





fn.
Vol 3



15
2023

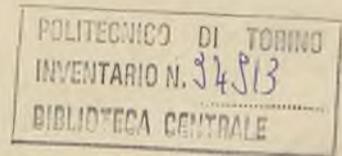
ARTE ITALIANA DECORATIVA E INDUSTRIALE

PERIODICO MENSILE

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

E DIRETTO DA

CAMILLO BOITO



MDCCCII

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

COEDITORI

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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



Fig. 1. Mascherette ornamentali nel Museo nazionale di Napoli.

I.

LE ARTI INDUSTRIALI IN POMPEI.

— Tav. 4, 5 e 6. Fig. da 1 a 17. —



UELLA più larga conoscenza, quello sguardo più profondo e più intimo nella vita privata degli antichi — che, com'è noto, si devono per massima parte alla città della felice Campania che si va lentamente esumando dal funebre lenzuolo di ceneri e di lapillo del quale la ricoperse l'ira del Vesuvio — sono forse in poche altre cose altrettanto apprezzabili come in tutto quanto si riferisce alla suppellettile domestica d'uso quotidiano, a quei fragili e spesso piccoli oggetti che in condizioni ordinarie vengono rotti, dispersi, modificati via via e finalmente sostituiti con altri più corrispondenti a nuove esigenze ed ai mutamenti del gusto.

E pure, se guardiamo più specialmente a quella che suol dirsi per eccellenza la mobilia di casa, dobbiamo riconoscere che la nostra cognizione della mobilia antica, pur tenuto conto del valido sussidio datoci da Pompei, non è per nulla completa. Tranne qualche mobile di cui furono avvertite le tracce nelle ceneri al momento dello scavo, di guisa che nel vuoto lasciato

dalla distruzione di esso si poté colare del gesso e ricavarne in tal modo la forma, ci mancano appunto tutte le suppellettili di casa che erano lavorate in materia marcescibile. Perchè, allora come adesso, il legno formava la parte costitutiva e veramente essenziale della mobilia.

Ma non è soltanto per la distruzione dei mobili in legno che le case di Pompei, anche al momento dello scavo, ci appaiono più vuote di quel che ci aspetteremmo. In parte ciò dipende anche dalle abitudini degli antichi, i quali in luogo dei nostri vari e differenti armadi si contentavano spesso di scansie infisse al muro e di una specie di casse forti. Si può dire in generale che la mobilia di casa antica era molto più semplice che non la nostra: essa si riduceva quasi esclusivamente a tavole, sedili, letti e casse.

Se incominciamo dalla mobilia della camera da letto, possiamo subito dire che lo spazio per lo più ristrettissimo non permetteva di collocarvi altra suppellettile di qualche momento all'infuori del letto stesso, per cui è risparmiato lo spazio o con incastri nel muro o con una specie di alcova. Il letto era generalmente di legno; conosciamo dalla forma che se ne trasse un frammento di testata decorata con cinque riquadri incorniciati, in modo non insolito anche nei mobili moderni. Nelle case più ricche i letti erano di bronzo.

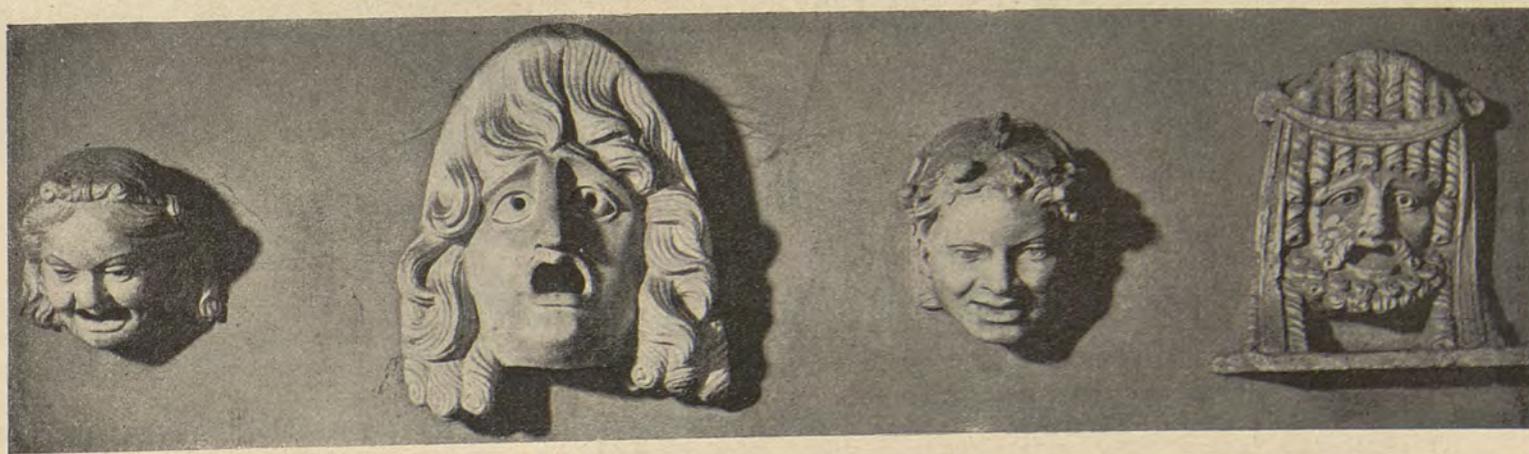


Fig. 2. Mascherette ornamentali nel detto Museo.

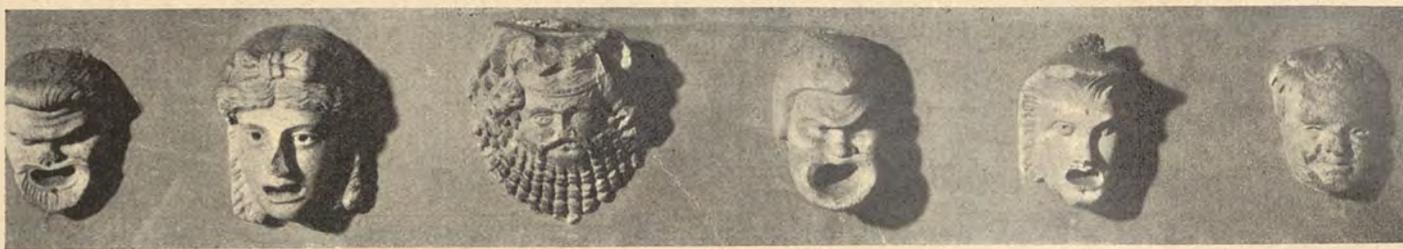


Fig. 3. Mascherette ornamentali nel detto Museo.

Oltre al letto, vi sarà stata qualche seggiola, qualche piccolo armadio (di cui si trovano sparse le cerniere d'osso, un tempo ritenute per pezzi di flauto, sinchè non si videro in opera appunto gettando una forma) ed un lavamani, a giudicarne da

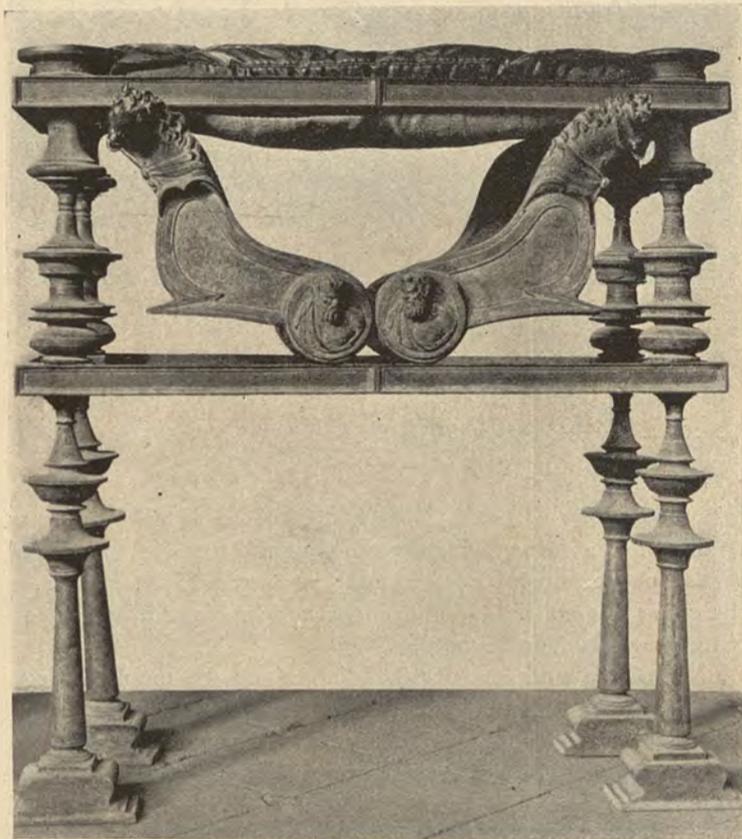


Fig. 4. Bisellio male restaurato, nel detto Museo.

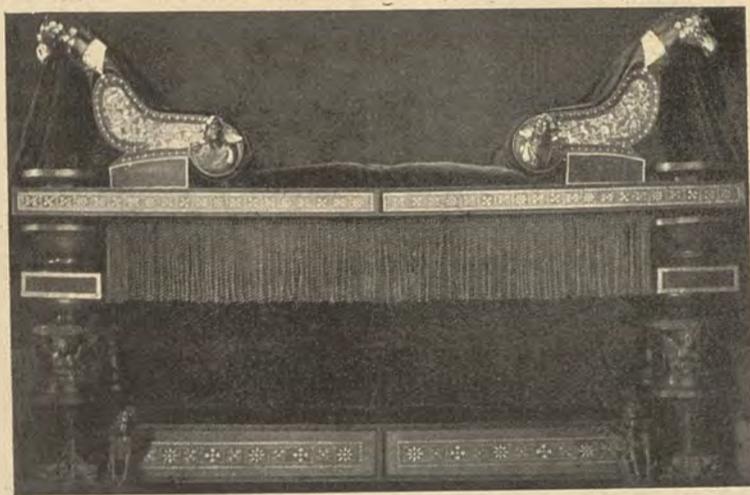


Fig. 5. Bisellio nel Museo Capitolino, male restaurato. (Per confronto).

quello in muratura che fu riconosciuto presso un'alcova nella villa detta di Diomede. Vi si trovava talora anche un paravento di tavole.

Siamo meglio informati sulla mobilia delle stanze ove si dimorava durante il giorno, si riceveva e si mangiava.

Quivi si trovavano innanzi tutto svariate forme di sedili, dai più semplici, senza spalliera, fino ai più ricchi. Dei primi

meritano menzione alcuni esemplari in bronzo con ornati a giorno; fra gli altri noteremo i biselli, seggi d'onore di magistrati, sostenuti da piedi a colonnine con rigonfiamenti e pomo piatto. Si era creduto che i pezzi ornati di teste di cavalli e medaglioni riportati contenessero una allusione all'ordine equestre. Se non che il posto assegnato a tali pezzi dal restauratore moderno nel bisellio pompeiano qui riprodotto (Fig. 4) è affatto inorganico, e stonano specialmente i medaglioni ravvicinati. Non meno infelice è il restauro del bisellio capitolino (Fig. 5), ove simili pezzi interpretati come sostegni per cuscino, restringono inverosimilmente il posto da sedere, e non corrispondono alle rappresentanze dei biselli, che ne sono prive. Probabilmente queste parti spettavano ad altri mobili, come canapè e lettighe.

Sono poi notissimi i letti-canapè sui quali gli antichi si sdraiavano per pranzare. (*lecti tricliniari*). Gli esemplari pompeiani sono costituiti da assi di legno tenute insieme da parti di bronzo laminato e damaschinato d'argento, con mezze figure ornamentali fuse a tutto tondo e riportate.

Per i letti e sedili diversi, oltre agli esemplari a noi pervenuti, abbiamo pure le numerose rappresentanze figurate in cui ricorrono, e dove può notarsi la predilezione di terminarne i piedi in forma di zampe d'animali. Più raramente occorrono rappresentanze esibenti tavole, ed esse erano infatti meno varie e frequenti che nel mondo moderno. Noi abbiamo creato un vero esercito di tavole di forme diverse e per i più diversi usi, da pranzo, da lavoro, da gioco, da scrittoio, da toeletta, per posarvi ninnoli ecc. ecc.

La più semplice forma della tavola era presso gli antichi



Fig. 6. Lettiga nel Museo Capitolino. (Per confronto).

il monopodio in muratura, cui si adattava una lastra di pietra ovvero una tavola di legno. Ma passando alle materie nobili ed alle case più ricche, il monopodio diventa una vera opera d'arte con l'applicazione della scultura. Ora rappresenta una sfinge accoccolata, ora altre figure fantastiche. Due volte negli scavi più recenti si è trovata una mezza figura umana sorgente da ornati floreali, che terminano in una zampa leonina; un mono-

podio di marmo rappresenta un Sileno tenente tra le braccia Bacco bambino; un altro di bronzo, pubblicato dal chiaro prof. Sogliano nelle *Notizie degli Scavi* dello scorso luglio, rappresenta un amorino che versa il contenuto di un *alabastron* in una conchiglia. Entrambi sono opere pregevolissime e ci danno la più alta idea del gusto col quale gli antichi trattavano la scultura decorativa.

Oltre a questa abbiamo in Pompei due altre principali forme di tavole, generalmente di marmo. L'una rotonda, sostenuta da



Fig. 7. Monopodio di bronzo nel Museo nazionale di Napoli.

tre o quattro piedi a zampa d'animale; l'altra rettangolare ed oblunga, sostenuta da due trapezofori verticalmente infissi nel pavimento e sagomati, spesso esibenti nelle facce ornati diversi e graziosi, mentre le sagome si trasformano in figure fantastiche decorative.

Come tavolinetti d'ornamento, certo d'uso più raffinato e probabilmente appartenenti al mondo muliebre, possono essere



Fig. 8. Porta-lampade di bronzo nel detto Museo.

considerati alcuni eleganti tripodetti, cui talora spetterebbe piuttosto il nome di tetrapodi, perchè a quattro piedi. E merita a questo proposito d'esser ricordato che se la mobilia più usuale si può ritenere fosse lavorata sul posto, per quella di maggior lusso bisogna ammettere che provenisse da fabbriche ed officine aventi sede nella capitale. Una placchetta di bronzo, la quale faceva parte d'un mobile di legno, porta la seguente iscrizione del fabbricante romano:

C · CALPVRNIVS · ROMAEE · F(ecit).

Venendo ora a parlare dei candelabri, che sono tra i mobili di casa più abbondantemente rappresentati in Pompei, dobbiamo anche dire qualche cosa delle lucerne che essi erano destinati a sorreggere. L'illuminazione notturna era poco progredita presso gli antichi: non vi è nessuna traccia di vetro o di mica che venissero adoperati per moderare la fiamma e renderla più chiara evitando il fumo. Tali sostanze sono soltanto adoperate nelle lanterne portatili, assai simili alle moderne, e semplicemente per proteggere la fiamma contro il vento. Ma l'illuminazione ordinaria della casa era fondata sulle lampade a recipiente per l'olio, spesso munite di speciale foro per versarvelo anche mentre la lampada ardeva, ed a uno o più beccucci da cui veniva fuori il lucignolo che bruciava liberamente, ed aveva quindi bisogno di essere smoccolato. Non possiamo qui fare una storia della lucerna antica: basterà dire che all'epoca in cui fioriva Pompei essa era di terra cotta o di bronzo, da posarsi su sostegno o da sospendersi, e quindi munita di manico o di catenine. La forma più comune è quella ad un sol luminello, con recipiente rotondo, schiacciato, allungato in avanti pel luminello ed indietro pel manico. Raramente le lucerne hanno un peduccio proprio della stessa materia e d'un sol pezzo, forma che è però rimasta fino a questi giorni nei nostri con-



Fig. 9. Bracieri di bronzo nel detto Museo.



tadi. La molteplicità dei luminelli combinata con la diversità del sistema di collocazione fa variare infinitamente le forme delle lucerne. Nelle più comuni, di argilla, l'arte decorativa trova la sua applicazione nelle figure a stampo che ornano il dischetto superiore, od anche negli ornati e nella sagoma stessa del manico o del piede, che talora rappresenta una figurina; qualche altra volta è il corpo stesso della lucerna cui per sentimento decorativo si presta una forma figurativa. E tale pro-

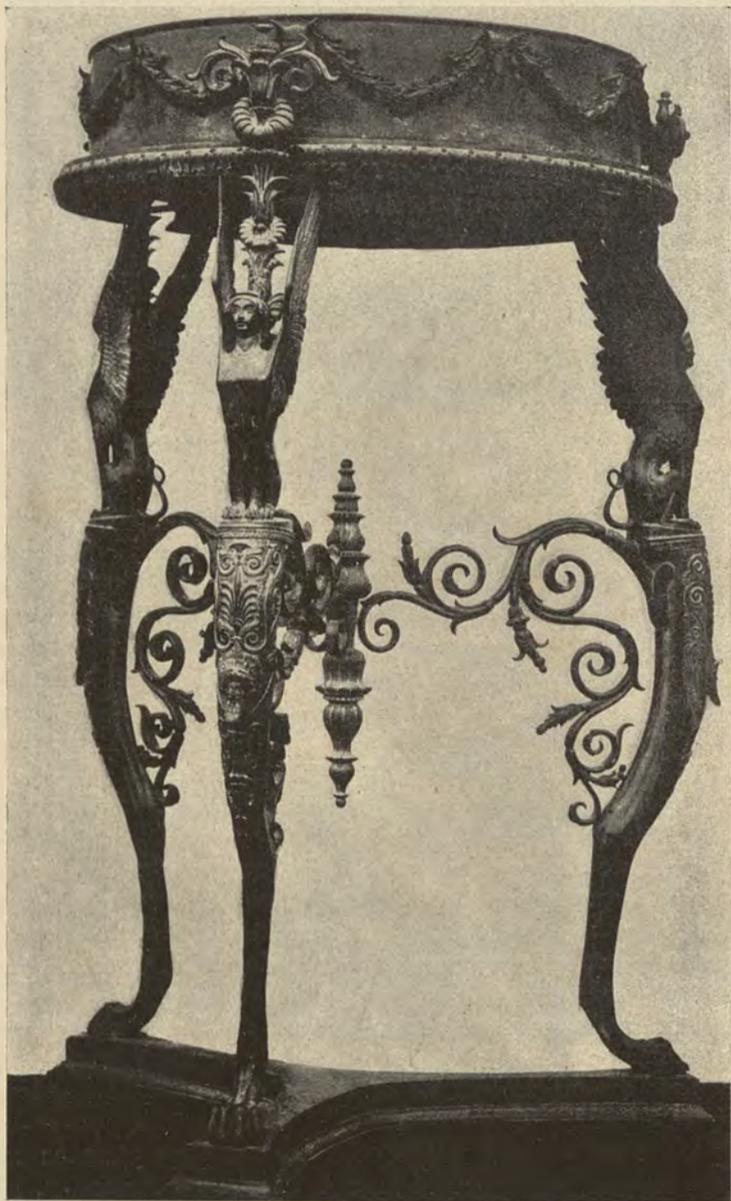


Fig. 10. Tripode in bronzo nel detto Museo.

cedimento è seguito anche nelle lucerne di bronzo, molte delle quali offrono anche una figurina stante o in altra posa sul dischetto superiore, che si presta anche per farle reggere gli smoccolatoi ed accessori; in altri casi invece è il manico quello che offre una figurazione ornamentale.

Per rialzare alquanto la lampada, come può occorrere sopra una tavola dove si scriva o lavori, troviamo a Pompei due sistemi: o un piccolo e semplice piede, ove la lucerna si posava (e ve ne sono in bronzo), ovvero un piccolo e spesso grazioso sostegno, ove una o più lampade si sospendevano alle loro catenine. Questo secondo genere di lampade da tavola è spesso una vera opera d'arte, e le figure decorative vi trovano applicazione non meno che i motivi d'ornato. Ora il sostegno stesso raffigura un albero, ora un elegante pilastro sormontato da un busto, ora una colonnina che sorregge un vaso; talora è addirittura una statuetta che regge la lampada; altra volta qualche figurina è graziosamente applicata alla base.

Vi sono poi i candelabri da posarsi sul suolo, e questi sono delle sveltissime colonnine di bronzo posanti su tre zampe d'animali, spesso sormontate da una figura, da un bustino o da un finimento con ornati, che sorreggono in ogni caso un piattello

su cui veniva collocata la lampadina mobile. Ve n'è una varietà infinita, e tutti esibiscono i più leggiadri motivi artistici. Parecchi candelabri hanno poi un meccanismo per alzarli o abbassarli.

Con la illuminazione possiamo porre il riscaldamento, e ricordare i bracieri di bronzo, dei quali non mancano esemplari. Ad essi accedono i fornelli e le piccole stufe per la preparazione delle bevande calde; e questi, come oggetti di maggior lusso, sono spesso riccamente decorati. Così siamo condotti verso la cucina, ove troviamo una ricca e completa batteria di secchie, marmitte, casseruole, simpuli, colatoi, caldaie e calderoni ecc. ecc., sino alle forme per la pasticceria, cui spesso si dava, come oggi, l'aspetto di un animale o altra figura. In generale in tutti questi oggetti, di cui sarebbe troppo lunga una minuta analisi, notiamo come, conformemente allo spirito dell'età classica, il gusto artistico e decorativo non si scompagni dalla praticità della forma. Non mancano i piccoli ornati, e perfino ai fori dei colatoi si dava una disposizione artistica e si traevano da essi graziosi motivi.

Questa suppellettile è generalmente di bronzo, e di bronzo sono anche taluni vasi più nobili, evidentemente pel servizio della tavola, dove dai piccoli ornati si va alle figurine di tutto tondo adoperate per manico. Ma i più ricchi avevano per la



Fig. 11. Anforetta di vetro nel detto Museo.

mensa vasellame d'argento, e tale è il così detto tesoro di Boscoreale che ora si trova al Louvre. Il Museo di Napoli non manca di vasi d'argento che rivaleggiano con quelli di Boscoreale ed anche li superano. Basta ricordare quelle superbe tazze a fogliami, quelle inarrivabili con centauri e centauresse sbalzati, il vaso con l'apoteosi di Omero. I prototipi di questi vasi, lavorati da artisti greci per i ricchi romani dei primi tempi dell'impero, sono da riconoscere nel vasellame dell'epoca elle-



Fig. 12. Vasi d'argento nel detto Museo.

nistica, di cui uno splendido saggio vidi uscire dal suolo a Taranto quasi sotto i miei occhi e lo pubblicai nelle *Notizie degli Scavi* del settembre 1896, i cui *clichés* furono poi riprodotti da molte riviste italiane ed estere. È difficile immaginare nulla di più fine ed elegante che quel calice-portafiori in forma di kantharos, con figurette di amorini sotto le anse e ghirlanda attorno al collo fatta di foglie e pomi, in ciascuno dei quali è incastonato un piccolo rubino; ovvero dei piatti - portafrutta con le teste dionisiache che si baciano, pezzi che meritano la celebrità. E pure, anche il tesoro di Taranto, tanto più prezioso e per valore artistico e per interesse scientifico, che quello di Boscoreale, emigrò dall'Italia; e mentre la perdita di questo

fu così inopportuna e clamorosamente deplorata, niuno rimpiange la perdita del primo, forse perchè solo responsabile di essa è il ministro di P. I. del tempo, che ebbe tutto l'agio di trattare l'acquisto e non seppe apprezzare degnamente quei cimeli unici al mondo. Ora, mentre possiamo indicare tra gli

Fig. 13. Fondo esterno della tazza detta *Farnese* nel Museo nazionale di Napoli.

argenti del Museo di Napoli i migliori rappresentanti del vasellame prezioso pompeiano, appena possiamo ritrovare in esso qualcuno dei modelli greci riferibili alla medesima epoca del vasellame di Taranto. E sono talune coppe con delicati ornati floreali e con pietre preziose rosse incastonate (rubini o granati) come nel portafiori di Taranto; coppe che vennero in epoca moderna montate su tripodi o meglio tetrapodi di bronzo e che vengono falsamente battezzate come piccole are (Tav. 4).

Le argenterie e gioiellerie ci riportano nel campo degli ornamenti personali. Ma le oreficerie pompeiane sono in generale assai semplici, non paragonabili a quanto ci offerse le tombe greche ed etrusche, e da esse nulla

può ricavarsi che interessi l'arte decorativa. Sono piuttosto da ricordare gli aghi crinali di varie materie, più spesso d'osso o d'avorio, esibenti graziose figurine, e gli arredi di toiletta, i vari scatolini o teche delle stesse materie e con vari ornati e figure a rilievo, spesso in forma di maschere.

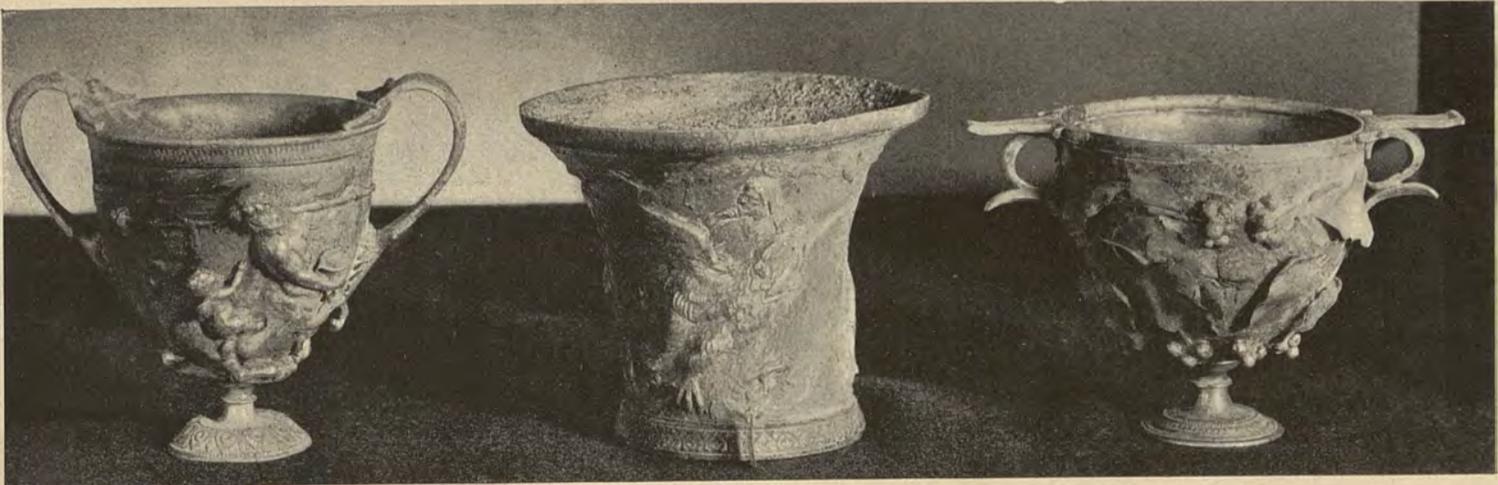


Fig. 14. Vasi d'argento nel detto Museo.

Non finiremmo più se volessimo anche soltanto accennare sommariamente tutte le *appliques*, maniglie, borchie ecc. che offrono figure ornamentali o motivi di decorazione. Saltiamo pure a pie' pari tutto quanto non offre campo all'arte, gli utensili semplici, il vasellame rustico, i noti vasi aretini, imitazione dei metallici, i vetri. Ma un vetro specialissimo, che ha solo un



Fig. 15. Candelabro in bronzo nel detto Museo.

rivale nel vaso *Portland*, conservato al British Museum di Londra, merita una menzione particolare (Fig. 11). Esso è la celebre anforetta rinvenuta in una delle tombe fuori Porta Ercolanese, ove servì da cinerario, che offre due strati di pasta vitrea, l'uno traslucido, azzurro-cupo, che serve da fondo; l'altro bianco ed opaco, che fu intagliato graziosamente scoprendo il primo nei fondi, e rappresentando una scena di amorini che vendemmiano al suono di strumenti musicali; scena non ignota all'arte del

tempo e frequente nelle pitture parietali pompeiane. In questo splendido e raro vetro fu magistralmente adoperata la stessa tecnica dei cammei, ossia dell'intaglio in pietra dura a vari strati, quale l'agata onice, che viene generalmente preferita, profittando della varietà di colore degli strati sovrapposti per trarne mirabili effetti di contrasto tra il fondo e la figura rappresentata, ovvero tra le varie parti di essa. Anche l'arte dei cammei e dell'intaglio risale ai Greci ed ebbe il suo apogeo nell'epoca alessandrina, e continuò ad essere amata sotto l'impero, mentre l'incisione in pietra dura è assai più antica e risale alle grandi civiltà preelleniche. A Pompei stessa non possiamo chiedere di fornirci una adeguata idea di questo genere d'arte; ma per for-



Fig. 16. Lampada e suo sostegno nel detto Museo.

tuna abbiamo nello stesso Museo di Napoli la collezione Farnese di cammei, formata in Roma, una delle prime del mondo. Essa non è ancora scientificamente ordinata, e vi si trovano mescolate opere antiche ed opere del rinascimento; ma fra le prime ve ne sono di altissimo valore. Non mette conto enumerare qui i soggetti rappresentati (Tav. 6). Terminiamo piuttosto questa rapida rassegna con la menzione della celebre *tazza farnese*, in sardonica orientale, che esibisce nella parte interna del fondo una scena sacra egizia, ricavata dallo strato bianco, e nella parte esterna una testa di Medusa che riempie tutto il campo. È questo senza dubbio uno dei più singolari e dei più preziosi cimelii del genere (Fig. 13).

G. PATRONI.

Napoli, gennaio 1902.

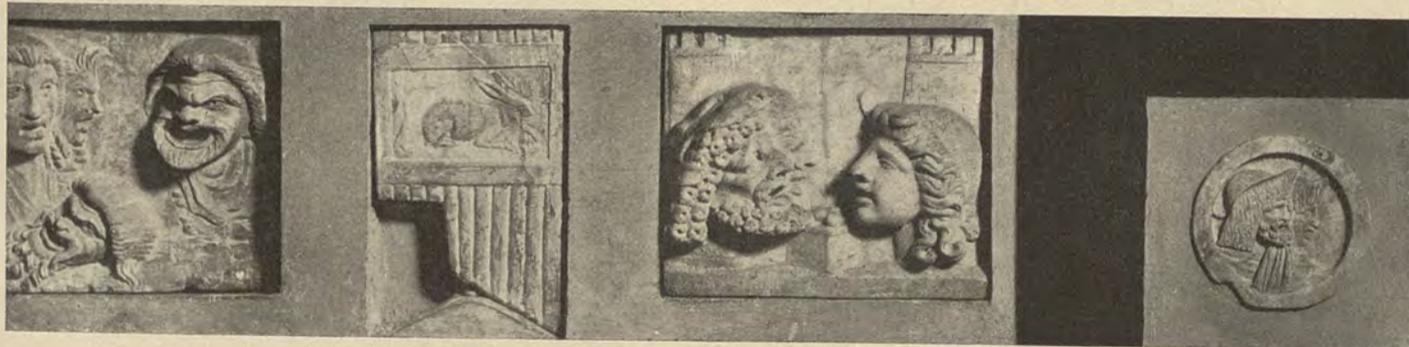


Fig. 17. Intagli di cassette nel detto Museo.

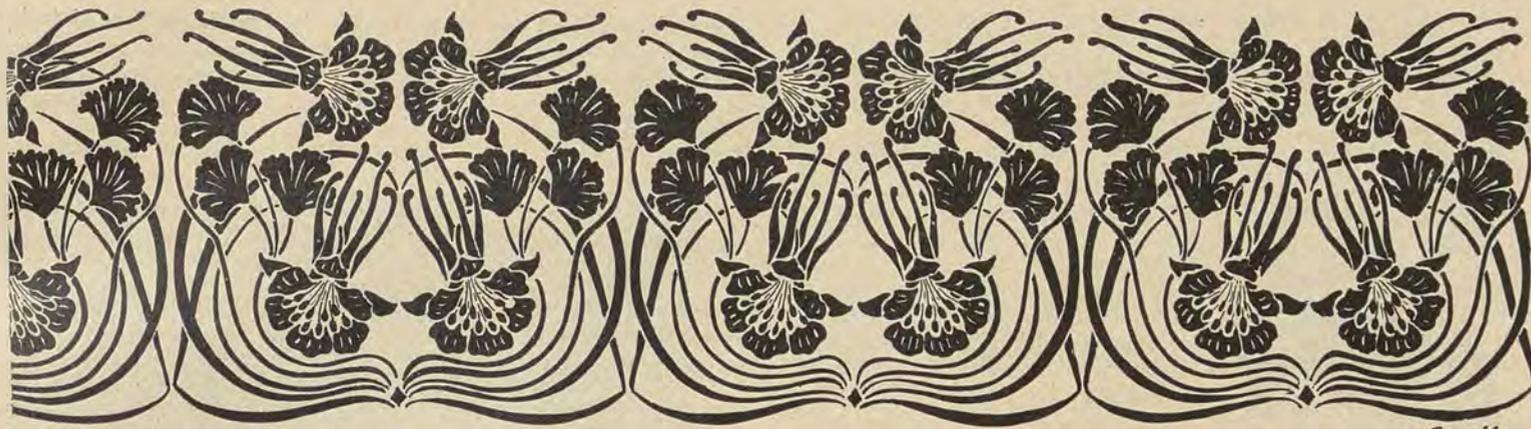


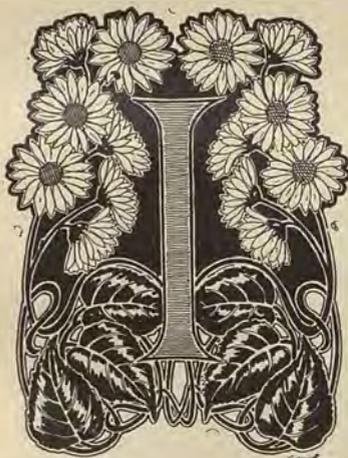
Fig. 18. Fregio con motivo di Aquilegia. Composizione dell'Arte italiana dec. e ind.

II.

Nuova decorazione della Cappella Santi nella Chiesa di S. Francesco a Bologna.

Continuazione. Vedi Fascicoli 9 e 10 del 1901.

— Tav. 1-2 e 7. Dett. 1, 2 e 3. —



L 10 dicembre 1899, tolte le impalcature e i velarii, apparve finita la cappella, restaurata ed abbellita per generosa pietà della famiglia Santi in memoria ancora dei parenti defunti.

Tutta la decorazione murale, pensata dalla Direzione dei restauri, affrescata dal Casanova e dai suoi colleghi di studio, vuole simulare un ambiente messo a festa notturna o *serenata* in onore della Madonna.

Le volte sono un velario di porpora trapunto di fiori d'oro, che nasconde l'azzurro

lontano della notte, il quale appare invece nelle lunette.

Tutte le pareti sono come chiuse da un'alta pergola vestita di rame di gigli, fra cui pendono moltissime lampade d'oro e cristallo. E la pergola sale su da uno zoccolo a comparti marmorei festonato di frutti, sul quale posano tutt'attorno, in stretta fila, grandi profumiere di rilievo e dorate, da cui escono quieti vortici di incenso; mentre tutti i piedi delle profumiere vedonsi allacciati da un filaterio che reca una litania di lodi e di invocazioni a Maria.

La vetrata è tratta con leggiere varianti dal frammento di antica *grisaille*, già in San Domenico, ora al Museo Civico. Disegnata dal pittore Pasquinelli, in cartoni di grandezza il vero, fu dipinta su vetro dai signori Fabbri di Bologna.

L'altare è in marmo d'Istria, del solito tipo a *colonnelle* del sec. XIII. Questo, come i candelieri in bronzo di una forma consueta nel sec. XIV, sono cose studiate e disegnate presso

la Direzione dei restauri. E così il *ciborio*, che è di cuojo celsellato e dorato, ripete una forma usata anticamente quando la teca eucaristica della mensa dell'altare potevasi ancora sollevare in aria mediante un piccolo congegno per l'elevazione del *Corpo di Xto*.

Sull'altare fu collocata una interessantissima pala, dipinta da Pietro de Lianori bolognese, un artista quasi ancora gotico benchè vivente alla metà del sec. XV. La quale tavola, colla Madonna e i Santi Girolamo e Petronio a intera figura in tre comparti grandi, con altri santi protettori di Bologna, a mezza figura, in cinque comparti superiori, tutta ben conservata, si ha qualche motivo a credere che fosse nel 1804 passata da San Francesco ai solai della Pinacoteca, dove ancora era nel 1886.

Il pavimento, in opera mista di laterizii ottagonali rossi e di musaico a tasselli di marmo bianco e nero, fu suggerito da un pavimento romano dissepolto nel 1898, nei campi dove fu Claterna (Quaderna) presso a Bologna.

La cappella apparteneva anticamente alla famiglia Pellegrini, e la *Guida* del 1755 indica sull'altare « una Madonna col puttino di rilievo con li santi Rocco e Sebastiano ».

Riparata dalla famiglia Facchini nel 1845, erasi di nuovo fatta squallidissima quando nel 1898 fu concessa alle cure dei fratelli Santi.

Il seguente titolo è stato scolpito in un pilone d'ingresso:

IN MEMORIA PIA DEI GENITORI GIUSEPPE ED ANGIOLA, DEL FRATELLO ARISTIDE, LA CAPPELLA RESTITUIRONO ALL'ANTICA FORMA E DECORARONO DI ALTARE, DI PITTURE, DI VETRI, DI CANCELLI LIVIO, SILVIO, GIULIO, EMILIO, ALFREDO ED ELISA SANTI L'ANNO MDCCCIC.

ALFONSO RUBBIANI.

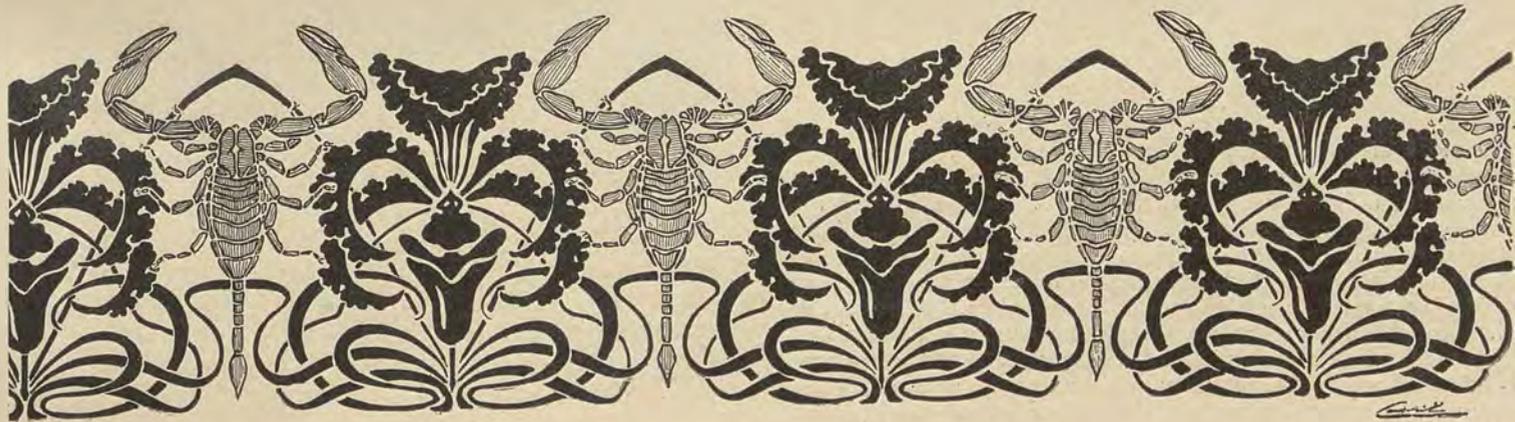


Fig. 19. Fregio con motivo di Orchidea e Scorpioni. Composizione dell'Arte italiana dec. e ind.



III.

Nuovi lavori in ferro battuto.

— Fig. da 20 a 28. Dett. 4. —



Arte, che prende il bello e il buono dove lo trova, oggi pubblica una nuova serie di lavori in ferro battuto dell'Officina Mazzucotelli e C.¹

In uno dei numeri precedenti, trattando dell' « Arte industriale Nova », si tentò di precisare gli intendimenti e l'arte di A. Mazzucotelli, l'anima dell'Officina che da lui prende il nome; non occorre quindi ricordare oggi che il Mazzucotelli si fe' fabbro ornatista per impulso proprio, e dopo un periodo di incerti tentativi, riescì a circondarsi di simpatie pel modo originale con cui coltiva l'arte sua.

Il Mazzucotelli fra gli artisti industriali e innovatori d'Italia è dunque uno dei più ferventi apostoli del rinnovamento estetico che abbraccia ogni industria artistica contemporanea; egli parla d'Arte Nova coll'entusiasmo d'un credente in una fede superiore ad ogni critica e ad ogni attacco, e l'entusiasmo traduce in immagini a quella guisa che i lettori sanno e nel modo che oggi vien confermato dai nuovi lavori i quali accompagnano le presenti parole, necessarie a spiegare un certo tono, quasi direi arcaico, di alcuni fra essi. Cotal tono arcaico, che meglio potrebbe qualificarsi momentaneo abbandono a ragioni stilistiche le quali non entrano nell'Arte Nova, ha pertanto la sua giustificazione; e benchè non occorra indicare i lavori che sembrano tradire il concetto e i fini di questa nostra arte, pure io li indico: sono i cancelli del nuovo Palazzo della Borsa inauguratosi recentemente a Milano.

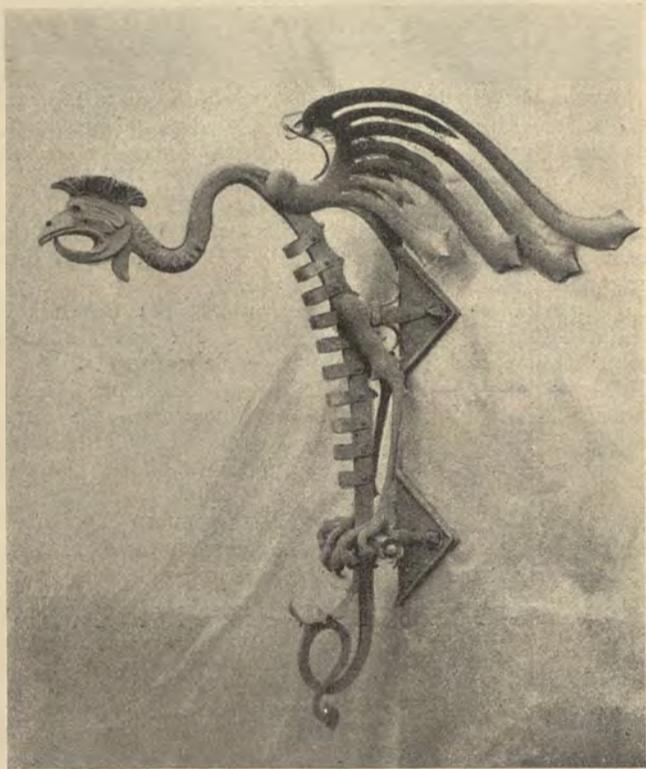


Fig. 20. Braccio per lampadario. Officina Mazzucotelli.

Il palazzo è di gusto barocco, non fantasioso ma temperato, e il suo stile dovette premere la mano e infeudare la mente degli artisti chiamati a farne le opere di finimento. Non potè quindi il Mazzucotelli interrogar tutto sè stesso nel comporre i cancelli per la Borsa, e lavorò, oltrechè sospinto dal rispetto allo stile, sopra un motivo o una serie di motivi che gli furono dati. Chi è pratico di queste materie, ed ha l'occhio pronto all'analisi, scorge, difatti, il concorso di due anime diverse nel lavoro dei nostri cancelli, e vede che su un substrato fondamentale, che mette capo allo stile del palazzo, faticosamente si innesta lo spirito dell'arte moderna, e si innesta in un connubio che è unione non passione, nè spontaneo e lieto intreccio di forme volte a esprimere un'unica

fantasia. La qual cosa potrebbe significare che gli innesti, in fatto d'arte, sono pericolosi, perchè difficilmente adducono ad un risultato notevole; e se il lettore vorrà confrontare la inferriata a nastro (Fig. 27) coi cancelli della Borsa (Fig. 21 e 26) capirà tosto che la spontaneità dell'inferriata non esiste nei cancelli.

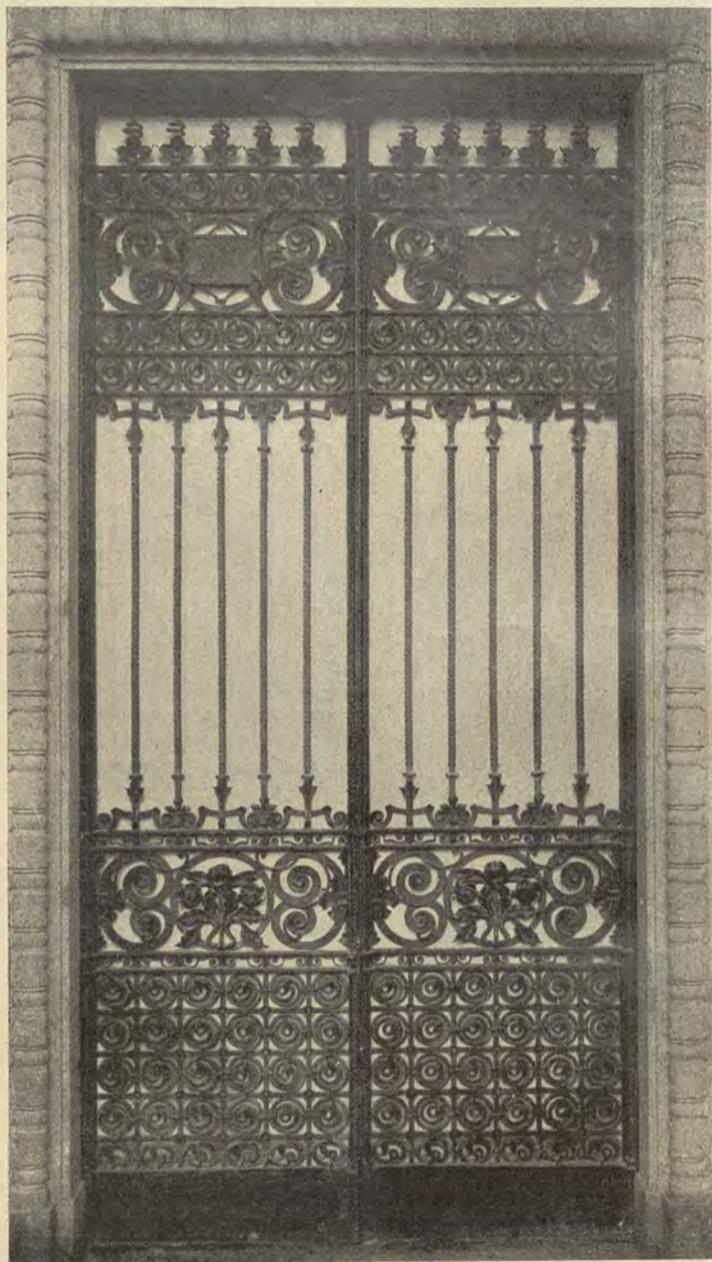


Fig. 21. Inferriata nella nuova Borsa di Milano. Officina Mazzucotelli.

Ed io amo richiamar l'attenzione sulla inferriata a nastro, unica qui di alcune recentemente fabbricate dal Mazzucotelli, sguernita di fiori, ma bella di quella bellezza che deriva dalla semplicità, dall'opportunità e dalla forza; e vo' aggiungere dall'originalità, nè la mia lode è iperbolica, e lo vede bene chi pone mente a ciò che la inferriata, o le inferriate a nastro, devono chi-

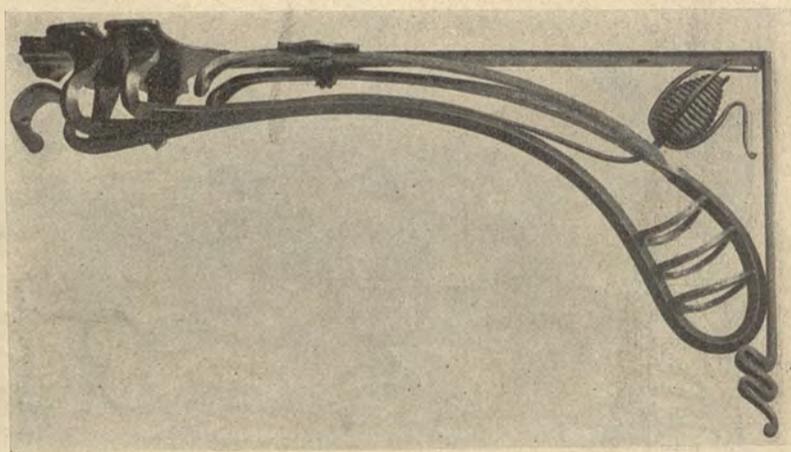


Fig. 22. Mensola in ferro. Officina Mazzucotelli.

dere finestre di cantina. Vano sarebbe il mettere delle inferriate sottili e molto lavorate in un luogo siffatto: il grave principio della nostra arte, la corrispondenza dei mezzi al fine, ne sarebbe offeso, e il rispetto alla realtà ha prodotto, nel caso attuale, una composizione ch'io giudico pregevole sotto ogni riguardo. Per analogia dichiaro egualmente pregevole la galleria per caminetto incisa qui cogli altri lavori del Mazzucotelli, picciol pensiero destinato a una picciola cosa, espresso con una spontaneità che fa viepiù sdegnare le forme agitate e volutamente bizzarre. (Fig. 24).

Non vale la ringhiera del caminetto quella del poggiolo; un po' artificiosa e pesante; e ad esso poggiolo si mette vicina la inferriata a foglie filiformi con una intelaiatura che fa valere la parte sottile della presente composizione, la quale ricorda qualcosa che altri fece prima¹. Lungi però dal credere ad un plagio, anche perchè la somiglianza non ne darebbe il diritto, osservo la quasi identità di risultato estetico, che, pertanto, nell'inferriata del Mazzucotelli è più originale, ma più ma-

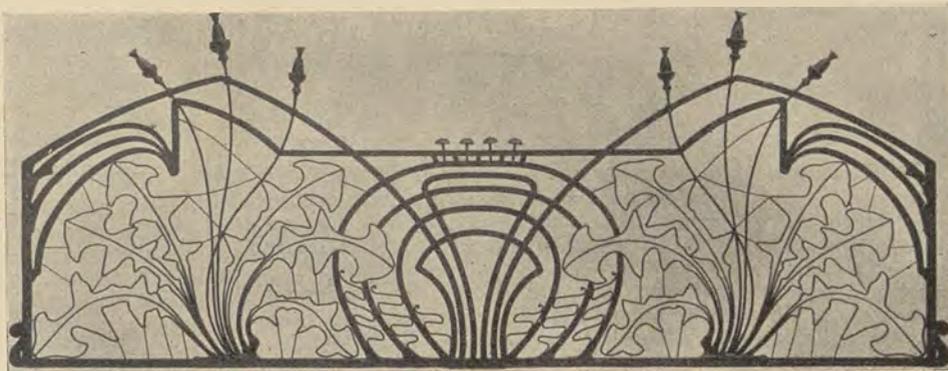


Fig. 23. Inferriata per davanzale. Officina Mazzucotelli.

tanti bei lavori come il Mazzucotelli, il quale continua a confermarci che male non ci apponemmo nel concepire le più belle speranze sull'avvenire di lui — avvenire artistico e industriale, chè l'Officina Mazzucotelli fiorisce anche industrialmente e ne fanno fede i molti lavori che produce. Fra i quali trovansi i due bracci per fanali, dall'*Arte* pubblicati, due scheletri di grifo, i quali ricordano lo stesso soggetto trattato a Siena dal Franci e dallo Zalaffi molte volte. Le Officine di Siena trassero il motivo, evidentemente, dai vecchi portafanali o portabandiera, ornamento di fabbriche gotiche o del rinascimento; il Mazzucotelli tentò invece sul « pensiero antico far de' versi nuovi », come dice il poeta. Ma il pensiero infeudato, anche a metà, non vale il pensiero libero, e la libertà estetica non conosce limiti; perciò il nuovo atteggiamento che impresse il nostro fabbro ornatista all'« antico grifo » non giovò, se non erriamo, alla bellezza del soggetto, nè ad accrescere i meriti del Mazzucotelli.

A. M.

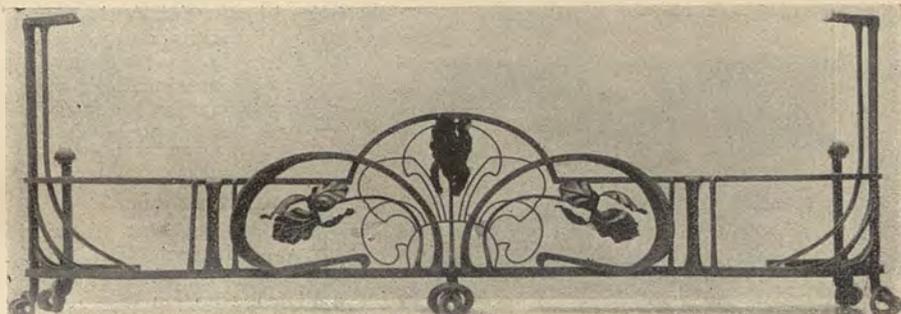


Fig. 24. Galleria di caminetto. Officina Mazzucotelli.

nierato (Fig. 23). Bella invece e senza eccezioni, la mensola per architrave, che ha il tono della sua funzione, ed è uscita tutta d'un pezzo dalla mente del nostro fabbro ornatista.

Ma follia sarebbe il chiedere ad un artista un capolavoro tutti i giorni, ed è gala che esso ci dia sì diversi gli uni dagli altri

¹ L'*Art Décoratif*, 1900, n. 76. Inferriata del Cremer.



Fig. 25. Braccio per lampadario.
Officina Mazzucotelli.

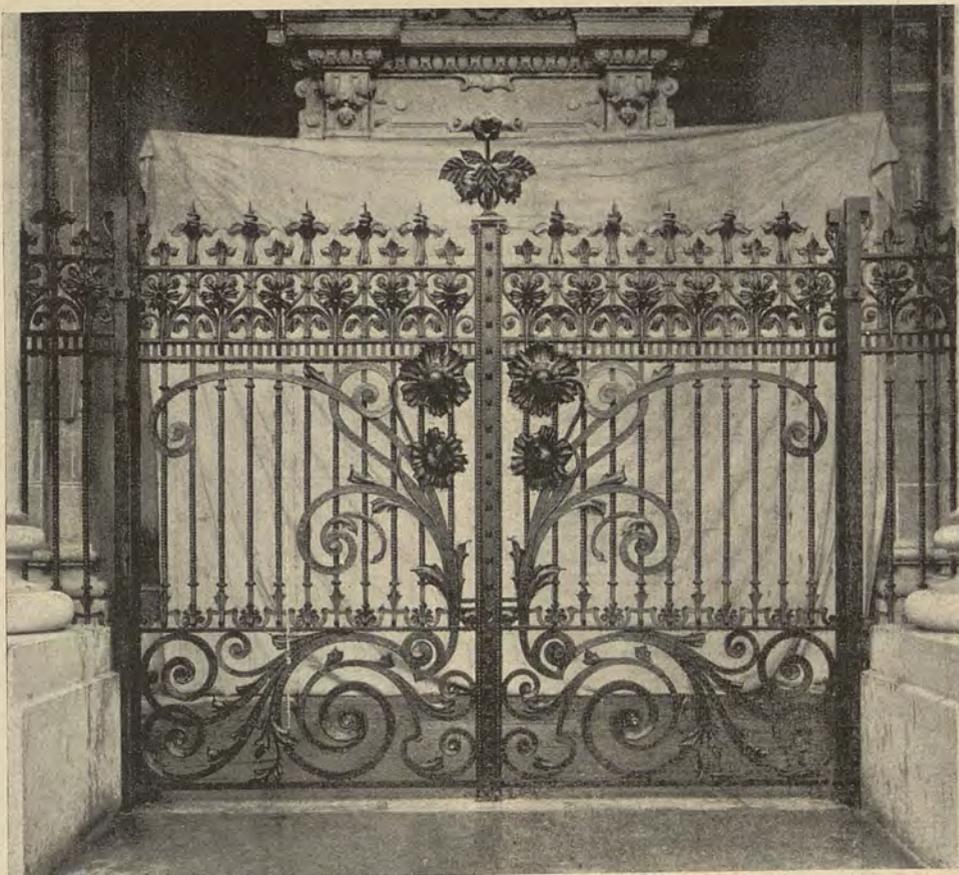


Fig. 26. Inferriata nella nuova Borsa di Milano.



IV.

NOTIZIE.

DECORAZIONE PARIETALE GOTICA. — Nella chiesa di S. Stefano a Venezia fu scoperta la decorazione della navata contemporanea al complemento di costruzione della chiesa (XV secolo). Ha marcato carattere gotico, e consta di grandi foglie arrampicanti intorno gli archi acuti, ognuno dei quali finisce in cima con un busto a chiaro-scuro, e la superficie del muro è ornata da una decorazione di finti mattoni di tre tinte, che rammenta la disposizione dei dadi marmorei nelle facciate del Palazzo Ducale verso il Molo e la Piazzetta.

ESPOSIZIONI D'ARTE INDUSTRIALE. — A Venezia fu nominato un Comitato per organizzare delle mostre parziali internazionali d'arte industriale, e cioè per l'ordinamento di una mostra annuale or di mobili, or di cose in metallo, di vetri, di ceramiche, ecc. Ciò si fece a Roma anni sono, ma non si continuò; e a Venezia si vorrebbero alternare le note esposizioni biennali, con queste d'arte applicata.

COLLEZIONE ARTISTICA. — Il senatore Giovanni Baracco ha regalato a Roma la sua Collezione artistica, e intende costruire, a sue spese, l'edificio in cui deve custodirsi, su un'area domandata e concessa dal Municipio, tra via Paola e via del Consolato.

