LEGATORIA DI LIBRI
G. PELLINO
TORINO
VIA BELLEZIA, 7

Pn.
Vol 3

POLITECNICO
BIBLIOTECA
DI TORINO

OHIO

913

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

PERIODICO MENSILE

PUBBLICATO SOTTO IL PATROCINIO
DEL MINISTERO DI AGRICOLTURA, INDUSTRIA E COMMERCIO

E DIRETTO DA

CAMILLO BOITO

POLITECNICO DI TORINO
BIBLIOTECA
DI TORINO

POLITECNICO DI TORINO
INVENTARIO N. 32911
BIBLIOTECA CENTRALE

MDCCCC

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

COEDITORI

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

Anno IX. GENNAJO 1900 N. 1

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

È riservata la proprietà artistica e letteraria secondo le leggi e i trattati internazionali.

I.

IL NUOVO ASSETTO DEL MUSEO POLDI-PEZZOLI A MILANO.

— Tav. 2, 3 e 4. Dett. 1. Fig. da 1 a 17. —

A Y'toi valoir! Rammento aver visto le dodici lettere che compongono questa impresa di un'antica famiglia nizzarda applicate al quadrante d'un orologio, perchè ogni ora fugace inculcasse nel riguardante la necessità di seguire il prezioso consiglio. Il Museo Poldi, ch' è anch' esso un ente.... morale, non ha finora voluto acconciarsi alla legge che preme sempre più sugli esseri umani: non ha saputo farsi valere: in un ventennio di vita è stato troppo parco di *réclame*. S' è racchiuso in un olimpico silenzio, in un aristocratico disprezzo delle nuove forme di pubblicità, così che la sua importanza è risaputa solo dai più eletti cultori d'arte e la sua fama, ben al disotto dei tesori che racchiude, attira in esiguo numero i lettori frettolosi di Baedecker e Joanne.

I tempi eroici per la formazione e l'incremento dei musei sono purtroppo trascorsi: la materia prima va facendosi sempre più rara e quel che ancora s' offre all' insaziabile voracità degli acquirenti vien quasi per intiero inghiottito dai milionari europei e dai miliardari americani. Per quanto munifico ed avveduto il nobile fondatore del Museo Poldi non riuscirebbe oggidì a creare la preziosa collezione ch' egli legò ad uso e beneficio pubblico in perpetuo. Il compito del Direttore, il quale dispone di limitate risorse, non può dunque esorbitare molto da una modesta cerchia di attribuzioni: ed io lo vorrei chiamare piuttosto un *Conservatore*, perchè sua cura precipua dev'essere quella di conservare e mantenere in pieno assetto, nell'ambiente sontuoso che li accoglie, i tesori d'arte affidati alla sua tutela, di farli valere con una saggia ed ordinata distribuzione, di metterli alla portata del

Fig. 2. Arazzo fiammingo nel Museo Poldi-Pezzoli.

maggior numero di visitatori possibile e infine di accrescere, quando se ne presenti il destro, con qualche oculato acquisto, l'importanza delle collezioni più complete, quali sarebbero quelle dei quadri, delle armi, dei vetri.

Fig. 1. Sala dorata nel Museo Poldi-Pezzoli.

Una visita al Museo basta a provare che a tali criteri s'informa l'indirizzo del suo nuovo Direttore, il Presidente dell'Accademia di Belle Arti — indirizzo che venne già incoraggiato da competenti amatori e critici anche in reputate riviste d'arte. E' da sperarsi che questi suffragi si moltiplichino e concorrano a richiamare sul Museo l'attenzione del pubblico che un bellissimo avviso dovuto alle risorse della cromolitografia Chiattone sta per isvegliare con la riproduzione del suggestivo profilo muliebre di Piero della Francesca, una delle gemme del Poldi-Pezzoli. Agli amici Berenson e Frizzoni chiedo venia se — per farmi intendere — ho mantenuto questa attribuzione, ripudiata non senza fondamento dai grandi sacerdoti della critica moderna. In compenso darò loro un' indicazione inedita che li potrà guidare in utili ricerche. Il vecchio catalogo Poldi dice che sul rovescio della tavola si leggeva l' iscrizione *Uxor Joannis De Bardi*: orbene, nella Trivulziana si conserva una serie di ritratti a penna delle donne di casa Belgiojoso d'Este fatti eseguire sullo scorcio del secolo scorso: fra questi figura il preciso profilo attribuito a Piero della Francesca con la menzione che rappresenta la moglie di Giovanni IIº Barbiano di Belgiojoso: non più dunque *Uxor Joannis de Bardi*, sibbene *Uxor Joannis de Barbianis*.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

*
* *

Il Museo Poldi è un museo *sui generis:* è l'appartamento privato d'un mecenate che per una lunga serie d'anni ne ha curato la decorazione offrendo lavoro ai più celebrati artefici

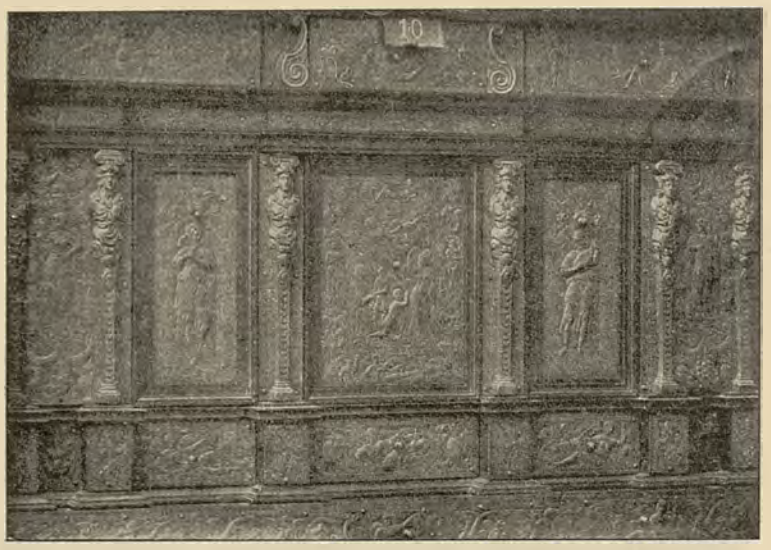


Fig. 3. Piccolo stipo nel Museo Poldi-Pezzoli.

della città sua (Scrosati, Bertini, Barzaghi, Speluzzi, Pogliaghi, ecc. ecc.) ed ha saputo in pari tempo circondarsi di rari e preziosi cimelii. Questa caratteristica, che ne forma una delle attrattive, va mantenuta all' Istituzione, anche in omaggio alla volontà del fondatore, interpretata, s'intende, *cum grano salis*, e con le restrizioni ch'esige la frequentazione del pubblico.

Certo, al sentimento d'un raffinato amatore d'oggidì la ricchissima decorazione di quella dimora nel suo gran complesso non corrisponde più: per quanto egli ammiri la finitezza straordinaria dell'esecuzione, soprattutto nei lavori d'intaglio, d'intarsio e di cesellatura (la porta riprodotta nella fig. 17 n'è un ottimo saggio) non può che deplorare una volta ancora il triste gusto che per più di cinquant'anni ha imperversato da noi, e non da noi soltanto. Sul passo estremo di sua tarda età il secolo nostro ha avuto la sua resipiscenza: convinto della sua impotenza a creare in materia di stile s'è applicato a rimettere in onore l'eredità dei maggiori: e abbiamo visto risorgere il quattro e il cinquecento e in una ridda d'eclettici amori fraternizzare il barocco, il Luigi XVI° e perfino il dianzi aborrito Impero! Questa condizione di cose non può tuttavia e non deve essere accettata che come transitoria: guai se così non fosse! Le grandi epoche dell'arte sono state quelle che avevano uno stile soltanto. Il pubblico si avvezzava a intenderne le ragioni, i rapporti, le forme, le più minute e riposte delicatezze: e gli artefici i quali sentivano d'essere compresi potevano diventar sommi. Perchè l'arte di ogni specie riesca a toccar le cime occorre intima cooperazione di chi fa e di chi guarda.

Ma.... torniamo al Museo Poldi che il visitatore, memore del *multa renascentur quæ jam cecidere* guarderà con indulgenza anche nelle parti dell'arredamento che ora appaiono più meritevoli d'ostracismo. Del resto là dove una giustizia sommaria s'imponeva inesorabilmente, essa venne compiuta. Così fu dato il bando a certo letto ch'era il brutto sogno d'un Edgar Poe intagliatore in delirio — ed al suo posto campeggia ora, vera festa degli occhi, un'ampia vetrina di antichi vetri di Murano soffiati, la quale fa riscontro ad altra vetrina più piccola che dà nel Gabinetto Dante. È questa, dei vetri di Murano, una delle più preziose raccolte del Museo Poldi e venne dalla nuova Direzione notevolmente accresciuta: conta più di duecento fra coppe, secchielli, fiale, vasi di svariate foggie e colori e delle migliori epoche, alcuni dei quali conservano l'originale montatura in argento o in bronzo dorato (fig. 7). Come tutti sanno, i Veneziani ebbero a lungo incontrastato il monopolio della

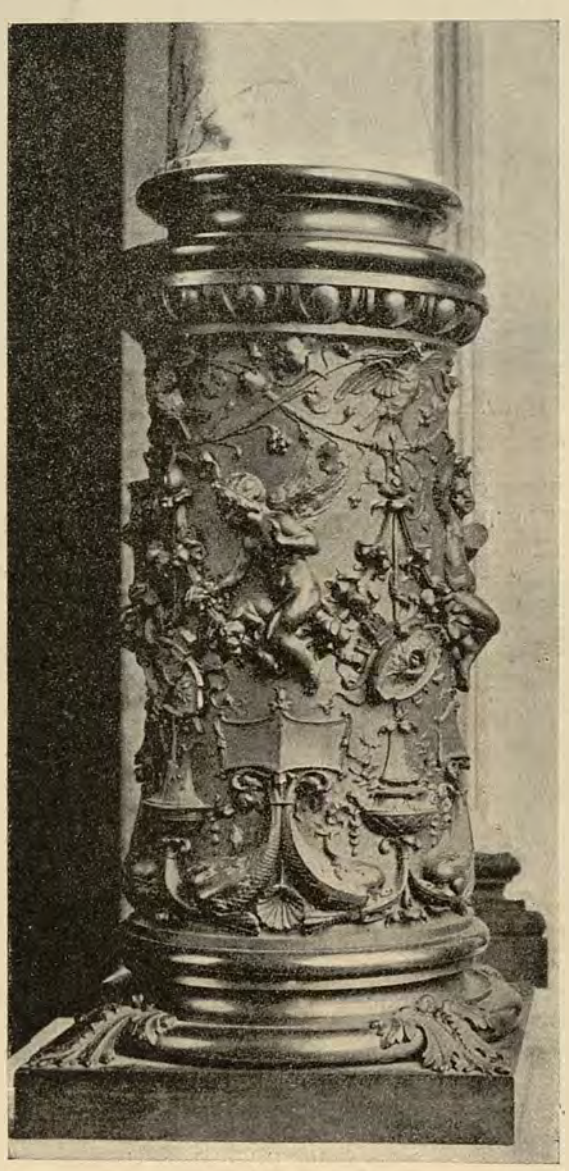


Fig. 4. Ornamenti di colonna nella Sala dorata.

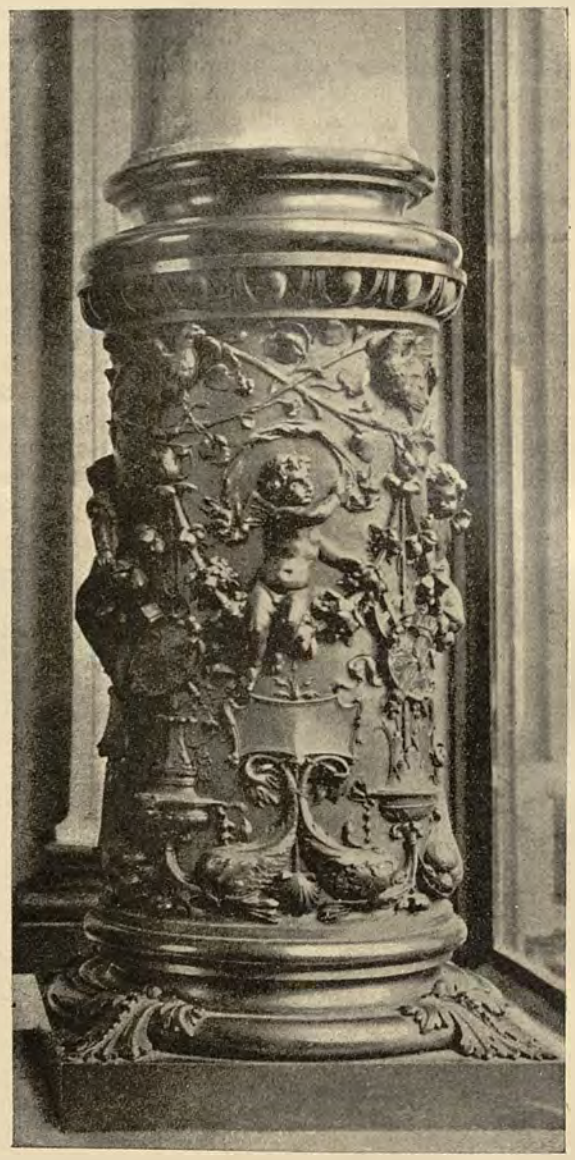


Fig. 5. Ornamenti di colonna nella Sala dorata.

suprema eleganza nella lavorazione del vetro, ch'è antichissima perchè già gli Egizi sapevano fonderlo, modellarlo e colorirlo ed i Fenici ne ebbero in Tiro e Sidone fabbriche famose. I Veneziani avevano raccolta a Costantinopoli quest'arte gentile e seppero modificare opportunamente i modelli di stile arabo e persiano ai quali attinsero la loro prima ispirazione. Sono davvero, come dissi, una festa per gli occhi quelle vetrine aeree e trasparenti, ricche di mille iridescenze ed opalizzazioni, di dorature tenui e discrete, di colori soavi come quell'inimitabile azzurro indaco che gli antichi muranesi ottenevano dalla fusione di vetri romani di scavo rinvenuti ad Aquileja.

* * *

Quel che nel nuovo ordinamento del Museo appare evidentissimo è la cura di mettere la pinacoteca nelle condizioni di luce e di ambiente più favorevoli consentite da un locale che risponde solo in parte a tali esigenze.

Due fra le sale che accolgono i quadri sembrano oramai risolvere più degnamente il difficile problema: e queste vennero dedicate alla Scuola lombarda ed alla Scuola veneta dei due secoli d'oro: nessuna delle preziose tavole che adornano quelle pareti può dirsi sacrificata: son tutte collocate in guisa da farsi singolarmente e reciprocamente valere: nè sfuggirà a chi aveva qualche dimestichezza con l'artistica istituzione il cambio di molte cornici che per lo stile o la doratura non s'accordavano coi dipinti. Quella che è riprodotta qui (tav. 4) ed inquadra degnamente la Madonna col putto del Mantegna, fu scelta nei modelli dell'utile pubblicazione Güggenheim e venne eseguita a Siena con quel sapore nell'intaglio e nei pastelli e quella maestria nell'imitazione del *vieil or* che fanno rimaner dubbiosi sull'*antichità* dei lavori del Corsi anche osservatori non superficiali. Oltre al Mantegna, Giovanni Bellini, Carpaccio, Cima da Conegliano con una deliziosa testa d'angelo, il Lotto, B. Montagna con due ali da trittico smaglianti di colore, Carlo Crivelli ed altri molti fanno del gabinetto dei Veneti un vero santuario. Nella sala attigua hanno trovato posto ancora due grandi quadri della stessa scuola: una Madonna in trono di Antonio Vivarini, di bellissima conservazione, ed il Sansone e Dalila attribuito a Carpaccio e descritto dal Bourget nelle *Sensations d'Italie* con fine intuito d'arte e con una fantasia che gli fa scoprire nel paesaggio perfino un *jet d'eau*... assente!

Fig. 6. Vaso di Murano.

Nella Sala dei Lombardi è stata con ottimo pensiero introdotta una innovazione nella collocazione dei dipinti, la quale permette di aver in piena luce anche quelli più discosti dalle finestre. Vi figurano: quegli che può dirsi il fondatore della nostra Scuola milanese, Vincenzo Foppa, e il soave e sincero Bergognone al quale s'è dato talvolta con proprietà l'appellativo di Beato Angelico Lombardo, e i migliori scolari di Leonardo, Boltraffio, Cesare da Sesto, Marco d'Oggiono, e Luini con quattro squisiti quadri da cavalletto, fra i quali lo Sposalizio di S. Caterina di Casa Litta, un capolavoro, e il Solari con sei giojelli, il più celebrato dei quali è l'*Ecce Homo*, d'un verismo così straziante che davanti a lui — pretende un vecchio custode del Museo — le zitellone anglo-sassoni piangono tutte le lacrime della loro oziosa affettività.

Questo raggruppare nei limiti del possibile le scuole e le epoche più caratteristiche è di un'utilità la quale non ha bisogno di dimostrazione. Certo in un museo del genere del Poldi non

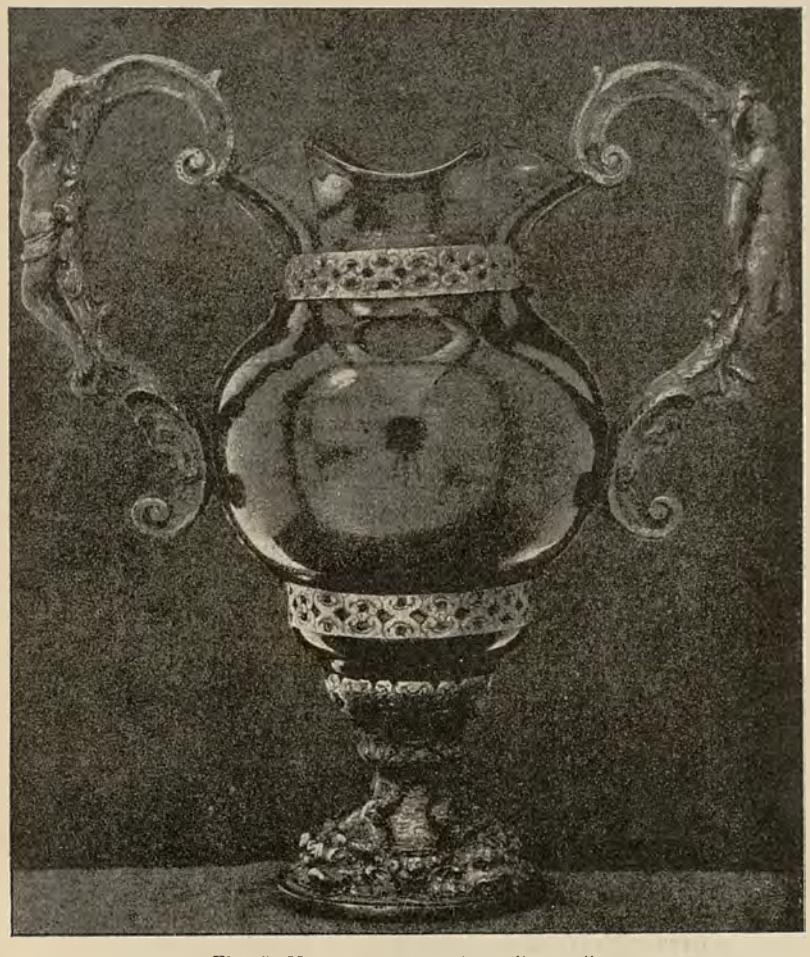


Fig. 7. Vaso con guarnizione di metallo.

mette conto il rendersi schiavi di una troppo rigorosa classificazione e soprattutto questa non deve mai andare a detrimento della più vantaggiosa esposizione dei quadri; ma i criteri moderni non consentono assolutamente più, neppure nell'appartamento di un privato, di mettere un Vivarini a riscontro di un Tiepolo!! È una grata sorpresa pel visitatore del Poldi il trovare

Fig. 8. Stoffa di paliotto d'altare.

al posto dell'antica Biblioteca una nuova sala consacrata all'arte pittorica del sei e del settecento: uno splendido arazzo (fig. 2) divide le opere dei due secoli: il rappresentante più ragguardevole del primo è un grande e bel ritratto del Ribera firmato e

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

datato in uno spagnuolo italianizzante: spiccano fra le migliori cose del secondo alcuni gustosi bozzetti del Tiepolo e due o tre Guardi deliziosi.

Alle poche opere di Scuola fiamminga, olandese e tedesca venne riservato un gabinetto ch' era rimasto sin qui chiuso al pubblico: i ritratti di Lutero e sua moglie di Luca Cranach ed un finissimo Brueghel meritano una speciale menzione.

Tutte le sale adibite alla pinacoteca furono convenientemente addobbate perchè i capolavori dei sommi avessero una degna cornice ed anche perchè non fosse troppo stridente il contrasto con le sontuose sale che le precedono. A mantenere loro il carattere dell'intiero appartamento furono provviste d'oggetti di decorazione e mobiglio, sfollandone le altre sale e specialmente il gran salone dorato che aveva preso l'aspetto di una bottega da antiquario: e son cassoni da Sposa intagliati e dorati (l'uno di essi con medaglioni dipinti dal Montagna), vasi, stipi ageminati ed intarsiati, specchiere veneziane guarnite con bronzi cesellati e riporti rilevati in cristallo di monte, orologi a pendolo, *appliques*, tappeti orientali, scrigni, mensole, paliotti d' altare, fra i quali bellissimo quello che orna il gabinetto dei Veneti, del secolo XV, tessuto in fondo velluto cremesi e medaglioni ad ornati in oro ed argento con la colomba e il motto *A bon droit*, una delle imprese degli Sforza.

Di stoffe, arazzi e tappeti il Museo Poldi ha una scelta se non ricca collezione, e basterebbe ad illustrarla il meraviglioso e conservatissimo tappeto persiano del secolo XIV° (fig. 15) ad ornati, figure ed animali, tessuto a vari colori in seta ed argento, che attira l'attenzione dei conoscitori nella sala dorata.

* * *

In questa rapida e succinta descrizione non ho potuto — e me ne duole — comprendere cento oggetti importanti sparsi qua e là per le sale e nelle vetrine, le quali furono tutte nuovamente riordinate e contengono tesori in smalti bizantini e di Limoges, reliquiari, croci, pezzi d'oreficeria ecc. ecc. Ma intenzionalmente invece ho trascurato l'armeria, la quale è — condonatemi il bisticcio — l'unica parte ancor trascurata del Museo Poldi. Ma nemmeno il mondo s' è fatto in un giorno. Mi consta che la Direzione è animata delle migliori intenzioni per questa Cenerentola delle raccolte, che contiene pezzi di primissimo ordine.

Il Conte di Valencia ha messo vent'anni a riordinare l'Armeria Reale di Madrid.... il Museo Poldi ne impiegherà due a riformare la sua.

Il Misovulgo.

II.

NOTE BIBLIOGRAFICHE.

ATALOGUE des objets d' art et d'ameublement du Château royal de Govone, du Château de Brignano et d'une collection d'objets, ayant appartenus à Napoléon I.er — Roma 1898.

È un bel sistema quello di fare i cataloghi illustrati. Destano la curiosità degli amatori e conservano il ricordo degli oggetti migliori. Il vento d' un' asta sparpaglia qua e là una quantità di belle cose; e per gli studiosi è un beneficio averle riunite in un volumetto. Nei cataloghi si riproducono gli oggetti più interessanti, sia dal lato dell'arte, sia da quello della curiosità; e questo Catalogo, di una vendita stata fatta l'anno scorso dal 30 maggio al 2 giugno, è assai ornato di riproduzioni. Gli amatori e gli artisti ci troveranno varie cose da vedere, nello stile del primo impero; soprattutto alcuni assiemi di stanze con tappezzerie, portiere, mobili dell'epoca indicata.

Nel Catalogo si annuncia che sono state fatte le fotografie di tutti gli oggetti posti in vendita; e ogni fotografia costa 6 lire. Costa troppo: ma le scuole non dovrebbero lasciarsi sfuggire l'occasione d'avere la riproduzione di qualche bell'oggetto. Bisogna rivolgersi al sig. C. Sangiorgi a Roma.

Gurlitt — *Das Barock und Rococo - Ornament - Deutschlands* — Berlino 1885-89.

Roberto Dohme e Cornelio Gurlitt, si sono proposti di studiare l'architettura e le arti applicate dei secoli cosiddetti della decadenza (XVII e XVIII). Nessuno, da noi, ha ancor fatto altrettanto; ma non passerà molto tempo che un'idea simile sorgerà; e l'idea sarà tosto seguita dal fatto. Le feste al Serpotto e al Bernino, state celebrate, annunziano ufficialmente il ritorno

Fig. 9. Scacchiera del Sec. XVI nel Museo Poldi-Pezzoli.

alla considerazione di un'arte oltraggiata ingiustamente. Già lo stesso Gurlitt sino dal 1887 stampò a Stoccarda una storia dello stile barocco in Italia (*Geschichte des Barock-Stiles in Italien*), ma cotale pubblicazione, riassuntiva, è limitata all'architettura, ed i disegni che contiene sono differenti da quelli dell'opera di cui oggi si vuole brevemente parlare. La quale consta di una serie di grandi tavole in eliotipia, eseguite a Dresda, fatte da una quantità di monumenti di Berlino, Monaco, Dresda, Carlsruhe, Charlottenburg, Köpenick, Würzburg, riuniti in vari fascicoli e presentati con una semplice e breve introduzione. Ond' è che l'opera qui esaminata, espone una numerosa serie di motivi per soffitti, motivi parietali (pannelli), motivi architettonici di colonne, archi, nicchie, statue, vasi di effetto scenografico abbagliante, cornici da specchi sfolgoreggianti in un intaglio pieno di trafori e di foglie, di motivi di imposte, di medaglioni, di mensole e simili, ed è un'opera pratica.

Oggi, in cui il gusto della decorazione barocca e rococò dà dei segni non incerti di rinascenza e a Parigi, per esempio, il genere Luigi XV e XVI a linee fantastiche va rientrando nelle grazie della moda e sostituisce il genere inglese, sta bene che l'*Arte* indichi le opere le quali insegnano questo genere o stile. E l'opera del Gurlitt, benchè presenti dei lavori tedeschi, è da citare fra quelle che si possono fruttuosamente consultare. Certo, il barocco e soprattutto il rococò dei monumenti di Berlino, Monaco, Dresda, non ha le vaghezze e le sfumature del rococò francese; ma ha lo sdegno della simmetria e lo spirito della varietà, che è pregio capitale del genere al quale l'Italia, mercè l'opera dei Gesuiti (chè il barocco è lo stile dei Gesuiti) diè un tesoro di immaginazione e di pensiero. Anche da noi potrebbe farsi un'opera simile, e a Torino qualche cosa è stato fatto. Un'opera italiana su l'arte nel XVII e XVIII secolo potrebbe estendere il campo di esplorazione al di là dei nostri confini, e comprendere molte cose austriache, l'Austria avendo ricevuto direttamente dall'Italia e da artisti italiani i suoi monumenti barocchi. Quanti motivi ci sarebbero da ricavare dalla chiesa dei Gesuiti a Vienna, dalla chiesa del convento di Mölk, da quella del convento di Herzogenburg e dal Belvedere di Vienna!

In breve: le grandi tavole del Gurlitt possono essere utilissime ai cultori dell'arte decorativa.

Bibliothèque d'Education Artistique — Deuxième Série — *Motifs décoratifs* — J. J. F. Le Barbier, J. Habert-Dys, A. De-Saint-Aubin.

Appartengono, questi cinque volumetti (J. Harbert-Dys è l'autore di tre) alla stessa serie degli alfabeti, di cui si ebbe occasione di tener parola; alla serie di raccolte popolari, a 60 centesimi il volumetto, da noi raccomandata come impresa editrice e come scelta di modelli. In generale, qui si tratta di motivi per finalini di capitolo, alcuni dei quali, soprattutto quelli

di J. J. F. Le Barbier, sono molto graziosi e sono di gusto settecentistico; l'autore essendo fiorito nella seconda metà del XVIII secolo. Di bei motivi simiglianti si trovano nel volumetto di A. De Saint-Aubin; il quale fu contemporaneo a Le Barbier e disegnò i finalini per la *Description des pierres gravées de Son Altesse Sérénissime Mgr. le Duc d'Orléans*. La parte moderna della serie è rappresentata da J. Habert-Dys, il cui gusto (lo ricorderanno i lettori) sfiorato dall'arte del Giappone, ha l'accento di una moda che va tramontando. Egli disegna con un certo *chich*, ed ha sovente delle trovate gustosissime e piene d'*humour*.

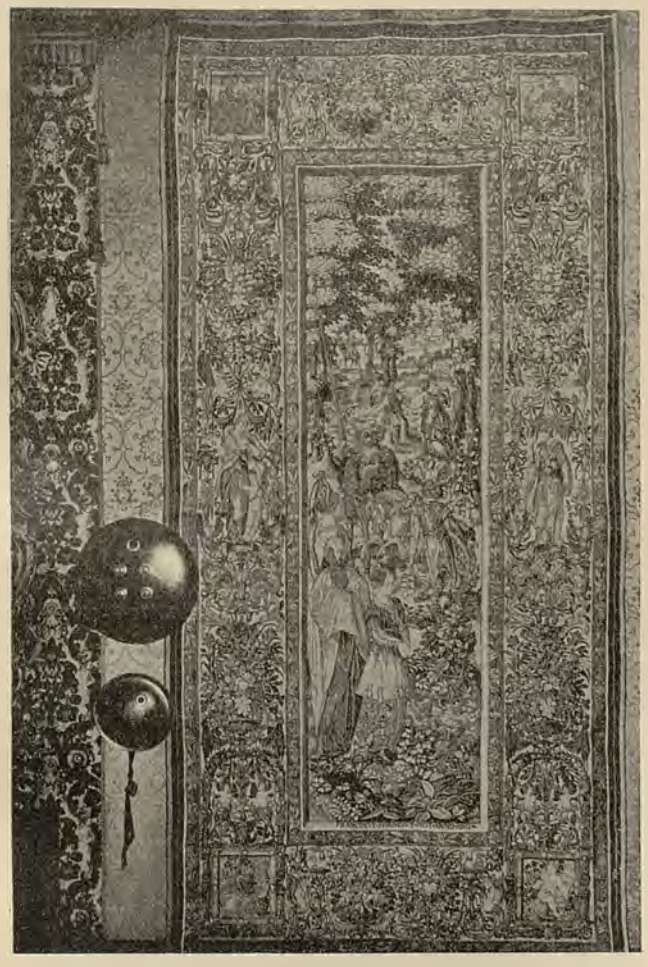


Fig. 10. Arazzo del 1602 nel Museo Poldi-Pezzoli.

Fig. 11. Arazzo del 1602 nel Museo Poldi-Pezzoli.

GENEVAY — *Le style Louis XIV. Charles Le Brun décorateur; ses oeuvres, son influence, ses collaborateurs et son temps.* Parigi.

" L'Etat, c'est moi; tout ce qui existe en France, hommes et choses, m'appartient „. Vera o non vera, questa celebre frase attribuita a Luigi XIV contiene una verità, cioè che questo re di Francia fu l'iniziatore, il regolatore, il sostenitore di un indirizzo politico suo proprio, nel quale entrò trionfante. Così esiste lo stile Luigi XIV; e come d'ogni epoca esiste il genio, al dire dei Francesi " superiore „ così dell'epoca di Luigi XIV esiste l'artista che la impersona. Questi è Carlo Le Brun; il quale fu il più grande decoratore della Francia; e al pari del Rosso Fiorentino e del Primaticcio bolognese, che nel castello di Fontainebleau sovraneggiarono una falange d'artisti italiani, fiamminghi e francesi, egli tenne lo scettro del potere estetico, parallelo al regno di Luigi XIV; e fu il massimo contributore dello stile che si chiama da questo re.

Il volume del Genevay intende a precisare il carattere, l'operosità del Le Brun e di tutti i maggiori cooperatori che questi ebbe, destinati a secondare le idee regalmente pompose di Luigi XIV. Perciò il volume è un lavoro storico ed estetico; bello a leggerlo ed istruttivo vederlo. È bello a leggerlo, inquantochè si rimane genialmente impressionati della vaghezza e duttilità dell'immaginazione del nostro; il quale era pronto così a ideare un assieme architettonico, come a fissare con poche linee una scena sontuosa, che dovesse ornare una vòlta o le pareti di un salone.

Luigi XIV aveva preso per insegna della sua persona, del suo regno, della sua gloria, il sole; e l'astro divino formò il tema di un ciclo di pitture, le quali, per l'operosità di qualsivoglia artista, che non fosse il Le Brun, avrebbero una importanza capitale, e per quella del pittore di Luigi XIV non hanno maggior interesse di ciò che si attribuisce ad una parte assolutamente complementare di una vasta, immensa operosità estetica.

Abbiamo detto che il volume è istruttivo a vederlo. Sì è istruttivo, inquantochè è ben illustrato di cose decorative (pannelli, vasi, arazzi, busti, statue, lavori d'ebanisteria, d'oreficeria e simili); e il passare in rassegna il disegno di tanti lavori, in gran

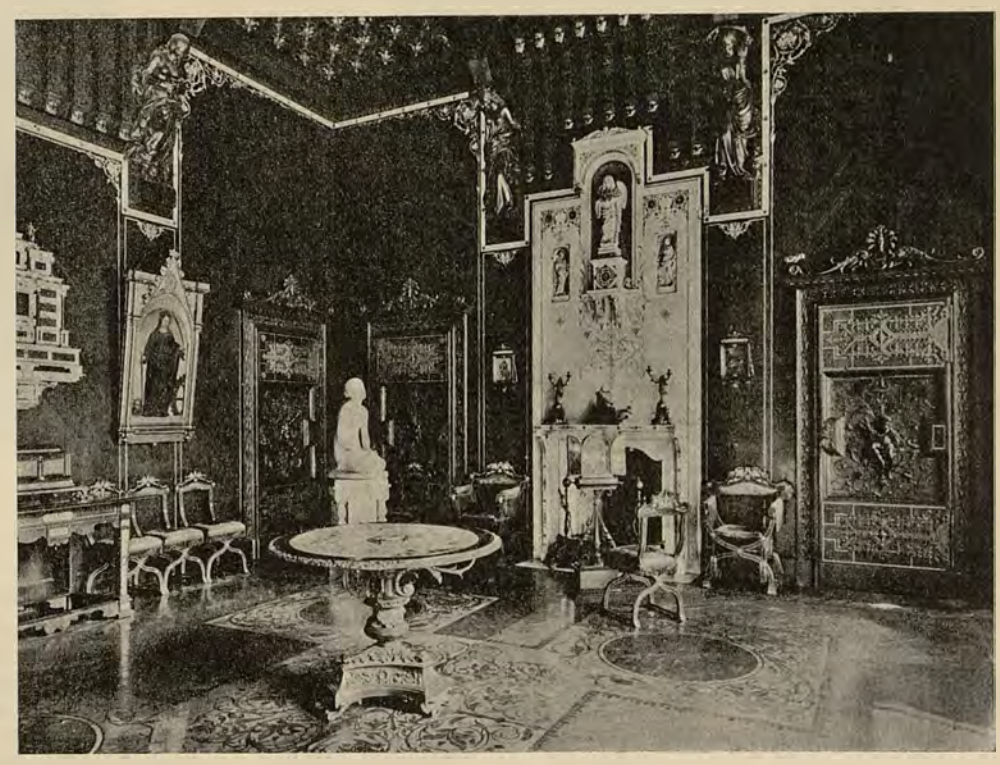


Fig. 12. Sala nera nel Museo Poldi-Pezzoli.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

parte considerevoli, non può non essere di somma utilità a chi si prefigge di rinverdire lo stile Luigi XIV.

Il lettore che non si deve giovare praticamente del volume, può essere soddisfatto della sua parte illustrativa; e l'artista, leggendo, si pone in grado di conoscere e studiare quanto di

Fig. 13. Cappuccio di piviale. Ricamo del Sec. XVI. Museo Poldi-Pezzoli.

meglio è stato prodotto da Carlo Le Brun e dai suoi cooperatori; il che è quanto dire, quanto di più bello e di più pomposo ha prodotto lo stile Luigi XIV. Onde giustamente l'autore intitolò il volume " le style Louis XIV „ benchè questi abbia scritto un lavoro quasi biografico sul Le Brun e i suoi maggiori cooperatori, cioè il Serazin, il Le Nôtre, Fr. Girardon, Filippo Caffieri (un romano, oriundo napoletano, che fece la sua fortuna in Francia), Seb. Le Clerc, il Berain, Ant. Coysevox, Gherardo Edelinck, ecc.

Burty — *Bernard Palissy*, con varie incisioni. — Parigi. Senza data, ma non vecchio.

I Francesi volgarizzano i meriti dei loro artisti industriali più di quello che si suole da noi. Da noi, nelle nostre scuole d'arte applicata, la cultura estetico-storica, per una ragione o per l'altra, è trascurata; mentre si dovrebbe capire che è il complemento della cultura pratica, e contribuisce a snebbiare l'orizzonte della visione estetica, e a insignorire la mente di utili cognizioni. La volgarizzazione di tale natura, in Francia, è facilitata da cento pubblicazioni popolari; fra queste occupano un posto capitale i volumetti biografici generalmente ben illustrati, cui appartiene il Palissy del Burty.

Il Palissy (1510-90) fu un ceramista, un di quei ceramisti indagatori che battono, come direbbe Michelangiolo, " vie non calpestate e sole „. Perciò egli divenne un personaggio storico, non tanto qual ceramista-artista, quanto qual ceramista scopritore di artifici chimici ed espositore di idee originali sulla struttura delle terre. Ciò che fa impressione a leggerne la vita si è segnatamente il vedere che alle sue scoperte e alle sue idee fu condotto dalla sua altissima intuizione; e questo fatto incoraggia tutti coloro i quali, non avendo un fondo di studi, tentano di allargare il campo del sapere con delle invenzioni e delle scoperte.

Eppure quest'artista, questo dotto, rimase lungamente dimenticato! La sua esumazione è un merito del movimento romantico; e nel 1844 un autore, P. A. Cap, degnò di un volume il Palissy, un volume che ne disegna bene la vita e le opere, e il cui titolo non è pomposo: *Oeuvres complètes de Bernard Palissy*. In seguito il nostro fu onorato di altre pubblicazioni; e persino di una statua, che vedesi a Parigi sullo " Square „ di Saint-Germain-des-Près. L'ultima pubblicazione o almeno l'ultima decorosamente popolare, è questa che oggi indichiamo all'attenzione di chi legge. La quale, benchè sia riassuntiva, espone con ordine e con sufficiente larghezza i principali fatti della vita dell'artista, la cui produzione ceramica, in ciò che concerne l'arte, si distingue dalle opere di altri ceramisti per essere ispirata direttamente dal vero. Sono piatti, sono vasi, e gli uni e gli altri sono ripieni di rettili, di pesci, d'insetti, che si muovono fra rami di foglie e di fiori disposti con libertà geniale. Ciò non vuol dire che il Palissy abbia esclusivamente trattato questo genere, ma vuol dire che egli ebbe una predilezione per l'ornamento naturalista.

Stern — *Venticinque pavimenti a mosaico di tutte le epoche, disegnati e misurati dal vero.* — Roma.

È l'opera di un innamorato del genere d'intarsio siculo-romano, per disegnare il quale occorre una pazienza da Benedettino.

Un certo numero di pavimenti sono composti di fronde infogliate; ma nella parte principale appartengono al genere minuto, di intarsiature geometriche a bianco e nero, in cui valse sommamente la scuola cosidetta dei Còsmati.

Il genere passò al di là del recinto medievo, ed ebbe dei saggi solennissimi a Roma e altrove; cioè a Firenze (cappella Riccardi e cappella del cardinale di Portogallo in S. Miniato) e a Napoli (cappella Piccolomini a Monteoliveto).

Il nostro autore diede così un saggio anche della produzione d'intarsio siculo-romano del Rinascimento; e lo diede insieme con vari saggi romani del medioevo (Santa Maria in Cosmedin: XI secolo; basilica di S. Giovanni Laterano: XII secolo; chiesa di S. Crisogono: XII secolo; chiesa di S. Ivo: XII secolo, ecc.) e dell'evo antico; fra i quali, uno che egli pubblicò anni sono nell'*Arte* e qui fu riprodotto a colori (pavimento trovato negli scavi di Tuscolo ora nel museo del Vaticano). Questa collezione è eseguita dunque con molta diligenza; e per ragione della minuteria decorativa di tal genere, è composta di tavole molto grandi, le quali devono essere consultate da chi vuol trattare il genere di pavimenti a intarsio siculo-romano e a intarsio romano antico.

Nessuna parola di testo.

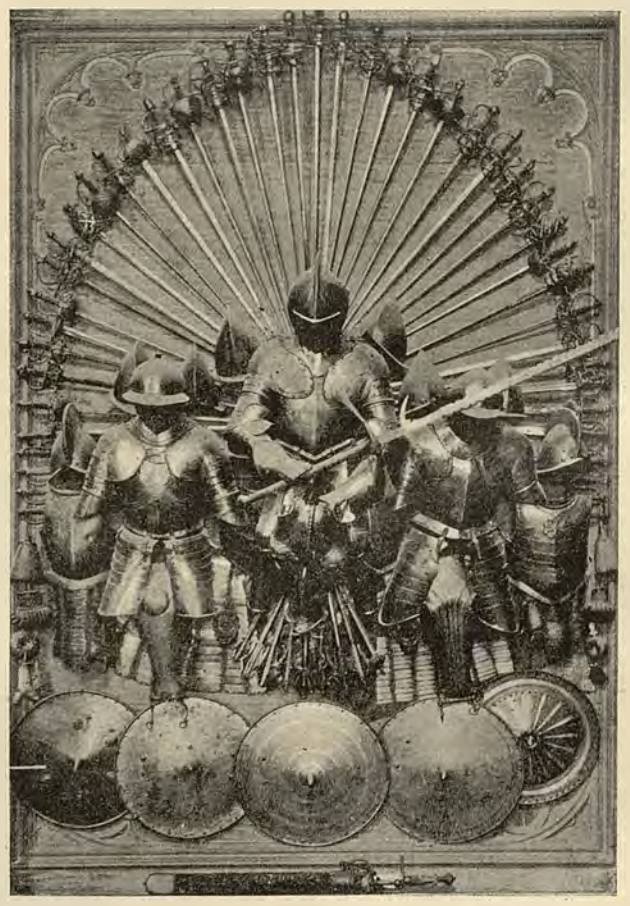


Fig. 14. Trofeo d'armi nel Museo Poldi-Pezzoli.

Fröhner — *La Collection Tyszkiewicz. Choix de monuments antiques avec texte explicatif* — Monaco 1893-99.

È una raccolta riccamente composta e poco adatta alle scuole d'arte decorativa, benchè contenga degli oggetti artistico-industriali, come gioielli e specchi etruschi, cammei, vasi dipinti, con particolari in grande. La collezione Tyszkiewicz, quale risulta dal presente volume, ha più un carattere archeologico che artistico e contiene delle cose egizie, fenicie, greche, paleo-cristiane, bisantine ed etrusche, ma molte d'interesse esclusivamente scientifico.

H. Meiszner — *Tiepolo,* con 74 illustrazioni. — Lipsia 1897.

È uno dei volumetti appartenenti alle monografie d'artisti, (Künster Monographien) che un editore di Lipsia, prendendo la mano ad uno di Parigi, pubblica da diversi anni. Questi volumetti tedeschi formano già un bel ciclo di monografie; e gli

Fig. 15. Tappeto persiano nel Museo Poldi-Pezzoli.

artisti che primeggiano sono gli italiani. Il ciclo francese era più variato e diviso fra più autori, tra cui dei forestieri per gli artisti forestieri; il ciclo tedesco invece è l'opera, per ora, di autori tedeschi esclusivamente. Un solo autore ha compilato una gran parte dei volumetti. Le monografie sono riccamente illustrate; e quella del Tiepolo contiene un numero di illustrazioni maggiore del *Tiepolo* pubblicato dal Chennevières, su cui fu qui richiamata la attenzione dei lettori. Le illustrazioni sono delle fotoincisioni assai chiare, e dànno una idea completa del pittore; la cui poesia, come tutti sanno, non consiste soltanto nel disegno agitato e nella prospettiva del sotto in su, ma consiste anche nell'armonia delle tinte luminose, che egli profuse nei suoi indimenticabili soffitti.

Cornault — *Jean Lamour, serrurier du roi Stanislas, à Nancy,* con 25 incisioni. — Parigi, senza data ma non vecchio.

Il volumetto del Cornault appartiene alla serie dei volumetti i quali, sotto il titolo generale « les artistes célèbres », riassumono in poche pagine, di solito molto ornate d'illustrazioni, la vita degli artisti maggiori sì antichi, sì moderni. È una serie conosciuta dai lettori dell'*Arte:* perchè nelle nostre note bibliografiche a quando a quando abbiamo recensito de' volumetti di questa serie. Ed oggi, indicando il volumetto su Giovanni Lamour, si richiama l'attenzione su la vita genialmente operosa di un fabbro ornatista, che si è immortalato colle sue opere di ferro battuto. Nato nel 1698, la produzione sua ha l'accento settecentista, e una finezza stilistica che non si trova o difficilmente si trova nelle opere congeneri di questo secolo. L'Italia del secolo XVIII non ha, al certo, un fabbro ornatista che possa stare a pari con lui; e chi vuole studiare le opere in ferro del detto secolo, e dimentica quelle del fabbro ornatista di Nancy, dimentica il meglio.

L'autore racconta la vita del Lamour molto succintamente; in compenso unisce la sua trattazione a un discreto numero di vignette; e fa una osservazione giustissima che è un voto; questa: « che inutile sarebbe il domandare una statua per Giovanni Lamour a Nancy, dove non ce ne è ancora una a Claudio Lorrain; inutile, poichè il nome del maestro quivi è popolarissimo; ma sarebbe utilissimo che i magnifici lavori di questo artista, unico al mondo, fossero riprodotti in grandi fotografie da mettersi nel Museo delle arti decorative di Parigi, per far conoscere un uomo di genio, che nel XVIII secolo inalzò il lavoro del ferro all'altezza del-

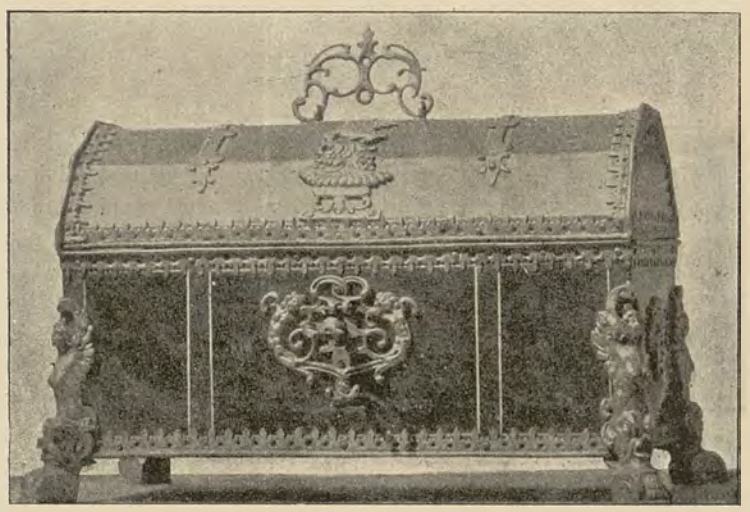


Fig. 16. Cofanetto nel Museo Poldi-Pezzoli.

l'arte. L'autore soggiunge che il Lamour è ignorato nella capitale.

Non so se il voto sia stato esaudito; ma se le fotografie fossero fatte, sarebbe bene che si conoscessero anche dai nostri fabbri ferrai.

Disegnava da sè il Lamour? Quasi sempre. Però il suo

Fig. 17. Porta della Sala nera nel Museo Poldi-Pezzoli.

maggior lavoro, una gran cancellata con dei sontuosi mensoloni e delle lampade sulla piazza reale, oggi piazza Stanislao a Nancy, fu disegnata da lui e dall'architetto Emanuele Herè. E' la cosiddetta cancellata delle fontane, una delle cose preziose della città, ed è riprodotta nel volumetto, del quale i lettori vorranno prender nota. Chi vuol conoscere totalmente il Lamour, deve prendere però la raccolta delle opere, che forma un volume a parte, il quale non ha nulla a fare con questo di cui si è ora discorso. A. M.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

III.

STALLI E MOBILI GOTICI NEL PIEMONTE.

(Continuazione. Vedi Fascicolo 11. Anno 1899.)

— Figure da 18 a 21. —

STUDIANDO le parti degli stalli di Staffarda, conservate nel Museo Civico di Torino, risulta che gli stalli erano disposti su due file; la inferiore al piano della chiesa, la superiore rialzata di tre gradini, coi sedili divisi da braccioli e pilastrini, l'alto baldacchino a volte, e il pregadio formante dossale agli stalli inferiori. Da quanto è conservato appare come questi fossero poco elevati, ed avessero sedili e pazienze effigiati variamente a teste di donne, di frati od animali, in pose contorte. Attraverso alla serie dei seggi inferiori si aprivano le scalette per accedere ai più alti, ed i fianchi delle scalette e dei passaggi, come pure le testate laterali degli ordini, erano riccamente adornati di sculture.

Una di queste testate minori rappresenta un vescovo monaco, sotto una nicchia dall'alta cuspide floreale riccamente intagliata; il vescovo, dai tratti fortemente espressi, ha un ricco pastorale gotico nella destra.

Anche un'altra fiancata reca un monaco che è indicato come S. Benedetto: s. BENEDITVS, ove si vede la forma grafica latina che risorge dopo il dominio assoluto della scrittura gotica nei secoli XIII-XV. I braccioli a parapetto delle testate recano figure scolpite a tutto rilievo; uno ha una figura draghiforme, dalla testa barbuta, a cui due puttini tirano la barba e la coda: nell'altro è effigiato un mostro gibboso che si rivolge con ridicolo ceffo verso un centauro, il quale lo colpisce alla spalla con una lancia.

Presso a queste due testate restano gli avanzi di due altre, con mostri sfingiformi alati, rappresentati con una energia che ricorda le chimere ed i mostri dell'arte greco-romana.

Su due altre di queste testate minori, che dovevano trovarsi vicine, è rappresentata l'Annunciazione. In una è l'arcangelo Gabriele, sotto una nicchia a conchiglie, sorretta da pilastrini a candelabrine di tipo classico, colla figurina dell' Eterno volante; nell'altra è la Vergine Annunziata, sotto una nicchia simile alla prima, che con una certa ingenuità non priva di grazia si rivolge verso l'Arcangelo; sopra queste due balaustrine è una sfinge dal tipo femmineo, dal berretto da giullare, con un centaurino, e sull'altra un mostro marino con una najade nuda sul dorso. Due altri mostri, messi lì dappresso, sono figure di chimere con orribile protome sul petto e dietro un delfino dall'agile movenza.

Gli stalli maggiori, dei quali ignoriamo il numero originario, sono uno dall'altro distinti per mezzo di braccioli arcuati, adorni di statuine; i sedili giranti hanno le loro pazienze vagamente scolpite a teste di donna, di frati, di cherubini oranti. Mirabile è la decorazione degli alti dossali, che comprendono nella parte inferiore uno specchio a intarsio, sul quale si aderge la decorazione a costole scolpite, con due varianti, però poco diverse, di ogive fiammeggianti con una rigogliosa fioritura di fronde spinose, vigorosamente sentite e toccate.

Gli specchi ad intarsio, nel lungo abbandono e nelle varie vicende, hanno più che ogni altra cosa sofferto: non parliamo poi di quelli di Pollenzo, che furono piallati e impellicciati dal Moncalvo. Da quanto però ne rimane si vede che, meno uno o due specchi con gabbie e altro, essi rappresentano in istudiata prospettiva templi di stile classico, ampie basiliche a volte ed a travate, e cassettoni, archi con sfondi architettonici; uno solo di questi specchi ha un edificio di stile gotico. Ma essi sono assai danneggiati e solo si può desumere che i legni dell' intarsio erano in due tinte, rosee e verdi.

Ci è noto il profilo del baldacchino, a voltine a crociera variamente decorate, nelle quali si incontrano le costole nascenti dai pilastrini divisori degli stalli, e ci restano anche sufficienti elementi per ricostrurre la fronte o gabbia del baldacchino, ad archetti a tutto sesto, poggiati su capitelli pensili a forma di nidi di cicogne, di colombe, o busti di cherubini; da questi capitelli sporgono le alte gugliette, che dividono in tanti campi il baldacchino, coronato da una cresta a traforo di elegante disegno; il centro di ogni metopa è indicato da una di quelle gemme sporgenti, di cui non mancano esempi oltr'alpe.

L'eleganza, la virtuosità somma dell' intagliatore si rivela specialmente nelle fiancate maggiori, che reggono al confronto di quelle eccellenti di Amiens e di Alby e delle più ricche cattedrali della Francia centrale e del nord, giacchè non solo si hanno a profusione i motivi della decorazione gotica, ma si intromettono gli elementi classici, nei quali l'artista già si dimostra versato. Nel Museo Civico sono conservate quattro di queste fiancate e tutte hanno decorazione varia, benchè tutte siano nella fronte effigiate a pilastrini uscenti come steli da una gemma, e benchè tre di esse terminino in alto da una classica coppa a cornucopie. Tutte e quattro le fiancate sono divise in due parti; quella più bassa corrispondente ai sedili, scolpita in alto rilievo, e la parte superiore traforata e scolpita. Nella parte inferiore di una di esse è raffigurata, sotto un arco complesso e sopra un alto zoccolo, la figura del Precursore, dalle vesti villose; sopra di lui si aderge

Fig. 18. Credenza con baldacchino nel Castello feudale di Torino.

una specie di cupola dalla decorazione esuberante dei più vari motivi, che ricordano le decorazioni dei grandiosi stalli d'Avila, in Spagna; ai piedi è l' inscrizione in caratteri latini: ECCE AGNVS DEI QUI TOLLIT PECCATA MUNDI.

Nella parte di sopra è una ricchissima candelabra adorna da ampie volute floreali e da uccelli e cornucopie fiorite, con angeletti e putti, in alto la Vergine in gloria, sotto un baldacchino coi lembi tenuti da due angeli.

Un'altra fiancata ha nella parte inferiore scolpita a bassorilievo la scena dell'Annunciazione, sotto un baldacchino di decorazione esuberante, eccessiva, di un gotico delirante. Le scenette erano trattate con tutta la finezza a cui poteva assurgere l'artista, ma pur troppo è mutilata la figurina della Vergine. Sopra di questa scena, scolpita a traforo, è la Natività di Cristo, un vero presepio, di una ingenuità toccante, colle figurine un po' goffe, ma pur sentite, espressive in modo commovente; manco a dirlo, il presepio è coperto da una guglia tutta a costole, a ogive ad intagli di vertiginosa fantasia. Sotto è la scritta: QUEM GENVITA DORAVIT.

La terza fiancata, che era dappresso al seggiolone o stallo abbaziale, ha inferiormente un santo monaco in alto rilievo, in abiti episcopali, ai fianchi sono due monaci inginocchiati sotto un arco complesso e carico di ornati; pure dedicata alla Vergine è la decorazione della parte alta di questo fianco. Dal seno di Davide dormiente, in abito di borghigiano francese della fine del 400, sorge un albero meraviglioso, dai cui rami a volute sorge una esuberante fioritura di re e di profeti, ciascuno con filatterio, ma senza inscrizione; sono i progenitori della Vergine che è in alto, tra una raggiera fiammeggiante.

Il pilastrino della fronte ha nella sua nicchietta un gruppo di statuine raffiguranti il martirio di un santo, forse S. Sebastiano.

Fig. 19. Dettaglio del mobile precedente.

Nell'ultima fiancata, conservata al Museo Civico, è raffigurato in basso, sotto una nicchia, il gruppo dei due santi Pietro e Paolo. Al di sopra, intagliate a giorno, una di quelle scene il cui pieno significato ci sfugge; a' piedi di un albero, che lancia in alto i suoi rami in una serie di eleganti volute su cui posano putti ed uccelli, stanno due genietti, che trattengono una scimmia ed un cane; trattato con molta vivezza è il fogliame della pianta che deve aver messo a prova l'industre pazienza dell'intagliatore, come il suo spirito di osservazione.

Il Museo conserva anche gli stalli del priore, che sono alquanto diversi dagli altri; elevati al di sopra del piano del pavimento, hanno non un sedile mobile, bensì una cassapanca fissa, colla fronte decorata da pannelli a ogive, che sembrano avere inspirato i fabbricanti di letti gotici nei castelli valdostani.

Il dossale, che termina in un baldacchino a guscio, è diviso in tre parti da tre archi a tutto sesto, nei quali si ramifica una ricca decorazione fiammeggiante. Così pure è ricchissima la decorazione ad intaglio che corona il baldacchino, la quale per la delicatezza delle ogive rammenta quelle di Flavigny (Côte d'Or), di S. Claudio nello Jura e, nel Saluzzese, quelle della Casa Cavazza.

Interessante è anche il leggìo di pianta ottagona, colla base ornata da finestre sulle varie faccie e una bella statuetta del Battista, che corona il mobile.

Mentre gli stalli sono stati dispersi, invece il pulpito rimane a suo posto, presso l'ingresso della sala capitolare, nella maggiore nave della chiesa, diserta di monaci e di preghiere. E vicino gli resta anche la scaletta che gira ancora intorno al suo albero, colla balaustrina adorna di specchi intagliati. Il pulpito poligonale, applicato ad uno dei piloni della navata maggiore, sorge da un pilastro pensile, da cui nascono le volte rette da alte costole, ed i vari lati, divisi da pilastrini cuspidati, hanno specchi ornati da ogive fiammeggianti di motivi poco difformi, simili a quelle degli stalli e ricche di foglie di acanto, dalla fine nervatura; sotto la balaustra del pulpito corre una ghirlanda, la quale raffigura il parapetto, tutto intagliato a rami intrecciati, grappoli e pigne, motivo frequente nella decorazione gotica e

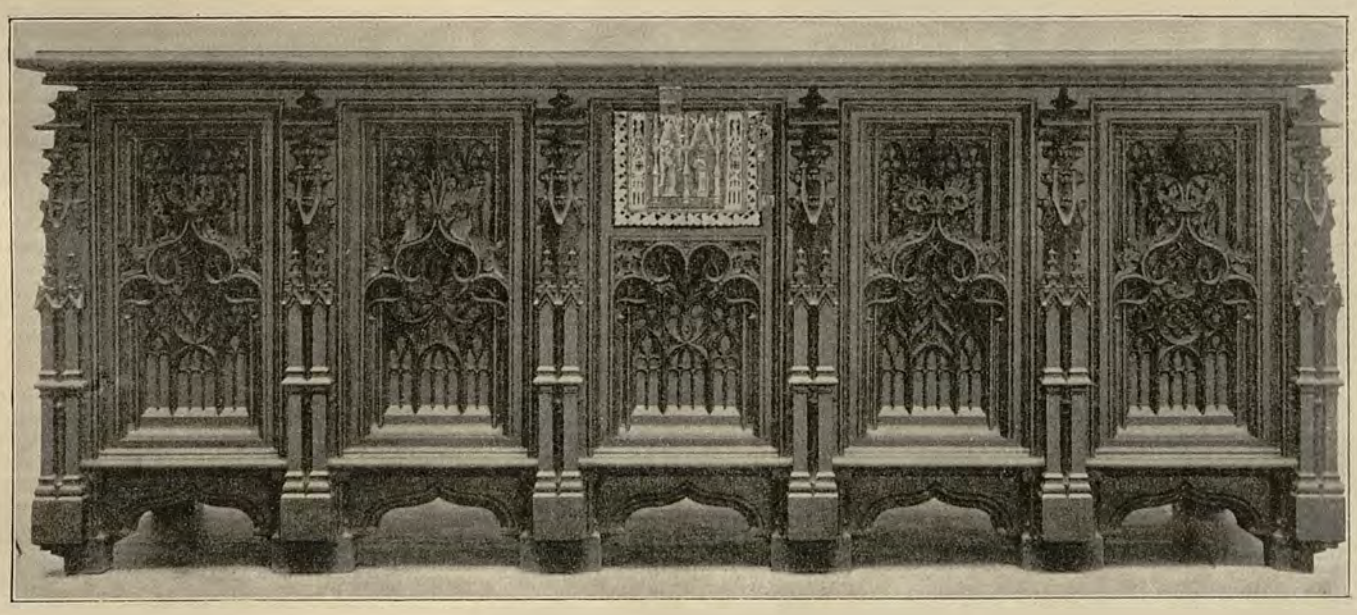


Fig. 20. Cassone nel Castello feudale di Torino.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

che si ravvisa anche nel dossale degli stalli capitolari del Museo torinese.

Chi sia l'autore di questo meraviglioso complesso di sculture io non saprei dire. Non essendosi ancora terminata l'esplorazione del ricco materiale documentario che si riferisce a questa abbazia, non mi è possibile dire se manchino documenti riferentisi all'artefice che vi ha posto mano e ne ha dato il disegno; ma non è tuttavia meno facile, in base all'esame stilistico ed alle analogie con altri monumenti dei paesi d'oltr'alpe, determinare l'epoca e forse anche l'origine. L'opera appartiene all'estremo momento, alla massima altezza a cui assurse la decorazione ed in generale l'arte gotica, quando essa cominciava ad accogliere, accanto ai severi e ragionati elementi, frutto della concezione e dell'immaginazione nordica, i motivi che l'erudizione classica ritraeva dall'arte del passato. È tutta la gaia schiera di genietti, di mostri alati, di centauri, di naiadi, sono le esili candelabrine, le nicchiette, gli archi a tutto sesto, che l'artista gotico accoglie nell'organismo delle sue linee e della sua decorazione, ed è appunto quella gaia e petulante schiera latina che corrompe la purezza della severa arte gotica e ne tronca per sempre la feconda corrente. Questi stalli di Staffarda, pure avendo il loro carattere speciale, ci presentano lo stesso fenomeno che si osserva in tanti monumenti francesi della fine del 400 e dei primi anni del 500, quando dalle

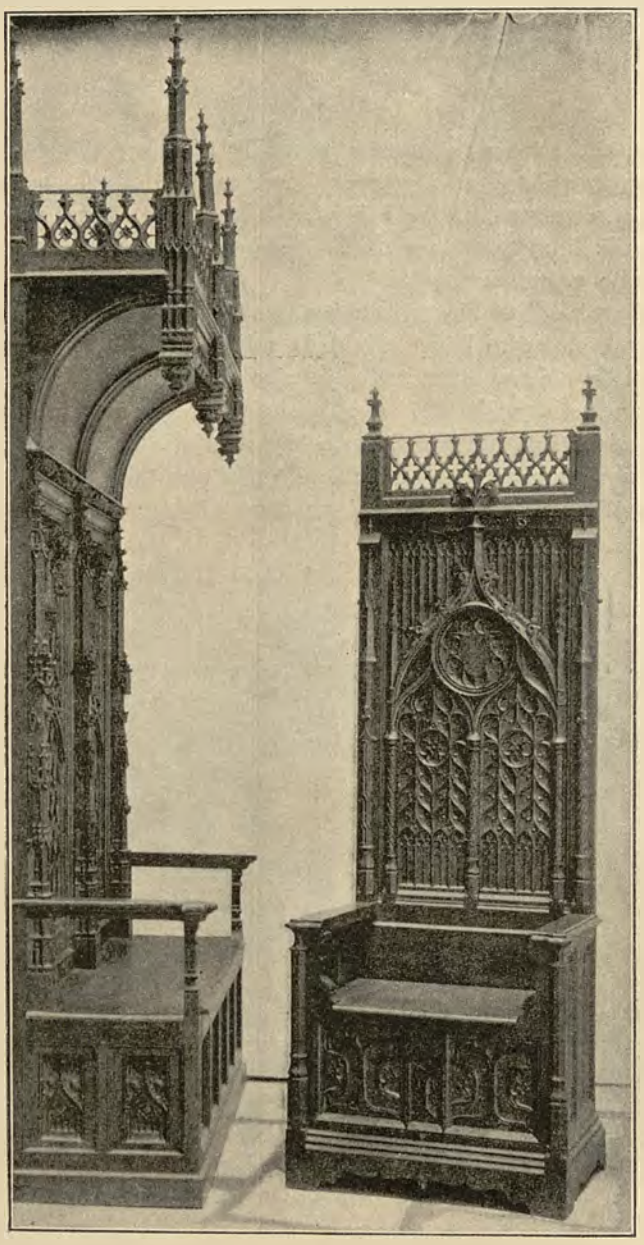


Fig. 21. Sedili nel Castello feudale di Torino.

liete contrade del nostro paese, tanto facilmente aperte ai soldati di Carlo VIII e di Luigi XII, era entrato in Francia il fiore del pensiero, della cultura e dell'arte italiana.

Ricordo le vetrate della cattedrale di Auch, con figure di edifici gotici e motivi del rinascimento, e, nell'altra estremità della Francia, nella celebre cattedrale di Evreux, la ricca decorazione delle sculture, illustrate dal Gailhabaud, nelle quali, specie nelle cancellate divisorie, negli *jubés*, nelle chiusure delle cappelle laterali si hanno gli stessi fenomeni che direi quasi di ibridismo, per quanto l'eleganza dei motivi classici importati sia somma e raffinata. Anzi, osservando questi ed altri stalli dell'isola di Francia, si affaccia molto naturale l'ipotesi che di là siano stati tratti gli esempi e forse gli artefici che intagliarono il coro di Staffarda; e ciò è più che probabile se si pensa che la ricca e potente abbazia fu per tutta la seconda metà del 400 ed i primi del 500 infeudata nella famiglia marchionale di Saluzzo, che la resse e la protesse coi suoi cadetti e bastardi. Nel 1469 abbiamo l'elezione di Federico di Saluzzo, figlio di Ludovico I, vescovo di Carpentras e cancelliere del duca di Savoia, al quale succede nel 1483 il fratello Francesco, vescovo di Ginevra, poi arcivescovo di Aix. Troviamo poi per tre volte ricordato come abate Giovanni Luciano, nel 1490, 1494 e 1505, che cedette la carica al fratello Carlo, poi a Gian Ludovico figlio di Ludovico II nel 1510, e nel 1530 a Gabriele, poscia vescovo d'Ajre in Guascogna. A quel torno di tempo può essere riferita, insieme con tanti benefici fatti all'abbazia dalla famiglia regnante, anche la costruzione del coro, in cui i nobili abbati possono avere impiegati gli artefici stessi che lavoravano nelle loro case o nelle loro splendide dimore, traendoli dalla corte di Francia, colla quale, come colla corte di Fiandra, mantennero vivissimi rapporti e scambi d'interessi commerciali e politici, quando le tre corti furono alleate a danno della crescente potenza di Carlo V. Fu allora che l'oro francese e gli intrighi di quella Corte si riflessero nel Saluzzese, come si produssero nella moda e nella cultura del paese gli scambi e le influenze, che non furono senza benefico effetto nel marchesato.

(*Continua*) ANTONIO TARAMELLI.

IV.

NOTIZIE

IL TRITTICO D'AVORIO NELLA CERTOSA DI PAVIA E UN TRITTICO D'AVORIO NEL MUSEO DEL LOUVRE — Nell'*Architectural Review* di Londra (n. d'Ottobre) il Molinier, conservatore del Louvre, pubblica la continuazione di un suo studio sopra gli avori del Louvre e di Cluny. È riccamente illustrato, e contiene un pezzo capitale della scultura italiana d'avorio, una parte d'un trittico assai noto in Italia, attribuito al XIII o XIV secolo. Il trittico del Louvre fu regalato all'abbazia di Poissy dal duca di Berry, ed ha molta relazione col trittico della Certosa di Pavia, attribuito a Baldassare degli Embriachi, o a Francesco de Masiis, o a vari artisti (la qual cosa è la più verosimile). Or questa relazione esclude la possibilità che il trittico del Louvre sia del XIII e XIV secolo, come viene indicato sotto la sua riproduzione londinese; la quale per buona ventura contradice ciò che nel testo è dichiarato dal Molinier, che attribuisce il trittico alla fine del quattordicesimo o al principio del secolo seguente. Ciò corrisponde perfettamente alla data del trittico della Certosa di Pavia. Difatti nel documento della Certosa alle date 1400 e 1409 si menzionano dei pagamenti per quest'opera, la quale senza dubbio è di gusto fiorentino. Ne scrisse anche il Sant'Ambrogio nell'*Archivio Storico Lombardo* del 1895.

Sullo stesso argomento Giulio de Schlossen, direttore del Museo imperiale di Vienna, pubblicava di recente uno studio sul laboratorio degli Embriachi.

ARCHEOLOGIA E ARTE ORIENTALE — La Francia ha fatto costruire, al Cairo, un grandioso fabbricato per l'Istituto francese d'Archeologia Orientale. Noi che andiamo constatando di giorno in giorno il crescere d'importanza dell'Oriente sulle arti occidentali e l'interesse che acquista l'egittologia e l'assiriologia su ogni campo dell'arte — principiando dall'ellenica e dall'etrusca — ci felicitiamo di questo fatto, che indica la somma cura del governo francese per gli studi artistici orientali.

IL PERICOLO VERDE — Esiste un " pericolo verde „; è stato indicato e studiato da una grave Rivista tedesca d'architettura. Si tratta di un pericolo che sta per piombare anche sul nostro capo. Non è l'absinthe, nè sono altri liquori più o meno verdi, i quali minacciano la nostra esistenza; è il color verde che si insinua, s'impone, vuol trionfare sul campo dell'arte decorativa.

L'Inghilterra è la grande colpevole; essa ha inventato de' verdi teneri, olivastri; e la moda dei mobili verdi, delle sete " Liberty „ a base di verde, degli oggetti da toilette verdi come un prato primaverile, innonda il mondo. Ma gli Stati continentali cominciano ad esserne seccati, e l'Inghilterra dovrà ripiegarsi su sè stessa.

Noi ammiriamo il buon gusto degli Inglesi, la loro superiorità in ciò che concerne l'intelligenza industriale del loro paese; ma detestiamo l'anglomania, questo fenomeno momentaneo, che sotto lo strano velame di quattrocentismo, di Preraffaelismo, di Ruskinismo, accenna ad abbattere l'iniziativa e lo spirito nazionale dei vari paesi del mondo.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO.

Anno IX. FEBBRAJO 1900 N. 2

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

È riservata la proprietà artistica e letteraria secondo le leggi e i trattati internazionali.

V.

LA RAPPRESENTAZIONE DEGLI ANIMALI NELL'ARTE CLASSICA.

— Tav. da 5 a 11. Fig. da 22 a 27. —

L sentimento della natura, come ispirò i poeti, così avvivò l'imaginazione e l'entusiasmo dell'arte negli artisti, cosicchè, anche nei periodi di preparazione e di transizione dell'arte, noi osserviamo costantemente riprodotti, in modo fedele e vivace, le figure degli animali con una bravura, una *virtuosität,* direbbero i Tedeschi, che ci meraviglia.

Si comprende, del resto, che gli animali dovevano essere ritratti meglio delle persone, perchè gli artisti trovavano più facile la riproduzione fedele della natura, come appariva ai loro occhi, che non l'intuito del pensiero e il trasparire degli affetti e dei sentimenti umani dagli atteggiamenti della persona e dai tratti del volto.

Anche l'animale ha un dato sentimento, per così dire, di rabbia o di dolcezza, di odio o di amore, di attività o di riposo; ma questi stati interni, determinano più facilmente e chiaramente le azioni negli animali, che non nell'uomo, con periodici e ripetuti movimenti o pose, di cui l'artista si rende tosto padrone.

E questo campo è inesauribile, perchè lo spirito di osservazione e il sentimento della natura erano così profondi nell'animo geniale dei Greci, e poi dei Romani, da estendere la rappresentatazione delle scene naturali degli animali a tutti i loro generi artistici: le gemme e le monete (1), la ceramica, i varî oggetti di teletta e gli ornamenti in plastica e in metallo (2), la toreutica, il mosaico, e la scultura propriamente detta.

* * *

La ricerca di questa rappresentazione di animali può essere triplice, nel senso del materiale adoperato, nel senso cronologico e nel senso tipologico.

Il criterio del materiale meno importa per l'arte, che mira soprattutto al tipo sviluppato nei varî periodi artistici, a meno che non sia il caso di un materiale tanto speciale, quale il mosaico, come quello noto delle colombe, dette di Plinio, al Vaticano (vedi fig. 24), o quelli più grandiosi per pavimenti di palazzi o di terme, come il noto del R. Museo di Antichità di Torino, rappresentante Orfeo che placa col suono della lira gli animali ormai suggestionati ed estatici intorno a lui, nonchè altri di Roma e di Pompei.

Nel senso cronologico è interessante il vedere la cura degli artisti nel rappresentare il mondo animale di fianco a quello umano, dal periodo miceneo fino all'arte romana e bisantina, secondo gli indirizzi e i gusti delle varie età. E appunto questo ha relazione col senso tipologico, ed è curioso di vedere come nell'arte dei vari periodi si manifestino tendenze e atteggiamenti diversi, secondo le età, i costumi e la moda del tempo.

Così troviamo grande varietà nelle opere d'arte: ora animali

Fig. 22. Cavallo di Marco Nonio Balbo, nel Museo Nazionale di Napoli.

(1) Imhoof-Blumer — Otto Keller: *Tier und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des klassischen Altertums.* Lipsia, Teubner, 1889.

(2) M. Hoernes, *Die ornamentale Verwendung der Thiergestalt in der prähistorischen Kunst,* nelle *Mittheilungen der anthrop. Gesellschaft in Wien,* XXII (1892).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

soli, in diversi atteggiamenti di riposo o di assalto; ora gruppi a due, a tre, talora misti con tipi umani, in un momento caratteristico della loro vita, o per riprodurre una lotta di razza belluina, o perchè fanno parte di altri monumenti, quali i cavalli nelle statue

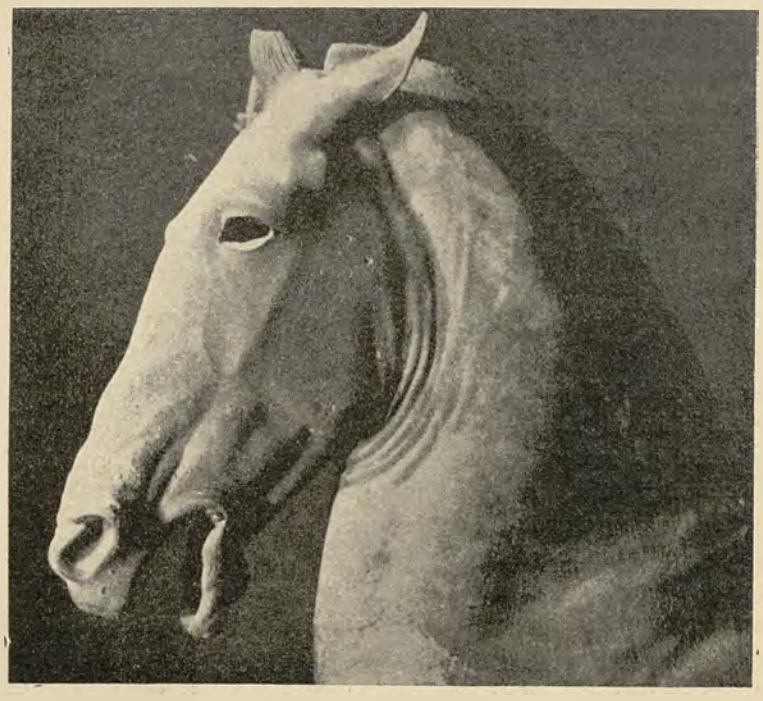


Fig. 23. Testa di cavallo in bronzo nel Museo Capitolino.

equestri, gli animali simbolici nei tipi mitologici tradizionali, come il ratto di Ganimede per parte dell'aquila di Giove, il *simplegma* di Leda col cigno e via dicendo.

S'aggiungano poi gli animali puramente decorativi, formanti una classe a sè, che non ha per proprio fine l'opera per sè stessa, ma invece il lavoro artistico, che adorna l'opera di cui fa parte. Questa classe fu originata dalla grande diffusione, avvenuta specialmente dopo l'introduzione dell'arte etrusca, delle figure animalesche, di cui si serviva spesso come di motivi artistici prediletti.

L'ideale della decorazione sarebbe ch'essa non fosse formata da un accozzo eterogeneo di figure di varia provenienza, *ut nec pes nec caput uni redatur formae,* ma corrispondesse a un tutto organico e razionale, subordinato al criterio del lavoro, di cui quelle figure, quei motivi animali sono ornamento.

Talora serve di criterio direttivo la legge statica, oppure quella delle proporzioni, che è fonte di bellezza; ma, poi, anche queste leggi sono dimenticate e confuse in una esplicazione capricciosa, e talora farraginosa d'ornati, che dà all'opera artistica un carattere artifizioso, e quindi freddo; anzi genera talora un senso di ripugnanza o di scontento.

Fig. 24. Colombe dette di Plinio in musaico nel Museo Capitolino.

Nella decorazione, quindi, non c'è di ammirevole se non l'esecuzione accurata e la riproduzione, quasi dirò, fotografica di ogni particolare, benchè minimo, osservato e studiato in sè, indipendentemente dal complesso dell'opera. Perciò, mentre un candelabro d'arte romana imperiale (vedi p. es. fig. 25), non ci dirà nulla all' intelletto, quantunque soffocato sotto la congerie degli ornamenti varî e molteplici, ogni singolo animale, o parte di animale che lo orna, teste di ariete, corpi di cigno e di sfinge, e così talora, in altri lavori, serpi aggrovigliate, maschere leonine e simili, sono elementi che, pur non parlando nè alla mente nè al cuore, tuttavia sono eseguiti con meravigliosa conoscenza delle leggi della natura e dell'anatomia, con conoscenza precisa del tutto e delle parti, con appropriata scelta di motivi artistici, secondo il principio statico, se non secondo quello dell' assieme organico e vitale dell' opera d'arte.

Fig. 25. Candelabro di marmo nel Museo Nazionale di Napoli.

* * *

Ma, lasciata da un lato la parte decorativa dell' arte, perchè questa ha il suo maggior sviluppo e la sua più diffusa applicazione nell' arte medioevale e moderna, di cui scriverà penna ben più degna della mia, e stando nell'àmbito della plastica, della statuaria degli animali, è certo che l' antichità presenta una ricca grandezza nell'invenzione e nell'esecuzione degli animali, dal sentimento eroico fino al realismo più puro.

Non considerando la parte che hanno gli animali nell'epopea omerica, e precisamente nello scudo d'Achille e nei monumenti affini, p. es., gli scudi idei di Creta (1), studiamo brevemente la presenza di questi animali specialmente nella storia dell' arte dal periodo omerico in poi. Mi s'affaccia sùbito alla mente il lavoro eletto delle due lame di pugnale cesellate, ritrovate l'una, rappresentante la caccia al leone, nella quarta tomba, l' altra, nella quinta tomba di Micene, raffigurante alcune pantere che inseguono delle anitre; opere entrambe che si ammirano al Museo del *Polytechneion* in Atene e che toccano il periodo omerico (2).

La caccia ai tori selvaggi nella sua rude realtà si ammira nei bassirilievi a sbalzo dei due celebri vasi trovati in una tomba, a cupola, di Vaphio. E caccie in genere sono frequenti nell'antichità, quali al cinghiale, quali all' orso, come si vede, p. es., fin dal periodo arcaico, in un frammento del fregio del monumento delle Nereidi, e per tutta l'arte greca e romana: celeberrime le caccie di Alessandro il Grande, di

(1) Ved. W. Helbig, *Das homerische Epos;* traduz. francese, 2ª ediz. 1885; F. Halbher e P. Orsi.

(2) Ved. Milchöfer, *Die Anfänge der griechischen Kunst;* cfr. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque,* vol. I, pag. 26-27, fig. 8 9.

cui vediamo riprodotta fedelmente una sul così detto *Sarcofago d'Alessandro* (1).

Ritornando all'età arcaica, che dal periodo miceneo dell'arte nelle isole greche va fino al periodo della scultura attica, troviamo una classe intera di monumenti rappresentanti la lotta dell'uomo con l'elemento selvaggio della natura animale, specialmente coi tori, argomento prediletto nella ceramica e nella pittura, oltrechè nella cesellatura. Basti citare il dipinto murale di Tirinto (2), di cui il frammento rimasto rappresenta un personaggio che doma il toro; senza dubbio faceva parte di un complesso di descrizione di lotte, che era motivo preferito dagli artisti dell'Argolide (3).

Le gemme incise di Creta e di altre isole greche, le lamine d'oro figurate di Corinto e del Dipylon d'Atene, i vasi di Cameiros, la testa di grifone in bronzo di Olimpia, la base d'una statua d'Iphikartides, trovata a Delo, con teste di leoni e di arieti agli angoli, sono d'altra parte esempi della tendenza alla riproduzione di tipi animaleschi del periodo arcaico dell'arte greca, nonchè di quello a cui appartengono i lavori a sbalzo delle situle illiriche ed atestine di Watsch e Benvenuti, o quelle Arnoaldi e della Certosa nel Bolognese.

Seguono quei *simplegmata,* quei gruppi di eroi e di mostri in pietra tufacea calcarea, e poi in marmo, che ornavano i frontoni dei templi arcaici dell'Acropoli, in cui la tradizione mitologica andava falsando il vero concetto naturale, e in cui gli animali, per lo più fantastici ed esagerati nelle forme e negli attributi, non avevano nulla da vedere con la fauna del paese e con l'età in cui

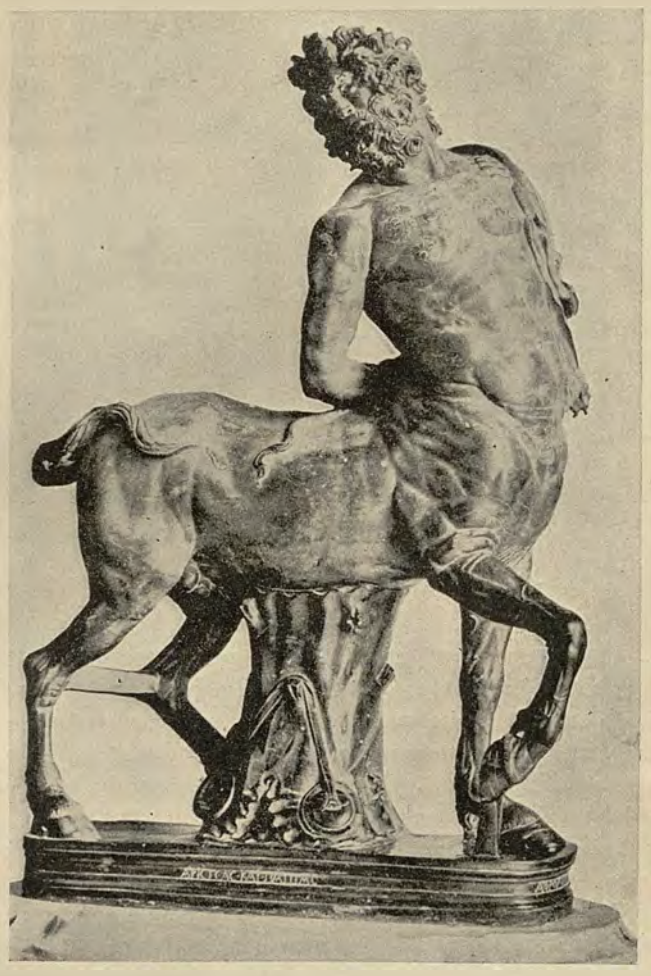


Fig. 26. Centauro nel Museo Capitolino.

fiorivano. Ciò non toglie che poi l'arte progredita ne abbia creati tipi belli pel contrasto tra il mostruoso e l'umano.

Più lenta perciò si fa strada, attraverso la superstizione, la tradizione mitologica, la riproduzione dei tipi naturali. Un animale vero e proprio, quantunque espresso nelle forme asciutte e

(1) Ved. per il bassorilievo delle Nereidi, COLLIGNON, op. cit., I, pag. 225, fig. 109; per le caccie d'Alessandro, idem, II, pag. 407.

(2) Ved. SCHLIEMANN, *Tiryns e Mykene;* cfr. BAUMEISTER, *Denkmäler des klassischen Altertums.* Monaco, Oldenbourg, 1887; alla voce *Mykene.*

(3) MARX, *Jahrbuch d. arch. Inst.*, IV (1889) pag. 119-129; COLLIGNON, op. cit., I, pag. 53.

schematiche dell'arte arcaica, si vede nella statua dell'Ermete *Crioforo,* che porta sulle spalle un vitello, ed è detto appunto *Kalbträger* dai Tedeschi; le due stele di Alxenore di Naxos e

Fig. 27. Centauro nel Museo Capitolino.

della collezione Borgia riproducono due cani pieni di vita e in atteggiamento molto espressivo e ben riuscito, quando si pensi all'angustia dello spazio che la stela prescriveva all'artista.

* * *

Un periodo di migliore osservazione della natura vediamo nel passaggio dall'arte arcaica al fiore dell'arte periclea, con le opere di Fidia e di Policleto; la tendenza artistica si manifesta soprattutto con una grande predilezione pei cavalli, e poi pei monumenti equestri.

Il tipo di cavallo della scultura antica dev'essere stato, come ben osserva il Burckhardt (1), di razza e di forme alquanto diverse da quelle d'ora, perchè non incontra veramente il nostro gusto; però si noti che, quanto alle misure, i cavalli della processione panatenaica del Partenone sono più piccoli di quelli che dovrebbero essere, per far rilevare le forme dei cavalieri, e, senza dubbio, non sono convenzionali, perchè il realismo s'intravvede anche nei cavalli impettiti del primo periodo arcaico. Anche i pittori di vasi contemporanei ai Pisistratidi sanno trattarli ormai con naturalezza e sicurezza somma, e sulle stele e sui monumenti funerarî, come quelli di Lambrica e dell'Attica in genere, si vedono talora superbi cavalli rappresentati in onore del defunto (2).

Uno dei bei tipi di testa equina è quello del carro di Selene sul frontone orientale del Partenone; vi è tanta vivezza ed energia che non regge il confronto con nessun'altra testa di cavallo, e rappresenta di fatto un ente soprannaturale (3). Più d'ogni altro si avvicina a questo il cavallo di bronzo del Campidoglio, rinvenuto in Trastevere nell'anno 1849, quelli in marmo dei due Balbi del

(1) J. BURCKHARDT, *Le Cicerone, traduit de l'allemand sur la cinquième édition*, Parigi, Didot, 1885, vol. I, pag. 161 e segg.

(2) BENNDORF, *Griechische und Sicilische Vasenbilder;* cfr. COLLIGNON, op. cit., I, pag. 383; II, pag. 189.

(3) Ved. RUHL, *Uber die Auffassung der Natur in der Pferde Bildung antiker Plastik,* 1846.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Museo di Napoli (vedi fig. 22), nonchè alcuni altri piccoli bronzi, come, p. es., quelli di Alessandro e dell'Amazzone nello stesso Museo (vedi Tav. 9).

Trascurando per ora le nature ibride, umane ed equine insieme, che vediamo, p. es., nella lotta tra i Lapiti e i Centauri, sul frontone occidentale d'Olimpia e nelle metope del Partenone, limitiamoci alla rappresentazione del cavallo vero e proprio.

Se esso è di parata, o in posa di riposo, è maestoso e aggiunge poi l'ornamento più bello alla statua equestre, mentre invece altri animali, quali il toro, hanno nella loro rappresentanza unito spesso un concetto di lotta, di violenza, specie nel tipo frequente del toro detto *cornupeta*, sulle monete della Magna Grecia, la cui natura vedesi ribollente d'ira nelle varie rappresentazioni del Minotauro e in una delle fatiche di Ercole, quale si vede vigorosamente rappresentata in una metope occidentale d'Olimpia, ora al Museo del Louvre (1).

D'imitazione prassitelica, ma di fattura romana mediocre sono i cavalli dei noti colossi di Monte Cavallo a Roma, che per la loro conservazione non offrono materia a confronti. Basti citare poi il cavallo della notissima statua equestre di Marc'Aurelio, piuttosto brutto e non certo ideale, poichè forse riproduce il cavallo prediletto dell'imperatore. Maestoso e grave è quello della statua equestre di Còmmodo alla caccia, nel Vaticano. Di nessun valore è invece l'altro di Firenze, degli Uffizi, e grande autorità per i confronti avrebbe la testa equina attribuita a Donatello, se si credesse ancòra antica; ma pare ormai accertato che non lo sia. In ogni modo, esso ha la grandiosità dei tipi dei cavalli romani, quale ci mostrano i quattro cavalli di bronzo di S. Marco a Venezia, che sono di lavoro romano, e quindi meno fini, ma più colossali e superbi di quelli greci. Questi si riconoscono tosto dalla criniera corta e diritta, dagli occhi sporgenti, dai contorni delle narici e della bocca molto accentuati, come si presentano al tempo di Fidia, e come si può anche distinguere su un bassorilievo del Vaticano (2). Il tipo continua per tutto il IV secolo, e lo riconosciamo studiando il frammento d'uno dei cavalli della quadriga del Mausoleo di Alicarnasso, ora al Museo Britannico, nonchè il cavallo della quadriga di Helios in una metopa del tempo dorico di Ilion, sotto Lisimaco.

(*Continua*) SERAFINO RICCI.

VI.

Stalli e mobili gotici nel Piemonte.

(Continuazione e fine. Vedi Fascicolo precedente).

— *Fig. da 28 a 35.* —

UN singolare testimonio degli scambi e rapporti tra la marca Saluzzese e le regioni della Francia e delle Fiandre, rapporti tanto importanti per riguardo del commercio, delle industrie e dell'arte, lo si vede nel polittico plicatile, intagliato e dipinto, che è proprietà dei nobili Pensa di Marsaglia, di Saluzzo.

Per quale via e per quali vicende esso si trovi ora in quella città, non è noto; ma è possibile pensare a relazioni di qualche nunzio, o prelato della famiglia marchionale di Saluzzo, colla corte di Francia o colle Fiandre, quando i tre Stati erano uniti in alleanza offensiva e difensiva contro l'impero di Spagna.

Il polittico (v. Tav. 68, Anno VIII) del principio del sec. XVI, appartiene all'estremo svolgimento dell'arte gotica fiamminga ed è, sia nella scoltura, sia nell'intaglio, di una finezza meravigliosa.

Esso è una di quelle ancone facilmente portatili, che, frequenti nei paesi del nord, adornano gli altari degli oratorii e delle pievi, sostituendo, se non per il pregio della materia e lo splendore dell'arte, almeno per delicatezza d'intaglio e smaglianza di colori e dorature, i capolavori marmorei delle maggiori chiese. È composto di cinque parti disuguali ma simmetriche, di cui la centrale alquanto più alta e le esteriori forn iteall'estremità superiore di un

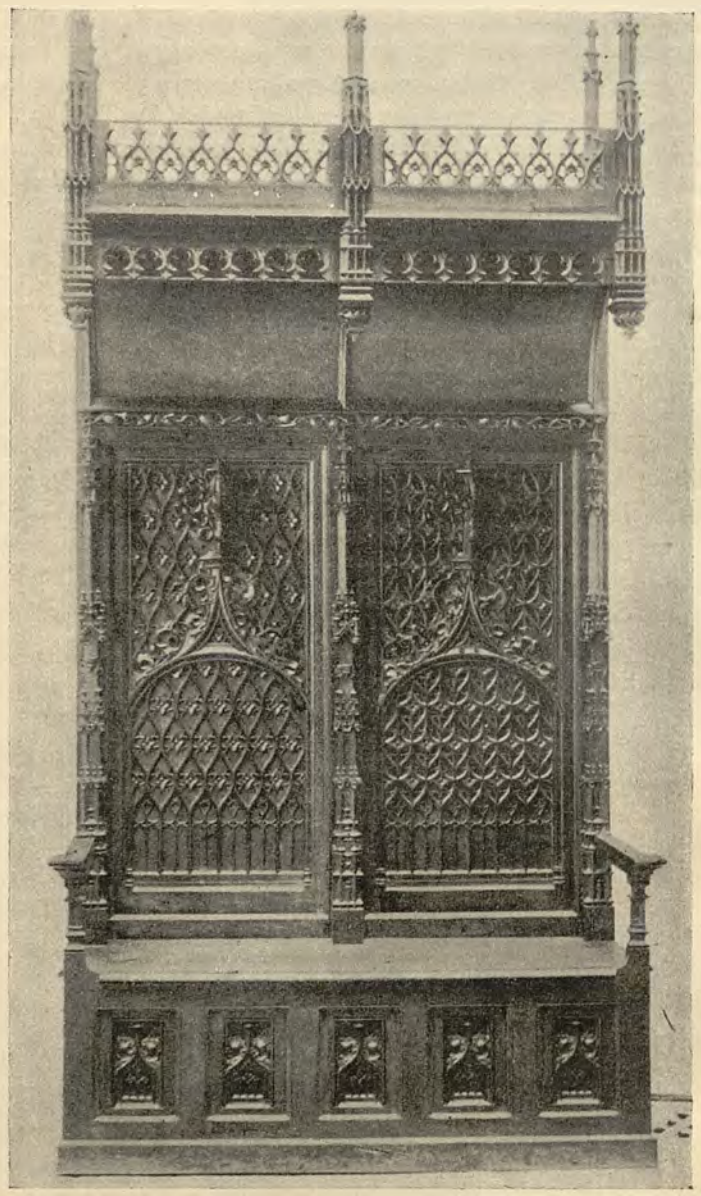


Fig. 28. Sedile con baldacchino nel Castello feudale di Torino.

rialzo. Esse sono congiunte tra di loro per mezzo di cerniere, le quali permettono al polittico di chiudersi, e recano nella loro faccia principale scene scolpite ed intagli, e nel rovescio pitture, le quali decorano anche le esterne che chiudono il polittico. In queste imposte sono effigiati S. Giacomo e S. Giuseppe e nelle antine scene del nuovo testamento, tra le quali bellissima quella delle Nozze di Maria, tutte poi spiranti quella fine osservazione, quella scrupolosa cura che tanto affascinano, insieme coll'eccellenza della tecnica e la vivacità del colorito, nell'arte fiamminga, anche dei minori. Il nome del vecchio maestro è Van Brügel.

Ma per tenermi agli intagli, che sono mio compito, i tre scomparti centrali più ristretti hanno una sola scena, mentre i due scomparti estremi sono effigiati da due scene per ciascuno.

Cominciando da sinistra, l'estremo scomparto ha Maria Vergine presentata al tempio; s'aderge questo sopra l'alta scalinata con una selva di cappelle, dagli ampi finestroni traforati, di archi rampicanti, penduli, di guglie e di pinnacoli che in salita vertiginosa si elevano a confondersi colla membratura esilissima, quasi una trina, che forma la cornice dello scomparto, unendo questa scena colla seguente. Separato dalla prima per mezzo di un pilastrino, recante una nicchietta ogiva con statuetta, simile a quelli che dividono in varie metope i baldacchini degli stalli gotici, è lo Sposalizio della Vergine, con un gruppo di personaggi vestiti alla foggia di Fiandra, innanzi ad un tempio fantastico. L'Annuncia-

(1) Ved. COLLIGNON, op. cit., I, pag. 434. Per i tipi col Minotauro cfr. L. MARIANI in *Monumenti antichi*, pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei. vol. VII: *Statue mutili di un gruppo marmoreo rappresentante Teseo e il Minotauro.*

(2) Ved. COLLIGNON, op. cit., pag. 146; cfr. HAYDON, *Comparaison entre la tête d'un des chevaux de Venise et la tête de cheval d'Elgin du Parthenon*, 1818.

zione di Maria, che decora l'altro scomparto, fregiato in alto da ricca cornice a traforo, è una scena di una finezza delicata, che attesta una non comune idealità nell'artista il quale ne concepì il disegno, e rammenta da vicino le severe ed immortali opere dei vecchi maestri fiamminghi; un baldacchino è nella camera, aerata da grandi finestre, dove la Vergine accoglie il Nunzio divino; sopra sporge, in un delirio di linee ogivali, la cima di un tempio fiammingo.

Lo scomparto centrale, più alto, ha una scena pure assai fine e pia, la Natività, con un verismo di osservazione sorprendente; più dietro i pastori, che traggono, avvisati dai Nunzi divini, al presepio; in alto un volo d'angeli che a spira si avvolge sotto la mirabile nervatura di una cupola tutta a trafori ed archi. Nel prossimo scomparto, a destra, decorato come il suo simmetrico, è la Circoncisione del Bambino, nell'interno del tempio, non meno degli altri frutto di una fervida immaginazione decorativa, innanzi alla quale il nostro gusto posato latino si conturba e si perde. L'ultimo scomparto di destra, sotto l'ampio arco a costole e trafori, accoglie due scene divise da pilastrino, uno è l' Adorazione dei Re Magi, veneranti la Vergine su un ricco trono, l'altro è la Presentazione di Gesù al tempio: entrambi le scene hanno per sfondo, come nell'altro scomparto di sinistra, lo stesso edificio, nel quale l'artista, quasi come fece il decoratore murale pompeiano inspiratosi alle linee ed ai motivi reali, che si vedeva sorgere attorno nei monumenti a lui contemporanei, si spinse poi ad uno sbizzarrimento, ad un delirio di mirabili assurdità.

Questo polittico, che da noi ora non ha molti confronti, ma che pure non dovette essere isolato, massime nella regione saluzzese, rappresenta, dal punto di vista decorativo, l'estremo svolgimento, vorrei dire l'esagerazione del motivo gotico; è appunto per tale esagerazione che questo stile, coi suoi motivi pure così

Fig. 29. Tavola con vasellami nel Castello feudale di Torino.

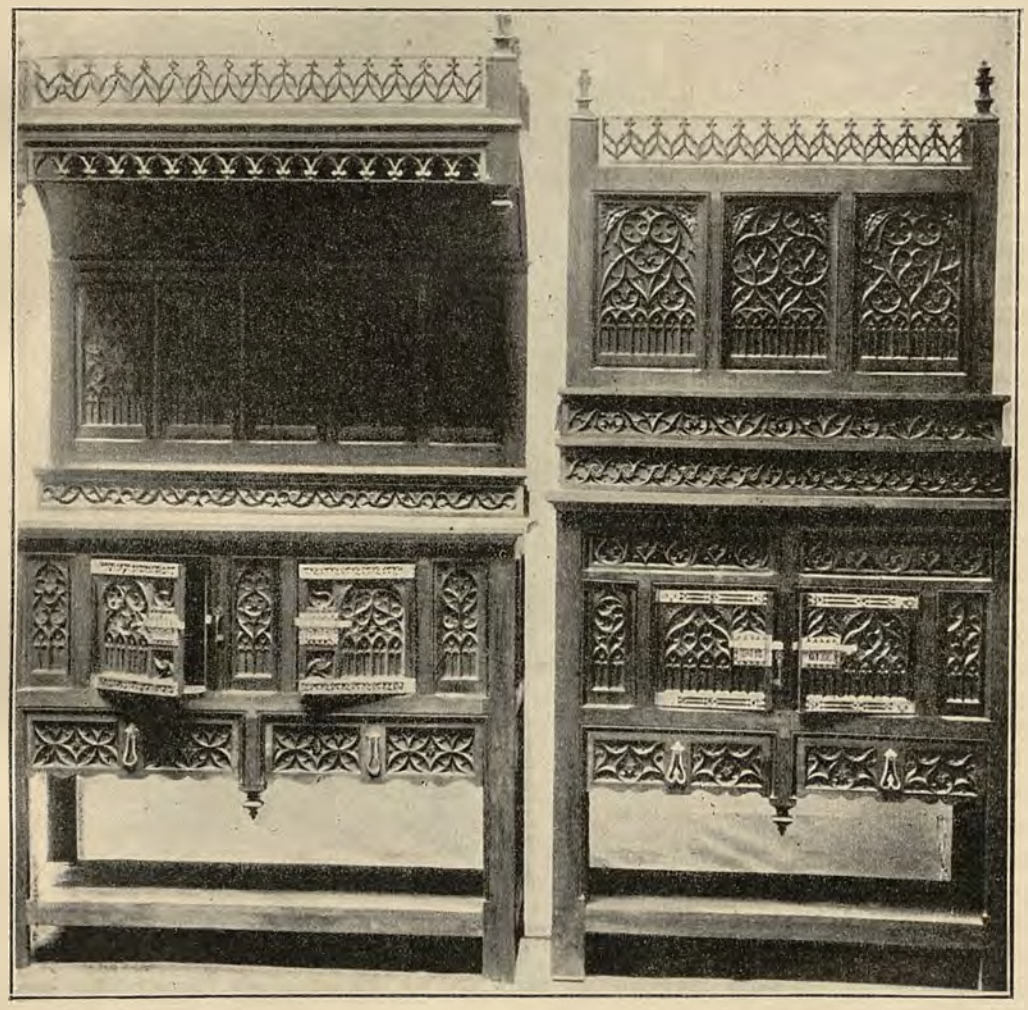


Fig. 30. Credenza e Armadio nel Castello feudale di Torino.

vari e così eminentemente plastici, cede lentamente il posto ad un'altra arte più misurata e corretta, benchè non meno elegante, quella inspirata dalla risorgente antichità classica, la quale a poco a poco, come onda di vita novella, pervade l' Italia e, varcando le Alpi, ripercorre, vittoriosa nuovamente, il volo dell'aquila romana.

Ma gli elementi decorativi gotici, massime nelle arti connesse alle espressioni e ai servizi del culto, rimangono nelle regioni piemontesi ancora per lungo tempo, dopo che i maestri di Lombardia e di Toscana vi avevano recato i modelli del rinascimento; e la docile arte dell'intaglio si serba fida a forme e motivi in cui la fantasia, guidata dalla squadra e dal compasso, poteva offrire varietà infinita, specialmente in un campo in cui essa arte era, dirò quasi, un'ancella utile della più grande consorella, la pittura, cioè nella decorazione delle ancone e pale d'altare. È un campo vasto e del quale intenderei trattare più a lungo in altra occasione, ma qui debbo osservare che nella pittura piemontese, non meno che in altre regioni d' Italia, come mostrò egregiamente il Güggenheim, la struttura dell'ancona, del trittico, della pala d' altare in genere, è intimamente connessa coll'opera dell'artista e fa parte di quella; e lo dimostrano, non soltanto l'armonia che nelle ancone integralmente conservate spira tra gli scomparti dipinti e la cornice, tra la decorazione architettonica e la pittura, ma anche l'associazione costante di certi maestri d' intaglio con certi pittori, o la prevalenza di questo o quel motivo presso l'uno e l'altro dei maestri delle scuole locali. E come la bellezza dell'ancona fosse condizione espressa dai committenti lo si desume da certi contratti, come quelli pei quadri del Defendente, dove si richiede che *entagli sint omnes nemorei, deaurati auro fino et bono et campi entagliorum de azzurro fino.* Le più vecchie ancone e tavole piemontesi hanno tutte la cornice in stile gotico, più o meno svolto; gotiche le ancone anonime della fine del 400 che si conservano alla chiesa della Novalesa, nella citata casa Cavazza di Saluzzo, nella sacristia del duomo di questa città, nella collegiata di Revello, ecc. ecc.; semplici linee gotiche, ma di molta eleganza, sono nella tavola di Martino Spanzoti, maestro del Sodoma, recentemente acquisita dalla Pinacoteca Torinese, gotiche sono anche le ancone dei primi anni del grande allievo di Spanzoti, Defendente de Ferrari; così nel bel trittico del duomo di Chieri, del 1503, l'ancona

BIBLIOTECA

Fig. 31. Oggetti in ferro battuto nel Castello feudale di Torino.

è ad ornati gotici, e di quello stile è il polittico della cappella dei Calzolari, nel duomo di Torino, dove lo scomparto centrale, riccamente ornato da una grande cuspide floreale, termina in alto in una fine trina di ogive spiccanti sul fondo oltramarino, mentre i due scomparti laterali, divisi in due specchi, hanno inferiormente l'arco polilobato, su pilastrini tortili, e superiormente l'arco a cuspide poco rialzata. Ma lo stesso Defendente piega alla nuova moda, e come i Giovanone di Vercelli, i Canavesio ed il Giacobino Longo di Pinerolo, come tutti i grandi maestri coevi, adotta i motivi del rinascimento, producendo le elegantissime ancone, ancora freschissime, colle loro lesene dorate sul fondo d'oltremare, dello Sposalizio di Caterina, e quella proveniente da S. Maria d'Avigliana, nella Pinacoteca Torinese, e tante altre, diligentemente studiate dal barone Gamba e dal conte Vesme, l'attuale direttore della Galleria Sabauda, nel suo ammirevole Catalogo, pubblicato dopo l'ordinamento della Galleria stessa, nel 1898.

Se poi dal mobilio religioso passiamo a quello domestico, seguiamo gli stessi fatti, massime nelle due contrade del Saluzzese e della valle d'Aosta, un' influenza cioè degli esemplari francesi, a cui tien dietro la moda della rinascenza. Pur troppo i mobili, più ancora che l'arredo religioso, soggiacquero a tutti i capricci della moda, ai tramonti e sfaceli delle famiglie, alla caccia di amatori e collezionisti, che hanno in questi ultimi anni spogliate le valli da tutto quello che potevano offrire d' interessante, sotto il riguardo dei mobili antichi. Del ricchissimo arredo mobiliare che decorava i castelli di Fenis, di Quart, di Issogne, di Montalto e che troviamo descritto negli inventari pubblicati dal Vayra, dal Merckel, dal Frutaz e da altri, quasi nulla rimane, però amatori e collezionisti hanno pensato da vari anni a raccogliere queste testimonianze della vita privata dei feudatari medioevali, e nel Museo Civico Torinese, come nel Castello d' Issogne, restaurato da Vittorio Avondo, come nel castello medioevale di Torino, sono raccolti i saggi dell'arredo domestico piemontese. Il quale arredo domestico non fu molto variato nè complesso, giacchè tranne le grandiose opere di rivestimento delle sale padronali, panconi e sedie, talune coperte da baldacchino, le bussole o antiporte, tutte in genere inspirate allo stile delle sale che le contenevano, noi non avremo che i letti, i tavoli, colle sedie plicatili, le credenze e i forzieri, le casse nuziali e gli antifoco. A questi e pochi altri si riducono i mobili anche delle case signorili e principesche del sec. XV e XVI, ma sono mobili massicci, che passavano di generazione in generazione, destinati a rimanere nella casa e renderla più dignitosa ed attraente. Già dissi più volte degli stalli del salone baronale d'Issogne, che ricordano per disegno o fattura gl'intagli di S. Orso, commessi a Pierre Mochet dallo stesso Giorgio di Challant.

Gli stalli del detto castello hanno gli intagli rilevati da un fondo azzurro o rosso, che li rendeva più spiccati e li adattava meglio alla ricchissima decorazione in affresco delle pareti.

Nello stesso castello sono attraentissime le bussole a specchi intagliati e coronate dalla sottile cresta a giorno, che ritroviamo nel coro di S. Orso. Di queste bussole ve n'erano a Fenis, e ne abbiamo nel Museo Civico Torinese un esempio assai ben conservato. A queste bussole a spalliere si devono aggiungere i tabernacoletti da immagini, talora assai delicatamente intagliati, e destinati perciò ad ornare le camere padronali e le cappelle private dei feudatari; si aggiungano anche le mensole di sostegno delle travature, decorate spesso di stemmi e intagli.

Venendo ora al vero mobilio, debbo ricordare che in questo stesso periodico già si fece parola dei principali tipi di esso, e poco avrei da aggiungere a quanto già fu detto. Giacchè fu giustamente osservato come l' organismo delle credenze, dei forzieri, delle cassapanche è assai semplice, consistendo la decorazione nei fregi ed arzigogoli lineari, negli archetti fiammeggianti e polilobati, nelle formelle rotonde o bislunghe o riquadre, ove si scapricciarono la sesta e la squadra. Nei saloni da pranzo sorgevano le credenze, di cui al Museo Civico Torinese sono vari esempi, soste-

Fig. 32. Stemma nel Castello feudale di Torino.

nute da due o tre paia di gambe, col cassone ad antelle, decorate da scomparti intagliati, e sormontate o da guscio o da baldacchino; questi mobili, quasi sempre di tinta oscura, su cui risaltavano le de-

Fig. 33. Cappella nel Castello d'Issogne.

Fig. 34. Cappella nel Castello d'Issogne.

corazioni spesso assai fini delle cerniere, delle serrature di ferro lavorate a giorno, sopra fondi di stoffa rossa, servivano per lo più ad accogliere il prezioso vasellame delle mense, che nei giorni di convito faceva bella mostra di sè o sulle tavole o sul piano delle credenze.

Poco diversi erano i forzieri o cassoni delle camere, bassi e lunghi, colla fronte divisa in specchi intagliati. Ma anche in questo genere di mobilio domestico vediamo coll'intaglio lineare e geometrico unirsi a poco a poco la decorazione vegetale, poi le figurine umane, ed il Museo Torinese ha una bellissima cassapanca, proveniente dalla Valle d'Aosta, di stile gotico nelle sue linee generali, ma con gli specchi ornati da figurine di Santi e della Vergine. E spesso tali cassoni, che portavano nelle case del padrone il corredo nuziale della sposa, fregiati colle armi delle famiglie e con motti scolpiti nell'elegante carattere gotico francese della fine del 400, recavano il nome del padrone e la data, come ne abbiamo vari esempi. E accanto agli stemmi, alle immagini sacre, agli elementi gotici, vediamo avanzarsi gli ornati classici, specie nei mobili graffiti e intarsiati, che sono più frequenti nel secolo XVI.

Flg. 35. Tavola con vasellami nel Castello feudale di Torino.

All'intaglio in legno si aggiunga anche il lavoro del ferro battuto, in cui eccelsero i fabbri delle valli piemontesi, sia fornendo le decorazioni ed i rinforzi per il mobilio, sia lavorando candelieri, alari, inferriate e specialmente decorazioni per pozzo, fra cui va ricordata quella singolare a foggia di pianta, nel castello d'Issogne.

Ed è da osservare che se presto giunse nelle sale principesche e nei castelli baronali la moda del rinascimento, invece nelle pievi, nelle più modeste case di queste vallate conservatrici, continuarono più a lungo le abitudini della decorazione gotica, la quale, come fu osservato da Alfredo Melani, tenne qui per tutto il sec. XV e parte del seguente il supremo dominio, anche quando tutto il resto d'Italia era in entusiasmo per la rifioritura dell'arte classica. Quindi l'ambiente fu qui più che altrove favorevole alla leggenda medioevale, che se non assurse allora a grande altezza, ebbe però a trovare nel nostro secolo il suo gentile poeta, il quale sulla trama medioevale piemontese seppe intessere l'idillio soave di Iolanda e il truce dramma di Bianca di Challant. ANTONIO TARAMELLI.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

VII.

NOTIZIE.

L'Arte sulla via — Constatiamo con piacere che l'uso dei manifesti artistici va diffondendosi in Italia. Soprattutto i giornali offrono l'occasione a disegni che intendono di escire dalla volgarità. Non si dice che tutti i manifesti che oggi si fanno sieno degni d'ugual plauso; ma l'intendimento hanno comune, ed evidentemente è artistico. Inoltre è piacevole constatare il numero ognor crescente di artisti i quali, volgendosi ad immagini nuove e originali, tentano di rappresentare i soggetti che loro vengono proposti con trovate spesso efficaci, talora belle e graziose.

Una Gipsoteca a Milano — È stata lanciata l'idea di una raccolta di gessi a Milano. Essa servirebbe agli studiosi ed agli artisti, perchè radunerebbe i modelli in gesso di monumenti d'ogni genere. Dovrebbero contribuire all'attuazione della Gipsoteca il Comune, le istituzioni artistiche cittadine e, personalmente, gli artisti e i cultori di belle arti. Ottima idea! A Torino il Municipio ha già cominciato a metterla in atto coi gessi pugliesi.

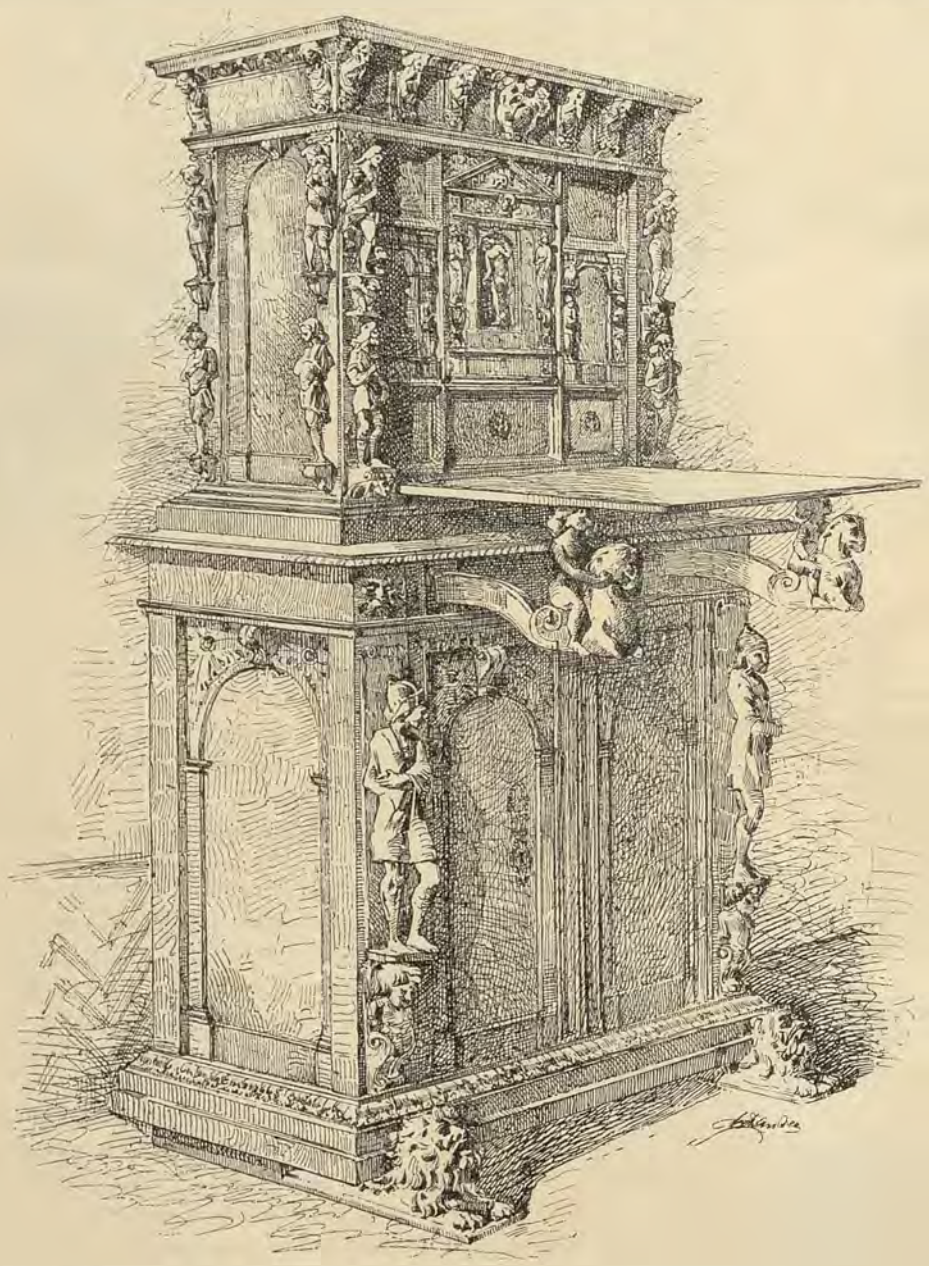


Fig. 36. Stipo-scrivania della fine del Sec. XVI nel Civico Museo artistico-industriale di Milano.

— Vedi Dettagli 5 e 6. —

Per la visita delle opere d'arte — A Parigi esiste una commissione detta del « Vieux Paris » il cui proposito capitale è quello della conservazione degli oggetti d'arte e dei punti storici dell'antica metropoli. Oggi si annuncia che la commissione ha preso la iniziativa per agevolare il modo di visitare le opere d'arte nelle chiese. In certe ore della giornata i visitatori sarebbero ammessi ad ammirarne liberamente le ricchezze artistiche, e si toglierebbe l'abuso delle mancie. Le chiese monumentali terrebbero esposte delle tabelle con le nozioni sommarie sugli oggetti d'arte che contengono.

Le « prigioni » e gli « ospedali » dell'Arte — M. Robert de la Sizeranne nella *Revue des Deux Mondes* e M. André Hallays nei *Débats*, hanno intrapreso una vigorosa campagna contro la « Superstizione dei Musei » che il primo flagella coll'epiteto di « prigioni », il secondo con quello di « ospedali ». I due scrittori si lagnano dello sviluppo straordinario e della abbondanza dei Musei, e degli abusi estetici di cui essi diventano il pretesto. I nostri scrittori non sono nemici della conservazione delle opere d'arte; tutt'altro: ma come molte altre persone cominciano ad accorgersi che il culto dell'Arte oggi si volge soprattutto al « bibelot » ed è feticismo, che diviene imbarazzante e dannoso. Essi se la prendono segnatamente con certi Musei che chiamano il « bric-à-brac » dell'erudizione, noiosi fecondatori d'una classe di scrittori, i quali all'emozione estetica e al talento sostituiscono una specie di spirito di perseveranza e di amore pedantesco invece che artistico.

« Liberty » e « Modern style » — Nella « High life » il tono dell'estetica oggi è dato dai languori delicati e floreali del « modern style ». Non vorremmo, peraltro, che questo stile dovesse somigliarsi a certe bottiglie il cui tappo è rimasto a metà del collo. Sì; esce qualcosa; ma talora troppo, talora insufficientemente.

Questo pensiero ci viene sotto la penna pensando al rinnovamento del Teatro Lirico a Parigi. Mme Sarah Bernhardt ha rifatto decorare il Lirico, ha voluto il palcoscenico orizzontale, perchè è assurdo che gli attori più lontani sembrino più alti di quelli che stanno sul davanti, ed ha voluto bandire il rosso da tutta la sala, cominciando dal sipario. Il giallo oro, il blu turchese, il rosa appassito, il zafferano, ecco la tavolozza del Lirico. È deliziosa, dicono gli entusiasti. Ma non è essa superlativamente delicata? Le stoffe e le pareti si sciuperanno rapidamente. Questi toni raffinati, belli perchè sono freschi, diventano antipatici tostochè abbiano perduto il primitivo aspetto. Si trattasse di una sala privata, d'un boudoir, che è possibile tenere con riguardi, pazienza!; ma d'un teatro... In un teatro i languori del « modern style », sono un'eccentricità costosa e passeggera.

Atlante paleografico-artistico — È stato pubblicato per cura di Francesco Carta, Carlo Cipolla e Carlo Frati, un atlante paleografico-artistico che in 120 tavole contenenti 134 riproduzioni, offre il meglio delle varie centinaia di manoscritti miniati, i quali erano esposti alla Mostra d'Arte sacra, tenutasi a Torino due anni sono. Quei manoscritti provenivano da molte parti d'Italia; è stata, perciò, una bella e meritoria idea, quella di conservarne il ricordo in una pubblicazione come questa, i cui modelli rappresentano l'evoluzione della scrittura e dell'ornamento nei manoscritti d'un lungo periodo storico.

Vetri e pitture — In questi ultimi mesi è stata finita di restaurare la grandiosa chiesa dei Servi di Maria in Siena, opera di varie epoche, soprattutto del XIV e XVI secolo; e nella tribuna sono stati riaperti cinque grandissimi finestroni gotici, chiusi con nuove vetrate istoriate di Ulisse De Matteis di Firenze. I cartoni sono stati disegnati da Alessandro Franchi e da Giuseppe Catani. Nella stessa chiesa Pasquale Cialli ha affrescate le vôlte e le pareti della tribuna, sull'esempio di pitture esistenti, di cui si ritrovarono le traccie. Si parla anche della scoperta di tre storie di Ambrogio (?) Lorenzetti.

