

ad altro uso questi locali, il Museo fu trasferito nel Liceo "Leonardo da Vinci", dove rimase durante e dopo il secondo conflitto mondiale. Nel 1959, la Soprintendenza alle Antichità di Roma I si assunse il compito del riordinamento dell'Istituto. Tale programma venne attuato in due tempi: il 22 ottobre 1959 fu aperta al pubblico la Sala A ed il 13 novembre 1960 fu completata la sistemazione con l'allestimento della Sala B e dell'atrio.

2) Ringrazio vivamente il prof. Giulio Jacopi, Soprintendente alle Antichità di Roma I, per avermi affidato l'incarico della sistemazione e studio del materiale terracinese.

3) Ringrazio l'avv. Gaetano Napoletano, Commissario Straordinario al Comune, per aver concesso con liberalità i mezzi per attuare una decorosa sistemazione del Museo; il dott. Carmelo Cordova, Segretario Capo, ottimo conoscitore delle antichità terracinesi, per l'affettuosa collaborazione; l'ing. Giovanni Melchiado, Ingegnere Capo, per aver agevolato la nostra opera con cordiale sollecitudine; il prof. Arturo Bianchini, Direttore Onorario del Museo ed insigne storico della città, per i dotti suggerimenti; il prof. Sirio Ferri della Soprintendenza, per aver curato l'arredamento della Sala B; il sig. Fausto Blasetti, restauratore, del Museo Nazionale Romano, per aver condotto a buon fine la parte più gravosa dell'opera, il sig. Bonanno della Fornace, assuntore di custodia delle antichità terracinesi, per essersi prodigato in ogni modo.

4) Allo stato attuale gli ambienti appaiono sufficienti ad accogliere il materiale del Museo, considerato che in esso sono conservati ora solamente i materiali archeologici e che numerosi monumenti sono scomparsi in seguito agli eventi bellici. L'incremento continuo delle raccolte, dovuto in parte agli scavi che si stanno conducendo e che si condurranno nei prossimi anni, in parte al continuo ritrovamento di oggetti affioranti fortuitamente da un terreno ricco di memorie come è quello della città, non mancherà di porre alle autorità comunali il problema di un futuro allargamento. Una soluzione definitiva ed appropriata al prestigio dell'Istituto non potrà aversi che con la costruzione di un edificio da destinarsi esclusivamente alle raccolte archeologiche.

5) In L. LAURENZI, *Ritratti Greci*, Firenze, 1941, p. 138, app. A, la discussione della bibliografia sul ritratto di Napoli.

6) Per il Satiro prassitelico vedere: G. E. RIZZO, *Prassitele*, Milano-Roma, 1932, p. 34 ss.

7) Sul gruppo delle Muse di Filisco si veda: G. KRAHMER, *Stilfasen der hellenistischen Plastik*, in *Röm. Mitt.*, XXXVIII-XXXIX, 1923-24, p. 140 ss.

8) Per il Dioniso Chatsworth, G. E. RIZZO, *op. cit.*, p. 77, tavv. CXVI-CXVII.

9) Si tratta della flotta della base navale del Capo Miseno.

