

Zeitschrift:	Scholion : Bulletin
Herausgeber:	Stiftung Bibliothek Werner Oechslin
Band:	12-13 (2020-2021)
Artikel:	La Storia dell'architettura in Italia di Amico Ricci (1857-1859) : un contributo della storiografia romantica tra erudizione e dibattito critico
Autor:	Lenza, Cettina
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-953560

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LA STORIA DELL'ARCHITETTURA IN ITALIA
DI AMICO RICCI (1857-1859)
UN CONTRIBUTO DELLA STORIOGRAFIA ROMANTICA
TRA ERUDIZIONE E DIBATTITO CRITICO

Cettina Lenza

The *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII* (History of Architecture in Italy from the Fourth to the Eighteenth Centuries, 1857-1859) by Marquis Amico Ricci remains a point of reference for scholars primarily for its considerable wealth of information, while little attention has been paid to its historiographic outline. This holds true even though it represents the first attempt at a comprehensive synthesis for architecture, following the works of Luigi Lanzi for painting and Leopoldo Cicognara for sculpture. This essay analyzes the book's method, sources, structure, and contemporary reception in reviews, drawing on a substantial amount of unpublished material held by the Mozzi Borgetti Library in Macerata.

Particular attention has been paid to the relationships recorded in letters between Ricci and numerous correspondents, whether historians and scholars, such as Carlo Troya and Fedrico Odorici, or architects, such as Filippo Antolini, Luigi Canina, Antonio Diedo, and especially Giuseppe Segusini, Pietro Estense Selvatico, and Carlo Promis. These resulted in a fruitful exchange of information and critical judgments. The essay investigates some themes of this correspondence that were particularly relevant to the contemporary debate, such as the origin of Gothic architecture, the limits of classicism in its academic version, and the interpretation of Baroque architecture. By interweaving readings of Ricci's texts – the three volumes of the *Storia*, as well as articles and unpublished writings – with those of his correspondents, a significant cross-section of the architectural literature of the nineteenth century is provided.

Architectural literature of the nineteenth century – Historiography of architecture – Romantic historiography

Letteratura architettonica dell'Ottocento – Storiografia dell'architettura – Storiografia romantica

CETTINA LENZA, THE STORIA DELL'ARCHITETTURA IN ITALIA BY AMICO RICCI (1857-1859). A CONTRIBUTION TO ROMANTIC HISTORIOGRAPHY BETWEEN ERUDITION AND CRITICAL DEBATE, IN: SCHOLION 12/13, 2020/21, PP. 117-205

concetta.lenza@unicampania.it
 Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, Caserta

“[...] i volumi di Amico Ricci rappresentano un vero caposaldo nella storiografia architettonica, e mantengono ancora un reale valore pur se talune parti sono ormai completamente sorpassate. Che l’ardimento fervido del loro autore sia stato veramente ammirabile lo dimostra il fatto che mai fino ad oggi è apparsa nessun’altra opera, di pari serietà, che abbia affrontato il tema di tutta l’Architettura italiana dall’antichità ai tempi moderni”.

Così dichiarava Gustavo Giovannoni nel 1940, riconoscendo i meriti della *Storia dell’architettura in Italia dal secolo IV al XVIII* del marchese Amico Ricci, in quanto “primo lavoro d’assieme” rispetto a una produzione frammentata nei profili di singoli artisti o di monumenti, città e regioni, redatto “con una vasta preparazione storica e filologica che appare nella mole delle notizie archivistiche, paleografiche ed epigrafiche, [...] e nel sicuro metodo scientifico seguito nella menzione sistematica delle fonti”.¹ Tuttavia, già allorché Giovannoni scriveva, l’opera risultava “quasi dimenticata”, e fatta eccezione per Franco Borsi, che nel 1966 sottolineava il ruolo di Ricci quale “iniziatore”, attribuendogli un “apporto determinante a tutta la storia dell’arte successiva”,² e per sporadiche segnalazioni della novità di una storia complessiva dell’architettura in Italia,³ la maggioranza degli studiosi si sono limitati a considerarla una silloge erudita da cui desumere notizie e documenti. Viceversa, è proprio il disegno storiografico che la sottende, in una fase di trasformazione della disciplina, a offrire il principale motivo di interesse: da qui l’approfondimento proposto, analizzandone il metodo, le fonti, la struttura, la ricezione, ed evidenziando alcuni temi del coevo dibattito critico affrontati da Ricci in un proficuo dialogo con i suoi corrispondenti, e in particolare con Giuseppe Segusini, Pietro Estense Selvatico e Carlo Promis, quali emergono dall’inedito carteggio e dagli scritti. In questa chiave, l’esame della *Storia* può contribuire a mettere in luce valori e limiti della storiografia romantica, di cui costituisce, sotto molti aspetti, una testimonianza emblematica, e a delineare, più in generale, uno spaccato della letteratura architettonica italiana dell’Ottocento.

PARTE I. GENESI E CARATTERI DELL'OPERA

IL METODO E LE FONTI

Quando Amico Ricci Petrocchini si accinge alla stesura della *Storia*, può già vantare autorevoli titoli, insieme a importanti e apprezzate pubblicazioni. Nato nel 1794 a Macerata, educato fino al 1806 nel collegio ducale di Parma, poi in quello di San Luigi a Bologna dove segue studi letterari e filosofici, il marchese Ricci rappresenta non solo un personaggio di spicco nella città natale, di cui divenne prima consultore di Delegazione e poi gonfaloniere, ma anche un accreditato esponente degli ambienti culturali dell'epoca, come attesta l'ammissione a numerose accademie – dalla Romana di San Luca a quella dei Quiriti, dalla Casentinese del Buonarroti alla Properziana del Subasio, dall'Accademia dei Peloritani di Messina alle Accademie di Belle Arti di Bologna, Perugia, Firenze, Torino, Venezia – e all'Institut Historique de France.⁴ Se molte di queste affiliazioni costituiscono semplici riconoscimenti onorifici, sia pure lusinghieri, diverso rilievo assume il legame con la Pontificia Accademia di Belle Arti in Bologna, erede della Clementina, di cui fu socio onorario dal 1835 e presidente dal 1845, cercando di promuoverne un processo di riorganizzazione, dal restauro della sede alla proposta di statuto, di cui segue personalmente a Roma l'iter approvativo presso il Dicastero del Camerlengato, così scrivendo dall'Urbe nello stesso anno: “La probabilità che la cosa o vada dimenticata, o malamente decisa, mi costringe a non abbandonare il campo finché non ho ottenuto quello che stimo utile al progresso dello stabilimento.”⁵ E tuttavia, non manca di manifestare, già nel 1846, segni di stanchezza, affermando, di fronte alle condizioni di “gran disordine” rinvenute dopo la sua assenza: “ho poca speranza di riuscire a rimuoverne le cagioni, e quando vegga di rimettermi di quiete e di convenienza, sono risoluto di lasciare ad altro il merito di concordare fra loro questi signori, i quali hanno delle teste troppo poetiche.”⁶ Sta di fatto che da tale impegnativa carica Ricci si dimette nel 1848, per dedicarsi interamente alla redazione della *Storia dell'architettura in Italia*,⁷ intrapresa proprio negli anni bolognesi,⁸ sebbene non possano escludersi ulteriori ragioni connesse alla difficile contingenza politica.

Il credito goduto nella comunità degli studiosi scaturiva, in particolare, dalle *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, pubblicate in due volumi nel 1834 per i tipi di Alessandro Mancini di Macerata, il cui positivo accoglimento si estese anche all'estero. Il nuovo progetto, avviato

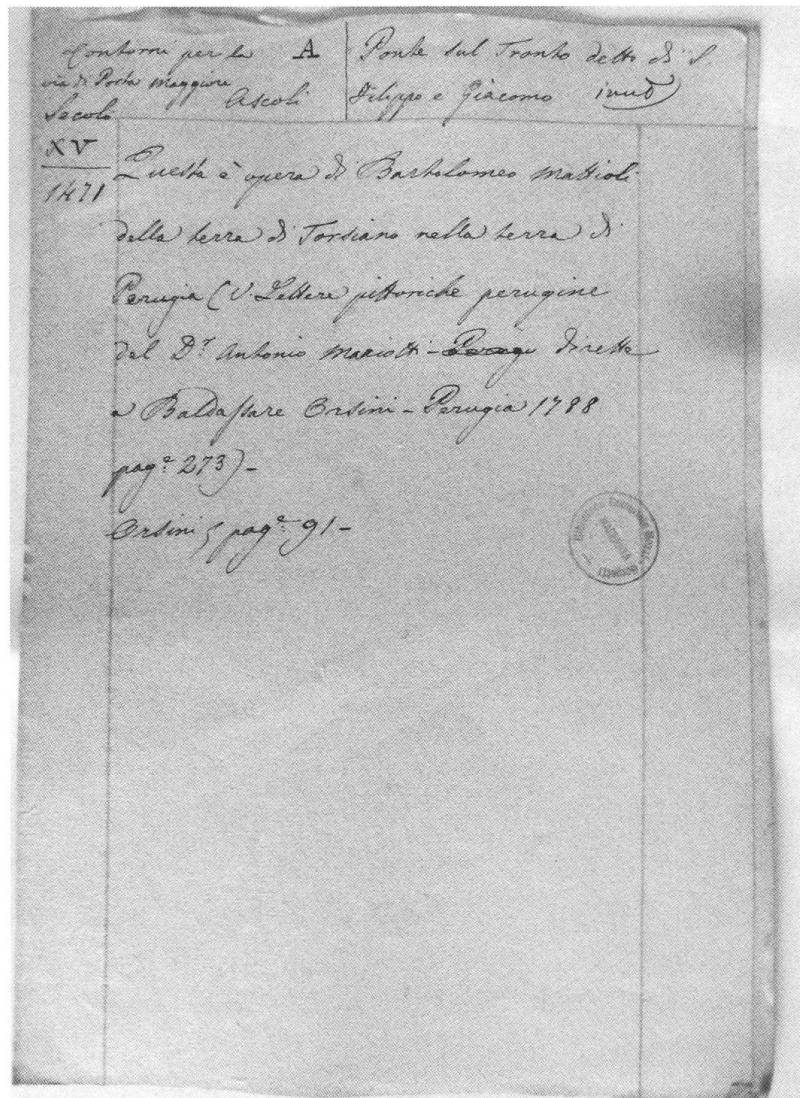


Fig. 1: Amico Ricci Petrocchini, Catalogo topografico degli edifici monumentali italiani, con notizie storico-artistiche desunte da storie e guide di città. Schedone del Ponte sul Tronto detto di S. Filippo e Giacomo, secolo XV/1471, con annotazione: "inut." (Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata, Fondo Manoscritti, Ms. 1227)

insieme a quello – mai realizzato – di una seconda edizione delle *Memorie*, con aggiunte, note e alcune dissertazioni sulla storia della provincia, si rivela al tempo stesso più complesso e ambizioso, proiettandosi sull'intero territorio italiano. Come per l'opera precedente, Ricci attinge a manoscritti e documenti, reperiti attraverso attente esplorazioni di archivi, e a un'ampia bibliografia consultata nelle maggiori biblioteche della Penisola, oltre a disporre di una fornitissima biblioteca personale, oggi presente tra i fondi della Mozzi Borgetti di Macerata. Corrobora la ricerca la fitta rete di rapporti

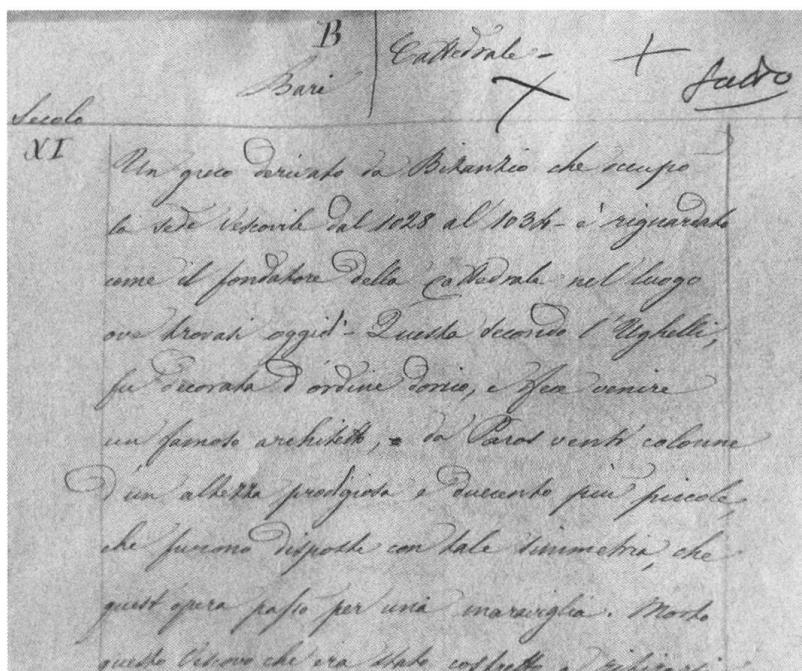


Fig. 2: Amico Ricci Petrocchini, Catalogo topografico degli edifici monumentali italiani, con notizie storico-artistiche desunte da storie e guide di città. Schedone sulla Cattedrale di Bari, secolo XI, particolare, con annotazione: "fatto"
 (Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata, Fondo Manoscritti, Ms. 1227)

epistolari, comprovati dal voluminoso carteggio. A ciò si aggiunge una conoscenza diretta delle architetture, non solo nello Stato Pontificio, ma oltre i suoi confini, grazie ai lunghi soggiorni in Veneto, nella villa materna di Pontecchio vicino Rovigo o presso i suoi 'dotti amici' a Vicenza e a Padova, ai replicati viaggi a Torino e in Lombardia, Liguria e Toscana degli anni Quaranta, spingendosi pure a Napoli nel settembre del 1845, in occasione del VII Congresso degli Scienziati Italiani al quale viene invitato in quanto presidente dell'Accademia bolognese.

Il sistematico procedimento seguito per la stesura della *Storia* può essere ricostruito grazie al conspicuo catalogo conservato presso la Biblioteca Mozzi Borgetti, raccolto in otto cartoni e ordinato alfabeticamente per località, che comprende, per i diversi centri italiani, gli schedoni delle singole architetture.⁹ Ciascuna scheda, insieme al nome del monumento e al secolo (e, laddove nota, alla data), riporta, spesso trascritte con diversa grafia, le relative notizie e descrizioni tratte dalla letteratura artistica, anche locale. Ai brani trascelti si uniscono talvolta alcune "Osservazioni", esito di ispezioni sul posto e, raramente, persino qualche schematico schizzo. Non tutti gli appunti sugli



Fig. 3: [Michelangelo Gualandi], *Memorie originali italiane risguardanti le Belle Arti*, Serie prima, Bologna: Pei Tipi di Jacopo Marsigli, 1840, frontespizio

edifici repertoriati saranno utilizzati nella *Storia*, come appare registrato sugli stessi schedoni che recano accanto al nome del monumento la dicitura: “omesso”, “inut.”, “cassato”, “non ha servito”, “nulla”, a differenza della spunta o dell’annotazione “fatto” per le voci riconfluite nei vari capitoli (Fig. 1 e 2). Le omissioni risultano per lo più conseguenti all’economia delle scelte generali (l’esclusione, ad esempio, della produzione ottocentesca), ma talvolta sono motivate in base agli stessi caratteri dell’architettura, come si arguisce dalle annotazioni. Non sempre impiegate anche le “Osservazioni”, che vengono pertanto a costituire una versione parallela e spesso inedita del testo.¹⁰

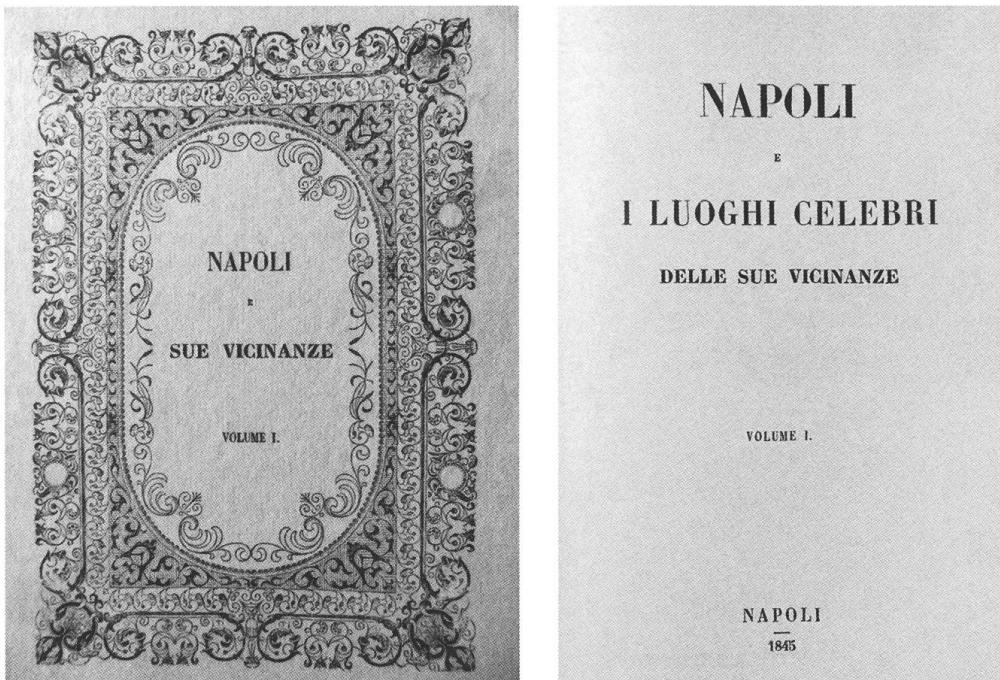


Fig. 4, 5: Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze, volume I., Napoli: Stabilimento Tipografico di Gaetano Nobile, 1845, copertina e frontespizio (coll. privata)

La bibliografia di riferimento si desume dalle note dei vari capitoli dove, accanto a opere di carattere storico generale, alle quali Ricci ricorre nell'inquadramento delle vicende politiche e sociali premesso a ogni secolo e realtà geografica, figurano edizioni di fonti, memorie, notizie erudite (come Bertini, Ciampi, Federici, Frizzi, Gaye, Gualandi) (Fig. 3), resoconti di viaggi (tra cui Bresciani, Fontani, Prunetti, Targioni Tozzetti, Valery), lettere (Bottari, Della Valle, Mariotti) e biografie artistiche (Baglione, Baldinucci con le aggiunte del Piacenza, De Dominicis, Malvasia, Marchese, Milizia, Pascoli, Temanza, e ovviamente Vasari, sia nell'edizione senese del 1791-1794 che in quella fiorentina del 1832-1838), studi di eruditi (Ciampini, Mabillon, Montfaucon, Muratori, Tiraboschi) e di antiquari (Caylus, Lami, Maffei), senza trascurare autori stranieri (Gally Knight, Hittorf, Hope, Quatremère de Quincy, Raoul Rochette, von Rumohr, Séroux d'Agincourt, Wiebeking), molti dei quali già tradotti o di cui redige egli stesso la traduzione (come nel caso di Daniel Ramée¹¹), e contributi recenti (Cesare Cantù, Francesco Tacca, Defendente e Giuseppe Sacchi, Cordero di San Quintino), per citare i più noti, a parte quei contemporanei con i quali fu in corrispondenza e che richiameremo in seguito. Il nucleo fondamentale è però costituito dalle

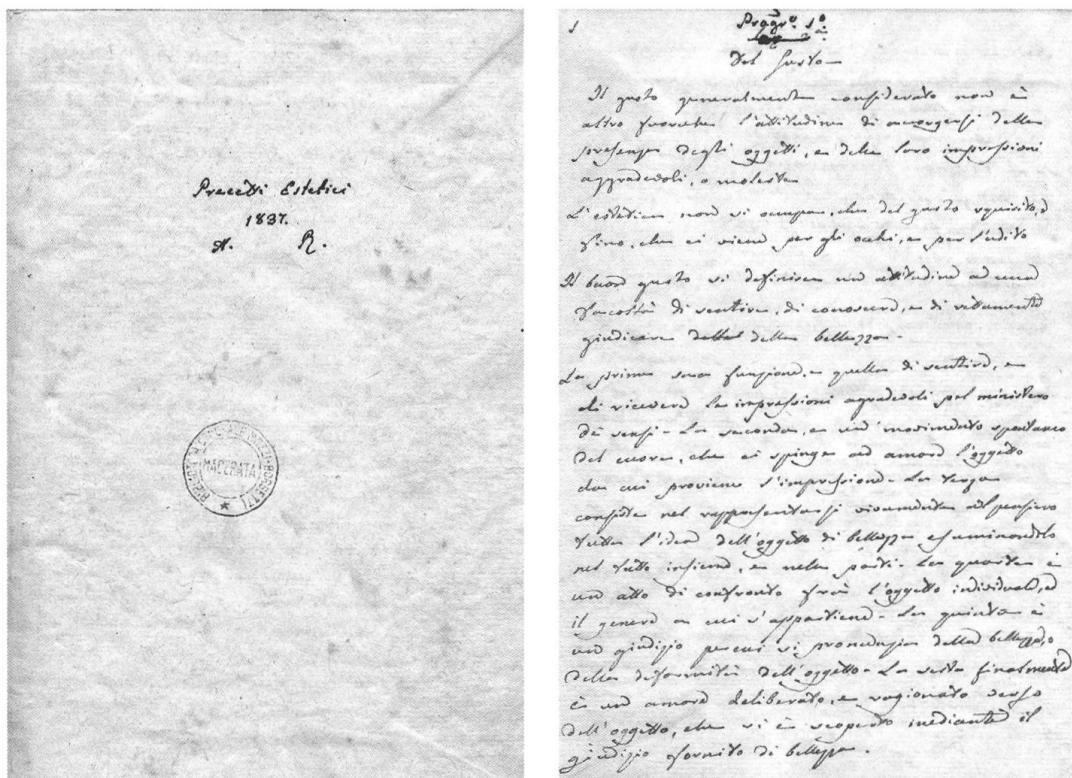


Fig. 6, 7: Amico Ricci Petrocchini, *Precetti estetici*, 1837, frontespizio e c. 1
(Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata, Fondo Manoscritti, Ms. 157)

guide per i forestieri e per gli amatori delle belle arti, di cui Ricci menziona non solo le edizioni prestigiose prodotte in occasione dei Congressi degli Scienziati Italiani per Torino (1840), Padova (1842), Milano (1844), Napoli (1845) (Fig. 4 e 5), Venezia (1847), ma numerosi altri esempi dedicati a diversi centri, da Trieste a Palermo, contribuendo a rivelare una ‘letteratura dei Ciceroni’ notevolmente prolifica, anche se differentemente distribuita tra le aree del Paese.¹² In proposito, Ricci non manca comunque di censurare l’assenza di selezione nelle guide, i cui autori “non si dovrebbero incaricare di mettere alla pubblica mostra i monumenti di poco o verun conto, i quali non offrono se non cagione di disgustoso confronto con tante opere insigni di cui le nostre città sono copiose”, raccomandando “que’ gradi di chiarezza, di precisione, e di scelto dettato da meritare le lodi degli stranieri, ai quali sono pel solito destinate”.¹³

Pur attingendo a molteplici fonti, Ricci si dimostra in grado di vagliare criticamente i dati, bibliografici e archivistici, confrontando diverse interpretazioni per stabilire paternità e datazioni, descrivere piante e alzati, riportandone dettagliatamente le misure, analizzare caratteri stilistici, ricorrendo,

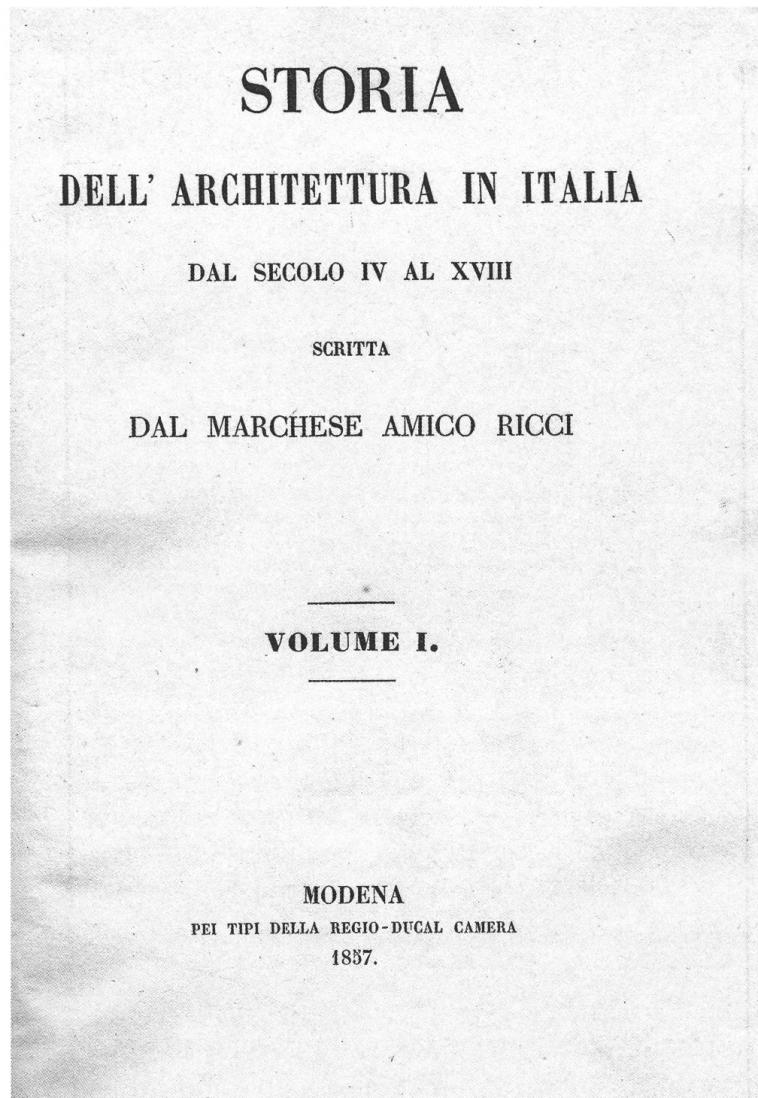


Fig. 8: Amico Ricci, *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII* scritta dal marchese Amico Ricci, volume I., Modena: *Pei Tipi della Regio-Ducal Camera*, 1857, frontespizio (Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata)

dove possibile, a un'ispezione visiva, utile anche a distinguere le parti originarie dalle aggiunte o alterazioni conseguenti agli 'ammiglioramenti' e ai restauri successivi.

Tra le letture di Ricci, che spaziano nelle diverse arti, figurano pure quelle in grado di corroborare la sua impostazione teorico-critica, come rivelano i *Precetti estetici* redatti nel 1837 (Fig. 6 e 7). Il manoscritto, articolato in 48 paragrafi, riprende la struttura canonica dei trattati di estetica, partendo dalle tematiche generali (*Del gusto*, *Del bello*, *Del bello ideale*, *Del sublime*, *Della grazia*, *Del genio* e *Dell'entusiasmo*), per passare poi all'estetica particolare applicata,

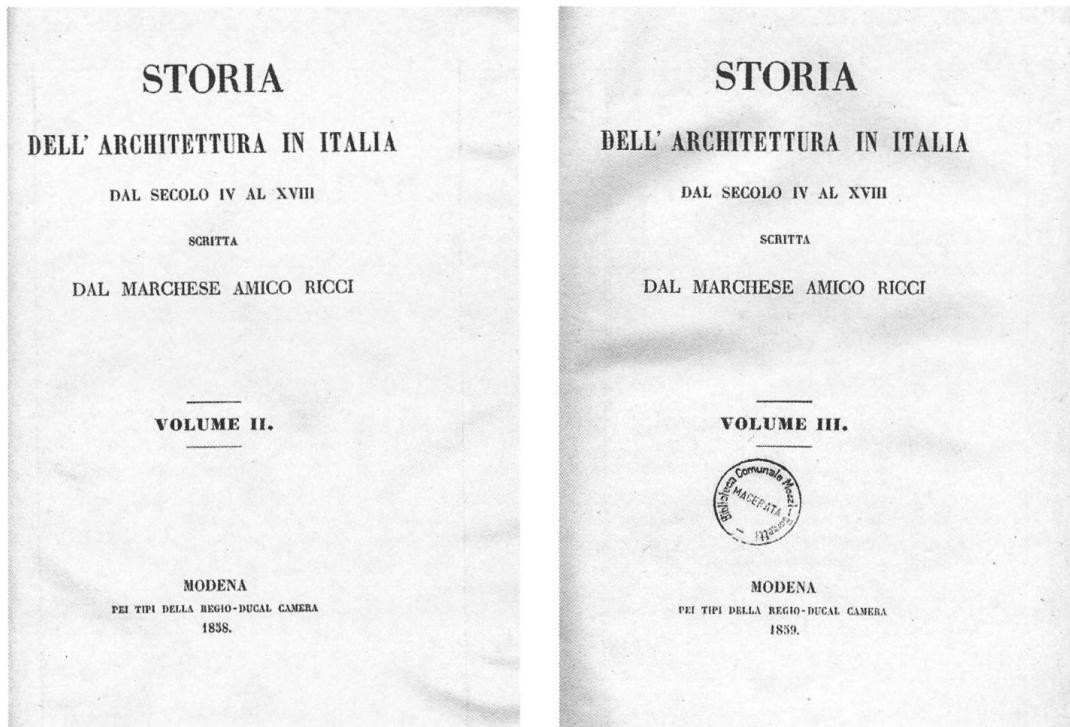


Fig. 9, 10: Amico Ricci, *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII* scritta dal marchese Amico Ricci, Modena: Pei Tipi della Regio-Ducal Camera, volume II., 1858, frontespizio, volume III., 1859, frontespizio
(Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata)

riferita anzitutto alla poesia nelle sue varie specie, alla musica, alla danza e all'eloquenza. Seguono i paragrafi dedicati all'architettura, alla scultura e pittura, nelle diverse scuole italiane e straniere, per terminare con i giardini e lo studio del nudo nelle arti del disegno. Per l'architettura, la trattazione si sviluppa secondo un excursus storico esteso alla produzione universale, che ne ripercorre, in 12 paragrafi, un succinto panorama, iniziando dall'architettura egiziana, persiana, fenicia ed ebraica, abbracciando poi l'architettura greca, etrusca e greco-romana, con un paragrafo dedicato all'“architettura dei chinesi, dei celti, e dei galli primitivi”, per trattare “Dell'architettura dei tempi di mezzo, araba, saracena, gotica, del basso impero, ossia gotico greca, e greca moderna” e concludersi con l'esame “Dell'architettura moderna”. Il manoscritto si rivela, in realtà, una sintesi, rielaborata, delle *Istituzioni di estetica* del padre Luigi Pasquali M.C. professore nell'Imp. Regia Università di Padova, apparse in due volumi nel 1827 e considerate un utile “florilegio”, apprezzabile “per l'ordine, per l'estensione, per la chiarezza, e pel discernimento”.¹⁴ L'opera era certamente nota a Ricci, che compare infatti nell'elenco degli

Spese sostenute per la stampa della opera intit.	
Storia dell'architettura Italiana scritta	
per tipi della Cip. Gov. di Modena -	
nel 1857	£ 165 —
1858	247.11.2
1859	216.52 —
1860	278.43.6
1861 in saldo stampa	
del 3. ed ultimo vol. e	
giunti a tutta l'opera	£ 46. 82. 4
	£ 953.69.2
Mancate per la copia del 1. vol.	7. 12 —
per 2. —	8. 53 —
per 3. —	10 — —
<i>Totale</i>	£ 979.33.12

Fig. 11: Amico Ricci Petrocchini, *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII*, copia preparatoria per la seconda edizione: consuntivo delle spese sostenute per la stampa, annotazione a fronte della prima pagina del capitolo XXVII del volume III
(Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata, Fondo Manoscritti, Ms. 205 und.)

associati,¹⁵ potendosi pure ipotizzare una conoscenza personale con l'autore nell'ambiente dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, della quale Pasquali risulta tra i soci d'onore almeno dal 1840.¹⁶

Il primo volume della *Storia*, ammontante a 628 pagine, vide la luce nel 1857 a Modena, per i tipi della Regio-Ducal Camera (Fig. 8); il secondo, di 681 pagine, è datato all'anno successivo (Fig. 9), e il terzo, di 734 pagine, più 89 pagine per i ricchi indici analitici, al 1859, stando alla sottoscrizione editoriale (Fig. 10), ma in realtà venne impresso nel febbraio del 1861, alla vigilia dell'unificazione nazionale. Le spese furono integralmente sostenute dal Ricci, secondo quanto si evince da un consuntivo rinvenuto tra le sue carte¹⁷

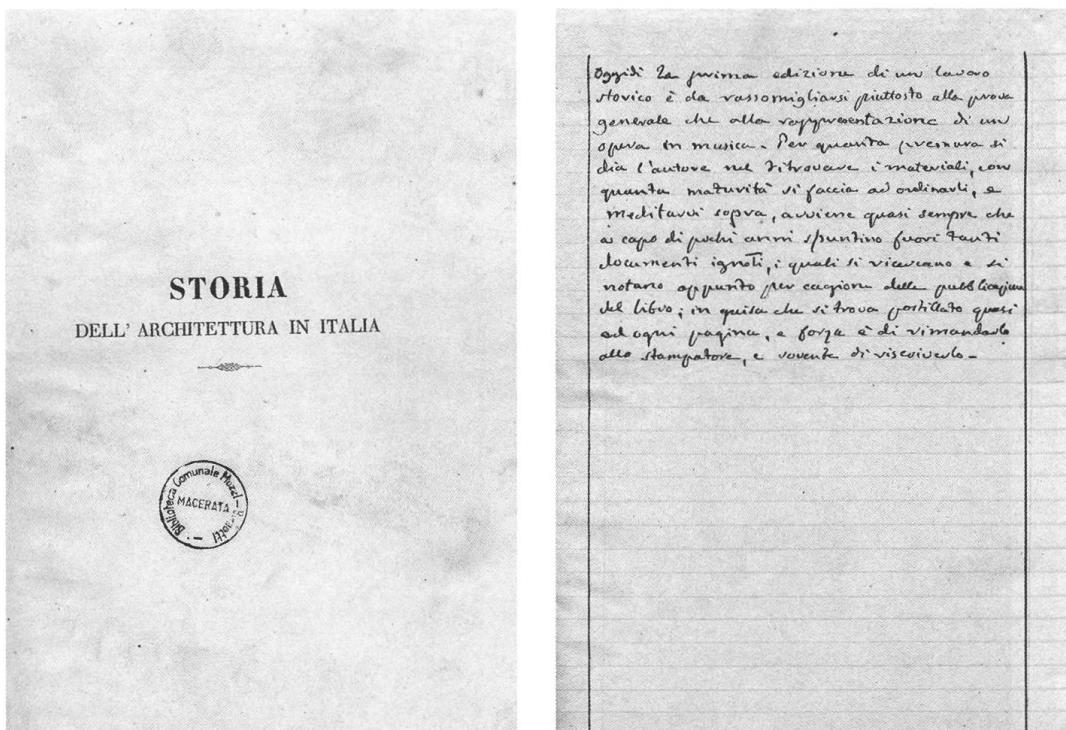


Fig. 12, 13: Amico Ricci Petrocchini, *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII*, copia preparatoria per la seconda edizione, occhiello del I volume e annotazione su foglio interposto prima del frontespizio (Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata)

(Fig. 11), il che motiva la modestia dell'edizione. Infine, come dimostra la copia a stampa con aggiunte e integrazioni autografe conservata anch'essa nel Fondo Manoscritti della Mozzi Borgetti, Ricci continuò a lavorare nella prospettiva di una seconda edizione, così giustificandola (Fig. 12 e 13):

“Oggidì la prima edizione di un lavoro storico è da rassomigliarsi piuttosto alla prova generale che alla rappresentazione di un'opera in musica. Per quanta premura si dia l'autore nel ritrovare i materiali, con quanta maturità si faccia ad ordinarli, a meditarvi sopra, avviene quasi sempre che a capo di pochi anni spuntino fuori tanti documenti ignoti, i quali si ricercano e si notano appunto per cagione della pubblicazione del libro; in guisa che si trova postillato quasi ad ogni pagina, e forza è di rimandarlo allo stampatore, e sovente di riscriverlo.”¹⁸

In realtà, l'auspicata seconda edizione non vide mai la luce per la morte dell'autore nel 1862.