Esposizione dell' « Aemilia Ars » — Da un po' di tempo venne aperta a Bologna un'esposizione d'arte decorativa, nella quale si raccolsero le opere di tutti i concorsi banditi dalla Società « Aemilia Ars ».

Per l'Esposizione del 1900 a Parigi — L'Unione Centrale delle Arti Decorative ha dato, come programma di concorso, lo studio di motivi per le feste pubbliche che potranno darsi a Parigi in occasione della Esposizione. L'Arte pubblica, e precisamente l'Arte nelle Vie, ha ispirato questo bellissimo soggetto degno del Bernino, ma l'accoglienza dei concorrenti candidabili è stata alquanto fredda, sebbene il concorso fosse piacevolmente circondato dalla sommetta di 4000 franchi di premi, e fosse stato dato un tempo ragionevole per svilupparlo (otto mesi). Sei concorrenti, tutti premiati. Ma, a quanto si dice, nessuno si è inalzato fortemente sopra la mediocrità. Il soggetto era esposto in una forma troppo vaga; e sembra che i concorsi dell'Unione invitino poco gli artisti perchè il regolamento dell'Unione stessa fissa che il Giurì debba scegliersi esclusivamente dal Consiglio d'Amministrazione della Società. La mancanza di concorrenti questa volta, equivarrebbe ad una protesta contro questo sistema.

Per l'Arte industriale in Francia — La Francia si mostra preoccupata dello sviluppo che le arti applicate prendono negli altri Stati d'Europa. Nella relazione che M. Dujardin-Beaumetz ha fatto del bilancio delle Belle Arti, ha constatato amaramente (forse esagerando) che l'arte applicata francese, è anemica perchè è male insegnata; ed ha proposto una duplice inchiesta:

1) Un'inchiesta amministrativa, sotto gli auspici della Direzione delle Belle Arti e del Ministero del Commercio, sulla situazione finanziaria, commerciale e artistica, delle industrie decorative francesi.

2) Un'inchiesta parlamentare, per lo studio di tutte le questioni concernenti l'educazione pratica delle industrie decorative.

Se dopo l'inchiesta, l'arte industriale in Francia non signoreggerà l'arte dei due mondi, la colpa sarà di chi non ha occhi per distinguere il vero.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile. Istituto Italiano d'Arti Grafiche — Bergamo.

ANNO IX. MARZO 1900 N. 3

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

È riservata la proprietà artistica e letteraria secondo le leggi e i trattati internazionali.

VIII.

PITTURE DECORATIVE NELLA CASA DEI VETTII A POMPEI.

— Tav. da 13 a 17. Fig. da 37 a 47. —

A gemma di Pompei, la casa di recente scoperta e già celebre, che i sigilli rinvenuti in essa permettono di attribuire a due Auli Vettii, forse fratelli, cognominati l'uno *Conviva* e l'altro *Restitutus*, non poteva passare inosservata a chi coltiva e promuove l'arte decorativa; ed ecco che il nostro periodico se ne occupa, e diffonde tra i suoi lettori i più bei motivi artistici costituenti la decorazione della casa stessa, riproducendo con esattezza la fresca e vivace impressione ritrattane negli splendidi acquerelli del Bazzani.

Non era questa dei Vettii nè la più bella casa di Pompei, nè la più ricca, ed era lontana assai dall'ampiezza e dalla relativa grandiosità di altre case pompeiane. Il suo merito speciale, è giustizia riconoscerlo con la universalità dei visitatori, le viene dal metodo col quale è stata scavata. Da vari anni, cioè da quando la cura di Pompei è interamente affidata al prof. A. Sogliano, coadiuvato tecnicamente dal valoroso ingegnere S. Cozzi, il sistema di scavo e di conservazione dei monumenti è affatto mutato e si avvicina sempre più all'ideale scientifico e in parte anche artistico, che è quello di conservare sul posto quanto più è possibile, rimettendo in pristino tutto ciò che si può, senza violare l'antico con evidenti restauri moderni; di far valere nel vero loro valore, rivivere nella loro vera vita gli avanzi dell'antichità.

Fig. 37. Figure dipinte nella Casa dei Vettii.

Fig. 38. Figure dipinte nella Casa dei Vettii.

Ho detto che questo è solo in parte l'ideale artistico, perchè trovo forse più altamente artistica e poetica la seconda vita delle rovine, perchè l'occhio d'un artista non può non amare il rudere abbandonato e coperto di muschi, mentre può trovare qualche cosa di stanco nella conservazione artificiale di un monumento che non ha più scopo pratico, che non è più quel che era, mentre gli s'impedisce a forza di divenire quel che è destino che diventi, e non è nè un corpo fiorente di vita, nè uno scheletro, ma una mummia. Nondimeno a codeste mummificazioni anche l'occhio di un artista finisce per assuefarsi ed esser grato, quando si pensa che esse sole permettono oramai di addentrarsi nei segreti dell'arte antica.

Non è nostro compito descrivere minuziosamente parte a

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

parte la casa dei Vettii, spiegarne la costruzione e riferire tutti i risultati dello scavo, tanto più che altri hanno già ad esuberanza trattato l'argomento. Questo importantissimo monumento ha trovato, specialmente nel Sogliano, non solo un direttore archeologico dello scavo impareggiabile, ma un felice ed acuto

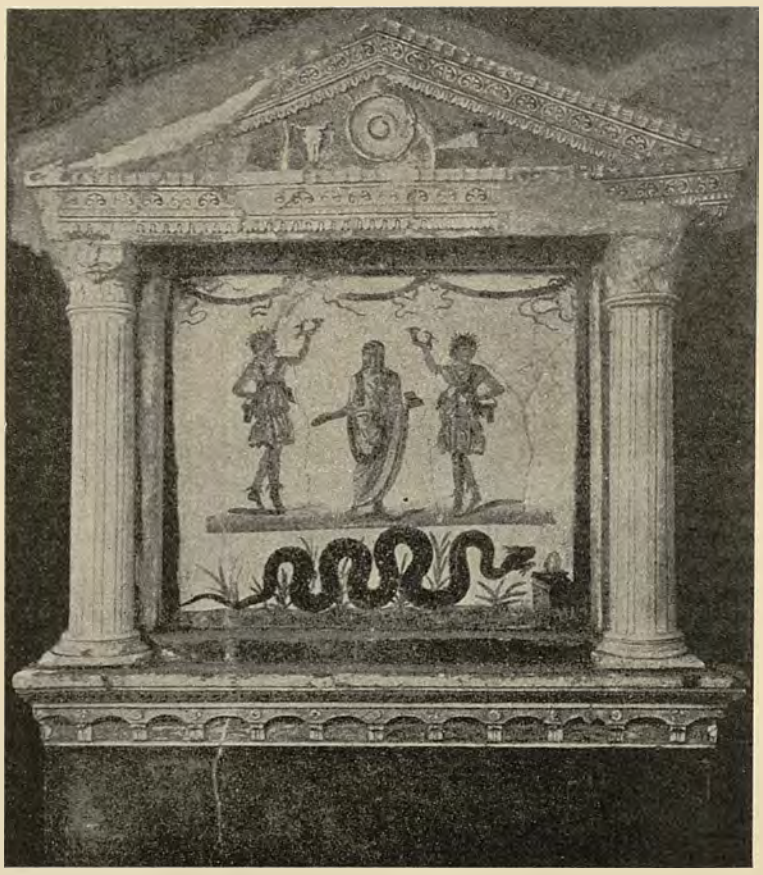


Fig. 39. Tabernacolo nel sacrario.

illustratore (1). Noi, seguendo l'indirizzo che si propone questo periodico, richiameremo principalmente l'attenzione sulla decorazione dipinta, che con tanto gusto adorna la casa dei Vettii e ne forma quasi la nota caratteristica. La specialità della casa dei Vettii può dirsi appunto questa, che la sua ornamentazione è sostanzialmente affidata alla pittura parietale, e che questa vi è distribuita nei vari ambienti con una armonia d'insieme difficile a riscontrarsi altrove.

Fig. 40. Figure dipinte nella Casa dei Vettii.

* * *

Alcune delle nostre tavole e figure ci presentano uno *specimen* della decorazione di un grande *oecus* che si apre in fondo ad uno dei lati stretti del peristilio, a destra di chi entra, e che poteva servire da sala di ricevimento o anche da triclinio per le grandi occasioni. Conscio di recare il soffio dell'arte alla parte più nobile della casa, guidato da un committente di gusto, o forse lasciato libero affatto (il che proverebbe il massimo gusto da parte del

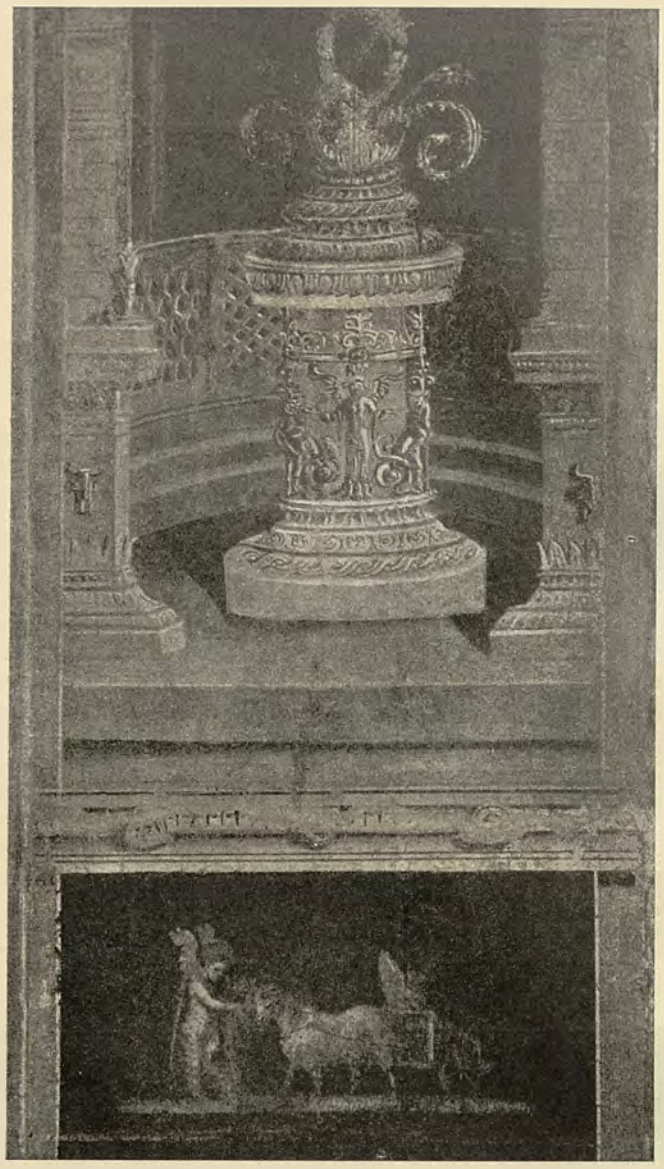


Fig. 41. Pitture decorative nella Casa dei Vettii.

proprietario, che si sarebbe limitato alla scelta di un artista eccellente), il decoratore vi ha profuso tutta la grazia e tutta la vivacità del suo talento, una scelta sapiente dei motivi, un'armonia mirabile nelle proporzioni degli elementi decorativi, una forza di colori perfettamente adeguata alla mite luce interna o al chiarore delle lampade che dovevano illuminare il triclinio, una gentilezza incomparabile nella esecuzione dei particolari, che sembrano nati sul posto per virtù di un tocco magico.

La parete è divisa, nel senso dell'altezza, in due parti, di cui la superiore è alta circa la metà dell'inferiore e poggia

Fig. 42. Baccanale di Amorini.

sopra una cornice di stucco a rilievi bianchi fantastici su fondo azzurro o rosso, a scomparti alternati. In questa parte più alta, destinata quindi ad esser vista a maggior distanza, campeggiano bellissime figure a soggetti bacchici e fantastici, in mezzo a un gioco di leggerissime architetture ideali su fondo bianco. Ponendo a riscontro la decorazione di questa alta fascia con quella della parte inferiore della parete, non si può non ammirare la sapienza prospettica e coloristica del decoratore.

(1) Cfr. A. Sogliano. *La casa dei Vettii*, nei *Monumenti antichi pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei*, vol. VIII, 1898; *Nuovi scavi di Pompei — Casa dei Vettii*, pubblicata dal comm. Pasquale d'Amelio, Napoli (con testo illustrativo del prof. A. Sogliano).

Nella parte inferiore alla cornice di stucco, la figura è trattata decorativamente come accessorio e si limita a riempire fregi e riquadri. Il concetto decorativo della parte bassa e destinata ad essere vista più da vicino è quello di un sistema di riquadri in rosso-cinabro, al cui centro campeggiano figure volanti (1), e scompartiti da pilastri neri finemente ornati, che sorreggono una incorniciatura pure nera, mentre di sotto ciascun riquadro è terminato da una fascia nera o fregio, istoriato con figure. Ai piedi della parete corre uno zoccolo pure nero, e fra lo zoccolo e i riquadri incorniciati corre un fregio rosso con ornati, interrotto, in corrispondenza dei pilastri, da quadretti figurati rettangolari, a fondo nero, in cui sono rappresentate scene mitologiche o Psychai (anime) che colgono fiori. Questo fregio (che interrompe i motivi decorativi dei riquadri superiori e dello zoccolo, e si complica con essi in una ricchezza di elementi ornamentali, la cui descrizione è tutt'altro che facile, nè è stata fatta esattamente) è distinto superiormente da un ovoletto, inferiormente da un doppio cordone con borchie a imitazione metallica. Ma insieme, i fregi istoriati che incorniciano i riquadri, il fregio rosso e lo zoccolo, formano una sola massa decorativa inferiore, sulla quale si posa il resto, e che occupa un terzo dell'altezza limitata dalla cornice di stucco, mentre i pilastri divisorii sono larghi la metà di quest'altezza. L'effetto delle proporzioni è meraviglioso, e stupisco che tale osservazione di rapporti non sia ancora stata fatta da alcuno.

I fregi figurati che chiudono inferiormente i riquadri sono altrettanti quadretti di gentile ispirazione e veri miracoli di esecuzione spigliata e magistrale al tempo stesso. Rappresentano gruppi di Eroti (amorini) colle loro compagne, le Psychai dalle ali di farfalla, intenti a giuochi e ad occupazioni della vita quotidiana dell'uomo, che la fantasia dei tempi prestava, con graziosissimo motivo poetico, ai fanciulli. Vi sono amorini che giuocano al bersaglio, amorini fiorai, amorini medici-farmacisti, amorini che corrono in biga, amorini orafi (secondo altri, ma a torto, monetieri), amorini fulloni (lavandai), e poi altri che celebrano le *vestalia*, altri che vendemmiano, altri che prendono parte ad una pompa bacchica, altri che traggono il vino dalle anfore. Amorini isolati sono pure messi in un piccolo riquadro che forma l'incorniciatura superiore nera di ciascun grande riquadro rosso della parete.

Fig. 43. Fregio di Amorini fulloni.

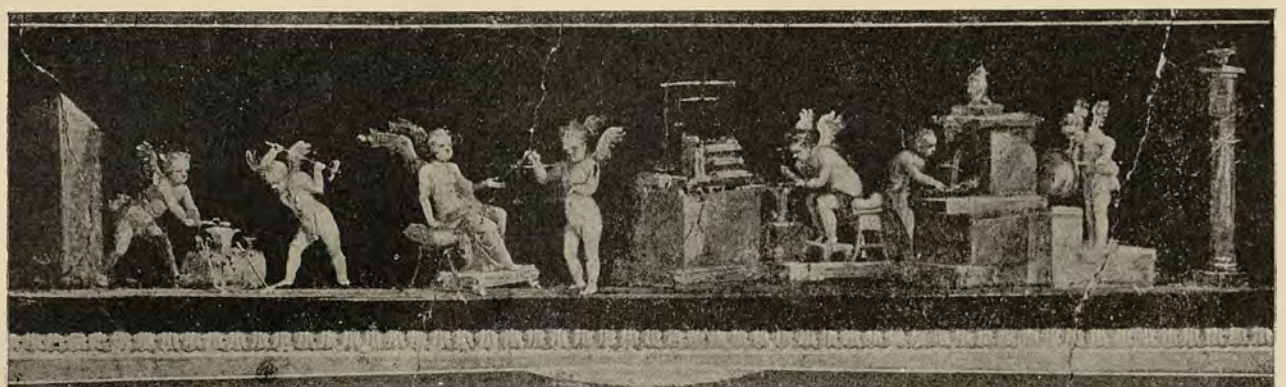


Fig. 44. Fregio di Amorini orafi.

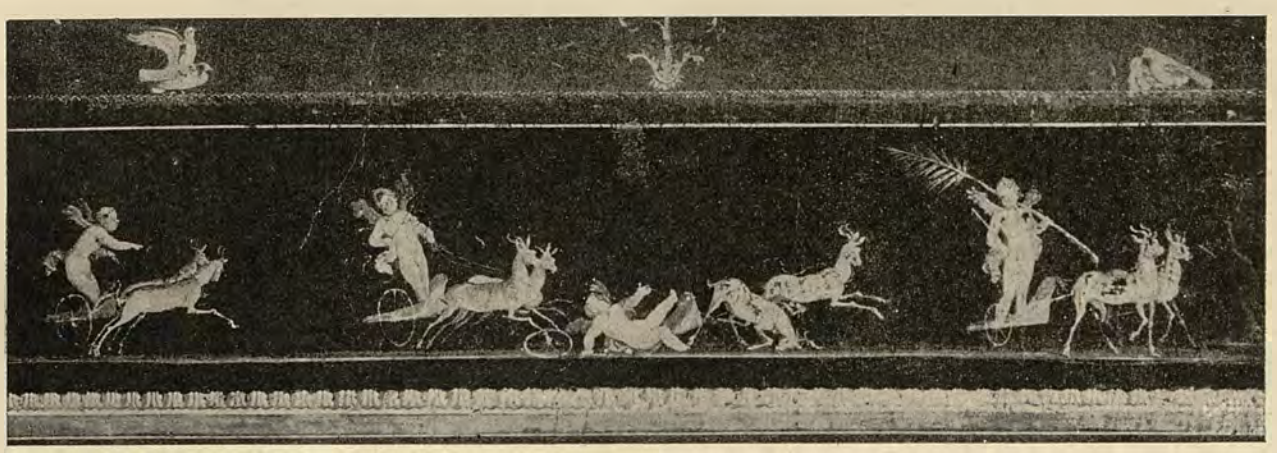


Fig. 45. Fregio di Amorini in biga.

I pilastri divisorii sono ornati da delicatissimi candelabri con intrecci di fiorami e con base a figure di animali od umane, contenuti in leggerissime e fantastiche architetture a colonnine metalliche, le quali si complicano superiormente in ornati dello stesso genere.

(1) Il dipinto centrale di ciascuna parete era occupato da un campo su tavola, ora distrutto, in modo che di questo avanza il solo riquadro destinato a riceverlo.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Finalmente lo zoccolo ha ornati fantastici a fiorami festonati, e in corrispondenza dei pilastri è interrotto da riquadri con figure (satiri, baccanti, amazzoni, ecc.).

* * *

Assai graziosa, ma meno ricca e meno logicamente connessa nei suoi elementi, benchè più scarsi, è la decorazione di un altro *oecus* che si apre nell'angolo di un lato lungo del peristilio, a destra di chi entra. Le tavole 13 e 14 ci offrono la riproduzione di una parete di quest' *oecus*. Che essa sia dovuta allo stesso decoratore del grande *oecus*, basterebbe a provarlo il grande fregio con architetture e figure fantastiche o mitiche, ricorrente in alto, e la forza di esecuzione in alcuni particolari, non però in tutti. Qui l'artista, avendo a decorare un ambiente secondario, ha lavorato con minore impegno, si è un po' lasciato andare. Una variazione poco felice della cornice di stucco del grande *oecus* sono i piccoli riquadri a rilievi bianchi su fondo azzurro o rosso, capricciosamente disposti nel grande fregio superiore. Essendo le pareti di questo *oecus* assai meno larghe, il decoratore ha lasciato solo al centro un grande riquadro rosso che contiene il dipinto mitologico, ed ha ristretto i riquadri laterali, che sono bianchi con ornati a festoni in giro e gruppi di due figure volanti nel mezzo. Come pilastri divisorii tra i riquadri serve uno sviluppo di architetture nel genere del fregio superiore che forma padiglione al riquadro rosso destinato al dipinto. Poco nesso logico si può anche trovare nei piccoli quadretti rappresentanti naumachie (finte battaglie di navi, spettacolo molto amato dai romani) che interrompono le prospettive architettoniche dei pilastri e sembrano posare su un alto zoccolo a monocromo azzurro, con ornato nel centro (testa galeata che esce da un rosone, o cavallo marino). Di gusto assai comune è poi lo zoccolo della parete, dipinto ad imitazione di marmi (giallo e verde antico, africano, porfido). Un particolare invece dove l'artista ha ritrovato tutta la sua forza è l'ornato fantastico che ricorre ne' riquadri rossi, sotto i dipinti mitologici. Quel gruppo di tre cavalli marini inalberati, che con la coda di pesce sostengono gli arabeschi fantastici, su cui posano quadrupedi di eccellente esecuzione, è una trovata di mirabile effetto decorativo. L'insieme è sempre di un bell'effetto, e più bello ci apparirebbe se l'artista non avesse superato sè stesso nell'ornamentazione del salone.

Fig. 46. Fregio di Amorini fiorai.

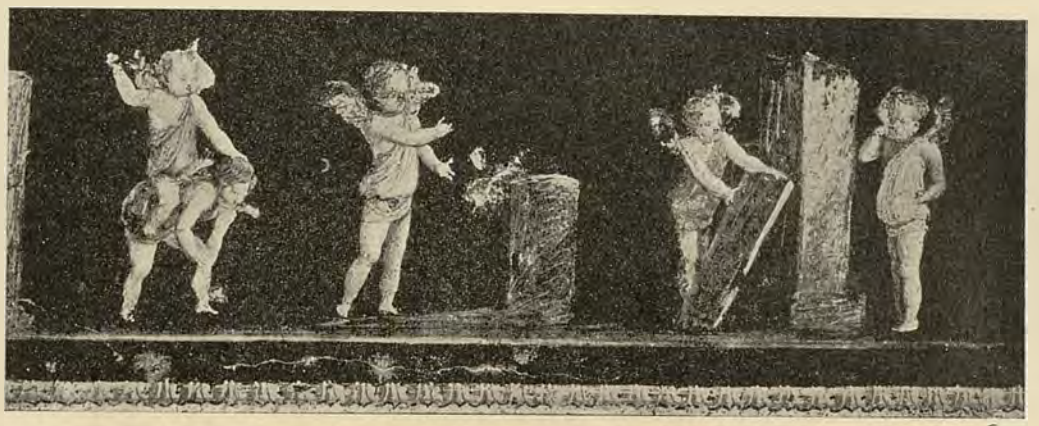


Fig. 47. Fregio di Amorini.

Nella parete di fondo, l'ornato sotto il dipinto mitologico è variato: il gruppo di tre cavalli marini è sostituito da un tritone tra due tori marini. Mancano pure in questa parete i riquadri bianchi laterali con figure volanti al centro.

Il dipinto mitologico in fondo rappresenta il supplizio cui fu condannato Issione per aver osato concepire il desiderio di abbracciare Hera (Giunone), regina degli dei. Ella assiste in trono alla punizione del colpevole, accompagnata da Iris, sua ministra ed ancella. Hermes (Mercurio), messaggero e ministro degli dei e in particolar modo di Zeus (Giove), marito di Hera, sorveglia l'esecuzione degli ordini divini, che vien fatta da Hefesto (Vulcano) in persona, il quale inchioda il povero Issione alla ruota destinata a girare eternamente negli spazi. Dubbia è la interpretazione della figura femminile velata che siede in terra, e finora non se n'è proposta una sodisfacente.

Il quadro della parete destra rappresenta Dioniso (Bacco), che trova Arianna, abbandonata da Teseo, nell'isola di Nasso.

Il quadro della parete sinistra è poi relativo alla favola di Dedalo, il celebre artefice mitico, e di Pasifae. Questa regina, innamoratasi di un toro e non potendo sodisfare il suo desiderio dell'oggetto amato, pregò Dedalo di trarla d'impaccio. Essa è qui raffigurata nell'officina di lui, accompagnata dalla vecchia nutrice e da una ancella, mentre l'artefice le mostra il suo ritrovato, consistente in una vacca di legno con un portello dal quale Parsifae potrà introdursi ed ingannare il toro. Su un angolo lavora intento ad una trave di legno, seduto al banco, il garzone di bottega.

La tav. 16 riproduce una delle pareti del triclinio, che si apre nel lato meridionale dell'atrio di questa casa, a sinistra di chi entra. È decorata in modo assai analogo all'*oecus* testè descritto, e senza dubbio anche dalla stessa mano, come si riconosce alla zona superiore con figure tra prospettive architettoniche, separata dalla parte inferiore della parete per mezzo di una cornice di stucco a fondo azzurro con piccoli rilievi bianchi. Graziosi sono i vasi delle architetture superiori e i candelabri fantastici delle inferiori, che rinchiudono il solito riquadro centrale destinato al dipinto mitologico. Lo zoccolo è giallo e tutto l'effetto coloristico di questa stanza è più gaio e ricreativo, come si conveniva ad un triclinio, poichè il fondo delle pareti è interamente bianco.

Il quadro mitologico raffigurato nella nostra tavola rappresenta la lotta di Eros e Pane alla presenza di Dionisio e Arianna circondati dalla loro corte o *thiasos*, un vecchio sileno, un giovane satiro e tre menadi.

La figura che si vede nelle architetture superiori è una Leda, l'amata di Zeus, che il dio giunge a possedere trasformandosi in cigno. La sua posa statuaria ben conviene al carattere decorativo di una figura, la quale deve intonare con le prospettive architettoniche.

Ad una mano certamente diversa da quella dell'artista greco che eseguì la decorazione degli ambienti nobili, ad un pittore locale, fu affidata come di consueto l'ornamentazione delle stanze destinate alla servitù e la pittura della nicchia consacrata al domestico culto dei Lari (fig. 39). Ornata da un frontoncino a rilievi, sorretto da due piccole colonne, essa contiene il sacro dipinto nella forma consueta, il *genius familiaris* tra i due Lari; di sotto a queste figure è il solito serpente simbolico che s'accosta ad un'ara con offerte. Il carattere realistico, che si manifesta nei tratti del volto del genio familiare, farebbe sospettare che in questa pittura lariana si conservi il ritratto del padrone di casa, forse il primogenito dei due fratelli.

La tavola 19 rappresenta particolari del grande *oecus*, di cui si è già parlato.

* * *

Pensi ora il lettore che, fino a pochi anni fa, incontrandosi a Pompei una casa come questa, si sarebbero tagliate dalle pareti i dipinti mitologici e i migliori particolari decorativi per trasportarli al Museo di Napoli; si sarebbe portato via ogni altro oggetto mobile, nè più sarebbe stato possibile ammirare e godere l'affascinante effetto d'insieme. Ora le pareti, diligentemente protette, rifulgono intere al riflesso del sole meridionale; la cucina ha i suoi vasi di rame, le sue graticole di ferro sopra il focolare, come se si preparasse il pranzo; nel giardino ripiantato fioriscono le aiuole come se una bella schiava ne avesse la cura, e mormorano le fontane come se i getti d'acqua venienti da figurine artistiche non avessero mai taciuto. Alla De Stael pareva che in Pompei le case attendessero i loro padroni usciti un momento e prossimi a ritornare. Quello che allora era uno sforzo d'immaginazione poetica, nella casa dei Vettii è divenuto illusione di una forza suggestiva straordinaria.

GIOVANNI PATRONI.

Napoli, dal Museo Nazionale.

IX.

LA RAPPRESENTAZIONE DEGLI ANIMALI NELL'ARTE CLASSICA

(Continuazione e fine. Vedi Fascicolo precedente).

— Fig. da 48 a 54. —

VENENDO ora a considerare la rappresentanza di qualche altro fra gli animali più comuni, vivaci mi sembrano i cani che assalgono Atteone nella metopa di Selinunte, quantunque alcuni altri, quale, p. es., quello in marmo che serve da fastigio ad una tomba del Ceramico, risentano ancòra un po' della rozzezza di esecuzione che è propria del periodo arcaico. (1)

Bellissimi abbiamo varî monumenti classici, specialmente del periodo romano, quali possiamo annoverare nella *Sala degli Animali* al Vaticano. Abbiamo dei gruppi pieni di vita e di verità, e tipi isolati di molossi, di levrieri o di bracchi, in pose diverse, e di vero pregio artistico, quantunque non sempre siamo sicuri che risalgano a modello greco, come si sa che risalgono altri tipi d'animali; p. es., la famosa mucca di Mirone, di cui si crede siavi una riproduzione in bronzo nel *Cabinet des Médailles* (2), e i cavalli citati di Monte Cavallo.

L'assalto fatto dai cani ad Atteone mi fa sovvenire l'assalto di un cervo da parte di un mastino, e di un cavallo da parte d'altro mastino, e un secondo cervo attaccato da due cani; tre gruppi plastici pregevolissimi per la verità anatomica, la riuscita felice del momento dell'azione; bene espresso il rattrappimento delle membra pel dolore, la rabbia canina degli assalitori, e nel gruppo dei due mastini che atterrano il cervo, la preveggenza istintiva di colpire la loro preda da due parti contemporaneamente, in modo da obbligarla all'inazione. (Vedi Tav. 5 e 6) (3).

Fig. 48. Tavola di marmo nel Museo nazionale di Napoli.

Fra i cani rappresentati soli, colti sul vivo, in varie pose, è degno di nota quel verissimo mastino della Galleria degli Uffizi in Firenze, scultura antica in marmo, mirabile per la posa e per la vigoria con cui è trattata la musculatura. Si comprende il momento antecedente dell'azione; il molosso era stato sorpreso dal nemico, era accovacciato come in riposo, e si è ritto subitamente al rumore forse dell'avvicinarsi di alcuno, e sospettoso, si è piantato sulle gambe anteriori, con lo sguardo e l'orecchio tesi al presumibile nemico. (Vedi Tavola 11).

Questo mastino fa ricordare un altro molosso, un po' meno vigoroso, ma non meno interessante, uno di quelli che stanno all'entrata della *Sala degli animali*; la pelle del cane è riprodotta con tale verismo, che dobbiamo scendere fino al periodo di Alessandro il Grande, in cui fioriva Lisippo, per trovare degli opportuni confronti.

Ai molossi fiorentini fa strano contrasto il cinghiale pure degli Uffizi, pieno di forza, di naturalezza nella pesantezza vellosa, son-

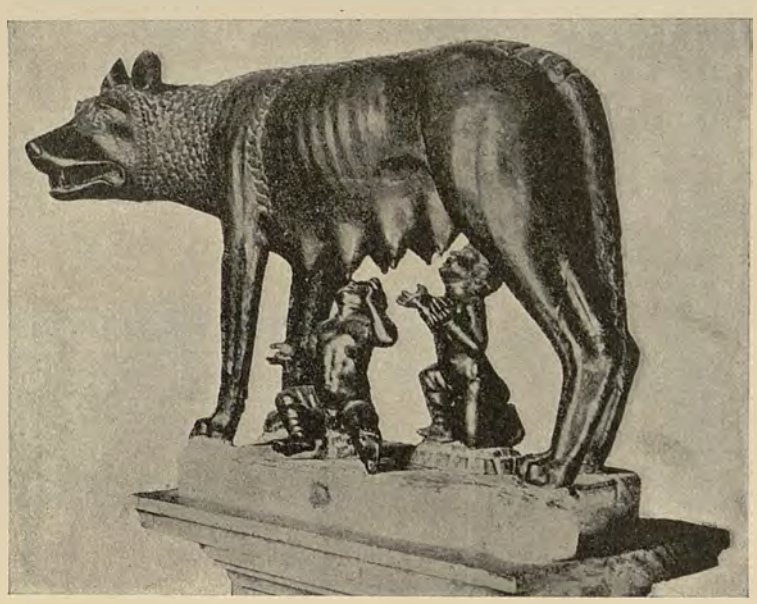


Fig. 49. La Lupa del Museo Capitolino.

nolente della sua razza. Secondo l'Amelung (1), esso deriverebbe da un originale greco di non comune valore.

Ritorniamo ai gruppi, ma questa volta in pose pacifiche, come sarebbero i due levrieri di Marte Canino o Cagnuolo, presso Civita Lavinia (vedi fig. 51), di cui l'Helbig loda la sveltezza delle mosse (2), ed io aggiungerò la scelta del momento, essendo stato il cane colto sul vivo nell'uso naturale di mordere per celia, come più giovane, l'orecchio al più adulto. Ma la posa e le proporzioni di quest'ultimo hanno in sè qualche cosa di asciutto e di stecchito, che non incontriamo nel gruppo della cagna col suo nato, pure al Vaticano (vedi Tav. 6). Però è opinione di molti che sia opera moderna del Franzoni, per lo meno è certo che il gruppo solo in minima parte è antico; in ogni modo è un gruppo pieno di vita, fresco anch'esso dell'osservazione ingenua e vera di quell'affetto istintivo, che c'è anche nei bruti. La genitrice guarda con atto di compiacenza amorevole la sua prole, ed è mirabile l'occhio materno per la benevola dolcezza dello sguardo, che pare perdoni al cagnolino di trastullarsi con le fauci aperte contro di lei, com'è costume, suggendo avidamente dallo sguardo della genitrice e abbaiando.

Ma l'opera che in questo genere forse supera quelle fin qui

(1) Colignon, op. cit., vol. II, pag. 383.

(2) Ved. Colignon; op. cit., I, pag. 476.

(3) Il chiariss. Helbig nel suo *Führer,* o guida ai monumenti romani, ammette antico il nucleo di questi gruppi di animali (Vol. I, n. 162, 174, 176), molto restaurati ciascuno di essi, soprattutto per opera del Franzoni, che ne avrebbe anche inventato ed eseguito alcuno ad imitazione del genere classico.

(1) Ved. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, pag. 14, n. 9.

(2) Ved. Helbig, op. cit., I, n. 163, 164.

POLITECNICO :: BIBLIOTECA :: TORINO

citate è la scrofa co' suoi dodici porcellini, rinvenuta nel giardino Barberini, ed ora nella *Sala degli animali* al Vaticano, sul luogo dell'antica valle di Quirino (S. Vitale). L'artista raggruppò il numero maggiore della prole che poteva, non essendo compatibile con le regole dell'arte di porre i trenta nati della tradizione.

I piccoli s'aggrovigliano in vari atteggiamenti intorno alle mammelle della genitrice (1). Questa è opera forte de' migliori

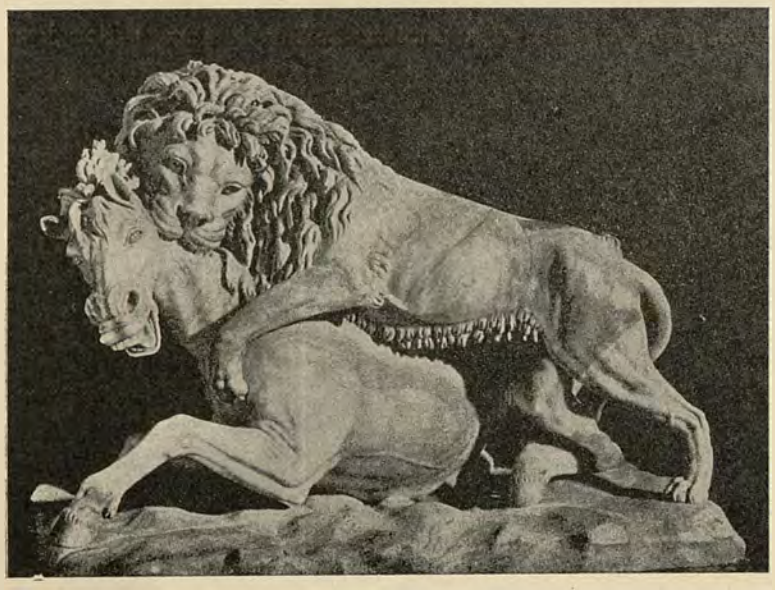


Fig. 50. Leone e cavallo nel Museo Vaticano.

tempi della scultura romana; ma già del periodo dell' arte ellenistica abbiamo buoni studî sugli animali, riprodotti in rappresentazioni idilliche e sentimentali dalle stesse scene della natura che ispirano l'arte elegiaca.

* * *

Le rappresentazioni di questo genere, di carattere pittorico, sono per lo più in basso ed altorilievo, quali quelle del Palazzo Spada: Bellerofonte che abbevera il cavallo Pegaso (Collignon,

Fig. 51. Cani levrieri nel Museo Vaticano.

cit., II, pag. 573); il contadino che va al mercato, della Gliptoteca di Monaco (op. cit., II, pag. 575); la lionessa co' suoi lioncini della Collezione reale di Vienna (op. cit., II, pag. 577), come l'altro bassorilievo ben noto della pecora che allatta il suo agnello (op. cit., II, pag. 578). Ognuno sa quale evoluzione nello stile abbia portato la convenzione stilistica del bassorilievo ellenistico sullo sviluppo del bassorilievo storico imperiale, che in Roma ebbe il

(1) Ved. Helbig, op. cit., I, n. 178.

Fig. 52. Aquila ed Orso nel Museo Vaticano.

suo maggior sviluppo, e nel quale ebbe sempre largo posto la rappresentanza degli animali, ogniqualvolta se ne presentò l'occasione, come, p. es., nel bassorilievo *Suovetaurilia* del Foro, in cui si scorgono alcuni animali sacri vittati, condotti al sacrificio (vedi Tav. 8).

Col bassorilievo ellenistico e con l'elemento pittorico trasportato nella plastica sono in intima relazione quei gruppi in cui ha parte l'umano e l'animalesco, ma non nelle ibride unioni dell'arte

Fig. 53. Cerbiatto. Bronzo antico nel Museo nazionale di Napoli.

arcaica, bensì in belle creazioni dell'arte dei buoni tempi, come la Nereide sulla Pistrice, già citata (vedi Tav. 10), il Ganimede rapito dall'aquila e il Laocoonte fremebondo, che si divincola fra le strette dei serpenti nel Vaticano; così il celebre Toro farnese di Napoli, il ragazzo con l'anitra della Gliptoteca di Monaco e simili.

Il bassorilievo citato della leonessa coi leoncini mi fa risovvenire le rappresentanze varie dei leoni nell'antichità, non meno ricche e importanti di quelle dei cavalli, dei tori e dei cani.

Ne abbiamo in tutti i periodi e in varî stili, da quello egit-

tizzante del Monumento delle Nereidi, nel Museo Britannico (Collignon, op. cit., II, pag. 231), a quello del Mausoleo d'Alicarnasso, con gli occhi di fuoco e con le fauci quasi spalancate per sbranare (op. cit., pag. 337, 342). Più rigido e più felino è il leone di Cnido (op. cit., pag. 384); non inferiori di molto alla loro fama i leoni provenienti dal Pireo, che stanno dinanzi all'arsenale di Venezia; abbastanza buono, meno nelle gambe, quello dello scalone del Museo nazionale di Napoli, ed uno di quelli della Loggia dei Lanzi di Firenze, inferiore però all'altro dello Scalone del Palazzo Barberini a Roma.

E non meno famosi dei leoni sarebbero altri animali domestici o feroci, reali o fantastici, oltre quelli già citati, che gli artisti classici plasmarono in tipi caratteristici, e talora indimenticabili, come i brani di autori classici che li descrivono, di cui lungo sarebbe l'elenco e inopportuno nelle proporzioni di questo modesto lavoro. Mi basti citare, per finire, la lupa capitolina in bronzo, e la Chimera d'Arezzo pure in bronzo, nel Museo archeologico di Firenze (vedi fig. 49 e 54). Quanto alla lupa, *adhuc sub iudice lis est*, alcuni credendola addirittura opera medioevale, altri antica ma etrusca, opinione contraddetta dal Burckhardt, e nemmeno confutata dallo Helbig; altri infine antica ma romana, anzi proprio quella dedicata dagli edili Gneo e Quinto Ogulnio presso il fico ruminale, il che è inverosimile.

Una tradizione accertata, almeno fino a poco tempo fa, mostrando esistente codesta lupa nel secolo X, cadrebbe da sè l'esecuzione di quest'opera nel periodo barbarico precedente; si deve piuttosto credere ad un restauro per mezzo di mani inesperte in occasione della ricostruzione della basilica lateranese sotto il papa Sergio (904-911 d. C.), mentre il nucleo dell'opera, specialmente la testa e il collo, sarebbero antichi e romani.

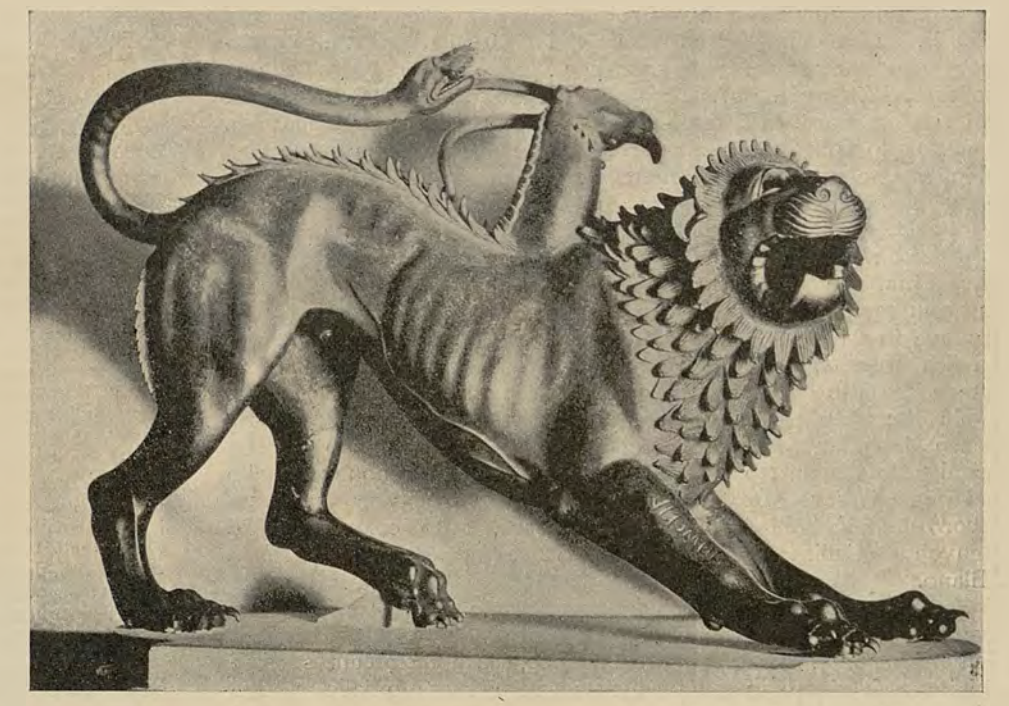


Fig. 54. La Chimera. Bronzo etrusco nel Museo archeologico di Firenze.

Più caratteristica ancòra e veramente etrusca è la chimera d'Arezzo, rinvenuta nell'anno 1554, e restaurata nella gamba anteriore e posteriore di sinistra dal celebre Cellini. Pare dall'iscrizione una statua votiva a qualche divinità etrusca; le ferite che ha in alcune parti del corpo ci indicano ch'ella faceva parte di un gruppo originalissimo, e stava in atto minaccioso di lotta accanita con Bellerofonte, che l'assaliva dall'alto del suo Pegaso con colpi impreveduti e fatali. Tutta l'orrida bruttezza e la disperazione della fiera è resa con magistrale lavoro dall'artista.

Serafino Ricci.

IL COFANO FALSIFICATO DA GIOVANNI DUPRÈ

— Dettagli 10 e 11. —

LA gloria, anche nelle arti, svanisce e si perde molto rapidamente in questi anni di vita ansiosa e affrettata. Non è perduta, nel tempo non lungo dacchè morì, quella di Giovanni Duprè, ma è impallidita assai: tanto l'indirizzo dell'arte statuaria s'è andato via via scostando dagli ideali dello scultore senese, e, oltre che dagli ideali, dalla forma.

Pure il valoroso artista, il quale, segnatamente negli ultimi anni, si lambiccava in un certo sentimento religioso fra il classico e il naturalistico, aveva cominciato e condotto innanzi l'arte con animo e con mano vigorosi e sicuri. C'era in lui la saldezza dell'operaio. Egli aveva infatti principiato nelle botteghe, come i forti artefici del Trecento e del Quattrocento. Suo padre era intagliatore. Venne richiesto un giorno di fare la testa e le mani di una marionetta per un teatro di burattini; ma, non avendo mai fatto nulla di figura, si rifiutò. Giovanni, ancora bambino, era presente, e si offrì di metter lui le mani e la testa al personaggio, che *riescì il più bello della compagnia.* Poi fece delle anatrine di sughero, che dovevano figurare entro uno stagno. E riuscirono bene, come scrisse lo stesso Duprè, poichè furono copiate dal vero: *Oh, il vero!..... non solo è un grande aiuto, ma è il principale fondamento dell'arte.*

Il giovinetto passò dalla bottega dell'intagliatore Sani a quella del Barbetti, da questa all'altra del Manetti, scolpendo in legno teste di Serafini e angioletti intieri per le chiese; poi, a Firenze, fece in legno di tiglio una Sacra Famiglia, alta poco più di un palmo; poi una Santa Filomena, comperata da un Russo, che la volle tramutata in una *Speranza*, e altre cose via via. Ed eccoci al cofano, che si vede nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano, e del quale pubblichiamo i disegni grandi nelle Tavole di Dettaglio 9 e 10.

Qui bisogna lasciar discorrere lo stesso Duprè, del quale molte figure in marmo saranno dimenticate, ma il suo libro *Ricordi autobiografici* resterà, modello di lingua facile e propria, e di gentile e spedito raccontare:

« Il lavoro che io presi a fare per il Pacetti era curioso; aveva tutti i pregi, tranne quello dell'onestà. Mi spiego: era in quel tempo una passione furiosa tanto nei forestieri, quanto nei nazionali per le cose antiche. Cassoni, cornici, cofani, purchè antichi, erano visti e presi; di lavoro moderno, ancorchè fosse di un merito incontrastato, non ne volevano sapere o lo pagavano meschinamente. Venne in testa, non ricordo più se al Pacetti od a me, di fare un lavoro che simulasse l'antico (e fin qui non c'era male) e come antico spacciarlo; e qui c'era il baco.

« Fu dunque fissato che io avrei fatto un cofano o cassetta del bello e ricco stile del seicento (1), di forma rettangolare, non molto elevata; aveva un coperchio leggermente acuminato, con varii ornati arabeschi, e nel centro di questo coperchio, nella parte anteriore, avevo intagliato una *Medusa* che gridava molto forte, e molta verità d'espressione dolorosa aveva io trovato in quella testa, guardandomi nello specchio; talmente che i muscoli della faccia e gli occhi avevano una tal verità, che invano mi riprometterei di fare oggi altrettanto. Questa è la parte veramente originale di quel lavoro: gli spartiti a specchi, delle faccie esterne, erano una vera contraffazione di quegli ornati che sono nei plutei della Libreria Laurenziana, opera del Tasso intagliatore, amico di Benvenuto Cellini, e a detta di alcuno da quest'utimo disegnati. Furono prese tutte le cautele: tavole di legno antico, ma non in-

(1) Il Duprè voleva dire del Cinquecento, poichè Battista del Tasso intagliatore, detto dal Cellini *il maggiore che fosse mai di sua professione*, visse dal 1500 al 1555.

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

tarlato, onde io potessi lavorare con finezza quegli ornati, quei draghi, quelle chimere; e quando il lavoro fu compiuto, fu simulato qualche tarolo e ristuccato con cura, ma in modo che si vedesse. La cerniera e i ferramenti furono pure imitati dall'antico, poi fatti ossidare, indi ripulire. Insomma fu un vero chiapparello, e ne rendo conto per amore di verità, e spero che la prima idea di questa falsità non sia venuta da me; ma comunque sia, ci risi e me ne compiacqui allora, ma oggi me ne dispiace.

« La cassetta fu veduta da molti e alcuni ne domandavano il prezzo, ma il Pacetti la teneva su, e aveva spacciato non so che storia, che quel lavoro era di Benvenuto Cellini. Finalmente, ma non molto tempo corse, la Marchesa Poldi di Milano, che si trovava in Firenze per far premura al Bartolini che scolpiva per lei il famoso *Gruppo dell'Astianatte*, vide questo cofano, le piacque e credette che fosse antico, ma circa all'eccellenza del lavoro e più che altro al nome dell'autore, al quale si voleva attribuire, pensò di pigliar voce col Bartolini stesso, e dietro un suo giudizio acquistarlo pel prezzo domandato, che naturalmente non era quello pel quale l'avevo fatto io. Il Bartolini giudicò essere quello un lavoro dei più belli del Tasso intagliatore, fatto coi disegni di Benvenuto Cellini; la Poldi si prese la cassetta e se la portò a Milano.

« Quattro anni più tardi io aveva fatto l'*Abele* e il *Caino*; avevo un nome reso anche più attraente per la storia curiosa dell'origine mia, chè di punto in bianco, senza che alcuno sapesse chi io fossi, videro in me un artista nato e cresciuto dalla mattina alla sera: la sola cosa che si ripetesse, era che io non avevo mai studiato, e che dal banco dell'intagliatore mi era di subito alzato a quello di scultore. Il lettore che mi ha tenuto dietro fin qui e seguiterà a leggermi sino al compimento dell'*Abele* e del *Caino*, vedrà con quanta leggerezza quei discorsi erano propalati. Seguitiamo. La marchesa Poldi dunque venne al mio studio, e avendo inteso la storia della mia vita che correva per le mani di tutti scritta con stile facile, attraente, poetico, come sapeva fare il *La Farina*, mi disse che ella possedeva un magnifico lavoro d'intaglio del famoso Tasso intagliatore, e che quel lavoro era con tanta grazia, con tanta eccellenza immaginato e condotto, che poteva dirsi una vera opera d'arte; ed aggiunse che queste erano le stesse parole del Bartolini.

« Può credere il lettore se io ne fui lusingato; e tra per questo ed anco per levarmi quella spina dal cuore, confessando il peccato, dissi:

« — Signora Marchesa, mi perdoni, ma quel lavoro è mio.

« La signora Marchesa mi guardò con una certa maraviglia, poi disse:

« — Non importa, anzi ci ho gusto.

« Io la pregai non dicesse nulla al Bartolini. »

XI.

NOTIZIE

Una Scuola inglese a Roma — In Inghilterra da qualche tempo si discute su la opportunità di fondare una Scuola inglese a Roma, ed un membro dell'Accademia reale, il professore G. Aitchison, sostiene vigorosamente un progetto in una lettera che ha pubblicato il *Times*. La fondazione di un tale istituto sarebbe completata da quella di una Scuola inglese ad Atene; e poichè il progetto è sostenuto anche dal *Builder*, si può credere che presto la Scuola inglese a Roma sarà un fatto compiuto. Il *Builder* osserva che non esiste la necessità d'imitare i monumenti antichi, ma lo studio serio dell'antichità educa l'occhio e lo spirito alla nobiltà e maestà delle linee.

Un Palazzo de' Visconti sorge circondato da portici e da terrazzi in un paese del Bergamasco, a Brignano; e la sua sorte non potrebbe essere peggiore. Venduto dalla famiglia degli antichi proprietari, i compratori lo acquistarono per far commercio delle sue parti più belle: statue, vasi, parapetti, cancelli, pezzi ornamentali, sculture. Ed il palazzo è un monumento di pittura barocca, essendo tutto affrescato, nelle vòlte e nelle pareti delle sue numerosissime sale, con un tumultuoso andar di prospettive svolgentisi in mensole, volùte, terrazze, sovrapporte circondate da figure e storie figurative, di gusto tiepolesco (gli attuali compratori vorrebbero anzi che qualche pittura fosse del Tiepolo!) senza la finezza e la bionda trasparenza di lui, ma con un tono forte e maestoso, il quale per poco, talora, non cade nel pesante. Comunque sia, è una cosa che rincresce lo sperpero del palazzo di Brignano; il quale se non fosse un monumento barocco sarebbe stato, al certo, oggetto di considerazione premurosa. Invece tutto si è limitato a tirarne qualche fotografia, parte per *réclame*, parte per ricordo « del tempo che fu ».

Un artistico pontificale — Un pontificale artistico e completo, consistente in palliotto, piviale, pianeta, tonacelle ed accessori, che indossò il papa Niccolò V (1447-55) nel giorno della santificazione di S. Bernardino da Siena, è posseduto dalla chiesa di S. Gio. Battista degli ex-padri Agostiniani di Fivizzano (Lunigiana). Tale pontificale, come lo attestano le memorie scritte del tempo esistenti in Fivizzano, come lo insegna una iscrizione marmorea in detta chiesa, e come si rileva chiaramente dallo stemma o insegna gentilizia con due chiavi incrociate di Niccolò V, esistente in un lembo del piviale e dall'insegna gentilizia col grifone reciso di Gregorio XIII, esistente nell'altro lembo, fu di proprietà e d'uso dello stesso Niccolò V, indi fu regalato a detta chiesa da Gregorio XIII (1572-85). Ricco di fregi d'oro e di ricami policromi, è dunque un'opera d'arte di valore; e il pontificale fu esposto alla recente mostra di Cremona e, prima di tornare alla sua sede, fu tenuto presso una persona di fiducia, a Milano, ed ivi fu fatta persino una cospicua offerta di acquisto. Una domanda ufficiale diretta all'autorità competente per l'alienazione di cotal opera, ebbe pertanto esito negativo; e noi, indicando l'artistico pontificale di Fivizzano, intendiamo di aver richiamato l'attenzione su un'opera ragguardevole che difficilmente si può vedere, inquantochè la gita a Fivizzano è assai disagevole, non passandovi la ferrovia.

Musei serali — La questione dei Musei serali è stata il soggetto d'una discussione al Parlamento francese; e la discussione del Parlamento è passata alla stampa. Il signor Vaillant ha sostenuto alla Camera la tesi dei Musei serali e a coloro che, contro di lui, hanno osservato essere aperte le sale d'esposizione le domeniche e i giorni di festa, ha replicato che di festa i Musei sono pieni, e vi si va a passeggiare piuttosto che a gustare le opere che contengono. Il Ministro è stato riservatissimo nell'ammettere la tesi del Vaillant; benchè abbia riconosciuto la necessità di educare esteticamente gli operai; ma egli ha dichiarato di non vedere la praticità dei Musei serali. Secondo il Ministro gli operai non frequenterebbero le sale d'esposizione; e a questo proposito si sarebbe espresso così: « Les conditions de leur vie, l'éloignement des quartiers ouvriers leur rendront presque impossible ce pélerinage artistique ».

In Inghilterra la intendono diverso, anzi addirittura all'opposto. Certamente gli operai bisogna abituarli e prepararli alla visita dei monumenti; e come vanno nelle Scuole serali, così, molto probabilmente, frequenterebbero i Musei; tanto più gli operai che trattano un'arte applicata.

Una bella iniziativa — L'Ufficio Regionale del Veneto, facendo valere una vecchia circolare dell'Economato generale dei beneficî vacanti, ha invitato i prefetti della regione veneta di pregare le Fabbricerie delle chiese a togliere l'inconveniente dei quadri coperti da tendine, delle cappelle sbarrate con tanto di cancello, delle sagrestie chiuse, per estorcere mancie ai visitatori.

Ci consta che l'inconveniente più volte lamentato, non è stato tolto del tutto; ma qualcosa ha giovato l'invito dell'Ufficio Regionale veneto, che dovrebbe essere imitato da tutti gli Uffici simili del Regno.

L'Arte decorativa in Inghilterra — Nel numero 182 della genialissima rivista inglese *The Studio* si vedono molte cose d'arte industriale di stile moderno: mobili, bronzi, lavori in ferro battuto, vetri, ceramiche dell'Esposizione londinese di Arti e Mestieri (1899). Nei mobili è notato il rispetto dell'organismo costruttivo, e la sobrietà dell'ornamento; e l'effetto, almeno nei mobili ivi pubblicati, è di una rara distinzione. Nello stesso numero sono pure pubblicati i lavori premiati (testate di pagine) ad un concorso della Rivista. In generale, nulla che sia molto considerevole. Lo *Studio* è esclusivamente destinato all'arte moderna, intesa modernamente.

Congresso per l'Arte pubblica — Il Municipio di Parigi pel Congresso dell'Arte pubblica e la relativa esposizione, ha votata la somma di 150.000 franchi. Questo si chiama far le cose principescamente.

Il commercio degli oggetti d'industria artistica — È totalmente conquistato, in Italia, dalla Germania (a parte il pericolo inglese su cui abbiamo richiamato l'attenzione più d'una volta). Dirigete lo sguardo alle vetrine di oggetti d'arte industriale, a Milano o a Roma, a Palermo o a Torino, dappertutto vedrete de' vetri, delle maioliche, dei bronzi tedeschi. In questi ultimi anni la progressione della conquista, ha conseguito delle proporzioni inquietanti; e per mezzo dei prezzi bassi, ha alzato talmente le sue ali che non c'è casa un po' di lusso, da noi, generalmente parlando, la quale non possieda qualche oggetto tedesco. È egli giusto? E la conquista è artisticamente incensurabile? Non ci pare. In generale gli oggetti tedeschi non brillano di grazia e finezza; nè si parli di originalità perchè equivarrebbe a trattare una questione inutile. L'unica cosa che si può dire, in favor loro, è il loro massimo buon mercato; onde il pubblico ne rimane sedotto. Ma questo buon mercato è apparente. Abbiamo avuto occasione di esaminare più volte degli oggetti di industria artistica fabbricati a Berlino, e ci siamo accorti della loro costruzione difettosa e estremamente industriale. Dunque: il disegno si studia poco, la costruzione si cura meno. E si chiama far del buon mercato questo? Un oggetto si sciupa rapidamente; ed è strano che il pubblico non si sia accorto che le vetrine de' nostri negozianti sono piene di « pacotille » e non d'oggetti d'arte. Noi ci studiamo di rialzare le sorti delle nostre industrie artistiche, ma come si può riescire, se il nostro mercato è inondato da una produzione come quella contro la quale osiamo alzar la voce? Qui si tratta di tutto un sistema di vendita, o come dicono i francesi « d'exploitation » che i tedeschi hanno organizzato mirabilmente; e noi domandiamo l'aiuto degli economisti e dei negozianti, constatando intanto un fatto che non ci onora e ci danneggia. Le Società per l'Arte Pubblica dovrebbero studiare il problema che qui lievemente esponiamo, e capitanare un'azione di difesa degli interessi artistici, dal punto di vista del commercio nazionale.

Arazzi venduti — A Genova, la famiglia Pallavicini Grimaldi possedeva sino dal 1762 quattro Gobelins autentici, rappresentanti delle scene concernenti Rinaldo e Armida: e questi arazzi, messi all'asta per causa d'eredità, furono pagati dal Rothschild di Parigi, la bellezza di 385,000 lire.

Un codice sui Concorsi Pubblici — In una conferenza della Società d'Architettura agli Stati Uniti d'America, fra le altre questioni state dibattute, c'è stata quella di un Codice pei Concorsi Pubblici. Esso fu proposto da Giulio Harder della Lega architettonica di Nuova-York; e come aveva ottenuto il plauso delle Società riunite nuovayorkesi, così ottenne il plauso dei delegati della detta conferenza, i quali ne raccomanderanno l'uso alle Società da essi rappresentate.

Un finimento curioso — È stato scoperto che la cornice finale della facciata di S. Giovanni a Monza era ornata, in origine, da una serie di gattòni o foglie arrampicanti; tal quale come la cornice finale del Duomo di Como.

Nel « Builders' Journal » di Londra (Vol. X, N. CCLI) si legge un interessante studio sui i vetri dipinti moderni di W. Aikman, interessante non per la parte letteraria esclusivamente espositiva e illustrante una serie di disegni dello stesso Aikman, ma pei disegni che sono di soggetto sacro. Si vedano altresì alcune note sopra William Morris, nello stesso numero, e uno studio di T. Wardle sull'arte nei tessuti.

Mobili e tappezzerie floreali — La *Construction Moderne* (gennaio. 900) ha pubblicato lo sporto di una bottega apertasi sul Boulevard des Italiens, e quello di una della rue Lafayette (s'intende a Parigi) con un mobile di quest'ultima; e segnatamente lo sporto e il mobile della rue Lafayette, di un gusto singolarissimo volgente all'inglese, formano un modello di eleganza e sobrietà ebanistica. Indichiamo altresì vari modelli di tappezzeria floreale pubblicati dal *Journal of Decorative Art* (gennaio 1900). Ivi medesimamente vedasi la decorazione parietale d'un salone da concerti di Mr. H. L. Chalmers, primeggiato da un grande fregio, in alto, composto di vezzose danzatrici, che ripetono un motivo comune alla decorazione etrusca (esclusa la nevrosi) o dell'alberetto che si alterna a ciascuna figura. Graziosi i vetri ornamentali; una cosa da vedersi.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile.

Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo.

Anno IX. APRILE 1900 N. 4

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

È riservata la proprietà artistica e letteraria secondo le leggi e i trattati internazionali.

XII.

UN ABILE INTAGLIATORE IN CUOIO.

— Tav. 20, 21 e 22. Fig. da 55 a 59 —

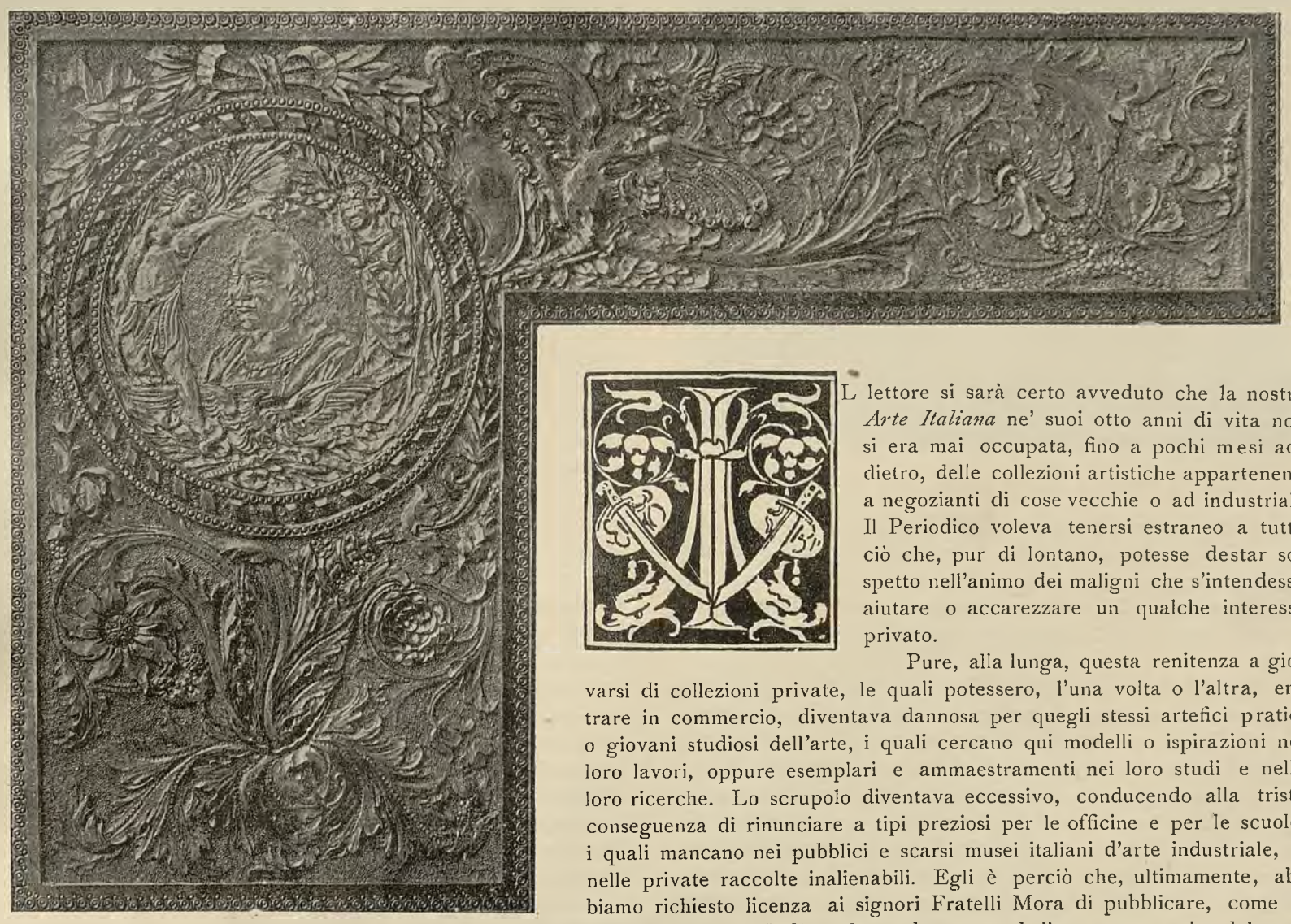


Fig. 55. Angolo di cartella intagliata in cuoio da N. Ferri.

L lettore si sarà certo avveduto che la nostra *Arte Italiana* ne' suoi otto anni di vita non si era mai occupata, fino a pochi mesi addietro, delle collezioni artistiche appartenenti a negozianti di cose vecchie o ad industriali. Il Periodico voleva tenersi estraneo a tutto ciò che, pur di lontano, potesse destar sospetto nell'animo dei maligni che s'intendesse aiutare o accarezzare un qualche interesse privato.

Pure, alla lunga, questa renitenza a giovarsi di collezioni private, le quali potessero, l'una volta o l'altra, entrare in commercio, diventava dannosa per quegli stessi artefici pratici o giovani studiosi dell'arte, i quali cercano qui modelli o ispirazioni nei loro lavori, oppure esemplari e ammaestramenti nei loro studi e nelle loro ricerche. Lo scrupolo diventava eccessivo, conducendo alla triste conseguenza di rinunciare a tipi preziosi per le officine e per le scuole, i quali mancano nei pubblici e scarsi musei italiani d'arte industriale, e nelle private raccolte inalienabili. Egli è perciò che, ultimamente, abbiamo richiesto licenza ai signori Fratelli Mora di pubblicare, come il lettore dell' *Arte Italiana* ha veduto, una bella e rara serie de' cuoi impressi, rilevati, dipinti, dorati, i quali furono da quegli intelligenti e avveduti industriali raccolti nel corso di molti anni con pazienti indagini e con non piccolo dispendio. E veramente i signori Fratelli Mora meritano qui un vivo ringraziamento ed una larga lode per la loro cortese liberalità; poichè, fabbricatori essi stessi di cuoi imitanti gli antichi, hanno consentito a far pubblicamente conoscere gli esemplari della propria industria in beneficio di chi studia e di chi lavora.

Lo stesso contegno guardingo, quasi sospettoso, che l'*Arte Italiana* ebbe verso i possessori di oggetti d'arte industriale, seguì anche di contro ai prodotti degli artefici valenti d'oggi. Si ricercavano, insomma, piuttosto nel passato che nel presente i criteri di un largo progresso avvenire. Pure anche nel lavoro contemporaneo si possono, anzi si devono scoprire gl'impulsi e gl'indirizzi a nuovi progredimenti. Ed eccone, per non uscire dall'industria dei cuoi, un esempio.

Si guardino le Tavole 20, 21 e 22 e i cinque disegni qui accanto. Sono cartelle da scrivere o formelle per varii usi, con figure di putti, di guerrieri, di cani, con uccelli veri e animali fantastici, intrecciati a fogliami spinosi, i quali ritraggono qualcosa dell'ornamento greco e insieme dall'ornamento gotico, non senza uno spirito vivo della natura. Non somigliano a intagli in legno; ma nel rilievo schiacciato presentano un loro aspetto sin-

Fig. 56. Cartella eseguita da N. Ferri.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 57. Rilegatura di libro intagliata in cuoio da N. Ferri.

golare, cui aumenta carattere e brio il colore stesso del cuoio, che nelle riproduzioni si perde. Il paravento della Tavola 22, rigido e troppo architettonico nell'organismo delle linee, lascia indovinare meno che le libere formelle e cartelle il garbo del fiorame, il quale, nella esecuzione, apparisce tutto spontaneo e facile.

E questi notevoli prodotti di un'arte, che ha sì pochi cultori, non figureranno nella sezione italiana della Mostra universale di Parigi, per cagione di uno di quegli ostacoli, che la caparbia cecità dei regolamenti fa diventare insuperabili. Fu appunto questa ingiustizia della pedanteria regolamentare che ci spinse a sollecitare la pubblicazione delle opere del signor Nicodemo Ferri, il quale tiene ora in Roma la propria officina, ma nacque in Siena, e imparò l'arte dell'intaglio in legno nello studio del professore Pietro Giusti senese, dopo avere studiato il disegno nell'Accademia senese di Belle Arti, sotto la direzione di Luigi Mussini. Emancipatosi presto dalla guida dei maestri, come fanno i vivaci ingegni, prese parte a molte Esposizioni nazionali, mandando anche i propri lavori in alcune Mostre di Parigi, di Vienna, di Londra, di Filadelfia, e riportando alquante medaglie e altre onorificenze, le quali, in grazia del grande sciupio, finiscono per avere troppo o scarsa importanza.

Fig. 58. Cartella intagliata in cuoio da N. Ferri.

Fra le molte opere intagliate in legno dal Ferri, che non è giovine, citeremo soltanto le principali: un pianoforte, donato dal Comune di Siena ai Sovrani d'Italia in occasione delle loro nozze; un cassone per vesti, abbellito di maioliche, offerto ad essi per quel medesimo avvenimento dalla Municipalità di Firenze. Nel palazzo del Quirinale, il Ferri, eseguì la camera da letto del Re, ed una sala destinata all'Imperatore di Germania, arredando poi di mobili varie sale del Senato e principalmente quella, che è diventata monumentale, dacchè la ornò di storie il Maccari, anche lui senese.

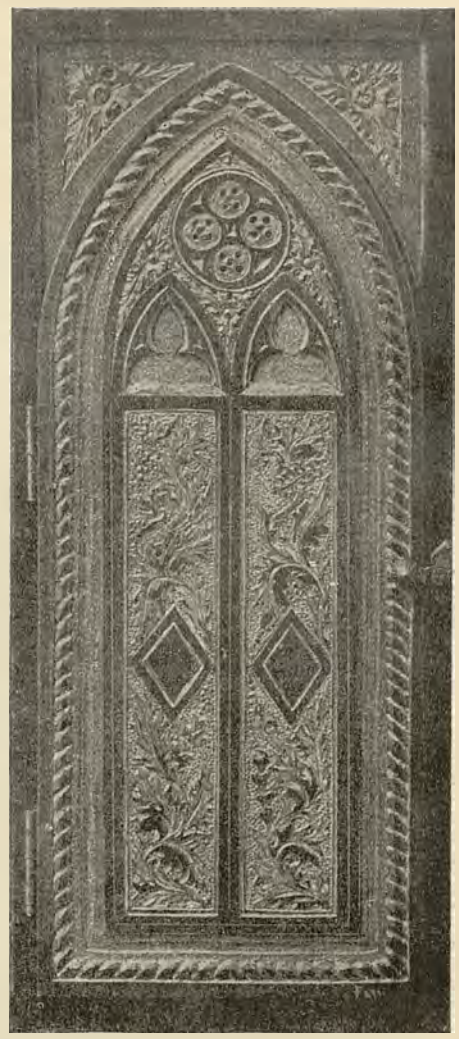


Fig. 59. Portella in cuoio eseguita da N. Ferri.

Da un gran pezzo il Ferri si struggeva di far qualcosa che uscisse proprio dal comune, oltre che per il merito, anche per il genere. Tra i vari suoi tentativi, l'impresa che gli riuscì meglio fu quella d'intagliare il cuoio. In principio le difficoltà, specialmente dal lato tecnico, parevano quasi insormontabili; sicchè l'artefice animoso principiava a scoraggirsi anche dal lato dell'arte, essendo l'arte e la tecnica indissolubilmente legate insieme. Però a poco a poco, superati gli ostacoli, la bella industria fu avviata sulla buona e sicura strada, in modo che il Ferri potè già nel 1889 eseguire una cartella dedicata alla memoria di Vittorio Emanuele e destinata a racchiudere l'albo delle firme, che i visitatori segnano innanzi alla tomba del gran Re nel Panteon. In seguito ebbe il Ferri la lieta ventura di intagliare la busta per la pergamena donata dalle patronesse romane ai Reali nei festeggiamenti delle loro nozze d'argento, e poi la cartella per fotografie presentata dal Municipio di Bari al Principe di Napoli nell'occasione dei suoi sponsali, e quell'altra cartella, che proteggeva la pergamena, accompagnante la penna con cui furono sottoscritti gli atti del suo matrimonio.

Eppure, ad onta di tanti lavori, tutti degni di attenzione per il pregio artistico e tutti condotti per cagioni cospicue, le quali avrebbero dovuto attrarre sopra di essi la pubblica curiosità, le opere di Nicodemo Ferri non sono abbastanza conosciute, e il nome suo, segnatamente fuori di Roma e di Siena, è tuttavia ignorato da molti, i quali s'intendono e si occupano delle cose dell'arte.

Noi abbiamo quindi creduto che fosse un atto di giustizia il presentare ai lettori del nostro Periodico alcuni fra quei lavori dell'intagliatore senese, i quali erano destinati alla babilonica Esposizione di Parigi, ma non poterono esservi ammessi.

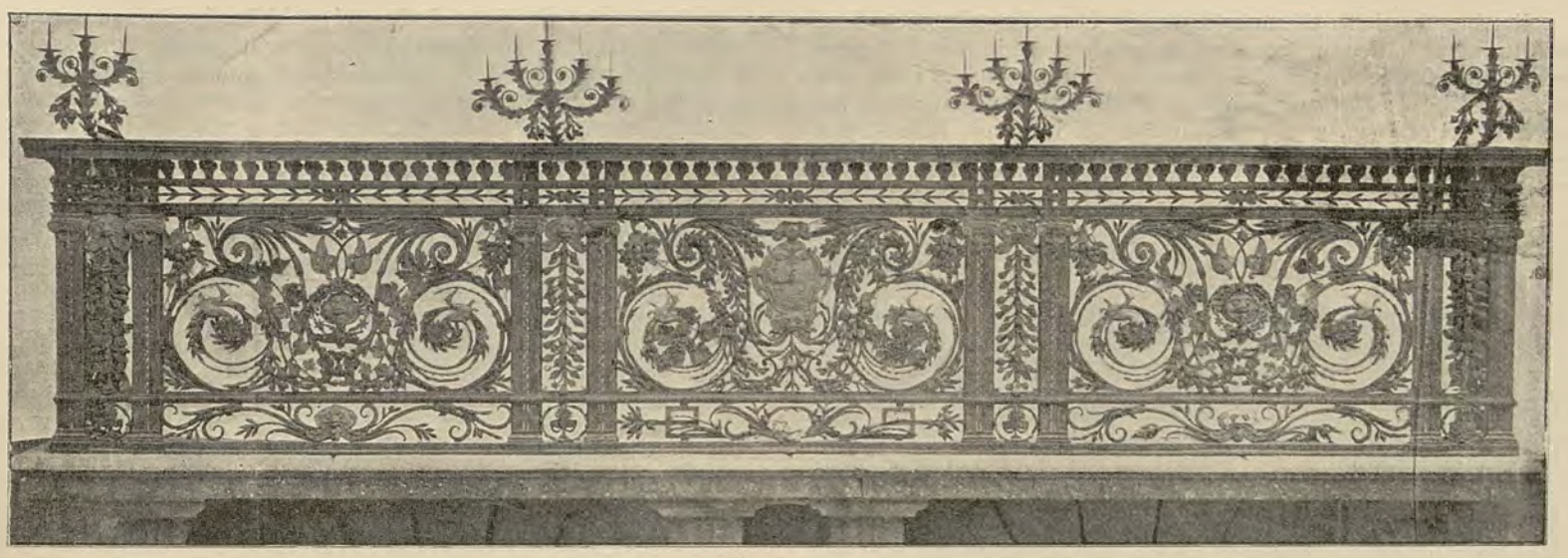


Fig. 60. Parapetto di terrazzino in ferro battuto, a Monte San Savino. (Anno 1700).

XIII.

L'ARTE DEL FERRO BATTUTO NEL SETTECENTO E OGGI.

— Fig. da 60 a 65. —

È una esagerazione ed un pregiudizio il credere che l'Italia non abbia avuto un Settecento artistico vivo e gagliardo. Certamente l'epoca del Rococò, da noi, interessa maggiormente dal lato letterario e teatrale; e l'Arcadia, il Metastasio, il Goldoni, il Gozzi e la vita musicale col Marcello, il Pergolesi, il Cimarosa, signoreggia il Settecento. Ma benchè tuttociò sia incontrastabile e sia vero che la Francia, coi suoi svolazzi e le sue sdolcinature, abbia occupato il posto, che occupò l'Italia nell'età del Rinascimento e del Barocco, è vero altresì che il campo del Settecento artistico italiano è fiorito di esempi. Così, da saloni pitturati e ornati di stucchi, alle cose più minute, ai lampadari, agli arazzi, ai bronzi, ai ferri lavorati, è una bella e fresca serie di opere che stanno nel campo del Settecento italiano, sul quale oggi vorremmo raccogliere alcuni esempi di lavori in ferro battuto.

Il ferro per le sue proprietà speciali di resistenza, sembrerebbe il materiale meno adatto a concorrere alla vitalità gagliarda del Settecento. Il Rococò è capriccioso, colle sue interminabili curve che si allargano, s'aggrinzano, si incalzano e si intrecciano in un giuoco di effetti ribelli alla legge della simmetria; e il ferro è il materiale della simmetria. Non ha languori, non ha delicatezze, ed ha la forza che gli deriva dalla gravità della sua natura e dalla resistenza che gli conferisce il suo ufficio. Eppure, a malgrado di ciò, il ferro dovè piegarsi ai voleri del Settecento più di quanto teoricamente è ammissibile; e in Italia è agevole il comporre una raccolta di ferri lavorati del secolo passato, anche senza ricorrere ai Musei; invero non tanto teneri verso l'arte dei due ultimi secoli.

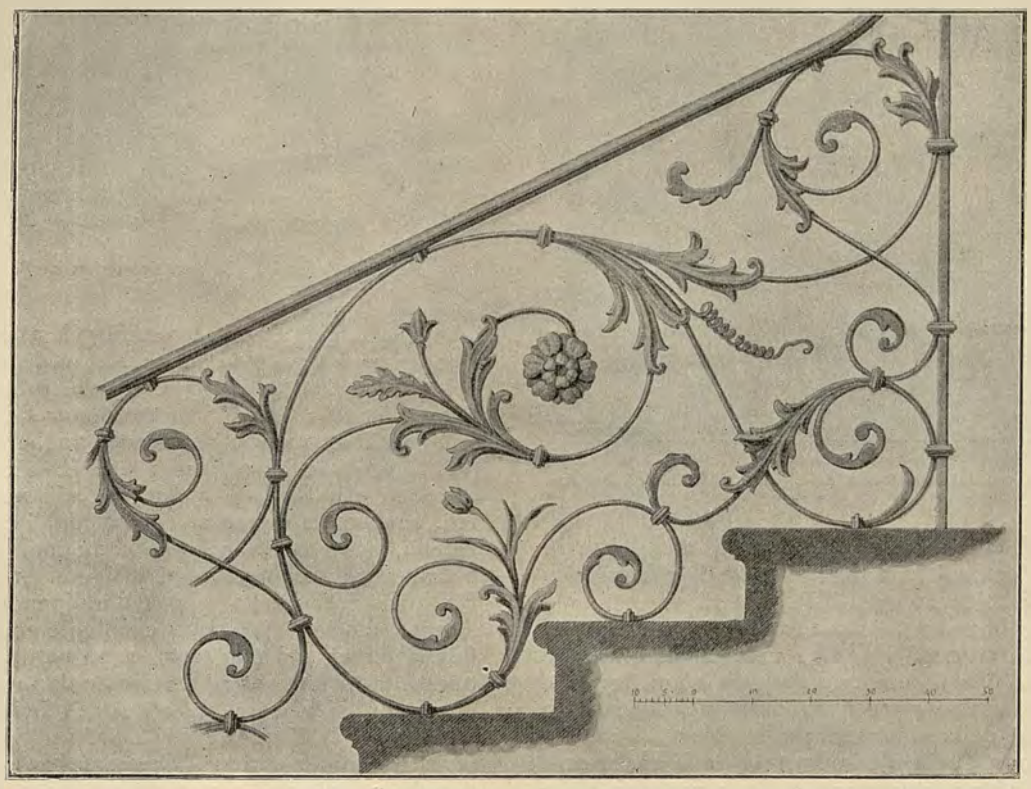


Fig. 61. Parapetto di scala in ferro battuto, a Castelfranco veneto.

L'imbarazzo sarebbe solo nella scelta, e il tipo è svariatissimo; e dal motivo a giràli infogliati che finiscono in una rosetta (vedi, ad es., il parapetto in una casa d'Arezzo); e da questo motivo animato dallo spirito cinquecentista, al motivo più fantasioso a ciuffi di foglie, festoncini e curve meno solenni ma più vaghe e capricciose (vedi il parapetto di Monte San Savino), il campo della scelta è sterminato; sia che si parli di parapetti, sia che si parli di cancelli; però non mi sono mai imbattuto in cancelli prospettici come si usarono in Germania. Quivi, nel Settecento, si fecero dei cancelli imitanti delle gallerie a vòlta e a colonne, decrescenti secondo le dottrine della prospettiva. È un tipo curioso, sconosciuto al Settecento italiano; e chi ne vuol avere un'idea prenda la *Zeitscrift für bildende Künst* (1897) ove Fr. Minkus trattò il soggetto dei cancelli prospettici, e fra gli altri disegni, pubblicò quello d'un cancello nel seminario di Kreuzlingen, rappresentante una galleria a vòlta ed a colonne; e veda anche l'opera del Cuvillés *Kunstschmiedearbeiten im Style d. Rococo.*

L'architettura rigida colle sue leggi geometriche fu bensì adottata anche da noi; e il parapetto di Monte San Savino ne è una prova; difatti la sua inquadratura è rigidamente architettonica, coi suoi pilastrini ionici abbinati e la sua trabeazione, la quale manca di consistenza, architettonicamente parlando, essendo traforata nel fregio e nell'architrave. Un esempio simile, più monumentale ed efficace, si vede nella Certosa di Pavia, ed è il cancello che chiude la navata maggiore della chiesa. Pochi altri lavori di ferro sono più spettacolosi di questo; così nel guardarlo viene in mente il Bernini e il padre Pozzo, benchè sia stato lavorato da tre artisti milanesi, Francesco Villa, P. Paolo Riva e Ambrogio Scagno. Esso risale ad un'epoca meno antica dei ferri di cui sto parlando (1660), e consta d'intercoloni ionici e d'una ricca trabeazione, la cui rigidità si smarrisce nel fasto degli ornati.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Il cancello della Certosa di Pavia è quello che conviensi perfettamente all'epoca barocca, la quale si distingue dall'epoca rococò in ciò che la prima ha sempre il tono grave, la seconda delicato. L'*Arte Italiana* pubblicò il disegno di vari cancelli barocchi e rococò (v., a es., nell'annata 1893 le tav. 14 e 45); e se il lettore è desioso di istruirsi faccia dei confronti, e vedrà praticamente in che consiste la differenza. Esistono inoltre le

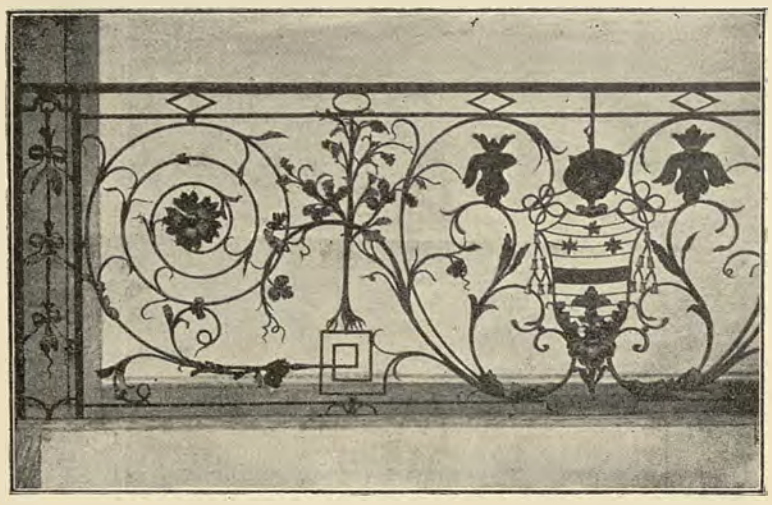


Fig. 62. Parapetto di scala in ferro battuto in una casa di via Mazzini ad Arezzo.

fotografie d'una gran quantità di ferri rococò: una inferriata del palazzo Aldovrandini a Bologna (il palazzo fu riedificato intieramente dal cardinale Pompeo nel 1748) e soprattutto quella di un palazzo di Ravenna, con una scherzosa cimasa. E ricordo di aver veduto sulla facciata di una casa privata a Sarzana delle inferriate capricciosissime; s'intende: parlo esclusivamente di ferri tirati a martello, non fusi. Fiancheggiate da un motivo ondulato — trovata geniale che vedesi anche nella inferriata di Ravenna — le inferriate di Sarzana stanno davanti alle finestre del pianterreno, e chiudono ancora quelle della cantina in una unica composizione ornamentale; la quale finisce sul piano della via, con effetto nuovo e piacevole. Infine, quando il Settecento sarà studiato di più, gli esempi in ogni genere saranno tanti da non si credere. Intendiamoci: non dico che il nostro patrimonio settecentista possa destare tanto interesse

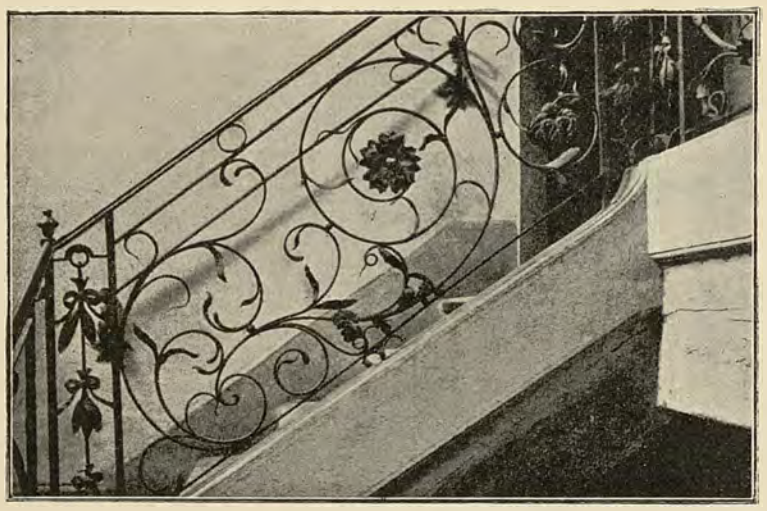


Fig. 63. Parapetto di scala in ferro battuto in una casa di via Mazzini ad Arezzo.

quanto il francese; e sul campo dei ferri lavorati non esiste in Italia un fabbro ferraio come Giovanni Lamour, il più squisito fra i fabbri ferrai del Settecento († 1771), quegli che sublimò l'arte del ferro battuto, imprimendo al ferro i capricci che si addicono al legno e allo stucco. Sarebbe utile lo stabilire se sta bene e se è dicevole che il ferro sia piegato come legno e come stucco; alla qual cosa io risposi da principio osservando che il ferro è il materiale della simmetria; e le forme che l'arte dovrebbe imprimergli sono quelle della forza e della resistenza, cioè le forme vigorose che scaturiscono dalla semplicità delle linee, dalle inquadrature gagliarde appena sfiorate dalla delicatezza e dalla leggiadrìa. Il Medioevo comprese perfettamente il principio che emerge da tale osservazione: cioè, che ogni forma dell'arte deve scaturire dalle proprietà della materia soggetta. L'arte del ferro battuto non vuole nè debolezza nè eccesso; la debolezza è contraria alla forza di cui è simbolo il ferro, ed è pericoloso e dannoso l'eccesso, inquantochè il ferro è indocile e il lavorarlo è opera disagevole e costosa.

Collo sguardo fisso ai disegni pubblicati, non accusatemi di essere un teorico; so benissimo che il principio predetto è offeso da mille fatti; ma ciò non diminuisce l'autorità del mio principio semplice come il vero. Gli è piuttosto che nella vita sono offese quotidianamente le verità più semplici; e non giova richiamar l'attenzione della gente, quando per lunga e inveterata abitudine, è inclinata a seguir la via del capriccio. Ad ogni modo nel lavorìo del ferro, qual risulta soprattutto dalle opere del Settecento, c'è da pregiare la bravura dei fabbri ferrai, sotto il cui martello la materia acquista delle linee estetiche, di una volubilità indicibile. Il ferro, dicevo, sotto il martello dei fabbri settecentisti diventa legno, diventa stucco; e la mano non indietreggia al conspetto di qualsiasi difficoltà; il lavoro vince la materia, ed ha un bel ribellarsi la materia, il lavoro vince, stravince, trionfa. Così nel vedere certe opere di ferro battuto, la fantasia si piace ad imaginare i fabbri ferrai lungi dalle nere officine ove, da Vulcano in qua, le arti e le industrie lavoranti col fuoco hanno avuto lor sede; e si piace di circondare questi artisti di tutte le grazie, le eleganze e le comodità che si convengono a persone cui i colpi secchi del martello irritano le raffinate e sdolcinate abitudini.

Il secolo scorso ha messo sulla stessa via i fabbri ferrai dell'epoca presente; ed ora che l'Italia offre glorioso spettacolo d'un leggiadro rinascimento nel lavoro del ferro, ora come prima i nostri fabbri si volgono volentieri al lavoro sottile, delicato,

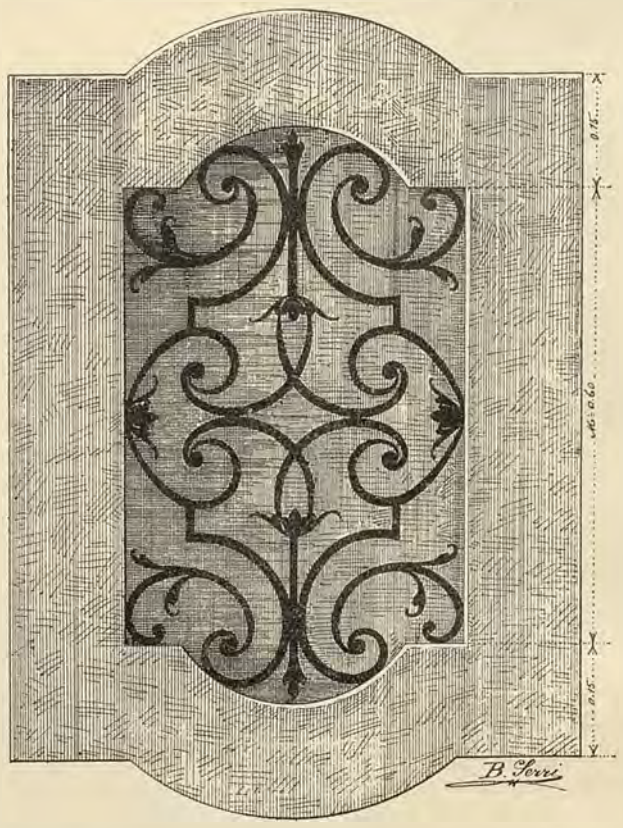


Fig. 64. Inferriata in una finestrina di S. Maria Segreta a Milano.

involuto, e piegano il ferro alle più strane linee dell'arte. Quanto a indirizzo estetico la navicella ondeggia in pieno eclettismo: prima il vento la sospingeva con preferenza irritante verso il Rinascimento; poi è venuto l'amor del Medioevo, e la bussola si è volta, a quando a quando, anche verso questo punto; ora poi, i venti si intrecciano; e il Rinascimento e il Medioevo, il Barocco e il Rococò e tutti gli stili antichi occidentali e orientali, sono egualmente soleggiati dall'interesse pubblico; e la navicella, contrastata nel suo cammino, sembra che in tale e sì bizzarra condizione, brami dirigersi in un punto che non esiste, fra quelli indicati; vogliosa d'indipendenza. Staremo a vedere: intanto, dicevo, l'indirizzo estetico è eclettico, e i lavori dei nostri fabbri ferrai, dei maggiori, sono sottili, delicati ed involuti; e queste proprietà vanno fortificate da un gusto d'arte aristocratico che imprime a' ferri delle nostre officine la importanza di opere da Museo. Il Franci e gli Zalaffi a Siena, il Michelucci a Pistoia; in minor grado il Benvenuti in quest'ultima città e il Gardenghi a Bologna, fanno delle opere che per gusto d'arte e finezza di esecuzione, non temono, generalmente parlando, il confronto colle opere che in monumenti insigni o nei Musei esaltano gli antichi fabbri ferrai. L'industria e la speculazione sembrano pertanto attentare alla vita rigogliosa della produzione moderna; ed il lavoro genuino del ferro battuto, tirato a martello, a quando a quando si unisce e si confonde con quello escito dalla fonderia. Oggigiorno pochi considerano la differenza che passa tra un oggetto fuso a uno fatto a mano; e il volgare uso

dell'opere di fonderia è la morte dei lavori fatti a mano, ed è la morte dell'arte per la vita dell'industria e della speculazione.

Mors tua vita mea, ha detto il ferro fuso al ferro battuto; e sul campo del commercio questo bisogna che ceda il posto al

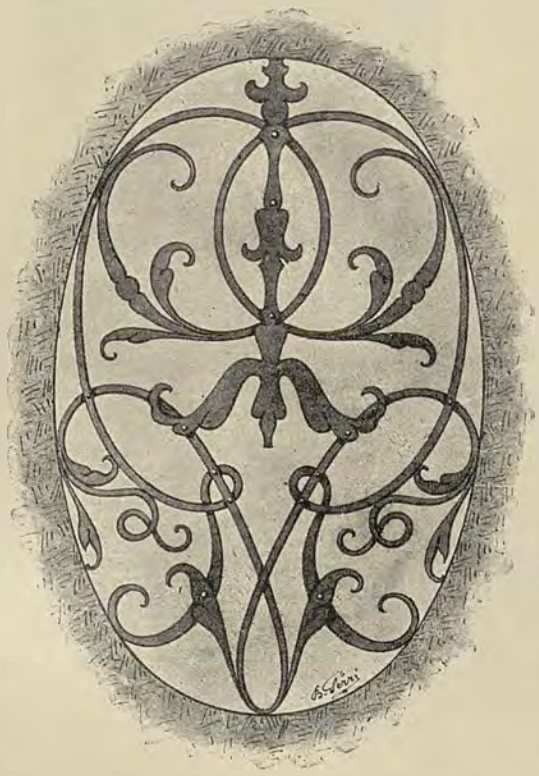


Fig. 65. Inferriata di finestrina a S. Francesco in Milano.

suo nemico invincibile, perciò la fonderia va danneggiando un'arte la quale, mercè l'impulso di pochi, conseguì, da noi, una invidiabile altezza. Onde ho visto a malincuore che il mio amico Michelucci ha unito alla propria officina la fonderia, e carezza i lavori fusi come prima carezzava quelli tirati a martello, non sdegnando di innestare alle sue opere degli elementi che minano l'esistenza all'arte la quale fu il suo primo amore; e mi fa piacere il dir qui, che Benedetto Zalaffi (gli Zalaffi di Siena sono due, vi è Luciano oltre Benedetto) si è mantenuto fedele alla sua arte, non mescolando il ferro battuto col fuso, benchè egli veda che così facendo non giova economicamente a sè stesso. Cotal forza di resistenza è bella ed ha un profumo di poesia che in mezzo a tanto dilagare di prosa, conforta; ma siffatto amore, siffatta abnegazione produce degli uomini degni di stima, non dei frutti copiosi. Senza il consentimento e l'intelligenza del pubblico, gli esempi, come quelli di Siena, sono somiglianti a fiori cresciuti miracolosamente in mezzo a un deserto. Le fonderie hanno conseguito uno sviluppo grandissimo; ed oggi i lavori fusi imitano così bene i lavori fatti a mano, che solamente una persona un po' pratica può distinguere le differenze; ma queste esistono e, per la persona dell'arte, non sono piccole. L'arte prodotta da uno stampo contiene sempre qualche cosa di volgare, che non è fatto per accendere gli animi degli esteti; e la facilità della produzione matematicamente eguale, insensibile quindi all'impulso dell'animo che sente e si riscalda nell'atto del lavoro, diventa cosa che irrita ed umilia la natura, la quale è così bella perchè tanto varia; è così nobile perchè tanto sincera; è così forte perchè tanto sana e tanto prodiga di bellezze. Tale è la religione dell'arte, avrebbe detto il Ruskin, nemico dei meccanismi e delle macchine; e nel nome di questa religione io voglio sperare che al glorioso rinascimento dell'arte di lavorare il ferro non segua una decadenza estetica prodotta dalla nuova invasione delle cose fuse. Queste intorpidiranno le mani dei fabbri ornatisti, i quali, da padroni, diverranno così servi della materia che lavorano.

Io raccomando dunque ai fabbri ornatisti, soprattutto ai Franci, agli Zalaffi, ai Michelucci, ai Gardenghi, di non restare insensibili alla voce della modernità. Copiar bene l'antico non è facile, ma è ancor meno facile il produrre delle opere originali e veramente moderne. La modernità nei lavori di ferro ha per base la semplicità e il rispetto alle proprietà del materiale che si lavora; il re dei metalli non ha le prerogative del legno; e oggigiorno si domandano dei lavori di ferro, non delle sculture di metallo o delle opere che ricordino gli oggetti d'oreficeria. Il ferro — si disse — è il simbolo della forza, della tenacia e della resistenza; così gli eroi antichi, secondo il Voltaire, dovevano parte del loro potere alla " salute di ferro „ che possedevano; e il nostro secolo, il quale conobbe persino un " Cancelliere di ferro „ non può non ridare al re dei metalli le forme che ad esso meglio convengono. ALFREDO MELANI.

Certi caratteri particolari dell'ornamento gotico in Sicilia.

— Fig. da 67 a 75. —

NON esiste regione, in Italia, la cui arte medieva sia tanto eclettica e nel suo eclettismo sia più bizzarra di quella siciliana. L'arte siciliana, intendo dire l'architettura e l'ornamento siculo, colle sue applicazioni ai mosaici, ai bronzi, agli avori, ai tessuti, è una miscela di stili e disorienta colui che non ha pratica de'nostri studi. L'eclettismo non ha per altro la stessa espressione in ogni punto dell'isola; e, p. e., a Siracusa e nell'angolo meridionale dell'isola, prevale il grecismo; a Palermo e nella regione occidentale prevale l'arabico o saracenico o musulmano.

Per ispiegarsi tuttociò, bisogna aver presente la storia del paese. La Sicilia traversò delle vicende politiche varie e interessanti. La ebbero per tre secoli i Greci che la grecizzarono; dopo i Greci, la ebbero gli Arabi fino al IX secolo per circa duecento anni; e dopo gli Arabi, i Normanni, in seguito a lunga e travagliatissima contesa.

I successori di Roggero I († 1101), che furono Roggero II (1101-1154), Guglielmo I (1154-1166) e Guglielmo II (1166-1189) rispettarono i Greci come i Musulmani, ed ispirati da una politica di conciliazione, intesero a riunire e fondere le forze del paese — bisantine, arabiche e indigene — in una stessa nazionalità, e vi riescirono. Per questo l'arte medieva siciliana è una miscela di stili, ricevè vari nomi e il più proprio è quello di arte medieva siciliana. Nè ho indicato la influenza spagnola, che si innestò a tutte le altre nel periodo gotico; e come se l'abbondanza dell'ornamento arabico e la sontuosità musiva del bisantino non fossero bastate ad imprimere alla nostra arte l'aspetto di una non ignobile ricchezza, ecco la Spagna ad aggiungere le sue forme alle forme siciliane, ricordando l'arte gotica d'Aragona, di Catalogna, delle isole Baleari.

Fig. 66. Chiesa ruinata di Bivona.

POLITECNICO BIBLIOTECA

Non conosco un monumento più sensibilizzato dall'arte spagnola del Duomo di Messina, e precisamente della facciata signoreggiata dalla porta maggiore. Questa porta dalla linea gotica comune, è così fiorita d' intagli come non potrebbe esser di più (1). Le porte del Duomo e dell' Università in Salamanca, il Chiostro di S. Gregorio a Valladolid e la porta di Santa Cruz a Toledo, modello insigne di stile plateresco, possono unirsi alla porta di Messina, come esempio di stile ornamentale sfarzoso, imaginoso, opprimente; e la facciata colle sue incrostazioni, ricorda un genere decorativo abituale a Segovia. Allato di cosiffatta ricchezza, cosa sono i monumenti di Agrigento, di Segesta e di Selinunte, anche avvivati dalla loro decorazione policroma? La Sicilia era preparata a ricevere l'influsso spagnolo con tutto lo sfarzo e l'esuberanza ornamentale, propri dell'arte della Spagna; e la Spagna, come la Sicilia, fecondò il suo Gotico al sole dell'arte musulmana. Perciò come si trovano le traccie di questa origine nell'ornamento gotico spagnolo, così si trovano le stesse o simiglianti traccie nell'ornamento siciliano. Cosa dico? le traccie sono sensibili anche in certi metodi di costruzione; e se mi fosse permesso, mostrerei che in Sicilia, segnatamente a Palermo, dove si fece molto uso delle cupole, si adottò un metodo affatto musulmano nella loro costruzione.

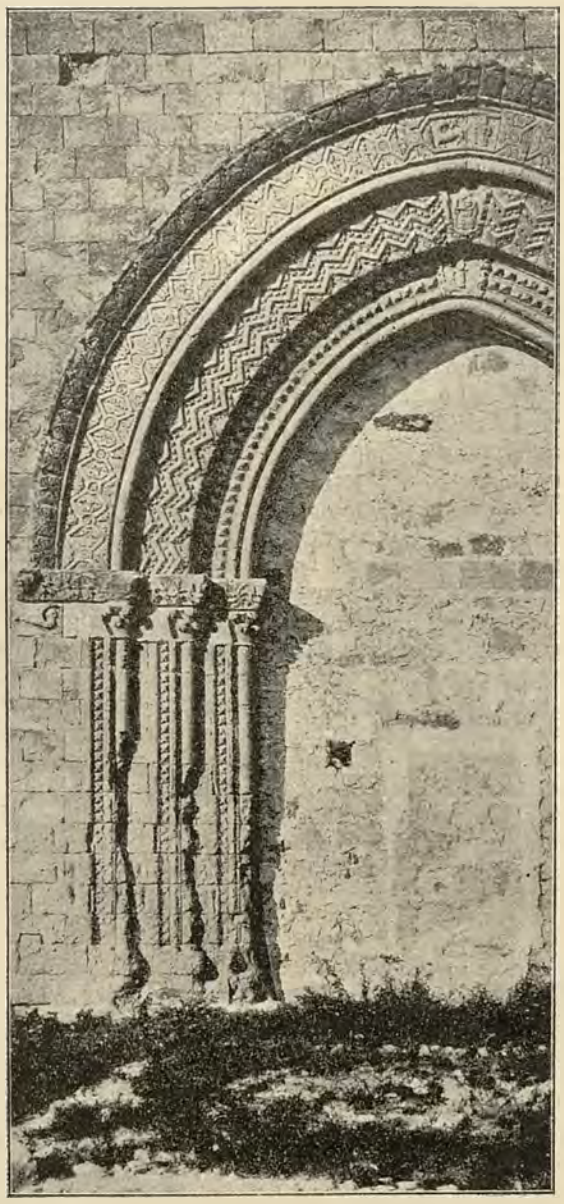


Fig. 67. Porta della chiesa di Bivona.

In Sicilia non si fece uso dei triangoli sferici dell' arte bisantina per compiere la trasformazione e raccordare il quadrato sottostante, al circolo di base della vòlta; e si iscrisse nel quadrato un ottagono regolare, si gettarono a ponte quattro archetti a sottendere gli archi, e altri quattro si incassarono nei campi dei lati; in questa guisa risultarono otto archi sui quali si appoggiò la cupola. Tale sistema, usato a Palermo con poche varianti nella Cappella Palatina, nella Chiesa dell'Ammiraglio, in quella di S. Cataldo e in quella di S. Giovanni degli Eremiti, ha un modello perfetto nella Moschea di Cordòva. Nè indico il sistema a nicchiette sovrapposte, che vedesi nel Palazzo della Cuba presso Palermo e si trova in tutti i monumenti musulmani dai più gravi e maestosi del Cairo, agli spagnoli più raffinati di Cordòva, Siviglia e Granata, perchè non posso star lungi dal mio soggetto.

Fig. 68. Badia vecchia di Taormina.

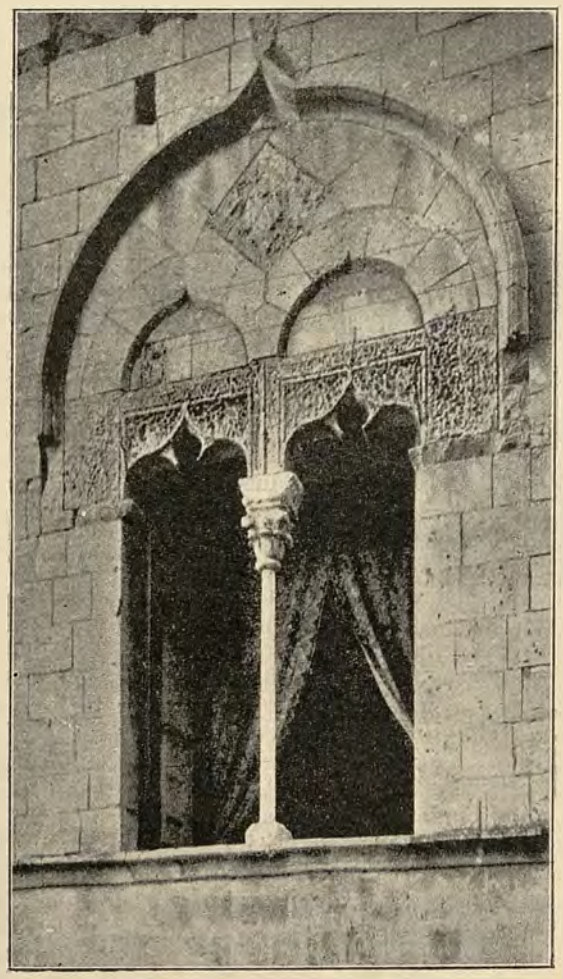


Fig. 69. Bifora del palazzo Lanza a Siracusa.

(1) L'assieme che è regolare ricorda la linea della porta della Mandorla in un fianco di S. Maria del Fiore a Firenze, e la particolarità consiste nell'ornato, soprattutto in quello che si svolge nella parte inferiore dell'imbotte, il quale è composto di colonnette; e sopra le colonnette un ornato a giorno, rappresentante de' putti scherzanti fra i rami e le foglie di una vigna, dà luogo a una composizione fantastica, ad un sogno, che sembrerebbe quasi impossibile di pietrificare.

Nel Gotico siciliano permangono dunque, sostanzialmente, la influenza arabica, spagnola e normanna; così il motivo degli archi intrecciati e i movimenti geometrici rettilinei assorbono l'imaginazione dell'ornatista e quasi ne impigriscono la mano; e mentre il tipo arabico permane nel profilo degli archi, esso si riafferma e sbuca ripetutamente nelle merlature che formano la cima de' monumenti, anche non profani, come il Duomo di Palermo; e nella inflessione al sommo degli archi stessi, come si

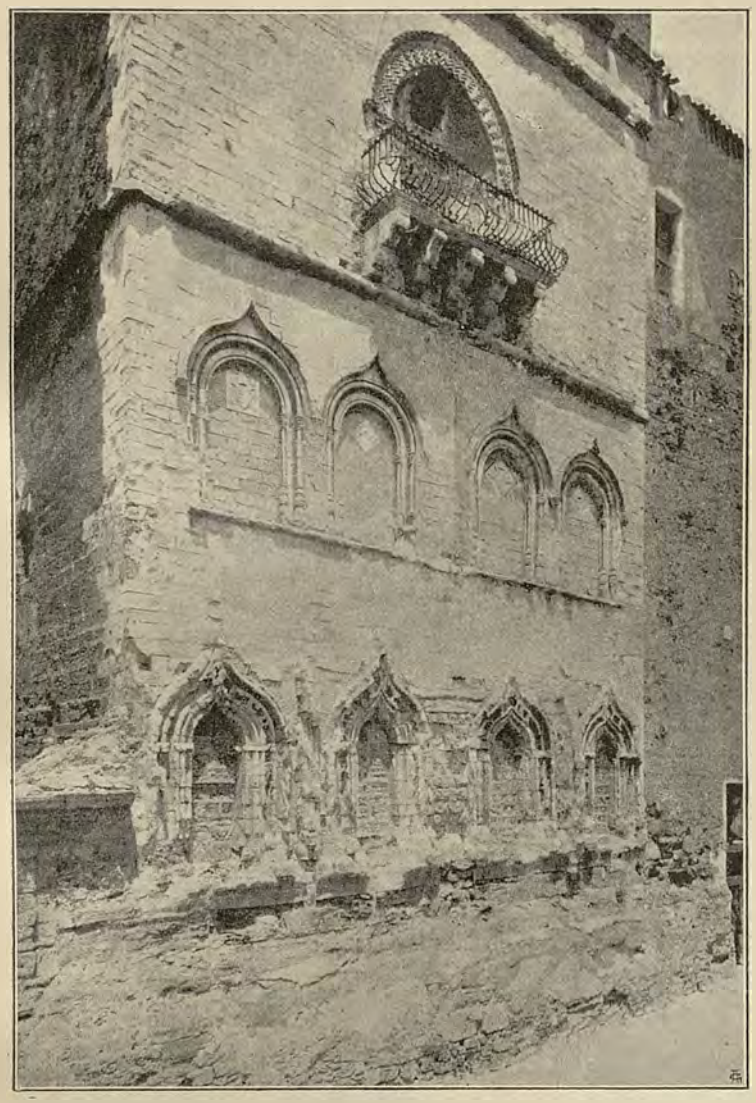


Fig. 70. Antico campanile del Duomo a Girgenti.

vede nella Torre della Pietà a Palermo, nel Campanile del Duomo di Girgenti, nella bifora del Palazzo Lanza a Siracusa ecc. Le inflessioni che aggraziano l'arco e le merlature non sono proprie, in realtà, dell'ornamento siciliano soltanto, e ricordano l'ornamento veneto a Venezia (tutti hanno presente la merlatura del palazzo Ducale, della Ca' d'Oro, del cortile del palazzo Foscari); e la merlatura, applicata ad una chiesa, ricorda il Gotico inglese, che a mo' di frangia corona di merli la cima degli edifici sacri, quando non estende la merlatura ai basamenti, come nella cappella d'Enrico VII a Westminster; il qual costume ha qualche esempio anche in Francia (S. Pietro di Moissac).

Gli archi intrecciati sono abituali al Gotico siciliano ed al normanno. In Sicilia gli esempi sono numerosi (Duomo di Palermo, Chiesa del Vespro Siciliano, Duomo di Monreale, di Cefalù, ecc.); ma l'esempio più interessante è quello dell'abside di Monreale, opera capitale d'architettura decorativa. Si compone di tre piani di arcate lunghe con colonne corte, ed a fascie solcate da un piccolo rilievo e fiorite di una decorazione geometrica; una specie d'intarsiatura, la quale dalle fascie degli archi si stende, come pianta rigogliosa, ai piedritti delle colonne ed ai fregi delle cornici. Dei tondi, collocati dovunque è un luogo vuoto nell'interno degli archi e nella superficie degl'intrecci, abbelliscono l'abside e si fregiano di una decorazione a poligoni stellati, che starebbe bene in un edificio musulmano.

Quanto ai movimenti geometrici, essi non sono, meno gli intrecci, una derivazione arabico-normanna. I movimenti geometrici furono propri all'ornamento bisantino e non al gotico; però la Sicilia resistè fortemente all'ondata di naturalismo che si allargò nel recinto dell'arte gotica; ed uno dei motivi che si fissarono tenacemente nel recinto di quest'arte, è il motivo a zig-zag, il quale fece parte lungamente del formulario gotico nazionale. Esso si vede nelle colonne e negli architravi della porta laterale del Duomo d'Orvieto (lato di mezzogiorno), ornata d'un architrave attribuito a Niccola e Giovanni da Orvieto (1345) ma restituito, da una iscrizione, al Rosso, che aveva lavorato a Perugia con Arnolfo; si vede nell'elegante Chiesa di S. Fortunato a Todi (XIV secolo); si vede sulla ricca porta di S. Paolo a Pistoia; ma in nessuna regione si vede tanto e sì stucchevolmente quanto in Sicilia. E come si vede nei monumenti siculi, così si vede nei normanni di Caen, di Ouistreham, ecc.

Da Palermo a Monreale, da Cefalù a Messina, a Bivona (Girgenti), a Caltanisetta, è un continuo trovarsi davanti a movimenti geometrici rettilinei. Qui è dato l'esempio di una chiesa rovinata a Bivona, la cui ruina somiglia quella di S. Maria della Scala nella Valle, ossia la Badiazza presso Messina, monumento assai più interessante della chiesa di Bivona; e qua e là esiste l'esempio di un movimento a zig-zag. Nella chiesa di Bivona l'ornamento dell'archivolto è tutto geometrico, ma le fascie sono variate; nella chiesa di S. Maria tutto l'archivolto è a zig-zag; e le due chiese debbono essere coeve. Io so che quest'ultima, la quale trovasi in aperta campagna, vuolsi fondata da Guglielmo il Buono, il quale certamente la dotò nel XII secolo; e la porta che citai, ha il tono di quel Gotico sobrio, di transizione, caratteristico del nostro Gotico cistercense. Mi pare che siano dello stesso carattere la chiesa di S. Niccola a Girgenti e il S. Francesco a Messina, colpito nel 1884 da un terremoto, che ridusse l'edificio una rovina. Senonchè ancora più interessante delle due porte di Bivona e della Badiazza, è la porta maggiore del Duomo di Monreale: di questo monumento, che è il *leitmotif*

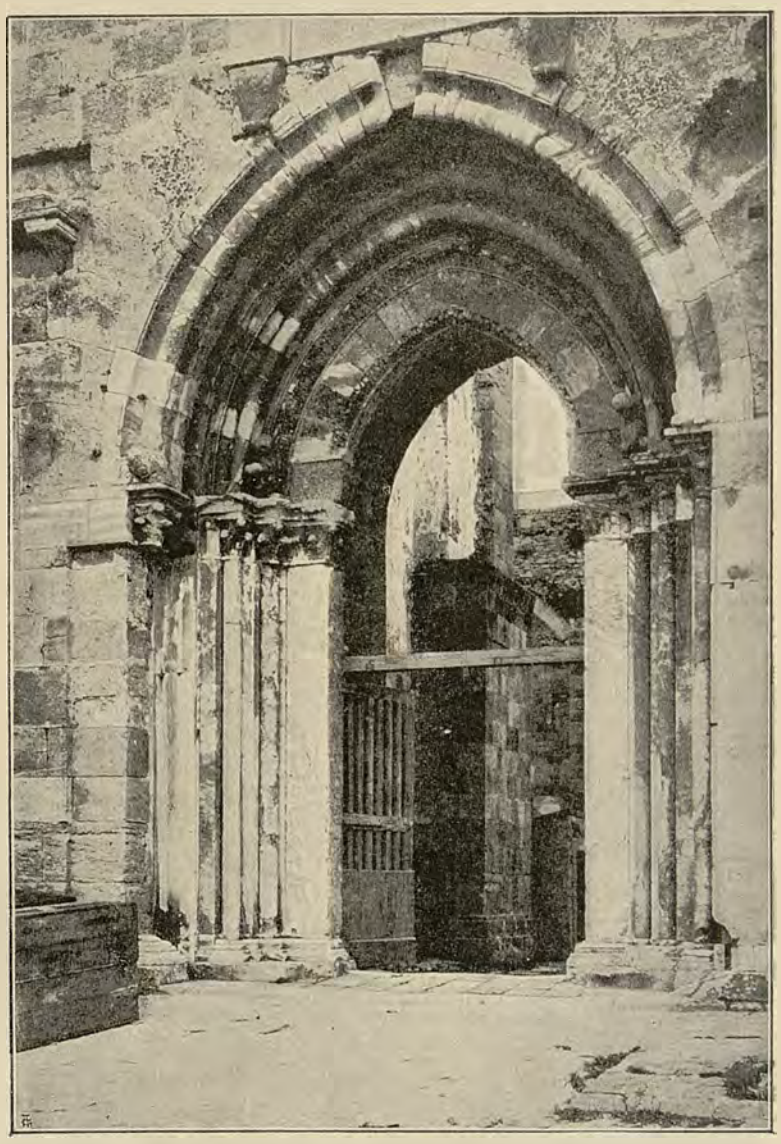


Fig. 71. Porta del Castello Maniace a Siracusa.

di chi parla di arte medievale siciliana, e forma l'orgoglio dei coltivatori della Conca d'Oro.

" Binidittu lu mastru chi la fici
Lu 'mperaturi chi la fici fare. „

Tozza nell'assieme, formicola d'ornati, e il movimento a zig-zag primeggia. Ivi ci sono anche i giràli; e il movimento a zig-zag e a giràli non manca in quel gioiello che è il Chiostro di Monreale, il quale si appoggia a un lato della chiesa, come il palazzo Ducale di Venezia si appoggia a S. Marco, il Vaticano a S. Pietro. E il Chiostro fa una profonda impressione per la

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

varietà delle sue forme, e per un non so che di poco organico soprattutto in ciò che concerne l'ornamento. Così nel visitare questo Chiostro, par di essere in una esposizione retrospettiva, nella quale siano stati collocati accanto a de' pezzi bisantini, dei pezzi arabeggianti e dei pezzi lombardi. La scultura ornamentale si intreccia alla figurativa, e le minuzie dell'intarsio siculo-romano esaltano la delicatezza e la leggiadria, mentre in certi punti i colpi energici dello scalpello ridestano l'amore all'arte virile, che sdegna il paziente artificio dell'intarsio marmoreo.

Siamo alla seconda metà del XII secolo, all'epoca di Guglielmo II; ma l'arco gotico è presente, come in altri monumenti i quali portano il nome di re Normanni ma non hanno l'aspetto coevo a questi re. Tale l'Osterio Magno a Cefalù, che per tradizione si vuol costruito da re Roggero II, e contiene una grandiosa trifora, con il solito zig-zag nell'archivolto e nell'abaco dei capitelli. E quest'Osterio Magno ha il carattere medesimo dell'Osterio piccolo (1) uno di faccia all'altro (mi pare che i resti del piccolo siano stati demoliti); ma i resti di entrambi, sostanzialmente, sono posteriori all'età di Roggero II.