UN LIBRO SUI TESSUTI. — Si è pubblicato un libro di stoffe artistiche raccolte e descritte dalla signora Isabella Errera. Esso è illustrato da oltre 400 fotoincisioni e abbraccia il periodo che scende dall'alto medioevo ai nostri giorni.

PREMIO PEL CESELLO. — In occasione delle onoranze celliniane, che ebbero luogo a Firenze, ivi venne fondato un premio quinquennale perpetuo alla migliore opera italiana moderna di oreficeria o di cesello.

ERA TEMPO! — Parigi ha deciso di inalzare una statua al più grande ebanista che ha avuto la Francia del XVII secolo, Andrea Carlo Boulle.

OGGETTI PREZIOSI. — I preposti alla Scuola grande di S. Rocco, a Venezia, riunirono gli oggetti preziosi della Scuola per farne una esposizione permanente e pubblica. Aggiungiamo che venne pubblicato il Catalogo degli oggetti esposti, opera paziente e lodevole di G. M. Urbani De Gheltof.

LEONARDO E L'ACCADEMIA VINCIANA. — Si attribuì al Vinci di avere creato a Milano un'Accademia; e, segno evidente di questa istituzione, si considerarono alcuni intrecci a corde nel mezzo delle quali, in una targhetta, è indicata l'Accademia Vinciana — *Leonardi Accademia Vici, Accademia Leonardi Vici* ecc. Or bene, in uno dei recenti numeri della *Rassegna d'Arte*, Paolo Errera pubblicò uno scritto: *L'Accademia di Leonardo da Vinci*, inteso a sfatare la comune credenza che sia esistita l'Accademia Vinciana a Milano « Nessuna Accademia fu mai fondata dall'artista *universale e solitario* ». Una simile tesi era stata sostenuta, avanti, dall'Uzielli, egregio storico di Leonardo, dall'odierno autore non ricordato.

IL MUSEO GALLIERA A PARIGI. — In questo Museo sono esposti i prodotti di industria artistica particolari alla Francia e speciali a Parigi; e questi prodotti dovrebbero essere scelti fra i migliori e i più recenti. Il Museo stesso, apertosi pochi mesi sono, non appagò totalmente i desideri dei primi visitatori, e la critica osservò che vi si mise indistintamente tuttociò che venne mandato. Un Museo d'arte industriale moderno può essere interessante, tanto più che corrisponde ad uno « stato di curiosità » presente, parendo che il pubblico cominci a desiderare qualcosa di diverso dalle raccolte che si trovano nei Musei d'arte antica. Speriamo dunque che, se la critica sul Museo Galliera colpisce giusto, il tempo correggerà, modificherà ed epurerà questa raccolta di cose moderne.

SCULTURA ARTISTICA E SCULTURA INDUSTRIALE. — Mentre si aspetta che tutti capiscano che in arte non esiste gerarchia, rendiamo conto di una elegante questione giuridica dibattutasi alla Corte di Parigi. Si trattava di determinare i limiti della scultura artistica e della scultura industriale per colpire, o no, di contraffazione e plagio un artista che aveva copiato dei soffitti; e la distinzione rendevasi necessaria per ciò che,

se l'opera eseguita apparteneva alla scultura artistica, il plagio era condannato; se, viceversa, si trattava di scultura industriale, l'azione poteva aver luogo alla sola condizione che l'interessato avesse « depositato » il modello del proprio lavoro ed esaurite « le pratiche di legge ».

Questo strano modo di considerare i fatti dell'arte, fu vivacemente oppugnato dal difensore dell'artista « offeso », il quale sostenne che ogni manifestazione originale e personale entra nel recinto dell'estetica e, conseguentemente, va colpito tanto chi copia o imita un soffitto quanto chi copia o imita una statua. La tesi opposta, basata sulla distinzione arbitraria e imprecisabile, fu sostenuta dall'altro difensore e trionfò. Trionfò sorretta dal criterio della destinazione più che altro; perchè il Codice francese non classifica in materia d'arte. La statua basta a sè stessa, dunque appartiene alla scultura artistica; il soffitto per aver la funzione che l'artista gli volle attribuire, bisogna che si unisca al fabbricato, dunque non basta a sè stesso ed appartiene alla scultura industriale. Sottigliezze, sofismi di valore apparente che nessun artista ammette e la Corte di Parigi ammise, perchè il Codice francese gliene dà l'autorità. Ma tutto ciò cadrà quando lo spirito dell'arte sia entrato in chi fa le leggi, e i revisori della Convenzione di Berna si impongano efficaci « propulsori » di novità legali in nome della giustizia e della moralità estetica.

DECORAZIONE PRIVATA. — Mentre scriviamo, è aperta a Londra un'esposizione di arte decorativa applicata alla casa, per opera di L. Wyburd, A. Lasenby, Liberty e G. Lewellyn. Tratterebbero d'uno dei

più seri tentativi, fatti a Londra, di decorazione privata; ed i mobili, le tappezzerie, gli oggetti ornamentali ivi sarebbero combinati con tale armonia che l'esposizione, tenuta nelle sale de' Messrs. Liberty and Co., dovrebbero lungamente ricordare.

LA RUSSIA PER L'ARTE NOVA. — Intorno alla rivista *Mir Iskousstva* si sono riuniti a Pietroburgo un certo numero di artisti indipendenti, i quali battono il cammino dell'arte nova, benchè il pubblico russo sia, al presente, poco inclinato e preparato a comprendere gli sforzi di questi pionieri della moderna estetica. La *Mir Iskousstva* organizza delle Esposizioni.

IL « BATIK ». — Nell'ultima esposizione di Parigi, i visitatori che s'interessano d'arte applicata notarono senza dubbio nella sezione olandese certe stoffe a motivi bizzarri appartenenti al cosiddetto « Batik », genere di tessuto introdotto in Europa dall'olandese G. T. Uiterwijk, industriale di prim'ordine, il quale, all'Aia, ha aperto una grande manifattura di questo « Batik » che, tra le altre, ha la particolarità di essere eseguito tutto a mano. Esso è di seta, di cotone, di velluto, di cuoio, e rappresenta una nuova industria d'arte ignota all'Europa, e dall'Uiterwijk portata dalle Indie orientali. Sembra che ora vada perfettamente acclimatandosi l'arte del « Batik » in Olanda; e prima o poi ne avremo qualche saggio anche qui.

NELLO STUDIO (pag. 152) sotto il titolo *What is the British Movement in Domestic Architecture and Decoration?* « Qual'è il movimento dell'Architettura e della Decorazione domestica in Inghilterra? » l'autore mostra che la opposizione fatta all'Arte Nova è utile, perchè la lotta ritempra, riscalda e dà la coscienza del diritto a esistere e del proprio valore. L'Accademia Reale (Royal Academy) avrebbe rifiutato i lavori di otto o nove artisti indipendenti, e questo fatto, lungi da eccitare lo sdegno dello *Studio*, ispira all'autorevole Rivista londinese delle riflessioni savie, sul genere di quella che abbiamo ora riportato.

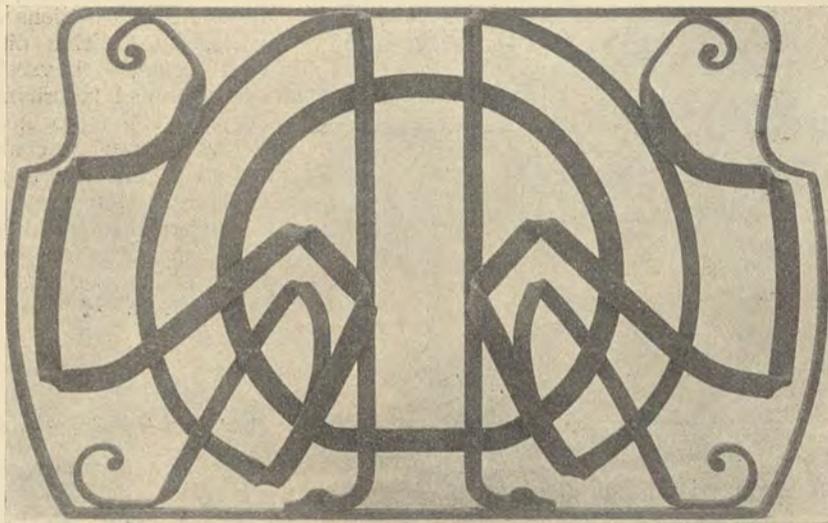


Fig. 27. Inferriata di cantina. Officina Mazzucotelli.



Fig. 28. Parapetto di poggiolo. Officina Mazzucotelli.



ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

v.

CHIAVI E SERRATURE.

LA RACCOLTA GAROVAGLIO NEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI MILANO.

— Fig. da 29 a 45 —



GNI epoca ebbe le chiavi e le serrature abbellite dall'arte; così si sganni quegli che credesse essere stato il ferro lavorato nobilmente solo nel Medioevo e nelle età successive. Roma, perfino Roma antica, ebbe chiavi e serrature artistiche; tuttavia il ferro fu adottato dagli artefici latini moderatamente e, come gli egizi, questi fecero maggior uso del bronzo.

Il Museo di Napoli è ricchissimo di chiavi e serrature romane provenienti, in massima parte, da Pompei; ne ricordo alcune fioritissime nell'ingegno e nel fusto, cosa rara nelle chiavi

moderne, e indico la varietà di quelle che ultimamente Alfonso Garovaglio donò al Museo Archeologico di Milano.

Roma possedè chiavi di legno, ferro, bronzo piccole e grandi, e quelle ritrovate dimostrano la loro analogia con quelle d'oggi; esse hanno il congegno dentato e il fusto tondo, talora poligonale; cosa rara, anche questa, nelle chiavi moderne. Ricordo altresì delle chiavi con una palla invece dell'anello, fantasia d'artefice voglioso di novità, non forma costante e voluta. Certe chiavi romane riceverono inoltre la forma de' nostri grimaldelli, ed alcune piccolissime col fusto alto, quanto largo ne è l'ingegno, si maneggiano male. Le chiavi egizie moderne lamellari e piccolissime, ricordano le chiavi-grimaldelli di Roma; e le nostre, per quanto piccole, servono mirabilmente, perchè l'ingegno delle serrature è perfezionato e non occorre forzar la mano per smoverlo. Forse lo era altrettanto l'ingegno delle chiavi romane, chè Roma ebbe serrature da aprirsi di fuori e di dentro.

Non vorrei insistere su questo punto, così mi limito ad ag-

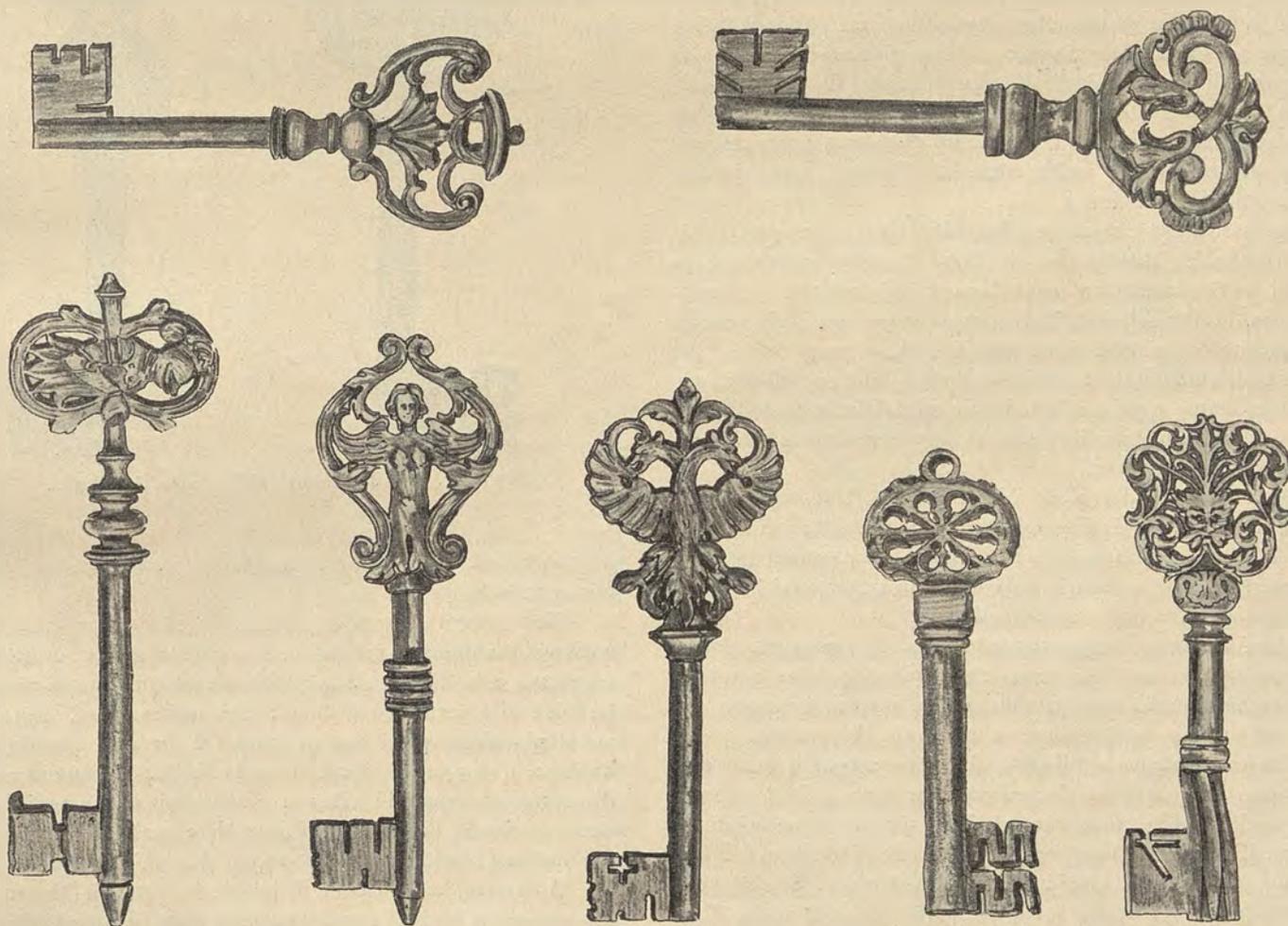


Fig. da 29 a 35. Chiavi della raccolta Garovaglio nel Museo archeologico di Milano.



giungere che i Romani carezzarono coll'arte perfino i chiodi. Un curioso soggetto sarebbe quello de' chiodi artistici nella storia, ed i Romani vi figurerebbero degnamente. Quando si accenna questo soggetto la mente vola subito all'imposta bronzea del Pantheon, ma v'ha ben altro se non di più ricco, di più curioso. Un chiodo colla testa in forma di dito voltato insù, non è una bizzarria naturale? Ebbene, i Romani ebbero di questi chiodi. Nè di ciò si meraviglia chi possiede la cultura storica dell'arte industriale; e rivede il modo con cui Roma lavorò i metalli, e ripensa alle argenterie che eccitarono la rapacità di Verre, ed ai mobili bronzei che ornarono le case dei patrizi latini.

La prisca civiltà cristiana non ci offre nulla da esser indicato con soddisfazione; il Museo del Vaticano, miniera d'oggetti d'industria artistica, non vanta alcun ferro che possa interessare. Possiede degli oggetti di tortura provenienti dal Cimi-

cuoio rosso, artificio ripetuto in casse nuziali e cofanetti, di cui sono pieni i Musei pubblici e le Raccolte private.

Nei miei *Ornamenti nell'Architettura* pubblicai un gruppo di serrature valdostane, e la mia pubblicazione in colori mostra efficacemente la maniera adottata dagli artisti medioevi nelle serrature decorate di stoffa o cuoio rosso. La presente Rivista aveva dato, precedentemente, queste stesse serrature senza il color della stoffa; e chi voglia fare una raccolta di simili opere, vada a Genova. Ivi esistono parecchi battenti di ferro inediti colla lastra traforata di dietro che spicca su fondo rosso, stoffa o cuoio, ed ornano le imposte esterne di antichi e nobili edifici. Cito il palazzo Cicala in piazza dell'Agnello, una casa in piazza Pinelli, una nel vico delle Fiascaie, un'altra nel vico Spinola; chè, per trovare queste opere, bisogna addentrarsi coraggiosamente nei vicoli di Genova e accuratamente osservare quando non si è accompagnati da qualcuno pratico dei luoghi e delle cose che si cercano. Trattasi di opere sul genere delle valdostane, formate da motivi semplici, e unite al picchiotto.

Certe minuterie ornamentali sfuggono a chi non si propone degli studi particolari e sfuggono nei Musei e all'aperto.

Fra i ricordi più belli de' miei viaggi, v'ha quello delle serrature musulmane di ferro e di bronzo. Visitavo Algeri e Tlemcen, e nei quartieri arabi, ove le case follemente biancheggiano sguernite di decorazioni come il muro d'una caserma, feci una raccolta di queste serrature che, a parte gli ornati torniti dei musciarabije, sono gli unici ornamenti all'esterno delle case musulmane. E Tlemcen, la perla della colonia francese nell'Algeria, mi diede il modo di raccogliere disegni e appunti sopra l'arte delle serrature non meno di Algeri che, pure, ne è ornatissima; e fra quello che ho visto nelle città arabe e quello che si può vedere e vidi sfogliando gli Atlanti del Coste, del Prisse d'Avennes, dell'Owen Jones e del Castellazzi, si acquista la persuasione che molti fabbri ferrai musulmani si

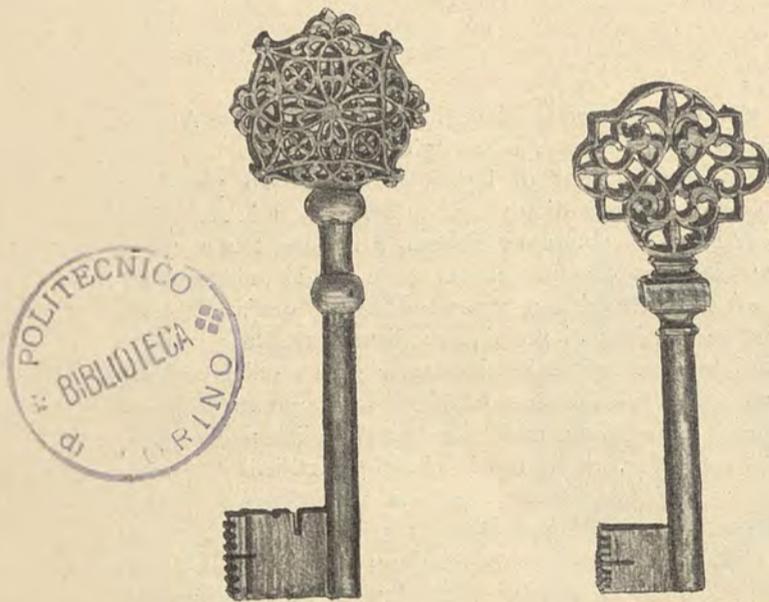


Fig. 36 e 37. Chiavi della raccolta Garovaglio.

tero di S. Sebastiano, fruste che terminano con palle di ferro, (S. Babiana fu suppliziata con uno di questi arnesi), pèttini di ferro a guisa di raschiatoi (S. Biagio, vescovo di Sebaste nell'Armenia, fu lacerato con dei pèttini di ferro), e nella Basilica di S. Pietro mostrano un certo strumento di tortura appartenente anch'esso ad un'epoca molto alta; nei Cimiteri, poi, furono scavati molti anelli di ferro.

L'interesse sorge col sorgere del Medioevo, epoca del ferro sott'ogni riguardo. Ma da noi il ferro fu meno usato che in certi paesi dell'estero; e chi ne volesse studiare l'arte e dimenticasse p. es. la Francia del XII e soprattutto del XIII secolo, dimenticherebbe una delle fonti più feconde e pure.

Il Medioevo italiano non ebbe il costume delle grandi cerniere (i francesi le dicono *pentures*) ad ornamento delle imposte lignee, cerniere di ferro lamellari fiorite di strie e foglie, vera sorgente di ornamento floreale.

I grandi lavori in ferro di Notre-Dame, delle abbazie di Saint-Denis, di Braisne, di Westminster, delle cattedrali di Noyon, di Sens, di Rouen, sono modelli difficilmente superabili (1); e si ebbe l'occasione di accennarli, scrivendo, in genere, sui lavori in ferro, in una delle prime annate dell'*Arte*.

Ora, limitandomi al soggetto delle chiavi e serrature, potrei esimermi dal dichiarare che esse riceverono le cure del Medioevo, perchè premisi che le chiavi e le serrature furono ingentiliti dall'arte in ogni epoca; e parlando di serrature parlo di quelle lastre lavorate a disegno che circondano il buco dell'ingegno con ogni artificio decorativo. Nè esiste, ch'io sappia, opera di simil genere anteriore al XII secolo; o se esiste, è molto rara. L'epoca migliore ne è certo il XIII secolo e il XIV; ed il gusto gotico fiorì una infinità di serrature. Spesso vi si ripete un disegno traforato, sotto il quale sta una stoffa o un

(1) V. Bordeaux. *La Serrurerie du moyen âge*. Oxford, 1858.



Fig. 38 e 39. Chiavi della raccolta Garovaglio.

consacrarono, con amore, al genere artistico che oggi è il mio soggetto.

Nè sempre si tratta precisamente di serrature, si tratta anche di maniglie e picchiotti; ma questo genere è tutt'uno colle serrature e le chiavi, ed è quello stesso che forma naturale appendice alle serrature e chiavi nei nostri paesi. Senonchè, da noi, i picchiotti quasi sempre sono di bronzo quando ricevono dall'arte il leggiadro corredo della bellezza, essendo composti di figure ed ornati in rilievo; nei paesi musulmani hanno invece un fondo di lastra traforata di « arabeschi », particolarità del sistema ornamentale dei popoli devoti a Maometto.

All'estero, sono ricchi di lavori in ferro il Museo di Kensington ed il Museo « des Thermes et de l'Hôtel de Cluny ». Alcune serrature e chiavi del Museo londinese vennero riprodotte

nelle pubblicazioni della Società d'Arundel; e tutti i ferri del Kensington si trovano nella *Gallery of the Architecture Court*, un po' all'oscuro, fatto viepiù profondo dal nereggiare dei ferri. La collezione Kensingtoniana è eclettica; e, fra le serrature e le chiavi, contiene dei lavori appartenenti all'Inghilterra, alla Germania, alla Francia; ciò significa che il Museo di Kensington attinse alle fonti principali. In generale le opere esposte non risalgono ad epoche molto alte; una gran quantità delle serrature e chiavi Kensingtoniane appartengono al XIV, XV e XVI secolo; e specialmente le francesi, che costituiscono un fondo ragguardevole, non vanno, in sostanza, al di là del XV e XVI secolo. Ne possiede alcune più antiche il Museo nazionale di Firenze nella collezione Carrand. Ciò

che conservano le antiche tracce di siffatte lueggiate, modelli appartenenti a qualsiasi epoca, sino al XVII e XVIII secolo.

Il Museo di Cluny era ricco senza l'eredità Des Mazis, che nel 1866 gli portò intorno a cento nuovi modelli: serrature di chiavi o bauletti damascati d'oro e d'argento, un complesso che formò un nuovo vanto del Museo della rue des Ecoles.

L'ultima volta che visitai la collezione Des Mazis presi nota d'una serratura del XV secolo, straordinaria. Nel mezzo l'immagine del Redentore, che tiene in mano il globo sormontato dalla croce; intorno a lui gli apostoli, di cui quattro ornano le nicchie dei contrafforti che formano dei pilastri, alcuni sono collocati sotto, nelle basi degli stessi contrafforti, altri occupano

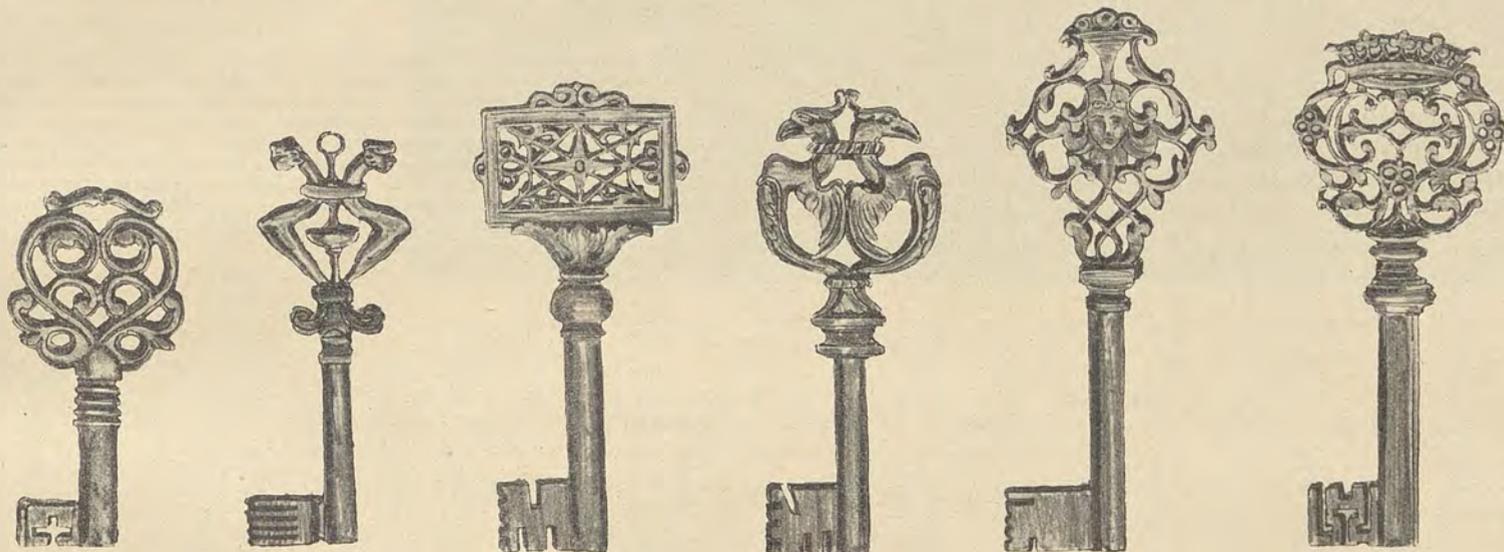


Fig. da 40 a 45. Chiavi della raccolta Garovaglio.

mostra che la Francia continuò a lavorare il ferro con finezza, il ferro che nel XIII secolo ivi lavoravasi con perfezione.

Notava pertanto il Viollet-Le-Duc nel *Dictionnaire raisonné de l'Architecture* che altra era la tecnica del XIII altra quella dell'epoche successive, « car nous ne pouvons considérer comme ouvrages de forge les oeuvres en fer battu et repoussé des XV et XVI siècles. C'est là un procédé de fabrication tout autre et qui sort du domaine de l'architecture. Dès la fin du XIII siècle on cherche à éviter les difficultés de soudure, à remplacer les fers étampés à chaud par des moyens qui demandent moins de force et moins de temps ».

Comunque ciò sia, il XV e XVI secolo e le epoche successive produssero delle opere di ferro splendide, e le epoche successive crearono, specialmente in Germania, dei lavori i quali rivaleggiano con i congeneri di qualsiasi paese.

La Francia vanta modelli di serrature e chiavi nel Museo delle Terme e di Cluny; quivi, alcune serrature sono de' monumenti di primissimo ordine, serrature di porte, cassoni, cofanetti. In una del XVI secolo, di ferro sbalzato e cesellato, vedesi un combattimento nel quale sono impegnate una quindicina di figure nude armate di spade, giavellotti e simili. Il fregio contiene dei corridietto e il frontone è ornato di due figure in azione, come quelle dei Sepolcri Medicei. Un'altra serratura in ferro sbalzato e cesellato, già al Castello d'Anet, coeva alla precedente, è composta di due colonne corinzie, un frontone decorato, lo stemma del re e due figure di donna, ognuna con una spada e una torcia accesa.

E quanto alle chiavi, il Museo ne ha una raccolta che mette invidia; ne ha di tutte le epoche, di tutte le dimensioni e di tutte le forme, in ferro, in bronzo, e ferro e bronzo unito. Tra le altre una gotica con la cerniera accomodata in guisa di anello e adatta a esser portata in dito. Le chiavi-anello costumarono anche a Roma.

Non dissi ancora che le serrature e le chiavi ricevevano, allora, delle lueggiate d'oro, perciò non sono rari i modelli

la serie delle nicchie che compongono il piano inferiore della serratura. Sopra al timpano leggiadramente ornato, si veggono due cavalieri su degli animali chimerici, e la cima della cornice si riunisce al catenaccio per mezzo di due teste leonine. Il catenaccio è a duplice motivo, composto di due contrafforti; e abbassandosi una figura d'apostolo, collocata in basso, si dà luogo all'apertura che schiude il varco alla chiave.

La mia descrizione è nulla, rispetto all'interesse che desta la serratura Des Mazis, considerata, a giusto titolo, la gemma della collezione.

Anche un Museo italiano, il Bargello, ebbe il suo Des Mazis, anzi ebbe qualcosa di più; chè il Carrand, il quale lasciò nel 1889, a Firenze, la sua preziosa collezione, non dotò il famoso Museo di via del Proconsolo soltanto di nuovi modelli di cose in ferro, ma lo dotò di parecchi oggetti notevolissimi, come una serie di gioielli e utensili da tavola, un flabello liturgico del IX secolo, il celebre flabello di Tournus, che fa venire in mente il ventaglio cosiddetto della regina Teodelinda a Monza, e lo dotò ancora d'una splendida collezione d'armi e di bronzi, alcuni unici per merito storico e artistico.

Nella serie de' ferri, la collezione carrandiana non emerge per de' pezzi di singolare importanza, come la serie degli avori e dei bronzi, ma contiene tuttavia molte pregevoli serrature e chiavi italiane e francesi, che vanno dal XII, anzi dal X (?) al XVI secolo. Ed il Museo Archeologico di Milano, da poco insediato, col Museo Artistico, nel Castello Sforzesco, ricevè, esso pure, una collezione di chiavi e serrature, la collezione indicata da principio, dono del signor Garovaglio, che la raccolse senza preferenza di epoche e stili. Emergono bensì, in questa collezione d'ottocentoquarantotto chiavi, ottantatré serrature e quarantaquattro lucchetti (lasciamo da parte la raccolta di cucchiari, nonchè una fibula gallica e una cintura di castità), emergono, dico, le chiavi del Rinascimento; e massime in questa serie l'Arte scelse con amore, desiderosa di esser la prima a mettere in evidenza le cose più belle della collezione Garovaglio, la quale,



dalle chiavi romane alle medievali, a quelle del Rinascimento, alle barocche, offre ottimi elementi a chi s'interessa all'arte del chiavaro.

Le serrature della collezione non sono pertanto, in generale, ragguardevoli dal lato dell'arte; forse sono dal lato del meccanismo, ma ciò non riguarda il campo delle mie indagini. Bisogna citare una serratura di gusto veneziano, che è la gemma del cospicuo dono. Appartiene alla fine del XV secolo ed è lavoratissima davanti e di dietro con fiori, volatili, figure e ricci avvoltoati leggiadramente. Di dietro si distinguono due scene: Adamo ed Eva, e la Resurrezione, in cui i militi danno movimento alla scena ove Cristo occupa il posto di mezzo (1).

Il Museo Archeologico possedeva pochi lavori metallici, e la collezione Garovaglio sarebbe trovata meglio nel Museo Artistico, bisognoso di arricchire la sua raccolta di opere in ferro. Esso conserva una serratura di gusto gotico non molto fine e lontanissima dalle serrature della collezione Garovaglio e da quelle appartenenti al Museo di Cluny, ma degna di menzione.

Una specie di porta con un occhio nella parte superiore, è fiancheggiata da due contrafforti con guglia pinnacolare; un piccol cordone incornicia la modesta composizione della porta, nella cui parte inferiore trovasi il buco della chiave. Intorno,

per tre lati, si distacca un ornamento a giorno di foglie trilobate e motivi architettonici, e tale ornamento conferisce leggerezza alla serratura che, del suo genere, è il pezzo più importante nel Museo di Milano.

Sebbene l'Italia non offra riuniti in unica raccolta i pezzi numerosi e cospicui di alcuni Musei esteri, essa, complessivamente, è ricca di copioso materiale artistico in ferro. Chi ricorda l'Esposizione di oggetti artistici in metallo tenutasi a Roma nel 1886, e ricorda che essa fe' parte della serie di esposizioni retrospettive e contemporanee d'industrie artistiche (bella e meritoria iniziativa del Museo Artistico-industriale di Roma, di cui pare che Venezia intenda riprendere il filo) avrà presente la importante messe di oggetti in ferro ivi esposti, specie in genere di serrature e chiavi. In questa sezione emergevano le Raccolte di Cesare Pace, di Richards Raoul, del conte Strogonoff, ecc.

ALFREDO MELANI.

(1) La collezione fu donata nel giugno 1892; da poco tempo è collocata in tre vetrine, duplici, messe in fondo alla sala degli Scarlioni, sala colle pareti a zig-zag rossi e bianchi, inadatta ad un luogo d'esposizione; ed in parte, mentre scrivo, ha un collocamento provvisorio. Così non è giusto fare delle riserve sopra la designazione cronologica di qualche pezzo. E di pezzi curiosi e belli è ricca la presente collezione che contiene, allato di chiavi piccolissime, delle chiavi spaventosamente grandi, ornate di incisioni e rilievi sul fusto, come sono talune romane che veggonsi a Napoli, e ne contiene di quelle che conservano in parte l'oro, onde in origine furono abbellite. Infine, la collezione costituisce un dono di molto valore.

VI.

NOTE SULL'ARTE DEI TESSUTI.

III.

BAROCCO, ROCOCÒ, IMPERO.

Continuazione. Vedi Fascicolo 12 del 1901.

— Fig. da 46 a 60. —



IAMO all'epoca barocca; epoca di decadenza secondo gli spiriti timidi, ma degna di essere indagata secondo coloro che abbracciano il campo della storia con generosa serenità. Da quando si mossero i primi rimproveri a coloro che combattevano il barocco, sono infiniti gli estimatori dell'epoca cui siamo giunti. E il barocco die' molto da fare ai tessitori. Cambiato il gusto, i disegni cambiarono; il movimento geometrico dei fiori aveva fatto il suo tempo e la freddezza di questo genere si mutò in pompa indisciplinata, direbbe un nemico della nostra arte.

Lo splendore si conservò, cambiando carattere; e quando si pensa ai tessuti del Sei e Settecento la mente vola subito al Tiepolo e ai suoi freschi monumentali. Non sono quindi i costumi indossati da manichini, non i pezzi dei « campionari » che suscitano la curiosità, sono le figure del Tiepolo che attraggono; e fra queste le orientali composizioni del Palazzo Labia, i freschi del Palazzo Rezzonico a Venezia, quelli della Villa Valmarana a Vicenza, ove i costumi sono esposti con lusso affascinante.

Le opere d'arte vanno vedute in azione, e le stoffe per abiti guadagnano pregio messe in dosso alle figure; per questo la mente vola subito al Tiepolo. Questi, che espresse mirabilmente le gioie folli del suo secolo, mise in giusta luce lo sfarzo dei tessuti; e anche quando non vesti le sue immagini di stoffe operate die', alle liscie, i colori vivaci che si costumavano al suo tempo e si armonizzavano alle tendenze estetiche della regione più sfarzosa fra le italiane: la veneta.

Vorremmo dunque possedere la tavolozza del Tiepolo o di quel gruppo di valorosi affrescanti che dipinsero il Palazzo Rosso a Genova o i Castelli piemontesi di Stupinigi, di Rivoli, del Valentino, per rappresentare, al vivo, la sontuosità policromatica delle stoffe nei due secoli succeduti al Rinascimento.

Le stoffe del Sei e Settecento hanno un carattere marcato; si distinguono siffattamente dalle altre che si classificano senza nessuna difficoltà. Nessun motivo è proscritto, ma la immaginazione ferace dei

barocchi preferì i disegni fantastici e le tinte vistose. L'architettura coi frontoni spezzati, coi cartocci involuti, coi fregi pieni di ornamenti richiama, a così dire, i tessuti spettacolosi in cui la macchia dell'effetto tiene il luogo della finezza; ma esistono delle stoffe barocche in cui lo sfarzo e la bellezza formano un'armonia irresistibile. Qualunque sia peraltro l'opinione sopra una stoffa barocca, l'opinione sarà imperfetta e ingiusta se considera la stoffa lungi dal suo ambiente naturale; e come la compostezza di una figura del Ghirlandaio

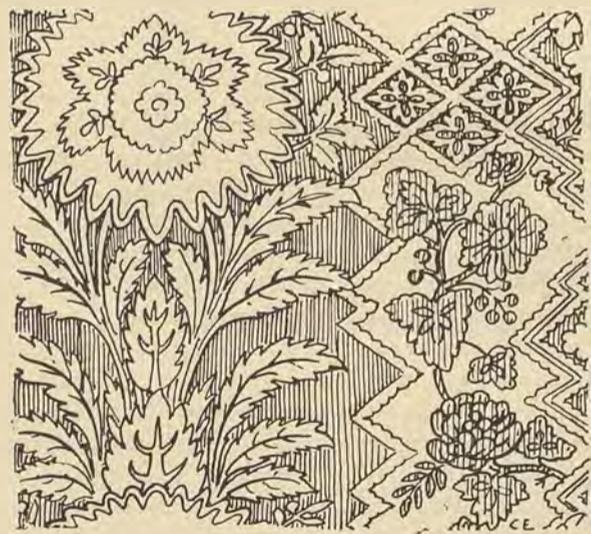


Fig. 46. Stoffa del Sec. XVII.

si ribella al moto e ai colori di un tessuto del Seicento, così una figura del Tiepolo non potrebbe vestirsi di una stoffa del Quattrocento: l'azione e il movimento di una figura siffatta, contrasterebbe col disegno quieto di un tessuto quattrocentista.

Il carattere decorativo dei costumi secentisti eccitava dunque i tessitori a produrre delle stoffe vistose; e in un Museo, un busto, una gonnella, un panciotto dei secoli che ora ci interessano, va circondato

dell'ambiente barocco per essere valutato giustamente.

Stabiliamo o ricordiamo che esistono delle differenze sensibili fra il barocco del Sei e quello del Settecento. Il barocco del Secento è gonfio, pomposo, monumentale; ed è un errore designar con tal nome lo stile del Settecento, il rococò delicato, effeminato, galante, che mira a piacere alle donne più che agli uomini. Il barocco, diffatti, è uno stile *maschio* rispetto al rococò; in ambo gli stili trionfa pertanto la linea curva, linea eminentemente femminile. E nel rococò il trionfo di questa linea è insuperabile; lo è nei mobili, nei bronzi, negli oggetti di ceramica, negli argenti, nei gioielli, più che nelle stoffe dal gusto femminile ornate sovente di fiori sciolti o in mazzetti o in festoncini. Perciò i tessuti del Secento sono disegnati a motivi più larghi dei tessuti del secolo successivo; e l'Italia, la quale ebbe un Secento artisticamente prospero e fecondo, dispose di una quantità inaudita di tessuti da abiti e da parati.

Nessuna fra le molte Esposizioni d'arte antica, specialmente religiose, tenutesi in questi ultimi anni, era sguernita di stoffe barocche; e le sagrestie delle nostre chiese ne sono ornatissime. Se prendiamo Roma, città barocca per eccellenza, città cui il Secento die' il tono della pompa che tuttora conserva, proviamo il supplizio di Tantalò, volendo scegliere de' modelli di tessuti barocchi. Essi pertanto, quando assorgono ad alta espressione estetica, sono spesso intrecciati dai fili del ricamo; onde, soprattutto nel Secento, lo studio dei tessuti non può scompagnarsi da quello del ricamo.

Le opere di Roma sono più conosciute e più facili a vedersi di



Fig. 47. Stoffa e ricami nel ritratto del Principe Federico d'Urbino, dipinto nel 1605 dal Baroccio, ora nella Galleria Pitti a Firenze.

quasi diremmo, come sta il celebre piviale chiamato di Bonifacio VIII, all'arte tessile del Trecento.

Il palliotto, dono del card. Antonio Barberini, è tessuto con lamine d'oro e ricamato con fiori minuti di seta bianca (due stemmi del donatore sembrano legittimarne la provenienza); ed il tessuto della pianeta, tonacelle, stole è pure in lamine d'oro con rabeschi e fiori di seta.

Se da Roma, da Otranto, da Orvieto, da Loreto andiamo in un'altra città cara al barocco, a Torino, quivi i tessuti barocchi nelle sagrestie e nel Museo Civico, offrono materia a interessanti studi e raffronti. Così nella Cappella della S. Sindone e nel Museo si vedono delle opere che onorano l'arte tessile del Sei e Settecento; nè alcuno che visitò il Museo predetto ha dimenticato una tonacella di broccato, pezzo magnifico di stoffa barocca.

I muri delle chiese erano parati con lusso di stoffe operate e le sale di stoffe e arazzi istoriati. Venezia dà persino un esempio di finta stoffa murale nella chiesa dei Gesuiti inalzata da Domenico Rossi ai primi del Settecento; e la chiesa ha le mura ornate di incrostazioni marmoree, verdi sul bianco, imitazione di un tessuto geometrico che si estende al fusto delle colonne, con effetto non spiacevole, segnatamente al capocroce, benchè sia un po' duro il passaggio dal verde al bianco; ed è curioso il punto del pulpito ove la pietra, incrostata a fiori, si piega come una stoffa. Ma qui la materia, la quale si oppone ai motivi che le vengono imposti, irrita il critico razionalista.

La incrostazione dei Gesuiti indica dunque un indirizzo estetico originale,

il quale ricevé una magnifica accoglienza nel Mezzogiorno; così a Napoli e nelle città vicine, gli esempi abbondano. Ivi talune incrostazioni sono anteriori a quelle eloquentissime di Venezia; e per es. a Napoli havvi, in S. Lorenzo Maggiore, una grande cappella, quella di S. Antonio, opera di Cosimo Fansaga, rivestita di marmi coloriti e preziosi; e il Fansaga ricorda la Certosa di S. Martino da lui trasformata e arricchita di incrostazioni; e ricorda altresì la chiesa di Montecassino, rifatta dallo stesso artista intorno la metà del Secento.



Fig. 48. Stoffa e ricami nel ritratto del Principe Leopoldo de' Medici, dipinto da Tiberio Titi, ora nella Galleria Pitti a Firenze.

quelle di altri paesi, e ricordiamo che alla Esposizione d'Orvieto fece molta figura una serie di paramenti del Secento esposti dalla Cattedrale d'Otranto: pianete, stole, manipoli ornati di fili d'oro e seta; e quivi, medesimamente, si additava una mitra ricamata, proprietà dell'Opera del Duomo, con pietre e dischi, e la data 1631, lavoro superbo, difficile a cancellarsi dalla memoria. Nè chi conosce il Tesoro della S. Casa di Loreto può aver dimenticato un palliotto ed un servizio da altare, pianeta, tonacelle, stole, che all'arte tessile del Secento stanno,

Nè sono rare le chiese le quali conservano i tessuti destinati a pararne le mura nell'occasione di feste solenni. Tuttociò dimostra che l'industria tessile italiana continuò a fiorire nei secoli di cui discorriamo. Avvenne, pertanto, dell'arte tessile appartenente al Sei e Settecento, ciò che avvenne delle altre arti di quest'epoca; fu og-

da un artista che in fatto d'arte decorativa, in Francia, non ebbe rivali. Carlo Le Brun, dovevano costituire un istituto modello; e il merito che si attribuisce a Luigi XIV e al Colbert non è di aver fondato la Manifattura de' « Gobelins » ove si coltivava bene l'arte degli arazzi prima che Luigi XIV e il suo gran ministro se ne interessassero, ma



Fig. 49. Stoffa del Sec. XVII.



Fig. 50. Stoffa del Sec. XVII.



Fig. 51. Stoffa del Sec. XVII.

getto a' nostri tempi di poca considerazione e poco studio; ma oggi che giustizia è fatta, la storia lumeggierà l'opera di artisti sino a ieri disprezzati.

A mostrare che non ci apponiamo al falso e non esageriamo, ecco un avvenimento glorioso del Secento e dell'arte tessile, la nuova fioritura dei « Gobelins »; e benchè qui ci si debba occupar eprincipalmente

quello di aver dato a quest'istituto un novello impulso e una nuova organizzazione che portarono la Manifattura all'apice della gloria.

Beauvais seguì da vicino il riordinamento de' « Gobelins » e Beauvais ottenne degli incoraggiamenti da Luigi XIV, e onora l'epoca che ci interessa; perciò chi si occupa di arazzi, deve tener in massimo conto anche i prodotti di questa Manifattura, di cui vari



Fig. 52. Stoffa del Sec. XVII.



Fig. 53. Stoffa del Sec. XVII.

di abiti e tessuti murali, non di arazzi, non si può non ricordare che nel Secento toccò il suo punto culminante la famosa Manifattura chiamata in origine *Manufacture royale des Meubles de la Couronne*. Il fine di quest'istituto fu quello di render florido il lavoro e il commercio francese dell'arazzerie e, in genere, delle arti applicate; perchè nel Secento furono raccolti, ai « Gobelins », scultori, orefici, ricamatori, ebanisti, cui si accordarono privilegi d'ogni sorta. Costoro, diretti

storici narrarono le vicende.

In fatto di tessuti, ormai la Francia occupa il primo posto; il regno della donna è proclamato e le stoffe deliziose servono i costumi femminili, che alla corte del « Re Sole » contribuirono a dar carattere e sfarzo. Esistevano gli editti proibitivi, ma gli sguardi seduttori delle Ninon de l'Enclos, delle La Vallière, delle Montespan, delle Fontanges, di queste regine del gran mondo, dominarono il secolo.



Come Luigi diceva « lo Stato son io » così la marchesa di Montespan poteva dire « la Moda son io! »; ciò però non impediva ad altri geni femminili di trovar ogni giorno qualcosa di novo che facesse girar la testa persino ai personaggi di Molière.

In una di quelle mirabili lettere che formano la gloria di M.me



Fig. 54. Stoffa del Sec. XVII.

de Sévigné, questa scrive sulla Montespan: « M.me de Montespan regne après La Vallière. A certaine fête de la Cour, elle étincelle dans une robe d'or sur or rebrodé d'or, rebordé d'or, et par-dessus un or frisé, rebroché d'un or mêlé avec un certain or qui fait la plus divine étoffe qui ais jamais été imaginée ».



Fig. 55. Stoffa del Sec. XVII.

Eccoci alla maestà di M.me de Pompadour, da cui l'arte ricevè un impulso che maggiore non poteva aspettarsi. Per evocarne l'epoca felice basta citare i nomi di Boucher, Watteau, Boudoin, La Tour, Lancret, Pater, Gavelot e di tutta la pleiade di « petits-mâtres » che i nostri tempi hanno avuto l'onore di rimettere in vista. Certamente intorno ai fiori che ornano i busti e le ampie gonnelle delle regine e delle dame appartenenti al gran mondo, havvi un profumo di corruzione che scuopre i vizi di una società non facile a scandalizzarsi; così Luigi XV dalla Pompadour cade nella Dubarry e non dimentica

il suo serraglio ove la moda piglia atteggiamenti folli. Intanto l'arte dei tessuti segue i costumi facili di questa società elegante, frivola e senza morale, e gli artisti possono ideare qualsiasi disegno incuranti del prezzo e i fabbricanti arricchiscono; infine la moda è pomposa e la donna occupa un posto enorme, come è attestato —

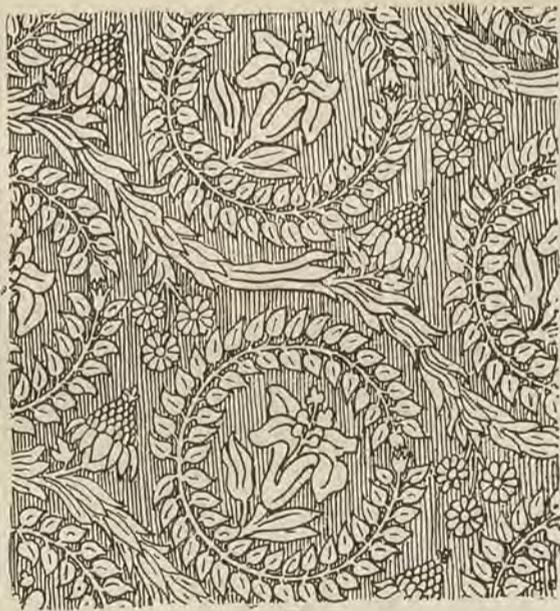


Fig. 56. Stoffa del Sec. XVIII.

dai « burberi benefici » che presiedevano alle sorti dei grandi centri come Venezia, Milano, Torino, Genova, Firenze, ma anche dei piccoli luoghi; e, fra le altre, le leggi sul lusso emanate da una piccola città toscana, Pescia, erano di un rigore eccezionale.



Fig. 57. Arazzo nella Galleria degli Arazzi a Firenze. Principio del Sec. XVIII.

armonia eterna della natura! — persino dall'uso delle gonnelle *grands-paniers*.

Per questa ragione chi guarda l'arte del Settecento nella sontuosità dei tessuti, è attirato irresistibilmente dai costumi femminili, dagli abiti che il Tiepolo e i nostri settecentisti riprodussero coloriti dalle agili immaginazioni di quest'epoca.

Le vesti maschili secondarono le femminili, e le stoffe lisce o a fiori, ricamate d'oro, argento e sete policrome, furono adottate dai galanti cavalieri e adoratori delle regine e sotto-regine di quest'epoca la quale volle vivere per godere.

Al solito le leggi suntuarie fiocavano; e non solo erano emesse



Fig. 58. Stoffa della fine del Sec. XVIII.

Il Consiglio Generale pesciatino aveva disposto che le donne



maritate, dopo due anni di matrimonio, non potessero vestire abiti con fondo d'oro o d'argento e guarnizioni ricamate e perle, borchie, bottoni, nè potessero portare guanti con ricami e perle e ori e argenti ad ornamento delle persone; e le leggi si estendevano agli uomini, di cui si voleva fiaccare la vanità.

Non staremo a dire in che guisa il gusto tessile del Settecento si tradusse nell'arte religiosa; questa, immobile nelle sue forme, adottò i nuovi disegni in quanto non alteravano la linea generale dei paramenti; chè la chiesa non poteva divenire il Monte Athos dell'arte tessile; ed esistono parecchi abiti sacri, tessuti e ricamati, i quali sarebbe giusto indicare.



Fig. 59. Stoffa della fine del Sec. XVIII.

Terminiamo indicando coi tessuti dei Luigi, Luigi XIV, XV, XVI, quelli che ricondussero alla sobrietà la estetica, cioè le stoffe di stile pastorale, i tessuti impero, le « merveilles » con tunica alla greca, tuniche con balze a motivi lineari e geometrici, e i tessuti lisci che la Rivoluzione dell'89 mise di moda, essendo la reazione agli splendori del barocco e del rococò.

Da questa reazione, provocata dai costumi liberi e dalle magnificenze eccessive del Sei e Settecento, sorsero poi i tessuti eclettici del secolo appena spento, il quale, nel nome del « dolce stil novo » ha condotto gli spiriti geniali al disegno floreale dei tessuti parietali, intanto che lo stile « floreale » o il « lineare » o meglio il « personale » liberano dai vincoli tradizionali chi si consacra all'arte col rispetto che l'arte ispira.



Fig. 60. Stoffa del principio del Sec. XIX.

VII.

NOTIZIE.

LA STORIA NELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA. — Il Ministero d'agricoltura, industria e commercio incaricò lo scrittore d'arte C. A. Levi di una relazione sopra l'insegnamento della storia dell'arte industriale nelle Scuole omonime. Sarebbe tempo che questo insegnamento fosse introdotto nelle Scuole d'arte applicata, ove il manualismo soverchia la occupazione mentale degli alunni, e un corso serio si tenesse, per lo meno, nelle Scuole superiori.

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI FOTOGRAFIA ARTISTICA A TORINO NEL 1902. — Allato dell'esposizione d'arte decorativa a Torino avremo una esposizione di fotografie, alquanto diversa da quelle tenute finora, in ciò che si ammetteranno, a Torino, soltanto i saggi originali ispirati da un sentimento artistico e con una impronta artistica evidente. La qual cosa è ben ideata, perchè la maggior parte delle esposizioni di fotografie, hanno raccolto quello che, professionisti o dilettanti, hanno loro mandato. Ed oggi che, a proposito della prossima revisione della Convenzione di Berna, vuolsi introdurre le opere fotografiche fra quelle degne di essere protette, i professionisti, soprattutto, bisogna che si studino di produrre veramente delle fotografie artistiche.

PREZZI D'OGGETTI D'ARTE ALL' « HÔTEL DRUOT ». — Negli ultimi fascicoli dell'Art di Parigi — rivista che specialmente gli amatori di stampe dovrebbero possedere per la serie di stupende incisioni che pubblica — troviamo il resoconto dell'annata di vendita all' « Hôtel Druot ». Constatiamo che gli oggetti d'arte industriale hanno primeggiato, e togliamo alcune cifre curiose: Orologio d'oro smaltato e istoriato, XVIII secolo, 1.520; Altro simile 2.250; Due coltelli, uno colla lama d'oro, e uno colla lama d'acciaio firmati Morice 1.820; Scatoletta con miniature cerchiare d'oro, del tempo di Luigi XV 1.950; Altra simile montata in oro con le impronte di G. Alaterre 18.000; Ventaglio del XVIII secolo in avorio, istoriato, con soggetto allegorico 2.650; Vaso d'argento col suo bacino cesellato da F.-T. Germain 1.750; Motivo « rocaille », scudo con armi del regno di Portogallo 15.200; Tavolino-scrittoio Luigi XV 3.800; Gobelins XVIII sº dal Van Orley 21.500; Buccola d'oro con maschera di leone, romana 1.800; Armatura del XVI secolo 4.000. E così via.

ARAZZI FIAMMINGHI. — L. Oberziner ha pubblicato nella *Rassegna d'arte* (pag. 114 e seg.) un breve studio sopra « Gli arazzi del Duomo di Trento ». Trattasi di sette arazzi, di scuola fiamminga, che il Duomo di Trento possiede dal 1818, e ornarono « il Magno Palazzo del Cardinale di Trento » essendo pervenuti al Duomo dopo varie vicende che l'O. precisa. Sorsero incertezze, così sopra l'autore dei cartoni, come sul tessitore. Si attribuirono i cartoni, arbitrariamente, al Dürer, e l'O. li dà a Giovanni Gossart d. il Maluse; l'O. stesso, leggendo la scritta PEETER DE AASEITL sulla fascia di un arazzo e riconoscendo in questa scritta il nome di un famoso tessitore fiammingo, Pietro di Aelst, attribuisce a questi l'onore di avere tessuto il ciclo del Duomo di Trento, ciclo che svolge i fatti capitali della vita di Gesù. E' peccato che la *Rassegna* abbia riprodotto un solo arazzo, dei sette; e la riproduzione è troppo piccola per dare un'idea chiara dell'originale.

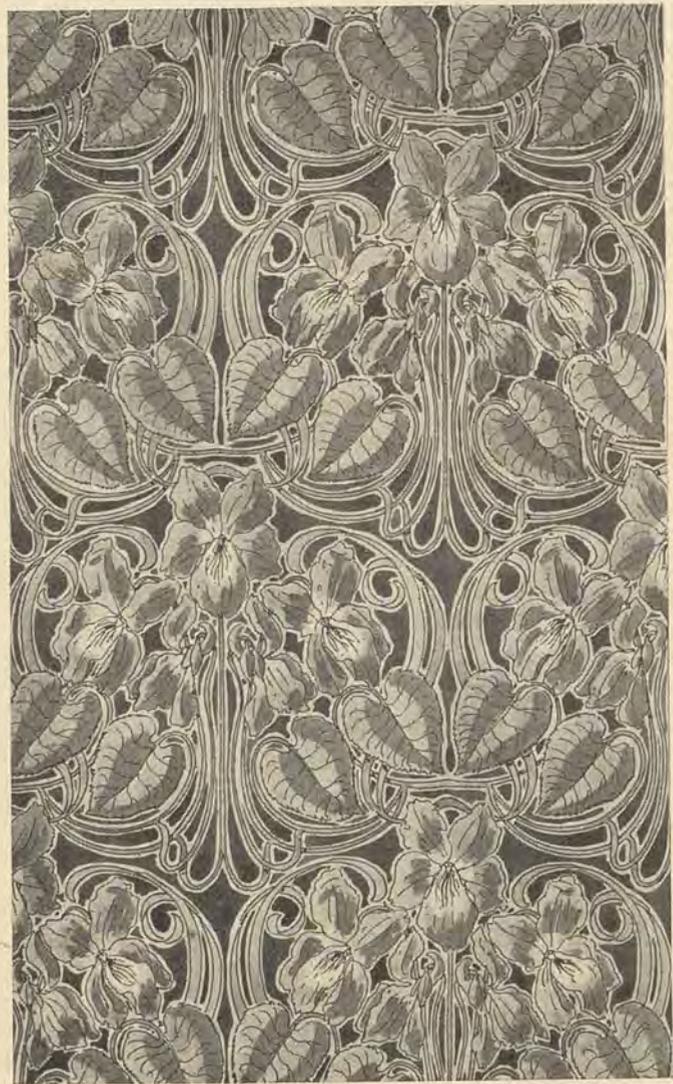


Fig. 61. Cuoio impresso. Composizione sul motivo della Viola del Pensiero (Vedi Tav. 3).

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

VIII.

NUOVA DECORAZIONE DELLA CAPPELLA CENTRALE NELL' ABSIDE DELLA CHIESA DI S. FRANCESCO A BOLOGNA.

Continuazione e fine. Vedi Fascicoli 9 e 10 del 1901 e 1 e 2 del 1902.

— Tav. 13, 14 e 19. Fig. da 62 a 65. —



I 18 maggio 1899 venne aperta la Cappella centrale dell'abside, ricostruita mercè una sottoscrizione popolare allo intento di dedicarla a Cristo per la pace dei popoli e la concordia sociale. E fu l'idea di alcuni cittadini, di alcune dame, di alcuni artisti. Così che sembrò propizio per l'apertura il giorno in cui radunavasi all'Aja la *Conferenza internazionale per la pace*.