I CORRISPONDENTI ARCHITETTI

Alla costruzione della *Storia* contribuiscono in misura notevole le relazioni con i corrispondenti, con i quali Ricci intrattenne sia uno scambio di notizie e di aggiornate informazioni bibliografiche, che un confronto di posizioni critiche. Tra questi, accanto alla presenza di studiosi ed eruditi, figurano anche noti architetti, come Filippo Antolini, figlio di Giovanni Antonio, titolare dal 1847 della cattedra di Architettura presso l'Accademia bolognese, con cui Ricci stabilì rapporti di collaborazione durante la sua presidenza,¹⁹ e Luigi Canina, che nel 1856 gli dona copia dell'opera sull'architettura domestica “in segno di stima e di considerazione”, invitandolo a “disporre liberamente di lui in tutto ciò che gli può essere utile nei suoi studi”.²⁰

Una relazione privilegiata, che assunse accenti di lunga e affettuosa amicizia, deve considerarsi quella con Giuseppe Segusini, che ha lasciato traccia in un corpus di 26 lettere datate dal 1845 al 1861 inviate a Ricci (Fig. 14 e 15),²¹ a cui si aggiungono – circostanza abbastanza rara – alcune missive di Ricci al suo corrispondente, pubblicate nel 1879. La conoscenza si stabilisce durante il burrascoso viaggio in mare verso Napoli per partecipare al citato Congresso degli Scienziati italiani, dove entrambi si iscrivono alla sezione di Archeologia e Geografia, e si rafforza nel corso delle visite ai monumenti della città, così raccontate dallo stesso Segusini:

“Il Ricci recava con sé delle schede o fogliolini di carta su cui stava scritto il nome dell'edificio e quello dell'architetto, l'epoca della fondazione e del compimento, l'uso a cui era dedicato ed altri accessori, ed io su altra scheda doveva scrivere l'impressione artistica che mi si destava in vederlo ed esaminarlo, i pregi o difetti che mi apparivano”;²²

una forma di collaborazione, finalizzata alla redazione della *Storia*, che si sarebbe replicata a Roma e a Firenze.²³ Proseguendo, anche a distanza, lo scambio di opinioni, Ricci nel 1846 relaziona sulle fabbriche tanto antiche che moderne dell'Urbe, esaminate “con diligenza” durante il suo prolungato soggiorno, e discute, tra l'altro, su importanti progetti, come gli interventi per la Basilica di San Paolo fuori le mura dopo il rovinoso incendio del 1823, ponendo in raffronto l'antica facciata e le proposte di Luigi Poletti, così commentando: “La presente divergenza d'opinioni nata sullo stile da adottarsi nell'architettura ecclesiastica produce che non sempre si vedano le cose come si dovrebbero.”²⁴

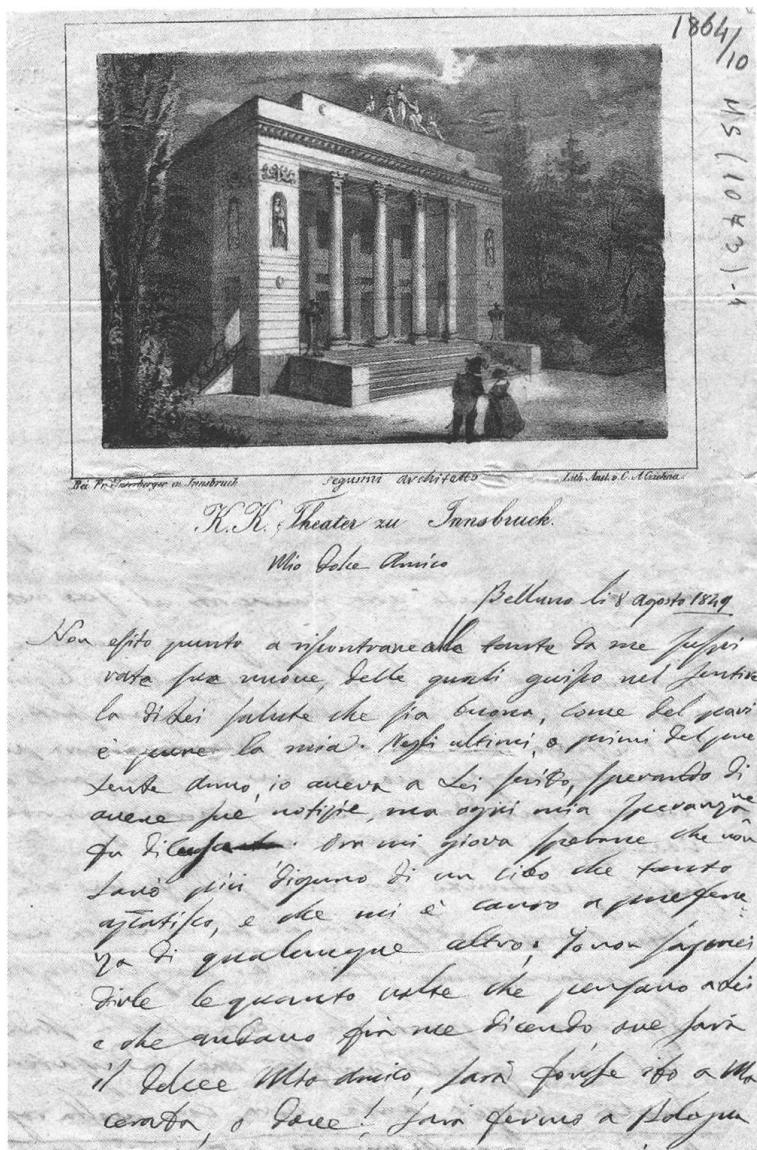


Fig. 14: Lettera di Giuseppe Segusini ad Amico Ricci, datata Belluno li 8 agosto 1849.

In testata riproduzione litografica del K. K. Theater di Innsbruck

su progetto di Segusini (1844-1846)

(Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata, Fondo Manoscritti, Ms. 1073, c. 1864/10)

Di Segusini Ricci ammira la competenza in architettura, che avverte come utile integrazione delle sue cognizioni da dilettante, e riconoscendolo “fra i pochissimi” in grado di accoppiare al “buon gusto [...] la vera ragione”,²⁵ gli espone con franchezza le proprie idee sulla formazione e sulla pratica dell’architetto, concordando con Vitruvio sull’esigenza di acquisire “un complesso di sapere che malamente s’accorda colla pigrizia o coll’orgoglio dei nostri giovani allievi” e raccomandando un esercizio ispirato a logica e giusto criterio, in modo da “adattare le idee ai bisogni e ai costumi” senza alterare l’armonia generale:

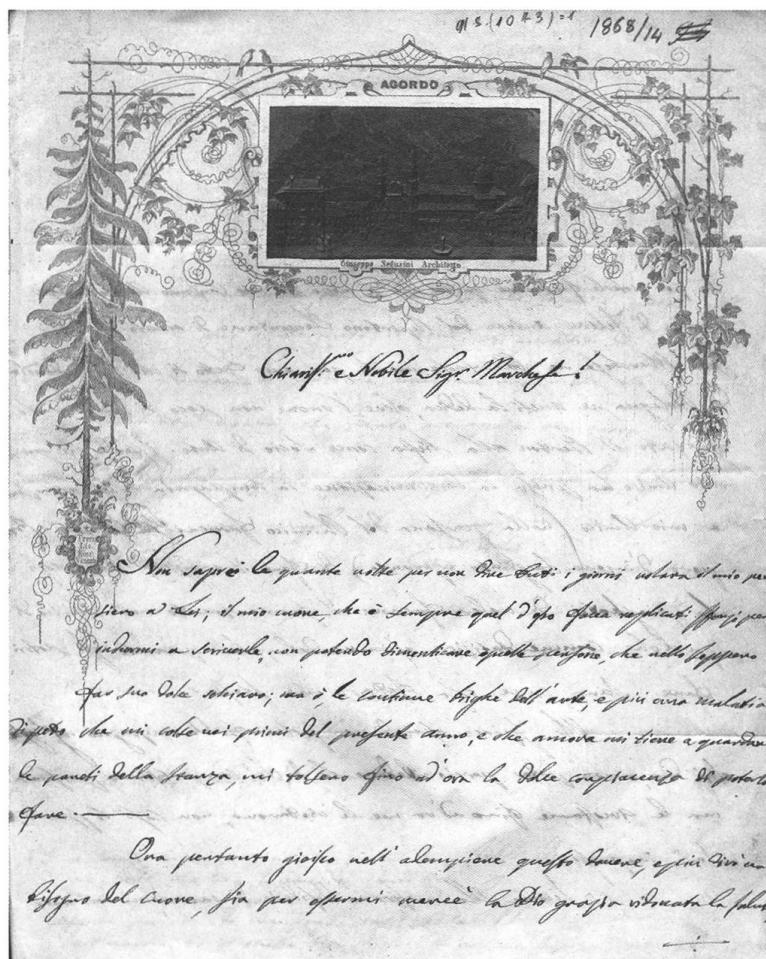


Fig. 15: Lettera di Giuseppe Segusini ad Amico Ricci, datata Belluno il 14 febbraio 1853.

In testata riproduzione litografica della Chiesa Arcidiaconale di Agordo

dopo l'ampliamento progettato da Segusini (1836-1852)

(Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata, Fondo Manoscritti, Ms. 1073, c. 1868/14)

“Il deperimento dell’arte nacque allorché si volle far trionfare l’effetto. L’effetto nell’architettura deve essere subalterno a tutto il resto, e quando avremo ottenuta la convenienza, troveremo in lei l’effetto, senza bisogno di cercarlo nelle vanità ornamentali. Io non sono un entusiasta seguace del P. Lodoli, ma affermo, che quando questo cinico architetto si fosse contentato di tenere una via più moderata, egli avrebbe colto nel segno più di tutti gli architetti che sono venuti dopo di lui.”²⁶

Analogamente, in una lettera successiva, a proposito degli esiti del concorso dell’Accademia bolognese, il cui programma prevedeva “il disegno d’un gran stabilimento di bagni pubblici per una città di circa centomila abitanti”, stigmatizza l’enfasi dei progetti accademici:

“Sono utopie quelle d’immaginare centinaia di colonne, statue e decorazioni che non si confanno allo spirito e alla povertà dei nostri tempi. Ora dobbiamo considerare che la comodità prevale a quel lusso che si accordava alla grandezza, potenza e magnificenza dei romani imperatori. Ora quando s’ottienga convenienza ed eleganza, non dobbiamo andare più oltre, giacché l’architetto deve servire allo spirito del tempo ed applicarvi il suo disegno se gli piace che si eseguisca, diversamente andrà a fornire quella farraginosa serie di disegni custoditi nelle cartelle che ingombrano inutilmente le scanzie e gli armadii delle accademie. [...] Io vorrei che, prima d’essere architetto, fosse il giovane un buon logico.”²⁷

In questa fase, l’orientamento di Ricci è permeato ancora dalla soggezione alla critica neoclassica. Lo rivelano i suoi giudizi allorché mette in raffronto l’architettura praticata a Roma, dominata dalla “smodata vanità di far cose nuove senza avvedersi che l’architettura ha delle convenzioni dalle quali non si può prescindere”, e nel contesto veneto, in cui Segusini si era formato provenendo dalla nativa Feltre, “dove lo spirito palladiano non è ancor spento, e la purità dell’arte è più apprezzata che altrove”;²⁸ lo dimostrano, in aggiunta, l’elogio di Ottone Calderari, che “quasi unico in Italia, si salvò dal naufragio generale”, e la difesa di Palladio:

“Accusano Palladio di classicismo. Ma cosa intendono i suoi detrattori per classicismo? Io ho sempre tenuto il classicismo come il solo ed unico mezzo per mettere tutte le parti in una perfetta armonia fra loro. Giunti a ciò, noi avremo solidità ed accordo, e fondandosi su queste tutta l’estetica architettonica, avremo raggiunto il vero scopo al quale miriamo”;

una polemica rivendicazione contro “gli allettamenti dei così detti progressisti”, ma anche dei sostenitori di “quella specie d’architettura che per distinguerla dall’altra appelliamo gotica”, la quale, “producendo la sorpresa e la meraviglia, è destituita dalle qualità anzidette”. Prendendo le distanze dagli eccessi opposti, in sintesi Ricci dichiara: “L’architettura ha delle basi invariabili, ed ogniqualvolta abbiamo voluto allontanarcene siamo caduti o nell’esile o nel barocco.”²⁹ Si comprende, pertanto, come dell’opera di Segusini – che spaziava comunque con disinvolta tra diversi stili, non escludendo il neogotico – Ricci elogi, ancora nel 1858, il progetto della Chiesa di Auronzo, riscontrando nell’impianto, da lui letto come sintesi di rotonda e di croce, l’ispirazione del classicismo greco-romano applicato ai templi cristiani sulla

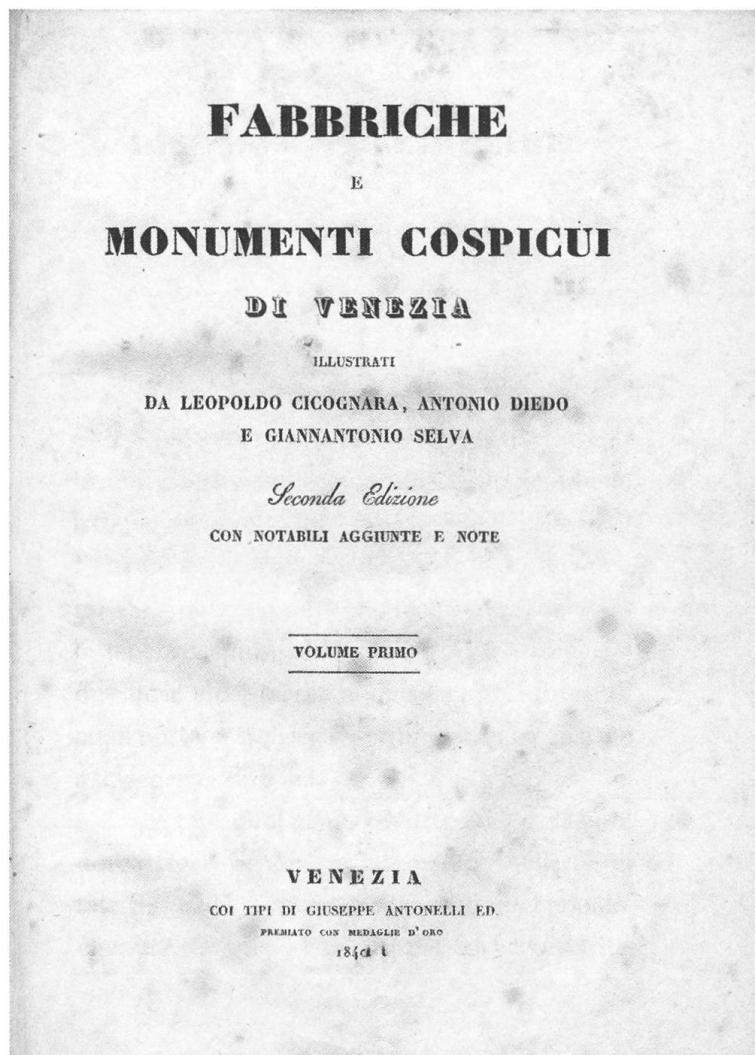


Fig. 16: Leopoldo Cicognara/Antonio Diedo/Giannantonio Selva, *Fabbriche e Monumenti cospicui di Venezia*, Seconda Edizione, volume I., Venezia: Coi Tipi di Giuseppe Antonelli, 1840, frontespizio

scorta di Palladio e ancor prima di Bramante, i cui esempi si ripromette di additare nel secondo volume della *Storia* quali “modelli delle chiese di ristrette dimensioni che verranno fabbricandosi”.³⁰

L’apprezzamento da parte di Ricci di un neoclassicismo moderato temperato di palladianesimo risente dell’influenza dell’ambiente veneto, e in particolare di Antonio Diedo,³¹ lodato maestro del Segusini, da lui stesso definito “architetto palladiano e scrittore fiorito”.³² Il rapporto³³ si stabilisce, probabilmente, nel circolo di Leopoldo Cicognara, che Diedo affiancò nella direzione dell’Accademia di Belle Arti di Venezia come segretario perpetuo e vicepresidente, per subentrargli poi nella carica dal 1826 al 1839,

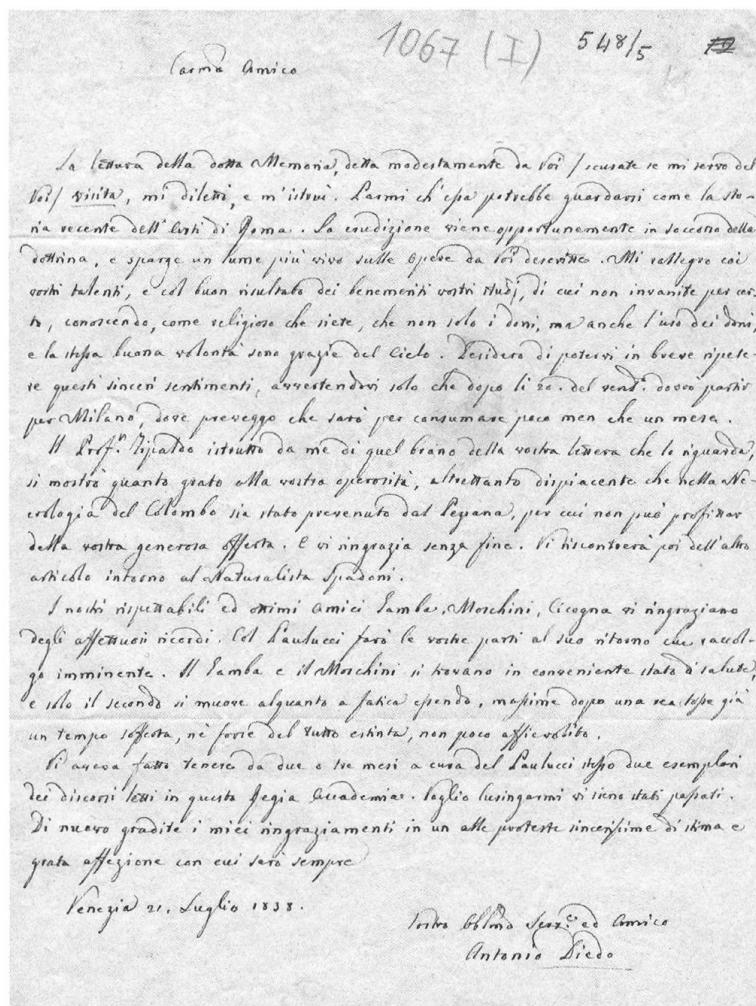


Fig. 17: Lettera di Antonio Diedo ad Amico Ricci datata Venezia 21 Luglio 1838
(Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata, Fondo Manoscritti, Ms. 1067-1, c. 548/5)

collaborando, insieme a Giannantonio Selva, a *Le fabbriche più cospicue di Ve-
nezia, illustrate ed intagliate dai membri della Veneta reale Accademia di Belle arti* (Venezia: Alvisopoli, 1815, 1820) di cui Cicognara fu il principale promotore, e assumendo, dopo la sua scomparsa, l'iniziativa della seconda edizione "con notabili aggiunte e note" di Francesco Zanotto (Venezia: Antonelli, 1840) (Fig. 16): pregevole raccolta delle maggiori architetture civili e religiose della città lagunare nello spazio di otto secoli, più volte citata da Ricci. Peraltro, due lettere degli anni Trenta, il cui tono è improntato a cordiale familiarità, attestano il contatto diretto di Ricci con l'ormai anziano Cicognara, frequentato durante i soggiorni in Veneto.³⁴ Nelle sue missive (Fig. 17) Diedo, fautore dell'ammissione di Ricci a socio onorario dell'Accademia veneta, ne segue la carriera, complimentandosi, a proposito della nomina nel consesso

bolognese, “della bella destinazione a cui fu meritamente elevato, in grazia di che non sì mi rallegro col nuovo Preside, che non mi rallegri ancor più colla insigne Pontificia Accademia per l’utile e glorioso acquisto”.³⁵ Inoltre, commenta, sempre elogiativamente, la sua produzione, vale a dire non solo le *Memorie* del 1834, ma anche discorsi, scritti di occasione e contributi minori, dall’*Elogio del pittore Gentile da Fabriano* del 1829 fino alla *Visita a diversi studi di Belle arti in Roma nel dicembre dell’anno 1835*, apparsa nel 1838, che, a dispetto del titolo, “potrebbe guardarsi come la storia recente dell’arti di Roma”.³⁶ Nessun riferimento compare, naturalmente, alla *Storia dell’Architettura*, pubblicata dopo la morte avvenuta nel 1847, ma del cui progetto dovette essere informato, come si deduce dall’incoraggiamento espresso in una lettera del luglio 1844:

“Voi siete oltre che ajutato da un felicissimo ingegno, attivissimo ed instancabile nel lavoro. Ma le opere grandi e, come si dice, di polso non si fanno di un soffio ad onta di un incessante studio, portando tempo lungo e immensa fatica il solo raccoglierne i materiali per asembrare le parti di un gran tutto. Vi desidero agio e tranquillità per sentir meno il peso che vi addossate a vantaggio dell’erudizione e del bello artistico.”³⁷

A un ben diverso indirizzo, sebbene nello stesso ambiente veneto, ci riconduce l’intensa relazione intellettuale con Pietro Estense Selvatico, a sua volta eletto alla fine del 1849 segretario dell’accademia veneziana.³⁸ Di tale rapporto, che influirà sensibilmente sul mutamento di orientamenti di Ricci, restano dieci lettere dal 1839 al 1851 (Fig. 18 e 19), nelle quali, oltre a comunicargli puntualmente i propri studi, Selvatico discute con schiettezza sulle pubblicazioni del maceratese, senza risparmiare osservazioni critiche:

“Ho letto con infinito piacere le vostre opere sulle Arti della Marca Anconitana, e vorrei avere ancora molta carta disponibile per parlarvene a lungo. Ciò farò in altra mia. Intanto vi dirò, così in su le generali, che ho ammirato molto l’erudizione, il bell’ordine e la critica che vi regna. Per mostrarvi quanta sincerità vi sia in questa lode, vi dico anche, in tutta franchezza, che ristampandola desidererei amaste forse un po’ più in alcuni luoghi, lo stile e la lingua, il primo talvolta un po’ ravviluppato, non limpido, la seconda forse a quando a quando mancante di quella proprietà che aggiunge tanta bellezza ed evidenza alle scritture. [...] Vi direi per ultimo di valervi di una migliore

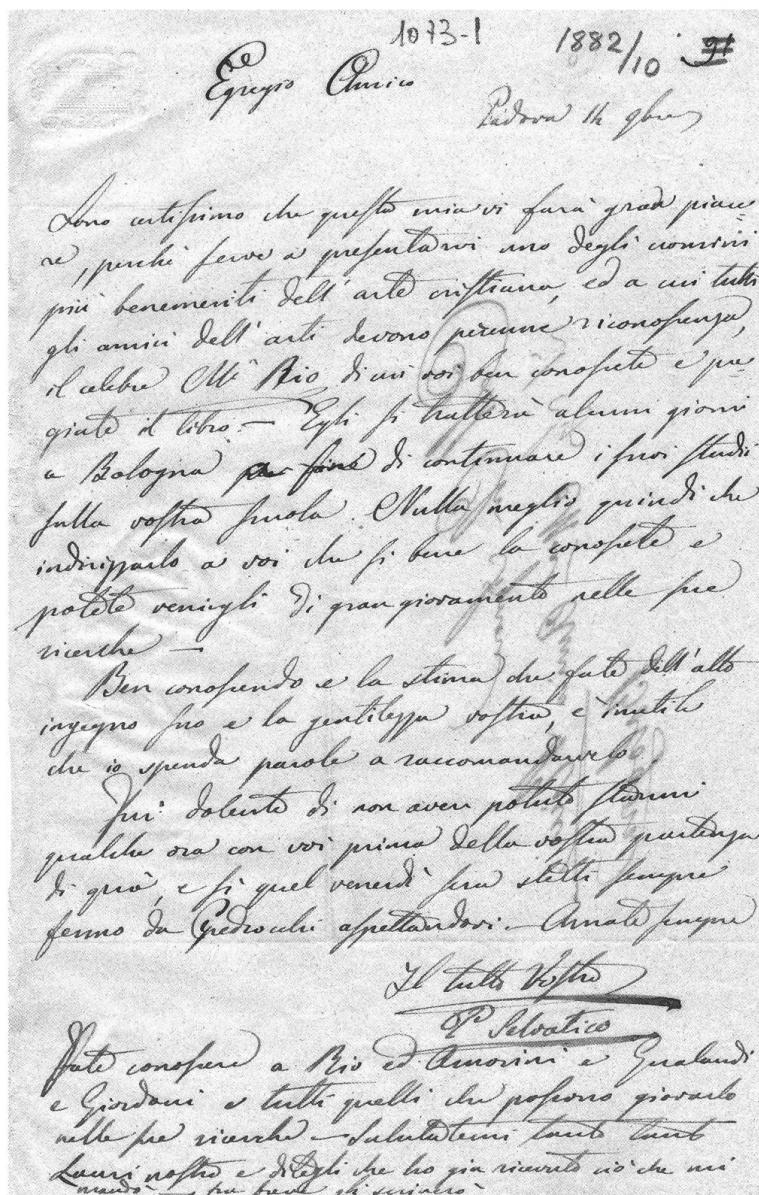


Fig. 18: Lettera di Pietro Selvatico ad Amico Ricci datata Padova 14 gbre [s.a.]
(Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata, Fondo Manoscritti, Ms. 1073-1, c. 1882/10)

tipografia, se mai voi non aveste levato, favellando meco, giusto lamento per i molti errori di stampa, di che purtroppo va rinzeppata quell'ingegnosa vostra fatica.”³⁹

Più tardi, si affretta a cogliere la segnalazione di Ricci del breve articolo “L’architettura e la stampa” apparso sulla rivista torinese *Museo scientifico, letterario ed artistico* nel 1842, così scrivendo all’amico: “Ora ch’io sono fisso in città andrò subito al nostro Gabinetto di lettura e farò di leggere nel *Museo* ecc. che si pubblica a Torino il vostro lavoro. Sono certo che avrò una nuova

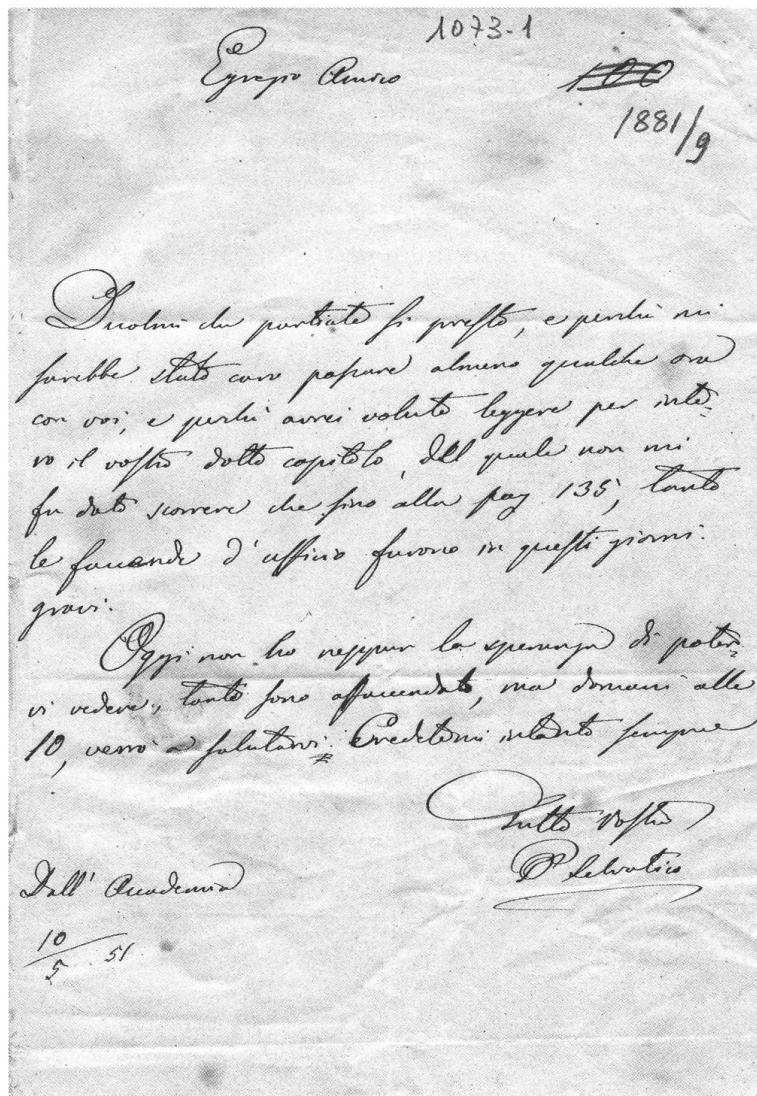


Fig. 19: Lettera di Pietro Selvatico ad Amico Ricci datata Dall'Accademia 10/5/1881
(Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata, Fondo Manoscritti, Ms. 1073-1, c. 1881/9)

occasione di ammirare la vostra erudizione e la vostra giustezza di vedute in fatto d'arte.”⁴⁰ Né omette, talvolta, di manifestare il suo dissenso su alcune produzioni di Ricci, come per il volumetto *Sulle arti degli antichissimi popoli. Lezioni del Marchese Amico Ricci Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Bologna* (Perugia: Bertelli, 1847): “Ne ho già letto una parte, vale a dire il Ragionamento sulle arti etrusche, e vi ho ammirato la molta dottrina ed erudizione. Alcune cose per altro mi lasciano dubbi, e più che dubbi curiosità di saperne di più.” Le perplessità riguardano l’uso del capitello dorico da parte degli etruschi prima dei greci, l’impiego dell’ordine corinzio, gli archi girati sopra le colonne e l’invenzione delle volte, ma più severe – sebbene scusandosi

della sua “brusca sincerità” – sono le obiezioni dettate dalla volontà di riformare l’arte “in direzione etica e virtuistica”.⁴¹ Tra le opinioni che non può “assolutamente menar buone” al suo “animo mite” ed alla sua “cristiana pietà”, Selvatico segnala l’affermazione che “nei giochi sanguinosi si acquisti quella forza dell’animo che giova a far prosperare le arti, e che negli aspri, non nei soavi affetti stia il sommo delle arti imitatorie”, protestando con veemenza:

“Per carità mio buon amico, questi sentimenti che puzzano ben altro che di paganesimo lasciateli a quei letteratini tutori dell’antichità classica che ancora ammorbano questa povera Italia, e voi buon galantuomo ed eccellente cristiano, mantenetevi sempre saldo al pensiero che solo nella carità e nell’amore sta il trionfo dello spirito sulla materia, vero e grande scopo delle lettere, delle arti e delle opinioni dell’uomo. L’antichità classica avrà portato al suo apogeo la forma ma l’anima che ci ha ella mai guadagnato?”⁴²

Ancora Selvatico promuove l’incontro di Ricci con Alexis-François Rio durante la sua breve permanenza a Bologna, definendolo “uno degli uomini più benemeriti dell’arte cristiana, ed a cui tutti gli amici dell’arte devono perenne riconoscenza”, del quale “voi ben conoscete e pregiate il libro”.⁴³ L’opera alla quale Selvatico si riferisce è *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes* (Paris: Debecourt/Hachette, 1836), redatta nel clima di misticismo cristianeggiante inaugurato da Chateaubriand e ancora vivo nella Francia degli anni Trenta, che godette di discreto successo anche nel contesto italiano, come attesta l’interesse dello stesso Ricci, che ne aveva intrapresa una traduzione, rinunciando poi a pubblicarla alla notizia, fornitagli sempre dal Selvatico nel 1839,⁴⁴ dell’analoga iniziativa di Filippo De Boni,⁴⁵ edita effettivamente nel 1841 a Venezia.

