



Corso di dottorato di ricerca in Storia dell'arte, cinema, media
audiovisivi e musica

Ciclo XXX

“La decorazione pubblica in Italia tra l'Unità e la prima guerra
mondiale”

Dottorando

Matteo Mirko Bonanomi

Matr. 126662

Supervisore

Prof. Alessandro Del Puppo

Anno 2016/2017

Indice

1. Introduzione	2
2. Stazioni	7
2.1 Torino, stazione Porta Nuova	8
2.2 Milano, stazione Centrale	14
2.3 Monza, saletta reale	27
2.4 Bologna e Firenze	32
2.5 Roma, stazione Termini	33
2.6 Palermo, stazione Centrale	38
3. Palazzi governativi	42
3.1 Venezia, ca' Corner della ca' Granda	46
3.2 Bologna, palazzo d'Accursio	59
3.3 Roma, palazzo delle Finanze	68
3.4 Roma, palazzo dell'Agricoltura	78
4. Monumenti celebrativi	86
4.1 Milano, galleria Vittorio Emanuele II	87
4.2 San Martino della Battaglia, torre monumentale	99
4.3 Roma, palazzo Madama - Siena, palazzo Pubblico	115
5. Conclusioni	125
Illustrazioni	132
Bibliografia	156

1. Introduzione

La tesi di dottorato si propone di indagare la decorazione pittorica pubblica tra l'unificazione storica italiana e la prima guerra mondiale, attraverso la disamina di analogie e differenze fra i diversi programmi iconografici, le modalità di svolgimento dei concorsi, i giudizi della critica coeva e le reazioni del pubblico.

Rimarcando la stagnazione degli studi, già nel 2005 Fernando Mazzocca rilevava la necessità di riprendere il discorso avviato da Orietta Rossi Pinelli nel saggio del 1991 intitolato *Dopo l'unità: nuovi spazi e nuovi temi nella pittura murale*¹. Infatti, la scoperta fortuita di alcune tele nei depositi della villa Reale di Milano, sede della Galleria d'Arte Moderna, e in particolare di due opere di Gerolamo Induno inizialmente collocate nella sala d'aspetto di seconda classe dell'ottocentesca stazione Centrale di Milano, rappresenta un punto di partenza per affrontare nuovamente la questione della decorazione pubblica nell'Italia postunitaria e le ragioni del suo successo.

A causa della vastità e della complessità della materia, si è reso necessario restringere il campo di indagine. Il titolo della tesi sottende le problematiche principali e la periodizzazione che sono state affrontate nel corso delle ricerche.

Una delle limitazioni interessa la destinazione degli interventi. Si è focalizzata l'attenzione sugli interventi di committenza pubblica, destinati a edifici ideati per la fruizione collettiva. Sono stati esclusi a priori i programmi decorativi concepiti per contesti privati – ad esempio ville e palazzi nobiliari, sedi di banche, ma anche grandi navi, alberghi e spazi termali, ovvero quei luoghi di villeggiatura abbelliti in vista del nuovo turismo aristocratico e borghese – e di committenza ecclesiastica.

Con questa selezione si è acquisita una visione d'insieme sull'argomento e si sono individuate tematiche, procedure, affinità e discrepanze nella decorazione pubblica fra gli estremi cronologici presi in considerazione. L'assenza di una trattazione sistematica del tema ha impedito finora, infatti, di coglierne i mutamenti: per esempio, se si sia affermato un linguaggio unitario a livello nazionale o, al contrario, abbiano prevalso tendenze locali, magari riferibili alle diverse scuole pittoriche che si erano sviluppate negli stati preunitari. Gli studi, inoltre, non si sono ancora soffermati sulla verifica degli elementi comuni ricorrenti e sugli edifici interessati dalla nuova produzione figurativa.

¹ MAZZOCCA 2005.

Altra questione di particolare importanza è stata la scelta del periodo indagato. La pittura decorativa ha attraversato tutto il diciannovesimo secolo senza interruzioni, accompagnando molte volte le trasformazioni dei linguaggi pittorici. Si è scelto, di conseguenza, di analizzare il periodo che ebbe inizio negli anni immediatamente successivi all'Unità e che si concluse a ridosso della prima guerra mondiale, quando si assistette all'affermazione, anche nel linguaggio decorativo, del Liberty. Quest'ultimo rappresenta l'esito più innovativo del percorso studiato nel presente lavoro, perché si registrò l'affermazione di personalità quali Giulio Aristide Sartorio e Galileo Chini, la cui attività artistica è già stata oggetto di studi approfonditi, e di autori minori quali Andrea Petroni o Giovanni Maria Mataloni, la cui attività è stata analizzata nel corso della ricerca.

Gli estremi cronologici sono significativi, poiché con l'unificazione si registrò una trasformazione degli apparati iconografici, con la diffusione su scala nazionale di nuovi soggetti e simboli (nello specifico gli episodi e i protagonisti legati alla nuova epica risorgimentale e varie allegorie quali l'Italia turrata, le personificazioni di regioni e comuni). Rispetto alla fase preunitaria avvenne, dunque, un cambiamento ancora in parte sconosciuto nella sua complessità e nella sua articolazione. Il periodo considerato nella presente ricerca, inoltre, è stato trascurato dalla storiografia artistica a differenza del primo dopoguerra e del ventennio fascista, i cui programmi decorativi, le dinamiche concorsuali e la ricezione da parte del pubblico e della critica sono stati attentamente vagliati e analizzati.

Nella tesi si è proceduto, infine, a un'indagine sulle personalità che si sono cimentate in questo campo, soffermandosi non solo sui grandi nomi, ma anche sul fitto sottobosco di artisti minori, valutandone la loro formazione e gli esiti cui sono giunti. Attraverso la scelta e l'analisi di alcuni esempi, si è cercato di far luce sui fattori che indussero all'adozione di un particolare stile o di un particolare registro linguistico, più o meno moderno; ovvero se le scelte degli artisti furono influenzate dalla committenza o dalle giurie esaminatrici, o piuttosto rispecchiarono esclusivamente il loro gusto personale.

Gli esempi studio sono stati scelti secondo criteri geografici e tipologici, con l'obiettivo di circoscrivere i casi più significativi ed emblematici, data la vastità dell'argomento.

Alla base della selezione a carattere geografico vi è stato uno spoglio sistematico dei cicli pittorici suddiviso per regioni, privilegiando i centri principali degli stati preunitari e città come Torino e Roma, capitali del neonato regno italiano. Scopo delle indagini è stato di chiarire l'esistenza o meno di una consonanza fra le diverse decorazioni a livello regionale

e, più in generale, nazionale. Parallelamente si è proceduto anche a una distinzione tipologica, in modo da reperire eventuali attinenze iconografiche e stilistiche fra edifici di diversa destinazione o la presenza di soluzioni diverse in ambienti simili. Si è concentrata l'attenzione su esempi importanti per la loro unicità e specificità, ma anche su casi che si sono imposti nel panorama nazionale o locale assurgendo a prototipi di forme e modelli. Ad esempio, è stata attentamente studiata la torre di San Martino della Battaglia in provincia di Brescia, particolarmente significativa poiché rappresenta un *unicum* nel panorama dei memoriali celebrativi dell'Unità nazionale; nel contempo è stato preso in esame il caso del palazzo Pubblico di Siena, sede di uno dei principali cicli decorativi della seconda metà dell'Ottocento.

Le informazioni sono state reperite attraverso la disamina di opuscoli contemporanei, ad esempio la *Descrizione della sala maggiore del Palazzo delle Finanze decorata di stucchi e pitture a buon fresco dal pittore Cesare Mariani del 1879*, utili per decifrare i programmi iconografici. Altrettanto utili si sono rivelate le fonti della letteratura coeva, come riviste (fra cui «L'Illustrazione italiana» o «Natura ed arte») e quotidiani nazionali e locali, fondamentali per comprendere il contesto, la committenza e la ricezione da parte del pubblico del tempo nonché l'esistenza di un dibattito critico tra gli intellettuali dell'epoca. Altre informazioni, che in alcuni casi hanno chiarito la genesi dei programmi iconografici, sono state rinvenute nei documenti conservati presso i molti archivi statali, provinciali e comunali delle città ove queste decorazioni furono eseguite.

Altre piste di ricerca devono e possono essere battute.

Seppur la tesi non prenda in considerazione i programmi decorativi concepiti per contesti privati, è stato possibile notare, nel corso delle ricerche, come i committenti statali fossero più restii ad adeguarsi alle novità: una mancata apertura nei confronti del nuovo linguaggio e di nuovi motivi, verso i quali i privati mostravano una maggiore propensione.

Sarebbe inoltre necessario affrontare la sfortuna critica dell'argomento che si registra fin dall'inizio del Novecento. Una prima, limitata, ricognizione sulla letteratura artistica del periodo evidenzia una totale rimozione della grande decorazione pubblica dalla storia dell'arte. Infatti, osservando l'apparato fotografico a corredo delle principali monografie dedicate alla pittura dell'Ottocento italiano date alla stampa nella prima metà del secolo, e in particolare a cavallo tra anni venti e trenta, colpisce la pressoché totale assenza di tavole dedicate alla pittura parietale. Gli interessi degli intellettuali, nel clima di generale riscoperta

dell'arte del XIX secolo, erano quasi esclusivamente rivolti alla pittura da cavalletto. E la medesima tendenza si ravvisa nei testi dei più autorevoli e influenti critici dell'epoca: Emilio Cecchi, Enrico Somarè e Ugo Ojetti².

I tre libri, pubblicati in modo quasi serrato – tre anni separano il primo dall'ultimo –, rappresentano il primo vero colpo d'occhio sull'arte del secolo passato. Un periodo irripetibile della critica, di cui si accorse anche Cecchi che appuntò, con lieve ironia, come «la nostra pittura ottocentesca diventò un argomento quasi alla moda»³.

Parallelamente, sarebbe necessario mettere in relazione gli esiti della decorazione postunitaria italiana con le analoghe tendenze europee⁴. Interessante, in quest'ottica, potrebbero essere i confronti con la Germania guglielmina, uno stato che stava attraversando, al pari dell'Italia, trasformazioni politiche e sociali fino ad allora inedite⁵ e che nel 1871, quasi in contemporanea con le vicende risorgimentali italiane, concluse il processo d'unificazione. Né, nell'ottica delle relazioni fra le due nazioni, va dimenticata la presenza di Hans von Marées, che nel 1873 eseguì gli affreschi per la biblioteca della Stazione zoologica Anton Dohrn di Napoli, a suggerire la continuità del rapporto fra artisti tedeschi e italiani nel corso dell'Ottocento.

Il confronto dovrebbe allargarsi anche alla Francia, la cui attività di decorazione pubblica è già stata oggetto d'esame da parte della critica, senza che siano state considerate le influenze che questa forma d'arte esercitò in Italia. Esempi come l'*Emiciclo* di Paul Delaroche per l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts⁶ o le decorazioni per il palazzo del Louvre⁷, tra cui la famosa galleria d'Apollo con i lavori, tra gli altri, di Eugène Delacroix, rappresentano modelli coi quali gli artisti italiani dovettero sicuramente misurarsi. Né si dovrebbero trascurare i numerosi affreschi eseguiti nei municipi francesi⁸ o gli interventi decorativi pensati per le stazioni, tra cui i famosi cicli di Jean-Baptiste Olive per la

² I tre libri sono: *Pittura italiana dell'Ottocento* di Cecchi del 1926; *Storia dei Pittori italiani dell'Ottocento* di Somarè del 1928; *La pittura italiana dell'Ottocento* di Ojetti del 1929. Sull'argomento si veda anche il pionieristico contributo di Flavio FERGONZI (1995).

³ CECCHI 1938, p. IX.

⁴ Un primo tentativo è stato condotto da ROSSI PINELLI 1991, p. 565.

⁵ Le indagini sono state portate avanti da Thérèse BUROLLET (1984). La studiosa, oltre a ripercorrere l'evoluzione della pittura decorativa in Germania dai Nazareni ai primi esperimenti in chiave simbolista, elenca le difficoltà che una ricerca del genere comporta. In particolare, Burollet evidenzia le specificità del caso tedesco, in cui si deve tener conto dell'impossibilità di studiare dal vivo i cicli decorativi, in molti casi andati distrutti nel corso della seconda guerra mondiale.

⁶ BANN 1997, pp. 200-208, 225-227.

⁷ Una panoramica degli interventi è fornita da ALLARD 2006.

⁸ Per un riepilogo delle decorazioni eseguite per l'Hôtel de Ville di Parigi, per i municipi dei diversi *arrondissements* della capitale e per i municipi dei comuni appartenenti al dipartimento della Seine si veda *Le triomphe* 1987.

biglietteria e il ristorante Le Train Bleu della Gare de Lyon di Parigi del 1900 per evidenziare affinità o differenze con gli analoghi episodi artistici italiani.

In conclusione, questi primi accenni a possibili indagini future dimostrano le possibilità offerte dalla pittura decorativa postunitaria, tema complesso, articolato e ancora in parte inesplorato e del quale questa tesi, lungi dall'essere un punto d'arrivo, non vuole essere che un primo tentativo di sistemazione e un punto di partenza.

2. Stazioni Ferroviarie

Negli anni immediatamente precedenti le guerre d'indipendenza, si diffuse con forza l'idea che l'unificazione del territorio italiano potesse essere favorita da un moderno mezzo di trasporto, la ferrovia, come aveva sottolineato Cavour stesso⁹.

In quest'ottica, appare evidente come le stazioni ferroviarie potessero essere investite di particolari valori politici, civici e sociali.

La stazione ferroviaria, tipologia architettonica pressoché sconosciuta fino al 1830-1840, appare fin da subito una struttura di nuova concezione; essa doveva rispondere alle necessità di un mezzo di trasporto di recente introduzione, senza per questo tralasciare le qualità architettoniche che contraddistinguono gli edifici pubblici. Le stazioni ottocentesche, ben lungi dall'apparire edifici immersi anodinamente nel tessuto cittadino, si imponevano nello spazio urbano per le loro peculiarità. Le novità potevano riguardare le tecniche costruttive – ad esempio l'introduzione di nuovi materiali – o lo stile architettonico dell'edificio, con soluzioni spesso efficaci e inattese¹⁰. Tutto ciò contribuì a far emergere un'unità architettonica nell'edilizia ferroviaria, lasciando presupporre l'idea di un progetto unitario che si estendesse anche alle stazioni di medie o piccole dimensioni dei centri minori¹¹.

La decorazione dei fabbricati appare, tuttavia, un campo totalmente diverso. Nei casi presi in esame, ma gli stessi si potrebbero sicuramente moltiplicare, non si riscontra nel linguaggio artistico e nei soggetti raffigurati la medesima tendenza unificatrice. Anzi, quello che emerge è un mosaico complesso, ricco di spunti.

⁹ CAVOUR 1846, p. 61. Sullo sviluppo delle ferrovie nell'Italia postunitaria e il suo ruolo strategico nel connettere una nazione fino ad allora divisa in piccoli stati regionali, cfr. MAGGI 2011.

¹⁰ GODOLI, COZZI 2004, pp. 8-9.

¹¹ *Ibidem*.

2.1

Torino, stazione Porta Nuova

Il primo caso preso in esame riguarda la stazione di Torino Porta Nuova, edificata a partire dal 1861¹². L'edificio fu costruito seguendo la canonica impostazione a ferro di cavallo tipica delle stazioni cosiddette di testa; possedeva una facciata principale e due lunghe ali laterali, lungo le quali si aprivano una serie di ambienti di servizio: sale d'aspetto, biglietterie, ristoranti. A Torino, nell'ala sinistra della stazione, lungo l'odierna via Nizza, vennero inseriti la saletta reale e la sala d'aspetto di prima classe; quest'ultima si segnala nell'intero complesso ferroviario per la decorazione di Francesco Gonin (1808-1889), coadiuvato da alcuni artisti minori che si occuparono delle quadrature, degli stucchi e dell'arredamento¹³. La presenza di Gonin nel cantiere di Porta Nuova, seppur non chiarita da documenti diretti che attestino la chiamata del pittore a decorare la sala, appare motivata da una serie di circostanze. Prima di intervenire nella sala d'aspetto, Gonin aveva già lavorato come decoratore, in Piemonte e per la stessa corte sabauda: aveva operato in abitazioni private, ad esempio con gli affreschi in casa Cavour del 1853¹⁴, e in alcuni teatri (volta del teatro Carignano, 1845; teatro Civico di Asti)¹⁵, senza considerare i numerosi interventi che lo videro direttamente coinvolto all'interno di palazzo Reale e tra i quali va segnalato il ciclo decorativo approntato nella sala delle Guardie del Corpo¹⁶. Il favore goduto da Gonin all'interno della corte è comprovato anche dalla nutrita serie di ritratti di corte che furono commissionati al pittore¹⁷. Probabilmente, la conoscenza che l'autore aveva dell'ambiente sabauda e le aspettative nutrite nei confronti di un artista di valore che gravitava intorno alla corte da qualche decennio furono, in assenza di ulteriori conferme, i motivi che favorirono la chiamata del torinese.

Rispetto ad altri casi che saranno presi in esame successivamente, la decorazione si presenta ancora *in loco*; l'ambiente ha solamente cambiato negli anni denominazione, poiché oggi è conosciuto come sala del Collegio degli ingegneri, sede di incontri della stessa istituzione.

¹² Sulle vicende costruttive della stazione, cfr. BALLATORE, MASI 1988, pp. 93-105; SISTRI 2004.

¹³ A. Casassa, P. Masserano, in *Francesco Gonin* 1991, pp. 120-121, n. 54.

¹⁴ GOZZOLI 1980b, p. 1449.

¹⁵ CARESIO 2006, pp. 88-89

¹⁶ GOZZOLI 1980.

¹⁷ CASASSA 1991, p. 89.

Il lavoro venne sicuramente eseguito e concluso nel 1864, come confermano due articoli del quotidiano *L'opinione*¹⁸: nel primo, datato 25 settembre, il cantiere è ancora descritto in corso d'opera, mentre nel secondo, che porta la data del 23 dicembre, si annuncia l'apertura del fabbricato in cui è contenuta, tra l'altro, la sala d'aspetto di prima classe.

Il ciclo decorativo fu probabilmente ideato da Gonin, il quale si occupò delle tre pareti della sala, un quadrilatero smussato sugli angoli da corti lati, a formare un ottagono irregolare. Le tre pareti sono affrescate, a simulare quadroni su tela. Gli episodi sono inquadrati da eleganti cornici classicheggianti con puttini ed elementi fitomorfi, simmetrici per dimensioni ma discordanti per i motivi decorativi, opera di Pasquale Orsi (1819-1890), qui in qualità di quadraturista, il quale si occupò, inoltre, della decorazione della volta e dell'ideazione dell'arredamento della sala¹⁹.

La scelta compiuta da Gonin si riallaccia alla tradizione iconografica delle personificazioni degli elementi, poiché le scene dipinte rappresentano le canoniche allegorie della *Terra*, dell'*Acqua* e del *Fuoco*. Nell'*Allegoria della Terra* (fig. 4) il pittore dispiega un corteo trionfale aperto da puttini danzanti e chiuso da figure femminili che recano canestri colmi dei frutti della terra, in cui la personificazione allegorica coniuga gli attributi di Cibele e Cerere, ovvero la cornucopia della prima e il carro e la corona turrata della seconda. Nell'*Allegoria del Fuoco* (fig. 1) Gonin ritrae il rapimento di Proserpina da parte della divinità degli inferi, Plutone, a simboleggiare l'elemento naturale, mentre alle loro spalle un vulcano è in piena eruzione. Infine, nell'*Allegoria dell'Acqua* (fig. 2), un corteo di ninfe – forse Galatea – trionfanti su di una conchiglia trainata da ippocampi si accompagna alle figure mitologiche di nereidi e tritoni.

Nella parte superiore dei quattro lati brevi vi sono piccoli riquadri, sempre ad affresco, raffiguranti puttini che sostengono le mappe geografiche dei diversi continenti (fig. 3). La decorazione è chiusa dalla volta, arricchita da stucchi, dove Gonin adotta con audacia, all'interno del medaglione centrale, la soluzione dello sfondato a imitare un'apertura sul cielo.

Gli affreschi presentarono fin dai primi anni problemi conservativi, obbligando lo stesso Gonin a un primo recupero, seguito nel 1934 – un'iscrizione sulla parete testimonia la data

¹⁸ CLEMENTI 1864, p. 1

¹⁹ BALLATORE, MASI 1988, p. 99. Orsi optò per un arredamento di stile eclettico, anticipando nelle forme il gusto umbertino che avrebbe conosciuto grande successo negli ultimi decenni dell'Ottocento. La scelta di Orsi si differenziava nettamente dall'arredamento severo impostato da Pelagio Palagi per gli ambienti di palazzo Reale, nello specifico per il gabinetto delle medaglie.

dei lavori – da un intervento più esteso a opera di Luigi Boffa Tarlatta (1889-1965). Il restauro ha compromesso irrimediabilmente la cromia originale dell'opera. Sopravvivono, fortunatamente, alcuni bozzetti preparatori dell'autore vicini al progetto definitivo che restituiscono i probabili colori originali della sala, molto più brillanti se confrontati con le smorte tonalità odierne²⁰.

Rosanna Maggio Serra, nell'analisi dei modelli e delle fonti visive, ha sostenuto la derivazione dei tre affreschi maggiori dai fondamentali modelli di Francesco Albani, ovvero il ciclo dei *Quattro Elementi* commissionato dal cardinale Maurizio di Savoia per il castello del Valentino²¹. La genesi dell'opera, tuttavia, non può ricondursi a questi soli, seppur imprescindibili, modelli: nelle tre allegorie si riscontra una ricchezza di riferimenti – da Poussin alla pittura accademica francese – in cui le pur evidenti derivazioni dall'autore bolognese scompaiono nella molteplicità di citazioni e rimandi. In realtà, l'analisi più acuta condotta dalla studiosa riguarda la struttura compositiva degli affreschi, che rimandano all'idea di affollamento, ai vortici e al dinamismo propri dell'epoca barocca e che, a suo avviso, non solo si riscontrano in altre decorazioni italiane, ma avevano condizionato i modelli d'oltralpe²².

Nell'economia del ciclo decorativo di Gonin è degna di nota l'omissione dell'Allegoria dell'Aria. Probabilmente l'autore alterò il modello di partenza spinto dalla conformazione stessa della sala, all'interno della quale erano presenti solo tre pareti di grandi dimensioni e decidendo di sopprimere il soggetto meno consona con i suoi intenti. A prima vista, l'impianto rimanda a un'iconografia che affonda le proprie origini in una lunga e consolidata tradizione. Qui, tuttavia, gli episodi possono essere riletti e interpretati alla luce delle innovazioni tecnologiche. Come ha intuito correttamente Maggio Serra, analizzandone le scelte iconologiche²³, Gonin lavorò a un doppio livello di significato. Pur partendo da allegorie facilmente riconoscibili e riconducibili alla tradizione artistica dei secoli passati, l'autore sembra piuttosto rappresentare il mito delle macchine e le forze della natura che

²⁰ Torino, Galleria d'Arte Moderna, Fondazione De Fornaris, invv. FD 524-526.

²¹ MAGGIO SERRA 1991, p. 36. I dipinti, le allegorie del *Fuoco*, dell'*Aria*, della *Terra* e dell'*Acqua* (Torino, Galleria Sabauda, inv. 489, 495, 500, 509), furono commissionati a Roma e trasportati a Torino, dove vennero collocati nella Sala delle Rose del castello del Valentino (ove sono menzionati per la prima volta nel 1644). Dopo il trasferimento delle tele a palazzo Reale nel 1692 e dopo la parentesi delle requisizioni napoleoniche, furono infine trasferiti nel 1832 nella neonata Galleria Sabauda; PUGLISI 1999, pp. 144-146, n. 60.

²² MAGGIO SERRA 1991, p. 37, ove ricorda il *Trionfo di Flora* di Alexandre Cabanel per il Pavillon de Flore del Louvre, il *Trionfo dell'Arte* per il municipio della capitale francese, eseguito nel 1894 da Léon Bonnat, e, infine, il plafond della sala da pranzo dell'Hôtel della Gare d'Orsay decorato con l'*Allegoria dei periodi del Tempo* a opera di Gabriel Ferrier.

²³ MAGGIO SERRA 1991, p. 36.

consentono al moderno mezzo meccanico il suo funzionamento. Così l'allegoria della Terra allude alle rotaie che permettono lo spostamento del mezzo, mentre il fuoco e l'acqua divengono connesse in maniera stringente nel processo di creazione del vapore acqueo che produce, meccanicamente, la forza motrice della locomotiva; una «metafora paludata del nuovo mezzo di locomozione che percorre la terra con l'energia che nasce dall'acqua e dal fuoco»²⁴. Alla luce di questa analisi è plausibile che Gonin avesse deciso di omettere l'allegoria dell'aria, meno coinvolta con il mondo delle ferrovie *tout-court*.

L'utilizzo dell'allegoria da parte di Gonin, tuttavia, non deve essere considerato un *unicum* per l'artista, che era solito sfruttare simili artifici retorici quando non costretto dai rigidi vincoli della committenza reale e dalla pittura di storia e che consentivano alla sua immaginazione degli scatti intellettuali di più ampia portata²⁵.

All'interno del ciclo, assume rilievo il personaggio di Cibele inserita nell'*Allegoria della Terra*; questa si presenta turrata, come la canonica rappresentazione dell'Italia. Per Maggio Serra, la figura non implicherebbe intenti celebrativi rivolti alla neonata nazione, come si riscontrerà nella stazione Centrale di Milano. È possibile, tuttavia, che l'intento di Gonin fosse diverso; la presenza della Cibele turrata potrebbe essere considerata una presa di coscienza importante da parte del pittore, manifestata nella celebrazione dell'Italia in una fase di profonde trasformazioni e con l'unificazione non ancora pienamente compiuta. Questa ipotesi appare plausibile se si considera il ruolo che la stazione assumeva nel tessuto urbano, di cui occupava uno dei fuochi degli assi viari principali – alla stazione a sud corrisponde il palazzo Reale a nord – e che divenne «parte di un complessivo processo [...] di ammodernamento della capitale in vista di uno stato più vasto»²⁶. Dalla stazione, infatti, transitarono tutti i funzionari dello stato – impiegati, generali e ministri – verso la nuova capitale, Firenze; un ruolo simbolico per il neonato edificio.

La soluzione adottata nella parte superiore della sala rimanda, invece, alla classica iconografia dei quattro continenti, reinterpreta attraverso puttini che reggono le carte geografiche. In questo caso l'adesione dell'autore a un motivo così diffuso potrebbe alludere da un lato alla facoltà del moderno mezzo di locomozione di facilitare i trasporti; dall'altro i quattro continenti potrebbero rappresentare una metafora del commercio. Non è un caso che il motivo, che vanta una tradizione illustre, con il modello di Tiepolo sugli altri, si

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ CASASSA, MAGGIO SERRA 1991, p. 118.

²⁶ SISTRI 2004, p. 322.

riscontri in altri spazi con una propria vocazione commerciale, fra tutti la galleria Vittorio Emanuele II a Milano, in cui le quattro lunette mostrano le raffigurazioni dei quattro continenti.

Si può forse azzardare a considerare la decorazione goniniana come l'ultimo tentativo per rimarcare la centralità di Torino in un momento particolare della storia del neonato regno italiano, coincidente all'incirca con il trasferimento degli apparati burocratici a Firenze, novella capitale del Regno. Lo sforzo dell'artista appare, agli occhi moderni, infruttuoso, proprio per l'inevitabile processo di unificazione che stava portando Torino a perdere il ruolo egemone che aveva fino ad allora rivestito all'interno del piccolo stato sabauda²⁷. Parimenti, fuori tempo massimo appaiono i – pur pochi – cantieri pubblici che vennero avviati nel decennio successivo all'unificazione, un vero e proprio canto del cigno della decorazione pubblica torinese.

Ad esempio, nel 1862 Vittorio Emanuele II incaricò l'architetto Domenico Ferri (1795-1878) di sistemare lo scalone di palazzo reale che conduceva direttamente al salone delle Guardie Svizzere, uno degli ambienti più rappresentativi del complesso regio. Il cantiere convogliò le maggiori personalità artistiche dell'epoca che gravitavano in ambito piemontese, da Andrea Gastaldi a Enrico Gamba. Il ciclo era improntato all'esaltazione della casata Savoia, in un'ascensione celebrativa che culminava nella volta, raffigurante l'*Apoteosi di Carlo Alberto* eseguita da Paolo Emilio Morgari²⁸.

Né va dimenticato che nel 1870 Gonin dipinse l'*Allegoria delle Arti e delle Scienze* sulla volta del salone collocato nel corpo ottocentesco di palazzo Carignano, edificio che lo aveva già visto protagonista, insieme a Domenico Moja, in occasione della decorazione del soffitto della sala che ospitava la Camera dei deputati del Parlamento Subalpino²⁹.

Dopo questi ultimi interventi, non si registrano episodi degni di nota. Con la morte di Gonin nel 1889 – attivo soprattutto in cantieri minori – le occasioni di intervento pubblico a Torino si diradarono sensibilmente. Se negli stessi anni la scultura celebrativa su scala monumentale conobbe un grande, e comprensibile, slancio, nel campo della pittura la politica artistica sabauda registrò un sostanziale mutamento. È plausibile che il graduale disinteresse nei confronti della prima capitale del Regno, denotato da una progressiva diminuzione di

²⁷ ROMANO 2005, p. 103.

²⁸ MAGGIO SERRA 1988, pp. 60-62.

²⁹ Sulle decorazioni del 1848 in palazzo Carignano, cfr. SPANTIGATI s.d., pp. 58-61; per l'intervento del 1870, a cui la stessa Spantigati fa riferimento (p. 60, nota 16), pur datandolo al 1878 sulla base di una data ritrovata al di sotto degli affreschi, si veda la breve descrizione di ROCCA (1870).

cantieri decorativi, si rapportasse a una nuova strategia da parte dell'amministrazione statale, ovvero di intervenire nelle zone assoggettate alla dominazione straniera o al potere temporale papale, regioni in cui era necessario convogliare energie e mezzi per celebrare il neonato Stato, la dinastia dei Savoia e i prodigi della moderna tecnologia.

Questa è la strada che si seguì a Milano, dove, nei primissimi anni dell'unificazione, si avviarono due fondamentali cantieri, conclusi ancor prima della conquista di Roma.

2.2

Milano, stazione Centrale

I principali interventi decorativi che interessarono edifici pubblici a Milano nel periodo postunitario furono avviati all'incirca nello stesso periodo: la galleria Vittorio Emanuele II, decorata ad affresco nel 1867, e l'ottocentesca stazione Centrale, struttura poi sostituita negli anni Trenta del Novecento dall'attuale edificio. In particolare, il complesso decorativo che ornava gli ambienti della stazione riveste, all'interno della ricerca, un'importanza particolare. I diversi artisti coinvolti, alcuni dei quali parteciparono ai lavori per la galleria, operarono verso il 1866, a brevissima distanza dal cantiere torinese: un intervallo temporale limitato che permette di approfondire le differenti scelte operate dalle amministrazioni pubbliche e dai singoli artisti in edifici con destinazioni simili³⁰.

La stazione, nonostante l'importanza rivestita nel tessuto urbano cittadino, non venne concepita come edificio di testa. Sorse, invece, a differenza dell'edificio attuale, tangente alla linea ferroviaria, simile nell'impostazione alle stazioni di Alessandria e Bologna; seguiva, tuttavia, nella planimetria il modello di Torino Porta Nuova³¹. La struttura ottocentesca si presentava come un edificio molto articolato. Due grandi complessi correivano paralleli ai binari ferroviari a nord e a sud; una tettoia in ferro e vetro fungeva da copertura ai binari. Mentre l'edificio settentrionale era adibito ad accogliere gli uffici relativi alle ferrovie, quello meridionale, rivolto verso la città, conteneva gli spazi destinati ai viaggiatori. L'edificio si presentava tripartito: al vasto atrio centrale si affiancavano due lunghe ali, a creare un corpo di fabbrica lungo oltre duecento metri. All'estrema destra era posto il padiglione reale, mentre sulla sinistra erano collocate le sale d'aspetto di prima, seconda e terza classe e l'ampio salone-ristorante.

Le decorazioni interessavano un numero cospicuo di ambienti. A differenza di Torino, dove Gonin era intervenuto unicamente nella sala d'aspetto di prima classe, a Milano le opere degli artisti occupavano un numero maggiore di spazi pubblici. All'ingresso, il vasto atrio-

³⁰ Sugli apparati decorativi della galleria Vittorio Emanuele II e della stazione Centrale, si segnalano i pionieristici saggi di Orietta ROSSI PINELLI (1991, p. 574) e Lucia PINI (2006), che per prima ha approfondito i due principali cantieri milanesi postunitari.

³¹ OSNAGO 1885, p. 495. Ancora oggi fondamentale per comprendere l'aspetto della struttura ferroviaria è il resoconto che ne tracciò Giuseppe Mongeri sulle pagine de «La Perseveranza» del 25-26 aprile 1864, poi ripreso nel «Giornale dell'ingegnere-architetto ed agronomo» dello stesso anno. Sulle vicende costruttive della stazione ottocentesca, cfr. ANGELERI, COLUMBA 1985, pp. 38-44.

vestibolo, presentava grandiosi dipinti murali; analoghi teleri ornavano le pareti delle due sale di aspetto, di prima e seconda classe, e la sala adibita a ristorante. Il padiglione reale, l'ambiente più rappresentativo dell'edificio, ricco di enfasi retorica e studiato per una calcolata esaltazione della moderna nazione, presentava invece il soffitto affrescato, nonché un arredamento sontuoso, a base di legni pregiati e stucchi dorati.

Gli ambienti originari, a causa dell'abbattimento dell'edificio ottocentesco e delle trasformazioni operate durante il fascismo, non sono sopravvissuti. Tuttavia, se l'affresco della saletta reale è andato irrimediabilmente perduto, la particolare scelta operata dagli altri artisti – o forse, come si illustrerà in seguito, si potrebbe parlare di imposizione da parte della ditta incaricata dei lavori – di non eseguire affreschi ma grandi teleri da appendere alle pareti ha permesso ad alcune di queste opere di sopravvivere fino ai nostri giorni, seppur in un pessimo stato di conservazione, una situazione lamentata ancora recentemente in apertura di due brevi articoli apparsi nel 2005³².

Per ricostruire l'aspetto della distrutta saletta reale, alle fonti scritte dell'epoca si devono affiancare rare fonti visive. Sopravvivono, infatti, soltanto tre fotografie all'albumina di autore ignoto (figg. 5-6) che documentano in modo unico e insostituibile l'apparato decorativo dell'ambiente: negli scatti è ripresa la volta affrescata, nonché l'interno della saletta, con gli arredi e le sculture³³.

Lo spazio, fastoso nella sua alternanza di dorature e stucchi bianchi, era allestito con mobili di gusto eclettico – nelle foto si riconoscono sedie, specchiere e *consolle* che rimandano al gusto impero tipico dei primi decenni dell'Ottocento – e rifletteva il nuovo indirizzo artistico, orientato alla ricerca di un nuovo linguaggio ufficiale che contraddistinguesse l'arredamento dei moderni edifici³⁴. Alle pareti vi erano alcuni busti di italiani illustri – in una foto si riconosce il ritratto di Dante – e al soffitto era appeso un sontuoso lampadario di Murano. Sulla volta era dipinta *La ricostituzione unitaria dell'Italia sotto gli auspici di re Vittorio Emanuele II*, conosciuta anche come *l'Allegoria delle Province italiane*, pittura a tempera su muro³⁵ di Raffaele Casnedi (1822-1892) datata e firmata «CASNEDI 1865» (fig. 6). La scena mostra un'iconografia complessa, non sempre facilmente decifrabile. In cielo alcune figure fluttuanti sono intente a incoronare il busto di Vittorio Emanuele II, padre della

³² MANUSARDI 2005, p. 104; MAZZOCCA 2005, p. 112.

³³ Milano, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche, Civico archivio fotografico, invv. FM C 271/1, FM C 271/2, FM C 271/3.

³⁴ Sul problema dell'arredamento in stile durante la seconda metà dell'Ottocento, e, in particolare sulla diffusione del gusto umbertino in Lombardia si veda COLLE 2007, pp. 341-371.

³⁵ *Esposizione 1865*, p. 54.

nazione, con una corona d'alloro; una scalinata – che rimanda agli arditi impianti architettonici veronesiani – è ingombra di personaggi, tra cui alcune personificazioni delle principali province, riconoscibili per i dettagli che caratterizzano i loro costumi e gli emblemi che ne connotano le aste (ad esempio il berretto dogale e il leone alato per Venezia, il bastone gigliato per Firenze o il labaro sormontato dall'insegna SPQR sostenuto da una figura abbigliata con un costume romano per Roma). In primo piano, sulla sinistra, una donna reca una corona sul cuscino, la classica corona turrata, alla svettante allegoria dell'Italia, trionfante in cima alla scalinata mentre impugna l'asta di una bandiera sventolante, forse il tricolore. Sulla destra una figura di spalle, forse l'allegoria di Milano, il cui stemma comunale è ai suoi piedi, omaggia la Nazione. Due puttini che affiancano la personificazione dell'Italia reggono la croce sabauda e una tavola su cui è incisa la parola "STATUTO", ovvio riferimento al fondamento legale del neonato Regno d'Italia, ovvero lo Statuto Albertino del 1848. Altre figure sono meno riconoscibili: il personaggio maschile abbigliato in modo militare che affianca l'allegoria dell'Italia potrebbe essere il Genio di casa Savoia, poiché alle sue spalle si individua lo storico stemma del Regno di Sardegna, mentre sulla sinistra, una figura femminile in secondo piano reca con sé una cornucopia, indicandola come probabile allegoria dell'Abbondanza.

La decorazione si inserisce nella classica produzione di ambito storico dell'autore, seppur con contaminazioni derivanti dalla pittura veneta: in particolare la scalinata fortemente scorciata è tipica delle costruzioni prospettiche di Paolo Veronese – ad esempio nelle tele per il soffitto della chiesa veneziana di San Sebastiano – e non mancano le suggestioni tiepolesche, autore amato e studiato da Casnedi come testimoniano alcune copie tratte dal pittore veneto oggi in collezioni private³⁶. La distruzione dell'opera impedisce qualsiasi considerazione sull'aspetto cromatico e tantomeno ostacola le analisi sulle possibili derivazioni coloristiche di stampo neoveneto; tuttavia, si può ricavare dalla pubblicistica di inizio Novecento la sensazione che produsse presso i contemporanei. In una piccola monografia di Giovanni Battista Reggiori dedicata all'artista si esalta la capacità di Casnedi nell'aver mantenuto «così sobrie e così leggere» le tinte³⁷, smorzando i toni. In questo modo, l'artista seppe evitare il pericolo dello sfolgoramento prodotto da colori troppo accesi, che si sarebbero sommati alle *boiseries* bianche e oro della stanza. Il giudizio di Reggiori si allinea alla descrizione che dell'affresco diede Mongeri, poiché confermava le inclinazioni

³⁶ DI GIOVANNI 2000, p. 248.

³⁷ REGGIORI 1911, p. 36.

coloristiche dell'autore, la cui scena rimanda alle tinte tenui e delicate di Boucher e Greuze³⁸. La coeva produzione di Casnedi, frescante assai prolifico, e nello specifico l'analisi dei principali interventi lombardi, tra cui alcuni cicli decorativi eseguiti in alcuni complessi religiosi come il santuario dell'Addolorata a Rho o la chiesa di Sant'Antonio a Valmadrera³⁹ potrebbe fungere da cartina di tornasole per ricostruire la cromia originale della sala. Si evince come Casnedi, seppur in un contesto diverso quale quello della pittura sacra, si esprimesse attraverso «una cromia luminosa pur nella povertà di variazioni e nella modestia della gamma»⁴⁰, una sensibilità cromatica coerente con le descrizioni della volta della saletta reale, paragonata dai contemporanei a una miniatura di sapore rococò⁴¹.

Il libretto di Reggiori, inoltre, si rivela assai prezioso poiché permette di delineare, seppur sommariamente, le vicende decorative dell'ambiente, in assenza di qualsiasi documentazione relativa alla selezione degli artisti e allo sviluppo del programma decorativo. L'autore informa che l'esecuzione dell'apparato decorativo – nel volume si fa riferimento al caso esclusivo di Casnedi, ma appare semplice traslare l'*iter* burocratico anche agli altri spazi decorati della stazione – venne eseguito in seguito alla stipula di un contratto fra il pittore e l'ingegner Giulio Daigremont, membro della Società ferroviaria incaricata di edificare la struttura e forse tra i coordinatori dell'intero apparato decorativo, secondo condizioni contrattuali molto stringenti, definite «con una minuzia burocratica»⁴².

La perdita dei documenti rende impossibile stabilire chi ideò il programma decorativo originario, chi lo promosse e chi scelse gli artisti incaricati di decorare gli spazi comuni: le sale d'aspetto, l'atrio e il ristorante. Appare evidente come negli ambienti della stazione si volessero celebrare, pur abbandonando l'enfasi e gli intenti spiccatamente encomiastici di Casnedi, le città più importanti della nazione – alcune delle quali, è da rimarcare, al momento dell'esecuzione dei dipinti non erano ancora parte del Regno d'Italia, come Venezia o Roma – e il progresso favorito dal nuovo mezzo di trasporto. Si assiste all'esaltazione del commercio come moderna forza vitale e alla celebrazione degli effetti procurati dallo sviluppo dei trasporti: l'abbondanza nonché il progresso delle arti meccaniche e liberali,

³⁸ MONGERI 1866, p. 2.

³⁹ Su Casnedi autore di affreschi sacri, cfr. DI GIOVANNI 2000.

⁴⁰ DI GIOVANNI 2000, p. 247.

⁴¹ MONGERI 1866, p. 2.

⁴² REGGIORI 1911, p. 36. Le notazioni sugli aspetti contrattuali sono molto interessanti poiché rappresentano l'unica fonte al riguardo; i tentativi infruttuosi volti a reperire la documentazione presso l'Archivio delle Ferrovie dello Stato o negli archivi milanesi, difficoltà riscontrate anche da altri studiosi (RICCI 2004, p. 312), trovano nel testo di Reggiori una soluzione, seppur parziale.

secondo una consonanza di intenti ravvisabile anche in Gonin e, come si vedrà più avanti, in Annibale Brugnoli.

I grandi teleri furono eseguiti da Gerolamo Induno (1825-1890), Eleuterio Pagliano (1826-1903) e Honoré Joseph Edouard Despléchin (1802-1871). A eccezione delle tele di Induno, emerse recentemente nei depositi della Galleria d'Arte Moderna di Milano, dove si trovano avvolte su rulli⁴³, e di parte delle opere di Desplechin, le altre decorazioni murali sono andate distrutte.

Pagliano si dedicò alle tele per la sala d'aspetto di prima classe raffiguranti le *Allegorie di Napoli e Venezia*⁴⁴. Seppur i dipinti siano andati distrutti, sopravvivono due fotografie⁴⁵ che documentano l'aspetto delle tele, nonché un bozzetto preparatorio⁴⁶. Il soggetto dei quadroni è ricostruibile attraverso la testimonianza di Giuseppe Mongeri, che tratteggia le figure allegoriche di Venezia e Napoli: «l'una come quella che riceve i tributi dell'Oriente, l'altra come la grande altrice dei prodotti del suolo»⁴⁷, in un'ideale celebrazione delle «forze italiche, i prodotti dell'agricoltura, e quella dei commerci».

Una descrizione più dettagliata, che chiarisce l'iconografia delle opere, si ricava dal già citato articolo apparso sul quotidiano «La Perseveranza»⁴⁸. L'*Allegoria di Venezia* (fig. 9) «giovane e vigorosa matrona, seduta in trono sopra un alto palco» è raffigurata nell'atto di ricevere omaggi e doni da diverse figure – un persiano, un moro, una circassa, a simboleggiare l'antico predominio sul Mediterraneo orientale della Serenissima. Nell'*Allegoria di Napoli* (fig. 10), invece, Pagliano decise di inserire la scena in una cornice neoellenistica, raffigurando la sirena Partenope in guisa di «forte matrona assisa entro una sedia curiale etrusca, davanti a cui sorge l'ara propiziatrice, ai piedi della quale in schiera di donzelle e di agricoltori vengono processionalmente a deporre le primizie»⁴⁹. Per lo stile dei dipinti, ancora una volta è necessario riferirsi alle fonti dell'epoca, secondo cui l'autore presentò «due monumentali allegorie impaginate come sontuose esercitazioni

⁴³ MANUSARDI 2005.

⁴⁴ QUERCI 2014, p. 298.

⁴⁵ Le fotografie, conservate presso le Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche di Milano, sono riprodotte in VON FALKENHAUSEN 1993, pp. 100, 103.

⁴⁶ Lo studio, un olio su tela, si conserva nella Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino (inv. 381); MAZZOCCA 1982, p. 139; R. Maggio Serra, in *Venezia* 1983, p. 17, n. 3. Il bozzetto, acquistato da Vittorio Emanuele II e donato alle collezioni civiche torinesi nel 1867, fu presentato, insieme ai due cartoni preparatori per le tele della stazione Centrale, in occasione della mostra postuma dedicata all'autore (*Esposizione* 1903, p. 19, nn. 16-18).

⁴⁷ MONGERI 1872, p. 535.

⁴⁸ MONGERI 1866, pp. 1-2

⁴⁹ SOSTER 1873, p. 215.

neotiepolesche»⁵⁰, affermazione confermata dalle fotografie, che, lasciano trasparire intensi effetti luministici.

La personificazione di Venezia rimanda agli illustri modelli cinquecenteschi, in particolare al Veronese della *Venezia dominatrice con la Giustizia e la Pace* (1575-1577), tela collocata sul soffitto della sala del Collegio in palazzo Ducale, mentre i personaggi del corteo rivelano «l'impiego di un patrimonio di informazioni figurative sul Quattrocento veneto»⁵¹. L'Allegoria di Napoli, con il profilo del Vesuvio sullo sfondo, evoca invece un passato arcadico, da età dell'oro. Le tele sono costruite secondo una visione scorciata da sotto in su che conferisce monumentalità alle figure assise in trono. L'impostazione delle scene rimanda all'attività dell'artista, presente in molti cantieri pubblici, tra i quali i velari per i teatri di Como e Verona e, soprattutto, nella galleria Vittorio Emanuele II⁵². La figura dell'*Africa*, eseguita da Pagliano per una delle grandi lunette dell'ottagono della galleria, e l'*Allegoria dell'Agricoltura*, rappresentata con i tradizionali attributi del lavoro agricolo e destinata a una delle semilunette dei lati brevi, quella verso via Tommaso Grossi, appaiono gli esempi più vicini alle perdute decorazioni.

Gerolamo Induno venne incaricato di eseguire l'*Incontro di Dante con Beatrice e Raffaello in Campo Vaccino*⁵³ (figg. 7-8), allegorie delle città di Firenze e Roma, per la sala d'aspetto di seconda classe⁵⁴. Le scene, come quelle elaborate da Pagliano, giocano con immagini di immediata riconoscibilità, favorendo l'identificazione dei soggetti e la relativa assimilazione dei dipinti alle città rappresentate. Nonostante le tele si presentino particolarmente danneggiate⁵⁵, impedendo così una corretta valutazione dell'intervento di Induno, esistono lastre e riproduzioni fotografiche di repliche autografe, che facilitano la corretta ricostruzione degli episodi.

⁵⁰ PINI 2006, p. 298.

⁵¹ VON FALKENHAUSEN 1993, pp. 101; R. Maggio Serra, in *Venezia* 1983, p. 17, n. 3.

⁵² GINEX 1991.

⁵³ Milano, Galleria d'Arte Moderna, invv. GAM 4716-4717. Le tele di Induno e di Pagliano, destinate ad ambienti simili, presentano dimensioni differenti, con uno scarto di circa un metro sia in altezza che in larghezza (per le misure delle opere di Pagliano cfr. VON FALKENHAUSEN 1993, pp. 100, 103). Il paragone si rivela utile per capire se nell'economia del progetto decorativo esistesse una visione d'insieme o se ai singoli artisti fosse lasciata una certa discrezionalità esecutiva.

⁵⁴ Nel catalogo di Pietrasanta esiste un piccolo olio su tela intitolato *Gli Orti Rucellai* di proprietà della Sovrintendenza per i Beni Architettonici e del Paesaggio di Milano (*Angelo Pietrasanta* 2009, pp. 48-49, n. 26). Il dipinto, acquistato per il palazzo Reale di Milano, fu presentato in origine all'esposizione braidense del 1864 (*Esposizione* 1864, p. 29). È significativo che un soggetto legato al glorioso passato di Firenze, al pari di quello di Induno, fosse oggetto dell'interesse della Casa reale, a suggerire il successo del genere e la presenza in ambito milanese di un sostrato culturale comune.

⁵⁵ Le relazioni di restauro risalenti al 2005 testimoniano “deformazioni e lacerazioni del supporto dall'arrotolamento su rullo e diffusi dilavamenti e cadute della cromia”.

Induno predispone quelle che a prima vista sembrano delle scene di genere, le quali, infatti, saranno approfondite dallo stesso autore in dipinti da cavalletto negli anni successivi. Nell'*Incontro di Dante con Beatrice* Induno dispiega la scena, che vantava fin dalla fine del Settecento una vasta fortuna iconografica, in una cornice di gusto medievale. In primo piano, un gruppo di dame, tra cui la stessa Beatrice, percorre una stradina di Firenze, mentre sullo sfondo, riconoscibile con la sua veste rossa, il poeta osserva le fanciulle da lontano. I personaggi, correttamente abbigliati secondo la moda del Trecento, sono inseriti in una quinta urbana connotata da cipressi e architetture coerenti con l'epoca. In *Raffaello in Campo Vaccino* l'autore aiuta lo spettatore inserendo il protagonista della scena in un'ambientazione classicheggiante. Tre figure maschili, in sosta all'ombra di alcune rovine del Foro romano – chiamato nel Cinquecento Campo Vaccino –, rivolgono la loro attenzione a una popolana che sta percorrendo la strada con un cesto sul capo. Sullo sfondo, invece, si intravede il profilo della cupola di San Pietro: una licenza dell'autore, poiché all'epoca della narrazione la struttura michelangiotesca non era ancora stata edificata. Le architetture classiche e il profilo dell'edificio religioso facilitano la riconoscibilità del luogo, mentre la figura di Raffaello, forse più ardua da individuare per il generico spettatore, è qualificata da alcuni particolari, il piccolo taccuino sulle gambe e il carboncino in mano, pronto a immortalare un'improvvisa ispirazione, favorendo la sua identificazione come quella del grande artista. Nell'Ottocento gli episodi connessi alla vita di Raffaello conobbero un'enorme fortuna e, tra gli altri, la relazione tra Raffaello e la Fornarina, la sua modella prediletta e poi sua amante, divenne uno dei rappresentati⁵⁶. Sandra Pinto, in occasione della mostra dedicata al Romanticismo Storico, a causa della grande casistica riscontrata nella catalogazione del tema, suddivise in otto categorie le tipologie iconografiche⁵⁷. Il dipinto di Induno potrebbe rientrare nella terza categoria, dedicata a Raffaello e la Fornarina al Colosseo, seppur la scena sia qui ambientata nel Foro. È possibile che uno dei modelli di riferimento utilizzato da Induno nello sviluppo della tela fosse un dipinto di Federico Faruffini⁵⁸, il quale dipinse un soggetto simile in cui Raffaello mostra un analogo atteggiamento. Tra i due dipinti cambia il ruolo della Fornarina: nella tela di Faruffini è ripresa come donna premurosa, nell'atto di

⁵⁶ L'argomento è stato preso in esame da Carlo SISI ed Ettore SPALLETTI (1984); in particolare, sulla fortuna visiva del tema della Fornarina, cfr. BON VALSASSINA 2002.

⁵⁷ *Romanticismo* 1973, pp. 107-110. Il tema della Fornarina conobbe ampia diffusione anche in Francia, a partire dalle cinque versioni di Ingres (J.-P. Cuzin, in *Raphael* 1983, pp. 131-132, n. 134) fino alle numerose varianti dipinte nella seconda metà dell'Ottocento, tra cui quella di Hippolyte Flandrin (1809-1864; J.-P. Cuzin, in *Raphael* 1983, p. 112, n. 92) o Jules Salles (1814-1900; J.-P. Cuzin, in *Raphael* 1983, p. 174, n. 218).

⁵⁸ A. Finocchi, in *Federico Faruffini* 1996, pp. 121-122.

appoggiare la mano sulla spalla dell'artista; in Induno la modella prediletta di Raffaello è raffigurata invece alla stregua di una ciociara, in un periodo antecedente l'idillio amoroso tra lei e il pittore. Come in Faruffini, anche Induno decide di raffigurare l'artista seduto, una scelta che per Bon Valsassina si richiama all'esaltazione dello *status* conquistato dall'artista, mentre la Fornarina, al pari di altri esempi illustri, non mostra nessuna somiglianza con la modella raffigurata da Raffaello⁵⁹.

La genesi delle scene richiese particolare impegno: alcuni disegni preparatori e il ritrovamento di alcune riproduzioni fotografiche consentono di valutare le diverse fasi di elaborazione delle scene⁶⁰. Una tavola del catalogo di vendita della raccolta di Guido Carminati riproduce una versione da cavalletto dell'*Allegoria di Roma*, passata nel mercato con il nome di *Arte e Lavoro*⁶¹. Due lastre conservate presso il Civico archivio fotografico di Milano riproducono diverse versioni dell'*Incontro di Dante con Beatrice*: un bozzetto, segnalato in collezione Giulia Crespi Locatelli⁶², e un dipinto già di proprietà Del Grego e Rondo, esposto in occasione della storica retrospettiva dedicata ai fratelli Induno del 1933⁶³. Dal confronto tra il lavoro preparatorio e il dipinto murale risaltano alcune differenze. In principio l'autore aveva concepito una scena affollata inserita in un contesto urbano dominato dai profili monumentali delle architetture fiorentine: palazzo Vecchio, il campanile di Giotto e la cattedrale di Santa Maria del Fiore. Nella versione finale emerge, al contrario, una composizione di maggior respiro contraddistinta da un'apertura sul paesaggio toscano ricco di cipressi. Anche il dipinto si differenzia dalla tela monumentale per alcuni dettagli minori. La sua importanza consiste, piuttosto, nel fornire preziose indicazioni sul linguaggio adottato da Induno nell'intervento in stazione, impossibile da cogliere alla luce della frammentarietà delle tele sopravvissute. Si coglie una certa ricercatezza, una pittura attenta ai dettagli e alla preziosità stilistica, fedele alla poetica degli Induno. Particolari che, probabilmente, dovevano qualificare anche le grandi tele, ma impossibili da cogliere fra i cedimenti di colore e le lacerazioni.

⁵⁹ BON VALSASSINA 2002, p. 62.

⁶⁰ Si veda l'attento lavoro di Marina MANUSARDI (2005), in cui sono indicate le repliche e i documenti fotografici.

⁶¹ *Patrimonio* 1930, tav. XLI. Il dipinto pur presente nel catalogo di vendita della collezione Carminati, è inserito nella sezione "Raccolta d'arte moderna di altra provenienza", lasciando presupporre una storia collezionistica differente e, a oggi, ignota.

⁶² Milano, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche, Civico archivio fotografico, inv. C461.

⁶³ Milano, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche, Civico archivio fotografico, inv. C598; *Dipinti* 1933, n. 88.

Numerosi disegni, coerenti con la prolificità grafica dell'autore, testimoniano il lungo lavoro preparatorio alla base dei dipinti. Si segnalano, tra gli altri, alcuni studi raffiguranti Dante e Raffaello che l'artista eseguì in preparazione delle scene e che furono successivamente riutilizzati per i dipinti da cavalletto⁶⁴. Altri disegni recuperati nel corso delle ricerche, ad esempio lo studio del dettaglio del giglio scolpito sulla balaustra del ponte o il particolare della mano di Raffaello che regge il carboncino⁶⁵, mostrano la perizia di Induno unita alla cura riservata ai particolari minori. È da ricordare, infine, l'esistenza di uno *Studio per il profilo di Raffaello* in collezione privata, un bozzetto a olio da intendersi, probabilmente, come studio definitivo per la tela della stazione⁶⁶.

