Fig. 1. Roma. – Scavo al Porto fluviale (Orti di Cesare?).
La porta d'ingresso al locale che conserva la volta, vista dal locale scoperchiato.
A sinistra, tratto di parete con pitture.

Fig. 2. Roma. – Scavo al Porto fluviale (Orti di Cesare?).
Il locale scoperchiato. Pavimento tessellato policromo e parete con pitture:
navicelle, animali marini, erote su delfino.

Fig. 3. Roma. – Scavo al Porto fluviale (Orti di Cesare?).
Navicella rostrata, denominata *ΛΑΚΕΝΑ* (« Spartana »). Notare l'occhio apotropaico,
l'aplustre a collo di cigno, il cassero poppiero.

Fig. 4. Roma. – Scavo al Porto fluviale (Orti di Cesare?).
Navicella decorata col gruppo di Sarapide, Cerbero, Iside e una terza divinità
imprecisata (forse Demetra).

getto tratto dal libro XI delle *Metamorfosi* di Ovidio:

Esacco i smergo nel cascar câgiossi
Nel XI libro d'Ovidio Met
F. X. A. R.
i
Urbino 1534 (*tav. a colori*).

Domina la scena una grande roccia a guisa di immane tronco di quercia sotto cui giace una figura muliebre nuda: è la ninfa Esperia sorpresa sulle rive del Cebreno da Esaco, discendente di Ganimede e abitatore di boschi, mentre si asciuga i capelli al sole. La ninfa muore morsa da un serpente. Esaco disperato si precipita dalla roccia e Teti l'accoglie dalle profondità marine e commossa lo tramuta in smergo. Un amorino si copre il volto inorridito, un vegliardo dalla testa canuta e dalla lunga barba avvolto in un manto turchino, osserva la scena, un viandante si sofferma a riguardar la bella donna riversa.

Santo Avelli ripete queste due figure nell'altro piatto rappresentante la morte di Cleopatra nel Museo dell'Eremitaggio a Leningrado recante la stessa firma con la stessa data 1534, epoca della sua massima attività.

L'altro tratta il noto episodio della storia romana contrassegnato nel verso dal motto « Orazio sol contra Toscana tutta ». Sullo storico ponte un guerriero su cavallo bianco si lancia all'eroica impresa: squillante policromia con verdi smeraldini, trasparenze traslucide di smalti stupendi, sicuro equilibrio delle figure pur nel ristretto spazio.

Al genere degli istoriati appartiene un piatto di fabbrica pesarese nel cui verso, privo di ogni decorazione è riportato il motto illustrativo e la data:

« Como Dafane converso
in lauro »
fato in Pesaro
1540 » (*tav. a colori*).

Indubbia è la vitalità della ceramica pesarese fin dal XV secolo: ma, il voler determinare in qual periodo tocchi il suo più alto segno è non solo arduo, ma quasi impossibile sia per la scarsezza di esemplari datati (5 o 6 in tutto il mondo) sia perchè molti pezzi passano per fabbrica urbinate specialmente se si tratta di ceramiche dovute ai Lanfranco che maggiormente risentono di quello stile pur essendo prive di quella trasparenza gemmata che è la nota più caratteristica dei migliori esemplari di Urbino. Questo piatto datato rappresenta quindi un raro esemplare. Il soggetto è tratto dal I libro delle *Metamorfosi* di Ovidio nel momento della trasformazione di Dafne: « In Ramos bracchia crescunt, pes modo tam velox pigris radicibus haeret ». Apollo è in atto di slanciarsi per abbracciare Dafne ma « Refugit tamen oscula lignum ! »; un cupido alato in una cornice di nuvole, osserva inorridito, rocce squadrate chiudono ai lati la tragica scena a mo' di quinte, un vecchio canuto osserva in disparte sdraiato a terra. La policromia è tutta pervasa di gialli solforosi che si ripetono anche sulle carni, di neri fumosi; qualche verde pennellata larga di ramina crea i distacchi tra i gialli intensi e l'azzurro.

L'Abruzzo offre a Castelli un nuovo tipo, libero dall'influenze esotiche, espresso in una tavolozza piuttosto languida giallo-ocra verdechiaro, bruno-violetto, in lastre, grandi e piccoli piatti, superbe anfore, stoviglie d'uso. Di Antonio Lolli abbiamo due grandi piatti da offerta rappresentanti l'uno scene di caccia, l'altro l'offerta delle chiavi della città al vincitore; entrambi dal largo bordo decorato con trofei e raffaellesche alla maniera d'Urbino (fig. 10). In altri pezzi attraverso la maestria dei chiaroscuri, la grazia e morbidezza delle tinte, appare evidente la mano di Saverio o Carlantonio Grue e dei Gentile.

A Gesualdo Fuina attribuisco due belle fruttiere con fiori e animali, uccelli e farfalle, soggetti cari e spesso trattati con grande perizia dal decoratore. E finalmente eccoci alla nota monocroma degli azzurri accesi o languidi delle fabbriche di Genova e Savona dai grandi piatti di bellissimo e leggero smalto vellutato con interessanti rappresentazioni, usciti dall'officina di Gerolamo Salomone, Bartolomeo Guidobono e del Genolini, quasi tutti siglati; e ancora di Savona un grazioso genere policromato con figurine che rammentano le stampe del Callot e la maniera del Magnasco (fig. 11).

Questa superba raccolta di maioliche italiane è completata da bellissimi esemplari stranieri che saranno oggetto di altra illustrazione.

ANTONIETTA VALENTE.

ANTICHI AFFRESCHI SCOPERTI AL PORTO FLUVIALE DI ROMA.