Impegnato a difendere le nuove tendenze romantiche, Selvatico presta particolare attenzione all’attività accademica di Ricci. Il 19 luglio del 1845, informato della sua nomina a presidente, insieme alle congratulazioni gli rivolge precisi suggerimenti sull’indirizzo didattico da adottare in Accademia, che ricalcano i giudizi già formulati nei *Pensieri* del 1842 *Sull’educazione del pittore storico odierno italiano*⁴⁶, più tardi sistematizzati nello scritto *Del Purismo nella pittura*⁴⁷, dove ripercorre il nuovo corso artistico inaugurato dai Nazareni, seguito da artisti italiani, come il pittore Tommaso Minardi e lo scultore Pietro Tenerani, ed enunciato da Antonio Bianchini:

“Godò che abbiate accettata la presidenza dell’Accademia; e tuttoché la vostra modestia vi porti a vedervi debole onde spianare i troppi ostacoli che ne impediscono il buon progredire, io sono d’opinione che le farete del bene perché avete l’animo e l’ingegno retto: soprattutto raccomandate a giovani non solo di non copiare ma di non guardare neppure i Carracci; pochissimi studi su quegli ammanieratissimi adoratori del *naturalismo* il più volgare, e dell’eclettismo il più strambo possono traviare qualunque più eletto ingegno”;

e indirizzandolo verso le “purezze del quattrocento”, lo incoraggiava: “Non badate che vi dicono purista bacchettone o peggio; ma inculcate con quell’autorità che vi è data che studino il divino Francia, vedrete in pochi anni quali stupendi risultamenti ne avrete.”⁴⁸

Si tratta di un polemico invito a una rottura rispetto all’impostazione tradizionalista impressa da Antonio Bolognini Amorini, che aveva preceduto Ricci nella carica di pro-presidente, “accerrimo difensore di quella celeberrima scuola” dei Carracci, oggetto di una delle *Vite* da lui pubblicate,⁴⁹ contro l’influsso de “i novatori in fatto di Belle Arti” e delle “recenti contrarie dottrine de’ sistematici dispregiatori dei naturalisti fioriti dopo il XV secolo perché si allontanavano dalla *mistica spiritualità*, e dal *purismo*, de’ maestri del 300 e del 400, e resero, secondo essi, l’arte pagana e bugiarda, lasciva e morta al punto che essa si fece storica di religiosa quale era”⁵⁰: una chiusura nei confronti del coevo vivace dibattito sul medioevo e delle influenze del purismo romano così come del romanticismo lombardo, con esiti di isolamento culturale, che si riscontrava anche nella rigidezza classicista della Scuola di Architettura.⁵¹

Al tempo stesso, Selvatico segue con interesse la gestazione dell’opera più impegnativa del maceratese: “E voi in che vi state adesso occupando? Mi immagino che avete alcun bel lavoro intorno alle dilette nostre arti: forse però vi occuperà molto tempo anche lo stabilimento a cui presiedete, ma è tempo bene speso, quando si dirigga al bene de’ giovani.”⁵² Ed esplicitamente, in altra lettera del 1845, chiede: “E voi lavorate sempre in quel vostro vasto progetto di Storia architettonica? Io lo spero: al nostro primo vedersi ne faremo una gran chiacchierata.”⁵³ Infine, più lungamente, qualche anno dopo scrive:

“So che lavorate indefessamente nella vostra Storia dell’Architettura Italiana, bravo: voi siete d’un’invidiabile assiduità; e avete in mano un argomento invidiabile, sebbene difficilissimo. Gli Inglesi ed i Tedeschi scrissero in questi

ultimi anni volumi e volumi sulla storia della architettura; dissero cose bellissime ed ingegnosissime sull'arte archi-acuta fiorita fra le lor brume, ma la povera Italia trattarono, come suol dirsi, *cavaliermente*, e con una superficialità che mette ira; e sì che voglia o non voglia ella è la maestra di quello stile *romanzo* di cui menano tanto rumore e ch'è stile pretto italiano, come spero di aver provato ad evidenza nel mio ultimo libro su Venezia [*Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni...*, 1847]; e l'Italia fu pure la guida ed il sole di quel Rinascimento che gli stranieri imbastardirono barbaramente, allorché lo trasportarono a casa loro.”

Da questa generalizzata condanna, Selvatico fa salve, come rare eccezioni,

“le due opere straniere seguenti, quella del mio amico Federico Osten sulle architetture di Lombardia dal settimo al decimo quarto secolo – che si pubblica in Darmstat –. Essa ha per titolo *Die Bauwerke in der Lombardei vom 7ten bis 14ten Jahrhundert gezeichnet und durch historischen Text erläutert von F. Osten*. Ne uscirono tre fascicoli in cui alcuni degli edifizi di Pavia e del Piemonte son incisi mirabilmente e con grande esattezza di misure. L'altra opera che merita, per quanto riguarda l'Italia, molta lode, è quella che pubblica a Parigi il Gailhabaud *Monuments anciens et modernes – collection formant une Histoire de l'Architecture* ecc.: che voi già conoscerete (Fig. 20). Le illustrazioni de monumenti italiani sono eccellenti, e le tavole incise in acciaio, stupende. Quando siete al Rinascimento non tralasciate di consultare il trattato di *Architettura civile e militare* di Francesco di Giorgio Martini, annotato da quell'alto ingegno di Carlo Promis, ora professore d'architettura in Torino; l'erudizione e la critica architettonica di quel mio carissimo, sono in quel lavoro veramente meravigliose; fu pubblicato in due volumi in 4° con atlante a Torino nel 1841 a spese del M.se di Saluzzo.”

E dopo tali segnalazioni bibliografiche, conclude:

“Proseguite a lavorare ed intanto pubblicate qualche brano, o meglio quanto fin ora avete condotto a fine. Così adesso fan tutti; e va meglio perché in tal modo si mette più presto il pubblico a parte de' propri studi. Così potessi io pure attendere al compimento della mia opera su Venezia [*Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine* autori P. Selvatico e V. Lazari, Venezia / Milano / Verona: Paolo Ripamonti Carpano, 1852]; ma due o tre progetti architettonici, e specialmente la facciata di chiesa a Trento, che già si sta

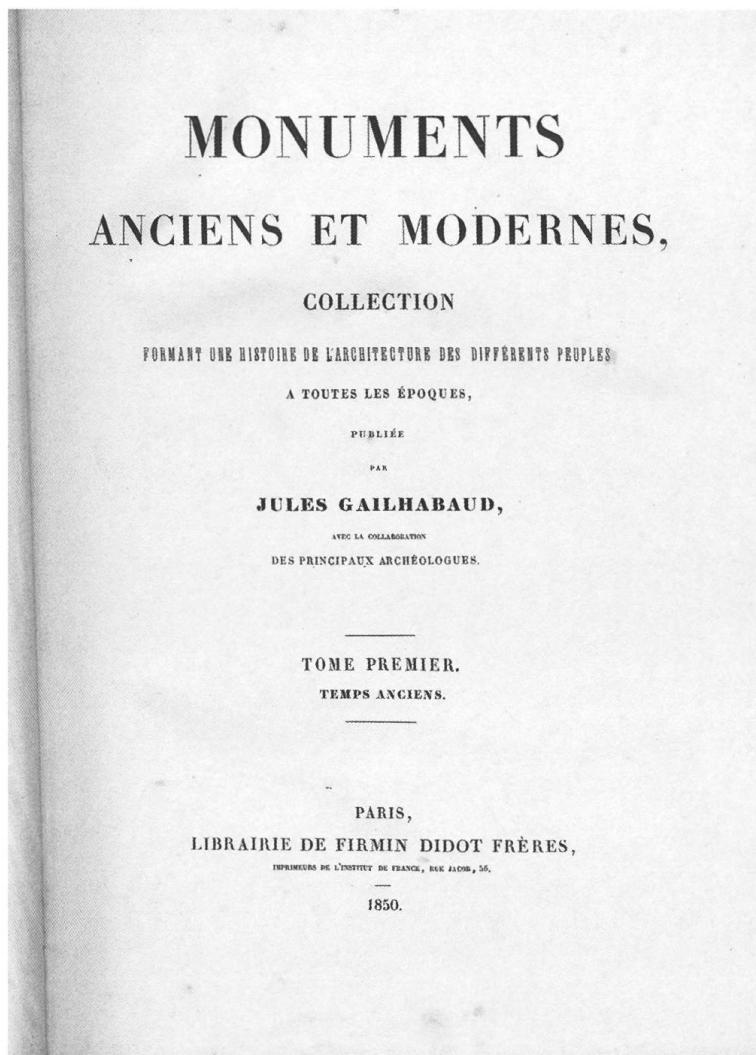


Fig. 20: Jules Gailhabaud, *Monuments Anciens et Modernes*, collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples à toutes les époques, tome I., Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 1850, frontespizio

edificando, mi rubano un tempo infinito. L'effettuare in pietra il proprio pensiero è lavoro che non si vede ma è il più faticoso.”⁵⁴

Successivo, ma non meno intenso e significativo, si rivela il rapporto con Carlo Promis, che ha lasciato traccia in otto lettere e una minuta di Ricci datate dal 1847 al 1858 (Fig. 21). Il contatto è inizialmente indiretto,⁵⁵ mediato dal nipote di Ricci, Matteo, giovane discepolo e poi fraterno amico di Promis a Torino,⁵⁶ che funge da tramite per scambi di missive e di studi; e infatti, diversi suoi opuscoli sono presenti tra le carte di Ricci, che li accompagna

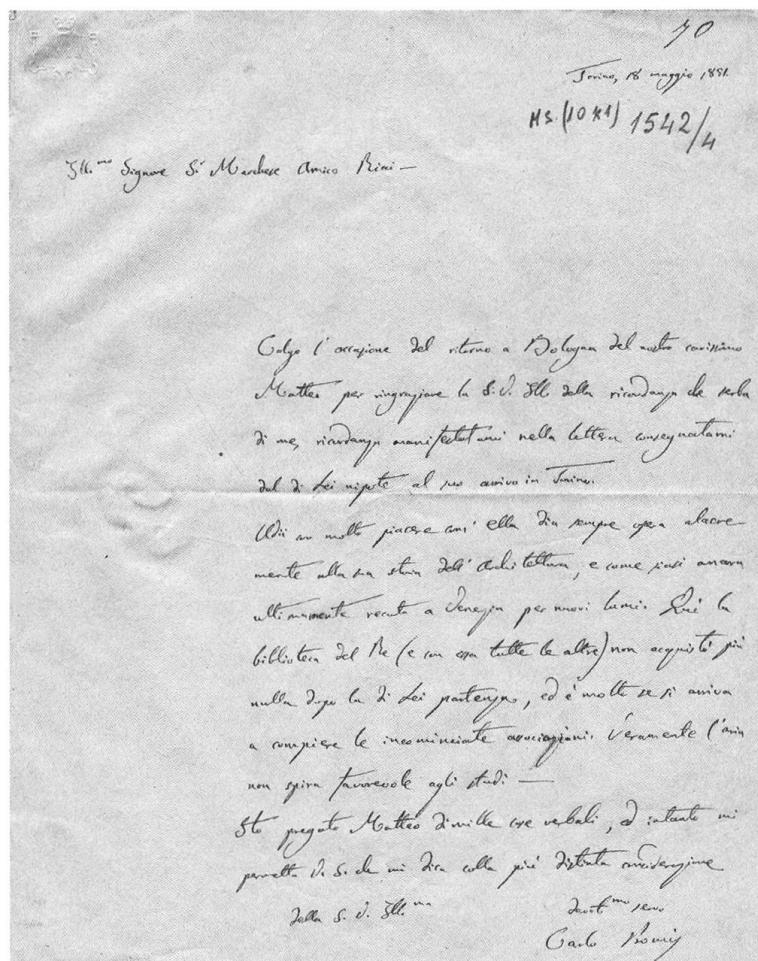


Fig. 21: Lettera di Carlo Promis ad Amico Ricci datata Torino 18 maggio 1851
(Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata, Fondo Manoscritti, Ms. 1071, c. 1542/4)

con pagine di postille autografe (Fig. 22). Non mancano, anche in queste lettere, informazioni bibliografiche, specie sulle acquisizioni librarie della Biblioteca Reale di Torino. Così nel gennaio 1848: “Le fo sapere che dopo la di Lei partita la Biblioteca del Re si è arricchita di parecchie altre belle e buone opere architettoniche versanti quasi tutte sui secoli bui”,⁵⁷ incrementi probabilmente bloccati dai postumi della disfatta nella prima guerra di indipendenza e dall'esilio di Carlo Alberto, se nel maggio del 1851 è invece costretto ad asserire: “Qui la Biblioteca del Re (e con essa tutte le altre) non acquistò più nulla dopo la di lei partenza, ed è molto se si arriva a compiere le incominciate associazioni. Veramente l'aria non spira favorevole agli studi.”⁵⁸ Ma la segnalazione più rilevante riguarda i trattati del Guarini, tra i quali due inediti rinvenuti da Promis presso la Biblioteca Vaticana, come riferito in una lettera del 1858 riportata dallo stesso Ricci nella *Storia*.⁵⁹

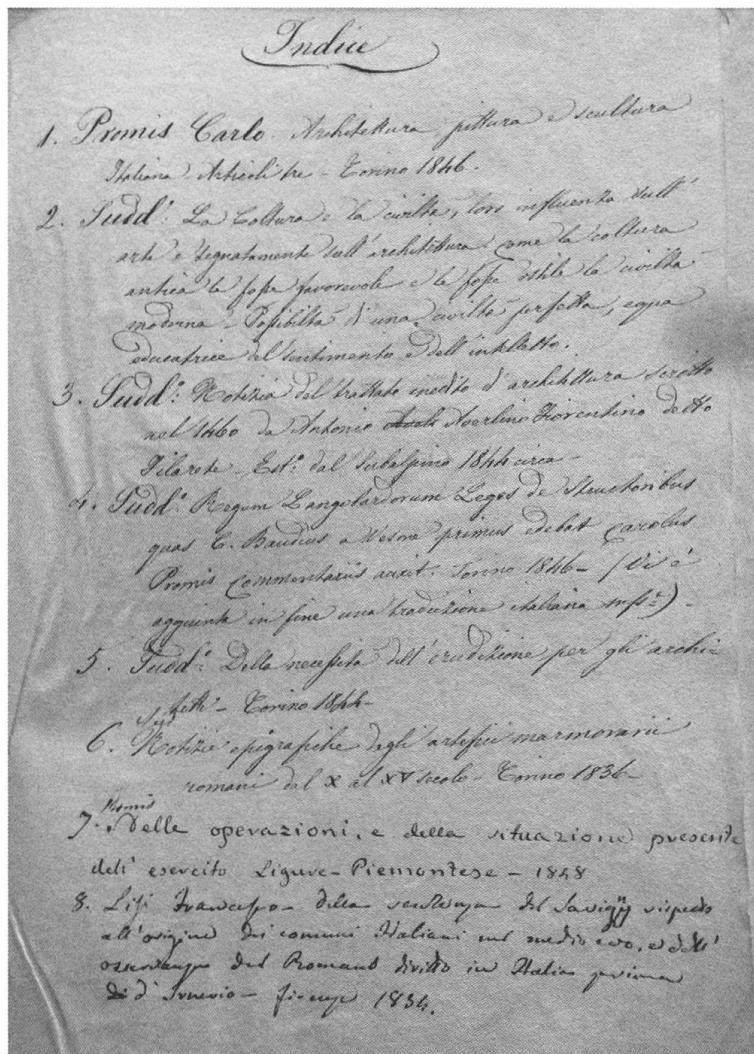


Fig. 22: Indice della miscellanea contenente gli opuscoli di Carlo Promis posseduti da Amico Ricci (Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata)

Lo scambio epistolare consente di ricostruire la lunga elaborazione dell'opera. Così gli scrive Ricci durante la sua stesura:

“Da Matteo avrà appreso quale sia il lavoro al quale mi dedico di preferenza. Se non potrò uscirne come vorrei sarà difetto d'ingegno, non di volontà. L'impresa è vasta, ma è d'uopo tentarla anche col fine di dissipare moltissimi errori che vengono d'oltremonte diretti a complicare le più semplici origini della nostra architettura, singolarmente ecclesiastica”;

e aggiunge di sperare di incontrarlo personalmente nel corso dell'anno, per ricevere “quei lumi, che invano si cercano, da alcuni che metafisicamente non

vedono nell'architettura ornamentale che simboli, e misteri”.⁶⁰ Su questo tema Ricci aveva avuto modo di informarsi da Selvatico, che nel 1845 aveva pubblicato una memoria “Intorno alla simbolica figurativa ornamentale nelle chiese cristiane del Medio Evo”,⁶¹ con un’ampia rassegna delle posizioni di autori italiani e stranieri, più tardi riproposta nel primo volume della *Storia*.⁶² Del 1847 la risposta di Promis: “Ella poi, S.^r M.^{se} Amico, non ha bisogno di chi la sproni a compiere la bella impresa della sua istoria, il *festina lente* degli antichi non è da nessuno meglio effettuato che da Lei”,⁶³ e l’anno successivo dichiara: “Mi consolo intanto apprendendo che ella non dismette punto il lavoro suo, del quale ho speranza di riparlar con Lei al suo ritorno in Torino”;⁶⁴ ancora nel 1851: “Udii con molto piacere com’ella dia sempre opera alacremente alla sua storia dell’architettura, e come siasi ancora ultimamente recato in Venezia per nuovi lumi”.⁶⁵ In una fase più avanzata, Ricci sembra aver tentato, come con Selvatico, un più diretto coinvolgimento di Promis (probabilmente nella revisione del suo lavoro), che così si schermisce:

“Mi rallegro colla S.V. colle nuove che mi da del felice progresso in cui trovasi la di lei Storia e certo con sempre nuovo piacere mi lusingo di poterla vedere in pochi mesi in Torino. Peccato ch’Ella faccia professione di modestia a segno di voler chiedere consiglio a chi non è capace di darne e meno a V.S. che ad altri; e certo ch’io non posso in coscienza sobbarcarmi al troppo grave incarico ch’ella (facendo di me un giudizio ch’io non merito) vorrebbe affidarmi.”⁶⁶

Altre prove della prosecuzione dei contatti sono fornite da quanto riferito nel 1853 a Matteo Ricci: “Dal marchese Amico ebbi lettera [...]; egli mi dà notizia de’ suoi lavori, e dice che forse fra un anno sarà in Torino”,⁶⁷ e dal pronto riscontro all’imminente pubblicazione: “Ella mi ha dato una ben lieta notizia annunziandomi la prossima pubblicazione della sua Storia dell’Architettura nel medio evo; V.S. può imaginarsi che io aspetto di leggerla con impazienza mentre, ne La ringrazio anticipatamente”;⁶⁸ così come a lui si deve il commento sul primo volume:

“Ho tardato alquanto a rispondere perché volli leggere il volume intiero da capo a fondo; ora ho finito e debbo lodare moltissimo l’autore e per la molteplice e squisita erudizione, e pel fino buon senso, e per l’ingegno netto e sicuro, e per le deduzioni logicamente derivate dalle premesse; insomma ci mancava una storia dell’architettura in Italia ed ella ce l’ha data”;

e infine, rinnovando i rallegramenti “della bellissima opera della quale fa dono al pubblico”, chiude auspicando “che il secondo e terzo volume seguiranno rapidi, di egual pondo, di egual bontà”.⁶⁹ Non a caso, sia Selvatico che Promis licenzieranno le più attente recensioni della *Storia*.

LA STRUTTURA DELL’OPERA

In *Die Kunsliteratur* del 1924, Julius Schlosser Magnino conclude con l’opera di Ricci la triade “volta a ricostruire la storia dell’arte nazionale”, inaugurata da Luigi Lanzi con la *Storia pittorica della Italia* (Bassano: a spese Remondini di Venezia, 1795-1796)⁷⁰ (Fig. 23 e Tav. V) e proseguita da Leopoldo Cicognara con la *Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d’Agincourt* (Venezia: nella Tipografia Picotti, 1813-1818)⁷¹ (Fig. 24), definendo la *Storia dell’architettura* “un libro pure importante, che si occupa dell’altra arte finora non considerata, utile tuttora e apprezzato come raccolta di materiali [...] frutto di lunghi anni di fatiche, pubblicata nel 1857-1860 ma ancora nello spirito di quella letteratura più antica”.⁷² Che l’opera si candidasse ad assumere un posto tra le grandi sistematizzazioni delle vicende artistiche è avvalorato da quanto scriveva nel 1845, mentre già ne era noto il programma, Gaetano Giucci redigendo un breve medaglione del Ricci con l’elenco dei principali scritti: “molte altre opere minori fece ancora: ma quella che ora sta compilando gli apporterà grande fama che darà in certo qual modo complemento ai grandiosi lavori di *Dagincourt* e di *Cicognara*”.⁷³

La *Storia* di Ricci non solo si accomunava per il respiro sistematico alle precedenti, che superavano trattazioni limitate per abbracciare l’intero quadro italiano, estendendosi a cenni a quello europeo in Cicognara e universale in d’Agincourt, ma partecipava a un rinnovamento metodologico rispetto ai tradizionali modelli storiografici improntati al paradigma vasariano. A questa impostazione, che per l’architettura aveva registrato una rinnovata fortuna con *Le vite* di Francesco Milizia,⁷⁴ scandite per profili biografici, secondo una struttura narrativa corredata spesso da aneddoti e conclusa dal ritratto fisico e morale dell’artista, si sostituisce una esposizione riferita alla condizione dell’arte più che degli artisti, tramite lo studio delle opere e delle diverse scuole. Prima della triade, l’opera del Lanzi si proponeva – come è dichiarato nella “Prefazione” dell’edizione parziale apparsa nel 1792 a Firenze – di illustrare “il sistema della istoria pittorica” al fine di “agevolare lo studio delle

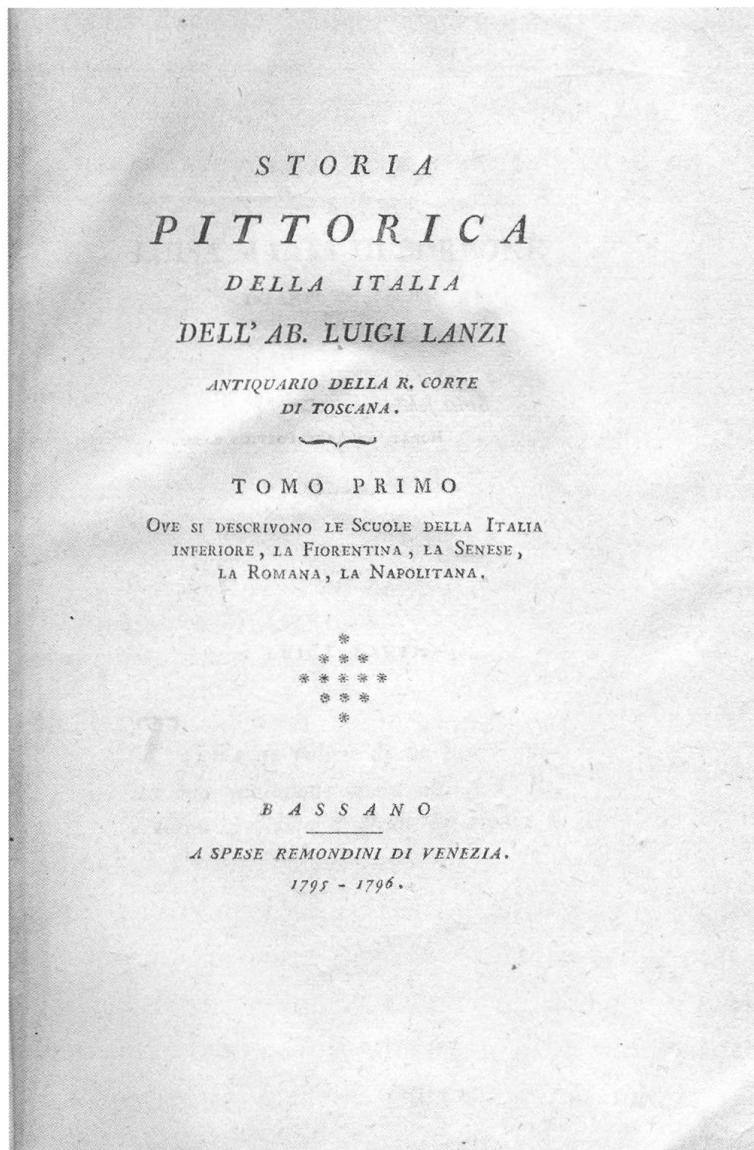


Fig. 23: Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano: a spese Remondini di Venezia, 1795-1796, volume I, frontespizio

maniere pittoriche” e “contribuire all’avanzamento dell’arte”,⁷⁵ tralasciando di conseguenza la trattazione degli “infelici secoli”, sebbene anche nei tempi barbari non mancassero pittori. L’intera materia è organizzata per scuole, a loro volta raggruppate in riferimento all’Italia inferiore (scuola fiorentina, senese, romana, napoletana) e all’Italia superiore (la veneziana e le lombarde di Mantova, Modena, Parma, Cremona e Milano, nella prima parte; la bolognese, ferrarese, di Genova e del Piemonte, nella seconda). Lanzi giustifica la scelta di essere partito dalle scuole dell’Italia inferiore, “giacché in essa le rinascenti arti ebbono più presto maturità”, rispetto a “le scuole dell’Italia

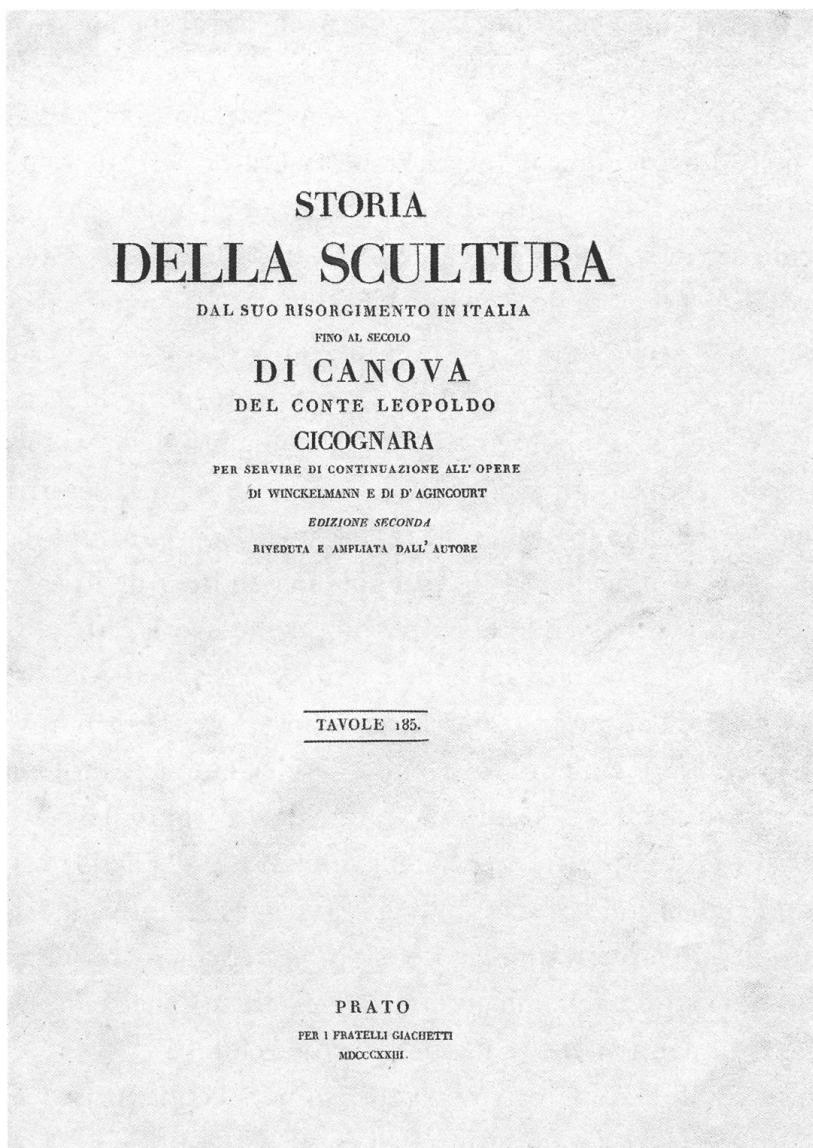


Fig. 24: Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura* [...], Edizione seconda, Prato: per i Fratelli Giachetti, 1823, frontespizio

superiore, la cui grandezza apparve più tardi".⁷⁶ Per ciascuna, dichiara di essersi rifatto al metodo adottato da Antonio Maria Zanetti nel descrivere quella veneziana,⁷⁷ sicché ne permette il carattere generale, procedendo poi con una suddivisione per epoche (da tre a cinque), a seconda di "quanti sono i cambiamenti del gusto che ella andò facendo". A capo di ognuna di esse individua un "pittore di gran nome", descrivendone lo stile, dal momento che da questi dipende "il gusto dominante" e "caratteristico di ogni tempo", per passare infine agli allievi. Nonostante l'inevitabile frammentazione, la scelta è finalizzata a porre l'accento – come ha notato lo Schlosser – sugli artisti

maggiori e sulle scuole che ne derivano, nesso che si sarebbe perso adottando una disposizione cronologica generale.

Anche nell'opera di Cicognara l'arco temporale non contempla lo stato delle arti nell'Alto Medioevo, "perché questa era la parte così pienamente esaurita dal signor D'Agincourt, che ci pareva ridondanza il ripetere ciò che quel diligente scrittore aveva di recente prodotto".⁷⁸ Diversamente, in questo caso l'articolazione temporale è complessiva e prevede cinque epoche, o stati delle arti, che ne definiscono i "caratteri marcati e diversi", preferite ad altre partizioni meno pertinenti: "risorgimento, incremento, perfezione, corruzione, e stato attuale".⁷⁹ Per ogni singola epoca si individuano le condizioni della scultura e si menzionano gli artisti e le loro relative scuole, descrivendone le opere principali, con una selezione che regola anche la produzione delle tavole.

Rispetto ai suoi precedenti, il disegno storiografico di Ricci rivela una maggiore estensione, risalendo al IV secolo, come aveva fatto d'Agincourt, ma, mentre questi si arrestava al Cinquecento, la *Storia* del Nostro prosegue sino al XVIII secolo. L'autore si preoccupa, in apertura, di motivare l'arco cronologico preso in esame, giustificando l'esclusione dell'antichità classica per la presenza di numerosi studi sull'argomento, a fronte della scarsità di quelli riguardanti i tempi di mezzo, da lui ritenuti la culla della nostra civiltà; d'altro canto, la decisione di arrestarsi al Settecento è motivata dalla perdita del concetto di stile architettonico, divenuto "ecletico", determinando l'impossibilità di una storia generale, costretta a ridursi a "una semplice raccolta di racconti riguardanti la vita, e le opere degli architetti".⁸⁰

Questo intervallo complessivo è suddiviso per secoli ripartiti nei diversi volumi: il primo tratta l'architettura dall'età di Costantino al secolo XII; il secondo abbraccia i secoli XIII, XIV e XV; il terzo il XVI e XVII, con pochi cenni a opere del Settecento, la cui menzione, al pari di quelle ottocentesche, resterà per lo più confinata nelle note, specie in riferimento agli interventi sui monumenti precedenti, o nelle "Osservazioni" inedite. Perdura ancora l'adozione di uno schema evolutivo: anche per Ricci la vicenda architettonica si svolge secondo una parabola che giunge al suo culmine ("il più alto punto di sua eccellenza") tra la metà del secolo XV e quella del secolo XVI, precipitando poi, dopo Michelangelo, "nei vizi del *Barochismo*".⁸¹ Sull'articolazione cronologica si innesta quella geografica, anche in questo caso partendo dall'Italia inferiore per poi passare a quella superiore. Figura, nel terzo volume, una trattazione tematica (architettura civile e architettura religiosa), preferita a quella consueta per profili monografici di architetti, con l'unica eccezione del capitolo XXIV, riservato a Palladio.

Assunta a criterio guida la categoria del tipo formale, corrispondente alla condizione dei tempi e delle vicende sociali, essa appare comunque declinata nelle varianti riferite ai principali centri artistici, non solo “vestendo un carattere così distinto che non potrà mai confondersi il tipo degli edifizii d'un paese del sud con quello delle costruzioni settentrionali”,⁸² ma differenziansi anche da centro a centro, dal momento che “nel modificarsi, che facevano le maniere di fabbricare, si moltiplicavano eziandio i tipi”.⁸³ Analoga posizione era stata espressa nella voce “Architettura” del 1846 da Promis, per il quale, “rotto ogni vincolo comune tra nazioni, provincie e città, la maniera ch'era stata una per tutti fu scissa in varietà infinite”,⁸⁴ dando vita a quella frammentazione per cui, non solo ogni regione si distinse dall'altra nel carattere della sua architettura, ma “La Toscana ebbe tanti stili quante città”.⁸⁵ Per Ricci, inoltre, la presenza di matrici locali, influenti sulla formazione di singole scuole, prosegue “nei tempi che appelliamo di risorgimento, dove ogni caposcuola accennava ad una via sua propria che formava poi il tipo della sua scuola e dei suoi imitatori”,⁸⁶ protraendosi anche dopo la codificazione classicista del linguaggio. Così ne discute con Ricci il Promis in una delle sue prime lettere:

“Io concordo pienamente con Lei che i tipi architettonici delle varie provincie d'Italia non siano andati pienamente smarriti se non che sul fine del passato secolo, malgrado la restaurazione universale, e quindi similare, che ebbe luogo nel cinquecento, ed a provarlo basti l'osservazione che la restaurazione accaduta in ogni dove nel secolo XVI, quantunque partita sostanzialmente da Roma, pure fu modificata o dal tipo provinciale o dal tipo individuale di colui che in questa od in quella provincia impiantò lo stile nuovo piegandosi poi necessariamente alle abitudini del luogo ed a certe necessità di partizione che nascono dalle usanze e persino dalla topografia d'una data città: ognuno di questi cinquecentisti fu caposcuola in un dato paese e son essi [...] che li guastarono senza produrre altre innovazioni sostanziali che quelle dell'ornamento cattivo; le eccezioni furono pochissime, ed è capitale quella del Guarini che ebbe pochi imitatori nel pessimo suo stile, nessuno nella novità dei concetti. Così il Palladio fu seguito più o meno dallo Scamozzi, poi dal Pozzo, dal Pompei, dal Calderari ecc., a Milano Martin Bacci e l'Alessi rivissero nel Meda, nel Mangone, nel Ricchino ed altri, a Genova lo stesso Alessi in tutti i seguenti: a Torino non vi fu successione, perché mancava una scuola propria e nazionale.”⁸⁷

Tuttavia, rispetto all'analisi formale delle opere sviluppata da Lanzi e Ciconnara, in Ricci – che in ciò si avvicina piuttosto a d'Agincourt – l'attenzione prevalente è rivolta alla storia politica, civile e religiosa che costituisce lo sfondo delle vicende artistiche, al fine di individuare i nessi tra architettura e condizioni della società, talvolta dilungandosi in notizie apparentemente estranee all'argomento, ma comunque utili a restituire il clima culturale di un'epoca e di una località.⁸⁸

Un'ultima non irrilevante differenza dell'opera di Ricci riguarda l'assenza di tavole, fondamentali, invece, nell'*Histoire* di d'Agincourt per 'dimostrare' coi monumenti, esibiti agli occhi del lettore, il corso delle tre arti (pittura, scultura e architettura). Tavole sono presenti anche nella *Storia della scultura*, sebbene il relativo atlante risulti, in raffronto con quello del francese, limitato soltanto a "gli oggetti più importanti e che più esprimono il carattere dei tempi, senza opprimere con soverchio numero di tavole e far pompa di poco utili illustrazioni";⁸⁹ e in entrambi i casi il corredo di figure assorbì notevoli attenzioni e risorse degli autori, che attivarono una complessa organizzazione per l'esecuzione di disegni o il reperimento di precedenti stampe, e la loro incisione.⁹⁰ Viceversa, la *Storia* di Ricci, come quella di Lanzi, non presenta tavole, omesse – secondo quanto dichiarato dallo stesso autore – per risparmio sia di tempo che di spesa, ma anche al fine di rendere i volumi più economici e smerciabili. A sostegno della scelta, il maceratese citava altre opere "celebratissime",⁹¹ prive di un apparato iconografico – da Vasari a Baldinucci, a Temanza – augurandosi comunque che il positivo riscontro presso il pubblico avrebbe successivamente invogliato un editore ad apportare i miglioramenti che non era stato in grado di introdurre.

