

# Nostalgia, Arte e .... Pubblicità

## **La Pubblicità, dal Principe alla multinazionale.**

Il nuovo canale televisivo RAI5 sembra destinato a trasmissioni culturali. Tra i tanti pezzi orripilanti Philippe Daverio è un'eccezione poiché conduce splendide trasmissioni che illustrano vicende dell'arte europea trascorse anche da pochi anni. Grazie alla sua vasta cultura egli approfondisce criticamente la genesi delle opere. Anche se non viene detto in modo esplicito, ciò che appare evidente da queste rievocazioni di universi scomparsi è il ruolo centrale avuto dalle grandi casate nobiliari e dalla Chiesa. Si tratta di opere: quadri, palazzi, castelli, chiese che hanno perso la società che le ha generate, che sono estranee al mondo presente. Per comunicare il messaggio per cui erano state create queste opere hanno da essere interpretate da un esperto che ne svela gli arcani.

La comunicazione, nei così detti paesi liberi, da oltre un secolo è finanziata da varie forme di pubblicità. I programmi vengono interrotti per far passare messaggi pubblicitari che invitano ad acquistare un certo prodotto o ad utilizzare un certo servizio. Questo avviene nel paradiso della libera iniziativa in cui noi avremmo la fortuna di vivere e che noi non ringrazieremo mai a sufficienza. Ma negli anni in cui furoreggiavano le grandi famiglie, eredi immemori dei prodigi compiuti secoli addietro dai loro avi nel maneggiare la spada, pare che i comuni mortali non godessero di molta libertà, almeno nel senso con cui oggi intendiamo il concetto di libertà. Purtroppo anche a quei tempi, lontani da noi poco più di due secoli, sotto diverse forme esisteva la pubblicità per procurare consenso. La differenza è nel fatto che la pubblicità avveniva attraverso le opere d'arte. Infatti a ben guardare anche quelle opere, che noi pensiamo oggi essere pura arte, avevano un'anima pubblicitaria destinata a portare lustro e fama ai nobili che le possedevano e che spesso ne erano stati i committenti.

Anzi i capolavori artistici proliferarono a tal punto che negli attuali musei possiamo esporre solo una parte della *produzione* artistica dell'epoca. In Italia si risparmiava su tutto pur di avere le opere più belle. Si risparmiava anche sulle spese per la difesa militare, così che il primo rozzo ed incolto guerriero, che scendeva dalle Alpi, si portava via senza pagarle opere che oggi fanno bella mostra nei musei d'oltralpe. Tuttavia viene il sospetto che forse c'era dell'altro.

La domanda senza risposta è: perché oggi le grandi e piccole industrie, le multinazionali, eredi del potere della nobiltà, delle grandi famiglie principesche, cercano di farsi pubblicità con opere, manifesti, filmati che, salvo rarissime eccezioni, sono a dir poco immondi? Spesso lo stesso messaggio pubblicitario che si vorrebbe comunicare risulta monco ed inefficace, tanto è volgare e banale la cornice in cui è inserito.

Tutte le opere d'arte avevano un fine "pubblicitario". Questo fatto non ci scandalizza se solo comprendiamo il significato di pubblicità in un senso più ampio di quello comunemente inteso. Il problema è capire perché la pubblicità oggi è caduta così in basso.

Ci sono aspetti che vengono considerati ovvii, senza bisogno di alcuna riflessione. Uno di questi ha uno stretto legame con ciò che accade oggi in fatto di gusto artistico.

L'onorevole Giovanna Grignaffini è un'ottima polemista di sinistra. Si è formata credo come critico cinematografico. La Griffagnini si è spesa anche contro la revisione dei libri di storia nelle scuole italiane pubbliche e private. Poiché esiste una versione "ufficiale" che il mondo occidentale ha adottato per raccontare la sua storia dell'ultimo mezzo secolo, non si può giustificare il fatto che i nostri libri di storia, scritti nella disattenzione della Democrazia Cristiana, riportino ancora un'interpretazione dettata a suo tempo dalla nostra intelligenza marxista comunista. Quindi, mentre i nostri attuali ex comunisti si prodigano per apparire persino anticomunisti, mentre si sforzano di essere fedelissimi ai principi del libero mercato, non per questo vogliono cancellare le tracce del potere che hanno avuto sino a venti anni fa, grazie ad un tacito accordo con i partiti di centro. Una traccia importante

del loro potere è nella cultura istituzionale degli apparati statali, nella quale avevano raggiunto una sorta di monopolio, ignorando il pluralismo di cui oggi si professano paladini. L'onorevole Grignaffini faceva parte della commissione cultura della Camera. Un bel giorno accusò Vittorio Sgarbi, che allora era sottosegretario al Ministero della Cultura, di usare la sua carica per cercare di imporre il suo gusto in fatto di arte.

Sgarbi non capì il vero nodo del problema. Si difese dicendo che si trattava di un'accusa "strana ed ingenerosa" e che lui sosteneva "principi logici". Invece c'era ben altro.

Si tratta di stabilire chi ha il diritto di influire sul gusto, ma prima bisogna vedere se ci può e ci deve essere qualcuno che abbia il diritto di influire sul gusto in fatto di arte. Già perché non siamo arrivati al gusto oggi dominante, se non ci fossero stati suggeritori occulti o palesi.

Nei paesi comunisti esisteva un'arte diretta da regole abbastanza rigide, dettate dai corollari del pensiero marxista. Questo a noi occidentali appare un fatto intollerabile e persino ripugnante. Da decenni abbiamo esaltato solo quegli scrittori d'oltre cortina che hanno violato quelle regole. In fatto di pittura e di architettura per tutti i partiti politici e per tutto il mondo della cultura occidentale esisteva poi un tacito accordo ad ignorare tutto ciò che veniva dall'Est. A questo coro di ignoranza si unirono senza pudore anche i nostri fedeli marxisti. E' un vero peccato che la forza polemica dell'Onorevole Grignaffini non si sia risvegliata, piena di sacro sdegno, quando venne fuori che era stata addirittura la CIA ad esercitare un'influenza decisiva sull'orientamento artistico di tutto l'Occidente al termine della seconda Guerra Mondiale. Alla CIA pare sia tacitamente concesso ciò che a Sgarbi viene negato!

I meccanismi di penetrazione ideologica della CIA sono noti ma non vengono osteggiati dalle sinistre. Per 30 anni la National Endowment for Democracy (NED) ha subappaltato l'aspetto legale delle operazioni coperte della CIA. Senza destare sospetti, ha creato la più grande rete di complicità nel mondo, corrompendo sindacati e padroni, partiti politici di sinistra e di destra, perché rappresentassero gli interessi degli Stati Uniti, piuttosto che quelli per cui quelle organizzazioni erano nate.

Questa attuale disattenzione della sinistra per tutto ciò che è opera delle infinite propaggini della pervasiva penetrazione di marca americana è almeno sospetta, tanto più che la cultura era quasi un monopolio dell'anticapitalismo antiborghese sin dal XIX secolo.



Villa Casino di caccia Albani vicino a Pesaro, costruita dal nipote di Clemente XI alla fine del '600.