Ai primi dello scorso maggio la Direzione dei lavori di svasamento delle golene del Tevere a valle del Porto Fluviale (Genio Civile – Ufficio Tevere ed Agro Romano) avvertiva la So-

printendenza alle Antichità della presenza di relitti archeologici affioranti in località « Pietra di Papa ». In seguito a sopraluogo, la Soprintendenza disponeva per una esplorazione da eseguirsi con tutta urgenza per non intralciare i grandi lavori in corso. Dopo vari assaggi da me diretti fra l'argine e la sponda del fiume, distante dal primo circa 120 metri, concentravo l'esplorazione intorno a un gruppo di costruzioni, fra cui ben presto affiorava un locale con dispositivi di riscaldamento e col pavimento a suspensure formate di pilastrini di mattoni circolari, quasi tutti contrassegnati dal bollo dell'officina quintanense, sotto il consolato di Aproniano e Petino (123 d. C.). Parte della muratura di fondazione è in reticolato con ricorsi di mattoni di tipo adrianeo. Ad una decina di metri dal locale precedente si scopriva un gruppo di altri locali situati a quota inferiore di circa m. 2,70, specie di scantinati, ai quali si accede mediante una scaletta originale ed un'altra di età seriore, ambedue originariamente rivestite di lastre di marmo.

Si tratta di due stanzette rettangolari, la prima (circa m. 4,50 × 3) con la vòlta franata e le pareti conservate per un'altezza di poco più di un metro, la seconda (circa m. 2,20 × 3,50, alta 2,60) conservante una vòlta ribassata. Il primo locale (fig. 2) ha una pavimentazione a mosaico disposto su due pannelli: quello principale, quadrato, a bellissimi motivi geometrici policromi ed è affiancato da un altro rettangolare a semplice bianco e nero. Pure a motivi geometrici bianco-neri è il pavimento dell'altro ambiente. La struttura dei muri, ove essa appare, è in un reticolato di miglior fattura di quello delle fondazioni del locale a suspensura databile nel 123. Le pareti di ambedue i locali e la vòlta conservata di uno di essi appaiono rivestiti interamente di intonaco dipinto [1]), salvo una bassa zoccolatura in origine rivestita di lastre di marmo bigio. Un riquadro intonacato e dipinto esiste pure sulla parete a fianco di una scaletta, e vi si vede la figura un po' sbiadita di una nereide che cavalca un ippocampo bianco. Per il resto, le pitture, a fondo azzurro, rappresentano scene di diporto con navicelle dalla magnifica policromia [2]), montate da rematori che si muovono entro una vera folla di animali marini (pesci, crostacei, molluschi, cefalopodi ecc.), – usati come riempitivo in tutti gli spazi liberi del fondo. Al centro di una parete lunga, fra due navi, si vede anche una figura umana (Erote?) cavalcante un delfino (cfr. fig. 6). Le navicelle (figg. 2, 3, 4), sono in numero di sei, montate da due rematori e quasi sempre anche da un timoniere. Una di esse (fig. 3) è rostrata e munita di alto cassero poppiero con cabina e sembra riprodurre un tipo di nave da mare aperto, forse di proporzioni convenzionalmente ridotte [3]). Le altre si presentano come delle imbarcazioni da diporto riccamente ornate di motivi decorativi ed anche figurati, che devono essere immaginati originariamente resi ad intaglio, a pittura, fors'anche a stuccatura, con applicazioni di figure anche ad altorilievo o a tutto tondo (rostro a testa di lupo, sperone con grifo e *aflaston* a testa di cigno, con sottoposta figura muliebre a braccia aperte, nella prima nave menzionata (fig. 3).

Vediamo la minuziosa decorazione della linea mediana della carena, prolungata nei tagliamare, estendersi alle riquadrature dei grandi specchi figurati di prora e di poppa, propagarsi sui bordi, sui parabordi e sui bastingaggi, ove include deliziose figurine di animali (galli, anatre, pesci, uccelli), maschere sceniche, scenette di genere aventi a protagonisti eroti e tritoni, persino quadretti paesistici. Vittorie alate e figure muliebri, di carattere squisitamente pittorico, sono un motivo prediletto per il « ferro » [4]) di prua o di poppa, esteso anche ai riquadri maggiori, sui quali si sviluppano le scene e le figure di maggior respiro, che talvolta sono ispirate a gruppi o motivi della statuaria a tutto tondo o a rilievo: così (fig. 4) la triade ove campeggia Sarapide con Cerbero; così il guerriero con scudo e « Vittoria », che tanto ricorda la stele di Aristonautes. Talvolta i limiti del rilievo e della pittura si toccano e si confondono: così nella Nike alata che guida la biga in corsa; così nel gruppo del giovane recumbente incoronato, fiancheggiato da un servo o ministro del culto ritto accanto a lui con calice (?) e corona.

[1]) Il distacco imminente delle pitture permetterà forse di constatare la presenza di un secondo strato di intonaco dipinto sottostante, come mi sembra di intravedere lungo un orlo di frattura.

[2]) Plinio (XXXV, 7-[31]-49) ci parla della vivacità dei colori delle navi antiche.

[3]) Il rostro, la prua terminante a testa di cigno, l'occhio apotropaico, il castello poppiero, sono elementi antichissimi e tradizionali dell'architettura e della cosmesi navale, che appaiono già sui pinakes corinzi e sui vasi con figure nere (ad es. il cratere François, la coppa di Exekias).

[4]) Non sembri improprio questo termine usato dai gondolieri veneziani, le cui imbarcazioni hanno tanti punti di contatto con quelle dei presenti affreschi. Intendo parlare dell'ornamento terminale, che qui probabilmente non era metallico: comunque il termine è da prendersi in senso lato.