Questa mancanza, che accomunava la *Storia* di Ricci anche alla *Storia dell'architettura in Europa* di Francesco Taccani,⁹² in contrasto con il privilegio accordato nell'Ottocento all'illustrazione, viene denunciata con franchezza dal Promis dopo la lettura del primo volume: "Peccato che non vi sia qualche stampa, la quale schiarirebbe moltissimo e risparmierebbe all'autore molte e molte parole, le quali non possono mai arrivare alla chiarezza di una rappresentanza; poche, avrebbero, a parer mio, bastato. In questo io son discorde dalla S.V. Ill.ma";⁹³ e successivamente si estende a proporre "le stampe che amerei vedere in calce alla sua opera".⁹⁴ Il suggerimento è accolto da Ricci, che annota tra le previste integrazioni (Fig. 25):

"Disegni che ci proponiamo di fare incidere ad ornamento ed illustrazione di questo volume. Roma: La doppia scala, che introduce al Cimitero di

<i>Disegni che ci proponiamo di fare incidere ad ornamento ed illustrazione di questo volume</i>	
Roma	La doppia scala che intre duce al battistero di S. Agnese p: 15
	= La Basilica Ulpia (l'interno): 28
	= Il battistero Laterano " 33
Ravenna	Il Mausoleo di Teodorico: 118
Parenzo nella Istria	<i>Il Duomo</i> " 153
Lucca	S. Frediano " 224
Como	S. Abondio antica Cattedrale: 260
Aix-la-Chapelle	S. Maria " 302
Roma	Ch. di S. Clemente " 310
Pola nella Istria	<i>Duomo</i> " 321
Empoli	<i>Duomo</i> " 419
Firenze	S. Miniato al Monte " 420
Cortona	<i>Duomo</i> " 422
Pontremoli	<i>Duomo</i> " 423
Trento	<i>Duomo</i> " 447
Verona	S. Zeno " 449
Borcanella	S. Maria " 464
Modena	<i>Duomo</i> " 525
Ferrara	<i>Duomo</i> " 532
Ancona	<i>Duomo</i> " 536
Pistojia	Ch. di S. Giovanni. <i>Purissima</i> " 542
<i>in Valdellina</i>	<i>La Pieve</i> " 544
Mapa-Mari-	
<i>lina nella Istria</i>	<i>Duomo</i> " 543
<i>ma Sonese</i>	

Fig. 25: Amico Ricci Petrocchini, Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII, copia preparatoria per la seconda edizione, volume I: "Disegni che ci proponiamo di fare incidere ad ornamento ed illustrazione di questo volume", annotazione su secondo foglio interpolato prima del frontespizio
(Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata, Fondo Manoscritti, Ms. 205)

Sant'Agnese p: 15. La Basilica Ulpia (l'interno) p: 28. Il battistero Laterano p: 33. Ravenna il Mausoleo di Teodorico p: 118. Parenzo nell'Istria: Il Duomo p: 153. Lucca: S. Frediano p: 224. Como: S. Abondio antica Cattedrale p: 260. Aix-la-Chapelle: S. Maria p: 302. Roma: Ch. di S. Clemente p: 310. Pola nell'Istria: Duomo p: 321. Empoli: Duomo p: 419. Firenze: S. Miniato al Monte p: 420. Cortona: Duomo p: 422. Pontremoli: Duomo p: 423. Trento:

Duomo p: 447. Verona: S. Zeno p: 449. Toscanella: S. Maria p: 464. Modena: Duomo p: 525. Ferrara: Duomo p: 532. Ancona: Duomo p: 536. Pistoia: Ch. di S. Giovanni Fuoricivitas p: 542. San Gimignano in Val d’Elsa: La Pieve p: 544. Massa Marittima nella maremma Sanese: Duomo, p: 543.”⁹⁵

Ma, come ricordato, l’auspicata seconda edizione non ebbe seguito, sicché l’assenza di tavole finì per rafforzare il carattere erudito dell’opera, incidendo negativamente sulla sua fortuna.

LA RICEZIONE DEI CONTEMPORANEI

Una volta approdata alle stampe, la *Storia dell’architettura* venne favorevolmente accolta dai contemporanei, come attestano le numerose recensioni.⁹⁶ Tra queste risalta, per lucidità e acume, quella di Pietro Selvatico su *Il Mondo Letterario* del 29 gennaio 1859, riferita solo al primo volume, dal momento che il secondo e il terzo, nonostante le date dichiarate nel frontespizio (1858 e 1859), apparvero con ritardo. Anche stavolta, accanto agli elogi “per la dovizia della dottrina, per l’ordine, per le savie osservazioni”, Selvatico non si astiene dal sottolineare alcuni limiti, conseguenti alla formazione stessa di Ricci, erudito e dilettante, più competente nella filologia delle fonti che nelle ragioni costruttive, auspicando il loro superamento nei successivi volumi:

“E se il chiaro autore vorrà porre in questi maggiore precisione e proprietà nella lingua architettonica, se vorrà meglio appurare alcune sentenze sulla statica, che per verità non proprio s’accordano a quanto dettò ora incrollabilmente la scienza, se vorrà risparmiare un cumulo di notizie storiche, pregevoli senza dubbio per se medesime, ma troppo all’argomento straniere, egli renderà ancora più lodevole un lavoro che fin d’ora dà sicurezza di riempire degnamente una lacuna della nostra letteratura artistica.”

La recensione si traduce infatti in una rassegna della storiografia architettonica all’interno di quello scenario internazionale nel quale, più di Ricci, Selvatico si muove agevolmente:

“È da un pezzo che avevo in animo di scrivere qualche riga sulle numerose storie dell’architettura uscite in questi ultimi anni, specialmente in

Germania ed in Francia; ma, a dir vero, mi svogliò da questo proposito il vedere come, ed in queste ed in altre opere oltremontane congenere, fosse trattata superficialmente, e più spesso maltrattata, l'architettura del Rinascimento italiano, la quale, pel merito dei suoi monumenti, mi pareva assai più degna di esame e di lodi che non cert'altre straniere. Parecchi forestieri, in particolare inglesi e tedeschi, studiano, è vero, con diligenza grandissima i nostri edifici del passato; ce li danno misurati con accuratezza; ma l'amore, che sa qualche volta di frenesia, da essi portato al loro stile archiacuto e alle magnifiche costrutture su cui fu applicato, li fa ingiusti verso le opere delle seste italiane, alzate sul fine del secolo XV e sul cominciare del XVI, le quali essi osano di chiamare pallide ed insignificanti imitazioni dello stile romano, senza far avvertenza che queste imitazioni cominciano da noi solo verso il 1530.”

La polemica si appunta in particolare su Ruskin, “a cui è dovuta molta lode per aver bene illustrato gli edifici di Venezia nel medio evo”, ma che “chiama nella sua opera *Stones of Venice* ‘Pestilent Renaissance’ il nostro leggiadro Rinascimento”. Parallelamente alla critica rivolta agli stranieri, Selvatico deve comunque ammettere “come i nostri fossero rimasti silenziosi intorno alle vicende d'un ramo importantissimo del bello visibile, il quale, più assai degli altri, sta legato alle condizioni morali e civili dei popoli”, riconoscendo l'assenza di una storia dell'architettura redatta “da penna italiana”. E in proposito ricorda la *Storia dell'architettura in Europa* del Taccani, apparsa poco prima di quella del Ricci,

“ma quel libro, sebbene fornito di ingegnose osservazioni, ed indagatore perspicace degli elementi sui quali si fonda l'architettura greco-romana, è appena uno abozzo affrettato a quelle del medio evo e del rinascimento. La- onde esso lascia quasi inesplorate le epoche più importanti dell'architettura moderna e, ciò che è più increscibile, guarda, direi quasi, a volo d'uccello, i differenti e bellissimi stili dell'italiana”.

D'altronde, a sua volta Luigi Canina, elogiato come “il più dotto storico che si abbia l'arte antica [...] o non ebbe il tempo o non volle occuparsi del medio evo e de' tempi moderni; e fu danno grave perché era ed architetto ed archeologo valente”. Infatti, le competenze richieste per affrontare un simile compito sono chiaramente esposte da Selvatico: “Veggo bene che soltanto un architetto di professione può dar le ragioni di certe forme e di

certe costrutture del medio evo e del rinascimento, e chiarire la storia d'esse colla critica in guisa che quella diventi, anziché pascolo ad erudite curiosità, insegnamento prezioso agli architetti.”⁹⁷

Emerge da quest'ultima considerazione il punto nodale della posizione di Selvatico, che fin dal discorso all'Accademia di Ravenna del 1844, “Con quali mire si debba scrivere una storia delle arti del bello visibile”, e in particolare dell'architettura, aveva segnalato l'esigenza che essa, “perché accenda al bene operare”, venisse “esposta in ben altra maniera da quella che fu sin qui”;⁹⁸ così come nella “Prelezione al corso di Storia Architettonica per gli Ingegneri laureati” del 1856 (Fig. 26 e 27) aveva raccomandato di affrontare anche la “storia delle ragioni costruttive subordinate alla natura de' materiali” per meglio indirizzare gli allievi a “concetti conformi alla materia che è necessario di adoperare”.⁹⁹ Nel 1859, Selvatico è reduce dall'esperienza, intrapresa alla fine del 1849 e ormai giunta al termine, prima di segretario e poi di presidente facente funzione dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, nonché di docente di Estetica, avendo pubblicato nel 1852-1856 una sintesi delle lezioni nella *Storia estetico-critica delle Arti del disegno*, dove esponeva l'impostazione data al suo insegnamento, volto a mostrare “non tanto le ragioni del bello, quanto le vie ad arrivarlo”. In proposito, difendeva l'originalità del proprio contributo, “imperocché finora non mi venne fatto di trovare un libro sulla storia dell'arte (eppure se ne scrissero tanti!) il quale chiudendo i principii estetici e i metodi tecnici, questi tentasse di diffondere negli artisti col mezzo di quelli”.¹⁰⁰ Alla luce della centralità che assume per Selvatico l'educazione dell'artista, richiamando anche la storia a una funzione pedagogica, si comprende la critica al maceratese, il cui lavoro erudito appare poco rispondente all'obiettivo di promozione delle arti. Tuttavia, l'auspicato rinnovamento artistico, in un'ottica di più generale progresso civile, non poteva non fondarsi su un'analisi storica, sicché anche “i colti amatori e gli eruditi possono acconciamente giovare agli studi storici dell'architettura quando si pongano a raccontare, con sana critica, le epoche in cui vennero innalzati i più considerevoli monumenti, e ci mostriano le condizioni sociali che ebbero influsso diretto od indiretto sopra una data maniera d'architettare”. E proprio tale “lodevole intendimento” ravvisa nell'opera di Ricci, “guida eccellente a conoscere la storia de' nostri monumenti dal IV al XVIII secolo, e fondamento a prepararne una la quale, penetrando nelle ragioni costruttive dell'arte, ci sia scorta a comprendere in qual maniera lo studio degli edifici di tale periodo possa giovare a quelli del presente, a dir vero, tutt'altro che eredi legittimi della nostra grandezza

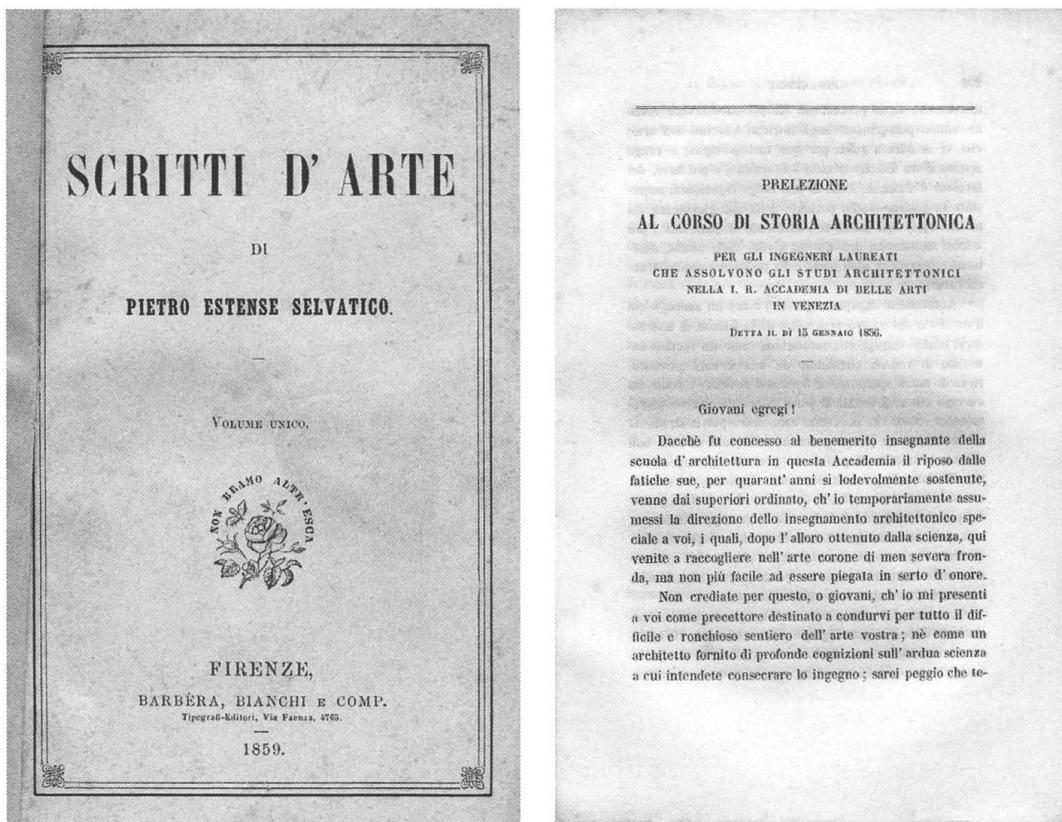


Fig. 26, 27: Pietro Selvatico, *Scritti d'Arte*, Firenze: Barbèra, Bianchi e Comp. Tipografi-Editori, 1859, frontespizio e pagina iniziale della Prelezione al corso di Storia architettonica, [p. 291]

passata”, considerandone “pregevolissimo esordio il primo volume da poco pubblicato” e riservandosi di esprimere su di essa un giudizio complessivo al compimento della pubblicazione.¹⁰¹

A stendere una recensione finale sarà invece, nel 1861, Carlo Promis, al quale spetterà pure la commemorazione di Ricci dopo la sua scomparsa nel 1862, tradottasi in una breve sintesi critica della *Storia*. Promis la definisce anzitutto opera “desideratissima, ma tale ad un tempo da infondere scuoramento e terrore in chi vi si volesse cimentare”,¹⁰² e riconosce all’autore

“di averci dato una storia complessiva laddove eranvi soltanto biografie per provincie, o per individui, o non v’era nulla: di aver portato la face della critica dove regnavano oscurità, contraddizioni, affermazioni di quanto non si sapeva, negazioni di quanto non si voleva sapere: di aver animosamente affrontato ostacoli e fatiche d’ogni maniera e d’essere alfine riuscito nel

difficile intento dandoci una storia completa e sinora invano desiderata dell’architettura qual fu in Italia dopo l’impero nei tempi medii e negli ultimi fra tante vicende politiche, sociali e civili”.¹⁰³

Il dettaglio maggiore viene riservato alla trattazione del medioevo, addentrando pure nelle dispute erudite sull’architettura gotica alle quali Ricci aveva partecipato. Segnalata anche la trattazione dell’epoca in cui rinasce lo studio dell’antico che, mentre “rendeva [gli architetti] più corretti negli ornamenti e nelle sagomature, non era ancora diventato, grazie a Dio, così oltrepotente da spegnere ogni invenzione e far gridare bello per eccellenza ciò solo che fosse dall’antico più servilmente copiato”, inaugurando una fase che si spegne “colle menti isterilite” degli “impotenti pedissequi” dell’“immenso Michelangelo”.¹⁰⁴ Poche frasi sono dedicate alla parte finale: “L’epoca ultima (dico quella dall’anno milleseicento in poi) fu da lui svolta con pacato e tranquillo giudizio, con sapere grandissimo, sicché nuova ed attraente ne riesce la lettura, avvegnaché, per la decadenza dell’arte sulla quale versa il libro, ne sia la narrazione di per sé poco piacevole.”¹⁰⁵

Anche per Promis, impegnato nella cattedra di Architettura civile presso la Regia Università di Torino dal 1843 e fortemente polemico nei confronti dell’accademismo convenzionale, la funzione della storia doveva essere educativa e consentire l’apprendimento di un metodo di studio che, sviluppando capacità critiche per scegliere il bello e l’utile, potesse risolversi in metodo di progetto,¹⁰⁶ senza ridurre gli allievi a gelidi imitatori o plagiari. Il tema era stato esplicitamente affrontato nel 1844 nella “Prelezione” al corso intitolata appunto “Della necessità dell’erudizione per gli architetti”, sottolineando il contributo essenziale dato alla loro formazione dalla storia dell’architettura, il cui studio avrebbe potuto fornire esempi per il corretto operare: “Di quali danni estetici e materiali sia causa la mancanza dell’erudizione, vedesi tuttogiorno in mille edifici, ove si errò, perché non si tenner d’occhio mille altri edifici, ne’ quali quel caso concreto di stile o di distribuzione era sciolto in varie e lodevoli guise.”¹⁰⁷

Su questa difesa dell’erudizione, “necessità assoluta e prima” nel “ristaurare, compiere, aggrandire od innalzare di pianta edifici di ogni epoca e di ogni maniera”,¹⁰⁸ Promis tornava nell’articolo “Architettura” per l’*Encyclopédia popolare* del 1846 (Fig. 28). Qui infatti stigmatizzava “le tante brutture, le tante nullità, le trivialità perpetue che deturpano le nostre città e ci mostran troppo diversi dai nostri padri”, invitando i giovani a supplire alla fantasia inesorabilmente spenta “con forti e vasti studi”, tra i quali raccomandava di

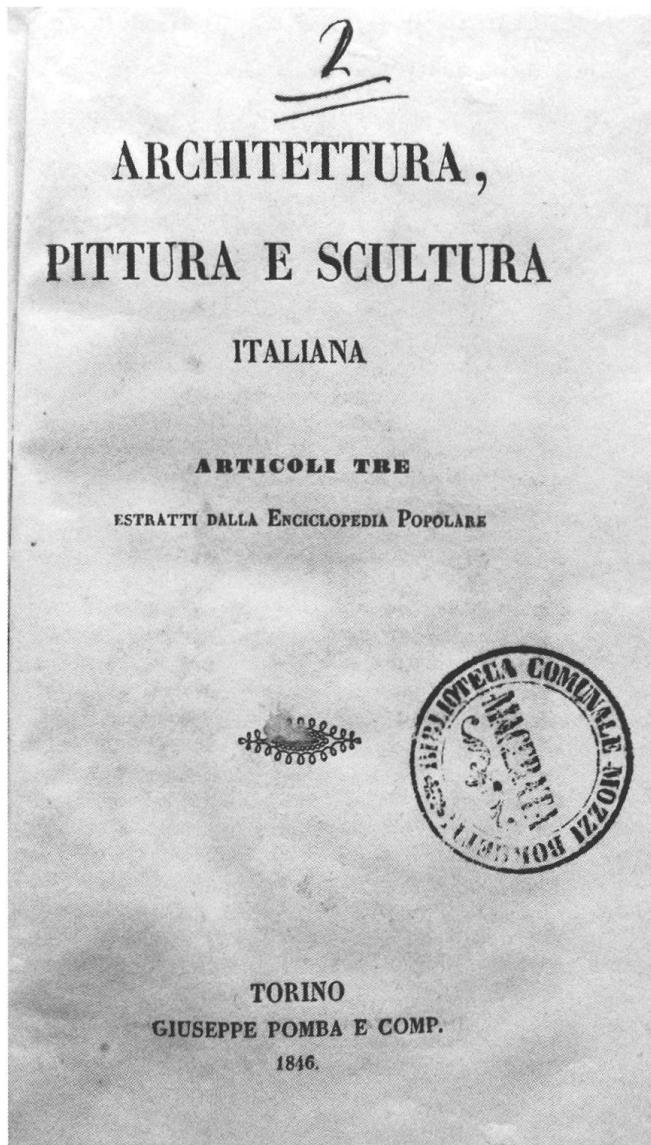


Fig. 28: Carlo Promis, Architettura, Pittura e Scultura italiana. Articoli tre estratti dalla Enciclopedia Popolare, Torino: Giuseppe Pomba, 1846, dalla miscellanea Promis di Amico Ricci, frontespizio (Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata)

“coltivare in tutta la sua ampiezza la storia dell’arte, che è il vero ed infinito tesoro dell’architettura, ma solo a chi si accinga a ricercarlo premunito di quelle nozioni letterarie che sono ormai di necessità, non d’ornamento”. Reagendo al monopolio dell’indirizzo neoclassico e all’appiattimento del gusto indotto dalla didattica accademica, nel suo approccio eclettico Promis è convinto che lo studio della storia avrebbe favorito una scelta più consapevole, traendo dai monumenti greci e romani “la purezza e la sovrana eleganza

delle forme e specialmente delle parti”; da quelli del medioevo “la varietà infinita e l'eccellenza del carattere religioso”; da quelli del Quattrocento “una decorazione tutta leggiadria, convenienza e opportunità”;¹⁰⁹ e dagli usi attuali i criteri per ordinare le piante, giungendo in definitiva a coniugare la cognizione del passato con la scienza del presente. Da qui il sincero apprezzamento rivolto all'opera di Ricci, il cui tentativo di restituire la complessiva storia dell'architettura italiana, analogamente a quanto fatto per pittura e scultura da Lanzi e Cicognara, forniva la base per una valorizzazione della tradizione nazionale, cara alla temperie del romanticismo, da rendere viva e attuale attraverso il teorizzato “stile di imitazione”.

PARTE II. NODI STORIOGRAFICI E TEMI CRITICI

LA DISPUTA SULL'ORIGINE DELL'ARCHITETTURA GOTICA

Dai contemporanei e fino al citato saggio di Giovannoni, è stato riconosciuto a Ricci il merito della ricerca sistematica e della rivalutazione dell'architettura del medioevo, sulla scia di quanto intrapreso da Séroux d'Agincourt.¹¹⁰ Nell'affrontare il tema, al centro di crescente attenzione da parte della cultura romantica, Ricci intercetta alcuni nodi storiografici di particolare rilievo, tra i quali l'origine dell'architettura gotica. Nel Settecento, l'ipotesi vasariana riassunta nella dispregiativa definizione di 'lavoro tedesco' era stata ripresa nel *Saggio sopra l'architettura gotica* di Paolo Frisi del 1766, attribuendo agli "Architetti Tedeschi [...] quella maniera di fabbricare, che volgarmente si chiama ordine Gotico, o sia architettura gotica"¹¹¹ e rinnovandone anche la critica, sebbene sulla base di considerazioni statiche e costruttive. Nello stesso secolo, si assiste tuttavia a una riconsiderazione del gotico nell'ambito di due filoni distinti: da un lato, gli studi storici volti a sottoporre ogni ipotesi al vaglio delle fonti, dall'altro, un approccio interno al dibattito teorico-critico, alla ricerca di principi, se non anche di archetipi simbolici. Sul versante dell'erudizione storica, Lodovico Antonio Muratori, nei suoi *Annali d'Italia*, aveva condannato come "giudizi figliuoli dell'ignoranza" quelli che, nell'opinione "del volgo, ed anche [de] i mezzo Letterati", avevano finito per assimilare i Goti a "Barbari inumani, e privi affatto di legge e di gusto", sicché "le fabbriche antiche malfatte si chiamano d'architettura Gotica".¹¹² A sua volta, Scipione Maffei, nella *Verona illustrata*, contestava l'"opinione falsissima" per cui "a' barbari si attribuisce l'aver trasformata, e guasta l'Architettura, per aver portata in Italia, e messa in uso la propria loro, onde quasi nuovo ordine venisse a stabilirsene informe e sregolato, che chiamiam Gotico", dichiarando "l'architettura Gotica non essere altramente venuta da' Goti, e niuna parte avere i barbari in essa", i quali "non aveano architettura né buona né cattiva", essendo dediti solo all'arte militare;¹¹³ affermazione ripresa da Francesco Milizia nelle *Memorie degli Architetti antichi e moderni* nel redigere il profilo di Aloisio operante alla corte di Teodorico.¹¹⁴

In ambito teorico-critico, invece, la tesi dell'origine naturale dell'architettura archiacuta, introdotta fin dalla celebre *Lettera a Leone X* di Raffaello e Baldassarre Castiglione, era stata rinverdita dallo stesso Milizia nei *Principi di architettura civile*, affermando che i boschi sarebbero stati i primi templi dei popoli settentrionali d'Europa, come gli Unni, i Sassoni, i Vandali, i Normanni, per

cui, “come gli archi possono essere altrimenti, che acuti, quando l’Artista non ha, che imitare quella curva, che formano i rami colla loro scambievole intersezione? E le colonne come possono altrimenti essere, che a fasci, se elleno non debbono rappresentare, che steli di gruppi di alberi?”; un’interpretazione apparentemente ingenua, ma funzionale a una difesa del gotico, forse sulla scorta del positivo rapporto tra Architettura e Natura enunciato da Marc-Antoine Laugier, in quanto con essa “spariscono tutte le irregolarità, tutte le trasgressioni contro l’arte,” e “ogni cosa vi acquista la sua ragione”.¹¹⁵

L’annosa questione torna di stringente attualità nell’Ottocento, in relazione sia a una affermazione di caratteri propri delle identità nazionali, spesso non disgiunta dalla pretesa di primati, sia all’indirizzo revivalistico d’oltralpe, che in Italia si traduce nella ricerca di modelli alternativi rispetto a quelli antichi adottati dall’architettura neoclassica.¹¹⁶ Coerentemente alla sua formazione, Ricci è coinvolto anzitutto sul versante erudito, affrontando un vivace confronto con Carlo Troya in risposta alle tesi esposte nella sua *Storia d’Italia del Medio-Evo* (Napoli: dalla Tipografia del Tasso, 1839, poi dalla Stamperia Reale, 1847) e nel *Codice Diplomatico Longobardo* (Napoli: C. Batelli e comp., 1845, poi dalla Stamperia Reale, 1855, indici 1859), più tardi compendiate in “Dell’Architettura gotica. Discorso”, apparso nel 1857 in tre articoli sul giornale *Il Giambattista Vico* e circolato anche in estratto. Nel 1847 l’illustre storico napoletano aveva consultato in merito Ricci, all’epoca presidente dell’Accademia di Bologna e già applicato alla stesura della *Storia dell’architettura in Italia*, che, pur schermendosi sulle sue competenze, escludeva di poter chiamare “gotica” l’architettura prima del X secolo, permanendo in tutte le costruzioni fino a quest’epoca – attraverso Ostrogoti, Longobardi e Franchi – il tipo romano, “meno la barbarie e rozzezza che presentano nelle loro parti speciali”. Solo dopo tale data sarebbe venuta meno quella superiorità intellettuale degli Italiani, “in cui si erano mantenuti fino allora su tutte le altre nazioni, e l’influenza germanica gl’invase”. Di questa architettura germanica o gotica Ricci cita alcuni casi, aggiungendo:

“Moltissimi altri esempi proporrò in appoggio della mia ipotesi nella storia dell’architettura italiana che vado compilando. E come potrebbe diversamente spiegarsi quest’appellazione di *gotica* all’architettura, se prima dell’anzidetta età, né per opera di germanici, né per varietà di forme deviò ella dallo stile antico? Dové dunque nascere quest’appellazione quando e per la qualità degli artefici, o degli architetti, o per le specialissime sue forme si fu costretti di appoggiare a lei questo adiettivo”;

e a rafforzare l'assunto notava ancora che il progresso dell'architettura germanica seguiva quello della geometria, dell'algebra “e di tutte le scienze esatte, tanto necessarie all'applicazione meccanica di lei”, alle quali diede impulso il monachesimo gallico e tedesco.¹¹⁷

Lo storico napoletano attribuiva invece il termine di gotica all'architettura sorta prima del 375 a opera dei Goti, discendenti dei Geti di Tracia che, divenuti ariani, avrebbero edificato chiese con proprie caratteristiche, distinte dalle costruzioni greche e romane, e affermava la presenza dell'ogiva nel tempio eretto verso il 515 a Ravenna dal visigoto marito di Amalasunta, regina ostrogota figlia di Teodorico, distrutto nel 1457, ma del quale Vasari avrebbe ancora vista un'effigie; inoltre, per Troya, l'arco acuto, introdotto dai Goti, sarebbe tornato in Italia tramite i Tedeschi, motivando così la denominazione adoperata dal biografo, la cui sintesi avrebbe contenuto, a meno di alcune confusioni sui popoli, “tutte le verità Storiche intorno all'*Architettura gotica, od ogivale*”.¹¹⁸

A differenza del consenso suscitato oltralpe, dove, non senza motivazioni d'orgoglio nazionale, i primi studi del napoletano furono elogiati da Jacob Grimm in un discorso tenuto nel 1846 all'Accademia di Berlino, la tesi venne contestata da Ricci nella *Storia*, eccependo che “qualunque fosse il rito degli ariani, non era tale certamente da portare nell'architettura un suo carattere singolare”¹¹⁹ e ribadendo la supremazia tanto del cattolicesimo che della tradizione italiana, valori che improntano tutta la sua opera:

“Poco, o nulla giova alla storia dell'arte sapere che dalle infrequenti fabbriche nate con l'arianismo dei Goti in Ravenna prendesse quel genere di architettura il nome di gotica; mentre da altra parte sappiamo, che quella foggia ebbe in realtà pochissimo seguito, e che specialmente dai cattolici non fu imitata. [...] ed il non aver seguito il loro esempio onora l'Italia tenace nel non confondere l'idea di una fede diversa dalla propria, ed una maniera d'architettura aliena dai bisogni e dalla convenienza della geografica sua posizione.”¹²⁰

L'importanza assegnata da Ricci al confronto con Troya si evince da altre testimonianze del suo epistolario. Tra gli interlocutori compare Federico Odorici, dotto autore delle *Antichità cristiane di Brescia*, che riceve con interesse il primo volume della *Storia*, “da me tanto desiderato in questi momenti che la questione dell'arte *gotica* messa in campo dal Troya mi tiene in bilico, e mi getta in mille dubitazioni”.¹²¹ Più tardi Ricci vi risconterà una sintonia di vedute:

“Ho ricevuto finalmente il tanto desiderato volume spettante la 2^a *parte delle Antichità Cristiane di Brescia*, che ho subito letto, ed ammirato la sua erudizione, e chiarezza di esposizione. Come può bene immaginarsi l’occhio è andato subito a ricavare com’Ella la pensi in ordine alla disputa insorta fra me, ed il distinto amico Carlo Troya. Veggo che Ella ha evitato di parlare di quella forma, che si seguì principalmente in Germania, ed in Francia nei secoli XII, e XIII a cui si applica il titolo di gotica, e che il dotto Napoletano reputava originata dai riti ariani discordanti dai cattolici, in quanto a che Ella pure riconosce, che la supposta diversità di questi non poteva produrre quel cangiamento di architettura ed in ciò siamo perfettamente d’accordo, del che mi compiaccio assaissimo.”¹²²

Nella disputa Ricci coinvolge anche Carlo Promis, a sua volta stretto corrispondente del napoletano,¹²³ che nel 1848 cautamente risponde: “Non ho ancora potuto vedere il volume di Troya, del quale questi mi fece pure tener contezza, sicché trattandosi d’uom sì dotto ma ad un tempo di sì delicata ed astrusa questione, io non oso ancora aprir bocca.”¹²⁴ Più tardi, però, pur esprimendo grande deferenza nei confronti di Troya, manifesta la sua adesione alla posizione dell’amico:

“Io mi prego di pensare appunto come la S.V. riguardo alla singolare idea del Troya sopra lo stile Longobardo, idea desunta dalle leggi nuovamente pubblicate. Questo non sminuisce in nulla il rispetto infinito che io porto ed eternamente porterò a quell’uomo dottissimo. Nel giornale il Giovan Battista Vico egli ha riprodotto tutte le sue argomentazioni a favore di quel tema, il quale ebbe a Berlino grande incontro. Gli dobbiamo ciò nonostante essergli gratissimi per avere con erculea fatica riuniti quanti dati storici concernono l’architettura gotica e quand’anche il cercarla avanti il Novecento sia forse un’illusione, tuttavia è un gran che il trovar messo assieme quanto in quell’epoca e prima fu scritto.”¹²⁵

Ancora più esplicito si rivela Promis nella recensione della *Storia*, pubblicata dopo la scomparsa di Troya, lodandone sempre la “sterminata erudizione”, ma eccependo “non egualmente salda critica”, laddove “volle provare come veramente a Goti architetti si debbano attribuire le fabbriche allora innalzate in Italia, Spagna, Francia, confondendo l’*opus*, che è un modo di struttura, collo *stile* che è pura arte”; e non manca di ridimensionare gli elogi tributati dai “dotti tedeschi, de’ quali le nuove teorie blandivano i pregiudizi

nazionali (avvegnaché si sappia che i Goti non erano Germani)".¹²⁶ Dissen-tendo a sua volta dai consensi riscossi all'estero dalle tesi di Troya, Ricci re-sterà fermo nella sua convinzione, come dimostra la postilla autografa che avrebbe dovuto comparire nella seconda edizione della *Storia*:

“Una nazione incolta che invada una colta, non potendo darvi ciò che non possiede, distrugge ed impedisce colla forza dell’armi, le arti, e le scienze del popolo vinto: ma se per poco lo regge, partecipa egli stesso delle di lui cogni-zioni. Quest’aforismo distrugge in un punto la sognata idea che i Goti potes-sero introdurre qualche arte, o stile architettonico in Italia, o altrove.”¹²⁷

Sullo stesso tema era intervenuto pure Pietro Selvatico, anch’egli in contatto con Troya, che, nell’opera *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia* del 1847 (Fig. 29), aggirava abilmente la controversia erudita sulla denominazione e, pur negando la liceità del termine “gotica” per quell’“architettura lanciata ed aerea che tiene a primaria base la linea ascendente”, non escludeva di po-terlo adoperare per l’architettura nata in Spagna nel VI secolo con i Visigoti, e poi di lì passata in Francia, appoggiandosi all’opinione di “quell’alta ed erudita mente di Carlo Troya, il valentissimo storico che dié all’Italia sì pre-ziose pagine intorno al suo medio evo”.¹²⁸ Maggiore attenzione è riservata all’origine dell’arco acuto, in quanto “elemento d’una fra le più luminose epoche della veneziana architettura”, che ipotizza giunto in Italia “coll’arabo sapere, anziché coi commercii e colle conquiste dei Settentrionali”.¹²⁹ La tesi della provenienza orientale dell’arco acuto non è nuova, e in proposito Sel-vatico rivela buona conoscenza della letteratura straniera, in particolare in-glese, citando una serie di riferimenti, che saranno ripresi puntualmente da Ricci nelle note della *Storia*:¹³⁰ anzitutto Christopher Wren, che, secondo quanto riportato nei *Parentalia* (1750), dichiarava: “what we now vulgarly call the *Gothick* ought properly and truly to be named the *Saracenick Architecture refined by the Christians*; which first of all began in the East after the Fall of the Greek Empire by the prodigious Success of those People that adhered to *Mahomet’s* Doctrine, who out of Zeal to their Religion, built Mosques, Ca-ravansaras, and Sepulchres, wherever they came”.¹³¹ Si aggiungono: Joseph Strutt¹³², Richard Payne-Knight¹³³, Henry Hallam e Robert Willis, autore certamente gradito per la sua attenzione al gotico italiano, che, interrogan-dosi “upon the origin of the pointed arch”, afferma: “I am inclined to think the balance of evidence in favour of the Saracenic origin of those forms.”¹³⁴ Dallo stesso Willis, Selvatico assorbe l’ipotesi dell’influenza del luogo sulle

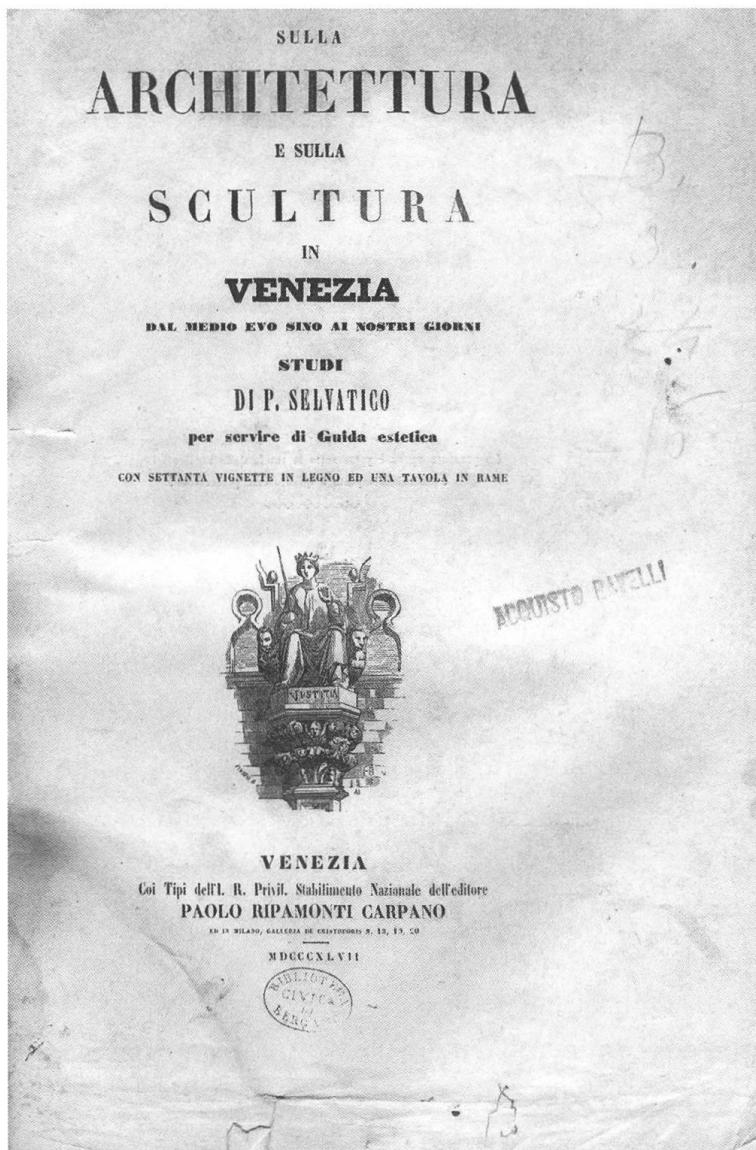


Fig. 29: Pietro Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal medio evo sino ai nostri giorni. Studi [...] per servire di Guida estetica*, Venezia: Coi Tipi [...] dell'editore Paolo Ripamonti Carpano, 1847, frontespizio

variazioni dello stile, questione affrontata pure da Pascal Coste che, nella breve *Introduction historique* premessa alle tavole dell'*Architecture arabe*, riconduce alle crociate l'origine dello stile, “qu'on appelle le *gothique*, qui n'etait autre que la maniere arabe”,¹³⁵ individuandone le inevitabili trasformazioni una volta trapiantato al nord e presso popoli cristiani, per adattarsi al clima, freddo e piovoso, ai diversi usi religiosi e agli sviluppi della scultura. Un'omissione, probabilmente non casuale, nei riferimenti bibliografici citati da Selvatico (e di conseguenza da Ricci) è invece l'*Essay on the Origin, History,*

and Principles of Gothic Architecture di James Hall (London: Blumer and Co, 1813), critico infatti nei confronti dell'ipotesi di Wren sull'origine saracena e incline a resuscitare la tesi della genesi vegetale, rifacendosi all'intreccio di rami di salice.