La Cappella era stata ricostruita tra il 1891 e il 1892.

Dopo una sosta non breve, la Direzione dei restauri potè

formulare il progetto di allestimento decorativo dell'interno. E vi si pose mano.

Tutta la dipintura murale è allusiva alla aspirazione umana verso la pace.

Nelle vòlte, azzurre stellate d'oro, sono rappresentazioni simboliche del sole, della luna, della terra, delle comete con alcuni filatterii svolazzanti che recano certi motti di Boezio allusivi all'armonia degli astri quale esempio d'ordine pacifico agli uomini. Dicono: « *o felix hominum genus — si vestros animos amor — quo coelum regitur, regat* ».

Mentre i festoni di frutti e di fiori che vestono e lungheggiano le nerbature ricordano l'abbondanza detta nei Salmi orientali compagna della *pace*. (Fig. 62).

Nella lunetta della parte di sinistra è l'allusione alla prima pace fatta da Dio coll'uomo. La comparsa, cioè, del clima propizio alla civiltà, la fine del periodo glaciale, qual'è adombrata nel racconto Noetico, prestò l'argomento. L'arca è posata sul-

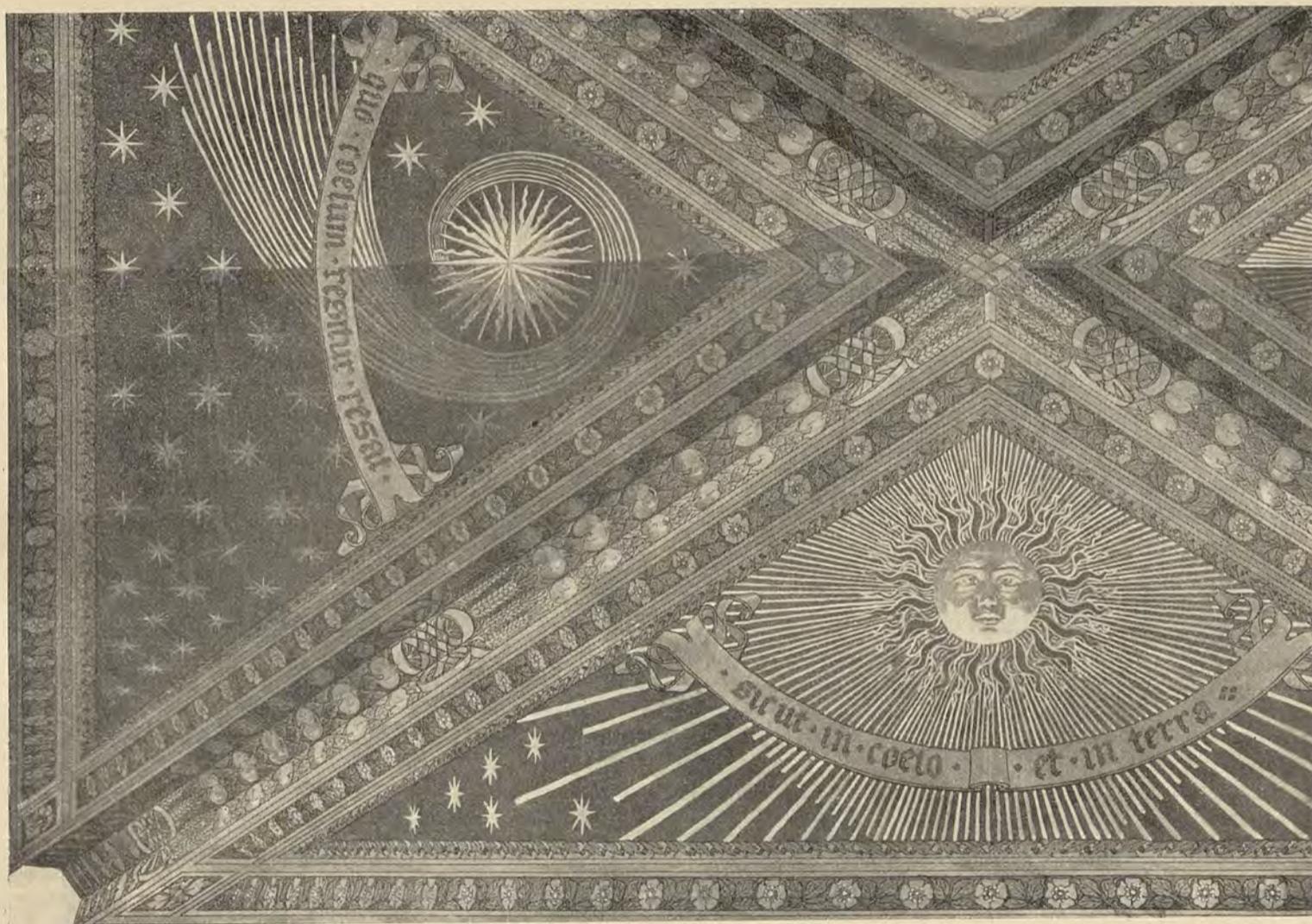


Fig. 62. Volta a crociera nella Cappella centrale di S. Francesco a Bologna.



l'Ararat — in rilievo dorato, sopra un cielo variopinto dall'arco baleno — e librasi sull'arca la colomba coll'ulivo. Dalle onde esce la leggenda del patto nuovo: *arcum meum ponam in nubibus — foedus pacis meae non movebitur.* (Fig. 63).

Di rincontro a questa che può dirsi la prima pagina del poema della pace in terra, nella lunetta di destra, la pittura esprime la profezia, che è nel vangelo di San Giovanni, della finale unione dell'umanità, pacifica come un ovile. La verde distesa terrestre, distinta in sue parti dai monumenti più salienti dei popoli antichi e moderni, è come ombreggiata da una croce d'oro, a tralci di vite, che reca le parole fatidiche: *et rex futurorum Christus.* Nei filatterii svolazzanti è il testo del Vangelo: *fient unum ovile et unus pastor.* (Tav. 13).

Sotto le lunette, un alto fregio è formato da un allineamento di piante d'*Heliantus*, il fiore che cerca il sole come la buona umanità cerca Dio. E dalle piante pendono a destra, i libri profetici del Vecchio Testamento, a sinistra le Epistole di Paolo e di Pietro, raggianti d'oro e aperti là dove parlano e profetano la pace.

Mentre il fregio a sinistra ricorda le profezie che promettevano in Oriente il Pacificatore venturo, e quello di destra alcuno degli annunci che del Pacificatore venuto udì attonito il mondo romano e greco; il momento meraviglioso del grande poema divino e umano della pace deve essere simboleggiato nelle pareti sottostanti ai fregi.

Ma la deliberazione di aprire questa cappella votiva nei giorni della Conferenza internazionale dell'Aja obbligò a troncare la continuità logica dell'opera decorativa, e a indirizzare i lavori verso una tappa più prestamente raggiungibile.

Può per altro giovare alla migliore intelligenza dell'insieme il conoscere che nelle due pareti, ora coperte di arazzo colle parole — *et in terra pax* — udite a Betlem nella notte natale di Cristo, verranno affrescate appunto due figurazioni di quelle voci angeliche annunziatrici di pace agli uomini di volontà buona. In una saranno le voci angeliche come salienti dall'acqua e dalla flora dell'acqua; nell'altra come dalla terra e dalla flora della terra: unisona per un momento la natura al dolce mistero d'amore.

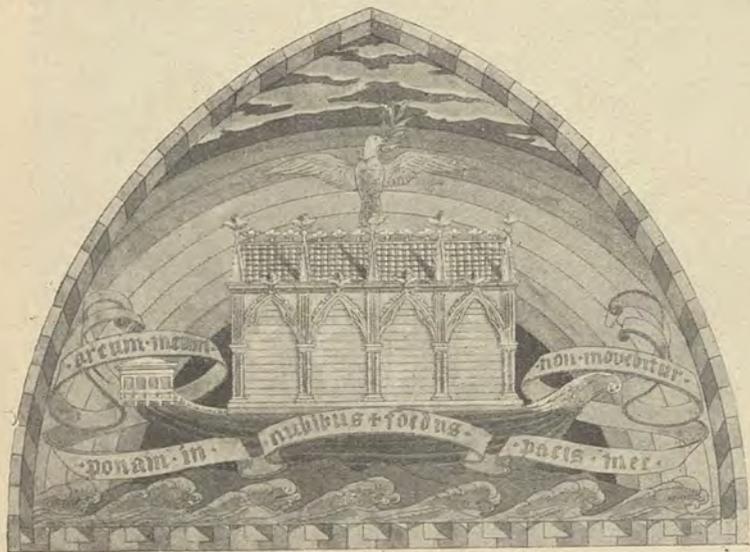


Fig. 63. Lunetta dipinta nella predetta Cappella.

Ma il poema, che è storia, continua. Pende sull'altare un antico Cristo dipinto, in croce, mediocre opera di un trecentista che si indugiò nei primi tempi del quattrocento: ma l'antichità dà alle immagini una venerabilità armoniosa, e può bastare questo tenue senso a determinare una preferenza per loro negli edifizî sacri.

Sopra il Pacificatore crocifisso, nell'arcata che divide la crociera quadrata dalle triangolari, splende in lettere d'oro il pensiero supplicativo che si innesta al poema illustrato dalla dipintura. Sono queste le parole: « CUNCTO POPULO CHRISTIANO PACEM ET UNITATEM CONCEDE CHRISTE REX NOSTER IN DIEBUS NOSTRIS ET SEDAT IN CHARITATE FRATERNITATIS ET IN PULCHRITUDINE PACIS ».

E sotto è l'altare votivo, disegnato dal Casanova sopra un'idea della Direzione dei restauri e scolpito nell'officina Canepa. Di marmo istriano, nella forma degli antichi altari, a quattro colonnette con pilone centrale. La decorazione scolpita, pur rispettando in esso la tradizionale struttura architettonica, intende suscitare l'ipotesi che l'altare sia composto di tronchi e tavole del simbolico ulivo, le quali rivegetano e sbocciano in foglie, frutti e radici con ideali simmetrie per formare così i capitelli, le basi, le cornici.

Nel tronco, o piloncino centrale dell'altare, è scolpito il voto, e cioè:

DEO PATRI UT PER CHRISTUM D. N.
PAX CONCILIETUR IN ORBE CHRISTIANO
VIS OMNIS DE MEDIIS TOLLATUR
LUXUS CUPIDITATES COHIBEANTUR
LOCUPLETIUM ET EGENORUM RATIONES CIVILITER COMPONANTUR
SACELLUM ALTARE EX VOTO.

Tutt'attorno, lo zoccolo di questa cappella è dipinto in affresco e grafito d'oro. Figura una ricca stoffa, rossa e verde, che mostra in oro disegnata una siepe di rosai campestri fioriti (*égilantine*) e allacciati da un nastro che porta ritmicamente i nomi dei vari popoli. (Tav. 19). Mentre ricorre sull'architrave, a cui la stoffa è appesa, il mirabile imperativo di Cristo detto a tutti: « *mandatum novum do vobis: diligite vos invicem* ».

Nell'abside della cappella, le tre grandi finestre bifore con occhio sovrastante sono chiuse da vetrate a tappeto di rulli dipinti, con compassi a figura e allacciamenti di filatterii. Anch'esse, codeste vetrate, si rannodano al pensiero generale della decorazione.

Poichè quella di mezzo ricorda l'Annunciazione di Maria come *initium pacis* mediante l'amore; quella a destra dell'altare, col Sole e i versetti dell'*inno delle creature* composto da San Francesco, allude ad un *principio di pace* mercè l'ammirazione umile della natura; e infine quella a sinistra con Damigella Povertà e la *laude* di essa cantata dai lirici francescani, non è troppo arduo comprendere come accenni anch'essa ad un altro principio di pace.

Questo tipo di antiche vetrate bolognesi, a rulli di Murano dipinti in *grisaille* con tocchi di giallo d'argento, fu ricostruito coll'aiuto di frammenti di vetrate del sec. XV che esistono in San Giovanni in Monte e di una bella finestra del 1484 posseduta dalla Fabbrica di San Francesco. Il tappeto di rulli, rialzato da piccolissimi vetri di colore negli interstizii dell'assemblamento reticolare, dà l'effetto di un prato fiorito. I bordi sono tratti dalle vetrate quattrocentesche di San Petronio.

I cartoni della finestra di mezzo furono disegnati e dipinti dal Casanova. Nell'occhio è il Santo Spirito, e nella bifora in due medaglioni Gabriele e Maria. (Fig. 64 e 65). In basso la dicitura (*memoriae d. Mariae Morelli h. cellae in cristianae pacis votum constr. piae in primis faultrici ex dono domini Calisti Ghigi conjug. MDCCCXCV*) ricorda il nome di una graziosa gentildonna che fu delle prime a favorire l'idea della cappella votiva per la pace.

Le altre due finestre furono anche disegnate in Fabbriceria e dal pittore Pasquinelli in grandezza d'esecuzione.

In quella dell'*Inno alle creature*, nell'occhio, è il viso fiammeggiante e giovanile di Frate Sole, e attorno il primo versetto dell'inno: *Laudato sii mio Signor per misser frate sole che di te porta significatione.* E nei medaglioni o compassi circolari della bifora, in tanti filatterii svolazzanti, seguono gli altri versetti.

Nell'altra vetrata laterale, quella colla *laude della Povertà*, nell'occhio, è la testa di Damigella Povertà « la donna più cara » di San Francesco: e attorno il verso: *dolce amor di povertade quanto ti dobbiamo amare!* Ed altre piccole strofe abbreviate della *laude* seguono nei compassi della bifora sottostante.

Tutte tre le vetrate furono eseguite sui nostri cartoni colorati, nella fabbrica *Tiroler Glasmalerei* di Innsbruck.

Nella parete a *cornu Epistolae*, qui come nelle altre cap-pellette absidali del San Francesco, si trovarono le traccie della

doppia vaschetta per la purificazione delle mani e dei vasi sacri, e dell'armadiolo o *ripositorio* degli arredi secondo il costume del secolo XIII. La nicchietta del Purificatorio fu decorata in affresco, con una pianta di bianco giglio fiorito, resa significativa dal versetto: *Lavabis me et super nivem dealbabor*.

In questa cappella, nella parte *a cornu Evangelii*, fino dal 1894 fu posto un cenotafio in memoria del card. Battaglini, arcivescovo di Bologna, che primo favorì la ricostruzione della cappella. Il monumento in marmo greco e mosaici, di stile Cosmatesco del sec. XIII-XIV, fu, a disegno della Direzione dei lavori e del Collamarini, studiato ed anche scolpito sopra modelli

poterosi mezzi di assemblamento e di armonia; cercando poi sopra tutto di dare sviluppo alla tendenza ideale che caratterizza in quel momento storico l'arte decorativa, desiderosa di rallegrare la vecchia tradizione romanica e giottesca con sorrisi di naturale nuovamente tolto alla flora e con ispunti personali di lirica.

Questa tendenza caratteristica del periodo d'arte imminente alla Rinascenza non potrebbe oggi essere invocata più opportunamente, dacchè l'intento di rendere la decorazione espressiva, simbolica e poetizzante è una delle note più savie elevate e geniali dell'arte moderna.



Fig. 64 e 65. L'Annunciazione. Vetrata nella predetta Cappella.

tratti da alcune di quelle piccole architetture che i Cosmati lasciarono nelle basiliche di Roma.

Accenneremo qui come nel disegnare e condurre la decorazione di questa cappella votiva abbiamo creduto miglior consiglio informarci allo *spirito* di quell'arte antica, che tante cose belle operò nella prima metà del secolo XV in Emilia e Lombardia; ma senza tentare alcuna ripetizione di quei motivi e di quelle trovate, senza posporre mai ogni nuovo desiderio di idealità e di forma alla pretesa necessità della fedele imitazione.

Del resto la decorazione delle cappelle, così intimamente vincolata all'esercizio rituale del culto, alle manifestazioni personali della pietà, si sottrae logicamente al rigore dell'archeologia.

Il rito, esso stesso, ha mutato lentamente attraverso i secoli e induce attorno a sè un insieme di trasformazioni. Può bastare che in un grande monumento, le decorazioni accessorie, come queste delle piccole cappelle, non turbino la maestosa sinfonicità dell'architettura generale e non manchino alla bontà del compito, che gli antichi decoratori osservavano, quello di promuovere e circondare di nobili e soavi incanti l'elevazione del pensiero e del sentimento verso Dio. Potremmo dire che noi abbiamo osservato volentieri della decorazione vigente nella prima metà del sec. XV la tonalità generale, schietta, potente, fiduciosa nel colore; il consiglio di assicurare il disegno delle cose con profilature di nero; l'impiego dell'oro e del nero come

Così che il concetto nostro fu tanto rispettoso della tradizione quanto in armonia colla modernità. Sul vecchio tronco dell'arte decorativa italiana del secolo XV fu fatto, qui come altrove, l'innesto da cui germoglia la nuova, giovanissima arte dell'abbellimento, piena di idee, di simboli, di allegorie, in veste semplice e naturale, umile ammiratrice della natura e di quanto fiorisce dai cuori e dai prati. Movimento d'arte a cui manca tuttavia un nome caratteristico definitivo: aspirazione che sale da punti vari e lontani, movimento armonioso di affinità che si ignorano ma si avviano inconsciamente ad aggrupparsi.

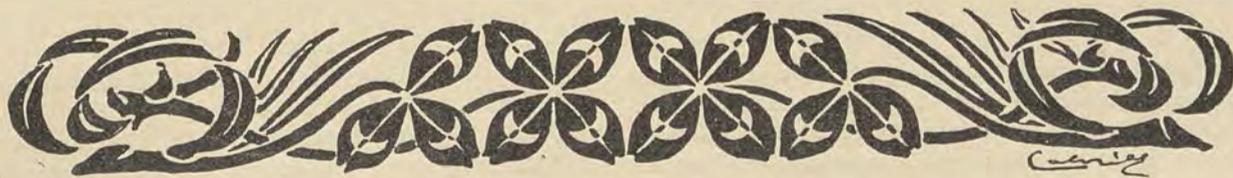
Alcuni lo dicono « *lo stile floreale* », altri « *l'arte simbolica* ». Ma sono impazienze.

Le modalità e le varie inclinazioni che manifestansi nella lunga vita dell'arte prendono nome di *stile* quando giungono all'autunno loro e sfasciansi, molto più propriamente di quando prendono a fiorire.

Alcun tempo fa, cioè nel dicembre 1899, si sospese in questa cappella una grande lampada in ferro battuto, sul tipo delle antiche a corona (*phara coronata*), disegnata dal Direttore dei restauri e dal pittore Casanova, fucinata da Sante Mengazzi. (Tav. 14).⁽¹⁾

ALFONSO RUBBIANI.

(1) La bella descrizione di questa Cappella dell'abside è cavata dal libro di A. Rubbiani su « La Chiesa di S. Francesco e le tombe dei Glossatori in Bologna ». (Bologna 1900).



IX.

GIOIELLI ANTICHI.

— Tav. 21. Fig. da 66 a 77. —



NON sarebbe difficile fare una raccolta di gioielli antichi meravigliosa per bellezza e numero di oggetti vari di forma, dimensione, ricchezza e originalità.

Il Museo di Cagliari possiede certe buccole fenicie bizzarrissime; una è composta di tre pendenti, una ha l'immagine di un verme e ripugna colla sua stranezza, una, egizianeggiante, rappresenta un'Iside col gesto di dea asiatica. E l'Egitto e l'Assiria potrebbero esser fonte magnifica delle nostre ricerche, così la remotissima Grecia indagata dal dott. E. Schliemann, il quale

ne riportò un tesoro di gioielli della cui forma, assirieggiante, parlano i disegni che qui si danno.

Si tratta di oggetti metallici di oro, argento, bronzo, rame, stati scoperti nelle tombe di Micene, e tutta questa suppellettile di lusso,

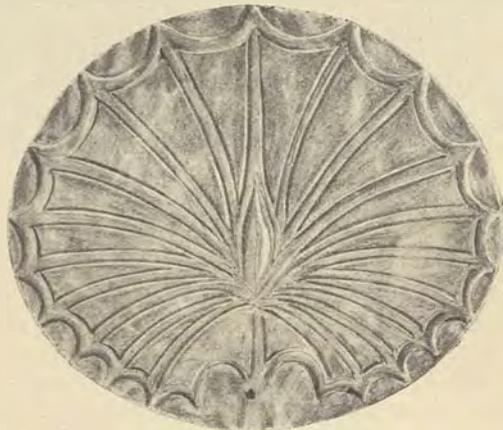


Fig. 66. Piccolo disco in oro, di Micene.

tutti questi ori, giustificando l'omerico epiteto di Micene « la ricca », offrono un materiale preziosissimo allo studio della primitiva società greca.

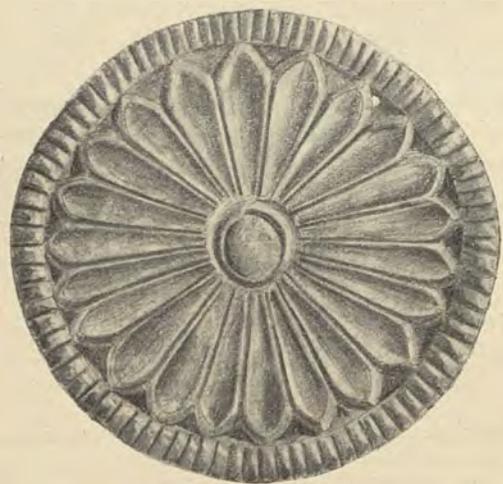


Fig. 67. Piccolo disco in oro, di Micene.

Gli oggetti scavati in un punto ove si ritiene essere stata l'agora della città antica, sono varissimi di materiale, forma e uso; diademi, spilloni, fermagli, braccialetti, alcuni con rappresentazioni di caccie e combattimenti, e con figure di leoni e grifi, presentano evidenti caratteri orientali; ciò mostra a che fonte attinsero le nascenti industrie

greche. Importazioni assire o fenicie, imitazioni dovute ad artefici locali, cotali soggetti non lascian dunque penetrar dubbio sul loro carattere e rompono definitivamente le fitte maglie entro cui fu avvolta l'origine dell'arte greca.

De' gioielli, lamine d'oro sbalzate, in guisa di farfalle, più d'una signora se ne ornerebbe oggidì; fra i modelli che qui si danno, alcuni mostrano una tendenza all'uso di forme geometriche, la quale è bensì propria alla gioielleria « preellenica », ma non esclude gli ornamenti figurativi.

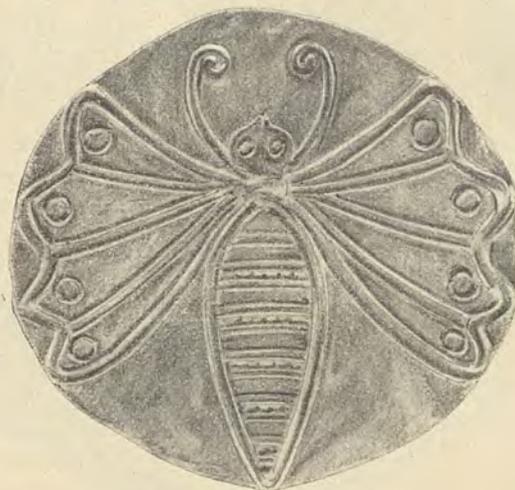


Fig. 68. Piccolo disco in oro, di Micene.

Le dimensioni delle nostre lamine non superano gli otto centimetri; ma lo Schliemann scoperse a Micene dei diademi d'oro grandissimi: diademi a circoletti stellati grandi e piccoli, a rosette di varie dimensioni, che attestano quanto l'arte assira aiutò l'ellenismo a crescere.

Vuolsi che le tombe entro le quali si rintracciarono tante ricchezze fossero quelle dei re achei dominanti le regioni del Peloponneso, e gli oggetti in esse deposti fossero gli stessi di cui i principi si ornarono in vita; tuttavia su ciò e su altro conviene interrogare direttamente lo Schliemann (Cf. *Itaka, der Peloponnes, und Troia; archeolo-*



Fig. 69. Piccolo disco in oro, di Micene.

gische Forschungen 1869 — Mikenae, Bericht über meine Forschungen etc. 1878 — Illios Stadt und Land der Trojaner, 1881) o prendere il volume della *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, opera magistrale del Perrot e Chipiez, nel luogo che concerne i successi dell'arte greca.

La esplorazione delle tombe è stata feconda alla gioielleria anche per quanto riguarda l'Etruria, ed i gioielli scoperti nei sepolcri di Preneste e Cere sono efficace preparazione allo studio della gioielleria romana. « Generalmente si compongono di poco oro, più argento e moltissima ambra » osserva il Castellani (*Dell'Oreficeria italiana*,



Fig. 70. Ornamento in oro, di Micene.



Fig. 71. Ornamento in oro, di Micene.

Roma 1872, p. 26) che dichiara « esistere oggetti simili nella Norvegia, nella Svezia e nelle lande messicane ».

L'autore vuol riferirsi al famoso « Tesoro di Preneste » scoperto dai fratelli Bernardini alla fine del febbraio 1876, oggi depositato a Roma nel Museo Preistorico-Etnografico a destra del Kircheriano, e

L'Etruria adoprò moltissimo certi scarabei pseudo egizi che le giungevano da Cartagine, centro principale di tale fabbricazione; ma non si può escludere che alcuni siano esciti da mani etrusche, benchè il fatto che l'Etruria fu tributaria dell'Oriente e di Cartagine nell'opera di glittica, non possa esser contestato. Il Martha osservò che le pietre fini etrusche sono di materie indigene all'Etruria, e tale osservazione, riportata dal Babelon, è molto importante.

È ricco di gioielli etruschi il Museo Archeologico di Firenze, e i gioielli scoperti a Vetulonia ed esposti nel detto Museo rappresentano un contributo molto considerevole a' nostri studi. Già tutto quanto fu scoperto a Vetulonia è importante; e Firenze raccolse tanti oggetti d'arte industriale da empirne tre sale.



Fig. 72. Ornamento in oro, di Micene.

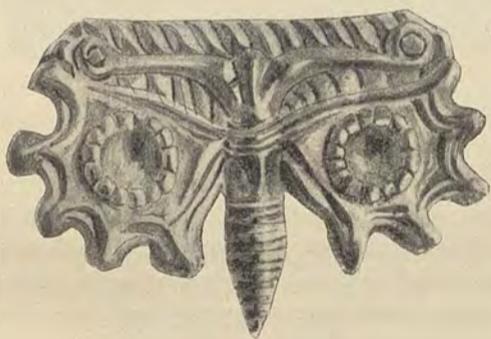


Fig. 73. Ornamento in oro, di Micene.



Fig. 74. Pendente trovato in Egitto.



Fig. 75. Pendente in oro, etrusco.



Fig. 76. Pendente in oro, greco, del tempo di Fidia.

La gioielleria etrusca non si può ricordare se non accennando allo stesso tempo le granulazioni, lavoro mirabile, ottenuto per via del congiungimento di piccoli granelli, riuniti con un'arte e una pazienza infinite.

Il Cellini, vantatore eterno dei propri meriti, davanti alle granulazioni etrusche dovette riconoscere la propria inferiorità, ed a Clemente VII che gli mostrava una collana d'oro, disse come gli etruschi avessero toccato l'impossibile in questa specie di lavoro.

(Continua).

vuol riferirsi al tesoro della tomba Regolini-Galassi scoperto nell'aprile 1836 a Cere, oggi nel Museo Gregoriano. Il citare uniti gli oggetti di Preneste e Cere è giusto perchè essi hanno un'intima relazione stilistica; la differenza consiste in ciò che gli oggetti della tomba di Cere sono in bronzo, quelli di Preneste quasi tutti d'oro, argento e argento dorato (Cf. Fernique *Etude sur Preneste*, Parigi 1880, ed Helbig *Bull. dell'Inst.* 1876 p. 117 e seg. *Annali* 1876 p. 197 e seg.). Nei gioielli prenestini gli ornamenti sono rudimentali a linee incrociate, ma, come in quelli di Micene, si estendono alle rappresentazioni di leoni, uccelli, cavalli, cavalieri, cani, fiori.

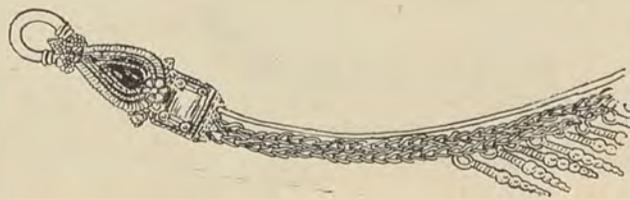


Fig. 77. Capo di collana in oro, etrusca.

X.

L'ARCA DI S. ISIDORO NELLA BASILICA DI S. MARCO A VENEZIA

— Fig. 78, 79 e 80. Dett. 11 e 12. —



INTRO alla chiesa di S. Marco, nella grossa muraglia (unico avanzo della vecchia basilichetta di S. Teodoro) che chiude in basso il braccio settentrionale della crociera, una porta dagli stipiti decorati al piede con bassorilievi allegorici, dà accesso alla cappella dedicata a Sant'Isidoro. Il corpo di questo martire, trasportato da Chio in Venezia nell'anno 1125, per opera del doge

Domenico Michiel e del chierico Cerbano, rimase per lungo tempo occulto nella chiesa di San Marco, finchè tra il 1342 e il 1354 (verosimilmente nel 1348 per voto fatto tra gli spaventi della pestilenza), auspice il doge Andrea Dandolo, il cronista, l'amico del Petrarca, si volle dar mano a quel sacello che fu consacrato il 10 luglio 1355. La struttura ne è molto semplice; la sua pianta è costituita da un quadrilatero allungato ed alquanto irregolare, ossia coi lati più brevi fuori squadra, e sulle pareti che lo chiudono gira una volta a botte; nel lato corto ad oriente vi ha l'altare con un parapetto di tipo bizantino; dietro, in una specie di arcata cieca, è posto il sarcofago marmoreo con la statua supina del santo. La fronte dell'arca è decorata con due scomparti a bassorilievo, rappresentanti due scene del martirio di Sant'Isidoro, e con tre immagini innicchiate raffiguranti, nel mezzo, il Salvatore ed, all'estremità, il Battista e S. Nicola. Sul fondo dell'arcata sta ritto un angelo turiferario, ed ai lati dell'arco stanno, sostenute da mensole, le statuine della Vergine Annunziata e dell'arcangelo Gabriele. Sopra l'archivolto, inquadrata in una cornice del secolo XIV con fogliami dorati, corre un'iscrizione musiva in caratteri onciali riferentesi al trasporto in Venezia della spoglia del martire ed ai lavori della cappella. Nella mezza luna superiore sono rappresentati in mosaico Cristo in trono, benedicente, ed i Santi Marco ed Isidoro. Anche la volta, l'altra lunetta e persino i larghi sguanci a centine delle due finestre, sono arricchiti con mosaici da annoverarsi tra i più originali e meglio conservati di tutta la *chiesa d'oro*; ragguardevoli non solo per lo studio dell'arte pittorica nel trecento, ma altresì preziosi pei ricordi degli abiti o dei costumi antichi. Fogliami di tipo bizantino, dentellature, fascie, sedili e marmi dei più nobili

e vagamente screziati, cingono, scompartono e rivestono in sontuosa guisa le altre pareti all'intorno.

Ma l'indole di questo periodico non mi permette di estendermi maggiormente su tutti questi diversi lavori; distogliendo perciò lo sguardo da quei marmi, da quelle figure musive, che

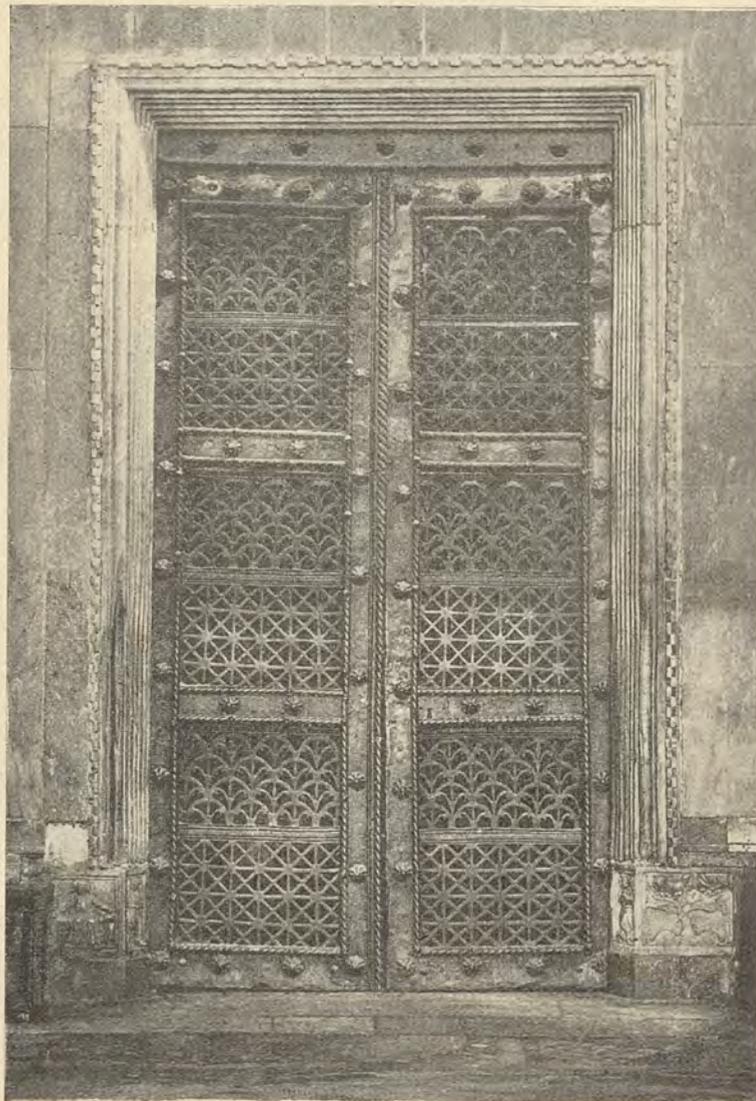


Fig. 79. Porta della Cappella di S. Isidoro.

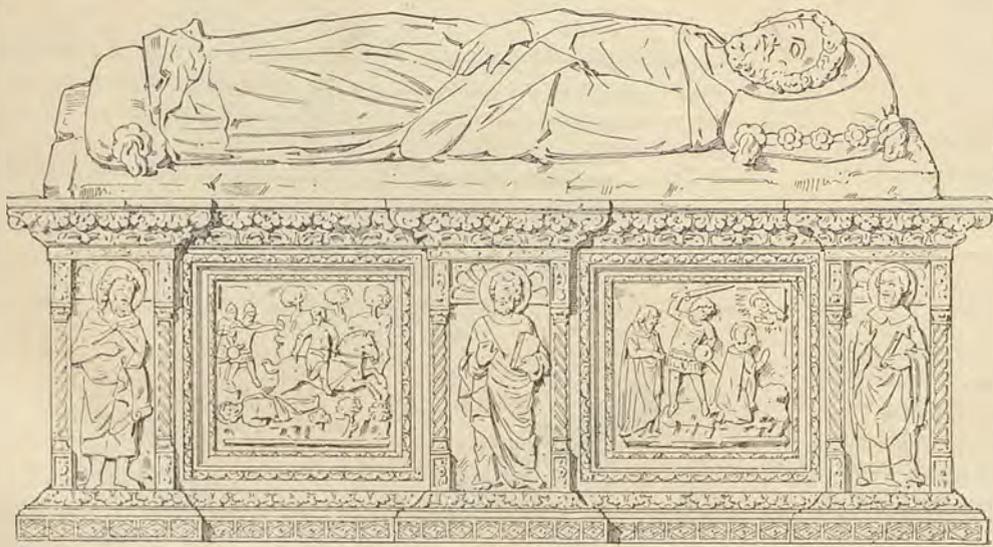


Fig. 78. Arca di S. Isidoro in S. Marco a Venezia.

si allungano lassù nei vecchi cieli d'oro, qua lambite dalla tranquilla luce, la quale dolcissimamente espandesi dai poco ampi vani delle finestre, là, all'incontro, circonfuse in misteriose penombre, che si spera non siano mai turbate dagli sfacciati irradamenti di lampade elettriche, lasciando, dico, da una parte queste venerande memorie artistiche, mi soffermerò piuttosto un altro momento dinanzi all'altare, al sarcofago del martire, spiccante nell'ombra della nicchia, con pensiero sì altamente cristiano foggiate ad arcosolio.

Considerando le varie e non poche figure di questo monumento, si trova in esse una maniera di modellare alquanto larga, congiunta ad una tecnica accuratissima. Quantunque difettosa nelle proporzioni delle sue parti, notevole è altresì, per una certa nobiltà, la testa

della statua di S. Isidoro giacente sull'inclinato coperchio dell'arca; abbastanza eleganti e ben panneggiate sono pure le due statuine dell'Annunciazione, e bene piegato è inoltre il manto di Cristo stante nella fronte del sarcofago. Relativamente al tempo, migliori sono i bassorilievi istoriati ed, in singolar guisa, qui degno di studio, tanto per la vivace mossa, quanto per la bontà della forma, il cavallo che galoppando trascina il corpo del martire. Tuttavia gli atteggiamenti, le proporzioni, la struttura dei corpi umani, i loro particolari e in special modo le estremità, troppo spesso palesano che la scultura del trecento non raggiunge in quest'opera il suo più alto grado. E la effigie stessa del protagonista assai rimane al di sotto della statua di San Simone che, una trentina d'anni prima, Marco Romano avea scolpita per la chiesa di questo profeta in Venezia.

Gli ornamenti del sepolcro di Sant'Isidoro sono in complesso condotti con accuratezza, e soprattutto notevoli sono quelli della cimasa mossi e ricavati con buon effetto di chiaroscuro; merito eguale hanno anche i fogliami dei gruppi di capitelli al piede dell'archivolto e la cornice che lo inquadra. Abbondano su questi ornamenti i resti di colori e di dorature. (Fig. 78, Dett. 11 e 12).

La quasi contemporaneità delle opere ed anche la stessa dipendenza amministrativa, potrebbero far supporre che il maestro della cappella di S. Isidoro avesse avuto anche parte nei lavori del nuovo Palazzo Ducale; ma, se ciò pur avvenne, non è certo nelle sculture di maggior mole e nemmeno nelle decorazioni principali. Alcune analogie si riscontrano invece tra l'arca di S. Isidoro e il monumento eretto al doge Andrea Dandolo nel battistero della medesima chiesa (Fig. 80). Ed oltre a certe affinità riguardo alla maniera di trattare le figure minori, altre ne constato nella poco dissimile forma dei due sarcofagi, nel gusto di sagomare ed anche nel tipo od intaglio di vari fogliami; per cui non mi sembrerebbe gran fatto erroneo attribuire buona parte di queste due opere ad un medesimo autore o ad una stessa officina. E dell'Autore il nome potrà forse un giorno essere posto in luce da altri confronti e dalla scoperta di qualche documento.

Giova infine accennare come non tutte le decorazioni del sepolcro di Sant'Isidoro manifestino lo stile geniale del periodo detto *gotico*; così gl'intrecci a doppie girate di frondi, racchiudenti varie figure, mostri ed animali allegorici, che adornano l'imbotte dell'arcosolio, offrono ad evidenza tutte le caratteristiche dell'arte veneta ancora bizantineggiante, del secolo XIII, la quale in altri congeneri lavori lasciò in San Marco numerosissime impronte. Nè la ingenua e goffa esecuzione delle figure

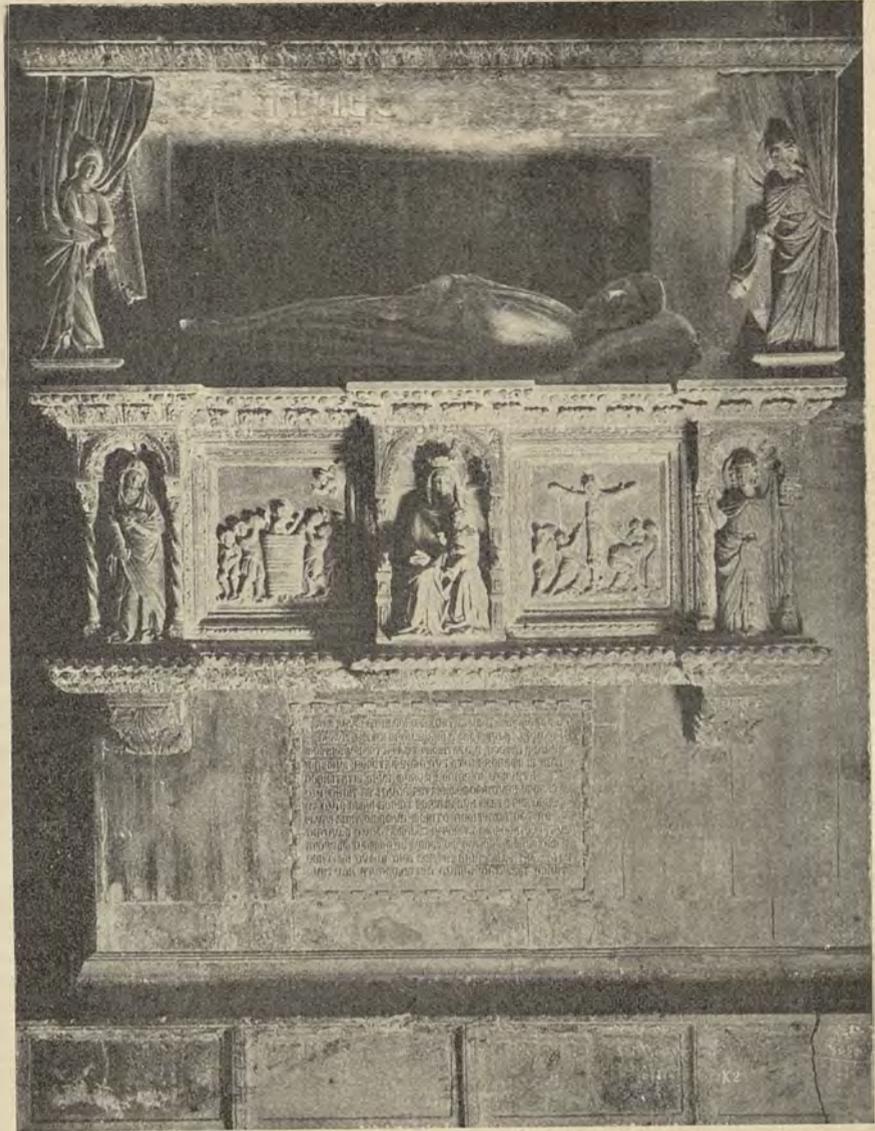


Fig. 80. Monumento al doge Andrea Dandolo nel battistero di S. Marco a Venezia.

può lasciar dubbio di sorta rispetto al periodo artistico in cui tali parti decorative furono condotte.

Strana è tuttavia la presenza nel giro esterno di quell'arco, d'una cordonata elicoidale a gusci e convessità alternati, scolpita negli stessi cunei che formano la contigua faccia dell'imbotte; tipica cordonata che finora non si ritrovò in alcuna opera veneziana anteriore al milletrecento, e che verosimilmente fu più tardi ricavata da qualche sagoma nell'origine contornante quel vecchio arcone.

PROF. PIETRO PAOLETTI FU OSVALDO.



Fig. 81. Disegno di ignoto toscano della fine del Sec. XVI nella galleria degli Uffizi a Firenze.

CENNI DI RECENTI PUBBLICAZIONI SUL NUOVO STILE E SULLO STUDIO DELLA NATURA.

— Continuazione. Vedi Fascicoli 10 e 12 del 1901. —

STUDI DIRETTI E APPLICAZIONI DIRETTE DI PIANTE E ANIMALI.

E. GRASSET. *La Plante et ses applications ornementales*. (Levy, Parigi). Due serie di cromolitografie. Formato 33×46. Prezzo fr. 120.

C'è prima una tavola con lo studio della pianta (vigna, rapa, giunco, vischio, girasole, sorbo, ricino, prezzemolo, rovo, sedano, melo, ribes, ecc. ecc.), poi una tavola con l'applicazione in colori a motivi di fregi, formelle, trine, intagli, oggetti di metallo, stoffe e carte da parato, anche mobili, anche ceramica. Parecchie tavole peccano di una certa durezza; ma la maggior parte sono assai belle e razionali, con le applicazioni variate, logiche, ingegnose, appropriate alla materia ed alla sua tecnica di lavoro. Opera praticamente giovevole per le scuole e per le officine.

M. MEURER. *Pflanzenbilder*. (Kühtmann, Dresda). Due serie da cento tavole l'una; la seconda è in corso di pubblicazione. Formato 27×36. Prezzo di ogni Serie Marchi 48. — *Rappresentazioni di piante. Studi vegetali applicabili alla ornamentazione, per uso degli architetti, decoratori, disegnatori, ecc.*

Il fondamento di questa magistrale pubblicazione è l'altra dello stesso autore, pubblicata dal medesimo editore nel 1895 e intitolata *Pflanzenformen. — Forme delle piante. Modelli per introduzione allo studio ornamentale delle piante*. E' uno studio largamente svolto e, per così dire, scientifico e costruttivo sulle forme delle piante. Il testo ne è molto esteso. Invece la prefazione o avvertenza di *Pflanzenbilder*, stampata in tre lingue sulla copertina dei Fascicoli, è molto breve. Vi si legge come l'autore sia profondamente convinto "che il solo studio della natura potendo mettere l'artista in grado d'intendere l'organismo della forma ornamentale della pianta, esso studio è indispensabile per giungere ad una creazione logica e originale nel campo delle forme". Mentre in *Pflanzenformen* si ricerca l'anatomia e la morfologia dei vegetali, la presente pubblicazione, pure occupandosi delle proprietà costruttive nella struttura delle piante e delle loro varie proiezioni, le considera meglio dal lato estetico. Ma nemmeno quest'opera intende dare le forme stilizzate buone per le applicazioni dirette, bensì gli elementi per la composizione.

I fiori sono studiati nei loro vari aspetti prospettici e geometrici, anche con proiezioni parallele allo sviluppo della corolla, poi, talvolta, geometrizzati o euritmizzati, poi ridotti a rosoni o a fioroni artistici. E' notevole che in queste poche applicazioni il professore Meurer preferisce il rilievo; sicchè, anche per cagione del loro carattere, s'adatterebbero bene all'intaglio in legno o, meglio ancora, ai lavori in ferro. Le foglie, gli steli, i piccioli, ogni parte insomma delle piante è ricercata nei suoi diversi aspetti e sviluppi. Alle volte, invece del disegno, è la fotografia che ritrae le piante e le sue parti. Ma più spesso il disegno, il chiaroscuro e il colore intendono alla precisione intelligente delle forme, piuttosto che ad una rappresentazione abilmente artistica. E questi lavori sono eseguiti da maestri che già insegnano in Germania, e sono mandati a spese di quel governo a Roma per istudiarne la natura vegetale e le sue applicazioni sotto la direzione sapiente e coscienziosa del professore Meurer.

P. PLANSZEWSKI. *Encyclopédie Florale*. (Calavas, Parigi). In gran foglio. Prezzo L. 80.

Il signor Planszewski ha pubblicato parecchie opere, illustrando, in vari formati, ma sempre col mezzo di eliotipie tolte da fotografie direttamente prese dal vero, una grande varietà di piante. Questa è la pubblicazione più ricca, più ampia, più costosa, e veramente pregevole, sia per la scelta degli esemplari naturali, sia per la eleganza della riproduzione. Quando si creda alla utilità dei modelli fotografici di fiori, sia per lo studio innanzi alla copia del vero, sia per la conoscenza di piante decorative non comuni, la presente raccolta può giovare assai.

M. GERLACH. *Festons und decorative Gruppen* (Gerlach e Schenk, Vienna). Centoquaranta tavole in eliotipia del formato 32×40. Marchi 180. — *Festoni e gruppi decorativi composti di piante e di animali*. —

Il concetto di questa ricca opera è di cavare direttamente dalle piante e un po' anche dagli animali, col mezzo della fotografia, non solo gli elementi della composizione ornamentale, ma addirittura la composizione. Per fare ciò, le piante, i fiori, i frutti e gli animali (impagliati s'intende) sono stati composti essi stessi, prima di venire fotografati, così da formare non dei fregi o degli insiemi euritmici e troppo regolari, ma da presentare, con una certa simmetria, un aspetto piacente, equilibrato e decorativo. Bisogna anche soggiungere che le composizioni sono quasi sempre spontanee e graziose. Certo, manca ciò che non può esservi: la vita, l'anima dell'arte. Oltre ad una certa freddezza, qualche volta non è scansata una certa goffezza ingenua, massime nell'aggruppamento de' trofei di caccia con natura morta, o di pesca, o di strumenti musicali, e nell'aggiustamento dei

pendoni di verdura con utensili agricoli, ove dominano le carote, le verze, le rape, i cocomeri, le zucche, e altre simili cucurbitacee. Ma sono poche tavole; mentre appaiono all'incontro bellissimi i pendoni di frutti, i festoni di fiori, e le applicazioni della quercia, dell'edera, dei cardi, della rosa, delle spighe e delle pannocchie. Anche le conchiglie hanno dato occasione a qualche buon fregio.

Insomma è una pubblicazione, la quale sta in mezzo fra quelle che riproducono esattamente la natura quale è, e quelle che, pigliando a esemplare la natura, compongono col cervello dell'autore e con lo strumento libero della sua propria mano. Qui il materiale è la natura effettiva; e l'aggiustamento, quando c'è, si esercita direttamente su di essa.

L'opera ci sembra molto utile nelle scuole appena l'alunno comincia a esercitarsi nella composizione, perchè avvia alla imitazione accomodata del vero, senza bisogno di quegli esemplari dove l'imitazione è già passata attraverso alla fantasia ed alla interpretazione personale d'un artista o d'un maestro. L'alunno rimane dunque più libero in faccia alla natura, pure essendo guidato agli indispensabili accomodamenti dell'arte.

M. GERLACH. *Pflanzen. A, B, C. Anhang zu Gerlach: Festons und decorative Gruppen*. (Gerlach e Schenk, Vienna). Tavole del formato 32×40. — *Piante. Abbicci. Appendice all'opera del Gerlach: Festoni e Gruppi decorativi*. —

Quest'appendice non vale niente al paragone dell'opera. È un alfabeto di lettere romane. Ogni lettera va intrecciata di fiori, foglie, frutta, frasche di varie piante, con uccelli, farfalle, talvolta oggetti, un Crocifisso, per esempio, un ventaglio, strumenti musicali, ecc. Le ornamentazioni naturali non si compongono affatto con le linee geometriche e rigide delle lettere: sono superfetazioni incommode e qualche volta spiacenti. Senza l'Abbicci quei gruppi, cavati dal vero, riescirebbero spesso ingegnosi e piacevoli.

A. LYONGRÜN. *Stilformen entwickelt aus Naturformen*. (Kühtmann, Dresda). Cinquanta tavole del formato 29×40. Prezzo per gli associati L. 30. — *Forme stilistiche dodotte dalle forme naturali. Esempj tanto per l'arte industriale quanto per lo studio del disegno*.

Fiori, pesci, farfalle, piante, lucertole, serpi, cicogne, pipistrelli e tante altre varie cose non sono copiate dalla natura con artistica fedeltà, e sono stilizzate anche peggio. I colori, nelle tavole in cromolitografia, appaiono stridenti e stonati.

L. PROUBERGER. *Seltene Naturformen*. (Kühtmann, Dresda). Quaranta tavole in cromolitografia del formato 40×58. Prezzo L. 72. — *Forme singolari della natura*. —

Piante fiorite, imitate a colori in grande misura, sicchè potrebbero servire nelle scuole quali tavole da appendere alle pareti e da far copiare da parecchi scolari insieme. Non si può dire che siano eseguite con eccezionale garbo nel tocco dell'acquerello e nella varietà delle tinte; o forse un po' di quello o di questa si perdettero nella traduzione in cromolitografia. Ad ogni modo le tavole non recano altro che le piante quali si vedono, senza nessuna applicazione o geometrizzazione.

H. BAUM. *Motive aus der Pflanzenwelt*. (Hessling, Berlino). — *Motivi nel mondo delle piante*. —

Disegni superficiali e, per la massima parte, sgarbati.

P. VERNEUIL. *L'Animal dans la Décoration*. (Lévy, Parigi). Cromolitografie del formato 33×46.

È una pubblicazione simile, nell'aspetto, a quella di cui s'è discusso con molta lode, fatta dal signor E. Grasset e pubblicata dallo stesso editore Lévy; ma questa è men buona di quella. Gli animali sono studiati mediocrementemente e applicati, per solito, con scarso risultato, sicchè, nella maggior parte delle composizioni, si potrebbero levar via senza danno, bastando le piante. Parecchie tavole ci sembrano ad ogni modo assai belle. Qua e là si sente lo studio degli stili vecchi, segnatamente del bizantino e del gotico, trasformati nel modo odierno. Certe tavole, che arieggiano l'egiziano, risultano invece poco felici, mentre certe altre mostrano colori stridenti e stonati. In queste l'autore non parrebbe un francese.

P. FLANDERKY. *Naturstudien für Kunst und Kunstgewerbe*. (Kühtmann, Dresda). Cento tavole del formato 34×44. Prezzo Marchi 40. — *Studi sulla natura per le Arti belle e le Arti industriali*. —

Ecco ciò che si trova nelle dieci tavole del primo fascicolo: cavalli marini, grancipori, pesci diversi, polipi, gamberi, crostacei vari, molluschi e via discorrendo. Sono schizzi a penna con tratteggio un po' grossolano. Nè la scelta dei soggetti, nè il modo di esecuzione corrispondono bene alle esigenze delle arti pure, e nemmeno a quelle delle arti applicate.

(Continua).

C. B.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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



Fig. 82. Fregio con motivo di Fioraliso. — Composizione dell'Arte Italiana Dec. e Ind. (Vedi Dett. 13-14).

XII.

L'ESPOSIZIONE D'ARTE DECORATIVA ODIERNA IN TORINO.

I.

AVANTI L'APERTURA.



ELLO scarso successo di Venezia nel 1899 non so se Torino contrapporrà un trionfo, ma un'affermazione dignitosa dell'arte industriale nuova italiana sì.

Alla terza Internazionale erasi allora unita una sezione d'arte industriale moderna, e gli onori toccarono tutti ai forestieri, soprattutto agli scozzesi; poichè i nostri quasi sdegnarono di prendervi parte, insensibili al rinnovamento estetico che dalla Inghilterra alla Scozia, dal Belgio alla Francia, dalla Germania all'Austria aveva ridato agli artisti la libertà. Sorse tosto, nel 1901, la iniziativa della Famiglia Artistica di Milano, intesa, al solito, a svecchiare l'arte industriale

italiana, e una esposizione regionale a intenti moderni fu proposta, quasi contemporaneamente alla iniziativa di Torino, la quale, mirando al campo interminabile della internazionalità, veniva a contenere e abbracciare con nobilissima audacia e simpatico slancio la proposta di Milano, che svanì al cospetto dell'iniziativa torinese.

Si cercarono allora i fondi, e i fondi si raccolsero con facilità. Sopra una base di 300.000 lire, generosamente messa a disposizione del nuovo Comitato dal vecchio Comitato per l'Esposizione del '98 — residuo degli incassi d'allora — s'andò elevando la somma di un milione circa, la quale venne composta con pubbliche e private sottoscrizioni, primeggiate dal concorso del Municipio (150.000 lire) e da quello della Provincia (50.000 lire); così il nuovo Comitato poté dispiegare utilmente la sua accortezza e la sua attività. In ogni città principale d'Italia e dell'Estero si nominarono Commissioni, e riviste e giornali aiutarono volenterosamente, sicchè gli artisti industriali, eccitati a fare, fecero. Nè si fa torto a quei pochi, che nell'iniziativa di Torino videro un vano e fatale tentativo estetico, a dire che essi intesero ad intralciare piut-

tosto teoricamente che praticamente l'iniziativa stessa; ai nostri occhi si offerse fino il consolante spettacolo di uomini rispettabili, i quali, contrari per temperamento e per studi all'Arte nuova, accettarono un posto nei Comitati e ne aiutarono il lavoro. Ciò bisogna riconoscere, e noi siamo lieti di dichiararlo. Non si fa torto neppure a quelle regioni italiane che con meno amore accolsero l'iniziativa di Torino, notando come esistano in Italia dei luoghi ove la pianta dell'Arte nuova stenta a crescere; onde Torino non ne avrà che pochi frutti e forse, di qualche luogo, non vedrà nulla. Non tutti possono essere ugualmente solleciti.

Ma il Piemonte e la Lombardia vanno quasi di pari passo, e mostrano che lì ove le tradizioni dell'antichità sono meno profonde ed estese di quanto sieno nella Toscana e nel Lazio, l'Arte nuova conquistò molte più coscienze; e nel campo dell'ebanisteria, Milano, se non s'impone alle altre regioni d'Italia, tiene testa a quante su questo campo si sono giovanilmente avventurate. L'Emilia e la Liguria sono degnamente rappresentate; a Bologna l'*Aemilia Ars*, che contribuì a smuovere gli spiriti dubitosi e timidi, ha radunato un complesso d'attività confortante. E i visitatori della Esposizione ritroveranno Firenze specialmente colle sue ceramiche ringiovanite, benchè la grandezza dei Della Robbia possa intimidire gli artisti d'oggi; ritroveranno Venezia forse poco rinnovata, Palermo promettente, Roma e Napoli in penombra.