Non dando i resti de' due Osteri di Cefalù, diamo due fra i più eleganti avanzi gotici della Sicilia: il Palazzo del Duca di S. Stefano e quello della Badia Vecchia, entrambi a Taormina. Il palazzo, proprietà dei principi di Galati e duchi di S. Stefano originari di Taormina, contiene delle finestre gotiche con modinature lisce; e la Badia Vecchia è una delle più vaghe ruine della Sicilia medieva; e se, da quel che si vede, fa un torto al motivo sacro del formulario ornamentale siculo, scuopre agli occhi nostri un sistema di policromia naturale, di molto effetto: un'incrostazione di lava a squame ed a circoletti, la stessa incrostazione che si vede nel Duomo di Messina e si vede nell'esterno della citata chiesa del Vespro Siciliano e rinfresca il ricordo della influenza spagnola. Cosa sia questa ruina della Badia Vecchia, io non so; dicono che è l'avanzo di un monastero femminile; ma io non ebbi mai l'occasione di appurare cotale notizia e la ripeto senza responsabilità.

Fig. 72. Torre del Convento della Pietà a Palermo.

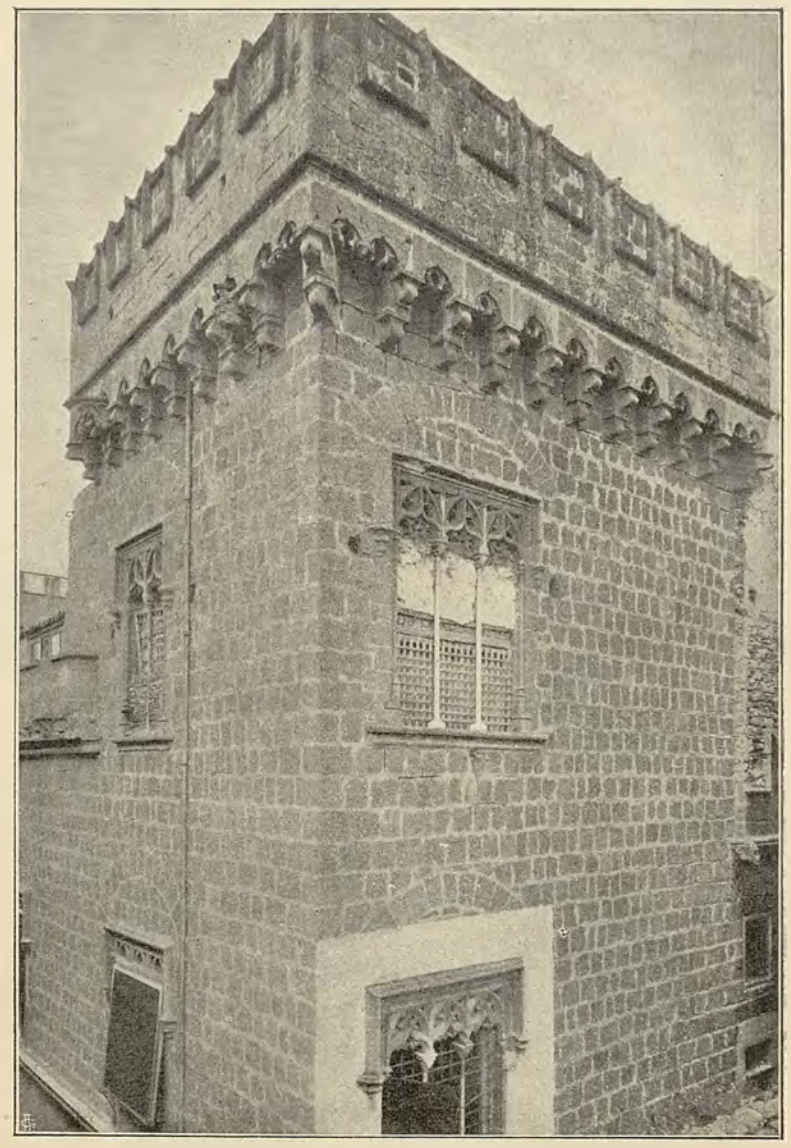


Fig. 73. Palazzo del Duca di S. Stefano a Taormina.

La policromia naturale è un elemento considerevole dell'ornato siciliano, ed è sorgente efficace ad effetti larghi, dove le minuzie dell'intaglio non concorrono, o concorrono poco, a illeggiadrire le modinature; prova ne sia la forte e larga porta del Castello Maniace a Siracusa, dove il materiale di diverso colore, alternandosi, dà luogo a uno di quegli effetti di cui l'arte medievale toscana sembra aver avuto il privilegio: il contrasto dei marmi o delle pietre, che in Sicilia sono le pietre vulcaniche, in Toscana sono i marmi di Prato, Monsummano e Carrara; quando non è l'alberese, usatissimo a Pistoia, che occupa il posto, talora, del marmo lunense.

Siracusa è qui rappresentata da una agilissima bifora del Palazzo Lanza, curiosa perchè è un palinsesto architettonico, ed è snaturata da certi archetti concavo-convessi trilobati, i quali si piantano su un goffo capitello, che è un'offesa al buon gusto.

Collo sguardo sulla bifora e sulla trifora della Torre della Pietà a Palermo, noto che l'arco appiattito che sottende l'acuto, non forma un caso sporadico in Sicilia, ma si ripete, ad es., sulla facciata del Duomo di Messina. L'uso dell'arco appiattito ha relazione con quello di vari monumenti spagnoli (la splendida porta di S. Giovanni de los Reyes a Toledo, le fioritissime porte del Duomo di Salamanca); e il nervosismo delle curve, che conduce al barocco del Gotico, di cui a Palermo è brillantissimo esempio una trifora del palazzo Arcivescovile (attribuita amenamente ad Antonello Gagini), e l'abbondanza degli ornamenti, riaffermata da un altro fra i più fini monumenti della Sicilia, la rosa della chiesa di S. Agostino a Palermo, confermano l'indirizzo del genio ornamentale siculo verso la ricchezza, che costituisce uno de' punti capitali del suo bizzarro eclettismo. A. M.

(1) Il nome di Steri, Osteri, Osterio, parrebbe derivato dal greco στερέος — *solidus*, *firmus* — cioè forte, quadrato, robusto; e veramente tutti i palazzi di quest'epoca, costruiti a mo' di fortezze, erano detti osterii dal barbaro *hosterium* d'origine greca. A proposito dell'ornamento a zig-zag, citai Caltanisetta: s'intenda precisamente la chiesa monastica di S. Spirito che è presso questa città; e citai Ouistreham: s'intenda la chiesa di Ouistreham presso Caen, la cui facciata è piena di zig-zag. La influenza normanna nell'architettura sicula si afferma anche dai campanili sulla facciata, come si vedono nella cattedrale di Cefalù e di Monreale. L'ornamento a zig-zag, in Sicilia, si conservò fino alla fine del XIV secolo.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile. Istituto Italiano d'Arti Grafiche — Bergamo.

Anno IX. MAGGIO 1900 N. 5

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

È riservata la proprietà artistica e letteraria secondo le leggi e i trattati internazionali.

XV.

ALCUNE OPERE D'ARTE IN CREMONA.

— Tav. 27, 28 e 29. Dett. 17. Fig. da 74 a 82. —

NELLO scorso anno venne aperta in Cremona una Mostra di Arte sacra, nella quale furono esposti quadri di molto valore di scuola cremonese, e molti oggetti di oreficeria, stoffe, intagli e sculture, onde sono ricche le chiese di questa città.

Un giudizio molto competente intorno alla Scuola pittorica cremonese, ha dato l'egregio sig. Eugenio Schweitzer di Berlino nell'ultimo fascicolo dell'*Arte:* ma nessuno ha ancora parlato degli altri oggetti esposti, di minor conto certamente, ma assai interessanti per l'arte industriale.

La Chiesa di S. Sigismondo, ad un chilometro circa dalla città, assai interessante per molte altre opere di pittura e decorazione, e pel ricordo storico di essersi ivi celebrate le nozze di Francesco Sforza con Bianca Maria Visconti, ha presentato un così detto arcibanco, cioè un grande sedile a tre posti, che stava nel presbiterio, su cui si sedeva probabilmente l'Abate del convento quando si celebravano le funzioni. E' opera della fine del 400 o dei primi anni del 500, ricco d'intagli e di tarsie, di cui alcuni soltanto poterono essere salvati dai danni del tempo non solo, ma da quelli che loro recarono gli uomini. Ora fu ritirato nel Civico Museo e sostituito con un altro, per salvare almeno quei resti venerandi.

Semplice è l'ossatura architettonica: due colonnine scanalate sormontate da un capitello con volute angolari (forma che si vede ripetuta sovente anche in epoche posteriori nelle fabbriche cremonesi) posano sopra un alto zoccolo e sostengono un fregio ed una cornice ricchi di intagli e coronati da una cimasa, di cui riproduciamo gli avanzi. (Tav. 29. Fig. 74 e 81).

Delicatissimi e di gusto assai fine sono gli intagli, che però non erano ricavati nello spessore del legno, ma applicati con colla

Fig. 75. *Puce* del Moderno.

forte, come si scorge tuttora dalle traccie. Bellissime le tarsie, varie d'intrecci ornamentali e di combinazioni geometriche.

Fig. 74. Cimasa dell'arcibanco già nella chiesa di S. Sigismondo a Cremona, ora nel Museo Civico.

La spalliera a tarsia, assai rovinata, ha nel mezzo un Redentore, ai lati S. Sigismondo e S. Girolamo, e al disopra, nelle specchiature, episodi della vita di questi santi.

Dire chi sia l'autore di questa opera è assai difficile: il padre Arisi, secondo quanto nota il Grosselli, la attribuisce a Giuseppe Sacca, figlio di Paolo, che morì nel 1537. Ma credo che l'Arisi,

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

il quale però in massima è credibile, essendo stato monaco gerolamino, e come tale avrà certamente avuto a disposizione l'archivio del convento, faccia qualche confusione nell'attribuire al figlio l'opera del padre. Del figlio è probabilmente la portina laterale verso il chiostro colle armi sforzesche e viscontee, assai pregevole, e forse l'altro arcibanco, che si trova di contro a questo, ma molto meno ricco e bello; non può invece ammettersi che l'artista, il quale scolpiva la gustosa portina, a cui ho accennato, fosse autore di questo arcibanco che andiamo illustrando, tanta è la diversità dello stile.

Fig. 76. Candelabro nella Cattedrale di Cremona.

Di Paolo Sacca erano gli stalli del coro nella demolita chiesa di S. Domenico, ora scomparsi; in una nota esistente nell'archivio di quel convento si dice che il 7 marzo 1498 questo artista si assumeva di fare 70 sedie del coro nella cappella maggiore del convento pel prezzo di 320 ducati d'oro. E questi stalli dovevano essere riusciti assai bene, se Eliseo Raimondi, gentiluomo magnifico ed artista egli stesso, ordinava nel suo testamento del 1508 che nella chiesa di S. Francesco si facessero gli stalli del coro come quelli di S. Domenico, ed anche più belli.

Infatti nel 1531 erano questi stalli affidati a Paolo Sacca e a Cristoforo da Venezia, probabilmente suo allievo; ed in essi, oltre agli ornati intagliati, vi dovevano essere prospettive e paesaggi intarsiati nelle spalliere.

Lo Zaist, che li vide, e li attribuisce per tradizione a Evangelista Sacca, ne fa grandi lodi; oggi sono anche questi scomparsi colla soppressione della chiesa convertita in ospedale sulla fine dello scorso secolo da Giuseppe II. Così pure erano dovuti a Paolo Sacca, ed al nipote Antonio, gli stalli del coro di S. Michele in Bosco a Bologna, ed un'ancona nella Certosa di Pavia.

Paolo Sacca era anche architetto e diede il disegno della chiusura nella chiesa di S. Domenico a Cremona, destinata a separare il coro ed il presbiterio, dove stavano i monaci, dal resto del tempio.

Quando Benedetto da Briosco fece il contratto per scolpire la stupenda arca, che ora trovasi nella cripta della Cattedrale di Cremona, Paolo Sacca ne assunse la fideiussione.

Del resto i Sacca erano una famiglia d'artisti. Paolo col padre Tomaso e col fratello Imerio, lavorava gli stalli del coro nella Certosa d'Asti, l'anno 1496. Lo zio Antonio, il nipote dello stesso nome, il figlio Giuseppe, l'abbiatico Paolo furono pure artisti ed intagliatori in legno. Parente loro doveva essere quel Giovanni Maria Sacca, detto il Platina — forse da Piadena da cui traeva origine la famiglia — che fece gli stalli del coro ammirati nel Duomo di Cremona.

Di tante opere a Cremona non rimangono che quest'ultima e gli avanzi dell'arcibanco, di cui pubblichiamo alcuni particolari.

* * *

Altre opere erano alla Mostra, ma meno interessanti, dovute al Bertesi ed alla sua scuola. Qui riproduciamo due cornici: l'una di una tavola dipinta probabilmente da Galeazzo Campi nella chiesa di S. Giovanni in Croce, l'altra di un trittico nella chiesa di S. Maddalena in Cremona, in cui la tavola di mezzo è attribuita a Galeazzo Campi, e le due laterali son date a Boccaccio Boccaccino. (Tav. 27 e 28).

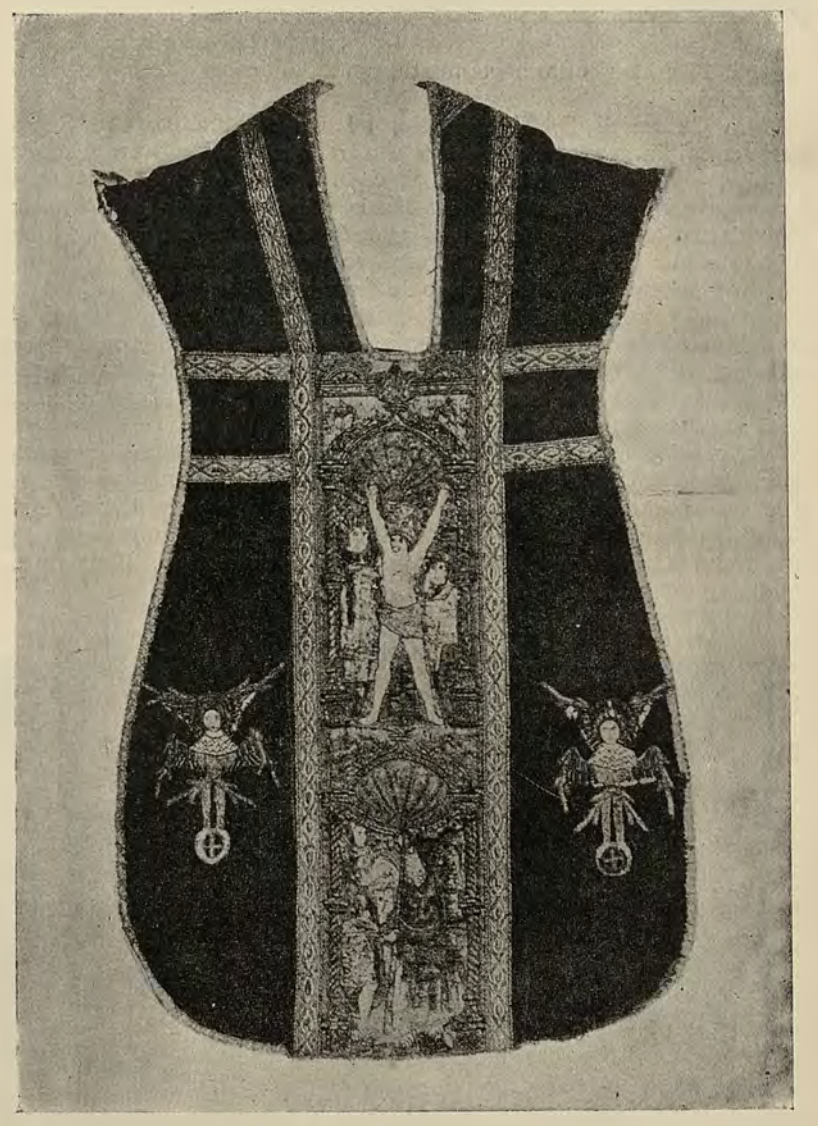


Fig. 77. Pianeta nella chiesa di Pizzighettone.

La prima, sebbene poco anteriore o forse anche contemporanea alla seconda, è tutta ispirata alle tradizioni dello stile archiacuto, l'altra invece al rinascimento; ciò che prova ancora una volta come perdurassero contemporanee le due tradizioni e le due maniere diverse di operare. — L'architettura del trittico di Santa Maddalena è piuttosto trita ed incerta; gli ornati delle lesene, fini,

non hanno però quella snellezza e quella grazia che ammiriamo nell'arcibanco di S. Sigismondo.

* * *

Molte erano le opere di oreficeria esposte, interessanti per le

Fig. 78. Pianeta nella chiesa di Pizzighettone.

epoche a cui sono dovute e consistenti in croci, reliquiari, calici e candelabri. Qui per ora non possiamo riprodurne che una sola, cioè: la base di un busto reliquiario di S. Geroldo, appartenente pure alla chiesa di S. Maddalena. È un' opera in rame sbalzato, argentata e dorata, del principio del 500; graziose sono le men-

Fig. 79. Paliotto d'altare regalato da Francesco I alla chiesa di Pizzighettone.

solette a cariatide, che nei quattro angoli debbono sostenere il busto; gentili gli ornati intrecciati di fiori, frutti e uccelli, che decorano le facce — nel mezzo di ciascuna delle quali si ha un medaglioncino rappresentante la morte di S. Vitale, quella di S. Geroldo, la strage degli innocenti; mentre sulla faccia anteriore si legge l'iscrizione: *Caput D. Geroldi Martyris et aliorum Sanctæ Reliquiæ quam plurimæ.* (Fig. 82).

Questo S. Geroldo è un santo creato dalla vivace tradizione popolare.

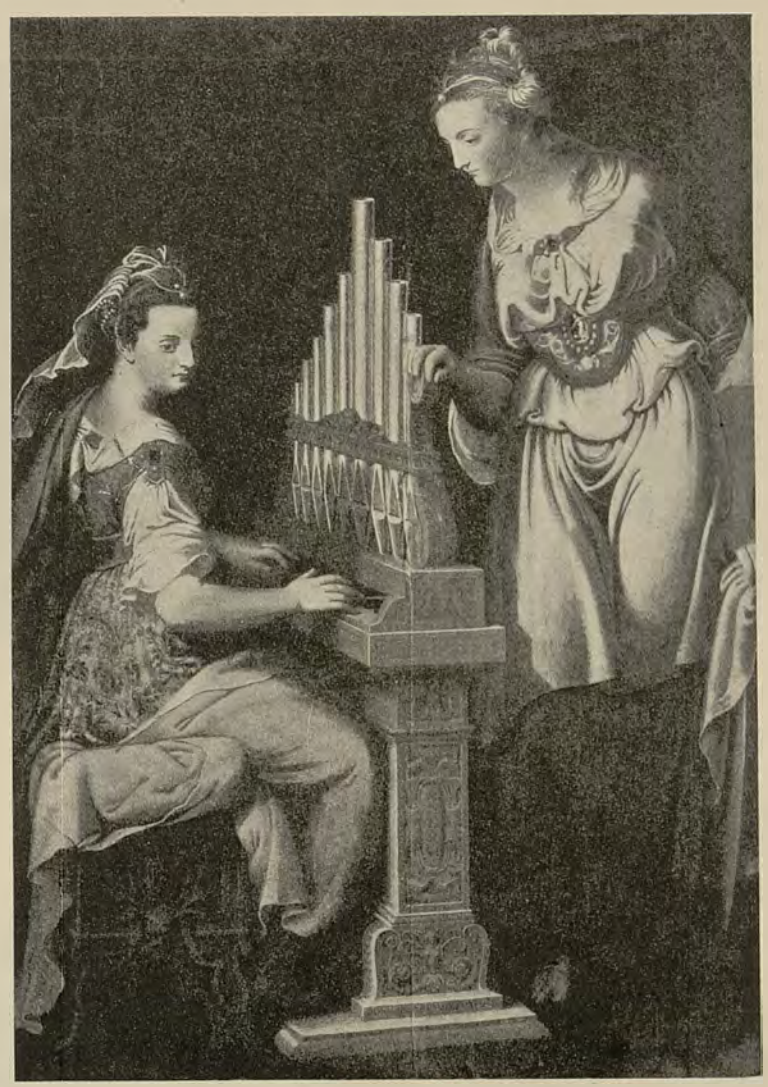


Fig. 80. Parte di un quadro di B. Campi in San Sigismondo a Cremona.

Un pellegrino di Germania venne assassinato vicino a Cremona, pare verso il 1200: si accorre per trasportarlo in città, ma nessuno trovasi in grado di sollevarne il corpo, tanta resistenza opponeva agli sforzi dei sopravvenuti: si grida al miracolo, vien chiamato il vescovo, ed allora il corpo diventa leggero come piuma. Lo si porta processionalmente in città in mezzo al popolo acclamante, senonchè, giunto alla chiesa di S. Vitale, si rinnovano le miracolose resistenze, segno evidente che il Santo vuol essere qui seppellito. E qui rimase indisturbato per parecchi secoli,

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

sinchè la chiesa di S. Vitale nel 1818 venne soppressa, ed il corpo del Santo, questa volta senza nessuna opposizione, trasportato con pompa nella chiesa di S. Clemente e S. Maddalena. Ma or non sono molti anni, la Fabbriceria vendette il busto e la base di cui parliamo, ad un antiquario. — Nuovo miracolo! — e questa volta constatato: — il Santo volle tornare alla sua chiesa, e i fabbricieri, dietro una divina ingiunzione ministeriale, dovettero ricomperare coi loro denari il busto e la base, e rimetterli a posto.

* * *

Fra le opere in bronzo sono da notarsi quattro candelabri regalati dal vescovo di Cremona Cesare Speciano al Duomo nel 1590:

Fig. 82. Base del busto di S. Geroldo nella chiesa di S. Maddalena a Cremona.

gli ornati sono poco sbalzati, ma abbastanza corretti ed artistici. La rabbia giacobina vi tolse gli stemmi dello Speciano, che vi stavano fusi su targhette. (Fig. 76).

La placchetta nella *Pace* di proprietà del pittore Giuseppe Fei, è indubbiamente opera del Moderno. La Pietà che ne forma il soggetto venne da questo artista più volte ripetuta con piccole varianti; ora colle figure nimbate e col putto che sorregge il braccio del Cristo, ora invece senza aureole e senza putto, come nella *Pace* della chiesa di Serina, già esposta nella Mostra d'Arte Sacra a Bergamo. Ciò che in tutte è mantenuto identico è la composizione delle tre figure, e le dimensioni, che corrispondono con quelle citate dal Molinier, nel suo catalogo generale delle placchette, dove di questa Pietà porge anche l'illustrazione.

Essa presenta un interesse speciale e paragonata alle altre, per la bella ed elegante cornice che la completa, dal disegno purissimo, sormontata da una cimasina graziosa e corretta, di linea gustosa e di modellazione delicata. (Fig. 75).

* * *

Fra le molte stoffe esposte, alcune appartenenti ai secoli XVI, XVII e XVIII, erano veramente pregevoli, e si può dire che ogni chiesa ne aveva delle proprie. Ma spiccavano sopra tutte un paramento completo del 1450 circa, donato dalla città di Siena a Nicolò V ed ora in possesso delle Angeliche di Filizzano, e un manto, una pianeta ed un pallio della chiesa di Pizzighettone.

Pubblichiamo questi ultimi perchè ridestano anche un ricordo storico.

Quando nel 1525 Francesco I fu vinto a Pavia e fatto prigioniero, venne condotto nella fortezza di Pizzighettone, e quivi stette per 22 giorni: il parroco, un certo Cipelli, andò a confortarlo, ed il Re Cristianissimo, a ricordo della sua prigionia, mandò poi a regalare dei paramenti sacri ed un pallio d'altare alla chiesa.

Fig. 81. Cimasa dell'arcibanco già nella chiesa di S. Sigismondo a Cremona, ora nel Museo Civico.

Tale è la tradizione costante e credibile: infatti in un inventario della chiesa di S. Bassano in Pizzighettone, compilato in occasione di una visita pastorale del vescovo Campori nel 1623, fra le altre cose troviamo: *Un pallio di velluto rosso con l'infrascritte opere et figure, cioè un Crocifisso, una Madonna et un S. Giovanni a canto, quattro arme franzese con una corona et tre gilii p. cadauna arma: dieci Jesus et Maria tutti d'oro et seta intorno.* Le quali indicazioni corrispondono appunto al paliotto che pubblichiamo. (Fig. 79).

Così la pianeta è descritta: *Un paramento di velluto in opera rosso, che contiene una pianeta guarnita d'oro con figure di dietro, cioè la Pietà, un S. Stefano, un S. Sebastiano, et dinnanzi un S. Andrea, et un S. Cristoforo tutte d'oro; due tonicelle con quadretti davanti et di dietro di brocadino.* (Fig. 77 e 78).

Manca qui l'indicazione dei gigli e interamente quella dello stemma della Casa di Asburgo, che pare sia stato poi aggiunto.

Del piviale di velluto rosso *con 28 Tosoni appesi ed altri ricami detti azzalini tutti d'oro et seta con le piastre d'ottone,* venne fatto un mantello molto misero per la Madonna.

E così non sappiamo quale fine abbia fatto l'altra pianeta grande di velluto rosso con *un Christo di dietro et altre figure et d'innanzi una Madonna con altre figure nu. quattro et gilii et altri ricami tutti d'oro et di seta.*

Il trovare i gigli di Francia nei paramenti, rende la tradizione del dono di Francesco I credibile, poichè altrimenti non ci sarebbe ragione che questo stemma vi fosse ricamato.

* * *

Anche dai quadri è possibile ritrarre qualche particolare di arte decorativa. Ad esempio, presentiamo una lesena con un ricco ed elegante ornato a candelabro, tolto dall'architettura di una stupenda tempera appartenente alla chiesa di S. Michele in Cremona, rappresentante S. Paolo e S. Antonio del fuoco, dovuti probabilmente al pennello di Boccaccio Boccaccino (Dett. 17). Così dal quadro di Bernardino Campi nella chiesa di S. Sigismondo, rappresentante S. Cecilia, riproduciamo lo sgabello su cui sta seduta la santa e il sostegno dell'organo (Fig. 80). E se il quadro fin qui tanto celebrato non soddisfa più al gusto moderno per soverchia freddezza della composizione e degli atteggiamenti, esso ci porge tuttavia materia di studio nei diligenti particolari.

Molti altri oggetti esposti in questa Mostra cremonese meriterebbero di essere conosciuti ed illustrati: ma il breve tempo che essa è durata ci ha impedito di trarne i disegni; però speriamo di potere prossimamente presentarne una nuova serie ai nostri lettori.

E. Signori.

XVI.

SAGGIO DELLE OPERE ESPOSTE NEL PALAZZO D'ITALIA ALLA GRAN MOSTRA DI PARIGI.

— *Fig. da 83 a 90.* —

RIMANE poco da dire al nostro periodico in proposito del Palazzo, che, primo fra tutti i palazzi delle varie nazioni, si erge maestoso e ammirato sul Quai d'Orsay. I giornali italiani e molti fra gli stranieri ne hanno scritto un gran bene: lodi meritate, poichè il concetto è geniale, nè la imitazione, anzi la riproduzione della famosa Porta della Carta in Venezia toglie o scema la vivacità della composizione architettonica. L'insieme è vario, è singolare, con quel suo sapore orientale, con quelle

Fig. 83. Piatti di T. Castellani esposti a Parigi.

cupole dorate, con quelle cuspidi mistilinee e quei pinnacoli; e se alla vigoria dell'ingegno e alla fervida fantasia dell'architetto

Fig. 84. Piatto di T. Castellani esposto a Parigi.

fosse corrisposto il garbo del decoratore, l'opera avrebbe soddisfatto appieno. Peccato che spesso il colore e sempre la forma

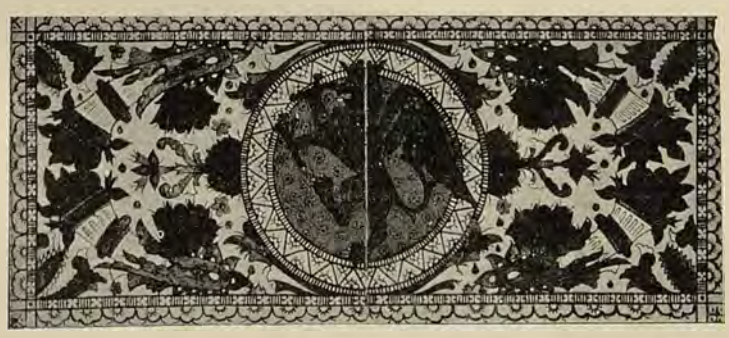


Fig. 85. Piastrella di T. Castellani esposta a Parigi.

dell'ornamento dipinto sciupino la bontà delle masse e delle linee; peccato ancora che il fregio di putti su fondo d'oro, il quale taglia alla metà dell'altezza le fronti del palazzo, non s'accordi affatto nè per lo stile nè per la intonazione all'architet-

Fig. 86. Piatto di Pio Fabri esposto a Parigi.

tura. Nè siffatte osservazioni potevano essere taciute in questo periodico, il quale ha l'ufficio di occuparsi di pittura decorativa e di ornato.

L'interno dell'edificio è solenne: sembra un tempio bisantino. S'intende che le vetrine, i gradoni, i palchetti, gli spartimenti e gli assiti d'una mostra di cose artistico-industriali, devono parere spostati e discordanti sotto la grande cupola e le volte maestose. Nessun ordine, nessuna euritmia nell'aggiustamento delle cose esposte; il bello e il brutto, il ricco e il pitocco, il grande e il piccolo, il delicato e il grossolano stanno accanto, affastellati, urtandosi, pigiandosi, danneggiandosi a vicenda. Ne nasce una varietà scomposta e fastidiosa, come dagli strumenti di una orchestra, i quali s'accordino innanzi di suonare, ciascuno per conto proprio. È un pandemonio di note diverse e di timbri urtanti, che fa scappar via.

Fig. 87. Anfora di Pio Fabri esposta a Parigi.

Strano! Al paragone delle altre grandi Esposizioni universali, precedenti a quest'ultima, le mostre dei paesi civili e anche dei paesi, che diciamo barbari, svelano una maggiore unità; si afferma e si svolge un più risoluto, preciso e chiaro carattere nazionale. Parrebbe che invece di buttar giù le frontiere, di

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Fig. 88. Piatti di Pio Fabri esposti a Parigi.

accrescere ed affrettare le comunicazioni e gli scambi, ciascun paese si andasse via via isolando. Solo in Italia l'indole sua propria sbiadisce, o si rivela in ciò che ha di meno considerevole, l'imitazione del passato. Ma questa essenziale differenza tra noi e gli altri s'intende agevolmente quando si pensi ad una cosa: alla efficace e diretta azione dei Governi nelle singole mostre degli altri paesi, e alla nessuna ingerenza del Governo nostro nella mostra italiana. Ciascuna delle nostre sezioni (meno quella delle Belle Arti che le altre) è la somma di pochi sforzi isolati, i quali non si moltiplicano nè si sommano insieme, ma spesso si contrastano ed elidono. Nessun concetto decorativo generale abbraccia gli scarsi spazii destinati agli espositori, i quali cercano di soverchiarsi l'un l'altro. Così, frammentariamente e disordinatamente, noi sembriamo più miseri e più vuoti di quanto siamo in realtà.

Fig. 89. Anfora di Pio Fabri esposta a Parigi.

E questo grave malanno si manifesta, ad esempio, nel Palazzo d'Italia anche per la Ceramica, la quale in tutte le passate Esposizioni internazionali e nazionali formava, per l'unità dell'allogamento e dell'addobbo, un gradito richiamo. Può darsi dunque che, nel fondo, noi si vada progredendo; ma è certo che nell'apparenza siamo peggiorati assai. Dei bronzi, dei vetri, dei musaici, dei merletti, delle stoffe e del rimanente ci occuperemo forse un'altra volta; e diciamo forse, poichè dovremo, in buona parte, ripetere quanto si disse, meno di due anni addietro, in proposito della Esposizione italiana di Torino. Anche nella Ceramica sarebbe vano replicare quanto fu esposto sul conto delle manifatture Cantagalli, Arte della Ceramica, Richard-Ginori, Viero e altre diverse, illustrate qui con tavole in eliotipia e con disegni intercalati al testo. Pochi mesi non possono bastare ad una fabbrica per affermare un notevole progredimento, o per indicare nuove vie, o per produrre oggetti di straordinario valore. Perciò restringeremo il breve discorso e le illustrazioni ad alcuni artefici di ceramiche, i quali non figuravano alla Esposizione recente di Torino, o non poterono venire compresi nei disegni dell'*Arte italiana*. *(Continua).*

XVII.

I TRIONFI ARTISTICO-INDUSTRIALI DELLA GERMANIA E DELL'INGHILTERRA.

PIU' d'una volta è stato parlato qui dei trionfi artistico-industriali dell'Inghilterra e della Germania; così il risveglio estetico di questi due Stati non è una novità per nessuno, come non è una novità il dire che gli effetti di cotal risveglio si fecero sentire al di là, molto al di là del loro luogo d'origine. Perciò la Francia, che per lungo tempo dettò legge sul mercato artistico-industriale del mondo e non seppe resistere all'invadenza anglo-tedesca, ora è la prima a lanciar de' gridi d' aquila per il perduto prestigio, vedendo che l'" article de Paris „ dovunque è sostituito dall' oggetto di Londra e di Berlino. Qual sia stata l' origine di questa disperata decadenza, lo dice l' autore di un recente volume stampato a Parigi, che vorremmo indicare ai governanti, agli economisti, ai sociologhi, più ancora che agli artisti (1). Mario Vachon, incaricato già dal Governo francese di studiare il movimento didattico e commerciale delle arti applicate in Europa, è l'autore del libro, che nel nostro paese dovrebbe destare un vivo interesse, promuovere discussioni, ispirare studi, eccitando gli Italiani ad entrare nel movimento anglo-tedesco. Il pregio principale del volume è la sincerità; e l' aria serena e persuadente dell'autore, stimola il pensiero in favore delle cose ch'egli scrive, le quali debbon sembrare molto aspre ai Francesi (2). Cosa fare? la strada che conduce al vero è una sola ed è la più penosa, le strade che da questo si allontanano sono infinite e cosparse di fiori; il Vachon scelse la prima, mostrando un coraggio che conquisterà tutte le coscienze illuminate e indipendenti.

Chè, se la voce tua sarà molesta
Nel primo gusto, vital nutrimento
Lascerà poi quando sarà digesta.

Il Vachon proclama in guisa assoluta e spietata la decadenza francese in quanto concerne le arti applicate, e mette allato di questa terribile decadenza, il risveglio e la lieta rifioritura anglo-tedesca: tale è la sostanza del suo volume; e questa dolorosa constatazione risulta da fatti reali, positivi, da cifre, da documenti, da verità raccolte sui vari centri di attività artistico-industriale. Per questo impressiona; e il Vachon, che non è un facitore di frasi, si studia di essere impersonale ed oggettivo per dar consistenza, come si direbbe inglesemente, alla sua esposizione; e vi riesce.

Pur troppo molte cose che scrive riguardo alla Francia, non potrebbero essere cambiate se riguardassero l' Italia; e se sono dure per la Francia, sono dure anche per l' Italia.

Il Vachon è andato a Tolosa, vecchio centro di produzione ebanistica e di lavori in ferro, e si è sentito ripetere da cento

(1) M. VACHON — *Pour la défense de nos Industries d'Art.* L' Instruction artistique des ouvriers en France, en Angleterre, en Allemagne et en Autriche. Parigi, 1899.

(2) Le affermazioni del Vachon sono state combattute in Francia; e gli oppositori hanno dichiarato di non peccare di *chauvinisme* argomentando diversamente dal nostro autore. Non è molto, il Planat, spirito acuto, che aveva già trasparentemente alluso al Vachon e alle sue idee « denigranti » il movimento artistico-industriale francese al conspetto dell'Estero, tornò alla carica (Cf. *Construction Moderne* n. del 9 giugno 1900 pag. 423) e dichiarò che tutte le accuse contro le industrie artistiche del suo paese sono « false, false sotto ogni aspetto ». La qual cosa, secondo il Planat, risulterebbe chiara da una semplice visita all'Esposizione Universale. Le attitudini artistiche dei Francesi splendono sempre sulle loro opere, le quali sono nel complesso pregevoli, indipendentemente dai difetti dell'ordinamento scolastico ufficiale, anzi « peut-être par cela même ». Egli sembra prendere troppo sul serio le Esposizioni; e, comunque sia, i fatti raccolti dal Vachon sono sì eloquenti da resistere alla critica che contro loro si muove nei limitati e artificiosi campi di un'Esposizione più o meno babelica, come quella di Parigi.

parti che la mancanza d' istruzione artistica mina la esistenza dei fabbricanti di mobili e de' fabbri ferrai. È andato a Marsiglia, dove vent' anni sono prosperavano un centinaio di laboratori di chincaglieria con 500 lavoranti circa, e si è sentito ripetere da cento parti che l' esportazione ivi non esiste quasi più, e la Camera sindacale raccomanda l' istruzione artistica, ma le sue raccomandazioni non trovano eco. È andato a Limoges, vecchio centro di produzione ceramica, e si è sentito ripetere la stessa desolantissima musica; ed a Nîmes ha saputo che la industria de' tappeti, una volta sì fiorente, da 4.000.000 di lire (1883) è discesa a 1.200.000 lire di produzione. Dichiarazioni e constatazioni uguali il Vachon si è sentito ripetere e ha dovuto fare da Alençon, famoso centro dell'industria de' merletti, a Nancy, a Lille, a Lyon, a Reims, in tutti i luoghi — e sono moltissimi — dove è andato. Sempre così: una volta si produceva tanto, ora non si produce quasi più nulla; una volta le industrie fiorivano e volavano nel mondo, ora tutto è anemico e si riceve più che non si dia: tutto vien dall'estero, e la concorrenza straniera è così poderosa che nessuna forza adeguata potrebbe comporsi col fine di vincerla.

In Italia è lo stesso. Eppure tanto in Francia quanto da noi si è studiato, si è tentato, si è fatto; ma una differenza corre fra l'Italia e la Francia, ed è che mentre questa è andata indietro, l'Italia è andata avanti; e ci siamo incontrati, e ci troviamo allo stesso punto dei Francesi, questi essendo scesi dall'alto, noi essendo saliti dal basso. È quasi naturale, perciò, che il grido di allarme " le cri de défense „ venga dalla Francia, la quale potrebbe esser trafitta più ancora di noi dal pensiero di Dante:

.... Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria.

Il male risiede, secondo il Vachon, in un cumulo di ragioni parte generali parte speciali alla Francia. Fra le ragioni di ordine generale emergono il cattivo gusto generalizzatosi per la mancanza di coscienza industriale dei grandi fabbricanti e dei grandi magazzini di rivendita, nei quali tutto è contraffazione (camelote), roba di scarto (pacotille) e di falso buon mercato. Tuttociò ha demoralizzato e scoraggiato i lavoranti francesi; e la Francia, paese de' grandi artisti e dei bravi operai, non ha potuto seguire la corrente sfacciatamente mercantile e usurpatrice dell' onestà e lealtà " Les bons ouvriers se perdent par la fabrication de la camelote, du produit de faux luxe, émigrent ou changent de profession; et l'on ne fait plus d'apprentis „.

Questa ragione mostra pertanto che il pubblico ha una parte di responsabilità nell' abbassamento artistico-industriale che il Vachon addita. Perchè a cosa serve l' educazione degli operai se il pubblico non sa distinguere il vero dal falso? Non serve a nulla. Gli operai dicono che è inutile andare a scuola, quando in bottega si debba dimenticare quello che si è imparato; e bisogna dimenticar per forza, se si deve andare d' accordo coi clienti.

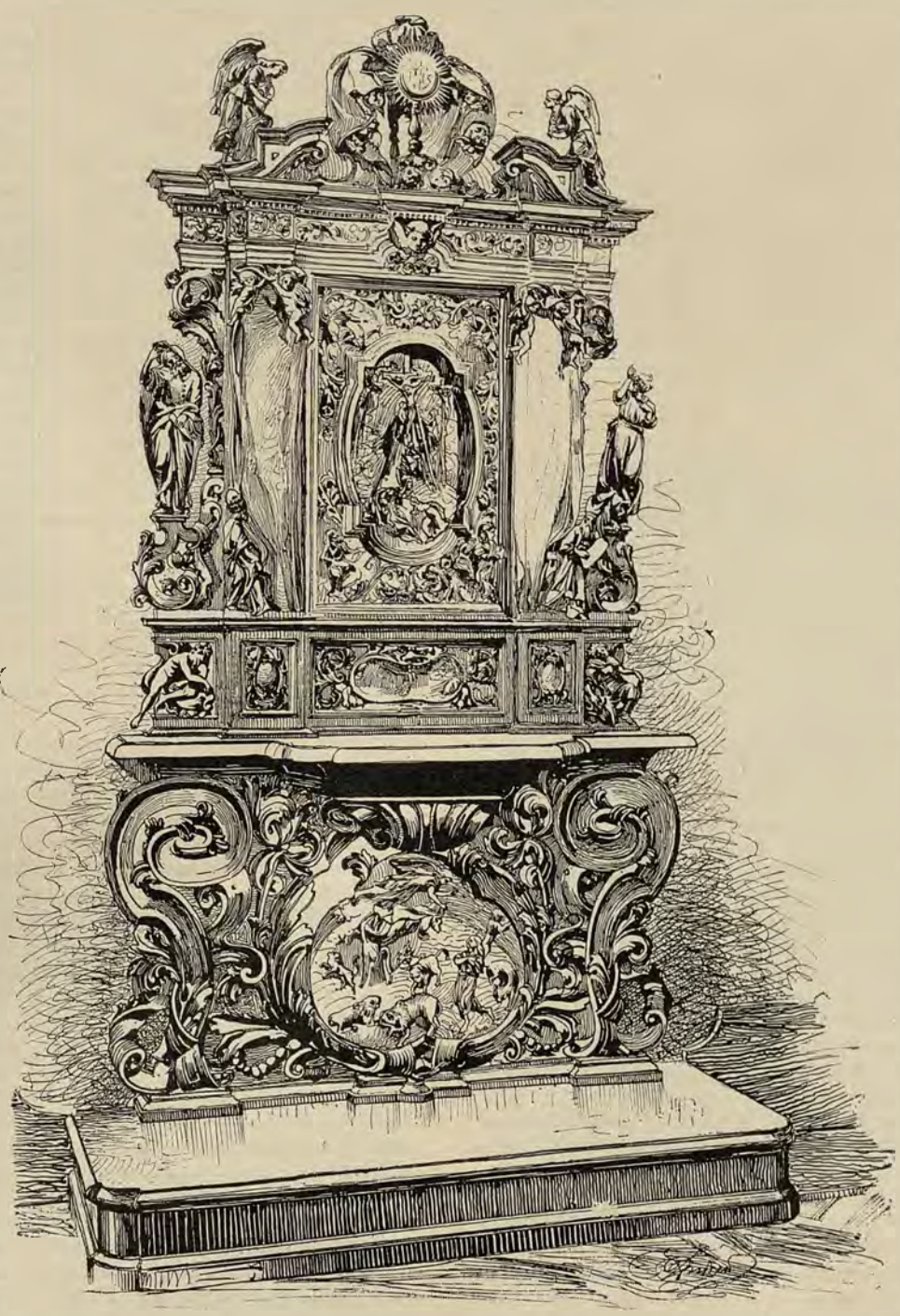


Fig. 90. Inginocchiatoio dei Fantoni nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano.
(Vedi dettaglio 18 e 19).

Veniamo alle ragioni speciali; esse si riassumono in questo giudizio: che in Francia lo stato attuale dell' insegnamento artistico-industriale è fiacco, disordinato, insufficiente.

Questo stato di cose ha preparato dunque la dissoluzione di cui il Vachon si fa l' accusatore pubblico, e la dissoluzione è provata da ciò: che nel 1879 le esportazioni artistico-industriali francesi, le quali dal 1872 al '79 si erano mantenute calme, discesero precipitosamente, diminuendo di più che 100 milioni e lasciando quasi indisturbato lo sviluppo delle importazioni, cresciuto in guisa allarmante. Sorpresa generale! Gli artisti francesi erano divenuti ad un tratto poveri d'intelletto e incapaci a ben operare? Neanche per sogno. Era avvenuto questo: i Francesi non erano andati indietro, ma erano andati avanti i concorrenti. La guerra del 1870, che aveva messo in lutto la Francia imperiale, preparava delle nuove amarezze alla Francia repubblicana. La vecchia armata francese, l'armata industriale, conservava tutti i suoi meriti: intelligenza, gusto, attività; ma disponeva di vecchi fucili. Con questi fucili la Francia aveva vinto le battaglie del passato, ma quelle del presente e dell'avvenire non poteva vincerle, perchè gli avversari silenziosamente si erano preparati delle armi perfezionate; così avvenne in Francia la ripetizione nell' industria, dei disastri del 1870.

In Germania il lavorìo per riordinare l'armata industriale, aveva durato tutto il periodo decennale. Nel 1871 non c'erano truppe per la nuova battaglia, e allora si assoldarono e si fondarono delle grandi associazioni artistico-industriali; e poichè mancavano i sotto-ufficiali e gli ufficiali, si crearono una gran quantità di Scuole e di Musei, senza lesinare; perciò l'entusiasmo di questo riordimento fu tanto alto quanto era basso lo stato d'ineducazione estetico-industriale del popolo tedesco. Gli è così che nel 1881, inaugurando il nuovo Museo di arte industriale a Berlino, il Kronprinz, con un'aria di sicurezza da sorprendere chi non trovavasi al corrente della preparazione feconda della Germania, lanciò una memorabile apostrofe a'nostri vicini d'oltralpe, un' apostrofe la quale suona press' a poco così: nel 1870 la Germania vinse i Francesi sul campo di battaglia, ora vuol vincerli sul campo dell' industria e del commercio. La Francia ascoltò e attese, forse sicura della sua stella; ma purtroppo, come a Sédan e a Metz non aveva respinto il nemico, così non lo seppe respingere dalle scuole e dalle officine; e i Francesi d' anno in anno andarono perdendo favori e uomini. Il Vachon nota: la popolazione parigina dal 1886 al 1896 perdè 10,000 uomini addetti alla industria del legno, altri 10,000 li perdè, addetti all' industria dei metalli; e in tutte le industrie, in relazione coll'arte, è la stessa sciagurata decadenza. Allato di questa armata sgominata e avvilita, cresceva dunque l'armata tedesca coi suoi capi, coi suoi ordinamenti perfettamente determinati e volti ad un fine ben precisato: quello di padroneggiare il campo su cui tanto alloro avevano còlto i Francesi. Fatto sta che l' ordinamento tedesco delle Scuole e dei Musei divenne un modello

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

disciplina, di bellezza e di praticità. Il Vachon ne parla da maestro; e sembra che non gli sia sfuggito nulla di quanto può onorare la Germania e favorire gli avversari. Dall' alto al basso della scala, i Tedeschi hanno cercato lo sviluppo della Scuola pratica. " Gli scolari bisogna condurli rapidamente al fatto, alla loro specialità, all' insegnamento tecnico „ questo è il concetto dominante dell' insegnamento che ci concerne; ed allato della Scuola deve crescere il Museo, istituzione indispensabile allo sviluppo della Scuola.

In cima sta il Museo imperiale d' arte decorativa di Berlino, le cui raccolte (questo è interessante di sapere) sono a disposizione di tutti i Musei e Scuole dell' Impero; sotto stanno i Musei di Stato ed i Musei Regionali, che prestano ai Musei municipali e a quelli delle Società gli oggetti e i modelli, i quali sono dati anche a domicilio, come da noi si usa soltanto pei libri delle Biblioteche. Tuttociò mostra che la Germania è ricchissima di Musei; difatti non ne ha meno di 37 per l' arte decorativa e industriale, e così riuniti da formare un corpo sano, robusto, capace di trasmettere le sensazioni della vita a tutte le istituzioni scolastiche e pratiche dell' Impero. E che Musei! Quello di Berlino ha 242,500 fr. di dotazione annua; quello di Norimberga 130,000 e quello di Monaco 76,000.

Sono interessantissimi e nuovi per noi i Musei delle Società, come il Museo del " Central Gewerbeverein „ di Dusseldorf e l' azione delle Società artistico-industriali: il principio capitale si è che l' operaio deve istruirsi per mezzo degli oggetti e dei confronti, e a questo principio deve attingere la sua educazione anche il pubblico: quindi Esposizioni su tutta la linea. Il Museo costituisce una esposizione fissa; e allato di questa fioriscono delle Esposizioni, dirò così, mobili, in parte formate colle collezioni del Museo Industriale. Così la Società di Dusseldorf fa delle Esposizioni temporanee di prodotti artistici e industriali di artisti, fabbricanti, corporazioni, comprese le opere odierne; fa delle Esposizioni speciali periodiche, ed esclusivamente di lavori scolastici; fa delle Esposizioni ambulanti, valendosi delle raccolte del suo Museo; e organizza de' cicli di Conferenze, soprattutto in occasione delle Esposizioni ambulanti.

Ci siamo: il Vachon osserva che in Francia ciò non esiste; in Italia lo stesso. La Scuola, il Museo sono istituzioni capitali dell 'insegnamento, ma esse debbono far parlar di sè non per pompa mondana, ma per utilità pubblica. In Germania i Musei e le Scuole crescono e operano di consenso a una rete di società artistiche industriali, le " Kunstgewerbevereins „ che hanno fatto il miracolo d'una unione feconda fra artisti e industriali, industriali e negozianti, la quale da noi è un'incognita. E senza questa unione, senza questa corrispondenza cordiale di intendimenti e di fatti fra le istituzioni scolastiche e le officine, che è quanto dire fra la teoria e la pratica, fra lo studio e la vita, le arti applicate non possono fiorire. In Italia la Scuola e il Museo vivono troppo alla vecchia, patriarcalmente; e le nostre istituzioni per esser utili alla causa che sostengono, dovrebbero insinuarsi, imporsi in ogni questione d' arte industriale; e dovrebbero rifiorirsi di gioventù come Faust, e non far gli occhi torvi alle produzioni moderne, ai tentativi originali, a tutte le espressioni sincere della vita. In Germania lo spirito d' unione si è così generalizzato che esistono, dice il Vachon, 178 società per le arti applicate, rappresentanti una collettività di 145,000 aderenti; la " Deutscher Kunstgewerbeverein „ di Berlino, si compone di 1,263 soci, e possiede il capitale d'un milione (il Vachon dice di franchi, forse doveva dire di marchi); la " Bayerischer Kunstgewerbeverein „ di Monaco, si compone di 1713 soci; e si parla di società d'arte applicata, composte esclusivamente di cultori, artisti, industriali, operai delle arti che hanno relazione coll' industria, non delle Società di Belle Arti, le quali sono tutt'altra cosa, ed hanno difatti un nome particolare, quello che loro conviene " Kunst-Vereins „ e s'agitano su tutt'altra sfera d'azione.

Tutti questi artisti, questi industriali, questi operai confederati e uniti nell'unico proposito di spingere al trionfo l'arte industriale tedesca, tanto hanno studiato, tanto hanno fatto, che sono riesciti a detronizzare la Francia e spadroneggiare il mercato artistico-industriale dell' Europa. Lasciamo a parte, ora, se il trionfo è artisticamente legittimo; constatiamo che il lavorio tedesco per conseguirlo è stato fermo, energico, cosciente, intelligente, e ci serva d' esempio. — Il Vachon additò i Tedeschi alla Francia, io li addito all'Italia; e dico che la Scuola e il Museo è molto, ma non è tutto; manca in Italia l'organizzazione, la collettività che spinga energicamente sulla via della vita le nostre istituzioni scolastiche, le quali da sè sole, isolate, non possono esser praticamente vitali. Sorvolo su la questione delle Officine, cioè della Scuola-Officina, che ha amici e nemici; essa non presenta una profonda importanza sull'utilità pratica dell'estetica industriale, la quale per farsi valere ha bisogno dell'impulso e dell'interesse collettivo, d'una fusione amorosa fra gli uomini di gabinetto e gli uomini dell' officina.

Non sta seconda alla Germania l' Inghilterra. Gli Inglesi, gente di tendenze così sensibilmente mercantili, sembravano i meno atti a entrare nel movimento artistico-industriale con propositi elevatamente estetici; invece la realtà ha mostrato il contrario, e vi sono entrati con un ardore che contrasta col temperamento nordico del loro spirito. Riconobbero, sino dal 1835, dopo un' inchiesta memorabile, la loro inferiorità, e dal 1835 al 1880 lavorarono in silenzio. E, come i Tedeschi, cominciarono a fondare Musei, ad aprir Scuole, a organizzare corsi di Conferenze e, disponendo di grossi capitali, diedero la vita al South Kensington Museum, il quale, come il Museo d' arte decorativa di Berlino, sta a capo di tutte le istituzioni analoghe del Regno.

Ond' è che oggi l' ordinamento educativo per l' arte applicata, è in Inghilterra così poderoso da spaventare. Non scrivo delle cifre per amor di brevità, ma chi vuol essere informato legga il volume del Vachon, che contiene delle notizie freschissime su questo proposito. L' ordinamento educativo inglese riposa su due punti: la simultaneità dell' insegnamento dell'arte e della scienza, e la tassa scolastica. Nelle scuole inglesi gli scolari pagano: e questo sistema, che da noi avrebbe nemici tutti quanti, in Inghilterra, il paese classico della libertà, è stimato utile e doveroso. Osservano gli Inglesi (e non hanno torto): pagando, i giovani sono più diligenti, i genitori curano più che vadano a scuola, e il pagare conferisce una dignità individuale alla cui integrità non devesi mai in nessun modo attentare.

Come in Germania, la Scuola e il Museo sono gli organi capitali dell' insegnamento; e in cima a tutti i Musei sta, in Inghilterra, il South Kensington, il quale non è il Museo delle scuole di Londra, ma delle scuole del Regno. Così nel 1897 — nota il Vachon — fece circa 10,000 prestiti divisi in 265 scuole.

La Scuola inglese è indipendente e autonoma, e lo Stato sussidia questa o quella secondo i resultati annuali che dà; con tuttociò gli insegnanti sono lautamente pagati, e il direttore della Scuola del Kensington Museum, che è Gualtiero Crane, ha 21,000 fr. di stipendio e la casa, ed i primi professori ricevono 9,000 fr. Nelle scuole meno importanti gli stipendi non sono questi, ma son più che dignitosi, e il professore può quindi occuparsi seriamente del suo insegnamento, come gli viene imposto dall' istituzione che lo paga. Nè mancano in Inghilterra le Associazioni, ed una, la Società dell' Industria e dell' Arte nazionale, ha un potere ed una operosità immensa.

Il Vachon ha avuto il torto di non citare la *Society of Arts and Crafts* di Londra, benemerita dell' educazione artistico-industriale inglese, che per mezzo del Morris, del Crane, del Burne-Jones, del Day, del Blomfield ebbe ed ha tanta parte nel movimento dell' estetica nuova: estetica che comincia a mostrarsi fredda a motivo dell' influenza troppo viva del Morris, la cui arte incombe sull' arte industriale inglese, come l' ombra nera dell' epilogo ibseniano persegue l' ideale fanciulla d'Arnoldo.

Concludendo, la vita estetico-industriale anglo-tedesca è molto differente da quella franco-italiana; ed i trionfi di cui noi siamo spettatori hanno un fondo legittimo, poichè in Germania come in Inghilterra tutto ciò che può concorrere a dar forza e importanza all' organismo artistico-industriale è stato ideato con criteri pratici moderni, con spirito sublime di colettività sociale. Ciò ha prodotto un frutto durevole e bello, non sporadico e accidentale come da noi, dove resta ancora troppo da fare, se si vuole raccogliere, sul campo dell' azione, i frutti della semente gettata, talora un po' a caso, nel campo teorico delle nostre istituzioni educative.

Fig. 91. Piatti di T. Castellani esposti a Parigi.

ALFREDO MELANI.

Montanelli Giuseppe, Gerente responsabile.

Istituto Italiano d'Arti Grafiche — Bergamo.

Anno IX. GIUGNO 1900 N. 6

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

È riservata la proprietà artistica e letteraria secondo le leggi e i trattati internazionali.

XIX.

SAN MINIATO AL MONTE PRESSO FIRENZE E LE SUE OPERE D'ARTE DECORATIVA.

— Tav. da 33 a 36. Fig. da 92 a 101. —

SALIAMO dalla Porta S. Niccolò e su, sul Piazzale Michelangiolo, data un'occhiata riverente a S. Salvatore o S. Francesco al Monte, dirigiamo l'attenzione sulla Basilica di S. Miniato. Soprattutto verso l'ora del tramonto, quando la natura si scolora, non si resiste al fascino di questa chiesa, la quale biancheggia fra la folta boscaglia e rivive nello storico assedio di Firenze, nervosamente descritto dal Guerrazzi. Michelangiolo ne aveva circondato di mura la collina, ed oggi il contrasto fra l'aspetto signorile del monumento sacro, e quello oscuro dell'opera profana, non irrita perchè è esclusivamente artistico; e dove l'arte entra i cattivi pensieri se ne vanno.

Di fuori ha un carattere suo proprio; e chi conosce i monumenti toscani del medioevo, trova una parentela fra la facciata della Basilica di S. Miniato e la facciata della Pieve di Empoli. All'esterno sono due monumenti che si equivalgono e si discostano dal tipo lombardo-toscano delle chiese monumentali di Pisa, Lucca, Pistoia e Arezzo. Un solo punto di similarenza: l'uso dei marmi bianchi e neri, i quali, però, nelle chiese di Firenze e di Empoli sono disposti in un modo, nelle chiese di Pisa, Lucca, Pistoia e Arezzo in un altro. Si tratta qui e là di incrostazioni marmoree a colori alternati; ma a S. Miniato e alla Pieve d'Empoli il sistema è meno pedantesco ed ha relazione colla decorazione marmorea esterna del Battistero di Firenze. Esiste dunque una corrispondenza d'epoca fra il S. Miniato e la Pieve d'Empoli; ed io credo, contro certi autori che fanno men vecchia la decorazione del Battistero di Firenze, credo che esista una contemporaneità di data anche fra questo e i due predetti monumenti, in ciò che concerne la decorazione marmorea.

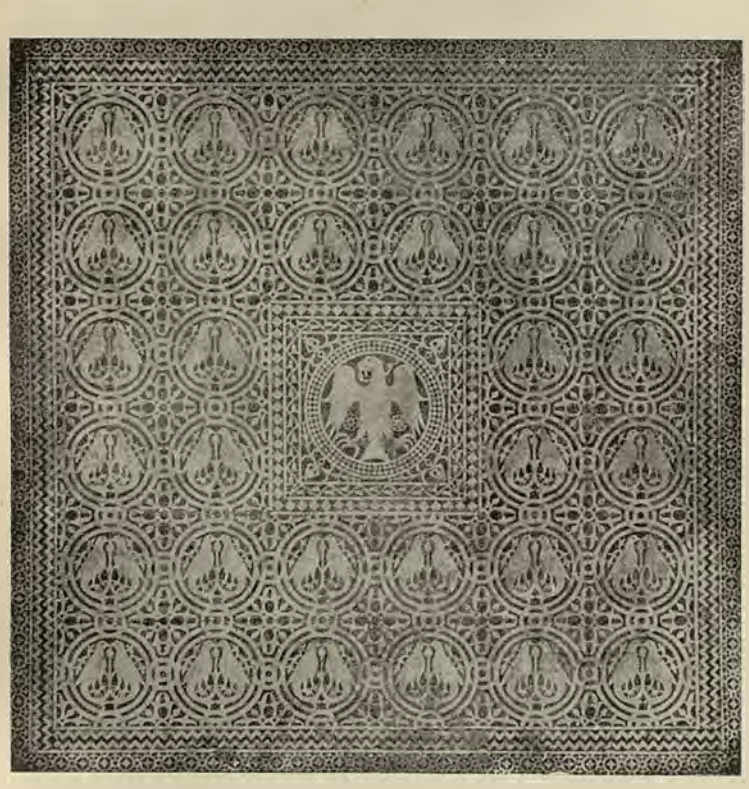


Fig. 92. Parte del pavimento in S. Miniato al Monte.

Fig. 93. Parte del pavimento in S. Miniato al Monte.

Nessun documento, nessuna indagine ha rivelato finora l'autore o gli autori della Basilica di S. Miniato. Che debba trattarsi di un'opera dell'XI secolo è fuor di dubbio; e se a qualcuno la facciata paresse meno antica, egli deve sapere o ricordare che quella della Pieve d'Empoli ha l'età documentata da versi leonini, i quali dicono essere essa del 1093; ed i versi si leggono appunto sulla facciata.

Giacchè sono in vena di confronti, vo' aggiungere che la Badia Fiesolana, già cattedrale di Fiesole, appartiene alla stessa famiglia di quella di S. Miniato. Ma anche sulla primitiva storia di questo monumento incombe una disperata oscurità; però la facciata della Badia non è meno dell'XI secolo di quello che

POLITECNICO BIBLIOTECA

sia di tale epoca tutta la facciata della Basilica di S. Miniato al Monte.

Lo spettacolo dell'interno non è da confrontarsi con quello di S. Croce, di S. Maria Novella, di S. Maria del Fiore; l'interno di S. Miniato non ha la maestà di queste chiese, le quali sorsero assai dopo, ma è più raccolto e decorativo. Come in parecchie chiese dell'alto Medioevo, così in S. Miniato, varie decorazioni sono prese qua e là, e danno all'interno l'aria d'un monumento frammentario; una gran parte dei capitelli sono troppo piccoli per il resto delle colonne. Trattasi d'un sistema comodo ed economico, che qualcuno dichiarò barbaro, e la cui vita si estese lungamente; nè ancora si è spenta, come lo provano a Roma, sede cospicua di antichi monumenti frammentari, il monumento Rosa al Verano ed il piedestallo della statua di Cola di Rienzo a' piedi del Campidoglio.

Gli antichi architetti non si curavano di lavorare pietre e marmi ogni qualvolta avevano da erigere degli edifici sia pure signorili, come il S. Miniato; e se nella città o nelle vicinanze c'erano dei pezzi utilizzabili, non restavano incerti davanti il caso: sceglievano i pezzi più adatti, e li adoperavano anche se non corrispondevano esattamente alle misure. Oggi non si giungerebbe a tanto; ma non si nega che le bizzarrie talora non siano un effetto dell'arte. Regolate, squadrate, livellate, diceva il Ruskin, ucciderete i monumenti.

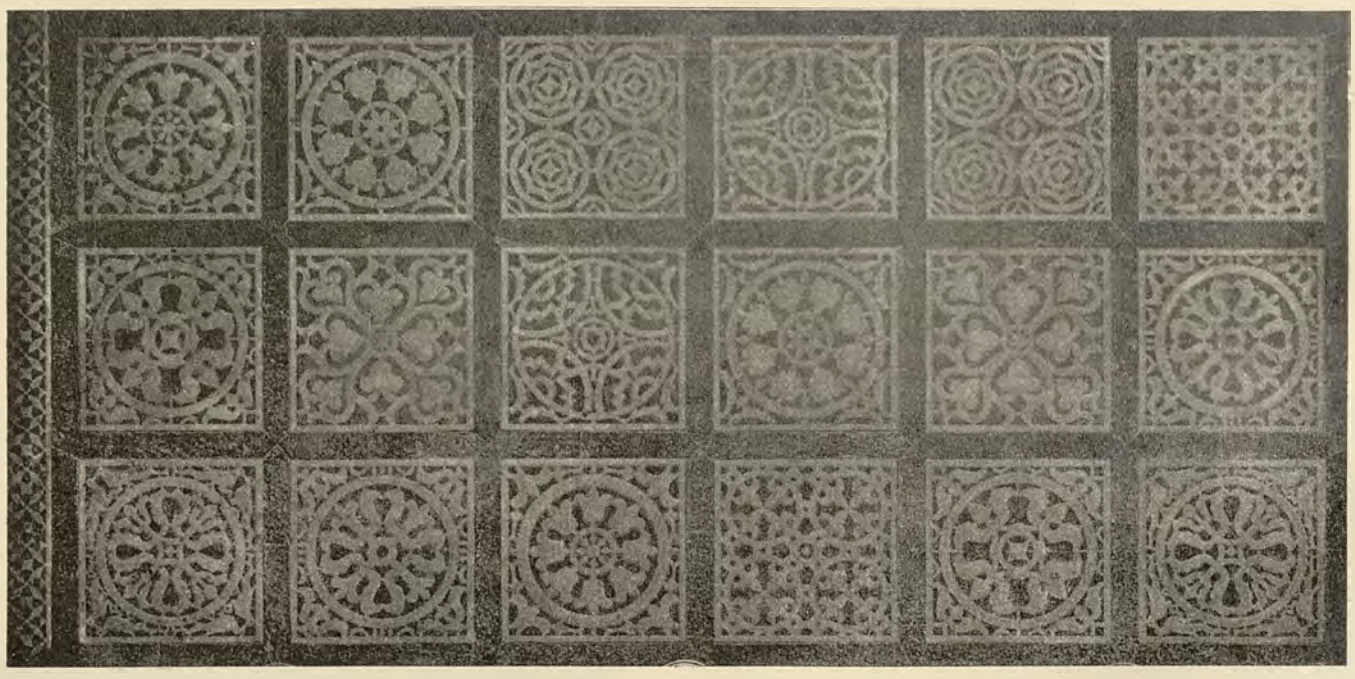


Fig. 94. Parte del pavimento in S. Miniato al Monte.

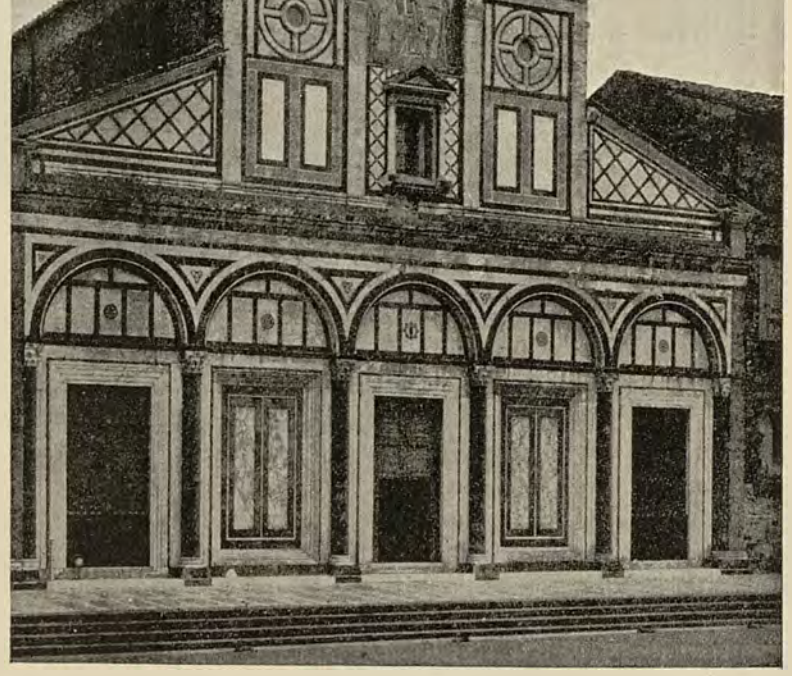


Fig. 95. Facciata della Basilica di S. Miniato al Monte presso Firenze.

Fig. 96. Centro dell'ambone in S. Miniato.

L' interno di S. Miniato corrisponde all'esterno; la stessa decorazione biancheggiante e lineare a piccole fascie nere, le quali compongono dei quadrati e dei rombi. Il contrasto fra il bianco e nero, ossia il verdone di Prato, che da lungi equivale al nero, irrita lo sguardo; e nel caso presente l'irritazione sorpassa ogni limite; ma l' interno della Basilica è stato rifatto (per pudore dicono restaurato) verso il 1860, e allora si ripulì, si lisciò, si mise una coperta di scagliola ai fusti delle colonne per farle parer di marmo, e la Basilica acquistò l'aria attuale, somigliante a persona acconciata cogli abiti nuovi, senza una macchiolina, senza una grinza, senza nulla che possa offender lo sguardo di una perfetta massaia o di un perfetto olandese. L' interno di S. Miniato ricorda la Certosa di Pavia. Anche qui tutto è lindo, lustro, senza una tecca; ma il monumento è una bellezza morta.

Le parti decorative più ragguardevoli sono il pavimento e il soffitto; il pavimento è un pizzo marmoreo; non ha la importanza di quello della Cattedrale di Siena, ma occupa un posto insigne fra pavimenti marmorei. Nè si può far a meno di ricordare il pavimento del Battistero di Firenze guardando quello di S. Miniato, il quale è del 1207, mentre il primo sarebbe più antico, stando ad una congettura del Richa. I due pavimenti non mancano dello gnomone. Secondo il P. Leonardo Ximenes lo gnomone del Battistero risalirebbe all'epoca di Strozzo Strozzi, grand'astrologo, morto nel 1052. È possibile.

Il pavimento di S. Miniato, che cuopre la navata di mezzo quasi lunga e larga striscia, è suddiviso in sette quadrati, tranne una piccola appendice rettangolare allato della iscrizione che contiene la data 1207; ed è primeggiato dallo gnomone circolare e figurato. Il quadrato immediatamente vicino a questo è a grandi rote e ricorda il tipo dei pavimenti siculo-romani di Roma, Anagni, Palermo. Gli altri quadrati sono a piccole rote o a quadri, entro cui, a due a due, stanno in piedi degli uccelli e dei grifi che si guardano, tranne nell' ultimo quadrato il quale combacia coll'altar maggiore, il quale è a piccoli quadri totalmente ornamentali (Tav. 33, Fig. 92, 93 e 94).

Il soffitto è abbagliante: è a cavalletti semplici, ma fiorito con una gran quantità di ornati geometrici coloriti. La Toscana

Fig. 98. Interno della basilica di S. Miniato.

è ricchissima di tali soffitti, e come osservai in un mio lavoro precedente (1), ivi è raro il trovare delle chiese senza i cavalletti scoperti prima dell'avvento del Gotico. Fra gli esempi considerevoli stanno: S. Croce a Firenze (chiesa appartenente al Gotico primitivo), le Cattedrali di Fiesole e di Carrara, la Pieve d'Arezzo, la Pieve quasi sconosciuta dei Ss. Cornelio e Cipriano a Codiponte nella Lunigiana (che è come dire in Toscana); e fra gli esempi sta il S. Miniato, i cui cavalletti sono all' apparenza molto meglio conservati di quanto non siano quelli dei monumenti citati, però furono ridipinti.

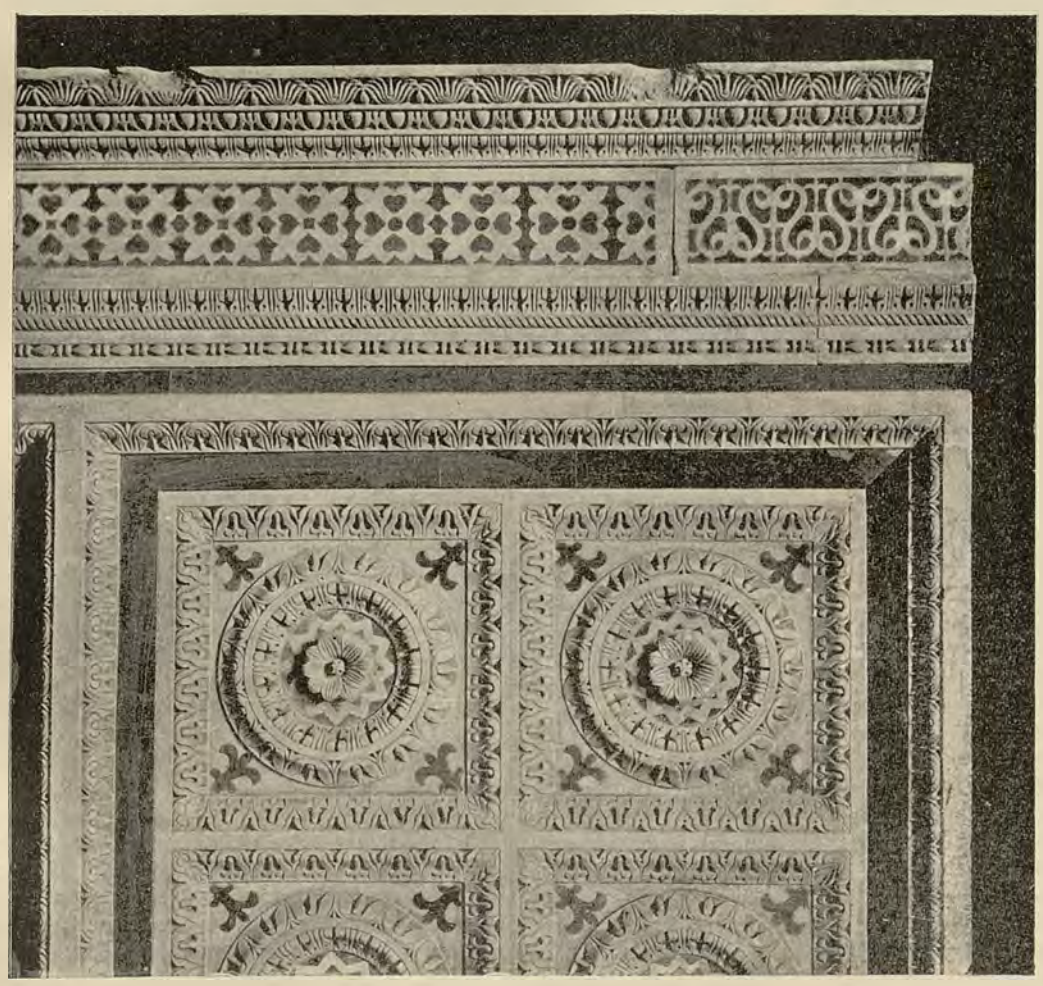


Fig. 97. Parte di transenna in S. Miniato al Monte.

L'uso dei cavalletti policromi si estese al di là della Toscana; e l'esempio che qui si esamina viene un po' al di qua della fondazione di S. Miniato, ed è del XIV secolo. La quale cosa indica che siamo davanti a uno degli esempi meno vetusti di siffatta decorazione policroma, non al meno vetusto, perchè è meno antico il soffitto a cavalletti della Cattedrale d'Orvieto, lo splendido soffitto alla cui costruzione presiedeva nel 1309 Lorenzo Maitani, e fu lavorato fra mezzo lunghe vicende, e venne restaurato e ridipinto ai nostri giorni. Nè ricordo i soffitti lignei della Cattedrale, di S. Maria Nuova e della Chiesa della Verità a Viterbo, ancor meno antichi, stati illustrati dall'*Arte Italiana* nel 1891.

L'effetto del soffitto di S. Miniato è superbo: l'intreccio prospettico delle travi,

(1) *Dell'Ornamento nell'Architettura*, vol. I, pag. 502.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

dei tiranti, della lunga fila dei cavalletti è piacevolissimo; rallegrato dalle carezze del pennello, è quanto di più delicato e brillante si può ideare per un soffitto. Oggi il sistema dei cavalletti scoperti e policromi è in disuso; e come le vòlte cordonate del Gotico sboccianti dai pilastri polistili in antico fugarono questo sistema, così in tempi anche troppo vicini a noi furono nascosti i cavalletti dalle vòlte appositamente costruite in parecchie chiese antiche, dove sembrò volgare un soffitto.

Dopo avere abbracciato con uno sguardo l'assieme dello interno, cioè il contenente organico del monumento, conviene rivolgersi alle parti che ne formano il contenuto. Due scale marmoree rifatte nel 1447 conducono alla tribuna, dove l'ornatista si ferma a guardare il parapetto e l'ambone. Il parapetto suddiviso da modanature ricorda a chi è pratico di arte medievale una quantità di plutei e transenne, nelle quali si sbizzarrì l'ornatista dell'alto medievo. Tali parapetti costituirono dei recinti presbiterali sino da epoche lontanissime, come si vedono a Roma quello di S. Clemente, opera del tempo di Ormisda (secolo VI), e quello ricomposto recentemente cogli avanzi tornati in luce a S. Maria in Cosmedin (VIII secolo). Il tipo di San Miniato pertanto è un po' diverso dai parapetti che formano i recinti di S. Clemente e di S. Maria in Cosmedin, soprattutto di quest'ultimo, il quale ha il gusto lombardo, cioè un'andatura più libera e pittoresca di quella del parapetto di S. Miniato.

L'ambone, nelle linee generali, non ha nulla di particolare; una certa originalità consiste nel leggìo, sorretto da un' aquila, che posa sopra una figura umana (Fig. 96).

Appartiene al XII secolo come il parapetto, ed è tuttavia da considerare quale esempio luminoso d'incrostazione marmorea. All' ornatista non deve sfuggire che l'ambone sta unito al parapetto o recinto presbiterale. Non deve sfuggirgli poichè non si tratta di un fatto accidentale, ma di un motivo il quale costituisce un sistema stilistico e liturgico. Bisogna aspettare i Francescani e i Domenicani perchè il pulpito acquisti la indipendenza e sorga isolato, come i grandi pulpiti di Niccola e Giovanni Pisano a Pisa, a Siena, a Pistoia.

(*Continua*) ALFREDO MELANI

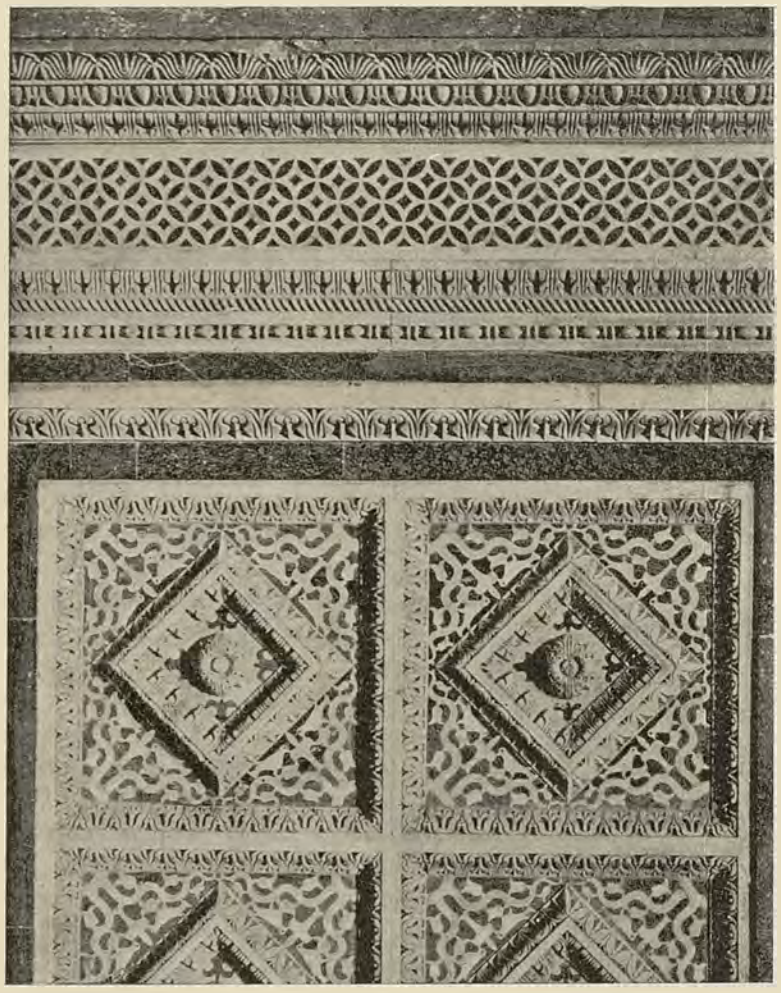


Fig. 99. Parte di transenna in S. Miniato.

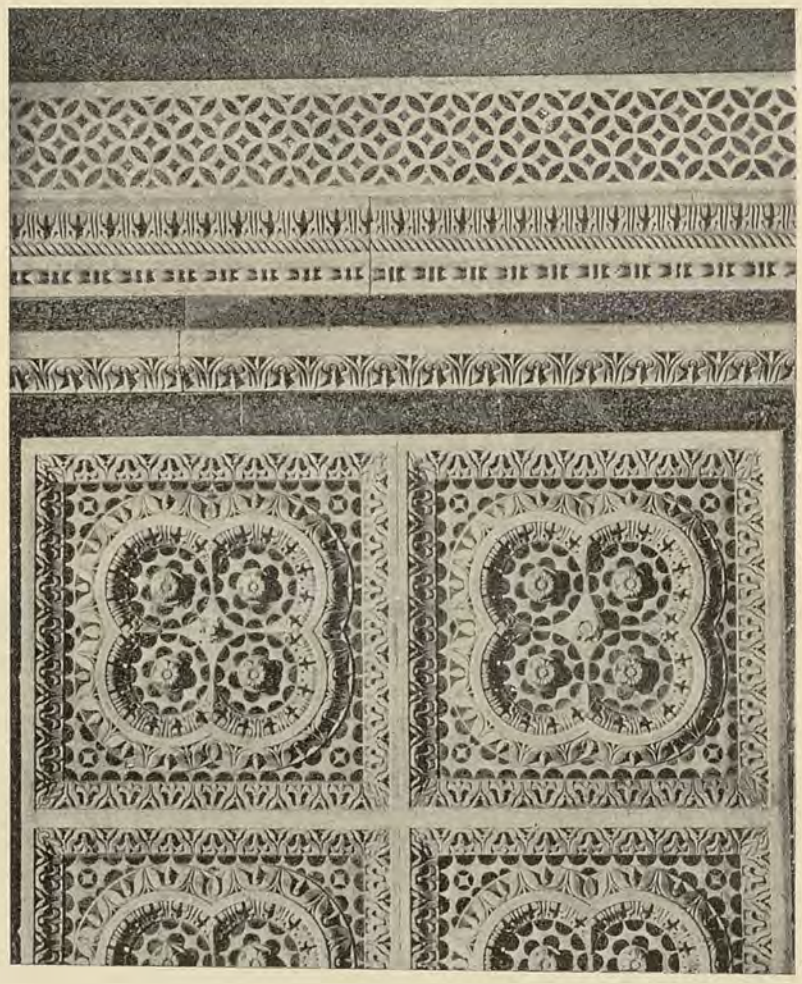


Fig. 100. Parte di transenna in S. Miniato.

XIX.

Il Pavimento del Duomo di Milano

— Tav. 31 —

IL pavimento attuale del Duomo di Milano è opera del Secolo XVI e precisamente dell'epoca in cui, essendo arcivescovo il cardinale Carlo Borromeo, ed architetto della fabbrica Pellegrino di Tibaldo Pellegrini, vennero iniziate e condotte a termine parecchie opere interne, attinenti all'esercizio del culto: gli organi, i pulpiti, il battistero, il tabernacolo dell'altare maggiore, e molti altari secondarii.

Sino alla fine del secolo XVI il Duomo mancò d'un suolo degno della sua importanza, e nei documenti della fabbrica non si parla che di un pavimento in mattoni dal coro alla porta, eseguito nel 1399, e poi rifatto nel 1420. Quanto a pavimenti in marmo, non si accenna che a quello della sagrestia settentrionale, assai bene conservato anche oggi, col suo fondo bianco, le incastonature nere e solo alcuni triangoletti rossi.

Del pavimento detto comunemente pellegrinesco, venne iniziata la collocazione in opera nel 1587, incominciando dall'altare maggiore, e davanti a quello della Madonna nel capocroce di destra. La parte sotto la crociata fu tracciata da Lelio Buzio, con leggiere varianti, ma sempre conservando le grandi lastre bianche di marmo di Gandoglia, intarsiate di marmo rosso e nero, a forme geometriche alternate. La costruzione procedette però assai lenta, tanto che ci volle una parte anche del nostro secolo per vedere il suolo finito.

I particolari ornamentali, rosoni e campanelli, sono classici, ma il motivo fondamentale e la combinazione delle linee, come si vede nella Tav. 31, ricordano le decorazioni geometriche che furono caratteristiche nel medioevo.

L'*Arte Italiana* nell'anno VI Tav. 25 riprodusse le decorazioni della parete di fondo del loggiato nella corte interna del castello di Pandino, interessante costruzione militare dell'epoca dei Visconti. L'analogia fra queste decorazioni e lo scomparto del pavimento del Duomo è evidente, e non sembra fuori di proposito quindi il supporre che l'opera eseguita nella Cattedrale, alla fine del XVI secolo, ci ripresenti il disegno antico, solo alterato nei particolari secondo il gusto dell' epoca in cui ne veniva fatta la riproduzione.

V. MUZIO.

XX.

SAGGIO DELLE OPERE ESPOSTE NEL PALAZZO D'ITALIA ALLA GRAN MOSTRA DI PARIGI

(Continuazione e fine. Vedi Fascicolo precedente)

— *Fig. da 101 a 111* —

DEL signor Torquato Castellani si occupò, fino dal 1878, il professore Felice Barnabei nella relazione da lui scritta sulla Esposizione universale parigina di quell'anno, ove il Castellani era già lodato per cagione della sua arte, ispirata alla ceramica persiana e a quella italiana del rinascimento, *di cui aveva sott'occhio, per casa, così larga dovizia*. Poi, non essendo mancato via via alle mostre italiane, ottenne a Torino nel 1884 la medaglia d'oro *per la eccellente esecuzione de' suoi piatti e vasi, e per la correttezza del disegno*, della quale potranno avere una idea i lettori dell'*Arte* guardando alle Figure del precedente Fascicolo, dove sono teste di giovani, di donne, di sacerdoti, dominanti nel tondo concavo dei piatti. Non si può all'incontro formarsi nessun concetto del colore, dello smalto e dei riflessi (Vedi Fig. 83, 84, 85 e 91).

Non è scarso di teste e di figure, ispirate da capolavori pittorici del Quattrocento, il signor Pio Fabri ne' suoi piatti e nelle sue formelle, pure chiamando in aiuto l'arte orientale. Egli fu uno dei quaranta Romani, artefici o dilettanti di ceramica, i quali esposero a Roma nel 1883 in quella piccola Mostra internazionale; piacquero le sue lumeggiature, ma venne accusato di abbondare troppo nell'oro. L'anno appresso, a Torino, ebbe la medaglia d'oro *per la buona esecuzione di imitazioni dall'antico, e specialmente per le riproduzioni del persiano e del moresco*. E gli fu largo di encomi il signor Teofilo Fumière nel

Fig. 101. Piatto di C. Novelli esposto a Parigi.

suo ampio studio sulla *Section Italienne* della Esposizione universale di Anversa nel 1885, ove egli giunge ad affermare che il signor Pio Fabri mostra una venerazione senza limiti verso il passato, *la quale non si può paragonare ad altro che all'opera di un Viollet-le-Duc, quando, nel restaurare una cattedrale del XIV secolo, l'insigne architetto faceva abnegazione completa del proprio genio* (Vedi Fig. da 86 a 89).

Il terzo ceramista romano, di cui oggi ci capita di parlare, Camillo Novelli, è anche scrittore acuto e colto dell'arte sua. La relazione, da lui stesa per incarico del Ministero della Industria, sulla Ceramica all'Esposizione di Venezia nel 1887, è uno studio completo intorno alle vicende ultime della gentile

Fig. 102. Piatto di C. Novelli esposto a Parigi.

arte industriale, alle condizioni di essa ed a' suoi molti cultori. Non è un riproduttore fedele delle cose vecchie, come il lettore

Fig. 103. Piatto di C. Novelli esposto a Parigi.

può vedere nei disegni, pubblicati in questo Fascicolo (Fig. da 101 a 111), piccola parte dei cinquantacinque oggetti esposti ora da lui nel Palazzo d'Italia a Parigi, ove ai piatti s'alternano i vasi, le formelle ornate, i saggi di ambrogette e di fregi. Non gli mancarono le medaglie d'oro, nè gli onorevoli acquisti di Musei stranieri; e la Commissione, incaricata quattro anni addietro dal Governo di aggiudicare i premi al *Merito industriale*, pose il Novelli subito dopo il Cantagalli. Il relatore, che fu l'illustre professore Tesorone, direttore tecnico del Museo artistico-industriale di Napoli, si ferma lungamente a discorrere di lui, e

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 104. Vasi di C. Novelli esposti a Parigi.

dice le cose tanto bene, che sarebbe peccato di non citare alcuni brani d'uno scritto, ove lo scienziato e il letterato brillano d'ugual luce.

« In generale trattasi di pittura di maiolica a sotto vetrina, ma non manca qualche esempio di pittura sopra smalto, tanto su smalto cotto, quanto su smalto crudo rassodato.

« Conviene riconoscere per prima cosa che questa pittura rivela l'opera di una sola mano, guidata da un solo intendimento, quello di servirsi di tutti gli elementi dell'antica decorazione per trarne motivi di combinazioni decorative affatto singolari. Non è un lavoro di ispirazione suprema, generante il trasfiguramento assoluto delle antiche forme, sì da perdere le tracce della fonte originale ; ma è piuttosto un lavoro di abile adattamento, il quale rivela uno studio coscienzioso, una volontà tenace, e il gusto fine e proprio di una sola persona. Nè veramente il Novelli si limita a condurre le sue combinazioni decorative coi soli elementi dell'antica ceramica. Si vede chiaro che egli studia tutte le forme, diremo così, grammaticali dell' ornamentazione : le stampe, le fotografie di classici dipinti, e via via; e sotto l'impressione di quella o di quell'altra generale intonazione pittorica di un'antica maiolica, di un dipinto murale o di una stoffa, dispone i fregi, i campi ed anche i soggetti figurativi dei suoi piatti e delle sue tegole, in guisa da ottenere una impressione *sui generis*..... Tutto questo spiega la considerazione che il Novelli ha meritata dal pubblico e dagli artisti italiani. Senonchè i pregi medesimi di questa lavorazione, dianzi enumerati, generarono nella Commissione il dubbio che il Novelli fosse più da considerare come un artista decoratore di maioliche, anzi che come un vero e proprio industriale. Questo dubbio si è mutato in certezza allorchè la Commissione, recatasi a visitare la fabbrica del Novelli, si trovò invece nel modesto studio di un dipintore di ceramiche, innamorato dell'arte propria e quasi repugnante all'idea che all'opera studiosa e laboriosa della sua mano si dovesse assegnare un valore commerciale purchessia. Niente di più nobile per un artista, niente di più assurdo per un industriale.

« Non ostante che il Novelli non prepari da sè il bistugio de' suoi piatti e delle sue tegole e non cuocia i pezzi da lui dipinti in proprie fornaci, nè possa, fra le pareti dello studio, preparare originalmente le tinte madri e gli smalti e le vernici che adopera, pure egli ha della tecnica ceramica, in genere, cognizione assai compiuta e precisa ; e ciò ha dimostrato anche in qualche pubblicazione, ammirata dagli intelligenti della materia. »

Fig. 105. Vaso di C. Novelli esposto a Parigi.

Fig. 106. Piatto di C. Novelli esposto a Parigi.

Fig. 107. Piatto di C. Novelli esposto a Parigi.

XXI.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Stucchi ed affreschi nel Reale Castello del Valentino, 46 tavole in fototipia illustrate e descritte dal prof. R. Brayda. — Torino.

Il Piemonte non conobbe o conobbe poco i fiori del Rinascimento; le condizioni sociali di questa regione italiana, nel tempo in cui il genio del Brunellesco e del Bramante, di Donatello e di Michelangiolo, di Masaccio e di Leonardo, diffondeva le delizie dell'arte, erano disastrose; perciò in questo tempo la bellezza non ebbe sorrisi pel Piemonte, che si riebbe nell'epoca del Barocco. In questa Rivista (Anno III) uno scrittore dette un'idea dell'arte in Torino nel tempo di Carlo Emanuele I e di Carlo Emanuele II; nel tempo vo' dire in cui il Vitozzi, il Guarini, lo Juvarra (con due *r* non con uno come si suole scrivere: ciò è dimostrato dalle firme autografe di questo artista), i Castellamonte, il Pozzo, accorrevano nella Capitale del Piemonte, a ricevere incarichi degni della loro capacità; e oggi, nell'indicare l'opera degli stucchi e degli affreschi nel Castello del Valentino, non si può al conspetto del lusso estetico rivelato da quest'opera non ricordare il periodo barocco, il quale fu sì bello per la edilizia e l'arte della capitale del Piemonte.

L'opera illustrata dal Brayda editorialmente è cospicua e scuopre uno dei lati magnifici dell'arte che si faceva in Piemonte nell'epoca indicata.

Non è ora il momento di riandare le vicende capitali del Castello, che ricevè gli stucchi e gli affreschi pubblicati dal Brayda; e basta indicare che ivi gli stucchi, in porte e soffitti, signoreggiano le pitture; e queste si uniscono in bel modo agli stucchi, sì da citarsi come tipo ed esempio agli artisti e decoratori. Perchè, in sostanza, il Valentino potrebbe essere una scuola per gli stuccatori assai più che per gli scultori. Non che quivi la forma sia generalmente squisita, ma è varia; e, quando non cade nel pesante, è solenne. Alcune porte con cariatidi contenute nella raccolta braydiana, e alcuni soffitti, popolati di putti, formano degli assiemi di cui ogni stuccatore che dovesse trattare il Barocco, si farebbe un dovere di tener conto. La forma delle cariatidi e dei putti è, qualche volta, ordinaria, nè da questa accusa si salva sempre la parte ornamentale. Ma tutto ciò non va considerato a parte a parte, ma qual complesso destinato a comporre una massa estetica piacevole e bella. Ed è raro che figure e putti e svolazzi ornamentali non riescano a comporre un assieme degno di considerazione e di studio. Meglio, di certo, sarebbe che, mantenendo le stesse masse, le parti fossero più pregevoli; si avrebbe così il vantaggio di ammirare i particolari nell'effetto derivante dalla loro unione e nell'aspetto loro proprio, cioè quali elementi costituenti una imponente sinfonia decorativa. Ma quello che non c'è, non ci si può mettere; e gli stuccatori del Valentino, primeggiati da Francesco e Pompeo Bianchi di Lugano, offrono abbastanza da giustificare l'onore della raccolta braydiana, e il piacere di chi scrive e indica la raccolta stessa alle scuole e alle biblioteche di arte applicata.

Il testo del Brayda è poco interessante: la sostanza dell'opera viene costituita dalle Tavole, le quali, essendo in dimensioni considerevoli, offrono all'artista tutto ciò che egli può ragionevolmente desiderare.

Fig. 108, 109, 110 e 111. Piatti di C. Novelli esposti a Parigi.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

Diego Sant'Ambrogio — *Il pallio, il tabernacolo e l'altar maggiore della Certosa di Pavia, con tavola.* — Milano 1898.

Non pedanteggiamo sul titolo, che poteva essere più breve e più rispettoso delle convenzioni linguistiche (difatti: dicendo altar maggiore si dice tutto, e il tabernacolo con più proprietà doveva dirsi ciborio); notiamo invece che questo studio sotto ogni riguardo è interessante per chi si occupa d'arte decorativa. Difatti, l'autore mette nella dovuta luce uno scultore del Cinquecento meno noto di quanto dovrebbe essere, Ambrogio Volpi di Casale Monferrato, che fioriva nel 1568-80, ideatore e scultore del sontuoso ciborio, il quale s'erge sulla mensa dell'altar maggiore, e presumibilmente fu l'autore del pallio o, meglio, paliotto dell'altare stesso (1573-76?), opera superba, che fu attribuita perfino a Cristoforo Solari detto il Gobbo e ornata

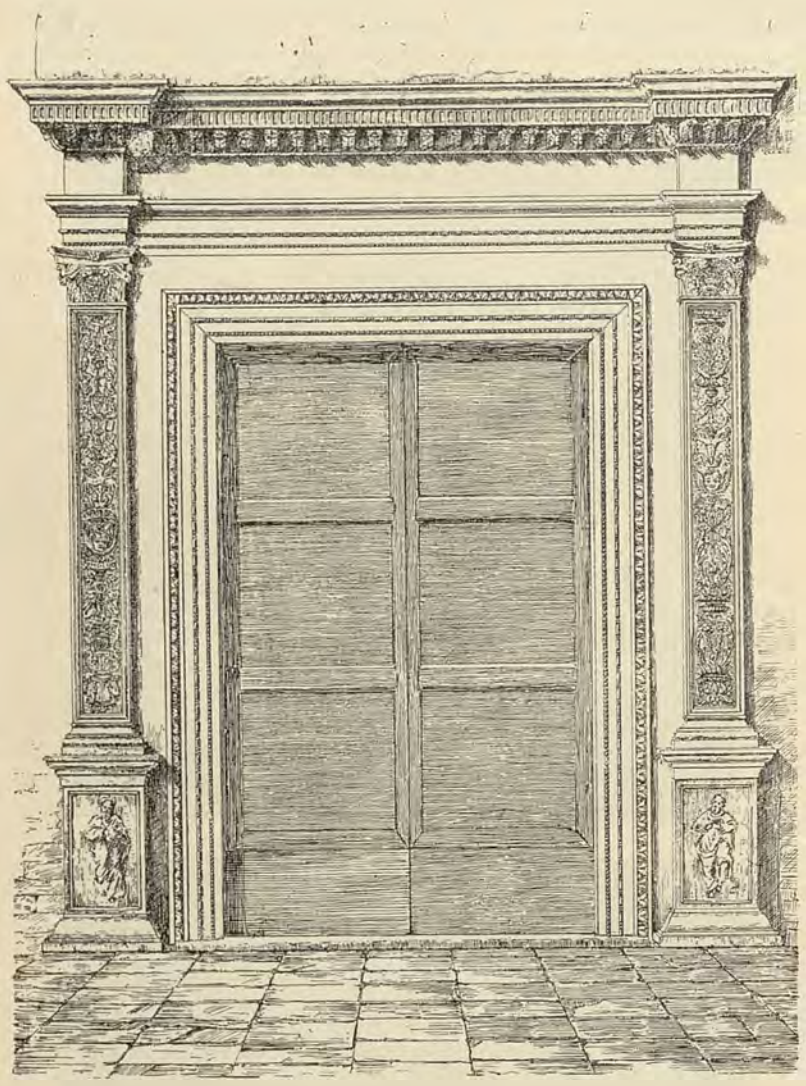


Fig. 112. Porta della chiesa di S. Pietro in Berbenno di Valtellina. (Vedi Dettagli 21, 22 e 23).

d'una deposizione splendida. Il Volpi è l'autore altresì delle edicole del presbiterio (1570-80); e prima dei lavori certosini fece un'arca e l'altare nel Duomo della sua città nativa: l'altare di S. Evasio (1563) disfatto nel secolo scorso. Nè va taciuto che fu discepolo del Bambaia a Milano, e trattò l'architettura decorativa e la scultura nobilmente.

L'autore non poteva non richiamare l'attenzione su l'assieme che offre il presbiterio della Certosa; quindi anche sulle intarsiature marmoree. Esse arricchiscono le linee architettoniche, e ricordano il merito della famiglia Sacchi, la quale lasciò un tesoro d'intarsi in questo monumento. Le intarsiature presbiteriali non escirono, peraltro, dalle mani di questa famiglia, la quale teneva officina presso la Certosa (sembra che prima del 1600 i Sacchi non abbiano assunto incarichi dai padri certosini); e l'assieme presbiteriale è imponente. L'altar maggiore va tutto fiorito d'intarsiature. E bisogna veder la cupola del ciborio! Divisa in molti partimenti, è minutamente lavorata a disegno; e sono lavorate così tutte le inquadrature dell'altare. Tanto lavorìo minuto e paziente si ripete negli accessori del presbiterio, basi dei tabernacoli, lesene, riquadri, da per tutto; compreso il leggiadro parapetto coi candelabri e gli obelischi bronzei del Fontana, il pavimento, persino lo scalino che mette sul luogo dell'altar maggiore. Ringraziamo dunque il Sant'Ambrogio d'avere lumeggiato le parti principali di quest'assieme, e restituito al Volpi la parte ragguardevole che gli spetta.

Muzio — *Note e Ricordi della Esposizione d'Arte Sacra in Bergamo* (Agosto-Settembre 1898). — Bergamo 1899.

Questo è il titolo di una Memoria, riccamente illustrata, d'un giovine che fa le prime armi sul campo della storia e della critica artistica. Ma il titolo indica solo una parte del volumetto che contiene la Memoria, poichè il volumetto comprende due altri lavori del Muzio: uno sui Fantoni, intagliatori, scultori e architetti; l'altro sul Battistero della Cattedrale di Bergamo. Ai nostri lettori interessano di più le due prime Memorie che la terza; la quale concerne la riedificazione del Battistero tolto dal cortile della Canonica del Duomo e collocato presso il Vescovado. Quanto alla Memoria sui Fantoni, essa è nota ai lettori dell'*Arte*, come l'altra sulla Esposizione d'Arte Sacra a Bergamo.

E tale Memoria è interessante sì per « le note » e pei « ricordi » come per le incisioni, le quali mostrano al lettore, in guisa molto chiara, parecchi begli oggetti d'industria artistica. La parte dell'oreficeria primeggia fra le incisioni; ma ciò non vuol dire che a Bergamo fosse scarsa la parte dei tessuti, di cui si danno varii saggi nel presente volumetto. Le Note sono espositive e non intendono a sollevar quistioni estetiche, ma sono opportune ed utili; alcune anzi utilissime, come quelle che riguardano Lorenzo Lotto, decoratore e disegnatore d'intarsi nel coro di S. Maria Maggiore; e quelle che riguardano la famiglia Fanzago o Fanzaga, signoreggiata dal celebre architetto Cosimo Fanzaga. Sotto ogni aspetto, quindi, il volumetto del Muzio è degno di considerazione; e faranno bene le scuole a procurarselo; tanto più quelle che non hanno l'*Arte Italiana* e non conoscono il merito dei Fantoni scultori in legno.

A. M.

XXII.

NOTIZIE

Per la bellezza delle campagne — Il Governo tedesco ordinò di togliere i grandi avvisi-réclame che ora, dappertutto, si usa mettere nelle campagne attigue alla via ferrata; e quest'ordine è ispirato al rispetto dell'estetica. Il nuovo vandalismo dovrebbe essere fatto cessare da tutti quanti gli Stati.

Il diritto di fotografare all'Esposizione di Parigi — Non è male che i nostri lettori sappiano come tutti possano fotografare all'Esposizione di Parigi, facendo uso delle macchinette a mano, e possano fotografare liberamente in ogni ora della giornata; ma l'uso delle macchine a piedi è subordinato a un regolamento e a una tassa. Con le macchine a piedi nessuno può fotografare che sino alle tredici; e se si tratta di una sola seduta c'è la tassa di 25 lire per macchina, se si tratta dell'uso della macchina per tutto il tempo della Esposizione c'è la tassa di 100 lire, oltre il biglietto d'ingresso degli operatori. Si avverte che ogni oggetto esposto non può esser fotografato senza il permesso dell'espositore, così pure non può essere riprodotto in riviste, libri ecc.

Le imposte bronzee della Primaziale di Pisa — Uno studio pubblicato da I. B. Supino nell'*Arte* di Roma (anno II, fasc. VIII-X) offre delle inattese e definitive notizie sul ciclo scultorio che compone le tre imposte bronzee della facciata della cattedrale pisana. Tutti gli scrittori, che hanno parlato del Giambologna, hanno attribuito a questi il merito principale delle imposte; e lo nota il Supino, rilevando che l'ultimo a scrivere su questo soggetto, il Desjardins, nel suo volume *La vie et l'oeuvre de Jean Boulogne* (Parigi 1883), non si discostò dai suoi predecessori. Veramente l'ultimo a scrivere sul Giambologna fu il Patrizi nella sua memoria sopra il *Gigante e la fontana del Nettuno a Bologna* (Bologna 1897), e ne scrisse subito dopo il Melani negli *Ornamenti dell'Architettura* (Milano 1897); però anche questi ultimi scrittori ripeterono le vecchie notizie; solo il Melani si limitò a indicare quale opera del Giambologna la imposta principale della cattedrale pisana escludendo le altre due. Oggi il Supino, che si vale delle ricerche del Tanfani Centofanti, cioè delle *Notizie d'artisti tratte da documenti pisani* (Pisa 1897) e di personali indagini, dimostra che il Giambologna non fece nulla per le imposte pisane, benchè richiesto, e il disegno fu dato da Raffaello Pagni architetto del Granduca, che diede tre progetti, i cui originali sono agli Uffizi; e le storie vennero modellate da Giovanni Caccini, Pietro Francavilla, Gaspare Mola, Angelo Serani, Ansi Tedesco, Pietro Tacca, Giovanni Catesi, Francesco Della Bella e Gregorio Pagani. Che il Giambologna avesse avuto degli assistenti era un fatto noto, e le disuguaglianze stilistiche del lavoro lo confermano; ma l'esclusione assoluta del maestro francese dalle imposte pisane, appare quasi strana, tanto più che le tre imposte sono sensibilizzate dall'arte del Giambologna; e alcune storie, soprattutto della imposta maggiore, sembrano toccate dal maestro. Ma i fatti nuovi, portati a cognizione del pubblico, sembrano respingere ogni riserva. Messer Girolamo Seriacopi, bensì, scriveva in data 2 marzo 1596 che fra tutte le storie almeno sei sarebbero state eseguite dal Giambologna, e l'altre sarebbero state riviste da lui, la qual cosa fa riservati sul giudizio assoluto che il maestro francese non abbia nessun merito nel lavoro delle imposte pisane. Egli può avervelo avuto se non altro come consigliere. Resta il lavoro di fusione che, cominciato da Fra Domenico Portigiani (1602), non fu da questi condotto a termine; e le imposte vennero messe al posto nel 1603, tutt'e tre. Il Serani sostituì il Portigiani.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile. Istituto Italiano d'Arti Grafiche — Bergamo.

ANNO IX. LUGLIO 1900 N. 7

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

È riservata la proprietà artistica e letteraria secondo le leggi e i trattati internazionali.

XXIII.

LA MOSTRA D'ARTE SACRA IN BOLOGNA

— Tav. da 37 a 48. Fig. da 113 a 125. —

QUANDO l'intento di una Mostra d'arte retrospettiva sia di raccogliere in un solo spazio le più copiose testimonianze delle manifestazioni artistiche di una data regione, apprestando ampia materia a confronti e ad osservazioni, e di dare a questa raccolta un aspetto organico, il quale al tempo stesso appaghi, colla sua disposizione, quel senso di armonia e di convenienza che forma la base del godimento artistico, noi possiamo assicurare che tale intendimento fu perfettamente raggiunto dalla Mostra d'arte sacra di Bologna.

Fig. 113. Finimento del Reliquiario di S. Domenico. (Vedi Tav. 38 e 39).

L' energia del Comitato, presieduto dal colto e gentile conte Francesco Cavazza, la intelligente deferenza delle principali fabbricerie della città e della diocesi arrecarono amplissimo materiale, illustrante le arti emiliane in special modo, materiale che l' Arch. Alfonso Rubbiani, il restauratore della chiesa di S. Francesco, ed i suoi collaboratori seppero disporre con un raro senso d' arte, giovandosi dell' opportunità dell'ambiente, a cui massimamente s'adattava il sacro conetnuto; giacchè non fu sede per questa esposizione, come per alcune altre che la precedettero, l' improvvisato edificio di cannicci e di gesso, o le stanzuccie amorfe di qualche edificio moderno, ma le grandi navate di un tempio antico, ricondotto a novella vita, disposto ed arredato

Fig. 114. Pianeta di seta nera con ricami d'argento.
Sec. XVII. Chiesa di Baricella.

come ad una grandiosa solennità di tutta quanta la diocesi. Gli altari, arredati dei più scelti prodotti delle industrie locali, insigniti di pale dorate o di rilievi marmorei, le pareti, i pilastri, le volte adornate di arazzi e damaschi dalle armoniose e vivaci tinte di un giorno; stendardi e croci intagliate, scendenti dall' alto degli archi; nelle scansie delle navate, sulle tavole attorno al presbiterio, stoffe antiche e pizzi e paramenti antichi e le mirabili opere fatte di cuoio, di avorio, di cristallo, di nobili metalli, risplendenti alla gaia luce che piove dalle variopinte vetrate del tempio: tutto ciò dava alla Mostra un carattere di

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

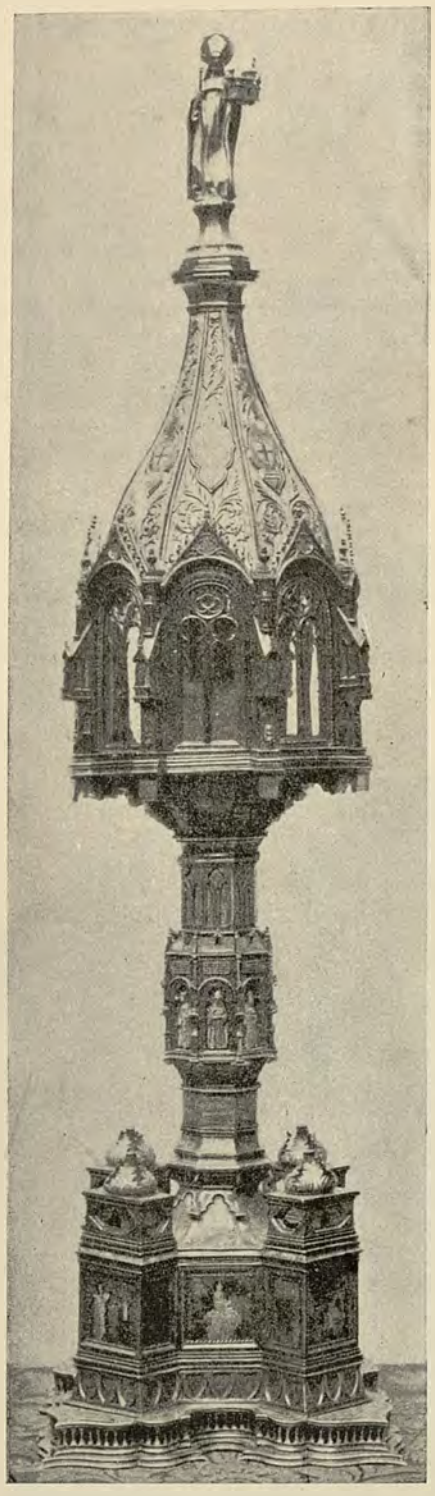


Fig. 115. Reliquiario d'argento dorato. Anno 1380. Chiesa di S. Stefano in Bologna.

calma e di compostezza, che sorprendeva dolcemente e cattivava il visitatore, colpito dalla intima naturale corrispondenza tra il luogo e gli oggetti ivi provvisoriamente raccolti.

Non amplissimo, ma interessante è il contributo che la Mostra ha arrecato alla conoscenza dell'arte e specialmente di alcuni maestri bolognesi o che lavorarono in Bologna. Certamente le ricerche di insigni cultori degli studî artistici, e la notorietà della ricca pinacoteca di via delle Belle Arti e di ricche e ben note chiese della città, fanno sì che poco vi fosse di nuovo per il conoscitore profondo; ma non per questo è meno insigne il merito di aver accostate tra loro opere disperse e non sempre accessibili, e d'aver permesso confronti e vedute sintetiche, specialmente sui primi passi, ancora poco noti, dell'arte in Bologna.

Ma al gaudio intimo che emanava dallo studio di queste opere della grande arte italiana si aggiungeva, in S. Francesco, quello dato dalla ricca collezione dei prodotti delle industrie artistiche dei secoli andati, disposti con ordine e distribuiti con cronologico criterio.

Non copiosi, ma egregi erano gli avorî della Mostra, rappresentanti varie epoche e varî indirizzi nella storia dell'intaglio.

Già nota ai visitatori del Museo Civico era la placchetta d'avorio a tre scene sovrapposte, intaglio di maniera tedesca del sec. XIII. Lo scomparto superiore reca l'Annunciazione e la Visitazione, nel centro la Natività, secondo tradizioni religiose spurie, cioè colla Vergine sul letto e con una donna assistente; lo scomparto inferiore mostra i pastori che accorrono al presepio; e lo stile delle figure, come i motivi architettonici, benchè ancora romanici, pure mostrano i primi sentori della nuova arte gotica.

Dal tesoro di S. Petronio era stato levato un cofanetto, ridotto a reliquiario di forma rotonda, sormontato da coperchio conico con un vasetto di cristallo: i fianchi della cassetta sono adorni di placchette d'avorio, rappresentanti angeli sonanti varî strumenti, angeli al pozzo; attorno al coperchio è una ghirlanda di putti che si adagiano sulle foglie di rosa; il coperchio e lo zoccolo sono ornati da un intarsio d'osso e d'avorio; caratteri tutti, che, unitamente allo stile delle figure, fanno pensare alla scuola fiorentina di tarsia e di scultura in avorio di Baldassarre degli Embriaci, il quale dette i grandi capolavori, come il trittico della Certosa di Pavia, quello di Passy, i bei cofanetti della collezione Cagnola di Milano, del Museo Civico di Torino ed altri molti, diligentemente raccolti dal sig. Diego Santambrogio. Anche allo scorcio del sec. XIV è da attribuirsi il grande reliquiario in ebano a specchi d'avorio, in forma di coppa con piede e coperchio, della stessa chiesa di S. Petronio. Ciascuna faccia raffigura una finestra polilobata ed è adorna di tre laminette d'avorio con rappresentazioni delle consuete favole della Fontana di giovinezza, che ispirò tanti lavori d'arte medioevale. Pure di lavoro toscano, e della fine del 300, sono due graziosissime placchette d'avorio, incluse nel piede di un reliquiario secentistico, d'ebano con riporti d'argento e di bronzo dorato, nella chiesa di S. Apollinare in Calvenzano. Le figurette di giovani donne, dall'ampio costume fiorentino, sono fra le cose più graziose della Mostra, e stanno certo fuori di posto in quell'insieme d'arte esuberante. Presentata anche alla Mostra di Torino era l'anfora per lavabo della Metropolitana bolognese, lavoro tedesco della fine del 1500, con rappresentazioni militari riferite all'imperatore Massimiliano; pure lavoro d'arte tedesca, e frutto di una pazienza devota, era la Pace della chiesa di S. Giuseppe, di un padre polacco Grego, coll'Adorazione dei Magi nel centro, scolpita ad alto rilievo, la salita al Calvario nella predella, ed in alto una Crocifissione, prodigio d'intaglio, colle sue centinaia di figure rivelanti un lavoro di assidua costanza, al quale forse un artefice italico non sarebbe riescito adatto.

Un'esultanza, una festa degli occhi e dello spirito era per il visitatore l'esame degli splendidi prodotti della oreficeria bolognese e italiana, esposti nelle grandi tavole vetrate alla balaustra del presbiterio. Impossibile mi è discorrere diffusamente di tutte le belle opere ivi raccolte, difficile anche resistere alla tentazione di parlarne, ma per fortuna il diligente catalogo della Mostra, a cui rimando il lettore, mi permette di sorvolare rapidamente su molti oggetti, fermandomi ai più notevoli. Insigni per purezza di disegno e maestrìa di cesello erano, senza dubbio, i reliquiarî di S. Domenico, di S. Stefano e di S. Floriano,

Fig. 116. Dettaglio del precedente reliquiario.

che da soli meritavano un devoto pellegrinaggio alla chiesa di S. Francesco; già altre volte descritti, qui hanno l'onore di una degna riproduzione, che in qualche modo renda la bellezza armoniosa dell'originale. Imponenti per mole, interessanti per la data e il nome fieramente ripetuto sovra di essi, sono i due reliquiarî di S. Domenico e di S. Stefano, di Jacopo detto Rossetto, da Bologna; e per quanto parzialmente restaurati, appariscono però di mirabile conservazione. Il reliquiario di S. Domenico (Tav. 38 e 39), destinato a contenere il capo del santo, è

opera della quale a ragione l'orafo doveva andare superbo, giacchè non sappiamo se più ammirare il disegno del sacro arredo e l'abilità del cesello, o la squisitezza degli smalti e dei nielli che lo adornano. Dalla base ampia e fregiata di statuette a tutto rilievo e da smalti di vivaci colori, sorge il piede complesso di ben architettate nicchiette; un rigoglio di fiori a giorno e smaltati sta sotto la teca, a forma di edicoletta del più puro stile gotico italiano, dalle armoniche finestre a tutto sesto leggermente traforate ad intagli, fregiata di stemmi della città, del Pontefice e del Cardinale Legato. In alto, come attestazione di possesso, la mezza figura di S. Domenico (Fig. 113) sorreggente un piccolo libro miniato, la quale, ad onta della durezza dei tratti, contiene elementi individualistici, preziosi per la iconografia del santo. Come esemplare d'arte, questo reliquiario del 1383 è, non solo modello insuperabile, ma una prova luminosa dell'altezza a cui, già alla fine del sec. XIV, assursero le

Fig. 117. Reliquiario di rame e bronzo dorato.
Principio del Sec. XV. Chiesa di S. Domenico in Bologna.

meraviglia alla Mostra torinese del 98. Anche in esso, ad onta dei restauri del 1563, è conservato il disegno originale, dall'ampia base, adorna di copiose scene in splendidi smalti e di scudi colle armi delle principali famiglie bolognesi, dal piede insignito di edicole a nicchiette, dalla splendida teca di stile gotico coperta di cupoletta a fantastica decorazione floreale e sormontata dalla statuina del santo; anche in esso rifulgono le doti di maestria davvero sorprendente in questo vecchio maestro trecentista, del quale poco più che il nome ci è conservato, accanto ai mirabili prodotti della sua attività. Che egli avesse fama e coscienza del proprio merito appare dalla circostanza che a lui furono affidati lavori in cui specchiavasi la pietà di tutto il popolo bolognese, e dalla compiacenza con cui sulle opere sue ripete il suo nome *Iacobus dictus Rosetus de Bononia me fecit.* Pietro Zani nella sua *Enciclopedia metodica delle Belle Arti* ha un solo accenno a lui, ricordandolo come Jacopo Rossetto, o

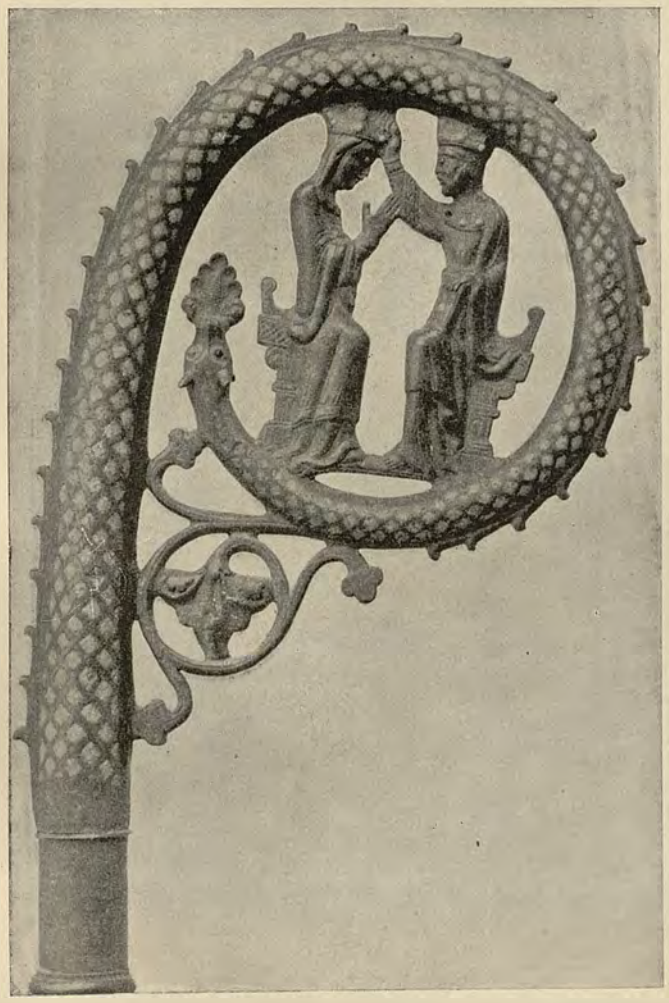


Fig. 118. Pastorale in bronzo con smalti. Sec. XIII. Museo Civico di Bologna.