Per Selvatico, sebbene già presente in fabbriche remotissime come elemento isolato adottato per motivi statici, in quanto la sua spinta è “infinitamente minore di quella indispensabile all'arco rotondo”, l'arco acuto apparirebbe nella sua duplice funzione – “e come sistema statico, e come monumentale” – nelle moschee erette a partire dal VII secolo dai califfi arabi dell'Egitto. Questa maniera di costruire, appresa all'epoca delle Crociate, avrebbe registrato in Occidente una differente trasformazione. Nelle regioni nordiche, il clima, che pone “il bisogno di acuminare i tetti per far schermo alle piogge e alle nevi”, le tradizioni artistiche già fiorenti, i differenti riti religiosi, avrebbero fatto sì che l'architettura araba si traducesse in “quell'arte mirabile che coll'ardita elevatezza delle sue proporzioni innalza la immaginazione sino ai piedi della eternità”; laddove in Italia avrebbe conservato più fedelmente “l'arabo tipo”, coniugando l'arco acuto con tetti orizzontali, grazie al clima mite, e con la policromia dei rivestimenti, per la predisposizione “a quelle fantastiche maniere” conosciute in Oriente attraverso i floridi commerci stabiliti dalle città marinare, e in particolar modo da Venezia. Donde il primato della città lagunare – approdo della dimostrazione del Selvatico – nella quale “apparisce più che altrove intatto il gusto degli Arabi e vi si mantiene più lungamente”¹³⁶, e la denominazione proposta di arte arabo-archi-acuta, anziché gotica. Inoltre, spingendosi in una ricerca di archetipi da contrapporre alla ‘capanna rustica’ dell'architettura greca, Selvatico sposa l'interpretazione avanzata dall'ingegnere Emilio Campilanzi nella *Memoria. Sull'architettura ecclesiastica*¹³⁷, che individuava il tipo originario dell'architettura impropriamente detta gotica nella tenda, elemento essenziale nella vita e nella cultura dei popoli orientali: parallelo che si estendeva dalla sagoma dell'arco a “tutto l'organismo e gli ornamenti di quella architettura”, dove le colonne esilissime e le cornici cilindriche ricorderebbero le antenne e le aste trasversali dell'ossatura della tenda, mentre le aperture archiacute riprendono i legni inclinati “per rassodare il telaio”, gli spicchi delle volte tra i costoloni simulano i velari e le decorazioni policrome imitano le ricche stoffe d'Oriente impiegate per coprire le tende dei principi.

Infine, nella temperie romantica, favorevole alla valorizzazione dell'apporto nazionale, Selvatico, oltre ad aver sottratto ai tedeschi l'invenzione dell'arco acuto, introdotto dagli arabi, e segnalato il ruolo di tramite svolto

da Venezia, riconduce all'Italia, di contro alle rivendicazioni straniere, la patria dello stile fiorito nelle chiese e nei monasteri dell'Europa occidentale a partire dal nuovo millennio, e ne difende la denominazione di "lombardo", allusiva alla sua provenienza, rispetto a quella di "romanzo" adoperata da archeologi francesi e tedeschi nell'ambito dei tentativi di articolare il quadro ancora confuso e indistinto dell'arte del Medioevo, al di là della suddivisione in gotico antico (o anteriore) e moderno (o posteriore). Il riferimento è offerto dal dotto studio apparso nel 1829, *Dell'italiana architettura durante la dominazione longobarda. Ragionamento* (Fig. 30), di Giulio Cordero di San Quintino, il quale attribuiva ai monaci benedettini l'introduzione in Normandia, agli inizi del Mille, dello stile "lombardo", qui, come in Inghilterra, consolidatosi quale stile "normanno". Per Selvatico, tale stile sarebbe già nato nell'Italia settentrionale durante l'VIII o il IX secolo a opera forse dei maestri comacini, raggiungendo il suo pieno sviluppo nell'XI, allorché travalicò le Alpi grazie al monachesimo, e da un lato si diffuse in Francia, dove si mescolò con il modo di costruire portatovi dai Visigoti, dall'altro attraversò la Svizzera e, risalito il Reno, si affermò in Germania; finché, completando la sua parabola, "si giunse a tanto da tramutare il lombardo" – contaminato con lo stile arabo, appreso dai Normanni all'epoca delle Crociate, e perfezionato nella statica – "nello splendido sistema archi-acuto, gloria severa e malinconica, ma pur nobilissima delle nordiche terre".¹³⁸

A sua volta Ricci aveva anzitutto riconosciuto che l'architettura "dei tempi di mezzo, araba, saracena, gotica", pur deviando dalla linea del classico, raggiunge risultati di grande finezza decorativa e fantastica, annotando nei *Precetti estetici* del 1837:

"Vano sarebbe il ricercare dal secolo IV al XV un'architettura, che avesse per base i precetti degli ordini, delle proporzioni, del puro, e del corretto; ma se manca l'architettura di queste parti essenziali, si vede al contrario in questi secoli perlopiù schiava del capriccio ma però soggetta alle leggi dell'equilibrio, e della meccanica. Le fabbriche *arabe*, o *saracene* hanno un carattere di originalità, e di maraviglioso e questo si rinviene in particolar modo nelle volte le quali benché di un'altezza smisurata vengono queste sostenute da colonne, che per la loro sottigliezza si direbbero piuttosto pali ritti, alcune volte semplici, altre aggruppate fra loro, aventi tutte capitelli intagliati stranamente, ed in variate foggie, e quindi le cornici, i gocciolatoi, gli architravi ed alcune pareti coperti d'intagli così minuti, che si direbbero piuttosto *merletti*."¹³⁹

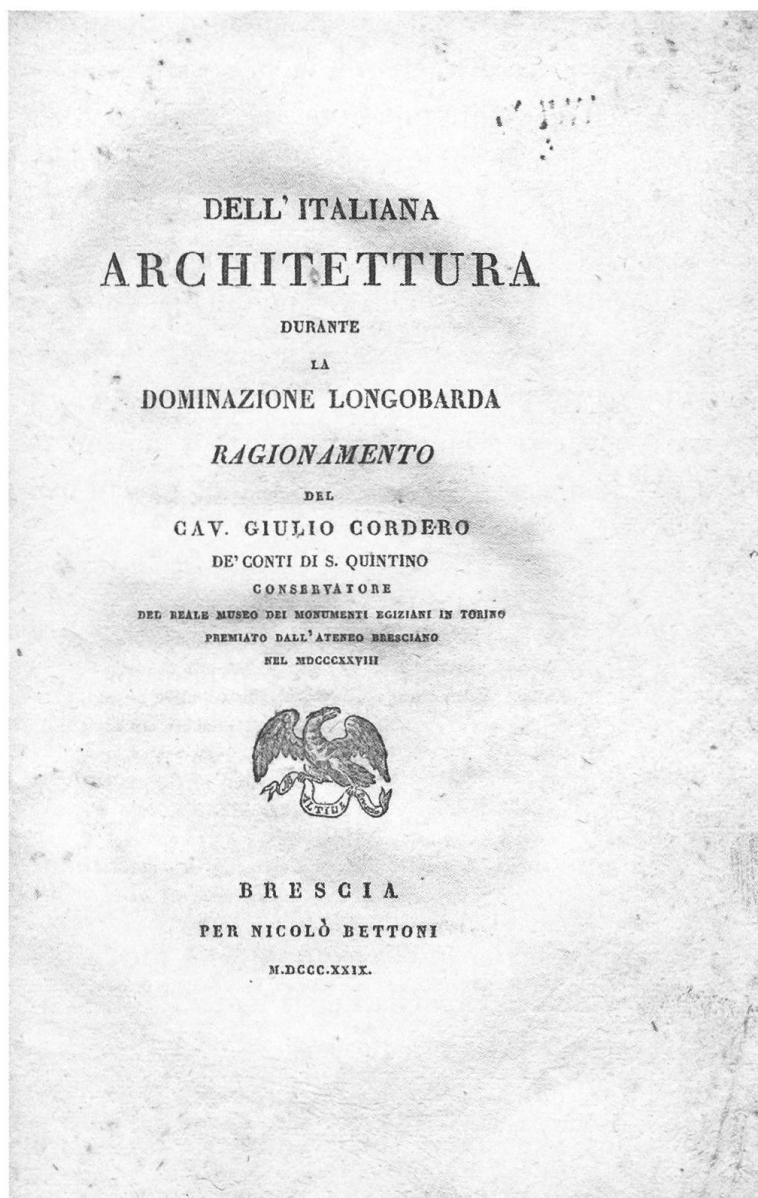


Fig. 30: Giulio Cordero di San Quintino, Dell'italiana architettura durante la dominazione longobarda. Ragionamento, Brescia: Per Nicolò Bettoni, 1829, frontespizio

Nello stesso testo aveva inoltre affrontato l'interrogativo sull'origine del gotico osservando, sulla scorta delle *Istituzioni* di Luigi Pasquali:

“Stancò questa disputa storica la penna di Giornande, di Goethe, di Pow-
nal, di Weinlig, di Wiebeking, Agincourt, e di Fischer ec. ma ancora non
troviamo chi sia il competente giudice per deciderla. Noi intanto ande-
remo dicendo, che trovandosi tra l'architettura gotica, e l'araba una certa

simiglianza, benché i caratteri degli uni da quelli degli altri abbiano delle caratteristiche sufficienti per distinguerli, ciononostante non sarebbe fuori di probabilità il dire, che l'architettura gotica traesse la sua origine dalla saracena, dalla moresca, e quindi stabilite alcune poche variazioni, introducesse un nuovo genere, nel quale si rileva più varietà nel nome di quello siasi nella realtà della cosa stessa. Ed a provare che questa congettura non è fuori di un probabile fondamento, ci sorge l'idea che questa medesima architettura fu da parecchi scrittori appellata *arabo-tedesca*, *gotico-sassonica*, *gotico-normanna*, *gotico-moresca*, *gotico-fiorita* per cui con questa composizione di vocaboli si venne a confessare che essa ha un'origine mista e rimane perciò esclusa quell'originalità che alcuni pretesero, ma che a noi non fu mai concesso di poter condividere.”¹⁴⁰

Più tardi, nella *Storia* Ricci ripete fedelmente le tesi del Selvatico, affermando: “Se dunque l'iniziazione dell'arco acuto non può negarsi [...] agli Arabi, saranno sciolte, o almeno dileguate, tutte quelle oscurità in cui è stata involta la storia dell'architettura finora.” Invece, prende le distanze dall'ipotesi del suo archetipo formale: “come potrebbe dunque pensarsi che da un'idea così gretta, quale può destare una tenda, abbia potuto inaugurarsi un sistema architettonico tutto proprio e magnifico?”, al contrario, ritiene che gli arabi abbiano sintetizzato nella loro architettura le forme dei monumenti conosciuti nei territori dell'India, della Persia e dell'Egitto, i quali “nei loro disgiunti avanzi avevano potenza più che bastante per risvegliare nelle calde fantasie degli Arabi quel concetto unico di cui poi fu improntata la loro architettura”. Inoltre, così sintetizza il percorso di trasformazione del nuovo stile durante il propagarsi in Europa, evidenziando

“come accoppiandosi con altri elementi uscisse a poco a poco dall'imitazione per salire all'originalità; come in alcuni paesi conservasse il suo tipo antico; come in altri solamente lo modificasse, talmente che nel secolo che al decimo vien dopo, l'arabo divenne il germe dell'architettura ogivale, e nel duodecimo spiegò tutta quella magnificenza e splendidezza che non fu più vinta da quanti tentativi si fecero per surrogare un'architettura ecclesiastica che l'adeguasse”.¹⁴¹

In merito, Ricci contesta l’“opinione di coloro, i quali vorrebbero far similmente di origine italica quella specie d'architettura surta pure nel medioevo, la quale dall'arco acuto si nomina, e si distingue”,¹⁴² come Francesco Taccani che, nell'*Esame logico* intitolato *Sulla storia dell'architettura* del 1844 (Fig. 31),

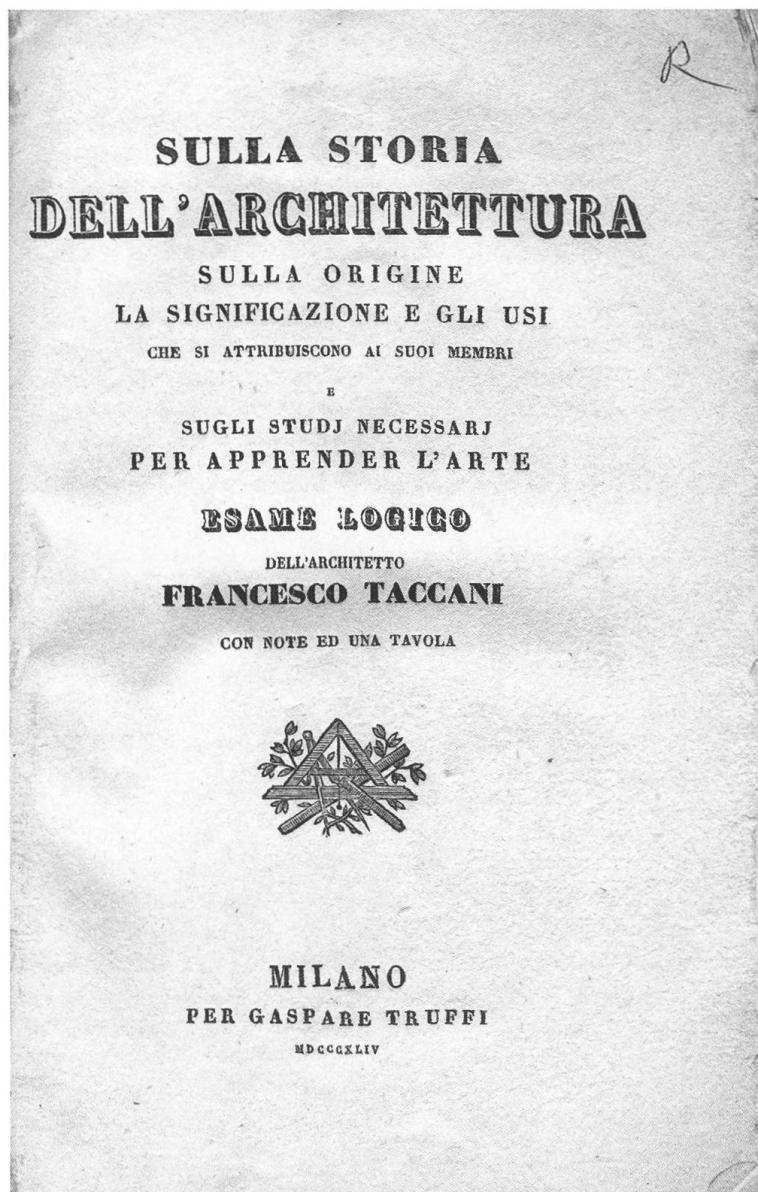


Fig. 31: Francesco Taccani, *Sulla storia dell'architettura sulla origine la significazione e gli usi che si attribuiscono ai suoi membri e sugli studj necessarj per apprender l'arte. Esame logico*, Milano: Per Gaspare Truffi, 1844, frontespizio

aveva rivendicato – senza timore di essere tacciato di vanità nazionale – la derivazione del gotico dal lombardo, e nel 1855, ricostruendo il quadro europeo, era giunto ad affermare: “l'architettura che diede vita al gotico nacque in Italia, senza i sussidj né dei paesi freddi né dei paesi caldi”.¹⁴³ Viceversa, per il maceratese, che si appella alla saldezza delle fonti per tenersi lontano da faziose ideologizzazioni, il gotico, quale sistema originale non ridotto al solo arco acuto, costituisce un portato del monachesimo alemanno diffuso

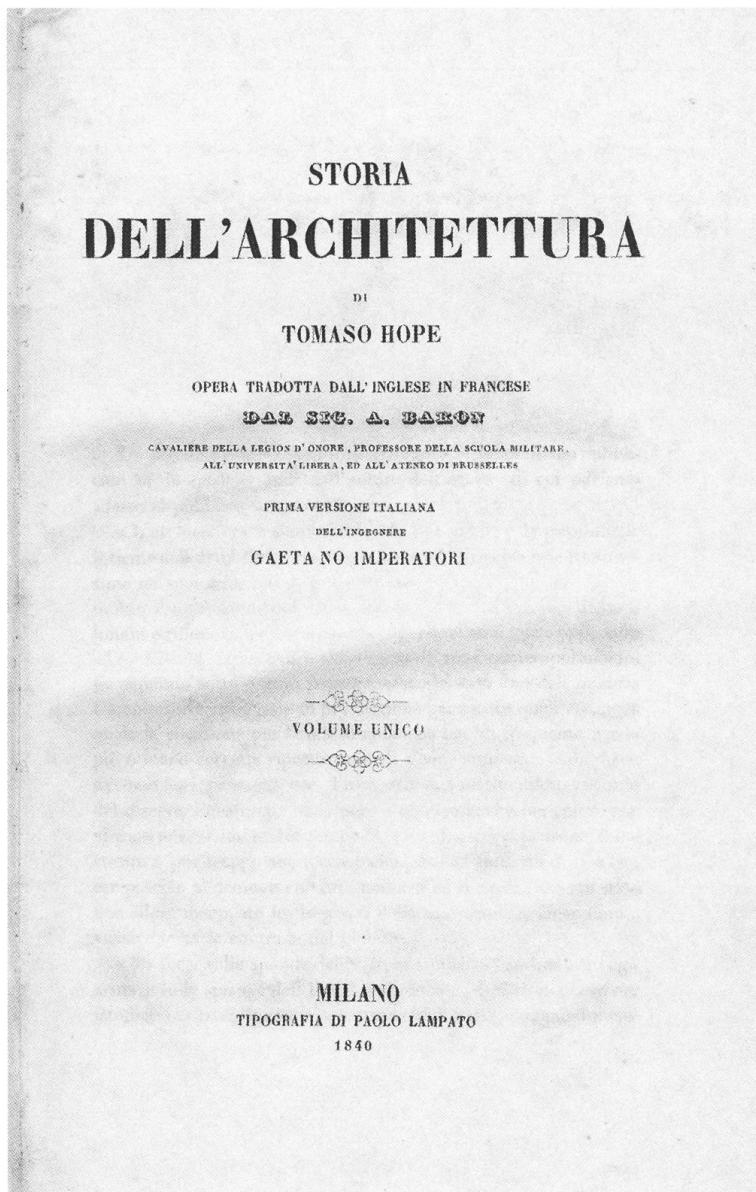


Fig. 32: Tomaso Hope, *Storia dell'architettura* [...] opera tradotta dall'inglese in francese dal Sig. A. Baron [...], prima versione italiana dell'ingegnere Gaetano Imperatori, volume unico, Milano: Tipografia di Paolo Lampato, 1840, frontespizio

nell'epoca del dominio tedesco in Europa e suscitato, sull'originaria matrice dell'architettura romano-bizantina, da bisogni e condizioni propri dei paesi nordici, riferiti al clima e all'economia dei materiali. Nell'assegnare alla Germania la priorità, rispetto agli altri paesi, nell'invenzione del sistema gotico, di qui passato nelle province sottoposte all'Impero, Ricci si allinea quindi alla posizione espressa da Thomas Hope nella *Storia dell'architettura* (Fig. 32),

riprendendone pure la descrizione della struttura e l'efficace paragone con lo scheletro degli animali vertebrati;¹⁴⁴ tuttavia, egli riconosce all'Italia, dove “lo stile gotico iniziato e progredito nella Germania non godé [...] egual voga”, in quanto non connesso alle medesime esigenze, una latente permanenza del tipo romano, che, pur “fra tutte le modificazioni cui soggiacque l'architettura, [...] non scomparve giammai”,¹⁴⁵ testimoniando una fedeltà a perdurare nelle proprie tradizioni affermata sin dalla polemica con Troya. Pertanto, sebbene consideri “questa specie d'architettura teutonica sopra le altre adattatissima al culto cristiano, come quella, che colle spirali sue forme c'innalza potentemente lo spirito alla contemplazione dei divini misteri”,¹⁴⁶ a differenza del tentativo di recupero del gotico da parte del Selvatico,¹⁴⁷ Ricci non manca di esprimere perplessità nei confronti delle sue riprese, in quanto discordi dal carattere distintivo e qualificante dell'architettura sacra in Italia, come confessava già in una lettera del 1847 a Segusini:

“Il goticismo non è che un documento storico dell'età nella quale è nato, e va di perfetta armonia con tutte le altre vicende d'allora; perdute queste, è un genere che non si uniforma più a nulla di presente. E quando si volesse ancora limitare alle sole chiese, sappiano i signori fautori di questo sistema, che le chiese primitive furono le basiliche, che le basiliche erano edifizii romani, e che volendosi ancora ritornare alla sua origine, dovremmo sempre seguire lo stile romano, e mai il goticismo nato in Italia non più lungi della prima metà del secolo X, quando appunto l'influenza tedesca soggiogò quanto prima aveva avuto di bello e di buono la nostra Penisola. Di quest'argomento mi sono servito e l'ho ampliato di molte prove per rispondere al dottissimo Troya”¹⁴⁸;

il che chiarisce le valenze più profonde assunte dalla querelle con lo storico napoletano.

LA CRITICA DEL CLASSICISMO: MICHELANGELO E PALLADIO

Nonostante il suo prevalente carattere erudito, che si rivela nella dovizia di notizie estese anche ad artefici e opere minori, non manca nella *Storia* un'impalcatura teorico-critica generale. In questo campo, se la formazione cattolica motiva l'interesse di Ricci per il medioevo, quale “arte nella quale vedeva meglio trasparire l'idealità cristiana”,¹⁴⁹ dall'inclinazione ‘purista’, assorbita tramite l'influenza del Selvatico, scaturisce l'apprezzamento per lo

stile del Quattrocento che, nel disegno evolutivo sotteso alla trattazione, rappresenta il punto più elevato raggiunto dal corso dell'arte. Viceversa, allorché ci si allontanò dai precetti di Brunelleschi e di Alberti, per Ricci, si perse “quel senso di purità e di convenienza” del tipo di “*transizione*”, per “dar segno di depravazione”: e infatti, negli edifici innalzati nel primo periodo del Cinquecento, non si riconoscerebbe il preteso progresso, conservando le innovazioni precedenti e procedendo, non nel senso di perfezionarle, ma di iniziare ad alterarle e corromperle, sia pure insensibilmente. Da qui il rifiuto di adottare, per quest'epoca, l'espressione di 'risorgimento' delle arti, divenuta corrente – come conferma la traduzione italiana del titolo dell'opera di d'Agincourt – da parte di quanti ritenevano che le arti “si elevassero allora a così grande perfezione che non ebbe chi la emulasse né prima, né poi”: un 'traviamento', più che la maturazione di una rinascita, che per Ricci si accentua addentrando nel XVI secolo, quando all'indebolirsi del sentimento religioso dell'“architettura cristiana e nazionale”, si accompagna una venerazione per “le antiche classiche forme”, conducendo a uno stile “schiettamente imitativo”.¹⁵⁰

Se nel periodo di elaborazione della *Storia* siamo ancora lontani da quel dibattito sullo stile nazionale, sviluppatosi negli anni postunitari, che alla fine privilegerà il Rinascimento come luminosa manifestazione dell'identità italiana, marcata è altrettanto la distanza dalla precedente critica neoclassica, rappresentata in particolare da Milizia, per il quale “Gran cima d'uomini ha avuto l'Architettura in questo secolo XVI!”¹⁵¹, così come l'influenza romantica appare evidente dal raffronto tra i giudizi espressi sulle due massime personalità del Cinquecento: Michelangelo e Palladio.

Rispetto a Vasari, che identificava in Michelangelo il culmine del processo evolutivo, anche Ricci lo pone comunque quale ultimo traguardo prima della degenerazione:

“Al solo genio maraviglioso, e singolarissimo di Michelangelo poté esser lecito di scostarsi dagli antichi modelli, tentare nuove, ed incognite vie, e nulladimeno essere grande, e magnifico, senza stranezze, ed esagerazioni bruttissime. Ma tutti quelli che in appresso tentarono, con forze assai disuguali di stile michelangelesco, qual più qual meno precipitarono tutti nei vizi del *Barochismo*.¹⁵²”

Già in precedenti occasioni, Ricci aveva dichiarato la sua sincera ammirazione per il Buonarroti. Indicativi risultano i “Pensieri. L'architettura e la



Fig. 33: Amico Ricci, L'architettura e la stampa, in: Museo Scientifico, Letterario ed Artistico.

Scelta raccolta di utili e svariate nozioni in fatto di Scienze, Lettere ed Arti belle.

Opera compilata da illustri scrittori, Anno quarto, Torino: Stabilimento tipografico
di Alessandro Fontana, 1842, p. 166

stampa", il cui manoscritto è datato marzo 1841, apparsi poi, con poche modifiche, nel *Museo Scientifico, Letterario ed Artistico* del 1842 (Fig. 33). Qui sviluppava in maniera originale la tesi del valore sostitutivo della stampa a caratteri mobili rispetto all'architettura, la quale, originariamente unico mezzo per tramandare la memoria dei culti e dei costumi dei popoli, soffocata dai

capricci di una decorazione fantastica perse la capacità di comunicare attraverso i suoi segni visibili: con Gutenberg si introduceva, allora, un “nuovo mezzo di universale reciprocanza, col quale si rendessero palesi le idee dei vicini ai lontani”, sicché “in poco tempo la stampa prende le mosse ove l’architettura le aveva lasciate” e assume “l’incarico di tramandar fino a noi la storia antica raccogliendone le formole da que’ monumenti che avevano cessato d’esprimerla soli”. Per Ricci,

“Michelangelo è l’ultimo a contrastargli il dominio: dotato egli dalla natura d’un genio singolare, d’una fervida immaginazione e di un animo risoluto, richiama l’architettura alla greca eleganza, e vi collega una dignità fin allora sconosciuta: concentra insieme il Panteon ed il Partenone, e da questi due modelli ne forma un solo, crea la chiesa di S. Pietro: ma Michelangelo non aveva chi lo eguagliasse. Trovò degli imitatori, ma essi non fecero che ripetere il già veduto, e la chiesa di S. Pietro ricomparve a Londra, a Pietroburgo, a Parigi. Tutto era vano a conservare all’architettura quell’espressione che aveva perduta; la stampa occupava già il suo posto, e la maggior facilità che si aveva per ottenerne l’effetto, sopprimeva la speranza d’un esito felice per qualunque via si tentasse”.¹⁵³

Nella *Storia*, ritornando sul contributo di Michelangelo nella Basilica di San Pietro, Ricci si ripromette di esaminare “se sia attendibile la severità, colla quale ha preteso di giudicarlo il Milizia”, il quale non fu in grado di distinguere “la grandezza dal sublime” e, criticandone i particolari (i risalti nel cornicione, gli ornamenti delle finestre e delle nicchie, i “terribili frontespizj spezzati” dei finestroni della crociera, l’eccessiva altezza dell’attico), aveva concluso che Buonarroti “si prese negli ornati delle gran licenze”, uscendo spesso dalle “buone regole”.¹⁵⁴ A “quest’aristarco dell’architettura”, Ricci obietta che

“le regole sono i freni dell’arte, ma non di rado impediscono all’ingegno più il corso che la caduta. Quando si considerasse che la natura con varietà infinita gli animi e i corpi distinse, chi oserebbe di queste regole farne ai grandi intelletti quella crudele misura che secondo la favola fu al viandante il letto di Procuste?”

In particolare, “La natura e l’arte di tanto privilegiarono il Buonarroti che i suoi contemporanei presi d’ammirazione non osarono giudicarlo”, a differenza del Milizia, “il quale non sapendo sollevare la testa mirava tutto in

basso, e non istimava buono e bello, che quello solamente che partiva dall’imitazione della classica antichità”. Questo non vuol dire per Ricci che Michelangelo sia da imitare, dal momento che le sue licenze “hanno fatto scala al libertinaggio del Boromini e della sua scuola” – espressione ripresa testualmente da Milizia – “ma sosteniamo che un animo forte, un intelletto eminentemente svegliato, com’era il suo, non poteva restarsi pago a seguire regole, ma doveva modificarle, crearne delle diverse, non seguire che se stesso”;¹⁵⁵ una difesa connaturata alla sensibilità romantica, che gli fa affermare: “se la sua vivace fantasia lo faceva cadere in alcune che diconsi sconcezze architettoniche, era però dotato di tale e tanto ingegno, che volgeva l’arte a suo genio e sì la sublimità delle forme, come quella dei concetti alla sua volta sapeva far trionfare.”¹⁵⁶

Nel sincero apprezzamento della “mano sempre maestra quantunque licenziosa di Michelangelo”,¹⁵⁷ Ricci si distingue stavolta da Selvatico, ben più severo nei confronti del Buonarroti, al quale imputa di aver dimenticato “la corretta semplicità classica, quando fu a profilare cornici e fregiature” per far apparire in esse “la bizzarra fecondità del suo genio”. Nella Basilica Vaticana il padovano, riprendendo Milizia, stigmatizza le “licenze importabili” e i “barocchi arcigogoli”, rilevando ancora la mancanza di quell’“industria dei contrasti in cui furono sommi gli antichi e gli architetti del medio evo”, sicché ingrandendo i dettagli immiserì la massa “a modo di farla sembrare di comune grandezza”.¹⁵⁸ In definitiva, Selvatico condivide il giudizio espresso dal critico salentino in *Roma delle Belle Arti del Disegno*, laddove definisce “il Toscano *divino*” come un “Talentone sfrenato, fecondo d’idee grandi, e di tutti i capricci”,¹⁵⁹ commentando con sollievo: “Fortunatamente che adesso nella parte architettonica tutti giudicano Michelangelo colla stessa severità del Milizia, né s’avvisano di pigliarlo ad esemplare”.¹⁶⁰ In questo caso, dunque, nell’esaltarne la figura di artista “favorito dal Cielo di un genio sovrumano”,¹⁶¹ Ricci si dimostra assai più di Selvatico in sintonia con il clima romantico dell’Ottocento, durante il quale attorno a Michelangelo si costruiva, nelle diverse arti, un autentico mito, non privo di coloriture patriottiche, come eroe moderno ed espressione di un bisogno di libertà, che motivano la sua crescente fortuna nel corso del XIX secolo.