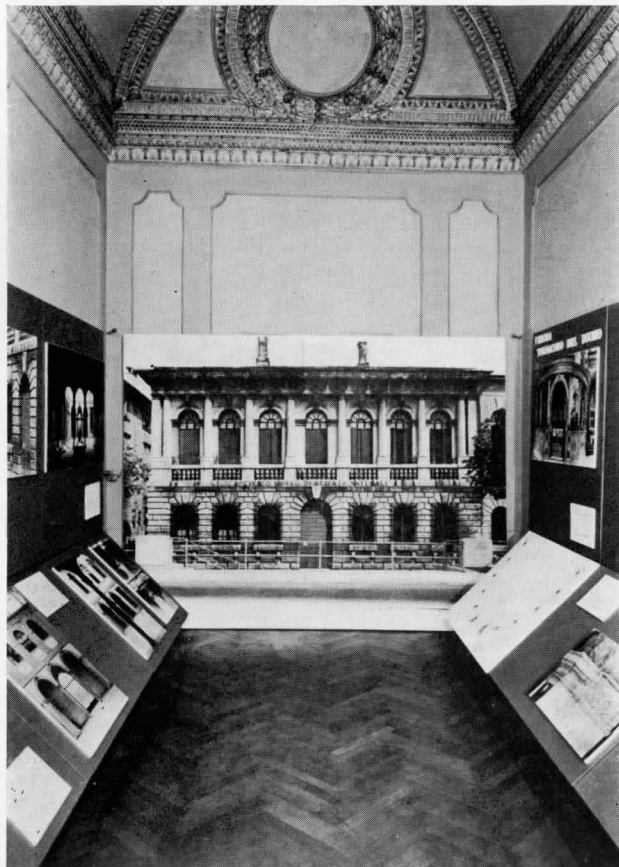
10) La *Guida* del Museo di Terracina, redatta nel 1940 dal prof. GIUSEPPE LUGLI, è oggi l'unico documento cui attingere per la ricostruzione inventariale e per il controllo del materiale scomparso. Una nuova *Guida* del Museo è attualmente in preparazione.

LA MOSTRA DEL SANMICHELI A PALAZZO CANOSSA

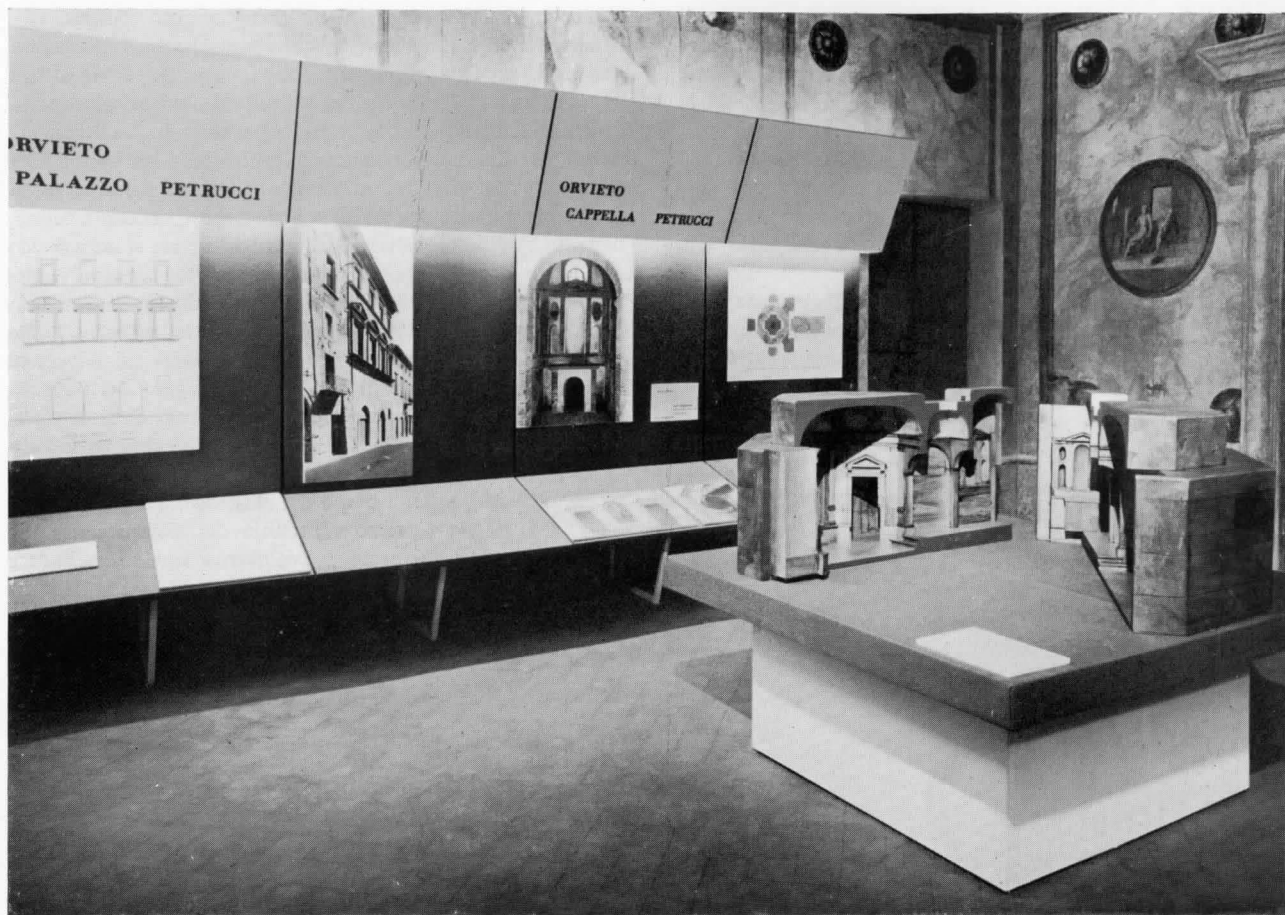
DELL'INDUBBIO incremento di interessi storico-artistici in questi ultimi quattro o cinque decenni mi sembra che l'architettura del Rinascimento sia stato uno dei capitoli che meno si sono avvantaggiati. Forse il ricordo, ormai di cinquant'anni fa, dei turisti pertinaci che guida alla mano e binocolo a tracolla cercavano insistentemente per le strade selciate e vuote di Mantova la Casa di Giulio Romano o del Mantegna, mi si è mitizzato nella memoria; comunque certo è che in tutti questi anni nel divino chiostro di S. Maria della Pace non mi è mai accaduto di incontrare persona osservante; non ho mai visto nessuno guardare col binocolo la cupola di S. Pietro e intorno alle Porte del Sanmichele a Verona non ho visto che automobili e autotreni giranti al largo, veloci. Sarebbe lungo e difficile ricercare le ragioni di ciò; che penso rientri in tutto il quadro di impazienza per le forme d'alto organismo artistico che è nella nostra epoca, sì che la tendenza dell'uomo di cultura media, e non specialistica, è di dare per scontata e quasi direi per esaurita la presenza della nostra grande architettura del primo Cinquecento. Non è facile reagire; ed uno dei pochi mezzi possibili e a noi