Altri particolari delle grandi tele mostrano consonanze con le scelte iconografiche dell'autore. Ad esempio il personaggio della Fornarina, con il cesto sulla testa e il suo incedere fiero, ricorda le amate figure di ciocciare, così come le rovine del tempio romano presso cui sostano Raffaello e i suoi sodali ritornano come quinta anche nelle *Regioni d'Italia*, significativa opera di sapore patriottico⁶⁷.

In ultima analisi, le immagini scelte da Induno insistono in vedute facilmente riconoscibili, soggetti profani e disimpegnati. Seppur Induno rappresenti le allegorie di Firenze e Roma, il tono retorico è totalmente assente, a favore di un gusto per la scena di genere, di cui l'autore rappresenta uno dei principali esponenti, capace di saper fondere «il registro alto della pittura storica e quello umile della pittura di genere nel registro medio [...] di quella patriottico intimista»⁶⁸.

In questo caso, i massimi numi della letteratura e della pittura italiana – Dante e Raffaello – sono chiamati a rappresentare le città a cui sono legati per i natali o in cui hanno lasciato i maggiori capolavori (come nel caso di Raffaello per Roma). Così come Pagliano scelse di richiamarsi alla mitologia e alle tradizioni classiche per rappresentare Venezia e Napoli, così la scelta di Induno, secondo i dettami della pittura storica in auge nei primi decenni dell'Ottocento, è quella di orientarsi verso la storia locale e di celebrarne i personaggi più rappresentativi. I grandi protagonisti della storia culturale nazionale assurgono così a divinità moderne, divenendo gli emblemi della città stessa. La soluzione adoperata da Induno si rivela estremamente fruttuosa, poiché pur rimanendo nel campo della celebrazione di due

⁶⁴ *Una raccolta* 1984, nn. 79-80.

⁶⁵ Milano, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche, Gabinetto dei Disegni, invv. 3264 A 1047, 3274 A 1057.

⁶⁶ MANUSARDI 2005, p. 110.

⁶⁷ *Domenico e Gerolamo Induno* 1945, tav. 212.

⁶⁸ MAZZOCCA 1984, p.n.n.

città, l'autore opta per personaggi la cui fama è sovranazionale: l'autore, in questo modo, riesce a coniugare la celebrazione delle glorie locali, di sapore ancora regionalistico e comunale, con l'esaltazione dei più importanti figli della Nazione e, di conseguenza, la stessa civiltà italiana.

I quattro teleri di Desplechin, che conosciamo grazie alla descrizione presente in una delle guide all'esposizione braidense del 1866⁶⁹, erano destinate a raffigurazioni allegoriche che celebravano lo sviluppo del moderno mezzo di trasporto ferroviario e le sue positive ricadute. Per l'atrio l'artista preparò *Il progresso del Commercio* appeso sulla parete rivolta verso Venezia e *Il progresso delle Arti, delle Scienze e delle Industrie* “coi principali monumenti d'Italia riuniti sul fondo”, collocato sulla parete orientata verso Torino⁷⁰; altre due grandiose scene, destinate alla sala del “buffer”, raffiguravano l'*Allegoria dell'Abbondanza* (figg. 11-12).

Delle quattro tele sono fortunatamente sopravvissute le due *Allegorie dell'Abbondanza*, avvolte su rulli nei depositi della Galleria d'Arte Moderna di Milano⁷¹. Il loro precario stato conservativo impedisce di comprendere appieno la reale portata dell'intervento del francese nella stazione. Nelle due tele raffiguranti, secondo la descrizione dell'epoca, “prospettive fantastiche con figure allusive all'*Abbondanza*”, è impossibile cogliere se non vaghe ombre di figure abbigliate all'antica e frammenti di architetture classicheggianti collocate all'interno di un paesaggio ubertoso e idealizzato⁷². Le grandiose scene per l'atrio andarono invece distrutte in un incendio che devastò il vestibolo all'inizio degli anni Trenta⁷³.

⁶⁹ *Esposizione 1866*, p. 44.

⁷⁰ Esiste un'illustrazione pubblicata ne “Le strade ferrate italiane illustrate” (all'interno della “dispensa programma Milano”) in cui è riprodotto il vestibolo della stazione. A sinistra, sulla parete orientata verso Torino, dovrebbe essere riprodotta la tela di Desplechin *Il progresso del Commercio*, fortemente scorciata e all'interno di una cornice lignea, in cui si ravvisa quella che dovrebbe essere una figura inginocchiata, forse un'allegoria. Sorprende che a quest'altezza cronologica – l'illustrazione è pubblicata nel numero del dicembre 1864 – fosse già allestita sulla parete un'opera di Desplechin, considerando che Mongeri descrive l'autore ancora al lavoro nel 1866. È possibile, in assenza di documenti che comprovino l'inizio dei lavori, che Desplechin si fosse dedicato inizialmente alle tele del vestibolo e solo successivamente avesse lavorato a quelle destinate alla sala ristorante. L'illustrazione è riprodotta in RICCI 2004, p. 311.

⁷¹ Milano, Galleria d'Arte Moderna, invv. GAM 4720-4721.

⁷² Le due allegorie, con la commistione di vegetazione e architettura, sintetizzano gli interessi dell'artista francese. Il suo amore per la natura lo portava a una descrizione quasi epidermica degli alberi, riconoscibili con precisione nei disegni e negli acquerelli anche quando il segno diventava più fluido e rapido. L'interesse per l'architettura, invece, si legava alla sua formazione giovanile, quando aveva conseguito il diploma d'architettura presso l'École des Beaux-Arts; LÉVÊQUE 2008, pp. 163-164.

⁷³ Luigi Goffi (in *Pinacoteca* 1994, pp. 706-707, n. 789) crede di aver individuato in una tela monumentale appartenente alla collezione dell'Accademia di Belle Arti di Milano una delle allegorie destinate all'atrio. L'opera, al di là delle notevoli dimensioni (dieci metri di lunghezza per più di cinque di altezza) pur coerenti con una tela da appendere in un ambiente vasto come quello del vestibolo – che secondo le testimonianze dell'epoca misurava 43 per 16,5 metri (OSNAGO 1885, pp. 498-499) – sarebbe da individuarsi ne *Il progresso del commercio* di Desplechin. Alcuni dettagli iconografici – il contesto portuale, i personaggi raffigurati con

L'intervento di Desplechin, tra i principali scenografi attivi in Francia a cavallo del secolo, non suscitò grandi entusiasmi nella critica dell'epoca; basti ricordare che Mongeri, cronista diretto degli eventi (le tele erano state completate quasi contemporaneamente alla redazione del suo resoconto), glissava sulla presenza del francese, tralasciandone il nome e ritenendolo un semplice epigono o imitatore dello svizzero Charles Gleyre. Il suo giudizio nei confronti dell'artista, ritenuto qualitativamente inferiore agli altri pittori di formazione milanese operanti in stazione, si chiudeva con una lapidaria asserzione: «Milano [...] avrebbe desiderato di esercitare la sua ospitalità per più degni lavori»⁷⁴.

Va rimarcata la provenienza dall'Accademia di Belle Arti di Brera dei diversi artisti coinvolti nel progetto decorativo, all'interno della quale seguirono il percorso canonico che da studenti (nella scuola di pittura di Luigi Sabatelli prima e di Francesco Hayez successivamente) portava poi all'insegnamento, secondo un processo consueto a cavallo del secolo⁷⁵. Casnedi era riuscito a completare l'*iter* canonico, con la sua nomina a professore, prima aggiunto (1856) e poi ordinario (1860) di disegno⁷⁶, Induno era membro del Consiglio dell'Accademia⁷⁷. Solamente Pagliano era parzialmente autonomo rispetto all'ambito braidense: seppur privo di cattedra, era stato nominato accademico di Brera nel 1860⁷⁸. Un minimo comune denominatore accomunava questi autori: una continua dipendenza dall'Accademia e dai suoi modelli, declinati secondo la propria cifra stilistica.

Colpiscono, all'interno di un progetto unitario, le differenze interpretative, in cui la maggiore o minore inclinazione verso soggetti allegorici e colmi di retorica risultò decisivo nella qualità del risultato finale. Casnedi, ad esempio, proveniva da una pittura solidamente ancorata a dettami tradizionali, e, secondo gli stessi commentatori, mostrava lacune nella costruzione di scene complesse⁷⁹. Al contrario, la grande abilità di Induno d'interpretare generi diversi – le sue capacità lo resero tra i più brillanti interpreti dell'epopea patriottica e attento cantore di risvolti intimi e psicologici della stessa epoca – gli consentirono di

abiti del nord e sud Italia, a indicare un'Italia unita almeno nei costumi – sostengono tale attribuzione; tuttavia, alla luce dei resoconti dell'epoca, rimane forte il dubbio di un'attribuzione errata. Lo stesso Goffi (*ibidem*) non esclude che la tela sia, piuttosto, una rappresentazione allegorica della Pace, assimilandola al grande medaglione eseguito da Pietro Michis per lo scalone di Casa Bagatti Valsecchi nel 1880.

⁷⁴ MONGERI 1866, p. 1. Che la sfortuna del pittore continui ancora oggi, è fatto comprovato dalla recente pubblicazione dell'unica monografia dedicata allo scenografo, nonché dagli errori presenti nella voce biografica del dizionario biografico Saur (JOIN-DIÉTERLE 2000), dove, per la stazione, gli sono attribuite solo due tele.

⁷⁵ ROSCI 1975, p. 204.

⁷⁶ COLOMBO 1978, p. 374.

⁷⁷ *Esposizione* 1865, p. 56.

⁷⁸ *Esposizione* 1903, p. 13.

⁷⁹ REGGIORI 1911, p. 48.

cimentarsi in egual misura con la grande pittura decorativa, senza che si riscontrassero, nel grande formato, cedimenti intellettuali⁸⁰.

Non stupisce che ad accompagnare i tre vi fosse proprio Desplechin, uno dei massimi campioni della pittura neoaccademica in Francia, chiamato probabilmente per il suo riconosciuto talento nella decorazione e l'innata abilità nella scenografia, che rappresentava la principale attività del francese⁸¹. Anche gli artisti italiani impegnati nel ciclo della stazione condivisero, al pari di Desplechin, un comune percorso tra scenografie e sipari. Casnedi aveva collaborato con Giuseppe Bertini nella decorazione del sipario della Scala, sul quale aveva dipinto i *Giochi atellani*⁸²; Induno e Pagliano erano intervenuti in alcuni teatri: il primo dipingendo il sipario del teatro di Gallarate dove illustrò *La festa del Plebiscito*⁸³; il secondo, come ricordato, sui velari dei teatri di Como e Verona⁸⁴.

Infine, non è da escludere che soggetti di ispirazione così diversa – soggetti popolari e facilmente riconoscibili per la sala d'aspetto di seconda classe, iconografie più complesse ed elaborate per quella di prima classe – siano stati proposti dai committenti o dai pittori stessi ipotizzando gli spazi, e quindi il censo, per i quali erano destinati. Colpisce anche la mancanza di decorazioni per la sala di terza classe, la più ampia tra le sale d'aspetto; un'assenza comprensibile se si considera che gli spazi decorati, con l'eccezione dell'atrio, erano destinati ai viaggiatori più facoltosi.

I teleri godettero di vasta fama all'epoca della loro creazione, tanto da essere presentati all'interno dei cataloghi delle esposizioni annuali braidensi⁸⁵. Anche le opere da cavalletto derivate dai fortunati modelli monumentali godettero di una buona fortuna critica (è il caso di *Raffaele e la Fornarina*, replica dell'*Allegoria di Roma* di Induno, presentata in occasione dell'Esposizione di Belle Arti di Milano nel 1869). Una fortuna, tuttavia, di breve durata: solamente pochi anni dopo, nel 1874, tra le pagine de *Le Tre Arti* di Giuseppe Rovani dedicate ai più recenti esiti della pittura lombarda, non si fa menzione del ciclo eseguito per

⁸⁰ PINI 2002, p. 223.

⁸¹ La parabola artistica di Desplechin, scenografo e decoratore teatrale al servizio dei principali librettisti e compositori dell'epoca e uno dei principali fautori del trionfo della "Grand Opéra à la française" nel periodo compreso tra la Monarchia di luglio e il Secondo Impero, si ricostruisce attraverso l'attento studio di Jean-Maxime LÉVÊQUE (2008).

⁸² REGGIORI 1911, p. 38.

⁸³ GINEX 1991b, p. 870.

⁸⁴ Come si vedrà più avanti, anche altri pittori coinvolti nei cicli destinati agli edifici ferroviari e, più in generale, nelle decorazioni di spazi pubblici, possedevano una discreta, se non buona, conoscenza della scenografia, grazie all'intervento sui soffitti e sipari dei teatri italiani. Questo sostrato comune sarà preso in esame nelle conclusioni.

⁸⁵ *Esposizione 1865*, pp. 54, 56-57; *Esposizione 1866*, pp. 44-45.

la stazione milanese. Una sfortuna che sarebbe continuata nei decenni successivi fino alla completa rimozione delle opere. Infatti, come anticipato, l'apparato decorativo al momento della ricostruzione della stazione durante il Fascismo venne interamente smantellato. Se la pittura a tempera di Casnedi andò irrimediabilmente perso, alterne fortune seguirono i teleri, fino al fortuito ritrovamento di alcuni di questi. Testimone oculare della distruzione e della smobilitazione dei dipinti fu Mario Bezzola, artista e funzionario del Comune di Milano, responsabile della Galleria d'Arte Moderna della città, che ha lasciato un resoconto utile per ricostruirne le complesse vicende⁸⁶. In vista della ricostruzione della stazione, il ministero della Comunicazione aveva deciso di donare le opere mobili al comune di Milano. Tuttavia, nel 1931, mentre erano in corso i primi lavori di costruzione dell'attuale stazione, un incendio divampò nell'atrio dove si conservavano le grandi tele di Desplechin, provocandone la distruzione. Lo spostamento dei lavori degli altri artisti comportò problematiche notevoli, a causa delle grandi dimensioni delle tele. Fu necessario approntare carrucole, smontare i telai e avvolgere le tele attorno a dei rulli. Sorsero alcuni problemi: in particolare Bezzola segnalò la caduta di una delle tele di Desplechin, che fortunatamente non si guastò. Le tele di Pagliano vissero una seconda stagione, poiché furono scelte per essere esposte all'interno di una delle sale di palazzo Marino. Tuttavia le due opere non sopravvissero ai bombardamenti della Seconda guerra mondiale e all'incendio che devastò il palazzo del Comune.

I dipinti, al pari di altri esempi che saranno presi in esame nel corso della tesi (si veda il caso dell'ottocentesca stazione Termini e delle relative opere di Annibale Brugnoli), subirono una *damnatio memoriae*; vennero progressivamente dimenticati a causa della rimozione indiscriminata e collocati in depositi da cui soltanto recentemente sono emersi, sostituiti da opere più moderne e in linea con le imposizioni e i dettami del gusto del regime fascista.

⁸⁶ BEZZOLA 1956.

2.3

Monza, saletta reale

Un'impresa condotta da Mosè Bianchi (1840-1904) presso la saletta reale della stazione di Monza, non lontano da Milano e a venti anni di distanza dal cantiere della stazione centrale, è la prova più convincente di come la decorazione degli edifici ferroviari presenti palesi caratteri di difformità.

A Monza si trova la villa Reale; la residenza era stata edificata su progetto di Piermarini durante il dominio asburgico. In seguito all'unificazione, con il passaggio della proprietà ai Savoia, era diventata tra le mete predilette di Umberto I, che l'amava per l'amenità del luogo e il vasto parco che favoriva le battute di caccia, tra i suoi passatempi preferiti, nonché per la vicinanza con villa Litta a Veduggio, dove risiedeva la duchessa Eugenia Attendolo Litta Bolognini, sua amante⁸⁷. Nella seconda metà dell'Ottocento, inoltre, il tratto di ferrovia che collegava Milano a Monza assunse una rilevanza particolare. Nel 1882 infatti era stato appena inaugurato il traforo svizzero del Gottardo e la stazione di Monza veniva a trovarsi su una direttrice fondamentale per i trasporti. Queste ragioni, a cui si univa una particolare predisposizione per il treno da parte di Umberto I che fin dalla giovinezza era solito utilizzarlo per i suoi spostamenti, giustificarono, nel 1882, la costruzione di una moderna stazione in sostituzione del preesistente edificio⁸⁸. Nonostante la stazione fosse di piccole dimensioni, venne ricavata al suo interno una saletta privata destinata all'accoglienza dei reali e dei loro ospiti⁸⁹.

All'interno della città la stazione divenne uno dei fulcri del corteo che accompagnava i sovrani alla villa Reale una volta giunti a Monza e, viceversa, al momento della loro partenza dalla città⁹⁰. La stazione venne quindi eletta a luogo di rappresentanza ufficiale, ruolo che condivise, ad esempio, con la stazione Termini a Roma, punto d'arrivo dei viaggi di sovrani e diplomatici.

⁸⁷ ROSA 1994, p. 16.

⁸⁸ Sullo sviluppo della rete ferroviaria a Monza e nella Brianza si veda ROSA 2001, dove, tra l'altro, si analizza l'uso intensivo che la corte sabauda, e soprattutto Umberto e Margherita, fece del moderno mezzo di trasporto.

⁸⁹ CASSANELLI 2001, p. 131.

⁹⁰ COLOMBO 2001, p. 10.

Solo in seguito all'uccisione di Umberto I, nel 1900, la saletta venne progressivamente abbandonata e lasciata in uno stato di incuria fino al recupero dello spazio e delle decorazioni negli anni novanta del Novecento.

La saletta si presenta come un piccolo ambiente a pianta rettangolare, decorato sulla volta con un affresco raffigurante *Il genio di Casa Savoia* di Mosè Bianchi⁹¹ (fig. 13). Sulle pareti, una serie di decorazioni a motivi vegetali e floreali si alternano a *boiseries* e stucchi dorati (fig. 14). Rimangono ancora ignoti sia l'architetto dell'edificio sia gli artisti che collaborarono alla realizzazione dell'arredamento e della decorazione a stucco della sala⁹². Emerge un gusto comune con la saletta reale di Milano, orientato all'eccesso ornamentale e allo sfarzo: una sensazione di opulenza, coerente con la destinazione regale dello spazio.

Mosè Bianchi era l'autore più importante a cui la città avesse dato i natali. La reputazione del pittore in città era tale da giustificare la sua presenza nel cantiere cittadino, in assenza di documenti che comprovino i reali motivi della sua chiamata⁹³. L'artista poteva vantare, oltre alla consolidata fama, un *curriculum* di tutto rispetto nel campo della decorazione ad affresco, poiché nel 1877 era intervenuto a Lonigo, in provincia di Vicenza, presso villa Giovannelli, per la quale aveva elaborato un ciclo molto complesso che coinvolgeva diversi ambienti dell'edificio⁹⁴.

La decorazione monzese venne eseguita tra il 1883 e il 1884. Essa appare come un emblematico caso di studio per le innovazioni introdotte da Mosè Bianchi, novità che coinvolgono più l'aspetto stilistico che le scelte iconografiche, sostanzialmente ancorate al modello della celebrazione encomiastica della casata e del suo operato.

L'esecuzione dell'affresco ebbe una lunga gestazione. Al momento della progettazione risalgono una serie di modelli e bozzetti di varia grandezza e di diverso grado di finitura, indice dell'attenzione che Bianchi dispiegava per ogni sua impresa. Nello specifico, dell'affresco monzese si conservano un bozzetto preparatorio⁹⁵ e lo stesso cartone, firmato

⁹¹ Sulla saletta si vedano ROSSI PINELLI 1991, pp. 572-573; COPPA 2001, p. 21.

⁹² Infertuose, come ha rimarcato Coppa (1987, p. 41), sono state le ricerche di documenti archivistici relativi all'edificazione della saletta, e pressoché nulle sono le testimonianze nella pubblicistica dell'epoca.

⁹³ Sul rilievo della figura di Bianchi nel panorama artistico monzese, si vedano le valutazioni di Alberto MONTRASIO (1987, pp. 50-53)

⁹⁴ Su Mosè Bianchi frescante si veda COPPA 1987 e, in particolare, sullo specifico caso monzese, p. 41.

⁹⁵ Monza, Musei Civici, inv. 142; S. Coppa, in *Mosè Bianchi* 1987, pp. 321-322, n. 89. Paolo BISCOTTINI (1996, pp. 266-267, n. 338) sottolinea le problematiche relative alla corretta datazione delle opere di Bianchi, il quale era solito reinterpretare e rielaborare l'opera già portata a termine attraverso bozzetti e studi. Il critico, tuttavia, concorda nel ritenere il bozzetto antecedente l'esecuzione dell'affresco.

e datato 1883⁹⁶. Recentemente sono stati ritrovati uno studio a olio, incentrato sulla figura del genio alato, e un secondo bozzetto preparatorio⁹⁷. Tra studi e affresco non si rilevano grandi differenze; ad esempio nel bozzetto di collezione Mariani, al posto dei puttini, a sostenere lo stemma vi era una figura femminile, soluzione poi rigettata dall'autore. L'affresco presenta minime differenze anche nei confronti del cartone, con l'eliminazione dei puttini che reggono il tricolore.

Bianchi optò per una soluzione consolidata, che si richiamava alla canonica iconografia dell'esaltazione della casata attraverso la celebrazione dello stemma della famiglia, adottata sovente nei secoli precedenti⁹⁸. Qui un genio alato trasporta in volo, aiutato da alcuni puttini, lo stemma del Regno d'Italia, secondo la versione in vigore dal 17 marzo 1861 al 4 maggio 1870. Lo stemma, che era già stato adottato per il Regno di Sardegna fin dal 1848, e che nel neonato regno fu impiegato per l'intestazione degli atti ufficiali e la monetazione⁹⁹ si presenta, secondo la terminologia araldica, "di rosso alla croce d'argento; lo scudo coronato di corona Reale, sormontata da una croce trifogliata d'oro, attorniato dal Collare del Supremo Ordine della SS. Annunziata, movente dagli angoli superiori dello scudo"¹⁰⁰, il cui motto era FERT, motto storico della casata Savoia, che si osserva nello stesso affresco. Oltre allo stemma della casata, compaiono altri emblemi del potere monarchico: lo stemma è protetto infatti dal manto rosso d'ermellino, mentre l'unità della nazione è richiamata dal tricolore retto dal genio, che, sventolando alle sue spalle, quasi scompare all'interno della scena¹⁰¹.

La differenza più evidente tra il soggetto eseguito da Bianchi e i cicli presenti nelle stazioni di Torino o Milano, al netto dell'intento encomiastico che si rileva unicamente nella sala affrescata da Casnedi a Milano, si ravvisa nello stile esecutivo.

L'affresco si discosta dal linguaggio delle precedenti decorazioni qui prese in esame. Emerge soprattutto una tendenza a richiamarsi allo stile neoveneto, assente, ad esempio, nel ciclo di Gonin. L'opera di Bianchi gioca interamente su una sprezzatura formale – la

⁹⁶ L'opera, già in collezione Borsa, fu esposta in occasione della mostra commemorativa che si tenne a Monza nel 1924; *Catalogo* 1924, tav. XXXIX; MARANGONI s.d., p. 162.

⁹⁷ Le due opere, già di proprietà di Pompeo Mariani (S. Coppa, in *Mosè Bianchi* 1987, pp. 321-322, n. 89), appartengono oggi all'omonima fondazione di Bordighera e sono riprodotte in CASSANELLI 2001, p. 130.

⁹⁸ *Simboli* 2005, p. 201.

⁹⁹ DE LÁSZLOCZKY 1989, pp. 301-303.

¹⁰⁰ La terminologia, pur riferendosi allo stemma entrato in vigore nel 1870 con legge, è applicabile anche allo stemma utilizzato dal 17 marzo 1861, poiché le modifiche dello stemma interessarono la parte esterna dello scudo.

¹⁰¹ POPPI 2003, p. 63.

pennellata libera e corsiva – e sulla cromia, in cui appare evidente la matrice neotiepolesca. Altrettanto forti appaiono i richiami alla tradizione veneta ad affresco – in particolare alle soluzioni veronesiane – distinguibili ad esempio nel motivo del genio librato in aria sullo sfondato del cielo. Seppur Casnedi, nell'affresco per la saletta reale di Milano, sfrutti alcuni artifici di sapore veronesiano, l'impostazione della scena risultava marcatamente accademica, ben lontano dagli esiti formali e dalle sprezzature esibiti da Mosè Bianchi.

Uno sguardo più ampio sulla produzione ad affresco del monzese permette di comprendere come l'intervento nella saletta reale della stazione si inserisca coerentemente nel suo percorso artistico, poiché ne rispecchia pienamente il gusto. Nello specifico, si notano particolari consonanze con alcune sue imprese decorative, soprattutto quelle destinate alle abitazioni private, come la già ricordata villa Giovanelli a Lonigo o i palazzi milanesi destinati ai fratelli Turati. La figura del Genio richiama, per la posa, alcune figure presenti nei medaglioni ad affresco collocati sui soffitti delle sale di villa Giovannelli – nello specifico alla figura di Paolo per l'episodio di *Paolo e Francesca* o al *Mercurio* – o al *Genio della Resurrezione*, dipinto recentemente recuperato¹⁰². I puttini che sostengono lo stemma del Regno si relazionano ad analoghe figure che furono eseguite nello stesso arco cronologico, in particolare ai puttini che circondano la *Flora* di casa Pisa del 1883 e la *Flora* posta nel medaglione di casa Turati (1885).

Simonetta Coppi osserva nell'affresco monzese e, più in generale, in tutta la produzione murale successiva, una certa ricerca nella plasticità delle forme¹⁰³, che tende ad allontanare l'opera dal momento di maggiore adesione alla lezione tiepolesca, caratterizzata da una maggiore ariosità, a favore di «spunti veristici non del tutto coerenti con la destinazione celebrativa e decorativa di queste composizioni»¹⁰⁴. Pur riconoscendo nel *Genio* di Bianchi un certo appesantimento delle forme e una maggiore plasticità nel modellato, l'affresco sembra riconducibile perfettamente a quello stile umbertino che stava dominando la scena pittorica italiana e che si ritrova in alcuni dei principali episodi artistici postunitari. Tra questi vanno ricordati il soffitto a encausto di Vincenzo De Stefani e Giuseppe Vizzotto Alberti per la sede della provincia di Venezia presso Ca' Corner della Ca' Granda e il ciclo approntato da Cesare Mariani per la sala del Consiglio del Ministero delle Finanze a Roma, trattato

¹⁰² BISCOTTINI 1996, pp. 266-267, n. 338; per il *Genio della Resurrezione*: *ivi.*, p. 208, n. 209.

¹⁰³ S. Coppa, in *Mosè Bianchi* 1987, p. 322.

¹⁰⁴ COPPA 1987, p. 41.

secondo un linguaggio giocato su arditi scorci e svolazzi barocchi che anticipa di quasi quindici anni le soluzioni adottate da Bianchi nella stazione monzese¹⁰⁵.

Il *Genio* di Bianchi non riscosse elogi unanimi. In particolare il linguaggio di Bianchi, riconducibile dai contemporanei a un gusto sostanzialmente eclettico, non trovò l'approvazione di Camillo Boito (1836-1914) il quale, oltre a smontare la qualità del nuovo stile¹⁰⁶, criticò le predilezioni tiepolesche del pittore¹⁰⁷.

Un discorso a parte merita la decorazione fitomorfa che dal soffitto prosegue sulle pareti¹⁰⁸ e che circonda il medaglione di Bianchi, configurandosi quasi come entità autonoma all'interno dell'ambiente. Gli affreschi sono ancora oggi senza paternità, a causa dell'assenza di documenti che chiariscano le vicende costruttive e decorative; appaiono comunque modulati sugli esiti del gusto tardo-eclettico allora dominante in Lombardia. L'artista ha dispiegato sulle pareti una serie di motivi - bouquet floreali, nastri, ghirlande – che riassumono il campionario di forme e modelli di questo linguaggio. Tra le massime espressioni dell'eclettismo lombardo, che ha goduto di larga fortuna fin dalla metà dell'Ottocento e che interessò indifferentemente edilizia pubblica e privata, vanno ricordati il *Gabinetto Dantesco* di Giuseppe Bertini per il palazzo di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, e le numerose ville della Brianza – tra cui villa Traversi Tottoni a Desio – dove questo orientamento stilistico attecchì con maggiore facilità¹⁰⁹. Il retroterra culturale lombardo, a cui si sommavano la presenza nel cantiere di villa Reale di Achille Majnoni d'Intingnano, campione dell'eclettismo e architetto di fiducia di Umberto I, incaricato da questi di risistemare le dimore reali, e una particolare tendenza stilistica che dominò il panorama artistico monzese e a cui Rossana Bossaglia diede il nome di *Style Marguerite*¹¹⁰ – dalla regina Margherita di Savoia – giustificano il linguaggio e le scelte operate dall'anonimo artista.

¹⁰⁵ I due cicli decorativi saranno presi in esame nel capitolo successivo.

¹⁰⁶ MAZZOCCA 1991, pp. 144-145.

¹⁰⁷ «L'arte del Bianchi è più solida che profonda: non isvanisce dalla memoria, anzi piglia corpo e vita, ma una vita materiale, quasi teatrale. Cotesta pittura, che è tutta abilità, odora sempre un tantino, come la pittura del Tiepolo, di tavolozza e di pennelli». BOITO 1877, p. 272. Si vedano sulla fortuna critica di Bianchi, oscillante fra l'ammirazione spassionata di Marangoni, le parziali critiche di Boito e il severo giudizio di Longhi, DELL'ACQUA 1987.

¹⁰⁸ Sulla decorazione parietale, cfr. ZATTI 2001, pp. 26-29.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 26.

¹¹⁰ BOSSAGLIA 1971, pp. 252-259, a cui spetta per prima il merito di aver indagato sulla fortuna del gusto eclettico a Monza.

2.4

Bologna e Firenze

Nell'ambito dell'edilizia ferroviaria, spostandosi da nord verso sud, gli episodi significativi tendono a diradarsi. La stazione di Bologna, ad esempio, dalle vicende costruttive abbastanza travagliate e dalla particolare conformazione architettonica (nacque fin dall'inizio come stazione di transito e non come stazione di testa), non prevedeva ambienti decorati¹¹¹.

Proseguendo lungo i tracciati ferroviari che da Torino portavano a Roma, colpisce l'assenza di spazi decorati nelle stazioni fiorentine. Il fatto appare ancora più rilevante se si considera che, tra il 1865 e il 1871, la città divenne capitale del Regno, ospitando il re e gli edifici governativi. Non si comprende l'assenza di una sala d'attesa a ridosso della stazione ferroviaria destinata a ospitare il sovrano, considerata anche la presenza di analoghi ambienti a Torino e, addirittura, a Milano, città che non ebbe l'onore di ospitare il re e il governo, a differenza di Firenze. Probabilmente la svolta repentina nelle vicende dell'unificazione, con il trasferimento della corte e degli organi governativi a Roma solamente sei anni dopo la proclamazione di Firenze come capitale del Regno, lasciò alla fase iniziale o, addirittura sulla carta, molti progetti, tra cui la stazione di Santa Maria Novella, rimasta un piccolo edificio in fase embrionale¹¹². Solamente con il Fascismo, in seguito alla volontà di rinnovamento che si registrò durante il regime, la stazione fu sottoposta a una ricostruzione totale. La trasformazione combinò un vasto programma di decorazione degli ambienti che vide coinvolti, tra gli altri, Ottone Rosai e Mario Romoli, incaricati di eseguire grandi teleri destinati al bar e al ristorante di prima e seconda classe. Fu promossa, inoltre, l'edificazione della palazzina reale, separata dal complesso ferroviario e, al pari dell'edificio principale, destinata a un ricco apparato decorativo concepito, nei progetti, da Galileo Chini¹¹³.

¹¹¹ Per la storia della stazione cfr. LUPANO, DAL ZOPPO 2004.

¹¹² MUSUMECI, RICCO 2016, p. 43.

¹¹³ CONFORTI, DULIO, MARANDOLA 2016, in particolare pp. 20-21, 25, 29-30, 35.

2.5

Roma, stazione Termini

In netto contrasto con i casi centroitaliani, eclatante appare l'episodio della saletta reale della stazione Termini, il cui primo nucleo fu edificato nel nono decennio dell'Ottocento. Parallelamente alla vicenda milanese, l'edificio ottocentesco fu sostituito dalla nuova struttura progettata da Angiolo Mazzoni ed edificata tra il 1938 e il 1942, e, di conseguenza, demolito nello stesso giro d'anni (nello specifico, la saletta venne abbattuta nel 1943).

La stazione ottocentesca prevedeva una suddivisione degli ambienti tra fabbricato destinato ai viaggiatori in arrivo e quello adibito ai viaggiatori in partenza. La saletta reale, compresa nell'edificio dedicato ai viaggiatori in arrivo e rivolto verso la basilica di Santa Maria Maggiore, si configurava come ambiente di rappresentanza dell'intero complesso poiché punto d'arrivo nella capitale non solo della famiglia Savoia, ma anche luogo deputato ad accogliere le personalità straniere che giungevano a Roma¹¹⁴.

Alla sala era demandato il compito di rappresentare il fasto della monarchia; per il suo arredo fu chiamato l'ebanista Giuseppe Noci¹¹⁵, che approntò l'ambiente secondo quel gusto orientato alla ricchezza e allo sfarzo che si riscontra anche negli analoghi spazi di Milano o Torino¹¹⁶. Una riproduzione fotografica di una delle porte d'ingresso, scampate straordinariamente alla distruzione e acquistate da un privato che le riutilizzò all'interno della sua abitazione¹¹⁷, restituiscono il senso dell'opulenza che doveva trasparire nell'ambiente.

La decorazione della volta, invece, fu affidata ad Annibale Brugnoli (1843-1915). L'artista aveva ottenuto la commissione nel 1885¹¹⁸. Si era allora in piena epoca umbertina: la capitale stava subendo un rinnovamento urbanistico che trovava paragone solamente con le trasformazioni degli assetti viari realizzati dai papi tra Cinque e Settecento. La stazione

¹¹⁴ BARUCCI 2004, p. 285.

¹¹⁵ BARUCCI 2004, pp. 284-285.

¹¹⁶ Le pareti erano arredate con una *boiserie* nella fascia inferiore della parete e arricchite dalla carta da parati nella zona soprastante (TOMEI 1985, p. 127), mentre al soffitto era appeso un lampadario in vetro di Murano che male si accordava con la partizione decorativa della sala (NOVELLI 1885, p. 146).

¹¹⁷ ANGELERI, MARIOTTI BIANCHI 1983, p. 145.

¹¹⁸ Per i lavori, l'artista ottenne un compenso di 12.000 lire; l'informazione è ricavata da una lettera del 14 ottobre 1888, periodo durante il quale Brugnoli era al lavoro nella sala dello Zodiaco del Quirinale, e inviata al pittore dall'Ufficio Tecnico della Casa Reale (Perugia, Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti, Carteggio su Annibale Brugnoli donato da Coriolano Mazzerioli nel settembre 1993, fasc. 2, n. 20); la lettera è stata pubblicata in SAN MAURO 2005, p. 89.

Termini, nonostante la progettazione risalisse all'ultimo periodo della dominazione pontificia, si configurava come edificio importante nella riqualificazione della città, anche in vista della futura espansione urbana¹¹⁹. Di conseguenza la stazione divenne elemento catalizzatore del nuovo clima di rinascita della città al pari del nuovo asse di via XX settembre. Per la saletta reale Brugnoli scelse decorazioni improntate alla celebrazione della nuova famiglia regnante, a cui unì il tema del *Convegno delle Scienze e delle Arti* a «simboleggiare l'unione di ingegneria e architettura, che trovava la sua attuazione proprio nell'edificio ferroviario»¹²⁰.

La pressoché totale assenza di documentazione grafica o fotografica rende molto difficile ricostruire l'aspetto delle decorazioni. Le uniche fonti utili consistono in sporadici resoconti coevi, tra cui quello apparso in un periodico del 1885 a cura di Gastone Novelli¹²¹, e in una rara descrizione della saletta recuperata dal periodico britannico stampato a Roma «The Roman Herald» – pubblicazione destinata ai lettori di lingua inglese residenti nella capitale¹²² – arricchita da illustrazioni dell'opera di Brugnoli¹²³. A questi testi va aggiunto l'accorato appello di Remigio Strinati, che dalle pagine de «Il Messaggero» chiedeva a gran voce prima che le opere di Brugnoli potessero essere risparmiate dalla demolizione¹²⁴, un intervento che ricevette il plauso di Gerardo Dottori¹²⁵.

Alle fonti scritte si devono aggiungere alcuni disegni conservati presso l'Accademia di Belle Arti di Perugia, riferibili alle decorazioni per la stazione¹²⁶. Si tratta di fogli in inchiostro nero su carta da lucido, che probabilmente risalgono alla fase definitiva della progettazione, poiché denotano una certa aderenza alla descrizione di Novelli. La quadrettatura in matita rossa e il segno deciso, senza ripensamenti e indecisioni, indica che i disegni, derivati da

¹¹⁹ BARUCCI 2004, p. 280.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 285.

¹²¹ NOVELLI 1885. Non sorprende che l'analisi più completa delle decorazioni approntate da Brugnoli apparisse nelle pagine de «L'Italia. Periodico artistico illustrato». La rivista, infatti, era strettamente connessa alle vicende artistiche romane.

¹²² G. Coronelli, in *Catalogo* 2016, pp. 23, 25.

¹²³ ANONIMO 1896. L'articolo è segnalato da Fedora BOCO (1999, p. 34, nota 12), la quale conferma la presenza delle riproduzioni delle tempere di Brugnoli (*ivi*, p. 28). L'impossibilità di reperire la rivista nelle poche biblioteche in cui sono conservati i rari numeri superstiti ha reso vana, per ora, la ricostruzione visiva dell'impresa decorativa.

¹²⁴ STRINATI 1943.

¹²⁵ DOTTORI 1943. Ringrazio la professoressa Stefania Petrillo per la segnalazione dell'articolo, conservato presso l'Archivio bio-iconografico de La Galleria Nazionale di Roma, all'interno della busta "Brugnoli".

¹²⁶ Perugia, Accademia di Belle Arti, invv. C 745-748. Sui disegni perugini di Brugnoli, cfr. GORI, PODDI 1985, in particolare p. 197, ove, ai quattro disegni menzionati, gli autori riferiscono al ciclo della stazione Termini altri tre fogli, attribuzione rivista successivamente (ringrazio per la segnalazione la dottoressa Passerini). L'*Allegoria del Commercio* è riprodotta alle pp. 194-195.

fogli di ridotte dimensioni, precedono con molta probabilità i cartoni grandi al vero in vista dell'esecuzione finale degli affreschi.

La perdita definitiva del ciclo può essere compensata dalla meticolosa narrazione di Novelli, che si sofferma non solo sugli stilemi pittorici ma anche sui dettagli iconografici. I disegni perugini, dal canto loro, consentono di dar forma, seppur in linea di massima e con tutti i limiti propri degli studi preparatori, alle parole del commentatore. Alle fonti si deve aggiungere, inoltre, la vasta opera decorativa di Brugnoli, attivo particolarmente negli edifici pubblici umbri e romani, per il quale divenne uno degli interpreti principali.

Lo scritto di Novelli, retorico e magniloquente, tipico della prosa celebrativa, glorifica l'operazione condotta da Brugnoli. Il tono generale della decorazione, secondo l'autore, si collegava alla decorazione che il pittore aveva eseguito per la cupola del teatro Costanzi – l'attuale teatro dell'Opera di Roma – e uno dei suoi più acclamati lavori; simile la «limpidezza luminosa» e gli effetti luministici che trasparivano dagli affreschi, in cui emergeva il trasporto di Brugnoli verso «le dolcezze serene dell'idillio e le altezze solenni della lirica»¹²⁷. Sentimenti, questi, che ben si adattavano al motivo principale della decorazione, ovvero la Pace.

Lo spazio rettangolare della volta era suddiviso in quattro vele. Emerge il tentativo da parte di Brugnoli di annullare la partizione del soffitto, creando una sorta di ambientazione unificante in cui inserire le diverse scene: Novelli osservava come il *Convegno delle Scienze e delle Arti* si collegasse mirabilmente con il *Commercio* e l'*Agricoltura*¹²⁸.

I due soggetti più canonici, le allegorie del *Commercio* e dell'*Agricoltura*, sono restituiti secondo un'iconografia facilmente riconoscibile. Il *Commercio* – del quale non si conserva lo studio preparatorio – si conforma alla tipica rappresentazione di un porto, con l'umanità al lavoro, le navi da caricare e scaricare e la classica citazione dell'ancora in primo piano, secondo un modello già sfruttato a Milano da Pagliano nell'*Allegoria di Venezia*, per rappresentare la vocazione commerciale della città. Nell'allegoria dell'*Agricoltura* (fig. 15), di cui esiste il bozzetto, i personaggi della scena non sono rappresentati al lavoro nei campi ma impegnati in una festa campestre, durante la quale «si suona, si canta, si intrecciano danze». Sullo sfondo, tra le rovine dell'acquedotto di Claudio, si intravede una locomotiva a vapore, mentre un gruppo di buoi è al pascolo. Nello studio preparatorio spicca, tra i personaggi in festa, il motivo del treno, mentre il contesto bucolico, ben rappresentato dalle

¹²⁷ NOVELLI 1885, p. 146.

¹²⁸ *Ibidem*.

rovine dell'acquedotto romano e dai buoi in armento, non era ancora stato elaborato, seppur ai lati del foglio compaiano due grandi anfore che restituiscono il legame con il passato classico dell'Agro.

Il *Convegno delle Scienze e delle Arti* (fig. 18), seppur ambientato in una dimensione mitica e fuori dal tempo, mostra un curioso *pastiche* architettonico. L'autore assembla, all'interno della scena, alcune notazioni classicheggianti (una sorta di altare ornato da un bassorilievo con figure animali) del foro romano, a cui si affiancano la cupola della basilica di San Pietro e la moderna struttura del Vittoriano sullo sfondo, edificio all'epoca ancora in fase di divenire, poiché la posa della prima pietra avvenne nello stesso anno dell'esecuzione degli affreschi¹²⁹. Particolare appare la scelta dell'artista di voler unire in un'unica immagine le diverse fasi dell'Urbe: il periodo classico connotato dall'ambientazione della scena alle pendici del Campidoglio, la lunga dominazione papale rappresentata dalla basilica di San Pietro e la recentissima annessione simboleggiata dal monumento dedicato a Vittorio Emanuele II¹³⁰. Alla base del bassorilievo, che Novelli identifica nei pressi della colonna di Foca, si trovano le personificazioni delle Scienze e delle Arti, «vergini bellezze muliebri», a cui si affiancano la «rosea» Musica, distesa mentre suona la lira e una figura «di bruno giallo vestita», personaggi dai toni delicati che contrastavano cromaticamente la massa scura della vegetazione e i toni caldi del Campidoglio. Analoghi giochi cromatici caratterizzavano i profili delle architetture sullo sfondo, con la cupola michelangiolesca in ombra alternata ai bagliori dell'Altare della Patria.

Il soggetto più rappresentativo della sala, in cui Brugnoli dispiega il suo talento di compositore e narratore, è l'*Apoteosi della Pace*, episodio che presenta la maggiore complessità per l'alto numero di figure introdotte.

Su di uno scranno posto «nel punto massimo della Via Sacra», affiancata dalle sue ancelle e dal Genio sabauda, «siede serenamente e regalmente l'immagine bella e gentile del nostro paese». L'Italia è omaggiata dalle altre nazioni, che «scendono festevolmente» da una scalinata «agitando ciascuna nell'alto un ramoscello d'ulivo», un corteo «preceduto da uno stormo di colombe e seguito da una folla immensa di popolo d'ogni razza»¹³¹.

¹²⁹ L'aspetto del Vittoriano, coerente con l'edificio inaugurato nel 1911, è derivato probabilmente dai progetti definitivi di Giuseppe Sacconi, architetto vincitore del concorso nel 1882.

¹³⁰ La sensibilità di Brugnoli per la nuova casata e per il monarca sabauda e i monumenti a lui dedicati è certificata dal breve opuscolo dedicato al problema della sepoltura del sovrano all'interno del Pantheon (BRUGNOLI s.d.), che, al pari di tutta la commemorazione funebre, sollevò nella Roma dell'epoca un vivace dibattito (TOBIA 1998, pp. 19-23).

¹³¹ NOVELLI 1885, p. 146.

Della scena sopravvivono due disegni preparatori, nei quali l'autore si sofferma sul gruppo principale con la personificazione dell'Italia, le sue giovani ancelle e il Genio di casa Savoia. Ricorrono, all'interno dei due bozzetti (figg. 16-17), alcuni particolari che si ritrovano nella versione definitiva della composizione. In entrambi i fogli, ad esempio, è già *in nuce* l'idea dell'alto podio su cui è collocata la personificazione dell'Italia¹³².

Novelli, pur apprezzando «i pregi di composizione e di esecuzione»¹³³, disapprovava l'eccessiva fretta adottata nell'esecuzione, che a suo avviso sviliva il tono generale della decorazione nel complesso. La medesima interpretazione è stata ripresa anche dalla critica più recente, più propensa, tuttavia, a riconoscere il valore degli studi grafici¹³⁴.

In conclusione, si può affermare che il programma di Brugnoli mostrava una società italiana in cui l'agricoltura e il commercio rappresentavano i cardini su cui era imperniata la moderna nazione, ma nella quale, tuttavia, non erano esenti contaminazioni con il mondo contemporaneo, esemplato dai moderni mezzi di trasporto, ad esempio il treno che percorre l'Agro all'ombra delle monumentali rovine dell'antico impero. Un programma che, nelle intenzioni dell'autore, doveva culminare con il *Convegno delle Scienze e delle Arti e l'Apoteosi della Pace*, nella quale la Pace veniva a identificarsi con la rinnovata armonia tra le moderne nazioni, in seguito all'unificazione nazionale¹³⁵.

¹³² Per la derivazione degli impianti compositivi delle scene dai modelli di Federico Faruffini, mentore di Brugnoli durante il suo soggiorno perugino, si veda MORELLI 2015, in particolare pp. 50-51.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ TOMEI 1985, p. 131

¹³⁵ BOCO 1999, p. 28.

2.6

Palermo, stazione Centrale

L'ultimo caso preso in esame in attinenza alla decorazione di spazi pubblici all'interno dell'edilizia ferroviaria postunitaria riguarda la stazione di Palermo. Nello specifico, la decorazione della saletta reale della stazione palermitana si configura, rispetto ai casi precedenti, più semplice e meno variegata nella scelta dei soggetti, assecondando la tendenza artistica che si era diffusa negli stessi anni in Sicilia nel campo della grande decorazione murale.

Colpisce che a Palermo, tra le città più interessate dall'epopea risorgimentale, compaia nella stazione cittadina una decorazione priva di qualsiasi risvolto ideologico e priva di qualsiasi riferimento allegorico e simbolico agli sconvolgimenti politici di pochi anni prima. Nessun accenno al nuovo corso storico, nessuna menzione a Garibaldi e alla gloriosa impresa dei Mille. Le questioni appaiono aperte e possono essere spiegate rivolgendosi sia alle dinamiche artistiche che alle questioni storiche, sociali e politiche che l'unificazione aveva comportato.

Indubbiamente, con l'unificazione la regione subì un processo di ammodernamento delle infrastrutture, in particolare la rete ferroviaria si sviluppò in modo esponenziale. In quest'ottica, la costruzione della stazione centrale di Palermo si configura come importante cantiere urbano in cui «è l'amministrazione pubblica a sostituirsi alla committenza aristocratica» a cui spettava in massima parte la committenza di edifici e cicli decorativi¹³⁶. La stazione, di testa, si pone nell'ambiente cittadino come esempio di architettura eclettica¹³⁷. L'incarico di eseguire le decorazioni all'interno di alcuni ambienti fu dato dalla Società Italiana delle Strade Ferrate Meridionali, responsabile della costruzione dell'edificio, al pittore Rocco Lentini (1858-1943), che coinvolse anche due suoi collaboratori: Francesco Padovani e Nicolò Giannone¹³⁸. Così come accadde a Roma con la chiamata di Brugnoli per la decorazione della saletta reale di Termini, a Palermo fu chiamato colui il quale – al pari di Giuseppe Sciuti (1834-1911) – deteneva la palma della pittura decorativa in Sicilia. Particolare è anche il medesimo percorso lavorativo, che portò entrambi

¹³⁶ LENTINI SPECIALE, MIRABELLI 2001, p. 136.

¹³⁷ Sulle vicende costruttive della stazione di Palermo, cfr. *Le stazioni* 2000, pp. 57-86.

¹³⁸ Sulle vicende decorative che interessarono gli ambienti della stazione palermitana e sulla figura di Rocco Lentini: cfr. LENTINI SPECIALE, MIRABELLI 2001, in particolare pp. 135-140.

a dipingere le volte delle calotte dei teatri più importanti delle rispettive città: Brugnoli decorò il teatro Costanzi (poi teatro dell'Opera) a Roma; Lentini, il teatro Massimo e il Politeama.

Gli ambienti interessati dal cantiere decorativo furono le sale d'aspetto, di prima, seconda e terza classe, nonché il *cafe-restaurant*. Anche questi spazi subirono nel tempo delle radicali trasformazioni: a oggi sopravvivono esclusivamente le decorazioni della sala di prima classe, mentre le altre opere, a causa della trasformazione degli ambienti, sono scomparse. In nostro soccorso, come a Milano e a Roma, giungono le pagine dei quotidiani dell'epoca, in particolare un articolo anonimo apparso sul «Giornale di Sicilia», in cui sono descritti gli affreschi perduti. Lo stesso articolo, datato 11 giugno 1886, stabilisce anche il termine *ante quem* dei lavori, poiché all'interno del testo il ciclo si definisce concluso.

Dalle descrizioni degli affreschi e dalle decorazioni sopravvissute si ricostruisce il programma complessivo del ciclo, che prevedeva, secondo una formula collaudata, la celebrazione delle moderne tecnologie, che investirono pienamente il campo delle comunicazioni e dei trasporti. L'impianto iconografico appare ben lontano dalla ricchezza e dalla varietà di soggetti allegorici dispiegati nei casi analizzati in precedenza. Emerge, tuttavia, in consonanza con il modello torinese o romano, la celebrazione della modernità attraverso la tecnica e la scienza «che non si oppongono all'arte, ma ne rifondano nascita e sviluppi»¹³⁹.

Nella sala di prima classe, la volta è ripartita in quattro riquadri, arricchiti da finte architetture; al loro interno, si osservano puttini che reggono alcuni oggetti, tra cui un'ancora, identificati dal cronista del «Giornale di Sicilia» «negli emblemi del telegrafo, [...] della ferrovia, [...] della marina e dell'aeronautica» (figg. 19-21). Le pareti sono decorate con finti stucchi, decorazioni floreali e medaglioni con profili di alcune grandi glorie italiane – Raffaello, Michelangelo e Galileo – e siciliane: il poeta Giovanni Meli e il compositore Vincenzo Bellini.

Una simile ripartizione dell'ornamentazione degli ambienti ritorna anche nelle sale d'aspetto di seconda e terza classe, ricostruibili solo con l'ausilio delle descrizioni fornite dall'articolo del «Giornale di Sicilia». In particolare, la sala di seconda classe presentava sul soffitto «due puttini che rappresentano l'Agricoltura e il Commercio ed ancora i nomi di Fulton, Stephenson, Volta ecc. Nelle pareti vari trofei che simboleggiano la musica, la pittura,

¹³⁹ LENTINI SPECIALE, MIRABELLI 2001, p. 137.

l'architettura, la scultura, le scienze e il commercio. Al di sotto, tra vasi ornati *alla raffaellesca*, le vedute del Politeama, del Massimo, del Palazzo Municipale, della stessa Stazione e infine la galleria dei cristalli della medesima». Così come a Roma, anche Lentini decise di unire in una scena dal carattere prettamente allegorico notazioni di carattere contemporaneo, nello specifico i monumenti più rappresentativi della nuova edilizia palermitana.

La decorazione del *café-restaurant*, seppur diversa, merita una menzione, poiché ricorrono stilemi che permettono di ricondurre le soluzioni adottate da Lentini al linguaggio in voga nella Palermo postunitaria. La stanza presentava, secondo il resoconto dell'epoca, «un dipinto alla raffaellesca con figure nella volta e due baccanti alle pareti. In tutte le riquadrature vi sono trofei di fiori, frutta, pesci, caccia», con il curioso dettaglio delle ceramiche riprodotte sul soffitto, quattro piatti che imitavano la produzione persiana, giapponese, di Urbino e di Sèvres. L'attigua saletta, adibita a sala da pranzo, era invece decorata alla pompeiana. Simili espedienti si riscontrano nella sala da caffè del teatro Massimo di Palermo, posteriori di un decennio¹⁴⁰: le analogie tra i motivi vegetali e i diversi dettagli dei due cicli decorativi non lasciano nessun dubbio sulla paternità. Anche l'insolita presenza delle ceramiche riprodotte illusionisticamente sul soffitto anticipa di quasi un decennio gli analoghi motivi proposti da Lentini a palazzo Ziino (1895)¹⁴¹.

Le proposte di Lentini si collocano nel solco della tradizione artistica locale. Ad esempio, la scelta di proporre decorazioni floreali risponde a quel tipico gusto palermitano incline all'ornamentazione vegetale che si riscontra in numerosi palazzi privati e ville urbane: soluzioni formali che sembrano anticipare le tendenze liberty tipiche della pittura di inizio Novecento¹⁴².

Colpisce che le stesse soluzioni furono adottate dall'artista sia nei palazzi patrizi che negli ambienti destinati a una funzione pubblica, i quali, per il loro carattere ufficiale, dovevano sì esaltare, come era avvenuto in altre stazioni cittadine, il progresso tecnico ma, soprattutto, celebrare, e in qualche modo legittimare, la nuova dinastia regnante sul meridione.

¹⁴⁰ La corretta restituzione della decorazione a Rocco Lentini, fino ad allora attribuita a Enrico Cavallaro da Maria ACCASCINA (1939, p. 70), spetta a LENTINI SPECIALE, MIRABELLI 2001, p. 137.

¹⁴¹ LENTINI SPECIALE, MIRABELLI 2001, p. 137.

¹⁴² Si vedano, ad esempio, le decorazioni attribuite a Ettore De Maria Bergler a villa Whitaker o quelle assegnate a Giuseppe Enea in palazzo Francavilla-Mortillaro; cfr. BRUNO 2010, pp. 126-143, per il quale le decorazioni a carattere botanico dispiagate nei cantieri della città vengono considerate come anticipazione della cultura liberty palermitana di inizio Novecento.

In conclusione, nell'analisi delle decorazioni per le stazioni, fossero questi ambienti di rappresentanza, sale d'aspetto per passeggeri di diverso censo o spazi destinati allo svago, emergono alcuni elementi comuni, nonché specifiche diversità. Inevitabilmente, la scelta di alcuni temi, in particolare la celebrazione del commercio e dell'industria, attività favorite dal moderno mezzo di trasporto, rimasero per alcuni decenni i *topoi* prediletti e a cui guardarono gli autori della generazione successiva, impegnati nelle medesime commissioni. È il caso di Luigi Agretti (1877-1937) che, a cavallo tra primo e secondo decennio del Novecento, decorò la volta della biglietteria della stazione di La Spezia¹⁴³. L'autore dipinse tre allegorie, sulla scia dell'insegnamento di Brugnoli, di cui era stato allievo a Roma, ma con uno stile ormai attardato e qualitativamente inferiore rispetto a quello dei suoi maestri. Da ricordare, infine, l'intervento di Matteo Tassi (1831-1895) alla stazione di Perugia (1884), la cui sala d'aspetto presenta vedute di *Roma e Firenze*, mentre il caffè due paesaggi con la *Cascata delle Marmore* e le *Fonti del Clitunno*¹⁴⁴.

