



fn.
203

203

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
INVENTARIO N. 34904
BIBLIOTECA CENTRALE



ROMA - MILANO - VENEZIA - BERGAMO
FRAT. CATTANEO SUCC. A GAFFURI E GATTI - EDITORI
M DCCC XCII

ASSOCIAZIONE E DISTRIBUZIONE
LIBRERIA FERDINANDO ONGANIA - VENEZIA

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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



I.

LETTERA AGLI EDITORI

Pregiatissimi Signori,



on posso dire di no. Lor signori mi scrivono, con molta chiarezza e con troppa benevolenza: — O Ella assume la direzione dell' *Arte Italiana* e noi la pubblichiamo, o Ella rifiuta e noi ce ne laviamo le mani. — Come si fa a rifiutare?

Sono tanti anni che si predica: — Le industrie hanno

bisogno dell'arte per entrare nel commercio e per cooperare alla ricchezza del paese. — Poi si ragiona del buon gusto dei Francesi, che fa penetrare da per tutto, nei più lontani luoghi civili, i loro prodotti; e si rammentano in ciò i tenaci sforzi degli Inglesi, già compensati di così lieti successi; e si avverte come Tedeschi e Svizzeri, lasciando da parte quel po' di goffo che avevano, ed i Russi e altri popoli, tornando al carattere dei loro vecchi stili, sieno decorosamente entrati nel gran mercato europeo delle merci d'ogni specie, sfarzose o modeste, nelle quali hanno luogo, più o meno, l'allettamento della forma, la seduzione del colore, e, quel che più importa, qualcosa dello spirito vario e singolare dell'arte. E noi?

Noi, per verità, siamo andati innanzi, da quindici o vent'anni, moltissimo, tanto nella tecnica delle industrie artistiche quanto nella loro bellezza. I nostri mobili sono composti con più grazia di prima ed eseguiti con maggiore solidità; le nostre ceramiche hanno migliore aspetto e migliori vernici, e via via. L'abbiamo veduto anche nella ultima Esposizione italiana di Palermo; ma la strada percorsa da noi è breve al paragone delle distanze superate da alcuni altri popoli. Ci resta ancora molto da camminare.

Ora, quali sono i principali mezzi per migliorare le condizioni presenti delle nostre arti industriali, delle nostre industrie artistiche?

I bei modelli e il buon insegnamento, cui vorrebbero provvedere il Governo ed un poco, qua e là, qualche Comune, qualche Provincia, qualche raro Corpo morale, riescono infecondi senza l'aiuto dei Musei, nei quali si trovino ampie collezioni di pregevoli oggetti vecchi d'ogni genere. Solo vedendo, e vedendo molto, è possibile formarsi un gusto fine ed un criterio esatto dei modi con cui l'arte si applica ad una determinata industria; e la

memoria prima, poi la fantasia si arricchiscono; e si rivela a poco a poco, insieme con l'immaginazione, la originalità individuale. Senonché noi abbiamo pensato a formare i Musei d'arte industriale e decorativa quando gli stranieri ci avevano già portato via le cose più belle dei nostri gloriosi secoli passati, quando il poco che restava era cresciuto straordinariamente di prezzo. Non di meno Firenze, Venezia, Milano, Torino, Roma, Napoli, Bologna, Brescia, Parma e molte altre città, ne' loro Musei Nazionali o Civici, Archeologici o Artistici, annessi alle Scuole d'arte applicata alle industrie o privati, possiedono cose ammirabili in tal numero, che, riunite, basterebbero a comporre una raccolta degna di figurare accanto alle più celebri delle grandi e ricche nazioni. Aggiungiamo a questa ricchezza l'altra inesauribile delle nostre chiese e dei nostri palazzi, ed avremo un materiale stupendo, che ci ammaestrerebbe davvero a ritrovare il bello nell'utile, con profitto del paese e degli artefici. Codesto materiale bisogna farlo conoscere.

A così fatto intento il Periodico, di cui lor signori mi offrono la direzione, fu appunto ideato dalla Commissione centrale per l'insegnamento artistico-industriale; a questo intento il Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio deliberò di sussidiarlo generosamente, e con queste intenzioni, pubblicato da un editore, che ama l'arte e le cose ben fatte, compì con grande onore il primo anno di sua vita, diffondendosi in Italia e, ancora più, all'estero. Ma il cav. Ongania, avendoci rimesso, non ostante al sussidio ministeriale, molti quattrini, ed essendo occupato in altre costose pubblicazioni, troncò l'impresa; la quale sarebbe caduta, con vergogna del paese e del Governo, se lor signori non fossero venuti a rialzarla, fiduciosi nell'avvenire, desiderosi di dare al loro vastissimo stabilimento, il primo d'Italia nel suo genere, il lustro di una pubblicazione tanto utile.

E l' *Arte Italiana decorativa e industriale* rivedrà la luce, vivace e vitale, perché, come trovò nel primo anno quasi 400 associati al di là dei confini, così ne troverà dentro e fuori molti altri, e procederà più sicura al suo scopo.

Il titolo, le materie, il fine, i modi, tutto fu stabilito con previdenza minuziosa dalla rammentata Commissione centrale, la quale, per mezzo mio, vigilava la pubblicazione. E se rammento ciò, non lo faccio per altro che per mostrare come nel continuare il Periodico quale venne iniziato io compio un dovere verso il Ministero, i miei colleghi e me stesso. Non si muterà dunque nulla, salvo che testo e disegni saranno più condensati. Nello stesso spazio dovrà capire più roba.

Vorrei pure che le officine e le scuole potessero cavare più diretto vantaggio; perciò alle avvertenze tecniche, agli ammaestramenti didattici si darà molta maggiore importanza. Verrà aggiunta una rubrica: *Libri vecchi e nuovi per le scuole e per le officine*. Quante volte ho udito ripetere: — Mancano per questa cosa o per quella i libri, gli esemplari, i modelli! — Novanta volte su cento non mancano; ma si ignora che esistano. Spesso i maestri od i capi-officina comprano della robaccia straniera, perchè non sanno che in Italia, forse nella stessa città ove hanno luogo i lamenti, vennero pubblicate opere acconcie e poco costose. Cercare e non trovare quel che abbiamo spesso sotto mano, ecco uno dei nostri perditempi. Ignorar di ignorare, ecco il peggiore de' nostri guai.

Però bisogna che i capi-officina ed i maestri sappiano adoperare opportunamente libri e modelli. Pensare che ad alcuni di essi (pochi per fortuna) sembra quasi superflua la parte, che in questa *Arte Italiana* è la meglio proficua e che non si trova tanto sviluppata in nessuno di altri simili Periodici stranieri: quella che comprende le tavole grandi dei particolari, disegnati nella grandezza degli og-

getti, e corredati di piante e di sezioni! Le pareti delle officine e delle scuole dovrebbero all'incontro venire tappezzate di codesti ampi disegni, sicchè l'operaio e l'alunno abbiano sotto gli occhi, non delle riproduzioni piccine, ove la forma piuttosto s'indovina che non s'intenda, ma delle rappresentazioni effettive, tali da poter essere tradotte con precisione assoluta nel legno, nel ferro, nel marmo, nella terra cotta, nelle altre materie di cui le industrie si servono.

Se v'è argomento in cui riesca fatale l'assuefazione al vago, all'indeterminato, al presso a poco (difetti de' pigri e di chi, in fondo, non sa) è appunto questo vasto ma concreto regno delle industrie artistiche e decorative, ove il brioso spirito della bellezza deve giovare agli usi, piegarsi ai gusti e manifestarsi materialmente. Il malanno di noi Italiani è, in generale, questo delle cose fatte a un bel circa; e l'*Arte Italiana*, nel campo che le spetta, farà ogni sforzo per cercar di guarirlo.

Mi protesto di lor signori

devotissimo

CAMILLO BOITO.

II.

IL PORTONE DEL VESTIBOLO NELLA CERTOSA DI PAVIA

— Tav. 1. Fig. 1 —

Se la volessi pigliar da lontano dovrei cominciare a parlare della Certosa, e se cominciassi così chissà quante pagine scriverei: cosa che non debbo nè ho intenzione di fare. Ma è tal monumento, questo cui appartiene il "Portone", pubblicato da noi, che non è possibile non accennarlo in qualsivoglia occasione nel suo complesso, anche quando ci si proponga di parlare di una sola, e, magari, di una piccolissima delle sue parti.

Che miniera inesauribile per i decoratori, per gli scultori di ornati, pei musaicisti, per tutti quelli insomma che hanno vivo il culto del bello e nell'esercizio di un ramo qualsiasi dell'arte si occupano!

Si tratta di un edificio del rinascimento.... ossia, tutto del rinascimento no; perchè, effettivamente, la Certosa di Pavia venne eretta per desiderio del duca Giangaleazzo Visconti, di questo principe singolarmente astuto, che molto fece anche pel Duomo di Milano; anche se non è vero, come alcuni ritengono, che l'opera sua non sia stata quivi sostanziale e decisiva.

Giangaleazzo, sia per astuzia politica, sia per ambizione, sia per altra ragione, il fatto è che immaginò la erezione di cotal superbo edificio; il quale, nel concetto primo del suo ideatore, doveva essere un imponente sepolcro per sè e la famiglia.

Così nel 1396 ai dì 27 d'agosto con grande festa e col concorso di tanta gente e — si sa — del duca e dei suoi figliuoli si gettava la prima pietra del formosissimo tempio.

E 'l disegno chi l'aveva dato? Vattelapesca.

Bernardo da Venezia. Pare. Questi infatti all'epoca delle fondazioni era l'ingegnere in capo dei lavori. Ma è egli provato che questo buon frate abbia tanto onore? No. Superflua cosa

del resto, qui andare a cercare la verità su ciò. Perchè poi questi edifici monumentali così grandi e ricchi, generalmente non sbocciarono mai dalla mente di un solo; e rappresentano il concorso di varie intelligenze, le quali via via che il tempo si è svolto hanno pigliato vari atteggiamenti. Quindi è naturale che la Certosa di Pavia sia di diversi stili: abbia del medioevo, e del rinascimento soprattutto; e se è organica nelle linee generali non vuol dire che nelle particolari non rifletta lo spirito vario, multiforme, che l'anima da cima a fondo.

Ecco come si spiega che ad un edificio originariamente medioevale faccia da ingresso un vestibolo completamente del rinascimento nelle sue forme architettoniche e in quelle decorative; e un edificio così abbia una facciata fioritissima d'ornati classici, e dentro abbia architetture, pitture e sculture in quel gusto del XVI secolo, che sta bene esaltare e benissimo lodare e ammirare a patto di non perdere il filo della giustizia.

Chè — sia detto per incidenza — l'arte non finisce col XV e XVI secolo. —

Orbene il "Portone del Vestibolo", quale lavoro di architettura — come vede il signor

lettore da sè — non ha alcun segno particolare che possa destare un grande interesse. Forse il sottogrondale o vòltina a padiglioncini in cima, invece di una ampia trabeazione più comune e più classica? Chissà! Leonbattista Alberti — il forte precursore di Leonardo, l'acuto e dotto indagatore dell'architettura classica, — a Firenze non avrebbe adoperato la vòlticina che adoperò l'architetto del "Portone", della Certosa.

Comunque sia, se il "Portone", della Certosa nella sua architettura è singolare in qualcosa, è nella vòlticina fatta viepiù

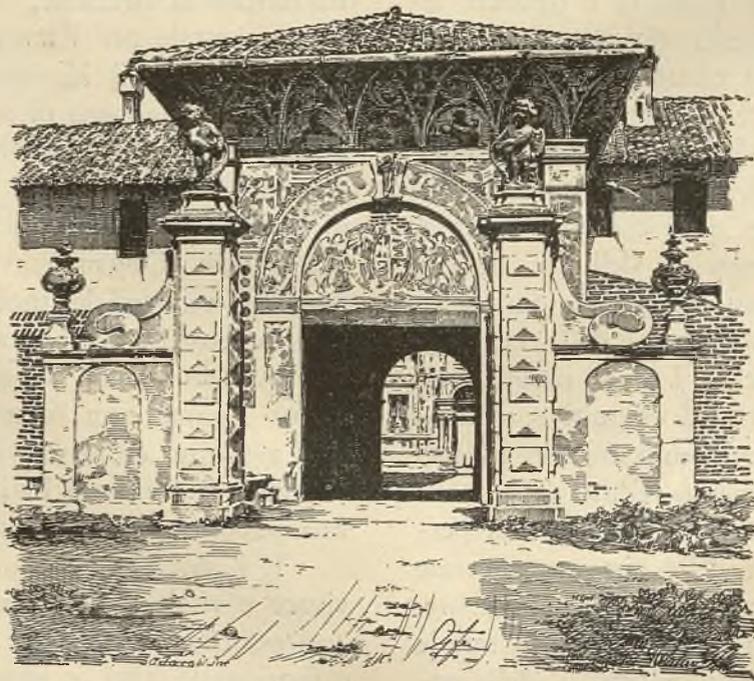


Fig. 1. Portone del Vestibolo nella Certosa di Pavia.

interessante dalla fioritura d'ornamenti policromi che le danno pregio.

E 'l pregio del " Portone „ sta proprio tutto in tali ornamenti. Sì: non c'è superficie per quanto piccola la quale non sia decorata. Le linee architettoniche hanno qui l'umile ufficio di inquadrare le forme ornamentali e figurative; l'architettura, sovrana sempre, qui è ancella — direbbe il Garnier. Ma i grandi non sentono mai umiliazioni di nulla ed è loro speciale virtù quella di sapersi adattare a tutti i casi e a tutte le circostanze. Il pittore quivi si è imposto all'architetto, e l'architetto ha fatto benissimo a lasciare che il decoratore sfoggiasse in fantasia.

Veda: la superficie piana non gli bastava; colla pittura ha immaginato che sotto il delicato architrave e' vi fosse una superficie indietro. A questo modo ha potuto muovere le linee, avvivare con una massa di scuro l'insieme, dipingere de' vaghi cassettoncini e evitare — sagace sottigliezza! — che altre linee parallele seguissero accosto le linee in rilievo dell'architetto.

Le osservazioni verso le cose dell'arte vanno fatte a questo modo, almeno da chi sente dentro la volontà dell'imparare e la compiacenza del sapere; le cose dell'arte, vo' dire, vanno studiate nei loro accorgimenti, e studiate così sono di " vitale nutrimento „ a quegli che osserva. Il quale se vuol essere uomo giudizioso, nello studio delle cose antiche deve badare di non scompagnar mai l'entusiasmo dalla riflessione. Non deve *vedere per vedere, ma vedere per sentire*. Fuggirà solo in tal caso all'accusa di essere superficiale, e si distinguerà dalla gran massa che vede per vedere e tutto sfiora e scolora quello che per disgrazia colpisce il suo sguardo. Non dico impressiona il suo animo.

* * *

Nella lunetta semicircolare c'è dunque uno stemma sorretto da due angeli ritti. Chi lo fece? Lo fece Giovanbattista Pozzi nel 1580, probabilmente quando venne riempita la centina della porta, la quale — se lo ricordi — in origine era tutta aperta sì come lo dimostrano le formelle o rosoni dipinti nell'intradosso o grossezza interna dell'arco.

Sopra a questo — mi par di fare il *Cicerone*; ahimè! sinonimo di descrittore disordinato e vacuo⁽¹⁾; sopra questa porta c'è una statuetta — il Salvatore risorto — cui fa corona una graziosissima ghirlanda di dieci putti dipinta a fresco. La statuetta è mediocrissimo lavoro del XVI secolo. E ai fianchi " la Annunziata „ la Vergine in ginocchio, che divotamente riceve l'Annunzio dall'Angelo. Nel sottogrondale il Padre Eterno, malamente ridipinto in epoca posteriore, in mezzo ai profeti Gere-

mia e Salomone a sinistra e Isaia ed Ezechiele a destra. Sopra ai profeti i tondi contengono ciascuno una mezza figura d'Angiolo. Nei triangoli con la base rivolta alla gronda del tetto figure e grottesche graziosissime. Tutte queste pitture sono attribuite a Bernardino Rossi o De' Rossi, il quale le eseguì intorno al 1508.

Questo, per ciò che riguarda la storia, ed esposto in quella forma gelida, che piace tanto agli amici della fedeltà storica; la quale sarebbe meritevole, credo, anche di più considerazione se potesse colorirsi con quel certo intuito vago dell'arte " che anima tutto ciò che tocca „.

La frase è del Villari e io la riadopero per domandarmi se Bernardino De' Rossi veramente animò col pennello le fredde linee architettoniche del " Portone „ che noi pubblichiamo. E rispondo: Sì. Le animò; poichè, se l'opera sua pittorica fosse ancor meno pregevole, il colore di per sè stesso fa lieto tutto quello che tocca.

A rigore, pertanto, desidererebbesi più delicata genialità di forme e più aristocratica finezza di lavoro. Ma nell'opera della decorazione non bisogna poi spingere l'aculeo dell'osservazione tanto ingiù, e per questo, a malgrado che il De' Rossi siasi mostrato qui un pochetto volgaruccio, noi stimammo util cosa quella di riprodurre sull' *Arte Italiana* il " Portone „ della Certosa, perchè chi studia e lavora valuti convenientemente l'opera di uno che non fu l'ultimo decoratore del rinascimento.

* * *

La tavola in colori che pubblichiamo venne tolta da uno studio eseguito sul vero dal giovane Cesare Greco della Scuola Superiore d'Arte applicata alla Industria in Milano (che ebbe uno dei premi annuali governativi) e lo eseguì animato dal desiderio di star fedele all'originale, sì come il desiderio di quegli che scrisse la presente nota accompagnatoria fu quello di esser fedele alla ragione della storia e a quella dei fatti.

ALFREDO MELANI.

(1) Più d'una volta mi sono chiesto, umiliato, come mai si continui da noi a chiamar col nome di " Cicerone „ col nome di quel celeberrimo oratore, filosofo e uomo di Stato che sventò la congiura di Catilina, e tanto circondò il suo nome di fama legittima, — come mai si continui da noi a chiamare col nome di " Cicerone „ chi serve di guida ai forestieri nelle città; che è generalmente persona incolta e diffonditrice di fiabe. Forse il facil ragionare assai comune ai cosiddetti " Ciceroni „ giustifica (giustifica per modo di dire) tale nome preso da quegli che non chiacchierava, cioè non diceva cose vane e sciocche, ma colle sue orazioni (Filippiche) provocò la guerra contro Antonio e si fece celebre soprattutto per questa.

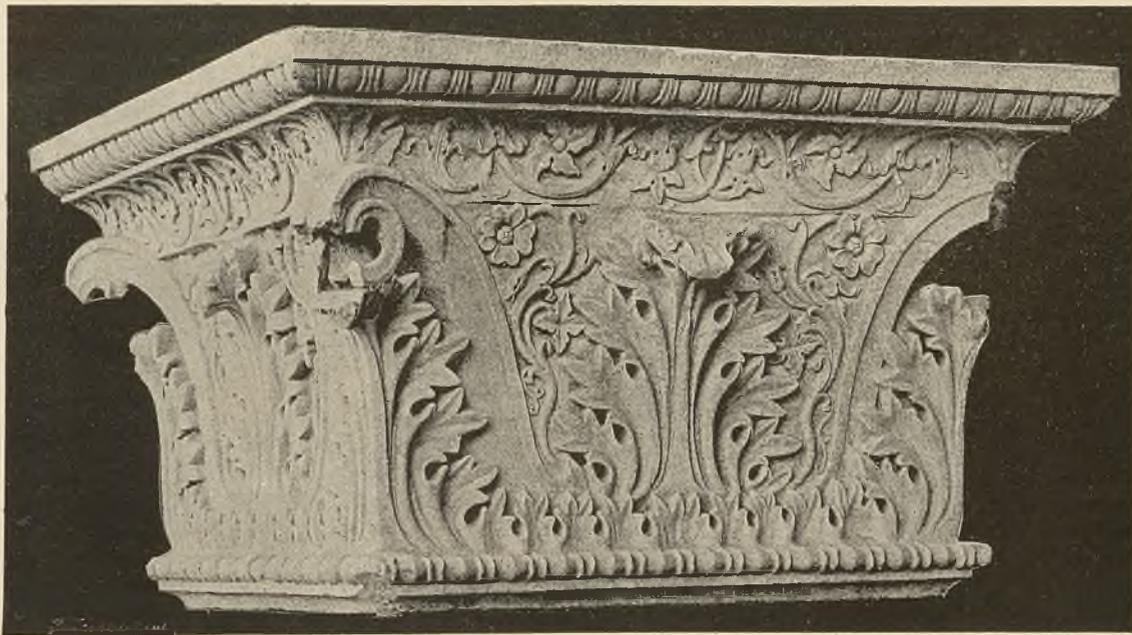


Fig. 2. Capitello nel nuovo Museo delle Terme Diocleziane in Roma.

III.

LA PROSPETTIVA PARALLELA

NEL DISEGNO DELLE ARTI INDUSTRIALI



Tutti i solidi più o meno geometrici che natura ci porge sono dotati di tre dimensioni, quali sono: altezza, larghezza e spessore o profondità. Per esprimere la forma di questi corpi geometrici, in guisa da poterli costruire misurandone il disegno, non basta ordinariamente una sola figura, ed il disegnatore li riproduce valendosi delle *proiezioni ortogonali*: vale a dire, riferisce i punti più importanti del corpo ad un piano orizzontale (*pianta*) e ad un piano verticale coordinato (*prospetto principale*).

Queste due proiezioni dello stesso solido, sono quelle che appaiono al nostro occhio, guardando il solido per di sopra e di fronte.

Diamo nella Fig. 3 la pianta ed il prospetto di un parallelepipedo a base rettangolare.

Con questo metodo, i quattro spigoli che partono dagli angoli della faccia anteriore (*prospetto*), perchè ad angolo retto colla faccia stessa, si proiettano in un punto; e nella figura del prospetto, la loro lunghezza è ridotta a zero, nè può vedersi nonchè misurarsi. Se poi il solido ha incavi o rilievi speciali nei fianchi è necessario cambiare il solido di posizione rispetto al piano verticale ed ottenere una o due nuove proiezioni sul medesimo (*prospetti laterali*).



Fig. 3.

Per un solido semplice, riesce facile all'artigiano che deve riprodurlo dai disegni, lo immaginare collegate le varie proiezioni in guisa da avere del medesimo la forma complessiva. Ma se il solido invece è *complesso*, può ingenerarsi confusione nell'atto di questa sintesi mentale delle sue diverse apparenze, od almeno va perduto del tempo nel chiarirsene. Evidente quindi la necessità di procurare una espressione unica del solido, la quale raccolga in sé tutte le di lui dimensioni, ed offra tosto la sua forma quale apparir deve al nostro occhio.

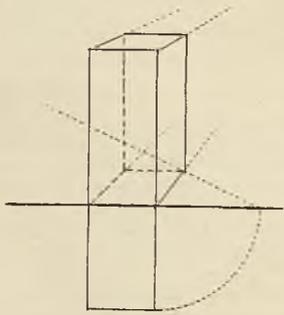


Fig. 4.

Tuttavia v'ha un guaio serio a cui rimediare.

L'artigiano che debba costruire il solido ha bisogno di misurare ciascuna delle sue tre dimensioni. In questo disegno prospettico (dato il caso che la fronte dell'oggetto sia sul piano verticale o del quadro, e non al di là) se la larghezza e l'altezza si possono misurare presto e direttamente, non si può fare altrettanto delle faccie in iscorcio.

In natura le sei faccie del solido, ora esaminato, sono a due a due eguali e parallele, mentre nel disegno a prospettiva concorrente nessuna faccia presenta la stessa grandezza e due soltanto sono simili fra loro. Gli spigoli che scorciano, dovendo concorrere per legge prospettica al punto di vista, le due basi e le faccie laterali si allontanano molto dalla loro forma, e quanto più lontane dall'occhio, tanto più diminuiscono le loro due dimensioni.

Esaminando la Fig. 4, delle sei faccie che racchiudono il solido, una soltanto è nella sua vera forma e grandezza: e sebbene ci sia modo di trovare la forma e grandezza anche di tutte le altre, le operazioni all'uopo necessarie non sono abbastanza sollecite.

La *prospettiva parallela* od a *cavaliere*, detta altrimenti *proiezione obliqua*, risolve completamente questo problema, di prima necessità per l'artista costruttore. Questa prospettiva offre dunque il grande vantaggio di *presentare in una sola figura l'immagine di un corpo sopra un piano, con tutte le sue dimensioni facilmente misurabili*.

Gioverà per altro che il solido mantenga rispetto al piano di proiezione la posizione più semplice, la quale offra nella vera misura due delle dimensioni: e per solito si lascia la sua faccia anteriore parallela al piano verticale, ottenendo così direttamente le dimensioni della larghezza e dell'altezza.

Riprendiamo lo stesso solido della Figura 4, e segnata sulla linea di terra una delle dimensioni della base, in AB , conduciamo dai due estremi A e B , invece delle concorrenti che

l'occhio vorrebbe, due parallele oblique sotto angolo qualunque colla linea suddetta. Queste oblique parallele, in C e D (Fig. 5) si limitano secondo la lunghezza che devono avere i lati del rettangolo base perpendicolari al piano verticale; e si chiude la figura $ABCD$, parallelogrammo rappresentante la base del solido. Sui vertici dei quattro angoli di detta base si innalzano quattro verticali, limitate, secondo la altezza del solido, in E, F, G, H ; congiungendo poscia con rette i punti ottenuti, avremo la base superiore eguale e parallela alla inferiore.

Il complesso della Fig. 5 risultante, darà una *prospettiva parallela* del nostro parallelepipedo, le cui faccie laterali saranno eguali e parallele fra loro: lo che può dirsi pure delle faccie anteriore e posteriore.

Però la Fig. 5 non dà al nostro occhio una immagine soddisfacente del solido rappresentato: e la ragione di ciò sta nella soverchia grandezza dell'angolo d'inclinazione e nella lunghezza eccessiva assegnata agli spigoli in iscorcio. Fra tutte le lunghezze perpendicolari (apparenti oblique) che si possono avere, e gli angoli che possono farsi colla linea di terra, si devono scegliere quelli che danno le dimensioni più favorevoli per la semplicità della costruzione, quanto per il bell'effetto della figura.

Quanto all'angolo, la pratica suggerisce di adottare a preferenza quello di 30° , il quale si ottiene con facilità dividendo per metà l'angolo del triangolo equilatero.

Riguardo alla terza dimensione, si trovò più ragionevole di adoperare una scala metà di quella usata per le altre due dimensioni. Di guisa che può l'artigiano misurare, nella prospettiva parallela, gli spigoli in iscorcio colla stessa scala adoperata per le altezze e larghezze, avendo però l'avvertenza di raddoppiare in questo caso le misure trovate.

La Fig. 6 esprime il parallelepipedo secondo queste norme, e ben si vede come di poco si allontani dalla prospettiva concorrente, secondo la quale è regolata la visione del nostro occhio.

Per la prospettiva parallela, secondo il Boidi, si deve por mente alle proposizioni seguenti:

1.° Una retta parallela al piano di proiezione è uguale e parallela alla propria proiezione sul medesimo. Così, nella Fig. 6, sono eguali le proiezioni verticali EG, FH degli spigoli AB e CD , ai quali sono anche parallele; e nella stessa guisa le proiezioni orizzontali (oblique) AG e DH sono eguali in direzione e lunghezza agli spigoli BE e CF , dai quali derivano.

Da questa proposizione conseguono le due seguenti:

2.° Gli angoli e le figure contenute entro piani paralleli al piano di proiezione, sono precisamente eguali alle loro proiezioni.

3.° Le rette eguali e parallele, hanno proiezioni eguali e parallele.

4.° La proiezione d'una retta perpendicolare al piano verticale, non è un punto come nelle proiezioni ortogonali, ma una retta obliqua colla lunghezza eguale alla metà del vero e la inclinazione di 30° colla orizzontale.

5.° Dalle proiezioni ortogonali del solido si può dedurre immediatamente la prospettiva, come si vede nella Fig. 6.

Fatta ragione del modo di segnare un solido geometrico colla prospettiva parallela, ed accennato alla grande importanza di questo sistema, veniamo ora a qualche esempio.

ESEMPIO 1.°

Prospettiva parallela di un cubo tronco.

Troncando opportunamente gli angoli solidi dell'esaedro, si possono ottenere nelle sue sei faccie degli ottagoni perfetti, insieme collegati da triangoli equilateri giacenti secondo la direzione delle diagonali del solido.

Abbiasi (Fig. 7) la pianta dell'esaedro così ridotto, collocata con due lati dell'ottagono paralleli al piano verticale, anzi col lato posteriore sulla linea di terra.

Convieni trovare la prospettiva parallela di questa base ottagonale col quadrato che la circonda, lo che si ottiene tirando dai punti a, c, d, b , quattro inclinate di 30° alla linea di terra, valendosi della operazione indicata di fianco alla Fig. 7. La lunghezza di queste oblique sarà la metà del lato del quadrato, per cui risulterà il quadrato prospettico $ab, g'h'$ giacente sul piano orizzontale.

Sulla bg' , allo indentro partendo dagli estremi, si porterà mezza la lunghezza bc od fg in e' ed f' , e da questi due punti

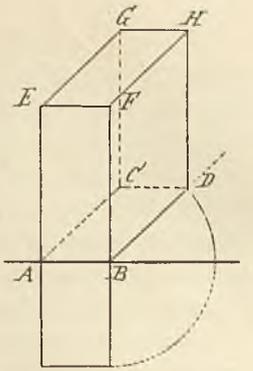


Fig. 5.

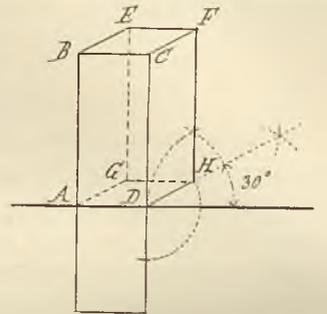


Fig. 6.

si condurranno a sinistra due parallele alle linee di terra, le quali intersecano la ah' nei punti e'' , f''

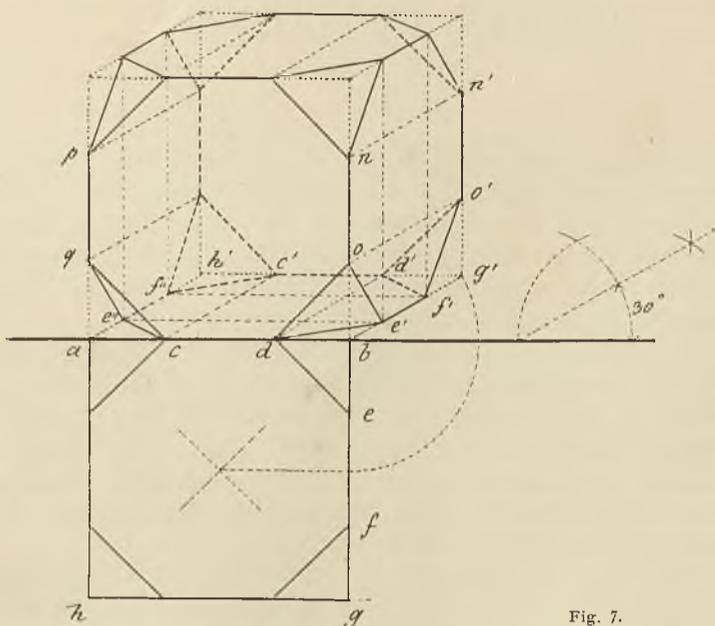


Fig. 7.

Congiungendo in giro i punti c , d , e' , f' , c' , d' , f'' , e'' otterremo la base ottagonale inferiore. Innalzando dagli otto punti altrettante verticali lunghe quanto il lato del quadrato, si potrà segnare anche la base ottagonale superiore, eguale e parallela alla inferiore ottenuta. La faccia anteriore del solido è un ottagono nella sua vera forma e grandezza, il quale si costruisce eguale a quello in proiezione orizzontale e si riporta con parallele oblique alla faccia posteriore, eguale e parallela alla anteriore. Restano le due faccie in iscorcio. Mediante le oblique nn' ed oo' si completano gli otto punti della faccia laterale destra, e con oblique analoghe dai punti p e q si avrà pure la faccia ottagonale a sinistra, eguale e parallela alla ora nominata. Con questo la espressione del solido è completa.

ESEMPIO 2.º

Prospettiva parallela della intersezione a croce retta di due prismi a base esagona.

Collochiamo il solido in modo che uno dei prismi abbia le basi parallele al piano verticale, mentre l'altro le ha parallele al piano orizzontale, quindi proiettate sul medesimo nella loro vera grandezza e forma, e che si coprono perfettamente (Fig. 8).

La pianta si segnerà in prospettiva parallela colle solite norme, e dai vertici della pianta esagonale in iscorcio si innalzeranno tante verticali di lunghezza eguale all'altezza dei prismi, ossia db . Congiunte fra loro le sei estremità superiori di queste verticali, avremo completato il tracciamento del prisma verticale.

Ora, con misura eguale a bm od nd , a partire dai punti m'' , n'' ed m' , n' trovansi i punti p , q , p' , q' pei quali si fanno passare le parallele $r r'$ ed $s s'$ inclinate di 30° colla orizzontale, che si limiteranno ai punti r , r' , s , s' secondo le verticali innalzate dai punti b e d' della pianta prospettica.

Gli spigoli ottenuti rs ed $r's'$ danno la posizione delle basi parallele del prisma orizzontale (obliquo nel nostro disegno) le quali saranno facilmente tracciate nella loro vera grandezza innalzando delle verticali anche dai punti a , c' ed o , o' della pianta in iscorcio. Lo spigolo ii' si troverà portando o'' o della pianta ortogonale sullo spigolo anteriore verticale del primo prisma, da i'' in i , e fatta passare per i la solita obliqua, questa sarà limitata in i' dalla verticale innalzata sul punto o . Lo stesso lavoro si fa per lo spigolo posteriore eguale ad ii' , e congiungendo i con p avremo uno spigolo d'intersezione fra i due prismi.

Esaminando la ottenuta Fig. 8, si scorge che due faccie pa-

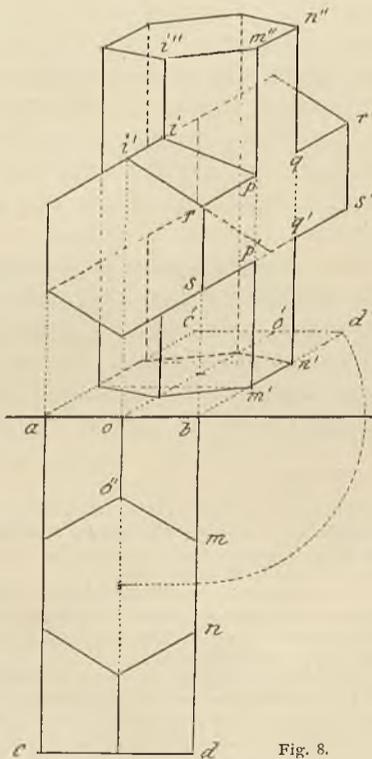


Fig. 8.

rallele del prisma in iscorcio, perpendicolari al piano verticale, si riducono a due rette; per tal ragione sarebbe più conveniente collocare la pianta ortogonale colle basi del prisma orizzontale perpendicolari, anzichè parallele al piano verticale.

ESEMPIO 3.º

Prospettiva parallela di un cilindro, con sovrapposta piramide tronca ottagonale.

La proiezione orizzontale o pianta è data da tre figure concentriche, circolare la esterna, pentagonali le altre due, legate fra loro dalle proiezioni orizzontali degli spigoli obliqui. L'operazione principale consiste nel segnare in iscorcio parallelo la circonferenza esterna. Si circoscriva, in pianta ortogonale, alla circonferenza un quadrato colle sue diagonali e le sue rette mediane (Fig. 9); così la circonferenza resta individuata per i punti e , l , h , m , f , o , g , n .

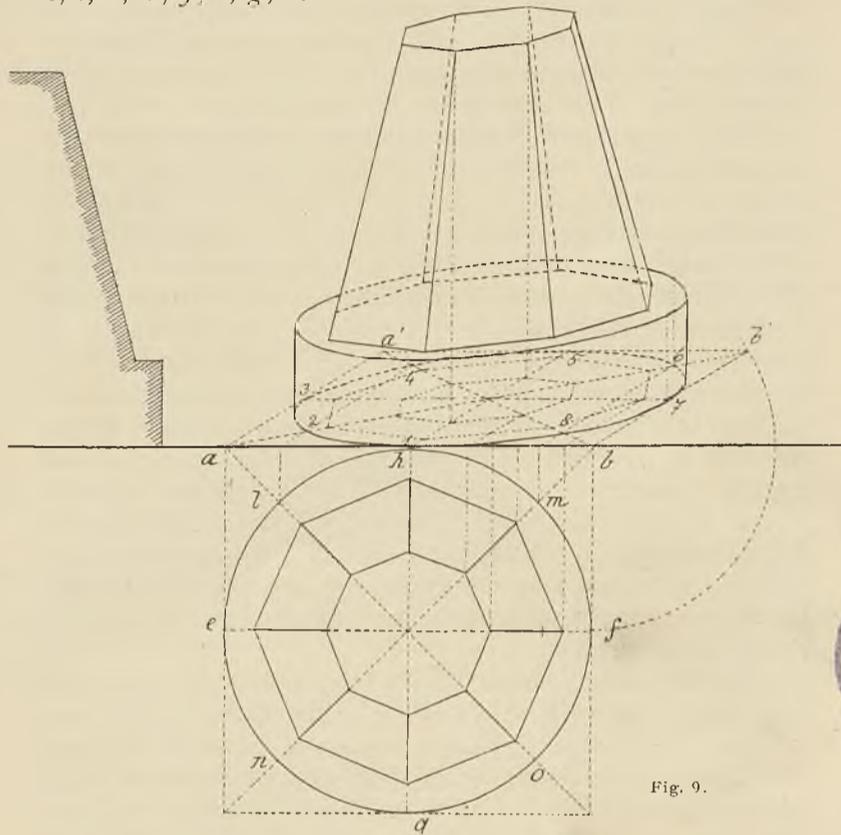


Fig. 9.

Il quadrato prospettico sarà un parallelogrammo $a' b' b''$, e per le linee di operazione tracciate nella figura si otterrà la circonferenza inscritta, individuata dai punti corrispondenti 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Da ciascuno di questi punti si innalzano delle verticali, alte quanto la generatrice del cilindro, e per i loro estremi passerà la circonferenza in iscorcio della base superiore, parallela ed uguale alla inferiore, alla quale si lega con due tangenti verticali.

Quanto alla espressione della piramide tronca sovrapposta, basterà allo studioso la ispezione della Fig. 9 per intendere come la si sia ottenuta costruendo nel piano fuggente i due poligoni simili concentrici in iscorcio, innalzando poscia i vertici di ciascuna delle basi secondo la altezza a cui sono situati, e congiungendoli con rette. Ottenute le due basi, i punti corrispondenti delle medesime si uniscono con rette che rappresentano gli spigoli inclinati. Le altezze sono date dal profilo segnato di fianco alla figura.

Inutile moltiplicare gli esempi, per i quali rimandiamo all'Armengard, al Tripon, al Cavallero, al Lespinasse, e specialmente alle numerose pubblicazioni del prof. G. Boidi sul disegno tecnologico industriale.

Del resto molti esempi lo studioso può, con tutta facilità, da sè stesso proporsi e risolvere.

Come si disse, l'occhio nostro, avvezzo alla prospettiva concorrente, resta alquanto disgustato del parallelismo degli spigoli in iscorcio, che gli sembrano anzi fra loro divergenti. Pur troppo, quaggiù nel mondo, non sempre il gradevole coll'utile vanno d'accordo: ma, per lo meglio delle arti costruttive, sarà buono attenersi al secondo.

E la *Prospettiva parallela* dovrebbe insegnarsi nelle scuole professionali contemporaneamente alle proiezioni ortogonali dei solidi, quindi prima degli studi sulla prospettiva concorrente. Per tal modo, oltre che evitare agli allievi una parte di cosiffatto disgusto, riesce anche più agevole il far loro apprezzare ed amare questo studio, la cui importanza lo scrivente intende meglio dimostrare nei prossimi numeri, specie in riguardo alle arti del falegname e dello scalpellino.

(Continua)

B. LAVA.



IL DOSSALE E LA CROCE DI S. GIOVANNI IN FIRENZE

— Tav. 2, 3 e 4 —

L'oreficeria fiorentina aveva già raggiunto il più alto grado di splendore e di progresso alla metà del XIV secolo, tanto che si potrebbe dire esser quest'arte andata di pari passo colla scultura che fin da quel tempo aveva prodotto monumenti insigni per vaghezza di composizione, per magistero di modellatura, per sorprendente finezza di esecuzione.

Erano spesso gli stessi maestri che, adoperando con eguale perizia lo scalpello ed il bulino, sapevano adattare l'ingegno loro potente alla esecuzione di statue grandiose, come al fine e paziente lavoro di cesello.

L'alto sentimento di magnificenza e di splendore che in quel secolo si rivelava nel dotare e adornare le nostre chiese di arredi sontuosi, fu principale elemento di questo potentissimo sviluppo dell'arte gentile nella nostra Firenze.

In ogni chiesa, spintevi da zelo religioso, da volontà di emergere, da spirito di emulazione, da nobile sentimento d'affetto inverso le arti, le più cospicue famiglie fecero a gara nel far dipingere ancòne per gli altari, nel decorare di marmi le loro cappelle, come nel fare offerta di calici vagamente cesellati, di turribuli che riproducevano forme eleganti di tempietti e di edicole, di croci processionali graffite e smaltate, di reliquiarij d'ogni grandezza e d'ogni forma, di paci nelle quali si univano il lavoro del cesello, dello smalto e del niello, tanto che di questa preziosa suppellettile ebbero i nostri templi larga dovizia e l'arte dell'oreficeria ebbe fino d'allora un numero grandissimo di maestri e di artefici.

Le fortunate vicende che Firenze dovette attraversare, i bisogni di un piccolo stato che s'era fatto grande per la tenacia e l'ardire di questo popolo di splendidi mercanti i quali sapevano essere astuti diplomatici e facevano della repubblica nostra il più forte e temuto sostegno di parte guelfa in Italia, fecer sacrificare a' bisogni della patria tanti di questi tesori accumulati nelle chiese; la decadenza del gusto artistico, l'avidità di altri tempi, produssero nuove eliminazioni; ma cotesto patrimonio artistico, cotesto tesoro, doveva esser ben grande se dopo tanti secoli e tante traversie è giunto fino a noi con sì largo corredo di sorprendenti ricchezze!

Il tempio di S. Giovanni Battista, sacro al protettore della città e della repubblica, il santuario dove si compievano in gran numero le pubbliche funzioni nelle quali la religione dava un carattere solenne alla profana officialità della cerimonia, fu più d'ogni altra chiesa fornito di monumenti dell'oreficeria fiorentina, giacchè nell'ordinare e provvedere cotesta suppellettile si univa alla liberalità dei privati il largo concorso d'una cittadina istituzione alla quale era stata dalla repubblica affidata l'amministrazione, la cura e la difesa del tempio del Precursore.

Il carattere assolutamente popolare del governo fiorentino si estrinsecava in ogni parte della pubblica amministrazione, tanto che la direzione, la cura di spedali, di chiese, di benefiche opere si affidava a qualcuna delle corporazioni delle arti alle quali tutti i cittadini abili a' pubblici uffici dovevano essere ascritti.

Così all'arte della Lana si affidò il governo della edificazione e dell'amministrazione di S. Maria del Fiore, a quella della Seta si dette il ricco spedale degli Innocenti, a quella del Cambio la direzione della Zecca, a quella dei Fornai quella de' granai pubblici, a quella de' Vinattieri l'incarico di regolare l'introduzione, la fattura e la vendita dei vini.

Questo abbiám voluto dire per ispiegare la ragione per la quale tutte le notizie che si riferiscono al tempio di

S. Giovanni e alle opere d'arte che lo adornano, debbano cercarsi negli archivi di una delle arti maggiori, l'arte dei Mercatanti, detta anche l'arte di Calimala per il nome della via dov'era la sua residenza, arte che ebbe appunto fin da tempo antichissimo il governo della chiesa di S. Giovanni Battista e d'altre cittadine istituzioni (1).

È in cotesto archivio, preziosa fonte di notizie per coloro che si son dati agli studj sulla storia dell'arte, che si trovano i ricordi relativi al monumento più insigne dell'oreficeria fiorentina, ad un'opera che varrebbe di per sè sola a dimostrare la meravigliosa perfezione raggiunta da quell'arte ed a documentare la storia della sua vita nei due secoli per essa più brillanti.

Quest'opera è il *Dossale* d'argento della chiesa di S. Giovanni Battista, che i lettori di questo periodico possono ammirare nelle varie riproduzioni le quali ne rappresentano l'insieme ed alcune parti principali.

Fu detto che la repubblica fiorentina volle in questo imitare non solo, ma superare la magnificenza dell'altare che Costantino Magno donò alla basilica di Costantinopoli e di quello ordinato da Sisto III per la basilica di S. Maria; e se vi riuscì superando con questo il peso metallico degli altri, trionfò addirittura in quanto si riferisce al valore artistico.

Il *Dossale*, ossia paliotto d'altare, o frontale, o *antimensium* che dir si voglia, fu principiato nel 1366 e non venne compiuto che nel 1480, essendosi il lavoro lunghissimo e minuzioso interrotto più volte per causa delle guerre e delle cittadine contese che in quel periodo di tempo si verificarono (2).

Narra il Vasari (3) che fino da' primi anni del XIV secolo i Consoli dell'arte dei Mercatanti avevano dato incarico ad un maestro Cione, orafo abilissimo, di far per la chiesa di S. Giovanni un altare d'argento, ed aggiunge che adempì la commissione e che l'opera fu lodata assai. È singolare però che, a pochi anni di distanza, l'arte stessa credesse opportuno di commettere un nuovo altare da sostituirsi a quello di Cione: ed io, contrariamente a ciò che hanno affermato e scritto altri intorno al disfacimento di quell'altare ed all'impiego di alcune sue parti per la composizione del nuovo, penso che nel presente dossale l'opera di quel Cione, che altri ha perfino additato, non entri per nulla. Fors'anche trattasi di due opere diverse: quella di Cione era un altare, questo è un Dossale o paliotto; e in quei tempi in cui si stava assai attaccati alla proprietà di linguaggio, era ben difficile che si parlasse d'altare, quando si voleva indicare il dossale e viceversa. D'altro canto poi è ben singolare che di queste parti dell'altare di Cione non si discorra mai nei molti documenti che si riferiscono al dossale, talchè fino a prova in contrario io mi permetto di credere che Cione facesse un *altare* il quale andò distrutto come tante altre preziosità che il tempio di S. Giovanni possedeva (4). E non son persuaso nemmeno della cervel-

(1) Erano affidati al governo dell'arte de' Mercatanti o di Calimala anche: la chiesa di S. Miniato al Monte, la chiesa di S. Francesco al Monte, lo spedale di S. Giuliano dalla porta a S. Niccolò, diverse cappelle in varie chiese, lo spedale di Tagliaferro ecc.

(2) Appunto in que' tempi, infinite vicende tennero sossopra Firenze: le cittadine discordie, la peste, la guerra contro Papa Gregorio XI, la scomunica e l'interdetto da lui lanciati sulla città, la guerra contro Pisa, le scorrerie delle compagnie di ventura ecc.

(3) Vita di Agostino e Agnolo Senesi.

(4) Grandissimo era il numero degli oggetti preziosi posseduto dalla chiesa di S. Giovanni. Nel 1527, in occasione dell'assedio, il Gonfaloniere di Giustizia ed i Priori fecero comandamento a' consoli dell'arte dei Mercatanti di consegnare tutti li argenti di S. Giovanni per essere impiegati nei bisogni della città; molti di essi, che figurano in apposita nota, furono impegnati, altri fusi.

Anche nel 1791 si fecero eguali sequestri di argenteria, ed anche il Dossale fu consegnato alla Zecca per esser fuso!

lotica aggiudicazione a quel Cione orafo di due delle storie del Dossale, perchè in esse non trovo quella differenza di carattere che una maggiore antichità avrebbe loro dovuto imprimere; e dirò di più che a mio modo di vedere le storie di *S. Giovanni in prigione* e *S. Giovanni dinanzi ad Erode* sono fra le migliori per armonia di composizione, per studio del vero e per perizia di fattura.

Ma non tratteniamoci più oltre su questo argomento e riferiamo soltanto i ricordi storici della insigne opera d'arte, perchè così esige l'indole di questa pubblicazione.

L'anno 1366 Betto di Geri e Lionardo di Ser Giovanni orafi, maestri, cittadini fiorentini, pigliano a fare il Dossale d'ariento dell'altare della chiesa di S. Giovanni Battista dagli ufficiali deputati per l'arte di Calimala, cioè Benedetto degli Alberti, Bernardo Covoni e Paolo Rondinelli (1).

Nel 1377 a Betto di Geri, Cristofano di Paolo e Michele di Monte orafi, si paga per loro e per loro compagni maestri, che fanno e lavorano il Dossale d'ariento che si fa per la chiesa di S. Giovanni Battista di Firenze, fiorini 400.

Altri pagamenti seguono nel 1402 e nel 1410 a Cristofano di Pagolo orafo.

Da quest'epoca passa un lungo periodo senza che nei libri dell'arte dei Mercatanti si faccia menzione del Dossale d'argento, e forse ogni lavoro fu interrotto per quasi quarant'anni, in ragione dei gravissimi avvenimenti che posero la città in caso di dover provvedere a cose di maggiore interesse pubblico.

Nel 1450 i consoli dell'arte commettono a Michelozzo di Bartolommeo di Firenze intagliatore (2) di fare la figura d'argento di S. Giovanni Battista da mettersi nel tabernacolo del Dossale, e si prescrive dapprima che essa sia alta un braccio e un centesimo di braccio, pesi piuttosto meno che più di libbre 11 e che l'artista ne abbia di fattura fiorini 50.

Succede altra interruzione, dall'epoca in cui Michelozzo ha l'incarico di far la statua di S. Giovanni; poi nel 1475 un altro documento ci fa conoscere che: « Si da autorità ai Consoli et altri uficiali di far finire il dossale d'argento di S. Giovanni, cioè le due teste (laterali) con quattro storie che vi mancano, cioè inverso la porta del battesimo due storie che siano l'Annunziazione, la Natività e il parto, compartite secondo il disegno che si farà; la terza che riguarda verso l'opera di S. Giovanni (3) la cena, la donzella che balla e quando è tagliata la testa di S. Giovan Battista, adornate tutte da figure di più che mezzo rilievo, pronte per tutto aprile 1478. »

Nel 1477 a' dì 2 di gennajo si fa l'allogazione delle diverse storie: « Bernardo di Bartolommeo di Cenni (Cennini) faccia la storia dell'Annunziazione; Andrea di Michele del Verrocchio faccia la storia della Decollazione; Antonio di Jacopo del Pollajolo faccia la storia della Nascita; Antonio di Salvi e Francesco di Giovanni facciano la storia del convito di S. Gio. Batta secondo il modello e dossale antico.... »

Nel 1480 i diversi artisti danno il lavoro finito.

Al Dossale d'argento va unito un altro preziosissimo monumento dall'oreficeria fiorentina: vogliamo dire la gran Croce d'argento destinata per lo stesso altare.

Nel 1456 i Consoli dell'arte danno a fare la metà della Croce d'argento a Miliano Dei e Antonio di Jacopo del Pollajolo, e l'altra metà, la superiore, a Betto di Francesco Betti « sui molti altri i quali erano stati proposti per fare la detta Croce », che era destinata ad accogliere un pezzo di legno della croce di N. S. Nel 1468 la Croce, che pesò

libbre 141, era compiuta e gli artefici ne ricevevano il prezzo.

Ed ecco riassunte così più brevemente che si potesse le notizie relative alla commissione dei due insigni monumenti ed agli artisti che vi lavorarono, notizie che son tratte da documenti della massima importanza, come quelli che rivelano i nomi e ci fanno conoscere i meriti di una eletta schiera di maestri i quali seppero innalzare a tanto grado di splendore l'oreficeria fiorentina.

Il Dossale e la Croce di S. Giovanni sono il monumento più completo, il documento più chiaro, perchè lo studioso dell'arte e l'artista possano farsi un giusto concetto delle condizioni dell'oreficeria fiorentina, dei metodi che si seguirono, degli artifizi che si adoperavano per ottenere certi effetti. E forse, dallo studio accurato di questi monumenti, si potranno avere anche le prove indiscutibili dell'origine vera di altre scuole di oreficeria italiana, le quali in epoche posteriori produssero opere che a queste ed alle contemporanee degli stessi maestri s'ispiravano e che si vollero poi ritenere siccome concezioni originali.

Il Dossale d'argento è costituito da una faccia o prospetto principale che ha nel centro una edicola contenente la statua del Battista, e da due laterali, in guisa che esso adornava e copriva il vecchio altar maggiore di S. Giovanni.

Un basamento dai modini semplici ed eleganti, una trabeazione egualmente pura e gentile e due piloni architettonici lavorati con finezza meravigliosa, inquadrano la parte più essenziale del lavoro di oreficeria. Sono otto altorilievi di forma rettangolare che pongono in mezzo l'edicola del santo e formano il prospetto del Dossale o paliotto; ogni altorilievo rappresenta una storia relativa alla vita di S. Giovanni Battista ed i soggetti rappresentati sono i seguenti cominciando dal lato a destra della statua. In alto: *Cristo visita S. Giovanni nel deserto — Il battesimo di Gesù Cristo*, e nella parte inferiore: *S. Giovanni abbandona i parenti per recarsi nel deserto — S. Giovanni predica alle turbe*. Dall'altro lato dell'edicola sono in alto: *S. Giovanni battezza il popolo — Cristo riceve i messaggeri di S. Giovanni*, e in basso: *S. Giovanni dinanzi a Erode — S. Giovanni in Carcere*.

Questi otto altorilievi costituiscono la parte più antica del Dossale, quella cioè che nel 1366 fu commessa a Betto di Geri ed a Lionardo di Ser Giovanni, i quali vi lavoravano insieme a Cristofano di Paolo ed a Michele di Monte e loro compagni orafi. Ora, determinare a quale di questi artisti nominati e d'altri i cui nomi sono rimasti ignoti, appartenga l'uno piuttosto che l'altro soggetto, è cosa impossibile, inquantochè, mancando elementi di confronto con altre opere note di questi artisti, non è il caso di rilevare lo stile dell'uno a confronto di quello d'un altro. Si è detto che essendo Leonardo di Ser Giovanni noto siccome eccellente nel cesello, a lui dovevansi attribuire alcuni dei bassorilievi, e supporre che Betto di Geri facesse specialmente la parte architettonica e decorativa, ipotesi del tutto cervellotica, sapendo come i maestri di que' tempi fossero espertissimi in ogni ramo dell'arte loro. E perchè, del resto, non ci si deve contentar di sapere che il superbo lavoro di oreficeria fu eseguito da una di quelle compagnie di antichi artisti, de' quali si conoscono soltanto i capi o meglio coloro che ebbero occasione di contrarre l'impegno coi consoli dell'arte dei Mercatanti? Quest'incertezza scema forse il pregio dell'opera o la rinomanza dell'arte fiorentina in quell'epoca fortunata? Ed a che prò, finalmente, si cerca sempre di battezzare le opere d'arte, che non han corredo di documenti storici, col nome di artisti già noti, quando le matricole delle corporazioni delle arti contengono centinaia e centinaia di nomi di maestri esercenti l'arte — pittura, scultura, oreficeria — e che pure debbono aver lavorato e prodotto opere, le quali giova credere non siano andate tutte perdute a beneficio della fama dei pochi noti e determinati loro compagni?

Negli altorilievi antichi del Dossale la tecnica dell'ese-

(1) Questa e le successive notizie sono tratte dall'archivio dell'arte dei Mercatanti che venne accuratamente spogliato dal celebre erudito Senatore Carlo Strozzi, e dai ricordi manoscritti del Priore Gori.

(2) Il Vasari attribuisce questa statua ad Antonio del Pollaiuolo, ma l'affermazione è pienamente smentita dai vari documenti.

(3) Cioè dal lato di tramontana, dove in faccia alla porta laterale del tempio prospetta la Canonica in cui ebbero già residenza gli Ufficiali dell'arte dei Mercatanti preposti al governo di S. Giovanni.



cuzione è la stessa, il carattere è identico. È un potente lavoro di cesello, dalle linee vigorose, dai piani ben determinati, dalla fattura accurata e diremo quasi faticosamente finita. L'oreficeria, o per meglio dire l'arte del cesello, cammina in questo tempo di pari passo colla pittura, e le storie del Dossale hanno lo stesso sentimento, lo stesso tipo, lo stesso concetto ispirativo delle tavolette su fondo d'oro uscite dalla scuola gentile dei Gaddi. In alcune di queste storie, citiamo fra le altre: *S. Giovanni che va nel deserto* e il *Battesimo di Cristo*, par che l'artista si sia ispirato alle opere di Giotto; e non solo nelle figure lo ha imitato, ma

negli accessori, nella forma di quelle rupi, nella linea di quegli alberetti.

Le due storie raffiguranti *S. Giovanni dinanzi a Erode* e *S. Giovanni in carcere*, attribuite a quel Cione orafo che avrebbe fatto il primo altare per S. Giovanni, non sono per il carattere dissimili dalle altre e non hanno nulla che accenni ad una maggiore antichità, mentre per armonia di massa e per sentimento di verità, si direbbero quasi più perfette delle altre.

(Continua)

GUIDO CAROCCI.



Fig. 10. Formella in legno dell'altare di S. Giovanni Battista nella chiesa dei Frari a Venezia.

v.

L'ANCONA DI GIOVANNI BELLINI

NELLA SACRESTIA DELLA CHIESA DI S. MARIA GLORIOSA DEI FRARI A VENEZIA

— Tav. 5. Dettagli 3, 4, 5 e 6 —

Tra le più belle opere che ci restano di Giovanni Bellini è certamente l'Ancona che si ammira nella sagrestia della chiesa di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia. Divisa in tre scompartimenti, vedesi in quello di mezzo, che finisce ad arco, la Beata Vergine in trono che sul ginocchio sinistro sostiene ritto sui piedi il bambino Gesù che circonda colle sue braccia. Sulla finta volta vi è l'iscrizione:

*Fama certa poli: duc mentem: dirige vitam
Quae peragam commissa tuae sint omnia curae.*

Al basso del trono e con un piede poggiato sull'ultimo gradino di esso, stanno due angioletti in graziosa movenza, uno dei quali toccando le corde di un liuto, l'altro suonando lo zupfelo, come lo chiama il Ridolfi, si accordano insieme.

Nel compartimento a destra vi è S. Nicolò in abito vescovile ed altro Santo, ed in quello a sinistra S. Benedetto col pastorale ed un libro semiaperto, e del pari un altro Santo. Al di sotto vi è la scritta: *Joannes Bellinus. F. 1488.*

Giovanni Bellini avendo dipinto quest'Ancona nel 1488 aveva quindi 60 anni, essendo nato nel 1428, eppure nel suo lavoro fatto con bellissimo disegno mostra tutta la vigoria del colorito, la tonalità calda e brillante ammirata tanto dal Burckhardt. L'espressione che diede alle figure è delle più belle, sia la graziosa e pura della Vergine, la soave ed evangelica del Bambino, la severa e quasi scrutatrice del S. Benedetto, la dolce e modesta del S. Nicolò. Probabilmente avrà prescelto questi due Santi come protettori della famiglia patrizia dei Pesaro che tanto faceva per la chiesa dei Frari, dove nell'altare di questa famiglia si ammira la celebre Pala di Tiziano. Sulla porta della sagrestia vedesi il mausoleo del generale Benedetto Pesaro, opera pregevolissima di Lorenzo Bregno.

Benchè questa Ancona abbia sofferto qualche restauro, e fra gli altri uno nel 1822 ad opera del pittore Astolfoni, pure conserva quasi tutta la sua originale bellezza, quella bellezza che il Vasari non stancavasi di ammirare, in modo che scrisse aver fatto con questo quadro più di una conversazione.

Al grandissimo pregio del dipinto fa splendido accompagnamento la cornice, uno dei più bei saggi del primo rinascimento dell'arte; sormontata da sirene e da candelabri, è lavorata in modo che forma un tutto collo stesso dipinto stando in perfetta relazione con esso.⁽¹⁾ Potrebbe forse con qualche fondamento attribuirsi ad uno dei Canozii da Lendinara, non però a Lorenzo che il Paciolo ci narra essere salito in grande rinomanza per le sue opere in Venezia alla *Cà grande*, che così appunto chiamavasi la chiesa dei Frari, ma a Cristoforo suo fratello, che mancò a' vivi nel 1491. In oggi di Lorenzo nulla resta nella chiesa dei Frari, ove non si abbia ad attribuire a lui il bellissimo dorsale di un banco che vedesi di fronte alla cappella dei Milanesi. Il coro, come risulta dalla iscrizione che leggesi nel fianco di uno degli stalli, è opera di Marco e Giovan Pietro di Vicenza, e di tali autori lo ritiene il dottissimo Michele Caffi, maestro in siffatti argomenti.

Essendosi qualche anno fa, in seguito a furioso temporale scoppiato di notte, aperta la finestra a diritta dell'Ancona del Bellini, ebbe la cortina inzuppata di acqua a strisciare sul dipinto che ne risentì qualche lievissimo danno, che fu però tosto risarcito, essendosi tolto il pericolo che possa ripetersi un fatto consimile.

NICOLÒ BAROZZI.

(1) I disegni, che riproduciamo nelle quattro tavole di dettagli, sono fedelmente copiati dall'originale nelle sue stesse dimensioni, e sono opera del sig. Silvio Misinato, già allievo della Scuola Veneta d'arte applicata alle industrie, di cui è direttore ed uno dei maestri il cav. Guglielmo Stella.

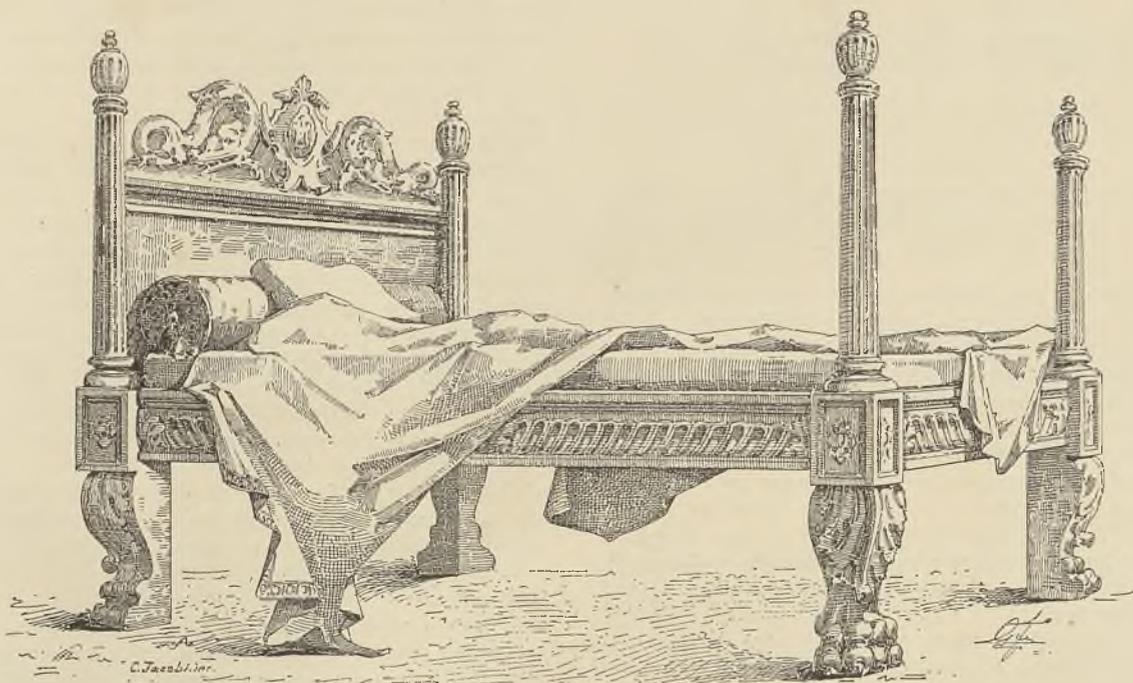


Fig. 11. Letto del secolo XVI.

VI.

LETTO DEL XVI SECOLO

NEL MUSEO ARTISTICO MUNICIPALE DI MILANO

— Fig. 11. Dettagli 1. 2 —

Lumeggiato tutto coll'oro, il letto qui pubblicato ha forme vigorose e un tantino grossolane specie nei delfini che ne formano la cimasa con un singolare stemma nel mezzo. Non è molto originale nell'assieme ma le colonnette degli angoli gli danno una cert'aria sto per dire di mistero. Davvero! sono misteriose quelle colonnette. Erano e sono semplicemente decorative o erano utilizzate e sono utilizzabili? Certo sarebbero utilizzabili, se il letto si facesse alla *romana* cioè con paludamenti ornati di baldacchino e imborchiatati al punto estremo superiore delle colonnette.

Mi spiego: È naturale l'osservazione che le colonnette sono basse per un letto a baldacchino (*parato*, come dicono in Toscana) ma qui vo' parlare di quei letti che costumano anche oggi soprattutto in Lombardia, col baldacchino pensile cioè a dire fisso nel muro da cui si staccano due panneggiamenti i quali si anodano al punto estremo di colonnette sul genere di quelle del letto pubblicato qui. Questo genere di baldacchini fu molto di moda in Francia nell'epoca di Luigi XIV e si ritrova anche nell'epoca delli immediati successori del "re Sole" (Celebre il letto della regina Maria Antonietta coi panneggiamenti imborchiatati nel modo che ho detto). Se dunque le colonnette non avessero avuto nessuna funzione utile, neanche quella di servire per attaccapanni, la loro disposizione agli angoli e la lumeggiatura delle scannellature le giustificerebbero come elementi decorativi. Chè non bisogna esser tanto rigidi cercatori dell'utile in queste cose decorative se non si vuole precipitare nell'assurdo; tuttavia l'esagerazione della funzione decorativa negli oggetti dell'uso è un difetto. L'artista decoratore deve vestire colle forme dell'arte le forme utili dell'oggetto che immagina, e se il sentimento dell'utile lo guida nel campo della immaginazione, egli farà sempre cose razionali, quindi degne di lode.

Il letto del Museo di Milano mi ricorda quello che vicino a Milano, in una villa a Castellazzo, è posseduto dalla contessa Sormani-Busca, inestimabile, davvero, nella bellezza e ricchezza dei ricami. Il letto di Castellazzo è pertanto un po' più antico di quello di Milano. Entrambi appartengono al XVI secolo, ma il milanese è degli ultimi tempi di cotal secolo. Eppoi non è tanto signorile quanto quello di Castellazzo il quale è veramente regale.

La contessa Sormani-Busca fece eseguire le fotografie di

questo magnifico letto stato illustrato dal marchese Girolamo D'Adda, bibliofilo distinto e in genere estimatore sagace dell'arte antica su la quale e' dettò vari studi pubblicati specialmente in riviste forestiere; nella *Gazette des beaux arts* per esempio. La magnificenza del letto di Castellazzo sta nella bellezza e ricchezza dei ricami. Anzi — ci sia permesso di scriverlo — noi stessi in un libro recente (1) trattando della storia dei ricami pubblicammo la spalliera di questo letto: — un ricamo a grottesche con figure fantastiche e teste e uccelli volanti e delfini e frutta unite in bellissima guisa da fogliami e da vilucchi sottili.

Splendide ivi, per disegno e magistero di lavoro, eziandio le fasce tutte ornamentate le quali fregiano i motivi verticali del paludamento, immaginate colla stessa fantasia e col medesimo gusto della spalliera citata.

Il letto del Museo di Milano mi ha fatto venire in mente quello di Castellazzo per destare il desiderio nel lettore di conoscere un'opera d'arte di primissimo ordine, la quale verrà dall'*Arte Italiana* illustrata da tavole, consentendolo la gentilissima posseditrice amante della cultura pubblica sì come vorremmo essere noi.

Attualmente il letto di Milano non ha collocazione fissa nel Museo, ridotto angusto per l'abbondanza degli oggetti di cui via via si abbellisce e arricchisce. Il Direttore in modo provvisorio lo fece collocare sotto un loggiato attiguo all'ingresso; ma il letto realmente ancora non è esposto alla curiosità del pubblico e allo studio degli artisti (2). Quindi tanto più ha interesse la nostra riproduzione fatta con suprema accuratezza.

Sulla storia del letto nulla si sa al Museo; nè noi abbiamo potuto indagare niente che possa giovare al nostro lettore. Il Museo l'acquistò, non è molto, dal signor Achille Cantoni antiquario a Milano.

A. M.

(1) Cfr. A. MELANI, *Svaghi artistici femminili* — U. Hoepli editore, Milano, II^a ediz. tav. II.^a

(2) Forse il letto non riceverà opportuno e stabile collocamento prima che il Museo artistico non abbia trasportato le sue collezioni nel Castello di "Porta Giovia", ove, secondo un progetto del Municipio di Milano, il Museo colla Scuola Superiore d'Arte applicata, col Museo Archeologico e l'Archivio Civico deve installarsi. Ciò che avverrà fra non molto, a quanto sembra.



VII.

LIBRI VECCHI E NUOVI

PER LE SCUOLE E PER LE OFFICINE.

F. Pastoris. — L'INSEGNAMENTO DEL DISEGNO A MANO LIBERA. — Torino, Casanova, 1884. — Otto serie ciascuna di 16 tavole nel formato di 0.32 per 0.48.

Questo è il miglior testo da noi conosciuto, fra gli italiani e gli stranieri, fra i vecchi ed i recenti, per l'insegnamento elementare del disegno.

Logico, ben graduato, preciso, vario, combina la agguiatezza delle forme geometriche con la scioltezza delle forme naturali. Fu compilato dall'autore per l'insegnamento generale del disegno nelle scuole municipali di Torino; ma riesce sopra tutto proficuo nelle Scuole d'Arti applicate alle industrie, nelle Scuole d'Arti e Mestieri, in tutte quelle ove nella mano è richiesta una sicurezza di contorno, non molle ed aggraziata, ma veramente maschia. Il disegno non apparisce mai sfumato od ambiguo, non si assottiglia e ingrossa calligraficamente; corre uguale, franco, vigoroso, e pur sempre accurato ed esatto, quale proprio conviene ai bisogni del falegname, dello stipettaio, dell'ebanista, del fabbro ferraio, dello scarpellino, e d'altri simili artefici, non esclusi i lavori femminili di ricamo e di merletti.

L'ago ed il tombolo non vogliono meno certezza di forma di quanto richiedono il ferro, il marmo, il legno, l'avorio o l'ebano. Per tutte le arti industriali, dalla più grossolana alla più delicata, il disegno è un mezzo, che si applica ad una materia ove il *press'a poco* non trova luogo.

È un'altra cosa per la pittura ornamentale e decorativa. Qui il testo del Pastoris, quando non fosse rammorbidito da esemplari d'altro genere, che indicheremo in seguito, più delicati, più quasi a dire carnosì, rischierebbe di rendere la mano piuttosto dura, e l'occhio troppo desideroso della rigidità dei contorni. Oltre a ciò il decoratore ha bisogno di entrare assai presto nelle difficoltà del chiaro-scuro, il quale manca intieramente nella pubblicazione di cui ora discorriamo.

Pur troppo il colto pittore Torinese morì prima di compiere il suo lavoro. Di dodici serie, che dovevano essere, ne compì e pubblicò soltanto otto; ma queste bastano a formare un testo che, in certi limiti e per alcune classi di allievi, può dichiararsi eccellente.

La 1ª Serie comincia dalla linea retta per passare tosto alle greche, agli intrecci, ai fregi rettilinei, poi ai rosoni, ai nodi, ai meandri, ai fregi curvilinei. La 2ª Serie si trattiene alle curve, sciolte in volute, in spirali, in viticci, e già formanti degli ornati elementari, che possono trovare qualche applicazione. La 3ª Serie s'addentra un poco più nell'ornamento, senza invadere il campo di nessuno stile; mentre la 4ª, cominciando dalle sagome architettoniche, da una base, da un capitello, da una cornice classica, procede al contorno di vasi di ogni forma, ove l'elemento geometrico non va mai scompagnato dalla ferma eleganza.

Si passa con la 5ª Serie ai fregi dello stile greco; ed in essi, anche più che nei modelli precedenti, il tratteggio del disegno o del fondo serve a dare risalto alle forme, le quali già diventano propriamente ornamentali.

Con la 6ª Serie si entra nel regno della natura: foglie vere appianate, foglie geometrizzate, accomodate poi in composizioncelle eleganti, che si svolgono ed arricchiscono ancora più nella Serie seguente. Un nuovo mondo si schiude davanti agli occhi e innanzi alla mente ed alla fantasia dell'allievo. Nella Serie 8ª ed ultima comparisce un po' di figura; mascheroni, animali araldici, animali fantastici, sempre di forme ben definite, sempre collegati all'ornato.

È giustizia indicare che di queste 128 tavole alcune sono scadenti, alcune superflue, massime nelle Serie 2ª, 3ª ed 8ª. Le più utili e belle Serie sono la 6ª e la 7ª.

Alle tavole va premessa una breve introduzione, in cui l'autore spiega con sobria chiarezza le ragioni del suo lavoro, e insegna il modo di adoperarlo. Non vuole, per esempio, che il maestro segua con pedanteria l'ordine delle otto Serie; anzi desidera che sappia con giusto criterio alternare gli esercizi di una Serie coll'altra, onde evitare il tedio di un troppo monotono insegnamento. E sempre il compilatore di questo ottimo testo ravviva e scalda con l'anima del vero artista ogni precetto didattico.

J. Häuselmann. — COURS MODERNE DE DESSIN. — Zurigo. — Orell Füssli, 1886.

Sono 120 tavole della misura di 0.26 x 0.33, divise in due parti, le più in litografia, altre in cromolitografia con pochi colori. Il testo, stampato a parte, non oltrepassa le sei pagine, ma le tavole recano in testa alcune avvertenze sulle difficoltà e sulle prerogative dei disegni sottostanti, sul modo di interpretarli e di eseguirli.

Il libro ha la pretesione di essere compilato sulla base dei più recenti postulati della scienza pedagogica e dell'arte del disegno; ed è importante perchè rappresenta in fatti le odierne conclusioni di quelle lunghe ricerche sui metodi per l'insegnamento del disegno, cui si diedero per molti anni gli Svizzeri tedeschi e francesi. Si comincia, al solito, dalle linee rette, verticali, orizzontali, inclinate; formanti angoli, greche, quadrati, scacchiere, figure geometriche e intrecci. Poi si viene ai fregi geometrici, sempre a mano libera; ma segnati sulla traccia di un graticolato, che l'allievo stesso deve eseguire a linee assai sottili col regolo, al quale esercizio l'autore annette una grande importanza.

Dopo i poligoni stellati, con alcune parti a tratteggio, si viene al colore, per solito assai stonato, che è il difetto quasi generale dei libri e delle scuole rispetto alla policromia degli intrecciamenti geometrici. Gialli e neri sgarbati, gialli e celesti, gialli e verdi; combinazioni stridenti di celesti, di neri, di bianchi e di rossi. Solo in qualche rara tavola della seconda parte le tinte s'accordano un poco meglio; ma, per questo lato, il libro, di cui discorriamo, è in generale piuttosto dannoso che utile, avvezzando gli occhi a veder male, anzichè a cogliere sin dal principio le gentili armonie e le finezze del colorito. Questa è una educazione effettiva del senso, che non si può trascurare senza pericolo.

Dalle rette si passa alle curve, dagli intrecciamenti di quelle agli intrecciamenti di queste; poi alle foglie geometrizzate, dipinte con un verde sfacciato. Codeste foglie sono chiamate *Feuilles stylées*, foglie stilizzate, come i nostri recenti libri usano definirle. Nè s'intende perchè. Quale stile possono mai arieggiare, se vogliono mantenersi fedeli alla loro indole naturale, al loro effettivo carattere? Non è egli più ragionevole dirle quel che sono davvero: *foglie geometrizzate* o, forse meglio, *euritmizzate*?

Pur troppo i modelli dell'Häuselmann non si astengono dalla vera stilizzazione delle foglie, cascando in forme, le quali riescono anche peggiori delle nostre vecchie *Foglie* dell'Albertolli, del Moglia e di tanti altri loro seguaci. All'assurdità calligrafica s'unisce nel libro di Zurigo qualcosa di duro e di goffo.

La seconda parte comincia con le spirali e volute, per procedere alle relative combinazioni di fregi, di rosoni, di antefisse, di inferrate schematiche, cioè a un solo grosso contorno. Nelle tavole seguenti la policromia s'unisce al disegno, sempre con tinte intiere, cioè senza ombre o sfumature, e al più con quattro colori. E si torna alle foglie stilizzate *en style réaliste*, con questa avvertenza, scritta in testa alla tavola: "A ciascuna tappa, l'allievo deve tornare alla natura, per rinvenirvi il punto di partenza d'una nuova astrazione. .. In questa osservazione c'è una verità, che qui è assai imperfettamente e insufficientemente applicata, ma sulla quale l'Arte italiana ritornerà in seguito, cercando in qual modo si possa farla corrispondere alla pratica dell'insegnamento e farla intendere alla giusta libertà dell'arte.

Bisogna poi vedere che brutte cose sono in questo libro gli ornamenti, cui viene affibbiato l'epiteto di *moderni*, come sono convenzionali e sconclusionati. Nè mancano gli ornati in legno ritagliato e nello *style des chalets*. Una delle ultime tavole colorate, uno scudo con monogramma e fiorami, è addirittura abominevole; e non riesce meno deplorabile l'ultima tavola dipinta, che ha il falso titolo di *Ornamenti del Rinascimento italiano e tedesco*.

Crediamo utile per i maestri di porgere qui una idea delle dodici tesi, le quali servono di guida al *Corso* dell'Häuselmann. "I primi esercizi di disegno possono principiare durante il terzo anno di scuola primaria, vale a dire quando l'allievo tocca l'età di nove anni. Egli adopera una matita piuttosto tenera, non fa uso di gomma, e traccia le sue linee a misura di tempo, battuto dal maestro contando dall'uno al dieci — *et dessine ces lignes en mesure, battue et comptée depuis un à dix*.

"Il disegno razionale principia a dieci anni. L'insegnamento sarà collettivo e simultaneo quanto più a lungo si può, facendo copiare disegni tracciati dal maestro sulla tavola nera. I lavori passeranno attraverso a quattro gradi di sviluppo ben definito: 1º Schizzo, 2º determinazione, 3º pulitura, 4º finimento. La gomma si adopererà soltanto nel terzo.

"Una composizione ornamentale per essere bella deve produrre sul riguardante l'impressione del riposo e della soddisfazione, che sono la conseguenza dell'equilibrio e dell'armonia delle parti fra loro e delle parti col tutto. Devono essere rispettate le leggi di contrasto fra le forze passive del *sostegno* e le attive del *peso*.

"Il regno vegetale offre i soggetti più semplici per il disegno dal vero, al quale l'allievo, nelle classi superiori, dovrà venire esercitato. Simmetrizzando le foglie naturali, la forma di esse s'*idealizza*, e diventano *ornamentali*.

"Il disegno dal rilievo non è altro che un succedaneo della plastica. Il chiaroscuro, l'ombreggio non bastano dunque al fine d'una scuola di disegno: occorre la modellatura. Ma la forma piana ed i colori intieri hanno il loro gran pregio: esempio l'arte orientale, che conosce appena di nome la decorazione plastica. „

E ci pare che basti per mostrare come le savie avvertenze s'alternino con le astruserie e con le formule dottrinarie, alla maniera che nelle 120 tavole quelle veramente utili s'alternano con le superflue o le non buone. Insomma, di questo libro, assai notevole ad ogni modo, può adoperarsi vantaggiosamente una metà, forse un terzo del suo materiale, e poco più che per g'intrecciamenti geometrici rettilinei e curvilinei e per alcune combinazioni di fogliami geometrizzati.

J. Häuselmann. — MANUEL DE POCHE DE L'INSTITUTEUR POUR L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN. — 400 MOTIFS À DESSINER AU TABLEAU NOIR. — Zurigo. — Orell Füssli.

Piccolissimo album tascabile, il quale intende ad aiutare la memoria del maestro ne' suoi disegni sulla tavola nera. L'autore crede giustamente che l'insegnamento col mezzo di figure od ornati tracciati sulla tavola nera sia preferibile a quello che si compie col mezzo di esemplari stampati: nel primo l'intelletto e la memoria si esercitano molto più. Ma è curiosa una dichiarazione fatta dagli editori in nome dell'autore, il quale, dicono, porta giudizio che, in luogo di occuparsi delle ombre, la scuola debba occuparsi del colore. "Un ornamento piano senza colore è analogo ad un canto senza melodia. „ Bisognerebbe almeno che i colori non fossero una dissonanza.

Dei 400 *motivi* troppi sono quelli che, non ostante alle loro minime dimensioni, lasciano desiderio di un gusto meno arido o meno rigido.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

VIII.

PORTA MERIDIONALE DI S. MARIA MAGGIORE IN BERGAMO

— Tav. 6. Dettagli 7 ed 8. Fig. 12 —

La porta meridionale di S. Maria Maggiore in Bergamo, che si riproduce nel suo assieme in incisione e nel particolare della sua corona in cromolitografia, venne eseguita nel 1360 da Giovanni Campelio. Nel concetto generale della composizione poco si toglie dai protiri che decorano le chiese, massime cattedrali, del XII, XIII e XIV secolo. Nel suo particolare invece merita una speciale considerazione per la eleganza delle sue proporzioni, per la distribuzione della parte ornamentale, e per la felice intonazione delle tinte e delle dorature. È degno di nota l'osservare che in questa porta le colonne esterne, isolate, non si appoggiano sul dorso dei soliti leoni accovacciati, ma sopra leoni ritti sulle quattro zampe, con mossa benissimo studiata, mentre quelle addossate all'antepacimento si appoggiano sopra figure umane, come si hanno altri esempi a Piacenza ed altrove. La cornice di corona specialmente spicca per la sua ricchezza ed originalità, come la rappresentazione del Muzio lo dimostra, sebbene presenti moltissima somiglianza con quella dell'ambone del duomo di Monza. Pare tuttavia che questo portale non sia mai stato compito secondo l'intendimento dell'architetto e forse doveva portare un secondo ordine superiore, simile a quello che Andreolo de Blanchis (bergamasco) nel 1398 costruì sopra la porta di settentrione, verosimilmente su disegno di Giovanni Campelio, padre dell'architetto di questa porta. Questa supposizione la credo avvalorata dalla costruzione stessa, specialmente dalla superiore interna, e dal fatto che nel 1403 Antonio d'Alemania vi costruì quella aguglia superiore, bellissima per sé, ma isolata, e della quale non si può dare alcuna spiegazione, se non coll'ammettere che questa non sia che un principio d'esecuzione del finimento ideato sopra la porta medesima.

I materiali usati in questa costruzione meritano pure una specialissima attenzione, sia per la loro distribuzione, sia anche perché, essendo quasi tutti locali, dimostrano nell'architetto una conoscenza del paese così perfetta, che difficilmente si potrebbe riscontrare in un artista venuto da fuori. Nelle parti resistenti a pressione e maggiormente esposte alle intemperie, come in tutte le parti che sorreggono il portico, vediamo usato il marmo di Candolia; nelle altre parti, materiali tutti del territorio bergamasco. Così il rosso, che forma il fondo della corona e le mensole sotto gli architravi, è di Entratico in Val Cavallina; il nero, che si alterna col bianco formando i timpani degli archi, è di Riva di Solto; e tutta la parte decora-

tiva, compreso l'intero antepacimento della porta, fregi e cornici, è in pietra di Volpino. Quest'ultimo materiale deve produrre qualche sorpresa nell'ingegnere che legge queste note, e ciò per due motivi. In primo luogo perché quanti scrissero finora dei lavori dei Campelii in Bergamo, asserirono sempre che questo materiale proviene dalle cave di Muzzo sul lago di Como; ed in secondo luogo perché la pietra di Volpino venne sempre ritenuta di poca durata, facile alla corrosione ed allo sgretolamento. È tale la somiglianza fra la Volpinita ed il Muzzo, che nei restauri delle porte di S. M. Maggiore, per i pezzi di ricambio, si ricorse al Muzzo, diventando poi quei pezzi ogni di più discordanti, per la tinta diversa che il tempo dà ai diversi materiali, e codesto inconveniente non si seppe schivare che nelle ultime e recentissime riparazioni, più per opera dell'artista che le eseguì, che di chi presiedeva al lavoro.

A Bergamo troviamo una famiglia d'artisti ora detta Campelii, ora Campleoni ed ora Campilioni, ma che certo è sempre la stessa, perché tali variazioni di nome si trovano non solo in documenti che riguardano uno stesso individuo, ma anche in contratti per uno stesso lavoro. A qualcuno venne in mente che questi artisti traessero il loro nome da Campione, villaggio dirimpetto a Lugano e che diede all'arte il Fusina, il Frisone, i Rodari, i quali però tutti conservarono il loro cognome, avvalorando ancora tale supposizione la maniera osservata nelle loro opere e che io trovo molto analoga a quella che Anselmo Campione usò nel 1206 nella costruzione del protiro dinanzi al duomo di Modena. A me pare tuttavia assai discutibile tale opinione, e ciò non solo per sapere che tale famiglia d'artisti possedeva case in Bergamo, e precisamente in via S. Grata, e perché taluni di loro negli atti e nelle iscrizioni sono chiamati *civis bergami* (ciò che potrebbe anche essere dovuto all'uso di quei tempi di onorare della cittadinanza chi ne era creduto degno); ma più ancora perché, per una serie non interrotta di oltre mezzo secolo, troviamo questi artisti lasciare opere insigni in codesta città. Così vi troviamo nel 1319 Ugo scolpire il monumento del Cardinale Longo, nel 1341 Giovanni, figlio di Ugo, costruirvi il bellissimo, quanto poco noto, battistero, e nel 1353, coll'aiuto del figlio Nicolino e di Antonio, suo parente, la porta monumentale di S. M. Maggiore verso tramontana. Questo Giovanni poi deve aver trasmesso l'arte sua a più di un figliuolo, se un Giovanni quondam Giovanni costruì nel 1360 la porta di cui ci occupiamo. Chi esamina il par-



Fig. 12. Porta meridionale di S. Maria Maggiore in Bergamo.



tiolare riprodotto, vedrà che le figure entro gli scomparti della corona del protiro, si riferiscono a persone che esercitavano l'arte dello scultore sotto diverse forme. Evidentemente Giovanni Campelio, mentre sulla fronte principale volle nei compartimenti dell'ornato raffigurare i santi da lui

e dalla città tenuti in maggior onore, sui lati del protiro (e da uno dei lati venne tolto il particolare riprodotto) volle ricordare forse i suoi parenti, che nell'arte delle septe e dello scalpello lo avevano preceduto.

ELIA FORNONI.

IX.

ALCUNI BRONZI DELLA RACCOLTA CARRAND

NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE

— Tav. 7 ed 8. Fig. 13 e 14 —

Framezzo alle meraviglie sorprendenti dell'arte toscana, fra le raccolte più uniche che rare di sculture, di bronzi artistici, di terrecotte, di avorii che rendono famoso il Museo Nazionale di Firenze, una lacuna veniva generalmente deplorata da quanti cercavano in quelle collezioni elementi per lo studio dei costumi, degli usi pubblici e privati dei nostri antichi.

modesta e ritirata ed ogni sua cura, ogni suo pensiero erano rivolti a quella collezione nella quale aveva profuso e profondeva tuttora somme considerevolissime. Iniziata in Francia, dove aveva avuto la fortuna di potere acquistare oggetti di altissimo valore, egli l'aveva straordinariamente accresciuta in Italia, tanto che era giunto a possedere ciò che in questo genere nessun



Fig. 13. Candeliere nella raccolta Carrand a Firenze.



Fig. 14. Bronzo nella raccolta Carrand a Firenze.

Mancava in sostanza ciò che costituire doveva la suppellettile, l'adornamento, il tipo interno delle ricche dimore ne' tempi in cui il sentimento, il gusto, il culto dell'arte dovunque si rivelavano.

Accanto a quella che chiameremo la grand'arte, l'arte seria, mancava, o per lo meno era troppo scarsamente rappresentata, l'arte industriale, l'arte applicata agli oggetti d'uso comune, ai generi di adornamento, quell'arte che, insieme al buon gusto del tempo, valeva a dimostrare la magnificenza e la ricchezza delle città, delle famiglie.

Oggi la lacuna è colmata ed il Museo Nazionale è superbamente ricco anche in questo genere di oggetti, che sogliono formare la delizia e l'orgoglio dei raccoglitori di curiosità.

Di questa preziosa aggiunta va il paese nostro debitore ad un paziente, quanto infaticabile collezionista, ad un personaggio che pochi o punti conoscevano, che dalla Francia era venuto ad accrescer le sue raccolte in Italia, ed innamorato delle sublimi bellezze dell'arte nostra, aveva finito collo stabilirsi a Firenze e col far di Firenze la sua diletta, la sua idolatrata patria di adozione.

Era largamente provvisto di beni di fortuna; ma faceva vita

privato, e possiamo dire ancora nessun museo, avrebbe potuto mettere insieme.

A Firenze pochi intimi conoscevano superficialmente la raccolta, perchè il Carrand ne era addirittura geloso, quasi che l'altrui curiosità turbasse la gioia serena ed il conforto che gli procuravano la vista e lo studio dei tesori che con tanto dispendio, tanta cura e tanta intelligenza aveva saputo riunire.

Nondimeno, dell'importanza di questa collezione si sparse facilmente la fama fra gli appassionati, ed anche il Carrand non potè sottrarsi a quel sentimento di ammirazione che le persone colte ed intelligenti sanno sempre ispirare.

Così nella circostanza delle feste centenarie di Donatello figurò nel comitato ordinatore della mostra Donatelliana anche il nome di Luigi Carrand, ed egli fu effettivamente di molto aiuto alla riuscita della cosa, sia col contributo delle sue cognizioni, sia con quello degli oggetti della sua collezione.

Cotesta circostanza fu forse quella che rafforzò i legami d'affetto che egli aveva per Firenze e per l'arte fiorentina, e che forse gl'ispirò il concetto d'arricchire colla sua raccolta il Museo Nazionale, dove la mostra Donatelliana si teneva.

Fatto sta, che quando nel settembre del 1889 Luigi Carrand venne a morte in una villetta a S. Marco Vecchio dove teneva ammassate tutte le sue raccolte, si ebbe conoscenza del testamento col quale egli legava tutte le sue ricchezze artistiche alla città di Firenze, colla condizione che esse dovessero essere perpetuamente custodite nel Museo Nazionale.

Ed oggi da Luigi Carrand s'intitola la gran sala che del Duca d'Atene si diceva comunemente, e qui si trovano disposti con ogni cura le migliaia di oggetti che al generoso donatore erano costati tesori e cui s'indirizzava ogni suo pensiero.

Il Carrand non aveva predilezioni speciali per un determinato genere di oggetti, nè per una specialità d'arte. Raccoglieva tuttocchè artisticamente aveva importanza, che formava soggetto di curiosità, che costituiva un documento per la storia dei costumi di altri tempi. Così noi vediamo insieme, raccolte di stoffe, di bronzi, di avori, di smalti, d'oreficerie, d'armi, di terrecotte, di medaglie, di miniature, di cuoi, di vetri ecc.

Di speciale ricchezza sono in particolar modo le collezioni d'avori, di smalti, di oreficerie e di bronzi.

Dei bronzi della raccolta Carrand offriamo appunto un saggio ai lettori del nostro giornale, scegliendo tra quelli che hanno maggiore relazione coll'arte industriale e che possono additarsi siccome esempio della meravigliosa ricchezza che, colla cooperazione dell'arte, si suoleva dare per il passato anche agli oggetti che servivano alla decorazione ed agli usi delle case.

In generale, i bronzi della collezione Carrand appartengono alle scuole dell'Alta Italia e più che altro a quella Veneto-Lombarda, e così aumentano l'importanza del nostro Museo finora ricco soltanto di bronzi della scuola Toscana.

Dai bronzi Carrand si può più ampiamente e più adeguatamente studiare uno dei più grandi artisti che in questo genere di lavori abbia dato la scuola Veneta, vogliam dire il padovano Andrea Briosco detto il Riccio.

Sono appunto da attribuirsi a lui alcuni degli oggetti che riproduciamo in questo fascicolo.

Un singolarissimo calamaio costituito da un satiro seduto che tien sulla spalla destra una conchiglia e colla mano sinistra regge un vaso a guisa di coppa — Un campanello con putti vaghissimi che sostengono uno stemma e con ornati fini e delicati; mentre la statuetta di donna che costituisce il manico del campanello è cosa più moderna e di ben poco pregio — Un vasetto incompleto, a due manichi, mirabile per il buon gusto e la gentile bellezza degli ornati ond'è ricco. Oggetti tutti i quali dimostrano una volta di più nel maestro padovano un modellatore abilissimo ed un decoratore pieno di fantasia e di abilità.

E della scuola Veneta del più bel tempo del Risorgimento son pure anche gli altri oggetti de' quali offriamo la riproduzione, certi di dimostrare con essi a quale alto grado di perfezione era giunta in Italia quest'arte applicata all'uso.

I due grandi vasi veneziani sono così nettamente e perfettamente riprodotti dalla fotografia, che non richiedono descrizioni di sorta. Son due modelli preziosi, che dovrebbero ispirare il gusto ed il sentimento dei nostri artisti, ricercatori spesso di esagerate e strampalate fantasticherie, le quali fanno così strano contrasto coll'armoniosa vaghezza di questi antichi originali.

Mirabili per fattura, come per effetto d'insieme, sono anche il basamento del candelabro ed il finissimo candeliere, oggetti che abbiamo scelti come un saggio framezzo a quella ricchezza di esempi che il Carrand andò cercando non coll'avidità del collezionista, ma con lo studio e l'amore di chi aveva animo d'artista.

Basterebbe solo un esame della collezione dei bronzi, che è soltanto una piccola parte della raccolta Carrand, per comprendere quale prezioso tributo essa abbia recato al nostro Museo, per giudicare dell'interesse che la collezione tutta ha destato in chi andava spigolando qua e là ricordi e documenti intorno all'arte industriale italiana del Medio-evo e del Risorgimento. G. C.

X.

TERRECOTTE ANTICHE NEL MUSEO KIRCHERIANO DI ROMA

— Tav. 9 e 10. Fig. 15, 16 e 21 —

Queste formelle di antiche terrecotte, incrostate, fra molte altre, sulle pareti del primo corridoio nel Museo Kircheriano di Roma e fatte riprodurre da noi fotograficamente per pubblicarle qui, non sono opere d'arte isolate, ma, come il nostro Periodico richiede, materiali decorativi. Non presentano per ciò la finezza, la suprema eleganza delle terrecotte di Tanagra, dell'Asia Minore e delle migliori italiche; ma pure, sia che venissero gettate in antiche forme, sia che venissero imitate, ricordano, anche quelle che sono evidentemente romane, i soggetti, le composizioni, il disegno, la grazia greca. Servivano, anche nel tempo in cui Roma sfoggiava i più preziosi marmi e mosaici, ad ornare, massime negli edifici privati, cornici, timpani, acroterii e fregi e fascie d'ogni sorta. La vivace dipintura, di cui rimangono tracce nel fondo, nelle vesti, nelle teste, negli accessori, doveva accordare l'aspetto della modesta ed economica materia con lo sfarzo della decorazione policroma marmorea e pittorica.

Il pezzo superiore nella Tavola 9 (largo 0.34, alto 0.28) può attribuirsi alla scuola italo-greca, con le sue palmette intrecciate alle curve, le vigorose teste di Medusa, le scanalature fi-

nali. L'altro fregio, di modo greco, nella medesima tavola, alto 0.29, rappresenta un combattimento di Amazzoni, armate di gladio e scudo, contro i Grifoni, i quali nelle membra, nelle ali, nella testa son pieni di vivacità. Le due formelle della Tav. 10 figurano, quella di sopra, una testa di Bacco Ammone tenuta in mezzo da due Satiri alati, che vanno a terminare in fogliami; quella di sotto una Cerere, stringente nelle mani, quali simboli, serpi e spighe, bella e nobile parte di figura muliebre e nello stesso tempo bello e gentile ornato, così le linee sono giustamente accomodate e ben variati gli aggetti. Il primo pezzo è largo 0.48, il secondo 0.32; il primo è di maniera romana, il secondo potrebbe attribuirsi alla greca.

I tre getti, che figurano riprodotti in zincotipia, sono un'antefissa di embrice (fig. 21) larga 0.16, alta 0.21, di buona composizione, benchè meno curiosa di altre per il soggetto; un fregio di scuola romana (fig. 15) alto 0.21, composto di Amorini, che reggono festoni di frutta e fiori, concetto ripetuto all'infinito dall'arte del rinascimento; finalmente un altro fregio (fig. 16) alto 0.22, pure di modo romano.



Fig. 15. Terracotta nel Museo Kircheriano.





Fig. 16. Terracotta nel Museo Kircheriano.

XI.

IL DOSSALE E LA CROCE DI S. GIOVANNI IN FIRENZE

Tav. 1, 2, 3 e 4 del Fasc. I (Continuazione e fine. Vedi Fasc. I) —

In tutte le opere, di cui abbiamo dianzi parlato, lo spirito d'imitazione del vero si rivela già potente e quasi in esse si accentua quel movimento verso il realismo che Donatello ebbe poi la vigoria d'imporre con tanto slancio. Quelle scene hanno l'ingenua verità del sentimento religioso, son vere nei costumi propri de' tempi in cui gli artefici vissero, vere nella scelta degli ambienti, che ritraevano non l'immaginario e fantastico tipo dei paesaggi e degli edifizj della Palestina, ma i monumenti del XIV secolo, le mura merlate ed i bastioni delle città, le gotiche fiancate delle chiese, le finestre bifore dei saloni.

È sempre l'arte ingenua nella esplicazione dei suoi concetti; ma come tecnica di esecuzione, ma come effetto, quanta potenza inventiva, quanta ricerca di artifizj! Senza eccesso di rilievi, senza abuso di sottosquadri, ma con una determinata e ben concepita applicazione di piani, quegli artefici sapevano ottenere rilievi, ombre, lustri di un effetto mirabile.

Nè certi artifizj sono esclusivi solo nell'opera degli scultori, perchè ciò che potremmo chiamare la parte decorativa, il contorno, anzichè apparire lavoro secondario, lavoro di complemento, rivaleggia cogli altorilievi per finezza d'esecuzione e per giustezza di effetto.

Que' nostri artisti andavano soprattutto alla ricerca dell'armonia e volevano che nelle opere loro il tutto mirabilmente s'accordasse colle singole parti; qui l'armonia sta nel carattere e nella tecnica del lavoro di cesello, mentre la parte decorativa colle sue linee ben determinate, coi suoi rilievi, le sue ombre, i colori degli smalti, serve a collegare, a riunire in una massa d'un effetto giusto e sicuro ogni singola parte.

Nella parte superiore d'ognuno degli altorilievi muove da una stessa linea una specie di mezza vòlta nella quale sul fondo smaltato d'azzurro spiccano delle stelle d'argento; e questa vòlta muore dietro una delle grandi linee di ricorso, una zona d'azzurro con roselline d'argento che hanno incastonata nel centro una pietra preziosa. Da questa zona scendono certi pendoncini di filigrana d'argento a guisa di archetti polilobati che col loro brillante colore spiccano sull'azzurro della mezza vòlta, formando un contrasto leggiadrissimo di piani e producendo ombre e riflessi opportunissimi per far maggiormente risaltare i rilievi delle figure.

I piloni che chiudono i bassorilievi sono di carattere gotico, a guisa di torri con finestre, edicole guarnite di statue, pinnacoli, cuspidi. È uno splendido accozzo di lavoro di cesello, di bulino, di filigrana, di niello, di smalto, un lavoro d'una finezza sorprendente, d'una minuziosità che impressiona e che dimostra la ragione per cui tanti artefici dovettero essere assunti all'opera e perchè questa durò

così lungo tempo. Le piccole statue che adornano le nicchie sono mirabilmente modellate ed eseguite; ma ciò che è addirittura sorprendente è la bellezza degli smalti translucidi che imitano le vetrate delle finestre, i mosaici del fondo delle edicole e dei tabernacoli.

Fra i bassorilievi e la trabeazione è un'ampia zona nella quale si aprono tanti tabernacoli (in tutto sino a 43) contenenti statue di varj santi che risaltano sul fondo smaltato delle edicole.

Questo il contorno dei bassorilievi, contorno fine, minuzioso, vago di colori, trito nella linea dei piani, ma che par fatto apposta per far risaltare la massa grandiosa dei bassorilievi, precisamente come la ricca e sfavillante policromia della parte decorativa doveva contrastare colla massa argentea della parte scultoria, rotta e rallegrata soltanto dalle ampie masse d'azzurro smaltato delle mezze vòlte a padiglione.

Nell'imbasamento del davanti del Dossale, in un listello azzurro si legge la seguente iscrizione a lettere d'argento:

Anno Domini MCCCLXVI inceptum fuit hoc opus dessalis tempore Benedicti Nerozzi de Albertis Pauli Michaelis de Rondinellis Bernardi Domini Chouonis de Co-uonibus offitialium deputatorum.

Nel centro del Dossale sta entro un mirabile tabernacolo tutto adorno di smalti, coll'arco decorato di filigrana d'argento, coi pilastri tutti traforati incastonati di pietre e coloriti di smalti, la bella statua del Battista, lavoro di tutto rilievo, o di tondo come si diceva allora, di Michelozzo di Bartolommeo, noto più specialmente come Michelozzo Michelozzi. Egli fu artista d'ingegno portentoso e versatile, tale che egli riuscì in ogni genere di artistiche produzioni. Compagno nell'arte ed amico di Donatello, egli lavorò con lui molte opere di scultura e per la parte architettonica fu di sommo aiuto al gran maestro dell'arte risorgente. Architetto, si rivelò potentissimo nel costruire il Palagio dei Medici (1); orafo, si dimostra abilissimo in questa statua che par viva e parlante, tanto è forte il sentimento che egli le ha impresso.

Il Battista è ritto in piedi con in mano la croce tradizionale, veste la solita tunica di pelle, sopra la quale l'artista ha gettato con felice artificio un manto o clamide, perchè la massa della figura fosse più grandiosa e meglio campeggiasse sul fondo smaltato dell'elegante tabernacolo, e fors'anche perchè più nobile ed imponente apparisse l'effigie del protettore della potente repubblica. Ed al doppio scopo contribuiva anche l'aver dorata questa figura d'ar-

(1) Passato di poi nei Riccardi ed oggi sede della Prefettura.

gento per aver nella parte centrale del superbo dossale una nota di colore spiccatissimo.

I piccoli smalti, che adornano i pilastri dell'edicola, sono di una finezza di esecuzione e d'una vaghezza di colore maggiore di tutti gli altri. Si direbbero delicatissime miniature, ottenute coll'applicazione dello smalto trasparente sopra laminette d'argento, finissimamente incise col bulino.

Veniamo ora ai laterali, i quali, come abbiamo già detto, sono di fattura assai posteriore, giacchè la loro esecuzione non fu deliberata dai consoli della Mercanzia altro che nel 1476.

Ed eccoci di fronte ad un altro periodo dell'arte dell'oreficeria fiorentina, a quel periodo che vide creare le divine porte del Ghiberti, le meravigliose opere del Finiguerra, del Cennini, dei Dei, in pieno risorgimento artistico, nel periodo più fortunato dell'arte in generale, dell'oreficeria in particolare.

Decorativamente, gli artisti a' quali fu commesso il compimento del Dossale, seguirono con cura fedele le orme lasciate dai primi maestri, imitandone se non nella forma, certo nel tipo e nell'insieme, lo stile, talchè figure e smalti hanno una larghezza maggiore, una verità di sentimento meglio espresse.

Ma è nei quattro bassorilievi che il soffio potente dell'arte risorta a nuova vita, si rivela.

Nel modellare, nell'atteggiare, nel vestire delle figure c'è il sentimento del vero, c'è la vita, c'è il senso pittoresco, c'è l'impressione dell'ambiente sovranamente artistico, in mezzo al quale si viveva a quel tempo. E che profonda conoscenza della prospettiva, che giusta intuizione degli effetti del vero! In quei quadretti, fra quelle figure che vivono e che si muovono, in quegli edifizj sontuosi, sotto quei peristili eleganti l'aria circola effettivamente, le distanze son cosa vera, la prospettiva aerea è chiaramente e nettamente determinata dagli effetti di ombra, dal diverso metodo di esecuzione, dalla profonda conoscenza delle regole geometriche che costituiscono la scienza della prospettiva.

Nella fiancata a destra dell'altare le due storie rappresentano: *La visita della Vergine a S. Elisabetta*, opera di Bernardo Cennini (1) e *la Nascita di S. Giovanni* di Antonio del Pollajolo; quelle dall'altro lato *la decollazione di S. Giovanni* di Andrea del Verrocchio, e *il banchetto di Erode* di Antonio di Salvi e Francesco di Giovanni; quattro quadri sorprendenti che basterebbero da soli a crear la fama di questi grandi artisti, se essi non avessero già dato altre e splendide prove del loro ingegno meraviglioso.

Degno complemento di quest'opera insigne d'oreficeria è la celebre croce che una volgare tradizione, smentita dai documenti, attribuiva a Maso Finiguerra. Come abbiam detto già, l'esecuzione della croce fu allogata in due diverse parti e ad artisti differenti; e la differenza dello stile tra la parte inferiore o basamento e la croce propriamente detta, facilmente si rileva, per quanto tale diversità invece di nuocere giovi quasi alla bellezza ed all'effetto dell'insieme.

Il basamento è costituito da una specie di formella o compasso ellissoidale di carattere gotico a contorno curvilineo che, pur seguendo le linee organiche della pianta, va nel sollevarsi restringendosi e formando de' piani inclinati sui quali sono finissimi lavori a bulino e dove furono già smalti oggi caduti. Nel punto in cui muove dal piede il fusto stanno lateralmente due fantastiche sfingi che sostengono due figure di angeli oranti; ed a metà del fusto, dove generalmente suol essere nelle antiche croci il nodo, è una specie di edicola o tempietto traforato, con attorno dei vani a guisa di stalli di coro nei quali è ripetuta ai due lati la figura seduta di S. Giovan Battista posta in mezzo a quattro angoli. Al disopra della cupola, già smaltata, del tempietto

muove una massa di scoglio che raffigura il Calvario, ed ai lati si partono due bracci tortuosi che sostengono le statuette della Madonna e di S. Giovanni.

Tutta questa è l'opera che fu commessa ad Antonio del Pollajolo ed a Miliano Dei che certo dovettero eseguirla insieme, non essendo sufficiente prova per escludere la cooperazione del Dei il fatto che esso non figura nei pagamenti che riceve soltanto il compagno suo (1). È questa parte lavoro meraviglioso di cesello, tanto più ammirabile, inquantochè non ha artifizj di piani, non ha il vantaggio di effetti prodotti dal fondo, dovendo esser veduta da ogni lato. Essa vale a sufficienza a dar prova dell'abilità dei due grandi artisti che vi lavorarono.

La croce propriamente detta, eseguita da Betto di Francesco Betti, è lavoro più minuzioso, senza grandi rilievi e che trae gran parte del suo pregio dalla delicatezza portentosa degli ornati di cesello, di graffito e di filigrana e più che altro dalla splendida vaghezza degli smalti figurati e ornamentali che decorano ogni lato di questa croce. Essa ha carattere ogivale che imita le forme delle antiche croci processionali, con formelle o compassi alle estremità; ma allo stile che diremo gotico, sono con abile magistero accozzate decorazioni che hanno il tipo leggiadro delle cose del risorgimento.

Negli smalti ornamentali vi sono laminette con ramoscelli e meandrini d'oro che spiccano sul fondo d'un solo colore di un effetto superbo; quelli figurati consistono in formelle con accurate incisioni coperte di smalto translucido: un insieme insomma d'un effetto policromico leggiadrisimo.

Ed ecco uno dei segreti, uno dei pregi più singolari dell'antica oreficeria artistica: il saper porre insieme generi diversi, applicazioni diverse di questa stessa arte, il saper dare un giusto valore agli effetti di luce e di riflesso, il conoscere profondamente ed intimamente le regole della prospettiva, l'essere, non solamente fini e materiali esecutori, ma scultori ed anche pittori per poter modellare, eseguire e trovare colla teoria delle ombre e colla magia del colore gli effetti più felici e più attraenti.

Il Dossale d'argento si suoleva porre due volte all'anno dinanzi all'altare maggiore del tempio di S. Giovanni, cioè per il giorno del titolare, quando la Signoria e le capitulazioni delle arti vi si recavano ad offerta, e nell'altra occasione della festa cosiddetta del Perdono, istituita da Papa Giovanni XXIII; ma poi, visto che in così frequenti trasporti il prezioso altare veniva danneggiato assai, si limitò il trasporto dai locali dell'Opera ad una volta per anno.

Più tardi, trasformato completamente il tempio di S. Giovanni (2), dato un aspetto tutt'affatto diverso all'altare maggiore, il Dossale non potè esser più applicato ad uso di paliotto, e, tanto per continuare l'antica costumanza, si proseguì e si è proseguito a portarlo in chiesa, ponendolo sulla mensa di un altare posticcio a far da tavola anzichè da paliotto, mascherando il tergo ed i lati con aggiunte di legno, sulle quali si è tentato con grottesche dipinture d'imitare il lavoro di oreficeria.

L'istituzione di un Museo dell'opera del Duomo (3), dove sono raccolte opere preziosissime appartenenti o relative alla storia di S. Maria del Fiore e di S. Giovanni, pareva avesse preservato il superbo Dossale di S. Giovanni dai danni infiniti e gravissimi degli annui trasporti da un luogo ad un altro, ponendolo in luogo dove il visitatore può di continuo vederlo ed ammirarlo; ma all'amministrazione municipale è parso che questa collocazione nel Museo togliesse alla cittadinanza un diritto acquisito, ed il Dossale

(1) I Dei orafi furono ricchissimi e costruirono sulla Piazza di S. Spirito il magnifico palazzo che fu poi de' Guadagni. Probabilmente qualcuno di loro che esercitò l'arte fu anche l'architetto di questo edificio.

(2) Le trasformazioni nelle quali si distrusse l'antico altare e si rifece quello nuovo che si vede attualmente, avvennero nel 1732.

(3) Fu inaugurato nel decorso anno 1891 e contiene fra le opere più importanti le celebri cantorie scolpite da Donatello e da Luca Della Robbia.

(1) È lo stesso che a Firenze inventò ed applicò i caratteri mobili per la stampa ed in onore del quale è stata or non ha guari collocata una statua alla loggia di Mercato Nuovo.



ha fatto anche in quest'anno una delle sue disastrose escursioni.

E gli effetti di queste non si nascondono, vedendo la mancanza di parecchie statuette e di pinnacoli rubati frammezzo alla folla dei devoti adoranti, le lamine d'argento contorte ed ammaccate, gli smalti caduti e cadenti: danni tutti che hanno per cagione la delicatezza dell'oggetto e la costituzione sua. Esso si compone di sette pezzi, cinque dei quali di una mole grandissima e d'un peso straordinario, inquantochè la grossa lamina d'argento che costituisce i bassorilievi, i piloni, il tabernacolo centrale, è per sicurezza armata di catene, di viti, di chiavarde di ferro e poi applicata a pesantissimi ed alti panconi di legname fatti per tenerla insieme, collegarla e impedire movimenti dannosi. Ma i danni vengono appunto dalla difficoltà di questo trasporto, dal modo con cui i diversi pezzi si debbono maneggiare, dal luogo dove il Dossale si suol porre entro S. Giovanni; e l'importanza somma di questo tesoro d'arte esige che si prendano quelle disposizioni che valgano ad evitare danni ulteriori.

Non è nè il caso, nè il luogo di riaccendere appassionate e calorose discussioni su questo argomento; e per quanto l'opera del Duomo, sottentrata per forza del sovrano rescritto del 28 luglio 1777 alla missione dell'opera di S. Giovanni che le fu completamente riunita, abbia piena autorità

sulle opere d'arte che ne formano il patrimonio, noi non combatteremo il desiderio pubblico di veder conservata un'antica usanza. Questo desiderio è prova luminosa del culto gentile del nostro popolo per le storiche tradizioni de' tempi passati, nei quali il culto dell'arte formava quasi parte integrale del culto religioso.

Quel che ci par doveroso di reclamare in nome dell'arte è la garanzia d'un tanto capolavoro; ed in nome della logica aggiungeremo il voto che si cessi dallo strano sistema di deturpare con inutili aggiunte il perfetto lavoro e dal ridurre un paliotto a far da tavola d'altare.

Un temperamento c'è, che potrebbe contentare e riunire le parti discordi, e sarebbe quello di restituire il Dossale al suo antico e primitivo uso. Grandi restauri reclamano le condizioni tristissime del tempio di S. Giovanni; ebbene, alle cose da farsi si aggiunga anche la remozione dell'orribile altar maggiore, che stuona colla forma del tempio e che nasconde i mosaici della tribuna; si rifaccia una semplice mensa di forma antica e vi si applichi il Dossale. Garantir questo da danni ulteriori, far sì che le funzioni si celebrino ad altro altare, non costituisce una seria difficoltà; e la proposta che ci siam permessi di esporre come chiusa di questa modesta illustrazione, varrà, se applicata, a dare un'attrattiva di più ai forestieri che visitano il nostro *bel S. Giovanni*. GUIDO CAROCCI.

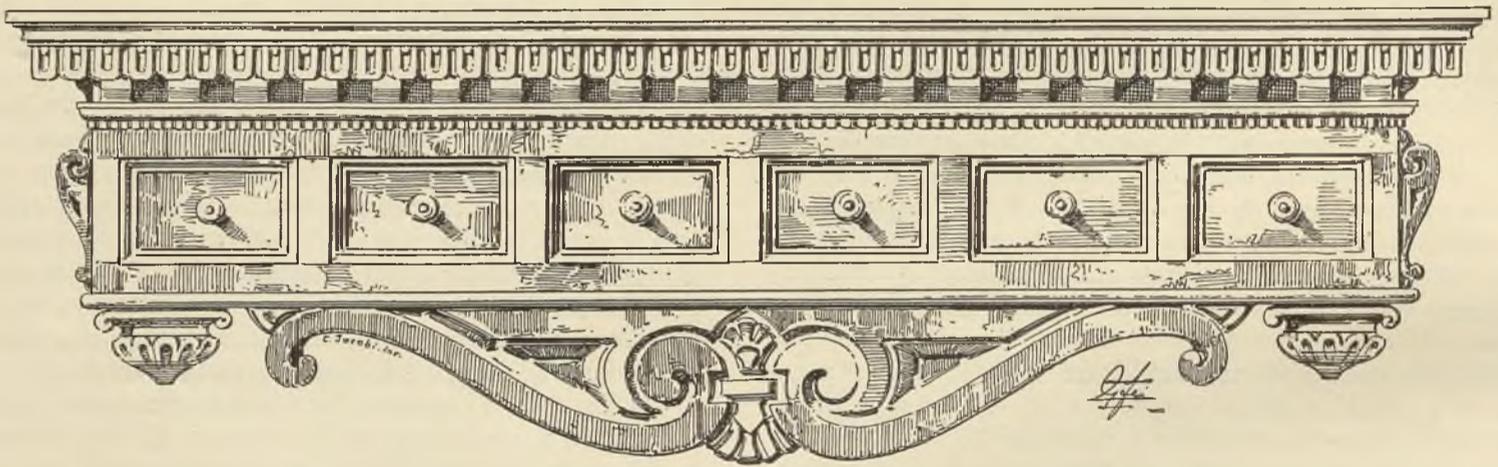


Fig. 17. Attaccapanni nel Museo artistico municipale di Milano.