Pieno accordo si riscontra invece nel ridimensionamento di Palladio, che Ricci opera simmetricamente alla difesa di Michelangelo, dedicandogli – unica eccezione all’interno della *Storia* – un capitolo monografico, a riprova dell’esigenza di scalzare ragionatamente un affermato primato. Se Milizia, nelle sue *Memorie degli Architetti antichi e moderni*, pur accusando il vicentino

di non essere giunto “a profugare ogni abuso”,¹⁶² lo riteneva comunque meritevole di essere studiato sopra ogni altro, Ricci, temperando i favorevoli giudizi espressi inizialmente nelle lettere al Segusini, nella *Storia* individua i limiti della “ristorazione del classicismo” operata da Palladio nel ricondurre l’architettura all’imitazione dell’antica arte romana, dissentendo in particolare dall’interpretazione del vicentino proposta da Andrea Rigato, come “uomo più di genio che di dottrina”,¹⁶³ e allineandosi piuttosto alle riserve espresse da Promis e Selvatico. Promis, nel sintetico articolo “Architettura” per l’*Enciclopedia popolare*, obiettava che Palladio, “adorando e mal comprendendo l’antico, forzavasi d’innestarla nel moderno, badando alla riuscita non all’opportunità, e contento di vedere un pronao con frontone appiccicato alla casa di un gentiluomo Veneto del millecinquecento”.¹⁶⁴ E a Promis si riferisce Selvatico, plaudendo a quella “voce coraggiosa” che a Torino, “negli stessi istituti di pubblica educazione [...] dimostra con altezza di pensiero e logica perspicacia, quanto sia inopportuno lo stile palladiano alla vita dell’oggi”.¹⁶⁵ In proposito, metteva anch’egli in guardia dal pericolo di additare a modello Palladio, giacché si produrrebbe “il male gravissimo” di far credere di poter rispondere con la maniera palladiana ai bisogni moderni, ben distanti da quelli dell’epoca del vicentino, formando architetti abili nel far progetti grandevoli, ma “incomodi o incompatibili al vivere d’oggi giorno”.¹⁶⁶

La scarsa convenienza riscontrabile pure nell’architettura religiosa costituisce un ulteriore limite che Selvatico ascrive a Palladio: “Studino pure gli architetti le palladiane chiese per le buone proporzioni degli ordini, per le savie cornici, pei bene scompartiti spazii; ma non vi si ispirino per inventare il tempio cristiano, perché tradirebbero il più alto scopo dell’arte, quello di destare negli edifizii un’idea consona alla loro destinazione”, proponendo il paragone, a suo giudizio svantaggioso per il vicentino, tra le basiliche primitive di Roma, “ricordanti la umile grandezza e la serena pace della religione”, e quelle palladiane, evocanti “piuttosto sale da banchetto che chiese; piuttosto splendidi ricinti per le terrene delizie, che non sacro ricetto a celesti contemplazioni”.¹⁶⁷ Quale grave errore, criticava poi l’aver adoperato la medesima composizione, salvo a variarne le proporzioni, nelle facciate di San Giorgio, di San Francesco della Vigna e del Redentore, benché l’appartenenza a ordini religiosi distinti consigliasse di modificarne il carattere, “testificazione irrecusabile di povera od almeno impoverita fantasia”, osservando che la differenza di proporzioni può essere valutata solo dall’architetto di professione, mentre il popolo “domanda negli edifizii la varietà che deve esservi in opere, uguali sì nella destinazione sacra, ma pure rette da circostanze diverse”.¹⁶⁸

La critica è ripresa testualmente dal Ricci, ricordando l'eccellenza di Palladio nelle chiese, ma subito invitando: “Andiam bel bello e prima di arrabbattarci anche noi con tutti i suoi lodatori esaminiamo con un po’ di ponderazione se i tre templi di S. Francesco della Vigna, di S. Giorgio, e del Redentore sono poi tali da farci inarcare le ciglia”, eccependo anche lui in Palladio l’incapacità di “conciliare i reciproci rapporti di nobiltà e di convenienza. Rapporti che determinano il fondamento di quella severissima logica cui vanno giudicate tutte le opere architettoniche e che forma la maggiore difficoltà della professione”.¹⁶⁹

Selvatico rimprovera ancora a Palladio di aver separato architettura e scultura, “disprezzando le tradizioni del medio evo e del quattrocento”, e contrappone la maniera poco adorna e ripetitiva del vicentino alla varietà e alla “gentile leggiadria degli ornati lombardeschi”,¹⁷⁰ separazione considerata origine di “dissonanze moleste”, impedendo che “l’ornamento serbasse unità colle linee della fabbrica, o diventasse lingua efficace di quella”. Nell’ornato, Palladio rivelerrebbe di non aver compreso l’antico, desumendone i profili da Vitruvio, più che dai monumenti, per cui “son quasi sempre freddi, monotonì e privi di quella sprezzatura pittoresca, di quella corretta varietà, ch’è sì mirabile ne ruderì antichi di Roma”, mentre, a causa della mancata unità, gli ornamenti affidati a scultori e pittori “fanno a calci il più delle volte colla severità delle sue linee, e quelle guastano colle faragginose diavolerie del barocco”.¹⁷¹ Infatti, per Selvatico, si sarebbe assistito, vivente ancora Palladio, al tramonto dello stile “foggiato sull’antico che il sommo vicentino avea tentato di propagare”. L’arte, “dominata per lo più dagli ornatisti, corse a follie, s’infardò di mille frastagli, cominciò a dar segni di quella intemperanza che doveva generare il barocco. E questa intemperanza non poteva trovar freno nella corretta semplicità palladiana, perché essa a quell’epoca frondosa dovea parere fredda”.¹⁷²

Analogamente, Ricci riconosce a Palladio una riforma volta a cancellare ogni traccia di goticismo per rifarsi all’imitazione dell’antica arte romana, rimuovendo anche l’ornamentazione dei primi cinquecentisti per assoggettare l’architettura a una rigida precettistica, proponendosi così come “restauratore di uno stile che almeno per poco fece sostare quella disposizione al barocco a cui l’architettura inclinava”.¹⁷³ Ciò tuttavia contraddiceva l’amore per il lusso e la magnificenza ormai attecchiti tra i più, insieme alla predilezione per una decorazione tendente al bizzarro e al capriccioso; sicché “Palladio mentre intendeva a deviare l’arte da una maniera ch’egli teneva per difettosa, la spingeva poi senza addarsene ad una maggiore caduta”.¹⁷⁴ Lo stesso Ricci non manca comunque di riconoscere i meriti del vicentino:

“Palladio studiò Vitruvio, imitò gli antichi ma dove volle far da sé seppe farlo. Ma i Palladii non si riprodussero come all’opposto si riproducono dei maestri che come il Milizia alzano la voce dove non trovino che una parte architettonica non sia consentita dall’autorità e non sanno perdonare ad un architetto che volendo spiegare il proprio genio si adopera a sciogliersi da que’ legami di cui vedesi cinto fino dai primi passi che ha fatto nell’artistica sua carriera.”¹⁷⁵

Si comprende quindi la natura dell’ostilità di Ricci, rivolta, più che a Palladio, al perdurante dominio dei canoni classicisti nell’ambito dell’accademismo, il cui solido edificio veniva ora assediato e spesso sgretolato dalle istanze romantiche, motivando l’affinità riscontrata anche su questo tema con i suoi corrispondenti architetti. La critica si concentra infatti sui limiti della precettistica diffusa dai trattati, a partire dalle edizioni di Vitruvio che avrebbero frenato con le regole ogni fervida immaginativa. In proposito, Selvatico lamentava il negativo influsso della stampa nell’infondere, nella società e nelle arti, quello spirito latino che, divenuto vera e propria idolatria nei confronti della Roma imperiale, avrebbe concilcata, come “forza potentissima”, “l’era bellissima del quattrocento”, costringendo gli artisti ad abbandonare l’indipendenza dei tempi anteriori per aderire a un’architettura imitatrice – “disegnate, costruite, pensate latino” – e a staccarsi dalla tradizione, dimenticando “l’arte soave ch’è figlia del medio evo, e gemma originale d’Italia”.¹⁷⁶

Anche Ricci individua nella eccessiva, e talvolta mal fondata, fortuna di Vitruvio, una delle principali ragioni del sovertimento dell’architettura: da un lato, un eccesso di dogmatismo che poneva un freno all’inventiva, dall’altro, una corruzione, paradossalmente spesso appoggiata alla stessa autorità di Vitruvio: “chi sarà che non veda la decadenza dell’architettura essere in gran parte derivata o dall’abuso, o dal non aver bene intese le regole di Vitruvio?”¹⁷⁷ Il trattatista latino si palesava oggetto di differenti e strumentali interpretazioni da parte delle successive generazioni di architetti, sicché, dando ai suoi precetti “un erroneo significato, un’estensione maggiore di quella che richiedevano e così il troppo sottilmente commentarli [...] si fece dire a Vitruvio quello che non aveva mai concepito”.¹⁷⁸ Tutto ciò non si traduce in un invito a prescindere dalle regole: “se talvolta abbiamo biasimata la troppa servilità di alcuni dettati vitruviani, i quali non fanno, a senso nostro, che vincolare l’arte inceppando il genio, non abbiamo inteso per questo che l’arte non abbia precetti. Precetti ne ha e non pochi, e deve averne tenendo essa un luogo così eminente nelle scienze come sublime nelle arti”. Lo

dimostrano sia i traguardi dei quattrocentisti che, “senza essere stati servili imitatori di Vitruvio, come lo furono alcuni architetti posteriori, hanno saputo dare opere al mondo che per regolata economia di parti, non meno che per altri sublimi pregi, non hanno rivali”, sia, per converso, le cadute dei secentisti, incorsi nell’errore di “scostarsi anche dalle tradizionali convenzioni nel tempo stesso che Vitruvio come prima tenevasi come padre e maestro”, sicché, l’“immaginazione troppo viva e sbrigliata” li avrebbe condotti “oltre i confini del retto e del vero”.¹⁷⁹

Tanto Michelangelo che Palladio costituirebbero, insomma, preludio al barocco: le originali stravaganze del primo, non supportate nei suoi imitatori da analogo genio e talento, hanno dato vita ai detestabili barocchismi; ma anche l’eccessivo rigore classicista riscontrabile in Palladio avrebbe prodotto l’effetto di alimentare la reazione, facendo deviare l’architettura dal suo giusto corso.

LA COSTRUZIONE STORIOGRAFICA DEL BAROCCO

Tra i meriti della *Storia* va annoverato ancora quello di aver affrontato il tema dell’architettura barocca, sino ad allora trascurato, se non nella chiave negativa della critica classicista prima (Bellori) e neoclassica poi. Rispetto a quest’ultima, pur ripetendone assai spesso i giudizi convenzionali, quella romantica non riesce a celare una certa simpatia e consonanza nei confronti del barocco e della sua affermazione di libertà rispetto alle costrizioni dei canoni. Selvatico, mentre non ha riserve nel condannarla quale “arte corrutta, che invase Italia ed Europa per quasi due secoli consecutivi: arte spregevole, è vero, arte da fuggirsi perché [...] nemica alla mira suprema delle discipline del bello”, al contempo la riconosce, nel 1847, “non difettiva di grazie”, riscontrando nella varietà e ricchezza delle composizioni, nella combinazione mistilinea delle masse “pregi irrecusabili [...] che soventi volte si desiderano indarno nelle fabbriche palladiane”,¹⁸⁰ e più tardi commenta: “in mezzo a tanto delirio, in mezzo alla più deliberata intenzione di eccitare la maraviglia colle intemperanze del fantastico, anziché colle norme severe della ragione, quanto di artistico, di pittoresco, di magnifico in quei folleggiamenti!”¹⁸¹ Dal canto suo, Promis dichiarava: “Né io mi unirò colla turba di chi spregia gli ultimi due secoli, poiché in essi vissero uomini di chiaro ingegno, e se travolti dalla corrente troppo offesero le leggi del bello, finirono per altro valentissimi in molte cose, come nella economia delle piante

e nella costruzione”;¹⁸² infine Ricci, pur definendo il barocco “uno stile tutto bizzarro, irrazionale, contorto; una caricatura, direbberi, del bello architettonico”,¹⁸³ e stigmatizzando severamente quel processo di ‘barocchizzazione’ che aveva spesso condotto ad alterare i monumenti delle epoche precedenti in nome di un malinteso aggiornamento del gusto, vi dedica gran parte del corposo terzo volume della *Storia*.

Termine di paragone, e spesso fonte, sono *Le vite* dedicate da Milizia agli architetti del secolo XVII. Ricci vi attinge ampiamente per i profili di Bernini e Borromini, condensati in poche pagine: la palma viene assegnata a Bernini, attribuendogli il difetto di voler “ornare i suoi palazzi oltre quanto consentiva il bisogno, forse senza riflettere che eccedendo nelle parti ornamentali avviene poi che per la confusione che se ne ingenera le masse rimpiccioliscono”, ma ammettendo, tuttavia, che “dopo Michelangelo non ha avuto l’Italia architetto che lo superi nell’attrattiva e incantesimo di tutte quelle altre parti che costituiscono l’uomo di grandissimo genio e di una rara dottrina artistica”.¹⁸⁴ Si ripete anche il topos di un Borromini rivale invidioso e irriconoscente, che, allo scopo di affermarsi e superare Bernini, “mirava [...] ad allentare il freno oltre quello che l’avesse rallentato Lorenzo”.¹⁸⁵ Infine, discostandosi dai giudizi severissimi di Selvatico, che aveva appellato il ticinese “matto furioso”, “sconvolto cervello”, bocciando senza appello le “follie borrominesche”, le “licenziose fantasie”, i “ricci e bitorzoli” del “baroccume”, non manca di apprezzarne i meriti, appoggiandosi all’autorità di Milizia per riconoscergli “un non so che di grande, di armonioso, di scelto, che fa conoscere il suo sublime ingegno”, e rimbalzando la stroncatura su coloro che, inferiori di genio, ne avevano seguito “goffamente” le orme.¹⁸⁶

Se i giudizi formulati sui due principali protagonisti del Seicento romano non colpiscono certo per originalità, il contributo di Ricci si evidenzia piuttosto nel tentativo di ricostruire sia i caratteri dello stile, che la cornice storiografica del fenomeno ‘barocco’, così come si sviluppa a partire dalla metà del XVI secolo, nel quale se ne pongono le premesse. In base a uno schema comune a tutte le epoche, anche in questo caso la trattazione inizia dalla Sicilia e da Napoli, secondo un ordine geografico che per Ricci corrisponde stavolta alle vicende dello stile, nel senso che il descritto processo di degenerazione si sarebbe verificato nel meridione prima che nel resto d’Italia; e proprio l’aver stabilito il fulcro originario del nuovo stile a Napoli e in Sicilia, a preferenza di Firenze, come sarà sostenuto nel 1887 da Cornelius Gurlitt,¹⁸⁷ (Fig. 34) o di Roma, come per la tesi avanzata nel 1888 da Heinrich Wölfflin,¹⁸⁸ (Fig. 35) costituisce l’apporto più singolare della *Storia*. Le

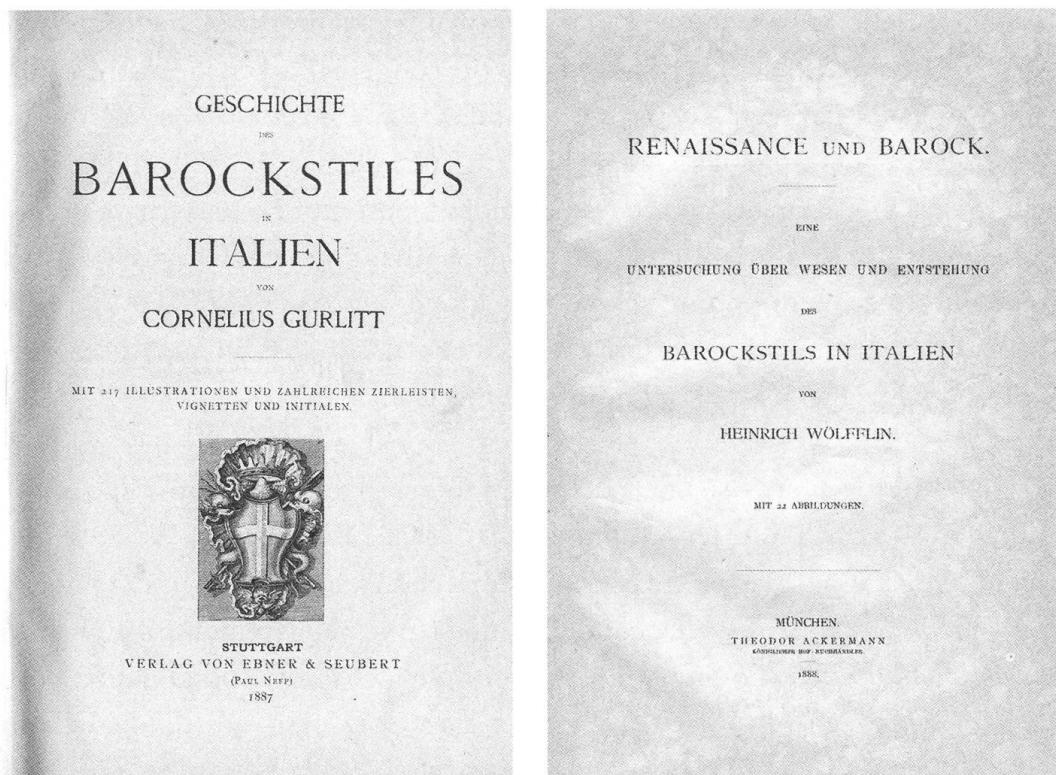


Fig. 34: Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles in Italien*,
Stuttgart: Ebner & Seubert (Paul Neff), 1887, frontespizio

Fig. 35: Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München: Theodor Ackermann, 1888, frontespizio
(Biblioteca dell'Università di Heidelberg)

motivazioni della trasformazione stilistica indicate dal Ricci appartengono a un duplice piano, l'uno riconducibile al cambiamento del quadro storico, per quelle conseguenze nefaste alle arti prodotte dalle dominazioni straniere, l'altro interno alla vita delle forme. Riassunto il mutato assetto politico con l'avvento del viceregno spagnolo, l'autore ritiene infatti di aver solo in parte individuato le cause che sono all'origine della decadenza dal Rinascimento al barocco, aggiungendo:

“Ma a convincere che fu cagione di ciò la presenza dei nuovi dominatori sarebbe un pretender troppo. È d'uopo nonostante internarsi in altre ragioni, cavate dalla natura medesima dell'arte di cui si parla. Queste si affacciano spontanee, se ben ci facciamo a considerare, come le prime idee dello stile che prevalse a Napoli derivino da quel tipo architettonico, che maggiormente prediligevano gli spagnoli.”¹⁸⁹

La genesi dello stile viene così ricollegata all'influenza di elementi arabi e orientali introdotti dai nuovi governanti e congeniali al loro gusto, applicando anche al barocco la chiave interpretativa già profilata a proposito del gotico. Riprendendo tale tesi, e stabilendo un'analogia tra gotico e barocco, nella *Storia* si afferma: “Lo studio dei monumenti arabi ed asiatici c’induce con tutta facilità a rilevare che, come l’elemento arabo servì a creare lo stile arco-acuto, parimente può esso aver servito ad iniziare quest’altro”. In base alle testimonianze e ai disegni dei monumenti orientali tramandati dai diligenti e dotti viaggiatori, Ricci nota appunto che alcuni

“presentano forme ed ornamenti altrettanto bizzarri e capricciosi, quanti ne indichino i creati dalle fervide immaginative dei Borromini e dei Bernini. Questi tipi hanno avuto i primi imitatori negli abitanti del mezzogiorno dell’Europa: venuti essi alla conquista della più bella regione d’Italia, ivi hanno anche introdotto uno stile architettonico, che corrispondendo al loro genio trovò presso di noi quel favore che acquista ogni novità, quand’essa meglio della precedente corrisponda al fantastico”.

E proprio in tal modo ritiene di poter giustificare “la priorità dello stile barocco esteso nel regno di Napoli”: di fatti, “essendo il classico divenuto insipido e freddo a paragone della ricchezza, del fasto e della magnificenza, ond’era splendida la corte spagnuola, si è preteso di adattare ad esso alcuni ornamenti, che dagli elementi arabi ed asiatici hanno origine”.¹⁹⁰

Pur manifestandosi con tratti inconfondibili, i sintomi di questo trapasso sono individuati in maniera niente affatto rigida, così da ritrovare espressioni diverse anche nella produzione del medesimo luogo. Restando ancora a Napoli, la differenza apparirebbe evidente ponendo in raffronto la chiesa, ancora di sapore rinascimentale, di Santa Caterina a Formiello con quelle di Santa Maria di Costantinopoli, di Santa Maria del Parto o di San Giacomo degli Spagnoli, considerate coeve, confacenti al tono assunto dalle arti che, “per meglio servire al fasto e alla magnificenza, al quale inclinavano”, si allontanarono “da quella purità e delicatezza di concetti, dai quali furono guidate precedentemente”.¹⁹¹ Ma analoghe differenze si registrano persino nella produzione dello stesso autore, come per Galeazzo Alessi, di cui Ricci distingue un momento proprio del Rinascimento e uno del barocco: in Santa Maria di Carignano a Genova, di “castigato stile”, egli conserverebbe ancora le “felici impressioni” degli edifici innalzati “da Bramante e dai suoi imitatori”, mentre in altri episodi si sarebbe discostato dai primi Cinquecentisti,

per il “desiderio di accrescer fama e fortuna seguitando piuttosto la scuola che precipitava a poco a poco l’arte all’estrema sua decadenza, anziché la sobrietà, e l’eleganza degli architetti che l’avevano preceduto”,¹⁹² come nel Palazzo Grimaldi, poi Sauli, nel sobborgo di San Vincenzo, e generalmente nelle ville, dove prese a imitare, esagerandole, le forme osservate a Roma, con uno stile eccessivamente libero per un’arte che non può sottrarsi a regole.

Sensibili, inoltre, le varianti connesse alle circostanze locali. Secondo Ricci, il nuovo stile non perderebbe mai in Sicilia un rapporto con la memoria di quello antico e caratteristico, vale a dire il normanno, come conferma la presenza nelle chiese di arcate su colonne, osservazione che si replica nell’annotazione manoscritta per la prevista seconda edizione: “Il caso della Sicilia è molto comune alle isole, dove certe autonomie non si perdono così facilmente come nei paesi di terra ferma. L’imitazione ha dei confini che non si trovano altrove e la minorità dei contatti vuole che il tipo originale non decada mai.”¹⁹³ E questa resistenza inerziale che mitiga le espressioni estreme viene rilevata da Ricci a proposito del barocco romano dove, anche nella fase di piena maturazione del nuovo stile, la presenza degli antichi monumenti avrebbe favorito il mantenimento di un carattere severo, rispetto agli eccessi di Torino e di Napoli:

“Roma benché fosse stata delle prime città ad adottare il nuovo stile al punto che dal Boromini prese esso per antonomasia il nome di *borominesco*, non applaudiva per altro a tutte quelle eccessive stravaganze che altrove si portavano alle stelle. Essa certamente non avrebbe tollerati i deliri architettonici prodotti dal Teatino Guarini a Torino, ed a Napoli da architetti della medesima risma.”¹⁹⁴

Infine, riconduce le varietà regionali ai materiali, sicché la presenza di marmi policromi avrebbe in Sicilia incoraggiato l’affermarsi di una nuova veste sfarzosa e appariscente, trascurando quel bello che deriva dalle proporzioni e dal buon gusto degli ornati, mentre a Firenze il ricorso alla sobria e scura pietra serena, sebbene allietata da inserti in marmo chiaro, avrebbe frenato l’indulgere nel “frastagliato”, nello “svolazzante” e nel “tritume” della decorazione barocca.¹⁹⁵

Rilevante, ancora, il ruolo riconosciuto nel mutamento stilistico alla tecnica, elemento di forza del nuovo stile. A proposito della ‘degenerazione’ del Rinascimento che si determina a Napoli, Ricci è costretto ad ammettere che essa “Richiedeva una vivacità d’immaginazione, che simile non si trova negli

artisti che vivono sotto un diverso cielo, e richiedeva parimente un possesso d'istruzione nella statica e nella meccanica quale lo stile puro e compassato dei cinquecentisti di Firenze e di Roma non esigeva”, sicché “è certo che in mezzo alla noncuranza dei buoni precetti si scorge un lampo di sapienza in quegli architetti, che fa talvolta dimenticare la bizzarria, a cui li trascina la fervida loro immaginativa”.¹⁹⁶ Il caso più evidente è quello del Guarini, del quale tratta diffusamente nel XXXIII ed ultimo capitolo del volume. Dissen-tendo anche stavolta dal negativo giudizio di Milizia, Ricci ritiene non poterglisi negare “la lode di essere stato uno di que’ rarissimi genii i cui difetti sono scusati dalla novità dei suoi concepimenti e dalla dottrina nell’attuarli”.¹⁹⁷ Al favorevole apprezzamento contribuì certamente il confronto con il Promis, dalla cui lunga lettera del giugno 1858 Ricci desume integralmente la complessa descrizione delle volte di San Lorenzo e del Santo Sudario,¹⁹⁸ nelle quali, secondo il corrispondente torinese,

“v’è una tale novità ed originalità di sentimento e di concetto, una tale differenza da quanto era stato fatto e da quanto poi si fece, giunta ad un merito residente nel concetto stesso, merito originalissimo affatto, che lo spettatore (se è alquanto intelligente e più propenso a giudicare con la testa propria che con l’altrui) non può a meno di non ammirare”.

Non manca Promis di aggiungere:

“Bisogna peraltro avvertire essere il Guarini un architetto del 17° secolo, un coetaneo del Borromini: quanto a stile egli è Borrominesco affatto; ma non lo è punto (e non si può dire dettatore di nessuno, poiché non solo il Guarini è nuovissimo, ma non fu mai imitato) quanto all’arte di far una costruzione che fosse decorazione di se stessa, palesando tutta la sua ossatura.”¹⁹⁹

L’osservazione dovette colpire Ricci, consentendogli di contestare il paragone con il contemporaneo Bernini proposto da “quanti lo ritenero suo seguace nell’arte di costruire, dichiarandone la fallacia, la diversità che si riscontra nell’ossatura fra le fabbriche sue e quelle del creduto maestro”.²⁰⁰ Inoltre, l’attenzione prestata alla struttura si conciliava con le sue predilezioni, così dichiarando:

“il Guarini piuttosto che seguire servilmente tutte le corrotte invenzioni degli architetti suoi coetanei, preferiva almeno l’eleganza dei quattrocentisti per

quanto riguardava lo scheletro o l'ossatura delle sue costruzioni, sovrapponendovi poi tutto quanto di capriccioso e di bizzarro suggerivagli la fervida sua fantasia eccitata frequentemente dagli esempi che aveva sotto gli occhi in guisa che, se l'opera dimostrava da un lato la sua grandissima intelligenza statica, dall'altro manifestava la corruzione ornamentale dello stile ch'egli seguiva.”²⁰¹

Della sua sapienza statica darebbe ulteriore testimonianza il trattato sull'*Architettura civile* del 1733, dove, a giudizio di Promis, “tralasciando ciò che si riferisce allo stile ch'è barocchissimo, è mirabile il corredo di geometria descrittiva esposto cent'anni prima che il Monge la trovasse”,²⁰² osservazione anch'essa riferita da Ricci nella *Storia*.²⁰³ Nel complesso, le lodi tributate al teatino sono tali da costringere Ricci a giustificare l'apparente contraddizione rispetto alla sua condanna del barocco:

“nell'encomiare quella specie di barocchismo seguito dal Guarini abbiamo inteso di plaudire all'elevatezza del suo genio congiunto al meraviglioso artificio meccanico delle sue costruzioni, atto a garantirne la solidità sebbene basino sopra una serie interminabile di curve e di rette ostili le une alle altre. Tanto queste, quanto le altre singolarità citate nelle opere del Guarini se lo innalzano sopra molti seguaci del barocchismo, scusano altresì le nostre parole e dissiperanno (lo speriamo) qualsiasi contraria opinione che potessero avere prodotta.”²⁰⁴

Il caso – esemplare, ma non unico – di Guarini dimostra la capacità di Ricci di apprezzare il contributo delle grandi personalità, espressione del genio, indipendentemente dalla riprovazione dello stile.²⁰⁵ D'altro canto, nei *Precetti estetici* del 1837 aveva recuperato dalle *Istituzioni* del Pasquali la conciliazione tra le due specie di gusto, classico e romantico, così riportandone il concetto: “Il romantico riguarda il grandioso, il vario, lo stravagante. Il classico riguarda l'ordine, la regolarità, la simmetria. Tutte queste differenti specie di gusto sono buoni, compreso ancora il romantico, fino a certi limiti”.²⁰⁶ Del barocco Ricci ha appunto una concezione quale categoria del gusto in grado di improntare, non solo l'architettura e la sua plastica, ma anche le altre espressioni artistiche e persino le cosiddette arti minori, dagli arredi agli oggetti:

“questo delirio si era reso generale non restringendosi ai soli membri architettonici. Ché si estendeva altresì ai mobili ricchissimi delle stanze, agli arredi del sacerdozio, ai paramenti d'altare, al vasellame dei sontuosi banchetti,

ogni arnese insomma destinato a pubblica appariscenza andava coperto di cartellami, di volute, di ghirigori, di strambissimi aggiramenti di capriccioso fogliame.”²⁰⁷

L'influenza si prolungava fino all'abbigliamento, com'è evidente ponendo in raffronto “le severe vesti degli antichi italiani” e “i giubboncelli alla spagnuola colle stringhette e fettuccie annodate e da fregi attraversate”,²⁰⁸ a riprova di un cambiamento formale in tutti gli artefatti. Analogamente aveva notato il Selvatico: “Armonizzavano perfettamente i cartocci, le volute, i contorcimenti della architettura, coi vasti guardinfanti, coi turriti tupè, coi nei, coi nastri delle donne d'allora: i mille adornamenti bizzarri di un palazzo si collegavano colle ostentate etichette introdotte dagli Spagnuoli”; manifestazioni che in fondo rivelavano il carattere del barocco come “arte viva, che riproduceva usi, pensieri, sentimenti di tutta una società”.²⁰⁹

Proprio alla componente del gusto andava ricondotta la trasformazione dello stile. Ricci parla della “stanchezza prodotta da un'imitazione precettiva soverchiamente servile e tutta modellata sull'antico”,²¹⁰ che avrebbe suscitato l'esigenza di nuovi partiti ornamentali, e introduce il paragone di chi, abituato a cibi piccanti, non è più in grado di assaporare quelli delicati.²¹¹ Tuttavia, egli non rinuncia a leggere le trasformazioni dell'arte nel contesto epocale che le ha generate, incrociando storia dell'architettura e storia civile e coniugando giudizio storico con giudizio estetico. Da qui la precisazione:

“Col dirsi da noi che questo stile ornamentale pervenne da stanchezza e da sazietà del precedente non abbiamo inteso che toccare ad una delle cagioni superficiali, ma havvene un'altra molto più importante e sostanziale, la quale ci scopre come le forme grandiose e magnifiche di questo stile corrispondono perfettamente e spiegano lo stato nel quale si governava l'Italia dalla metà del cinquecento a tutto il secolo decimo settimo.”

E, per leggere tali trasformazioni, ricorre a uno schema oppositivo:

“Le idee dominanti nel quattrocento furono indipendenza e dignità, quelle dell'epoca che si trascorre indicano una servilità che non ebbe più freno. [...] come ai titoli di Messere e di Signore venne surrogato il Don; così alla nobiltà patrizia priva di titoli, ma illustre per vera potenza e gloria sottentrò una nuova e feudale; al vivo amor di patria succedette l'individuale punto d'onore; all'ambizione, la vanità o l'avarizia; ai combattimenti il duello. Così

domandiamo pure a noi stessi come sia da aspettarsi che l'architettura si rimanesse irremovibile in tale e tanta sovversione di principii?”

Certamente, in pieno clima patriottico e risorgimentale, il secondo Cinquecento e il Seicento non potevano costituire un modello esemplare. E tuttavia l'autore conclude: “Come sarebbe follia immaginarlo, così lo è il biasimare sotto certi determinati rapporti il volgere che fece quest'arte ad un indirizzo del tutto opposto al precedente”,²¹² anticipando l'affermazione di un'autonoma validità di ogni espressione artistica, pure in epoche di “decadenza” civile e morale.