A distanza di un secolo e mezzo, forse l'analisi migliore, seppur impietosa, è quella fornita da Camillo Boito. Egli non condivideva l'entusiasmo per le decorazioni eseguite nella Stazione Centrale di Milano, a cui assommava i lavori approntati negli arconi della galleria Vittorio Emanuele. Il giudizio non poteva essere più *tranchant*: «in due grandiosi edifici pubblici fu trovata una maniera di acconciare qualche pittura a buon fresco e qualche quadro a tempera. Lo stile degli edifici è sbrigliato e ampolloso, quello delle pitture castigato e raccolto. Gli edifici non sono brutti, e le pitture son belle; ma quelle stanno da sé, e queste anche»¹⁴⁵.

Un'opinione che rispecchia con lucidità la realtà oggettuale. Una pittura compassata relegata in moderni edifici di ferro e vetro, magniloquenti e forse esagerati. Se il giudizio di Boito ben sintetizza l'esperienza decorativa nelle stazioni postunitarie, appare improprio estenderlo al campo della decorazione monumentale destinata ai palazzi governativi, dove il senso di magniloquenza e la retorica patriottica dei soggetti raffigurati ben si accordava ai luoghi deputati all'esercizio del potere.

¹⁴³ Unico accenno al lavoro di Agretti è quello di ROSSI PINELLI 1991, p. 580, n. 39.

¹⁴⁴ Come mi segnala la professoressa Stefania Petrillo, i soggetti si legano «all'identità dell'“Umbria verde” – poi uno stereotipo – che si definisce proprio in questi anni».

¹⁴⁵ BOITO 1877, p. 296, già in MAZZOCCA 1991, pp. 143-144.

3.

Palazzi governativi

Con la nascita del Regno d'Italia si avvertì la necessità di decorare gli edifici adibiti ad accogliere i nuovi enti pubblici con moderni cicli pittorici.

A differenza delle stazioni, tipologie architettoniche tra loro simili ed edificate in un ristretto arco cronologico, i palazzi destinati a ospitare gli organi di governo della neonata nazione si dividevano in un'ampia casistica. Antichi organi governativi, assunti all'interno del moderno Regno, continuarono a occupare la loro sede storica, come i Consigli provinciali di Bologna e Venezia. Vi sono esempi di edifici preesistenti chiamati a ospitare i moderni enti statali: la scelta fu effettuata seguendo l'intrinseco valore artistico degli stabili o il ruolo simbolico che il palazzo rivestiva all'interno di una particolare area geografica. In Sardegna, ad esempio, il palazzo Reale di Cagliari venne riqualificato e riconfigurato in modo tale da divenire la sede della Provincia. Infine, furono costruiti moderni edifici progettati per ospitare fin dalla loro inaugurazione i moderni ministeri del Regno, una tendenza che si riscontra esclusivamente a Roma. Questa grande varietà architettonica portò a una molteplicità di linguaggi e iconografie che rendono difficile tracciare un quadro unitario della pittura decorativa in campo pubblico.

La difformità di generi e temi che si riscontrano nelle decorazioni approntate per le stazioni ferroviarie tende ad ampliarsi nel caso degli edifici governativi. Emerse la tendenza a celebrare eventi che non superavano la dimensione regionale (come nelle decorazioni eseguite tra Marche e Umbria ¹⁴⁶) o le glorie locali (Irnerio a Bologna). In altri casi, i progetti elogiavano, con una vena di nostalgia, il grande passato cittadino (come nella sala del Consiglio provinciale di Venezia). Il primo e unico tentativo di proporre un programma che celebrasse l'unificazione nazionale si riscontra nella sala della Maggioranza del palazzo delle Finanze; l'esperimento non ebbe seguito nei suoi intenti propagandistici, ma legittimò la pittura neoveneta di Cesare Mariani come linguaggio ufficiale dell'epoca umbertina.

Nella selezione degli esempi, nel pur difforme panorama, si è tenuto conto della volontà di esemplificare le diverse gamme linguistiche, spesso contraddittorie a discapito della

¹⁴⁶ A discapito della volontà di rappresentare episodi a carattere localistico, occorre comunque ricordare che i cicli umbri, tra i primi a essere eseguiti dopo l'Unità, assunsero valore normativo sia per le iconografie che per le scelte compositive, influenzando i lavori di Bruschi a Roma e Cagliari (ringrazio la professoressa Stefania Petrillo per la segnalazione).

medesima appartenenza geografica, e le diverse tipologie iconografiche. Si è privilegiata l'analisi di episodi artistici concentrati principalmente nel nord e centro Italia, seppure nel meridione si registri una presenza di cicli decorativi di alta qualità nei palazzi governativi. Tra questi si devono ricordare gli interventi eseguiti da Giuseppe Sciuti, artista catanese, tra Sicilia e Sardegna¹⁴⁷, nonché i lavori di decoratori pugliesi quali Raffaele Armenise (1852-1925) e Ignazio Perricci (1834-1907)¹⁴⁸, o ancora gli affreschi di Enrico Andreotti e Giovanni Diana per il palazzo della Provincia di Cosenza¹⁴⁹.

In chiusura, è necessario ricordare l'esistenza di due interventi di capitale importanza, tanto per il valore simbolico quanto per il prestigio delle sedi. I due cicli decorativi furono eseguiti per gli appartamenti reali della palazzina della Meridiana a Firenze e del palazzo del Quirinale a Roma.

La palazzina della Meridiana è un piccolo edificio contiguo al complesso di palazzo Pitti, inserito nella cornice dei giardini di Boboli. Edificata a partire dal 1776, sotto il granduca Pietro Leopoldo, negli anni fu interessata da una serie di interventi architettonici e decorativi che ne mutarono l'aspetto, soprattutto nel corso del diciannovesimo secolo¹⁵⁰. In vista del trasferimento della corte sabauda da Torino a Firenze, si decise di intraprendere una campagna decorativa negli ambienti che non furono affrescati fra 1833 e 1837. I lavori, condotti fra il 1860 e il 1864¹⁵¹, coinvolsero un'équipe di artisti scelti fra i massimi esponenti dell'accademismo toscano e i rappresentanti del linguaggio purista. Tra questi autori si ritrovano Cesare Mussini (1804-1879) e Annibale Gatti (1827-1909), attivi nelle sale di maggiore rappresentanza e incaricati di esaltare il ruolo della dinastia sabauda nel processo di unificazione nazionale. Nella sala del Trono, l'affresco di Gatti illustra *L'Italia che prende posto in mezzo alle Nazioni guidata dal genio di casa Savoia*; Mussini celebrò *L'Italia che corona le arti*, affresco accompagnato da una serie di pannelli dedicati al *Fiume Arno*,

¹⁴⁷ Tra gli interventi principali in cantieri pubblici, si ricordano gli affreschi nel palazzo della Provincia di Sassari, il sipario per il teatro Bellini di Catania e quello per il teatro Massimo di Palermo. Sugli interventi a Sassari, cfr. CAMARDA 2012, pp. 60-87; sul sipario di Catania cfr. PETRILLO 2012, pp. 150-151; sul teatro di Palermo, cfr. *Giuseppe Sciuti* 1989, p. 184, n. 171.

¹⁴⁸ Di Armenise va ricordata soprattutto la decorazione del plafone e del sipario del teatro Petruzzelli a Bari (FARESE SPERKEN 1996, pp. 132-141), modulato sugli analoghi lavori di Brugnoli per il teatro Costanzi di Roma e il teatro Lirico di Milano (*ivi*, p. 138). Di Perricci si segnalano i numerosi affreschi eseguiti nelle sale del Quirinale e nelle stanze del Museo Nazionale di Napoli, nonché il *Progetto di decorazione per la sala d'Ercole nel Real Palazzo di Napoli*, in cui l'autore mostra «un'eclettica mescolanza degli stili, sull'unità formale tra architettura, scultura e pittura decorativa» (*ivi*, pp. 103-104).

¹⁴⁹ CIPPARRONE 2013, pp. 48-63.

¹⁵⁰ Sulla nascita della Palazzina e le vicende artistiche cfr. CISERI 2003.

¹⁵¹ Il ciclo è stato oggetto di studi recenti: cfr. CISERI 2003, pp. 482-484; RENSI 2015, pp. 50-52; BRANCA, CAPUTO 2017, pp. 443-446.

all'*Industria*, alla *Scienza* e all'*Agricoltura*, beneficiati dal nuovo corso della storia. Antonio Puccinelli (1822-1897), Antonio Marini (1788-1861) e Giorgio Berti (1789-1868), chiamati a decorare sale minori, optarono per soggetti volti a esaltare le virtù civiche fiorentine attraverso personaggi ed episodi famosi derivati dalla storia o dalla letteratura. Episodi come *Filippo Strozzi al passaggio dell'Arno* di Puccinelli, il *Dante ambasciatore dei fiorentini presso Bonifacio VIII* di Berti o, ancora, gli episodi michelangioleschi affrescati da Gatti e la *Congiura dei Pazzi* dipinta da Mussini sembrano trarre ispirazione e attingere a piene mani alla tradizione del Romanticismo storico. Singolare, nell'economia del ciclo, appare la sala decorata da Marini, dedicata a episodi della vita di Torquato Tasso e giustificata dalla rinnovata fortuna critica che stava investendo l'autore campano¹⁵².

Come gli affreschi della palazzina della Meridiana, anche le decorazioni del Quirinale sono state riscoperte tardivamente, scontrandosi fino agli anni settanta del Novecento contro gli antichi pregiudizi che avevano minato la corretta comprensione della pittura ottocentesca di matrice accademica. Basti ricordare che ancora nel 1962 un critico del calibro di Giuliano Briganti interpretava gli interventi ottocenteschi nelle sale del Quirinale come “deturpanti interventi pittorici”, «il solito repertorio insomma che invade le cupole e le volte dei teatri dell'opera, dei casinò, dei grandi alberghi e anche delle reggie nell'Europa fine secolo. Solo che nel nostro caso quel gusto si accompagna ad una certa sciatteria, ad una notevole imperizia, mentre talvolta l'esuberante espansione pittorica non si perita di soffocare e deturpare la decorazione preesistente»¹⁵³. In realtà, le decorazioni del Quirinale, eseguite nell'arco di quindici anni, tra 1873 e 1888, presentano un campionario di forme e modelli che ben rappresentano la stagione decorativa romana dell'ottavo e nono decennio dell'Ottocento¹⁵⁴. La presenza di Brugnoli, all'opera nella sala dello Zodiaco e campione della pittura decorativa a Roma, di Cesare Maccari, attivo nella sala degli Arazzi con *Amore che incorona le tre Grazie*, nonché di una schiera di autori minori ma di estrema importanza per restituire l'idea del sostrato culturale dell'epoca, pongono il cantiere del palazzo, a dispetto della sfortuna critica, come cartina di tornasole delle tendenze artistiche dominanti l'ambiente romano. Emerge la volontà di adottare una pittura neoveneta di ascendenza

¹⁵² CISERI 2003 p. 482

¹⁵³ BRIGANTI 1962, p. 54.

¹⁵⁴ Un'analisi accurata dell'intervento di Brugnoli, con affondi sull'intero cantiere postunitario all'interno del Quirinale, è stata condotta da Maria Angela SAN MAURO (2005).

veronesiana e tiepolesca quale linguaggio rappresentativo del nuovo corso storico e politico¹⁵⁵.

¹⁵⁵ *Ivi*, pp. 86, 88.

3.1

Venezia, ca' Corner della ca' Granda

Nel 1896 Giuseppe Vizzotto Alberti (1862-1931) e Vincenzo De Stefani (1859-1937) furono chiamati a decorare la sala destinata a ospitare le riunioni della delegazione provinciale in Ca' Corner della Ca' Granda, sede della Provincia – oggi Città Metropolitana – di Venezia¹⁵⁶.

Il palazzo vantava già allora una storia ricca e gloriosa¹⁵⁷. L'edificio attuale venne costruito su progetto di Jacopo Sansovino al posto del precedente palazzo Malombra, di proprietà di Giorgio Corner, fratello della famosa Caterina regina di Cipro. I lavori del cantiere sansoviniano vennero avviati intorno al 1545 e si protrassero nei decenni successivi, fino al completamento nel 1571. Nel 1797, con la caduta della Repubblica di Venezia, il patriziato veneziano accusò un periodo di profonda crisi che portò alla vendita e all'alienazione dei loro beni. Così, nel 1817, il palazzo fu venduto all'amministrazione austriaca, da poco rientrata alla guida del dominio di Venezia. Vi fu installata l'Imperiale Regia delegazione provinciale e successivamente l'Imperiale Regia luogotenenza (corrispondente nelle funzioni alla prefettura)¹⁵⁸. Con il passaggio del Veneto al Regno d'Italia, l'edificio mantenne inalterato il proprio ruolo, divenendo la sede della Provincia. Tuttavia lo stabile subì alcune alterazioni, la principale delle quali fu la costruzione della sala dedicata alle riunioni della delegazione provinciale.

L'incarico di decorare la grande sala fu affidato ai pittori mediante un ufficiale "atto di consegna" contratto il 16 aprile del 1896, sebbene già l'11 marzo, nel corso di una sessione straordinaria, il Consiglio provinciale¹⁵⁹ avesse dato il suo assenso richiamandosi a una precedente convenzione stipulata il 7 marzo tra l'Ufficio tecnico provinciale e i due artisti¹⁶⁰. Dalle pagine della convenzione emerge con chiarezza come la partitura architettonica del ciclo fosse stata definita con grande precisione:

¹⁵⁶ Sull'intervento di Vizzotto Alberti e De Stefani cfr. LUCCHI, PIETROPOLLI s.d., pp. 28-33; ROMANELLI 1993, pp. 155-156; CAMPOPIANO 1998, pp. 10-11; PAVANELLO 2003, p. 476.

¹⁵⁷ Sulle vicende costruttive del palazzo cfr. ROMANELLI 1993, in particolare pp. 125-163.

¹⁵⁸ http://guidaservizi.provincia.venezia.it/html/servizi_tipologie_dett.asp?idtipologia=59&idservizio=391. Sito consultato l'1 settembre 2017.

¹⁵⁹ Venezia, Archivio storico della Provincia, b. 23, fasc. 21/4, verbale di seduta, 11 marzo 1896.

¹⁶⁰ Il "convegno" è riportato in *Atti* 1897, pp. 579-581.

Detta decorazione risulterà come segue:

Il soffitto sarà decorato a lacunari dipinti, incorniciati in legno a rilievo a seconda delle sezioni che risultano dai tipi suaccennati. Nello scomparto dei cassettoni risulterà un quadro centrale di mt 5,50 per mt 2,30 e quattro rotondi del diametro di mt 1,70. Il soggetto di questi quadri sarà allegorico alla grandezza morale di Venezia, al suo dominio, alla sua virtù di governo. La trabeazione sarà essa pure in legno a rilievo, ornata nelle sue membrature col fregio scompartito a mensole di sostegno del gocciolatoio, pur esse in legno e negli scomparti fra le mensole stesse verranno dipinti degli emblemi, e stemmi dell'antico Dogato e dell'attuale Provincia.

Al contrario, il programma iconografico era stato delineato in maniera sommaria. Nel contratto era unicamente indicato in linea di massima il progetto decorativo che doveva correre, come un fregio, lungo le pareti della sala. Si legge:

«All'ingiro della sala, sotto la cornice, ricorrerà un grandioso *fregio storico* diviso in sette scomparti (tre nella parete tramontana e due per ciascuna delle due pareti minori) divisi da altrettanti pilastri e rappresentanti detti quadri sette fatti dei più salienti della storia di Venezia. Le pareti avranno un tono intiero di tinta neutra che richiama le fasce del soffitto. [...] Tutte le dipinture saranno eseguite ad *encausto* e non a tempera [...]».

A chi spettasse la scelta dei temi non è indicato nel contratto, né quali episodi dovessero essere raffigurati. Un'indeterminatezza che portò, nei mesi successivi, a vivaci polemiche. Un appunto manoscritto¹⁶¹, forse la minuta di un documento ufficiale, descrive il programma iconografico che la commissione, o forse i pittori, doveva aver selezionato per il fregio parietale e per i riquadri del soffitto. L'elenco rappresenta quindi l'unica fonte per ricostruire gli episodi della storia veneziana che dovevano decorare le pareti della sala.

Il soffitto comprende cinque quadri allegorici alla grandezza di Venezia, suoi domini e sua virtù; nel centrale è la Gloria di Venezia, nei bordi ai lati la Giustizia e la Sapienza, negli altri la Terra e il Mare.

Il fregio ricorrente sulle pareti è diviso in sette quadri che della storia della Repubblica dovrebbero essere i più salienti e caratteristici.

¹⁶¹ Venezia, Archivio storico della Provincia, b. 23, fasc. 21/4, foglio sciolto.

- 1°) Agosto 15 - 1201 - Enrico Dandolo assume il comando dei Crocesegnati nella basilica di San Marco
- 2°) Agosto 21 - 1379 - Liberazione di Vittor Pisani
- 3°) Aprile 4 - 1423 - Morte di Tommaso Mocenigo
- 4°) 1514 Enrico III Re di Polonia e Francia visita Venezia
- 5°) 1687 A Francesco Morosini dopo la battaglia di Patrasso, Lepanto, Corinto, Atene, si conferisce il titolo di Pelloponesiaco
oppure 1690 - Francesco Morosini reduce da Milo riceve solennemente in San Marco il pileo e lo stocco speditogli da Papa Alessandro VIII
- 6°) 1774 - Angelo Emo doma i corsari di Barbaria
oppure 1785 - Angelo Emo bombarda Sfax nell’Africa
- 7°) 1848-49 - La liberazione di Daniele Manin – oppure la proclamazione della resistenza ad ogni costo – od altro fatto che si credesse più opportuno a sintetizzare quest’epoca eroica.

Il soffitto venne eseguito dal solo Vizzotto Alberti: all’interno del riquadro centrale è raffigurata *Venezia protettrice delle arti, dell’industria, dell’agricoltura e delle scienze* (fig. 22); la circondano sui quattro lati quattro tondi allegorici, raffiguranti *La Giustizia, La Sapienza, Il Mare e La Terra* (figg. 23-26), ognuno dei quali circondato da un motto allegorico¹⁶². Si conserva anche il bozzetto ad acquerello del soffitto¹⁶³, in cui non solo è definita con grande precisione la partizione architettonica dello spazio, ma i singoli riquadri sono illustrati con dovizia di particolari. La compresenza di tele già eseguite e di opere ancora monocrome fa ipotizzare che lo studio venne eseguito in una fase intermedia del lavoro, permettendo anche di stabilire la successione degli interventi nella sala.

Il fregio parietale (figg. 27-29) vide coinvolti entrambi i pittori e fu impostato al termine dei lavori sul soffitto. Tuttavia, mentre i lavori procedevano spediti, parve opportuno alterare il progetto decorativo; le profonde modifiche apportate pregiudicarono l’aspetto originale del fregio, di cui non rimane testimonianza. Sopravvive una lettera dei due artisti inviata alla Commissione provinciale nel 1897, utile al fine di ricostruire le dinamiche della vicenda¹⁶⁴. Gli autori spiegavano che il tema generale del fregio, suddiviso in sette quadroni, e per i

¹⁶² Le iscrizioni associate ai tondi non sembrano derivare da fonti antiche, ma sono state pensate per accompagnarsi idealmente alle allegorie presentate nei medaglioni: per la *Giustizia*, “FAMA VIRTUTIS ET IUSTITIAE”; per la *Sapienza* “DELIBERALENTE QUOD DECREVERIS URGE”; per l’*Allegoria del Mare* “URBIS TUTELA CIVIBUS OPES PROFERO”; per l’*Allegoria della Terra* “EX LABORE LAETA FECUNDITATIS”.

¹⁶³ Oderzo, Pinacoteca Civica Alberto Martini, inv. 219. CAMPOPIANO 1998, p. 10; PAVANELLO 2003, pp. 492, 497, nota 187.

¹⁶⁴ Venezia, Archivio storico della Provincia, b. 23, fasc. 21/4.

quali avevano «naturalmente fatti già studi storici ed artistici necessari, venne a soffitto già completo cambiato radicalmente»; la modifica venne eseguita «su richiesta della Commissione nominata dal Consiglio provinciale e della stessa deputazione», che desiderava che il fregio si presentasse ininterrotto, senza la divisione a pilastri preventivata nel contratto iniziale. Per rendere il fregio continuo, tuttavia, i pittori dovettero aggiungere 150 figure supplementari rispetto a quanto previsto dal contratto, alterando sostanzialmente il progetto originale. La modifica aveva comportato nuove problematiche: il «nuovo sviluppo del concetto decorativo, nuove ricerche storiche e di costume rese difficili per l'epoca 1400-1500 rappresentate, e per la mancanza dei costumi particolari delle cariche, e dei modelli delle ricche stoffe allora in uso, da noi pazientemente ricercate e ricostruite». Le trasformazioni del fregio non ritardarono l'esecuzione dei lavori, particolare rimarcato con forza dai due autori: «Crediamo utile far osservare che, se fu possibile in così breve tempo un risultato completo ed artisticamente lodato di questa colossale e nuova opera di decorazione (che ad altri avrebbe costati anni di ricerche e lavoro) lo si deve solamente all'entusiasmo ed alla tenace assiduità nostra alla quale sacrificammo [sic] anche parte della notte».

Inevitabilmente, tutte le alterazioni operate dai due pittori causarono un aumento dei costi di 10000 lire; Vizzotto Alberti e De Stefani concludevano la loro lettera sperando che «tanto l'onorevole commissione che l'onorevole deputazione provinciale sapranno valutare giustamente questi nostri straordinari lavori e tenere conto del voto incluso nel verbale di collaudo tanto a noi favorevole e calcoliamo nel valido appoggio della S.V. Ill.ma».

Dell'aumento richiesto si discusse nel corso di un'animata seduta del Consiglio provinciale del 9 agosto 1897, quando ormai il fregio era stato portato a compimento¹⁶⁵; è utile sottolineare alcuni passaggi del verbale, anche in vista di confronti tra il cantiere veneziano e altri interventi analoghi, tra cui quello di Luigi Serra a Bologna del quale si tratterà successivamente.

«Pellegrini legge il testo della deliberazione presa nell'11 marzo 1896, contro la sua opposizione e il suo voto dal Consiglio provinciale e della Commissione consultiva ricomposta dal presidente, in sostanza il Consiglio ha approvato il contratto stipulato nel precedente giorno 7 fra i signori Vizzotto e De Stefani e l'ufficio tecnico provinciale per l'esecuzione della decorazione interna della nuova sala consiliare».

¹⁶⁵ Venezia, Archivio storico della Provincia, b. 23, fasc. 21/4, verbale di seduta, 11 marzo 1896.

Dalle parole del relatore Clemente Pellegrini si scopre una reazione inaspettata:

«entrando per la prima volta in questa sala, con alta sua meraviglia e sorpresa vide che il dipinto all'ingiro della sala rappresenta una processione qualunque, senza carattere né importanza alcuna, in rapporto alla storia di Venezia; è una delle tante processioni comuni spettacolose ai tempi della repubblica, sempre fiera però del primato civile».

Alla sorpresa iniziale segue un'accusa ben precisa:

«Qui resta l'unico intento di fare sfoggio di colori e di costumi, senza riproduzione di tipi né di fatti storici, per quanto siasi voluto appiccicare il nome di un personaggio storico a questa processione, sostituita ai sette quadri relativi ai sette fatti più salienti di nostra storia anche recente, quadri già deliberati dal Consiglio».

Le colpe, però, più che agli artisti «padroni di concordare la sostituzione di un nuovo a quello già deliberato del Consiglio», sono attribuite da Pellegrini alla Deputazione provinciale, che «non era libera di sostituire di suo arbitrio un altro contratto» e domandandosi «per qual motivo invece di dare esecuzione alla deliberazione del Consiglio, la quale non gli consta che sia stata modificata dopo l'11 marzo 1896, abbia la Deputazione di suo arbitrio ordinato un lavoro contrario ed opposto alla lettera ed allo spirito della deliberazione stessa ed al contratto che di quella faceva parte».

Alle questioni di Pellegrini rispondeva il deputato provinciale Bortolotto, secondo cui, «a termini del contratto approvato dal Consiglio, la decorazione della sala doveva avere un fregio diviso in sette quadri rappresentanti sette fatti storici». La decisione di modificare i sette dipinti in «una processione riguardante appunto un fatto storico della Veneta Repubblica» fu stabilita dalla Commissione stessa, senza peraltro ledere all'esito conclusivo: «del resto, l'opera fu eseguita in modo pregevole e la si ritiene adattatissima».

L'opera “pregevole e adattatissima” fu alterata per trasformarla in una processione dogale, soggetto che si adattava al motivo del fregio. Il corteo, che al consigliere Pellegrini appariva una “processione qualunque, senza carattere né importanza alcuna, in rapporto alla storia di Venezia”, in realtà rivestiva un valore fortemente simbolico all'interno della cultura veneziana.

Il fregio a encausto fu dipinto in un tempo relativamente breve; due iscrizioni alla base della decorazione indicano gli estremi cronologici, compresi tra il 5 novembre 1896 e il 16 aprile dell'anno successivo: circa cinque mesi di lavoro¹⁶⁶.

È verosimile che per l'esecuzione della scena, estremamente complessa e affollata, composta da oltre 100 figure e 170 teste, i due artisti presero ispirazione tanto da fonti visive quanto da fonti manoscritte.

Il corteo si richiama in maniera evidente a un'incisione cinquecentesca, *La processione del Doge nella domenica delle Palme*, di cui replica in maniera pedissequa alcuni dettagli. La stampa originale, suddivisa in quattro tavole e lunga, nel complesso, oltre quattro metri, fu realizzata a Venezia tra il 1556 e il 1559 da Matteo Pagan all'interno del suo laboratorio nei pressi di piazza San Marco, la "frezzeria al segno della Fede"¹⁶⁷. L'incisione, tra le più famose stampe dell'artista veneziano, ha sempre goduto di larga fama, tanto da essere citata da Pompeo Molmenti all'interno de *La storia di Venezia*¹⁶⁸, sua particolare ricognizione della civiltà veneziana¹⁶⁹. È possibile che sia stata proprio la lettura del testo di Molmenti, che cita l'incisione di Pagan come fonte visiva delle processioni dogali, a suggerire a Vizzotto Alberti e a De Stefani il tema del fregio e il periodo storico in cui ambientarlo. Molmenti, per tracciare l'evoluzione dei cortei del doge, a sua volta si era rifatto alle descrizioni di Francesco Sansovino contenute nella *Venezia città nobilissima et singolare*¹⁷⁰, fonte imprescindibile per comprendere le complesse cerimonie, gli oggetti simbolici e i numerosi personaggi che affollavano il corteo.

Attraverso le parole di Sansovino, riportate da Molmenti, è possibile sciogliere la teoria dei personaggi:

«Precedevano otto vessilliferi e i suonatori di trombe così descritti dai *Cerimoniali*: "Octo vexilia Imperialia sericea auro distincta, cum imagine sancti Marci sub leonis spetie, quorum duo priora candida sunt; duo succedentia celestis coloris, duo tertio loco delata ametisti, vel sanguinei, seu subrubri coloris; ultima duo colori chermesini, seu rubri, et eorum quidcumque crucem habet deuratam in superiori parte haste. Sex tubæ argenteæ longæ quarum cuique pendet signum unum sericeum, aureo distinctum, cum insigni peculiari et domestico Domini

¹⁶⁶ «Il giorno 5 Novembre 1896 i pittori G. Vizzotto-Alberti e V. de' Stefani cominciarono questo fregio»; «Il Venerdì Santo 16.4.1897 i pittori V. de' Stefani e G. Vizzotto-Alberti hanno finito questo fregio».

¹⁶⁷ Sull'incisione cfr. BURY 2001, pp. 183-184, n. 121.

¹⁶⁸ MOLMENTI 1880, p. 285, nota 1.

¹⁶⁹ SARTI 2011, pp. 432-433.

¹⁷⁰ SANSOVINO 1581, pp. 183r, 184v, 193v, 194r.

Ducis corona superposita. Duæ aliæ tubæ argenteæ intorte quarum utrique pendet signum purpureum, cum D. Ducis insigni, et tres tibiæ seu ut vulgo dicitur pifari⁷¹. I vessilli erano portati dai Comandadori, dal lungo mantello color turchino e con in capo un berretto rosso, adorno di una medaglia d'oro con l'impronta dello zecchino. Seguivano, al suono dei pifferi, gli scudieri e il cavaliere del Doge con il Missier Grande e lo Scalco, e il chierico ducale con un candeliere d'argento. Quindi venivano sei canonici in piviale, due gastaldi ducali, quattro segretari del Senato, il cappellano del Principe, due cancellieri e il Cancellier Grande fra due scudieri, uno dei quali portava una sedia dorata, l'altro un guanciale di ristagno d'oro. Una grave ombrella di drappo d'oro, ornata al tempo di Giovanni Dandolo (1280-1289) dall'immagine dell'Annunciata (umbrella Domini Ducis in vertice habeat Annunciata), era sostenuta da un altro scudiero e proteggeva il Doge, che maestosamente avvolto nel manto d'oro, il cui strascico era retto da quattro caudatari, s'avanzava fra il Nunzio pontificio, l'ambasciatore Cesareo e gli altri legati, seguito da un patrizio che imbrandiva uno stocco. Chiudevano il corteo uno dei Giudici del Proprio, i Procuratori, i Consiglieri, i Capi della Quarantia, gli Avogadori, i Capi dei Dieci, i Censori, i Cavalieri della Stola d'oro, sessanta patrizi magistrati, ritti, insaldati, pettoruti, vestiti di velluto e di damasco e guerrieri con le spade dal pome d'argento e d'oro»¹⁷¹.

I resoconti di Sansovino e Molmenti consentono, inoltre, di definire in linea di massima il momento storico in cui è ambientata la processione. Alcuni dettagli narrati, in particolare il fatto che a partire dal 1473 il doge uscisse «in pubblico vestito in panni d'oro», poiché «la maestà delle vesti accresca la maestà del Principe»¹⁷² e, sempre nello stesso anno, il doge «Nicolò Marcello fece il berretto tutto d'oro», permettono di introdurre un termine *post quem* per l'ambientazione della scena.

La critica appare divisa nell'identificare con esattezza la circostanza della processione – domenica delle palme o Ascensione – mentre è stato definito con precisione il periodo storico durante il quale il corteo venne ambientato, ovvero il dogato di Giovanni Mocenigo, durato dal 1478 al 1485. Si è dibattuto se il fregio rappresenti una non meglio precisata *Processione dogale davanti al porticato delle procuratie vecchie*¹⁷³, sulla scorta delle evidenti affinità con l'incisione di Pagan, oppure la *Processione dell'Ascensione del 1480 con il doge Giovanni Mocenigo*¹⁷⁴.

¹⁷¹ MOLMENTI 1906, pp. 93-94.

¹⁷² MOLMENTI 1880, p. 284; SANSOVINO 1581, f. 117v.

¹⁷³ ROMANELLI 1993, p. 156.

¹⁷⁴ PAVANELLO 2003, p. 476.

Merito di Romanelli e Pavanello è stato quello di individuare, tramite attente analisi filologiche, i modelli di derivazione di alcuni particolari, tra cui il volto del doge derivato dal ritratto di Gentile Bellini conservato al museo Correr¹⁷⁵, o le processioni affollate di personaggi in rigida successione dei cicli eseguiti per le confraternite e le figure dei paggi di evidente reminiscenza carpaccesca¹⁷⁶. La stessa inclinazione nei confronti dell'arte quattrocentesca deriverebbe dalla rivalutazione operata da Molmenti nei confronti di Carpaccio in seguito alla pubblicazione nel 1885 del volume *Il Carpaccio e il Tiepolo. Studi d'arte veneziana*; in questo modo la figura del pittore quattrocentesco era venuto ad accostarsi a quella di Tiepolo in un'ideale pantheon tardo ottocentesco¹⁷⁷.

Le uniche concessioni all'epoca contemporanea si ritrovano in alcuni partecipanti al corteo. Il turco, unico personaggio originale del fregio moderno, è ritratto frontalmente ed emblematicamente posto sotto il cartiglio centrale che celebra i due esecutori¹⁷⁸ (fig. 29); la centralità della figura ha fatto ipotizzare che potesse trattarsi dell'autoritratto di uno dei due artisti¹⁷⁹. Per Pavanello, invece, alcune delle figure sarebbero ritratti dei membri della Giunta provinciale dell'epoca, al cui interno, negli stessi anni, si trovava anche il futuro sindaco di Venezia Filippo Grimani.

Il risultato finale è assimilabile a un *pastiche* di epoche e lessici differenti in cui i riferimenti si estendono «da Gentile e Mansueti [...] fino a fanciulle alla Mackart e suggestioni boeckliniane»¹⁸⁰. Un punto non chiarito dal contratto riguarda la scelta dei due pittori. Ignoriamo chi li chiamò e come avvenne il loro reclutamento. Lo stesso verbale dell'11 marzo 1896 fa emergere alcune ombre sul loro coinvolgimento, e in particolare sulla figura di Vizzotto Alberti. Il deputato provinciale Pellegrini lamentava alcune irregolarità nelle procedure di selezione. Nello specifico, l'artista aveva inviato un bozzetto per la decorazione della sala senza che fosse ancora stato bandito un concorso:

«Chi aveva invitato l'artista? Come sapeva che si sarebbe parlato di un argomento estraneo alla Commissione e dal Consiglio da anni riservato? Nessuno lo sa né lo chiede. Chiede. Eppure si discute su quel tipo piovuto dal cielo, e s'incaricano i signori Saccardo e Berchet di

¹⁷⁵ Venezia, Museo Correr, inv. 16. La data del dipinto, 1480, è probabilmente il motivo che spinge Pavanello, unico fra i critici, a collocare esattamente la processione nello stesso anno.

¹⁷⁶ ROMANELLI 1993, p. 156; PAVANELLO 2003 p. 476.

¹⁷⁷ PAVANELLO 2003, pp. 476-477.

¹⁷⁸ «OPUS V. | DE STEF. J. VIZZ. ALB. | 1896-97».

¹⁷⁹ LUCCHI, PIETROPOLLI s.d., p. 32.

¹⁸⁰ ROMANELLI 1993, p. 156.

sentire il detto artista e altri artisti e di fare proposte alla Commissione. Invano si cerca negli atti la prova che queste interpellanze siano seguite, invano si cercano le risposte, invano le proposte commesse. Gli atti dal 18 settembre al 1895 sono muti sino al contratto privato con il signor Vizzotto e alla relazione odierna. La Commissione ora dice di aver visto altri progetti. Dove sono? I progettisti furono invitati a dare spiegazioni? Con che concetti si richiesero spiegazioni e progetti?»

A Pellegrini rispondeva Bortolotto, il quale difendeva l'operato della Commissione, dichiarando come la scelta dell'artista fosse avvenuta dopo una regolare valutazione dei numerosi progetti di decorazione pervenuti. La dichiarazione di Bortolotto sembra avallata da un articolo dell'epoca, in cui si ricorda che gli artisti selezionati riuscirono a superare la concorrenza di altri diciotto partecipanti¹⁸¹.

Appare singolare che due giovani artisti vennero messi a capo di una delle imprese decorative più prestigiose in città; pittori che erano usciti da non più di un decennio dalle aule delle accademie venete: a Verona, dove De Stefani si era formato con Napoleone Nani (1841-1899), e a Venezia, con Vizzotto Alberti allievo di Pompeo Marino Molmenti (1819-1894). La chiamata potrebbe essere giustificata da una serie di fattori che spianarono la strada al loro inserimento nell'ambiente veneziano, tanto da imporsi tra i massimi rappresentanti della decorazione d'interni: i riconoscimenti ufficiali, la carriera in rapida ascesa e la passata collaborazione.

Vizzotto Alberti, al momento della nomina, aveva già conseguito un discreto successo; lo Stato ne aveva riconosciuto il valore acquistando *Cardo Selvatico* all'Esposizione Amatori e Cultori di Roma del 1896 per essere esposto nelle sale della Galleria Nazionale¹⁸². Anche l'astro di De Stefani appariva in rapida ascesa. La fama internazionale giunse con la medaglia d'oro di seconda classe ottenuta all'Esposizione di Monaco del 1891 e si consolidò, l'anno successivo, con l'acquisto di *Nell'ora del tramonto* da parte del Ministero in occasione delle celebrazioni genovesi per Cristoforo Colombo¹⁸³. Né va dimenticato che entrambi i pittori erano attivi all'interno dell'Esposizione artistica, ricoprendo, nel caso di De Stefani, anche un ruolo organizzativo¹⁸⁴. Non venne meno l'occasione di proporre le loro

¹⁸¹ PERUGINO 1897.

¹⁸² Roma, La Galleria Nazionale, inv. 149, in deposito presso l'Accademia di belle Arti di Ravenna dal 1919; FREZZOTTI 2006, p. 416; FREZZOTTI 2006a, p. 423.

¹⁸³ CASOTTO 2014, pp. 107-109.

¹⁸⁴ Fin dalla III Biennale del 1899 il nome di De Stefani compare in modo ricorrente all'interno di diverse commissioni giudicatrici.

tele: Vizzotto Alberti fu presente nelle sale della Biennale fin dalla prima edizione del 1895; la prima partecipazione di De Stefani risale al 1897, in concomitanza con l'esecuzione del ciclo a Ca' Corner. Nel campo della decorazione, i due pittori avevano maturato esperienza in cantieri significativi, tra cui va ricordata la collaborazione alla Torre monumentale di San Martino della Battaglia (1891-1893). Qui, insieme a una più vasta *équipe* che contava anche Vittorio Bressanin (1860-1941) e Raffaele Pontremoli (1832-1905), ebbero la possibilità di confrontarsi con la particolare tecnica dell'encausto, riproposta anche a Venezia¹⁸⁵.

De Stefani, inoltre, aveva seguito un corso di perfezionamento presso l'Accademia di San Luca sotto la guida di Cesare Maccari (1840-1919). Il trasferimento a Roma rappresentò un momento cruciale della formazione giovanile del veronese, poiché erano gli stessi anni in cui il romano si accingeva a eseguire la fondamentale decorazione nella sala Gialla del Senato. La vicinanza con Maccari lo obbligò a confrontarsi con modelli diversi che svecchiarono il suo linguaggio e lo indirizzarono verso nuovi canoni della pittura decorativa¹⁸⁶.

Appare plausibile che la chiamata di De Stefani e Vizzotto Alberti sottolineasse la volontà dei committenti di affidare il progetto decorativo a pittori giovani, ma dalla formazione solida, allineati alle moderne tendenze che si stavano diffondendo e adatti a soddisfare i propositi trionfalistici della commissione selezionatrice. Il fine era quello di riproporre, attraverso il programma iconografico e la partizione dello spazio decorato, i grandiosi modelli del passato: la sala del Maggior Consiglio e gli ambienti decorati di palazzo Ducale, ma anche i famosi soffitti delle scuole cittadine, tra cui la Scuola di San Rocco.

L'intervento della coppia suscitò grande scalpore e parecchi apprezzamenti nella pubblicistica dell'epoca. Molti sono gli articoli e i commenti destinati agli encausti nella sala del Consiglio provinciale, che danno l'idea della ricezione del ciclo presso il pubblico. In particolare, la critica tendeva a dividere l'intervento parietale dagli encausti del soffitto. Così, ad esempio, Alessandro Stella aveva sintetizzato la ricchezza dell'impianto decorativo nel motto «molta gente, molte cose e gran rumore»¹⁸⁷; riconobbe tuttavia gli sforzi degli autori, capaci nel fregio, attraverso alcuni espedienti, di evitare i problemi comportati da una composizione monotona e coloristicamente piana¹⁸⁸. In controcanto, il critico esaltava i riquadri del soffitto, eredi della tradizione veronesiana, nel quale gli autori dispiegarono

¹⁸⁵ Sulle decorazioni a San Martino della Battaglia, su cui si ritornerà più avanti, cfr. 4.2.

¹⁸⁶ CASOTTO 2014, p. 103.

¹⁸⁷ STELLA 1897, p. 886.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 887.

meglio le loro capacità inventive¹⁸⁹. Nelle pagine de «Il popolo romano», il critico dal *nom de plume* “Perugino” elogiava l’armonia frutto della cooperazione dei due autori¹⁹⁰. Infine, nell’«Illustrazione italiana» si esaltava il risultato finale, nonostante la scarsa considerazione in cui era tenuta la pittura pubblica in Italia: «Così De Stefani e Vizzotto-Alberti si sono affermati maestri in una forma d’arte caduta quasi in disuso [...] raccomandando il loro nome ad un’opera che onora non pur Venezia ma l’Italia»¹⁹¹.

La velocità d’esecuzione dell’impresa pittorica, al contrario, aveva suscitato qualche perplessità: le mancanze lamentate dai critici erano state attribuite alla rapidità dei lavori, durati non più di cinque mesi.

Complessivamente, il soffitto risponde pienamente a quella pittura limpida, luminosa, gradevole di ascendenza tiepolesca, che non era altro che il basso continuo che animava gran parte della decorazione romana negli ultimi decenni dell’Ottocento, in particolare con gli interventi di Cesare Mariani al Ministero delle Finanze, di cui si parlerà in seguito. Il fregio, anche per le condizioni imposte dai committenti, si discosta dalla sontuosità della volta, virando verso un linguaggio differente, in cui risaltano le matrici quattro e cinquecentesche – da Gentile e Giovanni Bellini a Carpaccio a Mansueti, Tiziano, Veronese – e i debiti verso l’incisione di Pagan.

Con il ciclo di Vizzotto Alberti e De Stefani non si esaurirono gli interventi in Ca’ Corner. A Oderzo si conserva un bozzetto di Vizzotto Alberti sviluppato in previsione della decorazione di una nuova sala del palazzo¹⁹².

L’intervento compiuto nella sala del Consiglio provinciale lasciò in città anche una pesante eredità con cui tutti gli artisti veneti erano chiamati a confrontarsi. Nel 1911, in occasione dell’Esposizione Nazionale che si tenne a Roma per celebrare il cinquantenario dell’unificazione, la provincia di Venezia affidò ad alcuni pittori un ciclo di dipinti che dovevano rievocare «le idealità che sono passate o che stanno nell’anima veneta; dimostrano quali superbe energie la veneta stirpe abbia conferito alla nazione italiana»¹⁹³. Le tele, di Vittorio Bressanin, Giovanni Vianello (1873-1926) e Carlo Donati (1874-1949), furono collocate all’interno di una sala – detta della Gloria – nel padiglione edificato in occasione dell’Esposizione. Il ciclo, seppur non possa configurarsi come decorazione strettamente

¹⁸⁹ *Ivi*, pp. 890-891.

¹⁹⁰ PERUGINO 1897.

¹⁹¹ C. 1897, p. 260.

¹⁹² PAVANELLO 2003, p. 497, nota 187.

¹⁹³ La citazione è ripresa da *Guida* 1911, p. 12. Sul padiglione Veneto, cfr. QUERCI 2011, in particolare pp. 38, 40-41.

murale per il suo carattere temporaneo, assume rilievo all'interno del caso preso in esame poiché appare come una naturale evoluzione del cantiere di Ca' Corner. Ad esempio, la serie è composta da sette opere, così come le scene che avrebbero dovuto inizialmente decorare la sala del Consiglio provinciale. Il pezzo centrale, un trittico di Bressanin che coniuga i temi dell'arte e della guerra¹⁹⁴ (fig. 30), denota particolari affinità linguistiche e iconografiche con il soffitto di Vizzotto Alberti. Ciò che variava sensibilmente era la finalità generale del ciclo, poiché i soggetti raffigurati strizzavano l'occhio alla politica coloniale italiana e sembrano anticipare il dibattito interventista. Completava la sala *L'Italia erede e custode dei tesori marini di Venezia* di Ettore Tito (1859-1941). Il tondo collocato sulla volta, dalla complessa iconografia, mostrava reminiscenze della pittura tiepolesca tanto nell'impostazione della scena quanto nella sua esecuzione.

Vanno ricordati, infine, i lavori eseguiti da Vizzotto Alberti per il soffitto di palazzo Dolfin Manin Vizzotto nel momento in cui questo ospitava la sede veneziana della Banca d'Italia. È possibile ricostruire il ciclo, distrutto nel corso di restauri che interessarono lo stabile alla fine degli anni sessanta, attraverso un articolo del «Gazzettino di Venezia» che descrive gli ambienti e una fotografia¹⁹⁵. Vizzotto Alberti decorò il soffitto con un tondo centrale, dedicato all'*Italia trionfante*, accompagnata dalle allegorie del *Commercio*, dell'*Industria* e dell'*Abbondanza*, e da due lunette celebranti l'*Industria meccanica* e il *Commercio vinicolo*. Colpisce che le decorazioni, eseguite al limitare dello scoppio del primo conflitto mondiale, appaiano ancora saldamente ancorate a modelli tardo ottocenteschi. Il ciclo è ancora debitore dei modelli della Venezia trionfante di ascendenza veronesiana e tiepolesca; si nota un'affinità fra la Venezia di Bressanin presentata a Roma nel 1911 e l'Italia di Vizzotto Alberti, elaborata a partire dallo stesso anno¹⁹⁶. Inoltre, il progetto trascurava le più recenti conquiste della decorazione pubblica di cui gli artisti veneziani dovevano sicuramente essere a conoscenza, attraverso la presenza di Cesare Laurenti, Augusto Sezanne, Galileo Chini e Giulio Aristide Sartorio nei padiglioni delle Biennali o con la presentazione del fregio di Sartorio per la Camera dei deputati in palazzo Montecitorio¹⁹⁷. È probabile che questo

¹⁹⁴ Il trittico comprendeva, al centro, la tavola di *Venezia gloriosa per la sua sapienza civile e politica, per l'amore alle Arti e alla Guerra*, affiancata dalle allegorie della guerra e dell'arte: *Una nave capitana veneta, seicentesca, in piena battaglia* e *Tributo d'arte: le navi apportanti a Venezia da Costantinopoli i cavalli d'oro per la basilica*.

¹⁹⁵ PAOLILLO, DALLA SANTA s.d. [1970], pp. 43-44, tav. CVII.

¹⁹⁶ Un bozzetto, già di proprietà del collezionista padovano Travain, reca la data 1911; PAVANELLO 2003, p. 497, nota 193.

¹⁹⁷ Sull'argomento risulta indispensabile il volume di Elena DI RADDÒ (2004); si veda anche CASTELLANI 2008, pp. 415-419.

allineamento a stilemi ormai passati derivasse da una precisa scelta dei committenti, poiché l'autore aveva dimostrato di sapersi adeguare al linguaggio moderno, ad esempio nel caso delle decorazioni per l'albergo Italia (poi Bauer) e per la villa Antonini a Crocetta del Montello, «in cui l'elemento figurale è in subordine rispetto alle trame dell'ornato»¹⁹⁸.

Nel secondo decennio del Novecento doveva ancora apparire attuale il monito di Camillo Boito che, nel 1875, dalle pagine della «Nuova Antologia», lanciava strali contro gli artisti incapaci di evolversi e ancora troppo ancorati nei confronti della canonica iconografia veneziana per cui «le tradizioni gloriose del passato avevano costruito in fantasia una città teatrale da goffi drammi e da tetre ballate»¹⁹⁹; una situazione generata dallo stesso contesto lagunare nel quale era difficile liberarsi dal peso della tradizione²⁰⁰: «Ma l'arte veneziana vecchia è più pericolosa della romana, della fiorentina, della lombarda, di quella delle altre scuole italiane perché è più sensuale. In faccia ai quadri veneti non si resta forse così gravemente ammirati, così seriamente commossi come dinanzi ai quadri degli altri paesi d'Italia: si resta semplicemente adescati. Lo spirito è relativo, ma il senso è uguale per tutti i tempi e per tutti gli uomini. L'artista e l'ignorante si lasciano sedurre nell'istesso modo dalle lusinghe di codest'arte sirena»²⁰¹.

¹⁹⁸ PAVANELLO 2003, p. 479.

¹⁹⁹ BOITO 1875, p. 225.

²⁰⁰ BERNABEI 2002, p. 52.

²⁰¹ BOITO 1871, p. 946.

3.2

Bologna, palazzo d'Accursio

A Bologna, rispetto al caso veneziano, si assistette a una dinamica opposta, ma altrettanto significativa per la sua unicità. Il pittore chiamato a eseguire la decorazione del soffitto della sede della Provincia non solo riscosse numerosi riconoscimenti e molti elogi, ma ottenne, da parte della commissione governativa, un premio in denaro per ricambiare il buon esito del lavoro.

Dai pochi documenti rimasti, è possibile ricostruire, seppur sommariamente, il percorso che condusse Luigi Serra (1846-1888) a decorare il soffitto di palazzo d'Accursio, allora sede della provincia di Bologna²⁰².

Luigi Serra venne chiamato nel gennaio del 1886 direttamente dalla Deputazione provinciale di Bologna per dipingere la volta della sala del Consiglio provinciale. L'intervento si configurava all'interno di un progetto di rinnovamento degli ambienti collocati nell'appartamento degli Anziani Consoli e della grande sala dove, fin dal 1831, in piena dominazione pontificia, si era stabilito il Consiglio provinciale²⁰³. Per il "plafond della provinciale" – così l'incarico era stato ribattezzato da Serra – la Deputazione incaricò l'artista di eseguire una tempera che raffigurasse *Irnerio che glossa le antiche leggi* (fig. 31), secondo un progetto deciso dalla stessa commissione provinciale²⁰⁴. Al dipinto il pittore dedicò quasi un anno di lavoro. Lo studio della composizione, dei dettagli e del tono generale della scena, anche a causa del perfezionismo del pittore, ritardarono la consegna dell'opera, prevista inizialmente entro il giugno dello stesso anno. Rimane esemplare l'aneddoto menzionato dallo stesso artista che ricordava come avesse perso più di un mese soltanto per ideare e inserire coerentemente nella composizione un topo²⁰⁵. La consegna venne ulteriormente posticipata a causa delle precarie condizioni di salute dell'artista, come testimoniano alcune lettere inviate ad amici e familiari²⁰⁶. Inoltre, il pittore lavorava con scarsa lena perché non aveva ricevuto nessun anticipo per il suo lavoro; un trattamento a cui

²⁰² Sull'intervento di Luigi Serra, cfr. SAPORI 1922, pp. 85-91; POPPI 1987, pp. 75-76; ZACCHI 2003, p. 111; PEZZOLI 2008, pp. 48-50; TROMELLINI 2008, pp. 158-159.

²⁰³ BERSELLI 2011, p. 148.

²⁰⁴ Bologna, Archivio Storico della Provincia di Bologna, Carteggio generale 1886, b. 841, n. 5290, 6 dicembre 1886.

²⁰⁵ PEZZOLI 2008, p. 49.

²⁰⁶ SECCI 2003, pp. 224-225.

non era abituato e che l'aveva indispettito, facendolo rammaricare di aver accettato la commissione²⁰⁷. Tuttavia, di fronte al prolungamento dei lavori, la Deputazione provinciale bolognese, contrariamente a quanto accadde a Venezia, dove furono i pittori stessi a chiedere un maggior compenso, decise inaspettatamente di aumentare la retribuzione spettante a Serra. Nel verbale della seduta della Deputazione provinciale del 2 novembre 1886 si giustificava il premio sulla base del pubblico riconoscimento del valore della tela.

«[...] il Professore Serra per questo lavoro in cui ha messo tutto l'impegno, ha impiegato un tempo assai lungo oltre quello che prevedeva di dover impiegare ed ha dovuto perciò sopportare un maggiore dispendio. Se perché ad avviso anche di alcune persone la retribuzione convenuta in £2500 è assai inferiore al merito dell'opera, vale la ragione il discutere se non convenga dare un segno di gradimento al Professore Serra, attesa la soddisfacente riuscita del suo lavoro. Dopo adeguata discussione la Deputazione riconoscendo che per il pregio dell'opera la retribuzione convenuta è assai tenue, delibera di offrirgli in segno di lode e di aggradimento la somma di £ 1000»²⁰⁸.

La scena, secondo l'orientamento dei committenti, doveva commemorare i trascorsi gloriosi della città, combinando la celebrazione di una figura mitica legata al passato felsineo all'esaltazione di un episodio storico dall'alto valore simbolico e civico.

In primo piano è ripreso Irnerio in atto di glossare le antiche leggi, ovvero il *corpus* giustiniano che aveva contribuito a introdurre e diffondere in Italia. Si presenta assiso in una cattedra con baldacchino, dalla foggia di un trono di sapore neogotico, posta sulla sommità di un alto podio. Alle sue spalle, si dispiega a volo d'uccello una veduta della campagna bolognese – il profilo turrato della città è intuibile sullo sfondo – affollata di truppe festanti. La scena descritta, di non immediata riconoscibilità, è chiarita da una celeberrima descrizione di Carducci: «[...] Lungi, dietro a lui, ride Bologna, dal sole illuminata di rosso nelle sue costruzioni di terracotta, con la sua selva di torri recenti. Esulta il maggio nella pianura verdeggianti; e per quella file [sic] di fanti e torme di cavalli affrettano alla città, baldi agitando le armi e le insegne e acclamando, avanti e intorno al carroccio su cui è tutto spiegato al vento il gran gonfalone del comune, però che traggono gentilmente prigioniero un

²⁰⁷ TROMELLINI 2008, p. 158.

²⁰⁸ Bologna, Archivio Storico della Provincia di Bologna, Registri della Deputazione Provinciale 1886, vol. 93, Regno d'Italia, Deputazione Provinciale di Bologna, Verbale dell'adunanza 2 novembre 1886.

re vinto in battaglia, il figliuolo dell'imperatore»²⁰⁹. La composizione, quindi, raffigura la vittoria del comune di Bologna nei confronti del re Enzo, sconfitto nella battaglia di Fossalta il 26 maggio 1249, in uno scontro che, più in generale, vedeva opposti i guelfi bolognesi e i ghibellini di Modena e Cremona, comandati da re Enzo, figlio di Federico II, insieme alle truppe imperiali²¹⁰. Il *plafond* era completato nella parte inferiore da inserti vegetali – forse piante di alloro – che anticipano l'esuberanza del liberty bolognese che sarebbe esploso nel giro di un decennio, insieme al cartiglio in cui è inserita l'iscrizione «BONONIA MATER STUDIORUM».

Il dipinto venne preceduto da numerosi studi preparatori²¹¹, un'attitudine alla ricerca del particolare minuto già ricordata dai contemporanei²¹². Sopravvivono studi di insieme²¹³, ma anche bozzetti in cui si approfondisce la figura dell'illustre giurista, presentato in diverse pose e a diversi gradi di distanza. L'analisi sul protagonista è spinta fino al limite estremo: in alcuni fogli è raffigurato il dettaglio della mano intenta a glossare un antico codice, lasciando intuire come il particolare rappresentasse per Serra uno dei *focus* della scena²¹⁴. Agli studi su Irnerio si aggiungono numerosi disegni in cui Serra focalizza singoli aspetti della composizione: il profilo di Bologna sullo sfondo, derivato dalla *Madonna del Terremoto*²¹⁵ di Francesco Francia²¹⁶, oppure i codici ai suoi piedi o, ancora, gli elementi floreali. Una minuziosità quasi maniacale destinata a dettagli che sarebbero risultati invisibili una volta eseguita l'opera sulla volta della sala consiliare, distante molti metri dagli eventuali osservatori.

La chiamata di Serra – seppur con l'intercessione del consigliere Leopoldo Lambertini, da cui era anche partita la proposta di aumentare il compenso finale, e di Enrico Guizzardi²¹⁷ – e la selezione di un preciso tema connesso al periodo medievale si legano alla particolare vicenda artistica che stava attraversando la città emiliana nel periodo.

²⁰⁹ CARDUCCI 1888, p. 29; BESTA 1896, p. 268.

²¹⁰ ROVERSI MONACO 2005, p. 529.

²¹¹ L'importanza degli studi grafici di Serra era già stata messa in evidenza da Corrado RICCI (1909). Una rassegna esaustiva degli studi per l'*Irnerio* in A. Zacchi, C. Pirani, in *Figure* 1998, pp. 396-398, n. 151.

²¹² PANZACCHI 1888, pp. 9-10.

²¹³ Si ricorda, tra i numerosi disegni preparatori, il grande studio conservato presso La Galleria Nazionale di Roma, inv. 1216 e riprodotto in RICCI 1909, tav. XI.