Quando erano di moda i nobili con le loro sontuosità, nessuno obiettava che fossero i nobili stessi ad influire sull'arte, visto che loro ne erano i committenti e i principali fruitori. Dalla fine del XIX secolo si è diffusa la convinzione che l'arte ha da essere libera da qual-

siasi vincolo e persino da ogni possibile suggerimento, perché l'arte avrebbe per fine solo se stessa e potrebbe manifestarsi pienamente solo in regime di assoluta libertà da ogni qualsivoglia vincolo, compresi i vincoli che nascono dal mestiere di fare arte come qualche cosa di comprensibile.

### **I miei ricordi in fatto di arte**

Durante la seconda Guerra Mondiale, dopo l'otto settembre la mia famiglia si trasferì in campagna, presso una sorella di mia madre. Mia zia abitava in un appartamento che era parte di una casa colonica confinante con le proprietà del Conte Castelbarco Albani, che li aveva una grande villa del seicento, costruita come Casino di caccia (<sup>a</sup>).

La Villa era piena di quadri, statue e mobili antichi. Feci amicizia con uno dei figli del Conte, mio coetaneo. Al giovane conte piacevano le antiche battaglie combattute nelle sgar-gianti divise dell'epoca. Progettavamo insieme di fare una rievocazione di una battaglia in un antico costume militare. Il mio compito era quello di disegnare le mappe del terreno dove si sarebbe ambientata la rievocazione. Cominciai subito a disegnare le mappe delle zone candidate per accogliere la rievocazione. Per i costumi non c'erano problemi. Alcuni erano già pronti nel guardaroba del giovane conte, per altri si sarebbero impegnate le sarte del paese utilizzando stoffe d'epoca. Il sopraggiungere della guerra vera mandò all'aria i nostri progetti. Ci trovavamo a pochi passi da un ramo della linea gotica. I tedeschi avevano l'ordine di abbattere tutti gli alberi della zona perché avrebbero offerto riparo alle truppe alleate. Ma quando si trattò di abbattere gli stupendi alberi del parco della villa si fermarono. Non vennero abbattute neppure certe grandi querce, piante secolari bellissime che nei decenni successivi sarebbero state impietosamente abbattute dai mobiliere ai quali, per realizzare certe parti dei loro mobili, serviva legno molto duro. Alla fine, tra l'esecuzione dei contadini, i tedeschi tagliarono solo qualche filare di viti

Per descrivere in quel tempo l'atmosfera che circondava l'arte in casa Albani, inizierò col dire ciò che questa atmosfera non era. Non si trattava di un criterio *borgnese* di possesso di un'opera sempre *spendibile* grazie al suo grande valore commerciale. Al valore commerciale degli oggetti, dei quadri, delle statue, degli arazzi non si accennava mai. Tutto era parte della famiglia, dell'atmosfera, come l'aria filtrata dai grandi alberi, come i cavalli dalle forme splendide nella scuderia del palazzo. Un giorno il figlio del conte venne ad invitarmi a pranzo. Nel gergo delle classi alte, disse che mi invitava a *colazione*. Non capii e rimasi stupito di essere invitato a prendere il caffè-latte al mattino! Mio padre mi spiegò l'arcano e si affrettò ad impartirmi un breve corso per stare a tavola in modo adeguato. Me la cavai abbastanza bene, credo. Alla fine del pranzo mi sentivo in famiglia. Ricordo che i grandi quadri, dai quali vegliavano su di noi gli illustri personaggi della casata, entravano direttamente nella vita di ogni giorno, erano un'estensione temporale del momento presente.

Per quasi un anno frequentai la villa Albani, respirando quell'atmosfera dell'antica nobiltà. Passata la guerra spesso ho cercato di ricordare quell'atmosfera. Nel parco della villa c'è una cappella dove qualche volta si diceva messa. Era un piccolo universo chiuso in quello spazio: la villa, il parco e la chiesa, uno spazio che allora mi appariva sublime. Ripensando

---

<sup>a</sup> Immersa in un parco di 4 ettari ricco di piante secolari, la Villa 'Casino Albani' è un edificio degli ultimi anni del '600 circondato da altri tre edifici di epoche diverse: una cappella privata coeva, un casotto da guarnigione del XVIII secolo e il Magazzino del Tabacco, così denominato poiché, in questo secolo, il tabacco raccolto nella campagna circostante veniva riposto sotto le sue capriate, in attesa di essere portato agli essiccatoi. Costruita per volere di Carlo Albani, nipote di Gian Francesco Albani, divenuto papa Clemente XI nel 1700, la villa fu pensata come casino di caccia e così utilizzata da Clemente XI e successivamente dai suoi familiari per tutto il XVIII secolo. Nel corso del secolo successivo divenne vera e propria residenza estiva della famiglia Albani prima e Castelbarco Albani Visconti Simonetta poi. Respinti i tedeschi dalla linea gotica, l'edificio venne adibito ad ospedale da parte di una brigata canadese. Alla fine della guerra ritornò ai conti Castelbarco Albani, attuali proprietari. Grandi alberi maestosi fanno da cornice all'architettura tardo seicentesca della villa, con il lungo, maestoso viale d'accesso alla Villa orlato da lecci

a quel tempo scoprivo quanto la nobiltà identificasse la sua anima con le opere d'arte che adornavano i suoi palazzi. Oggi è impossibile descrivere il ruolo che l'arte svolgeva nel mondo della nobiltà. L'opera d'arte era collocata nel contesto per cui era stata creata, era la materializzazione di un'atmosfera, l'immagine delle anime dei personaggi riprodotti. Quando Napoleone effettuò in tutta Europa la spoliazione sistematica delle opere d'arte in realtà, oltre che un gigantesco furto, compì la trasformazione dell'arte da espressione simbolica e spirituale ad oggetto di un culto laico in cui all'opera d'arte veniva strappata la sua vera ragion d'essere, per diventare un trofeo materiale.

Già nel 1798-99 i francesi rivoluzionari avevano confiscato tutto il patrimonio della famiglia Albani, rea di capeggiare la fazione più accanitamente antifrancesa della Curia, ed avevano asportato gran parte delle loro collezioni artistiche e bibliografiche. Quando la ventata napoleonica passò nel 1815 Carlo e il cardinal Giuseppe richiesero la restituzione dei beni confiscati ed in effetti riuscirono a recuperare la maggior parte, anche se molti codici sono tuttora conservati presso l'École de Médecine di Montpellier e la Biblioteca Nazionale di Napoli.

### **Nostalgia per il tempo trascorso. L'unicità di Roberto Peregalli**

Nella nostra era la nostalgia è apertamente rifiutata e considerata un lusso per gente che non ama il lavoro. Ma la ferocia distruttiva dell'attuale sistema finanziario è diventato così ostile a ciò che è umano da generare reazioni altrettanto intolleranti. Allo squallore dei cantieri e delle demolizioni si cerca una via di fuga aggrappandosi ai minimi resti di una realtà cancellata e distrutta. Così la nostalgia torna nonostante le condanne che la perseguitano.