XII.

ATTACCAPANNI NEL MUSEO ARTISTICO MUNICIPALE DI MILANO

— Dettaglio 11. Fig. 17 —

Chi non è amico della modestia e della semplicità non avrà gran simpatia pel presente disegno, il quale esattamente riproduce un attaccapanni che appartiene al Museo artistico municipale di Milano e sul gusto della seconda metà del Cinquecento. Ma noi che siamo amici e della modestia e della semplicità siamo contenti di potere offrire con questo disegno il saggio di un risultato artistico gradevole ottenuto con pochi mezzi.

Un rettangolo mosso alle estremità da mensole con una cornice avvivata da modiglioni e un finale incurvato, come vedesi bene dal disegno; una serie di quadrati abbassati sul fondo, e i relativi cavicchi per appendere: ecco tutto. Ci manca qualcosa?

No. Il disegno, dunque, è organico e logico, e l'oggetto corrisponde perfettamente all'uso a cui venne destinato.

Gran bella cosa quella di fare gli oggetti adatti all'uso e al bisogno per cui sono destinati e richiesti! Soprattutto nelle arti applicate ciò è essenziale, e per quanto in teoria tutti lo ammettano, in pratica non pochi offendono senza volerlo e senza accorgersene la verità contenuta in queste parole.

Pubblicando il presente attaccapanni abbiamo avuto di mira anche di ridestare negli artisti industriali l'idea, nonchè di appropriare sempre l'oggetto all'uso suo, di limitare al bisogno i voli della fantasia e di ricordar che l'arte per esser bella non ha bisogno di paludamenti sontuosi. L'arte discese dall'Empireo e volle esser sempre familiare con tutti e generosa. Abituamoci a credere a ciò e allora ci libereremo dal pregiudizio che non sia possibile oggi di coltivare l'esercizio dell'arte perchè la gente non vuole spendere. È vero: la gente non vuole spendere, ma ama godere. Ora il godimento artistico può derivare anche da un oggetto modestissimo e privo di fioriture; tutto sta che abbia ricevuto il bacio dell'Arte, il quale ingentilisce tutto quello che tocca.

Poche linee insomma — per dirlo con un linguaggio spiccio — bastano a dare aspetto piacevole a un oggetto; il difficile è che rappresentino un'idea graziosa.

L'attaccapanni fu acquistato, non è molto, dal sig. Achille Cantoni, antiquario a Milano. A. M.

XIII.

NICCHIETTA PER LE AMPOLLE

NELLA CHIESA DI S. SEBASTIANO IN VENEZIA

— Dettagli 9 e 10. Fig. 18 —

Fino dal 1542 il Procuratore e Senatore Marc'Antonio Grimani avea ottenuto uno spazio nella Chiesa di S. Sebastiano in Venezia allo scopo di erigervi una Cappella nella quale intendeva di essere sepolto. Il pio patrio negli ultimi anni di sua vita attese con amore alla costruzione di quel monumento ch'egli affermava doversi reputare un giojello d'arte. Morto nel 1565, il suo corpo venne deposto ai piedi dell'altare.

Al compimento di quell'opera il Grimani avea chiamato il più famoso degli scultori veneziani della sua età, Alessandro Vittoria, che ebbe parte rilevantisima nella decorazione del Palazzo Ducale, della Libreria e di quasi tutti i principali edificj che segnarono le ultime glorie artistiche del cinquecento.

La Cappella tuttora esistente in S. Sebastiano, ove Paolo Veronese lasciò i più splendidi saggi del suo pennello, merita di essere compresa fra le migliori sorte in quel tempo. Sull'altare stanno le statue dei Santi Marco ed Antonio scolpite dal Vittoria, addossato alla parete sinistra il busto del Grimani sorretto da una mensola. Questo prezioso saggio dell'arte vittoriesca meritò di essere tenuto in gran conto anco dal Grimani, il quale testando ordinava che dopo la sua morte se ne traesse tosto copia, raccomandando che si eseguisse *in bellissimo marmo, qual copia abbia continuamente a restar in casa.*

Fra le disposizioni testamentarie del Grimani eravi pure quella di sottoporre al busto *un epitaffio con poche parole e succintamente narrando del tutto la verità.*

Nella parete di contro al monumento sta infissa la custodia delle ampolle fatta ivi collocare dal Grimani un anno prima della sua morte, come apparisce dalla data che vi è scolpita. Anco quest'opera devesi ritenere ideata dal Vittoria e si manifesta veramente degna di studio, perchè presenta nell'insieme e in ogni sua parte tale una semplicità e ricchezza di composizione, da potersi annoverare fra i più pregevoli esempj dell'arte decorativa in quel periodo, che pure dovea condurre alle sfrenate licenze del barocco.

La nicchietta, che qui si riproduce per la prima volta nell'insieme e nei particolari, è in marmo bianco e rappresenta una figura ellittica racchiusa in un rettangolo terminato alla base da un peduccio formato di eleganti volute. Dal giro dell'elisse si dipartono a guisa di croce quattro dischi racchiudenti lastre di porfido e di serpentino, i quali sono alternati da graziosissimi cartocci. Nell'interno dell'elisse formano cornice alla custodia due chimere alate, cartocci e volute di fine fattura e di gusto squisito. Sovrasta alla custodia il leone simbolico della Repubblica effigiato nella forma detta *a molecca.*

Nel lavoro di questo piccolo ma singolare monumento della buona arte cinquecentistica è fama che avesse parte lo scarpellino Antonio de Gazin o Gasin, uno fra i più diligenti scolari del Vittoria.

G. M. URBANI DE GHELTOF.

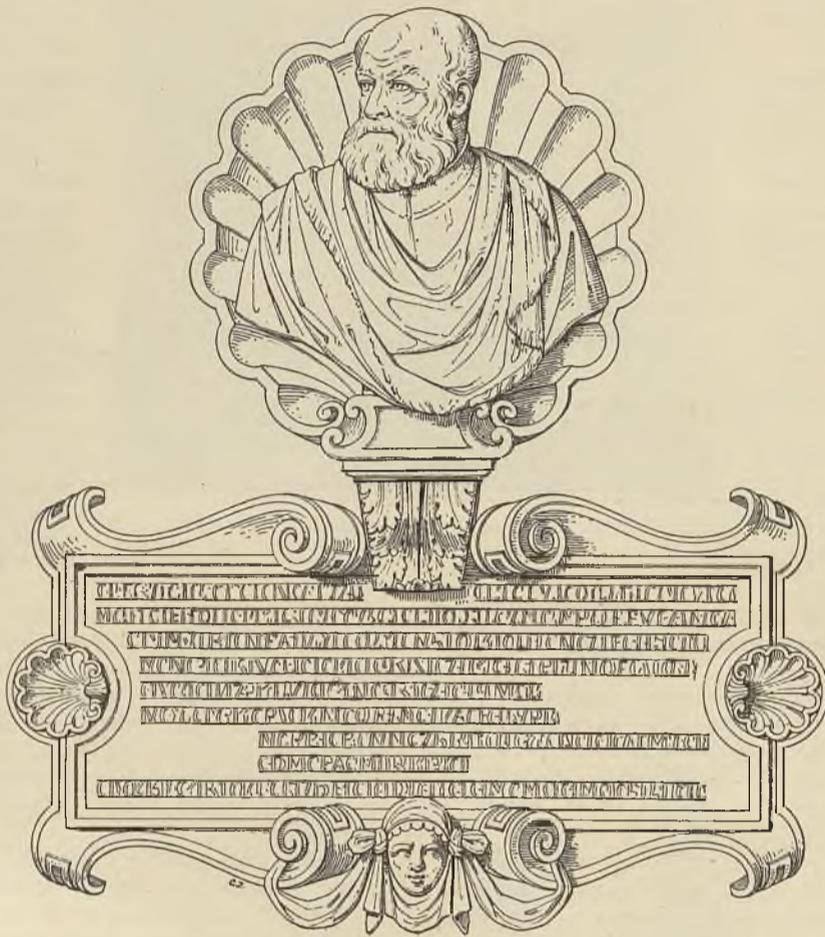


Fig. 18. Lapide di M. A. Grimani nella chiesa di S. Sebastiano a Venezia.

XIV.

FERRI DELLA VALLE D'AOSTA — SECOLI XV E XVI

— Dettaglio 12. Fig. 19 e 20 —

Nella nostra tavola grande sono disegnate una quantità di chiavi, di serrature, di bandelle, di maniglie, ecc. le quali appartengono a vari castelli della Valle d'Aosta e vennero raccolte coll'amore e la cura che gli sono propri, dal comm. Alfredo D'Andrade, il quale, coll'idea che ebbe a Torino nel 1884 di edificare un castello feudale del XV secolo, fece nascere il desiderio di conoscer meglio i castelli valdostani, sì obliati anche dagli storici dell'arte.

Il D'Andrade con somma cortesia mise a nostra disposizione i suoi rilievi fatti dal vero, anzi alcuni perfino calcati sul vero (la fedeltà è amica di chi si entusiasma davanti l'antico), e noi, riconoscendo verso l'amico, facemmo ridisegnare o a meglio dire lucidare i suoi disegni in quella forma che qui mostriamo, dolenti di non aver potuto colorire alcuni pezzi a quel modo che sono coloriti nell'originale (1).

(1) Questa tavola sarà seguita da una seconda contenente, anch'essa, una quantità di lavori in ferro della raccolta D'Andrade.

Così, per esempio, la serratura *A* nelle traforature minute ond'è abbellita ha un fondo rosso vivo che ne fa spiccare viepiù i contorni illeggiadrendola singolarmente. Altri pezzi, come la bandella *C*, hanno il medesimo fondo che dà molto effetto decorativo, non novo peraltro nè speciale ai ferri valdostani. Poichè l'uso di mettere un fondo solitamente di stoffa (e qui è di stoffa) si ritrova in molte serrature. Al Museo d'arte applicata di Milano c'è un cassone d'origine forestiera, il quale ha, dirò così, la specialità dei ferri con fondo di stoffa rossa, la quale s'intona perfettamente sulla tinta calda del legno.

Ma ogni considerazione sta che sia preceduta dalla indicazione dei pezzi. E noi la diamo seguendo le note che il D'Andrade ebbe l'avvertenza necessaria di unire a ogni disegno.

Dunque:

- A - Serratura di un cassone gotico che è appartenuto alla famiglia Di Challant, ora nella prioria di S. Orso.*
B - Maniglia a Biella in Casa Boghetti già Casa Scaglia di Verrua.



- C - Bandella di una credenza che era nel Palazzo dei Conti di Challant a Bard. Lavoro dei primordi del Sec. XVI.
- D - Bandella nello sporto di un armadio a muro, nella stanza sopra l'entrata al Castello di Fenis.
- E - Cardine di una porta comune nel Castello di Fenis - Secolo XIV. (La porta ha di larghezza circa un metro - Calco dal vero).
- F - Chiavaccio in alcune finestre del Castello di Fenis. (Queste finestre hanno soltanto gli scuretti; di vetri o di telai aventi cosa che dei vetri facesse le veci, nemmeno l'ombra. — Anche in alcune porte si vedono di questi chiavacci. In alcuni la maniglia è più lunga).
- G - Serratura nel Castello di Fenis.
- H - Chiave (grandezza vera) appartenente al D'Andrade fin dal 1885.
- I - Mostra da serratura in un portone che si dice venuto dalla Valle d'Aosta e che ho visto da un mercante d'antichità in Genova nell'agosto del 1888.
- L - Maniglia in un mobile.
- M - Chiave trovata nel Castello di Pavone nel 1885.
- N - Secolo XV - Picchiotto di un portone.
- O, P, Q - Chiavi nel Museo Municipale d'Antichità (?), ove sono tenute come opere eseguite tra il XIV e il XV secolo.
- R - Chiave (grandezza vera) nel Museo del Vescovado d'Ivrea.
- S - Da una pittura del secolo XV sopra una delle porte laterali del Duomo di Susa. È una delle due chiavi in mano a S. Pietro.
- T - Chiave (grandezza vera) trovata nel Castello di Rivara fra i ferri vecchi. Proviene probabilmente da qualche scavo del Castello. (Di queste chiavi n'ho viste in vendita nella Valle di Aosta).

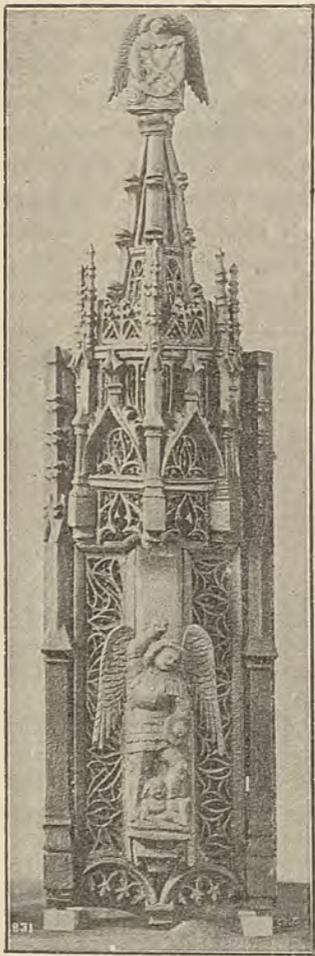


Fig. 20. Picchio in ferro nella raccolta Carrand.

Tutti questi ferri appartengono al XV e al XVI secolo e il tipo n'è schiettamente medievale e a sesto acuto. Come? Il sesto acuto in Italia in pieno XV secolo? O il rinascimento non

era di già sbocciato? "Quelli del Tesoro", il Brunelleschi e il Donatello non erano andati a Roma a esumare antichità per ridestare indi con Leonbattista Alberti, il Bramante e il Michelozzi il gusto dell'arte classica? Cosa faceva allora il Piemonte? Se ne stava isolato, insensibile alle nuove influenze?

Sicuro: il Piemonte nel XV secolo, retto a vita feudale, chiuso nei suoi castelli pittoreschi, stava fedele all'arte medievale, quando questa veniva ripudiata dalla Toscana soprattutto, e dalla Repubblica di Venezia, iniziata al novo gusto forse dal fiorentino Michelozzo Michelozzi. E stava fedele all'arte cosiddetta gotica perchè tale era l'arte che continuava a vigoreggiare in Francia, e anche perchè l'indole piemontese non è variabile. Da ciò la maggior lentezza del Piemonte ad accogliere i principii dell'arte nova e la conseguente tenacia nel rispetto al gusto gotico, di cui oggi offriamo alcuni saggi assai considerevoli.

Forse non mancherà l'occasione di far conoscere ai lettori nostri qualcuno dei Castelli d'Aosta, quelli di Fenis e d'Issogne, per esempio, cui appartengono parte dei ferri della tavola grande; oggi dobbiamo limitarci a sfiorare le attinenze chiare, evidenti, inoppugnabili fra l'arte francese e la valdostana del XV secolo, e la singolarità di trovare in una provincia italiana il supremo rispetto all'arte gotica, quando il resto d'Italia era in entusiasmo per la rifioritura del gusto classico.

tura del gusto classico.

Notato ciò, non sentiamo nemmeno il bisogno di insistere tanto sulla bellezza dei pezzi che pubblichiamo, sulla sagacia dei congegni rivelata dalle chiavi così complesse nella dentatura e ricercate talvolta nel manico, e nella testa fioretate genialissimamente. Questo superlativo se non è a proposito qui, lo è in genere; perchè serrature artisticamente ricche come quella della collezione Carrand e quelle raccolte dal D'Andrade non potevano non avere delle chiavi genialmente artistiche e ingegnose.

Chi vuol vedere chiavi belle di quest'epoca, visiti la collezione di ferri al Museo di Cluny, cui avremo a riferirci in uno studio sulla lavorazione artistica del ferro, che pubblicherà l'Arte Italiana in un prossimo numero.

ALFREDO MELANI.



Fig. 21. Terracotta nel Museo Kircheriano.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

xv.

MONUMENTO A LANCINO CURZIO

ORA NEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI MILANO

— Tav. 12 e 13. Dettagli 13, 14, 15 e 16. Fig. 22, 23 e 24 —

I.

G stata ricordata più volte, anche in opere e monografie recenti, ma non venne sinora riprodotta e descritta un'opera di scultura lombarda molto interessante, l'opera più giovanile che si conosca d'uno scultore ammiratissimo: il monumento funerario di Lancino Curzio, scolpito da Agostino Busti detto il Bambaja.

Lancino Curzio, morto nel 1511, era stato un poeta latino dottissimo ed, oltre numerose opere in versi, lasciò epigrammi molto apprezzati. Tumultuato nel chiostro della chiesa di San Marco in Milano, fu effigiato in un grazioso monumento funerario dal Bambaja; ma, mentre le sue spoglie mortali dormono ancora là ignorate, il monumento che ne segnava il luogo fu trasportato nel palazzo di Brera, sede dell'Accademia di Belle Arti, nell'anno 1797, ed oggi è uno dei gioielli di quel Museo archeologico.

Quest'opera giovanile dello scultore lombardo non è una tomba ma un semplice monumento funerario, derivazione del tipo della *stela*, e ben può chiamarsi il più ricco fra i numerosi monumenti di quella serie (*Tavola 12*).

Il Bambaja ha rappresentato, in proporzioni minori del vero, l'urna funeraria e con geniale artificio ne ha aperto la parte anteriore del coperchio, per lasciar vedere il corpo del poeta, il capo cinto d'alloro, dolcemente addormentato in una posa serena ed elegante. Sopra l'urna fiancheggiata da pegasi alati che tengono faci in forma di cornucopie, poggia una stela, nella quale sono scolpite ad alto rilievo le tre grazie, simbolo della genialità del poeta. L'architrave superiore serve di piedestallo ad un'ara, ai cui lati siedono due belle vittorie alate: una impugna la tromba e l'altra la palma. Infine, là in alto, sulle fiamme dell'ara, si libra la statua alata della fama.

Ad ampliare la linea della massa di questo monumento, il Bambaja ha aggiunto a ciascun lato dell'urna

un candelabro su alto piedestallo, che è fregiato nella parte anteriore di un genietto colla face rovesciata.

Uno zoccolo solo corre sotto l'urna ed i candelabri, poggiando su quattro mensolette riccamente ornate. Più sotto, nel riquadro delle due mensolette centrali, svolazza un bel nastro, e vi è appeso il cartello quadrangolare e lungo che reca incisa l'epigrafe dedicatoria.

I soggetti, i particolari or brevemente enumerati, sono un po' numerosi è vero; con tanto materiale un altro artista avrebbe composto due monumenti. Ma non è forse questa la caratteristica dell'arte lombarda, sovra tutto della plastica lombarda: l'esuberante e splendida abbondanza e ricchezza di motivi e di decorazioni nelle opere d'arte? Di tanta ricchezza nessuno però pensa a dolersi, tanto è gaia e festosa, bella ed armoniosa l'arte lombarda!

La linea generale di questo monumento, abbracciata da un rapido sguardo, appare piacevole ed armoniosa, ed assume la forma di un vaso a largo corpo, con alto coperchio piramidale arricchito di una statuetta terminale.

Non par vero che tutto questo bel complesso non sia più alto di 2 metri e 29 centimetri e nella sua maggior larghezza non oltrepassi un metro e 16 centimetri. È tutto scolpito in quel marmo di Gandolia dalle tonalità calde e che cogli anni ha preso quella tinta trasparente d'ambra bruna. Questo marmo vien per lo più estratto a piccoli blocchi e pel monumentino, di cui discorro, lo scultore ne impiegò quattordici pezzi.

In mezzo a tanta ricchezza lo sguardo è maggiormente at-

tratto dalla figura giacente del poeta e dal basso rilievo centrale delle tre grazie.

L'artificio col quale il Bambaja ci fa vedere il poeta è molto ingegnoso e ben ragionato (*Det. 13*). L'ossatura od armatura, che quasi forma una grata innanzi al corpo giacente, conserva all'opera tutta la ragionevolezza di un assieme equilibrato e della solidità; e nello stesso tempo è già una di quelle virtuosità di traforo, di cui il Busti

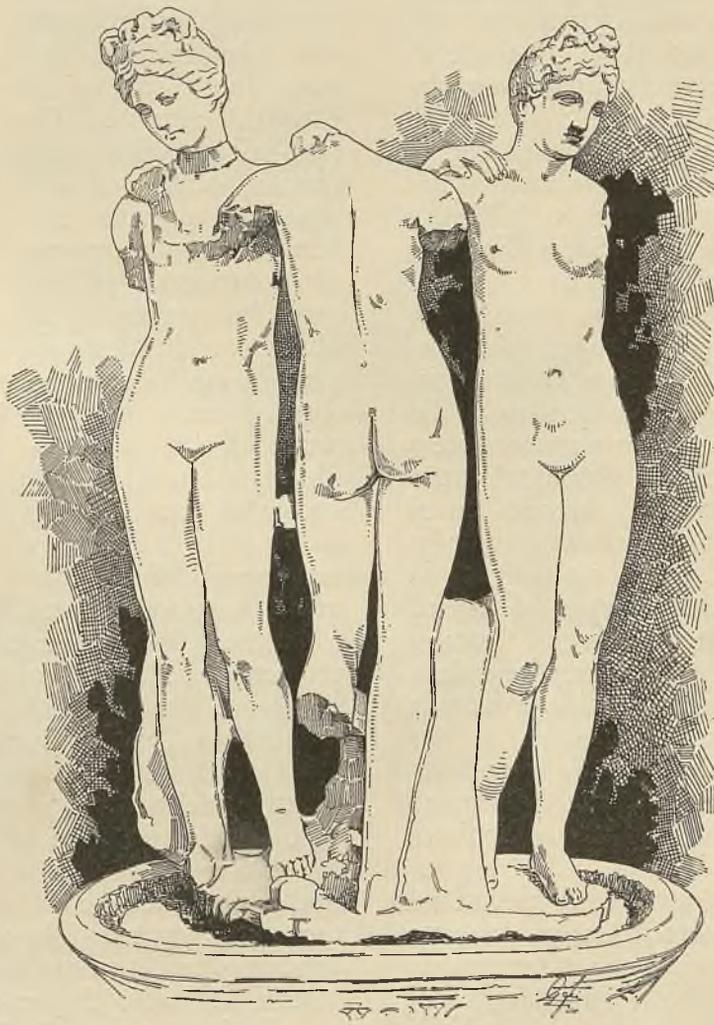


Fig. 22. Gruppo nel Museo dell'opera del Duomo in Siena.



userà ed abuserà più tardi, mentre che la severa semplicità, la rinuncia ad ogni ornamentazione su quest'urna s'addice pienamente al carattere dell'opera ed ha dovuto costare uno sforzo di resistenza a quell'artista così proclive e ferace nella espansione decorativa. Un pregio ancora evidentissimo in questa parte del monumento, lo rilevo nelle proporzioni e nelle linee dell'urna, dell'armatura o traforo del coperchio e della figura giacente. La corrispondenza delle linee e delle masse, dei pieni e dei vuoti dimostra delicatissimo e provetto senso di armonia; ad accrescer la quale concorrono ancora i due lembi del drappo o lenzuolo funerario, che scendono con due graziose curve.

La sobrietà dell'urna presta poi maggior evidenza alla ricchezza della figura di Lancino Curzio, che è ammantata con getto di pieghe ondulate di sapore greco.



Fig. 23. Pilastrino nel Museo archeologico di Milano.

Al disopra dell'urna il Bambaja si è sentito libero da ogni convenienza di austerità, ha dato corso al suo genio inventivo, ed a centro delle gentili bellezze profuse ha posto le tre grazie, simbolo di tutta la composizione di questo monumento (*Dett. 14*).

Le figure delle tre grazie offrono il campo ad uno studio piacevolissimo, ma per rimaner in carreggiata, mi limiterò a dire che dopo averle paragonate diligentemente alle opere antiche di pittura e di plastica nelle quali son raggruppate le tre compagne di Apollo, trovo ancora che la identità più vicina l'hanno col celebre gruppo dell'opera del Duomo di Siena (*Fig. 22*). L'imitazione però è sempre assai libera. Era imposta all'artista un'occupazione di spazio maggiore ed un atteggiamento che consentisse di dar loro in mano una face accesa capovolta in simbolo di lutto. Pur troppo, facendo ancor opera bella il Bambaja non ha potuto conservar la linea più

compatta ed assai più armoniosa del gruppo di Siena. Raffaello nel suo celebre dipinto, oggi presso il Duca di Aumale, se ne discostò assai meno; ma l'esecuzione delle tre figurine non è per questo meno splendida, e sente la ben intesa derivazione dal capolavoro greco.

Piacevoli e belle son pur le due vittorie o personificazioni della fama che sulla trabeazione si congiungono molto bene all'ara col loro braccio portato all'indietro e le loro ali distese (*Dett. 15*).

L'ara, assieme ai candelabri estremi, ai pegasi ed alle faci o cornucopie ardenti, concorre a dar un concetto della ricchezza di particolari decorativi, abbondantemente abbelliti di ornati, di cui è risaputo che il Bambaja fu poi così prodigo. Questa piccola ara, colle sue ghirlande di perle ed il mazzo di fiori è assai elegante; ricche ma alquanto massicce le zampe di leone che la sostengono.

Sopra tutto l'assieme troneggia la figura di donna alata che sorge dalle fiamme dell'ara (*Dett. 16*). Tecnicamente, è modellata con quella perfezione che già si ammira nelle figure delle tre grazie; ma, come disegno, è riescita alquanto rigida, un po' durezza. Ha le ali ai piedi. Dai mozziconi ancor sporgenti dal fondo, è dato presumere che portasse una palma nella destra ed una corona nella sinistra. Un nastro svolazza attorno alle sue gambe

e non porta tracce di iscrizione o leggenda. Rappresenta il genio della poesia oppure la fama? L'abate Bianconi nella sua guida del 1795 accenna brevemente a questo monumento, quand'era ancora al suo posto, prima che egli stesso ne procurasse il trasporto a Brera, ma passa di volo e solo ricorda le tre Grazie già mutilate e le due Vittoriucce.

In quest'opera il nostro scultore si dimostra già provetto, pieno di fantasia e di delicatezza, ferace decoratore, valentissimo nelle virtù dello scalpello. Si appalesa altresì studioso ed imitatore dei modelli greci, assai più che nol siano stati altri scultori lombardi a lui contemporanei. Infine presenta analogia di scuola collo scultore Benedetto Briosco, soprattutto colle opere che sono additate di questo maestro nella facciata della Certosa di Pavia e nella parte superiore della Tomba di Gian Galeazzo Visconti.

II.

Il Museo archeologico di Brera possiede parecchie altre sculture e frammenti posteriori del Bambaja. Tralasciando la celebre e nota statua giacente di Gastone de Foix e le altre sculture figurative, dirò brevemente di alcuni frammenti di decorazione.

Ricorderò anzitutto due pilastrini che portano: uno lo stemma dei Birago e l'altro degli Orsini-Roma, appesi con cartelli, scudi ed altri ornati ad un ramo d'albero. C'è molta eleganza ed accuratezza di fare; però in confronto agli altri lavori di questo genere di cui farò cenno, recano ancora una impronta di arte giovanile. Questi elementi sono ancora tali e quali l'artista li ha scelti sul vero e son messi assieme pura-

mente e semplicemente. Manca ancora la fusione di tutte le parti e la trasformazione loro in una creazione tutta di un getto e tutta di conio dell'artista. Può darsi che il Bambaja li abbia scolpiti o prima o ben poco dopo il monumento a Lancino Curzio. E' superfluo il far avvertire che l'iscrizione incisa sopra il cartello di uno di questi pilastrini è del tutto moderna, il che non toglie che il lavoro sia del Bambaja (*Fig. 23*).

Nel 1515 il nostro scultore incominciava la grande opera monumentale della tomba di Gastone de Foix, attorno alla quale egli lavorava ancora nel 1521 e che non condusse mai a compimento, sebbene si sappia che si valesse dell'aiuto di parecchi scultori.

Il Museo civico di Torino possiede alcuni frammenti di quest'opera, e tra gli altri il pilastrello riprodotto nella *figura 24*. Quanta profusione di armi ed armature, quanta ricchezza inventiva nel radunare questo ricco materiale e nel raggrupparlo con un disordine tutto apparente che piace all'occhio pel sapiente giuoco delle masse, delle parti illuminate e delle ombre profonde, ed esprime ad un tempo il fragore tempestoso della Guerra! La figurina d'uomo nudo, che porta questo trofeo, nel suo atteggiamento è pienamente nel carattere del soggetto e di una scioltezza e grandiosità tutta michelangelolesca.

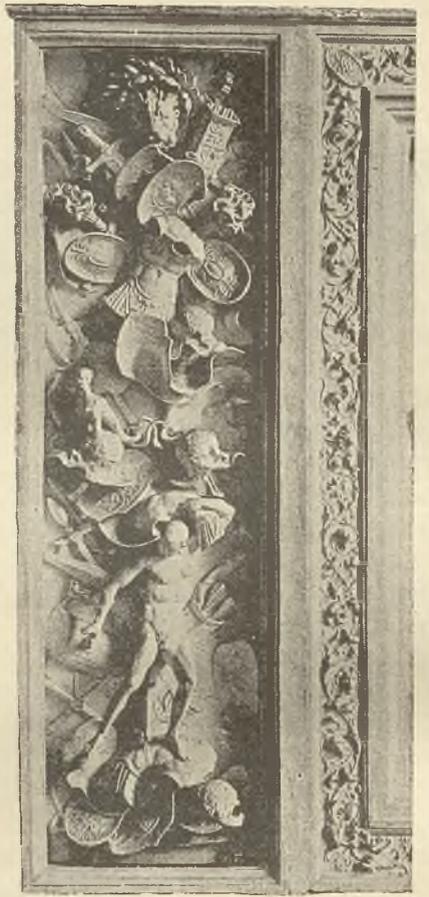


Fig. 24. Pilastrino nel Museo civico di Torino.

La grazia, la gentilezza imperavano però assai maggiormente sull'animo del Bambaja. A lato di quei pilastri, in cui cacciava tanto ardore belligero e si diletta nelle difficoltà tecniche dello scalpello, ottenendo parti rilevate, trafori che sono veri acrobatismi dell'artefice, egli inquadrava le grandi scene delle battaglie, della morte e sepoltura di Gastone de Foix con delicatissimi e poco rilevati rabeschi, che sono di una leggiadria e singolarità di invenzione davvero ammirabili.

Tutta quella tomba monumentale doveva risultare di un alternarsi di opere di questo genere. I frammenti più preziosi, dopo la statua del guerriero e di parecchie statuette accessorie del Museo di Brera, sono quelli posseduti dal conte Sormani in Castellazzo, dalla Biblioteca Ambrosiana in Milano e dal Museo civico di Torino.

Nel fregio accennato or ora c'è già la fusione, l'assimilazione degli elementi decorativi e la conseguente creazione di una vera decorazione. Certo che ad un tal risultato l'artista non poteva arrivare che all'apogeo della sua parabola artistica, ed è a tale periodo che ascriverei un frammento di predella marmorea di altare o di qualche ignoto monumento funerario entrato nel Museo archeologico di Brera nello scorso anno. Altri pezzi analoghi esistono all'Ambrosiana ed uno alla Certosa di Pavia. Sono scene a tutto rilievo della passione di Cristo, fiancheggiate da pilastri decorati a candelabri.

Il frammento del Museo archeologico di Brera reca nei suoi due fianchi i candelabri riprodotti nella *Tavola 13*.

Ognuno di questi è costituito di tre masse. Sopra una base o tripode triangolare, seggono nell'uno chimere, nell'altro satiri, che sostengono l'asta attorno alla quale si dispongono uccelli acquatici, draghi, coppe e vaghi uc-

celletti, tutti elementi congiunti da rabeschi sottili e svelti. La composizione decorativa è originale non solo, ma anche ricca e non disgiunta da una certa sobrietà e altresì da un bene inteso equilibrio, sia nelle masse, sia nella loro distribuzione. Si sente un'opera tutta personale, il risultato di un lungo perfezionamento nell'arte decorativa.

La tecnica, ovverosia lo stile plastico, è pure assai ragguardevole. La forma è piena, rotonda e raggiunge persino l'alto rilievo, quale la praticavano i Greci e poi i Romani del buon periodo. D'altro lato il rilievo non è esagerato, ed il Bambaja ha qui cansato l'eccessiva virtuosità dello scalpello, per soddisfare la quale, talora, come è noto, egli aveva persino trapanato con mirabile artificio figure, ornati ed oggetti quasi staccati, aderenti ancora al blocco o fondo per vero miracolo. Qui egli ha saputo dominarsi ed ha fatto cosa originale ed ardita per invenzione, perfetta di forma. Egli ha poi ancora sviluppato ampiamente quella caratteristica, che è pregio e grande progresso artistico della plastica del rinascimento, cioè la molteplicità dei piani, la gradazione del rilievo in proporzione a varie superficie o piani di oggetti, gradatamente disposti; mentre che l'arte classica sempre presentò i bassorilievi decorativi colle figure, gli animali, i rabeschi, i viticci, gli emblemi ecc. tutto su di un piano solo, sopra un'unica superficie con sporgenza regolata soltanto in relazione alla loro grossezza.

Non credo di esagerare segnalando questi due bassorilievi, per quanto di modeste dimensioni, quali saggi importantissimi della decorazione lombarda, che ha un posto così splendido nell'arte del rinascimento.

GIULIO CAROTTI.

XVI.

MOSAICI NEL MAUSOLEO DI GALLA PLACIDIA IN RAVENNA

— Tav. 11. Fig. 25 —

Ravenna, che fu nel V secolo la capitale dell'Impero d'occidente, è, dopo Roma, la città d'Italia che conserva le più sontuose basiliche e gli esempi più interessanti di costruzioni bizantine. Disgraziatamente però, per le molte spogliazioni che ebbe a subire e le frequenti inondazioni causate dalla vicinanza del mare, i migliori suoi monumenti trovansi in stato di quasi completo deperimento; e di più ancora alterati nelle dimensioni, poichè i pavimenti attuali stan quasi tutti rialzati d'un metro circa su quelli antichi.

Uno dei pochi edifici che giunse fino a noi conservando, almeno nelle decorazioni, tutto il suo antico splendore, è il Mausoleo fatto innalzare verso la metà del V secolo dall'Imperatrice Galla Placidia e posto sotto il patrocinio dei Santi Nazario e Celso. La forma di questo Sepolcro è semplicissima: una croce latina, in pianta, coperta da vòlte a botte e sormontata nella parte centrale da una cupola con pennacchi.

Dell'antica costruzione manca il solo pronao, di cui si scopersero pochi anni or sono le traccie. Pare si componesse di un

portico a tre archi, il quale serviva a unire il Mausoleo alla vicina Chiesa di S. Croce. L'esterno è tutto in mattoni e ricorda le opere romane, l'interno era sino all'altezza di circa quattro metri rivestito con lastre di marmo cipollino greco; e di giallo antico, cipollino, porfido, serpentino ecc. si compone pure l'antico pavimento. Ma un grande valore artistico a questo edificio lo danno i mosaici, di cui ha coperte le vòlte e la cupola. Furono eseguiti da ar-

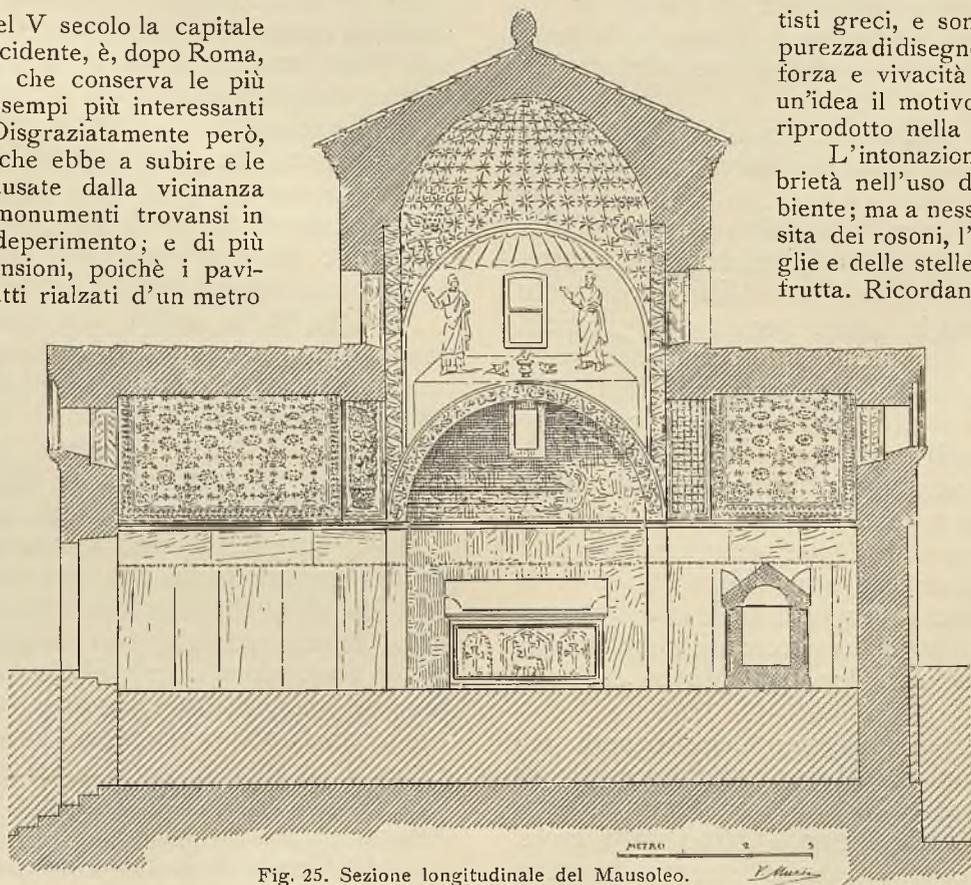


Fig. 25. Sezione longitudinale del Mausoleo.

tisti greci, e sono una vera meraviglia per purezza di disegno, perfezione di chiaro-scuro, forza e vivacità di colorito. Basti a darne un'idea il motivo della vòlta longitudinale, riprodotto nella *Tavola 11*.

L'intonazione cupa del fondo e la sobrietà nell'uso dell'oro, si adattano all'ambiente; ma a nessuno sfuggirà la forma squisita dei rosoni, l'elegante contorno delle foglie e delle stellette, la verità nei fiori e nelle frutta. Ricordano i migliori ornamenti dell'arte classica antica.

Di fianco alle finestre, aperte nei quattro archi di cerchio sui quali si appoggia la cupola, spiccano in bianco su fondo azzurro delle grandi figure aventi in una delle mani un libro mentre fanno con l'altra un gesto oratorio. Nella vòlta pure azzurra con istelle d'oro sonvi gli emblemi dei quattro evangelisti, e nel centro campeggia la croce.

Completano il Mausoleo tre grandi urne di marmo greco, una delle quali conteneva le spoglie della stessa Imperatrice Galla Placidia, e le altre quelle di Onorio suo fra-

tello e di Costanzo suo marito. Ma, manomesse e spostate dai frati quando rialzarono più di un metro l'antico pavimento per preservare il sepolcro dalle inondazioni, sarebbe difficile lo stabilire ora il posto che occupavano in origine.

L'altare d'alabastro orientale trasparente, oggetto di curiosa ammirazione, che sta quasi nel centro dell'edificio, vi fu trasportato dalla vicina Chiesa di S. Vitale.

V. MUZZO.



IL MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI ROMA

— Tav. 14, 15, 17 e 18. Fig. 26 —



il Museo artistico industriale di Roma una istituzione fondata dal Municipio nel 1874 « a fine di promuovere la operosità delle arti e delle industrie nazionali, nobilitarne e migliorarne il gusto e generalizzare la coltura artistica ». Con un numero limitatissimo di oggetti dati in prestito da taluni artisti, da qualche negoziante di antichità, da pochi signori, il Museo vide la luce in quattro stanze dell'ex-convento di S. Lorenzo in Lucina, donde poco dopo, per benevolenza del Bonghi ministro, fu trasferito al Collegio romano. Anche lì venne malamente confinato in un quinto piano, e dovette dopo qualche anno sloggiare, per andarsi ad annidare in un altro monastero, a San Giuseppe a Capo le Case.

Durante la vita del Museo al Collegio romano, il Municipio volle fossero annesse alla nascente istituzione tre piccole Scuole diurne e festive, per la decorazione pittorica, per la modellazione in cera, per l'applicazione dello smalto ai metalli. Ma nella nuova sede, le scuole divennero serali ed ebbero ordinamento più ampio, per opera specialmente del ministero delle industrie, il quale concesse per esse un sussidio, prima di 10, poi di 20 mila lire all'anno. L'orizzonte delle scuole si allargò; esse presero i seguenti titoli, i quali dicono le materie di insegnamento: scuola di decorazione in pittura e di disegno applicato alle industrie artistiche; scuola di decorazione in plastica per la ceramica e per i lavori di marmo, di legno, di stucco; scuola di decorazione in plastica per le arti del metallo e per l'applicazione ad esse del niello, del cesello, dell'incisione. I professori delle scuole, coadiuvati da un abile direttore e dalla guida intelligente di un consiglio di artisti, fecero in pochi anni notevoli progressi. Bambine ancora si conciliarono la benevolenza dei giurati della esposizione universale di Parigi, si segnalano alla esposizione nazionale di Milano, ottennero medaglia d'oro in Anversa, guadagnarono diploma di onore a Torino, a Roma, a Palermo.

In una esposizione comparativa dei lavori delle scuole superiori italiane d'arte applicata all'industria, indetta a Roma dal ministero del Commercio nel 1890, i saggi delle scuole di Roma parvero i migliori ad una Commissione giudicatrice, della quale fu relatore un illustre professore di architettura che insegna a Milano, ed è noto all'Italia per la sua severità, come per la sua giustizia, per la sua imparzialità non meno che per la sua competenza. Nei 18 anni di vita il Museo, ad onta della esiguità del suo bilancio, si è formato un materiale artistico assai pregiato. Le sue collezioni sono divise in otto categorie: decorazione in pittura e scultura; lavori d'intaglio e di intarsio in legno, in avorio, in pietre dure; ceramica; vetri; tessuti; opere di metallo; oreficeria; mosaico.

È da queste collezioni che noi abbiamo tolto la riproduzione degli oggetti che veggonsi nelle tavole 14, 15, 17 e 18, come l'editore che ci ha preceduti, pubblicò una raccolta di ferri architettonici, donati al Museo dal principe Odescalchi.

Volendo far cenno di qualcuno degli oggetti più importanti delle collezioni del Museo, accenneremo, nella prima categoria, a quattro bellissimi bassorilievi che critici italiani e stranieri attribuiscono a Mino da Fiesole. Provengono dalla cappella del palazzo Strozzi, demolito per allineare il corso Vittorio Emanuele, e rappresentano alcuni episodi della vita di San Gerolamo, come li ha narrati il Cavalca.

Fra i lavori di intaglio, il Museo, oltre i candelieri e la cassa nuziale che pubblichiamo nelle tavole 14 e 15, ha due bellissimi donatari o stipi per gioje in avorio scolpito e dorato, lavoro francese del XV secolo.

Nella ceramica sono alcuni oggetti di prim'ordine. Un *Lechytyos* d'alto valore artistico ed archeologico: sono i *Lechytyos* vasi funerari con rappresentanze di colore nero su fondo bianco, e a giudizio degli intelligenti, solamente per essi è dato a noi, lontani dall'antica Ellade, di formarci idea della pittura attica. Una statuina di Tanagra: elegantissima terracotta rappresentante una fanciulla che coll'idria attinge acqua al fonte — insigne per castigatezza di composizione e per gentilezza di forme.

Fra le majoliche occupa un posto d'onore, un piatto a riflessi metallici colla firma di Maestro Giorgio da Gubbio, donato al Museo dal Re, in mezzo ad una raccolta pregevole di piatti di Urbino, di Pesaro, di Casteldurante, di ambroette per pavimenti, di alberelli da farmacia.

Fra i tessuti, insieme ad una insigne raccolta di veluti controtagliati delle fabbriche di Firenze, di Venezia, di Genova, a broccati, a damaschi, troneggia una rarissima stoffa arabo-sicula del XIII secolo uscita dai telari moreschi di Palermo, alla quale spetta il nome antico di *Tiraz*. È una cappa *broccata* d'oro, tessuta di seta rossa con disegni rappresentanti l'albero sacro dei persiani (*Hom*) guardato da gazzelle e da aquile. La parte aurata della stoffa è ottenuta a mezzo di piccole striscie di cartapeccora indorate, attorcigliate ad un filo di lino e tessute insieme alla seta. Questo procedimento usavano anche gl'Indiani, ed oggi è rimasto in onore presso i Cinesi, che invece di sostanze animali, adoperano carta bambagina dorata.

Non vogliamo lasciare la categoria dell'arte tessile senza ricordare una raccolta speciale di stoffe *copte*. Sono frammenti di *vestes clavatae*, avanzi di *polymitum* del VI secolo, rinvenuti in necropoli copte dell'Egitto.

E' esposta permanentemente nel Museo una collezione ricca e svariata di chiavi, serrature, chiavistelli, bandelle, infissi etc. che appartenne già al compianto Cesare Pace, un ricco signore di Abruzzo, appassionato e dotto raccoglitore, il quale, morendo, volle che la collezione figurasse in un museo di Roma col nome suo, e fosse esente da ogni pericolo di indemaniazione, nel qual caso dovrebbe ritornare presso la sua famiglia. Oltre la collezione Pace, il Museo possiede croci, pastorali, reliquiari, e un vaso delizioso fuso e cesellato a Ferrara da Alfonso Alberghetti nel 1572.

Il Museo ha inoltre una raccolta di riproduzioni in gesso, messa assieme con molta intelligenza, e indirizzata specialmente a sovvenire ai bisogni della scuola. Annessa al Museo, il ministero di agricoltura volle una officina di riproduzioni in gesso, nell'intento di formare i più bei monumenti decorativi dell'arte antica, per distribuirli come modelli alle scuole sovvenute dallo Stato.

Per cura del Museo furono negli anni scorsi tenute quattro mostre parziali di arte retrospettiva.

Ma di quelle cospicue esposizioni di stoffe, di ceramica, di arte vetraria, non sarebbe rimasto alcun ricordo, se con savio intendimento il Consiglio direttivo del Museo non ne avesse fatto riprodurre ad acquerello i migliori tipi decorativi, per rimanere come esemplari nelle scuole. Questa raccolta è venuta arricchendosi tutti gli anni con riproduzioni di decorazioni del XV e XVI secolo, desunte da antichi palazzi di Roma, di Viterbo, di Corneto.

Al Museo di Roma è sempre mancata una sede decorosa e spaziosa. Dopo tanti anni, il Comune si decise di anticipargli L. 20000, le quali sono servite a migliorar la Scuola. Si spera che il Municipio o il Governo si lascino nuovamente intenerire, e accordino i mezzi per trasformare e ampliare anche i locali del Museo, dando ad essi un aspetto di edificio monumentale e di sede dell'arte industriale.

R. ERCULEI.



Fig. 26. Opera in legno del Sec. XV nel Museo artistico industriale di Roma. Lavoro dell'Italia superiore.

Nota. — *Tavola 14.* OGGETTI NEL MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI ROMA. — Stemma gentilizio inquartato. Da un lato Leone rampante dorato, che sostiene una spada ed una stella sul capo; dall'altro tre sbarre oblique su fondo nero. Posa sopra una patera baccellata e contornata da ovoli: il tutto circondato da una grande corona intagliata con frutti. Era la parte centrale di un soffitto del XV secolo, proveniente da Borgo San Sepolcro. — Candelieri decorati di bassorilievi di pastiglia e dorati. Un delfino in ogni canto del piede triangolare. Arabeschi nel balaustrino e nel rovescio della coppa. Lavoro Umbro del XV secolo, acquistato dalla collezione Simonetti. — Bassorilievo di pastiglia, rappresentante la Madonna col Bambino. Lavoro toscano del XV secolo. Dono del sig. conte Erolì.

Tav. 15. Cassa nuziale per corredo. Nel prospetto tre formelle quadrilobate, contornate da minuti ornati stampati a rilievo. Ciascuna reca nel centro una figura seduta: la Ricompensa, lo Studio, l'Astronomia. Vicino agli angoli due Angioletti, che sorreggono stemmi. Nei fianchi formelle ugualmente quadrilobate senza figure, ma con ornamenti semplici, stampati a bassissimo rilievo. Lavoro toscano del XV secolo. Dono del sig. conte Strogonoff al Museo di Roma.

XVIII.

LA PROSPETTIVA PARALLELA NEL DISEGNO DELLE ARTI INDUSTRIALI

— 2° (Vedi Fascicolo 1°) —

APPLICAZIONI PER IL FALEGNAME, LO STIPETTAJO, ECC.

La importanza della *Prospettiva parallela* nei disegni pel falegname si dimostra senza difficoltà; e, più che per la parola, emerge chiarissima per gli esempi disegnati. L'arte del falegname ammette varie suddivisioni.

Abbiamo il *carpentiere*, il quale lavora i grossi legni, piastra e connette le tavole per comporne impalchi; costruisce solide impalcature per i coperti; validi ripari contro le acque irruenti; centinature per ponti e gallerie; castelli e varie specie di armamenti; ponti in legno, ancora preferiti nelle regioni montuose ove abbondano eccellenti legnami da costruzione.

V'ha il *falegname* propriamente detto, il quale si occupa dei mobili ed arredi più semplici nell'uso civile, come sarebbero: cancellate e serramenti di tutte le specie; rivestiture in legno per le stanze, decorate con abbassamenti e cornici; soffitti in legno; mobili chiesastici e scolastici; infine, tutta la parte mobiliare di uso comune, come pure la ossatura del ricco mobiglio, il quale richiede poscia l'industre opera dell'intarsiatura o dell'intaglio.

Il falegname che si occupa esclusivamente di mobiglia di lusso, grande o piccola, chiamasi propriamente *stipettajo*.

Non dobbiamo dimenticare finalmente il falegname *modellista*, tanto ricercato nell'epoca attuale, nella quale dal prodotto della fonderia restano invasi tanto di sovente i campi del falegname e dello scalpellino.

Sceglieremo degli esempi che tocchino ciascuno di questi rami, e cominceremo dai più semplici.

Qualunque lavoro di spettanza del carpentiere è un insieme di pezzi parallelepipedi o prismatici e di rado cilindrici, i quali vanno con ogni studio collegati in modo che la solidità dell'insieme sia affatto garantita, perchè dote principale dell'opera. Pegno sicuro della solidità di una calettatura, oltre alla stagionatura del materiale, è la scrupolosa esattezza nell'approntare le indentature e gli incavi dei vari pezzi, in modo che alla loro unione combacino perfettamente, senza lasciare alcuna discontinuità o vuoto nella massa.

La *Prospettiva parallela* si presta mirabilmente alla netta espressione di questi collegamenti, che si chiamano con termine tecnico *calettature*. Per essa le calettature offrono quasi la precisa immagine del vero, trattandosi che gli spigoli in iscorcio risultano di moderata lunghezza.

Ciascuna delle nostre figure seguenti, farà vedere separati

gli uni dagli altri: 1°) i due pezzi componenti la calettatura messi in rapporto con linee punteggiate indicanti le parti che devono compenetrarsi a lavoro compiuto; 2°) i medesimi, dopo effettuata la loro stabile compenetrazione.

Quelle linee punteggiate valgono, a nostro parere, qualunque tediosa esposizione della maniera tenuta nel disegnare la calettatura.

In opposizione all'uso ordinario, abbiamo qui adoperato per gli scorci l'angolo semiretto, e si presero con una scala unica le tre dimensioni, come vedesi nelle seguenti figure:

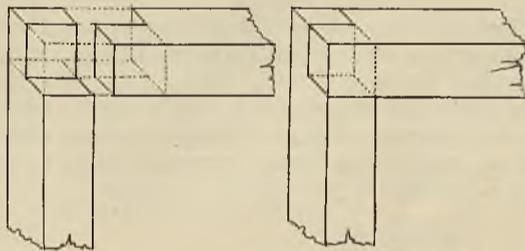


Fig. 27.

Fig. 27. Calettatura ad angolo retto di due pezzi a metà legno.

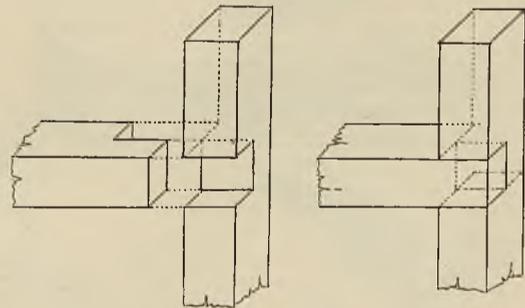


Fig. 28.

Fig. 28. La stessa calettatura ad angolo retto per due pezzi saldati a T.



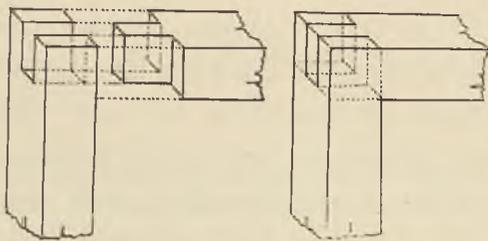


Fig. 29.

Fig. 29. Unione angolare di due pezzi indentati a terzo.

Altre volte invece, insieme alla scala unica, si adopera la inclinazione degli scorci a 30°, lo che si è fatto nelle Fig. 30 e 31.

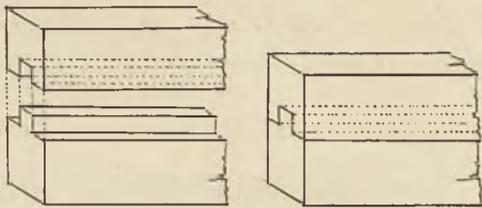


Fig. 30.

Fig. 30. Due pezzi uniti longitudinalmente a maschio e femmina.

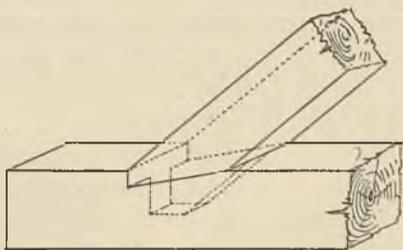


Fig. 31.

Fig. 31. Indentatura obliqua di due travi; e per mostrare come sia necessario scegliere bene la direzione degli scorci, nella Fig. 32 si ripete la medesima calettatura coi pezzi staccati, scala unica ed angolo semiretto.

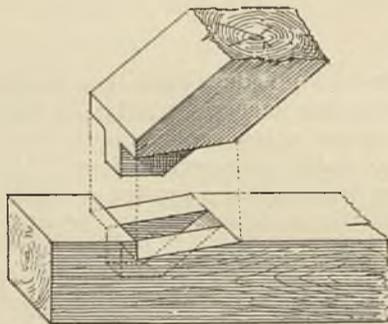


Fig. 32.

Il disegno dei due membri della connessione, in modo da vedere nettamente i dettagli di ciascuno di essi, ottiene benissimo inclinandoli fra loro di 60°, vale a dire, adoperando negli spigoli in iscorcio dei singoli pezzi, inclinazioni opposte di 30°. Di tale provvedimento offrono esempio le tre calettature seguenti, per le quali si adoperò, come sufficiente a rappresentarle, una sola posizione per ciascun membro.

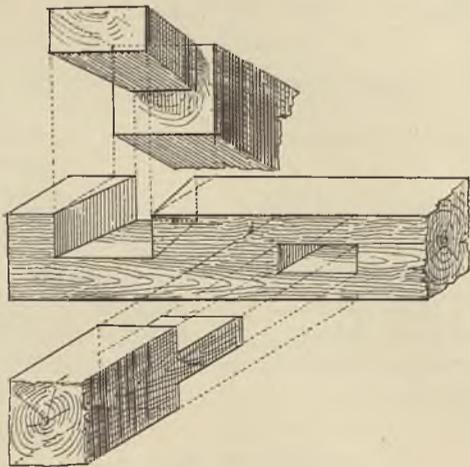


Fig. 33.

Fig. 33. Unione di due pezzi a coda di rondine a metà legno ed indentatura ad angolo retto per terzo.

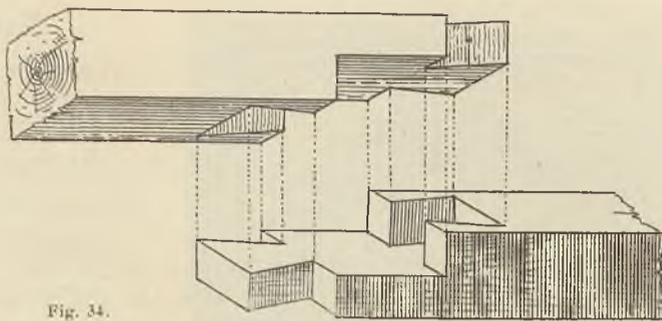


Fig. 34.

Fig. 34. Unione di due travi a doppia coda di rondine per terzo.

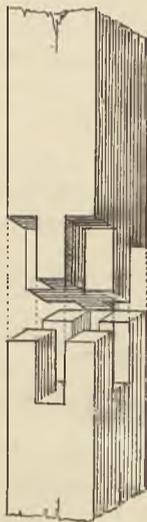


Fig. 35.

Fig. 35. Unione di due travi verticali con dente a croce.

È il falegname usuale, che nella costruzione di mobili e serramenti ha la più svariata applicazione delle calettature; però noi per non abusare dello spazio, riprodurremo soltanto i disegni delle calettature seguenti, che sono fra le più comuni:

Fig. 36. Connessione di due pezzi a doppio dentello scoperto;

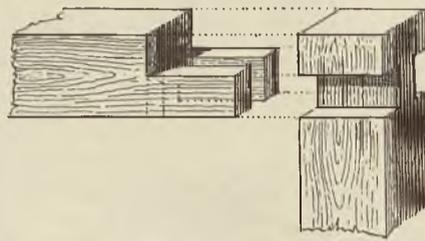


Fig. 36.

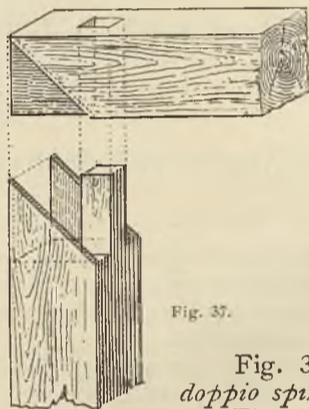


Fig. 37.

Fig. 37. Calettatura a dentello coperto e doppio spizzo;

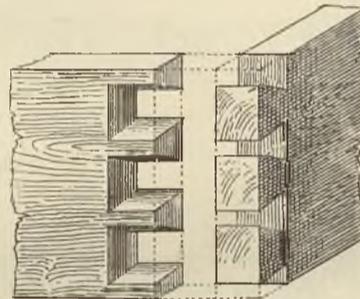


Fig. 38.

Fig. 38. Unione angolare a coda di rondine scoperta od a dentatura merlata.

Togliamo poi a prestito dal Breyman la Fig. 39, la quale rappresenta un bel modo di poggiare le travi delle impalcature, in una fabbrica di legname, sui correnti che le collegano alle loro estremità.

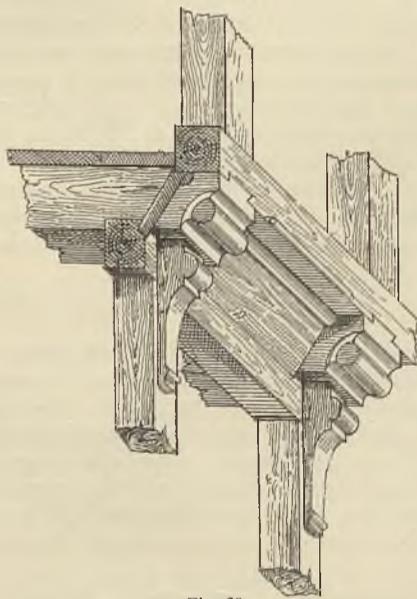


Fig. 39.

se a tanto non arrivasse, deve però conoscere del disegno prospettico parallelo quanto valga ad intendere le ragioni della figura, che gli venisse presentata dall'ingegnere progettista.

(Continua).

B. LAVA.

XIX.

RINGHIERE DI BRONZO NEI PULPITI DI S. MARIA MAGGIORE

IN BERGAMO

— Dettagli 17 e 18. Fig. 40 e 41 —

L due pulpiti, che sono affatto uguali e stanno innestati ai piloni innanzi al presbiterio, furono eseguiti nel 1602 da Giovan Antonio Barca, del quale non s'è potuto raccapezzare altra notizia. E doveva essere un valent'uomo, perchè la composizione, come si vede qui accanto, è grandiosa, semplice ed elegante, senza i fronzoli, senza i cartocci del barocco nascente, e con la sola varietà di due marmi, il bianco e il nero. Forse Giovan Antonio era parente di quel Pietro Antonio Barca, il quale fu ingegnere del Comune di Milano appunto nei primi anni del Seicento, e che nel 1607 disputò lungamente e dottamente su questo punto: se si dovessero sì o no porre i piedestalli sotto alle colonne della nuova facciata di quel Duomo. È notevole come il mensolone inferiore si stacca logicamente dalla base del pilastro, come sulla cimasa, che termina in una fiera testa leonina, si espandono le mensole, al disopra delle quali altre mensole più piccole reggono le colonnine ioniche dei parapetti poligoni.

Ma se questi pulpiti sono una savia e pregevole opera d'architettura, la ringhiera aggiunta alla scaletta, la quale gira intorno al pilone, riesce un magnifico esempio di arte ornamentale. Il parapetto, diviso in tre scompartimenti, è tutto gettato in bronzo e inquadrato da sagome di metallo, fermate con piccole borchie e terminanti in volute. Al basso e all'alto stanno seduti sul corrimano due angioletti carnosissimi. Le due tavole 17 e 18, disegnate nella grandezza dell'originale, mostrano con quanto garbo e con quanta ricchezza da una testina paffuta e ricciuta di Serafino, circondata dalle sue sei alette attortigliate, nascano i giri dei fogliami, e come questi si aggroviglino, ora allargandosi fioritamente, ora assottigliandosi in viticci, vilucchi e bacche.

Lo stile è quasi ancora quello del Cinquecento con un poco più di gonfiezza: e siamo in fatti molto vicini al secolo XVI. La cartellina o targhetta, che sta nello scompartimento di mezzo e si riproduce in calce di questa nota, reca il nome dell'artefice bresciano autore della ringhiera di entrambi i pulpiti, mostrando pure la data, che è l'anno 1609.

Nemmeno di questo Camillo Dal Capo ci è riuscito di scovar nulla nè a Brescia, sua patria, nè a Bergamo, ove fece l'unico lavoro che si sappia ch'è suo. Il Fenaroli nel *Dizionario degli artisti bresciani*, accenna quali probabili opere di Camillo i due candelabri di bronzo, che stanno nel presbiterio della stessa chiesa di S. Maria Maggiore; ma sbaglia l'anno delle ringhiere, indicando il 1603.

È veramente strano che di un ornatista e fonditore di tanta vaglia, il quale deve avere lavorato assai, non si conoscano altri getti. Ma lo stupore diminuisce quando si pensa, per cagion d'esempio, che di Maffeo Olivieri, pure da Brescia, autore degli ammirabili candelabri, donati innanzi al 1527 dal vescovo Altobello Averoldi, Legato apostolico in Venezia, a quella basilica ducale, e che di Andrea d'Alessandro, ancora da Brescia, autore dello stupendo candelabro, il quale si vede ora nel veneziano tempio della Salute, sono affatto ignote le altre opere,

o per lo meno s'ignora che appartengono ad essi. Eppure il Fenaroli ed altri suppongono che quest'ultimo artefice sia per l'appunto quell'Andrea Baruzzi, di cui nella chiesa di Santa Maria in *Ara Coeli* a Roma fu posta la lunga epigrafe mortuaria, ove, sebbene di lui non ci resti altra notizia, è chiamato *scultore e fonditore di metalli eccellentissimo, anzi a nullo secondo*.

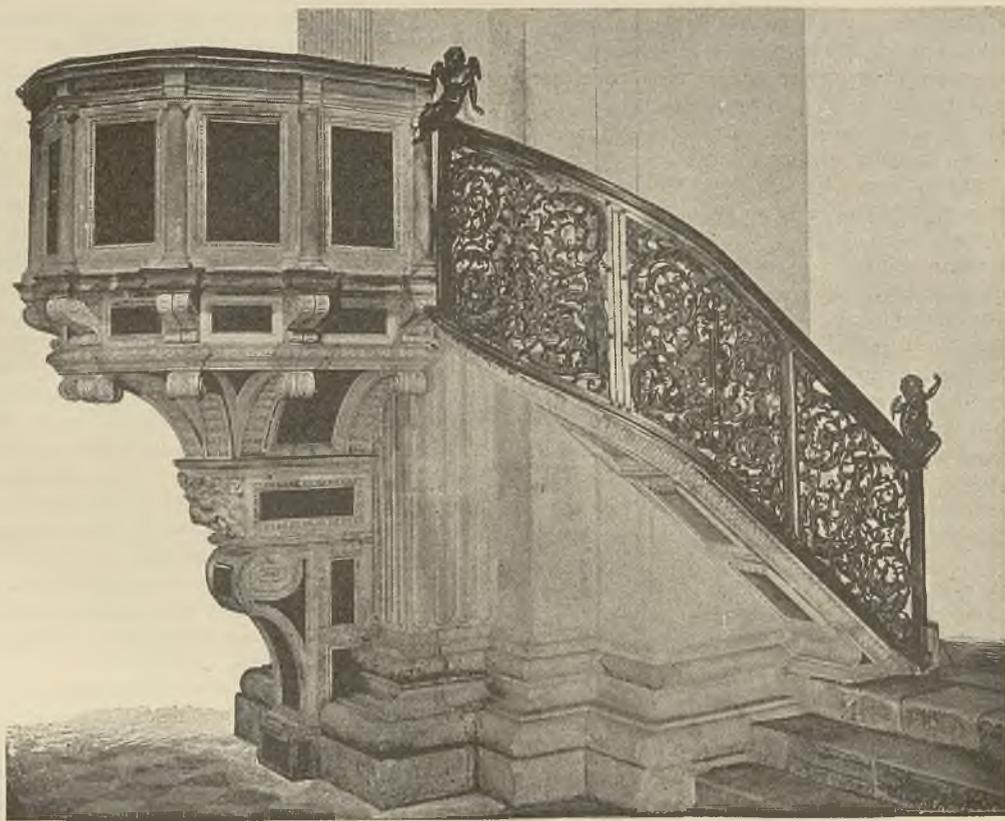


Fig. 40. Veduta di uno dei pulpiti di S. Maria Maggiore in Bergamo.



Fig. 41. Cartella nella ringhiera dei pulpiti.



XX.

LIBRI VECCHI E NUOVI

PER LE SCUOLE E PER LE OFFICINE.

G. B. Borsani. — CORSO D'ORNAMENTI DI VARI STILI. Trenta tavole litografiche nel formato medio di 0,32 x 0,23, senza il margine bianco. — FRAMMENTI DI ORNATI RACCOLTI FRA I MIGLIORI MONUMENTI ITALIANI E RIPRODOTTI IN ELIOTIPIA. Ventiquattro tavole nel formato medio di 0,32 x 0,22 senza il margine. — MODELLI D'ORNATI IN RILIEVO DI CARTONE. Foglie dal vero. Dodici tavole del formato di 0,29 x 0,24. — Ed. Antonio Vallardi. — Milano.

Il lungo cammino, che tutti devono percorrere innanzi di saper copiare con evidenza e con garbo, o ricomporre le cose vedute, o inventarne di nuove, è diviso in tappe, ove pare quasi che il maestro e il discepolo si riposino per un istante.

Ma il riprendere la via diventa cosa difficile e fastidiosa, se non s'agevola con i buoni metodi e con i buoni esemplari. Bisogna cominciare dal contorno, s'intende; e qui vi sono già due faticose marce da fare: la prima consistente nella imitazione delle linee, delle figure e degli intrecciamenti geometrici dalle tavole murali e dalla tavola nera; la seconda riguardante i contorni da foglie geometrizzate e naturali, prese da esemplari collettivi o individuali, od anche da foglie naturali appianate.

Giunti a questo punto la via diventa un poco più erta. Il contorno non basta più; bisogna far intendere all'allievo il rilievo, bisogna fargli capire il chiaroscuro. Sono stati inventati parecchi mezzi per rendere meno arduo il passo: innanzi tutto i solidi geometrici in gesso o in legno, poi i fogliami convenzionali ridotti a piani diversi, senza superficie curve. Quest'ultimo metodo, che si estende in seguito alla geometrizzazione solida anche di teste o d'altre parti del corpo umano, ci piace poco: è una violenza alla forma e, in fondo, quando da tali modelli artefatti lo scolare passa ai modelli schietti, è obbligato a rinnovare compiutamente lo studio.

Ad ogni modo, innanzi o contemporaneamente ai solidi geometrici, sono utili per mostrare la via del chiaroscuro gli esemplari di elementi ornativi ombreggiati a matita o stampati in litografia con evidente semplicità. Entrare a un tratto, come alcuni vorrebbero, nella copia della fotografia cavata da ornati semplici, è un salto eccessivo, poichè l'allievo inesperto si smarrisce nella ricerca del modo d'imitare con la matita le sfumature e gli accidenti dell'esemplare fotografico. E diciamo con la matita, pensando che nessun maestro ragionevole voglia, in questo periodo elementare, mettere fra le dita dell'allievo il pennello o, meno ancora, il carbone. Le braccia, che avvezzano alla impazienza ed alla sprezzatura, che spingono alla ricerca degli effetti eccessivi, sono la rovina di molte nostre scuole di disegno, specialmente nelle provincie meridionali.

Ora dunque importa moltissimo di avere per i principii dell'ombreggio buoni modelli. Ne indicheremo parecchi nel seguito di queste umili, ma disinteressate rassegne; per oggi vogliamo contentarci di additare il *Corso d'Ornamenti di vari stili* del signor G. B. Borsani, il quale da non pochi anni insegna l'ornamento nell'Accademia di Brera ed in altri istituti di Milano.

Il titolo veramente è troppo gonfio. Sarebbe parso più giusto il contentarsi di dire, per esempio: *Corso elementare di chiaroscuro*; l'intento apparirebbe più modesto, ma più chiaro e più generalmente utile. Si tratta di parti d'ornamenti, non di ornamenti intieri; si tratta di esemplari quasi tutti nello stile classico del Quattrocento e del Cinquecento. Alcune tavole soltanto, verso la fine e non delle più lodevoli, accennano al barocco ed al rococò francese. I migliori disegni, anche per lo stile, sono i primi dodici o quindici, i quali ci sembrano davvero assai buoni e adattatissimi allo scopo d'avviare i fanciulli all'intelligenza ed alla esecuzione dell'ombreggio elementare. Non si scorge la pretensione di un'abilità, nè di una vigoria fuor di luogo; qui basta la cura, la giustezza ed una grazia morbida, che l'allievo può senza troppa difficoltà emulare.

Addestrato così ai principii della tecnica, il giovine diventa capace di affrontare la fotografia; ma bisogna che gli originali sieno scelti opportunamente e riprodotti secondo il fine, cui hanno a servire. Anche a questo ha pensato il Borsani con la seconda delle sue opere, indicate in testa alla presente notizia.

Sono belle eliotipie, tratte da buone fotografie, le quali alla loro volta furono cavate dai gessi di opere in marmo dei secoli XV e XVI. Ed è ragionevole che non sieno state cavate direttamente dai marmi, perchè, dovendo servire di guida ai principianti, la varietà del colore e le macchie del sudiciume e del tempo sarebbero diventate cagione di grande impaccio a intendere il rilievo ed a rappresentarlo.

La scelta dei modelli non poteva essere migliore, sì per la purezza e gentilezza nelle forme ornamentali, sì per la giusta varietà nei caratteri. Senza uscire dal Risorgimento l'intaglio delle foglie muta da spinoso e quasi rigido al tondeggianti e gonfietto. Nè, tramezzo ai fiorami, mancano candelabri, uccelli, grifi, vasi, delfini, testine, mascheroni ed altri elementi decorativi; e le tavole sono graduate con profonda pratica dell'insegnamento.

Una cosa soltanto rimproveriamo all'autore: il mancare nelle tavole ogni indicazione del vecchio monumento da cui fu tratto l'esemplare, del nome dell'ornatista, quando sia conosciuto, e dell'epoca. È bene che sino dai primi principii il giovine artista s'avvezzi, quasi senza avvedersene, a connettere certe fattezze di arte a certe epoche, a certi luoghi, a certi nomi. Speriamo che il valente Borsani, nelle successive edizioni, possa colmare con brevi e succose diciture, poste sotto ad ogni eliotipia, questa spiacevole lacuna.

Nè il Borsani s'è fermato al chiaroscuro insegnato col mezzo della matita e della fotografia; ma vuole aiutare il discepolo anche nella tappa, la quale

precede il più arduo mutamento di via, quello che consiste nel passare dalla copia dell'esemplare disegnato alla copia dell'esemplare in rilievo. Egli ha notato come i gessi nelle scuole popolari presentino alcuni inconvenienti non piccoli: si spezzano, s'intaccano e insudiciano facilmente, non sono spediti a maneggiare, costano piuttosto cari. All'incontro i grossi cartoni, impressi a rovescio e rilevati sul dinanzi, scansano gl'indicati malanni; ed è perciò che il Borsani li preferisce. In dodici tavole bianche ha ottenuto il rilievo di quasi una ventina di foglie, modellate assai fedelmente dal naturale: l'alloro, la quercia, la rosa, il fico, l'edera e via via. Appariscono con precisione le nervature, le venature, le grinze; e siccome l'oggetto dal fondo rimane piccolo, così non riesce troppo arduo il dedurre il contorno, e collocare nella copia esattamente le ombre, le mezze tinte ed i lumi.

Dopo codesti esemplari, eseguiti con amore e pazienza, l'allievo può mettersi innanzi al gesso coraggiosamente. Il seguito dello studio diventa più libero, più sciolto, più personale; ed i metodi abbandonano ogni rigidità.

Ci siamo fermati un po' a lungo sulle opere del professore Borsani, perchè è bello e, pur troppo! assai raro lo spettacolo di un insegnante, il quale si renda così chiaro conto delle esigenze didattiche in ogni periodo dello studio, e riesca, con tanta fortuna, a diminuirne agli alunni la fatica e il fastidio.

W. et G. Audsley. — LA PEINTURE MURALE DÉCORATIVE, DANS LE STYLE DU MOYEN AGE. — Parigi. — Firmin-Didot, 1881.

Queste trentasei tavole di formato piuttosto grande sono condotte in cromolitografia, tutte a colori intieri, cioè senza sfumature, senza chiaroscuro. Figurano decorazioni dipinte sopra un solo piano, le quali presentano il vantaggio di una grande economia di esecuzione, potendosi adoperare anche lo stampo; ma dallo stile del medio evo italiano ritraggono pochissimi elementi e niente del suo carattere. Non bisogna dimenticare che l'autore è Inglese.

Dopo una Introduzione, in cui è discorso della decorazione dipinta nelle grandi epoche artistiche del passato, l'autore parla anche della policromia inglese durante il medio evo, e conclude così: La decorazione piana esige un procedimento speciale sia nel disegno, sia nel colore. Le forme devono essere tracciate spiccatamente: le forme chiare su fondo scuro e quelle scure su fondo chiaro non richiedono contorni; ma una forma chiara sopra un fondo chiaro, benchè di altra tinta o d'altro tono, deve essere contornata di nero o di colore bruno, mentre una forma scura sopra un fondo scuro deve sempre essere contornata di color chiaro o filettata d'oro. I pittori del medio evo non mancarono mai, afferma l'autore, a queste regole fondamentali.

Seguono altre avvertenze artistiche e tecniche, anche sulle pratiche del dipingere ad olio, a tempera, a guazzo, all'encausto. Poi si parla della preparazione e del trasporto del disegno, e si tocca della teoria dei colori. In tutto sono trenta grandi pagine stampate; ma ciascuna tavola è poi accompagnata da una breve illustrazione speciale.

Le tavole mostrano vari scompartimenti di pareti ora rettilinee, ora curvilinee con fogliami e fiorami, ora imitanti i parati e le stoffe, ora indicanti forme architettoniche. Le ultime tavole riproducono alfabeti intieri gotici, e alcune lettere di alfabeti miniati.

Il libro può riescire utile per quelle Scuole e per quei decoratori, che intendono alle applicazioni di mezzi ornamentali assai semplici, non privi talvolta di grazia, ma spesso peccanti di durezza nel colore e di secchezza nel disegno. Qui non hanno luogo nè il fogliame, nè la figura, nè il chiaroscuro. È un buon complemento, una buona varietà del disegno d'intrecciamenti geometrici, ed un ramo curioso, ma modesto della decorazione dipinta.

GAETANO FILANGIERI, PRINCIPE DI SATRIANO

Un periodico, il quale si occupa di arte, non può non accennare con profondo rimpianto alla perdita di questo gentiluomo, il quale fu tanto utile alle arti italiane. I suoi grandi amori erano i vecchi monumenti, i vecchi oggetti d'arte ed insieme le nuove industrie artistiche delle sue provincie meridionali, così ricche di cose belle d'ogni tempo, e così atte a riannodare con la pronta vivacità degli ingegni il presente alle tradizioni gloriose.

Fondò in Napoli nel 1881 il Museo artistico-industriale, cui sono annesse le Scuole-officine, oramai ammirate da tutti nelle ultime Esposizioni nazionali, ove mandarono i loro saggi. E l'Istituto fu così solidamente piantato che, neppure la morte del suo fondatore e protettore, lo potrà scuotere; giacchè il Principe seppe scegliere con acuta avvedutezza i suoi cooperatori: innanzi a tutti il direttore artistico e il direttore tecnico, Filippo Palizzi, che ha introdotto nell'industria l'alto genio dell'arte e la nuova e gentile imitazione della natura, Giovanni Tesorone, che alle cognizioni scientifiche e pratiche unisce quell'ampia cultura, la quale serve a rialzare lo spirito dei giovani artisti sino a farli diventar veri artisti.

Quanta passione metteva l'ottimo Principe in quella istituzione, di cui l'Italia si onora! Non c'era minuzia della quale non si occupasse, non c'era cosa che non volesse sapere. E intanto regalava al Municipio della sua città un Museo artistico ricco di maioliche, di avori, di miniature, di armi antiche e valutato un milione e mezzo di lire, provvedendo in oltre alla sua dotazione; intanto pubblicava a sue spese in magnifiche edizioni, dopo lunghe e costose ricerche d'archivio, i grossi tomi dei *Documenti per la Storia, le Arti e le Industrie delle provincie napoletane*. La lunga introduzione al quarto volume, scritta da lui nel 1888 con la sua solita passione per le cose oneste, alte e belle, dopo avere lamentato l'abbandono in cui erano lasciati i monumenti italiani, finiva così: "Altri dirà forse, sorridendo, che noi siamo presi dalla febbre dei monumenti. E noi siamo contenti, anzi orgogliosi di aver questa febbre, poichè là dove tutto piega verso i meno alti e meno nobili sentimenti, una tale aspirazione verso le memorie del passato, un tale affetto verso le belle reliquie ereditate dagli avi, ci sembra in chi vi si abbandoni un indizio di generoso animo, e sprone a generosi propositi".

Certo, in lui fu sprone a intenzioni e ad azioni generosissime; e di lui riparleremo lungamente al proposito de' suoi due Musei napoletani. Per ora sentivamo il bisogno di esprimere una parola di vivo rammarico e di viva riconoscenza.

LA DIREZIONE.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXII.

ALCUNE OSSERVAZIONI SUI LAVORI IN FERRO

— Tav. 17, 18 e 19. Dettagli 19 e 20. Fig. 42, 43 e 44 —



acciamole alla buona senza salire in cattedra, se è possibile.

Il ferro si è sempre lavorato, e di fabbri ferrai ve ne sono sempre stati e, come ogni altro genere d'artisti, hanno inconsapevolmente seguito il gusto dei tempi. Così anche lavori artistici in ferro hanno la loro storia, che in Italia, per ora, nessuno si è dato la cura di narrare: hanno la loro storia e i loro stili, che il fabbro ferraio non sarebbe male che conoscesse.

Cosa è lo stile tutti sanno; e sanno che ogni forma d'arte si piega alle esigenze di uno stile. Ma tutte le forme d'arte non vi si piegano egualmente bene e sono più o meno tarde a piegarvisi. Ogni stile è fatto di una serie di forme particolari, ordinate in guisa caratteristica; ora, può darsi benissimo che le proprietà di certe materie lavorabili siano ribelli alle forme caratteristiche di un dato stile. Poichè — gli è inutile — la materia lavorabile non si può violentare; deve pigliar la forma che le sue proprietà indicano: se no, guai! La pietra è pietra e il legno legno; date alla pietra le forme che si convengono al legno e commetterete un errore.

Ecco dove sta la difficoltà degli artisti i quali si danno alle arti decorative. Sta nel sapere adattare la forma alla materia impiegata. E siccome questa legge d'adattamento, essenziale come la luce per lavorare, è sovente offesa, così merita il conto di ricordarla, di quando in quando, al rispetto di chi lavora alla cieca.

Io lo faccio oggi, prendendone argomento da un lavoro artistico in ferro, che rividi ultimamente.

**

Si tratta di una balaustrata onorata, parmi, di due medaglie, una d'oro e l'altra d'argento, e acquistata di poi da una chiesa della Toscana.

La balaustrata è graziosa. In stile del rinascimento, è piena di vilucchi e di rosette assai ben combinate e con bel garbo lavorate, ma — mio Dio! — è sì sottile, delicata e fina che non la direste di ferro, ma di un materiale la cui proprietà principale non fosse quella della robustezza e della resistenza. Gli è così che messa davanti l'altare maggiore, questa balaustrata, per chiudere il recinto dell'uffiziatura, ha avuto bisogno di un rinforzo.

Curiosa! una balaustrata destinata a chiudere un recinto che n'ha bisogno d'un'altra, perchè diversamente lo chiuderebbe soltanto in apparenza!... Non dico: vi sarà della esagerazione in chi, troppo premuroso, credette di avere un oggetto di oreficeria in questa balaustrata in ferro, e pensò di farle la sua custodia; ma il fatto per quanto possa essere esagerato ha il suo lato positivo, degno di essere studiato.

Diamine! un cancello è un cancello e il suo uso è soltanto quello di chiudere a evitare che la gente si inoltri dove non deve assolutamente passare; un cancello anzi è tanto più oggetto degno di considerazione quanto più le ragioni dell'arte vi si accompagnano a quelle dell'uso. Chè — pare un giuochetto di parole

— il bello nelle industrie artistiche non è bello se non è pratico; non essendo pratico non è buono, e il bello non può scompagnarsi dal buono in questo genere di cose.

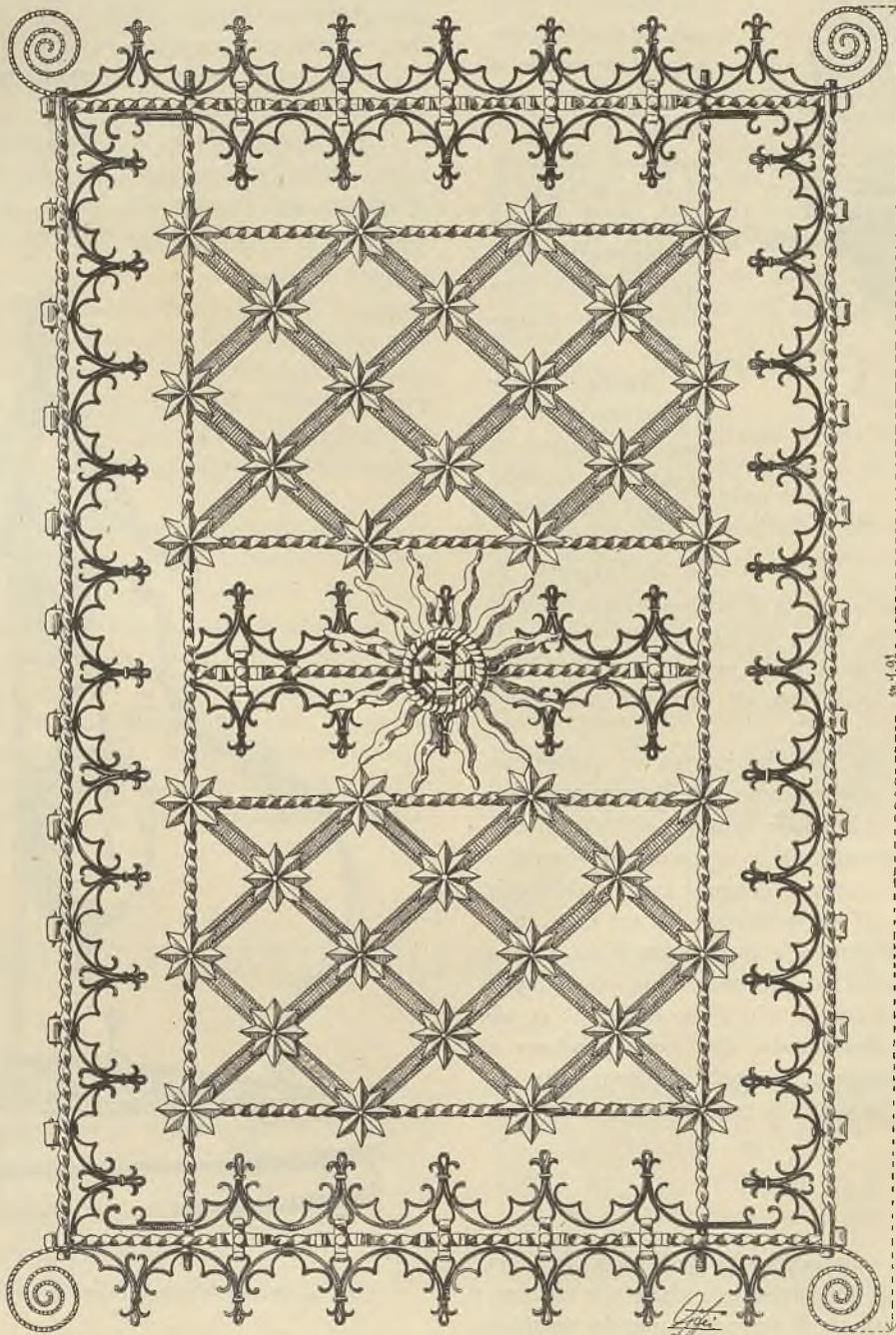


Fig. 42. Inferriata nel palazzo Bagatti-Valsecchi a Milano.



Dunque il ferro può *stilizzarsi* — brutta la idea, orribile la parola — ma nello *stilizzarsi* deve tener conto delle sue proprietà naturali. Sta bene che alcuni fabbri eminenti hanno lasciato delle opere mirabili, che non di ferro ma di latta sembra

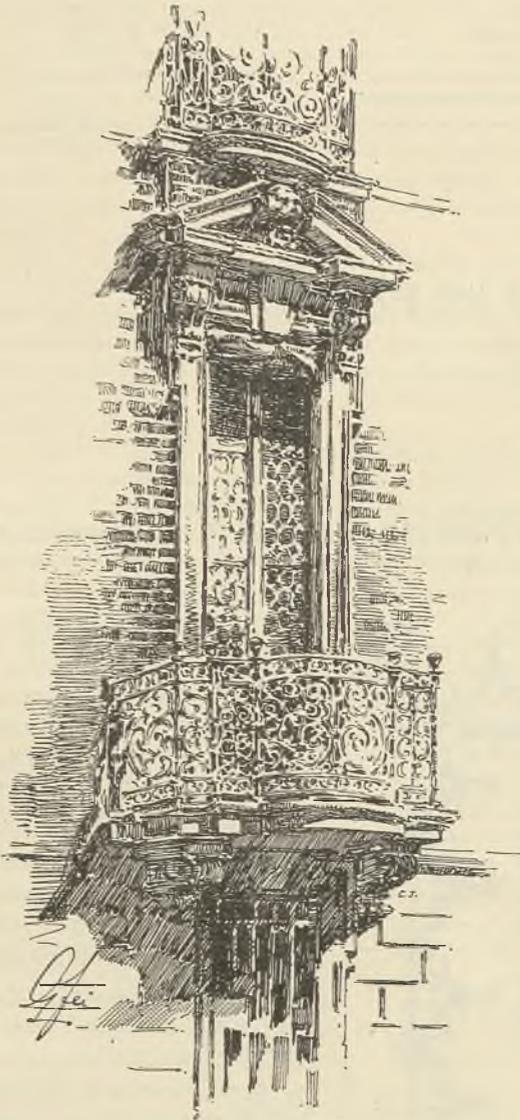


Fig. 43. Balcone del palazzo Bagatti-Valsecchi a Milano.

chesiano, tanto sono bizzarramente e con ogni sottigliezza lavorate; ma l'eccezione non è regola. E se Giulio Serafini d'Aquila ha a Firenze, nel Museo Nazionale, la splendida cornucopia popolarissima, e se di fiori e di foglie sottilissime e vaghe sono ornati i due celebri bracciali di casa Filippi a Monte S. Savino, e se questi magnifici lavori stanno a mostrare che anche il ferro può adattarsi a seguire i sogni della fantasia, non per questo è lecito, io credo, di abbandonarsi in braccio al capriccio e correre all'impensata alla ricerca di ciò che al ferro meno si conviene.

Anche i guerrieri d'una volta avevano la tenuta di parata ma, quando armati fieramente correvano sul campo di battaglia, la

loro tenuta non era più quella bella, fiorita di arabeschi con la quale si presentavano a ricevere dalle dame gli onori della vittoria. E il guerriero per esser tale bisogna che sia un... guerriero. Come il pane bisogna che sia pane, cioè fatto di farina e non d'oro come quello delle novelle. Può esser fatta, se si vuole, qualche riserva su queste mie conclusioni. Si può osservare, per esempio, che il ferro può ricevere una più fina e delicata lavorazione quando si tratti di eseguire degli oggetti di pura decorazione o di puro abbellimento: degli oggetti i quali potrebbero essere eseguiti con qualsivoglia materia. Le speciali proprietà di un materiale, in tal caso, non hanno veruna influenza, quindi l'offesa a queste proprietà, se non scusata, è scusabile. Ciò sta nel caso presente. Una cornucopia, un bracciale non è proprio necessario che siano di ferro: o, almeno, non è rigorosamente domandato che corrispondano a quelle tali leggi di forza e resistenza, le quali sembran nate col ferro; ma un cancello, una balaustrata non possono essere in contrasto con queste leggi.

*
**

Eppoi io mi propongo di combattere un indirizzo che è un abuso. Troppo spesso mi è capitato, nelle mie visite alle officine, di veder *tormentato* e non *lavorato* il ferro; e quando esamino dei lavori in ferro non posso a meno di pensare agli eroi antichi i quali, al dire del Voltaire, avevano tutti una "salute di ferro". E salute cosa è se non vigore e forza? Bel vigore e bella forza — buon Dio! — hanno certe balaustrate e certi cancelli pieni di steli e di rosette e di grappoli, i quali sembrano fatti apposta per falsare le proprietà del ferro in questo secolo "di ferro".

Gli oggetti di ferro di puro abbellimento! Guardate un po' la bella lanterna del Caparra nel palazzo Strozzi. A mio vedere ha un solo difetto: quello di essere troppo architettonica; vale a dire di essere troppo foggiate sì come foggerebbero un tempio di pietra. Ma in compenso ha bella e vigorosa la base a mensola, e galante e originale il coronamento con le sue punte minacciose. È una lanterna che si accompagna meravigliosamente bene al carattere grave e maestoso del palazzo Strozzi, che è — nessuno lo ignora — il più bel palazzo privato di Firenze. Eppoi tutte le belle campanelle in ferro? e i bracciali? Ecco dove si adattano bene i lavori in ferro; in questi palazzi toscani, nei palazzi fiorentini, che colle loro bugne rilevate e in parte grezze e le rade finestre e i coronamenti ampi hanno l'aspetto di fortilizio. Aveano ragione i Greci di dare il nome di Marte al ferro. Che direbbero se vedessero Marte diventato Amore?

*
**

Ma voi, che avete fiducia nell'esame e nello studio delle cose antiche, che in queste trovate il coraggio e la forza per andare avanti, guardate in che modo gli artisti del medio evo lavoravano il ferro: guardate le armature di cui rivestivano le porte, esaminate bene quelle fascie tutte chiodi e punte disposte con garbo su tavole piane, e dite se sia possibile immaginare decorazione più semplice, ragionevole e pratica.

E il medio evo si è splendidamente distinto nei lavori artistici in ferro.

Il Museo di Cluny a Parigi, celebre per molti rispetti, è celebre anche per una collezione di serrature e chiavi, che ebbe in legato dal barone de Mazis. Tra queste serrature alcune medievali nello stile ad archiacuti, sono una bellezza di disegno

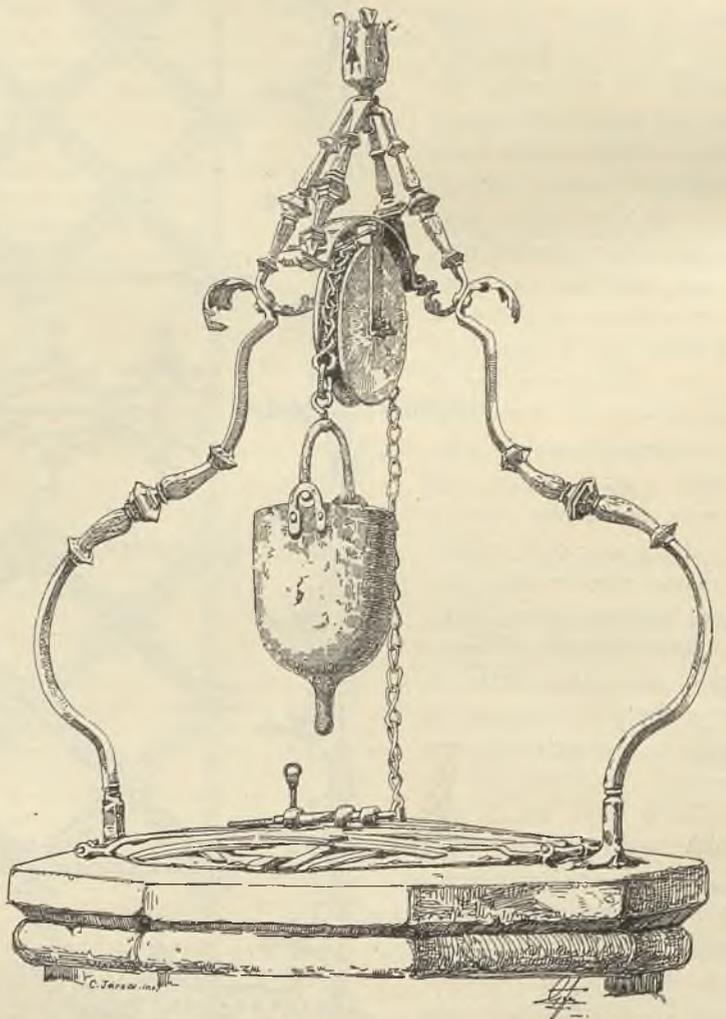


Fig. 44. Carrucola di pozzo nel palazzo Bagatti-Valsecchi a Milano.

e di lavoro. Dicendo così vo' dire che sono composte di forme adatte all'uso e al materiale con cui furono eseguite; lo che, a mio vedere, qui è essenziale. Di una magnifica serratura medievale, d'origine francese, si è arricchito testè anche il Museo nazionale di Firenze che l'ha avuta dalla eredità Carrand, come fu detto nel secondo fascicolo di questa *Arte Italiana*.

Io amo il rigorismo in questo: amo che l'artista-industriale non si dimentichi mai che l'arte la quale coltiva deve servire a un uso, e sia ben persuaso che dove l'arte si scompagna dall'uso ivi l'opera industriale cessa di aver diritto alla pubblica considerazione.

*
* *

Indicato il peccato, ne indicherò ora l'origine e se mi riuscirà dirò due parole sui rimedi.

L'origine del fatto di vedere poco rispettate le leggi di adattamento nei lavori artistici in ferro sta in ciò che coloro i quali disegnano non si rendono esatto conto delle proprietà della materia che trattano. L'ho già detto ed è vecchio aforisma artistico che ogni materia deve ricevere la forma la quale più conviene alle ragioni delle sue proprietà. Molti o tutti sanno che deve essere così, ma in pratica cotale aforisma, semplice come la verità, come questa è giornalmente offeso.

Chi disegna pei fabbri ferrai? Di solito, gli architetti. E gli architetti abituati a maneggiar pietre e graniti o vanno nel troppo architettonico o nel troppo delicato e sottile per amore di contrasto — quasi a sfuggire i difetti che naturalmente derivano dal genere di disegni nel quale sono meglio educati. Se poi il disegnatore è pittore, allora sì che il sentimento della pittoricità — bello e gentile sentimento — allontana dall'amore alle forme artistiche che meglio si convengono al ferro.

Avviene dei lavori in ferro quel che accade di ogni altro genere di lavori — dei lavori di ebanisteria per esempio. Poichè non è nientaffatto vero che un buon architetto possa esser capace di disegnare bene un mobile; dovrebbe esserlo, ma in realtà generalmente non è. Nel disegno dei mobili ci vuole, a così dire, sovrabbondanza di fantasia, che nel disegno delle cose puramente architettoniche non è strettamente necessaria. Ivi l'opera della fantasia deve sempre esser dominata da quella della ragione; nel disegno dei mobili la fantasia può invece correr dietro alle farfalle, come la testa di un poeta — e padroneggiare invece di esser padroneggiata dalle leggi del raziocinio. Tuttociò, ben inteso, colla dovuta discrezione: poichè anche un mobile, sì come una costruzione architettonica, deve intendere al temperamento dell'utile col bello.

Così l'architetto, disegnatore di un mobile, difficilmente immagina cornici e colonne, le quali non ricordino le cornici e le colonne delle case, o certe forme puramente decorative che all'architettura male si converrebbero; l'architetto sdegna queste forme e non se ne giova in nessuna guisa. Col tempo, tuttavia, si può forse adattare all'uso di simili ornamentazioni, ma l'architetto il quale non ha mai disegnato mobili le prime volte, si può esser certi, fa cattiva prova. Eppoi — confessiamole, via — chi dice ch'egli possa riuscirvi bene? L'esercizio delle arti decorative è così fatto: o si ha il temperamento o non si

ha. Qui tornano opportune le parole dell'Alfieri: " mai in arte si creò nulla per artificioso modo, „ e chi non ha la sensibilità delle forme e ha tarda la fantasia nel sognarle e la mano ribelle a fissarle in immagine, è follia che cerchi e provi, che studi e tenti.

*
* *

Ma una via per uscire da ciò ch'io considero offesa alle leggi di adattamento deve esservi. C'è, e semplicissima. Il fabbro *disegni da sè* e nel disegnare segue il suo istinto; non si abbandoni a soverchie ricerche, tanto più se le fa in un campo il quale non è il suo. Chè sovente avviene — e talvolta non senza qualche utilità — che un fabbro cerchi di fecondare l'immaginazione sopra opere che non sono dell'arte sua: da ciò lo squilibrio che combatto. Una bella forma, come una bella donna, fa presto a trascinare la fantasia nei vasti campi dell'ideale; e il povero fabbro ferraio perde la testa e dentro l'officina fa lavori belli ma.... ideali come la balastrata della chiesa di Toscana.

Il fabbro disegni da sè, ma non discompagni mai la sua opera artistica dalla esperienza che ha acquistato quale pratico lavorante battendo il martello sul ferro infocato. Solo in questo caso l'opera sarà rivestita di forme adattate alla sua natura. Se no anche lui sarà preso per un poeta — cosa che ad un fabbro ferraio non istà bene.

ALFREDO MELANI.

Nota. — Ad illustrazione delle precedenti OSSERVAZIONI diamo la *Tavola 19* ed il *Dettaglio 19*, ove è tracciato il disegno geometrico del Cancellò magnifico, il quale protegge l'ingresso del palazzo dei signori Bagatti-Valsecchi in Milano dalla parte di via Gesù; diamo la veduta di uno dei Balconi (*Fig. 43*), della Carrucola del pozzo (*Fig. 44*) e di una Inferriata (*Fig. 42 e Dettaglio 20*) pure nel palazzo di quei due fratelli, i quali uniscono al vivo amore ed all'ampia intelligenza dell'arte, la più liberale cortesia.

Diamo pure nelle *Tavole 17 e 18* due coperte metalliche di serrature.

La prima un gentile e ricchissimo lavoro fiorentino del secolo XVI, ornato di figure e di trofei, e destinato certamente ad uno scrigno di gran lusso.

La seconda di maniera francese, pure del Cinquecento, tutta ad ingegnosi ornamenti intrecciati e traforati, i quali nascondono il complicato congegno, ove, oltre il serrame a chiave, trovano luogo anche due chiavistelli.

Codesti due bellissimi esempi di opere metalliche si vedono in quella collezione del conte Pace, che ora sta nel Museo artistico-industriale di Roma, e di cui diede notizia nello scorso numero di questo Periodico il chiarissimo Direttore di esso Museo, scrivendo di quell'istituto, il quale con le sue raccolte e con le sue scuole si rende sempre più degno della capitale d'Italia.

XXIII.

VOLTE DIPINTE NELLA CERTOSA DI PAVIA

— Tav. 16 —

a decorazione pittorica costituisce una fra le prime attrattive della Certosa di Pavia. Le volte delle navate e le cappelle laterali sono tutte dipinte quali sul gusto del più brillante Cinquecento, quali sul gusto nervoso e sovrabbondante del Seicento.

Quelle che noi riproduciamo appartengono al Cinquecento e sono opera di quell'Ambrogio Borgognone (1)

(1) Ambrogio da Fossano, detto il Borgognone, nacque, credesi, fra il 1450 e il 1460 e non a Fossano ma a Milano. La famiglia Fossano o Fossani viveva in Lombardia anche in tempi recenti. Il nonno o il bisnonno di Ambrogio emigrò forse dal borgo piemontese di Fossano a Milano, e uno dei suoi antenati si sarà trattenuto in Fiandra (pensa il Lermolieff) la quale era chiamata dagli italiani Borgogna ed avrà avuto, perciò, il soprannome di Borgognone. Ambrogio morì probabilmente di peste a Milano nel 1523. Aveva un fratello minore, Bernardino, pittore anche lui.

che tante belle cose fece per questa Certosa e tanto alto artista fu che fino a ieri venne riputato autore della facciata splendida, la quale, opera in gran parte di Giovanni Antonio Amadeo o Omodeo, egli probabilmente contribuì a far bella e ricca colla sua fantasia e la sua mano di decoratore.

Ambrogio Borgognone fu decoratore eminente. Fece

Ambrogio Borgognone, nella scuola milanese occupa il medesimo posto di Pietro Perugino in quella di Perugia, di Lorenzo Costa e il Francia nella bolognese, del Panetti nella ferrarese, di Francesco Morone in quella di Verona, e fu secondo ogni probabilità scolaro di Francesco Foppa che è il vero maestro di Bernardino Luini, il Raffaello di questa scuola. Come venne osservato da vari, il Borgognone non sentì alcuna influenza dalla presenza a Milano di Leonardo da Vinci — questo gran pittore, questo grande pensatore, questo uomo mirabilmente universale.



splendidi quadri di cavalletto, ma la tavolozza del pittore di pale egli adoperò colla medesima disinvoltura nella decorazione; così Ambrogio da Fossano eseguì alla Certosa non solo le vòlte o fors'anche i tondi soli delle vòlte da noi riprodotte, ma altre pitture decorative nelle cappelle e nel capocroce, il quale potrebbesi dire il luogo della Certosa in cui il valore singolare del Borgognone si rivela di più.

Quivi egli si fa onore e come pittore figurista e come pittore ornatista.

Le nicchiette contigue ai grandi absidi laterali del capocroce sono finissime dal punto di vista decorativo, colle voltine semisferiche a cassettoni, colla sfilata di putti, colle inquadrature semplici e serie; e il resto della parete cui appartengono queste medesime vòlte è degno di molta considerazione per quanto non s'imponga per particolarità ornamentali di uno spirito e di una andatura nuova.

Si sa, il rinascimento, tuttochè fino, delicato e geniale, aveva i suoi soliti tipi. Pilastrini con candelabrini pieni di fiori, di uccelletti e di vilucchi, ghirlande verdeggianti intorno a medaglioni energicamente dipinti e nastri svolazzanti e inquadrature e fregi pieni di putti volanti, balzanti, ridenti, saltanti.

A cotal genere di decorazione si attenne il Borgognone sul capocroce di cui parlo, dove qual figurista si rivela maestro in due affreschi nelle callotte degli absidi; uno dei quali — quello a destra venendo dalla porta d'ingresso del tempio — soprattutto interessante per esservi dipinto in ginocchio il duca Gian Galeazzo Visconti, fondatore della Certosa, con in mano il modello del tempio insigne nell'atto di offrirlo alla Vergine vo-

lante in un cielo azzurro — di quell'azzurro che sognano i poeti.

Attigue sono dunque le vòlte che pubblichiamo, il cui autore ho detto essere il Borgognone nei tondi, e pel resto nè so nè si sa. Forse lo stesso Borgognone? È possibile.

O almeno è possibile che abbia ideato il motivo generale delle vòlte, e i decoratori sotto la sua direzione abbiano dato forma definitiva al suo pensiero.

Non esistono documenti che riguardino i particolari della decorazione che ci interessa. Nè è da meravigliarsi di ciò quando si rammenti che non si conosce nemmeno chi fu il primo architetto della Certosa. Comunque sia le vòlte sono belle — questo è l'importante.

La vòlta che piglia il maggior posto nella nostra tavola è l'ultima della navata di mezzo dalla parte dell'altare maggiore, quella che piglia il minor posto è la seconda della navata minore di sinistra.

Non ho nulla da dire intorno al loro pregio artistico. La riproduzione è sì fedele che ogni lettore può vedere da sé che trattasi di lavori considerevoli.

Aggiungo solo che le vòlte sono assai in buon stato, che il rosone colle fiamme del centro è di legno, quindi in rilievo, e che sul posto fanno bene anche perchè si trovano alternate a un altro genere di vòlte meno lavorate di queste e cioè tutte a fondo azzurro stellato che pare una imitazione del cielo, suprema aspirazione dei credenti in una vita non dolorosa come questa.

La Tavola 16 venne riprodotta da un rilievo che il giovine Cesare Greco, della Scuola superiore d'Arte applicata all'Industria in Milano, eseguì or non è molto qual saggio di studio come premiato nel concorso annuale governativo della Scuola.

XXIV.

CORNICETTA DEL XV SECOLO

NEL MUSEO ARTISTICO MUNICIPALE DI MILANO

— Dettagli 21 e 22 —



La cornicetta che pubblichiamo, delicatissima nelle modanature e finissima negli ornati, appartiene all'arte così detta classica del XV secolo.

Il Museo artistico di Milano possiede molte cornici, ma nessuna più elegante di questa. Non si distingue, badisi, per l'originalità del suo assieme — chè varie cornici di quest'epoca sono somiglianti alla nostra — e neanche, se vuolsi, per il motivo degli ornati; ma si distingue da molte della sua epoca per le proporzioni che non potrebbero essere più eleganti. Bellissimo il rettangolo che dovrebbe incorniciare il dipinto; ben combinate le mensolette con la accentuata incurvatura della loro cimasa. E l'ornato dipinto? Noi vorremmo che la pittura sulle cose artistiche di legno fosse rimessa in uso. Con nessun altro mezzo potrebbesi ottenere tanta efficacia d'effetto. L'intarsiatura, direte: ma la pittura costa meno. La pittura della cornicetta è tutta ornamentale, e, per quanto simmetrica, è degnissima di considerazione; poichè nella simmetria dei motivi che la compongono non ha quella andatura pedantesca scolastica che fa essere una parte eguale matematicamente all'altra: sì eguale, come se fosse *ribattuta* e fatta collo stampino. I motivi simmetrici della cornicetta nostra sono eseguiti da una mano agile e direi quasi maestra, che il sentimento vi mette nell'atto del lavoro, non la fredda riflessione. Ciò è più notevole di quanto possa apparire al superficiale osservatore, stando in ciò il gusto dell'artista che dipinse; poichè se egli non fosse stato un artista avrebbe tutti geometrizzati i motivi dell'ornamento, sì come seguirebbe oggi — oggi che si è troppo amici del compasso.

Le stortignature delle curve sono i segni palesi di un'anima che sente — e nell'arte l'anima è tutto. Purtroppo ora sono

più in favore gli ornati dove le incurvature sembrano tracciate con le seste, e i fiori sono fra loro egualissimi di dimensioni e di forme. Ma, badisi, traverso l'artificio e lo sforzo che esige tanta pedanteria il gusto dell'artista si offusca e l'arte se ne va. Perciò, ponendo mente ai risultati che ottennero gli artisti del XV secolo anche nelle cose minute, come potrebbe essere considerata la presente cornicetta, i giovani si disabitano dalla simmetria, che fa fredda l'idea dell'arte e gelida la forma.

Una cornicetta come questa doveva contenere un dipinto molto considerevole; ma che dipinto contenesse e da dove sia venuta è ignoto. Le notizie che abbiamo potuto raccogliere stanno in un modesto cartellino, il quale il solerte Direttore del Museo, Marchese Carlo Ermete Visconti, ebbe cura di fare apporre dietro alla cornicetta. Vi si legge: "Acquisto Scuola da Achille Cantoni 1890 L. 1200. "

"Acquisto Scuola „ per chi lo volesse sapere significa essere stata acquistata la cornicetta coll'entrata annuale della Scuola superiore d'Arte applicata all'Industria, la quale da vari anni è annessa al Museo.

La nostra tavola rende conto anche del fianco della cornicetta, tinto di nero un po' riscaldato dal giallo, se non isbaglio. Nel guardare questo fondo pensai: È egli possibile che nella intenzione del decoratore ci fosse di fiorire anche tal fianco di ornamenti intrecciati sì come quelli della facciata?

Gli ornamenti neri spiccano sopra un fondo a oro granulato, tranne in certi fiori centrali, da cui si distaccano galantemente i vilucchi arcuati pieni di foglie. La cornicetta è in buono stato: manca solo qua e là della pellicola dell'oro.

A. M.

LA PROSPETTIVA PARALLELA NEL DISEGNO DELLE ARTI INDUSTRIALI

— 3.º (Vedi Fascicoli 1.º e 3.º) —

APPLICAZIONI PER IL FALEGNAME, LO STIPETTAJO, ECC.

Sia ora da costruirsi uno sgabello a gradinata del quale furono disegnati la pianta ed il fianco in proiezione ortogonale.

Per darne anche la Prospettiva parallela, si traccierà (Fig. 45) la pianta in iscorcio della sua ossatura, in modo da vedere sulla stessa le basi prospettiche dei pezzi verticali, a qualunque altezza si trovino. Indi si innalzeranno dagli angoli di queste basi altrettante verticali che vanno limitate, come si è detto, secondo le altezze offerte dal fianco. Nessuna difficoltà per tracciarvi in seguito i contorni delle tavole, le cui sporgenze si fissano prima a posto nella pianta prospettica dell'ossatura.

Chi scrive, si rivolge specialmente ai suoi colleghi di insegnamento, i quali potrebbero forse obiettare che le loro scuole sono sprovviste di modelli adatti per esercitare su questi gli allievi nella prospettiva in discorso. Non v'ha scuola, per quanto modesta, che manchi di un tavolo, di una lavagna, di panche, sgabelli o banchi da disegno, di portamodelli ecc. Si facciano dunque fare agli scolari i rilievi in proiezione ortogonale di tutti questi mobili, abbondando di sezioni e dettagli. Ciò fatto, colla scorta di questi disegni, nell'eseguire i quali l'alunno prese esatta conoscenza dei soggetti, senza occuparsi più degli originali si passi al disegno della loro pianta in iscorcio e quindi alla proiezione obliqua.

Ecco nelle Fig. 46, 47 e 48 tre disegni tratti da mobili scolastici.

Noi crediamo che dopo alcuni di questi esercizi per impraticarsi delle semplici regole, l'allievo intelligente possa segnare il suo mobile od il suo dettaglio costruttivo obliquamente, misurandolo anche direttamente sul vero senza bisogno di preventivi disegni.

Per il falegname modellista offriamo un breve esempio, tolto a prestito dal sullodato Professor Boidi (1). Trattasi di determinare la proiezione obliqua di un sostegno avente un anello cilindrico entro il quale passa un'asse, pure cilindrico, perpendicolare al piano di proiezione.

La proiezione obliqua di questo sostegno (Fig. 49) può essere determinata senza il concorso della proiezione orizzontale; basta conoscere la lunghezza dell'asse cilindrico, dell'anello e di tutte le parti del sostegno perpendicolari al piano verticale. Sia ora $a b c d e f g$ la proiezione verticale di questo sostegno, la prospettiva della base $a b c d$ avrà i suoi lati perpendicolari al piano verticale inclinati secondo un angolo di 30°; i cerchi poi, che formano la base del cilindro e dell'anello, essendo tutti paralleli al piano

verticale, hanno il loro centro sulla retta $m n$ che rappresenta l'asse del cilindro, e i centri saranno o, o', o'', o''', o'''' , coi quali si descriveranno tutti i cerchi, che formano il contorno del sostegno.

(1) *Principi delle Scienze del Disegno o Guida teorico-pratica per l'insegnamento ragionato del disegno geometrico-tecnologico* per il Prof. Giuseppe Boidi. — Torino, Tomaso Vaccarino, 1872.

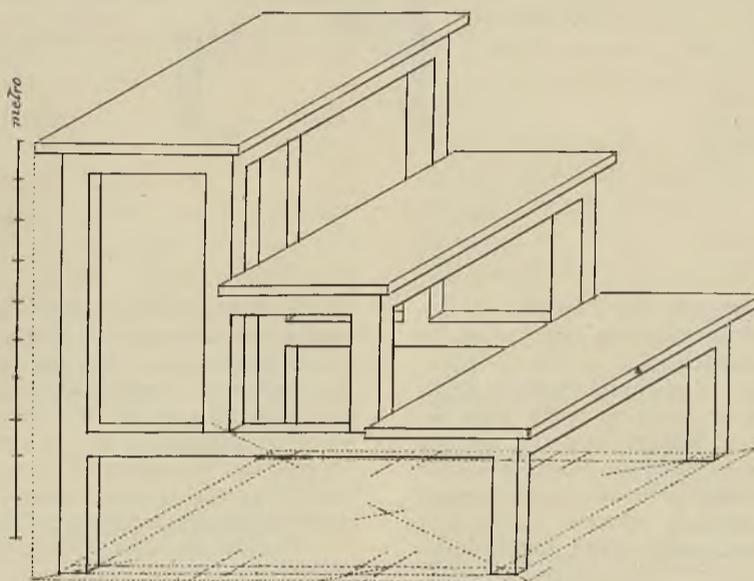


Fig. 45.

