi, 1892 (cf. *Gazette*, 1889, I, p. 5); A. ROSENBERG, *Watteau*, Bielefeld, 1896; E. HANNOVER, *Watteau*, Berlino, 1889; G. SÉAILLES, *Watteau*, Parigi, 1901; L. DE FOURCAUD, *Watteau* (*Revue de l'Art*, 1901, I, p. 87); TH. DE WYZEWA, *Watteau* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 settembre 1903).

P. MANTZ, *Boucher, Lemoyne et Natoire*, Parigi, 1880; A. MICHEL, *Boucher*, Parigi, 1886; O. FIDIÈRE, *Alex. Roslin* (*Gazette*, 1898, I, p. 45); P. MANTZ, *Nattier* (*Gazette*, 1894, II, p. 91); P. DE NOLHAC, *Nattier* (*ibid.*, 1895, I, p. 457); P. MANTZ, *Louis Tocqué* (*ibid.*, 1894, II, p. 455); L. DE FOURCAUD, *Chardin*, Parigi, 1900 cf. *Revue de l'Art*, 1899, II, p. 383); Lady E. DILKE, *Chardin* (*Gazette*, 1899, I,

p. 177); G. Schefer, *Siméon Chardin*, Parigi, 1903; M. Tourneux, *Les Colson* (*Gazette*, 1898, II, p. 337); C. Gabillot, *Les Drouais* (*Gazette*, 1905, II, p. 177); R. Portalis, *Fragonard*, Parigi, 1899; E. de Goncourt, *La Tour* (*Gazette*, 1867, I, p. 127); M. Tourneux, *La Tour* (*ibid.*, 1899, I, p. 485); J. Flammermont, *Les Portraits de Marie-Antoinette* (*ibid.*, 1897, II, p. 283; 1898, I, p. 183); H. Bouchot, *Boilly* (*Revue de l'Art*, 1899, I, p. 339); H. Harrisse, *L. Boilly*, Parigi, 1898; P. Seidel, *A. Pesne* (*Gazette*, 1891, I, p. 318); H. Bouchot, *Mme Vigée Le Brun* (*Revue de l'Art*, 1898, I, p. 51); Ch. Pichot, *Mme Vigée Le Brun*, Parigi, 1892; Aubert, *J.-M. Vien* (*Gazette*, 1867, I, p. 180); C. Gabillot, *Hubert Robert et son temps*, Parigi, 1895.

L. Gonse, *La Sculpture française*, Parigi, 1895; Lady E. Dilke, *French architects and sculptors of the XVIIIth century*, Londra, 1900; A. Roserot, *J.-B. Bouchardon*, Parigi, 1894; Rocheblave, *Pigalle* (*Revue de l'Art*, 1902, II, p. 267); H. Thirion, *Les Adam et les Clodion*, Parigi, 1885; J. Guiffrey, *Clodion* (*Gazette*, 1892, II, p. 478); A.-G. Meyer, *Canova*, Bielefeld, 1898.

A. de Champeaux, *Le Meuble*, 2 vol., Parigi, 1885-1901; Lady E. Dilke, *French furniture and decoration in the XVIIIth century*, Londra, 1902; E. Molinier, *Le Mobilier aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Parigi, 1899; *Le Musée du mobilier français au Louvre* (*Gazette*, 1901, I, p. 441); P. de Nolhac, *La Décoration de Versailles au XVIIIe siècle* (*Gazette*, 1895, I, p. 265; 1898, I, p. 63); G. Schefer, *Le style Empire sous Louis XV* (*Gazette*, 1897, II, p. 481); P. Lafond, *L'Art décoratif et le Mobilier sous la République et l'Empire*, Parigi, 1900.

Fig. 549. — Cassettone di Riesener. (*Museo Condé a Chantilly*).

E. Chesneau, *La Peinture anglaise*, Parigi, s. d.; Guillemin, *Étude sur la peinture anglaise* (*Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, t. VII, 1902, p. 57-163); H. Bouchot, *La Femme anglaise et ses Peintres*, Parigi, 1903; G. C. Williamson, *The history of portrait miniatures*, 2 vol., Londra, 1904; A. Dobson e W. Armstrong, *Will. Hogarth*, Londra, 1892 (trad. franc.); B. Brown, *Hogarth*, Londra, 1905; W. Armstrong, *Sir Joshua Reynolds*, Londra, 1901 (trad. franc.); *Gainsborough*, Londra, 1900 (trad. franc.); *Turner*, 2 vol., Londra, 1902; A. Wherry, *Turner*, Londra, 1903, R. S. Gower, *Thomas Lawrence*, Londra, 1900; Th. de Wyzewa, *Thomas Lawrence* (*Gazette*, 1891, I, p. 118); H. Maxwell, *George Romney*, Londra, 1903; H. Ward e W. Roberts, *Romney*, Londra, 1904; Cl. Philipps; *John Opie* (*Gazette*, 1892, I, p. 299); A.-B. Chamberlain, *Constable*, Londra, 1903.

VENTESIMAQUINTA LEZIONE

L'ARTE NEL SECOLO XIX

FIG. 550. — L. DAVID: LE SABINE CHE SEPARANO I ROMANI E I SABINI. (*Museo del Louvre*).

AL principio del secolo XIX, Luigi David (1748-1825) dominava da assoluto padrone sull'arte francese. D'una intolleranza veramente giacobina, egli aveva eretto a dogma l'imitazione delle statue e dei bassorilievi antichi, il disprezzo pei soggetti di genere, per le pitture sensuali o puramente amabili. Ma la sua pratica valeva meglio della sua teoria, come lo dimostrano i suoi ammirabili ritratti (fig. 530, 532), il gruppo centrale delle *Sabine* (fig. 550) e quella grande composizione della *Incoronazione di Napoleone a Notre-Dame*, « processo verbale epico », il più bel quadro di storia che scuola pittorica abbia mai prodotto (fig. 551). Nel 1815, il David, che aveva votato per la morte di Luigi XVI, venne esiliato come regicida; e morì nel Belgio dieci anni più tardi, dopo aver dipinto in quel paese alcuni ritratti d'una

FIG. 551. — L. DAVID: INCORONAZIONE DI NAPOLEONE A NOTRE-DAME (PARTE CENTRALE). (*Museo del Louvre*).

fattura larga, che sembrano accusare una tardiva influenza di Franz Hals.

I contemporanei del David, quantunque più o meno governati

FIG. 552. — F. GÉRARD: AMORE E PSICHE. (*Museo del Louvre*).

FIG. 553. — G. PRUDHON: RATTO DI PSICHE. (*Museo del Louvre*).

da lui, serbarono maggiore indipendenza di quelli del Le Brun. Il meno personale, il Guérin, è anche il più dimenticato. L'insipido Gérard somiglia al Canova più che al suo maestro e nel suo *Amore e Psiche* indica la via ai pittori sdolcinati del secondo Impero (fig. 552). Il Girodet s'ispira all'Ossian di Mac-Pherson, che Napoleone I ammirava quanto Omero; la sua pittura, classica per forma, magra e lieve di fattura, è già, per lo spirito, romantica (fig. 554). Il Gros, l'autore degli *Appestati di Giaffa* e di *Napoleone a Eylau*, due capolavori (fig. 555, 556), annuncia il romanticismo

FIG. 554. — L. GIRODET: SEPPELLIMENTO DI ATALA. (*Museo del Louvre*).

col suo gusto pei soggetti moderni e il suo poco rispetto per la tradizione greco-romana. Il David gli era avverso e lo consigliava a « sfogliare Plutarco »; ma, in arte come in letteratura, Bruto, Catone e i Gracchi erano passati di moda.

FIG. 555. — J.-A. GROS
BONAPARTE E GLI APPESTATI DI GIAFFA.
(*Museo del Louvre*).

Il più originale dei pittori dell'Impero fu il Prudhon, uno de' più attraenti tra i grandi maestri (1758-1823). Egli aveva studiato il Correggio e Leonardo, che chiama « suo maestro e suo eroe » e preferiva a Raffaello. Il Prudhon eccelse nel chiaroscuro, nel rendere i giuochi di luce accarezzanti carni candide e vellutate. Colorista armonioso e talvolta potente, disegnatore un po' fiacco, rimasto classico nella scelta dei tipi e dei soggetti, egli fu l'Andrea Chénier della pittura (fig. 553, 557). Tutti gli artisti del suo tempo, come il Gérard, hanno dipinto buoni ritratti, onesti e solidi; alcuni di quelli del Prudhon, per esempio *La Signora Copia* e l'*Imperatrice Giuseppina*, sono due capolavori che raramente furono uguagliati.

A partire dal 1806, un allievo del David, l'Ingres (1780-1867), disegnava a matita gruppi di ritratti che conteranno sempre tra le meraviglie dell'arte (fig. 559). Codest'uomo, dal temperamento d'acciaio, che doveva vivere più di ottant'anni, cominciò coll'esser quasi un indipendente; gli si rimproverava d'essere « gotico », d'ispirarsi ai predecessori di Raffaello. Col tempo divenne un classico intransigente, disegnatore fine, nervoso; sensibile, come nessun altro, ai *valori tattili*, ma incapace di esprimere la commozione, la passione, la meditazione. Non soltanto egli era un cattivo coloritore, ma disprezzava anche la pittura, la di-

FIG. 556. — J.-A. GROS: NAPOLEONE A EYLAU.
(*Museo del Louvre*).

chiarava « *agrément négligeable* » e assicurava che ciò che è ben disegnato è sempre abbastanza ben dipinto. Salvo che in alcuni quadretti e ritratti di squisita fattura, quelli delle signore Devauçay e De Senonnes, l'Ingres colorì largamente. Secondo il motto del Delacroix, egli applicava il colore « *comme de la nonpareille sur un gâteau bien cuit* ». Davanti alla sua *Vergine coll'ostia*, Orazio Vernet, assai mediocre coloritore egli stesso, esclamò un giorno: « *Dire que voilà vingt ans qu'il nous fiche des bleus pareils!* ». E' il colore, ad un tempo terreo e stridente, che rende quasi odiosa la sua *Apoteosi d'Omero*, malgrado le bellezze di prim'ordine che un attento esame vi

FIG. 557. — P. PRUDHON: LA GIUSTIZIA E LA VENDETTA DIVINA CHE PERSEGUITANO IL DELITTO. (*Museo del Louvre*).

FIG. 558. — D. INGRES: RITRATTO DI MADAME DE SENONNES. (*Museo di Nantes*).

FIG. 559. — D. INGRES: LA FAMIGLIA STAMATI (DISEGNO). (*Collezione Bonnat a Bajona*).

scopre. Per far comprendere, in tutta la sua puerilità, l'intolleranza dell'Ingres, giova aggiungere che egli escluse dal corteo de' grandi

uomini, dopo averveli ammessi nell'abbozzo, Shakespeare e Goethe, perchè sospetti di romanticismo. Si ammirano ancora le sue figure di donne nude, *La Sorgente*, l' *Andromeda*, l' *Odalisca*, ma si gustano di più in fotografia od incise. « Perchè non scrive in prosa »? diceva Boileau de Chapelain. Si sarebbe potuto domandare qualche volta all'Ingres perchè dipingesse (fig. 558, 560).

FIG. 560. — D. INGRES: RITRATTO DI BERTIN. (*Museo del Louvre*).

Il Géricault, la cui vita fu breve (1691-1824), ebbe una parte rilevante nella storia dell'arte francese, perchè ripigliò, con maggior forza e ardimento, la tradizione del Gros. La sua *Zattera della Medusa* (1819), al pari degli *Appestati di Giaffa* del Gros, si avvicina assai più a Michelangelo che non agli antichi. Con questo capolavoro, « il movimento e il sentimento rientrarono splendidamente nell'arte ». Il Géricault andò in Inghilterra per esporre la *Zattera* e ne ritornò con idee nuove sulla bellezza del colore, diverse da quelle dei Davidiani. Egli ha un po' degli Inglesi ed un po' del Rubens negli ammirabili suoi studi di cavalli, come mostra il quadro delle *Corse di Epsom*, che trovasi al Louvre, primo esempio del *galoppo volante* nell'arte francese [1]. Il suo

FIG. 561. — T. GÉRICAULT: IL « DERBY » D'EPSOM. (*Museo del Louvre*).