Persino nel rude periodo dell'Impero romano la nostalgia venne accettata e inclusa tra i nobili sentimenti. La nostalgia per il tempo trascorso, per le tracce lasciate nelle cose, la troviamo magistralmente espressa da Virgilio. Enzo Cetrangolo nella sua *"Breve storia della letteratura latina"* (1) dice:

*"Guardiamo le rovine di una città scomparsa, dove scorre l'eco di una vita; un tempio deserto a sommo di un'altura che fu già un'acropoli marmorea di statue e di colonne sulla vista profonda del mare: pietre, reliquie erbose dalle quali possiamo ricomporre e udire il suono del passato in questo limite dove sembra fermarsi la distruzione silenziosa. Ecco immaginata l'opera del tempo dalla presenza di una traccia scoperta, il dolore delle cose rapite, effigiate nella memoria. Ecco la voce di Virgilio sulle figurazioni delle vicende umane:*

*«Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt» (I, 462).*

*Le cose si fanno misteriose appena rievocate; ne trema il cuore e la mente. In questi spettacoli di smarrimento e di pene inesplicabili è la sorgente della poesia. Virgilio contempla il mistero; ma dubita dell'esito sconosciuto a cui tende il dolore; chiede alla divinità ragione della rovina e del patire e della inerme solitudine umana. "*

Quindi, per questa attuale estraneità dalla nostalgia, si deve attribuire maggior merito a Roberto Peregalli che della nostalgia ha fatto il tema principale della sua ispirazione.

Nel suo recente: *I LUOGHI E LA POLVERE* (2) si impegna in un tema oggi considerato assolutamente negativo: l'imperfezione, anzi *sulla bellezza dell'imperfezione.*

La bellezza dell'imperfezione è la nostalgia per un rapporto con il tempo più umanamente comprensibile. La perfezione dello zero e dell'infinito, contro il tempo della vita, della morte e della conoscenza del bene e del male, del brutto e del bello...

*Un elogio del tempo che si posa sulle cose, le rende imperfette, e quindi belle.*

Il tempo infinito è il lato umano e immaginifico dell'eternità. Ed è come uno dei modi per concepire la perfezione. L'altro, forse, è il tempo azzerato dell'iperpresente. Nel quale, come nel tempo infinito, non c'è coscienza: c'è una serie indefinita, appunto, di scatti foto-

grafici, senza memoria né prospettiva. E ogni momento è compiuto in se stesso. E non è possibile agire, ma solo subire. Nel migliore dei casi misticamente, altrimenti vegetando. "Il tempo è la nostra carne. Siamo fatti di tempo. Siamo il tempo", dice Peregalli. Aggiungendo però: "È una curva inesorabile che condiziona ogni gesto della nostra vita, compresa la morte". Ma la vita umana è invece scandita più che da una sola curva del tempo da molte durate sociali e personali, che si sovrappongono e giustappongono. E infatti: "Vediamo qualcosa e già non è più. In questo sta la sua suprema bellezza. Un raggio di luce che illumina la colonna di un tempio a Selinunte, ultimo, mentre scende la sera, lo sguardo di chi ti ama, colto nella sua sorpresa, il riflesso in una pozza d'acqua delle linee di una casa, prima che la pioggia ricominci a incresparne la superficie. Sono attimi fuggevoli. Non torneranno più. Continuano però a riempire la nostra esistenza. Nel ricordo, la luce di quel momento è diffusa sopra di noi. Il tempo a ondate ce la riporta, come nelle mareggiate d'inverno la risacca sui ciottoli. Quell'attimo per noi è la verità. Il disvelamento. Dalla nebbia del nulla è emerso lo spettro dell'essere. Lo sguardo ha squarciato il velo dell'oblio. Dopo, niente sarà più lo stesso".

*Da un commento di Luca De Biase*

La nostalgia è la nostra vita, afferma Roberto Peregalli nelle prime pagine del suo nuovo saggio. Ma ci può ancora essere nostalgia di qualcosa in questo mondo tiranneggiato da scopi da perseguire a ogni costo, da violenze legalizzate e da un eterno presente in pace con se stesso? Sì, a patto di ripensare oggetti, luoghi e persone da un altro punto di vista, quello del tempo che lascia tracce del suo passaggio per chi sa coglierle. E allora, la facciata di una casa si pone come il volto di una persona, una finestra diventa lo sguardo di un edificio, la sottile membrana fra interno ed esterno, e il colore bianco rivela la sua sacralità legata all'irrompere della luce, quella vera, non il suo doppio artificiale in quei "lego" impazziti che sono le moderne costruzioni imposte da una tecnica scriteriata. E così che il silenzio delle case, degli oggetti, dei luoghi resta "in disparte tra le pieghe del mondo senza cedere ai trucchi e alle lusinghe del progresso". E la nostra vita può ancora essere ritessuta secondo un orizzonte alternativo di senso.

Ma la nostalgia, di cui ci parla Peregalli, comprende anche la nostalgia per aver perduto irrimediabilmente il sapore e la bellezza della nostalgia. Sappiamo bene che si tratta di una perdita in realtà lacerante, una perdita senza un possibile ritorno.

### **Il ruolo sociale dell'arte**

L'arte di cui ho memoria diretta non è quella del Rinascimento ma quella del così detto manierismo, nato dopo la Controriforma del Concilio di Trento. Nelle case dei nobili e dei borghesi agiati quelle erano le opere ammirate e considerate importanti. Sino ad un decennio addietro nutrivo una scarsa considerazione per tutte le opere di quel periodo. Erano le opere che godevano dell'approvazione della Chiesa e che facevano parte dell'anima delle famiglie. Opere che non erano sul mercato ma che passavano di mano o per la morte dei proprietari o più raramente vendute a causa di un dissesto economico. La Chiesa cattolica ha sempre avuto un rapporto molto stretto con l'arte. Da non dimenticare che la religione cristiana è stata l'unica grande religione monoteistica a non bandire, per motivi ideologici, la rappresentazione artistica di figure umane. All'origine di questa netta differenza con l'ebraismo pare ci sia stato il culto della Sindone a Bisanzio e ad Edessa. Di fatto, se nell'Occidente europeo, dopo il tramonto dell'età classica, l'arte non scomparve, lo si deve soprattutto alla Chiesa. Chiesa che, pur avendo una posizione quasi di monopolio sulla produzione artistica, di fatto ha avuto sempre un atteggiamento tollerante verso la creatività degli artisti.

Tolleranza che ebbe anche con l'avvento dell'umanesimo, quando il ritorno al mondo classico, ai suoi precetti estetici, nonché al racconto di quei dei ed eroi della mitologia, com-

battuti proprio dal cristianesimo, portarono l'arte ad apparire non molto ortodossa da un punto di vista religioso.

Ecco perché l'improvviso atteggiamento di intolleranza che la Chiesa assunse, condizionò l'arte in maniera più profonda di quello che può apparire. Non dobbiamo dimenticare che all'epoca gli artisti erano completamente al servizio delle classi dominanti (Chiesa e aristocrazia) e non si sognavano minimamente di svolgere un ruolo da intellettuali controcorrente. Gli artisti si adeguarono prontamente a questo nuovo clima: non più immagini che potevano inneggiare alla gioia e alla felicità, ma immagini che suscitavano necessità di pentimento e di sacrificio. Il martirio dei santi divenne uno dei temi più ricorrenti fino a tutto il Seicento, quasi a testimoniare una nuova visione della religione basata soprattutto sul dolore e sulla mortificazione. In un certo senso, in questa atmosfera buia, anche i colori si scurirono: sono sempre più gli artisti che, sulla scia di Caravaggio, affondano le loro immagini in una cornice di oscurità avvolgente.

Il passaggio dalla struttura sociale del Rinascimento a quella del periodo della contro-riforma coincise con una serie di sventure, come la diffusione di malattie infettive a causa delle pessime condizioni igieniche delle città. Queste epidemie vennero favorite anche dai pregiudizi ispirati da convinzioni dettate da una deteriorata interpretazione della religione. Le guerre che mettevano in campo grandi eserciti fecero il resto. La produttività agricola decadde ed il costo degli alimenti crebbe. Il blocco allo sviluppo determinato da un colpevole arresto del progresso tecnico completarono il quadro di una struttura sociale europea in regresso spinta ad avventurarsi a scoprire oltremare nuove terre da sfruttare.