accessibili è appunto la mostra didattica di architettura, come ha fatto per Michele Sanmichele con gran cura e con gran gusto il collega Gazzola, Soprintendente ai Monumenti di Verona, nel quadro delle celebrazioni sanmicheliane. Una larga documentazione fotografica, risultato di una nuova e approfondita lettura degli edifici, corredata con grafici diligentissimi e con modelli in legno ov'erano necessari; e poi il Catalogo copioso di dati storici e bibliografici, ben ordinato e dimensionato, che è in conclusione una eccellente aggiornatissima monografia: un saggio storico-critico del Gazzola stesso, le schede delle singole opere della dott. Kahnemann e 256 belle riproduzioni che ripresentano in formato domestico il materiale stesso esposto alla Mostra.

Il Sanmichele fu il secondo — dopo il più anziano Giovan Maria Falconetto e prima del Palladio — dei tre grandi architetti veneti, che abbiano creato un ponte — e solidissimo — tra la squisita *imagérie* architettonica veneziana e l'alta poetica e cultura architettonica romana; fatto — è risaputo — determinante per la civiltà artistica italiana e non solo italiana. Chè questi tre artisti veneti videro con occhi nuovi e con una nuova sensibilità quello che ancora era della Roma classica e quel che era già della Roma dell'Alto Rinascimento, con sviluppi e interpretazioni che daranno all'architettura veneta tutt'un altro tono poetico da quella della Roma di Giulio II, dei Papi Medicei e di Paolo III.