Fig. 119. Reliquiario in avorio. Sec. XV. Chiesa di S. Petronio in Bologna.

arti bolognesi. Anche il reliquiario di S. Stefano (Fig. 115 e 116), benchè meno grandioso del suo compagno, e uscito tre anni prima, nel 1380, dalle mani del maestro, è una splendida opera, che destò la generale

Rossino, o Rossetti da Bologna.

Presenta una certa analogia colle sue opere, ed è un prodotto forse di qualche allievo della sua officina, l'altro reliquiario di S. Stefano

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

destinato a custodire il capo di S. Floriano. Esso non ci è conservato nella sua forma originale, giacchè il piede, ampiamente espanso e decorato da magnifici nielli, è del 1526; ma del 1421 è tutto il rimanente del sacro arredo, il fusto cioè, adorno da edicolette cuspidate, con finestrelle e pilastrine traforate, e la teca ottagona a finestre gotiche di elegantissimo intaglio, separate da pilastri con statuette d'angeli e santi; in alto spicca la statuina di S. Floriano, in costume del quattrocento, con gonnelletta e spada, che gli dona un fresco sapore di vita, ingenuo ed attraente. Benchè dalle opere del Rossetto a questa intercorrano più di trent'anni, pure l'influenza del maestro bolognese, di questo poderoso trecentista, sia nel disegno sia nei particolari della tecnica di niello, di smalto e di cesello è, a mio credere, innegabile. E poichè siamo fra i capolavori, ricordo l'altro reliquiario di S. Domenico (Fig. 117), che fornì il modello all'elegante avviso-*réclame* della Mostra, e rappresenta due angeletti, che con mossa aggraziata e leggiera sorreggono l'arca delle reliquie; una certa affinità tra queste statuette e quelle del grande reliquiario di S. Domenico fanno pensare ad una origine comune della stessa officina, perdurata forse sino ai primordi del 400. A questo periodo ed a scuole di orafi e maestri di smalti bolognesi, e affini ai milanesi, sono da riferirsi alcuni mirabili calici, tutti di forma quattrocentistica, dall'ampio piede e vaso espanso, con edicoletta al nodo, vagamente adorna di smalti. Ricordo quello, fulgido di smalti dalle delicatissime tinte azzurre, effigianti angeletti e cherubini a quattro ali, della Metropolitana, degli ultimi anni del 1300, o dei primordi del 400; quello in rame dorato, con nielli, di Mascarino, un altro del conte Cavazza, uno molto armonico nella sua semplicità della parrocchiale di Fano; un bel piede di calice quattrocentistico è pure quello di S. Venanzio di Galliera, e l'altro, pur troppo ristaurato, della marchesa Maria Sassoli de Bianchi, con bei nielli della metà del quattrocento.

Come opera di tessuto, non meno che d'oreficeria, sono mirabili le due mitre in tela del beato Nicolò Albergati arcivescovo di Bologna (Tav. 38): la forma del sacro cappello è già alta ed evoluta, in confronto alla mitra trecentistica; il campo diviso dalla crociera e le due bende posteriori, lunghe ed ornate. Una di queste mitre, abbellita da placche d'oro e pietre colorate, e da ricami di perle, ha nelle bende due placche smaltate, colle teste di apostoli; l'altra invece ha nel campo e nella crociera pregievolissime medaglie, con fini ricami, rappresentanti la Vergine col Bambino e busti di santi ed apostoli. Due belle figure, ricamate nelle nicchie, ornano le due bende.

(*Continua*) ANTONIO TARAMELLI.

XXIV.

UNA OTTIMA INIZIATIVA DEL MINISTERO IN PRO DELLE SCUOLE D'ARTE INDUSTRIALE

NELL'APRILE dello scorso anno, il Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio promosse, fra le Scuole industriali dipendenti o sussidiate da esso, un concorso a premi per casse da orologi. Ciò con l'intendimento di avviare sempre più le scuole in quell'indirizzo pratico, che è necessario per renderne l'opera profittevole e maggiormente utile all'industria nazionale.

Nella circolare, indirizzata ai presidenti delle Scuole industriali, il ministro diceva:

" A rendere sempre più intima ed efficace la relazione fra le Scuole dipendenti da questo Ministero e la vita industriale del paese, è mio intendimento di chiamare le Scuole stesse a concorsi a premi, per la rappresentazione di modelli riguardanti oggetti dell'uso cumune e rispondenti alle più frequenti richieste della vita moderna.

" Era già vanto del lavoro italiano di vestire di forme artistiche anche le più umili espressioni manuali di quanto occorreva alle normali esigenze del vivere civile; e ritornare a questa squisita tradizione nazionale, come è desiderio di tutti, così deve essere ritenuto compito delle Scuole che hanno di mira precisamente l'arte insieme e l'industria.

" Ora, soddisfacendo ad un desiderio manifestatomi dalla stessa industria libera italiana, ad un primo esperimento io intendo invitare le Scuole industriali, quelle particolarmente alle quali è annessa una officina per la lavorazione del legno.

" Il nostro paese, per oggetti di cui è largo e costante l'esito e grande per conseguenza la richiesta in commercio, è ancora costretto a rivolgersi all'estero, e del rivolgersi all'estero non è punto soddisfatto.

" Dico, ad esempio, delle casse da orologi, per le quali non vi è ragione alcuna che da noi si dipenda, come or si dipende quasi intieramente, dalla industria forestiera. E sono precisamente vari modelli di queste casse da orologi che desidero mi siano presentati da codesta Scuola.....

" La S. V. vorrà dunque dare un tale tema agli allievi di codesta Scuola che frequentano l'officina; richiedendo da essi prima un disegno ed affidando poi la costruzione dei modelli di dette casse agli autori di quei disegni, che verranno ritenuti migliori dallo insegnante. Per la costruzione è da preferirsi il noce vecchio, od altro legname stagionato, lucidato a nero ad imitazione dell'ebano.....

" I modelli ed i disegni suddetti dovranno pervenire a questo Ministero insieme con tutte le notizie relative, compreso il prezzo a cui la Scuola potrebbe eseguire le casse, quando ne avesse commissione per quantità.

" Riuniti che io abbia i lavori inviatimi dalle Scuole che prenderanno parte al concorso, sarà mia cura di farli esaminare da persone competenti, e, secondo i risultati di questo concorso, saranno assegnate medaglie di bronzo, d'argento e d'oro alle Scuole donde saranno usciti i migliori; e premi di lire 50, 100 e 150 ai rispettivi autori così del disegno come della esecuzione. Scuole ed autori verranno poi da me segnalati, a titolo d'onore e di incoraggiamento, non solo a tutti gli Istituti dipendenti da questo Dicastero, ma a tutti gli Enti che hanno rapporto con esso, e, per loro mezzo, al pubblico.

" Nello svolgere liberamente il tema come sopra indicato, dovranno i concorrenti attenersi fedelmente al criterio che il carattere artistico dell'oggetto sia italiano e moderno.

" Aggiungo da ultimo che è mio intendimento di aprire a mano a mano e a distanza non troppo lunga altri concorsi a premi per modelli o disegni di cancelli, pavimenti, stoviglie, lampade, cornici, mobili

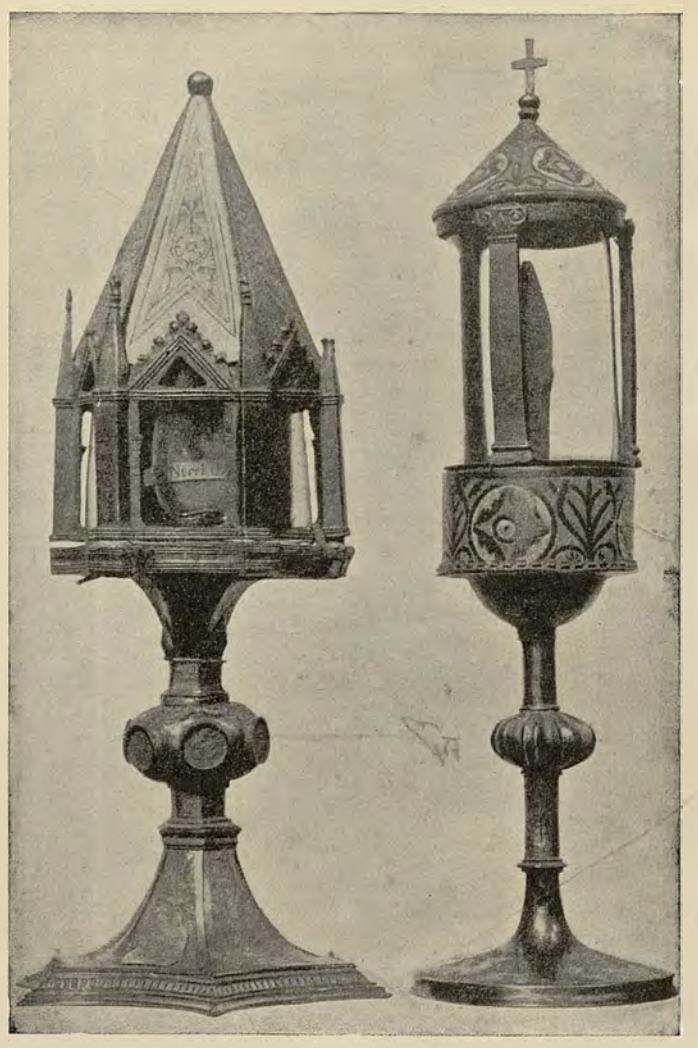


Fig. 120. Mostra di Bologna.
Reliquiarii della Basilica di S. Petronio. Sec. XIII e XIV.

ed altri oggetti di uso domestico; di sostegni per l'appoggio dei fili elettrici in tramvie e ferrovie; di disegni per tessuti, stoffe, carta da parati ecc. *Il Ministro* A. FORTIS ".

Presero parte al concorso soltanto le Scuole seguenti, essendo

state gran parte di quelle, cui fu diretta la circolare sopra riportata, impegnate nella preparazione dei lavori per l' Esposizione internazionale di Parigi del 1900 :

Arezzo — Scuola d'arti e mestieri.
Aversa — Scuola d'arti e mestieri nell' Istituto artistico di San Lorenzo.
Barlassina — Scuola serale di disegno.
Biella — Scuola professionale.
Cantù — Scuola d'arte applicata all' industria.
Cesano Maderno — Scuola di disegno e d' intaglio della Società di Mutuo Soccorso fra operai.
Colle Val d'Elsa — Scuola professionale.
Fabriano — Scuola professionale.
Fermo — Scuola industriale.
Luzzara — Scuola d'arte applicata all' industria.
Meda — Scuola di disegno industriale della Società di Mutuo Soccorso.
Mondovì — Scuola d'arti e mestieri.
Padova — Scuola di disegno " Pietro Selvatico „ per gli artigiani.
Pisa — Scuola industriale.
Roma — Museo artistico-industriale.

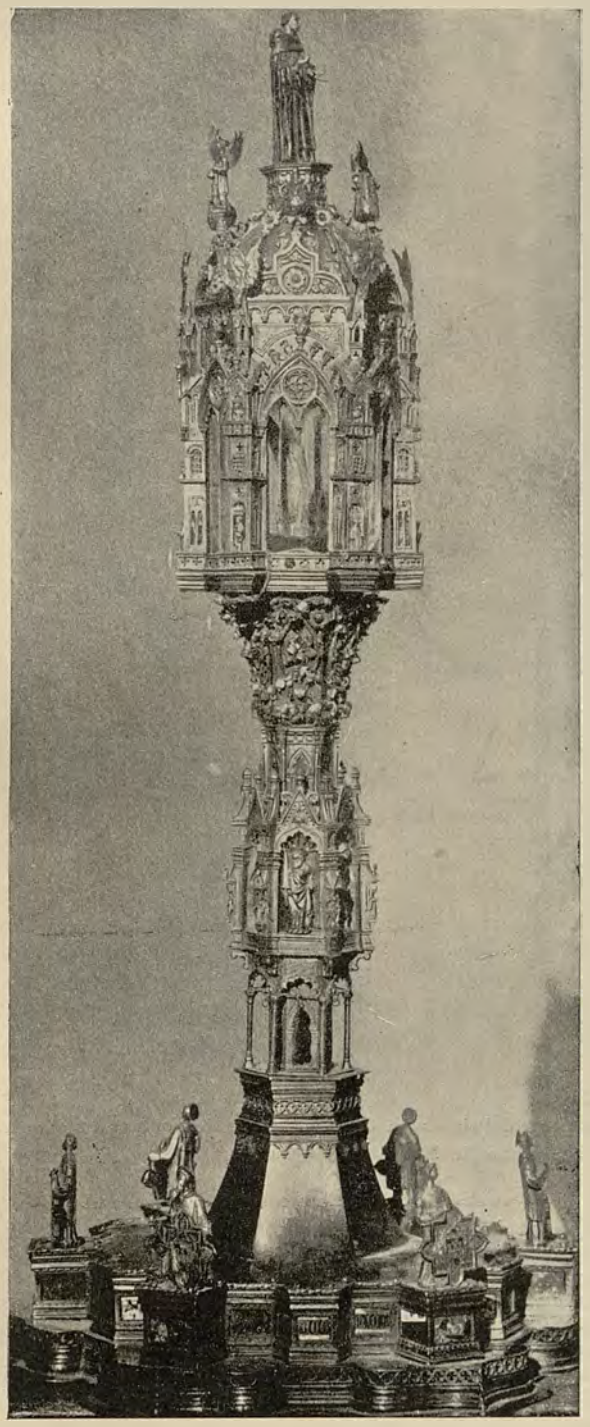


Fig. 121. Mostra di Bologna. Reliquiario in S. Domenico. Sec. XIV.

Salerno — Scuola d'arti e mestieri.
Sesto Fiorentino — Scuola di disegno industriale.
Seveso San Pietro — Scuola di disegno e d' intaglio applicato all' industria dei mobili.
Torino — Scuola d'arti e mestieri.
Udine — Scuola d'arti e mestieri.

La Scuola serale di disegno di Barlassina, la Scuola industriale di Fermo e la Scuola d'arti e mestieri di Salerno presentarono soltanto dei disegni di casse da orologi. Il Museo artistico industriale di Roma presentò dei bozzetti in creta.

Il Ministero fece giudicare il concorso da una Sotto-Commissione della Commissione permanente per l' insegnamento artistico-industriale. Tale Sotto-Commissione era composta dei signori comm. prof. Luigi Rosso, comm. Augusto Castellani e comm. Primo Levi.

Diamo qui sotto i risultati del concorso ed un esteso riassunto della relazione.

" *Eccellenza*,

" L'interesse in noi suscitato dal tema del concorso — indetto da codesto Ministero fra le Scuole d'arte industriale che ne dipendono — per la costruzione di casse da orologi, tema che risponde ad un criterio modernamente pratico dell' indirizzo da darsi all' insegnamento, ci ha fatto accettare con soddisfazione l'onorevole incarico di giudicare il concorso stesso, affidatoci dal presidente della nostra Commissione centrale. Occorre che la scuola si fonda sempre più con la vita; ed il miglior modo di riuscirvi è indubbiamente quello di ottenere che ai bisogni del commercio civile la scuola si ponga in grado di corrispondere, dimostrando che, oggi come un tempo, ogni più umile ed usuale oggetto, ogni più comune espressione dei nostri costumi, possono essere vestiti di bellezza, e che il carattere essenziale della vita moderna non è, come potrebbe ancora apparire da troppi sintomi, la negazione dell'estetica.

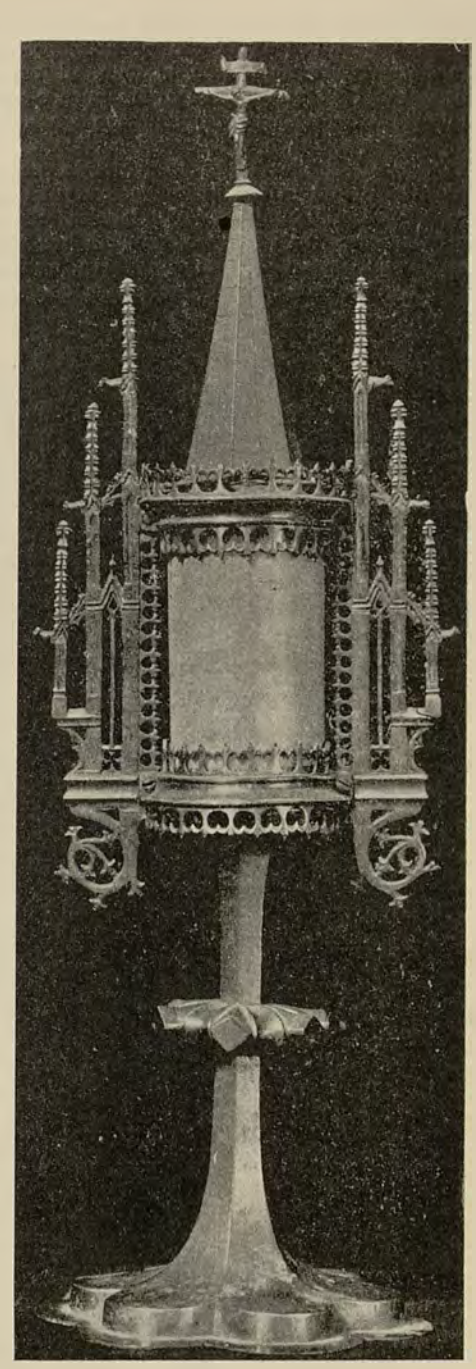


Fig. 122.
Mostra di Bologna. Reliquiario in rame dorato. Sec. XIV. Metropolitana bolognese.

" Le istituzioni artistico-industriali dipendenti da codesto Ministero, alcune delle quali, maggiori e minori, hanno già, in altre occasioni, dimostrato di sentire una tale verità, avrebbero potuto darle, in questa occasione, con successo, esplicita forma soddisfacente ? Molte fra esse non dispongono che di troppo scarse risorse; altre, o si trovano in crisi, o escono appena da crisi organiche, paralizzanti quasi ogni sforzo; e, pur tenendo conto che altre possono dirsi favorite o dalle circostanze locali o da un bilancio complessivo relativamente ragguardevole, la considerazione dello stato generale di quelle istituzioni, per le quali non possono spesso bastare il buon volere del Ministero e le cure del corpo insegnante, ci disponeva naturalmente ad una indulgenza ispiratrice di un criterio assai più relativo che assoluto, nel procedere all'esame del concorso....

" Passando all'esame dei modelli e dei disegni delle scuole concorrenti, abbiamo dovuto anzitutto constatare, di fronte ad una mano d'opera spesso geniale ed accurata, una grande deficenza nel disegno, in sè stesso e nella applicazione fattane all'oggetto richiesto. E noi crediamo che su questo grave inconveniente sarà utile richiamare, nella prossima sessione, l'attenzione della Commissione centrale plenaria; tanto più che non si tratta di un caso sporadico, ma non è questa che la rinnovazione di un sintomo, in altri casi, e frequenti, constatato, che può uscire dall' organismo stesso delle istituzioni, nella loro funzione fondamentale, e richiedere quindi qualche provvedimento d'indole generale.

" Altro difetto, comune a quasi tutti i saggi presentati, quello è di una sufficente applicazione di criterii razionali all' oggetto richiesto, al suo uso, ai rapporti fra quest' uso e la struttura, fra la struttura e la decorazione. In genere, l' insieme non risponde ai particolari, i particolari non concordano fra loro; sicchè spesso la esecuzione accurata e la simpatica inventiva di questi e quei dettagli non rispettano la logica, ed il buon senso non è meno offeso del buon gusto. Bisogna però, anche in ciò, tener conto che molte delle scuole sono di paesi minuscoli, in scarse relazioni colle moderne espressioni del vivere civile,

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

quasi prive di quel corredo che, non solo è necessario alla coltura, ma guida il criterio ed avvia alla praticità. Sicchè sarà piuttosto a considerare se veramente alcune, almeno, di esse possiedono le condizioni indispensabili ad una esistenza, sia pure elementare, o se trattandosi di scuole poste in tutta prossimità, non convenga ottenere che assolutamente mettano in comune sforzi e risorse.

" Dato quindi a tutto ciò il debito peso, e considerato che, trattandosi tanto più di una prima prova, una anche giustificata severità avrebbe prodotto piuttosto svogliatezza che emulazione, a titolo d' incoraggiamento, quasi sempre, più che per riconoscimento di una eccellenza in cui nessuno di noi conveniva, abbiamo ritenuto:

1. di dovere menzionare, senza conferimento di premio, due disegni, inviati dalla *Scuola d'arte industriale di* **Cantù**, degli allievi Montorfano Arnaldo, Bergna Antonio;

tre disegni inviati dalla *Scuola industriale di* **Fermo**, degli allievi Cesare del Beato, Attilio Cisbani, Beniamino Alessiani.

2. di non poter conferire alcun primo premio (medaglia d'oro alle scuole, lire 150 agli allievi) per le casse piccole;

3. di potere, per le stesse casse, conferire il premio di secondo grado (medaglia d'argento e lire 100) alla *Scuola d' arti e mestieri* di **Udine**, pel modello dell'allievo Sello Angelo, soddisfacente per la linea d' insieme, per la sobria e corretta intenzione, espressa tecnicamente in modo lodevole; prendendo pure in considerazione tutti i disegni, meno uno, inviati dalla scuola stessa;

4. di potere assegnare un premio di terzo grado (medaglia di bronzo e lire 50) ad ognuna delle seguenti scuole, e sempre per le casse piccole:

Aversa, *Scuola d'arti e mestieri*, in vista del tentativo di applicare, nel lavoro dell'allievo Jannucci Giovanni, quello sbalzo dei metalli inferiori, che fu già una delle glorie delle nostre arti industriali;

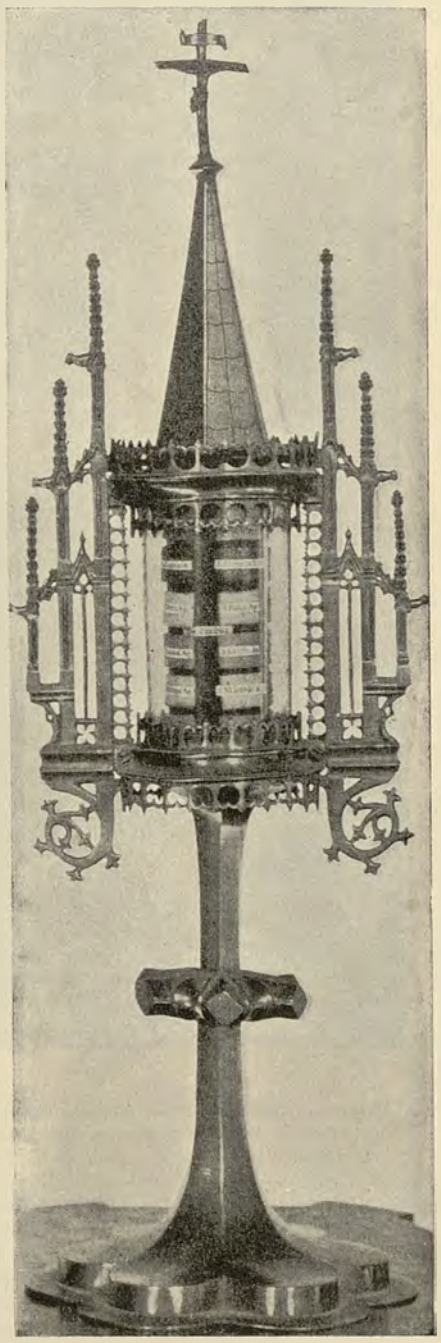
Cesano Maderno, *Scuola di disegno ed intaglio*, lavoro degli allievi Parravicino Gaetano, Sant'Ambrogio Mario;

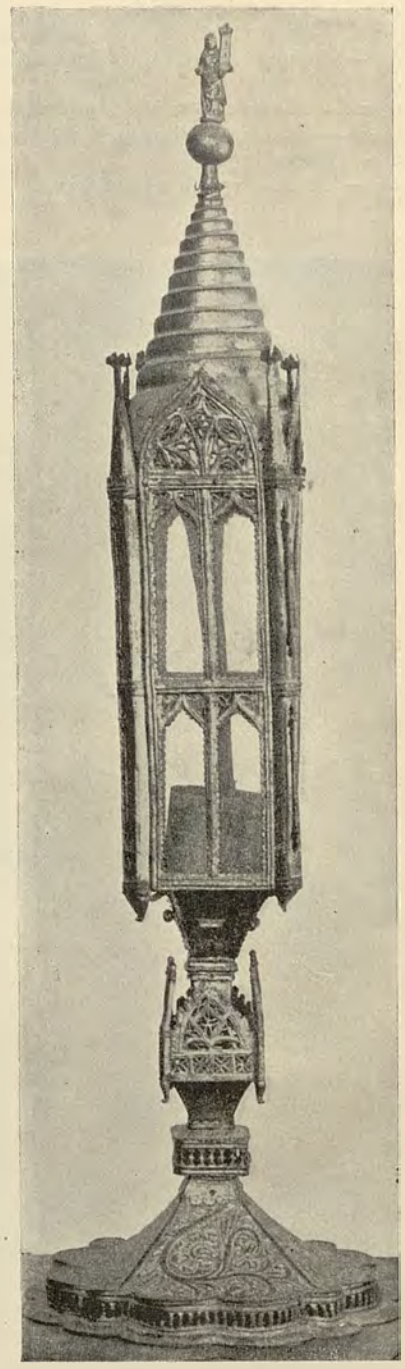
Seveso San Pietro, *Scuola di disegno ed intaglio*, lavoro degli allievi Cappelletti Giuseppe, Colombo Antonio, per una simpatica maestrìa nell' intaglio;

Fabriano, *Scuola professionale*, per un lavoro eseguito dagli alunni Quagliarini Ivo e Boscarini Fernando, di pretesa modesta e d'intenzione sufficentemente raggiunta;

Mondovì, *Scuola d' arti e mestieri*, per un lavoro che non ha indicazione d'autore, e nel quale il tentativo della novità nella linea non degenera, come avviene spesso, in stranezza;

Sesto Fiorentino, *Scuola di disegno industriale*, per il lavoro dell'allievo Granchi Alfredo, in cui è, se non altro, fedeltà alla correttezza dell'arte toscana, e cura nella esecuzione.





Mostra di Arte Sacra in Bologna.

Fig. 123. Seconda veduta del precedente reliquiario. — Fig. 124. Pastorale d'argento dorato. Primi anni del Sec. XV. Metropolitana bolognese.
Fig. 125. Reliquiario in ottone e rame dorati. Sec. XV. S. Giovanni in Monte a Bologna.

" Infine, abbiamo creduto tener conto della *Scuola d'arti e mestieri* di Torino, assegnandole un terzo premio.

" Per le casse grandi:

una scuola massima, ed una scuola minima, cioè il *Museo artistico industriale* di **Roma**, e la *Scuola di disegno industriale* di **Meda**, ci parvero degne della massima onorificenza;

il secondo premio ci è parso meritato dal modello inviato dalla *Scuola d'arti e mestieri* di **Aversa** e dalla *Scuola professionale* di **Fabriano**;

il terzo premio ci è parso infine attribuibile al semplice e non sgradevole modello inviato dalla *Scuola professionale* di **Biella**, ed alle *Scuole di disegno e d'intaglio* di **Cesano Maderno** e **Seveso San Pietro**.

" Esaurito così il nostro mandato, noi non possiamo, nel darne conto all'E. V., che confidare si vorrà dar seguito all' intendimento già espresso, di moltiplicare, su altri temi, concorsi di tal genere. Essi potranno riuscire un attendibile dinamometro delle condizioni morali, artistiche, tecniche delle scuole di cui codesto Ministero ha la suprema responsabilità, e giovare al loro giusto indirizzo ed al sempre maggiore loro sviluppo „.

XXV.

UN LEGGIO DEL CINQUECENTO

— Fig. 126. Dett. da 25 a 28. —

LA chiesa di S. Giustina in Padova, dice il Chevalier nelle sue *Memorie architettoniche*, per la nobiltà del concepimento e pel magico effetto del suo complesso non va seconda a nessun'altra d'Italia, però nelle sue parti e nello stile resta al di sotto assai di quanto l'arte avea prodotto e produceva in quel tempo, e degli esempi che offerivano a queste parti il Bergamasco, i Lombardi, il Falconetto, ecc.

Giova ricordare che il disegno di questa basilica è del padovano architetto e scultore Andrea Riccio, e che si cominciò a tradurla in opera nel 1521 sopra fondazioni eseguite fino dal 1502 su modello del padre Girolamo da Brescia. Ammirabile è il suo Coro, i cui sedili sfarzosi, magnifici, portano intagliate in legno a bassorilievo azioni del vecchio e nuovo Testamento.

Pare che li inventasse Andrea Campagnola, valente stuccatore, della cui vita null'altro si sa; certo li eseguiva fra il 1556 ed il 1560 Riccardo Taurino, artista normanno, diretto da un dotto monaco di Anversa.

L'illustre marchese Pietro Selvatico, parlando del Coro di S. Giustina, nell'atto che loda la prontezza e la molta abilità dell'artista, deplora quel convenzionalismo, che è da rimproverarsi a tutte quelle opere di basso rilievo, nelle quali un vecchio artefice si propose a modello l'ultima maniera del Sansovino. Il Coro è però molto interessante per le mosse svelte delle figure e più di tutto per la feracità nell'invenzione della parte decorativa; è una vera miniera per il decoratore. I cartocci, di una varietà meravigliosa, sono addirittura stupendi.

Ne demmo saggio in qualche Dettaglio dell'annata 1895 dell'*Arte Italiana* insieme col disegno di una testata dell'ordine inferiore degli stalli; ed a quello, tosto o tardi, farà seguito il rilievo della testata dell'ordine superiore, sul quale riposano i piedistalli delle cinquanta arcate contenenti le sacre istorie.

Oggi ci occupiamo del Leggìo posto al centro della Cantoria. Sopra un massiccio armadio, zeppo di decorazioni, lungo m. 2,43, largo m. 1,20 ed alto m. 1,15, pianta dal lato orientale questo mobile singolare, che diamo schizzato nell'insieme e dettagliato in quattro tavole nella sua effettiva grandezza.

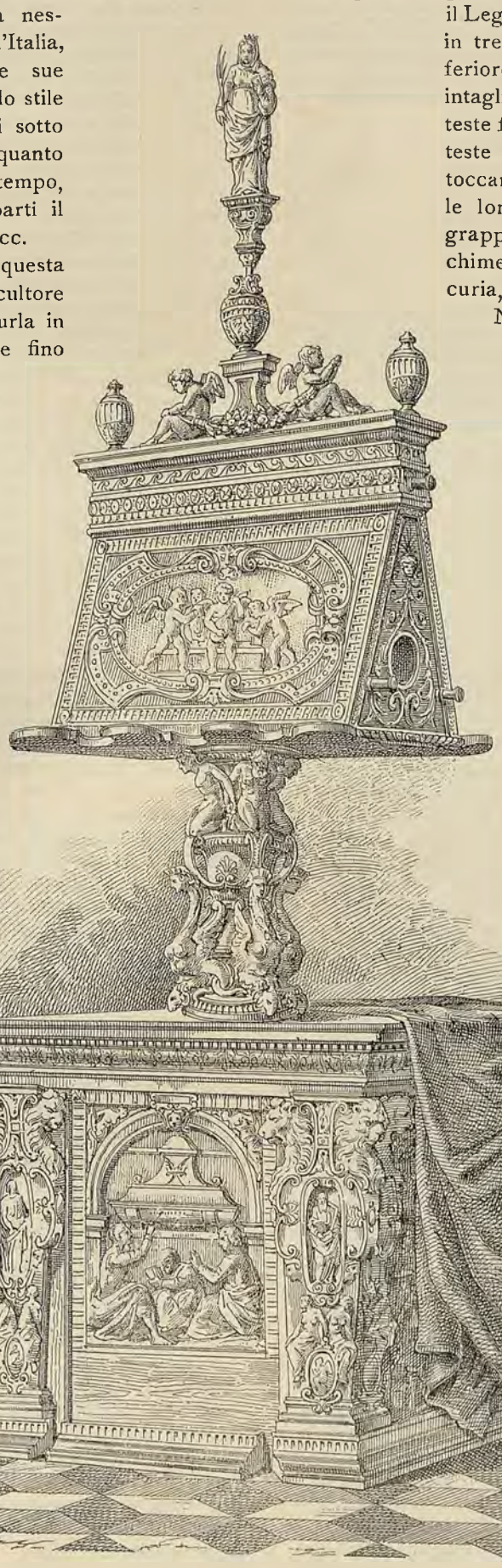


Fig. 126. Leggìo nel Coro di S. Giustina in Padova.

Il piede, sagomato a guisa di breve candelabro e portante il Leggìo, è decorato in modo da presentare, visto in tre punti, una vaghissima linea. Nel piano inferiore, che riposa su leggero zoccolo a sagoma intagliata, quattro chimere dai lunghi colli e dalle teste femminili figgono gli artigli leonini su quattro teste di ariete, intrecciando le doppie code e toccando il sostegno con le ali brevi e ricurve; le loro teste aderiscono a quattro cartocci, aggrappati all'orlo di una campana rovescia. Queste chimere per il forte rilievo, il lungo uso e l'incuria, rimasero malamente mutilate.

Nella parte superiore, quattro figure ignude, inginocchiate sull'orlo sopraddetto ed intrecciantì le braccia, colle curve schiene si addossano al sostegno, opportunamente assottigliato, sorreggendo colle lor teste la cimasa immediatamente sottoposta al Leggìo. Ogni fianco di questo, a triangolo isoscele mozzato, va adorno di fogliami simmetrici, abbraccianti un foro circolare, mentre le due faccie oblique, bellamente inquadrate da sagome nello stile detto sansovinesco, racchiudono in un ovale due gruppi di angeli nell'atto di cantare e suonare.

Elegante, ma molto guasta, la sovrapposta cimasa, nella cui metà un cimiero sagomato sostiene un vaso sormontato da un capitello, sopra il quale s'erge una statuetta di S. Giustina. Ai lati del cimiero, piantano sulla cimasa due vasi più piccoli e riposano due putti sostenenti un doppio encarpio.

Se piacevolissima riesce la parte ornamentale, sono piuttosto volgari e tozze le figure, massime quegli atlanti stentatamente rannicchiati sotto il Leggìo, nel soffitto del quale, pure alla sansovina, stanno incorniciati due cherubini.

Nel nostro schizzo d'insieme si avvertono due intaccature nello zoccolo dell'armadio e si vede la parte inferiore del vano arcuato sprovvista di intagli. Ciò mostra chiaramente che una piattaforma a gradini, ora scomparsa, andava accostata al mobile.

Quella a due gradini, che attualmente esiste, da noi non riprodotta, è del tardo settecento. B. LAVA.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

XXVI.

NOTIZIE

Per le scuole d'arte decorativa e d'arti e mestieri — Giorgio di Zogheb italiano, residente a Parigi, ha offerto al Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio, di assumere il viaggio e la permanenza per sette giorni a Parigi, compreso s'intende il passo gratuito all' Esposizione (essendo l'Esposizione la sorgente e il fine dell' offerta) per dodici alunni delle scuole industriali d' Italia. Il Ministero ha fissato di conferire la borsa di studio al migliore alunno licenziato col maggior numero di punti, nella sessione estiva dell'anno scolastico 1899-1900, delle seguenti scuole:

Biella, Scuola industriale; Bologna, Istituto Aldini Valeriani per arti e mestieri; Cagliari, Scuola d'arti e mestieri; Fermo, Scuola industriale; Foggia, Scuola professionale; Messina, Scuola d'arti e mestieri; Milano, Scuola superiore d' arte applicata all' industria; Napoli, Scuola industriale Alessandro Volta; Prato, Scuola professionale di tessitura e tintoria; Roma, Museo artistico industriale; Savona, Scuola d'arti e mestieri; Vicenza, Scuola industriale.

Il signor Zogheb non ha dimenticato nulla; nemmeno le piccole spese; e a ciascun alunno ha destinato 50 lire ed una carrozza per un giorno, onde visitare i monumenti di Parigi.

La Cantoria di Luca della Robbia — Questo celebre monumento di scultura toscana del Rinascimento, assieme al suo compagno di Donatello, subì delle vicende singolari, esposte varie volte più o meno esattamente. Esso, che mancava dei pilastri e della cornice finale, fu ricostruito e ricomposto diversi anni sono dall'architetto Luigi Del Moro, il quale esponeva i bassorilievi divisi da un tozzo pilastrello ionico. Ora dovrebbe sostituirsi un nuovo disegno proposto dall' architetto G. Castellucci, il quale al luogo dei pilastri ionici mette dei binati di pilastrelli corinzi, e al luogo di una trabeazione un po' grave, che vedesi nella ricostruzione del Del Moro, mette una trabeazione più regolare. Il Castellucci propone il suo disegno, basandosi su dati di fatto esposti dal Dr. Bernardo Marrai, in uno studio pubblicato dall'*Arte e Storia* nei n. 4 e 5 di quest' anno; e l' occhio, che in siffatte materie vuol la sua parte, dà ragione a chi si felicita coll' architetto Castellucci della ricomposizione da lui proposta. Si sarebbero scoperti i frammenti dei pilastri e della trabeazione in occasione di certi lavori di restauro alla lanterna della cupola di S. Giovanni; questi frammenti, ivi sarebbero stati adoperati come materiali da costruzione. L'idea di una nuova ricomposizione è stata però respinta dalla Giunta Superiore di Belle Arti, ed i frammenti sono stati esposti nel Museo dell' Opera di S. Maria del Fiore allato della Cantoria robbiana.

Una nuova illustrazione dei " Promessi Sposi „ — È noto che anni sono l' editore U. Hoepli destinò ad un concorso per una nuova illustrazione dei " Promessi Sposi „ la somma di diecimila lire; ed è noto altresì, che il concorso, al quale parteciparono diversi artisti italiani, fu vinto dal pittore ferrarese Gaetano Previati. L' opera cominciò a pubblicarsi in fascicoli, e da poco tempo è apparsa in commercio in elegante *brochure*, o legata in tela con fregi e il ritratto del Manzoni. Per quanto le illustrazioni del Previati abbiano solo un' affinità col soggetto principale della nostra Rivista, tuttavia non si può non annunciare la nuova pubblicazione hoepliana; ed uniamo al nostro annuncio parole d' encomio e d' incoraggiamento. Oggi che, così spesso, il criterio industriale dirige ed opprime, nelle pubblicazioni d' arte, lo spirito estetico, è confortante il veder un' opera composta con vero rispetto alla maestà degli studi. Il Previati, in tanta abbondanza di illustrazioni, non è, nè poteva essere sempre all' altezza dei suoi intendimenti artistici, ma la parte maggiore delle vignette e tutte le tavole esprimono appieno il temperamento elevato, il carattere imaginoso, il potere suggestivo di questo nuovo illustratore del capolavoro manzoniano.

Pale del Brustolon — Nella chiesa di S. Pietro Apostolo a Belluno si vedono due bassorilievi di legno dipinto del Brustolon. Alcuni fori apparsi sopra di essi destarono un grave allarme, e ad evitare i danni successivi si fè la prova di un' iniezione contro i tarli nei fori visibili, e si chiusero i fori stessi collo stucco.

Esposizione d'arte antica e moderna a Pistoia — Fu parlato in questa Rivista di tale Esposizione, ed oggi informiamo i lettori che il fotografo Cesare Borgiotti di Pistoia ha formato un albo di trenta tavole d' oggetti stati esposti, al prezzo di 10 lire. Contiene parecchie cose di genere artistico-industriale.

Decorazione interna — Il *Monde Moderne*, Rivista illustrata (Parigi, n. del Dicembre 1899) ha stampato un articolo interessante sull' architettura privata nel Belgio, dal quale risulta l' amore grandissimo che il popolo belga ha all' " home „ e la singolarità decorativa delle sale, dei mobili ecc. E l'*Architectural Review* (Londra, n. del Gennaio 1900) ha stampato un articolo interessante sopra l' interno delle case giapponesi; questo scritto, come il primo, indichiamo ai lettori e agli ornatisti soprattutto. Entrambi gli articoli sono illustrati da diverse vignette.

Contro il Disegno — Discutendosi il Bilancio dell' Istruzione Pubblica, alla Camera, un Onorevole raccomandò al Ministro di preoccuparsi un po' di qualche materia d'insegnamento, che è contraria all'igiene; questa materia sarebbe il disegno. Così, secondo il predetto Onorevole, il disegno indebolirebbe la vista; e tolto dalle scuole di cultura generale, dovrebbe limitarsi a coloro che s' indirizzano a discipline per le quali l' uso del disegno è indispensabile. Se fosse vera l' accusa, la maggior parte degli artisti dovrebbe esser colpita agli occhi da indebolimento; invece il contrario è la verità.

Facciate di case dipinte — Fu compiuto lo schedario delle case dipinte, di Bassano, e in quest' occasione fu fatto osservare che le due facciate più pregevoli della città, quella Bonamici, riprodotta nell' *Arte*, opera di Giuseppe Nasocchi, e quella di casa Michiel, all' angolo tra la piazza del Monte Vecchio e la Piazza Vittorio Emanuele, opera del Nasocchi e di Iacopo Bassano, sono in pessimo stato. Perciò furono invitati il Municipio e i proprietari delle case a provvedere alla conservazione delle facciate, e fu fatta una perizia dei lavori occorrenti.

Basilica di S. Ambrogio a Milano — Indichiamo agli artisti la collezione di duecento e più particolari architettonici e decorativi della Basilica Ambrosiana, pubblicati in fotografia da L. Albini e C. in Milano.

Storia dell' Arte — Più d' una volta si sono fatte delle pubbliche lagnanze sul fatto che in Italia la cultura generale è sprovveduta affatto dell'educazione storica concernente l'arte. Nè alle Università, nè ai Licei, nè in nessun altro istituto secondario esiste cattedra di storia dell' arte, fatta eccezione per le Università di Roma e Bologna, per il Collegio reale delle Fanciulle in Milano. Qui e colà ha provveduto bensì la iniziativa privata; ma lo Stato, pur secondando amorevolmente tale iniziativa, e riconoscendo quindi, implicitamente, la necessità che la cultura generale si rafforzi anche col ramo attinente alla storia dell' arte, non ha per ora messo ufficialmente in atto le promesse più volte esposte per mezzo di uomini politici e di uomini cui l'altezza della posizione ufficiale conferisce una particolare autorità. Insistere qui sulla necessità che l' arte, la quale forma la più pura e fulgida gloria dello spirito nazionale, abbia a formare un vero elemento organico nell' insegnamento pubblico, parrebbe superfluo: ogni persona colta e moderna lo ammette. Ricordare che le altre nazioni, fra cui la Francia, la quale recentemente introdusse la storia dell'arte nei Licei, incoraggiano ed eccitano gli uomini che sono preposti a guidare gli organi dell' istruzione pubblica, a mettere in atto l' insegnamento della storia dell' arte ne' nostri istituti, è ugualmente un di più. E noi, ricordando tuttociò, indichiamo l' iniziativa presa dal Dr. Serafino Ricci a Milano concernente. appunto, l' insegnamento della storia dell' arte negli istituti secondari. Il Ricci, coadiuvato dai presidi dei vari Licei di Milano, iniziò quest'anno un corso gratuito di storia dell' arte nel Liceo Beccaria, al quale sono ammessi tutti gli alunni liceali; e la iniziativa, che da qualche mese è un fatto, è stata circondata di lodi e sarà al certo coronata di ottimi resultati. Alle lodi si unisce anche *L' Arte Italiana*, la quale per decoro della nostra cultura fa voti che l' esempio fruttifichi.

Arte medievale — A Roma è cominciata a escire una *Rivista per l' Arte medievale*. È trimestrale: l' abbonamento costa in Italia 5 e all' Estero 6 lire.

Il pulpito di Giovanni Pisano a Pisa — È noto come parecchi anni sono questo pulpito, che fu disfatto, eccitò l' estro del Fontana per la sua ricomposizione, e tale ricomposizione fu criticata da I. B. Supino, il quale ne propose una, a senso nostro, più ragionevole. Ora il Bertaux critica la ricomposizione del Supino nel suo importante lavoro sopra un ciclo d' affreschi in S. Maria di Donna Regina a Napoli (Napoli 1899) e sbozza egli stesso una ricomposizione (pag. 133 e seg.).

Un' eccellente proposta — Una Casa industriale tedesca ha diramato una circolare che invita gli artisti a ideare degli oggetti d' arte applicata *poco costosi* e di qualsiasi genere, ispirati a sentimenti estetici moderni. Questa Casa s' incarica di fabbricare gli oggetti più corrispondenti agli intendimenti estetici e commerciali che compongono il fondo del suo programma, mette il nome dell' artista su ogni oggetto, fa conoscere ogni oggetto ponendolo nelle vetrine dei negozianti e nelle sale delle Esposizioni, e invia trimestralmente ad ogni artista il suo conto di diritti d' autore. La proposta è eccellente, ed è presentata col corredo di una serie di nomi d' artisti come segno di approvazione; artisti che già concorrono all' attuazione di questo programma. Forse non accetteranno tutti la condizione che gli oggetti debbano essere *poco costosi*, perchè secondo taluni l'arte industriale è la *ricchezza* della forma unita agli aspetti puramente utili degli oggetti; ma sostituendo alla parola ricchezza un' altra parola che non escluda la ricchezza ed includa la semplicità, tutti s' accorderebbero nel plauso all' iniziativa tedesca, la quale potrebbe addurre ad una identica iniziativa italiana.

Un ambasciatore stuccatore — È un particolare a molti sfuggito e assai curioso questo: che Marc' Antonio Barbaro, ambasciatore a Costantinopoli, modellò (1568-70) alcuni stucchi nella famosa villa Maser, in provincia di Treviso, architettata dal Palladio per la famiglia Barbaro, decorata da Alessandro Vittoria e da Paolo Veronese, e fatta oggetto di speciale considerazione dall' Yriarte nel suo geniale lavoro intitolato: *Vie d' un patricien de Venise au XVI siècle*.

Arte italiana e inglese — In uno studio sopra gli artefici primitivi in Inghilterra, che il Rev. J. Malet Lambert ha pubblicato nell' *Architectural Review* di Londra (anno corr. pag. 179 e seg.) sono pubblicate due miniature italiane curiose: una rappresenta dei lavoranti in metallo, opera del XIV secolo, una dei lavoranti in tessuti, opera dello stesso secolo. Vi si vede anche una cassa in legno di cipresso, opera del XII secolo, artisticamente molto singolare ed interessante per la sua remota antichità. Dalla riproduzione, troppo piccola, non si deduce se l' età attribuita a questa cassa sia fondata su ragioni inoppugnabili.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

Anno IX. AGOSTO 1900 N. 8

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

È riservata la proprietà artistica e letteraria secondo le leggi e i trattati internazionali.

XXVII.

SAN MINIATO AL MONTE PRESSO FIRENZE E LE SUE OPERE D'ARTE DECORATIVA.

(Continuazione e fine. Vedi Fascicolo 6)

— Fig. da 127 a 133. —

Il tempio di S. Miniato al Monte, a parte le opere di cui si è parlato ed altre considerevoli, come il Coro, i cui stalli del 1466-70 furono lavorati da Domenico da Gaiole, e la chiusura delle finestre fatta con lastre di marmo o alabastro trasparenti, somiglianti alle chiusure delle Cattedrali di Torcello e d'Orvieto, s'impone all'attenzione dello storico e dell'artista per mezzo d'uno dei monumenti più squisiti del Rinascimento toscano: la Cappella del Cardinale di Portogallo. Al mistero della sua arte può essere vantaggiosa e piacevole preparazione lo studio della Cappella del Crocifisso, alla quale ci si trova, quasi non volendo, scendendo dalla Tribuna. Ivi siamo al cospetto di un'opera appartenente all'alba del Risorgimento (1448), all'epoca di Piero de' Medici (1416-1469)

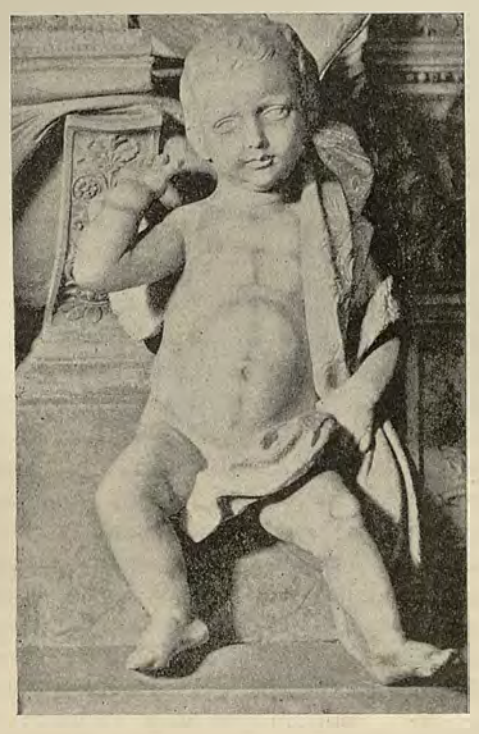


Fig. 127. Putto nel monumento al Cardinale di Portogallo. Opera del Rossellino.

e di Michelozzo Michelozzi, il grande rapsodo del verbo brunelleschiano.

Piero de' Medici, rivolgendosi a Michelozzo, fece una scelta che onora il suo buon gusto. L'architetto e scultore fiorentino non isfoggiò la immaginazione; compose un assieme semplice, ma lo colorì con una grazia, lo carezzò con una delicatezza, che maggiori è difficile conseguire. Vi intrecciò le armi de' Medici

Fig. 128. Parte del monumento al Cardinale di Portogallo. Opera di Antonio Rossellino.

con quelle di Calimala e chiese la cooperazione di Maso di Bartolomeo detto Masaccio, buon scultore ed esimio bronzista (non si confonda col grande Masaccio) e di Luca della Robbia.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Il primo lavorò negli stemmi, il secondo fece la vòlta della Cappella, la vòlta a cassettoni ottagoni, la quale ricorda il portico della Cappella dei Pazzi a S. Croce ed il portico della Cattedrale di Pistoia, e conduce direttamente alla Cappella del Cardinale di Portogallo, il cui soffitto è pure di Luca. Qua e là il soffitto è in maiolica, come a Pistoia ed a Firenze.

* * *

La Cappella del Cardinale di Portogallo è più vecchia della Cappella del Crocifisso ed è più interessante; anzi quella del cardinale è veramente una cappella, l'altra potrebbe dirsi anche un tabernacolo od un altare. Ebbe origine dalla morte del cardinale Giacomo, nipote del re Alfonso di Portogallo, avvenuta casualmente a Firenze, mentre visitava questa città come legato del papa nel 1459. Il cardinale fu pianto da tutti, si racconta, ed essendo uomo molto virtuoso, l'arte dalle sue virtù prese motivo a creare una finissima opera decorativa.

Fondò la Cappella Antonio Manetti architetto dei Medici, seguace e biografo del Brunellesco, obliato dalla storia, e talora dimenticato dagli scrittori che trattano della Cappella, attratti irresistibilmente dal mausoleo del Cardinale. Il mausoleo è il capolavoro di Antonio Gambarelli detto Antonio Rossellino, e riunisce in un'armonia affascinante la bellezza della composizione colla finezza e ricchezza del lavoro. Gli fu allogato nel 1461; ed a Firenze, ove brillano dei mausolei come quello a Carlo Marsuppini in S. Croce, opera di Desiderio da Settignano, e quello a Benozzo Federighi in S. Trinità, opera di Luca della Robbia, è un onore impareggiabile essere riesciti con un mausoleo a eccitare l'ammirazione.

Gli è che Antonio Rossellino lavorò il mausoleo del Cardinale di Portogallo colla grazia medesima con cui Desiderio da

Fig. 129. Parte del monumento al Cardinale di Portogallo. Vedi la Tavola 36.

Settignano lavorò il mausoleo del Marsuppini; e se il nostro maestro non avesse lasciato altro che l'opera di S. Miniato, essa basterebbe a metterlo, se non alla pari, poco lungi da Desiderio e da Luca. Comunque, egli fa parte di que' poeti dell' ornato, che sbocciarono in Toscana e si chiamarono Bernardo Rossellino, fratello maggiore d'Antonio, Benedetto da Maiano, Matteo Civitali, Benedetto da Pistoia, detto falsamente Benedetto da Rovezzano, Lorenzo di Mariano detto il Marrina, ecc.

La impressione del mausoleo sui contemporanei dell'artista conferma il presente giudizio; tanto è vero che il re Ferrante di Napoli ne fece eseguire verso il 1480 una copia in memoria

Fig. 130. La Prudenza. Opera di Luca della Robbia.

della sua figlia Maria di Aragona, moglie di Antonio Piccolomini; e la copia vedesi in buon essere nella Cappella Piccolomini a Monteoliveto o Santa Maria dei Lombardi a Napoli. Si è creduto che la copia di Napoli fosse escita dallo scalpello di Antonio Rossellino come l'originale, ma la vecchia credenza venne combattuta virilmente dal Bode. I documenti indicano che alla morte dell'artista (1479) il mausoleo non era finito; e il critico tedesco vede in esso la mano di Benedetto da Maiano.

Il mausoleo del Cardinale di Portogallo primeggia dunque nella Basilica di S. Miniato; ecco perchè mi ha fatto trascurare la Cappella architettata dal Manetti, nella quale sono da vedersi il pavimento ed il soffitto. Il pavimento ha una certa relazione con quello della Chiesa, almeno col quadrato a grandi rote, che è immediatamente vicino allo gnomone circolare e figurato, e ne ha cogli antichi pavimenti siculo-romani. Esso si compone di un quadrato, perchè questa è la forma della cappella, a' cui lati, a parte l'ingresso, si aprono delle piccole aree ove sorgono a destra il mausoleo, a sinistra la cattedra, di faccia l'altare. Il soffitto trae il suo merito principale da ciò che Luca della Robbia vi fece quattro tondi, rappresentanti le virtù del cardi-

nale: Moderazione — Prudenza — Forza — Castità; e alla chiave mise la colomba e i candelabri simbolici; perciò il maestro interessa più in questa che nella Cappella del Crocifisso: e i tondi sono posteriori d'una diecina d'anni al soffitto a cassettoni di quest'ultima. Nel soffitto, oltre i tondi di Luca, si veggono le imagini degli Evangelisti e dei Profeti circondate da angeli, opera di Alessio Baldovinetti.

Il Baldovinetti lavorò in compagnia di Luca e Antonio Rossellino, e dev'essere stato l'ultimo a lavorare nella Cappella che fu consacrata subito dopo il 1467, anno in cui il nostro vi dipingeva ancora.

Fra gli ornatisti della Cappella è dimenticato sovente il Baldovinetti, ed è una ingiustizia; perchè le figure affrescate da lui destano una viva compiacenza. E il fare franco, è la sobrietà che dice tutto con poco, è lo stile d'un maestro dell'affresco, che richiama l'attenzione di coloro i quali per esser troppo giusti, specialmente con Antonio Rossellino, lo sono poco cogli altri maestri della Cappella.

Non imitiamo i cattivi esempi; e gli amanti della pittura, gli ornatisti, gli scultori ed i figuristi, volgano i loro passi alla sagrestia di S. Miniato, che è l'antitesi della Cappella del Cardinale; qui trionfa la scultura, nella Sagrestia la pittura in un ciclo di affreschi narranti la leggenda di S. Benedetto. Spinello Aretino li fece sopra una struttura agilmente gotica, ed il suo ciclo è uno dei più belli della scuola fiorentina. La vivacità delle composizioni, il sentimento di certe figure, la gaiezza del colore, ispirano dei confronti che onorano il maestro. Alla bellezza delle storie si unisce la eleganza delle inquadrature, dei fascioni che salgono lungo i cordoni della vòlta e scendono giù sulle faccie dei pilastri. L'uso di pitturare i pilastri non è raro nel secolo di Giotto: anche nella chiesa superiore di S. Francesco ad Assisi la fioritura policromatica dei soffitti corrisponde alla pittura dei sostegni; così si fondono in un'armonia senza possibili contrasti tutte le parti d'un assieme decorativo; e questa fusione di toni e di colori, che unisce figure ed ornati, nella Sagrestia di S. Miniato forma un quadro completo, che gli occhi non si stancano di guardare.

Fig. 131. La Temperanza. Opera di Luca della Robbia.

Nella vòlta campeggiano gli Evangelisti su cielo azzurro constellato, e le fascie compongono una serie di motivi a girali, alla cui volubilità e mobilità contrastano de' motivi a dentelli ed a formelline. La scuola del secolo XIV adottò con abituale larghezza questo sistema, e Giotto stesso ne dette esempio luminoso.

In breve, la Sagrestia di S. Miniato ha diritto ad occupare un posto in vista fra i monumenti pittorici del Trecento.

Narrò il Vasari che Spinello Aretino n'ebbe l' incarico da don Iacopo d'Arezzo, ma confuse questi con messer Benedetto degli Alberti. L'Alberti, perciò, fu l'ordinatore della Sagrestia gotica cominciata nel 1385, ed esiliato, come favoreggiatore del tumulto dei Ciompi, impose ai suoi eredi di finirla; così gli stemmi della decorazione portano il simbolo araldico degli Alberti, le catene in croce.

La Sagrestia, ornata di banchi e stalli, aveva un altare e un finestrone con vetri colorati; l'altare non esiste più, il finestrone sì, ma non l'antico, il quale fu distrutto nel 1630. Questa distruzione avvenuta in un tempo in cui Firenze era flagellata dalla peste, ne aprirebbe la via a indicare le vicende e i cambiamenti della Basilica, la quale nel tempo della peste divenne un lazzaretto; ma in questo scritto non è necessario fermarci su ciò che non ha un' importanza artistica.

Fig. 132. La Fortezza. Opera di Luca della Robbia.

Fig. 133. La Giustizia. Opera di Luca della Robbia.

I fiorentini d'oggi non si sono mostrati tepidi amici di San Miniato. A' nostri giorni sorse a un fianco della Basilica un Cimitero monumentale, che vediamo aumentar di cippi, cappelle, sculture, attestanti le tendenze dell'architettura decorativa e della statuaria moderna: e se coloro che non hanno i capelli grigi non videro fondare il Cimitero, gli uomini appena maturi, pratici di Firenze, hanno veduto eseguire al certo la grandiosa scalinata di travertino che unisce il viale dei Colli alla collina della Basilica, la quale, quando la natura si scolora, è baciata dagli ultimi raggi del sole.

ALFREDO MELANI.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

XXVIII.

LA MOSTRA D'ARTE SACRA IN BOLOGNA

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— Tav. da 37 a 48. — Fig. da 134 a 142. —

TRA i reliquiarî non posso trascurare un'altra gemma del tesoro di S. Domenico, di proporzioni minori ai grandi fratelli, ma pur imponente, coll' ampia base espansa, l' elegante edicoletta al piede, e la teca di forma aggraziata colla sua alta cuspide traforata e tutta adorna di fiori smaltati, di nielli e di smalti che richiamano la ricordata officina del Rossetto. Analogie grandissime col precedente ha un reliquiario pure adorno di foglie smaltate, dello stesso tesoro, e quello distinto col n. 188 nel Catalogo, di eguale appartenenza, con nodo ed edicolette a finestrelle polilobate di stile gotico, che rivelano nelle decorazioni di fiori aggiunti smaltati, come nell'organismo generale dell'arredo, tradizioni costanti di una medesima scuola. Anche S. Giovanni in Monte possiede un buon reliquiario dell' inizio del 400, con piccola edicoletta e lunghi pilastrini cesellati, che sorreggono la lunga custodia in cristallo per le reliquie tibiali. Affine a questo, ma datato del 1413, è un altro reliquiario, che sul piede porta una altissima custodia, sormontata da cupola fregiata con una statua di S. Giovanni, di buon cesello. Sempre dal ricco tesoro di S. Domenico era esibito un altro reliquiario col piede adorno da figure d'apostoli lavorate a bulino e l'edicoletta ornata da figurine d' angeletti, cesellate e niellate; è un' opera d' arte

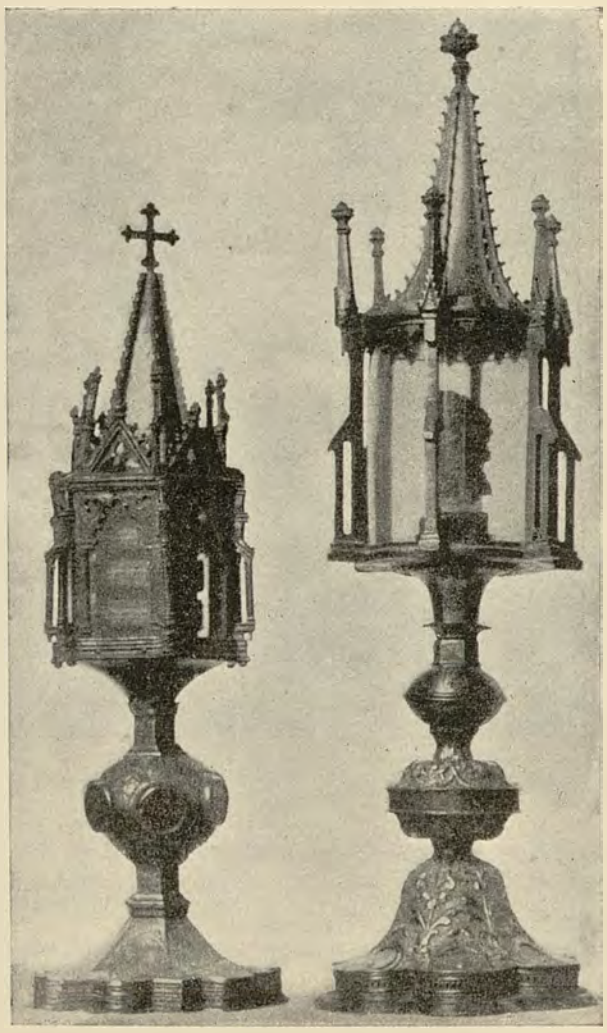


Fig. 134. Reliquiarii gotici. Basilica di S. Petronio.

forse incompleta o non finita, ma di grande finezza e degna compagna dei grandiosi reliquiarî Rossettiani. Ma per non indugiarci su altre opere d'arte minori, ma pur tanto belle e piene di una grazia e di una squisitezza infinite, come il piccolo ostensorio dorato del conte Cavazza, dalla custodia rotonda (Fig. 136), e la bella crocetta di sapore ancora trecentistico del Duca Lamberto Bevilacqua, accenno ad alcuni preziosi prodotti di arte straniera; per tacere di varie pissidi limosine, quali più quali meno trasformate da successivi lavori, ricordo la croce arcaica esposta dal sig. Torquato Corte, di Anzola, col Cristo in croce da un lato. dall'altro l'*Agnus Dei*, con ornati di stile

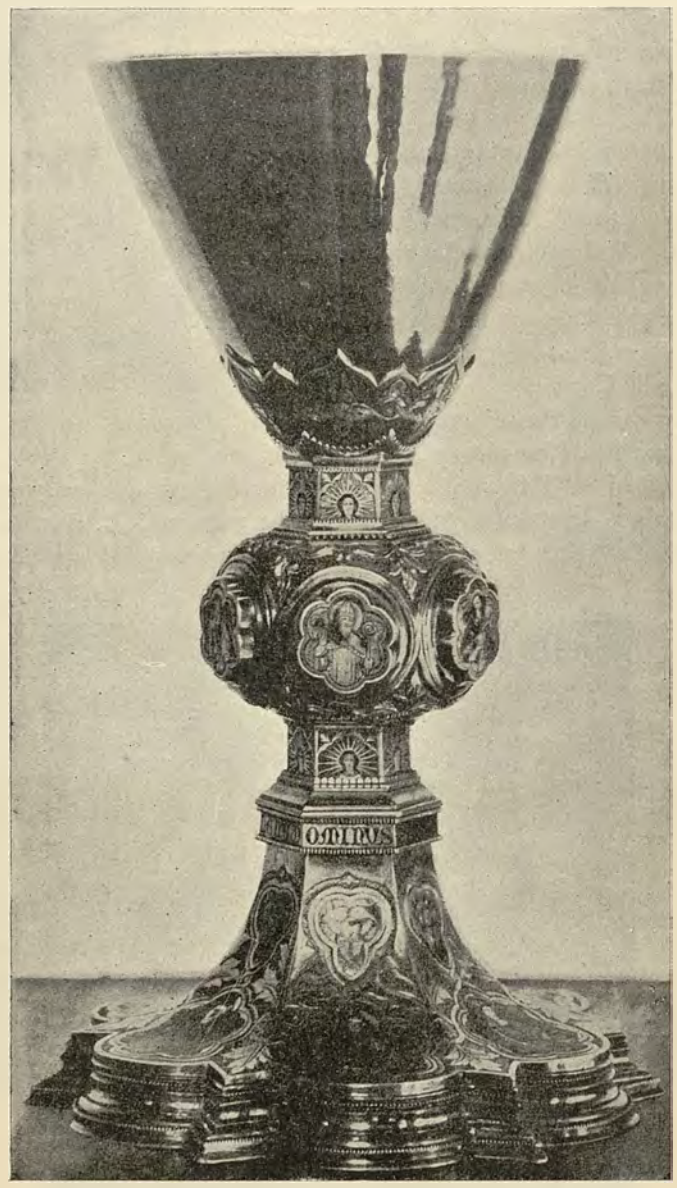


Fig. 135. Calice detto del Beato Nicolò Albergati.
Principio del Secolo XV o fine del XIV. Metropolitana Bolognese.

italo-bizantino e pietre incluse. Il lungo colobium, la testa reclinata del Cristo, dai lunghi capelli fluenti sulle spalle, assicurano che la croce non può risalire più in là del XII secolo, e che è frutto d' arte o bizantina o da quella direttamente inspirata.

Ma il capolavoro dell' industria artistica forestiera era il noto smalto limosino, del Museo Civico Bolognese (Tav. 41), opera veramente mirabile per la grandiosità del disegno, per la delicatezza delle tinte bistrate, per l' eccellente conservazione. È forse una delle più grandi composizioni smaltate che siano uscite dalle officine limosine del 500, all' epoca del più alto punto a cui esse assursero ; ed, essendo certamente fra le più fini ed individuali, nella serie delle opere di quei maestri ha un posto esimio, benchè le caratteristiche originali d' arte francese siano in quell' opera meno che in altre conservate. Nello sportello di destra reca la Natività di Cristo ed il gruppo dell'Adorazione dei Magi: segue il Battesimo di Cristo, nel centro l' Eterno che compie l' opera sua creatrice, a destra il Martirio del Precursore, ed una scena non perfettamente chiara, di bambini giuocanti. Come non ravvisare, in quell' opera del rinascimento, l' azione dell' arte italiana, che divenne preponderante nella terra francese al tempo di Francesco I?

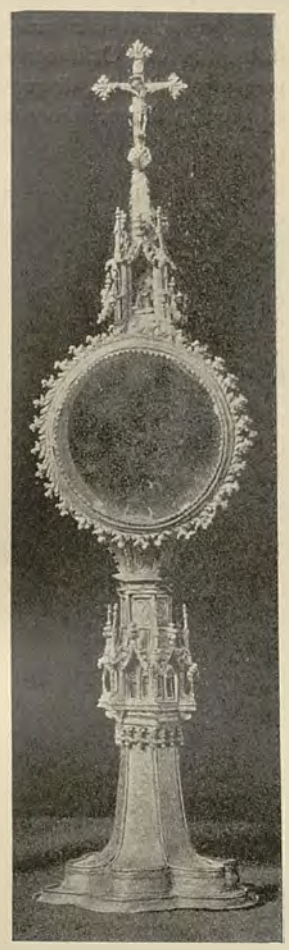


Fig. 136. Ostensorio d'argento dorato. Principio del Sec. XV. Conte Francesco Cavazza.

E poi quest' arte italiana del rinascimento, anche penetrata nelle sfere degli umili, anche rivolta alla confezione di modesti e meno appariscenti arredi, seppe creare delicate meraviglie, come le inimitabili Paci bolognesi.

Nota, ma pur sempre ammirata, è la Pace di S. Sebastiano, della Basilica di S. Petronio, che è una vera opera d'arte; il disegno dell' anconetta, la bellezza del niello, effigiante un *Ecce Homo* di grande accasciamento ed efficacia, e specialmente la bella scena del martirio di S. Sebastiano colle figurine cesellate balzanti di fresca bellezza e di vita, trattate colla singolare forza e severità della scuola ferrarese, fanno di questa Pace un oggetto d'ammirazione da porsi accanto alle due Paci del Francia, gloria del Museo Bolognese, che qui, per raffronto, sono riprodotte e che rappresentano l'una il Cristo risorto, con stemmi delle famiglie Ringhieri e Felicini, un giorno nella chiesa di S. Maria della Misericordia, l' altra, col Cristo in croce e varii santi e le armi degli Sforza e dei Bentivoglio, proveniente dalla Chiesa di S. Giacomo Maggiore: entrambe spiranti una bellezza che nessuna riproduzione può dare, entrambe veri capolavori artistici e prove dell'arte versatile del Francia. (Fig. 137 e 138).

Un carattere diverso affatto da queste belle Paci era facile avvertire in un' altra esposta a mostra inoltrata. Raffigurante un'anconetta con un certo sapore gotico nei motivi decorativi, essa reca, finamente lavorata a bulino nella placchetta argentea, la Incoronazione della Vergine, dal volto purissimo, dalle ampie chiome fluenti sulle spalle, dal manto che cade a larghe pieghe; le caratteristiche nello stile delle

Fig. 137. Pace del Francia. R. Pinacoteca di Bologna.

figure come negli elementi del costume e delle decorazioni, le corone reali del Cristo e della Vergine ci fanno pensare all'arte francese del quattrocento, che produsse mirabili capolavori, conservati nei tesori

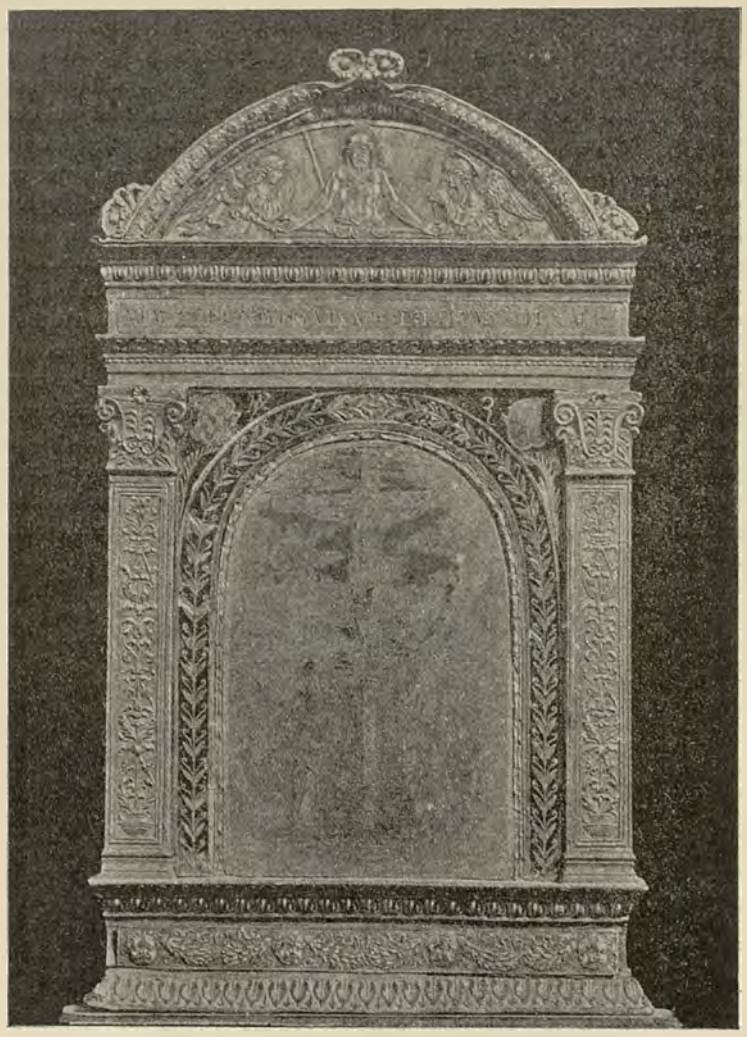


Fig. 138. Pace del Francia. R. Pinacoteca di Bologna.

di quelle cattedrali. E poichè siamo a parlare di arte straniera, rammento un curioso reliquiario ostensorio di S. Giovanni in Monte, di lavoro tedesco, del 400, in cui il motivo decorativo è dato da una vite, che dispone i suoi rami, i suoi pampini e le foglie attorno alla custodia.

Ma un notevole gruppo di arredi sacri d'arte italiana deve essere ancora considerato, e sono i bei bronzi della Mostra; a capo di questi pongo il bastone pastorale della Metropolitana, dei primordi del 1400 (Fig. 124), dall'ampia voluta terminante nel simbolo dell'*Agnus Dei*, col nodo e le costole adorne da placchette incise, un giorno smaltate, raffiguranti i santi della diocesi. Di epoca più avanzata e stile più svolto sono i bronzi della cappella dei principi Hercolani in S. Giacomo Maggiore; i candelabri dai piedi leonini, dall' elegantissimo fusto decorato a festoni di frutta e di fiori, la bella croce, di delicato, ricercatissimo lavoro (Fig. 139, Tav. 40) sono modelli squisiti del genere, che se non hanno la mirabile finezza della croce di S. Petronio (Tav. 40), già illustrata nell' *Arte Italiana* parlando della Mostra di Torino, sono però degni di stare accanto ai pregevoli candelabri, attribuiti al Giambologna ed esposti dalla Direzione del Museo Civico, i quali rivelano la fantasia, l' ardimento del maestro bolognese, temprato però ed agguerrito da uno studio, da una maestria insuperati. Quale istruzione per i nostri giovani allievi, quale lezione di giusto temperamento tra l' invenzione e la tradizione non sarebbe questo gruppo di bronzi, in cui si dispiega tutta la virtù dei vecchi maestri italiani! E sorvolando sulla modesta, ma pur bella croce di bronzo di Trebbo e su una accolta di arredi cinquecentistici, cesellati, dorati e niellati, delle basiliche di S. Petronio, di S. Domenico, di S. Giovanni in Monte, di S. Paolo, di S. Giuliano ecc., sono pure meritevoli di cenno il bel calice dell'ospedale di Cento, il bacile da offerte, lavorato a traforo, del Conservatorio di S. Croce, il calice di Nugareto, il bel campanello di bronzo della marchesa Pepoli, altra volta esposto a Torino, ed alcuni altri esempi della continuità della buona tradizione cinquecentistica, anche in pieno seicento, come il reliquiario detto degli Innocenti della basilica di S. Petronio (Fig. 142), colla data del 1620, ma che, tanto nel disegno e nel partito decorativo, quanto nella figurina che lo ravviva al sommo, si può ritenere frutto del rinascimento, non meno che la croce d'altare del *Corpus Domini*, o la semplice ed elegante pisside di Quaderna, che nel disegno rammenta la forma slanciata della kylix attica.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

La Mostra di Bologna, nelle sue vetrine della oreficeria, raccoglieva evidenti prove che anche l'arte secentistica ha saputo produrre una copia di arredi, i quali per ricchezza ed esuberanza nel disegno, come per maestria di tecnica, possono competere con quelli dei secoli che la precorrono, e fornire un' inesauribile copia di modelli, sui quali inspirare e riprendere la nostra tradizione gloriosa di oreficeria e fonderia: tradizione che in sè racchiude una serie di battaglie, o per meglio dire, di vittorie dell'arte e dell'industrie artistiche italiane, ottenute nelle varie Corti, nei varii paesi d'Europa, quando le battaglie erano ben più difficili che ora, quando la fraternità del lavoro non era, come è oggi, resa agevole da scambi e da rapporti frequenti tra le più lontane regioni del mondo civile. Davanti a quelle meraviglie, frutto di modesti artefici italiani, io mi domando perchè mai, nella lotta moderna sopra questo campo, colla genialità non spenta della nostra razza, colla facilità di scambi che la nostra ricostituzione politica può concedere agli artisti, come mai non ci sia dato di riprendere la nostra posizione onorata nella odierna produzione artistico-industriale? La risposta mi verrebbe pronta, forse mordente e spiacente a molti; e perciò sorvolo, richiamando alla mente del lettore le due belle ampolline

Fig. 139. Croce nella Cappella Hercolani.
Fine del Sec. XVI. Chiesa di S. Giacomo Maggiore a Bologna.

di cristallo di S. Maria Maddalena, intorno alle quali l'armatura d'argento si avvolge in fiorami di una semplicità e leggerezza, che male si addicono col poco simpatico aggettivo, del quale vorrei l' esiglio perpetuo, il barocco! Eppure barocchi continueranno a chiamarsi graziosissimi prodotti, quali la navicella d' argento del Collegio di Spagna, su cui è profusa una rara eleganza di fiori e di frutta, ed altri arredi, come un reliquiario di S. Domenico, ed il bel calice dell'Orfanotrofio di S. Bartolomeo, e le belle ampolline da messa in cristallo, di quella stessa Opera pia, nei quali oggetti con una tecnica di eccellente ef-

Fig. 140. Cornice intagliata e dorata. Sec. XV.
Marchesa Maria Sassoli De' Bianchi.

fetto, l' argento cesellato, lavorato per lo più a decorazione vegetale e sobriamente stilizzata, ha ricevuto una brunitura azzurreggiante, che senza togliere valore alla sostanza dell'arredo, gli conferisce la delicata morbidezza dei migliori bronzi secentistici. E sono esemplari egregi di cesello e filigrana un elegante portareliquie in quarzo ialino della Metropolitana, incorniciato in armatura di filigrana d' oro di una mirabile leggerezza, e la Pace di S. Lorenzo di Budrio, colla glorificazione di S. Lorenzo in argento cesellato, e pregevoli, come esempio di tecnica dello sbalzo e del cesello, quattro testine degli apostoli, in argento, destinate a decorare le aste di una portantina da Madonna, del già ricordato Orfanotrofio di S. Bartolomeo. Troppo lungo sarebbe rammentare, tra le centinaia d' oggetti raccolti in questa vetrina, tutti quelli del seicento, che per l' imaginoso disegno, come per la perfezione della tecnica, sarebbero squisiti modelli da imitarsi. Ma scarseggia lo spazio ed io voglio ricordare alcuni singolari e poco noti prodotti di industria bolognese, dei quali la Mostra dava un'imagine sufficientemente completa, cioè l'industria dei cuoi lavorati ad impressione e a bulino, poi bruniti e dorati parzialmente, sì che il modesto materiale, dalla finitezza del lavoro viene ad acquistare e il pregio e l' apparenza del bronzo; è un' industria prima d' ora poco conosciuta nel bolognese, ma di cui si raccolsero prove sufficienti per dirla fiorente alla fine del 1500, non solo per legature bellissime, come quella del rituale di S. Andrea di Val di Sambro, ma anche per custodie di croci o di calici. E sono specialmente graziose le custodie da olio santo, di modeste Pievi di campagna, decorate per lo più da motivi floreali, più raramente da figurine, da angeletti e puttini; gli esemplari raccolti nelle chiese di S. Paolo in Bologna ed in varie della Diocesi, come a S. Martino in Argine, a Castelfranco, a Pianoro, a S. Maria di Villiana, a Bibolano, ad Amola di Montagna e altrove, mi traggono ad esprimere il voto che questa industria antica sia studiata e fatta rifiorire.

Una singolare industria, che ha qualche punto di contatto con quella dell'orafo, è l'industria che lavorò ad intaglio e a dorature il legno, producendo ammirevoli lavori, i quali sono giunti a noi perfettamente anonimi; sono i cosidetti stendardi processionali in legno, con l'imagine del Crocifisso nel centro ed intorno una ricca decorazione a rabeschi e fiorami in capricciosi contorcimenti, come una vera efflorescenza fantastica, opera certamente di maestri d' intaglio abilissimi e a noi sconosciuti. Quello della Pieve di Budrio, ad esempio, che si ergeva nel centro della navata di mezzo, era certamente il migliore, sia per l'efficace rappresentazione del Cristo e dei due angeli, sia per il disegno decorativo; ma anche altri intagli affini, come quelli di Casalecchio al Reno e di S. Filippo di Cento (Tav. 46), attestavano una industria molto diffusa. Non così si può dire dell' intarsio, di cui non v' era altro saggio che il confessionale di S. Rufillo, a numerosi scomparti, il quale poteva per molti rispetti compararsi ai prodotti di quegli esimii maestri bergamaschi, che furono i Fantoni. Singolari parimenti erano le numerose lanterne di ferro laminato e dorato, di varie confraternite cittadine e foranee.

(*Continua*) ANTONIO TARAMELLI.

XXIX.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

L' ART DÉCORATIF — *Revue Internationale d'Art industriel et de Décoration.* Meier-Graefe, directeur. - Parigi (1898-99).

Si può negar fiducia al movimento estetico antitradizionale, ma ogni persona per bene deve riconoscere la sincerità degli sforzi volti a conseguire dei resultati pratici, e tener conto di tali resultati. Parigi, che ha preso l' iniziativa di una Rivista onorante l' arte nuova, va raccogliendo i saggi di quest'arte; e a giudicare dalla pubblicazione signorile, c' è ragione di conforto pei credenti.

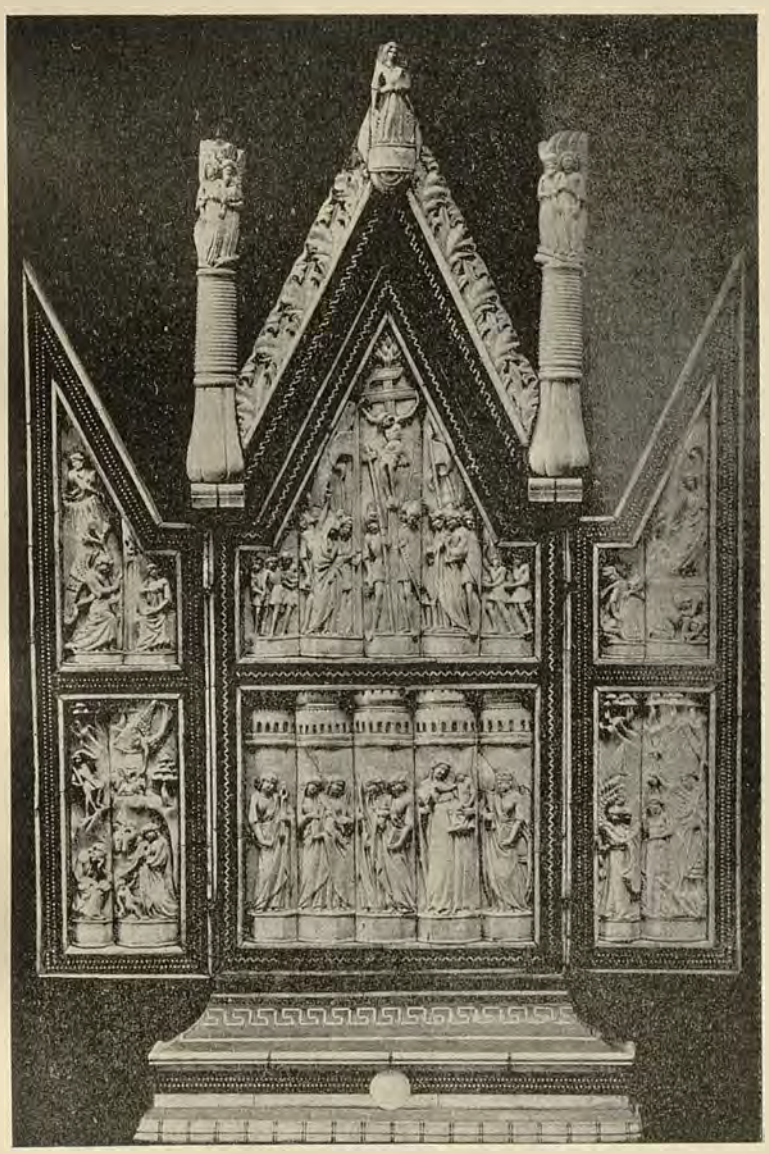


Fig. 141. Trittico in avorio. Fine del Sec. XIV. Museo Civico di Bologna.

Già la *Revue des Arts Décoratifs*, che aveva tenuto dietro lungamente allo svolgersi dell'attuale estetica tradizionalista, credè conveniente di trasformare il proprio indirizzo e farsi un organo dell' arte nuova; e quasi parallelamente sorse l' *Art Décoratif*, rivista internazionale, che s' interessa esclusivamente delle opere ispirate ad un gusto opposto a quello che per tanto tempo è stato di moda. Questo nuovo organo è presentato quasi come un'iniziativa doverosa. Difatti in una specie di programma,

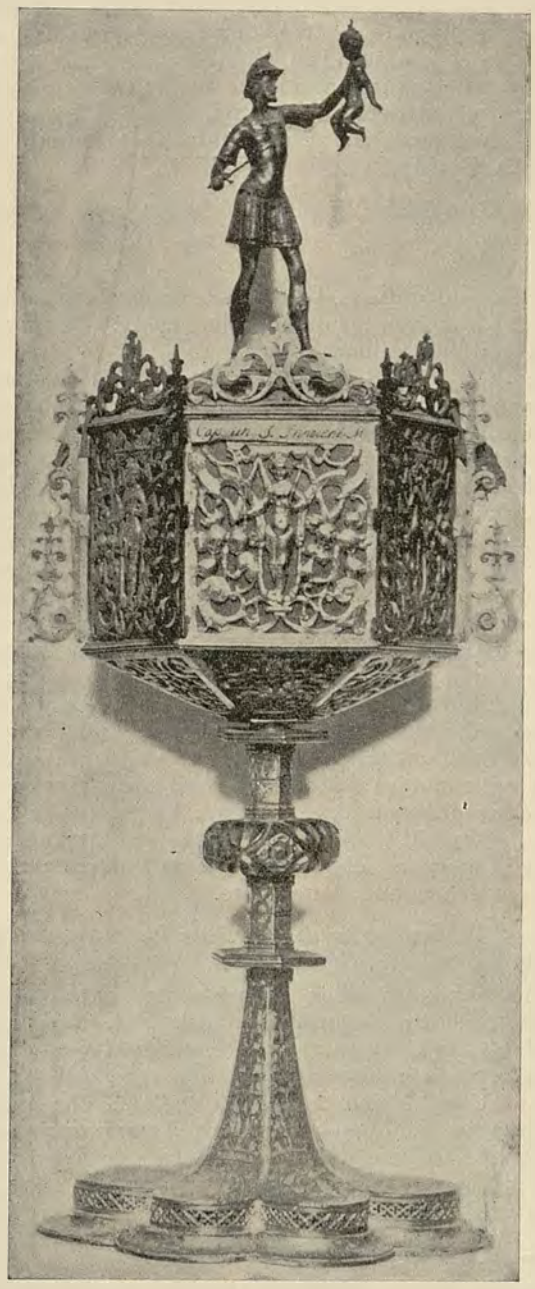


Fig. 142. Mostra di Bologna.
Reliquiario detto degli Innocenti. Anno 1620. Basilica di S. Petronio.

col quale si presenta e si giustifica, a così dire, la creazione dell' *Art Décoratif*, si dice che la Francia intende di raccogliere l' eredità inglese sul campo dell' arte nuova. E si lancia l' accusa all' Inghilterra d' aver smarrito per istrada il vero senso di quest' arte, dopo aver riconosciuto che gli Inglesi, segnatamente per merito di Guglielmo Morris e di Gualtiero Crane, dettero il segnale del nuovo orientamento estetico. Il nuovo secolo, dunque, deve avere un' arte nuova, gli incunabuli della quale debbono cercarsi in questa fine di secolo; e l' iniziamento dell' Inghilterra deve confondersi con quello della Francia, del Belgio e della Germania. Gli è così che l' *Art Décoratif*, nei due primi volumi semestrali, offre una gran quantità d' oggetti d' arte industriale e di assiemi decorativi inglesi, francesi, belgi, tedeschi, i quali, oltre a mostrare che i cosiddetti sognatori estetici fanno sul serio, mostrano che i luoghi ove fiorisce, sia pur lentamente, l' arte nuova, sono quelli indicati. Ogni genere decorativo è rappresentato in questa Rivista: mobili, stoffe, bronzi, vetri, gioielli, testate e finali tipografici, medaglie, statuette, bassorilievi, pannelli scolpiti o dipinti, manifesti; e siccome il proposito dei compilatori è essenzialmente estetico, la riproduzione di questi oggetti è eseguita benissimo per mezzo di fresche fotoincisioni stampate con suprema nitidezza. A quando a quando, se il soggetto lo richiede, la fotoincisione è sostituita dalla cromo:

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

perciò lo sfogliare questa Rivista, equivale a un godimento spirituale di prim' ordine. Ed anche dove il buon gusto par che sorrida meno aperto, il pensiero dell' intendimento sincero e l' audace sforzo di conquistare un qualsivoglia punto nel campo dell'arte, respinge il giudizio severo sull'opera di questo o quell'autore. Naturalmente i miscredenti troveranno molte cose da scartare, e qualche mobile, qualche bronzo ecciterà loro il disgusto; ma nei giudizi sulle cose nuove bisogna esser discreti. Tutto ciò che è nuovo irrita sul primo, e l'animo abituato ai piaceri consuetudinari si ribella a ciò che esce dalla *routine*. Qui ci basta d' aver richiamato l' attenzione su questi due volumi d'arte decorativa, che formeranno la gioia dei credenti e la curiosità dei miscredenti. Aggiungeremo che le incisioni abbondantissime si intrecciano ad articoli illustrativi, biografici e generici, e a una cronaca internazionale; e tutto intende al trionfo dell'ideale artistico della Rivista.

Gurlitt — *Geschichte des Barockstiles des Rococò und des Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England.* — Stoccarda.

Il Gurlitt si è dato al Barocco e se ne è fatto lo storico, indicando e descrivendo quello che colpiva il suo occhio e sensibilizzava il suo animo.

In queste « Note » fu fatto un cenno del volume che il Gurlitt consacrò al Barocco in Italia; ed oggi si completa l'opera, scrivendo intorno il presente libro sulla storia del Barocco, del Rococò e del Classico in Belgio, Olanda, Francia, Inghilterra. Quanta roba! Sì; troppa! Senonchè i volumi del Gurlitt sono saggi della ricchezza architettonica e decorativa dei secoli XVII e XVIII, saggi da riviste, piucchè lavori da volumi. Contengono delle note e dei ricordi riuniti in capitoli, lumeggiati da un certo numero di incisioni, e ricordano a chi sa o scuoprono a chi non sa, un campo estetico grande e fiorito. Non si capisce, però, come il Gurlitt che doveva esplorare un campo sì bello e nuovo, ne abbia passato il recinto, indicando le opere classiche, come, in Inghilterra, quelle di Inigo Jones. Le opere di I. Jones sono troppo palladiane per interessare uno studioso del Barocco. Forse l'amor dell'antitesi? Il titolo del volume giustifica tutto, direte. Ad ogni modo i lettori dell' *Arte* consulteranno utilmente questo volume che contiene, sia pure in piccolo, coi motivi di architettura, parecchi motivi di decorazione; e quanto al Barocco e al Rococò, speriamo che sorga presto qualcuno ad illustrarceli largamente e convenientemente.

Morando — *I Monumenti di Torino illustrati con documenti e disegni.* — Torino.

Sono i monumenti delle piazze e dei giardini di Torino, e perciò trattasi di monumenti moderni. Può darsi che questa raccolta di fototipie illustrate con notizie biografiche, storiche e descrittive, possa essere utile a qualche lettore; perciò la indichiamo. Torino è una delle città italiane che primeggia in ciò che concerne i monumenti scultorici; cominciando dal famoso Emanuele Filiberto di Carlo Marocchetti per finire col Vittorio Emanuele di Pietro Costa, è una fila ininterrotta di re, guerrieri, eroi, pensatori, che abbelliscono la città.

Tolstoi — *Che cosa è l'Arte* — Milano 1899.

Veramente questa rubrica è stata fatta per indicare soprattutto delle opere d'arte grafica a quelli che vogliono dei modelli, ma a quando a quando è utile che contenga qualche cenno sopra le opere di cultura generale attinenti all'arte, le quali possono dar delle idee. E oggi che sì sovente si citano opinioni e cose di Leone Tolstoi giunge opportuna la traduzione italiana di un libro del grande autore moscovita per far conoscere, sommariamente, le basi fondamentali del pensiero estetico di questo solitario, di questo profeta dell'avvenire. Il libro è accompagnato da alcune pagine di E. Panzacchi; cioè la recensione del libro pubblicata dalla *Nuova Antologia:* un confronto fra il Tolstoi e il Manzoni nell'idea morale dell'arte.

Dichiarato che il Tolstoi è un solitario ed un profeta, potrei aggiungere che è un distruttore di quasi tutte le opere d'arte che sogliono passare per capolavori; e sotto i colpi formidabili della sua critica si frantumano i lavori più diversi d'età e d'indole. L'arte, per lui, deve essere universale, non deve destare il senso del piacere, ma dare all'anima un alimento reale importante e desiderato. L'arte deve accomunare gli uomini; e l'arte da molto tempo li divide, perchè si volge a soddisfare i sentimenti e i desiderii solo di un dato numero di persone. E' vera arte solo quella che odia l'oscurità, le stravaganze, le affettazioni; e, fecondata dalla coscienza religiosa che pel Tolstoi è diversa dal culto religioso, porta alla corrente della vita umana de' sentimenti nuovi e sinceri. — Per la qual cosa il nostro Autore non vede nell'arte moderna che la contraffazione e la menzogna; e negli artisti non vede che de' professionisti costretti a vivere dell' arte loro, che li obbliga a inventare indefinitamente numerosi soggetti, per le proprie opere. Non risparmia nessuno e sceglie le sue vittime in ogni campo. Per costui il Wagner è il più grande fra i denigratori dell' arte, la nona sinfonia del Beethoven è un errore, Ibsen è un mattoide, dello Zola non si parli, Puvis de Chavannes è un traviato, Burne-Jones un illuso, il Tolstoi stesso, salvo due lavori che nomina, non ha prodotto che dei libri i quali offendono l'arte, quale egli la vede e sogna in questo volume, dove fulmina uomini e cose con un coraggio che se non fosse sostenuto da un forte e probo ingegno, si direbbe pazzia ed infamia. E l'ingegno è fortificato, almeno apparentemente, dalla logica; logica inesorabile e paradossale talora, che conduce l' Autore a conclusioni feroci. Eppure certe idee tolstoiane sono così limpide, giuste e profonde che ognuno è obbligato ad ammetterle, senza consentire in tutte le conclusioni sue, esorbitanti dal campo dell' estetica, della bellezza, della forma, dell' arte quale appare a noi uomini che pur vediamo, pensiamo, confrontiamo e, direbbe il Ruskin, adoriamo. Ma noi siamo traviati.

Pel Tolstoi il più grande fra i moderni è il Molière; e nelle arti nostre non esiste quasi nulla che abbia il carattere di quella sincerità, che è cara al nostro Autore, e di quella universalità, che ad ogni costo deve emergere dall' opera d' arte perchè opera d' arte sia e non una contraffazione. Egli, in sostanza, vuol cambiati il concetto, il fine e i metodi dell'arte; e combatte ferocemente l'arte che è mestiere, professione e mezzo a soddisfare i bisogni materiali della vita; onde non vede altra salvezza che il ritorno alle primitive espressioni estetiche, le quali accomunano gli uomini in una istessa idealità morale. Il Tolstoi sogna la redenzione umana nel ritorno alla fede primitiva di Cristo, ed il pensiero suo fa venire in mente il dubbio di Fausto. Fausto, disilluso e stanco, cercava la via che ridesse forza alle membra e illuminasse con nuova fiamma l'ingegno; e si accostò alla fonte della vita, che è nella natura, e ritrovò le gioie consolatrici della verità.

A. M.

XXX.

NOTIZIE

Decorazione di vòlte — La chiesa di S. Maria della Pace a Milano fu eretta nella seconda metà del XVI secolo a' tempi di Galeazzo Maria Sforza, e fu soppressa nel 1805. Essa servì di fienile, di cavallerizza, ed è ricordata specialmente per i begli affreschi di Bernardino Luini, che oggi sono nella Pinacoteca di Brera. Un anno fa, sorse una Società a Milano pel ricupero della vecchia e abbandonata chiesa, e per la sua trasformazione in salone di musica, specialmente destinato agli oratorii del maestro Perosi; così occorsero dei restauri notevoli. In occasione di questi restauri, sotto la tinta delle vòlte, si scuoprirono le antiche decorazioni, composte di tondi circondati da lingue di fuoco e il motto PAX dentro, e da fiammelle convergenti al centro e culmine delle vòlte, formato da un ampio circolo variopinto, a squame. Domina nella decorazione il color rosso, ed il fondo è biancastro; il tutto forma così un assieme di molto effetto, degno di essere indicato. Diversi anni sono fu scoperta a S. Teodoro a Pavia, nella cupola, una decorazione simile di un tondo circondato da lingue ignee e da raggi, contenente il mezzo busto del titolare della chiesa; e qualcosa di simile si scuoprì pure a S. Babila a Milano ed esiste nella sagrestia della cappella degli Scrovegni a Padova.

Ricerca di stampe di mobili — Esistono delle stampe ormai rarissime fatte dal Toschi (o eseguite da suoi discepoli) di alcuni mobili disegnati da Pietro Paolo Prud'hon (1758-1823) e offerti a Maria Luisa, imperatrice di Francia, ed al re di Roma suo figliolo. I mobili formarono un sontuoso ornamento del Palazzo Ducale di Parma, e furono distrutti nel 1831. Restarono le stampe; ma di tali stampe a Parma non si sa nulla; e l'ultimo sopravvivente discepolo del Toschi ignora che questi si sia occupato di siffatto lavoro; anzi, non gli pare verisimile che il Toschi, il quale non disegnava cose d' ornamento, avesse assunto d' incidere dei mobili. Or si domanda: è inesatta la nostra informazione? Se non è, ed esistono le stampe toschiane, chi ce ne sa indicare una copia?

Per l'arte pubblica — Il Congresso di Bruxelles votò per acclamazione che il secondo Congresso per l'Arte pubblica fosse tenuto a Parigi; e il Consiglio Comunale di Parigi avocò a sè il diritto e l'onore di organizzare il Congresso, offrendo a sede l'Hôtel de Ville. Si è quindi costituito un Comitato, a presiedere il quale sta Gio. Labusquière, vice-presidente del Consiglio comunale di Parigi; e al Congresso internazionale si è fatto l' aggiunta di una Esposizione d'arte pubblica, la quale starà aperta due mesi. L'Esposizione fu benissimo ideata, e non fa che materiare, se così è lecito esprimerci, il programma del Congresso. Il quale si divide in tre Sezioni: *Sezione storica*, *Sezione tecnica* o *Sezione delle applicazioni* e *Sezione amministrativa*. Onde il programma dell'Esposizione internazionale d'Arte Pubblica, è il medesimo del Congresso, e concerne tutto ciò che ha relazione coll'arte la quale dà o conserva la bellezza alle città e alle campagne.

I Municipi e le Associazioni artistiche sono specialmente designati a mettere in atto la mostra, la quale si ordinerà per paesi.

La vendita d'un oggetto d'arte — A Volterra fu denunziata la vendita abusiva di una croce processionale medieva, appartenente alla cattedrale. Il Ministero citò davanti al tribunale venditore e acquirente. Il venditore pagò una considerevole multa, senza processo, appoggiandosi a un articolo di legge; e l'acquirente fu condannato a pagare 1000 lire.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile. Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo.

Anno IX. SETTEMBRE 1900 N. 9

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

È riservata la proprietà artistica e letteraria secondo le leggi e i trattati internazionali.

XXXI.

VECCHIE CASE CON FACCIATE DIPINTE

IN BERGAMO.

— Tav. 49-50. Dett. 33-34 e 35-36. Fig. da 143 a 147. —

A giudicare dai pochi ma brillanti esempi rimastici, numerose dovevano essere le facciate di case dipinte nella città alta di Bergamo, nei secoli XV e XVI.

La più interessante oggi, sebbene pure in gran parte rovinata, è quella che si vede a destra salendo nella via di Gombito, appena prima di arrivare alla chiesa di S. Pancrazio. È una graziosa facciata nello stile di transizione fra il medioevo ed il rinascimento veneziano, modesta, piana, e semplicissima nelle linee architettoniche, ma tutta coperta di belle e vivaci decorazioni a colore. Ingegnosi e sempre variati sono i fregi interrotti da medaglioni con teste coronate e laureate, ed interessanti appaiono ancora le grandi composizioni aventi per fondo la Piazzetta ed un'altra veduta di Venezia (Fig. 144, Tav. 49-50).

Degni di nota poi sono diversi particolari, come i tondi con medaglioni sui parapetti delle finestre, i putti ai lati nel terzo piano e tutta la figura in generale, d'un disegno sufficiente, ma d'una grazia decorativa rara (Dett. 33-34 e 35-36).

La casa appartenne successivamente, anche in questo secolo, a diversi proprietari, ma nessuna notizia positiva ci fu possibile rintracciare circa la sua origine. Volgarmente è detta la casa del Petrarca, e dal popolino, forse storpiando il nome, del *Patriarca*. Non è noto che vi abbiano abitato patriarchi, ma è

Fig. 143. Fregio dipinto nella facciata di una casa in Via Gombito a Bergamo.

probabile che qui, in una casa più antica o in una casa vicina, sia stato accolto il Petrarca, quando venne a Bergamo, invitato dal famoso orefice e poeta Enrico Capra, verso la metà del sec. XIV.

Questa supposizione vorrebbero alcuni avvalorata dal fatto il quale risulta da documenti, che il Capra avesse la sua bottega nella vicinanza di S. Pancrazio, e che le teste coronate d'alloro, e

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Fig. 144. Casa dei Bottani in via Gombito a Bergamo.

le altre decorazioni allegoriche, vi fossero dipinte poi in ricordo del soggiorno fattovi del cantore di Laura.

Ma la casa detta del Petrarca, porta scolpiti nelle mensolette sotto i davanzali delle finestre, e dipinti nella grande inquadratura fra le aperture del secondo piano, due leoni rampanti sostenenti una botte: lo stemma dei Bottani, una cospicua famiglia bergamasca di cui si trovano memorie fin dalla prima metà del secolo XV. E questa famiglia potrebbe avere edificata e fatta dipingere la casa, chiamando artisti e scegliendo soggetti veneziani, per le facilitate comunicazioni con Venezia, ed in omaggio alla regina dell'Adriatico, sotto il cui governo, dal dominio Visconteo, era passata Bergamo nel 1428.

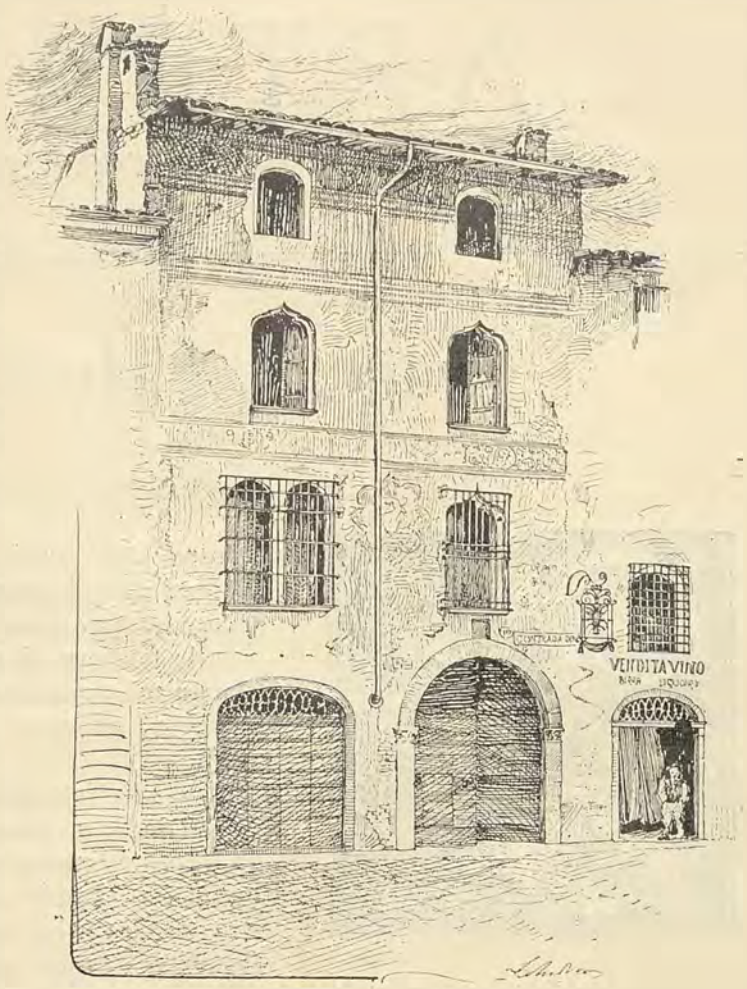


Fig. 145. Casa già dei Pelliccioli dal Portone in Alzano Maggiore.

I Bottani, oriundi della Val Sassina, chiamati nelle antiche carte « cittadini providi et discreti », avevano un Ambrogio Vicario di Zogno, capoluogo d'una grossa vallata bergamasca, nel 1433; ebbero giudici di collegio, oratori, forse qualcuno mandato anche a Venezia, e portarono titolo di nobiltà. Tutto questo

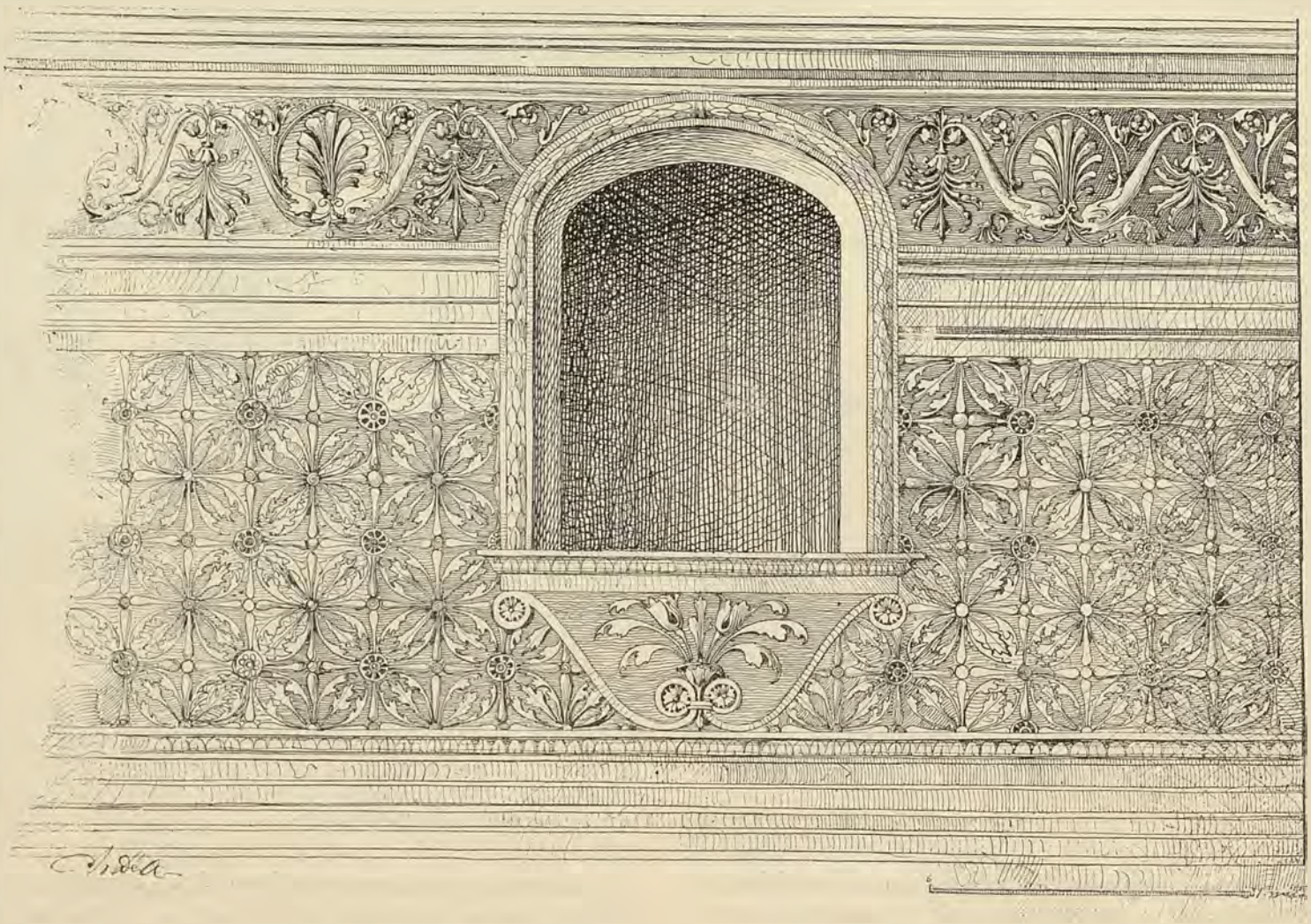


Fig. 146. Pitture dell'ultimo piano nella facciata della casa dei Pelliccioli in Alzano Maggiore.

potrebbe farli ritenere i primi possessori della casa che l'*Arte italiana* pensò bene di riprodurre, innanzi che le belle decorazioni, già tanto deperite, abbiano a cadere totalmente in rovina.

Nello stile dell'architettura di questo edificio, in Bergamo, non si vede altro che le mensole d'un grazioso balcone in Via Vagine; abbiamo invece l'antica casa ora dei Conti Albani ed in origine appartenente alla famiglia patrizia Pelliccioli del Portone, nel vicino paese di Alzano Maggiore. Anche nella facciata di casa Albani l'architettura è un po' frammentaria (Figura 145), e dell' antica decorazione non si conserva che qualche traccia, da cui il valente disegnatore signor G. D'Andrea ricavò con molta diligenza due illustrazioni (Fig. 146 e 147).

Tanto nei fregi quanto nei fondi a tappezzeria, qui il colorito è sobrio, essendo quasi tutti gli ornati a chiaroscuro con le sole rosette gialle e rosse, mentre si intravede che a colori vivaci era dipinto il grande stemma inscritto in un quadrilobo di fianco alla finestra bifora.

Abbiamo scritto in principio, che molte erano le case dipinte in Bergamo, e di fatti se ci aggiriamo nelle contrade della città alta in cui sorgevano anticamente le abitazioni patrizie, sebbene, per dare aria e luce, ed anche recentemente per non pagare le imposte, essendo in gran parte disabitate, ne sieno state a dozzine distrutte, pure troviamo avanzi di pitture interessanti. Sempre in Via Gombito, al N. 3, apparisce un bel fregio (Fig. 143); e tutto — anche l'interno di questa costruzione — conserva pregevoli avanzi di architettura e di decorazione.

In Via Porta Dipinta, scendendo a sinistra, si vede una piccola facciata coperta da un grande affresco del quattrocento. Rappresenta figure togate, dipinte color seppia, a larghi tratti e da mano maestra: gli scrittori locali ne fanno autore un « Troso de Monza ». Sopra il dipinto si vede lo stemma dei Carrara, una famiglia che ebbe molti umanisti e medici, e quel fresco potrebbe rappresentarne qualcuno fra i più illustri, come potrebbe raffigurare dei giudici, poichè alcuni vogliono fosse questa casa anticamente la sede dei Giudici del commercio.

Anche in Via Gaetano Donizetti abbiamo, a sinistra, salendo, una facciata con affreschi originali, ove stanno dei putti che a cavallo del parapetto d'una loggia calano delle funicelle verso la strada; e due case notevoli si trovano più avanti, in Via Arena. Della prima di queste, tutta a grandi prospettive architettoniche in chiaroscuro e marmi colorati, incornicianti figure dipinte color giallo oro, come i capitelli e le cartelle, conosciamo l'autore: l'architetto e pittore Antonio Maria Caneva, che lasciò diverse opere in Bergamo nei primi anni del secolo XVII. Sulla casa più avanti invece, al N. 20, sotto l'intonaco moderno si vedono le traccie d'una brillante e caratteristica pittura del rinascimento.

VIRGINIO MUZIO.

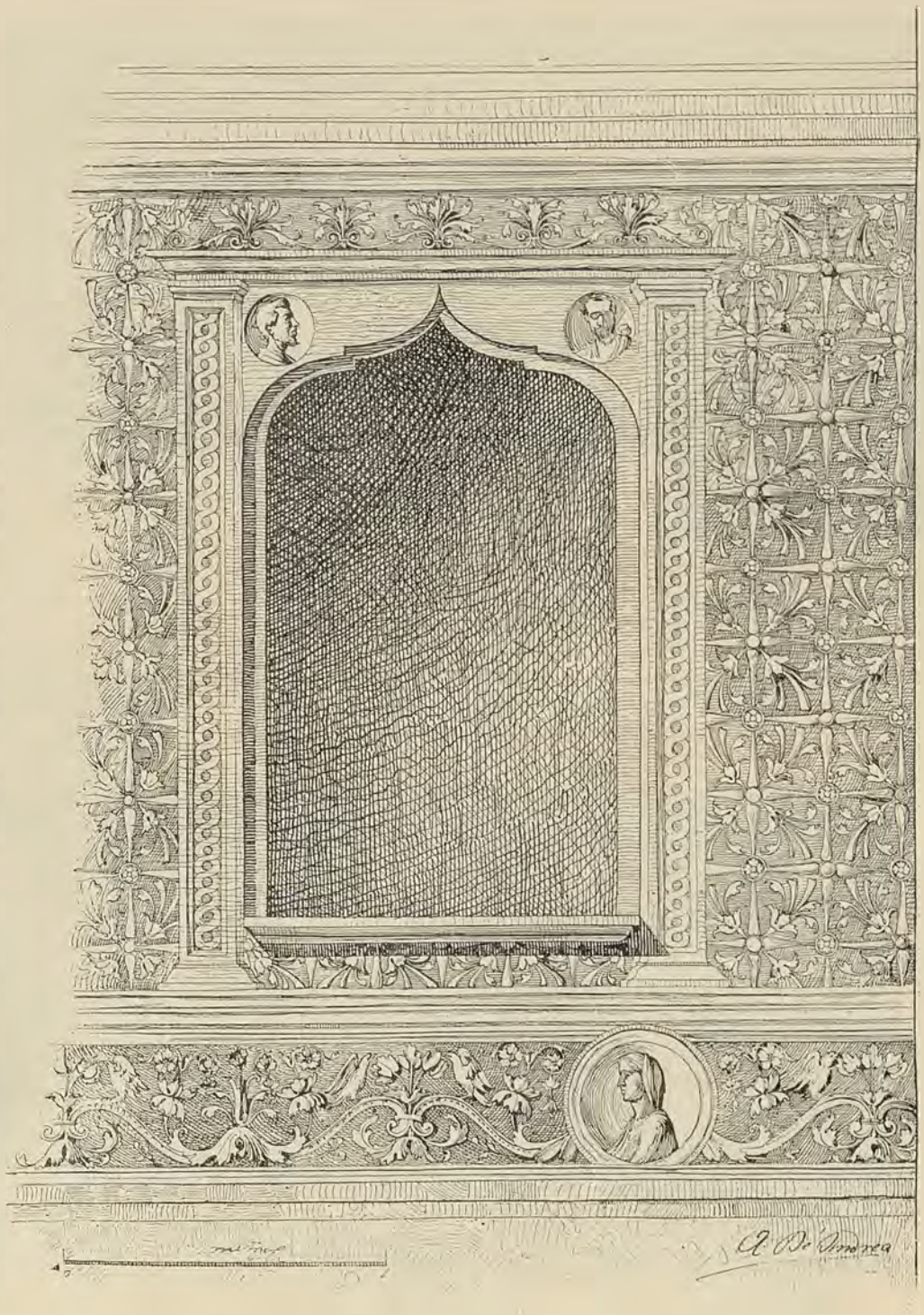


Fig. 147. Pitture del secondo piano nella facciata della casa dei Pelliccioli in Alzano Maggiore.

Fig. 148. Cassone italiano nel Museo di Kensington a Londra. Sec. XVI.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

XXII.

LA MOSTRA D'ARTE SACRA IN BOLOGNA

(Continuazione e fine. Vedi il fascicolo precedente).

— *Tav. 51. Fig. da 149 a 158* —

FIGURAVA nella Mostra bolognese un vero profluvio di belle stoffe e di parati, disposti parte in vetrine, parte a decorare pareti ed altari della chiesa, la quale, con saggio provvedimento, appariva ornata a festa, allietando lo spirito e lasciando ammirare la ricchezza di quei vecchi e pure vivaci arredi. Per toccare solo di quelle stoffe di maggior valore, accenno anzitutto al bellissimo piviale del Museo Civico, un superbo e famoso parato, che dicesi usato da Papa Clemente VII per l'incoronazione di Carlo V in S. Petronio, ma che ha maggior pregio per la sua bellezza e per aver appartenuto al celebre convento bolognese dei Domenicani. Meglio che la mia descrizione varrà la riproduzione qui aggiunta, dalla quale scorgesi che l'ampio paludamento, in grossa tela di lino, ricamata ad ago in seta a varii colori, ha qualche ritocco di tinte, specie nei volti delle figure, profilate in filo scuro. Tutto il semicerchio del piviale è diviso in tre zone concentriche, la mediana adornata da teste di apostoli e di santi, le due altre a varii scomparti, simili ad arcate di sesto acuto, sotto alle quali sono le scene, separate da angeletti sonanti diversi strumenti. I soggetti delle varie scene sono la vita e la passione di Cristo, se si eccettua l'ultima, che ha il martirio di S. Pietro, e forse ha riferimento alla circostanza dell'acquisto e della fabbricazione dell'interessante parato. Lo stile dei motivi architettonici come delle figure ingenue e delicate, benchè costipate e dalle movenze un po' goffe, i costumi dei santi, dei guerrieri, il tipo delle corone dei Magi, la frequenza dei gigli d'oro sui manti e sulle vesti fanno supporre che l'opera sia fatta, o almeno disegnata, in Francia, come il piviale del Duomo d'Ascoli ed alcune altre stoffe sparse in Italia (Fig. 152).

Non minore pregio presentano le meno conosciute bandinelle di baldacchino da processione, di proprietà della nobile casa d'Orleans; sullo sfondo del velluto cremisi, forse italiano, sono storie ricamate in filo di seta e d'oro, di lavoro tedesco, lumeggiate a colori a tempera nei volti e nelle carni. Rappresentano una l'ultima Cena degli Apostoli, un'altra la Manna nel deserto. Nella prima le figure dei varii

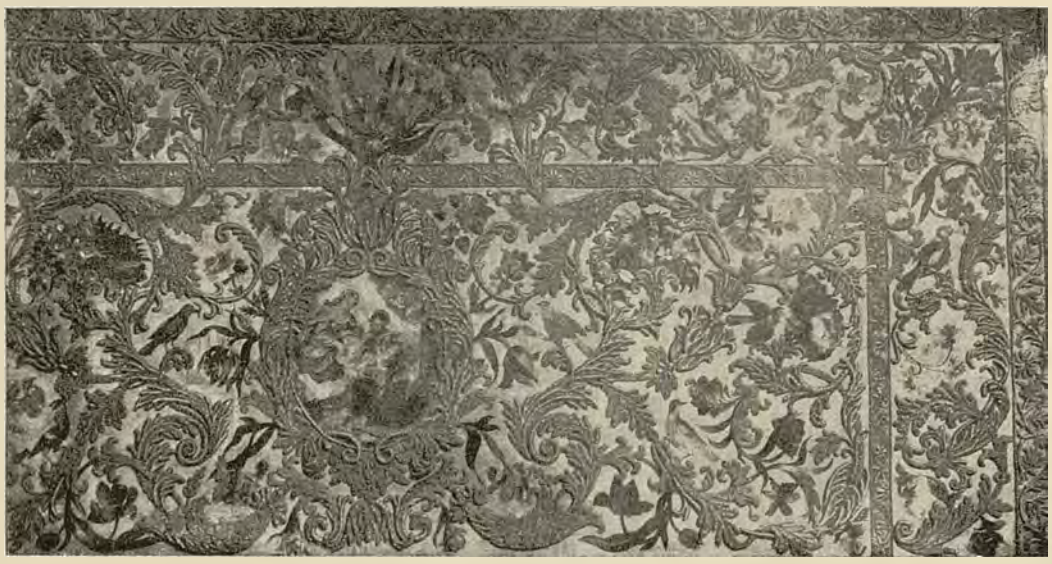


Fig. 149. Paliotto del Sec. XVII. Chiesa di S. Bartolomeo in Bologna.