In definitiva, nella lettura proposta da Ricci non mancano aperture e intuizioni, accanto a limiti e ingenuità. In ogni caso, alla *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII* deve essere riconosciuto un duplice primato: di essere non solo la prima trattazione complessiva dell'architettura in Italia, come si è già ricordato, ma anche la prima storia dell'architettura barocca, sottraendo alla letteratura tedesca il vantaggio solitamente attribuitole, dal momento che *Der Cicerone* di Jacob Burckhardt, pubblicato poco prima (nel 1855), costituendo *una guida al godimento dell'arte in Italia*, come enuncia il sottotitolo, e un'introduzione alla formazione del giudizio estetico, non aveva intenti storiografici, e la citata monografia di Cornelius Gurlitt apparve quasi trent'anni dopo. Non a caso, sebbene bollandone l'interpretazione come stravagante (“grillenhaft”), essa figura citata da Heinrich Wölfflin quale unica opera in lingua italiana nella breve bibliografia commentata posta al termine dell'introduzione del suo *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*.²¹³

EPILOGO: LA CONDIZIONE DELL'ARCHITETTURA NELL'OTTOCENTO

L'excursus attraverso alcuni temi critici dell'opera di Ricci ha fatto emergere non poche debolezze e apparenti contraddizioni, in realtà proprie del composito humus culturale ottocentesco, oscillando nei suoi giudizi tra l'apprezzamento dell'architettura cristiano-medievale e quello per la rinascita del classico nel Quattrocento, amando Michelangelo, ma non disdegno Palладio, raccomandando il rispetto di “precetti” basilari, ma non escludendo un'attenzione alle epoche ‘degenerate’ per la loro capacità inventiva rispetto alla sterile osservanza dei canoni praticata dall'accademismo. Inoltre, assecondando le sue ambizioni di storico, Ricci non si sottrae alla tentazione di

pronunciarsi anche sull'architettura a lui contemporanea, benché esulante dall'arco cronologico della trattazione. Anzitutto, avendo individuato nella dominazione spagnola la radice della decadenza dell'arte, l'autore è costretto a chiedersi le ragioni dell'interruzione del processo di sviluppo dell'architettura nonostante il sopraggiungere di “più sapienti e miti governi”, la crescita delle città e il miglioramento, con “un novello aggradevole aspetto”, dei borghi. Questo arresto sarebbe, a suo giudizio, funesta conseguenza di una nuova “filosofia venuta a noi dalla Inghilterra e dalla Francia assottigliando con rigorosa analisi i procedimenti dell'umana ragione”, che mentre avvantaggiava “i veri fisici e materiali”, avrebbe spento la fantasia e gelato i sentimenti. La sua manifestazione si riscontrerebbe nell'architettura neoclassica, alla quale Ricci non riconosce alcun merito, in quanto, sebbene avesse riformato gli eccessi e le licenze del barocco, si era poi ridotta a “frutto della servile imitazione dello stile greco-romano”, priva di quel fuoco dell'ispirazione che potrebbe farne considerare originali le concezioni. E in proposito, non fa salvo nemmeno il “tanto celebrato Caffè Pedrocchi”, non comprendendo i pregi e la novità dell'opera di Giuseppe Jappelli, riconosciuti pure dal Selvatico, ma eccependo di riscontrarvi più la ricerca di comodità che “la vera grandezza dello stile architettonico”.²¹⁴

D'altronde, le scienze economiche, anch'esse figlie della deprecata filosofia, creando nuovi bisogni, avevano distolto gli architetti dal piacere del bello. Le conseguenze sono evidenti nelle costruzioni private, la cui vastità, un tempo manifestazione di fastosità e ricchezza, è adesso finalizzata alla ricerca di un maggior utile, realizzando edifici di grandi dimensioni – ma solo per moltiplicare i loro inquilini e accrescere la rendita – e disadorni. E anche quando volessero imitare negli arredi interni le forme e la ricchezza del barocco, rabilitato da quell'oblio al quale era stato condannato, ciò “formerà sempre un disgustoso contrasto colla povertà dell'edifizio non solo, ma altresì col vestiario stesso dei concorrenti ai banchetti e alle feste, serio, misero e monotono”; e questo contrasto impedirà allo storico di dedurre dal tipo architettonico elementi per “giudicare rettamente dei costumi e delle tendenze del secolo nel quale l'edifizio è stato eretto”.²¹⁵ Altrettanto si determina per la committenza pubblica, soggetta alle medesime logiche. Ricci non è affascinato dall'incedere della modernità: le ferrovie e le stazioni, nuovi simboli del progresso nell'Ottocento positivista, a suo giudizio distolgono risorse da quelle opere indirizzate un tempo ad accrescere la magnificenza delle città; in esse l'architetto, impegnato nel soddisfare molteplici e diversificate condizioni funzionali, nulla può concedere alla parte decorativa, e qualora intendesse darne un saggio nella

facciata, finirebbe per contraddirne la rispondenza alla nudità e modestia dagli interni. Né a questa assenza di monumentalità civile può sopperire l'architettura religiosa, resa anch'essa sterile dal linguaggio neoclassico: Ricci cita in proposito la Chiesa di Sant'Antonio a Trieste di Pietro Nobile “quale esempio dell'eccletica povertà delle moderne”,²¹⁶ e nelle sue “Osservazioni” inedite critica anche la Chiesa di San Francesco di Paola a Napoli di Pietro Bianchi, altro paradigma dell'architettura neoclassica.²¹⁷ Se le costruzioni religiose non sono ritenute in grado di equiparare, per elevatezza di concezione e ricchezza di ornamenti, quelle del XVII secolo, pur sempre criticate manifestazioni delle esagerazioni barocche, ma adesso comunque portate a esempio dell’“operosità e fecondità d’immaginazione dei seicentisti”,²¹⁸ a propria volta, i nuovi edifici pubblici – dogana, borsa, palazzo di governo – seguono nella loro distribuzione, non una legge di armonia, ma convenzioni legate a esigenze pratiche. Inoltre, trattandosi in gran parte di edifici destinati a temi nuovi, ad essi mancavano “tipi imitabili nelle architetture precedenti”; donde, infiacchiti nella mente e nel cuore, venuta meno la “virtù creatrice”, gli architetti ricorsero alla “servile imitazione quando classica, quando mediana, quando eccletica”, o rinunciarono a ogni pensiero di forma, “contenti di servire alla convenzione, e di provvedere alla stabilità.”²¹⁹

Condividendo gli assunti delle *Meditazioni storiche* di Cesare Balbo, Ricci è consapevole che al progressivo incivilimento non si accompagna la costruzione di grandi monumenti, ma la ricerca di sempre maggiore utilità effettiva e materiale. A proposito del deludente nuovo spirito dei tempi, così aveva scritto a Segusini nel 1846:

“Sembra incredibile come [...] all’aspetto di tanta magnificenza e sontuosità di palazzi, ne sorgano di nuovi i quali, deviando dall’antico costume, vanno in traccia d’imitare le fabbriche dei francesi e degli oltramontani, le quali se avranno le comodità interne, esternamente non presentano che il tipo della strettezza e meschinità presente. Vi diceva a Napoli che le fabbriche sono il segno più manifesto del genio del secolo nel quale nascono. Quale secolo più del nostro inclinato al puro e nudo individualismo? A poche comodità interne si sacrificano la maestà e grandezza della nazione alla quale apparteniamo. Abbiamo un bel ciarlare, ma le opere saranno quelle che parleranno per noi allorché saranno cessate le illusioni.”²²⁰

Scettica la prospettiva finale offerta da Ricci, per il quale, perdurando le presenti condizioni, difficilmente sarebbe potuto sorgere “un ingegno di artefice

“tanto possente” da “levare l’arte alla bellezza che essa richiede associandola all’utilità che i tempi vogliono”; e anche laddove nascesse “un uomo tanto privilegiato” – novella espressione dell’artista-genio – non potrebbe avere il seguito e l’influenza “che i sommi maestri ebbero in altri tempi quando le età correvaro così poetiche ed artistiche quanto la nostra è calcolatrice e utilitaria”.²²¹ Una conclusione tinta di nostalgico pessimismo, e anche in ciò pienamente romantica.

- 1 Gustavo Giovannoni, *Gli studi di storia dell’architettura medievale e moderna negli ultimi cento anni*, in: *Un secolo di progresso scientifico italiano: 1839-1939*, vol. VII, Roma: Società italiana per il progresso delle scienze, 1940, pp. 299-320; ora partim in: Gustavo Giovannoni, *Dal capitello alla città*, a cura di Guido Zucconi con un regesto degli scritti a cura di Giuseppe Bonaccorso, Milano: Jaca Book, 1997, pp. 86-87. Più tardi, lo stesso Giovannoni, riscontrandovi non pochi errori, ridimensionerà il precedente giudizio: “mi domandavo: è opportuno ed è vitale un lavoro di sintesi quando quello di analisi è frammentario e incerto? Al quesito ora, più maturamente, rispondo no”. Gustavo Giovannoni, *La storia dell’architettura e i suoi metodi*, in: Antonio da Sangallo il Giovane, a cura del Centro di Studi di Storia dell’Architettura e della Facoltà di Architettura dell’Università di Roma, volume primo, Roma: Tipografia regionale, [s.d., ma 1959], p. VIII.
- 2 Franco Borsi, *L’architettura dell’Unità d’Italia*, prefazione di Giovanni Spadolini, Firenze: Felice Le Monnier, 1966, p. 70. A Borsi si deve la prima, e sinora unica, analisi dell’opera nel quadro della storiografia dell’architettura in Italia, accomunando Ricci e Selvatico nel capitolo dedicato agli autori romantici.
- 3 Cf. in particolare: Ferdinando Bologna, *La coscienza storica dell’arte d’Italia: introduzione alla ‘Storia dell’arte in Italia’*, Torino: UTET, 1982, p. 175; Giuliana Ricci, *Un’introduzione con particolare riferimento all’ambito milanese*, in: *La cultura architettonica nell’età della Restaurazione*, a cura di Giuliana Ricci e Giovanna D’Amia, Milano: Mimesis, 2002, p. 25.
- 4 Cf. Elisa Barchiesi, Amico Ricci: profilo biografico e delle opere, in: ‘Dotti amici’. Amico Ricci e la nascita della storia dell’arte nelle Marche, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari, Ancona: Il lavoro editoriale, [2007], pp. 87-157, alla quale rinvio anche per ulteriori dati biografici qui riportati. Per l’ascrizione all’accademia veneta, promossa da Antonio Diedo, cf. *Dall’Epistolario di Amico Ricci: Lettere artistiche, 1827-1845*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari con la collaborazione di Elisa Barchiesi, id., p. 284.
- 5 Lettera a Giuseppe Segusini datata Roma, 31 ottobre 1845, in: *Vita di Giuseppe Segusini narrata da Iacopo Bernardi pubblicata a cura e spese del Municipio di Feltre*, Feltre: Premiata Tipografia editrice Panfilo Castaldi, 1879, p. 253.
- 6 Lettera a Giuseppe Segusini datata Bologna, 11 febbraio 1846, id., p. 257.
- 7 Questa è la motivazione addotta nell’elogio funebre pubblicato negli *Atti della Regia Accademia centrale delle Belle Arti dell’Emilia in Bologna, 1863*, riferiti dal professor-segretario Cesare Masini, pittore di storia, Bologna: Tipografia Regia, 1863, cit. in: Barchiesi [2007], Amico Ricci: profilo biografico e delle opere, op. cit. (si veda nota 4), p. 156.

- 8 Così afferma Carlo Promis nella commemorazione di Ricci: “Postosi allora in Bologna, opportunissimo centro a siffatti studi e nella qual città fu presidente dell’Accademia di Belle Arti, concepì egli l’idea di stendere l’istoria dell’architettura in Italia dagli ultimi lustri del Romano Impero occidentale sino al cadere dello scorso secolo”. C[arlo] P[romis], Il Marchese Amico Ricci, in: *Gazzetta Ufficiale del Regno*, n. 113, 12 maggio 1862, poi in: *Archivio storico italiano*, Firenze, 1862, t. XVI, parte II, pp. 174–178, e anche in estratto. Già all’epoca del viaggio a Napoli (settembre 1845) Ricci aveva iniziato la raccolta dei materiali, e nel marzo del 1847 dichiara di aver “nel corso di quest’inverno dettati tre capitoli, ed ora scrivo il quarto diretto a dichiarare lo stato della nostra architettura nel secolo V”. Lettera di Amico Ricci a Giuseppe Segusini, datata Bologna, 18 marzo 1847, in: *Bernardi 1879*, *Vita di Giuseppe Segusini*, op. cit. (si veda nota 5), p. 263.
- 9 Cf. Amico Ricci Petrocchini, *Catalogo topografico degli edifici monumentali italiani*, con notizie storico-artistiche desunte da storie e guide di città, Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata (d’ora in avanti BCMB), Fondo Manoscritti, Ms. 1227–1234/1. Ringrazio vivamente il dottor Massimiliano Pavoni e tutto il personale della Biblioteca per la cortese assistenza prestata nel corso della ricerca.
- 10 Un tentativo di analisi degli schedoni e di lettura delle “Osservazioni” ivi riportate, limitatamente all’architettura napoletana, è stato proposto da chi scrive in: Cettina Lenza, I monumenti napoletani nella Storia dell’architettura di Amico Ricci, in: *Opus. Quaderno di storia dell’architettura e restauro*, n. 12, 2013, pp. 473–480.
- 11 Daniel Ramée, *Manuale del istoria generale dell’architettura di tutti i popoli e singolarmente dell’architettura in Francia nel medioevo ...* Traduzione dal francese [di Amico Ricci Petrocchini], 1843, BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 225.
- 12 Oltre a quelle citate, queste le principali guide consultate: Trento (Pinamonti da Rallo 1836); Trieste (Agapito 1824), Udine (di Maniago 1825); Murano (Moschini 1808), Padova (Rossetti 1780; Moschini 1817), Rovigo (Bartoli 1793), Treviso (Crico 1829), Venezia (Moschini 1815), Verona (Persico 1820), Vicenza (Vendramin-Mosca 1779); Bergamo (Marenzi 1823), Como (Cantù 1831), Cremona (Picenardi 1820), Lodi (Porro 1833), Milano (Bianconi 1796; Pirovano 1824), Pavia (Malaspina 1819); Genova (Banchero 1843); Bologna (Bianconi 1820), Ferrara (Avventi 1838, Frizzi 18482), Forlì (Casali 1838), Piacenza (Scarabelli 1841), Ravenna (Nanni 1821); Arezzo (Brizzi 1844), Fiesole (Del Rosso 1846), Firenze (Bulgarini 1838, Fantozzi 1842), Lucca (Trenta 1829), Pisa (Titi 1751, Morrona 1792, Grassi 1836), Pistoia (Tolomei 1821), Siena (Romagnoli 1822, Ferri 1832); Roma (Melchiorri 1840), Viterbo (Camilli 1824); Ancona (Maggiori 1824); Assisi (Bruschelli 1821), Perugia (Orsini 1784); Napoli (Galante 1845); Palermo (Mortillaro 1829). Ricci cita anche una guida di Padova di Pietro Selvatico, di cui, tuttavia, si conosce solo la più tarda edizione del 1869. Negli altri casi, autori e date di edizione sono stati desunti integrando le ellittiche informazioni fornite nelle note della Storia.
- 13 Amico Ricci, *Storia dell’Architettura in Italia dal secolo IV al XVIII* scritta dal marchese Amico Ricci, volume III, Modena: Pei Tipi della Regio-Ducal Camera, 1859, p. 661. Dell’opera è disponibile anche una ristampa anastatica, Bologna: Forni, 1967.
- 14 M.A.P., Recensione a *Istituzioni di estetica* del padre Luigi Pasquali M.C. professore nell’Imp. Regia Università di Padova, Padova: nella Stamperia del Seminario, 1827, Volumi 2 in 8°, in: *Memorie di religione, di morale e di letteratura*, Tomo III, Modena: Dalla Reale Tipografia Eredi Soliani, 1834, pp. 460–469.
- 15 Cf. *Istituzioni di estetica* del padre Luigi Pasquali M.C. professore nell’Imp. Regia Università di Padova, Padova: nella Tipografia del Seminario, 1827, volume II, p. 290, Elenco degli associati, con la dizione: “Ricci signor cavaliere in Macerata”.

- 16 Cf. Cronaca ossia collezione di notizie contemporanee su le lettere, le scienze, la morale, l'arti e l'industria, pubblicata da Ignazio Cantù, Milano: vedova di A.F. Stella e Giacomo figlio, 1840, p.27, dove si cita “il padre Luigi Pasquali di Padova, provinciale de' fratelli Minori” come ascritto all'Accademia di Belle Arti di Bologna.
- 17 Questi i conteggi delle “Spese sostenute per la stampa della Storia dell'Architettura Italiana edita pei tipi della Tip. Gov. in Modena” ripartiti per anno: “1857-- 165; 1858 -- 247.11.2; 1859 -- 216.52; 1860 -- 278. 43.6; 1861 in saldo stampa del 3° ed ultimo volume e quindi di tutta l'opera --- 46.62.4, che assommano a 953. 69. 2. Mance alla Tipografia pel 1° vol. 7.12, pel 2° 8.53, pel 3° 10, Totale 979.34.2”. Amico Ricci Petrocchini, *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII*, volume III, BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 205 und., annotazione a fronte di p. 1 del capitolo XXVII. Si tratta di undici tomi, di cui i primi quattro corrispondono al volume I dell'opera a stampa, con aggiunte e integrazioni manoscritte, quelli dal quinto all'ottavo al volume II e dal nono all'undicesimo al volume III.
- 18 Ricci Petrocchini, *Storia dell'architettura in Italia*, volume I, Ms. 205, op. cit. (si veda nota 17), annotazione riportata su foglio interpolato tra occhiello e frontespizio.
- 19 Cf. Lettere di Filippo Antolini datate 2 dicembre 1846 (s.l.), Roma 23 novembre 1847, 11, 18 e 31 dicembre 1847. BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1065, cc. 119/1, 120/2, 121/3, 122/4, 123/5. Antolini collabora, durante la presidenza del Ricci, all'approntamento della quarta aula della Pinacoteca per l'adunanza degli Scienziati italiani prevista per il 1849 a Bologna, poi annullata. Nella prima delle lettere citate, gli invia una vignetta della Barriera Gregoriana a Porta Santo Stefano a Bologna, su suo progetto.
- 20 Lettera di Luigi Canina datata Roma, 3 gennaio 1856. BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1066, c. 361/1. Nel fondo della biblioteca è presente la copia dell'opera: Particolare genere di architettura proprio degli usi domestici decorato con ornamenti di svelte forme ed impiegato con poca varietà dai più rinomati popoli antichi ora solo ordinato con metodo e proposto per la decorazione delle fabbriche moderne costrutte in parte col legno e ferro fuso dal commendatore Luigi Canina, Roma: Stabilimento tipografico di Gaetano A. Bettinelli, 1852. L'esemplare (coll. 6.7.f.4) riporta, oltre la nota di possesso del Ricci, la dedica di Canina: “Al Ch.º Marchese A. Ricci / L. Canina / Roma 3 Genn.º 1856”.
- 21 BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1073-1, cc. 1855-1872/h, con alcune testate litografiche che illustrano progetti di Segusini. Ci riserviamo di ritornare in altra sede su questo corpus di lettere.
- 22 Bernardi 1879, *Vita di Giuseppe Segusini*, op. cit. (si veda nota 5), p.88. Si tratta della libera trascrizione di quanto dichiarato in: Giuseppe Segusini, *Autobiografia*, Libro quinto, Biblioteca Civica di Belluno, Ms. 674, c. 31.
- 23 Segusini, *Autobiografia*, Libro quinto, Ms. cit. (si veda nota 22), c. 31: “così di seguito abbiam percorso anche Roma di poi con grande dispiacere l'uno dell'altro ci siam lasciati”. Cf. anche Bernardi 1879, *Vita di Giuseppe Segusini*, op. cit. (si veda nota 5), p.87, che, a proposito di Firenze, commenta a p.98: “Il Ricci, come a Napoli, profittava dell'architetto bellunese anche per l'escursioni fiorentine. Così le due vite si compensavano insieme: l'artista valeva allo storico e letterato, e questi a quello, senza invidia, sibbene con grande espansione d'animo e con reciproco godimento.”
- 24 Lettera a Giuseppe Segusini datata Bologna, 11 febbraio 1846, id., p.256.
- 25 Ivi, pp. 256-257.
- 26 Lettera a Giuseppe Segusini datata Bologna, 4 giugno 1846, id., p.258.
- 27 Lettera a Giuseppe Segusini datata Bologna, 30 luglio 1846, ivi, pp.260-261. Secondo Ricci, nei progetti accademici “si è fatta sempre prevalere l'immaginazione alla verità. All'opposto

se un giovane architetto non compone la sua mente alla fredda ragione, e non si dispone a dare ragione di tutto quello che opera, non conosce il paese, non le forze di lui, non i bisogni, non i costumi e cent'altre simili cose, sarebbe come quei poeti i quali si formano un mondo per loro, e si beano di cose che non vedranno e non gusteranno mai”.

- 28 Lettera a Giuseppe Segusini datata Roma, 31 ottobre 1845, id., p. 253. Segusini aveva comunque realizzato nel 1838 il Palazzo comunale di Belluno in stile neogotico e nel 1852 il progetto di un grandioso Tempio Gotico per Vienna, di cui parla diffusamente a Ricci nella lettera datata Belluno, li 3 del 1857, BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1073-1, c. 1871/17. Nello stesso stile anche la Torresella di Agordo, attribuitagli dalla critica: cf. Adriano Alpago Novelli, *Un'opera inedita di Giuseppe Segusini: la Torresella di Agordo*, in: Giuseppe Jappelli e il suo tempo, Convegno internazionale di studi, 21-24 settembre 1977, a cura di Giuliana Mazzi, Padova: Liviana, 1982, pp. 529-547. Giustamente Segusini viene annoverato “fra gli ingegneri-architetti, che da permanenze neoclassiche passano attraverso l’eclettismo con imperturbabile destrezza e quasi indifferenza, strumentalizzando gli stili”. Anna Paola Zugni-Tauro, *L’architetto feltrino Giuseppe Segusini*, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 5, 1963, pp. 245-257.
- 29 Lettera a Giuseppe Segusini datata Bologna, 18 marzo 1847, in: Bernardi 1879, *Vita di Giuseppe Segusini*, op. cit. (si veda nota 5), p. 262.
- 30 Lettera a Giuseppe Segusini datata Bologna, 27 luglio 1858, id., p. 264.
- 31 Sulle differenze interne alla stessa Accademia di Venezia, cf. Werner Oechslin, *Momenti sublimi nella cultura neoclassica veneziana e nell’opera di Jappelli*, in: *Jappelli e il suo tempo*, op. cit. (si veda nota 28), pp. 295-329.
- 32 Appunto di Amico Ricci, datato 1834, sul retro della lettera di Antonio Diedo datata Venezia, 8 aprile 1830, trascritta in: Ambrosini Massari / Barchiesi [2007], *Dall’Epistolario di Amico Ricci*, op. cit. (si veda nota 4), p. 286.
- 33 Attestano i contatti nove lettere di Antonio Diedo ad Amico Ricci, datate dal 1830 al 1845, e una risposta di Ricci a Diedo (1842). BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1067-1, cc. 544/1, 545/2, 546/3, 547/4, 548/5, 549/6, 550/7, 551/8, 552/9, e Ms. 1059, c. 73.
- 34 Cf. le lettere di Francesco Leopoldo Cicognara, ivi, Ms. 1066, cc. 460-461. Le due lettere, la prima senza data e l’altra datata Venezia, 10 dicembre 1833, sono segnalate in: Ambrosini Massari / Barchiesi [2007], *Dall’Epistolario di Amico Ricci*, op. cit. (si veda nota 4), pp. 276-278, dove viene riportata anche la trascrizione della seconda lettera.
- 35 Lettera di Antonio Diedo datata Venezia, 31 luglio 1845. BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1067-1, c. 551/8.
- 36 Lettera di Antonio Diedo datata Venezia, 21 luglio 1838, ivi, Ms. 1067-1, c. 548/5.
- 37 Lettera di Antonio Diedo datata Venezia, 17 luglio 1844, ivi, Ms. 1067-1, c. 549/6.
- 38 Per un inquadramento su Selvatico tra storiografia, estetica e riforma didattica, dopo la monografia di Franco Bernabei, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell’Ottocento*, Vicenza: Neri Pozza, 1974, cf. tra le pubblicazioni recenti: Alexander Auf der Heyde, *Per l’“avvenire dell’arte in Italia”: Pietro Selvatico e l’estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pisa): Pacini, 2013; *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell’Italia dell’Ottocento*, Atti del convegno (Venezia, 22-23 ottobre 2013) a cura di Alexander Auf der Heyde, Martina Visentin, Francesca Castellani, Pisa: Edizioni della Normale, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2016. Tra i numerosi contributi, si segnala quello di Guido Zucconi, *Per una scienza dei monumenti architettonici*, ivi, pp. 281-296, che, affrontando il tema di Selvatico storiografo dell’architettura, ne pone in raffronto il metodo, basato sull’analisi autoptica del manufatto architettonico, con l’approccio erudito di Amico Ricci.

- 39 Lettera di Pietro Selvatico datata Padova, 21 dicembre 1839, BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1073-1, c. 1873/1; ora anche in: Ambrosini Massari / Barchiesi [2007], *Dall'Epistolario di Amico Ricci*, op. cit. (si veda nota 4), p. 405.
- 40 Lettera di Pietro Selvatico datata Padova, 21 giugno [1840, ma post 1842], ivi, Ms. 1073-1, c. 1874/2.
- 41 Carlo Ludovico Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze: Vallecchi, 1973, p. 17.
- 42 Lettera di Pietro Selvatico datata Padova, 9 luglio [1843, ma post 1847]. BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1073-1, c. 1877/5.
- 43 Lettera di Pietro Selvatico datata Padova, 14 novembre [s. a, ma 1839?], ivi, Ms. 1073-1, c. 1882/10. Nella stessa lettera, Selvatico lo prega di aiutare Rio nelle ricerche sulla scuola artistica bolognese, “Ben conoscendo [...] la stima che fate dell'alto ingegno suo”.
- 44 Lettera di Pietro Selvatico datata Padova, 21 dicembre 1839, Ms. cit. (si veda nota 39). Sulle riserve comunque nutritate dal Selvatico nei confronti dell'opera del Rio, cf. Alexander Auf der Heyde, *Postfazione. Fonti, pentimenti e montaggio finale del Pittore storico*, in: *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri di Pietro Selvatico*, Pisa: Edizioni della Normale, 2007, pp. 547–579; Martina Visentin, *Sui contatti di Selvatico con la contemporanea storiografia francese: Rio e Montalembert*, in: *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento* (2016), op. cit. (si veda nota 38), pp. 233–248, dove emergono inoltre rapporti di grande familiarità tra Selvatico e Rio.
- 45 La traduzione è riferita alla prima parte dell'opera, apparsa con il titolo: *Della poesia cristiana nelle sue forme di A. F. Rio*. Prima versione dal francese per cura di F. De Boni, con introduzione discorsiva dello stesso ed annotazioni del Bar. di Rumohr, Venezia: Il Gondoliere, 1841.
- 46 Pietro Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*. Pensieri, Padova: Coi Tipi del Seminario, 1842.
- 47 Id., *Del Purismo nella pittura*, in: *Scritti d'arte di Pietro Estense Selvatico*, volume unico, Firenze: Barbera, Bianchi e comp., 1859, pp. 135–164, dove analogamente si scaglia contro “la corrotta arte discesa dai Carracci” (p. 136). Un'efficace testimonianza retrospettiva dell'adesione di Selvatico che “prese servizio sotto la bandiera del Purismo, apprendone la campagna nel Veneto”, è resa nella recensione di Luigi Archinti, *Delle arti del disegno in Italia. Storia e Critica di Pietro Selvatico*, Milano: Tipografia Vallardi, 1874, in: *Rivista italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, volume secondo, Milano: Tipografia Lombardi, 1874, pp. 99–105.
- 48 Lettera di Pietro Selvatico datata Venezia, 19 luglio 1845. BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1073-1, c. 1879/7, ora anche in: Ambrosini Massari / Barchiesi [2007], *Dall'Epistolario di Amico Ricci*, op. cit. (si veda nota 4), p. 407–408.
- 49 Antonio Bolognini Amorini, *Le Vite di Lodovico, Agostino, Annibale ed altri dei Carracci*, Bologna: Tipi della Volpe e del Nobili, 1840, poi riconfluite nelle *Vite dei pittori ed Artefici Bolognesi*, Bologna: Tipi governativi alla Volpe, 1841–1845.
- 50 Virgilio Davia, *Memorie intorno al marchese Antonio Bolognini Amorini*, in: *Prose e poesie in morte del marchese Antonio Bolognini Amorini*, Bologna: Tipografia governativa alla Volpe, [1845], p. 17. Per espressa dichiarazione dell'autore, le affermazioni sono tratte dalla *Memoria necrologica manoscritta* letta da Cesare Masini, segretario dell'Accademia di Belle Arti, nella sessione accademica del 6 luglio 1845. L'estensore fa un generico riferimento a “Dottrine di scrittori viventi, e troppo note”, con allusione ai difensori del purismo.
- 51 Marinella Pigozzi, *L'insegnamento dell'architettura all'Accademia di Belle Arti*, in: *Norma e arbitrio. Architetti e ingegneri a Bologna 1850–1950*, a cura di Giuliano Gresleri e Pier Giorgio Massaretti, Venezia: Marsilio, 2001, pp. 79–93. L'atteggiamento del Bolognini è

- reso esplicito fin dal titolo della: *Prolusione del nobil uomo signor marchese Antonio Bolognini Amorini ... colla quale mostra quanto fallace cosa sia pe' giovani artisti il seguire i novatori in fatto di belle arti, letta nella Pontificia Accademia di Belle Arti in Bologna in occasione della solenne distribuzione de' premii avvenuta il 17 novembre 1842, s.n.t.*
- 52 Lettera di Pietro Selvatico datata Padova, 7 agosto [1840]. BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1073-1, c. 1875/3. La datazione va posticipata dopo la nomina alla presidenza dell'Accademia di Belle Arti di Bologna nel 1845.
- 53 Lettera di Pietro Selvatico datata Venezia, 19 luglio 1845, Ms. cit. (si veda nota 48). La frequentazione da parte di Ricci dell'architetto padovano è attestata anche dalla lettera inviata a Segusini l'11 febbraio 1846 e riferita al soggiorno a Roma dell'anno precedente, durante il quale Ricci aveva esaminato le architetture della città in compagnia "del nostro Selvatico e di qualche altro intelligente", in: Bernardi 1879, *Vita di Giuseppe Segusini*, op. cit. (si veda nota 5), p. 256.
- 54 Lettera di Pietro Selvatico datata Venezia, 21 febbraio [1848, ma post 1850?], BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1073-1, c. 1880/8. A proposito delle segnalazioni bibliografiche, comunque aggiungeva: "Ma voi non avete bisogno di queste mie indicazioni, che già sarete a dovizia fornito di tutti questi libri, e d'altri che forse io non conosco."
- 55 Così Promis ricorda le circostanze della conoscenza: "Io mi congratulo meco stesso della felice circostanza che mi pose agio a conoscere i SS. Marchesi Ricci qui in Torino e per essi di poter mettermi in relazione colla S.V. Ill.ma." Lettera di Carlo Promis datata Torino, 25 [gennaio] 1847, BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1071, c. 1539/1.
- 56 Promis parla in termini molto elogiativi dei "meriti morali e intellettuali" di Matteo Ricci "che sono rari sempre, ma quasi introvabili in persona di sì tenera età", già nella lettera del 25 [gennaio] 1847, Ms. cit. (si veda nota 55); e l'anno successivo conferma allo zio la sua professione di stima, accennando anche a una frequentazione quotidiana: "ci vediamo tutte le sere e parliamo sempre". Lettera di Carlo Promis datata Torino, 31 gennaio 1848; ivi, c. 1541/3. Con Matteo Ricci, Promis intratterrà un'intensa corrispondenza, attestata dalle 33 lettere inviategli dall'8 luglio 1847 all'8 ottobre 1865. Cf. *Memorie e lettere di Carlo Promis architetto, storico ed archeologo torinese (1808-1873)* raccolte dal dott. Giacomo Lumbroso, Roma / Torino / Firenze: Fratelli Bocca, 1877, pp. 76-139. A riprova della devota amicizia, anche la commemorazione funebre da lui redatta: *Carlo Promis. Cenni necrologici* scritti da Matteo Ricci della R. Accademia delle Scienze di Torino, Torino: Tipografia Carlo Favale e comp., 1873.
- 57 Lettera di Carlo Promis datata Torino, 31 gennaio 1848, Ms. cit. (si veda nota 56).
- 58 Lettera di Carlo Promis datata Torino, 18 maggio 1851, ivi, Ms. 1071, c. 1542/4.
- 59 La lettera è riportata in Ricci 1859, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), p. 718.
- 60 Minuta di lettera di Amico Ricci a Carlo Promis, [s.d., ma 1847?]. BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1059-1, c. 64. La lettera si conclude con la richiesta di "continuare a favorire del suo patrocinio il mio Matteo".
- 61 Cf. Intorno alla simbolica figurativa ornamentale nelle chiese cristiane del Medio Evo e specialmente quelle del X, XI e XII secolo. *Osservazioni del nob. Pietro Selvatico Estense socio corrispondente*, in: *Memorie dell'I.R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, volume secondo, Venezia: Tipografia Antonelli, 1845, pp. 361-400, ristampate con aggiunte nel 1846 nel *Giornale Euganeo* e poi riproposte, con modifiche e integrazioni, con il titolo: *Sui simboli e sulle allegorie delle parti ornamentali delle Chiese Cristiane del Medio Evo dall'VIII al XIII secolo*, in: Selvatico 1859, *Scritti d'arte*, op. cit. (si veda nota 47), pp. 63-134.

- 62 Si tratta delle tesi esposte da Joseph von Hammer-Purgstall in: *Mysterium Baphometis Revelatum* [...], Vindobonae: Tipis Antonii Schmid, 1818, riprese dai fratelli Sacchi e, più cautamente, dal Cordero di San Quintino, riferite anche da Ricci, unitamente alle posizioni del Selvatico. Cf. Amico Ricci, *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII* scritta dal marchese Amico Ricci, Volume I, Modena: Pei Tipi della Regio-Ducal Camera, 1857, pp. 432–440.
- 63 Lettera di Carlo Promis datata Torino, 18 luglio 1847. BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1071, c. 1540/2.
- 64 Lettera di Carlo Promis datata Torino, 31 gennaio 1848, Ms. cit. (si veda nota 56).
- 65 Lettera di Carlo Promis datata Torino, 18 maggio 1851, ivi, Ms. 1071, c. 1542/4.
- 66 Lettera di Carlo Promis datata Torino, 21 dicembre 1852, ivi, Ms. 1071, c. 1543/5. In questa fase, Ricci aveva sottoposto la parte già completata della *Storia* anche a Selvatico, il quale si scusa, rispondendo che avrebbe desiderato “leggere per intero il vostro dotto capitolo, del quale non mi fu dato scorrere che fino alla pag. 135, tanto le faccende d'ufficio furono in questi giorni gravi”. Lettera di Pietro Selvatico datata Dall'Accademia 10/5/51, ivi, Ms. 1073-1, c. 1881/9.
- 67 Lettera di Carlo Promis a Matteo Ricci datata Torino, 21 aprile 1853. Cf. Lumbroso 1877, *Memorie e lettere di Carlo Promis*, op. cit. (si veda nota 56), p. 123.
- 68 Lettera di Carlo Promis datata Torino, 13 marzo 1857. BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1071, c. 1544/6.
- 69 Lettera di Carlo Promis datata Torino, 10 maggio 1858, ivi, Ms. 1071, c. 1545/7.
- 70 Schlosser cita, per l'opera del Lanzi, un'inesistente edizione bassanese del 1789, ignorando invece quella, parziale, fiorentina del 1792.
- 71 In tre volumi, poi in sette volumi ed atlante con il titolo: *Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia sino al secolo di Canova* [...] per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di d'Agincourt, edizione seconda riveduta ed ampliata dall'autore, Prato: per i fratelli Giachetti, 1823–1825.
- 72 Julius Schlosser Magnino, *Die Kunstschriftur*, Wien: Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1924; trad. it.: *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, traduzione di Filippo Rossi, terza edizione italiana aggiornata da Otto Kurz, Firenze: La Nuova Italia, 1964, p. 487. Nella stessa triade includerà Ricci il Samek Ludovici, secondo il quale Ricci si “allinea terzo fra i grandi storici, dopo il Lanzi cioè e il Cicognara”. Cf. Sergio Samek Ludovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative d'Italia dal 1800 al 1940*, Tosi: Roma, 1946, p. 302.
- 73 Cf. Degli Scienziati italiani formanti parte del VII Congresso in Napoli nell'autunno del MDCCCXLV. Notizie biografiche raccolte da Gaetano Giucci, Napoli: Tipografia parigina di A. Lebon, 1845, s.v. “Ricci marchese Amico”.
- 74 Cf. Francesco Milizia, *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un Saggio sopra l'architettura*, Roma: nella Stamperia di Paolo Giunchi Komarek, 1768, poi riproposte in successive edizioni ampliate con il titolo di *Memorie degli architetti antichi e moderni*.
- 75 La *Storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana compendiata e ridotta a metodo per agevolare a' dilettanti la cognizione de' professori e de' loro stili*, Firenze: nella Stamperia di Ant. Gius. Pagani, e comp., 1792, pp. 7–8.
- 76 Id., p. 9.
- 77 Cf. Antonio Maria Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' veneziani maestri libri cinque*, Venezia: nella Stamperia di Giambatista Albrizzi a S. Benedetto, 1771.