VERONA - MOSTRA DEL SANMICHELI



VERONA - MOSTRA DEL SANMICHELI

Nel lungo saggio premesso dal Gazzola le pagine sui rapporti del Sanmichelì coll'architettura e gli architetti romani sono eccellenti; il Gazzola vede e definisce assai bene la posizione stilistica del Sanmichelì: "spazio e volume sono ora emulsionati dal coefficiente pittoricistico che concede al pezzo architettonico o all'elemento decorativo un isolamento solo momentaneo, in quanto la loro immersione nello sviluppo complessivo dell'edificio e la fusione, la compenetrazione nello spazio, sono immediate e definitive „. Da ciò un uso della singola nota, cioè, fuori traslato, della singola pietra, sempre più in funzione, ad un tempo, di colore architettonico — cioè di effetto insistito e molteplice di ombre — e di evidenza strutturale. Fatto tipico, su cui il Gazzola ferma la nostra attenzione, il "traslarsi della bugna di chiave da un lato all'altro dell'arco „, motivo classico (arco di Druso) su cui lo stesso Raffaello non si era soffermato. Così l'uso del bugnato sentito dal Sanmichelì, forse più che da ogni altro dei suoi coetanei, come "corteccia rustica e luminosa „, dell'edificio, che ne marca luministicamente le forme e non stende su di esse un traliccio marcato di bugne, come, quasi direi, fa l'Ammannati nel cortile di Palazzo Pitti, salvandosi per la grandiosità della mole e per il suo talento plastico di degno seguace di Michelangiolo.

Dalla mostra organizzata dal prof. Gazzola appare anche la varietà di ispirazioni del Sanmichelì, il quale non si esaurisce nella sola formula monumentale luministica. Questa è forse la più impressionante nella sua arte e lo porterà da Palazzo Bevilacqua a Porta Nuova, al Forte di S. Andrea al Lido, a Porta Pallio. Ma egli ha anche, come in Palazzo Canossa, la capacità di un giuoco di membrature di risposnde complesse e perfette in un basso-rilievo misuratissimo, che lascia alla pagina architettonica la sua nitida costante distesa chiarezza. V'è in lui il gusto per le membrature architettoniche appoggiate in profondità le une sulle altre, come nella facciata di S. Maria in Organo; per le volte tese e nitide come nell'atrio di Palazzo Pompei, per la modellazione di spazi interni in sonora luminosità a grande contrappunto architettonico, come nella Cappella Pellegrini, e forse primo suo capolavoro.

Tutto ciò molto rapidamente, prescindendo qui dalla cronologia sanmicheliana, che presenta difficoltà rilevanti, e dalle opere del periodo della sua formazione nell'Italia Centrale. Comunque il prof. Gazzola ha dato una documentazione fotografica efficientissima della Cappella Petrucci di Orvieto, che costituisce il punto interrogativo più difficile della Mostra. Se fosse del Sanmichelì, così sangaltesca quale è, ci darebbe una fase importante della formazione di lui, ma si avrebbe poi il problema di questo mutar

voce del Sanmichelini ripassando il Po, che questo tono di rusticità modesta, misurata, scanditissima non è nell'opera veneta del Sanmichelini. Un punto insomma su cui conviene ancora attendere nuovi studi e nuove indagini.