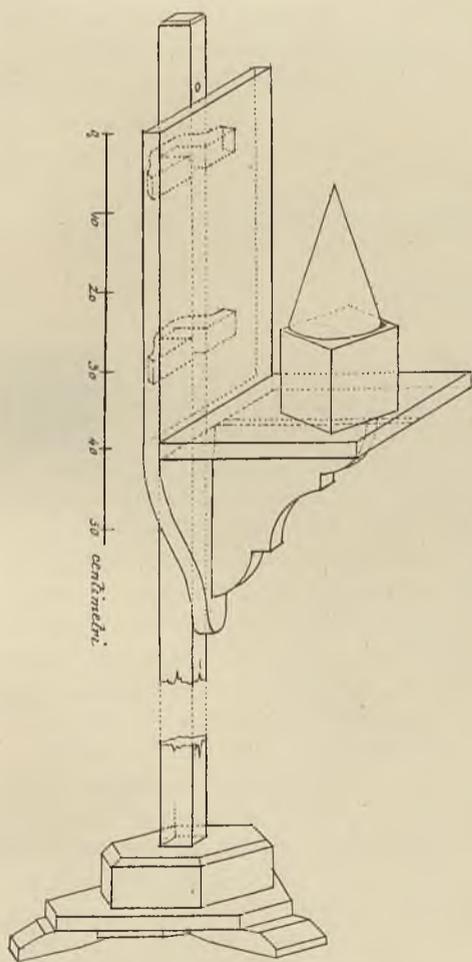


Fig. 46.

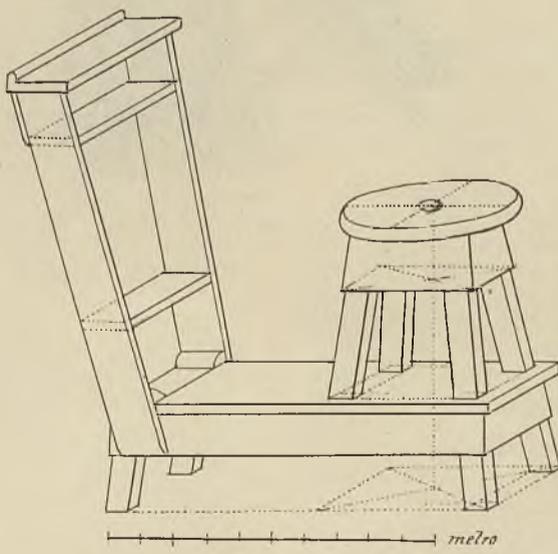


Fig. 47.

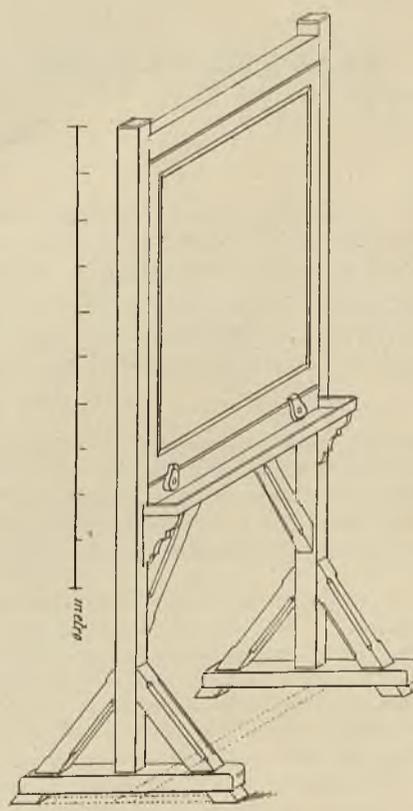


Fig. 48.



La Fig. 50 mostra uno schizzo di quell'organo cinematico ben conosciuto, che dicesi *eccentrico*, tanto importante per la trasformazione del moto circolare in rettilineo alternativo, e del quale non v'ha macchina a vapore, locomobile o fissa, che non sia fornita. Come nella figura precedente, tutte le circonferenze sono parallele al piano verticale, quindi evitato l'imbarazzo degli scorci curvilinei.

La magnifica raccolta di modelli di Cinematica del Cav.

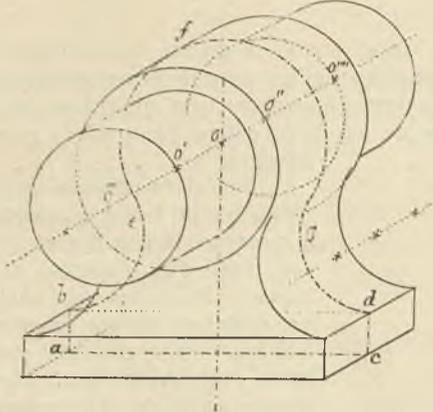


Fig. 49.

spettiva parallela ai disegni di *Topografia* (1). Consiste nel costruire l'elevazione o l'alzato geometrico degli oggetti, sopra la proiezione orizzontale o pianta dei medesimi.

Tale costruzione si effettua sempre alzando da ciascuno degli angoli della pianta delle verticali, sulle quali si porta tutta la rispettiva loro altezza. Sicchè in questo disegno non vi è scorcio, nè nella pianta, nè nell'alzato; solo esso ha luogo in quelle faccie degli oggetti, le quali, giusta la posizione della loro pianta, sono oblique alla linea di terra. Eccone le facili norme:

1.º Facciasi la pianta dei fabbricati, ponti, canali, laghi, fiumi, boschi, alberi isolati, rialzi od avvallamenti di terreno, e generalmente tutti gli accidenti del suolo rappresentati nella *Mappa*;

(1) *Corso elementare metodico e pratico di Disegno Geometrico* per A. e C. — Torino. G. B. Paravia, 1881.

Blotto di Torino offre ampio campo agli scolari ed agli insegnanti per l'esercizio delle proiezioni oblique. Nè i vantaggi ottenuti per questo studio si limiteranno ai modellisti falegnami, ma saranno ancora più propri e più necessari ai fabbri meccanici, dei quali abbiamo oggidì copia numerosa, senza che al numero corrisponda la istruzione e lo sviluppo intellettuale a questa conseguente.

Troviamo utile di ricordare anche l'applicazione della Pro-

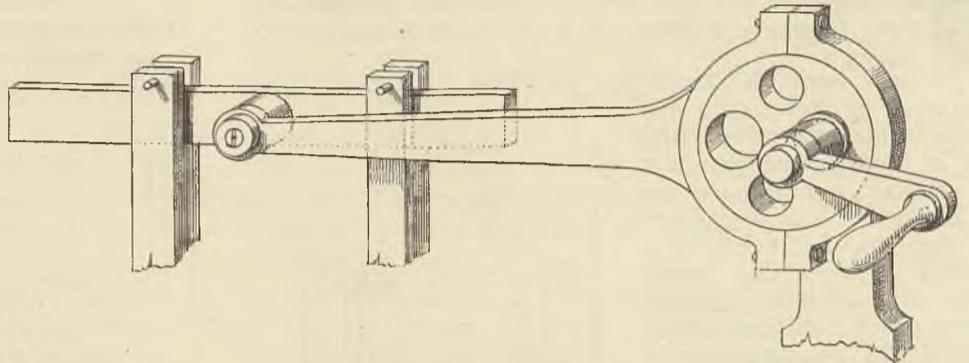


Fig. 50.

2.º si alzino delle *verticali* da ogni angolo della pianta e da ogni punto notevole di alzamento od abbassamento del terreno; 3.º si porti sopra ciascuna di queste verticali la *totale altezza sua rispettiva*, presa sulla scala della *Mappa*; 4.º infine si uniscano questi estremi di altezze con rette e con curve, in maniera da presentare un aspetto gradevole e che imiti, per quanto è possibile, la natura.

È questa la così detta *Prospettiva a volo d'uccello*, e ne presentiamo un esempio nella Fig. 51.

Chiudiamo, a costo d'essere chiamati pedanti, colla raccomandazione di adoperare squadrette campionate e matite abbastanza dure. Sono questi validi ajuti alla diligenza dell'operaio intelligente per arrivare alla massima esattezza, qualità più che mai necessaria a ben disegnare la Prospettiva parallela.

(Continua).

B. LAVA.

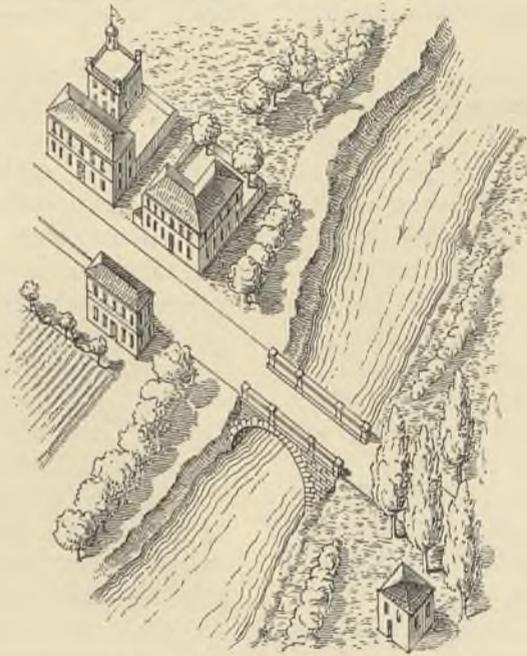


Fig. 51.

XXVI.

DUE PILASTRI DEL RINASCIMENTO NEL MUSEO CIVICO DI PADOVA

-- Tav. 20. Dettagli 23 e 24. Fig. 52 --



Fig. 52. Veduta dei due pilastri.

rediamo che a quasi tutti coloro i quali fanno professione di studiare ed insegnare l'arte degli ornamenti sia balenata l'idea di formarsi una raccolta di foglie naturali, col proposito di disegnarle o plasticarle a vantaggio della propria scuola.

Questo pensiero fu da taluno, più intraprendente, anche tradotto in azione con maggiore o minore merito e diversa fortuna.

Troviamo nella storia dell'antichità la prima idea di queste importanti applicazioni, che nel Cinquecento giunsero ad alta perfezione. In tempi a noi vicini se ne occupò quel cervello bizzarro del Milizia nel suo *Trattato elementare di Architettura civile*, e più tardi se ne occuparono l'Hüttenkofer in *Vergleichende Architektonische Formenlehre*, il Lienard nella sua bella raccolta di tavole sulla decorazione, il Ruprich-Robert nella sua *Flore ornamentale*, l'inglese Hulme in *Plants their Natural Growth and Ornamental Treatment*, e moltissimi altri stranieri, oltre a molti italiani, fra i quali ci vengono in mente innanzi tutti il Bellini, poi il Mola, il Seri, il Rocchi, il Palazzi, il Buonpensiere, l'Allegri di Venezia, il Cecon ed il Canella di Padova, ecc. ecc.

Dopo una parola di lode a tutti codesti valentuomini e ad altri che non ci rammentiamo, conviene incoraggiare tutti gli insegnanti ad occuparsi di qualche raccolta analoga, a beneficio della istruzione, specie nelle dolci e bramate vacanze autunnali.

Alla decorazione dipinta basta che le foglie mostrino eleganza di contorno e vivacità di colorito. La ornamentazione plastica invece esige qualcosa di più, lasciando da canto le foglie che non offrono nell'insieme e nei margini quello svariato scambio di piani, che si riscontra a preferenza nell'alloro, nella quercia ed in qualcuno dei nostri alberi più comuni.

I pilastri che si mostrano ai cultori dell'arte in questo Periodico, sono uno degli esempli più splendidi del vero applicato alla

scultura ornamentale. Hanno pianta quadrata, e il capitello ornato da otto volutine accoppiate a due a due, come vedesi nel capitello ionico dello Scamozzi. Ogni faccia del fusto, nello sfondo incorniciato, contiene una pianta, la quale partendo da un tronco inferiore si innalza in due rami laterali, intrecciati a metà dell'altezza e terminanti superiormente in due ciuffi ricurvi adorni di foglie, di fiori e di frutta. Ogni comparto rappresenta soggetto differente, sempre imitando la natura. Abbiamo la palma coi datteri, l'alloro e l'edera colle bacche, la rosa fiorita, la vite con pampini e grappoli d'uva, il pero, il nespolo ed il cedro coi loro frutti.

In questo lavoro interessante vediamo bandita quella rigida simmetria, che fa sembrare le sculture ornamentali tanti pezzi formati a stampo; anzi anche gli otto fregi dei capitelli sono affatto variati. Il tutto è trattato con una finezza ed eleganza che innamora, da uno scalpello maestro del principio del secolo XVI; e la scorniciatura e gli ovoli fanno ricordare quelli della Loggia in Piazza già dei Signori, ora Unità d'Italia, detta la *Gran Guardia*, che Annibale Bassano, sulle norme dei fratelli Lombardi, ideava intorno al 1490.

I due pilastri appartenevano in origine al Monastero di S. Giustina, la cui grandiosa chiesa, cominciata nel 1512, fu compiuta nel 1532. Erano destinati probabilmente a decorare l'ingresso a qualche giardino di quei monaci; indi passarono alla Chiesa succursale di S. Daniele, ove fiancheggiavano il cancello della casa canonica; e di là furono levati pochi anni or sono, per saggia disposizione del Municipio, e collocati nel civico Museo. Essi furono forati più volte lungo il fusto per fissarvi cardini e cancellate, e mostrano tuttora le tracce profonde di quelle manomissioni.

Diamo nella *Tavola 20* il disegno dell'insieme e delle formelle più varie, nei *Dettagli 23 e 24* lo sviluppo al vero della parte superiore e nella Iniziale di questo breve scritto (*Fig. 52*) una vedutina complessiva dei due pilastri, i quali appariranno, speriamo, degni della considerazione degli artisti, e tali da servire d'ottimo esemplare a chi vuole applicar la natura ai prodotti dell'industria.

B. L.

XXVII.

LE SCUOLE D'ARTE INDUSTRIALE E LE SCUOLE PROFESSIONALI

GIUDICATE ALL'ESPOSIZIONE NAZIONALE DI PALERMO

Gra la prima volta che i saggi di un grandissimo numero di Scuole d'Arte applicata alle industrie, di Scuole d'Arti e Mestieri e di altre consimili si vedessero ordinatamente riuniti. Sarebbe una colpa del nostro Periodico se lasciasse passare questa occasione, che si rinnoverà soltanto fra molti anni, senza accennare a qualcuno degli ammaestramenti derivanti da tanti agevoli esami e confronti; nè sapremmo farlo meglio che riproducendo alquanti brani del lungo rapporto ancora inedito, steso con prudenza e con garbo dal relatore della Giuria per l'*Educazione ed Istruzione tecnica*, il signor professore Salvatore Romano di Palermo.

Alle 113 scuole, sussidiate dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, altre, municipali, provinciali, private, stavano accanto; si passava dagli Istituti, che dispongono di mezzi larghissimi, ad Istituti umili, che vivono con poche centinaia di lire, dagli Istituti celebri di popolose città agli Istituti ignorati di povere borgate. Innanzi a questa gran copia e varietà di materia la relazione del Giuri deve procedere spesso affrettatamente.

Per esempio sulle Scuole superiori d'Arte applicata alle industrie dice assai poco. Noi suppliremo in seguito via via a tali lacune; perchè è nostra intenzione che l'*Arte Italiana* studii, in appositi e schietti articoli, le condizioni dei principali nostri Istituti artistico-industriali, mostrandone i pregi, ma svelandone altresì i difetti od i vizii.

Ecco intanto la relazione:

La denominazione, l'ordinamento ed i programmi delle Scuole, chiamate con titolo generale *Scuole industriali e professionali*, sono differentissimi. In alcune s'insegna solo il disegno e la plastica; in altre s'impartisce anche l'insegnamento elementare e quello di altre materie letterarie e scientifiche; talune hanno dei laboratori in cui gli allievi ricevono l'insegnamento pratico; altre hanno annesse delle officine.

La Commissione, convinta che il compito della Giuria di una Mostra è limitato all'esame dei prodotti e dei documenti presentati, si è attenuta a questo, premiando quelle scuole che dagli oggetti esposti appariva avessero dato buoni frutti. Di certe scuole però mancavano molti elementi essenziali per il giudizio, non avendo i capi di esse curato di mandare saggi di tutti i rami d'insegnamento ed una sincera e completa serie di studii, dalla quale si potesse con certezza rilevare quale è stato il metodo seguito. Ed un'altra difficoltà gravissima ha incontrato la Commissione per poter giudicare convenientemente di molte scuole: il non esservi cioè nei lavori degli allievi indicato l'anno in cui



sono stati eseguiti. Il Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio aveva ordinato ai Direttori delle Scuole, da esso dipendenti o sussidiate, di far ciò; ma pochi hanno eseguito questa prescrizione. Ora il sapere con certezza, quali i prodotti dell'ultimo anno scolastico e quali i prodotti degli anni precedenti, è cosa importantissima per conoscere lo stato presente di una scuola, e se essa progredisce. Sarebbe quindi opportuno che nelle future Esposizioni non si accettasse disegno o altro compito, in cui non fossero scritti la data, il nome dell'allievo e del maestro ed il visto del Direttore.

Solo così potrà evitarsi che i saggi esposti da una scuola sieno una artificiosa raccolta delle cose migliori eseguite in un lungo periodo di tempo.

Malgrado questi ed altri inconvenienti, che sempre si sono deplorati nelle Esposizioni, e a qualcuno è difficile porre rimedio, la Commissione, esaminando tutto ciò che le singole scuole han mandato, si è potuta convincere che del buono in ogni categoria di scuole ce n'è, e molto.

Ai Musei artistici industriali di Napoli, Roma, Milano, Palermo e Torino sono annesse delle scuole, i cui prodotti si ammirarono alla Mostra.

Di un pregio più unico che raro sono parecchi fra gli oggetti che vi aveva esposti il *Museo artistico industriale con iscuole-officine* di Napoli, il quale, fondato da Gaetano Filangeri Principe di Satriano nel 1880 ed aperto nel 1882, ha oramai sette scuole e sei officine. Le scuole sono di disegno, di ornato architettonico, di decorazione, di plastica; ed i disegni, gli acquerelli, i dipinti, i modelli in gesso ed ogni altro saggio in esse eseguito provano l'ottimo metodo e la valentia degli insegnanti. Le officine congiunte alle scuole, e nelle quali s'impartisce l'insegnamento plastico, sono: di ceramica, di fusione in bronzo ed altre leghe metalliche, di oreficeria, di stipetteria, d'incisione, di litografia e di cromolitografia. I lavori compiuti in queste officine sotto l'abilissima direzione del sig. Giovanni Tesorone Direttore tecnico e Filippo Palizzi Direttore artistico sono tali, che pochi istituti scolastici italiani e stranieri possono vantare di simili. Anzi, in alcuni rami l'eccellenza e la singolarità di alquanti prodotti distinguono questo istituto da ogni altro e destano viva ammirazione.

Il *Museo artistico industriale* di Roma, istituito dal Municipio nel 1874, ha mandato alla Mostra pregevolissimi saggi degli alunni delle scuole che vi sono annesse. In dette scuole s'insegna la decorazione pittorica, il comporre nei vari modi la modellazione, la decorazione in plastica, la scultura in legno, in marmo e stucco, la decorazione per arti metalliche.

Poco men giovane di quello di Roma è il *Museo artistico* municipale di Milano, al quale va annessa una scuola superiore d'arte applicata alle industrie. In essa si ha cura che gli alunni, i quali tutti sono giovani operai, facciano lavori relativi alla propria arte. Dell'ottimo ordinamento di questa scuola sono chiaro indizio i molti e pregevolissimi lavori esposti.

Il *Museo artistico industriale con iscuole-officine* di Palermo è una istituzione sorta per privata iniziativa nello stabilimento artistico del benemerito prof. Vincenzo Ragusa, che con pari e vivo affetto coltiva la scultura e le arti industriali. Nel 1885 divenne Istituto pubblico, e tale fu riconosciuto e confermato dal Governo con R. Decreto del 3 Marzo 1887. Vi sono due sezioni, la maschile frequentata da 81 alunni, e la femminile da 14 giovanette. Sebbene l'ordinamento di questo Museo e delle scuole ad esso congiunte sia ancora imperfetto, pure dai lavori presentati rilevasi che ha dato buoni frutti.

Il *R. Museo industriale* di Torino ha molta rinomanza, e per le sue ricche collezioni di oggetti attinenti alle industrie e per l'istituto d'istruzione superiore che vi è congiunto. Però in questa quarta Mostra nazionale non ha esposto che un Album con disegni e quattro studi di modellazione riprodotti in gesso. La Giuria quindi non ha potuto prendere in esame che solo la scuola di ornato a cui questi saggi appartengono, e di essa sola ha dato giudizio attribuendole una medaglia d'argento.

Oltre alle scuole d'arte applicata alle industrie annesse ai mentovati Musei artistici industriali, parecchie altre ve ne erano alla Mostra; e tra queste degne di molta considerazione quella di Venezia, premiata con medaglia d'oro, e poi quelle di Macerata, di Verona, di Cagliari e di Reggio Calabria, premiate con medaglia d'argento.

Poco dissimili alle scuole denominate *scuole d'arte applicata all'industria* sono, sì per il fine a cui mirano, sì per gli insegnamenti che si impartiscono, quelle che in gran numero figuravano alla Mostra o con il titolo di *scuole d'arti e mestieri* o con quello di *scuole di disegno applicato alle arti* o con l'altro di *scuole tecniche per gli operai*. In tutte queste scuole s'insegna il disegno, la plastica ed in alcune l'esercizio d'uno o più mestieri, e se vengono denominate in una maniera piuttosto che in un'altra egli è perchè così piacque a chi le ha istituite. Le più antiche ordinariamente si chiamano *scuole tecniche operaie* o *per gli operai*; e questo è appunto il titolo di quelle di San Carlo, sorte a Torino nel 1850, di quella istituita a Palermo nel 1863 e di quella nello stesso anno fondata a Campiglia Cervo. Il nome di tecniche fu dato ed è mantenuto a queste scuole con maggior proprietà di linguaggio che non lo sia alle altre che la legge sulla P. I. denomina tecniche, mentre sono scuole di coltura generale, di complemento alle elementari. Quelle nate in seguito sono dette *scuole professionali operaie* o *scuole di disegno per gli operai*. Le più recenti s'intitolano *scuole d'arti e mestieri* e *scuole d'arte applicata all'industria*, e, secondo i tipi tracciati nelle circolari emesse il 7 Ottobre 1879 ed il 24 Gennaio 1880 dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, il primo titolo dovrebbe darsi a quelle in cui si impartiscono insegnamenti artistici e scientifici, il secondo a quelle in cui si danno soltanto insegnamenti artistici. Ma questa norma non viene affatto seguita.

La Commissione, esaminando i saggi inviati da tutte queste scuole, ha osservato che se in molte d'esse il disegno s'insegna con giusto indirizzo, in alcune s'insegna in modo non rispondente al fine d'una scuola, che non deve creare artisti nè architetti, ma buoni artigiani. Ed in vero v'ha delle scuole che, lungi dal mirare con spirito pratico alle arti industriali e decorative, si

perdono nel disegno di figura puramente artistico, nel paesaggio, ed in altri esercizi da dilettaanti; ed è ben naturale che gli allievi di queste scuole non avendo una buona preparazione sieno poi impacciati e fiacchissimi nel disegno applicato alle arti industriali.

La Commissione ha pure osservato che in certe scuole, nelle applicazioni del disegno si tiene poco conto di quelle industrie, che si coltivano o si potrebbero con ragione coltivare nel paese in cui la scuola ha sede. Eppure è questo uno dei modi più efficaci di rendere fruttuose le scuole, le quali difficilmente possono far nascere nuove industrie, ma possono e debbono sviluppare e perfezionare quelle esistenti. Quanta utilità arrechino le scuole industriali e professionali, che preparano buoni operai alle industrie locali, mai si era potuto in Italia così bene chiarire come in questa Esposizione nazionale. È opportuno il mostrarlo con qualche esempio.

Dal circondario di Monza sono stati mandati i lavori di parecchie scuole. Tre, nelle quali s'insegna il disegno, la plastica e l'intaglio in legno, hanno sede a Lissone, a Meda e a Barlassina, e sono dirette tutte e tre assai bene da Antonio Perego, abile e zelantissimo insegnante a cui la Commissione (eccettuando alla regola impostasi di non dare diplomi di collaborazione) conferì un diploma di 1° grado. Or bene dallo stesso circondario di Monza sono stati inviati molti e pregevolissimi prodotti di parecchie fabbriche di mobili ed arredi; e la Giuria della Divisione ha premiato con medaglia d'oro due industriali di Meda e di Lissone.

A Grottaglie (Lecce), dove ben tre mila dei dieci mila abitanti lavorano e commerciano in ceramica, nel 1889 si è stabilita una *scuola per l'industria ceramica*. Questa scuola, che ha meritato la medaglia d'argento, ha rinvigorito l'industria locale, ed ora le ceramiche di Grottaglie per la bontà degli smalti, per la compattezza delle argille, per la resistenza dei materiali, sono molto apprezzate non pur in Italia, ma benanco in altri paesi, specie in Grecia, dove molte se ne vendono.

Splendido esempio di corrispondenza tra i mezzi e gli intenti è poi la *scuola d'incisione sul corallo e di arti decorative industriali* a Torre del Greco. È noto che l'industria del corallo si coltiva assai estesamente in questa cittadina, e però con savio consiglio nel 1878 vi è stata istituita la detta scuola. La quale, tra l'altro, ha inviato alla Mostra parecchi oggetti decorati con corallo ed una collezione assai pregevole di 68 pezzi incisi in lava, conchiglia, avorio, corallo e legno, meritando una medaglia d'oro.

Anche a Trapani sin da tempi assai remoti l'industria del corallo è stata coltivata, e però il benemerito Municipio di detta città sin dal 1876 ha fondata una *scuola d'arte e mestieri* in cui lo studio della incisione sul corallo ha larga parte. Questa scuola, che è frequentata da ben 116 allievi, ha ottenuto una medaglia d'argento.

Ma poche scuole in Italia sono state istituite con fini più elevati e li han raggiunti con mezzi più efficaci della scuola annessa all'*istituto Casanova* di Napoli. Non havvi chi non conosca la pia opera dei fanciulli usciti dagli asili fondata nel 1864 da Alfonso di Casanova, il cui nome non è possibile levare più in alto con nuove lodi. Nel 1878, ancora egli vivente, furono annesse a questa pia opera alcune scuole professionali e quattro officine, e poi man mano ne sono state aggiunte delle altre. Ben 533 alunni sono iscritti in dette scuole ed officine, a cui intendono nove insegnanti e dodici capi d'arte. La Giuria ha confermato a questo eccellente Istituto il Diploma d'onore che nel 1884 ottenne a Torino.

Intorno agli Istituti, chiamati d'ordinario col nome generico di *scuole professionali femminili* (dovendo ora riferirne) è bene osservare che non tutti quelli che han preso parte alla Mostra figuravano nella classe della Educazione ed Istruzione tecnica. Parecchi, appartenendo ad istituti di beneficenza e, non essendo sussidiati dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, erano nelle classi della Beneficenza e Previdenza. Di quelli presi ad esame da questa Commissione, quattro sono stati giudicati meritevoli della medaglia d'oro: e sono la *scuola professionale femminile* di Milano, la *scuola Tecnica letteraria* di Milano, la *scuola professionale* nel Ritiro del SS. Ecce Homo in Napoli, la *scuola professionale* nell'istituto sorelle Amico di Palermo.

La Commissione è lieta di poter dare fine al suo rapporto significando che la Mostra delle scuole industriali e professionali nella quarta Esposizione Nazionale, sì per il numero delle scuole che vi figurarono, sì per il pregio dei lavori esposti, ha superato di molto le mostre precedenti.



ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXVIII.

GRAFFITI PADOVANI DEL SECOLO XVI.

— Fig. 53. —

Per chi non lo sapesse, il Graffito è un disegno fatto con punta di legno o di metallo sopra un intonaco fresco e di tinta chiara applicato ad un arriccio in malta di colore. La punta industre graffiando sopra questo intonaco e seguendo la traccia di uno spolvero, lascia allo scoperto la malta colorata, e dà un lavoro che ricorda il disegno a penna.

I graffiti sono lavori di vecchia data, ma chi scrive non ne conosce di anteriori al secolo XV, della qual epoca Padova ne conserva uno stupendo in Via S. Leonardo, rappresentante il *Giudizio di Paride ed Orfeo che incanta gli animali colla cetra*, di gusto affatto Mantegnesco.

Nel Veneto tali lavori non furono tanto usati quanto nella Toscana, ma la loro durata relativamente maggiore

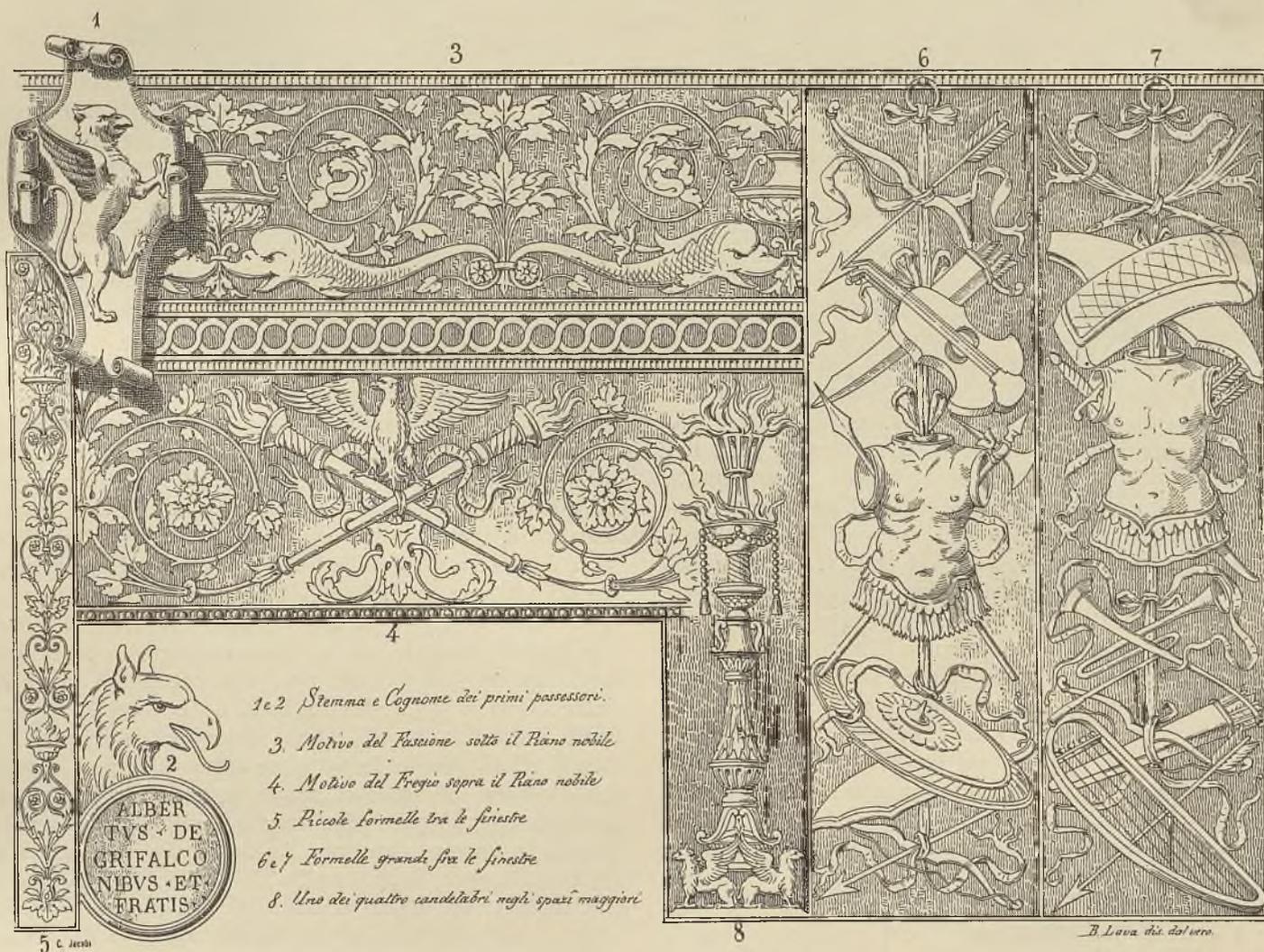


Fig. 53. Graffiti nella facciata di una casa presso Monselice.

di quella dell'affresco suggeriva all'arte moderna di farne maggior uso. Infatti ne troviamo di recente esecuzione a Treviso, a Venezia, a Padova, ed in molte altre città.

Il buon effetto di queste opere dipende, oltre che dalla eleganza del segno e purezza della composizione, anche dalla scelta delle tinte. Chi adopera l'intonaco esterno assai chiaro e troppo freddo il fondo, arrischia di fare cosa assai melanconica; meglio usare tinte calde, e lavoro alquanto sobrio con larghi riposi.

I disegni che riproduciamo furono rilevati a Cà Oddo

presso Monselice, da una casa aggregata alla grandiosa villa del Sig. Conte Oddo Arrigoni Degli Oddi ed un tempo appartenente alla famiglia dei Grifalconi, ora estinta.

I motivi ornamentali ricordano assai quelli delle numerose facciate di palazzi frescate nel Veneto da Licinio di Pordenone e da Pomponio Amalteo, i quali però sdegnavano il graffito, perché non adatto alla prova della loro smagliante tavolozza. I disegni, che pubblichiamo, sono evidentemente dell'epoca di quei maestri, come ne fa fede anche lo stile Lombardesco dell'architettura.



Nel piano terreno della casa si aprono tre arcate sceme e sul suo tetto torreggiano quattro slanciati camini a tromba. Fra un arco e l'altro ci sono due medaglioni tra due cornucopie, nei quali stanno disegnate delle mezze figure di grifo ad ali spiegate, simboli della famiglia ordinatrice. Sopra il piano terreno ed il primo piano corrono per tutta la lunghezza della facciata due fascioni ornamentali, di cui si danno i motivi: in uno si ripetono delle aquile sopra due faci incrociate, terminanti a meandro; nell'altro si seguono i soliti delfini colle code legate ad un ramo e sostenenti un vaso col grugno arricciato: ornamento questo poco opportuno per una fabbrica di terra ferma, eppure tanto adoperato in quell'epoca.

Negli spazi minori tra le finestre corrono lunghi ornati con coppelle fiammeggianti sovrapposte a viticci e foglie simmetricamente disposte, ed in due spalle maggiori si trovano due formelle ricche di varî trofei, di cui si porge il disegno. In altre due spalle più grandi ancora

si aprono due finestrini quadrati, collocati per angolo, ciascuno fiancheggiato da due candelabri, simili a quello espresso nella Figura 53, e indicato col numero 8.

Il colore del fondo di questo graffito era rossastro: e siccome quel fabbricato passò in varie mani, anche la trascuranza si aggiunse alle ingiurie del tempo per cancellare parte dei lavori, i quali si possono bene vedere soltanto adoperando il binocolo alla luce radente del sole.

Sotto la cornice, cioè tra le finestre del granaio, si vedevano delle cartelle rettangolari, terminanti a nastri intrecciati; ma questa parte fu perduta. E tutto sarebbe miseramente scomparso senza le cure del nobile proprietario, al quale va tributata la debita lode per aver tenuto conto di così grazioso parto del bel secolo, in cui ogni opera d'arte, anche la più usuale, portava l'impronta dell'eleganza e del buon gusto, dei quali (mi si passi la frase) tutta l'atmosfera era allora impregnata.

B. LAVA.

XXIX.

LE VETRATE DIPINTE

NELLA BIBLIOTECA LAURENZIANA DI FIRENZE

— Tav. 21. Dettagli 25, 26 e 27 —

Una delle importanti opere di Michelangelo Buonarroti è la Biblioteca Medicea, attigua alla chiesa di san Lorenzo in Firenze, perciò detta Laurenziana, architettata per ordine di papa Clemente VII, onde conservare con decoro i preziosi codici acquistati da Cosimo de' Medici il Vecchio, conosciuto con l'appellativo di Padre della Patria, ed accresciuti poi da' suoi successori.

Il vasto ingresso è decorato alle pareti da colonne e nicchie; e per la scala comoda e bizzarra s'accede alla grande sala lunga più di metri 26, larga più di 10, alta più di 8. Sulle pareti longitudinali sedici pilastri dividono i quindici spazi ove sono i fori per le finestre, riquadrate da modini con mensole che portano la cornice: lavoro di pietra forte, il quale ripete quasi le stesse forme della decorazione esterna. Sui lati minori stanno le porte ornate con grandezza michelangiolesca. I capitelli dei pilastri sostengono la cornice architravata che corona la sala, dove s'appoggia immediatamente il palco o soffitto in legno disegnato dal Buonarroti, ed intagliato dal Carota e dal Tasso, eccellenti maestri fiorentini. Lo stesso disegno si ripete sul pavimento a due colori bianco e rosso di terracotta, in cui i mattoni sono tanto ben connessi che non lasciano scorgere quasi alcuna traccia di congiunzione.

Ottantotto banchi o plutei contengono i rarissimi codici. Sono disposti in due file sui lati dell'ambulatorio; e la loro costruzione, oltre ad essere semplice, è molto razionale, perchè da un lato v'ha un piano inclinato ad uso di leggio, dove si custodiscono e s'appoggiano i codici bene assicurati da una catenella e protetti da tela o vetro, essendo illustrati con bellissime miniature, mentre nel lato opposto c'è il sedile, a comodo di chi vuol consultare i volumi sopra il pluteo seguente. Il lato minore di ciascun pluteo verso l'ambulatorio mostra i fianchi del sedile e del leggio, decorati da riquadri con intrecci di foglie, ricci, cartelli e mostri, in cui la singolare maestria e finezza di scalpello manifestano il valore di Ciapino e Battista Del Cinque, artefici stimati dal grande Michelangelo, il quale riservò a sè stesso la direzione del lavoro.

Le finestre di forma rettangolare, alte metri 1,98 e larghe 0,90, sono fisse e raccomandate con regoli di ferro orizzontali, ad eccezione di tre, le quali, costruite alla romana in una sola apertura, servono a ventilare la grandiosa sala. Sessanta piccole lastre quadrate formano l'insieme, congiunte fra di loro con regoli di piombo. Queste vetrate

furono dipinte in differenti epoche: alcune portano la data del 1558, altre del 1568. Le prime, dipinte forse con gomme o mastici, resistettero male alle ingiurie del tempo; le altre invece, dipinte a fuoco, si mantengono in buono stato. Riproduciamo nei Dettagli 25, 26 e 27 il disegno grande al vero della metà di una delle prime, e due metà, differenti per la composizione, di due delle seconde, nella grandezza d'un quinto ed in cromolitografia (Tavola 21) acciocchè l'artista possa acquistare una compiuta idea di così fatte elegantissime opere, oggi assai in voga nei palazzi dei ricchi e dei buongustai, e richieste sovente agli architetti ed ai decoratori.

Nel centro di ogni vetrata sta lo stemma Mediceo con varia decorazione: qualcuno circondato dagli emblemi pontifici, ed altri chiusi in una specie di altarino con cariatidi, le quali sostengono la cornice sormontata dal frontispizio curvo e spezzato. Sotto alla base fregiata da modini si vede una cartella con il millesimo, dai cartocci della quale nascono viticci portanti gufi, chioccioline od altro: decorazioni grottesche in cui si scopre qualcosa del far libero di Michelangelo, essendo anche questo lavoro, in parte forse, diretto da lui. Le fantasie poi, che compiono le vetrate, si intrecciano al girar dei fogliami e dei virgulti: putti, animali fantastici, uccelli, teste strambe, panierini di frutta, teschi, fiori, ghirlande ed altre cose bizzarre. E dominano gli emblemi de' Medici, come le tre piume entro la corona ducale, l'aquila che afferra negli artigli l'anello Mediceo, le ancore allacciate da un nastro ove sta scritto il motto *Duabus*, l'altro motto de' Medici *Semper*, il Toson d'Oro, l'Ariete dello zodiaco, la Tartaruga portante sul dorso una vela gonfiata dal vento, simbolo del commercio che quanto più va cauto tanto più va a gonfie vele, ecc. ecc. Alla base chiude la composizione un ornamento a foggia di cartella di varia forma, ove, in alcune vetrate, è dipinto nello spazio centrale un paesaggio, in altre sta scritto *Clemens VII P. M. 1568*.

Da qualcuno erroneamente fu detto che queste grottesche fossero dipinte da Giovanni da Udine; ma la supposizione è lontana dal vero, perchè, fra le altre ragioni, il Vasari, il quale provava per Giovanni deferenza ed amicizia, nella minuziosa descrizione dell'edificio non avrebbe tralasciato di farne cenno.

GIOVANNI LAVEZZARI.

XXX.

UNA PANCA DEL SECOLO XVI NELLA CHIESA DI S. MICHELE

DI MURANO

— Dettagli 28 e 29. Fig. 54. —

Chi entra nelle belle chiese veneziane per vederle dal lato artistico e storico, sebbene sia visitatore non superficiale, attratto ed assorbito dalle opere magistrali se ne va silenzioso e ben rare volte si guarda intorno; ma ritorna sui suoi passi senza preoccuparsi troppo delle opere minori o degli accessori, i quali attestano spesso il modesto valore di oscuri od ignoti artefici, che si sforzarono di non essere indegni collaboratori di insigni artisti nella decorazione del monumento. Gli artisti stessi, a meno che non sieno per passione o per istudio curiosi ricercatori, si lasciano trasportare dalla preoccupazione psicologica

che la vista di un'opera insigne produce inevitabilmente in chi sa vivere del proprio pensiero.

Vi è da scommettere che molti, recandosi nella insigne chiesa di S. Michele di Murano, rimangono così legittimamente ammirati delle bellezze architettoniche dell'esterno e dell'interno, delle squisitezze della scultura decorativa della chiesa e della Cappella Emiliana, che non si accorgono affatto nell'interno del vestibolo, il quale precede la chiesa, dell'ampio monumento al Cardinale Dolfin, dove scolpì il gran Bernini due statue e forse il busto stesso pieno di vita; e meno che mai si occupano di due

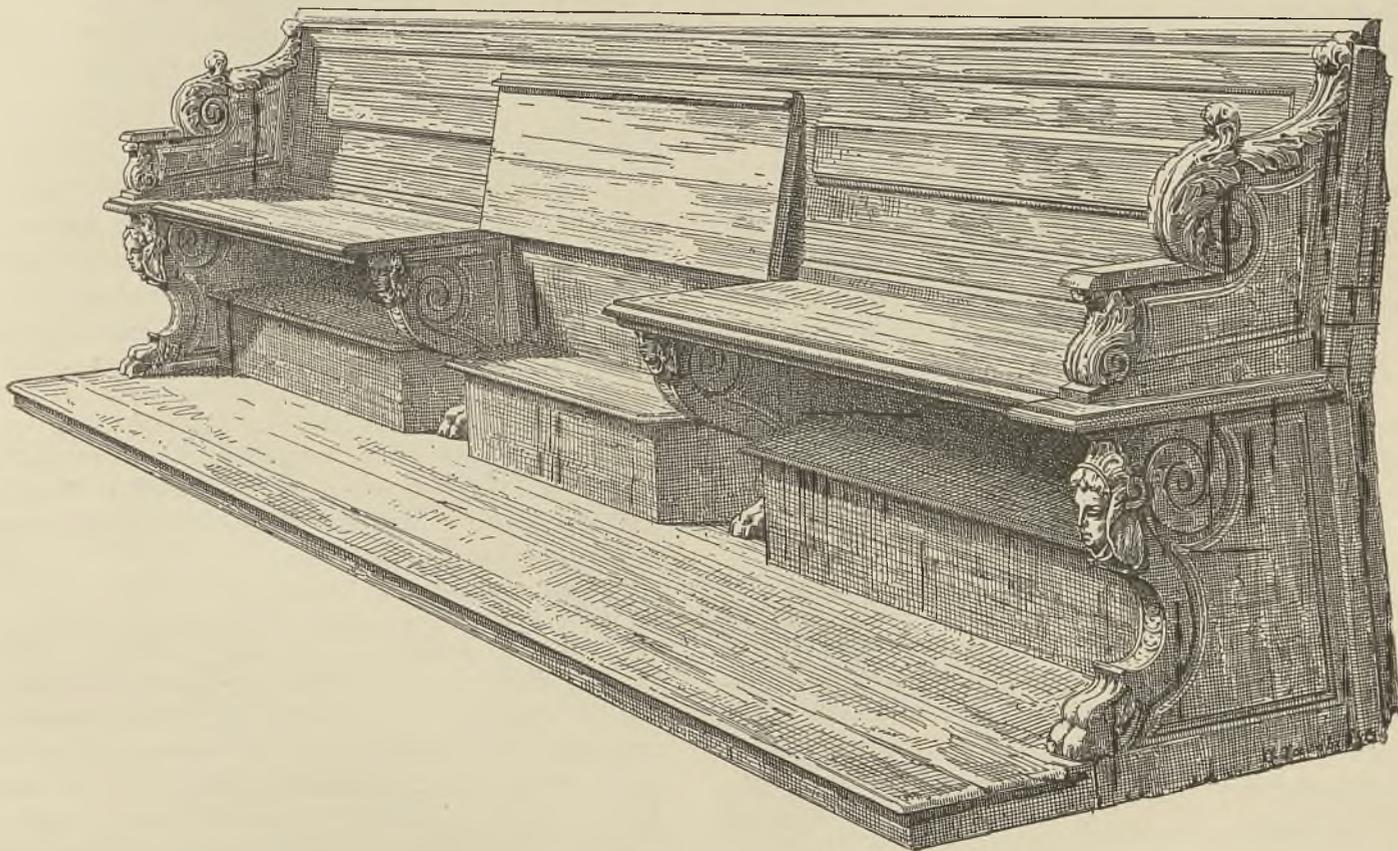


Fig. 54. Panca nella chiesa di S. Michele di Murano.

umili e polverose panche di legno scolpito, di cui la linea e la franca e decisa esecuzione scultoria rivelano l'arte sovrabbondante ma energica della seconda metà del 1500.

A noi, ricercatori di opere d'arte industriale del passato per passione d'artisti e per dovere di insegnanti e di pubblicisti, le due panche non isfuggirono, e crediamo aver fatto bene pubblicandone qui il disegno.

A nostro avviso questo è un esempio bello della applicazione di uno stile ricco ad un oggetto semplice, dove la decorazione non soffoca il pensiero, nè riesce incomoda e noiosa a chi usa del mobile, difetto comunissimo a molte produzioni d'oggi, fatte sugli stili antichi. In queste si invertono le parti, mettendo in seconda linea la qualità principale, cioè la praticità dell'oggetto, e dando alla decorazione il primo posto con grave danno dell'oggetto stesso, che non risponde allo scopo pel quale è fatto. In questa panca, di forma molto allungata, i riposi e le divisioni, che ne correggono la lunghezza, sono ingegnosamente

trovati. La linea curva dei bracciali e dei sostegni è felice e la disposizione della pianta, che rientra nel mezzo senza distruggere la linea generale, è di ottimo effetto. Quattro maschere muliebri di forma e carattere prettamente classici, di quelle che si veggono ripetute negli stucchi e nelle decorazioni di quel tempo, danno a codesto semplice lavoro una bella impronta, marcandone la data come con indelebile sottoscrizione, avvalorata ed autenticata dalla condotta dello scalpello fermo, sicuro e quasi rozzo, vergine dalla raspa, dalla pelle di pesce, da tutte le sdolcinate di molti intagli moderni.

Chi fu l'autore di quel lavoro? Non ne abbiamo notizia. Si potrebbe forse saperlo facendo speciali ricerche; ma questo periodico non ha per fine la scoperta di notizie curiose, bensì la pubblicazione di esempi decorativi presi sul vero e che servano alla educazione artistica del pubblico in generale e degli artefici in particolare.

G. STELLA.



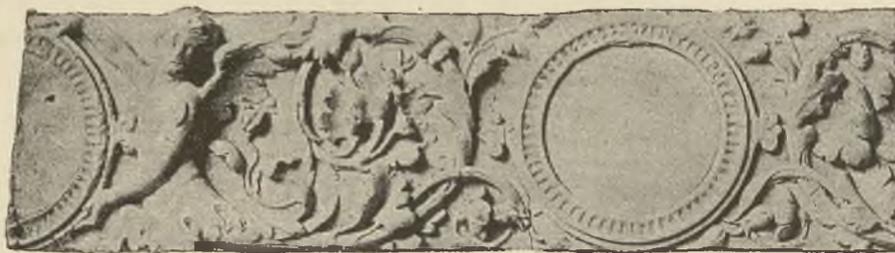


Fig. 55. Fregio nel monumento dei Torriani in Verona.

XXXI.

LA FIGURA NELL'ORNAMENTO

— Tav. 22, 23 e 24. Fig. 55 e 56 —

In nessuna disciplina d'arte più che in quella dell'ornamento si dimostra evidente la verità del vecchio adagio: il meglio è nemico del bene.

Intorno al XII secolo, un po' prima, un po' dopo, per opera di alcuni artefici nostri molto primitivi e rozzi, l'ornamento si trovò disincagliato dalle secche bizantine, nelle quali era da più secoli arenato e, un po' per volta, rimasto sepolto.

Un artista moderno, abile nello scolpire ornati con figure, può facilmente ideare più perfetti, per esempio, quelli della porta di Sant'Andrea a Pistoja, opera di un vecchio laghista lombardo, Gruamonte, e di un Enrico di quel tempo che scolpì i capitelli sui quali è impostato l'architrave, ma se vorrà accingersi a perfezionarli, a *rimodernarli*, gli può succedere il caso dei pifferi di montagna, e d'una cosa per quanto mai rozza e grossiera, ma vera opera d'arte, cogli ajuti dello *studio dal vero* potrà farne una tanto scipita, che nessun artista di buon gusto esiterà a mettere molto al disotto del lavoro del vecchio Gruamonte.

L'ornamento è decorazione e la decorazione ha principii di sviluppo propri in relazione alla destinazione per la quale è nata nell'arte. I moderni tendono a confondere tutti i rami dell'arte in una sola categoria, coll'unico principio dell'applicazione dello studio diretto dal vero. Ma arrivano in ritardo. Le regole no, ma le leggi naturali dell'ornamento si sono da gran tempo determinate colla produzione spontanea. L'ispirazione attinta dall'impressione del vero è la nota fondamentale della decorazione di tutti i tempi e luoghi, ma le leggi naturali e storiche dell'ornamento non cesseranno d'essere quelle che apriranno anche i così detti nuovi orizzonti all'arte dell'ornamento.

Mi sia permesso cogliere di queste verità l'insieme, scostandomi per poco dal tema ristretto, cui accenna il titolo di questa chiacchierata.

In quel remotissimo tempo, in cui l'isola di Thera nell'arcipelago greco si spaccò per eruzione vulcanica, cangiandosi in un gruppo d'isolotti e scogliere staccate, i Greci cominciarono a provarsi nell'arte decorativa, adornando coppe e tazze coll'imitazione dal vero di fiorellini, di anellidi marini, di molluschi cefalopodi, e non riescirono a potersi cavare dai tentativi infantili. Cominciarono invece a incamminarsi fuori della culla quando pensarono di copiare decorazioni egizie, assire o kittee, da vasi e utensili e armi, che i Fenici vendeano loro, per lo più anche falsificate.

La notissima statua egizia Sceik el Beled, intagliata in

legno di mimosa, è una meraviglia di scultura realista, viva e palpitante, ma appartiene alla statuaria che direi privata, e che gli Egizi destinavano all'oscurità dei sepolcri della necropoli di Gizeh; ma per la statuaria decorativa essi semplificarono le forme del vero per raggiungere quel tipo di rigidità fatale e misteriosa, che spira dai loro colossi in armonia colle linee dell'architettura, improntata di grandiosità schiacciante. Allo stesso modo in Mesopotamia, dopo la scultura meticolosamente realista dei primi Caldei, coll'architettura dei palazzi babilonesi e assiri venne la scultura decorativa, affatto diversa e che è un'astrazione delle forme del vero per quell'espressione di forza materiale violenta, che caratterizzava la potenza delle monarchie militari da preda della valle dell'Eufrate e del Tigri.

Dalle arti classiche saltiamo all'araba. Esistono decorazioni più vaghe e più graziosi ornamenti di quelli dell'Alhambra, delle Moschee del Cairo e di Cordova, dei palazzi dell'Alcazar, nelle quali si cercherebbe invano una forma direttamente tolta dal vero?

E le figure dell'Araldica? Quei leoni rampanti, quelle aquile fantastiche, quei mostri strani, campeggianti negli stemmi gentilizi, che si ricamavano negli stendardi delle monarchie, dei patriziati, dei comuni italiani, delle corporazioni religiose, che figuravano sugli elmi e sugli scudi dei guerrieri medioevali? Chi potrebbe rimodernare col vero quelle bizzarre ed energiche immagini, usate dalla più remota antichità, dipingendo, per esempio, su uno stemma un leone copiato dal vero in un baraccone di fiera e in atto di sollevare una luna studiata da un primo quarto di luna nuova o da una luna piena coll'alone atmosferico?

Anche in queste creazioni l'ispirazione fondamentale viene diretta a traverso speciali condizioni di eccitamento prodotte da impressioni del vero, ma ad altre leggi che a quella del realismo artistico ne spettano gli sviluppi.

Alla fantasia eccitata in tali creazioni, che sono vere e genuine nel mondo dell'arte quanto è vero e genuino un bue che pascola in quello della realtà, obbedirono, creando l'ornamento grafico e la zoografia favolosa, pittori, scultori, poeti e sacerdoti guidatori di popoli, e ne nacquero le Arpie, le Scille, le Gorgoni, le Chimere, i Basilischi, le Sfingi e tutta la genia bizzarra e paurosa, onde si decorarono templi e palazzi e chiese e sepolcri. Omero e Virgilio, i tragici Greci, le saghe del Nord, le teogonie di tutti i popoli, i poemi d'Ariosto e Tasso e le fiabe popolari, abbondano di queste creazioni dell'umana fantasia, che for-

marono la delizia e simbolizzarono le paure di tutte le civiltà.

Il tema è quasi infinito; mi basta averlo accennato e mi restringo a quanto deve rispondere al titolo speciale di questo articolo: *La figura nell'ornamento*.

Se non sempre, quasi sempre, nella decorazione la figura umana è stata combinata coll'ornamento di tipo vegetale e con figure d'animali fantastici e d'animali veri, quadrupedi e quadrumani, volatili, serpi, batraci, talvolta anche insetti; sovente armi, vasi e strumenti d'arti e mestieri.

Negli ornamenti più immaginosi questa combinazione è frazionaria al punto che non vi entra una figura, e nemmeno una bestia, che appartenga tutta al regno animale, nè un ornato che sia interamente vegetale. La miscela è fatta a brani collegati. Per esempio: un membro umano qualunque o una metà di uomo si sviluppa da un cartoccio di fogliame, si dirama in bestia, torna uomo e diventa un viticcio che termina in fiore e affetta le fattezze d'un viso di donna o di cane o di serpe; non c'è regola, canone, nè usanza, nè logica; il capriccio regna da sovrano, solo ligio al buongusto ed al ritmo delle curve. Una sola norma regge le continue metamorfosi, anche quando della combinazione fanno parte elementi geometrici: la direzione del movimento dei partiti e delle linee generali *spetta sempre all'elemento vegetale*.

La figura deve ad esso uniformarsi sempre. Accartocciamenti di fogliame, calami retti o curvi, steli e fusti, prostrati o striscianti, o aerei o volubili, quale possa essere l'elemento che forma l'asse dell'andamento dell'ornato, la figura deve sempre assecondarlo e seguirlo.

Nelle trasformazioni successive di una voluta, di un riccio vegetale, di un viticcio che si dirama in fogliame accartocciato o in foglie semplici, spiccando nervature e caulicoli e pampini terminali, assumendo nello svilupparsi forme animali continuamente alternate alle vegetali per finire in pannocchie, in corimbi a grappoli o a ombrello, a spiche, a spirali, a fibrille, sempre l'elemento di figura per quanto transitorio, sempre segue la sorte delle curve vegetali.

Le più ricche e capricciose combinazioni di tali elementi si vedono nelle grottesche delle pitture dell'antica Roma, e negli ornamenti che, seguendone l'ispirazione, creò la scuola di Raffaello per le decorazioni ornamentali delle loggie vaticane.

Appartengono allo stesso genere gli ornamenti delle specchiature negli stalli del coro di S. Pietro in Perugia,

eseguiti nel 1533 da maestro Stefano de'Zambelli da Bergamo, fratello del famoso intarsiatore Fra Damiano. I disegni di quegli intagli furono attribuiti a Raffaello Sanzio, tanta è la loro variata e raffaellesca eleganza. (Tav. 24).

Negli ornamenti, in cui la trasformazione della figura umana è ridotta ai minimi termini, quasi sempre la metamorfosi avviene dall'addome e dalle reni alle anche.

Al punto di transizione, come avviene nelle figure che abbiamo scelte per avvalorare coll'esempio le nostre osservazioni, la figura senza alterare la propria forma prepara il trapasso a quella vegetale, mentre col movimento del resto del corpo si accorda con ritmiche curve a quelle dell'ornato a fogliame. Ciò si vede nella trasformazione dei genietti alati della Tavola 23, ove persino l'acqua versata dal genietto per dissetare il grifone cade dall'orciuolo nella coppa con ondulazioni ornamentali, che terminano le inflessioni del contorno del polso e del braccio alzato per versare il liquido.

La simmetria colla perfetta corrispondenza dei riscontri si regola in questo ornamento dell'arte greco-romana sulle curve del vaso centrale, decorato da una scena magica delle celebrazioni dionisiache.

Se dall'antico passiamo al cinquecento italiano troviamo sempre ferme le stesse norme per la combinazione della figura nell'ornamento, e con tanta evidenza che chiunque può notarne da sè le più graziose applicazioni, senza ch'io mi diffonda di più a mettere i punti sugli i, nel fregio che riproduciamo dal mausoleo dei Dalla Torre in Verona, famosa opera del Riccio di Padova.

Faccio soltanto un'ultima osservazione.

I lavori di statuaria greci e greco-romani, come molti del rinascimento, presentano le parti della figura colla perfezione delle forme, che indica una diretta osservazione del vero, e un'esecuzione da abili scultori, mentre la massima parte de' fregi sì antichi, che del quattro e cinquecento, indicano che per la figura si accontentavano il più sovente d'una fattura sommaria, quale poteano darla artisti usi a trattare solo l'ornamento; certi difetti nelle figure, massime nelle estremità, anche negli ornamenti della chiesa dei Miracoli in Venezia, non impediscono che si considerino quelle meravigliose decorazioni come capolavori dell'arte dell'ornato. In questo indirizzo dovrebbero mantenersi le esigenze delle scuole d'arte applicata alla decorazione.

L. CHIRTANI.



Fig. 56. Fregio nel monumento dei Torriani in Verona.



MONUMENTO SEPOLCRALE DEI TORRIANI

IN S. FERMO DI VERONA

— Tav. 22. Fig. 55, 56 e 57. —

Qgni secolo in fatto d'arte ha qualche predilezione. Uno si appassiona pei campanili; un altro per i protiri coi leoni accovacciati sotto il peso delle colonne; un secolo produce i più magnifici pulpiti, i più ricchi amboni; uno i più splendidi chiostri; uno le più belle porte di bronzo fuse o lavorate a sbalzo e cesello. Il secolo decimoquinto si può dire che segnò nella storia dell'arte italiana l'età dell'oro dei sepolcri.

In quel secolo, sotto le navate oscure delle cattedrali gotiche del trecento, in tutte le città d'Italia si alzarono sui sarcofaghi più belli le figure di marmo e di bronzo dei più famosi cittadini. Si adagiarono i vescovi come in soffice letto sulle urne, in atto di dare udienza, in mitra e piviale; si composero sul coperchio degli avelli scolpiti, in attitudine di riposo i magistrati, resupini col capo sui volumi di Cujaccio e sulle pandette di Giustiniano; si rizzarono sopra le bare che ne conservavano i resti, i capitani di ventura, a cavallo sull'alte staffe e sulle selle ricamate, impettiti nelle armature, col cimiero in capo, a visiera alzata e lancia alla coscia come se entrassero da conquistatori nel regno della morte. Venezia e Genova ebbero allora mausolei di rara magnificenza, coi dogi dal corno in testa e la corona e l'ermellino cadente dalle spalle. Nelle provincie meridionali passarono sotto archi di trionfo i re, attraverso le architettate sepolture; a Roma i pontefici, seduti sull'alta sedia posata sull'urna, stettero col triregno in capo in atto di impartire benedizioni *Urbis et Orbis*. Per meno famosi defunti, alla maestà della loro comparsa sull'alto del mausoleo, fu sostituita la maestà dell'avello squisitamente decorato, entro il quale, col solo accenno esterno d'un medaglione, le loro carcasse erano deposte a coperchio suggellato, ad aspettare la gran chiamata delle sette trombe del *Dies irae*.

Artefici insigni architettarono, scolpirono, decorarono, cesel-

larono, arricchirono di nielli, di bronzi, di dorature quei ricetti di morti, dai quali spira l'immortale bellezza d'uno dei momenti più memorabili della vita del rinascimento nell'arte italiana, coll'esuberanza di animazione della fiorente sua giovinezza.

Ghiberti, Donatello, Brunellesco, Jacopo della Quercia, Desiderio da Settignano, il Rosellino, Matteo Civitali, Mino da Fiesole, i da Majano, il Pollajolo, il Verrocchio e Ciccione a Napoli, e i da Tradate e Fusina e Amadeo in Lombardia, e in Venezia il Leopardò e il da Vellano, e tanti altri che tralascio si resero immortali in queste creazioni onde ride la vita dell'arte, dove si compie colla corruzione lo sfacelo della carne.

Tra i nomi di quei grandi artisti va famoso, per il sepolcro dei Dalla Torre di Verona, quello di Andrea Briosco di Padova, che avendo i capelli increspati, per l'uso allora dominante dei soprannomi, i contemporanei latinisti chiamarono Crispo, e gli altri del suo tempo, volgarmente, Riccio.

Egli è quel Riccio famoso pel candelabro di bronzo a rilievi e bassorilievi simbolici che nel presbitero di Sant'Antonio in Padova sta a reggere il cero Pasquale, ed è da quattrocento anni l'ammirazione dei frequentatori e dei forestieri intendenti o ignoranti d'arte che visitano quella chiesa, nella quale egli compì opere di scultura di

alto pregio, ma da lui stimate meno del suo candelabro, tantochè per questo conio a sè stesso una medaglia commemorativa con leggenda: *Andreas Crispus patavinus aeneum D. Antonii candelabrum f:* ed a tergo: *obstante genio*.

E difatti egli passò con gran nome alla posterità, non tanto come architetto autore della chiesa di Santa Giustina di Padova, non tanto come scultore, quanto colla fama di ornamentista.

Dopo il candelabro egli stimò in tal genere sua opera più cospicua il mausoleo di Girolamo e Marcantonio Dalla Torre di Verona, patrizi eccellenti nelle scienze e nelle arti. L'opera è di



Fig. 57. Monumento dei Torriani in Verona.

tanta bellezza, che la presentiamo riprodotta in questo fascicolo. Il monumento è alto poco più di tre metri e mezzo, largo circa due e mezzo e profondo un metro.

La vista del Sepolcro dei Dalla Torre mi richiama alla memoria una quantità d'altri monumenti funerari d'altri autori, d'altre forme e d'altro stile, e mi fa balenare alla fantasia una strana osservazione. È difficile in arte trovare due forme più rassomiglianti tra loro di quelle delle casse dotali antiche e delle urne sepolcrali. La cassa da morto monumentale sarebbe forse sorella gemella della cassa nuziale? Questa osservazione non la faccio per insinuare una prova che le feste di nozze sono i funerali dell'amore, ma perchè mi sembra opportuna come nota pratica nella ricerca delle forme tanto di uno che dell'altro oggetto per l'arte applicata. Torno all'opera funeraria del Riccio.

È tutta di marmo nelle masse architettoniche. Ha di bronzo le sfingi, ed i bassorilievi del sarcofago da esse sostenuto — ora mancanti — i due ritratti in cima al monumento, sulle due fronti opposte, e i due geni ai due lati, anche questi mancanti. I gradini sono di marmo bianco e grigio, detto bronzetto, un marmo calcareo, chiamato anche di Sant'Ambrogio, il rimanente è tutto di marmo di Carrara, eccetto i dischi del fregio che sono di serpentino e di verde antico.

In tutte le sue opere ornamentali appare la chiarezza delle idee del Riccio nella distribuzione dei partiti, sempre intesa in modo da spiccarli nettamente, onde ottenere, non una massa sola, ma una composizione di parti distinte e una ricca varietà di sviluppi. Nel sepolcro dei Dalla Torre questa sua peculiare qualità si manifesta colla separazione delle due urne, una alla base del monumento, l'altra sovr'esso sollevata. Le sfingi poste agli angoli per sostenerla gli hanno fornito il migliore partito distintivo e un elemento d'eleganza che s'impone a prima vista all'ammirazione di quanti visitano San Fermo dove sta il monumento. Le colonne a candelabro fanno lo stesso ufficio nella massa inferiore. L'alternarsi delle parti lisce e piane dell'opera colle parti profondamente intagliate, che determinano effetti di chiaroscuro molto vibrati e appariscenti, dimostra la sua valentia nell'introdurre un elemento pittoresco nei motivi architettonici senza staccarsi dall'indole dell'arte della sesta e dello scalpello.

La finezza del suo gusto artistico è evidente anche nella squisitezza dei profili eleganti delle modanature, le quali nell'insieme della composizione si armonizzano con raffinate delicatezze alla importanza delle masse.

In tutto il lavoro senti l'artista che ha nutrita la propria originalità assimilandosi coll'erudizione grafica quanto si poteva conoscere al suo tempo della storia dell'ornamento nell'antichità, e c'è la tecnica energica dell'intagliatore sicuro di mano nello scavare profondamente l'ornato senza alterarne la finezza. Tanta virtù d'ornatista ti colpisce, sia che ti fermi alla parte più adorna delle colonnette a candelabro, sia osservando il fregio nel superbo cornicione del partito inferiore.

Peccato che la prospettiva della Figura 57 non permetta di ammirare i pregi delle curve, il garbo delle sagome dell'urna superiore, e la felice applicazione al coperto del partito a squame imbricate del tetto nel monumento ateniese di Lisicrate. Mancano i putti del coronamento ed i bassorilievi del sarcofago.

Consiglio quei lettori che possono passare per Verona a visitare sì bell'opera nella chiesa di San Fermo, non tenendo conto di quella parte della nota di Gaetano Milanesi alla vita del Vellano da Padova del Vasari, dove afferma che "questo mausoleo, già stato nella chiesa di San Fermo Maggiore di Verona, fu quindi trasportato a Parigi sino dal tempo dell'invasione francese. „ Senza andare a Verona, senza scrivere per informazioni in questa città, il Milanesi avrebbe potuto trovare che il monumento non fu mai portato via. Bastava leggesse (per citare due sole pubblicazioni del tempo in cui i Governi si affaccendavano riavere dalla Francia la roba tolta) la *Descrizione di Verona* del Persico, del 1820, e la monografia: *Porte di Città e Fortezze, depositi sepolcrali ed altre principali fabbriche pubbliche e private di Michele Sammicheli veronese, misurate, disegnate, incise e brevemente illustrate da Ferdinando Albertolli. Milano, Ces. R. Stamperia, 1815.*

La pubblicazione dell'Albertolli, dedicata al conte Carlo Verri, citando l'abate Morelli, allora bibliotecario in Venezia, che primo ne fornì le prove, restituisce al Riccio l'onore di quest'opera fino allora attribuita al Sammicheli, poi avverte che: "Il monumento giace nel mezzo d'una capella a destra della chiesa, al lato sinistro della maggior capella intitolata a Nostra Donna. „ Ciò può servire, non a menomare la benemerenzia dei Fratelli Milanesi per le note alle *Vite del Vasari*, ma a non accettare sempre senza qualche controllo, nemmeno le loro correzioni al libro del famoso aretino ancor più benemerito, malgrado i suoi tanti errori, spiegabilissimi. I francesi tolsero, portarono a Parigi e non restituirono soltanto gli otto bassorilievi che decoravano l'urna superiore. Dio ci scampi e liberi da una seconda loro visita.

L. C.

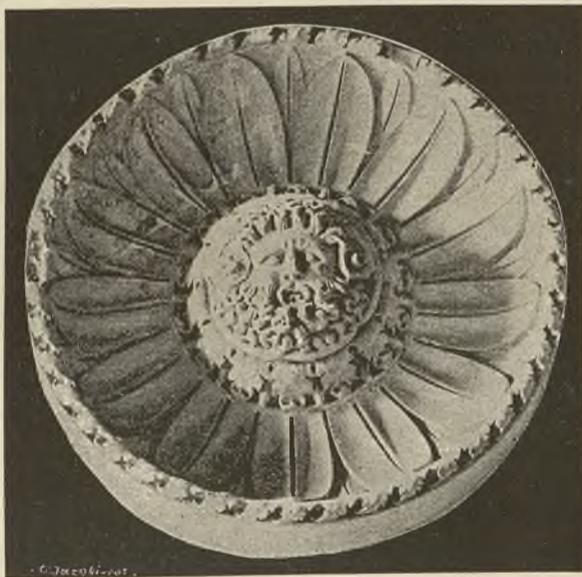


Fig. 58. Patera nel fregio del Tempio della Concordia in Roma.



XXXIII.

UN VASO E UN VASSOIO DEL SECOLO XVI

NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE

— Tav. 25 —

La nobiltà della forma e il disegno degli ornamenti non bastano a dare una idea compiuta di questi due belli oggetti dipinti in maiolica; ma per l'appunto si mettono nel presente fascicolo, perchè la tavola in colori, che riproduce due delle finestre della Biblioteca Laurenziana, serve a indicare l'intonazione e il brio delle tinte, somigliando assai, per questa parte, al vaso ed al vassoio, i quali appartengono allo stesso secolo delle finestre ed al medesimo stile.

I manichi del vaso figurano serpi avvoltoati; la sua pancia va ornata da storiette a chiaroscuro, chiuse in cartelle incartocciate, e da bizzarrie di satiri, draghi, uccelli, mascheroni, putti, sfingi, i quali nascono da fogliami e son toccati con ammirabile spigliatezza di pennello e garbo di tavolozza. Queste sono le ornamentazioni così dette alla Raffaella o raffaellesche, derivanti da quelle grottesche degli antichi, di cui il Vasari dà una idea vivace, ma non dice il bene che meritino, affermando come furono fatte *per gricciolo e ghiribizzo degli artefici, senza alcuna regola, appiccando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, ad un cavallo le gambe di foglie e a un uomo le gambe*

di gru, ed infiniti sciarpelloni e passerotti; e chi più stranamente se g'immaginava, quello era tenuto più valente.

Il vaso è della metà del Cinquecento, ed appartiene alla fabbrica famosa di Urbino, ove in sul principio di quel secolo lavoravano i Garducci, poi lo Xanto di Rovigo, poi il Fontana, che segnava le sue maioliche: *Ne la botega de M.^o Guido Durantino*, oppure: *In botega de M.^o Guido Fontana vasaro*, poi i figliuoli di lui e il Merlino e Gerolamo, finchè i Patanazzi fecero precipitare la bella arte urbinata.

Il vassoio ellittico ha un bel fregio di putti giocanti tutt'intorno; una composizione nel mezzo con uomini che nuotano o vogano in piccole barchette, ed altre quattro formelle rappresentanti scene delle cacce al cignale, al cervo, all'orso ed agli uccelli: quest'ultima per via d'una certa specie di archibugio poggiato sopra un sostegno che pianta in terra. Il vassoio uscì probabilmente dalla bottega di quel Lanfranco, il quale nel 1569 ebbe privilegi dal duca Guidobaldo II per avere trovato il modo di fissar l'oro sopra i vasi di creta.

XXXIV.

NIMBI DI SANTI IN ALCUNI DIPINTI DEL SECOLO XIV.

— Dettaglio 30 —

Inimbi furono più volte e sapientemente studiati in ciò che si riferisce all'iconografia cristiana; ma sarebbe curiosa e non inutile ricerca quella della loro bellezza artistica nei vari periodi della pittura, segnatamente nelle diverse Scuole italiane del Trecento e del Quattrocento.

Derivano dall'antica Roma, che li affibbiò, non solamente alle sue divinità, ma ben anco ai suoi imperatori: Traiano è nimbo nel bassorilievo dell'arco di Costantino. Se ne trova esempio tra i Greci, anzi tra gli Egiziani; e l'aureola, per verità, sembra un attributo spontaneo, poichè alla grandezza del personaggio la devozione o l'adulazione riferiscono volentieri qualcosa della luce del sole. È strano però che in principio i Cristiani non dessero al nimbo il nobile significato assegnato poi. Nel mosaico del grande arco di Santa Maria Maggiore in Roma, come orna il capo di Nostro Signore e di qualche angelo, così circonda la testa di Erode. Lo stesso a Ravenna nel mosaico di S. Vitale, ove il glorioso segno è dato a Teodora ed a Giustino, al pari che a Gesù, agli angeli ed ai santi. Spesso brilla dietro la testa di animali simbolici; non solamente l'Agnello del Redentore o la Colomba dello Spirito Santo, ma, per esempio, anche la Fenice, uccello favoloso, che per i primi Cristiani significava la resurrezione e l'immortalità.

L'arte, uscita dal medio evo e dalle strettoie della tradizione, si sbizzarrì anche nei nimbi, facendoli di ogni forma, quadrati, rettangolari, triangolari, a losanga, a stella, trilobati, quadrilobati e via via. Talvolta furono enormi rispetto alla testa, arricchiti di rilievi, di gaie tinte, di vetri colorati a imitazione di pietre preziose, ed anche, in certi casi, di pietre preziose vere e di perle.

In questo fascicolo, tanto per cominciare, offriamo nel dettaglio N. 30 la riproduzione di otto nimbi. I tre superiori ed i due laterali in basso appartengono a quadri di maniera Giottesca, esistenti nella Pinacoteca di Parma. Quello che è nel mezzo al di sotto, si vede nella tavola di un ignoto, la quale rappresenta la Vergine col Divin Figlio ed alcuni Santi, e sta nella Galleria dell'Accademia di Firenze, come vi stanno i due nimbi più piccoli, il primo in un'opera di Puccio di Simone, il secondo in una di Ugolino da Siena.

I nimbi sono tutti diversi l'uno dall'altro, quale a foggia di corona di fiori, quale a modo di ornamento geometrico: e l'uno gira tutto continuo, l'altro è rotto a spartimenti o presenta aspetto di una successione di rose o d'un corridietro. Sono del secolo XIV e dorati. Il fondo, ch'è un poco ribassato e punteggiato fitto fitto sulla ingessatura della tavola, non presenta quindi il levigato e il lucido dell'ornamento e dei circoli, i quali vanno divisi, quale più quale meno, da cerchi solcati appena nell'imprimitura con la punta del compasso. I piccoli tondi o puntini, che illeggiadrisono il lembo esterno e quasi sempre anche l'interno dell'aureola, pare sieno impressi delicatamente con una specie di punteruolo dopo la doratura.

I gentili fogliami e intrecci di questi nimbi si possono applicare ad altre arti diverse dalla pittura sacra, la quale nei bei tempi del primo rinascimento non trascurava le seduzioni ornamentali nei fondi, nelle architetture, nelle suppellettili, negli accessori; sicchè i dipinti dei maestri del Trecento e del Quattrocento sono una grande ricchezza per la decorazione e per le arti industriali. E noi intendiamo per questo Periodico di valercene sempre più.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXV.

STIPO NEL MUSEO POLDI-PEZZOLI A MILANO

— *Dettagli 31, 32, 33 e 34. Fig. 59, 60 e 61.* —

Guno dei più belli esemplari di mobili che sieno nel museo Poldi-Pezzoli in Milano. Sta indicato così nel catalogo al n.º 2: "Armadio in noce, scolpito ad

ornati e figure; la parte superiore a due sportelli con cariatidi e cimasa, l'interno a tre arcate con casseti; l'inferiore con due casseti e due sportelli. Lavoro francese „.

Suppongo che questa ultima indicazione sia stata suggerita dalla provenienza del mobile: io lo credo lavoro napoletano.

Avendo militato quattro anni nell'arma dei bersaglieri durante la campagna contro il brigantaggio nelle provincie meridionali, sempre in distacco in piccoli paesi e villaggi, frugando nelle abitazioni per curiosità d'artista e di archeologo, ed anche per ufficio inerente a quel genere di servizio, vidi nelle Calabrie e nell'Abruzzo Aquilano una quantità di mobili intagliati, che o marcivano in certe stanze terrene abbandonate, o si guastavano nell'uso quotidiano di povere cucine disordinate, o si consumavano pel tarlo in granai deserti. Avrei potuto averne con poco dispendio, ma c'era il guaio dell'imballarli e del trasporto; dovetti contentarmi di guardarli di fuga. Fra tanti vidi anche degli armadi di questo tipo, decorati di statuette intagliate lungo gli angoli del mobile e sulla cimasa. Ne vidi a legno scolorito, e ne vidi che erano stati ingessati e fatti policromi.

Aveano i caratteri della tecnica comune a tutti i lavori d'intaglio d'altro tipo. Perciò giudico anche quello del Museo Poldi-Pezzoli non francese, ma napoletano.

Le figure sono di lavoro corrente e piuttosto scorretto; ma dell'effetto dell'insieme riuscitissimo, originale e armonico, e del garbo dei profili la descrizione va lasciata alle riproduzioni grafiche del mobile visto di fronte e di fianco, ed a quelle dei particolari in grandezza dell'originale.

Passo alla descrizione dei congegni che ne rendono comodo l'uso come scrivania, distinguendo nel mobile due parti, l'inferiore e la superiore.

I due cavallucci montati, che sporgono dalla cornice della cassa inferiore, formano le estremità apparenti di due grossi e solidi regoli a sezione quadrata, incastrati nel mobile e facilmente scorrevoli innanzi e indietro. Per disporre il mobile a servire da scrivania si tirano i cavallucci; i due regoli scorrono nell'incastro, avanzando obliquamente; i cavallucci si avvicinano preparando un saldo sostegno al tavolino a ribalta, che si dovrà calare dalla cassa superiore della quale forma lo specchio.

A tal fine, prima si fanno scorrere orizzontalmente verso l'asse del mobile i paletti delle due bandelle laterali d'ottone, poi s'apre colla chiave il serramento della bandella superiore e centrale, liberando la linguetta a nasello

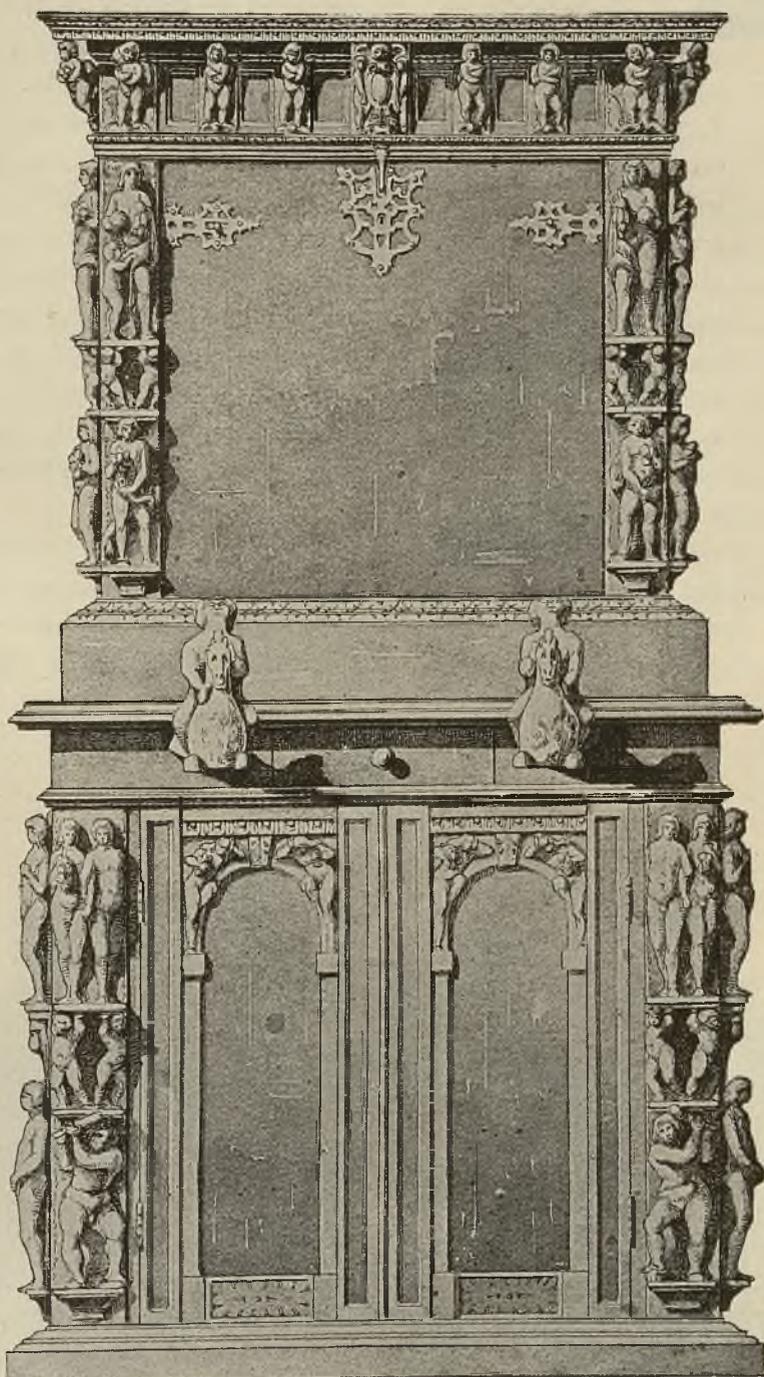


Fig. 59. Stipo nel Museo Poldi-Pezzoli,



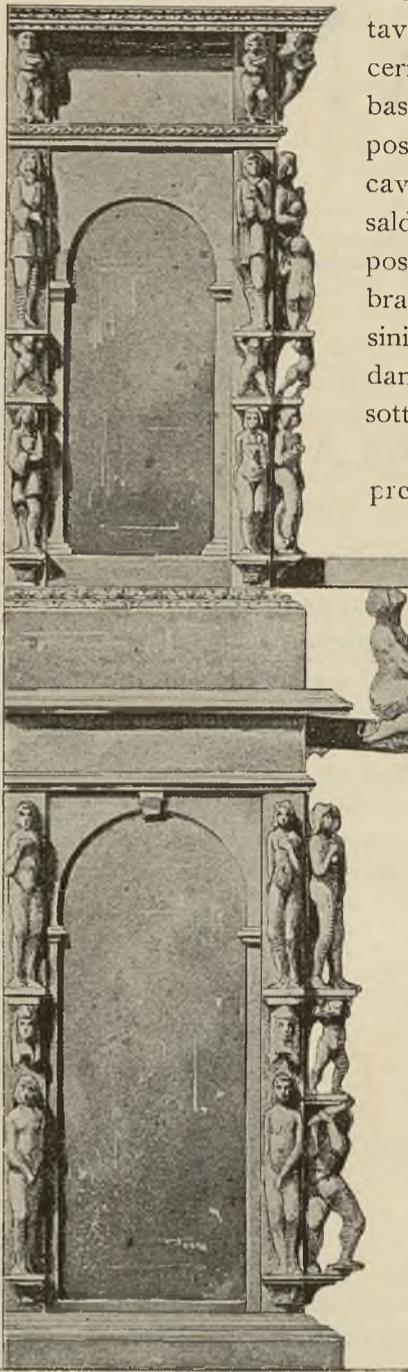


Fig. 60. Stipo nel Museo Poldi-Pezzoli.

che sta sopra ad essa. Il tavolino a ribalta gira sulle cerniere ond'è munito al basso, e viene condotto a posarsi sulle teste dei due cavalieri, che lo reggeranno saldamente, così che vi si possano adagiare l'avambraccio destro e la mano sinistra di chi scrive, comodamente seduto colle gambe sotto al deschetto ribaltato.

Calato il tavolino scopresi l'interno della cassa

superiore divisa in tre scomparti verticali. Quello di mezzo è per tre quarti occupato da una porta architettonica riccamente decorata nello stile della seconda metà del cinquecento, con cinque statuette, mascheroni, stipiti, lesene e frontone spezzato. Nella soluzione di continuità della cornice del frontone, al centro del timpano, è ricaduta la linguetta a nasello del serramento della ri-

balta. L'intelajatura della porta, a un solo battente, è decorata sui lati; e la bocca d'un mascherone forma la toppa della chiave del battente. Sotto questa architettura di proporzioni adatte al mobile, ma di aspetto grandioso, si apre un cassetto, tirando una campanella che sta al centro.

I due scomparti laterali sono occupati da analoghe forme: a metà dell'altezza una architettura di porta ornata e decorata nello stile e colla ricchezza di quella centrale, un cassetto sopra ed uno sotto con relativa campanella per aprirli. In tutto tre sportelli e cinque cassette. Di questi i due laterali superiori hanno uno sfondo nel vano di scorrimento verso i fianchi del mobile, dove è nascosta una stretta scatola per ripostiglio secreto. Questo particolare è omissso nei disegni dello spaccato del mobile.

Il ricco cornicione della cassa superiore, coi putti che fanno da mensoloni alla cornice, ha anch'esso due cassette, uno da ciascuna parte dello stemma centrale. Si aprono afferrando e tirando a sè i due putti più vicini allo stemma, a destra e a sinistra. Quando i cassette sono chiusi ne scompare ogni vestigio; e si aprono tanto col tavolino a ribalta calato, quanto colla cassa superiore chiusa.

La cassa inferiore ha pure i suoi cassette, dei quali si dispone aprendo i due sportelli ad arco muniti di chiave.

Ho detto che alquanti mobili decorati nello stesso modo, da me visti nelle provincie meridionali, erano policromi, cogli intagli prima ingessati, poi colorati e rilevati da dorature. Questo del Museo Poldi-Pezzoli presenta qualche traccia di restauro, e sul lucido legno intagliato, qua e là, ma un po' in quasi tutti gli intagli più scavati, una leggera sottilissima traccia di grigio, la quale potrebbe dare indizio che anche questo mobile fosse stato, almeno in parte, policromo o rilevato di dorature. Ma tali tracce son troppo lievi per affermarlo.

In ogni modo il ricordo dei mobili napoletani policromi mi pare opportuno, non foss'altro quale un suggerimento per costruirne nello stesso genere, arricchiti da una colorazione adatta e da rilievi d'oro.

L. CHIRTANI.



Fig. 61. Cofanetto di legno nel Museo Poldi-Pezzoli.

XXXVI.

STOFFE DIPINTE NEGLI AFFRESCHI DEL PALAZZO SCHIFANOIA

A FERRARA

— Dettagli 35 e 36 —



Offriamo ai nostri associati il dettaglio di due generi di stoffe singolarissimi, l'uno diverso dall'altro. Le figure ornate di tali stoffe appartengono ai celebri affreschi del Palazzo Schifanoia a Ferrara, eseguiti in gran parte da Cosimo Tura detto Cosmè (1428? † 1498?), che ebbe una scuola fiorentissima e una altissima riputazione ai suoi tempi, la quale il tempo ha confermato e diffuso dovunque è il gusto dell'arte.

Non è questo il luogo di parlare del Cosmè — il duro, ruvido e grandioso pittore — nè dei suoi affreschi del palazzo Schifanoia rappresentanti le gesta del duca Borso d'Este⁽¹⁾, i quali, scoperti nel 1848, sono il più grande e onorevole monumento che la scuola pittorica Ferrarese si sia innalzato in suo onore. Chè il Cosmè, come Raffaello a Roma, ebbe dei collaboratori valenti, il principale dei quali fu Francesco del Cossa⁽²⁾, duretto anch'egli quanto il Cosmè. Il Cossa, come provò il Venturi nel suo studio che fece su quest'eminente pittore nell'*Art* (Tomo IV p. 75 e seg. e pag. 96 e seg.) dipinse le tre campate della parete orientale della sala Schifanoia.

Se fosse qui opportuno di scrivere intorno al Cosmè e al Cossa nel pubblico così poco noti, per quanto siano stati artisti di prim'ordine in sè e per l'influenza esercitata a Ferrara e a Bologna, molte belle e utili cose vi sarebbero da dire, come sugli affreschi splendidi del Palazzo Schifanoia stati studiati non solo da italiani ma eziandio da forestieri in pubblicazioni degne di lode, quale, per citarne una, quella di Fritz Harck — *Die Fresken in Palazzo Schifanoia in Ferrara* — in cui l'autore ha fatto un minuto esame dello stile pittorico del Cossa, come lo fece sul Cosmè quell'acuto critico della pittura italiana che fu il Lermolieff (Cf. *Le Op. dei Maestri ital. nelle gall. di Monaco, Dresda e Berlino*. Bologna 1886 p. 251 e seg.)⁽³⁾

Ma, come sanno gli associati, in questa rivista non ci possiamo proporre esami analitici su pittori quali il Cosmè e il Cossa ed estese descrizioni di affreschi sul genere di quelli da cui il nostro disegnatore G. Fei ha copiato dal vero accuratamente le stoffe che riproduciamo.

Perciò, rivenendo a queste ultime, non abbiamo bisogno di indicarne la bellezza, soprattutto di quella a grandi fiori ond'è ornato Borso d'Este, la quale ivi non può fare tutto l'effetto che sul vero faceva quando la pittura era in con-

dizioni meno deplorabili di quelle in cui ora sia, a motivo della mancanza del colore. Il nostro disegnatore ha cercato pertanto di rendere conto, nel miglior modo che si potesse, delle diversità de' colori. Ha lasciato il fondo della carta per l'oro onde tutta splende la veste di Borso d'Este, che ha i fiori disegnati col bruno e i fiori mediani bruni essi pure. Nient'altro, ossia: la guarnizione di pelo bianco e un ornato sottile, oggi pressochè invisibile sulle maniche. Quanto all'altra stoffa, è più semplice ed ha il fondo bianco, gli ornati in oro, ed è ingemmata dappertutto; — alle gemme scure, brillanti sul punto luminoso, che dà ad esse il rilievo, si armonizza il bruno de' triangoli che il nostro disegnatore ha rappresentato colle linee formanti un tono eguale a quello delle gemme.

Certo, ripetiamo, la mancanza del colore dà incompleta l'immagine di una stoffa. Senonchè noi ci proponiamo di offrire, in seguito, anche delle stoffe in colori tolte da dipinti, mantenendo l'uso dell'*Arte italiana* di ricopiar da quadri antichi e mobili e vasi e lampade, e imitando nel caso speciale l'architetto inglese Sydney Vacher, il quale coadiuvato dall'editore Bernardo Quaritch pubblicò nel 1886 una serie molto bene scelta di stoffe italiane copiate da quadri della Galleria nazionale di Londra. L'opera splendida dell'architetto Sydney Vacher (*Fifteenth century italian ornament chiefly taken from stuffs found in pictures in the National Gallery, London*) contiene saggi di stoffe di Benozzo Gozzoli, di Spinello Aretino, di Vittore Carpaccio, di Carlo Crivelli, di Pier della Francesca, di Bartolomeo Montagna, di Paolo Veronese, e l'*Arte italiana*, speriamo, conterrà nelle sue annate dei saggi egualmente splendidi e originali, dai quali i nostri disegnatori di stoffe potranno attingere motivi, abituandosi alla sontuosità che oggi in questo genere di industria artistica è smarrita.

Purtroppo i costumi sì maschili come femminili, e soprattutto i primi, sono gelidi nelle loro stoffe monocrome; ed è strano che segno di suprema ricercatezza e lusso oggi sia il nero, la negazione d'ogni colore, la opposizione a quel gusto della policromia che stava fra le maggiori simpatie de' nostri antenati del rinascimento, ideatori delle stoffe ricche e belle come quelle dei freschi del Palazzo Schifanoia e come quelle, per esempio, di Carlo Crivelli, che con speciale premura indichiamo all'attenzione di chi legge.

I disegnatori di stoffe non ci facciano il torto di pensare che i saggi che offriamo e offriremo sieno inutili, essendo oggi di attuazione difficile e quasi impossibile. La diffusione delle carte da parati mostri loro che la nostra idea di dar qui tal genere di saggi non è tutt' indegna di simpatia; poichè, infine, il disegno delle stoffe sontuose de' nostri Trecentisti e Quattrocentisti può essere vantaggiosamente applicato nelle carte da parati suddette, e in ricami o in altra guisa che più risponda ai bisogni presenti.

Del resto la nostra ambizione sarebbe quella di contribuire a educare e affinare il gusto artistico nazionale, e a questo proposito serve tutto ciò che è realmente bello e singolare.

ALFREDO MELANI.

(1) Nella grande sala del palazzo Schifanoia ogni campata è divisa in tre ampie superfici. In quella superiore vedesi, in un carro trionfale, la divinità che dirige ogni mese; in quella di mezzo, sur un fondo azzurro cupo, vedesi sulla superficie brillante del sole il segno dello Zodiaco con delle figure analoghe tolte dall'astrologia del tempo in cui le pitture vennero eseguite. Nella superficie inferiore sono le scene della vita di Borso d'Este messe in relazione coll'influenza degli astri, e nel fondo alcune figurette occupate ai lavori agricoli riferentisi ai vari mesi. Il Cossa, che lavorò molto nei freschi del palazzo Schifanoia, dipinse le tre campate le quali si riferiscono ai mesi di marzo, d'aprile e di maggio.

(2) Si ignora la data della nascita e quella della morte di tal pittore. La sua prima opera notevole, o almeno quella che si menziona la prima, risale al 1456; l'ultima data che si riferisce alla sua vita è la data 1494. Si crede con qualche fondamento che il Cossa sia morto giovane, di circa 42 anni. Esistono due epitaffi su di lui dettati, pare, da Lodovico Bolognini, il dotto giureconsulto e riformatore delle Pandette, ma sulla data della morte il loro senso è oscuro.

(3) Come è noto il Lermolieff, pseudonimo del senatore Gio. Morelli, pubblicò in tedesco, originariamente, la sua opera col titolo *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig, 1880. Alla sua traduzione italiana, riescita assai difettosa, si oppose dapprima allegando il poco amore che c'è in Italia alla critica dell'arte antica.



DUE LEGATURE VENEZIANE DEL XVI SECOLO

— Tav. 26 —



Stiamo alla caccia dell'inedito e del raro. Le legature che pubblichiamo sono inedite e, perchè molto belle, assai rare. È vero che in tal campo d'industria artistica è facile darsi il lusso dell'inedito perchè in Italia, se eccettui alcune legature date dal Libri nei suoi *Monuments inédits*, e dal bibliofilo Julien⁽¹⁾, non venne mai pubblicata nessuna opera di legature artistiche nostre, per quanto in siffatto genere di pubblicazioni si siano avuti esempi eccellenti da un paese vicino.

Il lettore ha capito. Ma soggiunge: " In Francia le legature di libri hanno avuto sempre amatori intelligenti e facoltosi, e da noi, nonchè le legature belle, non si acquistano nemmeno i libri buoni. „

Non esageriamo: è un fatto però che in Francia l'arte del legatore ha destato sempre delle simpatie, e si fanno i libri con più amore artistico di quello che si facciano, generalmente parlando, in Italia. A Parigi venne fondata persino una scuola speciale per insegnar l'arte di fare i libri ai tipografi ed ai legatori; e si organizzò, nel novembre passato, una esposizione di legature artistiche, quasi per fare il confronto fra i legatori d'oggi: il Michel (Mario Michel che pubblicò un libro pregevole e spesso consultato su *La Reliure française*), il Mercier, il Chambolle, il Meunier, il David, il Gruel, il Ruban e i vecchi — i Padeloup, i Du Seuil, i Bozerian, i Le Gascon, i Capé, i Trautz-Bauzonnet ecc. La esposizione tenuta al Circolo dei librai ebbe esito lieto, vale a dire riaffermò la bravura dei legatori francesi.

In Italia non sappiamo quale riescita potesse avere un tentativo di tal genere; ma se fosse permesso esprimere una opinione su ciò, inclineremmo a dire che i nostri legatori non raccoglierebbero gli elogi stati raccolti dai loro colleghi francesi.

Nella Mostra tipografica operaia, che fu tenuta anni sono nel Salone dei Giardini Pubblici a Milano, la sezione riferentesi alla legatura dei libri era scarsa di numero e ad eccezione di due o tre legature assai pregevoli, povera di contenuto.

E sì che l'Italia ha un bel passato nella storia delle legature. E fu il nostro paese che coraggiosamente spezzò il filo della tradizione, facendo scomparire dal commercio librario quelle grevi legature, che pesavano tanto e rendevano disagiata l'uso dei libri.

Nel principio del XVI secolo i legatori italiani trovarono una via nuova sotto la influenza degli Aldi, i quali,

presumibilmente, nella loro celebre stamperia dovevano avere la legatoria. Venezia formò allora per l'Italia il centro dell'arte di legare i libri, e si ebbero le " legature aldine „, le quali attirano tuttodi grandi simpatie fra gli amatori di libri. Generalmente sobrie, sono tuttavia molto decorative e di gusto, anche se si tratti di semplici linee unite agli angoli da fiorellini.

La sobrietà aldina era, a così dire, poco veneziana; e Venezia, fastosa in tutto, si manifestò meglio nelle legature policrome, che noi pubblichiamo, e soprattutto nella più grande, bizzarra nell'assieme delle sue formelle e orientalissima nei suoi ornati. Come lo mostra la nostra riproduzione, la legatura consta di due superfici (cosa assai comune a questo genere di legature): le formelle intorno al perimetro esterno sono più basse della formella centrale, su cui figura lo stemma capriccioso con que' suoi riccioli che abbelliscono lo scudo ornato di bande rosse, quasi componessero di sotto un secondo stemma. I lettori sanno benissimo che nel secolo XVI, e soprattutto nel secolo successivo, erano molto comuni gli stemmi composti in tal guisa.

L'altra legatura, col leone alato di S. Marco nel mezzo, è meno ricca e originale della prima e ricorda le legature che piacevano al celebre bibliofilo italiano Tommaso Maioli, il quale, come il celebre bibliofilo francese Giovanni Grolier, faceva stampare sulle magnifiche legature dei suoi libri: " per sè e gli amici. „

THO. MAIOLI ET AMICORVM.

Questo prova — sia detto per incidenza — che il Maioli ed il Grolier non erano egoisti, come sono in genere i collezionisti d'ogni paese.

Tal legatura, che è di una sola superficie, ha nell'ornato un intaglio orientaleggiante, forse un po' tradito dal gusto personale del disegnatore. Il nastro girante su tutta la legatura è comune, per verità, e pei disegni cui dà luogo e per il colore grigio che si stacca nettamente sul marocchino rosso. La Biblioteca nazionale di Brera a Milano, la quale non è affatto ricca di legature artistiche, ne possiede una veneziana più modesta della nostra, a nastri grigi e rossi intrecciati e relativamente alle legature aldine, sontuosa.

L'esecuzione delle legature, che presentiamo, non può avere la precisione che si otterrebbe con gli strumenti oggi adoperati dagli artefici rilegatori. Senonchè della precisione gelidamente matematica, cui qui si accenna, noi non siamo molto teneri amici: siamo invece amici della personalità e libertà in arte; la quale tanto più stimiamo opportuno di riaffermare qui, inquantochè dalla libertà nacque il libro:

LIBER LIBERTAS.

A. M.

(1) *Monuments inédits ou peu connus faisant partie du Cabinet de Guillaume Libri*, II ediz., Londra 1864, e *Album de Reliures artistiques et historiques accompagné d'une description par le bibliophile Julien*, Parigi 1869-72. È diviso in quattro parti. Recentemente è stato pubblicato un altro volume sullo stesso soggetto: *Les Relieurs français (1500-1893) par Ernest Thoinan*, Parigi, 1893. Contiene alcune legature a semplice contorno, ma elegantissime, e credo inedite. Nel volume del T. si trovano anche diversi finalini (culs-de-lampe) e facsimili di legatori e tipografi.

XXXVIII.

ALCUNI OGGETTI DELLA RACCOLTA CARRAND

NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE

— Tav. 27, 28, 29 e 30. Fig. 62 —

Fotografie Alinari.

Altra volta, illustrando brevemente alcuni fra i più notevoli oggetti della raccolta, che il defunto sig. Luigi Carrand legava alla città di Firenze perchè fosse custodita nel Museo Nazionale, abbiamo osservato come cotesta collezione riempisse nei nostri musei una lacuna universalmente deplorata.

Era deplorabile e strano difetto che, accanto a' sublimi capolavori de' nostri sommi maestri, non figurassero che in proporzioni insignificanti gli oggetti d'uso comune, le suppellettili delle chiese e dei palazzi antichi, i gingilli di lusso e di decorazione, il materiale che ha formato e forma la delizia degli appassionati raccoglitori di curiosità.

Mancavano da noi affatto, perchè forse in altri tempi si dava loro un ben modesto valore, tutte queste cose, che pure debbono considerarsi come manifestazioni preziose dell'arte, e che hanno un interesse tutto speciale per lo studio accurato e minuto de' costumi e degli usi d'altri tempi.

L'arte, la grande arte che ebbe da noi periodi così splendidi, che ci ha lasciato un'eredità così pingue di capolavori mirabili, aveva offuscato coi suoi bagliori l'opera minuta, anche se prodotta da celebri maestri, aveva fatto dimenticare e trascurare tanti e tanti preziosi oggetti, i quali pur rivelano l'alto grado di perfezione in cui certe arti, certe lavorazioni, erano giunte fra noi.

In sostanza, ne' musei di Firenze, oltre le costose e singolari rarità riunite nella cosiddetta sala delle Gemme alla Galleria degli Uffizi, ben poco più si poteva vedere di tal genere, mentre oggi la collezione Carrand ci ha posto in condizioni addirittura superiori ad altri musei, che di opere d'arte industriale hanno sufficiente dovizia.

Abbiamo offerto nel secondo fascicolo di questo Periodico ai nostri lettori la riproduzione di alcune opere di bronzo, scegliendole soprattutto fra quelle che, oltre ad una vera importanza artistica, offrivano certe caratteristiche proprie all'uso, riputando sommamente opportuno additare agli studiosi ed agli artefici saggi singolari ed esempi imitabili e sicuri. Nelle industrie artistiche un indirizzo più puro, un avviamento più consentaneo alle vecchie tradizioni potrebbe essere di somma efficacia nel mantenere e nel rinvigorire il gusto artistico, un giorno traboccante da ogni benché minimo prodotto dell'ingegno e della mano dell'uomo.

E continuiamo nell'intrapreso cammino, lieti già dei risultati ottenuti, scegliendo tra le preziosità di questa raccolta nuove bellezze e nuovi esempi.

Dai bronzi d'uso comune e più che altro di carattere civile e domestico, passeremo alla suppellettile religiosa, agli oggetti destinati al culto, i quali, se non costituiscono

una parte essenziale nella raccolta e se non sorprendono addirittura chi visitando le nostre chiese può tuttora ritrovarvi altre più importanti opere congeneri, pure sono meritevoli di venire additati.

Di molto interesse artistico è il busto, o per esser più propri il piviale d'un busto ad uso di reliquiario (Tav. 28), lavoro d'oreficeria del XV secolo. La stoffa del piviale a disegno di melagrane e fogliami, è abile lavoro di sbalzo e cesello; finissimi e di gusto squisito sono il gran fregio superiore ed il fregio del cappuccio, minute opere ancora di cesello e di sbalzo, che riproducono ornati di garbo elegantissimo. Il tipo delle stoffe, lo stile degli intrecci e dei nodi indicano per lavoro di maniera veneta questo frammento, il quale avrebbe un interesse artistico di gran lunga superiore quando formasse una sola cosa colla testa di santo, di cui costituiva la decorazione.

Non certo dei più fini, ma dei più singolari modelli è la croce processionale, nella quale, esempio rarissimo, si trovano accozzati il crocifisso scolpito in avorio e la croce di rame dorato lavorata di cesello e di sbalzo (Tav. 27). Gli ornati dei bracci della croce e quelli che decorano le formelle estreme non hanno carattere troppo toscano: sarebbero invece di maniera abruzzese.

La figurina del Cristo, stralvolta, abbandonata come deve essere quella d'un corpo morto inchiodato alle estremità, è di un realismo che impressiona in un'opera di pieno XIV secolo, nel quale più che lo studio del vero si amava in simil genere di rappresentazioni un certo convenzionalismo, che potrebbe chiamarsi una cifra. Se non fosse il tipo essenzialmente italiano degli ornati, quella figurina, secca, scontorta, quelle pieghe dure, angolose del panno che cinge attorno alla vita il crocifisso, ci porterebbero quasi col pensiero al lavoro di qualche artista tedesco.

Ma in questa figura come negli ornati noi troviamo qualità che, confrontate, combinano con altre opere della oreficeria abruzzese, la quale può dirsi che dalla scuola toscana derivasse, ispirandosi anche ai prodotti di altre scuole italiane.

La croce stazionale che sorge dal centro di un tempietto di carattere gotico e che si biforca per formare il sostegno alle due statuette della Vergine e di S. Giovanni Evangelista, le quali pongono in mezzo il crocifisso, è un altro curioso esempio di arte italiana della prima metà del XV secolo. Il lavoro di cesello in argento ha carattere troppo decorativo, ed anche gli smalti, che adornano i bracci della croce, sono piuttosto grossolani. Più delicate assai appaiono le quattro placchette di smalto trasparente, che veggonosi nel piede della croce e figurano i quattro Evangelisti in atto di scrivere.



Fig. 62. Avorio bizantino: l'imperatrice Eudossia. Raccolta Carrand.



Artisticamente più pregevole, d'un lavoro più minuto, d'un effetto più grazioso è il bellissimo candelieri della chiesa di Monteprandone nelle Marche. Lo stile suo, la maniera di cesellare lo direbbero opera del XV secolo, mentre l'iscrizione che vi si legge e lo stemma di papa Giulio III dei Ciochi del Monte, lo determinano produzione della metà del secolo successivo. Ma qui l'orafo gentile, che in quest'opera ha voluto trasfondere tutta la finezza dell'arte sua, si ispirò al carattere de' maestri toscani del XV secolo, e nelle forme, nel carattere, nel tipo di certi particolari ha imitato ciò che avea visto e ammirato nelle produzioni superbamente belle dei precedenti orafi fiorentini, creatori di tanti artistici tesori.

Presentiamo ancora, a complemento di questo saggio di oreficeria sacra, due paci, aventi forma di tabernacoletti, che racchiudono nielli figuranti l'uno la Vergine in atto di baciare il fanciullo Gesù, l'altro l'Annunciazione (Tav. 28). Lavori di scuola italiana del XVI secolo, sono di un certo interesse per l'eleganza delle forme, senz'essere però da additarsi siccome fra le più belle cose che in simil genere si conservino tra noi, anche nello stesso Museo Nazionale.

Lasciamo l'oreficeria sacra e tratteniamoci un momento ad esaminare alquanto coltelli, diversi tra loro per lo stile e per la fattura (Tav. 29). Dei cinque, che riproduciamo fedelmente, due soli sono lavoro italiano: i due più piccoli di mezzo; l'uno, assai semplice e possiamo dire rozzo, de' tempi antichi; l'altro più fine, con ornati e figure divisi in piccoli spazi rettangolari. Gli altri tre sono coltelli birmani; ma, lasciando stare il carattere della forma, per vaghezza di ornati, per tipo di decorazioni si direbbero quasi opere di abili orafi italiani del XV secolo. È uno strano ravvicinamento; ma non senza profitto, né troppo a scapito dell'arte orientale.

Accanto ai coltelli presentiamo tre interessantissimi esempi d'astucci in cuoio, ai quali dà una importanza maggiore la rarità. Li abbiamo scelti diversi assai nelle forme, mentre contemporanea o quasi è la loro fattura ed eguale la tecnica. Non sono opere di sbalzo o d'impressione come a prima giunta si potrebbe credere; trattasi invece di un lavoro di ferri taglienti e di ferri scaldati, col quale si ottenne tutto quel leggiadro rilievo di finissimi ornati, tutto quel contrasto di piani e di sporgenze lucide od opache. Come tipo d'arte siamo alle forme ed alle ispirazioni del risorgimento, ed i partiti decorativi

non potrebbero essere meglio scelti, né d'un effetto più completo. Non è facile dire in quali regioni italiane abbiano avuto vita e fama cotesti oggetti. Vi domina il carattere veneto-lombardo, senza però escludere la possibilità che v'entri di mezzo l'arte toscana, tanto più che nell'astuccio di maggiori dimensioni vedesi una targa da torneo col l'arme comune a due celebri famiglie fiorentine, i Gondi ed i Lamberteschi. Ma è un fatto che in quel secolo certe forme decorative adoperate dal risorgimento furono comuni a diverse scuole italiane, le quali per un periodo non breve di tempo seguirono con singolare costanza cotesta uniformità di concetti e di ispirazioni.

Ricchissima per numero, per varietà di esempi, per diversità di tipi cronologici ed etnografici è nella raccolta Carrand la collezione di avorj, la quale giustamente ha dato e dà materia di osservazione e di studio agli eruditi, che a simil genere d'artistiche produzioni han dedicato le loro ricerche.

Degli oggetti che oggi riproduciamo nella Tav. 30, il più grandioso ed il più antico è il cofano tutto adorno di fregi costituiti da margherite inscritte in tondi collegati tra loro: fregi che adornano dei piccoli quadrati, in cui stanno figurate a bassorilievo le fatiche di Ercole.

È questo cofano uno dei più interessanti e più pregiati saggi dell'arte italiana del IX secolo, ed è certo anche un'opera abbastanza corretta, relativamente a que' tempi di artistica decadenza.

Tre pettini da gentildonna sono curiosi esempi del tipo che simili oggetti ebbero nel medio evo, tanto in Italia quanto fuori. Più antico, ma di fattura elegante è il pettine francese del XIV secolo, che in quattro edicole trilobate riproduce episodj di un antico romanzo cavalleresco. Posteriore di un secolo e fors'anche più importante dal lato del costume, ma di esecuzione meno precisa, è il pettine italiano, mentre appare più leggiadro, più ricco di forma, più artisticamente modellato l'altro con figure mitologiche di puttini.

Per ultimo ecco un oggetto del XIV secolo, destinato pure alla toletta femminile. È la custodia o valva di uno specchietto da signora. Ne riproduciamo soltanto la metà, la più notevole, nella quale l'artista francese, ispirandosi al famoso romanzo della Rosa, scolpi nell'avorio entro una formella circolare polilobata l'assedio di un castello.

GUIDO CAROCCI.

XXXIX.

LA PROSPETTIVA PARALLELA NEL DISEGNO DELLE ARTI INDUSTRIALI

— 4.^o (Vedi Fascicoli 1.^o 3.^o e 4.^o) —

APPLICAZIONI PER LO SCALPELLINO.



iamo all'ultima parte del nostro lavoro, colla quale ci proponiamo dimostrare l'importanza del disegno prospettico parallelo applicato all'arte dello scalpello.

Anche nei lavori del tagliapietra conviene fare una suddivisione, poichè abbiamo lo *scalpellino riquadratore* e l'*ornatista*.

Il primo si occupa di opere comuni in pietra da taglio e ci dà i diversi membri costruttivi, dal semplice dado alla cornice disadorna; l'altro tratta anche il marmo e riveste le scorniciature di ovoli e foglie artistiche, andando sino a fregi e pilastrate adorni di meandri e figure decorative. Anche quest'ultimo però ha bisogno del primo, perchè, innanzi di dare all'ornato ed alle figure la forma studiata nel modello plasticato, si debbono apparecchiare in abbozzo geometrico.

Talvolta i due rami si riuniscono in un solo artigiano, e ciò succede specialmente oggidì, in cui a merito delle scuole pratiche professionali, con sommo guadagno della composizione, l'artigiano apprende quasi contemporaneamente gli elementi architettonici, l'ornato e la modellazione.

Quegli che attende alla sola scorniciatura, ha bisogno più che mai di conoscere la parte del disegno geometrico, della quale

brevemente si è scritto in queste pagine. Allo scalpello riquadratore si presentano solidi geometrici di ogni maniera e talvolta assai complicati; ma di preferenza i parallelepipedi, i prismi, i cilindri, le piramidi ed i coni, troncati o no. A questi pochi tipi si riducono tutte le scorniciature, i modiglioni, le balaustre, i pilastri, le colonne, gli archivolti, ed in genere tutte le parti architettoniche di ogni stile.

Fra gli stili, quello che maggiormente reclama nozioni di prospettiva parallela è il gotico, per le sue trasformazioni da una pianta ad un'altra con numero doppio di lati; indi seguono in difficoltà l'arabo, il romanzo, ecc.

Per cominciare da un esempio facile, proponiamoci di determinare la *prospettiva parallela di un prisma quadrangolare cavo sovrapposto ad uno zoccolo di base simile, ma più grande*. (Boidi).

Suppongasì che questo prisma sia dato per mezzo delle sue proiezioni ortogonali, e si avranno nella proiezione orizzontale (Fig. 63) i tre rettangoli $abcd$, $efgh$, $ilmn$, e nella proiezione verticale due rettangoli $p'p''r'r''$ ed $o'o''p''p'''$.

Ora, se invece di immaginarci le rette proiettanti perpen-

dicolari al piano di proiezione, ce le immaginiamo inclinate secondo l'angolo di 30 gradi (come vedesi nella proiezione orizzontale $a'c', e'h', f'g', e d b'$), e dalle estremità di esse innalziamo delle perpendicolari alla linea di terra, si troveranno i punti b'', d'', b''', d''' , i quali, uniti fra loro con linee oblique, inclinate sotto un angolo di 30 gradi, daranno le proiezioni oblique delle rette segnate $b d, g f$, della proiezione orizzontale, presentanti degli spigoli perpendicolari al piano verticale di proiezione.

Così pure si vede, che, facendo passare per i punti o, o', p, p', r, r' , tante rette inclinate secondo il solito angolo, la loro lunghezza nella proiezione obliqua $b'' d''$ si otterrà facilmente e sarà eguale alla metà di $b d$, mentre sarà $g'' f''$ la metà di $g f$ presa nella proiezione orizzontale in guisa da compiere la figura.

E' ovvio che questo disegno è il primo passo per arrivare alla determinazione della prospettiva parallela di un piedestallo.

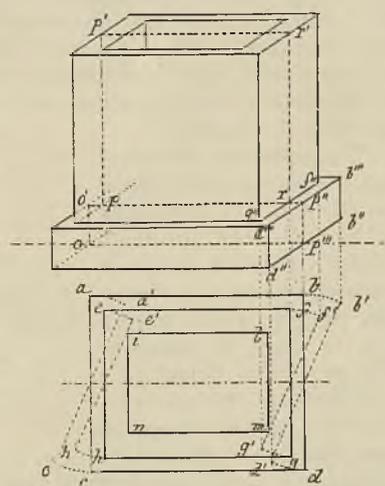


Fig. 63.

Vogliasi disegnare invece la *prospettiva parallela di un parallelepipedo a base quadrata, trasformato in prisma a base ottagonale*, combinazione questa fra le più frequenti nello stile gotico (Figura 64).

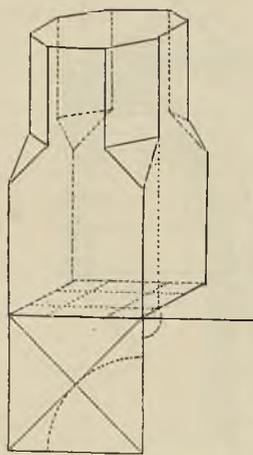


Fig. 64.