[1] Questo motivo, non conforme alla realtà e che non ci è dato dalla fotografia istantanea (vedi p. 7), fu inventato dagli artisti micenici e adottato da quelli della Russia meridionale, della Persia sassanida e della Cina, prima di riapparire in Europa. Il più antico esempio europeo è una incisione

Corazziere ferito e il suo *Ufficiale dei Cacciatori*, grandi pagine epiche, anteriori al suo viaggio in Inghilterra, sono ancora di un'intonazione e d'un disegno molto convenzionali (fig. 561, 563).

Il Géricault ebbe ad erede il Delacroix (1798-1863), che è considerato come il capo della scuola romantica. La parola *romanticismo* non ha un senso preciso; fu sovratutto una protesta contro la tirannide dei Greci e dei Romani, una rivendicazione, contro ingiusti disdegni, dell'arte del medio evo e dei tempi moderni. Il Delacroix tolse i soggetti de' suoi quadri più celebri a Dante, al Shakespeare, al Byron, alla storia delle Crociate, della Rivoluzione francese e della insurrezione della Grecia contro i Turchi (fig. 565, 567). Dipinse da vero allievo del Géricault, del Rubens e di Paolo Veronese, con non scarsa scienza del disegno, ma con una febbre di vita e di espressione, con un

inglese del 1794; in Francia, non s'incontra prima della Restaurazione, in Germania prima del 1840. Dopo il 1880 le rivelazioni della fotografia istantanea tendono a screditare questo motivo, che va scomparendo dalla pittura.

FIG. 562. — D. INGRES: STORIA DI STRATONICA. (*Museo Condé a Chantilly*).

FIG. 563. — T. GÉRICAULT: LA ZATTERA DELLA MEDUSA. (*Museo del Louvre*).

FIG. 564. — A. CABANEL: LA NASCITA DI VENERE. (*Museo del Lussemburgo a Parigi*).

Fig. 565. — A. Delacroix: Il massacro di Scio. (*Museo del Louvre*).

sentimento profondo e poetico del colore. Con la sua tecnica larga ed ardita egli vinse energicamente tutte le timidezze dei miniatori e preparò da lungi l'impressionismo moderno. Qualificandolo di « Rubens ammalato » e di « Veronese inquieto » non lo si scredita punto, poichè la sua malattia e la sua inquietudine erano quelle del suo secolo stesso, più umane e più feconde che non l'ottimismo dei modelli da quello stesso secolo prediletti.

Malgrado gli anatemi dell'Ingres, pel quale il Delacroix, in pittura, era il diavolo in persona, l' austero accademismo non sopravvisse all'assalto dei romantici. Una tale austerità non era, d' altronde, conforme al genio nazionale, che finisce sempre per prendere il sopravento. Si formò una scuola eclettica, nella quale la poesia del romanticismo, il suo amore un po' mistico pel medio evo, un pizzico di sentimentalismo alla Greuze ed anche qualche ricordo del Boucher, s' accoppiarono alla tradizione del disegno classico e dell'idealismo scultorio dei Davidiani. I maestri di tale scuola hanno dipinto aneddoti in grandi dimensioni e cercato di commuovere con la scelta dei loro soggetti e con la grazia dei tipi femminili ed infantili, anche più che coi pregi intrinseci della pittura. Di tal numero sono Paolo Delaroche, sintesi del Girodet e dell'Ingres, autore dei *Figli di Edoardo* (fig. 566) e del-

Fig. 566. — P. Delaroche: I figli di Edoardo nella Torre di Londra. (*Museo del Louvre*).

l'*Emiciclo* della Scuola di Belle Arti; Ary Scheffer, un olandese immigrato in Francia, amabile pittore di Margherita e d'Ofelia; il Couture, autore dei *Romani della decadenza*, simulacro teatrale di un'orgia; il Gleyre, il Flandrin, il Cogniet, il Cabanel, il Bouguereau e molti altri. Non è con poche righe che si può pretendere di giudicare questi uomini, nè di porgere una idea dei vari pregi che fecero vivere il loro nome. Nel Gleyre e nel Flandrin, in ispecie, allievo favorito dell' Ingres, prevale la tendenza mistica; nel Cabanel e nel Bouguereau († 1905) domina la sensualità, ma una sensualità, non di primo impeto, come quella del Rubens, essendo le carni del Cabanel cotonose e quelle del Bouguereau come di vetro (fig. 564). La fama europea del Bouguereau è dovuta sovratutto a quadri sacri d'una fattura liscia e sdolcinata, che, nella scuola francese, fanno riscontro a quelli di Carlo Dolci, benchè siano molto superiori a questi per la sapienza della composizione e del disegno (fig. 571).

Fig. 567. — E. Delacroix: La barca di Dante. (*Museo del Louvre*).

Fig. 568. — F. Hébert: La malaria. (*Museo del Lussemburgo*).

Forse conviene accostare a questo medesimo gruppo, in causa della natura dei soggetti da essi preferiti, il Delaunay, ingegno virile ed onesto, l' Hébert, d'una

Fig. 569. — A. Raffet: « Ils grognaient... » (litografia).

grazia sentita e delicata, senza leziosaggini (fig. 568), I. P. Laurens, narratore appassionato di drammi storici, il Merson, il Cormon, il Maignan e il Duez. Quanti altri, come il Fantin-Latour († 1904) e l'Agache, sarebbe infine più facile menzionare con stima che classificare!

FIG. 570. — G. MEISSONIER: 1814.
(*Collezione Chauchard a Parigi*). (Estratto da *Meissonier, Souvenirs et Entretiens*. Hachette e C., editori).

Nel XVII e nel XVIII secolo, la pittura di battaglie, rappresentata dal fiammingo immigrato Van der Meulen, non aveva mai prodotto in Francia che opere mediocri o pompose, cronache di problematiche gesta di qualche principe. Il sol-

FIG. 571. — W. BOUGUEREAU: VERGINE CONSOLATRICE.
(*Museo del Lussemburgo*).

FIG. 572. — J.-F. MILLET: LA VEGLIA.
(*Antica collezione Tabourier a Parigi*).

dato era carne da cannone e non contava. Il *Napoleone a Eylau* del Gros è il primo quadro militare nel quale respiri l'a-

nima di un'epoca, e batta il cuore d'un artista e di un uomo dabbene (fig. 556). Il Gros collocò il chirurgo Percy più innanzi di Napoleone; pensò meno ai capi che alla miseria dei feriti, alla tristezza del giorno dopo la carneficina. Un simile esempio non andò perduto, benchè molti pittori militari del secolo XIX, segnatamente il troppo fecondo Orazio Vernet, continuassero a trattare episodi guerreschi più da illustratori patriottici che da pensatori. Non altrettanto fecero il Charlet e il Raffet, litografi formatisi nello studio del Gros (1792-1845, 1804-1860), i quali rappresentarono le guerre della Rivoluzione e dell'Impero con sentimento a un tempo drammatico e democratico, portarono simpatia al soldato eroico ed oscuro e posero in prima linea i suoi patimenti e il suo entusiasmo (fig. 569). Uno dei più eminenti scolari di Leone Cogniet, il Meissonier (1813-1891), e i suoi allievi ed imitatori, il Neuville e il Detaille, si rannodano, quanto a pittura militare, al Charlet e al Raffet (fig. 570, 573, 574). Un quadro, quale il « *1814* » del Meissonier, per non citare che quello, costituisce una gloria incontestabile per la scuola francese del secolo XIX. Nulla di simile, in questo genere, produssero l'arte olandese e l'italiana. Altrove il Meissonier ha trattato soggetti aneddotici del secolo XVIII con prodigiosa maestria di miniaturista ed una scienza della forma, superiore persino a quella

FIG. 573. — G. MEISSONIER: NAPOLEONE III A SOLFERINO. (*Museo del Lussemburgo*).

FIG. 574. — E. DETAILLE: IL SOGNO. (*Museo del Lussemburgo*).

FIG. 575. — G. MEISSONIER: GLI AMATORI. (*Museo di Chantilly*).

FIG. 576. — J. CONSTABLE: IL CAMPO DI FRUMENTO. (*Galleria Nazionale di Londra*).

degli Olandesi (fig. 575). Ma il più bello de' suoi quadrettini impallidisce accanto a un Pieter de Hooch o a un Vermeer, perchè il Meissonier disegna troppo, colorisce più che non dipinga e non sa mai avvolgere la forma in un' atmosfera luminosa ed accarezzante.

FIG. 577. — J. CONSTABLE: LA CATTEDRALE DI SALISBURY. (*Museo di South Kensington a Londra*).

Dal Delacroix in poi, era venuto in voga l'Oriente: la guerra dell'Indipendenza ellenica, la conquista dell' Algeria, le relazioni sempre più attive con Costantinopoli, la Siria e l'Egitto fornirono agli artisti, amanti del pittoresco e del colore, una nuova fonte alla quale attinsero con molta valentia. I migliori di cotesti pittori furono il Decamps (fig. 581), il Marilhat e il Fromentin. Il Decamps era un colorista di prim' ordine, il migliore forse di

quanti n'ebbe la Francia, come provano i maravigliosi suoi quadri a Chantilly. Il Fromentin, coscienzioso, ma alquanto timido, ha dipinto un Oriente e degli Arabi di un'eleganza fittizia, ma con delicate sfumature. Il suo grande merito, d'altronde, è quello di avere scritto *Les Maîtres d'autrefois*, non il più bello, ma il solo capolavoro di critica d'arte che la Francia del secolo XIX abbia prodotto.

FIG. 578. — C. COROT: PAESAGGIO MATTUTINO. (*Museo del Louvre*).

I piccoli pittori del secolo XVIII amarono più la campagna che la natura; G.-G. Rousseau e Bernardino di Saint-Pierre, ferventi « *naturisti* », non esercitarono alcuna influenza sull'arte del loro tempo. La rivelazione della natura autentica, « co' suoi verdi schietti e la trasparenza dell'atmosfera », fu recata in Francia dagli Inglesi, Bonington e Constable (fig. 576, 577), che inviarono le loro opere ai *Salons* della Restaurazione. Un gruppo di pittori francesi andò a stabilirsi

FIG. 579. — H. REGNAULT: IL MARESCIALLO PRIM. (*Museo del Louvre*).

FIG. 580. — J.-F. MILLET: LE SPIGOLATRICI. (*Museo del Louvre*).

a Barbizon nella foresta di Fontainebleau, guardò direttamente gli alberi, le roccie, le paludi, e fece « fedeli ed ardenti ritratti della terra natia » quali l'arte francese non aveva peranco veduto. I classici li accusarono di rappresentare « de' luoghi brutti e senza fascino, dalle linee povere e dalla vegetazione a-

rida e intristita », e ciò perchè cercavano i loro modelli in Francia, non in Italia, e rinunciavano al paesaggio bene acconciato

FIG. 581. — A. DECAMPS: UNA VIA DI SMIRNE. (*Museo del Louvre*).

FIG. 582. — T. CHASSÉRIAU: LE DUE SORELLE. (*Collezione A. Chassériau*).

coi templi in rovina al primo piano. Almeno quegli eretici trionfarono; il paesaggio italiano era oramai morto.

FIG. 583. — G. COURBET: LE VAGLIATRICI DI GRANO. (*Museo di Nantes*).

Th. Rousseau (1812-1867), il Daubigny (1817-1878), il Dupré e il Diaz furono i maestri della nuova scuola, alla quale si può aggiungere l'animalista Troyon. Altri animalisti d'ingegno, Rosa Bonheur, il Brascassat, s'accostarono di più ai maestri olandesi, segnatamente a Paolo Potter, modello arido e pericoloso ad imitarsi. Un posto a parte dev'essere assegnato al paesista Corot (1796-1875), che, nella sua lunga carriera, passò, dall'accademismo, fino ai confini dell'impressionismo. Clas-

sico per educazione, non smise mai dal popolare i suoi paesaggi di ninfe e di satiri; ma questa fedeltà tutta esteriore alla tradizione, gli lasciò la sua indipendenza di pittore-poeta, di lirico squisito, fervido adoratore della natura sotto i suoi placidi aspetti, pittore incomparabile della freschezza mattutina e delle argentee brume serali (fig. 578).

Fig. 584. — P. Baudry: La Fortuna. (*Museo del Lussemburgo*).

Fig. 585. — G. Moreau: Orfeo. (*Museo del Lussemburgo*).