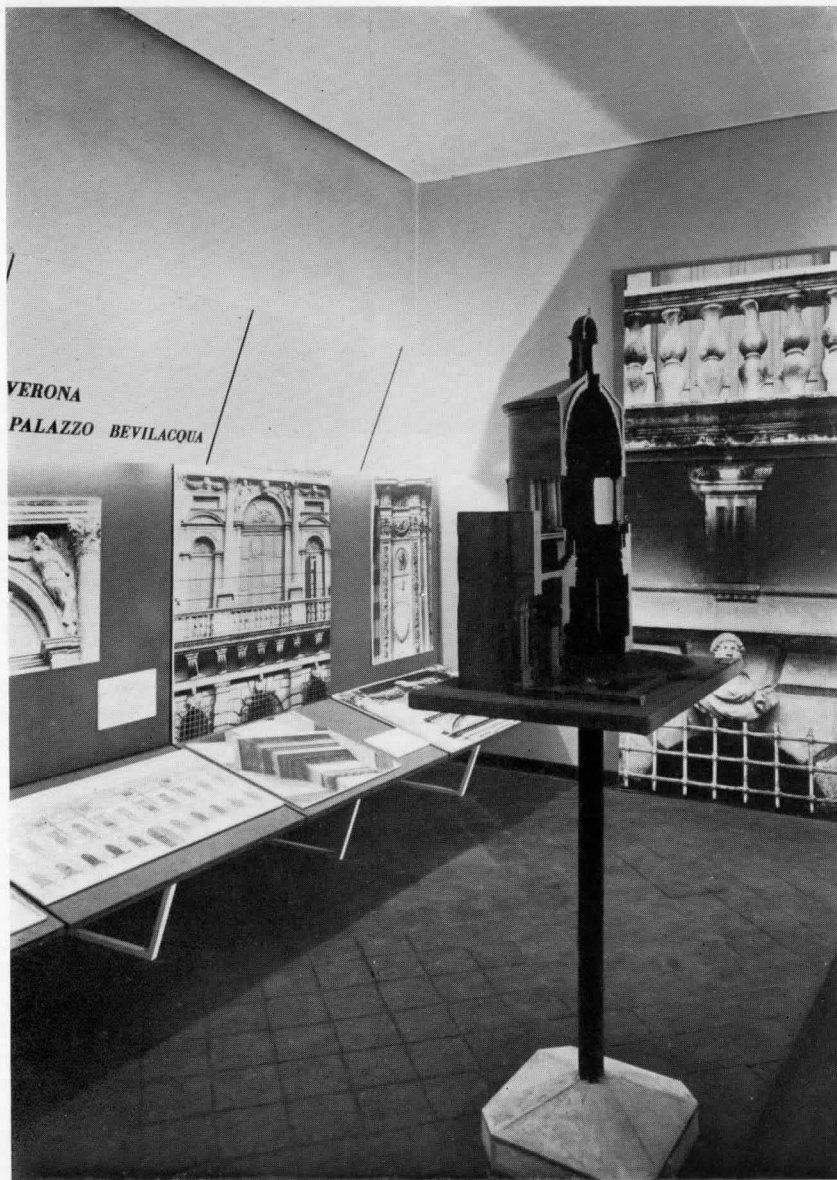
Comunque, a parte questa protostoria sanmicheliana, la sua opera dal ritorno a Verona in poi è destinata ad imporsi sempre di più per la vastità di cultura che è sottesa ad essa, per la decisione dell'immagine architettonica e — aggiungiamo — per la varietà stessa dei temi costruttivi trattati, e trattati sempre nella pienezza e riconoscibilità del suo stile, pur senza mai cedere a facili ed incongrui adattamenti, sempre riimpostando il tema architettonico dalla sua necessità e dignità costruttiva e procedendo da essa.

Insomma un grande artista egregiamente studiato e presentato in questa mostra. Solo che, me lo permetta

Gazzola, io non penserei a un accostamento Sanmichelini-Manierismo. La parola "manierismo", che ha vagato con limiti mal definiti per secoli, ha trovato negli ultimi decenni un eccellente impiego. In quel confuso glomerato di artisti che nel Cinquecento operano — per usar le parole del Bellori — con una "fantastica idea appoggiata alla pratica e non all'imitazione (della natura)", è un filone riconoscibile di alto valore che, in conclusione, nega, o, se volete, si distanzia da quel che era stato il fuoco mentale e sentimentale del naturalismo idealistico trionfante nei primi decenni del secolo dal Chiostro di S. Maria della Pace al Tondo Pitti, alla volta della Sistina, alle Stanze di Raffaello, ai Prigioni del Louvre, al Mosè, al tamburo della cupola di S. Pietro, omaggio del vecchio gigante a Donato Bramante. E l'architettura di Bramante, di Raffaello, di Antonio da Sangallo (il Vecchio ed il Gio-