* * *

Pensatamente indico le città principali, poichè la corrente dell'estetica nuova per ora ha poco toccato i centri minori; questi al solito ricevono i benefici della cultura dopo che i centri maggiori ne hanno già avidamente gustato i frutti; e la pianta dell'Arte nuova ancora non estende in Italia i suoi rami molto lungi dal luogo ove sorge; i contrasti alla sua fioritura, tuttochè attutiti dai trionfi che si avvicendano e dalla docilità degli avversari, non sono ancor vinti, nè da noi potranno cessare facilmente. Chè, tutto considerato, ogni italiano, sospinto dal suo temperamento, sente od ha sentito un po' d'avversione e di spavento ad abbandonare la





Fig. 83. Fregio con motivo di Campanula. Composizione dell'Arte Italiana Dec. e Ind.

vecchia arte nazionale, e solo se ne allontana facendo talora violenza a sè medesimo. Ognuno pertanto deve persuadersi che abbandono non equivale ad oblio, abbandono non equivale ad irriverenza, ma anzi ad ammirazione illimitata di quell'arte vecchia, che è la gloria più pura del nostro paese. Ciò fa comprendere che l'imitare equivale a guastare la bellezza e la freschezza delle cose antiche, e al cospetto di tal ragione ogni contrasto deve vincersi, ogni timidezza cessare.

* * *

Forse l'Italia, nella forma della sua produzione artistico-industriale, mostra una derivazione forestiera; e a parte qualche artista, che a Torino affermerà o riaffermerà la propria indipendenza, l'Italia ora, che si trova sul cammino dei tentativi, scivola nella imitazione delle cose inglesi o belghe, francesi o tedesche; comunque, siccome qui si tratta anche di misura, cioè di vedere in quale proporzione gli artisti italiani attingano alla sorgente forestiera, cotal raffronto si farà benissimo a Torino, perocchè ivi il concorso dei diversi Stati stranieri è oltre ogni dire generoso.

Ogni paese ove l'Arte nuova fiorisce, è rappresentato alla nostra Esposizione, a cominciare dall'Inghilterra, la quale ha fatto una mostra speciale di « incunaboli » della sua arte; e Londra colla sua società *Art and Craft*, eccitatrice fortunata di produzioni artistico-industriali onoranti la moderna bellezza: Londra col suo Walter Crane, artista modernissimo in tutto, dall'arte alla sociologia, come William Morris, è egregiamente rappresentata a Torino mercè l'opera soprattutto del Crane stesso, il quale è stato l'organizzatore della mostra inglese. E il Morris se fosse ancor vissuto qualche anno chissà quante altre belle opere avrebbe dato alla nostra arte. È rappresentato, come l'Olbrich, da parecchi « ambienti ». Ed ecco il Bing colla sua *Maison Moderne* e la Svezia e il Belgio e il Nord-America col Tiffany. E indico purtroppo la mancanza del belga Van de Velde, uno dei nostri apostoli più ascoltati, più moderno del Ruskin e dei ruskiniani, perchè ammette le macchine nella fabbricazione, mentre i ruskiniani le detestano, e detestarle non è logico. Perocchè le opere artistico-industriali non possono considerarsi esclusivamente dal lato formale, ma debbono, invece, valutarsi da quello mentale. Il pensiero, l'immaginazione non possono diminuire d'importanza al cospetto di ciò che forma la parte meno nobile della produzione d'arte.

Nè sarà mai lodato abbastanza lo slancio con cui i paesi esteri risposero all'invito di Torino; così si è visto affidare l'ordinamento delle sezioni estere ad artisti di vaglia, venuti qui dai

loro paesi con propositi pieni di nobiltà; si sono visti occuparsi delle proprie sezioni gli architetti Baumann (Austria), Godon (Germania), il prof. Horti (Ungheria), il Van Loo (Olanda), il Getz (Nord-America), mentre Raimondo d'Aronco, autore del palazzo per l'esposizione, lasciava momentaneamente la propria residenza di Costantinopoli, per dirigere da sè medesimo le sue bizzarre costruzioni. E si è visto il South Kensington privarsi, in favor di Torino, di alcune splendide tappezzerie di William Morris per molti mesi, cosa che difficilmente sarebbe avvenuta in Italia. Tutto ciò conforta, incoraggia, allieta quanti all'impresa della Esposizione offrirono tempo, mente e denaro.

* * *

Si citarono gli « ambienti ». Orbene, l'attrattiva dell'Esposizione di Torino è costituita appunto dagli « ambienti », alla cui attuazione, vincendo esitanze economiche spesso non indifferenti, i nostri, come molti artisti dell'Estero, hanno concorso in guisa che niuno poteva prevedere.

In Italia non si ha ancora un'idea delle botteghe, dei magazzini ammobiliati con gusto moderno; qualche buon saggio non può tuttavia confrontarsi ai modelli di Londra, Parigi, Vienna; e io vorrei che i miei lettori avessero veduto certi *Kaffeehaus* viennesi, certi quartieri signorili, ricchi o gentilmente modesti: solo allora capirebbero la poesia che si asconde entro alle linee dell'Arte nuova; le quali sono emanazioni naturali del nostro spirito, creazioni spontanee della nostra immaginazione, espressioni dei nostri nervi agitati, sommosi, irrequieti. E coteste linee saranno meno ondegianti, ossia più ferme e più rigide, quando questa nostra vita, che è tutta moto e azione — e la linea curva, primeggiante l'Arte nuova, è simbolo specifico del moto e dell'azione — godrà finalmente di quella calma, che deve seguire al presente periodo di perplessità e di urti sociali.

L'arte industriale a Torino non intende ad esaltare nè il cosiddetto floreale nè il cosiddetto lineare, essa intende a riconquistare, anche *nel bel paese*, l'imperio della vita, la quale non sia menzogna convenzionale ma espressione sincera di sentimenti che si provano e di forme che si sentono.

Sia dunque lode a Torino, che colla sua iniziativa ha agitato lo spirito italico, ed ha radunato tutto ciò che questo sa produrre in un campo oggi limitato, domani infinito e singolarmente bello.

ALFREDO MELANI.



Fig. 84. Fregio con motivo di Spighe. — Composizione dell'Arte Italiana Dec. e Ind.

XIII.

GIOIELLI ANTICHI.

Continuazione. — Vedi Fascicolo precedenti.

— Tav. 21. Fig. da 85 a 89. — (*)



ALLATO dell'Etruria e dopo di questa imperò la Grecia, la quale dalle opere di cui Micene ci diè de' saggi, trasse il maggior profitto. I gioielli trovati a Pompei, a Ercolano e in tutta la Magna Grecia anche appartenenti a un tempo avanzato, debbono considerarsi in gran parte opere elleniche, più che tipi d'arte romana; la quale, in fatto di oggetti preziosi, possedè o fabbricò qualsiasi oggetto di qualunque specie, forma, dimensione e ricchezza; diciamo possedè o fabbricò per la ragione che Roma ricevette molto dagli artisti alessandrini ed etruschi avanti di comporsi una gioielleria particolare, che si suol distinguere dal peso degli oggetti, dalla ricchezza esagerata e dalla poca originalità artistica.

Si raccolsero molti gioielli a Pompei nella casa detta di Diomede, nella cui cantina si trovò la impressione del corpo di venti persone ivi nascoste forse colla speranza di salvarsi dalle furie vesuviane; e i gioielli, depositati nel Museo di Napoli, formano una bella mèsse di buccole, armille o braccialetti ed anelli. Se ne trovarono molti anche in una casa della regione sesta, isola ottava, abitata da donne, dice il Florelli (*Descr.* p. 118); e altri scavi eseguiti qua e là, dettero eccellenti risultati; nè è tanto tempo che il Museo di Napoli si arricchì d'alcuni gioielli con perle e smeraldi.

In Italia due Musei che possiedono molti gioielli romani, a parte

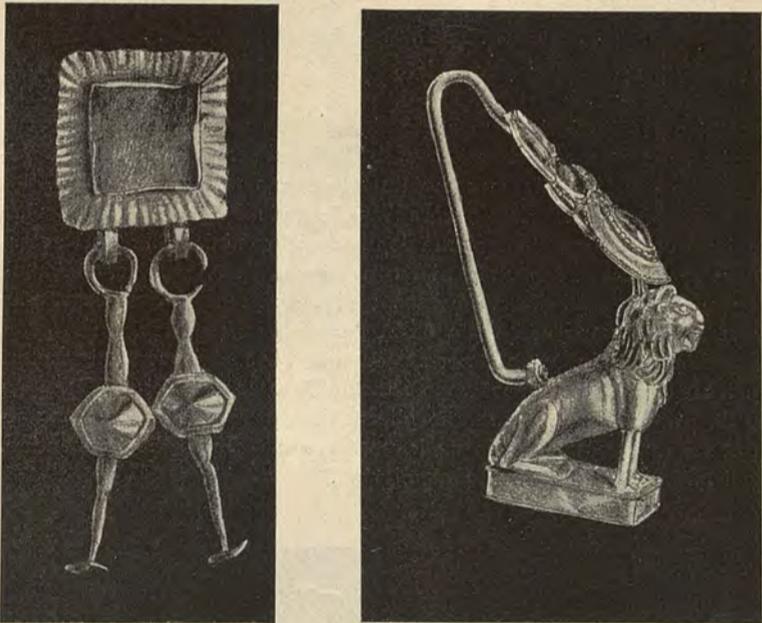


Fig. 85 e 86. Ori antichi nel Museo Poldi-Pezzoli.

le collezioni di Roma, sono quello di Torcello (Cf. Levi, *Le Collezioni Veneziane* ecc. Venezia 1900 1 p. CCXXXIV) e il Poldi-Pezzoli a Milano; così l'*Arte*, desiosa sempre di investigar nell'inedito, è lieta oggi di offrire una quantità di gioielli poldiani non stati ancora pubblicati.

All'estero possiede molti gioielli romani l'Eremitaggio di Pietroburgo (Cf. Stefani, *Compte-rendu* 1864) e il Museo di South Kensington, questi ultimi stati in parte signorilmente illustrati dalla Società d'Arundel.

Nè accenniamo la celebre collezione Campana, della quale ci

(*) I quindici gioielli antichi, che illustrano il presente scritto, sono tutti inediti e copiati dalla raccolta di gioielli antichi del Museo Poldi-Pezzoli in Milano. Tutti sono rappresentati in misura notevolmente maggiore degli originali.

piace ricordare una buccola meravigliosa, che non essendo qui riprodotta, descriveremo: essa si compone di due semicircoli formati da anellini riuniti ad una palmetta; sopra un semicircolo emerge il carro del sole tirato da quattro cavalli, sotto è sospesa una specie di cu-



Fig. 87 e 88. Ori antichi nel Museo Poldi-Pezzoli.

pola ornata, cui si attaccano delle catenelle che finiscono con delle palme, le quali sormontano delle piccole anfore; nel mezzo, una cate-

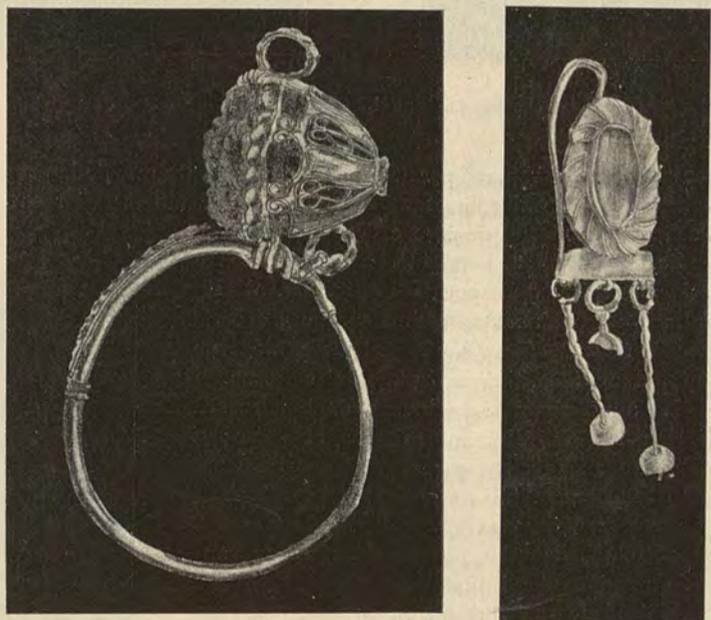


Fig. 89 e 90. Ori antichi nel Museo Poldi-Pezzoli.

nella finisce con una perla di vetro rosso, e intorno alla cupola stanno delle figurette in piedi, fra cui delle Vittorie alate. Tutta questa composizione occupa 3 cent. 1½. Figurarsi che dimensioni possono avere il carro e le Vittorie!



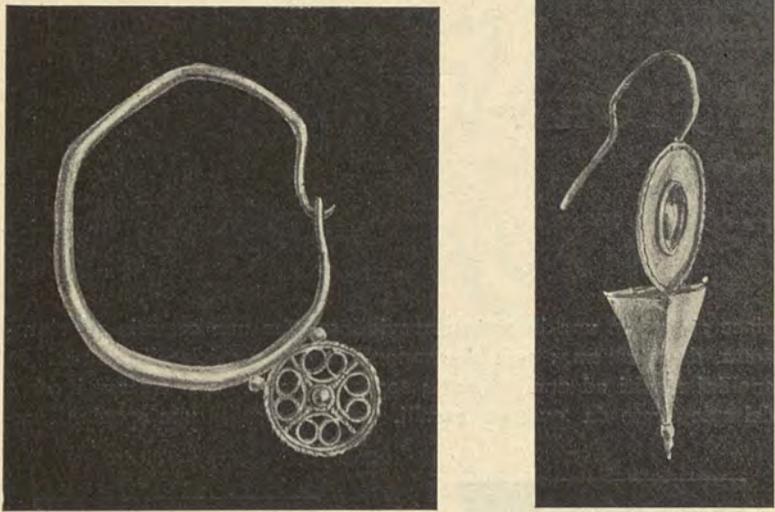


Fig. 91 e 92. Ori antichi nel Museo Poldi-Pezzoli.

La gioielleria romana, tuttochè sia fatta di imitazioni, ha le sue originalità: i crotali, ad esempio (da *crotalum*, specie di strumento musicale adoperato ordinariamente nel culto di Cibele, equivalente alle nostre nacchere), e i crotali sono buccole pesanti composte di vari pendenti che, urtandosi, producono rumore. Essi formarono un genere di gioielli molto gradito alle donne, ambiziose di mostrare la propria ric-

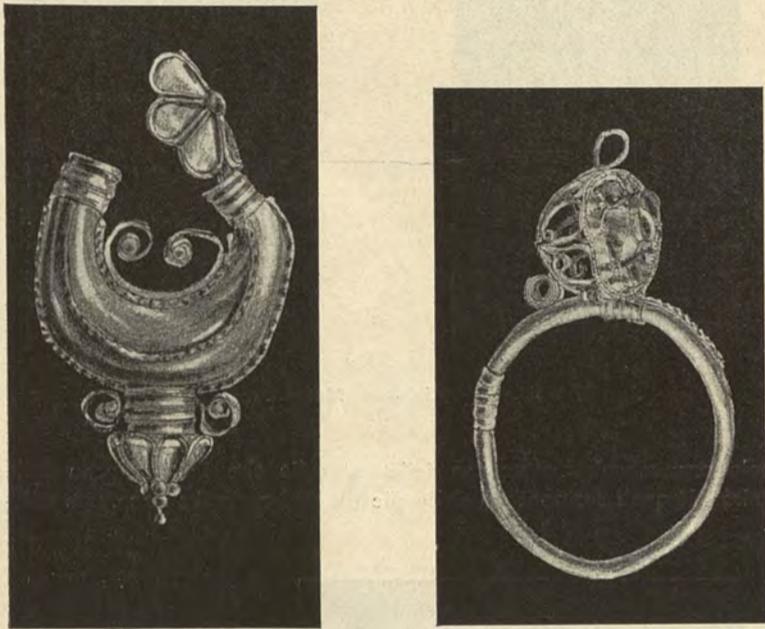


Fig. 93 e 94. Ori antichi nel Museo Poldi-Pezzoli.

chezza. Le donne romane peraltro potevano mostrare meglio la propria ricchezza colle armille, inquantochè queste offrivano maggior campo all'uso delle materie preziose e delle gemme.

Se ne fecero una infinità, e dalla semplice fascia allo spirale, al motivo intrecciato, al serpentino, all'ingemmato, è una continua e varia serie di motivi, cui anche il gioielliere moderno non si stanca di attingere ispirazioni e forme.

Le armille non si portavano dagli Etruschi, dai Greci e dai Romani soltanto al polso; si portavano anche all'avambraccio, e occorre fare una distinzione a tal proposito; queste, spesso composte di una fascia metallica, si adattavano al braccio comprimendolo, quelle dei polsi avevano un fermaglio o degli uncini.

Si fabbricavano armille di bronzo, oro, argento, ferro, avorio, ambra, corallo, vetro; e la forma di spirale o serpe avvolto fu una delle più comuni; lo che si deduce dalle armille dei Musei e da quelle dei dipinti murali e vascolari. Costumarono molto anche i semplici cerchi, e sotto l'impero ebbero voga i braccialetti con medaglia.

Un curioso modello di armilla da me veduto

al Museo di Lione, opera della decadenza romana, d'una grandezza eccezionale ed eseguito a sbalzo, è ornato appunto nel centro superiore di una medaglia, quella di Lucio Vero; e il Museo di Lione, molto ricco di cose romane, possiede delle altre armille di questo genere, grosse e grossolane.

Il lettore vede fra le illustrazioni del presente cenno sulla gioielleria antica, delle collane, ma con teste barbute e d'aspetto più grave che nobile; or egli deve sapere che le collane formano un soggetto importantissimo alla storia dei gioielli di ogni epoca. In Egitto, in India, in Persia si usavano le collane tanto dalle donne quanto dagli uomini; e a Roma, come gli altri gioielli, s'ebbero tesori di gemme e vaghezza di pietre e vetri coloriti.

Gli scavi di Ercolano e Pompei misero in luce una quantità di collane, e oltre quelle reali, che possiede specialmente il Museo di Napoli, ci sono le pitture ellenistiche, documenti autentici per uno studio particolare. In alcune le gemme superano l'oro; a questo genere appartiene una collana del Museo di South Kensington con vetri sfaccettati, granate, ametiste, lapislazzuli, uniti a piccole sfere d'oro. Una bellezza!

Nel Musco del Campidoglio la celebre statua del Gladiatore mo-

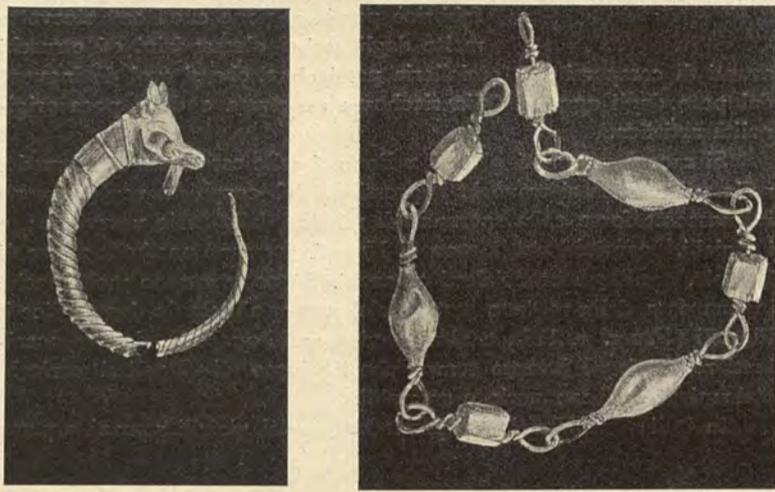


Fig. 95 e 96. Ori antichi nel Museo Poldi-Pezzoli.

rente, o meglio il Gallo morente, ha al collo una collana, la torqua gallica, e appartiene ai *torquatus miles* di cui scrive Plinio, cioè a' soldati che per le prodezze compiute ricevevano una collana d'oro.

Non abbiamo parlato ancora d'anelli: gioielli d'origine antichissima e d'uso estesissimo, comuni alle donne e agli uomini. Nelle tombe etrusche se ne trovarono un'infinità con targhe d'oro, gemme, scarabei, agate incise, vetri di rara bellezza; ed a Roma ne dev'essere esistita una fabbricazione così vasta da non potersi immaginare.

L'*anulus ferreus* era portato da tutti i Romani, eccetto i senatori e i cavalieri, i quali portavano l'anello d'oro come insegna di classe; e da principio si costumavano gli anelli al quarto dito, come ne attestano due personaggi in un bassorilievo del Museo Pio Clementino, poi all'indice, e finalmente al mignolo.

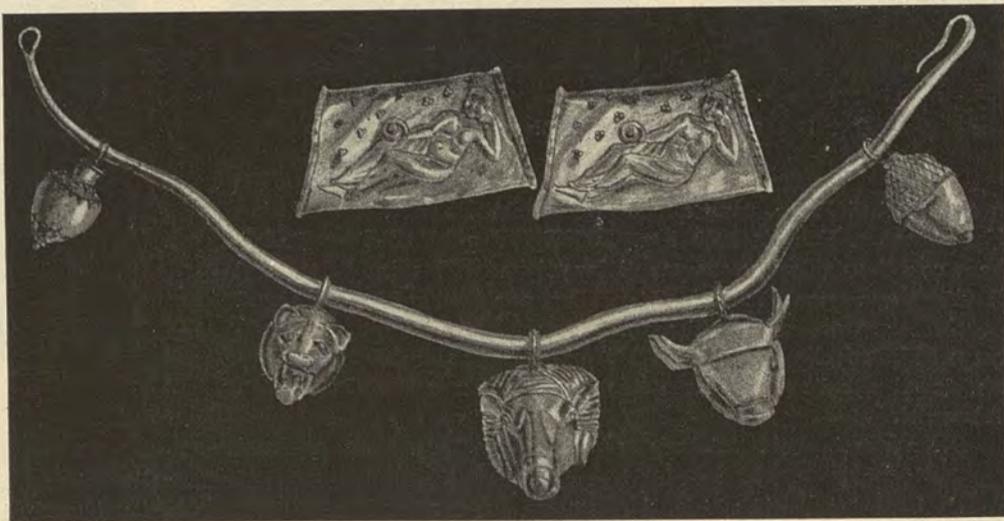


Fig. 97. Collana d'oro nel Museo Poldi-Pezzoli.

Pare che il primo a portare un anello con gemme, una sardonica, sia stato Scipione Affricano il maggiore (235-186 a. C.), ed il ricco Crasso sarebbe stato il primo a portare due anelli; inoltre ai tempi d'Orazio (65-8 a. C.) era segno di molta eleganza mettersi tre anelli nei diti della mano sinistra; in seguito gli uomini e le donne se ne orna-

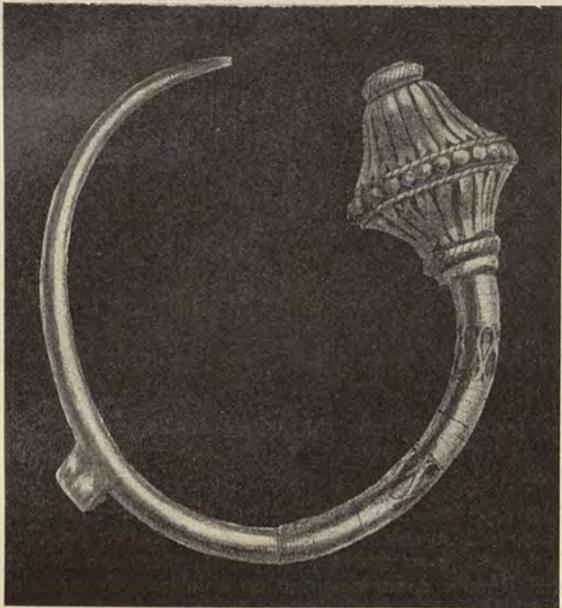


Fig. 98. Ornamento d'oro nel Museo Poldi-Pezzoli.

rono tutti i diti in tale guisa da impedire le articolazioni. Questo costume diè luogo alla diattiloteca, voce che presa genericamente indica collezione di pietre preziose; in senso speciale vale scrigno o ripostiglio d'anelli. A Pompei si scoprì uno di questi scrigni d'avorio, uno scrigno tondo, con una colonnetta adattatissima ad infilare gli anelli; e Giovenale fa credere a una distinzione degli anelli da estate e da inverno come esiste nelle vesti, anelli più leggieri e più pesanti, ciò che è possibile.

L'anello più considerato era a Roma, come oggi è, quello nuziale, *cingulum* o *vinculum* e per sincope *vinclum*, voce che indica tutto ciò

che lega; e chi fosse voglioso di singolarità noterebbe l'uso dei Romani di offrire alla sposa, oltre l'anello nuziale, un anello di ferro o bronzo con una piccola chiave, quale simbolo di investitura suprema delle cose domestiche. Possiede di questi anelli il Museo Archeologico di Milano nella collezione Garovaglio, cui si accennò qui nel recente articolo sulle *Serrature*. Nè meno curioso dell'anello colla chiave è quello destinato ai conviti. Gli anelli da conviti contenevano un diamante che serviva a scrivere sui bicchieri il nome di quegli cui si propinava; e notevoli gli anelli col ritratto, oggi più frequentemente sostituiti dai medaglioni (Silla possedeva un anello con Giugurta prigioniero); nè devonsi dimenticare gli anelli a imitazione degli occhi.

Infatti i Greci, gli Etruschi ed i Romani usavano degli anelli la cui gemma, per i colori e per la incassatura, sembrava un occhio, il quale certe volte, mobile, girava su un asse ed era un amuleto contro il mal d'occhi, *fascinum*; e sostituito da un nodo, il nodo d'Ercole, serviva a un'altra superstizione, sapendosi che in ogni tempo certi anelli furono portati come preservativi e talismani.

Vi sarebbe da parlare degli spilloni od aghi crinali. Quello che qui si pubblica innegabilmente è originale (Fig. 99); e poichè in un certo tempo le romane costumavano delle pettinature altissime a diversi piani,

... e mole
Compagnata a più solai torreggia
L'edifizio del capo

canta Giovenale, esse abbisognavano di molti aghi crinali a sostenerle. Così l'arte accarezzò questi aghi in ogni guisa e ne produsse d'ogni materia, dal bronzo all'oro, dall'osso all'avorio. Ne rammentiamo un finissimo d'avorio, nel Museo di Napoli, un ago sormontato da un'immagine di Venere uscente dall'onde nell'atto di acconciarsi le chiome.

Vi sarebbe ancora da parlare delle fibule; ma noi non dobbiamo esplorare a parte a parte il campo della gioielleria antica, bensì, come Matelda nel paradiso terrestre, scegliere fior da fiore.

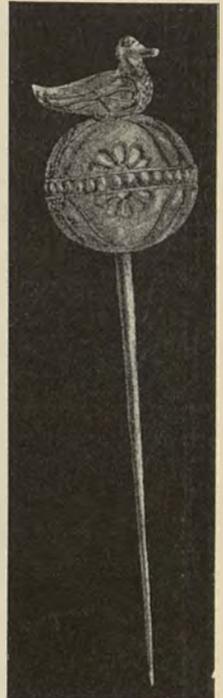


Fig. 99. Spillone antico nel Museo Poldi-Pezzoli.



Fig. 100. Fregio con motivo di Edelvais. — Composizione dell'Arte Italiana Dec. e Ind.

XIV.

Panca della fine del secolo XVI nella chiesa di Santa Giustina a Padova.

— Tav. 23 —

Il tempio di Santa Giustina in Padova offre largo campo a chi fa raccolta di buone anticaglie decorative, specialmente dei secoli XVI e XVII. In parecchi numeri di questo periodico ci siamo ingegnati di rendere pubbliche le opere ornamentali che appartengono a questo grandioso edificio dei buoni tempi, le quali i forestieri conoscono forse meglio di noi. Tuttavia molte cose illustreremo ancora, fra le altre il così detto Coro Vecchio, del secolo XIV, del quale la tavola d'altare, capolavoro del bresciano Romanino, si fa oggi ammirare nel Civico Museo padovano.

In un umido e basso corridoio, a mezzogiorno di questo Coro, presa del tarlo e della salsedine, sta oggi abbandonata nel massimo disordine una panca ad intaglio e scorniciature, opera di un modesto artista della seconda metà del secolo XVI, la quale diamo qui disegnata.

E in noce, alta circa m. 0,56 al piano del sedere, e lunga m. 3,21 da asse ad asse dei due braccioli. Da cinque tavole

sagomate ed intagliate, che fungono da gambe, resta divisa in quattro spartimenti, ai quali non corrispondono le formelle del postergale. Sono queste abbracciate da una scorniciatura girante su tre lati del rettangolo, e quattro sono lunghe ciascuna di traverso m. 0,64, con una piccola, lunga m. 0,22, nell'asse della panca.

Con opportune modificazioni il soggetto si presterebbe anche alla mobiglia chiesastica del giorno d'oggi, perchè la linea del fianco è molto bella, sebbene eccessivamente incisa nelle sagome e mancante di uno zoccolo liscio. Il fiore che occupa i campi della gamba e del bracciolo, di fattura affatto ingenua, ha bisogno di essere ridotto nelle dimensioni ed ingentilito; alla qual cosa si presterebbero egregiamente i motivi dello stile padovano del rinascimento.

L'incorniciatura superiore del finimento non è che accennata da quel povero tondino, che trovasi anche ai lati del postergale. Così pure riesce troppo frazionata la scorniciatura delle formelle nella spalliera, all'eccesso delle quali sarebbe pur bello sostituire una fascia a bassorilievo o ad intarsio.

Esempi di intarsio policromo non mancano nel Coro soprannominato, opera di Domenico piacentino e di Francesco parmigiano, rispettabili artisti.

Fra breve ci proponiamo di riprodurre molte varietà di fettucce e alquante formelle, insieme col disegno generale di una testata del coro.

B. LAVA.





Fig. 101. Bassorilievo in istucco del Primaticcio nel Palazzo del T a Mantova, rappresentante il trionfo di Sigismondo imperatore.

XV.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

BOURGEOIS. — *Le Grand Siècle, les Arts, les Idées*, Parigi 1896.

Questo libro è una galleria artistica del XVII secolo: un complesso magnifico, in verità, perchè se la insegna politica del regno di Luigi XIV, di cui si vuole ivi esporre il pensiero, fu, come scrisse Seb. Leclerc, un'unità assoluta, *Lex una sub uno*, l'arte sotto Luigi XIV fu, Versailles escluso, *Ars plurima sub pluribus*. Già il Voltaire aveva dato lo schizzo della storia del "Gran secolo", e il soggetto non è nuovo nemmeno artisticamente, perchè, dieci anni prima del Bourgeois, un autore francese, il Genevay, pubblicò un volume sopra *Le Style Louis XIV* (Parigi 1886). Sennonchè dal lato che interessa maggiormente a noi l'opera del Bourgeois è più ragguardevole di quella del Genevay, quest'ultima essendo meno ricca di disegni. Si tratta di un complesso di 550 incisioni da originali di Versailles, del Gabinetto delle stampe, dell'Hôtel de la Monnaie, dei Gobelins, di varie Collezioni private, come la raccolta Pichon, la Rossignaux ecc. e questo complesso attira la curiosità, specialmente di chi si occupa di industrie artistiche.

Ripigliando il giudizio con cui cominciai questa "nota", aggiungo esser realmente quest'opera una galleria artistica, ma una galleria che ha un aspetto speciale, inquantochè non passano sotto lo sguardo le sole opere ufficiali e d'apparato, ma altresì quelle della vita privata e borghese, opere minute, che riflettono la vita intima e familiare del "Gran secolo", come piccole stampe estratte da almanacchi o libri di mode e simili. Per la qual cosa, a parte il valore storico del lavoro che l'autore giudica modestamente da sè sino dalla prima pagina (il n'appartient qu'à un maître, si legge nella prefazione, de reprendre cette histoire après Voltaire), l'artista industriale e decoratore trova nell'opera del Bourgeois una sorgente viva e fresca di studio.

MAU. — *Pompeji in Leben und Kunst*, Lipsia 1900.

La letteratura riguardante Pompei nella vita e nell'arte è estesissima, tantochè ne fu persino redatta una *Bibliografia* speciale dal Furcheim; ma un libro del Mau, su quest'argomento, è sempre il benvenuto, perchè, certamente, rappresenta un nuovo contributo di fatti e di pensieri alla letteratura pompeiana o ellenistica che dir si voglia. Il Mau dunque, facendo tesoro dei suoi studi anteriori e aggiungendovi le novità acquisite negli ultimi anni, ha composto il presente volume, con la competenza che viene a lui dall'essersi consacrato da anni allo studio delle cose pompeiane. Ed il volume è diviso in varie parti, nelle quali il Mau tratta dell'arte e dell'arte applicata, dividendo l'architettura dalla scultura, dalla pittura murale e dalla iconografica; tutto fiorendo di incisioni, quali vecchie quali no (la maggior parte sono nuove, e le vecchie sono quasi tutte d'arte applicata). Perciò il Mau ha composto un libro da indicare con piacere agli artisti ed a tutti quelli cui non è oscura la grave lingua dello Schiller e del Goethe. Inutile soggiungere che una parte del volume è consacrata alla famosa Casa dei Vettii, già illustrata, fra altri, dal prof. Sogliano, e fatta oggetto di studio anche nell'Arte.

Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, veranstaltet von Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 20 mai bis 3 juli 1898, Berlino 1899.

Nel 1893 si tenne a Berlino un'Esposizione d'opere d'arte del Medioevo e del Rinascimento, or quest'opera è stata fatta per conservare il ricordo di tale Esposizione, il cui esito eccellente fu da molti constatato. L'opera contiene sessanta tavole di cose esposte, sculture, pitture e oggetti d'arte industriale, e il testo è redatto da scrittori ben noti, come il von Tschudi, il Bode, il Friedlaender.

L'opera ha un'importanza, per noi, nazionale, inquantochè vi si

trovano molte cose italiane e vi sono trattati argomenti italiani. Il punto principale riguarda la nostra ceramica appartenente al XV secolo e al principio del secolo successivo; e occupano un posto notevole nell'opera i bronzi, i quali, come costituirono un'attrattiva speciale all'Esposizione del 1898, così la costituiscono in questa pubblicazione, di cui deve lodarsi anche la fedeltà e nitidezza delle riproduzioni.

MICHEL. — *Essais sur l'Histoire de l'Art*, Parigi 1900.

Noi siamo del parere che l'artista, se vuol esser tale, non pittore o scultore soltanto, debba istruirsi e leggere e vedere, perchè la lettura rende più duttile e pronto il cervello e più limpida l'osservazione; ecco perchè indichiamo questi saggi di uno scrittore-pittore, che alla letteratura dell'arte consacrò vari volumi, specialmente uno sul Rembrandt e uno sul Rubens, i quali ebbero una giusta fortuna. Questi saggi intendono, tra altro, a combattere la teoria del Taine, la famosa teoria dei "milieux", degli ambienti, la quale, fin dal suo sorgere, trovò degli oppositori, ma nessuno forse presentò il cumulo di fatti e osservazioni che il Michel ha raccolto in questi saggi, onde egli, studiando le condizioni geografiche, etnografiche e sociali che hanno potuto influire sulla creazione dei grandi maestri, sui veri creatori, combatte il determinismo artistico del Taine in guisa quasi trionfale.

BELLONI. — *La carrozza nella storia della locomozione*, con 311 fotoincisioni ed una tricromia, Milano 1901.

Il titolo di questo ricco volume non precisa bene il suo contenuto, perchè il volume espone, allato di un numero considerevole di carrozze nella storia della locomozione, ben altri mezzi di trasporto, come la gondola, la bicicletta, la locomotiva, ed i palloni aerostatici. L'autore, che non è nè letterato nè artista, ma un tecnico, il quale ha inteso di portare al geniale argomento il tributo della sua competenza, ha cominciato a parlare dei mezzi di locomozione quali si usavano nelle età lontane, ed ha dato uno sguardo sul passato remoto, per mostrare quanto il passato prossimo è più interessante sul campo da lui indagato.

Così l'Egitto spinse a qualche indagine il nostro autore, ma per tutto quello che concerne l'età remota, egli stesso non ha una sufficiente preparazione. Sospinto dall'idea di accennare, non da quella di approfondire questo punto della storia, egli si è troppo limitato alle indicazioni generiche, così non ha mostrato al lettore nessun carro assiro, vo' dire nessuno di quei carri regali eleganti e signorili onde si adorna p. es. la stupenda collezione di bassorilievi assiri del Museo Britannico di Londra, e ha mostrato d'ignorare l'esistenza del celebre fregio di Chiusi nella tomba Casuccini per ciò che concerne i carri etruschi, e non ha riprodotto la famosa biga del Vaticano, che è una delle opere più delicate in fatto di decorazione applicata ai mezzi di locomozione, dando in suo luogo quattro vignette del carro, il quale corona l'Arco della Pace a Milano.

Bastava che l'autore avesse visitato i Musei di Roma per offrire dei motivi di carri classici originali, e se avesse conosciuto il carro su cui sta per salire un giovane imberbe, copia di un originale greco del V secolo, nel palazzo dei Conservatori, l'autore stesso l'avrebbe, credo, riprodotto, ed avrebbe fatto bene. E se avesse dato un'occhiata a qualche atlante d'Arte classica e ai fregi vascolari, quanti bei carri non avrebbe trovato.

Egli ha pubblicato un carro che fa parte di una decorazione rossa su fondo nero, in un vaso rinvenuto a Capua, ora nel Museo Britannico, rappresentante la partenza di Triptolemo, ma questo carro alato, bello, elegante e leggero, ha un carattere eccezionale e può interessare meno di altri di cui, soprattutto la pittura vascolare, ci ha tramandato l'immagine. Mi permetta l'autore di osservargli altresì che poteva aver dato il modello di qualche *lectica*. Egli sa che nei primi secoli della nostra era, a Roma ed in generale nelle città d'Italia, i carri non erano adoperati se non per le cerimonie religiose e pubbliche, ed il mezzo abituale di trasporto era allora la *lectica*, specie di letto, portato a mano per solito dagli schiavi: e dico per solito, non essendo

stato sempre portato dagli schiavi, soprattutto trattandosi di lettighe per il pubblico, che a Roma si trovavano sulle piazze come oggi le vetture. Un bel modello antico di *lectica*, però mal restaurato, si vede a Roma nel predetto Palazzo dei Conservatori, e fu oggetto di studi vari anni sono (1881) sul *Bull. della Comm. arch. municipale*.

Parlando di lavori moderni l'autore è più sicuro, perciò la parte migliore del libro è appunto quella che riguarda il secolo appena spento, l'età d'oro delle carrozze, ivi svolta ampiamente dalle prime carrozze del secolo XIX alle automobili per uso pubblico.

Qui l'opera è ricchissima d'illustrazioni. Fra i modelli di carrozze, calessi, barroccini ecc. vedesi nel volume un *cab*, che l'autore indica col nome del suo inventore, *cab-Hansom*.

E poichè dalla vera e propria carrozza l'autore si volle discostare, io credo che non avrebbe fatto male a riprodurre in colori uno di quei carri che si usano nelle campagne toscane, si caratteristici colle pitture sacre che li ornano, e uno di quei barroccini siciliani, veri capolavori di pittura popolare storica ed epica, i quali, attaccati a degli asinelli o a dei cavalli bardati con eleganza rusticana, formano un complesso dei più singolari che si possano immaginare. Chi non lo sa? Opere di pittori che non hanno frequentato alcuna scuola, i barroccini siciliani sono storiati in ogni punto, e la fonte storica è delle più alte; ora è la Bibbia, ora la Gerusalemme liberata, ora la storia di Guglielmo Tell o di Cristoforo Colombo o dei Roggeri normanni, e così via. Bisogna vederli e sentire come ne parla il *Pitré*.

Concludo, il volume del Belloni, a malgrado delle sue deficienze, può consultarsi con profitto soprattutto per i molti documenti grafici che contiene.

LEVI — *Le Collezioni Veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia 1900. 2 vol.

L'autore narra, riassumendola, la storia dei principali Istituti d'arte veneziani, compreso Murano, Torcello, ecc., delle raccolte private Nani, Reali, Layard, Treves dei Bonfili, Papadopoli, Giovanelli. La parte più ragguardevole di questi due volumi riguarda l'elenco delle opere artistiche delle parrocchie e la parte documentaria delle antiche collezioni, la quale costituisce una serie di inventari che saranno consultati utilmente. In un complemento od appendice di quest'opera, l'autore potrà trattare della raccolta Morosini che trovavasi a S. Lorenzo, e tenere nel conto che si merita il Catalogo della Raccolta Vendramin ritrovato a Londra, non tanto tempo fa; così il lavoro sarà più completo.

Chi scrive non è in grado di dare un giudizio sopra un'opera così speciale, solo qui si conferma esser un bel proposito quello di pubblicare gli antichi inventari. Esempio notevole di ciò, fu dato all'Italia da Mons. Saverio Barbier de Montault, morto da poco, colla pubblicazione degli inventari del Tesoro di Monza e degli inventari ecclesiastici di Roma.

L'autore francese chiosò assai estesamente queste due utili pubblicazioni; l'autore italiano fece delle note, ma attinenti al movimento in genere delle collezioni, più che ai singoli oggetti; la qual cosa fatuosissima e difficilissima il Levi non si propose di fare che in parte.

Fra le opere riguardanti l'Italia, sul genere di questa del Levi, è notevole anche quella del MUNTZ, *Les Arts à la cour des papes pendant le XV et le XVI siècle*, e l'inventario di Bonifacio VIII (1294-1305) edito dal Molinier.

SERAFINO RICCI — *Trattato generale di Archeologia e storia dell'arte italiana, etrusca e romana*, Milano, Hoepli, 1901, III edizione interamente rifatta sulla II del Prof. IGINIO GENTILE.

Arricchito di incisioni, dati bibliografici, notizie, grandemente ampliato nella parte preromana, messo al corrente dello stato attuale degli studi sopra la materia che svolge, questo Manuale, ideato e composto dal prof. Iginio Gentile, si presenta oggi per merito del prof. Serafino Ricci in guisa più completa che non fosse nelle sue due edizioni precedenti.

Questa terza edizione è considerevole specialmente per l'abbondanza delle citazioni bibliografiche, ed è densissima di fatti; forse troppo per un Manuale come questo, il quale, se fosse stato meno

erudito, sarebbe parso più agile e, dirò così, più digeribile ai lettori comuni, non professanti l'Archeologia e la Storia dell'Arte. Perciò il Manuale del Gentile, riordinato e ampliato dal prof. Ricci, può considerarsi un lavoro di consultazione anche per gli studiosi, e qual si presenta, complessivamente, è degno di venire raccomandato. Gli artisti industriali vi troveranno molte cose attinenti alle loro particolari ricerche.

LARISCH — *Beispiele Künstlerischer Schrift*, Vienna 1900.

La calligrafia fu sempre un elemento decorativo importante; l'arte moderna forse è quella che meno ne trae profitto, soprattutto nei monumenti architettonici; e quando si pensa che degli artisti altissimi, Leonardo ad esempio, disegnarono delle lettere, si capisce viepiù l'opportunità dell'opera del Larisch. La quale è una pregevole Raccolta di lettere composte da diversi artisti austriaci, tedeschi, belgi, francesi ed inglesi. Non si può dire che tutte le composizioni ivi contenute siano egualmente lodevoli, ma si può affermare che la Raccolta del Larisch è, complessivamente, un geniale tributo alla calligrafia artistica. A.M.

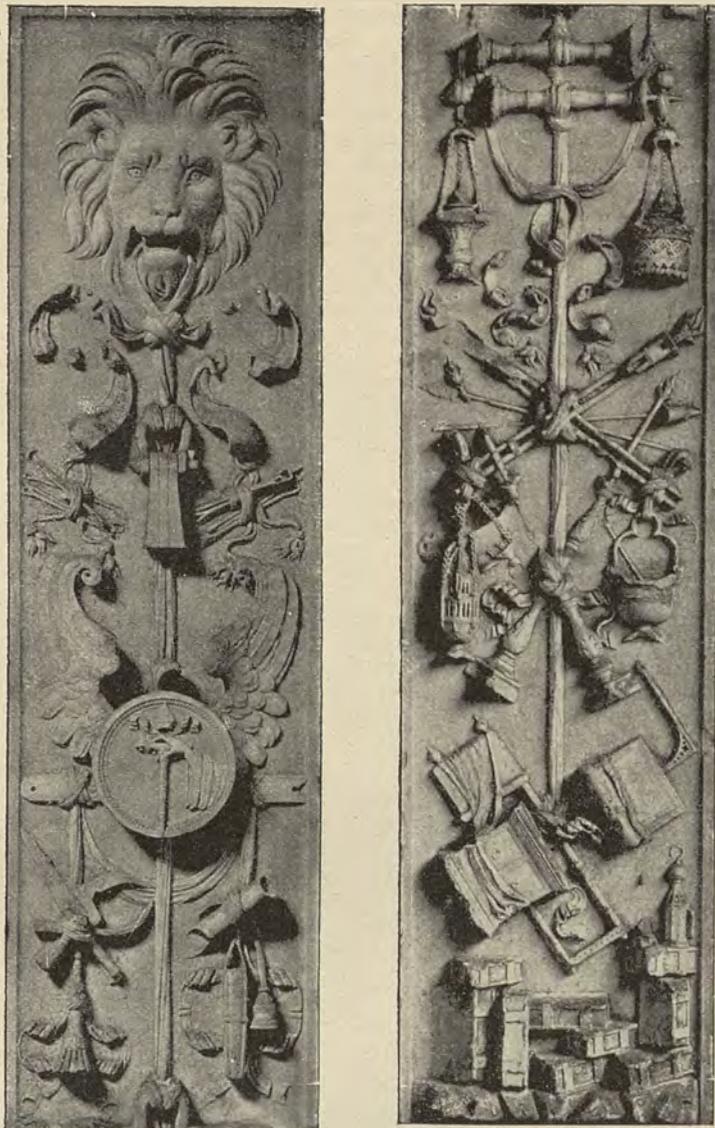


Fig. 102 e 103. Candeliera in marmo di Benedetto da Rovezzano, nel Museo nazionale di Firenze.



Fig. 104. Bassorilievo in stucco del Primaticcio nel Palazzo del T a Mantova.



XVI.

NOTIZIE.

CONGRESSO INTERNAZIONALE DELLA PROPRIETÀ LETTERARIA E ARTISTICA. — L'ultimo Congresso fu tenuto, l'agosto passato, a Vevey (Svizzera); vi si discussero molte questioni su la proprietà intellettuale, e il Congresso, fra le più importanti decisioni, prese quella di formulare un progetto che contenga tutte le rivendicazioni degli autori. Esso sarà dato in esame alle società letterarie e artistiche d'ogni paese, affinché lo discutano e vi apportino le correzioni, se saranno giudicate necessarie. Il progetto generale emendato, sarà discusso al Congresso che si terrà a Napoli nel corrente anno, Congresso che precederà la prossima discussione della Convenzione di Berna, per la quale è già indetta una conferenza diplomatica internazionale, che avrà luogo a Berlino l'anno prossimo.

Gli artisti sono invitati a interessarsi del progetto di cui si parla e che riguarda i loro supremi interessi.

ESPOSIZIONE DI GLASGOW. — Sotto il titolo « Decorative and Industrial Art at the Glasgow Exhibition » L. F. Day ha pubblicato vari articoli nell'*Art Journal* (1901) ornandoli di numerose illustrazioni. Vi si loda la sezione francese ed un'esposizione che sotto il titolo « La Maison Moderne » attraeva singolarmente i visitatori (p. 301). E siccome in quest'articolo (n. di ottobre) si accennano gli espositori esteri, ivi troviamo indicati la Francia, l'Ungheria, l'Austria, la Germania, il Giappone, la Russia, ma l'Italia no.

COMMISSIONE REALE DEI CAMBI ARTISTICI INTERNAZIONALI NEL BELGIO. — Chi sa in Italia, fuor di qualche funzionario appartenente alla Direzione Generale delle Belle Arti e a qualche Museo, che fu istituita, dopo l'Esposizione internazionale di Parigi nel 1887, una Commissione internazionale di cambi artistici internazionali, e in quasi tutti i paesi d'Europa ed anche agli Stati Uniti furono istituite delle Commissioni nazionali in corrispondenza colla prima?

Il promotore di questo organismo si utile pei Musei fu il principe di Galles, l'attuale re Edoardo VII, portavoce del Museo di South Kensington che, il primo, ebbe l'idea d'un sistema di riproduzioni e di cambi delle opere d'arte più celebri. Il principe di Galles, per quanto ricordiamo, propose di estendere il sistema al mondo intero, perchè tutti i Musei potessero possedere i saggi più importanti dell'arte plastica di ogni paese e di ogni epoca.

In Italia la Commissione, se fu creata, funzionò assai poco; ma nel Belgio, la Commissione reale dei cambi internazionali oggi, nel suo trentesimo anno di vita, continua a farsi viva come ha sempre fatto, e dopo essersi interessata di arricchire il Museo di gessi nel Parco del Cinquantenario a Bruxelles, propone oggi un *Ufficio Centrale di cambi artistici internazionali* il cui titolo basta a indicare lo scopo.

E noi?

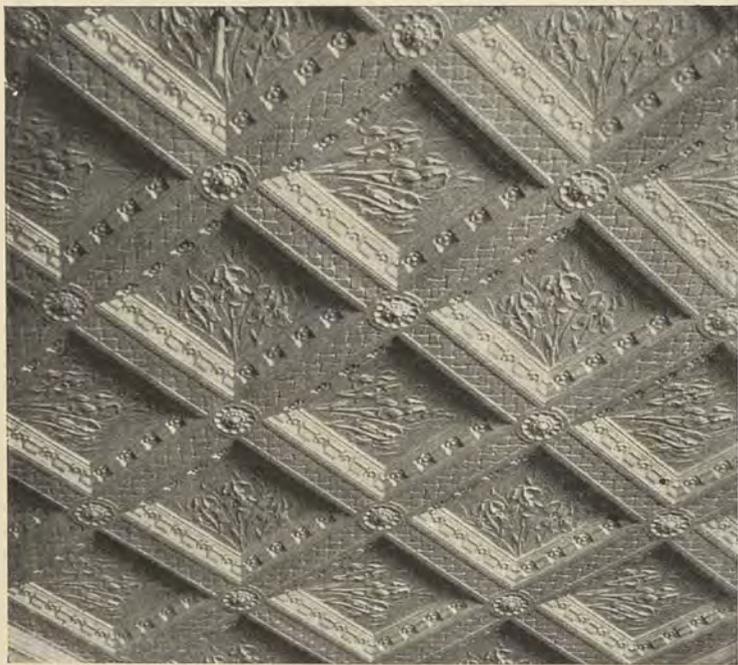


Fig. 105. Soffitto, costruito con ossatura di ferro, cui sono applicati i pezzi gettati in scagliola. Sistema del capomastro Cesare Moruzzi di Bologna.

ESPOSIZIONE D'ARTE FEMMINILE. — Questa primavera, nella gran navata del Museo d'arte decorativa, al Louvre (padiglione de Marsan) avrà luogo una Esposizione internazionale di lavori d'arte decorativa della donna. Si è formato, a tal proposito, un Comitato di donne e ordinato un regolamento *ad hoc*, che ognuno può avere, dirigendosi a Parigi a *M. le Président de l'Union Centrale, 3 place des Vosges, Parigi*.

PER L'ARTE PUBBLICA. — Il Broermann, lo zelante segretario generale della Società belga dell'Arte Pubblica, visitò ultimamente le più grandi città del centro d'Europa, per eccitare i Municipi e le

Società artistiche a concorrere a una serie di esposizioni, che saranno tenute a Bruxelles nell'ordine seguente: 1903, l'*Arte pubblica del metallo*; 1904, l'*Arte pubblica del legno*; 1905, l'*Arte pubblica della pietra*. Le opere principali saranno acquistate e conservate col proposito di fondare in tale città un *Museo d'Arte Pubblica*.

A Roma, parecchi anni sono, si fece qualcosa di simile, e a Venezia si disse di voler continuare l'iniziativa di Roma, senza però la fondazione del Museo.

LA TOMBA DEL RUSKIN NEL CIMITERO DI CONISTON. — Sul luogo ove riposano, dal 22 gennaio 1900, nel verdeggiante cimitero di Coniston i resti di Giovanni Ruskin, è sorto un monumento ideato da

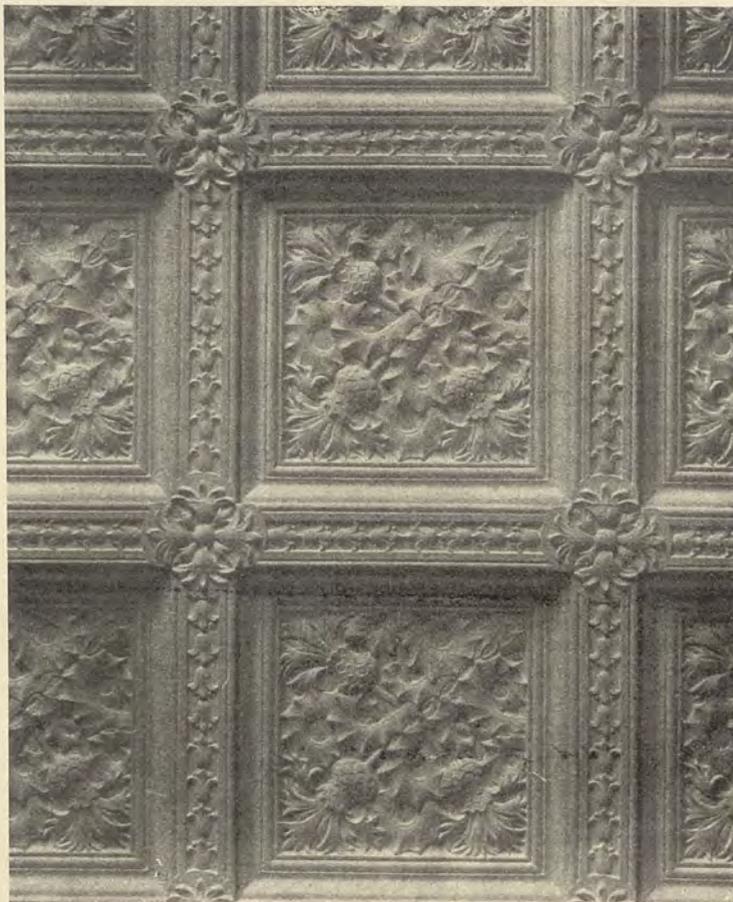


Fig. 106. Soffitto dello stesso costruttore e del medesimo sistema del precedente.

un amico e seguace di questo illustre esteta: N. G. Collingwood. Questo monumento, che descrive il *Builder*, consta di una croce ispirata alle antiche croci di stile pre-normanno (Anglo-Sassone), stile che il Ruskin prediligeva; ed è in diorite di Coniston, color grigio-verde soavissimo. Il monumento è ornato di simboli ed attributi personificanti le opere numerose del Nostro; onde vi si vede una figura di donna colla lira, rappresentazione delle *Opere poetiche*, la *Poesia dell'architettura* e il Monte Bianco col sole nascente, che il Ruskin mise in testa, qual insegna, dei *Pittori moderni*; vi si vedono il Leone di S. Marco, per le *Pietre di Venezia*; il candelabro colle sette braccia, per le *Sette Lampade dell'architettura*; il Globo, rappresentazione del sole della Giustizia, il disco colla croce ansata, emblema di Vita Eterna, ecc.

UN CONCORSO "MONSTRE" DI VENTAGLI. — A Parigi il *Gaulois*, nei mesi scorsi, aprì un concorso fra i suoi abbonati per un ventaglio di dimensioni medie e gusto moderno. I concorrenti furono milleottocento (!) e il *Gaulois* aveva fissato cento premi, di cui i primi trenta consistevano in oggetti diversi e buoni di viaggio, e i settanta seguenti consistevano nella montatura, offerta dalla Casa Duvelleroy, degli acquerelli presentati al concorso. Altri premi furono pure conferiti, premi detti di consolazione, i quali mostrano negli ordinatori del concorso, cioè nel *Gaulois*, il desiderio di non disgustare i propri abbonati. A parte il lato commerciale di questo concorso, del cui giuri fecero parte notabilità artistiche parigine — artisti e signore —, il concorso stesso ebbe un risultato soddisfacente, pur tenendo conto di un certo numero di modelli insignificanti.

IL MONUMENTO NAZIONALE ALLA REGINA VITTORIA. — È stato oggetto di molte discussioni in Inghilterra. Ora si annunzia che il progetto venne affidato all'architetto Aston Webb e allo scultore Brock. Il Webb è uno dei primi architetti inglesi e il suo progetto, che deve modificarsi considerevolmente nel passare all'atto pratico, consiste, dicono i fogli inglesi, in una nuova disposizione delle vie che danno accesso al Buckingham Palace, per offrire un quadro architettonico solenne alla grande opera scultorica del Brock, una Vittoria alata circondata da due statue, la Fedeltà e il Coraggio, e gruppi rappresentanti la Giustizia, la Verità e la Carità, il tutto disposto in guisa da far troneggiare la statua della Regina. Il progetto l'abbiamo veduto riprodotto nel *Brickbuilder*, ed è ben lungi di essere un'opera forte e originale.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE



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

XVII.

L'ESPOSIZIONE D'ARTE DECORATIVA ODIERNA IN TORINO.

II.

IL PALAZZO, LE GALLERIE, I PADIGLIONI

— Tav. da 26 a 30. Dell. 17-18. Fig. da 107 a 122. —



CHIETTAMENTE, non si può essere entusiasti del lavoro di Raimondo D'Aronco.

Il Comitato, costituitosi in Giurì, su undici progetti ne scartò subito sei, e di epurazione in epurazione giunse ad aver davanti i soli disegni del D'Aronco, e stabili che questi fossero eseguiti; così il D'Aronco divenne l'architetto del Palazzo per la Prima esposizione internazionale d'Arte decorativa moderna e poi di quasi tutti i Padiglioni attigui, che furono disegnati dal nostro architetto con meravigliosa rapidità.

Ma il D'Aronco poteva darci qualcosa di meglio, soprattutto

di più personale.

Quando seppi che il D'Aronco era l'architetto dell'Esposizione di Torino, ne godei e pensai che nessun altro artista, cultore delle nostre discipline, si meritava più di lui l'onore d'inalzare gli edifici della prima festa internazionale del « dolce stil novo », perocchè, da anni, egli andava mostrando di possedere tale impeto creativo, sebbene guasto

il carattere del suo autore; ma a Torino il D'Aronco non sembra più lui.