Se il paesaggio francese ebbe i suoi grandi interpreti nel secolo XIX, i robusti contadini della Francia trovarono anch'essi il loro nel Millet. Egli è, in certo modo, un realista idilliaco, che, con la tecnica e la scelta dei soggetti, si riannoda al Chardin, allorchè il sentimento commosso e fraterno,

Fig. 586. — L. Bonnat: Ritratto d'Ernesto Renan. (*Collezione Psichari*).

Fig. 587. — L. Bonnat: La signora dalla mezzaluna. (*Collezione E. Kann*).

ch'egli mette nelle sue tele, rispecchia quell'attenzione per gli u-

FIG. 588. — PUVIS DE CHAVANNES: IL BOSCO SACRO.
(*Emiciclo della Sorbona a Parigi*).

mili e pei poveri che fu l'onore del secolo XIX ed il suo tormento (fig. 572, 580).

FIG. 589. — G. DAGNAN-BOUVERET:
I COSCRITTI.
(*Palazzo Borbone a Parigi*).

FIG. 590. — G. MOREAU:
MEDEA E GIASONE.
(*Collezione Ephrussi*).
(*Gazette des Beaux-Arts*).

Il Corot e il Millet hanno avuto alcuni degni eredi. Non v'è *Salon* annuale, in cui il paesaggio non sia rappresentato da belle

opere: il Français e l'Harpignies, il Cazin e il Pointelin, per non citare che questi quattro artisti, hanno già diritto a un posto al Louvre. Giulio Breton, pittore di contadini e di scene rusticane come il Millet, ma meno aspro, si sforza di conciliare la poesia e il verismo, senza sacrificare la bellezza e la grazia alla verità.

Fig. 591. — L. Bonnat: Leone Cogniet. (*Museo del Lussemburgo*).

Verso il 1855, la fredda calligrafia degli accademici e l'esaurimento del romanticismo produssero una reazione nel senso del realismo e del naturalismo. Il Courbet (1819-1877) e il Manet (1833-1884) ne furono gli intemperanti apostoli. L'uno e l'altro, dapprima, si erano per altro ispirati assai meno alla natura che ai pittori spagnuoli, Velasquez e Goya. I grandi paesaggi del Courbet mancano d'aria e le sue figure, solide e vigorose, sono spesso mal dipinte; ma l'arditezza della sua fattura, contrastante col fare leccato d'un Delaroche, servì, alla

Fig. 592. — Carolus Duran: La signora dal guanto. (*Museo del Lussemburgo*).

Fig. 593. — G. G. Henner: San Sebastiano. (*Museo del Lussemburgo*).

metà del secolo scorso, di buon esempio (fig. 583). L'*Olimpia* del Manet era ancora più rivoluzionaria delle *Bagnanti* del Courbet: era una protesta contro tutte quelle donne nude, dee o

FIG. 594. — H. MAKART: CLEOPATRA SUL CIDNO. (*Museo di Stoccarda*). (*Art en tableaux*. Seemann, ed.)

mortali, dai profili d'una eleganza irreale, dalle carni esangui e trasparenti, delle quali si mostrò prodigo l'accademismo del secolo XIX. Ma simile mostra chiassosa fece scandalo senza fare scuola; e si imitò piuttosto la tecnica del Manet che non il suo modo di concepir le forme, arieggiante la caricatura. Dalla sua tecnica, la cui formola è la sovrapposizione dei colori schietti — poichè, diceva egli, il principale personaggio d'un quadro è la luce — provengono due tendenze generali che, verso il 1875, si svolsero in veri sistemi: l'*impressionismo* e il *plenariismo*. L'*impressionismo* [1] è una specie di stenografia pittorica sdegnosa dei particolari che la visione rapida e sintetica non può afferrare. E' pure una reazione contro il simbolismo, l'intellettualismo e tutto ciò che, nell'opera d'arte, esce dal dominio dell'arte stessa. Il *plenariismo* è la rivolta contro la pittura fatta nello studio, con ombre nere che la luce vera non conosce. Si può essere *impressionista* senza essere *plenariista*, e viceversa; tra cotesti artisti, in guerra con la Scuola, vi sono quasi altrettante

FIG. 595. — W. TURNER: « THE FIGHTING TEMERAIRE ». (*Galleria Nazionale di Londra*). WŒRMANN, *Malerei*, t. III. Seemann, editore).

FIG. 596. — E. BURNE-JONES: IL CANTO D'AMORE. (*Collezione T.-H. Ismay a Londra*).

[1] Il nome proviene da un quadro esposto dal paesista Monet nel 1863, al *Salon des Refusés*, rappresentante un tramonto col titolo: « Impressione ».

scuole quanti sono gli individui.

Il più notevole tra i pittori di figure all'aria aperta fu il Bastien-Lepage, morto giovine, la cui influenza sopravvive. Il *plenariismo* affascinò sopratutto i paesisti, il Monet, il Pissarro, il Sisley, il Cézanne, i quali, per la tecnica, furono, in pari tempo, impressionisti. Il Renoir ed Enrico Martin, benchè paesisti anch'essi, sono più noti come pittori di figure, dipinte in modo che, viste da vicino, sembrano macchie multicolori, ma, alla voluta distanza, sono una festa per gli occhi. Vi fu chi disse che « l'impressionismo rinnova il paesaggio con l'amore e l'intelletto della luce e che, in questo stesso bisogno d'intensità, trova la nuova tecnica che, per elevare il tono, lo divide »[1]. Uno dei maestri dell'impressionismo, artista raffinato, disegnatore accurato come l'Ingres, volentieri bizzarro e volgare nelle sue concezioni, è il Degas. Un altro impressionista, il Besnard, domanda la suggestione intensa della vita alla sovrapposizione armoniosa dei colori più vivaci e sembra voler accrescere la luce

Fig. 597. — F. Lenbach: Il maresciallo Moltke. (*Collezione Whitman a Londra*).

Fig. 598. — A. Böcklin: Le Nereidi. (*Museo di Basilea*).

[1] Séailles, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, I, pag. 80. Ecco altresì alcune righe che conviene ricordare: « Il divisionismo è la logica conseguenza della dottrina degli impressionisti, che era, insomma, quella della divisione dei raggi luminosi. La scuola accademica non aveva conosciuto che una distribuzione artificiale della luce, una luce di laboratorio; gli impressionisti si sforzarono di analizzarla, di isolarne gli elementi per aumentare le vibrazioni ». (H. Cochin, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, I, pag. 455).

FIG. 599. — JOHN SARGENT: « THE MISSES HUNTER ». (*Collezione del sig. Hunter*).

del sole. Un terzo, il Carrière, reagendo contro il *plenariismo*, spinge all'estremo la ricerca della fluidità dell'involucro ed avvolge le sue figure nel bagliore diffuso di una mezza luce che ne accentua la malinconia. In generale, l'*impressionismo* e il *plenariismo* hanno abusato della luce facendo astrazione dalla solida realtà, che pur esiste e rivendica i suoi diritti.

Sotto l' influenza del Courbet e del Millet, aggiunta ad una simpatia sempre più viva per le classi lavoratrici, l'arte allargò la cerchia dei suoi soggetti; essa rappresenta il lavoro della città e dei campi, le scene della via, del villaggio, del mare, dell'officina, non solamente, come gli Olandesi, con l'amore dell'osservazione pittorica, ma con lo spirito « commosso e fraterno » del Millet. Tra gli artisti che hanno concorso a codesta trasformazione, a codesta esaltazione del *genere*, si possono nominare Ulisse Butin, il Lhermitte, il Roll e lo Steinlen. Essi ci allontanano dall'« ombra dorata dei parchi di Watteau » e dalle « brigate che, sotto i fruscii del raso, parlavano d'amore » [1].

FIG. 600. — G. WATTS: LA SPERANZA. (*Museo del Lussemburgo a Parigi*).

Il naturalismo del Courbet e del Manet produsse una reazione idealista, meno accademica questa volta che simbolista. L'influenza

[1] Espressioni di Anatole France.

dei prerafaeliti inglesi non vi fu estranea; in Francia, tale tendenza raffinata ed aristocratica fu specialmente rappresentata da Gustavo Moreau e dal Baudry (fig. 584, 585, 590).

V'è del *plenariismo*, del simbolismo e dell'idealismo, ma specialmente della poesia e un alto pensiero nell'opera del Puvis de Chavannes (1824-1898), il decoratore per eccellenza del secolo XIX, il solo che abbia saputo dipingere una vasta composizione sopra una parete senza inserirvi ombre importune (fig. 588). Le sue grandi opere si trovano alla Sorbona, al Panthéon, nei Musei d'Amiens, di Lione, di Marsiglia. Quelli tra i suoi contemporanei, a cui pare che maggiormente egli si accosti, sono il lionese Chenavard, più pensatore che pittore, e il Chassériau, artista originale, morto troppo giovane (1819-1856; fig. 582). Il Puvis si avvicinò volontariamente a Giotto, non solo nella semplicità delle mosse e degli atteggiamenti, ma nel disegno deliberatamente incompleto ed anche scorretto. Tale arcaismo un po' puerile fu l'errore di un uomo di grande ingegno che seppe, come nessun altro, aggruppare personaggi su sfondi di natura idilliaci od eroici, senza mai darsi cura di rappresentare l'azione ed il movimento.

FIG. 601. — J. WHISTLER: RITRATTO DELLA MADRE DELL'ARTISTA. (*Museo del Lussemburgo a Parigi*).

FIG. 602. — F. RUDE: LA MARSIGLIESE. (*Arco di trionfo della Stella a Parigi*).

Lo studio degli illustri maestri del passato, divenuti ormai così accessibili nei Musei, è un fattore essenziale dell'arte moderna; molti pittori tra i più riputati offrono la sintesi d'una educazione accademica uniforme e dell'influenza d'un genio d'altri tempi, scelto dal loro temperamento individuale. Così la possente natura del Bonnat si è nutrita del Ribera e del Velasquez (fig. 586, 587, 591); il Ri-

card chiese insegnamenti a Tiziano ed al Rembrandt; H. Regnault, al Goya (fig. 579); il Velasquez ispirò Carolus Duran nelle sue tele migliori (*La signora dal guanto;* fig. 592); il Correggio e il Prudhon si riconoscono nell'Henner, il pittore dalle smaglianti bianchezze (fig. 593); il Roybet non ha creduto che nell'Hals; H. Lévy nel Rubens; il Bail nel Vermeer; il Baudry e Beniamino Constant si sono considerati veneziani; il Bastien-Lepage e il Dagnan-Bouveret si sono invaghiti dell'Holbein (fig. 589). Notate bene che si tratta d'insegnamenti postumi, liberamente ricercati e assimilati, non di copie, che il gusto moderno, almeno in Francia, non tollera più. Scuole di plagiari, come quelle di Leonardo e di Raffaello nel secolo XVI, non sarebbero più accettate dalla pubblica opinione, e lo stesso Raffaello, sì poco discreto nelle sue imitazioni, dovrebbe fare i conti con essa ai nostri tempi.

Fig. 603. — A. L. Barye: Combattimento d'una tigre e d'un coccodrillo. (*Museo del Louvre*).

La scuola di pittura nei paesi belga e olandese, con Gallait, Leys, Wauters, Israëls, deriva ad un tempo dal David, dai romantici francesi e dai grandi pittori fiamminghi e olandesi del secolo XVII. Essa ha prodotto una serie d'opere solide, fortemente pensate e disegnate; ma, cosa strana nei paesi del Rembrandt e del Rubens, non conta che un grande colorista, Braekeleer. In Olanda, nondimeno, il paesaggio ha trovato interpreti sinceramente commossi, come i fratelli Maris e il pittore di marine Mesdag.

Fig. 604. — Crist. Rauch: Monumento di Federico il Grande. (*Berlino*).