Il Concilio di Trento si occupò delle arti nella sua ultima sessione di lavori. Il problema non era semplice, in quanto i protestanti avevano una posizione decisamente iconoclasta: soprattutto nei paesi tedeschi si era diffusa la tendenza a produrre immagini, spesso a stampa, di carattere irriverente o decisamente blasfemo nei confronti della religione cattolica. Per cui non si poteva ignorare il problema di un controllo sull'ortodossia delle immagini prodotte a fini religiosi. In realtà il Concilio di Trento non fornì norme precise, ma introdusse il principio che le opere destinate alle chiese dovevano essere approvate dal vescovo della diocesi. E se le opere non erano conformi alle aspettative, queste potevano essere rifiutate o si poteva richiederne la modifica.

L'azione di controllo, e potenzialmente di censura, fu quindi demandata ai vescovi i quali ebbero atteggiamenti diversificati. In alcuni casi l'azione fu più diretta ed incisiva. San Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano dal 1560 al 1584, pubblicò nel 1577 delle precise istruzioni (*Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*) destinate agli architetti e ai pittori e scultori di soggetti sacri, che rimasero quale modello di rigore per l'arte del periodo successivo. Ma già nel 1624 il cardinale Federico Borromeo, con il suo «De pictura sacra», mostrava un atteggiamento di maggiore tolleranza.

In campo artistico, in realtà, non ci furono atteggiamenti fortemente intolleranti o di censura, come avvenne invece nel caso della produzione a stampa di libri o di opere scientifiche. Unico caso noto di procedimento inquisitorio nei confronti di un artista è quello a carico di Paolo Veronese, per l'opera «Cena in casa Levi». Ma anche qui non ci furono soluzioni radicali, e il compromesso fu presto raggiunto con qualche piccola modifica e con il cambio del titolo all'opera.

Alla fine gli artisti cercarono di non usare eccessivamente il nudo, soprattutto femminile, che, se non scomparve del tutto, risultò più castigato e meno lascivo. E i soggetti mitologici, che non scomparvero, furono riservati solo alle opere laiche per la committenza privata.

Dopo il Concilio di Trento lo spirito del Rinascimento si esaurì, non però nella pittura, definita «manierista», che ne era derivata. Il superamento di questa pittura avvenne in un paio di decenni tra fine Cinquecento e inizi Seicento, grazie soprattutto a tre pittori: Annibale Carracci, Michelangelo Merisi detto il Caravaggio e il pittore fiammingo Paul Rubens.

A Bologna nacque l'Accademia degli Incamminati che fu il baricentro di quella tendenza dell'arte seicentesca che definiamo «classicismo». L'artista che più rappresentò il realismo (o naturalismo) fu sicuramente Caravaggio. Egli fu autore di un'autentica rivoluzione pittorica, dimostrando la forza che poteva avere una rappresentazione della realtà, priva di qualsiasi trasfigurazione. Il suo stile, unito a grandissime qualità pittoriche innate, gli permise di produrre opere che ebbero un'influenza grandissima su tutta la pittura europea del XVII secolo.

Dopo il Rinascimento la pittura scoprì la luce, ma per mostrare la luce dovette rappresentare il buio, l'assenza di luce. Nel buio si annideranno le indecisioni e le ambiguità proprie di un'epoca, che si stava avviando alla perdita della fede. Nelle chiese verranno costruite con una sola navata, per evitare che i fedeli potessero sottrarsi alla partecipazione durante le funzioni religiose nascondendosi nel buio dei colonnati. Ma il buio, che non era consentito nel corpo della chiesa, appariva sempre più invadente nei quadri sacri. Due secoli dopo la rivoluzione Illuminista riporterà la luce o meglio la luminosità. I quadri di David che celebrano le glorie delle vittorie napoleoniche sono luminosi, hanno recuperato quella luce diffusa che riempie e pervade ogni angolo del quadro. Poi tornerà il buio con il romanticismo. I quadri di Caravaggio hanno la violenza e l'esplosione del tuono, se volessimo rappresentarli con suoni, e le passioni che in questi quadri vengono suscitate hanno un possente lato oscuro nei vasti spazi di buio, dove l'immaginazione può collocare possibili interpretazioni antitetiche.

E' straordinario il fatto che l'Italia del '600 e del '700, pur restando quanto più possibile fuori dai grandi rivolgimenti europei, impoverita dalle frequenti razzie operate al seguito degli eserciti invasori, estranea alle grandi imprese coloniali di Spagna, Portogallo, Inghilterra e Francia, abbia tuttavia continuato a detenere il primato in fatto d'arte.

Nel corso del Cinquecento, la produzione pittorica conosce un aumento vertiginoso rispetto ai secoli precedenti. Ciò è dovuto a molteplici cause, quali l'aumento della ricchezza concentrata in poche mani (quindi maggior committenza soprattutto privata) ma anche la maggior bravura dei pittori in grado di soddisfare qualsiasi esigenza di rappresentazione. Inoltre l'introduzione dei colori ad olio e della tela come supporto ebbe la conseguenza di far aumentare la produzione di opere mobili (quadri da cavalletto) rispetto a quelle fisse (affreschi e mosaici), con la conseguenza che venne favorito il collezionismo e il mercato delle opere d'arte. In maniera più o meno diretta, queste cause produssero un ulteriore effetto: aumentò la specializzazione dei soggetti delle opere d'arte. E con ciò nacquero i cosiddetti «generi», che altro non sono che un raggruppamento delle opere per soggetti omogenei.

La consapevolezza che potessero esistere più generi pittorici fu chiara quando presero autonomia i soggetti che raffiguravano i paesaggi e le nature morte. Precedentemente il paesaggio era stato utilizzato solo come sfondo di quadri che avevano altri soggetti principali: il ritratto, il racconto di una storia, e così via. L'idea, poi, di fare quadri che rappresentassero solo composizione di oggetti inanimati non era mai stata considerata per mancanza di una reale motivazione. Quando il collezionismo cominciò a far tesoro anche di disegni preparatori e studi di quadri, anche questo genere trovò una sua possibilità di commercializzazione. Particolare evoluzione ebbe soprattutto il genere vedutistico. Con questo termine si intende non solo la rappresentazione di paesaggio, ma un genere più ampio che comprende anche le rappresentazioni di città, in scorci a volte ampi, a volte molto più ristretti, con qualche scena di pittoresca vita quotidiana.

*Rielaborato dal "Corso di Storia dell'Arte" di Francesco Morante,.*

### **I Farnese si identificarono con l'arte di cui si circondarono**

Per tentare di scoprire il significato ed il ruolo dell'arte prima della rivoluzione illuminista guardiamo, come esempio, la storia di una delle maggiori famiglie nobili italiane: i Farnese. Sembra che nelle vene dei primi Farnese scorresse sangue longobardo. Non vantavano

più antiche origini aristocratiche ed è forse questa la ragione per cui cercarono sempre di circondarsi di opere d'arte. Ma, almeno nei primi secoli, non trascurarono la spada. Il ruolo che in Italia svolsero le grandi famiglie nobili supplì alla mancanza di un potere regio, come in Spagna, Francia, Austria ed Inghilterra. I simboli di cui si circondavano le grandi famiglie italiane erano molto simili a quelli delle famiglie europee candidate ad un regno. Anzi spesso la magnificenza di una grande famiglia della nobiltà italiana superava quella di una corte reale europea.