²¹⁴ Lo stesso SAPORI (1922, p. 86) ricorda come il pittore si fosse recato a Roma dove trascorse parecchi giorni a osservare gli studiosi chini sui libri per rendere con il massimo grado di verità un glossatore medievale.

²¹⁵ NEGRO, ROIO 1998, p. 158, n. 29.

²¹⁶ L'indicazione si ritrova in BUSSOLATI 2003, p. 95.

²¹⁷ TROMELLINI 2008, p. 158.

La celebrazione di Irnerio si inserisce nella stagione bolognese del *revival* di temi e simbologie di ispirazione medievale²¹⁸. Irnerio, di origini tedesche, fu tra i giuristi più rappresentativi del Medioevo, divenendo principalmente glossatore del diritto giustiniano²¹⁹. La sua figura assunse nella città felsinea una valenza civile e democratica poiché era considerato il capostipite della cosiddetta “Scuola di Bologna”, un gruppo di glossatori che diedero la spinta propulsiva alla formazione dell’Università di Bologna, fissata per convenzione al 1088.

Nel 1886 si avviarono, inoltre, i primi dibattiti in merito alla commemorazione dell’ottavo centenario della fondazione dell’ateneo bolognese, che sarebbero confluiti nelle memorabili celebrazioni del 1888; Irnerio divenne una figura quasi emblematica, collegata al passato glorioso dell’università e, più in generale, della città.

La scelta dell’episodio da rappresentare non fu lineare: inizialmente, come ricorda Saporì, Serra, pur avendo chiaro il periodo storico in cui ambientare la narrazione, aveva optato per una composizione semplice, strutturata su tre monumentali personaggi.

«L’epoca storica più gloriosa, che fu quella in cui, prima nel mondo civile d’allora, vi si istituì una scuola di diritto romano [...] credo che si potrebbe raffigurare colla principale persona del Supremo Magistrato della Repubblica bolognese nel suo costume storico di quell’epoca [...]. Un guerriero di quel tempo, rappresentante il feudatario dovrebbe col ginocchio piegato a terra, deporre la sua spada ai piedi del Magistrato, simbolo della forza che si sottomette al potere civile. Il Magistrato colla destra in atto di sorreggere col suo potere, il lettore di diritto romano [...] che potrebbe essere personificato con Irnerio, fondatore della scuola bolognese, avente nella mano destra il Codice delle Pandette: Nel basso del quadro le tenebre, nell’alto la luce dell’aurora del nuovo giorno del diritto civile»²²⁰.

Solamente in una fase successiva si decise di collegare la figura dai tratti quasi mitici di Irnerio a un episodio di rilevante valenza civica. La scelta ricadde sulla vittoria di Fossalta, seppur rappresenti un *nonsense* da un punto di vista cronologico, poiché lo scontro ebbe luogo circa un secolo dopo la morte di Irnerio. La battaglia assunse grande risalto nelle cronache cittadine: la vittoria bolognese comportò la cattura di re Enzo, che rimase per tutta

²¹⁸ Questo periodo irripetibile nella cultura della città è stato attentamente compendiato da Renato BORDONE (2003), il quale osserva come nella città non vi sia stata una piena adesione a quel «sentimento di serena appartenenza a quell’epopea» (p. 234).

²¹⁹ CORTESE 2004, p. 602.

²²⁰ SAPORÌ 1922, p. 86.

la vita prigioniero a Bologna nel palazzo che oggi prende il suo nome²²¹. Nella versione finale del dipinto, Irnerio si impone allo spettatore come una divinità laica, sotto il cui magistero e sguardo si celebra il trionfo delle truppe cittadine; più in generale, il giurista assurge a nume tutelare della *civitas* bolognese: «la solenne e solitaria presenza del glossatore raccoglie su di sé l'intuizione epica e corale d'un passato d'altissima civiltà»²²². Non sappiamo chi per primo ebbe l'ispirazione di far eseguire una decorazione che esaltasse la figura di Irnerio. Sintomatico che un simile soggetto, che celebrava, se non il fondatore, forse la figura principale della scuola bolognese di diritto, venisse collocato in una sala di palazzo d'Accursio, che prendeva il nome dall'omonimo giurista allievo di Irnerio che visse nel nucleo duecentesco dell'edificio. Alla luce del fervore revivalistico che si respirava nella Bologna di fine Ottocento, la particolare destinazione potrebbe aver contribuito in maniera decisiva alla scelta del tema senza apparire come una semplice coincidenza.

Per la portata della sua opera, Serra fu ascritto tra i maggiori fautori della fama di Irnerio, al pari di Giosuè Carducci nella letteratura e di Giuseppe Ceneri nella giurisprudenza. La critica ha ritenuto di individuare in Irnerio una figura concorde con la poetica carducciana, in particolare con il valore civico che il poeta attribuiva al corso della storia²²³. Sono stati approfonditi anche i legami tra il letterato e l'artista, un rapporto che non si esaurirebbe con la famosa descrizione dell'opera enunciata nel corso delle celebrazioni per l'ottavo centenario della nascita dell'Ateneo²²⁴. Alcuni hanno ipotizzato che la stessa tempera di Serra avesse suggerito un verso di un componimento di Carducci: un'ipotesi suggestiva, suffragata dall'evidenza dei versi. In una delle *Odi barbare* – *Le due torri*, pubblicata nel 1889 all'interno della raccolta *Terze odi barbare* – il poeta accenna a Irnerio, descrivendone la postura: «curvo tra i gran volumi sedeva» (v. 11)²²⁵; appare evidente la suggestione del lavoro dell'artista sul letterato.

L'opera fu eseguita a stretto giro non solo con le celebrazioni dell'Alma mater bolognese; il 1888 rappresenta una data importante all'interno del percorso d'unificazione in campo artistico, poiché a Bologna si tenne per la prima volta un'esposizione nazionale; dopo le celebrate manifestazioni di Firenze, Milano e Torino, anche la città emiliana si inseriva a pieno titolo all'interno del dibattito artistico nazionale²²⁶.

²²¹ ROVERSI MONACO 2005a, p. 660.

²²² MARTINELLI BRAGLIA 1991, p. 278.

²²³ FARIOLI 1985, p. 206; MARTINELLI BRAGLIA 1991, p. 278.

²²⁴ CARDUCCI 1888, pp. 28-29.

²²⁵ CARDUCCI 1889, p. 31, v. 11.

²²⁶ FARIOLI 1985, p. 206.

Per comprendere appieno la portata di alcune soluzioni adoperate da Serra, oltre alle doverose analisi del contesto e delle implicazioni di carattere sociale e culturale, è necessario procedere a un veloce *excursus* sui suoi principali interventi decorativi, considerando sia i lavori portati a compimento che quelli semplicemente proposti in sede concorsuale. In particolare, vanno ricordati i lavori per il teatro di Fabriano – secondo quella consuetudine che vedeva gli artisti coinvolti in imprese pittoriche all'interno dei cantieri pubblici strettamente connessi all'ambiente della scenografia teatrale – o i bozzetti presentati in occasione del concorso per la decorazione della sala Gialla di palazzo Madama a Roma nel 1880.

A Fabriano il pittore intervenne in due momenti successivi: la prima volta fu chiamato a eseguire il sipario per il teatro civico, realizzato fra il 1872 e il 1875, e del quale sopravvivono ancora numerosi studi preparatori²²⁷. Al concorso, indetto nel 1871, Serra superò la concorrenza di altri quattro artisti; tra i due bozzetti presentati dal bolognese²²⁸, la scelta ricadde su *Il secolo d'oro della Storia* (fig. 32), opera il cui fine era di celebrare il personaggio più rappresentativo della cittadina marchigiana, ovvero Gentile da Fabriano. L'autore stesso ne fornisce la descrizione:

«l'avanti della scena, illuminata dalla batteria, rappresenta una tenda alzata da diversi putti. Una figura rappresentante l'Arte segna il fondo della scena, la Storia seduta sui gradini scrive in essi SECOLO D'ORO e la Fama annunzia l'immortalità del Genio. Sotto questa tenda viene rappresentato il tempio della Gloria con in fondo le principali città italiane. In secondo piano Gentile seduto in mezzo agli artisti [Giambellino, Allegretto Nuzi, Giorgione, Antonello da Messina, il Francia, Raffaello, Nicola Pisano, Lippi e Mino da Fiesole] e dove due dei suoi principali scolari Iacopo Bellini, veneto, e Jacopo Nerito, padovano, gli presentano una corona di alloro»²²⁹.

²²⁷ Museo d'Arte Moderna di Bologna, Gabinetto dei disegni, inv. 3789, 3796-3799, 3803-3809, 3912, 3915-3917; sull'intervento di Serra a Fabriano, cfr. CASTAGNARI, LIPPARONI 1993, pp. 509-519; ZACCHI 2003, p. 110; PETRILLO 2012, p. 147. Nel fondo lasciato dagli eredi presso la Biblioteca dell'Archiginnasio si conserva il fitto carteggio tra la commissione incaricata prima della selezione del progetto e poi dello stato d'avanzamento dei lavori e l'artista. In particolare, si segnala la lettera inviata dalla commissione nella quale è indicato Serra come vincitore del concorso e la copia del contratto, datato 25 gennaio 1872; Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondo Luigi Serra, b. 1, fasc. 2; b. 2, fasc. 2/2.

²²⁸ L'altro bozzetto doveva celebrare Gentile proponendo l'episodio del pubblico riconoscimento del pittore da parte del doge per la raffigurazione della battaglia navale tra la Repubblica di Venezia e le truppe di Federico Barbarossa, cfr. CASTAGNARI, LIPPARONI 1993, p. 510.

²²⁹ Il documento è trascritto da CASTAGNARI, LIPPARONI 1993, pp. 510-511.

Nel sipario l'interesse per la pittura quattrocentesca ancora si coniuga con alcuni artifici illusionistici: i puttini che sollevano una tenda o le allegorie della Storia e della Fama che introducono la scena o, ancora, l'angelo suonante che sovrasta con un'improbabile posa lo spazio figurato. Le numerose figure abbigliate con vesti rinascimentali, a rappresentare i protagonisti di un'epoca artistica mai più replicabile, sono collocate in un'ambientazione mitizzante; al centro della composizione è raffigurato Gentile, seduto all'ombra di una grande colonna. Sullo sfondo, introdotto da una ripida scalinata risolta con una prospettiva rigorosa, in cima a un colle è collocato un tempio classico; a destra si apre una veduta urbana, forse un'allusione ai diversi centri rinascimentali in cui aveva operato l'artista²³⁰. L'episodio è giocato su profondi contrasti chiaroscurali; alla luce del sole che inonda il fondale si contrappone la lama dell'ombra della colonna centrale proiettata sulla scalinata, che esalta la diagonale su cui si struttura la composizione, e la penombra diffusa che invade la scena. La lettura delle fonti dell'epoca testimonia il grande successo dell'impresa²³¹; tuttavia, più di recente, la critica ha ravvisto come l'opera si ponga ancora nella fase giovanile di Serra, in cui l'artista, pur ispirato dalla pittura quattrocentesca, non dimostra una completa disposizione allo studio del dato naturale, che avrebbe espresso negli anni successivi. Alcuni anni dopo, il pittore fu chiamato dalla commissione dello stesso teatro ad affrescare il plafond con otto medaglioni raffiguranti le *Allegorie*, «figure [...] dai volti dolci e ispirati, il tondo con l'effigie di Gentile e le figure nella volta del boccascena»²³² (fig. 33), più vicini all'esperienza bolognese.

A Roma, Serra partecipò al concorso per la decorazione per la sala Gialla del Senato indetto nel 1880²³³. Il progetto concepito da Serra è ricostruibile non solo dai bozzetti ad acquerello che oggi si conservano alla Pinacoteca Nazionale di Bologna²³⁴ (fig. 34), ma anche da alcune carte custodite nella bolognese Biblioteca dell'Archiginnasio²³⁵. I documenti sopravvissuti portano a inedite letture sulla genesi dell'opera, facendo luce sulle fonti visive e letterarie che Serra utilizzò per elaborare il progetto. Come ricorda Saponi, Serra si dedicò con passione allo studio della storia romana, affermazione suffragata da alcune note manoscritte ritrovate fra le sue carte che fanno riferimento a un non meglio specificato volume di 480 pagine e a un libro indicato come “La Farina”, utilizzati come fonti principali per lo studio

²³⁰ ZACCHI 2003, p. 110.

²³¹ DI SCOVOLO 1875; G. R. 1875, p. 3; GUALDO 1875; PARMEGGIANI 1875.

²³² CASTAGNARI, LIPPARONI 1993, p. 518.

²³³ SAPORI 1922, pp. 59-60.

²³⁴ Tre bozzetti sono raffigurati in *Alfonso Rubbiani* 1981, pp. 373, 379-380.

²³⁵ Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondo Luigi Serra, b. 5, fasc. 2, 3, 4.

della storia romana²³⁶. Il progetto sviluppato da Serra fu presentato al Ministero della Pubblica Istruzione con dovizia di particolari: l'artista aveva ideato un programma articolato, incentrato su alcuni episodi gloriosi della Roma repubblicana. La decorazione prevedeva sulle pareti della sala *I Galli che entrano nell'aula del Senato, I Romani che accettano in Roma i vinti Albani, La libertà ridonata alla Grecia, ed annunciata nei giuochi Istmici e Il ritorno di Varrone dopo la disfatta di Canne*; sulla volta *Il ritorno del popolo dall'Aventino, La vittoria navale di Duilio, L'annuncio a Cincinnato del Dittatorato e Un comizio*, a foggia di bassorilievi²³⁷. Il rifiuto della proposta provocò in Serra una grave delusione, testimoniata da un appunto manoscritto in cui, con toni sarcastici e polemici, criticava le scelte della commissione esaminatrice.²³⁸

Netto è il divario stilistico fra questi primi interventi decorativi di Serra e l'*Irnerio*. Il sipario è ricco di soluzioni mitigate o del tutto eliminate nella tempera per palazzo d'Accursio: il contrastato impianto luministico, l'esuberanza degli atteggiamenti, la rigida prospettiva.

Il dipinto, nonostante dovesse ornare il *plafond* della sala consiliare, non possiede quelle peculiarità compositive di ascendenza barocca – sfondati luminosi, movimenti vorticosi, scorci illusionistici – che si riscontrano in numerosi cicli postunitari, configurandosi quasi come un *unicum* nel panorama artistico nazionale. Il linguaggio adottato è marcatamente piano, senza concessioni a facili sprezzature, e orientato all'utilizzo di un segno netto e contorni definiti. Il colore appare privato di quella gradevolezza e della limpidezza di ascendenza neoveneta: seppur rivesta un ruolo importante nel lessico di Serra, il colore si riduce alla selezione di pochi toni, privi di accensioni luministiche. Anche le tradizionali regole prospettiche appaiono sovvertite; alle aperture infinite, qui il pittore, pur ripiegando su un'ariosa veduta alle spalle del protagonista, annulla la prospettiva, rinserrando la composizione e quasi ribaltando la scatola prospettica. Una serie di soluzioni che appaiono lontane dalle convenzioni adottate dai suoi contemporanei.

L'opera, sebbene eseguita quando il pittore si trovava nel pieno della sua maturità artistica, fu tra le sue ultime produzioni. Paradossalmente, la ricezione fra la critica coeva fu favorita dalla drammatica sovrapposizione fra la sua esecuzione e la morte dell'esecutore. Ai testi pubblicati poco dopo il completamento della tela, si sommano gli scritti compilati in

²³⁶ Il volume è stato identificato ne *L'Italia dai tempi più antichi fino ai nostri giorni* di Giuseppe La Farina (1856); BOLLINI 2008, p. 93.

²³⁷ Il programma si ricostruisce dalla relazione che accompagnava i bozzetti inviati per il concorso del Senato; Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondo Luigi Serra, b. 5, fasc. 5/3/2.

²³⁸ Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondo Luigi Serra, b. 5, fasc. 5/4/1.

memoria di Serra, in cui ai «fautori dell'*impressione*, della *macchia*», che hanno lasciato dietro di loro «uno strascico non proficuo», è contrapposto il bolognese, incompreso mentre era in vita ma precursore di una nuova arte: «sulle orme di lui s'avvierà l'età nuova»²³⁹. Secondo questa interpretazione, l'*Irnerio* è letto come la naturale conclusione del suo percorso artistico, il suo lascito spirituale. Valga il discorso pronunciato da Enrico Sandoni in occasione della commemorazione del decennale della scomparsa dell'artista; un modello di letteratura apologetica, che esalta l'*Irnerio* come strumento per «sollevare e temperare nella visione più alta di una idea luminosa della storia d'Italia»²⁴⁰.

Si concludeva così la parabola artistica di uno dei principali protagonisti della stagione postunitaria bolognese. Un autore dalle grandi potenzialità pittoriche, spesso contenute da un'ansia verso la ricerca del particolare, che seppe imporsi nel campo della pittura di decorazione e che, come dimostra l'*Irnerio*, cercò sempre di accordare l'aspetto artistico a quello storico e allegorico²⁴¹.

²³⁹ GATTI 1888, pp. 210-211.

²⁴⁰ SANDONI 1899, p. 13.

²⁴¹ ZACCHI 2003, p. 109.

3.3

Roma, palazzo delle Finanze

Con il trasferimento della sede della capitale da Firenze a Roma (l. 33/1871, art. 1), emerse la necessità di riutilizzare o costruire edifici che potessero ospitare i ministeri del regno unificato. La fase costruttiva fu preceduta da alcuni anni di accesi dibattiti; era stata istituita, nello stesso 1870, una commissione presieduta da tre ingegneri – la cosiddetta commissione Barilari – il cui compito era quello di valutare la realizzazione delle sedi ministeriali. In particolare, il dibattito verteva su tre punti principali: l'opportunità di utilizzare edifici preesistenti, appartenenti alla chiesa, per collocare i principali dicasteri; dove costruire, eventualmente, le nuove sedi; i costi spettanti allo stato²⁴². Risultò chiaro fin da subito che, di fronte all'impossibilità di sfruttare i palazzi già sede dei ministeri del regno pontificio o quelli della nobiltà romana, l'unica soluzione percorribile fu quella di edificare nuovi edifici. Il sito prescelto, anche per la mancanza di alternative valide, fu l'asse di via XX Settembre, all'epoca costellata di proprietà religiose ma dall'eccezionale valore simbolico poiché connetteva porta Pia con il Quirinale, per secoli residenza del papa. La costruzione dei nuovi complessi statali venne favorita dall'emanazione di una legge straordinaria che favoriva gli espropri degli immobili degli enti religiosi, un colpo di mano che provocò molti strascichi nel dibattito pubblico e politico della Roma contemporanea. Gli sforzi finanziari e legislativi si concretizzarono in una serie di edifici la cui qualità sollevò numerose riserve nella critica coeva, ancora vive nel presente²⁴³. L'esempio che meglio riassume il fervore edilizio immediatamente successivo alla presa di Porta Pia e che sancisce il vero passaggio, nel campo dell'edilizia monumentale, fra la fase preunitaria papalina e il periodo postunitario, è il palazzo delle Finanze, edificato su progetto di Raffaele Canevari (1828-1900).

Animatore del progetto fu Quintino Sella, che all'epoca del trasferimento della capitale da Firenze a Roma rivestiva la carica di ministro delle Finanze ed era divenuto uno dei politici più rispettati e rappresentativi del Regno dopo la morte di Cavour. Sella auspicava che i ministeri non fossero collocati all'interno di edifici religiosi o civili, come avvenne nel caso

²⁴² PAPA 1970, pp. 49-50.

²⁴³ Si ricordi, tra le altre, la celebre stroncatura di BOITO 1875b, p. 189. Sulla fortuna critica dell'edificio, cfr. SPAGNESE 1989, pp. 49-50.

del Ministero della Guerra o del Ministero della Pubblica Istruzione. Il Ministero delle Finanze rispecchiava in pieno i suoi intendimenti e la sua volontà.

Il palazzo fu costruito a tappe forzate tra il 1872, data della posa della prima pietra, e il 1876. Sella desiderava che l'edificio apparisse monumentale e rappresentativo del nuovo corso politico; tuttavia nei risultati si intravede un ridimensionamento generale degli intenti più audaci; emergeva «al momento della loro realizzazione, una sorte di recessione degli spunti moderni più avanzati», che nel palazzo si identificava, ad esempio, con un *passage* vetrato che attraversava l'edificio, «in funzione di un certo tradizionalismo che ne attenua il risultato»²⁴⁴.

Se in campo architettonico il progetto non soddisfece tutte le attese, la decorazione pittorica, al contrario, seppe cogliere i moderni orientamenti che si stavano diffondendo nella penisola. L'uso di un lessico e soluzioni compositive aggiornate trasformarono il progetto in uno dei principali modelli artistici di riferimento nel campo della pittura decorativa a livello nazionale²⁴⁵.

Nel 1877 fu indetto un concorso per la decorazione dell'ambiente più rappresentativo del palazzo, la sala della Maggioranza, oggi conosciuta anche come sala Ciampi, che nelle intenzioni originali doveva essere il luogo in cui si sarebbero svolte le sedute del Consiglio dei ministri. L'avviso comparso sulla «Gazzetta Ufficiale» del 14 aprile 1877²⁴⁶ sottolineava l'onore della commessa: veniva dichiarata «l'importanza della destinazione» e si stabiliva che il lavoro dovesse essere eseguito «in armonia con l'architettura del palazzo»; l'importo corrisposto all'autore sarebbe stato di 15.000 lire, coerente con la mole e il prestigio dell'incarico. Al concorso parteciparono alcuni dei più valenti frescantisti dell'epoca, che, a prova della loro abilità, dovevano consegnare l'elenco degli affreschi eseguiti nella loro carriera. Oltre al vincitore Cesare Mariani (1826-1901), i documenti confermano la presenza di Vincenzo Faccioni²⁴⁷ e di Domenico Bruschi (1840-1910), classificatosi secondo alle votazioni con 167 punti, a fronte dei 175 di Mariani²⁴⁸. La commissione preposta alle valutazioni era composta da tre architetti – Raffaele Canevari, Giovanni Montiroli e Luigi

²⁴⁴ BORSI 1989, p. 30.

²⁴⁵ Sulle vicende decorative, cfr. POLLA 1979, pp. 83-91; PIANTONI 1985, 102-108; PIANTONI 1989, pp. 161-189; VON FALKENHAUSEN 1993, pp. 153-170; BERRI 2001.

²⁴⁶ *Gazzetta* 1877, p. 1494.

²⁴⁷ Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dei Lavori Pubblici, Roma Capitale, b. 85, f. 203, 14 aprile 1877.

²⁴⁸ Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dei Lavori Pubblici, Roma Capitale, b. 85, f. 184, 16 giugno 1877.

Rosso – tre pittori – Antonio Ciseri, Guglielmo De Sanctis e Roberto Bompiani – e dallo scultore Luigi Amici²⁴⁹. La scelta della commissione non era stata casuale: essa mirava a mantenere, all'interno del progetto pittorico, quell'unità tra architettura e decorazione²⁵⁰. Lo stesso bando sottolineava come il vincitore dovesse eseguire «figure, ornati, stucchi», lasciando intendere, al di là dell'assenza di un soggetto prestabilito, la presenza di una decorazione che si inserisse in armonia con la struttura della sala. I membri stessi influenzarono la scelta del vincitore; in particolare, Ciseri e De Sanctis, campioni del linguaggio purista, dipendevano dagli insegnamenti di Tommaso Minardi, che, a sua volta, aveva avviato Mariani alla pratica dell'affresco, allontanandolo dai dettami classicisti cari a Vincenzo Camuccini e alla sua scuola e avvicinandolo ai modelli rinascimentali²⁵¹. Mariani, inoltre, poteva vantare una presenza costante nei cantieri romani nella Roma di Pio IX: ai fondamentali lavori in San Paolo fuori le Mura, si aggiunsero gli interventi in Santa Maria in Monticelli (1860), Santa Maria in Aquiro (1861-1866), Santa Lucia del Gonfalone (1863-1867)²⁵².

La stipula del contratto venne procrastinata all'estate dell'anno successivo, il 9 luglio 1878²⁵³. Un documento del 23 febbraio riassume i problemi che causarono i ritardi: la selezione dell'artista; il mancato accordo sul compenso da dare a Mariani; per ultimo, le incertezze dell'amministrazione che sembrava aver abbandonato l'idea di decorare la sala del Consiglio dei ministri e di sostituirla con una sala per la biblioteca o, ancora, di suddividerla in stanze più piccole²⁵⁴.

Nonostante il capitolato prevedesse la conclusione dei lavori entro sei mesi, questi vennero conclusi il 30 giugno 1879, come testimonia un cartiglio sotto la tribuna con i grandi letterati. I collaudi dell'affresco vennero, infine, condotti il 31 luglio 1879²⁵⁵.

Mariani, libero da vincoli sul tema da rappresentare, decise di celebrare *L'Italia ricostituita per opera de' suoi più illustri*, una sorta di pantheon italiano laico. La decorazione si presenta complessa, combinando figure allegoriche sulla volta e personaggi della storia italiana che

²⁴⁹ Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dei Lavori Pubblici, Roma Capitale, b. 85, f. 186, 29 maggio 1877.

²⁵⁰ PIANTONI 1985, p. 102.

²⁵¹ SILVESTRI 2008, p. 278.

²⁵² VASTA 2012, p. 84.

²⁵³ Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dei Lavori Pubblici, Roma Capitale, b. 85, f. 48, 6 agosto 1878.

²⁵⁴ Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dei Lavori Pubblici, Roma Capitale, b. 85, f. 143, 23 febbraio 1878.

²⁵⁵ Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dei Lavori Pubblici, Roma Capitale, b. 85, f. 54, 31 luglio 1879.

si affacciano da quattro logge illusionistiche dipinte sull'imposta della volta. Un opuscolo, forse scritto dallo stesso autore, consente l'identificazione dei numerosi personaggi che animano le tribune²⁵⁶.

La volta (figg. 35-36) riprende i modelli dei soffitti barocchi e tiepoleschi; al centro è raffigurata, su di un trono dorato, l'Italia in trionfo, in atto di incoronare con un serto d'alloro i membri della dinastia dei Savoia, fautori dell'unificazione nazionale, che si affacciano da una delle quattro tribune, mentre con la mano sinistra fa cenno alla Storia, ai suoi piedi, di iscrivere i nomi degli italiani illustri. Alla base del trono vi sono «gli strumenti simbolici delle lettere, delle arti, delle scienze e della guerra». Si trovano, sugli scalini, tavolozza e pennelli, il mazzuolo dello scultore e la lira dei poeti, attributi delle arti e delle lettere; a questi si accompagnano il globo di Cristoforo Colombo, il telescopio di Galileo Galilei, il compasso di Flavio Gioia e la pila di Alessandro Volta, simboli del progresso scientifico apportati dall'Italia; un leone fa da guardia a spada, scudo e cimiero, ovvero gli emblemi militari.

La personificazione della Nazione è circondata da numerose figure allegoriche. Puttini sventolano bandiere, mentre le allegorie principali dialogano con i gruppi di personaggi raffigurati all'interno dei palchi, a simboleggiare le virtù che hanno guidato, nel corso della storia, questi italiani illustri. La *Libertà*, identificabile tramite l'iscrizione «LEGI SACRUM» incisa alla base dell'ara cilindrica su cui ha appoggiato un codice di leggi, si ammira nello specchio della *Prudenza*. Le due figure sono poste al di sopra della *Loggia dei politici e dei legislatori* (fig. 38), ad alludere «al carattere della italiana politica». *Ercole*, avvolto nella pelle di leone, con l'Idra morta ai suoi piedi e il simulacro della personificazione della Vittoria in mano, è posto in relazione alla *Loggia dei condottieri* (fig. 39). *Apollo*, *Minerva* sono assegnati, al pari di muse ispiratrici, alla *Loggia dei letterati e dei filosofi* (fig. 41); il piccolo *Genio* «che infiammò la mente di quei grandi» è rappresentato con la torcia, mentre cerca di domare un grifone trascinandolo con le redini. *Costanza* e *Giustizia* sono le virtù esemplari della Casa Savoia, i cui appartenenti sono ritratti nella loggia sottostante (fig. 37). Quattro personificazioni della *Fama*, a cui si accompagnano quattro puttini con ghirlande d'alloro, celebrano la resurrezione dell'Italia.

Sull'imposta delle volte, una finta balaustra ad affresco collega le diverse tribune. Agli angoli le personificazioni dei fiumi italiani sostengono vasi decorati con lo stemma dei

²⁵⁶ *Descrizione* s.d. [1879].

Savoia, inserite in nicchie sormontate da vasi da cui fuoriescono fiamme. Alla base degli angoli quattro piccole medaglie, a imitazione di scudi dorati, recano le imprese e i motti associati, ripresi dagli esponenti di Casa Savoia: «JE ATTANDS MO: AUSTRE» per il “je attands mon astre” di Carlo Alberto; «FRANGAR SED NON FLECTAR», motto della famiglia Colonna, come lascia intuire la colonna dello stemma, ma forse ripreso da Vittorio Emanuele II (V.E.R.IT); «CONDUNTUR NON CONTUNDUR» del duca Filippo di Savoia; «INNATA VIRTUTE» del duca Ludovico, che «avea per impresa uno scoglio da cui uscivano frecce»²⁵⁷.

Le quattro logge ospitano i principali protagonisti della storia italiana, artefici della grandezza passata e contemporanea della nazione. La descrizione del 1879 chiarisce non solo i singoli personaggi rappresentati ma anche i motivi della loro inclusione. Nella loggia chiamata a celebrare i politici e i giuristi sono rappresentati: Niccolò Machiavelli, Alberico Gentile, Pier Capponi, Bernardo Tanucci – figura di particolare rilevanza anticlericale – Camillo Benso, conte di Cavour, Massimo D’Azeglio e Farini; tra i letterati e i filosofi si ritrovano: Dante, Cola di Rienzo, Arnaldo da Brescia, Vittorio Alfieri, Giuseppe Mazzini, Giambattista Vico e Vincenzo Gioberti; i condottieri e gli uomini d’arme annoverano: Andrea Doria, Francesco Ferrucci, Marcantonio Colonna, Francesco Morosini, Raimondo Montecuccoli, Francesco De Marchi; infine, di Casa Savoia sono ritratti Carlo Alberto in atto di consegnare la spada al figlio Vittorio Emanuele II, ritratto vicino alla corona italiana, Vittorio Emanuele I e suo figlio il duca di Genova, Emanuele Filiberto e Amedeo V.

La sala della maggioranza è conclusa da un’ornamentazione a chiaroscuro e stucco che completa il programma celebrativo. Le pareti sono ripartite da cariatidi, tra le poche emergenze scultoree della sala, che simboleggiano l’apparto statale, poiché ognuna, in base a un particolare attributo, rappresenta uno dei ministeri del Regno. Putti reggono targhe celebrative con le iscrizioni di frasi memorabili pronunciate dai patrioti – tra cui un passo dall’*Appello alla Concordia* di Mazzini, raffigurato nella tribuna dei letterati vicino a Dante – e cartigli con alcune date che simboleggiano snodi fondamentali nell’epopea risorgimentale²⁵⁸. Infine, quattro tondi celebrano alcuni dei principali legislatori della storia

²⁵⁷ BERTOLOTTI 1830, p. 106.

²⁵⁸ Le date “memorabili” sono collocate sotto le logge; la loro disposizione non appare casuale, ma bensì legata a un’idea di base. Così «TORINO 1847», data della cosiddetta Fusione perfetta in base alla quale i diversi possedimenti del re di Sardegna avrebbero costituito un regno unitario, è posto sotto la loggia dei poeti e dei filosofi, i primi a immaginare l’unificazione; «PARIGI 1856», data del Congresso di Parigi successivo alla guerra di Crimea, è collocato sotto la loggia degli uomini di stato, dove è raffigurato Cavour, il quale partecipò al congresso proponendo in sede internazionale il problema della “questione” italiana; «MARSALA 1860», data legata allo sbarco dell’11 maggio della spedizione dei Mille, è logicamente disposto sotto la tribuna dei

antica: Solone, Licurgo, Numa e Giustiniano. La data MDCCCLXXIX posta sopra l'architrave della porta indica, probabilmente, la data di completamento della decorazione a stucco e *grisaille*.

La bravura dell'artista è stata quella di sviluppare una celebrazione complessa della nazione senza avere modelli di riferimento a cui richiamarsi. Per l'esecuzione del ciclo, Mariani, abile nel sopravvivere allo stravolgimento politico che era seguito agli avvenimenti del 1870, dovette forzatamente rifarsi ai modelli artistici della Roma papalina, integrandoli con soggetti debitori del moderno sentimento risorgimentale²⁵⁹. Ne conseguì una decorazione in cui l'elemento puramente allegorico si coniugava alla retorica risorgimentale, ma in cui l'artista assunse l'accortezza di mantenere divise le due sfere.

Una relazione redatta in occasione della visita all'Esposizione che si tenne a Milano nel 1872 chiarisce l'orientamento ideologico dell'artista; dalle sue parole traspare il fine, per la nuova pittura, di raggiungere «la più completa ed efficace rappresentazione del vero». Tuttavia si trattava di una rivoluzione a metà; la radicalità del rinnovamento della pittura postunitaria, in cui «l'artista può e deve parlare all'umanità col linguaggio stesso dell'umanità, sia in questo pedestre o sublime, per trarre quegli ammaestramenti, destare quegli affetti che contribuir possano al miglioramento morale e materiale degli uomini», si smorzava nell'adesione ai modelli della grande stagione rinascimentale italiana, poiché «i principi del bello e del vero sono immutabili»²⁶⁰. Lo stesso atteggiamento ambivalente si riscontrerà, come si vedrà, anche nell'*équipe* di artisti chiamati a decorare gli altri ambienti del palazzo. Il valore attribuito da Mariani agli illustri esempi della tradizione pittorica italiana ne giustificava la loro ripresa: dai modelli cinquecenteschi fino alla pittura veneziana del Settecento, sono molte le fonti a cui Mariani guarda per la volta. Von Falkenhausen intravede nella grandiosa *Allegoria dell'Italia* la stagione dei soffitti barocchi romani, apprezzando la capacità dell'artista di adeguare i modelli longitudinali concepiti per le navate o le cupole delle chiese ad ambienti più regolari, come le stanze dei palazzi, secondo un principio già applicato da Pietro da Cortona per il soffitto di palazzo Barberini²⁶¹. I primi studi pensati da Mariani dimostrano come l'autore guardasse in principio agli esempi della chiesa del Gesù a Roma, con il *Trionfo del Nome di Gesù* di Baciccio, o del soffitto di Tiepolo per la chiesa

Capitani, sulla stessa parete su cui è ritratto anche Garibaldi, protagonista dell'episodio; infine, «ROMA 1870», data della presa di Roma, è collocato sotto la tribuna dei Savoia, a celebrare l'agognata unificazione.

²⁵⁹ Sulla pittura ad affresco promossa nella Roma preunitaria, cfr. CAPITELLI 2003, pp. 252-253.

²⁶⁰ I pensieri sono raccolti in PIANTONI 1985, pp. 102, 104.

²⁶¹ VON FALKENHAUSEN 1993, p. 161.

veneziana dei Gesuati, a cui uno degli studi preparatori sembra rifarsi²⁶². Alle volte per le chiese si aggiungeva lo studio dei grandi modelli tardo cinquecenteschi, con l'esempio della galleria Farnese dei Carracci²⁶³ e contemporanei, come la decorazione approntata da Cesare Maccari per Santo Sudario (1871-1873), chiesa ufficiale dei piemontesi, savoardi e nizzardi a Roma²⁶⁴.

A differenza del soffitto, i protagonisti della storia italiana, fautori del processo di unificazione nazionale, dovevano essere rappresentati secondo un linguaggio innovativo, che si affrancasse dai toni enfatici dell'allegoria che riprendeva quei modelli artistici propri della stagione papale che si era da poco chiusa.

È plausibile che Mariani, nell'elaborare le regole di un nuovo linguaggio artistico, di cui, come si è visto, avvertiva la necessità, prese spunto dagli ideali espressi nei decenni precedenti da Mazzini. Il patriota fu tra i primi a promuovere una cultura che si facesse interprete di nuove istanze sociali: «dissotterrare, dai ricordi storici, dagli scritti dimenticati, o fraintesi dei nostri sommi, dalle manifestazioni degli istinti popolari del passato, il Pensiero Italiano – insegnarlo a tutti e infervorarlo a tradurlo in azione»²⁶⁵.

I primi studi per l'apparato decorativo della sala dimostrano come l'autore avesse in mente un progetto sostanzialmente diverso, influenzato dall'ideologia mazziniana²⁶⁶: era prevista, sulle pareti, una narrazione incentrata su alcuni episodi che avevano per protagonisti alcuni dei personaggi poi inseriti all'interno delle logge²⁶⁷.

Sebbene il primo progetto di Mariani non ebbe seguito, echi del pensiero mazziniano sembrano riverberarsi nella scelta di inserire alcuni personaggi all'interno della narrazione dipinta, ma slegandoli dal sistema delle tribune. Mariani adottò una soluzione tanto semplice quanto efficace: collocò alcune figure al di là della balaustra che corre tra le logge. All'interno dello spazio figurato trovano posto Garibaldi – unico vivente al momento dell'esecuzione dell'affresco – (fig. 40) e Giovanni da Procida, «i quali sono posti lì a dinotare anche la guerra insurrezionale, ch'ebbe pure parte notevole nella conquista della nostra indipendenza»; Umberto Biancamano e Cristina di Francia, legati alla nascita e al mantenimento del potere sabauda; Michelangelo, unico artista fra i numerosi protagonisti che affollano la scena.

²⁶² Roma, Museo di Roma, inv. M.R. 21400; VON FALKENHAUSEN 1993, p. 162.

²⁶³ *Mostra* 1977, p. 153, n. 156

²⁶⁴ BON VALSASSINA 1991, p. 452; sul ciclo di Maccari, cfr. VASTA 2012, p. 82.

²⁶⁵ MAZZINI 1862, p. 15. La citazione è anche in PIANTONI 1985, p. 106.

²⁶⁶ Per i disegni preparatori, cfr. *Mostra* 1977, pp. 50-53, nn. 149-159.

²⁶⁷ *Mostra* 1977, pp. 51-52, n. 152.

Garibaldi o Michelangelo, in particolare, nell'ottica mazziniana, e più puramente risorgimentale, incarnavano pienamente quegli ideali patriottici di cui la sala era manifesta espressione. Anche la disposizione dei personaggi all'interno delle logge risponde a delle logiche sottese: ad esempio, Machiavelli e Cavour; Dante e Andrea Doria tendono a emergere sugli altri comprimari. La loro collocazione più o meno prominente assume quindi una valenza simbolica nell'economia della narrazione. Dante è collocato in primo piano, solo, tra i letterati. Il riconosciuto predominio del fiorentino in ambito culturale era stato celebrato dallo stesso Mazzini, che lo aveva elevato a «Profeta della Nazione». Nonostante il rilievo dato a Dante nella loggia, sono facilmente riconoscibili anche Vittorio Alfieri, tra i primi a riproporre in letteratura il tema dell'unità della nazione, e Vincenzo Gioberti, intellettuale che declinava un'unificazione di stampo cattolico; una scelta che mostra come Mariani fosse comunque interessato a rappresentare una pluralità di opinioni.

La solitudine di Dante è parallela a quella di Andrea Doria, che si sporge, tra gli altri uomini d'arme, dal parapetto della tribuna. Al contrario, fra gli uomini di Stato e nella tribuna dedicata ai Savoia, il primo piano è occupato, simbolicamente da una coppia. A Macchiavelli e Cavour, si contrappongono, dall'altra parte della sala, Carlo Alberto e Vittorio Emanuele II, gli artefici materiali dell'Unità nazionale. Il connubio Macchiavelli-Cavour, secondo una suggestiva ipotesi, potrebbe essere motivato dall'identificazione dello statista piemontese con il principe rinascimentale teorizzato dallo scrittore toscano: un elogio di Mariani alla *realpolitik* cavouriana messa al servizio della causa nazionale²⁶⁸.

Altro aspetto non secondario è stata la necessità, da parte di Mariani, di confrontarsi con il problema di raffigurare, in un ciclo decorativo eseguito per un edificio pubblico, i protagonisti del Risorgimento, da Cavour a Garibaldi al re; problema di non facile soluzione, che qui forse si pose per la prima volta nella recente storia del Regno. L'artista selezionò con attenzione il registro da adottare, oscillante tra l'idealizzazione e la massima adesione al dato naturale. Secondo le recenti interpretazioni, la scelta di costruire uno spazio architettonico costituito da logge e balaustre ha rappresentato uno stratagemma predisposto da Mariani per avvicinare i personaggi allo spettatore, in modo che emergessero i ritratti, studiati ponendo attenzione al dato naturale e, forse, adottando il moderno mezzo fotografico²⁶⁹.

²⁶⁸ VON FALKENHAUSEN 1993, p. 166.

²⁶⁹ Il problema emergerà in tutta la sua importanza in occasione del ciclo approntato per la sala del Risorgimento all'interno del palazzo Pubblico di Siena; ROSSI PINELLI (1991, pp. 566, 568)

Seppur nella critica coeva l'operazione condotta da Mariani apparve sottovalutata²⁷⁰, va detto che dalle pagine dell'«Illustrazione italiana» Ugo Pesci celebrò la decorazione come uno dei massimi raggiungimenti dell'arte moderna²⁷¹.

I lavori all'interno del ministero non si esaurirono con il cantiere di Mariani. A differenza della sala della Maggioranza, per la quale il ciclo fu assegnato mediante concorso, negli altri ambienti i lavori furono affidati attraverso una selezione interna degli autori incaricati. Si era giunti, così, al criterio di commissionare gli interventi secondo modalità differenti in base all'importanza dei diversi ambienti da decorare²⁷².

I decoratori selezionati furono chiamati tra gli artisti che gravitavano nell'ambiente romano, grazie alla presenza di esponenti dell'Istituto di Belle Arti fra i membri della commissione esaminatrice. Le stanze diventano così un campionario della produzione decorativa romana a cavallo tra anni settanta e ottanta dell'Ottocento²⁷³.

Gli ambienti interessati dai lavori furono molti: si andava dallo studio del ministro al suo appartamento, dalle sale di rappresentanza più importanti, come la sala delle udienze della Corte dei Conti, alle stanze destinate ai presidenti delle singole sezioni della Corte dei Conti. Tra queste, la sala che presenta la maggiore complessità progettuale è quella destinata a ospitare l'ufficio del ministro. Il progetto venne elaborato da Eugenio Agneni (1816-1879), scelto per un semplice calcolo di convenienza: secondo una nota ministeriale, infatti, fu chiamato colui il quale «per reputazione aveva dato la migliore garanzia di una sicura riuscita del lavoro»²⁷⁴. Il programma verte sulla celebrazione «dell'istruzione, delle ricerche tecniche e scientifiche, dell'agricoltura», mentre sugli arconi delle pareti sono rappresentate vedute dell'Agro²⁷⁵. La decorazione, così diversa dalla retorica del salone destinato al Consiglio dei ministri, confuta le critiche mosse da von Falkenhausen, secondo cui nel ciclo mancherebbe la celebrazione della nuova capitale del Regno e sarebbe assente l'esaltazione del progresso

²⁷⁰ Sulla fortuna del ciclo, prevalentemente celebrato sulla stampa di carattere cronachistico e locale, cfr. PIANTONI 1989, pp. 186, 188.

²⁷¹ PESCI 1879, p. 374. L'opinione di Pesci è rappresentativa in quanto testimonianza di uno dei più importanti cronachisti dell'epoca. Pesci, giornalista del «Fanfulla», narrò al seguito delle truppe la presa di porta Pia e fu testimone oculare delle vicende e delle trasformazioni della città, narrate in *I primi anni di Roma capitale (1870-1878)* (D'ELIA 2015, p. 611).

²⁷² PIANTONI 1989, p. 161.

²⁷³ *Ivi*, pp. 161-169.

²⁷⁴ Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dei Lavori Pubblici, Roma Capitale, b. 80, fasc. 37, f. 73, 8 maggio 1876.

²⁷⁵ PIANTONI 1989, p. 166

scientifico, tecnologico e commerciale²⁷⁶. Una considerazione che, alla luce del lavoro di Agneni, non tiene conto del programma decorativo nel suo complesso.

Tra i pittori più prestigiosi che furono chiamati a intervenire nel palazzo vi fu anche Domenico Bruschi, che lavorò, con la collaborazione di Cercope Barilli (1839-1911), nella sala delle udienze della Corte dei Conti. In generale, gli ambienti furono affrescati con soggetti di carattere allegorico e secondo un orientamento storicista che si richiamava al gusto rinascimentale.

In conclusione, l'*équipe* che prese parte ai lavori restò sostanzialmente legata all'illustre tradizione decorativa italiana. Soltanto Cesare Mariani, decidendo di rappresentare i protagonisti contemporanei che portarono alla nascita del Regno d'Italia, infranse la tradizione, cercando, pur con molti limiti, di introdurre elementi del moderno linguaggio realista. La stessa compresenza di lessici e orientamenti differenti si sarebbe registrata trent'anni dopo, in occasione della decorazione delle sale del palazzo dell'Agricoltura.

²⁷⁶ VON FALKENHAUSEN 1993, p. 169.

3.4

Roma, palazzo dell'Agricoltura

Gli ambienti del Ministero delle Finanze rappresentano una cartina di tornasole per comprendere la pittura decorativa in ambito romano negli anni immediatamente successivi l'unificazione. Allo stesso modo, il cantiere del palazzo dell'Agricoltura illustra gli esiti della pittura decorativa a Roma nei primi due decenni del Novecento. Nonostante la possibilità di confrontarsi con le moderne avanguardie – la prima mostra romana di pittura futurista si tenne nel 1913 – e a discapito della presenza di personalità dominanti come quella di Balla, negli ambienti ministeriali non si registrò la volontà di svincolarsi dalle pastoie della tradizione eclettica e degli stilemi più stereotipati del liberty²⁷⁷.

Il progetto per un palazzo che ospitasse il ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio risaliva a Quintino Sella, che incaricò nel 1880 Canevari, l'artefice del ministero delle Finanze, di sviluppare i primi progetti per il palazzo che sarebbe dovuto sorgere sull'asse di via XX Settembre²⁷⁸. Infatti, fin dal 1872 il dicastero era collocato all'interno di un edificio sito in via della Stamperia, già sede della Tipografia Camerale dello Stato Pontificio, che fin dai primi anni si rivelò di dimensioni inadeguate. Si arrivò, tuttavia, a una vera e propria risoluzione del problema della nuova sede ministeriale solamente allo scorcio del secolo. Alla fine dell'ottavo decennio si decise di realizzare un moderno edificio che potesse rispondere alle nuove esigenze del rinnovato dicastero che tra il 1877 e il 1878 aveva subito una profonda trasformazione che portò nell'arco di un anno alla sua soppressione e quindi all'immediata ricostituzione. Si optò per un'area di proprietà statale che sorgeva lungo via XX Settembre, in cui trovavano posto un giardino sperimentale e la palazzina del museo Agrario e Geologico, realizzato su progetto dello stesso Canevari; a fianco, inoltre, il convento della chiesa di Santa Maria della Vittoria aveva già ospitato alcuni distaccamenti della sede ministeriale di palazzo della Stamperia. Si decise, nel 1907, dopo due decenni di discussioni e dopo la presentazione dei progetti di Canevari e Gaetano Koch, di affidare il cantiere a Odoardo Cavagnari. A lui si affiancarono Giuseppe Canonica e Giuseppe Castellucci, il quale completò il progetto ed elaborò la facciata principale lungo l'asse di via XX Settembre, secondo quella tradizione che vedeva coinvolti nella progettazione degli

²⁷⁷ CRISPOLTI 1992, p. 459

²⁷⁸ Sulle vicende costruttive del palazzo dell'Agricoltura, cfr. *Il palazzo* 2006, p. n.n.

edifici ministeriali architetti appartenenti all'apparato statale²⁷⁹. Il palazzo venne edificato, infine, tra il 1908 e il 1914, secondo un gusto architettonico neorinascimentale che assembla reminiscenze raffaellesche nella facciata a derivazioni da Baldassarre Peruzzi nel cortile maggiore.

L'interno ospita numerosi ambienti decorati: il programma iconografico, nel quale non si ravvisano elementi di unitarietà nella scelta dei temi se non una generica celebrazione delle attività agricole e industriali, ha portato a decorazioni difformi per lessico e qualità esecutiva. Tuttavia, nonostante le differenze stilistiche, si riscontra tra gli esecutori un affine sostrato culturale, derivante dal linguaggio comune di partenza, un liberty in chiave romana nato dalla risultanza di diversi fattori. Che le decorazioni venissero approntate dopo il 1911, anno dell'esposizione nazionale romana, fornisce un altro dato di cui bisogna tenere conto, se si pensa alle suggestioni e alle influenze che le moderne tendenze esercitarono sui giovani decoratori.

Come nel caso del palazzo delle Finanze, si assiste all'attitudine di affidare i lavori ad artisti cooptati direttamente dal Ministero, escludendo una selezione condotta attraverso concorsi pubblici. La provenienza comune degli artisti, scelti fra gli allievi delle scuole professionali romane e, soprattutto, del Museo artistico industriale, di fatto sotto il diretto controllo del Ministero²⁸⁰, rappresentava un fattore unificante all'interno del cantiere del palazzo.

Tra le prime sale a essere decorate vi fu la stanza adibita a ospitare le commissioni dell'Industria e del Commercio, detta anche sala "gialla"²⁸¹. Giovanni Maria Mataloni (1869-1944) allestì un ciclo dedicato a tematiche legate all'industria e al commercio. L'artista approntò una serie di affreschi suddivisi in riquadri e simmetricamente ripartiti nell'ambiente. I riquadri sono assemblati come un trittico: i pannelli verticali si affiancano a riquadri di minori dimensioni, alternativamente orizzontali o verticali, separati tra loro mediante modanature in stucco. La sala è intrisa di citazioni assimilabili alla cultura secessionista di impronta viennese, ad esempio le modanature in stucco o i numerosi specchi collocati agli angoli della stanza²⁸². Purtroppo, per motivi ancora oggi ignoti, il cantiere di Mataloni non venne portato a termine. Alcuni affreschi si presentano in uno stato approssimativo, quasi uno stato larvale: in molti casi ricordano sinopie con le quadrettature

²⁷⁹ Cavagnari proveniva dal Genio Civile, mentre Castellucci faceva parte dell'Ufficio regionale dei monumenti delle Toscana; *ibidem*.

²⁸⁰ PIANTONI 1985, p. 110.

²⁸¹ In assenza di documentazione che attesti l'origine della denominazione, è probabile che il soprannome della sala derivasse dal colore dei tessuti utilizzati per arredare l'ambiente.

²⁸² FONTI 2014, pp. 100-101.

ben evidenti. Tra i lavori superstiti ancora leggibili spiccano i pannelli verticali con figure femminili che sostengono modellini di navi o strumenti meccanici in veste di allegorie del Commercio e dell'Industria (fig. 42) affiancate da nudi virili in pose plastiche. Un altro trittico è composto da un affresco centrale con giovani donne danzanti appaiato a riquadri orizzontali in cui sono raffigurati nudi maschili impegnati a trainare un'imbarcazione sulla spiaggia.

Dai lavori di Mataloni, più o meno finiti, traspaiono i modelli di riferimento, ricercati e variegati. I personaggi denotano un'esuberanza anatomica di memoria michelangiolesca – i nudi virili in spiaggia sembrano una trasposizione moderna dei personaggi del cartone della *Battaglia di Cascina* per palazzo Vecchio – o pose di ascendenza manieristica, per i gesti innaturali esibiti, compressi in spazi pittorici quasi soffocanti. Questa tendenza appare in linea con il michelangiolismo allora in voga: una corrente che, spostando il linguaggio verso orientamenti neorinascimentali, lasciava presupporre la crisi del gusto liberty. L'esibizione di un'anatomia espansa, nonché la ripresa di sofisticate acconciature e particolari tipologie fisionomiche, appare inoltre debitrice del lavoro di Adolfo De Carolis che negli stessi anni era impegnato nella decorazione del salone del Podestà a Bologna²⁸³. Nel contempo, l'appiattimento spaziale che si osserva soprattutto nei riquadri con le giovani fanciulle sembra richiamarsi alla tradizione grafica francese o nordica, a cui Mataloni aveva guardato e della quale divenne uno dei principali interpreti. La critica, all'interno delle quali spicca il ricordo di Vittorio Pica sul manifesto del *Brevetto Auer per l'incandescenza a gas*²⁸⁴, è concorde nel ritenere l'autore il primo illustratore e cartellonista italiano, esercitando un'influenza senza pari sul periodo successivo²⁸⁵.

La critica ha rilevato che Mataloni, nella scelta dei temi, si dimostrò interprete di istanze positiviste, in cui il commercio e l'industria erano considerati, al pari delle scienze, strumenti indispensabili al progresso umano²⁸⁶.

Negli stessi anni Giuseppe Cellini (1855-1940) fu impegnato negli affreschi per il salone destinato ai ricevimenti; il ciclo fu portato a termine entro il 1914, poiché le foto delle decorazioni compaiono all'interno di un articolo di «Emporium»²⁸⁷. L'intervento di Cellini, forse l'autore di maggiore fama coinvolto nel progetto decorativo, evidenzia la coesistenza

²⁸³ FONTI 1982, p. 86.

²⁸⁴ PICA 1904, p. 361.

²⁸⁵ Vittorio PICA (1904, p. 361) riteneva il lavoro di Mataloni «il punto di partenza di una nuova era per l'arte murale italiana».

²⁸⁶ PIANTONI 1985, p. 114.

²⁸⁷ DE ALDISIO 1914.

di anime diverse all'interno dello stesso cantiere. Se Mataloni, con la sua piena adesione al gusto liberty, rappresentava l'orientamento moderno, Cellini, al contrario, incarnava la vecchia guardia. La formazione al seguito di Nino Costa e la conseguente adesione alla "Scuola etrusca" spinsero l'autore verso la ricerca di un maggiore verismo e l'abbandono dei precetti accademici. Nonostante la vicinanza al gruppo *In arte libertas* e a Gabriele D'Annunzio, del quale divenne uno dei più raffinati illustratori, rifiutò gli approcci più estetizzanti e decadenti. La decorazione della galleria in palazzo Sciarra, nata in virtù della lunga e fruttuosa collaborazione con *Cronaca bizantina*, esaltò la vena decorativa dell'artista, che in seguito optò per una ripresa di un lessico spiccatamente neorinascimentale. I lavori per il ministero appaiono del tutto coerenti con il suo percorso artistico, in cui convergono le due anime dell'autore: «quella dell'elegante decoratore che crea sofisticate immagini [...] e quella dell'erede della tradizione pittorica rinascimentale, creatore di figure dalla sicura impostazione plastica e spesso anche, a onta del loro significato allegorico, vivacemente e naturalmente atteggiate»²⁸⁸.

L'autore dipinse sei soggetti allegorici sulle pareti del salone di rappresentanza, ribattezzato anche sala "verde": l'*Allegoria dell'Agricoltura*; *L'imprenditore dà la mano all'agricoltore*; *La Scienza e l'Industria* (fig. 44); l'*Allegoria del Commercio marittimo* (fig. 43); l'*Allegoria dell'Industria all'insegna dell'elettricità e della velocità*; *Magna parens*. Le decorazioni della sala sono completate da una serie di sovrapporte dedicate alle stagioni e ai principali frutti della terra – grano, uva, pomi, olive – e da motivi a *grisaille* ideati dallo stesso artista. Le opere esaltano l'approccio intellettualistico e le capacità esecutive che Cellini era solito dispiegare nei suoi lavori. Nello sviluppo del tema emerge un certo grado di macchinosità dato dalla sovrabbondanza di personaggi e dettagli, atteggiamento che è stato assimilato alla «concettosità barocca»²⁸⁹. Nel contempo, le difficoltà nella lettura delle scene sono compensate da una pittura gradevole e facile, ricca di citazioni raffaellesche e manieristiche. Un'esuberanza linguistica derivata dal cambio dei modelli di riferimento: è stato evidenziato che Cellini fu tra i primi artisti ad abbandonare lo studio dell'arte preraffaellesca, che tanta fortuna aveva avuto a Roma negli ultimi decenni dell'Ottocento, per dedicarsi piuttosto allo studio dell'ultimo Raffaello e dei suoi epigoni²⁹⁰.