In Germania, la tendenza romantica s'incarnò dapprincipio in un fantastico viennese, Moritz von Schwind, che dipinse, non senza ricerca d'arcaismo, scene storiche e leggende medioevali. Ma la scuola dominante fu quella detta dei *Nazareni,* avente sede in Roma e che si propose in ispecie la imitazione del quattrocento italiano. I maestri di tale scuola, l'Overbeck (1789-1869), il Führich, lo Schnorr,

sono oggi affatto dimenticati, non che il Cornelius e il suo scolaro Kaulbach, che s'ispirarono parimente al Dürer; essi dipinsero male quanto l'Ingres, disegnarono assai meno bene e si distinsero da lui per l'amore alle grandi composizioni simboliche che riescono tediose ed esigono commenti. La pittura storica ed aneddotica ebbe il suo Meissonier nel Menzel († 1905), che fece rivivere, con molto spirito ed un tocco sapiente, il grande Federico e la sua Corte. Una scuola neo-veneziana nacque a Vienna con Hans Makart (1840-1884), splendido colorista, spirito superficiale (fig. 594). I ritrattisti inglesi, Van Dijck e Tiziano formarono il Lenbach (1836-1904), i cui bei ritratti del Bismarck, del Moltke e di Guglielmo I sono opere più impressionanti che raffinate (fig. 597). Il realismo francese trovò adepti nell'Uhde e nel Liebermann, incline il primo al misticismo, il secondo ispirato più direttamente dal Millet. Finalmente la Svizzera tedesca contò un colorista manierato ed esagerato, il Böcklin (1827-1900), realista e romantico ad un tempo, pittore e pensatore, ma troppo inteso ad abbagliare e a proporre degli enigmi (fig. 598). Dal Böcklin deriva il sassone Max Klinger (nato nel 1857), pittore, incisore e scultore, stravagante pure, d'una stravaganza voluta, ma più colto e d'un ingegno più robusto. Attualmente, l'influenza dell'arte francese d'ieri sembra dominare su tutta la Germania, la quale vanta artisti valenti, ma non uno stile nazionale.

Fig. 605. — H. Chapu: Giovanna d'Arco. (*Museo del Lussemburgo*).

Fig. 606. — A. Mercié: David. (*Museo del Lussemburgo*).

L'Italia ha dato un paesista *all'aria aperta*, rivelatore delle altezze alpestri, la cui influenza è stata sensibile sulla scuola francese, il Segantini. Un altro

Fig. 607. — A. Mercié: « Gloria Victis ». (*Palazzo di Città a Parigi*).

artista italiano, il Boldini, sta tra il Baudry e il Manet, e va piuttosto annoverato tra i Parigini della scuola decadente; ma i suoi ritratti eleganti e nervosi hanno rare qualità di tocco.

Dal 1850 circa è la scuola francese che dà l'intonazione a tutta l'Europa; la sola Inghilterra costituisce una provincia indipendente, nella quale, d'altronde, gli ingegni originali sono diventati rari. Nella prima metà del secolo, il maggiore fra gli artisti inglesi è il Turner (1775-1851), pittore innamorato della luce sino all'estasi, un Claudio Lorrain romantico, febbrile e a volte teatrale; ma col Lawrence, morto nel 1830, la scuola de' ritrattisti del secolo XVIII già si volge all'accademismo e la pittura inglese attraversa anch'essa una fase di decadenza. Ne fu salvata nel 1848 da tre amici, l'Hunt, il Rossetti e il Millais, che costituirono la « confraternita dei Prerafaeliti » (*Preraphaelite Brotherhood*, P. R. B.). Il Millais si allontanò più tardi dal gruppo per diventare un buon pittore borghese; ma il Rossetti ebbe un bravo allievo, il Burne-Jones (fig. 596); il Watts, comunque indipendente in origine, si ispirò alle stesse idee (fig. 600). Violentemente accusati dagli accademici, i P. R. B. furono difesi dall'esteta Ruskin, che esercitò grandissima influenza sull'arte del suo tempo. I prerafaeliti vedevano in Raffaello un apostata dell'Ideale ed un apostolo del *savoir faire*; prendevano ad esempio il Botticelli e il Mantegna. Ma non erano volgari « impiastricciatori ». Il carattere saliente della loro scuola è l'intellettualismo, il disdegno dell'arte per l'arte; vogliono narrare ed insegnare, commuovere l'anima delle

Fig. 608. — P. Dubois: Cantore fiorentino. (*Museo del Lussemburgo*).

folle, scendere tra il popolo e convertirlo alla bellezza. Nondimeno, essi non narrano aneddoti borghesi come l'Hogarth; l'antichità e il medio evo celtico forniscono loro leggende, delle quali scoprono e vogliono far scoprire il simbolo. Quantunque parecchi tra di loro abbiano preceduto, sino dal 1848, la scuola francese sulla via del *plenariismo* e del *divisionismo* [1], essi non sono impressionisti; hanno in orrore l'esecuzione trasandata e affrettata; la loro fattura, minuziosa e pedantesca, sovrappone, senza cercar d'armonizzarli, colori intensi e crudi.

Fig. 609. — L. E. Barrias: I primi funerali. (*Petit Palais*).

Cotest'arte arida e fittizia, comunque posta a servizio di un altissimo ideale, doveva finire per stancare. Un pittore-incisore americano, il Whistler (fig. 601), pur ricongiungendosi, come il Manet, al Velasquez, è meno aggressivo nell'esprimere le proprie predilezioni; egli espose a Londra ritratti *impressionisti* d'una delicata tonalità grigio d'argento, paesaggi rapidamente eseguiti *alla francese*, ma sopratutto un « notturno in nero ed oro » che fece impressione. Il Ruskin ingiuriò il Whistler, l'accusò di aver « avventato un barattolo di colori in faccia al pubblico ». Il Whistler intentò processo al Ruskin (1878), ottenendo un *centesimo* di danni e interessi, e i dibattimenti, ne' quali il Burne-Jones andò a testimoniare contro l'arte nuova, parvero consacrare il trionfo del prerafaelismo, che, padrone del gusto del pubblico, pretendeva fermarlo. In realtà, invece, cominciava la sua deca-

Fig. 610. — Saint-Marceaux: Genio che custodisce il segreto della tomba. (*Museo del Lussemburgo*).

[1] Il Monet e il Pissarro si recarono a Londra nel 1870 e vi subirono l'influenza degli artisti inglesi, ma specialmente quella del Turner, morto vent'anni prima, le cui ultime opere sono « impressioniste ».

FIG. 611. — G. B. CARPEAUX: LA DANZA. (*Grand Opéra di Parigi*).

denza. Il Whistler morì nel 1903 ammirato e imitato; la scuola del Rossetti e del Burne-Jones è in pieno dissolvimento, e l'arte francese, nella più recente sua forma, trova al nord della Manica numerosi seguaci.

L'estetica dei P. R. B. non ha dominato esclusivamente nell'Inghilterra contemporanea. Un pittore di origine olandese, l'Alma-Tádema, deve la sua fama ai quadri di vita antica, di una fattura minuziosa che non esclude la grandiosità. Il ritratto è brillantemente rappresentato dall'Orchardson, dall'Herkomer, dall'Ouless e dal Lavery; il paesaggio da H. Moore e da B. Leader, autore del quadro: *Di sera ci sarà luce*, che un giorno, senza dubbio, andrà noverato tra i capolavori del paesaggio moderno.

La scoltura non si risentì che debolmente del movimento romantico. Fin nella seconda metà del secolo XIX, essa si informò specialmente all'arte classica, al Canova e al Thorwaldsen. Nondimeno, in Francia, la tradizione del Puget e dell'Houdon sopravvisse: essa si ampliò anche col borgognone Rude (1784-1855), vigoroso artista che s'elevò al sublime con la sua *Marsigliese* (fig. 602). Il *Salon* del 1833 rivelò il genio del Barye (1796-1875), incomparabile animalista, che si può chiamare il Michelangelo delle belve; il Cain e il Gardet se-

FIG. 612. — G. B. CARPEAUX: FONTANA DELLE QUATTRO PARTI DEL MONDO. (*Giardino del Lussemburgo, viale dell'Osservatorio, a Parigi*).

guirono la via da lui tracciata (fig. 603). La Germania ebbe pure due potenti scultori, nei quali rivisse, mitigato dall'influenza canoviana, alcunchè dell'aspro Rinascimento germanico, il Rauch e il Rietschel (fig. 604). Tra il 1850 ed il 1865 circa, la imitazione della scoltura italiana del Rinascimento venne ad innestarsi nel neo-classicismo; da ciò un signorile eclettismo che, sino ai dì nostri, fu rappresentato da artisti quali il Chapu (fig. 605), il Mercié (fig. 606, 607), il Dubois (fig. 608), il Bartholdi, il Guillaume, il Barrias (fig. 609), il Saint-Marceaux (fig. 610). Ma la tradizione del Rude, ravvivata da uno studio appassionato della natura, fu proseguita dal Carpeaux (1827-1875), il cui *Gruppo della Danza,* scolpito per la facciata del Grand Opéra, fece, ad un tempo, scandalo e scuola (fig. 611, 612). Allorchè fu scoperta, nel 1869, un ignoto imbecille, durante la notte, vi versò sopra il contenuto d'una bottiglia d'inchiostro: era il fazzoletto di Tartufo offerto a donne in carne ed ossa, vibranti di movimento e di commozione, quali non si era più abituati a vedere. Parecchi de' nostri scultori contemporanei, il Frémiet (nipote del Rude), il Dalou, il Falguière, il Bartholomé, l'Injalbert sembrano seguire le orme del Carpeaux (fig. 613-615). Ma questa scuola è realista, più che naturalista: la influenza dei grandi modelli vi è ancora sensibile nella ricerca della snellezza e dell'eleganza. Il naturalismo *integrale,* che non aveva mai avuto profeti in scoltura dopo Donatello, ne ha trovato due ai nostri tempi: il Rodin in Francia, e Costantino Meunier nel Belgio. Il Meunier († 1905) è il Millet della scoltura, un Millet che rende al vero, non i contadini, ma i minatori e gli operai (fig. 616). Il Rodin,

Fig. 613. — E. Frémiet: Giovanna d'Arco. (*Prima versione dell' artista, già in Piazza delle Piramidi a Parigi*).

Fig. 614. — A. Falguière: Giovine martire cristiano. (*Museo del Lussemburgo*).

FIG. 615. — BARTHOLOMÉ: IL MONUMENTO DEI MORTI. (*Cimitero del Padre Lachaise a Parigi*).

più vario, più poeta, è pure meno ponderato e più aggressivo (fig. 617, 618). Insieme ad ammirabili ritratti, a figure isolate che Donatello potrebbe firmare, a gruppi di un sentimento profondo o d'una vibrante passione, egli ha confidato allo sbozzino tutti i sogni di una fantasia delirante, rivolta spesso verso il mostruoso e l'eccezionale. Ma, pur quando si smarrisce in tal modo, codesto sorprendente artista non s'indebolisce mai; la forma rimane viva e palpitante, la creta o il marmo partecipano dell'iperestesia dello scultore.

L'influenza fiorentina ha improntato del suo suggello un maestro raffinato, incisore di targhette e di medaglie, il Roty, ma egli non è nè fiorentino nè greco; con la sua aristocratica eleganza, egli ricorda piuttosto la scuola di Fontainebleau e Giovanni Goujon, la prima trasformazione francese dell'arte italiana. Un emulo del Roty, più vecchio di lui, il Chaplain, s'accosta maggiormente alla tradizione classica e a quella dei grandi medaglisti francesi del secolo XVII, Dupré e Warin.

Da una decina di anni, le facoltà espressive della scoltura si sono accresciute con un ritorno alla policromia, che

FIG. 616. — C. MEUNIER: L'INDUSTRIA. (*Museo del Lussemburgo*).

si va imponendo ogni dì più. La policromia non venne bandita dalla grande scoltura che all'epoca di Michelangelo, perchè si scoprivano allora moltissime statue classiche lavate dalle pioggie; l'antichità e il medio evo avevano colorato i marmi e gli esempi di policromia, ancora frequenti nella prima metà del secolo XVI, si sono moltiplicati in Spagna sino ai nostri giorni. Si può anche dire che la scoltura popolare e quella delle immagini sacre non vi rinunciarono mai. In questo ritorno alla scoltura dipinta, che sarà forse quella di domani, è toccato il còmpito d'iniziatore ad un artista francese, pittore e statuario, ma più originale come statuario che non come pittore, il Gérôme, autore della figura seduta che personifica la necropoli di Tanagra (fig. 619). Il Barrias in Francia, il Klinger in Germania, si sono spinti risolutamente sulla medesima via.

FIG. 617. — E. RODIN: SAN GIOVANNI BATTISTA. (*Museo del Lussemburgo*).