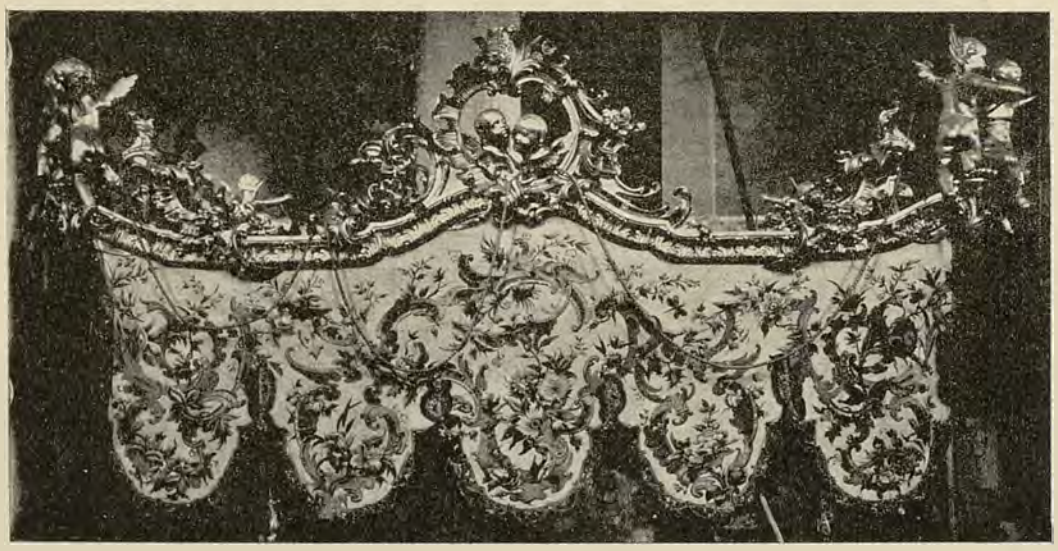


Fig. 150. Baldacchino processionale del Sec. XVIII. Chiesa di S. Domenico in Bologna.

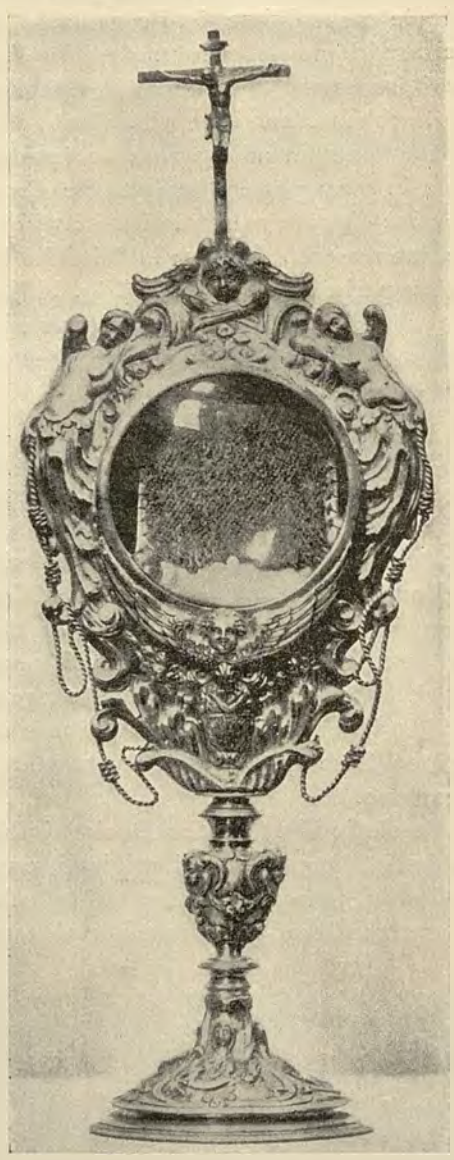


Fig. 151. Reliquiario della fine del Sec. XVI. Tesoro di S. Petronio.

apostoli sono incorniciate da archi ogivi; nell'altra abbiamo un paesaggio a piccoli arbusti. Le figure dai vivi colori, spiccanti in oro sulla trama colorata, di una esecuzione perfetta, hanno nello stile e nel costume uno spiccato carattere renano o fiammingo, che le rende attraentissime, facendo vieppiù deplorare il restauro malinteso subìto nel secolo scorso (Tav. 37).

Accanto a queste due meraviglie del ricamo e dei telai forestieri, ammiravansi pure alcuni ricami italiani, specialmente sulle pianete. Pregevole era una di Oliveto in velluto rosso, genovese, con crocera in velluto bruno, ricamata a santi in nicchie, e le figure dell'Annunciazione; ed una consimile, di Pieve di Cento, nella quale alla figura ricamata si aggiungevano i riporti fini come una magica trama d'oro. Oltre che da queste, il periodo cinquecentistico era rappresentato da qualche pianeta in broccato d'argento di S. Procolo, o in leggera saia

d' argento ricamata in oro del santuario di San Luca, e qualche altro esemplare di stoffe dal sobrio ricamo, fra cui i delicati paliotti in velluto rosso, ricamati semplicemente a fiordalisi d'oro, di S. Giovanni in Monte, e quello della Metropolitana in velluto granato e ricami in oro, con riporto di filo e seta, e lo stemma di Gregorio XIII.

Presso ai parati in morello della Metropolitana ed a quelli grandiosi, donati da Papa Benedetto XVI, che formano un complesso mirabile di stoffe, abbiamo tutta quanta una serie di paramenti che, mostrando il grande fiorire dell'industria serica e del tessuto italiano, dava esempii dei varii stadii attraverso ai quali son passati lo stile e la tecnica del sacro parato, dalla semplicità primitiva, cinquecentistica, allo sfarzo imperialista, cattolico, di una religione trionfante e condotta ben lungi dal suo vero e grande carattere, dalle rigide tradizioni da cui prese le mosse. Ma dinanzi allo sfarzo di certi arredi, come non essere lieti ed ammirati di questo carattere esteriore del culto, che avviva le fantasie ed eccita e commuove il senso del colore?

Fig. 152. Piviale del Sec. XIV. Museo Civico di Bologna.

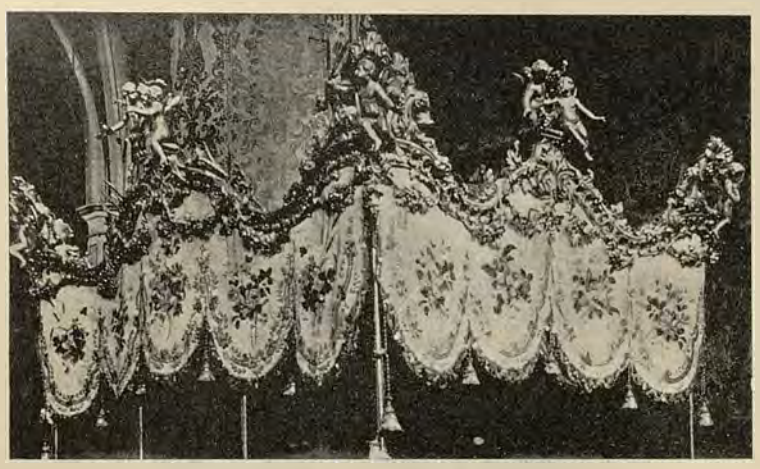


Fig. 153. Baldacchino processionale del Sec. XVIII.

Così, accanto alla modesta predella d'altare in lastre di rame dorato, lavorata a bulino e cesello, e adorna da dischi smaltati, della chiesa di S. Giovanni in Monte, bella ma poco appariscente opera del secolo XV., colpivano invece lo sguardo i due grandiosi paliotti della Metropolitana, dono del munifico pontefice Benedetto XIV. Il generoso e studioso pontefice non solo arricchì la Biblioteca delle Scienze colla sua ricca collezione di codici preziosi e di volumi, ma lasciò alla chiesa da lui retta, innanzi di accedere al sommo grado della gerarchia cattolica, una sfarzosa decorazione, che porta l' impronta della sua ricchezza e del suo amore all' arte. Dei due paliotti, uno è trapunto e dorato, di un ricamo ricchissimo, sopra fondo di seta cremisina; nel centro, lavorata a sbalzo, una bella imagine di S. Pietro, nella esuberanza dell' arte settecentista. L' altro è invece tutto quanto ricamato in oro sopra fondo di traliccio, in un rilievo così alto da risvegliare l' idea di una vera scultura in metallo dorato, con l' imagine di S. Pietro nel centro, e due stemmi del Papa ai due lati (Tav. 48). Dallo stesso donatore provengono gli splendidi arazzi regalati nel 1743 alla Metropolitana, disegnati da Raffaele Mengs, e rappresentanti Cristo con S. Pietro e gli apostoli. Ma per larghezza di disegno, per vivacità e freschezza delle tinte, per la mirabile conservazione, sorprendevano gli arazzi, pur donati dallo stesso pontefice, nel 1768, al capitolo di S. Pietro, e che nella solennità di quel santo adornano le tribune della chiesa, formando un invidiabile complesso decorativo; più modesto, ma pure interessante, è il gruppo di parati esposti dal pio Istituto Gualandi dei sordomuti, che, eseguiti per la chiesa di S. Maria degli Angeli, in via Nosadella, rappresentano una lunga serie

Fig. 154. Paliotto del Sec. XVIII. Chiesa di S. Bartolomeo in Bologna.

di figure d' angeli, ricamate, o meglio fatte a mosaico con stoffe a riporto.

Sontuose stoffe offrì la chiesa di S. Domenico; rammento fra i molti il ricco parato di velluto cremisi a fili di seta dorati, appartenente alla cappella di N. S. del Rosario: fatto con offerte di devoti per la cessazione del terremoto, nel 1784. È un frutto della più sfarzosa età dell' industria serica, quella che di poco doveva precedere l' epoca delle battaglie e delle tempeste rivoluzionarie. Più antichi, ma pure sontuosi, sono i parati di broccato di seta e d' oro della cappella di S. Domenico, fatti verso il principio del secolo scorso, a spese

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

del nobile padre Domenico Sante Usberti, come pure quelli della Basilica di S. Petronio, accanto ai quali per ricchezza e sfarzo di materia, di disegno e colore, debbo pure ricordare alcuni superbi baldacchini degni della pietà, del fasto, della ricchezza emiliana. Ricordo quelli veramente splendidi, delle chiese di S. Bartolomeo e di S. Giuseppe ed Ignazio, questo di raso bianco ricamato a fiorami di seta ed oro, l'altro un camice di argento ricamato d'oro. Non meno interessante, ma il più ricco di tutti appariva quello della Metropolitana, in velluto cremisi e grosso ricamo d'oro, con quattro gruppetti di statue in cartapesta, molto elegante, certo assai più di qualunque prodotto consimile di oggi giorno.

Ma troppo a lungo mi sono indugiato su questa importante accolta di prodotti dell'arte italiana dei secoli che furono, donde tanta gioia veniva allo spirito nostro, e tanta ragione di conforto. E non saprei come meglio finire se non con un augurio, che quella Mostra, tanto bene riescita, e accolta con tanto favore dall'alacre ed intelligente popolazione bolognese, non solo concorra a diffondere la coltura ed il rispetto nel pubblico per i prodotti dell'arte del passato, ma persuada della necessità di proteggere, in ogni modo, questo nostro retaggio, che è gloria, che è vanto, che è ricchezza, e non solo morale, della nostra patria.

ANTONIO TARAMELLI.

XXXIII.

IL CONGRESSO DELL'ARTE PUBBLICA IN PARIGI.

ANNO i nostri lettori che a Parigi, durante l'Esposizione, ebbe luogo un Congresso d'Arte pubblica; e come a Bruxelles vi si trattarono numerose questioni concernenti il rispetto e la conservazione dei monumenti e la creazione di « Ambienti artistici » dai quali tutte le classi sociali possano trarre istruzione e beneficio. La discussione di tutte le questioni fu vivace, talora rumorosa e, nel complesso, dimostrò nei Congressisti delle aspirazioni veramente elevate. Ma le conseguenze pratiche corrisponderanno ai voti emessi? Forse: se tutti i Comitati, tutte le Società, che sono sorte o stanno per sorgere, non si limiteranno

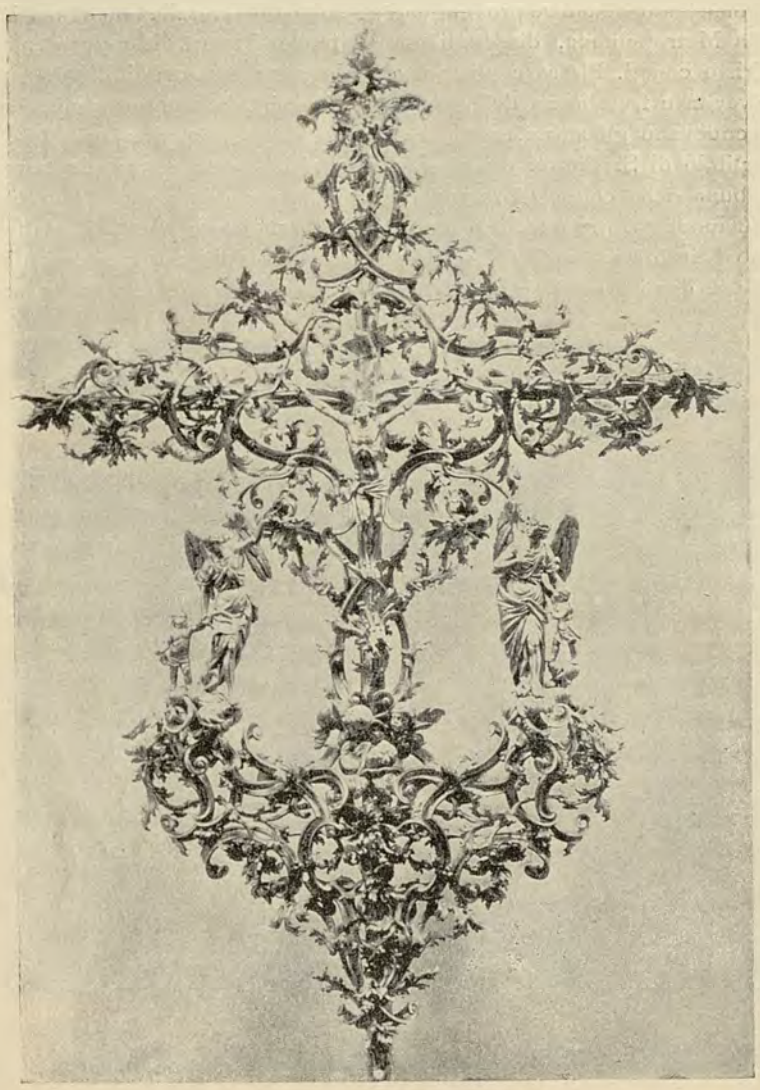


Fig. 155. Mostra d'arte sacra in Bologna. Stendardo processionale di legno. Secolo XVIII.

ad esprimere degli « assiomi estetici », ma si spingeranno risolutamente sul campo dell'azione.

Ecco quali sono i voti principali del Congresso di Parigi, e qualche nota sopra ciascuno.

1. Che siano date ai prefetti, sindaci, parroci, alle fabbricierie, agli impiegati d'ogni genere, delle istruzioni precise, a ricordar loro la responsabilità morale e materiale concernente le opere d'arte loro affidate.

Benissimo, purchè tutto non si limiti alla stampa e diffusione d'una circolare di più; meglio sarebbe una sanzione penale.

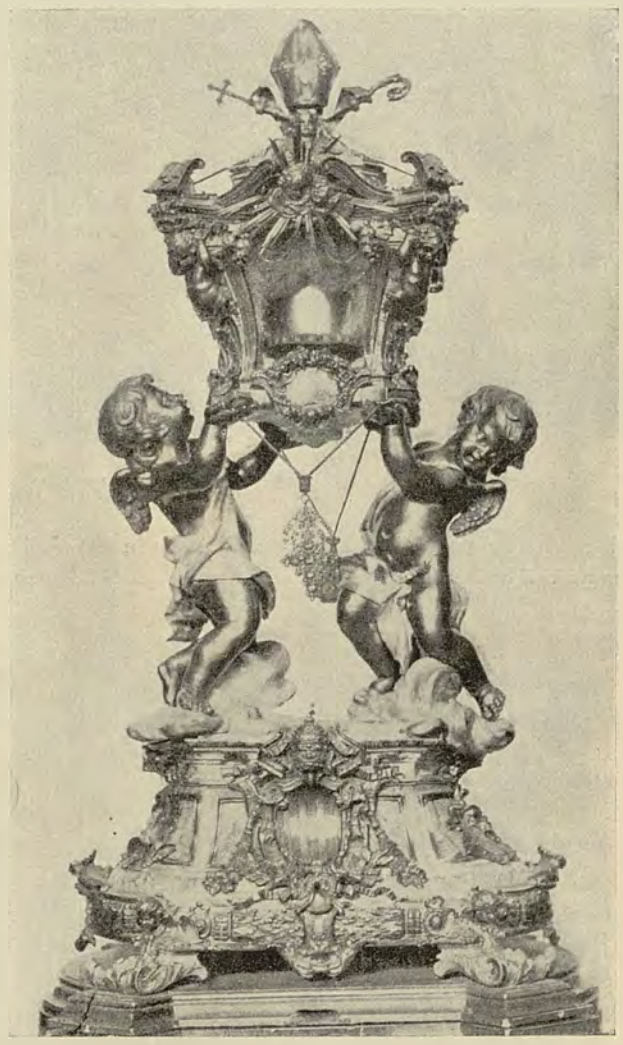


Fig. 156. Mostra d'arte sacra in Bologna. Teca pel capo di S. Petronio Secolo XVIII.

2. Che i Municipi siano autorizzati ad agire contro l'uso delle insegne volgari, le quali turbano l'armonia architettonica degli edifici e offendono lo sguardo.

Non c'è nulla da ridire per la teoria; in pratica invece crediamo che l'applicazione di una legge relativa all'insegna sarebbe difficile, perchè ne colpirebbe il novanta su cento. Curioso! questo voto è stato emesso a Parigi, una delle città che pur cadrebbe sotto il peso della nuova legge, la quale dovrebbe tener conto anche delle campagne. La « réclame », non contenta di imbrattare i muri delle città, ha invaso ora i campi e i casolari, e in mezzo alla quiete del verde ogni momento si è colpiti da cartelli orribili, ricordanti o magnificanti prodotti industriali, giornali ecc. Più che protestare bisognerebbe qui mettere in atto la proposta di G. Crane, di mettere una tassa enorme a coloro che vogliono

collocare dei cartelli lungo la via ferrata, calcolando l'importo delle tasse sulle misure dei cartelloni.

3. Che gli architetti e i proprietari siano liberi di dar gli aggetti che vogliono alle facciate e alla loro decorazione, e le case siano alte quanto la larghezza delle strade permette, anzi l'altezza sia proporzionata a questa larghezza.

La seconda parte del voto è inutile; non c'è legge edilizia che non consideri ciò che il voto indica. La prima parte è giusta; ma perchè potesse essere messa in atto bisognerebbe che dal campo dell'architettura fossero allontanati gli speculatori e i guastamestieri; ed è un domandar troppo, almeno ora.

4. Che nei quartieri nuovi i proprietari siano obbligati di costruire al di dentro della linea regolamentare, per lasciar posto al verde e alle piante.

Bellissima idea: in certe città svizzere è già in essere; da noi i proprietari si lagneranno della superficie che perdono, e sarà una cosa molto penosa il persuaderli del loro torto. Quando alla gente si tocca la tasca, addio tutto, quindi anche l'estetica.

5. Che i Municipi costruiscano sulle pubbliche piazze dei porticati artistici, destinati ad essere ornati di opere d'arte ed a riceverne. Saranno i *Musei della Via* e desteranno l'amore e il rispetto alla bellezza.

Nihil sub sole novum! Ad Atene eravi un portico chiamato il Ceramico perchè vi si esponeva alla pubblica vista le opere d'argilla; ed è ricordato da Demostene per redarguire gli Ateniesi, i quali facevano vana pompa di loro stessi nelle pubbliche feste, come i facitori di vasi di creta e di figure in plastica, che ideavano siffatti lavori per mostrarli nella città. Questo richiamo non è fatto per isfoggio di erudizione, ma per mostrare che i Congressisti di Parigi vorrebbero far rifiorire oggi un'idea, la quale era una realtà ad Atene piucchè trecent'anni avanti Cristo. Che differenza, però, fra la società nostra e l'ateniese! E forse in Italia l'attuazione del voto di Parigi è meno possibile che

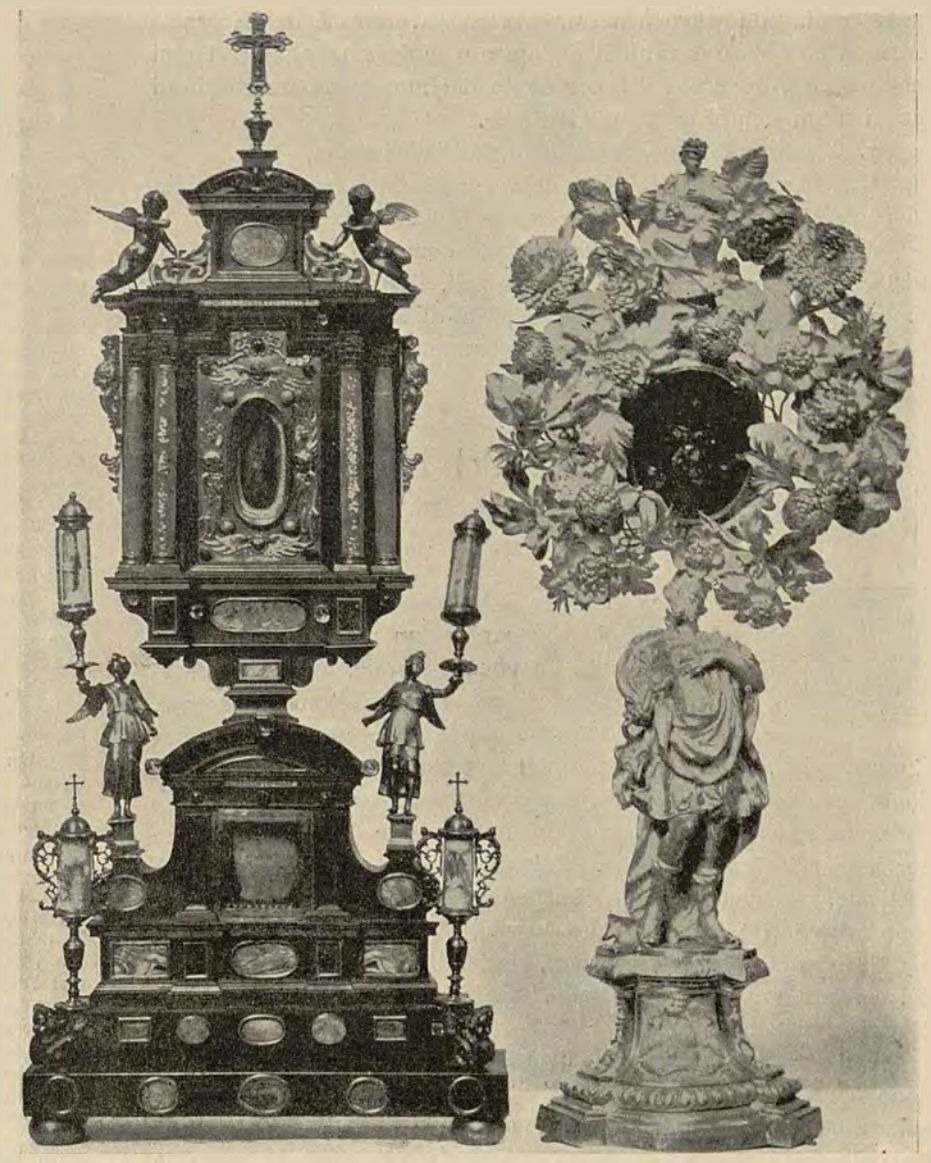


Fig. 157. Mostra d'arte sacra in Bologna. Reliquiarii del Sec. XVIII. Tesoro di S. Petronio.

Fig. 158. Mostra d'arte sacra in Bologna. Reliquiarii del principio del Sec. XVII.

all'Estero. A Parigi sono abituati a visitare i Musei gratuitamente, a Londra lo sono egualmente, non soltanto di giorno, ma anche di sera. Da noi... passiamo ad altro.

6. Che siano organizzate delle visite e delle passeggiate nei Musei per i giovani delle scuole, sotto la direzione di persone competenti; e nelle città dove non ci sono Musei si provveda nel miglior modo possibile.

L'autore di questo voto ha preveduto quasi tutto; ha pensato anche alle città senza Museo. Ma, c'è un ma, e concerne la direzione. Se si dovesse giudicare dal numero di quelli che scrivono d'arte — ed ora andiamo pure al di là delle Alpi e della Manica — esisterebbe l'imbarazzo solo nella scelta; ma dovendo giudicare, invece, dal vero sapere artistico, la scelta si dovrebbe rivolgere ad un numero molto ristretto di persone: troppo ristretto relativamente a quello degli scolari bisognosi di penetrare nel mistero della bellezza.

Comunque sia, l'idea è buona, tanto buona che un Ministro della Pubblica Istruzione, diversi anni fa, la raccomandò ai nostri professori liceali di lettere italiane; ma qualcuno rispose a Sua Eccellenza che la storia delle lettere è un conto, quella dell'arte è un altro, ed i professori liceali non potevano far da guida ai giovani nei Musei dell'arte, per la semplice ragione che essi medesimi avevano bisogno di essere guidati. Tale fu il parere di uno dei più noti professori di lettere italiane, in uno dei migliori licei della Penisola.

Non mancano però, ora, diversi professori liceali i quali si sono messi a svolger la storia dell'arte, nei suoi fasti principalissimi, ai loro alunni; ed alcuni hanno tentato perfino dei riassunti, pubblicato opuscoli, esposto programmi e idee generiche su questo grave argomento. I sintomi sono buoni, i fatti, a quanto sembra,

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ragionevoli. Ma altro è narrare la storia, altro è il discorrere d'arte in un Museo davanti il documento dipinto o scolpito; ad ogni modo è cosa doverosa il tener conto del movimento meritorio di questi ultimi tempi a favore dell'arte.

7. Che le edicole siano costruite artisticamente.

Questo voto equivale ad un complemento dei *Musei della Via*, ed è così breve e giusto che sarebbe follia il discuterlo.

8. Che i Regolamenti edilizi siano compilati da Commissioni miste, composte di consiglieri municipali, di proprietari e d'artisti, che non si copino fra loro, e che s'inspirino alla topografia dei luoghi.

Eccellente voto, perciò senza commento. *Imitatores servum pecus.*

A. Melani.

XXXIV.

Uno stipo della fine del Risorgimento

NEL MUSEO CRISTIANO DI BRESCIA.

— Tav. 55. Dett. 37, 38 e 39. —

QUANDO non ci fosse il peccato di sovrabbondanza, massime nel piede, parrebbe un mobile del magnifico Cinquecento. La linea generale, anche in questo piede, è bellissima; però i mascheroni son troppi, e se la testa d'ariete è posta come usavano i migliori cinquecentisti, e anche gli antichi, la testa di sotto, la quale addenta un riccio della voluta, è davvero secentesca. Più organico nella sua ricchezza è il corpo del mobile, ove l'imposta s'apre per lasciar vedere l'interno, diviso in tre spartimenti nel senso verticale, con cinque cassettini cadauno. Tre di questi, nel mezzo, sono internati e difesi da uno sportello speciale con serratura; ma tutti hanno sagome e ornati, simili alla parte esteriore. I pomi dei cassetti non sono di metallo, ma di noce, intagliati in forma di graziose testine.

Da per tutto, intrecciati ai meandri e agli arzigogoli, si vedono frutti e fiori e festoni; all'alto domina una testina alata, e nel centro della imposta un genietto, un amorino, ammira una fanciulla nuda, dormente. Forse questo sfarzoso stipo od armadio era un mobile nuziale.

La supposizione diventa quasi certezza se si considera lo stemma, che sta nel centro della cimasa, sotto la testina alata. Guardiamo il Dettaglio 39 e leggiamo la lettera di un dotto e gentile Bresciano, il quale ebbe la cortesia di darci alcune preziose notizie: « Sono due stemmi uniti in un solo scudo; quindi ricorderebbero due famiglie: quello a destra sarebbe naturalmente del padrone di casa o del marito; della sposa l'altro a sinistra, quando invece non si fossero accollate le due armi per ragione di eredità. Ma parmi presumibile che lo stipo elegante servisse, comodo secrétaire, a sposi bresciani del secolo XVII. E questi sposi furono probabilmente un Mondella, ed una Maggi o Calini, se pure la moglie era di famiglia bresciana. Infatti l'arma a destra sarebbe dei Mondella, poichè quelle che sembrano pallottole sono castagne, in dialetto *mondo* (ecco l'arme parlante); e quella a sinistra, fasciata di sei pezze, potrebbe essere dei Maggi, se d'argento e d'azzurro, oppure dei Calini detti della *Sbarra*, se d'oro e di rosso. In mancanza del colore non è facile attribuire all'una piuttosto che all'altra delle due famiglie l'arme intagliata sullo scudetto. Veramente il nostro stipo proviene da Casa Calini, dal conte Muzio, ma questo ramo, detto della *Scala*, portava stemma diverso, e precisamente d'azzurro con una scala d'oro posta in banda, attraversata da uno stendardo d'argento in palo... In proposito dei Mondella si può citare un'opera di pregio singolarissimo: la Croce d'oro, così detta orofiamma, che si conserva chiusa nell'arco in Duomo vecchio, e che prova la grande perizia dell'orafo Mondella venuto probabilmente a Brescia da quel di Milano, e che fu, si può dire, la prima origine della fortuna di sua famiglia ».

Noi ringraziamo di questa nota l'erudito Bresciano. Soggiungeremo solo che lo stipo, proveniente dall'eredità lasciata al Comune dal conte Muzio Calini, è tutto di noce, con poche e affatto secondarie sostituzioni di pezzi nuovi ai vecchi. È dunque un tipo autentico e assai notevole di quella splendida arte e industria dei mobili, che la grande epoca del Risorgimento lasciò in eredità al gonfio secolo seguente.

XXXV.

NOTIZIE.

Per un ventaglio. — La Casa editrice Francesco Vallardi di Milano aprì un concorso per un ventaglio artistico fra i lettori della sua rivista *Natura ed Arte*, seguendo un costume molto diffuso all'estero, soprattutto in Inghilterra. Parteciparono al concorso buon numero di concorrenti con uno o più lavori, gran parte dei quali ispirati felicemente a modernità di intendimenti estetici. Il primo premio di 100 lire fu diviso a metà fra la signora Adele Galli e R. Paoletti, e la Relazione è oltremodo favorevole verso questi due lavori. Vi si legge: " La sostanza poetica del ventaglio " Cuori ardenti „ (quello della signora Adele Galli), consistente in un cuore da cui si muovono a formare le stecche, tanti raggi di fuoco, quasi a indicare ripetutamente le bionde teste di due giovani innamorati perdentisi nel grigio d'ogni forma terrena e sensibile; la sostanza poetica di questa composizione, fu da tutti lodata, ma qualcuno vide più fresca genialità e più spirito decorativo nel ventaglio " Natura e Arte „ (quello del signor R. Paoletti). Quivi una massa di papaveri rosseggiano su un campo verdeggiante di foglie e di steli, e gli steli fanno da stecche al ventaglio con trovata opportuna e originale „. Dopo questi fu, rono scelti due altri ventagli; uno di Corrado Segantini (L. 30), l'altro di Ugo Mazzolari (L. 20).

Il soggetto di un ventaglio artistico venne dato a Parigi, recentemente, anche dalla *Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie* con 2,000 lire di premi divisi in 9 parti.

Disegno assonometrico. — L'Accademia Pontoniana di Napoli ha aperto un concorso ad un premio di L. 500 sul seguente soggetto " Esposizione elementare dei principi del Disegno assonometrico con applicazioni alle Arti. „ I lavori debbono inviarsi al Segretario dell'Accademia entro il 31 marzo 1901.

Una lapide ai Ghiberti. — A Firenze si è avuta la buona idea di ricordare, con una lapide, Lorenzo e Vittorio Ghiberti, in S. Croce, al luogo ove i due artisti furono sepolti.

Per un' Esposizione artistica indipendente. — La Famiglia artistica di Milano deliberò di organizzare una Esposizione artistica indipendente per la primavera del 1901, nella quale saranno ammessi gli oggetti d'arte applicata quando non siano una imitazione degli stili antichi.

Libri viaggianti. — Nell'*Arte* furono accennati più volte i Musei viaggianti, comuni in Inghilterra e negli Stati Uniti. Non vennero mai accennate, però, le Biblioteche viaggianti, istituzione congenere a quella dei Musei e creazione nord-americana. La prima Biblioteca viaggiante (Traveling Library) mosse l'8 febbraio 1893 dalla New Fortz State Library, per opera di Melvil Dewey con 100 volumi opportunamente scelti, andando in cerca di quei lettori solitari ai quali il libro giungeva come un messaggero di civiltà e di sapienza, come un educatore e un maestro nel deserto delle praterie sterminate, nelle plaghe estreme del grande Stato Americano; e da quel giorno le Biblioteche viaggianti crebbero di numero, si estesero e si moltiplicarono. Una recente statistica ci porge questi estremi: nel febbraio 1893 le Biblioteche erano una sola con 100 volumi, nel maggio 1898 erano 1667 con 74,058 volumi. Questo movimento ascendente, addirittura meraviglioso, è dovuto alla pubblica filantropia più che all'aiuto del Governo, il quale mantiene soltanto alcune delle istituzioni, essendo sorrette molte di esse dalla pubblica beneficenza. In certi luoghi i Circoli femminili (Women 's Clubs) si mettono a capo delle Biblioteche viaggianti e raccolgono i fondi per l'acquisto dei libri e delle " cassette scaffali „ che li contengono, trovano aderenti e corrispondenti nei diversi villaggi e mandano qua e là queste casse di volumi, le quali portano luce di civiltà e di coltura perfino in certi punti dove non è arrivato ancora nè il telegrafo nè il vapore. Ogni libro è accettato; ma si bada ad avere dei libri non noiosi nè vecchi: i libri di scienza, di letteratura, di arte.

Arte e Lavori femminili. — Si aprirono varie esposizioni di scuole pubbliche e private femminili in occasione della chiusura dell'ultimo anno scolastico, e, fatte poche eccezioni, un male organico le affligge; esso concerne i ricami ed i pizzi, e consiste essenzialmente nella mancanza di buoni disegni. La mano è agile e pronta, ma il resultato del lavoro è quasi sempre sconfortante. Le maestre, capacissime a dirigere l'ago delle alunne, non sembrano molto preparate a distinguere un modello bello da uno mediocre e da uno brutto, e si adattano ai disegni dei giornali di mode, che il più delle volte offendono l'arte e la genialità. La cosa ha la sua importanza, e se cominciassero le scuole dello Stato o dei Municipi a dare il buon esempio, gli Istituti privati non resterebbero insensibili a questo movimento estetico iniziato nelle Scuole pubbliche. Si dice: vi è scarsezza di buoni modelli e di bravi disegnatori. Non è vero; per quanto vi sia abbondanza di disegnatori che dànno alle scuole dei disegni goffi e senza gusto. E poichè vi è il desiderio ancora dell'antico, si prendano dei modelli reali e si ricopino; e quando si vuole eseguire qualcosa di originale ci si rivolga a chi sa e si chieda, all'occorrenza, la cooperazione della maestra di disegno. E si cerchi che le alunne traccino il ricamo che poi eseguiscono; tale esercizio è molto più utile e più pratico, in una scuola femminile, che i disegni di foglie convenzionali o vere, di teste, di paesaggio, i quali troppo spesso non hanno alcun valore. Nè mancano i libri da consultare. Quell'eccellente artista che è Luigi F. Day, il quale con Guglielmo Morris e Gualtiero Crane tiene sì alta l'arte decorativa inglese, pubblicò recentemente un grazioso volume di modelli per lavori femminili, e unendosi ad una signora, Maria Buckle, dette al suo lavoro la realtà pratica che occorre ai modelli effettivi. Il titolo del libro è: *Art in Needlework a book about Embroidery* ed è pubblicato a Londra (1900) da B. T. Batsford 94 High Holborn. Il costo è di 5 scellini, vale a dire L. 6,25, somma che non può spaventare nessuna borsa. Nè la nostra letteratura d'arte applicata è sguarnita di modelli da indicarsi; ma per oggi ci limitiamo a queste semplici osservazioni, esposte col desiderio di portare nelle nostre scuole femminili la nota geniale della bellezza.

Industrie artistiche musulmane. — T. R. Spence in un numero dell'*Architectural Review* di Londra (1899 n. XXXIII) ha pubblicato uno studio intorno a Gerusalemme sotto il rispetto architettonico, e lo ha unito a varie incisioni, tra le quali le imposte del santuario della chiesa armena, lavorate con una finezza inarrivabile. I decoratori vedano anche le transenne e le decorazioni policrome e maiolicate della moschea d'Omar. Una bellezza!

La natura nell'ornamento. — Sotto il titolo e il sottotitolo: *Nature as an Ornamentalist: suggestion from various sources with examples of pratical application* l'*Architectural Record* di Nuova York nel secondo numero trimestrale di quest'anno (aprile 1900) ha pubblicato una squisita serie di cose ornamentali disegnate da M. Luigi Sullivan, mettendo allato dell'ornamento naturale l'applicazione dell'artista. Si tratta di un'applicazione originale, come è originale sempre tutto quello che è studiato direttamente sul vero da uno spirito intelligente. Il confronto è oltremodo istruttivo e stimola grandemente il pensiero.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile. Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo.

Anno IX. OTTOBRE 1900 N. 10

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

È riservata la proprietà artistica e letteraria secondo le leggi e i trattati internazionali.

XXXVI.

Un OROLOGIO di PORCELLANA e la REAL FABBRICA di CAPODIMONTE

— Tav. 57. —

NON può apprendersi senza rammarico da quanti sono cultori di arte patria l'esodo di una delle più cospicue collezioni private di porcellane che fossero in Italia.

Il signor Charlesworth, dovizioso cittadino inglese, residente in Napoli da oltre un trentennio, spese non poca parte della sua fortuna e del suo tempo a raccogliere e a ordinare nella propria casa quanto di meglio produsse l'antica fabbrica di porcellana napoletana, fondata da Re Carlo III di Borbone.

A tutti è nota questa da noi celebratissima fra le tre celebrate fabbriche di porcellana sorte in Europa nel secolo decimottavo. Non mai ambizione di Principe, non mai necessità di pompa regale generarono per le arti decorative industriali impulso più nobile e generoso di questo, onde nacquero e vissero, quasi gareggiando fra loro, le tre fabbriche di Meissen, di Sèvres e quella di Napoli, detta poi di Capodimonte. Basterebbe la sola collezione Charlesworth a definire quest'ultima rispetto alle maggiori sorelle di Francia e di Sassonia. Non voglio già affermare che le sopravvanzasse nella grazia, nella gentilezza della forma artistica, nè nella diligenza della fattura tecnica e nella materiale perfezione, ma voglio bensì dire che, ciascuna restando nel proprio grado di notabilità, quella dell'antico regno delle due Sicilie rifulse di sincerissima luce italiana.

Essa trasfuse nel gelido plasma della nuova sostanza vetrificata tutto il calore e tutto il colore della vita del proprio tempo nella piena liberalità dei suoi istinti procaci; ma essa seppe altresì assorgere più alto della tendenza del gusto comune. Essa seppe, come una Musa rediviva, cingersi la fronte di antico lauro, e impugnare il plettro, e cantare le note più squisite della nostr'arte ereditaria fra gli accenti leziosi della spinetta settecentesca e le nenie pastorali della invadente Arcadia.

Passare in rassegna, come ho testè fatto io, oltre mille pezzi di porcellana napoletana acquistati con indomabile amore e con inestinguibile favore di fortuna, proseguire con occhi intenti una fuga d'imagini così varie e così rare, vuol dire attingere una cognizione compiuta della nostra antica fabbrica come altrimenti non sarebbe stato possibile. Dal piccolo ninnolo, dalla tabacchiera, dalla fialetta per odori, dal pomo di bastone si va alla statuina e al gruppo decorativo e si procede oltre sino a una vera fantasia monumentale ampia e complessa, quasi gareggiante con l'altra in *biscuit* — *la caduta dei Titani* del Tagliolini — la quale ammirasi nella Reggia di Capodimonte. Dalla modesta saliera si passa al candelabro, al vassoio, alla ricca pendola da caminetto. Dalle rappresentazioni plastiche della vita popolare ingenua o burlesca si ascende alla galanteria dei salotti fra il pavoneggiarsi delle dame e l'inchinarsi dei marchesi gemmati, quando non ci si solleva assai, assai più alto, verso la effigie religiosa tutta pregna di soavità e di dolcezza. Dalla plastica dell'operaio spiritoso, abile e paziente si passa alla espressione dell'artefice puro, d'inquieta fantasia e di mano imperiosa. Dall'opera di mestiere, insomma, dalla significazione della grazia e della gentilezza inclusa in una sostanza per sè medesima graziosa e gentile, la vista si estolle per gradi molteplici alla forma che nega ogni culto alla materia e ogni prestigio di tempo e di scuola per affermare la sovranità assoluta dell'Arte.

Fig. 159. Disegno originale di Lorenzino da Bologna nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

Non credo che altra fabbrica possa vantare, se non maggior copia, maggiore nobiltà di esemplari.

* * *

Morto il decorso anno il signor Charlesworth e toccata in eredità al fratello, residente in Londra, la miglior parte di questa collezione, essa è stata acquistata per ingentissima somma da un cospicuo personaggio inglese, non saprei dire se per ornarne una casa, ovvero per arricchirne un museo. È questo, in ogni modo, un evento doloroso, col quale si estinguono fra noi i migliori ricordi visibili della storia di una industria memoranda, che con le stoffe di San Leucio e gli arazzi di Caserta Vecchia contribuiva al vanto dell'Italia Meridionale in un periodo fastoso dell'arte decorativa europea.

L'*Ufficio di Esportazione* del Museo Nazionale di Napoli avvertì l'amarezza della perdita e fermò le casse in partenza. La Direzione Generale per le Belle Arti al Ministero d'Istruzione tutelò del suo

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

efficace ausilio l'atto guardingo dell' Ufficio locale. Venni allora chiamato in qualità di *perito,* e insieme coi componenti la Commissione dell' Ufficio suddetto (Comm. Giulio De Petra, Duca Riccardo Carafa d'Andria e l'artista Paolo Vetri) impresi l'esame delle opere, traendone la impressione che ho dianzi narrata. Riferii in ordine a questa impressione, mettendo in luce qua il valore tecnico, là il valore storico, altrove il pregio veramente e altamente artistico delle opere. Pur troppo non vi sarebbe stato altro scampo se non quello di acquistare la collezione pel prezzo ingentissimo onde era stata venduta all'estero; ma, pur troppo, contro l'inopia dei mezzi non vi ha buon volere di amministratore che valga a trionfare; e la collezione Charlesworth varcherà prossimamente l'Oceano e recherà all'austero cielo londinese ancora un sorriso, e fra i più cordiali, dell'arte nostrana.

Per buona ventura non andrà del tutto disperso fra noi il ricordo di queste dilettose imagini d'arte. Al male si opporrà un rimedio che si risolverà forse in un beneficio di generale cultura. La miglior parte dei pezzi si va fotografando in proporzioni evidenti e in modo perfetto; altri si riprodurranno all' acquerello con cura singolarissima perchè resti di essi una impressione compiuta, e tutto, riprodotto in fototipia e in cromotipia, varrà a illustrare una storia documentata della nostra gloriosa fabbrica estinta. Non potrei dire da ora se essa comprenderà anche il *biscuit* o se di questa *specialità tecnica* convenga fare in seguito una pubblicazione a parte; voglio però dire che alla pubblicazione ampia e laboriosa che io imprenderò con particolare favore del Ministero d' Istruzione, ho in animo non debba essere estraneo questo Periodico.

Ma un'altra considerazione bensì ci conforta. Lontana dall'Italia la collezione Charlesworth, ormai unica e tale da poter essa sola ricomporre la storia dei due migliori periodi della porcellana napoletana, ci restano tuttavia documenti pregevolissimi di quell'arte festosa e signorile. Con siffatti documenti mi propongo di arricchire la serie fototipografica che ci fornirà la collezione menzionata. Non voglio riferirmi soltanto a un capolavoro, qual' è la *Stanza di Porcellana,* prima ornante la Real Villa di Portici ed ora il Palazzo di Capodimonte (una vera fantasia di arte e, per quei tempi, un vero prodigio di tecnica); non mi riferisco nemmeno a qualche altro lavoro di rara bellezza custodito nel Palazzo medesimo; ma intendo bensì alludere ad altre opere non meno elette di quelle che compongono la maggior dovizia artistica della collezione Charlesworth e che sono possedute da antiche case patrizie napoletane, quali in serie copiose, quali come singoli oggetti ornamentali.

Il Museo del defunto Duca di Martina di Sangro, passato al nipote Don Placido Conte dei Marsi — magnifica raccolta, specie per la serie delle tabacchiere — il Museo Civico del Principe Don Gaetano Filangieri, la collezione del Conte Correale e gli oggetti del Barone Spinelli, della Principessa di Cassaro, del Principe della Roccella e di altre cospicue famiglie ci forniranno esemplari di altissimo pregio.

***

A dare un saggio di siffatti esemplari pubblichiamo in questo numero la illustrazione fototipica di un orologio posseduto da Donna Maria Lecca Guevara, ultima figliuola della Duchessa di Bovino, dalla cui casa la bella opera proviene insieme con altre, se non di pari grandezza, non meno degne di ammirazione. Quest'opera mi riconduce col pensiero ai giorni del maggior fasto della casa patrizia napoletana, ove tutto, dominato dal fascino della fata che l'abitava — la Dama bellissima fra le più belle di allora — tutto illuminavasi di cortesia e di grazia mondana, quasi rispecchiando l'ultimo crepuscolo vesperale del secolo tramontato. Quest'orologio parea battere in quei giorni l'ora del tempo del suo proprio tempo. E quando lo rividi nella Esposizione di arte antica napoletana nel 1877 troneggiare in un'ampia vetrina, solo allora parvemi congiungesse al pregio dell'arte quello della vetustà.

Nel Catalogo di quella Esposizione, rimasta ormai memorabile, esso è definito così al N. 39:

Grande orologio di porcellana in colori. Giove e Saturno che dispongono delle gioie e dei dolori della terra. Bellissimo campione sebbene danneggiato. Epoca Ferdinando IV. — Porterebbe la marca N. 6 (corrispondente alla duplice iniziale azzurra *R. F.* — *Real Fabbrica* — sormontate dalla corona regia).

A parte la descrizione del soggetto che non mi pare esatta, parmi inesatta anche la circostanza del danneggiamento, vocabolo che io muterei volentieri in « ricomponimento ».

Noto, infatti, che l'orologio non rappresenta un' unità decorativa vera e propria. Il tamburo o se vogliam dire la cassa dell'orologio col gruppo figurativo terminale sta tutto da sè in una compagine sola e poggia sulla base mediante un breve affusto di legno simulante il marmo. Le due figurine muliebri che sono ai lati rispondono certamente all'assieme dell'orologio, ma non potrei dire se i due gruppi di puttini, poggianti sulla base, si ricongiungano anch'essi al concetto originale dell'opera. La base stessa manca del tutto; e quella che appare dalla fototipia è solamente di legno rivestita di stoffa.

Ma, pur deplorando che il lavoro manchi di struttura originale, quanta leggiadria, quanta eleganza, quanto elevato senso d'arte non effondono intorno le parti che lo compongono! Il gruppo soprastante ricorda le migliori *accademie* del tempo e certamente rivela uno spirito di modellazione che non sa di mestiere. Esso rievoca tutta una pleiade di plasticatori napoletani che va da Lorenzo Vaccaro a Giuseppe Sammartino, e comprende il Celebrano, il Bottiglieri ed altri meritevoli di alto encomio, i quali nutrirono di linfa berniniana l'arte del proprio tempo. Le due figurine panneggiate in una classica idealità, agili e composte insieme, fan ripensare, per non dir delle Tanagre, alle figure muliebri di Giacomo Serpotta, il grande artefice siciliano, bene a ragione considerato — come il Brustolon veneziano — l' ultima anima di *rinascente* dischiusasi nel secolo decimottavo. E il Serpotta, ugualmente, ricordano i putti folleggianti e dormienti a pie' della mole decorativa.

Come questi putti han poco da invidiare agli *amorini* francesi, giudicati da molti impareggiabili, così la corona floreale che cinge il quadrante dell'oriolo, tutta fitta di foglie e di fiori minuscoli, non sarebbe invilita dal paragone coi fiori di Sassonia ritenuti impareggiabili anch' essi, così infine la porcellana kaolinica non fa troppo rimpiangere le intatte *paste dure* di Germania e di Francia.

Ho detto « mole decorativa » non per appagarmi di un suono iperbolico, ma per esprimere il giusto valore tecnico dell'opera e la sua opulenza rispetto alla fragilità vetrosa della sostanza. L'orologio misura ben settanta centimetri di altezza — oltre la base — e benchè non risulti di un pezzo, il solo pezzo centrale, coronato di figure slanciate da ogni parte con le braccia tese nel vuoto, basta a rappresentare le difficoltà non poche e non lievi opposte al ceramista che intende la poca saldezza della pasta al fuoco altissimo della fornace nell'atto della vetrificazione della *coperta.*

La dipintura a piccolo fuoco, benchè non possa eguagliare la dolce, la fluente perfusione della *pasta tenera* colorata, non poco la rammenta, tanto essa è discreta, tanto è disciplinata dal buon gusto del pittore. Insomma non sarebbe facile rinvenire, fra le *paste dure* napoletane, opera più riuscita di questa anche sotto l'aspetto della coloritura.

Io mi dolgo che la monocromia e la proporzione della tavola illustrativa, e, sino a un certo segno, anche la luce fotografica e la conseguente espressione del modellato, non abbiano consentito una più chiara rivelazione dei particolari di quest'opera. Tuttavia mi lusingo che la gentile dama, che la possiede, tolleri che l'apparecchio fotografico turbi ancora una volta la pace signorile de' suoi salotti. Così potremo avere di questo documento dell'antica porcellana napoletana, ora sommariamente descritto, imagini più distinte e più copiose, e di esse arricchiremo viemeglio la pubblicazione futura.

Per ora sono pago di averlo tratto alla luce della pubblica cognizione e di averne fatta la insegna decorosa del decoroso lavoro a cui mi accingo con fervido animo.

GIOVANNI TESORONE.

XXXVII.

Note Bibliografiche

EUVRE de l'Art Public — Premier Congrès International: Bruxelles — 1900.

Il volume degli Atti di questo Congresso, che ha avuto un'eco sì clamorosa, è stato pubblicato a due anni di distanza dall'epoca in cui il Congresso fu tenuto a Bruxelles. È inutile il ricordare i voti del Congresso bruxellese, poichè già furono stampati e commentati nell'*Arte Italiana.*

Il volume consta di varie parti. Comincia colla lista dei Congressisti, nella quale l'Italia è assai debolmente rappresentata; seguono la narrazione storica del movimento concernente l'Arte pubblica, e le Relazioni presentate al Congresso, le quali, in misura diversa notevoli e autorevoli, si leggono volentieri ed espongono i fatti più ragguardevoli nelle maggiori questioni moderne attinenti all'arte. Essendo tutte pubblicate *in extenso*, ser-

Fig. 160. L'*Arte della Ceramica* di Firenze, all'Esposizione di Parigi.

vono mirabilmente a chiarire le ragioni dei voti proposti dai relatori e contengono qua e là dei pensieri originali e sottili. M. Noef vorrebbe che in fatto di restauri, i lavori nuovi recassero la data e le lettere R. F. S. (Restauro in fac-simile), o la

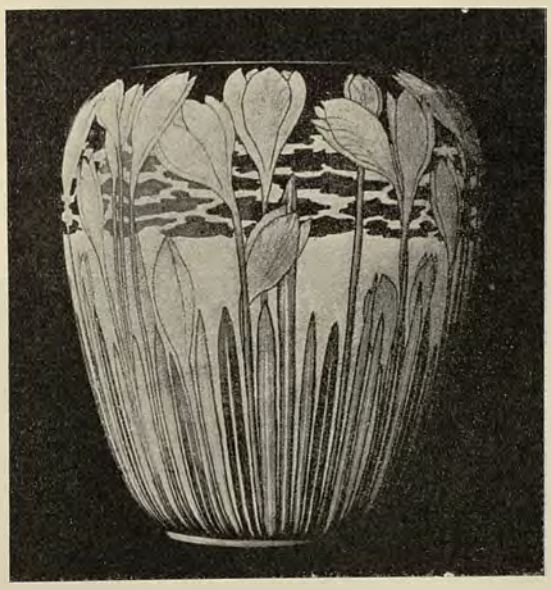


Fig. 161. L'*Arte della Ceramica* a Parigi.

data e le lettere R. L. (Restauro libero), o la data sola per le parti di « creazione totalmente moderna »; M. Tempels, riferendo sopra « l'Influenza dell'Arte sui costumi e la Scuola Primaria » osserva che un popolo il quale disegnasse e non leggesse farebbe più sperare che un popolo il quale leggesse molto e fosse insensibile all'arte; M. Rousseau sui « Concorsi di Roma » osserva che è un controsenso il pretendere di valutare il talento d'un artista dall'esecuzione di un soggetto imposto, e su questa idea compone la propria Relazione; M. Grand-Varlet vorrebbe che ogni dieci anni il corpo dei professori di tutte le

Fig. 162. L'*Arte della Ceramica* a Parigi.

Scuole artistiche fosse sottoposto a un esame, e ciò a combattere i fossili i quali si annidano negli istituti d'educazione, visto « attendu » che nell'insegnamento e nella vita bisogna progredire; M. Crane, esponendo i suoi pensieri sull' « igiene dell' occhio », vorrebbe che i Parlamenti votassero una legge contro l'uso degli annunci commerciali messi in aperta campagna e lungo le vie ferrate, e invoca dell'imposte per gli annunci nelle città, a limitarne gli abusi. Il volume è chiuso dall'ultima parte su le Escursioni e i Discorsi dei Congressisti, fatta viepiù attraente da un buon numero di vignette, le quali accompagnano delle note illustrative sopra le città visitate dai Congressisti: Malines, Bruges, Gand, Liegi.

MONTAGNA — *La Fotosmaltografia applicata alla decorazione industriale delle ceramiche e dei vetri* — U. Hoepli, Milano, 1900.

Questo piccolo trattato, che fa parte dei Manuali Hoepli, ci mette totalmente in un campo industriale; ma l'industria oggi non deve farsi nemica dell'arte, anzi deve unirsi ad essa in un concorde intendimento di progresso. L'industria può e deve agevolare il divulgamento delle arti pratiche.

Cosa è la Fotosmaltografia ce lo dice nelle prime parole della introduzione l'autore: « è l'arte di produrre immagini fotografiche con materie che il calore può mettere in fusione ed incorporare a subiettili vitrei o ceramici ». La Fotosmaltografia,

Fig. 163. L'*Arte della Ceramica* a Parigi.

per dirlo alla spiccia, è la fotografia vetrificata, detta anche fotopirografia, ma più propriamente indicata, secondo l'autore, col nome che si legge sul frontespizio del volumetto hoepliano.

Egli espone la teoria e la pratica di quest'industria; da cui resulta che i prodotti della fotosmaltografia possono essere utilizzati in varia guisa nelle opere d'arte industriale. Intendia-

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Fig. 164. L'*Arte della Ceramica* a Parigi.

moci: si tratta di lavori che la macchina freddamente offre all'industria, la quale li mette in commercio per le piccole borse e soprattutto per coloro cui il linguaggio dell'arte suona troppo alto.

Vorrebbesi, adunque, che il libro del nostro autore decidesse qualche industriale a non sprezzare il concorso della fotografia nella decorazione ceramica, così sorgerebbe insieme una nuova industria grafica per la stampa delle fotografie destinate alla decorazione ceramica. Staremo a vedere.

La chiarezza, pregio essenziale di questi libri, è un merito del piccolo trattato del Montagna, e questo, in fondo al volumetto, offre « un nuovo trovato all'arte industriale » parlando su un sistema di smalto, che chiama « smalto di Roma » o « fotosmaltofania ».

LANE — *Fifty etchings of objects of Art in the South Kensington Museum* — Londra.

Il Lane è il raccoglitore e forse quegli che ha scelto il materiale di questi volumi, composti tutti di acqueforti, le quali sono state eseguite da un gruppo di artisti; e fanno eccezione quelle non degne di una pubblicazione di prim' ordine, come la presente. Essa consta di quattro grandi volumi, che illustrano un gran numero di oggetti d'arte industriale del Museo di Kensington. Il titolo indica che si tratta di cinquanta (fifty) opere, ma il titolo è quello di un volume, e i volumi essendo quattro, gli oggetti illustrati sono dugento. Dugento oggetti d'arte in bronzo, oreficeria, avorio e legno (le opere lignee sono pochissime) rappresentano una bella somma di oggetti; e questi, nel gruppo dei bronzi, sono battenti, statuette, maniglie, mascheroni, forzieretti, armi: nel gruppo delle oreficerie sono pettorali, croci, buccole, coperte di libri, e così via per li oggetti d'avorio e di legno. I volumi contengono soprattutto degli oggetti di bronzo e d'oreficeria, gran parte italiani del Rinascimento, e ne contengono anche nello stile Gotico, Bizantino e Classico (greco-romano); e quest'ultimo stile, per quanto riguarda l'oreficeria, è rappresentato riccamente nel quarto volume, quasi tutto composto di gioielli.

Nel secondo volume è illustrata, in special modo, la collezione Bernal, nel terzo questa e la collezione Soulages, e nel primo l'arte italiana.

La Raccolta del Lane è dunque un tributo considerevole agli studi stilistici dell'arte applicata, e compone altresì un bell'assieme di disegni, i quali non si possono esaminare, generalmente parlando, senza rivolgere degli elogi agli autori. Nessuna parola di testo. Un indice e la dicitura sotto le tavole ampiamente marginate.

DAY — *Windows, a book about stained & painted Glass.* — Londra, 1897.

Un libro su l'arte ornamentale del Day è un fatto da non passare inosservato a chi si occupa dei nostri studi; quindi con piacere indichiamo agli associati dell'*Arte* quest'opera dell'autore di *Nature in Ornament*, dell'*Alphabets old and New* e di altri libri d'arte decorativa.

I vetri dipinti furono e sono uno dei rami d'industria artistica meglio coltivati in Inghilterra; ed oggi gli Inglesi occupano senza possibile contestazione il primo posto sul campo che il Day ha esplorato colla presente opera. La quale si divide in tre parti sostanziali, e considera l'arte della pittura sul vetro in ogni aspetto: la storia, la tecnica, il restauro. Un capitolo speciale della terza parte è consacrato ai vetri moderni, un capitolo della seconda parte ai vetri italiani. Il tutto è ornato di grandi e piccole illustrazioni.

FONTENAY — *Les Bijoux anciens et modernes* — Parigi, 1887.

Un libro di gioielli senza tavole in colori, è simigliante a un prato senza fiori; ma le tavole in colori costano assai, ed un libro speciale, come il presente, è difficile che sia pubblicato come si deve. Ci vorrebbe un autore ricco o un mecenate che ne facesse le spese. Il Fontenay è un gioielliere il quale scrive della sua arte, così il suo libro potrebbe avere, sul frontispizio, la celebre frase oraziana: *Tractant fabrilia fabri*, parafrasata da quella più popolare: *the right man in the right place.* Il volume è presentato da una prefazione del Champier, ove si legge che l'autore risuscitò *avec une liberté de goût, une science et une habilité remarquables les plus admirables bijoux grecs, les filigranes délicats*, essendo *l'inventeur le plus original et un créateur véritable*; e contiene 700 disegni di gioielli inediti eseguiti da M. Saint-Elme Gautier, disegnatore eccellente, come risulta anche dai numerosi disegni che il Perrot ed il Chipiez inserirono nella celebre *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*. Esso consta di una parte storica e di una pratica; la prima di 477 pagine, la seconda meno di 100. Però anche la seconda parte, benchè pratica, è storica anch'essa, e riguarda, sostanzialmente, i mezzi di lavoro nel periodo preistorico e storico. Otto capitoli formano

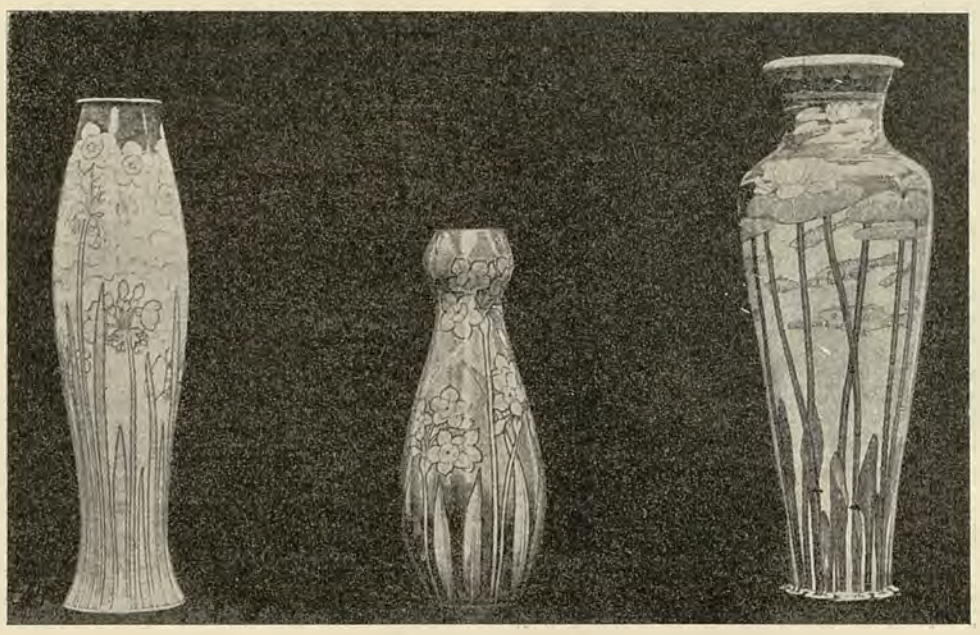


Fig. 165. L'*Arte della Ceramica* a Parigi.

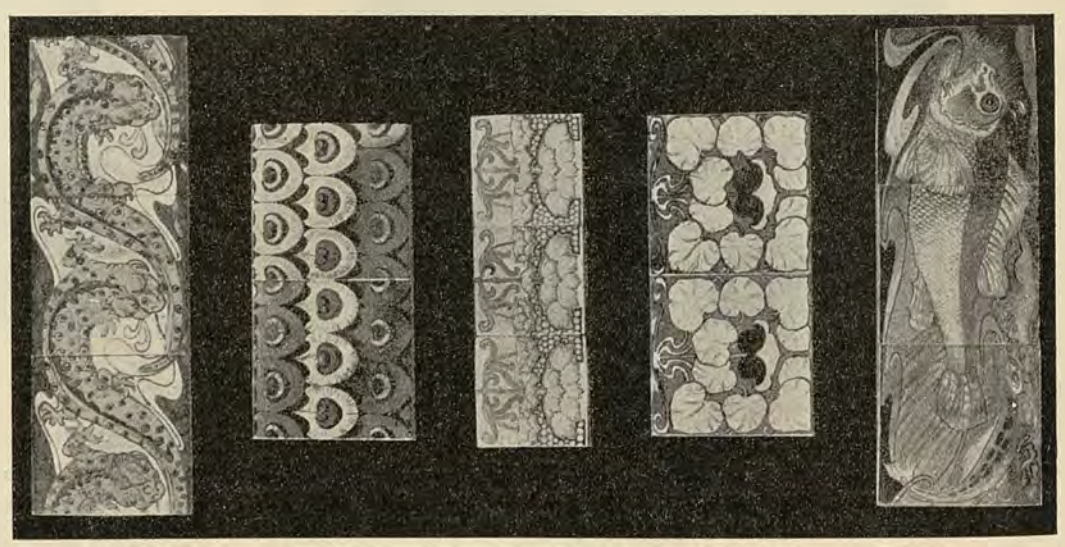
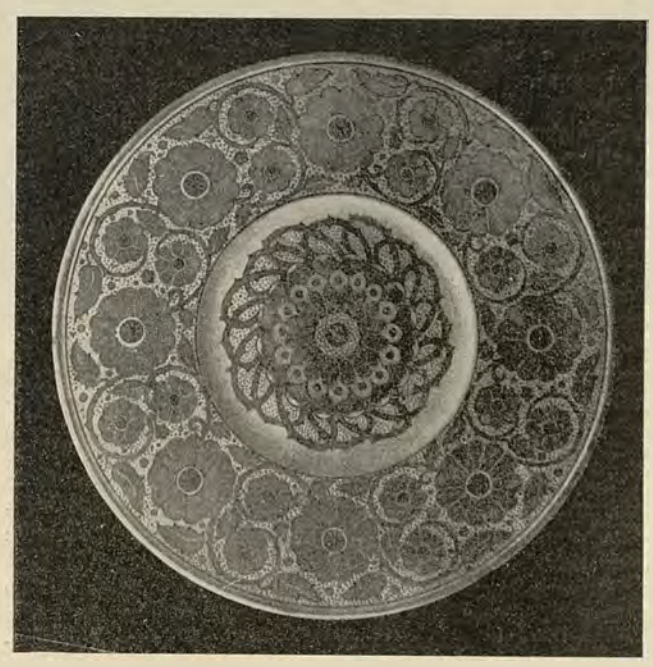


Fig. 166. L'*Arte della Ceramica* a Parigi.

la prima parte e in ciascuno di essi è trattato degli anelli, delle buccole, delle collane, dei braccialetti, dei diademi, delle spille; e la divisione è così fatta per generi, non per ragioni cronologiche; la qual cosa adduce a delle ripetizioni.

Non capisco perchè l'autore abbia preferito questo svolgimento a quello più logico della cronologia, ad evitare che il libro sembri un assieme di varie memorie staccate; comunque, la narrazione procede svelta; e se il libro non può considerarsi una fonte di erudizione, come è in Francia (anche per le nostre arti) il *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* del Daremberg e del Saglio, è tuttavia un libro di utile lettura, che sta fra il genere scientifico e il mondano. E' innegabile pertanto che il Fontenay conosce anche la materia storica del suo soggetto e cita autori ed opere e, quel che più conta, indica gioielli di collezioni private e pubbliche e monumenti scolpiti o musaici là dove, in mancanza di oggetti reali, essi possono lumeggiare e completare la trattazione.

I disegni sono eseguiti in iscala ragionevole, ed in gran parte nelle dimensioni del vero; alla mancanza dei colori l'autore supplisce indicando nel testo le pietre, gli smalti e i vetri policromi degli oggetti.



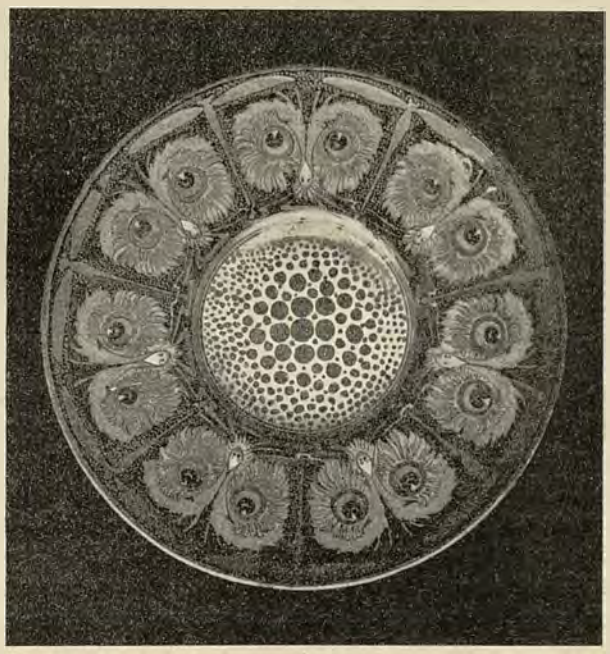


Fig. 167, 168, 169, 170. L'*Arte della Ceramica*, di Firenze, all'Esposizione di Parigi.

Schlumberger — *L'Epopée Byzantine à la fin du Dixième siècle.* — Parigi, 1896.

Questo è il primo volume di un'opera originale sulla storia dell'impero bizantino; il secondo, annunziato quando venne pubblicato questo, non è ancora escito, ma dev'essere imminente, e al secondo deve seguirne un terzo e un quarto. L'autore da molti anni studia la vita bizantina nelle sue varie fasi storiche, e cerca di vedere e di sapere tutto, perchè il suo lavoro abbia il pregio della autenticità e dell'originalità. Cosicchè egli spogliò — dichiara — delle centinaia di volumi e di memorie, studiò minuziosamente le fonti greche, latine, arabiche, armene, e potè ornare così la letteratura bizantina d'un' opera che, a quanto sembra ed a quanto dicono i competenti negli studi dallo Schlumberger coltivati, ha una profonda importanza scientifica. L'autore avrebbe dato prova della sua estesa preparazione negli studi bizantini quando nel 1890 pubblicò un volume sopra Niceforo Foca; e senza entrare sul merito storico del presente libro, ove l'arte è solo rappresentata da documenti grafici, indichiamo i numerosi disegni che fioriscono le pagine di questa *Epopea Bizantina*. In generale, non riguardano opere che tutti conoscono, bensì decorazioni musive, arazzi, stoffe, oggetti d'oreficeria, se non inediti, in gran parte non volgarizzati dalla stampa. Perciò potrà lo studioso d'arte bizantina rivolgersi fruttuosamente al presente volume se desidera nuovi elementi di studio concernenti la decorazione e l'arte industriale. Gli oggetti sono riprodotti per mezzo della fotoincisione e della zincotipia; e se qualcuno ha un'idea sfavorevole dell'arte bizantina e ritiene che sia composta di opere goffe, inanimate e antiestetiche, davanti molte illustrazioni di questo volume modificherà il suo giudizio.

Matteucci — *Il Disegno nelle scuole: osservazioni e proposte* — Livorno, 1900.

È un opuscolo pieno di sincerità, scritto con spigliatezza da un insegnante di disegno, il quale conosce appieno le quistioni che si riferiscono al disegno nelle sue relazioni colla scuola

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

italiana. L'autore dice delle cose che molti sanno, ma ne dice anche di quelle che non tutti hanno il coraggio di dire. Il disegno non è insegnato come si vorrebbe; dovunque, dalla scuola elementare all'università ed al politecnico, è un intruso tollerato da presidi e direttori. Programmi strani per non dir peggio, impossibili ad attuarsi, aule senza luce, mancanza di modelli, una miseria. E gli insegnanti naturalmente sono dimenticati, mal pagati, senza avvenire, senza una via che appaghi il loro amor proprio e le necessità della vita materiale. «Non c'è, infatti, un professore di disegno che sia stato preside di un istituto » esclama l'autore. « Che forse non vi sono, fra questi insegnanti, delle persone colte, attive, laboriose le quali passano la loro vita nella scuola e dedicano ad essa tutte le loro forze? E la sorveglianza? Essa è basata su delle ispezioni problematiche in quanto concerne la competenza degli ispettori. Eppure, osserva l'autore, si potrebbe cavare profitto dal disegno nelle scuole di cultura generale (cita un bellissimo esempio); e si caverebbe se si chiacchierasse meno sulla sua utilità e si avessero più di mira i fatti. Migliorare i programmi, rialzare l'autorità dell'insegnamento, corredare le scuole del necessario e affidare lo studio delle questioni relative al disegno a insegnanti capaci, non ad alte autorità nel campo superiore dell'arte: ecco cosa si dovrebbe fare.

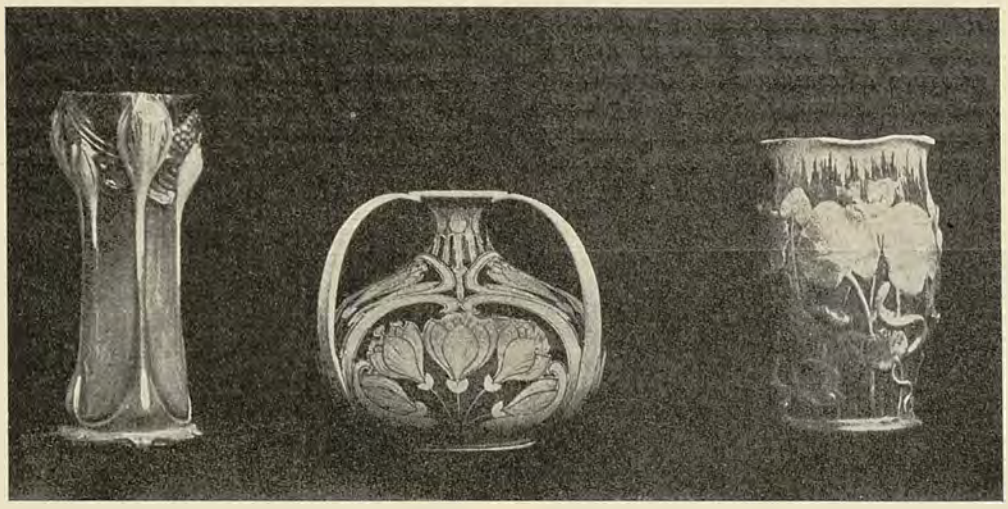


Fig. 171. L'*Arte della Ceramica* a Parigi.

Il Mateucci crede che se il disegno si insegnasse soprattutto negli istituti tecnici seriamente, si avrebbero meno ingegneri che costruiscono senza gusto; e cita il rinascimento dell'arte in Inghilterra dovuto al divulgamento del disegno, e agli ottimi metodi educativi, nonchè ai metodi eccitatori delle scuole, come esempio di quanto dovrebbe farsi in Italia, ove la cattedra del disegno sembra « venga mantenuta in essere per pura misericordia ».

Ha ragioni da vendere il nostro autore. E l'*Arte*, che ha sempre sostenuto la tesi svolta coraggiosamente dal Matteucci, indica con premura il presente opuscolo a coloro i quali credono ancora all'efficacia del disegno nell'insegnamento delle scuole di cultura generale.

Guichard — *Les Tapisseries Décoratives du Garde-Meuble* (Mobilier National) — 2 vol., Parigi.

Presentata da una introduzione del Darcel e da note espositive concernenti le particolarità della fabbricazione, i colori ecc. per ogni singolo soggetto, questa Raccolta, composta di cento tavole scelte dal Guichard, è un eccellente contributo agli studi dell'arazzeria francese, italiana ed inglese. Le tavole, sufficientemente grandi, è possibile studiarle anche nei particolari; e poichè sono eseguite in eliotipia, con una lente è agevole acquistare un'idea esatta dei motivi più minuti, anche se qualche punto sfugge all'occhio dell'osservatore.

Allato di questo merito, c'è il difetto che pochissime tavole sono in colori, e le poche sono eseguite male.

Nella Raccolta alcuni particolari fanno tavola a sè; ma sono pochi; e il genere delle composizioni è il figurativo storico e mitologico. Di begli assiemi a grottesche vi si trovano pure; e la fabbrica che trionfa è quella dei Gobelins. Dei magnifici arazzi vi si vedono altresì di fabbrica fiamminga, per la maggior parte eseguiti su cartoni italiani; la qual cosa, se non fosse suffragata dai documenti storici, è fatta evidente dal genere del disegno, dal genere delle figure, dall'architettura, dagli ornamenti, che sovente compongono fascie sontuose. Si tratta in genere d'opere del XVI, XVII e XVIII secolo, e non è lecito dimenticare alcuni begli arazzi di fabbrica inglese (Mortlake) d'un aspetto nobilmente vigoroso.

Quasi come intermezzo leggiadro si trovano nella Raccolta delle tavole con vasi di fiori; e tutto giustifica, insomma, il consiglio di studiare quest'opera per chi si dedica soprattutto al disegno degli arazzi.

A. M.

XXXVIII.

LE RICOMPOSIZIONI DELLA CANTORIA DI LUCA DELLA ROBBIA

E GLI ALTARI DEL QUATTROCENTO SCOPERTI NEL DUOMO DI FIRENZE

— Fig. da 172 a 175. —

La Cantoria, che è il capolavoro del sommo scultore, se non ne avessimo certezza dai documenti, difficilmente potremmo credere che, fra le molte opere da lui compiute nel corso della sua lunga vita, fosse la prima per ordine di tempo. Aveva poco più di trent'anni quando gli veniva allogata nel 1431, come per costante tradizione fu ripetuto da tutti gli storici dell'arte, ed è confermato dal primo pagamento che la concerne, del 9 aprile 1432, e che è anche il primo documento, che si abbia della sua operosità artistica.

Dell'insigne lavoro, le prime parti, cui pose mano e aveva già dato compimento il 19 dicembre del 1437, furono i bassorilievi, tanto celebrati, dei fanciulli cantanti e danzanti al suono di varî strumenti. Delle parti architettoniche e decorative faceva la consegna nel marzo del 1438. E la Cantoria era già stata murata sulla porta della sagrestia, *di verso i Servi*, in Santa Maria del Fiore il 28 agosto del 1438.

Per il periodo di tempo, in cui fu compiuta, la Cantoria ha, rispetto al carattere evolutivo dell'architettura in quel primo sbocciare del Rinascimento, un'importanza non meno singolare di quanto abbia nei rispetti dell'arte di Luca, come scultore.

Dopo lo Spedale degli Innocenti e la Sagrestia di S. Lorenzo, che furono i primi lavori architettati dal Brunelleschi, seguìti poi dalla Cappella Pazzi nel 1430, la Cantoria di Luca è la sola opera in cui apparisca lo stile iniziale del Rinascimento in tutta la sua purità. Le innovazioni del Brunelleschi nel campo dell'architettura trovarono subito, così in Luca come in Michelozzo, il quale dopo quel sommo innovatore fu il più grande architetto nei primordi del Rinascimento, maggiore eco che non trovassero in Donatello, pur tanto amico del Brunelleschi, ma precipuamente scultore. Nella Tomba di Giovanni XXIII, nel Pergamo di Prato, nella Tomba del cardinale Brancacci, opere di poco anteriori o dello stesso periodo di tempo della Cantoria di Luca, Donatello ebbe a collaboratore Michelozzo, architetto più che scultore. In quelle opere, che sono, nel genere, le più insigni, in cui non da solo ebbe mano, alle forme classiche del primitivo Rinascimento si accoppiano tuttora, più o meno, alcuni elementi dell'architettura così detta gotica, come in altre opere del periodo di transizione dal 1418 al 1430. In altri lavori che Donatello fece da sè solo nello stesso periodo di tempo di quelli eseguiti in compagnia di Michelozzo, quali ad es. le Cantorie in marmo di S. Maria del Fiore e di S. Lorenzo, e il Tabernacolo dell'Annunziata in Santa Croce (si tralasciano le opere di minore importanza fatte in Roma, anteriori al 1433), è invece la più libera e anche licenziosa, pur sempre geniale, interpretazione dell'antico, reso più che nelle forme servilmente imitate, nello spirito sovranamente monumentale. È dunque un fatto notevolissimo come segno dell'evoluzione, che si andava allora lentamente

compiendo nell' arte architettonica, la comparsa di un'opera così eminente, qual'è la Cantoria di Luca, nella quale, forse senza nessuna influenza di scuola, è manifesto un seguito spontaneo e caratteristico dell'iniziata innovazione.

Nelle sue opere posteriori in bronzo, in marmo e in terracotta invetriata, Luca andrà di mano in mano perfezionandosi nella riproduzione delle forme, come imitazione del naturale e come magistero tecnico; verrà pure conseguendo una maggiore elevatezza ed efficacia di concetto e di sentimento, dalla serena e altamente dignitosa rappresentazione dell'ideale della Vergine Madre sino alla più intima e potente espressione del mesto presentimento di lei per l'olocausto del figlio in redenzione dell' umanità; e giungerà a rendere con la massima energia il *pathos* drammatico nella Crocifissione dell'Impruneta. Ma la raffigurazione spontanea, ingenua, non meno viva che naturale e caratteristica dei fanciulli cantanti, rimarrà sempre fra le geniali creazioni di lui la più originale e così perspicua da essere pienamente comprensibile a tutti. A tal segno di un'arte veramente sentita e popolare non giungerà più mai il sommo artefice, e l'opera sua, unica nel genere, com'è ineffabile, fu e sarà sempre inarrivabile.

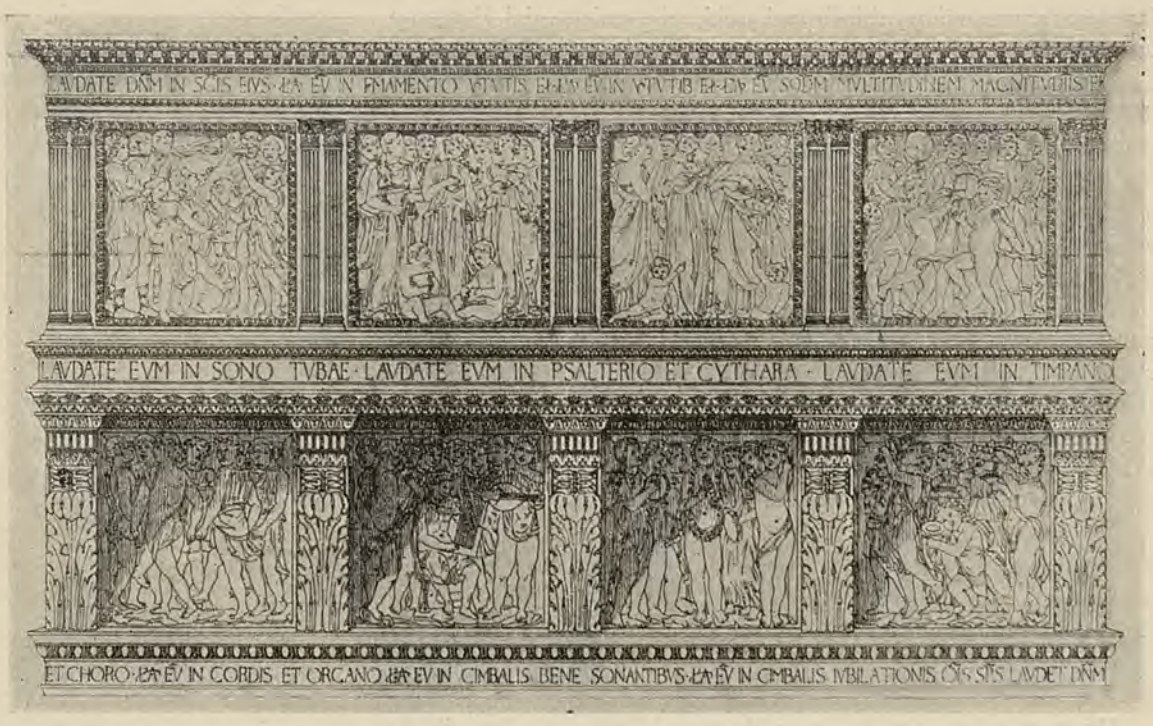


Fig. 172. La Cantoria di Luca Della Robbia ricomposta dall'arch. Castellucci.

Alla Cantoria, quando fu ricostituita dall' architetto Del Moro nel Museo dell'Opera del Duomo, mancavano la cornice di coronamento e i pilastri. Queste parti, che nelle varie vicende subite dalla Cantoria dopo la sua remozione da Santa Maria del Fiore nel 1588, erano andate smarrite, vennero dal Del Moro rinnovate per induzione, basata sulla sommaria indicazione che ne dava un documento sincrono.

Per gli spazii, nove di numero, che dividono e intercludono ai lati della Cantoria i bassorilievi, il documento menzionava otto membri (pilastri), dei quali sette evidentemente interi, e per l'ottavo i due mezzi di fianco presso il muro.

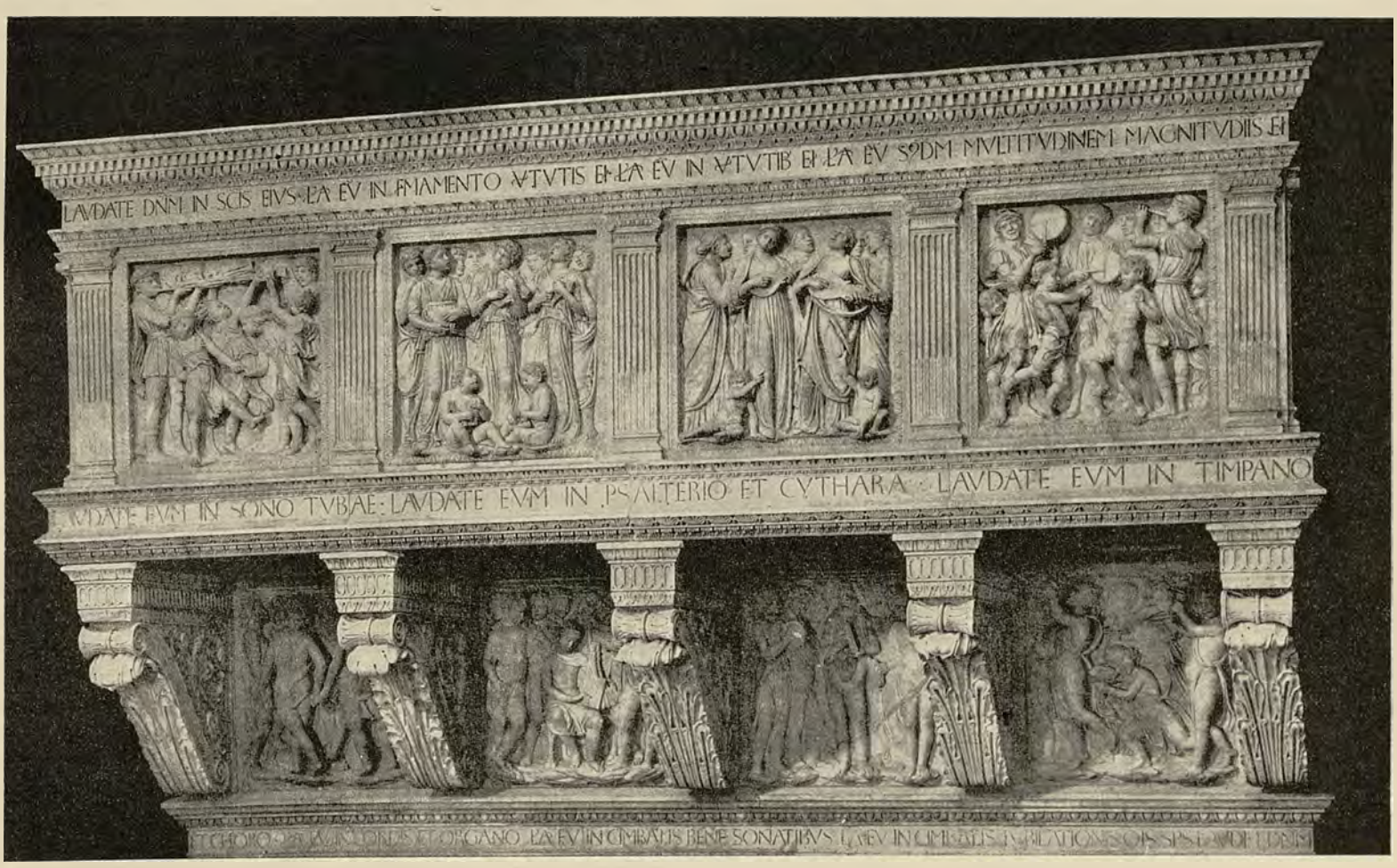


Fig. 173. La Cantoria di Luca Della Robbia ricomposta dall'arch. Del Moro.

L'altezza dei pilastri poi era prescritta dall'altezza dei bassorilievi.

Tenendo conto di queste due condizioni, che gli parvero del pari imprescindibili, il Del Moro ricostruiva semplici i pilastri, dando loro capitelli ionici. Certo egli non ignorava che Luca non aveva mai fatto uso di tali capitelli; ma fu indotto a preferirli ai capitelli corinzii, dopo aver fatto più riprove di questi con modelli in gesso, che si conservano nei magazzini dell'Opera del Duomo: i pilastri con capitelli corinzii, in quella proporzione, apparivano troppo tozzi e pesanti. E se di capitelli ionici non aveva mai fatto uso il Della

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Robbia, l'aveva già usati il Brunelleschi nella scaletta del Pergamo in Santa Maria Novella e nel portico della Cappella dei Pazzi. E a quell'ordine architettonico dei pilastri, bene, anche a giudizio dell'architetto barone De Geymuller, armonizzava il Del Moro la trabeazione o cornice di coronamento. Ma egli stesso, possiamo asserirlo, non era ben persuaso che quella da lui immaginata fosse la forma originaria delle parti rinnovate.

All'adozione dei capitelli ionici, pur riconoscendone la piena razionalità nella presunzione di pilastri semplici, faceva temperata non meno che giusta censura il signor Reymond nella sua opera *La sculpture florentine*, bene avvisando che il Del Moro avrebbe meglio risoluta la difficoltà che erasi studiato di superare a quel modo, se avesse fatto uso di pilastrini binati con capitelli corinzii.

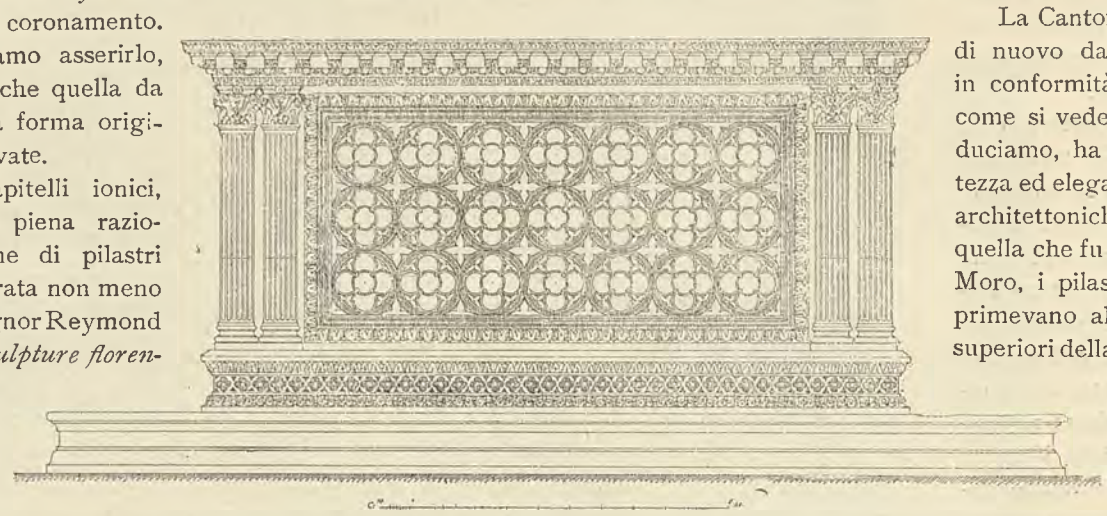


Fig. 174. Altare del Quattrocento scoperto nel Duomo di Firenze.

Un poco prima che il signor Reymond desse alla luce il volume della sua opera, in cui esponeva tale critica, l'architetto Castellucci, aiuto e successore del prof. Del Moro nei lavori di restauro alla copertura del Battistero di S. Giovanni, rinveniva alcuni frammenti delle parti mancanti della Cantorìa. Tali frammenti

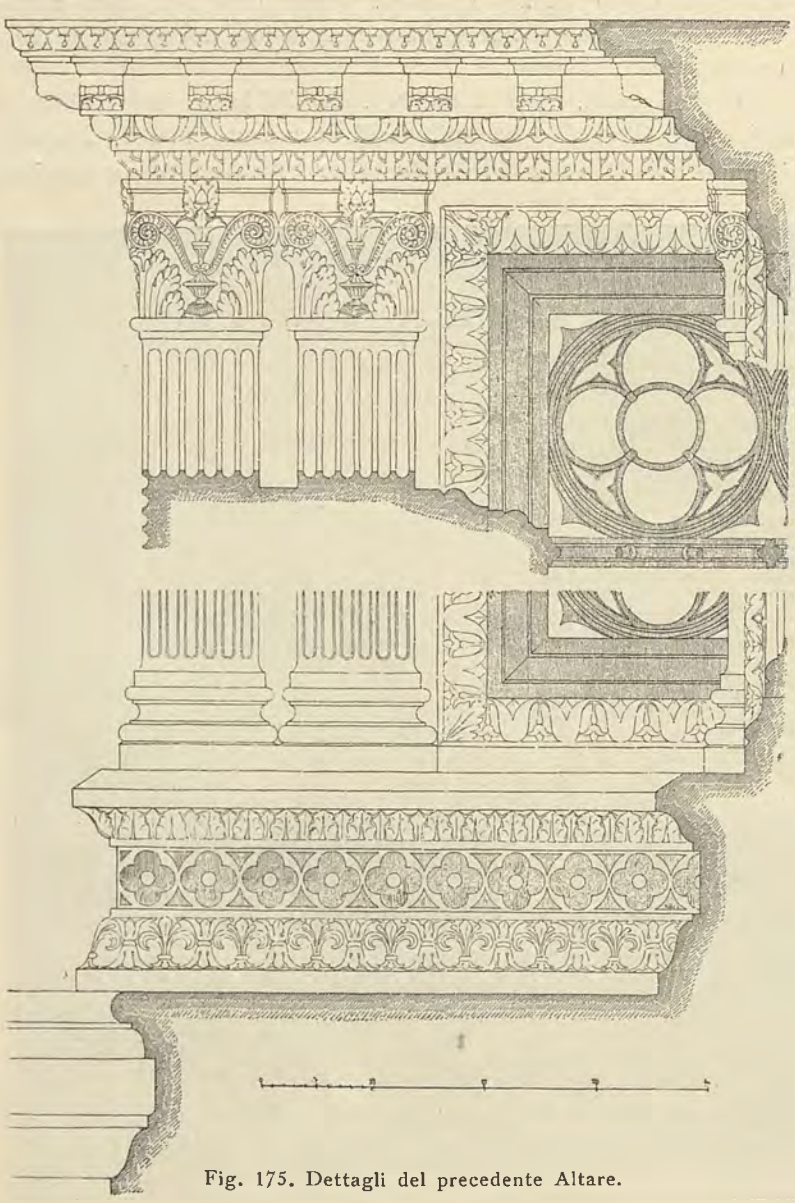


Fig. 175. Dettagli del precedente Altare.

consistono in due pilastrini, evidentemente segati, che costituivano un pilastro binato, e in porzione della cornice finale, disgraziatamente mancante nella parte inferiore, segata anch' essa, forse perchè meglio si prestava al nuovo uso, cui venne adibita come pezzo di marmo nei costoloni della copertura del Battistero. E avendo dal frammento rinvenuto, col confronto di altre opere di Luca, indotto quale dovesse essere la cornice finale della Cantorìa, l'architetto Castellucci potè poi facilmente ravvisare anche un tratto del suo architrave in un pezzo di marmo che giaceva in una delle due Tribunette di S. Maria del Fiore.

La Cantorìa, che venne delineata di nuovo dall'architetto Castellucci in conformità dei frammenti reperiti, come si vede nel disegno che riproduciamo, ha una maggiore spigliatezza ed eleganza di forme nelle parti architettoniche del parapetto. In quella che fu ricostruita dal prof. Del Moro, i pilastri semplici e tozzi imprimevano alle parti architettoniche superiori della Cantorìa una maggiore gravità, che ne faceva prevalere l' organismo a scapito delle parti figurative.

Dopo il voto, che veniva dato dalla Giunta superiore delle Belle Arti, quale in succinto venne pubblicato da alcuni periodici dell'arte, non tanto rispetto alla convenienza di ricostituire la Cantorìa in conformità dei frammenti rinvenuti, convenienza sulla quale non potrebbe esserci dubbio e quindi nessuna controversia, quanto rispetto all'incertezza enunciata sull' originalità di quei frammenti, così per carattere e per forma, come per proporzioni e dimensioni giudicati non consoni alla Cantorìa, io davvero non saprei nulla aggiungere a quanto ebbi, prima di quel giudizio, a pubblicare nell' *Arte e Storia*. E certo non ben provvide la Giunta superiore a consigliare l'esposizione di quei frammenti nel Museo dell'Opera, ove si vedono accanto alle due storie originali dei fanciulli cantanti di Luca, e non già perchè non meritassero di esservi esposti, ma perchè nulla meglio di quella loro esposizione vale a confermare che essi proprio sono quanto ancora per fortuna ci rimane delle parti che si credevano affatto perdute, del capolavoro di Luca.

Nella Cappella mediana della Tribuna della Santa Croce in S. Maria del Fiore, l'architetto Del Moro nell'anno 1895 rimetteva allo scoperto, removendo il moderno altare che vi era stato costruito sopra, un bellissimo altare nel più puro stile dei primordii del Rinascimento.

Un altare identico esiste pure dirimpetto all' altro nella Cappella mediana della Tribuna della Concezione: altare che riproduciamo su disegno dell'architetto Castellucci, il quale ne fece la scoperta (Fig. 174 e 175).

Sappiamo da una deliberazione degli operai del 28 febbraio 1447 (st. f.) che Michelozzo ebbe l'allogazione di fondere una graticola di bronzo per l'altare che si faceva allora per la Cappella di S. Stefano (nella Tribuna della Santa Croce), la quale graticola doveva ornarne la fronte, il tergo e i lati. Ma tanto in quest'altare quanto nell'altro, la graticola esiste soltanto sulla fronte sotto la mensa, invece del paliotto. Non può certo nascer dubbio che la graticola, benchè così ridotta nei due altari, non sia quella allogata a Michelozzo: le forme peculiari di essa sono caratteristiche di quel tempo, come pure gli altari. Ma furono questi, come le graticole, opera dello stesso Michelozzi? Dal contesto del documento non apparisce; e il suo silenzio potrebbe naturalmente farne dubitare.

Da una deliberazione del 20 aprile 1438 sappiamo altresì che gli operai avevano già allogato a Luca della Robbia due altari, pei quali abbozzò e non compiè i bassorilievi della *Liberazione dal carcere* e della *Crocifissione di S. Pietro*. Gli altari però non esistono. Non avendo Luca compiuti i bassorilievi, che gli erano stati commessi, furono gli altari, da esso già fatti, spostati dalla Tribuna di S. Zanobi nelle altre due Tribune, e vennero poi per essi fuse da Michelozzo le graticole? Ignorasi.

Dott. B. Marrai.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile. Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo.

ANNO IX. NOVEMBRE 1900 N. 11.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

È riservata la proprietà artistica e letteraria secondo le leggi e i trattati internazionali.

XXXIX.

UN PAVIMENTO DI STILE SETTECENTESCO

IMMAGINATO ED ESEGUITO IN UNA SCUOLA ARTISTICO-INDUSTRIALE.

— Tav. 61-62 Dett. 41-42 e 45-46 Fig. da 176 a 180. —

Mi piace d'intitolare questo scritto con un titolo che rammenta quello onde mi valsi allorchè narrai, in uno dei primi fascicoli di questo periodico, la " *storia di un candelabro.* „

Benchè i due lavori appartengano a due rami d'arte distinti e dissimili, benchè l'uno fosse nato per impulso spontaneo dell'Istituto e l'altro gli venisse richiesto, pure essi sono congiunti da un vincolo di affinità. E però io mi propongo adesso, come mi proposi allora, di esaminare a parte a parte tutto il processo dell'opera, dal primo concepimento della forma decorativa insino all'ultima operazione materiale necessaria al suo compimento, mirando in questa narrazione, non già al fine produttivo di un' industria manifatturiera, ma alla meta di una scuola che con la industria ha comune il lavoro delle officine.

Altro infatti è il tener dietro al nascere e al compiersi di un lavoro decorativo-industriale a traverso le fasi operarie e consuetudinarie di una fabbrica, per quanto essa s'ispiri ad alti sensi d'arte, altro è seguirlo fra le alterne vicende investigatrici ed operatrici di una officina scolastica, per quanto questa si pieghi a pratichezza di scopo e di mezzi. Se differenza non vi fosse fra i due metodi di lavoro (e il metodo in questo caso non poco si riflette nel fine) nè le fabbriche private potrebbero trarre qualche vantaggio dalle scuole superiori di arte applicata all'industria, nè queste avrebbero ragione di sussistere.

Le fabbriche moderne — e intendo quelle che per la natura della loro produzione han bisogno di un largo e poderoso impianto — non sono più le fabbriche dei secoli passati, poichè il concetto stesso dell'industria si è sostanzialmente modificato da allora in qua. Mutati i bisogni della famiglia umana, aperte tutte le vie del commercio anche ai più piccoli focolari di operosità manifatturiera, signoreggiata dalla macchina la virtù della mano, sostituito il lavoro collettivo al lavoro individuale, l'officina d'oggigiorno non somiglia neppure lontanamente l'antica *bottega* generatrice di arte singolare e di artefici singolarissimi. Lo spirito stesso dei tempi nostri, rispetto al sentimento della forma decorativa ed ai bisogni che essa induce nell'animo degli amatori e dei produttori d'arte, è del tutto dissimile da quello che disponeva i sensi degli uni e degli altri, e del popolo in generale, nei passati secoli. Basterebbe questo solo fenomeno di aver dovuto attendere alla composizione e alla fattura di un pavimento settecentesco in pieno secolo decimonono per farsi un'idea delle odierne corrispondenze dell'Arte con la Vita.

E dire che quasi niun secolo, come il Settecento, stabilì queste corrispondenze in modo più saldo e più sincero. A chi non conoscesse gli usi e i costumi familiari di allora basterebbe dare uno sguardo, non pure alla grande arte figurativa, ma a qualsivoglia ramo d'arte decorativa industriale — le porcellane, i mobili, i bronzi, le stoffe, le ornamentazioni murali — per sentir l'ora del tempo emergere da quelle opere in tutta l'efficacia dei suoi ritmi vitali.

Bene è vero che l'opera della quale mi accingo a parlare venne iniziata or son quasi due lustri e compiuta poco di poi, e che il tempo trascorso da lì a noi è valso a diffondere i germi di nuove tendenze decorative le quali promettono di disciplinarsi e di assumere organismo di stile. Si potrà ragionare come si voglia intorno alla scaturigine prima di questo spirito artistico moderno e del suo rapido estendersi per il mondo, si potrà discernere il meglio dal peggio delle forme onde si vestono siffatte tendenze novatrici, si potrà, e si dovrà magari, molto correggere e molto eliminare, come si ravviano o si sopprimono le propagini mal nate di una pianta giovane assorgente al sole, ma non è dato negare o combattere la promessa di una vita novella tutta pregna di linfa fecondatrice. E meno di tutti potranno negarla o combatterla le scuole di arte applicata che vogliono essere a un tempo gli strumenti fattivi della critica, attraverso lo svolgimento dell'arte ornamentale nei secoli, e le sentinelle avanzate della civiltà progressiva dell'arte medesima.

Coltivare il piantonaio recente non implica dunque il dispregio della foresta madre al cui schermo prosperano i nuovi germogli. In arte, come in natura, ogni forma, che non sia servilmente tratta appunto dalla natura, reca in sè qualche ascosa o palese impronta ereditaria di più o meno prossima o re-

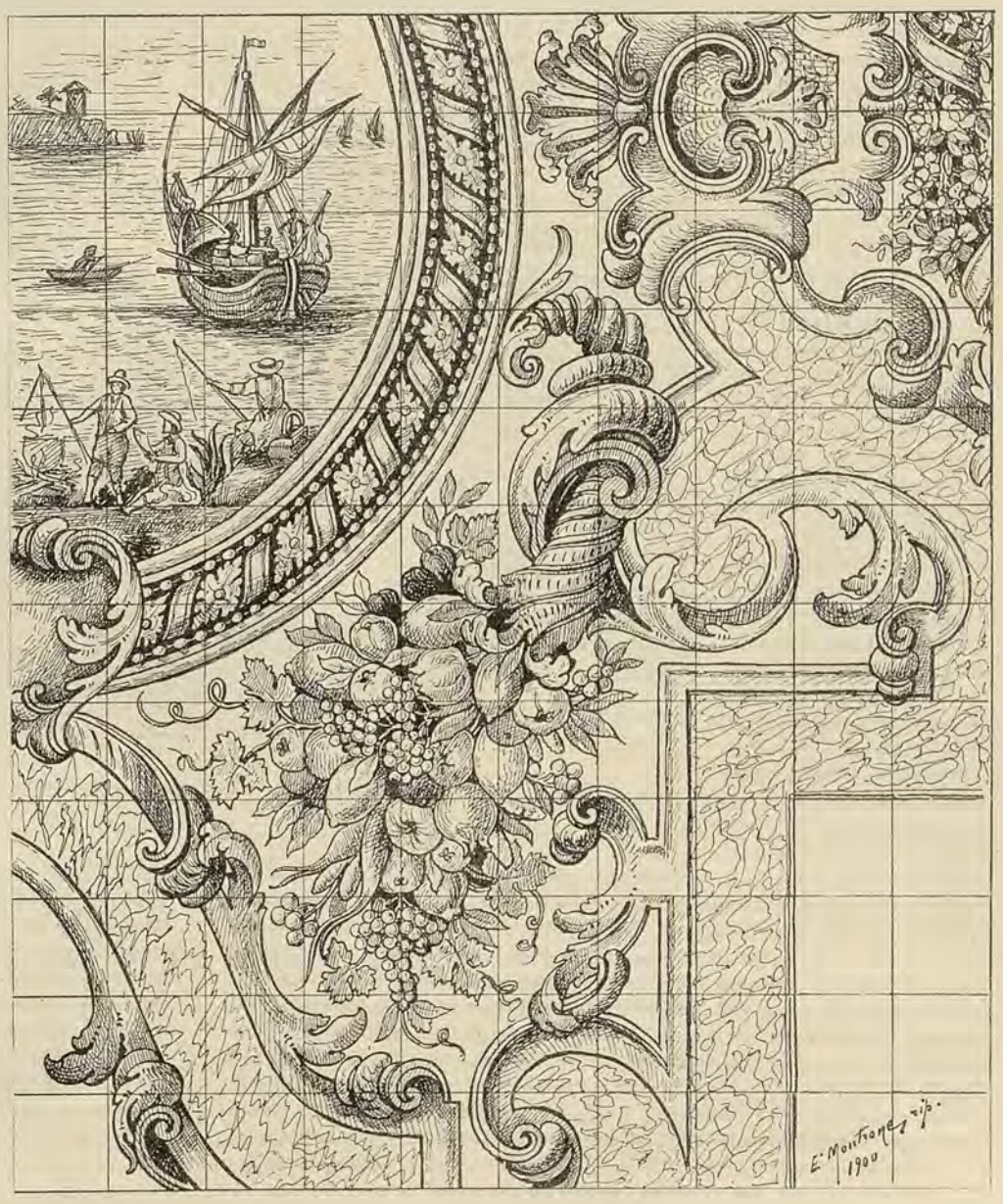


Fig. 176. Pavimento del Sec. XVIII già in S. Andrea delle Dame, ora nel Museo naz. di Napoli.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

mota origine, e le stesse forme decorative testè propagantisi dall'Inghilterra alle Americhe e dal Giappone a noi rivelano apertamente la sodezza di siffatto principio.

Tutto questo considerato, non mi pare un fuor d'opera assoluto l'offrire ai lettori dell'*Arte italiana decorativa* il breve studio che ho promesso, così come non mi parve disadatta alla cultura artistica e tecnica dei nostri giovani l'impresa dell'opera ceramica onde l'Istituto napoletano venne richiesto. Essa rispondeva, è vero, a un sentimento artistico d'altri tempi, ma mi offriva modo di evocare quel sentimento a traverso un tramite vitale, con intelletto di critico operante e con animo di rinnovatore.

***

Or sono nove anni, subito dopo la Esposizione di Palermo ove il Museo Artistico-Industriale di Napoli ebbe assai prospera fortuna in particolar modo per le sue ceramiche, io ebbi l'onore della visita di una illustre signora siciliana: S. E. la Marchesa di Paternò, dama di Palazzo. Ella veniva manifestandomi graziosamente il proposito di volere un pavimento maiolicato di stile settecentesco da servire per i suoi amici i Baron; Pajno, palermitani. Conoscevo la bella villa dei Pajno sorgente verso i Giardini Inglesi e non ignoravo il fine gusto dei suoi abitatori, come non ignoravo la difficoltà d'imprendere un'opera decorativa settecentesca da collocarsi in una città ove lo stile di quel secolo si è rivestito d'una fioritura tutta propria ed ha assunti aspetti di suprema eleganza. Appresi che il soffitto della camera cui destinavasi il pavimento non era opera d'un mestierante ma di un chiaro e gentile artista qual'è Paolo Vetri, e che, a coprire le pareti della stanza, sarebbe stata impiegata una stoffa tessuta espressamente a Venezia dal Jesurum con quella fedeltà di stile che tutti riconoscono nelle produzioni di questo benemerito industriale.

Tali notizie bastarono da sè sole a mettermi, come suol dirsi, in ambiente e a darmi lì per lì una visione embrionale dell'opera. Tuttavia rimasi impedito a seguire questa visione allorchè appresi non misurare la stanza che soli cinque metri di lato e quindi non occupare tutto il pavimento altro che venticinque metri quadrati di superficie. Feci allora notare alla mia interlocutrice che l'angustia dello spazio non consentiva all'opera una grande dovizia ornamentale, poichè, per quanto io conoscevo, i pavimenti a disegni complessi con figure, con fiori, con frutta, con encarpii e volute d'ogni maniera si lavoravano nel secolo decimottavo per località di qualche ampiezza, lasciando a quelle meschine qualche disegno con ornato massiccio, per verità poco piacente, ovvero piccole ambrogette quadre con motivi a ripetizione assai spesso alternate con altre di semplice *cotto*. Segnalai molteplici esempii dell'uno e dell'altro genere d'impiantiti di cui Napoli è ricca, appunto perchè io credo sia stata in Italia la sola città produttrice di simiglianti opere, alle quali è dovuto, se non il primo, certamente il più notevole impulso dell'arte ceramica nelle province meridionali.

Senonchè la signora, interprete dell'intendimento dei suoi amici, deviò subito il corso del mio ragionamento, facendomi avvertire che non si chiedeva nè una copia esatta e nemmeno una troppo servile ricomposizione di antichi elementi. Bastava attenersi al genere non alla specie del lavoro; ci si concedeva quindi piena libertà di operare, purchè ci si attenesse al carattere e allo stile decorativo del tempo.

Non mi rimaneva d'apprendere altro, e quando ebbi saputo che anche nel campo della tecnica mi era dato procedere liberamente, giovandomi dei vantaggi che mi offrivano i nostri smalti recenti e i colori e i metodi di pittura, da noi adoperati al dì d'oggi, ebbi piena consapevolezza del tema che dovevo proporre a me medesimo ed ai giovani della nostra officina ceramica (1).

Accomiatatasi da me la nobile dama, chiamai il più valente di quei giovani, il Montrone (ora capo-officina, insegnante pittura ceramica nella medesima officina di cui allora era alunno) e gli parlai del gradito lavoro da imprendere, lavoro che era al tempo stesso uno studio di stile e un'indagine tecnica non priva di utilità. E aggiunsi, tanto per ispiegarmi più chiaramente, questo discorso. Figuriamoci che una di quelle gioconde marchese, dalla candida parrucca, effigiate dai pastelli del Mengs, prendendo a un tratto anima e parola, ci parlasse in questa guisa:

Fig. 177. Pavimento del Sec. XVIII già in S. Andrea delle Dame, ora nel Museo naz. di Napoli.

Chiedo un pavimento maiolicato per un mio salotto, un pavimento piccino anzi che no, ma al quale vorrei pur dare una qualche espressione di ampiezza. Converrebbe quindi che il disegno fosse tale da pareggiare quelli delle maggiori stanze del mio quartiere, ove sono le volte dipinte dal Diana e dal Bardellini. Lo desidero però alquanto diverso da come usano farli oggi gli artefici della piazza. Mi piacerebbe che un soffio d'arte, di quell'arte che vediamo impressa nelle nostre pitture decorative, ingentilisse gli ornati, i fiori, le frutta onde vorrei fosse profuso il piano maiolicato. Bramerei inoltre che quà e là apparissero alcune vaghe figurine di putti, esprimenti qualche concetto, come le stagioni, le ore o altro di simile. Non ignoro le difficoltà dell'opera (conviene figurarsi che la dama fosse dotata di un sano intuito di arte, anzi che fosse un artista addirittura, il che non era cosa peregrina a quei tempi) poichè intendo che altro è accingersi alla composizione di un pavimento di ampia superficie, altro è trattarla, dirò così, a scala ridotta; ma in questa difficoltà è appunto il segreto dell'espressione dell'opera. Mutate le proporzioni dell'*insieme* deve esser mutata, s'intende, la fattura delle parti tanto nel disegno quanto nel colorito. Non dico già che abbia ad invertirsi la disposizione di questo elemento, e che il giallo debba mutarsi in azzurro, o che il rosso abbia a prendere il posto del nero o del verde, e così di seguito, ma voglio bensì dire che tutto vuol essere soffuso di una dolce mitezza di colore e di tono, affine di ottenere, con la qualità e col valore delle tinte, quei rapporti che la distanza istituisce fra colori integri e vivaci. Anche i contorni rigidi, che son tanta parte del carattere stilistico di queste opere, vanno trattati con maggiore arrendevolezza di mano, non tanto però da non tener conto della distanza e soprattutto della intensità visiva che si spende guardando un pavimento rispetto a quella che s'impiega per apprezzare la pittura di un quadro. Fra i nostri maiolicai non primeggia davvero la

(1) Trattandosi di un'opera derivante in certo qual modo dall'antico e riferentesi in ispecie a un pavimento, il Direttore Artistico di allora Prof. Filippo Palizzi espresse a me, Direttore Tecnico, il desiderio che assumessi l'assoluta direzione del lavoro anche per la parte stilistica decorativa.

cultura artistica; essi disegnano parte per istinto parte per abito quotidiano ed hanno la mano più facile che sapiente, più grave che sicura. Orbene, io vagheggerei dei fiori dalle forme squisite, inclinanti alla grazia di natura, pure restando nella graziosità convenzionale dell'arte decorativa del nostro tempo. Non vediamo forse tutti i giorni venir fuori dalle fabbriche di porcellana di Sèvres, di Sassonia, di Vienna, di Franckenthal e dalla nostra di Napoli fiori e frutte e amorini e nastri e farfalle dipinti col criterio testè manifestato? Non dico che si debba condurre sino a quel segno lo spirito della esecuzione, poichè altro è la materia della porcellana e l'impiego che si fa di un vassoio, di una lastra per mobile, di una profumiera o di una coppa, altro è la materia della maiolica adoperata a uso di pavimento. Dico però che se un artefice esercitato a quell'arte passasse a trattare la maiolica, pure assuefacendosi all'uso franco e ardito del pennello che questa richiede, esprimerebbe del primo senso operativo acquisito quel tanto che è necessario ad arieggiare nel mio piccolo pavimento il carattere, appunto, della porcellana. Sarà alquanto audace il mio proposito, sarà magari incorrispondente alla logica ornamentale dei secoli passati (benchè i musaici romani, e i commessi marmorei del decimosesto e decimosettimo secolo, e gli stessi pavimenti maiolicati del Cinquecento c'indurrebbero ad ardite composizioni) ma tant'è, vediamo eseguita dalla nostra Real Fabbrica tutta una stanza di porcellana dalle pareti nitide come vetro, ricche di fiori e di frutte splendenti come gemme, e non potrò io sodisfare il capriccio di far posare le nostre seriche scarpine gemmate e le pieghe delle nostre sottane costellate di fiori su una pedana del color del latte, tersa come l'avorio e cosparsa di ornamenti floreali miti e soavi? Del rimanente, il capriccio è un po' la legge del gusto presente e chi volesse negarlo negherebbe molta parte della giocondità, della vivezza, della grazia del secol nostro.

Tutto quanto ho detto sin qui (è sempre la dama che parla) costringe a un altro dovere: quello di far corrispondere alla espressione ornamentale dell'opera ed alla sua fattura la materia da impiegare. Lo smalto bianco voluminoso ora adoperato dalle nostre *figuline*, sul quale stridono malamente il giallo e l'arancio accesi, e i vividi verdi, e i paonazzi nereggianti — il solo azzurro è docile per sè medesimo, forse perchè tratto da una materia impura — e che nel vasto ambiente di un'aula o di una chiesa può non turbare la vista, non si addice punto al nostro bisogno. Parimente non mi tornerebbero gradite quelle piastrelle mal tagliate e mal livellate che rendono cotanto visibili e indecorose le commettiture. Tutto in questo lavoro vuol essere regolato da armoniche corrispondenze, e, pure non chiedendo l'inutile sforzo di far mutare alla maiolica la propria natura sostanziale — il che riuscirebbe a danno dell'opera e del suo uso — bramerei che lo smalto fosse pulito, e uguale di superficie, di colore, di splendore, e che il taglio preciso delle mattonelle rendesse possibile l'incontro preciso degli ornati lineari nei punti di attacco fra pezzo e pezzo.

Non prescrivo un limite assoluto di tempo e di spesa, purchè non si abusi di siffatta libertà, oltrepassando i confini in cui ogni opera d'arte decorativa, sia pura singolarissima, deve essere contenuta. ma desidero appunto un'opera d'arte decorativa vera e propria in cui la coscienza dell'artista si congiunga alla sapienza del tecnico per raggiungere un comune intento di nobiltà e di bellezza.

Fig. 179. Pavimento del Sec. XVIII nell'Oratorio di Suor Orsola Benincasa a Napoli.

* * *

Così, per bocca della dama imaginaria, parvemi di aver espresso abbastanza il pensier mio al giovane artefice affinchè egli piegasse l'animo e la mano all'opera da intraprendere con lucidezza di metodo e di fine. Senonchè bisognava spendere altre cure preparatorie avanti di segnare il primo schizzo del pavimento; bisognava consultare i documenti del tempo nelle chiese e nelle case, impresa per verità non difficile, ma, per la copia stessa e la varietà dei documenti, soggetta anch'essa a un rigoroso criterio direttivo.

Ho già detto che Napoli è ricca di siffatte opere, ed ora aggiungo essere esse così varie e così notevoli da meritare, non la semplice menzione che ne farò in questo scritto, ma una illustrazione particolare.