Le navicelle sono generalmente di forma ricurva, con prora sopraelevata a « grondaia » e poppa simile terminante in aplustre a « piuma » o a collo di cigno. La loro denominazione potrà forse essere desunta da un confronto con le navi raffigurate nel famoso mosaico di Althiburus (Tunisia), ove ne sono effigiati vari tipi, ciascuno colla relativa nomenclatura. Non sono da nascondere però alcune difficoltà in questo campo, in quanto il mosaico in questione (benchè press'a poco coevo con gli affreschi, se accettiamo per essi la data intorno al 123 o di poco posteriore) riproduce probabilmente le illustrazioni di un trattato didattico marinaresco risalente alla fine dell'età repubblicana, con uno scarto cronologico notevole (circa un secolo e mezzo). Si deve inoltre tener presente la circostanza che il mosaico africano riproduce, in scala convenzionalmente ridotta, spesso con una sola figura umana simboleggiante l'intero equipaggio, tipi di natanti di uso comune e commerciale, non imbarcazioni di gala per limitati usi di diporto. Occorrerà quindi estendere l'indagine alle fonti scritte [5]), le quali complessivamente raddoppiano quasi il numero dei nomi tramandatici. Le caratteristiche di fastosità delle barche; la loro portata limitata desumibile dalle proporzioni dei rematori che qui sono, forse coll'unica eccezione menzionata in principio, ben rispondenti e armonizzate a quelle dell'insieme (si tratta inoltre di personaggi ben caratterizzati, non di ombre o sagome fantoccesche come nel pannello tessellato); alcuni elementi della decorazione infine fanno pensare inoltre a circostanze di una nauticità dirò così ristretta, lacustre o lagunare o fluviale. La nostra mente corre subito a quell'Egitto che, oltre ad essere in rapporti commerciali continui e strettissimi con l'emporio dell'Urbe, inviava a Roma e in Italia anche i suoi decoratori e vi dettava spesso la moda di origine alessandrina nell'arte e nel lusso [6]). Su una barca (fig. 4) è infatti dipinto un gruppo di tre divinità, Sarapide con Cerbero, Iside ed una terza non ancora sicuramente identificabile, ma che può essere forse Demetra o Tyche. Un gruppo analogo appare, e proprio sulla tolda di una nave, su monete alessandrine per un periodo limitato, avente inizio da Traiano ed estendentesi fino ad Antonino Pio.

Sappiamo dell'uso degli antichi di caratterizzare le navi di differente nazionalità mediante una statua di divinità tipica (Athena per le navi ateniesi, Ammon per le navi cartaginesi, ecc.); non solo, ma abbiamo preciso ricordo di un naviglio alessandrino, adibito al trasporto del grano, che aveva nome *Isis*. Due delle nostre navi portano iscritto il nome in una specie di portello delle soprastrutture a proravia. Nome greco ed espresso in lettere greche. Una si chiama *NIKH*, l'altra *ΛΑΚΕΝΑ* (« Spartana ») (fig. 3) [7]). Questi fatti corroborano la mia ipotesi che apparirà ancor più verisimile quando si pensi all'ubicazione dell'edificio ornato dagli affreschi: la prossimità dell'emporio, che era frequentato certamente da buon numero di marinai e trafficanti alessandrini. Forse uno di questi era il ricco od arricchito proprietario e committente delle pitture, sia che si debba pensare a una sontuosa dimora o villa privata, sia che il prosieguo delle esplorazioni dimostri trattarsi d'uno stabilimento termale.

Non è del resto forse del tutto casuale il fatto che i maggiori e più prossimi riscontri si trovino ai nostri affreschi nel mondo musivario africano. Per citarne alcuni, accennerò ai mosaici delle grandi terme di Henchir-Thina, con corse di carri tirati da delfini su fondo marino con pesci, nereidi su mostri marini, navi con *aflaston*; a quelli di El Alia, con pescatori su barche e fondo popolato di pesci, ove le navi sono munite di cassero e di *aflaston* a testa di cigno; a quelli di Sussa (Hadrumetum) con nereidi su ippocampi, amori cavalcanti delfini e scene di pesca, ove le barche e i pesci si può dire si identifichino con le nostre figurazioni tiberine [8]).

Se la cronologia proposta per queste si dimostrerà esatta, quando sarà possibile valutare tutti gli elementi dello scavo, ci troveremmo nel pieno fiorire di quel rinato classicismo di raffinata impronta alessandrina che venne di moda sotto Adriano, e che l'Imperatore alimentò coi suoi viaggi in Grecia ed in Egitto.

Per concludere queste prime note ed impressioni rileverò che la scoperta ha un valore molteplice: artistico, archeologico, tecnico. Sia-

[5]) Nonio Marcello nel capitolo *De genere navigiorum* ci dà diciassette nomi di navi; Isidoro di Siviglia ci offre una nomenclatura nautica nei primi capitoli del XIX libro delle *Origines*; nel XXV capitolo del X libro delle *Noctes atticae* di Aulo Gellio ci son tramandati trenta nomi, di cui sedici o diciassette si ritrovano ad Althiburus.

[6]) Si può pensare, nel caso specifico, alle barche di lusso che solcavano il Canopo.

[7]) Questi nomi rientrano perfettamente nella consuetudine nota di designare le navi con nomi eroici o mitologici o aventi un riferimento geografico (Libia, Europa, Syrakusia, ecc.).

[8]) Cfr. GAUCKLER, *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, II (*Tunisie*), *passim*; IDEM, *Les mosaïques de l'Arsenal à Sousse*, in *Revue Archéologique*, 1897.

mo dinanzi ad opere di non comune levatura che rasentano la grande arte e comunque denotano nell'artefice una completa padronanza dei mezzi grafici, prospettici, coloristici, della tecnica dell'ombreggiatura e della lumeggiatura, del repertorio decorativo e faunistico. È più precisamente abbiamo dinanzi gli occhi per la prima volta in un grande esemplare pittorico di meravigliosa conservazione e di sicura databilità [9]) uno di quei soggetti che intravedevamo attraverso le rapide, schematiche e inadeguate riproduzioni musive, le quali stanno ad opere del genere del primo, press'a poco come la pittura industriale dei vasi greci stava ai prototipi megalografici. Le pitture hanno un valore squisitamente archeologico per la quantità e la minuzia delle osservazioni cui la scoperta offre il destro, per la ricchezza della decorazione figurata e ornamentale, la quale negli esemplari musivi era del tutto o quasi sacrificata nei limiti insuperabili delle esigenze imposte dalla materia. Esse si prestano infine ad uno studio approfondito dell'antica naupegia, colla varietà delle strutture, delle attrezzature, dei dispositivi i quali offriranno ai tecnici nuovo campo di indagine [10]). Infine, mi sia lecito dirlo, gli affreschi tiberini hanno anche un loro valore estetico. Spesso succede che per necessità professionale l'archeologo debba indugiare dinanzi a delle pitture che, se fossero il prodotto di un artefice odierno passerebbero in seconda o terza linea; oppure dinanzi a delle pallide ombre o dei frammenti di ciò che fu un giorno una pittura la quale deve venir faticosamente ricomposta ed idealmente integrata o rinsanguata. Stavolta il Tevere ha voluto invece donarci e riservare alla gioia dei nostri occhi un intero complesso pittorico, di meravigliosa conservazione coloristica, sostanzialmente quasi intatto. Esso ci offre l'immagine viva di quelle feste cantate da Ovidio (*Fasti*, VI, 775 sgg.), che proprio in questi giorni si celebravano sul fiume: soggetto di respiro e suggestione profondi, eco lontana della passione marinara che Roma coltivò sulle vie dell'Impero, e che riaffiora oggi dopo diciotto secoli quale un fausto presagio.