Chi non è al corrente del movimento che riguarda l'arte moderna, specialmente all'Estero, forse troverà severo questo giudizio; ad ogni modo io accuso il Palazzo dell'Esposizione di riflettere l'arte dei se-

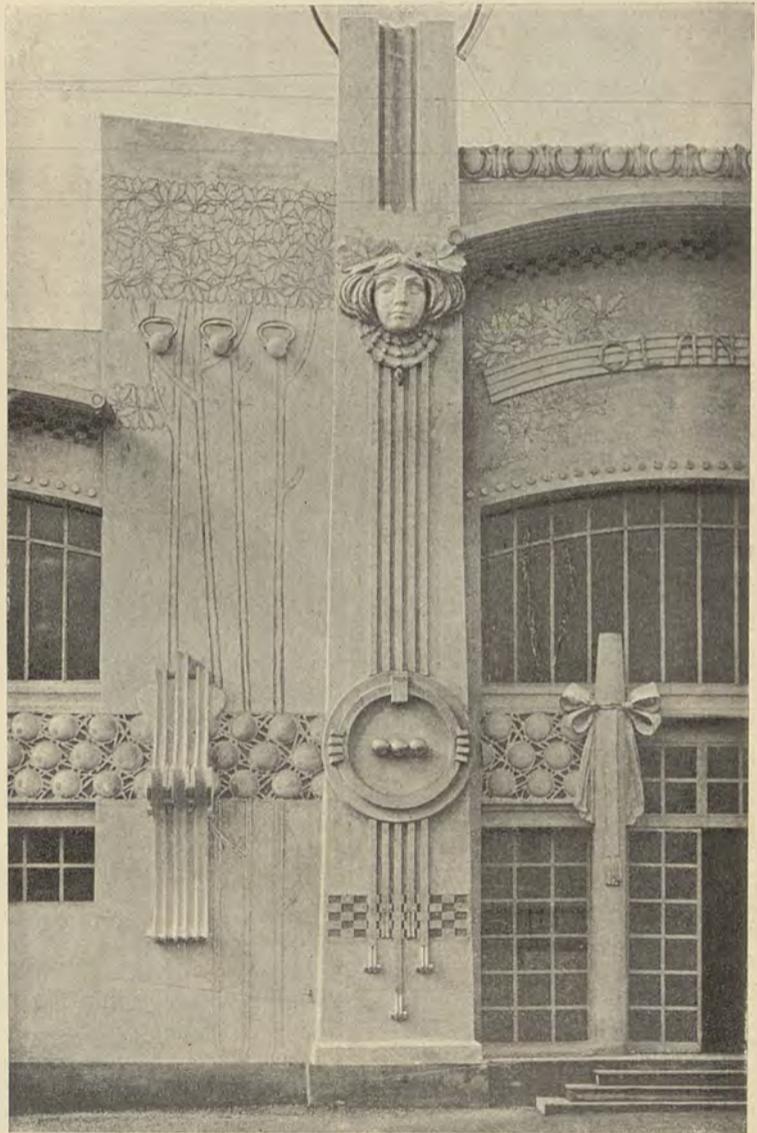


Fig. 108. Dettaglio esterno del Palazzo principale.



Fig. 107. Uno degli edifici dell'Ingresso principale all'Esposizione.

da qualche influenza, da dirsi l'unico, in Italia, capace di produrre l'architettura obbedendo al solo volere della fantasia; onde, per sovraccarica e scenografica che fosse la sua arte, essa aveva sempre un ca-

cessionisti viennesi, e dico che questa non è arte degna del D'Aronco. Essa, sospinta da un'influenza che sta fuor dall'anima del suo autore, per noi modernisti ha il valore dell'arte pseudo-antica.

Con ciò colpisco il contenuto ideale di questo Palazzo e di questi Padiglioni, e detto che tuttociò ricorda delle cose vedute, scendo ai particolari, lieto di adoperare un altro linguaggio.

Il D'Aronco mandò i disegni da Costantinopoli dove occupa una



Fig. 109. Palazzo principale.

carica d'architetto presso il Sultano; tosto eletto dovette affidare l'incarico ad altri di tradurre in realtà i suoi disegni, e i suoi traduttori, come in generale accade, divennero dei traditori, sebbene fossero



Fig. 110. Ingresso al Padiglione per la Mostra fotografica.

giovani di molta coscienza e di molto valore. Sia la poca chiarezza dei progetti, sia la scarsità del tempo o sia la parsimonia del Comitato Amministrativo, o un po' di tutto ciò messo insieme, il fatto è che i disegni daronchiani dicono, in certi punti, una cosa, e l'opera attuata ne dice un'altra.

Parlo del Palazzo: il Padiglione di mezzo con la sua cupola è diverso da ciò che doveva essere, questa essendo stata rialzata arbitrariamente più che due metri; inoltre le volute, che emergono sopra le Glorie sottostanti alle larghe tettoie, dovevano essere congiunte da una decorazione filiforme, destinata ad illeggiadrire il Padiglione, richiamando quasi le sottili striature delle mensole che cuoprono le superfici fra gli archi e il punto d'attacco della cupola. Non parlo dei fianchi ove i tetti sporgenti, i quali corrispondono alle finestre, dovevano essere contenuti, in massima parte, entro a certi pilastri, che non vennero fatti; nè indico la esecuzione, superficiale assai più di

quanto non soglia usarsi per l'architettura da esposizione; e cogli occhi volti sui disegni, col pensiero volto alla fantasia del D'Aronco e alla sua indole artistica, penso che se le ragioni professionali non avessero tenuto lungi, molto lungi da Torino il nostro architetto, l'opera sua sarebbe riuscita migliore.

Giunse finalmente da Costantinopoli il D'Aronco, ma troppo tardi rispetto a tutto ciò ch'era stato fatto, ed il tempo stringendo e la prudenza amministrativa imperando, il Palazzo riesci una pallida idea di quello che doveva essere.

Il D'Aronco non avrebbe accettato le Glorie che coronano la parte superiore del Padiglione; avrebbe rinunciato ai due fontanoni in sbieco, deformi montagne di gesso, che tolgono la visuale al Palazzo, ed avrebbe evitato che la decorazione dipinta nella cupola fosse quello che si vede,

un complesso abborracciato, indegno del luogo e dell'idea, mentre la prima visione era stata gentile e leggiadra.

Tutto ciò mi tirerebbe a parlare della parte statuaria del Padiglione centrale, delle Glorie porgenti corone, opere non felici di Cesare Reduzzi, vincitore del recente concorso pel monumento al Brin, e dei gruppi di figure femminili danzanti, simbolo delle Arti decorative rinascenti liete al sole dell'avvenire, opere decorativamente pregevoli di Edoardo Rubino, autore di due altre figure in piedi che ornano un ingresso della facciata posteriore, orribilmente sformate da una doratura insolente.

Chissà quanto avrebbe scartato, il nostro architetto, quanto avrebbe rifatto se il tempo e la strettezza del denaro non avessero cospirato contro di lui. Riescì pertanto a dirigere le due gallerie centrali, luminose, ariose, leggiere, muovendosi in una tonalità mite, in cui il lilla sul bianco si contrappone al rosso energico, il quale profila, a linee incurvate, i grandi archi. Il colore ha funzione capitale in questa parte del Palazzo; e l'oro brilla nelle gallerie e fuori.

L'oro dunque lumeggia l'esterno e ivi si combina, striando con gentil correttezza la massa costruttiva, la quale, sul Padiglione centrale, è ravvivata da verdi fogliami presso ai gruppi del Rubino, e invigorita dalle note gialle vibranti come squilli, di sotto alle tettoie, le quali compongono un motivo ondeggiante in cima al Padiglione. I fianchi della facciata, come i lati dell'edificio, sono meglio composti del Padiglione rotondo; le due testate con i sottili tronchi aurati aprentisi ad un'abbondante vegetazione — motivo comune ai secessionisti viennesi, adottato, per esempio, da C. von Kéler in una bella composizione di casa e magazzino in Vienna — i fianchi e i lati, dicevamo ricercati di quanto non sia il Padiglione, appagano lo sguardo più di questo, e il lato sud del Palazzo, quello delle Gallerie estere, ripetendo più largamente il motivo dei fianchi stessi, è un pezzo di architettura e di decorazione bene ideato. Un alto fregio di semisfere

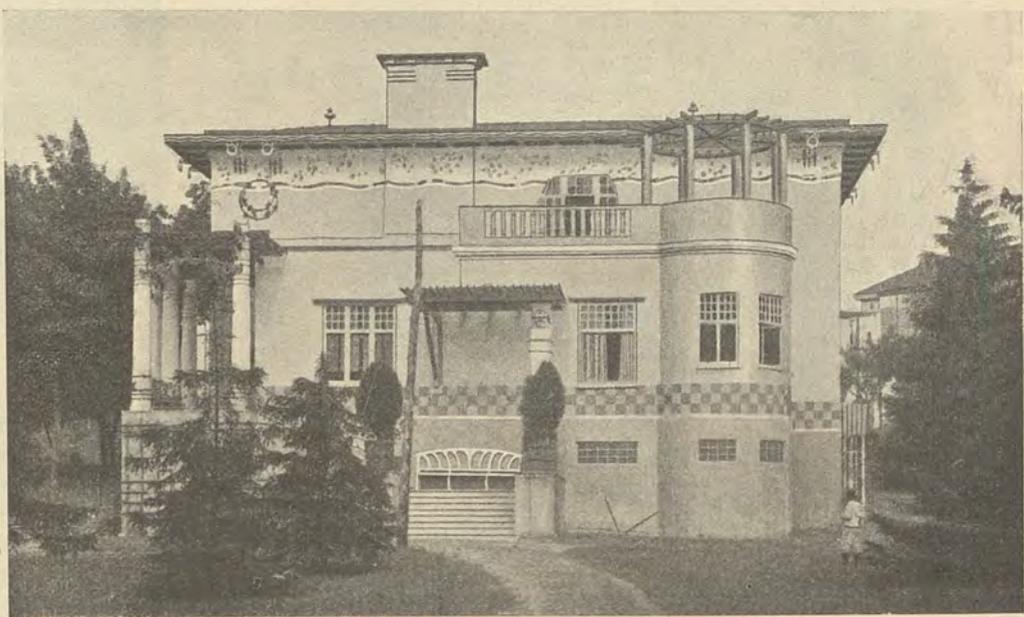


Fig. 111. Villino viennese nel giardino dell'Esposizione.

suddivide la massa e, frazionato come è, si contrappone alle superfici lisce, ornate con istudiata sobrietà; ma è troppo ripetuto e genera stanchezza.

È stato destino che la Musa daronchiana abbia aderito alle altrui idee, e benchè queste siano state messe insieme quasi sempre con garbo, l'origine loro non si nasconde. Un artista può restare sorpreso dal pensiero altrui, ed uno dei maestri d'arte moderna, l'Olbrich, architetto e decoratore, senti, esso stesso, la influenza dei modernisti inglesi e belgi, ma tuttociò si fuse nell'anima sua in tal modo che i mezzi dell'arte olbrichiana scompaiono sotto alla esuberanza poetica dell'artista.

L'Ingresso principale non è spoglio dalla deprimente influenza; tuttavia nessuno che abbia anima d'esteta dirà che questo Ingresso, in cui trovansi tutti gli elementi del secessionismo, perfino una goccia di classico, sia ideato da un architetto senza talenti. Quest'Ingresso, che vale per la linea larga, ma più ancora per la colorazione smagliante,



Fig. 112. Sostegni in legno della Galleria principale.

può godersi solo a Torino; una tinta locale gialla ne lo rende vistoso e le tettoie dalla grande sporgenza temperano, colla massa dell'ombra, le larghe superfici ridenti sotto al raggio del sole e al verdeggiar degli alberi. Ondulazioni verdi fasciano, a così dire, la massa costruttiva alla base, un fregio in cima verdeggia in una tonalità vaga, alcune cornici biancheggiano intorno alle porte e alle finestre classicizzanti, e altre appendici decorative riscaldano l'assieme con un rosso vivo orientale. È architettura saporitamente orientale, nella sua veemenza policroma.

Non lungi di qui sorge il piccolo Padiglione del Comitato e della Stampa, ed anche questo è uno degli edifici buoni dell'Esposizione. Terminato qualche settimana dopo l'inaugurazione, è concepito lar-



Fig. 113. Fregio nei prospetti del Palazzo principale.

gamente, ed un grande arco a punta ne circonda l'ingresso verde, fiancheggiato da torricciole.

L'artista, il poeta, quegli la cui anima vibra davanti agli spettacoli della natura e dell'arte, deve collocarsi poco lungi dal padiglione degli Oli e dei Vini; di qui, col laghetto davanti, ha un paesaggio

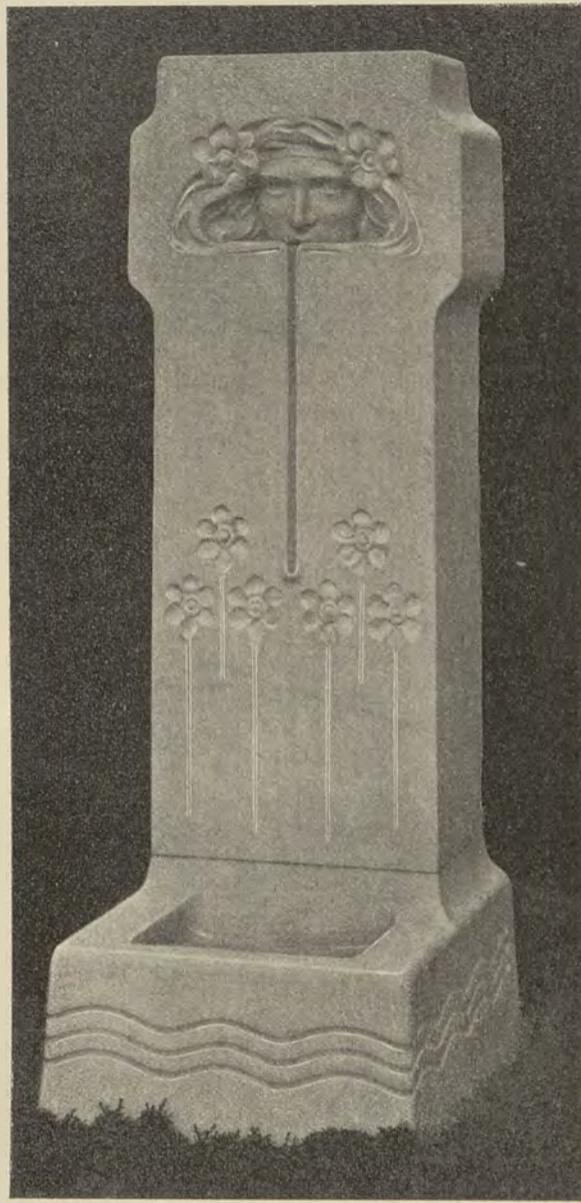


Fig. 114. Fontanella dello scultore Romagnoli esposta nella Mostra della Aemilia Ars.

che forma deliziosa cornice agli edifici; e di qui egli, vedendo la massa dell'Ingresso principale, il Padiglione del Comitato e altri piccoli padiglioni, prova una continua compiacenza estetica, guastata dai camini degli Edifici Universitari, povere costruzioni recenti, indegne di accogliere gli studiosi e gli scienziati.

A questo modo va considerata l'architettura dell'Esposizione, poichè l'architetto che concepì il Palazzo e i Padiglioni ebbe la fortuna di quel meraviglioso parco del Valentino.

Altro padiglione che rivela l'istinto delicato del D'Aronco è quello della Fotografia Artistica, grandioso nelle sue proporzioni modeste, pieno di sole e di aria; forse questo è l'edificio daronchiano più ori-



Fig. 115. Vetrata sopra l'ingresso alla Mostra della *Aemilia Ars*.

ginale; e se l'arco d'ingresso non fosse fiancheggiato da due enormi macchine fotografiche, il risultato sarebbe migliore. Ma il D'Aronco qui, come nel Padiglione degli Automobili, ebbe il torto di chiedere ai mezzi poco confacenti alla sua indole artistica, la espressione formale dell'opera sua; collocò due meschini automobili nel Padiglione in cui emerge, tradotto in vetro, il manifesto che L. Bistolfi disegnò per l'Esposizione, colle Arti danzanti sopra un prato fiorito, vera primavera dell'Arte Nova.

Fig. 116. Vetrina nella Mostra della *Aemilia Ars*.

Certamente, se il Comitato, anziché chiedere tutto al D'Aronco, si fosse rivolto, per i Padiglioni, ad altri artisti, l'architettura dell'Esposizione sarebbe stata più varia, quindi più piacevole; nè v'ha niente di strano che, sebbene l'Austria, pel suo Padiglione e per la Villa, si sia servita di un suo architetto, l'arch. Lodovico Baumann, autore del Padiglione austriaco all'Esposizione di Parigi, non v'ha niente di strano che l'architettura non manifesti una novella espressione in questi due edifici forestieri; la fonte è la medesima.

Cosicchè la varietà essendo la insegna dell'Arte Nova, manca all'assieme un elemento prezioso di piacere, educazione e volgariz-

zamento. Perocchè l'Arte Nova si basa sulla personalità, e le immagini che sbocciano, leggiadre o gravi, dalle fantasie dei modernisti, anche architetti, complessivamente mostrano una colleganza ideale, ma ad una ad una debbono esser l'espressione originale e, se fosse ciò sempre possibile, profondamente marcata, di ogni artista. Guardiamo l'Olbrich e l'Horta, il Plumet e il Guimard, lo Schoellkopf, lo Schilling e il Lefranc.

Or concludendo ripenso alla fralezza delle cose umane; penso che allato di tanta giovinezza, allato di tanta festa di toni alti e forti, sorge ancora il Castello Medievale, che fece la fortuna architettonica e decorativa dell'Esposizione del 1884. È desso la ricostruzione ed il ricordo di ciò che produsse l'arte medievale piemontese nella valle d'Aosta, e meno di vent'anni fa i visitatori erano eccitati ad entusiasarsi a quest'arte, che i modernisti dell'attuale Esposizione ammirano ma non traducono e non copiano, dicendo al pubblico, colle loro architetture presenti, che l'arte è ispirazione non imitazione, e l'arte ha diritto a vivere se riflette i sentimenti del proprio tempo; così, con tali pensieri, i moderni esteti continuano, gagliardi, la via dell'avvenire, la quale si allontana dal Castello Medievale, alla distanza di meno che venti anni, più di quanto non si allontanasse l'84 dal secolo XV in cui le forme del Castello vissero con pieno diritto alla loro esistenza.

Fig. 117. Pannello di cuoio sbalzato in un mobile della *Aemilia Ars*.

L'architettura italiana, salvo poche eccezioni, non è molto onorata dentro all'Esposizione; e nelle gallerie si veggono dei disegni che, pur essendo, evidentemente, dei riempitivi, meglio sarebbe se non fossero

stati esposti. Gli Stati Uniti d'America almeno, hanno inviato alcuni modelli dei loro più alti edifici, di quei Grattacieli (*Skyscraper*) a diciotto, venti e più piani, i quali, decorativamente, stanno fuori dal recinto dell'Arte Nova, ma possono considerarsi quali prodotti ispirati a modernità, in quanto mettono in atto un ordine di economia architettonica ignoto alla vecchia Europa; ma pochi disegni italiani che vorrebbero ringiovanire la nostra arte e diventare modello di decorazione pubblica, cioè d'arte nella via, sono privi di logica e di schiettezza.

No, non è così che si onora la modernità; a questi parti infelici è preferibile il prodotto dell'arte che si ispira alla tradizione.

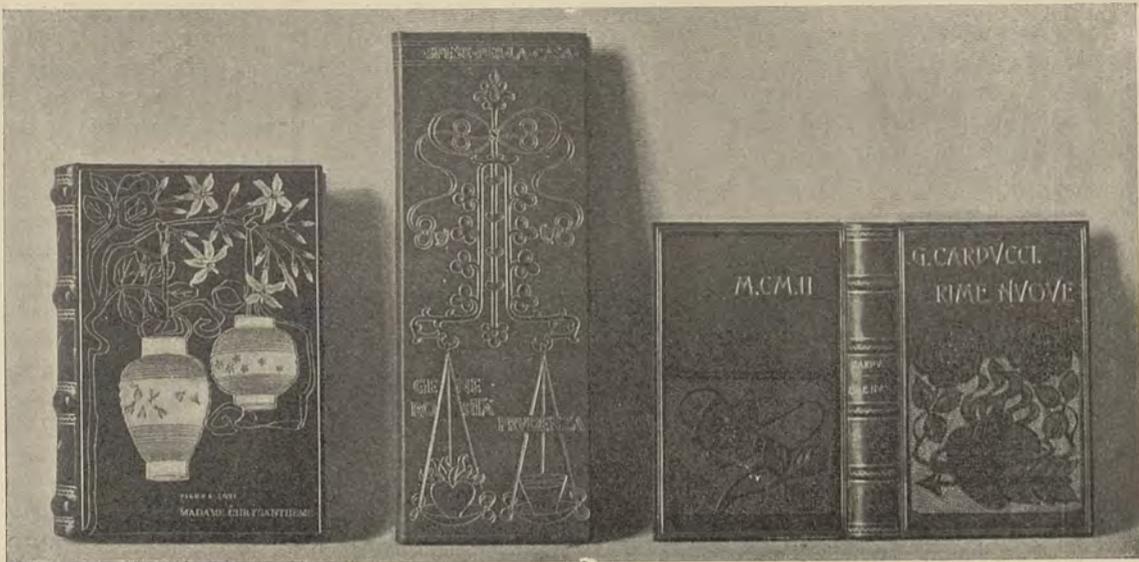


Fig. 118. Rilegature nella Mostra della Aemilia Ars.

III.

MOBILI ITALIANI

Faremmo il nostro danno se non riconosciamo che, in generale, l'Italia è poveramente rappresentata all'Esposizione di Torino; la più piacevole impressione che si riceve, visitando i lavori esposti, è che l'epoca del servilismo estetico va cessando nel nostro paese, giunto cogli ultimi sul campo della nuova attività; ma questa impressione si raffredda al cospetto di molti lavori, specialmente davanti ai mobili.



Fig. 119. Rilegature nella Mostra della Aemilia Ars.

L'arte moderna dev'essere sincera. Ma quanti ebanisti o disegnatori di cose ebanistiche sono sinceri all'Esposizione? Vorrei ingannarmi, ma temo che i diti di una mano sarebbero sufficienti a contarli; e la immensa maggioranza degli espositori, da noi, produce l'Arte Nova perchè è il momento apparentemente buono per questa arte. Ma, poi, che Arte Nova? Costoro copiano dai libri e dalle riviste di cose moderne come ieri copiavano dai libri e dalle riviste di cose vecchie, e pochissimi sono sospinti dall'idealità del novo e capaci di emozione e adatti a dare immagine a una visione schietta.

Questa è una verità dolorosa, la quale sta bene che noi italiani riconosciamo, avanti che ci venga rimproverata da altri la nostra superficialità. Poichè tuttocìò è l'effetto di superficialità, più che il risultato della influenza esercitata dalla tradizione su noi stessi. Si usa dire che gli italiani sono i meno inclinati a ricevere e a produrre l'Arte Nova, perchè le alte tradi-

zioni nazionali, specialmente classiche, opprimono il nostro spirito; e questa è una verità incontestabile, ma tuttocìò potrebbe essere corretto da una educazione, la quale non fosse esclusivamente formale.

Dove sono le scuole d'arte fra noi che educino lo spirito? Quali e quanti sono da noi i professori capaci di allontanare gli alunni dall'esercizio esclusivamente manuale per metterli sulla via ideale del pensiero? E senza pensiero nulla si fa; e per quanto sia vero che le scuole a nulla approdano se gli alunni non hanno il cervello atto a ricevere il nobile alimento, le scuole stesse potrebbero almeno epurare le aule dalle coscienze pseudo-estetiche, incapaci d'intendere il moderno e l'antico.

Un grosso industriale mi confessò che avrebbe abbandonato l'Arte Nova se i mobili da lui esposti, ispirati ad un'apparente libertà estetica, gli fossero restati per la maggior parte invenduti. Infatti l'industria ha bisogno di vendere; ma anche negli artisti la fede si oscura d'opportunismo, e questo dà ragione ai nemici della nostra dolce idealità, i quali pensano che l'Arte Nova sia una forma transitoria perchè non ha radici profonde in chi la produce.

È vero, non è fede questa; e da noi all'Esposizione di Torino si van cercando quasi invano coloro che battono la via della nostra arte, colla letizia di chi compie un'azione doverosa e bella. Cosicchè prima di aver delle opere, bisogna creare delle coscienze; e preferisco coloro che rivolgono all'Arte Nova le accuse più bestiali a quelli che la circondano di interessate carezze. Questi sono i peggiori nemici della presente idealità; e la danneggerebbero se essa fosse sì tenue da disfarsi al più piccolo urto. Costoro ritarderanno bensì il

trionfo del pensiero estetico moderno, e quei paesi che da tempo ne sono avvolti, si meraviglieranno vieppiù della insensibilità italiana.

Allato di questi falsi modernisti si trovano, fra gli espositori ita-

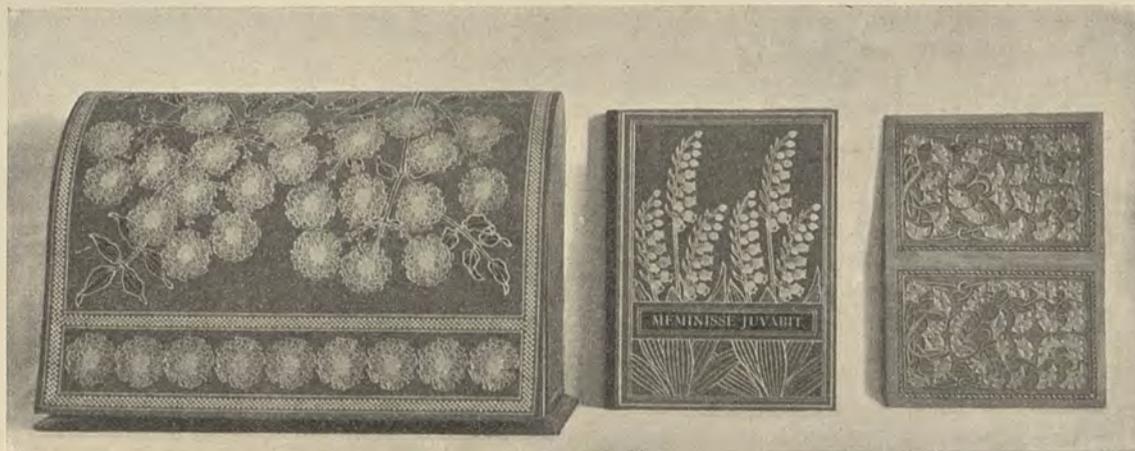


Fig. 120. Astuccio in cuoio e rilegature della Aemilia Ars.



liani, alcuni che, pur non essendo profondamente entrati nel rinnovamento, non possono essere accusati di battere, per tornaconto, una via contraria alla loro indole; e pronuncio il nome dell'*Aemilia Ars*. Senonchè qui, a capo di questa Società, stanno degli artisti, non degli avidi industriali. Con Alfonso Rubbiani e Achille Casanova la via della virtù difficilmente si smarrisce. Si potrà dire che, nel complesso, la mostra dell'*Aemilia Ars* non procura al nostro sguardo alcun novo e



Fig. 121. Mobile nella Mostra della *Aemilia Ars*.

vivace stupore (esprimo un'impressione personale), si potrà dire che i mobili dell'*Aemilia Ars* stanno entro alla tradizione forse più che non vi stieno i mobili francesi del Colonna, del De Feure e del Gailard; ma detto questo non si può aggiungere nulla, restando sul lato teorico e generale. E non dovendo entrare in particolari minuti, mi guardo bene dall'esprimere giudizi miei sul maggiore o minore buon gusto di questo o quel mobile od oggetto esposto, e mi fa piacere di constatare lo sviluppo portentoso di quest'*Aemilia Ars*, fondata nel 1898 sull'esempio di Società congeneri esistenti a Londra, Parigi, Dresda, Monaco, Darmstadt.

A Torino nessun istituto o privato ha fatto una mostra più varia e ricca d'oggetti di questa Società, che estende la sua azione a tutta l'antica *Aemilia* dei Romani, da Piacenza a Rimini per tutte le città comprese nelle attuali regioni emiliana e romagnola; e l'*Aemilia Ars* dai mobili ai lavori in ferro, dai ricami alle ceramiche, dai pizzi agli oggetti di oreficeria, dagli argenti alle legature, dai marmi ai bronzi, intende a tutt'occiò che forma il corredo mobiliare e decorativo, così della casa come della via e della persona. Lungi dal proporsi un intendimento estetico esclusivo, l'*Aemilia Ars*, oltrechè di modernità, vive studiamente di tradizione, e ai vari rami del suo albero rigoglioso, or è un anno poco più, aggiunse quello della lavorazione di biancherie ricamate su modelli del XV secolo; perciò il suo carattere eclettico se pone la Società emiliana in meno simpatica relazione con chi aborre dall'arte imitatrice, conferisce alla Società una consistenza meglio fondata e più estesa.

L'*Aemilia Ars* ha un deposito di vendita a Bologna, nel quale si accolgono tanto i lavori disegnati e fabbricati dai suoi artisti, quanto quelli di artisti non iscritti alla Società, e dalla vendita di questi ultimi lavori la Società preleva una leggera tassa, destinata a coprire le spese di affitto e personale e a beneficiare la cassa sociale. Ed è proposito ed ambizione dell'*Aemilia Ars* il contenere la modernità nei limiti dello spirito italico ringiovanito e ringagliardito dalle nuove correnti estetiche; e nei mobili usa la pittura, l'intaglio, la tarsia, la ceramica, il cuoio, e non ha audacie, non impeti fantasiosi contro il passato; onde complessivamente le sue produzioni tendono ad una

conciliazione fra il moderno e l'antico, piuttosto che a essere un'affermazione individuale e al tutto indipendente.

L'*Arte italiana* illustra largamente i prodotti dell'*Aemilia Ars*, ed oltre a scegliere tra i mobili, ha scelto tra i ferri, le legature, i marmi; ed io richiamo l'attenzione specialmente sul cancello floreale molto bello, sulla trovata dei volumi ordinati non dal numero di continuità ma dal disegno dei fiorami sul dorso; e indico due sculture del Romagnoli, un vaso in cui si innicchiano delle figure simboliche, e soprattutto una fontanella marmorea ove una testa, circondata di ampia capigliatura floreata, sta incisa nel masso, e dalla sua bocca scaturisce un fil d'acqua scendente lungo un canaletto, il quale sembra il rigido stelo di una pianta. È questo un pensiero che della semplicità ha tutti i sorrisi e tutto il fascino, ed è fatto risaltare da un ben inteso assieme architettonico.

Lo stesso proposito estetico dell'*Aemilia Ars*, in parte ebbe il Ceruti di Milano, rivolgendosi all'architetto G. Moretti, perchè gli componesse il modello del più ricco fra i tre « ambienti » da lui esposti: una sala da pranzo, cui fu dato il complemento d'un salotto da giuoco e di una semplice ma pregevole camera per signorina, con mobili d'acero e decorazioni gentili; e benchè io debba limitarmi per ora ai mobili, pure non posso trattenermi dall'indicare subito i vetri dipinti nella officina di Giovanni Beltrami, di cui avrò agio di parlar bene quando mi occuperò di questa nascente officina milanese, e dal ricordare le stoffe della Ditta Osnago, tessute apposta per gli « ambienti » del milanese Ceruti.

ALFREDO MELANI.



Fig. 122. Mobile nella Mostra della *Aemilia Ars*.

XVIII.

Una Scuoletta Siciliana

— Dell. 19-20 e 21-22, Fig. 123. —



AESTRO e direttore di questa Scuola d'arte applicata alle industrie nell'antica città di Siracusa è un giovane piemontese, il quale, aiutato da altri due insegnanti, cerca di volgere l'insegnamento agli intenti nuovi, facendo ciò che non vogliono o non sanno fare alcune fra le Scuole delle grandi città italiane, dove più fioriscono le industrie artistiche, e dove più si sente la necessità di procedere d'accordo con lo spirito odierno.

I saggi della Scuoletta di Siracusa furono ammirati a Roma nella

Mostra didattica, ordinata nell'ottobre dello scorso anno dal Ministero di agricoltura, industria e commercio, e nella quale più di centoventi Scuole d'arte d'ogni categoria sciorinarono le prove della propria attività, in cui troppo spesso predominavano la tradizione e la consuetudine.

L'Arte italiana crederebbe di mancare al proprio debito se non facesse conoscere qualche lavoro uscito dalla Scuoletta siracusana, dando al giovane artista che la dirige il modo di esporre i suoi intendimenti e i suoi metodi. La qual cosa il sig. Giovanni Fusero, richiesto da noi, ha fatto con molta chiarezza e con molto giudizio nello scritto seguente:

Io sono un ingenuo e modesto seguace della fede nuova, e m'ingegno di servirla il meglio che posso. Ho sempre nutrito il germe e accolto l'impulso di questa fede nel nuovo ideale, stimolato dal desiderio di emancipazione e d'indipendenza, nel campo dell'arte ornamentale. Fin da quando studiavo la pittura all'Accademia e gli stili al Museo industriale di Torino, nelle lunghe passeggiate all'aperto che, durante le vacanze, facevo con la sapiente guida del mio primo maestro, lo scultore Davide Calandra, osservavo ed analizzavo i fiori e le piante nella loro infinita varietà e bellezza di particolari; ed erano lunghe ed animate dispute quelle che si facevano sulla possibilità di un rinnovamento dell'arte decorativa, mercè un più costante ricorso alle pure fonti del vero, ed in odio ai più vietati pregiudizi accademici. Allora — cioè 14 o 15 anni or sono — per noi il movimento novatore era completamente ignorato; e nemmeno all'estero v'era la coscienza sicura del trionfo di siffatto ideale, di un'arte nuova; ma la tendenza poteva tanto sull'animo mio, che, appena conseguito il posto di insegnante, l'ho sempre secondata come meglio m'è stato possibile.

Del resto, l'idea del rinnovamento estetico, sognato per la decorazione, non era più il pensiero di pochi solitari, essendosi vantaggiata del grande lavoro ispirato al rinnovamento dell'arte in genere, per opera di non pochi eletti spiriti audacemente innovatori, i quali intravidero nuove, geniali formule da sostituire alle antiche. L'Ars nova aveva avuto neofiti animosi e seguaci di grande volontà ed ingegno, come poi ha avuto i suoi templi; ed insieme alla pittura ed alla scultura, e più tardi all'architettura, si è visto che una non piccola e non ignobile parte dei tentativi audaci e dei nuovi studi erasi rivolta alla creazione di uno stile d'ornamentazione plastica e pittorica totalmente nuovo, e nel nuovo campo si è procacciata una bella fama chi meglio vi ha saputo affermare la propria individualità.

Non occorre citare i loro nomi, che siamo abituati a leggere nelle riviste e nelle pubblicazioni italiane e straniere, tanto più che dell'opera loro, chi non fu all'Esposizione universale di Parigi, può giudicare in quella che ora è aperta a Torino, ove dall'Inghilterra, dalla Germania, dalla Francia, dall'Ungheria e fin dall'America, sono affluiti gli esemplari dell'arte internazionale.

Dicevo dunque che, stimolato dall'impulso naturale e poi dalla voce di guerra bandita alle tradizioni delle forme e dei colori, io rivolgevo l'osservazione alla natura, inesauribile fonte di forme e di colori, convinto che ogni progresso delle arti, come delle scienze, dev'essere secondato dalla cooperazione della scuola.

È quindi alla natura che indirizzo i miei alunni, sin dai primi passi, cioè da quando hanno acquistata una certa sicurezza nel tracciare a mano libera linee, figure geometriche ed applicazioni delle medesime. In principio sono foglie semplici di ogni specie, e poi fiori, fronde, erbe, ecc., che gli alunni portano freschi alla scuola e che faccio applicare sopra cartoncini bianchi, affinché se ne possa bene vedere e studiare il margine, mercè la differenza di tono tra fondo e oggetto. Ai meno svegli e pronti, i quali facilmente si perdono d'animo di fronte agli svariati dettagli,

ho trovato conveniente agevolare il compito, apprestando loro delle tavole elementari a stampa (come alcune del Corso del Pastoris), oppure motivi di foglie diligentemente delucidati, nei quali si sono eliminate le soverchie accidentalità del contorno.

Dopo gli esercizi sulle foglie e fronde più o meno appianate, l'alunno passa allo studio dal rilievo, copiando calchi di vegetali e di animali; così vien mantenuto costantemente a contatto colla natura, dalla quale dovrà poi trarre la ispirazione per le sue concezioni artistiche.

Ho sperimentato che il sistema piace immensamente ai giovani, i quali vedendo così lo scopo immediato del disegno vi prendono viva affezione, mentre per lo più rimangono freddi avanti ai modelli a stampa o in gesso dei soliti motivi classici.

Tuttavia non ho dato l'ostracismo ai modelli delle epoche passate. Si dice che in arte si diventa moderni a forza di studiare gli antichi, ed è certo che lo studio delle più belle produzioni dei secoli scorsi arricchisce la memoria e concorre a rendere pronta ed agile la fantasia. Se non che, questo studio io riservo per l'ultimo corso, nel quale impartisco pure alcune modeste lezioni sulla storia e sul carattere essenziale dei principali stili dell'ornamento; e metto a disposizione degli alunni le varie collezioni di fotografie e le annate dell'Arte Italiana, affinché osservino e, sopra tutto, schizzino quei motivi ai quali, secondo l'inclinazione e il temperamento individuale, si sentono maggiormente trasportati. (Questi esercizi sono efficacissimi per far acquistare all'alunno la speditezza di esecuzione



Fig. 123. Piedestallo.

Saggio di modellatura nella Scuola d'Arte applicata alle industrie in Siracusa.

che è indispensabile per addestrarsi alla composizione, ed inoltre per abituare l'occhio alla eleganza delle forme, alla armonia delle linee e delle masse nel chiaroscuro. — Non è a temere che questo immagazzinamento di forme artistiche del passato possa inceppare la fantasia di chi dovrà poi creare opere d'uso moderno, poichè è evidente che per evitare le forme usate è indispensabile conoscerle.

Per l'insegnamento della decorazione dipinta (che fu introdotto nella scuola per sopperire alla assoluta mancanza di decoratori in Siracusa), nulla di meglio che condurre gli allievi nell'aperta campagna, di buon mattino, con un quaderno di carta, un lapis e pochi colori, ad osservare e studiare con amore i fiori, le piante, le erbe che nascono e crescono nei campi, nei giardini, lungo i sentieri, sulle rocciose alture dell'antica Penta-



poli. Quanti tesori all'osservazione, quanta varietà e finezza di tinte! Direi che vi è più sorgente di elementi decorativi e più calore di fantasia moderna e nostrale nello spazio di prato che ci sta sotto gli occhi, anziché nel rimaneggiamento dei lavori conservati nei più ricchi musei e nei più sontuosi palazzi.

Scelte le piante più caratteristiche, le più adatte al lavoro cui dovranno gli alunni applicarsi, le faccio disegnare, non sommariamente, ma con un contorno fermo, deciso, esatto. Faccio studiare la pianta da prima nel suo aspetto generale e quindi, con maggior diligenza, nella struttura organica e nel movimento dei vari elementi di essa: foglie, steli, fiori, picciuoli, cassule, e magari le radici, poichè tutto può tornare adatto ed utile per la composizione ornamentale. Detti elementi non vengono disegnati in uno, ma nei diversi loro aspetti, vale a dire di fronte, di fianco, nella posizione diritta e rovesciata, e, quand'è possibile, anche nella loro sezione. Se l'alunno non ha ancora una certa pratica dell'acquerello e non sa riprodurre anche il colorito con tutte le sue finezze, si limita a riempire i contorni di una tinta locale, il più possibilmente esatta.

Quando l'alunno si è, per così dire, impadronito della forma della pianta studiata, cerco di eccitarne l'immaginazione, spianandogli la via alla composizione, mercè il giudizioso impiego degli elementi raccolti. — Dalla copia alla composizione libera il passo non è lieve, perchè il vero non può essere riprodotto tal quale: riuscirebbe freddo e inespressivo; la natura fornisce il tipo e l'ispirazione, non il modello da riprodursi materialmente; occorre piegare il vero alle esigenze del posto, dello spazio e degli oggetti; semplificarlo, stilizzarlo, renderlo insomma *decorativo*. In questo lavoro entra naturalmente il sentimento individuale dell'alunno, e a lui lascio ogni libertà sul modo d'interpretazione, esigendo solo che vengano conservati il carattere essenziale e la fisionomia propria della pianta. Lo sorreggo peraltro man mano di consiglio, anche sul modo di alternare i *vuoti* con i *pieni* e sull'accordo dei colori, mostrandomi in ciò alquanto esigente, convinto come sono che un motivo ben intonato può riuscire sempre di un certo effetto, anche quando sia mediocrementemente disegnato.

Il sistema mi ha dato risultati pronti e abbastanza soddisfacenti, specialmente se si considera che i giovanetti finora iscritti al laboratorio erano completamente digiuni delle pratiche e delle tecniche pittoriche; ma i risultati riuscirebbero certamente migliori se i giovani non abbandonassero troppo presto il laboratorio, per darsi ad un lavoro immediatamente remunerativo, e se la scuola, per mancanza di mezzi, non fosse obbligata a lesinare la carta e i colori agli scolari, ordinariamente poveri e bisognosi.

GIOVANNI FUSERO.

XIX.

NOTIZIE.

PER UN MUSEO CIRCOLANTE. — La Commissione centrale per l'insegnamento artistico-industriale ha proposto al Ministero la istituzione di un Museo circolante d'arte contemporanea italiana ed estera, traendo profitto dalla Esposizione d'Arte Decorativa apertasi a Torino.

PEI BENEMERITI DELL'INSEGNAMENTO. — Il Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio ha determinato di assegnare un certo numero di medaglie a quelli, tra gli insegnanti delle Scuole secondarie d'arte applicata, che se ne rendessero degni.

UN NUOVO MUSEO. — Alla Madonna del Monte sopra Varese sono state raccolte le opere artistiche del Santuario, e se ne è fatto un Museo. Vi emergono i due celebri palliotti d'altare sforzeschi, di uno dei quali fu fatta la riproduzione dall'*Arte*. Notevole altresì un messale miniato da Cristoforo Preda, e notevole l'abbondanza di paramenti barocchi.

MUSEO DELLA BASILICA MARCIANA. — È stata una buona idea quella di fondare un Museo Marciano a Venezia, il quale raccogliesse i materiali e i cimeli che prima o non erano curati o non facilmente visibili. Nel Museo si trovano esposti, fra altro, dei bellissimo merletti antichi, uno splendido tappeto persiano intessuto d'argento e oro, degli arazzi fiamminghi e delle pitture del Vivarini, dei Bellini, ecc.

IMMUNIZZAZIONE DEL LEGNO. — È utile mettere in evidenza il processo Issel per immunizzare dal fuoco il legno ed altre materie infiammabili. Il legno immunizzato può carbonizzare sotto l'azione violenta del fuoco, ma non fa fiamma, perciò non comunica il fuoco ad altro legno. Il Ministero, in una circolare, mette in vista il sistema a quanti sono preposti alla conservazione d'oggetti lignei importanti.

BIBLIOTECA, MUSEO E SALA PER CONFERENZE D'ARTE APPLICATA. — A Parigi dal Consiglio Comunale è stata accolta con simpatia la proposta di un nuovo Museo-Biblioteca d'Arte Industriale per uso degli artisti, ed è allo studio il modo di attuarla.

DECORAZIONE FLOREALE NELL'ARCHITETTURA. — A Parigi recentemente è stata scoperta, rue d'Abbeville, la facciata di una casa di affitto, opera dell'architetto M. Autant, la cui parte centrale è ornata, per l'altezza di quattro piani, con foglie e fiori in ceramica policroma. Tale decorazione spicca magnificamente sul resto della facciata a mattoni. M. Autant è stato festeggiato per la sua ardita innovazione. A Vienna era già stato fatto qualche cosa di simile.

LE INSEGNE DELLE BOTTEGHE. — Edoardo Dettrille, il famoso pittore, ebbe l'idea di organizzare a Parigi un concorso di insegne per bottega. L'idea è nuova e bella: speriamo che trovi degli imitatori da noi.

ESPOSIZIONI INTERNAZIONALI PRIVATE. — Lo *Studio*, lo splendido periodico di Londra, ha preso la iniziativa di una serie d'esposizioni internazionali soprattutto d'arte applicata. La prima apertasi a Londra nella Galleria olandese di Belle Arti (Grafton Street W.) è riuscita benissimo. Vi furono ammirati specialmente de' lavori in ferro, de' vetri dipinti e de' lavori ad ago.

ESPOSIZIONE FEMMINILE. — Fra giugno e settembre ha luogo a Parigi una esposizione d'arti e mestieri femminili, divisa in otto gruppi dedicati alla donna nella storia (etnografia, iconografia); alla donna di famiglia (giovinetta, sposa, madre, educatrice, massaia); alla donna operaia, sia nelle officine, sia in casa; alla donna artista, alla donna di teatro, alla donna nelle scienze, nelle lettere, nell'economia sociale.

MUSEO DEL LAVORO A MOSCA. — Grazie a un generoso donatore, M. Ledenzow, e a numerose sottoscrizioni e prestazioni gratuite, la Società imperiale dei tecnologi di Mosca ha fondato ivi un Museo del Lavoro il cui programma, un po' vasto, è il seguente: Offrire i propri uffici nelle controversie fra capitale e lavoro e trattare ogni questione intesa a migliorare le condizioni degli operai; Studiare qualsiasi problema riguardante il lavoro professionale; Introdurre ogni pratica per migliorare la tecnica professionale; Riunire qualsiasi fatto allo stesso fine; Dare consigli e indicazioni a chiunque intende adottare opere di carattere ospitaliero, scolastico, professionale e di cooperazione e mutualità; Offrire il proprio concorso all'organizzazione di esposizioni; Igiene professionale ed economia sociale; Pubblicazione di opere intese a vulgarizzare ogni parte del programma del Museo; Premiare ogni ricerca e scoperta volte a migliorare la classe operaia; Conferenze e corsi professionali.

Il Museo di Mosca non ha ancora messo in atto il suo interessante e vasto programma, ed ha organizzato solo i seguenti uffici: Ufficio di consultazione, Esposizione di Documenti grafici, Esposizione di modelli e apparecchi, Biblioteca e Sala di lettura, Laboratorio di ricerche ed esperienze, Studio del disegno e Studio per la costruzione di modelli, apparecchi, ecc.

Per quanto, da noi, la Camera del Lavoro, i Provirvi, le Università Popolari adempiano in parte ai fini della istituzione moscovita, pure v'è da augurarci che il Museo del Lavoro, fondatosi a Mosca, invogli a completare le nostre istituzioni esistenti o a fondare nelle maggiori nostre città qualcosa che assomigli in ogni parte al Museo predetto.

L'ARTE NELLA VIA. — Il Comitato per Bologna storico-artistica riuni i decoratori della città per discutere sul colore da conservare o dare alle facciate, colore corrispondente alle tracce esistenti per i vecchi edifici, e nelle fabbriche nuove più acceso e deciso di quello che non soglia usarsi.

DESIDERIO. — Abbiamo ricevuto vari Cataloghi di lavori in terracotta e in cemento. Questi Cataloghi illustrati, mentre dimostrano l'attività degli Stabilimenti industriali di varie regioni d'Italia — la qual cosa ci consola — non onorano l'estetica nazionale. I Cataloghi contengono modelli di vari gruppi per fontane, finali di pilastro o colonna, croci, pile da acquasanta, cornici, capitelli, fregi e simili, ma in generale i modelli pubblicati sono privi d'ogni merito d'arte. Noi desidereremmo dunque che i nostri fabbricanti si rivolgersero a persone di buon gusto, capaci di disegnare; così facendo, le opere destinate alla vendita non aumenterebbero di prezzo, ma riuscirebbero assai più allettive. Non facciamo nomi, preferiamo mantenerci sulle generali, perchè, pur troppo, il male ha colpito quasi tutti i fabbricanti di terrecotte, ai quali si possono aggiungere quelli che lavorano il cemento.

IL CLERO E L'ARTE. — Sovente avviene che i tesori delle chiese sono affidati a parroci che non ne sanno adeguatamente comprendere l'importanza. A tal deficienza della coltura ecclesiastica va pensando in Francia una Società per l'insegnamento dell'Arte sacra, il cui fine principale è quello di fondare una Scuola di storia artistica esclusivamente destinata al clero.

I MUSEI A PAGAMENTO. — In Francia i Musei sono gratuiti, ma dal 1895 si discute per togliere la gratuità, accordare il passo libero sempre agli studiosi, e concedere, come in Inghilterra, la esenzione della tassa d'ingresso in certi giorni della settimana. Presentemente la questione è nello stato acuto, i giornali d'arte la pigliano in esame e, da quanto sembra, anche la Francia ammetterà la legge che vige in Italia pei Musei a pagamento.

TERKO DAMASCATO. — Indichiamo o ricordiamo la fabbricazione del "Terko damascato", tappezzeria igienica destinata alla decorazione murale. È una decorazione su tela a fiorami, impermeabile, facile a lavarsi, con dei vantaggi indiscutibili sopra le tappezzerie di seta. Quanto ai disegni, digià esiste un ampio e, in parte, buon "campionario", il quale sarà aumentato una volta che il "Terko damascato", incontri fortuna.

SALONE PER LE INDUSTRIE MOBILIARI. — Parigi ha organizzato un Salone di Industrie mobiliari nel Gran Palazzo dei Campi Elisi. Vi si espongono, oltre ai prodotti fabbricati, gli arnesi per la fabbricazione e le materie prime. Una sezione è riservata all'insegnamento e alle arti grafiche professionali. La sezione dei prodotti fabbricati comprende la decorazione fissa e le industrie della costruzione, gli oggetti mobiliari nell'abitazione e le industrie accessorie dei mobili.

ARTE ITALIANA

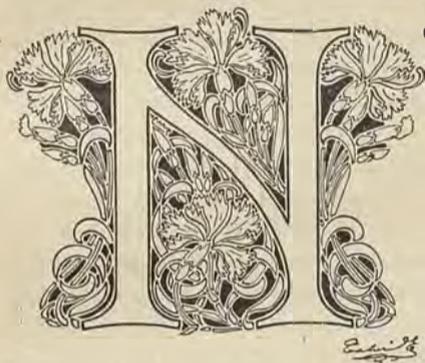
DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XX.

L'ODIERNO MOVIMENTO DELL'ARTE DECORATIVA IN NAPOLI

— Tav. 32, Dett. 23 e 24, Fig. da 124 a 131. —



NON ho ancora veduta la Mostra Internazionale d'Arte Decorativa testè inaugurata in Torino e non so con quale e quanto vigore abbia concorso l'Italia in questa nobile palestra dell'Arte recente. Nulladimeno, a giudicare da quanto ho scorto qua e là nello scorso inverno, peregrinando per la nostra penisola col vivo desiderio di scoprire in ogni sua regione vivissimi segni dell'operosità novella, poco a dir vero potrei promettermi di vedere e so-

prattutto di ammirare nei padiglioni del Valentino ora che mi accingo a visitarli. Per quanto i prodotti dell'arte forestiera sieno limitati di numero e d'importanza in confronto di quelli esposti

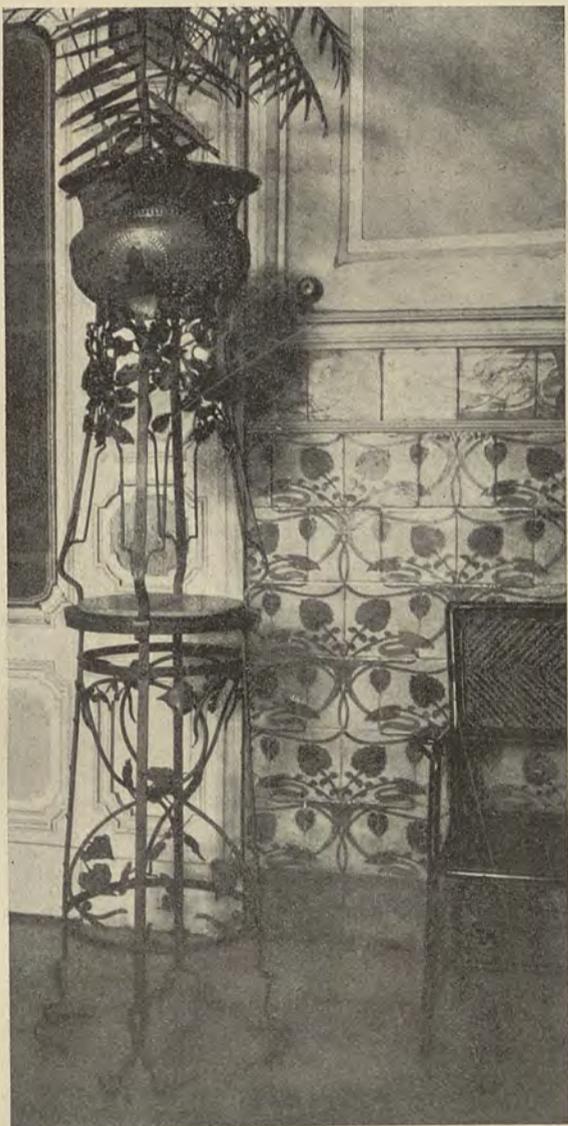


Fig. 124. Angolo di vestibolo nell'Hôtel de Londres a Napoli.
Architetto G. B. Comencini.



Fig. 125. Parte dei pilastri nel Salone da pranzo del predetto Albergo.

alla Mostra Mondiale di Parigi, pure la differenza fra le opere degli estranei e le nostrane deve essere sensibilissima. La qual cosa, lungi dallo scemare, accresce, per noi, la importanza e la utilità della Mostra, il cui fine precipuo — importa non dimenticarlo — è quello di mostrare all'Italia parte di ciò che il mondo ha prodotto a norma della nuova orientazione delle arti decora-



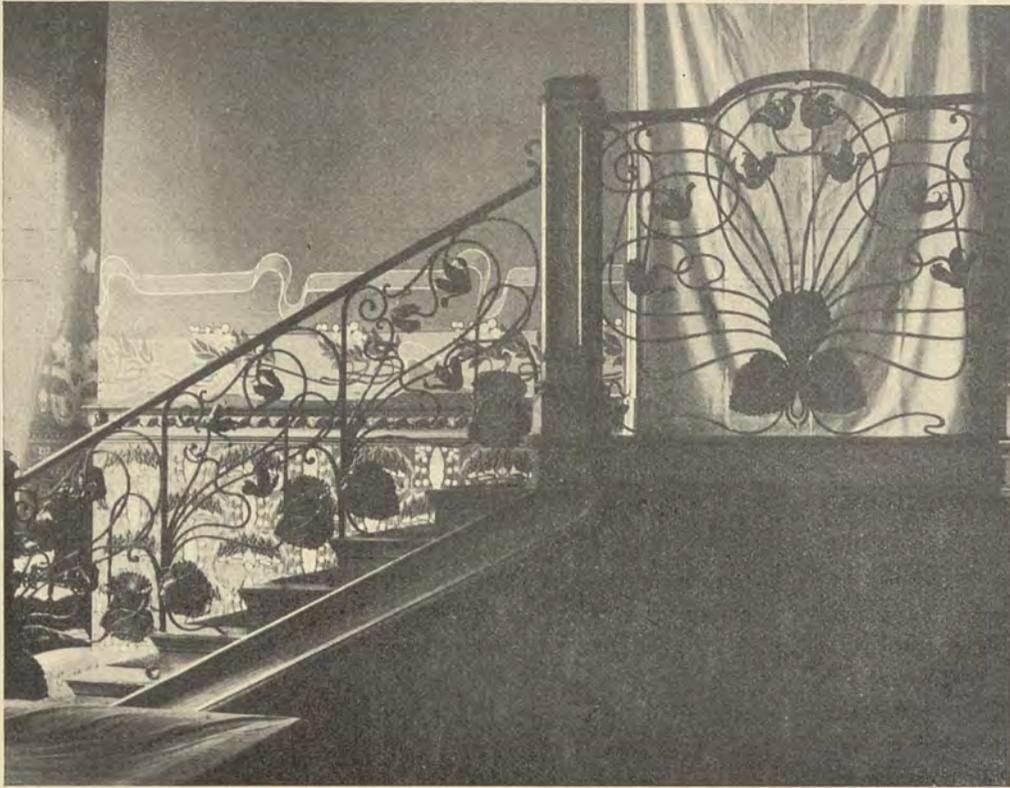


Fig. 126. Scaletta che scende alla Sala del biliardo nel predetto Albergo.

tive ed industriali, piuttosto che mostrare al mondo ciò che l'Italia è venuta producendo dal tempo della Mostra parigina al di d'oggi.

Come fosse rappresentata l'Italia a Parigi non è chi lo ignori. Poteva essa, in meno di un biennio, affermare solennemente i suoi nuovi ideali? Un'agitazione sussiste nel nostro paese, ma essa, salvo rare eccezioni, è appena nascente e manifestasi in modo tuttavia irresoluto. Dove non sono calpestate le ragioni della logica — base fondamentale di qualsivoglia sana decorazione — dove non sono manomesse le leggi dell'armonia — essenza prima del buon gusto — dove non prospera una originalità menzognera, dove i dritti della Bellezza non soggiacciono agli avidi istinti del commercio plebeo, noi scorgiamo il pensiero e la mano dell'artefice muoversi ancor timidamente fra gl'impulsi delle innovazioni repentine e i lenti moti progressivi dal vecchio al nuovo. Tutto ciò implica intanto un senso di vitalità educativa di cui nessuno può ormai più dubitare.