Dalla proiezione orizzontale costruita la pianta obliqua, secondo le norme più volte ricordate in addietro; innalzate le perpendicolari dai vertici del quadrato nonchè da quelli dell'ottagono inscritto, si porteranno le altezze dei vari punti, date dal solido, sopra queste rette. Otterremo, congiungendo debitamente i punti portati, la prospettiva parallela del solido trasformato, tal quale è indicata dalla Figura 64.

Altro soggetto del medesimo stile è presentato nella Fig. 65, la quale dà lo schizzo in proiezione obliqua di un supporto per una statua, da addossare ad un monumento funerario.

Anche questa figura, come le seguenti, consegue dalla costruzione della pianta obliqua, e la si è scelta appunto

colla cimasa molto protesa, per dimostrare che la espressione di soggetti consimili implica l'inconveniente di avere nascoste tutte le sagome in ritiro dalla massima sporgenza.

A tale inconveniente si può benissimo riparare tracciando la

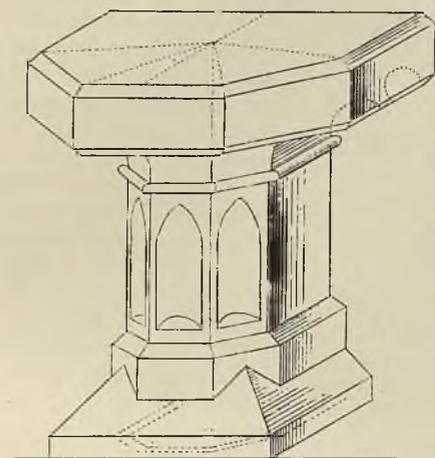


Fig. 65.

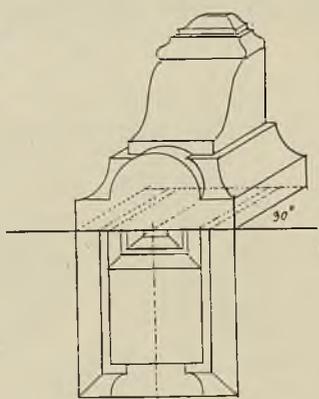


Fig. 66.

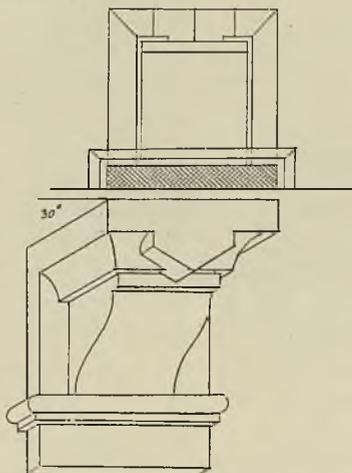


Fig. 67.

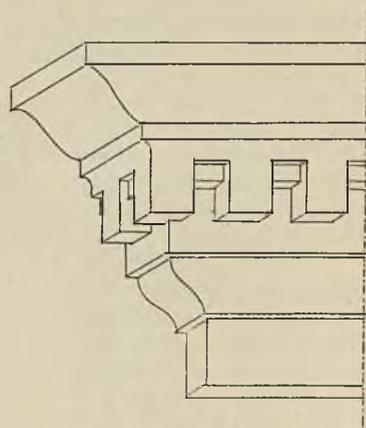


Fig. 68.

pianta veduta dal sotto in sù, per la qual cosa anche la prospettiva risulta arrovesciata. Ciò può vedersi nella Fig. 66 esprimente un modiglione di stile romanzo, di cui è data la pianta ortogonale. Ma questa maniera di capovolgere la immagine non riuscendo soddisfacente all'occhio, si potrà invertire la posizione della pianta ortogonale e della prospettiva parallela, collocando

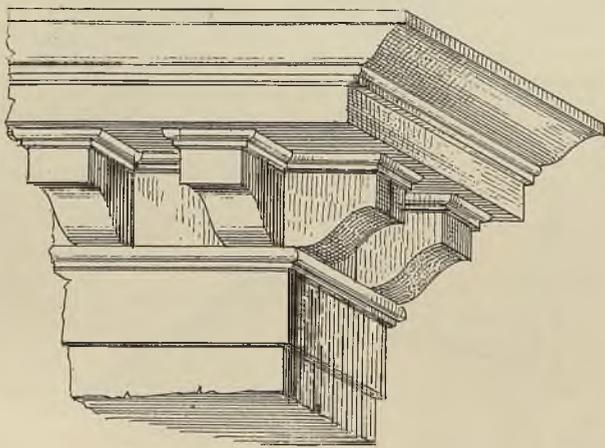


Fig. 69.

la prima al disopra della linea di terra. Questa disposizione vedesi nella Fig. 67, che presenta un modiglione consimile visto dal basso all'alto, ossia coll'orizzonte al di sotto dell'oggetto.

Moltiplicheremo gli esempi disegnati, col presentare altre due figure, delle quali la prima (Fig. 68) è una cornice a dentelli, e la seconda (Fig. 69) è una cornice a modiglioni, entrambe di stile classico.

Lo scalpellino riquadratore si occupa di frequente nell'approntare i pezzi in vivo per muraglie a conci orizzontali, sulle quali si aprono non di rado fori arcuati o rettangolari di porta e di finestra, di cui è necessario esprimere con chiarezza i diversi cunei che formano l'arco o la piattabanda. La Fig. 70, per

esempio, mostra un doppio pulvino aderente ad un pilastro a base quadrata sul quale si impostano due archi scemi a sostegno di un ripiano di scala.

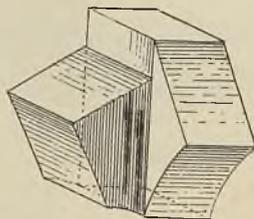


Fig. 70.

La Fig. 71 accenna la disposizione e la forma dei cunei in una apertura arcuata a pieno centro, aperta sopra un muro a scarpa. Anche le volte sono un soggetto di molta importanza per lo scalpellino. L'architettura ne adopera di varie specie, e fra le comuni è la volta a crociera, data dalla intersezione a croce od in isbieco di due semicilindri coi raggi della base uguali o no. Dato il problema di esprimere in prospettiva parallela una volta a botte circolare intersecata ad angolo retto da un'altra volta a botte ellittica della stessa monta, esso viene risolto nel modo espresso dalla Fig. 72. Siccome però allo scalpellino interessa avere i tagli dei cunei tanto all'estradosso che all'intradosso delle volte, per fare opera compiuta converrebbe disegnare un'altra figura sul soggetto medesimo colla proiezione orizzontale misurata sull'intradosso.

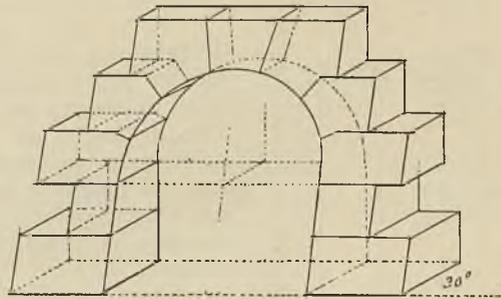


Fig. 71.

E ciò lasciamo per esercizio agli studiosi.

In tutte queste figure la scala del prospetto principale è doppia di quella adottata per le misure della profondità.

Anche di modelli architettonici hanno bisogno gli insegnanti, e può darsi che entro la loro scuola non possano averne di reali da presentare ai loro allievi. Non è veramente indispensabile il



modello in rilievo per questo insegnamento, dacchè (come si disse) la prospettiva parallela può dedursi dalle proiezioni orto-

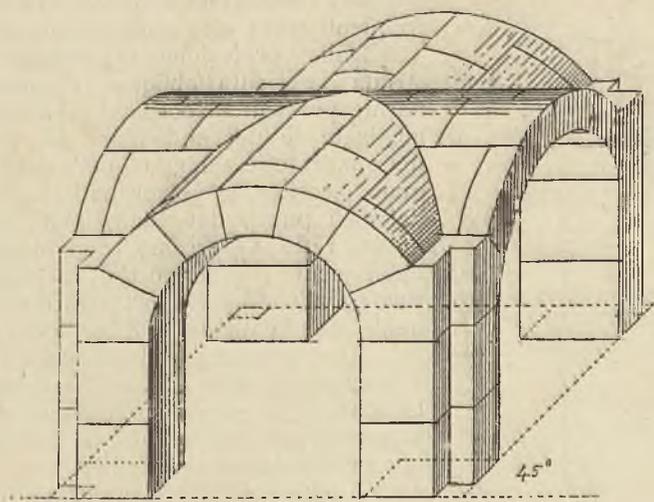


Fig. 72.

gonali del soggetto, che l'insegnante può approntare come e quando voglia. Che se, a meglio dimostrare il principio agli studenti, amassero avere qualche modello vero, questo può trovarsi fuori della scuola, o farsi costruire da un falegname provetto, mediante gli opportuni disegni. Una buona raccolta di modelli in gesso per la costruzione delle volte in pietra da taglio è quella di Parigi. (LES FRERES, 27, Rue Oudinot, Paris). In questa, i pezzi più importanti sono anche mobili, donde la facilità di farne intendere e disegnare la proiezione obliqua ai giovani scarpellini. Ma senza andare tanto lontano, la Scuola di disegno Pietro Selvatico per gli artigiani di Padova, nella annessa officina dei falegnami, produce modelli architettonici e mobiliari in quantità, e ne possiede ampia raccolta, della quale offre il Catalogo coi prezzi a chi ne facesse richiesta.

Togliamo ancora due esempi di questo genere di disegno dalla nota e bella opera "Trattato generale di Costruzioni civili" di G. A. Breyman di Stoccarda.

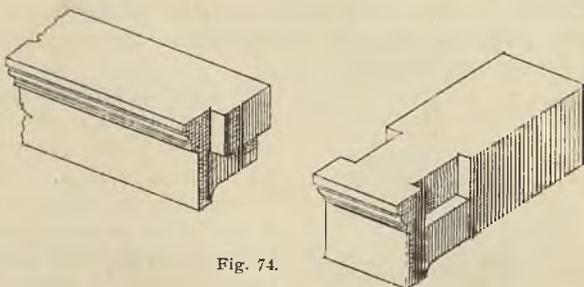


Fig. 74.

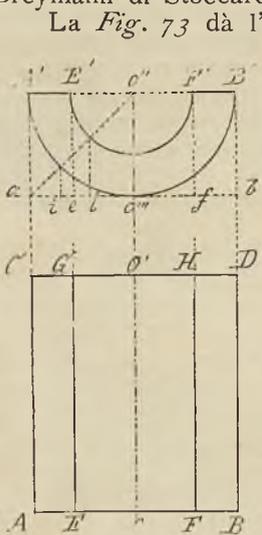


Fig. 75.

La Fig. 73 dà l'apparenza prospettica parallela della sezione e del prospetto di un contorno di finestra, decorata da una cornice di coronamento in pietra da taglio. Ammettendo che l'apertura abbia sopra di sé il peso di una massa murale, si è anche segnato in A un arco di scarico in mattoni. Colla Fig. 74 mostrasi il metodo economico e statico di costruire una cornice in pietra da taglio, adattando fra i tratti di cornice per intero sporgenti dal vivo del muro, dei pezzi di collegamento colla stessa sagoma, colla loro coda murata ed indentati nei primi a distanze e con dimensioni che l'architetto determina secondo la resistenza del materiale impiegato.

Percorrendo i libri di geometria che parlano delle proiezioni oblique, si trova che alcuni autori le fanno precedere dalle nozioni sul disegno axonometrico, sistema di proiezioni che distinguesi in isometrico, monodimensionale ed anisometrico. Non abbiamo fin qui accennato a questi sistemi per non ingenerare confusione, bastando la sola prospettiva parallela a rappresentare un corpo colle sue tre dimensioni, per modo che queste si possano misurare.

Del resto, mentre nelle proiezioni oblique fin qui studiate si lascia il corpo nella sua posizione più semplice rispetto al piano di proiezione, prendendo le rette proiettanti inclinate su quest'ultimo, nel disegno axonometrico si riferisce il corpo a tre piani coordinati che si tagliano fra loro su tre rette chiamate assi coordinati, i quali partono da un solo punto di origine come tre spigoli di un cubo partono dal vertice dello stesso angolo solido visto di faccia.

Tale sistema di coordinate si fa ruotare finchè siasi ottenuta una immagine dell'oggetto che produca l'effetto voluto; o meglio la posizione dei corpi si determina per mezzo di coordinate, le quali si misurano sulle proiezioni primitive e si portano sul disegno axonometrico, dopo una opportuna riduzione delle loro lunghezze e degli angoli degli assi.

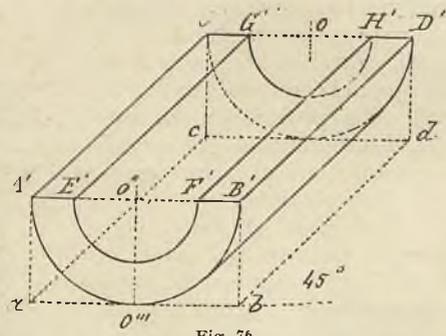


Fig. 76.

Siccome nel disegno axonometrico, il sistema isometrico è quello che riesce più facile, riporteremo dal Boidi un esempio, raffrontando fra loro il disegno colle proiezioni ortogonali, quello colla prospettiva parallela ed il disegno isometrico dello stesso soggetto.

Dato un tronco di cilindro retto cavo col suo asse orizzontale, descrivere la proiezione obliqua colle linee di fuga a 45°.

Stieno nella Figura 75 le due proiezioni ortogonali, ABCD la proiezione orizzontale ed A'E'F'B' la proiezione verticale: si

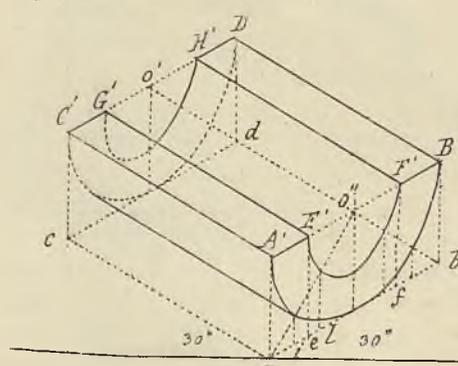


Fig. 77.

determini l'angolo di 45° per le linee di fuga colla linea di terra e si immagini il cilindro dato inscritto in un prisma a base rettangolare. Dalla proiezione ortogonale (Fig. 75) si porti la lunghezza A'B' in ab (Fig. 76), e sulle parallele inclinate all'asse di proiezione con un angolo di 45° la lunghezza AC in ac e BD in bd, poi l'altezza a A' (Fig. 75) in aA' dalla (Fig. 76). Così di seguito per le altre dimensioni.

Poichè la base del cilindro è parallela ad ab, la sua proiezione sarà un cerchio della stessa grandezza, come nella Fig. 75; si cerchi perciò i centri delle basi sulle rette AB', C'D', e, fatto centro in o'' ed o', coi raggi o'A', ed o'E' si traccino i semicircoli, le cui estremità congiunte con linee rette daranno la proiezione obliqua del cilindro cavo.

Nella proiezione isometrica (Fig. 77), ove i semicircoli sono proiettati in semiellissi, si determinerà nuovamente la proiezione isometrica del prisma, come per trovare la proiezione semplicemente obliqua, e dalla proiezione verticale (Fig. 75) si porteranno i punti e le distanze o'A', o'E', in a'o'', così dicasi di al, af ecc. Da questi punti della nuova figura si elevino le verticali, lunghe quanto le verticali corrispondenti nella Fig. 75, oppure si conducano le rette a'o'', ed o'b', le quali, tagliando le dette verticali, daranno un numero sufficiente di punti per descrivere le ellissi, che formano i contorni di base del domandato cilindro cavo.

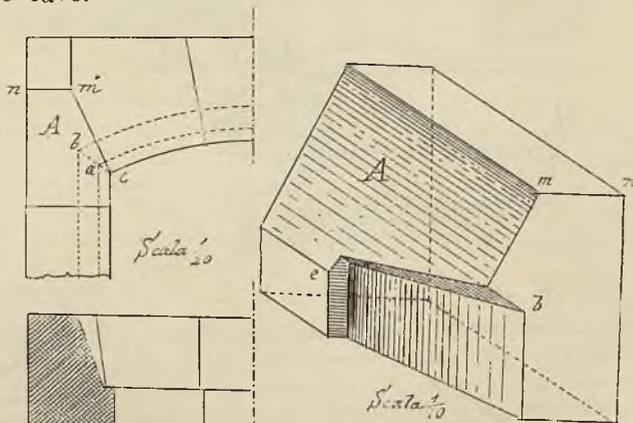


Fig. 78.

La Fig. 78, infine, mostra la pianta e il prospetto del peduccio di un arco ribassato con squarciatura, e la prospettiva isometrica del medesimo.

Ed ora, terminando, rinnoviamo le più vive raccomandazioni agli insegnanti perchè non trascurino di far apprendere per tempo ai loro alunni il disegno prospettico parallelo.

B. LAVA.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XL.

SOFFITTO IN UNA CASA DI FELTRE

— Dettagli 37 e 38. Fig. 79 e 80. —

Il bello e singolare soffitto, che ora illustriamo, rimane ignoto, fuori della piccola città di Feltre, agli studiosi delle cose artistiche. Questa è la sorte d'innumerabili opere d'arte industriale e decorativa d'ogni tempo, che sono sparse nelle città minori d'Italia. Disegnarle fedelmente, descri-

verle, farle conoscere, vorrebbe essere d'ora in poi uno dei principali compiti del nostro periodico.

Ed il soffitto di Feltre non apparisce soltanto singolare e bello, ma riesce un esemplare di decorazione molto economica, pure serbando l'aspetto della ricchezza: qualità preziosa in un

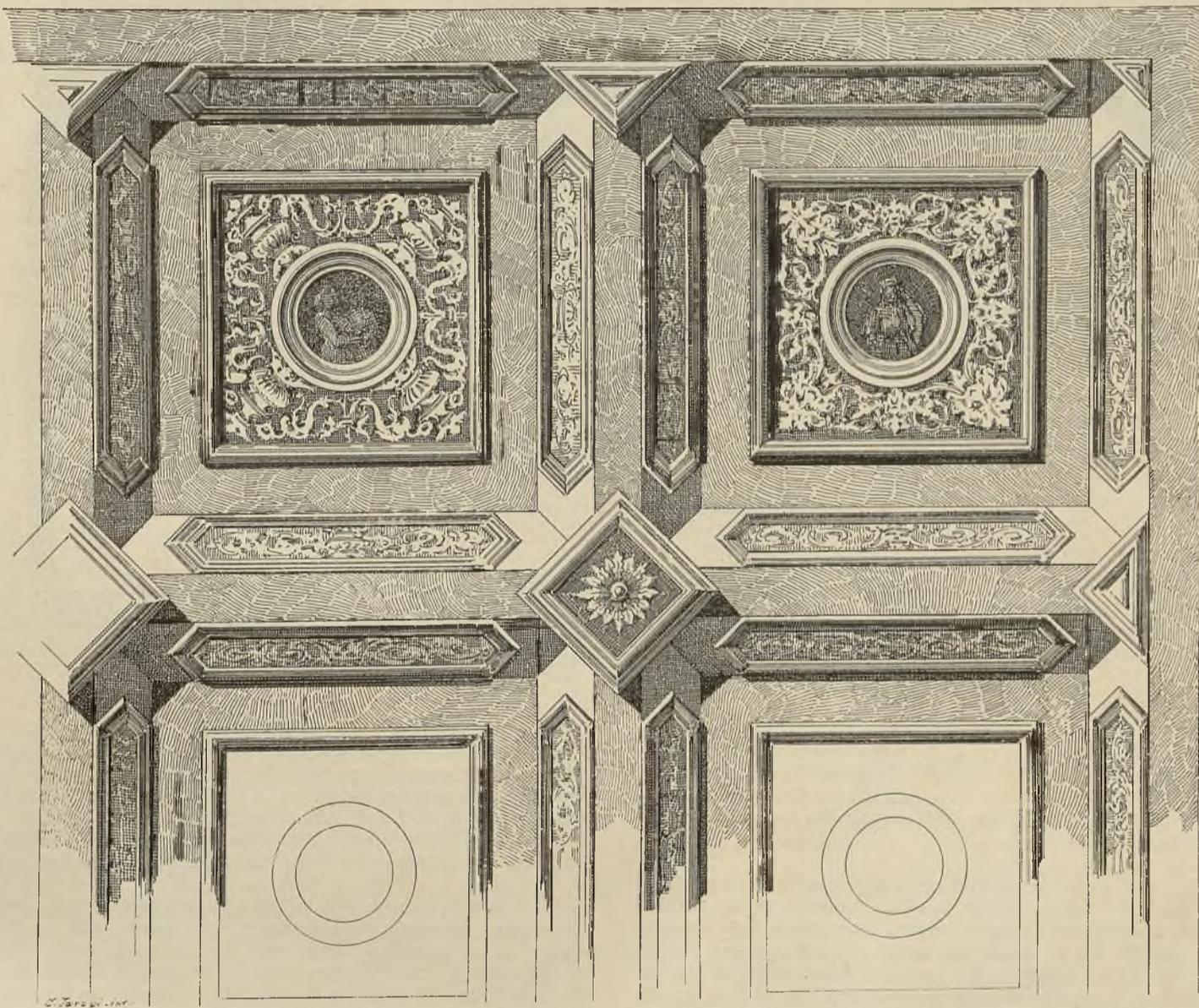


Fig. 79. Soffitto nella casa Zanetelli a Feltre.

tempo come il nostro, in cui con la minore spesa possibile si cerca di ottenere il maggior possibile risultato. Sono quindici lacunari tutti uguali, composti di semplici tavole piane con poche sagome riportate e ornamenti dipinti. Dai quattro lati d'ogni cassettone quadrato scendono quattro assi inclinate, le quali si uniscono ad altre orizzontali più strette, formanti il piano sporgente del soffitto. Da questo piano, nelle intersezioni della detta ossatura, aggettano delle piccole formelle pure quadrate e incorniciate, con un rosone a foglie dipinto nel mezzo, come si

vede nel Dettaglio 37, ove pure stanno disegnati gli ornamenti degli sfondi de' cassettoni, diversi l'uno dall'altro e circondanti un tondo con modanature imitate a pennello. Il Dettaglio 38 mostra invece quattro formelle delle assi inclinate.

Gli ornamenti, eseguiti a ombreggio di tinta fredda, rappresentano mascheroni dalle cui bocche escono fogliami terminanti in profili umani fantastici, oppure vasi con delfini ai lati, oppure teste di montone le quali fioriscono da viticci, o cani, uccelli, mostri e bizzarrie sempre intrecciate alla vegetazione. Le incor-



niciature sagomate erano di tinta bianca con i soli listelli dorati; ed è notevole che, forse per cagione di risparmio, codeste incorniciature ad effettivo rilievo si limitano alle sole forme rettilinee, mentre le sagome, che dovrebbero seguire le curve, sono semplicemente condotte a chiaroscuro.

Degna del soffitto è la trabeazione, che gli sta sotto e che arricchisce all'alto le pareti della stanza rettangolare. Le gentili mensolette di modo cinquecentistico portano gli aggetti dell'architrave e i triglifi, tra i quali stanno fregi dipinti, con tondi, ove dovevano essere delle teste a tinte calde, forse ritratti, e con figure strambe: putti che offrono un fiore e un frutto ad una aquila bicipite, un uomo barbuto, che mette la mano sul capo d'un fanciullo, una chimera con il corpo di scoiattolo, le ali spiegate al posto delle gambe anteriori e il muso umano con le lunghe orecchie.

Sul palazzo Zanetelli, che non presenta nulla di notevole oltre la stanza di cui ci occupiamo, mancano le notizie storiche. La tradizione vorrebbe che in quella camera abitasse l'eloquente predicatore, il benefico fondatore dei Monti di Pietà, Bernardino Tomitano de' Minori Osservanti; ma egli visse quasi un secolo innanzi all'età, che la stanza ed il palazzo rivelano. Qualcuno

vorrebbe che soffitto e fregio fossero lavoro di un discepolo secentista di Pietro Marescalco detto lo Spada, da non confondersi con il Buonconsigli detto Marescalco; ma si verrebbe invece troppo in qua. Contentiamoci dunque di affermare che il carattere di codeste belle opere è schiettamente cinquecentistico.

E la pittoresca cittaduzza è ricca di belle cose del Cinquecento, ma povera di cose artistiche più vecchie, giacchè appunto nel 1509, mentre ferveva la guerra di Cambray, l'esercito imperiale la mise a sacco, incendiando, ruinando così bene ogni angolo dell'abitato che i provveditori Dolfin e Mocenigo, recuperata Feltre in nome della Repubblica veneziana, dovettero segnare i loro dispacci *ex Feltro destructo*, oppure *ex cineribus Feltri*. In pochi anni la città fu rifatta; il suo Morto ed altri abili pittori adornarono le muraglie esterne delle nuove case con figure e ornamenti, e Feltre, lieta d'una lunga pace, continuò a fiorire nella sua valle fresca e tra le sue verdi montagne.

Soggiungeremo che i rilievi, da cui si cavarono i disegni dei Dettagli 37 e 38 e delle Figure 79 e 80, sono opera del signor Pietro Malliani, valentissimo ed unico maestro nella ottima Scuola di Disegno e Plastica in Feltre.

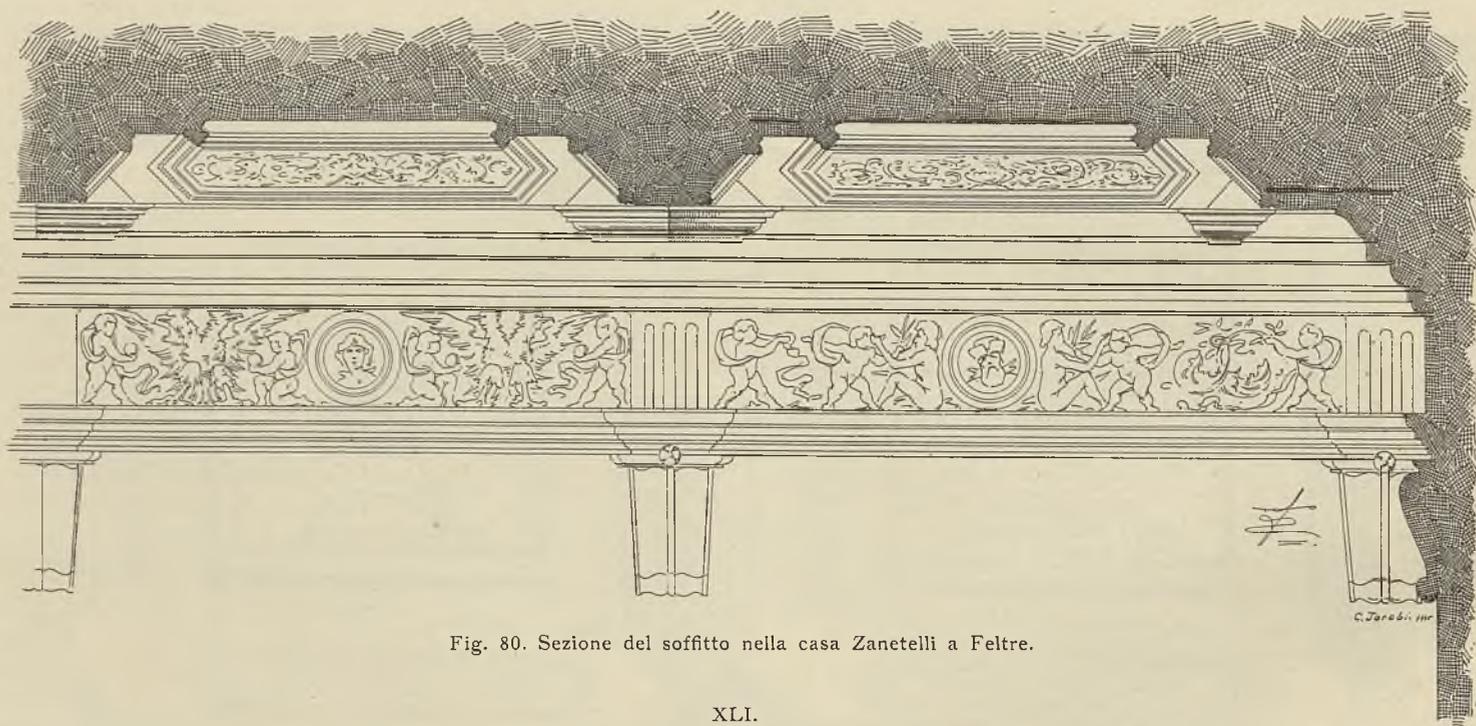


Fig. 80. Sezione del soffitto nella casa Zanetelli a Feltre.

XLI.

BARELLA DIPINTA DA F.° LIPPI NELLA *RESURREZIONE DI DRUSIANA* IN SANTA MARIA NOVELLA A FIRENZE.

— Dettaglio 39 —

Non è la prima volta che l'*Arte Italiana* si vale dei vecchi dipinti per offrire modelli di oggetti d'arte industriale; e così intende di fare in seguito, traendo disegni di mobili, di arredi, di stoffe, di armi, di aureole dai freschi, dalle tavole e dalle tele dei secoli in cui l'arte italiana fu splendidamente e variamente grande.

Fra i pittori che procureranno maggior messe di belle cose è senza dubbio Filippino Lippi, *tanto bizzarro e nuovo ne' suoi ornamenti*, come disse Giorgio Vasari. Anzi il Vasari, dimenticando il Mantegna e lo Squarcione, attribuiva a Filippino il merito di avere introdotto nell'arte del pennello il costume d'abbellire e arricchire le composizioni pittoriche di foggie antiche. Ricorda nelle storie condotte dal Lippi sulle pareti della cappella Strozzi *templi, vasi, cimieri, armature, trofei, aste, bandiere* e altre ricchezze; ma non ricorda codesta magnifica barella del Dettaglio 39, dalla quale Drusiana, che vi stava distesa morta, si alza, riprendendo il calore della vita, resuscitata con un semplice segno di croce da San Giovanni evangelista. E tutti intorno si stupiscono del solenne miracolo, segnatamente un sacerdote, ch'è vestito all'antica e tiene un vaso in mano.

Anche nella barella ricorrono certe forme della classica antichità, ravvivate dallo spirito del Rinascimento: i sostegni con quelle teste chiuse fra le volute, il rialzo della parte anteriore con quei fogliami angolari, la spalliera con quel suo timpano arcuato. Ma certi particolari rammentano l'uso del lettuccio, che

dianzi era una bara: il teschio proprio sull'alto, la lucerna, le teste avvolte come in un sudario, le due paurose sfingi laterali con il corpo a modo di verme, il piede dei quattro massicci sostegni a maniera d'una minacciosa branca di belva feroce. Non di meno la composizione mostra una rara eleganza di forme e di linee, quali dovevano uscire dalla bella fantasia inclassicata di Filippino.

Nè il valoroso pittore lasciava nelle proprie opere nulla di trascurato, cercando di compierne ogni parte con vivace evidenza: a tal segno che nella medesima cappella Strozzi, ove, in un'altra storia, San Filippo, entro al tempio di Marte, fa uscire da una rottura dell'altare il serpente, il quale uccide col fiato il figliuolo del re, quella rottura appariva così giusta, così vera, che un ladro, in sull'imbrunire, temendo di essere scoperto, fece per nascondervi dentro non so quale oggetto *e rimase ingannato*. Questa è una esagerazione, addirittura una fandonia vasariana; e non aggiungerebbe niente, quand'anche potesse essere esatta, al merito dell'artista pittore, ma aggiunge bensì al pregio del pittore decoratore.

La cappella fu cominciata da Filippino nel 1487; ma, fatta la volta, dovette interrompere il lavoro per tornarsene a Roma. Nel 1500 gli pagano 143 fiorini in conto. Due anni appresso la cappella era tutta finita, sicchè il pittore scrisse sui pilastri dell'arco trionfale nella storia della *Resurrezione di Drusiana* così: A. S. MCCCCCII. PHILIPPINVS DE LIPPIS FACIEBAT.

XLII.

DECORAZIONI MURALI DEI SECOLI XIV E XV NEL VENETO

— Tav. 31. Fig. 81, 82 e 83. —

Sotto questo titolo avevamo in animo di pubblicare nel presente periodico una serie di acquerelli, di disegni a contorno e di scritti, aventi il doppio obiettivo di conservare ai posteri pitture preziosissime sotto molti aspetti e che vanno scomparendo di anno in anno, e di offrire agli educatori seri, colti ed appassionati una quantità di modelli inediti accuratamente riprodotti per la forma ed il colore direttamente dagli originali.

Doveva aprire la serie delle tavole colorite la riproduzione di parte d'un dipinto dei primi anni del XVI secolo, nel quale un vecchio ed illustre maestro verista, ricopiando con grande diligenza una veduta veneziana, ci conservava le pitture murali del medioevo, che decoravano allora splendidamente la città dell'oro e del rosso. Molte di quelle vecchie case patrizie, che il quadro ci conserva, sono ancora in piedi; ma la porpora, l'oro e le allegre pitture sono sparite del tutto nelle *callette* e lungo i *canali*.

Accompagnare quel prezioso documento artistico con studi diligenti per disegno e colore fatti sopra i resti del medioevo, i quali resistono ancora nella regione veneta alla incuria degli uomini ed alle intemperie, e trarne confronti ed insegnamenti, teorie decorative ed esempi per il restauro delle antiche fabbriche e per la decorazione delle nuove costruzioni di stile medioevale, ci sembra lavoro degno di studiosi e di maestri ed adattato al periodico artistico di cui ci sentiamo onorati di essere collaboratori.

Riserbandoci di attuare in seguito i nostri intendimenti, diamo fuori intanto la tavola 31.

*
* *

I documenti decorativi che pubblichiamo sono di carattere affatto medioevale, e il nostro studio mira appunto a quello stile dominante allora, ma che sotto al nostro cielo e nelle condizioni politiche e commerciali nostre, sebbene di origine nordica, sentiva ancora le influenze della lontana arte latina, della orientale, e non così intensamente e servilmente quelle dell'arte gotica tedesca e fiamminga. La decorazione ornamentale nostra non seguiva troppo rigidamente le conseguenze logiche dell'arco acuto; e spesse volte le forme naturali vi facevano capolino pochissimo stilizzate, come pure la tradizione greco-latina e bizantina e le barbare decorazioni longobarde: nè la calda fantasia dei nostri pittori si lasciava dominare in modo assoluto, così da perdere la sua libertà naturale, qualità saliente dell'ingegno degli italiani d'ogni età.

Seguendo l'ordine numerico dei frammenti ornamentali contenuti nella nostra tavola, diremo che sotto i numeri 1, 2, 3, pubblichiamo la decorazione dipinta d'un fregio, il quale gira intorno alla stanza del *Capitolo* nell'antico convento dei Domenicani a S. Nicolò di Treviso. — Chi non conosce, di fama almeno, la grande fabbrica medioevale di carattere così imponente ed austero, e dalla

cui semplicità emana un fascino singolare, che ricorda S. Domenico di Siena ed altre chiese domenicane di aspetto altrettanto imponente e serio? Dirne la storia sarebbe lungo e qui fuori di posto. La fabbrica incominciò nei primi anni del 1300 sul disegno di un maestro domenicano, Fra Benvenuto da Bologna, e mediante elargizioni private, principalissima fra esse quella del *Bocassino*, illustre trevisano, Generale dell'ordine e poi Pontefice col nome di Benedetto XI.

Prima di essere il *Capitolo*, la stanza di cui parliamo era una cappella o meglio una chiesuola, esistente già nel 1220; ma i Domenicani, facendone il loro *Capitolo* nel 1352, ricoprirono quasi tutte le pareti di nuove decorazioni policrome e ritratti dei loro generali per mano del celebre pittore *Tomaso da Modena*. — Sotto molti riguardi codeste pitture meriterebbero la riproduzione cromolitografica ed una illustrazione. Nel pubblicare i tre brani di fregio, che si alternano sotto le travate e che *Tomaso* ideò a imitazione di foglie vere alquanto stilizzate con ben riuscito effetto decorativo, crediamo avere pubblicato un bello e semplice motivo trecentistico.

Coi numeri 4 e 5 siamo a Venezia. Nella chiesa di S. Zaccaria havvi una cappella detta di S. Tarasio, di stile archiacuto del XV secolo. Tale cappella deve essere l'abside della antica chiesa, la quale minacciando rovina venne sostituita da questa magnifica che ora ammiriamo, opera di Antonio di Marco. La cappella di stile medioevale contiene tre preziose ancone riccamente scolpite in legno, dorate, decorate e dipinte da Giovanni ed Antonio da Murano. L'ancona dell'altare maggiore nella sua parte anteriore e nei lati è squisitamente colorita a figure ed ornamenti dai toni caldi e finissimi.

L'ornamento prettamente medioevale, condotto con rara maestria, ci è sembrato uno dei pochi esempi ancor vivi di decorazioni di quella età eseguite in grandi dimensioni e col senso pratico dell'arte decorativa murale. Lo ricopiammo colla maggiore cura pel colore nella cromolitografia, e pel disegno nei contorni a penna che diamo qui intercalati nel testo alle figure 81, 82 e 83.

Coi numeri 6 e 7 ritorniamo a Treviso, ma non siamo più nell'antico chiostro dei figli di S. Domenico. Siamo al Museo Civico, dove un coraggioso e studioso valentuomo, con pochi mezzi ma con grandissimo amore raccoglie quanto può di documenti artistici patrii, disputandoli ai vandalismi della noncuranza e della avidità ed alle rovine del tempo.

Se continueremo con altri disegni ed acquerelli a trattare questo tema delle antiche decorazioni, ripareremo del professore Luigi Bailo, il quale, non solo seppe salvare materialmente alcune preziose pitture murali trasportandole nel Museo di cui è direttore, ma incoraggiò qualche artista trevisano a conservare, disegnandole all'acquerello, alcune pitture murali che andavano scom-

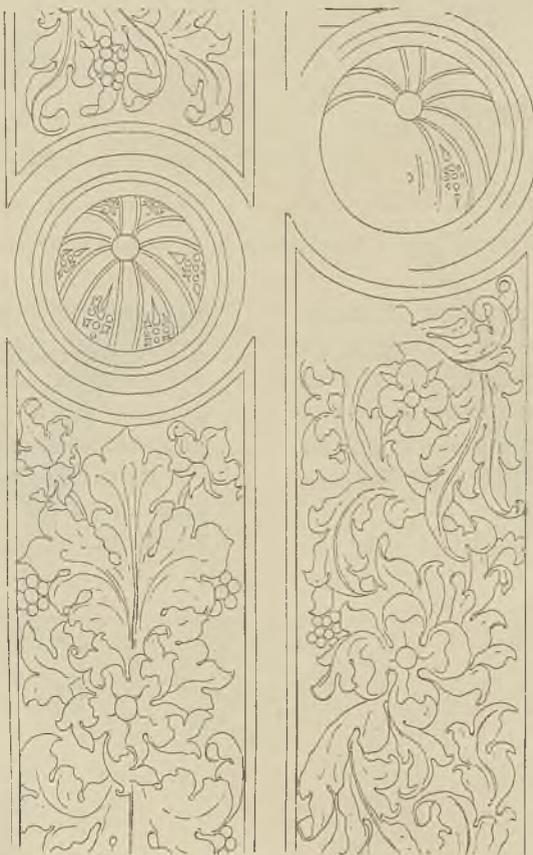


Fig. 81. Ornamento di un'ancona nella chiesa di S. Zaccaria a Venezia.



parendo nella sua diletta città del Sile, e ne arricchì il Museo cittadino.

I due motivi ornamentali, così originali e caratteristici, che noi riproduciamo sotto i numeri 6 e 7, sono copie fedeli di due brani di pitture murali a buon fresco che si conservano, insieme ad altri molti, nel predetto Museo. Quei pezzi di scialbo facevano parte della decorazione murale della Cappella di S. Orsola nella soppressa chiesa di S. Margherita in Treviso.

Qual monumento fosse e di quale importanza artistica e storica la chiesa di S. Margherita in Treviso sarebbe cosa troppo lunga il dire in questo breve scritto: il lettore potrà consultare, volendolo, uno studio del Cavalier Matteo Sernagiotto ricco di notizie e di ricerche. Soppressa durante la gallica tempesta, dispersi i suoi monumenti sepolcrali fra i quali quello di *Pietro di Dante Alighieri*, deturpata, ridotta a magazzino ed a stalla, imbiancate le sue pareti a più riprese malgrado fossero ornate di bellissimi e preziosi affreschi, la gentile chiesa del XIV secolo era caduta durante gli anni bui della austriaca dominazione in quello stato di desolato abbandono, che precede la dimenticanza generale. Non la dimenticavano peraltro né gli studiosi né gli artisti eletti, ai quali l'amor del passato è culto che ravviva le speranze avvenire.

Intanto le nostre provincie riacquistavano la loro indipendenza politica, meritando il dono prezioso con lunghi sospiri e dolori e il sangue generosamente versato. Ma il monumento trivigiano, destinato al servizio militare, rimaneva immerso nella sua abiezione, e pareva condannato per sempre.

Nel marzo del 1883 l'autorità militare deliberava la demolizione della ex chiesa di S. Margherita. Stretti i contratti per l'atterramento e in tutta fretta ponendosi mano al lavoro si preoccuparono vivamente del fatto le Autorità locali, le Commissioni conservatrici, alcuni artisti ed il Cavalier Bailo in prima linea. Ma i soccorsi ufficiali non giungevano, e vi era tutta la probabilità che di tanto lavoro burocratico non fossero rimasti che una immane rovina e qualche platonico processo verbale debitamente vidimato. — In qual modo poi il Cav. Luigi Bailo, associandosi due artefici, incalzato dai picconi demolitori, i quali avevano incominciato l'opera loro, a suo rischio e pericolo abbia saputo sottrarre durante lo sfasciamento e salvare larghissimi tratti dei

preziosi affreschi del 1300, portandoli al Museo cittadino per farne una preziosa esposizione perenne, bisogna udirlo dal Bailo stesso, il quale nel medesimo anno 1883 coi tipi del *Zopelli* di Treviso pubblicò una interessante *Relazione sugli affreschi salvati*. Si rivela in essa tutto l'uomo nobilmente appassionato del bene e d'una rara modestia.

Inviando per i particolari, che sarebbero qui fuori di luogo, il lettore studioso alla *Relazione* del Bailo, non sappiamo resistere al desiderio di riportare un brano del suo corto proemio, il quale ci mostra un lato dell'animo delicato e modesto del relatore.

“Noi con questa scrittura non cerchiamo tanto la lode, quanto la giustificazione dell'opera nostra. Abbiamo operato per necessità. Se la cosa ci è riescita bene, come speriamo, tanto meglio! Ma ci sarebbe dolore, che noi, anche facendo una cosa buona, avessimo dato un cat-

tivo insegnamento: che si possano, cioè, senza troppo grande difficoltà e spesa, come fin qua si credeva, levare gli affreschi; e ne traessero quindi eccitamento la leggerezza degli uni o l'avara brama di guadagno dei proprietari o degli antiquari commercianti.

“Ripeteremo per ciò qui quello che abbiamo stampato in una lettera al *Progresso* in data 11 Luglio, e al Municipio di Padova che ce ne ha chiesto informazioni: Ogni trasporto di affresco, per quanto sia ben fatto, avviene sempre con danno della pittura; per ciò non deve farsi che in caso di assoluta necessità. „

*
*
*

Curvati sulla nostra tavoletta da lavoro, ricopiando accuratamente i gentili ornamenti del 1300, ci sentimmo presi dalla profonda emozione che si impossessa dell'uomo innanzi ai disseppellimenti, innanzi alla traccia vivente e palese del pensiero umano e della sua attività d'altri secoli.

Assorbiti da tali pensieri ci sentivamo lieti di poter rendere di ragione pubblica, ponendole al servizio degli artisti d'oggi, le gentili concezioni pittoriche di ignoti ma valenti trecentisti; e ci sentivamo ben grati al Cav. Bailo per averci salvati modelli di un valore così singolare.

GUGLIELMO STELLA.

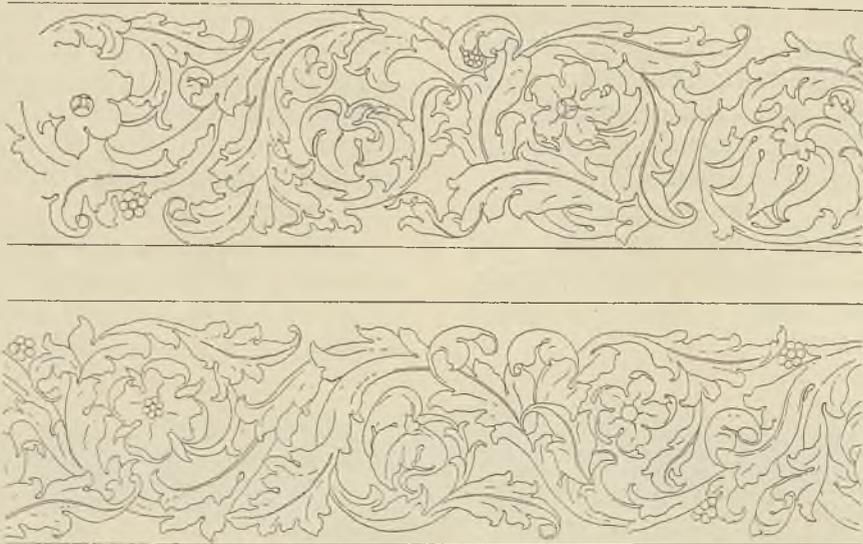


Fig. 82. Ornamento di un'ancona in S. Zaccaria a Venezia.

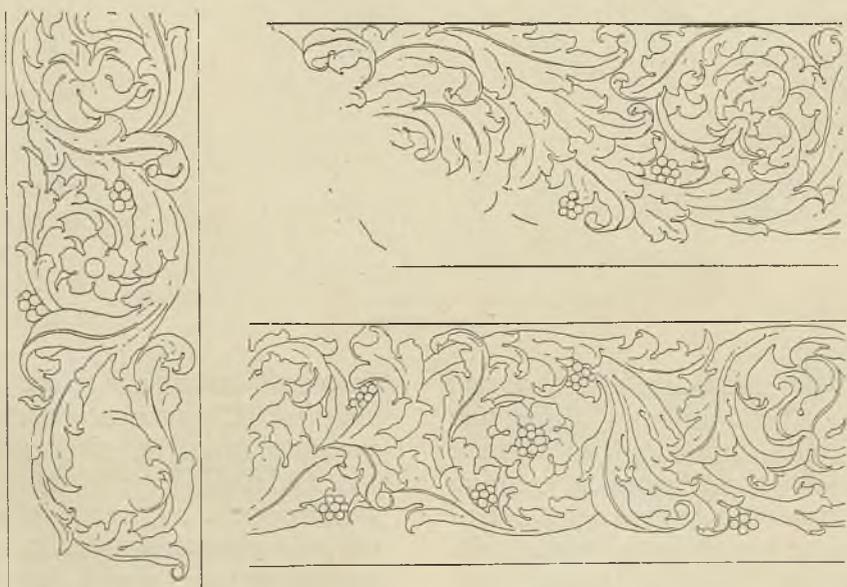


Fig. 83. Ornamento di un'ancona in S. Zaccaria a Venezia.

XLIII.

COPPE E BICCHIERI DEL SECOLO XVI.

— Fig. da 84 a 90. —

Tcommerci coll'oriente giovarono nel medio evo a far risorgere in Italia un numero considerevole di industrie artistiche perdute o dimenticate durante le invasioni dei barbari. Così il vasellame di vetro lavorato in Persia o a Damasco, che per alcun tempo ebbe il posto nelle mense dei ricchi a surrogare le scodelle di legno o di terra, fu sprone a nuove ricerche e a nuovi tentativi; in breve sorse adunque il vetro nostrale destinato a vincere anche la fama di quello d'Oriente.

I dipinti dei maestri vissuti nei secoli XIV e XV ci conservarono numerosi esempi di quel vasellame, in massima parte fabbricato a Murano. E fu in quest'isola della laguna veneta che l'arte del vetro si rese famosa specialmente nel secolo XV ad opera dei Berroviero e dei Ballarin.

Questi maestri, oltre che alla ricerca delle paste vitree, spesero il loro ingegno a perfezionare e ad ingentilire le forme specialmente della coppa o del nappo da bere.

Per regola generale la coppa doveva essere di finissimo vetro, tanto che quasi non se ne avvertisse il contatto all'avvicinarsi delle labbra. Un motto muranese dice: *Vino grosso e bicchiere sottile*.

Un giuoco di carte del secolo XV ci presenta una svariata serie di coppe dal piede alto e dal corpo spesso baccellato e leggermente ondulato, ed erano realmente artisti di valore coloro che ne ideavano le forme. Si sa persino di Tiziano e di Battista Franco, i quali disegnarono vasi e coppe ordinati dai principi italiani ai vetrai muranesi.

Altrettanto erasi fatto allora in Germania per le opere

di oreficeria. Colà diligenti e immaginosi maestri diffondevano a mezzo della stampa i loro modelli, che riuscivano di somma utilità all'arte industriale.

In Italia, specialmente dopo gli studi del rinascimento, si ebbero esemplari numerosi di vasi tratti dagli antichi monumenti raccolti da Polidoro Caldara da Caravaggio, Enea Vico, Cherubino Alberti, Pietro Sante Bartoli, Odoardo Fialetti ed altri, che dovettero essere ispirazione feconda ai vasaj e vetraj di quel tempo.

Secondo gli storici dell'arte, Polidoro da Caravaggio disegnò una settantina di coppe o tazze che a quanto sembra vennero riprodotte col bulino da Gaspare Osello o *ab Avibus* padovano. Alcune di esse esistono nella collezione privata del Cav. M. Guggenheim, il quale cortesemente ce ne accordò la riproduzione.

Come scorgesi dai saggi che presentiamo ai lettori, le tavole di Polidoro ebbero ad influire grandemente sull'arte muranese del cinquecento. Le coppe conservate nei musei e quelle dipinte nei quadri del Palma, di Paolo Veronese e del Tintoretto stanno a prova di questa potente ispirazione.

Le coppe del cinquecento, veri modelli di gusto squisito, hanno sottile il gambo, sul quale sorge a guisa di fiore sbocciato la parte superiore, che va allargandosi

verso il labbro. Il corpo, eseguito a soffio, è non di rado decorato con pitture a smalto o a graffiti, mentre il gambo, mediante lo stampo, si arricchisce di mascheroni umani o leonini e di festoncini di fiori e foglie.

G. M. URBANI DE GHELTOF.

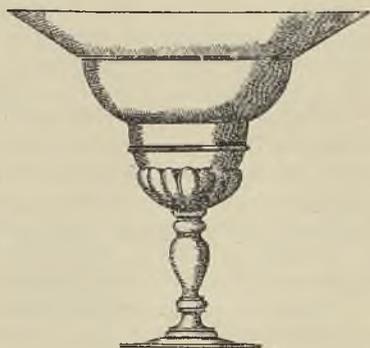


Fig. 84

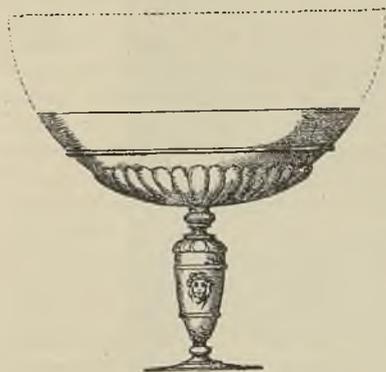


Fig. 85

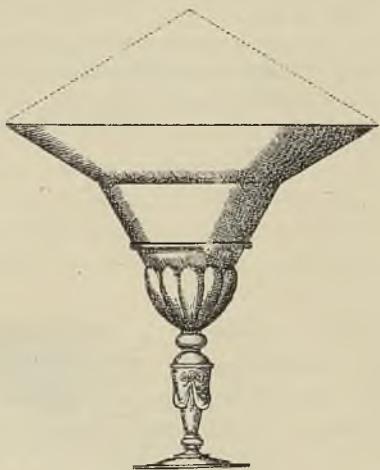


Fig. 86

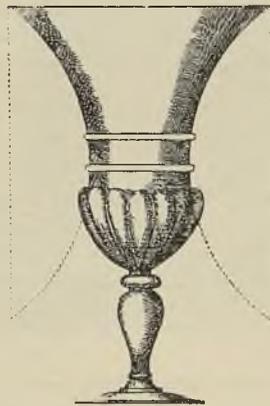


Fig. 87



Fig. 88

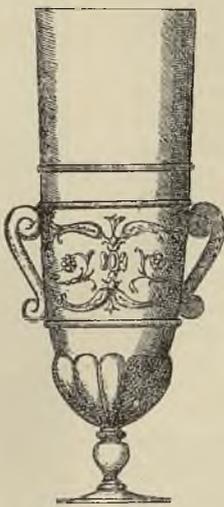


Fig. 89



Fig. 90



LA BASE DEL *PERSEO* DI BENVENUTO CELLINI

— Tav. 32-33 —

Di tutti i monumenti che adornano la splendida Loggia della Signoria di Firenze e fanno di quel luogo un vero e proprio museo di singolare importanza, quello che vince ogni altro per vaghezza d'insieme, per gentile armonia di forme, per sapiente e gustosa trovata di effetti, è certo il Perseo, la maggiore e più completa fra le opere di Benvenuto Cellini.

Egli stesso, nelle memorie della sua vita, ritiene di aver posto ogni maggiore studio, d'aver concentrato ogni sforzo del genio e del sapere suo in quest'opera, che voleva superasse ne' pregi ogni altra da lui eseguita, per lasciare a Firenze sua patria memoria parlante del valor suo.

E se le lodi che in quelle memorie Benvenuto prodiga a sé stesso per aver saputo modellare il Perseo e per aver ideato un insieme artistico di tanta bellezza possono parere rivelazioni d'esagerata vanità, pure la bellezza dell'opera, le difficoltà che egli dovette superare, le contrarietà che dovette vincere lottando contro le invidie degli artisti contemporanei, contro l'incertezza di carattere del Granduca, contro i capricci della Granduchessa, tuttociò giustifica in parte gli entusiasmi di quell'artista così originale, così strano di carattere.

Egli racconta dell'impressione di unanime ammirazione che destò l'opera sua quando l'espose e la mostrò a' suoi concittadini, e si compiace di narrare come Baccio Bandinelli, scultore mediocre quanto orgoglioso, nemico mortale di Benvenuto, che egli vedeva con invidia per quanto di lui men fortunato nei favori del Sovrano, appena ebbe visto il Perseo lo giudicasse opera di sommo pregio e lo stimasse di un valore doppio della somma che il Cellini avea chiesto in compenso.

Benvenuto Cellini, come la maggior parte degli antichi e celebri artisti fiorentini, prima d'essere scultore si era posto all'arte dell'orafo, arte che aveva tanta influenza nel perfezionare scultori e pittori nella gentilezza dell'esecuzione, nella conoscenza del disegno, nella ricerca d'effetti armoniosi; e mentre gli altri grandi artisti che l'avevano preceduto s'erano coll'andar del tempo interamente dedicati alle opere di maggiore importanza, egli si compiacque di alternare il fino e delicato lavoro del cesello con quello più ardito e più largo dello stecco e dello scalpello.

Giudicando il Cellini dalle opere sue, non si saprebbe dire se egli fu più grande come orafo che come scultore; certo l'una delle arti giovò a complemento dell'altra. In ognuna di esse, sia d'oreficeria, sia di scultura, si direbbe che le qualità dell'una e dell'altra si rivelano accoppiate.

Il monumento del Perseo è appunto una delle più potenti e più complete prove di questo fatto.

Nella statua accuratamente studiata e modellata, nello slancio della bella persona, negli aspetti prospettici e pittorici del bassorilievo, è lo scultore potentissimo che si afferma aggraziato dalle delicatezze dell'orafo, il quale cura più specialmente la fina esecuzione di certi ornamenti, il grato effetto di certe lumeggiature d'oro, delle quali rimangono oggi appena le tracce. Nel basamento capriccioso, trito, se vogliamo, ma straordinariamente decorativo, leggiadrissimo nelle sue parti, giusto negli effetti di ombre prodotte dai rilievi e dai sottosquadri, è l'orafo valente che si rivela, è il Cellini autore degli elmi, delle corazze, degli scudi, dei vasi, dei piatti, delle anfore esuberanti di bellezza, eseguite ed ammirate alle corti di Francia e di Toscana.

Dal felice accozzo delle parti di marmo bianco di finissima grana e di quelle di bronzo dalla tinta bellissima, si ottiene un tale insieme decorativo, una tale armonia di colori, da far vedere come i nostri antichi maestri fossero felici nel combinare anche certe seduzioni pittoriche.

Il basamento, che posa sul muricciolo dell'antica loggia, dove si radunavano per certe pubbliche festività i magistrati cittadini, la Signoria, spicca colla eleganza del suo contorno frastagliato sulla bruna massa del fondo; e la luce viva che lo percuote ne fa apprezzare maggiormente la finissima esecuzione, ne fa ammirare la delicatezza dei rilievi. In ognuna delle quattro facce sono delle nicchie o edicolette, entro le quali il Cellini collocò delle statuette di bronzo, opere così gentili e belle che il Granduca le voleva pei suoi appartamenti, e l'artista dovette metterle a posto quasi di sorpresa. Esse sono allusive al soggetto mitologico del Perseo, e raffigurano Giove, Mercurio, Minerva e Danae che tiene per mano il piccolo Perseo. Al disotto d'ogni nicchia è una cartelletta di forma assai graziosa con un verso pentametro latino che si riferisce ad ognuno de' personaggi rappresentati.

Agli angoli del basamento sono delle specie di cariatidi,

delle singolari mezze figure di donna con una quantità di mammele che, declinando in grandezza verso la parte inferiore, finiscono a costituire come de' grappoli d'uva. Sul capo d'ognuna di coteste cariatidi è un cestellino con frutta, che si collega a certi festoncini, a certe volute, le quali muovono da facce variate di mascheroni poste alla sommità d'ogni lato. Agli angoli superiori sono poi teste di ariete; e tutte queste parti si vedono congiunte fra loro e completate da altri elementi decorativi, con sagace intelligenza trovati e con gusto squisito modellati.

Al disotto di tale basamento è applicato entro una cornice marmorea il sorprendente bassorilievo, che rappresenta Perseo in atto di slanciarsi contro il mostro, il quale sulle onde marine si avvanza minaccioso verso la bella Andromeda incatenata allo scoglio. E anche questa tra le migliori opere del Cellini, il quale nel trattare di alto e bassorilievo certi effetti prospettici rivaleggiò mirabilmente con Lorenzo Ghiberti.

Oggi nel luogo dell'originale non vedesi a posto che una copia fedelissima, fusa nella celebre fonderia Fiorentina; e l'opera preziosa di Benvenuto figura invece al Museo Nazionale dove, insieme al colossale busto di bronzo di Cosimo I de' Medici, ai modellini del Perseo, a certi candelabri e ad altre opere, offre sufficienti elementi per studiare il Cellini come scultore e come orafo.

A noi è parso intanto che fosse cosa adattatissima all'indole della presente pubblicazione e de' suoi lettori il riprodurre questa fra le opere del Cellini, che può offrire, sia per l'insieme, sia per i particolari, elementi artistici e decorativi degni di studio e d'imitazione.

G. CAROCCI.

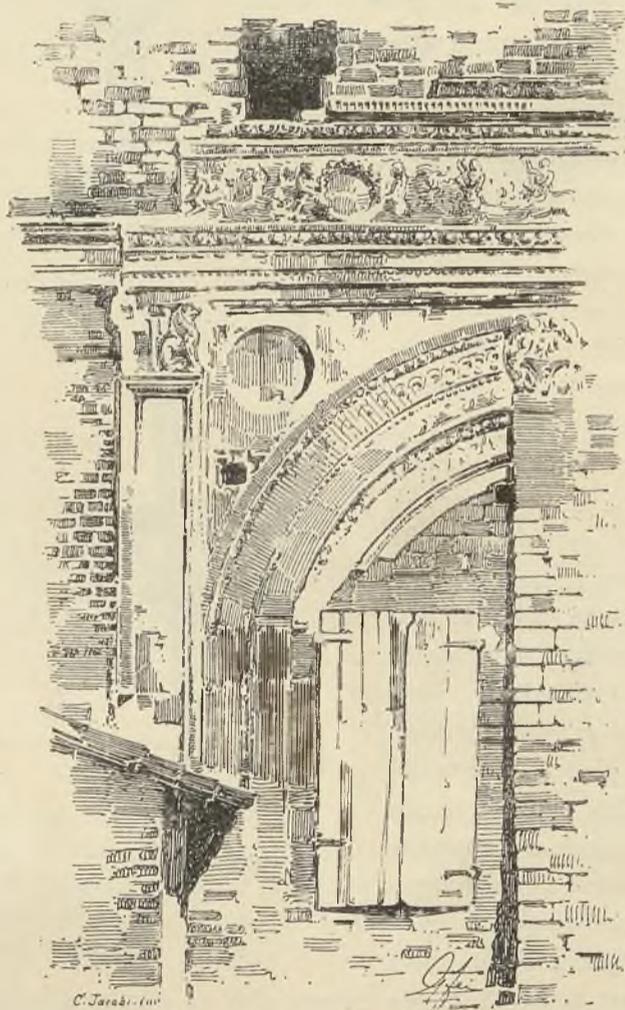


Fig. 91. Resti della porta in terra cotta, già nella Rocca di Cortemaggiore, costruita dal Marchese Gianlodovico Pallavicino nel 1479, ora nel Museo di Parma. (Vedi Dettaglio 40).

XLV.

MOBILI NELLA PINACOTECA

E NEL PALAZZO MANSI A LUCCA

— Tav. 34 e 35. Fig. 92 e 93. —

Non è oramai facile trovare dei vecchi mobili che sieno assolutamente autentici e intatti. La sottile arte di restaurare e d'imitare s'è tanto perfezionata in questi ultimi anni, che riesce senza troppa fatica a ingannare i ricchi dilettanti di anticaglie, e non di rado anche le persone intendenti, e persino quei negozianti stessi di roba polverosa, tarlata, sdruscita, rotta e unta, i quali mostrano e qualche volta vedono in coscienza nei loro oggetti dubbiosi le venerande rughe dei secoli.

Per qualcuno dei nove mobili, che offriamo nelle due tavole in eliotipia e nelle due figure qui accanto, non metteremo la mano sul fuoco; ma se due o tre non risalgono probabilmente in tutte le loro parti ad una età rispettabile, il maggior numero merita all'incontro fiducia intiera.

È ammirabile, per esempio, la Panca a doppio sedile (Tav. 34), che trovasi ora nella Pinacoteca di Lucca e che stava dianzi in quella chiesa di San Paolino, la quale fu cominciata ad alzare nel 1518 da Baccio da Montelupo. Quanta grazia e dignità cinquecentistica nel disegno della Panca, ove i sostegni di sapore antico, arieggianti nella loro parte inferiore la famosa tavola marmorea di Pompei, reggono gli eleganti sedili rettilinei; e questi vanno divisi da una fila di svelti balaustri, interrotta da pilastri a lunghe mensole e terminante a' due capi con i braccioli leggiadramente incurvati! Sagome ed ornamenti sono di garbo affatto toscano; e non ci sembra impossibile che Baccio da Montelupo, architetto, scultore e intagliatore in legno, morto innanzi al 1536, abbia potuto dare per la sua chiesa di San Paolino il disegno del magnifico mobile.

Scende invece alla fine del cinquecento il Cassettone, che sta al basso della Tavola 34 e che somiglia moltissimo a quello serbato nel Museo artistico municipale di Milano e illustrato alla Tavola 49 ed alla pagina 105 nella prima annata del presente

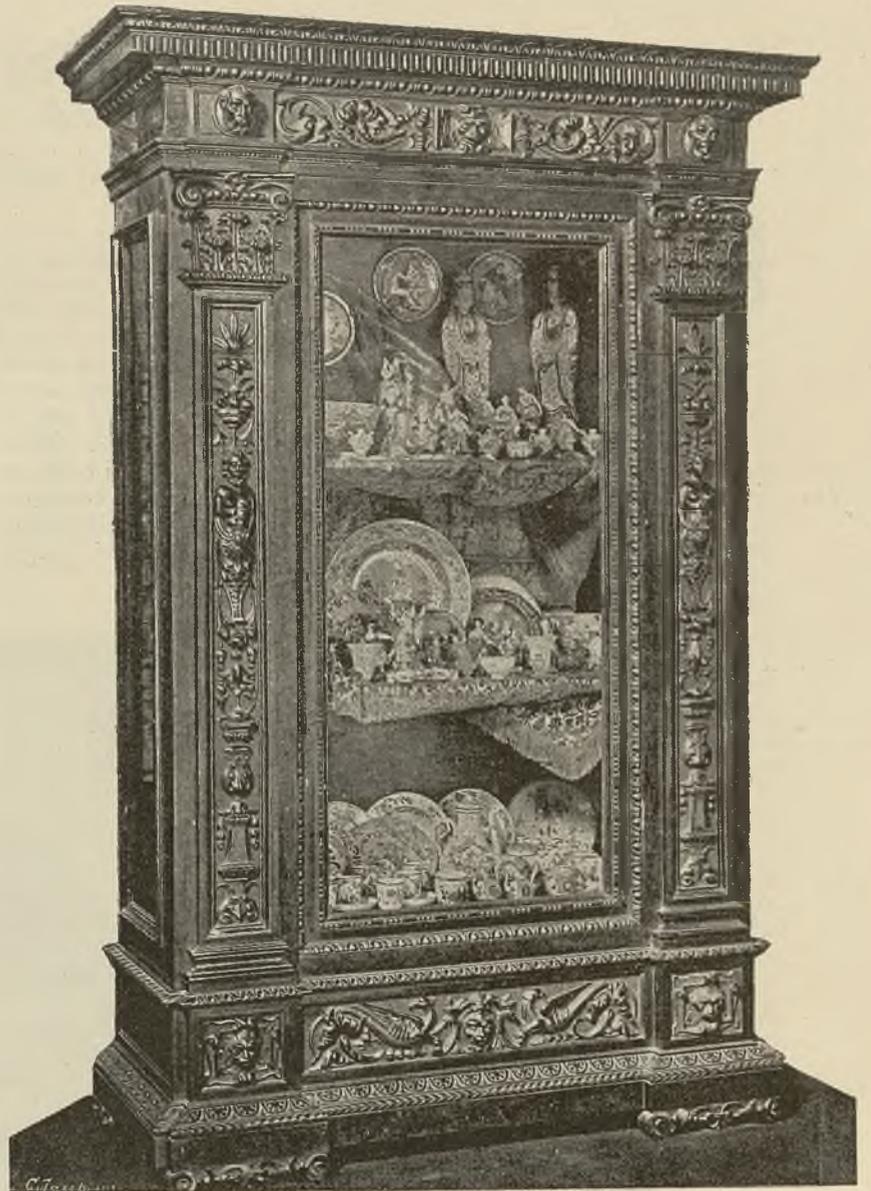


Fig. 93. Armadio nel palazzo Mansi a Lucca.



Fig. 92. Seggiole nel palazzo Mansi a Lucca

periodico. La composizione generale è addirittura identica: tre cassette grandi con testine di metallo per maniglie, poi all'alto due cassette minori ed una anche più piccola in mezzo, tutta occupata da un mascherone grottesco, del quale serve ad uso di maniglia il labbro superiore. Gli stessi piedi leonini, quasi le stesse proporzioni ed i medesimi ornamenti. Eppure il mobile di Lucca è più castigato e grazioso, segnatamente negli angoli, ove le figurette non si sovrappongono come in quello di Milano, e a sostegno del piano, non istanno teste di mostri buffi, ma semplici mensole con un bel girare di foglia.

È pure molto notevole la Cassapanca riprodotta nella Tavola 35 per una certa originalità e grandiosità di masse, benchè poi l'ornamento invada quasi ogni parte e non sia privo qua e là di qualche gofferia, mentre invece alcuni mascheroni e modini appaiono giustamente e vivacemente intagliati. Queste disformità di gusto e di modo fra l'uno e l'altro membro d'uno stesso mobile si riscontrano abbastanza spesso, sia per le ragioni dette in principio, sia perchè mettevano mano alla medesima opera alquanti artefici di abilità e di ingegno affatto diversi; e tanto più le differenze si svelano quanto più si va sciogliendo, verso la fine del secolo XVI e nel seguente, il vincolo estetico e logico dello stile. Col crescere della ricchezza nei particolari scapita la bontà generale del disegno e aumenta l'indipendenza o spesso la licenza di ciascun operaio. E da un tale difetto nasce talvolta un'apparenza di vita, quasi a dire di nervosità, che non di rado produce l'attrattiva delle opere del seicento.



VETRATE CON LASTRE LEGATE A PIOMBO

NEL PALAZZO DA MULA A VENEZIA

— Dettaglio 42, Fig. 94 —

Anche questa è fra le antiche industrie artistiche che furono uccise dalle industrie manifatturiere al principio del secolo. Noi vecchi ricordiamo ancora quei vetri rotondi che si chiamavano *lastrini*, uniti dalla fettuccia di piombo: se ne trovano tuttora in qualche stanza meno curata delle nostre vecchie case di provincia; le nonne ci dicevano che ai loro tempi quello era l'uso universale, e che nei locali più nobili ed alle finestre più ampie erano applicate invece le piccole lastre rettangolari smussate, legate anch'esse a piombo, con piccoli quadrati che riempivano i vuoti lasciati dalle quattro smussature contigue.

Ma nei paesi più industri riuscirono a fabbricare le lastre più grandi ed il vetro più trasparente; allora i poveri lastrini verdognoli o rossastri che non lasciavano più passare tanta copia di luce, che non offrivano libera ed inalterata la visuale degli oggetti esterni e colla loro superficie ondulata avevano il torto di non lasciar vedere a chi era dentro ciò che si passava al di fuori, dovettero cedere il posto.

Ebbene, pazienza per i lastrini, ma il male sta in ciò, che con loro sparirono anche quegli ornamenti, i quali fregiavano alcune parti della vetrata, come la lunetta semicircolare e la ricorrenza all'imposta: ornamenti che erano l'ultimo riflesso della splendida arte dei vetri istoriati del medio evo.

Pure alcuni ne restano qua e là nelle chiese, nelle entrate e sulle scale dei vecchi palazzi, tollerati più per procrastinare la spesa di nuovi sportelli che pel gusto artistico di vederseli innanzi.

Noi abbiamo raccolto qualche esemplare, che si trova ancora in opera a Venezia nel palazzo da Mula; ma fra essi quello forse migliore, delineato nella fig. I del Dettaglio 42, fu da poco tempo gettato in un magazzino con altri cinque compagni, togliendoli da una galleria, in cui vennero a sostituirli degli sportelli nuovi perfettamente rettangolari anche dove i fori sono arcuati, solidamente ed esattamente costruiti con bellissimo larice e precisi battenti. Adesso nella galleria non passerà più un filo d'aria nè una goccia di pioggia, ma in quella vece entrerà abbondante la luce, giocherà libero il sole: però a guardare le belle vetrate nuove col sole o senza sole si prova tanto gusto quanto ve n'è a leggere questo articolo.

Le figure III e IV rappresentano la metà dei frègi orizzontali all'altezza delle imposte, e la fig. II è il centro di una lunetta sovrastante al fregio della fig. III. La fig. V rappresenta la sezione della fig. I, e dimostra la disposizione dei rinforzi fatti al telaio di legno con i tiranti formati d'un ferro speciale, il quale nel Veneto era e forse è ancora in commercio sotto il nome di *finestrin*: qualche cosa di mezzo tra il *filo di ferro* ed il *bordione*.

La sola legatura a fettuccia con un materiale così duttile come il piombo, la forma di questa fettuccia, che poteva afferrare l'orlo del vetro solo per qualche millimetro, il moltiplicarsi, a cagione della piccolezza dei vetri, di questa molle e ad un tempo pesante legatura su tutta la estensione d'uno sportello, avrebbero generato una superficie d'insieme tanto più debole ed ondeg-

giante quanto più fosse estesa, ed eccessivamente grave per quelle intelaiature di legname che si usavano allora, a vero dire un po' troppo esili. Si rendeva quindi indispensabile il presidio dei piccoli tiranti di ferro.

Essi erano posti alla parte esterna del serramento, e per ciò, vista pure dalla parte esterna, abbiamo voluto presentare nel disegno qui intercalato una finestra, onde mostrare tutto il complesso dei detti rinforzi. Essendo inchiodati al telaio di legno come mostra la fig. VI, venivano, mediante due ripiegature, avvicinati alla superficie della vetrata. Alla fettuccia di piombo era ogni tratto saldata, mediante una goccia dello stesso metallo, una piccola pinzetta di lamiera di ferro dolce (banda), la

quale, ove incontrava il *finestrino*, riesciva colle sue due estremità ad abbracciarlo ed a ripiegarsi intorno ad esso. Col ripetersi di simili legature della superficie vetrata alla armatura di ferro, veniva corroborato tutto l'insieme.

Se non che il peso del piombo e del vetro tornava spesso soverchio alla debole armatura di legname. Per ciò era frequente il ripiego delle squadre di ferro angolari; ma prima d'usare questo ripiego, conseguenza di guasti già verificati, si cercava di prevenire l'allentarsi delle connessioni e lo sfornarsi dell'angolo retto, che è fra i regoli da piedi e quelli dell'abbocatura dello sportello, mediante un *finestrino* diagonale, il quale unisce il basso del regolo dell'abbocatura con l'alto del regolo dei mastietti, come può rilevarsi dal disegno intercalato.

La parte semicircolare del foro aveva una chiusura fissa, come pure l'aveva la ricorrenza orizzontale alle imposte. L'armatura della prima consisteva in un semicerchio nascosto dietro l'orlo di fettuccia del fregio centrale; e da quello partivano *finestrini* a raggio, nascosti dietro le fettucce pure a raggio dell'ornamento.

Nell'applicazione di tutti questi tiranti si aveva sempre in mira che fossero il più possibile nascosti dietro la legatura di piombo, in modo che,

un po' per questo ed un po' per la non grande trasparenza dei vetri, chi stava all'interno non li vedeva affatto, o per lo meno non portavano incomodo alla visuale.

Ora che il gusto va un po' per volta sollevandosi da certe insulse regolarità e che dalle nostre fabbriche vediamo uscire delle vetrate di forma antica a vivaci colori, ci giova sperare tornino di moda anche queste decorazioni, le quali meritano l'accoglienza dei buongustai e l'attenzione degli industriali artisti. Colle listoline di piombo sottili di 3 o 4 millimetri si possono ottenere dei bellissimi effetti senza grandi difficoltà, purchè si facciano i disegni a curve dolci e con fare largo, sul genere di quello che si ammira nella Fig. I di dettaglio.

E l'effetto sarebbe anco migliore facendo un giudizioso impiego di vetri a colori armonicamente avvicinati, come ancora si vede in qualche luogo.

A. BREDA.

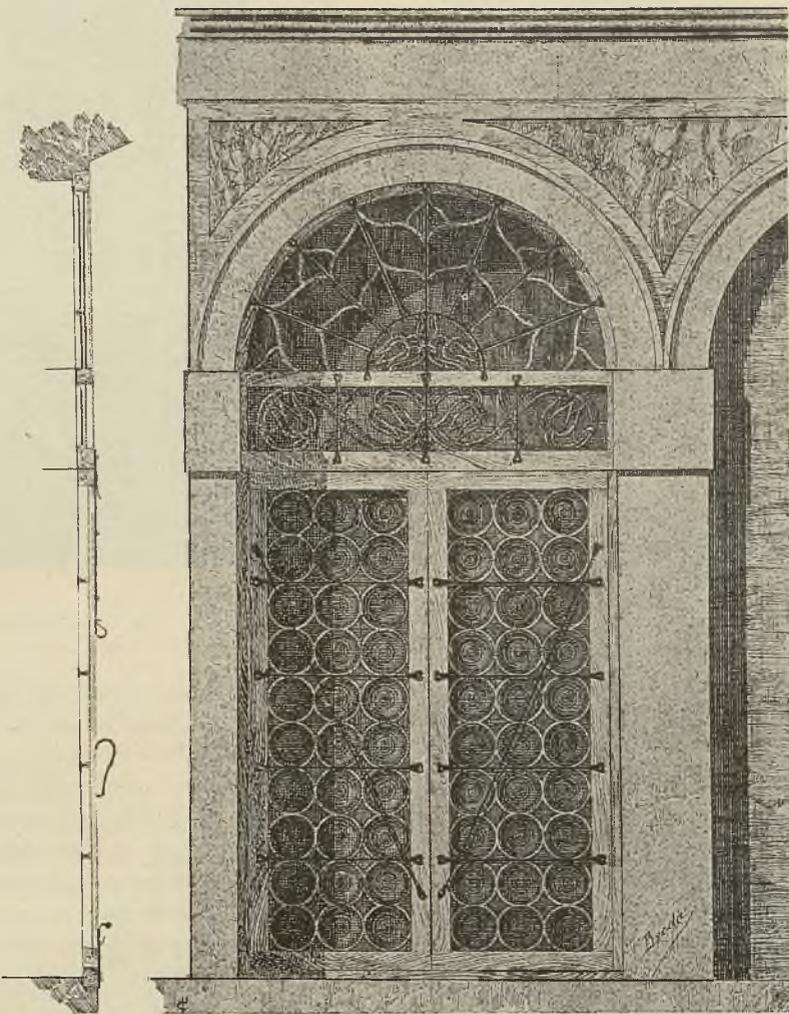


Fig. 94. Vetrata nel palazzo Da Mula a Venezia.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XLVII.

PANCHE E SPALLIERE INTORNO ALLA SALA DETTA L'ALBERGO

NELLA SCUOLA DI SAN ROCCO A VENEZIA

— Dettagli 43, 44, 45. Fig. 95 —

La scuola grande di San Rocco è una delle attrattive più singolari di quella così attraente Venezia; essa va collocata fra i monumenti che maggiormente

invitano stranieri ed italiani a visitarla, e rappresenta uno dei ricordi più cari e vivi per chi la vide con anima d'artista, sia pure una sol volta.

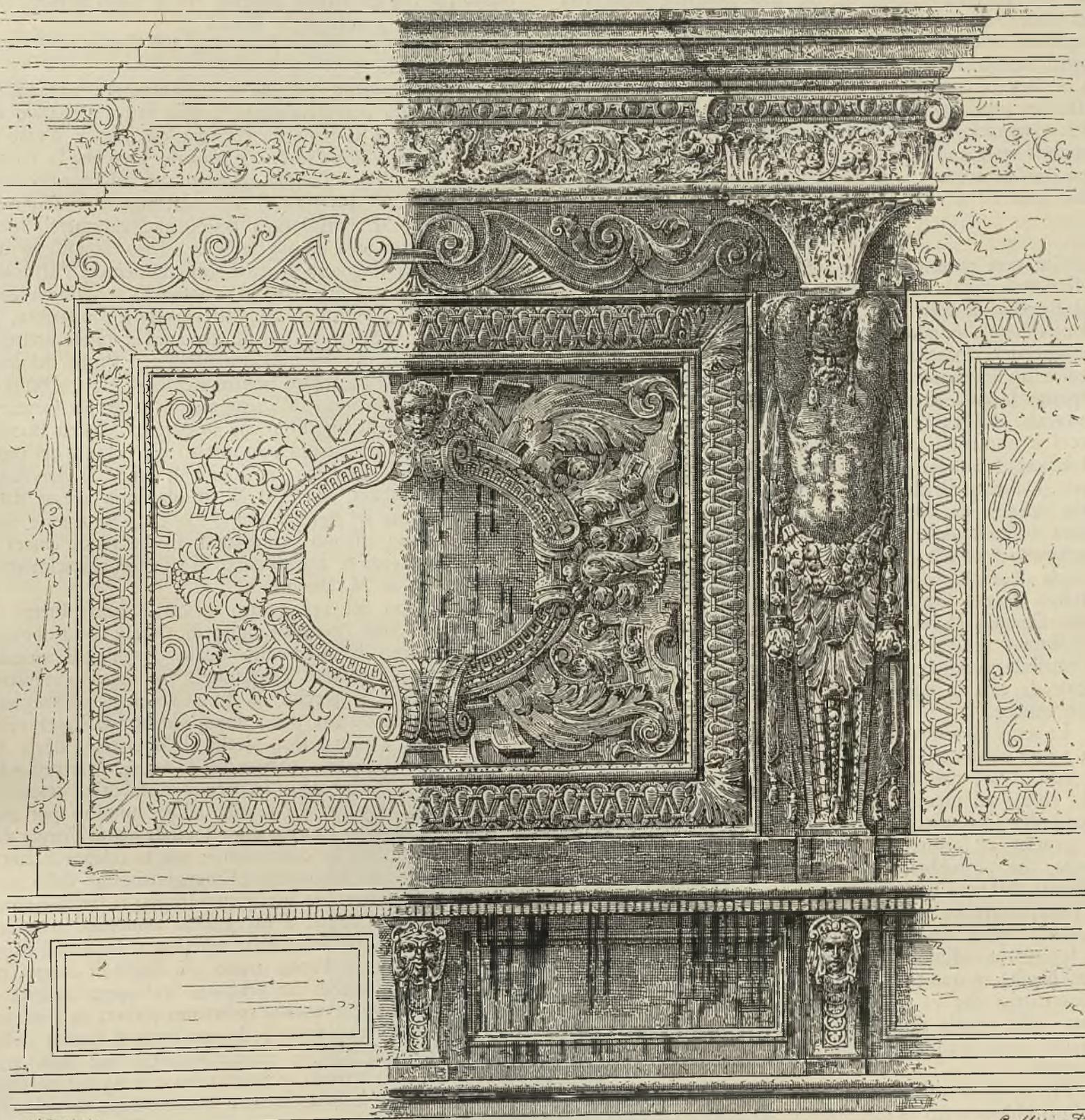


Fig. 95. Panche e Spalliere nella Scuola di s. Rocco a Venezia.



Ma davvero si potrebbe temere non a torto di mancare verso lettori italiani di una pubblicazione artistico-industriale, se si facesse precedere questo breve scritto illustrativo d'una scultura in legno, da un riassunto della storia artistica della celebre Confraternita Veneziana sotto forma di lezione della quale molti potrebbero protestare di non avere bisogno.

Ma se ci lasciassimo tentare dal tema non sarebbe una compilazione all'uso degli ignoranti di ciò che dicono le guide che noi faremmo; ma una volta lanciati fra le vecchie memorie, aiutati dalla amica fedele di tutti i ricercatori, la fantasia, non la fantasticheria, chi sa dove e quando ci fermeremmo, dimenticando probabilmente e l'intaglio decorativo che dobbiamo presentare al lettore, e l'ignoto maestro che lo scolpi con mano vigorosa e sapiente.

Quale ambiente e quali interessanti memorie si potrebbero forse disseppellire intorno alla vecchia costruzione degna in tutto, contenente e contenuto, di rappresentare in modo tipico il rinascimento artistico veneziano nella sua più feconda vitalità ed un lato notevole della vita dei veneziani d'allora! Cittadini e gentiluomini, artisti e popolani lasciarono impresso il loro pensiero nei documenti scolpiti, scritti e dipinti che costituiscono la scuola di S. Rocco, come sono impresse le loro persone e la loro città nei preziosi dipinti che ci lasciarono, splendida eredità, Carpaccio, Gentil Bellini, Mansueti ed altri, riproducendo con mano maestra e con spirito di veristi sincerissimi le scene che si svolgevano dinanzi ai loro occhi nella loro città.

*
* *

Chi non rammenta il quadro del Carpaccio (Galleria dell'Accademia) che riproduce nel fondo l'antico ponte del Bagatin, la bella casa colla scala esterna che conduce ad una loggia o ripiano a tetto sostenuto da squisite colonnine del rinascimento dove il Patriarca di Grado benedice un indemoniato? In quella ricca dimora, che era appunto la casa del Patriarca situata a S. Silvestro, si radunavano nel 1486 i confratelli di S. Rocco oramai già ricchi e numerosi molto, collegati insieme da fede viva ed efficace, e dalla grande preoccupazione del tempo: la peste. I confratelli che avevano vagato qua e là in Venezia colle reliquie del loro santo e la loro cassa forte, presero allora a livello dalla *Excelentissima Signoria il Patriarca, il Patriarcato stesso a S. Silvestro dove esso affittava a Bergamaschi, azò che de osteria el retorni luogo sancto*. Così si esprime Andrea Bolzan Guardian della *scola* rivolgendosi all'Excelso Concilij Decem, che approva.

Ma nel 1489 il 26 settembre la scuola chiede di nuovo al terribile consiglio dei X di ritornare ad un vecchio locale da essa in addietro occupato presso i frati minori, e lo ottiene.

La scuola intanto ricca, beneviva, numerosissima, avendo fra i suoi confratelli i più bei nomi del patriziato, decideva di non vivere più sotto il tetto altrui, ma di fabbricarsi una chiesa ed una residenza degne del suo nome e della gloria del suo santo patrono. Andando di questo passo la cronaca ci fornirebbe non poche date ed indicazioni esatte, che potrebbero servire di punti di partenza e di colonne milliarie per tracciare la storia della fabbrica, ma si oltrepasserebbe il nostro mandato e il carattere della modesta opera nostra tutt'affatto educativa ed industriale. Ci limiteremo adunque a qualche cenno sommario, facendo voti perchè in questo attuale risorgimento degli studi storico-artistici che va manifestandosi in Italia la storia intima della scuola di S. Rocco venga ricercata a fondo: sarebbe cosa gradita ed utile per gli studiosi italiani e stranieri.

Prima di costruire la scuola i confratelli edificarono la loro chiesa sotto la direzione e sul disegno del celebre

Bartolomeo Buono. Fu incominciata nel 1489 e fu dedicata nel 1508, ed essa chiesa *riuscì una cosa bellissima*.

Della antica e gentile fabbrica ci rimangono come ricordo una stampa all'acqua-forte e le tre squisite cappelle coll'altar maggiore che ne formano l'abside: il resto, minacciando rovina, fu rifatto non bene (specialmente la facciata) nella prima metà dello scorso secolo da un Maccaruzzi, architetto poco degno di tanto onore.

Nel 1515 ai 23 d'aprile si rivolge la scuola al *serenis. Prencipi suoque excelso Consilio*, onde ottenere di poter edificare in luogo adatto una sala col suo albergo per esercitare gli uffici e benefici della detta scuola, come hanno tutte le altre *scole grande loco più onorevole et più comodo*.

Il *loco onorevole* era stato trovato ed era proferto dal *Piovan de S. Pantalone*. Si trovava *contiguo alla chiesa de Mis. S. Rocco*, il qual luogo è *ditto et chiamato Castel Forte*.

E chiamasi tuttora così il melanconico e simpatico campo deserto, ma estremamente artistico pel movimento pittoresco delle linee, pel colore e per le bellezze architettoniche che gli stanno intorno, tra le quali la parte posteriore della scuola di S. Rocco.

Il primissimo prezzo d'acquisto del fondo pare fosse di 1750 ducati.

Sembra evidente poi che la Confraternita, innanzi di porsi all'opera definitivamente, avesse fatto preparare un disegno, non si sa bene da chi; ma qui non è il caso di entrare in discussione su ciò. È provato però che la scuola sotto il Guardiano *Dragan* approvò con quattordici voti favorevoli che si invitasse il proto dei signori Procuratori di S. Marco, M. Bartolomeo Buono, ad assumere l'incarico di Proto della nuova fabbrica. Esso accettò, e dal 1516 al 1524 il lavoro procedè sollecitamente e l'armonia regnò fra l'illustre architetto ed i confratelli soprintendenti fino a che la fabbrica giunse, oltrepassate le fondazioni, al piano terreno. Ma dopo quegli otto anni la quiete artistica fu turbata in modo tale fra i confratelli e il Proto del loro cuore, che seguì l'assoluto licenziamento di Mastro Buono. I documenti non sono sufficientemente chiari per formarci un'idea netta delle questioni che insorsero. Mastro Buono pare non fosse abbastanza sottomesso alla volontà dei procuratori e del Guardian; si dubita di lui, e si vien fuori con questa accusa, che esso M. Buono non avesse dato bene le misure *del portegal sora el rio* COME CHE È IL MODELLO NOSTRO, dicono i confratelli, il che rende chiara e palese la esistenza di un modello di stile del rinascimento, che non era di M. Buono.

Nel giugno del 1524 entrò in carica come Proto di S. Rocco M. *Sante Lombardo* figlio di *Giulio*, con l'obbligo in quest'ultimo di intervenire quale consulente quando il caso se ne presentasse. I confratelli impongono ai nuovi Proti più dura e precisa la loro volontà, ed esigono la loro obbedienza. Ma poco dopo i contrasti sopravvennero più fieri e minacciosi, sicchè il Magistrato degli Avogadori era disposto a sospendere le opere, intervenendo in favore del Lombardo, quando i Lombardo stessi si ritirarono dal lavoro. La scuola allora nominò per suo terzo Proto *Antonio Scarpagnino*, il quale lasciò l'orma del genio suo in tutta la costruzione: sua la celebre facciata, suo l'ampliamento felicissimo ed ingegnoso dello scalone, incominciato sopra una pianta troppo ristretta e compiuto colle idee larghe d'un grande concetto artistico.

La scuola, fatta dotta dalla esperienza, lasciò all'ingegno del suo nuovo Proto molto più libero il campo, riservandosi la gloria di far produrre un'opera insigne e lasciando che l'opera uscisse spontanea e libera dall'artista.

Allo Scarpagnino forse è dovuto tutto il merito della celebre sala dell'*Albergo*, ammirabilissima nel suo ambiente, nella sua trovata architettonica e nella decorazione ricca, elegante e sobria, mentre è improntata di splendidezza regale. Studiare quali influenze abbiano esercitato

sull'opera l'ignoto progetto, che la scuola imponeva ai suoi primi Proti, e l'azione non libera di Mastro Buono e di Sante Lombardo; studiare ed analizzare se la forma alquanto accidentata, ma molto pittoresca ed originale, che assunse tutta la fabbrica e che è una delle sue attrattive, si debba in parte alle peripezie artistiche per le quali passò, sarebbe un bel lavoro di analisi artistica, e facciamo voti perchè questo pure si compia. Senonchè per occuparci di un particolare decorativo soltanto della preziosa sala dell' *Albergo*, le brevi note storiche accennate fin qui sono più che sufficienti. La fabbrica fu murata completamente nel 1549.

*
* *

La Scuola diresse allora le cure sue ed i mezzi suoi agli abbellimenti interni decorativi e lo fece senza sospendere nè le sue larghe beneficenze nè il suo concorso pecuniario nei grandi bisogni e nelle grandi peripezie della patria diletta.

Non usciamo adunque più da quella deliziosa sala dell' *Albergo*, dove sono le sculture in legno delle quali pubblichiamo il disegno, dove si distingue il lavoro in pietra fatto sul disegno dello Scarpagnino prima del 1549, ed il lavoro in legno eseguito certamente alcuni anni dopo da un artista del quale non mi è dato trovare il nome, come non trovo la data dell'opera sua in alcune polizze che forse si riferiscono a codesto lavoro.

Spesi in far li Banchi di Noghera in Albergo D. 633. 21.

Ma lo stile ed il lavoro di quei banchi sono i più sicuri documenti per stabilire le date incerte e correggere le supposizioni ipotetiche, per provarci colla loro eloquente evidenza che spalliere, tavolati e banchi venivano scolpiti quando la purezza del primo rinascimento incominciava a tramontare, e l'arte s'avviava, anzi era già avviata alla sovrabbondanza decorativa di cui il 1600 segnò l'eccesso. Del resto le date lasciateci nelle note e nei registri della scuola ci segnalano in modo positivo nell'aprile del 1559 l'apparire del gran Tintoretto fra i collaboratori di essa, il più eminente certo, quegli che poi nel 1577 diviene il pittore ordinario della Confraternita, promettendo di dare tre quadri decorativi annualmente, e ricevendo in compenso ogni anno cento ducati di pensione. Lo stile largo, pittoresco, originale e sapiente del Tintoretto ebbe senza dubbio una influenza direttiva sopra tutti i lavori artistici che si compirono nella scuola di S. Rocco durante il resto della sua vita.

L'ingegno del Tintoretto non si trovava in grande armonia col genio decorativo dei Lombardo e dello Scarpagnino; ma il grande artista, mirabile incarnazione dell'arte veneziana, non portò di certo nè rigidità nè scrupoli nel suo lavoro; e cercò, lo si vede, di mettersi d'accordo

col passato, ponendo una viva rispondenza d'intonazione e di intenzioni fra il 1400 ed il 1500 nell'opera insigne che sorvegliava, come la decorazione complementare dell' *Albergo* dice evidentemente.

Il ricco e bel soffitto dell' *Albergo*, le sue decorazioni ornamentali e di figura tracciate con tanta vigoria sulle dorature, le trovate di queste spalliere scolpite in legno, colle energiche cariatidi dal tono bruno che sostengono le gentili mensole finamente scolpite dagli scultori Lombardeschi, formano una ammirabile e degna cornice alla prodigiosa *Crocifissione* del Tintoretto ed agli altri suoi quadri; e le differenze dello stile servono a dare una pittoresca ed originalissima varietà a tutto un insieme decorativo d'un sapore squisito, unico forse a Venezia.

Codeste cariatidi della seconda metà del 1500, le quali sostengono mensole marmoree arieggianti il 1400 nella linea e nell'ornamento, sono un esempio degno di essere riprodotto e commentato per la educazione degli apprendisti scultori in legno, che lavorano spesso per necessità commerciali in riproduzioni ed imitazioni di quegli stili, e tanto più perchè a mio avviso il genio del Tintoretto non è estraneo alla geniale trovata di innestare alcuni nudi vigorosissimi in alto rilievo nella ornamentazione di tono grigio, di carattere delicato e fino.

L'effetto poi veniva aumentato da una nota brillante, la quale ora manca sventuratamente per cause troppo tristi, i vandalismi della invasione francese. In questi tavolati scolpiti, nello spazio fra due cariatidi sta collocata una cornice nel cui centro un piano ovale forma cartella circoscritta da ornati e cartocci. In quella cartella, nei giorni solenni e festivi, si collocava un ricco bacile d'argento massiccio con dorature, lavorato a sbalzo e finito a cesello.

La tradizione conserva il ricordo di quegli oggetti; le note della Confraternita ci dicono di sedici bacili d'argento in parte dorati che decoravano le pareti dell' *Albergo* nelle solennità, e citano alcuni dei soggetti da essi rappresentati, sacri e profani a vicenda, secondo l'uso dei tempi. Ma la immaginazione sola può darci l'effetto decorativo di quelle note argentine e d'oro dai lucidi vibrati, dai caldi riflessi e dalle ombre decise.

L'illustre coloritore della *Crocifissione* si sarà compiaciuto molto di codeste decorazioni, nelle quali si davano la mano scultura, pittura, oreficeria e ricche stoffe. I gentiluomini, che allora sedevano alla direzione della Confraternita dovevano sentirsi bene in quello splendido ambiente, che rispondeva completamente alle idee loro ed a quelle del loro tempo.

Ma la peste colle sue terribili invasioni doveva ricondurre ben presto la scuola di S. Rocco alle severe idee della origine sua, ed impiegare in ben altro modo i ducati delle Signorie Loro.

GUGLIELMO STELLA.



Fig. 96. Vaso in bronzo del Rinascimento nel Museo archeologico di Milano.



IMPOSTE DI PORTE DEL CINQUECENTO

— Tav. 37 e 38. Dettaglio 46. Fig. 97. —

Porgiamo in questo fascicolo quattro notevoli esemplari di porte in legno. Quella della tavola 37, la più corretta e nello stesso tempo la più bella, è di soli tre anni anteriore al 1500 e opera di due abilissimi maestri d'intaglio e di commesso, Maseo Civitali, nipote del Matteo famoso, e Jacopo da Villa. L'organismo apparisce di una semplicità quasi ingenua, con quei quadrati, cui stanno iscritti i rosoni tondi; ma la ricca fascia ornata a fogliami, che gira torno torno agli spartimenti, interrotta dalle borchie molto sporgenti, serve ad arricchire e a ravvivare la composizione, cui il forte aggetto delle modenature dà vigoria di lumi e di ombre.

Codeste nobili imposte appartengono alla porta maggiore della cattedrale di Lucca, mentre nella Tav. 38 sono riprodotte le imposte di una delle sue porte minori. Ad Enrico Ridolfi, autore di un eccellente libro sull' *Arte in Lucca*, sembrano degne anche queste imposte secondarie degli scalpelli di Jacopo e di Maseo. Reca in esse un poco di confusione l'alternarsi non interrotto di circoli grandi e di circoli piccoli; e si desidererebbe che, invece di questi ultimi, le formelle rettangolari contenessero un ornato o un riquadro. Meno castigato è l'ornamento delle imposte, che pro-

teggono la porta della sagrestia di San Frediano nella stessa città di Lucca; ma gentilissimi all'incontro sono i particolari d'intaglio e di tarsia nelle porte del rinascimento, che ora si conservano nel Museo di Parma, e che ci sono sembrate meritevoli di venire riprodotte nel loro insieme. qui accanto e nella loro parte centrale con una tavola di dettaglio, ove sagome e ornati si vedono nella loro effettiva misura e nella loro minuta bellezza.

Codesti stipiti e codeste imposte appartenevano a quel Monastero di Benedettine, detto di San Paolo, ove il Correggio eseguì una delle sue opere più ammirabili, unendo insieme in perfetta armonia la decorazione a fogliami, somigliante a un denso pergolato, ed i gruppi allegri di puttini, splendidi di colore, e fregi e figurette in chiaroscuro, oltre alla famosa *Diana* dipinta sulla cappa del camino. Non isdegnavano allora i sublimi artisti di assumere l'ufficio di decoratori, immedesimando con la figura più alta l'ornamento più gaio. E questa era una stanza da pranzo di una Badessa, la quale seguiva nel disprezzo delle regole ecclesiastiche l'esempio di certi papi, a quel

tempo in cui l'arte nobilitava, ingentiliva e giustificava ogni cosa.

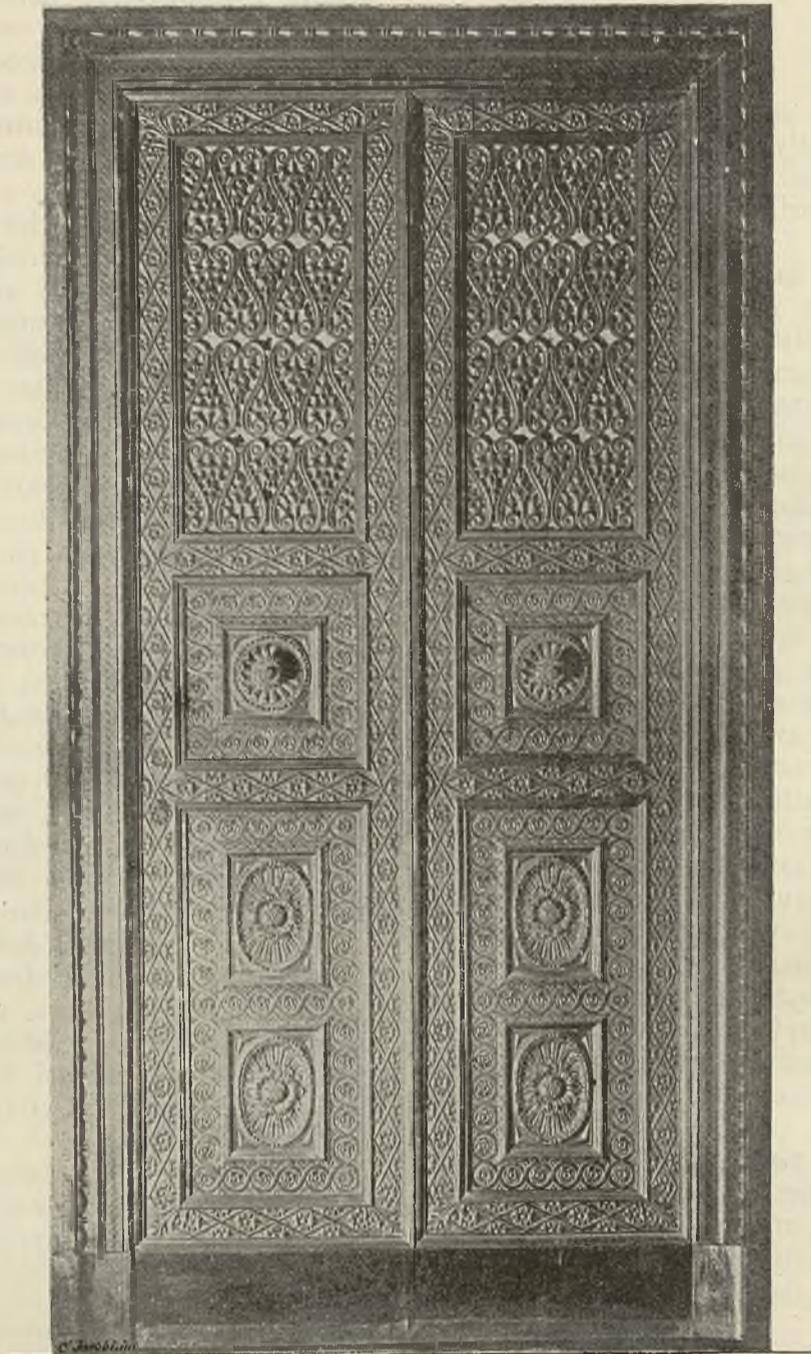


Fig. 97. Imposte di porta già nel Monastero di San Paolo a Parma, ora in quel Museo.



XLIX.

BASE TRIANGOLARE FIGURATA

ORA NEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI MILANO

— Tav. 39, Fig. 98 —

Due sirene dalle forme procaci, assai sviluppate, ma pur anche assai eleganti, sono inginocchiate e colle loro ali sostengono l'orlo massiccio di una tavola triangolare, la quale posa sopra un tronco di colonna e sopra una massiccia zampa di leone. Questa che, posta simmetricamente nel triangolo, fa riscontro alle due sirene, è a squame e nella sua parte superiore ha per cappello una pesante voluta arricchita di un'orlatura pure a squame e di due ali.

La lastra o tavola triangolare reca di fronte l'epigrafe incisa ALMA VENVS e nei due altri lati è ornata di mascheroni.

Due domande si presentano subito a chi ammira questo marmo elegante, che misura 21 centimetri in altezza: a quale uso serviva ed a quale scuola artistica dell'Italia nostra appartiene?

Alla prima domanda non so risolvermi a rispondere categoricamente. Anzitutto l'epigrafe *alma venus* non consente di ritenere si tratti di una base di candelabro o piramide ad ornamento di un cancello dell'altare di qualche chiesa, come vediamo nella Certosa di Pavia pei celebri candelabri piccoli e per le alternate piramidi, in bronzo gli uni e le altre, sulla balastrata marmorea dell'altare maggiore.

La forma triangolare non consente neppure, del resto, di pensare sia questa una base di candelabro e neanche di una statuetta o di un gruppo: la tavola superiore è a forma di triangolo, ma non equilatero, bensì isoscele, ed il buco centrale, nel quale entrava il perno che vi fissava l'oggetto superiore, è unico. Lo sviluppo nella decorazione delle sirene farebbe supporre che l'oggetto portato avesse una fronte di maggiore importanza, e farebbe scartare la supposizione che questa base reggesse una coppa, magari anche in marmo, la quale sia poi andata spezzata.

Venendo infine alla questione dello stile, della scuola ond'è uscito questo vezzoso lavoro, sento minori titu-

banze. Le forme sono cinquecentistiche: ciò risalta al primo sguardo; e sono inoltre classiche, grandiose, larghe; e nello stesso tempo, massime nelle due sirene, trovo un certo che di poetico, di grazioso, linee gentili, modellatura delicata. Ora questi caratteri sono appunto quelli delle opere del Sansovino (Jacopo) e dei suoi seguaci. Ritengo quindi che convenga classificarlo fra i lavori della scuola veneziana dal 1530 al 1570, ed in questa conclusione mi confortano parecchie opere veneziane e padovane di quel tempo. Di esse ricorderò due alari in bronzo. Il primo è riprodotto alla tavola 77 del I volume del *Portafoglio dell'arte decorativa ed industriale* edito dall'Ongania in Venezia nel 1891. È dichiarato: Piede di alare fuso in bronzo, arte veneziana del XVI secolo, Palazzo Ducale in Venezia. Due putti graziosi, modellati colle stesse caratteristiche del nostro marmo, terminano in mascheroni dalle corna di ariete e dalla barba sviluppantesi in foglie e volute. Il fare largo, rotondo, grasso ed armonioso di queste appendici inferiori concorda con quello della parte posteriore della nostra base, cioè della zampa.

Maggiore ancora è la corrispondenza colla parte inferiore dell'altro alare in bronzo, il quale apparteneva alla celebre collezione Spitzer di Parigi ed è riprodotto alla tavola XIII del IV volume della pubblicazione del Quantin, dalla quale fu ricavato lo schizzo della figura 98. Oltre alla identità dello stile ornamentale e della maniera plastica, si impone soprattutto la stretta analogia delle due sirene, del loro bel corpo formoso ma snello ed elegante, del loro viso, della loro acconciatura, infine di quel modellare largo ed accarezzato ad un tempo, che è quindi derivazione non esclusiva dell'arte michelangiolesca, ma anche della grazia greca, la quale rifulgeva in molte opere recate a Venezia dai traffici col l'oriente, qualcuna serbata ancora nella sezione archeologica del palazzo ducale.

GIULIO CAROTTI.

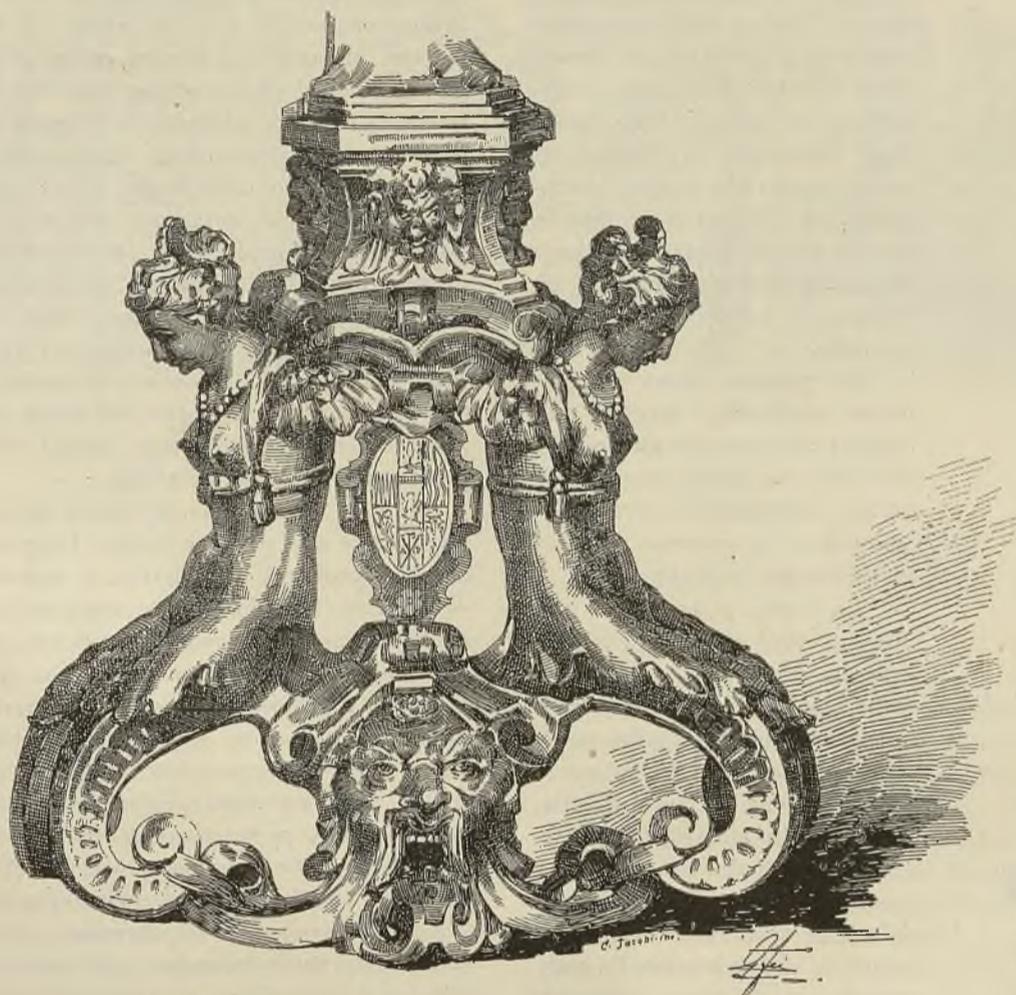


Fig. 98. Alare in bronzo della collezione Spitzer.



L.

CROCE IN PIETRA

SUL SAGRATO DELLA CHIESA DEGLI EREMITANI IN PADOVA

— Tav. 40. Fig. 99 —

Nel torbido medio evo ogni chiesa aveva il suo campo-santo all'ingiro, e tale costumanza si protrasse quasi fino ai nostri giorni per molte chiese del contado. — Furono le esigenze della igiene pubblica che fecero abolire i cimiteri nel centro abitato, assai pericolosi in tempo di epidemia; ma la croce in pietra od in ferro, protendente le braccia sulle

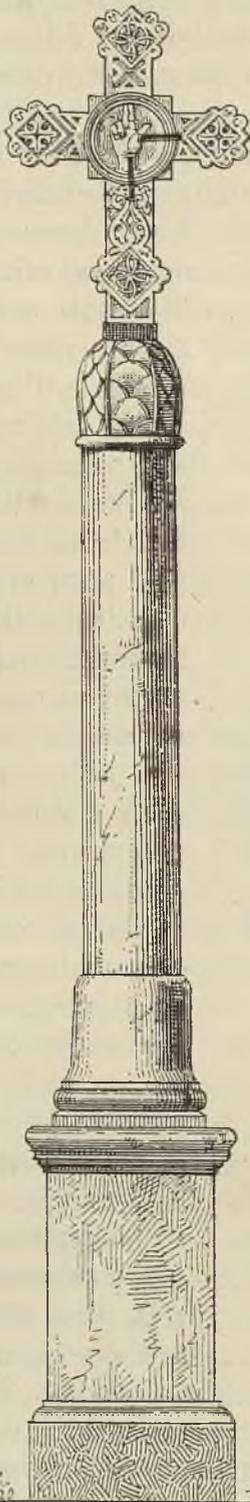


Fig. 99. Croce agli Eremitani in Padova.

Nel centro della croce sono due bassi incavi circolari, in uno dei quali è scolpita una mano con tre dita aperte, espressione della Trinità cristiana: nell'altra il simbolico agnello, di forme rozzissime, sorreggente una croce. La decorazione delle due faccie, piatta su fondo scavato, è variata, come esprime la Tav. 40: e se nel suo scomparto si rimarcano delle combinazioni col circolo di forma ingenua e primitiva, il resto però ha una impronta appropriata e non priva d'eleganza.

B. LAVA.

LI.

CAMPIONI DI STOFFE

ITALIANE DEL RINASCIMENTO E PERSIANE

— Tav. 36. Dettaglio 47 —

Chiamiamo così i quattro pezzi di stoffe colorite che pubblichiamo nella tavola 36, perocchè essi appartengono a un vero e proprio campionario, che il valoroso direttore del Museo Poldi-Pezzoli a Milano va da tanti anni ordinando. Chi visita questo Museo non ha che una pallida idea di tale raccolta da quanto vedesi distribuito cronologicamente nelle vetrine della seconda sala a terreno; — molte simili ricchezze si trovano custodite in alcune casse in attesa di aver un posto nelle vetrine. Non può sfuggire a nessuno la importanza di questi "campionari", che mostrano all'intelligente lo sviluppo storico dell'arte delle stoffe e all'artista un'utile abbondanza di motivi da studiare.

È peccato, come ho avuto occasione di dirlo scrivendo delle stoffe di Ferrara (1), che oggi la moda poco o punto favorisca lo incremento dell'arte di tessere le stoffe ornamentate; e a pensare ai costumi a fiorami portati sì dagli uomini come dalle donne fino al secolo scorso, rincesce che tal bella arte industriale sia andata perdendo la simpatia pubblica, e il suo campo d'azione siasi estremamente rimpicciolito. L'Italia che si distinse anche nel lavoro delle stoffe, e per mezzo dei commerci, che Genova e Venezia soprattutto avevano coll'Oriente, contribuì a volgarizzare il gusto delle stoffe orientali in Occidente, ha il dovere di non trascurare un'industria artistica la quale nei secoli più belli della sua arte occupò artisti eminenti.

Le mode volgono all'antico nei costumi femminili: oggi il gusto settecentistico trionfa, e le stoffe operate non possono a meno di tornare a trionfare. Gli artisti industriali, che si trovano preparati, non incontreranno alcuna difficoltà per appagare il gusto pubblico volto all'antico.

L'Arte Italiana non offre stoffe del secol passato, ma del rinascimento le une, persiane le altre. Eseguite dal vero, le prime due da A. Giacobbe e B. Guerrini, le seconde da G. Mapelli, allievi della Scuola superiore d'arte applicata in Milano, evidentemente hanno tra esse un legame, considerate a due a due. I campioni del rinascimento hanno qualche punto di somiglianza nel disegno a girali, caratteristico allo stile cui appartengono e non mancante tuttavia di una certa originalità soprattutto nella ricchezza dei motivi di cui si compongono. I campioni persiani hanno anch'essi il loro solito carattere che risulta dalla combinazione di fiori, parte naturali, parte composti, uniti da sottili vilucchi. Nel campione più grande è singolare assai il motivo dominante che forma dei girali con foglie grosse geometrizzate dalla trama, il quale si sovrappone al motivo policromo a fiori, sì che ti pare che, come nell'ornamento arabo, quivi siano due i disegni, non uno solo, — e sia così per accrescere, in chi osserva, il godimento artistico.

Quando si parla d'arte persiana (e sarebbe bene indicare se si tratta dell'antica o della moderna, cioè di quella detta per-sepolitana, che non viene più in qua del X secolo, o dell'altra del periodo musulmano, detta essa sola persiana) quando si parla di codesta arte non si può a meno di sentirsi umiliati al cospetto degli artisti, i quali componevano i disegni ornamentali dei celebri tappeti con una varietà e molteplicità di motivi veramente straordinari.

In tanta sterilità di fantasia fa bene ogni tratto di volgere lo sguardo su chi ebbe esuberante immaginativa, cioè su questi artefici orientali, su quest'arte decorativa della Persia moderna, che, come la musulmana propriamente detta, nel guardarla si resta sbalorditi: sbalorditi dalla ricchezza dei motivi, i quali si sovrappongono, si intrecciano, si completano senza inciamparsi

(1) V. *Arte Italiana* N. 6.

mai, senza andare mai all'unisono, e si combinano in un'armonia che ha del meraviglioso. Più ancora che nell'arte ornamentale della Persia ciò si osserva in quella araba. Non le pare, lettore, che un ornamento arabo faccia l'effetto di una grande sinfonia eseguita da una grande orchestra, ove i ricami del violino e quelli della viola, il suono d'anitra del clarino e il pecoresco dell'oboe e le trombe e i corni e gli ottoni tutti, s'intreccino, suonino senza urtarsi mai e svolgano ciascuno di bei motivi, i quali compaiono e scompaiono, si ripetono e si perdono ancora quasi vogliosi, essi medesimi, di ciò; perchè non dai motivi singoli ma dall'ar-

monia dell'assieme il nostro orecchio deve essere dolcemente impressionato... non le pare, lettore, che un ornamento arabo faccia questo medesimo effetto? —

Tale è l'arte musulmana della Persia, filiazione diretta della sassanide e della persepolitana, dell'arte caldea e assira nel suo periodo islamitico così congiunto all'arabo, cui appartiene precisamente il tipo delle stoffe pubblicate dall'*Arte Italiana* (1).