Mettendo pure in una privilegiata categoria alcuni lavori cospicui del genere, come il pavimento della chiesa di S. Lorenzo ad Anacapri, opera di Leonardo Chiaiese del 1761, e parecchi altri, si può dire non esservi chiesa di Napoli e dei dintorni che non possegga, o in una cappella, o nell'abside, o in tutto il piano della crociera, o negli annessi della chiesa, qualche pavimento settecentesco degno di osservazione. Non si parli poi di un documento o piuttosto di un monumento di quest'arte napoletana, il quale orna il gran claustro del convento delle Clarisse. Qui veramente non trattasi di un pavimento, ma di un maestoso rivestimento architettonico di maiolica settecentesca. Qui i parapetti giro giro al claustro, i sedili sagomati, le colonne sorreggenti i festoni pampinei, allineate in un duplice viale tagliantesi a croce nel bel mezzo dell'ambito folto di verdura umida e fragrante, qui tutto insomma è ricoperto di bella maiolica sceneggiante la vita del tempo, tutto s'illumina di mutevoli riflessi, tutto canta al sole con l'accento di un inno festoso in un sepolcro di vive. Il professore Emilio Berteaux, che fu, come me, un fortunato visitatore di questo sacro ricinto, e che ha scritto sullo storico convento della Regina Sancia una pregievole memoria (1) descrive con colorito stile quest'opera sontuosa, che attribuisce alla mano di artefici abbruzzesi, ripetendo la opinione dei più sulla origine della miglior parte di siffatti lavori. Egli veramente rimette al giudizio dei tecnici e dei ricercatori di documenti di archivio (l'opera di questi ultimi non mi pare davvero di facile intrapresa)

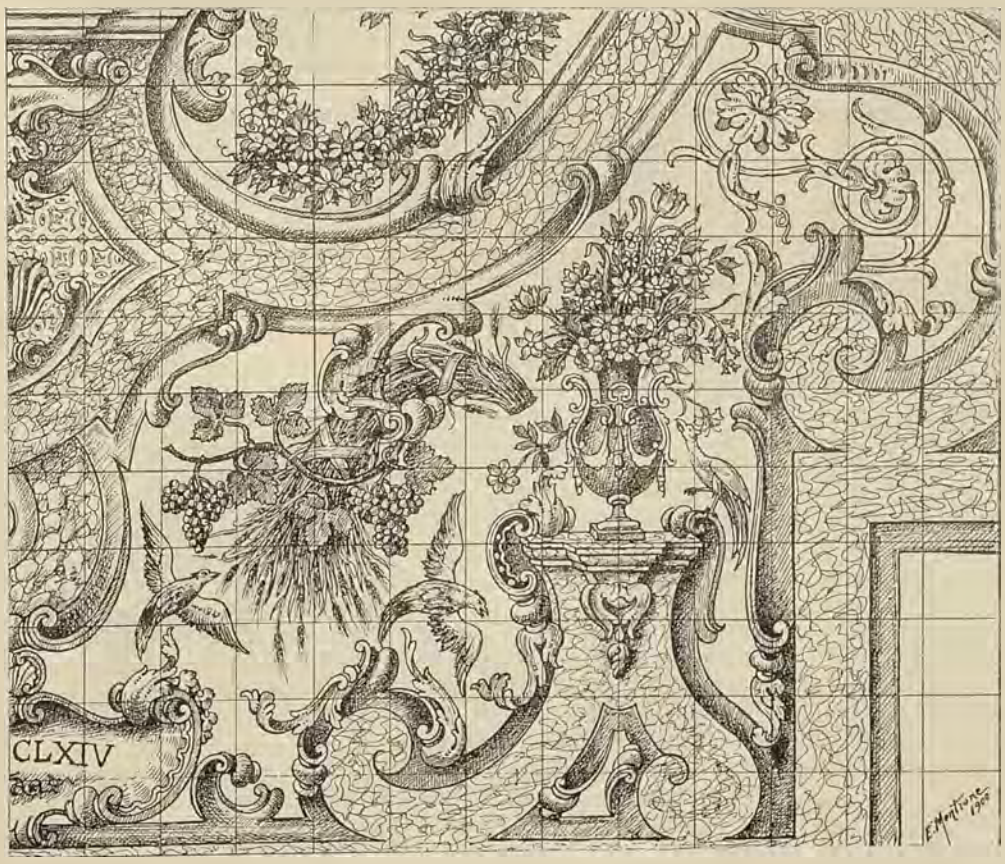


Fig. 178. Pavimento del Sec. XVIII nell'Oratorio di Suor Orsola Benincasa a Napoli.

(1) Extrait des Mélanges d'archéologie et d'histoire — pubbliés par l'Ecole Francaise de Rome T XVIII.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

la conferma del giudizio proprio; ma io, dal canto mio, confortato da particolari osservazioni tecniche, non mi perito di proclamare che l'opera appartiene a quelle medesime officine e a quelli stessi artefici onde provengono i pavimenti napoletani dei quali ora ci occupiamo.

Le fabbriche abbruzzesi di Castelli, non ebbero che una semplice influenza educativa sugli artefici nostri, parecchi dei quali, e fra costoro i capi stipite della triplice generazione dei Chiaiese, si recarono negli Abbruzzi per meglio impratichirsi nell'arte ceramica, fiorente sin dalla metà del Seicento nella terra dei Grue e dei Gentile. Lo stesso Domenico Giustiniani, fondatore della estimatissima fabbrica nota dal suo nome, seguì, molti anni di poi, l'esempio dei Chiaiese, prima di fondare la propria *Figulina*.

D'altra parte Francesco Antonio Grue, fatto prigione dal Mendozza, fu condotto a Napoli nel 1716; e un piatto della collezione Bonghi (ora nel Museo di San Martino) recante il nome del Grue e la data 1718, dimostra come egli avesse qui lavorato un bel pezzo da pittore ceramico. Anche un vaso, anzi parecchi vasi, fra le ceramiche certosine e quelle degli aboliti conventi napoletani portano la firma del Grue. Questo spiega viemmeglio la influenza che ebbe il gusto della maiolica castellana su quella di Napoli.

Senonchè i Chiaiese possono considerarsi come i principali instauratori della maiolica settecentesca nel Regno delle Due Sicilie, maiolica che essi trattarono con larghezza, segnatamente applicandola ai rivestimenti degl'impiantiti, ed esportarono dappertutto nel Regno sino in Sicilia. Essi tennero fabbrica sino al 1848 in via Marinella n. 60 (soli pochi anni addietro fu demolita la fornace) e vi lavoravano con impronta propria, affatto locale e affatto indipendente (1).

Non per vano bisogno di erudizione ho messo in luce questa circostanza dell'autonomia della maiolica napoletana, e del suo primo derivare dalla fonte abbruzzese onde le venne principalmente il gusto del colorito. Ho voluto bensì affermare un fatto che si risolve, nel caso nostro, in materia di critica ausiliatrice, anzi in virtù operatrice del nostro lavoro.

La tavolozza della maiolica italiana a gran fuoco nel secolo decimottavo — si potrebbe meglio dire dal decimosesto sin presso alla fine del decimonono — riducevasi ai pochi colori dianzi menzionati: il giallo, l'arancione, l'azzurro, il verde ed il nero. E pure quanta varietà e quanta disparità di aspetti non si manifestano fra maiolica e maiolica di anni e di regioni diverse! Non è ardua cosa il determinare la genesi di questo fenomeno. Esso proviene dalla disposizione delle varie tinte fra loro e soprattutto dalla prevalenza di una tinta su tutte le altre. Ora io non esiterei a chiamare la maiolica settecentesca delle provincie meridionali d'Italia: *la maiolica del giallo imperante e del verde invadente*. Infatti l'uno e l'altro colore, il primo per valore quantitativo e per preponderanza intensiva il secondo, primeggiano su tutte le altre tinte senza alcuna armoniosa legatura, anzi con dissonanza palese. La disarmonia è più avvertibile dopo il paragone della nostra maiolica con la veneta e con la savonese di quel tempo. In esse primeggiava alquanto il verde — un verde tenero, però, opaco, misto di zaffera e di giallo, non quello integro di rame trasparente e stridente —, ma al verde contendeva il campo anche il paonazzo vinoso di manganese, che da sè solo basta a neutralizzare, quando vi fossero, le violenze del giallo e dell'arancio.

Con questa preparazione dell'occhio, tutta a pro' della signorilità dell'opera da intraprendere e non a danno del suo carattere, condussi il Montrone al primo esame dei pavimenti del tempo. Si cominciò da quello donato al nostro Istituto dal Principe don Marcantonio Colonna di Stigliano, opera del 1777 già collocata in una chiesa di Forio d'Ischia. Si passò quindi al pavimento della chiesa e delle cappelle di S. Filippo e Giacomo, a quello della Pietra Santa, a quello di Donna Romita ed a parecchi altri, fra i quali mette conto di menzionare il pavimento del Refettorio di Sant'Andrea delle Dame anche del 1777, trasportato, dopo l'abolizione del Convento, al Museo Nazionale, e quello dell'oratorio di Suor Orsola Benincasa del 1764, segnalabile il primo per la varietà del disegno e per la mitezza del colore, apprezzabile il secondo pei rapporti dello spazio con lo scomparto, per la vaghezza del concetto ornamentale e per l'accurato disegno dei fiori. Aggiungasi a questi due il pavimento del coro delle monache del convento di Donn'Albina, opera tra le più belle del genere per la robustezza dell'ornato e del colore.

Il pavimento del nostro Istituto, di cui accenniamo lo scomparto nella figura 180 era quello però che meglio rispondeva al nostro bisogno appunto per la semplicità dello spartito o, se si potesse dire, per la sua ossatura. Tutti questi pavimenti, infatti, risultano di una parte che potrebbe chiamarsi *costruttiva*, la quale è confortata da una logica architettonica che si svolge a volte a tal segno da raggiungere gli effetti delle fughe prospettiche, e di una parte ornativa, varia, volubile, spesso bizzarra addirittura. Questo dimostra che anche in quei tempi di apparente capriccioso governo dello stile, stava riposto in fondo alla coscienza di ogni artefice un sano concetto della ragione ornamentale. Solo a me pare — e lo facevo osservare al Montrone — che questo concetto non venisse sempre sanamente applicato. Che gli artisti del settecento si piacessero a esprimere la foga della loro fantasia scenica e allucinante creando sulle pareti delle case simulacri di archi, di modiglioni, di pilastri, di avancorpi, di risalti d'ogni maniera si può concedere, e si può consentire che altri fingessero di sfondare le volte delle chiese sovrapponendo cornici a cornici, balaustre a balaustre, colonne a colonne sino ad attinger le nubi recanti in grembo la gloria degli angioli e dei beati; ma l'appiccicare sul piano eguale di un impiantito simulacri di mensole, di transenne, di plinti, di gradini ostili ai passi umani, questo mi pare, senz'altro, una libertà folle, per non dire una degenerazione assoluta della logica dell'arte. Già non è poco concedere alla mobilità dello stile del tempo — continuavo a far osservare al Montrone — il rappresentare, sulla faccia di un pavimento, membrature sagomate, e fondi di cielo, e amorini volanti, e fiori, e frutte, e nastri sciorinati in aerei ondeggiamenti, e insistevo che convenisse tener ben conto di questa concessione nell'atto di eseguire il lavoro, affinchè vanisse ogni parvenza di rilievo reale negli ornati, moderando o sopprimendo addirittura i getti d'ombra, e prendesse sodezza la trasparenza del cielo. Converrebbe, aggiungevo, che lo spirito di un antico arazziere, soccorresse l'occhio e la mano del pittore nel duplice intento.

Sotto la guida di questi precetti venne eseguito un primo schizzo, indi il bozzetto definitivo dello impiantito, il quale, salvo lievi correzioni, risponde alla tavola in cromo pubblicata in questo fascicolo.

Lo scomparto, come vedesi, è assai semplice e trae origine da quello del pavimento antico del Museo Industriale. Nel mezzo è un tondo chiuso da una cornice complessa, di un tenero giallo d'oro, rinchiusa, a sua volta, in altra simile cornice quadra avvinta alla prima da quattro cartocci. Al termine esterno di questi è una conchiglia sorreggente una mascherina muliebre di un grigio madreperlaceo, neutro, uguale. Nel tondo, su un campo di azzurro cilestrino pendente anch'esso al grigio, sopra un breve cumulo di nubi, è un gruppo di amorini festanti, intesi a intrecciare quei tralci floreali onde è cosparso tutto il pavimento. Ai lati, verso gli angoli, sono quattro spazii sagomati, chiusi anch'essi da cornice, contenenti quattro puttini che simboleggiano le stagioni. Altre cornici, qua sceme di ornamenti, là arricchite di vilucchi, dove rettilinee, dove angolose, dove dolcemente curve, dividono il campo generale dell'impiantito in campi minori, sui quali s'intrecciano festoni e ghirlande di fiori e di frutte. Ancora verso gli angoli, e verso la metà di ogni lato, sono conchiglie azzurrine che richiamano, con sodezza maggiore, l'azzurro cinereo del cielo. Precisamente negli angoli, poi, quasi a riposar l'occhio da quella festa vagolante di fiori, sono quattro coppie di volute strettamente ornamentali — è una foggia di ornato che si ritrova in tutti i nostri pavimenti settecenteschi — chiuse anch'esse da cornici.

Il fondo normale dell'impiantito è di una tinta lattea *pompadour*, la quale prende risalto — e anche questo risponde a una nota di stile — da zone simulanti il marmo. Ora è proprio in queste zone, e nei quattro cartocci centrali, che si stimò opportuno di riporre la nota moderatrice del giallo delle cornici, facendo ricorso a un colore violaceo assai più puro e più vivido di quello che alla tavolozza ceramica settecentesca concedesse il biossido di manganese.

Il margine estremo del pavimento, giro giro alle pareti, destinato ad accogliere lievi mobili intagliati e dorati, è di una tinta complessa, anzi complementare dei colori primeggianti nell'impiantito, una tinta fra il grigio caldo e il violaceo, resa anche più neutrale da un fitto punteggiamento che ricorda la tessitura del porfido.

Su questo simulacro lapideo, assai più gentile degli austeri marmi venati, onde gli artefici del tempo soleano circoscrivere siffatti impiantiti, stendonsi bizzarramente le ultime propagini dei festoni floreali, attenuando così la rigidità del limite fra il campo centrale e quello circostante.

La nota più libera, più spigliata, o, se potessi dire, la cadenza canora dell'impiantito è riposta tutta nei fiori e nelle foglie, queste di un verde tenero variabile, solo qua e là acceso da qualche tocco più vivo, quelli in massima parte rosei, azzurri, porporini. L'arancio e il giallo delle frutte, note integre e risolute, necessarie a richiamare il colore degli ornati in giro, sono anch'esse contemperate dalla tinta vinosa dei grappoli di vite adagiati sui verdi lobi delle foglie.

Ora il fatto stesso di aver io descritta l'opera con qualche precisione sugli elementi fornitimi dal primo bozzetto dimostra la diligenza con la quale questo venne condotto, circostanza assai notevole per un'officina scolastica e, in genere, per qualsiasi lavoro decorativo traducibile in tecnica. Ciò risponde, infatti, non soltanto a un precetto ma a una necessità di mestiere, poichè bene spesso dal solo bozzetto vuol dedursi il prezzo di costo e il prezzo di vendita di un lavoro.

Altro è lo studio dell'artista, altro è l'ambiente di un'officina sulla quale incombono, come assidui fantasmi, l'impiego giornaliero dei capitali e delle macchine, la rimunerazione degli operai e il consumo di un materiale copioso e costoso. Più o meno grande, più o meno vitale e produttiva cha sia, l'officina è sempre un fiume fluente alla foce e rodente le proprie sponde e il proprio letto.

Bene è vero che alle officine scolastiche sovvenzionate, pel fatto medesimo del loro essere, mal si applicherebbero i criterii mercantili di un'officina industriale, come non mai si applicarono e non si applicano alle Manifatture di Stato, poichè sia le une che le altre intendono al solo scopo di tener vivo il prestigio dell'arte. Ma non fosse altro che per la sua stessa ragione educativa anche l'officina scolastica conviene che tenga in relativo conto il tempo, la mano d'opera e il costo del materiale impiegato.

Aggiungasi l'altra circostanza che in officina non è dato passare di un salto dal bozzetto all'opera, come potrebbe fare un pittore per un suo quadro o un decoratore per una sua decorazione. Fra l'uno e l'altro sta di mezzo il *modello*, ossia lo sviluppo compiuto del bozzetto a grandezza naturale, in tutte le sue più minute particolarità e in tutte le sue soggezioni alla tecnica. Non una lacuna può lasciarsi incolmata, non un dubbio insoluto; la via deve esser chiara, piana, precisa, perchè vi si cammini sopra, e da molti con passo uniforme, franco e spedito.

Ciò premesso, torniamo al caso nostro speciale.

Approvato che fu il bozzetto dal signore che avea commesso il lavoro

(1) Nello stesso Museo di San Martino ho rintracciato un documento notevole, della cognizione del quale rendo grazie al direttore di detto Museo, Prof. Vittorio Spinazzola, che me lo indicò. Trattasi del rivestimento, a quadrelli maiolicati, di due sedili in pietra che sono in un antico annesso del refettorio dei frati, ora sala X contenente i ricordi del teatro popolare. Il disegno, il colore, la tecnica rispondono in tutto ai pavimenti napoletani settecenteschi. In un angolo si legge *F. Dominicus Marotta fecit die 21 mensis. Oct. 1758.*

e dallo stesso Paolo Vetri, passammo appunto all'esecuzione del *modello* o *cartone* che voglia chiamarsi, del quale cartone si può avere qualche cognizione dalle tavole di dettaglio aggiunte al fascicolo. Tutto un quarto del pavimento venne dipinto a grandezza naturale, oltre il *soggetto* centrale e i quattro *soggettini* degli angoli (1) eseguiti a parte, e tutto, benchè dipinto a tempera — materia che esprime assai imperfettamente la fluidità e la vivezza della maiolica — venne condotto con industriosa cura perchè rispondesse ai precetti tecnici di questa pittura. Qui, meglio che sul bozzetto, venne espresso il carattere tessile che intendevasi dare al colore perchè questo non insorgesse contro la pace degli occhi e dei passi; qui, meglio che sul bozzetto, furono determinati i rapporti fra i limiti degli ornati e la partizione dei quadrelli, affinchè questi non tagliassero quelli indecorosamente; qui per ultimo venne affermata l'impronta che conveniva dare alle figure, agli ornati e soprattutto ai fiori.

Troppo mi dilungherei se volessi seguire a passo a passo questo ultimo processo preparatorio del lavoro; cionondimeno piacemi di richiamare l'attenzione del lettore sopra soli due punti di questa estrema ricerca. Il primo è di aver consigliato il Montrone di non adoperare una tavolozza a libero impasto, ma di attenersi invece a un numero determinato di tinte, magari molte, ma quelle e non più, non altrimenti da come usa fare un pittore sperimentato che si accinga a dipingere un *modello* di arazzo: il secondo quello di avergli proposto un modo, a parer mio, logico e opportuno per dare ai fiori una espressione viva di arte e di stile.

Facevo considerare al valente giovane come la squisitezza della forma vitale debba sempre attingersi alla fonte medesima della vita, val quanto dire osservando *il vero* con intenti occhi sagaci, ma gli facevo considerare altresì che non mai la forma vera, materialmente veduta e meccanicamente riprodotta, assurse al fastigio dell'arte di nessun tempo e di nessuna maniera. Ciò che l'intelletto, la fantasia, il sogno del pittore aggiunge alla materia significatrice della pittura creando la *scuola* dell'artista gli usi, i costumi, le inclinazioni e le mille altre circostanze della vita dei popoli aggiunsero volta per volta alla materia espressiva di quell'arte più prossima ai bisogni della vita e che chiamiamo *decorativa* e *industriale*, determinando così i diversi aspetti di quest'arte o, come altrimenti si dicono, i diversi *stili*. *Stilizzare*, che, secondo la sua origine verbale, significa *dar forma di scrittura*, che vorrebbe altro dire se non includere nelle forme visibili di natura la natura delle forme visive proprie di una data gente e di un dato tempo? Lo stesso garofano, la stessa rosa lo stesso giglio che dettarono ornamentazioni delicatissime ai Cinesi ed ai Persiani, parlarono un altro linguaggio sulle pitture romane e su quelle dei nostri primi quattrocentisti, e mutarono via via il loro carattere sotto i pennelli dei rinascenti dei barocchi e dei barocchegianti settecenteschi. Applicato questo principio al caso nostro, spiegavo al Montrone come convenisse studiare questi ultimi pittori, e i Napoletani segnatamente; non già i maiolicari, s'intende, ma i decoratori di *genere* fra i più eletti di allora o della fine del secolo precedente, come i Recco, i Ruoppoli, i Baldassare de Caro, i Belvedere, i Cusati, i Lopez, chi più abile nelle frutte, chi nei fiori, chi negli animali. Senonchè studiare le opere di costoro non valeva lo stesso che copiare le loro frutte opulenti, i loro fiori circonvoluti, quasi metallizzati nella stessa loro veste pomposa; valeva invece cogliere il loro sentimento — quel medesimo sentimento onde quei fiori e quelle frutte erano stati ritratti dal vero — e farsene un prisma agli occhi per leggere alla maniera settecentesca le forme di fiori vivi, olezzanti, ancora intrisi della rugiada piovuta sulla zolla che li nutrì.

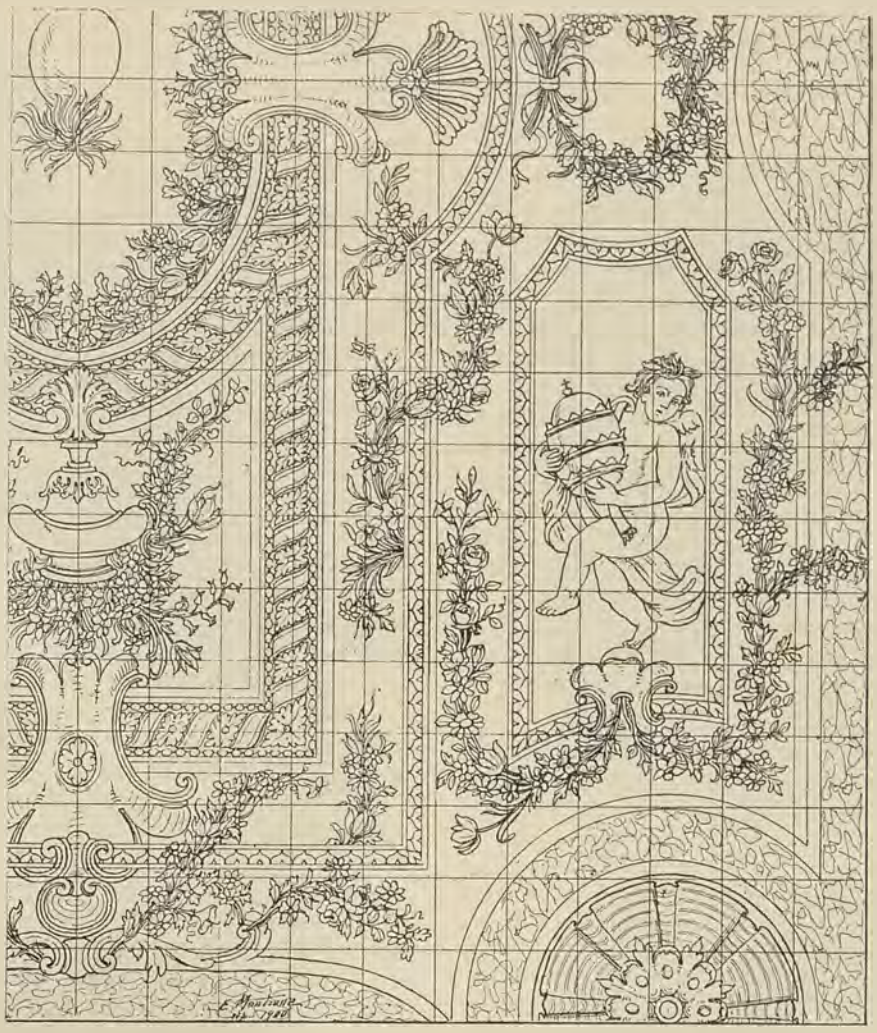


Fig. 180. Pavimento del Sec. XVIII già in una Chiesetta di Forio d'Ischia, ora nel Museo artistico-industriale di Napoli.

Tale infatti fu il metodo adoperato, al quale la limitazione delle tinte e la tirannia della tecnica aggiunsero non poca altra virtù stilizzatrice. E così fra due antiche tele del Lopez, sagacemente scelte, e un'ampia messe floreale falciata dal nostro giardino, potè il Montrone far nascere a grado a grado la fioritura settecentesca del nostro impiantito.

(Continua) GIOVANNI TESORONE.

(1) Vuoto in quel momento il posto del Professore di Decorazione, pregai il Professore di Disegno ornamentale, Cav Pasquale De Criscito, d'invigilare il disegno dei putti. Il De Criscito stimò utile di farne egli stesso i bozzetti i quali, sviluppati dal Montrone, sono quelli che vennero poi eseguiti per il pavimento. Essi non corrispondono agli altri del primo schizzo, che è quello rappresentato nella nostra tavola in cromo.

XL.

IL " SOUTH KENSINGTON MUSEUM „.

IO l'avevo visitato dieci anni sono, ma il ricordo si era illanguidito nella mente, così mi pareva di visitarlo la prima volta; però il Museo si è straordinariamente arricchito nell'ultimo decennio, ed io vi ho consacrato maggior tempo. Tutti ne parlano; e tutti quanti citano il South Kensington Museum sanno che una raccolta di cose decorative più ricca e più varia di questa non esiste. Gli Inglesi, gente pratica, considerato che il Museo non aveva solo un intendimento poetico e ideale, ma insieme commerciale e industriale, vollero creare un istituto modello; e, consacrandovi dei capitali immensi, vi riescirono. Cominciarono col metterlo fuori di mano, coll'isolarlo in Cromwell Road, una località lungi dal centro e dai rumori dello Strand, di Fleet Street, di Piccadilly, e isolandolo gli Inglesi mostrarono il loro istinto pratico anche su questo punto. Ma il contrasto è singolare e quasi necessario; così a Trafalgar Square, montando sull'omnibus di Brompton per andare al Museo, si traversa Piccadilly, via rumorosissima sino a Hyde Park, ove il rumore si calma e pare che si perda nella quiete di que' prati sterminati, che formano la caratteristica principale dei parchi londinesi, soprattutto di questo nominato, che potrebbe dirsi il Longchamp o il Bois de Boulogne di Londra; e qui si principia ad assaporare la gioia del contrasto e la calma necessaria ad un luogo di raccoglimento e di meditazione. Ci si allontana indi qualche po' da Hyde Park e, traversato Brompton Road, ci si trova a un tratto in Cromwell Road. Ivi un grande spettacolo arresta lo sguardo e il pensiero: un colosso di Museo, il Museo di Storia Naturale, un edificio dei più imponenti e dei più belli che il genio architettonico moderno abbia concepito; e fra questo immenso palazzo, edificato da Alf. Waterhouse, e un altro immenso edificio, l'Istituto Imperiale di Tommaso Ed. Collcutt, altra opera moderna che onora il nostro secolo architettonico — sorge di fianco il South Kensington Museum, la cui sede è meno imponente di quella delle raccolte di Storia Naturale e dell'Istituto Imperiale, il quale contiene, peraltro, anche alcune cose del Kensington.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Perciò è facile confondersi; è tanto facile che uno straniero entrato nel Museo con me credette di avere sbagliato, perchè l'ingresso del South Kensington è oltre ogni dire modesto, e voleva tornare indietro per andare all'Istituto Imperiale. Il qual fatto indica che se il palazzo ha una certa solennità, l'entrata è inferiore al nome, all'importanza e al rispetto che merita il Museo; e pel visitatore è una delusione. Un'altra delusione è il biglietto.

Fig. 181. Figli Cantagalli alla Esposizione di Parigi.

In Francia i Musei sono gratuiti, in Inghilterra tre giorni della settimana si paga, tre no; e i giorni che non si paga, il Kensington Museum sta aperto dalle 10 della mattina alle 10 di sera. È aperto di sera perchè ne approfittino gli operai; in Francia i Musei stanno aperti sino alle 4, ma l'Università Popolare, a Parigi, ha un Museo serale. Però il biglietto è vilissimo: 6 pence, cioè 60 centesimi; e con 60 centesimi c'è da girare, da studiare, da meditare per dodici ore. Perchè come il Museo Nazionale e il Museo Britannico, questo di South Kensington ha il suo locale per la colazione e il desinare; e il Refreshment Room del nostro Museo si compone di due grandi sale riccamente fregiate di ceramiche policrome, di vetri storiati, di colonne, il tutto concepito con un gusto d'arte che è raro a trovarsi nei nostri Ristoratori; onde va visitato come un'appendice delle raccolte.

Del resto il Refreshment Room ha la sua importanza per noi, indipendentemente dall'arte; e sebbene il Ristoratore non sia opportuno che nei Musei così vasti come questi di Londra, agli Uffizi a

Fig. 182. Figli Cantagalli a Parigi.

Firenze e al Vaticano a Roma potrebbe essere introdotto con somma comodità dei visitatori.

Vede il lettore che non intendo di fare l'illustrazione del Museo, ma di scriverne sotto la fresca e viva impressione della mia visita, fermandomi sulle cose che non sono dette usualmente, e su quelle più pratiche e singolari. Così non comincio col dire che il South Kensington Museum, lungi da essere una raccolta accademica di oggetti, una prigione dell'arte, direbbe M. de la Sizèranne, è un luogo ove si custodisce la bellezza senza isolarla dalla vita.

Fig. 183. Figli Cantagalli a Parigi.

Si domanderà: il Catalogo. — Il Catalogo non esiste, esistono dei Manuali d'Arte (Art Handbooks), ed una Guida recentemente pubblicata, la quale è un riassunto delle cose del Museo, di cui ha la pianta e contiene varie illustrazioni (*The Guide to the Victoria and Albert Museum Sout Kensington, London, 1900-1*. Price: Sixpence [60 centes.]). Esiste però un vecchio Catalogo quasi inservibile; e quanto ai Manuali essi sono una pubblicazione inerente al Sout Kensington, quivi si vendono, se ne sono stampati tanti quanti, sto per dire, sono i rami che il Museo abbraccia; ma essi, fatti a cura di un Comitato apposito (Committee of the Council on Education) complessivamente costano troppo; così non corrispondono al fine che li ispirò: quello di divulgare la cultura artistico-industriale. Ogni volume redatto da scrittori anche non inglesi ma specialmente noti nel campo de' nostri studi, va da 1 scellino (L. 1,25) a 2 scell. e 6 pence (L.3,10) sino a 4 scell. e 6 pence (L. 5,60) ed anche più, come il Manuale d'Antichità Palec-Cristiane di Margaret Stokes (*Early Christian Art in Ireland*) che costa 8 crown (corone) e 4 scellini (L. 55); così il Vachon che citò ultimamente questi Manuali nel suo volume *Pour la Défense de nos Industries d'Art*, volume da me largamente recensito (1), sbagliò a dire che costano tutti uno scellino, e nello sbaglio trascinò anche me.

Fig. 184. Figli Cantagalli a Parigi.

A parte dunque la questione degli Art Handbooks, la piccola Guida del Museo è a buon mercato, ed essa è un mezzo utile di volgarizzamento e uno strumento necessario a penetrare nei misteri estetici che il South Kensington gelosamente racchiude. Da noi le Guide dei Musei costano troppo e in generale sono fatte meno bene di quelle estere; ed in sostanza il Kensington Museum si può visitare anche senza Catalogo e senza Guida, perchè tutti gli oggetti portano le indicazioni necessarie e perfino il prezzo che costano. Trovo, per esempio, nel mio taccuino il prezzo d'un reliquiario bizantino: 52,000 franchi.

Non si capisce però come al Museo di Kensington si debba essere incuranti dell'utilità che apportano le fotografie: le fotografie di oggetti del Museo costano 1 scellino; e anche non tenuto conto della diversità della moneta, esse sono care. Sono care per gli Inglesi e carissime per noi. Ad evitar ciò bisognerebbe toglierle dalle mani dei privati, ed il Consiglio dovrebbe avocare a sè la vendita delle fotografie, mettendole non più di 6 pence.

Questa idea la esposi al Direttore del Museo, ed egli mi rispose che a Londra ciò è impossibile: un po' la difficoltà della lingua, un po' il tempo non destinato a discussioni, mi tolsero il modo di dir bene al Direttore che un paese il quale in cinquant'anni raccoglie il South-Kensington Museum, può domandare, come voleva farlo Napoleone, di togliere dal vocabolario la voce " impossibile „; comunque sia, il fatto delle fotografie non dovrebbe esistere in un istituto destinato soprattutto agli operai, in un istituto come il Kensington, che sa di occupare il primo posto sul campo artistico-industriale. Ed è noto che questo Museo appartiene non idealmente soltanto a tutto il Regno, e si studiò di appagare tutti i bisogni e tutti i desiderii dei " liberi „ sudditi della " graziosa „ Regina. Così nel Kensington Museum sono raccolte non solo delle cose antiche, ma anche delle moderne, e chi ha visitato l'Esposizione di Parigi, nella sezione dei mobili, avrà visto talora il cartellino: " Acquisto del Museo di Kensington „ precisamente come visitando le gallerie del Museo, a quando a quando si vede sul luogo degli oggetti, un cartellino colla dicitura " Temporaly removed to

Fig. 185. Figli Cantagalli a Parigi.

(1) Cfr. *Arte Italiana*, anno 1900. pag. 42 e seg.

Vednesbury Museum, o Birmingham (School of Art), o Glasgow (Corporation Art Gallery ecc.). La qual cosa, concernente il prestito, non è mai messa in evidenza e lodata abbastanza.

Da noi i prestiti sono limitati alle scuole accompagnate, nella loro stessa sede, dal Museo, ma dovrebbero estendersi, e si dovrebbe iniziare un vero servizio di prestiti, il quale in Italia esiste più in teoria che in pratica.

Per citare un caso recente, uno studioso chiese alla Biblioteca Nazionale di Roma, indi alla Marciana di Venezia, l'opera sugli *Smalti bizantini* del Kondakoff, e gli venne gentilmente risposto con un rifiuto: trattasi di un' opera principesca ed è pericoloso il farla viaggiare.

Fig. 186. Figli Cantagalli a Parigi.

Un visitatore del Kensington rimane dunque sorpreso da molte cose, specialmente da quelle concernenti l'arte italiana. Non parlo, per non ripetere cose cento volte scritte, dei celebri cartoni di Raffaello, i cartoni degli arazzi vaticani, già conservati ad Hampton Court; parlo di una delle sale più vaste del Museo, quella dei calchi di sculture nostre, dove si vede, meravigliati ed ammirati, che quando gli Inglesi non hanno potuto ottenere gli originali si sono fatti eseguire le belle copie alla grandezza del vero, i calchi, i quali corrispondono perfettamente alla realtà. Così la seconda porta del Ghiberti cogli stipiti modellati da lui e dal suo figliuolo Vittorio, è in tutta la sua grandezza esposta nella sala che indico, ed una storia è dorata per dare l'idea di tutta la porta quando escì dalle mani dei suoi autori; vicino emerge la cantoria di Donatello, grandezza naturale, e il S. Giorgio e il Marzocco dello stesso, e sorge superbo il David di Michelangelo, e brillano nella loro policromia, al lato opposto della porta ghibertiana, alcune storie del fregio robbiano di Pistoia, non esclusa quella di Filippo Paladini, l'ultima del celebre fregio. E nella sala si ammira isolato l'intiero pulpito di Giovanni Pisano a S. Andrea, e non lungi si slancia come un fiore il più bel pulpito marmoreo del Rinascimento, e vedesi il più bel monumento sepolcrale dell'istessa epoca, cioè il pulpito di S. Croce a Firenze di Benedetto da Maiano e il monumento Marsuppini di Desiderio da Settignano; e così via per una interminabile serie di altre statue e altri ornamenti esposti in questa sala ed anche altrove, principiando dalla Colonna coclide di Traiano, quasi a mostrare, anche a chi non vuol saperlo, come la superba Colonna di Nelson in Charing Cross sia ben poca cosa in confronto all'esempio classico di quella che Roma volle eretta, circa un secolo dopo Cristo, ad eternare le vittorie di Traiano sui popoli della Dacia (1).

Fig. 187. Figli Cantagalli a Parigi.

L'unico appunto che si può rivolgere a questa sala è che le opere sono troppe e, piucchè una sala d'esposizione e di studio, essa è, come l'abbazia di Westminster, un magazzino di sculture, qualcosa che ricorda l'affollamento di omnibus e vetture dello Strand nelle ore della massima animazione.

Ma a quest'affollamento eccessivo si va rimediando coi grandi lavori iniziati per dare una sede più conveniente alle raccolte del Museo.

Fig. 188. Figli Cantagalli a Parigi.

L'arte italiana non finisce qui, e a parte la sua presenza saltuaria fra i mobili, le placchette, le oreficerie, i tessuti, gli avori, essa riappare fulgidamente in una sala o nella parte di una sala destinata ai pizzi, tanto piena di pizzi veneziani, da non sognarlo nemmeno.

Nè ho citato ancora un' altra grande sala, la North Court, nella quale sono riunite una quantità di opere italiane originali, che ho cominciato a notare sul taccuino e mi sono stancato. Dappertutto è così; e qua c'è una squisita porta di Genova, là un altare, e un lavabo, e

Fig. 189. Figli Cantagalli a Parigi.

delle ceramiche, e degli avori, e dei ferri, e delle legature, un'infinità di cose dalle più alle meno vistose, e parecchie di sommo interesse. Tra quest' ultime non posso a meno di citare una serie di tondi robbiani e un cofanetto d'avorio, questo meno evidente di quelli. Il let-

(1) Su questo argomento delle riproduzioni e su ciò che concerne l'architettura decorativa al Museo di Kensington pubblicò uno studio il Middleton in *Architectural Record* (Nuova York, giugno 1899) accompagnato d'alcune illustrazioni parte delle quali furono segnalate in un notiziario dell'*Arte*, comparso in un numero nell'anno passato. Conviene ricordare pertanto che gli Inglesi non si sono limitati all' Italia, e per dirne una, chi vuol far degli studi sui mobili francesi del secolo passato nel Kensington Museum ha tanti modelli quanti ne desidera. Essi formano una galleria a parte, constituendo una speciale collezione, " the Jones Collection », la quale ha anche il suo catalogo particolare. A Londra poi c'è tutta la collezione dei mobili settecentisti del nuovo Museo Wallace.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

tore che è al corrente degli studi sui Della Robbia, indovina come i tondi siano quelli della serie rappresentante i dodici mesi dell'anno di autore incerto. J. C. Robinson in *Italian Sculpture in the South Kensington Museum*, crede che siano stati ordinati a Luca per un soffitto del palazzo de' Medici, ma è una ipotesi. L'essenziale è il valore artistico, inconfutabile, della serie; ed io mi sono domandato se non possano essere di Luca; e il nome del fondatore della grande dinastia robbiana, per tutto il tempo che stetti davanti la serie, non mi volle uscir di mente. È questa, pertanto, una mia vecchia opinione.

Meno appariscente dei tondi è il cofanetto; il Maskell nel suo Manuale degli Avori, *Ivories ancient and medieval*, informa che sino al 1861 appartenne alla cattedrale di Veroli presso Roma (se avesse detto presso Frosinone diceva meglio); ed io che conosco questo avorio italo-bizantino da molto tempo, lo ricordo a chi l'avesse obliato o a chi volesse studiare un tal genere di monumenti, i quali richiamarono ripetutamente l'attenzione degli studiosi. Questi peraltro contribuirono a oscurare l'origine loro, poichè se si confrontano i giudizi sopra le epoche dei cofanetti, si raccolgono le notizie più contradditorie. Il Maskell per esempio fa troppo giovane il cofanetto di Veroli, attribuendolo al XII secolo; per me non viene più qua del VI secolo, avendo molta analogia con un celebre cofanetto del V o VI secolo esposto nel Museo Nazionale di Firenze.

Pochi anni sono, cioè dopo la pubblicazione del Maskell, il soggetto dei cofanetti italo-bizantini, di cui l'Italia si onora di possedere i più belli, fu discusso da noi dopo che il mio amico Molinier ne fece oggetto d'un diffuso studio nella sua principesca opera sopra la *Storia delle arti applicate*, ed il Graeven ne scrivesse nel *Jahr. der K. preuss. Kunstsammlungen*; e, concludendo, il cofanetto del South Kensington Museum è uno dei più importanti che esistano fra i monumenti del suo genere ed è da mettersi allato — poteva scriverlo il Maskell — ai cofanetti del Museo di Firenze e del Museo di Cividale pel gusto classico, romaneggiante, che unisce con un filo ideale i tre monumenti.

Fig. 190. Porta già nel palazzo dei conti Martinengo, recante lo scudo di Marcantonio, generalissimo della Repubblica di Venezia, morto nel 1526; ora nel palazzo Sorelli a Brescia. Vedi dettagli 43 e 44.

Aggirandosi dunque in queste gallerie si sente nell'animo un certo contrasto d'ambizione e di gelosia. Come? tutti questi lavori sono stati tolti dal nostro paese per rigenerare lo spirito estetico dell'Inghilterra, e il nostro paese che, a malgrado di ciò, possiede ancora tante opere capitali, dovrà e vorrà restar il suddito dell'educazione forestiera? Oggi nelle arti è di moda l'inglesismo. Svegliamoci, siamo sempre in tempo: e domani deve essere di moda l'italianismo. Dev'esserlo nelle cose d'arte e d'arte industriale, ove lo spirito agile e pronto degli Italiani vale cento doppii più di quello glaciale, benchè riflessivo, degli Inglesi.

Nè ho detto tutto di questa sala. Gli Inglesi del Kensington Museum, non potendo portare a Londra la saletta del Cambio (Perugia) e la Cappella di S. Pietro Martire a S. Eustorgio (Milano), pensarono di farne eseguire due grandi rilievi, cioè due ricostruzioni in una scala ragionevole; così a Londra chi non conosce i due monumenti può acquistare una adeguata idea dell'uno e dell'altro. Tutto qui è stato riprodotto con diligenza, se non proprio con quella perfezione la quale è più facile sognare che mettere in fatto, quindi gli affreschi soavi del Perugino colle grottesche de' suoi compagni di lavoro, come le linee architettoniche del Michelozzi abbellite dagli affreschi del Foppa, rivivono forse più che languidamente nelle ricostruzioni del Kensington Museum. I rilievi in disegno sono freddi e per animarli non basta il brio dei colori, occorre il *vero rilievo* per avvicinare la realtà; e il Museo di Kensington non ha guardato a spese, e ha risoluto un problema insolubile senza le sterline.

Questa degli originali riprodotti il più possibile in modo fedele ed efficace, è un'idea comune in Inghilterra; e molti sanno che una società, la Società Arundel, fondata a Londra nel 1848 per la propaganda della coltura artistica col mezzo della copia e della pubblicazione delle opere più importanti degli antichi maestri, Società di cui forse pubblicherò le note che ho raccolto in questi giorni, ha edito in cromo copie di antichi affreschi, di cui si vedono esposti gli acquerelli in un annesso della Galleria Nazionale di Londra; ed ha ugualmente riprodotto in rilievo molte opere, fra le quali una splendida collezione dei più antichi avori d'Europa.

Il già detto mostra dunque la sollecitudine degli Inglesi in tutto quello che concerne l'incremento del Kensington Museum e conseguentemente l'educazione popolare, unico ed essenziale fine della instituzione di cui si parla; e i fatti che io potrei indicare, dichiaranti questo fine, sono tanto numerosi che non ne vedo il fondo.

Passo da una saletta piuttosto oscura, volgo lo sguardo su dei rilievi di pareti dipinte e resto sorpreso della analogia che hanno con le pitture parietali scoperte nel vecchio centro di Firenze. Leggo e vedo che si tratta precisamente di queste pareti. Da anni la Commissione storica e artistica comunale di Firenze, stava attendendo alla compilazione di un volume di memorie storiche e di ricordi artistici del Centro, e questo volume, in gran formato, figurava nella sala del Padiglione Italiano all'Esposizione di Parigi; ma il Comune di Firenze, che ha creduto di portare al pubblico un cumulo di elementi estetici nuovi, s'inganna; nel Kensington Museum, prima, credo, che il libro fosse finito di compilare, erano esposti in apposita cornice i più bei pezzi decorativi che il volume esalta.

Insomma, non solo il denaro, ma il desiderio vivo di giovare agli studi e di dotare l'Inghilterra della più importante Raccolta d'Arte decorativa esistente in Europa, costituisce la bellezza di questo Museo; bellezza la quale sconvolge l'animo di noi Italiani, che dovremmo lavorare con un senso più pratico e positivo al miglioramento della educazione estetica nazionale.

ALFREDO MELANI.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile. ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO.

Anno IX. DICEMBRE 1900 N. 12

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

È riservata la proprietà artistica e letteraria secondo le leggi e i trattati internazionali.

XLI.

L'ARTE INDUSTRIALE NUOVA.

I.

L'ORIGINE E IL PROPOSITO DELL'ARTE NUOVA. — LAVORI IN FERRO BATTUTO.

— Tav. 67 e 68. Dett. 43, 44, 47 e 48. Fig. da 191 a 208. —

ASSISTIAMO allo svolgersi di un fenomeno estetico, per gli uni transitorio, per gli altri naturale: il rinnovamento della sorgente estetica dalla quale l'arte attinge la ispirazione e le forme. Il rinnovamento non si ferma umile, direbbe un vecchio esteta, all'arte industriale, ma sale, superbo, sino ai fastigi dell'architettura. Gli è vero tuttavia ch'esso cominciò a fermarsi sull'arte industriale, e l'architettura continuò la sua antica strada; ma oggi anche l'architettura, ch'è la meno personale delle arti, non può resistere alle seduzioni dello spirito nuovo, il quale va imponendosi nel mondo della Bellezza. Coloro che non vogliono o non sanno intendere tuttociò, tentano di screditare l'arte nuova e nei confronti coll'antica indicano, sodisfatti, la superiorità di quest'ultima; nè giova discutere su cotal punto, perchè una discussione di questo genere sarebbe simigliante a quella che potessero fare, sui colori, due persone di cui una fosse colpita da daltonismo. Certe cose si vedono o non si vedono; nè vi possono essere argomenti sufficienti a dimostrare una verità quando l'animo e la mente sono impreparati a ricevere i frutti di questa verità. I meno insensibili osservano che il rinnovamento estetico moderno è nuovo solo all'apparenza, e la sua sostanza è antica; così, per costoro, fra i meandri della storia, s'incontrano ogni poco gli elementi dell'attuale rinnovamento, e l'arte nuova altro non è che il ritorno a un vecchio principio estetico il quale, soprattutto per ciò che concerne l'arte industriale e decorativa, era stato parzialmente abbandonato: il principio che conferisce alla natura il diritto di padroneggiare l'arte.

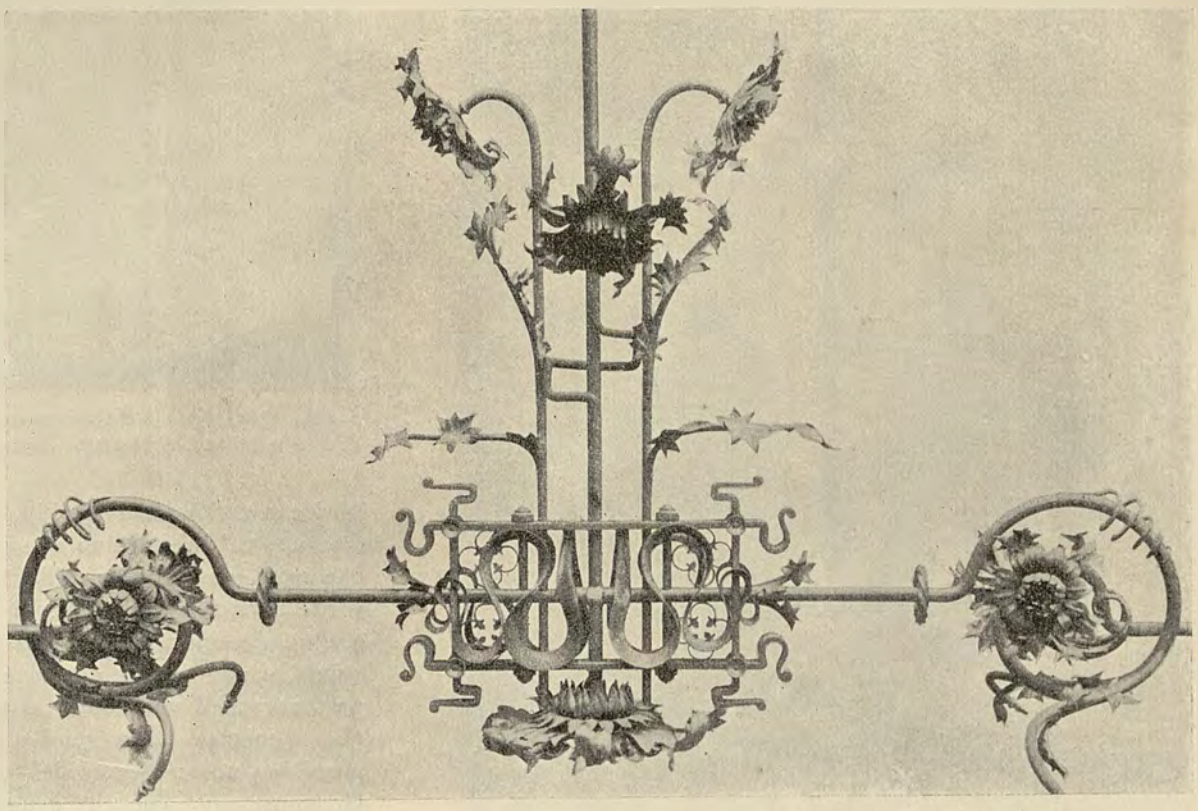


Fig. 191. Lampada della sala da pranzo nel quartiere del tenore signor De Marchi in Milano. Officina Mazzucotelli e C.

La affermazione non manca di fondamento. Dall'arte romana, che empì di tralci d'olivo e d'edera e vasi e candelabri e are, all'arte gotica, che consacrò il meglio dei suoi ornamenti al mondo vegetale; all'arte del rinascimento, che alternò lo stilismo al naturalismo; all'arte rococò, che fu la festa dei fiori e delle grazie, è stata tutta una corsa nel campo del vero: una corsa che ebbe delle fermate, ma anche dei momenti pazzi. Dico pazzi per modo di dire, o per esser gradito a coloro che la natura vogliono maestra, non signora, della nostra arte; così per costoro il mondo vegetale, bello in sè, non è bello per l'arte se non si accompagna all'espressione che gli dà l'artista; la qual cosa è vera. Ed è utile il metterla in evidenza qui, perchè l'arte nuova non vuol essere la fredda riproduttrice della natura, ma vuole che la natura sia la sorgente della sua ispirazione, e l'arte che ne deriva, vuole sia la espressione del sentimento che agita ogni artista. La Verità: ecco la parola dell'Arte nostra; e la Verità, che è tutt'uno colla Libertà e colla Logica, forma, con quest'ultima, il trinomio della bellezza moderna. La Verità era stata smarrita dalla gelida riproduzione delle antiche forme, e parve un momento che fosse stata ritrovata dall'eclettismo, il quale adunò, sul quadro dell'arte, ogni specie di bellezza; ma tuttociò servì soltanto ad aprir la via della libertà estetica, e se

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

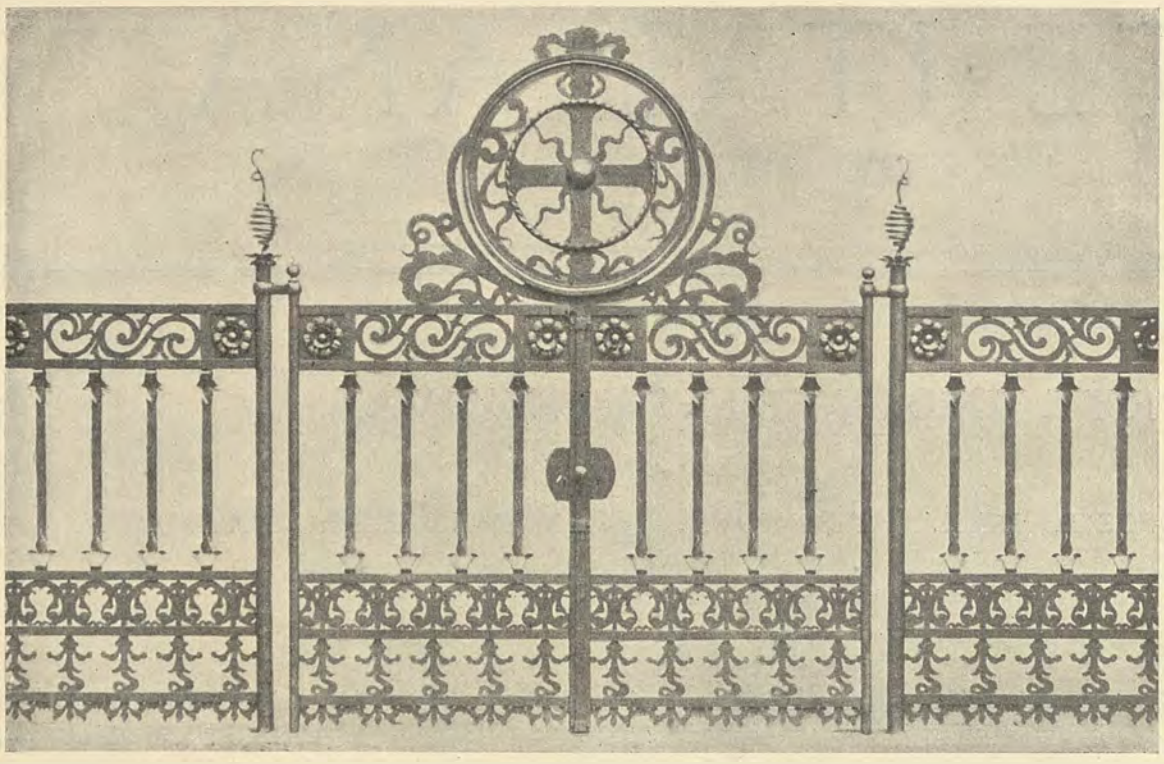


Fig. 192. Cancellata intorno ad una tomba eseguita dallo scultore Cav. Achille Alberti. Officina Mazzucotelli e C.

il poco ivi non avesse fatto nascere il desiderio del molto, oggi non si parlerebbe d'arte nuova. L'eclettismo contribuì dunque a costituire la libertà agli artisti; e l'amore del Medioevo, svegliatosi intorno la metà di questo secolo, occupa il posto principale nel rinnovamento estetico di cui parliamo. Il Medioevo fu il regno estetico della libertà, ed i primi ad accorgersene furono gli Inglesi, che pur avevano accettato dall'Italia le forme della sua arte neo-classica. Errano quindi coloro che fanno risalire il gusto dell'arte nuova al Giapponismo; il Giapponismo fu un fenomeno transitorio, necessario, il quale sedusse irresistibilmente gli spiriti vogliosi di Verità, di Libertà e di Logica; ma fu soltanto un ramo del grande albero eclettico, il quale addusse al novo pensiero estetico, tanto è ciò vero che la fioritura di questo pensiero in Inghilterra fu parallela a quella del Giapponismo.

L'Inghilterra, che ebbe il torto di ammirare troppo lungamente la prosa dei nostri monumenti neo-classici, fu rimessa sulla via della Verità da' suoi maggiori pensatori; e pensatori e artisti si mossero dal Medioevo per rifare il gusto estetico inglese, falsato e snaturato da una corrente di idee contraria ad ogni principio.

Il Medioevo addusse al Preraffaelismo, ed accese di entusiasmo Gio. Ruskin, il quale, fra gli esteti fu ascoltato e seguìto di più nelle sue idee sopra la bellezza; ed il Ruskin, che adorava la natura coi suoi orizzonti infiniti e coi suoi fiori variopinti, non si stancò mai di suscitare l'ammirazione di ciò che era realmente sincero, e non calunniava in nessun modo l'opera eterna del vero. Scegliere su questo campo equivale a insolentire la verità; e il Ruskin, come aveva detto a chi si inizia al disegno, va' in giardino e copia il primo ciottolo e il primo fiore che trovi, così diceva all'artista industriale, va' in mezzo alla verde natura e ispirati, cogli un fiore od un tralcio di foglie e a questo imprimi la grazia del tuo gusto, la poesia della tua anima, e non temere che arte questa non sia, perchè lo è rappresentando il vero unito al tuo ideale. A quest'arte, a questo vero, sbocciato dalla gentile maternità della natura, posero un nome, un nome degno del pittore Hokousaï, direbbero i De Goncourt, un nome che è un sorriso: arte floreale. Ma l'arte floreale lungi dall'essere l'effetto di una dottrina, lo è di cause diverse, cause impulsive, preparate dai fatti che ho cercato di indicare; ed è così che l'arte moderna, l'arte nuova, ha varcato mari e monti ed ha unito una quantità di spiriti in un unico intento, il quale è reazione non irriverente al passato e onora il presente. Prova ne sia che l'Italia vede sorgere « il dolce stil novo » senza aver avuto nè apostoli, nè sacerdoti fortunati, e coloro che si trovano a capo del movimento non sanno gli uni quello che fanno gli altri, e ignorano la dottrina ruskiniana.

Fig. 193. Lampada elettrica nel quartiere del tenore signor De Marchi in Milano. Officina Mazzucotelli e C.

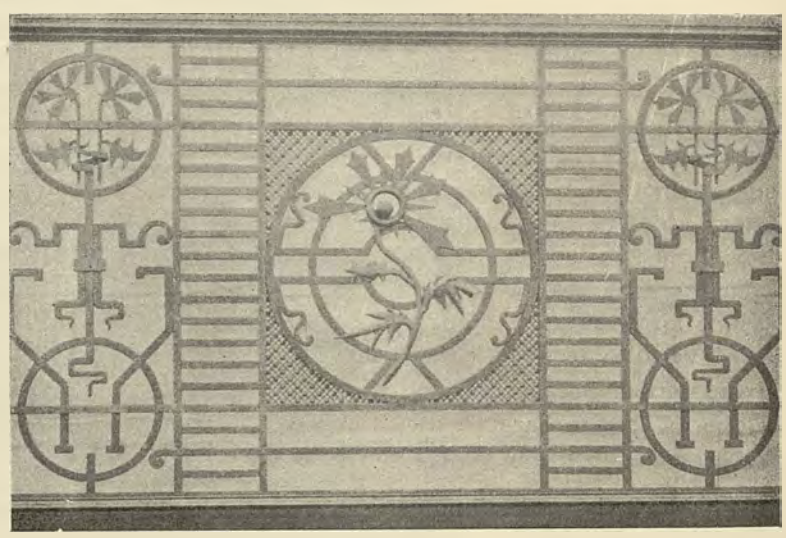


Fig. 194. Inferriata nelle imposte del Negozio del gioielliere Calderoni a Milano. Architetto Sommaruga. Officina Mazzucotelli e C.

Una volta in queste colonne, parlandosi d'ornamento floreale, fu citata una scuola (scuola nel miglior senso) d'arte floreale italiana, anzi bolognese, e fu detto che era diretta da un uomo di indole e di aspirazioni poetiche. Il Rubbiani (lo scrittore, che è il Direttore della nostra Rivista, si riferiva evidentemente a questi, che è un coscienzioso restauratore) mosse difatti fra i primi, in Italia, lo spirito verso il novo orizzonte, e col Casanova, il Sezanne, il De Col, il Fiori, il Tartarini, per impulso proprio non per altrui eccitamento nè nazionale nè forestiero e per sincera ammirazione della natura, si diè a fare l'arte floreale in vari luoghi di Bologna, apprendendo con meraviglia la esistenza di un'arte e d'una dottrina floreale. E fu citata una scuola simigliante a Roma, la scuola di Maurizio Meurer, dove si fa propaganda floreale per gli ornamenti in rilievo, propaganda che a Firenze da vari secoli vanno facendo i fascioni ghibertiani delle celebri imposte di S. Giovanni; e a Milano un giovane architetto applica il floreale al ferro battuto, e un altro giovane, che non è architetto nè passò dalla trafila delle scuole ufficiali, fondò recentemente una Società per i Lavori in Ferro d'ogni genere, ma soprattutto d'arte nuova, e questo giovane non conosce il Ruskin nè la dottrina floreale; sa soltanto che l'arte deve avere per sorgente la natura. Ne sa abbastanza.

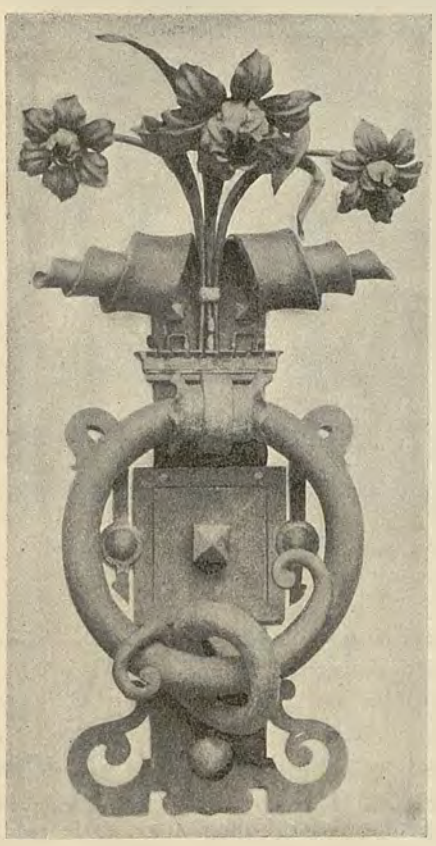


Fig. 196. Battente in un palazzo a Roma. Officina Mazzucotelli e C.

E forse Guglielmo Morris, Edoardo Burne-Jones, Gualtiero Crane, Reginaldo Blomfield, Luigi E. Day, i quali, artisti e scrittori, eccitarono gli artisti a correr lieti sulla via che a noi oggi interessa, forse ebbero bisogno dell'altrui esempio per farsi maestri d'estetica moderna?

Poteva il Ruskin tuonar da Oxford e da Coniston quanto voleva: se la coscienza degli artisti e lo spirito pubblico non erano stanchi di una maniera la quale aveva avuto il suo tempo, la voce del Ruskin restava inascoltata. Perciò non si deve attribuire al ruskinismo maggior importanza di quella che non abbia e di quella che si usa in generale di dare in Inghilterra al nostro *Apostle of Beauty;* il Ruskin ebbe il merito di alzar la voce più degli altri, ma la libertà estetica, sul cui nome il ruskinismo prese forma e sostanza, circolava nell'aria, sicchè il Ruskin giunse solo in tempo a cacciarne gli ultimi microbi.

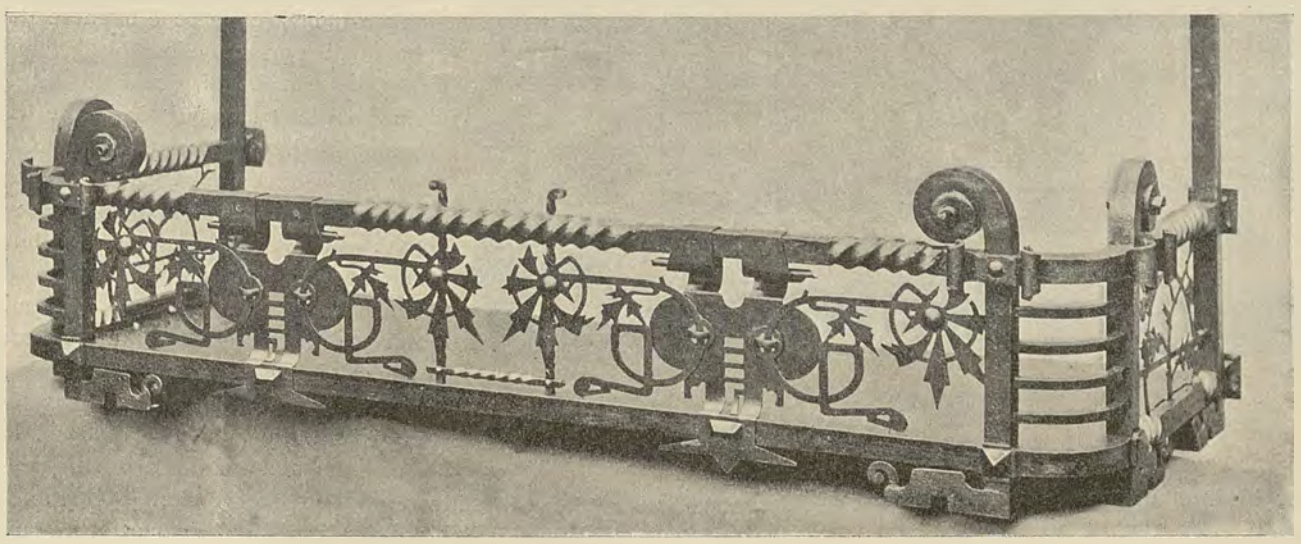


Fig. 195. Ringhiera da caminetto nel quartiere del tenore signor De Marchi in Milano. Officina Mazzucotelli e C.

Nè riduciamo il fatto del rinnovamento estetico attuale ad un semplice fenomeno di sostituzione stilistica; non è l'arte floreale che caccia il medioevo o il rinascimento, è la libertà che restituisce agli artisti ciò di cui essi hanno bisogno per ben operare; cioè, la facoltà di essere sinceri: cosicchè l'arte nuova degli inglesi Morris, Burne-Jones, Crane è diversa dall'arte nuova degli scozzesi Mackintosk, Macnair e delle sorelle Macdonald, come si discosta dall'arte nuova del belga Enrico Van de Velde, la quale, invece di evocare le forme precise di cose e di esseri

Fig. 197. Piede di lampada.

Fig. 198. Piede per vaso da Fiori. Officina Mazzucotelli e C.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

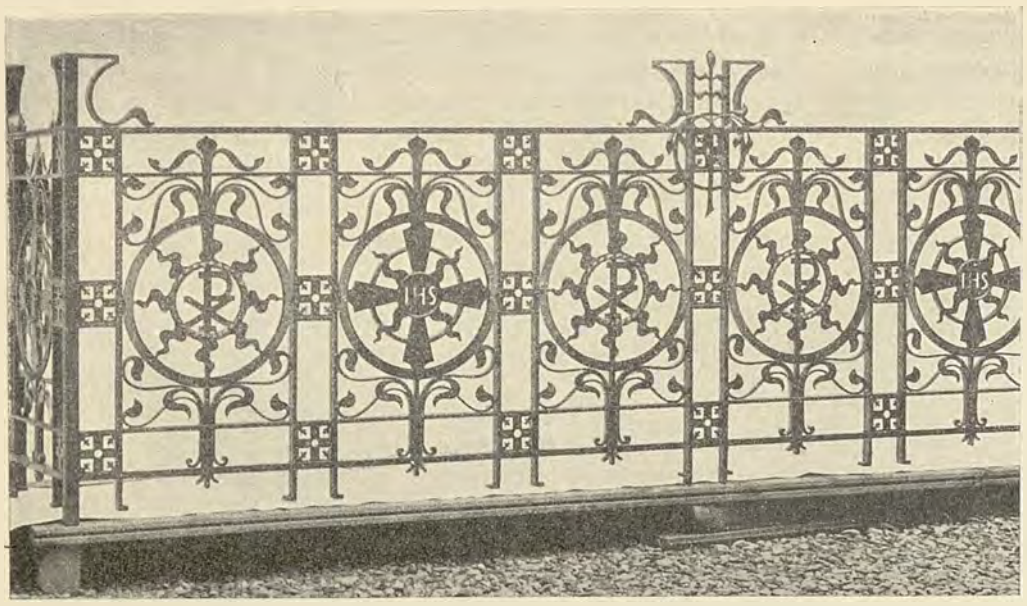


Fig. 199. Cancello intorno al sepolcro del Generale Terzaghi a Lodi.
Officina Mazzucotelli e C.

veduti, esprime i sogni di una immaginazione innamorata dei movimenti lineari.

Arte *à coups de fouet*, a colpi di frusta, fu detta efficacemente la maniera del Van de Velde, da un francese, consistendo essa, sostanzialmente, in movimenti curvilinei, i quali si avvolgono nervosamente come quelli della frusta, quando è agitata per schioccare. Ed anche l'arte del francese Ettore Guimard, il cui Castello Béranger ad Auteuil destò tanto la curiosità degli esteti, sebbene si accosti all'arte del Van de Velde, è un'arte originale e personale, la cui sostanza sta nell'anima del poeta che le dette la imagine. Si dica lo stesso di molte altre opere che in quest'ultimo quinquennio sono fiorite sul suolo del vecchio e del nuovo mondo, e si tenga presente segnatamente lo svolgimento che ebbe l'arte nuova in Francia per impulso del Bing e per opera di artisti finissimi come Giorgio de Feure, Edoardo Colonna ed Eugenio Gaillard, autori principali del *Pavillon de l'Art Nouveau* all'Esposizione del 1900. Ho indicato il nuovo mondo perchè anche quest'ultimo è stato sensibile al rinnovamento estetico, il quale non deve dirsi floreale, ma naturale, se colla voce naturale s'intenda dire che l'arte nuova ha per origine e proposito supremo la libertà. L'arte moderna per essere veramente tale deve essere sincera e personale; e questo è ciò che da molti anni ripeto in libri, in conferenze, in articoli; così se uno per mostrarsi artista indipendente credesse di dar prova di somma virtù facendo il floreale, s'ingannerebbe, quando lo facesse soltanto perchè la moda oggi volge da questa parte; costui, al giudizio di un critico per bene, non sarebbe diverso da chi ha sempre imitato gli antichi stili.

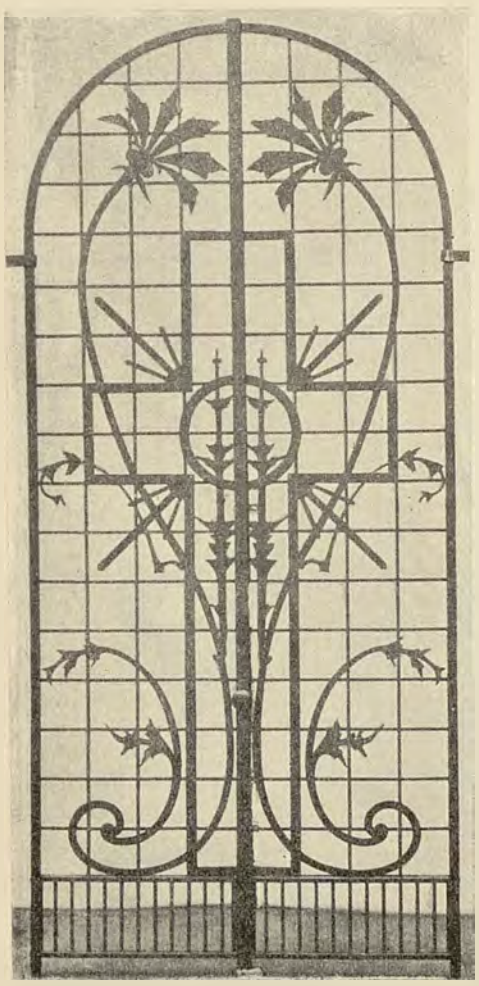


Fig. 200. Inferriata di una Cappella
nel Cimitero di Sacugnago.
Officina Mazzucotelli e C.

Lasciamo a parte se sia un bene o un male, ma è una cosa indiscutibile esser stata l'Italia una delle ultime nazioni a intervenire sul campo dell'arte che c'interessa; la ragione più afferrabile di sì tardo intervento consiste in ciò, che il nostro paese è tanto ricco di arte antica da scoraggiare i più arditi sognatori di forme nuove; inoltre il nostro paese è il paese della classicità, alla quale per lungo corso di tempo si affissarono, entusiasti, gli occhi di tutti. Quando si hanno delle tradizioni così alte, è difficile abbandonare il vecchio per il nuovo, tanto più che l'avvento d'una nuova estetica oscura le vecchie idee, e le due estetiche sono come il sole e la luna: quando uno degli astri si innalza necessariamente l'altro tramonta. Viceversa la coesistenza delle due estetiche non può non continuare ancora perchè la natura procede per gradi; e di ciò io, vecchio e impenitente espositore dell'estetica nuova, e prima di tutto ammiratore d'ogni bellezza, non oso dolermi. Prima a intervenire sul campo dell'arte di tale estetica fu, ripeto, l'Inghilterra, indi vi intervennero il Belgio, la Germania, la Francia, il Nord-America, e dappertutto, in questi paesi, si trovano esaltatori della bellezza moderna, scrittori, artisti, officine, magazzini di oggetti d'arte industriale, che espongono quotidianamente al pubblico ciò che non si trova nei Musei d'arte antica. Andate a Londra, non avete che a fare un giro in Regent Street, se volete inebriarvi di cose della nostra arte; e andate a Bruxelles, a Monaco, a Berlino, a Parigi. A Parigi il Van de Velde, non lungi dall'Avenue de l'Opéra, in via dei Petits-Champs, ha un magazzino in cui sono esposti, per la vendita, una quantità di gioielli, lampade, mobili da lui immaginati; perocchè il Van de Velde, come già il Morris in Inghilterra, dà il nome e l'opera ad una Società d'Arte Industriale, di

Fig. 201. Piani superiori della casa N. 39 in Via Monforte a Milano.
Architetto Enrico Zanoni.

cui il magazzino dei Petits-Champs è una sede filiale della casa principale, la quale trovasi a Bruxelles.

Da Parigi andate a Nuova York, a Boston, a Chicago; troverete ivi una quantità di Riviste che sono centri attivi di propaganda, e troverete degli artisti come Luigi C. Tiffany, che al presente parmi primeggi tutti, i quali non sognano che forme nuove e, sulla via di tentativi originali, trovano le grazie della bellezza moderna. Ed è precisamente nel Nord-America che un architetto d'ingegno, Luigi Sullivan, studiando le cristallizzazioni di certi corpi ed i loro motivi stellari, compose un

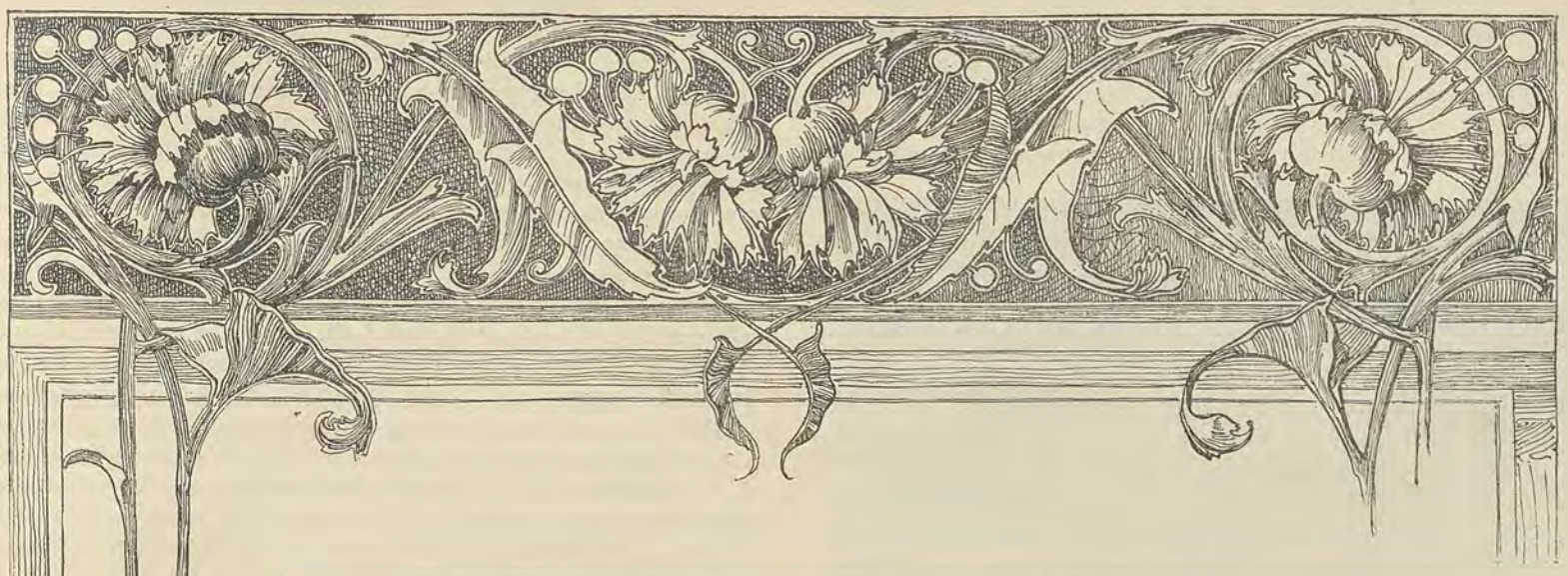


Fig. 202. Decorazione dell'atrio nella casa N. 43 in Via Monforte a Milano. Architetto Enrico Zanoni.

nuovo formulario per l'ornamento, e ne tolse degli elementi decorativi che il ferro ha già materiato con somma genialità. Una volta su questa strada, le applicazioni si estesero e il Direttore del Museo di Strasburgo studiò gli insetti col microscopio e pubblicò, ingrandendole, le forme prima indistinte di essi ad uso dell'arte industriale; e l'Haeckel a Berlino immaginò un atlante, *Kunstformen der Natur*, col quale intende insegnare che i misteri del mondo invisibile possono essere, essi pure, una sorgente di esercitazione estetica. La libertà condusse dunque molto lontano il pensiero; nè si gridi all'esagerazione od alla bizzarria, perchè alle anime che si agitassero si potrebbe sempre metter sott'occhio le incongruenze dell'arte classica, le figure umane che hanno la coda di foglie e tutto lo strano formulario ellenistico, contro il quale protestò, ai tempi della sua fioritura, Vitruvio: formulario che a malgrado de' fulmini del Vasari e di altri puristi, il Mengs, per esempio, è adottato oggi senza esitazione, anzi con compiacenza, dai saettatori del « dolce stil novo ».

Tuttociò indico sommariamente, rapidamente, affinchè il lettore si faccia un' idea, il più possibile vicina al vero, della grandiosità che ha assunto il rinnovamento estetico cui da taluno si vuol negare consistenza; come si trattasse di un fenomeno sporadico, le cui leggi vitali stessero fuor della vita.

Se dunque l'Italia è intervenuta l'ultima, non vuol dire che oggi non sia entrata nel movimento collo slancio che deve aversi in tutte le cose le quali godono il consenso dei veggenti; e in seguito alla prova fallita, dal punto di vista nazionale, della terza Esposizione internazionale di Venezia (1899) ove si dovevano accogliere soltanto le opere d'arte industriale non ispirate agli stili antichi, Torino si prepara ad una simile Esposizione (1902), la quale, giova sperarlo, riescirà degna dell'Italia e dell'arte nuova.

Accennai poco più insù ad un giovane architetto che a Milano adottò il genere floreale nel ferro battuto, e ad un altro giovane, nè architetto nè patentato da alcuna scuola ufficiale, che nella stessa città si propose di far onore all'arte nuova aprendo una Officina di Lavori in Ferro. Parliamo un momento d'alcuni loro lavori, di cui l'*Arte* si è data la cura di riprodurre i più espressivi ed originali. I lavori appartengono allo stesso genere d'arte;

Fig. 203. Casa N. 43 in Via Monforte a Milano.
Architetto Enrico Zanoni.

alcuni si vedono svolti in grande e per così dire in azione, sulle fabbriche di cui sono l'ornamento, altri vengono presentati isolati. Gli autori, Enrico Zanoni ed Alessandro Mazzucotelli, mi dicevano d'aver incontrate gravi difficoltà per la impreparazione degli operai, i quali disdegnano persino, alcune volte, il genere nuovo, che deve escir fresco e forte dai colpi del loro martello. Non vi è da meravigliarsi: l'abitudine è mezza legge, e i nostri operai, viziata l'intelligenza e la mano dalla falsa produzione industriale, si trovano impacciati al cospetto di ciò che mira a sollevar lo spirito all'altezza del bello; ed io ho pensato più

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

volte al danno che portano all'arte industriale i Grandi Magazzini, il *Louvre*, il *Bon-Marché*, il *Printemps* e simili, dove il buon mercato eccessivo spinge tutto, forzatamente, al press'a poco, che corrompe il gusto del pubblico e svia la coscienza degli operai. Qualche prova di ciò potrei darla anch'io; ma dello Zanoni e del Mazzucotelli debbo oggi parlare, non di altri.

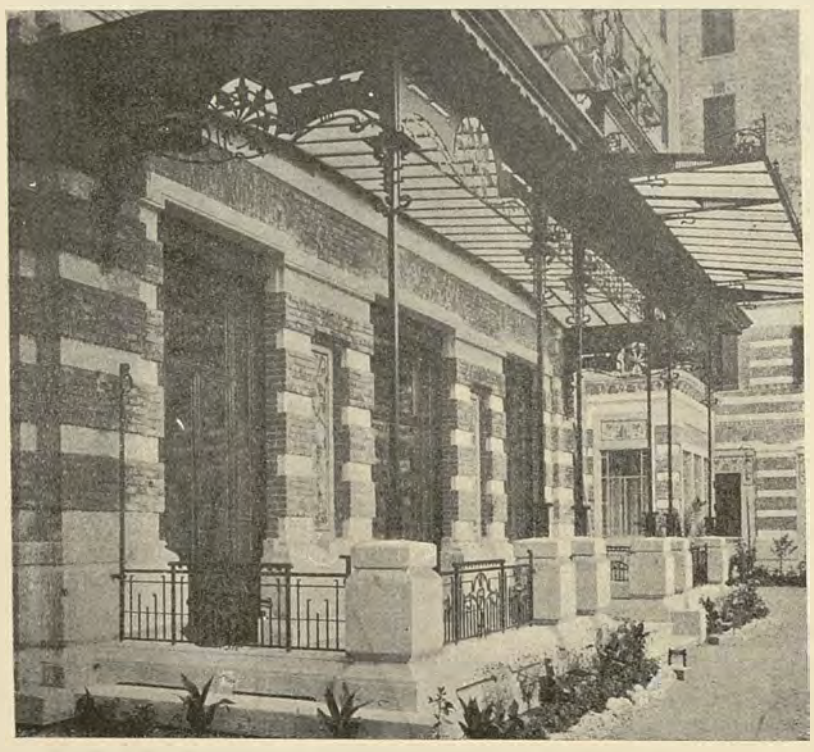


Fig. 204. Veranda nella facciata del nuovo Albergo delle Terme a Salsomaggiore. Architetto L. Broggi. Officina Mazzucotelli e C.

E lo Zanoni, che sulla via Monforte innalzò recentemente tre fabbriche, ove, soprattutto nelle due estreme, vive lo spirito novo agitante l'anima di ogni artista animoso e battagliero, dovette vincere altre opposizioni oltre quelle degli operai del ferro e, fedele al suo ideale, unì nei ferri delle sue fabbriche fiori e foglie in un sistema di avvolgimenti, i quali hanno il grato aspetto delle cose belle e nuove.

Nei parapetti esterni come in quello della scala, nella seconda casa al n. 43, l'originalità è conseguita per mezzo della semplicità, ed il cancello di questa stessa casa, con dei grossi fiori di cui veggonsi perfino i serpeggiamenti delle radiche, è un saggio notevole d'un'arte rinnovellata alla sorgente della natura, di un'arte che è sincerità, non delirio. Non isfugga dunque, esaminando i ferri così dello Zanoni come del Mazzucotelli, l'assenza d'ogni segno di intemperanza; si avrà così una prova luminosa della sincerità di questi due artisti, i quali non ignorano il principio che è l'unico fondamento d'ogni arte, cioè quello di operare come « detta dentro ».

Le opere dello Zanoni interessano molto, ma quelle del Mazzucotelli, dal nostro particolar punto di vista interessano ancora più per varie ragioni. Qui ci troviamo davanti un giovane il quale, nato ricco, studia il disegno per diletto, un po' a Lodi, un po' a Torino, e studia l'architettura, fa il liceo, si abbevera alla cultura classica, sa il latino. Ma ad un tratto, cadendo, come Salvator Rosa, dallo stato di agiatezza nella necessità di rivolgere al guadagno ciò che aveva studiato per diletto, non il latino, ma il disegno lo seduce; e sogna di diventare un artista indipendente. Capita di 18 anni a Milano nella vecchia Officina di fabbro di Defendente Oriani; ma il Mazzucotelli medita di far da sè, subentra all'Oriani, trova dei capitalisti che gli permettono di sostituire ai vecchi sistemi volgarmente industriali il suo estro serenamente artistico; sorge l'Officina di Lavori in Ferro di A. Mazzucotelli e C. in via Amilcare Ponchielli e, su su, il nostro latinista col martello in mano grida il suo « Abbasso Senofonte », e immagina mobili, gioielli, decorazioni, ma si ferma specialmente sui ferri e s'impersona in una serie di lavori, i

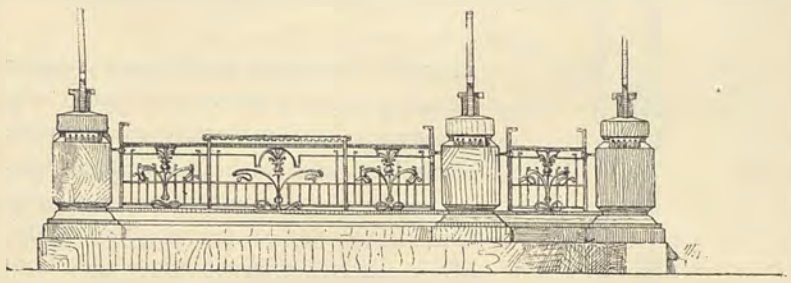


Fig. 206. Ringhiera nella predetta Veranda.

Fig. 205. Fregio superiore nella predetta Veranda.

quali, presi complessivamente, non sono piccoli tributi al culto dell'arte nuova. Onde Milano, che da anni e anni, nei lavori in ferro dei suoi edifici, non vede che la continua e gelida ripetizione di vecchie e logore forme, mercè gli artisti indicati e pochi altri, entra risolutamente nel campo estetico dell'arte nuova.

Il Mazzucotelli rimase quasi sconosciuto, e cominciò a rivelarsi un poco, fuori della sua privata e limitata clientela, con una singolare tettoia pensile messa ad ornare il Magazzino di Gioielleria Calderoni a Milano. E mi rincresce che questa tettoia non siasi potuta riprodurre nell'*Arte*, come non siasi potuta riprodurre un'ariosa cornice che per l'Impresa Generale di Affissioni eseguì il nostro Mazzucotelli e mise vicino alla detta tettoia; ma questa Rivista pubblica tanto quanto occorre a rivelar le tendenze e l'estro del nostro artista che, innamorato del mondo vegetale, tutto o quasi tutto, con logica spontanea, toglie dai fiori e dalle piante.

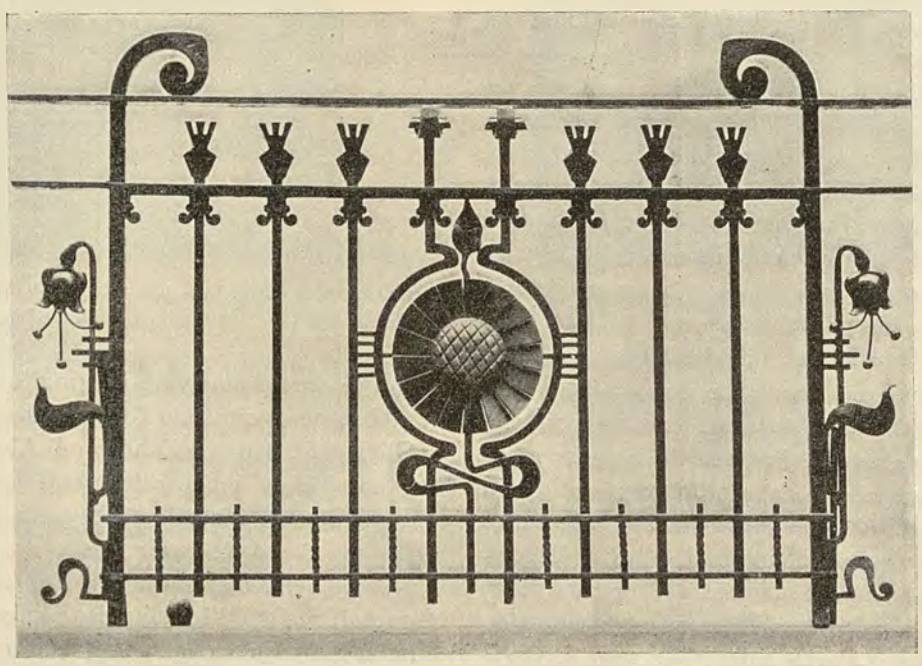


Fig. 207. Ringhiera nella Villa Magni presso Erba. Officina Mazzucotelli e C.

ALFREDO MELANI.

XLII.

NOTE BIBLIOGRAFICHE.

The Brochure Series of Architectural Illustration — *French Empire Furniture* — Boston 1899.

Ecco una serie utilissima di volumetti mensili che una casa editrice va pubblicando a Boston, a un prezzo mitissimo: 25 centesimi. Il presente volumetto, che è l'ultimo dell'anno passato, riguarda la Mobilia nello stile dell'Impero ; i volumetti precedenti trattano della Mobilia nello stile Luigi XV e XVI, della Scultura ornamentale, delle Terrecotte, dei Capitelli e così via. La serie è immaginata con criteri assolutamente pratici: per darne un'idea precisa copio il contenuto del primo anno, che è il 1895. Gennaio: Palazzi Veneziani; Febbraio: Porte bizantine delle Puglie; Marzo: Chiostro di Monreale e Capitelli di Ravenna; Aprile: Finestre bizantine delle Puglie; Maggio: Pavimenti fiorentini; Giugno: Pannelli del Rinascimento a Perugia; Luglio: Ferri ornamentali dell'Italia; Agosto: Particolari decorativi della Grecia; Settembre: Pulpiti italiani; Ottobre: Case d'affitto della Normandia; Novembre: Case di campagna della Normandia; Dicembre: Case di campagna dell'Inghilterra.

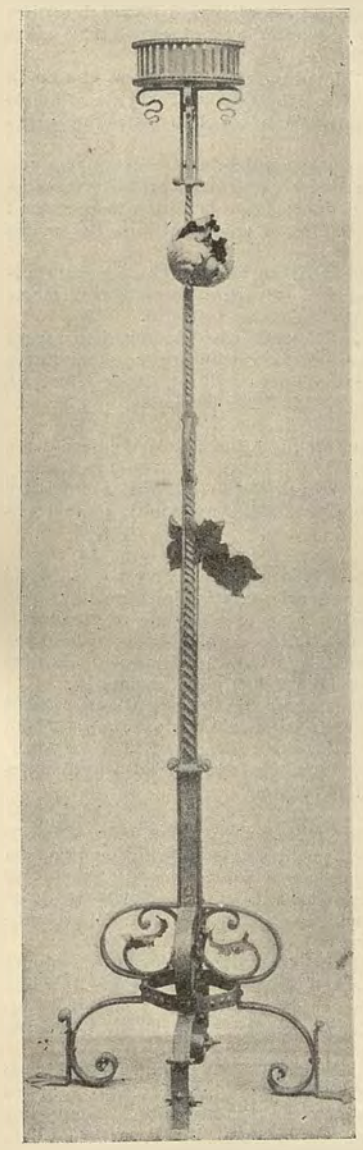


Fig. 208. Piede per vaso da fiori. Officina Mazzucotelli e C.

Il lettore noterà subito il carattere internazionale della Raccolta, ed io gli dirò che i volumetti sono ornati di un testo espositivo, e contengono diverse tavole e parecchie illustrazioni intercalate nel testo, cioè una serie di fotoincisioni stampate assai bene su carta adatta a questo genere incisorio, onde i volumetti hanno persino un aspetto signorile. Forse il testo potrebbe esser più diligente e sarebbe lecito far degli appunti. Comunque sia, una simile serie difficilmente da noi potrebbe aver vita; la tiratura di questa « Brochure Series » deve sorpassare di gran lunga la tiratura più alta che si potesse avere in Italia; ed è precisamente il numero straordinario di copie che produce il massimo buon mercato. E sinchè non si riesca a far de' libri di volgarizzazione come si fanno in Inghilterra e nel Nord-America, ed a farli come questo bene e a poco prezzo, in Italia non possederemo un mezzo facile a fortificar la vita della nostra arte industriale. La propaganda coi libri è la più efficace; e noi siamo lieti di indicare ai lettori dell' *Arte* questo volumetto sui Mobili dell'Impero, il quale forse non si trova da nessun libraio in Italia, ma tutti possono avere scrivendo agli editori a Boston coll' indirizzo: Bates & Guild Company publisher. La serie continua, e sono in vendita anche i volumi annuali.

Arneudo — *Torino Sacra*, illustrata nelle sue Chiese, nei suoi Monumenti religiosi e nelle sue Reliquie, adorna di 82 fotoincisioni. Torino 1898.

È un'operetta cui ha offerto origine la Esposizione d'Arte sacra e delle Missioni Cattoliche, tenutasi a Torino due anni sono; e qui si indica perchè può essere utile a coloro i quali vogliono aver notizia di opere sacre, soprattutto attinenti ai due ultimi secoli.

L'Autore dà la fotoincisione di molte facciate di chiese e di diversi interni; cita molti oggetti d'arte, e, se il nostro giudizio non falla, è espositore conscienzioso delle cose di cui tratta. Onde la presente operetta può servire qual prontuario di cognizioni storiche, cui fanno corredo efficace le immagini fotoincisorie concernenti una grande quantità di opere d'arte.

XLIII.

NOTIZIE.

Un assieme decorativo del VI secolo ricomposto. — Il presbiterio di S. Vitale, scena splendida di architettura e d'ornamento bizantino, era turbato stilisticamente dalla presenza di un altare barocco; oggi al posto di questo, si è collocato l'antico altare bizantino, la qualcosa si è potuta fare agevolmente, inquantochè se ne conoscevano i pezzi. Difatti si sapeva che il suo paliotto e i suoi laterali di alabastro erano stati levato dal loro posto, forse nel XV secolo, e dal presbiterio messi a formare un altare nel nicchione sul pozzetto detto di S. Vitale; e si sapeva, altresì, che di là nel 1706 erano stati portati dentro al Mausoleo di Galla Placidia, dove rimasero sino al 6 maggio 1899, epoca della sostituzione dell'altare bizantino. A ripristinare il quale mancava però la gigantesca tavola o mensa d'alabastro, celebrata dagli storici che la videro nel XV, XVI e XVII secolo. Furono fatte delle ricerche e fu ritrovata intatta la ricca lastra " che traspare non altrimenti che se fosse sottilissima carta „ in un altare barocco di S. Vitale, ornante la cappella detta oggi del Sacramento, altare eseguito nel 1700 da Giovanni Toschini. Il documento che fece scuoprire la lastra (di ben 2.30 di lunghezza, 1.15 di larghezza e centimetri 8 di spessore) conteneva delle preziose notizie sul completamento dell'altare secondo ciò che ne dice C. Ricci. Nella fronte di tre altari della cappella del Sacramento si vedevano tre belle e fini transenne. Credute appartenere all'uno o

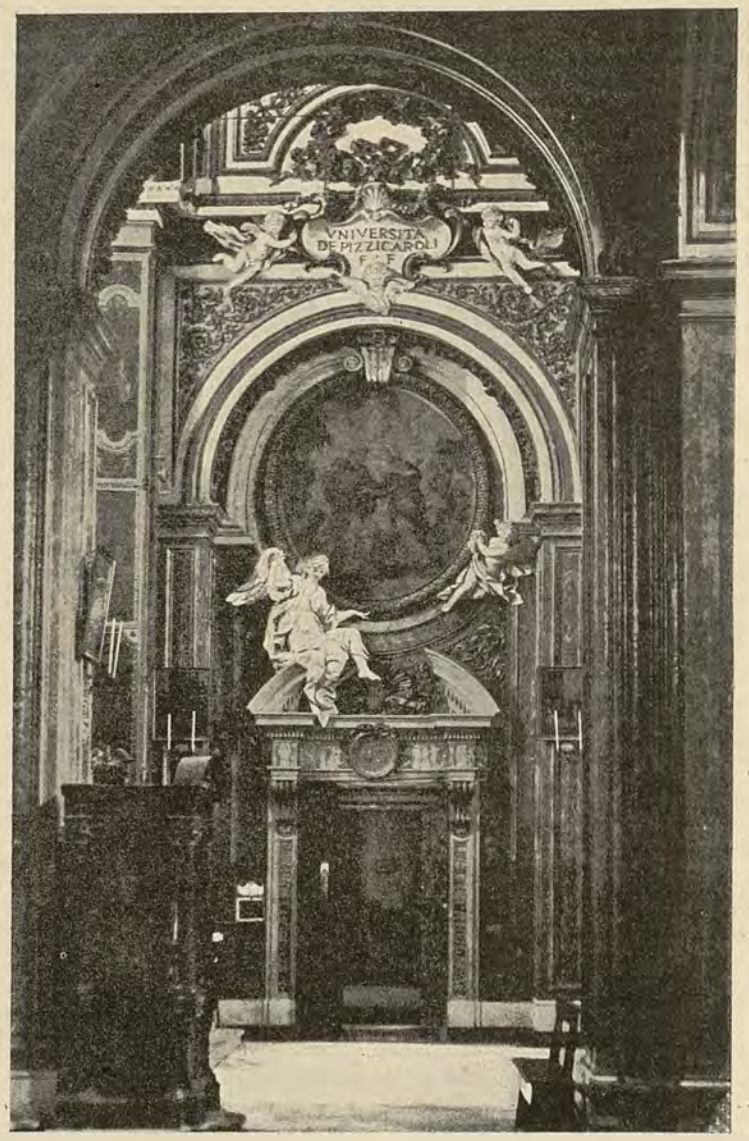


Fig. 209. Navata laterale nella chiesa della Madonna dell'Orto a Roma. Vedi Tav. 71 e 72.

all'altro luogo di S. Vitale (chi le diceva avanzi del parapetto del gineceo, chi resti delle chiusure di tre archi dell'abside e chi inserte alle colonne del ciborio) furono dichiarate dal documento del 1700 appartenenti all'antico altare del presbiterio (che *presentemente sono dietro l'altar maggiore vecchio* dice il documento, riferendosi alle tre transenne): perciò servirono a comporre un recinto non davanti ma dietro l'altare, sulla linea dell'abside fra due scale laterali. Comunque, l'altare colle quattro colonnette isolate, il gran dado di mezzo, la ricca mensola, oggi ricomposta nel presbiterio della splendida chiesa di Giuliano Argentario, costituiscono un esempio autentico d'altare bizantino del VI secolo.

Decorazioni nel Palazzo Ducale di Venezia. — Al verone della facciata prospicente sul Molo sarà collocato il leone araldico eseguito in pietra d'Istria dallo scultore Girolamo Bortotti, che eseguì il leone col doge Gritti, modellato dagli scultori Bottasso e Torres. Si credeva che il leone da collocare sul luogo predetto, fosse accompagnato dal doge Steno; gli assaggi stati eseguiti documentano il contrario, benchè anche da alcune stampe antiche si rilevi che il leone era scolpito allato del detto doge.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Proprietà artistica sulle opere scultoriche. — Il Ministro per la Pubblica Istruzione e le Belle Arti e quello pel Commercio hanno proposto alla Camera Francese, di estendere i diritti di proprietà artistica alle sculture figurative e ornamentali. Il fatto è più interessante di quanto possa apparire, a chi non conosce la legislazione insufficiente sulla proprietà delle opere d'arte. La Francia s'interessa molto di ogni questione concernente sifatta proprietà; ivi una legge sostiene i diritti dei letterati d'ogni specie, de' compositori di musica, de' pittori e de' disegnatori, ma non degli scultori figuristi od ornatisti. Perciò la proposta del Ministero Francese è giusta; ed è sperabile che raccolga gli unanimi suffragi della Camera. C'è tuttavia un punto da risolvere, quello sui diritti degli architetti; e non si capisce come non siasi aggiunto alla proposta riguardante le opere di scultura quella sulle opere d'architettura.

La questione sollevata dal governo francese riguarda anche l'Italia, dove si continua a emettere voti sulla questione della proprietà artistica (lo che si fece anche nel recente Congresso di Bologna) senza riescire ad ottenere nulla di concreto e nulla di positivo inteso a por fine all'arbitrio d'una giurisprudenza oscillante.

La filosofia degli stili. — Si annuncia dall'editore Ch. Schmidt di Parigi la pubblicazione di una grande opera di Enrico Havard: L'*Histoire et Philosophie des Styles* (Architecture, Ameublement, Décoration). Essa deve constare di due grossi volumi con cinquanta tavole fuori del testo, cromo, acqueforti, elioincisioni, e più che cinquecento vignette intercalate; e si dice che è l'opera più considerevole dell'Havard. A pensare che quest'autore pubblicò in pochissimo tempo il *Dictionnaire de l'Ameublement*, composto di parecchi volumi, si resta un po' sorpresi dall'annuncio che l'*Histoire et Philosophie des Styles* superi quest'ultima opera, la quale venne qui recensita e giudicata con benevolenza. La nuova opera è generale; la Francia vi signoreggia e vi occupano un posto l'Italia, l'Inghilterra, la Germania e i Paesi Bassi.

Lo stile nelle Belle Arti e nelle Arti applicate di tutti i paesi, è il soggetto di una principesca pubblicazione dell'Hirth di Monaco, editore di quella bella raccolta di tavole d'arte e arte applicata che da molto tempo continua a pubblicarsi sotto il titolo *Der Formenschatz*. Essa fu qui segnalata più volte e fu indicato che se ne fa un'edizione francese sotto il titolo l'*Art Pratique*.

La conservazione dei manoscritti e delle miniature. — L'americano F. Clare avrebbe trovato un espediente per assicurare la conservazione dei manoscritti così cartacei come membranacei, i quali dovrebbero essere imbevuti d'una soluzione di nitro-cellulosio, con o senza canfora, in acetato d'anile, coll'aggiunta d'una piccola parte di acetone, per accrescerne la solubilità. La bontà del rimedio sarebbe confermata da esperimenti di sette anni, che attesterebbero come le carte e le membrane, anche se fragilissime, acquistano resistenza immerse nel bagno di tale soluzione, posta in commercio col nome brevettato di *Zapon*, presso Otto Winkler di Lipsia Uferst. 8 al prezzo di marchi 3 al litro. La scrittura, sia a mano sia a stampa, non soffre — così si afferma — nè restano alterate le vecchie miniature; e si possono senza danno disinfettare le carte e le membrane antiche, col mezzo trovato dal Clare, quando si sospetti che contengano i germi di morbi infettivi.

Il vaso Portland e un vaso del XIII secolo venduto al Louvre. — In una saletta speciale del Museo Britannico a Londra vedesi un'anfora con anse, nota sotto la denominazione di vaso Portland. Il vaso proviene dalla casa Barberini di Roma che lo vendè al duca Portland e questi lo depositò al museo londinese. Esso è di vetro azzurro con figure di rilievo in vetro bianco opaco, ed è uno dei più celebri cimeli della vetreria antica. Fu trovato nel XVI secolo nelle campagne di Roma; un giorno cadde e andò in pezzi; ed i pezzi riuniti ricomposero il vaso Portland, su cui abbian voluto richiamar l'attenzione, ora che è stato venduto a un museo estero, al Louvre, un altro vaso di casa Barberini, un vaso arabico in rame del XIII secolo.

La prospettiva in Inghilterra. — Non c'è paese ove la prospettiva sia tanto usata quanto in Inghilterra. Gli architetti inglesi studiano i loro progetti su degli assiemi prospettici, e ai loro clienti presentano i progetti sviluppati geometricamente. Il sistema inglese è duplicemente lodevole, facilita il mezzo di trovare un bel movimento d'assieme e i disegni si offrono più chiari all'occhio dei profani. I profani, da un disegno geometrico, sia pure unito alla pianta, non traggono un'idea precisa, e gli Inglesi, gente pratica, hanno bandito perciò il sistema dei progetti geometrici usato in Germania, in Francia, in Italia, ecc. Per questa ragione in Inghilterra l'architettura è più pittorica che nei paesi predetti; ove, forse, si studiano meglio, in generale, i particolari decorativi. La prospettiva degli inglesi non è però quella che si insegna nelle nostre scuole, ma molto più semplice e rapida. Essa è stata introdotta anche in qualche scuola francese, è la cosiddetta *Perspective Directe*, che non obbliga a scervellarsi in un prunaio di linee chi vuol divenire un abile operatore.

A quest'effetto convergono gli studi degli specialisti; ed ultimamente C. Von Ziegler inventò un meccanismo semplicissimo per mettere in prospettiva i disegni, che fu molto lodato da un architetto inglese. Perciò noi facciamo voto che si estenda in Italia l'uso della prospettiva nei progetti, e si estenda all'arte industriale, ai mobili, a esempio, i quali, come ora si disegnano, appaiono sempre freddi ed inanimati all'occhio dei profani ed a quello degli artisti.

Stoffe italiane. — E. Fairhurst, sotto il titolo " National Gallery Notes „, pubblica nel *Journal of Decorative Art* di Manchester-Londra del luglio 1900, una serie di modelli di stoffe italiane copiate da quadri del Crivelli, del Moretto, del Bronzino. L'idea di copiare le stoffe dai quadri è eccellente; ed a Londra fu pubblicata, diversi anni sono, una bella e ricca opera di stoffe colorite da quadri della stessa Galleria. I modelli del Fairhurst non sono peraltro in colori; e sarebbero state più pregevoli le " Notes „ del nostro autore se allato delle riproduzioni a bianco e nero egli avesse indicato i colori dei disegni.

Graffiti del xv secolo. — Fra le poche fabbriche sfuggite alle demolizioni del centro di Firenze, è una palazzina di due piani posta sulla Piazza dei Davanzati ed appartenuta appunto alla famiglia Davanzati.

È un piccolo edifizio della fine del XIV secolo, tra i più caratteristici ed originali per le forme sue. Ha al primo piano due finestre bifore con archi di sesto acuto ed un pilastro smussato privo di capitello. La facciatina era adorna di decorazioni a graffito del XV secolo, esse pure originalissime perchè a differenza delle congeneri decorazioni ha gli ornamenti graffiti di nero sul fondo bianco, anzichè di bianco sul nero. Il fondo della facciata è a bozze: attorno alle finestre ricorrono dei fregi con finissimi meandri ed alle estremità sono delle ricche candelabre che terminano in alto con un leon rampante, stemma dei Davanzati.

Questo palazzetto, destinato a sede della Guardia Medica permanente, è stato restaurato dall'ing. Alighiero Roster sotto la direzione dell'Ufficio Regionale dei monumenti, e la riparazione fedelissima ed accuratissima dei graffiti è stata eseguita dal valente artista Galileo Chiari.

Il Chiari ha pure restaurato il soffitto di legno con decorazioni policrome del salone, adornandone le pareti con affreschi che imitano meravigliosamente quelli trovati in alcuni stabili distrutti del vecchio centro.

In complesso, un restauro riuscitissimo ed un monumento di più riconquistato.

Daremo della facciata di questo palazzetto una riproduzione in uno dei prossimi numeri del nostro periodico.

La sepoltura dei Del Tasso intagliatori. — Nella storia dell'arte fiorentina è celebre una famiglia di maestri di legname, che fra la metà del XV e quella del XVI secolo furono adoprati nella esecuzione di molte opere d'intaglio e d'intarsio: i Del Tasso, così chiamati dal nome di un castello del Valdarno superiore dal quale vennero a Firenze.

Giovan Battista, il più celebre fra gli artefici di questa famiglia, fu anche architetto e fece il modello della bellissima loggia di Mercato Nuovo, commessogli da Cosimo I de' Medici.

I Del Tasso ebbero la loro sepoltura nell'antica chiesa di S. Ambrogio, dove al disopra dell'avello che ne accoglieva le salme posero un tabernacolo contenente una statua di legno di S. Sebastiano. Il tabernacolo, di squisita architettura, è tutto adorno di finissimi ornamenti intagliati. Però col volger del tempo era stato orribilmente imbrattato di colori e di vernici, tanto da perdere tutta la sua delicata finezza.

Oggi, nell'occasione di certi restauri alla chiesa di S. Ambrogio, il tabernacolo è stato ripulito, restaurato e restituito alla sua originaria bellezza. Al disotto del tabernacolo, del quale daremo fra breve il disegno, verrà ricollocato anche il chiusino della tomba, lavoro d'impietrato in marmo che era stato inopportunamente tolto di posto e che viene abilmente restaurato nel R. Opificio delle Pietre Dure.

Una facciata del Trecento scoperta in Arezzo. — Lungo il Corso Vittorio Emanuele, una tra le più antiche strade della città, fiancheggiata un giorno da palazzi che nelle loro facciate riproducevano il tipo dell'architettura locale, mentre oggi presentano un aspetto moderno ed insignificante, è stata fatta una scoperta interessantissima per l'arte.

Restaurando la facciata di una casa di proprietà Zelli sono venute in luce le tracce dell'architettura primitiva, che era stata nascosta da moderni rivestimenti. La facciata è nella parte inferiore a conci di pietra, nella superiore a cortina di mattoni.

Al primo piano sono riapparse intatte le ampie finestre originarie con arco trilobato, adorne di mezze colonnette laterali e di decorazioni originalissime scolpite di bassorilievo in pietra. Le finestre per la forma loro e per i loro adornamenti costituiscono un tipo speciale ed unico nel loro genere fra le fabbriche civili d'Arezzo.

Al secondo piano sono apparse le traccie di un verone, che doveva sporgere dalle finestre poggiandosi sopra puntoni di legno incastrati in certe buche, le quali si sono scoperte al piano delle finestre inferiori.

I proprietari dello stabile hanno avuto l'ottima idea di non distruggere queste traccie così interessanti: anzi hanno fatto restaurare con sanissimo criterio tutte queste antiche parti valendosi dell'opera dell'ingegnere Giuseppe Paoli ed attenendosi alle raccomandazioni dell'Ufficio Regionale; ed Arezzo ha così un monumento di più.

Il palazzo fu già della famiglia aretina degli Altucci, e dev'essere stato eretto nella seconda metà del XIV secolo.

È da augurarsi che l'ottimo esempio trovi degli imitatori e che altre fabbriche aretine, le quali ebbero facciate altrettanto importanti, siano restituite al loro aspetto primitivo.

Stalli del xv secolo restaurati. — Nella celebre Pieve di S. Maria d'Arezzo, insigne edifizio di remotissima costruzione, stato restaurato troppo radicalmente, una ventina di anni addietro, saranno quanto prima ricollocati presso l'altar maggiore alcuni degli stalli dell'antico coro. Essi sono di forma assai caratteristica, ricchi d'intagli e di finissimi intarsi. Distrutto l'antico coro, essi erano andati dispersi: alcuni furono venduti, altri scomposti.

Colle parti trovate, nei magazzini del Comune e altrove, si sono potuti ricostruire una diecina di stalli, che un abile artefice veneto, dimorante ad Arezzo, ha stupendamente restaurati.

Procureremo di offrire ai nostri lettori una riproduzione di questi interessanti lavori eseguiti da un artefice del XV secolo.

Il palazzo dei Conti Guidi, il più bel monumento della valle Casentinese, ai pregi infiniti d'architettura unisce quelli singolarissimi della sua decorazione. Soffitti e pareti adorni di armoniche e fini policromie, stemmi di terracotta invetriata originalissimi per modellatura e per colorito, sculture decorative di un gusto squisito, capitelli, mensole, peducci, colonnini, archetti, un vero tesoro insomma di arte decorativa.

Lasciato nel più completo abbandono era ridotto in deplorevole stato di deperimento, quando, anni addietro, a spese del Ministero della Pubblica Istruzione se ne intraprese il restauro. Ma per diverse ragioni, che qui è inutile accennare, i lavori furono sospesi ed oggi soltanto, dopo lunghe pratiche, l'opera di conservazione potrà esser ripresa.

I nuovi lavori cominceranno colla riparazione e la ricostruzione di sei grandi finestre bifore, che erano state orribilmente deturpate. Dopo saranno ricostruiti anche degli artistici camini e delle belle porte trovate in frammenti nei sotterranei del palazzo, e si porrà mano al riordinamento dei veroni di legname policromicamente decorati, che sporgono sul pittoresco cortile.

Gli studiosi dell'arte decorativa troveranno nel palazzo dei Conti Guidi dei veri tesori da studiare e da imitare.

Una lapide a Lorenzo Ghiberti. — Nel tempio insigne di S. Croce a Firenze è stata inaugurata una lapide in memoria di Lorenzo Ghiberti, l'autore della porta di S. Giovanni, e del figlio di lui Vittorio. La lapide è stata collocata nel luogo dove esisteva già la sepoltura della famiglia Ghiberti. Si tratta di un lastrone di marmo bianco che ha nel centro lo stemma dei Ghiberti ed attorno un fregio a ornati lavorati di commesso sul carattere del XV secolo.

Essa è stata eseguita a cura dell'Ufficio Regionale dei Monumenti della Toscana nel R. Opificio delle Pietre Dure, ed è riuscita opera commendevole.

Già lo stesso Opificio aveva restaurato alcune fra le belle pietre tombali che adornano il pavimento dello stesso tempio e che costituiscono nel loro genere una raccolta delle più singolari. *L'Arte Italiana* riprodusse altra volta alcuni di questi stupendi lastroni ricchi di originalissimi partiti ornamentali.

I restauri saranno continuati, e va grandemente lodato il pensiero di restituire alla loro bellezza questi lastroni i quali, per causa del secolare abbandono e del continuo strofinio dei piedi di chi vi passa sopra, erano ridotti in tristissime condizioni.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche. Bergamo

INDICI DELL'ANNO NONO

1900

I.

TESTO

Pagina

Il nuovo assetto del Museo Poldi-Pezzoli a Milano. *Il Misovulgo* . . . 3
Note Bibliografiche 6-51-67-79-99
Stalli e mobili gotici nel Piemonte. *A. Taramelli* 10-16
Notizie 12-20-28-52-60-68-76-99
La rappresentazione degli animali nell'arte classica. *S. Ricci* 13-25
Pitture decorative nella Casa dei Vettii a Pompei. *G. Patroni* . . . 21
Il cofano falsificato da Giovanni Duprè 27
Un abile intagliatore in cuoio 29
L'arte del ferro battuto nel Settecento e oggi. *A. Melani* 31
Certi caratteri particolari dell'ornamento gotico in Sicilia. *A. M.* . . . 33
Alcune opere d'arte in Cremona. *E. Signori* 37
Saggio delle opere esposte nel Palazzo d'Italia alla gran mostra di Parigi 41
I trionfi artistico-industriali della Germania e dell'Inghilterra. *A. Melani* 42
S. Miniato al Monte presso Firenze e le sue opere d'arte decorativa. *A. Melani* 45-61
Il pavimento del Duomo di Milano. *V. Muzio* 48

Pagina

Saggio delle opere esposte nel Palazzo d'Italia alla gran Mostra di Parigi 49
La Mostra d'arte sacra in Bologna. *A. Taramelli* 54-64
Una ottima iniziativa del Ministero in prò delle Suole d'arte industriale 56
Un leggio del Cinquecento 59
Vecchie case con facciate dipinte, in Bergamo. *V. Muzio* 69
Il Congresso dell'arte pubblica in Parigi. *A. Melani* 74
Uno stipo della fine del Risorgimento nel Museo Cristiano di Brescia 76
Un orologio di porcellana e la Real Fabbrica di Capodimonte. *G. Tesorone* 77
Le ricomposizioni della Cantoria di Luca della Robbia e gli altari del Quattrocento scoperti nel Duomo di Firenze. *B. Marrai* 82
Un pavimento di stile settecentesco, immaginato ed eseguito in una scuola artistico-industriale (Continua). *G. Tesorone* 85
Il « South Kensington Museum ». *A Melani* 89
L'arte industriale nuova. I. L'origine dell'arte nuova. — Lavori in ferro battuto. *Alfredo Melani* 93

II.

TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

N. 1-7 - Cuoi rilevati, dorati e dipinti nella raccolta dei signori Mora a Milano. Sec. XVII e XVIII.
„ 13 - Parete dipinta nel piccolo *Oecus* della Casa dei Vettii a Pompei.
„ 19 - Dipinti ornamentali nel grande *Oecus* o Triclinio della Casa dei Vettii a Pompei.
„ 25 - Invetriate del Settecento: 1 e 3, nel refettorio del monastero di Classe a Ravenna, ora Museo: 2, nel palazzo Litta a Milano.
N. 31 - 1. Pavimento di marmi nella sagrestia settentrionale del Duomo di Milano. — Anno 1404.
„ 43 - Fregio in una sala del Convento dei Canonici Lateranensi, ora Albergo dell'Elefante in Bergamo. — Prima metà del Sec. XVI.
„ 49-50 - (Tavola doppia). Facciata della Casa dei Bottani in Via Gombito a Bergamo Alta. — Sec. XVI.
„ 61-62 - Pavimento di maiolica nello stile del Settecento, eseguito nel Museo artistico-industriale di Napoli.

POLITECNICO
BIBLIOTECA
di TORINO

III.