Abbiamo avvertite, nell'arte francese del secolo XIX, molte ispirazioni venute dal di fuori e dal passato, dall'Inghilterra, dalla Spagna, dall'Olanda, dalla Germania, da Venezia, da Firenze e da Roma. Ci restano a dire due parole intorno ad un'influenza che si è manifestata sulle arti industriali a partire dalla metà del secolo XVIII, quella dell'Estremo Oriente. Nella mobilia e nella ceramica del tempo di Luigi XV i motivi tolti alla ornamentazione cinese hanno una grande parte. La fabbrica della porcellana cinese comincia verso l'epoca di Carlomagno; dal secolo XIII, il commercio ne diffonde i campioni in Europa; nel secolo XVIII, la decorazione vi s'informa e

FIG. 618. — E. RODIN: BUSTO DI DONNA. (*Museo del Lussemburgo*).

FIG. 619. — GÉRÔME: TANAGRA. (*Museo del Lussemburgo*).

già il Watteau si diverte a dipingere cineserie. Ma l'arte cinese aveva generato una figlia più grande di lei, l'arte giapponese, fervidamente invaghita delle sottigliezze della linea, degli splendidi capricci del colore, sdegnosa della simmetria per una specie di strabismo raffinato, la quale dipinge e scolpisce animali con un realismo pressochè ignoto all' Europa. L'età d'oro di quest'arte fu il secolo XVIII; l'Europa la scoperse nella seconda metà del secolo XIX. Fu dapprincipio l'arte decorativa che si giovò di codeste remote lezioni; essa vi imparò l'uso delle lacche, le colature di smalto, ma, su tutto, la via per emanciparsi dalla tradizione. Il secolo, che aveva prodotto tanti artisti, non aveva saputo creare uno stile; dopo lo stile detto dell'Impero, che risale alla fine del regno di Luigi XV, non si conobbe più che un misero eclettismo o le servili imitazioni degli stili anteriori. Il Giappone fornì all'Europa l'occasione di scoprire ciò che essa cercava: non è il padre, ma il padrino dello *stil nuovo*.

L'evoluzione di questo stile è ancora al suo inizio, e si è molto impacciati nel definirlo. E' più facile dire ciò che esso non è, che ciò che è. Di quelli apparsi sinora, è il primo che abbia coscienziosamente ricercata la novità, che siasi allontanato, di partito preso, dai sentieri battuti. Da ciò, al bizzarro, al grottesco, non c'è che un passo; ma non si deve giudicarlo da qualche stravaganza isolata. Nato, come lo indica il suo nome inglese, *modern style*, dallo insegna-

FIG. 620. — INTERNO DI « STILE MODERNO » ESEGUITO DALLA CASA BARBEDIENNE-DUMAS, A PARIGI.

mento del Ruskin, che predicò il culto della semplicità della linea e dei colori espressivi, dotato de' suoi primi capolavori da William Morris, sotto gli auspici del movimento prerafaelita, esso trovò nell'arte del Giappone ispirazioni opportune, l'affrancamento dalla simmetria e dagli *ordini* greci, un accordo mirabile della flora e della fauna, usate come elementi decorativi. Ma al Giappone l'arte nuova chiese piuttosto delle lezioni che dei modelli, giacchè essa si vanta di non imitare nulla, nè alcuno; di romperla egualmente col classico e col gotico; di sostituire l'espressione individuale, il pensiero reso concreto e tangibile, allo schematismo delle forme trasmesse e delle formule insegnate. Per l'arte nuova, la bellezza non risiede già nell'eleganza; ma unicamente nella dignità, nell'eloquenza della linea, nella suggestione imperiosa e soave del colore. Prima di plaudire o censurare un tale movimento, convien lasciare a' suoi frutti ancora acerbi il tempo di maturare [1].

Fig. 621. — Principe Troubetzkoi: Il conte Tolstoi. (*Collezione J. Reinach a Parigi*).

Ci sarà permesso di prevedere l'avvenire, dopo aver gettato un'occhiata sul passato? Quali saranno i destini dell'arte del secolo XX appena incominciato?

Innanzi tutto, non si tratterà più di scuole locali. Con la rapidità e la facilità delle comunicazioni, non si vedranno più scuole rivali e diverse a poche leghe di distanza, come furono quelle d'Atene e d'Argo, di Firenze e di Perugia, di Bruges e di Tournai. Dal secolo XVIII, le scuole divennero nazionali; s'ebbe la scuola francese, la scuola inglese, la scuola spagnuola. Con la seconda metà del secolo XIX, la scuola francese prende il sopravento e dà l'intonazione a tutte le altre, ma, al tempo stesso, l'unità di questa scuola si spezza; vi si trovano concomitanti, classici, romantici, realisti, idealisti, impressionisti. Così tutto induce a credere che le scuole non saranno più indicate coi

[1] « Il tempo è venuto, scriveva recentemente H. Cochin, di cantare il *Deprofundis* sul preteso *modern-style* » (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, II, p. 44). A me una tale sentenza pare troppo prematura.

nomi delle città e dei popoli; la rivalità non sarà più tra paesi, ma tra principii.

Quanto si è esteso, pure semplificandosi, il campo dei nostri studi! Nel secolo XIX, per la prima volta nella storia, l'arte moderna, figlia del Rinascimento, ebbe rappresentanti in tutte le contrade d'Europa: lo scultore Thorwaldsen, i pittori Thaulow ed Edelfeldt nei paesi scandinavi; gli scultori Antokolsky e Troubetzkoi (fig. 621), i pittori Verestchaguin, Rjepin e Serow in Russia; l'ungherese Munkacsy, il galiziano Matejko, lo czeco Brozik, il greco Rallis, il turco Hamdi-bey. Gli Stati Uniti sono entrati bravamente in lizza con uno scultore come il Saint-Gaudens (fig. 622) e con pittori quali il Whistler, l'Alexander e il Sargent (fig. 599). Costoro ed altri, formatisi a Parigi, a Roma, in Germania, hanno fatto nascere, nei diversi loro paesi d'origine, scuole che pur non essendo nazionali, attingono la loro ispirazione e la loro vigoria dalle grandi correnti che costituiscono l'arte europea.

Fig. 622. — Saint-Gaudens: Il lutto. (*Monumento eseguito per Madame Adams in un cimitero presso Washington*).

L'arte dell'avvenire sarà sopratutto realista? Non lo credo. Una delle belle scoperte del secolo XIX, la fotografia, ha reso la realtà più famigliare. Quale artista, foss'egli pur un Van Eyck, vorrebbe oggi lottare con la lastra sensibilizzata? Noi domandiamo all'arte quello che la fotografia, sia pure policroma, non può darci: la bellezza suggestiva delle forme e dei movimenti, la radiosità, l'intensità, o il mistero del colore, in una parola, l'equivalente, nel campo dell'arte, di ciò che è la poesia in quello della letteratura. L'arte del secolo XX sarà, io credo, idealista e poetica, al tempo stesso che popolare; tradurrà l'eterna aspirazione dell'uomo, di tutti gli uomini, verso ciò che manca alla vita quotidiana e la completa, verso quel superfluo e quel lusso che la nostra sensibilità esige e che nessun progresso d'ordine utilitario può sostituire.

Lungi dunque dal credere che la missione sociale dell'arte sia finita, o presso al suo termine, io penso che il secolo XX le preserva una parte più grande e più ampia che mai. Esso — lo

spero almeno — darà una crescente importanza nell'educazione all'insegnamento dell' arte. V'è un ordine di studi, al quale l'uomo civilizzato, qualunque sia la sua professione, non può più rimaner estraneo. Ed è in tale convincimento che io ho preparato questo corso di storia generale, a cui faceste così buona accoglienza!

Giugno 1903—Giugno 1904.

BIBLIOGRAFIA. — D.-S. Mac Coll e T.-D. Gibson Carmichael, *Nineteenth Century art*, Glasgow, 1902; A. Michel, Lostalot, Lefort, Wyzewa, Gonse, *Les Chefs-d'œuvre de l'Art au XIXe siècle*, 5 vol., Parigi, 1892 (pittura, scoltura, incisione); M. Schmidt, *Kunstgesch. des XIX^ten Jahrh.*, t. I, Lipsia, 1904; R. Muther, *Geschichte der Malerei im XIX^ten Jahrhundert*, 3 vol., Monaco, 1893-1894 (trad. inglese, Londra, 1896); R. Muther, *Ein Jahrhundert französischer Malerei*, Berlino, 1902; K. Schmidt, *Französische Malerei, 1800-1900*, Lipsia, 1903; *Französische Plastik und Architektur*, Lipsia, 1904; E. e J. de Goncourt, *Études d'Art*, Parigi, 1893 (cf. *Gazette*, 1893, II, p. 507); F. Benoit, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, Parigi, 1897; L. Rosenthal, *La Peinture romantique française, 1815-1830*, Digione, 1900; A. Michel, *Notes sur l'Art moderne (peinture)*, Parigi, 1896; R. Marx, *Études sur l'École française*, Parigi, 1902; L. Bénédite, *Le Musée du Luxembourg*, Parigi, s. d.; C. Mauclair, *The great french painters, 1830 to the present day*, Londra, 1903; C. Lafenestre, *La Peinture française du XIXe siècle* (Baudry, Cabanel, Delaunay, Hébert), Parigi, 1898; *La Collection Tomy-Thiéry au Louvre* (*Gazette*, 1902, I, p. 177); *La Tradition dans la Peinture française*, Parigi, 1898; A. Michel, *L'Exposition centennale de Peinture française* (*Gazette*, 1900, II, p. 284); R. de la Sizeranne, *Le Miroir de la vie, essai sur l'évolution de l'esthétique*, Parigi, 1903; E. Pottier, *Le Salon de 1892* (*Gazette*, 1892, I, p. 441; l'arte moderna alla luce dell'arte antica).

Ch. Ephrussi, *Gérard* (*Gazette*, 1890, II, p. 449); E. de Goncourt, *Prudhon*, Parigi, 1876; Ch. Blanc, *Les trois Vernet*, Parigi, 1898; A. Dayot, *Les Vernet*, Parigi, 1898; Ch. Blanc, *Ingres* (*Gazette*, 1867, I, p. 415); J. Momméja, *La Jeunesse d'Ingres* (*ibid.*, 1898, II, p. 89); *Ingres*, Parigi, 1903; L. Mabilleau, *Les Dessins d'Ingres à Montauban* (*Gazette*, 1894, II, p. 177); J. Schnerb, *Paul Flandrin* (*ibid.*, 1902, II, p. 114); L. Flandrin, *Hippolyte Flandrin*, Parigi, 1903; M. Tourneux, *Delacroix*, Parigi, 1903; A. Alexandre, *Histoire de la Peinture militaire*, Parigi, 1890; F. Lhomme, *Raffet*, Parigi, 1892; H. Béraldi, *Raffet* (*Gazette*, 1892, I, p. 353); H. Béraldi, *Charlet* (*ibid.*, 1893, II, p. 46); O. Gréard, *Meissonier*, Parigi, 1897; M. Vachon, *Detaille*, Parigi, 1896.

A. Thomson, *Millet and the Barbizon school*, Londra, 1903; A. Michel, *Millet* (*Gazette*, 1887, II, p. 1); W. Gensel, *Millet und Rousseau*, Bielefeld, 1902; H. Marcel, *Millet*, Parigi, 1903; R. Rolland, *Millet*, Londra, 1903; R. Muther, *Millet*, Londra, 1905.

B. Prost, *Tassaert* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886, I, p. 28); R. Marx, *H. Regnault*, Parigi, 1886; G. Larroumet, *H. Regnault*, Parigi, 1890; L. Gonse, *E. Fromentin*, Parigi, 1881; A. Renan, *Théodule Chassérian* (*Gazette*, 1898, I, p. 89); A. Renan, *La Peinture orientaliste* (*ibid.*, 1894, I, p. 43).

G. Lafenestre, *P. Baudry* (*Gazette*, 1886, I, p. 395); Ch. Ephrussi, *P. Baudry*, Parigi, 1887; C. Mauclair, *G. Ricard* (*Revue de l'Art*, 1902, II, p. 233); R. Cantinelli, *G. Ricard* (*Gazette*, 1903, I, p. 89); P. Lefort, *Th. Ribot* (*ibid.*, 1891, II, p. 298); G. Lafenestre, *Elie Delaunay* (*ibid.*, 1891, II, p. 353); A. Renan, *Puvis de Chavannes* (*ibid.*, 1896, I, p. 79); J. Buisson, *Puvis* (*ibid.*, 1899, II, p. 1); M. Vachon, *Puvis*, Parigi, 1896; A. Renan, *G. Moreau* (*Gazette*, 1899, I, p. 1); L. Bénédite, *G. Moreau et Burne-Jones* (*Revue de l'Art*, 1899, I, p 265).