GIULIO IACOPI.

CRITERI DI ALLESTIMENTO DELLA MOSTRA DEL VERONESE.

L'allestimento di una Mostra d'arte antica è sempre un contributo allo svolgersi della museografia, anche quando i risultati possono parere negativi: in altre parole, i criteri di allestimento, pur nella loro applicazione effimera, dipendente dalla moda più che dal gusto, vengono ad assumere una parte preponderante nella formazione e nell'orientamento dei criteri, meno labili, della museografia. Insomma, oltre ai risultati specifici nel campo culturale ed artistico, una Mostra d'arte antica, per quanto riguarda la disposizione delle opere negli ambienti e per tutti i molteplici problemi che scaturiscono da simile dipendenza, è, o almeno dovrebbe essere, un campo sperimentale, un banco di prova, dal quale la museografia dovrebbe trarre le sue conseguenze. Un errore di gusto commesso in una Mostra è pur sempre passeggero; ma se ripetuto nel riordino di un museo rischia di esser pagato a caro prezzo: incide cioè non tanto sull'erario quanto sul gusto, diventando, così, un errore di portata educativa e quindi politica.

La museografia in Italia ha da trarre profitto dall'esperienze delle Mostre soprattutto per l'analogia di problemi che si presentano tanto all'ordinatore di un museo come all'organizzatore di una Mostra, cioè di quelli riguardanti l'utilizzazione degli ambienti di edifici degnissimi e monumentali, ma che, dal punto di vista museografico, presentano ostacoli a prima vista insormontabili. Per i paesi nei quali è possibile elevare nuovi edifici, creare cioè l'ambiente sulla misura ideale delle opere, non fosse altro che per la mancanza e la disparità di una tradizione culturale, il problema museografico si identifica appieno con quello dell'architettura funzionale: si pensi alle magnifiche realizzazioni del Museo di Hartford (U. S. A.) o di quello Boymans di Rotterdam. Ma nei paesi dove tali condizioni non sussistono e dove le collezioni sono cresciute in una propizia sede, dalla quale non è possibile staccarle, il problema museografico si fa tanto più grave ed urgente. È per questo che non ci pare che sia stato ancora

[9]) Per le poche e non tutte esattamente databili pitture riferibili ad età adrianea cfr. WIRTH, *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis Hadrian*, in *Römische Mitteilungen*, 1929, e la maggiore opera monografica dello stesso autore *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis aus Ende des dritten Jahrhunderts.*

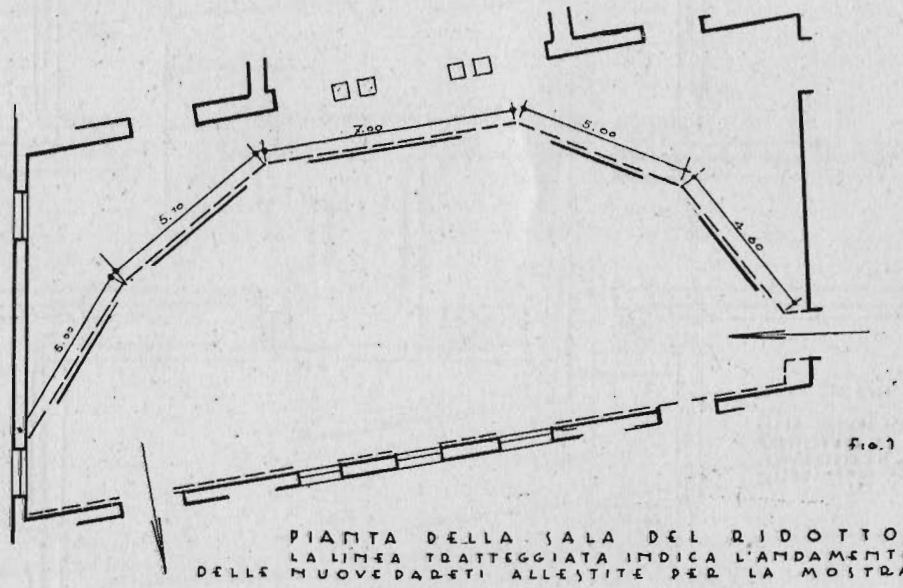
[10]) L'esegesi si potrà esercitare sulla scorta di quanto è noto dalle figurazioni musive, pittoriche, anaglifiche, ceramiche, glittiche, numismatiche: e accenno alla possibilità che essa getti nuova luce sui ritrovamenti nemorensi o ne riceva. Questa impresa come è noto ha rivelato orizzonti insospettati in questo campo correggendo l'opinione invalsa che l'ingegneria navale antica non abbia compiuto dei progressi individuali, ma si sia semplicemente inquadrata nel più vasto progresso generale.

messo nel suo giusto rilievo il magnifico risultato ottenuto dall'allestimento del Museo della Ceramica di Pesaro, o da quello del Museo Civico di Bolzano. Esempi che vanno citati a nostro vanto, proprio in confronto di quello che si fa altrove.