TAVOLE IN ELIOTIPIA

N. 2 - Museo Poldi-Pezzoli a Milano. — 1. Scalone. — 2. Angolo della Sala dorata.
„ 3 - Predetto Museo. — 1. Seconda anticamera. — 2. Sala delle Vetrerie.
„ 4 - Predetto Museo. — 1. Quadro di Andrea Mantegna. — 2. Ancona di Scuola Fiamminga.
„ 5 - Gli animali nell'arte. — Cervi assaliti, nel Museo Vaticano.
„ 6 - Cervo assalito da Cani, e Cani da caccia nel Museo Vaticano.
„ 8 - Gli animali nell'arte. — Pluteo nel Foro Romano, e Ariete antico di bronzo nel Museo di Palermo.
„ 9 - Amazzone a cavallo: bronzo nel Museo nazionale di Napoli. — Testa di cavallo: bronzo nel Museo archeologico di Firenze.
„ 10 - Figura equestre nel Museo Vaticano. — Nereide cavalcante una Pistrice, nel Museo nazionale di Napoli.
„ 11 - Cignale e Cane mastino antichi nella Galleria degli Uffizi a Firenze
„ 12 - Decorazioni di volte nel Palazzo Laterano a Roma. — Fine del Sec. XVI.
„ 14 - Casa dei Vettii a Pompei. — Il Cortile e l'*Oecus*.
„ 15 - Decorazioni del Triclinio, nella predetta Casa.
„ 16 - Decorazioni del Triclinio e di una sala, nella predetta Casa.
„ 17 - Gruppo dipinto nel Triclinio e Statua di Bacco nel cortile della predetta casa.
„ 18 - Vasi di metallo per diversi usi, ritrovati a Pompei ed Ercolano, ora nel Museo Nazionale di Napoli.
„ 20-21-22 - Lavori in cuoio intagliato, di Nicodemo Ferri a Roma.
„ 23-24 - Porta e decorazioni interne della chiesa di S. Maria della Vittoria a Roma. — Sec. XVII.
„ 26 - Stalli nel coro della chiesa di S. Severino a Napoli. — Sec. XVI.
„ 27 - Cornice di pala d'altare nella chiesa di S. Giovanni in Croce a Cremona. — Principio del Sec. XVI.
„ 28 - Cornice di pala d'altare nella chiesa di Santa Maddalena in Cremona. — Principio del Sec. XVI.
„ 29 - Cimase dell'arcibanco già nella chiesa di S. Sigismondo, ora nel Museo Civico di Cremona. — Sec. XVI.
„ 30 - Urna cineraria e fregio con festone di quercia nel Museo Vaticano.
„ 32 - Leggii e seggioloni del Sec. XVIII nel Museo della Certosa di S. Martino a Napoli.
„ 33 - Antico pavimento nella chiesa di S. Miniato al Monte presso Firenze. — Anno 1207.
„ 34 e 35 - Ambone e transenne nella predetta Basilica.
„ 36 - Monumento al Cardinale di Portogallo nella predetta Basilica. Opera del Rossellino.
„ 37 - Mostra d'Arte Sacra in Bologna. — 1, 2 e 3. Poltrone e seggiola del Sec. XVIII: proprietà del cav. P. Isolani. — 4 e 5. Bandinelle di baldacchino processionale, principio del Sec. XVI, inquadrate in guarnizioni del Sec. XVIII: proprietà del Principe D. Antonio D'Orleans.
„ 38 - Idem. — 1 e 3. Mitre del Beato Niccolò Albergati, principio del Sec. XV: proprietà della Metropolitana Bolognese. — 2. Reliquiario di S. Domenico, anno 1383: proprietà della chiesa di S. Domenico in Bologna.
„ 39 - Idem. — 1 e 2. Dettagli del Reliquiario di S. Domenico, firmato *Jacobus de Roseto me fecit*, anno 1383.
„ 40 - Idem. — 1. Croce d'altare in argento, fine del Sec. XV: proprietà della Basilica di S. Petronio. — 2. Croce d'altare in bronzo, fine del Sec. XVI: proprietà dei Principi Hercolani.
„ 41 - Idem. — 1. Dittico in avorio, fine del Sec. XIV: proprietà del Museo civico di Bologna. — 2. Trittico di Limoges, Sec. XVI: proprietà del detto Museo.
N. 42 - Idem. — 1. Pianeta di raso rosso a ricami d'oro. Sec. XVII: proprietà della chiesa arcipretale di Cento. — 2. Pianeta di velluto rosso a ricami d'argento: proprietà della chiesa di Minerbio.
„ 44 - Idem. — 1. Ostensorio d'argento, Sec. XVIII: proprietà della chiesa di Crevalcore. — 2. Candeliere di bronzo, Sec. XVIII: proprietà della chiesa degli Alemanni in Bologna. — 3. Piletta per l'acqua santa, intagliata in legno, Sec. XVIII: proprietà del sig. Vincenzo Ronchi.
„ 45 - Idem. — 1 e 4. Stendardi processionali del Sec. XVIII. — 2 e 3. Angeli per altare scolpiti in legno, Sec. XVI: proprietà della chiesa di S. Giovanni in Monte.
„ 46 - Idem. — Stendardi processionali di legno intagliato e dorato, Sec. XVIII: proprietà delle chiese dell'Assunta in Minerbio e della Pieve di Cento.
„ 47 - Idem. — 1 e 3. Piccoli reliquiari in rame dorato, Sec. XIV: proprietà della Basilica di S. Petronio. — 2. Reliquiario di rame dorato, anno 1413: proprietà della chiesa di S. Giovanni in Monte. — 4. Trittico dipinto da Marco Zoppo, Sec. XV: proprietà del Collegio di Spagna in Bologna.
„ 48 - Idem. — Paliotti d'altare ricamati in oro e seta, Sec. XVIII: proprietà delle chiese di S. Pietro e di S. Bartolomeo in Bologna.
„ 51 - Idem. — Leggii: proprietà del Museo Civico, della Congregazione *Laburnum Coeli*, della Marchesa Sassoli de' Bianchi in Bologna. Sec. XVII e XVIII.
„ 52 - 1. Inferriata nel prospetto di una Cappella ad Arona. Sec. XVII. — 2. Rosta di un portone in Via Santa Giustina a Lucca. Sec. XVI.
„ 53 - Biga nel Museo Vaticano, con molti restauri.
„ 54 - 1. Ornamento antico nella Biga del Museo Vaticano. — 2. Candelabre antiche nel Museo Lateranense.
„ 55 - Stipo della fine del Risorgimento nel Museo Cristiano di Brescia
„ 56 - Confessionale nella Chiesa di S. Bernardo a Vercelli. Anno 1692. — 2. Confessionale nella Chiesa di S. Ruffillo, diocesi di Bologna. — Sec. XVIII.
„ 57 - Orologio in porcellana della fabbrica di Capodimonte.
„ 58 - Fregio Etrusco nel Museo Vaticano.
„ 59 - Disegni originali nella Galleria degli Uffizi a Firenze. — 1. Volta: Michele Cinganelli. — 2. Soffitto: Andrea Boscoli. — Sec. XVII.
„ 60 - Disegni originali nella predetta Galleria. — 1. Contorni di Arazzo: Francesco Salviati n. 1510 m. 1563. — 2. Soffitto: Ferdinando Bibiena, n. 1657 m. 1743.
„ 63 - Chiusura di marmo in una Cappella della chiesa di S. Francesco a Brescia. — Sec. XVII.
„ 64 - Spalliera della cattedra baronale nella Sala da pranzo, cassone e dittico nell'Oratorio privato del Castello Feudale di Torino. — Imitazioni dello stile gotico piemontese.
„ 65 - Museo Civico di Torino. — 1. Porta della fine del Sec. XVI proveniente dal Convento del Bosco presso Alessandria. — 2. Porta di maniera francese del Sec. XVII già nel Castello del Valentino a Torino.
„ 66 - Sala delle Cariatidi e Sala degli Amorini nel Palazzo detto l'Imperiale vicino a Pesaro. — Sec. XVI.
„ 67 e 68 - Stile odierno. — Cancelli in ferro battuto nelle Case N. 39 e 43 Via Monforte a Milano. Architetto Enrico Zanoni.
„ 69 e 70 - Capitelli di pilastri nella sagrestia della chiesa di S. Spirito a Firenze. — Sec. XVI.
„ 71 - Volta nella chiesa della Madonna dell'Orto a Roma. — Fine del Sec. XVII.
„ 72 - Dettagli antichi romani nel Tabulario e nel Palazzo Fiano a Roma.

IV.

DETTAGLI

N. 1 - Leggio in bronzo e ferro nel Gabinetto dedicato a Dante del Museo Poldi-Pezzoli a Milano. — Opera recente.
„ 2-3 - Armadio pensile nel Civico Museo artistico-industriale di Milano. — Sec. XVI.
„ 4 - Cancello in bronzo davanti all'altare di S. Antonio di Padova. — Fine del Sec. XVI.
„ 5 6 - Stipo scrivania nel Civico Museo artistico-industriale di Milano. — Fine del Sec. XVI.
„ 7 - Ringhiera di ferro nel predetto Museo. — Principio del Sec. XVIII.
N. 8 - Piccola inferriata nel predetto Museo. — Fine del Sec. XVII.
„ 9 - Monumento ad Angelo Boghino fiorentino, nel chiostro di S. Antonio a Padova. — Anno 1557.
„ 10-11 - Cofano falsificato da Giovanni Duprè a imitazione di Battista del Tasso, nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano.
„ 12 - Cofano della fine del Sec. XVI nel predetto Museo.
„ 13 - Fregio dipinto da Domenico Campagnola nella chiesa di S. Rocco a Padova. — Prima metà del Sec. XVI.
„ 14 - Due lacunari dipinti dal predetto nella scuola del Santo a Padova.

N. 15-16 - Candelabro in bronzo nella chiesa di S. Alessandro a Bergamo.
„ 17 - Ornamenti di pilastro dipinti in una tempera della chiesa di S. Michele in Cremona. — Principio del Sec. XVI.
„ 18-19 - Inginocchiatoio intagliato in legno dai Fantoni, ora nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano. — Principio del Sec. XVIII.
„ 20 - Cornice intagliata in legno a traforo per un quadro di Palma il Vecchio nel predetto Museo.
„ 21-22-23 - Capitelli e ornamenti di pilastri nella porta della chiesa di S. Pietro in Berbenno di Valtellina. — Sec. XVI.
„ 24 - Cornice del Rinascimento nella chiesa di S. Lucia a Padova.
„ 25-26-27-28 - Leggio nel coro della chiesa di S. Lucia a Padova.
„ 29-30-31-32 - Rotelle ed elmi nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano. — Sec. XVI, XVII.
„ 33-34 - (*Cromolitografia*). — Fregio dipinto sul primo piano nella facciata della Casa dei Bottani in Via Gombito a Bergamo Alta. — Sec. XVI.
N. 35-36 - (*Cromolitografia*). — Fregio dipinto sul secondo piano della predetta facciata.
„ 37-38-39 - Stipo della fine del Risorgimento nel Museo Cristiano a Brescia.
„ 40 - Intarsi negli stalli del Coro nella chiesa della Certosa di Pavia. — Fine del Sec. XV.
„ 41-42 - (*Cromolitografia*). — Dettaglio del Pavimento di maiolica nello stile del Settecento, eseguito nel Museo artistico-industriale di Napoli.
„ 43-44 - Formelle nella imposta del portone già nel palazzo Martinengo, ora nel palazzo Sorelli a Brescia.
„ 45-46 - (*Cromolitografia*). — Dettaglio del Pavimento di maiolica nello stile del Settecento, eseguito nel Museo artistico-industriale di Napoli.
„ 47-48 - Cancello in ferro battuto con telaio di legno nella Casa N. 43 in Via Monforte a Milano. Architetto Enrico Zanoni.

V.

DISEGNI INTERCALATI NEL TESTO

		Pagina
Fig.	1 - Sala dorata nel Museo Poldi-Pezzoli	3
„	2 - Arazzo fiammingo nel Museo Poldi-Pezzoli	3
„	3 - Piccolo stipo nel Museo Poldi-Pezzoli	4
„	4-5 - Ornamenti di colonne nella sala dorata	4
„	6 - Vaso di Murano	5
„	7 - Vaso con guarnizione di metallo	5
„	8 - Stoffa di paliotto d'altare	5
„	9 - Scacchiera del Sec. XVI nel Museo Poldi-Pezzoli	6
„	10-11 - Arazzi del 1602 nel Museo Poldi-Pezzoli	7
„	12 - Sala nera nel Museo Poldi-Pezzoli	7
„	13 - Cappuccio di piviale. Ricamo del Sec. XVI. Museo Poldi-Pezzoli	8
„	14 - Trofeo d'armi nel Museo Poldi-Pezzoli	8
„	15 - Tappeto persiano nel Museo Poldi-Pezzoli	9
„	16 - Cofanetto nel Museo Poldi-Pezzoli	9
„	17 - Porta della Sala nera nel Museo Poldi-Pezzoli	9
„	18 - Credenza con baldacchino nel castello feudale di Torino	10
„	19 - Dettaglio del mobile precedente	11
„	20 - Cassone nel Castello feudale di Torino	11
„	21 - Sedili nel Castello feudale di Torino	12
„	22 - Cavallo di Marco Nonio Balbo, nel Museo Nazionale di Napoli	13
„	23 - Testa di cavallo in bronzo nel Museo Capitolino	14
„	24 - Colombe dette di Plinio in musaico nel Museo Capitolino	14
„	25 - Candelabro di marmo nel Museo Nazionale di Napoli	14
„	26-27 - Centauri nel Museo Capitolino	15
„	28 - Sedile con baldacchino nel Castello feudale di Torino	16
„	29 - Tavola con vasellami nel Castello feudale di Torino	17
„	30 - Credenza e Armadio nel Castello feudale di Torino	17
„	31 - Oggetti in ferro battuto nel Castello feudale di Torino	18
„	32 - Stemma nel Castello feudale di Torino	18
„	33-34 - Cappella nel Castello d'Issogne	19
„	35 - Tavola con vasellami nel Castello feudale di Torino	19
„	36 - Stipo-scrivania della fine del Sec. XVI nel Civico Museo artistico-industriale di Milano	20
„	37-38 - Figure dipinte nella Casa dei Vettii	21
„	39 - Tabernacolo nel sacrario	22
„	40 - Figure dipinte nella Casa dei Vettii	22
„	41 - Pitture decorative nella Casa dei Vettii	22
„	42 - Baccanale di Amorini	22
„	43-44-45-46-47 - Fregi di Amorini fulloni, orafi, in biga e fiorai	23-24
„	48 - Tavola di marmo nel Museo nazionale di Napoli	25
„	49 - La Lupa del Museo Capitolino	25
„	50 - Leone e cavallo nel Museo Vaticano	25
„	51 - Cani levrieri nel Museo Vaticano	25
„	52 - Aquila ed Orso nel Museo Vaticano	25
„	53 - Cerbiatto. Bronzo antico nel Museo Nazionale di Napoli	25
„	54 - La Chimera. Bronzo etrusco nel Museo archeologico di Firenze	26
„	55 - Angolo di cartella intagliata in cuoio da N. Ferri	29
„	56 - Cartella eseguita da N. Ferri	29
„	57 - Rilegatura di libro intagliata in cuoio da N. Ferri	30
„	58 - Cartella intagliata in cuoio da N. Ferri	30
„	59 - Portella in cuoio eseguita da N. Ferri	30
„	60 - Parapetto di terrazzino in ferro battuto, a Monte San Savino (Anno 1700)	31
„	61 - Parapetto di scala in ferro battuto, a Castelfranco Veneto	31
„	62-63 - Parapetti di scala in ferro battuto in una casa di Via Mazzini ad Arezzo	32
„	64 - Inferriata in una finestrina di S. Maria Segreta a Milano	32
„	65 - Inferriata di finestrina a S. Francesco a Milano	33
„	66 - Chiesa ruinata a Bivona	33
„	67 - Porta della chiesa di Bivona	34
„	68 - Badia vecchia di Taormina	34
„	69 - Bifora del Palazzo Lanza a Siracusa	34
„	70 - Antico campanile del Duomo a Girgenti	35
„	71 - Porta del castello Maniace a Siracusa	35
„	72 - Torre del Convento della Pietà a Palermo	36
„	73 - Palazzo del Duca di S. Stefano a Taormina	36
„	74-81 - Cimasa dell'arcibanco già nella chiesa di S. Sigismondo a Cremona ora nel Museo Civico	37-40
„	75 - *Pace* del Moderno	37
„	76 - Candelabro nella Cattedrale di Cremona	38
»	77-78 - Pianete nella chiesa di Pizzighettone	37-38
„	79 - Paliotto d'altare donato da Francesco I alla chiesa di Pizzighettone	39
„	80 - Parte di un quadro di B. Campi in S. Sigismondo a Cremona	39
„	82 - Base del busto di S. Geroldo nella chiesa di S. Maddalena a Cremona	40
„	83-84-91 - Piatti di T. Castellani esposti a Parigi	41-44
„	85 - Piastrella di T. Castellani esposta a Parigi	41
„	86-88 - Piatti di Pio Fabri esposti a Parigi	41-42
„	87-89 - Anfore di Pio Fabri esposte a Parigi	41-42
„	90 - Inginocchiatoio dei Fantoni nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano	43
„	92-93-94 - Parti del pavimento in S. Miniato al Monte	45-46
„	95 - Facciata della Basilica di S. Miniato al Monte presso Firenze	46
„	96 - Centro dell'ambone in S. Miniato	46
„	97 - Parte di transenna in S. Miniato al Monte	47
„	98 - Interno della basilica di S. Miniato	47
„	99-100 - Parte di transenne in S. Miniato	48
„	101-102-103-106 a 111 - Piatti di C. Novelli esposti a Parigi	49-50
„	104-105 - Vasi di C. Novelli esposti a Parigi	50
„	112 - Porta della chiesa di S. Pietro in Berbenno di Valtellina	52
„	113 - Finimento del Reliquiario di S. Domenico	53
„	114 - Pianeta di seta nera con ricami d'argento. Sec. XVII. Chiesa di Baricella	53
„	115 - Reliquiario d'argento dorato. Anno 1380. Chiesa di S. Stefano in Bologna	54
„	116 - Dettaglio del precedente reliquiario	54
„	117 - Reliquiario di rame e bronzo dorato. Principio del Sec. XV. Chiesa di S. Domenico in Bologna	55
„	118 - Pastorale in bronzo con smalti. Sec. XIII. Museo Civico di Bologna	55
„	119 - Reliquiario in avorio. Sec. XV. Chiesa di S. Petronio in Bologna	55
„	120 - Mostra di Arte Sacra in Bologna. Reliquiari della Basilica di S. Petronio. Sec. XIII e XIV	56
„	121 - Mostra di Arte Sacra in Bologna. Reliquiario in S. Domenico. Sec. XIV	57
„	122 - Mostra di Arte Sacra in Bologna. Reliquiario in rame dorato. Sec. XIV. Metropolitana bolognese	57
„	123 - Mostra di Arte Sacra in Bologna. Seconda veduta del precedente reliquiario	58
„	124 - Mostra di Arte Sacra in Bologna. Pastorale d'argento dorato. Primi anni del Sec. XV. Metropolitana bolognese	58
„	125 - Mostra di Arte Sacra in Bologna. Reliquiario in ottone e rame dorati. Sec. XV. S. Giovanni in Monte a Bologna	58
„	126 - Leggio nel Coro di S. Giustina a Padova	59
„	127 - Putto nel monumento al Cardinale di Portogallo. Opera del Rossellino	61

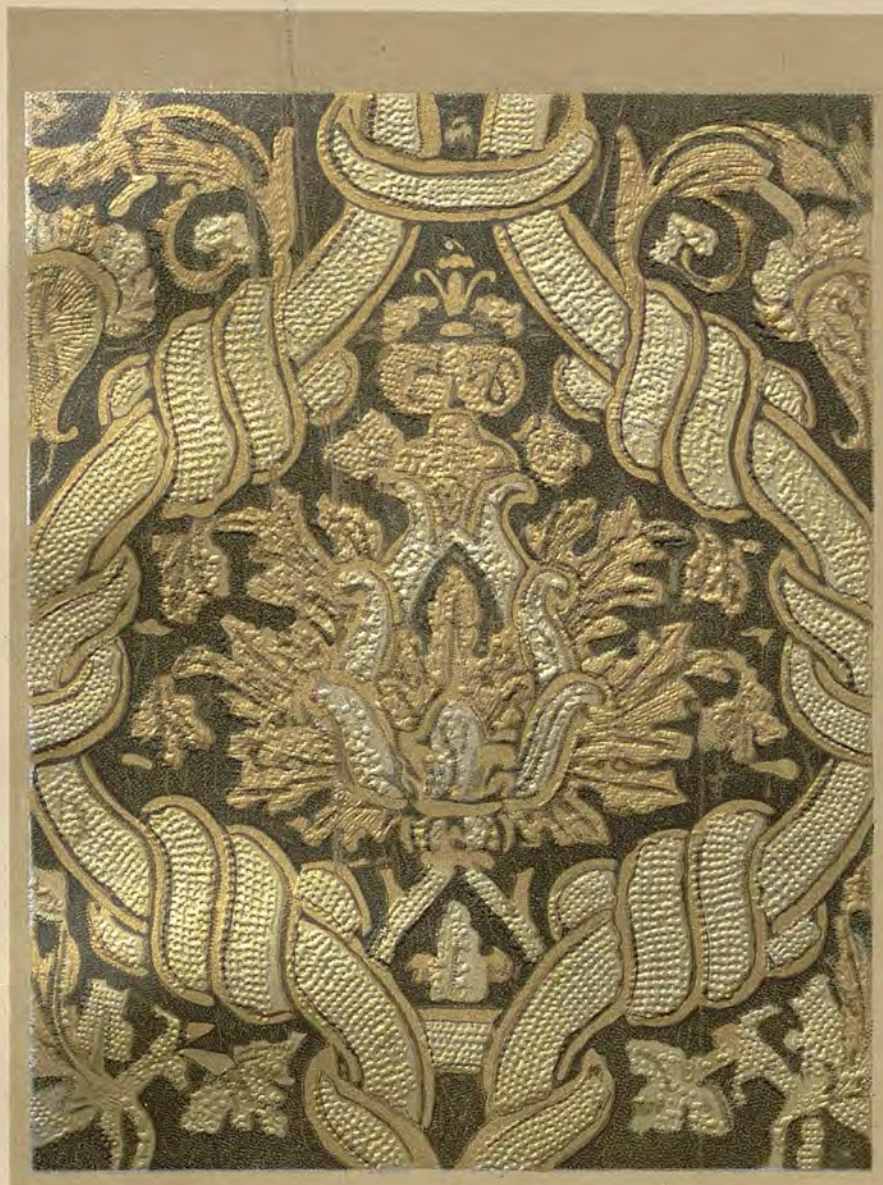
POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Pagina

Fig. 128-129 - Parte del monumento al Cardinale di Portogallo. Opera del Rossellino 61-62
„ 130 - La Prudenza. Opera di Luca della Robbia 62
„ 131 - La Temperanza. „ „ „ „ 63
„ 132 - La Fortezza. „ „ „ „ 63
„ 133 - La Giustizia. „ „ „ „ 63
„ 134 - Mostra d'Arte Sacra in Bologna. Reliquiari gotici. Basilica di S. Petronio 64
„ 135 - Mostra d'arte Sacra in Bologna. Calice detto del Beato Nicolò Albergati. Principio del Sec. XV o fine del XIV. Metropolitana Bolognese 64
„ 136 - Mostra d'Arte Sacra in Bologna. Ostensorio d'argento dorato. Principio del Sec. XV. Conte Francesco Cavazza 65
„ 137-138 - Mostra d'Arte Sacra in Bologna. Paci del Francia. R. Pinacoteca di Bologna 65
„ 139 - Mostra d'Arte Sacra in Bologna. Croce nella Cappella Hercolani. Fine del Sec. XVI. Chiesa di S. Giacomo Maggiore a Bologna 66
„ 140 - Mostra d'Arte Sacra in Bologna. Cornice intagliata e dorata. Sec. XV. Marchesa Maria Sassoli De' Bianchi 66
„ 141 - Mostra d'Arte Sacra in Bologna. Trittico in avorio. Fine del Sec. XIV. Museo Civico di Bologna 67
„ 142 - Mostra d'Arte Sacra in Bologna. Reliquiario detto degli Innocenti. Anno 1620. Basilica di S. Petronio 67
„ 143 - Fregio dipinto nella facciata di una casa in Via Gombito a Bergamo 69
„ 144 - Casa dei Bottani in Via Gombito a Bergamo 70
„ 145 - Casa già dei Pelliccioli dal Portone in Alzano Maggiore . 70
„ 146 - Pitture dell'ultimo piano nella facciata della casa dei Pelliccioli in Alzano Maggiore 70
„ 147 - Pitture del secondo piano nella facciata della casa dei Pelliccioli in Alzano Maggiore 71
„ 148 - Cassone Italiano nel Museo di Kensington a Londra. Sec. XVI 71
„ 149 - Mostra d'Arte Sacra in Bologna. Paliotto del Sec. XVII. Chiesa di S. Bartolomeo in Bologna 72
„ 150 - Mostra d'Arte Sacra in Bologna. Baldacchino processionale del Sec. XVIII. Chiesa di S. Domenico in Bologna 72
„ 151 - Mostra d'Arte Sacra in Bologna. Reliquiario della fine del Sec. XVI. Tesoro di S. Petronio 72
„ 152 - Mostra d'Arte Sacra in Bologna. Piviale del Sec. XIV. Museo Civico di Bologna 73
„ 153 - Mostra d'Arte Sacra in Bologna. Baldacchino processionale del Sec. XVIII 73
„ 154 - Mostra d'Arte Sacra in Bologna. Paliotto del Sec. XVIII. Chiesa di S. Bartolomeo in Bologna 73
„ 155 - Mostra di d'Arte in Bologna. Stendardo processionale di legno. Sec. XVIII 74
„ 156 - Mostra d'Arte Sacra in Bologna. Teca pel capo di S. Petronio. Sec. XVIII 74

Pagina

Fig. 157 - Mostra d'Arte Sacra in Bologna. Reliquiari del Sec. XVIII. Tesoro di S. Petronio 75
„ 158 - Mostra d'Arte Sacra in Bologna. Reliquiari del principio del Sec. XVII 75
„ 159 - Disegno originale di Lorenzino da Bologna nella Galleria degli Uffizi a Firenze 77
„ 160 a 171 - L'*Arte della Ceramica*, di Firenze, all'Esposizione di Parigi 79-80-81-82
„ 172-173 - La Cantoria di Luca della Robbia ricomposta dell'arch. Del Moro 83
„ 174 - Altare del Quattrocento scoperto nel Duomo di Firenze . . 84
„ 175 - Dettagli del precedente altare 84
„ 176-177 - Pavimenti del Sec. XVIII in Napoli 85
„ 178-179 - Pavimenti del Sec. XVIII nell' Oratorio di Suor Orsola Benincasa a Napoli 87
„ 180 - Pavimento del Sec. XVIII già in una Chiesetta di Forio d'Ischia, ora nel Museo artistico-industriale di Napoli 89
„ 181 a 189 - Prodotti della Fabbrica di Ceramica dei Figli Cantagalli già esposti alla Mostra Universale di Parigi 90-91
„ 190 - Porta già nel palazzo dei conti Martinengo, recante lo scudo di Marcantonio, generalissimo della Repubblica di Venezia, morto nel 1526, ora nel palazzo Sorelli a Brescia 92
„ 191 - Lampada della sala da pranzo nel quartiere del tenore sig. De Marchi in Milano 93
„ 192 - Cancellata intorno ad una tomba eseguita dallo scultore Cav. Achille Alberti 95
„ 193 - Lampada elettrica nel quartiere del tenore Sig. De Marchi in Milano 94
„ 194 - Inferriata nelle imposte del Negozio del gioielliere Calderoni in Via Manzoni a Milano. Architetto Sommaruga 94
„ 195 - Ringhiera da caminetto nel quartiere del tenore Sig. De Marchi in Milano 95
„ 196 - Battente in un palazzo a Roma 95
„ 197 - Piede di lampada 95
„ 198 - Piede per vaso di fiori 95
„ 199 - Cancello intorno al sepolcro del Generale Terzaghi a Lodi 96
„ 200 - Inferriata di una Cappella nel cimitero di Sacugnago . . . 96
„ 201 - Piani superiori della casa N. 39 in Via Monforte a Milano . 96
„ 202 - Decorazione dell'atrio nella casa N. 43 in Via Monforte a Milano 97
„ 203 - Casa N. 43 in Via Monforte a Milano 97
„ 204 - Veranda nella facciata del nuovo Albergo delle Terme a Salsomaggiore. Architetto L. Broggi 98
„ 205 - Ringhiera della predetta Veranda 98
„ 206 - Fregio superiore nella predetta Veranda 98
„ 207 - Ringhiera nella Villa Magni presso Erba 98
„ 208 - Piede per vaso da fiori 99
„ 209 - Navata laterale nella chiesa della Madonna dell' Orto a Roma 99



ULRICO HOEPLI - MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

CUOI RILEVATI, DORATI E DIPINTI NELLA RACCOLTA DEI SIGNORI MORA A MILANO. — SECOLI XVII E XVIII.

POLITECNICO BIBLIOTECA

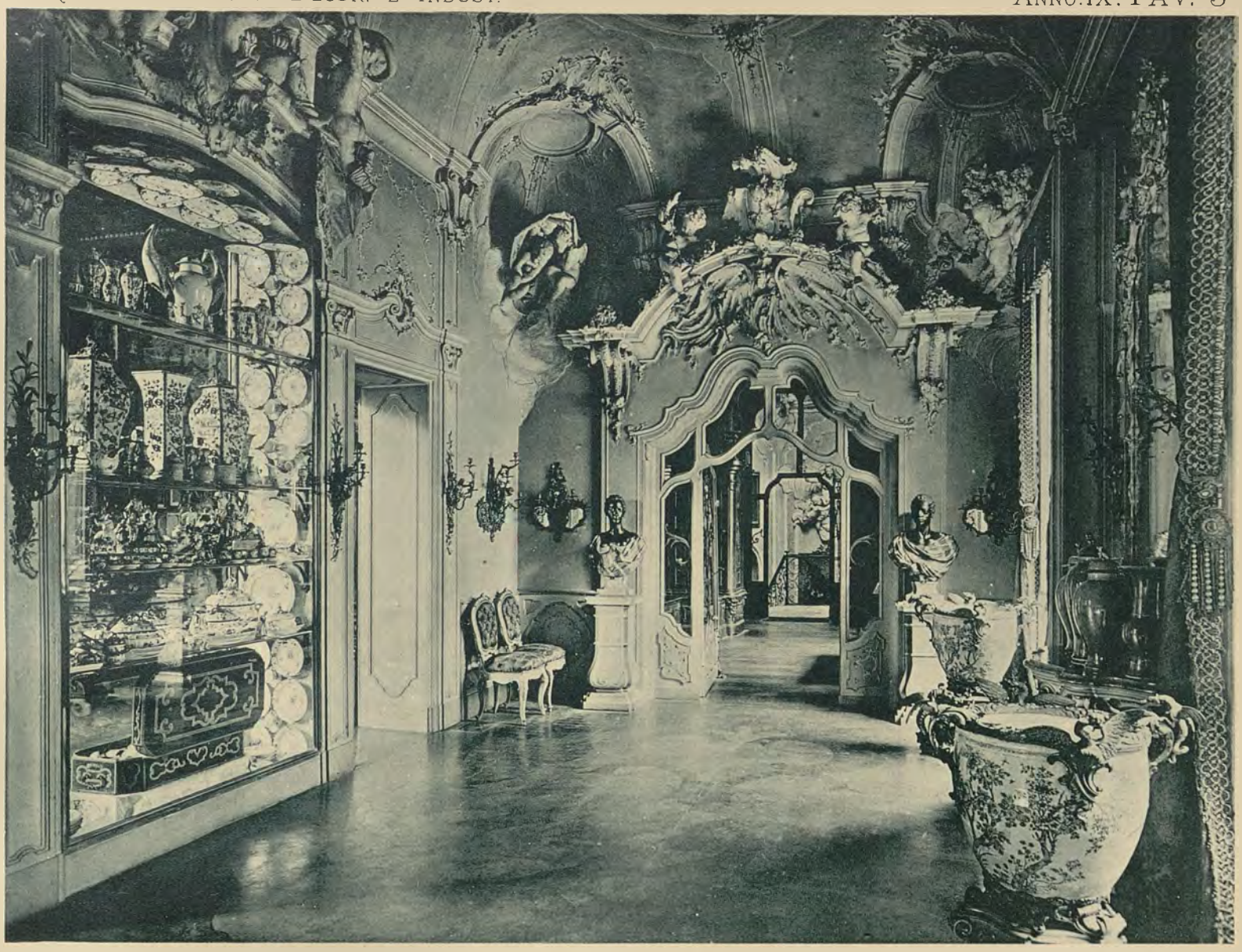
POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

MUSEO POLDI-PEZZOLI A MILANO. — 1. SCALONE. — 2. ANGOLO DELLA SALA DORATA.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

MUSEO POLDI-PEZZOLI A MILANO. — 1. SECONDA ANTICAMERA. — 2. SALA DELLE VETRERIE.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

MUSEO POLDI-PEZZOLI A MILANO. — 1. QUADRO DI ANDREA MANTEGNA. — 2. ANCONA DI SCUOLA FIAMMINGA.

(Fot. ALINARI · Eliot. JACOBI).

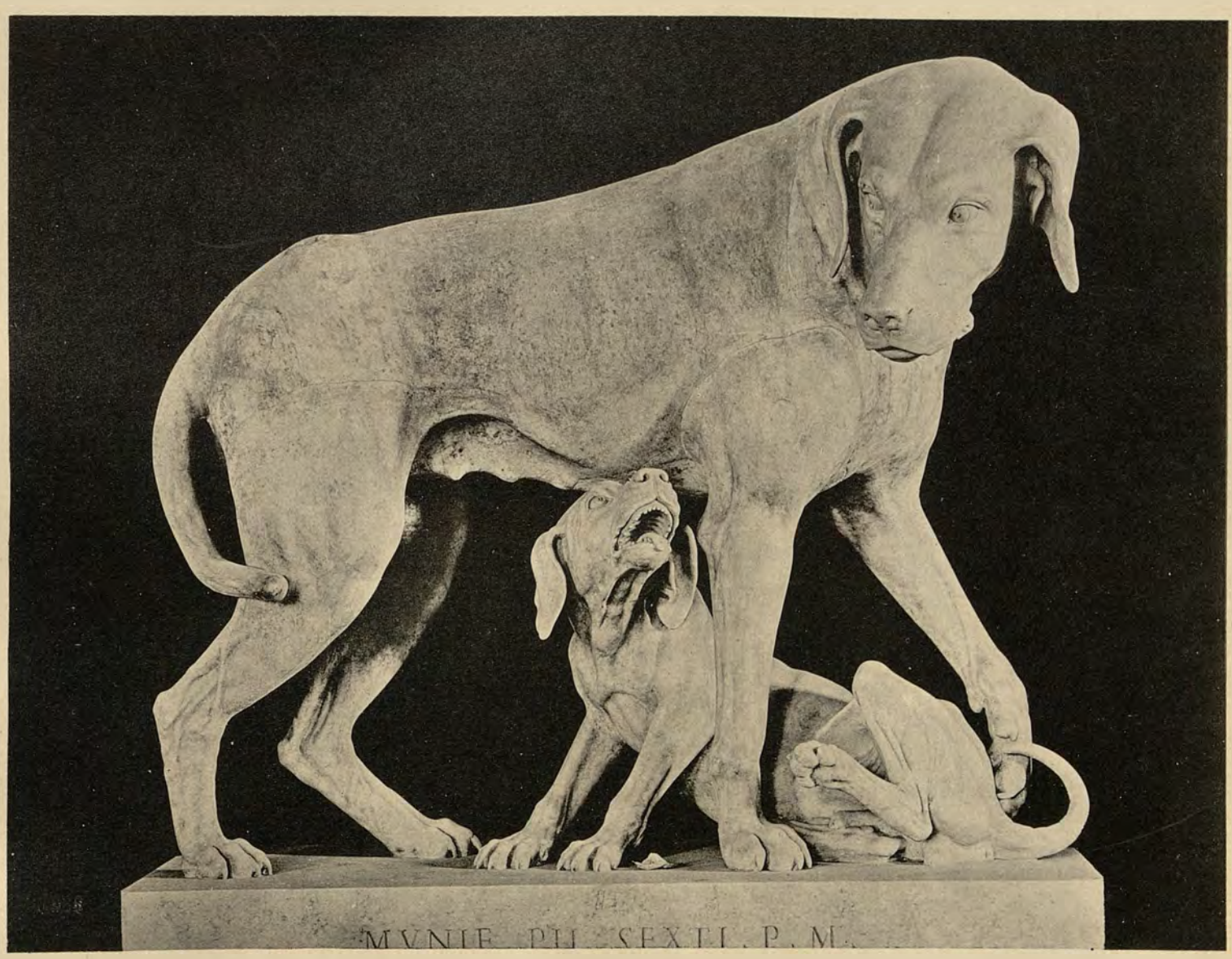
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

GLI ANIMALI NELL'ARTE. — CERVI ASSALITI DA MASTINI, NEL MUSEO VATICANO.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).



POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI · Milano

GLI ANIMALI NELL'ARTE. — CERVO ASSALITO DA CANI, E CANI DA CACCIA, NEL MUSEO VATICANO.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - MILANO ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

CUOI RILEVATI, DORATI E DIPINTI NELLA RACCOLTA DEI SIGNORI MORA A MILANO. — SEC XVIII.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI · Milano.

GLI ANIMALI NELL'ARTE. — PLUTEO NEL FORO ROMANO, E ARIETE ANTICO DI BRONZO NEL MUSEO DI PALERMO.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA CENTRALE TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

GLI ANIMALI NELL'ARTE. — AMAZZONE A CAVALLO: BRONZO NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.
TESTA DI CAVALLO: BRONZO NEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI FIRENZE.
(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

GLI ANIMALI NELL'ARTE. — FIGURA EQUESTRE NEL MUSEO VATICANO.
NEREIDE CAVALCANTE UNA PISTRICE NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.
(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

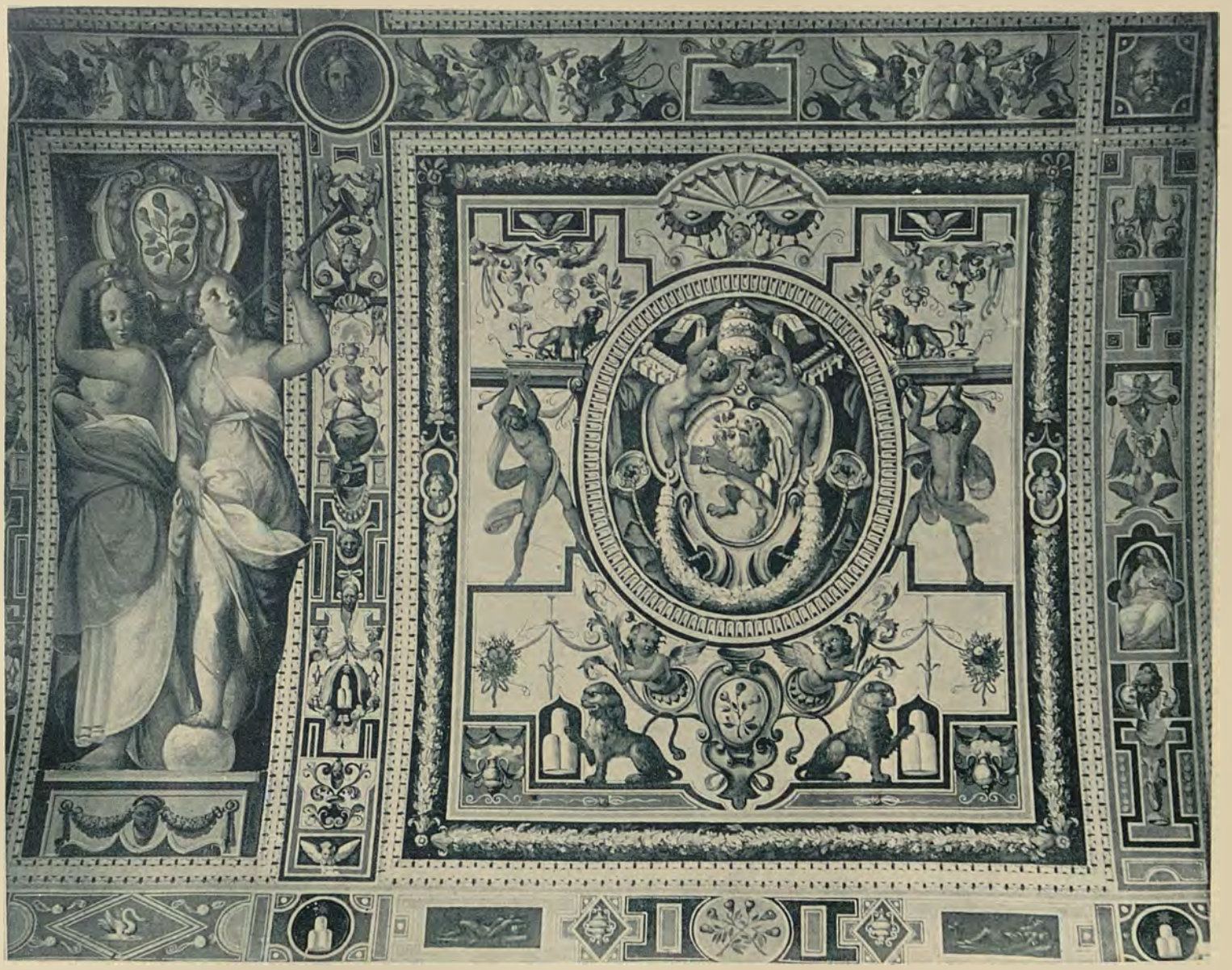
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

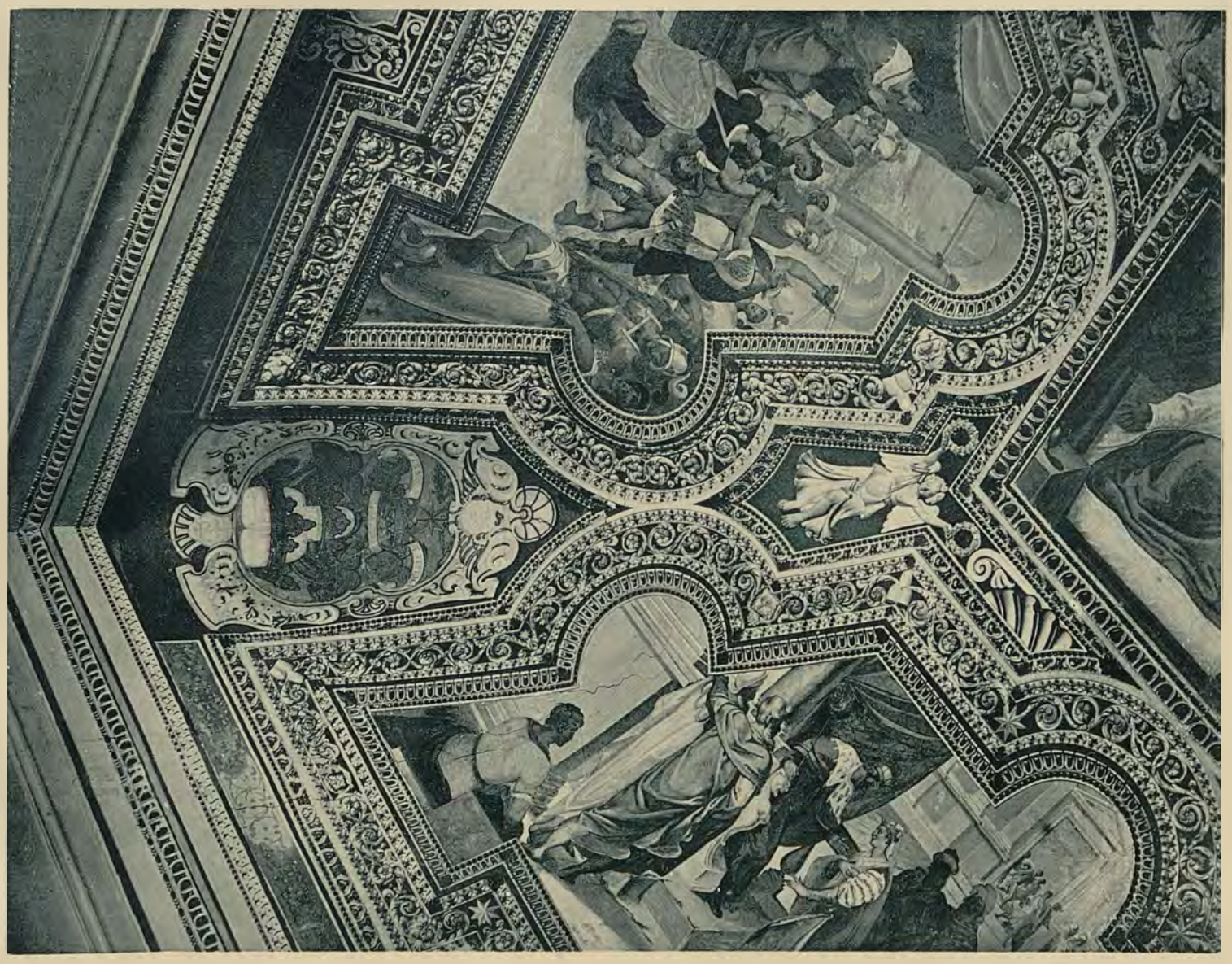
ULRICO HOEPLI - Milano

GLI ANIMALI NELL'ARTE. — CIGNALE E CANE MASTINO ANTICHI NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI A FIRENZE.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

DECORAZIONI DI VOLTE NEL PALAZZO LATERANO A ROMA. — FINE DEL SEC. XVI.

(Fot. MOSCIONI - Eliot. JACOBI).

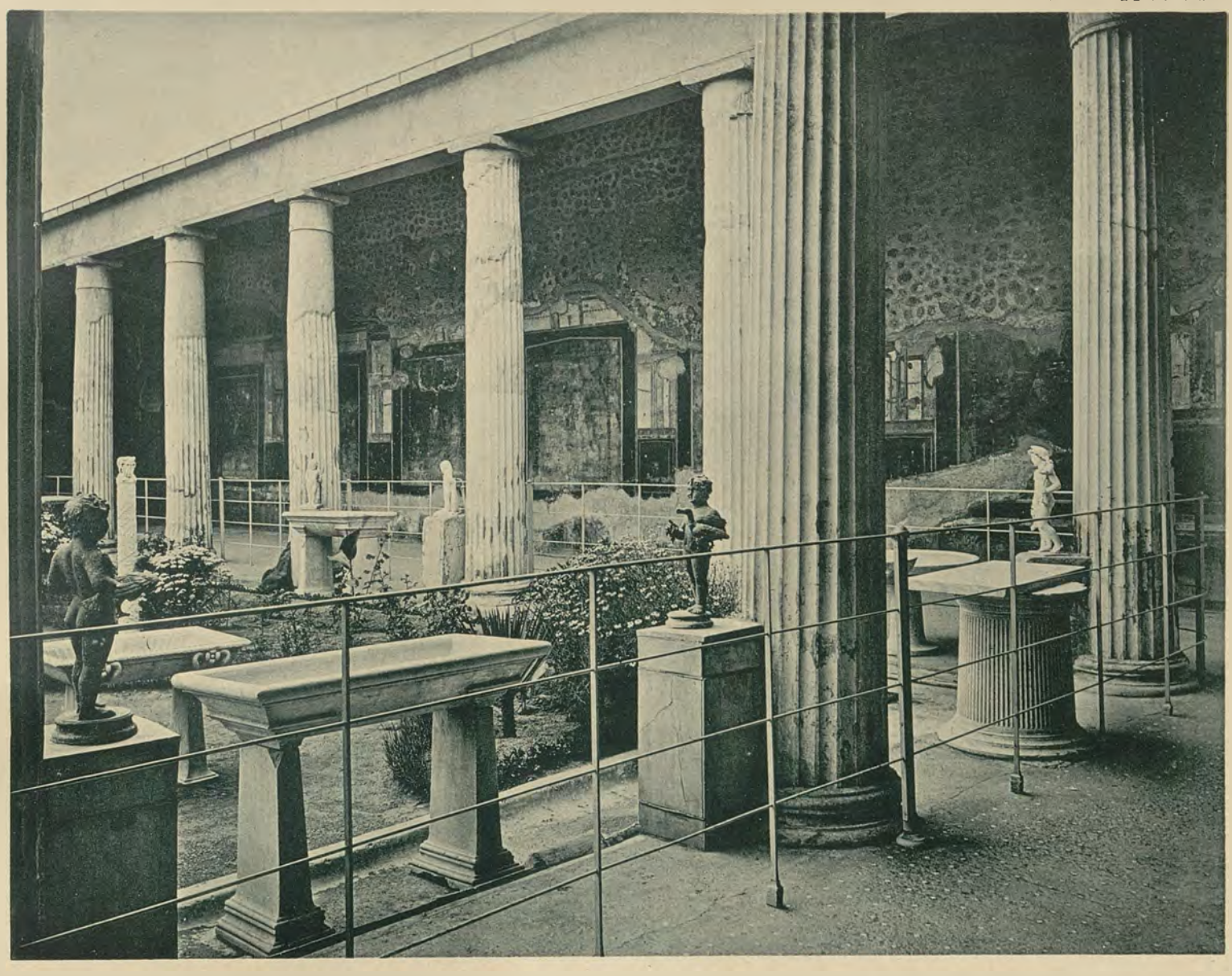
ULRICO HOEPLI - MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

PARETE DIPINTA NEL PICCOLO *OECUS* DELLA CASA DEI VETTII A POMPEI.

(Acquerello del prof. LUIGI BAZZANI).

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA



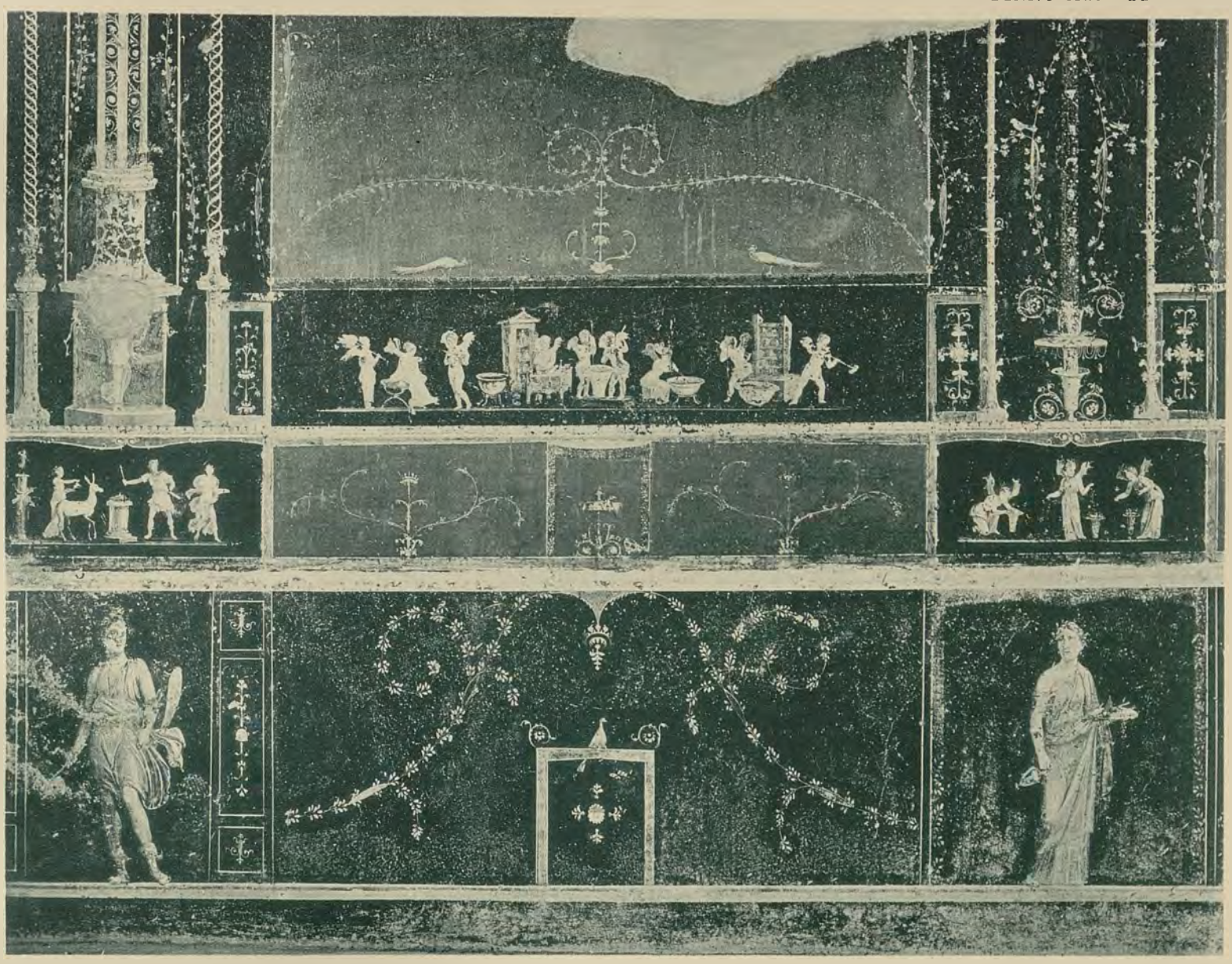
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

CASA DEI VETTII A POMPEI. — IL CORTILE E L' *OECUS*.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

CASA DEI VETTII A POMPEI. — DECORAZIONI DEL TRICLINIO.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

CASA DEI VETTII A POMPEI. — DECORAZIONI DEL TRICLINIO E DI UNA SALA.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

CASA DEI VETTII A POMPEI. — GRUPPO DIPINTO NEL TRICLINIO. — STATUA DI BACCO NEL CORTILE.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO TORINO

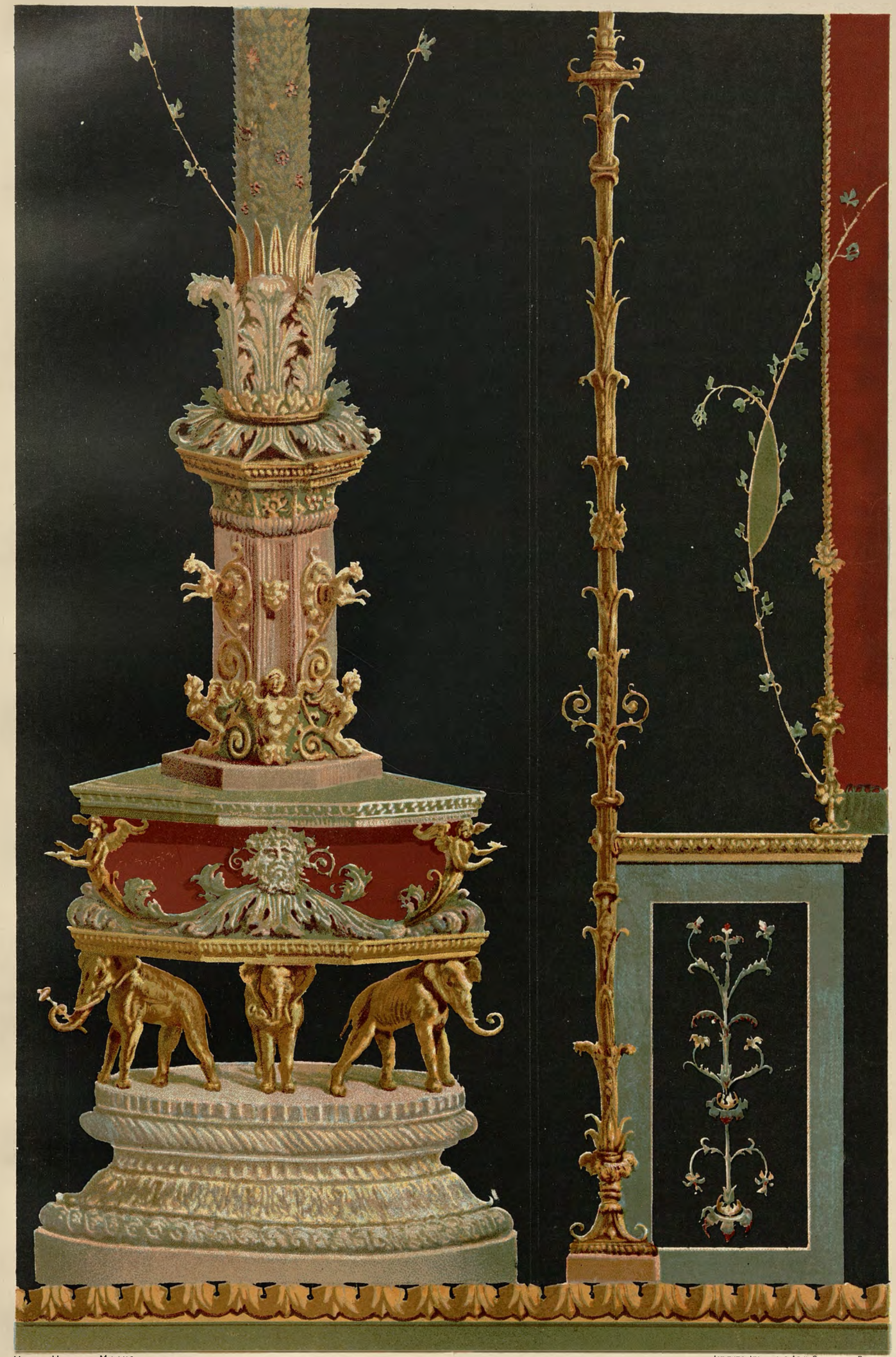
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

VASI DI METALLO PER DIVERSI USI, RITROVATI A POMPEI ED ERCOLANO ORA NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA



ULRICO HOEPLI - MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

DIPINTI ORNAMENTALI NEL GRANDE *OECUS* O TRICLINIO DELLA CASA DEI VETTII A POMPEI.

(Acquerello del prof. LUIGI BAZZANI).

POLITECNICO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

CARTELLE DA SCRIVERE IN CUOIO INTAGLIATO: LAVORI DI NICODEMO FERRI A ROMA.

(Eliot. JACOBI).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI · Milano.

LAVORI IN CUOIO INTAGLIATO DI NICODEMO FERRI A ROMA.

(Eliot. JACOBI).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

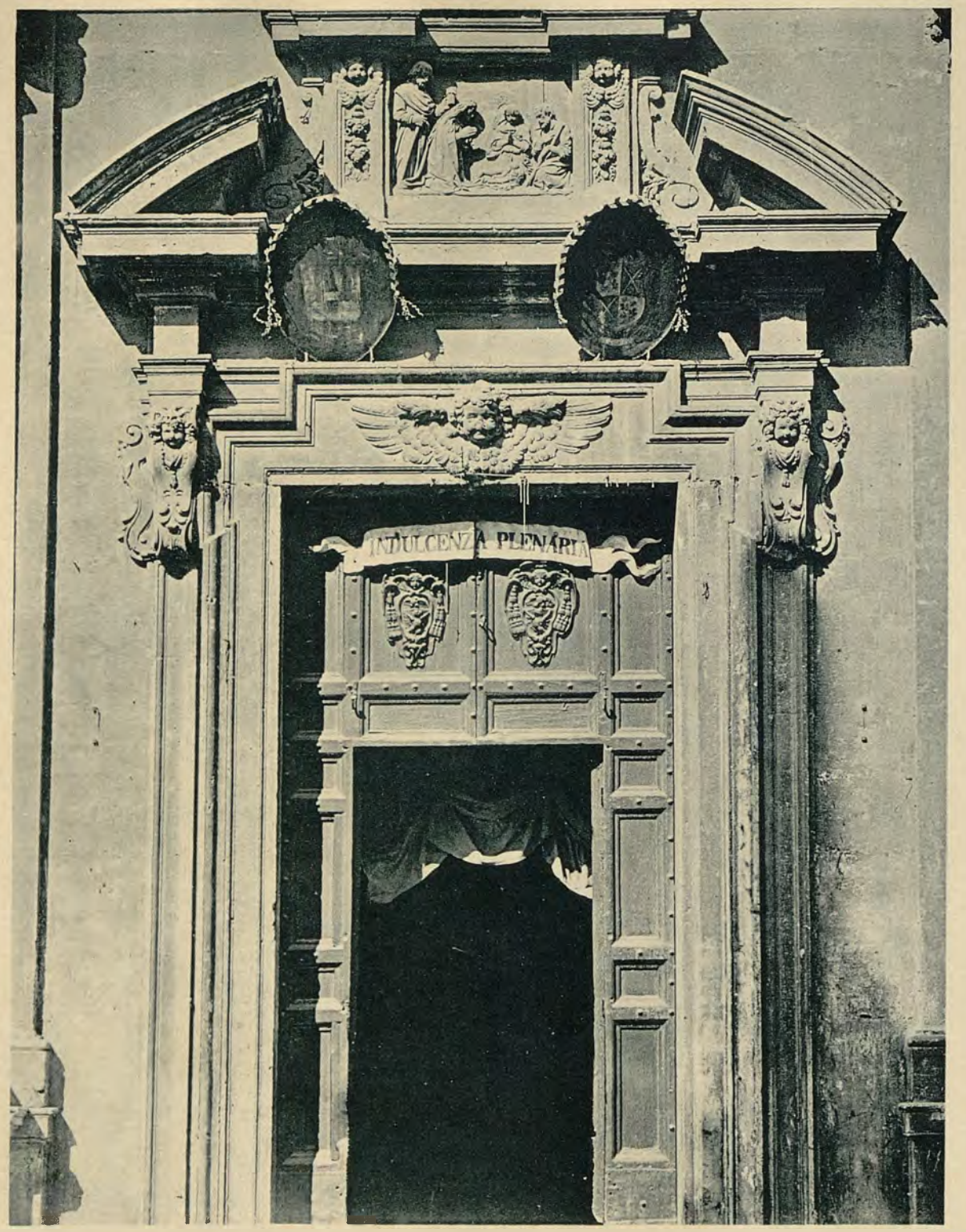
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

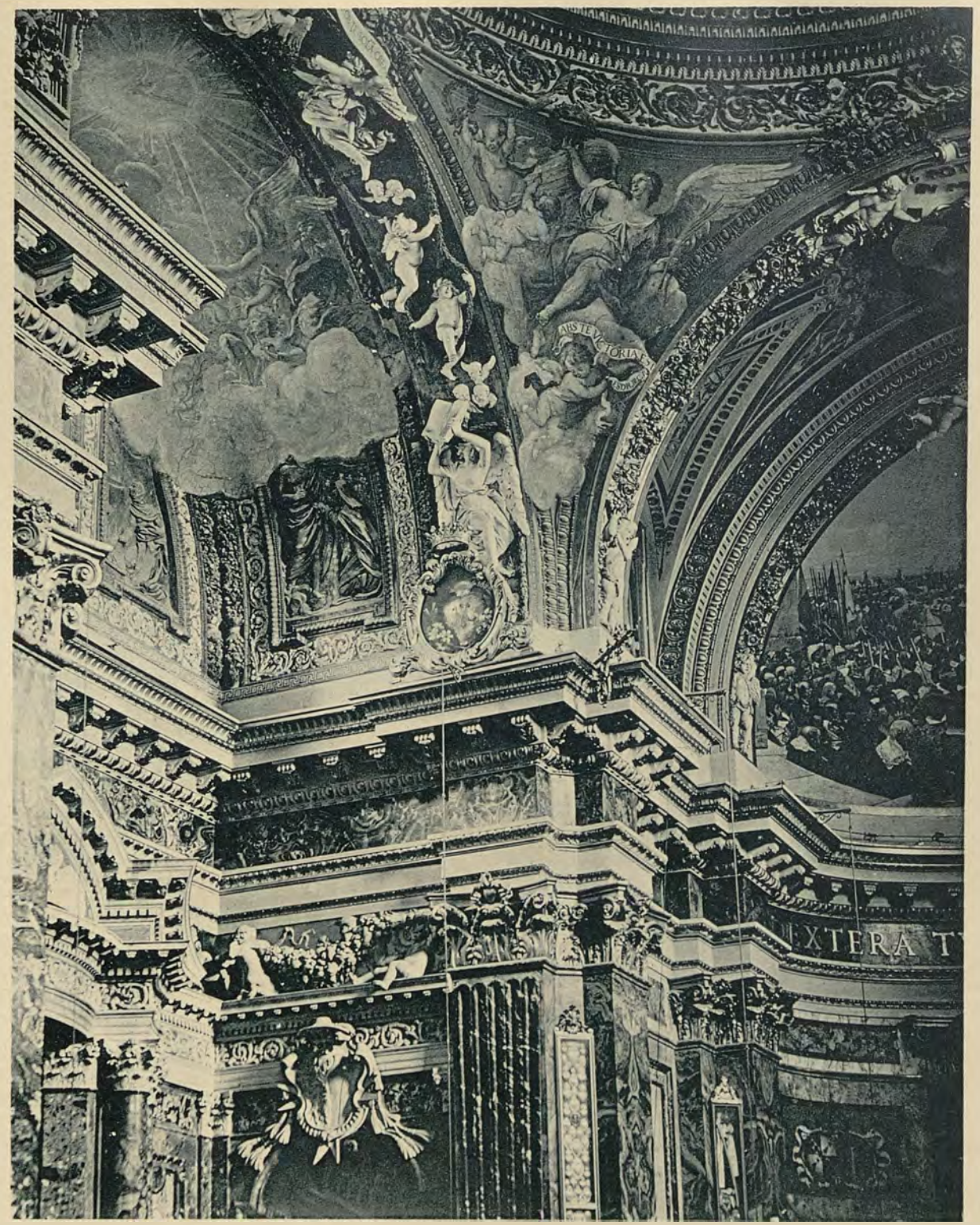
ULRICO HOEPLI · Milano.

PARAVENTO IN CUOIO INTAGLIATO: LAVORO DI NICODEMO FERRI A ROMA.

(Eliot. JACOBI).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA





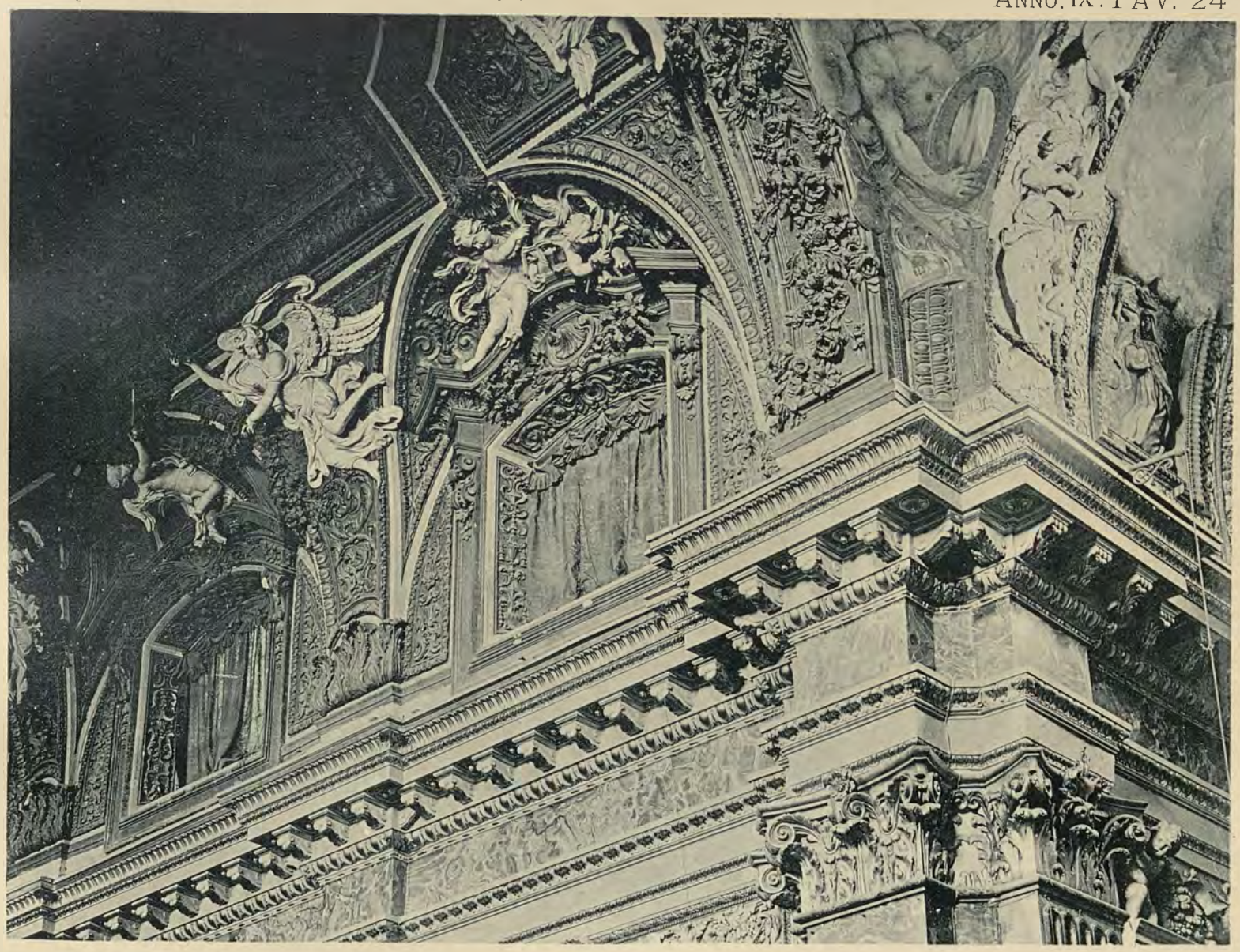
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

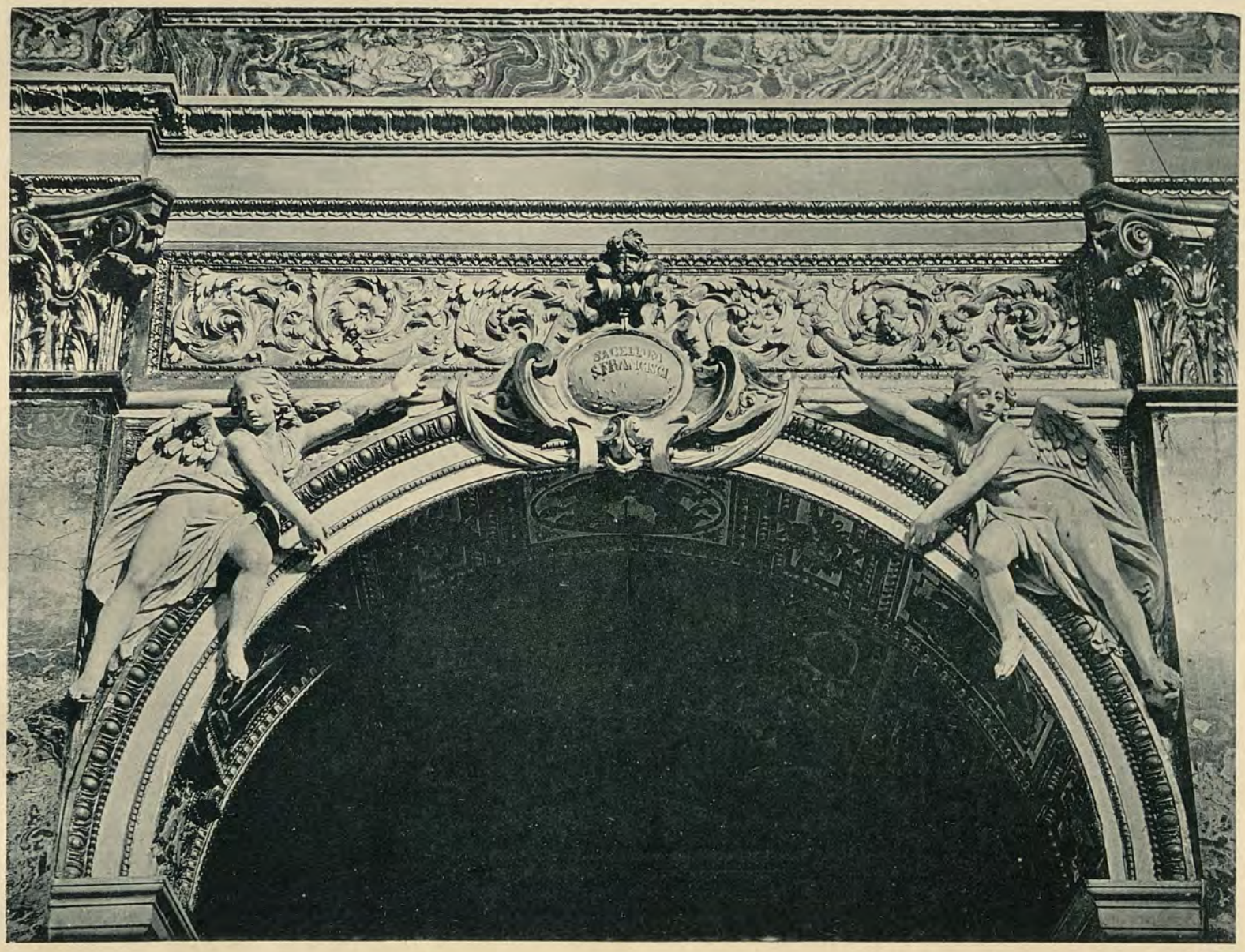
ULRICO HOEPLI - Milano.

PORTA DELLA FACCIATA E DECORAZIONE INTERNA DELLA CHIESA DI S. MARIA DELLA VITTORIA A ROMA. – SEC. XVII.

(Fot. MOSCIONI - Eliot. IACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

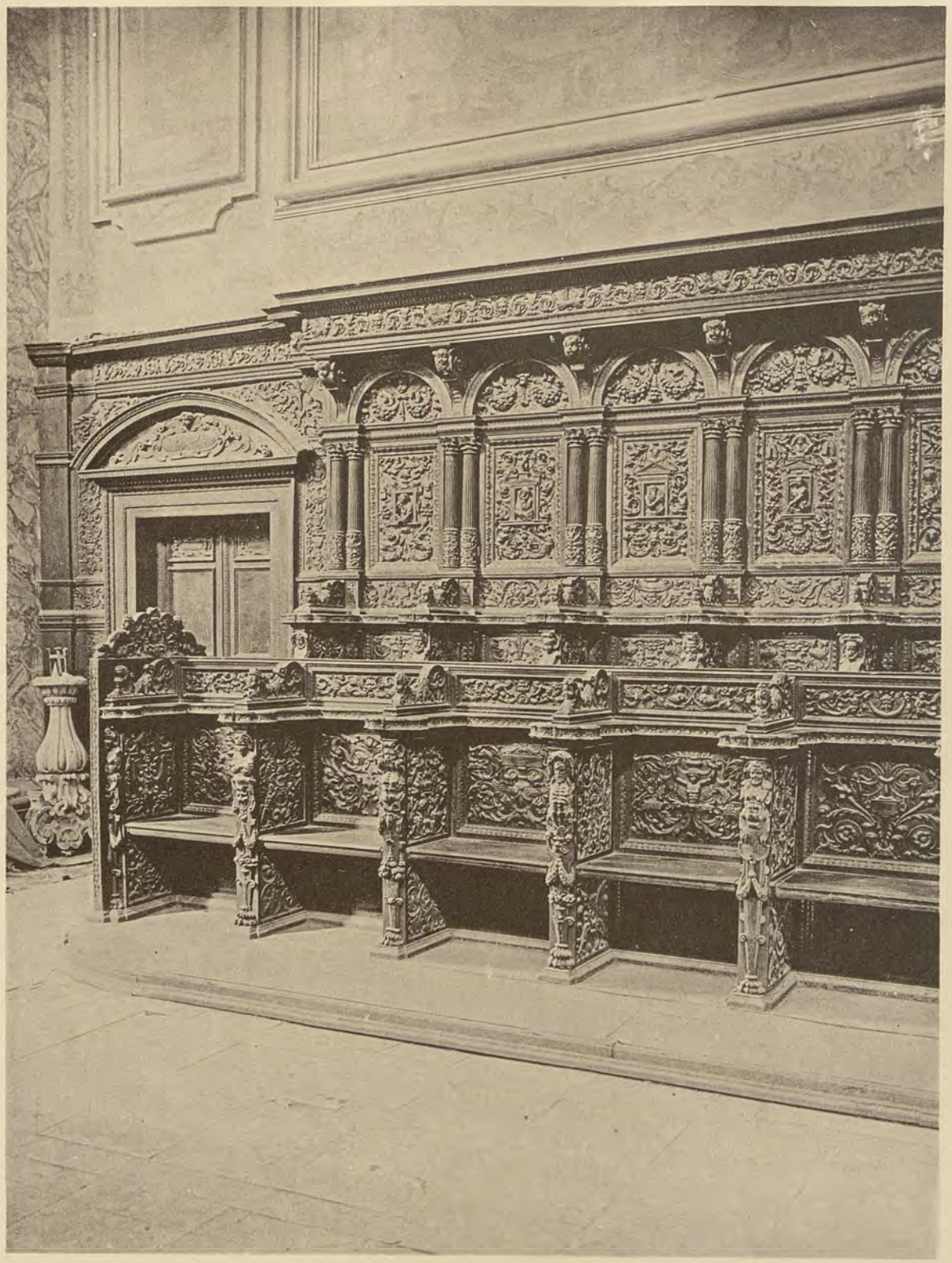
DECORAZIONI INTERNE NELLA CHIESA DI S. MARIA DELLA VITTORIA A ROMA. — SEC. XVII.

(Fot. MOSCIONI - Eliot. IACOBI).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

INVETRIATE DEL SETTECENTO: 1 E 3 NEL MONASTERO DI CLASSE A RAVENNA, ORA MUSEO D'ANTICHITÀ;
2 NEL PALAZZO LITTA A MILANO.

ULRICO HOEPLI - MILANO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

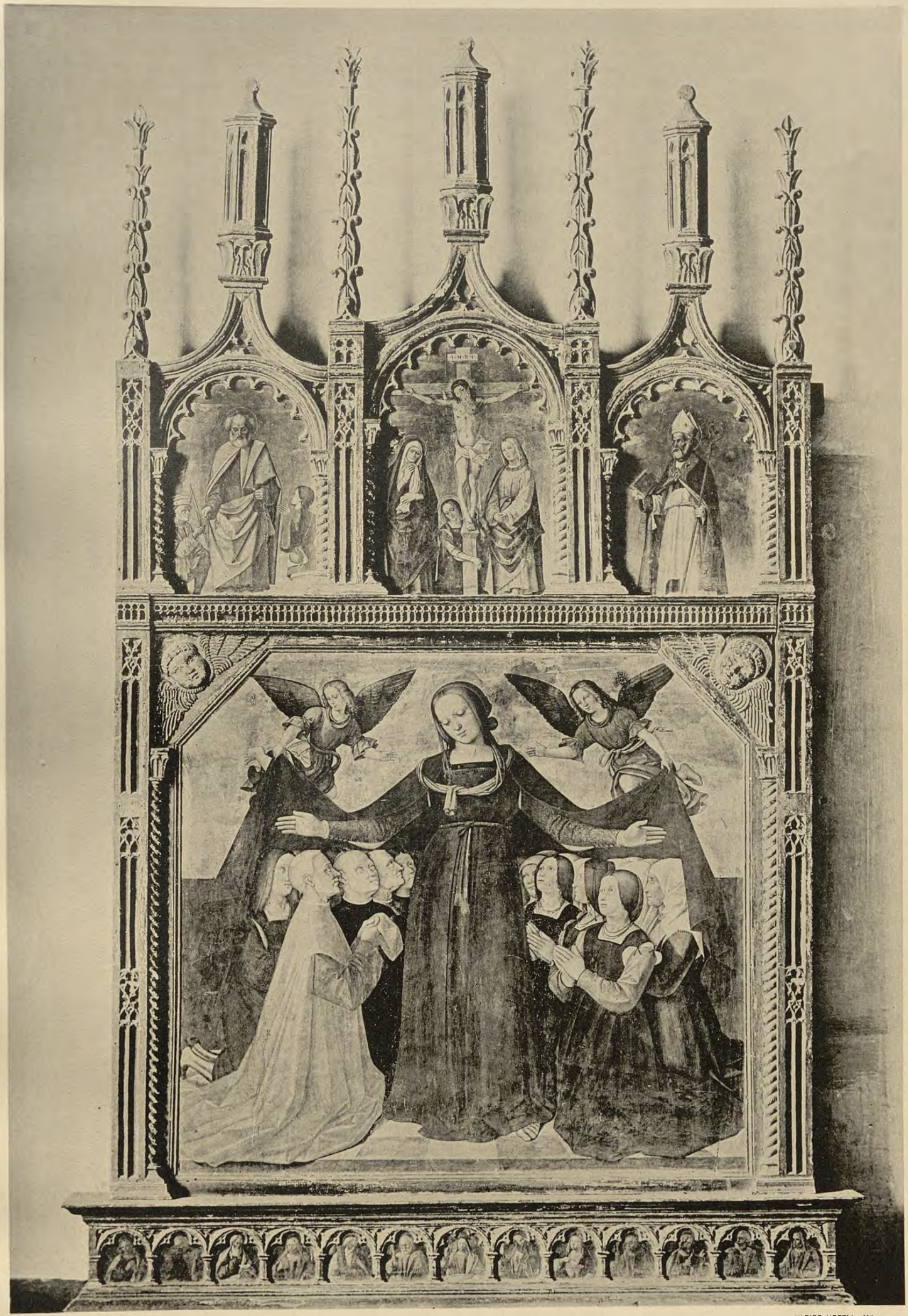
ULRICO HOEPLI - Milano.

INSIEME E DETTAGLIO DEGLI STALLI DEL CORO NELLA CHIESA DI S. SEVERINO A NAPOLI. — SEC. XVI

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA

3



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

CORNICE DI PALA D'ALTARE NELLA CHIESA DI S. GIOVANNI IN CROCE A CREMONA. — FINE DEL SEC. XV.

(Eliot. JACOBI)

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

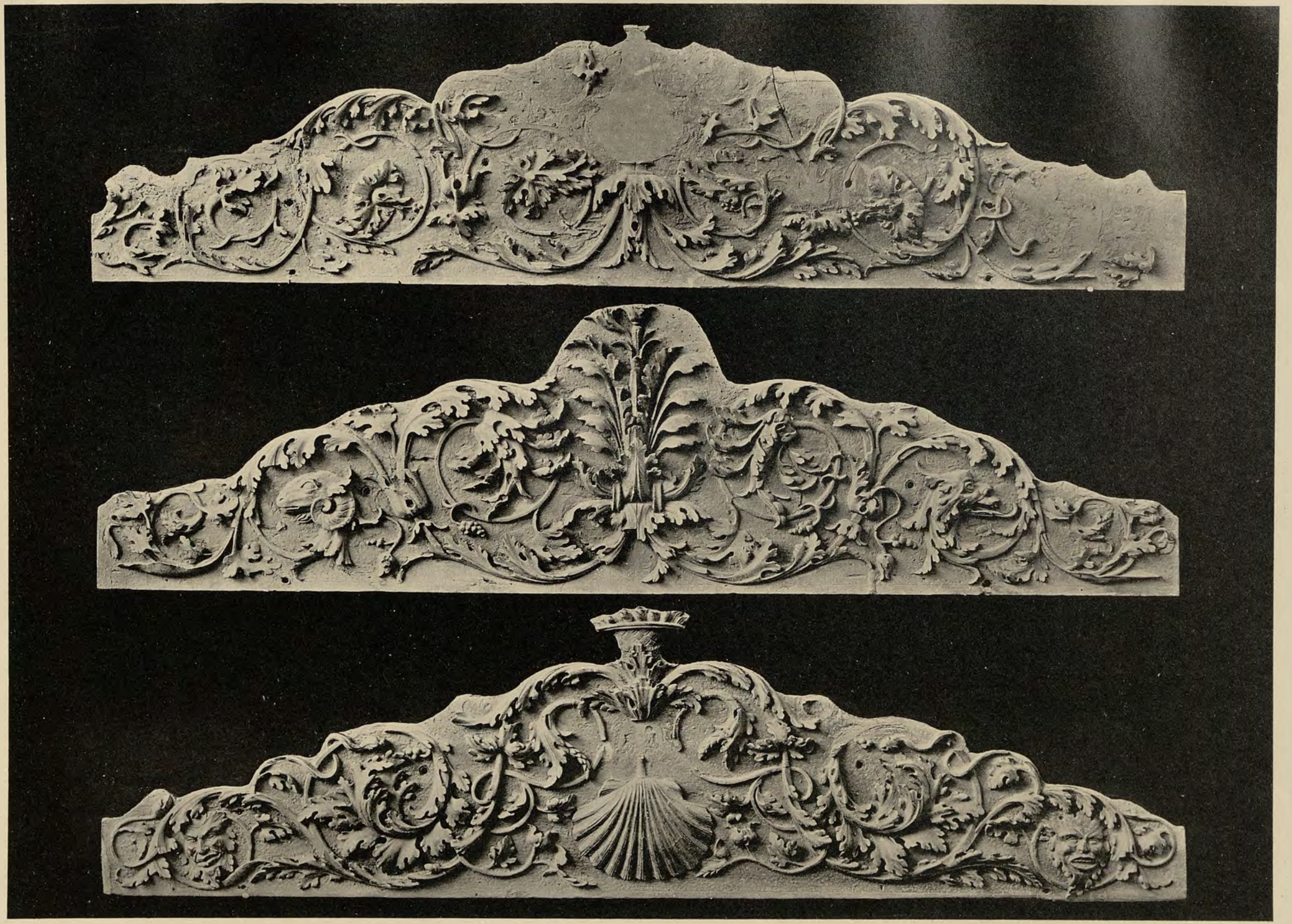
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI Milano

CORNICE DI PALA D'ALTARE NELLA CHIESA DI S. MADDALENA IN CREMONA. – PRINCIPIO DEL SEC. XVI.

(Eliot. JACOBI)

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

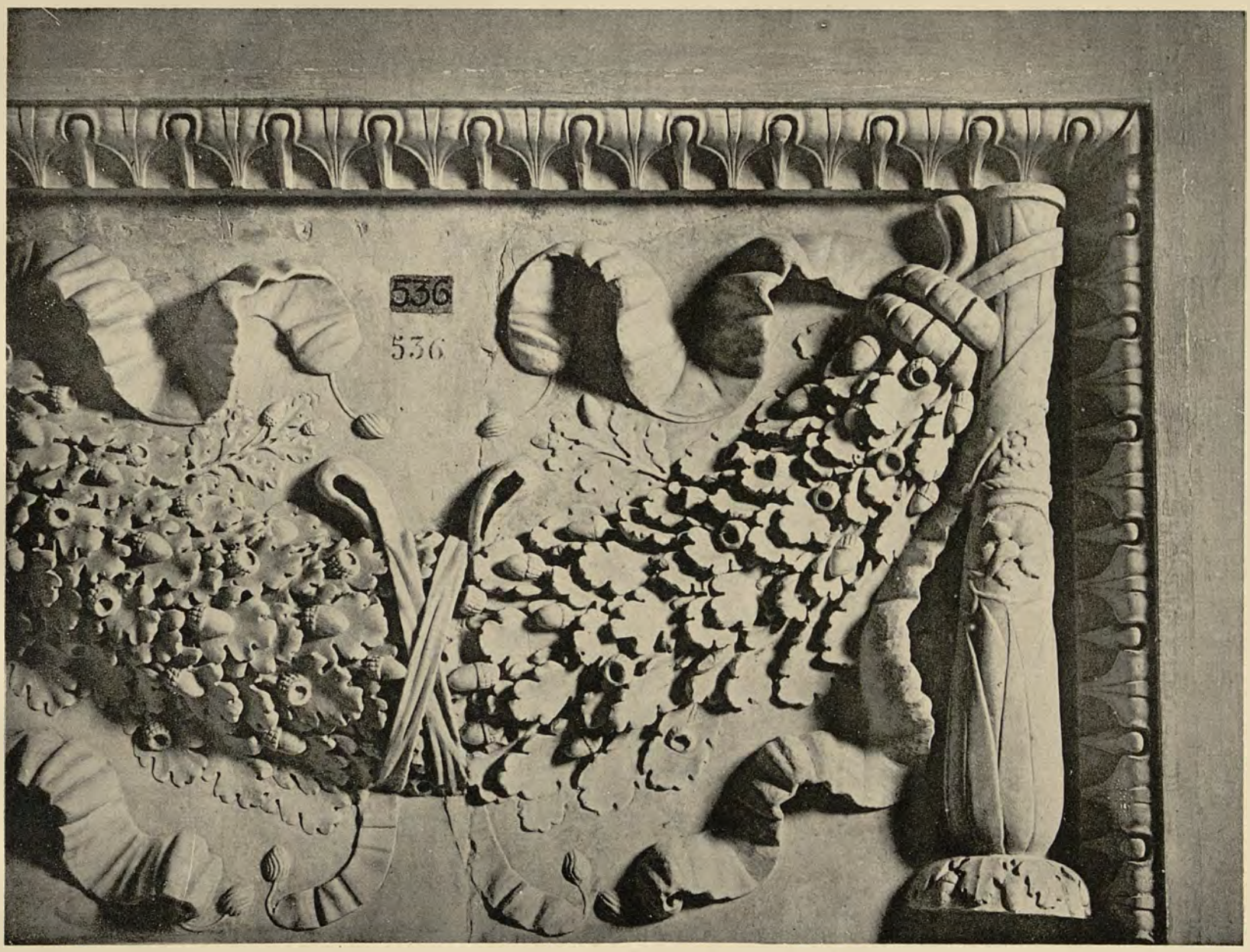


POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

CIMASE DELL'ARCIBANCO GIÀ NELLA CHIESA DI S. SIGISMONDO, ORA NEL MUSEO CIVICO DI CREMONA. – SEC. XVI.

(Eliot. JACOBI)



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

URNA CINERARIA E FREGIO CON FESTONE DI QUERCIA NEL MUSEO VATICANO

(Fot. MOSCIONI — Eliot. JACOBI)

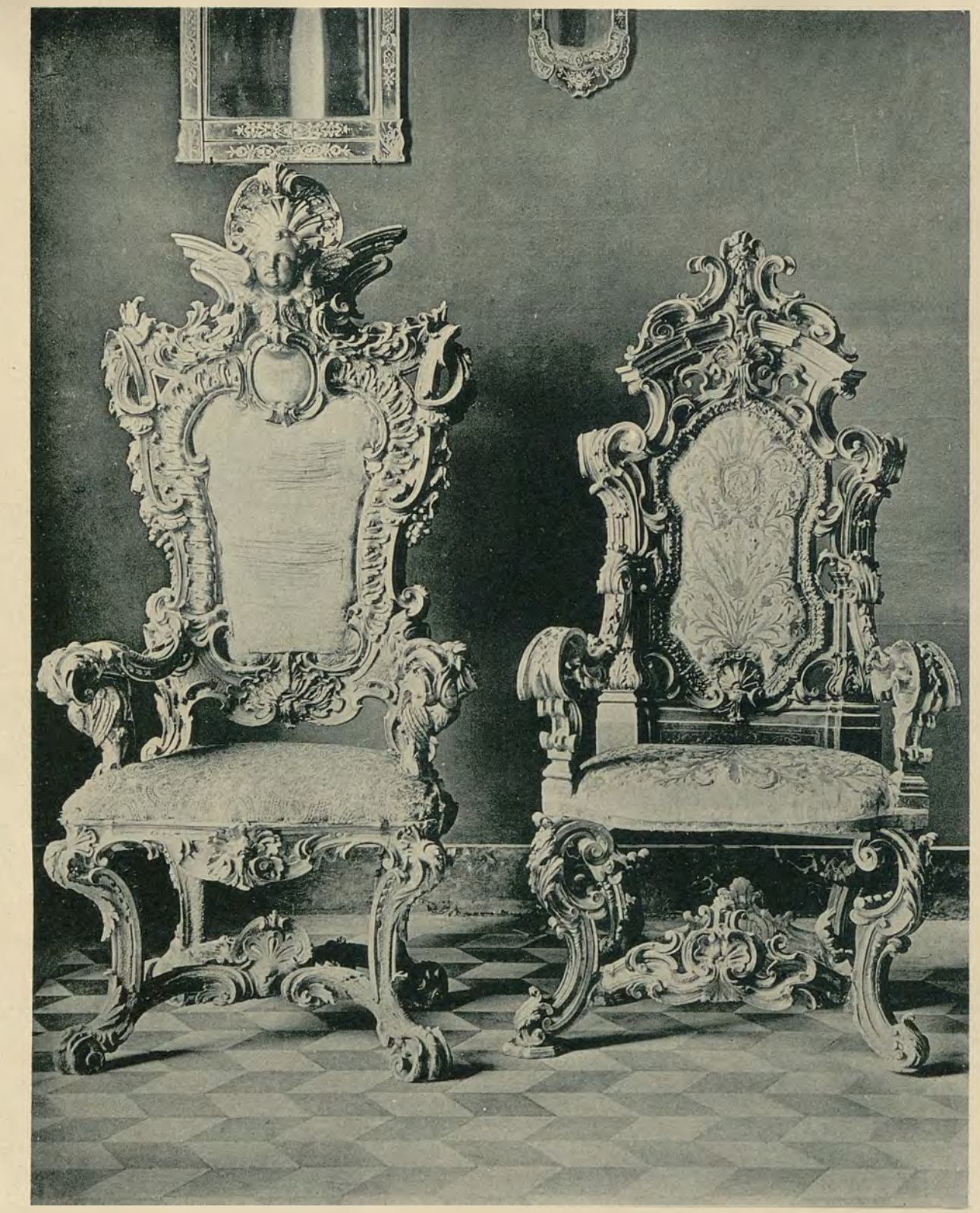
POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

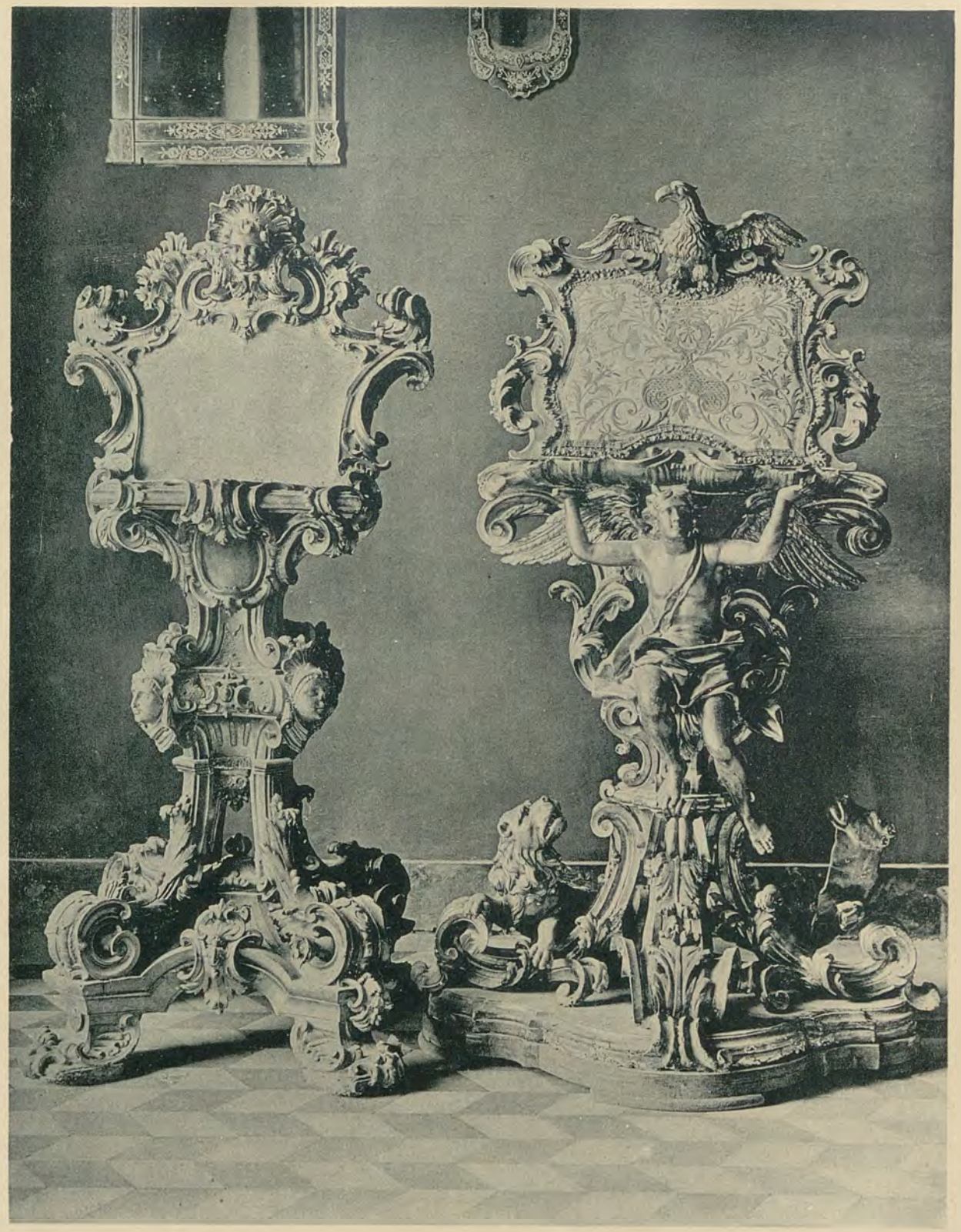
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

1. PAVIMENTO DI MARMI NELLA SAGRESTIA SETTENTRIONALE DEL DUOMO DI MILANO. — ANNO 1404.

2. PAVIMENTO DI MARMI NELLE NAVATE DELLO STESSO DUOMO. — FINE DEL SEC. XVI.

ULRICO HOEPLI - MILANO





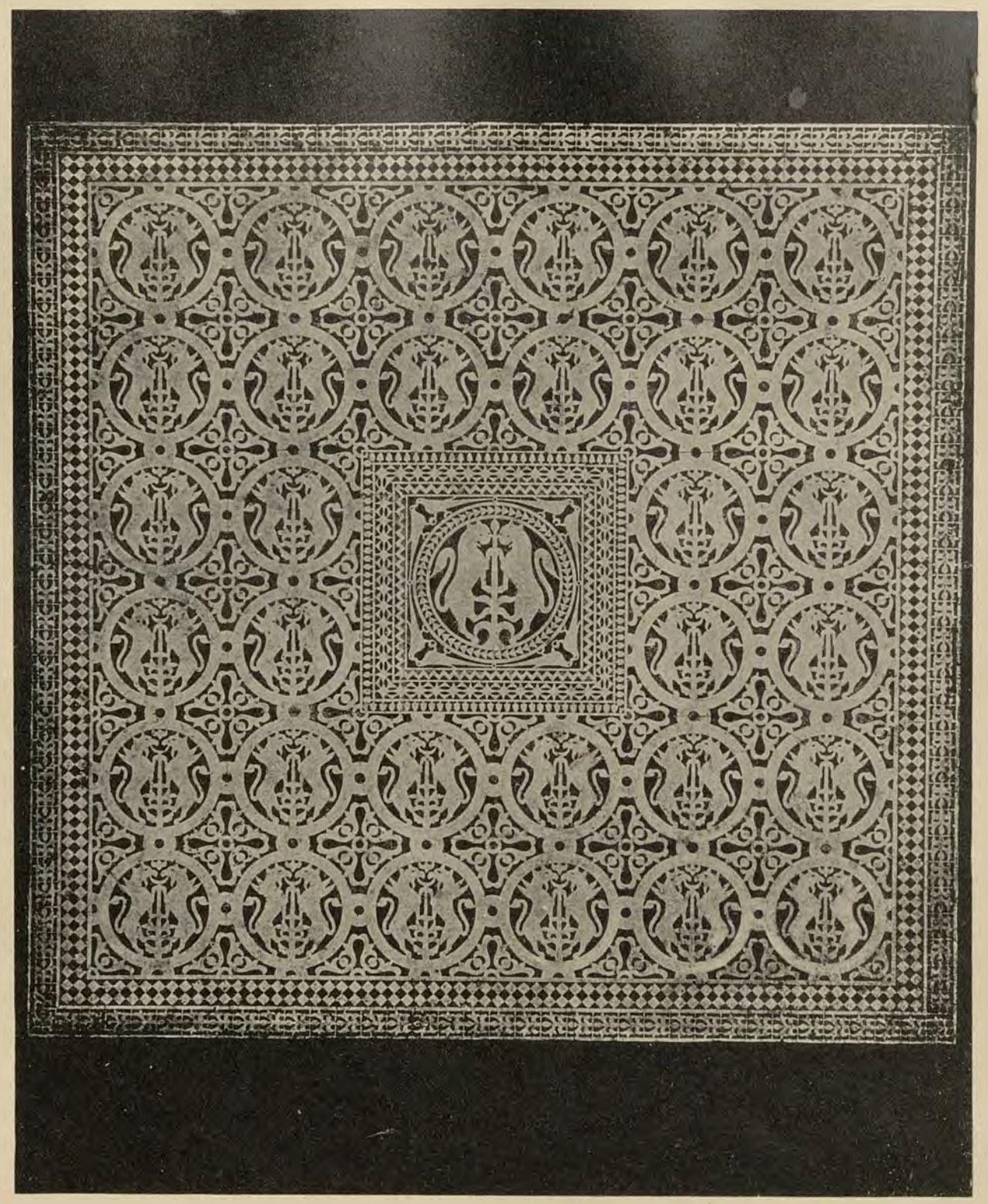
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - M...

LEGGII E SEGGIOLONI DEL SEC. XVIII NEL MUSEO DELLA CERTOSA DI S. MARTINO A NAPOLI

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI)

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

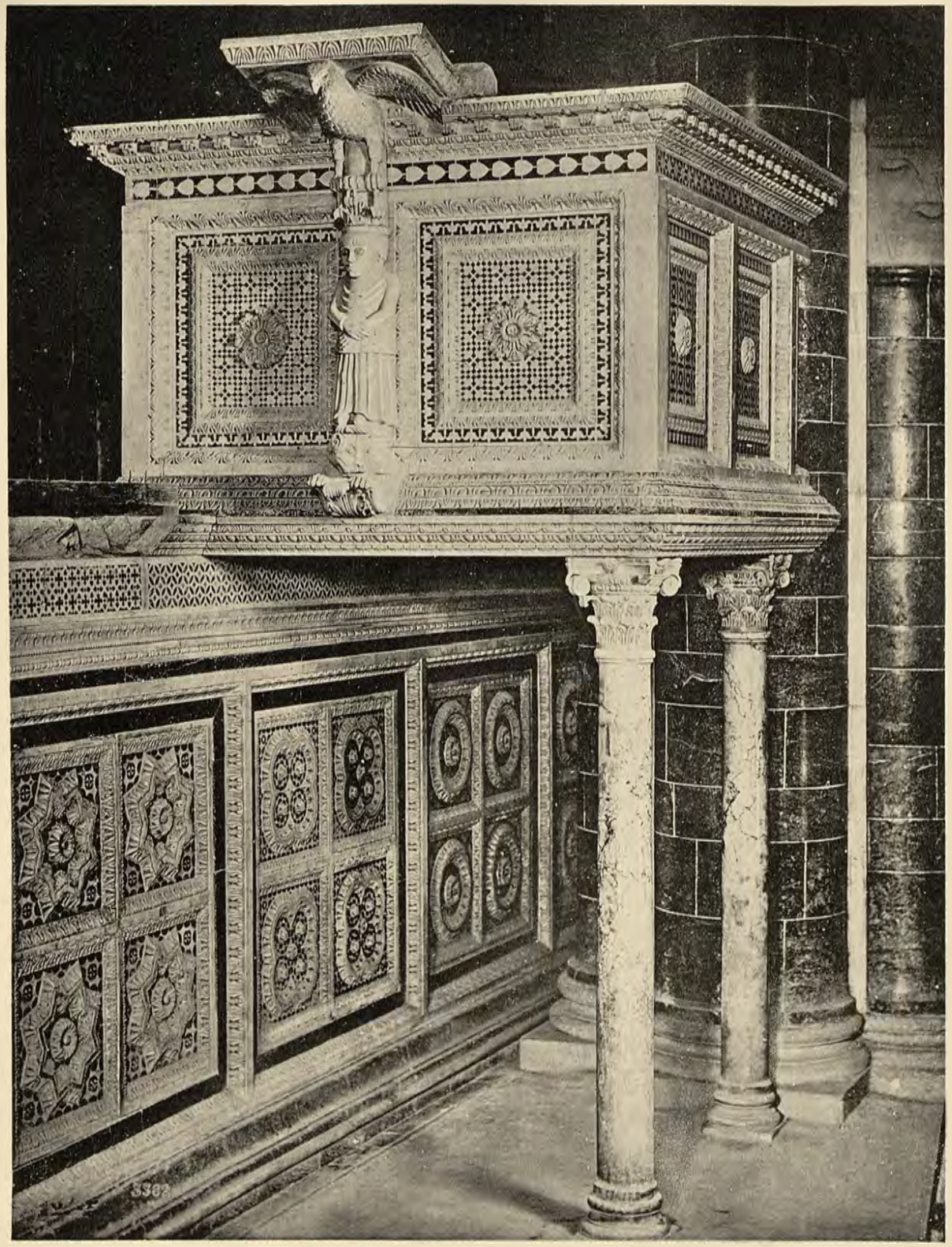


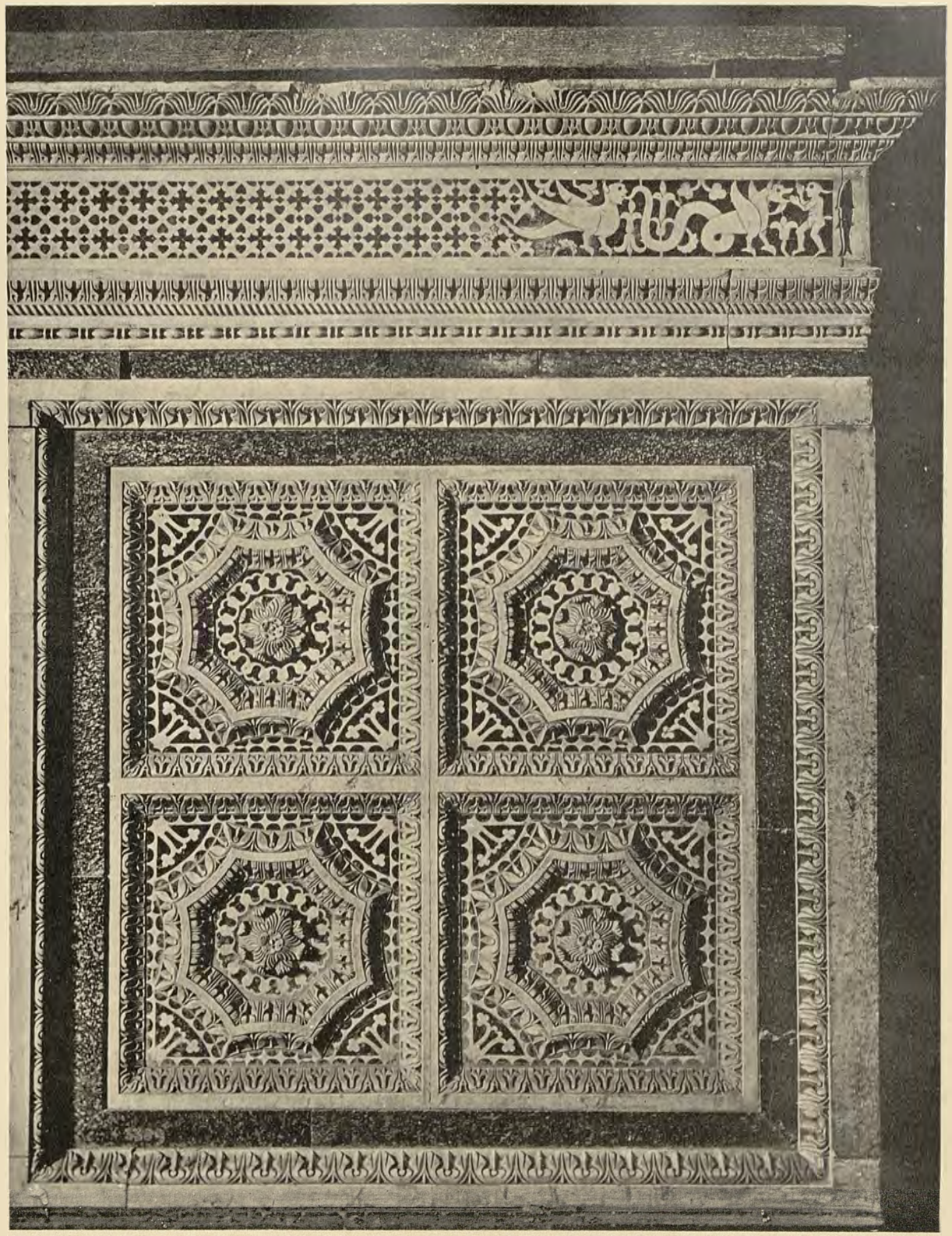
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

DETTAGLI DELL'ANTICO PAVIMENTO NELLA CHIESA DI S. MINIATO AL MONTE PRESSO FIRENZE. — ANNO 1207.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI)





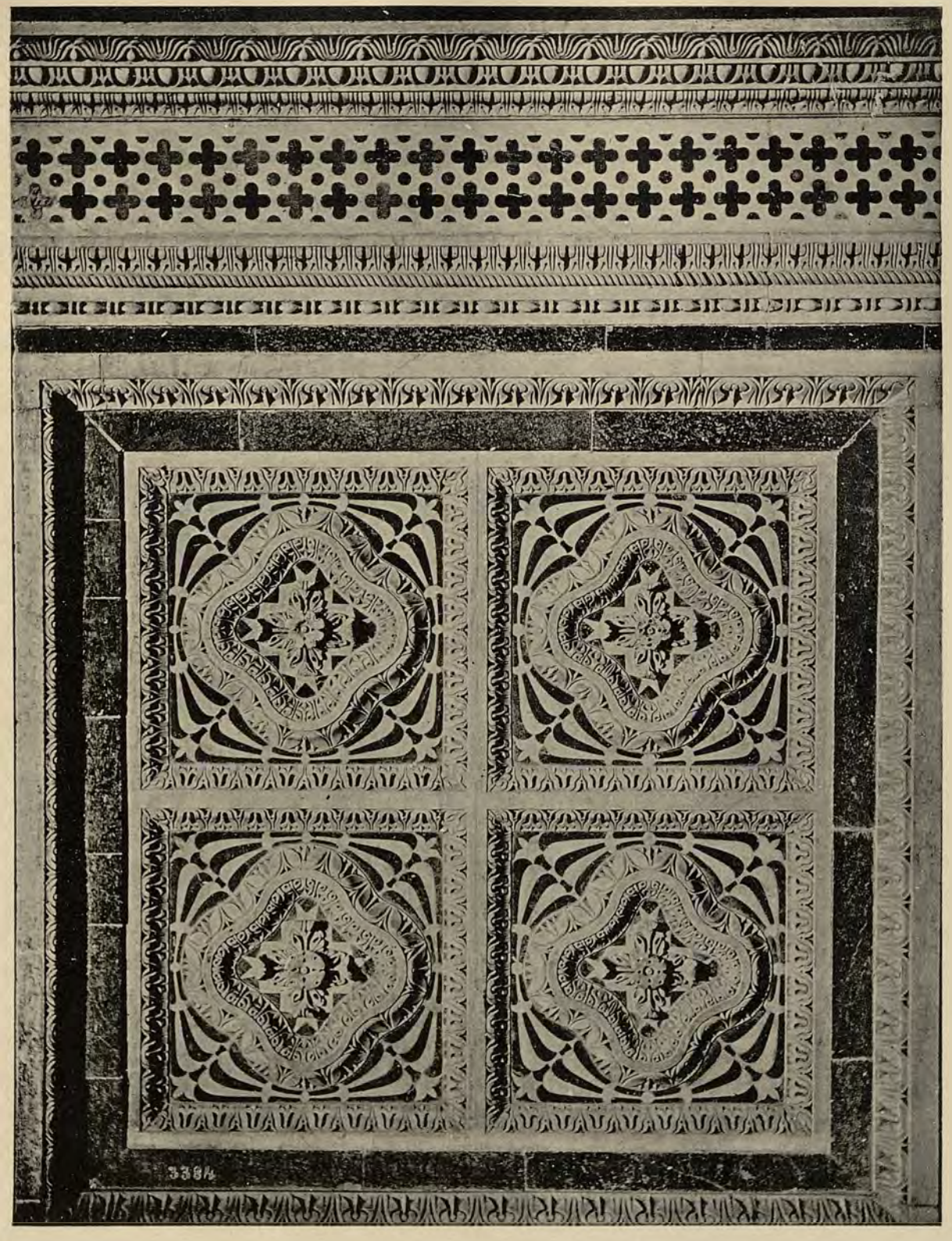
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

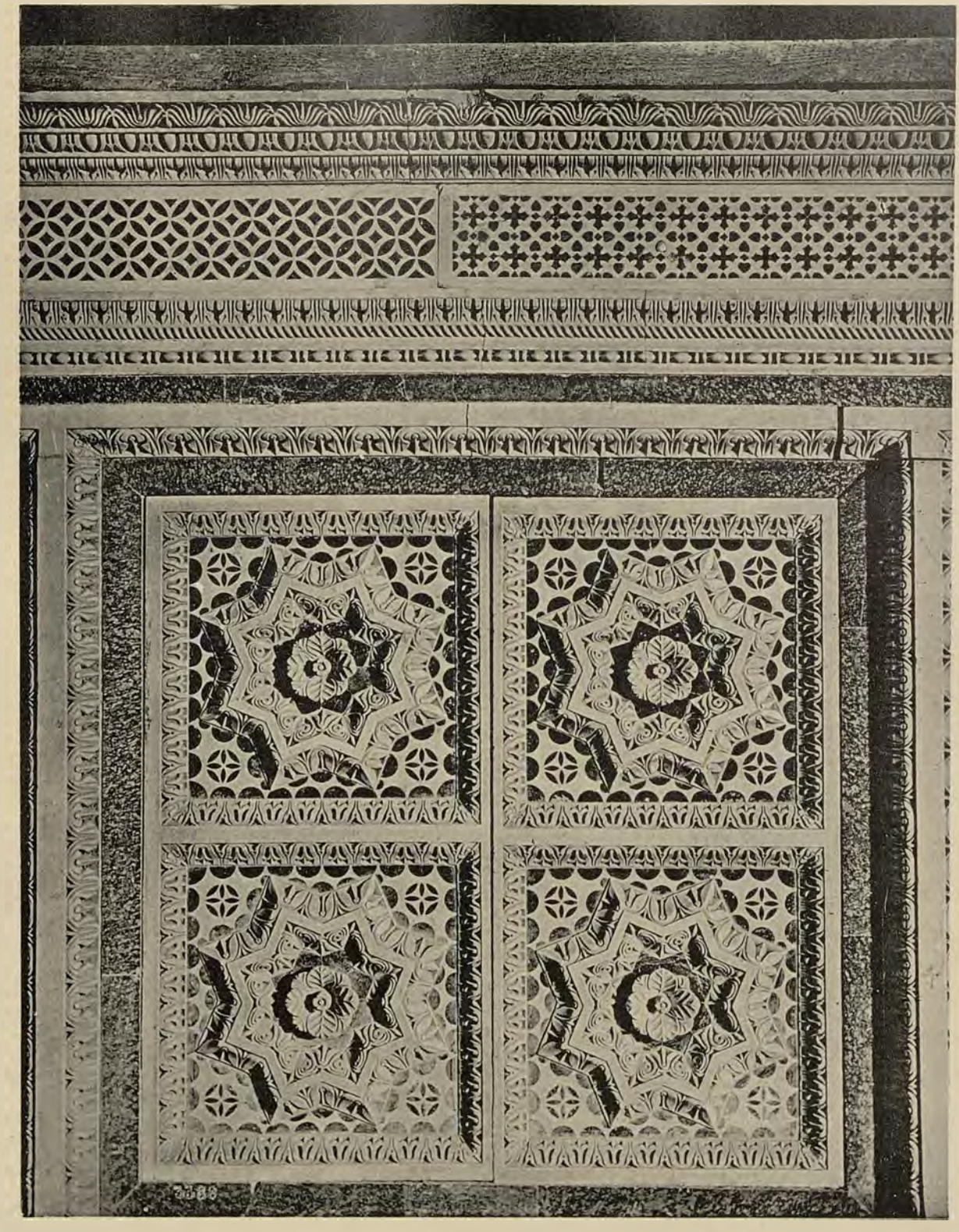
ULRICO HOEPLI - Milano

AMBONE E TRANSENNA NELLA CHIESA DI S. MINIATO AL MONTE PRESSO FIRENZE.

(Fot. ALINARI — Eliot. IACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

DETTAGLI DELLA TRANSENNA NELLA CHIESA DI S. MINIATO AL MONTE PRESSO FIRENZE

(Fot. ALINARI — Elot. JACOBI)

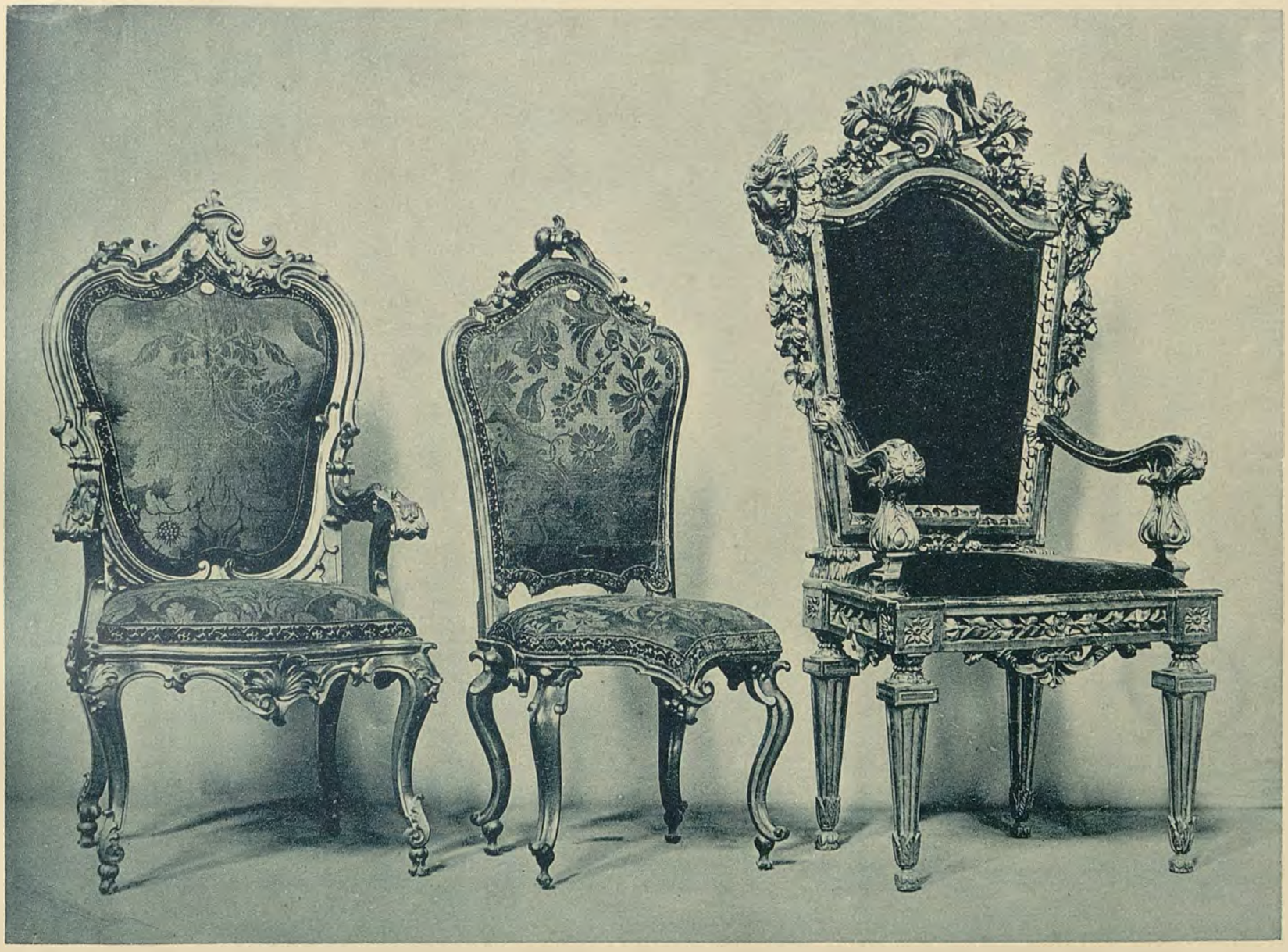
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

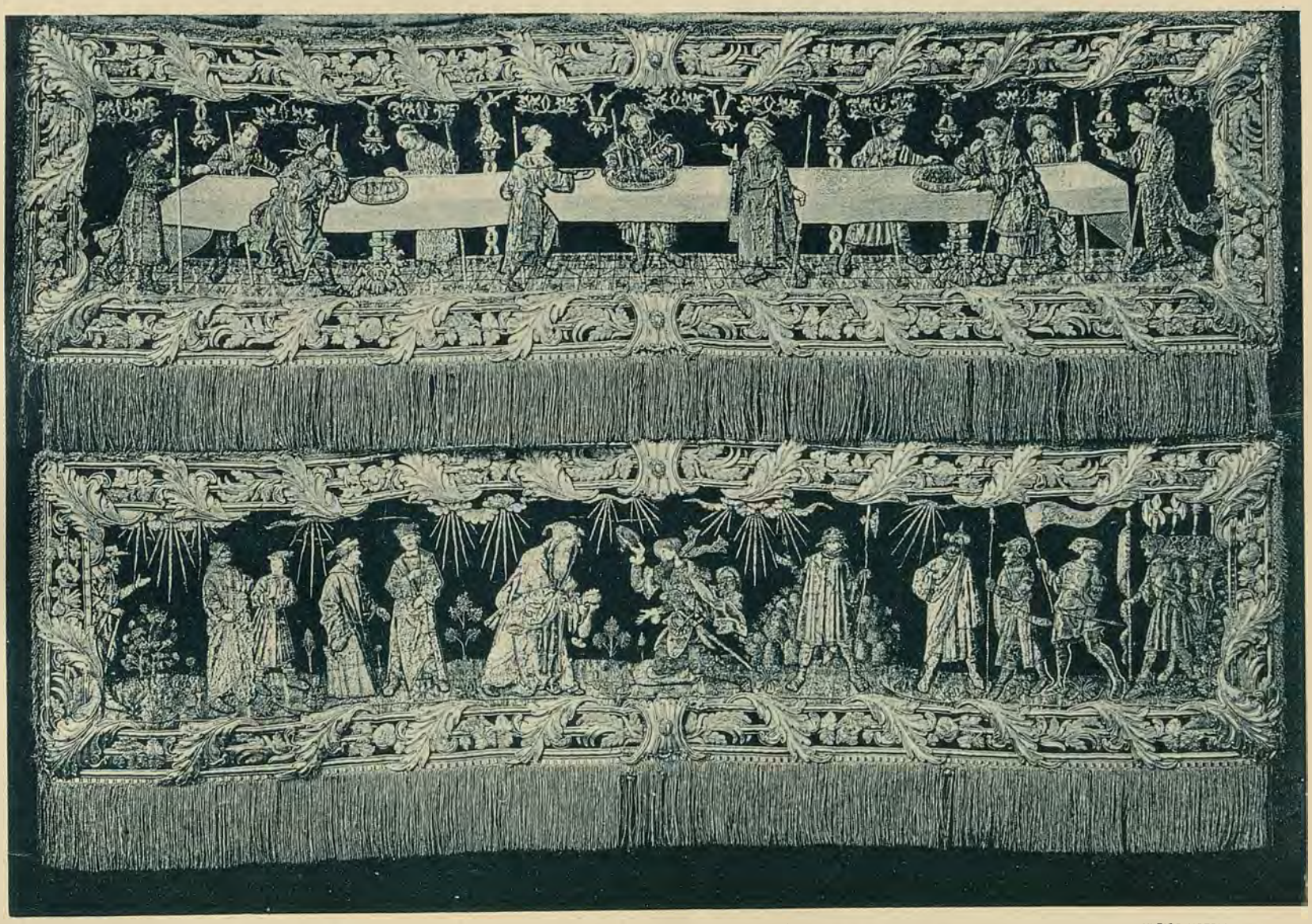
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI · Milano.