²⁸⁸ GIGLI 1979, p. 457.

²⁸⁹ FONTI 1982, p. 76.

²⁹⁰ Ivi, p. 67.

Il ciclo, tuttavia, non pare esprimere unitarietà: si coglie, unicamente, uno stereotipato quanto ingenuo ottimismo nei confronti del progresso e nei rapporti tra le diverse classi sociali allora in conflitto. Questa lettura è suffragata dalla reinterpretazione data da Cellini di alcune allegorie classiche: nell'*Allegoria dell'Industria* l'autore inserisce simboli moderni quali l'elettricità e la velocità, svincolandosi, tuttavia, dalla lettura diametralmente opposta che ne avevano dato i futuristi. Ne *L'imprenditore dà la mano all'agricoltore*, l'artista si affranca dalle feroci lotte di classe, raffigurando, alla luce del motto «CONIURANT AMICE», il padrone e il rappresentante del popolo in un'idilliaca cooperazione: un'irreale, quanto fittizia, distorsione della vita quotidiana. Cellini, in questo affresco, esclude a priori tutti i conflitti di classe, abbracciando la tendenza che si era pienamente palesata in occasione dell'esposizione romana del 1911, un'occasione persa per una città che «sembrava, nei suoi stessi rappresentanti, dimentica della reale condizione di chi, nei suoi rioni e quartieri come nella sua regione, abitava e lavorava»²⁹¹. Un soggetto trattato in modo tale da apparire il perfetto contraltare delle periferie urbane indagate, ad esempio, da Balla o Boccioni²⁹².

Il ciclo dovrebbe idealmente concludersi con *Magna parens*, titolo dedotto dall'iscrizione «MAGNA PARENS FRUGUM VIRUMQUE» alla base del trono, citazione incompleta dalle *Georgiche* di Virgilio (Salve magna parens frugum, saturnia tellus, magna virum; II, 173). Il soggetto celebra l'Italia quale patria di una moderna età dell'oro: la personificazione della Nazione, incoronata da due figure alate e posta tra un guerriero e una spigolatrice, diventa così l'emblema di uno stato fertile e ricco, mentre la citazione virgiliana richiama il mito della *Saturnia tellus*.

Se la vocazione industriale e commerciale della nazione trovò una sua esaltazione all'interno dei saloni di rappresentanza del dicastero che era chiamato a sovrintenderle, la grande aula a emiciclo del palazzo era destinato a celebrare la tradizione agricola italiana. L'ambiente è adibito a ospitare le riunioni più importanti e prese fin dalle origini il nome di sala dei Consigli superiori, sebbene sia anche conosciuto con il più prosaico soprannome "parlamentino" (fig. 45). Questo fu, probabilmente l'ultimo ambiente a essere interessato dai lavori, datati solitamente tra il 1914 e il 1918. Nel 1914, infatti, comparvero tre descrizioni del palazzo e delle relative decorazioni ne «L'illustrazione italiana», a cura di Anton Giulio Bragaglia, ne «Il Monitore tecnico» e in «Emporium»; i resoconti lasciano

²⁹¹ La citazione è tratta da Antonio PARISELLA (1980, p. 61), che ha indagato l'esclusione del movimento operaio in occasione dell'esposizione del 1911.

²⁹² FONTI 1982, p. 72.

intuire che i lavori per il “parlamentino” fossero ancora allo stato embrionale, mentre le opere degli altri ambienti potevano definirsi concluse²⁹³. Inoltre, ne «Il Monitore tecnico» era illustrato il motivo del fregio che avrebbe decorato la parete circolare dell’aula, dedicato alle diverse regioni d’Italia, incarnate da giovani fanciulle; un progetto che venne poi modificato in corso d’opera con l’affresco ancora esistente²⁹⁴.

Per la decorazione fu chiamato l’artista Andrea Petroni; secondo l’opinione comune, e in assenza di ulteriori conferme documentarie, il pittore, pur di origini campane, fu scelto per il ruolo di capofila che rivestiva all’interno del panorama artistico lucano, la regione d’origine dell’allora ministro Francesco Saverio Nitti²⁹⁵. Petroni immaginò per l’emiciclo una decorazione complessa, dedicata alle attività agricole più rappresentative e, in un certo modo, emblematica dell’anima ancora rurale dell’Italia di inizio Novecento. Nella stessa sala ritroviamo: un fregio lungo la parete circolare in cui sono raffigurate giovani fanciulle danzanti con ghirlande floreali e festoni, probabili allegorie dell’abbondanza; al di sopra delle porte d’accesso due affreschi celebranti la *Caccia* e la *Pesca*; lungo il lato corto della stanza il tema della *Raccolta delle olive*; infine, sulla volta, suddivisa in due scomparti, un *Seminatore* (fig. 46), figura “eroica e solitaria” che assurge a una dimensione quasi mitica, e la *Vendemmia* (fig. 47) sulla quale veglia un’emblematica figura femminile nuda. La decorazione è completata da tappezzerie sulle pareti dedicate alle attività industriali, rappresentate dall’incudine e da strumenti per filare, forse dei fusi.

Gli affreschi furono eseguiti nell’arco di quattro anni, con molte discontinuità; Daniela Fonti ha cercato di ricostruire la cronologia dei lavori delle scene, soffermandosi sulle differenze stilistiche e appoggiandosi alle poche date certe che compaiono all’interno dei riquadri delle volte²⁹⁶. Secondo la sua ipotesi, Petroni avrebbe avviato i lavori con il fregio della parete circolare; il soggetto risponde pienamente ai dettami della cultura liberty sia nella scelta delle figure danzanti, un topos iconografico, che nei motivi fitomorfi di ghirlande e festoni.

Diametralmente opposto è l’atteggiamento adottato nel riquadro semicircolare del soffitto. La gradevolezza del liberty si riduce alla sola cromia ed emerge una sensibilità altrove assente. La monumentalità del seminatore è debitore dei contadini di Millet²⁹⁷, ma tuttavia il tono drammatico delle opere del francese è affievolito e lascia il posto all’esaltazione

²⁹³ DE ALDISIO 1914, p. 150.

²⁹⁴ FONTI 1982, p. 60.

²⁹⁵ FONTI 1982, p. 57.

²⁹⁶ *Ivi*, pp. 57-62.

²⁹⁷ Mariadelaide CUOZZO (2015), pur riconoscendo gli evidenti debiti con l’opera di Millet, ravvisa nel *Seminatore* una declinazione verso stilemi boccioniani e futuristi.

dell'agricoltore, elevato al pari di un eroe moderno. Una retorica sovrabbondante che «conferisce alla figura ridondanza ed enfasi retorica accentuate dalla luce che irrompe dal fondo, innaturale ed abbagliante e in stridente contrasto con l'impostazione naturalistica del disegno»²⁹⁸. Un pericolo avvertito anche da Anna Maria Damigella che, riferendosi alla pittura di paesaggio romana ideata a cavallo del secolo, intuiva come nella progressiva astrazione del dato naturale si celasse il rischio di giungere a un «paesaggio che ha il carattere di pura visione di bellezza e di apparizione fuori dal tempo, filtrata attraverso la memoria e lo spirito; dimensione atemporale che andrà progressivamente favorendo il concetto di paesaggio come medium per far rivivere un passato mitico-eroico»²⁹⁹.

Le ultime decorazioni – la *Caccia*, la *Pesca*, la *Raccolta delle olive* e la *Vendemmia* – eseguite tre anni più tardi, forse per una pausa dovuta al primo conflitto mondiale, si inseriscono nuovamente nel solco della tradizione liberty, ma con uno stile meno dolce e più asciutto.

La ricostruzione puntuale di Fonti, andrebbe, tuttavia, ampliata, incorporando confronti di carattere stilistico. L'evoluzione di Petroni, che nel 1918 si spinse a ricercare una maggiore monumentalità nelle figure e a sfruttare alcuni estemporanei espedienti grafici, andrebbe letta alla luce dei nuovi orientamenti linguistici nel campo della pittura decorativa. In un'ottica progressiva, i lavori di Petroni si pongono a cavallo tra il linguaggio espressamente simbolista e floreale di fine Ottocento e le moderne innovazioni apportate da Chini o da Sartorio. La stessa monumentalità delle figure andrebbe messa in relazione con quanto De Carolis aveva proposto nel salone del Podestà di Bologna e con il progetto che si accingeva a eseguire nella *sala degli Uomini illustri* all'interno del palazzo della Provincia di Arezzo. Le decorazioni passarono quasi sotto traccia nella pubblicistica dell'epoca; gli articoli già menzionati si limitarono a riportare gli esecutori, senza addentrarsi in dibattiti stilistici o giudizi critici. Tuttavia, i lavori di Petroni suscitarono l'apprezzamento di Gabriele D'Annunzio³⁰⁰ e, per contro, scatenarono critiche, suscitate dal fregio con la teoria di ragazze danzanti, disapprovate probabilmente per «quella malcelata vena d'erotismo che caratterizzava quasi sempre la rappresentazione delle figure femminili»³⁰¹.

²⁹⁸ FONTI 1982, p. 61.

²⁹⁹ DAMIGELLA 1972, pp. LVII.

³⁰⁰ L'unica menzione dell'apprezzamento di D'Annunzio è contenuta in CUOZZO 2015, che segnala inoltre l'unico articolo dedicato al ciclo di Petroni: *La decorazione di Andrea Petroni alla "Sala delle adunanze" al Ministero dell'Agricoltura* del 1920, impossibile, purtroppo, da reperire.

³⁰¹ FONTI 2014, p. 99.

La carriera artistica di Petroni decoratore si concluse nel 1927 con l'esecuzione di alcune scene allegoriche per l'aula magna dell'Istituto superiore delle scienze economiche e commerciali. Dispiace, tuttavia, che gli affreschi previsti per la cosiddetta "sala tripla" del palazzo del Viminale non videro mai la luce. Petroni, insieme ad altri artisti romani, fu chiamato nel 1920 a decorare uno degli ambienti del moderno edificio destinato a ospitare il Ministero degli Interni³⁰². Con il passaggio della carica di ministro da Francesco Saverio Nitti, sostenitore di Petroni, a Giovanni Giolitti, i lavori nel palazzo subirono un ridimensionamento: gli affreschi ancora allo stato d'abbozzo o non ancora cominciati, tra cui quelli di Petroni, furono cancellati. Sarebbe stato interessante osservare l'ulteriore evoluzione dello stile dell'artista, coglierne i debiti e segnalare il rifiuto di certi stili.

³⁰² Le vicende decorative del palazzo del Viminale sono illustrate in MOROLLI 1983, in particolare pp. 202-209.

4. Monumenti celebrativi

In questa sezione, dal titolo volutamente generico, sono stati inseriti quei cicli che decorano edifici diversi per tipologia e funzione ma che condividono un'analogia genesi, ovvero quella di essere stati progettati ed eseguiti per celebrare Vittorio Emanuele II.

«A VITTORIO EMANUELE II. I MILANESI». Questa è l'iscrizione presente sull'arco trionfale della galleria Vittorio Emanuele rivolto verso piazza del Duomo. La presenza della galleria può apparire strana all'interno della sezione. L'iscrizione, tuttavia, ricorda che il passaggio coperto nacque dall'iniziativa dei milanesi che vollero celebrare il re attraverso un monumento pubblico. Va pur detto che il programma iconografico non risponde a quell'esaltazione dell'epopea risorgimentale come si osserva piuttosto a Siena o San Martino della Battaglia. Così, la galleria dedicata al sovrano invece di celebrare il regnante, la dinastia dei Savoia o, semplicemente, il nuovo corso politico, divenne l'emblema della vocazione commerciale della città e della nuova *élite* dominante, rispecchiata fedelmente dalle decorazioni messe in cantiere.

Il tema delle battaglie risorgimentali all'interno del sistema dei generi codificato stava trovando grande diffusione³⁰³. Il problema si era posto fin dall'Esposizione nazionale di Firenze, quando il barone Bettino Ricasoli, animatore e presidente, propose un'iconografia che celebrasse le quattro battaglie ritenute fondamentali nel cammino dell'unità nazionale: Curtatone, Palestro, Magenta, San Martino³⁰⁴. Né va dimenticato che negli stessi anni un intellettuale del calibro di Camillo Boito auspicava che lo stato investisse nell'arte monumentale³⁰⁵.

Le decorazioni di San Martino della Battaglia e Siena, seppur finanziate con capitali in larga parte privati (San Martino) o pubblici (Siena), rispondono alle esigenze espresse dalla classe politica e intellettuale dell'Italia postunitaria.

³⁰³ L'evoluzione linguistica e iconografica della pittura militare risorgimentale, dalla retorica convenzionale e celebrativa alla declinazione intimista, è analizzata in MAZZOCCA 2007, pp. 735-743.

³⁰⁴ BON 1984, pp. 8, 28.

³⁰⁵ POPPI 1988, p. 71.

4.1

Milano, galleria Vittorio Emanuele II

L'idea di costruire un passaggio che connettesse piazza della Scala, di recente costruzione (1855), con il Duomo permeava l'ambiente milanese fin dal 1859, in occasione dell'entrata delle truppe piemontesi in città l'8 giugno. Il fine era quello di edificare una galleria da dedicare a Vittorio Emanuele II, come ringraziamento per l'intervento di liberazione della città dalla dominazione austriaca in seguito alla vittoria della coalizione franco-piemontese³⁰⁶. Creare, insomma, una «qualche opera monumentale la quale tramandasse ai posteri quel nazionale avvenimento»³⁰⁷.

La galleria, nata come simbolo di gratitudine, divenne il pretesto per una riqualificazione urbana degli antichi quartieri che si addossavano al Duomo e rientrava all'interno di un dibattito più complesso, che riguardava la messa a punto di un programma di rinnovamento urbano.

Nel contesto milanese, il problema della sistemazione degli spazi antistanti il Duomo era di lunga data³⁰⁸. Fin dalla metà del Quattrocento presero il via dibattiti, progetti e tentativi di ordinare un tessuto urbano assai irregolare, in cui il carattere medievale dell'assetto viario rendeva gli isolati a ridosso della chiesa quasi labirintici. In particolare, il problema maggiore riguardava i quartieri posti di fronte al Duomo – il Coperto dei Figini e l'isola dei Rebecchini – non in asse con la chiesa, ma disposti diagonalmente a 45°.

A partire dall'Ottocento la necessità di rinnovare il sistema urbano si fece via via più pressante; si voleva modernizzare la rete viaria, facilitando gli accessi a quella che sarebbe divenuta la piazza principale, e, nel contempo, adeguare la città alle più recenti conquiste dell'urbanistica³⁰⁹.

Con la diffusione in Francia dei primi *passages* coperti negli anni venti, si impose un nuovo modello architettonico che parve immediatamente efficace. La tipologia della galleria

³⁰⁶ DECLEVA 1988, p. 40.

³⁰⁷ GIOENI 1995, p. 25.

³⁰⁸ I quattro secoli di progetti, proposte e mancate sistemazioni che precedettero la costruzione della galleria sono riassunti da AULETTA MARCUCCI 1997.

³⁰⁹ SELVAFOLTA 1988, p. 19. VON FALKENHAUSEN (1993, p. 108) ha paragonato l'episodio di riqualificazione urbana milanese con il progetto, di ben più ampia portata, del barone Haussmann a Parigi.

riscosse immediato successo anche a Milano, come testimonia l'importante caso della galleria De Cristoforis, edificata fra 1831 e 1832³¹⁰.

Durante la dominazione austriaca furono molte le proposte presentate, tra cui spicca il progetto di Carlo Caimi (1857), che per primo pensò di sfruttare i vantaggi offerti da una struttura come la galleria per procedere con il riallestimento della piazza del Duomo. Al dibattito parteciparono anche personalità del calibro di Carlo Cattaneo, a sottolineare come la questione fosse sentita anche dagli intellettuali più avvertiti³¹¹.

Solamente nel 1859, tuttavia, si giunse alla risoluzione del problema. Con un decreto regio, Vittorio Emanuele II concedeva la facoltà al Comune di Milano di ideare un nuovo assetto per la zona del Duomo. Da una prima consultazione popolare nel 1860 e da due concorsi nel 1861 e 1863 emerse la figura di Giuseppe Mengoni (1829-1877), architetto romagnolo che si impose sui numerosi partecipanti con la forza del suo progetto³¹².

Il programma di Mengoni si presentava assai innovativo. Il *focus* di tutto il suo intervento risiedeva nella galleria, progettata secondo criteri avanzati e facendo largo uso dei moderni materiali costruttivi: il ferro e il vetro³¹³. Mengoni aveva saputo cogliere gli elementi di novità che la moderna tipologia architettonica offriva, a differenza del diretto contendente, Giuseppe Pestagalli, che propose un progetto maggiormente legato alla tradizione lombarda. Nel corso del quinquennio compreso tra la prima consultazione popolare del 1860 e la posa della prima pietra il 7 marzo 1865³¹⁴ lo stesso Mengoni era intervenuto sul suo progetto, aggiungendo in ultima battuta le due corte braccia laterali, e trasformando la via coperta in una pianta a croce con rotonda centrale dal profondo valore simbolico³¹⁵. Nel complesso, il programma, lungi dal relegare la cattedrale milanese a semplice quinta scenografica, tendeva piuttosto a valorizzarla. La piazza doveva essere rettangolare. Lo spazio aperto era sì dominato dalla mole del Duomo, a cui però si affiancavano la Galleria – cuore laico del

³¹⁰ Sulla trasformazione del modello architettonico della galleria, dal *passage* francese a quello italiano – la galleria appunto – e sulle nuove implicazioni di carattere simbolico e allegorico cfr. RESTUCCI 1982, p. 769, nota 6. Sulla medesima questione si è espresso anche Walter BENJAMIN (1995, pp.145-148).

³¹¹ CATTANEO 1839.

³¹² La cronologia degli avvenimenti è ricostruita nel suo svolgimento da Laura GIOENI (1995), in particolare pp. 23-51.

³¹³ RONDELLO 1967, p. 144, in cui si ricorda come «prima d'allora non si era mai visto un uso così abbondante di ferro nelle travature dei fabbricati, nei serramenti, nelle scale, nelle colonne, nelle volte dei grandi saloni per il sostegno di muri portanti».

³¹⁴ L'episodio è stato immortalato da Domenico Induno ne *La posa della prima pietra della Galleria* (Milano, Civiche Raccolte Storiche, Museo di Milano). Il dipinto fu commissionato da Mengoni stesso per conto del presidente della società appaltatrice (DI VINCENZO 2009, p. 74). Tuttavia, in seguito al fallimento della City of Milan Improvements Company Limited, Mengoni si trovò costretto a saldare il pittore per conto di Seymour, presidente dell'impresa londinese (GIOENI 1995, p. 82).

³¹⁵ Sull'argomento cfr. GEIST 1989, p. 263.

progetto –, il palazzo dell'Indipendenza, che doveva fronteggiare la chiesa, e la loggia reale, una sorta di manica lunga proveniente da palazzo Reale, rivolta verso l'arco trionfale della galleria³¹⁶. Gli ultimi due edifici non furono mai edificati a causa dell'improvvisa morte dell'architetto, caduto da un'impalcatura nel 1877. Solo in epoca fascista la piazza avrebbe trovato una vera regolarizzazione attraverso l'edificazione dell'Arengario da parte del gruppo Griffini-Portaluppi-Muzio-Magistretti a partire dal 1939.

La modernità dell'edificio collocò Milano all'avanguardia in campo architettonico non solo in Italia ma nella stessa Europa³¹⁷. Con il caso milanese, la tipologia della galleria raggiunse quella dignità architettonica che le permise di essere annoverata fra i grandi esempi di «architettura rappresentativa ottocentesca, alla pari dei teatri, dei palazzi di giustizia, dei municipi, delle borse e dei parlamenti, come emblemi della moderna architettura borghese»³¹⁸.

La costruzione durò dal 1865 al 1867, anno in cui la galleria fu inaugurata alla presenza del re, il 15 settembre. Durante la prima fase dei lavori fu palese l'avversione al progetto da larga parte dei milanesi, che si lamentarono in particolare della lentezza dei lavori; un'accusa infondata, poiché il cantiere procedette alacremente tra molti disagi e gli sforzi di Mengoni e della squadra ottennero addirittura il plauso del re³¹⁹.

Le decorazioni furono eseguite a partire dal maggio del 1867³²⁰, sebbene gran parte delle strutture murarie e delle coperture fossero state portate a termine già nel novembre dell'anno precedente³²¹. Oltre alle decorazioni pittoriche che saranno prese in esame, la galleria era ornata da una serie di venticinque sculture in gesso che ritraevano gli "uomini illustri", da collocarsi nella stessa rotonda. Le statue furono in gran parte affidate a scultori milanesi, un campionario di opere di autori più o meno famosi formati nelle aule dell'Accademia di Brera con alcuni dei più importanti scultori romantici: Pompeo Marchesi o Benedetto Cacciatori³²². La decisione di affidare ad artisti locali i gessi della galleria fu dettata

³¹⁶ GRANDI, PRACCHI, 1980, p. 23.

³¹⁷ GRESLERI 1998, p. 51.

³¹⁸ GEIST 1989, p. 263. Da ricordare il giudizio favorevole di PEVSNER (1976, p. 265) che poneva la galleria come diretta emanazione delle architetture in ferro e vetro dell'età vittoriana.

³¹⁹ GIOENI 1995, p. 85.

³²⁰ GIOENI 1995, p. 90.

³²¹ RONDELLO 1967, p. 135.

³²² Di Pietro Magni: *Alessandro Volta, Michelangelo, Galileo Galilei, Cavour, Leonardo da Vinci, Pier Capponi*; di Odoardo Tabacchi: *Dante e Lanzzone da Corte*; di Antonio Pandiani: *Cristoforo Colombo e Benoit dei Gozzadini*; di Gaetano Manfredini: *Vincenzo Monti*; di Giosuè Argenti: *Giovanni da Procida*; di A. Crippa: *Cesare Beccaria*; di Francesco Barzaghi: *Raffaello Sanzio*; di Pietro (?) Guarnerio: *Niccolò Macchiavelli*; di Antonio Tantardini: *Gian Domenico Romagnosi*; di Costantino Corti: *Gian Galeazzo Visconti*; di Pietro Calvi: *Vittor Pisani*; di Michele (?) Boninsegna: *Gerolamo Savonarola*; di Alessandro (?) Rossi: *Ugo Foscolo*; di

probabilmente dalla protesta che gli scultori lombardi inscenarono in occasione dei lavori di demolizione degli stabili più vecchi, al motto di «basta con gli artisti ‘foresti’»³²³.

La scomparsa dei documenti relativi all'apparato pittorico, relegato nelle lunette dell'ottagono e nelle vele triangolari mistilinee alla sommità interna delle arcate dei bracci laterali, non consente di approfondire le modalità di selezione degli artisti o chi decise il programma iconografico. Appare probabile, al pari di altri casi già affrontati in precedenza, e in particolare dei cantieri decorativi approntati all'interno delle stazioni ferroviarie, che gli artisti e il programma iconografico furono indicati dalla stessa ditta incaricata di costruire la galleria.

Nel 1864, dopo che Mengoni ebbe presentato l'ultima versione del suo progetto, il Comune di Milano decise di affidare l'intero cantiere, dall'esproprio delle strutture preesistenti, al loro abbattimento e, infine, all'edificazione dei nuovi edifici e della galleria, a una società inglese fondata per l'occasione, la City of Milan Improvements Company Limited. Spettò con molta probabilità alla dirigenza dell'impresa costruttrice la scelta degli artisti coinvolti nella decorazione degli spazi e l'ideazione del programma pittorico.

Le quattro grandi lunette dell'ottagono furono affrescate secondo un programma che celebrava i continenti, seguendo una tradizione iconografica ben consolidata che vedeva nel grandioso scalone affrescato da Tiepolo a Würzburg (1752-1753) il modello di riferimento, e nelle lunette dipinte da Francesco Hayez in una sala degli uffici della Borsa della Camera di Commercio di Venezia in palazzo Ducale uno degli esempi più recenti³²⁴. Per l'impresa furono chiamati Bartolomeo Giuliano (1825-1909) per l'*Asia* (fig. 51), Angelo Pietrasanta (1834-1876) per l'*Europa* (fig. 48), Raffaele Casnedi per l'*America* (fig. 50) ed Eleuterio Pagliano per l'*Africa* (fig. 49).

Colpiscono *in primis* le dimensioni di queste decorazioni. Gli affreschi misurano 15 metri di larghezza per 7,5 di altezza. Le scene sono state pensate per essere viste da circa 30 metri di distanza e richiesero, con molta probabilità, grande attenzione e numerosi studi da parte degli

Carlo o Francesco Romano: *Emanuele Filiberto di Savoia*; di Luigi o Pietro Pagani: *Marco Polo*; di Giovanni Seleroni: *Arnaldo da Brescia*; di Luigi Amigoni: *Giambattista Vico*; di Giuseppe Pierotti: *Francesco Ferrucci* (*Descrizione* 1867, pp. 10-11; l'identità del gesso di Pierotti, sempre indicato semplicemente come Ferruccio, è ricavato da *La Galleria* s.d., p. 11). Le statue erano ripartite all'interno della galleria: sedici furono destinate ai quattro lati della rotonda centrale, poste su piedistalli emergenti all'incrocio tra le lesene e la fascia marcapiano che correva lungo la sommità delle arcate delle botteghe; due furono collocate agli ingressi della galleria; l'ultima, *Francesco Ferruccio*, fu posta nell'atrio di palazzo Marino (RONDELLO 1967, p. 142).

³²³ RONDELLO 1967, p. 134.

³²⁴ G. Pavanello, in *Hayez* 1983, pp. 52-53, n. 14. Sulle lunette si veda anche TONINI 2015.

artisti nel tentativo di coniugare la monumentalità dei personaggi, a cui concorre la visione scorciata da sotto in su, ai numerosi dettagli che accompagnano le singole scene.

L'*Asia* di Giuliano è rappresentata in una posa voluttuosa; è seduta su un trono ricoperto da una pelle di felino (forse di leopardo) e poggia i piedi su un cuscino di broccato. La base del podio porta i segni della prosperità del continente: da un turibolo fuoriesce dell'incenso; da uno scrigno spuntano gioielli e pietre preziose; alla base del trono una conchiglia preziosa e grandi fiori a campana richiamano le ricchezze naturali. Un cinese, forse a rappresentare l'impero dei mongoli³²⁵, facilmente riconoscibile per il tipico cappello, introduce un servo che omaggia la donna con una cesta ricolma di frutti mentre un altro paggio agita un lungo ventaglio di piume di pavone; sullo sfondo, appena visibile, campeggia un dromedario. La critica ha voluto associare la personificazione dell'Asia alle odalische orientali per l'atteggiamento lascivo della fanciulla e per alcuni dettagli che richiamerebbero la pittura orientalista allora in voga³²⁶.

Nell'*Africa* Pagliano adotta la particolare soluzione di rappresentare il continente come una donna egiziana, di carnagione quasi bianca, ben differente dal contadino nubiano al suo fianco che sta mietendo le abbondanti messi. La donna è assisa ai piedi di un'architettura tipicamente egizia, forse un obelisco, con geroglifici incisi e dipinti; è cinta dalla corona con il caratteristico ureo e regge una cornucopia, a indicare idealmente la prosperità dell'agricoltura egiziana, favorita dall'azione delle acque del Nilo. Pagliano, infatti, dispiega una scena in cui il territorio africano appare semplificato e stereotipato, ricondotto esclusivamente all'area nilotica. Unica concessione all'anima più autentica del continente e alla sua variegata fauna è il leone che accompagna la donna. È possibile che il pittore da un lato volesse richiamare la storia romana, quando l'Egitto sosteneva l'impero grazie all'abbondanza dei suoi raccolti; dall'altro non si può escludere che la banalizzazione con cui Pagliano affronta la scena derivasse dalla necessità di proporre un'immagine facilmente accessibile al pubblico³²⁷. Così la fanciulla nelle intenzioni dell'autore, grazie ai dettagli dell'ambientazione e al contadino abbigliato alla maniera egizia, dovrebbe essere associata direttamente a Cleopatra.

L'artista aveva partecipato alla decorazione della sala d'aspetto di prima classe per la stazione Centrale, ove aveva raffigurato le personificazioni di Venezia e Napoli, di cui non

³²⁵ FONTANE 1875, p. 82.

³²⁶ VON FALKENHAUSEN 1993, p. 122.

³²⁷ *Ivi*, p. 121.

ci restano che degli studi preparatori³²⁸. Da un confronto fra i lavori eseguiti per la stazione e quelli eseguiti per la galleria emergono poche differenze. Le figure sono collocate su alti podi e scorciate da sotto in su per conferire loro maggiore monumentalità. L'intervento in galleria assunse inoltre un significato particolare per l'autore, tanto che al completamento dei lavori decise di spostare il proprio *atelier* in un piccolo ambiente posto all'interno della struttura³²⁹.

Nell'*America* Casnedi sceglie un approccio differente. Il pittore, lungi dal compendiare l'intero continente con un'unica zona geografica, decise di rappresentare le diverse anime del continente americano. La parte più selvaggia dell'America del Nord è restituita dalla presenza del pellerossa con arco, frecce e il classico copricapo fatto di piume. Alle sue spalle si intravede una piramide a gradoni mesoamericana – molto simile a quella di Chichén Itzá, oggetto negli stessi anni di approfondite campagne archeologiche e fotografiche – a simboleggiare le civiltà precolombiane. La parte meridionale delle Americhe è emblematicamente illustrata da uno schiavo nero, forse un'allusione allo schiavismo brasiliano, che tiene una canna da zucchero; alle sue spalle una palma allude alla giungla amazzonica. Il secondo schiavo è invece intento a imballare del cotone. Numerosi dettagli concorrono a completare la scena. L'allegoria del continente, adornata come una squaw con orecchini di conchiglia e una corona di piume, reca un caduceo, emblema non solo di prosperità ma anche della vocazione commerciale del continente. La tartaruga su cui la donna poggia il piede indica la ricchezza e diversità faunistica americana. A fianco dell'*America* sono raffigurate una pianta e un'ancora. La pianta potrebbe essere identificata per i fiori come quella del tabacco. L'ancora allude alle numerose spedizioni geografiche del XVI secolo che contribuirono alla scoperta del nuovo continente ma anche alla diffusione e al successo che i nuovi prodotti, qui riassunti nella pianta di tabacco, ebbero a seguito della loro importazione in Europa. Casnedi, inoltre, enfatizza il rapporto privilegiato tra Stati Uniti e Italia, ritraendo nello scudo ai piedi dell'allegoria Cristoforo Colombo³³⁰ e George Washington, padre della patria americana.

³²⁸ Vedi capitolo 2.2.

³²⁹ REBORA 1998, pp. 111-112.

³³⁰ Sulla fortuna iconografica di Cristoforo Colombo, celebrato in galleria anche da un gesso di Antonio Pandiani cfr. *Romanticismo* 1974, pp. 111-114. Alla presenza di Colombo rimanda l'osservazione di VON FALKENHAUSEN (1993, p. 122), secondo cui Giuliano avrebbe potuto inserire nell'*Asia* la figura di Marco Polo, a sua volta presente nella galleria dei gessi dedicata agli "uomini illustri", per celebrare i legami tra il continente asiatico e l'Italia. Tuttavia è difficile dire quanto la presenza dell'autore de *Il Milione* sarebbe stata compresa dal pubblico dell'epoca.

L'Europa di Pietrasanta, infine, a differenza delle altre allegorie, appare fiera e consapevole del suo ruolo di primo e principale continente. Si sostiene a un'architettura di sapore classico, ornata da una colonna dorica e da un bassorilievo con cavallo scolpito secondo il lessico severo dello stile greco arcaico: forse un'allusione all'epopea troiana considerata l'inizio della civiltà moderna. Molti sono i simboli della regalità: corone, una spada, un globo dorato, il manto d'ermellino appoggiato allo spigolo del basamento del tempio classico. La stessa Europa incoronata impugna uno scettro e un libro, rimando alla gloriosa storia europea, mentre la civetta alla sua sinistra, già emblema di Minerva, richiama la divina sapienza³³¹. A destra, il genio della fama, contraddistinto dalla fiammella ardente, è intento a incoronare i simboli che contribuirono alla prosperità del continente, in un curioso *mélange* di emblemi delle arti meccaniche e liberali e strumenti scientifici.

Dell'intero ciclo decorativo sono sopravvissuti pochi disegni preparatori e studi. I bozzetti degli affreschi furono presentati all'esposizione braidense del 1867³³² e della serie originale ne sono sopravvissuti due³³³ (fig. 56). L'anno successivo, sempre in occasione dell'annuale Esposizione di belle arti di Brera, Pietrasanta presentò un dipinto derivato dall'Europa e incentrato sul volto della donna³³⁴ (fig. 57). Del medesimo soggetto, sempre di mano di Pietrasanta, sopravvive uno studio monocromo a tempera su tela applicata su carta³³⁵ (fig. 58). L'analisi delle opere di Pietrasanta permette di osservare i numerosi ripensamenti che spinsero l'autore a modificare l'aspetto della figura allegorica. Nell'affresco la donna presenta un cipiglio fiero e determinato. In realtà, nell'ovale e nello stesso cartone preparatorio, l'Europa presenta lineamenti meno marcati e più addolciti e un atteggiamento trasognante a indicare una mitezza caratteriale. Nello studio monocromo la testa dritta e lo sguardo diretto avvicinano il modello all'esito finale. La scelta adottata dall'artista nell'affresco è stata interpretata come la volontà di far emergere il ruolo guida dell'Europa, culla della civiltà, rispetto agli altri continenti, attraverso l'autorevolezza della donna

³³¹ VON FALKENHAUSEN (1993, pp. 124-125) ricorda come nella tradizione iconografica si ritrovano dei casi in cui l'Europa era presentata come Minerva, con elmo e scudo

³³² *Esposizione 1867*, pp. 48-51.

³³³ L'ipotesi è suffragata dalla dimensione pressoché simile dei due cartoni dipinti a olio (circa 50x150 centimetri). Sull'Europa dell'Ambrosiana (inv. 1106) cfr. Francesca Pola (in *Pinacoteca 2008*, p. 225, n. 1273); sull'Asia della Galleria d'Arte Moderna (inv. 1192) cfr. CARAMEL, PIROVANO, 1975, p. 326, n. 1078.

³³⁴ «Studio dal vero per la testa della figura dell'Europa dipinta a fresco nello scorso anno in una delle lunette nell'ottagono della galleria Vittorio Emanuele» (*Esposizione 1868*, p. 10, n. 46). Il dipinto oggi appartiene alla collezione della Galleria d'Arte Moderna di Milano (inv. 468); anche se esposto nel 1868, per Luciano Caramel e Carlo Pirovano andrebbe collocato fra gli studi preparatori dell'affresco (CARAMEL, PIROVANO, 1975, p. 660, n. 2073).

³³⁵ Milano, Galleria d'Arte Moderna, inv. 1597.

consapevole della propria forza e importanza, a cui alludono i simboli della regalità, delle arti e del progresso³³⁶.

Lungo le braccia trasversali della galleria, alla sommità degli arconi, i quattro autori intervennero in altrettante semilunette, simili a vele triangolari mistilinee, dipingendo una serie di soggetti allegorici celebranti le *Attività umane: l'Agricoltura* (Pagliano), la *Scienza* (Giuliano), l'*Industria* (Pietrasanta), l'*Arte* (Casnedi). A differenza delle lunette dell'ottagono, gli artisti eseguirono delle tempere su tela che furono poi collocate negli spazi della galleria il 6 settembre 1867³³⁷.

Gli autori aderirono a un programma comune, poiché nelle raffigurazioni si ravvisano espedienti simili: ad esempio tutte le allegorie si presentano sedute, una posa imposta dalla particolare forma delle semilunette. Così come nelle quattro allegorie dei continenti le figure sono poste in uno spazio reale, le *Attività umane* sono disposte in uno spazio astratto e spiccano sul fondale dorato.

Le monumentali figure si accompagnano a numerosi attributi, propri delle singole attività che impersonano. La *Scienza* reca in mano uno specchio mentre è intenta nello studio di un volume; una scelta che accomuna l'immagine alle canoniche rappresentazioni della Filosofia o della Prudenza³³⁸. L'*Industria* riunisce alcuni elementi dell'attività manifatturiera: dal classico martello con incudine ai più moderni simboli del progresso come ingranaggi dentati e il disegno tecnico di una locomotiva a vapore. L'*Agricoltura*, cinta da una corona di pampini come Bacco, è presentata al fianco degli strumenti agricoli usati fin dall'antichità: l'aratro e la falce. L'*Arte*, infine, coniuga gli emblemi delle arti liberali: la figura regge pennello, mazzuolo da scultore e una lastra con l'incisione di un capitello corinzio; ai suoi piedi un busto, una lira con la corona d'alloro e uno spartito con uno strumento a fiato.

Il lessico scelto dagli artisti si richiamava «ai modi di una pittura ufficiale, [...] monumentalità tiepolesca, facili simbologie, *imaginerie* operistica ed esotica, chiarezza retorica»³³⁹. Molte furono le lodi spese dalla stampa dell'epoca. Un anonimo autore, V. P., esaltava l'esito delle pitture: «i bellissimi affreschi [...] mercè la bella luce che li predomina in giro dell'aria della cupola, mercè l'allegro colorito, il franco pennelleggiare, l'intonazione delle tinte, l'ottima esecuzione pittorica, e mercè l'eccellente concetto artistico, meritano

³³⁶ VON FALKENHAUSEN 1993, pp. 125-126.

³³⁷ PINI 2006, p. 304.

³³⁸ VON FALKENHAUSEN 1993, p. 118.

³³⁹ PINI 2006, p. 304.

particolare menzione»³⁴⁰. Purtroppo, tra le diverse opere si ravvisano alcune differenze stilistiche che erano già emerse nelle pagine della critica coeva e che furono riprese dalla letteratura artistica più moderna. Ad esempio Mongeri ravvisava nelle lunette delle differenze stilistiche: «Allorquando si affidano pitture decorative, destinate a starsi di riscontro od almeno a formare un tutto armonico, ad artisti diversi, si corre sempre il gran pericolo che cotesta armonia, nonostante le maggiori precauzioni ed i migliori accordi, vada perduta per cagioni leggerissime e talvolta invincibili. Non pare che qui si sia fatto eccezione alla regola». Tra gli affreschi, Mongeri riconosceva per «forza di luci e colori» la superiorità delle opere di Pagliano e Pietrasanta. Discorso diverso per le quattro tele, in cui il critico ravvisava maggiore armonia e ponendo una salace questione: «Vuolsi attribuire questo più fortunato incontro alla migliore ispirazione procedente dal tema. O all'indole del lavoro più semplice ed omogeneo? Ovvero lo si deve alla tecnica pittorica diversa [...] o al fondo dorato, donde si rilevano a sembianza d'opera di mosaico?»³⁴¹.

Più recentemente, Antonio Rondello si è espresso favorevolmente nei riguardi delle lunette di Pagliano e Pietrasanta, più luminose e di maggiore impatto coloristico; tra le *Attività umane*, allegorie «più appropriate alla destinazione della Galleria», spicca la vela di Casnedi «fine e graziosa»³⁴².

Al netto della minore o maggiore predisposizione a operare su superfici di grandi dimensioni, la compagnia inglese optò per artisti che condividevano il medesimo stile, adeguato ai dettami di un comprovato classicismo³⁴³. La vicinanza di Casnedi e Pagliano all'ambiente braidense, già rimarcata in occasione delle decorazioni delle stazioni³⁴⁴, si riscontra anche nelle vicende biografiche di Giuliano e Pietrasanta. Giuliano, piemontese, si era formato all'Accademia Albertina; il sostegno decisivo di Massimo D'Azeglio, presidente di Brera, gli favorì l'ingresso nel corpo docente con il ruolo di professore aggiunto di Casnedi³⁴⁵. Il percorso artistico di Pietrasanta appare altrettanto connesso all'ambito dell'Accademia³⁴⁶, dove aveva seguito il consueto iter formativo; inoltre era nipote di Luigi Bisi, all'epoca docente di prospettiva nella stessa istituzione. I legami con Brera non si

³⁴⁰ *Descrizione* 1867, p. 9.

³⁴¹ MONGERI 1867, p. 2.

³⁴² RONDELLO 1967, p. 141.

³⁴³ Valga la considerazione dei contemporanei sullo stile di Giuliano, definito «elegante eclettismo, che tenendosi discosto, ma non estraneo, dai magnifici eccessi dei più risoluti, gli consentiva di progredire dietro ad essi, senza perdere il contatto col pubblico, che ha naturalmente il passo più tardo» (BELTRAMI 1923, p. 7).

³⁴⁴ Vedi capitolo 2.2.

³⁴⁵ RUSCONI 2001, p. 776.

³⁴⁶ PUTTI 2009, p. 20.

interruppero, poiché nel 1863 ottenne la nomina a socio onorario. Ancora da approfondire sono i rapporti che intrattenne con la corte sabauda e che potevano aver incoraggiato la sua chiamata nel cantiere della galleria: all'acquisto da parte del re degli *Orti Rucellai* per il palazzo Reale di Milano, seguì l'esecuzione del disperso *Ritratto a grandezza naturale di S.M. il re d'Italia* esposto a Brera nel 1865, quadro che suscitò grandi riconoscimenti nella critica coeva³⁴⁷.

Le decorazioni, pittoriche e scultoree, ebbero delle vicende conservative abbastanza travagliate. I gessi furono rimossi dopo pochi anni dalla loro collocazione per il precario stato di conservazione, tanto da costituire un pericolo per i passanti. Come le statue, anche gli affreschi e le tele deperirono con grande rapidità. Si avvertì fin dai primi anni del Novecento la necessità di sostituirli; l'intervento fu avviato nel 1921 da Alessandro da Prat, mosaicista veneziano, che ricostruì a mosaico gli affreschi delle lunette³⁴⁸. Sopravvivono alcune fotografie che mostrano le tele abbandonate a loro stesse collocate a ridosso di anonimi muri³⁴⁹. Soltanto recentemente sono emerse nei depositi della Galleria d'Arte Moderna di Milano le tele rimosse negli anni venti, avvolte fino a oggi su grandi rulli³⁵⁰.

A seguito dei pesanti bombardamenti che colpirono Milano nel 1943, la galleria riportò gravi danni, soprattutto dopo l'incursione aerea del 15 e 16 agosto che provocò il cedimento della volta e il crollo di parte del braccio meridionale verso via Silvio Pellico. I mosaici dell'*Arte* e dell'*Agricoltura* andarono irrimediabilmente persi. Nel 1954, su proposta di Paolo Mezzanotte, preposto al restauro delle parti rovinate e alla ricostruzione delle zone distrutte, fu nuovamente coinvolto da Prat, a cui venne richiesto di ripristinare le opere perse. Mezzanotte aveva fortunatamente recuperato una copia delle decorazioni e incaricò il pittore Rivetta di creare dei cartoni che potessero essere utilizzati dal mosaicista³⁵¹.

La trasformazione degli affreschi e delle tempere in mosaici, seppur nel rispetto del modello originale, alterarono in maniera sostanziale la percezione che delle scene poteva avere lo spettatore. Il mosaico, infatti, è una tecnica che sfrutta la luce secondo modalità completamente differenti e impedisce una corretta valutazione degli interventi.

³⁴⁷ REBORA 2009, p. 16.

³⁴⁸ RONDELLO (1967, p. 275) segnala che nel corso dei lavori le lunette dell'Europa e dell'Africa furono scambiate di posizione, in modo tale da orientare i singoli continenti in base alla loro corretta collocazione geografica.

³⁴⁹ Milano, Civico archivio fotografico, invv. 99-102; ROSSI PINELLI; PINI 1997, p. 47.

³⁵⁰ PECILE, FRATELLI, CUOMO 2016, p. 176.

³⁵¹ RONDELLO 1967, p. 290.

Le differenze stilistiche riscontrate da Mongeri, Rovani e dagli altri critici, alla luce delle trasformazioni novecentesche, appaiono incomprensibili. La maggiore morbidezza di modellato o una certa rigidità delle forme, nonché gli effetti luministici e di chiaroscuro sono impossibili da recuperare. In nostro soccorso, come in casi analoghi, sopravvivono alcune incisioni che, pur sommariamente, restituiscono i valori stilistici delle singole opere.

Le pitture ebbero, infatti, una buona fortuna visiva, tanto da essere replicate in numerose stampe di varia qualità. Tra le molte, va ricordata una tavola che spicca per valori chiaroscurali poiché eseguita ad acquaforte e nella quale l'autore ignoto insiste sulla definizione delle ombre³⁵². Curiosa è anche la serie di quattro stampe delle *Attività umane* disegnate da Adolfo Bignami e incise da Gallieni per l'«Illustrazione popolare», speculari rispetto alle opere originali (figg. 52-55).

L'adozione del particolare programma iconografico merita un approfondimento. La serie di affreschi dell'ottagono, lungi dall'evocare la concordia fra i diversi continenti, evidenzia piuttosto le loro diversità, sottolineandone aspetti rappresentativi³⁵³. Così dell'Europa si esalta la supremazia intellettuale e culturale, che comporta il dominio stesso sui restanti continenti. Questi sono descritti facendo riferimento non tanto alle grandi civiltà che dominarono i territori prima dell'avvento dell'uomo bianco, bensì evidenziando le loro ricchezze naturali. Così dell'Africa, identificata quasi esclusivamente con l'area nilotica, si accentua la prosperità agricola; dell'Asia si riconosce la ricchezza espressa dalla raffinatezza dei prodotti (incenso, gioielli); delle Americhe si rimarca l'importanza delle piantagioni di zucchero e cotone. In tutti i casi emerge il carattere commerciale di queste raffigurazioni, con la galleria che si ergeva a luogo simbolo degli scambi economici³⁵⁴. Infatti nei resoconti dell'epoca la struttura venne paragonata ai grandi bazar mediorientali, a partire dallo stesso atto di costituzione³⁵⁵. E questo perché la galleria, nata come monumento celebrativo, divenne l'emblema della nuova classe sociale milanese che avvertiva la necessità di creare nuovi spazi nei quali potersi rispecchiare³⁵⁶.

³⁵² Milano, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, inv. PV p. 3-62.

³⁵³ VON FALKENHAUSEN (1993, p. 127) vede nel ciclo dei continenti una mera esibizione dei precetti colonialistici che agitavano l'Europa negli stessi anni.

³⁵⁴ DI VINCENZO 2009, p. 88.

³⁵⁵ ROVANI 1867, p. 1.

³⁵⁶ Sulla borghesia milanese e i rapporti con la politica, la cultura, l'editoria, e l'economia di carattere imprenditoriale si veda DECLEVA 1988.

Un problema ancora aperto è rappresentato dalle decorazioni a *grisaille* raffiguranti dodici personificazioni di città, disposte lungo le fasce interne delle arcate di ingresso rivolte verso via Silvio Pellico e via Ugo Foscolo. Di queste decorazioni non vi è traccia nelle fonti scritte o visive³⁵⁷, se non per un breve accenno – con errori – da parte di Johann Geist³⁵⁸. I riquadri sono eseguiti con una tecnica particolare, quella del graffito su pietra nel tentativo di imitare i monocromi pittorici. Le dodici città raffigurate sono da un lato: Venezia, Monza, Cremona, Milano, Bergamo, Brescia; dall'altro Firenze, Treviso, Roma, Torino, Padova, Trieste. I singoli soggetti si ripetono serialmente: i riquadri presentano al centro le figure con lo stemma comunale; racemi ed elementi fantastici contribuiscono all'arricchimento della decorazione. Lo stile richiama un eclettismo di matrice neorinascimentale per l'uso delle candelabre quattro e cinquecentesche e per la ripresa dei canonici motivi decorativi: girali d'acanto, figure mitologiche e creature fantastiche.

Problematica è la presenza della data 1954 nel riquadro dedicato a Trieste. La data, dall'alto valore simbolico, è quella della definitiva riannessione di Trieste, dal 1945 al 1953 Territorio Libero, allo Stato italiano. La data 1954 e la collocazione di queste raffigurazioni nelle zone della galleria maggiormente colpite dai bombardamenti bellici lascia aperti alcuni interrogativi. Il primo, inevitabilmente, si ricollega alla data d'esecuzione degli affreschi. Né gli archivi cittadini né le testimonianze dell'epoca vengono in nostro soccorso. Impossibile definire con certezza il momento della loro realizzazione. La mancata menzione delle decorazioni all'interno della guida della galleria pubblicata nel 1867³⁵⁹ e lo stile esecutivo lasciano supporre si tratti di un ciclo successivo all'intervento di Mengoni. Supponendo che il progetto decorativo fosse stato eseguito prima della distruzione del 1943, è lecito domandarsi se Trieste fosse presente nella decorazione originaria o sia stata aggiunta solo più tardi, in seguito alla sua riannessione all'Italia. E il 1954, data simbolica per la storia di Trieste, viene a combaciare con i lavori di riqualificazione delle braccia trasversali della galleria.

Una serie di problemi e singolari coincidenze che rendono difficile, se non impossibile, risolvere il problema di queste strane e dimenticate pitture.

³⁵⁷ Le numerose foto d'epoca furono scattate con angoli di ripresa frontali, impedendo la visione dell'area interessata dalle pitture. Da un'immagine scattata dopo i bombardamenti del 1943 (riprodotta anche in RONDELLO 1967, p. 270) si intuisce la partizione delle decorazioni, affine alla situazione attuale; l'inquadratura frontale impedisce, tuttavia, di avanzare qualunque ipotesi sull'esistenza o meno dei motivi dipinti all'altezza della Seconda guerra mondiale.

³⁵⁸ GEIST 1989, p. 273.

³⁵⁹ *Descrizione 1867*

4.2

San Martino della Battaglia, torre monumentale

Come a Milano, anche nei vicini comuni di Solferino e San Martino della Battaglia, la volontà di celebrare Vittorio Emanuele II, artefice dell'unità nazionale, condusse a un importante episodio nella storia della pittura decorativa italiana.

Nel 1878, con la morte di Vittorio Emanuele II, tra le diverse manifestazioni di cordoglio per la perdita del padre della patria, l'Associazione costituzionale di Brescia, su spinta del presidente dell'associazione Borghetti, decise di ricordare il sovrano con la costruzione di una torre monumentale sul colle di San Martino³⁶⁰, luogo decisivo nel processo d'unificazione.

Il progetto si concretizzava in un territorio in cui da due decenni era forte la sensibilità per le vicende belliche relative alla seconda guerra di indipendenza. A Solferino e San Martino fu combattuta una fra le battaglie più aspre e sanguinose del conflitto (24 giugno 1859) che vide coinvolti l'esercito piemontese, francese e austriaco³⁶¹. Fin dal termine del conflitto emerse la volontà di ricordare e celebrare gli avvenimenti che ebbero luogo sulle sponde del lago di Garda.

Il primo passo intrapreso portò al disseppellimento dei molti caduti, per il quale fu necessario, a norma di legge, aspettare dieci anni dal termine della battaglia³⁶². I resti dei soldati, recuperati nell'inverno del 1869, furono destinati a due ossari distinti: in quello di Solferino sarebbero confluiti i corpi dei combattenti francesi e austriaci, in quello di San Martino gli italiani e gli austriaci. Le operazioni e la raccolta dei fondi necessari furono guidate da un'associazione di moderna istituzione che si era costituita per l'occasione, la Società di San Martino e Solferino. Ideatori della società furono Luigi Torelli (1810-1887), nel 1869 senatore ma già fervente patriota e vero animatore dell'associazione³⁶³, e il deputato

³⁶⁰ Sulle vicende costruttive e decorative si veda il volume curato da Silvia Regonelli, *Gli affreschi* 2011.

³⁶¹ La battaglia fu la più sanguinosa dai tempi delle guerre napoleoniche. Vi sono tuttavia dati contrastanti sul numero effettivo ma comunque elevato di caduti, oscillante dai circa cinquemila ricordati dalla storiografia più recente, ai quasi diecimila (REGONELLI 2011, p. 15), fino ai dodicimila (MASSUERO 1894, p. 105). La devastazione e i numerosi morti causati dalla disorganizzazione dei soccorsi portarono Jean Henry Dunant, che si trovava al seguito delle truppe francesi, a ideare la croce rossa, un corpo neutrale e internazionale che potesse fornire i primi soccorsi ai soldati feriti nel corso degli scontri. I ricordi dei tragici avvenimenti della battaglia furono riportati da Dunant ne *Un Souvenir de Solférino* (1863), memoriale che funse da viatico alla creazione della Croce Rossa.

³⁶² MASSUERO 1894, pp. 105-106.

³⁶³ REGONELLI 2011, pp. 15-16.

Ippolito Cavriani (1808-1893). La Società si costituì ufficialmente nel 1870 a Milano, ma scelse come sede Padova, città che si era dimostrata sensibile ai richiami patriottici di Torelli e che aveva sovvenzionato in larga parte la creazione dei due ossari. Negli stessi anni l'associazione avviò una poderosa ricerca che mirava a ricostruire l'elenco con i nomi di tutti i partecipanti alle battaglie per l'indipendenza dell'Italia; l'indagine, condotta dal professore Legnazzi, portò al rinvenimento dei dati anagrafici di seicentocinquanta italiani che parteciparono alle guerre d'indipendenza. Parimenti, l'associazione svolse anche compiti di carattere "sociale", sostenendo i reduci della battaglia attraverso estrazioni annuali finanziate dalle sempre maggiori adesioni o sovvenzionando le truppe francesi che furono imprigionate dai tedeschi nel corso del conflitto franco-prussiano.

Fu tuttavia l'architettura il campo in cui la neonata società fu particolarmente attiva. Nel 1872, ad esempio, restaurò la rocca di Solferino, che aveva ricevuto l'appellativo di "spia d'Italia" per il rilevante valore strategico, destinandolo a sede temporanea per esposizione di oggetti militari legati alla battaglia.

Il progetto più importante fu senza dubbio l'intervento sulla collina di San Martino, dove, a partire dal 1880, fu eretta la monumentale torre e trovò posto il museo dedicato alla battaglia³⁶⁴.

Come ricordato, il volano dell'iniziativa fu la proposta partita dall'Associazione costituzionale di Brescia, ben presto recepita da Torelli e dalla sua associazione che ne divenne la principale sostenitrice. Si decise di sovvenzionare il progetto attraverso il sistema delle sottoscrizioni pubbliche³⁶⁵; le adesioni al progetto furono molte, dall'esercito a enti privati o morali, dai comuni fino ai consolati.

È possibile ricostruire tutte le vicende che portarono alla progettazione, alla costruzione e alla decorazione dell'alta torre dalla pubblicistica dell'epoca, e in particolare attraverso il «Bollettino della Società di Solferino e San Martino».

³⁶⁴ Sul problema della nascita dei sacrari e dei musei risorgimentali, spesso strettamente connessi al territorio, e sull'eccezionalità del caso di San Martino e Solferino cfr. VERNIZZI 1987, pp. 39-40

³⁶⁵ Il sistema si era diffuso con grande rapidità in molte località che ospitarono fatti legati all'indipendenza. Si veda, ad esempio, il caso dell'ossario di Magenta, per la cui costruzione si avviò una campagna di sottoscrizioni pubbliche che coinvolse non solo comuni lombardi ma anche numerose città e paesi legati in qualche modo al processo di unificazione.

Un opuscolo anonimo del 1880, probabilmente dello stesso Torelli, definisce le finalità della nuova costruzione: innanzitutto si trattava di un monumento militare³⁶⁶ in cui dovevano emergere l'aspetto simbolico e decorativo³⁶⁷.

Il primo progetto fu eseguito su progetto del pittore Carlo Bossoli (1815-1884), chiamato dalla Società a prendere visione dei luoghi in cui avvennero gli scontri³⁶⁸. Su richiesta di Torelli, che desiderava «una gran torre, sulla vetta del colle S. Martino, come dovesse aver base larga volendo che contenesse una cappella nella base e più almeno 7 gabinetti quante furono le campagne. In cima poi volevo il monogramma V.E. pure gigantesco con gran corona che io volevo convertire in un faro pel lago di Garda», l'artista eseguì un acquerello «che riproduce a meraviglia quella posizione da lui stata disegnata anni prima e comprende parte del lago di Garda ed il Monte Baldo in lontananza. Vi collocò la torre veramente gigantesca col monogramma». In realtà il progetto fu effettivamente sviluppato dall'ingegner Giacomo Frizzoni, che adattò la visione fantastica di Bossoli a un'architettura logica dal punto di vista costruttivo e strutturale.