Le prime notizie certe che si hanno di **Farnese** o Farneto risalgono al 1210, ma sappiamo che il territorio di Farnese era compreso in un feudo posto sotto la protezione di Orvieto. In questa città i membri della famiglia venivano chiamati come i signori "de Farneto". Si trattava di una dinastia di guerrieri. Il primo Farnese di cui si hanno notizie storiche è un certo Pietro, console di Orvieto nel 984. Nel 1096 un altro Pietro fu comandante della cavalleria pontificia che nel 1110 sconfisse gli eserciti Ghibellini di Toscana e, probabilmente, fondò il borgo di Orbetello. Verosimilmente il *Petrus de Farneto* che combatté in Puglia nel 1134 contro i Normanni è identificabile in quest'ultimo. Suo figlio Prudenziò, console di Orvieto nel 1154 accolse il Pontefice Adriano IV in fuga da Roma a causa dei tumulti provocati da Arnaldo da Brescia. Quattro anni dopo, lo stesso Prudenziò sconfisse i fuoriusciti orvietani appoggiati dai ghibellini senesi. Un altro Pietro difese la città di Orvieto dall'assalto dell'imperatore Enrico VI. Altri personaggi noti in quei tempi furono Pepone di Pietro e Ranuccio, presenti alla Pace di Venezia del 1177 in qualità di rappresentanti della città di Orvieto. I Farnese tornarono nella Tuscia nel 1319. Nel 1340 essi giurarono obbedienza ai difensori del Patrimonio di San Pietro e così, già nel 1354, il cardinale Egidio Albornoz, in segno di gratitudine del Pontefice per l'aiuto militare ricevuto nel recupero delle terre e dei castelli perduti durante la cattività avignonese, concesse a Puccio, Pietro e Ranuccio Farnese il territorio di Valentano. Nel 1362 Pietro Farnese fu capitano generale dei fiorentini nella guerra contro Pisa per il controllo di Volterra; riportata la vittoria, ebbe l'onore di un monumento equestre in Santa Maria del Fiore e, essendo morto l'anno seguente, quello di un sarcofago nella stessa chiesa. Nel 1368 Nicolò Farnese, dopo l'attacco del prefetto Giovanni di Vico, portò in salvo il pontefice Urbano V prima nella Rocca di Viterbo e, successivamente, in quella di Montefiascone. Queste prove di fedeltà permisero alla famiglia di confermare il possesso dei territori posti sotto il suo dominio, di vantare una serie di privilegi nei confronti della Camera Apostolica tali da permettergli di imparentarsi con le maggiori famiglie dell'epoca (gli Orsini, i Savelli, i Colonna, i Monaldeschi e gli Sforza di Santa Fiora) e di instaurare rapporti diplomatici con le Signorie di importanti città quali Siena, proponendosi come famiglia padrona dell'Alto Lazio.

Nel Quattrocento si assiste ad un incremento della potenza della famiglia, tanto che il territorio posto sotto la loro influenza si estende fino a comprendere la sponda occidentale del lago di Bolsena, comprese le due isole (Martana e Bisentina) e la fascia di territorio compresa tra i Colli Vulsini ed il mare, fino a Montalto. L'artefice di questa nuova espansione fu Ranuccio il Vecchio, figlio di Pietro e fratello di Bartolomeo.

### **Alessandro Farnese diventa Papa con il titolo di Paolo III.**

Nonostante Alessandro Farnese fosse considerato una creatura di papa Borgia, il suo successore ed avversario, papa Giulio II, lo portò dalla sua parte nominandolo Legato della Marca anconitana (1502). In questo periodo Alessandro Farnese ebbe una relazione illecita con Silvia Rufini, vedova di Giovanni Battista Crispo, da cui ebbe quattro figli: Pier Luigi (1503) e Paolo (1504), legittimati proprio da Giulio II, Ranuccio e Costanza. Nel 1509 fu nominato vescovo di Parma e nel giorno di Natale del 1519 vi celebrò la prima messa dopo la sua ordinazione sacerdotale. Il 13 ottobre 1534, all'età di 67 anni, dopo un conclave durato due giorni, salì al Soglio pontificio con il nome di Paolo III. La sua ordinazione coincise con un cambiamento radicale di mentalità e di autodisciplina, teso alla purificazione dei costumi che sarà lo spirito guida del Concilio di Trento.



Lo *spirito guida* si tradurrà in opere architettoniche nuove. Fra le opere più significative realizzate da Alessandro si ricordano in Roma la costruzione della Chiesa del Gesù, della Cappella di Scalacoeli alle Tre Fontane, il completo rifacimento della Basilica di S. Lorenzo in Damaso, il completamento dell'imponente Palazzo Farnese, dall'ottocento sede del consolato francese. Sempre in Roma, sulle rovine del Palazzo dei Cesari, fece realizzare una villa e un parco poi conosciuti come gli "Orti Farnesiani"; dai Chigi acquistò la villa e il palazzo di Via della Lungara, in Trastevere, poi conosciuta come la "Farnesina".