MONUMENTO AL CARDINALE DI PORTOGALLO NELLA CHIESA DI S. MINIATO AL MONTE PRESSO FIRENZE. OPERA DEL ROSSELLINO.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI)

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA





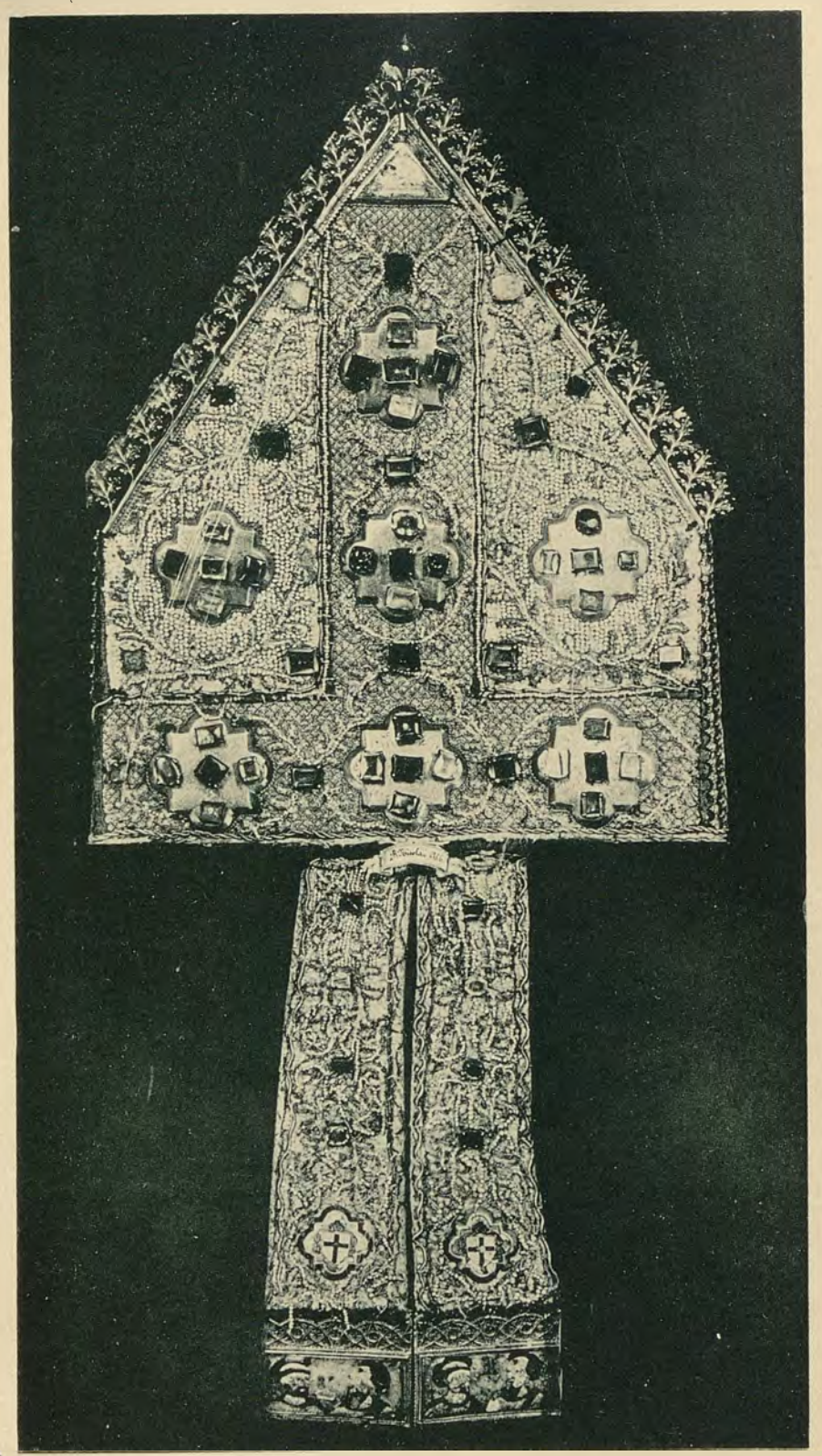
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

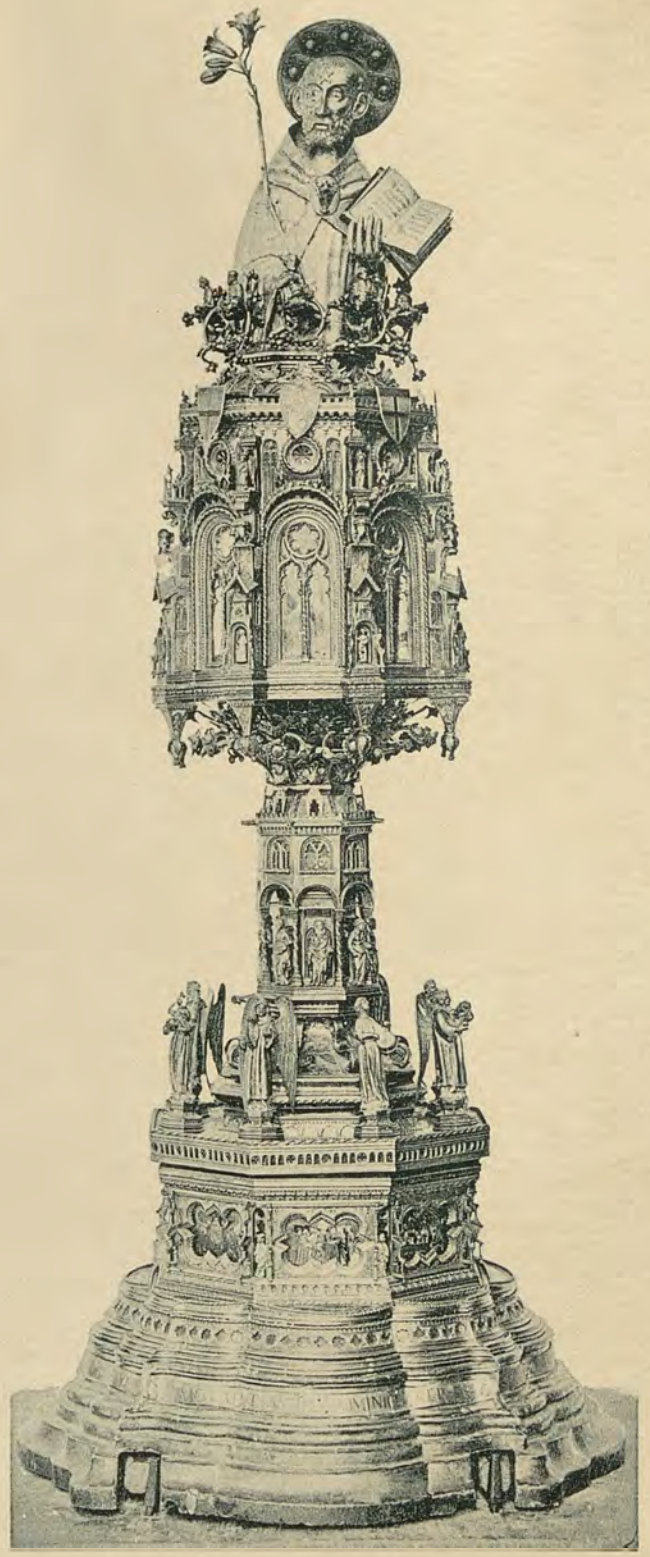
ULRICO HOEPLI - Milano.

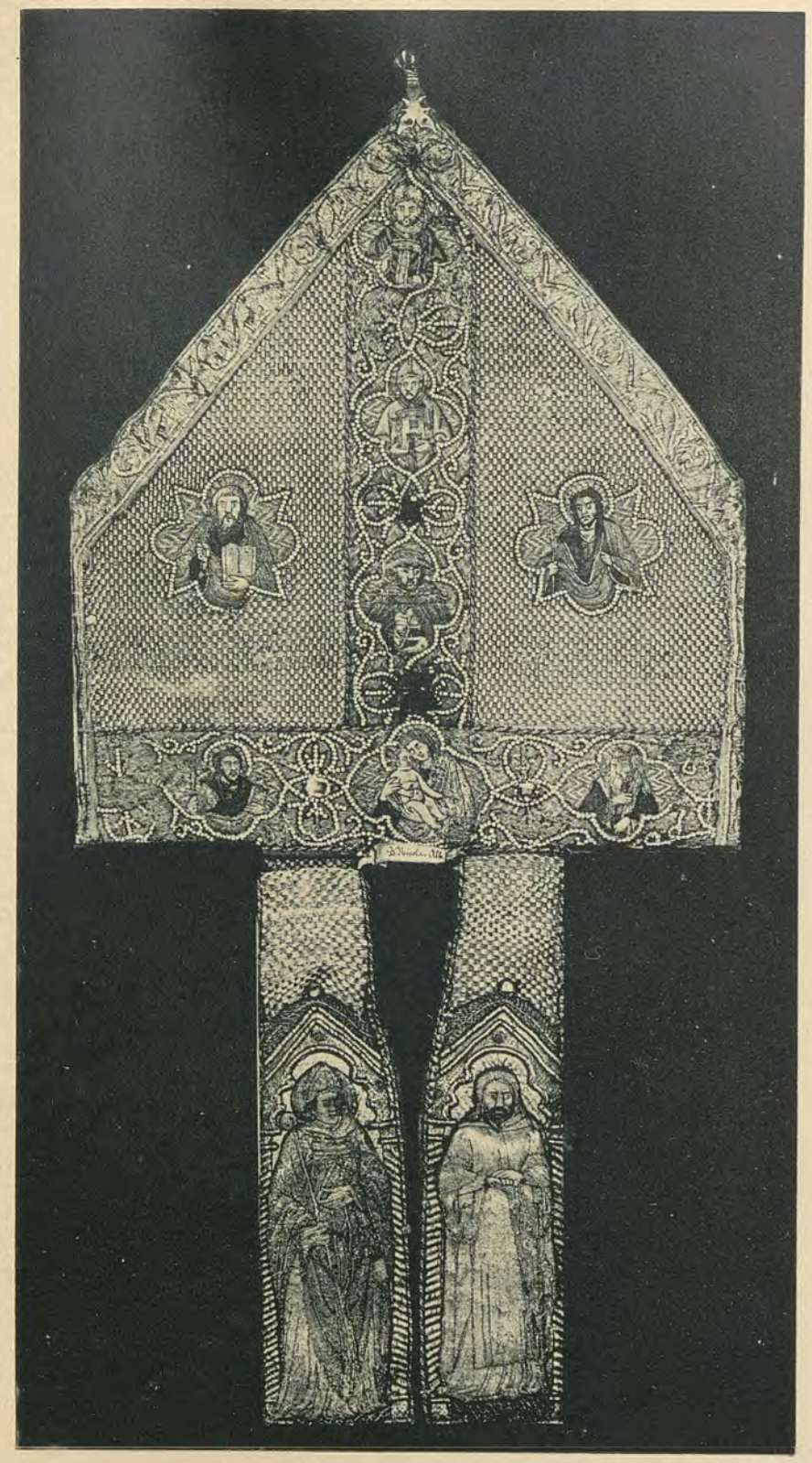
MOSTRA D'ARTE SACRA IN BOLOGNA. — 1, 2 e 3. POLTRONE E SEGGIOLA DEL SEC. XVIII: PROPRIETÀ DEL CAV. P. ISOLANI
4 e 5. BANDINELLE DI BALDACCHINO PROCESSIONALE, PRINCIPIO DEL SEC. XVI, INQUADRATE IN GUARNIZIONI DEL SEC. XVIII
PROPRIETÀ DEL PRINCIPE D. ANTONIO D'ORLEANS

(Fot. POPPI e ALINARI — Eliot. JACOBI)

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA





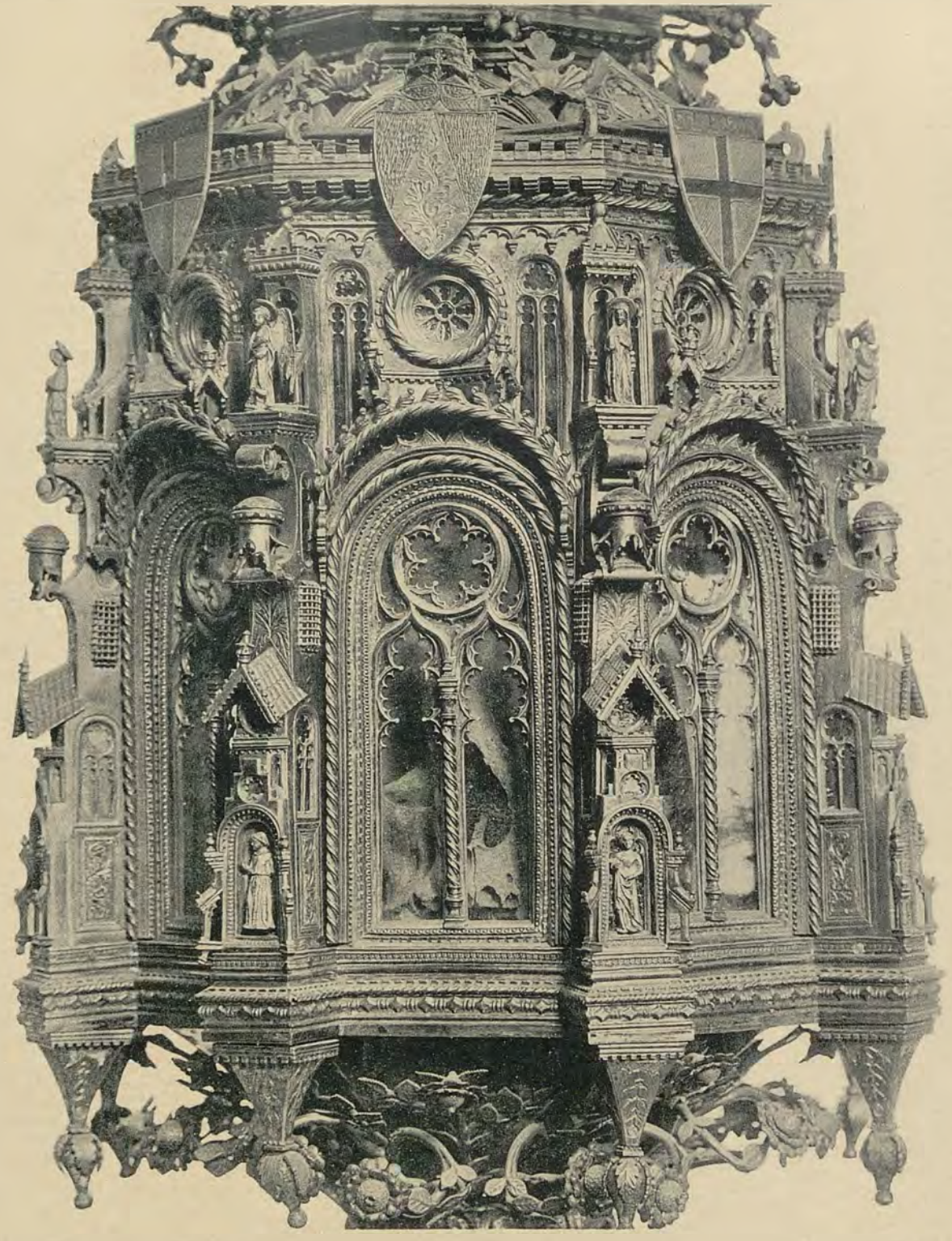


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE BERGAMO

MOSTRA D'ARTE SACRA IN BOLOGNA. — 1 e 3. MITRE DEL BEATO NICCOLÒ ALBERGATI, PRINCIPIO DEL SEC. XV
PROPRIETÀ DELLA METROPOLITANA BOLOGNESE
2. RELIQUIARIO DI S. DOMENICO, ANNO 1383: PROPRIETÀ DELLA CHIESA DI S. DOMENICO IN BOLOGNA
(Fot. POPPI — Eliot. JACORI

ULRICO HOEPLI - M

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO



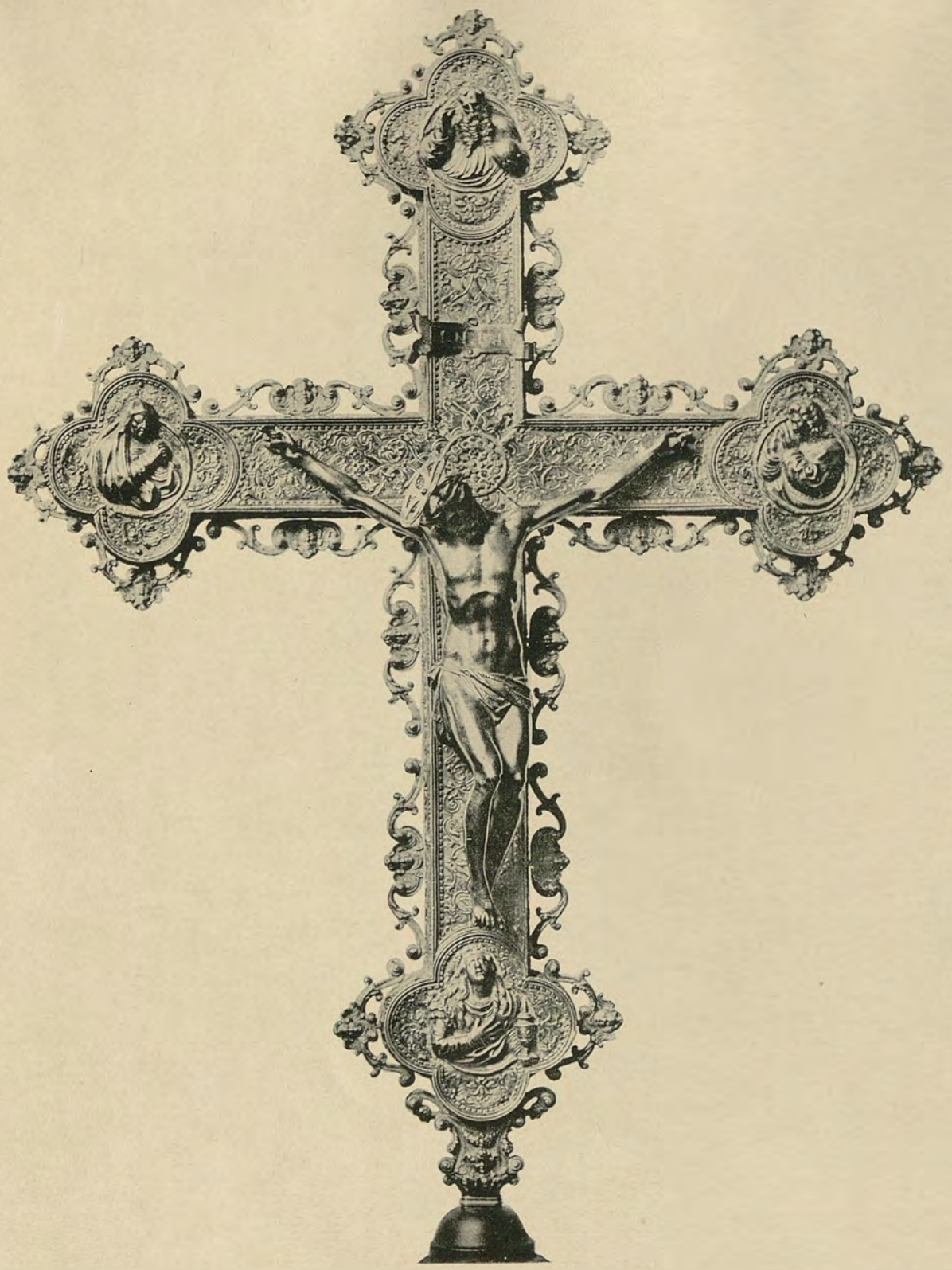
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

MOSTRA D'ARTE SACRA IN BOLOGNA. — 1 e 2. DETTAGLI DEL RELIQUIARIO DI S. DOMENICO, FIRMATO *IACOPUS DE ROSETO ME FECIT*, ANNO 1383

(Fot. POPPI — Eliot. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - M...

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - M...

MOSTRA D'ARTE SACRA IN BOLOGNA. — 1. CROCE D'ALTARE IN ARGENTO, FINE DEL SEC. XV: PROPRIETÀ DELLA BASILICA DI S. PETRONIO
2. CROCE D'ALTARE IN BRONZO, FINE DEL SEC. XVI: PROPRIETÀ DEI PRINCIPI HERCOLANI

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI)

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

MOSTRA D'ARTE SACRA IN BOLOGNA. — 1. DITTICO IN AVORIO, FINE DEL SEC. XIV: PROPRIETA DEL MUSEO CIVICO DI BOLOGNA.
2. TRITTICO DI LIMOGES, SEC. XVI: PROPRIETÀ DEL DETTO MUSEO

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI)

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

MOSTRA D'ARTE SACRA IN BOLOGNA. —

1. PIANETA DI RASO ROSSO A RICAMI D'ORO, SEC. XVII: PROPRIETÀ DELLA CHIESA ARCIPRETALE DI CENTO

2. PIANETA DI VELLUTO ROSSO A RICAMI D'ARGENTO: PROPRIETÀ DELLA CHIESA DI MINERBIO

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - Milano.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

FREGIO IN UNA SALA DEL CONVENTO DEI CANONICI LATERANENSI, ORA ALBERGO DELL'ELEFANTE, IN BERGAMO.

PRIMA METÀ DEL SEC. XVI.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE BERGAMO

ULRICO HOEPLI - M...

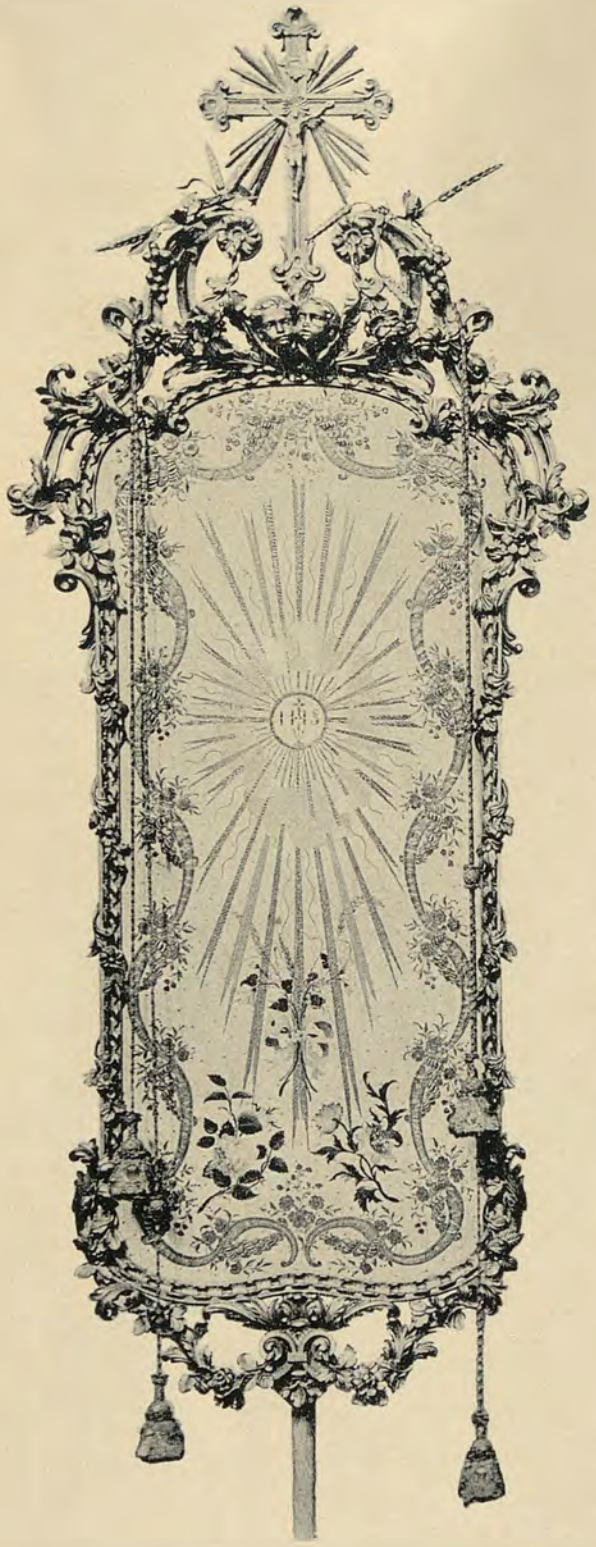
MOSTRA D'ARTE SACRA IN BOLOGNA. — 1. OSTENSORIO D'ARGENTO, SEC. XVIII: PROPRIETÀ DELLA CHIESA DI CREVALCORE

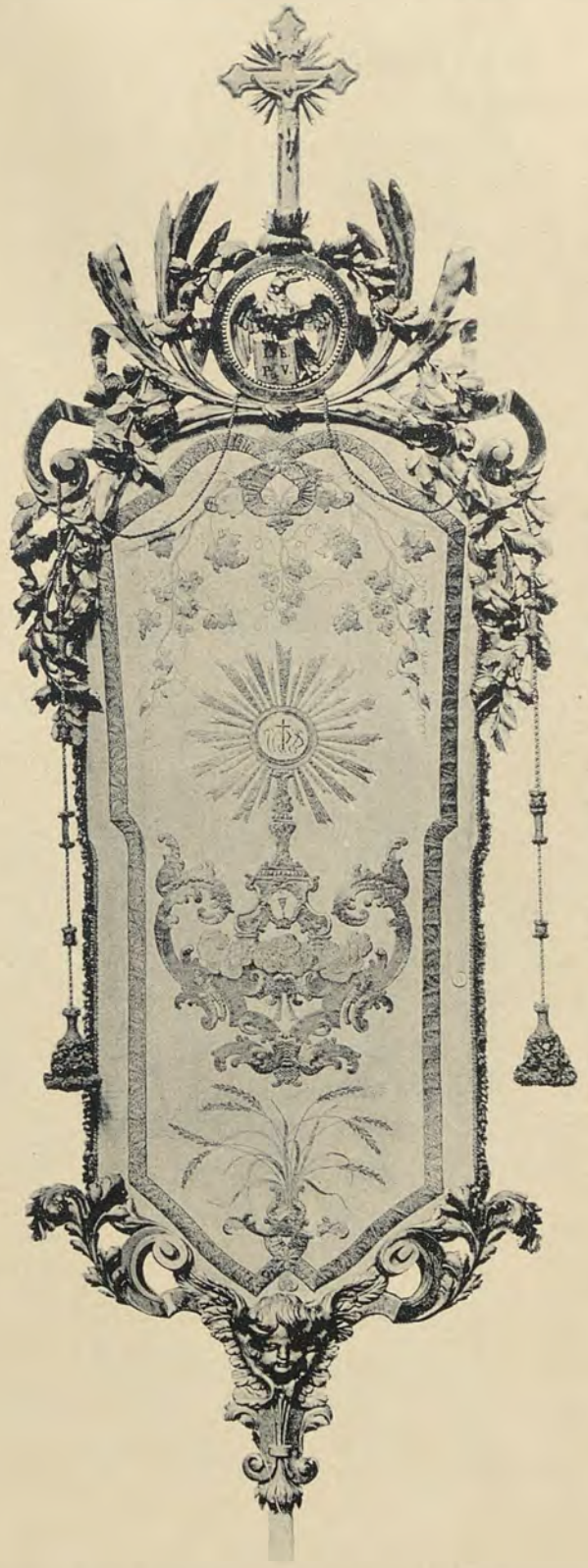
2. CANDELIERE DI BRONZO, SEC. XVIII: PROPRIETÀ DELLA CHIESA DEGLI ALEMANNI IN BOLOGNA

PILETTA PER L'ACQUA SANTA INTAGLIATA IN LEGNO, SEC. XVIII: PROPRIETÀ DEL SIG. VINCENZO RONCHI

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO



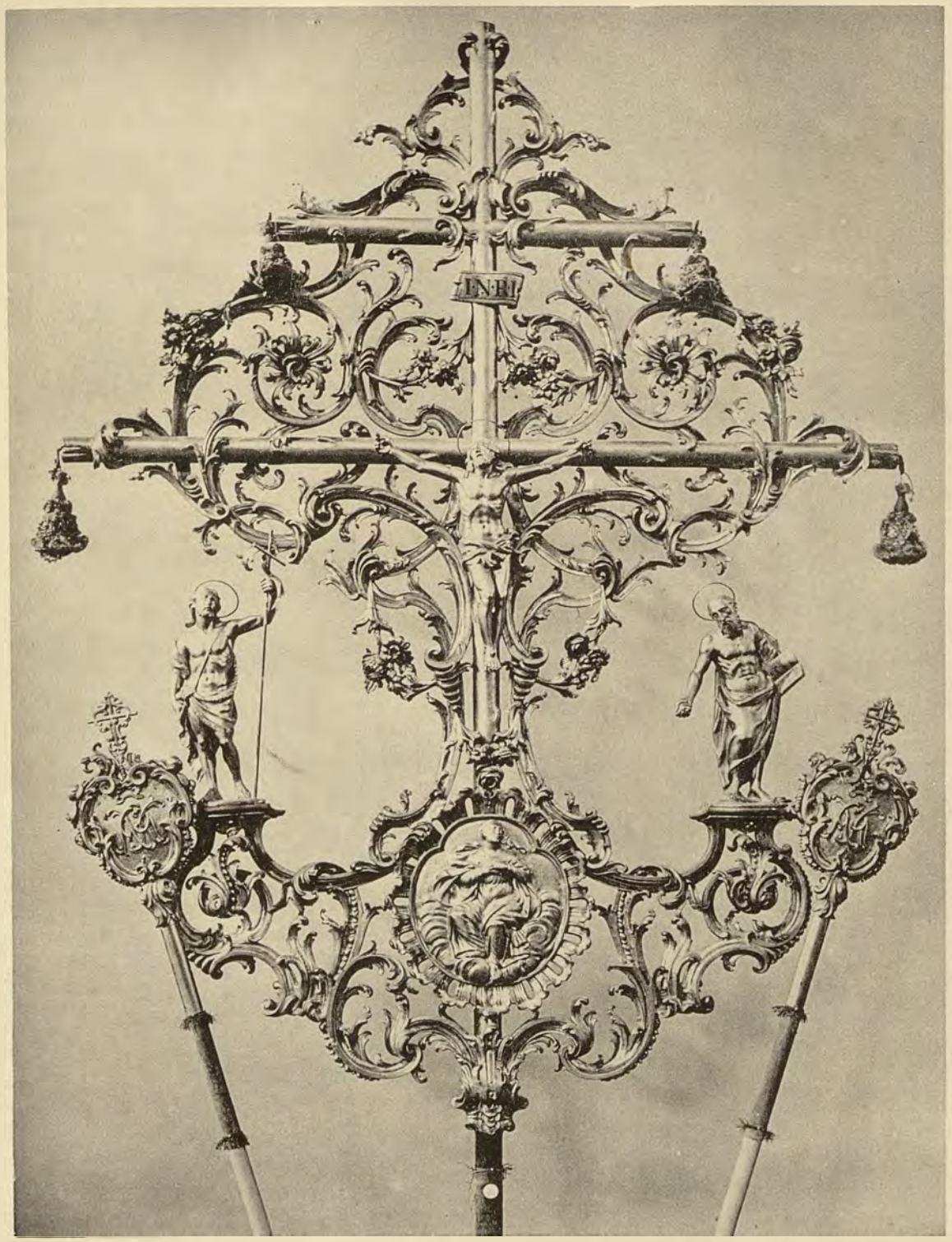


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

MOSTRA D'ARTE SACRA IN BOLOGNA. — 1 e 4. STENDARDI PROCESSIONALI DEL SEC. XVIII
2 e 3. ANGELI PER ALTARE SCOLPITI IN LEGNO, SEC. XVI: PROPRIETÀ DELLA CHIESA DI S. GIOVANNI IN MONTE
(Fot. POPPI — Eliot. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - M...

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO



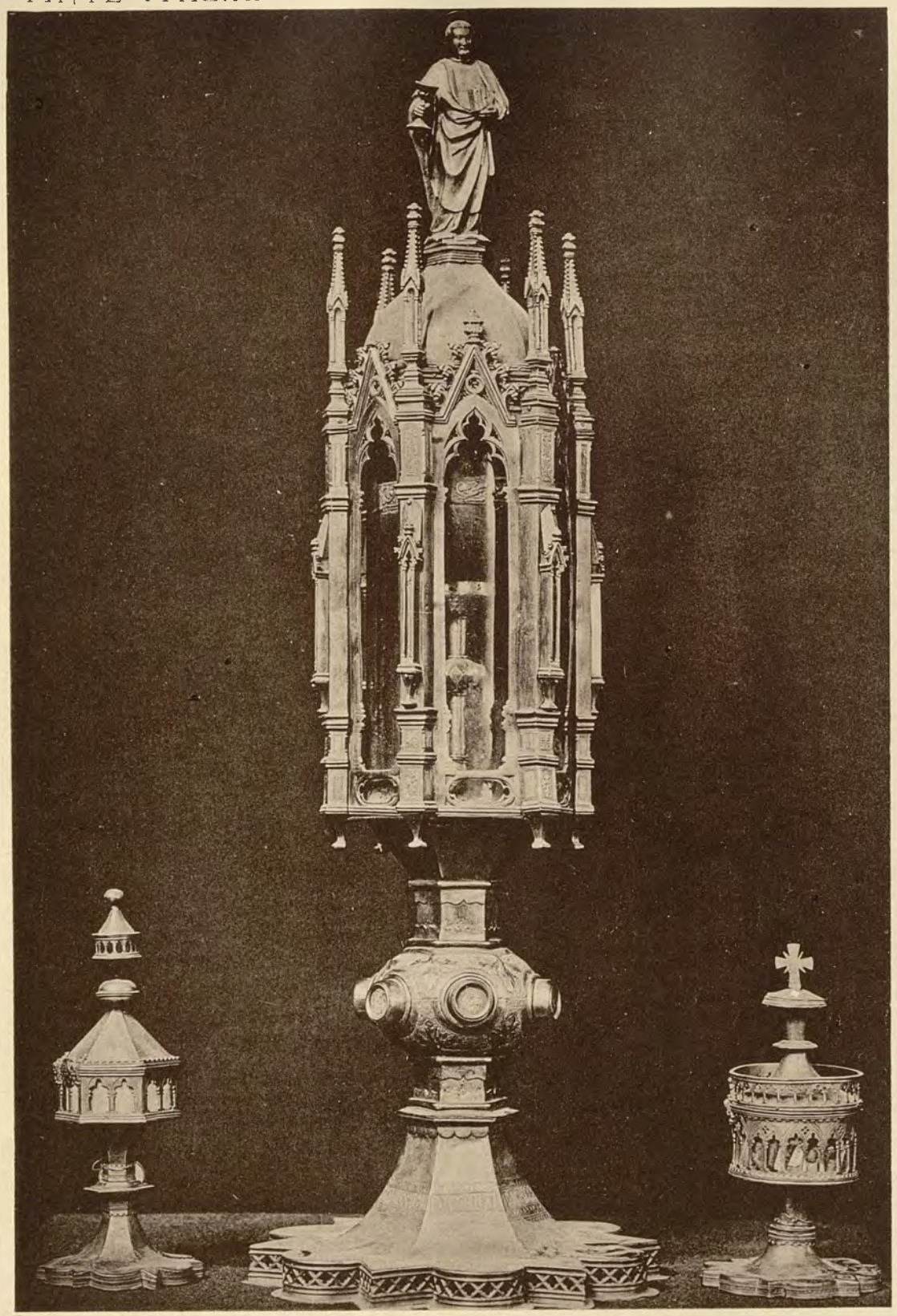
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

POLITECNICO DI TORINO

MOSTRA D'ARTE SACRA IN BOLOGNA. — STENDARDI PROCESSIONALI DI LEGNO INTAGLIATO E DORATO, SEC. XVIII
PROPRIETÀ DELLE CHIESE DELL'ASSUNTA IN MINERBIO E DELLA PIEVE DI CENTO
(Fot. POPPI e ALINARI — Eliot. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - Milano

UNIVERSITY OF CALIFORNIA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

MOSTRA D'ARTE SACRA IN BOLOGNA. — 1 e 3. PICCOLI RELIQUIARI IN RAME DORATO, SEC. XIV: PROPRIETÀ DELLA BASILICA DI S. PETRONIO

2. RELIQUIARIO DI RAME DORATO, ANNO 1413: PROPRIETÀ DELLA CHIESA DI S. GIOVANNI IN MONTE

4. TRITTICO DIPINTO DA MARCO ZOPPO, SEC. XV: PROPRIETÀ DEL COLLEGIO DI SPAGNA IN BOLOGNA

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

MOSTRA D'ARTE SACRA IN BOLOGNA.— PALIOTTI D'ALTARE RICAMATI IN ORO E SETA, SEC. XVIII:
PROPRIETÀ DELLE CHIESE DI S. PIETRO E DI S. BARTOLOMEO IN BOLOGNA
(Fot. POPPI — Eliot. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - Milano.

ESCUELA POLITECNICO
BIBLIOTECA
ORURO

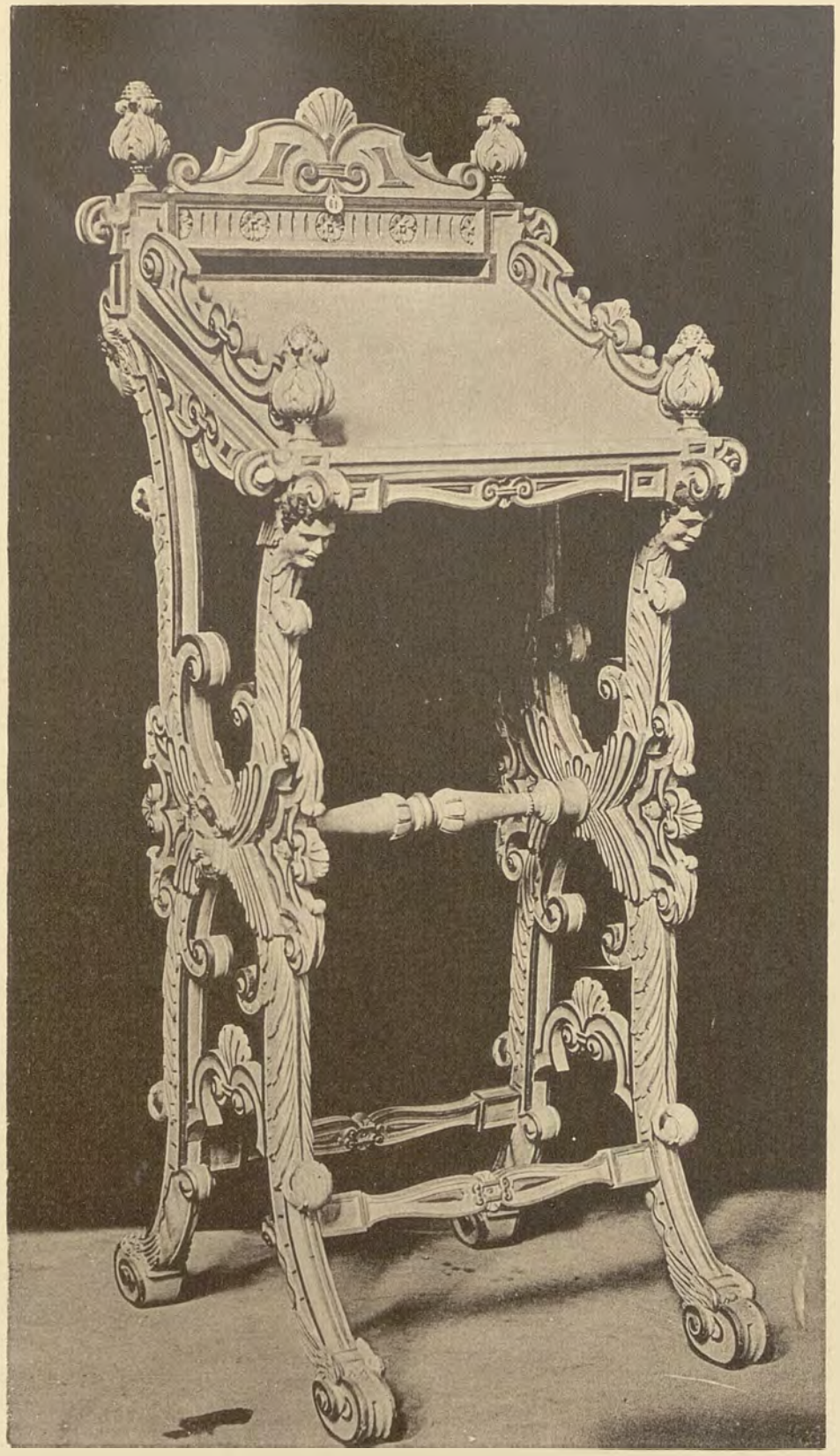
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

FACCIATA DELLA CASA BOTTANI IN VIA GOMBITO A BERGAMO ALTA. – SEC. XVI.

(Acquerello dal vero del sig. D'ANDREA).

TECNICO. BIBLIOTECA



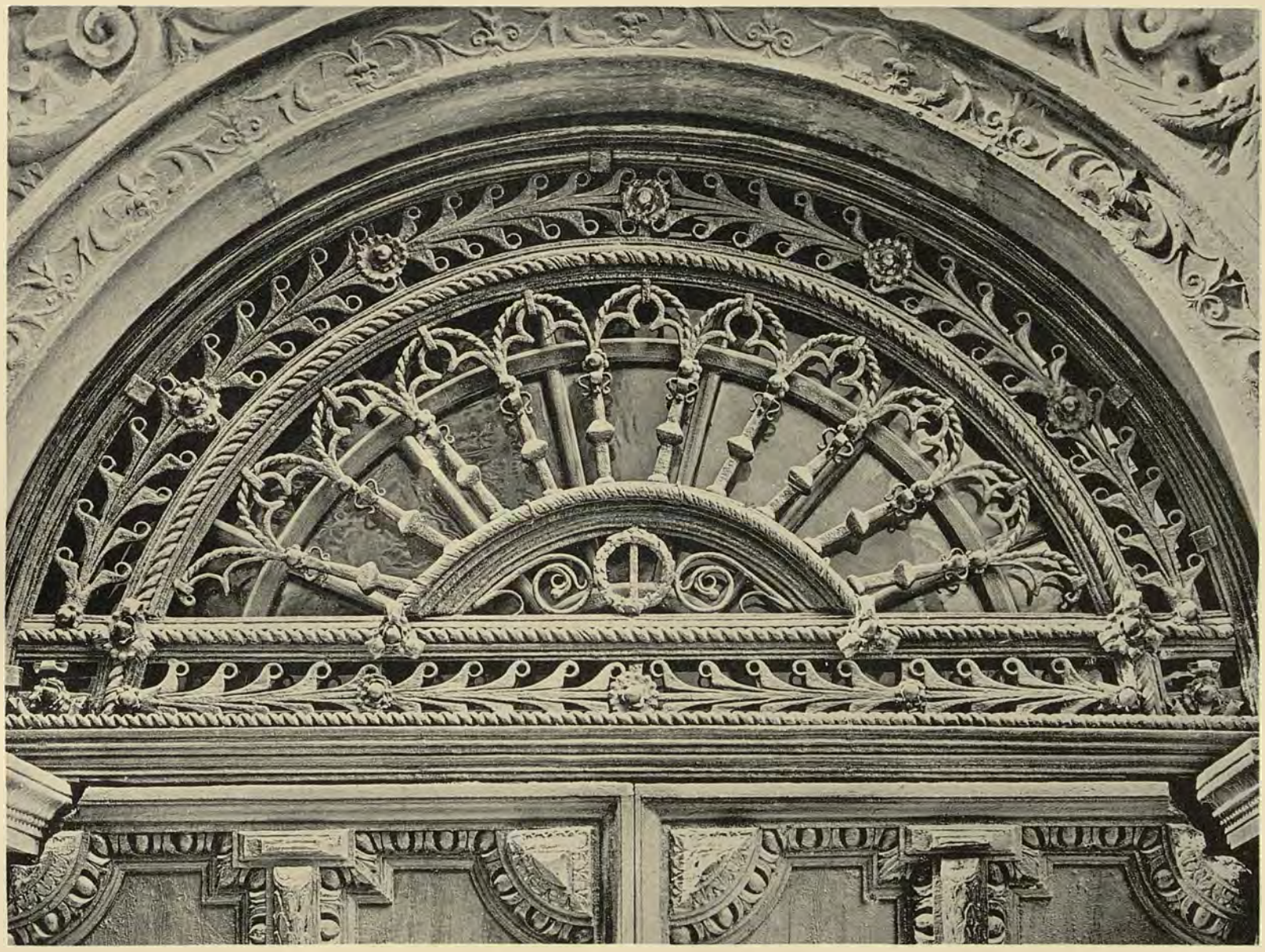
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

MOSTRA D'ARTE SACRA IN BOLOGNA. — LEGGII: PROPRIETÀ DEL MUSEO CIVICO, DELLA CONGREGAZIONE *LABARUM COELI*, . DELLA MARCHESA SASSOLI DE' BIANCHI IN BOLOGNA. SECOLI XVII E XVIII.

(Per. POPPI - Bint. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



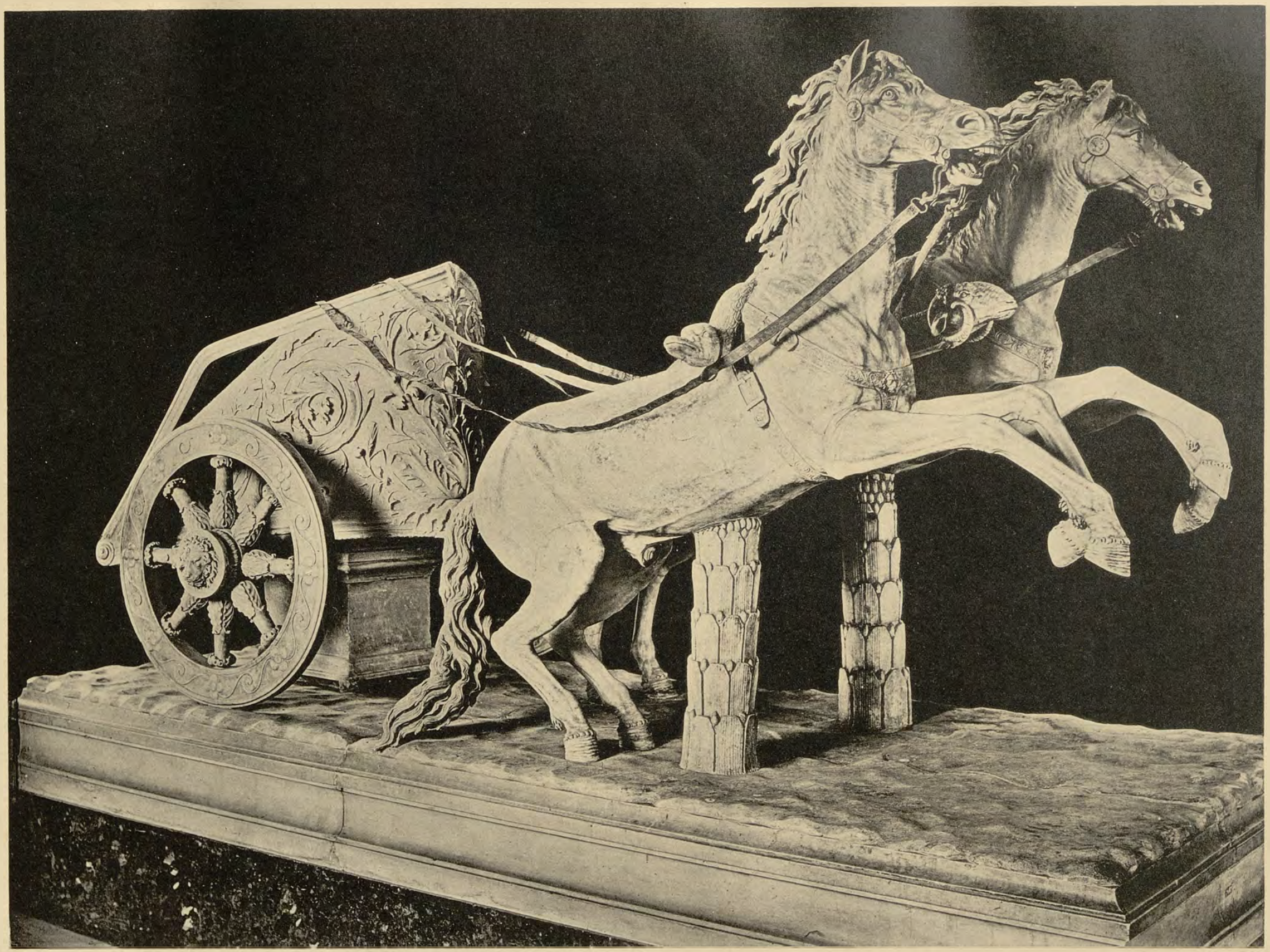
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

1. INFERRIATA NEL PROSPETTO DI UNA CAPPELLA AD ARONA. SEC. XVII. — 2. ROSTA DI UN PORTONE IN VIA SANTA GIUSTINA A LUCCA. SEC. XVI.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI)

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

BIGA NEL MUSEO VATICANO, CON MOLTI RESTAURI.

(Fot MOSCIONI - Rist. JACOBI.)

ULRICO HOEPLI - Milano

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

3

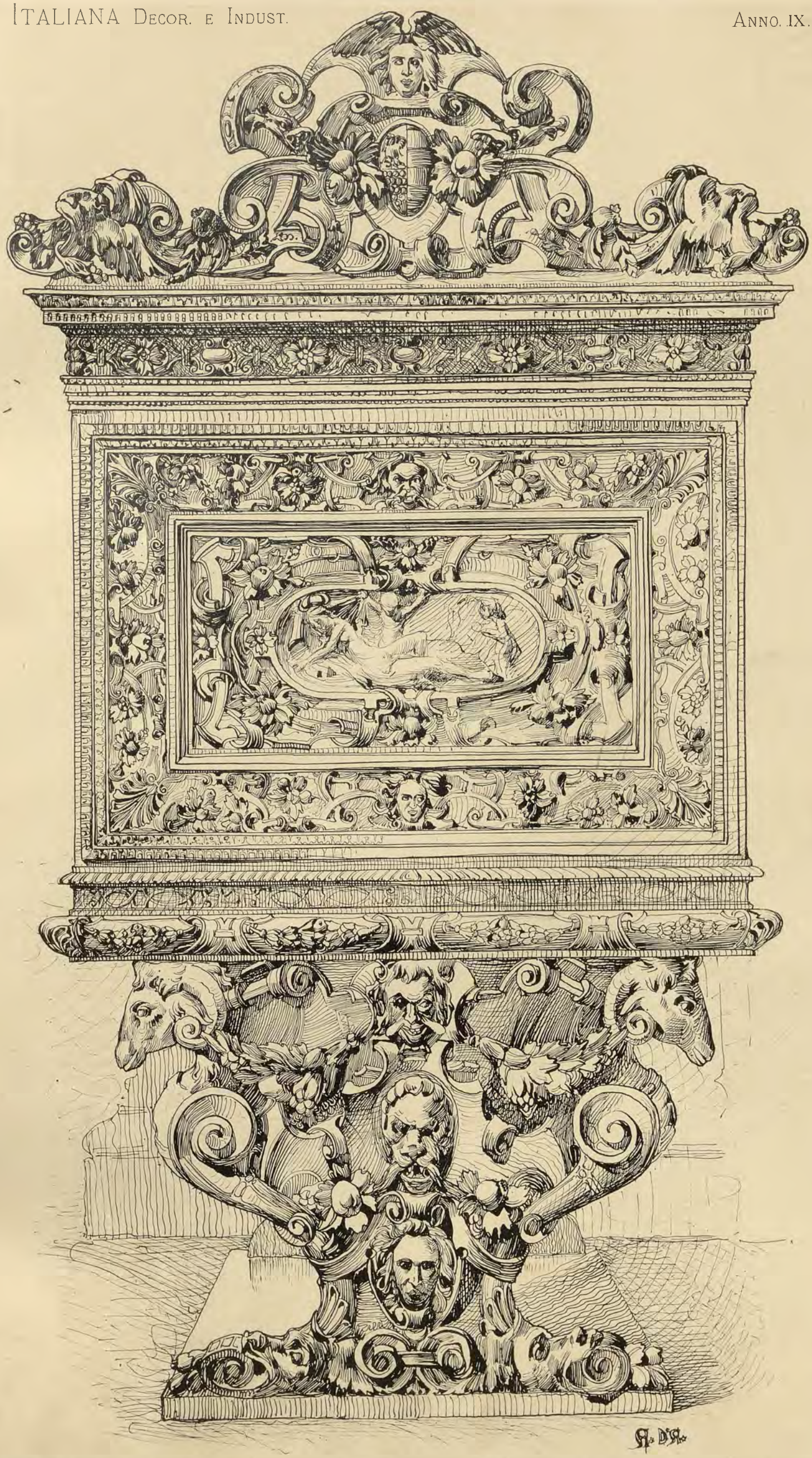
POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

1. ORNAMENTO ANTICO NELLA BIGA DEL MUSEO VATICANO. – 2. CANDELABRE ANTICHE NEL MUSEO LATERANENSE.

ULRICO HOEPLI, Milano

Fot. MOSCIONI - Eliot. JACOBI.



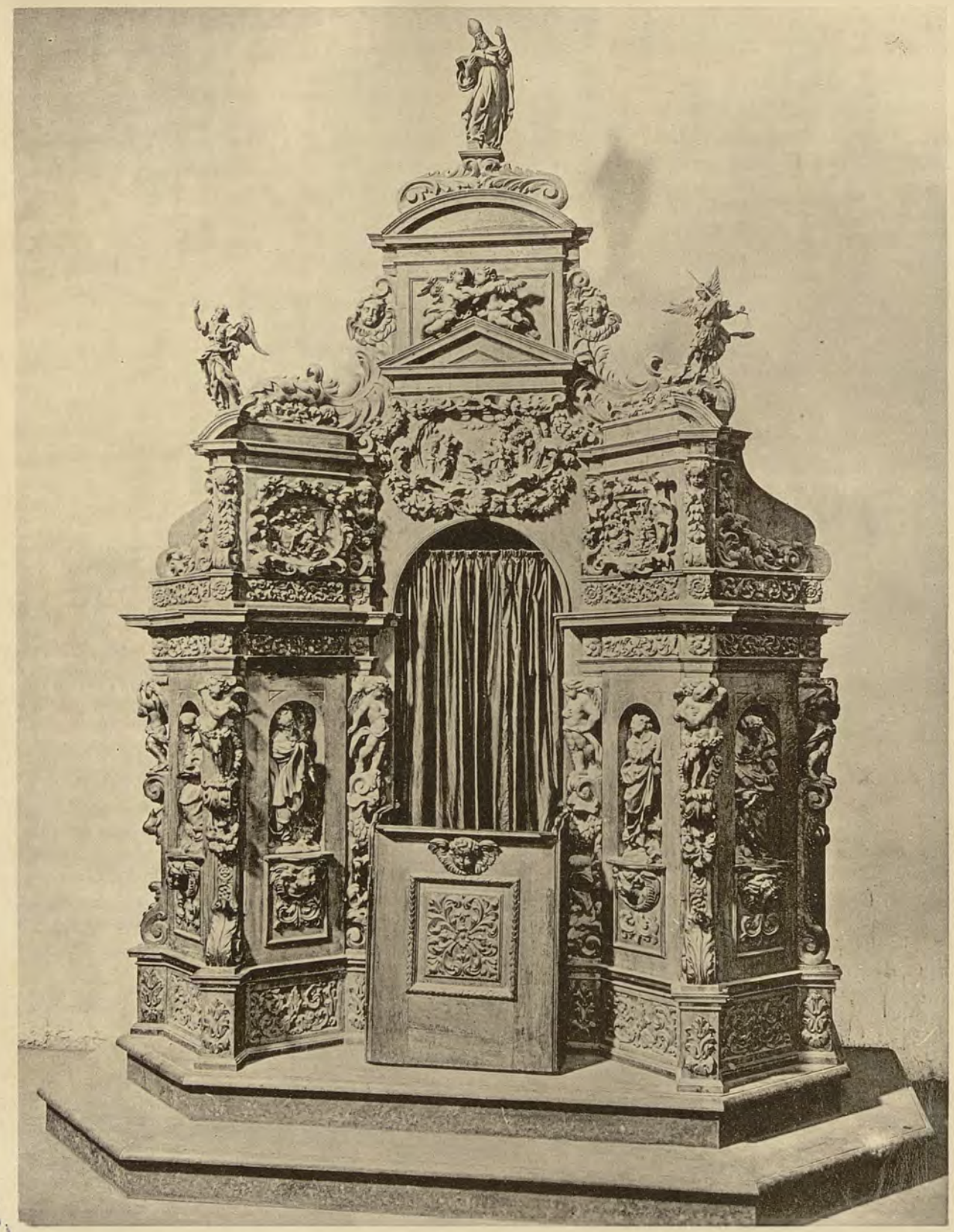
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

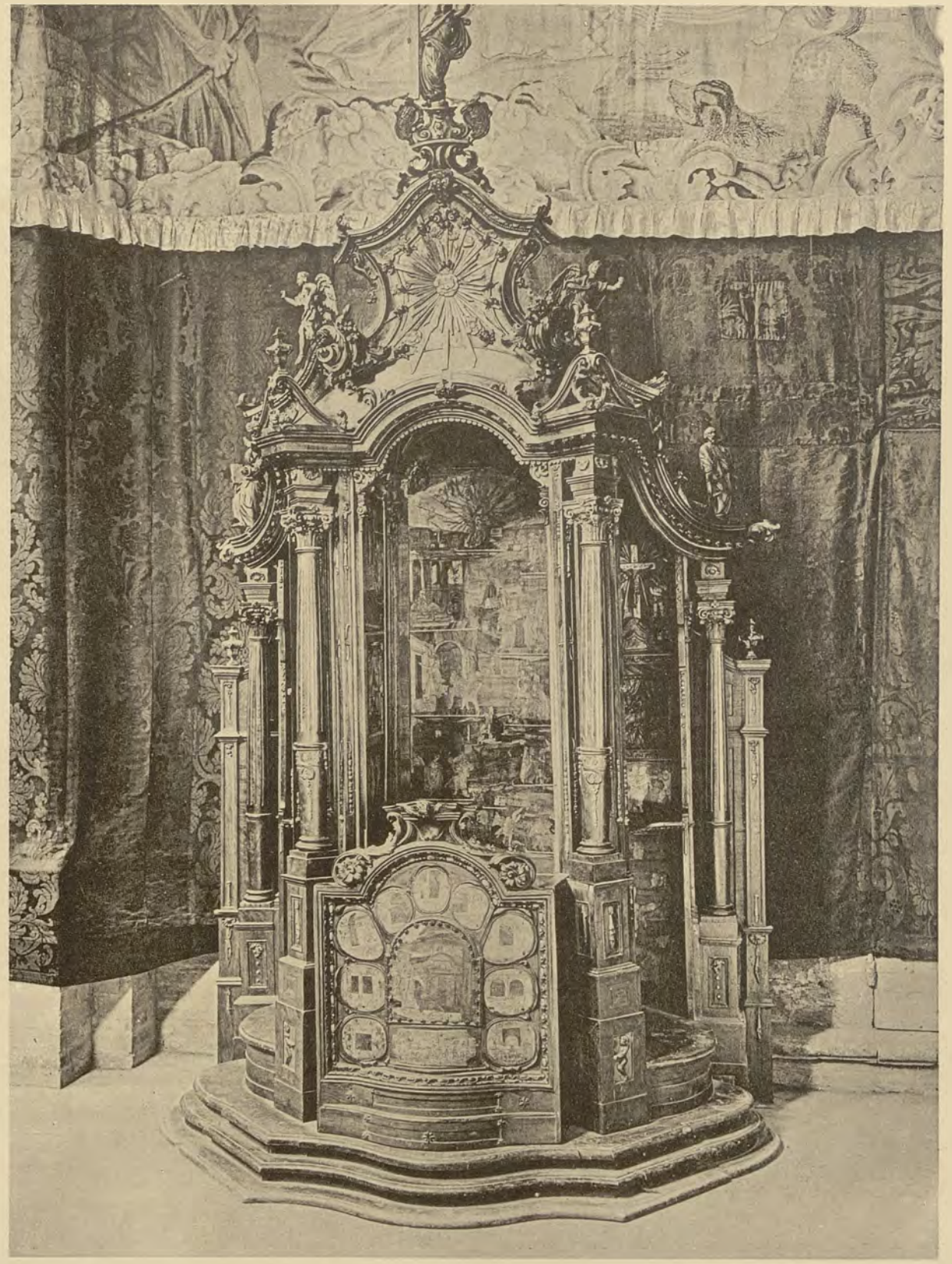
ULRICO HOEPLI - Milano

MOBILE DELLA FINE DEL SECOLO XVI NEL MUSEO CRISTIANO DI BRESCIA.

(Disegno del sig. D'ANDREA — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

1. CONFESSIONALE NELLA CHIESA DI SAN BERNARDO A VERCELLI. ANNO 1692. — 2. CONFESSIONALE NELLA CHIESA DI SAN RUFFILLO, DIOCESI DI BOLOGNA. SEC. XVIII.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

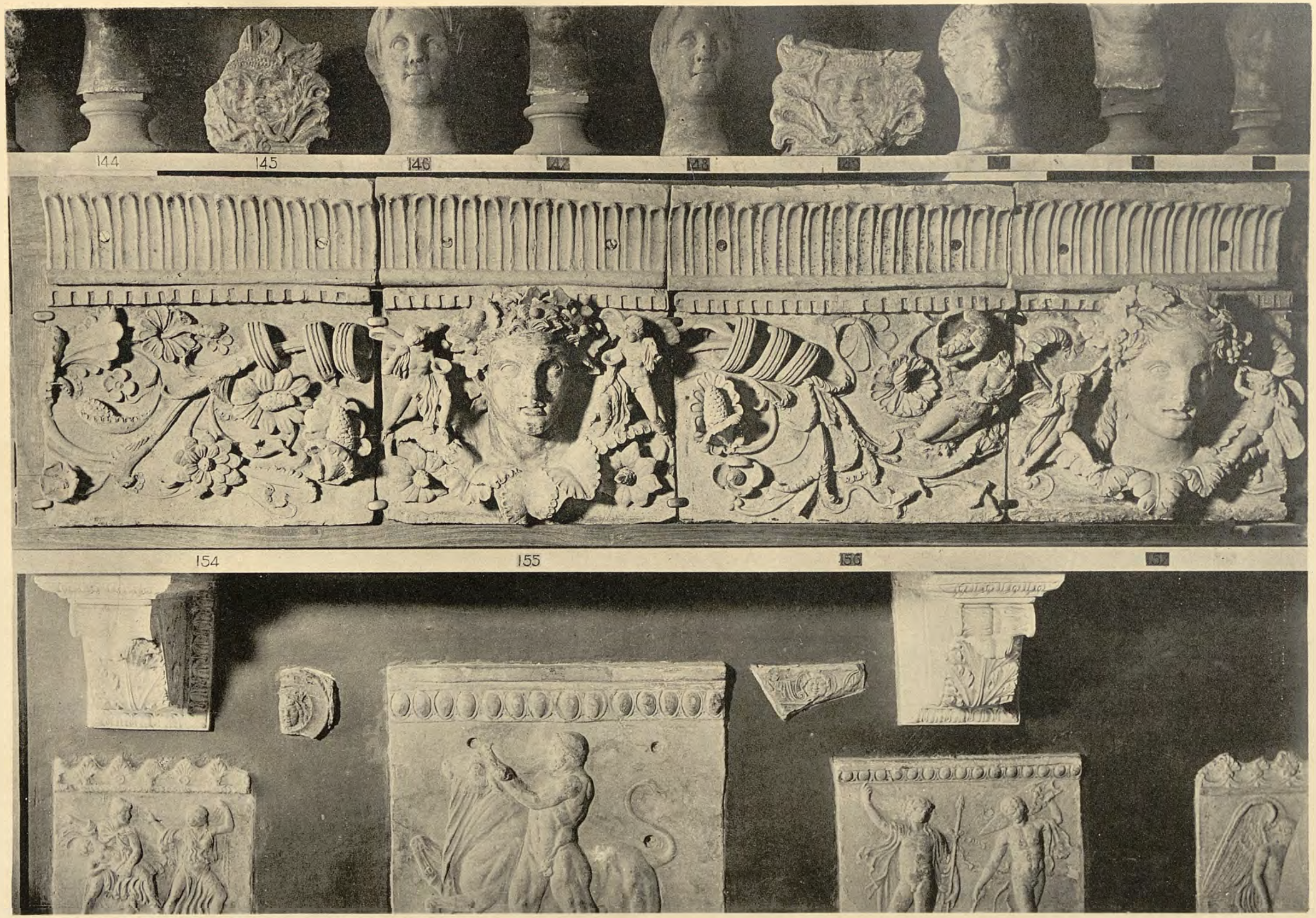
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

OROLOGIO IN PORCELLANA DELLA FABBRICA DI CAPODIMONTE, POSSEDUTO DA DONNA MARIA LECCA GUEVARA

(Phot. JACOBI).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

FREGIO ETRUSCO NEL MUSEO VATICANO

(Fot. MOSCIONI — Eliot. JACOBI.)

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

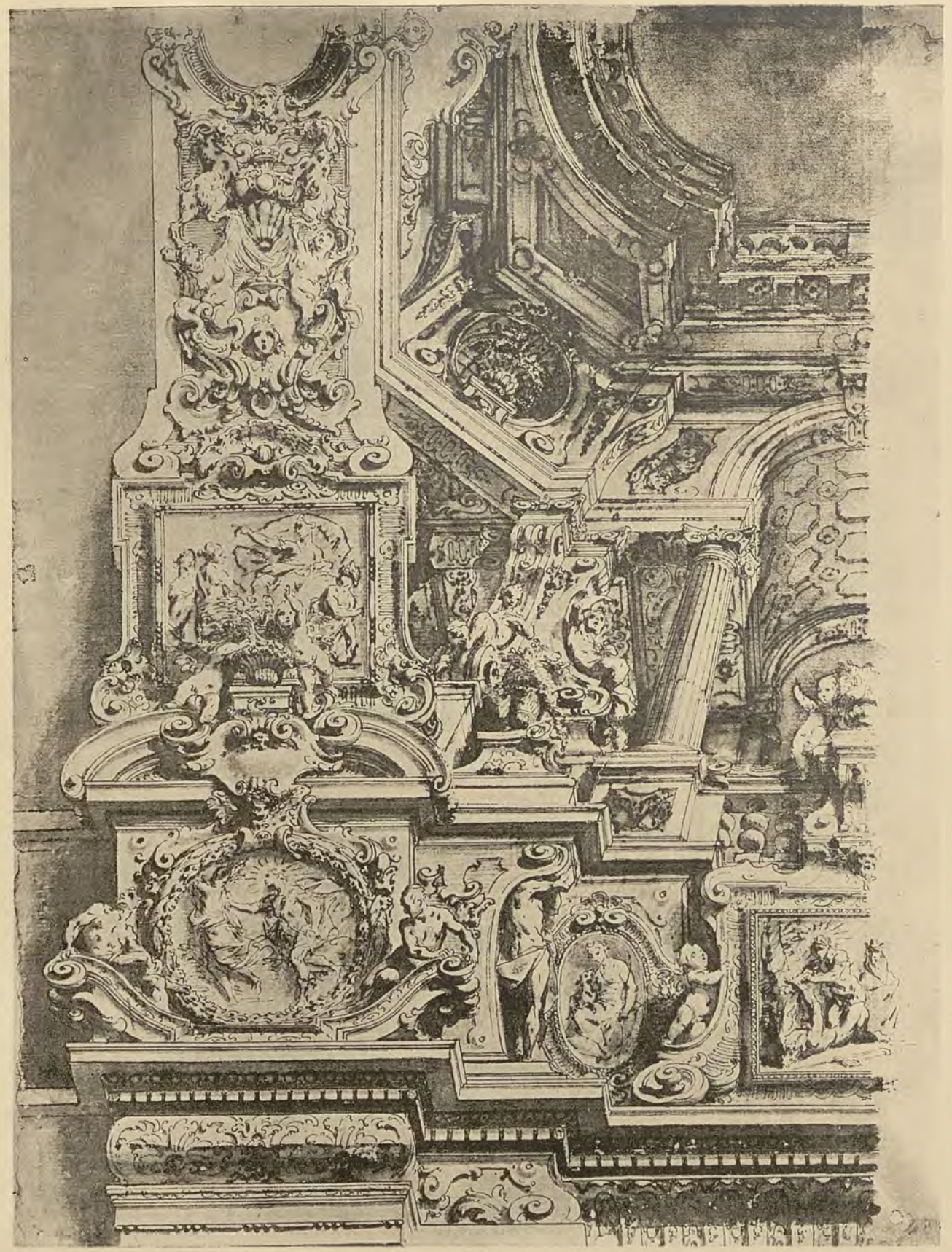
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO, HOEPLI - Milano.

DISEGNI ORIGINALI NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI A FIRENZE. — 1. VOLTA: MICHELE CINGANELLI. — 2. SOFFITTO: ANDREA BOSCOLI. SEC. XVII.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

DISEGNI ORIGINALI NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI A FIRENZE.

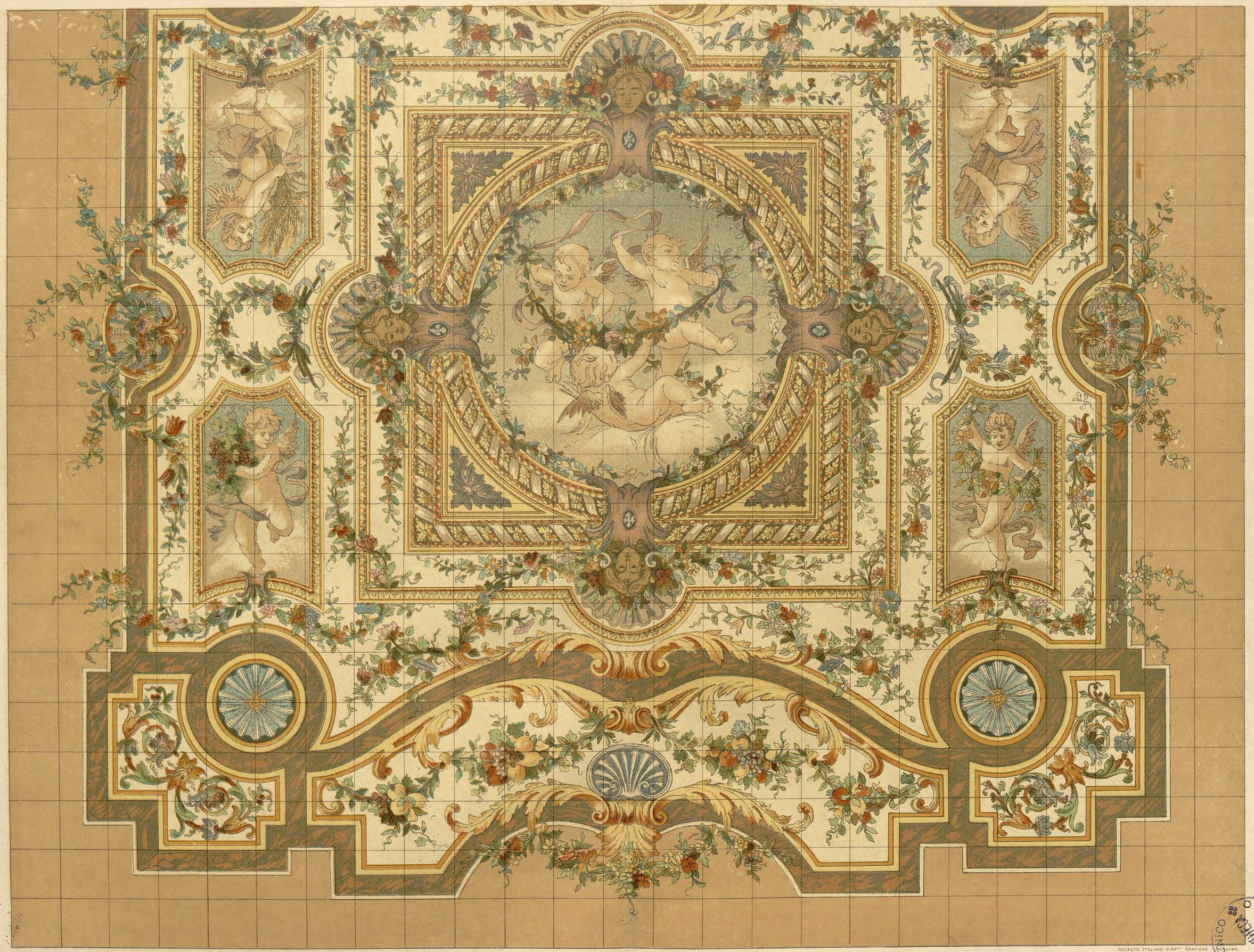
1. CONTORNO DI ARAZZO: FRANCESCO SALVIATI N. 1510 M. 1563. — 2. SOFFITTO: FERDINANDO BIBIENA, N. 1657 M. 1743.

(Fot. ALINARI — Edit. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - MILANO

ECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO



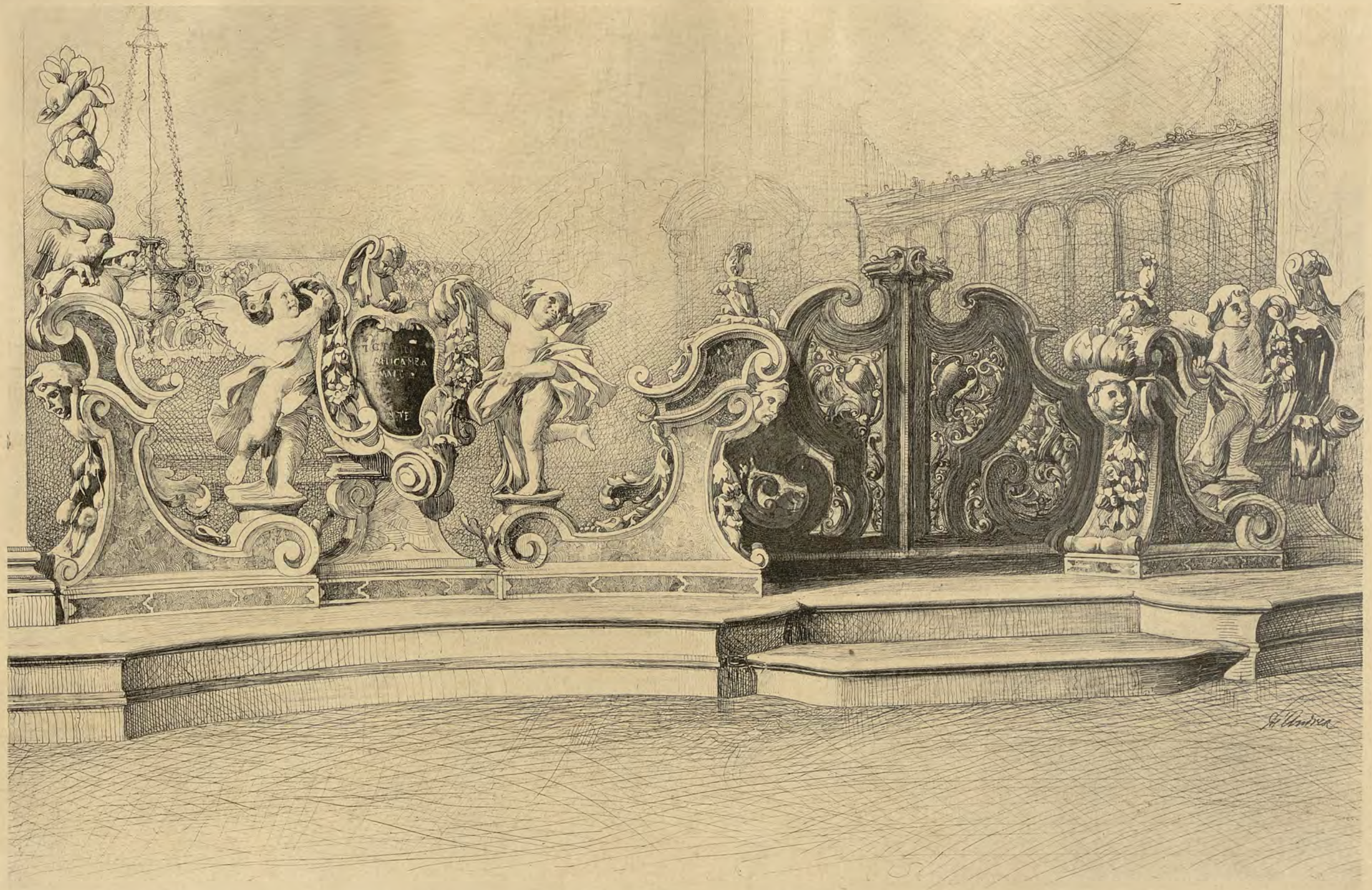
ULRICO HOEPLI - MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

PAVIMENTO DI MAIOLICA NELLO STILE DEL SETTECENTO, ESEGUITO NEL MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI NAPOLI.

(Acquerello del sig. E MONTRONE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

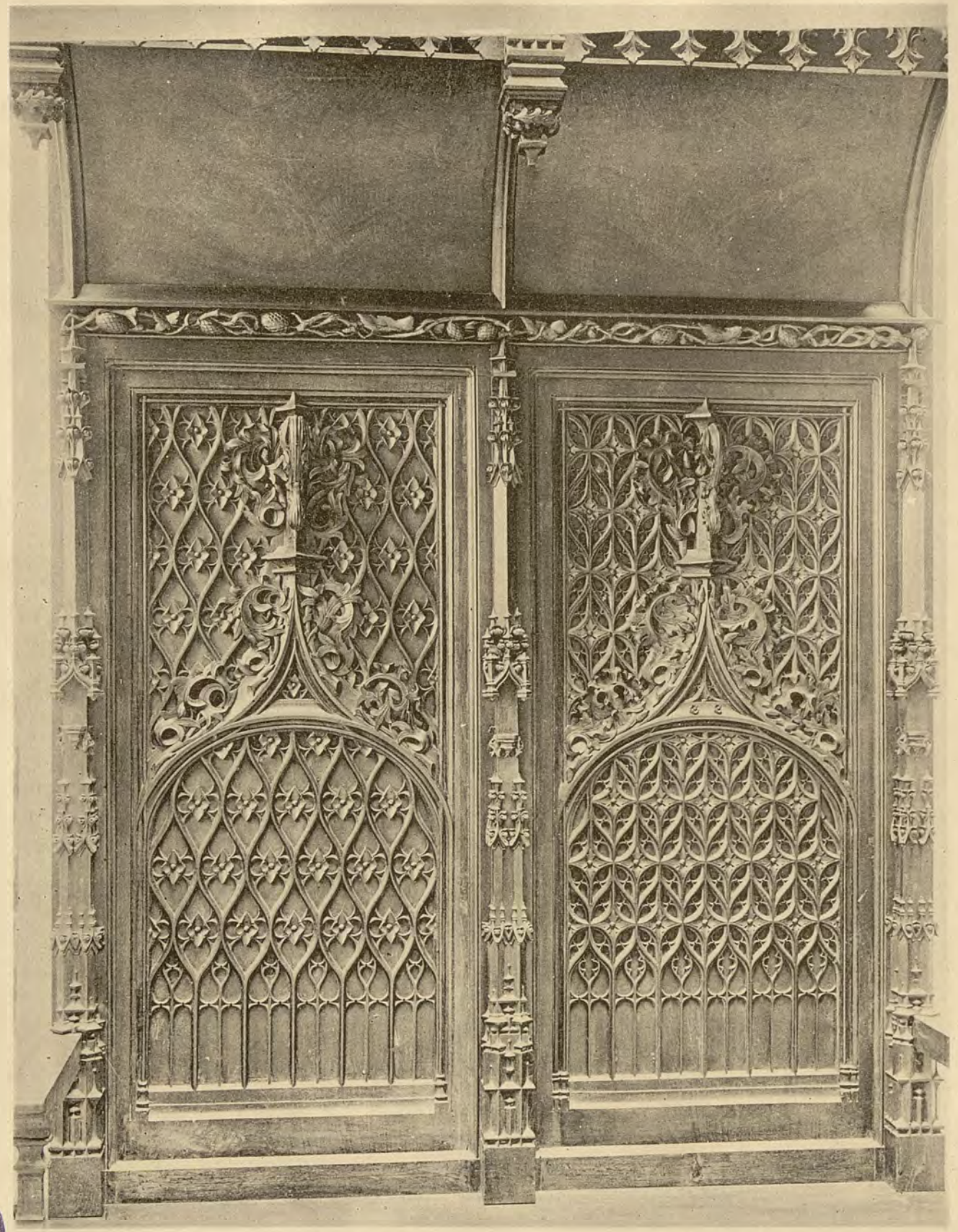
ULRICO HOEPLI · Milano.

CHIUSURA DI MARMO IN UNA CAPPELLA DELLA CHIESA DI S. FRANCESCO A BRESCIA — SEC. XVII.

(Disegno del sig. D'ANDREA — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ب



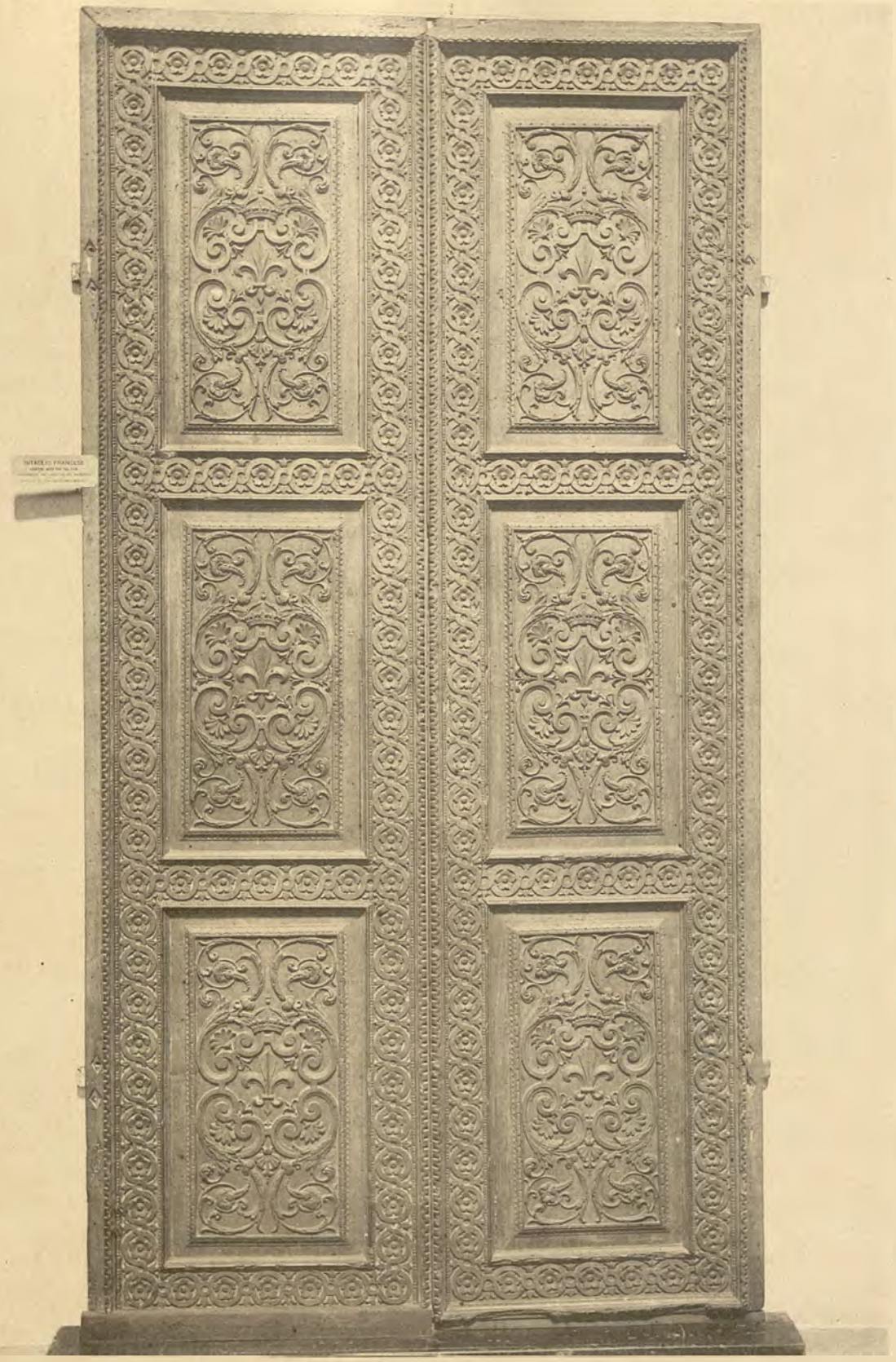
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

SPALLIERA DELLA CATTEDRA BARONALE NELLA SALA DA PRANZO, CASSONE E DITTICO NELL'ORATORIO PRIVATO DEL CASTELLO FEUDALE DI TORINO. — IMITAZIONI DELLO STILE GOTICO PIEMONTESE.

(Fot. ECCLESIA — Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



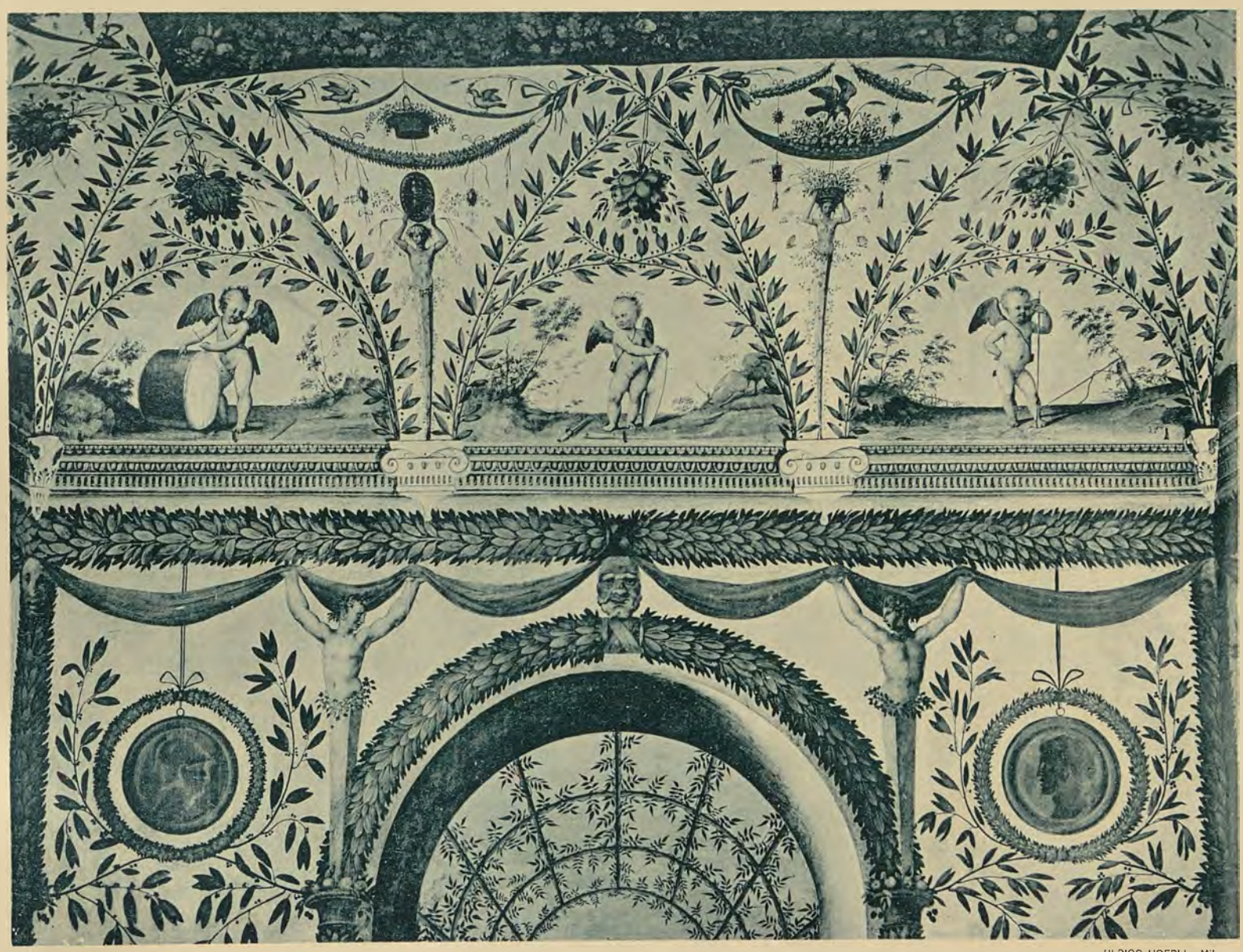
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

MUSEO CIVICO DI TORINO — 1. PORTA DELLA FINE DEL SEC. XVI PROVENIENTE DAL CONVENTO DEL BOSCO PRESSO ALESSANDRIA — 2. PORTA DI MANIERA FRANCESE DEL SEC. XVII GIÀ NEL CASTELLO DEL VALENTINO A TORINO.

(Fot. BERTANI — Eliot. IACO[illegible])

ULRICO HOEPLI - Milano.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

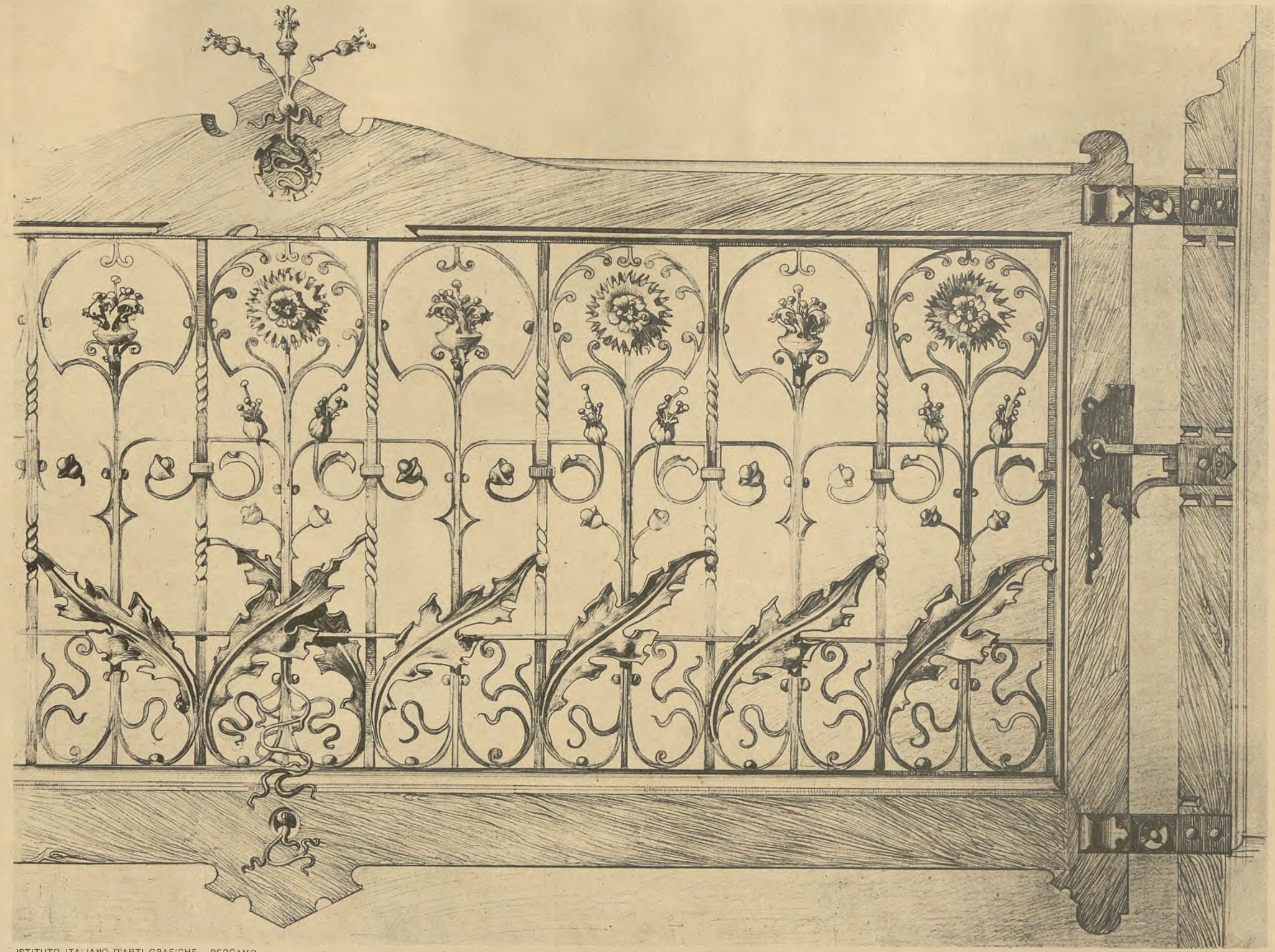


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

SALA DELLE CARIATIDI E SALA DEGLI AMORINI NEL PALAZZO DETTO L'IMPERIALE VICINO A PESARO. — SEC. XVI.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

BIBLIOTECA POLITECNICO TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

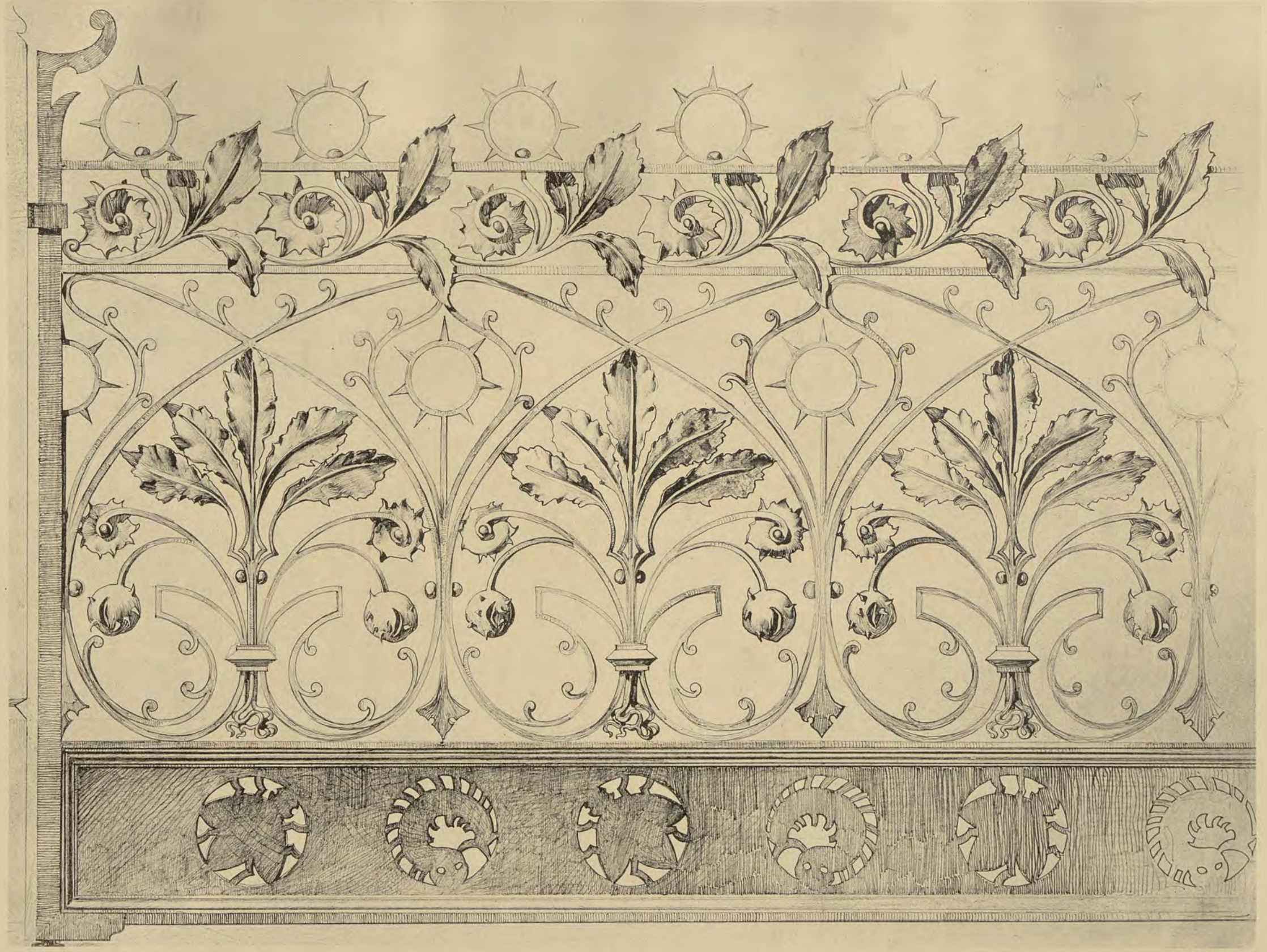
STILE D'OGGI — CANCELLO IN FERRO BATTUTO NELLA CASA N. 43 VIA MONFORTE A MILANO.

ARCHITETTO ENRICO ZANONI.

(Disegno del sig. D'ANDREA — Eliot. JACOBI.

ULRICO HOEPLI - Milano.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

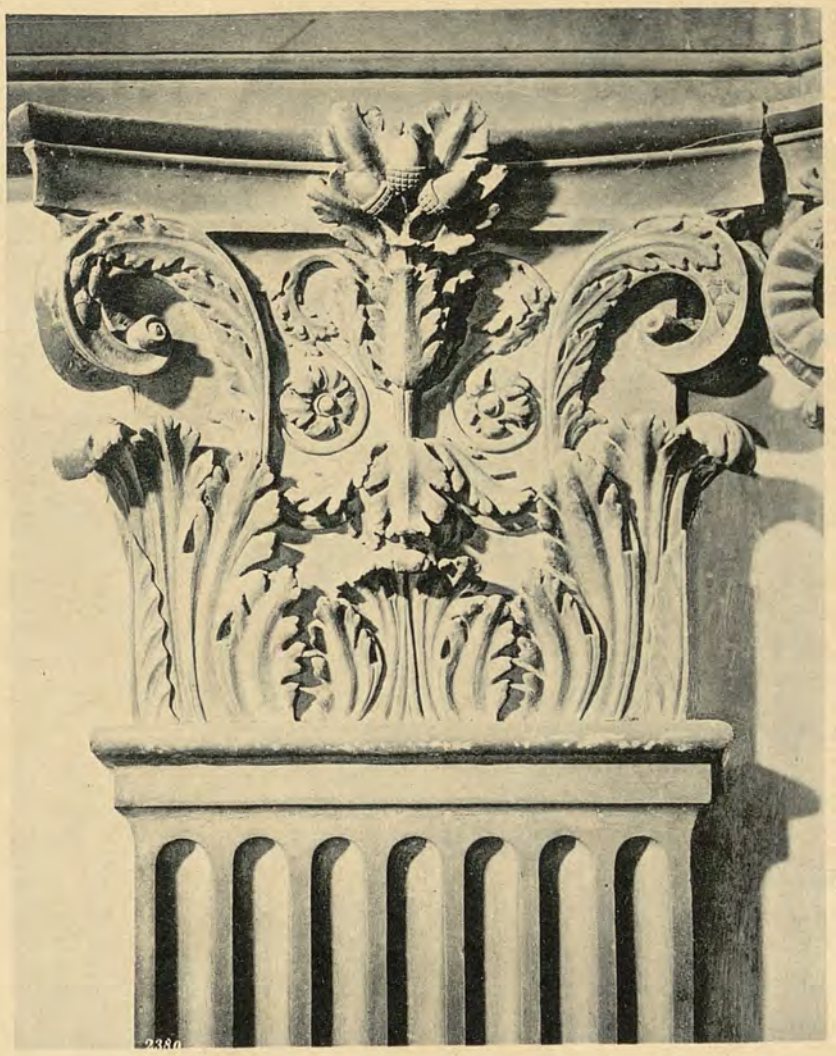


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

STILE D'OGGI — CANCELLO IN FERRO BATTUTO NELLA CASA N. 39 VIA MONFORTE A MILANO.
ARCHITETTO ENRICO ZANONI.
(Disegno del sig. D'ANDREA — Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA



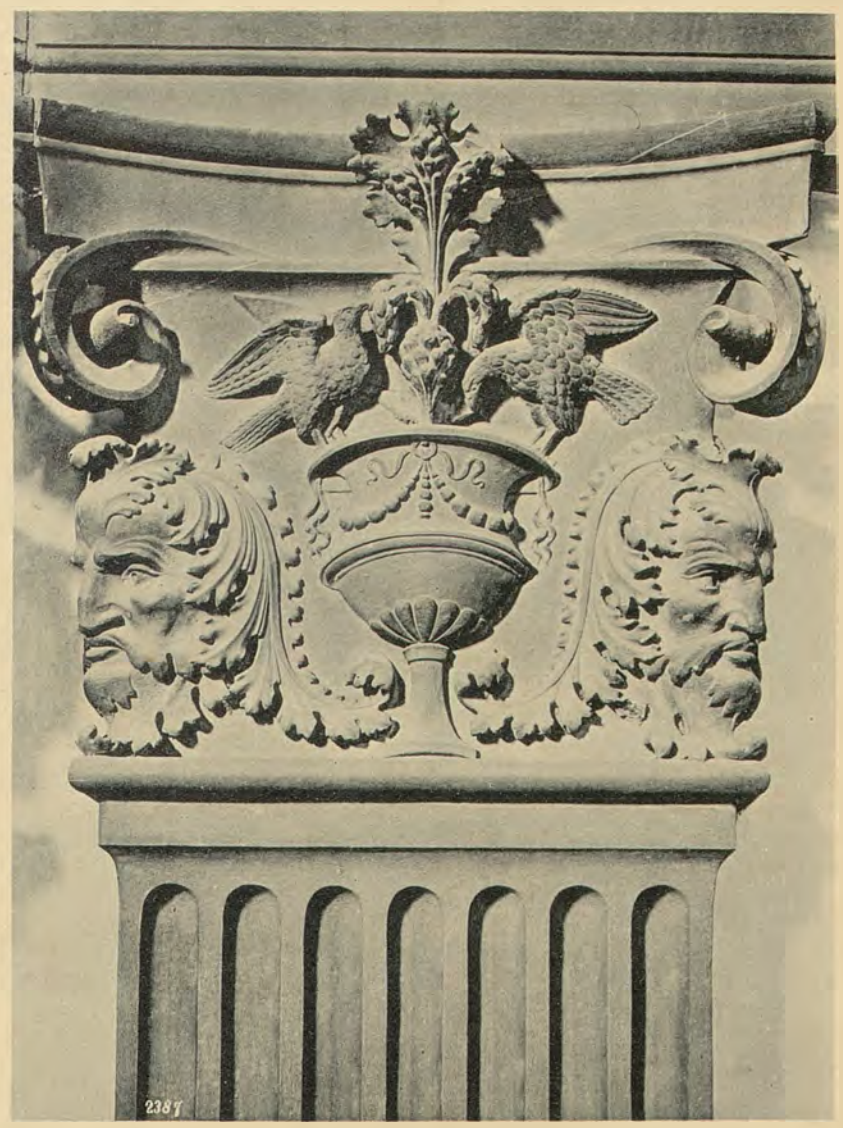
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

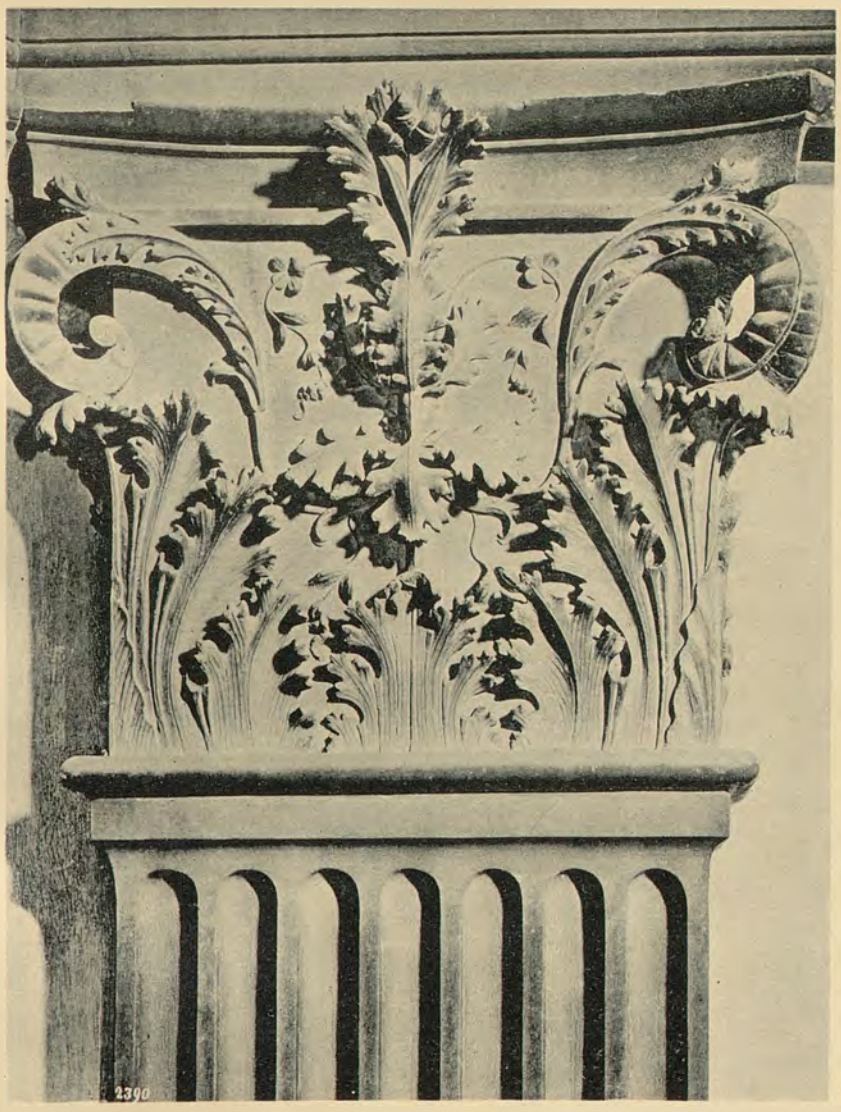
ULRICO HOEPLI - Milano.

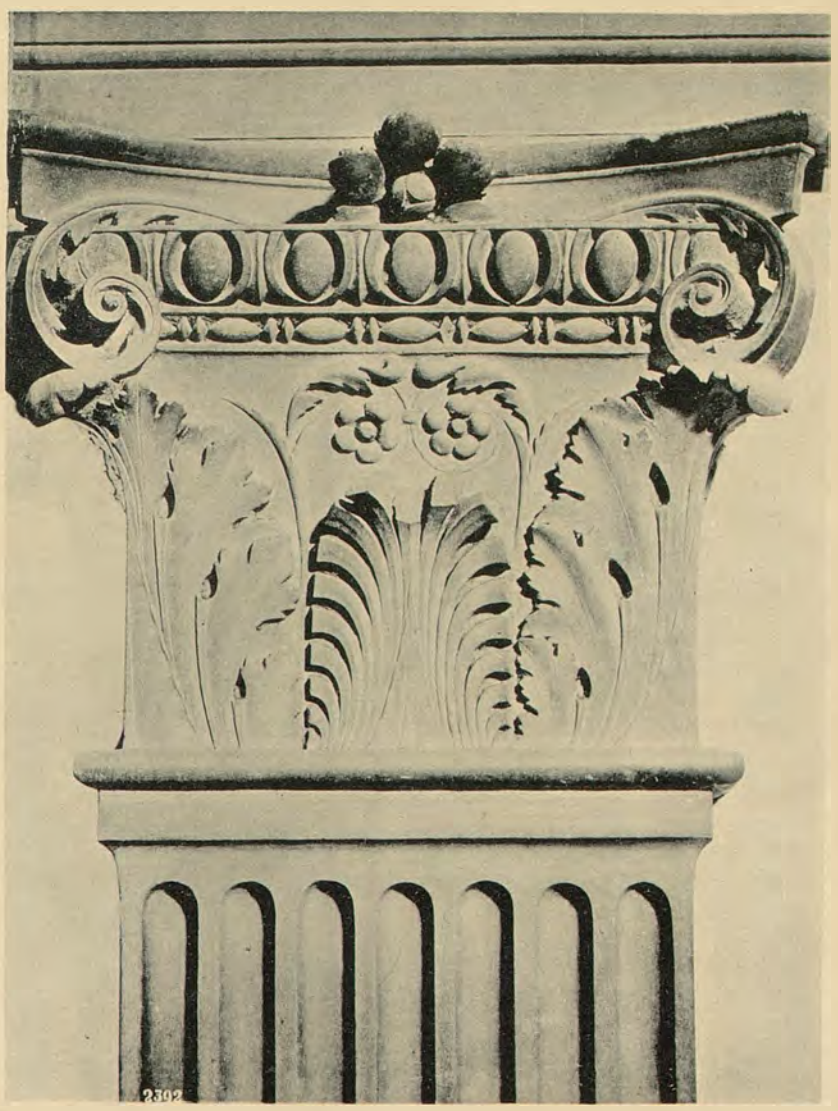
CAPITELLI DI PILASTRI NELLA SAGRESTIA DELLA CHIESA DI S. SPIRITO A FIRENZE — SEC. XVI.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA







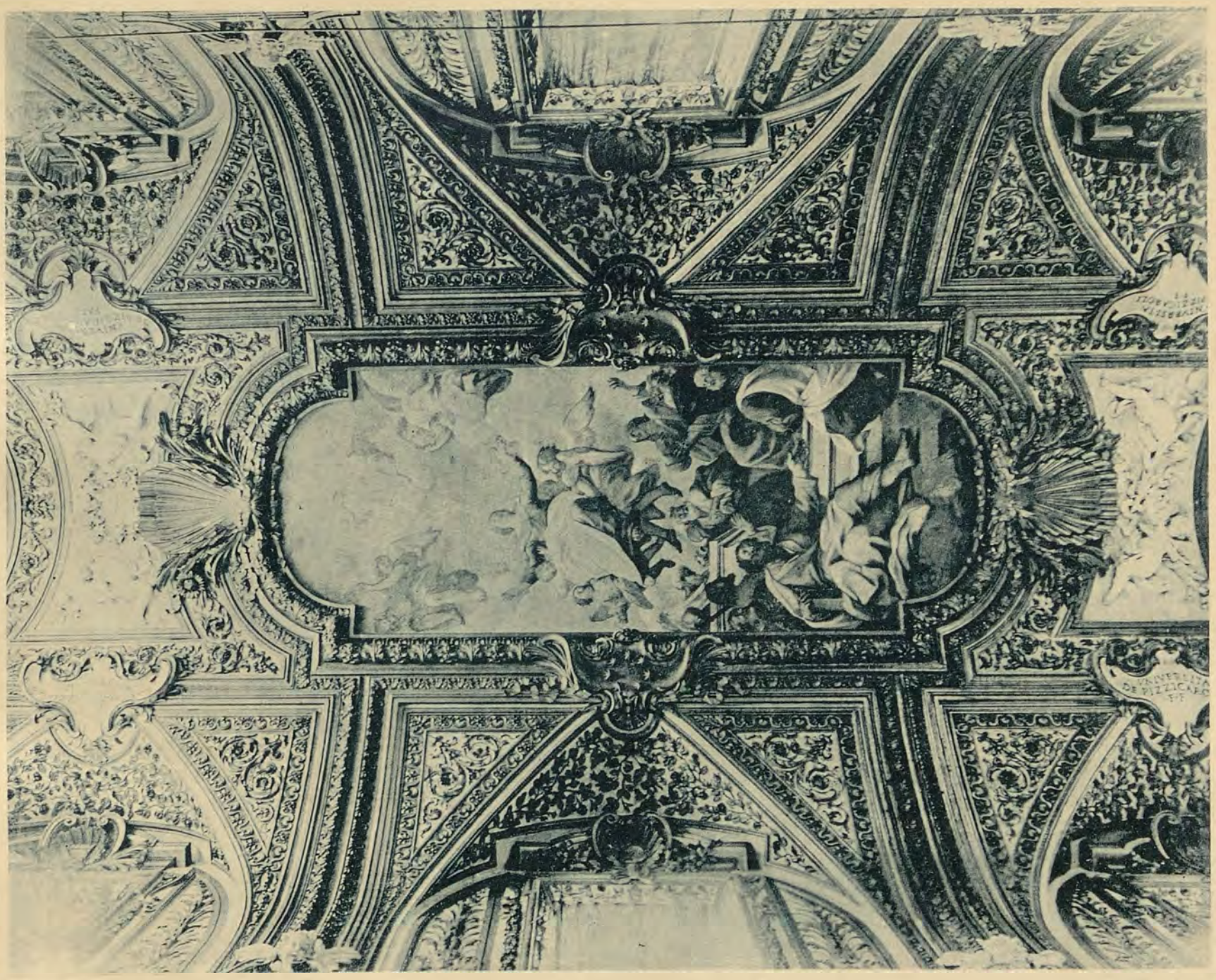
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

CAPITELLI DI PILASTRI NELLA SAGRESTIA DELLA CHIESA DI S. SPIRITO A FIRENZE — SEC. XVI.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA

LIBRARY



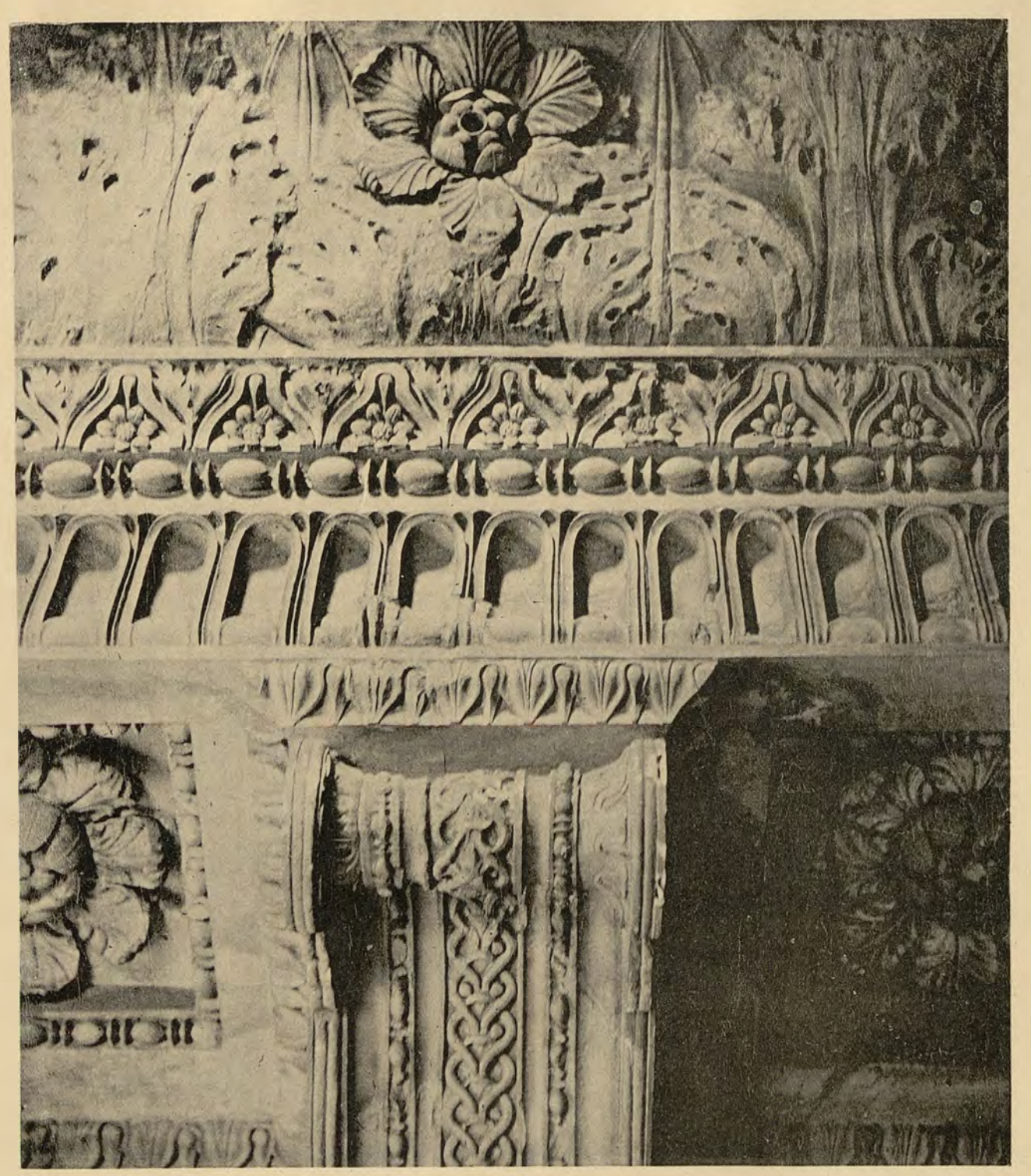
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

VOLTA NELLA CHIESA DELLA MADONNA DELL'ORTO A ROMA — FINE DEL SEC. XVII.

(Fot. MOSCIONI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

DETTAGLI ANTICHI ROMANI NEL TABULARIO E NEL PALAZZO FIANO A ROMA

(Fot. MOSCIONI – Eliot. JACOBI).

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

gretagmacbeth
ColorChecker™ Color Rendition Chart