vane) si era intessuta profondamente nel corpo del classicismo figurativo del primo ventennio del Cinquecento. Se questo aveva il suo nucleo mentale e sentimentale nella fede in una bellezza terrena esemplata sulle leggi eterne e divine insite nella stessa Natura, l'architettura classica che gli si accompagna opera ancora su quel geometrismo euclideo, che è — oltre ad un metodo di calcolo — l'imposizione visiva delle figure geometriche più semplici e fondamentali e cioè connaturate per prime nella visione umana della natura e nell'opera stessa dell'uomo — formulazione di una predeterminata proporzione degli elementi della figura geometrica in sé e nella loro proiezione nello spazio. L'architettura dell'Alto Rinascimento proseguiva l'euclidismo del Primo Rinascimento portandolo ad un livello plastico più profondo, più denso, più complesso; essa veniva cioè ad assumere nuovi valori luministico-spaziali, a dare una densità luminosa allo spazio, ma il suo linguaggio geometrico è ancora sostanzialmente euclideo. E come la geometria euclidea ha in sé — direi — un supremo tautologismo, per cui il teorema sembra insistere su fatti che naturalmente la forma stessa lascia intuire dalla nostra visione, così l'architettura classica del primo Cinquecento dà ancora l'impressione di avere in sé una necessità e una norma dettata dalla natura stessa dell'edificio e dei suoi elementi, cioè dei materiali e degli autentici pezzi che lo compongono.

È Michelangelo (ah questi Fiorentini!) già col primo progetto poi abbandonato per la volta della Sistina (cfr. WILDE 77) a mostrarsi — e già nel 1508 — impaziente della sintassi



VERONA - MOSTRA DEL SANMICHELINI

rinascimentale. È Michelangiolo nel vestibolo della Biblioteca Laurenziana a spezzare il valore di superficie verticale delle pareti con i grandi rincassi per le colonne scure e abbinata, colle ripetute note cupe delle nicchie costruite alla lor volta sul sincopato dei pilastri a rastremazione inversa; a dare alle nicchie sopra le porte della Sagrestia Nuova col timpano a base interrotta, rincasso entro rincasso, questo senso di edicola vuota gelida decoratissima. E dovunque Michelangiolo in qualche modo o misura fa retrocedere l'arco di cerchio da funzioni struttive a decorative o di limite, ed in ogni dettaglio, con sottigliezza e conseguenza incredibile, insinua, quasi direi, il diritto della fantasia architettonica contro le presupposte necessità e logicità della forma costruttiva. E gli accenti più marcati battono sempre o quasi su questi elementi di fantasia plastica; non si tratta solo di qualche compressione di mensola o di qualche soluzione semplificante come nella Cappella Petrucci di Orvieto. Il Manierismo nasce deciso e prepotente — basti pensare a Rosso e a Pontormo —; ed anche in architettura o in decorazione, se si tien conto dell'enorme difficoltà di seguire un genio sorprendente come Michelangiolo e di imporre la tendenza stilistica in una effettiva attività costruttiva, non indugia troppo su posizioni intermedie: Montorsoli, Ammannati, Vasari e lo stesso ultimo Giulio Romano.

I veneti invece colgono le possibilità dell'architettura classica di dare, in sé, il senso di una prosecuzione dell'armonia naturale; non vogliono fare dell'architettura un gesto umano patetico e pietrificato; la loro architettura è di una altissima umanità ma in ben altro senso; è cioè in attesa dell'uomo, è costruita per accogliere l'uomo, nella sua massima serenità e dignità, per abbellire la natura in cui egli è chiamato a vivere (le ville di Andrea Palladio!), per infondergli una serena sicurezza, per dargli un senso di libertà e di gioia. Quel che sentì in modo impareggiabile Paolo Veronese, cioè il valore che le opere dei suoi colleghi architetti potevano avere proprio quali dimore delle sue creature bellissime, la loro superiore pittoricità che chiedeva di essere fissata in un momento di luce e di colore.