Il «Bollettino» iniziò a proporre le sottoscrizioni nel 1879 e quasi tutti i numeri dell'anno indicano le diverse somme raccolte e i corrispettivi finanziatori³⁶⁹.

Il cantiere fu effettivamente avviato nel 1880 e i lavori procedettero con alterne vicende – legati soprattutto al sempre più difficoltoso reperimento dei fondi – fino al 1889, quando fu portato a termine il coronamento. Il progetto iniziale subì delle profonde trasformazioni che interessarono soprattutto la copertura. Le iniziali ambizioni furono ridimensionate e la torre fu coperta secondo una soluzione più semplice³⁷⁰.

La struttura, monumentale con i suoi 70 metri d'altezza, prevedeva fin dal progetto iniziale un percorso continuo che doveva condurre lo spettatore dalla base al terrazzo. Il modello di riferimento non può essere che quello delle colonne coclidi romane, in cui, tuttavia, è ribaltato il concetto di visione delle opere. I fregi della colonna traiana potevano essere visti da alte strutture addossate; nella torre di San Martino lo spettatore osserva scene dipinte

³⁶⁶ ANONIMO 1885, p. 4.

³⁶⁷ *Il monumento* 1880.

³⁶⁸ Sull'attività di Bossoli per la Società di Solferino e San Martino, cfr. PEYROT 1974, pp. 741-743. Bossoli aveva già lavorato per la Società; nel 1872 era stato incaricato di eseguire alcune vedute di paesi e città ad acquerello. Si ha notizia, inoltre, di un dipinto raffigurante un episodio della guerra franco-prussiana, ovvero «del quarto reggimento dei granatieri di Lombardia, [...] che edotti del freddo che soffrivano i poveri francesi in Germania, corsero a prendere il loro panciotto e l'offrirono per essi» inviato da Bossoli all'associazione presumibilmente fra il 1870 e il 1871 (ANONIMO 1871, p. 1).

³⁶⁹ REGONELLI 2011b, p. 29.

³⁷⁰ Le trasformazioni del progetto sono riassunte in REGONELLI 2011b, p. 30.

internamente alla struttura, una soluzione che, nelle intenzioni dei committenti, doveva favorire il coinvolgimento.

I primi accenni alla decorazione interna si ritrovano nel «Bollettino» del 4 settembre 1891, in cui sono ricapitolati i lavori eseguiti nell'anno in corso. Si legge:

«La Direzione dopo aver stabilito quali dei gloriosi fatti della Nazionale Indipendenza dovranno essere eternati su ciascuna parete delle Sale, iniziò trattative con diversi rinomati artisti invitandoli a produrre per un indicato soggetto il bozzetto e le condizioni, riservandosi però piena libertà di scelta.

I bozzetti vennero presentati e la Direzione, previo accurato esame ed in seguito agli accordi stabiliti, giovandosi in questo dell'autorevole consiglio dell'egregio cav. prof. Dal Zotto al quale come è noto venne affidato il lavoro della statua al grande Re»³⁷¹.

Il programma, definito dal comitato della Società di Solferino e San Martino nel suo complesso, doveva celebrare non soltanto il fondamentale episodio della battaglia del 24 giugno 1859, ma il lungo e sofferto cammino d'unificazione nazionale.

Si decise di porre lungo il percorso che conduce alla sommità della torre sette "sale", dei pianerottoli che interrompono l'ascesa e che facilitano la visione di altrettante scene dipinte. Le pitture dovevano riassumere, tramite l'adozione di un episodio famoso, le sette "campagne" dell'indipendenza, dalla battaglia di Goito alla presa di porta Pia. Le scene furono dipinte seguendo l'ordine cronologico degli avvenimenti: la battaglia di Goito è raffigurata al livello più basso ed è la prima scena che si incontra nel cammino; la conquista di Roma l'ultima. I sette soggetti raffigurati sono: la *Battaglia di Goito* (1848); la *Difesa del ponte della Laguna di Venezia* (1849); la *Battaglia della Cernaia* (1855-1856); la *Battaglia di San Martino, ultimo attacco dopo il temporale* (1859); la *Presa di Porta Capuana a Santa Maria di Capua Vetere* (1860-1861); *Il quadrato di Custoza* (1866); la *Breccia di Porta Pia* (1870)³⁷².

La loro esecuzione fu affidata a un'*équipe* di artisti: il veronese Vincenzo De Stefani, i veneziani Vittorio Bressanin e Giuseppe Vizzotto Alberti e il nizzardo Raffaele Pontremoli

³⁷¹ ANONIMO 1891, p. 4.

³⁷² I titoli delle scene sono derivati dal numero speciale dell'«Illustrazione Militare Italiana» del 15 ottobre 1893, n. 170 bis.

(1832-1905). La ricca documentazione d'archivio sopravvissuta testimonia i contatti intercorsi fin dal 1890 tra i pittori e i membri della Società³⁷³ e il progredire dei lavori. Pontremoli fu chiamato a decorare il monumento dal senatore Vincenzo Breda, successore di Torelli alla presidenza della Società, su indicazione di Quinto Cenni (1845-1917), tra i principali illustratori militari e fondatore dell'«Illustrazione militare italiana»³⁷⁴. La segnalazione derivava dalla consapevolezza che Pontremoli aveva preso parte alla battaglia di San Martino e Solferino ed era stato diretto testimone degli avvenimenti che avrebbe potuto illustrare. Cenni si spese molto per Pontremoli, tanto che quando le trattative tra l'artista e la Società sembravano essere arrivate a un punto morto, sottolineò come «in un monumento di Storia Nazionale ciò che importa anzitutto è la verità della riproduzione e questa niuno può darla al giorno d'oggi, tranne che il sig. Comm. Pontremoli». Queste furono le motivazioni per cui Cenni suggerì a Breda di far illustrare a Pontremoli gli episodi della battaglia di San Martino e Palestro³⁷⁵, incarico accettato il 26 ottobre 1890³⁷⁶. Nel 1891 l'artista si occupò contemporaneamente di due cartoni, quello per la battaglia di Custoza, che nel programma sostituì l'episodio di Palestro, e quello per la battaglia di San Martino. Se al cartone di Custoza Pontremoli dedicò pochi studi, poiché si trattava di un tema che aveva già trattato in precedenza, all'episodio di San Martino dedicò molte attenzioni, avvertendo l'importanza di una corretta raffigurazione degli eventi narrati. Si avvalse della consulenza dei generali Thaon de Revel e De Vecchi, dibattendo su alcuni particolari e sulla necessità o meno di rappresentare il re all'interno della scena³⁷⁷. Pontremoli risolse la questione adeguandosi al sentimento della maggioranza che «trova indispensabile la figura del Re, il quale, fosse o non fosse lì in quel dato momento, fu pure sempre il Duce supremo della Guerra dell'indipendenza». L'artista si mise al lavoro a inizio luglio del 1891³⁷⁸, nonostante vi fossero state alcune incomprensioni con il presidente della Società, impossibilitato a venire a Milano a collaudare il cartone che per le sue dimensioni era

³⁷³ Sull'Archivio della Società Solferino e San Martino conservato presso le Civiche Raccolte Storiche, Museo del Risorgimento di Milano (da questo momento ASSSMMi) si veda la tesi di laurea di Stefania ISELLA (2009-2010).

³⁷⁴ ASSSMMi, b. 44, fasc. 5, Corrispondenza Quinto Cenni 1890, lettera del 23 aprile 1890. Sui legami tra Quinto Cenni e la Società cfr. ISELLA 2009-2010, pp. 71-72.

³⁷⁵ ASSSMMi, b. 44, fasc. 5, Corrispondenza Quinto Cenni 1890, lettera del 4 maggio 1890. Come si osserva, nel maggio del 1890 regnava ancora incertezza sul programma iconografico, tanto che il secondo episodio illustrato da Pontremoli non sarà la battaglia di Palestro ma quella di Custoza, avvenuta nei pressi del Quadrato di Villafranca.

³⁷⁶ ASSSMMi, b. 44, fasc. 4, Corrispondenza R. Pontremoli 1890, lettera del 26 ottobre 1890.

³⁷⁷ ASSSMMi, b. 45, fasc. 8, Corrispondenza R. Pontremoli 1891, lettera del 12 aprile 1891.

³⁷⁸ ASSSMMi, b. 45, fasc. 8, Corrispondenza R. Pontremoli 1891, lettera del 22 luglio 1891

impossibile da trasportare a San Martino, se non in vista della definitiva esecuzione della pittura murale³⁷⁹. La seconda scena approntata da Pontremoli nell'estate del 1892, il quadrato di Villafranca, causò parecchi dissidi soprattutto con la commissione preposta al collaudo. La commissione, formata tra gli altri da Antonio Rotta e Andrea Gloria, rimproverò al piemontese una scarsa aderenza ai fatti storici, riassumibili principalmente nell'atteggiamento del principe Umberto, presente alla battaglia, che sguainando la sciabola non sembrava indicare alle truppe di avanzare, bensì di arretrare. Seconda critica mossa al dipinto era la rappresentazione di un generale Thaon de Revel remissivo e non indomito e coraggioso. Alle critiche, Pontremoli rispondeva di aver raffigurato dei personaggi con degli atteggiamenti consoni al loro reale carattere, aderendo alla verità storica in base alle fonti che aveva raccolto. Inoltre, il dipinto derivava da un modello che aveva più volte riutilizzato, sia per una committenza reale che per un'esposizione a Costantinopoli e che la bontà del modello era sostenuta dalle parole di molti critici³⁸⁰.

La chiamata di De Stefani e Bressanin fu favorita da Antonio Dal Zotto (1841-1918), tra i principali scultori nella Venezia postunitaria e coinvolto a sua volta nel cantiere di San Martino per il quale doveva fondere una statua bronzea di Vittorio Emanuele.

Bressanin siglò il contratto il 31 luglio³⁸¹: il bozzetto fu completato entro novembre³⁸² ma la pittura fu portata a termine quasi un anno dopo, nel settembre del 1891³⁸³. Tuttavia, già nell'inverno dello stesso anno, su suggerimento di Dal Zotto, avanzò al presidente Breda la richiesta di eseguire una seconda scena incentrata sull'«Apoteosi dei grandi fattori dell'Indipendenza»³⁸⁴. La proposta, come si vedrà poi, si sarebbe concretizzata nella decorazione del grande ambiente alla base della torre.

Il contratto con De Stefani fu stipulato il 18 ottobre 1890³⁸⁵, nonostante il bozzetto per la prima scena – la battaglia di Goito – fosse già pronto l'8 agosto³⁸⁶; il veronese si era lamentato della collocazione infelice, «forma irregolarissima». L'opera fu condotta a

³⁷⁹ ASSSMMi, b. 45, fasc. 8, Corrispondenza R. Pontremoli 1891, lettera del 13 giugno 1891.

³⁸⁰ ASSSMMi, b. 46, fasc. 7, Corrispondenza R. Pontremoli 1892, lettere del 23 novembre e 2 dicembre 1892. Con committenza reale Pontremoli si riferisce all'acquisto del dipinto esposto in occasione dell'Esposizione nazionale di Torino del 1880.

³⁸¹ ASSSMMi, b. 44, fasc. 8, Corrispondenza e contratto Vittorio Bressanin 1890, contratto del 31 luglio 1890.

³⁸² ASSSMMi, b. 44, fasc. 8, Corrispondenza e contratto Vittorio Bressanin 1890, lettera del 10 novembre 1890.

³⁸³ ASSSMMi, b. 45, fasc. 11, Corrispondenza Vittorio Bressanin 1891, lettera del 27 settembre 1891.

³⁸⁴ ASSSMMi, b. 44, fasc. 8, Corrispondenza e contratto Vittorio Bressanin 1890, lettera del 28 maggio 1890.

³⁸⁵ ASSSMMi, b. 44, fasc. 7, Corrispondenza e contratto Vincenzo De Stefani 1890, contratto del 18 ottobre 1890.

³⁸⁶ ASSSMMi, b. 44, fasc. 7, Corrispondenza e contratto Vincenzo De Stefani 1890, lettera dell'8 agosto 1890.

termine entro l'autunno nel 1891, negli stessi giorni in cui l'artista avviò gli studi per la scena della battaglia della Cernaia. Il contratto ufficiale per il secondo episodio fu siglato il 3 gennaio 1892³⁸⁷ e il dipinto fu terminato probabilmente entro l'autunno³⁸⁸. Si coglie l'interesse dell'autore per la veridicità degli eventi narrati; così come approfittò di un soggiorno a Vienna nell'inverno del 1890 per studiare le uniformi austriache³⁸⁹, così nell'inverno successivo ordinò un costume militare dalla Russia³⁹⁰. Inoltre avanzò a Cenni la richiesta di fornirgli dei figurini dell'armata russa ad acquerello, così come aveva fatto per Vizzotto Alberti.

Vizzotto Alberti fu l'ultimo pittore coinvolto nel cantiere. I primi contatti risalgono alla primavera del 1891; in questi mesi l'artista sottopose il bozzetto della *Presa di Porta Capuana* al parere della commissione incaricata alla valutazione, prima di avviare l'esecuzione del cartone a grandezza naturale e dell'opera su muro³⁹¹. Nell'autunno dello stesso anno, su richiesta dei committenti, si recò a Roma per studiare in Vaticano le uniformi delle truppe pontificie in vista della preparazione della seconda opera, dedicata alla *Presa di porta Pia*³⁹², bozzetto portato a compimento sul finire dell'anno³⁹³. Il pittore siglò il contratto con la Società nel gennaio del 1892³⁹⁴ e tutti i suoi lavori furono eseguiti con un anno di ritardo rispetto ai suoi colleghi, seppur in tempi abbastanza rapidi. La prima scena fu completata entro il 25 luglio 1892³⁹⁵, la seconda entro la fine di novembre³⁹⁶.

I problemi legati all'assegnazione dell'episodio di porta Pia dimostrano come i singoli soggetti non fossero stati affidati agli artisti secondo un programma predefinito, ma furono assegnati in corso d'opera. Prima che Vizzotto Alberti si mettesse al lavoro, De Stefani aveva espresso il desiderio di realizzare la scena che concludeva il cammino risorgimentale

³⁸⁷ ASSSMMi, b. 46, fasc. 10, Corrispondenza Vincenzo De Stefani 1892, contratto del 3 gennaio 1892.

³⁸⁸ In una lettera del 18 luglio 1892 (ASSSMMi, b. 46, fasc. 10, Corrispondenza Vincenzo De Stefani 1892) De Stefani afferma di essere a metà del lavoro.

³⁸⁹ ASSSMMi, b. 45, fasc. 12, Corrispondenza Vincenzo De Stefani 1891, lettera del 21 maggio 1891.

³⁹⁰ ASSSMMi, b. 45, fasc. 12, Corrispondenza Vincenzo De Stefani 1891, lettera del 28 dicembre 1891.

³⁹¹ ASSSMMi, b. 45, fasc. 10, Corrispondenza Giuseppe Vizzotto 1891, lettera dell'11 ottobre 1891.

³⁹² ASSSMMi, b. 45, fasc. 10, Corrispondenza Giuseppe Vizzotto 1891, lettera del 27 giugno 1891.

³⁹³ ASSSMMi, b. 45, fasc. 10, Corrispondenza Giuseppe Vizzotto 1891, lettera dell'11 ottobre 1891.

³⁹⁴ ASSSMMi, b. 46, fasc. 6, Corrispondenza Vizzotto-Alberti 1892, contratto del 15 gennaio 1892.

³⁹⁵ 25 luglio 1892. L'opera subì una profonda verifica nel dicembre dello stesso anno; la commissione, animata dalla medesima profonda pignoleria che si osserverà anche nelle critiche mosse alla seconda scena dipinta da Pontremoli, chiese all'artista di «modificare le figure del Re e di Revel, questa perché troppo fredda, la prima perché la posizione non è giusta» (ASSSMMi, b. 46, fasc. 6, Corrispondenza Vizzotto-Alberti 1892, lettera del 10 dicembre 1892).

³⁹⁶ ASSSMMi, b. 46, fasc. 6, Corrispondenza Vizzotto-Alberti 1892, lettera del 29 novembre 1892.

italiano³⁹⁷. Il presidente fu tuttavia costretto a respingere la richiesta, poiché il tema era già stato promesso a Vizzotto Alberti e a De Stefani non rimase altro che accettare l'unico soggetto ancora disponibile, ovvero un episodio della guerra di Crimea, la battaglia della Cernaia.

A Bressanin, dopo aver completato la scena della *Difesa del ponte della Laguna di Venezia* nel settembre del 1891³⁹⁸, fu offerto di operare nella cappella alla base della torre. Il progetto, estremamente complesso, subì alcune modifiche in corso d'opera. Inizialmente fu coinvolto anche De Stefani, che tuttavia rinunciò quasi subito a partecipare all'iniziativa a causa del compenso troppo basso³⁹⁹. Bressanin iniziò a sviluppare i primi bozzetti dall'ottobre⁴⁰⁰ e se ne occupò fino al termine del 1891, quando preparò una memoria scritta in cui era illustrato il progetto nella sua interezza⁴⁰¹. Il contratto fu siglato il 3 gennaio 1892⁴⁰², proponendo un programma iconografico simile a quello sviluppato nella memoria di qualche mese prima, ma con alcune sostanziali modifiche. Come per gli altri autori, anche Bressanin fu animato dalla volontà di esattezza storica, tanto che cercò numerose testimonianze che gli potessero chiarire se il convegno a Vignale fosse avvenuto all'aperto o al coperto⁴⁰³. Il cantiere ebbe termine il 29 gennaio del 1893, dopo circa sette mesi di lavoro ininterrotto⁴⁰⁴.

Nel gennaio 1893 Vizzotto Alberti e De Stefani accettarono un ultimo incarico: decorare sulle pareti della lunga rampa una serie di 20 modelli che dovevano rappresentare i diversi settori dell'esercito che parteciparono alle guerre di indipendenza (fig. 64). Si tratta di un campionario delle divise militari dell'esercito piemontese; i dipinti murali furono eseguiti

³⁹⁷ ASSSMMi, b. 45, fasc. 12, Corrispondenza Vincenzo De Stefani 1891, lettera del 30 settembre 1891.

³⁹⁸ ASSSMMi, b. 45, fasc. 11, Corrispondenza Vittorio Bressanin 1891, lettera del 27 settembre 1891.

³⁹⁹ ASSSMMi, b. 45, fasc. 12, Corrispondenza Vincenzo De Stefani 1891, lettera del 24 settembre 1891.

⁴⁰⁰ ASSSMMi, b. 45, fasc. 11, Corrispondenza Vittorio Bressanin 1891, lettera del 14 novembre 1891.

⁴⁰¹ «Nella torre monumentale trovasi al pianterreno una cappella circolare, al cui centro verrà collocata la statua in bronzo del Gran Re [...]. un foro di m. 3 alla sommità della Cupola da luce ed eleganza all'ambiente. Incoraggiato dall'Illustre Senatore Breda a tentare un progetto di decorazione, ed adattandosi meravigliosamente il sito, pensai innanzi tutto che la base di questa decorazione doveva essere architettonica, ed a questo fine prescelsi, dato anche lo stile della Torre, quello stile tra il romanzo ed il rinascimento che troviamo in Verona alla fine del secolo XIV° ed al principio del successivo. [...] All'altezza poi del timpano della cupola, al disopra della grande cornice, vi è un emiciclo diviso in otto stalli disposti simmetricamente, in cui possono collocarsi figure allegoriche rappresentanti le principali città italiane. A soggetto dei 4 quadri prescelsi fatti allusivi alla vita di Vittorio Emanuele cioè: I° quando dopo la disfatta di Novara e l'abdicazione del padre, si rifiuta, nelle trattative per l'armistizio di abolire lo statuto; II° quando il colonnello Chabron del 3 Zuavi gli impedisce di gettarsi nella mischia; III° l'incontro con Garibaldi al Voltorno; IV° Al Campidoglio nel 31 dicembre 1870; quadro che sarebbe sotto forma dell'apoteosi del Grande Re». (ASSSMMi, b. 45, fasc. 11, Corrispondenza Vittorio Bressanin 1891, memoria del 10 dicembre 1891)

⁴⁰² ASSSMMi, b. 46, fasc. 9, Corrispondenza Vittorio Bressanin 1892, contratto del 3 gennaio 1892.

⁴⁰³ ASSSMMi, b. 46, fasc. 9, Corrispondenza Vittorio Bressanin 1892, lettera del 1 maggio 1892.

⁴⁰⁴ ASSSMMi, b. 48, fasc. 6, Corrispondenza Vittorio Bressanin 1893, lettere del 29 gennaio e 4 febbraio 1893.

partendo dagli acquerelli forniti da Cenni, che fu convinto dalla Società a fornire i bozzetti che sarebbero stati trasposti su grande scala dai due pittori.

Dai numerosi contratti stipulati fra autori e Società si osservano alcune informazioni: in media gli artisti furono ricompensati con 5500 lire per ogni scena raffigurata e alle spese concorsero numerosi finanziatori, equamente ripartiti fra enti pubblici e singoli cittadini. La *Battaglia di Goito* (1848) fu finanziata dal conte Gaetano Bonoris; la *Difesa del ponte della Laguna di Venezia* (1849) dal senatore Alessandro Rossi; la *Battaglia della Cernaia* (1855-1856) dai fratelli Feltrinelli; la *Battaglia di San Martino, ultimo attacco dopo il temporale* (1859) dal Ministero della Guerra; la *Presa di Porta Capuana a Santa Maria di Capua Vetere* (1860-1861) dal Ministero dell'Interno; *Il quadrato di Custoza* (1866) dal senatore Stefano Breda; la *Breccia di Porta Pia* (1870) dal marchese Medici del Vascello. Caso diverso per le decorazioni dell'ambulacro centrale, per le quali Bressanin ricevette 16000 lire, e le pitture dei venti figurini, pagate a De Stefani e Vizzotto Alberti complessivamente 2000 lire.

Come specificato, furono diversi i motivi che portarono alla scelta di questi autori. Pontremoli era stato coinvolto direttamente su richiesta di Cenni, il quale ne riconosceva il grande valore come pittore di episodi risorgimentali, ammettendo la superiorità di Pontremoli su Michele Cammarano (1835-1920), tra i grandi protagonisti della pittura di battaglie risorgimentali⁴⁰⁵. Le capacità del piemontese derivavano non solo dalla solida formazione accademica – triennio all'Accademia Albertina, allievo a Parigi di Horace Vernet – ma dalla diretta partecipazione alla seconda e alla terza guerra d'indipendenza. Il lavoro come inviato per conto della rivista «L'illustration» nel 1859, la presenza tra le fila delle truppe sabaude nelle Marche e in Campania in occasione delle manovre del 1860 e la partecipazione alla campagna del 1866 furono occasioni irrinunciabili per riempire taccuini di disegni, schizzi, studi, dettagli presi dal vero sui campi di battaglia⁴⁰⁶. Pontremoli seppe sfruttare con grande abilità la mole di materiale raccolto, mietendo grandi successi ma non

⁴⁰⁵ ASSSMMi, b. 44, fasc. 5, Corrispondenza Quinto Cenni 1890, lettera del 23 aprile 1890. Cenni si riferisce al dipinto *Il 24 giugno a San Martino* (Roma, La Galleria Nazionale, inv. 255), esposto e acquistato dallo Stato all'Esposizione di belle arti di Roma del 1883 (BIANCALE s.d., pp. 75-79; E. di Majo, in *Galleria* 2006, p. 231, n. 8.3). Cenni criticava l'impostazione scenografica e poco veritiera della scena: «Ma Dio mio! È quella una battaglia di S. Martino? Forse perché vi è la [...] in prospettiva? Ma non per altro di certo; ché ci è un affastellamento di fatti, d'episodi e di figure che nulla, nulla affatto hanno che fare col vero. Vi si vede l'immaginosa fantasia del pittore che, pur di attirare l'attenzione del suo pubblico, affastella episodi e figure, diversamente vestite tra loro, per creare effetto scenico senza nulla affatto curarsi della verità storica dei fatti».

⁴⁰⁶ Sulle vicende biografiche di Pontremoli, cfr. MONTI 1937; SILVESTRO, SILVESTRO 1991, pp. 11-18, in particolare p. 16.

riuscendo a evitare la ripetitività e la riproposizione dei medesimi episodi. In particolare, il tema della battaglia del quadrato di Villafranca gli procurò molti elogi – è lo stesso Pontremoli a vantarsi del successo nelle lettere di risposta alle critiche mosse dalla commissione esaminatrice della Società di Solferino – ma anche alcune critiche sulla monotonia dei soggetti da parte dello stesso re Umberto I⁴⁰⁷. Quello che emerge è il ritratto di un artista animato da una sincera volontà di aderire al dato reale, di «conciliare la passione per l'arte agli aneliti patriottici», ma incapace di adeguarsi ai mutamenti del mercato artistico e di modificare il proprio repertorio, in una stagione in cui si era pienamente consapevole delle possibilità offerte dalla fotografia anche sui campi di battaglia⁴⁰⁸.

Il veronese De Stefani, come ricordato⁴⁰⁹, era uno dei più promettenti pittori usciti dall'Accademia di Belle Arti della città ed era reduce dai successi di Monaco di Baviera e Genova⁴¹⁰. Quello di San Martino fu il primo importante cantiere dove poté mettere a frutto le conoscenze apprese alla scuola di Maccari, presso il quale aveva svolto un alunnato nel 1883. Inoltre si esercitò nella tecnica dell'encausto, conoscenze che avrebbe messo a frutto due anni più tardi, in occasione del cantiere per la sala del consiglio provinciale di Ca' Corner a Venezia, insieme al compagno Vizzotto Alberti.

È possibile che Vizzotto Alberti e Bressanin furono coinvolti per la loro origine veneta e per la segnalazione di Dal Zotto. Quasi coetanei, condivisero la formazione sotto la guida di Pompeo Marino Molmenti presso l'Accademia di Venezia, dove insegnava anche Dal Zotto, e al momento della chiamata a San Martino potevano vantare un percorso artistico orientato al *revival* neosettecentesco che li portò a operare quasi esclusivamente nell'ambito della pittura da cavalletto⁴¹¹.

Dalla biografia degli artisti, è da sottolineare il coinvolgimento di autori che coniugano una solida formazione di stampo accademico, seppur declinato secondo due lessici: quello più modernista, «disinvolto, naturalista ed espressivo»⁴¹² dei giovani artisti, eredi della squillante cromia di tradizione veneta; dall'altra il caso isolato di Pontremoli: monotono, ripetitivo e fautore di una pittura accademica legata maggiormente ai canoni tradizionali⁴¹³.

⁴⁰⁷ *Ivi*, p. 36. L'episodio è narrato in un articolo della «La Rassegna popolare illustrata» del 6 novembre 1898.

⁴⁰⁸ *Ivi*, pp. 40, 42. Il problema dell'utilizzo della fotografia sui campi di battaglia è stato affrontato da MAGGIO SERRA 1978, p. 25.

⁴⁰⁹ Cfr. capitolo 3.1.

⁴¹⁰ CASOTTO 2014, pp. 107-109.

⁴¹¹ Su Bressanin, cfr. PICCOLO 2004, pp. 372-373; su Vizzotto Alberti cfr. REALE 2004, p. 425.

⁴¹² REGONELLI 2011b, p. 34. MAZZOCCA 2007, pp. 735-743.

⁴¹³ La diversità dei linguaggi tra i diversi autori fu rimarcata anche nella pubblicistica dell'epoca, anche se i giudizi appaiono ribaltati. Il cronista de «La Perseveranza», alla corretta e gradevole scena di De Stefani, priva

L'affermazione di Regonelli secondo cui gli autori sarebbero stati scelti per «facile reperibilità, affidabilità e consuetudine»⁴¹⁴, non pare trovare piena giustificazione, poiché Vizzotto Alberti, De Stefani o Bressanin erano ancora giovani pittori che non avevano avuto modo di sperimentare la pittura murale, tantomeno l'encausto, se non in sparuti cantieri di chiese della provincia veneta (Vizzotto Alberti per il coro del santuario dei di Santa Maria dei Miracoli di Motta di Livenza, Bressanin con *La Beata Vergine del Soccorso invocata in una pestilenza* sul soffitto della chiesa della Beata Vergine a Rovigo).

Nei diversi contratti è specificato che per l'esecuzione dei grandi dipinti murali, in media di 45 metri quadrati, dovesse essere adottata l'antica tecnica dell'encausto. Non è possibile sapere le motivazioni che spinsero la Società a optare per questo particolare procedimento; forse il motivo è collegato al rinnovato successo che l'antica tecnica aveva avuto in Germania dopo la sua riscoperta⁴¹⁵. A differenza dell'affresco, l'encausto offriva alcuni vantaggi, così riassunti: «per la durata, per la solida aderenza del colore alla parete, per la facilità della pulitura è paragonabile all'affresco; è superiore a quest'ultimo sistema per la forza e vivacità delle tinte e per la trasparenza loro, gareggiando con la pittura ad olio»⁴¹⁶. La questione della tecnica da utilizzare nel cantiere della torre suscitò l'interesse degli artisti coinvolti nel progetto e in particolare di Pontremoli. In una lunga lettera, il piemontese espresse il suo parere in merito ai procedimenti pittorici che si sarebbero potuti utilizzare⁴¹⁷.

Lo spettatore, dopo aver varcato l'ingresso della torre al piano terra, si trova subito proiettato nella sala dedicata a Vittorio Emanuele II, interamente dipinta da Bressanin (fig. 59). I

però del pathos della vera battaglia, predilige il dipinto di Pontremoli, in cui tutto concorre a suscitare emozione, a dare «veramente l'idea di una grande azione, e lo spettatore si dice: deve proprio succedere così» (X 1891).

⁴¹⁴ REGONELLI 2011b, p. 34.

⁴¹⁵ Sul rifiorire dell'encausto, testimoniato dai numerosi interventi di artisti e restauratori sull'argomento, e, più in generale, sulle scarse conoscenze che si hanno sui procedimenti utilizzati dagli artisti nei cicli postunitari, cfr. BENSÌ 2007, pp. 116-117. La crisi dell'affresco, lungi dall'essere nella seconda metà dell'Ottocento la «tecnica dominante, anche per ragioni di prestigio e patriottiche», è giustificata da una serie di fattori: «demandare senza alcun controllo a figure subalterne tutta una serie di operazioni preliminari al dipingere; scarsità di nozioni impartite dalle Accademie; introduzione sul mercato [...] di materie prime più economiche e di facile applicazione ma di cui gli artisti ignoravano composizione e comportamenti, spesso del tutto incompatibili con la pittura murale» (*ivi*, p. 117). Si ringrazia la professoressa Nadia Rinaldi per le segnalazioni bibliografiche.

⁴¹⁶ ANONIMO 1891

⁴¹⁷ «La questione dell'esecuzione in un modo piuttosto che un altro spero si approverà. I modi più unitari fin da epoca remota [...] sono sempre stati o affresco o tempera. Questa se è fatta bene, e in sito non esposto a intemperie regge benissimo, l'altro (l'affresco) è intangibile all'intemperie. Si può adoperare pure la pittura a olio, facendo preparare prima il muro con conveniente preparazione, e si può ottenere lo stesso effetto dell'affresco, cioè senza lustro, e se è fatta bene regge benissimo e si lava anche occorrendo» (ASSSMMi, b. 44, fasc. 4, Corrispondenza R. Pontremoli 1890, lettera del 21 ottobre 1890).

quattro episodi parietali riassumono i momenti salienti vissuti dal sovrano nell'epopea nazionale: dalla ribellione alla tirannia austriaca all'entrata da trionfatore a Roma.

La prima scena è dedicata al *Convegno di Vignale* (fig. 60), avvenuto il 24 marzo 1849. Nella località novarese vi fu l'incontro tra il comandante delle truppe austriache, generale Radetzky, e il giovane re Vittorio Emanuele, subentrato al padre Carlo Alberto il quale aveva abdicato poche ore prima in seguito alla sconfitta nella battaglia di Novara. L'incontro di Vignale doveva servire per definire i dettagli della resa italiana. Bressanin raffigura il re che sdegnosamente rifiuta le umilianti condizioni della resa proposte dal comandante austriaco. L'atteggiamento del sovrano dimostra il suo fervore e disappunto: la sedia piegata indica il repentino scatto del sovrano; nella foga del gesto un guanto è caduto a terra. L'uso contrastato dei colori contribuisce a distinguere i protagonisti, anche dal punto di vista del comportamento: da un lato Radetzky, determinato nelle sue richieste, con la divisa che, accostata alla tovaglia verde, ricrea idealmente i colori della bandiera italiana; dall'altro un risoluto Vittorio Emanuele nella sua elegante uniforme blu.

La seconda scena della sala celebra la battaglia di Palestro (fig. 61), che non aveva trovato spazio nelle sale della torre. Lo scontro avvenne il 31 maggio 1859 sulle rive del fiume Sesia e rappresentò uno dei momenti più significativi nel cammino che portò all'annessione della Lombardia. Il 30 maggio le truppe dell'esercito sardo superarono il ponte sul Sesia entrando nel dipartimento di Pavia, territorio austriaco. Il 31 maggio avvenne lo scontro con le truppe austriache, che furono sconfitte grazie alla determinante partecipazione del terzo reggimento di zuavi, truppe di fanteria dell'esercito francese. Bressanin raffigura l'arrivo di Vittorio Emanuele celebrato da un plotone di zuavi festanti, con la loro particolare uniforme, i fez sventolati e le baionette innalzate. La scelta del pittore non si rivolse esclusivamente all'esaltazione del sovrano, che effettivamente partecipò agli scontri, ma alla celebrazione del corpo degli zuavi, il cui intervento ribaltò le sorti della battaglia, in un tentativo di rimarcare la decisiva partecipazione dei francesi alla seconda guerra d'indipendenza.

L'alleanza tra francesi e Savoia fa da filo conduttore anche nella terza scena. Ne *L'ingresso di Vittorio Emanuele II e Napoleone III a Milano* (fig. 62) il sovrano italiano è collocato addirittura in secondo piano; gran parte dell'episodio è dominato dalla figura dell'imperatore francese, il cui sostegno politico e militare nella campagna del 1859 fu fondamentale al progredire della causa nazionale. Bressanin esalta i contrasti cromatici, contrapponendo cavalli dal manto diverso. La grande sagoma del cavallo vivifica la scena, conferendo all'episodio una luminosità altrove assente. La genesi del dipinto fu particolarmente

travagliata, poiché Bressanin si industriò per trovare un brano inedito che celebrasse l'alleanza tra i due sovrani, rifiutandosi categoricamente di dipingere l'entrata milanese, poiché tema abusato. La presenza del soggetto sulla parete della sala dimostra che il tentativo di rinnovamento iconografico non ebbe buon fine.

Il ciclo parietale si chiude con un'emblematica immagine di trionfo, *L'ingresso di Vittorio Emanuele II al Campidoglio* (fig. 63). La scena raffigura un evento altamente simbolico: il sovrano di un'Italia finalmente unita dopo due decenni di battaglie percorre a cavallo la via Sacra. Vittorio Emanuele vittorioso è preceduto da un centurione romano avvolto dal tricolore e da una donna, forse chiamata a impersonare la città, che conduce il cavallo del re e impugna una torcia accesa. Il collegamento con il grande passato della nazione è dato dai tanti riferimenti all'impero romano: il re segue il percorso della via Sacra, la via dei trionfi imperiali che dal foro portava al Campidoglio, mentre sullo sfondo si apre la visione sulle grandiose architetture d'epoca romana, dalle colonne del tempio di Saturno alla mole del Colosseo.

Sulla volta Bressanin ritrae una serie di figure allegoriche (fig. 59): l'Italia, armata, ammantata nel tricolore e con la corona, è circondata da sette personificazioni di città (Venezia, Milano, Torino, Firenze, Roma, Napoli, Palermo)⁴¹⁸.

Alla decorazione pittorica si affianca la celebrazione scultorea. Il grande bronzo del sovrano fu eseguito da Vizzotto Alberti⁴¹⁹; a questo si affiancano otto busti di illustri generali caduti fra il 1848 e il 1866 di Salvatore Pisani (1859-1920), scultore calabrese.

Abbandonato il grande ambulacro alla base della torre, lo spettatore si avventura lungo la rampa ascendente che conduce al terrazzo.

Il primo episodio che si incontra è anche quello di maggiori dimensioni: la *Battaglia di Goito* (fig. 65) e, nello specifico, la carica dei granatieri di Sardegna avvenuta il 30 maggio 1848, dipinta da De Stefani. Il risultato è tra i più mirabili all'interno della torre: l'autore sfrutta la particolare superficie curvilinea della parete per dispiegare una composizione «dinamica, e quindi coinvolgente, per l'osservatore che sale le rampe di scale»⁴²⁰. La grande composizione, costruita su diagonali, alterna caotici passaggi a grandi vuoti. L'autore dimostra di essere aggiornato sulle convenzioni della moderna pittura di battaglie: costella

⁴¹⁸ L'identificazione delle città si basa sul contratto siglato il 3 gennaio 1892 (ASSSMMi, b. 46, fasc. 9, Corrispondenza Vittorio Bressanin 1892).

⁴¹⁹ Il bronzo riscosse l'ammirazione di Ugo PESCI (1893, p. 242) a cui dedicò una favorevole recensione dalle pagine de «L'illustrazione italiana».

⁴²⁰ TOMEZZOLI 2002, p. 359.

la narrazione di episodi secondari e dettagli realistici che mirano ad attenuare la dimensione epica della battaglia e a restituire un senso di maggior realismo. Il fumo degli scontri rende indistinta l'azione sullo sfondo; un carro distrutto e alcuni morti in primo piano; sulla sinistra, isolato da tutti, un granatiere sta cercando di fasciare la gamba ferita per ritornare all'azione. Il coinvolgimento dello spettatore è totale: sulla destra è raffigurato un corpo a corpo fra truppe austriache e sarde; la dimensione dei soldati, grandi al naturale, favorisce la partecipazione diretta all'avvenimento illustrato.

La seconda scena è l'unico intervento di Bressanin all'interno della torre (fig. 66). Il soggetto si richiama al memorabile periodo della Repubblica di San Marco, connesso direttamente alla prima guerra d'indipendenza. A partire dal 17 marzo 1849, Venezia si era autoproclamata una repubblica. L'iniziativa fu condotta principalmente da Daniele Manin e si ricollega al periodo dei moti insurrezionali che si registrarono in tutta Europa nel 1848. L'episodio di Bressanin illustra la strenua difesa del ponte della Laguna in seguito ai bombardamenti austriaci che colpirono Venezia; è ambientato il 27 giugno al forte Sant'Antonio, ultima roccaforte dei veneziani dopo la capitolazione del forte Santa Margherita. La composizione è unificata dall'atmosfera bruna che pervade la scena. Sulla piccola isoletta dove sventola il tricolore ferve l'attività; in molti cercano di contribuire alla strenua resistenza, si rinforzano le fortificazioni, si combatte con i cannoni. La composizione si frantuma in microcosmi narrativi: un soldato è intento a scrivere una lettera mentre al suo fianco un ragazzo osserva gli scontri che avvengono in lontananza. I feriti vengono soccorsi o cercano di medicarsi, come il soldato in primo piano. Al centro, a scala ridotta, il corpo di Cosimo Rossel, volontario napoletano caduto nel corso della lotta, è trascinato lontano dalle barricate.

Di De Stefani è anche il terzo episodio che si incontra nell'ascesa: *I bersaglieri contro i russi nella battaglia al fiume Cernaia* (fig. 67). Lo scontro, combattuto il 16 agosto 1855, vedeva contrapposto l'esercito piemontese, affiancato da truppe francesi e ottomane, allo schieramento russo e si colloca all'interno della guerra di Crimea. Il veronese raffigura la carica dei bersaglieri guidati da La Marmora contro i soldati russi. La scena appare estremamente caotica, nel tentativo di rappresentare le fasi più concitate e drammatiche della battaglia. La nebbia rende indefinita la quinta e focalizza l'attenzione dello spettatore sullo scontro combattuto corpo a corpo, tra soldati che trafiggono i nemici con la baionetta o li colpiscono con la sciabola. Il caos del momento è evidenziato dai soldati piemontesi che, terminate le munizioni, cercano di abbattere i nemici attraverso delle pietre; tutta la

drammaticità è riassunta dall'espressione del bersagliere ritratto frontalmente, *focus* che attira inesorabilmente lo sguardo dell'osservatore.

Il quarto dipinto (fig. 68), dedicato alla campagna del 1859, riprende, come prevedibile, un momento della battaglia di Solferino e San Martino; l'encausto di Pontremoli illustra l'ultimo vittorioso assalto al colle di San Martino dopo un temporale, guidato dal re, unica figura con la sciabola sguainata. Immediatamente si ravvisa l'appartenenza del pittore alla generazione artistica precedente. La scena è impostata secondo precetti compositivi e linguistici differenti. Traspare la ricerca di fedeltà storica, ma si attenua la ricerca di soluzioni d'impatto – sono assenti la concitazione e il dinamismo o l'utilizzo di soluzioni visive di forte impatto – a favore di costruzioni più canoniche e a una certa stanca ripetitività dei modelli. Anche a livello coloristico Pontremoli non sembra sfruttare le possibilità offerte dalla tecnica dell'encausto, dipingendo un episodio che mostra un certo appiattimento cromatico, lontano dalla brillantezza dei precedenti brani.

Alla campagna garibaldina del 1860 è dedicato il quinto livello. Vizzotto Alberti raffigura il combattimento fra i garibaldini e le truppe borboniche di Francesco II a Santa Maria Capua Vetere avvenuto il 1 ottobre (fig. 69). Lo scontro si colloca nell'ultima fase della spedizione di Garibaldi, rientrando fra i combattimenti che caratterizzarono la Battaglia del Volturno (26 settembre - 2 ottobre). L'artista utilizza la strada rettilinea che conduce all'arco di Adriano, *topos* iconografico di Capua, come asse verticale per impostare una composizione simmetrica. I due eserciti sono equamente ripartiti ai due lati della scena, sebbene differente sia il loro atteggiamento: da un lato l'impetuoso assalto delle camicie rosse, guidate da Garibaldi a cavallo, dall'altro la ritirata precipitosa e scomposta dell'esercito borbonico.

Continuando la salita, la controversa terza guerra d'indipendenza è emblematicamente rappresentata dal momento chiave della battaglia di Custoza (fig. 70). Pontremoli decise di rappresentare la strenua resistenza del principe Umberto I e del suo battaglione alla carica della cavalleria austriaca. A differenza della battaglia di San Martino, l'autore presenta una struttura più elaborata. La complessità compositiva e narrativa potrebbe derivare dalla maggiore padronanza che l'autore aveva dell'episodio, più volte riprodotto e grazie al quale aveva anche ottenuto la nomina a commendatore dell'ordine della Corona d'Italia⁴²¹. Da un

⁴²¹ SILVESTRO, SILVESTRO 1991, p. 16. Del dipinto si conoscono almeno tre versioni: la prima dovrebbe essere quella oggi conservata a Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti (inv. 316912), dal titolo *Il Principe Umberto a Villafranca in mezzo al quadrato del 49° fanteria* e datata 1867 (C. Palma, in *Galleria* 2008, p. 1494, n. 5482; la seconda è conservata al Museo Nazionale del Risorgimento di Torino e fu esposta in occasione dell'Esposizione nazionale del 1880 con il titolo *Il 4° battaglione del 29° reggimento a Villafranca*

rapido confronto con le opere precedenti, si ravvisa l'esatta ripetizione delle stesse figure, degli stessi atteggiamenti, degli stessi dettagli.

L'ultima scena illustrata sulle pareti della torre è dedicata alla conclusione del percorso d'unificazione nazionale (fig. 71): guidati dal generale Raffaele Cadorna, i soldati, attraverso la breccia di porta Pia nelle mura aureliane, irrompono nella città ponendo fine a due decenni di scontri. Al centro è raffigurata la tragica morte del maggiore Giacomo Pagliari, caduto alla guida del suo battaglione di bersaglieri. Vizzotto Alberti si dimostra «capace di comporre sulla grande dimensione una complessa scena di battaglia, mescolando con sapienza naturalismo, narrazione e celebrazione»⁴²².

La particolare morfologia della torre, con il corridoio continuo che conduce il pubblico a settanta metri di altezza, alla terrazza che abbraccia tutto il lago di Garda e i primi massicci alpini, stimola anche una riflessione di carattere simbolico. La faticosa ascesa dello spettatore alla sua sommità può essere paragonata al difficile percorso intrapreso dal popolo italiano nel cammino risorgimentale: dagli inizi incerti della prima guerra d'indipendenza – la vittoria a Goito risultò quasi ininfluenza ai fini politici e strategici – al trionfale epilogo. Si ricorda, infine, la particolare interpretazione fornita da Sara Godfrey sulla torre, la sua costruzione e i motivi connessi alla sua edificazione⁴²³. L'ipotesi, riconducibile a studi di carattere antropologico (o forse ai *gender studies*), esplora il ruolo dello spazio uterino nella creazione di un immaginario collettivo. La torre, architettura fallica, ingloba al suo interno uno spazio uterino sulla cui superficie è raffigurata la sanguinosa epopea risorgimentale. Vittorio Emanuele II assurgerebbe così a elemento maschile chiamato a difendere una patria vulnerabile, incarnata dalle figure virginali dell'Italia e di Roma dipinte da Bressanin alla base della struttura.

(IV^a Esposizione 1880, p. 92, n. 653); la più recente si conserva ad Asti (inv. 781; SILVESTRO, SILVESTRO 1991, p. 24): datata 1897, fu quella che spinse Umberto I a muovere critiche bonarie sulla ripetitività di Pontremoli.

⁴²² REGONELLI 2011c, p. 40.

⁴²³ GODFREY 2007.

4.3

Roma, palazzo Madama - Siena, palazzo Pubblico

Nell'ottica della decorazione parietale di carattere celebrativo, il caso della sala del Risorgimento nel palazzo Pubblico di Siena, destinata a commemorare la figura di Vittorio Emanuele II, introduce un discorso più ampio che interseca il cantiere della sala Gialla a palazzo Madama e la figura di Cesare Maccari quale massimo rappresentante di una pittura encomiastica.

Nel corso di un decennio, tra 1880 e 1890, si eseguirono tra Roma e Siena due cicli ad affresco che rappresentano due dei maggiori episodi decorativi nell'Italia postunitaria. In entrambi fu attivo Maccari: da solo al Senato, affiancato da un'*équipe* a Siena.

Un confronto tra modalità concorsuali, programmi iconografici, stili esecutivi e fortuna critica dei due cicli d'affreschi consente di comprendere quanto potessero essere differenti gli approcci in cantieri pubblici allestiti nello stesso arco temporale.

A Roma, dopo il notevole episodio del Ministero delle Finanze affrescato, tra gli altri, da Cesare Mariani, si avvertì l'esigenza di qualificare l'edificio che ospitava dal novembre del 1871 il Senato italiano, ovvero palazzo Madama. Come già evidenziato nel caso del Ministero delle Finanze, il nuovo governo dovette provvedere a trovare una sede idonea anche per il Senato del Regno⁴²⁴. Il progetto di Quintino Sella, volto a concentrare le sedi ministeriali – legati all'apparato amministrativo dello stato – lungo l'asse di via XX settembre, si contrappose alla scelta di concentrare il potere legislativo nell'originale centro storico della capitale⁴²⁵.

Il primo intervento pittorico significativo fu la creazione del velario destinato alla copertura dell'emiclo. Solo recentemente la grandiosa decorazione è stata oggetto di studi⁴²⁶. L'architetto incaricato della costruzione dell'aula parlamentare, Luigi Gabet (1823-1879), si interessò anche delle questioni inerenti la decorazione⁴²⁷. In una relazione si legge: «Quanto al plafond la parte che riguarda la decorazione avrà principio con la fodera di mussolo da incollarsi sopra il plafond stesso in legname che sarà compito e consegnato al decoratore; però quanto riguarda la decorazione del collo e cornicione del lanternino dovrà essere a

⁴²⁴ Il problema è affrontato da DEL GAIZO 1969, pp. 58, 61-62.

⁴²⁵ La questione è stata descritta da INSOLERA 1969, pp. 125-128.

⁴²⁶ DE FALCO 2004, p. 65.

⁴²⁷ Sull'intervento di Gabet a palazzo Madama, cfr. QUINTERIO 1992, pp. 119-136.

completo carico della decorazione a forma dei disegni di dettaglio e di assieme che si uniscano. La pittura del plafond sarà eseguita a forma del disegno unito alla presente descrizione, essa verrà eseguita per la parte decorativa dai primarij decoratori per la parte di figura affidandola a rinomati pittori storici dei quali il nome ed i cartoni dovranno essere approvati dal direttore dei lavori»⁴²⁸.

Per il grande velario furono chiamati, alla parte decorativa, D. Fumanti e A. Nava, e per la parte figurativa Domenico Bruschi e alcuni artisti minori romani: Mei, Barilli e Gai. La struttura pose non pochi problemi strutturali. La copertura, infine, fu eseguita a tempera su tela e gesso, sostenuta da una centinatura in legno. Il velario presenta nel lanternino centrale la stella, emblema dell'Italia⁴²⁹. La grande volta a ombrello è impostata sull'alternanza di quattro grandi tondi con allegorie: *Fortezza*, *Concordia*, *Giustizia* e *Diritto*⁴³⁰, probabilmente le virtù che avrebbero dovuto animare l'operato dei senatori, a medaglioni con il profilo di illustri pensatori italiani legati – in maniera più o meno stringente – all'ambito del diritto: Emilio Papiniano, Imerio, Machiavelli e Gaetano Filangieri. I medaglioni dei giuristi si accompagnano a vedute ideali dei principali centri degli stati preunitari: Torino, Venezia, Firenze e Napoli. Alla base, grandi drappaggi azzurri sembrano idealmente innestarsi sulla lunga cornice che corre lungo l'aula, come nei velari antichi destinati a coprire gli anfiteatri. Lo spazio pittorico è riccamente ornato con motivi a grottesca desunti dalla pittura romana cinquecentesca che emergono con vigore dall'indistinto fondo bianco.

Dopo circa un decennio dall'insediamento del Senato nel palazzo, fu bandito dal Ministero della Pubblica Istruzione un concorso per la decorazione della sala dei Ricevimenti, conosciuta anche come "sala Gialla". L'impulso arrivò con la nomina di Francesco De Sanctis a ministro della Pubblica Istruzione, il quale propose fin dal 1878 di decorare il salone. Il bando fu emanato una prima volta nel 1878, per essere poi replicato nel 1879 e, infine, nel 1880⁴³¹.

Nel 1878, tra le tre proposte che arrivarono alla commissione, fu giudicata idonea quella di Bruschi, di cui si conosce anche il progetto decorativo: sulle pareti avrebbe dovuto raffigurare *I senatori romani in attesa dei Galli conquistatori*, *L'ambasciata dei Maccabei*,

⁴²⁸ QUINTERIO 1992b, p. 145

⁴²⁹ Sul valore simbolico della stella, cfr. ROSSI 2014, p. 38, nota 9.

⁴³⁰ «La Giustizia e la Concordia sono sostenute da drappi recanti i colori di Roma e dell'Italia; la Fortezza ed il Diritto sono invece sostenute da rappresentazioni evocative di fatti d'arme» (DE FALCO 2004, p. 65).

⁴³¹ Le vicende dei tre concorsi sono riassunte in PAGLIAI 1984, pp. 252-254; TALBERT 1991, pp. 17, 19.

i *Senatori onorano Varrone sconfitto, Appio Claudio si oppone a Cineia*. In aggiunta, Bruschi avrebbe affrescato agli angoli quattro personaggi legati alla storia repubblicana romana, figure che, nelle intenzioni dell'autore, dovevano incarnare lo spirito di sacrificio proprio dei grandi senatori dell'antica Roma e che salvarono la propria patria nei momenti di grave crisi: Camillo, Fabio Massimo, Cincinnato e Catone. Il soffitto, invece, secondo prevedeva «un Velario dove ho espresso le virtù Cardinali le quali sempre presiedettero alle deliberazioni dei Padri Costituiti»⁴³².

Nonostante il progetto fosse stato selezionato dalla commissione, la stessa respinse con otto voti su dodici la sua traduzione in affresco. Il programma prevedeva infatti l'alterazione della sala, in particolare lo spostamento delle porte, motivo per cui il comitato spinse l'artista a modificare il ciclo decorativo. L'eventuale accordo fra Bruschi e commissione non avvenne, poiché nell'estate del 1879 fu indetto un secondo concorso, che, seppur manteneva inalterate le condizioni contrattuali, vide una partecipazione maggiore. Tra i sette progetti presentati, quello che ottenne i maggiori consensi fu quello del napoletano Gaetano D'Agostino; nonostante l'approvazione della giuria, il ciclo era indebolito dalla dimensione ridotta delle figure, che si temeva potessero scomparire nell'insieme, e dalla mancanza di un'idea valida per il soffitto.

L'insuccesso dei concorsi del 1878 e 1879 spinse la commissione ad aumentare il compenso per il vincitore da 35000 a 50000 lire e a indicare con chiarezza il tema della decorazione, che sarebbe stata incentrata sulla rappresentazione di alcuni tra i più illustri fatti del senato romano.

La selezione del vincitore probabilmente non fu semplice. Al concorso parteciparono alcuni dei più eminenti artisti dell'ambiente romano, con l'incursione di qualche forestiero. Oltre al vincitore, si segnalano: E. Bellandi, Giovanni Busato (1806-1886), Ferdinando (?) Brambilla (1838-1921), Brugnoli, Bruschi, D'Agostino, Erulo Eruli (1854-1916), V. Falcioni, Francesco Gai (1835-1917), Mariani, Serra, Sciuti e Giuseppe Ugolini (1826-1897)⁴³³. Ai partecipanti, secondo il bando, era chiesto unicamente di inviare fotografie delle loro opere. Della folta schiera di partecipanti, solo a sette artisti fu chiesto di presentare un progetto completo; i disegni furono sottoposti anche alla valutazione dei cittadini, che poterono osservarli in una esposizione pubblica⁴³⁴. Alla fine, a trionfare, con voto non

⁴³² La descrizione, dello stesso Bruschi, è ripresa da PAGLIAI 1984, p. 254, nota 3.

⁴³³ ROSSI 2004, p. 70.

⁴³⁴ VON FALKENHAUSEN 1993,

unanime (11 su 15), fu Maccari. Secondo il parere della commissione, la sua soluzione: «lascia intatta le membrature architettonica della sala, fa trionfare la pittura figurativa sulla ornamentale e questa conduce con elegante semplicità che non disturba, ma serve a dare maggiore evidenza ai quadri, i quali hanno una composizione larga e tranquilla, senza frastagli e senza confusione; intonazione chiara e sobrietà di colore che si accorda benissimo con la luce della sala; grandezza di linee e sicurezza di disegno, da formare un insieme omogeneo ed armonioso»⁴³⁵. Il parere favorisce alcune valutazioni: *in primis* fu scelto il pittore che non avesse subordinato la narrazione degli eventi alla pura decorazione. È possibile che questo approccio di stampo moderno avesse permesso a Maccari di superare la concorrenza di Mariani, che ottenne solo tre voti⁴³⁶. Un unico voto riscosse invece il progetto di Serra, già menzionato⁴³⁷. Secondo von Falkenhausen, la ripartizione dei voti indica l'orientamento della commissione: tra i voti per Mariani si trova quello di Francesco Podesti, tra le principali voci del classicismo romano; al contrario, si espressero a favore di Maccari alcuni dei principali esponenti di una pittura moderna e aggiornata⁴³⁸.

Gli affreschi ebbero un'esecuzione travagliata. L'artista iniziò a lavorare alla sala a partire dal 1882 e l'inaugurazione fu celebrata sei anni dopo, il 24 ottobre 1888. Il protrarsi dei lavori fu dovuto all'alternanza dell'artista fra il cantiere romano e il cantiere senese, di cui si parlerà più avanti, e a cui si sommarono alcuni imprevisti che contribuirono a dilatare la fase esecutiva.