ALFREDO MELANI.

(1) Gli originali sono circa due terzi più grandi delle nostre riproduzioni. Abbiamo stimato opportuna la riduzione per offrire maggior copia di motivi.

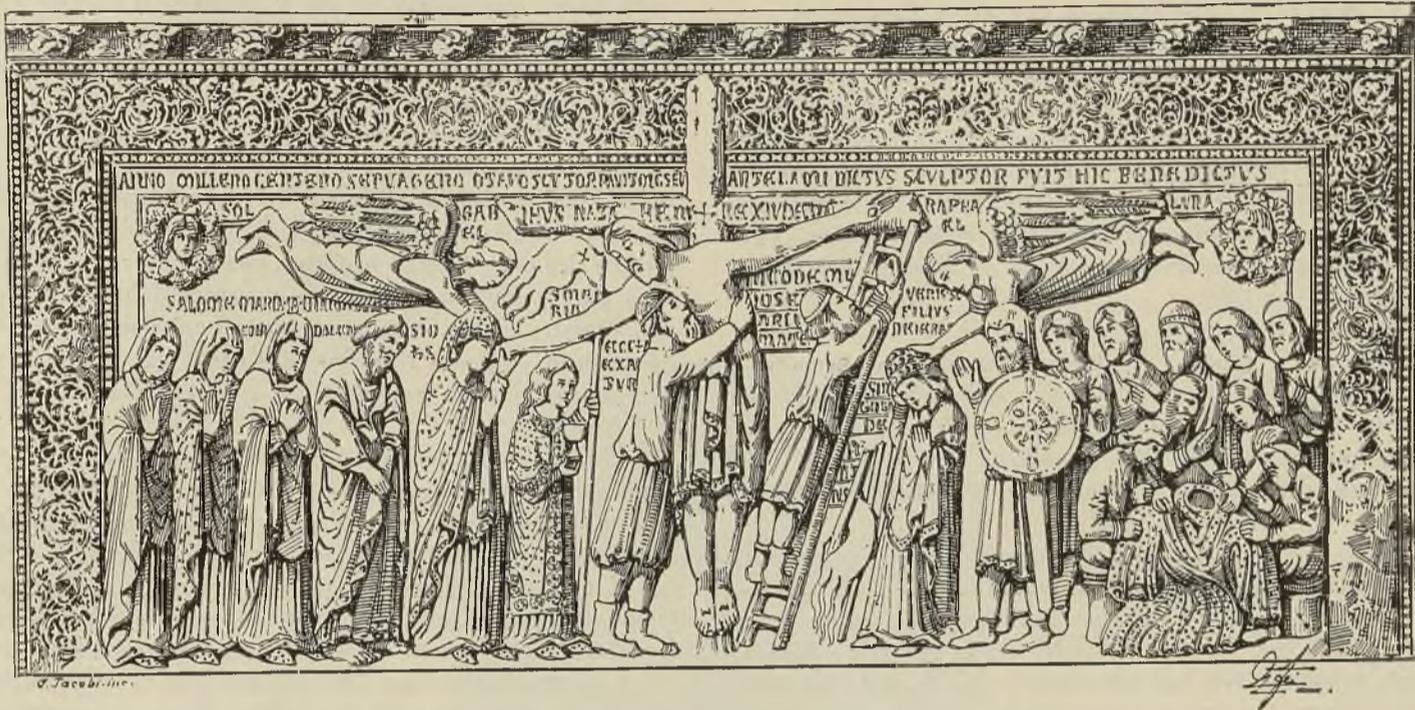


Fig. 100. *Deposizione della Croce* bassorilievo di Benedetto Antelami.

LII.

UN FREGIO DEL 1178

— Dettaglio 48. Fig. 100 —

D prima di parlarne faccio una supposizione gratuita, questa: che tra i lettori se ne trovino alcuni i quali non conoscano nè il nome dell'Antelami nè l'opera sua riprodotta in questo numero, la *Deposizione della Croce*, bassorilievo della cattedrale di Parma, inquadrato su tre lati dal fregio che è il tema di questo articolo, poi mi chiedo:

A priori potrebbero essi giudicare quest'opera contemporanea del tanto noto quanto goffissimo bassorilievo che in Milano, presso il ponte di Porta Romana, rappresenta il ritorno dei Milanesi nella loro devastata città nel 1176, accompagnati dai confederati della Lega Lombarda?

La scultura dell'Antelamo è del 1178 e decorò il parapetto d'un pulpito della cattedrale di Parma. Il bassorilievo di Milano dello stesso tempo fu messo *in cò del ponte* dove i Milanesi durante l'assedio aveano fatte le maggiori prove di valore, per ricordare uno dei fasti più memorabili della nostra nazione e della storia dei Comuni Italiani.

In arte queste due opere sono separate dall'abisso, che sta tra la barbarie e l'arte vera, in cronologia stanno appena a qualche anno, forse solo a qualche mese di distanza una dall'altra.

E non è solo dal confronto col bassorilievo di Milano che spicca la grandissima superiorità di quello dell'Antelamo.

Rechiamoci in Toscana, la regione d'Italia che in quell'epoca si trovò meno imbarbarita da guerre e invasioni e rivolgimenti politici.

A Pistoja abbiamo le sculture dell'architrave della porta maggiore di San Bartolomeo in Pantano, di Magister Robertus

del 1167, e le sculture dell'architrave della porta di Sant'Andrea, di un magistro Gruamonte, forse comacino.

Abbiamo a poca distanza da Pistoja sulla strada di Lucca, a Groppolo, la statua di San Michele che calpesta il drago infernale e gli ficca nella gola la sua lancia. Questo San Michele rappresenta le tradizioni scultorie bizantine portate al colmo del cretinismo. Abbiamo nella stessa Groppolo un pulpito del 1193, posteriore di quindici anni a quello di Parma, con ingenui tentativi di composizione, ma con un lavoro di scalpello che di poco sta al disotto del colmo barbaro del vicino Arcangelo.

A San Frediano di Lucca c'è la vasca battesimale con una quarantina di figure a bassorilievo di forte aggetto; a Pisa ci sono le opere di un Bonoamicus e di un Guglielmo, della stessa epoca, e ad Arezzo l'arco della porta della Pieve, che è del 1216, posteriore di trentotto anni al pulpito dell'Antelamo: tutte sculture ancora barbare.

Il confronto con tutti questi lavori di scultura del XII e del principio del XIII secolo fa emergere quello dell'Antelamo come un picco isolato in mezzo ad una bassa pianura, contrastando colla teoria giustissima, che l'artista è formato dall'influenza dell'ambiente, ossia da quell'insieme di cose preesistenti e contemporanee, di pratiche in corso, di tradizioni di scuola, che sempre influirono e influiranno sempre sugli animi degli artisti, ma falsa quando è spinta sino a negare, a esclusivo favore dei mediocri, che di quando in quando possano sorgere individui il cui genio, spingendosi oltre l'ambiente contemporaneo, riesca a trovare un'ispirazione atta a conferire loro la forza di vincere quella



pressione d'influenza alla quale sottostanno quanti si trovano a un livello comune più basso.

Sempre partendo dalla gratuita supposizione colla quale ho incominciato passo a dire di Antelamo.

Antelamo è una valle tra Varese e Lugano, nella regione che ha dato alla Lombardia ed al mondo tanti *magistri* i quali, senz'essere architetti, eressero stupende architetture e fondarono lo stile detto lombardo, e che poi, sino ai dì nostri, non hanno cessato di farsi nome nell'arte di fabbricare e in quella della scultura.

In quelle epoche di servitù medioevale artisti di quel valore erano servi, robe di lusso di re, principi, feudatari, imperatori, vescovi e fraterie, e mostrarono di non avere bisogno di una libertà illimitata per fare cose grandi. Come ai Greci schiavi dei Romani, bastava loro la libertà della mente. In queste condizioni parecchie famiglie di falegnami e muratori della valle d'Antelamo furono regalate ai frati del convento di S. Pietro in Ciel d'Oro di Pavia, dall'imperatore Luitprando; la donazione fu sanzionata da tre altri imperatori nel X, nell'XI e nel XII secolo. L'autore del Pulpito di Parma venne confermato cogli altri suoi valligiani servo di quei frati da un decreto dell'imperatore Federico nel 1159.

Si chiamava Benedetto, e di lui non si sa nè si conosce altro che ciò che è rimasto del bassorilievo del parapetto anteriore del pulpito: l'opera della quale diamo la riproduzione grafica nella Figura 100 e nel Dettaglio 48.

Giova sperare che nel 1178, quando la ideò e scolpì, coll'inaugurazione della libertà dei Comuni anch'egli riuscisse libero cittadino.

Certo egli non attese questa liberazione per svincolarsi dalle influenze artistiche dominanti al suo tempo.

Egli dovette precedere Niccolò dall'Urna nello studio delle antichità romane, per trovare un'uscita dalla barbarie artistica nella quale era nato. Nel suo bassorilievo i due angeli Gabriello e Raffaello, in atto di volare ai due lati della croce, hanno sentore di opere dell'antichità pagana, e ammettono la cognizione di qualche statua di Vittoria romana. Il nudo del Cristo è corretto ed ha una larghezza di modellazione che per quell'epoca è prodigiosa. Nella composizione c'è ricerca della semplicità negli aggruppamenti; le teste hanno aria dignitosa ed espressione; l'andare delle pieghe sente l'osservazione dal vero e altre tradizioni d'arte romana.

Queste sculture, come fu già sentenziato da egregi intendenti d'arte e archeologi, non furono superate mai sino all'arrivo di Nicola Pisano, posteriore di mezzo secolo all'Antelamo, e predispongono allo stile di quel grande innovatore cui il Vasari attribuisce l'impulso che determinò il risorgimento della buona scultura.

Ma non è per la *Deposizione* che ci occupiamo oggi dell'Antelamo, bensì pel fregio di viticci che la inquadra in alto e sui due lati. Se per la scultura Antelamo al suo tempo

Sovra gli altri com'aquila vola,

per questo ornato spicca insigne assolutamente tra i più insigni ornati di qualsiasi epoca, e desta uno stupore senza pari pensando al secolo XII.

Dalla barbarie scultoria a lui contemporanea s'era già cavata in parte la decorazione ornamentale anche nei monumenti toscani, che ho citato come esemplari di goffi scalpelli.

E da notarsi anzitutto che nel periodo della più pesante

influenza bizantina l'ornamentazione non restò a lungo schiacciata nelle più abbiette forme, e qualche segno di vita lo diede anche nei giorni peggiori, sintomo di non compiuta rovina.

Col rialzarsi dell'architettura nello stile lombardo, l'ornamentazione architettonica si trovò in buona compagnia, essendo dipendente dai maestri architetti, e disgiunta dalla scultura propriamente detta, di sua indole più indipendente, più difficile, e meno agevolmente suscettibile di riaversi per mezzo di convenzioni tradizionali.

Così per dire d'una sola delle opere citate nel principio di questo articolo, l'architrave della porta di Sant'Andrea di Pistoja, goffo e barbaro nella parte figurativa del viaggio dei re magi, nella parte ornamentale è già il risultato d'un'arte originale, libera, squisita, un vero capolavoro di composizione decorativa, nella quale le masse rilevate e le masse lisce, il più ed il meno scavato dallo scalpello, le parti che fanno effetto a distanza di superficie aspreggiate e di superficie leggermente granite dall'ornamento, sono distribuite e alternate con un raffinato senso d'arte decorativa, che desta gli effetti del colorito col solo intaglio, ed un ritmo di effetti di chiaroscuro, il quale rivela un profondo magistero dell'arte, benchè le forme, considerate minutamente, possano parere piuttosto scorrette o pesanti e di lavoro un po' greggio. Queste qualità, sviluppate pochi anni dopo nelle porte di San Giusto e San Cristoforo di Lucca, per quanto eminenti, non hanno tuttavia rapporto col tipo ornamentale del fregio dell'Antelamo.

Questo non è scolpito a rilievo e non è svolto coi mezzi degli effetti dell'intaglio. È per così dire un capolavoro che si determina colle sole qualità del puro disegno, le quali negli ornati testè citati rappresentano il lato deficiente, molto deficiente.

È una specie di niello in pietra, genere che, anche per molto tempo dopo l'Antelamo, fu trattato con qualche relativa rozzezza, con disegni più sovente geometrici che rappresentativi.

L'esatta riproduzione che abbiamo potuto ottenere, mentre mi evita il noioso compito d'una descrizione, mi facilita quello di segnalare i rari pregi.

Il movimento, col quale il viticcio continuo rinasce e si riproduce dalle proprie spire, ha qualcosa di vivente, è ricco, variato, ha una vaghezza d'ornato orientale, è fitto e sciolto nel tempo stesso, ha pregi che ogni artista più immaginoso può invidiare ammirando; e tuttavia non sarebbe impossibile trovarvi delle reminiscenze classiche, le quali possono averne preparato lo sviluppo. La qualità speciale sta nella correttezza suprema del movimento e delle forme, nello squisito disegno d'ogni particolare, in quell'equilibrio raro tra il magro di certi ornati quattrocentisti, massime lombardi, e l'opulenza di altri ornati del cinquecento; sta in quel grado di perfezione che non è di nessuna epoca ed ha diritto al primato grafico in tutte; sta in questo: che, essendo un disegno piatto, non lascia il menomo desiderio di rilievo, perchè, così com'è, ha tutto il fascino d'un ornamento che si vale di tutti i mezzi dell'arte. Se la *Deposizione* è una luminosa eccezione nel XII secolo, il fregio che la inquadra, è, lo ripeto, un capolavoro per ogni età.

Di così insigne opera, che il Dartein vide e non ha fatto rimarcare, che fu riprodotta molte volte in modo da lasciarla sempre fraintendere, che è quindi quasi ignorata, la Direzione nostra ha il vanto di dare la prima degna riproduzione grafica, segnalandone il merito eccezionale e presentandola come un modello di rara perfezione allo studio degli ornati.

L. CHIRTANI.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

LIII.

CANDELABRI DI ANNIBALE FONTANA NELLA CERTOSA DI PAVIA

— *Dettagli 49, 50 e 51. Fig. 101 e 102.* —

Si i candelabri del Briosco e gli altri di cui son ricche Padova e Venezia recano meraviglia per il grande valore artistico e la originalità congiunti al carattere della loro epoca, non recano certo minor meraviglia, sebbene posteriori di tempo, i quattro candelabri in bronzo del Fontana, che si ammirano due per lato alle due estremità della grandiosa nave traversa della chiesa nella Certosa di Pavia. Sono opere plastiche di grande bellezza, dalle linee armoniose, niente affatto plagiarie della massa complessiva d'altri candelabri più antichi e quindi spiccano per originalità e sono improntati del carattere artistico dell'epoca del loro autore, Annibale Fontana, scultore e cesellatore, che visse dal 1540 al 1587 e lasciò in Milano, specialmente in San Celso, numerose opere di molto pregio.

La linea piramidale di questi candelabri piace, soddisfa all'occhio, perchè di masse ben distinte ed equilibrate. Senza oggetti esagerati, va dolcemente innalzandosi, e poi si espande in una tazza di forma ricca ed armoniosa. Dati i tempi del Fontana, la gran passione del fare michelangiolesco portato all'esagerazione, data la già evidente china verso il convulso ed il barocco strabocchevole, queste creazioni del Fontana, pur così ricche ed esuberanti di inventiva, sono bene equilibrate nell'insieme e si distinguono nei particolari decorativi per una certa misura, che par quasi sobrietà.

L'altezza totale d'ogni candelabro è di m. 1,80: la base misura 54 centimetri per ogni lato.

Le masse si distinguono in tre parti: il piedestallo del candelabro, la base, il fusto colla coppa (Fig. 101). E tale ripartizione è stata osservata dal signor Fei nei bei disegni grandi al vero riprodotti nei Dettagli 49, 50 e 51.

Il piedestallo (che oggi poggia sopra uno zoccolo di

marmo rosso mandorlato) è quasi cubico. Eleganti volute rovesciate, terminate in mascheroni di animali, ne segnano i quattro spigoli e fermano il cuscino su cui si adagiano quattro figure a tutto rilievo, quattro statuette snelle svelte, elegantissime di angeli adulti. Non saprei dire se meriti maggiore ammirazione la movenza disinvolta, la distinzione di queste figurine, le quali se fossero ritte misurerebbero non meno di 32 o 35 centimetri, o se meriti maggiore ammirazione la loro eccellenza plastica, la bella, armoniosa loro creazione e modellazione. I tipi sono attraenti, la testina alquanto piccina, le squadrature del torace, le masse delle membra larghe e forti, la muscolatura sapiente e per nulla esagerata.

Nella insenatura di ciascuno dei quattro campi si alternano a bassorilievo insegne ecclesiastiche: croci, ostensori, pastorali e candelabri, inquadri da una cornice a nastri ripiegati a cartocci inferiormente ed adorni superiormente da una testa di cherubino.

Queste statuette ricordano le figurine maschili a tutto rilievo delle lesene o pilastrelli della tomba di Gastone di Foix del Bambaja, esistenti nel Museo civico di Torino, di cui già diedi una riproduzione in un precedente fascicolo di questo periodico, discorrendo del monumento funerario del poeta Lancino Curzio.

Sopra questo piedestallo incomincia il vero candelabro. Vediamone prima la base. Ha la forma di un vaso alto, sferico inferiormente, con piede liscio e con quattro appendici molto bizzarre, le quali ne accrescono la solidità, la larghezza d'appoggio, senza compromettere l'aspetto leggero, svelto, che è il requisito maggiore in tali creazioni. Coteste appendici non sono che la parte inferiore di quattro mostri fusi nella calotta rovesciata o fondo sferico del vaso. Quattro mostri strani, dalla testa a gran



Fig. 101. Candelabro del Fontana nella Certosa di Pavia.



zazzera e barba michelangiotesca, corpo grosso involto in una gran veste dalle ampie pieghe, con coscie massicce terminate in corte zampe, i cui artigli adunghiano il corpo contorto di un serpente. La testa di ciascuno di questi mostri porta un pilastro scanalato con voluta a fogliame nella parte inferiore, la quale armoniosamente continua la linea ascendente; e questa termina in un capitello, se capitello si può dire, che sostiene la cornice rotonda a modanature semplicissime girante tutt'attorno a questo vaso, ossia a questa base del candelabro.

La parte cilindrica, intendo il corpo del vaso, ridotta a quattro campi dai quattro pilastrelli, è adorna in ciascun campo di un rilievo bassissimo, che rappresenta successivamente l'Annunciazione, l'Adorazione dei pastori, la Circoncisione e la Resurrezione.

Sulla base comincia la terza parte, cioè il fusto, che comprende tre masse innanzi di giungere alla coppa.

La prima massa, forse perché più vicina all'occhio dell'osservatore, fu dall'artista arricchita maggiormente e trattata con un amore veramente ammirabile. Quanto sono mai belle quelle ghirlande di frutti alternate da teste di ariete, modellate con tanto garbo! E la corona di fogliami di sapore classico, coi nastri che la tengon composta, la quale sta sul basso cilindro o primo anello del corpo del candelabro ed alla sua volta serve di gradino ai quattro putti! L'idea di farli poggiare sopra una corona di fogliame accresce l'impressione della leggerezza loro.

Infatti i graziosi bimbi paffutelli danzano allegri, vispi, leggiari, e si arrampicano sull'orlo d'una coppa, ove ha presa nuova forma il fusto del candelabro.

La seconda parte di esso appare alquanto greve, massiccia nella sua forma d'uovo, rivestito di quattro draghi alati e con un piede a cartocci, a squame, collegati da brevi ghirlande di fiori.

La terza parte sprigionasi da un anello liscio. È diventata sottile, slanciata; l'adornano fogliami, quattro teste di mostri e ghirlande di fiori, che pendono da lunghi nastri a fascio.

Eccoci infine al coronamento, ossia alla coppa terminale, bella massa quasi emisferica dalle graziose rientranze, sobria nelle modanature, con quattro belle sirene alate che emergono ad altorilievo e si alternano ad altrettanti cartocci dalle sagome capricciose, le quali preannunciano il barocco.

Ho descritto i candelabri del braccio sinistro della nave trasversa. Quelli del lato destro, pur del Fontana, son di composizione diversa (Fig. 102). Le figurine, ancorché profuse, vi hanno importanza minore: predominano le ghirlande, i fogliami, i mascheroni. Più evidente è l'ispirazione dalla rigogliosa decorazione romana: ispirazione che si sente tutta diretta, immediata dai modelli dell'antichità, ed è quindi fresca, ma è pur piacevolissima, perché, non mostrando niente di servile, ha lasciato sfogo anche all'indole personale dell'artista in una libera interpretazione.

Dando uno sguardo all'assieme di questi quattro candelabri, noto la suddivisione ritmica a quattro a quattro. Quattro sono le figure del piedestallo, quattro i campi di rilievo nel medesimo, altrettante sono le parti del fusto e sempre quattro le figurine, i putti, i mostri, le teste d'ariete, i bassorilievi, i draghi, le ghirlande. Tutto, tutto è ripetuto quattro volte. È l'euritmia numerica, la base della creazione musicale, che è euritmia per eccellenza.

Ispirati probabilmente alle colonnette (tutte arricchite di figure e decorazioni svariatissime) che bipartiscono le finestre della facciata della Chiesa, i candelabri del Fontana, nella

loro eleganza ed euritmia, nella eccellenza della loro modellazione, mi strappano un sincero entusiasmo. È l'ultimo sorriso del cinquecento, questo stile del Fontana! il sorriso abbagliante di un caldo, infuocato tramonto dopo una splendida giornata d'estate! (1)

GIULIO CAROTTI.

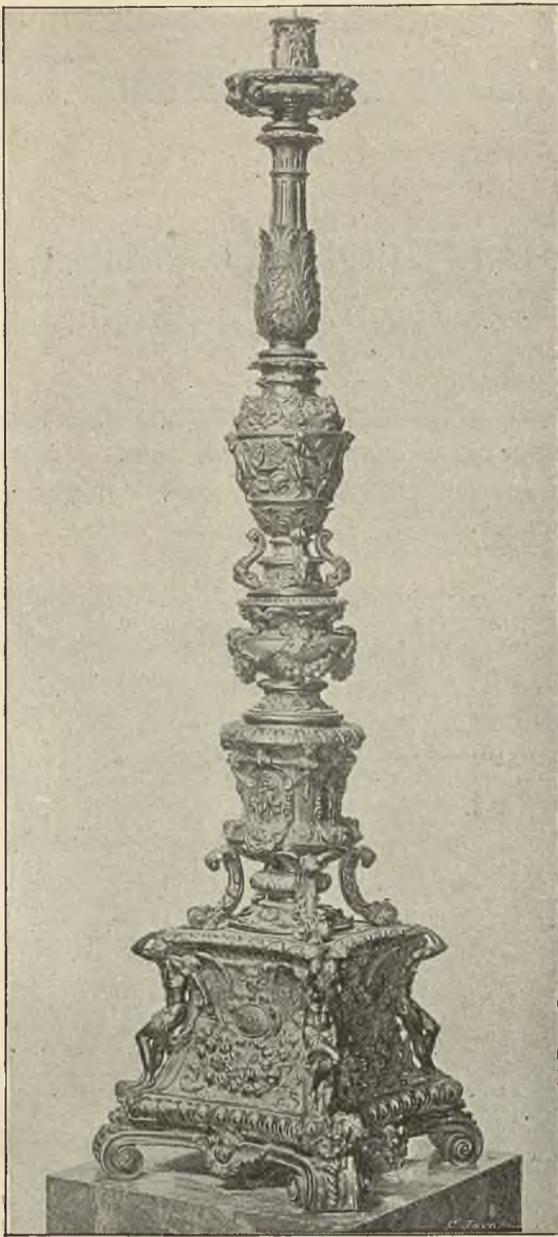


Fig. 102. Altro candelabro del Fontana nella Certosa di Pavia.

(1) Bellissima è la patina di questi candelabri, di color scuro, or verde cupo, or bruno. Dorati i riflessi, luccicanti le parti a tutto rilievo, che la luce viene a colpire con veri sprazzi d'argento. La parte superiore, lontana dal contatto profano delle mani e dal canovaccio del ripulitore, ha conservato una tinta verde nerastra, sorda, appannata.

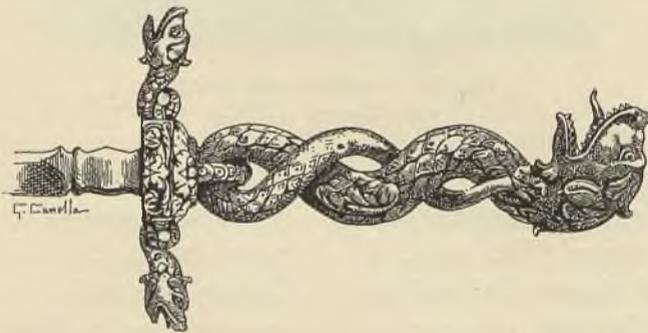


Fig. 103. Elsa di pugnale.



Fig. 104. Cassapanca nel Museo d'Antichità in Parma.

LIV.

UNA VOLTA DIPINTA DA GAUDENZIO FERRARI IN SANTA MARIA DELLE GRAZIE A VARALLO

— Tavola doppia 41-46. —

La vòlta che pubblichiamo è bizzarrissima nella varietà dei fondi su cui staccano i singolari arabeschi. È di Gaudenzio Ferrari.

Chi fu tal pittore, che valore ebbe, che stima goda oggi presso gl'intelligenti, il lettore sa benissimo. Sa benissimo che Gaudenzio Ferrari nacque in Valduggia, terra della Valsesia, la quale allora apparteneva al Ducato di Milano; onde avvenne che da taluni, come il Vasari e il Lomazzo, fosse detto milanese, mentre altri, dal luogo che abitò giovinetto, lo dissero di Varallo. È ignorato l'anno preciso della sua nascita, che si suppose fosse il 1484, ma con maggiore verisimiglianza ora si crede essere il 1481. Sicuri invece si è nel determinare la data della sua morte avvenuta a Milano il 31 gennaio 1546.

Ricordato brevemente tuttocìò, diremo subito che la magnifica vòlta, la quale orna il presente fascicolo, trovasi a Varallo nella Cappella detta ora di S. Margherita da Cortona nella chiesa di S. Maria delle Grazie. La Cappella in origine era dedicata alla SS. Vergine Immacolata, come rilevasi da un epitaffio datato 1486 sulla tomba di Marco Scarognino, erettore di detta Cappella; difatti i medaglioni della vòlta si riferiscono appunto alla Madonna.

Che autore della vòlta sia Gaudenzio Ferrari è fuori di dubbio, perchè uno dei cartellini, il primo (mancante nella cromolitografia) reca il nome di Gaudenzio abbreviato ma intelligibilissimo. Inoltre chi è pratico del pittore, qui lo ritrova dovunque.

Nè la data supponibile in cui fu eseguita la vòlta contraddice l'affermazione. I due cartellini recano delle cifre. Sono di " colore oscuro „ è vero; ma, se non erriamo, quivi devesi rintracciare la data 1507, come ve la rintracciò il ch. pittore Giulio Arienta, il quale studiò bene e riprodusse con amore paziente molte decorazioni, che ornano la terra — ci sia permessa la volata — che vide aprire alla luce i begli occhi di Gaudenzio Ferrari. Anche il Bordiga (*Storia del Sacro Monte*) non osò mettere in dubbio la paternità gaudenziana della vòlta qui riprodotta. Comunque sia, se non al 1507 certo è anteriore al 1513, epoca nella quale furono finiti gli affreschi monumentali della chiesa.

Gli scomparti su fondo nero stati guastati dall'umido furono ritoccati dall'Orgiazzi nel secolo scorso, ed è bene si sappia questo fatto taciuto dall'ultimo storico di Gaudenzio Ferrari, il Colombo (Cf. *Vita ed Opere di Gaudenzio Ferrari*, Torino, 1881). Il Colombo aveva fatto rilevare, bensì, l'importanza di questa vòlta, dicendo come gli arabeschi che la ornano " forse sono l'unico saggio che avanzi della valentia di Gaudenzio in siffatti ornamenti. „

Probabilmente il Colombo volò troppo col pensiero; ad ogni modo nessun lavoro di genere ornamentale attribuito, o per il genere suo degno di esserlo, a Gaudenzio Ferrari, ha la importanza e genialità di questo.

A parte il gusto degli ornamenti, i quali nella vaghezza del disegno e del colore, nella varietà dei motivi sfiorati da uno spirito che ricorda le singolari fantasie del Signorelli nella sua monumentale Cappella d'Orvieto — per non citare le solite Loggie del Vaticano — la vòlta di Varallo, come dicevamo dappprincipio, è bizzarrissima: molteplice nella varietà dei fondi, che danno luogo a scomparti semplici ma inusati, e mostrano nell'ideatore e nell'esecutore una fantasia pronta e abbondante.

Non uno solo degli ornati che empiono le campate di forme bizzarre — quindi tanto più difficili a ornarsi — non uno solo è ripetuto; e dove le figurine spiccano sui vitucchi degli ornati, la composizione non riesce meno spontanea, ridente e bella di quando i meandri dei fogliami si svolgono senza l'intervento delle figure. È assai comune il caso di ornati a figure, ma queste o sono inquadrare da cornici, intorno le quali i fogliami lumeggiati d'oro si incontrano, si arricciano e si svolgono in strani serpeggiamenti, o le figure si fondono così che da una foglia sbuca la testa d'un mago con tanto d'occhi e di lingua fuori, o quella di una chimera orribilmente vecchia e scarna. Il caso di figure isolate e quasi indipendenti dall'ornato, come nelle composizioni di questa vòlta, è più raro; tantochè noi vediamo, in ciò, un aspetto assai originale dell'ornato cinquecentistico. Ciò che rileviamo negli arabeschi di Gaudenzio Ferrari lo rileviamo in quelli delle Loggie Vaticane, almeno in una parte. E se nella fattura



un po' più nervosa e nella composizione un tantino più capricciosa, gli arabeschi di Varallo si distinguono dagli arabeschi di Roma, in coscienza non sapremmo trovare fra gli uni e gli altri una diversità cotanto sensibile da indicarla con premura al lettore. Si sa: l'artista quando veramente ha ingegno e valore lascia viva impronta di sè dovunque: e qui è il caso.

Raffaello e Gaudenzio Ferrari hanno dato, come si dice, molto filo a torcere agli storici contemporanei. Parecchi hanno combattuto l'opinione formatasi nel Secento, secondo la quale Gaudenzio sarebbe andato a Roma e avrebbe studiato nella scuola del Sanzio. Il Vasari, il Lomazzo, Cesare Cesariano non fecero cenno di alcuna relazione del Ferrari con Raffaello; e se potrà dimostrarsi con argomenti perentori, che il pittore valesiano non vide Roma, nè lavorò per l'Urbinate nè nelle Loggie nè nelle Stanze di torre Borgia, tanto più onore avrà Gaudenzio.

Del resto, anche volendo ammettere che egli si sia recato a Roma, codesta residenza non avrebbe potuto influire sopra di lui quale ideatore degli arabeschi nella volta di

Varallo; e ciò per la ragione assai semplice e persuasiva che tale andata si riferirebbe, secondo i fautori dell'influenza raffaellesca o a meglio dire romana (perchè Gaudenzio sarebbe stato tocco anche dalla potenza di Michelangiolo) incirca all'anno 1516, mentre la volta di Varallo, se non venne eseguita nel 1507, come parrebbe dalle cifre delle cartelle, non potè esserlo dopo il 1513 (1).

Conclusione: la volta è bella e singolare. Questo è l'interessante per noi; e i disegni vennero eseguiti fedelmente sul vero da un allievo della Scuola superiore d'arte applicata all'industria in Milano: il signor Costantino Longhetti.

ALFREDO MELANI.

(1) Fu intorno il 1512 che Gaudenzio Ferrari incominciò gli splendidi affreschi di S. Maria delle Grazie a Varallo, ove trovasi la volta qui pubblicata. Tali affreschi, che grandemente hanno contribuito a spingere in alto sopra le ali della fama il nome del pittore valesiano, furono finiti nel 1513, come si legge nell'epigrafe sopra gli archi alle due estremità della parete frescata:

1513
Gaudentius
Ferrarius
Vallis Siccide
Pinxit

Hoc
Opus. Impe
nsis Popl. i Varalli
ad X Glor
iam

LV.

FREGI SU FONDO NERO

NEL LAVABO DELLA SAGRESTIA MERIDIONALE DELLA CERTOSA DI PAVIA

— Dettaglio 52. —

Nella sagrestia meridionale della Certosa di Pavia, ove si trova il celebre lavabo di Alberto da Carrara, corre nel fondo della parete e nei due pilastri dell'arcata, che incornicia tale lavabo, un fregio molto bello, a palmette su fondo nero.

Si svolge a livello della parte superiore, ossia del coperchio della vasca del lavabo, concorrendo con molto accorgimento e buon gusto a dargli un risalto assai vivo.

A me questa parte architettonica o grande arcata pare opera dei Gaggini, ed a tali artisti sarebbe quindi da ascrivere la fascia in discorso, che è ripetuta nel fregio dell'architrave superiore.

Corrono inferiormente, sul fondo nero, delle volute, in parte a fogliame delicatissimo, e dal punto di collegamento di esse spiccano degli ornati a tipo di palmetta con due disegni diversi. Il disegno più largo, di maggior sviluppo, ricorda la decorazione a palmette dei vasi greci, ed ha lateralmente l'aggiunta di viticci con fogliette di vite

dallo svolazzo pieno di brio e di buon gusto. Il secondo disegno si fa notare per il singolare contorno spezzato, anzichè rotondo, delle linee. Tutti questi ornati in marmo bianco spiccano sul fondo, che fu ottenuto dallo scultore tenendo a rilievo piatto gli ornati ed il campo pur piatto, più basso di un centimetro. In questo l'avveduto artista distese una pasta nera di stucco siliceo. La delicatezza del lavoro è stata spinta sino al punto di incidere persino le costole nelle foglie delle volute della zona inferiore nell'ammirabile fascia, riempiendo di stucco anche queste incisioni. Però così gentile lavoro fu riservato solo per ciò che gira a livello del lavabo, nè più appare sul fregio superiore della trabeazione. Ed è un peccato, perchè purtroppo l'umidità, la quale sale dal terreno su cui sorge la Certosa, va ognor più deteriorando anche questo lavabo, e lo stucco nero della fascia oramai si sgretola e cade!

G. C.



Fig. 105. Cassapanca nel Museo d'Antichità di Parma.

LVI.

VILLA MADAMA

— Tav. 42 e 43. Fig. 106. —

I.



La passione ed il gusto per i giardini e per le ville è uno dei caratteri della civiltà italiana, durante il rinascimento. — Si direbbe che anche questa passione e anche questo gusto si collegassero col ritorno allo studio della latinità e al culto del classicismo.

Un ricco diadema, ingemmato di ville sontuose, cingeva Roma nell'antichità, specialmente nel periodo che ricongiunge all'Impero la morente repubblica.

Le ville romane, che uno scrittore non esitò di chiamare la *poesia edificata*, sorsero, come conviensi a poesia, piene di eleganze e di diletto, con triclini marmorei adorni di statue e pitture, coi *xisti* ricchi di ogni varietà di fiori, con viali di bossolo e mortella pel passeggio a piedi, e con ipodromi o viali di platani avvinti di ghirlande d'edera, pel passeggio a cavallo.

Appartenevano a imperatori e a poeti, a magistrati e ad oratori, a patrizi e a filosofi; — dalla Laurentina all'Adrianea, dalle ville di Clodio, di Lucullo, di Seneca, di Pompeo, di Domiziano, a quelle di Orazio, di Marziale, di Catullo.

Il Tuscolo ne era gremito, e Cicerone ne ebbe quattordici, che chiama *occhi* e *gemme* d'Italia, fra le quali quella di Formia, presso Astura, dove cadde la veneranda testa dell'insigne oratore.

Il culto per i giardini data, nell'Italia del rinascimento, dai tempi del Petrarca, il quale negli ameni soggiorni di Valchiusa e di Arquà, visse gli anni più felici, poetando e filosofando; — nella villa di Bello Sguardo e di Arcetri, Galileo scrutava i cieli e strappava segreti alla natura. — Le lettere, secondo la frase di Cicerone, volentieri *rusticantur*. Ippolito Pindemonte esclama:

“ Fonti e colline
Chiesi agli Dei;
M'udiro al fine.
Pago vivrò. ”

Egli ricorda Pierotto da Sassoferrato e Luigi Cornaro, letterati illustri del XV secolo, che lungamente vissero e studiarono in villa. Sanazaro traeva ispirazioni dalla sua deliziosa Mergellina; Annibal Caro ritoccò a Frascati il volgarizzamento dell'*Encide*. I principi seguono il movimento dei letterati; e sorgono, come per incanto, gli Orti Oricellari a Firenze, la Villa di Poggio a Cajano, Careggi, la villa Sforzesca presso Vigevano, Poggio reale vicino a Napoli.

I giardini italiani, come osserva Burckhardt, fan subito doppia alleanza colle antichità romane. Da un lato si mescolano in essi alle delizie della vegetazione, frammenti di statue, iscrizioni latine ed altre reliquie dell'antichità, dandole nell'osservatore un sentimento mesto ed elegiaco; dall'altro, vi si dispongono boschetti e terrazze, dando loro forme di antichi templi.

Se Guerrazzi poté scrivere: le colline che incoronano Firenze somigliano al cinto di Citerea, Roma, per opera dei papi,

non fu da meno di Firenze, e fino dai primordi del 500, sotto l'influenza sempre crescente dell'epicureismo, ci presenta, come ha detto Müntz, un accordo vivamente pittoresco fra le risorse dell'arte e le risorse della natura. I più famosi e gentili artisti son chiamati a dare il tributo del loro genio a queste sedi d'ogni voluttà dello spirito, d'ogni ricreazione del corpo.

Raffaello è invitato a comporre i cartoni per la decorazione della *Magliana*, favorito ritrovo di caccia dei papi, da Innocenzo VIII a Leone X. È allo stesso Raffaello che il cardinale

Giulio de' Medici dà incarico di studiare il disegno della famosa sua vigna a' piedi di monte Mario, nella quale Giulio Romano e Giovanni da Udine non si contenteranno di combinare, con rara ingegnosità, le meraviglie dell'architettura con le bellezze dell'arte del giardinaggio, ma vi moltiplicheranno ornamenti, sull'esempio delle loggie vaticane e della Camera da bagno del cardinale Bibbiena, destinati a segnare il più completo trionfo della decorazione dipinta e scolpita. — Ancora pochi anni e nei dintorni di Roma sorgeranno la Villa di Bagnaia, il Palazzo di Caprarola, la Villa di Giulio III sulla via Flaminia, la Villa d'Este a Tivoli, la Villa De' Medici sulla salubre pendice del colle degli *Ortuli*.

“ La villa italiana, esclama il barone Geymüller con entusiasmo, è veramente una delle creazioni più sublimi dell'arte, e non si deve punto confondere colle pompose e fredde magnificenze dell'epoca di Luigi XIV. Nella villa italiana, la forma dei giardini è sempre ispirata dalla forma del sito, e l'arte, invece di fare violenza alla natura, a lei si accosta con sì scelta fantasia, che, nobilitandola, sembrano ascendere in regioni superiori, ed entrare in un ordine di creazione trasfigurata, la più vicina al paese in cui regna eterna bellezza.... ”

“ E come ispirato dall'incanto della villa italiana, da lui non mai veduto, sembra il verso dello Schiller:

“ An der Liebe Busen sie zu drücker
Gab man höhern Adel der Natur. ”

II.

Se si ha da prestar fede allo stesso sig. Geymüller, autore del libro: *Raffaello studiato come architetto*, Giulio De' Medici, cugino di Leone X, da lui creato cardinale e vice-cancelliere, ordinava la costruzione della villa verso il 1516. — Giorgio Vasari, dopo avere nella vita di Raffaello affermato categoricamente, che questi “ diede disegni di architettura per la vigna del papa „ nella vita poi di Giulio Romano lo accenna quasi dubitandone, dicendo che l'opera fu tanto lodata “ che molti credono che ne facesse Raffaello il primo schizzo e poi fusse... seguitata e condotta a perfezione da Giulio. „

Ma che l'ordine di architettura della villa debba attribuirsi a Raffaello, oltre alle affermazioni, che paiono contraddittorie, del Vasari, vien confermato dal conte Baldassare Castiglione, in una lettera, che il 13 agosto 1522 scriveva a Francesco Maria Duca di Urbino: lettera che si conserva dagli Olivetani di Pe-

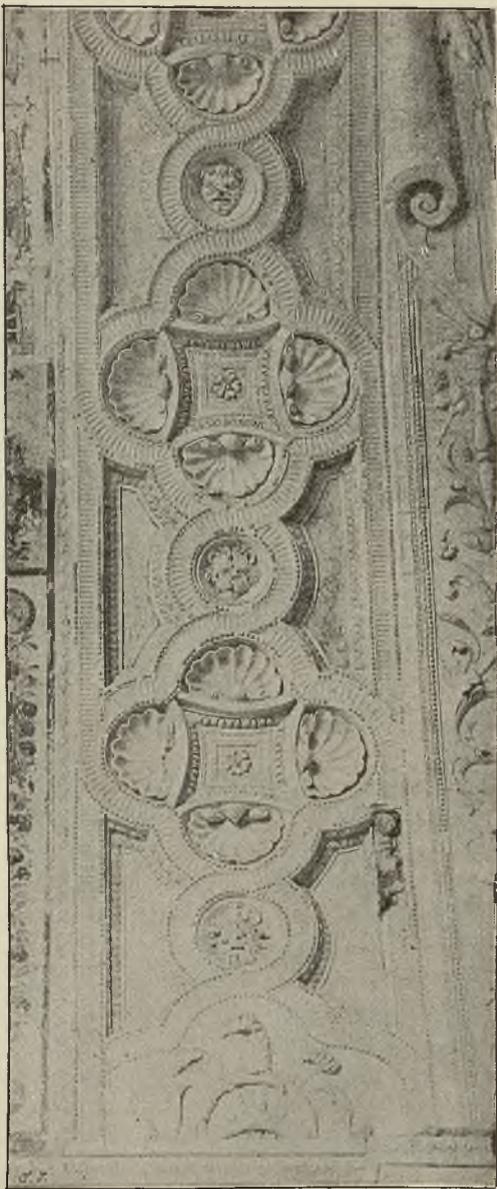


Fig. 106. Stucchi di Villa Madama in Roma.



saro, e che fu pubblicata la prima volta dal padre Purgileoni: "Illustrissimo et Excellentissimo Signore e Padrone mio: in questo punto ho ricevuto una di V. Exza dei 3 del presente nella quale la mi ricerca che io voglia scrivergli qualche cosa di novo, e mandarli la lettera di Raffaello, bona mem., dove egli describe la casa che fa edificare monsignore Rmo de' Medici: questa io non la mando perchè non ho copia alcuna qui, perchè mi restò a Mantova con molte altre cose mie: ma a questi dì si è partito di qua D. Ieronimo fratello cugino del prefato Raffaello il quale stimo che abbia copia di essa lettera. E V. Exza potrà da lui essere soddisfatto: perchè è partito per venire a Urbino. ,,

Anche Sebastiano Serlio scrisse così a riguardo della medesima villa nel III° de' suoi *Cinque libri di architettura*: "Fuori di Roma, poco discosto del monte Mario, è un bellissimo sito, con tutte quelle parti che ad un luogo di piacere si ricerca; le quali parti singolari io tacerò piuttosto che dirne poco. Ma solamente io tratterò e dimostrerò una Loggia colla sua faccia, ordinata dal divino Raffaello d'Urbino, benchè egli fece altri appartamenti e dette principio grande ad altre case. ,,

Udiamo ora ciò che dice il Vasari nella vita di Giulio Romano: "... Avendo Giulio cardinale de' Medici, il quale fu poi Clemente settimo, preso un sito in Roma sotto monte Mario; dove, oltre una bella veduta, erano acque vive, alcune boscaglie in ispiaggia, ed un bel piano, che andando lungo il Tevere perfino a ponte Molle, aveva da una banda e dall'altra una largura di prati che si estendeva quasi fino alle porte di S. Piero; disegnò nella sommità della spiaggia, sopra un piano che vi era, fare un palazzo con tutti gli agi e comodi di stanze, loggie, giardini, fontane, boschi ed altri che si possono più belli e migliori desiderare; e diede di tutto il carico a Giulio: il quale presolo volentieri, e messovi mano, condusse quel palagio, che allora si chiamò la vigna De' Medici, ed oggi di Madama, a quella perfezione che di sotto si dirà.

"Accomodandosi, dunque, alla qualità del sito e alla voglia del Cardinale, fece la facciata dinanzi di quello in forma di mezzo circolo a uso di teatro, con uno spartimento di nicchie e di finestre di opera ionica, tanto lodato, che molti credono che ne facesse Raffaello il primo schizzo, e poi fusse l'opera seguitata e condotta a perfezione da Giulio: il quale vi fece molte pitture nelle camere e altrove; e particolarmente, passato il primo ricetto dell'entrata, in una loggia bellissima, ornata di nicchie grandi e piccole intorno, nelle quali è gran quantità di statue antiche; e fra le altre vi era un Giove, cosa rara, che fu poi da' Farnesi mandato al re Francesco di Francia, con molte altre statue bellissime; oltre alle quali nicchie, ha la detta loggia lavorata di stucchi, e tutte dipinte le pareti e le volte con molte grottesche di mano di Giovanni da Udine. In testa di questa loggia fece Giulio in fresco un Polifemo grandissimo, con infinito numero di fanciulli e satirini che gli giuocano intorno; di che riportò Giulio molta lode, sì come fece ancora di tutte l'opere e disegni che fece per quel luogo, il quale adornò di peschiere, pavimenti, fontane rustiche, boschi ed altre cose simili, tutte bellissime e fatte con bell'ordine e giudizio. Ben è vero che sopravvenendo la morte di Leone (1 dicembre 1521) non fu per allora altrimenti seguitata quest'opera, perchè creato nuovo pontefice Adriano, e tornatosene il cardinal De' Medici a Fiorenza, restarono indietro, insieme con questa, tutte le opere pubbliche cominciate dal suo antecessore. ,,

III.

Durante la costruzione della elegantissima villa, Leone X compiacevasi sovente di visitarne i lavori. Ce ne offre notizia una lettera del 16 giugno 1519 che Baldassarre Castiglione indirizza ad Isabella Gonzaga; ne troviamo la conferma in una lettera che lo stesso Giulio De' Medici inviava dalla Villa di Careggi, in data 4 giugno 1520, a Mario Maffei, cardinale d'Aquino.

"Ho grandiss^a consolatione che la S^{ta} di N. S^{or} si pigli piacere di quel loco, ma si vole advertir sua S^{ta} che non si fermi troppo in quelle stanze anchor humide come già scrissi un'altra volta. ,,

Nella stessa missiva rilevasi che Giulio Romano e Giovanni da Udine, incaricati di eseguire gli ornati della villa, non andarono d'accordo, e Giulio prega il collega di pacificarli e di liberarlo da quel fastidioso pensiero.

"R. de in ch^o Pater uti frater Car.^{mo} Havemo lultima di V. p^{ta} del primo del mese, che anche noi non siamo contenti di quei duo pazzi, vostra p^{ta} veda d'accordarli se si può che Gio. da Uddine faccia i stucchi; et Iulio dipinga le storie, o al manco faccia i disegni et Uddine dipinga, però vostra paternita veda di assettarla a suo modo pur che lopra si faccia et perfettamente, et ci levi questa molestia. ,,

Nella medesima lettera Giulio si mostra poco disposto a far spese per acquistare gli utensili necessari al lavoro degli stucchi, e continua: "Li palchi delle due Camere se faccino piani come ultimamente fu ordinato così che de Mortari et simili cose per pestare stucchi et che ne cerchi in presto senza comprare adesso tutti stromenti, vada alla munitione che trovera un mortaro grande di Bronzo et se lo facci dare così se ni manca qualche altra cosa al proposito che se trovi in detta munitione, che se lo faccia dare. ,,

Il cardinal Mattei riesce agevolmente a comporre il dissidio dei due artisti e ne avverte subito Giulio De' Medici, il quale gli scrive *ex Florentia* in data del 17 giugno dello stesso anno: — "Ci piace che quelli duo cervelli fantastichi dipintori siano d'accordo et che lavorino. ,,

Sembra che a dare i soggetti degli stucchi e delle pitture, pensasse il cardinale Aquinate, chè la lettera continua così: "Quanto alle storie o fabule piacemi siano cose varie ne mi curo siano distese et continuate et sopra tutto desidero siano cose note acciò non bisogni chel pintore vi aggiunga come fece quello che scrisse questo è un Cavallo.

"Le cose d'Ovidio di che vostra paternita mi scrive, mi vanno a gusto pero veda di eleggerne le belle il che a lei rimetto. Cose oscure come ho detto non voglio, ma varie si et scelte. Le cose del testamento vecchio bastino alla loggia di N. S.^{re} Circa le statue di casa, ben dice Vostra paternita che sono in conserva benche non penso anche di trasferirla, quanto al farne di stucco vederemo che se ne facci qualche una...

"L'edificio Acquedotto et la loggia et tutto tutto Falrone (?) alla prudentia tutela et cura di vostra paternita raccomandando et me insieme et benvalete... ,,

Nè in questa lettera mancano altre istruzioni d'indole tecnica, che Giulio De' Medici sottopone all'attenzione del Mattei:

"Circa lacquedotto piacemi molto si seguiti di murare, ma fate ogni modo che se gli faccino alcune finestrelle da potervi intrare dentro quando accadera di nettarlo o saldare se tal volta facesse danno, pero tal finestre siano tanto alte che per quelle non possa escire fuori l'acqua quando corre più grossa per lacquedotto, et già scrivemmo altre volte che se vi dovesse lassare omnino queste finestre, pero vostra paternita veda non manchi perche vi sono più che necessarie et anche molto bene si advertisca chel lavoro sia bono et per tenere. ,,

Le due lettere che abbiamo precedentemente citato, appartengono alla collezione di autografi del sig. Azzolini, e furono la prima volta pubblicate dal chiariss. A. Venturi nell'*Archivio storico dell'arte*.

Esse rovesciano per intiero il ragionamento del sig. Geymüller, il quale sostiene che Giovanni da Udine compiesse i principali lavori nella vigna De' Medici, un anno prima della morte di Raffaello. Invece il grande Urbinate moriva a Roma il 6 aprile 1520, e due mesi dopo, Giulio Romano e Giovanni da Udine, da buoni confratelli in arte, si bisticciavano tra loro per il lavoro di decorazione, tanto da autorizzare gli epiteti di *pazzi* e di *cervelli fantastichi*, che abbiamo visto nelle lettere di Giulio De' Medici.

I ricordi desunti dalle lettere suddette mostrano anche una volta quanto pericoloso sia, scrivendo di storia, azzardare deduzioni, come questa del sig. Geymüller... "si rimane convinti che alle bellezze della loggia nella Villa Madama, solo poteva giungere l'ottimo Giovanni da Udine, sotto la direzione e ispirazione dell'unico Raffaello. ,, E Raffaello, come abbiamo

rilevato, era morto prima che i due artisti si dividessero il lavoro.

Da molti disegni esistenti nella galleria degli Uffizi e da altre sottili induzioni, alcuni scrittori, come Geymüller, Crowe e Calvaselle ed altri, credettero poter stabilire che, morto Raffaello, Antonio Picconi da San Gallo, nominato fino dal cadere del 1516 aiutante di Raffaello nei lavori di S. Pietro, avesse l'incarico di presiedere alla esecuzione architettonica della vigna De' Medici; altri invece, come il Redtenbacher, opinarono che, bruciata la villa nel 1527, fosse incaricato di restaurarla An-

tonio da S. Gallo, il quale "rilevò tutta la parte eseguita da Giulio Romano, ornata da Giovanni da Udine, e aggiunse tutta la parte sinistra, essenzialmente nelle condizioni anteriori, forse basandosi sulla pianta di Giulio Romano. „

Noi ci limitiamo ad accennare semplicemente a questa questione, l'esame della quale ci trarrebbe troppo al di là del nostro proposito, della nostra competenza e dei limiti consentiti al nostro articolo, e veniamo senz'altro alla descrizione degli ornati, che adornano la loggia di Villa Madama.

(Continua)

RAFFAELE ERCULEI.

LVII.

ALCUNE OPERE DI OREFICERIA NELLA CATTEDRALE DI LUCCA

— Tav. 44. Fig. 107. —

Quando una cosa è fatta ottimamente, che sugo c'è di rifarla men bene? Accade spesso di rivolgere a sé medesimi questa domanda, non solo nel considerare le troppe opere d'arte e di letteratura odierne, ma nel guardare a molte opere vecchie; poiché gli ingegni capaci di esprimere qualche cosa di nuovo o di esprimerlo meglio de' predecessori son pochi. Per esempio, nel nostro campo molto modesto, volendo accompagnare la Tavola 44 e la Figura 107 con qualche spiegazione, perché dovremmo lambiccarci il cervello nel mutar forma a ciò che disse con seria erudizione e con veggente critica, ma pure con vivace e garbato stile, Enrico Ridolfi nel suo volume prezioso intitolato: *L'Arte in Lucca studiata nella sua cattedrale?* Egli ragiona della immagine del *Volto Santo*, il famoso Crocifisso di legno, uno de' più vecchi simulacri dell'arte cristiana, recato dal Levante a Lucca verso la fine dell'ottavo secolo; poi discorre de' luoghi ove rimase esposto alla venerazione dei fedeli, finché un ricco devoto, Domenico Bertini, volle rinnovata la custodia splendidamente dal degno artefice Matteo Civitali, che avea già scolpito per la cattedrale di Lucca la sepoltura ammirabile di Piero da Noceto e il gentile tabernacolo del Sacramento. Nei patti del contratto d'allogazione l'artista piglia impegno di fare tutto ciò che parrà richieda il debito dell'arti, con tutto suo isforso et ingegno. La Figura 107 mostra una parte

soltanto della edicola ottagonata, la quale, come opera strettamente architettonica, non poteva trovar luogo nel nostro Periodico; ma sulle colonne scanalate, sugli archi muniti di eleganti inferriate geometriche, sulla nobile trabeazione,

ove nel fregio si vedono i larghi festoni di frutti appesi al mascherone d'angolo ed allo scudo con l'impresa del Bertini, ch'era il gallo beccante una spiga di grano, non è difficile immaginare i timpani arcuati a foggia di conchiglia e la cupola ornata di otto costoloni dorati e di squame a vari colori.

Ha ben ragione il Ridolfi, di negare ciò che alcuni vorrebbero scorgere, una somiglianza fra il tempio ottagonato del Civitali e quello rotondo di Bramante in San Pietro in Montorio a Roma, eseguito 17 anni dopo; ed ha pur ragione di notare qualche analogia con la cappella dell'Annunziata in Firenze, eretta per ordine di Piero de' Medici nel 1461 da un Giovanni di Bettino.

La sacra immagine del *Volto Santo* è assai

più grande del vero, misurando quasi due metri e mezzo. Il Ridolfi, che poté vedere codesto Crocifisso di legno quando, anni addietro, il padre Garrucci ottenne di farne cavare l'esatto disegno per la sua celebre opera sulle antichità cristiane, avverte come, svestito dai gioielli e dagli adornamenti, alcuni, come vedremo, squisiti lavori d'arte, apparisca più solenne, più ispiratore di seria devozione:

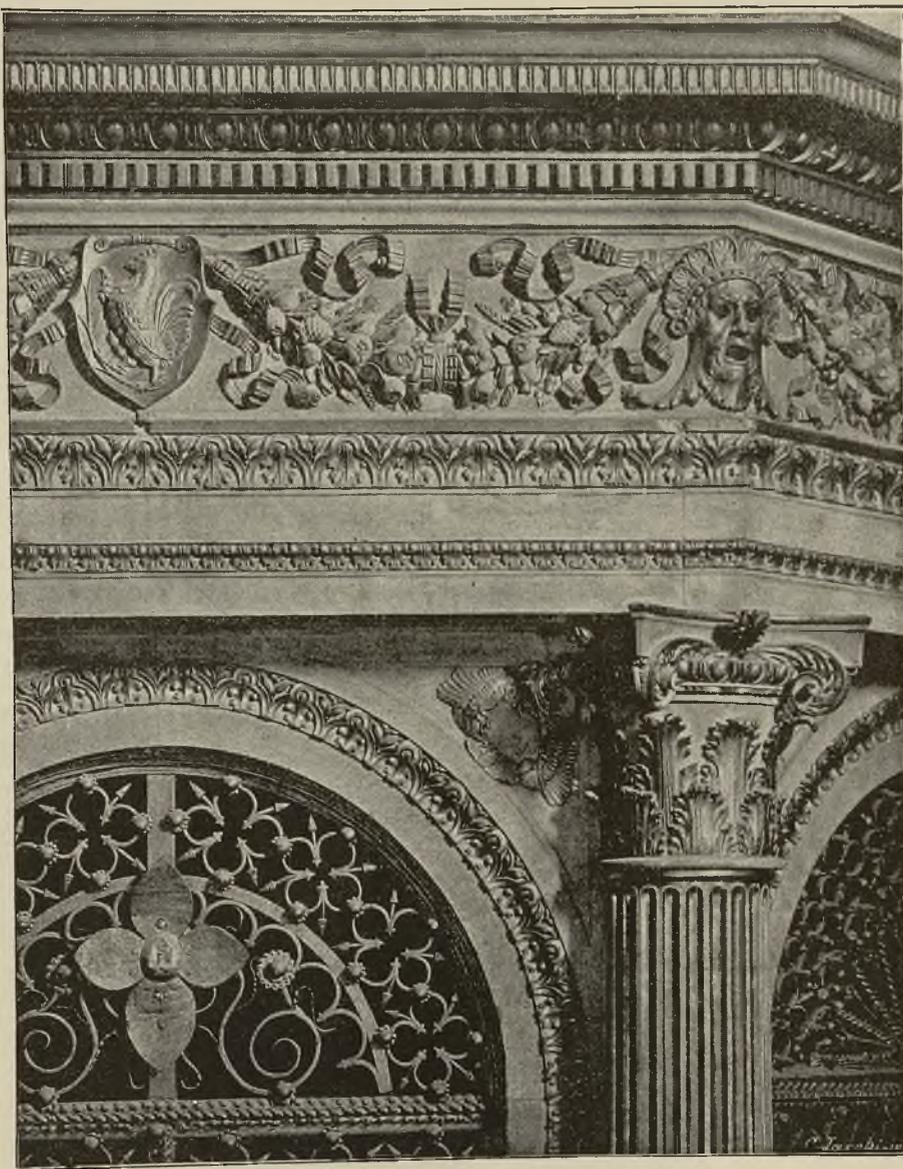


Fig. 107. Parte del tempio del Volto Santo nella cattedrale di Lucca.



« Ed ottima cosa ci parrebbe invero, soggiunge, poichè tutti i monumenti d'arte e di antichità si vanno ora ripristinando, di liberare anche questo dalle aggiunte, e mostrarlo al popolo in quella guisa in cui fu prima foggato, ed esposto per secoli alla venerazione dei fedeli.

« Il volto, di un ovale molto allungato, ha gli occhi semiaperti e protuberanti, coperti di una sostanza lucida a guisa di smalto, il naso pronunciato, aquilino, le labbra grosse, i mustacchi assai sottili che lasciano scoperto il centro del labbro superiore. La barba scendendo dalle gote intornia ma non copre il mento, e al di sotto di esso le due falde di quella si accostano senza riunirsi, formando alla base due punte separate. Il cranio altissimo, quasi come coperto d'un berretto, è coperto da capelli voluminosi, che divisi nel centro della fronte scendono in ciocche ondulate sugli omeri, scoprendo gli orecchi. Manca ogni indizio che avesse mai corona di spine, e neppur nimbo o diadema. Vestito di tunica a largo scollo, stretta alla vita da un cingolo e scendente fino al malleolo, di larghe maniche, con poche pieghe, secche, schiacciate, parallele. »

Nel secolo XIII il simulacro aveva la corona in testa e le scarpe ai piedi, ma la tunica mancava tuttavia di ornamenti in rilievo, mentre, senza dubbio, i fregi dorati s'andavano logorando. L'anno 1382 molti cittadini si rivolgono al Comune con questa supplica: « Dinanzi a voi « signori Antiani et Gonfalonieri di giustizia del populo « et Comune di Luca, espuonsi reverentemente per parte « dalquanti vostri cittadini, sicome l'ornamento del Volto « Santo di Luca stae molto male, et con grandissima « necessità daconciare, e se a questo non si provvede con « di pronto rimedio, anno paura che tutto lo Comune « di Luca et vostri cittadini ne caderà in grande infamia « e disnore per tutto lo mondo; et anco fie grande di- « spiacere di Dio e di tutti li suoi sancti. »

E intanto i cittadini mettono fuori di loro borsa un centinaio di fiorini, altri cento ne dà il Comune, e non bastano. Ma il fregio si fa; « ed è quel bellissimo lavoro di orificcria che vedesi tuttora disposto sul dinanzi e sull'estremo lembo della tunica, sulla fascia e sulle maniche, tutto lavorato a edicolette di stile acuto, sotto cui stanno figure graziosissime. Nessuna cognizione ci danno però

i documenti rintracciati circa il nome dell'artefice, ed è spiacevole assai l'ignorare cui debba attribuirsi quella bell'opera. Par chiaro che in tale occasione si ricoprì dalla cintura in basso il legno della tunica con un velluto nero a ricami d'oro, sul quale quei fregi venissero a campeggiare. » Una delle edicolette si vede nella Tavola 44, con i suoi archetti trilobati, e cuspidi a foglie arrampicanti, e contraffortini traforati, terminanti in piramidette, che finiscono in figurine od in fiori; e al di sotto una specie di parapetto a quadrilobi, da cui esce una mezza figura di persona orante, con le mani sul petto e gli occhi rivolti al cielo, piuttosto grande rispetto all'architettura.

Del pastorale in argento con molte parti dorate, il quale si vede nella medesima Tavola 44, il Ridolfi loda il gusto nel disegno e la finezza nel lavoro. « Sopra ricca asta, ornata di un reticolato a cesello, chiovata di rosette nel mezzo alli spazi lasciati da quello, ed interrotta tratto tratto da un anello di gentili modinature, sporge un elegante bottone a guisa di capitelletto, sul quale ha nascimento uno snello pilone a otto facce. Gli vien sopra un cerchio modinato, da cui originano otto mensole sporgenti a sostegno di altrettante edicole elegantissime di stile gotico, con lor cupolini, cuspidi e pinnacoli di bellissimo gusto; e di mezzo alla corona che formano le otto cuspidi, si eleva il corno pastorale che volgesi in una bella spira terminante nel centro con una mensola, su cui vedesi a cavallo la figura di San Martino che fa limosina al povero, finissimamente lavorata di cesello. » Tanto è anzi grazioso il gruppo, che al Ridolfi nasce quasi il dubbio di vedere in esso un'opera rifatta nel secolo XVI.

È proprio del secolo XVI la coperta in argento cesellato dell'Evangelistario, che pure si conserva nella cattedrale di Lucca, e che compie la Tavola 44. Misura 20 centimetri su 30; mostra nel mezzo il solito San Martino a cavallo, facente limosina al povero, e intorno i simboli degli Evangelisti, e reca al basso l'anno MDLXVI. Potrebbe esserne autore, pensa il Ridolfi, quel Vincenzo Civitali, che fu nipote del famoso Matteo, e che, sebbene fosse scultore, architetto e ingegner militare, era anche orefice, e cesellava nel 1567 una gran croce per l'altar maggiore della cattedrale lucchese.



Fig. 108. Formella del Rinascimento.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

LVIII.

ANDREA BRUSTOLON

— Dettaglio 55, Fig. 109 e 110. —

Qgnuno ha le sue simpatie; io ho la simpatia verso gli artisti che vissero nei secoli così detti di decadenza e coltivarono l'arte come Andrea Brustolon.

I bigotti dell'arte classica arrossiranno per me, io arrossisco per loro.

È vero che il Brustolon — preferisco conservare l'ac-

cento veneto al casato e non snaturarlo mettendovi l'*i* in fondo come altri fece — è vero che il Brustolon è fra i pochi artisti del suo tempo a' quali venga perdonata l'onta di esser nati nel Secento, quindi nella mia opinione avrò buoni compagni parte dei nemici dell'arte secentistica, troppo ferocemente sdegnata per non contenere del buono e forse



Fig. 109. Custodia di Santa Teodora in S. Giacomo Maggiore a Feltre, opera del Brustolon.

dell'ottimo; ma l'opinione mia non si riferisce al solo Brustolon, si estende invece a tutta l'arte della decadenza, con limitate riserve.

Insomma, chi non vuol sentirlo si chiuda gli orecchi, io ho una viva predilezione per l'arte fantasiosa del XVII e XVIII secolo, e se mi fosse lecito avere una aspirazione vorrei aver quella di riabilitare gli artisti dei due secoli della parrucca e del codino.

Riabilitare: ma parecchi sono stati riabilitati. Chi lo dice? Dove è in Italia uno studioso il quale si sia dato, come in Germania il Gurlitt, a esaltare le bellezze del Secento? dove è, da noi, chi, come i fratelli De Goncourt, abbia

presentato al pubblico la vita e le opere dei maggiori artisti del Settecento? Memorie staccate, ricerche diligenti stampate in pochi esemplari quasi per timore che la troppa diffusione danneggi l'avvenire dell'autore; — memorie volanti sul Tiepolo, sul Serpotta, sul Brustolon... ma poi?

È certo tuttavia, che da parecchi anni a questa parte lo studio dei due secoli di decadenza anche da noi è oggetto di qualche interesse; e se i più si volgono ancora all'arte del rinascimento, alcuni, amando i capricci secentistici, osano dirlo in pubblico. Perciò la giustizia, la quale cominciò a diffondere i suoi benefici nel campo della critica artistica dei due ultimi secoli, continuerà la sua opera me-



ritoria; e l'Italia stupirà nel sapersi onorata da una legione di artisti che non fiorirono nel Quattro e nel Cinquecento.

*
* *

Il tempo è un gran giudice, e rispetto al Brustolon lo mostrò soprattutto il giudizio che dette intorno a lui il maggiore storico della scultura italiana, il Cicognara. Questi nella prima edizione della sua opera (1818) unendo il nome del Brustolon a quello dei più umili scultori veneti del XVII secolo, dopo aver dato giudizio sfavorevole sopra l'arte sua, affermò che di lui, cioè del Brustolon, e degli altri " eternamente tacerà la fama imparziale „ Dal 1818 al 1824 corrono soli sei anni; pochi, ma sufficienti al Cicognara per correggere il suo giudizio falso e ingiusto, e sostituirlo colla più aperta dimostrazione di stima verso il Brustolon e di ammirazione verso le sue opere. ⁽¹⁾

Quanto avvenne nel Cicognara a poco a poco, forse, avverrà in que' solitarii, i quali mostrano timidamente la loro antipatia verso il Secento; o certo avverrà nei giovani, anche se furono accompagnati sulla via dell'arte da questi spregiatori di tutt'occhè che non ha la purezza e il candore del rinascimento.

Badisi bene, che io non sono esclusivista; amo il rinascimento come lo amano coloro cui non piacciono i capricci del Secento; e non sono esclusivista per quella stessa ragione che mi fa essere amico dell'arte del XVII e XVIII secolo.

Così il rinascimento come il Secento e il secolo successivo, furono maestri di sincerità; ma forse non ebbero ugualmente il senso della misura e dell'equilibrio, che secondo il giudizio dei più, forma merito impareggiato del rinascimento. Ma se i due secoli, che seguirono questo, non si mostrarono tanto rispettosi delle leggi dell'equilibrio e della misura da contentare i puristi, dettero esempio sì alto di spontaneità da imporsi all'altrui considerazione. E la spontaneità è tutt'uno coll'originalità.

Gli artisti del Secento furono dunque originali; e lo fu in guisa solennissima il Brustolon, che si riconosce fra cento.

*
* *

" Fu figlio del suo tempo „ dice un suo biografo ⁽²⁾ quasi per iscusarne la feracità della fantasia; e la giustificazione è poco ragionevole, come sarebbe ridicolo credere che l'essere sincera dovesse turbare l'animo della Giustizia. Fu figlio del suo tempo Andrea Brustolon, che nacque il 20 di luglio 1662 a Belluno; e più ancora del suo tempo fu figlio di sè medesimo. A noi artisti preme mediocrementemente di sapere che vari paesi si disputarono l'onore d'aver dato i natali a questo Secentista, il quale in ciò vien messo a pari del Mantegna, del Montagna, del Sodoma, artisti del rinascimento. ⁽³⁾ A noi piace meglio sapere che il Brustolon, il quale ebbe tanto ricca la fantasia, ebbe una nascita assai umile;

(1) Cf. Op. cit. (ed. 1824) Vol. VI pag. 240. Pare che il Cicognara abbia dato il primo giudizio non conoscendo le opere del B. o conoscendole imperfettamente; perocchè nel suo secondo giudizio dichiara di essere andato appositamente a Belluno " per ammirare un così fertile ingegno. „

(2) Cf. P. Nob. Persicini: *Di Andrea Brustoloni scultore bellunese*. Padova, 1882, p. 16.

(3) Fu l'Agosti nel suo *Elogio di Andrea Brustoloni* (Padova, 1833) a stabilire definitivamente che il Brustolon nacque a Belluno (ne trovò l'atto di nascita) e non nella Valsolda o nel Zoldano, come si riteneva prima.

contuttocchè potè educarsi nelle discipline dell'arte e farsi un nome a dispetto un po' dei contemporanei e molto dei posteri, che ne riconobbero i sommi pregi, dopo passato un secolo dalla morte.

Non lo ho ancor detto, perchè il lettore sa benissimo che il Brustolon fu uno intagliatore o *scultore in legno*, come dicono e scrivono quelli cui la parola intagliatore sembra plebea di fronte alla classica di scultore; e al pari di tanti artisti del rinascimento — i Da Sangallo, i Della Robbia, i Da Maiano, i Lombardi, i Gagini, architetti e scultori — o al pari di molti che lavorarono il legno in questo medesimo secolo — i Canozzi o Genesini, i Capodiferro, i Sacchi, i Del Tasso, i da Formiggine — il Brustolon secentista attinge nella sua propria famiglia il gusto della scultura.

Raccontano i biografi del Brustolon che l'arte di intagliare il legno era tradizionale nella famiglia sua, ed uno di essi scuoprì un Zuane Brustolon, il quale esercitava quest'arte nel 1567. Ciò è assai importante di sapere; se non altro per constatare di nuovo una vecchia verità, cioè: che il secreto di certi successi nell'arte si deve cercar soprattutto nella trasmissione, che eravi in antico da padre in figlio o da zio in nipote, dell'esercizio di un'arte, per quanto modesta questa potesse essere considerata. Tale trasmissione formava una specie di eredità intellettuale, ed era più naturale che artificiosa, quindi di effetti sicuri e non casuali; essendo provato che le facoltà positive si trasmettono di famiglia in famiglia come le negative, ed esser follia il forzar la natura a un esercizio al quale questa non venne destinata.

Perciò il Brustolon seguì la sua stella; e umile di nascita, come io dissi, ma forte di ingegno e di propositi, non si acconciò all'idea di diventare un buon falegname. In patria, difettando i mezzi per istruirsi, abbandonò da giovine Belluno, e si recò nella vicina Venezia, ove gli splendori della Serenissima Repubblica continuavano ad abbagliare — per poco ancora — il campo dell'arte. Quivi trovò un maestro, Filippo Parodi, scultore genovese, da cui il Brustolon, a quanto credesi, poco imparò, per la ragione che il maestro poteva poco insegnargli (l'affermazione è del Persicini); e da Venezia si recò nell'alma Roma, mèta di tutti gli artisti, perfino di quelli del Secento. Quivi studiò " i capolavori dei greci scalpelli „ osserva contento il Persicini, cui duole pertanto che il suo biografato non li abbia seguiti nella loro semplicità e severità; eppoi intagliò delle statue... barocche. Ossia non barocche da fare andare in solluchero i seguaci del Cavalier Marino, il quale diceva agli artisti del suo tempo o di sbalordire la gente o " d'andare alla striglia „; ma certo non tanto pure e semplici quanto i capolavori dei greci scalpelli. Esistono delle statue del Brustolon meravigliose per compostezza d'azione e misurato slancio di dettagli: non dico per sagacia invidiabile di modellato, perchè in ciò il Brustolon fu sommo, e basti a convincersene il solo esame delle statue possedute dalla famiglia Zugni nel paesello delle Centenere presso Feltre, ognuna delle quali è un capolavoro. Sono poco conosciute, ma l'*Arte Italiana* spera di poterne pubblicare qualcuna, scegliendo fra le sei, che rappresentano la *Prudenza*, la *Grazia*, e la *Giustizia*, e *Saturno*, *Prometeo* e *Mercurio*.

Quale scultore figurista ivi il Brustolon messe il meglio della sua bravura, e fa vedere quanto egli si trovi più alto degli intagliatori moderni, i quali, solitamente ingegnosi e franchi nello scolpire l'ornato, nella figura danno spesso esempio di disgustosa insipienza.

In ciò il Brustolon somiglia Giacomo Serpotta, scultore di decorazione nato a Palermo pochi anni prima del Brustolon. Il Serpotta, che attinse i primi elementi dell'arte in casa sua, poichè veniva come il Brustolon da famiglia in cui l'esercizio dell'arte era tradizionale, trattava la figura come pochi scultori decoratori la trattarono; e per quanto lo scultore palermitano abbia modellato statue avanti di fiorir d'ornati le pareti delle chiese, l'opera sua nel difficilissimo ramo della figura non desta meno meraviglia di quella che desti il Brustolon, autore di bellissime statue.

Anzi il Serpotta quale figurista è assai più forte o almeno più pronto e sicuro del Brustolon; ma tutti e due si somigliano nell'amore alla modellazione dei putti, quell'amore che ebbe nel Quattrocento Donatello.

La rappresentazione dei putti forma dunque, per così dire, il *leitmotif* delle decorazioni Brustoloniane e Serpottiane, e i putti de' due artisti secentisti, non avendo la rigidità realistica di quelli donatelliani, ispirano una poesia così vaga e gentile che li fa essere, agli occhi dei più, dei veri amirini — di quelli che diffondono fra la gente "dolcezze ingannatrici", come direbbe il Voltaire.

*
**

Nel Brustolon la forma secentistica si palesa più nell'ornato che nelle figure, anche quando per ragioni di adattamento queste debbano seguire o iniziare un movimento ornamentale. È innegabile che la nudità di un putto si presta

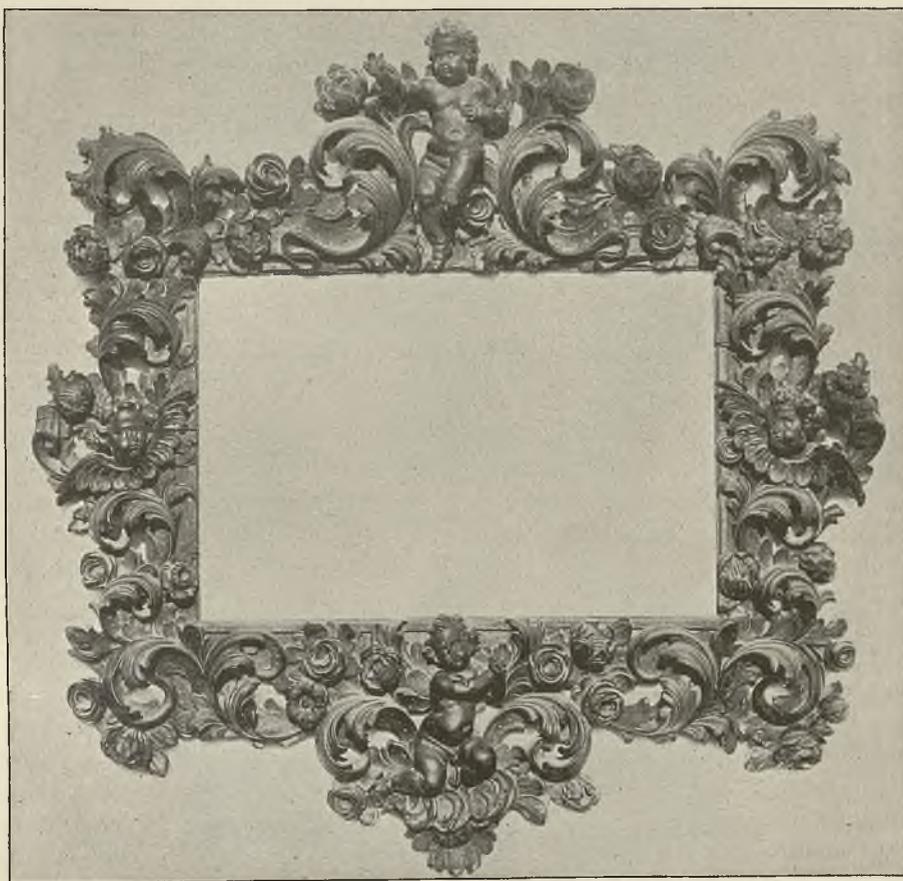


Fig. 110. Cornice del Brustolon

meno di quella d'un uomo ad essere contorta; nella figura che ha conseguito il suo pieno sviluppo il sistema muscolare non ha le aggraziate rotondità dell'infanzia e lo sforzo può raggiungere una misura di cui forse indicò gli estremi Michelangelo nel Mosè e nella volta della Sistina. Se poi le figure sono ornate di ampi panneggiamenti allora la immaginazione dell'artista può sdegnare ogni freno e dimenticare più agevolmente il vero, come il Bernini nell'altare di San Pietro.

Senonchè il Brustolon figurista, generalmente parlando, ha una compostezza assai singolare, anche quando modella delle statue panneggiate; e l'esempio delle figure muliebri, poc' anzi citate, è oltre ogni dire persuasivo.

Non è altrettanto persuasivo l'esempio che qui si porge colla Custodia di S. Teodora in S. Giacomo Maggiore di Feltre. Quivi, specialmente nella figurina della Santa, e cioè nel piegar della persona, nell'azione teatrale che essa ha, e nei particolari angolosi delle pieghe, è un accento secen-

tistico, che le figure delle Centenere non hanno; e perfino nei putti preganti sulla cimasa si nota qualcosa di impacciato, che tormenta l'occhio di chi osserva questa bell'opera, la quale l'*Arte Italiana* si onora di esser la prima a far pubblica per mezzo della stampa. (Fig. 109 e Dettaglio 55).

Il lettore, osservando attentamente la Custodia di S. Giacomo, che il Persicini dimenticò di citare nel suo elenco delle opere del Brustolon, si fa una idea esatta dello stile dell'intagliatore bellunese. Quivi vedesi l'innesto dell'ornato colle figure, specialmente infantili, e trovasi benissimo spiegato il tipo ornamentale Brustoloniano, composto di fogliami svolgentisi in grandiosi girali, che si sciolgono facili e razionali come le parole di un abile oratore, cui sia caro il vero.

Lo stesso tipo d'ornato, romaneggiante nella sua forte semplicità, eccolo qui nella presente cornice di gusto più fine, ideata con maggiore grazia e forse con minore fatica della Custodia di S. Teodora. (Fig. 110).

(Continua)

ALFREDO MELANI.



ALCUNI RELIQUIARIII DEL SECOLO XV IN BOLOGNA

— Tav. 49. Fig. 111. —

Uno studio storico sull'oreficeria bolognese riuscirebbe interessantissimo. Molti e preziosi monumenti ne restano a cominciare dallo scorcio del sec. XIII. Prima che le *paci* di Francesco Francia acquistassero la celebrità che ebbero alla fine del quattrocento, sicchè erano desideratissimi dai principi i doni che ne faceva Giovanni II Bentivoglio, gli orefici bolognesi eseguivano opere mirabili per grande stile e per virtù di lavoro. Nè a giudicare del Francia come orefice bastano certamente le *paci*. Se il niello si mostra in esse di una ottima perfezione espressiva, quelle piccole opere non sono quasi che piccole pitture incorniciate gentilmente ma con scarsa invenzione decorativa. Almeno a giudicare dalle due che si conservano in Pinacoteca. Io credo che ben altri lavori di oreficeria architettonica siano andati perduti, o ci restino anonimi, del Francia; di cui il valore nel disegnare quelle geniali architetture del tempo, così ricche di terre cotte modellate, è ancora ricordato dalla tradizione.

I tesori della Basilica Stefaniana, della chiesa di S. Domenico, del S. Petronio abbondano di reliquiarii grandi e piccoli dei secoli XIV, XV, XVI, XVII e XVIII.

Il reliquiario antico di S. Petronio (Basilica Stefaniana), alto m. 1.15, e quello di S. Domenico (m. 1.28) in architettura di *maniera tedesca*, ricchissimi di smalti, di statuette, di loggiette, ghimberghe e pinacoli, sono due veri edifizii immaginati e composti con molta poesia. Commessi dal Senato, furono eseguiti da un artista che si firma *Jacobus Rosetus de Bonna*, verso la fine del sec. XIV.

Al tipo di questi due appartiene anche il reliquiario di S. Floriano (Tesoro di S. Stefano), benchè costruito un po' più tardi. È alto m. 1.11; in argento dorato. Un'iscrizione nel fusto reca che l'opera fu eseguita nel 1451, " al tempo di papa Nicolò V, a lode e gloria di Dio, di tutta la curia trionfale e in onore del glorioso milite e martire Floriano protettore dell'alma città di Bologna essendo Abate (in San Stefano) frà Giacomo de Battagli „. E seguono queste parole: LODOVIC. et ALT BLANC. che ricordano forse i nomi degli artefici.

Ma il piede è del sec. XVI, e una iscrizione chiarisce che fu fatto eseguire nel 1526 da un Abbate de Rangoni, di cui veggonsi gli stemmi in ismalto. Non è noto perchè dopo 70 anni fosse necessario rifare il piede; ma molto probabilmente il primitivo doveva somigliare a quelli dei reliquiarii di S. Petronio, di S. Domenico o di S. Tomaso d'Aquino.

La parte del sec. XV è quasi tutta in lastra lavorata a sbalzo, e battuta, con piccoli pezzi di fusione, il tutto cesellato e bulinato. Il piede del sec. XVI è di fusione e ripassato al cesello.

Il reliquiario di S. Floriano è uno degli ultimi condotti dai nostri orefici in *maniera gotica*. Poco dopo le foggie della Rinascenza scendono anche nelle loro officine e sul finire del sec. XV l'evoluzione è già compiuta, come può vedersi nel reliquiario detto del *Presepe* (Tesoro di S. Stefano) e in quello splendidissimo di S. Anna (Metropolitana).

Il primo è certamente opera bolognese durante il pontificato di Sisto IV, cioè non posteriore al 1484. Lo stemma di lui si alterna nel piede allo stemma di Bologna. Le mezze figure niellate nel nodo mostrano un contemporaneo del Francia. Nella base del piede è lecito riconoscere un pezzo di data più antica del reliquiario, mentre certi grossolani pinacoli potrebbero essere aggiunte più recenti. Questa teca del *Presepe*, in argento dorato, è alta m. 0.54.

Del reliquiario di S. Anna poco o nulla si sa. Fu fatto eseguire dai Certosini negli ultimi anni del quattrocento o nei primi del secolo susseguente per contenere una reliquia donata già dal re d'Inghilterra al cardinale Nicolò Albergati. Alla più gentil rinascenza appartengono il tabernacolo, la guglia, le mensole; di opera meno fine e di gusto più mediocre sembra il piede. Chi dicesse questo reliquiario disegnato o modellato da un artista di derivazione ferrarese, forse troverebbe non pochi buoni argomenti. Quasi tutto vi è tratto di sbalzo, e finissima è la cesellatura. Di fuso non v'ha quasi che le statuette. È alto poco meno di un metro.

Meriterebbero di essere studiati e illustrati, oltre i già nominati, anche i seguenti reliquiarii, opere di orefici bolognesi: di S. Silvestro, all'Abazia di Nonantola, opera di un Giuliano da

Bologna (1372); di S. Tomaso (sec. XIV) e delle Vergini (sec. XIII-XIV) in S. Domenico a Bologna; altri del secolo XIV in S. Giovanni in Monte, di foggie singolarissime; gli oggetti sacri, come calici, teche, pastorali, mitre del B. Nicolò Albergati (sec. XV) nella Metropolitana; il reliquiario degli Innocenti in S. Petronio (sec. XVI); non che un famoso reliquiario conservato a S. Antonio in Padova (prima metà del sec. XV) opera di un maestro Bartolomeo, orefice bolognese.

A. RUBBIANI.

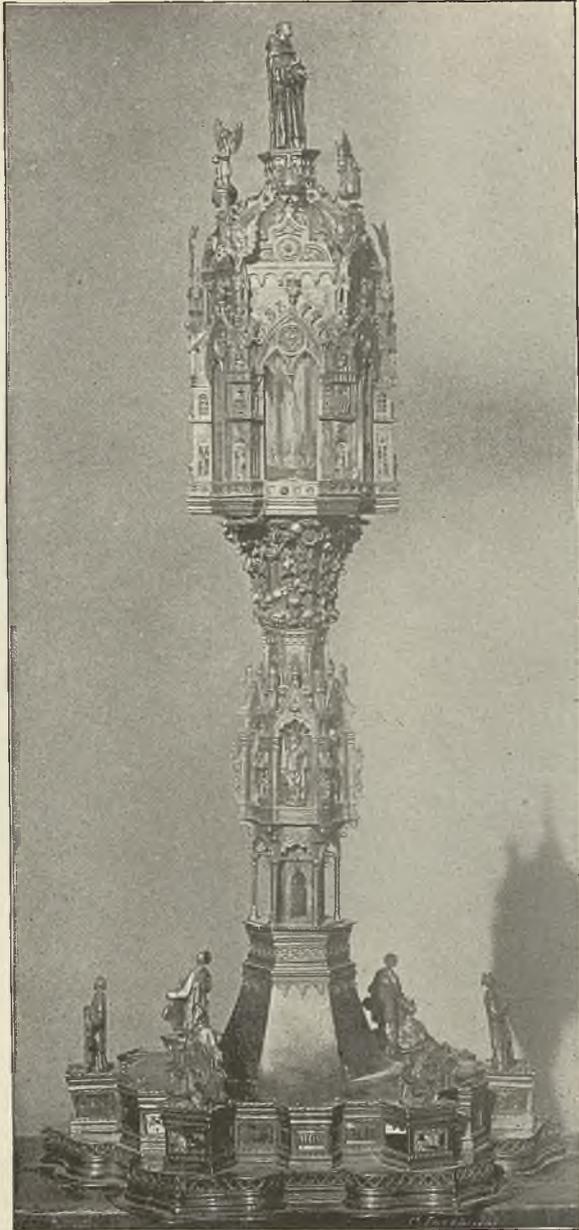


Fig. 111. Reliquiario di S. Tomaso in S. Domenico a Bologna.

LX.

IL PULPITO DEL REFETTORIO NELLA CERTOSA DI PAVIA

— Dettagli 56 e 57. Fig. 112. —



Illusione piacevole, ammirazione al primo sguardo, delusione, dispetto all'osservazione analitica, ecco ciò che offre il pulpito del Refettorio della Certosa di Pavia. È davvero singolare che un'opera d'arte così graziosa e bella a primo aspetto, non resista all'esame, piaccia ancora in alcuni particolari sempre ammirevoli, ma nel suo assieme rimanga per l'osservatore nient'altro che una sapiente raffazzonatura.

In questo refettorio il pulpito doveva esistere già nel quattrocento: ne abbiamo prova certa nella sala che, malgrado i vandalici restauri e pretesi abbellimenti dell'epoca del barocco, conserva pregevoli affreschi del quattrocento; ne abbiamo una prova in alcuni frammenti, che forse appartennero al pulpito del secolo XV.

La parte superiore forma l'inquadratura della nicchia, ed è una vera porta con stipiti e frontone triangolare: buona ne è la linea generale, forse ripetizione dell'antica. Come lavoro è invece condotta rozza: posteriore persino alla fine del XVI secolo, è scolpita in un calcare bianchiccio friabile sul quale fu poi data una tinta chiara color carnagione, che dà l'illusione della pietra roseo-giallognola di Angera. Tutt'attorno corre una pittura a fresco della fine del XVI o del principio del XVII secolo: una tenda verde con baldacchino giallo sostenuto da due angioletti. Pare una lontana risonanza dello stile di Gaudenzio Ferrari e del Lanino. A questa parte superiore del pulpito, appartengono ancora due nicchiette laterali con goffe figure di Santi.

Il corpo centrale è costituito dal davanzale a forma prismatica. Le faccie estreme sono adorne di lastre di marmo con formelle di porfido, la centrale di lesene e nicchiette che racchiudono due bassorilievi. Le lesene recano ornati a fogliami eleganti, svelti, della fine del XV secolo: di tal epoca pure le tre statuette del Redentore e degli evangelisti Giovanni e Luca, nonché i bassorilievi di angioi. Allo stesso tempo infine appartengono ancora le due statuette degli evangelisti Marco e Matteo nelle nicchiette estreme, laterali al corpo del davanzale. La cornice, che forma il parapetto di esso davanzale, e la cornice inferiore, a semplici, nude, grette modanature, ci riconducono all'epoca barocca.

Veniamo infine alla terza ed ultima parte del pulpito, al mensolone di sostegno. Massa grandiosa nel suo assieme, ma pur troppo ottenuta rinserrando una splendida lastra marmorea dai più delicati ornati, in mezzo a due corpi di mensole e lastre che non sono dello stesso stile ed epoca, ma concordano invece colla parte superiore del pulpito per la materia, per l'esecuzione e per la tinta.

Ci rimane per confortarci la lastra o gran formella centrale, la cui linea superiore, prova sempre maggiore della raffazzonatura, non si collega colle linee di quei fianchi di calcare imbrattato. Alta metri 1.20, larga 80 centimetri, di marmo bianco candidissimo, è adorna di fogliami della più squisita eleganza, il che davvero compensa della disillusione provata per l'ibridismo di questo pulpito, così attraente a primo aspetto. Come appare dalla tavola di dettaglio, al centro reca un tondo od occhio ornato di fogliami di un rilievo delicatissimo, alternati da quattro piastrelle di porfido e di verde antico. Quanta ricchezza e quanta piacevole e bella semplicità artistica! Come il colore caldo del porfido, combinato col tono degli altri tondi di verde antico e col bianco candido, splendido di tutta questa lastra, armonizza ed affascina!

Tutto il rimanente del lastrone quadrangolare (il campo cir-

costante) contiene un rilievo più alto di quello della cornice centrale or descritta, ed a ciascuno dei quattro capi estremi altre formelle di porfido o di verde antico. Il rilievo è cosa squisita. Attorno alla cornice circolare corre un ramo spoglio di foglie, che va a terminare superiormente ed inferiormente in ricchi rami di fogliami e fiori, nel cui mezzo risaltano due teste di cherubini. Quella inferiore tiene appeso al collo un grazioso cartello col motto GRA (Gratia). Notevole è la differenza del rilievo in tutta questa parte, rilievo alto e pieno, al paragone di quello bassissimo degli ornati nella cornice ad occhio centrale.

Lo stile ornamentale di questo lastrone è quello elegante e perfetto che si ammira nell'ultimo periodo fiorentino della plastica lombarda. La composizione è piena di grazia e venustà, l'insieme è disegnato con garbo e maestria, i particolari sono studiati con amore. La tecnica abilissima, il rilievo pieno, ricco, la modellazione di eleganza e sapore greco. Siamo all'epoca, alla scuola del Bambaja.

E se diamo ancora un'occhiata alle sculture, che abbiamo ammirato nel davanzale, alla statuetta del Redentore, a quelle degli Evangelisti, ai due bassorilievi di angioi oranti, se li osserviamo bene, ritroviamo lo stile delle figure che ornano la grossezza dell'arco nella porta maggiore della facciata della Certosa, lo stile di Benedetto da Briosco, dalla cui scuola uscì il Bambaja. Ora se si riflette che, dato il disegno di un'opera, vari artisti e non uno solo ne imprendevo l'esecuzione, ciò apparirà tanto più verosimile per il pulpito: cosicchè mentre i frammenti figurati son più propri di un artista molto vicino a Benedetto da Briosco, il lastrone splendido del mensolone appartiene probabilmente ad un artista assai più vicino al Bambaja.

Ammissa per quasi certa la presenza di un pulpito della fine del XV secolo, ritengo che ne abbiano fatto parte tanto le sculture or ricordate, quanto il lastrone marmoreo decorativo. Ho girato tutta la Certosa, scrutato ovunque col cannocchiale per trovar altri frammenti od altre opere analoghe a questo lastrone. Esso non istà a posto che lì, proprio nel mensolone; pare anzi sia stato fatto apposta.

E le figurette degli evangelisti non son forse adatte, quasi necessarie in un pulpito? e l'altra figura del Redentore non concorda forse con esse per lo stile e per le dimensioni precisamente eguali?

Qui adunque, a mio credere, ci troviamo in possesso di una parte delle sculture e della decorazione dell'antico pulpito, che forse aveva nelle sue linee generali la forma dell'attuale pasticcio. Per quale causa sia poi avvenuta la malaugurata raffazzonatura non è dato per ora il sapere. Facile invece il conoscere l'epoca in cui accadde: fu l'epoca del barocco, la fine del XVI ed il principio del XVII secolo, quando vennero maledettamente ridipinte alcune delle figure nelle lunette che corrono sotto la volta, preziose opere del Borgognone, fu chiuso il loggiato di uno dei lati minori del refettorio e furono rinnovati i sedili, facendovi quelli ad alto e continuo dossale con ornati barocchi (ma pur belli per quel tempo), dossale che gira attorno a tutte le pareti e nascondeva anche il piede del mensolone del pulpito. Questo piede comincia con una cornice ad ovoli, che or è in parte ritornata alla luce, mercè la sagace curiosità del pittore Fei, autore dei disegni, il quale ottenne dalla compiacenza del Conservatore Cav. Rigoni, che fosse rimosso in quel punto uno scompartimento del dossale.

GIULIO CAROTTI.



Fig. 112. Pulpito nel Refettorio della Certosa di Pavia.



VILLA MADAMA

— Continuazione e fine. Vedi N. 9 pag. 73. Tav. 42 e 43. Fig. 106. —

IV.

Tra gli scolari più autentici di Raffaello debbonsi annoverare Giulio Pippi, detto Giulio Romano, e Giovanni da Udine. — Il primo aveva 16 anni quando Raffaello nel 1508 giunse a Roma e subito fu da lui accolto ed avviato nell'arte; Giovanni, di cui non è ben noto il cognome, se fosse de Nanni o dei Ricamatori in Udine, aveva studiato alla scuola veneziana presso Giorgione, ma avute lettere di favore per Baldassarre Castiglione fu a Roma accomodato alla scuola dell'Urbinate. La parte, come osserva il Minghetti nel suo *Raffaello*, in cui gli scolari del Sanzio sono, non solo primi, ma sommi, è quella delle grottesche cogli stucchi e coi piccoli quadretti di uomini, di animali, di frutti, di fiori, di vasi; ogni cosa proporzionata in sè e alle circostanti.

A maggiore intelligenza di questo scritto converrà ricordare — benchè a tutti sia noto — che essendosi, durante la permanenza di Raffaello a Roma, scoperte alcune sale delle Terme di Tito, il maestro e gli scolari rimasero altamente impressionati da alcune decorazioni di stucco e pitture che le adornavano. — Queste decorazioni, dette grottesche, per essere state ritrovate entro le grotte, fatte con tanti disegni, con sì vari e bizzarri capricci, con ornati di stucchi sottili tramezzati di vari campi di colore, con istorielle leggiadre, entrarono nella mente e nel cuore di Giovanni, sì che prese ad imitarle, sull'esempio di alcuni modesti tentativi fatti prima di lui dal Morto da Feltre e dal Pinturicchio. Fu Giovanni che, visitandole insieme al maestro, destò in esso il desiderio di riprodurle negli ornamenti delle loggie vaticane, commessigli da papa Leone; dandosi perciò a ricercare il processo di quei bassorilievi, scomponendo pazientemente alcuni frammenti di antichi ornati, riuscì a conoscerne la tecnica, scoprendo così il modo di impastare il vero stucco, secondo gli antichi, e facendo opere "per bellezza di disegno, invenzione di figure e colorito, o lavorate di stucco o dipinte, senza comparazione migliori di quelle antiche, le quali si veggono nel Colosseo e dipinte alle Terme di Diocleziano ed in altri siti."

E fu appunto Giovanni da Udine quei che "dipinse e lavorò tutti gli stucchi che sono alla loggia della Vigna... dove sono animali, grottesche, festoni e fregiature tanto belle, che pare in questo Giovanni aver voluto vincere e superare se medesimo; onde meritò da quel cardinale che molto amò la virtù sua, oltre molti benefizi avuti per suoi parenti, di aver per se un canonicato, di Civitale nel Friuli, che da Giovanni fu poi dato ad un suo fratello."

L'ordine della loggia è bellissimo: il suo cielo è variato concordemente, perocchè la parte di mezzo è a tribuna tonda e le due dei lati sono a crociera.

Nella cupola centrale, la prima lunetta è decorata da una figura di Polifemo, che steso di fianco riposa in una grotta, in atto di guardare satiri e baccanti, che veggonsi, mercè un forame, danzare all'aria aperta. Stanno intorno al Ciclope alcune figurette, una delle quali solleva colle mani il piè sinistro del gigante.

La parte di mezzo è decorata di quattro soggetti, in riporti incorniciati da ornamenti a stucco colorato. — Rappresentano i quattro elementi: Giove e Ganimede, la terra; Plutone e Proserpina, il fuoco; Giunone l'aria; Nettuno l'acqua. — Questi è tratto da quattro cavalli marini, e Giunone siede sopra un cocchio tirato da pavoni, con un amorino che dietro il carro lo spinge innanzi.

Tale disegno, rilevano nel *Raffaello e le sue opere* i signori Crowe e Cavalcaselle, tutto nello spirito raffaellesco, è attribuito a Giovanni da Udine, per cui si potrebbe credere che anche l'affresco fosse di questo scolare di Raffaello. La cupola che

segue immediatamente, benchè inferiore a quella di mezzo, appartiene nondimeno alla medesima mano. Ivi è dipinta Venere, circondata da una quantità di piccoli amorini, composizione presa dalla descrizione di Filostrato.

In una delle camere, nel mezzo del soffitto veggonsi gli stemmi medicei, con attorno alcune figure dipinte, rappresentanti Diana e Apollo su carri, ed altri soggetti mitologici, in uno dei quali Ercole seduto, nell'altro Apollo egualmente seduto, lavorati in stucco e con colori.

Un fregio gira attorno alla camera, e sulle pareti veggonsi candelabri con festoni, cesti di frutta, stemmi medicei, figure alate simili a Vittorie antiche, amorini a coppie che scherzano.

Il catino di sinistra (Tav. 42) dividesi in scomparti rettangolari, i quali hanno piccoli bassorilievi in stucco, con rappresentanze desunte dalla favola di Polifemo. Sono separati da fascie con ornati egualmente di stucco, in forma di piccole candelieri, che partono dal principio del catino, in cui trovasi una conchiglia, entro la quale una figurina muliebre sostiene due festoni di fiori. (Tav. 43).

Altri riquadri rappresentano ancora: Diana che si abbandona ad Endimione; Achille in Sciro; satiretti che abbracciano putti ed altre scene pastorali e mitologiche.

Il catino di destra (Tav. 43) è decorato da una grande conchiglia, che ha nascimento da mostruosa testa di leone. — In giro della conchiglia, panneggio sorretto da piccoli mascheroni, e festoni sovrapposti di fiori e di frutta. Negli incavi della conchiglia centrale, candelierine di fiori e figure. Al di sotto della decorazione, scomparto a cassettoni ottagonali, che racchiudono piccoli bassorilievi in stucco, Venerine, puttini, satiretti etc. Nello scomparto centrale, puttini che sorreggono l'anello gemmato, impresa di Leone X.

Nelle pareti di fondo, sulle quali si incurvano i catini, sono cinque nicchiette per statue, decorate di affreschi, dei quali non è facile, per i guasti dell'umidità e del tempo, interpretare il soggetto.

I pennacchi (Tav. 42) della volta centrale, decorati egualmente di stucchi, su fondo bleu, hanno a due a due ornati diversi.

Due sono fregiati da volute, che nascono da una specie di tritone, il quale sostiene sul capo l'anello gemmato, e le penne, bianca, rossa, verde, altro emblema di casa Medici — Nella parte centrale, figurina nuda con festoncini di fiori.

Dai fiori delle due principali volute, nascono due putti che sorreggono una piccola targa. — Al disopra ricorre la cornice della imposta della volta.

Veggonsi lateralmente le decorazioni dei sottarchi, anch'essi adorni di piccoli bassorilievi, rappresentanti prospettive, nicchie con statuette, bustini etc. (Fig. 106).

Gli altri due pennacchi hanno pure uno scomparto nascente da un mascherone, sopra il quale ricorre il motivo ornamentale dell'anello e delle penne. Indi si innalzano volute a fogliami, dai fiori dei quali escono le palle medicee. Il tutto è sormontato da un cappello cardinalizio, le cui nappe si avvolgono intorno al fogliame.

Anche qui i sottarchi colle solite prospettive e scomparti, con motivi ornamentali, nicchie, busti, statuette etc. Di tanto in tanto si leggono i motti delle imprese della famiglia De' Medici: — *Adamas; Semper;* e *Candor illaesus*, che è l'anima della impresa speciale del Cardinale Giulio De' Medici, inventatagli, secondo narra Paolo Giovio, dal suo tesoriere Domenico Buoninsegni, fiorentino.

In un altro lato della loggia, molto male andato, si può ancora distinguere un analogo genere di decorazione, con stucchi a colori su fondo bianco. Si possono ancora discernere un cavallo, un cigno che cova, una Venere con amorino, altri amorini

che ballano, altri che scherzano. Uno prende per il collo uno struzzo; un altro dà la caccia a due piccoli struzzi; un amorino vuol condurre uno struzzo che gli fa resistenza; un altro amorino inginocchiato prende per le ali uno struzzo; un uovo rotto di struzzo, etc.

In altre stanze si vedono pure avanzi di decorazione, ma molto rovinati, e di poco pregio artistico.

v.

Abbiamo veduto in Vasari, che, morto Leone X, e successogli un papa barbaro — Adriano VI — il quale cacciò dal Vaticano letterati ed artisti, i lavori della Villa di monte Mario rimasero sospesi; il Cardinale Giulio, che indarno aveva sollecitato la tiara, se ne tornò a Firenze, e gli allievi di Raffaello si ricoverarono nella villa: tra essi Giovanni da Udine, che vi si trattenne vari mesi “ in alcune cose di poco valore. „

Intanto però, come narra il Vasari stesso, Giovanni aveva eseguito per la villa altri ornamenti: “ una fonte dove getta una testa di liofante di marmo per il niffolo; imitò in tutto e per tutto il tempio di Nettuno (stanza poco avanti stata trovata fra le antiche ruine di Palazzo Maggiore, adorna tutta di cose naturali marine), fatti ottimamente poi vari ornamenti di stucco; anzi superò di gran lunga l'artificio di quella stanza antica col fare sì belli e bene accomodati quegli animali, conchiglie, ed altre infinite cose somiglianti. E dopo questo fece un'altra fonte, ma salvatica, nella concavità d'un fossato circondato da un bosco, facendo cascare con bello artificio da tartari e pietre di colature d'acqua gocciolate e zampilli, che parevano veramente cosa naturale; e nel più alto di quelle caverne e di quei sassi spugnosi avendo composta una gran testa di leone, a cui facevano ghirlanda intorno fila di capelvenere ed altre erbe artifiziosamente quivi accomodate; non si potria credere quanta grazia dessono a quel salvatico, in tutte le parti bellissimo ed oltre ad ogni credenza piacevole. „

Si direbbe però che la parte architettonica della villa fosse ultimata prima della elevazione di Clemente VII al pontificato, perchè nella battaglia di Costantino, finita innanzi il 1524, si vede l'edifizio nello stato attuale e vi si distingue nel principio della loggia di mezzo la nicchia campeggiante fra le due porte, tuttora esistente.

Ma nel 1527, in occasione dell'infame sacco di Roma, i soldati del Contestabile di Borbone coronarono di artiglierie la vetta

di monte Mario, e il Cardinale Pompeo Colonna, il quale doveva far scontare a Clemente molte persecuzioni e lo sterminio di alcune sue castella nel Lazio, abbruciò Villa Madama, come narra il Reumont nel libro III della storia di Roma. — Vuolsi che il Papa, chiuso in Castel Sant'Angelo, vedendo i bagliori delle fiamme della sua villa prediletta, esclamasse: “ questa è la vendetta di Pompeo per i suoi castelli incendiati. „

L'incendio sarà vero e certe anche le parole di Clemente, ma v'ha ragione di credere che il fuoco non colpisse le parti con decorazioni artistiche, tuttora in piedi.

Delle vicende della villa poco più sappiamo, solo nel *Viaggio curioso dei palazzi e ville di Roma* del Sebastiani, troviamo che il Cav. Guarino scrisse fra le sue mura il *Pastor fido*, che fu rappresentato la prima volta nella villa farnesiana di Caprarola.

Dalla Casa De' Medici la villa passò in altre mani, e venne un tempo che fu posseduta dal capitolo di S. Eustacchio, il quale la vendette a Margherita d'Austria, l'altera bastarda di Carlo V, moglie prima ad Alessandro De' Medici, poscia ad Ottavio Farnese.

In quella occasione perdette il nome di vigna De' Medici, mutandolo in quello di Villa Madama, che tuttora conserva. — Quando poi la eredità dei Farnesi, estintasi la famiglia, passò nei Borboni, questi divennero padroni della villa e tuttavia la posseggono. — È proprio da deplorarsi che una rarità, una delizia cotanto rinomata giaccia oggi in quasi totale ruina, e che le platee e le fontane, che ne formavano l'ornamento, sieno scomparse. — La villa è aperta al pubblico tutti i sabati, sino al tramontar del sole, ed è fatta visitare agli studiosi da un custode assai cortese.

Recentemente il Museo di Kensington fece riprodurre in piccole proporzioni tutta la loggia di Giovanni da Udine, colle sue preziose decorazioni, da un valente artefice perugino, il signor Mariani.

Apprendo ora che il governo germanico, seguendo l'esempio di quelli di Francia e di Spagna, abbia decretato l'istituzione a Roma d'un'accademia nazionale di belle arti, e abbia posto gli occhi su Villa Madama, che intenderebbe restaurare.

Auguriamoci che ciò avvenga, altrimenti i nostri figli, per avere idea degli ornamenti della loggia di Giovanni da Udine e di Giulio Romano, sarebbero costretti a passar la Manica e recarsi al museo di Londra.

Roma, 14 Luglio 1893.

RAFFAELE ERCULEI.

LXII.

MENSOLETTA DI MARMO NEL MUSEO DELLA CERTOSA DI PAVIA

— Dettaglio 58 —

In una sala superiore del Convento della Certosa, antica sala del Quattrocento, illuminata da grandi finestroni, che mandan luce abbondante, sono state da un paio d'anni radunate tutte le sculture che si trovarono sparse e neglette nelle numerose sale e camere, corridoi, magazzini e ripostigli del convento.

È stata un'idea felice e provvida, da cui nacque un Museo, che oggi è ancor piccolo, ma già comprende alcune gemme della plastica lombarda dalla fine del XIV secolo sino al XVI inoltrato.

Attrae lo sguardo e si distingue per pregio e per originalità insolita di forma, una mensola in marmo bianco. (Dettaglio 58).

Tre sostegni svelti e graziosi, uno di fronte e due laterali (innestati in una lastra quadrangolare tutta ornata) sostengono una tavola di forma semiovale, che con curva elegantissima si protende innanzi.

La tavola piana e liscia al disopra, è nella sua grossezza ornata di dischetti disposti l'un contro l'altro a modo di squame. Le tre mensolette che la sostengono sono di una linea svelta, bellissima, di grande movimento. Quella anteriore va adorna di una foglia intagliata con squisita delicatezza, le due laterali di scanalature. La parte

inferiore, il fondo della lastra a destra e a sinistra dei sostegni, è arricchita a rilievo molto basso da due cornucopie, una per lato, da cui escono frasche gentili e robuste a foglie piccole, rotonde e bacche bulbose.

Una linea di ovoli chiude inferiormente la ricca creazione plastica decorativa.

Quale ne sarà stato l'uso?

Se consideriamo il limitato sviluppo della parte destinata a far da sostegno, se osserviamo ben bene la forma generale, sentiamo venir spontaneo il concetto di un tavolino pensile a muro, dietro al quale, superiormente, sarà stata scavata una nicchia in corrispondenza alla superficie piana di esso. Insomma la mensola era forse infissa in una cappella, vicino all'altare, ed avrà servito per deporvi le ampolle durante la celebrazione della messa.

Lo stile nella sua purezza ed eleganza, la ricchezza della decorazione, la scelta dei motivi e dei particolari, trovano qualche analogia coi fregi degli architravi tanto della parte superiore quanto del corpo inferiore del tempio che racchiude il mausoleo di Gian Galeazzo Visconti, il quale appunto per lo stile e per la scelta dei motivi tanto si distingue dalla decorazione prettamente lombarda.

G. C.



LXIII.

BALAUSTRATA INNANZI ALL'ALTAR MAGGIORE

NELLA CERTOSA DI PAVIA

— Dettaglio 59. Fig. 113 e 114. —

La balaustrata (Fig. 113) che cinge anteriormente il presbiterio o spazio dell'altar maggiore, tutta di marmo bianco, con parti secondarie di bronzo, di marmo nero e grigio ed intarsi di marmi e pietre preziose

Ma chi ben li osserva questi candelabri (Dettaglio 59) e queste piramiduncule (Fig. 114) non tarderà ad avvertire che i primi non sono del Fontana e tanto meno le seconde; avvertirà che i candelabri, ispirati nei partiti decorativi a

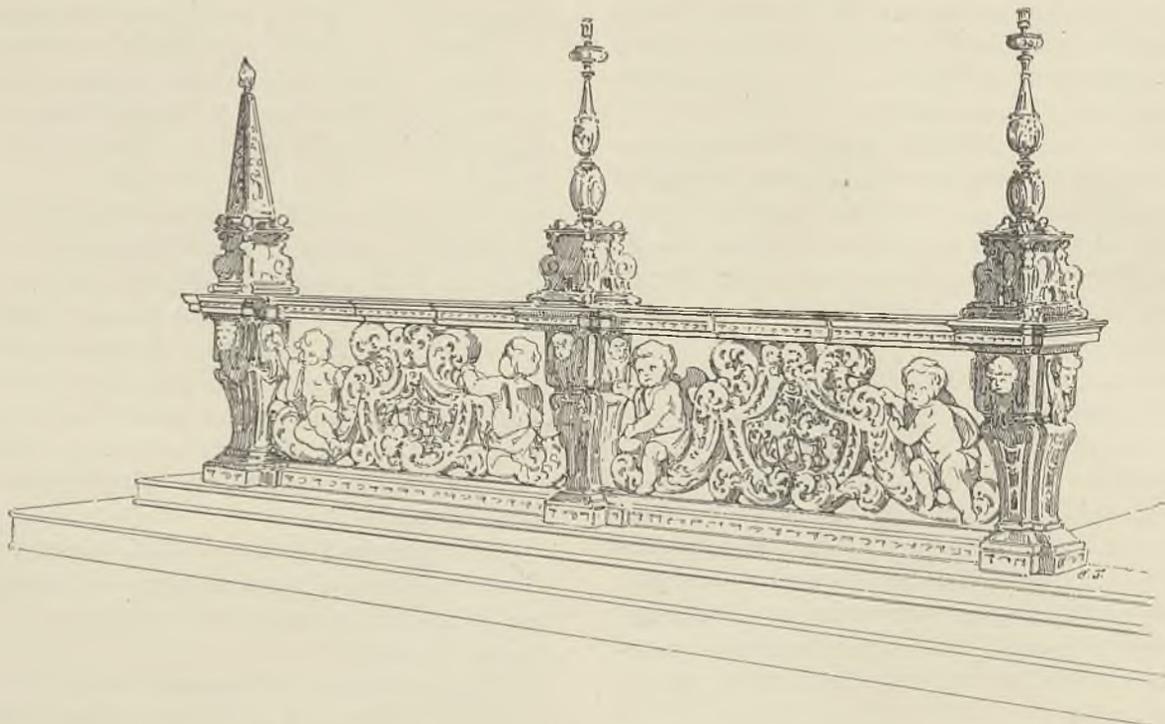


Fig. 113. Balaustrata innanzi all'altar maggiore nella Certosa di Pavia.

dai colori vivaci ed armonici, per quanto sia creazione barocca, trattiene lo sguardo e si impone per la sua ben intesa composizione e per la ricca ed originale grata di fogliami marmorei, larghi, grandiosi, che terminano lateralmente con bei angioletti dalle ali di bronzo, e racchiudono nel comparto centrale un'altra grata, ma di bronzo, a bellissimi rabeschi, i quali si avviticchiano intorno alle lettere del saluto angelico:

AVE MAR GRA PLE

Fu Carlo Simonetta che creò questa opera marmorea; Ambrogio Grasso la ornò delle parti in metallo ed i Sacchi la arricchirono dei marmi e delle pietre preziose. Non risultò soltanto una ricca, fastosa balaustrata; ma diventò pur anco una degna base per i quattro piccoli candelabri in bronzo e le due piramidette pur di bronzo, che formano una nota così originale e così bella nello splendido concerto di dovizie artistiche in questo *Sancta Sanctorum* della Certosa.

Però la nota è quasi tutta pittorica: si sprigiona dal tono di colore del metallo annerito e luccicante, che porta un suono profondo nell'accordo dei marmi bianchi e verdi, delle pietre preziose, delle vetrate dipinte, del pavimento policromo; nota che si sprigiona altresì per la originalità e diversità dei contorni di questi candelabri e di queste piramidette in mezzo a forme e linee così svariate per infinita profusione d'arte e di ricchezza.

quelli del Fontana, di cui si parla nel precedente Fascicolo di questo Periodico, non riescono ad eguagliarli in pregio né per la massa, l'euritmia del complesso, il concetto creativo dell'assieme, né per la trattazione dei particolari decorativi. Sono lavori discreti di epoca più tarda, dell'epoca e della scuola dei Campi da Cremona. Ma, data l'epoca, meritano considerazione. E che tale sia il periodo a cui vanno ascritti, avvertirà chi porrà attenzione alla alternanza esclusiva di masse gonfie, al carattere dei rilievi, allo stile delle figurine lunghe e poco eleganti, alla monotonia dei fogliami, alla deficienza dell'attacco del fusto del candelabro colla sua base massiccia e pesante.

Le due piccole piramidi estreme si rivelano ancor esse ispirare alle opere del Fontana, ma mi sembrano di età più tarda dei quattro piccoli candelabri.

Il tipo del viso delle sirene alate nello zoccolo o basamento, col naso lungo, la fronte larga, liscia, le guancie prominenti, è il tipo degenerato delle teste del Correggio, proprio di quella degenerazione della fine del XVII e del principio del XVIII secolo.