Quello di cui dubito alquanto si è che la Mostra Torinese possa o no rispecchiare in modo compiuto tutto il movimento odierno dell'Arte italiana nei suoi rapporti con la industria d'ogni regione. Moltissimo essa manifesterà, ma proprio tutto tutto non credo; il che non è da attribuire agli organizzatori della Mostra, dei quali la solerzia non ha avuto confini, come non dovrebbe avere limitazione la lode da tributare ad essi. Circostanze fatali, cui non sono estranee le condizioni della pubblica ricchezza industriale e le dure necessità del commercio nutritivo dell'opera giornaliera del produttore, specie nelle nostre regioni del Mezzogiorno, resero assai meno ampio il concorso alla Mostra piemontese di quanto avrebbe pur meritato di essere. Di ventidue

espositori che Napoli prometteva — numero già esiguo per una città così vasta — solo cinque sonosi presentati alla gara, e due di essi non sono nemmeno industriali, ma ingegneri architetti. Nè fra costoro è il Comencini, intorno alle recenti opere del quale io intendo intrattenere i lettori dell'*Arte Italiana*, come non sono — salvo uno solo — fra gli espositori quegli industriali nelle cui officine furono eseguite le opere stesse.

Ciò sia detto a conferma di quanto ho dianzi asserito.

Il Comencini faceva parte, a dir vero, del Sotto Comitato di Napoli per la Mostra Torinese, e ne avea ben diritto, essendo egli stato fra i primi architetti del paese, per non dire il primo addirittura, a muovere i propri passi verso i nuovi orizzonti dell'arte decorativa. Ciò che accresce merito al bisogno di rinnovamento da lui sentito si è appunto il non essere egli un giovane di fresco iniziato all'arte, ma un artista maturo, la cui copiosa e decorosa opera passata potea bensì far pago il suo spirito. Fornito di buona cultura, studioso degli antichi monumenti e della storia dell'arte patria, possessore della scienza dell'edificare si da risolvere prontamente qualsivoglia problema di statica costruttiva, egli porta nel nuovo movimento quella sana nutrizione intellettuale e quelle salde virtù tecniche, senza le quali non riesce agevole, segnatamente per un architetto, l'ottenere un qualche lodevole successo nell'ardua conquista delle nuove forme dell'Arte.

Gian Battista Comencini, che ha di poco varcato il cinquantesimo anno, non è meridionale di nascita, ma è divenuto tale per lunga consuetudine di vita. Nato a Udine, fece i suoi primi studi a Padova, indi passò a Roma per compiere la propria cultura scientifica ed artistica. E a Roma, ancor giovanissimo, im-

prese una ragguardevole opera costruttiva, voglio dire l'antico anfiteatro Umberto I, la cui cupola misura 45 metri di diametro. Passò a Napoli con gl'ingegneri della Società Veneta nel 1884 e, per conto di questa Società, attese alla costruzione dei quattro grandi edifizii che trasformarono l'antica piazza Castello nella recente Piazza del Municipio. Tali costruzioni, surte sul tema



Fig. 127. Parte inferiore della vetrata nella predetta Sala da biliardo.

prese una ragguardevole opera costruttiva, voglio dire l'antico anfiteatro Umberto I, la cui cupola misura 45 metri di diametro.

Passò a Napoli con gl'ingegneri della Società Veneta nel 1884 e, per conto di questa Società, attese alla costruzione dei quattro grandi edifizii che trasformarono l'antica piazza Castello nella recente Piazza del Municipio. Tali costruzioni, surte sul tema

di un piano regolatore, non rivelano, a dir vero, qualità artistiche singolarissime; ciò nondimeno sono tra i più decorosi documenti di quella architettura industriale, la quale dotò Napoli, come tante altre città nostre, degli immani parallelepipedi dalle cento bocche, che quasi simboleggiano la precipua ragione edilizia di questa or declinata fine di secolo. Lo stesso Enrico Alvino — una delle maggiori glorie dell'Arte italiana del proprio tempo — non potè sottrarsi alla necessità di costruire un simigliante arduo palazzo — quello detto della Borghesia — i cui particolari soltanto lasciano intravedere l'occhio e la mano del poderoso Maestro. Tale palazzo, compiuto solo a metà dall'Alvino, fu menato a termine dal Comencini nell'atto stesso in cui egli sistemava, lì di faccia, i Giardini della Reggia e spostava dalla loro antica giacitura i noti *Cavalli di bronzo*.

Io conobbi il Comencini ora è quasi un decennio, allorchando egli, inteso al lavoro di una grande Cappella funeraria pel camposanto di Sorrento, pensò di congiungere la maiolica alla pietra di travertino in quella complessa e capace costruzione. La ridente pendice del golfo napoletano, sacro alle reminiscenze del mondo classico, gli consigliò un'opera di stile greco, i cui capitelli, le cui palmette, le cui antefisse, le cui cornici ricorrenti, invece che di terra cotta policromata a freddo, come usava in antico, fossero di argilla invetrinata e dipinta a gran fuoco di fornace, con franche tinte azzurre e gialle, qua e là temperate di rosso cupo. Era questo già un passo audacissimo verso un bisogno, ora universalmente sentito, di aggregare cioè la maiolica alla pietra, non come una sovrapposizione ornamentale, ma come una commistione organica costruttiva. Ho detto che fu questo un passo audacissimo per un edificio funerario di ordine antico, ma il cielo azzurro di Sorrento, la luce viva del sole, i circostanti e verdeggianti aranceti benedirono all'arrischiato tentativo, e l'opera meritò un largo consenso di plauso.

La maiolica venne eseguita nell'officina ceramica del nostro Museo Artistico Industriale, ove già da un pezzo erasi iniziato il rivestimento dell'attuale prospetto, tutto in argilla invetrinata e dipinta.

In seguito ebbi opportunità di essere in frequenti relazioni col Comencini per un'altra opera in cui la maiolica modellata e policromata associavasi bensì al travertino, ma con vincoli quattrocenteschi, quindi assai più prossimi al sentimento dell'arte mo-

derna che non fossero quelli istituiti nella cappella di Sorrento. Trattavasi di un monumento sepolcrale, del quale farò menzione

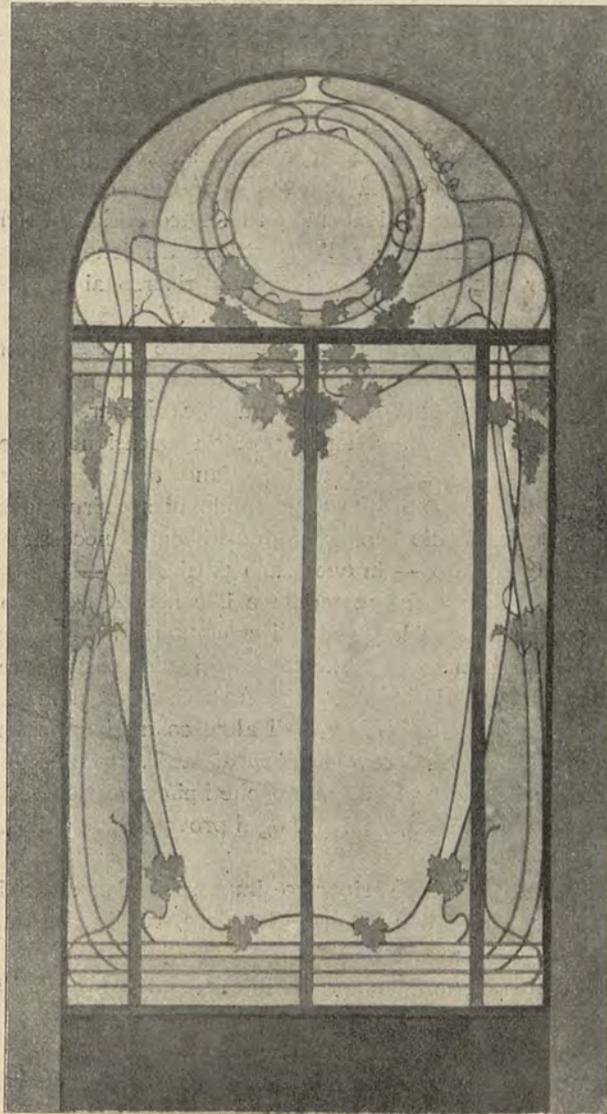


Fig. 129. Vetrata nel predetto quartiere.



Fig. 128. Salotto nel quartiere del conte Piscicelli a Napoli.

ai lettori dell'*Arte Italiana* a onore di due bravi giovani, stati già alunni del Museo Industriale, i quali ora lavorano di proprio ed eseguirono appunto le maioliche dianzi menzionate. Siffatte maioliche, pur secondando in certa guisa le orme del primo Rinascimento, se ne discostano per lo spirito della esecuzione e più di tutto pel loro essenziale concetto decorativo. Le frutta e i fiori delle ghirlande e dei festoni robbiani proliferano sui capitelli, sulle mensole, sui modiglioni, su le cornici, sui fregi e le candelabre, alle cui movenze plastiche dan forma girasoli, tralci di olivo e steli fioriti di garofano, foglie e fiori di convolvolo, bacche di papaveri, bocci di crisantemo, e via di seguito.

Poco dopo, Alfredo Campione, l'intelligente e intraprendente proprietario dell'Hotel de Londres di Piazza Municipio (già sistemato con molto decoro dal Comencini), gli dette incarico di ricostruire e di ornare il gran salone da pranzo del prosperoso albergo. Qui il Comencini bipartì, anzi tripartì le sue tendenze stilistiche. Nelle massime disposizioni delle linee decorative ispiròssi a un gusto alquanto francese — intendo un gusto francese alla Garnier —, evocò qua e



là nelle ghirlande, nei piccoli timpani che le sovrastano e in alcuni movimenti di nastri un cotal senso di giovane Rinascimento italiano, e, infine, introdusse nelle candelabre dei pilastri, nei galbi dei capitelli, nell'ornamento delle cornici, dei fregi e sino dell'imbasamento di piastrelle maiolicate uno spirito floreale, se non dappertutto ugualmente riuscito per virtù di modellazione, dappertutto essenzialmente moderno. Assai meglio però che dalla plastica traspare il senso della modernità dalla colorazione, dolce, soffusa, attenuata come fosse veduta attraverso un velo discreto. Questa è l'opera che segna il più notevole momento evolutivo del Comencini verso la decorazione moderna. Dico così dappoichè nelle costruzioni degli edifizii per l'Esposizione d'Igiene, a lui affidati, egli, che pur non poté esimersi dal far ricorso ai vestiboli, agli intercolumni, ai plinti consuetudinarii, vivificò tutto di elementi floreali, e lo fece assai più organicamente che non avesse già fatto nel grandioso salone dell'Hôtel de Londres.

Per quanto gli edifizii di una pubblica Mostra non offrano quasi mai a un architetto la più propizia occasione di segnalare il proprio valore, poichè essi non lasciano tempo bastevole alla meditazione del disegno, nè danno modo di seguirne lo sviluppo reale se non fra mille ripieghi imposti dalla necessità dell'ora fuggente, per quanto — in quel caso particolare — la limitazione dei mezzi, la povertà del materiale e il concorso di cento avversità, passate come una leggenda di stregoneria nella cronaca popolare, poco disponessero bene le energie del costruttore e l'animo del pubblico giudicante, pure fra il bene e il male che fu detto del grande *auditorium* e di altre costruzioni minori restò al Comencini un considerevole *attivo* di laudi. Il che è tutto dire se si consideri il naturale disdegno che i più sentivano e sentono tuttavia per ogni prova, anzi per ogni provocazione dello stile rinascendente.

Con animo ben più riposato imprese il Comencini i nuovi particolari decorativi dell'Hôtel de Londres, voglio dire quelli del vestibolo e della nuova sala pel bigliardo. Qui egli si è lasciato andare più liberamente a un pretto stile recente. Osservi il lettore, fra le illustrazioni inserite in quest'articolo, la ringhiera (fig. 126) in ferro battuto del breve rampante di scala che mena a questo ultimo ambiente, e giudichi se si poteva trarre dal ciclame un motivo più fresco di naturalezza e al tempo stesso meglio dotato di disciplina decorativa. Tanto questa ringhiera quanto il sostegno di vaso (fig. 124) furono eseguiti, con sicuro magistero di tecnica, da Zenò Bertoli, un abilissimo artefice che ha bottega qui in Napoli.

Anche il mobile che regge le stecche del bigliardo (tav. 32) benchè assai semplice, merita considerazione sia pel suo originale aspetto sia pel buon partito ornamentale spontaneamente derivato dall'impiego stesso del mobile — intendo la raggiera composta da quella serie di mazze rastremate —, il che convalida uno dei maggiori principii della decorazione moderna: dovere cioè lo scopo dell'opera essere la cagion prima della sua struttura e del suo aspetto.

Anche le vetrate a colori (fig. 127) eseguite nella officina di Carlo Azzi, sono assai felici nella modestia del loro motivo floreale, e altrettanto ammirabili sarebbero i due lambris nella stessa sala del bigliardo (dett. 23) e nel vestibolo (dett. 24) qualora la esecuzione tecnica — onestata a dir vero dal grande buon mercato — avesse meglio corrisposto alla gentilezza del disegno e all'armonia della colorazione originale.

Recentissime opere del Comencini sono le decorazioni del quartiere del Conte Piscicelli Taeggi. È una casa di antica costruzione, i cui vani e le cui luci rispondono alle disposizioni della vecchia edilizia. Nulla eravi che, non dirò richiamasse, ma che solo si prestasse ai movimenti della decorazione moderna. Pure il Co-

mencini ha saputo trarre così buon partito dalle tende e dalla pittura murale da dare agli ambienti un'aria di modernità bastevole per collocarvi dentro, senza disarmonia, e mobili, e lumiere, e caminetti di mero stile recente. Valga di esempio la veranda (tav. 32) la cui nota decorativa è tratta dall'oleandro in fiore, disposto giro giro alle porte e disseminato come motivo campeggiante sul bell'impiantito di piastrelle maiolicate a fondo crema, inquadrato da una zona di nastri, dove volubili, dove intrecciati ai rami della medesima pianta fiorita. Tale pavimento venne assai bene eseguito dalla Figulina Artistica Napoletana, la nascente officina donde venne fuori la maiolica del monumento cui ho poco avanti accennato.

Nella sala da pranzo (fig. 130) il motivo tematico è tratto dalla vite, che spande qua e là, con misurata volubilità ornamentale, i suoi tralci, vestiti di foglie e di grappoli. Il motivo è accennato appena nel breve intaglio dei mobili di legno chiaro dato di cera, simpatici anzi che no nel loro aspetto massiccio. Anche appena appena esso è accennato sulle pareti dipinte; meglio sviluppati nella lumiera di ferro battuto e nelle maioliche del caminetto e più nelle vetrate a colori (fig. 129) e nelle ringhiere dei terrazzini (fig. 131). Queste come la lumiera furono leggiadramente eseguite dallo stesso Bertoli, che ho già men-tovato.

La mobilia di tutto il quartiere è venuta fuori dallo stabilimento Franceschi, di ormai nota fama. Sono considerevoli i mobili della camera da letto in mogano pulimentato, con pannelli a intarsio floreale — tipo Majorelle di Nancy — e i mobili del salotto (fig. 128) di legno tinto di bruno violaceo a riflessi quasi metallici. E, per dire il vero, questi mobili riescono più originali pel colore che per la forma.

Ma a imprendere una critica minuta di ciascuna parte decorativa di tutto il quartiere, facendovi sopra opportuni ragionamenti, sceverando il più dal meno riuscito, il più dal meno originale, troppo ahimè ci vorrebbe e troppo sconfinerei dai limiti di un articolo. Il mobile in ispecie è un elemento della decorazione così importante e così ancora indefinito nel concetto dei moderni costruttori da prestarsi a tutte le forme come a tutte le critiche. Piacemi tuttavia di far notare al lettore che gli elementi ornamentali onde vede abbellite le camere qui riprodotte, non certo plebee, ma nemmeno fastose e costose oltre misura, se non lanciano lampi di novità inattese non lascian nemmeno deplorare niuna di quelle stranezze di aspetti e di quelle esagerazioni, che



Fig. 130. Sala da pranzo nel quartiere del conte Piscicelli a Napoli.

contraddicono al buon senso pratico dell'uso, come contraddicono al buon gusto. La qual cosa vuol essere riferita alle altre avvertenze fatte in principio sulle qualità proprie dell'artista del quale ho discorso, e sul modo onde è venuto svolgendosi in lui il sentimento della decorazione moderna. Tutti i moti innovatori, in arte come in qualsivoglia ramo del progresso umano, meritano ossequio e lode, ma più promettono fortuna di sè quelli che na-

scono dall'accumulazione di virtù ben salde e ben composte, più procedono sicuramente verso la mèta cui tendono quelle energie consapevoli, che svolgonsi a grado a grado con costante misura e con lena crescente. Di un cotal metodo di progredire, il più logico e il più razionale di tutti, Gian Battista Comencini offre un esempio assai felice.

GIOVANNI TESORONE.

Napoli, giugno.

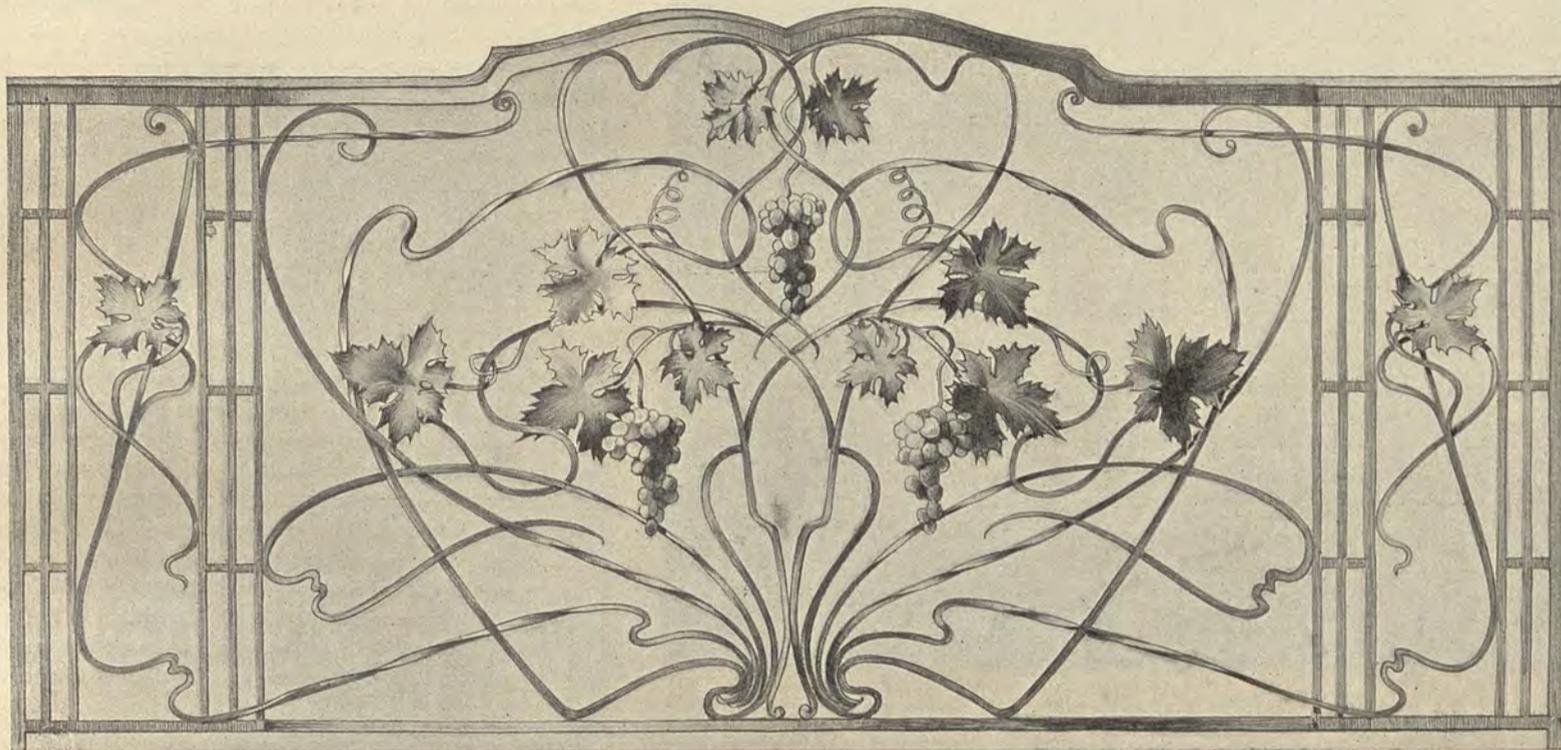


Fig. 131. Ringhiera dei terrazzini nel palazzo del conte Piscicelli a Napoli.

XXI.

L'ESPOSIZIONE D'ARTE DECORATIVA ODIERNA IN TORINO

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— Tav. 34, 35 e 36. Fig. da 132 a 137. —



L'ARTISTA che ha saputo dare un'impronta veracemente individuale ai suoi mobili è C. Bugatti (1). Non tutto quello che sboccia dalla fantasia di questo artista milanese è bello, e l'opera sua, complessivamente, sembra il riflesso di visioni orientali, ma chi conosce il Bugatti può affermare che fra le tante cose che egli ignora v'ha l'Oriente; e come costui non visitò mai Roma, Firenze, Venezia, così non isfogliò libri e fotografie per dare al suo spirito un nutrimento orientale; ciò che non pare verosimile se si pone mente al primo genere bugattiano,

ma può parer vero volgendo la mente al secondo che il Bugatti ora predilige. Sta tuttavia che egli è un lavoratore attivissimo, e sino da giovane, lavoratore del legno, non ricevette nessuna educazione nè letteraria nè artistica, nè l'ha fatta dare al suo giovane figliuolo Rembrandt, il quale alla Quadriennale espose delle Mucche vivissime. Nè questa mancanza d'istruzione sta in contrasto con quanto io predico da molto tempo, chè il nutrimento mentale è utile sempre; pure vi hanno degli spiriti che riflettono e ragionano senza bisogno dell'altrui eccitamento. È così che il Bugatti, vivendo fuori di ogni movimento e tutto dovendo a sè, tutto domandando a sè, è forse l'espositore che resta stampato di più nella memoria.

(1) Le illustrazioni delle opere del sig. Bugatti, come di quelle di alcuni altri artefici, nominati con lode nel presente articolo, verranno date nei fascicoli prossimi.

L'esposizione bugattiana è costituita da una sala di conversazione, da una camera da letto, nonchè da un'infinità di piccoli e grandi mo-



Fig. 132. Sofà di E. Quarti di Milano.

bili, tavole, tavolini da gioco, poltrone, sgabelli, canapè, cornici, intorno a cui lo sguardo si aggira curioso e stupito come entro a un mondo



nuovo; e se la linea di questi mobili non è sempre contegnosa ed ha talora dei movimenti esagerati, essa è pur dovunque bugattiana; perciò esiste, fra i mobili del Bugatti, una correlazione intima. Da tale esposizione emergono i due tipi che accennai, uno un po' sovraccarico con riporti metallici, passamanerie ecc., l'altro, più recente, in cui emerge una decorazione policroma a fiori convenzionali e geo-

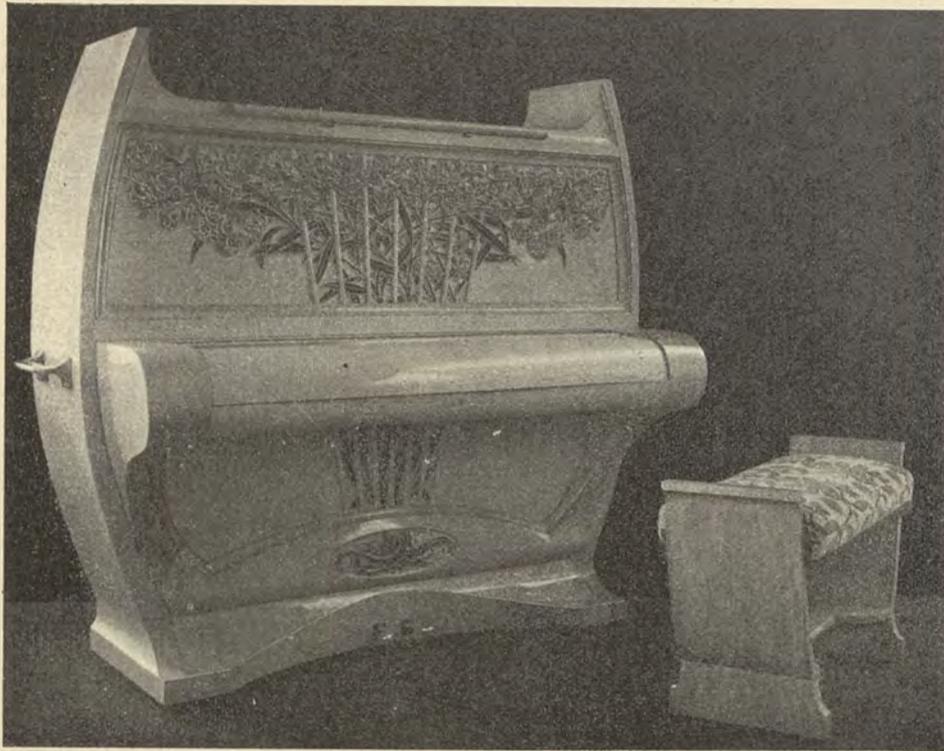


Fig. 133. Pianoforte e sgabello di A. Issel di Genova.

metrici dipinti su pergamena. La pergamena copre intieramente il mobile di legno.

La sala di conversazione è l'ambiente più bizzarro della mostra bugattiana; le linee hanno qui un moto roteante, e poichè questa sala vivacemente contrasta colle consuetudini dominanti, essa può essere fatta oggetto ai dileggi; ma chi ha l'animo aperto ad ogni tendenza prova un senso di piacere, ammira l'audacia dell'artista e lo ricorda. La qual cosa dimostra che l'arte bugattiana, lungi da rinverdire vecchie e logore immagini, è un'arte nuova, perocchè solo il nuovo apre il cuore ai sognatori di bellezze.

Deriva dal Bugatti il Quarti altro milanese, il quale in una galleria estrema della Esposizione, arredò signorilmente tre ambienti; e il Quarti stesso, esecutore inappuntabile, è un maestro dell'arte sua. Anche costui ebbe due maniere, una riflesso vivo della prima maniera bugattiana, l'altra quella attuale in cui il Quarti si è impersonato; maniera ricca più di quanto non sia la seconda del Bugatti, colla quale non ha nessuna affinità.

Il Quarti costruisce solidamente i suoi mobili, dà loro la leggiadria di sottili intarsiature (il Quarti le chiama incastonature) e li raffina e carezza in siffatta guisa da sembrare che il pensiero ivi sia vinto dal lavoro. Ed il pensiero del Quarti si muove sempre in una sfera aristocratica, sicchè i mobili che ne derivano, ricchi spesso piucchè immaginosi, non potranno mai diventare d'uso comune. Pieni di fili e di fiori, eseguiti in noce d'India o in mogano o in palissandro, talora in acero tinto, hanno delle lucentezze meravigliose ed una distinzione infinita; ha fatto bene il Quarti ad esporre allato dei tre « ambienti », arredati con tali mobili, una sala da pranzo relativamente modesta, la quale, se può ricordare le cose francesi (il tavolino non è esso un po' Gaillard?), si allontana dalla mobilia che ha impersonato il nostro artista, degno di vivere all'epoca dei Boulle e dei Riesener.

In breve, tutto quello che esce dall'officina del Quarti riflette una grande onestà professionale (virtù meno diffusa di quello che si creda); ed egli è uno dei pochissimi in Italia, nel campo della ebanisteria, che operi artisticamente non per voltarsi domani, sospinto dalle raffiche del tornaconto.

Vorrei pertanto invitare il Quarti (l'invito si estende anche al Bugatti) ad occuparsi più che non facciano, per solito, gli ebanisti italiani, del mobile corrente, semplice, di buon gusto e poca spesa. L'Arte Nova è tale perchè deve corrispondere a

sentimenti economici e sociali nuovi, perchè deve giungere sino al popolo, ora indifferente al godimento della bellezza, domani no, perchè educato e in condizioni economiche meglio in armonia coi diritti dell'esistenza.

La casa del popolo è ancor misera, triste, oscura; l'educazione, l'igiene, l'arte, deve recarvi il sole, la bellezza, la salute; affinché ciò avvenga, per la parte che ci riguarda, dobbiamo trovare una forma di bellezza nova, come contenuto ideale, e senza pompa. Tuttociò deve scaturire dalle cause che daranno una consistenza democratica alla società moderna, la quale, come ha incalcolabilmente diminuito le distanze che separano gli uomini, così intende a sopprimere o per lo meno diminuire le distanze che separano le classi.

Il lettore non si meravigli se si tocca il problema sociale dovendo parlare di mobili e d'Arte Nova; esso problema è il tutto, di cui una parte è l'avvento della bellezza moderna, destinata a un fine diverso da quello che segnò i trionfi artistici di Atene, Roma, Firenze e Venezia.

* * *

Non lungi dal Quarti ha una ricca esposizione il Martinotti di Torino, e l'Arte, riproducendone il Salotto, mostra che le tendenze di quest'artista stanno un po' fuori dall'ambito nazionale; il movimento curvilineo ne conquide la immaginazione, e il Martinotti dovrà semplicizzarsi per essere meglio entro all'arte del nostro paese. Chè la materia non va violentata; e se al nostro spirito latino la semplicità dei mobili inglesi e la rigidità geometrica di quelli olbrichiani o koffmanniani non sorride, la ragione del nuovo stile consiglia a non appoggiarsi a forme troppo involute e contorte; e il settecentismo semplificato dai francesi, meno originale dell'ondeggiò vandeveldiano, è bene lasciarlo ai paesi in cui ha una giustificazione nazionale o personale.

Comunque, il Martinotti è una bella speranza.

La Famiglia Artistica di Milano comprese tutto ciò, ed avendo esposto alcuni « ambienti » economici, indicò il punto più notevole di questa nostra arte. Poco importa, sotto il rispetto generale e teorico, se qui il risultato pratico sia grandemente inferiore all'altezza del proposito: ciò che interessa ora è l'idea; e quando si pensi che

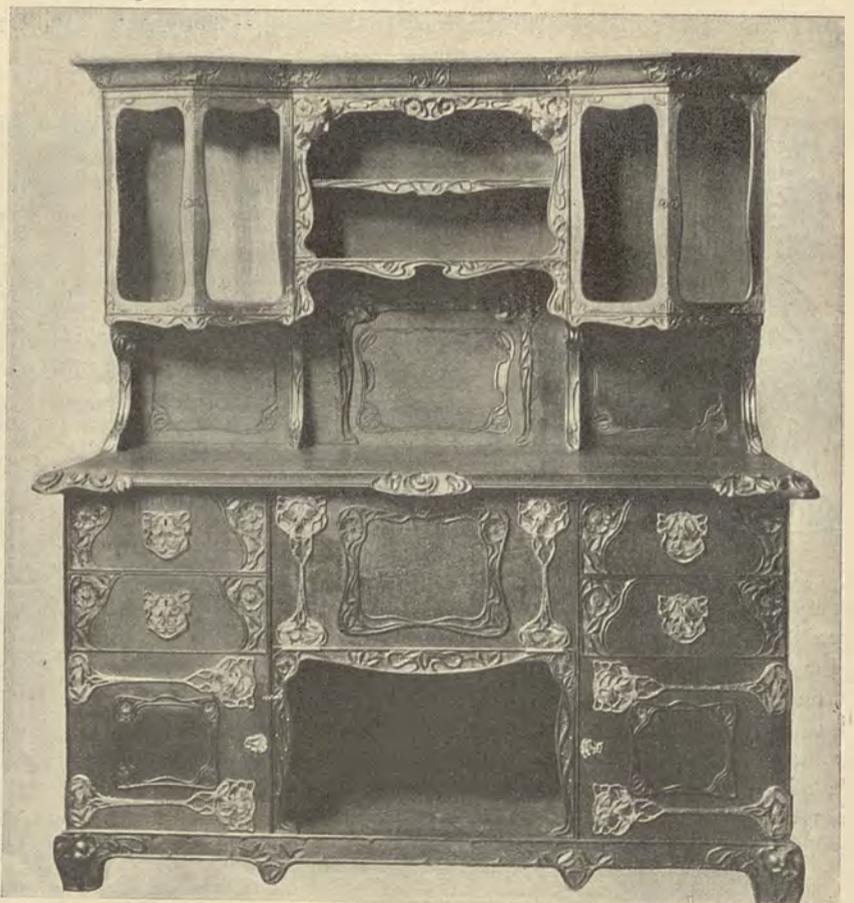


Fig. 134. Credenza con riporti in metallo disegnata da C. Girard ed eseguita dalla ditta Marshall Cutler di Firenze.

si sono sempre fabbricati dei mobili signorili, quando si riflette che gli artisti nelle scuole e nelle officine si sono quasi sempre interessati ai ricchi, misureremo l'enorme difficoltà che v'è oggi a riunire il bello col semplice in un ordine d'armonie piacevoli.

Esposo, dunque, la Famiglia Artistica una Saletta da pranzo di ciliegio (L. 600), uno Studio di castagno colorato in verde (L. 650) e una Camera di castagno puro (L. 900), i cui disegnatori sono rispettivamente il Buffa, il Monti, il Gatermayer, e l'esecutore ne fu il Monti, il quale riesci più interessante del Buffa e del Gatermayer.



Fig. 135. Armadietto di C. Girard e della ditta Marshall Cutler.

Il Monti stesso, espositore milanese di uno Studio in rovere assai più pregevole, pure essendo relativamente economico, intese al medesimo proposito di rendere l'arte accessibile alle persone modeste; e cercò di essere organico, traendo dalla struttura del legno la sua capacità costruttiva e decorativa; perciò si mise sulla via buona, che, battuta con fede, potrà addurre lui e altri a risultati ancora più interessanti.

L'Issel di Genova non è alle prime armi come il Monti, e lo potrebbe dimostrare la sua solenne esposizione di un quartiere completo, antisala, sala da pranzo, tinello annesso alla detta sala, camera della signorina, salotto e altre stanze. L'Issel fabbrica dei mobili signorili; e gli arredi, corrispondenti ai mobili, tappeti, coperte, bronzi, non sono neppure essi accessibili alle borse modeste. Egli è un forte e intraprendente industriale, che per nulla abbandonerebbe il retto cammino dell'arte; fu pittore ed ora occupa dai 60 ai 70 lavoranti ed è coadiuvato dal figlio, il quale sente l'arte all'istesso modo del padre — l'arte che non è un indigesto raffazzonamento di cose antiche.

La sua esposizione di Torino non pare molto originale, ma un suo pianoforte è un gioiello. La linea generale, espressiva, sembra quella di una lira, le cui corde metalliche sieno gli steli di una massa di fiori dischiusi ad un profumo ideale; e i fiori rosseggiano coloriti a smalto, in una tinta pallida, verginale.

Nella sala del pianoforte vedesi una ricchissima tavola verde, con decorazioni di chioccioline sopra un fondo di piante e frutti di corallo, ma la linea non sta in relazione con la

ricchezza del mobile, la quale si contrappone ai mobili di una camera attigua, semplici, con decorazione di crisantemi bianchi, dipinti con ingenuità suggestiva.

Fra le buone cose dell'Issel metto una piccola scrivania d'acero come il pianoforte, la quale è ornata di fuori con tre placche ornamentali e con maniglie metalliche, ed aperta mostra un motivo di cammelie bellamente scolpite e dipinte.

L'Issel, che, oltre a questa degli « ambienti », ha un'esposizione di mobili staccati nella Galleria centrale, usa abbellire i suoi lavori



Fig. 136. Parte superiore di scrivania con riporti in metallo, dei predetti.

colle delizie del colore. Il colore va riacquistando il posto che gli compete, e la pittura, le placche metalliche, i cristalli arrotati, gli smalti, sono adottati largamente nel mobiliare moderno, anche da maestri come i Macdonald nella Scozia e l'Olbrich nella Germania.

Un altro forte e intraprendente industriale è il veronese C. Zen, che ha fatto una copiosissima esposizione; senonchè i mobili dello Zen lasciano intravedere l'opera dell'industriale peritoso e incerto davanti alla nuova estetica; così niuno vi trova il filo ideale che riunisce tutto in una armonia di intenti e di pensiero; e dai mobili panciuti e aurati che ricordano fin troppo l'epoca di Luigi XV, per la via di qualche *coup de fouet* alla Van de Velde, si giunge a una serie di mobili intarsiati ricordanti il Quarti e a una elegante saletta in rovere la quale, a parte qualche dettaglio, è considerevole dal lato dell'arte e da quello del prezzo. Nè accenno le cose insignificanti, le quali non possono essere mai poche in un grande stabilimento, che impiega dai 150 ai 200 lavoranti.

E pur pregiando la iniziativa ed il coraggio di questo come di altri grossi stabilimenti artistico-industriali, dico che non può aversi in cotali luoghi una fonte viva di attività estetica; la corrente commerciale li invade da un capo all'altro, e gli azionisti, colle loro esigenze, stanno con chi compra, cioè col grosso pubblico, non con chi sente, cioè cogli artisti. Perciò in un momento come l'attuale in cui la lotta del vecchio col novo è continua, tenace, incalzante, uno stabilimento necessariamente non può star cogli innovatori, i quali rappresentano la minoranza. Esso si risveglierà quando tutti saranno desti.



Fig. 137. Cassapanca dei predetti.



A Torino certi ebanisti hanno dei mobili, i quali non interessano, perchè chi li disegnò manca di fede. Or chi non sente il fascino dell'Arte Nova, continui a fabbricar dei mobili nei vecchi stili; c'è posto per tutti nel mondo, diceva il filosofo tormentato da una mosca, e aprendo le finestre, la mise fuori.

Gli ebanisti, cui ho testè alluso, sono piemontesi e toscani e, forse tutti senza eccezione, lavorano bene la materia; ma sembrano naufraghi nel mare agitato dell'arte moderna, e se per istudi ed inclinazioni essi non sanno rinnovarsi, non si cimentino ancora; l'Arte Nova simpatizza coi giovani e coi poeti, ama le gemme appena dischiuse al sole di primavera, e predilige i sognatori, non perchè essa sia chimera, ma perchè essa è creazione.

Dal naufragio si sono salvati Carlo Girard, della ditta Marshall Cutler di Firenze, il quale ha raggiunto la riva con un po' di fatica, e G. Cometti di Torino, il quale, giovane, agilmente ha toccato terra.

Giacomo Cometti studiò scultura per far delle statue e poi, sull'esempio di tanti artisti forestieri, dall'arte cosiddetta pura passò all'arte decorativa. Fu discepolo ed è amico di L. Bistolfi, e l'esempio del maestro giovò al Cometti, il quale non è un empirico. Ed è bello sentire come si rende ragione di tutto e come studia le cose che crea. L'arte è ispirazione, sta bene, ma il ragionamento, quando sia mosso dall'ingegno e non voli al di là del luogo ove predomina la fantasia, non deprime la immaginazione, di cui anzi è ausilio potente.

Avevo veduto molti mobili del Cometti prima di osservare quelli di cui il giovane artista ha arredato i suoi « ambienti » di Torino, e la superiorità di questi su quelli è incontestabile. Forse l'arte dell'Holbrich rattiene ora un po' il volo del Cometti; il quale, razionalista, non può non essere attratto dal razionalismo holbrichiano, che, a noi italiani, appare troppo geometricamente semplicista.

A parte ciò, i mobili che egli ha disegnato, per chiarezza di motivi e giusto impiego di materiali, sono un modello. Ed è questa del Cometti, secondo me, la via che adduce alla graduale e logica trasformazione della nostra Arte, la quale, prigioniera un dì del privilegio, vuole recare la parola della bellezza fra il popolo anelante a godimenti intellettuali.

ALFREDO MELANI.

(Continua).

XXII.

Cenni di recenti pubblicazioni sul nuovo stile e sullo studio della natura.

(Continuazione. Vedi Fascicolo 3).

R. BEAUCLAIR. *Neue Ideen für Modernen Schmuck*. (I. Hoffmann, Stuttgart). Ventiquattro tavole. Formato 25x35. — *Nuove idee di moderni gioielli*.

Parecchie tavole in cromo, il resto in eliotipia, ora col fondo bianco, ora col nero. Sono ingegnose e gentili applicazioni di fiori e foglie a ogni sorta di gioielli, ove lo smalto verde, celeste, rosso incarnato, spesso a tinte pallide e quasi neutre, amabilmente intonate, sta incastonato nei rilievi sottili dell'oro, sovente arricchito di perle e pietre preziose. E le figure umane vi hanno la loro parte, ora intere, ora il solo busto e ora la sola testa; e talvolta pure gli uccelli variopinti o gli insetti o le farfalle; ma trionfano foglie e fiori. Troviamo fermagli, fibbie spilloni, pettini, forcelle, placchette, casse di orioli da signora, medaglioni e altre gentilezze da gioielliere, orefice e minuterie.

Si è già parlato con lode in questi *Cenni* di un'altra pubblicazione dello stesso René Beauclair: *Farbige Flächenmuster*, ecc. (Anno 1901, pag. 96).

G. MEUSNIER. *La Joaillerie française en 1900*. (H. Laurens, Parigi). Raccolta di 168 motivi in 32 tavole. Formato 27x38.

Molta varietà di oggetti riprodotti in tavole soltanto eliotipiche. Da qui la inferiorità di questa pubblicazione al confronto della precedente del Beauclair, poichè una buona parte dell'attrattiva dei gioielli odierni deriva dalla fine e, quasi a dire, sentimentale armonia degli smalti policromi, circoscritti dai filetti d'oro e arricchiti dalle perle candide e dalle gemme variamente colorite.

Un certo numero degli oggetti qui riprodotti si vide già nelle pubblicazioni periodiche; pure la raccolta è curiosa e utile. La figura umana, gli animali, i fogliami rinvigono al giorno d'oggi le composizioni delle gioiellerie, le quali dianzi si contentavano di ripetere vieti motivi, diventando pompose e preziose, ma supremamente monotone.

Un genere in cui ora la fantasia si compiace è il pettine per fermare le capigliature delle signore. Meno piacenti i diademi, che pure si costumano assai; ingegnosi i fermagli, i ciondoli, le collane, i braccialetti, ecc.

La buona raccolta è preceduta da due pagine d'introduzione, scritte dallo stesso Meusnier, il quale dice giustamente: « È ora di lasciar in disparte il Giappone e di allontanarci dal genio scandinavo, che è agli antipodi del genio francese (come dell'italiano, aggiungiamo noi), fatto di chiarezza e di precisione ». E il sig. Meusnier loda il governo di Francia perchè risolutamente prese l'iniziativa della trasformazione nell'insegnamento delle Scuole francesi d'Arte applicata all'industria, in seguito a un rapporto del signor Paolo Colia, l'eminente direttore dell'insegnamento del disegno in Francia, e di aver prescritto l'applicazione del metodo detto *des éléments naturels*, fiori, uccelli, piante, conchiglie, ecc. col relativo loro adattamento ai vari rami dell'arte ornamentale e industriale. Ora noi abbiamo sentito molti amatori svizzerati delle vecchie arti negare che le nuove ricerche possano recare profitto all'architettura e a quelle industrie artistiche, le quali s'affratellano ad essa; ma non abbiamo sentito nessuno affermare che l'odierno indirizzo ornamentale non giovi alle più graziose applicazioni, a quelle in cui interviene il gusto femminile, l'oreficeria, l'argenteria, la minuteria, il ricamo, i pizzi e via dicendo.

A. WINTHER. *Zweige und Ranken* (W. Opetz, Lipsia). Ventiquattro tavole del formato 56x70.

Magnifiche eliotipie cavate dalle fotografie di piante naturali, in grandi dimensioni, dove la costruzione della pianta e le varie parti di essa appaiono evidenti. Queste riproduzioni nitide e delicate, eseguite con scelta intelligente e con garbo artistico dal sig. Winther, che è pittore, possono facilitare lo studio diretto della natura vegetale, non foss'altro per ciò che si riferisce al chiaroscuro e alla modellazione.

R. TUGOT. *Tenture d'Art nouveau* (Théard, Dourdan). Venticinque cromolitografie del formato 38x50. Prezzo L. 55.

Panneggiamenti e tende di finestre, compresi i telai delle invetriate. Mediocri, anzi volgari molte di tali composizioni, sebbene l'autore, dopo il proprio nome, scriva *décorateur à Paris*. Di nuovo non c'è altro che la voglia e lo sforzo, salvo in tre tavole o quattro.

Graphischer Motiven-Schatz. (Heim, Vienna). Fascicoli di 24 tavole. Formato 28x39. *Tesoro di motivi grafici*.

Simpatiche e originali composizioncelle per soggetti assai comuni di richiami commerciali, note di pranzi, liste di vini, avvisi, inviti, ecc. Lo stile nuovo lineare vi è trattato con brio, la figura vi è disegnata graziosamente, e i concetti sono ingegnosi e spiritosi, senza cascare nello strampalato. Alcune volte quest'arte modesta tocca il pregio dell'arte vera, specialmente per merito del Pamberger e del Puchinger. Le Scuole, ove frequentano alunni, che si danno al genere di cui s'occupa questa pubblicazione, dovrebbero possederla.

C. BEHRENS. *Contur und Farbe. Motive für Dekorationsmaler*. (Hessling, Berlino). Trenta tavole in cromolitografia del formato di 32x41. *Motivi di pittura decorativa a contorno e in colore*.

Fregi, soffitti, volte, pareti ecc. Poche le tavole bene composte e armonicamente colorite; poche quelle in cui brilli veramente lo spirito dell'arte nuova. Appareisce più la pratica varia del pittore decoratore che non la fantasia originale e personale.

M. J. GRADL. *Moderne Bauformen*. (Hoffmann, Stuttgart). Fascicoli con tavole del formato 29x36. *Motivi per costruzioni moderne*.

Serramenti di porte e di finestre, pensiline in ferro e vetro, insieme di stanze, contorni e sopraornati di usci, mobili per case e per giardino, parti esterne di edifici, e simili lavori, spesso bizzarri, di rado notevoli e belli.

G. KOLB e K. GMELICH. *Von der Pflanze zum Ornament*. (Illig e Müller, Cöppingen). Trenta tavole in cromolitografia del formato 35x50 con fascicolo di testo a parte. Prezzo L. 50. — *La pianta nell'ornamento*.

Studi di piante e fiori fatti abbastanza bene e succintamente; poi nella stessa tavola o in altre seguono le applicazioni a fregi, formelle o fascie, raramente buone, spesso mediocri, talvolta stonate e stridenti. E oramai i libri di questo genere soverchiano. Salvo pochissimi, che abbiamo indietro additato, mostrano come la ricerca sia più agevole assai dell'applicazione, come non basti conoscere bene le piante e nemmeno il saperle riprodurre con garbo per comporre bei motivi di decorazione. Qui interviene la fantasia dell'artista. Non vorremmo dunque che l'esaltazione del metodo facesse nascere delle speranze vane. Chi non è davvero chiamato all'arte dal proprio genio può logorarsi il cervello nel regno vegetale ed anche nel regno animale: non farà mai niente di buono.

M. LIPPOLD. *Moderne Pflanzenstilisation*. (G. Kühtmann, Dresda). Trenta tavole del formato 32x42 con testo di 16 pagine. *Stilizzazione moderna delle piante. Insegnamento metodico*. — Prezzo M. 24.

Qui la maniera di copiare le piante è rigida, sovente sgarbata; la preoccupazione di geometrizzare o stilizzare impaccia la ricerca del vero. E qui, in generale, le applicazioni sono prive di carattere e di eleganza, con colori disarmonici e gravi. Queste applicazioni non paiono nemmeno una derivazione dallo studio della natura. Eppure le trenta tavole sono divise in sei gruppi: l'ordine delle Epatiche, quelli delle Amarillidee, delle Violacee, delle Scrofulariacee, ecc. Il metodo schiaccia la libertà e il gusto dell'arte: difetto che nei libri e nei maestri tedeschi si trova abbastanza spesso.

C. B.

(Continua).

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXIII.

COME I MAESTRI ITALIANI INTENDANO L'ARTE NUOVA E LO STUDIO DELLA NATURA.



A riunione ch'ebbe luogo in Roma, l'ottobre dello scorso anno, fra i rappresentanti di una trentina di Scuole d'Arte applicata all'industria e i membri della Commissione centrale per l'insegnamento artistico-industriale, i quali sono quindici, si può veramente chiamare un ristretto, ma serio Congresso. I rappresentanti delle Scuole erano stati chiamati alla capitale dal Ministro dell'Industria, scegliendoli tra quelle persone che potevano meglio propugnare i miglioramenti nell'insegnamento dell'arte pratica, e

meglio indicare i desiderii delle scuole di vario grado nelle differenti regioni d'Italia. Questo non vuol dire che in mezzo ai non chiamati non ve ne fossero di ugualmente degni — anzi, certo ve n'erano; ma bisognava pure che il Ministero scegliesse, non foss'altro per contenere le spese dei viaggi e delle diarie in un limite ragionevole. E poi la ristrettezza del numero conferisce, per solito, alla serietà delle discussioni e alla bontà delle risoluzioni.

Comunque sia, quello fu un primo esperimento; fra qualche anno un maggior numero di scuole potrà, senza dubbio, avere voce diretta nel secondo Congresso, dal quale usciranno vantaggi anche più notevoli. Ma perchè questo succeda, bisogna che i lavori della prima riunione sieno conosciuti e discussi; al quale intento provvederà l'estesa diffusione che il Ministero della Industria intende dare agli *Atti* del Congresso dell'ottobre passato, raccolti in un volume, dove i lunghi verbali stenografici e tutte le singole relazioni trovano posto, insieme con un rapporto del presidente al Ministro.

In questo è detto come il Congresso, di cui ci occupiamo, non sia da confondere con quei tanti, i quali, dopo uno scrosciar di parole, lasciano il tempo di prima. Era stato ordinato bene. Quelli che vi presero parte, maestri, direttori di scuole, presidenti di Consigli direttivi e membri della Commissione centrale, sapevano per teoria e per pratica tutte le cose di cui erano chiamati a discorrere. Tutti conoscevano i temi da un pezzo: avevano potuto pensarci. E le discussioni erano agevolate dai ponderati svolgimenti e dalle particolari proposte dei Relatori, scelti con avvedutezza dal Ministero. S'aggiunga che una larga, una ben disciplinata mostra dei saggi di tutte le

scuole di disegno e d'arte industriale, aperta accanto alla sala in cui s'adunava il Congresso, serviva di conferma e d'incitamento alle osservazioni, ai desiderii, alle speranze, ai voti. E i voti furono espressi dall'assemblea con larghissimo consenso, anzi, quasi sempre, con pienissima concordia.

Ma conviene riferire, senz'altro, la relazione al Ministro:

Alla Eccellenza Vostra piacerà di sentire come l'assemblea abbia animosamente affrontato il più vivo e difficile argomento che agiti adesso l'arte industriale in tutte le nazioni civili: lo studio della natura, condotto secondo i bisogni e lo spirito d'oggi.

Dal quale argomento deriva l'altro, ancora, per verità, molto controverso e indeterminato, di un nuovo stile artistico, veramente contemporaneo e spontaneo. Ma l'assemblea ha sentito, esaminando queste ardue questioni, come esse si colleghino dall'una parte al rispetto della gloriosa tradizione artistica italiana, dall'altra alle esigenze didattiche e pratiche.

E fu bello che questi direttori o maestri di scuole superiori, le quali hanno sede nelle maggiori città italiane, e questi maestri o direttori di scuollette secondarie, le quali stanno in luoghi ove giungono



Fig. 138. Esposizione di Torino. Letto con intarsi, dello stabilimento Grazioli e Gaudenzi di Milano.



tardi le nuove idee, proclamassero alla unanimità, senza esitare, che « non è possibile condurre lodevolmente l'insegnamento dell'arte industriale in una scuola di qualsiasi grado senza lo studio diretto della natura ».

E tutta l'assemblea aveva già accolto con plauso la seguente dichiarazione: « Mentre i metodi, qualche anno fa, potevano prescindere dallo studio diretto della natura, mentre, fino a pochi anni fa, si poteva credere che l'ornamento fosse una semplice convenzione, adesso chi non ricorresse, anche nella Scuola, allo studio diretto della natura commetterebbe un delitto in faccia all'arte. I metodi si muovono, perchè si muove il consenso generale intorno al bello; ed anche le Scuole si devono muovere. Se non si muovono, impudridiscono, come tutte le cose di questo mondo. Ed è benefico l'atto del Ministero di agricoltura e commercio di chiamare tutti voi, signori, per discorrere insieme e far camminare le Scuole, e spingere i vostri colleghi assenti, molto più numerosi, a progredire dal canto loro. L'indolenza è certamente un peccato in tutti, ma nel maestro è un peccato mortale; e chi sta sopra al maestro deve volere che egli proceda sempre uniformandosi al sentimento generale dell'arte ».

Capire che la Scuola deve rispondere alle richieste dell'arte, la quale si agita e si rinnova al di là delle mura scolastiche; intendere che insegnamento ufficiale e libera cultura esteriore devono rafforzarsi a vicenda, è grande novità in una categoria d'insegnanti, i quali erano sino a ieri e sono ancora in buona parte al di d'oggi schiavi della fredda convenzione didattica e della pigra consuetudine artistica.

Ma la nostra assemblea non si tenne paga delle dichiarazioni generali. Volle anzi andare ricercando, dai primi umili principii fino alle altezze della composizione, quali metodi dovessero disciplinare lo studio del vero e poi le applicazioni di questo studio.

Il primo passo fu, naturalmente, questo: « L'insegnamento elementare deve cominciare dagli esercizi sulle figure geometriche piane, eseguiti a mano libera ». Ma poi, quasi subito, il relatore e qualcun altro avrebbero voluto passare alla imitazione delle foglie vere; mentre ai più sembrava che la fretta fosse soverchia. Infine tutti si unirono nel seguente concetto: « Che il principio dello studio diretto dalla natura debba consistere nella copia di foglie naturalmente piane... dopo un ragionevole periodo di esercizi sulle figure geometriche tracciate a mano libera, sulle applicazioni ornamentali geometriche, e su altre forme ornamentali semplici e chiare. »

Le foglie piane sono appena un inizio. Bisogna ricercare la pianta più addentro, osservando tutte le parti della natura vegetale; ma con una indagine la quale non distolga dall'arte, anzi intenda sempre a studiare la pianta per poterla poi applicare, secondo il proprio sentimento, alla composizione decorativa. E si può affrontare la difficoltà della imitazione artistica del fiore, purchè la mano e l'occhio sieno sufficientemente addestrati nel copiar dal rilievo; ma geometrizzare, stilizzare il fiore, svolgerlo ed applicarlo sono compiti della scuola di composizione. Senonchè, intorno alla composizione, le controversie diventarono lunghe e animate. Chi voleva che a comporre si principiasse presto; chi voleva, innanzi di comporre, un'ampia preparazione.

Ma in ciò, come in tutto, bisognava principiar dal distinguere. Distinguere scuola da scuola, secondo i vari intenti, le varie specie di alunni, i vari mezzi e la durata degli studi. Distinguere i generi diversi di composizione, poichè altro è accomodare con semplicità quasi ingenua delle foglie, dei fiori, delle frache in un fregio o in una formella, applicando poi fregio o formella a modesti disegni d'arte industriale, altro è abbracciare le complicazioni e gli artifici degli insiemi decorativi. Bisogna lasciare questi alle classi superiori delle scuole principali, anzi ai migliori allievi di quelle classi.

Ad ogni modo, la grande virtù del maestro è di destare nei giovani la fantasia, mentre la sua gran colpa è di stancarli e mortificarli. Perciò, quanto più presto un ragazzo si eserciterà in qualche composizione commisurata ai suoi studi e al suo ingegno, tanto più presto egli sentirà la sua immaginazione invigorirsi, e tanto meglio capirà il perchè degli esercizi che il maestro l'obbliga ad eseguire. Così imparerà ad amare l'arte con soddisfazione e il lavoro con fiducia. Fatto sta che, per queste ed altre ragioni, il Congresso votò la massima: « Che la composizione debba iniziarsi il più presto possibile ».

Sullo studio della natura (questa campana suona adesso a stormo) il Congresso ebbe una relazione di più che cento pagine grandi e fitte, le quali si dovrebbero leggere tutte. Troppo ampio per poter essere discusso partitamente, lo scritto diede occasione al seguente unanime voto: « Nell'insieme l'assemblea concorda pienamente con la relazione del professore Tesorone, e fa plauso ad essa ».

Era plauso meritato, perchè s' impara in quello scritto come nacque la nuova maniera d'arte, a quale fine intende, di quali mezzi si vale; s'imparano i metodi con cui la natura deve essere studiata per applicarla alla decorazione, le ragioni del semplificarla, quelle dello stilizzarla; s'impara a odiare gli eccessi e le stramberie come ad amare la pura e alta tradizione italiana.

Un solo brano di quella relazione mi piace riferire alla Eccellenza Vostra: « Raccogliero, or son pochi giorni, dalla bocca di un vigoroso instauratore d'un'arte decorativa straniera, questa considerazione: « Non i metodi importa tanto rifare quanto coloro che devono applicarli, non l'aratro basta soltanto a rinnovare il portato della terra,



Fig. 130. Esposizione di Torino.
Armadio con intarsi, dello stabilimento Grazioli e Gaudenzi di Milano.

non il buon seme, ma è necessaria l'opera del seminatore ». L'abito consuetudinario del maestro (aggiunge il relatore) dovrebbe ormai lasciare il posto a un sentimento ricco di nuovi ideali, a un intelletto nutrito di nuovi pensieri, chè niuna forma d'arte più di quella ora risorgente, potrebbe impennare di poesia e suscitare a voli inattesi. Ho detto già come i limiti del nuovo stile non fossero più contenibili nel vocabolo di « Arte floreale », così vorrei dire che lo spirito della nuova Scuola non può essere più contenuto nelle vecchie mura e nei vecchi precetti ».

La natura, sta bene; ma occorre anche il passato. La piena conoscenza di questo è necessaria per intendere a fondo il presente.