Il problema della scelta degli episodi da raffigurare sulle pareti, incentrati sulle virtù della classe senatoria piuttosto che sull'esaltazione dell'epopea nazionale, come avverrà a Siena o nella torre di San Martino della Battaglia, è di particolare importanza ed è stata affrontata soltanto recentemente⁴³⁹. Da una lettera del senatore Amedeo Chiavarina di Rubiana si riscontra come fosse forte, nel sentire comune, la volontà di illustrare gli episodi più gloriosi che avevano condotto all'unificazione della nazione⁴⁴⁰. Tuttavia, si preferì, forse anche per la sede, ideare un programma «capace di delineare il profilo della virtù senatoria intesa come il retaggio più elevato e permanente d'una funzione così illustre». Un vero cambio di

⁴³⁵ La citazione è ripresa da *Relazione* 1881, p. 2391.

⁴³⁶ Del progetto di Mariani si conservano studi grafici e bozzetti a olio. Il pittore aveva sviluppato un programma affine a quello della sala della Maggioranza: il soffitto doveva essere decorato «a finti stucchi a monocromo (con una scena allegorica al centro); alle pareti, falsi arazzi sui quali si sarebbero dovuti raffigurare celebri episodi della storia del Senato romano» (*Mostra* 1977, pp. 63-64, nn. 229-236).

⁴³⁷ Cfr. capitolo 3.2.

⁴³⁸ VON FALKENHAUSEN 1993, p. 174.

⁴³⁹ OLIVETTI 2004, pp. 135-136, 138.

⁴⁴⁰ Il testo della lettera è riportato in *ibidem*, p. 136.

prospettiva. Agli avvenimenti storici, furono privilegiati i comportamenti dei singoli individui. Gli episodi, che pur rappresentano fondamentali snodi della storia romana, sono scelti non per il loro valore fattuale, ma perché al loro interno il protagonista dispiega le proprie qualità morali. Una traslazione dalla descrizione del fatto storico alla narrazione che vuole veicolare valori etici.

Una veloce ricognizione delle scene evidenzia come siano state impostate secondo regole comuni che, pur nella diversità degli episodi, contribuiscono a mantenere un'uniformità di fondo. I personaggi sono raffigurati quasi a grandezza naturale – ben diverse dalle figurine che erano costate a D'Agostino l'approvazione del progetto – e sono inserite in architetture grandiose. Si è scritto che le quinte impostate assomigliano a fondali di cartapesta⁴⁴¹; un apparato effimero, da pittura scenografica, ma indispensabile nel creare un coinvolgimento emotivo nello spettatore, il quale può idealmente confrontarsi con i protagonisti degli episodi e con gli *exempla virtutis* da loro offerti.

I cinque episodi, come nel progetto del 1878 di Bruschi o nei bozzetti preparati da Serra, illustrano episodi della Roma repubblicana: *Appio Claudio condotto in Senato*; *La partenza di Attilio Regolo da Roma*; *Cicerone inveisce contro Catilina*; *Incorruttibilità di Curio Dentato*; *Il senatore Papirio e l'atto temerario del gallo*⁴⁴².

Nell'episodio di *Appio Claudio condotto in Senato* (fig. 75), il senatore cieco è condotto all'interno della Curia, architettura di vaste proporzioni ricostruita secondo la fantasia di Maccari e decorata secondo motivi che ricordano quelli della pittura vascolare. Il lungo corteo senatorio, in cui predomina il bianco delle toghe, si contrappone alla veste blu di Cineas, ambasciatore di Pirro, giunto a Roma a offrire le condizioni per la pace, a cui Appio Claudio si opporrà con una famosa orazione.

L'*Incorruttibilità di Curio Dentato* e *Il senatore Papirio e l'atto temerario del gallo* (figg. 77-78) sono inserite sapientemente da Maccari nella parete che si affaccia all'esterno e interrotta da una finestra. Le scene si allontanano dall'ampio respiro architettonico degli episodi precedenti, favorendo la concentrazione dello spettatore sull'atteggiamento dei protagonisti. Nel *Curio Dentato* è esaltata l'integrità del senatore, trionfatore nella terza

⁴⁴¹ ROSSI 2004, p. 72.

⁴⁴² Interessante la notazione di VON FALKENHAUSEN (1993, p. 178), secondo cui la presenza degli stessi episodi di storia romana nei progetti presentati dai sette candidati, con l'esclusione di episodi maggiormente ricercati indicherebbe una conoscenza standardizzata della storia antica, derivata da una conoscenza non approfondita, al limite sufficiente. L'ipotesi della critica tedesca troverebbe conferma nel manuale di storia romana recuperato fra le carte d'archivio di Luigi Serra, un *vademecum* da cui avrebbe tratto le notizie per approntare il suo ciclo decorativo (vedi nota 228).

guerra sannitica del 290 a.C., che sdegnosamente rifiuta le ricche profferte degli sconfitti. L'imperturbabilità segna l'episodio di Marco Papirio, ripreso dall'*Ab Urbe Condita* Tito Livio e ambientato in occasione del Sacco di Roma del 390 a.C. I senatori, durante l'invasione dei galli di Brenno, si erano riparati nella Curia, seduti sui loro scranni in atteggiamento composto e impassibile; l'artista decise di rappresentare la provocazione del soldato gallo, deciso a tirare la barba del senatore per accertarsi che fosse vivo. Al dileggio del soldato, Papirio rispose colpendolo con il suo scettro d'avorio e dando così avvio al massacro.

Il ciclo continua con *Cicerone inveisce contro Catilina* (fig. 74): Maccari illustra una delle quattro catilinarie, ovvero una delle quattro orazioni che Cicerone declamò in Senato (63-62 a.C.) per condannare la congiura di Catilina. L'immagine di grande forza raffigura un emiciclo di fantasia, in cui la classe senatoria, trascinata dalle parole di Cicerone, isola Catilina, relegato in primo piano, a capo chino e con il volto pensoso.

Sull'ultima parete è raffigurato un episodio tratto dalla biografia di Attilio Regolo, già comandante delle truppe romane durante la prima guerra punica (fig. 76). Dopo la sconfitta con i cartaginesi, gli fu concesso di tornare a Roma per salutare la famiglia e, mantenendo fede alla parola data, ritornò come ostaggio a Cartagine dove sarebbe stato torturato e ucciso. La scena raffigura proprio la partenza da Roma e il commosso addio ai familiari.

Il ciclo è concluso sul soffitto da quattro riquadri dedicati alle *Armi*, alle *Scienze*, all'*Arte e Letteratura* (fig. 73) e all'*Agricoltura e Commercio*, con gruppi di fanciulli e puttini che reggono i simboli relativi. Al centro, un tondo inquadra un'*Italia* trionfante (fig. 72), doppiamente incoronata con un serto d'alloro e la corona turrata, avvolta dal tricolore e recante due simboli della regalità come lo scettro e il mantello d'ermellino. Sopra di lei splende una stella, emblema della patria italiana al pari della corona turrata. Il medaglione centrale è incorniciato dal motto «SEI LIBERA / SII GRANDE» del letterato Ettore Novelli (1822-1900)⁴⁴³, il quale propose anche le due citazioni da Guicciardini e Machiavelli che, assemblate, corrono a lettere dorate su fondo blu lungo la cornice della sala: "Osservate con diligenza le cose dei tempi passati perché fanno lume alle future e quello che è e sarà, è stato in altro tempo" e "Nessuna cattiva sorte li fece mai diventare abietti e nessuna buona fortuna li fece mai essere insolenti".

⁴⁴³ Su Novelli, cfr. PAGLIAI 1984, p. 254, nota 11.

La critica dell'epoca esaltò il ciclo di Maccari, a partire da un'entusiastica recensione di Adolfo Venturi sulle pagine di «Archivio Storico dell'Arte». Il critico esaltava la condotta ad affresco, al punto che risultava difficile ammettere che si trattasse di pittura su muro e non di pittura a olio, «tanto è il giuoco delle tinte, la modellatura solida e piena, la ricerca sicura dell'effetto generale»⁴⁴⁴. Secondo Venturi, alla resa coloristica si accompagnava un'eccezionale studio dei tipi umani. L'autore, «spoglio da ogni concetto accademico», si era allontanato dalla freddezza neoclassica e dall'impeto romantico a favore della verità storica che aveva saputo «tradurre modernamente».

Le qualità stilistiche e coloristiche sono state associate allo studio della pittura veneta condotte dal pittore nel corso del suo soggiorno a Venezia del 1868⁴⁴⁵. Così, la vibrante cromia si riverbera in alcuni suggestivi dettagli: le ricche vesti dei Sanniti o l'evanescente paesaggio assolato, quasi abbacinante nella penombra diffusa, nell'episodio di Appio Claudio.

Emerge, nel pittore, l'abilità di svincolarsi da quella tendenza neobarocca che aveva contrassegnato il ciclo di Mariani nella sala del Ministero delle Finanze. Venturi stesso ricordava come l'autore si ispirò «al nostro grande Rinascimento, abbandonando ogni cosa che derivasse da esempi di tempi e artisti barocchi»⁴⁴⁶, una critica evidente a quanto dipinto da Mariani pochi anni prima.

La parabola critica del ciclo romano di Maccari ricorda il percorso di gran parte della pittura decorativa postunitaria. L'iniziale e momentanea esaltazione da parte di Venturi e della critica coeva⁴⁴⁷ lasciò il posto al progressivo ridimensionamento del suo valore, trovando il suo nadir nella stroncatura senza appello di Del Gaizo, che dalle pagine del libro dedicato a palazzo Madama e patrocinato dal Senato stesso, riconduceva l'intervento «a tipico esempio della produzione “*pompier*” di un'Italietta provinciale e arretrata»⁴⁴⁸.

Il ciclo per la sala “Gialla” ebbe una lunga gestazione poiché, fin dal 1884 Maccari alternò i lavori per il Senato all'esecuzione di due scene all'interno del palazzo Pubblico di Siena. Nel 1878, solamente dopo una settimana dalla morte del re, a Siena emerse la volontà di commemorare la figura del sovrano. Il progetto prese corpo a partire dal 21 gennaio, quando

⁴⁴⁴ VENTURI 1888, p. 442

⁴⁴⁵ OLIVETTI 2004, p. 146.

⁴⁴⁶ VENTURI 1888, p. 442

⁴⁴⁷ DE SANCTIS 1889; FLERES 1894-1895.

⁴⁴⁸ ROSSI 2004, p. 68.

il sindaco Luciano Banchi espose, nel corso di una seduta del consiglio comunale, l'idea di eternare la gloria di Vittorio Emanuele in una sala del palazzo Pubblico.

Lo sviluppo del progetto ebbe numerose battute d'arresto, legate prevalentemente alla scelta del luogo adatto e alle problematiche strutturali dell'edificio, nonché alla necessità di ristrutturare l'eventuale ambiente prescelto. Solamente a cavallo fra 1882 e 1883 furono eseguiti gli interventi di consolidamento della sala prescelta, attigua alla stanza decorata con le *Storie di papa Alessandro III*, affreschi di inizio Quattrocento di Spinello Aretino. La scelta della sala non fu casuale, poiché gli episodi narrati da Spinello furono letti in chiave simbolica, «interpretati come precedenti l'unità nazionale»⁴⁴⁹. La commissione incaricata di decidere la decorazione interna era formata dal nune tutelare della pittura senese, Luigi Mussini, e da Giorgio Bandini, Giuseppe Partini e Giuseppe Palmieri Nuti. Loro compito fu quello di definire in linea di massima il programma iconografico della sala, non trovando sempre l'approvazione dei pittori. Gli artisti coinvolti nel progetto furono Maccari, Amos Cassioli (1832-1891), Pietro Aldi (1852-1888) e Alessandro Franchi (1838-1914), scelti personalmente dal loro maestro Mussini. Il fine del ciclo decorativo, infatti, non era solo di celebrare il sovrano che riunificò l'Italia, ma anche di fornire un saggio della pittura senese contemporanea sulle pareti del palazzo che da secoli esibisce le più importanti testimonianze artistiche della città⁴⁵⁰.

Fra i soggetti da rappresentare, i maggiori problemi derivarono dalla scelta dell'episodio dedicato all'apoteosi del sovrano. Infatti «Bandini reputava necessaria una raffigurazione dell'apoteosi del re in Roma ritenuta sintesi essenziale del Risorgimento, rappresentante la città con il Colosseo, il Pantheon e San Pietro»⁴⁵¹. Furono molte le proposte, tutte scartate: al momento della presa di porta Pia, il re non era presente; il motivo del corteo del re tra le vie della capitale fu abbandonata perché non pareva conveniente raffigurare il re in carrozza e la scena sarebbe apparsa poco coinvolgente; si ripiegò alla fine sulla rappresentazione del plebiscito del 2 ottobre 1870. Anche nella scelta delle scene di battaglia vi furono alcuni disaccordi. Si arrivò a un cambio in corso d'opera: la battaglia di Goito fu sostituita con quella di Palestro per dare maggiore valenza alla figura di Vittorio Emanuele II, seppur con il rammarico di Cassioli, il pittore a cui era stata affidata la scena⁴⁵².

⁴⁴⁹ SPALLETTI 1994, p. 457.

⁴⁵⁰ *Ivi*, p. 458

⁴⁵¹ VANNINI 1988, p. 168.

⁴⁵² ROSSI PINELLI 1991, pp. 569, 571.

Si arrivò così al programma completo, descritto in una relazione di Palmieri Nuti del 12 maggio 1884. Il ciclo raffigura i seguenti episodi: *L'incontro del re con il generale Radetzky a Vignale* (Aldi) (fig. 80), la *Battaglia di Palestro* al posto di quella di Goito (Cassioli) (fig. 81), la *Battaglia di San Martino* (Cassioli) (fig. 82), *l'Incontro di Teano* (Aldi) (fig. 83), *Il plebiscito di Roma* (Maccari) (fig. 84), *I funerali del re al Pantheon* (Maccari). Il soffitto è decorato con un'*Allegoria dell'Italia unita*, affiancata dalla *Libertà* e dall'*Indipendenza* di Franchi (fig. 79). Completano la decorazione, nelle vele della stanza, le rappresentazioni delle personificazioni delle Regioni, finalmente riunite, e personaggi storici che con le loro azioni o idee anticiparono o contribuirono all'unificazione ad opera dello stesso Franchi e di Antonio Ridolfi (1824-1900) e Ricciardo Meacci (1856-1938).

I lavori nella sala, soprattutto all'inizio, non procedettero speditamente. Furono assai numerose le interferenze della commissione, soprattutto nella valutazione dei bozzetti presentati dagli artisti. Le questioni poste anticipano nel tempo quelle presentate dalla Società di Solferino pochi anni dopo: in particolare si vagliava l'esattezza storica dell'episodio, la presenza o meno di alcuni personaggi ritratti, l'enfasi drammatica dell'azione. Ma, a differenza delle pitture della torre monumentale, si intervenne anche su decisioni di carattere stilistico, su aspetti compositivi e di armonia di toni⁴⁵³.

La ricerca di realismo trovò la sua massima espressione nell'uso delle fotografie da parte di Maccari, questione già messa in luce da Orietta Rossi Pinelli⁴⁵⁴ e approfondita da Gianni Mazzoni. Maccari, come illustra il critico, «fa uso della fotografia come si trattasse di un proprio meditato studio preliminare»⁴⁵⁵; analizza e rielabora le fotografie, come bozzetti pittorici. Sono molti gli scatti sfruttati dall'autore: non solo utilizzò ritratti fotografici per riprodurre con precisione, ma con esiti a tratti impietosi, i personaggi della scena, tra cui lo stesso re, ma si avvalse delle fotografie anche per riprodurre con esattezza filologica la sala del trono⁴⁵⁶.

Una volta superati i dissidi, i lavori procedettero con maggiore velocità e fra 1885 e 1888 gli affreschi delle pareti furono portati a termine.

La sala fu inaugurata il 16 agosto 1890, ma la ricezione del ciclo senese, nella critica dell'epoca, non fu esaltante. In particolare, nei giudizi si coglie lo squilibrio fra gli episodi, l'uso di registri differenti, la maggiore o minore abilità degli artisti nel dispiegare scene

⁴⁵³ VANNINI 1988, p. 171.

⁴⁵⁴ ROSSI PINELLI 1991, p. 571.

⁴⁵⁵ MAZZONI 1998, p. 84.

⁴⁵⁶ *Ivi*, pp. 83-86.

eroiche connotate da un'aura di drammaticità. Paradossalmente, i maggiori elogi furono tributati ai soggetti di Maccari e all'*Italia trionfante* di Franchi, mentre le scene di battaglia di Cassioli furono aspramente criticate per la loro mancanza di enfasi. Come ha correttamente osservato Ettore Spalletti, recentemente si è assistito al ribaltamento dei giudizi; l'inversione dei valori attribuiti alle scene per il critico sarebbe da ricercare più in questioni di gusto che ad alterazioni della scala dei valori⁴⁵⁷.

La breve trattazione sulla sala Vittorio Emanuele II, già oggetto di importanti e approfonditi studi⁴⁵⁸, fa emergere alcune differenze con il ciclo romano.

La prima, evidente, discrepanza fra Siena e Roma è la presenza costante della commissione esaminatrice nel cantiere senese. A Roma, infatti, l'intera fase esecutiva fu lasciata nelle mani di Maccari; a Siena, invece, il pittore e così i suoi colleghi dovettero fronteggiare le continue intromissioni in corso d'opera in merito non solo ai temi scelti, ma addirittura al lessico da utilizzare.

A Siena, così come negli affreschi di Cesare Mariani per il Ministero delle Finanze, si ritrova una suddivisione ideologica della sala: il soffitto è dedicato alla parte allegorica delle decorazioni, mentre per le scene parietali si predilige un registro storico e illustrativo. Per questo motivo a Siena intervennero due differenti *équipe* di artisti: i pittori più avveduti, che avevano aggiornato il loro lessico secondo i moderni orientamenti realisti, concorsero all'esecuzione degli episodi sulle pareti; gli allievi più tradizionalisti di Mussini furono invece destinati ai soggetti allegorici del soffitto.

Diverso è anche il coinvolgimento suscitato dai due cicli decorativi. Paradossalmente, lo spettatore è attratto più dalle vicende della Roma repubblicana di palazzo Madama, poste a diretto contatto con l'osservatore, che dalle vicende risorgimentali di Siena, collocate a grande distanza e quasi relegate in una dimensione mitica e fuori dal tempo.

Infine, va ricordato che gli affreschi del Senato furono salutati come l'opera d'arte più importante eseguita in Italia in quegli anni, mentre il ciclo senese non ebbe un grande riscontro nella critica specializzata.

⁴⁵⁷ SPALLETTI 1994, pp. 458, 463.

⁴⁵⁸ Gli affreschi senesi sono stati oggetto di intensi studi che hanno riguardato tanto la ricerca documentaria quanto l'analisi stilistica; cfr. BAGNOLI, FRACCHIA, VANNINI 1983; *Cartoni* 1998; SCELFO 2013.

5. Conclusioni

Giulio Aristide Sartorio in un breve saggio dal titolo *La pittura decorativa in Europa* (1909) illustrava l'evoluzione che questo genere artistico ebbe nel continente, rimarcando il ruolo guida dell'Italia nel suo sviluppo, ma omettendo nella sua narrazione il periodo contemporaneo e gli episodi più recenti. Il pittore, in particolare, criticava l'approccio mantenuto dagli artisti italiani fino agli ottanta dell'Ottocento⁴⁵⁹ e proponeva il ritorno ai grandi modelli rinascimentali, escludendo invece l'imitazione della pittura europea che, a suo giudizio, aveva inquinato il genere⁴⁶⁰.

La crisi dell'arte decorativa era stata esposta anche da Alfredo Melani dalle pagine della rivista «Vita moderna», addirittura quindici anni prima:

«assai costosa, generalmente parlando, i Governi l'adoperano poco e i privati, anche se sono ricchi, hanno la carta da parati a un tanto il metro che serve lo stesso di una decorazione pittorica e hanno il riquadratore che collo spolvero, fa il *solito* fiore nel mezzo e due svolazzi agli angoli del soffitto [...] Oggi coll'aristocrazia dell'arte, coi nostri artisti i quali stanno chiusi come la chiocciola nel proprio guscio, con questa inutile specializzazione artistica con tanti architetti pittori, scultori e paesisti e figuristi e ritrattisti (se non per elezione, per ragione di bisogno, perché si fa il pittore per avere una professione), oggi la pittura decorativa è in assoluta decadenza [...] fantasia e colore formano la pittura decorativa. Oggi l'un e l'altro è un desiderio. Incolori in tutto noi vecchi e stanchi popoli latini sarebbe ridicolo che avessimo il senso del colore nell'arte»⁴⁶¹.

Da queste due pagine di critica contemporanea, può sembrare che la pittura decorativa in Italia a cavallo tra Otto e Novecento stesse attraversando una crisi senza precedenti.

Alla luce dei casi presi in esame, è possibile dimostrare come, al contrario, il genere godesse di una vasta fortuna. Si trattò di un periodo irripetibile per la storia della nazione, in cui gli stravolgimenti nell'apparato statale, nel tessuto sociale, nel mondo politico e intellettuale andarono di pari passo alle necessità da parte del nuovo stato di dotarsi di decorazioni pubbliche. I cicli narrativi andarono a ornare tanto le sale dei nuovi centri del potere quanto

⁴⁵⁹ DI RADDÒ 2004, p. 21.

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 23

⁴⁶¹ La citazione è tratta da *ivi*, p. 41.

gli ambienti delle moderne strutture architettoniche – stazioni, gallerie – che si stavano diffondendo nel tessuto urbano delle diverse città.

La complessità della materia, difforme, variegata, a tratti sfuggente, rende difficile abbozzare un discorso unitario. In queste conclusioni si è cercato, partendo dagli esempi studiati nei capitoli precedenti, di individuare caratteri di uniformità e differenze fra i diversi impianti ornamentali, fra i pittori che furono coinvolti nei cantieri, nelle modalità concorsuali, nello stile esecutivo e nei programmi iconografici.

Seppur in alcuni casi la documentazione d'archivio si sia rivelata insufficiente o totalmente assente, è possibile affermare che quasi sempre la selezione degli artisti rispose a delle caratteristiche ben precise.

Le modalità concorsuali furono assai varie, con nette distinzioni. Le stazioni ferroviarie o la Galleria milanese furono edificate da imprese private, seppur fossero strutture pubbliche. Nei casi documentati, i programmi iconografici furono determinati dalle stesse società private incaricate dei lavori e dai loro membri direttivi.

Altrettanto varia appare la casistica degli interventi eseguiti all'interno di edifici pubblici: il programma era solitamente definito da una commissione, che interferiva in maniera più o meno evidente nell'adozione o nel rifiuto di certe scene o episodi. Si oscilla così fra due estremi. Vi sono esempi di cicli eseguiti da artisti a cui fu lasciato un certo grado di indipendenza nell'interpretare i motivi stabiliti in sede di concorso: si ricordi la massima libertà goduta da Mariani al Ministero delle Finanze o da Maccari a palazzo Madama. All'opposto, ritroviamo la commissione di Siena, insistente nelle sue intromissioni e nella volontà di modificare in corso d'opera il progetto, adducendo motivazioni dettate dalla ricerca di maggiore enfasi retorica.

La stessa selezione degli artisti poteva essere vincolata a norme rigide o poteva avvenire su chiamata diretta da parte degli stessi enti promotori. Caso lampante è il programma decorativo del Ministero delle Finanze di Roma. Gli interventi furono avviati al termine della costruzione dell'edificio secondo differenti modalità: negli ambienti minori, in larga parte intervennero artisti su diretto invito del comitato direttivo. È possibile che il coinvolgimento di artisti di ascendenza romana, provenienti dal medesimo ambiente artistico e di analoga formazione, rispondesse a esigenze di unitarietà stilistica. Nella sala più rappresentativa, tuttavia, per questioni di decoro, si decise di affidare il lavoro a Mariani solo dopo un'attenta selezione concorsuale.

Il coinvolgimento dei pittori, tuttavia, non rispose sempre a criteri uniformi. Tra questi, va ricordato soprattutto il caso di Mosè Bianchi a Monza, il quale, pur abile frescante, fu scelto soprattutto per considerazioni di carattere localistico, poiché massimo esponente artistico della città.

Dai numerosi esempi presi in considerazione, emerge come gran parte dei decoratori furono spesso scelti tra i membri rappresentativi di una tradizione classicista. O meglio, furono chiamati i campioni di una pittura riconosciuta ufficialmente. E questo è vero per gli interventi eseguiti tanto negli anni sessanta che a fine secolo o, ancora, nei primi anni dieci. Gonin a Torino era tra gli autori più rappresentativi della corrente accademica ed era membro dell'Accademia Albertina. Gli artisti scelti per le decorazioni della Galleria e della stazione Centrale a Milano erano diretta emanazione dell'Accademia di Brera, poiché tutti, in qualche modo, erano collegati all'istituzione milanese. Il discorso risulta valido anche nei casi centroitaliani, tra Siena e Roma. Maccari e, con lui, Aldi, Cassioli e gli autori incaricati di eseguire le pitture per la sala del Risorgimento del palazzo Pubblico ebbero una formazione strettamente connessa con gli insegnamenti a Siena di Mussini. Analogo discorso per gli artisti coinvolti nei cantieri romani. Brugnoli, pur non rivestendo incarichi diretti in accademia, deteneva la palma di decoratore a Roma, e così Bruschi: innumerevoli furono gli incarichi pubblici che furono loro affidati, soprattutto tra Roma e Perugia. Né vanno tralasciati autori come Mariani, tra i massimi esponenti della pittura murale già nella Roma papalina, o gli autori attivi nel Veneto, tutti fuoriusciti dalle aule dell'Accademia di Belle Arti di Venezia e Verona.

Molti di questi artisti, inoltre, erano soliti dipingere sipari teatrali. La pratica di operare all'interno dei teatri denota conoscenze di carattere scenografico e prospettico apprese in ambiente accademico, che ben si armonizzano con la necessità di operare in grandi spazi. Quindi, molti di questi pittori erano artisti in grado di lavorare dentro l'architettura.

Dal punto di vista stilistico, sussisteva negli autori la tendenza a richiamarsi alla grande tradizione pittorica italiana, seppur adeguandola alla propria cifra stilistica, derivante dalla formazione o dalla provenienza geografica.

Sembrano emergere, in linea di massima, due linguaggi riferibili ad aree geografiche diverse. Il primo guarda alla grande tradizione veneta, da Veronese e Tiepolo. Il rinnovato interesse per Tiepolo si deve alla riscoperta che del veneziano si stava compiendo nell'Accademia di

Belle Arti di Venezia, grazie all'insegnamento di Estetica e alle lezioni di Pietro Selvatico tra 1852 e 1856 e all'elogio di Antonio Berti del 1856⁴⁶², nonché alla moderna sensibilità che vedeva nella pittura gradevole e alla moda del veneziano un linguaggio consono ai nuovi ambienti decorati a partire dagli anni Settanta.

Il secondo si richiama alla pittura rinascimentale di matrice tosco-romana cinquecentesca, filtrata attraverso gli insegnamenti accademici e il linguaggio purista.

L'analisi della formazione, delle attitudini e del linguaggio degli artisti al lavoro introduce al problema del registro adottato per le decorazioni, ovvero se esista un minimo comune denominatore dal punto di vista iconografico.

La questione avvertita per prima nella critica da Rossi Pinelli non è di semplice soluzione, e non mostra caratteri d'uniformità. Alla luce dei fatti, si può dire che si trattò di un tentativo riuscito a metà.

È vero che molti artisti, soprattutto quelli più giovani, si adeguarono al nuovo lessico pittorico e aderirono alle moderne istanze realiste. In molti casi si riscontra una profonda attenzione a rispettare l'esattezza documentaria. La verità delle scene raffigurate e la veridicità dei dettagli guidarono i progetti della sala del Risorgimento a Siena e, pochi anni più tardi, le scene all'interno della torre di San Martino. Un'attenzione, come si è visto, condivisa sia dalla committenza che dagli artisti incaricati, che per primi svolsero ricerche nei luoghi delle battaglie storiche e studiarono uniformi e armamenti per ricreare scene filologicamente corrette. Né va dimenticata l'introduzione della moderna pratica fotografica per restituire con esattezza i volti dei protagonisti, che trovò la sua massima espressione nella scena raffigurante *Vittorio Emanuele II riceve a Firenze il plebiscito dei romani* di Maccari, per la quale sono stati rintracciati sia i numerosi bozzetti preparatori che la foto storiche utilizzate per ritrarre con assoluta verità la figura del sovrano.

Sarebbe sbagliato pensare che il moderno registro realista costituisca il *trait-d'union* fra i diversi esempi studiati. Le moderne tendenze artistiche coabitavano, anche all'interno dei medesimi impianti ornamentali, con il più tradizionale linguaggio artistico, basato sulla sovrabbondanza di motivi allegorici di ascendenza rinascimentale e barocca. La critica ha erroneamente ricondotto l'uso di soggetti allegorici agli anni ottanta o novanta dell'Ottocento. Si sono trovati, tuttavia, alcuni esempi di temi allegorici, riferibili soprattutto

⁴⁶² MAZZOCCA 1984, s.p.. Su Tiepolo precursore «della decorazione leggiadra e della piacevole scena 'di genere'» cfr. HASKELL 1967, p. 489.

all'ambito delle decorazioni delle sale d'aspetto ferroviarie, tra cui la complessa *Allegoria delle Province italiane* eseguita da Casnedi per la saletta Reale della stazione Centrale di Milano, a dimostrazione di come il loro utilizzo fosse consuetudine anche all'altezza del settimo decennio.

Solitamente furono utilizzate allegorie semplici e facilmente riconoscibili, data anche la distanza che molte volte separava lo spettatore dalle raffigurazioni dipinte. Non mancano però casi di decorazioni di difficile interpretazione. Il soffitto affrescato da Mariani o i sei pannelli dipinti da Cellini nella "sala Verde" del Ministero dell'Agricoltura mostrano scene complesse, affastellate di figure di non immediata riconoscibilità.

I tentativi più significativi in cui si cercarono di convogliare i due lessici – storico-illustrativo e decorativo-allegorico secondo l'indovinata formula di Spalletti⁴⁶³ – sono i cicli di Mariani al Ministero delle Finanze e quello degli artisti senesi nel palazzo Pubblico della città.

La questione della riconoscibilità delle allegorie introduce al tema dell'immagine della nazione, di come sia stata affrontata e secondo quali forme. In generale, come è stato rimarcato dalla critica, «l'allegoria femminile di Italia non riesce a occupare nell'immaginario della nuova nazione un posto preminente, al contrario di quanto accade in Francia dove, dalla Rivoluzione del 1789 in poi, il profilo di Marianne si identifica con quello della nazione, presentandosi come l'immagine che dà sostanza visiva alla Repubblica, risorta nel 1870»⁴⁶⁴. Nei cicli ove è prevista la raffigurazione allegorica della nazione, gli artisti non sembrano discostarsi dalla tradizione che vedeva l'Italia come figura femminile incoronata dalla corona turrata. Spesso è accompagnata dal tricolore, raramente armata o qualificata da altri dettagli. Appare interessante che non si adottò, invece, la rappresentazione geografica della penisola, altrettanto riconoscibile – nel 1876 fu pubblicato il volume quasi manualistico *Il bel paese* dell'abate Antonio Stoppani, che esaltava la geografia e le bellezze naturali della nazione – e sfruttata soprattutto nell'arte novecentesca con esiti inattesi e significati spesso provocatori⁴⁶⁵. Più che la personificazione dell'Italia, sono soprattutto i riferimenti alla casata sabauda a essere rappresentati. La celebrazione della famiglia poteva avvenire attraverso l'esposizione dello stemma; si registrano casi in cui l'esaltazione della

⁴⁶³ SPALLETTI 1994, p. 463.

⁴⁶⁴ BAZZANO 2011, p. 154.

⁴⁶⁵ Si pensi, ad esempio, all'*Italia all'asta* di Luciano Fabro (1994) o a *Il bel paese* di Maurizio Cattelan dello stesso anno, in cui l'artista trasforma in tappeto il marchio adesivo del formaggio della Galbani. Curiosamente, nell'etichetta compare non solo la penisola italiana, ma l'effigie stessa dell'abate Stoppani: infatti, il titolo del suo volume è stato sfruttato a fini commerciali dall'azienda per un suo prodotto, ovvero il formaggio *Bel Paese*.

dinastia era demandata al Genio della casata Savoia, talvolta accompagnato dallo scudo crociato, talvolta da un volume in riferimento allo statuto albertino.

Si evince, di conseguenza, che la rappresentazione della nazione si risolveva soprattutto nella simbologia araldica.

Un problema non ancora affrontato dalla critica riguarda la diversificazione dei programmi decorativi su scala geografica.

Dalle ricerche condotte, sono emersi alcuni casi particolari che, seppur non analizzati nello specifico all'interno dei capitoli perché già oggetto di studi approfonditi, sono tuttavia degni di nota.

In Sardegna, ad esempio, regione da sempre legata a doppio filo ai Savoia, si avvertì la necessità, in seguito alla nascita del Regno, di raffigurare nel palazzo della Provincia di Sassari soggetti che celebrassero la dinastia dei Savoia. Ad esempio, l'*Allegoria dell'Unità d'Italia* dipinta sul soffitto della sala del Consiglio provinciale di Sassari da Sciuti, appare come una vera e propria esaltazione della dinastia Savoia⁴⁶⁶. La scena emerge nel panorama nazionale, trattandosi di un motivo assente in ambienti destinati alle stesse funzioni. A Venezia o a Bologna, nelle sale adibite a ospitare i consigli provinciali, si preferì celebrare il glorioso passato della città, in chiave allegorica attraverso personificazioni o con la mitizzazione di personaggi legati al passato comunale. È possibile che a Sassari lo Stato avvertisse la necessità di celebrare la casata attraverso il tema dell'Unità italiana per ribadire il proprio potere in una terra da sempre animata da spinte independentiste.

Il medesimo approccio fu adottato dal Regno d'Italia anche nelle zone che solo a partire dal settimo decennio entrarono a far parte dell'Italia Regno. In centro Italia, fra Umbria e Marche, zone assoggettate al dominio papale per secoli, si registrano numerosi interventi pubblici, ripartiti fra edifici governativi, privati e teatri⁴⁶⁷. In seguito all'unificazione, si crearono cantieri in cui si celebrò il passato comunale della città, attraverso l'esaltazione di personaggi illustri ed episodi celebri, oltrepassando il periodo storico sottoposto alla dominazione papale. Come ricorda Rossi Pinelli, «gli artefici della conquistata indipendenza dal giogo papalino [...] hanno in questo modo sottolineato la continuità storiche tra le gesta

⁴⁶⁶ Sulle decorazioni sassaresi cfr. CAMARDA 2012, pp. 60-87.

⁴⁶⁷ Sulla promozione e diffusione delle tematiche risorgimentali nell'Umbria postunitaria, cfr. MIGLIORATI 2011, in particolare p. 33. Appare particolare che il fenomeno si presenti inizialmente quasi esclusivamente nelle sale dei palazzi privati e solo a metà dell'ottavo decennio, con il grandioso cantiere del palazzo della Provincia (cfr. PETRILLO 2009), trovi finalmente una rilevanza pubblica.

“eroiche” del passato e i nuovi eventi di cui si consideravano – a buon diritto – gli artefici più autentici»⁴⁶⁸.

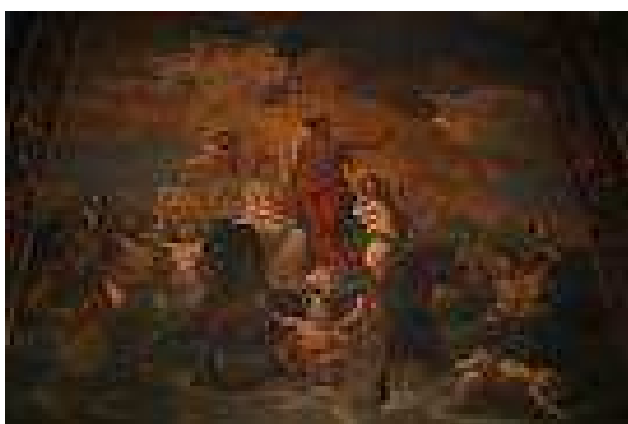
La critica si è posta il problema se le decorazioni postunitarie fossero nate dalla necessità di creare un linguaggio unitario e avvicinare la pittura al popolo. Ma quanta di questa pittura poteva, effettivamente, essere vista – e compresa – dalla classe media o dal popolo? La destinazione, senza ombra di dubbio, influiva sulla visione. La classe media poteva osservare le pitture eseguite nei teatri (sipari o soffitti, foyer), luoghi difficilmente frequentati dagli strati più bassi della popolazione, che poteva confrontarsi unicamente con i soggetti dipinti nelle sale d'aspetto delle stazioni o con i grandi affreschi della galleria milanese. L'aula di Montecitorio o la sala dei Ricevimenti a palazzo Madama, le sedi ministeriali o le sale dei consigli provinciali erano invece ambienti destinati alle élite e ciò si rispecchia nella simbologia estremamente ricercata dispiegata in alcuni impianti ornamentali.

⁴⁶⁸ ROSSI PINELLI 1991, p. 572.

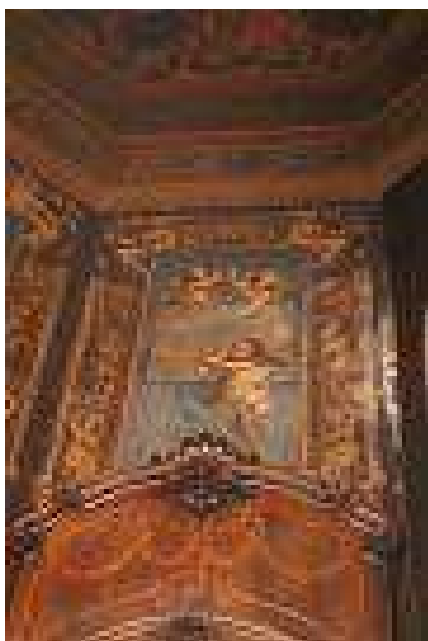
Illustrazioni



1



2

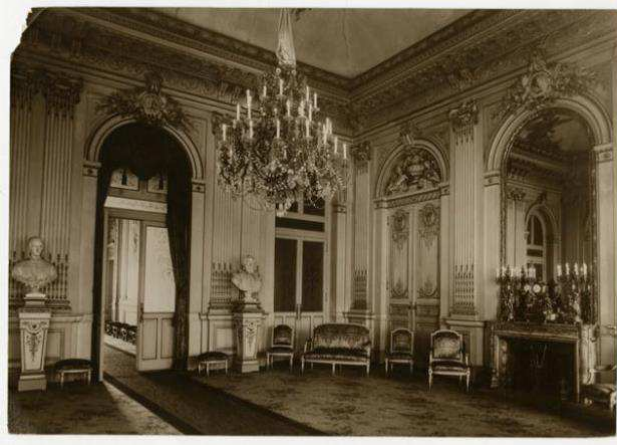


3



4

1. Francesco Gonin, *Allegoria del Fuoco*, Torino, stazione Porta Nuova
2. Francesco Gonin, *Allegoria dell'Acqua*, Torino, stazione Porta Nuova
3. Francesco Gonin, *Puttini e carta geografica*, Torino, stazione Porta Nuova
4. Francesco Gonin, *Allegoria della Terra*, Torino, stazione Porta Nuova



5



6



7



8

5. Milano, stazione Centrale, saletta reale, fotografia ottocentesca
6. Raffaele Casnedi, *La ricostituzione unitaria dell'Italia sotto gli auspici di re Vittorio Emanuele II*, fotografia ottocentesca del dipinto distrutto, Milano, stazione Centrale, saletta reale
7. Gerolamo Induno, *Allegoria di Firenze*, Milano, Galleria d'Arte Moderna
8. Gerolamo Induno, *Allegoria di Roma*, Milano, Galleria d'Arte Moderna



9



10



11



12

9. Eleuterio Pagliano, *Allegoria di Venezia*, fotografia del dipinto distrutto

10. Eleuterio Pagliano, *Allegoria di Napoli*, fotografia del dipinto distrutto

11. Honoré Joseph Edouard Despléchin, *Allegoria dell'Abbondanza*, Milano, Galleria d'Arte Moderna

12. Honoré Joseph Edouard Despléchin, *Allegoria dell'Abbondanza*, Milano, Galleria d'Arte Moderna



13



14

13. Mosè Bianchi, *Il genio di Casa Savoia*, Monza, stazione, saletta reale
14. Monza, stazione, saletta reale, decorazioni parietali



15



16



17



18

15. Annibale Brugnoli, *Agricoltura*, Perugia, Accademia di Belle Arti
16. Annibale Brugnoli, *Apoteosi della Pace*, Perugia, Accademia di Belle Arti
17. Annibale Brugnoli, *Apoteosi della Pace*, Perugia, Accademia di Belle Arti
18. Annibale Brugnoli, *Convegno delle Scienze e delle Arti*, Perugia, Accademia di Belle Arti



19



20



21

19. Rocco Lentini, dettaglio dei *Puttini* che reggono emblemi delle attività umane, Palermo, stazione Centrale

20. Rocco Lentini, dettaglio dei *Puttini* che reggono emblemi delle attività umane, Palermo, stazione Centrale

21. Rocco Lentini, dettaglio dei *Puttini* che reggono emblemi delle attività umane, Palermo, stazione Centrale



22



23



24



25



26

22. Giuseppe Vizzotto Alberti, *Venezia protettrice delle arti, dell'industria, dell'agricoltura e delle scienze*, Venezia, ca' Corner della ca' Granda

23. Giuseppe Vizzotto Alberti, *La Sapienza*, Venezia, ca' Corner della ca' Granda

24. Giuseppe Vizzotto Alberti, *Il Mare*, Venezia, ca' Corner della ca' Granda

25. Giuseppe Vizzotto Alberti, *La Giustizia*, Venezia, ca' Corner della ca' Granda

26. Giuseppe Vizzotto Alberti, *La Terra*, Venezia, ca' Corner della ca' Granda



27



28



29

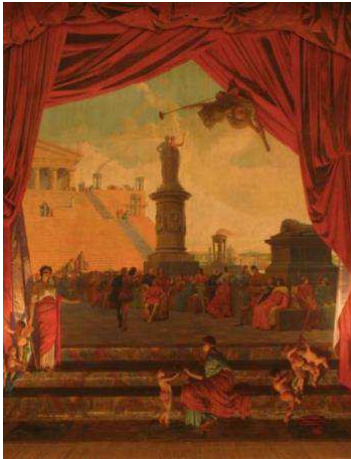


30

27. Giuseppe Vizzotto Alberti, Vincenzo De Stefani, *Processione dogale*, dettaglio, Venezia, ca' Corner della ca' Granda
28. Giuseppe Vizzotto Alberti, Vincenzo De Stefani, *Processione dogale*, dettaglio, Venezia, ca' Corner della ca' Granda
29. Giuseppe Vizzotto Alberti, Vincenzo De Stefani, *Processione dogale*, dettaglio, Venezia, ca' Corner della ca' Granda
- 30 Vittorio Bressanin, *Venezia gloriosa per la sua sapienza civile e politica, per l'amore alle Arti e alla Guerra*, Venezia, ca' Corner della ca' Granda



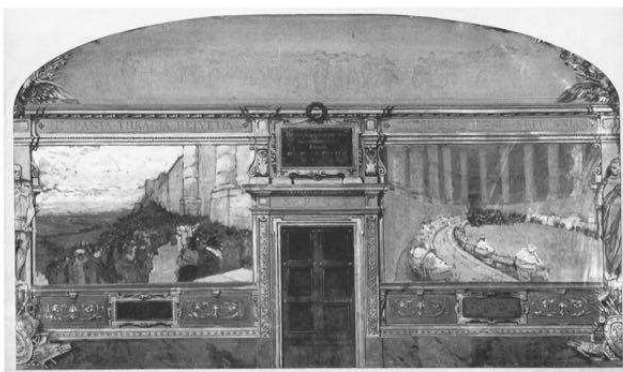
31



32



33



34

31. Luigi Serra, *Irnerio glossa le antiche leggi*, Bologna, palazzo d' Accursio
 32. Luigi Serra, *Apoteosi di Gentile da Fabriano e degli illustri artisti del suo secolo (Il secolo d'oro)*, Fabriano, teatro Gentile da Fabriano
 33. Luigi Serra, *Allegorie*, Fabriano, teatro Gentile da Fabriano, plafond
 34. Luigi Serra, bozzetto per il concorso della "sala Gialla" di palazzo Madama, Bologna, Pinacoteca Nazionale



35



36



37



38

35. Cesare Mariani, volta, Roma, palazzo delle Finanze, sala della Maggioranza
36. Cesare Mariani, volta, Roma, palazzo delle Finanze, sala della Maggioranza
37. Cesare Mariani, *Loggia di Casa Savoia*, Roma, palazzo delle Finanze, sala della Maggioranza
38. Cesare Mariani, *Loggia dei politici e dei legislatori*, Roma, palazzo delle Finanze, sala della Maggioranza



39



40



41

39. Cesare Mariani, *Loggia dei condottieri*, Roma, palazzo delle Finanze, sala della Maggioranza
40. Cesare Mariani, *Loggia dei condottieri*, dettaglio di *Garibaldi*, Roma, palazzo delle Finanze, sala della Maggioranza
41. Cesare Mariani, *Loggia dei letterati e dei filosofi*, Roma, palazzo delle Finanze, sala della Maggioranza



42



43



44

42. Giovanni Maria Mataloni, *Giovani fanciulle*, Roma, palazzo dell' Agricoltura, "sala gialla"
43. Giuseppe Cellini, *Allegoria del commercio marittimo*, Roma, palazzo dell' Agricoltura, "sala verde"
44. Giuseppe Cellini, *La scienza e l'industria*, Roma, palazzo dell' Agricoltura, "sala verde"



45



46



47

45. Decorazioni di Andrea Petroni, Roma, palazzo dell'Agricoltura, sala dei Consigli Superiori o "Parlamentino"

46. Andrea Petroni, *Il seminatore*, Roma, palazzo dell'Agricoltura, "Parlamentino"

47. Andrea Petroni, *Vendemmia*, Roma, palazzo dell'Agricoltura, "Parlamentino"



48



49



50



51

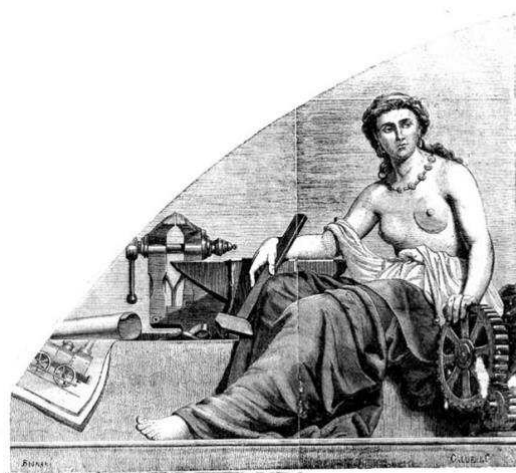
48. Angelo Pietrasanta, *Europa*, Milano, Galleria Vittorio Emanuele II
49. Eleuterio Pagliano, *Africa*, Milano, Galleria Vittorio Emanuele II
50. Raffaele Casnedi, *America*, Milano, Galleria Vittorio Emanuele II
51. Bartolomeo Giuliano, *Asia*, Milano, Galleria Vittorio Emanuele II



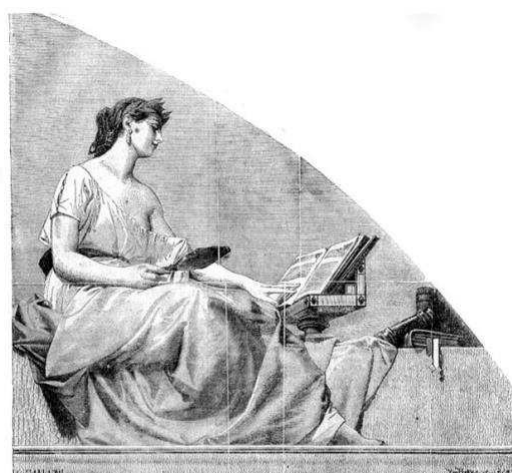
52



53



54



55

52. Eleuterio Pagliano, *Agricoltura*, incisione, Galleria Vittorio Emanuele II

53. Raffaele Casnedi, *Arte*, incisione, Galleria Vittorio Emanuele II

54. Angelo Pietrasanta, *Industria*, incisione, Galleria Vittorio Emanuele II

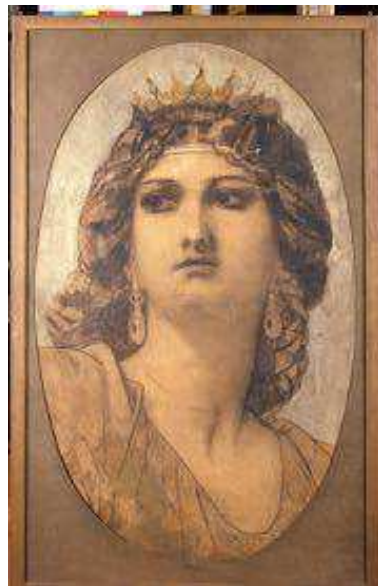
55. Bartolomeo Giuliano, *Scienza*, incisione, Galleria Vittorio Emanuele II



56

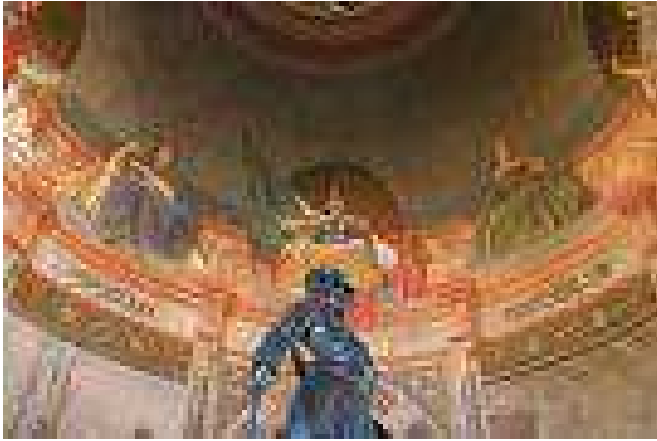


57



58

56. Bartolomeo Giuliano, studio per l'*Asia*, Milano, Galleria d'Arte Moderna
57. Angelo Pietrasanta, *Ritratto di fanciulla*, Milano, Galleria d'Arte Moderna
58. Angelo Pietrasanta, studio per il volto dell'*Europa*, Milano, Galleria d'Arte Moderna



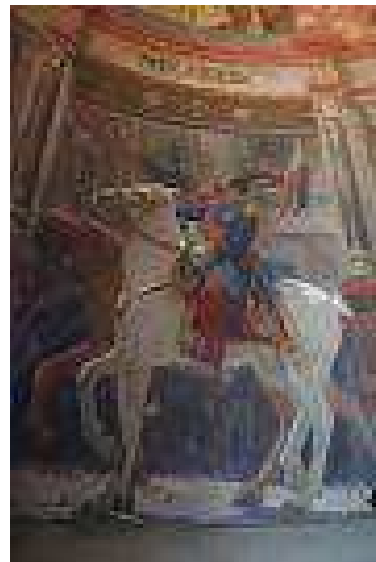
59



60



61



62

59. Vittorio Bressanin, volta, San Martino della Battaglia, torre monumentale, ambulacro

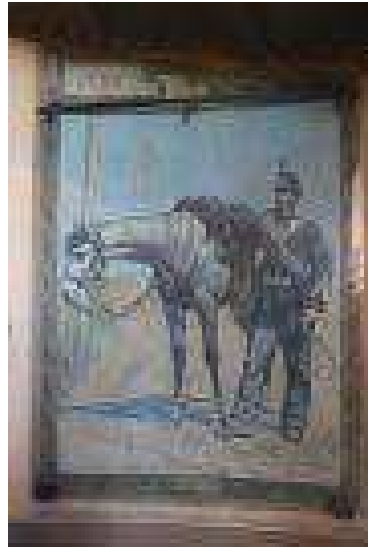
60. Vittorio Bressanin, *Convegno di Vignale*, San Martino della Battaglia, torre monumentale, ambulacro

61. Vittorio Bressanin, *Battaglia di Palestro*, San Martino della Battaglia, torre monumentale, ambulacro

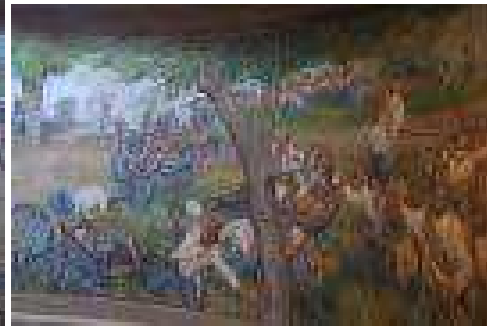
62. Vittorio Bressanin, *Napoleone III e Vittorio Emanuele II entrano a Milano*, San Martino della Battaglia, torre monumentale, ambulacro



63



64



65



66

63. Vittorio Bressanin, *Ingresso di Vittorio Emanuele II al Campidoglio*, San Martino della Battaglia, torre monumentale, ambulacro

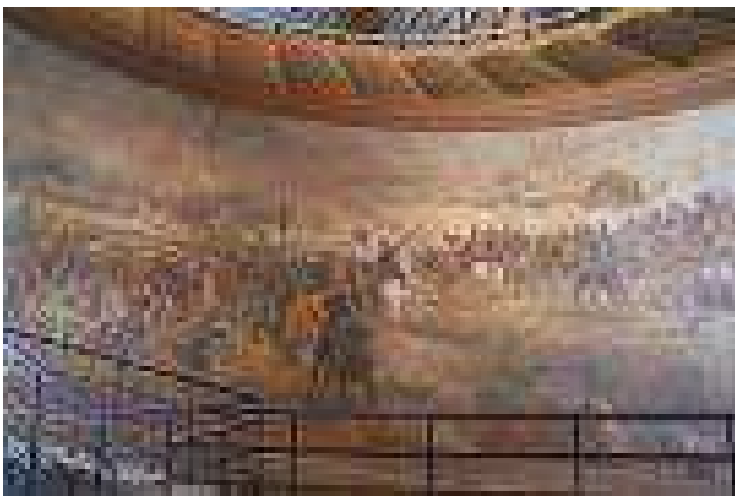
64. Giuseppe Vizzotto Alberti, Vincenzo De Stefani, *Guida*, San Martino della Battaglia, torre monumentale

65. Vincenzo De Stefani, *Battaglia di Goito*, San Martino della Battaglia, torre monumentale

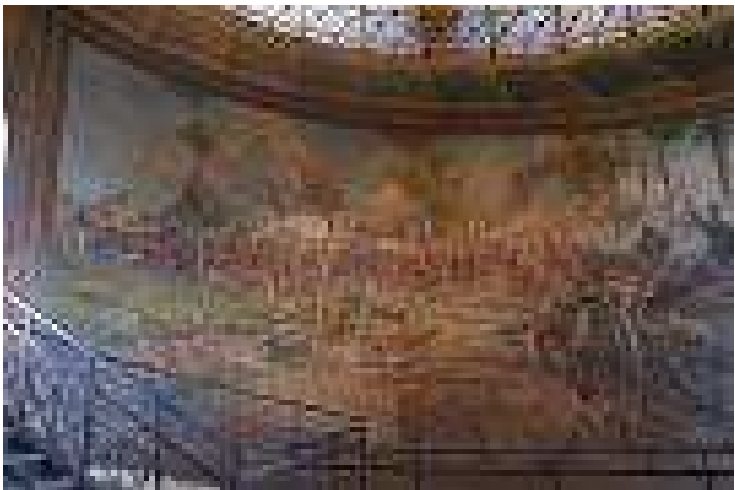
66. Vittorio Bressanin, *La difesa del ponte della Laguna di Venezia*, San Martino della Battaglia, torre monumentale



67



68



69

67. Vincenzo De Stefani, *Battaglia della Cernaia*, San Martino della Battaglia, torre monumentale
68. Raffaele Pontremoli, *Battaglia di San Martino*, San Martino della Battaglia, torre monumentale
69. Giuseppe Vizzotto Alberti, *Presa di Porta Capuana a Santa Maria di Capua Vetere*, San Martino della Battaglia, torre monumentale



70



71

70. Raffaele Pontremoli, *Il quadrato di Custoza*, San Martino della Battaglia, torre monumentale
71. Giuseppe Vizzotto Alberti, *La breccia di Porta Pia*, San Martino della Battaglia, torre monumentale



72



73



74

72. Cesare Maccari, *Italia*, Roma, palazzo Madama, “sala gialla”, soffitto

73. Cesare Maccari, *Le Arti*, Roma, palazzo Madama, “sala gialla”, soffitto

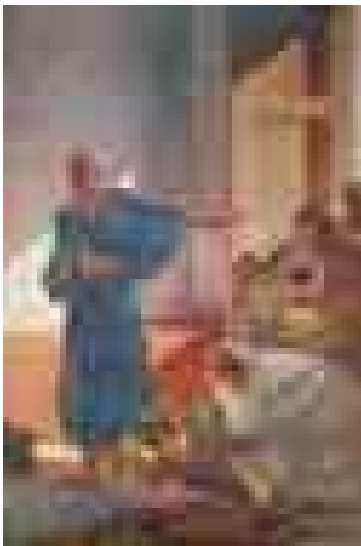
74. Cesare Maccari, *Cicerone inveisce contro Catilina*, Roma, palazzo Madama, “sala gialla”



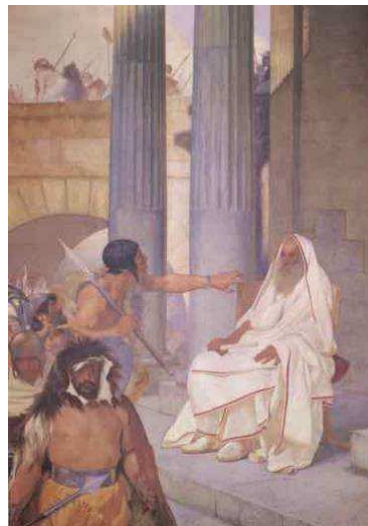
75



76



77



78

75. Cesare Maccari, *Appio Claudio condotto in Senato*, Roma, palazzo Madama, “sala gialla”
76. Cesare Maccari, *La partenza di Attilio Regolo da Roma*, Roma, palazzo Madama, “sala gialla”
77. Cesare Maccari, *Incorruttibilità di Curio Dentato*, Roma, palazzo Madama, “sala gialla”
78. Cesare Maccari, *Il senatore Papirio e l'atto temerario del gallo*, Roma, palazzo Madama, “sala gialla”



79



80



81



82

79. Alessandro Franchi, soffitto, Siena, palazzo Pubblico, sala del Risorgimento
80. Pietro Aldi, *L'incontro di Vignale*, Siena, palazzo Pubblico, sala del Risorgimento
81. Amos Cassioli, *La battaglia di Palestro*, Siena, palazzo Pubblico, sala del Risorgimento
82. Amos Cassioli, *La battaglia di San Martino*, Siena, palazzo Pubblico, sala del Risorgimento



83



84

83. Pietro Aldi, *L'incontro di Teano*, Siena, palazzo Pubblico, sala del Risorgimento

84. Cesare Maccari, *I funerali del re al Pantheon*, Siena, palazzo Pubblico, sala del Risorgimento

Referenze fotografiche

5-6 (Milano, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche)

7-8, 11-12, 56-58 (Milano, Galleria d'Arte Moderna)

9-10 (S. Von Falkenhausen, 1993)

13-14 (*La Saletta Reale della Stazione di Monza. Documenti di un restauro*, 2001)

19-21 (*Rocco Lentini*, 2001)

32 (Comune di Fabriano, © Claudio Ciabochi)

33 (*Il segno e il colore. Nell'atelier di Luigi Serra*, 2003)

42-45 (*Il palazzo del Ministero delle Politiche agricole alimentari e forestali*, 2006)

48-51 (*Cento anni in Galleria*, 1967)

72-78 (*Palazzo Madama*, 2005)

80-83 (*Cartoni di Cesare Maccari*, 1998)

79, 84 (L. Scelfo, *La Sala del Risorgimento di Palazzo Pubblico e gli allievi di Luigi Mussini*, 2013)

Bibliografia

BIANCALE s.d.