D'altra parte, che anche nel campo dell'allestimento delle Mostre si facciano passi da giganti risulta evidente dal confronto della Mostra d'Arte francese del palazzo del Quai de Tokio a Parigi del 1937, con quella precedente d'Arte italiana al Petit Palais del 1935, che era l'eco diretta del gusto dei Musei provinciali francesi o, diciamo anche, del Louvre di allora. È evidente che dall'architetto del Museo del Quai de Tokio e dagli organizzatori furono tenute presenti le necessità più vive della rinnovata museografia, tanto da realizzare un ammirevole Museo momentaneo, il quale può essere proposto come modello, che già ha dato e dà, è inutile esemplificare, i suoi frutti. Ogni studioso, che ha legato un poco la sua vita a quella dei musei, non può non augurarsi che la Mostra dell'arte antica all'E. 42, assommando tutti gli sforzi ed i tentativi compiuti in questo campo, sia, proprio dal punto di vista museografico, l'esempio più degno e nello stesso tempo più vivo del gusto moderno italiano.

Per tutte queste considerazioni ci pare utile riassumere i criteri di allestimento seguiti nell'organizzazione della Mostra del Veronese a Ca' Giustinian. Anzitutto, perchè non si è scelto Palazzo Pesaro, già sede di due fortunate Mostre come quelle di Tiziano e del Tintoretto?

Al Podestà di Venezia, conte Giovanni Marcello, non è parso opportuno rimettere in soffitta le opere dei moderni per dar posto a quelle di un antico. La Mostra di Tiziano ebbe luogo nel 1935: ebbene, fino al maggio del 1938, le opere della Galleria Internazionale d'Arte Moderna, giacquero, ammucchiate, nei magazzini di Ca' Pesaro, senza neppure la possibilità che uno studioso le potesse vedere. Avvenuto il nuovo riordino della Galleria, voluto dall'ex-Podestà dott. Mario Alverà, riordino ispirato a criteri moderni, pur nelle rime obbligate dei locali del palazzo, non era più il caso di esiliare nei magazzini le opere esposte, il cui numero (e soprattutto il livello qualitativo) era stato notevolmente accresciuto con il deposito dei quadri stranieri della R. Galleria d'Arte Moderna di Roma. Senza contare che i soffitti barocchi, d'intaglio pesante, contenenti pitture settecentesche, sarebbero stati elementi di gusto negativo di fronte al tono della pittura veronesiana, apertamente rinascimentale.



PIANTA DELLA SALA DEL RIDOTTO
LA LINEA TRATTEGGIATA INDICA L'ANDAMENTO
DELLE NUOVE PARETI ALLESTITE PER LA MOSTRA

Il Comune di Venezia incaricò così lo scrivente di prendere in esame le possibilità che potevano offrire due palazzi situati nel cuore della città, a due passi da piazza S. Marco, in comunicazione fra di loro, come Ca' Giustinian ed il Ridotto: il primo radicalmente trasformato e munito dei servizi più moderni (condizionamento dell'aria e della temperatura,

ascensori, ecc.), ed il secondo lodevolmente ripristinato da Nino Barbantini nel suo aspetto settecentesco. Il problema da risolvere era analogo a quello di tanti altri edifici sorti per altri scopi e poi destinati a musei: problema cioè di adattamento degli interni (dalla rettifica alla mascheratura di essi) e della loro illuminazione. D'altra parte il materiale artistico da esporre esigeva una grande varietà di ambienti, affinchè opere monumentali come la *Trasfigurazione* di Montagnana (alta m. 5,60) o la *Cena* della Pinacoteca di Torino (metri 3,15 × 4,51) e quelle di minimo formato, come le tele del Museo di Boston (m. 0,25 × 1,08), trovassero in quelle proporzioni la loro giusta cornice.

Dopo che la Commissione Consultiva ebbe approvato il progetto di massima di allestimento della Mostra nei locali di Ca' Giustinian e del Ridotto, si passò alla fase esecutiva dei lavori. Anzitutto si trasformarono le piante dei locali, allo scopo di ottenere una utilizzazione razionale dello spazio e della luce naturale proveniente dalle finestre. Il salone del Ridotto è stato rettificato con una pianta articolata ad esedra pentagonale (fig. 1); il salone delle Feste di Ca' Giustinian, di recente costruzione, è stato suddiviso in quattro ambienti, in modo da dar loro l'equilibrio di proporzioni che mancava al salone (fig. 2); nel secondo piano di Ca' Giustinian, immenso vano ottenuto dall'abolizione del terzo piano, sono state ricavate