M. Vachon, *Jules Breton*, Parigi, 1898 (cf. *Gazette*, 1889, I, p. 85); P. Desjardins, *J.-Ch. Cazin* (*ibid.*, 1901, II, p. 177); L. Bénédite, *J.-Ch. Cazin*, Parigi, 1902 (*Revue de l'Art*, 1901, II, p. 1); M. Vachon, *W. Bouguereau*, Parigi, 1900; G. Séailles, *Henner* (*Revue de l'Art*, 1897, II, p. 49); L. Bénédite, *Fantin-Latour*, Parigi, 1903 (cf. R. Marx, *Les Arts*, ott. 1904); Montrosier, *J.-P. Laurens* (*Gazette*, 1898, II, p. 441); G. Séailles, *Eug. Carrière*, Parigi, 1901; G. Geffroy, *L'Œuvre de Carrière*, Parigi, 1902.

G. LECOMTE, *L'Art impressioniste*, Parigi, 1892; C. MAUCLAIR, *L'impressionisme*, Parigi, 1903; *The French impressionists*, Londra, 1903; G. GEFFROY, *La Vie artistique*, 3ª serie, Parigi, 1894; TH. DURET, *Critique d'avant-garde*, Parigi, 1885; J. MEIER-GRAEFE, *Der moderne Impressionismus*, Berlino, 1903; A. MELLERIO, *L'Exposition de 1900 et l'Impressionisme*, Parigi, 1900; P. SIGNAC, *D'Eug. Delacroix au néo-impressionisme*, Parigi, 1900; R. DE LA SIZERANNE, *Whistler, Ruskin et l'Impressionisme* (*Revue de l'Art*, 1903, II, p. 433); *Questions esthétiques*, Parigi, 1904.

TH. DURET, *Manet et son Œuvre*, Parigi, 1902 (cf. R. MARX, *Gazette*, 1902, II, p. 427); H. von TSCHUDI, *Ed. Manet*, Berlino, 1902; J. MEIER-GRAEFE, *Manet und sein Kreis*, Berlino, 1903; F. LABAN, *Manet* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903, p. 25); C. MAUCLAIR, *Edgar Degas* (*Revue de l'Art*, 1903, II, p. 281); M. LIEBERMANN, *Degas*, Berlino, 1899; J. LECLERCQ, *A. Sisley* (*Gazette*, 1899, I, p. 227); C. MAUCLAIR, *Pissarro* (*Nouvelle Revue*, 15 dicembre 1903).

C. LEMONNIER, *Histoire des Beaux-Arts en Belgique, 1830-1887*, Bruxelles, 1887; M. ROOSES, *Les Peintres néerlandais au XIXᵉ siècle*, 2 vol., Anversa, 1899; R. DE MONTESQUIOU, *Alfred Stevens* (*Gazette*, 1900, I, p. 101); R. MUTHER, *La peinture belge*, trad. J. DE MOT, Bruxelles, 1904.

C. GURLITT, *Die deutsche Kunst des XIXᵗᵉ Jahrhundert*, 2ª ed., Berlino, 1900; A. KOEPPEN, *Die moderne Malerei in Deutschland*, Bielefeld, 1903; Mˡˡᵉ DE LA MAZELIÈRE, *La Peinture allemande au XIXᵉ siècle*, Parigi, 1900; F. HAACK, *Moritz von Schwind*, Bielefeld, 1898; M. ROSENBERG, *Lenbach*, Bielefeld, 1898; H. KNACKFUSS, *Menzel*, Bielefeld, 1896; G. KAHN, *Max Liebermann* (*Gazette*, 1901, I, p. 285); F.-H. MEISSNER, *Fr. von Uhde*, Berlino, 1900; F. e K. EGGERS, *Chr. Dan. Rauch*, 5 vol., Berlino, 1873-1891; C. BEYER, *Dannekers Ariane*, Francoforte, 1903; E. MICHEL, *Max Klinger* (*Gazette*, 1894, I, p. 361); G. TREU, *Max Klinger als Bildhauer*, Lipsia, 1900; F.-H. MEISSNER, *Boecklin* (*Gazette*, 1893, I, p. 307).

R. DE LA SIZERANNE, *Histoire de la Peinture anglaise contemporaine*, 3ª ed., Parigi, 1903; *Ruskin et la Religion de la beauté*, 5ª ed., Parigi, 1901; W.-H. HUNT, *The preraphaelite Brotherhood* (*Contemporary Review*, maggio-luglio 1886); E. ROD, *Les Préraphaélites anglais* (*Gazette*, 1887, II, p. 177); J. LECLERCQ, *Turner* (*Gazette*, 1904, I, p. 483); H.-C. MARILLIER, *D.-G. Rossetti*, Londra, 1902; A. BENSON, *Rossetti*, Londra, 1904; O. von SCHLEINITZ, *Burne-Jones*, Bielefeld, 1902; MALCOLM BELL, *Burne-Jones*, Londra, 1895; J. CARTWRIGHT, *Burne-Jones* (*Gazette*, 1900, II, p. 25); P. LEPRIEUR, *Burne-Jones* (*ibid.*, 1892, II, p. 381); H. SPIELMANN, *J.-Ev. Millais* (*Revue de l'Art*, 1903, I, p. 33); *Watts* (*ibid.*, 1898, II, p. 21); M. DARMESTETER, *Millais* (*Gazette*, 1897, II, p. 89); C.-F. BATEMAN, *Watts*, Londra, 1903; J. PENNELL, *Whistler as etcher and lithograph* (*Burlington Magazine*, 1903, II, p. 210); T.-R. WAY e G.-R. DENNIS, *The art of James Mc Neill Whistler*, Londra, 1903; TH. DURET, *Whistler*, Parigi, 1904; Mʳˢ MEYNELL, *The Work of John S. Sargent*, Londra, 1903 (cf. *The Nation*, 1903, II, p. 426); L. BÉNÉDITE, *Whistler*, Parigi, 1905.

R. DE LA SIZERANNE, *Segantini* (*Revue de l'Art*, 1899, II, p. 353); M. MONTAUDON, *Segantini*, Bielefeld, 1904.

L. BÉNÉDITE, *Les Sculpteurs français contemporains*, Parigi, 1901; E. GUILLAUME, *La Sculpture au XIXᵉ siècle* (*Gazette*, 1900, II, p. 505); L. DE FOURCAUD, *Rude* (*ibid.*, 1888, I, p. 353); *Fr. Rude*, Parigi, 1903; H. JOUIN, *David d'Angers*, 2 vol., Parigi, 1878; P. MANTZ, *Barye* (*Gazette*, 1867, I, p. 107); O. FIDIÈRE, *Chapu* (*ibid.*, 1894, II, p. 258); DEMAISON, *Dalou* (*Revue de l'Art*, 1900, I, p. 29); G. GEFFROY, *Dalou* (*Gazette*, 1900, I, p. 217); M. DREYFOUS, *Dalou*, Parigi, 1903; G. GEFFROY, *Alex. Falguière* (*Gazette*, 1900, p. 397); L. BÉNÉDITE, *Al. Falguière*, Parigi, 1902; E. BRICON, *Frémiet* (*Gazette*, 1898, I, p. 494); DEMAISON, *Bartholomé et le Monument aux morts* (*Revue de l'Art*, 1899, II, p. 265); E. ROD, *Rodin* (*Gazette*, 1898, I, p. 419); L. MAILLARD, *Rodin*, Parigi, 1898; R. RILKE, *Rodin*, Berlino, 1903; BRIEGER-WASSERVOGEL, *Rodin*, Strasburgo, 1903; A. MARGUILLIER, *Rodin* (*Les Maîtres artistes*, 1903, n. 8, raccolta di giudizi di critici contemporanei e riproduzione delle opere); E. CLARIS, *De l'Impressionisme en sculpture* (Rodin, Meunier), Parigi, 1903; G. TREU, *C. Meunier*, Dresda, 1898; J. LECLERCQ, *Constantin Meunier* (*Gazette*, 1897, I, p. 347); C. LEMONNIER, *C. Meunier* (*Grande Revue*, 1ᵒ luglio 1903, p. 28); L. TAFT, *The history of american sculpture*, New-York, 1903.

F. MAZEROLLE, *Catalogue des médailleurs* (CHAPLAIN, ROTY, etc.), nella *Gazette Numismatique française*, 1897-1904, con numerose fototipie.

Policromia: G. PERROT, *Histoire de l'Art*, t. VIII, Parigi, 1903, p. 211 (espo-

sizione particolareggiatissima con riferimento); M. DIEULAFOY, *La Statuaire polychrome en Espagne* (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions*, 1898, p. 794, e *Monuments Piot*, t. X); H. BULLE, *Klinger's Beethoven und die farbige Plastik der Griechen*, Lipsia, 1903.

R. GRAUL, L. BÉNÉDITE, M. BING, ecc., *Die Krisis im Kunstgewerbe, Wege und Ziele der modernen Richtung*, Lipsia, 1902; R. MARX, *Les Arts à l'Exposition de 1900. La Décoration et les Industries d'art* (*Gazette*, 1900, II, p. 397, 563; 1901, I, p. 53 [p. 81, LALIQUE; p. 136, GALLÉ]); F. MINKUS, *Die internat. Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin* (*Kunst und Kunsthandwerk*, Vienna, 1902, p. 402); L. DE FOURCAUD, *E. Gallé* (*Revue de l'Art*, 1902, I, p. 34); K. WIDMER, *Zum Wesen der modernen Kunst* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903, II, p. 30).

F. BRINKLEY, *Japan and China*, Boston, 1903; A. HIPPESLEY, *A sketch of the history of the ceramic art in China*, Washington, 1902 (influenze reciproche dell'Europa e della Cina); M. PALÉOLOGUE, *L'Art chinois*, Parigi, s. d.; E. GRANDIDIER, *La Céramique chinoise*, Parigi, 1902; H. A. GILES, *Chinese pictorial art*, Shanghai, 1905; L. GONSE, *L'Art japonais*, 2ª ed., Parigi, 1900; HAYASHI, *Histoire de l'Art du Japon*, Parigi, 1900; E. DE GONCOURT, *L'Art japonais au XVIIIe siècle, Hokousai*, Parigi, 1896 (cf. *Gazette*, 1895, II, p. 441); O. MÜNSTERBERG, *Japanische Kunstgeschichte*, t. I, Brunswick, 1904; TH. DURET, *La Gravure japonaise* (*Gazette*, 1900, I, p. 132); G. MIGEON, *La Peinture japonaise au Louvre* (*Revue de l'Art*, 1898, I, p. 256); *Chefs d'œuvre d'art japonais*, Parigi, 1905; W. von SEIDLITZ, *Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes*, Dresda, 1897 (cf. *Gazette*, 1898, I, p. 174); E.-F. STRANGE, *The Colour-prints of Japan*, Londra, 1904; HOVELACQUE, *L'Art japonais à l'Exposition* (*Gazette*, 1900, II, p. 317); S. HARTMANN, *Japanese art*, Londra, 1904 (cf. *The Athenaeum*, 1904, II, p. 182); EDW. MORSE, *Catalogue of the Morse collection of Japanese pottery*, Cambridge (Mass.), 1901; G. JACOBY, *Japanische Schwertzieraten*, Lipsia, 1904; E. POTTIER, *Grèce et Japon* (*Gazette*, 1890, II, p. 105; analogie fortuite dell'arte giapponese e dell'arte greca).

INDICAZIONI COMPLEMENTARI

Per completare e tenere al corrente le bibliografie che fanno seguito ai capitoli di questo libro, basta spogliare l'*Archäologischer Anzeiger* (arte antica) e il *Repertorium für Kunstwissenschaft* (arte cristiana, moderna e orientale). Dal 1904, quest'ultima raccolta non dà più bibliografie; bisogna ricorrere ad un nuovo periodico: *Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft*, pubblicato da A. L. JELLINEK.