M. Biancale, *Michele Cammarano*, Milano s.d. [ma 1936].

BRUGNOLI s.d.

A. Brugnoli, *La tomba di Vittorio Emanuele II al Pantheon*, Roma s.d.

Descrizione s.d.

Descrizione della sala maggiore del Palazzo delle Finanze decorata di stucchi e pitture a buon fresco dal pittore Cesare Mariani, s.l s.d. [ma 1879].

La Galleria s.d.

La Galleria Vittorio Emanuele II e il suo grande architetto, Milano s.d. [ma 1928].

LUCCHI, PIETROPOLLI s.d.

P. Lucchi, A. Pietropolli, *Ca' Corner la Ca' Granda. Itinerario tra ieri e oggi*, Venezia s.d.

MARANGONI s.d.

G. Marangoni, *Mosè Bianchi*, Bergamo s.d.

PAOLILLO, DALLA SANTA s.d.

D.R. Paolillo, C. Dalla Santa, *Il palazzo Dolfin Manin a Rialto. Storia di un'antica dimora veneziana*, Venezia s.d. [ma 1970].

SPANTIGATI s.d.

C. Spantigati, *Un apparato per un regime parlamentare: nascita, fruizione, restauro*, in *Il Parlamento Subalpino in Palazzo Carignano. Strutture e restauro*, Torino s.d., pp. 55-70.

SANSOVINO 1581

F. Sansovino, *Venezia città nobilissima et singolare, Descritta in XIII. Libri*, Venezia 1581.

BERTOLOTTI 1830

D. Bertolotti, *Istoria della R. Casa di Savoia*, Milano 1830.

CATTANEO 1839

C. Cattaneo, *Sul progetto d'una piazza pel Duomo di Milano*, in «Il Politecnico», I, 3, 1839, pp. 237-252.

CAVOUR 1846

C. Cavour, *Le strade ferrate in Italia* [1846], a cura di A. Salvestrini, Firenze 1976.

MAZZINI 1862

G. Mazzini, *Introduzione*, in *Scritti editi e inediti*, IV, Milano 1862, pp. 9-17.

Esposizione 1864

Esposizione delle opere di belle arti nelle gallerie del palazzo nazionale di Brera nell'anno 1864, Milano 1864.

CLEMENTI 1864

G. Clementi, *I due scali della strada ferrada* [sic] *in Milano ed in Torino*, in «L'Opinione», 25 settembre 1864.

Esposizione 1865

Esposizione delle opere di belle arti nelle gallerie del palazzo nazionale di Brera nell'anno 1865, Milano 1865.

Esposizione 1866

Esposizione delle opere di belle arti nelle gallerie del palazzo nazionale di Brera nell'anno 1866, Milano 1866.

MONGERI 1866

G. Mongeri, *Il sottopassaggio ed i nuovi dipinti alla stazione. II*, in «La Perseveranza», 30 giugno 1866, pp. 1-2.

Descrizione 1867

Descrizione dettagliata della monumentale galleria Vittorio Emanuele che si aprirà il 15 settembre 1867, Milano 1867.

Esposizione 1867

Esposizione delle opere di belle arti nelle gallerie del palazzo nazionale di Brera nell'anno 1867, Milano 1867.

MONGERI 1867

G. Mongeri, *La Galleria Vittorio Emanuele*, in «La Perseveranza», 15 settembre 1867, pp. 1-2.

ROVANI 1867

G. Rovani, *La Galleria Vittorio Emanuele*, in «Gazzetta di Milano», 15 settembre 1867, pp. 1-2.

Esposizione 1868

Esposizione delle opere di belle arti nelle gallerie del palazzo nazionale di Brera nell'anno 1868, Milano 1868.

ROCCA 1870

L. Rocca, *Dipinti nel palazzo Carignano in Torino*, in «L'arte d'Italia», XI, 1870, p. 166.

ANONIMO 1871

Anonimo, *Il pittor Bossoli*, in «Bollettino della Società di Solferino e San Martino», 9, 7 febbraio 1871, p. 1.

BOITO 1871

C. Boito, *Rassegna artistica*, in «Nuova Antologia», 17, agosto 1871, pp. 945-960.

BOITO 1875

C. Boito, *Rassegna artistica*, in «Nuova Antologia», 28, gennaio 1875, pp. 216-229.

MONGERI 1872

G. Mongeri, *L'arte in Milano*, Milano 1872.

SOSTER 1873

B. Soster, *Dei principii tradizionali delle arti figurative e dei falsi criteri d'oggi intorno alle arti medesime*, Milano 1873.

BOITO 1875b

C. Boito, *Rassegna artistica*, in «Nuova Antologia», 30, settembre 1875, pp. 184-197.

DI SCOVOLO 1875

Di Scovolo, *Un sipario di Luigi Serra*, in «La patria», 18 settembre 1875, p. 2.

FONTANE 1875

T. Fontane, *Reisen nach Italien. Reisetagebuch* [1875], in *Aufsätze zur Bildenden Kunst*, II, München 1970.

G. R. 1875

G. R., *Le belle arti e l'Àncora*, in «La patria», 16 ottobre 1875, pp. 2-3.

GUALDO 1875

Gualdo, in «L'Àncora. Giornale quotidiano per le Romagne, Marche ed Umbria», 22 ottobre 1875, p. 2.

PARMEGGIANI 1875

C. Parmeggiani, *Il sipario del teatro di Fabriano dipinto da Luigi Serra*, in «Gazzetta dell'Emilia», 24 settembre 1875, pp. 1-2.

BOITO 1877

C. Boito, *Scultura e pittura d'oggi. Ricerche*, Milano 1877.

PESCI 1879

U. Pesci, *Il Palazzo del Ministero della Finanze*, in «L'illustrazione italiana», 50, 14 dicembre 1879, pp. 374-375.

IV^a Esposizione 1880

IV^a Esposizione nazionale di belle arti. Catalogo ufficiale generale, Torino 1880.

Il monumento 1880

Il monumento del re Vittorio Emanuele II in San Martino, Milano 1880.

MOLMENTI 1880

P.G. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, Torino 1880.

Relazione 1881

Relazione della Commissione giudicatrice del Concorso per la decorazione della sala per ricevimenti del Senato del Regno, in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 134, 9 giugno 1881, pp. 2391-2392.

ANONIMO 1885

Anonimo, *La Torre Storica*, in «Bollettino della Società di Solferino e San Martino», 56, 29 luglio 1885, p. 2.

NOVELLI 1885

C. Novelli, *Le pitture del prof. Annibale Brugnoli nella Sala Reale della stazione ferroviaria in Roma*, in «L'Italia. Periodico artistico illustrato», 9-10, 1885, pp. 146-147.

OSNAGO 1885

C. Osnago, *Ferrovie e stazioni*, in *Milano tecnica dal 1859 al 1884* [1885], Milano 1988, pp. 485-566.

CARDUCCI 1888

G. Carducci, *Lo Studio bolognese. Discorso di Giosuè Carducci per l'ottavo centenario*, Bologna 1888.

GATTI 1888

A. Gatti, *L'opera di Luigi Serra*, in *L'esposizione illustrate delle provincie dell'Emilia in Bologna 1888*, 27, Bologna 1888, pp. 210-211.

PANZACCHI 1888

E. Panzacchi, *Luigi Serra pittore*, in «Nuova Antologia», 16, 16 agosto 1888.

VENTURI 1888

A. Venturi, *Cesare Maccari e le sue pitture nella sala del Senato*, in «Archivio Storico dell'Arte», 1, 1888, pp. 439-443.

CARDUCCI 1889

G. Carducci, *Terze odi barbare*, Bologna 1889.

DE SANCTIS 1889

G. De Sanctis, *Gli affreschi di Cesare Maccari nella sala del Senato*, in «Nuova Antologia», XXII, 1889, pp. 545-553.

ANONIMO 1891

Anonimo, *Lavori della Torre*, in «Bollettino della Società di Solferino e San Martino», 62, 4 settembre 1891, p. 4.

X 1891

X, *Tre dipinti della Torre di S. Martino alla Battaglia*, in «La Perseveranza», 17 novembre 1891, p. 3.

PESCI 1893

U. Pesci, *Oggi a San Martino*, in «L'illustrazione italiana», XX, 42, 15 ottobre 1893, p. 242.

MASSUERO 1894

L. Massuero, *A San Martino della Battaglia. Ricordo dell'inaugurazione della Torre Storica avvenuta il 15 ottobre 1893*, Como 1894.

FLERES 1894-1895

U. Fleres, *Gli affreschi del Maccari a palazzo Madama*, in «Natura ed arte», 1894-1895, pp. 947-953.

ANONIMO 1896

Anonimo, *The Painting by A. Brugnoli*, in «The Roman Herald», 24 ottobre 1896, p. 3.

BESTA 1896

E. Besta, *L'opera di Irnerio*, I, Torino 1896.

Atti 1897

Atti del consiglio provinciale di Venezia. Anno 1896, Venezia 1897.

C. 1897

C., *La nuova sala del Consiglio Provinciale*, in «L'illustrazione italiana», 42, 17 ottobre 1897, pp. 259-260.

PERUGINO 1897

Perugino, *La nuova sala del Consiglio Provinciale di Venezia*, in «Il popolo romano», 6 settembre 1897, p. 2.

STELLA 1897

A. Stella, *Le decorazioni della sala del Consiglio provinciale di Venezia*, in «Natura ed Arte», XI, 1896-1897, pp. 883-891.

Esposizione 1903

Esposizione postuma delle opere di Eleuterio Pagliano, Milano 1903.

PICA 1904

V. Pica, *Attraverso gli albi e le cartelle. Sensazioni d'arte. Prima serie*, Bergamo 1904.

MOLMENTI 1906

P.G. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica. II. Lo splendore*, Bergamo 1906.

RICCI 1909

C. Ricci, *Disegni di Luigi Serra*, Roma 1909.

Guida 1911

Guida ufficiale illustrata del Padiglione Veneto, Milano 1911.

REGGIORI 1911

G.B. Reggiori, *Raffaele Casnedi*, Varese 1911.

DE ALDISIO 1914

N. de Aldisio, *La nuova sede del Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio*, in «Emporium», 39 (1914), 230, pp. 146-152.

SAPORI 1922

F. Sapori, *Luigi Serra pittore bolognese*, Bologna 1922.

Catalogo 1924

Catalogo della mostra commemorativa di Mosè Bianchi, catalogo della mostra, a cura di G. Marangoni, Bergamo 1924.

Patrimonio 1930

Patrimonio artistico Guido Carminati e altra raccolta d'arte moderna, Milano 1930.

Dipinti 1933

Dipinti di Gerolamo e di Domenico Induno ordinati in mostra retrospettiva dalla Galleria dell'Arte e dell'Esame nel Castello Sforzesco di Milano, catalogo della mostra, Milano 1933.

MONTI 1937

A. Monti, *I soldati e le battaglie del pittore Pontremoli*, in «La Lettura», dicembre 1937.

CECCHI 1938

E. Cecchi, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Milano 1938.

ACCASCINA 1939

M. Accascina, *Ottocento siciliano. Pittura*, Roma 1939.

DOTTORI 1943

G. Dottori, *Le tempere di Brugnoli alla Stazione di Roma*, in «Il Messaggero», 17 giugno 1943, p. 2.

STRINATI 1943

R. Strinati, *Salviamo le pitture della Saletta Reale a Termini*, in «Il Messaggero», 2 giugno 1943.

Domenico e Gerolamo Induno 1945

Domenico e Gerolamo Induno, Milano 1945.

BEZZOLA 1956

M. Bezzola, *Vicende liete e tristi delle pitture della vecchia Stazione centrale*, in «Famiglia meneghina», XXX, n. 4, settembre-ottobre 1956, p. 27.

Briganti 1962

G. Briganti, *Il palazzo del Quirinale*, Roma 1962.

HASKELL 1967

F. Haskell, *Tiepolo e gli artisti del secolo XIX*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, II, a cura di V. Branca, Firenze 1967, pp. 481-497.

RONDELLO 1967

A. Rondello, *La galleria Vittorio Emanuele II*, Milano 1967.

DEL GAIZO 1969

V. Del Gaizo, *Il palazzo Madama*, in *Il palazzo Madama. Sede del Senato*, Roma 1969, pp. 12-114.

INSOLERA 1969

I. Insolera, *La sede del Senato in Roma Capitale*, in *Il palazzo Madama. Sede del Senato*, Roma 1969, pp. 117-132.

PAPA 1970

A. Papa, *Inventario*, in *Gli archivi del IV corpo d'esercito e di Roma capitale. Inventario*, a cura di R. Guêze, A. Papa, Roma 1970, pp. 49-68.

BOSSAGLIA 1971

R. Bossaglia, *L'arte dal manierismo al primo Novecento*, in *Storia di Monza e della Brianza*, V, a cura di A. Bosisio, G. Vismara, Milano 1971.

DAMIGELLA 1972

A.M. Damigella, *Modernismo, simbolismo, divisionismo, arte sociale a Roma dal 1900 al 1911*, in *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914*, catalogo della mostra, Roma 1972, pp. XLIII-LXIII.

PEYROT 1974

A. Peyrot, *Carlo Bossoli. Luoghi, personaggi, costumi, avvenimenti nell'Europa dell'Ottocento, visti dal pittore ticinese*, II, Torino 1974.

Romanticismo 1974

Romanticismo Storico, catalogo della mostra, a cura di P. Barocchi, F. Nicolodi, S. Pinto, Firenze 1974.

CARAMEL, PIROVANO, 1975

L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere dell'Ottocento*, Milano 1975.

PEVSNER 1976

N. Pevsner, *A history of building types*, London 1976.

Mostra 1977

Mostra delle opere del pittore Cesare Mariani (1826-1901) conservate nel Museo di Roma, catalogo della mostra, a cura di G. di Domenico Cortese, L. Barroero, Roma 1977.

COLOMBO 1978

S. Colombo, s.v. *Casnedi, Raffaele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21, Roma 1978, pp. 374-375.

MAGGIO SERRA 1978

R. Maggio Serra, *Carlo Bossoli a Gaeta tra pittura, storia e fotografia*, in *Gaeta e l'assedio del 1860-1861. Tempere di Carlo Bossoli, caricature, documenti*, catalogo della mostra, a cura di E. Albano, Gaeta 1978, pp. 23-30.

GIGLI 1979,

L. Gigli 1979, s.v. *Cellini, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma 1979, pp. 455-458.

GOZZOLI 1980

M.C. Gozzoli, *Sala delle Guardie del Corpo*, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna. 1773-1861*, I, catalogo della mostra, a cura di E. Castelnuovo, M. Rosci, Torino 1980, 438-439.

GOZZOLI 1980b

M.C. Gozzoli, s.v. *Francesco Gonin*, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna. 1773-1861*, III, catalogo della mostra, a cura di E. Castelnuovo, M. Rosci, Torino 1980, 1448-1449.

GRANDI, PRACCHI, 1980

M. Grandi, A. Pracchi, *Milano. Guida all'architettura moderna*, Bologna 1980.

PARISELLA 1980

A. Parisella, *Fuori dalla scena: le classi popolari e l'esposizione del 1911*, in *Roma 1911*, catalogo della mostra, a cura di G. Piantoni, Roma 1980, pp. 53-66.

Alfonso Rubbiani 1981

Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici, catalogo della mostra, a cura di F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi, Bologna 1981.

FONTI 1982

D. Fonti, *L'opera decorativa*, in *Il palazzo dell'Agricoltura*, Roma 1982, pp. 37-90.

MAZZOCCA 1982

F. Mazzocca, *Invito a Francesco Hayez*, Milano 1982.

RESTUCCI 1982

A. Restucci, *Città e architetture nell'Ottocento*, in *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento, II, Settecento e Ottocento*, 6**, Torino 1982, pp. 725-790.

ANGELERI, MARIOTTI BIANCHI 1983

G. Angeleri, U. Mariotti Bianchi, *Termini dalle botteghe di Farfa al dinosauro*, Roma 1983.

BAGNOLI, FRACCHIA, VANNINI 1983

P.M. Bagnoli, F.C. Fracchia, E. Vannini, *Documenti sulla Sala del Risorgimento nel Palazzo Comunale di Siena*, in «*Bullettino senese di storia patria*», 90, 1983, pp. 239-248.

Hayez 1983

Hayez, catalogo della mostra, a cura di M.C. Gozzoli, F. Mazzocca, Milano 1983.

MOROLLI 1983

G. Morolli, *La decorazione del Viminale: verso una secessione italiana*, in *Il palazzo del Viminale*, Roma 1983, pp. 114-240.

Raphael 1983

Raphael et l'art français, catalogo della mostra, a cura di J.-P. Cuzin, Paris 1983.

Venezia 1983

Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito, catalogo della mostra, a cura di G. Pavanello, Milano 1983.

BON 1984

C. Bon, *Il concorso Ricasoli nel 1859: le opere di pittura*, in «Ricerche di storia dell'arte», 23, 1984, pp. 4-32.

BUROLLET 1984

T. Burollet, *Le vertige du mur. Du Cycle des Nibelungen au Christ dans l'Olympe*, in *Symboles et Réalistés. La peinture allemande 1848-1905*, catalogo della mostra, Paris 1984, pp. 50-60.

PAGLIAI 1984

D. Pagliai, *Il concorso per la decorazione della sala gialla del Senato*, in *Roma Capitale 1870-1911. Architettura e urbanistica. Uso e trasformazione della città storica*, Venezia 1984, pp. 252-254.

SISI, SPALLETTI 1984

C. Sisi, E. Spalletti, *Storia e mito di Raffaello nella pittura dell'800 in Italia*, in *Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico*, catalogo della mostra, Firenze 1984, pp. 159-203.

Una raccolta 1984

Una raccolta di disegni di Gerolamo Induno. Episodi di vita risorgimentale, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca, Milano 1984.

ANGELERI, COLUMBA 1985

G. Angeleri, C. Columba, *Milano Centrale. Storia di una stazione*, Roma 1985.

FARIOLI 1985

E. Farioli, *L'arte a Bologna dall'Unità al 1888*, in *Carducci e Bologna*, a cura di G. Fasoli, M. Saccenti, Bologna 1985, pp. 195-206.

GORI, PODDI 1985

P. Gori, M. Poddi, *Disegni e stampe inediti nell'Accademia di Belle Arti a Perugia*, in *Palazzo Cesaroni e la città nuova della borghesia perugina*, Roma 1985, pp. 180-198.

PIANTONI 1985

G. Piantoni, *Momenti della decorazione dei ministeri: il Palazzo delle Finanze e il Palazzo dell'Agricoltura*, in *I Ministeri di Roma Capitale. L'insediamento degli uffici e la costruzione di nuove sedi. Roma Capitale 1870-1911*, 13, Venezia 1985, pp. 102-115.

TOMEI 1985

A. Tomei, *Osservazioni e testimonianze sull'attività romana di Annibale Brugnoli*, in *Palazzo Cesaroni e la città nuova della borghesia perugina*, Roma 1985, pp. 120-143.

DELL'ACQUA 1987

G.A. Dell'Acqua, *Mosè Bianchi e i suoi critici*, in *Mosè Bianchi e il suo tempo 1840-1904*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, Milano 1987, pp. 17-21.

COPPA 1987

S. Coppa, *Gli affreschi di Mosè Bianchi (1877-1889). Documenti per la storia dell'ecllettismo*, in *Mosè Bianchi e il suo tempo 1840-1904*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, Milano 1987, pp. 37-45.

Le triomphe 1987

Le triomphe des mairies. Grand décors républicains à Paris. 1870-1914, catalogo della mostra, Paris 1987.

MONTRASIO 1987

A. Montrasio, *Mosè Bianchi: l'ambiente monzese*, in *Mosè Bianchi e il suo tempo 1840-1904*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, Milano 1987, pp. 50-54.

Mosè Bianchi 1987

Mosè Bianchi e il suo tempo 1840-1904, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, Milano 1987.

POPPI 1987

C. Poppi, *La trasfigurazione dell'antico Studio nell'iconografia bolognese tra Serra e De Carolis*, in *Lo Studio e la città. Bologna 1888-1988*, a cura di W. Tega, Bologna 1987, pp. 74-85.

VERNIZZI 1987

C. Vernizzi, *Alle origini dei musei del Risorgimento*, in *Pittori e Soldati del Risorgimento*, catalogo della mostra, a cura dello Stato Maggiore dell'Esercito, Milano 1987, pp. 39-46.

BALLATORE, MASI 1988

L. Ballatore, F. Masi, *Torino Porta Nuova. Storia delle ferrovie piemontesi*, Roma 1988.

DECLEVA 1988

E. Decleva, *Mito, idea e storia*, in *In Galleria cuore e specchio di Milano*, a cura di E. Pozzi, Milano 1988, pp. 40-55.

POPPI 1988

C. Poppi, *Il fantasma dell'arte unitaria. Un viaggio attraverso le esposizioni nazionali*, in *Il secondo '800 italiano. Le poetiche del vero*, catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, Milano 1988, pp. 58-73.

SELVAFOLTA 1988

O. Selvafolta, *Il passaggio costruito*, in *In Galleria cuore e specchio di Milano*, a cura di E. Pozzi, Milano 1988, pp. 18-29.

VANNINI 1988

E. Vannini, *La Sala monumentale Vittorio Emanuele II*, in *Siena tra purismo e Liberty*, catalogo della mostra, Milano 1988, pp. 168-174.

BORSI 1989

F. Borsi, *Quintino Sella: il palazzo delle Finanze e la nuova capitale*, in *Il palazzo delle Finanze e del Tesoro*, Roma 1989, pp. 5-46.

DE LÁSZLOCZKY 1989

L. de Lászlóczy, *L'evoluzione dello stemma di Stato dell'Italia Unita*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», XLIX, 2, maggio-agosto 1989, pp. 295-329.

GEIST 1989

J.F. Geist, *Le passage. Un type architectural du XIX^e siècle*, Liège 1989.

Giuseppe Sciuti 1989

Giuseppe Sciuti, catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi, A. Corsi, Nuoro 1989.

PIANTONI 1989

G. Piantoni, *La decorazione pittorica e scultorea*, in *Il palazzo delle Finanze e del Tesoro*, Roma 1989, pp. 159-208.

SPAGNESE 1989

F. Borsi, *La «Reggia» delle finanze di Roma Capitale*, in *Il palazzo delle Finanze e del Tesoro*, Roma 1989, pp. 47-110.

BON VALSASSINA 1991

C. Bon Valsassina, *La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, I, Milano 1991, pp. 431-468.

CASASSA 1991

A. Casassa, *La corte, l'aristocrazia, la borghesia nei ritratti e nelle scene d'interno*, in *Francesco Gonin (1808-1899)*, catalogo della mostra, a cura di F. Dalmaso, R. Maggio Serra, Torino 1991, pp. 88-89.

CASASSA, MAGGIO SERRA 1991

A. Casassa, R. Maggio Serra, *La decorazione civile e profana*, in *Francesco Gonin (1808-1899)*, catalogo della mostra, a cura di F. Dalmaso, R. Maggio Serra, Torino 1991, p. 118.

Francesco Gonin 1991

Francesco Gonin (1808-1899), catalogo della mostra, a cura di F. Dalmaso, R. Maggio Serra, Torino 1991.

GINEX 1991

G. Ginex, s.v. *Pagliano, Eleuterio*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1991, p. 943.

GINEX 1991b

G. Ginex, s.v. *Induno, Gerolamo*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1991, pp. 869-870.

MARTINELLI BRAGLIA 1991

G. Martinelli Braglia, *La pittura dell'Ottocento in Emilia Romagna*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, I, Milano 1991, pp. 245-287.

MAZZOCCA 1991

F. Mazzocca, *La pittura dell'Ottocento in Lombardia*, in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, I, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1991, pp. 87-155.

ROSSI PINELLI 1991

O. Rossi Pinelli, *Dopo l'unità: nuovi spazi e nuovi temi nella pittura murale*, in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, II, Milano 1991, pp. 565-580.

SILVESTRO, SILVESTRO 1991

A. Silvestro, S. Silvestro, *Da Ancona a Napoli, via Grottammare, con Raffaele Pontremoli, pittore di battaglie. E qualcos'altro ancora*, Grottammare 1991.

TALBERT 1991

R.J.A. Talbert, *Cesare Maccari's "Episodi del senato di Roma antica"*, in «The classical bulletin», 67, 2, 1991, pp. 15-22.

CRISPOLTI 1992

E. Crispolti, *La pittura del primo Novecento a Roma (1900-1945)*, in *La pittura in Italia. Il Novecento 1900-1945*, I, Milano 1992, pp. 457-566.

QUINTERIO 1992

F. Quinterio, *Luigi Gabet e l'aula del Senato*, in *L'aula di Palazzo Madama*, Roma 1992, pp. 111-138.

QUINTERIO 1992b

F. QUINTERIO, *Appendice documentaria, documento 7*, in *L'aula di Palazzo Madama*, Roma 1992, pp. 142-145.

CASTAGNARI, LIPPARONI 1993, pp. 509-519

G. Castagnari, N. Lipparoni, *Il teatro «Gentile» di Fabriano. Storia di una fabbrica (1863-1884)*, in «Atti e memorie. Deputazione di storia patria per le Marche», 96, 1991, pp. 485-529.

ROMANELLI 1993

G. Romanelli, *Ca' Corner della Ca' Granda. Architettura e committenza nella Venezia del Cinquecento*, Venezia 1993.

VON FALKENHAUSEN 1993

S. von Falkenhausen, *Italienische monumental malerei im Risorgimento. 1830-1890. Strategien nationaler Bildersprache*, Berlin 1993.

Pinacoteca 1994

Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca, II, a cura di F. Mazzocca, Milano 1994.

ROSA 1994

M. Rosa, *La Villa Reale di Monza: storia e descrizione*, in *L'appartamento di Umberto I. Villa Reale di Monza*, a cura di M. Rosa, Milano 1994, pp. 14-17.

SPALLETTI 1994

E. Spalletti, *Il secondo Ottocento*, in *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, a cura di C. Sisi, E. Spalletti, Siena 1994, pp. 305-572.

BENJAMIN 1995

W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino 1995.

FERGONZI 1995

F. Fergonzi, *Barbantini e la modernità dell'Ottocento*, in *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno, a cura di S. Salvagnini, N. Stringa, Treviso 1995, pp. 47-60.

GIOENI 1995

L. Gioeni, *L'affaire Mengoni. La piazza Duomo e la Galleria Vittorio Emanuele di Milano. I concorsi, la realizzazione, i restauri*, Milano 1995.

BISCOTTINI 1996

P. Biscottini, *Mosè Bianchi. Catalogo ragionato*, Milano 1996.

FARESE SPERKEN 1996

C. Farese Sperken, *La pittura dell'Ottocento in Puglia. I protagonisti, le opere, i luoghi*, Bari 1996.

AULETTA MARCUCCI 1997

R. Auletta Marcucci, *La piazza del Duomo prima e dopo il progetto di Mengoni*, in *La Galleria Vittorio Emanuele II e l'Architetto Mengoni*, catalogo della mostra, a cura di G. Gresleri, Imola (Forlì-Cesena) 1997, pp. 41-44.

BANN 1997

S. Bann, *Paul Delaroche. History painted*, London 1997.

PINI 1997

L. Pini, *Pittura e scultura nella decorazione della Galleria Vittorio Emanuele*, in *La Galleria Vittorio Emanuele II e l'Architetto Mengoni*, catalogo della mostra, a cura di G. Gresleri, Imola (Forlì-Cesena) 1997, pp. 45-47.

Cartoni 1998

Cartoni di Cesare Maccari per gli affreschi nel Palazzo Pubblico di Siena, a cura di A. Olivetti, Siena 1998.

CAMPOPIANO 1998

P. Campopiano, *Giuseppe Vizzotto Alberti (1862-1931). La vita e l'opera*, Treviso 1998.

Figure 1998

Figure. Disegni dal Cinquecento all'Ottocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, catalogo della mostra, a cura di M. Faietti, A. Zacchi, Milano 1998.

GRESLERI 1998

G. Gresleri, *La galleria contesa*, in *Giuseppe Mengoni architetto d'Europa e il palazzo della Cassa di Risparmio in Bologna*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Guccini, Bologna 1998, pp. 50-61.

MAZZONI 1998

G. Mazzoni, *Illustrare con la pittura*, in *Cartoni di Cesare Maccari per gli affreschi nel Palazzo Pubblico di Siena*, a cura di A. Olivetti, Siena 1998, pp. 77-96.

NEGRO, ROIO 1998

E. Negro, N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998.

REBORA 1998

S. Rebor, *Eleuterio Pagliano e il suo studio milanese: un atelier da ritrovare*, in *Ateliers e Case d'Artisti nell'Ottocento*, atti del seminario, Volpedo, 3-4 giugno 1994, Voghera (Pavia) 1998, pp. 111-118.

TOBIA 1998

B. Tobia, *L'Altare della Patria*, Bologna 1998.

BOCO 1999

F. Boco, *Vita di Annibale Brugnoli*, in *Annibale Brugnoli*, a cura di A.C. Ponti, San Sisto (Perugia) 1999, pp. 25-34.

Federico Faruffini 1999

Federico Faruffini pittore. 1833-1869, catalogo della mostra, a cura di S. Zatti, A. Sartori, A. Finocchi, Milano 1999.

PUGLISI 1999

C.R. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven-London 1999.

JOIN-DIÉTERLE 2000

C. Join-Diéterle, s.v. *Despléchin, Edouard-Desiré-Joseph*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, 26, München-Leipzig 2000, p. 416.

DI GIOVANNI 2000

M. Di Giovanni, *Pittura sacra dell'Ottocento in Lombardia. Gli affreschi di Raffaele Casnedi*, in *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di F. Flores d'Arcais, M. Olivari, L. Tognoli Bardin, Milano 2000, pp. 244-250.

Le stazioni 2000

Le stazioni ferroviarie di Palermo, a cura di M. Carcasio, S. Amoroso, Palermo 2000.

BERRI 2001

M. Berri, *La Sala della Maggioranza del Palazzo delle Finanze*, in *Cesare Mariani (1826-1901). Dai primi studi ai bozzetti per la Sala della Maggioranza*, catalogo della mostra, a cura di C. Virno, M. Berri, Roma 2001, pp. 15-19.

BURY 2001

M. Bury, *The Print in Italy. 1550-1620*, London 2001.

CASSANELLI 2001

R. Cassanelli, "*Il Genio di Savoia*": *Mosè Bianchi e la grande decorazione a fresco*, in *La Saletta Reale della Stazione di Monza. Documenti di un restauro*, Monza 2001, pp. 131-132.

COLOMBO 2001

B. Colombo, *In treno a Monza città regia*, in *La Saletta Reale della Stazione di Monza. Documenti di un restauro*, Monza 2001, pp. 10-13.

COPPA 2001

S. Coppa, "*Il Genio di Savoia*": *Mosè Bianchi per la Saletta Reale della Stazione ferroviaria di Monza*, in *La Saletta Reale della Stazione di Monza. Documenti di un restauro*, Monza 2001, pp. 21-24.

LENTINI SPECIALE, MIRABELLI 2001

F. Lentini Speciale, U. Mirabelli, *Rocco Lentini*, Palermo 2001.

ROSA 2001

M. Rosa, *I "Trasporti Reali"*, in *La Saletta Reale della Stazione di Monza. Documenti di un restauro*, Monza 2001, pp. 131-132.

RUSCONI 2001

F.P. Rusconi, s.v. *Giuliano, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 56, Roma 2001, pp. 776-777.

ZATTI 2001

P. Zatti, *Le decorazioni della Saletta Reale della Stazione ferroviaria di Monza: contributo per la storia dell'eclittismo lombardo*, in *La Saletta Reale della Stazione di Monza. Documenti di un restauro*, Monza 2001, pp. 26-29.

BERNABEI 2002

F. Bernabei, *Boito critico d'arte*, in *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, a cura di G. Zucconi, T. Serena, Venezia 2002, pp. 47-58.

BON DI VALSASSINA 2002

C. Bon di Valsassina, *La fortuna della Fornarina nel Romanticismo storico*, in *La Fornarina di Raffaello*, catalogo della mostra, a cura di L. Mochi Onori, Milano 2002, pp. 57-67.

GOTTARDI 2002, p. 610

M. Gottardi, s.v. *Grimani, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 59, Roma 2002, pp. 610-613.

PINI 2002

L. Pini, s.v. *Gerolamo Induno*, in *Intorno agli Induno. Pittura e scultura tra genere e storia nel Canton Ticino*, catalogo della mostra, a cura di M. Agliati Ruggia, S. Reborà, Milano 2002, pp. 222-223.

TOMEZZOLI 2002

A. Tomezzoli, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, I, a cura di G. Pavanello, Milano 2002, pp. 311-376.

BORDONE 2003

R. Bordone, *Conclusioni*, in *Miti e segni del Medioevo nella città e nel territorio. Dal mito bolognese di re Enzo ai castelli neomedievali in Emilia-Romagna*, a cura di M.G. Muzzarelli, Bologna 2003, pp. 251-257.

BUSSOLATI 2003

C. Bussolati, *Enzo perduto e ritrovato a 'palazzo': gli affreschi nella Sala degli Anziani*, in *Miti e segni del Medioevo nella città e nel territorio. Dal mito bolognese di re Enzo ai castelli neomedievali in Emilia-Romagna*, a cura di M.G. Muzzarelli, Bologna 2003, pp. 81-96.

CAPITELLI 2003

G. Capitelli, *Icone del culto in difesa dell'identità anti-moderna*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed eterna. Capitale delle arti*, catalogo della mostra, Milano 2003, pp. 249-253.

CISERI 2003

I. Ciseri, *La palazzina della Meridiana: oltre due secoli di storia*, in *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di S. Bertelli, R. Pasta, Firenze 2003, pp. 463-486.

PAVANELLO 2003

G. Pavanello, *La decorazione degli interni*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di G. Pavanello, Milano 2003, pp. 421-498.

POPPI 2003

C. Poppi, *Bianco, rosso e verde: simboli, metafore e allegorie*, in *Bandiera dipinta. Il tricolore nella pittura italiana (1797-1947)*, catalogo della mostra, a cura di C. Collina, E. Farioli, C. Poppi, Cinisello Balsamo (Milano) 2003, pp. 49-67.

SECCI 2003

B. Secci, *Lettere dal Fondo Luigi Serra dalla Galleria d'Arte Moderna*, in *Il segno e il colore. Nell'atelier di Luigi Serra*, catalogo della mostra, a cura di C. Poppi, Cinisello Balsamo (Milano) 2003, pp. 214-227.

ZACCHI 2003

A. Zacchi, *Temi sacri, storici e allegorici*, in *Il segno e il colore. Nell'atelier di Luigi Serra*, catalogo della mostra, a cura di C. Poppi, Cinisello Balsamo (Milano) 2003, pp. 109-111.

CORTESE 2004

E. Cortese, *s.v. Irnerio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, Roma 2004, pp. 600-605.

DI RADDO 2004

E. Di Raddo, *Sogni e ideali. Cicli decorativi italiani nelle esposizioni internazionali (1890-1914)*, Milano 2004.

BARUCCI 2004

C. Barucci, *Architetture ferroviarie romane tra Stato pontificio e Stato unitario*, in *Architettura ferroviaria in Italia. Ottocento*, a cura di E. Godoli, M. Cozzi, atti del convegno di studi (Firenze, 13-14 novembre 2003), Palermo 2004, pp. 269-289.

DE FALCO 2004

A. De Falco, *L'aula del Senato a Palazzo Madama*, in *Curia senatus egregia. I palazzi del Senato*, a cura di R. Di Paola, Roma 2004, pp. 61-65.

GODOLI, COZZI 2004

E. Godoli, M. Cozzi, *Introduzione*, in *Architettura ferroviaria in Italia. Ottocento*, a cura di E. Godoli, M. Cozzi, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 13-14 novembre 2003), Palermo 2004, pp. 7-9.

LUPANO, DAL ZOPPO 2004

M. Lupano, A. Dal Zoppo, *Bologna, centrale delle correnti ferroviarie*, in *Architettura ferroviaria in Italia. Ottocento*, a cura di E. Godoli, M. Cozzi, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 13-14 novembre 2003), Palermo 2004, pp. 367-386.

OLIVETTI 2004

A. Olivetti, *I dipinti di Cesare Maccari nel palazzo del Senato a Roma 1882-1888*, in *Il buono e il cattivo governo*, catalogo della mostra, a cura di G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia 2004, pp. 130-149.

PICCOLO 2004

M. Piccolo, s.v. *Vittorio Emanuele Bressanin*, in *Ottocento veneto. Il trionfo del colore*, catalogo della mostra, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Treviso 2004, pp. 372-373.

REALE 2004

I. Reale, s.v. *Giuseppe Vizzotto Alberti*, in *Ottocento veneto. Il trionfo del colore*, catalogo della mostra, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Treviso 2004, p. 425.

RICCI 2004

G. Ricci, *Complessità e nuovi piani del dibattito nei "magnifici pensieri" per la stazione centrale di Milano*, in *Architettura ferroviaria in Italia. Ottocento*, a cura di E. Godoli, M. Cozzi, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 13-14 novembre 2003), Palermo 2004, pp. 291-316.

ROSSI 2004

S. Rossi, *Cesare Maccari e gli affreschi della Sala Gialla*, in *Curia senatus egregia. I palazzi del Senato*, a cura di R. Di Paola, Roma 2004, pp. 67-75.

SISTRI 2004

A. Sistri, *La stazione di Porta Nuova a Torino*, in *Architettura ferroviaria in Italia. Ottocento*, a cura di E. Godoli, M. Cozzi, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 13-14 novembre 2003), Palermo 2004, pp. 317-333.

MANUSARDI 2005

M. Manusardi, *Dante e Raffaello alla Stazione Centrale. Ricostruzione del percorso di due dipinti dimenticati di Gerolamo Induno*, in «L'Erasmus», 28, 2005, pp. 104-111.

MAZZOCCA 2005

F. Mazzocca, *Architettura e decorazioni nelle sedi del potere a Milano. La rimozione e il recupero della grande decorazione ufficiale nell'Italia postunitaria*, in «L'Erasmus», 28, 2005, pp. 112-116.

ROMANO 2005

G. Romano, *La vicenda artistica e culturale*, in *L'Italia. Torino e Valle d'Aosta*, Milano 2005, pp. 86-106.

ROVERSI MONACO 2005

F. Roversi Monaco, s.v. *Enzo, re di Torres e di Gallura*, in *Federico II. Enciclopedia fridericiana*, 1, Roma 2005, pp. 527-532.

ROVERSI MONACO 2005a

F. Roversi Monaco, s.v. *Fossalta*, in *Federico II. Enciclopedia fridericiana*, 1, Roma 2005, pp. 658-660.

SAN MAURO 2015

M.A. San Mauro, *Un pittore 'borghese' a corte: Annibale Brugnoli e la decorazione della Sala dello Zodiaco*, in «Il Quirinale, Rivista d'Arte e Storia», 1, 2005, pp. 85-96.

Simboli 2005

Simboli d'Appartenenza, catalogo della mostra, a cura di G. Galasso, Roma 2005.

ALLARD 2006

S. Allard, *Le Louvre à l'époque romantique. Les décors du palais (1815-1835)*, Lyon 2006.

CARESIO 2006

F. Caresio, *Arte in Piemonte. L'Ottocento*, Ivrea 2006.

FREZZOTTI 2006

S. Frezzotti, *Indice degli artisti e delle opere*, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, a cura di E. di Majo, M. Lafranconi, Milano 2006, pp. 396-417.

FREZZOTTI 2006a

S. Frezzotti, *Indice cronologico degli acquisti e dei depositi*, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, a cura di E. di Majo, M. Lafranconi, Milano 2006, pp. 418-437.

Galleria 2006

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni Il XIX secolo, a cura di E. di Majo, M. Lafranconi, Milano 2006.

Il palazzo 2006

Il palazzo del Ministero delle Politiche agricole alimentari e forestali, Bari 2006.

PINI 2006

L. Pini, *La decorazione degli spazi pubblici tra la Stazione Centrale e la Galleria Vittorio Emanuele*, in *Ottocento lombardo. Arti e decorazione*, a cura di F. Mazzocca, Milano 2006, pp. 296-305.

BENSI 2007

P. Bensi, *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall'alto Medioevo al XIX secolo*, in *Le pitture murali. Il restauro e la materia*, a cura di C. Danti, Firenze 2007, pp. 81-128.

COLLE 2007

E. Colle, *Il mobile dell'Ottocento in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1815 al 1900*, Milano 2007.

GODFREY 2007

S. Godfrey, *The Madre Patria: the rebirth of modern Italy in the patriotic spaces of Lake Fucino (1876) and the Torre Monumentale di San Martino della Battaglia (1893)*, in «Italian studies», 62, 2, 2007, pp. 205-217.

MAZZOCCA 2007

F. Mazzocca, *La rappresentazione della guerra nella pittura risorgimentale*, in *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti, P. Ginsborg, Torino 2007, pp. 721-743.

BOLLINI 2008

M.G. Bollini, «*Ars longa, vita brevis*». *Il fondo Luigi Serra nella Biblioteca dell'Archiginnasio*, in *L'artista e l'amico. Ritorno a Luigi Serra. Opere e documenti dalla raccolta di Enrico Guizzardi*, catalogo della mostra, a cura di S. Pezzoli, O. Piraccini, Bologna 2008, pp. 65-119.

CASTELLANI 2008

F. Castellani, *Fatti della pittura decorativa in Veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, II, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Milano 2008, pp. 411-438.

Galleria 2008

Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Catalogo generale, II, a cura di C. Sisi, A. Salvadori, Livorno 2008.

LÉVÊQUE 2008

J.-M. Lévêque, *Edouard Desplechin, le décorateur du Grand Opéra à la française (1802-1871)*, Paris 2008.

PEZZOLI 2008

S. Pezzoli, *Quotidianità di un pittore*, in *L'artista e l'amico. Ritorno a Luigi Serra. Opere e documenti dalla raccolta di Enrico Guizzardi*, catalogo della mostra, a cura di S. Pezzoli, O. Piraccini, Bologna 2008, pp. 9-60.

Pinacoteca 2008

Pinacoteca Ambrosiana. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento - Le miniature, IV, Milano 2008.

SILVESTRI 2008

S. Silvestri, s.v. *Mariani, Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 70, Roma 2008, pp. 277-280.

TROMELLINI 2008

A. Tromellini, *Contorni fotografici di Luigi Serra*, pittore bolognese, in *L'artista e l'amico. Ritorno a Luigi Serra. Opere e documenti dalla raccolta di Enrico Guizzardi*, catalogo della mostra, a cura di S. Pezzoli, O. Piraccini, Bologna 2008, pp. 121-166.

Angelo Pietrasanta 2009

Angelo Pietrasanta. Un protagonista della pittura lombarda del secondo Ottocento, a cura di L. Putti, S. Reborà, Cinisello Balsamo (Milano) 2009.

DI VINCENZO 2009

R. Di Vincenzo, *Le gallerie di Milano*, Milano 2009.

PETRILLO 2009

S. Petrillo, *La decorazione pittorica tra nuovi simboli, storia e politica per immagini*, in *Il palazzo della Provincia di Perugia*, a cura di F.F. Mancini, Perugia 2009, pp. 203-348.

PUTTI 2009

L. Putti, *Angelo Pietrasanta: un pittore ritrovato*, in *Angelo Pietrasanta. Un protagonista della pittura lombarda del secondo Ottocento*, a cura di L. Putti, S. Reborà, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, pp. 18-28.

REBORÀ 2009

S. Reborà, *Il percorso pittorico di Angelo Pietrasanta*, in *Angelo Pietrasanta. Un protagonista della pittura lombarda del secondo Ottocento*, a cura di L. Putti, S. Reborà, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, pp. 8-17.

ISELLA 2009-2010

S. Isella, *Archivio della Società Solferino e San Martino 1869-1924 presso il Museo del Risorgimento di Milano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, relatore prof. Marco Bologna, 2009-2010.

BRUNO 2010

I. Bruno, *La camera picta. Dalla decorazione pittorica alla carta e tessuto da parati in ville e palazzi palermitani dall'Ottocento al primo Novecento*, Caltanissetta-Roma 2010.

BERSELLI 2011

E. Berselli, *Decorazioni pittoriche delle stanze degli Anziani in Palazzo Pubblico a Bologna*, in «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica», 7-8, 2010-2011, pp. 141-151.

Gli affreschi 2011

Gli affreschi di San Martino della Battaglia. Il Risorgimento dipinto nel ciclo della Gran Torre, a cura di S. Regonelli, Torino 2011.

MAGGI 2011

S. Maggi, *I treni e l'unificazione d'Italia: l'epoca delle costruzioni ferroviarie*, in «Trimestrale del Laboratorio Territorio Mobilità e Ambiente - TeMALab», 4, 1, marzo 2011, pp. 7-14.

MIGLIORATI 2011

A. Migliorati, *Le arti e le armi. La pittura in Umbria al tempo del Risorgimento*, in *Arte e patriottismo nell'Umbria del Risorgimento*, catalogo della mostra, a cura di A. Baffoni, M. Duranti, San Sisto (Perugia) 2011, pp. 27-37.

QUERCI 2011

E. Querci, *L'arte veneta all'Esposizione romana del Cinquantenario nel 1911: il Padiglione regionale e la mostra di Belle Arti*, in *1911. Le Arti in Friuli e Veneto*, a cura di Cristina Beltrami, Treviso 2011, pp. 35-49.

REGONELLI 2011

S. Regonelli, *Una «torre gigantesca»*, in *Gli affreschi di San Martino della Battaglia. Il Risorgimento dipinto nel ciclo della Gran Torre*, a cura di S. Regonelli, Torino 2011, pp. 15-20.

REGONELLI 2011b

S. Regonelli, *Una «torre storica»*, in *Gli affreschi di San Martino della Battaglia. Il Risorgimento dipinto nel ciclo della Gran Torre*, a cura di S. Regonelli, Torino 2011, pp. 29-35.

REGONELLI 2011c

S. Regonelli, *«Un monumento figurato, parlante per tutti»*, in *Gli affreschi di San Martino della Battaglia. Il Risorgimento dipinto nel ciclo della Gran Torre*, a cura di S. Regonelli, Torino 2011, pp. 36-40.

SARTI 2011

M.G. Sarti, s.v. *Molmenti, Pompeo Gherardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75, Roma 2011, pp. 431-437.

CAMARDA 2012

A. Camarda, *Il Palazzo della Provincia di Sassari. Un cantiere artistico nell'Italia dell'Ottocento*, Sassari 2012.

PETRILLO 2012

S. Petrillo, *Sipari d'Italia. Memorie municipali e cronache risorgimentali nei teatri dell'Ottocento*, I, Perugia 2012.

VASTA 2012

D. Vasta, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento. Dal neoclassicismo al Simbolismo*, Roma 2012.

CIPPARRONE 2013

A. Cipparrone, *Committenza e mecenatismo della Provincia di Cosenza all'indomani dell'Unità d'Italia*, in *Cosenza e le arti. La collezione di dipinti dell'800 della Provincia di Cosenza (1861-1931)*, catalogo della mostra, a cura di A. Cipparrone, Cosenza 2013, pp. 41-67.

SCELFO 2013

L. Scelfo, *La Sala del Risorgimento di Palazzo Pubblico e gli allievi di Luigi Mussini*, in «Accademia dei Rozzi», 20, 2013, pp. 88-97.

CASOTTO 2014

E. Casotto, *Vincenzo De Stefani (1859-1937), "il nostro pittore concittadino che vive a Venezia"*, in «Verona illustrata», 27, 2014, pp. 101-123, 127-128.

FONTI 2014

D. Fonti, *La bellezza temperata della severità*, in *Paolo Antonio Paschetto. Artista, grafico e decoratore tra liberty e déco*, catalogo della mostra, a cura di A. Campitelli, D. Fonti, Roma 2014, pp. 87-108.

QUERCI 2014

E. Querci, s.v. *Pagliano, Eleuterio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, Roma 2014, pp. 296-299.

ROSSI 2014

G. Rossi, *Lo scudo crociato. Un simbolo medievale nella comunicazione politica del Novecento*, Roma 2014.

CUOZZO 2015

M. Cuozzo, s.v. *Petroni, Andrea Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 82, Roma 2015, p. 738.

D'ELIA 2015

E. D'Elia, s.v. *Pesci, Ugo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 82, Roma 2015, pp. 609-612.

MORELLI 2015

M. Morelli, *Federico Faruffini a Perugia e gli esordi di Annibale Brugnoli*, in *L'età delle favole antiche. Brugnoli, Bruschi, Rossi Scotti e la Roma di Nino Costa e D'Annunzio*, catalogo della mostra, a cura di A. Migliorati, Perugia 2015, pp. 39-55.

RENSI 2015

A. Rensi, *L'appartamento del Re nella Palazzina della Meridiana*, in *Firenze Capitale 1865-2015. I doni e le collezioni del Re*, catalogo della mostra, a cura di S. Condemi, Livorno 2015, pp. 50-72.

TONINI 2015

C. Tonini, *Le lunette ad affresco di Francesco Hayez per Palazzo Ducale a Venezia. Vicende storiche e fortuna critica*, in *Francesco Hayez*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca, Cinisello Balsamo (Milano) 2015, pp. 67-73

Catalogo 2016

Catalogo. Libri rari e autografi. Libreria antiquaria Pontremoli, Milano 2016.

CONFORTI, DULIO, MARANDOLA 2016

C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, «*La stazione di Firenze è bellissima*», in *La stazione di Firenze di Giovanni Michelucci e del Gruppo Toscano 1932-1935*, a cura di C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, N. Musumeci, P. Ricco, Milano 2016, pp. 11-41.

MUSUMECI, RICCO 2016

N. Musumeci, P. Ricco, *Una nuova stazione a Firenze*, in *La stazione di Firenze di Giovanni Michelucci e del Gruppo Toscano 1932-1935*, a cura di C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, N. Musumeci, P. Ricco, Milano 2016, pp. 44-54.

PECILE, FRATELLI, CUOMO 2016

M. Pecile, M. Fratelli, G. Cuomo, *I mosaici dell'ottagono*, in *La Galleria Vittorio Emanuele II di Milano. Progetto, costruzione, restauri*, a cura di P. Gasparoli, A. Manenti, M. Pecile, O. Selvafolta, Milano 2016, pp. 169-186.

BRANCA, CAPUTO 2017, pp. 443-446.

M. Branca, A. Caputo, *Decorazioni d'interni a Firenze: eredità dell'Accademia e sentimenti dell'epoca in Annibale Gatti*, in *L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale 1865-1870*, atti del convegno di studi (Firenze, Accademia di Belle Arti, 26-27 novembre 2015), a cura di C. Frulli, F. Petrucci, Firenze 2017, pp. 440-489.

Un sincero ringraziamento va ad Alessandro Del Puppo, sempre attento e prodigo di consigli e utili correzioni, nonché disponibile in ogni fase del lavoro. Sono molto riconoscente a Flavio Fergonzi, Fernando Mazzocca e Orietta Rossi Pinelli, il cui aiuto è stato determinante durante le fasi di ricerca e stesura, nonché a Giovanna Capitelli e Stefania Petrillo per le attente revisioni e i preziosi suggerimenti. Seguono Rosalba Antonelli, Chiara Battezzati, Paolo Bensi, Nicoletta Benvenuti, Linda Borean, Bruno Borghi, Alessandro Botta, Carla Corò, Patrizia Lucchi, Maria Elisa Mansillo, Giovanni Manuali, Luca Nicoletti, Alessandro Oldani, Giuseppina Perusini, Stefania Portinari, Mario Pulimanti, Francesca Rossi, Barbara Secci, Francesco Tedeschi, Sileno Salvagnini, Paola Zatti, nonché il personale delle istituzioni pubbliche e private a cui mi sono rivolto. In questi anni ho potuto contare sull'affetto della mia famiglia e di vecchi e nuovi amici. A loro va, come sempre, la mia riconoscenza.