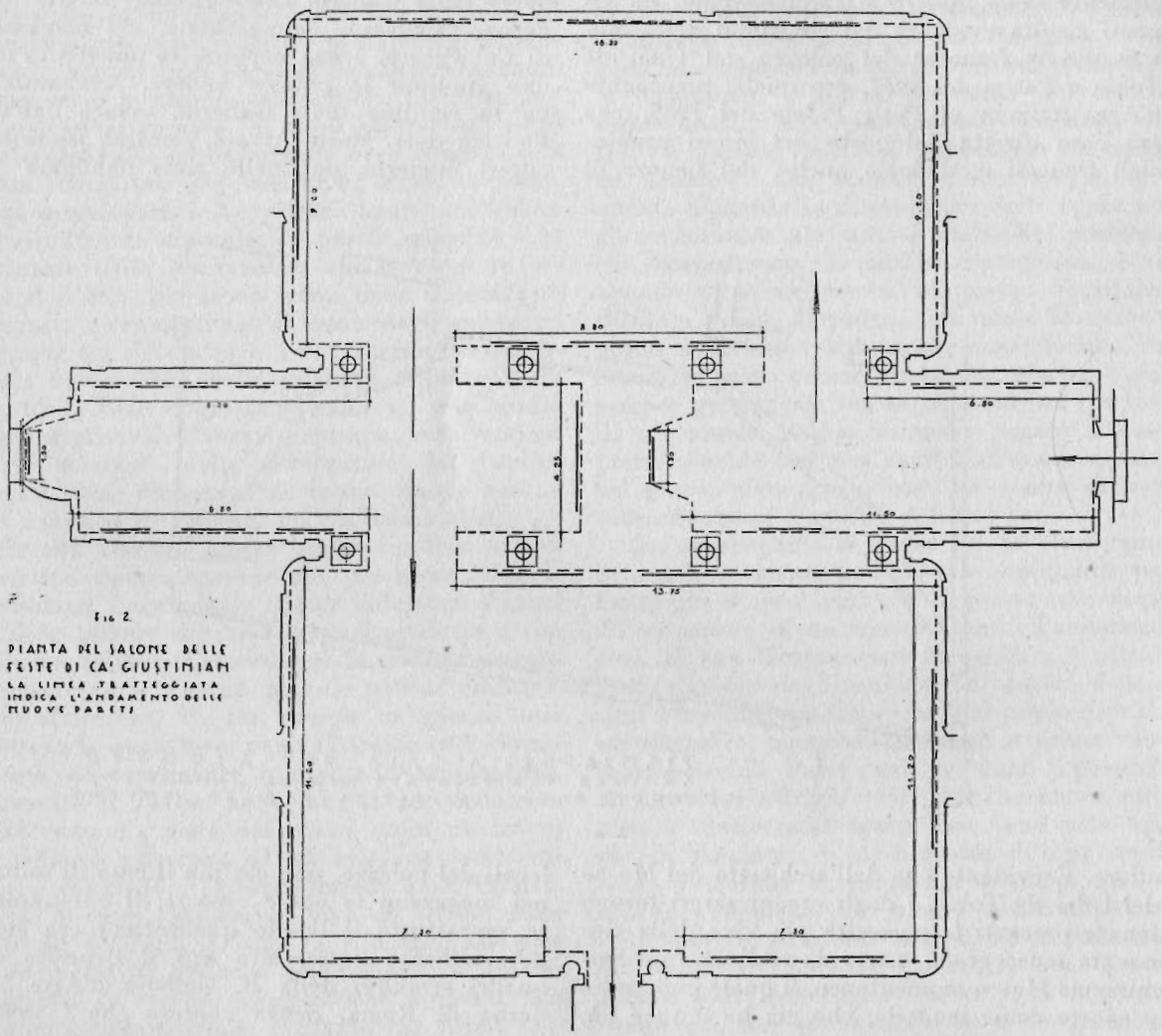


FIG. 2.
PIANTA DEL SALONE DELLE FESTE DI CA' GIUSTINIAN
LA LINEA TRATTEGGIATA INDICA L'ANDAMENTO DELLE NUOVE PARETI

tre sale d'esposizione ed un corridoio per il deflusso del pubblico (fig. 3). I grafici che si pubblicano dànno una chiara idea di tali riduzioni e permettono di risparmiare altre parole. In totale si apprestarono 15 sale per la esposizione delle opere.

Naturalmente era necessario unificare rigorosamente l'allestimento, a cominciare dai soffitti rococò, tanto quelli autentici del Ridotto, quanto quello falso del salone delle Feste di Ca' Giustinian. Così tutti i soffitti vennero nascosti da altri di tela bianca, tranne che per i piccoli vani del mezzanino dove furono lasciate le travature allo scoperto; le pareti ed i tramezzi provvisori, a loro volta, furono mascherati da velluti. La prima sala, dedicata ai frammenti di affresco provenienti dalla Soranza, fu rivestita di tela juta grezza, in modo che i pezzi risaltassero su un fondo di valore luminosissimo. Tutte le altre pareti sono state rivestite di velluti: si sono scelte tre gradazioni di grigi, uno chiaro tendente all'argento, un secondo più scuro ed un terzo leggermente violaceo. Si è data la preferenza a tali intonazioni di tinte dato che esse rispondono meglio alla necessità di valorizzare la luminosità, intonata su tinte fredde, della pittura del Veronese: è evidente che non era il caso di adottare i velluti rossi o verdi scuri già usati nell'allestimento delle Mostre di Tiziano e del Tintoretto. Solo una sala di passaggio, dove sono state esposte le vetrine dei disegni, è stata ricoperta di velluti verdi chiari, allo scopo di intonare le pareti con il soffitto a travature dipinte in verde. La difficoltà pratica (si sa in questi casi come esigenze di tale ordine possano prendere la mano) di stendere tele jute, del tipo di quella adottata per gli affreschi della Soranza, su pareti provvisorie e tramezzi, ha consigliato di ricorrere all'arredamento tanto più spedito di velluti tesi dall'alto; quantunque anche lo scrivente fosse persuaso del rendimento più attuale e moderno di altre stoffe, quali le tele jute colorate.