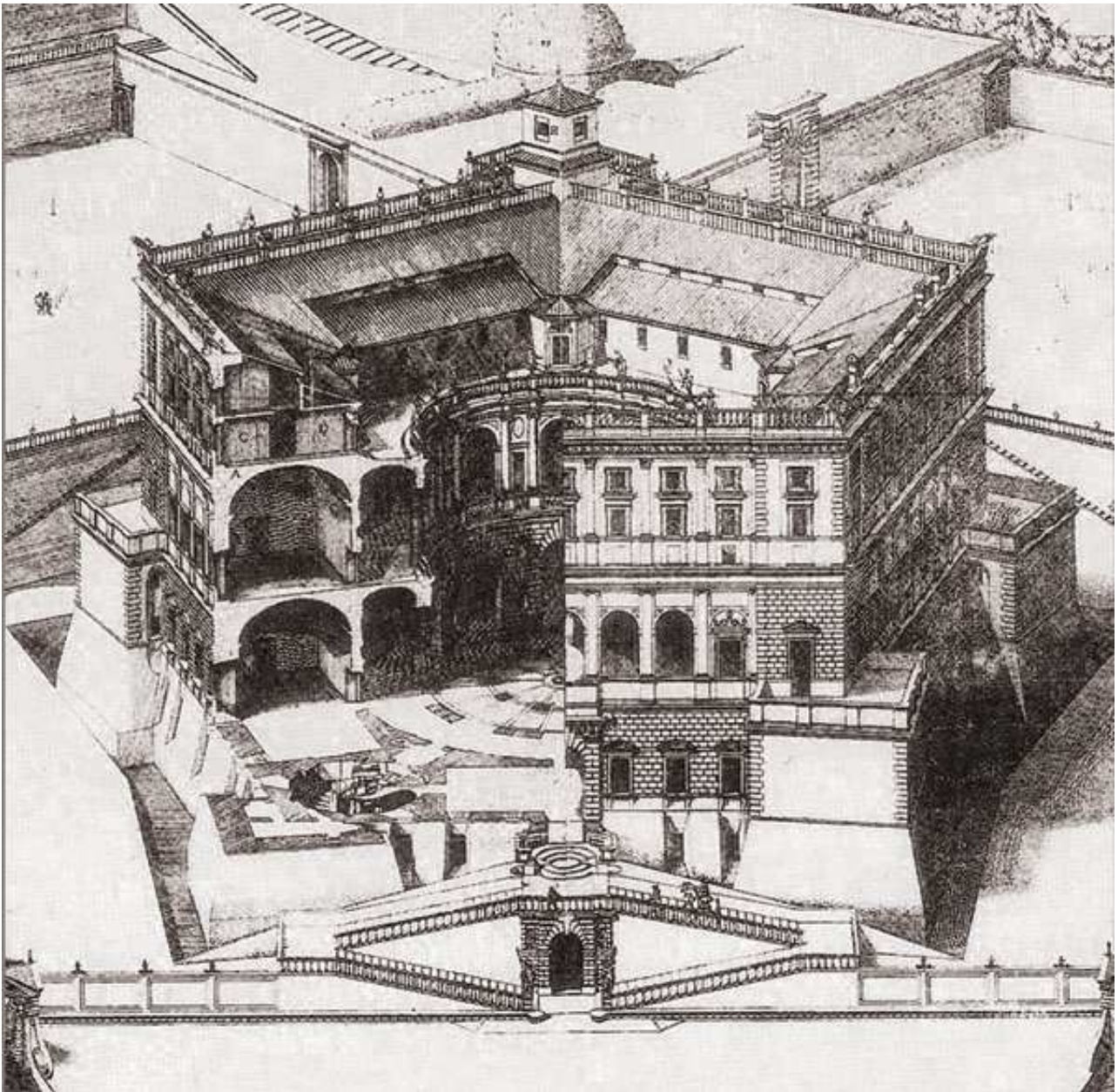
Alessandro non si impegnò soltanto a Roma e nelle terre del Viterbese ma seppe meritarsi benemerienze anche in terre lontane, come avvenne a Monreale di cui fu Vescovo dal 1536 al 1573. Non parlerò del celebre palazzo Farnese, degno di una reggia, ma di un altro splendido palazzo quello di Caprarola. Il palazzo di Caprarola, era considerato il "*monumento della potenza e dello splendore farnesiano*".<sup>b)</sup>

All'interno della sontuosa dimora lavorarono i migliori pittori e architetti dell'epoca tra cui Taddeo Zuccari e Annibal Caro, poi sostituiti, alla loro morte (1566), da Federico Zuccari, Onofrio Panvinio e Fulvio Orsini. Negli affreschi degli Zuccari sono rappresentate pagine sfarzose di storia farnesiana con la memoria di fatti gloriosi narrati nelle sale dei "fasti", probabilmente suggeriti dal poeta Annibal Caro, segretario prima di Pier Luigi e, quindi, dello stesso Alessandro. Oltre che al Caro, il Farnese estese la sua munifica protezione verso molti illustri artisti e letterati fra cui Pietro Giovio, Pietro Bembo, Giovanni Della Casa, Claudio Tolomei. Alessandro fu l'ultimo grande e vero "*Signore del Rinascimento*". Morì a Roma il 4 marzo 1589. Aveva lasciato scritto di voler essere sepolto nella Chiesa del Gesù, da lui fatta costruire per diventare l'archetipo delle chiese della Controriforma.

L'accusa di nepotismo mossa a Paolo III fu, senza dubbio, quella che incise maggiormente sul giudizio dei suoi contemporanei e questo, lo si è visto, perché il Farnese concesse vasti privilegi e prebende ai suoi discendenti, conferendo loro, nel 1537, addirittura una grossa fetta dello Stato della Chiesa, con l'istituzione del Ducato di Castro e della Contea di Ronciglione. Un territorio, questo, vasto e fertile tanto da essere chiamato il "granaio di Roma", era di importanza politica e strategica. Si può così comprendere come il Farnese, specialmente dopo la scomparsa del "loro" pontefice, fossero particolarmente invidiosi a molte casate nobiliari italiane, anche per aver ottenuto l'altro importante ducato di Parma e Piacenza e come a Roma mal si digerisse uno stato autonomo all'interno dello stesso Stato ecclesiastico, come in realtà era il ducato castrense. Alla fine il papato si riprese quel territorio e distrusse Castro.

---

<sup>b)</sup> Il palazzo fu una delle molte dimore signorili costruite dai Farnese nei propri domini. Inizialmente doveva avere caratteristiche difensive come era comune nelle dimore signorili. Il progetto per una residenza fortificata venne inizialmente affidato ad Antonio da Sangallo il Giovane dal cardinale Alessandro Farnese il Vecchio. I lavori iniziarono nel 1530, ma furono sospesi nel 1546 a causa della morte del Sangallo. Il cardinale Alessandro il Giovane, insediatosi a sua volta a Caprarola, volle riprendere il progetto del nonno, così, nel 1547, affidò il cantiere al Vignola, ma i lavori ripresero solo nel 1559. Il Vignola modificò radicalmente il progetto originale: la costruzione, pur mantenendo la pianta pentagonale dell'originaria fortificazione, venne trasformata in un imponente palazzo rinascimentale, che divenne poi la residenza estiva del cardinale e della sua corte. Al posto dei bastioni d'angolo l'architetto inserì delle ampie terrazze aperte sulla campagna circostante, mentre al centro della residenza fu realizzato un cortile circolare a due piani, con il superiore leggermente arretrato. Vignola fece tagliare la collina con scalinate in modo da isolare il palazzo e, allo stesso tempo, integrarlo armoniosamente col territorio circostante; inoltre fu aperta una strada rettilinea nel centro del paesino sottostante, così da collegare visivamente il palazzo alla cittadina ed esaltarne la posizione dominante su tutto l'abitato. Alla villa sono annessi gli "Orti farnesiani" (con lo stesso nome dei giardini della famiglia sul colle Palatino a Roma), uno splendido esempio di giardino tardo-rinascimentale, realizzato attraverso un sistema di terrazzamenti alle spalle della villa, arroccati sul colle dal quale s'erge la costruzione e collegati dal Vignola con la residenza attraverso dei ponti. I lavori per il giardino furono iniziati nel 1565 da Giacomo Del Duca, utilizzando per i terrazzamenti la terra di scarico delle fondazioni della chiesa del Gesù a Roma, e si conclusero solo nel 1630, sotto la direzione di Girolamo Rainaldi. Il palazzo invece fu terminato due anni dopo la morte del Vignola.



Palazzo Farnese di Caprarola dall'incisione di Paul Letarouilly, XIX secolo

Neppure il tragico episodio del sacco di Roma ad opera dei lanzichenecci, che portarono la minaccia della Riforma sino al cuore del cattolicesimo, indusse il papato a dedicare maggior attenzione alla difesa militare e ad evitare le lotte intestine.

### **Il Liberty**

Prima della catastrofe del modernismo, diventato poi astrattismo, ci fu uno stile molto importante ed ancora presente per certi aspetti. Voglio parlare del Liberty e in particolare di un'opera che mi tocca personalmente.

Parlerò della Villa Ruggeri (3) a Pesaro. E' una piccola villa voluta nelle sue forme spiccatamente in stile Liberty dal proprietario committente: l'industriale Ruggeri (nato ad Urbino nel 1857) che influì in modo determinante sull'opera.

Ruggeri fu un sostenitore accanito dello stile Liberty che volle anche nelle sue varie applicazioni come nei ferri battuti, nell'ebanisteria e nelle ceramiche. Ruggeri poteva ancora credere di costruire per tramandare la sua fama.