G. CASTELFRANCO

LA MOSTRA DEL POUSSIN AL LOUVRE

LA GRANDE MOSTRA inauguratasi nel maggio scorso al Louvre — e nella quale 119 tele e 121 disegni erano raccolti nelle tre vaste sale Daru, Denon e Mollien, mentre una quarta saletta era destinata ai documenti fotografici e radiografici di alcuni dei quadri del Louvre esposti — ha costituito un avvenimento da lungo tempo atteso e certo tra i più importanti di questi anni dell'ultimo dopoguerra; durante i quali l'attenzione degli studiosi e del pubblico è stata insistentemente ricondotta sui fatti della pittura del '600 da mostre che, a carattere scientifico o spettacolare, si sono susseguite numerose in Italia e fuori d'Italia.

In questo quadro programmatico, una mostra delle opere del Poussin — condotta con quel rigore di indagine e di selezione che hanno reso esemplari le mostre del Reni e dei Carracci, tenutesi a Bologna rispettivamente nel 1954

e nel 1956 — rappresentava quanto di più auspicabile ci si potesse proporre al fine di meglio individuare e conoscere la figura di un artista che ebbe la rara avventura di condizionare l'arte del proprio paese per i secoli a venire e allo stesso tempo di inserirsi con il peso della propria fortissima personalità in quell'ambiente artistico italiano, e più precisamente romano, al quale era approdato sospinto da una irresistibile "sehnsucht", come a patria ideale.

E siamo grati agli ideatori e organizzatori della mostra parigina — in particolare a Germain Bazin, direttore e animatore della manifestazione, autore della bella "introduzione", al prezioso catalogo; ai suoi diretti collaboratori Sir Anthony Blunt, Charles Sterling, M.me Hours, ai quali dobbiamo anche le tre "sezioni", in cui risulta articolato il catalogo, e cioè, rispettivamente, le 240 schede storicamente e criticamente elaborate; la biografia dell'artista, ricchissima di documenti e di dati; la presentazione dei risultati degli esami scientifici condotti sui quadri del Poussin al Louvre dal Laboratorio di quel museo — per aver saputo realizzare un programma quanto mai vasto e difficile, che andava dalla raccolta delle opere, suddivise ormai tra le collezioni del mondo intero (ed era rammarico grande per noi italiani dover constatare come l'Italia non fosse presente che con i due piccoli 'Baccanali di putti' della collezione Incisa di Roma, emigrati ormai dalle nostre raccolte tutti quei capolavori che il Poussin dipinse per i suoi amici e i suoi protettori romani), alla selezione, all'ordinamento cronologico, particolarmente complesso per un artista il cui percorso stilistico dei primi decenni presenta più di un nodo di ardua soluzione. Ne fanno fede i numerosi studi, di vasta e approfondita dottrina, che hanno preceduto o accompagnato la mostra, dimostrando ancora quanto opportuna e proficua e rispondente ad una necessità vivamente sentita nel mondo degli studi storico-artistici sia stata l'iniziativa parigina.

Sarà sufficiente rammentare qui i due ponderosi volumi del "Colloque", su *Nicolas Poussin*, apparsi recentemente a cura del Centre National de la Recherche Scientifique, e che raccolgono i contributi degli studiosi specialisti dell'argomento i quali parteciparono nel settembre 1958 — allorchè la mostra poussiniana era già da tempo in programma — ad un congresso promosso e presieduto da André Chastel, che si pose come unico tema appunto



FIG. I — HANNOVER, NIEDERSÄCH. LANDESGAL.
L'ISPIRAZIONE DEL POETA, PART. (N. 18)