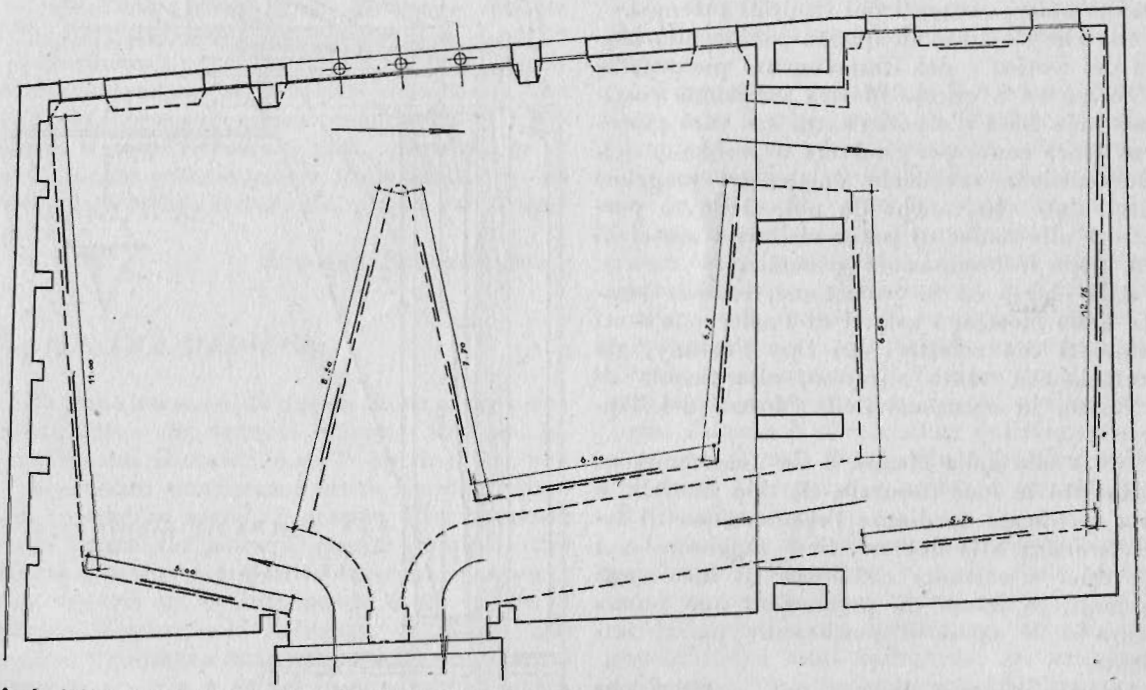


FIG. 3 PIANTA DELLA SALA DI CA' GIUSTINIAN SUL CANAL GRANDE LA LINEA TRATTEGGIATA INDICA L'ANDAMENTO DELLE NUOVE PARETI

Dato che in alcune sale della Mostra, e precisamente nelle quattro ricavate dal salone cieco delle Feste di Ca' Giustinian, l'illuminazione doveva essere costantemente artificiale, fu deciso di munire di un impianto di illuminazione tutta la Mostra, affinchè essa potesse rimanere aperta anche di sera. Furono presi in esame i vari tipi d'illuminazione adottati in vari musei europei ed americani. I sistemi d'illuminazione artificiale diretta ed indiretta hanno, come è noto, i rispettivi vantaggi e svantaggi, tanto che al Museo di Worcester (U. S. A.) si è giunti al compromesso dell'adozione di un tipo di

lampada che, pur riflettendo la luce verso il soffitto, filtra raggi direttamente sulle pareti. Tenuto conto della possibilità degli ambienti da illuminare, si preferì adottare il metodo d'illuminazione artificiale diretta, mediante l'impiego di un duplice schermo, cioè del doppio soffitto, che ha il grande vantaggio di nascondere la sorgente luminosa, di inondare di una luce diffusa le pareti e di creare una zona di penombra nel centro della sala (fig. 4). I tecnici del Comune di Venezia, gli ingegneri Astolfoni e Scatturin, che hanno realizzato tale sistema di illuminazione, già adottato al Museo di Hartford (U.S.A.), possono essere contenti dei risultati ottenuti.

Ciò che s'è fatto in questo campo alla Mostra del Gotico e del Rinascimento piemontese di Torino ed a questa Mostra veneziana costituisce una base d'esperienza di cui sarà giocoforza tener conto per risolvere il problema dell'illuminazione artificiale dei nostri maggiori musei, dato che, anche da noi, si dovrà permettere alle masse di poter visitare i musei di sera, dopo le occupazioni giornaliere.

Alla chiesa di S. Sebastiano, sezione staccata della Mostra, i soffitti di Paolo sono stati illuminati con riflettori del tipo Fortuny, già adottati, con tanto successo, alla Scuola di S. Rocco, in occasione della Mostra del Tintoretto.

Nelle sale della Mostra a Ca' Giustinian ed al Ridotto la luce naturale, di tipo laterale, è stata rettificata mediante l'applicazione di lastre *termolux* alle finestre. Si è raggiunta così un'ottima e costante diffusione di luce negli ambienti, in modo da permettere una buona lettura delle opere disposte sulle pareti rettificate.

Questi, in linea di massima, i criteri che hanno permesso di utilizzare per la Mostra ambienti disparatissimi come quelli di Ca' Giustinian e del Ridotto: la varietà stessa di essi è venuta a rompere quella monotonia che talvolta è generata dalle sale d'esposizione a serie. L'impiego dell'illuminazione artificiale ha dimostrato come questa sia favorevole alla lettura costante di opere raccolte in una Mostra. Nel grande salone del Ridotto si è sperimentato, nelle ultime ore pomeridiane, l'illuminazione mista, con una parziale accensione dell'impianto, ottenendo risultati soddisfacenti, dato che la luce artificiale, di tipo solare, come è noto, è della stessa qualità di quella naturale.

Per quanto concerne la collocazione dei dipinti del Veronese nelle 15 sale, si è cercato, fin dove è stato possibile, di raggrupparli in un certo ordine cronologico. Va da sè che non si è potuto disporre tutte queste opere secondo tale criterio progressivo, del resto irrealizzabile, poichè, anche avendo gli ambienti più favorevoli, capiterebbe di vedere una tela di pochi decimetri quadrati accanto ad una di molti metri.

La prima sala, come s'è detto, espone i frammenti di affresco della Soranza (1551); in

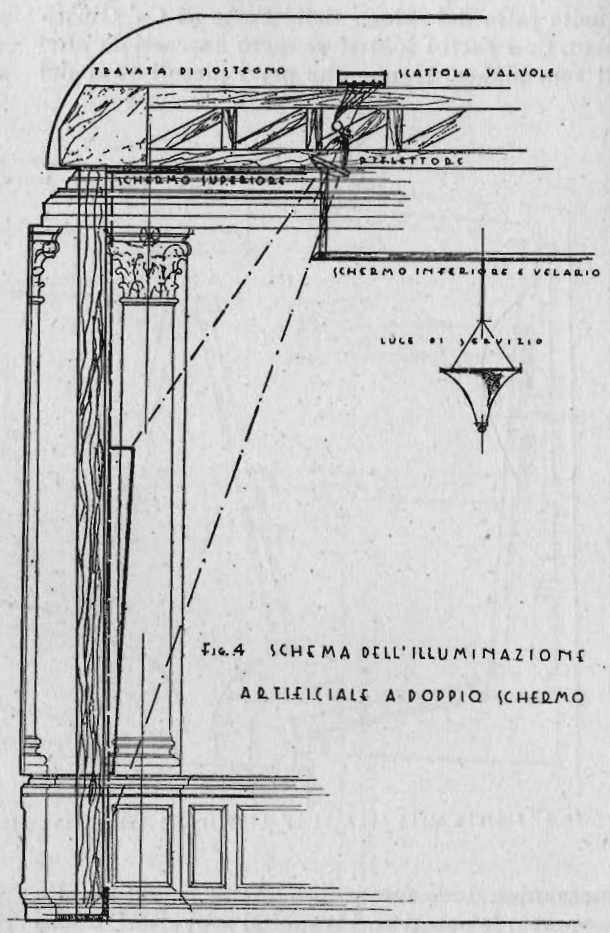


Fig. 4 SCHEMA DELL'ILLUMINAZIONE ARTIFICIALE A DOPPIO SCHERMO

quella contigua sono state collocate altre opere pressappoco coeve, mentre nella terza grande sala del Ridotto sono esposte cinque tra le più monumentali opere dell'artista, tutte abbastanza giovanili. Nelle quattro sale di Ca' Giustinian (ricavate dal salone delle Feste) sono state esposte 34 opere di carattere religioso (per lo più provenienti da chiese) dividendole in modo da avere una chiarissima idea dello svolgimento stilistico del maestro, dagli esempi più limpidi d'intonazione luminosa, « pomeridiana », a quella crepuscolare e notturna, tipica dell'ultimo periodo. Le quattro sale del primo piano di Ca'