Villa Ruggeri – 1902-1907, Pesaro, Piazzale della Libertà.



Soffitto in una stanza della Villa Ruggeri al secondo piano, adorno in perfetto stile liberty

Almeno in Italia, non era ancora entrata nella consuetudine la figura dell'architetto unico ed esclusivo, come si affermerà ad esempio con Wright. Nella concezione Rinascimentale il principe aveva sempre avuto un ruolo centrale ed affidava a diversi artisti il compito di completare la sua costruzione. Nel mondo industriale il ricco è impegnato totalmente a procurarsi denaro. Sarebbe anche disdicevole se volesse intromettersi in questioni di arte, che in quegli anni cominciava ad essere considerata fine a se stessa, campo esclusivo degli specialisti che da allora stabiliranno ciò che deve essere ammirato.

**Giuseppe Brega** (Urbino, 1877 – 1960) allievo di Diomedede Catalucci, affrescò ancora giovanissimo la villa "Il Montale" di Ettore Baiardi, nei pressi di Urbino. Brega era coetaneo di mio nonno, che non potei conoscere perché morì prematuramente nel 1911. Alle scuole medie, dal 1944 al '46, Brega fu mio professore di disegno. Qualche volta mi parlò di mio nonno di cui era stato amico e collega. Mi faceva avere di nascosto bei fogli da disegno presi dall'archivio della scuola. I fogli su un lato erano disegnati ma utilizzavo il retro per gli acquerelli. I fogli da disegno nuovi costavano molto ed erano di qualità scadente. Questo per descrivere come si viveva negli anni dell'immediato dopoguerra.

Dopo il diploma al Regio Istituto di Belle Arti delle Marche<sup>[1]</sup>, Brega, venne a Pesaro dove iniziò la sua carriera di artista, decoratore, architetto e insegnante di disegno. Fu uno degli ultimi *artisti di corte*. Il suo rapporto con l'industriale farmaceutico Oreste Ruggeri, anche lui di Urbino, per certi aspetti fu quello di un artista rinascimentale alla corte di un principe. Lavorò dapprima nell'industria di ceramiche dello stesso Ruggeri, con il ruolo anche di direttore artistico. In seguito, dal 1902 al 1907, come si è detto realizzò, con Ruggeri stesso, uno dei più importanti monumenti Liberty in Italia: il Villino Ruggeri. Per quest'opera disegnò anche mobili, decorazioni interne, elementi in ferro e decorazioni esterne. Ruggeri per il suo splendido villino chiamerà altri artisti oltre Brega. Si favoleggia di un ignoto artista francese che avrebbe fornito lo schema generale di tutto l'impianto.

Brega morì nel 1960, ad ottantatré anni, lo stesso anno in cui mi laureai in ingegneria ed iniziai la mia tempestosa e contraddittoria carriera. Mia madre mi disse della sua morte, ma come quasi tutti i giovani, avevo l'ansia di gettarmi nella mischia. Non mi accorsi quasi della notizia e negli anni precedenti non avevo mai avuto l'idea di andarlo a trovare per farmi raccontare chi era stato mio nonno, di cui, secondo l'usanza, portavo lo stesso nome.

Così non mi accorsi che Brega era stato forse l'ultimo artista che si può ricollegare al Rinascimento, quel Rinascimento un po' artificiale che era stato ricreato quando, messa insieme l'Italia, gli italiani cominciarono a sperare di poter rivivere quel periodo miracoloso per l'arte, il periodo interrotto dalla nostra debolezza militare e dall'esplosione delle lotte fratricide. Il Liberty non era certo uno stile *rinascimentale*, anzi la critica ufficiale, a torto, lo identifica oggi come anticipazione del modernismo, ma era *rinascimentale* lo spirito con cui l'arte veniva vissuta.

Purtroppo nella logica della modernità le fortune familiari nascono e tramontano molto rapidamente. Così avvenne per Ruggeri, le sue medicine e tutte le altre attività. Il suo villino cominciò a decadere.

Dopo la guerra Brega visse chiuso in se stesso. Allora mi appariva come un vecchio un po' misantropo. Adesso capisco; tutta la sua opera era stata dimenticata oppure era in rovina come la Villa Ruggeri il cui restauro inizierà solo nel 1963. Brega sopravvisse alla guerra per lunghi quindici anni. Forse coltivò la speranza che lo stile Liberty sarebbe tornato di moda? Forse, ma non potrò saperlo.

In quegli anni trionfavano i fratelli Pomodoro e la Villa Ruggeri fu sul punto di essere demolita. Tuttavia i miei non simpatici concittadini, come già ho avuto occasione di dire, in fatto di arte non sono mai stati degli sprovveduti. Alla fine anche la dura cervice dei comunisti pesaresi si convinse dell'opportunità di recuperare Villa Ruggeri, oggi la maggior gloria artistica della città. Ma Brega era già morto.

Di mio nonno, coetaneo e compagno di scuola di Brega, nato anche lui in Urbino nel 1877, ci sono nella letteratura poche notizie. Antonello Nave, una figura eclettica, sul numero 2 della rivista: "Accademia Raffaello" del 2002 (4), scrisse: «*Della figura e dell'opera del pittore urbinato Raffaello (in realtà Raffaele) Giovanelli non è rimasta traccia nella memoria storica cittadina, né miglior sorte gli è stata riservata da parte della storiografia specializzata, che ne ignora totalmente l'esistenza anche nell'ambito di recenti esplorazioni sulla*

*cultura liberty marchigiana. ... dopo la scuola tecnica locale Giovanelli aveva frequentato in città quello che all'epoca ancora si chiamava "Istituto di Belle Arti delle Marche" negli anni in cui ne era direttore e docente lo scultore Ettore Ximenes, che il giovanissimo artista considererà sempre come suo primo maestro.»*

Mio nonno ebbe maestri di primo piano come il pittore Luciano Nezzo, che era molto apprezzato in tutta Italia. Per l'ornato mio nonno fu allievo di Diomedede Carlucci di Ferrara, tutti nomi che nel clima di oggi sono stati quasi cancellati dalla storia dell'arte. Oggi conosciamo tutto il conoscibile per gli anni dal Medioevo sino alla fine del XIX secolo. Ed a seguire in particolare siamo tutti informati circa la nascita ineluttabile dell'arte moderna con il suo *trionfo finale* nell'astrattismo. Tanta esplosione di *vitalità artistica* ha cancellato definitivamente l'arte degli anni recenti, proprio quando si è consumata la cancellazione dell'ultimo stile che potesse essere chiamato arte: il Liberty, a cui risaliva il mondo in cui mio nonno cominciò a vivere. Nel 1899 egli conseguì la patente di maestro di disegno e vinse una borsa di studio con cui poté andare a Roma dove divenne allievo di Domenico Bruschi, un pittore mediocre che tuttavia sarà di grande aiuto per mio nonno.