Ad ogni modo, gli splendidi tesori che la Certosa accumulò nel Quattrocento e nel Cinquecento furono felici modelli per le men felici epoche successive. Si imposero ancora all'arte del barocco e del rococò.

G. C.

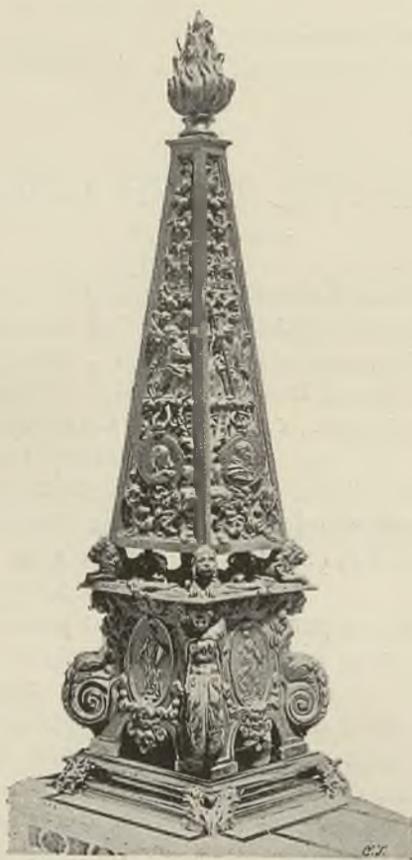


Fig. 114. Piramide sulla balaustrata della Certosa di Pavia.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

LXIV.

LA CROCE DEL 1392 IN S. MARIA MAGGIORE DI BERGAMO

— Dettaglio 61. Fig. 115. —

La croce processionale d'argento, che fa parte del tesoro di S. Maria Maggiore in Bergamo, dovrebbe presentare uno dei più splendidi gioielli dell'oreficeria del XIV secolo, di quei tempi cioè, in cui allo splendore del metallo sapevasi così bene sposare la varietà degli smalti. Ma pur troppo pochi anni or sono capitò nelle mani di un restauratore, non so se più ignorante o colpevole, il quale col pretesto di pulirla la rovinò. Ci tornò dall'officina più tersa, ma colla vergogna di aver perduti i suoi smalti e l'aspetto della sua veneranda antichità. E' però sempre un capolavoro, il quale ci dimostra l'amore immenso che i nostri antenati portavano all'arte in tutte le sue manifestazioni.

Nel 1386 il Capitolo di S. Alessandro stipulava con mastro Ughetto da Vertova un contratto per la fornitura di una croce, che ancora ammirasi in quella Cattedrale. Ughetto la doveva eseguire valendosi dell'aiuto di Michele da Silla piacentino e sopra disegno di Pietro da Nova (credo di Almenno). La bellezza di quel lavoro ed il plauso dei Bergamaschi, destarono nell'animo degli Amministratori della Basilica di S. Maria tale desiderio di possederne uno consimile, che tosto ne affidarono l'esecuzione ad Andreolo de Blanchis,

noto fra suoi concittadini come scultore ed orafo valente. Non è da dire con quale entusiasmo Andreolo abbia accettato tale impegno. Era arduo per lui cimentarsi da solo

a compiere un lavoro che gareggiasse coll'altro il quale aveva richiesto il concorso di tre distinti artisti; ma lo sorreggeva una nobile emulazione.

Dal *liber bancaleium* di S. Maria Maggiore si rileva che l'opera, cominciata il 22 febbraio 1389, venne compiuta e consegnata il 14 agosto 1392, con grande soddisfazione dei committenti, ai quali costò la somma di lire imperiali 1344, soldi 8 e 3 denari, pesando la croce 455 oncie e tre quarti.

Mi sarebbe difficile descrivere a parole l'opera di Andreolo, tanto minuti sono i particolari che concorrono a formarla, sebbene così semplice nel suo concetto. I disegni uniti però me ne dispensano. Mi limiterò ad indicare che mentre da una facciata vedesi raffigurato nel centro, a tondo rilievo, Cristo in mezzo agli Evangelisti, dall'altra vedesi il Redentore in croce, fiancheggiato dalla Vergine, da S. Giovan Battista, dalla Maddalena e da un A-

gnello. In varie descrizioni, trasmesseci da patrii scrittori, leggesi la parola Angelo, invece di Agnello. Ma questo fu certamente un errore che andò ripetendosi... per copiatura,

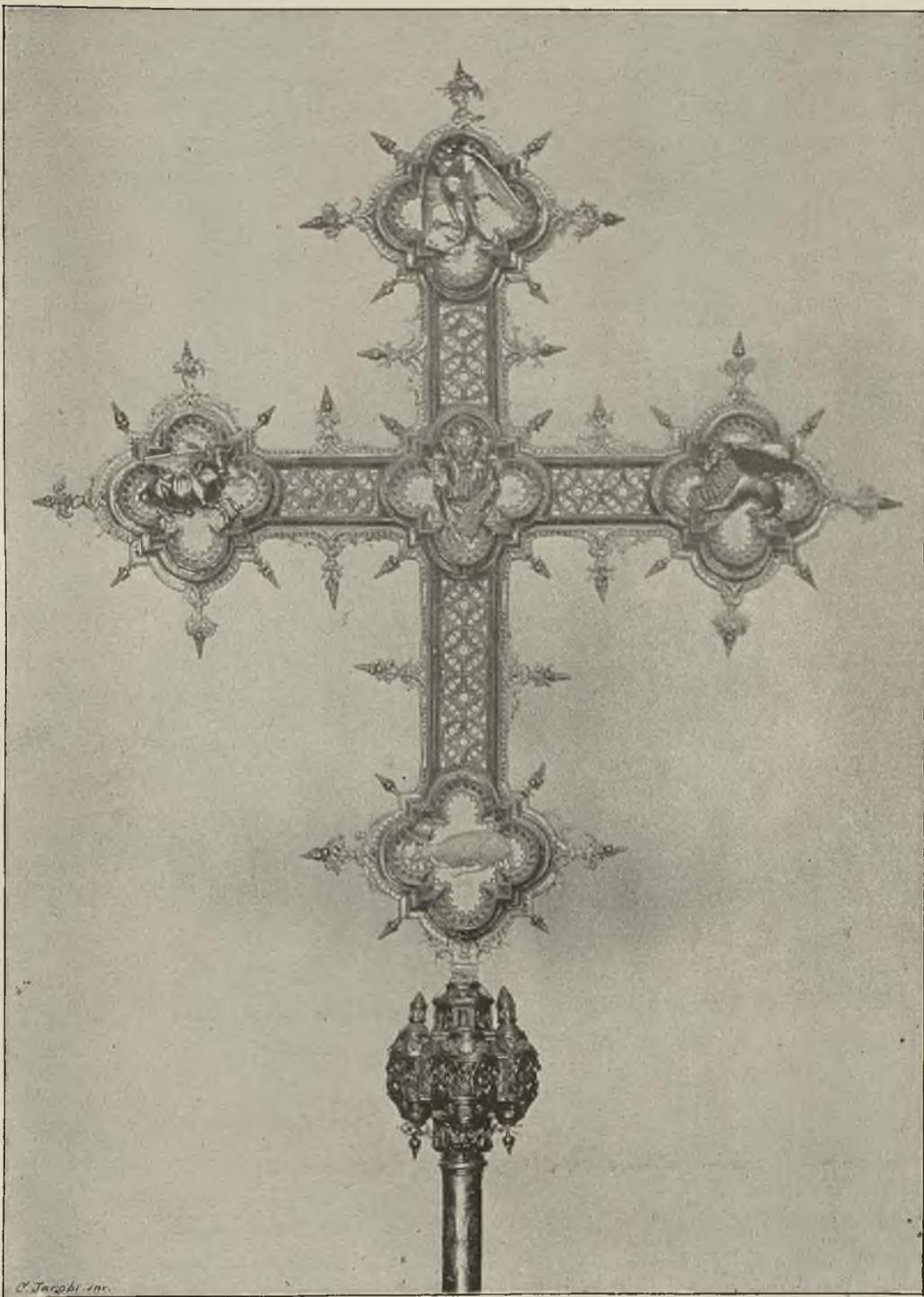


Fig. 115. Croce in S. Maria Maggiore di Bergamo.



poichè, sebbene quest'Agnello si possa credere di fattura posteriore al 1389, appare evidente però che il concetto ne è originario, e ne fanno fede le parti del fondo che raffigurano a sbalzo il tradizionale libro aperto. Crederei piuttosto che il Redentore pendente dalla croce abbia subito non lievi modificazioni, presentando quella figura caratteri distinti d'epoca recente.

La complicatissima ornamentazione ad arabeschi, a fiorami, a dorature, a smalti, doveva essere una meraviglia, e ancora, spoglia com'è della vaghezza de' suoi smalti, ci sorprende pel sentimento di schietta semplicità e di eleganza cui si ispira.

Quest'opera stupenda fu più volte ad un pelo di andare perduta. Non so come siasi salvata quando Bergamo, dopo le guerre iniziate colla lega di Cambray, ebbe lo spettacolo di un Cardinale tenere il sacco ai predoni che derubavano chiese e luoghi pii. Nel tempo in cui si spogliavano le nostre città in nome della libertà, fu salvata per l'intercessione di un concittadino più pio che amante dell'arte. Peccato che i Commissari della Basilica, come la salvarono dal sacco del Cardinale di Sedun e dalle unghie dei seguaci di Napoleone, non abbiano potuto difenderla dall'ingiuria di un restauratore!

ING. E. FORNONI.

LXV.

ANDREA BRUSTOLON

— Continuazione e fine. Vedi Fasc. 10, pag. 77. — Fig. 116 e 117 —

Le cornici formate con girali, i quali si svolgono torno torno a un rettangolo, dando luogo a un contorno esterno mosso con inattesa vaghezza, costituiscono il tipo ornamentale brustoloniano per eccellenza; così oggi si dicono *alla Brustolon* le cornici, le quali rammentano cotal motivo ornamentale di putti oranti o saltanti o sbucanti sorridenti come fiori al sole di fra le foglie larghe e panciute.

Dopo questa cornice, in cui l'elemento dominante è l'ornato, cito quella che trovasi a Milano nel Museo Poldi-Pezzoli, pur questa dimenticata dal Persicini e perfino dal Nicoletti, il quale fece un'aggiunta all'elenco del Persicini medesimo. In essa è mirabile il movimento di una moltitudine di putti, i quali si spingono qua e là entro il fogliame, al solito grandioso; ed i putti contrastano col sentimento che dovrebbero promuovere — il sentimento della tristezza. Ma la gioventù non può essere triste, avrà pensato il Brustolon nell'immaginare questa cornice rappresentante la passione di Gesù Cristo; o a nulla avrà pensato se non a fare un'opera d'arte e a rivelarsi una volta ancora fine e sagace intagliatore di figura e di ornato. Per l'abbondanza dell'elemento figurativo la cornice di Milano richiama alla mente quella già posseduta dall'antiquario Antonio Zen di Venezia, il quale la cedeva nel 1860 alla principessa di Beauffremont che la portava a Roma, indi a Genova, e qui appresso, nella seguente pagina, si riproduce. (Fig. 117).

Ed alle illustrazioni precedenti si unisce un mirabile reliquiario, la cui composizione in ogni parte è singolarmente bella: bello l'insieme, in cui la rigidità delle curve è corretta o colorita, se così posso esprimermi, da putti tanto graziosi quanto gli angeli che si sognano; bella e fine la

composizione del mezzo, cioè quella specie di "placchetta", in cui il martire, in onor del quale il reliquiario fu fatto, riceve in ginocchio, paziente e rassegnato, i colpi vili, mentre in alto la luce del cielo indica, secondo la filosofia cristiana, che la vita dei buoni non è di questa terra. Nè più brillante ed elegante potrebbe essere la composizione ornamentale, la quale si svolge intorno a questa storia formata di girali sottili e di angioletti e cherubini, fra i più attraenti del Brustolon per eleganza e slancio (Fig. 116). (1)

* * *

Quanti altri disegni, potrebbero illustrare il mio scritto! poichè il Brustolon all'abilità unì una facilità tale che l'elenco delle sue opere sorprende. Venezia e Belluno, soprattutto, sono piene di opere brustoloniane e ricche ne sono alcune piccole terre della provincia di Belluno e se ne trovano a Bassano, a Vicenza, a Padova presso privati, in povere chiese, e se ne veggono a Monza, ornamento magnifico e invidiato della Villa regale.

I dodici seggioloni di Monza, in bosso, rappresentanti coi segni dello Zodiaco i mesi dell'anno, vengono riputati fra i lavori più importanti del Brustolon: e li cito, difatti,

con maggior premura dei seggioloni dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, e assieme con quelli del museo Correr, che sono davvero splendidi.

La facilità nell'intagliare e nel concepire doveva essere somma in Andrea Brustolon; ond'è che non stupirà

(1) Le fotografie, da cui si trassero le Figure qui pubblicate vennero procurate all'*Arte italiana* da un chiaro artista Zoldano, che segue degnamente l'arte del Brustolon, il signor Cav. Valentino Besarel intagliatore e scultore.

Nota della Direzione.



Fig. 116. Reliquiario del Brustolon.

alcuno il sapere che dopo tanto e sì bel lavorare il Brustolon messe insieme non picciol fortuna. Però ciò non autorizza a pensare che l'opera sua debba essere stata remunerata giustamente, tenuto conto delle abitudini modeste del Brustolon e dell'abbondanza delle sue opere.

Fu umilissimo, dicono a una voce i suoi biografici; e questa dote contribuisce a render viepiù simpatica la figura dell'intagliatore bellunese, il quale sta fra i più chiari artisti del nostro paese in un'epoca in cui, solitamente si dice, gli artisti erano in ribasso. Ma è vero che gli artisti fossero in ribasso nel Seicento e Settecento? O è uno dei tanti luoghi comuni in cui si tenterebbe di fossilizzare la cultura pubblica, se il tempo non fosse più imparziale degli uomini?

La mia opinione su ciò l'ho manifestata dapprincipio; dire di nuovo che l'Italia aspetta lo storico dell'arte dei due ultimi secoli — lo storico che allo spirito sottilmente indagatore unisca la acuta intelligenza dell'arte — è voler tornare sur un luogo comune.

Meglio non abbandonare il Brustolon, ringraziando coloro che si studiarono di erigere un ricordo monumentale all'eminente artista, e vi riescirono. Il monumento, di cui fu

l'anima il Besarel di Venezia,

che lo eseguì senza verun compenso, sorge nel villaggio di Dont in Zoldo, presunta patria del Brustolon, e non sorge a Belluno, dove pur si costituì un Comitato per un ricordo all'autore di tante sculture. Il Comitato bellunese avrebbe voluto fondersi con quello Zoldano a patto che questo avesse rinunciato all'onoranza nel villaggio di Dont, e Belluno aspetta ancora il monumento. Qualche cosa di simile è sorto ora fra Firenze e Vicchio di Mugello, dove ci si ostina a credere che sia nato Giotto, mentre Gactano Milanese ha scoperto che Giotto nacque a Firenze.

Rivalità belle ed espressive!

Rivalità gentile quella fra Belluno e Zoldo; poichè si riferisce a un artista, il quale, per quanto stimato, vivente non fu tenuto sommo quale era, e della cui arte estimatori giusti furono gli italiani, che vissero dopo quasi un secolo dalla sua morte, avvenuta il 25 ottobre 1732.

Il suo "genere" ebbe degli imitatori e li ha ancora; perciò prudenza nell'affermare che un'opera di tal genere è autentica di

Andrea Brustolon. Un Della Dia, un Bianchettini e un Gusella, soprattutto, ne furono discepoli valenti.

ALFREDO MELANI.



Fig. 117. Cornice del Brustolon.

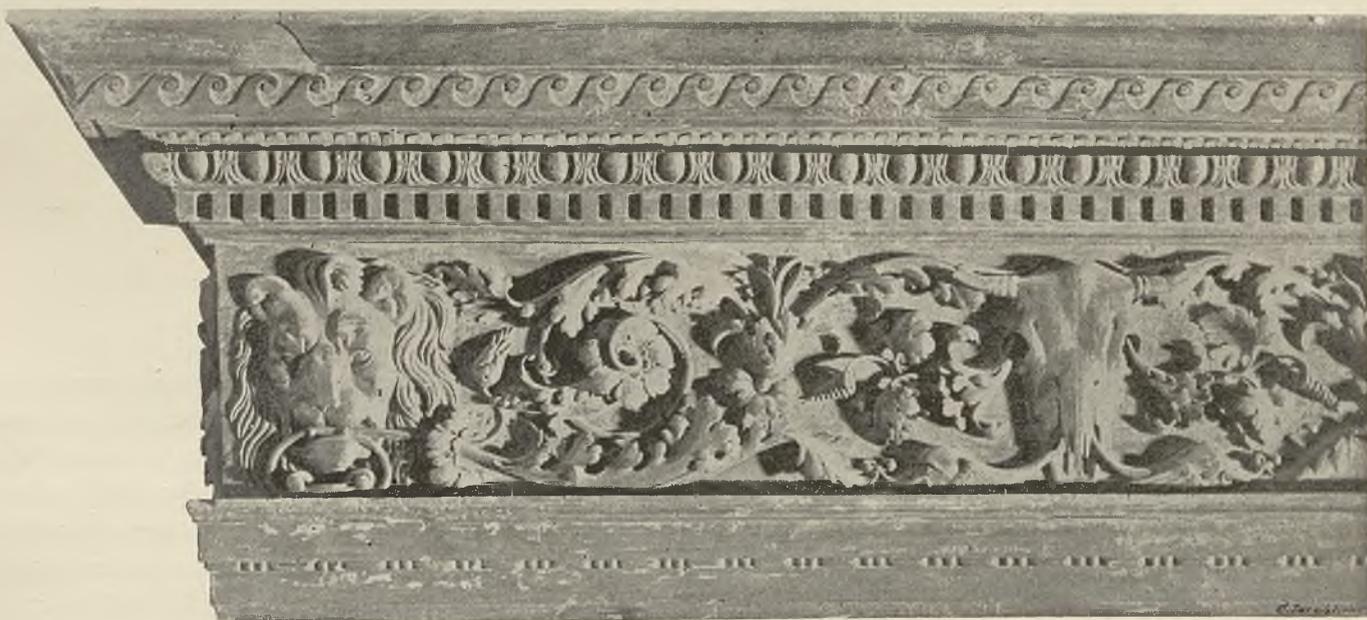


Fig. 118. Fregio in legno di un armadio nel Museo di Parma.

BASSORILIEVO DECORATIVO CON DUE FIGURE

NELLA CERTOSA DI PAVIA

— Dettaglio 62. —

Alla porta interna del chiostro maggiore della Certosa di Pavia, che conduce al *toppione* (pergolato), nel principio di questo secolo i certosini applicarono una decorazione frammentaria. Tra listelli o cornici di marmo grigio, intagliate appositamente, incastarono otto bassorilievi antichi, raccolti un po' dappertutto nella Certosa. Due di questi, collocati uno per lato, in basso, vicino allo zoccolo, provengono dalla stessa mano e dallo stesso monumento, e sono naturalmente di misura eguale: 60 centimetri di altezza e 36 di larghezza.

Il tema decorativo di questi bassorilievi è semplice: una pila o vaschetta su alto piede a candelabro, con larga ed alta base in forma di trapezio, e due angioi che, stando lateralmente, hanno per compito di sostenere questa pila.

In uno dei bassorilievi i due angioi affrontati son ritti, nell'altro sono seduti sulla base, voltandosi le spalle.

Dal punto di vista ornamentale questa seconda composizione è la più riuscita, la più perfetta (Dettaglio 62). L'impaginatura della composizione nella lastra stretta ed alta, la sua distribuzione in così limitato spazio, è fatta con sapiente maestria. L'artista vi ha fatto entrare tutto quanto occorre, senza cacciarvelo per forza, senza dover mutilarlo, premerlo o schiacciarlo. E l'artista era così padrone della sua arte, che il risultato pare sia venuto da sé, come la conseguenza la più spontanea; l'equilibrio delle masse e delle singole parti sembra il fatto più naturale. Eppure chissà quanto lavoro, quanto studio! Non ne abbiamo più idea, non sappiamo neppure chi sia stato quell'artista: ma sappiamo bene che l'arte non è opera di un artista solo, bensì di molti artisti, di molti lustri, ed abbiamo un concetto positivo del lento, graduale sviluppo, della formazione progressiva che ha condotto l'arte decorativa lombarda a tanta eccellenza!

Le due figure hanno euritmia di massa e di atteggiamento, ma non sono materialmente simili. La linea generale è analoga, ma non è identica. Il braccio alzato per sostenere la vaschetta della pila, tanto in una figura quanto nell'altra, ha la stessa movenza, la linea generale si corrisponde a destra e a sinistra come nelle due anse di un'anfora greca: eppure non potreste con tutto ciò intagliar in carta il profilo del braccio della figura di destra

per rovesciarlo e farlo poi combaciare col braccio alzato della figura di sinistra.

Persino le mani di questi angioi, che in apparenza sostengono simmetricamente la vaschetta, diversificano; persino le pieghe delle strette maniche, tutto, tutto nei particolari è variato con facile indipendenza. Una delle figure tien giù un braccio e fa puntello colla mano sulla base della pila; la sua compagna alza invece l'altro braccio sino al petto e fa forza, tirando la fascia svolazzante. La prima fa ancor puntello con un piede sullo spigolo della base; l'altra pure fa puntello, ma in modo tutto diverso, pur lasciando salva l'altezza e la direzione orizzontale della coscia, per euritmia colla linea della coscia della compagna.

La forma della vaschetta della pila, molto profonda, armonizza con singolare garbo colle linee delle braccia alzate degli angioi. Il fusto o colonna è racchiuso dalle ali di entrambi. Si indovina, assai più che non si vegga, la linea di contorno della base.

Una medaglia con nastri è appesa sulla faccia convessa della vaschetta; un'altra, giù in basso, sulla fronte della base. Entrambe racchiudono una mezza figura di certosino, di rilievo appena appena sensibile, non più di quello di un *contornato*. All'incontro le figure degli angioi, nella parte verso chi osserva, tondeggiano a tutto rilievo per perdersi insensibilmente nel fondo in un oggetto che non si potrebbe più misurare che a millimetri e decimillimetri. Ed a decimillimetri è il tondeggiare del rilievo della vaschetta, tondeggiare così sapiente da dare l'illusione del pieno rilievo d'una vasca circolare.

Un contrasto singolare colpisce chi osserva e confronta il fare cartaceo, arcaico delle pieghe nelle vesti degli angioi in questo bassorilievo, coll'eleganza squisita della composizione, colla distinzione e l'armonia così sorprendenti delle linee. Perché mai il perdurare voluto, affettato, di un fare manierato, artificiale in una scuola giunta a tanta altezza e purezza di stile decorativo e di linee ornamentali? a così forte padronanza delle risorse nella composizione, a tanta armonia di concetto ed a tanta valentia e potenza di esecuzione? a così profonde cognizioni delle proporzioni e dell'anatomia umana?... Questo è il segreto, ed è pure lo speciale sapore indigeno dell'arte lombarda del rinascimento!

GIULIO CAROTTI.

LXVII.

STUCCHI E INTARSI IN MARMO BIZANTINI

IN S. VITALE DI RAVENNA

— Tav. 51. Dettagli 63 e 64. Fig. 119 e 120. —

Nel S. Vitale di Ravenna, oltre ai preziosi mosaici che ricoprono le pareti e le volte del coro, giunsero in buono stato fino a noi alcune decorazioni in stucco e degli intarsi in marmo assai notevoli.

Opere di artisti greci della decadenza, gli stucchi, sebbene un po' stentati nella modellatura, rivelano nel disegno semplice e corretto una purezza e una grazia sorprendenti. Con pochissimo rilievo, dipinti a colori vivaci e in gran parte coperti d'oro, hanno il pregio di intonarsi

perfettamente coi mosaici e di formare insieme coi capitelli, meravigliosamente cesellati più che scolpiti, un saggio di decorazione leggiadra, brillante e di un'armonia singolare.

La fascia a intarsi in marmo riprodotta nella nostra Tavola, girava all'interno su tutto l'ottagono del S. Vitale, a circa tre metri d'altezza dal piano antico, segnando il passaggio fra il rivestimento in grandi lastre di marmo greco e la parte che forse era coperta o intendevano coprire di mosaici. Ora non ne restano che poche tracce — sufficienti

però a dare un'idea esatta della sua forma e dei preziosi marmi di cui si componeva, fra i quali è facile distinguere il cipollino greco, la breccia romana, il porfido, il giallo e il verde antico, il serpentino ecc.

Della Chiesa di S. Vitale, nel suo stile la più bella e la più originale dopo S. Sofia di Costantinopoli, sappiamo che fu eretta dal vescovo Ecclesio per cura di Giovanni Argentario — che se ne incominciò la costruzione nel 534 e fu consacrata nel 547 — che contribuì largamente al suo compimento l'imperatore Giustiniano e l'imperatrice Teodora, ricordati nei due celebri mosaici del coro; ma delle parti mancanti del Tempio, distrutte dal terremoto o manomesse dai frati, non si hanno notizie positive, e i pareri dei dotti son molto diversi e contraddittorii.

Vogliono alcuni che tutta la cupola fosse anticamente rivestita di mosaici, e ne danno persino la descrizione: " una gran croce gemmata in cielo stellato, e sotto, in un'ampia zona, le figure degli Apostoli e di altri Santi „. Serafino Barozzi, che nel 1782 ne pubblicò la pianta e lo spaccato, scrive: " Fu imprima la cupola decorata a mosaico e poscia nel 1542 dipinta da Jacopo Bertucci e Giulio Tonduzzi ambi di Faenza „. Ma gli studi più

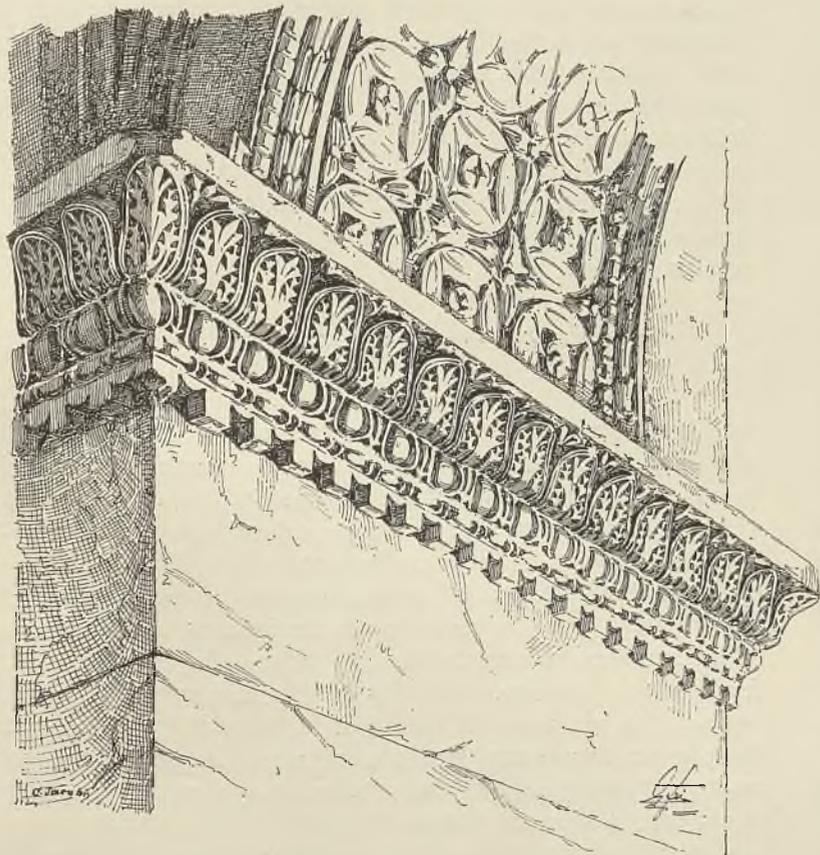


Fig. 119. Intradosso di arco in S. Vitale di Ravenna ornato di stucchi.

recenti e le induzioni più acute degli eruditi che oggi vi si affaticano intorno, ci portano a credere che la cupola non ebbe mai altre decorazioni all'infuori di quelle barocche fattevi eseguire dai frati.

Comunque sia, è bello immaginare il S. Vitale abbassato al suo piano antico, con le pareti e i pilastri coperti di cipollino



Fig. 120. Intradosso di arco in S. Vitale di Ravenna ornato di stucchi.

greco e rosso africano, col suo altare in marmi preziosi e alabastro trasparente, col ricco anti-tempio (Ar dica) decorato di sontuosi sorcofaghi. E poi plutei dai più bizzarri trafori al posto delle balastrate barocche attuali; forse parapetti in bronzo sul genere di quelli della tomba di Carlo Magno ad Aquisgrana, fra le colonne della galleria: e infine dappertutto azzurro e oro, monogrammi, figure allegoriche e Santi, come vedonsi nell'abside e simili ai saggi splendidi delle decorazioni del Battistero e di altre Chiese in Ravenna.

Sotto all'antico ingresso del Tempio e nei vestiboli che mettevano alle torri della facciata, conservansi altri frammenti di stucchi, specie di arabeschi, sagome intagliate ecc., ma meno belli, meno interessanti di quelli riprodotti nella Tavola a colori e in due dettagli di questo fascicolo.

Non si direbbero opere della stessa epoca e delle stesse mani, sebbene anche queste sieno dai più fatte risalire ai primi tempi della costruzione.

V. MUZIO.



IL COLORE NELLE ARTI DECORATIVE

Siamo di gran gente incolora noi. A nome della semplicità, della modestia, della serietà abbiamo rinunciato alle gioie del colore con che bel frutto si vede ogni dì. Nel costume il colore, per verità, va riacquistando i suoi supremi diritti; — e si veggono usate stoffe ben colorite, ossia colorite vistosamente, negli abiti femminili e fa capolino il colore anche negli abiti maschili. Ora, infatti, è galante raffinatezza il vestir il frack rosso nei balli aristocratici. È curioso, pertanto, che la luce del colore ci venga dall'alto; in generale venne sempre dal basso. Poichè dove hanno più influenza i triboli dell'artificio, la purezza del sentimento si vizia. E la storia insegna che il colore ha fiorito sempre in quei luoghi e in quei tempi in cui furono molto in rispetto le ragioni del sentimento.

I popoli antichi amarono il colore; — e tra noi la donna — che è la regina del sentimento — ama il colore. La donna quanto più ha alto il sentimento della femminilità tanto maggiormente ha in simpatia le attrattive del colore. Chè il colore è sentimento, è forza, è vita. Tristi coloro che non sentono il colore. Anime timide, il loro regno non è quello dell'arte. Arte senza colore è primavera senza fiori, è donna senza amore, è vita senza gioie.

Cosa sono le nostre città con le loro vie contornate da fabbriche senza colore? Cosa sono quelle tinte grigie, quelle tinte paglierine e cilestrine? Sono i segni estremi della morte? ⁽¹⁾

*
* *

Perchè, dunque, non coloriamo le facciate delle nostre case? Per economia? Non credo. Credo invece perchè siamo disabituati a vederle e a volerle dipinte; perchè le gioie del colore sono mute per noi. L'economia è un bel l'istinto, ma varia anch'esso ed è più o meno ragionevole a seconda dello stato di cultura e intelligenza d'un popolo.

Mi spiego.

Ciò che oggi è vera e reale economia domani non è più; — ciò che oggi è lusso domani è necessità. Il bisogno nasce dalla raffinatezza dei sentimenti e dall'altezza della cultura.

In una facciata si fa la cornice su in alto colla calcina; — si fanno delle decorazioni col cemento sopra le porte e intorno le finestre; — perchè non vi si possono e non vi si debbono fare delle decorazioni col colore?

È noncuranza, è sdegno, è antipatia, la quale non ci fa onore, questa che condanna le nostre città a essere tristi, fredde, monotone; — che le condanna a esser senza colore. Non è spirito di economia; o almeno non è soltanto l'economia che spinge i nostri costruttori all'abbandono assoluto del colore; è abitudine, è capriccio passeggero, è moda.

Si figurì, lettore, una via tutta dipinta nelle facciate delle sue case. Che bellezza! Si figurì il Canal grande nel cinquecento. Che splendore! Tutto era colore; e il colore si cercava in ogni modo anche nelle vie per mezzo di pennoncelli policromi e arazzi.

Bisogna leggere, a questo proposito, il libro del Can-

(1) Per quanto qui possa parere meno opportuno mi si permetta di dire che io ho fatto l'osservazione che dove è forte il sentimento del colore, il colore preferito è il rosso. Ho notato, per esempio, nei quadri di Eugenio Delacroix — il Tiziano dei moderni pittori francesi, ma più ardito, furioso e nervoso di Tiziano — il trionfo del rosso sopra ogni altro colore. E la preferenza del rosso l'ho notata in una anima nobilissima, la quale, avendo alta la sensibilità, aveva supreme attrattive ai colori.

cellieri sopra i *Possessi Solenni*. Arazzi dovunque, nell'occasione della incoronazione dei papi; — dovunque le letizie del colore diffuse con insuperabile generosità. Anche oggi quando si deve festeggiare qualcosa e deve passare un allegro corteo, i balconi si ornano di tappeti e il colore dà animazione e gioia alle vie; — ma provatevi a fare un confronto col passato; provatevi: la differenza sarà enorme.

Perfino il graffito sulle facciate è andato in disuso! Era stato messo in moda dalla Toscana, che è la regione più monocroma d'Italia, e presentemente è raro che a Firenze o a Siena, a Pisa o ad Arezzo si inalzi una fabbrica e sulla facciata si facciano rabeschi in graffito. Ogni tanto qualche timido saggio su nelle villette occhieggianti fra gli alberi del Viale dei Colli si trova umiliato dalle bellezze del paesaggio; poichè in campagna ove la vastità di un orizzonte bello fa quadro, e il terreno è mosso, e il verde dei prati, e il color vario dei fiori vi riavvicina alla natura, l'opera del decoratore ha a essere, più che altrove, prudente. Il contrasto delle masse ci vuole nell'aperta campagna, non il diligente e faticoso lavoro dei *dettagli*.

Il colore ci vuole dove non ve n'è; dove ve n'è il contrasto del non-colore è un effetto dell'arte. In Oriente certe moschee tutte bianche son belle e decorative in contrasto alla vivacità policroma del fondo e delle cose e delle persone che le circondano; — e son bianche e tuttavia *fan colore*.

Ecco la difficoltà suprema del decoratore: sapersi adattare alle leggi dell'ambiente. Quello che va per un luogo non va per un altro.

*
* *

Oggigiorno l'arte del decoratore non è tenuta in così alto conto come dovrebbe, e la ragione precipua sta nel poco amore al colore. L'arte del decoratore dovrebbe attirare le fantasie più vaghe, gli intelletti più pronti e vivaci; — invece — fatte poche eccezioni — l'arte del decoratore è alla mercè di artisti dozzinali, i quali, come le pecore dantesche, si seguono, si somigliano, si accostano, si inciampano, si ammontano in mezzo alla colposa indifferenza del pubblico. Fate fiorire il sentimento del colore e non sarà più così. Il colore è la base dell'arte decorativa; e un decoratore che non ne sente la poesia non sa trarre i maggiori effetti dall'arte sua. — Arte da intelletti mediocri, pretendono alcuni.

Questo erroneo giudizio accenna a poco a poco a scomparire. ⁽¹⁾ Tuttavia i fatti cui esso si dirige ci offrono ancora desolanti conclusioni.

Se il richiamare l'attenzione su ciò che è oggetto del presente scritto bastasse a far rinascere l'arte del colore troppo lieta sarebbe la vita di chi scrive. Io non mi illudo. L'idea nuove o dimesse per ereditaria consuetudine tornano al mondo a poco per volta. L'idea del colore è una di quelle — ma gli è anche una strana idea, questa. Perchè troverete dieci, venti persone che vi diranno: Sì, non vi si

(1) Fino a questi ultimi tempi si è tenuto in grande sdegno chi si dava alle arti applicate e ancora parlando di queste si dice arti minori, quasi che nelle arti vi sia e vi possa essere una specie di gerarchia in esaltazione delle une e in danno dell'altre. Questo è un concetto erroneo il quale, a dire il vero, accenna a scomparire; — è un giudizio ingeneroso e difettoso che ha provocato la sterile fioritura degli architetti, dei pittori e degli scultori e la divisione loro fino dal tempo del Vasari; — è un'accusa senza fondamento che colpì anche l'anima soavissima di Raffaello, cui un autore, che oggi venne scusato, dette di "boccaliaio d'Urbino", per aver dipinto dei vasi che non dipinse. Lo provò il Campori.

può dar torto, l'abbandono del colore è uno dei gravi guai delle nostre arti decorative; ma poi, nella pratica, non una sola di quelle dieci o venti persone tenterà di dare immagine all'idea vostra, all'idea, che esse hanno avuto comune con voi.

E perché? Timidezza. Nessuno vuol essere il primo.

Lasciamo le decorazioni delle case. Veniamo ai ferri, ai bronzi, ai mobili. Il colore nel ferro, nel bronzo, nella mobilia! Sì; — qualche lumeggiatura in oro; e, nei mobili, dei legni di vario colore combinati con garbo; qualche rapporto in bronzo dorato... tutto ciò può andare e va; ma proprio de' ferri, de' bronzi, dei mobili, tutti pitturati coi colori vivi e taglienti d'una tavolozza no, non può essere che piacciono e incontrino il favore del pubblico. Ecco il discorso di molti fra i nostri artisti industriali. E, lasciando pure a parte il pubblico troppo spesso tirato in ballo inutilmente e a sproposito, nelle cose dell'arte — gli artisti industriali la pensano nel modo che ho detto per profondissima convinzione.

A un fabbro ferraio fu dato da copiare un picchiotto semplicissimo, la cui singolarità stava in ciò che esso aveva un gran quadrato tutto traforato e dalla traforatura splendeva, vivacissima, una stoffa color scarlatto. Un picchiotto col fondo traforato e colla stoffa scarlatta dietro? Che mattia è questa? E il giovinotto, mal si adattava a unire al suo ferro la stoffa che dava colore e gusto. Vi si adattò perchè il suo maestro insistè con modi dolci e persuasivi. Ora il fabbro ferraio è soddisfatto; e capisce che anche un uscio con pochissime sagome, un uscio modestissimo, acquista aspetto gentile con un picchiotto a fondo colorito.

L'uso della traforatura dei ferri o dei bronzi con stoffa colorita di dietro era più diffuso di quanto qualcuno possa ritenere. Molti di que' cassoni nuziali, semplici nel lavoro ebanistico, ricevono aspetto delicato e signorile da delle rose, da dei fermagli traforati con dietro un colore acceso che fa l'effetto di un brillante in un ampio astuccio di stoffa.

I lettori dell'*Arte Italiana* hanno avuto un saggio di ferri lavorati, ornati di stoffa, nelle serrature traforate pubblicate nel secondo numero di questo periodico.

Il colore! — Ma cosa è stato se non il colore a dar vivacità al palazzo per la Esposizione francese del 1889? Il colore! — ecco il lieto successo dell'opera del Bouvard e del Formigé. Chi non rammenta? Eppure come il colore ha dato aspetto inatteso e simpatico alle costruzioni del Campo di Marte, così ha avuto buona parte nell'esito artistico ed esterno della Esposizione.

Dovunque colore là a Parigi nel 1889. Terre cotte che il rosso mite univano in bella e gioconda armonia all'azzurro della struttura in ferro; e ceramiche qua e là — ceramiche policrome i cui colori tizianeschi si contrapponevano arditamente al rossiccio e all'azzurro, e animavano tutto, e tutto allietavano col sorriso di un'arte dimenticata e quasi sdegnata. L'arte del colore! Se il colore non avesse cosparsa di delizie le costruzioni del Campo di Marte, cosa sarebbero state esse se non scheletri orribili e spaventosi?

Col colore a Parigi si trovò il modo di essere economici e vi si riescì senza sdruciolare nella gretteria e senza offendere i diritti dell'arte.

L'esempio di Parigi dovrebbe essere ammaestramento efficace e potrebbe essere felice augurio per l'avvenire. Se ne persuadano i nostri artisti che di un'arte industriale qualsivoglia fanno professione. — Se ne persuadano soprattutto gli ebanisti i quali non trovano mai, o trovano difficilmente, il temperamento fra le esigenze materiali dei committenti e quelle astratte, ma più alte, dell'arte. Se esiste una via piacevole da battere in cosiffatta difficile congiuntura, questa è la via del colore. A cosa servono tanti rilievi, a cosa tante fioriture quando si voglia un mobile bello che non sia un monumento e il suo prezzo si voglia mite? A cosa la varietà dei legni di valore e l'in-

tarsio inciso e innerito? Forse è egli necessario spendere molto per comporre un mobile il quale non offenda una persona di buon gusto? Ovvero è necessario abbassare artificialmente il termometro della propria immaginazione e, per contentare il committente non milionario, bisogna obbligarsi a una semplicità che è poi vacuità, gretteria, povertà?

Siamo dunque a questo: o inaudita ricchezza o povertà estrema.

Ora, io non ritengo affatto che la semplicità sia inimica dell'arte; — tutt'altro! — nè ho mai pensato che poche linee ben distribuite, poche fioriture ben ideate non possano dar luogo a un lavoro ebanistico bello e gentile. Ma è certo che la semplicità in un mobile, quando si spinge artificialmente agli estremi, come oggi avviene spesso, non è mai sorgente di impressioni gradevoli. O perchè, dunque, ci si deve obbligare a costruire dei mobili freddi, muti e monotoni? O perchè i mobili che formano la suppellettile più ragguardevole della casa non s'ha a cercare che parlino un linguaggio animato e allegro? Come le decorazioni pittoriche sulle facciate animerebbero le nostre vie, così i mobili pitturati allieterebbero le nostre case.

L'amore all'Oriente, ai tappeti persiani, ai vasi giapponesi dà colore ai nostri salotti; — ma che di fronte a questa viva tendenza al colore i nostri artisti restino insensibili è cosa più che ingiusta, censurabile e dannosa.

Strano in verità: il Giappone piace a tutti; — i suoi mobili, i suoi vasi, i suoi *fukusas* ricamati destano sentimenti gradevoli in ogni animo aperto alle serene gioie dell'arte. A scrivere che la ragione di tuttociò sta essenzialmente nelle attrattive del colore, non scrivo cosa nuova originale.

Non so, ma mi pare che la nostra indifferenza al colore trovi un po' della sua ragione in ciò che noi abbiamo meno alto il sentimento della natura di quello che generalmente si ritiene. Si ha proprio un po' di sangue socratico nelle vene. "Non mi muovo di città; a andare in campagna gli alberi non mi insegnano nulla", diceva il vecchio Socrate.

Il Giappone: ecco la terra benedetta del colore! Ma nel Giappone (il lettore attento si affretta ad aggiungere: "e nella Cina"), l'uomo non ha importanza maggiore dei fiori, degli alberi, degli animali sotto il punto di vista dell'arte — e soprattutto dei fiori. Chi dice fiore dice colore. — Si sa. "I fiori sbocciano e il giorno spunta", ha detto il poeta. E il pittore con questo pensiero (e dicasi pure il *decoratore*) ricamerà un'infinità di motivi graziosi sur un lembo di cielo, domandando il colore ai fiori.

Perchè noi non si deve ricavare lo stesso frutto dal colore? Chissà! — siamo gente troppo geometrica noi. — Siamo poeti a metà. E io dirò sempre: guardate i Giapponesi — non volendo dir copiate i Giapponesi; perchè nell'arte gli imitatori stan sempre addietro. Dirò sempre guardate i Giapponesi per la ragione che il loro istinto artistico e le opere loro possono essere sorgente di nuovi intendimenti in beneficio delle nostre arti decorative.

*
**

Non si propongono qui delle idee la cui attuazione possa intralciare viepiù i rapporti fra consumatore e produttore nel campo sterile della industria ebanistica italiana; — qui si vorrebbe rendere più cordiali, più continui, più fitti questi rapporti; — qui non si vorrebbe l'arte mortificata dalle ragioni dell'utile, cioè il bello umiliato dalla gretteria, ma *l'arte a buon mercato*.

Un mobile artistico a buon mercato è l'ideale dei consumatori e dei produttori! Eppure è un ideale, forse, meno difficile a conseguirsi di quel che a tutta prima si potrebbe credere. Adoperate il colore. Dipingete i mobili — ma dipingeteli bene. "Con dei pensieri nuovi fate de' versi antichi.", Infatti: se gli ebanisti ricominciassero



a dipingere i mobili non farebbero che ripristinare un uso intorno al quale ebbi occasione di intrattenere il lettore.

Il legno pare fatto apposta per esser dipinto. — E se l'uso del colore potesse ormai acclimatarsi nella ebanisteria italiana quante vie nuove si aprirebbero ai nostri produttori, obbligati oggi o alla gretteria o allo sfarzo!

Vo' ricordar qui certi mobili che si facevano sui primi del nostro secolo con ornati di carta a colori, coperti da vetri. Bisogna veder che effetto! Mobili da musei! E ha fatto bene il Museo di Milano ad acquistarne uno recentemente, graziosissimo. Le linee sono comuni; quelle gelide dell'arte napoleonica, timide e... incolore. Ma la timidezza dell'assieme e le sagome incolore sono corrette da dei fregetti su carta colorita — fregetti bianchi su fondo azzurro, rappresentanti scene mitologiche d'amori e di danze, con delle teste d'imperatori alle estremità simili a grossi cammei, che danno molto effetto e risolvono un problema economico sempre all'ordine del giorno nella nostra beatissima Italia — goder di molto con poca spesa.

Per verità qualcuno ha cominciato a lumeggiar coll'oro i mobili e il risultato è stato, quale dovea essere, bello e

gradito. Ma fermarsi qui sarebbe errore. Di qui bisogna muoversi e cercare di riconquistare il regno beato del colore. Invero è facile commettere qualche imprudenza; perchè il colore una volta cominciato ad amare può, come ogni amore, accecare e ingannare. Discrezione ci vuole. Un mobile può esser tutto dipinto da cima a fondo, ma il dipingerlo così è compito difficile e pericoloso; — men difficile e pericoloso compito sarebbe quello di chi si prefiggesse di dipingerlo parzialmente.

Del resto non c'è bisogno di nuove prove per dimostrare che l'efficacia del colore è somma anche in quelle cose di industria artistica, che la abitudine ci ha ormai obbligati a veder senza colore. Questo periodico nel primo fascicolo del primo anno pubblicò un esempio magnifico di policromia applicata al legno, nella cornice di una tavola del Giambellino; ed ebbe e avrà modo di fortificare con nuovi esempi belli la serietà di queste mie considerazioni, le quali, se non troveranno terreno sterile, sarò contento di averle svolte qui dove i propositi in favore dell'arte decorativa nazionale sono alti e la via per conseguirli è, parmi, lodevole.

ALFREDO MELANI.

LXIX.

PICCOLA CORNICE DEL RINASCIMENTO NEL MUSEO DI PADOVA

— Dettagli 65 e 66. Fig. 121. —

La grand'epoca che corre fra il decimoquarto ed il decimosesto secolo! In essa chi si sentiva chiamato all'arte, maneggiava a suo talento la sesta, lo scalpello ed il pennello, quindi era cosa affatto abituale il vedere in allora dallo stesso artista dipinta la tavola e fatto o diretto il lavoro della cornice.

Mai come in quel tempo si riscontrano le cornici di intaglio così bene appropriate al dipinto, in guisa da riescire al medesimo un complemento indispensabile. Che se per avventura il formato del dipinto fosse stato poco felice, non sarebbe mancata la risorsa di collegarlo ad una inquadratura che lo rendesse simpatico.

Delle nostre asserzioni abbiamo prove numerose nelle ancone raccolte in tutte le Pinacoteche, fra le quali, una delle prime, la veneziana. Qui troviamo opere dell'arte antica in cui non si finisce di ammirare la inquadratura intagliata. Lo stesso si può dire di molte altre opere sparse nelle chiese; valga fra i tanti l'esempio dell'ancona del Giambellino, esistente nella sagrestia della Chiesa dei Frari a Venezia, già illustrata da questo periodico. E riferendoci alla nostra Padova, si guardi alla grande cornice architettonica del quadro di Romanino da Brescia nel Civico Museo. In quel quadro, lo sfondo dipinto fa seguito prospettico alle linee della cornice, e mostra indubbiamente che l'uno e l'altra sono dovuti alla stessa ispirazione.

La cornice della quale ora ci occupiamo, chiude una tavola attribuita a Francesco Verla vicentino, di modeste dimensioni. La tavola è di fattura assai timida ed esprime una delle tante Madonne col Bambino ed il Battista, che sono un termine di confronto sul valore dei numerosi artisti di quell'epoca. La cornice assai sconnessa e quasi tutta dorata, fu però abbastanza rispettata dai secoli, così da riescire facile il darne un completo rilievo nei Dettagli 65 e 66.

Fiancheggiano il dipinto due eleganti colcnine tornite ed

intagliate, alle quali si può fare l'unico appunto sul diametro eccessivo nella campana del capitello in confronto dello sveltissimo fusto; meglio forse sarebbe stato, per arrivare allo scopo di ben ottenere la cornice in risalto, l'adottare il doppio abaco, come si riscontra in tante opere architettoniche padovane del secolo decimoquinto. Queste colonnine staccano affatto da un piano sagomato, il quale a sua volta sporge da una risega estrema di breve larghezza. La cornice superiore riesce troppo pesante anche per la eccessiva ornamentazione; dessa è profilata tanto sul vivo del piano suddetto, quanto sull'angolo della risega, ed altrettanto succede nel basamento sottoposto, alquanto basso.

Non è improbabile che sopra la cornice esistessero in asse alle colonnine dei vasetti, là dove invece troviamo una rozza tavola, collocatavi all'unico scopo di tenere in sesto il cornicione, tutto aperto sugli angoli. E pure supponibile che la cornice intiera poggiasse sopra un basamento più semplice od un gradino: ma di questo non si ha più traccia alcuna.

In questo lavoro non è tanto osservabile la eleganza di talune sagome e la bontà dell'insieme, quanto il partito dei minuti ornati d'oro su fondo oscuro nei comparti geometrici del fregio, del basamento, del piano sagomato dietro le colonnine e dei fianchi. Nella fronte

delle riseghe estreme la imprimitura è graffiata a disegno e dorata, come è dorato tutto il resto, ad eccezione dei comparti e delle formelle sopradette.

Nel nostro secolo, secolo della economia, sarà ben difficile che il committente invochi alcunchè di somigliante a questo grazioso lavoro, perchè esige tempo e quindi spesa non indifferente; ma come l'opera è veramente pregevole, sta bene segnalarla agli artisti intelligenti, anche nella lontana speranza che loro si presenti il caso di una qualche imitazione, se taluno, dotato di buon gusto e di censo, potesse desiderarla. B. LAVA.



Fig. 121. Cornice del rinascimento nel Museo di Padova.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

LXX.

CAPITELLI, VASI E CANDELABRI ROMANI

— Tav. 55, 57 e 58. Fig. da 122 a 125. —

Chi ci libera dai Greci e dai Romani? Fu un grido famoso udito ai quattro venti del mondo dell'arte.

Sollevò una fiera crociata. Negli studi dei pittori, degli scultori, attorno ai letterati allora a schiere si radunarono i cavalieri medioevali, nelle pesanti armature, e a visiera calata, colla sciarpa della Dulcinea svolazzante, l'elmo irto di creste barbariche, si avventarono lancia in resta ove scorrazzava, sonnolento e sfiaccolato, un fitto di innocentissime larve greco-romane. Persino i magri paggetti col collarino a frappe, corsero a pugnaletto alzato ad investire quelle povere ombre, come uno stormo di monelli scatenati dalla scuola comunale corre ululando a perseguire un ubbriaco che passa.

Le larve andarono disperse, ma i veri Greci e Romani rimasero nei musei, nelle collezioni, nelle alte regioni dell'arte, calmi e ridenti di bellezza che non tramonta. Avevano corse ben più terribili avventure!

Alla caduta del paganesimo tutte le pitture, le statue di marmo e di bronzo successivamente trasportate a Roma dai generali romani vittoriosi, Marcello, Fabio Massimo, Flaminio, Mummio, Metello, togliendole a Siracusa, a Taranto, a Corinto, a una quantità di città greche famose per tesori d'arte, poi tutte le meraviglie create dai maestri greci al servizio dei Romani e quelle dei Romani artisti, pagarono il fio delle decapitazioni e dei martirii dei santi. I quadri andarono distrutti, i marmi buttati giù dai piedestalli, a frantumi. Dei bronzi e dei

marmi mutilati, una quantità gettata nel Tevere si seppellì nella fitta melma del fondo. Quelle creazioni di Greci e Romani si credettero scomparse per sempre e passarono difatti lunga età nell'onde, nel terriccio e nelle macerie che

le ricoprivano; ma ecco che alla fine, parecchi secoli dopo, sbucavano dall'acqua e dalla terra alla ammirazione degli uomini, all'adorazione delle menti entusiaste del bello. Quei pagani già colpiti d'anatema, atterrati senza pietà, risorsero ed hanno riconquistato il mondo. Ad essi si sono alzati in Roma splendidi palagi. Trionfatori di due civiltà sono andati ad occupare il Vaticano, la reggia del sommo Pontefice dei Cristiani, loro primi persecutori, e quei pontefici si son fatti e si fanno un vanto d'aver ad essi, nella loro santa magione, erette edicole e sale di marmo e androni interminabili, ricetti splendidi d'oro e di pietre preziose, e di dividere con essi il dominio morale del mondo civilizzato.

La loro resurrezione era stata preparata dal sentimento dell'atavismo degli Italiani, che attraverso al medio evo, serbandolo loro un culto in-

conscio, vi avevano trovate le più ridenti ispirazioni sino a tutto il Quattrocento. La loro resurrezione ci diede il Cinquecento, il Risorgimento.

Il dominio di quell'arte, nel mondo non avrà fine, perchè è il risultato d'una evoluzione naturale di più civiltà artistiche; perchè presenta un terreno ferace per nuove trasformazioni ed evoluzioni nuove, che invano si chiedono



Fig. 122. Base di candelabro antico.



all'ispirazione personale dalla negazione delle tradizioni storiche. Ecco perchè il grido: "chi ci libererà dai Greci e dai Romani", è stato e sarà sempre una voce che si perde nel deserto, buona solo a sfatare delle larve.

Noi diamo sovente riproduzioni di cose d'arte del medio evo, di più splendide ne diamo o del Quattrocento e del Cinquecento. Che resterebbe di così belle cose se dovessimo radiarne tutto ciò che vi è di radice greca e romana?

Ecco perchè ogni tanto ricorriamo alle fonti, riproducendo a dirittura modelli d'arte greci e romani.

In questo numero ne presentiamo una bella serie, non meno di dieci, diversi d'indole, di forma, d'origine, d'ispirazione, di perfezione.

Ci permettiamo di segnalare con qualche cenno i più interessanti, cominciando dai candelabri. (Fig. da 122 a 125.)

Il tipo primitivo del candelabro fra gli antichi era quello d'una colonna posata su un'ara; sopra la colonna stavano le lucerne attaccate a qualche sviluppo ornamentale, ma i candelabri, di cui diamo le riproduzioni colla larga patera che portano sopra il fusto non ammettono la destinazione di portare lampade di sottile lucignolo come quelle usate dagli antichi. Credo



Fig. 123. Candelabro antico.

potessero servire a portare bracieri pei profumi.

I magnifici studi di reintegrazione degli edifici romani dalle rovine che ne restano, condotti dalla scuola di Francia a Roma e pubblicati con invidiabile perfezione tipografica in una splendida opera in corso, con tavole policrome ricchissime, nel fascicolo del restauro delle Terme di Diocleziano, rappresentano qualcuno dei candelabri da noi riprodotti.

Che vi si trovassero effettivamente non potrei affermarlo, ma che vi si potessero trovare è provato dalla loro magnificenza artistica, la quale non è sfuggita a nessuno. Il Piranesi agli stessi candelabri da noi riprodotti ha dedicato parecchie tavole col suo energico e pittoresco stile di incidere, che risponde con tanta efficacia all'impronta dell'arte romana e alla equilibrata animazione dell'arte greca.

Credo che si usasse la base in forma di ara, perchè questo tipo di candelabro così ricco era sempre destinato ad offerta, e ciò si esprimeva meglio che in qualunque altro modo alzandolo sopra un'ara.

Del resto questa forma combinava perfettamente colle più complicate composizioni ornamentali la forma del candelabro di bronzo egizio, greco, etrusco e romano, composto di un fusto sottile alzato su tre piedi e terminato con un disco modanato.

Le teste d'ariete erano rituali per le are anche fra gli Egizi. Invece delle belle teste d'ariete agli angoli i Romani usarono più frequentemente i bucrani; gli Ebrei si contentarono delle sole corna, ed anche oggi il prete cattolico nel sacrificio della messa distingue i due lati dell'altare col titolo di corno di destra e corno di sinistra. Ciò sia detto a mostrare quanto durino nel mondo le prime forme e intenzioni delle cose.

Il più bello dei nostri candelabri, mostra dei puttini in mezzo a viticci ornamentali, nel campo liscio dell'ara.

Si trova tra le antichità una gran quantità di candelabri dello stesso tipo, che certo furono i precedenti artistici di alcune squisite decorazioni della chiesa dei Miracoli a Venezia. Non mi dilungo a provarlo, nè a farci sopra delle considerazioni, che il lettore erudito può trovare da sè.

Più schiettamente di carattere greco è il n. 125. Forse è del tipo di Taranto, famosa quanto Egina pei suoi candelabri.

Quello dai tre cigni è pure un tipo ripetuto nell'antichità: nel Piranesi se ne trovano delle varianti ricchissime, con motivi preziosi per l'ornatista. Il n. 124 è fine nel lavoro di scalpello, ma freddino parecchio.

Passiamo ai vasi. (Tav. 55 del Fascicolo 11).

Per la nomenclatura, la destinazione, la diversità di forme dei vasi antichi risparmio e a me e al lettore quanto è stato ripetuto nelle opere di tanti valenti archeologi che se ne sono occupati. Ne abbiamo scelti due le cui formestanno per così dire alle estremità opposte della lunga serie di forme svolte in questo genere d'opere d'arte, il primo forse sul quale si sia esercitata l'umana genialità.

Uno è rotondo e presenta un garbo di profilare ed una varietà d'ornamentazione veramente singolari rispetto alla semplicità dell'insieme, che sembra dovesse comportare solo le solite zone orizzontali, o gli spicchi meridiani, tanto consueti alle forme di questo genere. Sul ventre rotondo, con disegno fine, elegante, spicca un ippogrifo fra due candelabri, e attorno attorno partiti delicati ornamentali, che si interrompono, si sovrappongono, si incrociano, si alternano nel modo più geniale. L'altro vaso a calice evaso ha un garbo greco di linee, una delicatezza



Fig. 124. Candelabro antico.

d'ornamenti, un accordo di curve concave e convesse, che danno il segno della sensibilità del gusto greco più raffinato. Sul ventre largo rileva inquadrata, come da ricca cornice di piante aquatiche, e sagome ad ovali e viticci, una graziosa composizione con un Nettuno tra mostri marini. Le due teste barbute dei manichi compiono la decorazione imaginosa.

Ed eccoci ai capitelli.

I Romani compirono prima il loro destino di amalgamare i popoli, *condere gentes*. Mentre attendevano a quest'alto fine preparavano quel loro stile architettonico che portarono al sommo compimento nelle costruzioni dei calcidici, nelle naumachie, nelle cupole, alzate su vani poligoni, nelle terme, coll'invenzione del loro esclusivo organismo architettonico, rapido, pratico, eterno, delle costruzioni di getto cementizio entro ossature sottili laterizie: meraviglie inaudite dell'arte, colle quali coprivano vaste aree libere, che i Greci non avrebbero potuto mettere sotto tetto senza l'ingombro di centinaia di colonne. Con questi concetti pel capo essi non intesero la finezza degli ordini greci. Il dorico colle sottigliezze lineari spiegate nelle trasformazioni dell'evoluzione compita da Corinto a Pesto ed al Partenone era per essi un trascendentalismo: forse pareva loro una fisima ellenica. Per la loro architettura immensa, pratica, di applicazione universale, tante raffinatezze di genialità erano oziosità superflue. Ai ponti per tutti i grandi

fiumi dell'impero, agli acquedotti di 100 chilometri, agli archi di trionfo, alle terme del popolo padrone del mondo, occorreva un'espressione di più rapida e grandiosa efficacia.

Il capitello corintio, l'ordine da essi maggiormente, per non dire quasi esclusivamente adottato, variarono in più modi, conservandone lo schema. Lo variarono al punto da far ad esso perdere la parentela col corintio di quel gioiello ateniese che è il monumento di Lisicrate; ne cangiarono la suddivisione delle foglie, ne accartocciarono attorno ai caulicoli, ne posero fin sotto l'abaco a far da cuscinetto alle volute, come nel nostro della tavola 57: e quando l'ebbero così trasformato in una quantità di esemplari diversi, vi allogarono teste, statue, satiri, gruppi, uccelli, quadrupedi, creando il loro composito, finchè prepararono, alla maniera del capitello inferiore nella stessa tavola 57, la trasformazione medioevale del capitello bestiale dell'architettura lombarda.

Il tipo della Tavola 58 è uno dei più belli e forti di stile romano a metà di questa evoluzione. Quella specie d'Ercole Farnese, che si posa poderoso sulle robuste risvolte delle foglie inferiori, vi sta come nel suo elemento coll'espressione di poderosità che fu l'ideale romano: espressione a cui corrisponde anche il fogliame, tanto

diverso dalle finezze dell'acanto spinoso così caro agli architetti greci.

L. CHIRTANI.



Fig. 125. Candelabro antico

I XXI.

UNA VOLTA NELLA CERTOSA DI PAVIA

— Tav. 56. —

L'Arte Italiana ha già pubblicato alcuni bei saggi di vólte della Certosa di Pavia; oggi ne dà un altro. Ma questo non è come quelli nelle crociere delle eleganti navate, ma appartiene a una di quelle cappelle numerose, che si svolgono lungo le navate laterali della chiesa.

Alcune cappelle della Certosa, anche prese isolatamente, hanno tale importanza da essere degne di studio indipendente dallo studio che potesse farsi sulle altre parti del tempio.

Fra le più belle cappelle, bellissima senza dubbio è quella di cui offriamo oggi una parte della vólta dipinta a colori, ornata di figure e fogliami di un effetto e di una conservazione sorprendenti.

Come vede agevolmente il lettore, si tratta di una cro-

ciera il cui scheletro, costituito dalle cordonature diagonali, è studiatamente distinto dal resto, nel tipo e nel colore delle tinte. I triangoli sono ognuno ornati da un medaglione sotto cui sta una cartella posteriore all'epoca in cui furono dipinte le vólte e riprodotta nelle Tavola 56 per eccesso di fedeltà. Parallela alle linee delle cordonature corre una fascia frazionata da rosette, e nei triangoli si svolgono degli ornati a chiaroscuro lumeggiati coll'oro.

Ciò che più impressiona in questa vólta è il tono vigoroso che tutta la colora.

E l'autore?

Al solito, il Borgognone, che lavorò tanto in questo meraviglioso edificio della Certosa di Pavia; che nella nave traversa fe' affreschi figurativi e ornamentali di indicibile



bellezza; che a Milano dipinse, tra altro, l'abside di S. Simpliciano e lo popolò di tanti personaggi e lo fece così bello da dover ringraziare chi pigliò recentemente l'iniziativa di ripristinarlo, cioè di rinforzarlo perchè più lungamente possa sfidare il processo dissolutore del tempo.

Ambrogio e Bernardino Borgognone lavorarono insieme alla Certosa di Pavia e con loro vi lavorarono degli allievi, i quali più specialmente si debbono essere occupati degli ornati così della volta, che noi pubblichiamo, come di quelli che ornano le crociere delle navate e le callotte e tutte le fregiature della nave trasversale.

Generalmente parlando, la esecuzione delle figure e delle parti ornamentali di queste decorazioni dei Borgognoni, ha un non so che di mantegnesco, vale a dire di duro e metallico, che la fa riconoscere fra cento. Facile, del resto, è il vedere che l'arte dei Borgognoni non ha alcuna relazione con quella del Bramante e di Leonardo.

Tale è la sua caratteristica, e dimostra una volta di più quanto ormai viene considerato fuori di qualsiasi discussione, cioè: che i due fratelli Borgognoni resisterono con altri pittori coevi della scuola milanese di Vincenzo Foppa, alle attrattive del Bramante e di Leonardo da Vinci. È la scuola quattrocentistica milanese, in cui brillano i nomi, oltrechè dei Borgognoni, dei due Bernardini di Trevio (Treviglio), dello Zenale, del Buttinone e di Vincenzo Civerchio, e dove Ambrogio Borgognone sovraneggia per la sua nobiltà.

È bello vedere come un pittore della forza del Borgognone non disdegnasse di pitturare soggetti decorativi, ed è importante rilevare la versatilità di tale pittore, il quale atteggiava il suo ingegno a quel modo che le occasioni richiedevano, or dipingendo affreschi figurativi abbondanti di figure, come quello a S. Simpliciano, or immaginando delle pale d'altare, come quelle della Certosa di Pavia, or contribuendo, come è verisimile, alla decorazione della facciata di questa medesima Certosa — opera non sua, come si credette in passato, ma collettiva, e più specialmente di Gio. Antonio Amadeo od Omodeo, il cui nome la storia non ha ancora onorato quanto si merita.

Nel guardare e pregiare le decorazioni della Certosa pavese, nell'ammirare i meriti dei Borgognoni e in particolar guisa di Ambrogio, si persuada il giovine lettore davanti un esempio cotanto brillante, che l'arte è una sola, e l'esercizio dell'arte, oggi malauguratamente troppo frazionato, non contribuisce a dare la somma di soddisfazioni e di godimenti nè all'artista che opera nè al pubblico che giudica.

La tavola in colori da noi pubblicata venne copiata da un rilievo eseguito sul vero dal sig. Cesare Greco, allievo della Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria in Milano. Questo giovine fece tale studio come saggio del premio di licenziamento ottenuto nella scuola suddetta.

ALFREDO MELANI.

LXXII.

GLI STALLI NEL CORO DI S. MARIA MAGGIORE IN BERGAMO

— Dettagli da 67 a 70. Fig. 126 —

Sul principio del XVI secolo uno stuolo di intagliatori ed intarsiatori si spandevano da Bergamo per l'Italia chiamativi a compiere opere importantissime della loro arte, allora assai ricercate, massime per le chiese maggiori e per le conventuali. Così fra Damiano Zambello, dopo di aver eseguito nella sua patria il coro di S. Stefano, nel 1528 era ricevuto nel convento di S. Domenico in Bologna, ove poi condusse quelle opere stupende che lo resero tanto celebre. Lo accompagnava Zanetto da Bergamo e quel suo fratello Francesco che costruì poi nel 1540-44 il coro di S. Lorenzo in Genova. — Stefano Zambello nel 1534 intagliava il bellissimo coro di S. Pietro in Perugia ed Alessandro Bigno componeva a Venezia le tarsie del coro di S. Michele per poi passare nel 1542 in Forlì a por mano al coro di S. Tomaso. Con tutto questo restavano ancora in Bergamo non pochi artisti peritissimi; e basterebbe l'elenco di quelli che lavorarono nel coro di S. Maria Maggiore per farsi un'idea del numero davvero grande dei coltivatori di quest'arte. Non è qui il caso di indagare come vi si sviluppasse e fiorisse in modo da far dire al Ticozzi che « Francesco Zambello fu uno dei migliori disegnatori di tarsie della celebre scuola di Bergamo. » Devesi però notare il fatto che fino dal 1450 il bergamasco Bernardino Ferrante eseguiva nella sacristia di S. Marco in Venezia delle tarsie con legni colorati artificialmente, merito che si vuole generalmente attribuire a Giovanni da Verona, benchè fiorisse mezzo secolo dopo il Ferrante, concedendo però a Fra Damiano quello di aver perfezionato tale invenzione. Eppure non so nemmeno se è proprio

a fra Damiano che si debba dare tale vanto. Quando i commissari della fabbrica di S. Maria Maggiore vollero dar principio al coro di quella basilica, fra Damiano abitava ancora in Bergamo e vi doveva essere conosciutissimo per i lavori già eseguitivi, perchè a soli sei anni di distanza da quelli famosi di Bologna. Tuttavia volendo essi « far lavorare et perfetionare uno bello, honorifico et laudabile Choro, » che volevano degno di quel tempio e della patria di tanti artisti, non badando a cure nè a spese, non ricorsero a fra Damiano, ma ad altro concittadino, a Gianfrancesco Capoferri. Ciò che dimostra essere questo artista ritenuto almeno per un degno competitore dello Zambello. D'altronde Damiano doveva essere assai più giovane di Gianfrancesco, poichè quando morì nel 1549 era ancora nel fiore dell'età. Il Capoferri morì nel 1533 e lasciò figliuoli già provetti nell'arte, i quali gli succedettero dappoi nella esecuzione dei lavori del coro. Era del resto il Capoferri perito tanto nell'arte sua che il Finocchietti non si perita a dire che in alcune parti superò nella prospettiva Giovanni da Verona e nelle figure lo stesso fra Damiano, che credette il suo maestro. Senza nulla togliere al merito di ciascuno, mi pare quindi che a rigore di logica si possa dire che fra Damiano abbia imparato l'arte dal Capoferri, piuttosto che il Capoferri, da fra Damiano, contrariamente a quanto generalmente si asserisce, senza alcuna prova in proposito.

Non si sa a chi si debba il disegno, il concetto generale del coro di S. Maria, inquantochè, anche nell'atto di allogazione del lavoro al Capoferri, che porta la data

del 7 ottobre 1522, è detto che questi doveva lavorare e far lavorare sui modelli e disegni che gli sarebbero stati comunicati. Ma, come ben osserva il Locatelli, potrebbe darsi che, essendo l'opera insigne più per gli ornamenti di tarsia che per l'architettura, nell'atto si intendesse parlare dei disegni delle tarsie, che appunto vennero forniti da pittori valentissimi, come Lorenzo Lotto ed Alessandro Bonvicino, sentito sempre il parere di altri artisti, quali Andrea Previtali e Bernardino Zenale. Ad ogni modo, ripeto anche qui col Finocchietti, se il nostro coro riuscì uno dei più bei monumenti del suo genere nel secolo XVI, non fu tanto per la squisita ed elegante semplicità della sua parte architettonica, quanto per la finezza e per le difficoltà superate nella tarsia.

Il coro di S. Maria si può ritenere composto di due parti. La prima ha la forma di un perfetto semicerchio diviso da lesene in ventitre stalli, i cui dossali sono formati da trentacinque quadri in tarsia. L'ordine è semplicissimo, terminato da una cornice ricorrente intagliata. Ma tutto il merito sta nella decorazione in xilotarsia, poichè oltre al quadro che forma, si può dire, il campo principale, una specie d'ornati, di squisitissimo disegno e di perfettissima esecuzione, contorna il quadro con un effetto grandissimo nella sua semplicità. Dal *liber fabricæ chori et reformationis facte* si rileva che col Capodiferro era stato assunto per l'esecuzione di questo lavoro anche Giovanni Belli di Pon-

teranica, il quale per altro non fu che un collaboratore sotto le dipendenze dell'assuntore principale, cui era lasciata la prima e più importante parte nella esecuzione e la intera responsabilità della riuscita dell'opera. Il Belli era certamente un artista di valore e sotto la direzione del Capodiferro eseguì lavori che possono venire confusi con quelli del maestro. È difficile perciò stabilire quali sono le parti eseguite dall'uno o dall'altro. Il Tassi riferisce che nello scorso secolo qualche ignorante dell'arte della xilotarsia suggerì di lavare con certi liquidi le tarsie che avevano sofferto; per cui alcune vennero completamente rovinate. Due di esse furono, si può dire, rifatte verso il 1780 da Giacomo Caniana, ma questo coscienzioso artista dichiarò che riteneva impossibile restaurare le altre senza i disegni originali, perchè le lavature avevano distrutto specialmente le muscolature delle figure. Oggi alcune di quelle tarsie si giudicano notevolmente inferiori alle altre; ma chi potrebbe dire se questa inferiorità (che più di tutto si avverte nelle figure) sia effetto dell'imprudente operazione subita, oppure della mano

che le eseguì? Dalle lunghe annotazioni del *liber fabricæ* consta che il Lotto disegnò almeno 19 di questi quadri, di alcuni dei quali è anche indicato il soggetto, come nei seguenti: 1° La creazione - 2° L'uccisione di Abele - 3° La trasgressione del precetto - 4° Adamo che insegna la preghiera - 5° La prevaricazione - 6° Il sacrificio di Abele e Caino - 7° L'ubriachezza di Noè - 8° Giuseppe venduto - 9° Il sacrificio d'Isacco - 10° Annone incestuoso - 11° Susanna - 12° La legge data a Mosè - 13° Sansone e Dalila - 14° Giona - 15° Il serpente di bronzo. Tutti questi disegni il Lotto li fornì prima che morisse il Capodiferro, e si potrebbe credere che venissero resi in tarsia da quest'ultimo direttamente o sotto la sua direzione; ma certamente qualcuno venne eseguito anche da altri, ed assai più tardi. Così Zinino figlio di Francesco Capodiferro nel 1549 eseguì due quadri che non possono essere che fra i predetti. Ad ogni modo sul 1° e sul 9° quadro a sinistra dell'emiciclo trovasi la indicazione:

Opus io: Fran. D. Cap. Ferr. Berg.; per cui è certo che questi almeno sono opera del Capodiferro.

I sedili di questa parte del coro sono eseguiti in noce ed inferiormente gli scomparti sono oggi formati da mensole che chiudono una tarsia a chiaro scuro. Non credo che la massima parte di queste mensole sieno le originarie: alcune sembrano troppo semplici rispetto alle altre per poterle giudicare tali, ed altre sono intagliate con figure ornamentali. Dalle notazioni

del *liber fabricæ* si rileva che nel 1525 Pietro da Basso fornì un cane ed un mostro marino, ed io credo che questi pezzi tagliati in noce sieno stati sostituiti dalle mensole presenti. Non sono questi per altro i soli pezzi rifatti. Le parti terminali del semicerchio, che costituiscono i sedili dei celebranti, oggi sono scompartite da colonne di noce scannellate. Queste furono certo sostituite ad altre. Fra le notazioni troviamo che nel 1524 Paolino da Treviglio aveva lavorato quattro colonne di mezzana grandezza ed a commesso. Oggi non si vedono colonne a commesso, le quali non possono aver trovato posto che ove oggi stanno le suddette colonne scannellate, che del resto non consonano interamente colla ricchezza e coll'indole del lavoro.

Le tarsie fra le mensole alla base dei sedili sono a figure di maggiori dimensioni delle altre, e rappresentano allegorie e storie bellissime per disegno, per massa, per vigoria e largo penneggiare e per il vivace effetto del chiaroscuro. Si staccano però assai dalle tarsie superiori, sicchè potrebbe darsi benissimo che fossero queste state eseguite sui disegni del Bonvicino.

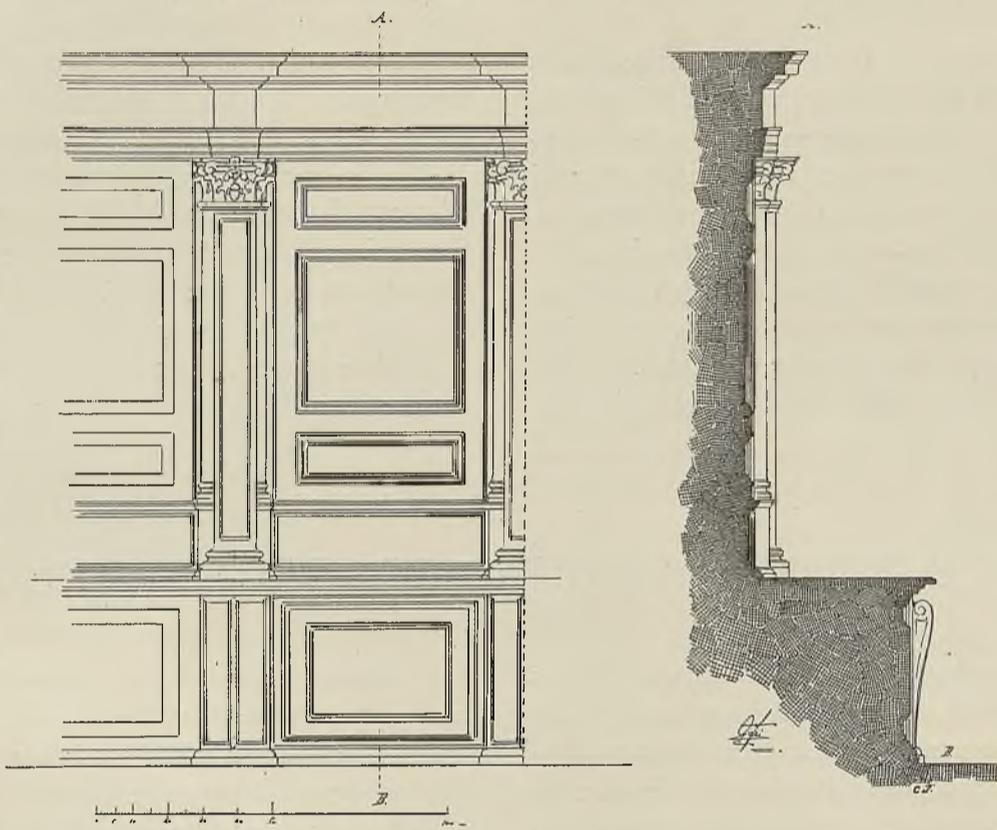


Fig. 126. Schema geometrico degli stalli nel Coro di S. Maria Maggiore in Bergamo.

La seconda parte esteriore, che forma il presbiterio, si stacca dalla prima per eleganza di linee e per un certo fare più svelto e decorativo. È costituita da ventisei stalli con spalliera arcuata, sorretta da svelte colonnine e lesene intagliate, sormontate da ricca cimasa pure intagliata. È un assieme di intagli e di tarsie di rara esecuzione, ove gli arabeschi con figure di putti e di angeli, gli emblemi, i trofei, le maschere denotano gusto singolare e vario. Ma dove verificasi il maggior pregio è nella fronte anteriore, in cui ammiransi quattro grandi quadri, due a destra e due a sinistra, rappresentanti: Giuditta ed Oloferne - Davide e Golia - L'entrata nell'arca - Il passaggio del Mar Rosso. È in queste tarsie che splendono la potenza della composizione del Lotto e la maestria del Capodiferro. Sembrano veri dipinti, in cui furono superate le difficoltà più grandi, come quella di ottenere lo stupendo effetto dei riflessi di luna attraverso ai rami, nel quadro della Giuditta.

Non tutta questa parte del coro è dello stesso merito, né tutta è dovuta al Capoferri ed al Belli, poiché fu l'ultima costruita e vi lavorarono diversi artisti contemporaneamente, ai quali erano per altro affidate le parti di minore importanza, sempre sotto la direzione del maestro. Così Pietro Maffei scolpì nel 1526 quegli animali capricciosi e fantastici che formano la divisione degli stalli sul presbitero, e forse sono sue anche le cimase intagliate a grifi ed animali bizzarri, che presentano la stessa mano nella esecuzione. Così, quasi nello stesso tempo, Gio. An-

tonio da Soresina formò le colonnette di olmo e bosso che sostengono le arcate della fronte principale. Morti il Capoferri ed il Belli i lavori vennero, a quanto pare, affidati ad Alessandro e Jacopino, figli di quest'ultimo, i quali vi lavorarono poco tempo però, e forse per condurre a termine le sole opere in corso. Dalle notazioni del *liber fabrica* si rileva che non pochi furono i pittori che fornirono i disegni per le opere di questa parte del coro: fra gli altri Domenico di Albano, Giacomo di Albino e Lucano da Imola. Vi si legge anche quello di Giacomo de' Scipioni, ma pare che a questo più che discreto pittore fossero affidate le verniciature. Oh, gli artisti d'un tempo non sdegnavano le operazioni che oggi si affidano a garzoni!

I lavori più importanti del coro pare fossero pressoché compiuti nel 1533, non rimanendo da finire altro che le parti accessorie. Ciò io desumerei dal fatto che le poche notazioni degli anni successivi si riducono a cose di lieve entità, come la costruzione del *Bancho che va posto ne la capela*, fatto da Paolo da Pesaro, sopra disegno di Filippo de' Zanchi. Tuttavia nel 1553 Alessandro e Jacopino Belli appajono nelle notazioni del *liber chori*, e pare compissero il bancale a destra del coro, nel quale leggesi sopra il termine: *Alex. Bellus perfecit*, e in una targhetta sottoposta anche la data 1555.

Della gran croce, che sta sopra la porta della fronte, e di altre opere di secondaria importanza mi riservo di parlare in un'altra occasione.

ING. E. FORNONI.

LXXIII.

IMPOSTE IN LEGNO DELLA PRIMA METÀ DEL SECOLO XV IN PAVIA

— Tav. 60. Dettaglio 71. Fig. 127. —



Non v'ha opera esterna di una fabbrica, la quale si presti a rivelarne la magnificenza interna meglio del serramento di porta in bronzo o in legname. Anche l'occhio profano o preoccupato finisce col posare su lavori di tanto facile accesso, ed è per questo ch'essi sono più che mai soggetti al bersaglio della critica ed esigono dall'autore maturità e finezza di concetto e di esecuzione.

Lasciamo il bronzo per ora e fermiamoci al legname, materia che offre disgraziatamente troppo facile presa alla edacità delle intemperie. Tal genere di lavoro, per lo più largamente condotto ad intaglio nel secolo XIV e nel seguente, giunse a noi (se pur giunse) in uno stato così deplorevole, da determinarci, potendo, ad affrettarne una illustrazione, per quanto possibile, esatta.

Ecco il partito comunemente adottato in quell'epoca.

Una larga fascia a fogliame circonda per tre lati il rettangolo del vano di porta e si imbase al lato inferiore sopra uno zoccolo liscio o decorato a comparti. Il campo racchiuso da questa specie di cornice è poi suddiviso in quadri mediante una graticola a cordoni, ed ogni quadro porta un rosone più o meno elegante.

Questo un partito alquanto monotono; tuttavia il soggetto si trattava con vaghezza d'insieme se non con squisitezza di fattura. Ed invero quello che nel complesso succede ed impone, analizzato nel dettaglio lascia alquanto a desiderare: al contrario di molte opere dei secoli posteriori, le quali, fatte colla pazienza di un miniatore anacoreta, nel

loro insieme presentano un aggroviglio, un tritume, che oscurano il concetto al riguardante.

In questi ultimi tempi, in grazia di buoni studi sull'antico, si arrivò a persuadersi che l'*insieme* è quasi tutto, ed il paziente dettaglio senza l'*insieme* è quasi nulla.

Padova presenta vari esempi di questi serramenti applicati tutti a ingressi di edificii sacri. Offriamo per primo il più malconcio dai secoli, intagliato in larice e chiudente la porta meridionale della chiesa degli Eremitani.

Di esso esiste per intiero la grande fascia perimetrale, alle cui origini manca il vaso, dal quale si diparte ordinariamente il meandro. — Detta fascia appoggia sopra un alto ed elegante zoccolo decorato a semicircoli intrecciati, con trilobi e rose a tre foglie negli interstizi. Un rude tavolo, sistemato a traverse, rimpiazza le perdute formelle quadrate, ed unico indizio della loro passata esistenza sono gli esadri d'imposta, a distanze regolari, nella cordonata interna del fascione, essi pure in parte distrutti da qualche falegname ignorante, che tentò perderne le vestigia coll'intagliarli a cordone.

L'esame della porta ingenera il dubbio che fosse formata con porzioni di un'altra più grande, sia dal vedere le spire del cordone esterno invertite ad altezze disuguali, sia dal considerare la brusca interruzione del meandro alla nascita e le non simmetriche girate ai canti. Però, osservando che la porta è su per giù della stessa epoca della parte architettonica che la inquadra, e che il suo imbasamento deve es-

sere originale, perchè accomodato alle ricorrenze delle basi degli stipiti, si deve concludere che non sia opera frammentaria. Ad ogni modo, questo che si presenta disegnato, è un resto di qualche importanza per la larghezza del concetto e della forma.

Quanto alla parte in pietra, abbiamo due pilastri con capitelli rozzamente scolpiti, fiancheggiati da due fascie a squarcio, le quali in dodici riparti esprimono con una figurina il fatto più saliente pel campagnolo in ciascun mese dell'anno. Nella lunga formella del pilastro si nota il partito del vaso, nel quale pianta un'asta intorno a cui si avvolgono due meandri simmetrici sormontati da una figura. Questa sarà probabilmente la ragione che ha determinato l'intagliatore a sopprimere il vaso, per non ripetere cioè il motivo dello scalpellino.

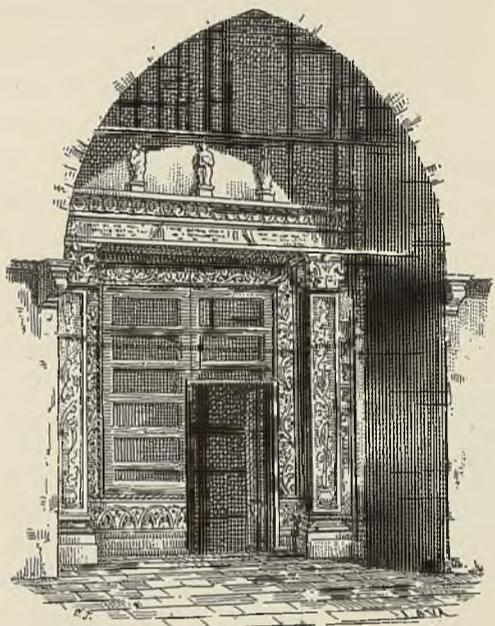


Fig. 127. Porta laterale della chiesa degli Eremitani in Padova.

Detti pilastri portano una cornice architravata, la quale in un guscione di coronamento presenta un seguito di medaglioni con busti di santi eremiti, mentre nel fascione sottoposto sono tre cartelli con due putti adagiati lateralmente.

Nel cartello a sinistra v'ha la citazione di un salmo; in quello di mezzo si leggono le parole: PORTA : MERIDIONALIS : NON APERIETVR : VSQ3 : AD CALOREM : SOLIS : ; nel terzo invece si legge : HOC : OP : DNA : ANGES. : DCA : ALBA : FIERI : FECIT : PAIA : S^ : M : CCCC : XXXXII :

Il tutto è sormontato da tre rozze statuine sopra dadi altrettanto rozzi.

Un altro serramento di porta, pure in larice, del quale diamo lo schizzo nella sua integrità, è quello di S. Maria del Carmine, certamente della stessa epoca del già descritto.

In questo, il fascione a meandri si estolle da un vaso

inferiore di forma primitiva, ed in luogo di alzarsi libero si aggira intorno ad un'asta nodosa, che pianta nel vaso stesso. Evidentemente la porta apparteneva ad un edificio preesistente alla chiesa attuale; basti il notare come sulla decorazione architettonica di questo ingresso principale è scolpito il millesimo MDCCXXXVII, e che il cordone, limite esterno del fascione, è affatto nascosto nel battente in pietra del foro medesimo. Le formelle, specialmente nella parte inferiore, perchè guaste furono rifatte senza molto badare al carattere dell'intaglio. Ad ogni intersezione dei cordoni abbiamo una borchia rotonda sagomata, e nella formella estrema angolare superiore di ogni partita si vede una sigla di qualche religiosa confraternita, come sta espressa nel disegno d'insieme della Tav. 60.

Nelle sessanta formelle quadrate predominano due tipi fondamentali di rosone: quello a quattro grandi foglie in croce con otto foglie minori abbinata ed intercalate, e quello a quattro grandi foglie che si inseguono da destra a sinistra coll'apice arrovesciato verso gli angoli del riquadro. — Tanto nell'uno quanto nell'altro tipo il bottone centrale è circondato da una rosetta di foglie minori, per lo più inscritte in due quadrati per angolo, di lato differente.

Non badando alle rose di recente fattura, per quanto le antiche siano guaste dal tempo e deturpate da reiterate sovrapposizioni di colore, rivelano una perizia di modellazione non ordinaria.

Il battente superiore dell'imposta è formato da una fascia trasversale divisa in comparti adagiati, ornati come dallo schizzo di insieme, ma tutti rifatti. Lo zoccolo, a differenza di quello dell'altro serramento, è bassissimo e disadorno.

Nei fascioni di entrambi i serramenti esaminati, manca la flessuosità nella girata della nervatura principale e la ragionevolezza in talune attaccature, indizio di scalpello poco educato; ma tali mende sono bene compensate, specialmente nella porta degli Eremitani, dal getto disinvolto dei fogliami e dalle aggraziate risvolte dei loro margini.

La porta degli Eremitani ha una proporzione assai tozza, perchè misura m. 2,82 di larghezza per m. 3,84 di altezza. Slanciata invece è quella dei Carmini, alta m. 5,26 e larga m. 3,40.

Una tavola di dettagli offre il parallelo tra porzione dei fascioni delle due differenti porte, in iscala metà del vero, e presenta i due tipi diversi di rosone predominanti nel comparto del serramento dei Carmini.

Le indagini fatte allo scopo di rintracciare l'autore di siffatti lavori, il quale con ogni probabilità deve essere sempre lo stesso, non approdarono ad alcun risultato. Non ci resta che a deplorare l'azione del tempo su queste pregevoli opere artistiche, le quali pur bastano a mostrare ancora come nel decimoquinto secolo Padova non mancasse di intagliatori valenti.

B. LAVA.



LXXIV.

PILE DELL'ACQUA SANTA NELLA CERTOSA DI PAVIA

— Dettaglio 72. Fig. 128. —

Le due pile dell'acqua santa all'ingresso della chiesa della Certosa di Pavia danno l'idea di quanto fosse capace dal punto di vista della invenzione

l'artista del cinquecento inoltrato. Costretto dal gusto del tempo suo, dalla innata inclinazione a creare tipi e forme nuove, che fossero ispirate al classicismo, egli si trovava in aperta soluzione di continuità colla lenta e coordinata precedente creazione delle età del medioevo e del rinascimento. Ed invero il primo rinascimento ebbe concetti ben diversi dall'altro e tardo rinascimento: in quello la tradizione medievale non era abbandonata del tutto, ma solo trasformata. Nel secondo era respinto persino il primo rinascimento; non si vedeva l'arte che cogli occhiali del classicismo di Michelangiolo e di Raffaello.

Queste pile dell'acqua santa, tutte di sagome e modanature pseudo classiche, son ben la prova di quel nuovo indirizzo dell'arte decorativa.

Sfogato il rammarico per l'interrotta natural figliazione dell'arte, osserviamo le nostre pile senza preconetto.

Sopra uno zoccolo o piedestallo quadrangolare si erge il piede della pila, che ha la forma di un vaso ornato nel peduccio di fogliami e nella pancia di teste di cherubini, che risaltano sull'intarsio di quadrifogli e pallottole nere. Il coperchio di questo vaso è semplice, come semplici le modanature del suo orlo, però, figura arricchito di quattro grosse volute, corrispondenti superiormente alle quattro teste di cherubini.

Pur troppo queste volute sono pesanti e pesante il fogliame che le adorna. Scopo loro, ad ogni modo, è il collegamento del piede (a forma di vaso) colla vasca del-

l'acqua santa. Questa è di poca profondità (20 cent. esternamente, 15 internamente) in confronto al suo diametro che è di 78 centimetri.

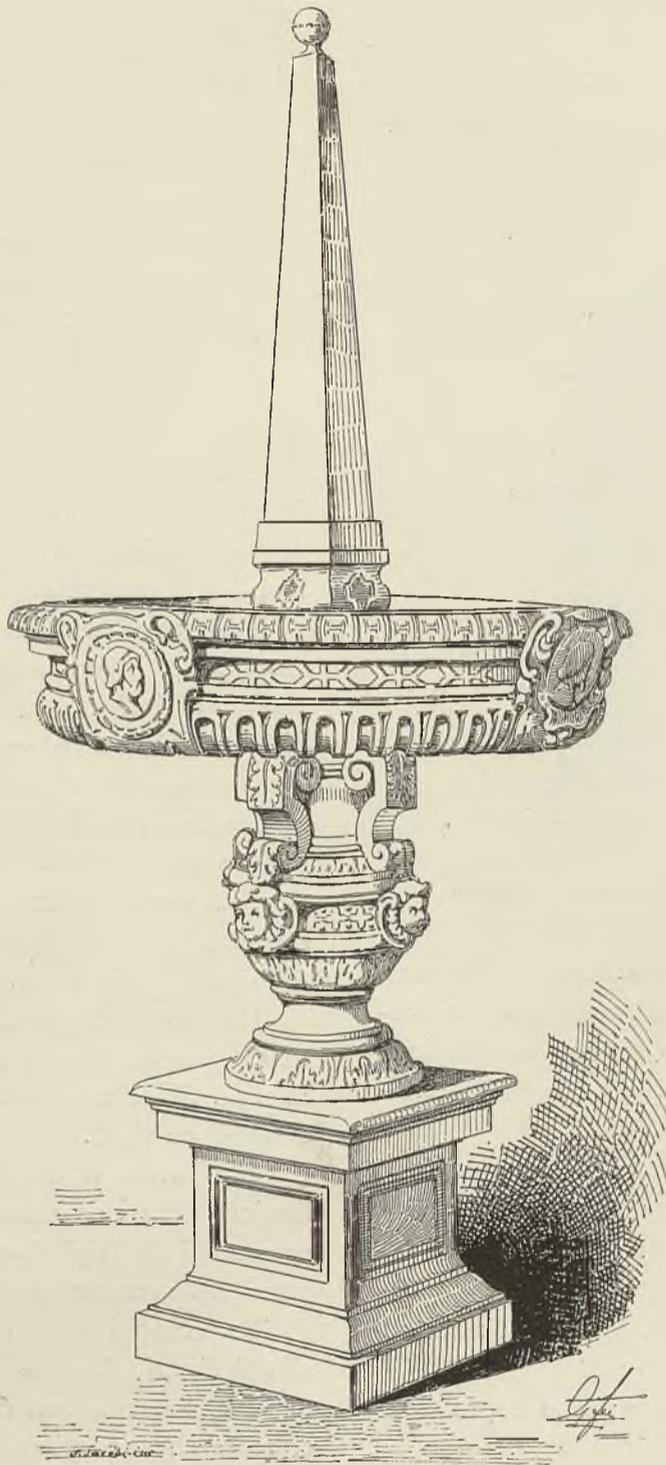


Fig. 128. Pila dell'acqua santa nella Certosa di Pavia.

La sua decorazione è semplice; inferiormente è ripartita da una serie di scanalature, poi la cinge un toro o cordone rilevatissimo, sopra il quale, ma più addentro, corre una fascia di ornati in marmi bianchi e neri; una zona liscia torna a protendersi innanzi e porta l'orlo del vaso ripartito da squadrature alla greca. Quattro medaglioni rompono opportunamente ad equa distanza le linee esterne di questa vasca.

In cartocci ornati di bische abbiamo nella pila di sinistra i busti di Gian Galeazzo e Caterina Visconti, la scena di Mosè che fa scaturir l'acqua dalla rupe e il battesimo di Cristo; nell'altra pila, ancora i busti di Gian Galeazzo e di Caterina ed i busti del Redentore e della Vergine Maria.

Poi dal centro della vasca si innalza sopra uno zoccolo di marmi bianco, nero e roseo un piccolo obelisco di Sienite con una base di rame ed il coronamento di una palla di marmo nero.

La pila è alta un metro e 20 centimetri, la piramide 90 centimetri.

Il carattere decorativo dei fogliami, delle sagome, dei cartocci, delle teste di cherubino ci porta all'epoca ed allo stile del Pellegrini e, data l'assoluta interruzione del legame coll'arte del periodo precedente nella ispirazione stilistica, dato il tema poco frequente della pila dell'acqua santa, si può con-

venire che l'artista decoratore riuscì a fare opere che rispondono allo scopo, e si distinguono per l'unità dell'insieme.

G. C.

INDICI DELL' ANNO SECONDO

1892-93

I.

TESTO

	Pagina		Pagina
Lettera agli Editori. <i>C. Bontò</i>	3	Barella dipinta da F. Lippi nella Resurrezione di Drusiana in	
Il Portone del Vestibolo nella Certosa di Pavia. <i>A. Melani</i>	4	S. Maria Novella di Firenze	54
La prospettiva parallela nel disegno delle arti industriali. <i>B. Lava</i> 6, 25, 33 16, 51		Decorazioni murali dei secoli XIV e XV nel Veneto. <i>G. Stella</i>	55
Il dossale e la croce di S. Giovanni in Firenze. <i>G. Carocci</i>	8, 16	Coppe e Bicchieri del secolo XVI. <i>G. M. Urbani de Gheltof</i>	57
Ancona nella sagrestia della chiesa dei Frari in Venezia. <i>N. Barozzi</i>	10	La base del <i>Perseo</i> di Benvenuto Cellini. <i>G. Carrocci</i>	58
Letto del sec. XVI nel Museo artistico municipale di Milano. <i>A. M.</i>	11	Mobili nella Pinacoteca e nel Palazzo Mansi a Lucca	59
Libri vecchi e nuovi per le scuole e per le officine	12, 28	Vetrate con lastre legate a piombo nel palazzo Da Mula a Venezia. <i>A. Breda</i>	60
Porta meridionale di S. Maria Maggiore in Bergamo. <i>E. Fornoni</i>	13	Panche e spalliere intorno alla Sala detta l' <i>Albergo</i> nella Scuola di S. Rocco a Venezia. <i>G. Stella</i>	61
Alcuni bronzi della raccolta Carrand nel Museo nazionale di Firenze. <i>G. C.</i>	14	Imposte e porte del cinquecento	64
Terrecotte antiche nel Museo Kircheriano di Roma	15	Base triangolare figurata ora nel Museo archeologico di Milano. <i>G. Carotti</i>	65
Attaccapanni nel Museo artistico municipale di Milano. <i>A. M.</i>	17	Croce di pietra nel sagrato della chiesa degli Eremitani in Padova. <i>B. Lava</i>	66
Nicchietta per le ampolle nella Chiesa di S. Sebastiano a Venezia. <i>Urbani de Gheltof</i>	19	Campioni di stoffe italiane del Rinascimento e persiane. <i>A. Melani</i>	66
Ferri della Valle d'Aosta dei secoli XV e XVI. <i>A. Melani</i>	19	Un fregio del 1178. <i>L. Chirtani</i>	67
Monumento a Lancino Curzio, ora nel Museo archeologico di Milano. <i>G. Carotti</i>	21	Candelabri di Annibale Fontana nella Certosa di Pavia. <i>G. Carotti</i>	69
Mosaici nel Mausoleo di Galla Placidia in Ravenna. <i>V. Muzio</i>	23	Una volta dipinta da Gaudenzio Ferrari in S. Maria delle Grazie a Varallo. <i>A. Melani</i>	71
Il Museo artistico industriale di Roma. <i>R. Erculei</i>	24	Fregi su fondo nero nel lavabo della sagrestia meridionale della Certosa di Pavia. <i>G. C.</i>	72
Ringhiera di bronzo nei pulpiti di S. Maria Maggiore in Bergamo	27	Villa Madama. <i>R. Erculei</i>	73, 82
Notizia necrologica su Gaetano Filangieri, Principe di Satriano	28	Alcune opere di oreficeria nella Cattedrale di Lucca	75
Alcune osservazioni sui lavori in ferro. <i>A. Melani</i>	29	Andrea Brustolon. <i>A. Melani</i>	77, 86
Vólte dipinte nella Certosa di Pavia	31	Alcuni Reliquiari del secolo XV in Bologna. <i>A. Rubbiani</i>	80
Cornicetta del XV secolo nel Museo artistico municipale di Milano. <i>A. M.</i>	32	Il pulpito del refettorio nella Certosa di Pavia. <i>G. Carotti</i>	81
Due pilastri del Rinascimento nel Museo civico di Padova. <i>B. L.</i>	35	Mensoletta di marmo nel Museo della Certosa di Pavia. <i>G. C.</i>	83
Le Scuole d'arte industriale e le Scuole professionali giudicate all'Esposizione nazionale di Palermo. <i>S. Romano</i>	35	Balaustrata innanzi all'altare maggiore nella Certosa di Pavia. <i>G. C.</i>	84
Graffiti padovani del secolo XVI. <i>B. Lava</i>	37	Una croce del 1392 in S. Maria Maggiore di Bergamo. <i>E. Fornoni</i>	85
Le vetrate dipinte nella Biblioteca Laurenziana di Firenze. <i>G. Lavezzari</i>	38	Bassorilievo decorativo con due figure nella Certosa di Pavia. <i>G. Carotti</i>	88
Una panca del secolo XVI nella Chiesa di S. Michele in Murano. <i>G. Stella</i>	39	Stucchi e intarsi in marmo bianco bizantini in S. Vitale di Ravenna. <i>V. Muzio</i>	88
La figura nell'ornamento. <i>L. Chirtani</i>	40	Il colore nelle arti decorative. <i>A. Melani</i>	90
Monumento sepolcrale dei Torriani in S. Fermo di Verona. <i>L. C.</i>	42	Una piccola cornice del Rinascimento nel Museo Civico di Padova. <i>B. Lava</i>	92
Un vaso ed un vassoio del secolo XVI	44	Capitelli, vasi e candelabri romani. <i>L. Chirtani</i>	93
Nimbi di Santi in alcuni dipinti del secolo XVI	44	Una volta nella Certosa di Pavia. <i>A. Melani</i>	95
Stipo nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano. <i>L. Chirtani</i>	45	Gli stalli nel coro di S. Maria Maggiore in Bergamo. <i>E. Fornoni</i>	96
Stoffe dipinte negli affreschi del palazzo Schifanoia a Ferrara. <i>A. Melani</i>	47	Imposte in legno della prima metà del secolo XV in Padova. <i>B. Lava</i>	98
Due Legature Veneziane del XVI secolo. <i>A. M.</i>	48	Pile dell'acqua santa nella Certosa di Pavia. <i>G. C.</i>	100
Alcuni oggetti della Raccolta Carrand nel Museo nazionale di Firenze. <i>Guido Carrocci</i>	49		
Soffitto in una casa di Feltre	53		



II.

TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

- N. 1 - Il Portone del Vestibolo nella Certosa di Pavia.
 „ 6 - Coronamento della Porta meridionale di S. Maria Maggiore in Bergamo.
 „ 11 - Mosaici nel Mausoleo di Galla Placidia in Ravenna. Sec. V.
 „ 16 - Vólte dipinte nella certosa di Pavia. Sec. XVI.
 „ 21 - Vetrate nella Biblioteca Laurenziana di Firenze. Sec. XVI.
 „ 26 - Rilegature Veneziane nel secolo XVI.
 „ 31 - Decorazioni murali dei Secoli XIV e XV nel Veneto.
- N. 36 - Campioni di Stoffe italiane del Rinascimento e Persiane.
 „ 41-46 - Vólta dipinta da Gaudenzio Ferrari in S. Maria delle Grazie a Varallo. Sec. XVI.
 „ 51 - Stucchi negli intradossi degli archi e fascia marmorea in S. Vitale di Ravenna. Sec. VI.
 „ 56 - Vólta di una cappella nella Certosa di Pavia. Sec. XVI.

III.

TAVOLE IN ELIOTIPIA

- N. 2, 3, 4 - Il dossale e la croce di S. Giovanni in Firenze.
 „ 5 - Ancona nella sagrestia della chiesa dei Frari in Venezia.
 „ 7-8 - Bronzi della collezione Carrand nel Museo nazionale di Firenze.
 „ 9-10 - Terrecotte nel Museo Kircheriano di Roma.
 „ 12 - Monumento Curzio, ora nel Museo archeologico di Milano. Principio del Sec. XVI.
 „ 13 - Pilastrelli scolpiti dal Bambaja, ora nel Museo archeologico di Milano. Principio del Sec. XVI.
 „ 14 - Stemma, candelieri e cornice nel Museo artistico-industriale di Roma. Secolo XV.
 „ 15 - Cassa nuziale nel Museo artistico-industriale di Roma. Sec. XV.
 „ 17-18 - Serrature della collezione Pace nel Museo artistico-industriale di Roma. Sec. XVI.
 „ 19 - Cancelli del Palazzo Bagatti-Valsecchi in Milano.
 „ 20 - Pilastri del Rinascimento nel Museo civico di Padova.
 „ 22 - Fregi nel Monumento dei Torriani in S. Fermo di Verona. Sec. XVI.
 „ 23 - Fregi antichi nel Museo Lateranense a Roma.
 „ 24 - Riquadri intagliati negli stalli del Coro di S. Pietro in Perugia. Sec. XVI.
 „ 25 - Vaso di Urbino e vassoio di Pesaro nel Museo Nazionale di Firenze. Sec. XVI.
 „ 27 - Croci e candelieri della collezione Carrand nel Museo Nazionale di Firenze.
 „ 28 - Reliquiario e Paci nella detta collezione.
 „ 29 - Astucci in cuojo e cortelli nella detta collezione.
 „ 30 - Cofanetto, pettini e specchio nella detta collezione.
 „ 32-33 - Base del Perseo di Benvenuto Cellini nella Loggia della Signoria a Firenze.
 „ 34 - Cassettoni nel Palazzo Mansi e panca nella Pinacoteca di Lucca. Secolo XVI.
 „ 35 - Cassapanca, seggiole e porta bacino nel Palazzo Mansi a Lucca. Secolo XVII.
- N. 37 - Imposte della porta principale nella Cattedrale di Lucca e dettaglio di uno dei quadri. Anno 1497.
 „ 38 - Imposte della porta a destra nella cattedrale e della porta nella sagrestia di S. Frediano a Lucca. Sec. XVI.
 „ 39 - Base triangolare figurata del Museo Archeologico di Milano. Sec. XVI.
 „ 40 - Croce nel Sagrato della Chiesa degli Eremitani a Padova. Sec. XII.
 „ 42-43 - Stucchi di Giovanni da Udine nella villa Madama a Roma. Sec. XVI.
 „ 44 - Ornamento sulla veste del *Volto Santo* e Pastorale del Sec. XIV; coperta di Evangelistario del Sec. XVI nella Cattedrale di Lucca.
 „ 45 - Cancelli nella balaustrata innanzi ad un altare del Duomo di Padova. Secolo XVIII.
 „ 47-48 - Capitelli nel palazzo dei Diamanti in Ferrara. Fine del Sec. XV.
 „ 49 - Reliquiari di S. Floriano e del Presepio nella Basilica Stefaniana. parte superiore del Reliquiario di S. Anna in Bologna. - Sec. XV.
 „ 50 - Piccola inferriata e serrature nel Museo artistico-industriale di Roma.
 „ 52 - Porte del palazzo Brancoli-Busdraghi e del palazzo Orsetti a Lucca. Secolo XVI.
 „ 53 - Roste in ferro battuto nelle porte suddette. Sec. XVI.
 „ 54 - Roste in ferro battuto nelle porte del palazzo Cenami e del Monastero delle Barbantine a Lucca. Sec. XVI.
 „ 55 - Vasi antichi romani nel Museo Vaticano.
 „ 57 - Capitelli corinzi antichi romani nel Museo delle Terme Diocleziane a Roma.
 „ 58 - Capitello composito delle terme di Caracalla e capitello ionico romano nel Museo Laterano.
 „ 59 - Ornamenti nei pilastri della Cappella del Crocifisso nella chiesa di S. Anastasia a Verona. Fine del Sec. XV.
 „ 60 - Imposte in legno della porta meridionale nella chiesa degli Eremitani e della porta principale nella chiesa dei Carmini a Padova. Prima metà del Secolo XVI.

IV.

DETTAGLI

- N. 1-2 - Letto del sec. XVI nel Museo artistico municipale di Milano.
 „ 3, 4, 5, 6 - Ancona nella Sagrestia della chiesa dei Frari a Venezia.
 „ 7-8 - Coronamento della Porta meridionale di Santa Maria Maggiore in Bergamo.
 „ 9-10 - Nicchietta per le ampole nella Chiesa di S. Sebastiano a Venezia.
 „ 11 - Attaccapanni nel Museo artistico municipale di Milano.
 „ 12 - Ferri in alcuni vecchi edifici della Valle d'Aosta.
 „ 13, 14, 15, 16 - Monumento Curzio nel Museo archeologico di Milano.
- N. 17-18 - Ringhiera di bronzo nei pulpiti di S. Maria Maggiore in Bergamo. Anno 1609.
 „ 19 - Cancelli nel palazzo Bagatti-Valsecchi a Milano.
 „ 20 - Inferriata nel palazzo Bagatti-Valsecchi a Milano.
 „ 21-22 - Cornicetta nel Museo artistico municipale di Milano. Sec. XV.
 „ 23-24 - Pilastri del Rinascimento nel Museo civico di Padova.
 „ 25, 26, 27 - Vetrate nella Biblioteca Laurenziana di Firenze.
 „ 28-29 - Panca del Secolo XVI nella chiesa di S. Michele di Murano.

- N. 30 - Nimbi di Santi in alcuni dipinti del Secolo XIV.
- " 31, 32, 33, 34 - Stipo nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano.
- " 35-36 - Stoffe dipinte nel palazzo Schifanoja a Ferrara. Secolo XV.
- " 37-38 - Soffitto nella casa Zanetelli a Feltre. Sec. XVI.
- " 39 - Barella dipinta da Filippo Lippi in una storia della Cappella Strozzi in S. Maria Novella a Firenze, terminata l'anno 1502.
- " 40 - Ornamenti di terracotta nella porta della Rocca di Cortemaggiore, ora nel Museo di Parma. Sec. XV.
- " 41 - Sportello di ferro battuto nella balastrata d'un altare nella chiesa di S. Francesco a Ferrara. Secolo XVII.
- " 42 - Vetrate con lastre legate a piombo nel Palazzo Da Mula in Venezia. Secolo XVIII.
- " 43-44-45 - Panche e spalliere nella Scuola di S. Rocco a Venezia. Sec. XVI.
- " 46 - Imposte di una porta del Rinascimento, ora nel Museo di Parma.
- " 47 - Stoffe italiane del Rinascimento.
- " 48 - Fregio intorno alla *Deposizione* dell'Antelamo nella cattedrale di Parma. Anno 1178.
- " 49-50-51 - Candelabri di Annibale Fontana nella Certosa di Pavia. Sec. XVI.
- " 52 - Fregi nel lavabo della Sagrestia meridionale della Certosa di Pavia. Secolo XVI.

- N. 53 - Cancelli di bronzo nella balastrata innanzi ad un altare del Duomo di Padova. Anno 1749.
- " 54 - Nimbi di Santi in alcuni dipinti del Sec. XIV.
- " 55 Custodia di S. Teodora in S. Giacomo Maggiore a Feltre, opera del Brustolon.
- " 56-57 - Formella del pulpito nel Refettorio della Certosa di Pavia. Fine del Secolo XV.
- " 58 - Mensoletta di marmo nel Museo della Certosa di Pavia. Fine del Sec. XV.
- " 59 - Candelabro sulla balastrata dell'altar maggiore nella Certosa di Pavia. Secolo XVII.
- " 60 - Ferramenti e serrature nei Castelli della Valle d'Aosta.
- " 61 - Croce d'argento dorato in S. Maria Maggiore a Bergamo. Anno 1392.
- " 62 - Bassorilievo decorativo del Rinascimento nella Certosa di Pavia.
- " 63-64 - Stucchi negli intradossi degli archi in S. Vitale di Ravenna. Sec. VI.
- " 65-66 - Cornice del Rinascimento nel Museo civico di Padova.
- " 67, 68, 69, 70 - Stalli nel Coro di S. Maria Maggiore a Bergamo. Sec. XVI.
- " 71 - Imposte in legno delle porte nelle chiese degli Eremitani e dei Carmini in Padova. Prima metà del Secolo XV.
- " 72 - Pila dell'acqua santa nella Certosa di Pavia. Fine del Sec. XVI.

V.

DISEGNI INTERCALATI NEL TESTO

	Pagina
Lettera iniziale tratta dalla edizione veneziana del 1497 della Divina Commedia	3
Fig. 1 - Il Portone del Vestibolo nella Certosa di Pavia	4
" 2 - Capitello nel nuovo Museo delle Terme Diocleziane in Roma	5
" 3 a 9 - 27 a 39 - 45 a 51 - 63 a 78 - La prospettiva parallela nel disegno delle arti industriali	6, 25, 33, 51
" 10 - Formella in legno dell'altare di S. Giovanni Battista nella chiesa dei Frari a Venezia	10
" 11 - Letto del secolo XVI	11
" 12 - Porta meridionale di S. Maria Maggiore in Bergamo	13
" 13 - Candeliere nella raccolta Carrand a Firenze	14
" 14 - Bronzo nella detta raccolta	14
" 15-16-21 - Terrecotte nel Museo Kircheriano	15, 16, 20
" 17 - Attaccapanni nel Museo artistico municipale di Milano	18
" 18 - Lapide di M. A. Grimani nella chiesa di S. Sebastiano a Venezia	19
" 19 - Serratura nella raccolta Carrand	20
" 20 - Picchiotto in ferro	20
" 22 - Gruppo nel Museo dell'opera del Duomo in Siena	21
" 23 - Pilastrino nel Museo archeologico di Milano	22
" 24 - Pilastrino nel Museo Civico di Torino	22
" 25 - Sezione longitudinale del Mausoleo di Galla Placidia in Ravenna	23
" 26 - Opera in legno del secolo XV nel Museo artistico industriale di Roma. Lavoro dell'Italia Superiore	25
" 40 - Veduta di uno dei pulpiti di S. Maria Maggiore in Bergamo	27
" 41 - Cartella nella Ringhiera dei pulpiti di S. Maria Maggiore in Bergamo	27
" 42 - Inferriata nel palazzo Bagatti-Valsecchi a Milano	29
" 43-44 - Balcone e Carrucola di pozzo nel palazzo Bagatti-Valsecchi a Milano	30
" 52 - Veduta di due pilastri del Rinascimento nel Civico Museo di Padova	35
" 53 - Graffiti nella facciata di una casa presso Monselice	37
" 54 - Panca nella chiesa di S. Michele di Murano	39
" 55 - Fregio nel monumento dei Torriani in Verona	40
" 56 - Altro fregio del suddetto Monumento	41
" 57 - Monumento dei Torriani in Verona	42

	Pagina
Fig. 58 - Patera nel fregio del tempio della Concordia in Roma	43
" 59 - Stipo nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano	45
" 60 - Veduta di fianco del detto stipo	46
" 61 - Cofanetto di legno nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano	46
" 62 - Avorio bizantino: l' <i>Imperatrice Eudisia</i> . Raccolta Carrand	49
" 79 - Soffitto nella casa Zanetelli a Feltre	53
" 80 - Sezione del soffitto nella suddetta casa	54
" 81-82-83 - Ornamenti di un'ancona nella chiesa di S. Zaccaria a Venezia	55, 56
" 84 a 90 - Coppe e Bicchieri del secolo XVI	57
" 91 - Resti della porta in terra cotta, già nella Rocca di Cortemaggiore, costrutta dal marchese Gianlodovico Pallavicino, ora nel Museo di Parma	58
" 92 - Sghegole nel palazzo Mansi a Lucca	59
" 93 - Armadio " " "	59
" 94 - Vetrata nel palazzo Da Mula a Venezia	60
" 95 - Panche e Spalliera nella Scuola di S. Rocco a Venezia	61
" 96 - Vaso di bronzo del Rinascimento nel Museo archeologico di Milano	63
" 97 - Imposte di porta già nel Monastero di S. Paolo a Parma, ora in quel Museo	64
" 98 - Alare di bronzo nella collezione Spitzer	65
" 99 - Croce di pietra sul sagrato della chiesa degli Eremitani in Padova	66
" 100 - <i>Deposizione della Croce</i> , bassorilievo di Benedetto Antelami	67
" 101 - Candelabro del Fontana nella Certosa di Pavia	69
" 102 - Altro Candelabro del Fontana nella detta Certosa	70
" 103 - Elsa di pugnale	70
" 104 - Cassapanca nel Museo d'antichità in Parma	71
" 105 - Altra Cassapanca nel detto Museo	72
" 106 - Stucchi di Villa Madama in Roma	73
" 107 - Parte del tempietto del Volto Santo nella Cattedrale di Lucca	75
" 108 - Formella del Rinascimento	76
" 109 - Custodia di S. Teodora in S. Giacomo Maggiore a Feltre, opera del Brustolon	77
" 110 - Cornice del Brustolon	79
" 111 - Reliquiario di S. Tomaso in S. Domenico a Bologna	80



	Pagina		Pagina
Fig. 112 - Pulpito nel Refettorio della Certosa di Pavia	81	Fig. 119-120 - Intradossi di archi in S. Vitale di Ravenna ornati	
„ 113 - Balaustrata innanzi all'altar maggiore nella Certosa		di stucchi	89
di Pavia	84	„ 121 - Cornice del Rinascimento nel Museo di Padova	92
„ 114 - Piramide sulla balaustrata nella detta Certosa	84	„ 122 - Base di candelabro antico	93
„ 115 - Croce in S. Maria Maggiore di Bergamo	85	„ 123-124-125 - Candelabri antichi	94, 95
„ 116 - Reliquiario del Brustolon	86	„ 126 - Schema geometrico degli stalli nel Coro di S. Maria	
„ 117 - Cornice del Brustolon	87	Maggiore in Bergamo	97
„ 118 - Fregio in legno di un armadio nel Museo di Parma	87	„ 127 - Porta laterale della chiesa degli Eremitani in Padova	99
		„ 128 - Pila dell'acqua santa nella Certosa di Pavia	100



PORTONE DEL VESTIBOLO NELLA CERTOSA DI PAVIA





FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI Edit.