Giustinian raccolgono per lo più soffitti, opere profane e ritratti: mentre le tre salette del mezzanino sono rispettivamente dedicate ai piccoli soggetti profani e mitologici, ai ritratti, ed alle composizioni religiose.

Dal momento che non era possibile ottenere nella disposizione delle opere un rigoroso sviluppo cronologico, è prevalso il concetto di suddividerle secondo criteri di affinità nell'intonazione cromatica e nel soggetto, in modo di dar risalto a ciascuna di esse, collocandole dentro spazi ben pausati. Opere di massimo significato per la comprensione del mondo lirico di Paolo, come il *S. Giovanni Battista* della Borghese e la *Crocefissione* di S. Lazzaro dei Mendicanti, sono state isolate dentro ampie nicchie. Insomma si è voluto soprattutto che la « regìa » fosse subordinata umilmente all'opera d'arte, e non viceversa: cioè, che ognuna di quelle opere potesse vivere isolata in modo da offrire la migliore lettura dei propri valori figurativi.

RODOLFO PALLUCCHINI.

LA MOSTRA MEDICEA.

Il pieno successo di questa Mostra, oltre che all'attrattiva del vecchio Palazzo Mediceo ingrandito dai Riccardi, e delle opere d'arte che vi sono state temporaneamente riportate dopo più di quattro secoli, è dovuto alla risonanza ancor grande del nome di questa prodigiosa famiglia, che dai commerci assurse pacificamente alla Signoria ed al Granducato, e per tre secoli governò Firenze e la Toscana.

Così il pubblico si compiace dell'ordinamento signorile in sale e saloni che in parte conservano ancora la perfetta armonia michelozziana; gusta la sontuosità decorativa degli arazzi della manifattura Medicea o di quella di Bruxelles, che rievocano i fatti di Cosimo, di Lorenzo, dei due pontefici, di Caterina, fino a Cosimo I; ammira pitture e sculture, che i Medici commisero all'Angelico ed al Lippi, a Paolo Uccello ed al Botticelli, a Donatello e al Verrocchio; osserva i superbi ritratti che di questi Medici modellarono o dipinsero i maggiori artisti del Quattro e del Cinquecento, da Mino e dal Verrocchio a Benvenuto Cellini, dal Botticelli a Raffaello e a Tiziano, dal Bronzino al Pourbus ed al Sustermans. Ma non meno interessante è la copiosa documentazione genealogica, araldica e iconografica; la raccolta dei libri e documenti del Banco Mediceo, la corrispondenza ufficiale, che papi e imperatori, principi e re tennero coi Medici, quando questi ostentavano di esser soltanto i primi della Repubblica, anche se ne erano Signori di fatto, le lettere familiari di Cosimo e di Lorenzo, delle loro donne e dei loro figliuoli; documenti offerti negli originali, accompagnati, per maggior comodità del visitatore, dalle trascrizioni integrali a stampa.

Sorprende poi la magnificenza e singolarità dei vasi preziosi e delle gemme antiche possedute dal Magnifico e da lui gelosamente custodite nello studio di questo suo palazzo; i sacri arredi di Leone X ed i reliquiarii di Clemente VII; le porcellane, le pietre dure e gli strumenti musicali eseguiti pei Medici del Granducato; i gioielli dell'Elettrice Palatina, ultima della famiglia.

Si aggiunga, a rievocare il mecenatismo mediceo, una copiosa serie di ritratti, documenti ed autografi di artisti musicisti e letterati – e sono tutti i maggiori del Rinascimento – che furono in più stretti e continui rapporti coi Medici del vecchio ramo; dal Brunellesco e da Donatello a Michelangiolo; dal Traversari e dal Bessarione al Poliziano al Machiavelli al Guicciardini.

Per ovvie ragioni il contributo delle raccolte straniere è stato esiguo, mentre, fuor di Firenze, poco rimane di Mediceo nei musei italiani, fatta eccezione per Napoli, ove la celebre *Tazza Farnese* e altre gemme del Magnifico son pervenute mercè Margherita d'Austria, vedova del duca Alessandro e sposa in seconde nozze di Ottavio Farnese.

Comunque la serie copiosa di queste gemme napoletane e fiorentine e quella delle medaglie medicee, inviate dai maggiori medaglieri d'Italia e dal Gabinetto di Berlino, offrono anche possibilità di utili raffronti e di interessanti precisazioni; mentre gli stupendi reliquiarii donati da Clemente VII alla Basilica Laurenziana, e così poco noti, attendono ancora di essere studiati adeguatamente.

A proposito di constatazioni, nella sezione che accoglie le opere d'arte che furono eseguite per i Medici, del vecchio ramo, o che loro appartennero, per la prima volta dopo quattro secoli si ripresenta riunito alla fastosissima sua base – lavorata da Benedetto da Rovezzano – l'*Orfeo* che Baccio Bandinelli aveva eseguito pel palazzo d'ordine di Giulio, allora cardinale; ma poi la statua era andata a finire in Palazzo Vecchio e la base al Bargello, e di qui al Museo Bardini.

Ma più d'interesse offre l'avvicinamento delle due notissime protomi equine in bronzo, provenienti dal Museo Nazionale di Napoli e da quello Archeologico di Firenze.