Si troveranno moltissimi monumenti riprodotti in incisione o fotografia nelle opere seguenti, che non dovrebbero mancare in alcuna biblioteca di storia dell'arte:

1° SEROUX D'AGINCOURT, *Historie de l'art par les monuments* (secoli IV-XVI), Parigi, 6 vol., 1823, con 325 tavole (diverse edizioni e traduzioni); 2° F. WINTER e G. DEHIO, *Kunstgeschichte in Bildern*, 5 vol., sino al secolo XVIII, Lipsia, 1899, 1900; 3° REBER e BAYERSDORFER, *Klassischer Bilderschatz*, 12 vol., Monaco, 1888-1900 (1800 quadri, dal XIV al XVIII secolo); 4° Gli stessi, *Klassischer Skulpturenschatz*, 4 vol., Monaco, 1896-1900 (scolture antiche e moderne); 5° P. VITRY e G. BRIÈRE, *Documents de sculpture française du moyen âge*, Parigi, 1904 (940 fotografie); 6° G. HIRT, *Kulturgeschichtliches Bilderbuch*, 6 vol., Monaco, 1887-1893 (3500 incisioni d'opere dal XVI al XVIII secolo); 7° S. REINACH, *Répertoire de peintures du Moyen âge et de la Renaissance*, t. I, Parigi, 1905 (1146 incisioni di quadri dal XIV al XVI secolo).

VENTESIMASESTA LEZIONE

L'ARTE ITALIANA NEL SECOLO XIX

Col trecento, in Italia, nasce la pittura di Giotto, che domina tutto il secolo; col quattrocento appare l'arte riformatrice di Masaccio e di Brunellesco, che un secolo dopo s'amplia in forme grandiose per virtù di Michelangelo, di Raffaello, del Correggio e di Tiziano. Sopravvenuto il barocco, l'arte si trascina con le stesse formule sino allo scorcio del secolo XVIII. Così

Fig. 623. — Andrea Appiani: Apollo e Dafne. (*R. Pinacoteca di Milano*).

Fig. 624. — A. Canova: Monumento di Clemente XIII, Rezzonico. (*Basilica di S. Pietro a Roma*).

sembra proprio che essa si svolga nella regolarità dei periodi secolari!

Il trionfo dell'arte, che si plasmava sulle forme antiche, risale, si può dire, alla morte del Tiepolo, col quale il barocco si spegne sfavillando. Finch'ei visse, si sa, non fu possibile ai pseudo-clas-

Fig. 625. — Camuccini: La morte di Cesare. (*Palazzo di Capodimonte a Napoli*).

sici d'avere il sopravvento, e lo vide bene Raffaello Mengs, l'antesignano della nuova scuola, che, datosi in Madrid a lavorare in concorrenza col celebre decoratore veneziano, n'ebbe la peggio.

Sepolto il Tiepolo e decomposte nei deboli imitatori le strane, ma liete e ardenti sue visioni, la falange dei classicisti, con la critica del Winckelmann, con l'arte del Batoni, del David, dell'Appiani (fig. 623) e del Canova, diventò esercito agguerrito, dinanzi al quale i vecchi artefici gettarono, fuggendo, le armi.

Antonio Canova è il nume dell'arte italiana nel primo ventennio del secolo XIX. Fu salutato « principe della scultura e riformatore dell'arte in Italia ». E qualunque sia il giudizio che gli artisti odierni fanno di lui, resta e resterà sempre ch'ei si avvantaggiò assai sui predecessori nello stile e nell'esecuzione. I suoi monumenti a papa Rezzonico (Clemente XIII, fig. 624) e a papa Ganganelli (Clemente XIV) fecero un'impressione tale da segnare una nuova êra artistica. Rimasto

Fig. 626. — Pietro Benvenuti: Cristo chiama a sé i fanciulli. (*Accademia di Belle Arti a Firenze*).

Fig. 627. — Luigi Sabatelli: L'Olimpo. (*Vôlta nel Palazzo Pitti a Firenze*).

FIG. 628. — G. DUPRÈ: CAINO.
(*Galleria Pitti a Firenze*).

orfano a tre anni, trovò protettori che lo mantennero agli studi. Le sue prime prove gli valsero lodi e nuovi mecenati. La fortuna quindi gli si mise a fianco; sovrani e papi lo colmarono di ordinazioni, d'oro e d'onori; i poeti lo cantarono salutandolo *divino*.

Alla caduta di Napoleone le arti si svolgevano sempre sui motivi del Canova, del David e dell'Appiani; ma questi tre campioni dello stile neo-classico non lavoravano più. L'Appiani moriva nel 1817 e il Canova nel '22.

Gli artisti, che succedono, sono in gran parte freddi ed accademici. Fatti, in genere, i primi passi nelle piccole accademie di provincia, su modelli d'una esecuzione levigata, misera, senz'ombra di spirito, passavano alle Scuole migliori di Firenze e di Roma. Fiorivano là discreti artisti, e sopratutto vi si trovavano le meraviglie dell'arte passata. Ma queste non esercitavano influenza alcuna, se non in quanto l'Accademia riconosceva e accettava per conforme a' suoi gusti. I magazzini di molti istituti di Belle Arti e le aule di quasi tutti i Municipi d'Italia rigurgitano dei saggi mandati dai concorrenti al Pensionato e dai sussidiati. Sono tutte composizioni gelide, senza colore, di figure drammaticamente atteggiate, con fondi di monumenti tutti di maniera, e non variano mai dai soliti argomenti della *Morte di Virginia* o *di Socrate*, dell'*Edipo cieco*, del *Sacrificio di Polissena*, di *Filottete nell'isola di Nasso*, di *Lucio Albino che raccoglie nel suo carro le vestali fuggenti*.

FIG. 629. — FRANCESCO HAYEZ:
IL BACIO.
(*Museo del Castello a Milano*).

Fig. 630. — Lorenzo Bartolini: La fiducia in Dio. (*Museo Poldi-Pezzoli a Milano*).

Fig. 631. — Lorenzo Bartolini: La Carità. (*Galleria Pitti a Firenze*).

Certo anche allora non mancarono begli ingegni, nè difettò loro l'occasione di mostrarsi in grandi lavori; ma lo stile in voga e il preconcetto, che il bello emanasse, più che dal vero, dai mo-

Fig. 632. — Marocchetti: Monumento a Emanuele Filiberto a Torino.

Fig. 633. — Vincenzo Vela: Gli ultimi giorni di Napoleone. (*Museo di Versailles*).

Fig. 634. — C. Fracassini: I santi martiri Gorgoniensi. (*Vaticano, Roma*).

delli classici, li incepparono. Riattaccatisi, senz'altro, a forme antiche, già concrete, già sfruttate, furono vecchi senz'essere stati giovani.

A Roma, dove per lo studio dei modelli antichi correva il maggior numero degli artisti, fiorivano allora Luigi Agricola, Gioacchino Serrangeli, il Silvagni, il Rubbio ecc. Emergeva però su tutti Vincenzo Camuccini (fig. 625), natovi nel 1775. Egli seguì le idee del David, ma curò anche lo studio dei maestri italiani del Rinascimento o, meglio, di Raffaello, con poco vantaggio del suo colorito. Era un facile disegnatore ed un rapido esecutore, ma di poca ispirazione e di nessuna originalità. Perciò, forse, i suoi ritratti sono oggi più apprezzati che le sue grandi composizioni d'argomento romano o del periodo eroico del cristianesimo. In tutte accatastò reminiscenze di scolture antiche e di pitture cinquecentistiche, con così poca fusione, che Pierre Guérin disse: « S'è nutrito di Raffaello e degli antichi, ma non li ha digeriti!... ».

La scoltura navigava in migliori acque, chè se anche si ripeteva freddamente levigata e leziosa nell'opera di molti, si sollevava un poco dall'ordinario con Alberto Thorwaldsen e con Pietro Tenerani suo scolaro.

Il Thorwaldsen, danese, recatosi a Roma di ventisei anni nel 1796, finì per rimanervi più di quarant'anni. Nessuno era più di lui fanatico sostenitore delle teorie del Mengs, del Winckelmann e del David. Gli sembrava anzi pericoloso ed inutile cercare nel vero le leggi e i

Fig. 635. — Stefano Ussi: La cacciata del duca d'Atene. (*Accademia di Belle Arti a Firenze*).

Fig. 636. — Luigi Serra: I coronari.
(*Galleria Pisani a Firenze*).

principii dell' arte, quando già si erano concretati nella statuaria greca, dalla quale conveniva derivarli. Come mai con tali criteri superò i contemporanei? Procedendo nella riflessione e nello studio, s'accorse che le forme classiche, passate per lo spirito dei canoviani, erano divenute fiacche e meschine, e ritornò alle fonti. Teofilo Gauthier scrisse di lui: « Ha studiato profondamente l'antico, se n'è imbevuto, ha veduto la natura con gli occhi di uno scolaro di Fidia: semplificandola, spogliandola dei particolari inutili, conducendola verso il bello ideale ».

Fig. 637. — Amos Cassioli:
La battaglia di Legnano.
(*Accademia di Belle Arti a Firenze*).

Nella scuola fiorentina, in fama d' una grande correzione di disegno, primeggiavano Pietro Benvenuti aretino (fig. 626) e Luigi Sabatelli di Firenze (fig. 627). Il primo, abile e accurato, fu spesso anche buon coloritore; il secondo invece ebbe facoltà più ardenti ed energiche. Lo si vide dal confronto tra i due dipinti ch'essi fecero, quasi in concorrenza, pel duomo di Arezzo.

Fig. 638. — Antonio Ciseri: « Ecce Homo ».
(*Galleria d'arte moderna a Roma*).

Nelle altre città d'Italia non si seguivano diversi ideali, e il classicismo imperava dovunque senza invidie, freddo e composto anche in architettura,

Fig. 639. — Domenico Morelli: Le tentazioni di S. Antonio. (*Galleria Pisani a Firenze*).

quando s'udì un grido di guerra. Lo aveva lanciato Lorenzo Bartolini (fig. 630 e 631). Cresciuto indomabile fra le sventure e le ostilità, aveva afforzato lo spirito per la lotta, che sostenne sino a sfondare le porte dell'Accademia e ad installarsi arbitro dell'insegnamento ufficiale in Firenze. Giovanni Duprè scrisse di lui: « Come scultore fu grandissimo; più del precetto giovò il suo esempio; ristorò la scuola ritornandola a' suoi principii *del vero*; ebbe nemici molti e assiduamente molesti, che non si curava di placare; stuzzicato volgeasi a dritta e a sinistra, sferzando spietatamente e ridendo... ». Il Marocchetti (fig. 632), lo stesso Duprè (fig. 628) e Vincenzo Vela (fig. 633), senza essere scolari di lui, si trasformarono o presero le mosse dal suo esempio.

Mentre dilagava su tutta Italia il clamore sollevato dall'audace polemica del Bartolini, il quale osava schiaffeggiare i pseudo-classici sino ad introdurre nella scuola un gobbo *per modello*; contro la pittura classica sorgeva il romanticismo, dapprima confinato in qualche volto, poi soverchiante su tutto: nei temi, negli atteggiamenti, nel colore. Quegli che fra di noi segnò una linea ben chiara di demarcazione fu Francesco Hayez; ma dobbiamo notare che poco avanti il Cornelius e l'Overbeck, in Roma, avevano cominciato, a loro volta, ad eccitare i giovani all'ammirazione dei pittori prerafaeliti, il primo consigliando l'arte tede-

Fig. 640. — Bernardo Celentano: Il Consiglio dei Dieci. (*Galleria d'arte moderna a Roma*).

sca e specialmente quella di Dürer; l'altro la pittura italiana del sec. XV.

Gli avvenimenti politici indirizzavano intanto la gioventù a diversi ideali e favorivano l'opera di trasformazione artistica. Francesco Hayez stesso mosse dal classicismo e si mutò per via, cedendo, con la facilità d'uno spirito pronto e malleabile, alla corrente. Nel 1812 espone a Milano un *Laocoonte*; otto anni dopo col *Carmagnola* tenta una nuova via; nel 1823 s'impone risolutamente col *Bacio*, capolavoro di *commozione sentimentale*, scopo precipuo dell'arte d'allora (fig. 629).

Fig. 641. — Achille Vertunni: Il torrente la Nera. (*Accademia di Belle Arti a Firenze*).

Il piccolo spazio concesso ci toglie ogni possibilità di ricordare quante altre opere e quanti altri artisti vorremmo. Nomineremo appena Adeodato Malatesta (perchè seppe nobilitare l'arte sua dipingendo ritratti di una bellezza non comune), il Gagliardi, il Bezzuoli, l'abbondante Podesti, il Guardassoni, il Mussini, Michele Rapisardi e il Bertini afforzato nell'ammirazione e nel gusto dei nostri grandi antichi.