Coloro i quali vorrebbero sradicare dalle scuole l'arte gloriosa dei secoli antichi e moderni, sono gli anarchici del pensiero. E ad ogni modo, sradicarlo è impossibile: noi abbiamo il passato nel sangue, nelle nostre viscere, in tutto il nostro essere; è l'atavismo dello spirito. Ad esso dobbiamo una parte della individualità nostra, e una parte dell'indole della nostra nazione.

Da siffatti sentimenti fu ispirato il Congresso quando proclamò questa massima: « Che è indispensabile nelle Scuole d'arte industriale d'ogni categoria lo studio dei principali stili italiani del passato ». Ed è indispensabile codesto studio anche per una ragione affatto pratica. I ricchi, gli amatori delle cose belle e delle cose costose, sono tuttavia in gran parte, e saranno per Dio sa quanto tempo ancora, innamorati dell'una o dell'altra di quelle epoche artistiche, le quali lasciarono insigne eredità di opere nei palazzi, nelle chiese, nei pubblici musei e nelle raccolte private. Alle allogazioni di questi mecenati gli artefici, usciti dalle nostre Scuole, devono sapere rispondere con soda intelligenza e con sollecita abilità.

Nelle adunanze del Congresso fu accennata più volte l'immagine del tronco, il forte tronco della geometria (vorrei dire una geometria artistica), dal quale tronco si staccano due vigorosi rami. Il primo, cominciando con le umili fogliette, conduce allo studio della natura e alle applicazioni di questa; il secondo, principiando con la copia dal gesso, mena agli stili principali del passato. Studio della natura e studio degli stili devono andare di pari passo; poi, alla cima, l'uno e l'altro si congiungono nell'opera d'arte, la quale esce dal genio dell'artista e da quello della nazione.

I due studi via via presentano molti punti di contatto. L'Egitto, la Grecia, Roma, il Medio evo, il Rinascimento, fino giù al Seicento ed al Settecento, si ispirano in diverso, qualche volta, si potrebbe dire, in opposto modo alla natura; ma, con maggiore ampiezza e fedeltà due arti diverse, opposte, la Romana e l'Archiacuta. Lo stesso passato riconduce dunque alle indagini sul vero, il quale oggi, per un certo verso, s'intende meglio di prima, sebbene le sue applicazioni non abbiano ancora infilato quella diritta via, che menerà, Dio volendo, alla conquista d'un nuovo stile. Poichè, dopo l'Impero del primo

Napoleone, il mondo è rimasto senza uno stile d'arte ornamentale, o, per meglio dire, con innumerevoli stili: curiosa e misera prerogativa di tre quarti del secolo XIX nella storia della civiltà antica e moderna.

Ma il Congresso, ove i veri insegnanti predominavano, scendeva volentieri dalle considerazioni generali alle questioni didattiche, deliberando che « quantunque lo scopo dell'insegnamento elementare non sia quello di addestrare agli stili, pure, essendo necessario ricorrere, per gli esemplari, alle opere del passato, conviene appigliarsi a quegli stili che sono il fondamento del carattere italiano: il greco, da cui il

romano in gran parte deriva, l'italico e il romano; poi conviene prediligere, anche nell'insegnamento superiore, i detti stili e quelli che derivarono da essi, fra i quali con vivo amore il Rinascimento, fino, via via, al Rococò, senza chiudere le porte della Scuola in faccia alle altre maniere, anche non italiane, quando a qualcuna di queste inclini il sentimento di valenti alunni. » Finalmente, in quest'ordine di quesiti, il Congresso concluse: « Che lo studio della natura e quello degli stili debbano procedere parallelamente, aiutarsi scambievolmente e svolgersi contemporaneamente. »

(Continua).

XXIV.

L'ESPOSIZIONE D'ARTE DECORATIVA ODIERNA IN TORINO

IV.

CERAMICA ITALIANA

— Tav. 37, 38 e 43. Fig. da 140 a 152. —



« Arte della Ceramica », che ha il laboratorio a Firenze, è nata sotto una buona stella. Teoricamente una società che dà i capitali per una industria, mira al guadagno e batte le scorcioie per giungervi; così gli artisti che vi sono impiegati — se artisti vi possono mai essere addetti — sono sacrificati alle aspirazioni bottegai dei « caratisti » ed i gerenti o capi della società, debbono distribuire dei grassi dividendi, diversamente la società si sfascia. Ad ottenere ciò non vale, teoricamente, la buona produzione, vale l'opposto; onde una società farà dei buoni interessi producendo delle cose volgari. Cotal teoria ha la evidenza delle cose indiscutibili; ma, talora, passando alla pra-

tica, smentisce se stessa, come si vede all'« Arte della Ceramica », ove quegli che ha nelle mani l'azienda non è un commerciante ed i « caratisti » non sono degli speculatori; ma ciò è difficile a verificarsi, ed è prudente considerarlo quasi impossibile.

A Firenze, ove la tradizione dell'antico, essendo gloriosa piucchè in altri luoghi d'Italia, svia ogni idea di indipendenza estetica, a Firenze pochi artisti nel 1897 si proposero di svincolarsi dal passato e, lavorando la ceramica, intesero a studiare forme e tecniche che dessero, con una bellezza nuova, un nuovo onore all'arte del ceramista.

L'inizio dal lato economico, oltre ogni dire modesto, non faceva sperare che un anno dopo i pochi artisti del '97 avessero potuto lavorare con la sicurezza del domani; un uomo d'ingegno li aveva capiti, domandò di unirsi a loro, e a loro portò denaro, intelligenza e ardore di convinzioni.

Non si avrà per male il conte Vincenzo Giustiniani se stampo il suo nome e dico che l'uomo intelligente è precisamente lui; egli da Ferrara aveva capito il bene che facevano e potevano fare i pochi artisti di Firenze battendo la via che li unì, e il suo concorso fu provvidenziale.

Il Giustiniani non maneggia scarpelli o compassi, bulini o pennelli, ma, artista nell'anima, sente profondamente la poesia « del dolce stil novo »; or quest'uomo che sospinge coloro i quali, lungi da perdersi in isterili imitazioni, cercano una bellezza moderna, quest'uomo che alla nostra idea dà attività, mente e denaro, è proprio un essere raro. Costui, tosto entrato all'« Arte Ceramica », ne divenne il pilota e tutto intese a dare una reale consistenza all'impresa; e riesci a comporre una società la quale, associando con tenerissimo amore l'arte e l'industria, respinge ogni sorta di mercantilismo. La sua posizione sociale gli giovò; e nel campo delle sue relazioni il Giustiniani raccolse adesioni ed appoggi; nè il Giustiniani si allontanerebbe dai suoi propositi, neanche colla sicurezza di raddoppiare o triplicare il capitale.

Quello che manca a troppi artefici italiani è posseduto, quindi, a esuberanza dal direttore dell'« Arte Ceramica », la fede: ed i suoi sentimenti vanno all'unisono con quelli di quanti artisti cooperano praticamente alla vita della sua Società. Così il fiorentino Galileo Chini, l'artista che imagina e imprime alla materia le linee della bellezza, è sì indipendente, da parere impossibile che un fiorentino possa giungere a tanto; ed è semplicemente meraviglioso che un giovane, vissuto in mezzo alle glorie

dei Brunellesco, dei Donatello, dei Masaccio, dei Michelangiolo, in un'epoca come la nostra in cui il culto dell'antico è feticismo ed irriflessione, non si smarrisca nelle vie storte della copia. E Galileo Chini, spirito ardente e battagliero, coltiva l'arte ceramica per impulso naturale e, artista, non si limita a ricercar la genialità delle forme, ma forma e sostanza, luce e colori, tecnica e bellezza unisce in un amplesso profondo. Egli è un'anima e un intelletto solo con Chino Chini, il quale, sostituendo il direttore tecnico già addetto all'« Arte della Ceramica », in pochissimo tempo si è messo in grado di svolgere i problemi ceramici più complessi e, infaticabile come i veri ed appassionati ricercatori, non è mai contento nè mai crede d'aver conseguito lo scopo.

Con queste idee e con questi elementi l'« Arte della Ceramica » si è presentata a Torino, e la sua esposizione è una delle più importanti.

Un ornato prospetto in cui emergono quattro bassorilievi di grès, simbolo e insegna dell'Arte Ceramica, in figure grandi al vero di D. Tren-



Fig. 140 e 141. Esposizione di Torino. Mostra dell'Arte della Ceramica di Firenze. Figure sul prospetto della mostra eseguite in grès dallo scultore Trentacoste.



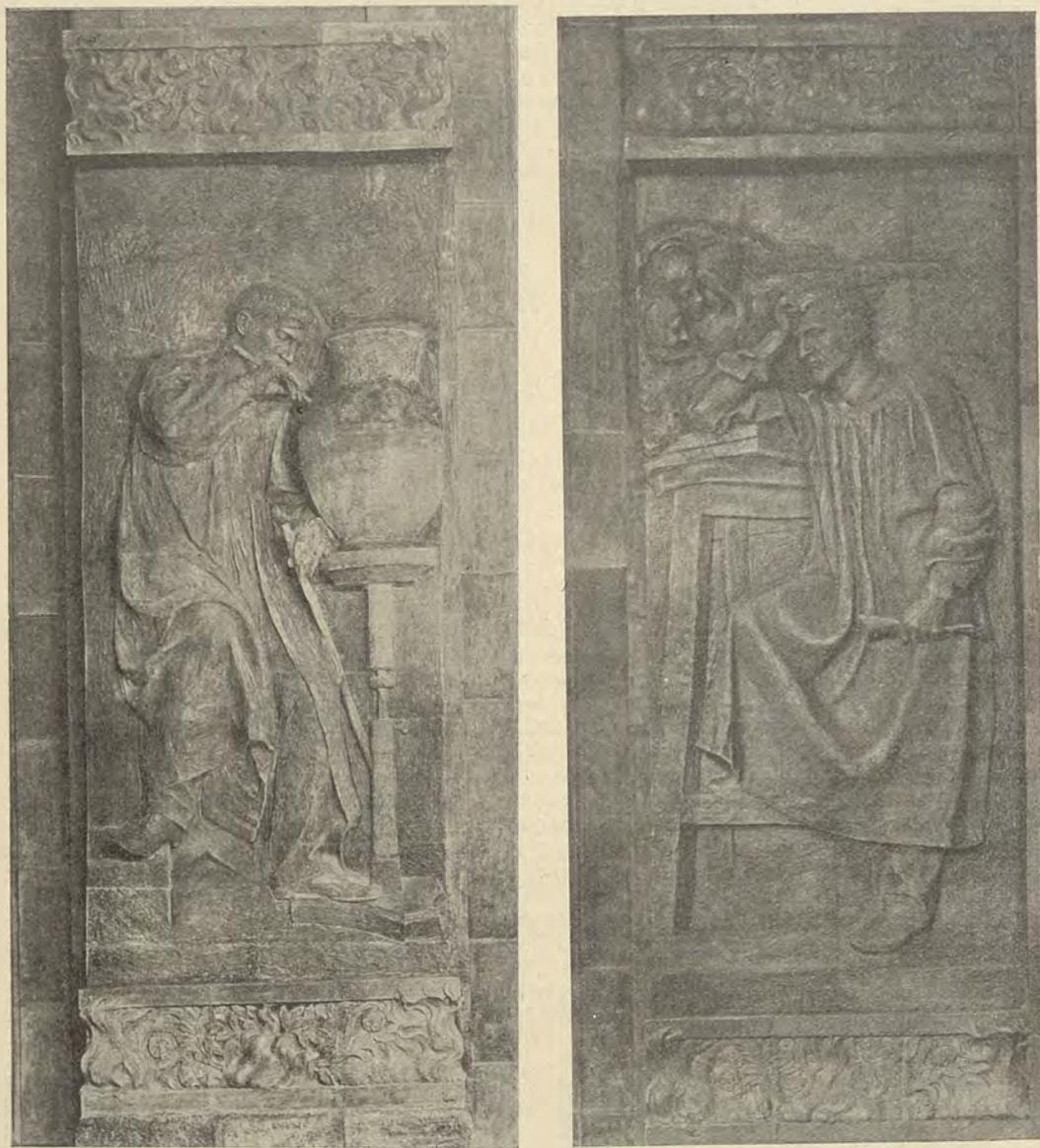


Fig. 142 e 143. Mostra dell'Arte della Ceramica. Figure come le precedenti.

tacoste, è un magnifico e geniale invito ai vari « ambienti » della mostra, costituiti da una stanza per bagno, una da pranzo, pitturate dal Chini con rapido pennello, e da un locale destinato alla esposizione, in genere, dei migliori prodotti della « Società » visibili in parte, non integrati ad ambienti, anche dentro nella Galleria italiana. Il materiale policromo, a lustri metallici, forma questi ambienti, e la mostra è costituita dal prodotto ceramico spicciolo, vasi e piatti. I vasi, semplici d'insieme, sorridono allo sguardo colle varietà degli ornamenti che vanno dal fiore stilizzato al naturale e al motivo a penna di pavone trasformato in cento guise, e sorridono coi toni chiari che trionfano sui grevi e colla grazia che vince la gravità; ma sonvi anche dei « pezzi » in cui il tono profondo e le variegazioni metalliche hanno iridescenze indefinibili, di quelle iridescenze da' cieli autunnali di cui il Tiffany nell'America del Nord e il Bigot in Francia possiedono il segreto.

Tutto un profumo di modernità si espande dunque negli « ambienti » dell'« Arte Ceramica », la quale a Torino ha voluto riassumere la sua operosità di questi pochi anni e mostrare i suoi progressi col mezzo di saggi che onorerebbero qualsiasi vecchia officina. Ed è bello e naturale l'assoluto abbandono dei rabeschi a girali, mascheroni, chimere, grifi, onore del Cinquecento e disonore degli eclettici moderni. Doccia li riprodusse abbastanza!

Fra i vasi da' toni profondi ve n'ha uno piccolo, un gioiello, e due vasi grandi stupendi, uno rosseggiante e uno verdeggiante, ma il Giappone toglie ad essi il fascino dell'originalità. Il Giappone, questo seduttore implacabile, a Torino nella sua sezione rappresentato in complesso quasi meno che mediocrementemente, il Giappone tormenta a quando a quando la coscienza dei nostri ceramisti; ma all'« Arte della Ceramica » scompariranno le cose vissute e si onoreranno soltanto le immagini capaci di promuovere de' nuovi godimenti.

Nè abbandonerò la Società fiorentina (dovrei dire italiana) senza aver detto che essa ora volge ad allargar la sfera della sua azione triplicando il capitale sociale e dirigendo la sua operosità ad ogni oggetto relativo alla decorazione esterna ed interna; esterna pel grès, interna pel piastrellame decorato e modellato. La mostra di Torino vuol dare difatti un'idea di questa trasformazione, e la Società fiorentina va conseguendola con forti propositi e sicura coscienza.

I materiali ceramici hanno un'applicazione estesissima; in Francia M. Lachenal va mostrandolo trionfalmente e la Manifattura di Sèvres sta lavorando ad una grande torre di

porcellana pel parco di St. Cloud. L'uso di questi materiali oggi deve dunque estendersi, l'igiene e l'estetica lo consigliano, onde non passerà molto tempo che la ceramica decorativa diverrà d'uso costante e comune in questa nostra Italia, ove la dinastia robbiana dette esempi di ceramiche decorative a tutto il mondo.

Tutto ciò fa prevedere che a Firenze si verificherà un di quei fatti, rari da noi, comuni nel Nord-America, di una piccola officina che in pochi anni conquista un nobilissimo posto e sparge luce sopra una industria lungamente stazionaria (*).

Già dissi che una delle attrattive capitali dell'Esposizione di Torino è costituita dagli « ambienti »; ed oggi, scrivendo dell'Arte Ceramica, riprendo il soggetto degli « ambienti » completi; lo che dimostra che molti artisti si avventurarono su questo problema. Forse il numero di cotali artisti sarebbe stato minore senza l'invito del Comitato, il quale sospinse gli espositori a comporre dei locali e dei quartieri mobiliati, promettendo vari premi così fissati: 1) al miglior progetto di casa moderna (casa da pigione, villa, ecc.), 2) al miglior complesso decorativo d'un appartamento di lusso, composto almeno di tre stanze di diversa destinazione, 3) al miglior complesso decorativo di un appartamento economico pure di tre stanze, 4) alla migliore stanza di lusso, 5) alla migliore stanza di tipo economico. Il Comitato si fe' vincere la mano dalle vecchie idee del lusso, mentre nel caso presente la ragione economica doveva primeggiare.

Oggi piucchè in altri tempi occorre la misura, e l'artista moderno farà opera corrispondente all'epoca nostra, se darà la parte giusta ad ogni elemento decorativo, come il chimico valuta la dose esatta d'ogni parte dei suoi prodotti. A questo modo si va alla semplicità, che è misura ed equilibrio, e la semplicità, oltre a esser bella, preserva dagli sbagli.

A parte dunque il modo di fissare i premi, sta che, fra gli industriali concorrenti ve ne furono di quelli che si rivolsero ad artisti pei disegni, come il Ceruti di Milano, o fecero da loro stessi, come l'Issel di Genova. Soltanto la Società Richard-Ginori aprì un concorso.

Si domandò la decorazione artistica in ceramica di una sala da pranzo, e si dichiarò cosa si voleva, scendendo dal desiderio generico all'indicazione singola d'ogni pezzo; male, perchè le imposizioni in arte non giovano mai e sono sempre pericolose. La Società doveva dire: voglio la tale stanza, voglio la semplicità, la

* Oltre alle riproduzioni date nel presente Fascicolo di oggetti esposti dall'« Arte della Ceramica » pubblicheremo nei prossimi Fascicoli due Tavole in Cromolitografia con Vasi, Piatti e Ambrogetti della stessa officina.

Così nei prossimi Fascicoli si pubblicheranno le riproduzioni degli « ambienti » esposti dalla Ditta Golia di Palermo, immaginati e disegnati dall'illustre architetto Basile, e dei quali non potè occuparsi, parlando dei *Mobili*, il nostro egregio collaboratore, a cagione del grande ritardo con cui la mostra speciale della Ditta palermitana venne aperta nella Esposizione di Torino. Nota della Direzione.



Fig. 144. Mostra dell'Arte della Ceramica. Vetrina con vasi.



Fig. 145. Mostra dell'Arte della Ceramica. Vasi.

sobrietà, voglio un disegno che corrisponda alle esigenze della ceramica, senza specificare il fregio parietale, il basamento, il camino.

Un premio di mille lire fu destinato al migliore concorrente, e la Società mise a disposizione del Giurì due altri premi, uno di trecento, uno di duecento lire, riservandosi il diritto di riproduzione e proprietà; e poichè i concorrenti furono diciotto, il Giurì ebbe largo campo di scelta, e trovò il primo, il secondo e il terzo disegno. Così i singoli autori, Giovanni Buffa di Milano, Cesare Simonetti di Firenze e Carlo Colombo di Milano, furono premiati.

A parte il risultato pratico del concorso, la Società Richard-Ginori, che a Parigi nel 1899 s'era lasciata sopravanzare dalla « Ceramica » di Firenze, deliberando il concorso si propose d'entrare sul campo dell'arte.

Vengo dunque all'esame della sala da pranzo Ginori-Richard per constatarne la semplicità di linee e la vivacità policromatica; essa, opera di un pittore, riceve dalla tavolozza il suo brio e appare scarsa di aggetti. Ne è notevole il basamento, suddiviso forse troppo rigidamente da tavole, come è notevole l'ornamento d'una porta, ma non il fregio a pampini e grappoli, in cima alla sala, poco ricco e poco festoso; i mobili, ispirati ad una geniale semplicità, sono pertanto interessanti, e il più grande, col camino sotto, è primeggiato dal pannello con un grosso tacchino, la felicità in persona, il protagonista indovinato di questa sala, di cui l'Arte ha fatto tradurre dalla cromolitografia, le decorazioni più significanti. (Tav. 37 e 43).

Non si può dunque affermare che la ragione la quale produsse il concorso Richard-Ginori e l'amore che lo accompagnò, siano passati inosservati specialmente a quelli, fra i cultori delle nostre discipline, che valutano ogni sforzo tendente a migliorarsi e rinnovarsi. La Richard-Ginori riunisce i due stabilimenti più insigni d'Italia per gloria di tradizioni e forza di capitali: la Manifattura di Doccia e la Richard di Milano. L'arte fu sempre la suprema ispiratrice della Manifattura di Doccia, e se quivi si produsse il genere andante, la piatteria e il vasellame comune, si produsse altresì, in ogni tempo, la ceramica artistica. Concludendo, l'esposizione Richard-Ginori a Torino rappresenta una promessa, tanto più bella in quanto era deplorabile che il massimo istituto ceramico d'Italia si occupasse soverchiamente del genere commerciale.



Fig. 146. Mostra dell'Arte della Ceramica. Vasi.

Firenze moderna vuol mostrare che conserva per la ceramica le attitudini e lo spirito di Firenze antica, e a Torino nessuna città ha tanti espositori ceramisti quanto essa. Oltre alle due Manifatture di cui ho discorso, Firenze è rappresentata, all'Internazionale, dalla Fabbrica Salvini, dalla Manifattura *Florentia*, uscita dal tronco dell'« Arte Ceramica » per un dissidio sul quale non ho alcun diritto nè alcuna ragione di entrare, e la Società Ceramica Fiorentina. Ognuna di queste fabbriche studia problemi estetici e tecnici; per questo i prodotti di ciascuna, a parte il giudizio sui singoli oggetti, tendono a entrare o entrano nei propositi della Esposizione di Torino. Nè può non esistere una gara fra queste fabbriche, la qual cosa è bella.

Tra esse la fabbrica che si afferma con una certa solennità è quella del Salvini, la quale produce piatti e vasi, ma è oppressa dal gusto preraffaellista o da esuberanza fantastica, non sempre fatta di distinzione. Il Botticelli e il Lippi sono maestri, è vero, ma sarebbe bene che fossero « di color che sanno »; ciò non avviene purtroppo a Firenze. E non avviene in Inghilterra, ove Dante Gabriele Rossetti, G. Holman Hunt, G. A. Collins, Ed. Burne Jones e G. Millais gettarono i semi della poesia preraffaellista; qui e colà si copia; si copiano le teste, si copiano



Fig. 147. Mostra dell'Arte della Ceramica. Vasi.

le immagini intiere dei quadri quattrocentisti fiorentini, e a Londra una signora, parafrasando la Primavera botticelliana, ebbe la presunzione, or non è tanto, di creare un'opera d'arte, e fece una cosa scolorita e anemica. Così non destano alcuna compiacenza i piatti con busti affilati e lunghi e sfondi alberati come nel quadro della Primavera dell'Accademia di Firenze, fabbricati non soltanto dal Salvini ma da altri; ed io oserei consigliare il Salvini e quanti altri su quell'antico motivo volessero ancora tentare delle composizioni moderne di lasciare al Botticelli ed al Lippi la poesia di siffatte immagini. Eppoi perchè un piatto ha a diventare un medaglione? La natura ha essa esaurito le fonti dell'arte, oppure la nostra immaginazione si è isterilita?

Nè l'una ragione nè l'altra esistono, esiste un pregiudizio: il quattrocentismo o preraffaellismo; e il pregiudizio deve esulare dal nostro campo. Ove la libertà signoreggia, i pregiudizi si dileguano come neve al sole; e l'artista moderno deve domandare a se stesso il pensiero e le forme dell'arte.

Il Salvini fabbrica altresì dei vasi con figure intiere e fiori e svolazzi, ed alcuni sono immaginosi, ma in generale mancano, ripeto, di distinzione, e la esuberanza fantastica ne è il difetto principale.

Tutto ciò è ben lungi dal significare che la Fabbrica Salvini non abbia ragione ad un'esistenza onorevole; essa contiene delle forze che più disciplinate e meglio dirette produrranno ciò che la critica e il pubblico sapranno incoraggiare.

Pare che la ceramica non possa prodursi se non da enti



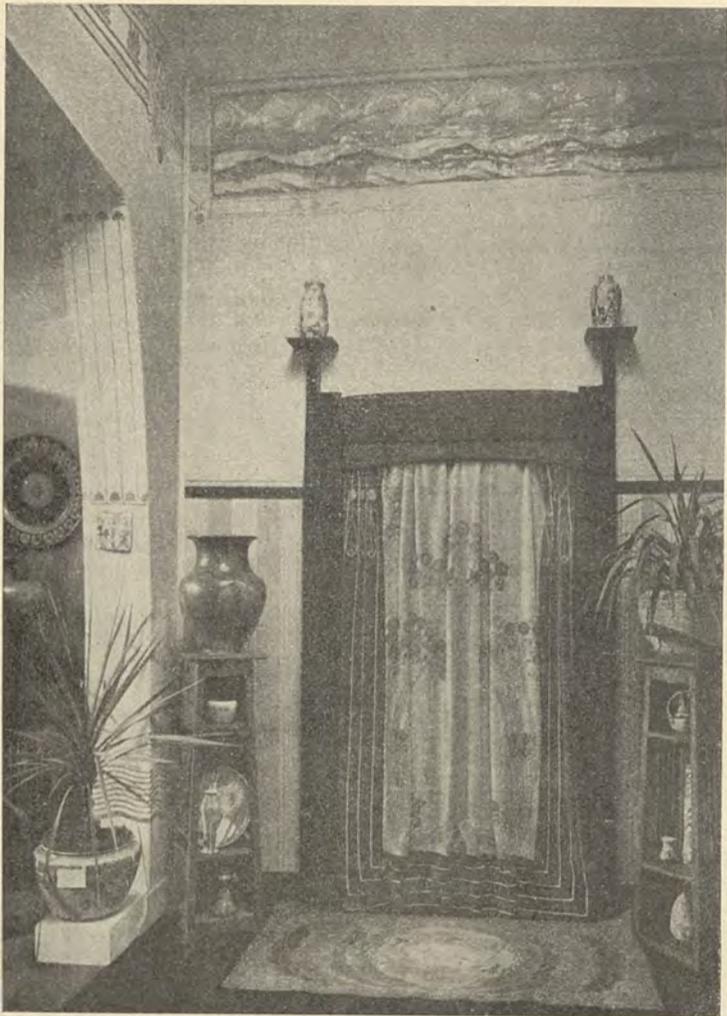


Fig. 148. Mostra dell'Arte della Ceramica.
Angolo di uno degli ambienti.

costituiti in gruppi; difatti a Torino una gran parte dei prodotti esposti provengono da società — anche il Salvini ha i suoi soci. Ed è importante e spiegabile che i forni ceramici operino oggi specialmente laddove esistono delle tradizioni ceramiche, dove cioè per lunghi anni l'arte passò da padre in figlio, da zio in nipote, come a Firenze a' tempi de' Della Robbia. Perciò troviamo una fabbrica ad Albissola, troviamo delle fabbriche a Pesaro, espositrici a Torino, la Fabbrica Ruggeri e la Fabbrica Molaroni e C.^o, ma la produzione di queste manifatture appartenenti a città secondarie appare peritosa e incerta. E la Liguria che produsse, nel Cinquecento, oltrechè vasi e piatti, delle piastrelle di rivestimento onde Genova e Savona conservano esempi superbi in atrii e scale — la Liguria rappresentata a Torino, oltrechè dal Quaglino e Poggi, dal Capponi di S. Remo — non ha ardire, e la paura è il peggior nemico dell'uomo.

Il fatto di esser presente all'Internazionale di Torino è segno pertanto di consentimento all'ordine di idee che ispirò la Prima Esposizione d'Arte Decorativa Moderna; ma non basta il consentimento, in parte forse provocato da opportunità, occorre la fede e l'entusiasmo, occorre escir dall'orbita delle antiche tradizioni, persuasi che ciò è ragione di vita o di morte.

Mi ispira le stesse parole il Bertani e C. di Milano e il Passarin di Venezia; e guardando complessivamente gli oggetti ceramici penso che i propositi di Torino e dell'Arte Nova non siano stati capiti da molti i quali hanno considerato l'Internazionale una delle solite esposizioni industriali. Nè parlo del Mazzarella di Napoli e del Castellani di Roma, se non per soggiungere che l'Arte del nostro cuore fatica a penetrare a Napoli e a Roma, centri di vita italiana, in tempi non lontani sensibilissimi alla bellezza.

Roma e Napoli furono, con Torino, i centri più attivi di arte barocca in Italia, e il barocco, che è esuberanza di vita, dia a Roma e a Napoli un po' di forza per assorgere alle nuove idealità.

ALFREDO MELANI.

XXV.

NOTIZIE.

BENISSIMO! — Fu prescritto da una circolare del Ministero che gli oggetti d'antichità e d'arte custoditi nei Musei e nelle Gallerie nazionali portino una targhetta colle indicazioni sufficienti a dar precisa notizia di ogni oggetto o gruppo d'oggetti.

INTERESSI PROFESSIONALI. — Il prof. Pascoli pubblica a Perugia un Bollettino mensile rivolto a promuovere il miglio-

ramento della carriera degli insegnanti nelle scuole professionali e d'arte applicata. Nel primo numero stampò una lettera aperta al Ministero d'Agricoltura Industria e Commercio, affinché questi si occupi a creare una posizione più sicura a tali insegnanti che da tempo giustamente la domandano. < Più volte il Ministero s'interessò alla vitale questione; un progetto di legge fu, parecchi anni addietro, compilato, stampato e distribuito, ma non venne mai discusso per le solite ragioni di bilancio.

«Speriamo che le nuove eccitazioni producano effetti pratici.

CATALOGO GENERALE DEGLI OGGETTI D'ARTE. — È molto che se ne parla e fu cominciato qualche anno fa, attendono a compilarlo gli Uffici Regionali, coadiuvati in talune provincie dagli Ispettori onorari. Furono già catalogati oltre a venticinquemila oggetti d'arte esistenti in chiese di circa mille e duecento fra Comuni e frazioni. Ogni oggetto d'arte sta iscritto in apposita scheda che ne dà una minuta descrizione, ne narra le vicende, ne dice lo stato di conservazione e i restauri subiti, l'appartenenza dell'oggetto e le condizioni giuridiche, le fasi storiche e le opinioni critiche circa l'attribuzione, la data o il tempo dell'opera d'arte, iscrizioni apposte all'oggetto e note sulla sua autenticità; la scheda inoltre reca la bibliografia d'ogni oggetto, la obbligazione firmata dal consegnatario di non muovere l'oggetto stesso dal posto e di non apportarvi modificazioni senza preventivo consenso del Ministero.

Le schede sono spesso corredate di fotografie o di disegni.

THE PAVEMENT MASTER OF SIENA. — Sotto questo titolo R. H. Hobart Cust ha pubblicato un lavoro presso la Casa londinese G. Bell inteso a estendere la conoscenza dello stupendo pavimento marmoreo del Duomo di Siena.

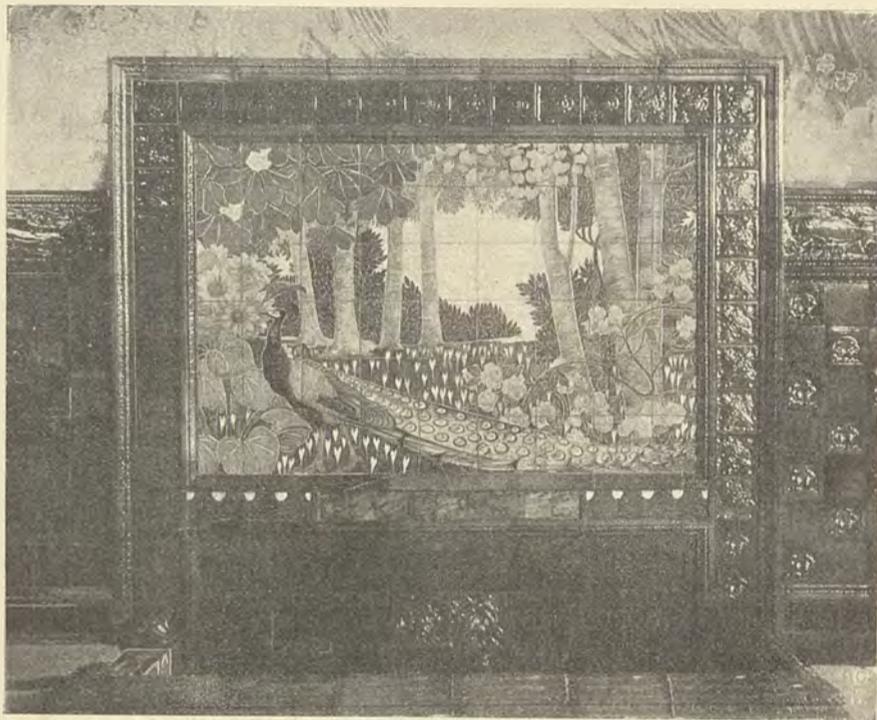


Fig. 149. Mostra dell'Arte della Ceramica.
Pannello in piastrelle di maiolica nella Stanza da bagno.

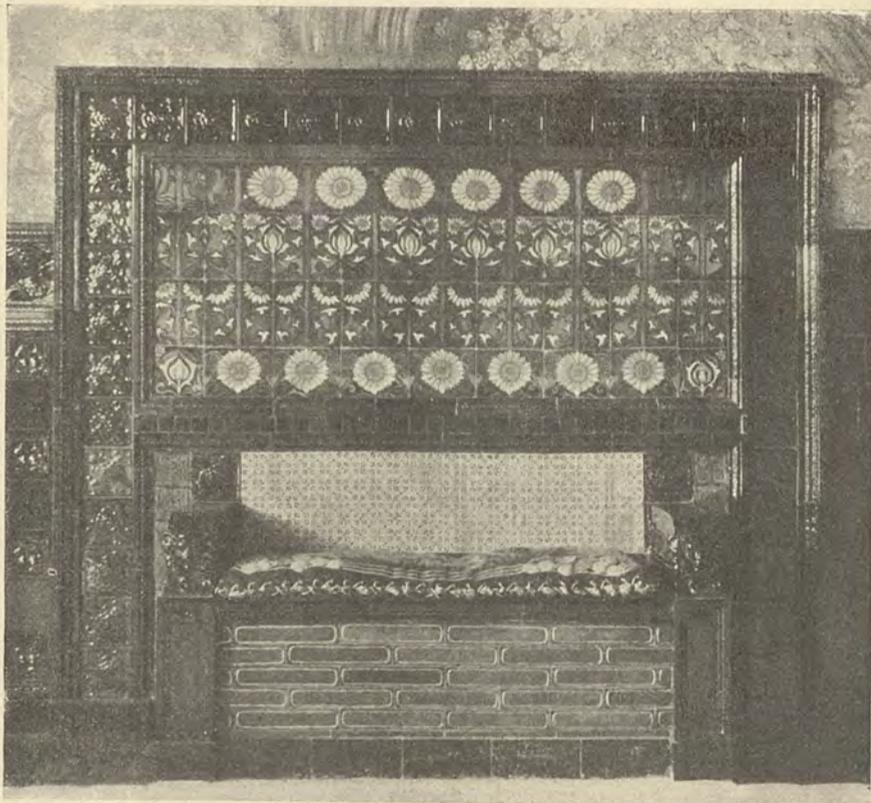


Fig. 150. Decorazione in piastrelle maiolicate nella predetta stanza.

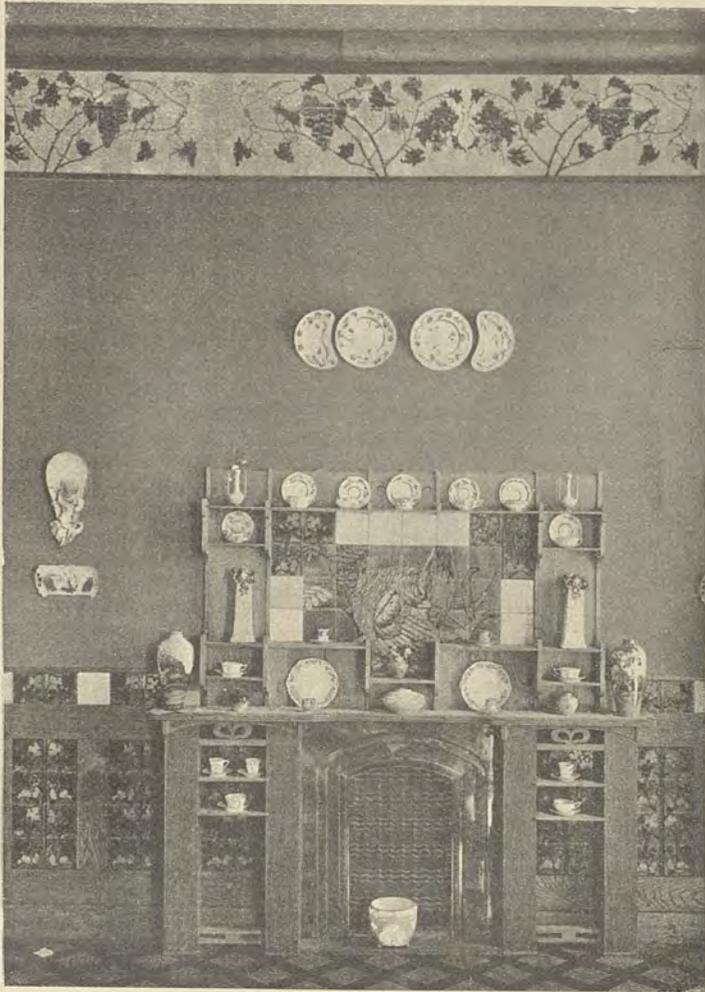


Fig. 151 e 152. Esposizione di Torino. Parete della Sala da pranzo esposta dallo stabilimento Richard-Ginori di Milano e dettaglio delle piastrelle maiolicate dello zoccolo.



Fig. 153. Esposizione di Torino. Bassorilievo dello scultore V. Cadorin di Venezia.

XXVI.

LA LOGGETTA DI S. MARCO.

— Tav. 41 e 42. Fig. 154 e 155 —



Il nostro periodico, occupandosi d'arte, non può mancare di ogni segno, che mostri come la immane e fatale catastrofe, avvenuta poco tempo addietro a Venezia, sia stata, anche per esso, un crudelissimo lutto; ma l'*Arte italiana*, non insensibile ai grandi ricordi storici e alla sorte dei solenni monumenti, deve, per obbligo del suo ufficio, vedere nel grande disastro veneziano sopra tutto la perdita che il mondo ha fatto nel campo artistico ornamentale e decorativo. Il millenario e leggendario Campanile non aveva per questo lato un valore eccezionale, nemmeno in quella parte che fu aggiunta nel secolo più splendido della ricchezza e della bellezza veneziana.

Eppure la Torre, che vigilava le Lagune e ch'era il segnacolo della Dominante, si collegava così intimamente all'aspetto artistico della Piazza, della Piazzetta, del Molo, del Bacino di S. Marco, della parte insomma più nobile di Venezia, aveva un così stretto nesso con le masse e con le linee dei principali monumenti, determinava in modo sì preponderante l'impressione prospettica di tante ammirabili vedute d'insieme, che il grave quesito — *se il Campanile debba rifarsi e come debba rifarsi* — diventa una difficoltà decorativa tanto alta e tanto ardua da far tremare le vene e i polsi. Noi non lo tratteremo oggi; ma ci

proponiamo di trattarlo fra poco, quando il primo impeto del dolore abbia lasciato luogo a un cordoglio più equo e più calmo.

Per oggi basta discorrere di ciò che fu la gemma graziosa del Campanile, la Loggetta. Questa era come parassita di quello, alla maniera di certi fiori eleganti e variopinti, i quali nascono al piede di enormi tronchi d'alberi secchi e tarlati.

Più di sei secoli innanzi che la Loggetta fiorisse, Pietro Candiano doge aveva fatto *principiar le fondamenta del Campaniel grande de misser San Marco*. L'anno 1513, il 6 di luglio, erano stati versati giù dalla torre il latte e il vino a rallegramento dell'essersi posto in cima della cuspide l'Angelo finale, come racconta ne' suoi *Diarii* Marin Sanudo. — *Fo tirato l'anzolo di rame indorado suso con trombe e pifari a hore 20, et fo butado vin e late zoso in segno di alegrezza*. — E già era esistita una Loggetta, proprio nel luogo dove poi fece la sua il Sansovino. Forse era di legno; fatto sta che nel 1489, avendo un fulmine colpita all'alto la torre dal lato che guarda il Palazzo ducale, precipitò *tanta materia a terra* (narra un cinquecentista) *che distrusse quasi ogni cosa*. Disgraziatissimo quel lato del Campanile! Li batterono altre saette; li furono praticati nella metà del Settecento i vasti, ma non avveduti restauri del professore Zentrini; li venne fatto





Fig. 154. Gruppo in terra cotta del Sansovino.

quel taglio di nove centimetri, che bastò alla paura e all'invidia per dare addosso a uno dei più pratici, abili e coscienziosi restauratori e architetti italiani, un giovine che ha il coraggio del giovine, ma la prudenza e l'esperienza del vecchio.

La nuova Loggetta, destinata a *ridotta de' nobili, i quali, così di verno come di state, vi passavano il tempo in ragionamenti*, fu certamente finita, nella sua parte architettonica, innanzi al giugno del 1542, poichè in quel mese i *Procuratori de Supra* nominano il primo suo custode, e, per la parte statuaria Sansovinesca, innanzi al febbraio del 1545, poichè allora appunto furono pagate al Sansovino le statue. Ma veramente l'edificio non fu finito mai, e non si sa come dovesse compiersi. Rimase interrotto, sui fianchi, con due testate provvisorie; e, per quanto abbiano frugato, anche ultimamente, agli *Uffizi* di Firenze e altrove fra le vecchie carte disegnate, non riuscirono a metter le mani sopra nessun disegno o schizzo che chiarisse il dubbio.

Un secentista, Fra' Fulgenzio Manfredi, nella sua *Dignità Procuratoria di San Marco di Venezia*, afferma con sicurezza ch'era *intenzione del Senato di fare altre tre Loggette per li quadri del Campanile*; anzi a questa intenzione pare alluda una lettera di Pietro Aretino allo stesso Jacopo Sansovino, scritta il 20 novembre 1537, mentre la Loggetta si stava costruendo;

nella quale lettera Pietro si rallegra del Sacco di Roma, che fece ricoverare Jacopo a Venezia, e rammenta le opere architettoniche già erette da lui. E il disegno delle quattro Loggette tornò in campo trentatré anni or sono, insieme con tanti altri progetti più o meno bislacchi, quando si trattava di liberare il Campanile dalle bottegucce, che lo cingevano al piede; ma vinse il partito più saggio, quello di buttar giù le botteghe, lasciando la base della Torre, rozza come stava.

Alla Loggetta del Sansovino, quale si vedeva e quale si rivedrà rifatta, non mancarono le censure, anche recenti. Pietro Selvatico e il Lazzari nella loro eccellente Guida artistica di Venezia notarono *l'enorme attico sopportante un'alta elevatissima balaustrata, il quale pesa sull'edificio*; e Pompeo Molmenti e l'abate Fulin ripeterono il biasimo. Non fu meritato. La Loggetta non era quale l'aveva immaginata il più grande architetto del Cinquecento. Mancò sempre sopra le colonne sporgenti il nobile finimento delle statue, spicanti sull'attico; e il piede delle arcate come il piede delle colonne era stato nascosto dal ripiano cinto di gravi balaustri, di cui in una addizione alla *Venezia città nobilissima et singolare* tocca il Martinioni, l'anno 1663: *Mentre si è per stampare questi fogli hanno dato principio ad una aggiunta a detta Loggetta esteriormente dinanzi alla sua facciata*. Non basta: nel 1749 l'architetto Giorgio Massari allarga l'attico alle estremità, e lo scultore Gai, troppo lodato autore dei portelli di bronzo, eseguisce per i due nuovi spartimenti i bassorilievi. Gli altri bassorilievi dell'attico erano più vecchi, ma non di mano di Jacopo, bensì di Girolamo da Ferrara e di Tiziano Minio da Padova.

Sono proprio di mano di Jacopo le quattro statue di bronzo, che il Vasari disse di *somma bellezza* e che, Dio volendo, furono ritrovate, alcune quasi intatte, sotto le macerie del Campanile. Non si devono considerare quali statue monumentali o da museo o da gabinetto, ma quali statue decorative; e, come tali, appaiono ammirabili di vigorosa grazia, di varietà magistrale nelle linee e nell'espressione: *Pallade*, *Apollo*, *Mercurio* e la *Pace* (Tav. 42). Il figliuolo di Jacopo Sansovino, Francesco, riferì ciò che suo padre diceva a spiegazione dei concetti delle quattro figure: — Avendo gli antichi figurata *Pallade* per la sapienza, ho voluto che questa, armata e in atto pronto e vivente, rappresentasse la sapienza di questi Padri, nelle cose di Stato singolare e senza pari alcuno. E perchè in questa Repubblica la eloquenza ha sempre avuto gran luogo e gli uomini eloquenti vi sono stati in numero grande e in sommo grado di riputazione, ho voluto figurar *Mercurio*, come significazione delle lettere e della eloquenza. Quest'altro, ch'è *Apollo*, significa il Sole, e il Sole è veramente uno solo; così questa Repubblica è una sola nel mondo senza più; e oltre a ciò si diletta della musica; e ancora dall'unione dei Magistrati esce inusitata armonia, la qual perpetua questo ammirando governo. L'ultima statua è la *Pace*, quella pace per la quale questa Repubblica è cresciuta a tanta grandezza, diventando Metropoli di tutta Italia, quella pace che il Signore diede al Protettor di Venezia, San Marco, dicendogli: *Pax tibi Marce Evangelista meus* —.

Non era di bronzo, pur troppo, il gruppo della Madonna, del Putto e di S. Giovannino, nell'interno della Loggetta; era di terracotta, oramai tutto in frantumi e sparito per sempre. All'arte del Fiorentino si associava in quel gruppo il meglio dell'arte veneziana e l'amore schietto della gentile verità. (Fig. 154). Marcel Reymond, tre anni addietro, chiamava quella terracotta un capolavoro, *chef-d'oeuvre de grâce et de vivacité*, e ancora: *oeuvre d'une vie prodigieuse et qui semble toute faite d'un sourire*.

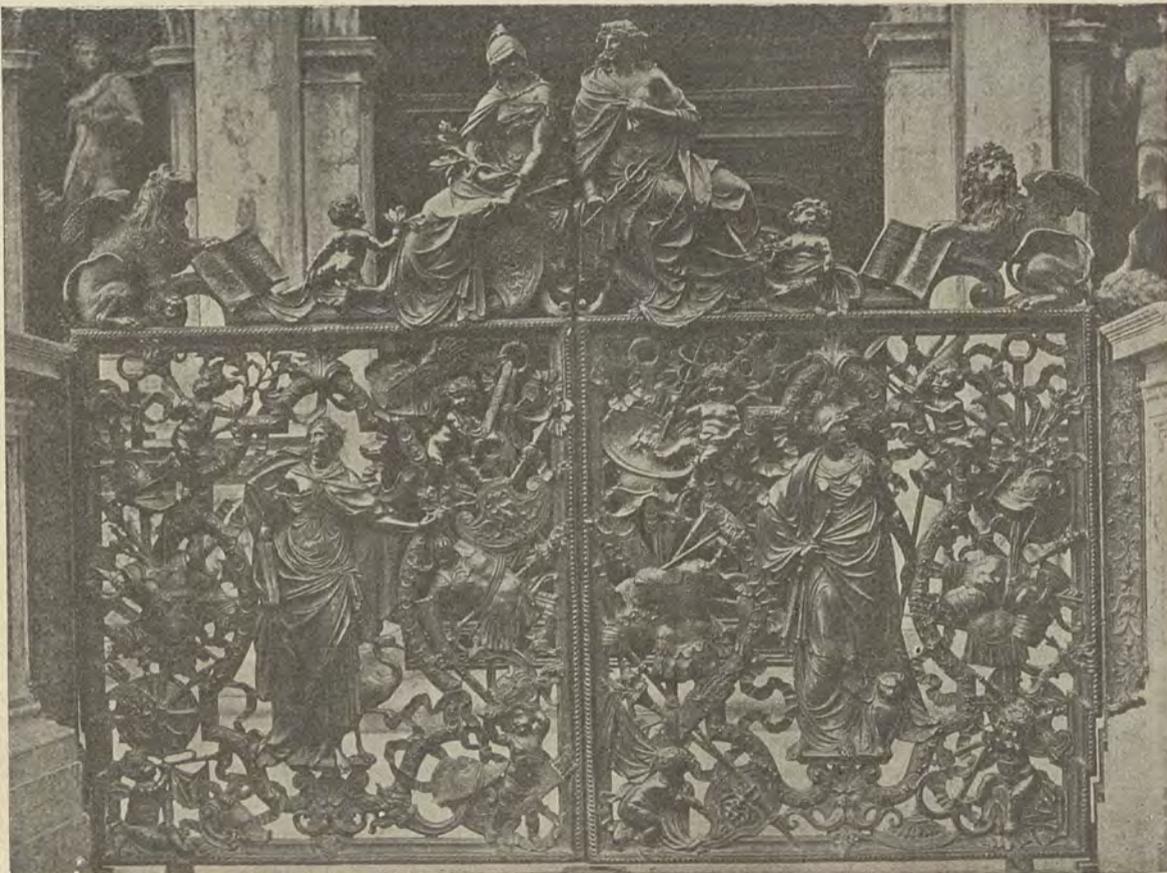


Fig. 155. Portelli in bronzo di Antonio Gai. Metà del Sec. XVIII.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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



Fig. 156 e 157. Esposizione di Torino. Mostra della Scozia. Rilegature di libri.

XXVII.

UNA PORTA DEL RINASCIMENTO A NAPOLI.

— Tav. 47. Dett. da 29 a 31. —



HI entra nella via di San Biagio dei Librai, proprio nel cuore della maggiore arteria stradale che un dì partiva in due la vecchia città ed era detta perciò Via Spaccanapoli, trova a mano destra un palazzo nè ampio di mole nè sontuoso di linee, ma, nella sua austera semplicità, degno di nota. Le sue mura sono rivestite dal basso all'alto di bugne pianeggianti, sulle quali scorgesi nella principal facciata la porta di cui diamo il disegno nella Tavola 47.

Non è questa porta, per sè medesima, un esempio singolare di artistico magistero nè di armonica corrispondenza di parti, ma è bensì un documento considerevole

di quei contrapposti, anzi di quelle dissonanze formali onde così spesso l'antica misura architettonica prendeva inatteso risalto. Essa prova, inoltre, come ornati di indole e di età diverse possano a volta coesistere nell'opera stessa senza offesa degli occhi e della storia.

La porta non si mostra, è vero, nella sua originale integrità. I suoi spigoli sono recisi da oltre la metà in giù e l'imbasamento degli stipiti è addirittura sepolto sotto l'accresciuto livello della via, circostanza quest'ultima che fa più visibile la esuberanza del toro foliaceo soggetto alla cornice terminale, della quale quasi pareggia la lunghezza e supera il volume. Il senso della sproporzione si appalesa più vivamente guardando non pure la cornice e il vano della porta, ma gli stessi ornati scultorii che illeggiadriscono i piccoli modiglioni interni, e il tenue fregio emblematico, e lo stesso galbo del sovrastante oggetto coronario.

Senonchè, vista dal basso all'alto la facciata del palazzo, munita di pochi e semplici vani come fossero bocche di un fortilizio



rivestita da quella severa cortina di bugne uniformi, arieggianti le squame di un gigantesco sauriano, ci assale il dubbio che quella sproporzione palese non possa essere stata o un ripiego sapiente o una più sapiente organica dissonanza creata per dare alla scempia struttura della porta, armonizzata del resto con la estrema semplicità degli altri vani e dell'edificio in complesso, un vivo accento di chiaroscuro pittoresco e una nota di plastica validità, per quanto incomportabile alla parte, altrettanto necessaria alla ragione del tutto.

Il Frizzoni, giudice autorevole, attribuisce questa porta, nell'*Arte Italiana del Rinascimento*, a Leon Battista Alberti. Ora se da questa attribuzione non resta certo accresciuta la fama del secondo Brunellesco — come venne chiamato questo meraviglioso artefice del XV Secolo — non è men vero che altro è giudicare l'opera attribuitagli siccome un particolar membro architettonico, altro è considerarla nel compiuto organismo dell'edificio.

I battenti della porta in legno scolpito risentono anch'essi di una cotal sproporzione ornamentale fra il basso e l'alto. Scevri d'ogni risalto, d'ogni cornice, d'ogni più lieve movimento di luce nella metà inferiore, essi recano ciascuno nella parte superiore sei riquadri muniti di pannelli intagliati, degni di osservazione.

In uno è un gran boccio acantaceo, proprio del primo Rinascimento, in un altro è un casco piumato, un — *lambrequin* — recante l'arma di famiglia (tre fasce di argento in campo rosso) pari a quella delle targhe che reggono i genietti scolpiti sui modiglioni angolari della porta ed alle altre del fregio. Nei rimanenti pannelli si vedono le imprese della famiglia Carafa e dei Maddaloni, voglio dire la stadera pendente e il cuoio detratto giro giro al vano di un circolo, anche queste imprese simili alle altre che si riscontrano sul fregio.

Quello nondimeno che è più notevole — e vi ho accennato in principio — si è che siffatti simboli familiari giacciono sopra un ornato campeggiante e traforato di pretto stile gotico.

La contraddizione stilistica è palese e non può altrimenti spiegarsi se non ammettendo — e questo è nel fatto — il perdurare in alcuni rami di arte, meglio che in altri, dello spirito ornamentale del tempo anteriore. Occorre spesso di vedere questa addentatura di uno stile nell'altro nel ferro forgiato del Rinascimento, negli scomparti delle vetrate secentesche e nei commessi mormorei del medesimo secolo — cito l'esempio delle pale d'altare — che si ripetono nel secolo seguente ed alcuni sino nei giorni nostri.

Ora siffatti esempi di sovrapposizioni stilistiche non li stimerei davvero immeritevoli d'esame. Se essi turbano l'ordine logico anzi il processo cronologico della decorazione al cospetto dei principii scolastici, sussistono però nella storia, il che è come dire: sono nella vita vissuta delle forme dell'Arte. Essi proverebbero che la stretta regola assoluta si accosta più alla razionale deduzione scientifica che non alla naturale evoluzione delle forme artistiche, simili alle onde, sospinte dal palpito eterno del mare, le quali si seguono sì ma si accavallano e si spengono le une sulle altre volubilmente.

Tengo a non allontanarmi dal soggetto della nostra porta e però non faccio rilevare le altre apparenti contraddizioni che si notano nell'interno dell'edificio. Rimanderei chi avesse voglia di conoscerle a una monografia del mio amico Giuseppe Ceci (*Il Palazzo dei Carafa Maddaloni — Trani, Ed. V. Vecchi, 1893*) il quale ha studiato questo monumento con ogni cura e lo ha illustrato con sode ed acute considerazioni.

Mi piace anzi di trarre dalla menzionata monografia alcune notizie intorno alla famiglia posseditrice di questo antico palazzo napoletano. Esse faranno, se non altro, più compiuta la nozione del frammento architettonico quattrocentesco presentato ai lettori del nostro periodico.

Diomede Carafa, primo Conte di Maddaloni, fu un nobile tipo di patrizio italiano del proprio tempo. Fedele al partito degli Aragonesi, venne colmato d'ogni favore da Re Alfonso, cui prestò il suo braccio di prode soldato. Erudito insigne, cultore di classiche discipline, poeta, scrittore di politica e di morale, egli fu altresì uno squisito amatore di cose d'arte. La sua casa era tutto

un Museo, tutta una fine raccolta di antiche pregevoli sculture, il cui elenco è contenuto nella pubblicazione dello Schrader sui monumenti italiani; e pare che ben diciassettemila scudi egli spendesse per tale raccolta, che le depredazioni dei vicerè spagnuoli e i litigi domestici disgregarono e dispersero qua e là nel mondo.

Gli apparenti contrasti storico-tecnici, rilevati e sagacemente risolti dal Ceci a norma degli esempi rinvenuti in altri edifici nostri della fine del XIV e della prima metà del XV secolo, generarono negli antichi storici dell'arte napoletana il convincimento che il palazzo precedesse di un secolo e più la sua reale edificazione. Il De Dominici, per esempio, più abile romanizzatore che storico coscienzioso, attribuisce a un Masuccio I il disegno del palazzo, nel secolo XIII, e il compimento di esso a un Angelo Aniello Fiore del secolo XV, nomi fantastici di non meno fantastiche persone.

La iscrizione che leggesi al sommo della porta

*In honorem optimi regis et nobilissimae patriae
Diomedes Carafa Comes Matalune MCCCCLVI,*

e l'altra, che è nel piedistallo della colonna presso la scala,

Has Comes insignis Diomedes condidit aedes

con quel che segue, attestano del vero tempo della fondazione e del vero fondatore di tutta la mole architettonica.

Ultimi avanzi, e certo fra i meno pregevoli, degli antichi marmi adornanti la signorile magione, sono i due busti d'imperatori romani posti a giacere presso gli angoli del coronamento della porta. La statua di Ercole, che vedesi nella nicchia soprastante, vi fu collocata nel principio del nostro secolo in sostituzione di altra statua antica di cui s'ignora e il soggetto e il valore.

Ornava, fra l'altro, l'interno cortile la colossale testa equina ora posseduta dal Museo di Napoli, il meraviglioso bronzo, un dì ritenuto opera di artefice greco, e intorno al quale si crearono tante leggende e tante dispute, insino a che irrefragabili documenti non vennero a dimostrare come quell'opera, uscita dalle mani divine di Donatello, fosse offerta in dono dal Magnifico Lorenzo al Conte di Maddaloni, il quale *ne restò tanto contento quanto de cosa haveva desiderata*.