- 78 Cicognara 1823, *Storia della scultura*, op. cit. (si veda nota 71), Volume primo, p. 5. L'autore tuttavia non tralascia di “retrocedere di qualche passo verso i tempi illustrati dal D'Agincourt” (id., p. 7), ma limitatamente all'Italia, non potendosi ritrovare altrove in Europa le premesse del successivo risorgimento delle arti.
- 79 Ivi, pp. 42–43.
- 80 Ricci 1857, *Storia dell'architettura*, op. cit. (si veda nota 62): Prefazione, e in part. p. 6. Secondo Borsi 1966, *L'architettura dell'Unità d'Italia*, op. cit. (si veda nota 2), con questa scelta cronologica del termine finale, Ricci manifesta la sua ostilità al neoclassico, che condizionerebbe persino l'esclusione del periodo romano, quale suo modello di riferimento.
- 81 Id., p. 8.
- 82 Id., p. 545.
- 83 Id., p. 617, nota 78.
- 84 Carlo Promis, *Architettura, Pittura e Scultura italiana. Articoli tre estratti dalla Encyclopédia Popolare*, Torino: Giuseppe Pomba, 1846, p. 17.
- 85 Id., p. 20, l'affermazione è citata in Ricci 1857, *Storia dell'architettura*, op. cit. (si veda nota 62), p. 617, nota 78.
- 86 Amico Ricci, *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII* scritta dal marchese Amico Ricci, Volume II, Modena: Pei Tipi della Regio-Ducal Camera, 1858, p. 74.
- 87 Lettera di Carlo Promis datata Torino, 18 luglio 1847, Ms. cit. (si veda nota 63).
- 88 Per Borsi “Tanto che veramente, anche tagliando tutto quel che tratta di architettura, del libro resta abbastanza [...] per fare un interessante e valido libro di storia di vita e di civiltà”. Borsi 1966, *L'architettura dell'Unità d'Italia*, op. cit. (si veda nota 2), p. 65.
- 89 Cicognara 1823, op. cit. (si veda nota 70), Volume primo, p. 49.
- 90 Cf. Ilaria Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'art par les monumens. Riscoperta del medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma: Bonsignori, 2005; ead., *I disegni per la 'Storia della scultura'* di Leopoldo Cicognara riproduzione e sperimentazione artistica, in: 1810–2010. Luigi Lanzi: archeologo e storico dell'arte, a cura di Maria Elisa Micheli, Giovanna Perini Folesani, Anna Santucci, Camerano: Empatiabooks, 2012 (Luigi Lanzi 2010, 6), pp. 285–325; La ‘Collezione di tutti i disegni originali che hanno servito per intagliare le tavole della Storia della Scultura di Leopoldo Cicognara’ (Vat. Lat. 13748), a cura di Elisabetta G. Rizzoli, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2016 (Studi e testi, 509); Leopoldo Cicognara e Antonio Diedo, *L'editoria d'arte a Venezia nella prima metà dell'Ottocento*, in: Canova, Hayez e Cicognara. L'ultima gloria di Venezia, catalogo della mostra, a cura di Fernando Mazzocca, Paola Marini, Roberto De Feo, Venezia: Marsilio, 2017, pp. 66–83, dove l'esame si estende anche all'edizione de *Le fabbriche più cospicue di Venezia* promossa dal Cicognara.
- 91 In proposito Ricci aggiunge: “Oltredichè importa considerare, che essendo la mia una storia generale dell'architettura italiana, noti sono, e famosi la più parte dei monumenti di cui si discorre; e di essi conseguentemente raro è che già non esistano ottime incisioni”. Infine, come ulteriore motivazione, nota: “i monumenti architettonici restando immobili al loro posto, quantunque in molte guise modificati, meno urgente si mostra la necessità di riprodurli incisi”. Ricci 1857, *Storia dell'architettura*, op. cit. (si veda nota 62), p. 9.
- 92 Così l'autore: “Il descrivere monumenti senza il sussidio di tavole veramente è cosa ardua; ma non essendo ciò compatibile coi limiti che mi sono prefisso in quest'opera, lo lascerò a chi, spinto dall'amore per l'arte, e persuaso delle ragioni in questo libro contenute, vorrà con un lavoro più grande e dispendioso dar compimento all'opera.” Francesco Taccani, *Storia dell'architettura in Europa* cominciando dalla sua origine fino al secolo XVII

- rettificata in corrispondenza alla storia della civiltà dei popoli ed alla naturale progressione delle idee dell'architetto Francesco Taccani, Milano: Tipografia di Domenico Salvi e C., 1855, p. 146.
- 93 Lettera di Carlo Promis datata Torino, 10 maggio 1858, Ms. cit. (si veda nota 69).
- 94 Per Promis, tali stampe “sono quelle dei monumenti discorsi a p. 25, 28, 33, 118, 153, 224, 260, 302, 310, 321, 419, 420, 422, 423, 441, 443, 447, 449, 464, 525, 532, 536, 542, 543, 544: ben inteso che di queste Ella potrebbe fare una scelta”. Tutte le pagine indicate sono segnate da Ricci con una crocetta, tranne l'ultima, e corrispondono ai soggetti scelti per la nuova edizione. Lettera di Carlo Promis datata Torino, giugno 1858, ivi, Ms. 1071, c. 1546/8.
- 95 Ricci Petrocchini, *Storia dell'architettura in Italia*, volume I, Ms. 205, op. cit. (si veda nota 17), P.e I., annotazione su foglio interpolato prima del frontespizio.
- 96 Amico Ricci Petrocchini, *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII*, BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 256–256 quin. [ma 256 sex.], dove il testo manoscritto dell'intera opera, distribuito in sei volumi, è preceduto dalla raccolta delle recensioni, per la maggioranza trascritte: “Rivista dei giornali riguardanti quest'opera: dal Temi, Firenze, 1857, fasc. 67, p. 443 avvocato L. Bosellini; dal Giornale d'Arcadia, volume VII, p. 227; Giornale 'Il Mondo Letterario' del 29 gennaio 1859 P. Selvatico; Gazzetta di Venetia del 28 genn. 1859, n. 22 che riferisce la recensione apparsa sulla Gazzetta Ufficiale di Vienna del 23 gennaio 1859; Gazzetta di Bologna del 10 febbraio 1859; Archivio Storico Italiano, Firenze, 1858, t. VII, p. II, p. 180 f. Carlo Milanesi; secondo articolo di detto giornale, tomo XIII, parte I, 1861 f. La Direzione; Gazzetta di Modena, 10 aprile 1861; giornale 'La civiltà cattolica' anno duodecimo, quad.no 268 di tutta la collezione, serie IV, vol. X, Roma, 18 maggio 1861, p. 463; Efemeridi della Pubblica Istruzione, Torino, n. 55, del 22 luglio 1861; Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia n. 155 del 1861, f. Carlo Promis (estratto a stampa).”
- 97 Pietro Selvatico, recensione al I volume della *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII* del marchese Amico Ricci su Il Mondo Letterario del 29 gennaio 1859. Cito dalla trascrizione fattane dallo stesso Ricci. Ms. 256, op. cit. (si veda nota 96).
- 98 Pietro Selvatico, Con quali mire si debba scrivere una storia delle arti del bello visibile specialmente in Italia. Discorso di Pietro Selvatico letto nella solenne distribuzione de' premi dell'Accademia di Belle Arti in Ravenna il giorno 14 giugno dell'anno 1843, in: Per le auspicatissime nozze Cittadella-Dolfin, Padova: Tipografia del Seminario, 1844, p. 8.
- 99 Pietro Selvatico, Prelezione al corso di Storia Architettonica per gli Ingegneri laureati che assolvono gli studi architettonici nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia, Detta il dì 15 gennaio 1856, in: Selvatico 1859, Scritti d'arte, op. cit. (si veda nota 47), p. 293.
- 100 Pietro Selvatico, Storia estetico-critica delle Arti del disegno ovvero l'Architettura, la Pittura e la Statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici; lezioni dette nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia da P. Selvatico, Segretario, Professore d'Estetica e f. f. di Presidente nella stessa Accademia, Venezia: Co' Tipi di Pietro Naratovich, 1852, p. 6.
- 101 Selvatico 1859, recensione al I volume della Storia dell'architettura in Italia, op. cit. (si veda nota 97).
- 102 C. Promis, recensione a *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII* scritta dal Marchese Amico Ricci, estratto dalla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, n. 155, 1861, p. 2. Analogamente nella commemorazione: “Difficilissimo assunto intraprendeva il Ricci, e tale da sgomentare chi ad un tanto peso voluto avesse sobbarcarsi senza la longanime ed intensa pertinacia ch'era in lui, corroborata da un novero infinito di nozioni attinte sempre alle migliori fonti”. C[arlo] P[romis], Il Marchese Amico Ricci, op. cit. (si veda nota 8).

- 103 Promis 1861, recensione a *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 102), p. 11.
- 104 Ivi, pp. 7-8.
- 105 Ivi, pp. 10-11.
- 106 Cf. Vilma Fasoli, *L'insegnamento dell'architettura in Carlo Promis*, in: Carlo Promis professore di architettura civile agli esordi della cultura politecnica, Catalogo della mostra (Torino, Biblioteca Reale, 18 dicembre 1993-10 gennaio 1994) a cura di Vilma Fasoli e Clara Vitulo, Torino: Celid, 1993, pp. 19-45. Vedi anche Vilma Fasoli, *Formare l'architetto "moderno"*, in: Carlo Promis. *Insegnare l'architettura*, Catalogo della mostra (Torino, Biblioteca Reale, 23 giugno-12 luglio 2008), a cura di Vilma Fasoli e Clara Vitulo, Cinisello Balsamo: Silvana, [2008], pp. 43-49.
- 107 Carlo Promis, *Della necessità dell'erudizione per gli architetti*. Prelezione recitata nella grande aula della Regia Università di Torino il giorno IX aprile MDCCXLIV da Carlo Promis professore di Architettura civile in detta R. Università, Torino: Stamperia sociale degli artisti tipografi, [s. d., ma 1844], pp. 38-39.
- 108 Id., p. 22.
- 109 Promis 1846, *Architettura, Pittura e Scultura italiana*, op. cit. (si veda nota 84), pp. 34-35.
- 110 Un giudizio discorde sarà invece quello espresso ne *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa: ricerche storico-critiche* del prof. Raffaele Cattaneo, Venezia: Tipografia Emiliana, 1888, p. 9, dove si afferma che Ricci "appartiene alla vecchia scuola del D'Agincourt, e mostra di non aver veduto nulla di chiaro in mezzo al bujo dei secoli barbari, intorno ai quali egli si diffonde nella storia civile assai più che nell'artistica che trattò con somma leggerezza".
- 111 Cf. Paolo Frisi, *Saggio sopra l'architettura gotica*, in Livorno: per Marco Coltellini, 1766, p. 5. Per un inquadramento, cf. Giorgio Simoncini, *La memoria del Medioevo nell'architettura dei secoli XV-XVIII*, Roma: Gangemi, 2016.
- 112 Lodovico Antonio Muratori, *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno 1500*. compilati da Lodovico Antonio Muratori Bibliotecario del Serenissimo Duca di Modena, Tomo terzo, Dall'Anno primo dell'Era volgare fino all'Anno 600, in Milano: a spese di Giovanbattista Pasquali, 1744, pp. 444-445.
- 113 Scipione Maffei, *Verona illustrata. Parte Prima*, contiene l'istoria della città e insieme dell'antica Venezia dall'origine fino alla venuta in Italia di Carlo Magno, in Verona: per Iacopo Vallardi e Pierantonio Berno, 1732, p. 308.
- 114 "È chiaro [...] che non sono stati i Goti gli autori di quell'architettura chiamata gotica. I Goti, e tutti i Barbari che vennero in Italia, non avevan Architettura né buona, né cattiva; non ne avevano alcuna". Francesco Milizia, *Memorie degli Architetti antichi e moderni*. Terza edizione accresciuta e corretta dallo stesso autore, Parma: dalla Stamperia Reale, 1781, Tomo I, p. 101.
- 115 Francesco Milizia, *Principj di architettura civile*, Bassano: a spese Remondini di Venezia, 1785, Tomo primo, p. 202. Il salentino preferiva questa interpretazione a quella (sostenuta ad esempio da Mario Gioffredo nel suo trattato *Dell'Architettura*, Napoli: De Simone, 1758) che riconduceva la "diformità gotica" all'imitazione delle grottesche presenti nelle pitture murali delle abitazioni romane, ben documentate dagli scavi di Ercolano e Pompei.
- 116 Cf. in proposito, tra i primi, Luciano Patetta, *L'architettura dell'eclettismo. Fonti, teorie, modelli*, 1750-1900, Milano: Mazzotta, 1975; Il neogotico nel XIX e XX secolo, a cura di Rossana Bossaglia e Valerio Terraroli, Milano: Mazzotta, 1989; *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*, a cura di Amerigo Restucci, Milano: Electa, 2005, con rinvio ai vari saggi e in particolare a Elena Dellapiana, Il mito del medioevo, pp. 400-421. Più spostato

cronologicamente: Medioevo fantastico. L'invenzione di uno stile nell'architettura tra fine '800 e inizio '900: ciclo di conferenze (Padova, marzo – aprile 2015), a cura di Alexandra Chavarría e Guido Zucconi, in: *Archeologia dell'architettura*, XXI, 2016.

- 117 Lettera di Amico Ricci a Carlo Troya, datata Bologna, 10 marzo 1847, in: Giuseppe Del Giudice, *Carlo Troya vita pubblica e privata, studi, opere con appendice di lettere inedite ed altri documenti*, Napoli: R. Tipografia Francesco Giannini e figli, 1899, pp. CXXXVI–CXXXVII. Una minuta della lettera, mancante dell'inizio (dove Ricci tra l'altro ringrazia Troya dell'invio della prima parte del Codice Diplomatico Longobardo), è conservata in BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1059-1, c. 41.
- 118 Carlo Troya, *Dell'Architettura gotica. Discorso*, Napoli: Stabilimento del cav. Gaetano Nobile, 1857, p. 79.
- 119 Ricci 1857, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 62), p. 120.
- 120 Ivi, pp. 121–122.
- 121 Lettera di Federico Odorici datata Brescia, 23 aprile 1858. BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1071, c. 1439/1.
- 122 Minuta di lettera di Amico Ricci a Federico Odorici, datata Bologna, 21 maggio 1859, ivi, Ms. 1282–VIII, c. 24. Ricci segnala, a seguire, alcune divergenze sulla tesi di forme miste tra l'asiatico e il latino formulata dall'Odorici.
- 123 Cf. le sette lettere di Carlo Promis a Carlo Troya datate dal 17 agosto 1843 al 10 novembre 1853, in: Lumbroso 1877, *Memorie e lettere di Carlo Promis*, op. cit. (si veda nota 56). Nell'ultima, Promis riferiva a Troya: “Il marchese Amico Ricci mi scrisse tempo fa di aver avuto con lei una discussione (ch'ella mandò a stampa in un suo volume) sulle origini dell'architettura a sesto acuto: quel volume non lo conosco ancora, e quindi non ne posso parlare.” Ivi, pp. 64–65.
- 124 Lettera di Carlo Promis ad Amico Ricci, datata Torino, 31 gennaio 1848, Ms. cit. (si veda nota 56).
- 125 Lettera di Carlo Promis, datata Torino, 10 maggio 1858, Ms. cit. (si veda nota 69).
- 126 Promis 1861, recensione a *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 100), p. 3, dove l'autore aggiunge: “mi manca tempo, e me ne spiace, di qui combattere le dottissime ma infondate speculazioni del Troya, alle quali per altro rallegromi di trovar dissidente il nostro autore.”
- 127 Ricci Petrocchini, *Storia dell'architettura in Italia*, Ms. 205, op. cit. (si veda nota 17), P.e I, dopo p. 110.
- 128 Pietro Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni. Studi di P. Selvatico per servire di guida estetica*, Venezia: Paolo Ripamonti Carpano, 1847, pp. 60–61, nota 1. Selvatico, che riporta in proposito una lettera inviatagli dal suo “illustre amico” napoletano, si chiede comunque se esistano monumenti attestanti l'arte dei Visigoti, e in questi casi, se debbano considerarsi imitazione dell'architettura orientale bizantina o loro autonoma invenzione; dal che si evidenziano i dubbi non espressi dall'autore.
- 129 Id., p. 89.
- 130 Cf. Ricci 1858, op. cit. (si veda nota 86), p. 376, nota 13, che riprende testualmente quella in Selvatico 1847, p. 94, nota 1. In proposito, Ricci dichiara: “Sarebbe audacia tuttavia il propagare quest'opinione come propria, in quanto sono già alcuni anni che gli studiosi di queste materie in Inghilterra, in Francia e in Italia la vanno predicando, e le ragioni colle quali l'avvalorano sembrano di tal peso da non esitare ad abbracciarle”; id., p. 352.
- 131 *Parentalia: or, memoirs of the Family of the Wrens; Viz. of Mathew Bishop of Ely, Christopher Dean of Windsor, &c. but chiefly of Sir Christopher Wren [...] in which is contained,*

- besides his works, A great Number of Original Papers and Records on Religion, Politicks, Anatomy, Mathematicks, Architecture, Antiquities ... / Compiled, by his Son Christopher; Now published by his Grandson Stephen Wren, Esq, London: T. Osborn and R. Dodsley, 1750, p. 306. Lo stesso concetto a p. 297: "This we now call the *Gothick* Manner of Architecture (so the *Italians* called what was not after the *Roman* Style), tho' the *Goths* were rather Destroyers than Builders; I think it should with more Reason be called the *Saracen* Style."
- 132 Joseph Strutt, *Horda Angel-cynnan: or a compleat view of the Manners, Customs, Arms, Habits, &c. of the inhabitants of England, from the arrival of the Saxons, till the Reign of Henry the Eighth; with a short account of the Britons, During the Government of the Romans*, London: printed for the Author by T. Jones, 1774–1776.
- 133 Richard Payne-Knight, *An analytical Inquiry into the principles of taste*, London: Luke Hansard, 1806³. L'autore in realtà ipotizza una più inclusiva contaminazione: "That style of architecture, which we call cathedral or monastic Gothic, is manifestly a corruption of the sacred architecture of the Greek and Romans, by a mixture of the Moorish or Saracenesque, which is formed out of a combination of the Aegyptian, Persian and Hindoo"; id., p. 165.
- 134 Robert Willis, *Remarks on the Architecture of the Middle Ages, especially of Italy*, Cambridge: J. & J. Deighton, 1835, pp. IV–V, dove aggiunge: "it is remarkable too, that both the trefoils and ogees are worked in the Arabian manner, on their first appearance."
- 135 Pascal Coste, *Architecture arabe ou monuments du Kaire, Mesurés et Dessinés de 1818 à 1825 par Pascal Coste*, Paris: Typographie de Firmin Didot frères, 1839, p. 26.
- 136 Selvatico 1847, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*, op. cit. (si veda nota 128), pp. 90–95, *passim*.
- 137 Cf. Emilio Campilanzi, *Sull'architettura ecclesiastica. Memoria del Sig. Emilio Campilanzi*, in: *Esercitazioni scientifiche e letterarie dell'Ateneo Veneto*, Venezia: Tipografia di Giovanni Cecchini, 1846, pp. 157–162. Del Campilanzi Selvatico condivideva anche la tesi della convenienza delle forme gotiche alle nuove architetture religiose.
- 138 Selvatico 1847, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*, op. cit. (si veda nota 128), p. 71. Non mancano tuttavia differenze con lo studioso piemontese: Cordero di San Quintino, pur avendo segnalato il ruolo dei monaci benedettini nell'introdurre in Normandia l'architettura detta lombarda, ritenne che questa "dovea ben presto presso quella generosa nazione assumere un carattere tutto nazionale". Giulio Cordero di San Quintino, *Dell'italiana architettura durante la dominazione longobarda. Ragionamento del cav. Giulio Cordero de' conti di S. Quintino [...], Brescia*: per Nicolò Bettoni, 1829, pp. 161–162. In questo modo, contestava Selvatico, i monaci italiani sarebbero stati "non già i semplici introduttori oltramente d'uno stile italiano da secoli usato, ma invece i veri inventori di quello"; Selvatico 1847, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*, op. cit. (si veda nota 128), p. 63. Il tema dell'architettura lombarda era già stato affrontato da Selvatico in: *Sulla architettura civile e religiosa. Pensieri di P. Selvatico*, Padova: Coi Tipi della Minerva, 1840, e nel discorso: *Sui simboli e sulle allegorie*, op. cit. (si veda nota 61), rifacendosi, oltre che a Cordero di San Quintino, a Thomas Hope, di cui cita l'edizione in francese: *Histoire de l'architecture, traduit de l'anglais par A. Baron* (Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie, 1839). Per Selvatico, comunque, lo stile lombardo non si sarebbe diffuso in quelle aree d'Italia (come la Toscana e Roma) rimaste fedeli al tipo romano. Ricci, a sua volta, dissente dal Cordero di San Quintino, escludendo che l'estenuato monachesimo italiano avesse potuto determinare agli inizi del secolo XI la nascita oltremonte dello stile detto normanno, risultando piuttosto a quei tempi l'Italia debitrice di Germania e Francia nelle arti e nelle scienze. Ricci 1857, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 62), pp. 361 e seguenti.

- 139 Amico Ricci Petrocchini, *Precetti estetici*, 1837. BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 157, c. 37r e v.
- 140 Ivi, c. 38v.
- 141 Ricci 1857, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 62), pp. 351–352.
- 142 Id., p. 7.
- 143 Taccani 1855, op. cit. (si veda nota 92), p. 170. La tesi che “il gotico nacque dal lombardo” era già stata sostenuta con convinzione da Taccani in: *Sulla storia dell'architettura sulla origine la significazione e gli usi che si attribuiscono ai suoi membri e sugli studj necessarj per apprendere l'arte. Esame logico dell'architetto Francesco Taccani con note ed una tavola*, Milano: per Gaspare Truffi, 1844, specie pp. 74 e seguenti e nota 26 alle pp. 274 e seguenti. La tesi venne contestata anche da Pietro Selvatico nella recensione dell'opera di Taccani pubblicata sul *Giornale Euganeo di Scienze, Lettere ed Arti*, Anno II, semestre I, 1845, pp. 177–196, ribadendo lo stile archi-acuto quale “pianta indigena delle nordiche brume” e frutto di “quel libero spirto germanico che nel suo svilupparsi volle francato da legami il pensiero, il sentimento e perfino le arti del bello” (id., p. 189).
- 144 Per la descrizione del sistema gotico, cf. Tomaso Hope, *Storia dell'architettura* [...] opera tradotta dall'inglese in francese dal Sig. A. Baron [...] Prima versione italiana dell'ingegnere Gaetano Imperatori, Milano: Tipografia di Paolo Lampato, 1840, specie pp. 222–227, ripresa da Ricci 1857, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 62) alle pp. 518–524. Sulla conoscenza di Hope da parte di Ricci e di Selvatico ha insistito già Borsi 1966, *L'architettura dell'Unità d'Italia*, op. cit. (si veda nota 2).
- 145 Ricci 1857, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 62), p. 601.
- 146 Id., p. 8.
- 147 In proposito, cf. Maria Antonietta Crippa, *Appunti per la individuazione del carattere neogotico e del medievalismo di Pietro Selvatico Estense*, in: *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, op. cit. (si veda nota 115), pp. 347–353, dove l'autrice giudica “di grande rilievo” il suo sforzo di dare fondamento critico al recupero del gotico in Italia, sottraendolo al più ristretto e contingente riferimento al gusto per far prevalere “una posizione di netto contenutismo, che mette in subordine i dati formali ed estetici, e ricorda da vicino le affermazioni di Pugin”, autore peraltro citato a più riprese da Selvatico nelle opere degli anni Cinquanta, mentre “Non altrettanto significativo è stato il suo intervento in campo progettuale, poiché nessuna delle sue opere si stacca per livello di qualità e per originalità dalla produzione neogotica contemporanea” Su quest’ultimo aspetto, cf. Stefano Della Torre, *La facciata di San Pietro a Trento: il medievalismo e altre questioni nelle lettere di Pietro Selvatico a Cesare Cantù*, ivi, pp. 354–360; Domizio Cattoi, *Pietro Selvatico e la facciata neogotica della chiesa di San Pietro a Trento: questioni di teoria e di prassi architettonica*, in: *Il Duomo di Trento tra tutela e restauro 1858–2008*, a cura di Domenica Primerano e Sandro Scarrocchia, Trento: Museo Diocesano Tridentino / Temi, 2008, pp. 267–275; Vincenzo Fontana, *Dalla teoria alla pratica. La cappella Pisani a Vescovana*, in: *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento* (2016), op. cit. (si veda nota 38), pp. 532–541.
- 148 Lettera a Giuseppe Segusini datata Bologna, 18 marzo 1847, in: Bernardi 1879, *Vita di Giuseppe Segusini*, op. cit. (si veda nota 5), p. 262.
- 149 Samek Ludovici 1946, *Storici, teorici e critici delle arti figurative*, op. cit. (si veda nota 72).
- 150 Ricci 1859, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 12), pp. 5–6.
- 151 Milizia 1768, *Le vite de' più celebri architetti*, op. cit. (si veda nota 74), p. 313.
- 152 Ricci 1857, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 62), p. 8.
- 153 Amico Ricci, *L'architettura e la stampa*, in: *Museo Scientifico, Letterario ed Artistico ovvero Scelta raccolta di utili e svariate nozioni in fatto di Scienze, Lettere ed Arti belle. Opera*

- compilata da illustri scrittori, Anno quarto, Torino: Stabilimento tipografico di Alessandro Fontana, 1842, pp. 166–167. Il relativo manoscritto, Pensieri. L’architettura e la stampa, datato Marzo 1841, con lievi differenze, è conservato presso la BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 215, cc. 1–5.
- 154 Milizia 1781, *Memorie degli Architetti antichi e moderni*, op. cit. (si veda nota 114), Tomo I, pp. 293–294.
- 155 Ricci 1859, *Storia dell’architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), pp. 36–37.
- 156 Id., p. 62.
- 157 Id., p. 434.
- 158 Selvatico 1852, *Storia estetico-critica delle Arti del disegno*, op. cit. (si veda nota 100), pp. 713–715.
- 159 Francesco Milizia, *Roma delle Belle Arti del Disegno*, Parte prima, *Dell’Architettura civile*, Bassano: Tip. Giuseppe Remondini e Figli, 1823, p. 141. Il giudizio viene espresso a proposito di Porta Pia.
- 160 Selvatico 1852, *Storia estetico-critica delle Arti del disegno*, op. cit. (si veda nota 100), p. 716.
- 161 Ricci 1859, *Storia dell’architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), p. 571. Analoga espres-
sione anche a p. 37, a proposito del confronto con il disegno di Bramante per San Pietro, rispetto al quale in Michelangelo “si scorge una sublimità inimitabile, la quale non derivava che da una natura, che, se ci fosse permesso, chiameremmo sovrumana”.
- 162 Milizia 1781, *Memorie degli Architetti antichi e moderni*, op. cit. (si veda nota 114), Tomo II, p. 53.
- 163 Ricci 1859, *Storia dell’architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), p. 354. Il riferimento di Ricci è al testo di Andrea Rigato, *Osservazioni sopra Andrea Palladio*, Padova: nel Semi-
nario, 1811.
- 164 Promis 1846, *Architettura, Pittura e Scultura*, op. cit. (si veda nota 84), p. 26.
- 165 Selvatico 1847, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*, op. cit. (si veda nota 128), p. 340.
- 166 Id., p. 319.
- 167 Id., p. 324.
- 168 Id., p. 316.
- 169 Ricci 1859, *Storia dell’architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), pp. 376–377.
- 170 Selvatico 1847, *Sulla architettura e sulla scultura a Venezia*, op. cit. (si veda nota 128), p. 316.
- 171 Id., p. 318.
- 172 Id., p. 340.
- 173 Ricci 1859, *Storia dell’architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), p. 352.
- 174 Id., p. 354.
- 175 Id., p. 389.
- 176 Selvatico 1847, *Sulla architettura e sulla scultura a Venezia*, op. cit. (si veda nota 128), pp. 262–263.
- 177 Ricci 1859, *Storia dell’architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), p. 527.
- 178 Id., p. 525.
- 179 Id., p. 690.
- 180 Selvatico 1847, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*, op. cit. (si veda nota 127), p. 383.
- 181 Selvatico, Quale fosse l’educazione dell’architetto nel passato e quale sia al presente in Ita-
lia, in: id. (1859), *Scritti d’arte*, op. cit. (si veda nota 47), p. 320. Così continua: “Nel guar-
dare a quelle moli, simbolo e prova di oligarchia superbamente disprezzatrice del povero, si
rimpiange, è vero, che sieno state poste in dileggio le guide della buona architettura; ma è

impossibile non ammirare l'artista; impossibile non ripensare che quella stessa fantasia corrente a balzelloni in traccia di ghiribizzosi arzigogoli, dovea essere nutrita di scienza vasta nelle varie discipline del disegno, se col mezzo di audacia sì immaginosa sapea produrre agli occhi armonico allettamento.”

182 Promis [1844], *Necessità dell'erudizione per gli architetti*, op. cit. (si veda nota 107), p. 42.

183 Ricci 1857, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 62), p. 8.

184 Ricci 1859, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), p. 571.

185 Id., p. 572.

186 Id., p. 575.

187 Cf. Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassizismus*, Stuttgart: Ebner und Seubert, 1887, che fissa l'inizio del nuovo stile con l'opera di Bernardo Buontalenti.

188 Cf. Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München: Theodor Ackermann, 1888. Per l'autore, infatti, il barocco è fenomeno squisitamente romano.

189 Ricci 1859, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), p. 18.

190 Ivi, pp. 18–19.

191 Id., p. 16.

192 Ivi, pp. 523–524.

193 Ricci Petrocchini, *Storia dell'architettura in Italia*, Ms 205 nov., op. cit. (si veda nota 17), a fronte di p. 11.

194 Ricci 1859, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), p. 578. Analogamente a p. 581: “se gli architetti romani non sono caduti in tutti quegli eccessi, [...], è a considerarsi che Roma accolse tali novità con maggiore riserbo dei Milanesi e dei Napoletani, non solo perché meno servile alle consuetudini dagli Spagnuoli introdotte, ma perché avendo sott'occhio tanti monumenti antichi pregevoli per moli e per eleganza gli architetti non ebbero animo sì ardito da scostarsene, mentre gli altri poco meno che privi di modelli creando del proprio sotto pessime influenze lo hanno dato a conoscere anche più chiaramente nelle intraprese concezioni. Lo che [...] si ravvisa distinguendo gli edifici innalzati a Roma dagli altri eretti nelle anzidette città.”

195 Cf. id., p. 630.

196 Ricci 1859, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), p. 17. Analogico il giudizio del Selvatico: “quanto di perizia statica nel connettere sì gran numero di fregiature, ora lanciate a sprazzi, quasi fuoco d'artifizio, ora divincolantis a mo' di biscia ferita!” Selvatico 1859, *Quale fosse l'educazione dell'architetto*, op. cit. (si veda nota 181), p. 320.

197 Id., p. 718.

198 In questo caso, Ricci non cita Promis, ma la descrizione riportata a p. 714 del III volume della *Storia* sarà inclusa nell'elenco dei suoi scritti in: Lumbroso 1877, *Memorie e lettere di Carlo Promis*, op. cit. (si veda nota 56).

199 Lettera di Carlo Promis ad Amico Ricci, datata Torino giugno 1858, BCMB, Fondo Manoscritti, Ms. 1071, c. 1546/8.

200 Ricci 1859, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), p. 715.

201 Id., p. 716.

202 Lettera di Carlo Promis datata Torino, giugno 1858, Ms. cit. (si veda nota 94).

203 Ricci cita una lettera del luglio 1858, nella quale Promis dichiarava di aver trovato i trattati del Guarini, compresi i due inediti da lui consultati alla Vaticana, “copiosi di istruzioni riguardanti la geometria descrittiva a tal segno da aver eccitato la sua meraviglia com'egli

- prima di Monge (che la generalizzò riducendola a scienza) ne avesse già così sapientemente discorso". Cf. Ricci 1859, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), p. 718.
- ²⁰⁴ Ivi, pp. 718–719.
- ²⁰⁵ Su questo giudizio, cf. Samek Ludovici 1946, *Storici, teorici e critici delle arti figurative*, op. cit. (si veda nota 72).
- ²⁰⁶ Ricci 1837, *Precetti estetici*, Ms. cit. (si veda nota 139), c. 2v.
- ²⁰⁷ Ricci 1859, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), p. 577.
- ²⁰⁸ Id., p. 580.
- ²⁰⁹ Selvatico 1847, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*, op. cit. (si veda nota 128), p. 383.
- ²¹⁰ Ricci 1859, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), id., p. 578.
- ²¹¹ "Nella Sicilia, e a Napoli in particolar modo, era talmente esteso il genio del barocchismo che come avviene di un palato che per abitudine non gustando che sostanze piccanti, disprezza le delicate che gli appaiono insipide, così in que' paesi accadeva che quanto usciva dalla mano dell'architetto, non piaceva, se non dava nell'esagerato". Ivi, pp. 544–545.
- ²¹² Id., p. 581.
- ²¹³ La citazione presente nella bibliografia originale a corredo dell'*Habilitationsschrift* risulta piuttosto imprecisa: si omette l'iniziale del nome dell'autore, riportando in maniera erronea anche il luogo e la data di edizione: "Ricci, storia dell'architettura in Italia. III. Roma 1864". Wölfflin 1888, *Renaissance und Barock*, op. cit. (si veda nota 188), p. 14. La citazione venne corretta nella bibliografia ampliata e aggiornata presente nelle riedizioni del 1907 e del 1908 curate da Heinrich Willich, autore a sua volta di una monografia su Giacomo Barozzi da Vignola in cui il lavoro del Ricci è citato a più riprese. Cf. Hans Willich, Giacomo Barozzi da Vignola mit 38 Abbildungen im Text und 22 Tafeln, Strassburg: J. H. Ed. Heitz & Mündel, 1906, dove le citazioni al III volume della Storia del Ricci sono a pp. 33, 47 e 53. La bibliografia è stata infine soppressa nella quarta edizione del 1926, corredata da ampi commentari da Hans Rose.
- ²¹⁴ Ricci 1859, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), p. 671. Selvatico ne aveva tessuto l'elogio, "in onta delle mende che vi possono scorgere i pedanti", in: Selvatico 1840, *Sulla architettura civile e religiosa*, op. cit. (si veda nota 138), pp. 21–22, in quanto concordante "colle idee e coi bisogni presenti".
- ²¹⁵ Id., p. 535.
- ²¹⁶ Ivi.
- ²¹⁷ Cf. Lenza 2013, op. cit. (si veda nota 10).
- ²¹⁸ Ricci 1859, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), p. 671. In proposito, così dichiara: "Eccettuate pochissime chiese innalzate nelle città vicine a Venezia con disegno di Ottone Calderari e di qualche altro imitatore di Palladio, confessiamo di essere al buio sull'esistenza di chiese moderne in Italia le quali confrontino per sontuosità e magnificenza di concetti e per copia e ricchezza di ornamenti colle chiese del secolo XVII."
- ²¹⁹ Id., p. 707.
- ²²⁰ Lettera a Giuseppe Segusini, datata Bologna, 4 giugno 1846, in Bernardi 1879, op. cit. (si veda nota 5), p. 258.
- ²²¹ Ricci 1859, *Storia dell'architettura in Italia*, op. cit. (si veda nota 13), p. 708.