Naturalmente intorno al cinquanta, tutti, chi più, chi meno, tendono a trasformarsi, almeno nella tecnica, la quale, sull'esempio di Francia, vuol divenire più luminosa, più « arieggiata ». In varie parti d'Italia si fanno sforzi lodevoli, ma senza risultato. Spetta ad alcuni napoletani il vanto d'aver trovato una via geniale, per molto moderna, piena di luce, quantunque essi pure fossero mossi da un insegnamento di classicismo e traversassero l'atmosfera d'un romanticismo, non meno spietati di quelli che avevano infierito e infierivano nell'alta Italia.

Fig. 642. – Filippo Palizzi: Scena campestre. (*Palazzo Vecchio a Firenze*).

Da una parte il quadro storico si trasforma; dall'altra lo studio

FIG. 643. — GIOVACCHINO TOMA: LA PIOGGIA DI CENERE DEL VESUVIO. (*Accademia di Belle Arti a Firenze*).

del paese e degli animali si fa diretto, quantunque spesso veduto a traverso il sentimento francese. Gli artisti nuovi sono Achille Vertunni (figura 641), Filippo Palizzi (figura 642) e Domenico Morelli.

Eccoci quindi all'arte, un po' mista di romanticismo e di naturalismo, che gli uomini della seconda metà del secolo XIX riconobbero « come loro ». Il Morelli crea gli *Iconoclasti*, le *Tentazioni di Sant'Antonio* (fig. 639) e alcuni episodi della vita di Gesù; Bernardo Celentano dipinge il *Consiglio dei Dieci* (figura 640) e il *Masaniello*, Federico Faruffini il *Sordello e Cunizza da Romano*, Cesare Fracassini i *Martiri Gorgoniensi* (fig. 634), e non registriamo partitamente le opere del Vannutelli, del Focosi, del Busi, del Pagliano, del Barabino, dell'Ussi (*Cacciata del Duca d'Atene*, figura 635), di Amos Cassioli (*Battaglia di Legnano*, fig. 637), d'Antonio Ciseri (*Ecce Homo*, fig. 638), del Serra (*I coronari*, fig. 636), di Giovanni Múzzioli, di Vincenzo Cabianca e di quanti altri hanno trattato argomenti storici, sacri, allegorici e simbolici.

FIG. 644. — ALBERTO PASINI: UNA CAROVANA NEL DESERTO. (*Accademia di Belle Arti a Firenze*).

FIG. 645. — GIOVANNI SEGANTINI: VACCA ALL'ABBEVERATOIO. (*La Pittura Lombarda del secolo XIX*. Società per le B. Arti, Milano 1900).

D'altra parte, per opera specialmente dei fratelli Induno, fece strada la pittura di genere, che, levati tanti giovani dal trattare sempre argomenti storici o fantastici, li condusse presto a una sincera od originale osservazione della realtà e valse all'Italia belle manifestazioni nelle pitture del Toma (fig. 643), del Cremona (fig. 647), di Mosè Bianchi, del Favretto (fig. 646), del Banti ecc.

Fig. 646. — Giacomo Favretto: Il sorcio. (*Museo del Castello di Milano*).

Intanto il paesaggio ha proceduto, specialmente con Antonio Fontanesi, uscendo da un passato ancora più modesto e convenzionale che quello della figura, ed oggi la nostra nazione vanta una schiera di paesisti insigni, quantunque sia stata, non da molto tempo, assottigliata dalla morte di alcuni valentissimi, come Giovanni Costa, Telemaco Signorini, Pietro Senno, il Pasini (figura 644) e il Segantini (fig. 645).

Fra gli animalisti hanno emerso il Palizzi ed Eugenio Cecconi. Valorosa è stata infine la schiera degli scultori moderni, che vanta, tenendoci sempre ai defunti, i nomi del Barzaghi, del Grandi e d'Ercole Rosa (fig. 648).

Fig. 647. — Tranquillo Cremona: L'Edera. (*Milano. Proprietà Jimck, ora legato al Comune di Torino*).

Quasi tutti gli artisti fioriti al tempo dell'Hayez e dopo, hanno vissuta parte della loro vita nel periodo romantico, e per quanto, in seguito, si siano in parte rinnovati — e quasi sempre sull'esempio di Francia — non hanno però rotta totalmente fede ai loro primi ideali. Perciò il romanticismo, nato, svoltosi e morto dentro il secolo XIX, è da ritenersi come il tipo prevalente in Italia durante quel secolo. Di ciò s'accorgeranno meglio i posteri, i quali ricono-

sceranno pure che non fu così debole come l'odierno sentimento di ribellione e di naturale reazione fa ritenere. Certo si svolse concorde ad una grande letteratura, ad una grande musica e, su tutto, ad una grande azione patriottica e civile.

BIBLIOGRAFIA. — A. Rollins Willard, *History of modern italian Art*, Londra, 1898; C. Ricci, *Musica e Belle Arti*, in *Vita Italiana del Risorgimento*, Firenze, 1898; U. Ojetti, *Dall'Hayez ai fratelli Induno*, *ibidem*, 1900; E. Pozzi, *Della scultura e della pittura in Italia dall'epoca di Canova ai tempi nostri*, Firenze, 1865; Fr. Manfredini, *Dell'arte del disegno nella provincia di Modena dal 1777 al 1862*, Modena, 1862; P. Martini, *La scuola Parmense delle B. A. e gli artisti della Provincia di Parma e Piacenza dal 1777 all'oggi*, Parma, 1862; Cesare Masini, *Dell'arte e dei principali artisti di pittura, scultura e architettura in Bologna dal 1777 al 1862*, Bologna, 1862; *Dell'arte del disegno e dei principali artisti in Liguria*, Genova, 1862; *Relazione sullo svolgimento delle tre arti nelle provincie meridionali d'Italia dal 1777 sino al 1862*, Napoli, 1862; G. E. Saltini, *Le Belle arti in Toscana da mezzo il secolo XVIII ai dì nostri*, Firenze, 1862; Arturo Carini, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano, 1862; Felice Romani, *Critica artistica-scientifica*, Torino, 1884; I. G. Isola, *Le lettere e le arti belle in Italia a' dì nostri* Genova, 1864; Pasquale Villari, *La pittura moderna in Italia e in Francia*, Firenze, 1869; Alberto Rondani, *Scritti d'arte*, Parma, 1874; Giuseppe Rovani, *Le tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, Milano, 1874; C. Boito, *Scoltura e pittura d'oggi*, Torino, 1877; F. de Rensis, *Conversazioni artistiche*, Roma, 1883; Enrico Panzacchi, *Nel campo dell'arte*, Bologna, 1897; Angelo De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze, 1889; A. Franchi, *Arte ed artisti toscani dal 1850 ad oggi*, Firenze, 1902.

Fig. 648. — Ercole Rosa: Monumento ai fratelli Cairoli. (*Monte Pincio a Roma*).

R. Bonfadini e Ferd. Martini, *I fasti del primo regno italiano dipinti da Andrea Appiani*, Firenze, s. d.; L. Beltrami, *Francesco Hayez*, Milano, 1883; Hayez, *Le mie memorie*, Milano, 1890; C. Boito, *L'ultimo dei pittori romantici* (Franc. Hayez), nella *Nuova Antologia*, maggio, 1891; C. Hugues, *Adeodato Malatesta*, Modena, 1893; Asioli e Canevazzi, *Adeodato Malatesta*, Modena, 1905; O. Roux, *Francesco Podesti*, nell'*Emporium*, aprile 1895; Luisa Anzoletti, *Luigi Mussini*, Siena, 1893; P. Villari, *Domenico Morelli*, nella *Nuova Antologia*, aprile 1902; Salvatore di Giacomo, *Dom. Morelli*, Roma, 1905; Primo Levi, *Dom. Morelli. Mezzo secolo d'arte italiana*, Torino-Roma, 1906; A. Rollins Willard, *Dom. Morelli*, Boston, 1895; P. Lubrano Celentano, *Bernardo Celentano*, Napoli, 1893; F. Hardmeyer, *Antonio Ciseri*, in *Neujahrsblatt der Kunstgesellschaft*, Zurigo, 1899; G. Rigutini, *Stefano Ussi*, nella *Nazione*, 4-5 maggio 1902; Enrico Panzacchi, *Stefano Ussi*, nella *Nuova Antologia*, giugno 1894; Romualdo Pantini, *Stefano Ussi*, nell'*Emporium*, maggio 1900; Em. Rapisardi, *Michele Rapisardi*, Prato, 1889; Giulio Pisa, *Tranquillo Cremona*, Milano, 1899; Ad. Venturi, *Nicolò Barabino*, nella *Nuova Antologia*, novembre

1891; E. DE FONSECA, *Niccolò Barabino*, Firenze, 1892; G. CANTALAMESSA, *Luigi Busi*, nell'*Italia*, Roma, 1883, I, 187, II, 106; GIULIO PISA, *Mosè Bianchi*, nell'*Emporium*, giugno 1897; PRIMO LEVI, *Mosè Bianchi inedito*, nella *Lettura*, febbraio 1905; GIULIO CAROTTI, *Giuseppe Bertini*, nell'*Emporium*, marzo 1899; ENRICO PANZACCHI, *Luigi Serra*, nella *Nuova Antologia*, agosto 1888; POMPEO MOLMENTI, *Giacomo Favretto*, Venezia, 1888; *Catalogo delle opere di Giov. Muzzioli*, Modena, 1895; R. PANTINI, *Vincenzo Cabianca*, nell'*Emporium*, giugno 1902; C. BOITO, *Eleuterio Pagliano*, nella *Nuova Antologia*, 1871; *Eleuterio Pagliano* (1826-1903), Milano, 1903; DIEGO MARTELLI, *Note sul paesista romano Giovanni Costa*, nell'*Arte in Italia*, 1871; MARCO CALDERINI, *Antonio Fontanesi* (1818-1882), Torino, 1901; ENRICO THOVEZ, *Ant. Fontanesi*, nell'*Emporium*, luglio 1901; ETTORE ZOCCOLI, *Giov. Segantini* (1858-1889), Milano, 1900; L. VILLARI, *Giov. Segantini*, Londra, 1891; WILLIAM KITTER, *Giovanni Segantini*, nella *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, XIX, 302; NEERA, *Giovanni Segantini*, nell'*Emporium*, marzo 1896; *Giov. Segantini*, num. unico del *Marzocco*, Firenze, ottobre 1899; LORENZO BENAPIANI, *Giov. Segantini*, nell'*Emporium*, gennaio 1900; L. BELTRAMI, *Giov. Segantini*, nella *Nuova Antologia*, novembre 1899; PRIMO LEVI, *Filippo Palizzi*, Roma, 1899; UGO OJETTI, *Giov. Segantini e Filippo Palizzi*, nella *Nuova Antologia*, ott. 1899; VITTORIO PICA, *Telemaco Signorini*, nell'*Emporium*, novembre 1898; GIULIO CAROTTI, *Alberto Pasini*, nell'*Emporium*, dicembre 1899; PRIMO LEVI, *Achille Vertunni* (*Il gran paesista*), Roma, 1897; GUIDO BIAGI, *Eugenio Cecconi*, nella *Nuova Antologia*, gennaio 1905; GIOVANNI ROSADI, *Pietro Senno*, Firenze, 1905; *Francesco Vinea*, Firenze, 1905.

SCARTABELLI, *Biografia di L. Bartolini*, Firenze, 1852; RAGGI, *Pietro Tenerani*, Firenze, 1886; C. BOITO, *Vincenzo Vela*, nella *Nuova Antologia*, aprile 1873; A. VENTURI, *Vincenzo Vela*, nella *Nuova Antologia*, nov. 1891; G. B. TOSCHI, *Vincenzo Vela*, nell'*Illustrazione italiana*, 1884; GIOVANNI DUPRÈ, *Ricordi autobiografici*, Firenze, 1880; C. BOITO, *Barzaghi scultore*, nella *Nuova Antologia*, ott. 1871; ADRIANO CECIONI, *Scritti e ricordi*, editi da GUSTAVO, UZIELLI, Firenze, 1905; PRIMO LEVI, *Due scultori* (Giuseppe Grandi ed Ercole Rosa), Roma, 1896.

ARCA DELLA CAMPAÑA DI SAN PATRIZIO.
(*XI secolo*).
(*Museo di Dublino*).

INDICE ALFABETICO

N.B. Il numero tra parentesi è quello delle illustrazioni; gli altri si riferiscono alla pagina del testo.