C. JACOBI Eliot.

DOSSALE E CROCE DELL'ALTARE DI S. GIOVANNI IN FIRENZE. — SEC. XIV. E XV.
(FOT. ALINARI)





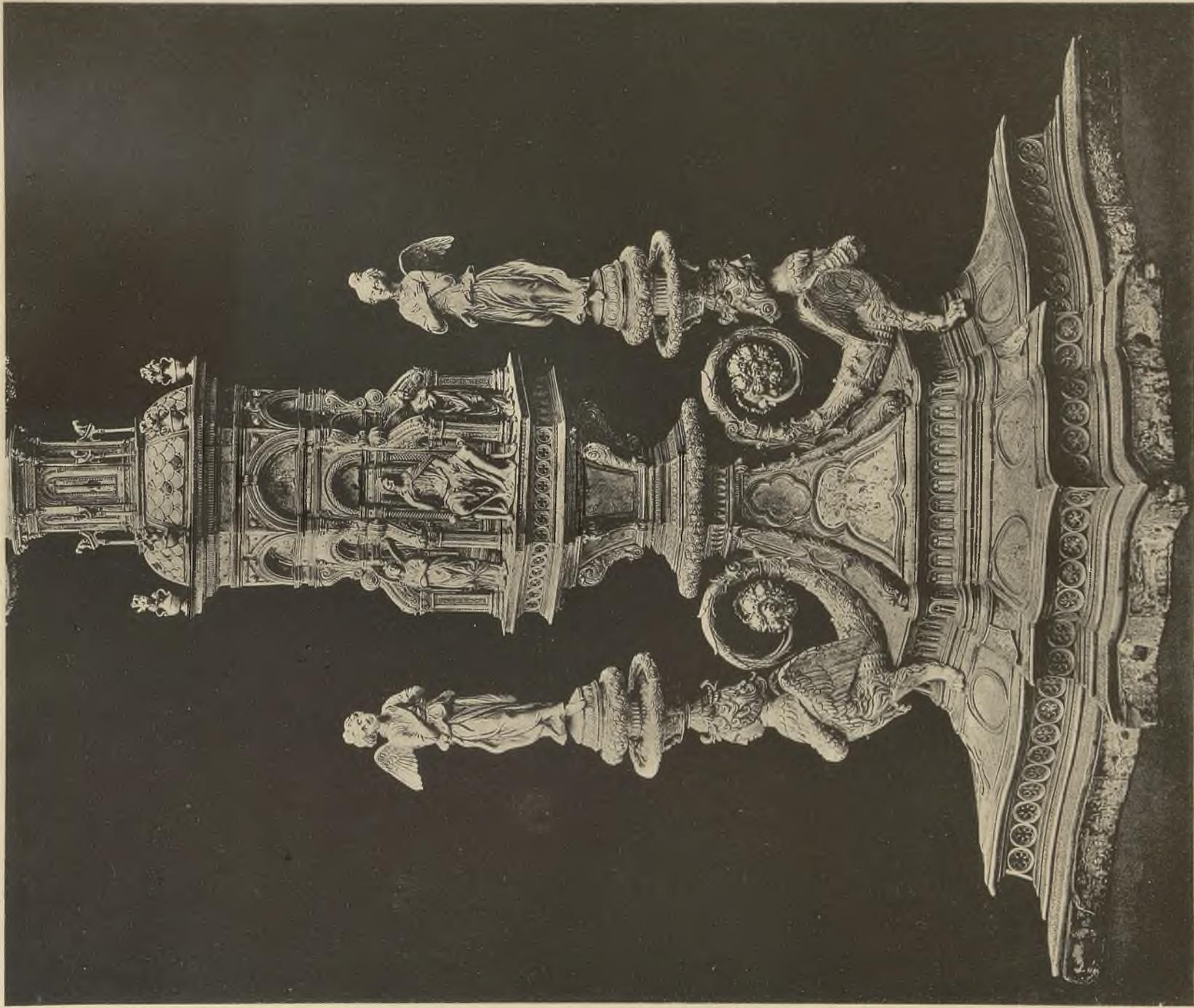
FR. CATTANEO succ. GAFFURI E GATTI EDIT.

C. JACOBI ELIOT.

PARTE CENTRALE DEL DOSSALE DI S. GIOVANNI IN FIRENZE. — SEC. XIV. E XV.

(FOT. ALINARI)

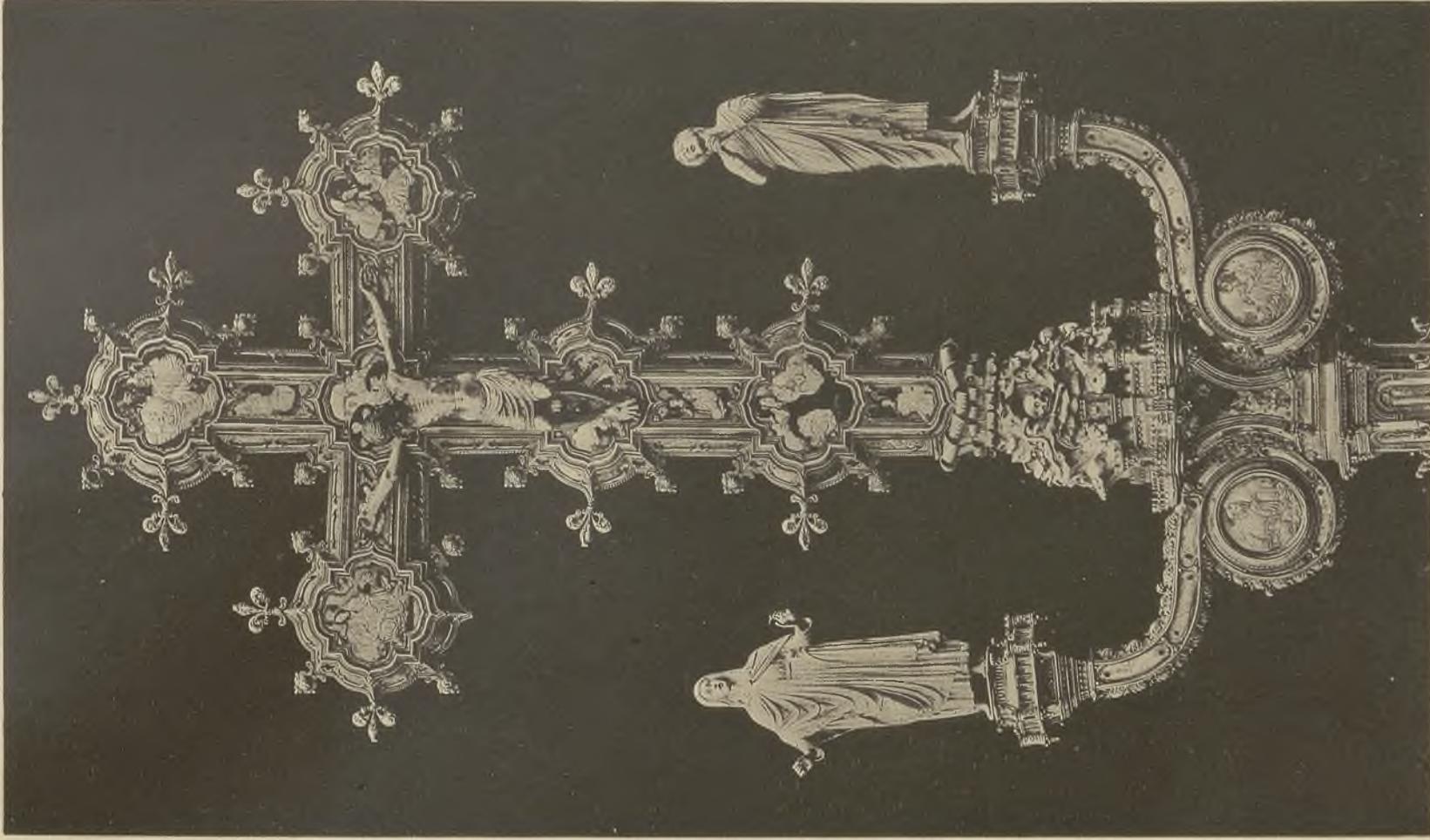




FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI Edit.

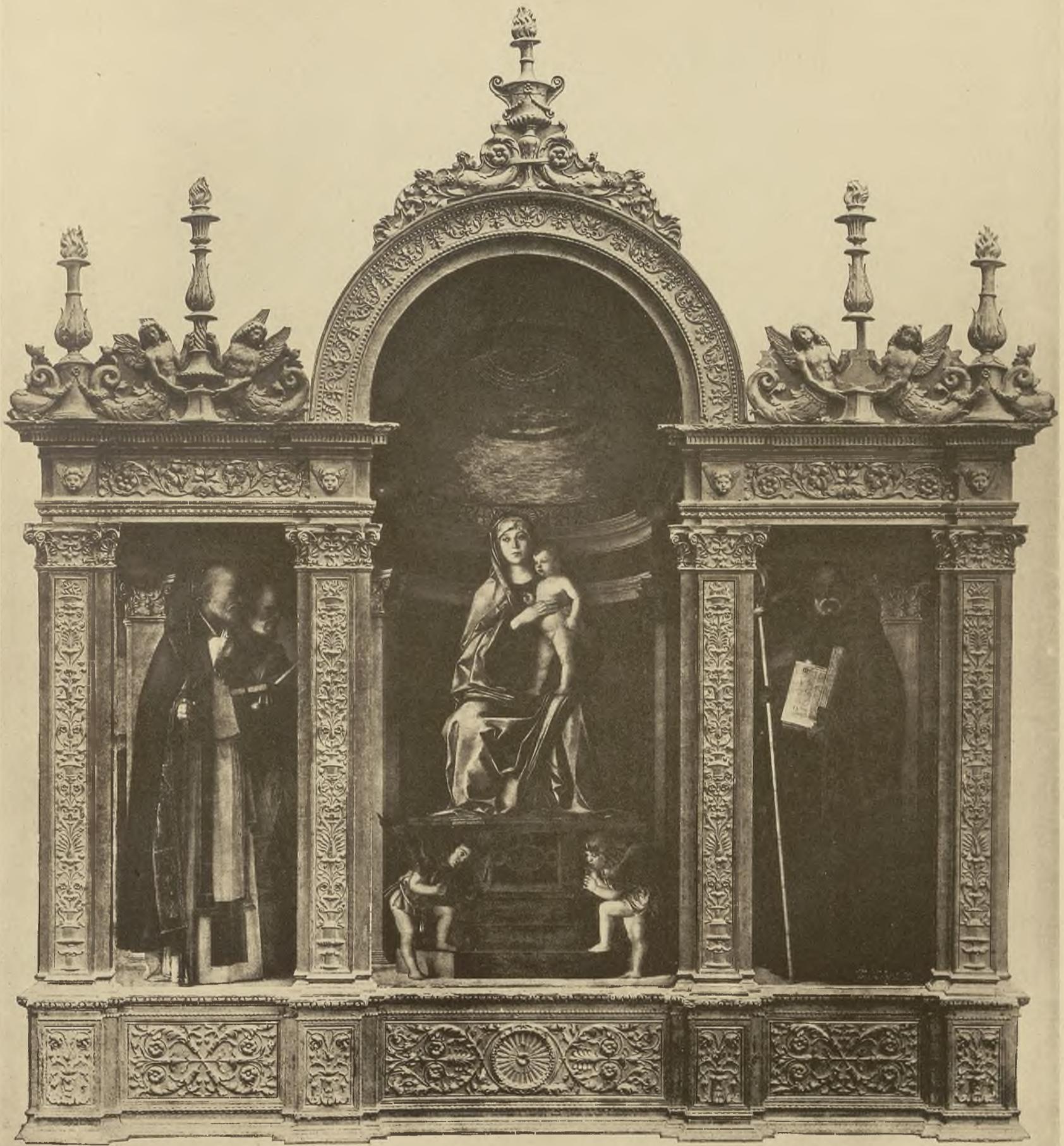
CROCE DELL'ALTARE DI S. GIOVANNI IN FIRENZE. — SEC. XV.

FOT. ALINARI



C. JACOBI Eliot.





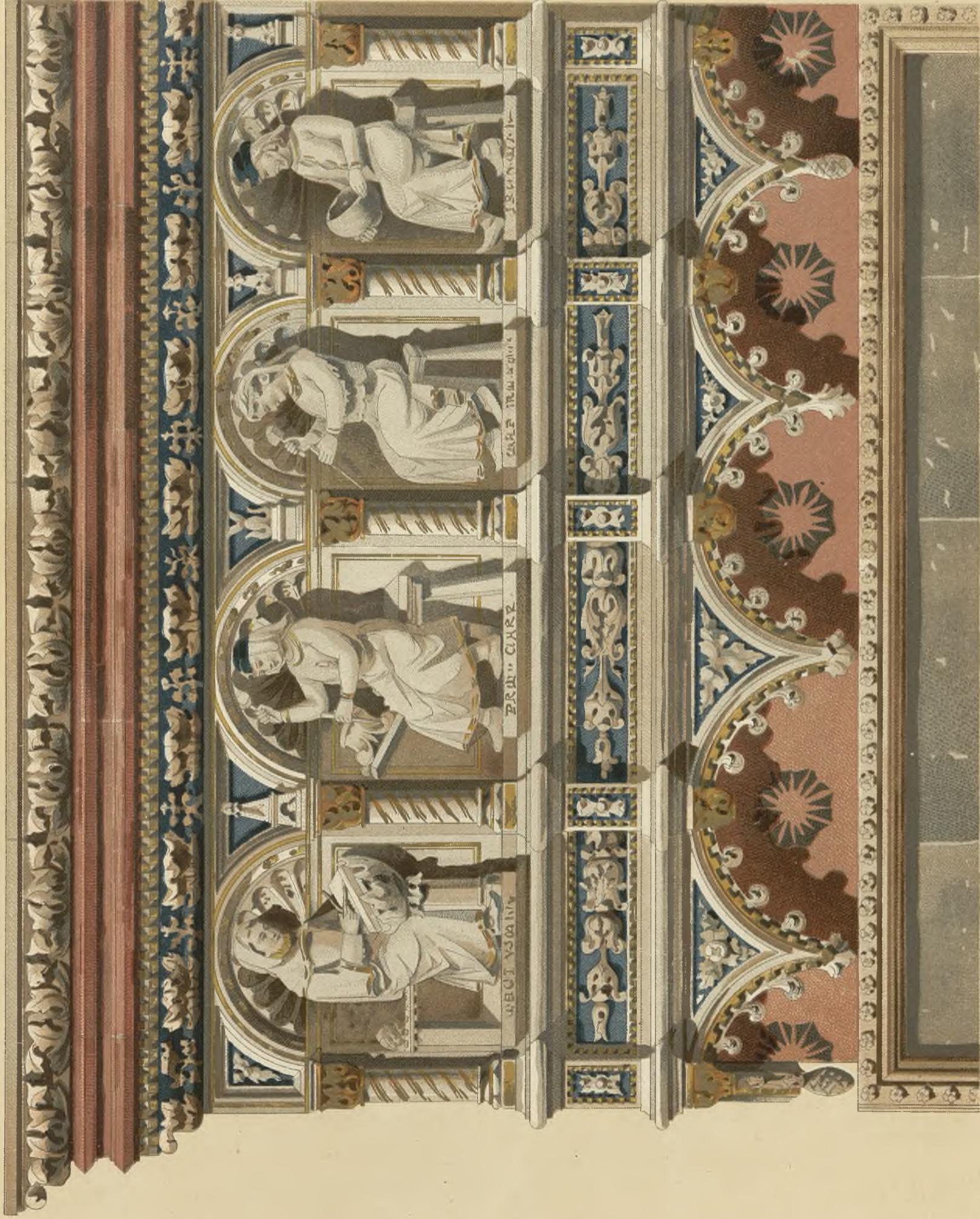
FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI Edit.

C. JACOBI Eliot.

ANCONA DI GIOVANNI BELLINI NELLA CHIESA DEI FRARI A VENEZIA. — SEC. XVI.

(FOT. NAYA)





FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI Edit.

CORONAMENTO DELLA PORTA MERIDIONALE DI SANTA MARIA MAGGIORE IN BERGAMO - SEC. XIV.

ARCH. V. MUZIO Dis.





FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.

C. JACOBI ELIOT.

BRONZI DELLA COLLEZIONE CARRAND NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE

(FOT. ALINARI)





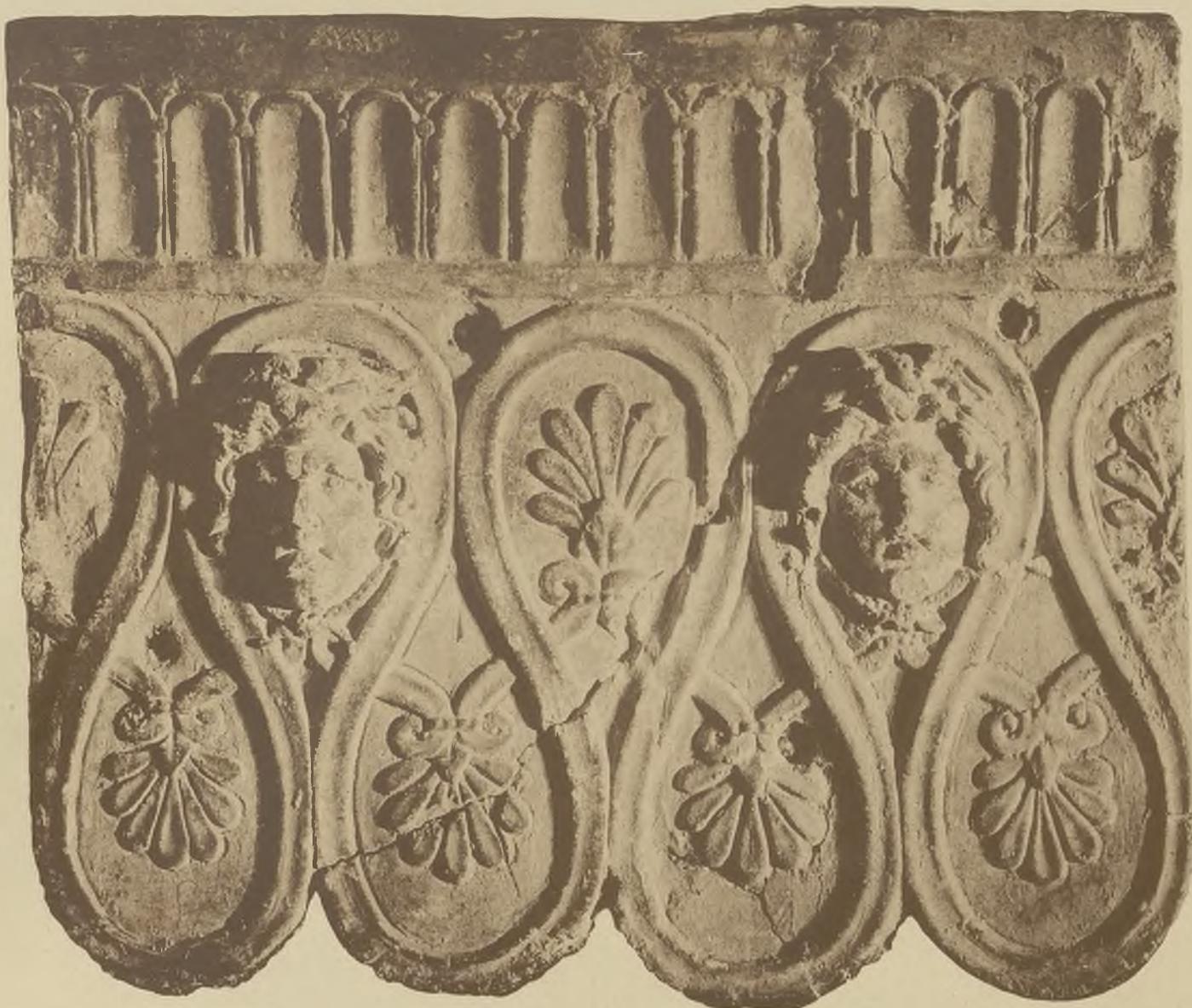
FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.

C. JACOBI ELIOT.

BRONZI DELLA COLLEZIONE CARRAND NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE

(FOT. ALINARI)





FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.

C. JACOBI ELIOT.

TERRE COTTE ANTICHE NEL MUSEO KIRCHERIANO DI ROMA

(FOT. DANESI)







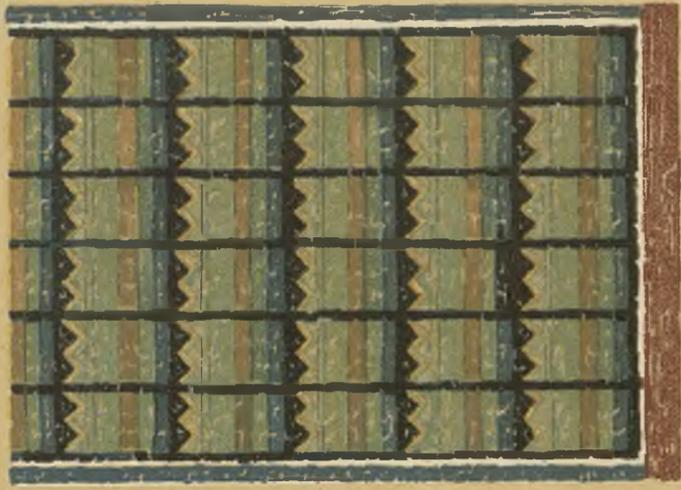
FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI Ed.T.

C. JACOBI Eliot.

TERRE COTTE ANTICHE NEL MUSEO KIRCHERIANO DI ROMA

(FOT. DANESI)





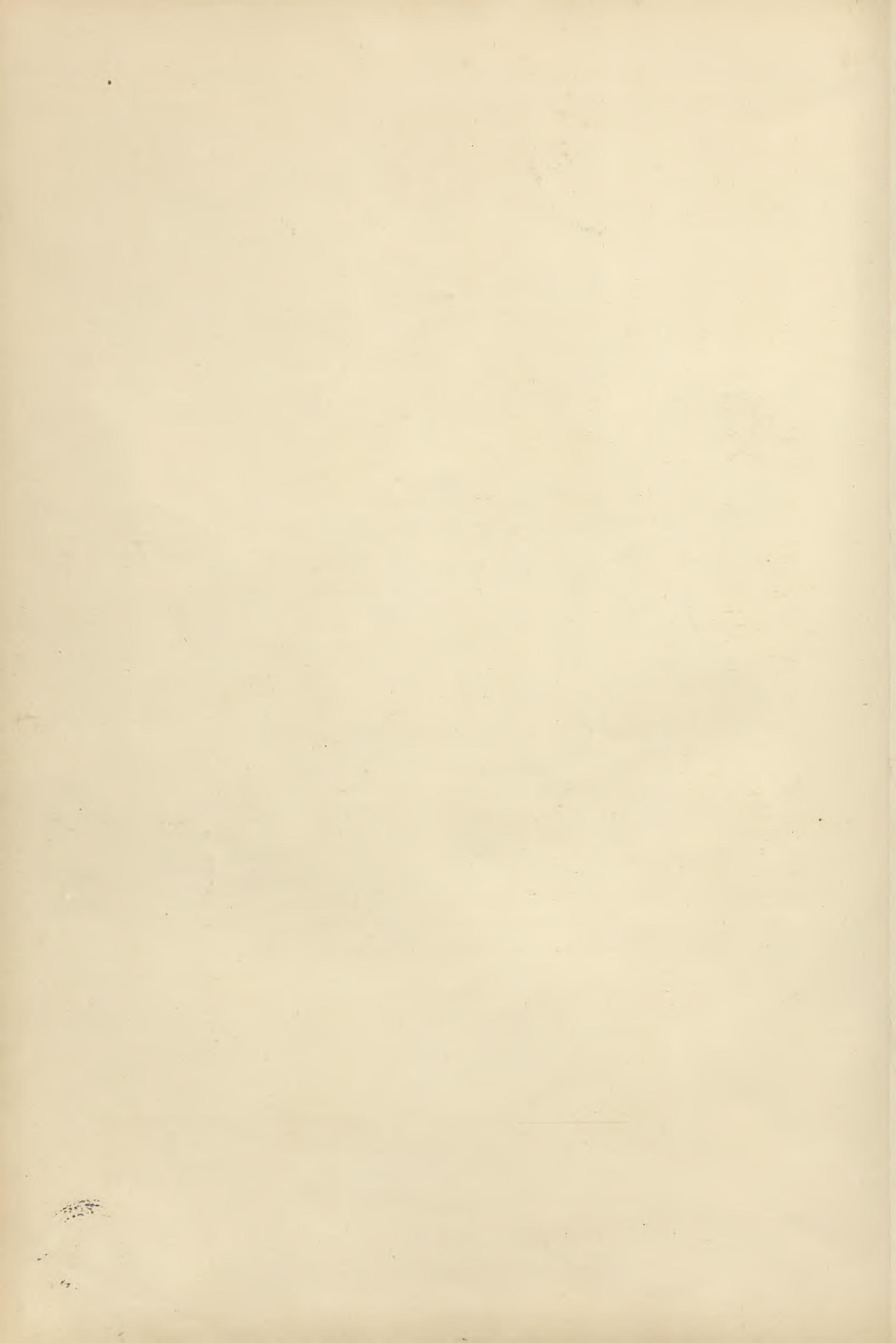
FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.

V. MUZIO DIS.

MOSAICI NEL MAUSOLEO DI GALLA PLACIDIA IN RAVENNA — SEC. V.

SCALA DI 1.10

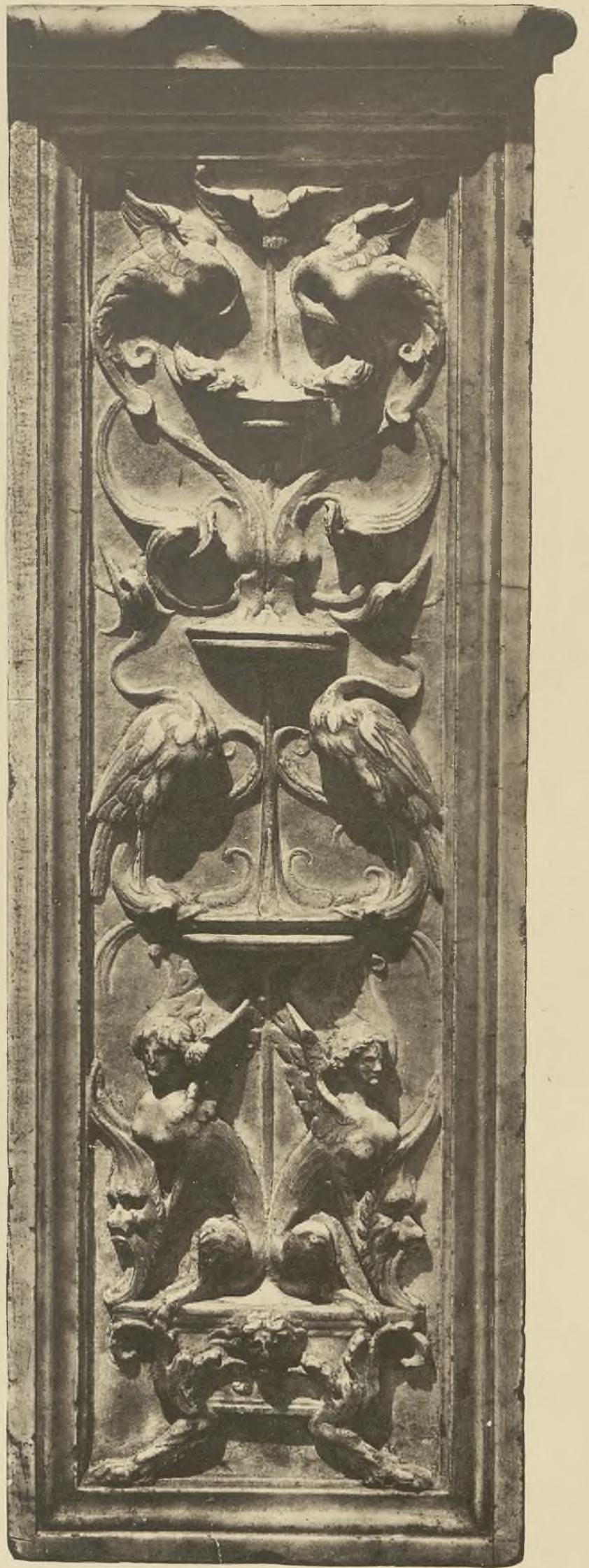






MONUMENTO CURZIO ORA NEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI MILANO. — PRINCIPIO DEL SEC. XVI





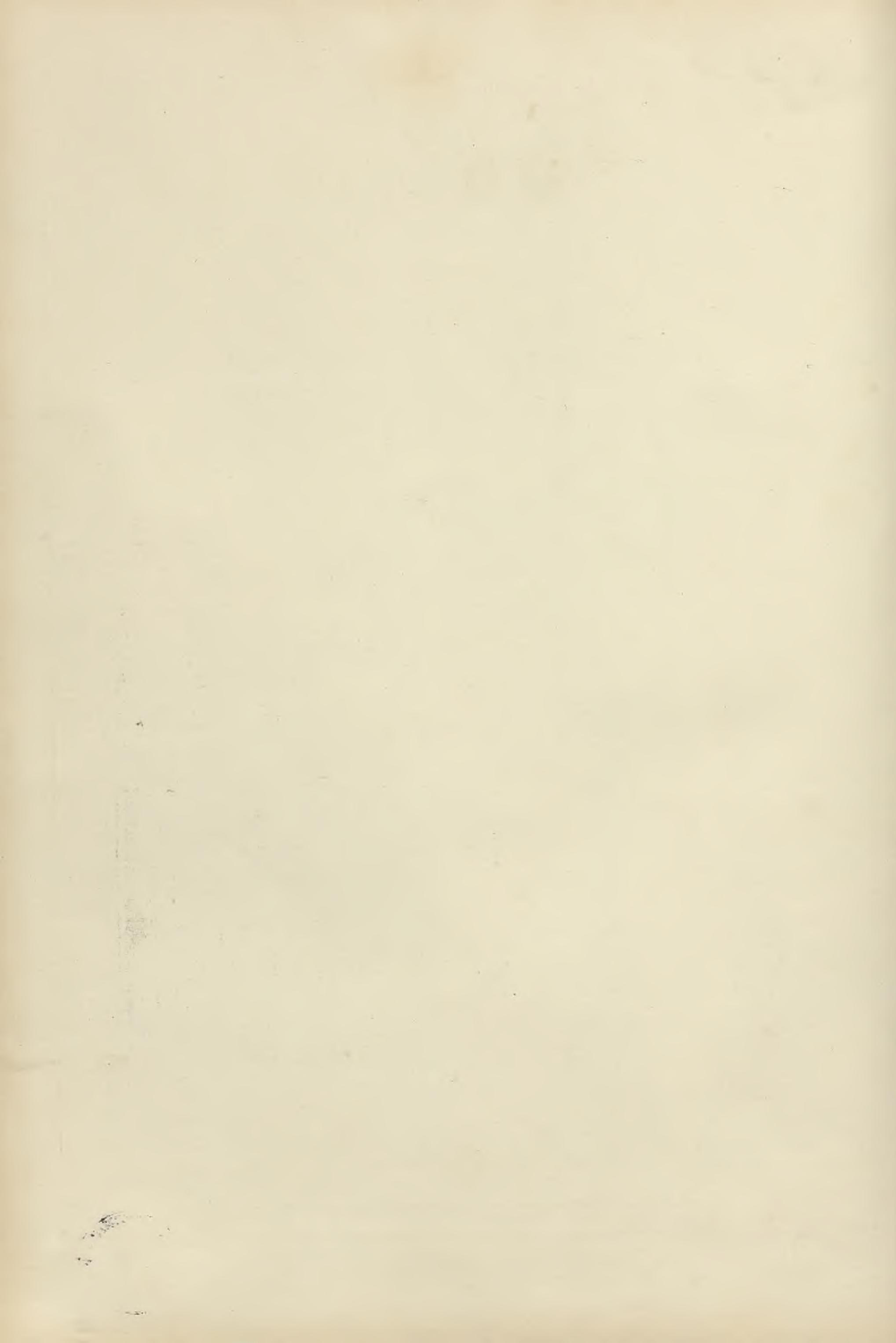
PILASTRELLI SCOLPITI DAL BAMBAIA, ORA NEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI MILANO. — PRINCIPIO DEL SEC. XVI





STEMMA, CANDELIERI E CORNICE NEL MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI ROMA. — SEC. XV







FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.

CASSA NEL MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI ROMA — SEC. XV
(FO. MOSCIONI)

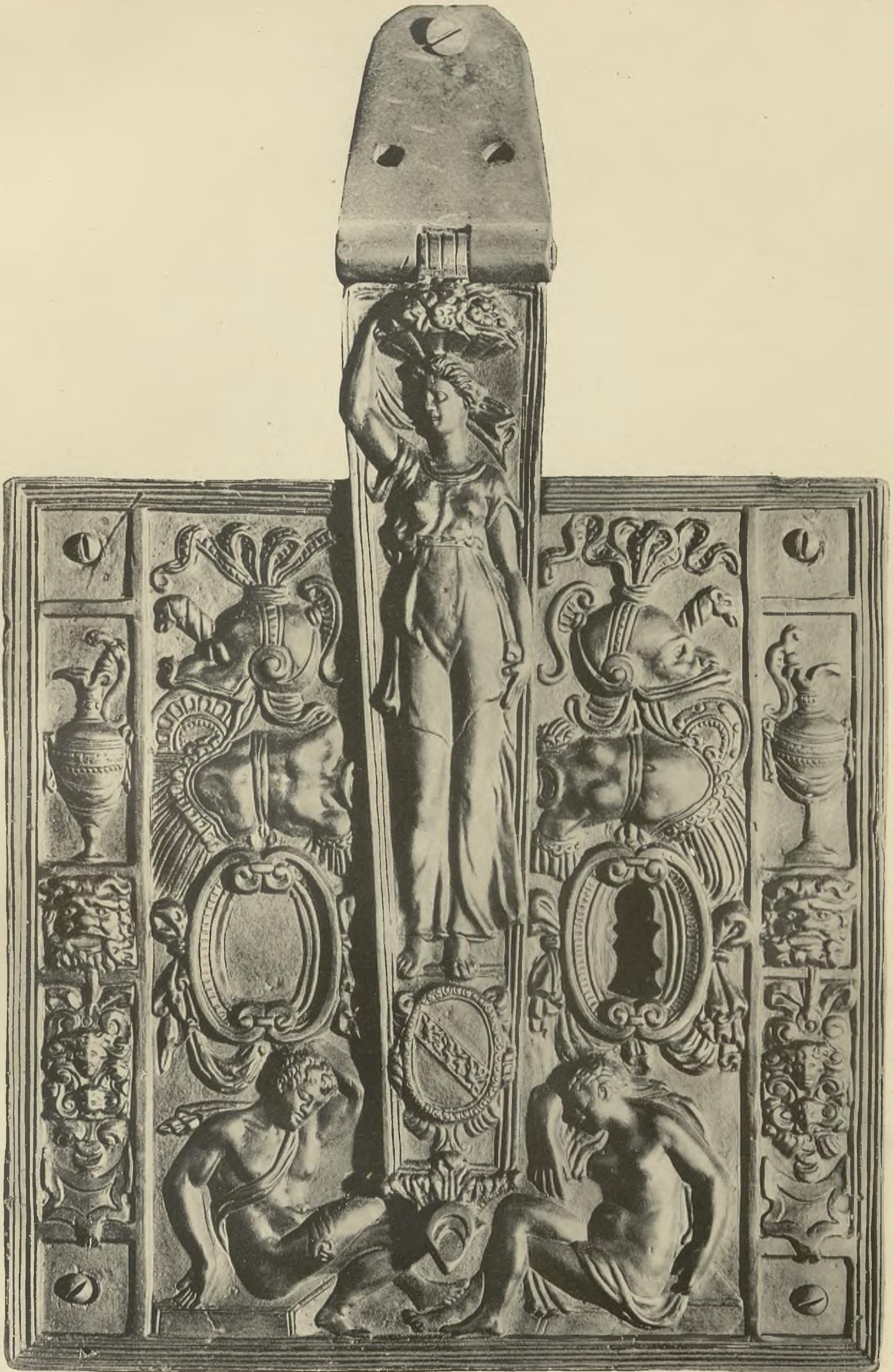
C. JACOBI ELIOT.





VOLTE NELLA CERTOSA DI PAVIA — SEC. XVI.





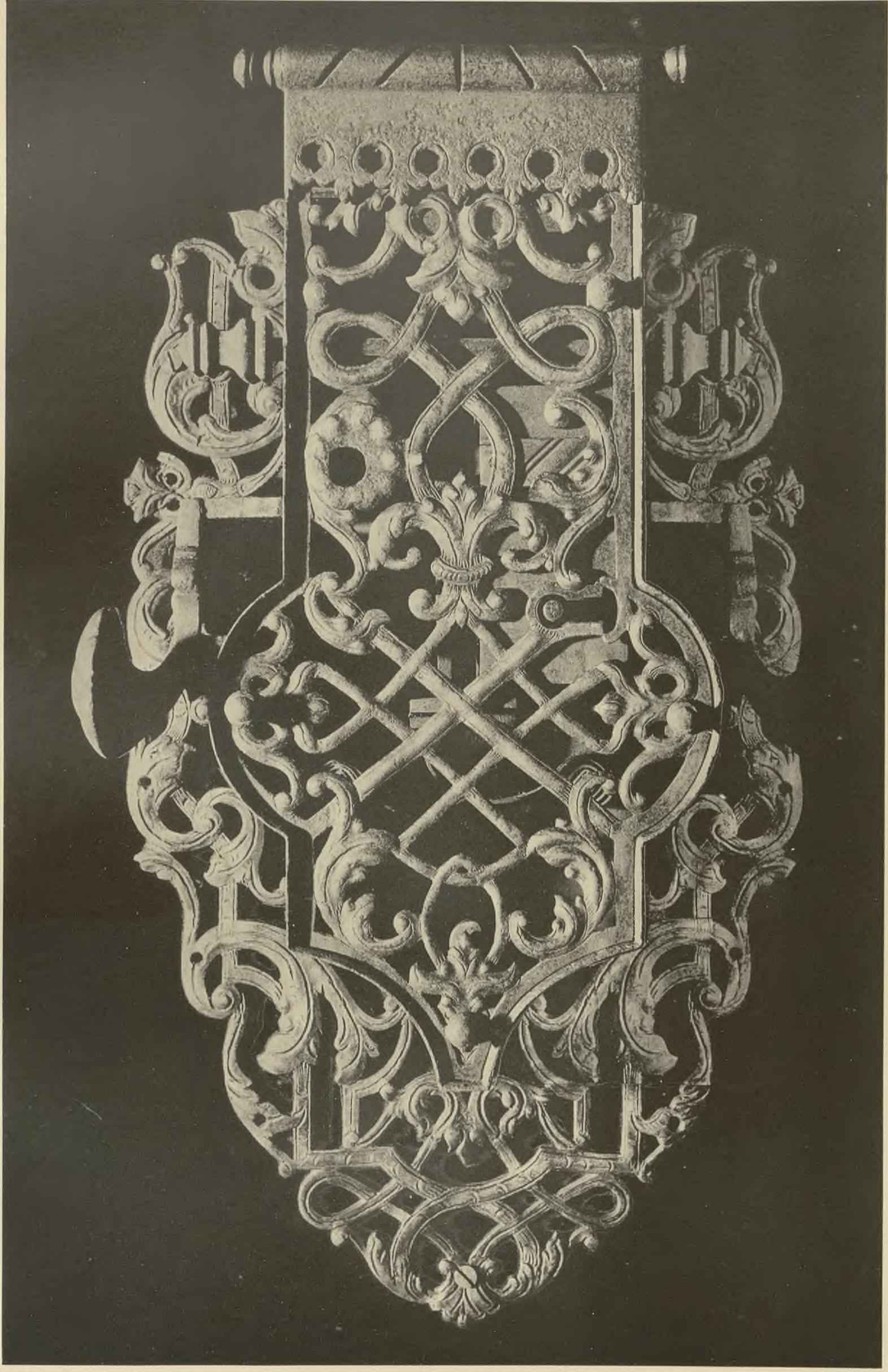
FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.

C. JACOBI ELIOT.

SERRATURE DELLA COLLEZIONE PACE NEL MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI ROMA — SEC. XVI

(FOT. MOSCIONI)



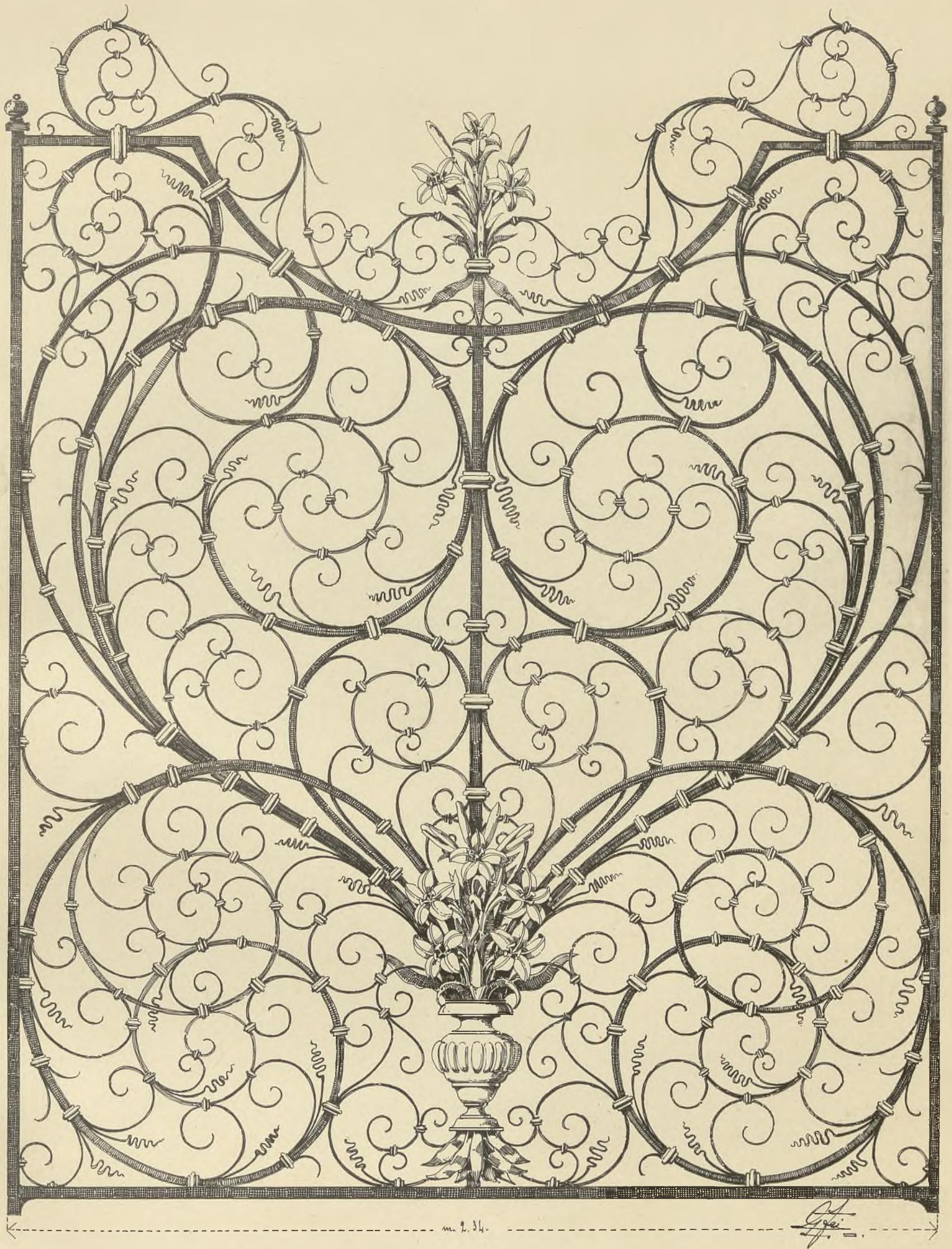


FR. CATTANEO SUCC. GAFFURI E GATTI EDIT.

SERRATURE DELLA COLLEZIONE PACE NEL MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI ROMA -- SEC. XVI
(FOT. MOSCIONI)

C. JACOBI ELIOT.



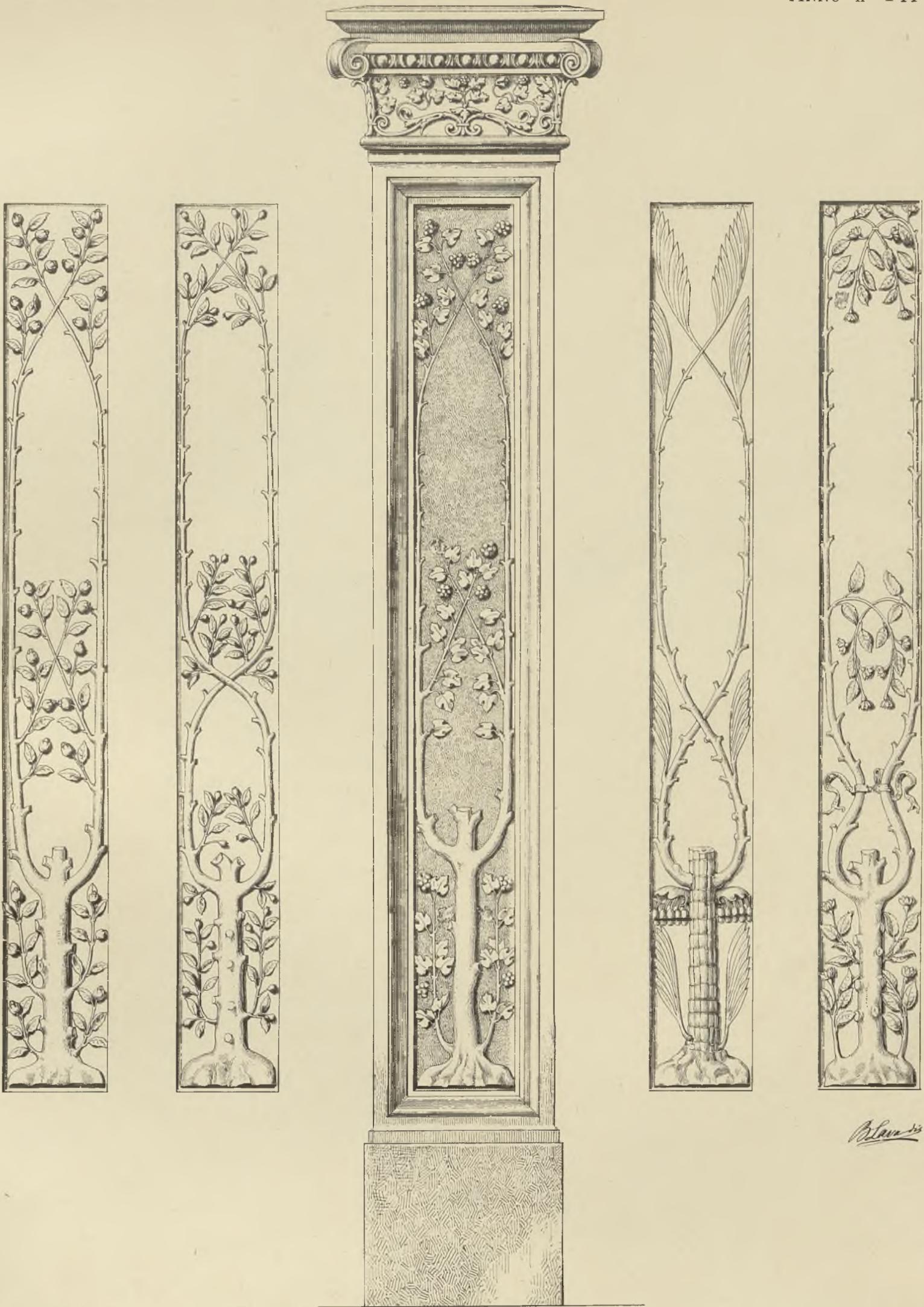


FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.

C. JACOBI ELIOT.

CANCELLO DEL PALAZZO BAGATTI-VALSECCHI IN MILANO — SECONDA METÀ DEL SEC. XVI





FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.

Metri C. JACOBI ELIOT.

PILASTRI DEL RINASCIMENTO NEL MUSEO CIVICO DI PADOVA





FR. CATTANEO SUCC. GAFFURI E GATTI EDIT.

G. LAVEZZARI D. S.





FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI Edr.

FREGI NEL MONUMENTO DEI TORRIANI IN S. FERMO DI VERONA - SEC. XVI

C. JACOBI Eliot.





FR. CATTANEO succ. GAFFURI E GATTI EDIT.

C. JACOBI ELIOT.

FREGI ANTICHI NEL MUSEO LATERANENSE A ROMA.





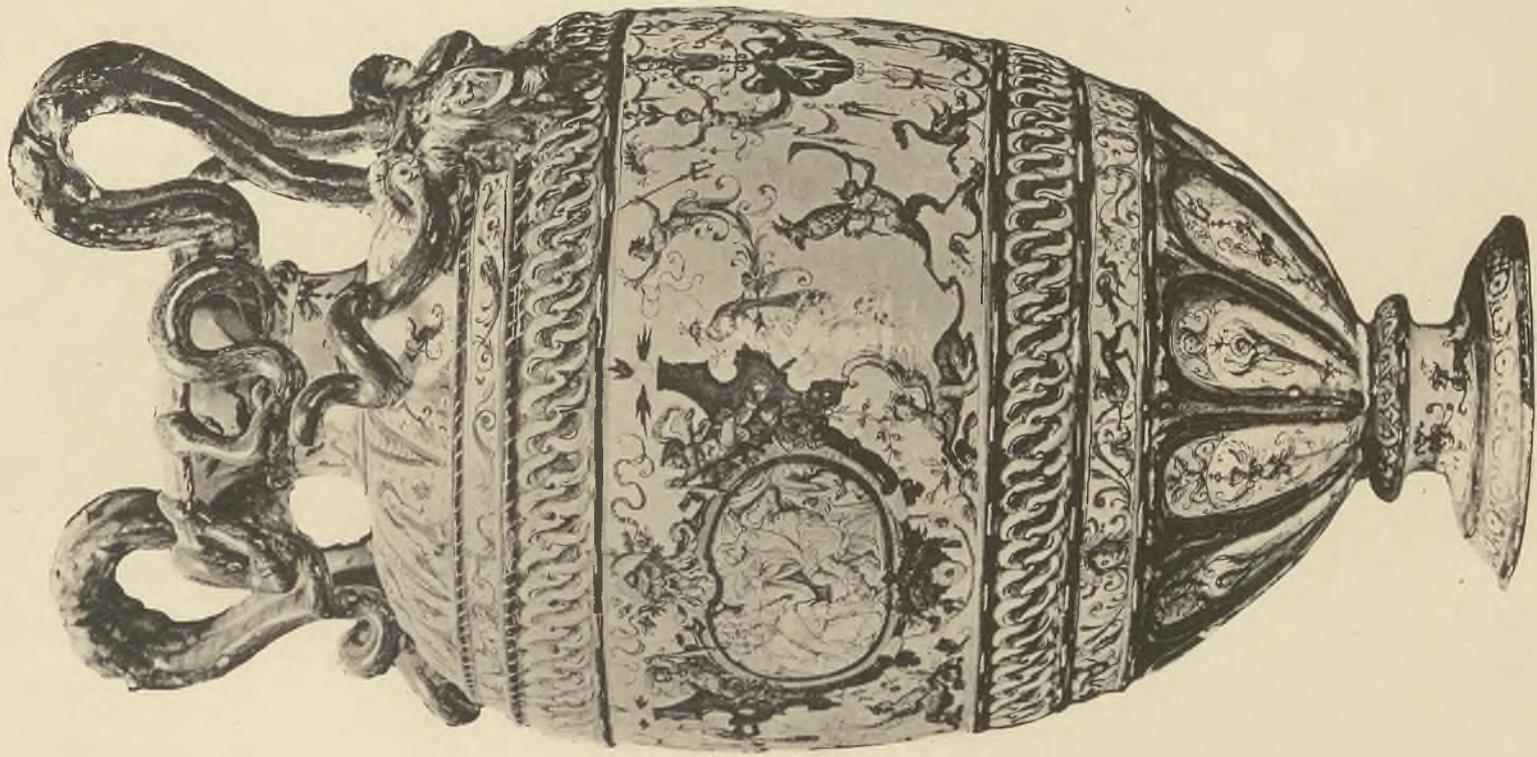
M. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.



C. JACOBI ELIOT.

RIQUADRI INTAGLIATI NEGLI STALLI DEL CORO DI S. PIETRO IN PERUGIA — SEC. XVI





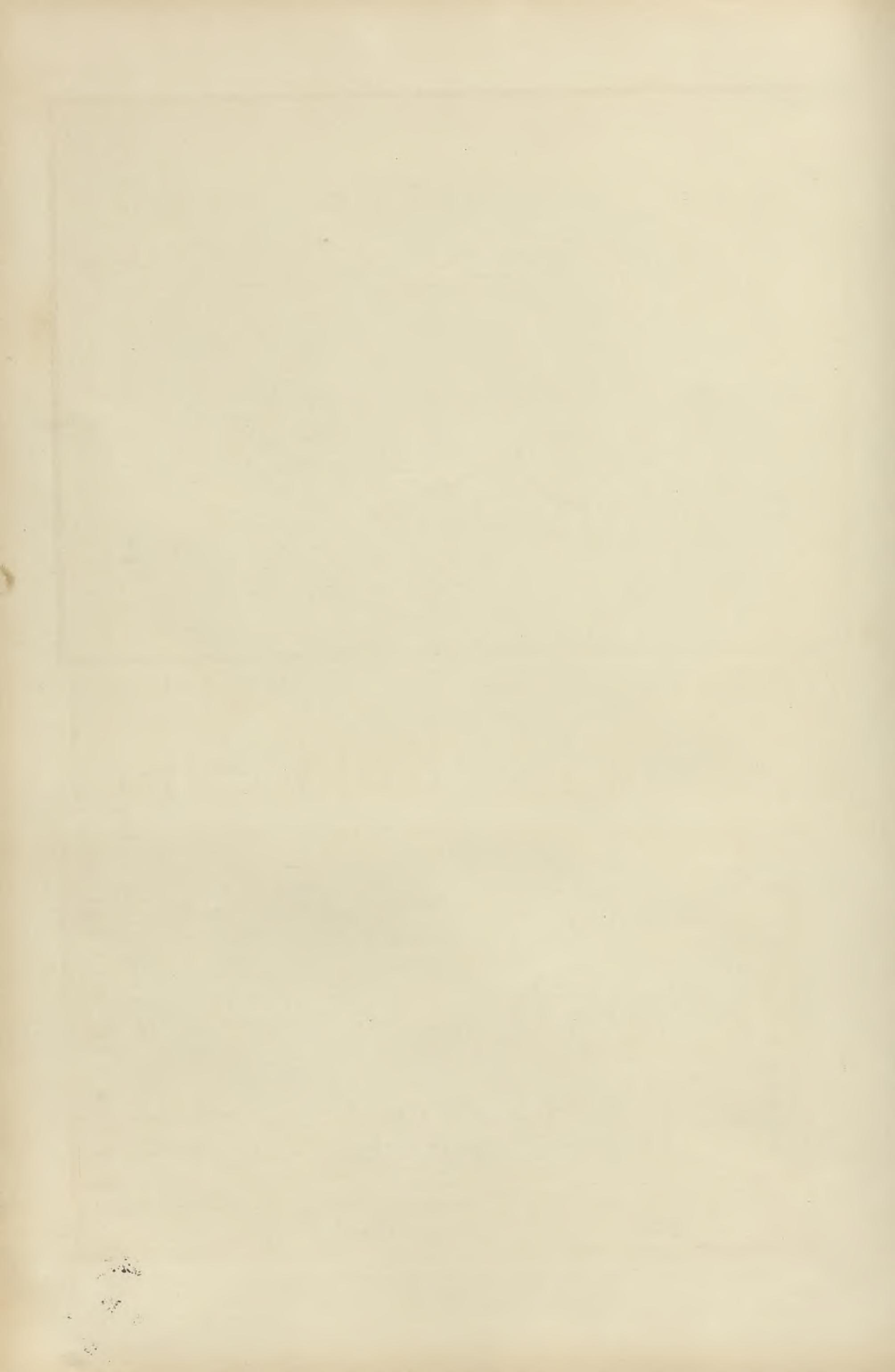
FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.



VASO DI URBINO E VASSOIO DI PESARO NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE — SEC. XVI

C. JACOBI ELIOT.



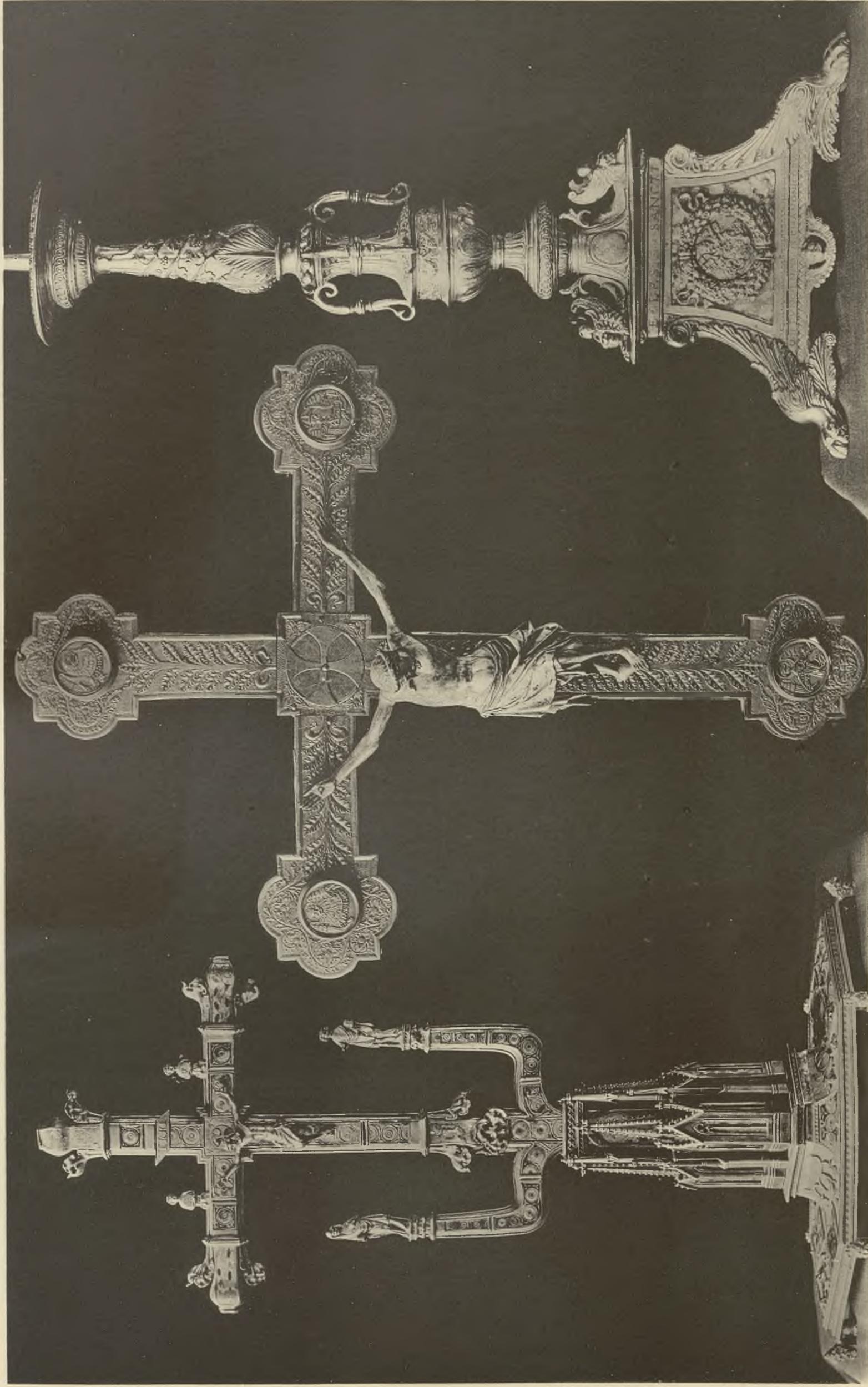




FR. CATTANEO SUCC. GAFFURI e GATTI EDIT.

RILEGATURE VENEZIANE DEL SECOLO XVI





FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.

CROCI E CANDELLIERE DELLA COLLEZIONE CARRAND NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE

C. JACOBI ELIOT.







FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI Edit.

C. JACOBI Eliot.

RELIQUIARIO E PACI DELLA COLLEZIONE CARRAND NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE

OLITECNICO
BIBLIOTECA
CHINO

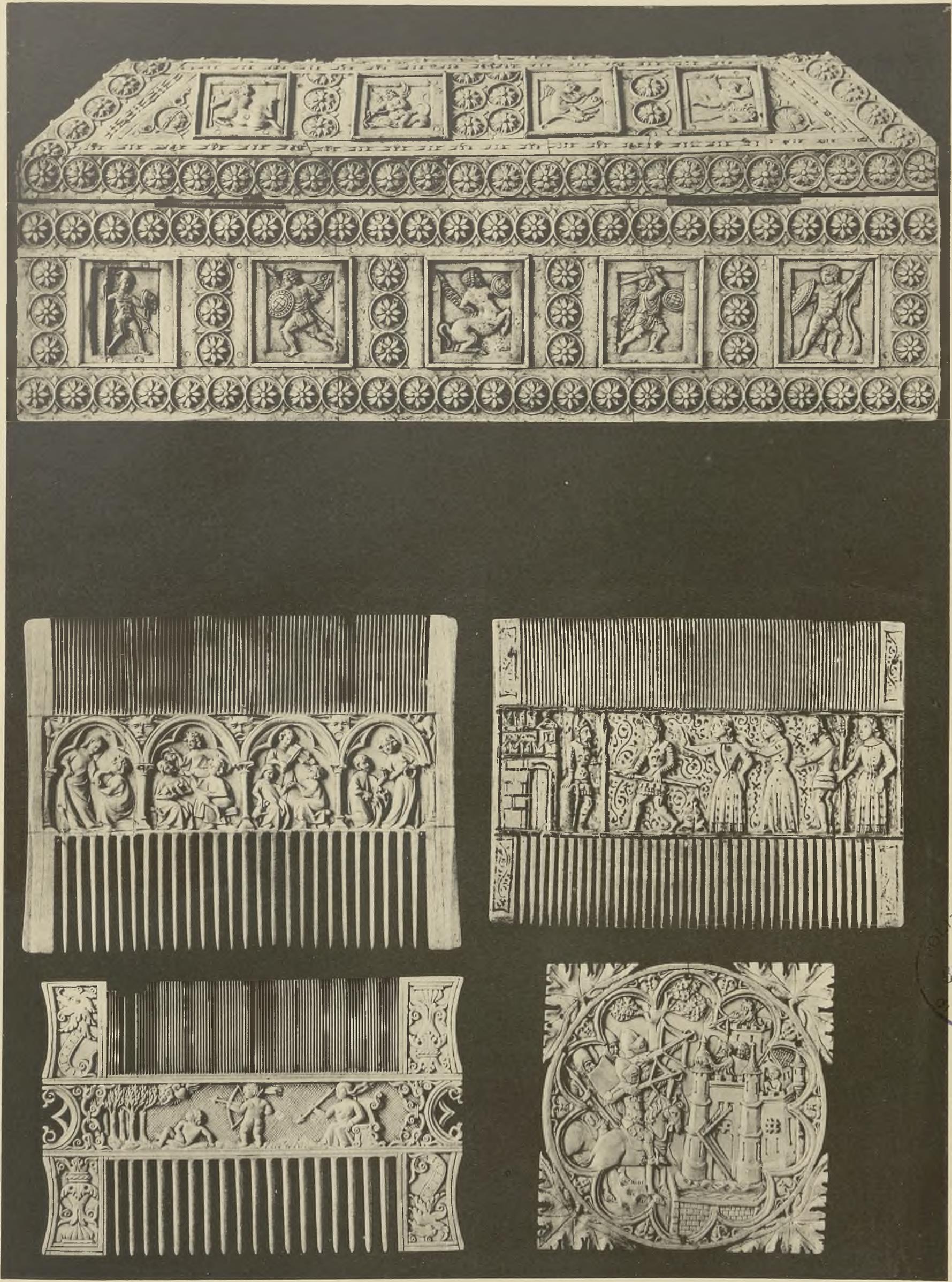


FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI Edtr.



ASTUCCI IN CUOIO E CORTELLI DELLA COLLEZIONE CARRAND NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE

C. JACOBI ELIOT.



TECNICO
BIBLIOTECA
ORINO

FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.

C. JACOBI ELIOT.

COFANETTO, PETTINI E SPECCHIO DELLA COLLEZIONE CARRAND NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE.



FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI Editt.

G. STELLA DAL VERO.

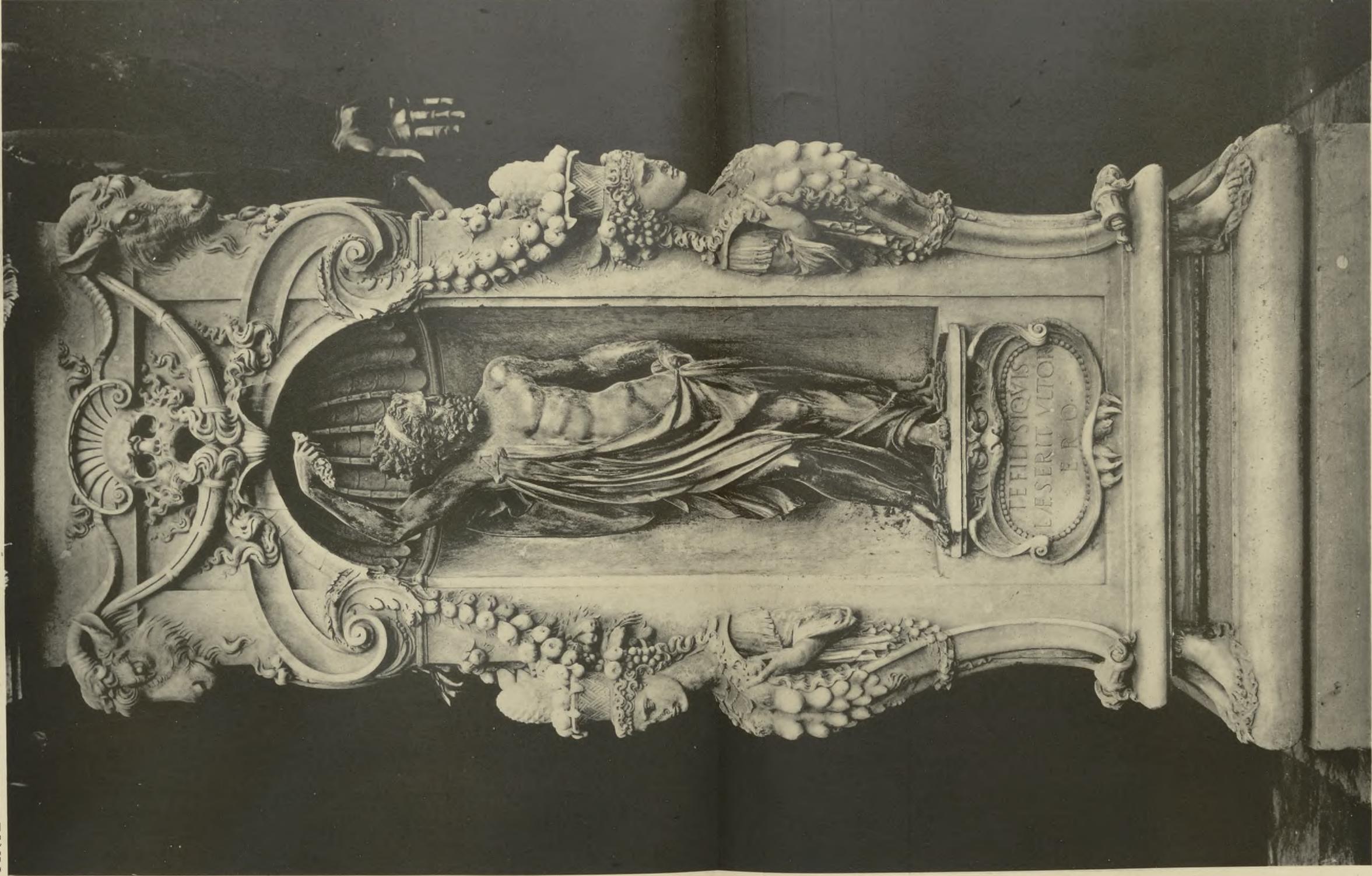
DECORAZIONI MURALI DEI SECOLI XIV E XV NEL VENETO

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

TORINO

17





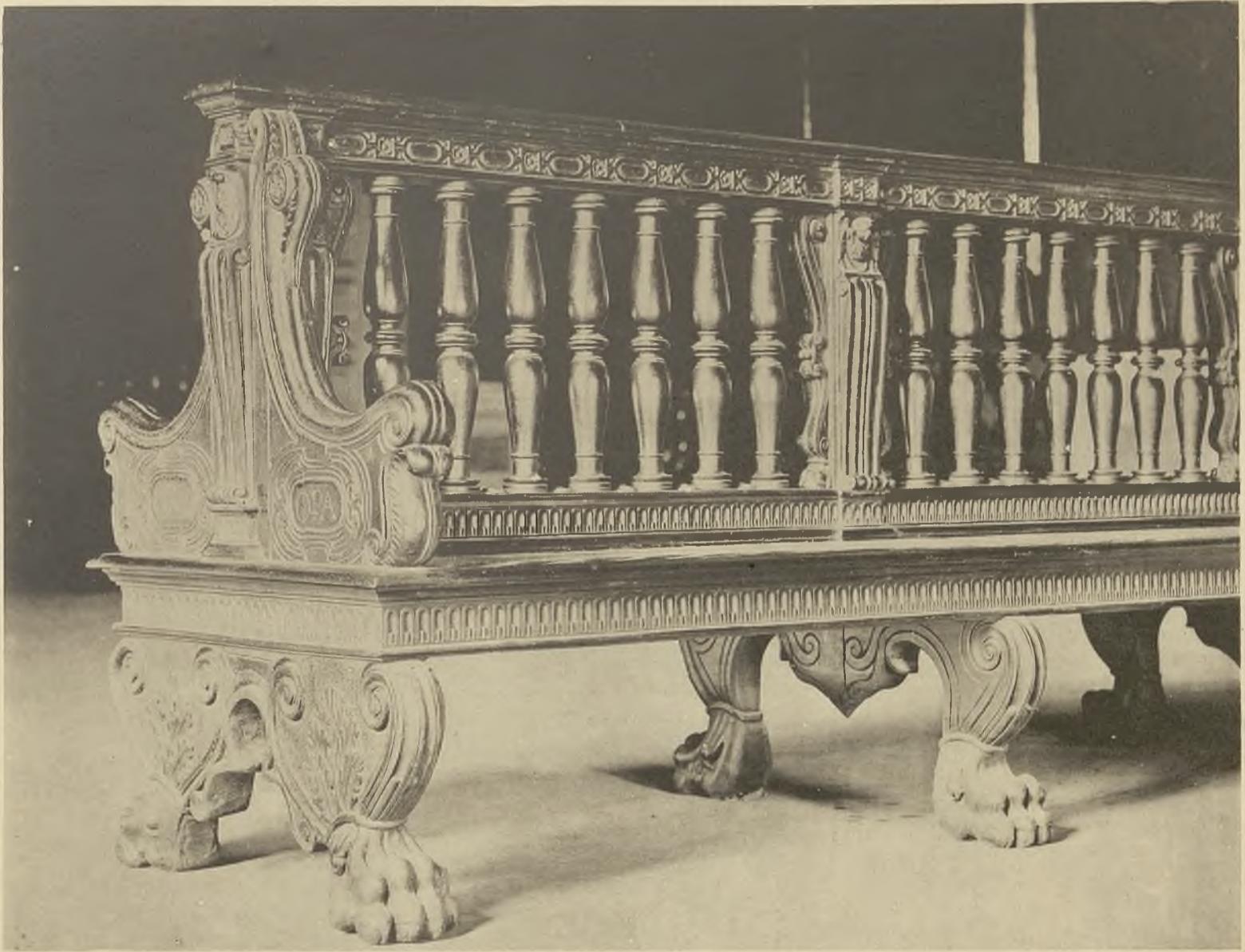
F. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI ENT

BASE DEL PERSEO DI BENVENUTO CELLINI NELLA LOGGIA DELLA SIGNORIA A FIRENZE. — ANNO 1554.

FOT. ALINARI

C. JACOBI LIOT.



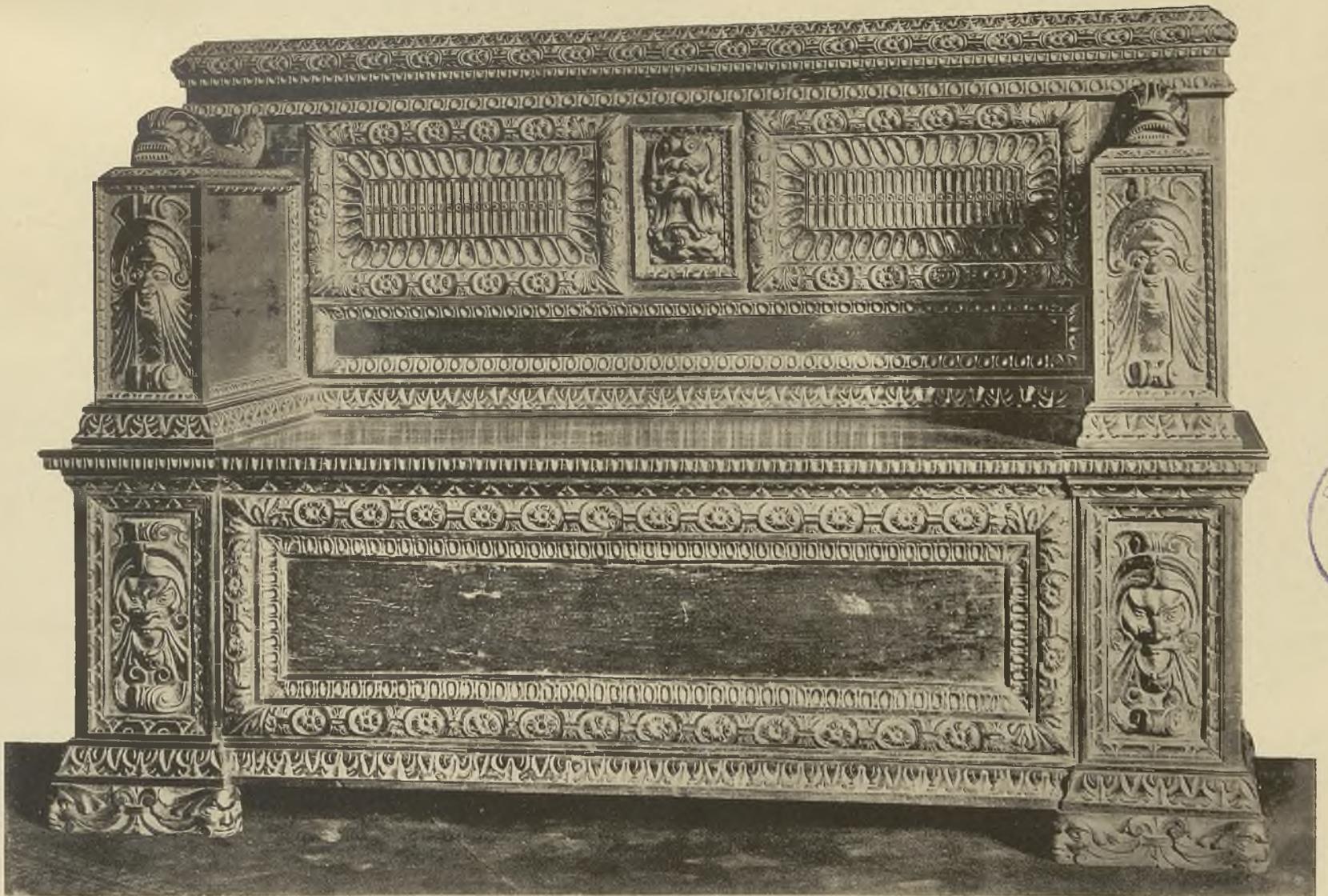


FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.

C. JACOBI ELIOT.

CASSETTONE NEL PALAZZO MANSI E PANCA NELLA PINACOTECA A LUCCA. — SEC. XVI.

(FOT. ALINARI)



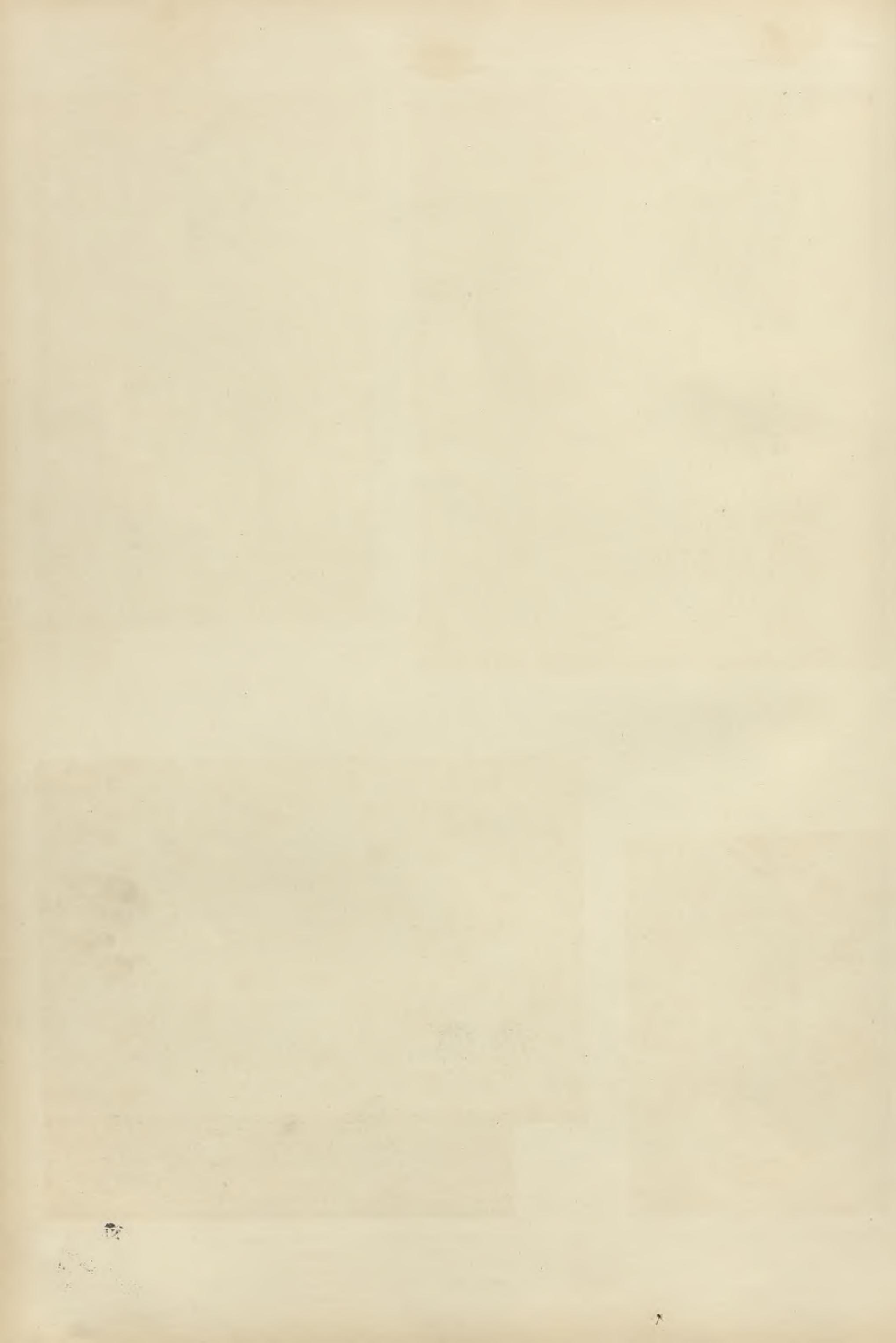
POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI Edit.

C. JACOBI Eliot.

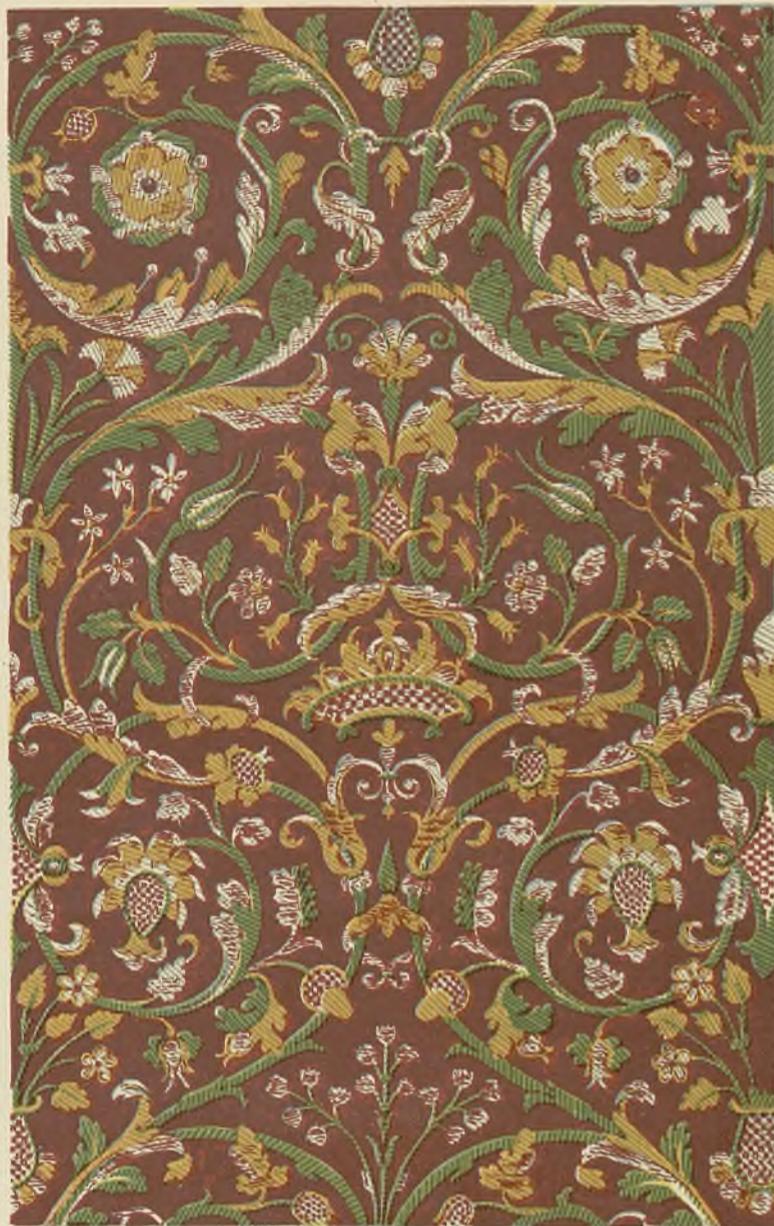
CASSAPANCA, SEGGIOLE E PORTA-BACINO NEL PALAZZO MANSI A LUCCA. — SEC. XVII.

(FOT. ALINARI)





I.



II.

IV.

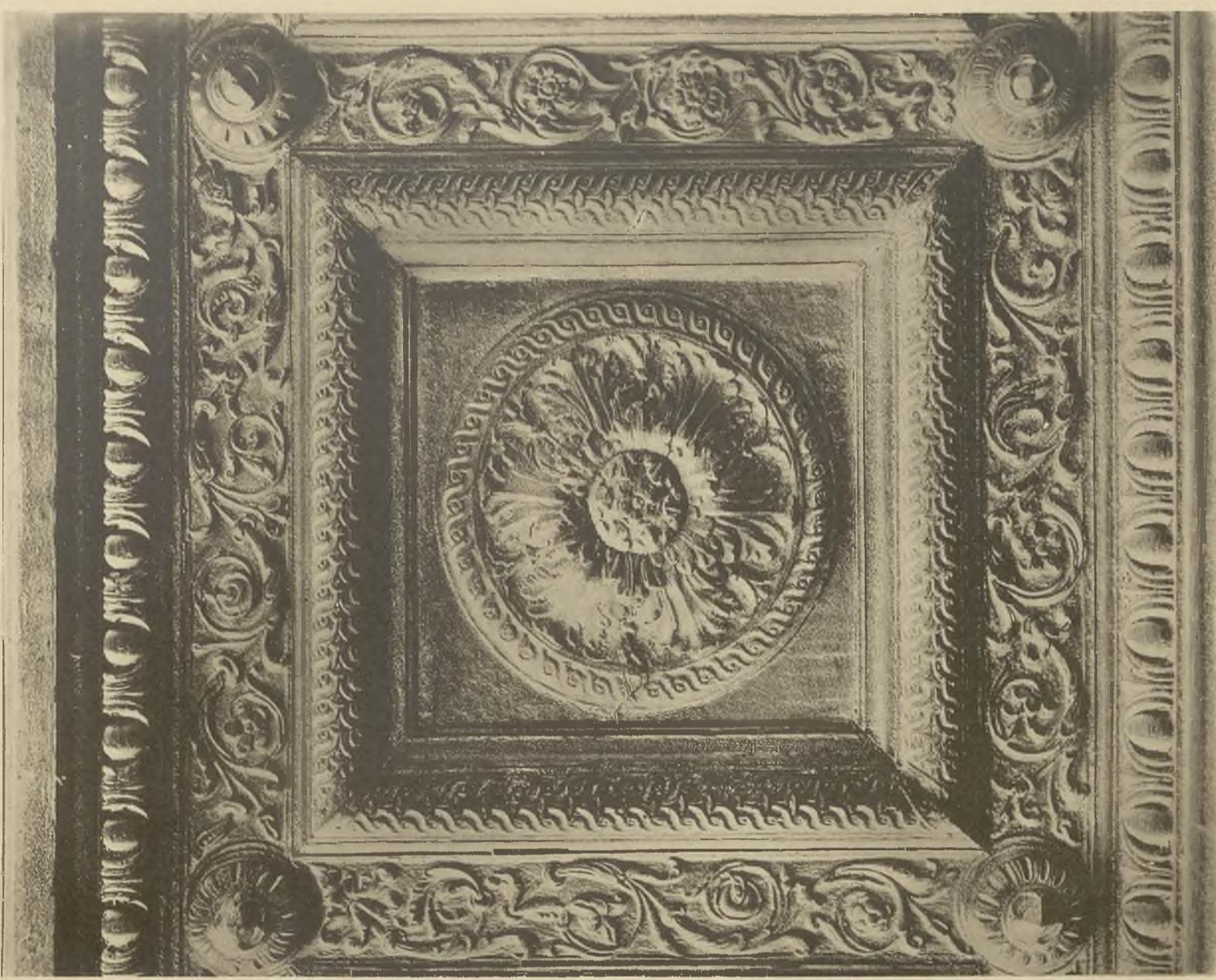
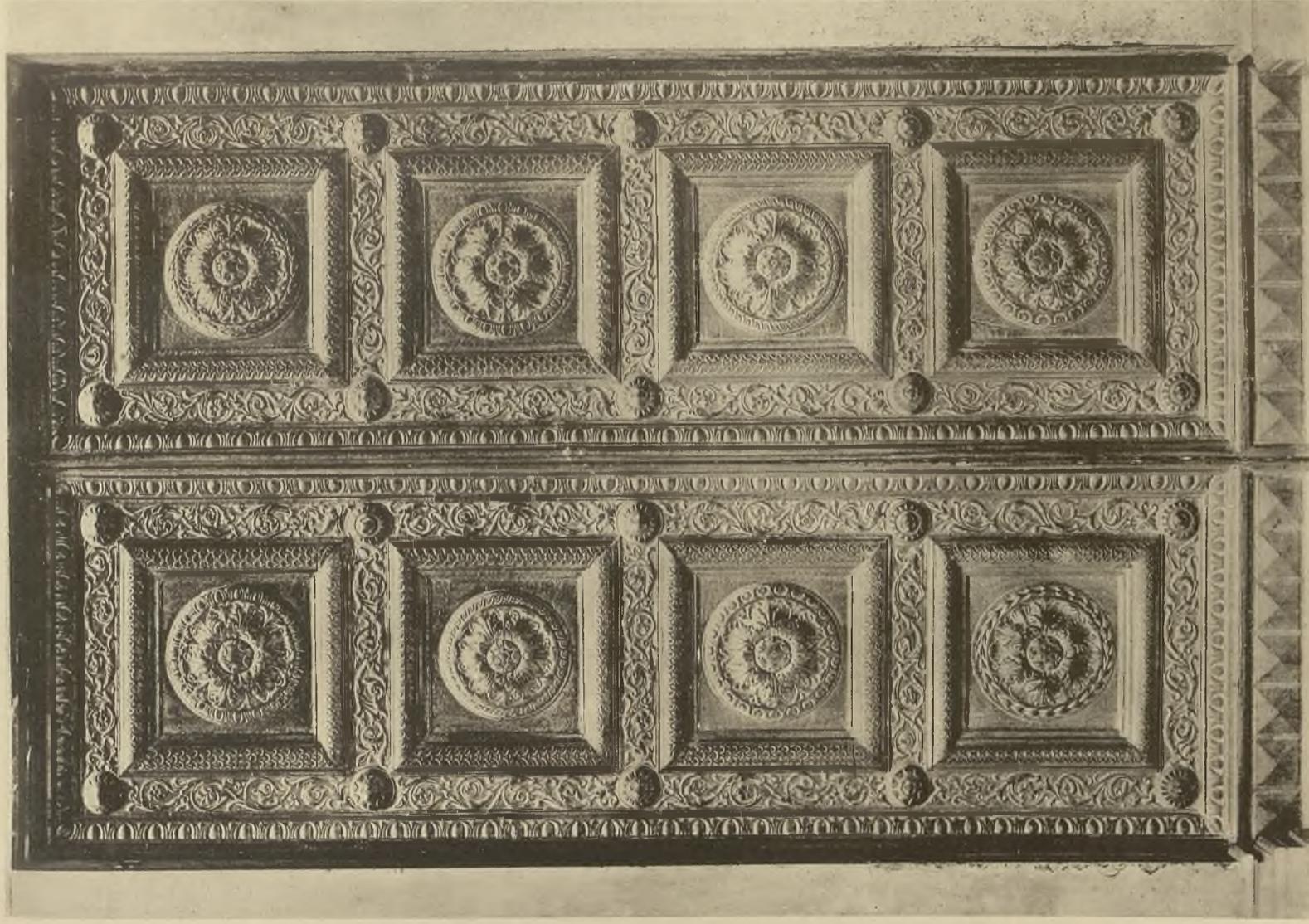
III.



FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI Edit.

I, II. STOFFE ITALIANE DEL RINASCIMENTO. III, IV. STOFFE PERSIANE.





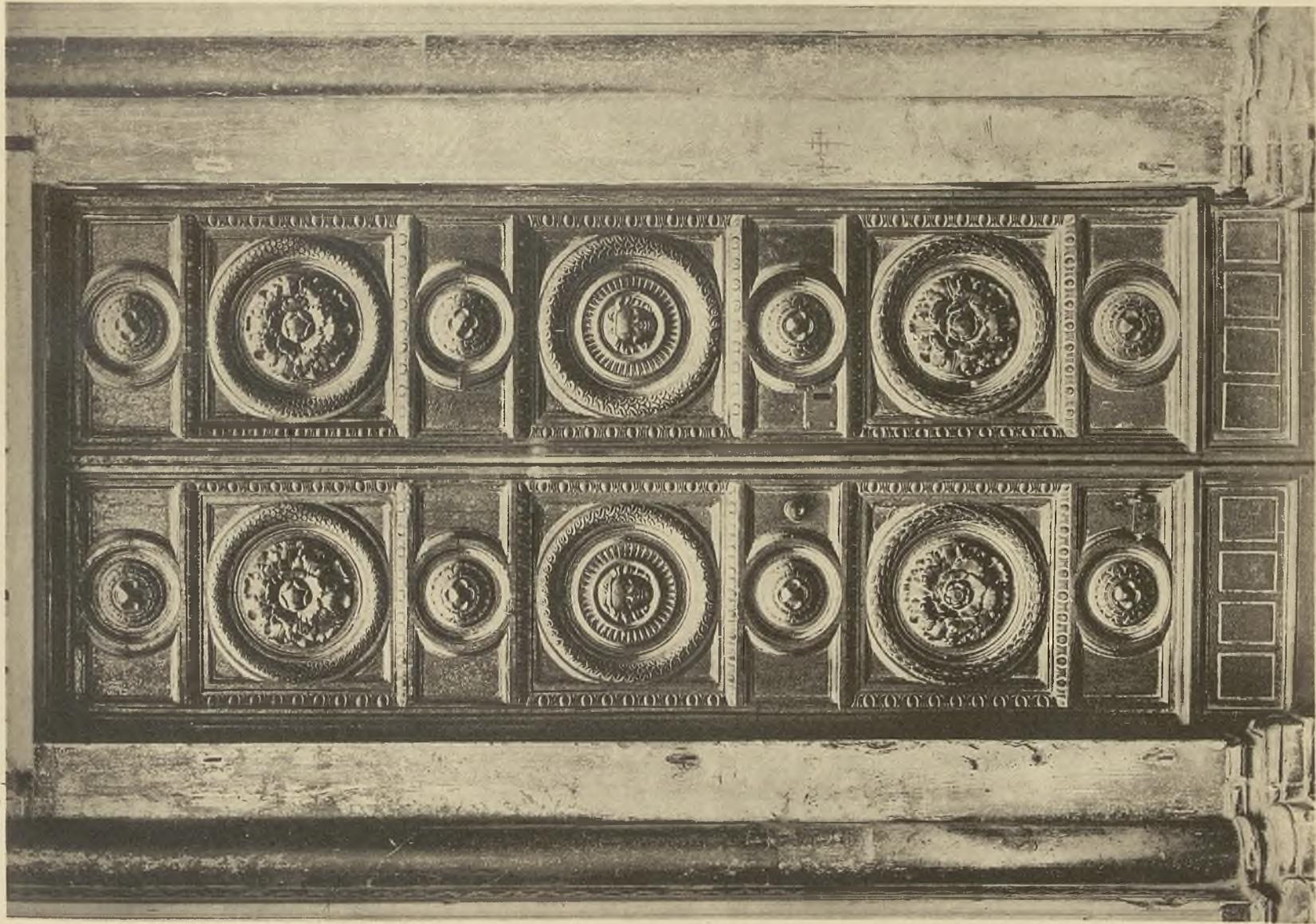
FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI Edit.

IMPOSTE DELLA PORTA PRINCIPALE NELLA CATTEDRALE DI LUCCA E DETTAGLIO DI UNO DEI QUADRI. — ANNO 1497.

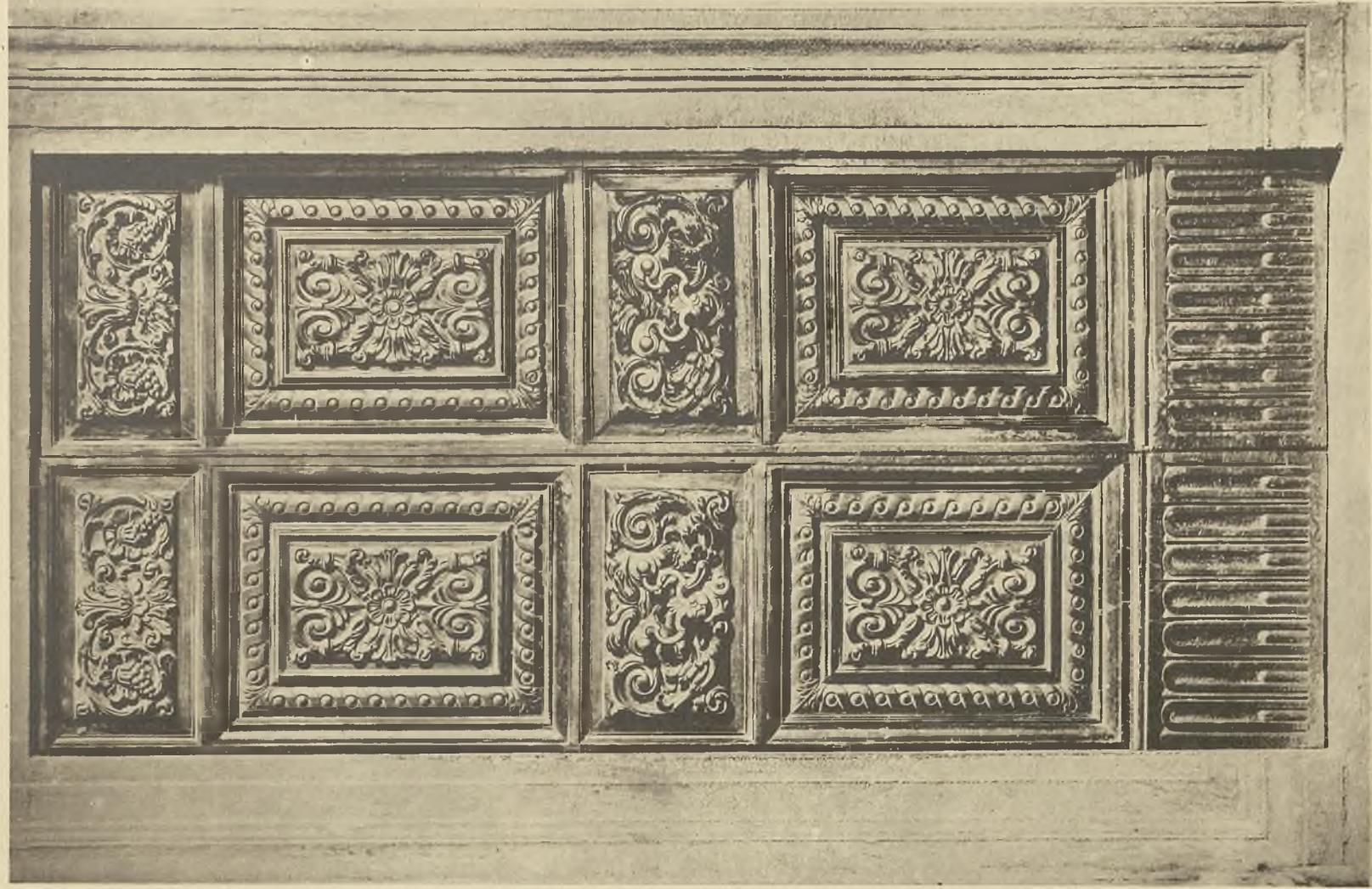
(FOT. ALINARI)

C. JACOBI Edot.



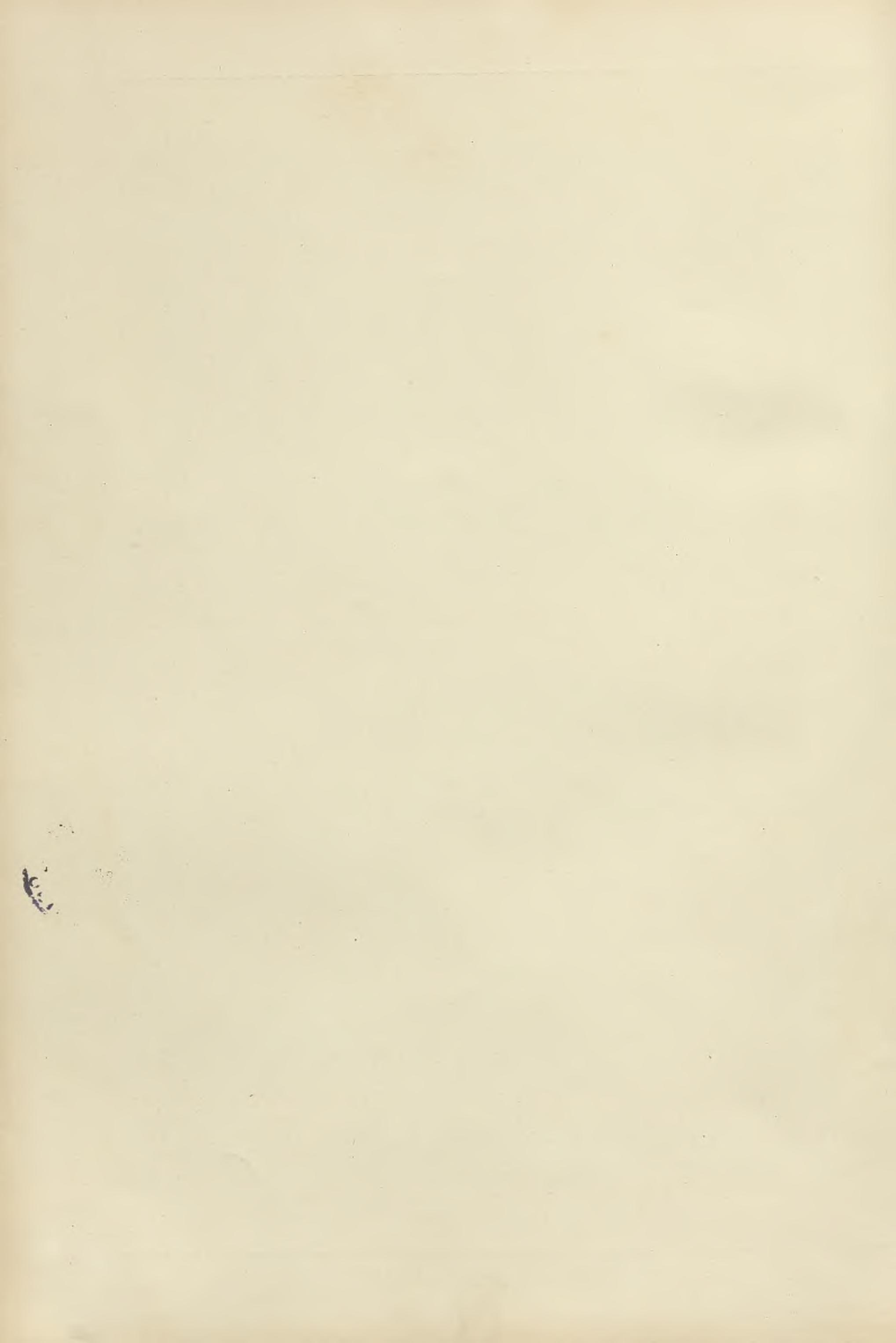


FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.



IMPOSTE DELLA PORTA A DESTRA NELLA CATTEDRALE E DELLA PORTA NELLA SACRESTIA DI S. FREDIANO A LUCCA. — SEC. XVI
(FOT. ALINARI)







FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI Edit

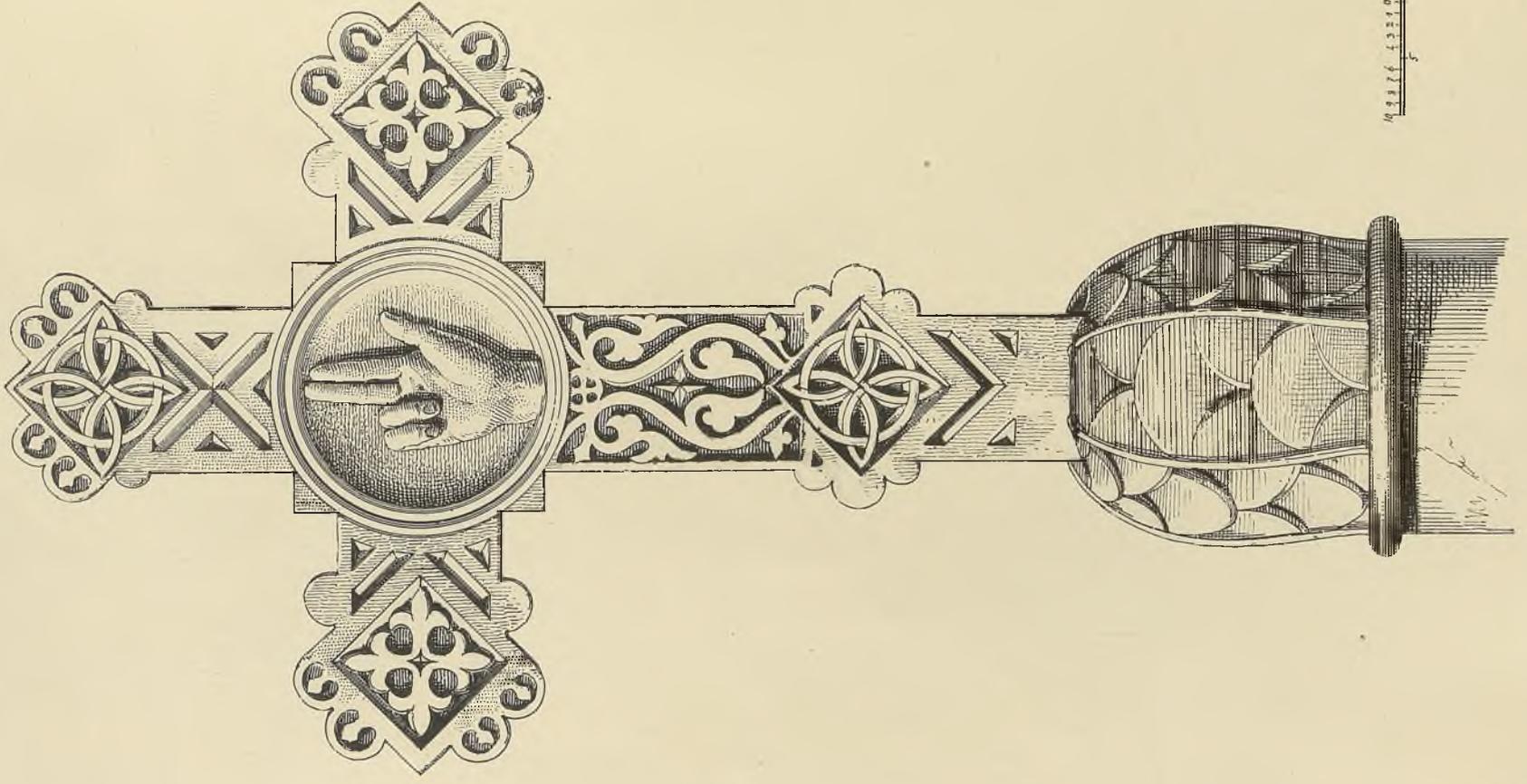
C. JACOBI Eliot.

BASE TRIANGOLARE FIGURATA, NEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI MILANO. — SEC. XVI.

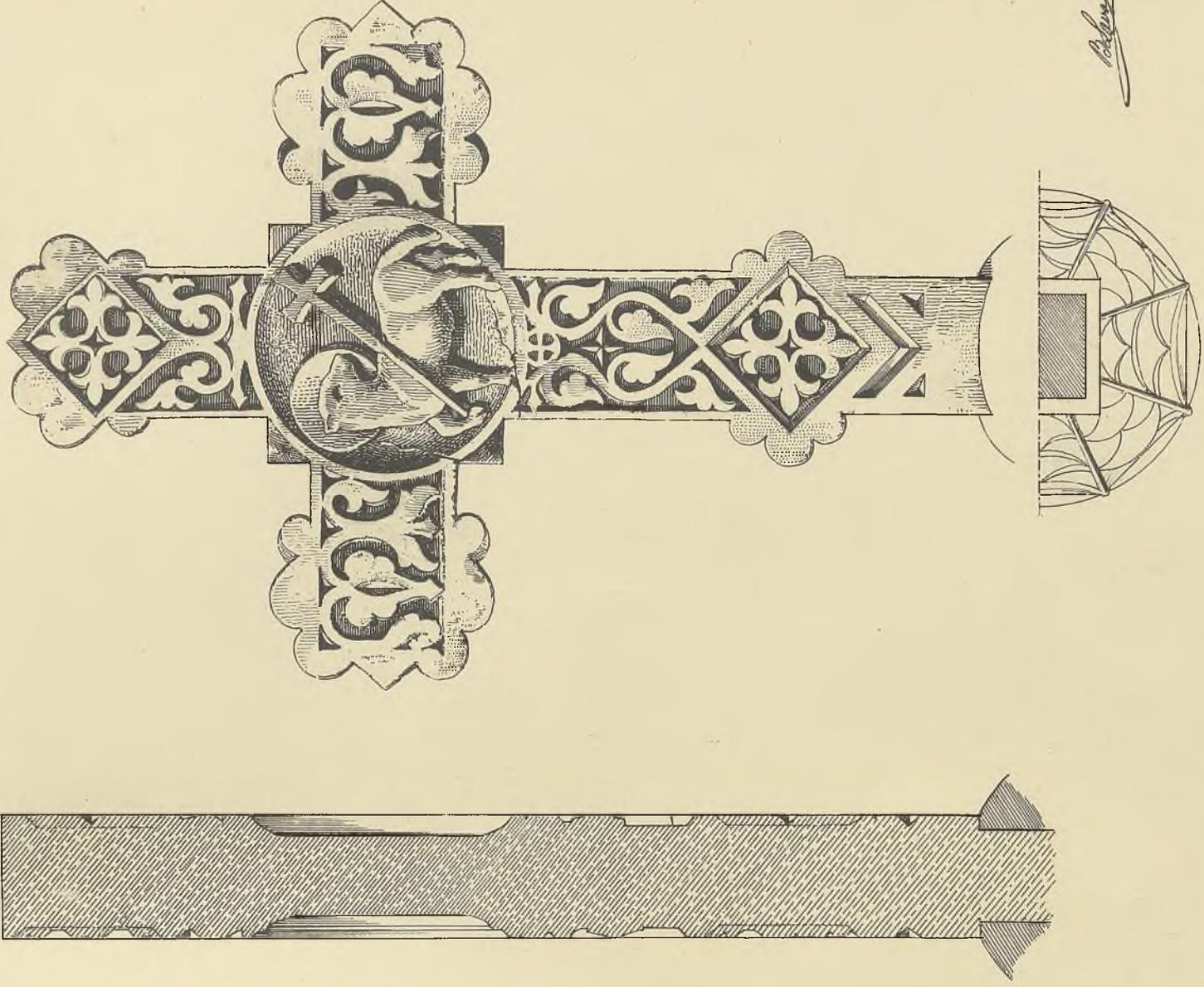
(FOT. BASSANI)





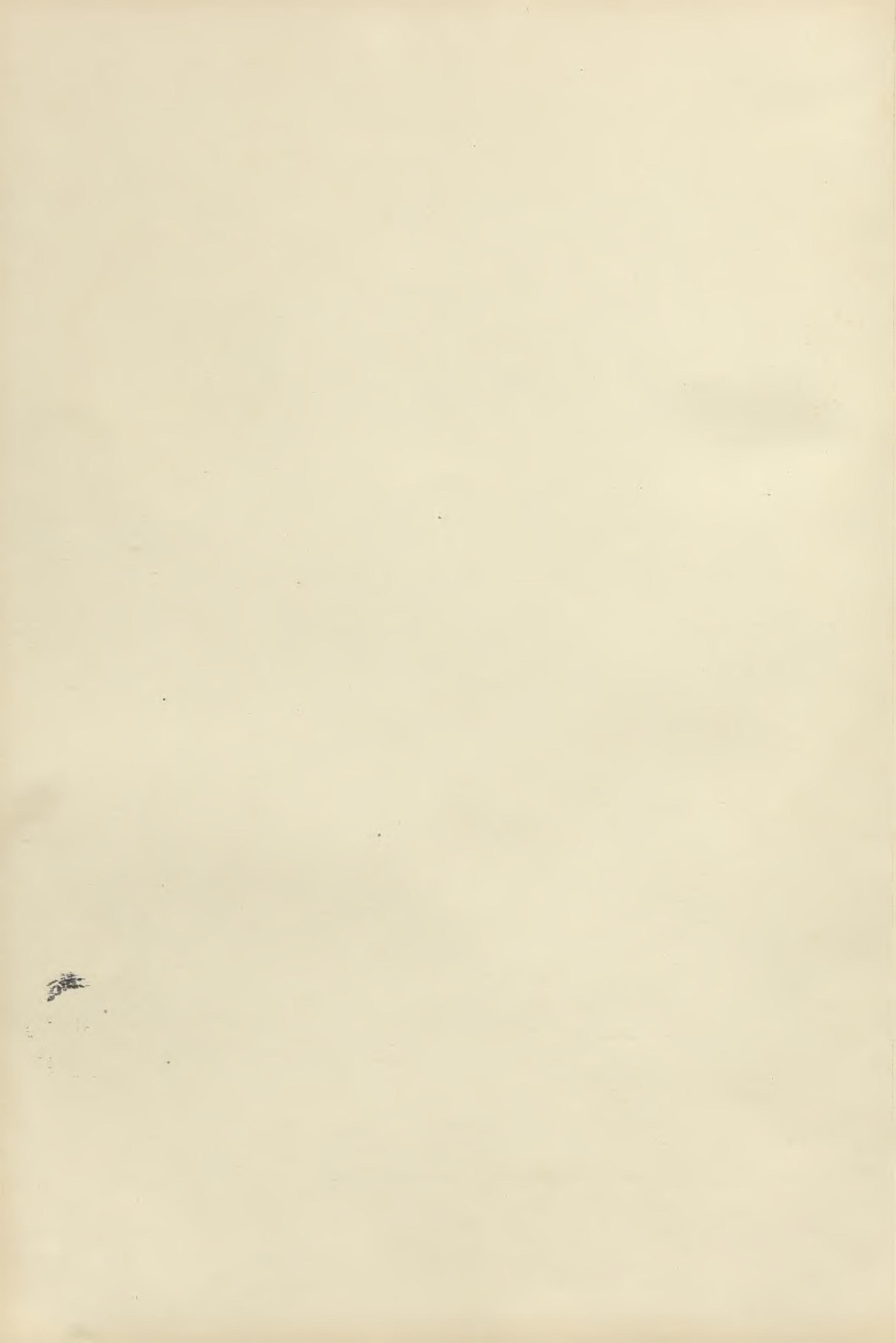


FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.