Nell'articolo di Antonello Nave (4) ho trovato queste parole di commiato per mio nonno: *«Povero Lello! Un anno prima, come gli anni avanti, come sempre, al tornar dalle vacanze, era in mezzo agli amici, a ragionar di arte e di scuola e di vita, a parlare di Urbino nostra; e, pur sofferente, s'animava, s'accendeva, or con accento di poesia nell'ammirazione del bello, or con impeto di sdegno per le brutture e le profanazioni artistiche, in specie se compiute da coloro che per studi, per grado, per professione, dovrebbero essere delle nostre memorie i più vigili e amorosi custodi ... Pochi hanno veduto e con me ammirato alcuni acquerelli, a colori vivi e veri, tavole di frutta, che l'amico sperava un giorno di pubblicare, presso qualche editore italiano o straniero, perché servissero di modelli a scuole di disegno.»<sup>(b)</sup>*

Prof. Raffaele Giovanelli

---

<sup>b</sup>) V. Gentilini, *Raffaele Giovanelli*, in "L'Eco di Urbino", XIII, 8, 27 agosto 1911.



Autoritratto di mio nonno Raffaele. La tela è stata deteriorata dalla permanenza sotto le macerie della nostra casa di Pesaro, distrutta dalle mine negli ultimi mesi della seconda guerra mondiale.

## Note

1) Enzo Cetrangolo, "Breve storia della letteratura latina", Edizioni Studio Tesi. Pordenone, 1991.

2) Roberto Peregalli, "I luoghi e la polvere, sulla bellezza dell'imperfezione", Saggi Bompiani, 2010 RCS Libri, Milano

3) *Villa Ruggeri copre una superficie di appena 90 mq., ha un'altezza non superiore ai 15 metri e sorge in un giardino recintato a forma di pentagono. Il portone esistente. In legno laccato grigio-verde chiaro, ripete parzialmente il disegno del portone di bronzo, opera di Alfredo Cartoceti, sostituito nel 1921 e nel quale erano anche scolpiti in bassorilievo i busti del Ruggeri, della moglie e dei figli.*

*Nel 1907 l'edificio, ormai completato, fu occupato dal Ruggeri e dalla sua famiglia: quando il villino fu inaugurato tutti gli infissi, la decorazione delle stanze e l'arredamento erano coerenti all'edificio, compresi i lampadari, le maniglie delle finestre, le coperte dei letti e le stoviglie: originariamente non c'era niente che non fosse Liberty.*

*Già prima della guerra del 1940 erano avvenute all'interno alcune trasformazioni e modifiche, e durante il periodo bellico come nel periodo immediatamente successivo ebbero luogo gravissimi guasti con la perdita di molte decorazioni a tempera, delle vetrate colorate delle finestre, del rivestimento in pelle bulinata, grandi piastrelle, di ceramiche e legno della stanza da pranzo, di lampadari, degli opalescenti vetri diffusori dei portalampade e di numerosi mobili.*

*L'odierna sistemazione degli ambienti del seminterrato e del piano rialzato non è più quella originaria, mentre nessuna modifica è stata apportata al secondo piano. La rampa delle scale con ringhiera che conduce ai piani superiori si può attribuire al pesarese Ferdinando Bardeggia su disegno di Brega. L'esecuzione dei mobili della stanza da pranzo sembra si debba a Venturini per il legno e a Federici per il cuoio.*

*Il secondo piano comprende le stanze da letto, il gabinetto da bagno e uno studiolo. E' questa la parte della casa in cui si è meglio conservata la decorazione originale con molti degli stucchi e dei dipinti di Brega. Le stanze sono denominate dai motivi decorativi floreali: la "stanza dei glicini", la "stanza dei narcisi", la "stanza dei girasoli".*

*Nella totale carenza di documenti, rimane il problema dell'attribuzione del complesso costituito dal villino e dal giardino circostante: Brega, anche se dicesse la costruzione di molti edifici nella città-giardino di Pesaro e altrove, certamente non fu l'unico artista a mettere mano nella progettazione del villino.*

*L'analisi critica dell'architettura e le citazioni tratte dalla scarsa documentazione storica disponibile, dalle fonti orali e dalle valutazioni degli studiosi, inducono a credere fondatamente che esistevano dei disegni preparatori di un ignoto architetto francese dotato di geniale inventiva, e di cui Ruggeri e Brega hanno completato il discorso, forse appena accennato: appare verosimile ipotizzare che Ruggeri abbia suggerito delle idee, indicato soluzioni, buttato giù schizzi. ...., come d'altro lato gli è congeniale l'ossessiva presenza del suo monogramma e certa ridondanza nella decorazione. Egli sicuramente svolse la funzione di coordinatore e di "regista" di tutta l'opera. in relazione sia alla sua provata esperienza e sensibilità artistica, sia alle ragioni economiche che lo spingevano e lo stimolavano ad agire in una determinata direzione.*

*A Brega, che è stato uomo di straordinario talento, oltre al contributo certamente frequente di suoi interventi creativi, va accreditata l'elaborazione delle proposte originarie sia dell'architetto francese che di Ruggeri,. E' sua la realizzazione del linguaggio grafico-decorativo aggregante di autentica qualificazione modernista che avvolge il villino in modo unitario, è certo lui l'esecutore dello stupendo effetto di evanescenza e delle ondulate eleganze del prospetto orientale, è lui a curare in ogni minimo dettaglio la progettazione delle*

*parti accessorie del giardino e i disegni operativi della recinzione e dei ferri. All'interno dipinge personalmente o insieme ai suoi giovani allievi le pareti e i soffitti, e prepara i piani di lavoro delle decorazioni a stucco, degli infissi e dei mobili.*

*Il villino è un risultato collettivo molto bene armonizzato, che contiene in sé ed esplicita i valori più profondi di quello che allora era detto il Modernismo. Si tratta di un'opera compiuta da più personalità creative tra le quali anche interpreti minori come gli artigiani, con la scelta dell'architettura in quanto modo per dare forma ad uno stile capace di investire le microstrutture come la cancellata, gli ornamenti da giardino, le inferriate, le balaustre, le impannate, le invetriate, i portoni e addirittura le porte interne, il mobilio, gli altri arredi e la decorazione degli ambienti in genere.*

*Nello sviluppare in ogni momento armonicamente e coerentemente i suggerimenti forniti dalla geniale inventiva dell'ignoto architetto francese, Ruggeri e Brega compirono il loro lavoro al villino senza dubbio in straordinaria e feconda affinità spirituale, come del resto enuncia la scritta in caratteri Liberty sull'architrave dell'ingresso principale: "Concezione di Oreste Ruggeri proprietario e di Giuseppe Brega esecutore - urbinati - 1902 - 1907".*

*La splendida cancellata che lo completava, opera del pesarese Ferdinando Bardeggia, è andata distrutta nel 1936 quando veniva raccolto il ferro che scarseggiava a causa delle sanzioni: è rimasto soltanto il grande cancello a due ante sorretto da due pilastri ricostruiti nel restauro del 1963 e a cui si appoggia la nuova più leggera e meno impegnativa cancellata rifatta su disegni di Francesco Giannei. Anche la serra, il grande sedile piastrellato, il gazebo, le piante, le aiuole ed i vialetti di quel giardino tipicamente Liberty sono scomparsi, distrutti dalla guerra: è rimasto soltanto una grande fontana circolare, decorata da grosse aragoste. Altro elemento oggi scomparso: il cromatismo naturalistico esasperato di tutto il complesso, esaltato da una sorta di broccato verde, porpora e oro dipinto nelle parti a specchio delle facciate e confermato dai vetri delle finestre, si è perduto durante la guerra.*

4) Antonello Nave, "Per un artista dimenticato: Raffaello Giovanelli pittore e illustratore", ACCADEMIA RAFFAELLO, 2, Atti e Studi, 2002, Urbino.