CROCE NEL SAGRATO DELLA CHIESA DEGLI EREMITANI A PADOVA. — SEC. XIII.

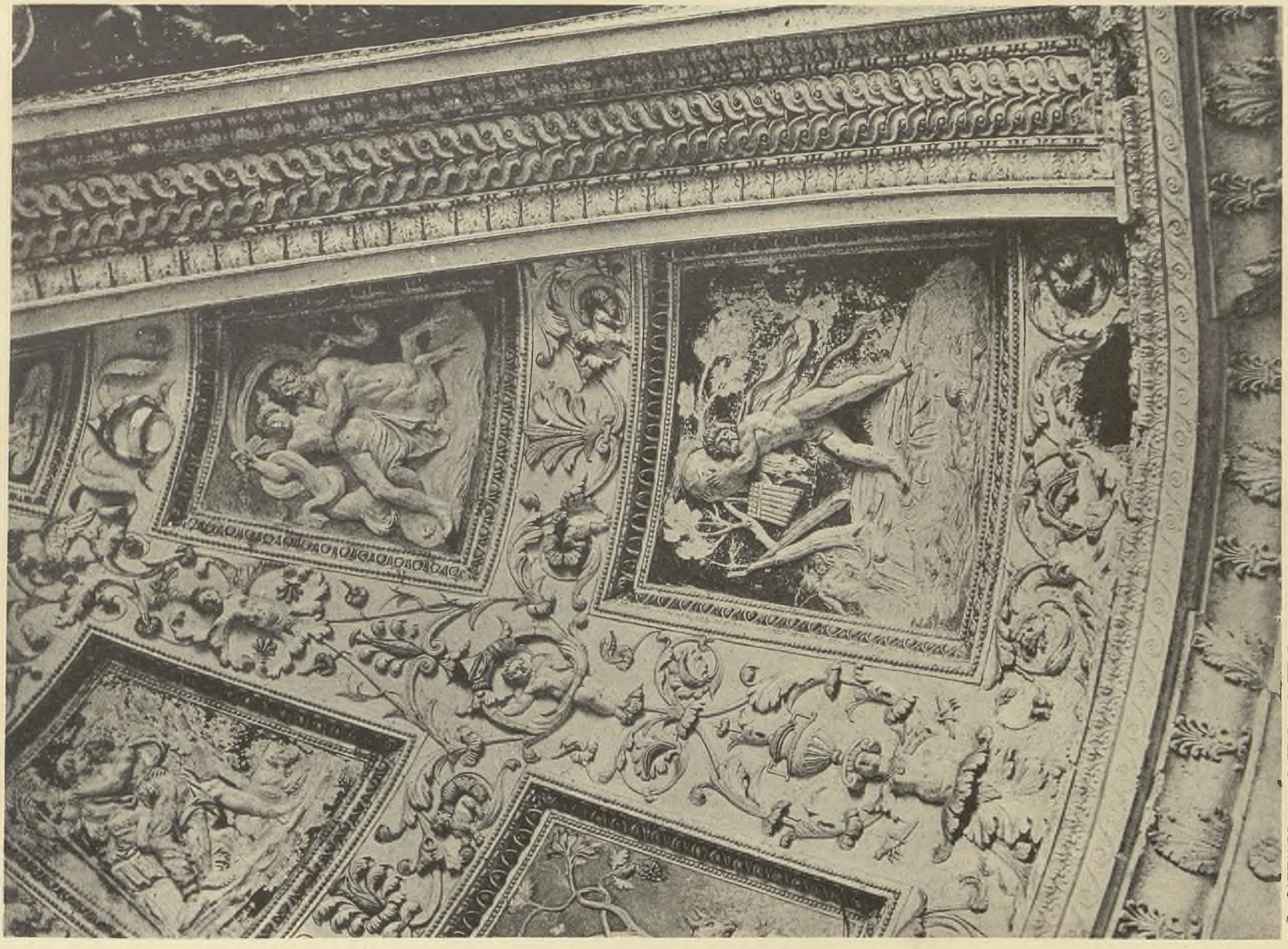












FR. CATTANEO succ. GAFFURI E GATTI Edit.

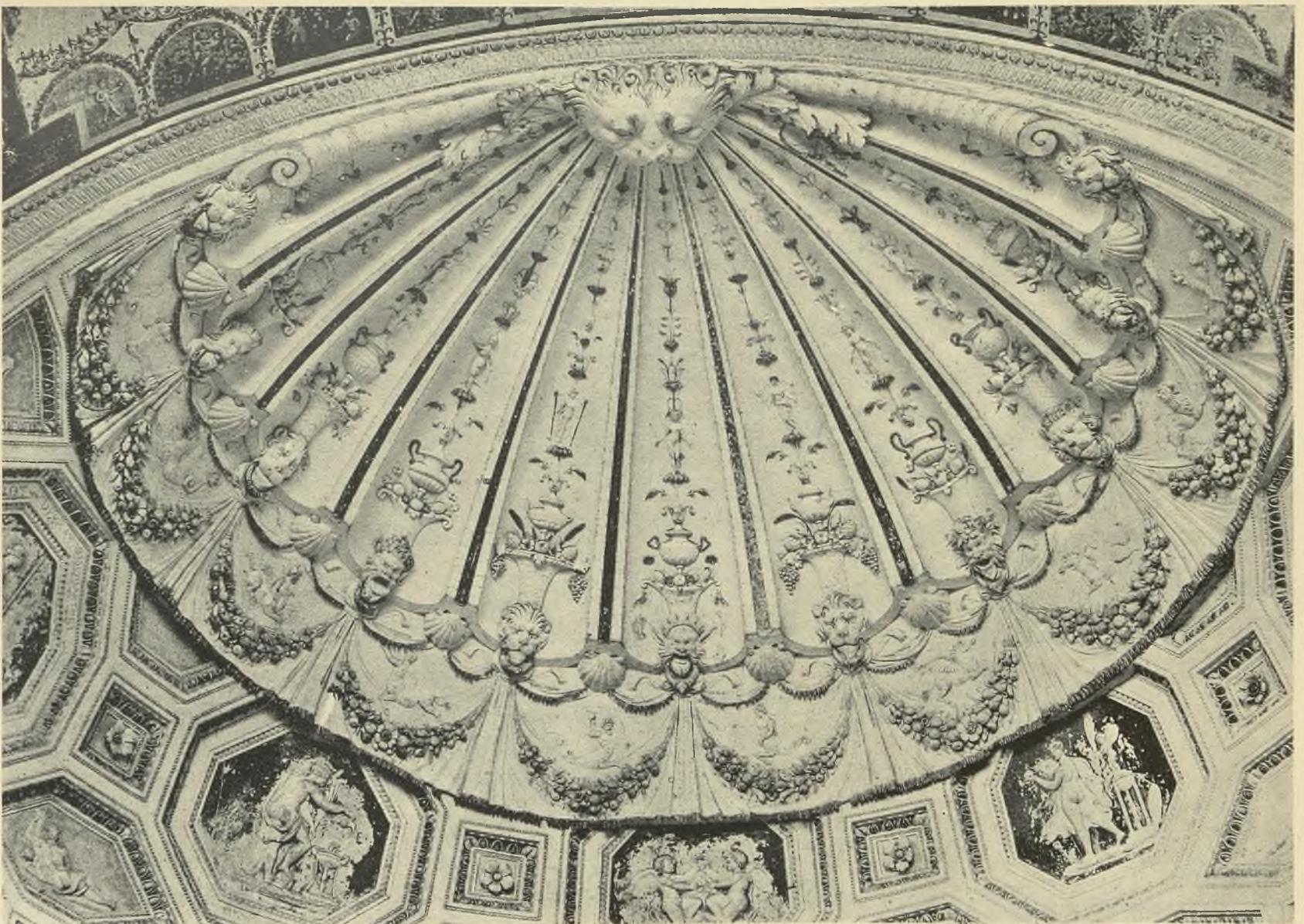
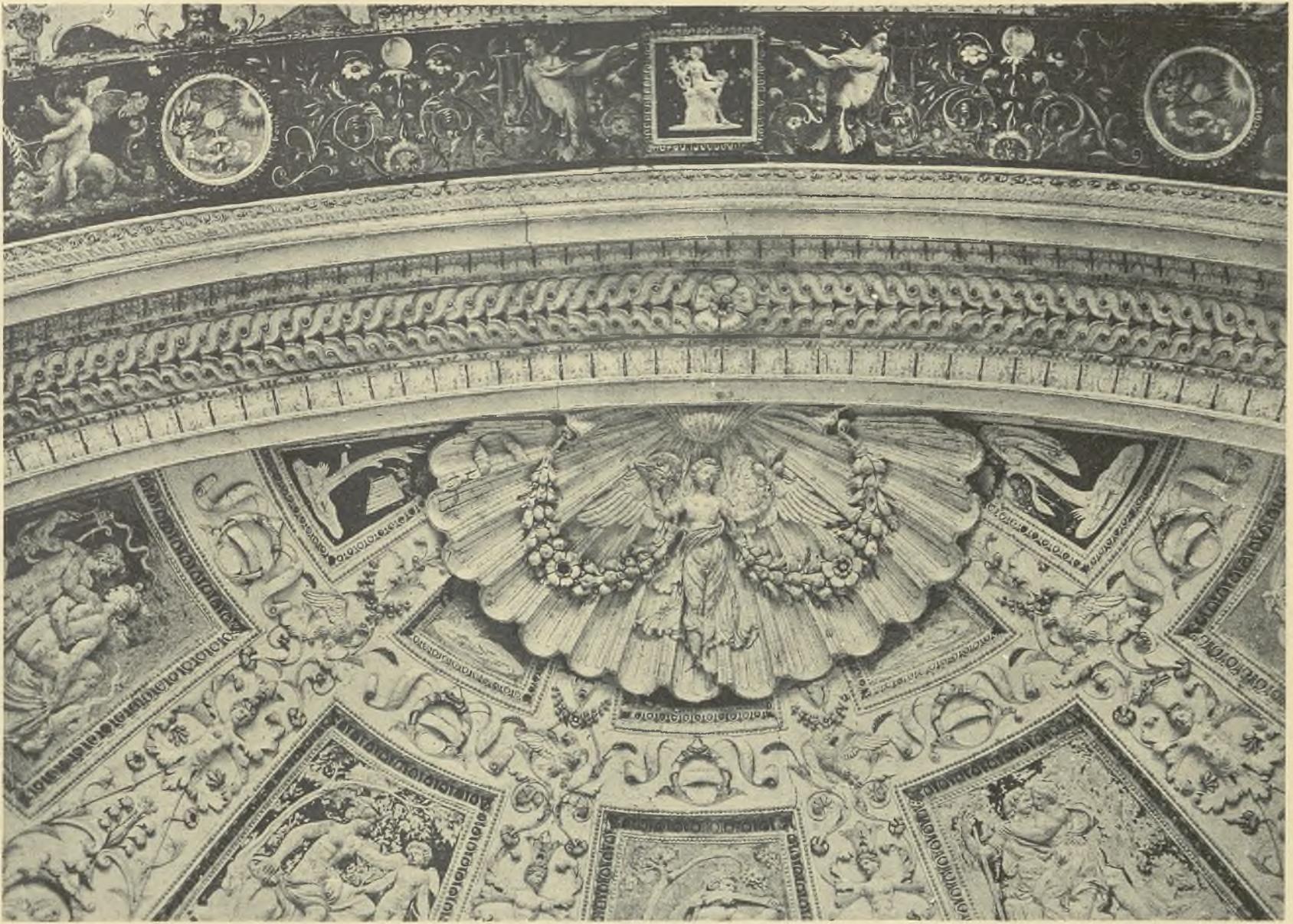


STUCCHI DI GIOVANNI DA UDINE NELLA VILLA MADAMA A ROMA. — SEC. XVI.

FOT. MOSCONI

C. JACOBI Eliot.





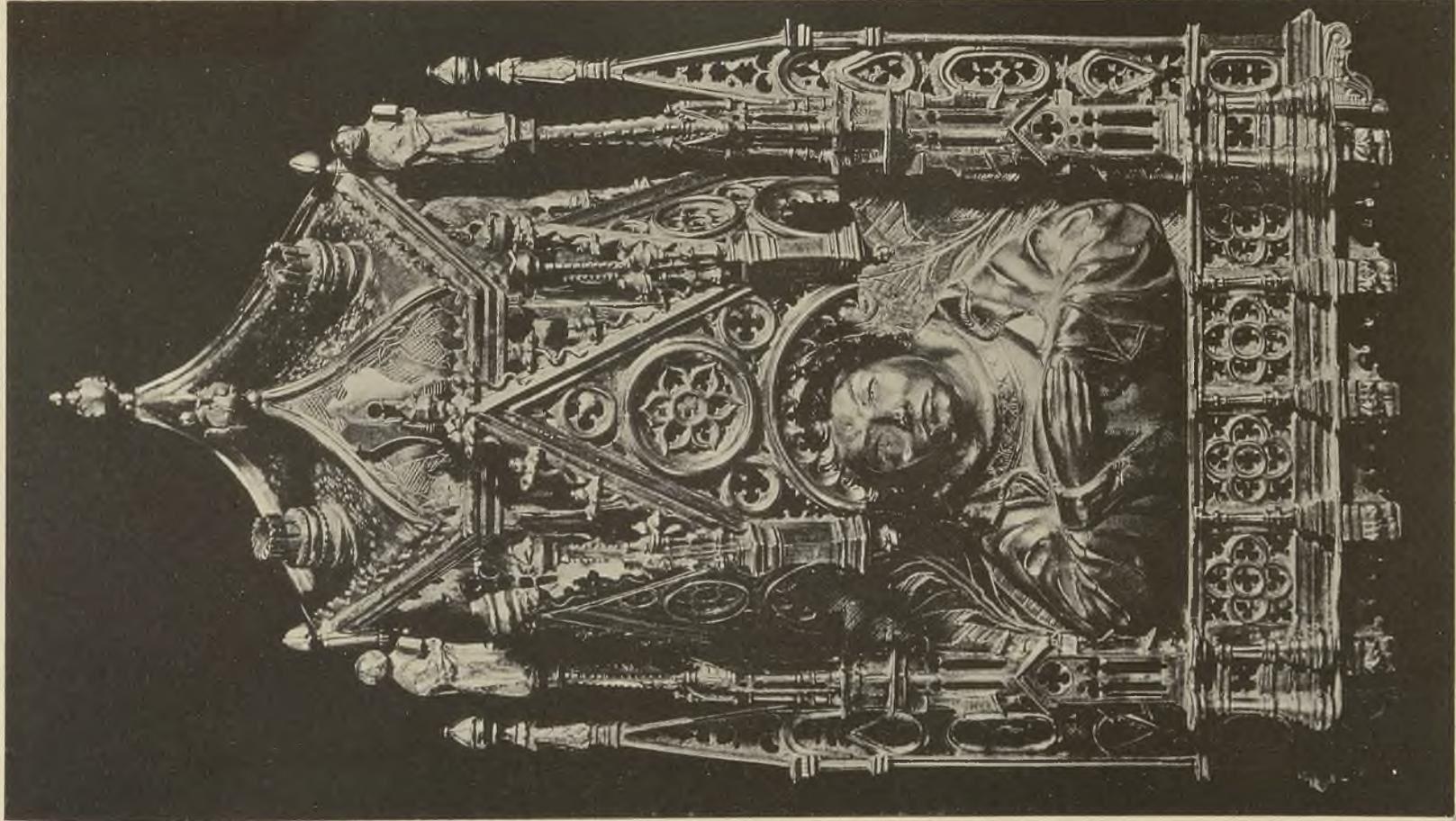
FR. CATTANEO succ. GAFFURI E GATTI EDIT.

C. JACOBI LIOT.

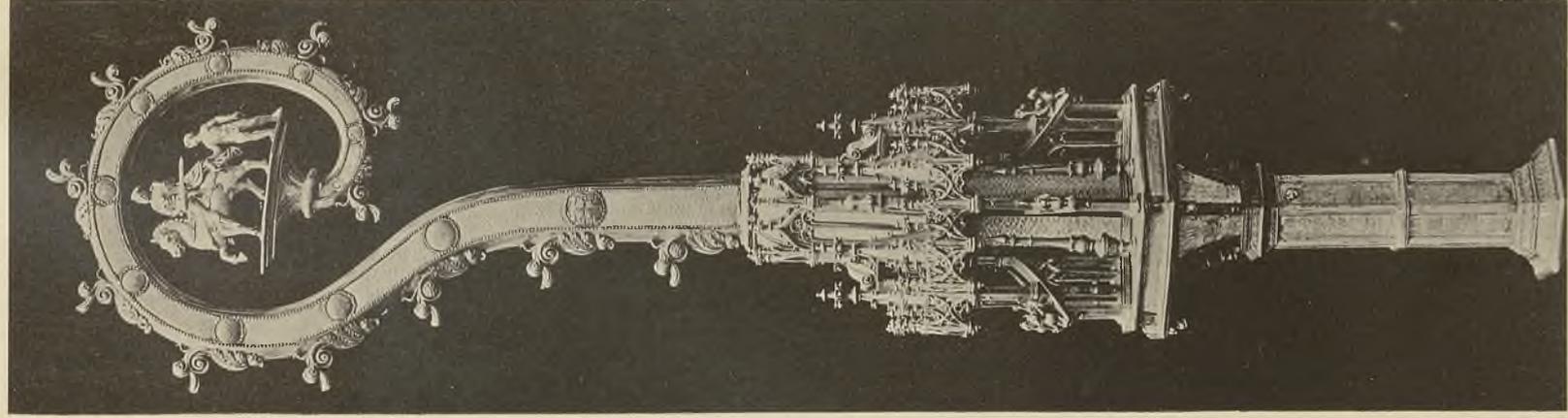
STUCCHI DI GIOVANNI DA UDINE NELLA VILLA MADAMA A ROMA. -- SEC. XVI.

FOT. MOSCIONI

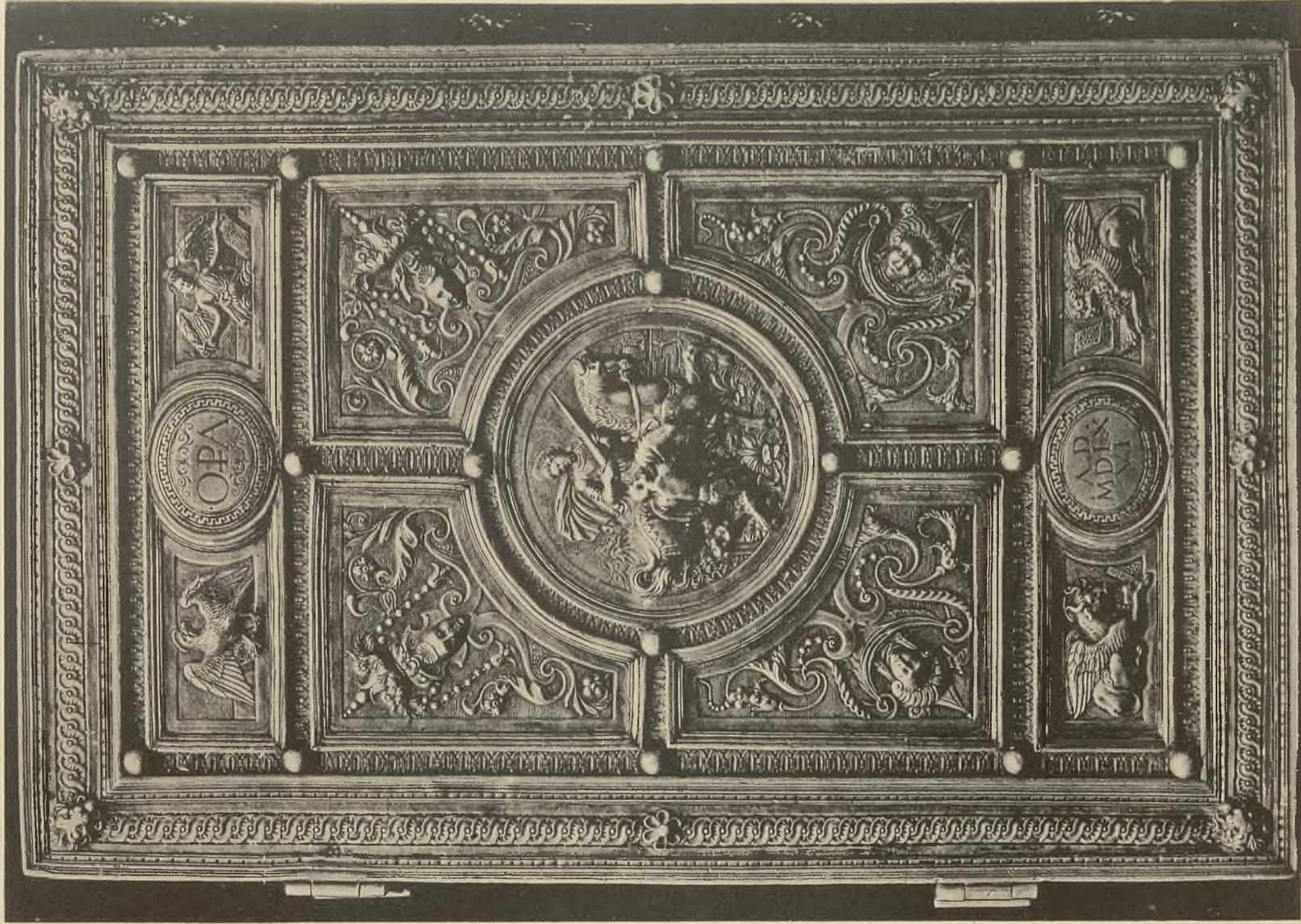




FR. CATTANEO SUCC. GAFFURI E GATTI EDIT.



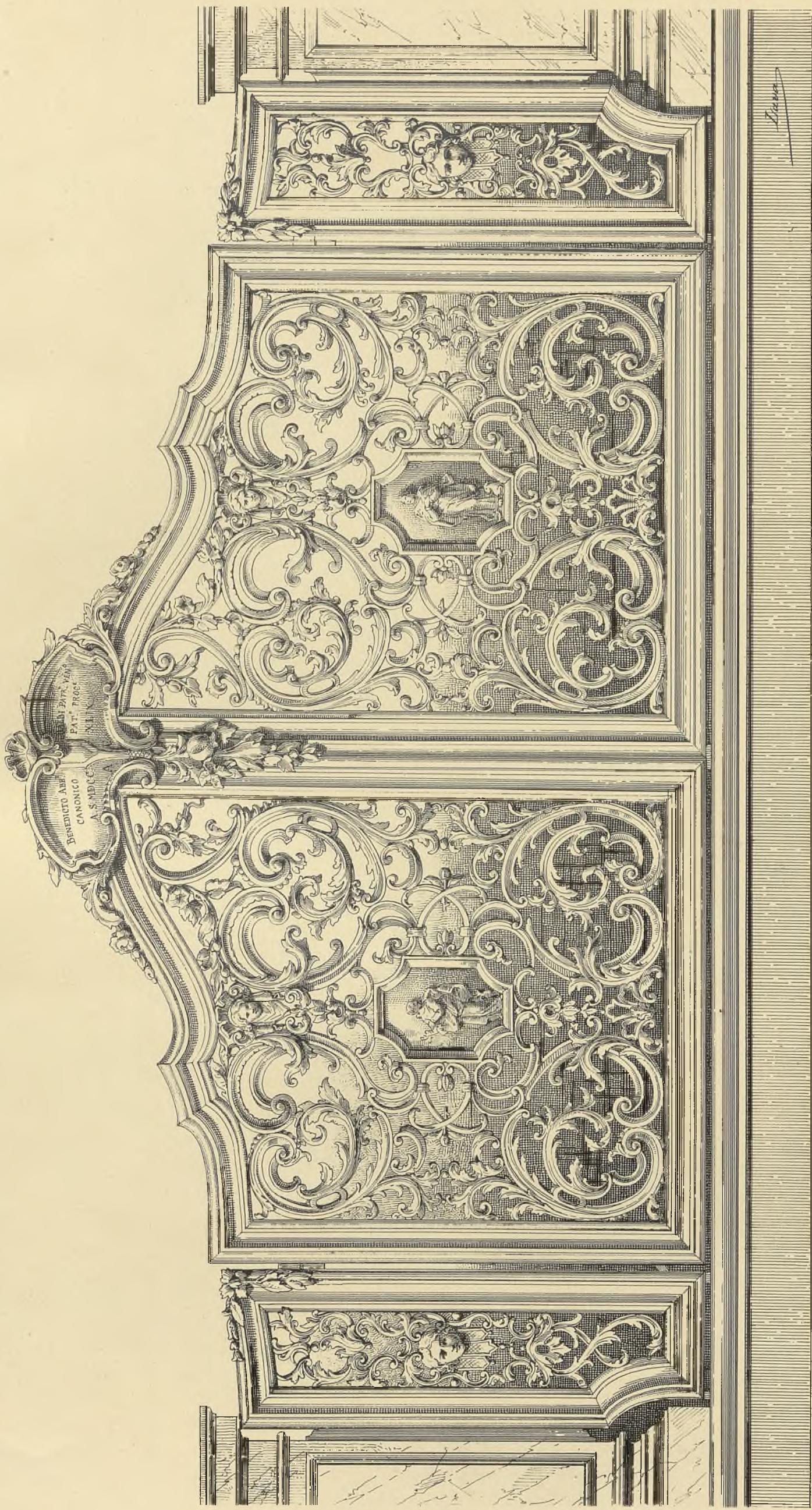
FOT. ALINARI



ORNAMENTO SULLA VESTE DEL VOLTO SANTO E PASTORALE DEL SEC. XIV; COPERTA DI EVANGELISTARIO DEL SEC. XVI NELLA CATTEDRALE DI LUCCA.

C. JACOBI ELIOT.





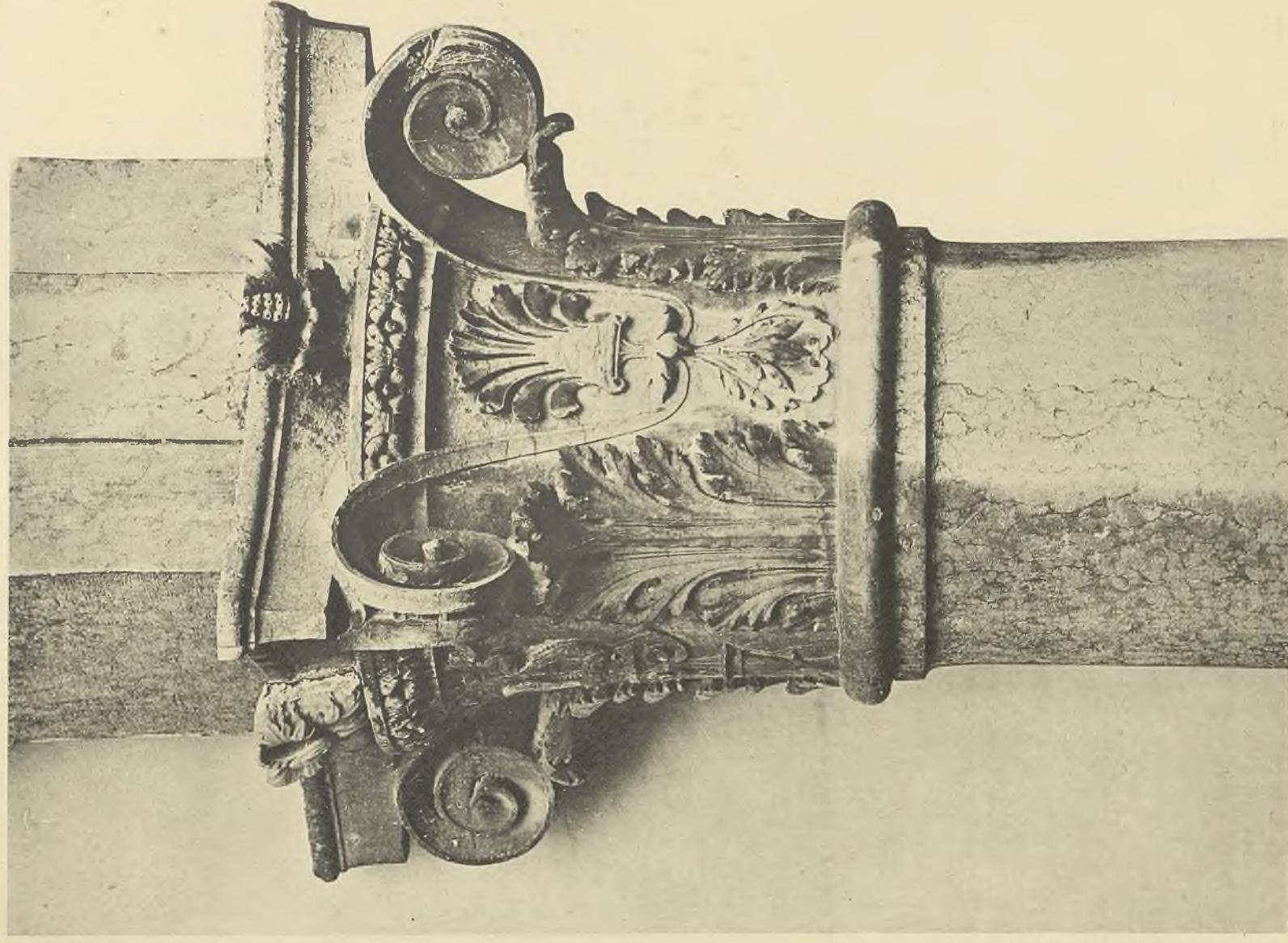
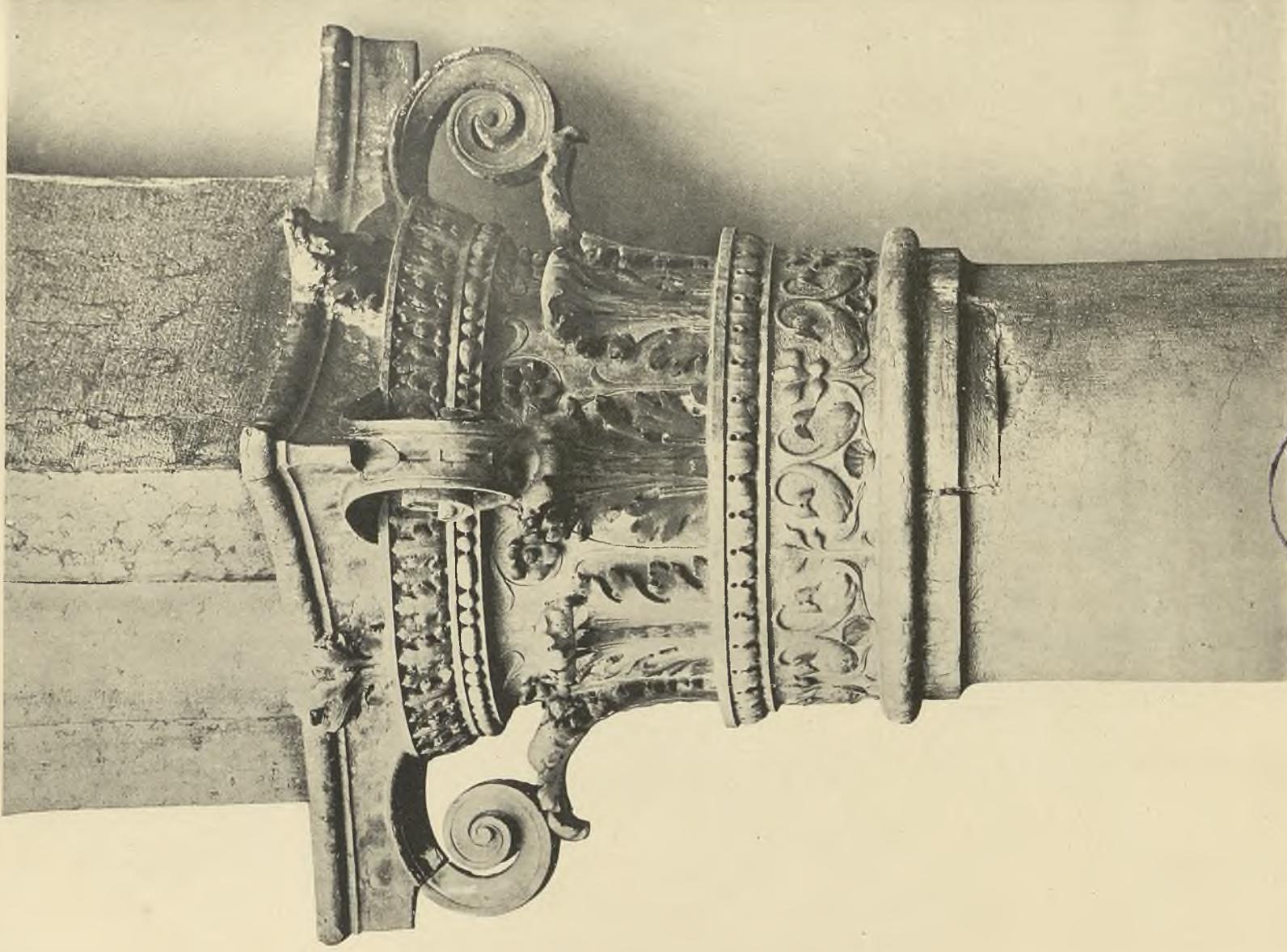
FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI Edit

0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 *Una metro.*

CANCELLO NELLA BALAUSTRATA INNANZI AD UN ALTARE DEL DUOMO DI PADOVA. — SEC. XVIII.

C. JACOBI EL. OT.





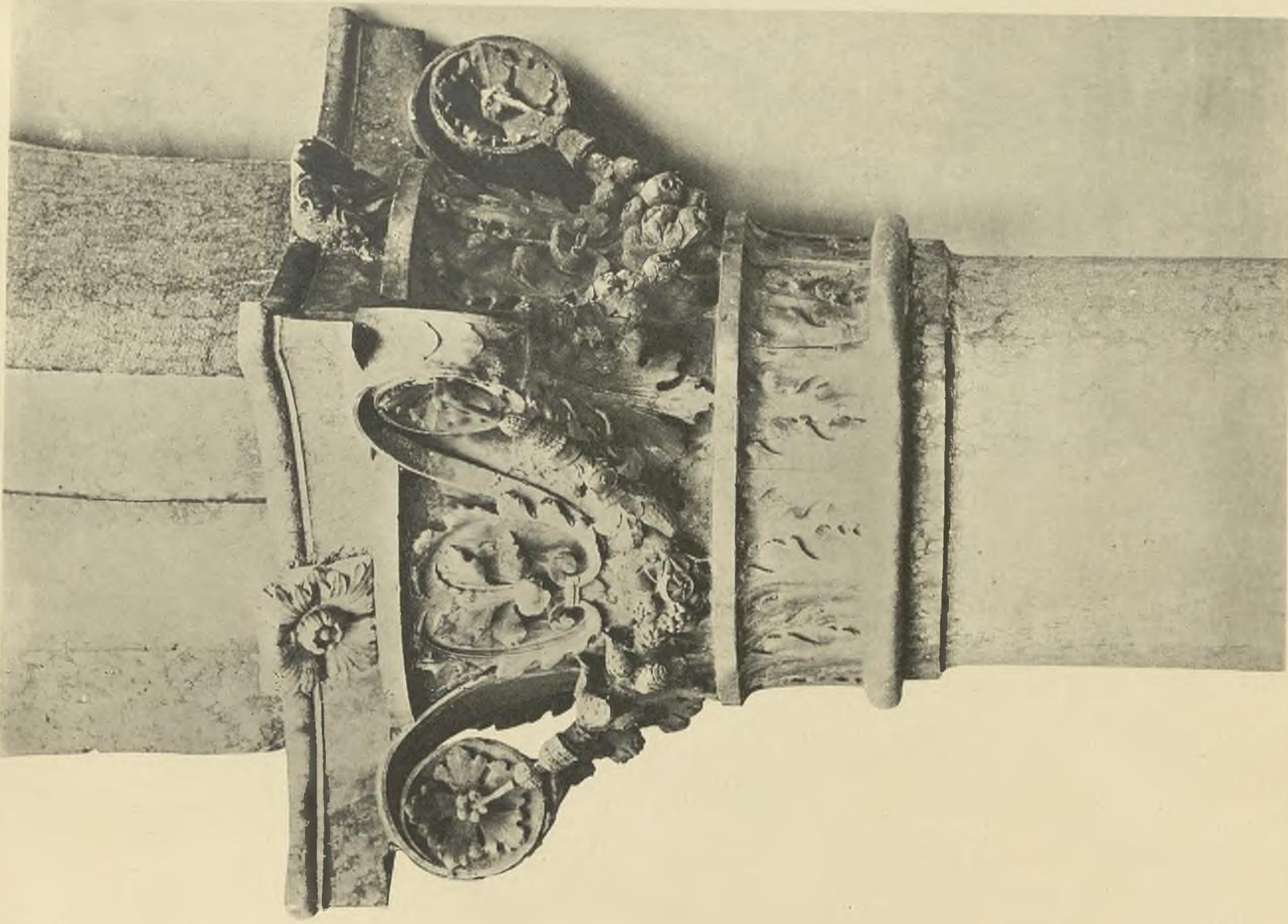
FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.



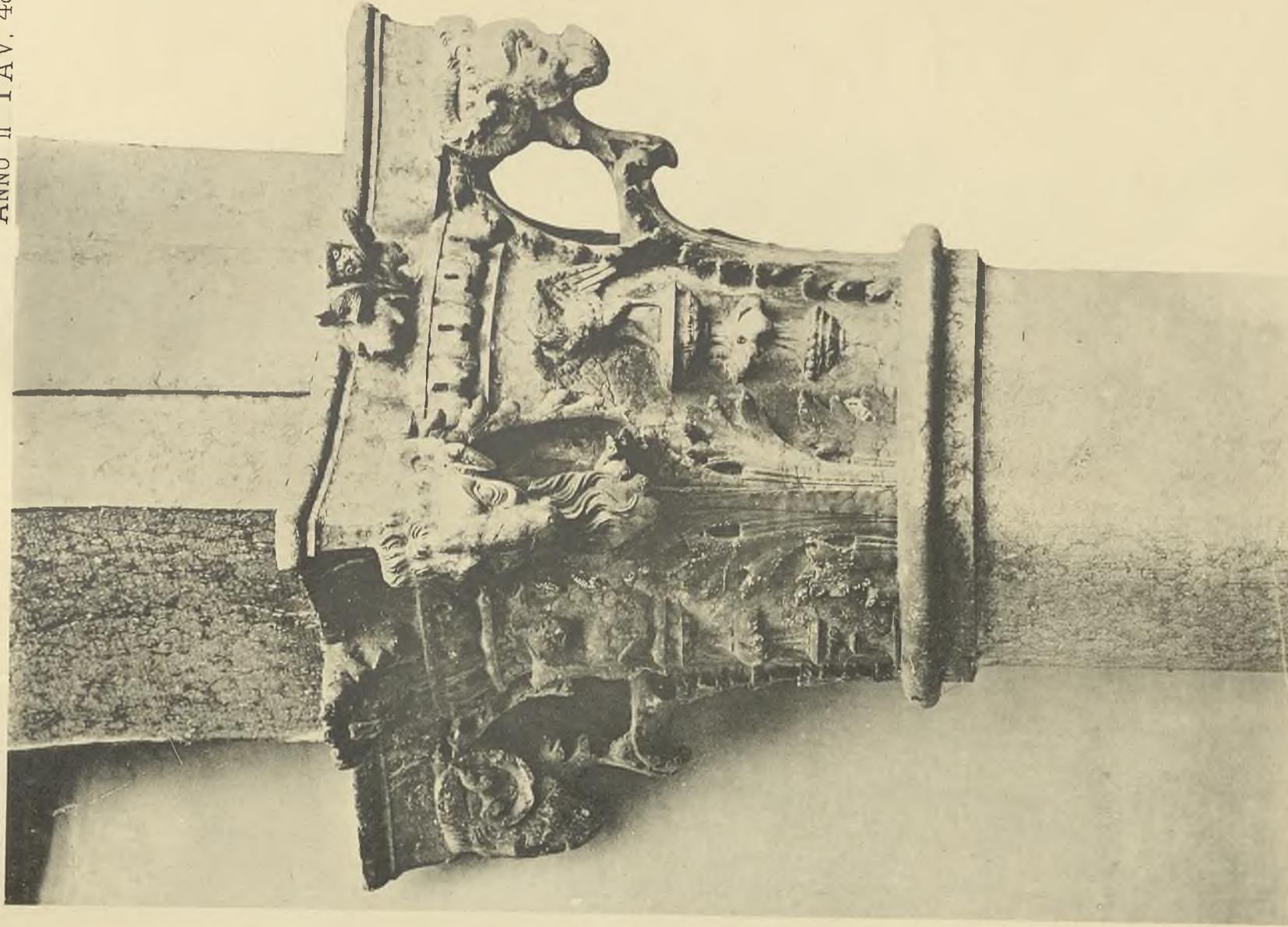
CAPITELLI NEL PALAZZO DEI DIAMANTI IN FERRARA. — FINE DEL SEC. XV.

(FOT. POPPI)

C. JACOBI ELIOT.



FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI Edit.

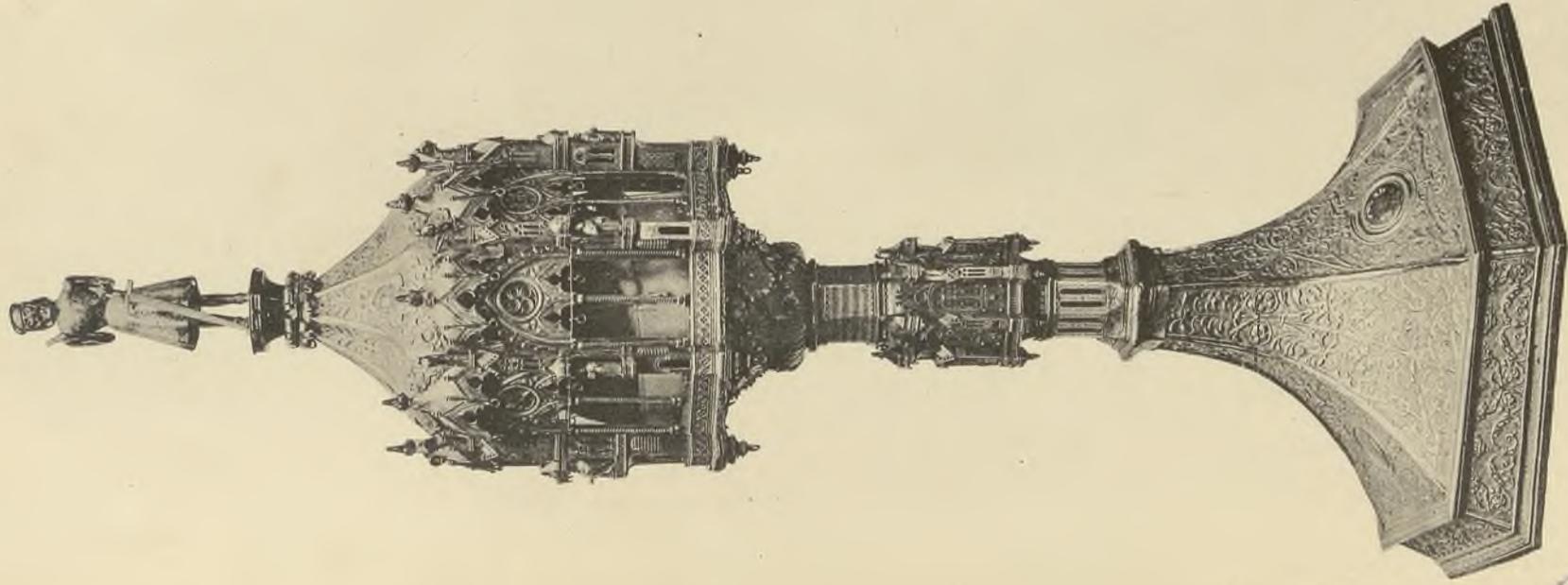


CAPITELLI NEL PALAZZO DEI DIAMANTI IN FERRARA. — FINE DEL SEC. XV.

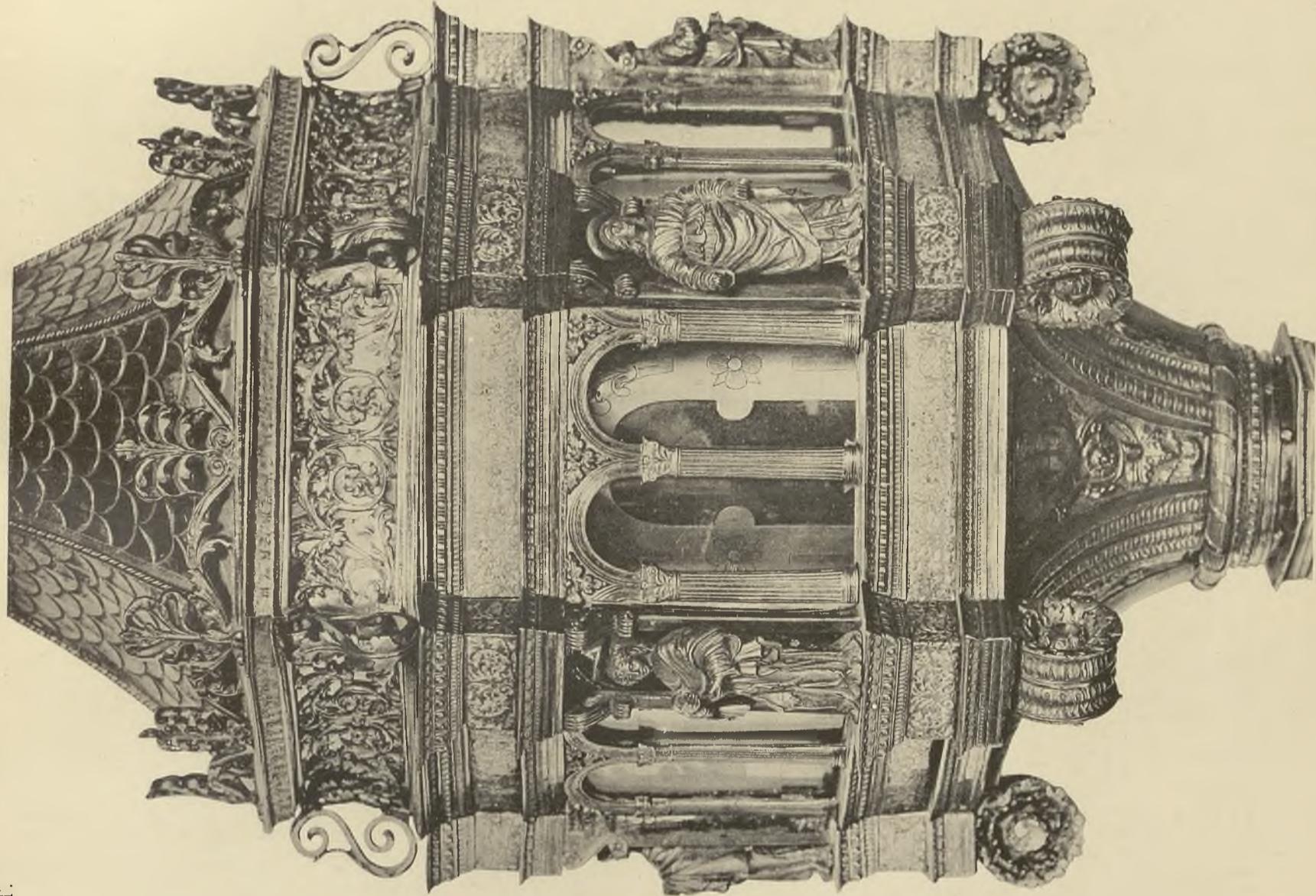
(For. POPPI)

C. JACOBI Editor.



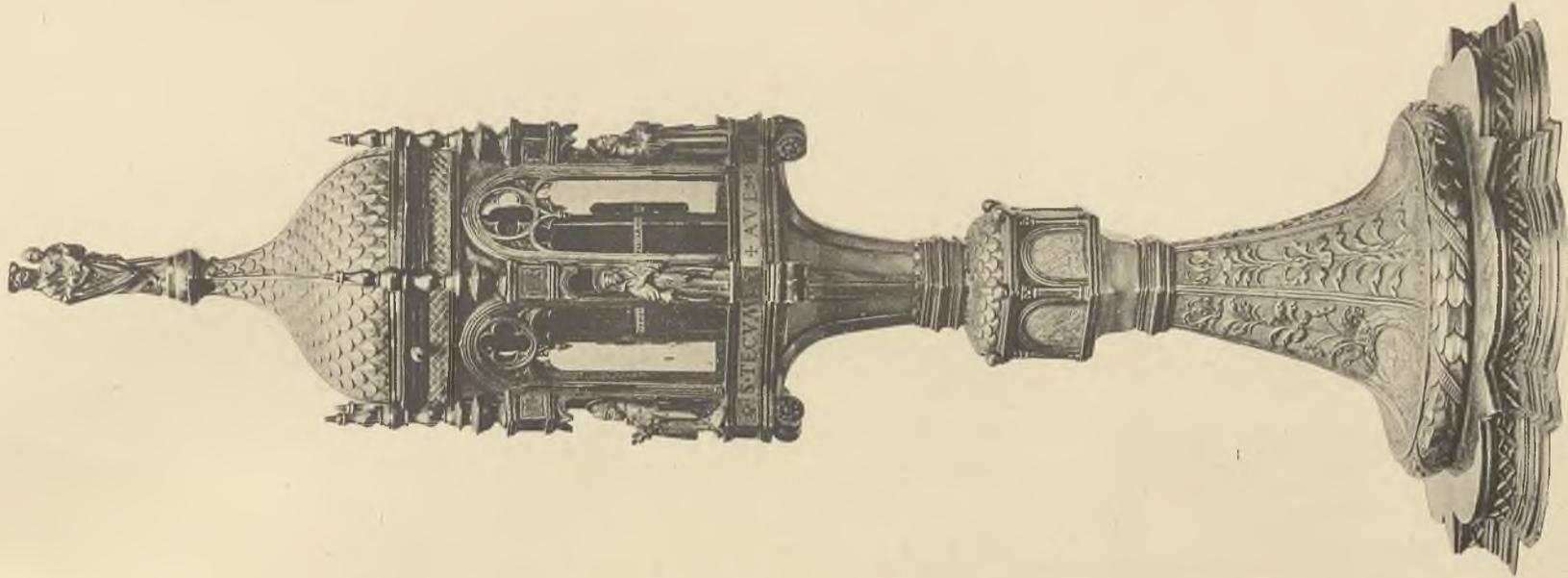


FR. CATTANEO SUCC. GAFFURI E GATTI EDIT.



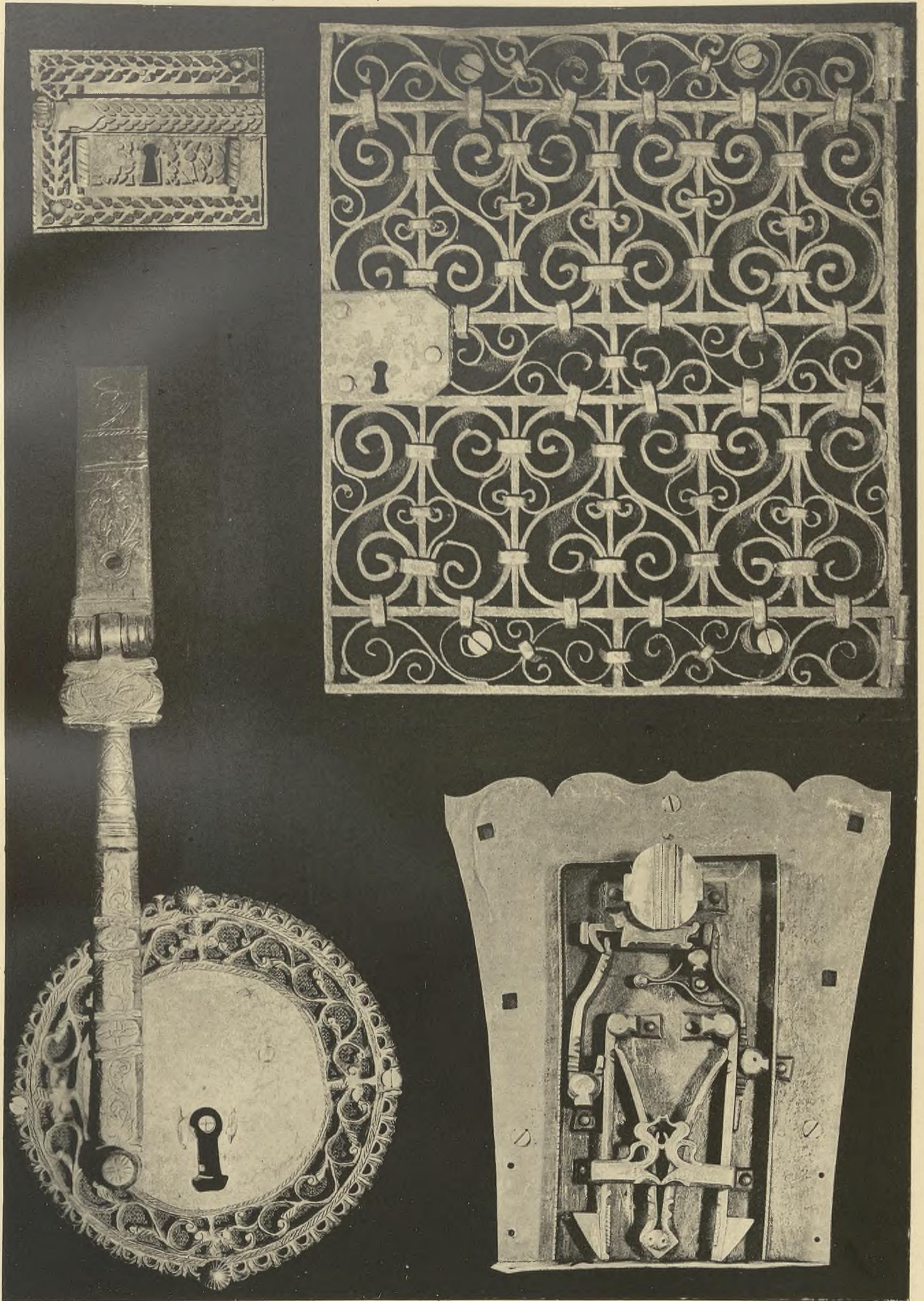
RELIQUIARI DI S. FLORIANO E DEL PRESEPIO NELLA BASILICA STEFANIANA; PARTE SUPERIORE DEL RELIQUIARIO DI S. ANNA IN BOLOGNA. - SEC. XV.

(FOT. POPPI)



C. JACOBI ELIOT.





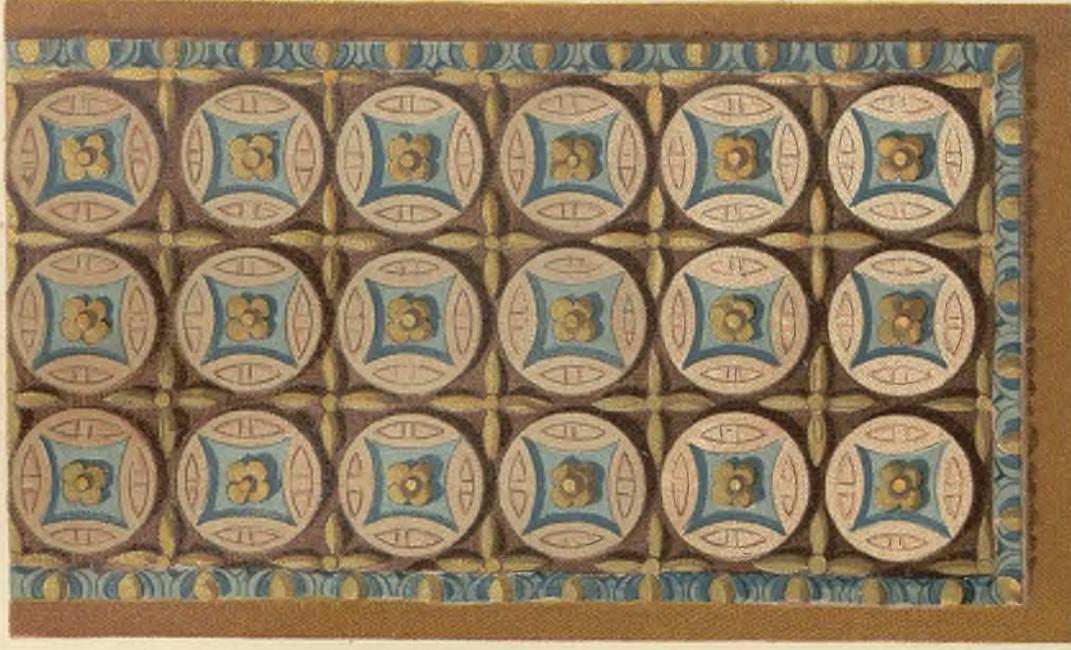
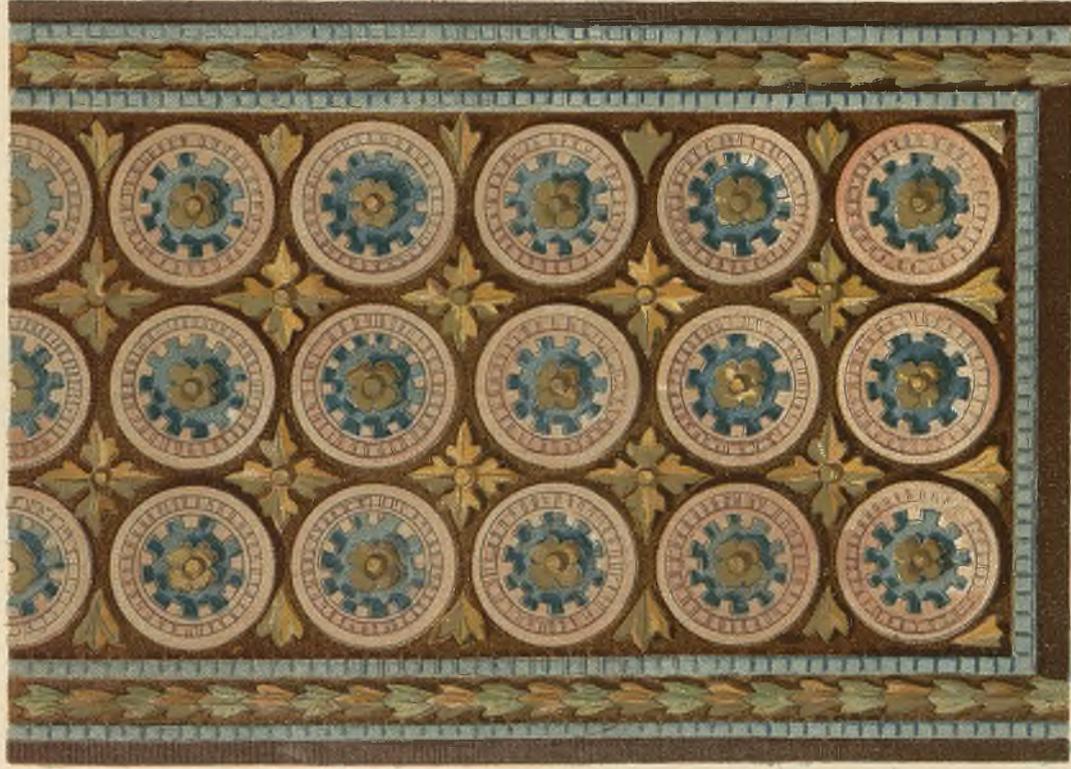
FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.

C. JACOBI ELIOT.

PICCOLA INFERRIATA E SERRATURE NEL MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI ROMA

(FOT. MOSCIONI)

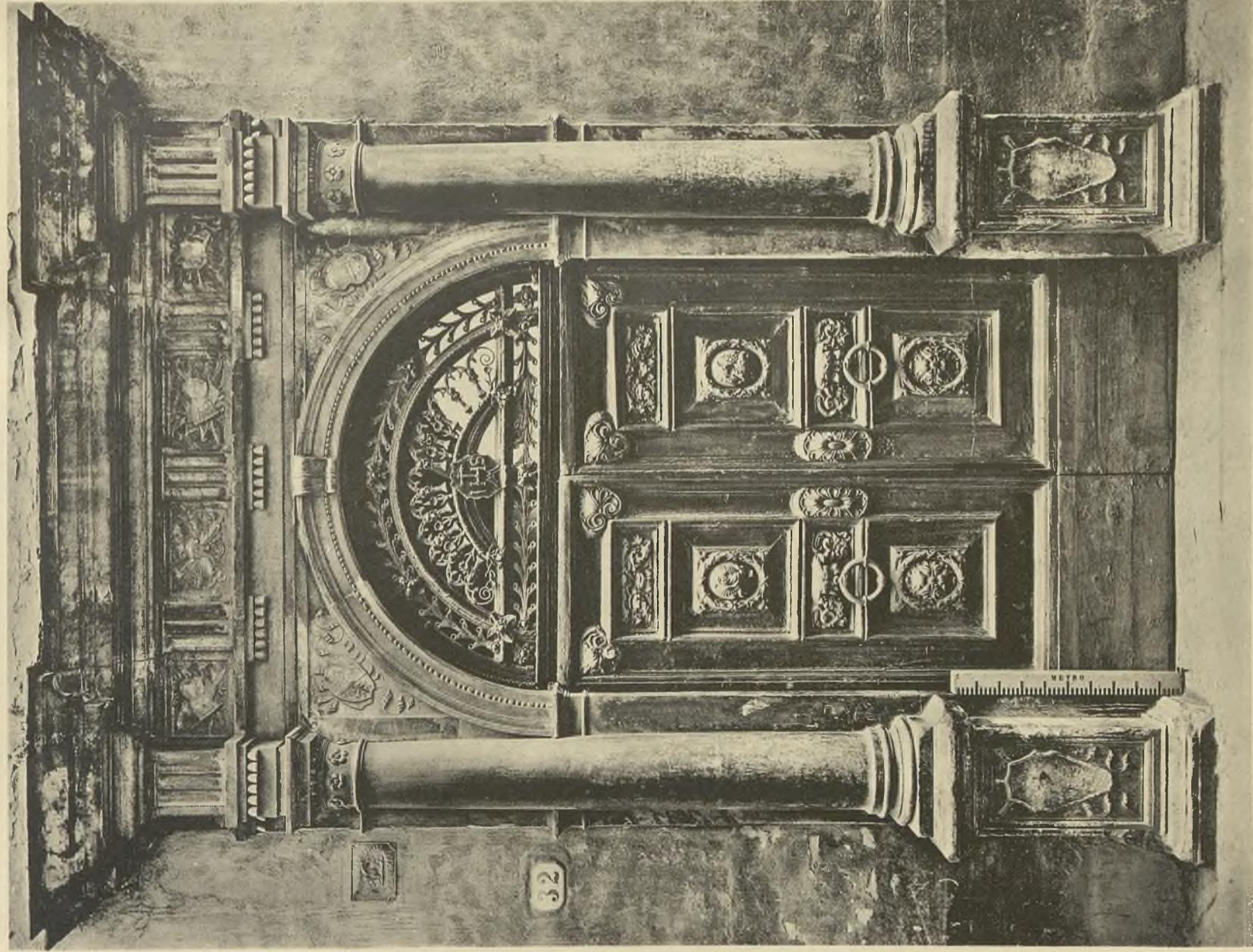




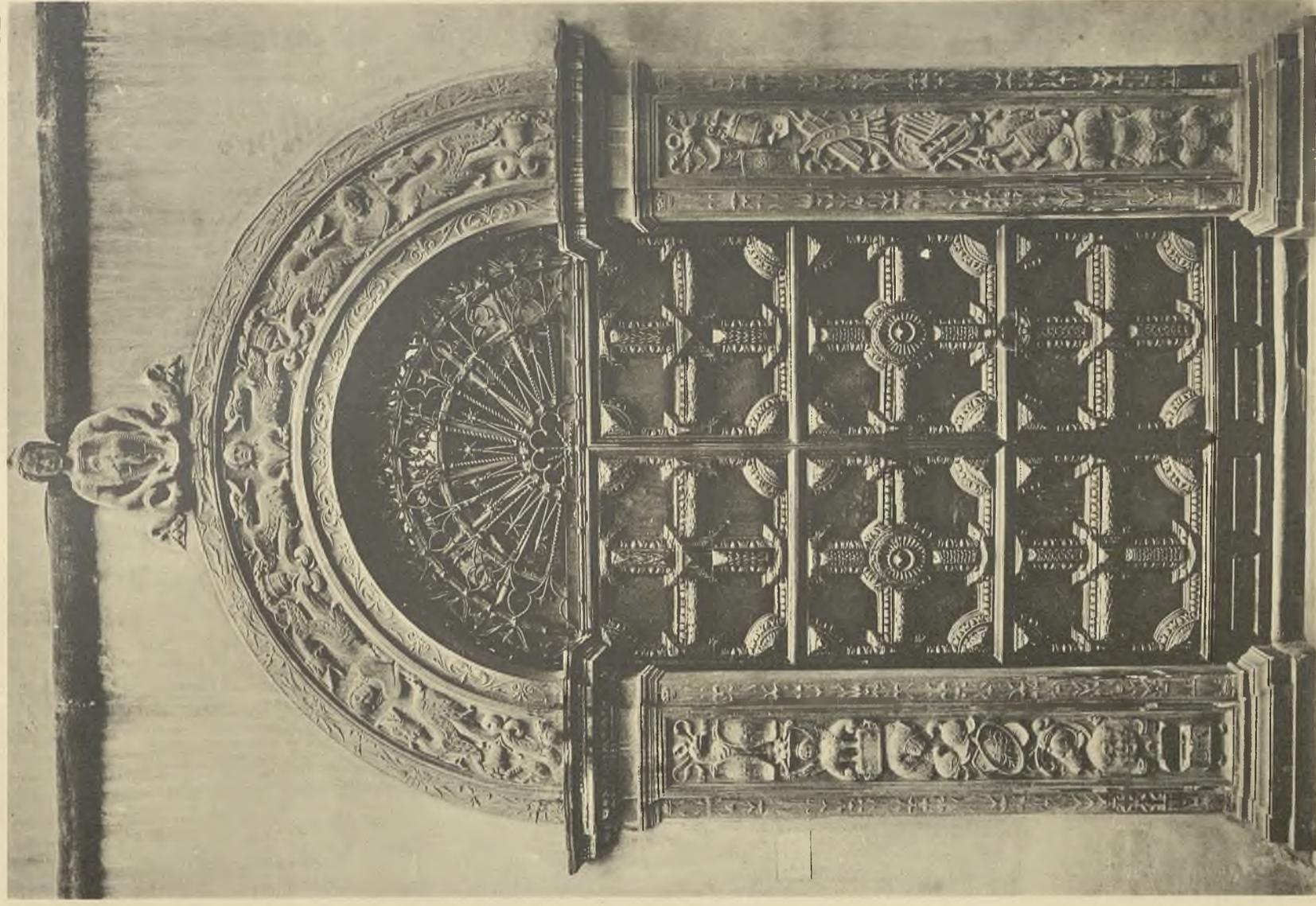
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

STUCCHI NEGLI INTRADOSSI DEGLI ARCHI E FASCIA MARMOREA IN S. VITALE DI RAVENNA — SEC. VI.

V. MUZIO DAL VERO.



FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI Edit.



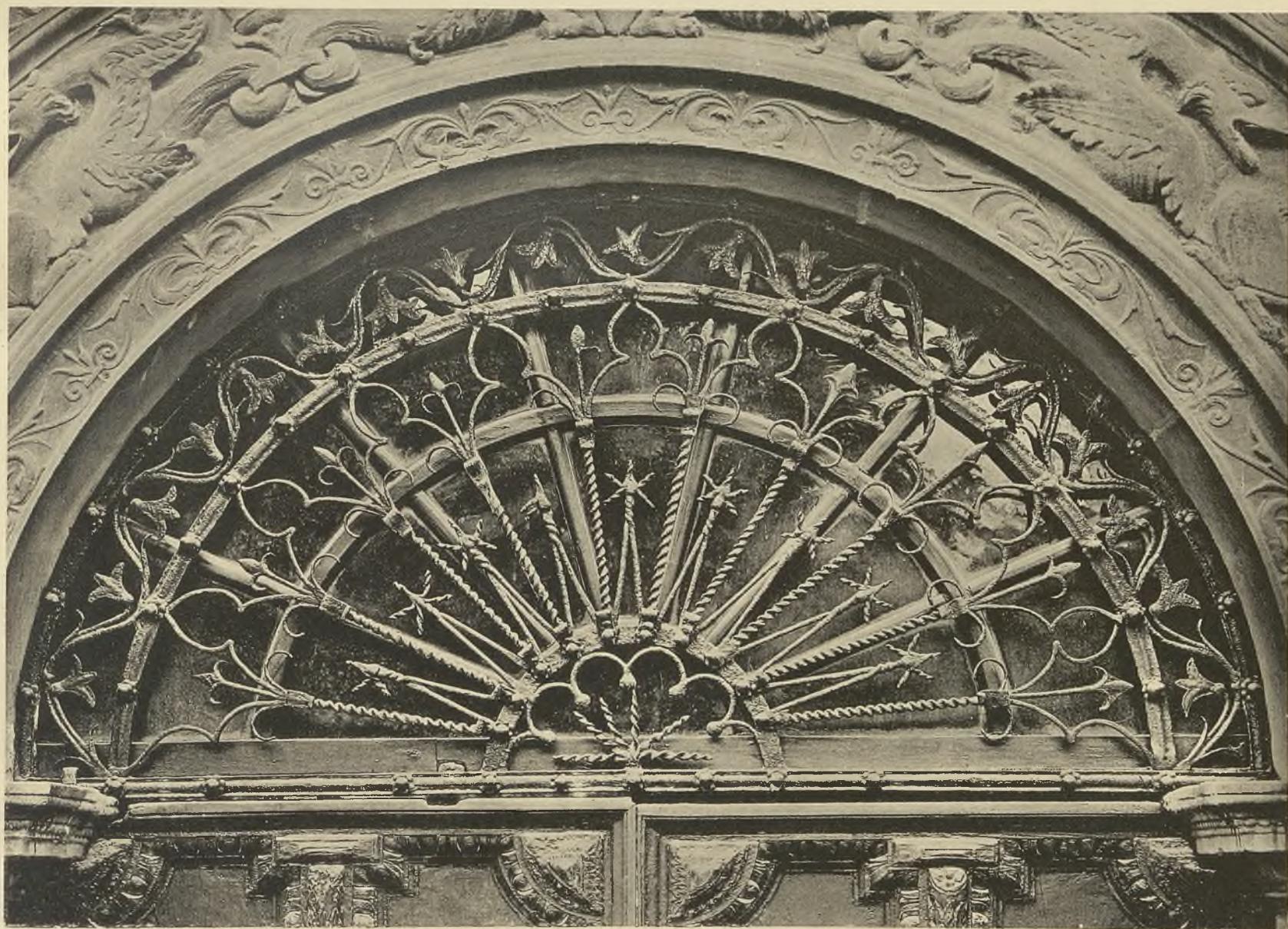
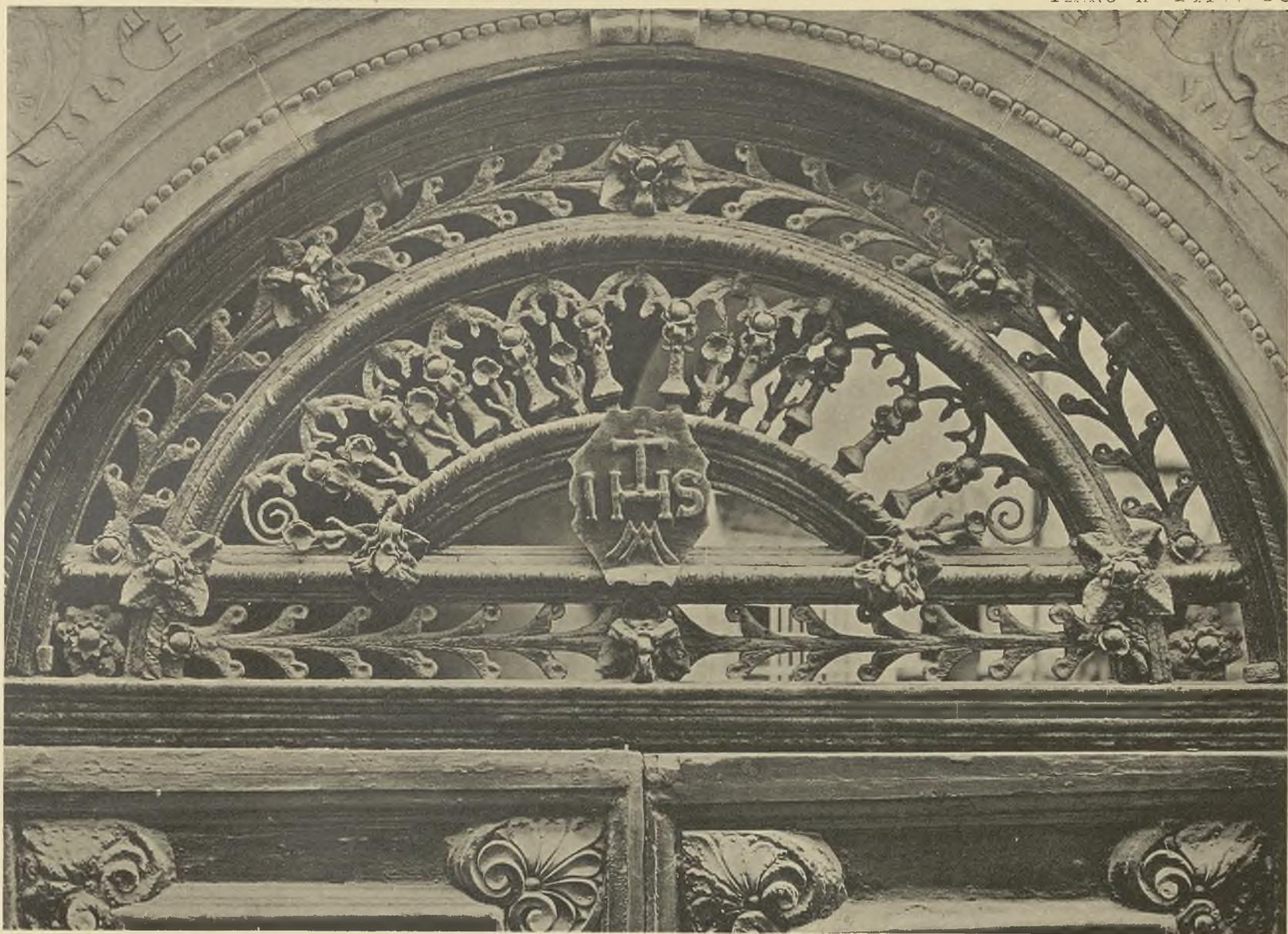
PORTE DEL PALAZZO BRANCOLI-BUSDRAGHII E DEL PALAZZO ORSETTI A LUCCA. — SEC. XVI.

FOR. ALINARI

C. JACOBI ELIOT.





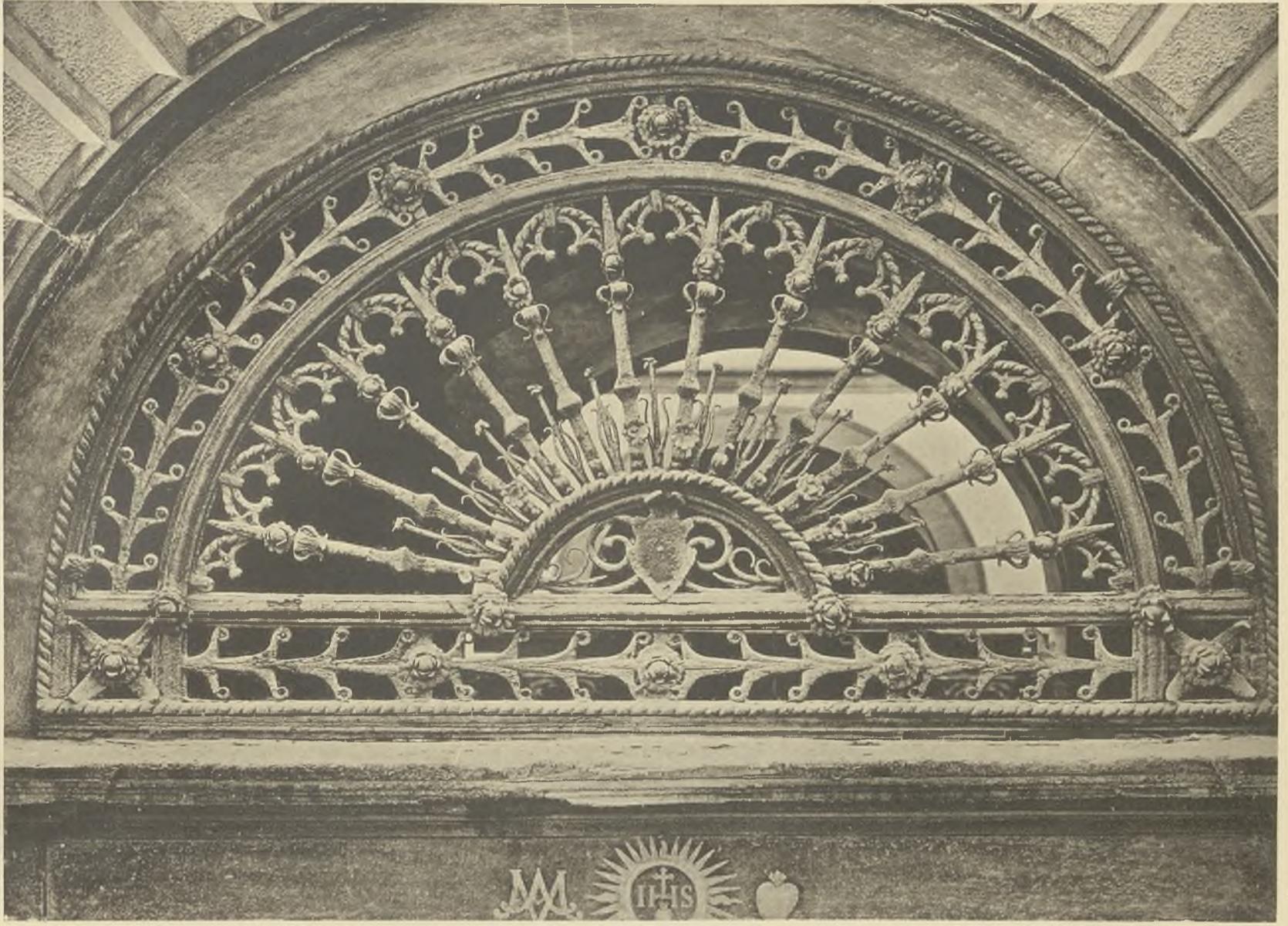


FR. CATTANEO succo GAFFURI e GATTI EDIT.

C. JACOBI ELIOT.

ROSTE DI FERRO BATTUTO NELLE PORTE DEI PALAZZI BRANCIOLE-BUSDRACHI E ORSETTI A LUCCA. — SEC. XVI.





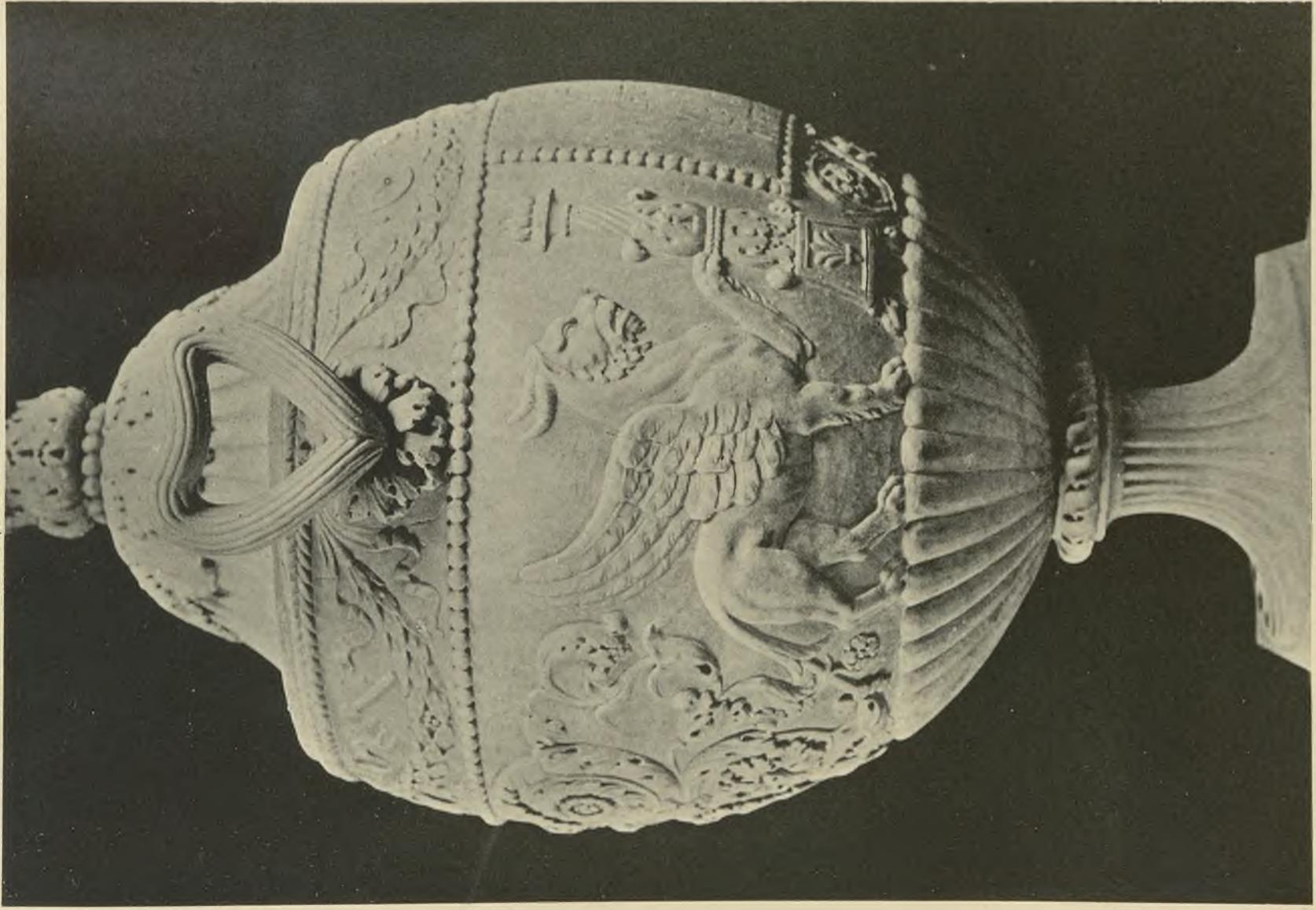
FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI Edit.

C. JACOBI Eliot.

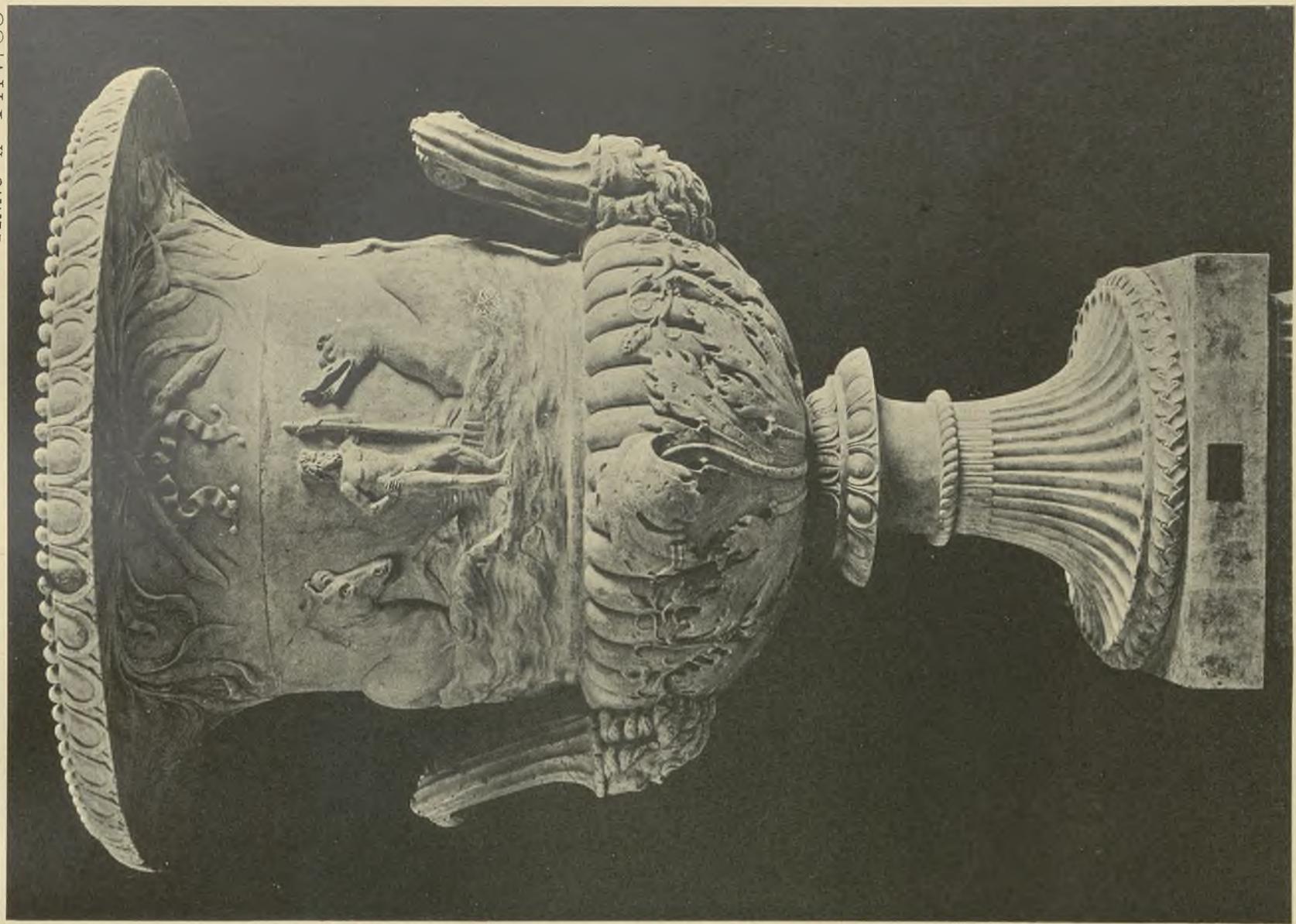
ROSTE DI FERRO BATTUTO NELLE PORTE DEL PALAZZO CENAMI E DEL MONASTERO DELLE BARBANTINE A LUCCA. — SEC. XVI.

(Fot. ALINAI)





FR. CATTANEO SUCC. GAFFURI E GATTI EDIT.



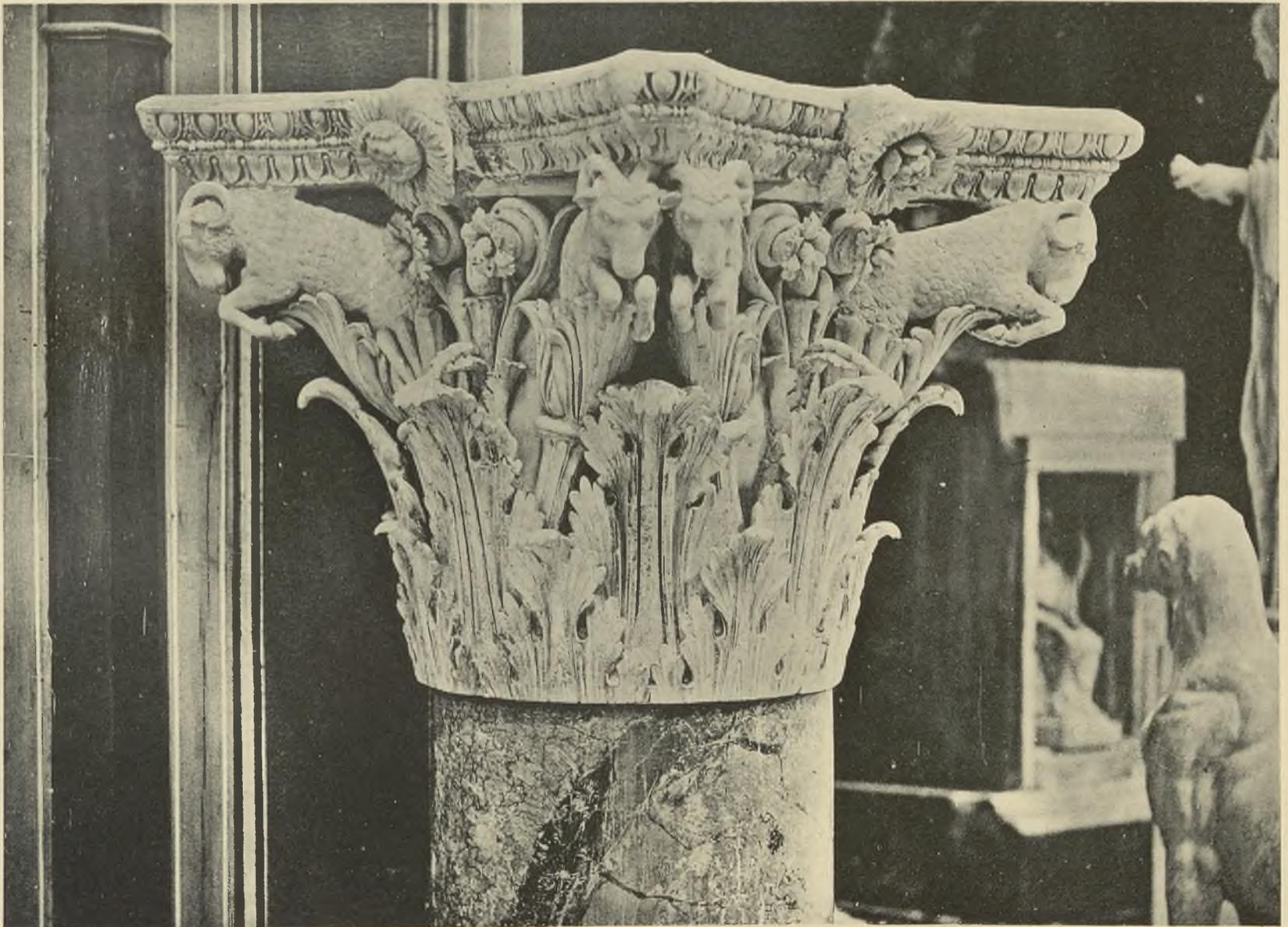
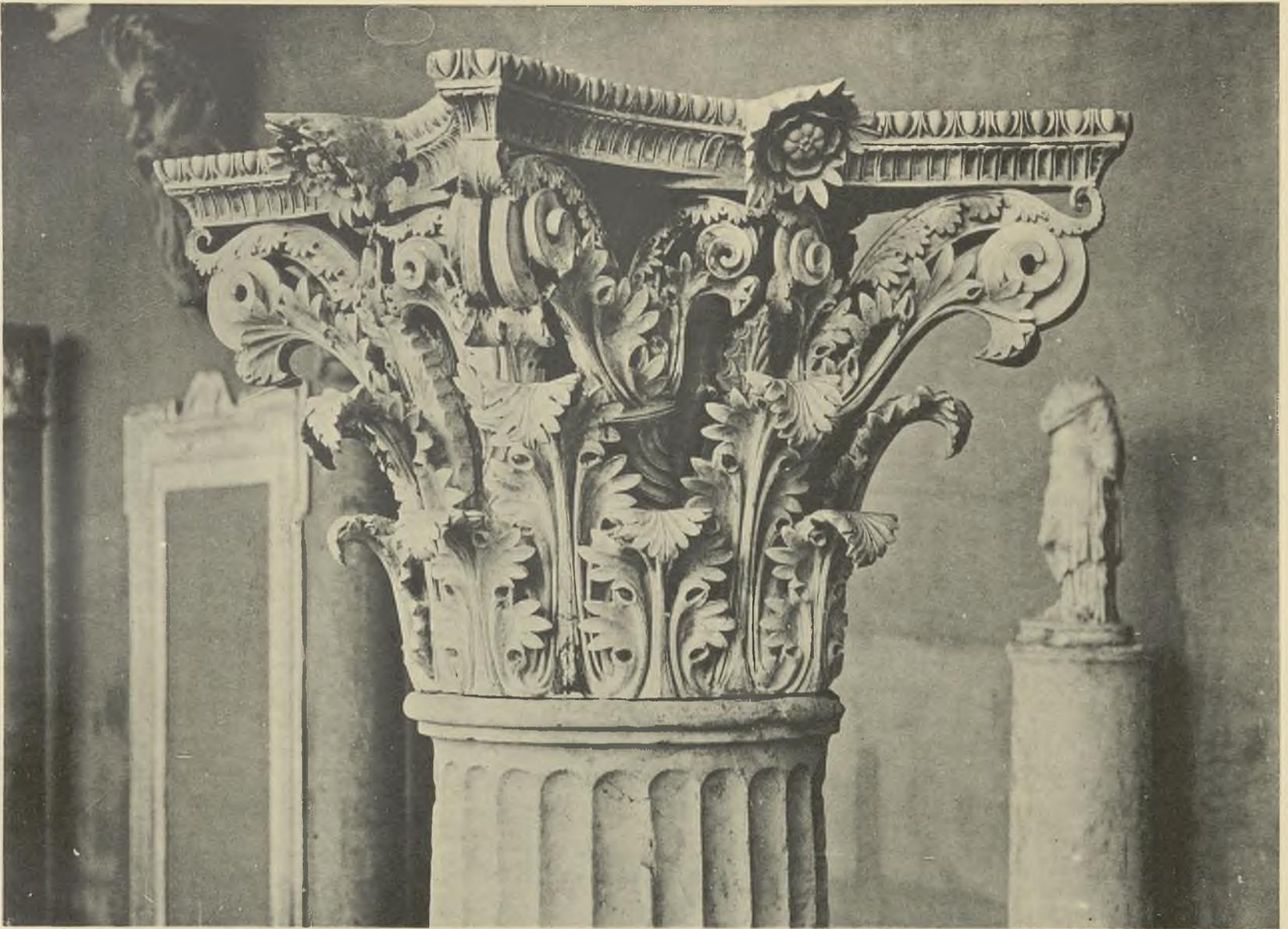
VASI ANTICHI ROMANI NEL MUSEO VATICANO.

FR. MOSCIONI

C. JACOBI ELIOT.







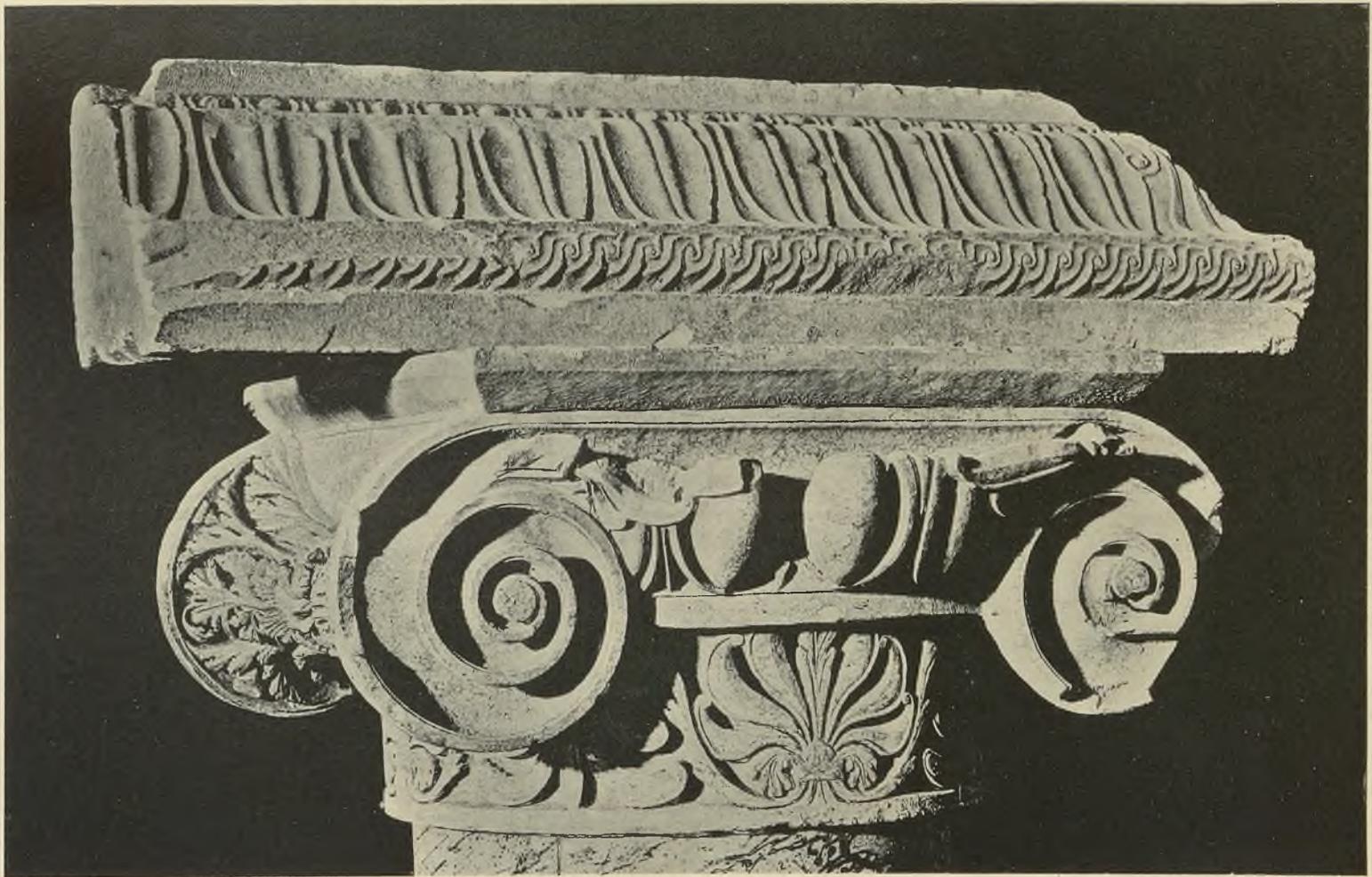
FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.

C. JACOBI ELIOT.

CAPITELLI CORINZI ANTICHI ROMANI NEL MUSEO DELLE TERME DIOCLEZIANE A ROMA.

(FOT. MOSCIONI)





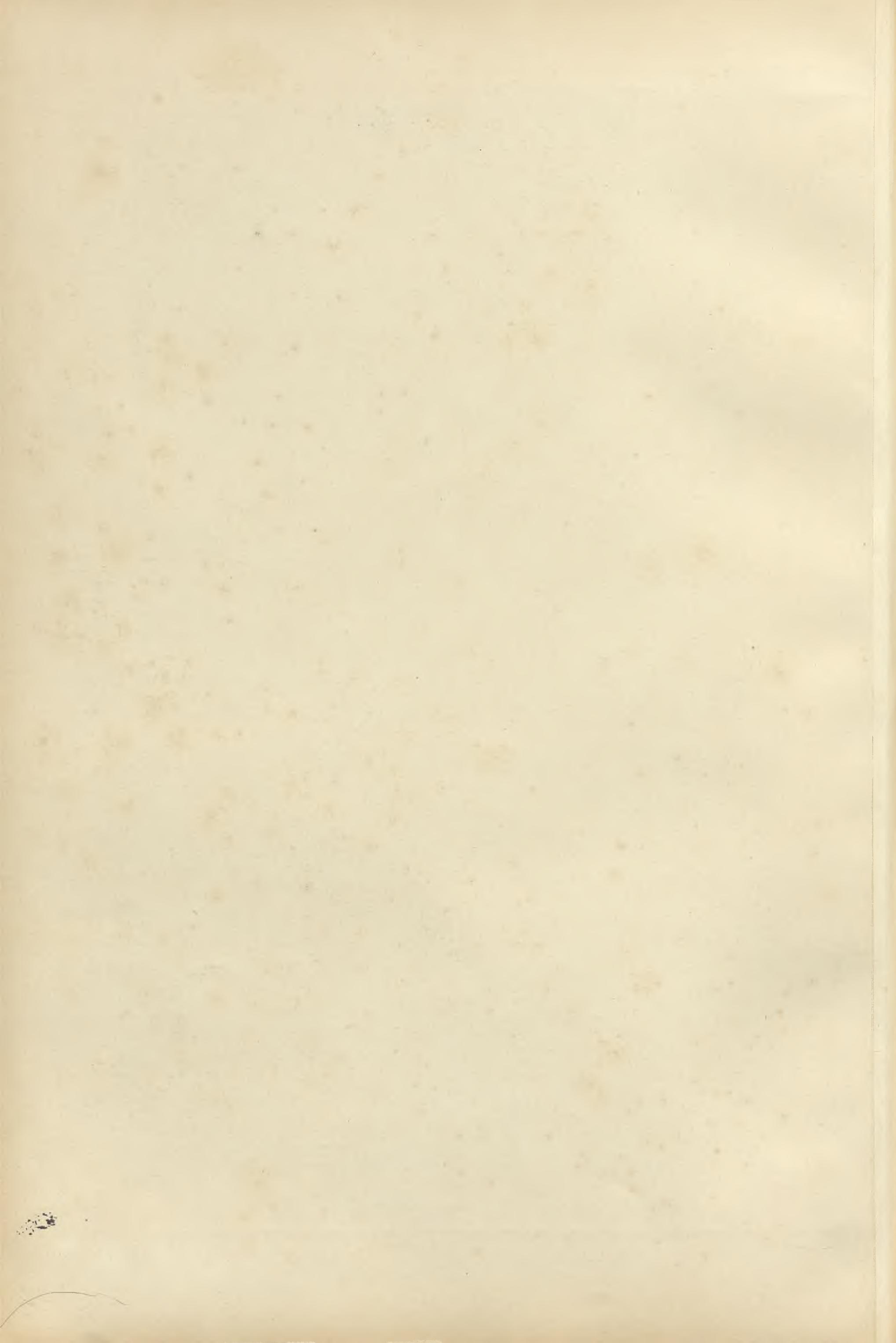
FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.

C. JACOBI ELIOT.

CAPITELLO COMPOSITO DELLE TERME DI CARACALLA E CAPITELLO IONICO ROMANO NEL MUSEO LATERANO.

(FOT. MOSCIONI)







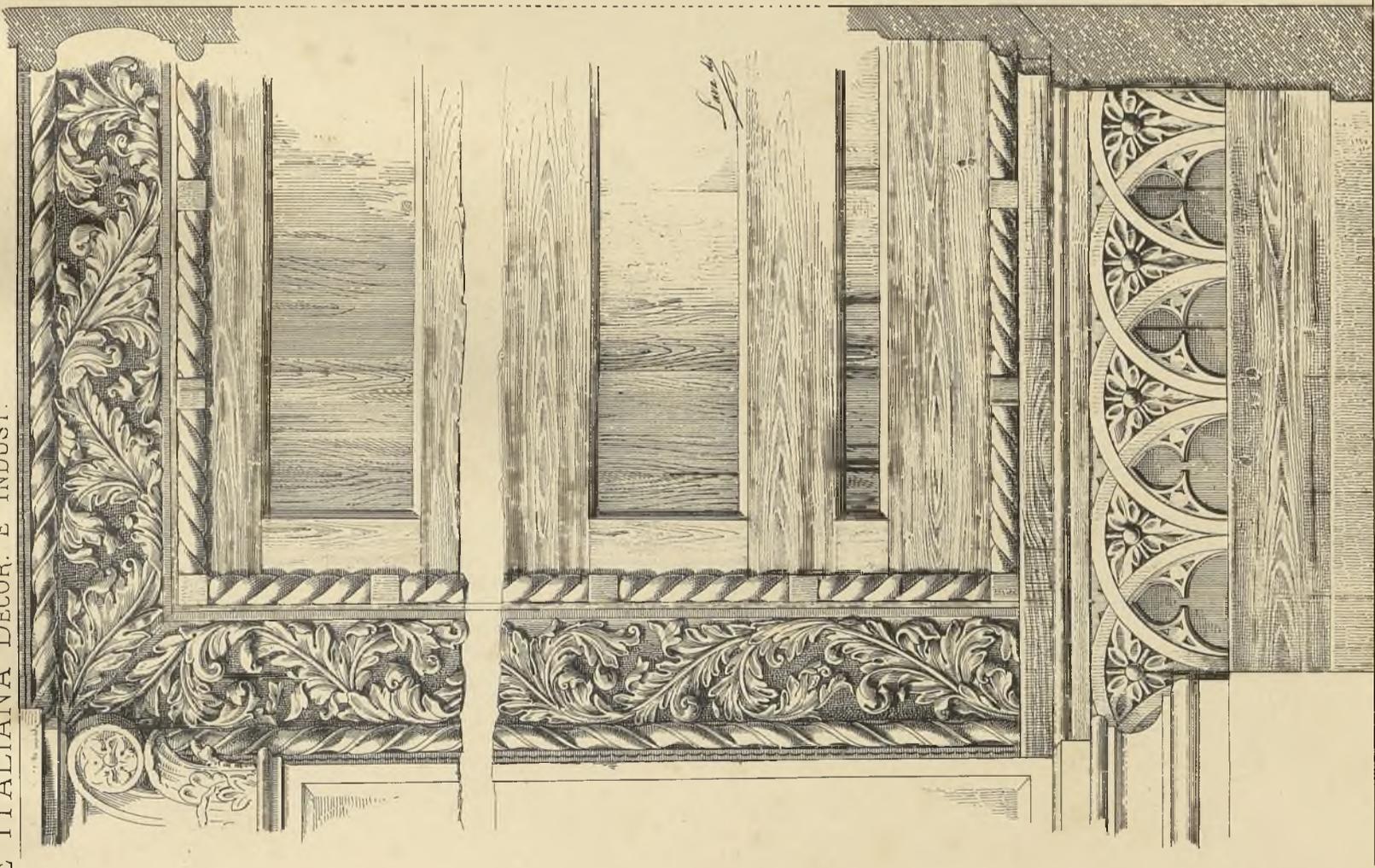
FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDIT.

C. JACOBI ELIOT.

ORNAMENTI NEI PILASTRI DELLA CAPPELLA DEL CROCISSO NELLA CHIESA DI S. ANASTASIA A VERONA. — FINE DEL SEC. XV.

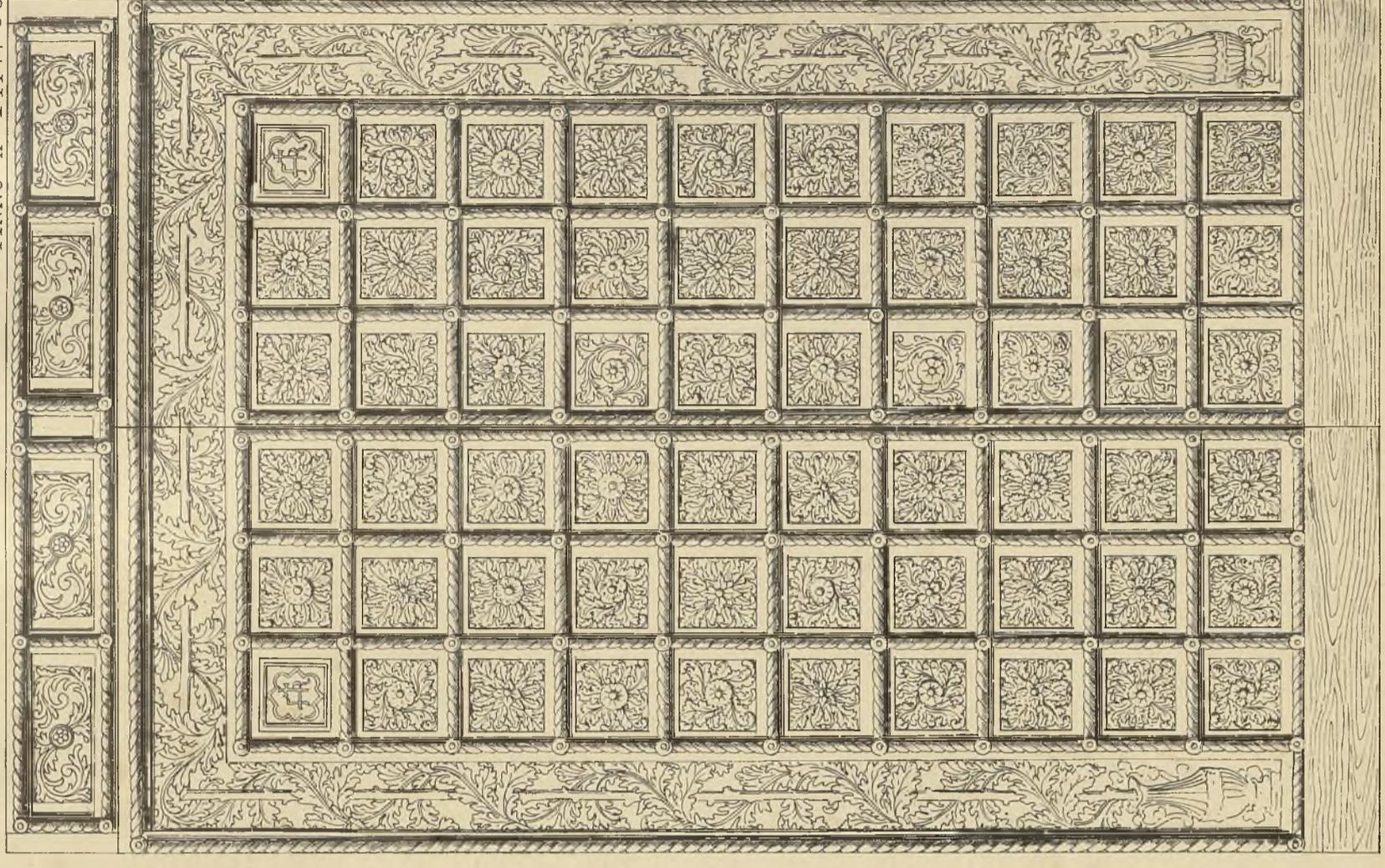
(FOT. LOTZE)





Metri due

FR. CATTANEO succ. GAFFURI e GATTI EDI



Figura

C. JACOBI ELIOT

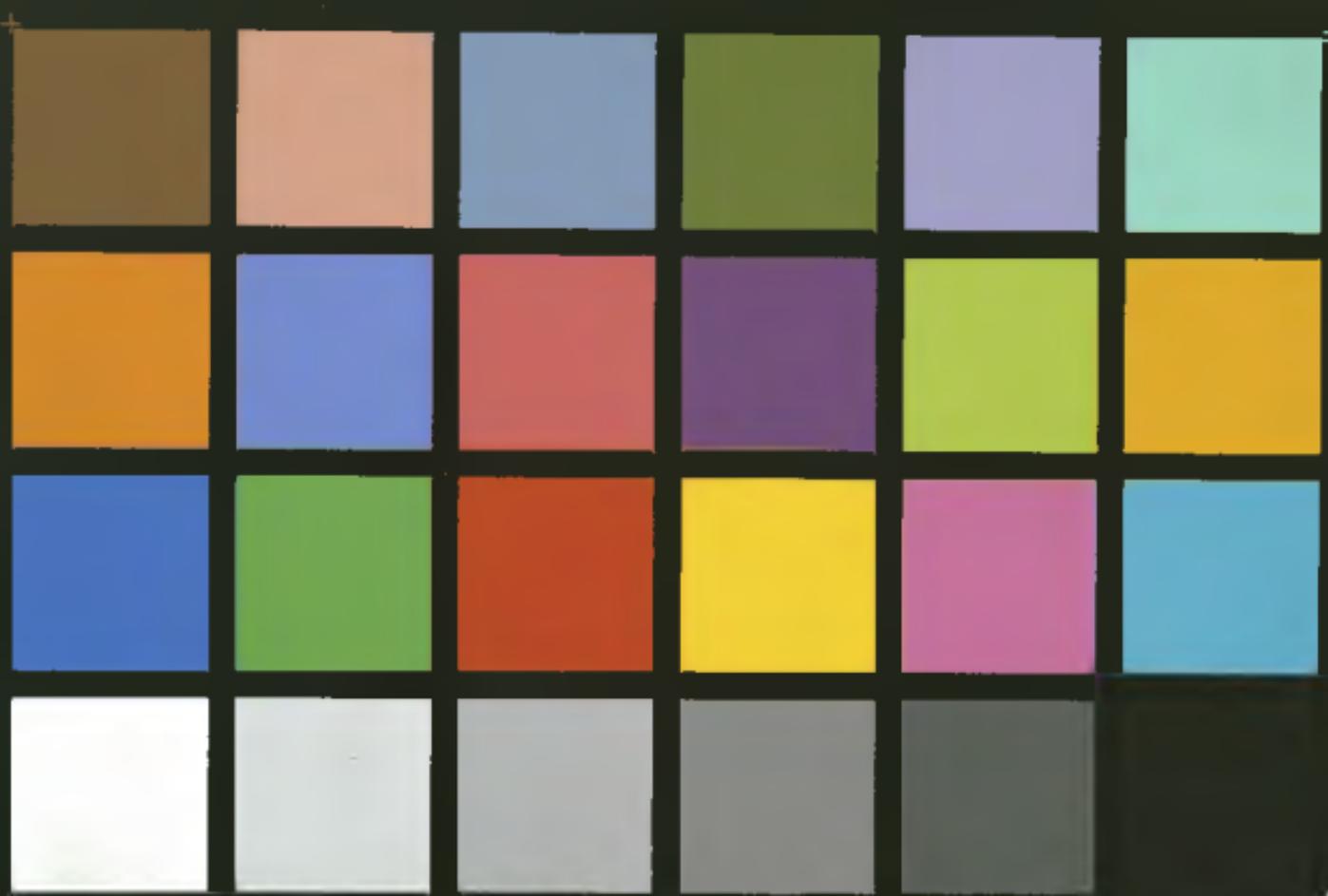
IMPOSTE IN LEGNO DELLA PORTA MERIDIONALE NELLA CHIESA DEGLI EREMITANI E DELLA PORTA PRINCIPALE NELLA CHIESA DEI CARMINI A PADOVA. — PRIMA METÀ DEL SEC. XV.











gretagmacbeth

ColorChecker™ Color Rendition Chart