Nessuno ha mai pensato, io credo, nello svolgersi di tante disquisizioni erudite, a paragonare le dimensioni e la fattura di questo bronzo donatelliano con quelle della testa del gigantesco cavallo di legno custodito nella Sala della Ragione in Padova. La recente impressione che ho avuta di questa opera originalissima, m'indurrebbe a consigliare siffatto confronto per inferirne, se mai, che l'una forma sia derivata e forse tratta dall'altra. A ogni modo sta la circostanza che la porta da noi presentata agli studiosi dell'*Arte Italiana*, se non è per sè medesima un monumento di sovrana bellezza, possiede, all'infuori del proprio pregio caratteristico, il singolar privilegio di aver dischiuso il passo ai contemplatori di tante peregrine opere della classica antichità, alle quali contendeva il primato della Bellezza questa insigne modellazione del secol d'oro dell'arte nostrana.

GIOVANNI TESORONE.





Fig. 158. Esposizione di Torino, Mostra della Scozia. Fregio di piastrelle maiolicate.

XXVIII.

L'ESPOSIZIONE D'ARTE DECORATIVA ODIERNA IN TORINO

V.

INGHILTERRA E SCOZIA.

— Tav. 45 e 46. Fig. da 156 a 168. —



Inghilterra poteva darci di più; sta bene, sono presenti Walter Crane e la Società londinese d'Arti e Mestieri, con molti artisti, ma la sezione inglese lascia freddi. Era stata ideata una esposizione d'incunaboli dell'Arte Nova e gli inglesi potevano farla come nessun altro popolo lo potrebbe, ma l'idea in parte svaporò e il fatto non corrisponde all'impresa. Eppure non era mancato l'appoggio del Crane, il quale, oltre al suo concorso personale, assicurò l'intervento della famosa società che ho detto, *The Arts and Crafts*

Society. Nè manca la rappresentanza del Pugin e del Morris, apostoli autentici del moderno movimento estetico; tuttavia l'impressione generale è fredda, ed è questa, che gli inglesi sono restati immobili sul Medioevo.

Il Medioevo salvò esteticamente l'Inghilterra e la sospinse verso un'arte nazionale; un'ondata di classico greco e romano ne aveva travolto il gusto, e il Pugin fu tra i primissimi il più autorevole a ricondurre lo spirito inglese alla sua sorgente; così, grazie a una falange di artisti più o meno preraffaellisti, vale a dire più o meno ferventi sollecitatori di un'arte anteriore al Cinquecento, arte ostile d'origine e di natura a ogni tradizione inglese, l'Inghilterra poté rivedere l'orizzonte dell'arte sua, il Medioevo, di cui i Ruskin e i Morris furono estimatori entusiasti, ed il Crane con essi. Ecco come è rimasto, nello spirito inglese,

un fondo arcaico medievale, che è desiderio piucchè realtà d'Arte Nova; ma il torto di ciò va piuttosto ai seguaci delle dottrine ruskiniane e

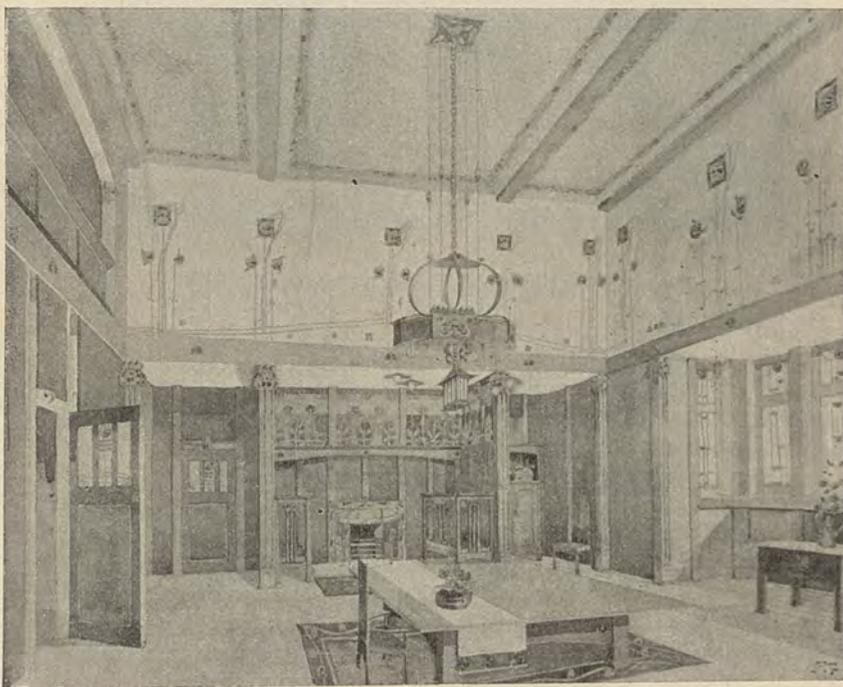


Fig. 159. Scozia. Salotto riprodotto da un acquerello.

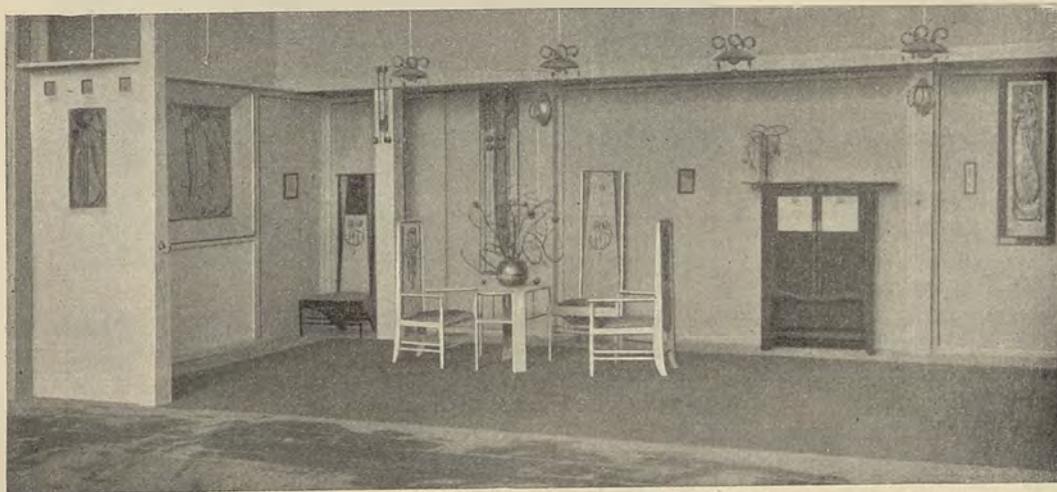


Fig. 160. Scozia. Insieme di un Salotto della Mostra.

morrissiane che ai Ruskin e ai Morris, poichè i seguaci non hanno fatto un passo o, se l'hanno fatto, esso appare timido e incerto. A' tempi del Morris ogni esposizione della Società d'Arti e Mestieri, società di cui egli fu il fondatore e direttore, era un avvenimento artistico. Morto il Morris, sotto il direttoriato del successore, il Crane, gli entusiasmi sbollirono e con essi l'interesse delle esposizioni all'*Arts and Crafts*, ove le cose esposte sono spesso la ripetizione di ciò che da anni si vede in Inghilterra; lo che, mentre giustifica l'accusa di immobilità che si lancia contro gli inglesi, spiega la nostra freddezza innanzi alla loro sezione di Torino.

Ivi tuttavia non mancano le cose interessanti e ragguardevoli, e vi trionfa il Crane che ha fatto una esposizione personale e il Morris



il quale, come artista, anche qui si rivela arcaico e meno forte o suggestivo di quello che non fosse come agitatore. Perchè, infine, tutto il medievalismo morrissiano a lungo andare stanca; esso è bello per ciò che rappresenta una pagina dell'attuale movimento estetico; ma questo movimento non può contenersi in una pagina, a meno che non sia dilettevole il ripeter lungamente gli stessi pensieri. Or il Morris, sia che disegni degli arazzi in cui una fila di angeli emergono in un giardino botticelliano, sia che disegni delle inquadrature di pagine

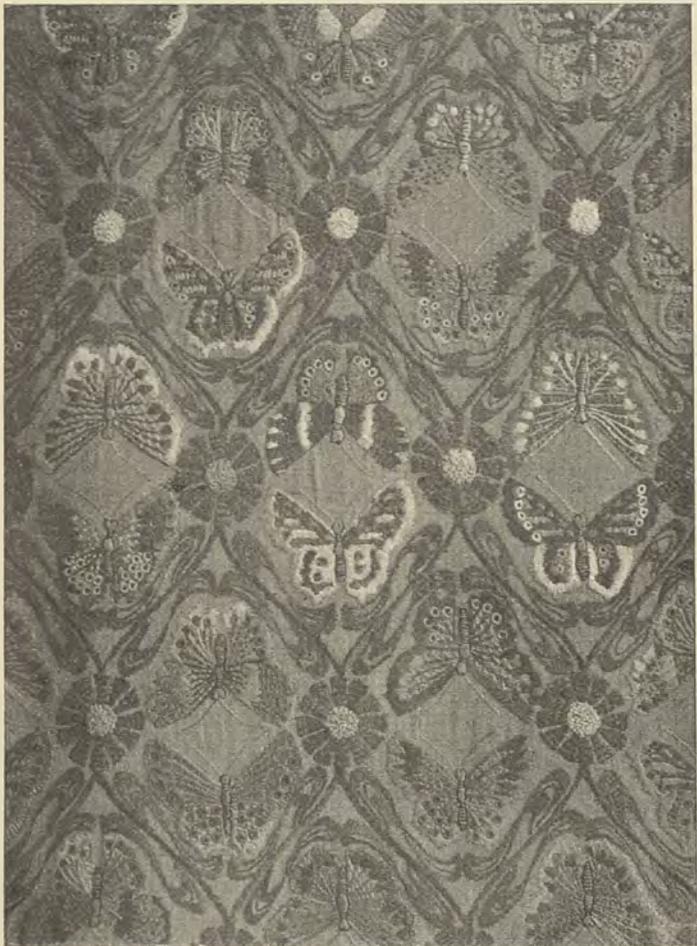


Fig. 161. Scozia. Tappezzeria.

in cui il girale, non ancor raffinato e raffreddato dal geometrismo cinquecentesco, parli all'anima, direbbe il Ruskin, più di quanto non possa il girale del XVI secolo, è sempre un artista antiquato.

Tutto ciò è evidente a Torino, ove un bell'arazzo del Museo di Kensington — uno dei pezzi più belli dell'Esposizione — ci spiega qual fu il Morris, e quasi da sé solo ci mostra i fondamenti della Moderna Bellezza. Il Morris, oltrechè coll'arazzo, figura alla Internazionale con una serie di incisioni, le quali ricordano i legni più arcaici del nostro quattordicesimo secolo ed i nielli fiorentini dell'epoca del Finiguerra; nè so se sia l'autore di qualcuna fra le carte da parato, che nella sezione inglese sono appese in più luoghi. Il Morris, che nel disegno di carte murali, stoffe e arazzi ebbe seguaci valenti e continuatori insigni, come il Crane, il Voysey, il Day, il Webb, seguaci che ebbero comune con lui l'idea del ritorno alla natura e ai principii dei più grandi decoratori d'ogni tempo, produsse molte di tali carte e stoffe e arazzi, ed in cotal parte la sezione inglese potrebbe essere educativa per tutti coloro che non sentono la poesia dei colori: — colori che sorridono allo sguardo come il blu pavone e il verde acqua — particolarità inglese — i quali dovrebbero fugare la desolazione dei nostri grigi volgari.

Una vetrina contiene una serie di gioielli, ma da antiquari: vi hanno delle imitazioni o, ispirazioni di cose bisantine e in genere d'arte medievale; nè io dico che la gravità signorile di questi gioielli non sia fatta per piacere, ma essa non ci rivela molto di nuovo, salvo un ordine di colori fuor d'ogni volgarità. Sono più importanti le legature, sobrie al solito, come tutta l'arte inglese, la quale discopre la flemma del popolo che la fa e la gode; ed è bello il vedere ivi balzare da poche linee la bellezza di legature semplicemente squisite. In Inghilterra l'arte del legatore ha nobili tradizioni, e la gloria dei Baumgarten, dei Kaltkörer, dei Payne è eccitatrice di produzioni lodevoli.

Nella parte dei mobili povertà assoluta; un alto armadietto con sfondi di pelle rossa presume più di quello che dovrebbe, e una panca

allato è un mobile conosciutissimo, di gusto medievale, disegno ed esecuzione di W. Aumonier; però la panca è bella davvero. Composta con larghezza e sobrietà architettonica, nello schienale è ornata di un pannello simmetrico a foglie di quercia e lauro; in cima vi occhieggia uno stemma policromo, e sotto al pannello svolgesi un nastro con parole a bassorilievo. Ma questa è Arte Nova? Essa lo è nella stessa misura dell'arazzo del Morris.

L'esposizione personale del Crane, che costituisce uno dei due rami della sezione inglese ed è chiaramente precisata da un grande cartello, *A Collection of Walter Crane Works*, scuopre appieno le facoltà di questi, che si considera il primo artista decoratore dell'Inghilterra: egli è pronto, vario, grazioso, ineguale, ed è padrone della linea più che del colore, il quale, sotto al suo pennello, non ha slanci di vivacità e si adagia in una calma che a noi sembra languore. Sta pertanto che l'arte del Crane decoratore, pittore, disegnatore, si cerca avidamente, e la melodia delle sue linee e dei suoi colori si ama soprattutto da chi ha tendenze poetiche. In questa arte è la imagine dell'uomo, semplice, misurato, riflessivo.

Il Crane piace dunque a quanti hanno intelligenza e cuore; la sua grande versatilità incanta, e il pensiero di cui riveste sempre le sue imagini discuopre la sua larga coltura; — agli occhi miei egli è solo poco attraente quando si serve della sua grande imaginazione per evocare il mondo mitologico; allora l'artista entra in piena parodia e la sua sincerità poetica si oscura.

La Nascita di Venere è una tempera fredda, che il Crane tiene in molto conto e per noi rappresenta una novità interessante più del pannello, i *Conquistatori del Mondo*, mancante d'aria e di luce, già a Venezia ed ora a Torino. La freddezza della Venere non è tale però da allontanare gli osservatori non superficiali, che restano anzi affascinati dalla grazia e dal candore di questa imagine verginale.

Con queste pitture — acquerelli e tempere — il Crane ne ha mandato dell'altre, ed ha esposto dei cartoni veramente originali, non-

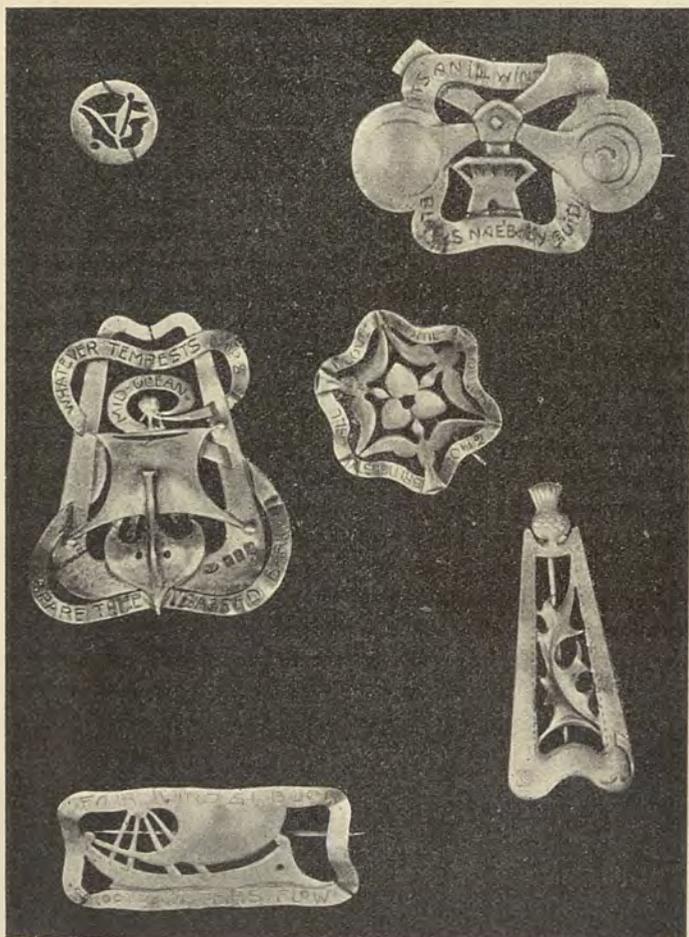


Fig. 162. Scozia. Gioielli.

chè una famosa e grandiosa vetrata, la quale risale al 1899 e alla quale non mancarono elogi; inoltre in apposita vetrina il Crane ha esposto una serie di vasi rosseggianti in figure che sentono l'antico, ringiovanito pertanto con arte ammirabile; ma ivi, specie tra le ceramiche, vi sono persino delle copie, e indico a questo proposito alcune piastrelle policrome, copie di ceramiche liguri.

Complessivamente, anche guardato nelle incisioni, il Crane fu ed è ancora un preraffaellista, e tali sono quelli che gravitano sopra di

lui, come, un dì, coloro che gravitarono sul nome del Morris, il qual nome insieme con quello del Crane è insegna di desiderio liberale, non di modernismo e di coscienza evoluta.

Chi va maturando il frutto delle teorie moderniste sono gli scozzesi, e non si esagera a dire che l'Inghilterra ha ceduto il posto alla Scozia. Quasi tutti coloro che compongono l'attuale scuola scozzese, furono pittori dapprincipio e entrati nell'arte decorativa la coltivarono da ogni lato e sotto qualsiasi aspetto. Cotale scuola ha il suo propagandista, artista e scrittore, T. Morris; e i suoi artisti principali sono i coniugi Mackintosh, che si sono presentati a Torino solennemente, Carlo R. Mackintosh il quale, come il Crane per l'Inghilterra, presiedette alla decorazione generale della sezione scozzese e Fr. Newbery, direttore della *Glasgow School of Art*; nè ci difetta l'elemento femminile. L'originalità è il germe, il frutto una grande sincerità; così è difficile trovare un'altra scuola più originale e sincera della scozzese, sovente circondata da un certo simbolismo lirico il quale, soprattutto nelle opere dei Mackintosh, tocca una sommità che dà le vertigini a noi abituati a produrre dell'arte puramente formale. La scuola scozzese ha attinto alla sorgente inglese e ne ha assimilato la grazia, ma alla freddezza e rigidità di essa ha dato dei colori nuovi, i quali producono degli effetti non veduti e suscitano delle impressioni non provate.

Da noi italiani si trova tuttavia troppo semplice quest'arte; il legno adoperato con un po' di vernice e basta, senza il corredo più o meno artificioso di ornamenti vistosi, suona a noi quasi rozzezza e povertà; eppure ciò è il vero fatto arte, e corrisponde ai principii più

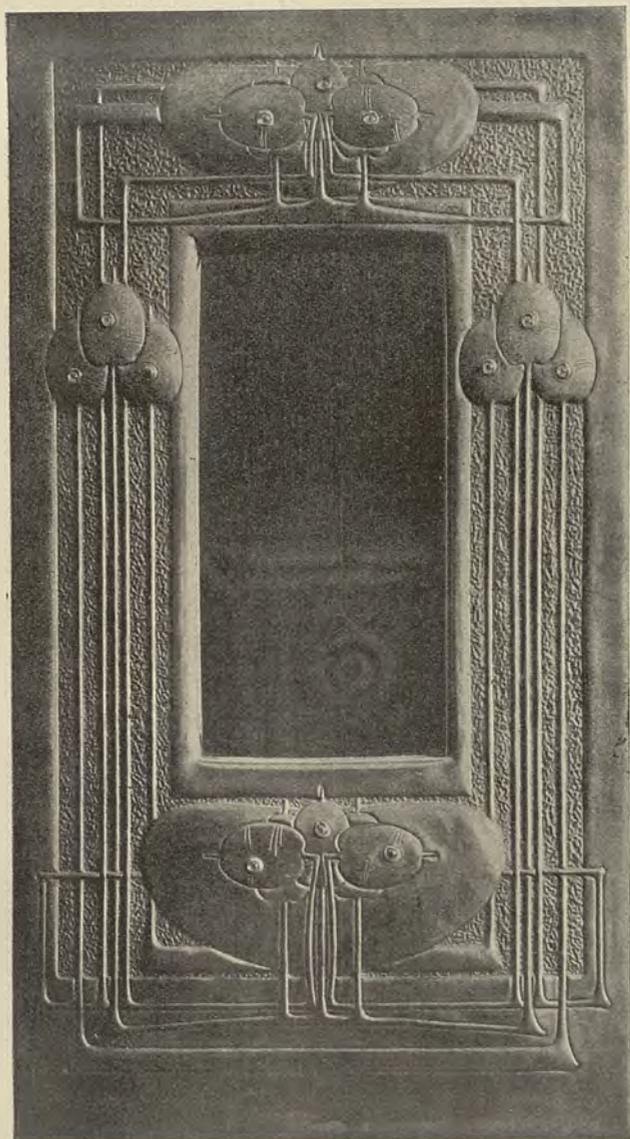


Fig. 163. Scozia, Cornice da specchio in rame sbalzato.

puri dell'estetica dal Ruskin, rinverditi in uno dei migliori capitoli delle sue *Lampade*.

Rien n'est beau que le vrai; le vrai seul est aimable, dice il poeta francese, e l'arte degli scozzesi è il contrapposto, per esempio, della tedesca, nella arrogante maestà dei suoi palazzi di

Vienna, Buda-Pest ecc. con colonne, cornici, balconi, cariatidi di calcina.

Peccato che nella sezione scozzese non siavi qualche manifesto di

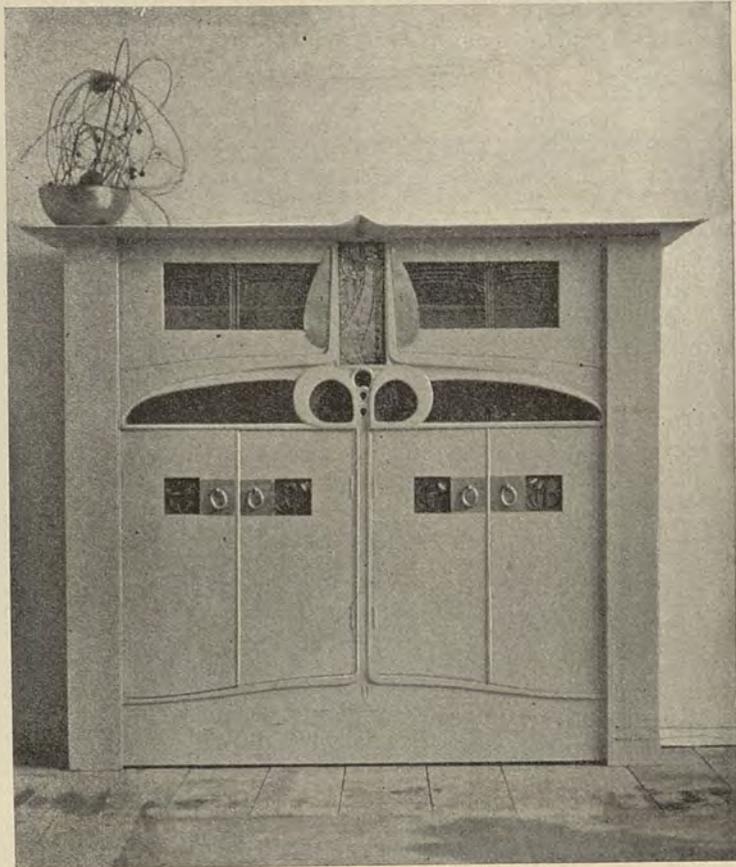


Fig. 164. Scozia. Piccolo armadio.

T. H. Mac Nair! Comunque, anche quale è questa sezione costituisce per gl'italiani una grande novità, e resterà memorabile a Torino, ove coi mobili dell'Olbrich, i gioielli del Lalique, una statua del

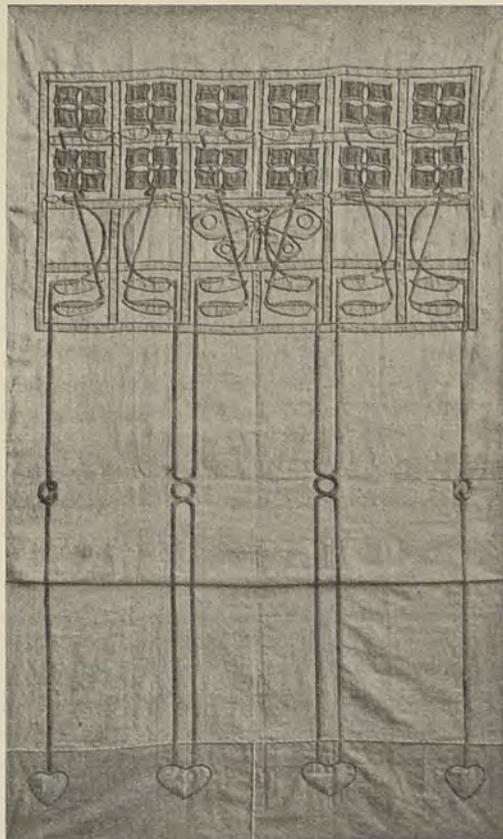


Fig. 165. Scozia. Ricamo.

Rodin, i vetri del Tiffany e poco altro, la Scozia ha ciò che di più straordinario l'Internazionale contiene.

Cominciai a conoscere l'arte decorativa scozzese nel 1899; prima



ne avevo letto e sentito parlare, ne avevo veduto qualche saggio in fotografia o in incisione, e solo quell'anno in cui Venezia, ricorrendo la III Internazionale, invitò gli artisti liberi a liberamente concorrere, io conobbi quest'arte. Venezia voleva adunare gli sforzi che si facevano sul campo dell'Arte decorativa e gli scozzesi con Frances e Margaret Macdonald, con C. Mackintosh, con T. H. Mac Nair, colla J. R. Newbery, con J. Guthrie concorsero inviando pannelli d'argento



Fig. 165. Scozia. Ricami.

e altri oggetti metallici, disegni di vetri, manifesti, opere di ricamo e legature, suscitando voci isolate di lode e susurri estesi di sdegno. Ed io sentii allora dei decoratori italiani farsi beffe di certi pannelli scozzesi dello stesso genere di quelli che veggonsi oggi a Torino, farsi beffe delle loro figure lunghe, allampanate e stremenzite, e farne oggetto di dileggi grossolani.

— Non è arte cotesta ma caricatura, non è originalità è degenerazione di menti lontane dalla realtà. —

A Torino in uno degli « ambienti » esposti si veggono due pannelli in cui le immagini, sbalzate sul metallo, sono circondate di fili svolgenti un sistema di curve, le quali imprimono una originalità strana a queste immagini decorative. Cotale stranezza di T. H. Mac Nair non sgomenta pertanto chi giudica liberamente ed ha la coltura per esprimere de' giudizi; ed io, che non sono mai stato un flagellatore di opere create fuor da ogni previsione, ammiro i pannelli scozzesi e storico, ricorrendo alla storia, a chi sorride di ciò metto davanti la decorazione ellenistica e le grottesche che i Quattrocentisti e i Cinquecentisti nostri disciolsero in mille guise sui muri, sui mobili, sugli argenti, sui bronzi; e metto davanti questa ibrida arte ornamentale, saettata da Vitruvio e dal Vasari e ripresa a sbeffare dal Mengs, perchè i nostri oppositori vedano se essi non abbiano amato delle cose più ibride e assurde di quanto non siano, per loro, i pannelli scozzesi.

Caricatura dell'arte, creazione di cervelli pazzi quelle figure, perchè sono lunghe allampanate e stremenzite o comunque esagerate nelle dimensioni del corpo, del costume, in tutto!... Ed allora le figure ellenistiche colla testa e il corpo umano e il resto di foglie a spirale? Sentano, sentano Vitruvio: (Libro VII, p. 54 e seg. ediz. Viviani, 1830-31) « Queste cose, che gli antichi traevano da veri esemplari, ora da pessime usanze riprovansi, perchè sugli intonachi si pitturano mostri invece di immagini reali e in scambio di colonne si mettono canne, in luogo di frontispizi uncinelli scanalati e foglie increspate. Parimenti si fanno dei candelabri sostenenti figure di tempietti sopra la sommità dei quali sporgono, dalle radici, certi teneri torsi con volute aventi in sè, contro ragione, parecchie figure sedute, e poi anche dai torsi spuntano fiori da cui escono altre figure parte con teste di uomini, parte di bestie. E come mai può una canna realmente sostenere un tetto o un candelabro o un tempietto, cogli ornamenti del frontespizio, o un torso tanto molle e sottile una figura seduta, ovvero dalle radici e dai torsi generarsi parte fiori, parte dimezzate figure? » Qui Vitruvio dichiara tuttocì un prodotto di menti inferme e da menti oscure approvato.

Cotal brano indica dunque che l'arte ellenistica, madre delle grottesche, queste e quelle amate e riprodotte dagli eclettici del XIX secolo, si stimò un prodotto di cervelli bislacchi nell'epoca del suo maggior

fervore, e la critica che ne fece Vitruvio, il santo protettore de' nostri puristi, corrisponde a quella con cui gli attuali oppositori credono di flagellare le immagini decorative scozzesi.

Via, via i pregiudizi ed i ragionamenti, i quali oscurano il campo dell'arte e ne restringono l'ambito; i pannelli mackintoshiani, quelli biancheggianti sull'argento e quelli che sulla tela o sulla carta o sullo stucco fissano immagini vaghe e sorprendenti, sono espressioni di anime sensibili, sono visioni di intelletti innamorati, sono creazioni spontanee e sottili.

So bene che certe opere scozzesi sono trattate con meno asprezza; il rame sbalzato, una cornice da specchio, con foglie su steli lunghi e dritti, i quali si piegano dritti e geometrici e danno luogo ad altre foglie balzanti tenuamente su formelle a guisa di ampio cuore, so bene che questo rame sbalzato (lo veda tra le varie incisioni) non desta furioso lo sdegno degli eclettici del XIX secolo, ma ciò nè consola chi scrive nè diminuisce il torto di chi è meno severo con questa cornice, la quale compone un ordine di armonie più corrispondente a ciò che tutti sogliono vedere. Forse la asprezza dei giudici si tempera al cospetto d'un grazioso paravento, ove un pannello di tre giovani circondate di festoni emerge fra rose stilizzate e cuoricini pendenti. Il pannello non appartiene al disegnatore del paravento G. Logan, artista molto ragguardevole, ma richiama l'attenzione su Miss King, l'autrice del pannello stesso, disegno squisito, amabilmente leggiadro e personale. La signorina King con il pannello e altri disegni reca alla sua sezione una delle più nobili espressioni artistiche della mostra internazionale.

Insomma: la sezione scozzese è la sfida più coraggiosa a ogni specie di vecchiume, e lo prova il fatto che irrita e sconvolge i nemici dell'Arte Nova.

La semplicità è la caratteristica capitale dei mobili scozzesi; ed io, fra quelli esposti, non ne metto alcuno al disopra dell'armadietto, nella prima sala, bianco, con un picciol pannello metallico e dei vetri policromi. Esso, come alcuni pannelli dipinti, fantasie simboliche piene

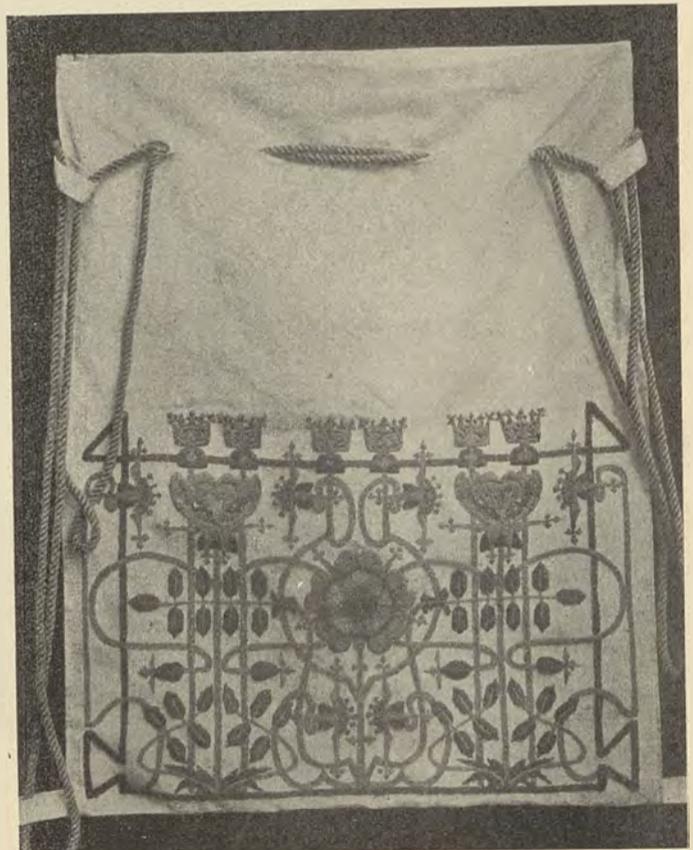


Fig. 167. Scozia. Ricamo.

di fiori e di grazia, e tutto l'« ambiente » attiguo, il « boudoir rosa », è opera della signora Mackintosh, e l'aurea semplicità di questo mobile insegna che bastano poche linee e pochi colori a produrre un effetto d'arte. Il mobile è bianco, un picciol pannello nel mezzo è argenteo e vi occhieggiano dei vetri coloriti; l'architettura più sobria di così

non potrebbe idearsi, e la rigidità naturale del mobile viene corretta dai motivi curvilinei che gli danno movimento.

Un altro armadietto snello e leggero su quattro gambe è concepito colla solita sobrietà ed è riprodotto da noi come l'armadietto bianco; esso trovasi in una sala in fondo, ed è formato di poche linee e pochi ornati; nel mezzo, elemento decorativo leggiadrissimo, due rose simmetriche entro un'ellisse. Questo mobile degno di lode, con altri mobili ivi medesimamente esposti, è di E. Taylor, uno dei buoni espositori della sua sezione; ed invito gli ebanisti italiani ad osservare i mobili scozzesi, e a considerarne la struttura che si spinge a una semplicità non mai conseguita, se la semplicità deve corrispondere, come corrisponde qui, a bellezza, novità, eleganza e rispetto supremo alle proprietà della materia lavorata.

Ed indico le sedie relative a questi mobili, sedie ad alto schienale con piccioli vetri, come quelle, una nera, una bianca, nel « boudoir rosa » della signora Mackintosh, che sono le più originali; ed indico la sedia di T. H. Mac Nair a stecche sottili e parallele nell'alto schienale, la cui unica caratteristica sta in ciò che la parte superiore è filettata da una serie di cordicelle parallele entro cui si muovono alcuni vetri azzurri. Tale singolarità ha fatto sorridere la gente equilibrata e grave, come se l'ornatista non potesse scegliere gli elementi della sua arte ove meglio gli piace; e se anche cotesti mobili valessero meno, la mostra scozzese sarebbe ugualmente degna di con-



Fig. 168. Scozia. Guanciali ricamati.

dei coniugi Mackintosh, il più originale e suggestivo; dal particolare assorgendo al generale, trovano da dire su certe decorazioni parietali, su de' motivi filiformi e delle lampade leggiere, e per tutto ivi vedono languore e spassatezza mentale, vedono aridità che vuol essere semplicità ed eleganza, economia da convento o da campagna, vedono ivi una testimonianza non dubbia di romanticismo anemico e di sensibilità morbosa giapponizzante.

Prima di giudicare bisognerebbe conoscere l'indole, le tendenze e le abitudini del popolo cui è destinata l'arte che si giudica, e basterebbero i pannelli della signora Mackintosh a ispirare riserve ai nostri demolitori. Costoro se applicassero lo stesso sistema di critica all'arte giapponese, non dovrebbero escire in espressioni meno aspre ed aggressive; l'indole nostra è differente dalla scozzese e nelle produzioni di questi artisti forestieri noi possiamo considerare soltanto la grande originalità; l'opera di eliminazione non possiamo farla noi. Per me il « boudoir rosa » dei Mackintosh è un capolavoro.

Oltre agli « ambienti » attuati (accanto a quello dei coniugi Mackintosh v'è uno studio dei coniugi Mac Nair) nella sezione scozzese si vedono dei progetti per decorazione interna, acquerelli d'una certa originalità, commento utile ai lavori eseguiti. In uno è notevole la decorazione parietale a rose tripartite su lungo stelo, e il lampadario; esso consta d'una fascia a mo' di corona sulla quale s'incurvano dei ferri congiunti alle catene e scendono dalla corona alcune lampadette elettriche, circondanti bizzarramente una lanterna. La rosa della parete si ripete

sui vetri delle finestre in un arioso sfondo, specie di *bow-window* comune alle sale inglesi e scozzesi, e si ripete nella parte superiore degli usci a vetri, da cui si parte un color vivo il quale si espande, come grato sorriso, in questo progetto di G. Ednie, qui riprodotto alla Figura 159.

Nella sezione scozzese sono esposte molte legature di libri; originalissime quelle di Miss King e quelle, date in tavole fotografiche, di D. S. Mac Coll. Vi sono esposti altresì degli ammirabili smalti,



Fig. 169. Guanciali ricamati esposti a Torino dalla signora Maria Rigotti.

siderazione; lo sarebbe, se non altro, per l'aria sottile di libertà che la circonda.

L'esempio è utilissimo nelle cose della vita; e l'esempio scozzese è quanto altro mai incoraggiante. Per gli artisti timidi è forza ad ispaziare nell'ideale, per gli incerti è mezzo a passare dal loro recinto angusto e oscuro ad ampiezze sconfinata e liete di sole.

Gli eclettici del secolo XIX sorridono al modo con cui sono complessivamente decorati gli « ambienti » scozzesi, specialmente quello



Fig. 170. Esposizione di Torino. Bassorilievo dello scultore V. Cadarin di Venezia.



opera di F. L. Day, e dei ricami, questi ultimi in bella quantità ma in parte un po' scolastici. È, quest'ultima, un'esposizione di signore e signorine, la Newbery, la Macbeth, la Rowat, la Keyden e altre. Una figura sdraiata di A. Macbeth, un pannello di E. Rowat — graziosissimo — uno più grande di S. Keyden, i ricami della signora Newbery emergono; e vorrei che davanti a questi saggi le maestre dei nostri Educatorii Femminili riflettessero seriamente. Nelle nostre Scuole i lavori donneschi sono generalmente volgari; nè parlo di esecuzione, la quale è quasi sempre lodevole, parlo del disegno raramente passabile; nelle nostre Scuole si eseguono dei modelli vecchi e brutti e nessuno di ciò si occupa, così le fanciulle, che dovrebbero portare nelle loro case il genio raffinato e moderno della bellezza, vi recano quanto di più detestabile possiede il cattivo gusto. Occorrono dei buoni modelli, sta bene, ma occorre il criterio per sceglierli, e tutte le persone non lo possiedono.

Nei nostri Educatorii provatevi a far eseguire un modello diverso dai soliti, la mamma dolcemente ricorda che ad essa la vecchia maestra diè un modello molto più grazioso e si imbroncia se lo stesso modello non è dato alla sua figliuola; e la sorella maggiore sorride, compassionando, alla novità che non capisce; e in casa colle amiche si complotta sinchè la maestra cede, supposto che la maestra abbia mai potuto suscitare un tanto malumore.

Ci vorrebbero di queste ricamatrici scozzesi o, se vi piace — e a me piacerebbe molto —, ci vorrebbero delle maestre come la signora Maria Rigotti, allora ogni difficoltà sfumerebbe. Ma trovare delle signore Rigotti! Costei, con una serie di guanciali, fa un'eccellente figura nell'Internazionale; ed io metto assieme i ricami di questa signora torinese a quelli scozzesi, e ne parlo qui perchè l'esempio della signora Rigotti e quello scozzese mi danno ragione a sollecitare una cura più alta per una bella parte del nostro insegnamento femminile.

I guanciali della signora Rigotti sono riprodotti qui in bianco e nero, e senza il colore essi perdono gran parte del loro fascino. Trattasi di ricami a riporto, i quali ora svolgono tonalità robuste e quasi violenti, or dolci e languide; in ogni caso l'arte vi è sempre onorata o, per lo meno, rispettata.

ALFREDO MELANI.

XXIX.

NOTIZIE.

UNA STOFFA BISANTINA. — Il signor Ganzini ha reso conto, nella *Rassegna d'Arte* (1902 p. 84 e sg.), di un pezzo di tessuto bisantino che giudica del X secolo, stato trovato nel Monastero di S. Pietro a Modena. È in oro e seta, il colore dominante è il chermesino rosato, il disegno è geometrico, l'assieme è assai curioso: da una rosetta si partono quattro braccia, un motivo a cuore contiene un busto e altri motivi geometrici, nonchè alcune piccole teste di lepri o conigli emergenti sul fondo del tessuto.

RACCOLTA FOTOGRAFICA GOVERNATIVA. — Dal 1899 alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti funziona un Gabinetto fotografico. Alla fine del 1901 esso possedeva oltre a trentamila riproduzioni divise in due grandi categorie: riproduzioni di monumenti e di oggetti d'arte. Quest'ultima categoria contiene cento e ventidue albi di grande formato, con cento cinquanta fotografie circa per ciascuno, ed oltre agli oggetti d'Arte di Gallerie e Musei italiani, il Gabinetto contiene le fotografie delle più celebri pitture e sculture esistenti in chiese e in raccolte private. Furono inoltre iniziati colle collezioni dell'estero i cambi delle fotografie doppie, ed il Ministero possiede oggi, fra le altre, la completa illustrazione delle Gallerie di Dresda e di Monaco.

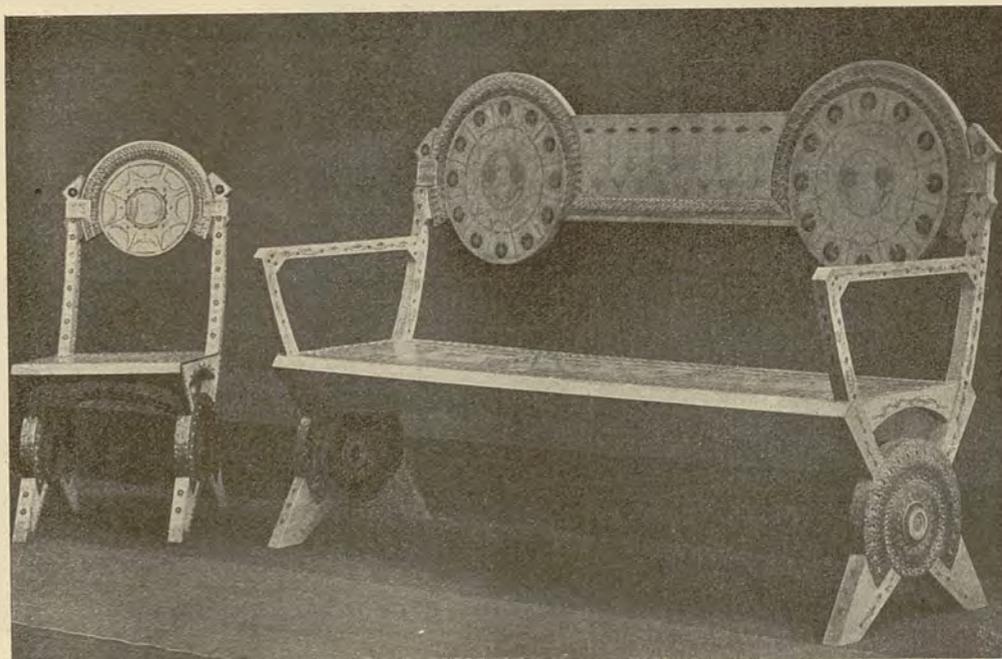
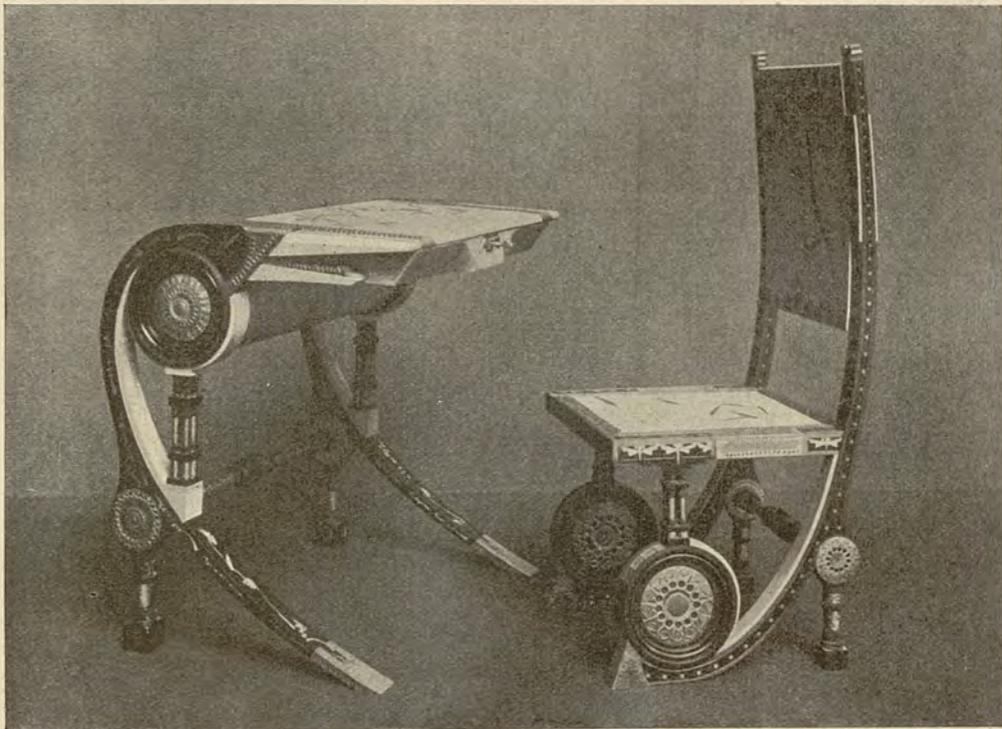
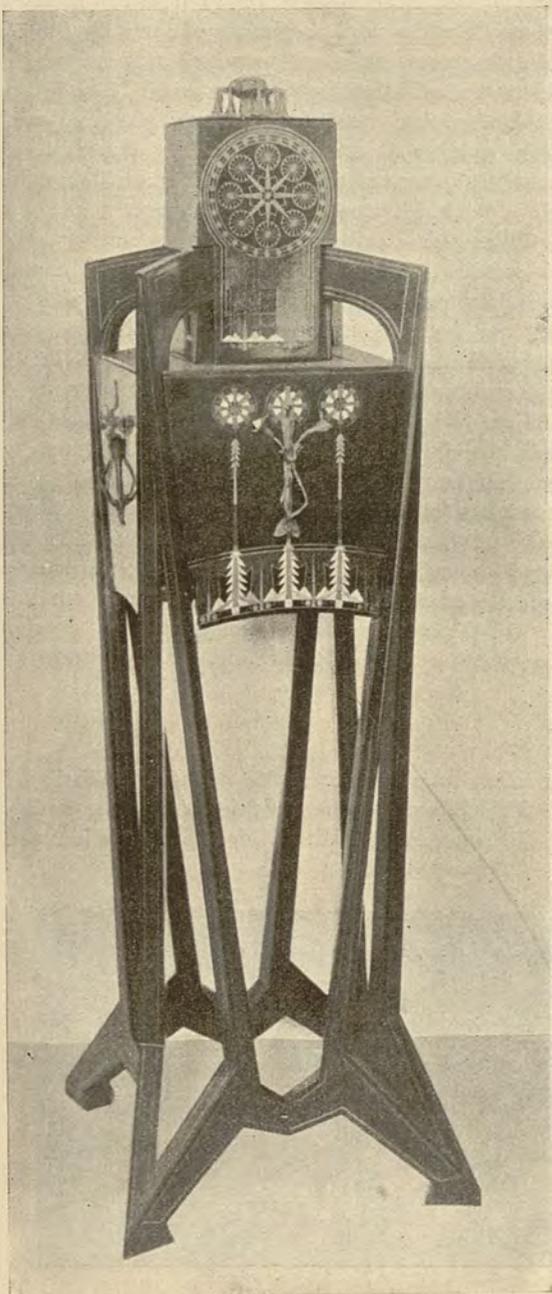


Fig. 171, 172 e 173. Esposizione di Torino. Mobili dello Stabilimento Bugatti di Milano.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

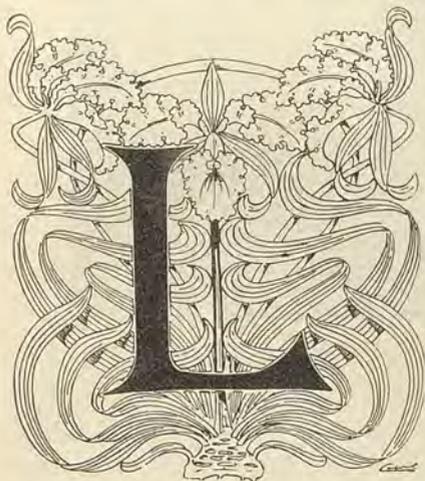


Fig. 174. Villa di Stra.

XXX.

LA VILLA DI STRA.

— Tav. 53 e 54. Fig. da 174 a 181. —



A famiglia Pisani di S. Stefano, verso la metà del secolo XVIII, mentre era Doge Alvise Pisani, volle erigere sull'amena sponda del Brenta un soggiorno d'estate, una Villa così grandiosa quale la poteva sognare la mente di patrizii Veneziani che avevano innalzato sul Canal Grande i più sontuosi palazzi del mondo, con tanta

degli edifici destinati a ornamento del giardino, furono anch'essi in gran parte modificati nell'esecuzione.

Ma quale fu l'architetto che nella costruzione della Villa apportò sì notevoli e qualche volta radicali cangiamenti ai concetti del Frigimelica? Forse fu l'architetto Francesco-Maria Preti, già conosciuto per opere cospicue nella sua patria, Castelfranco, che, chiamato a lavorare col Frigimelica, fece prevalere i propri progetti più sobri e severi. Nell'archivio di Treviso vi sono scritti e disegni del Preti, i quali riguardano la Villa di Stra. Infatti, fu intorno l'epoca di questi due architetti, che l'arte sentì il bisogno di redimersi dalle esuberanze strane del secolo XVII, onde si rivolse ad ammirare e studiare la castigata sesta del Palladio, del Sansovino, dello Scamozzi. Per cui sorse allora una schiera d'ar-

magnificenza d'arte da farli apparire vere abitazioni di Re.

A tale scopo i Pisani si rivolsero ai migliori artisti di allora, specialmente ad alcuni di quelli che avevano già lavorato nel loro immenso palazzo a S. Stefano. L'architetto che scelsero per immaginare e costruire la principesca dimora si fu Girolamo Frigimelica, nobile padovano.

Egli si accinse ben tosto all'opera; e fece prima d'ogni altra cosa eseguire alcuni modelli che rappresentassero chiaramente il suo concetto. Nel Civico Museo di Venezia, questi modelli si possono ancora vedere. Essi provengono dagli eredi della Contessa Maddalena Michiel-Pisani: e noi qui uno ne riproduciamo, per mostrare come l'architetto abbia concepito il grandioso edificio, il quale, forse appunto per la sua vastità e ricchezza, non fu compiuto come lo aveva pensato la feconda immaginazione dell'artista.

La superba facciata della Villa avrebbe dovuto essere ricca di gradinate pittoresche, conducenti a vasti terrazzi, onde accedere a loggie coperte, sostenute da colonne ioniche e corinzie. Avrebbe dovuto essere ornata, sul fastigio, dallo stemma dei Pisani, col leone rampante sormontato da corona principesca. L'altra facciata, che doveva guardare il giardino, sarebbe stata bensì grandiosa, ma decorata con più sobrietà. I tre modelli



Fig. 175. Villa di Stra. Vasellame nello stile dell'Impero.



chitetti, come il Temanza, il Massari ed altri, che si attennero quasi scrupolosamente alla semplicità classica. Però in questa Villa di Stra sembra dominare un geniale eclettismo, sia nei fabbricati principali, sia in quelli che adornano il vastissimo parco. Ed ora sembra che il Palladio drizzi le sue colonne sormontate da tim-

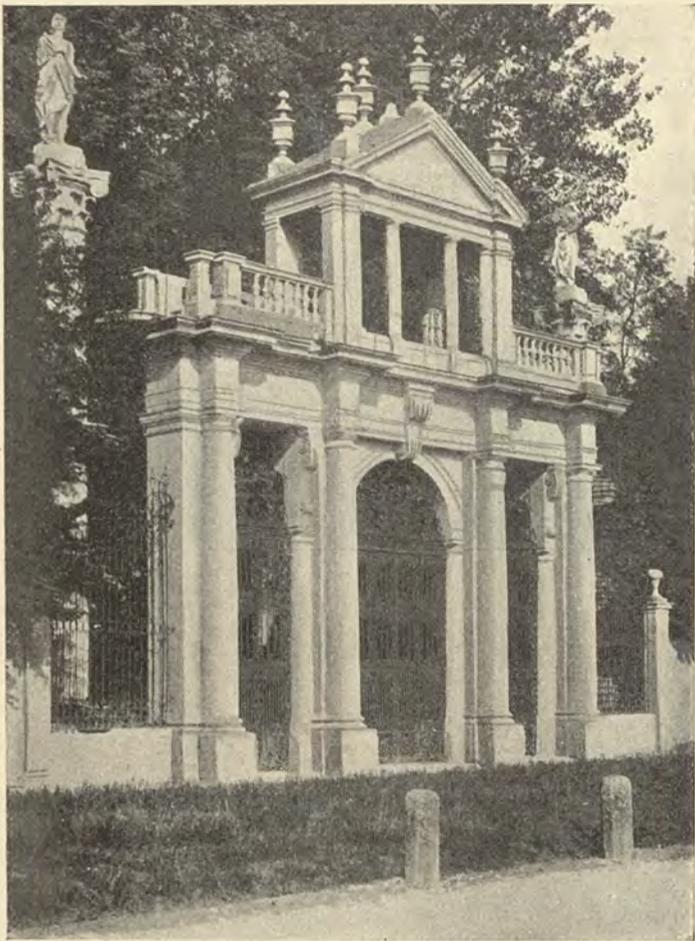


Fig. 176. Ingresso e Belvedere nel parco della Villa di Stra.

pani triangolari, ed ora il Sansovino pare vi aggiunga le grandi mensole elegantemente ricurve ed i suoi putti sorreggenti festoni di fiori. Qualche volta persino il Seicento fa capolino con certe sue caratteristiche di pittoresca decorazione. Ma non deve sfuggire all'attento osservatore la nota dominante in tutti gli edifici di questa sontuosa abitazione di campagna, la nota rustica espressa in svariatissime maniere con la bugna.

Ed ora passiamo ad esaminare partitamente la Villa col suo immenso parco. Fu nel 1744 che si diè mano alla sua erezione, occupando un'enorme vastità di terreno. Sull'amena sponda del Brenta sorge imponente la facciata principale, che si estende divisa

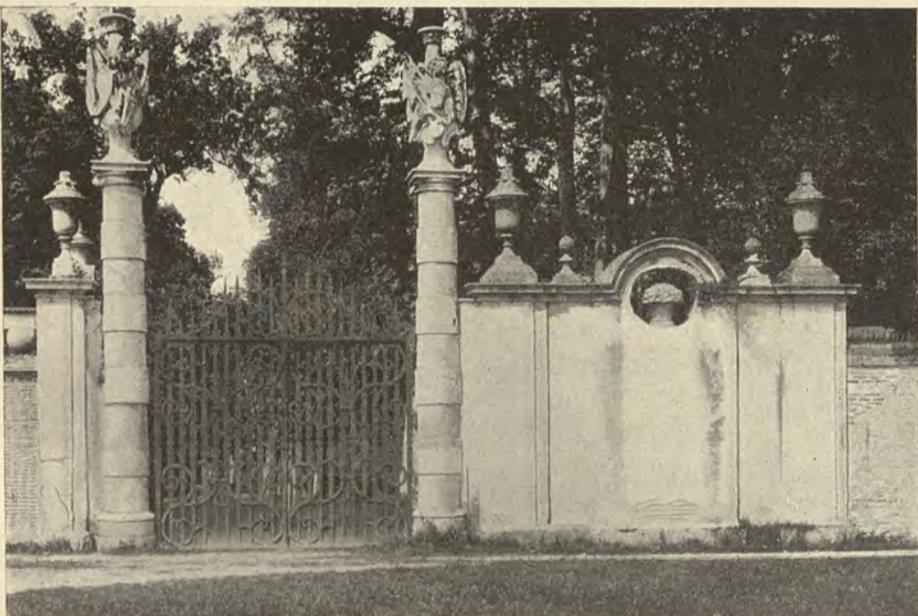


Fig. 177. Ingresso secondario al parco della Villa di Stra.

in cinque parti: la parte centrale, le due ali ed i padiglioni estremi. Il corpo centrale ha due ordini; il primo con poggiuoli sporgenti, è decorato da maestose colonne corintie, che sorreggono il cornicione, il cui fregio va adorno di putti portanti festoni di fiori. Il cornicione poi è sormontato da un grande timpano triangolare, sul cui vertice giganteggia la statua della Giustizia, mentre sugli angoli inferiori stanno due statue allegoriche.

Il piano terreno è a bugne; ma va ingentilito da quattro maestosi telamoni, i quali sostengono la parte più sporgente del poggiuolo, avendo ai lati trofei d'armi antiche.



Fig. 178. Padiglione nel parco della Villa di Stra.

All'epoca della erezione del palazzo, sul frontone grandeggiava lo stemma dei Pisani, tutto circondato da figure allegoriche, emblemi, bandiere di grande rilievo, e sormontato dal corno dogale, come vedesi nei disegni del Gherro. Questa immensa facciata è certamente maestosa nel suo insieme, però non va scevra di difetti, per mancanza di precise ricorrenze in alcune fascie e cornici, onde le due ali ed i padiglioni estremi col timpano triangolare non si legano strettamente alla parte centrale.

Varcata la soglia della gran porta d'ingresso, ti trovi in ampi androni sorretti da colonne bugnate, dai quali puoi scorgere due cortili decorati dal pittore Visconti di Milano, con le figure dei Cesari e con altre della Mitologia. Sorpassati gli androni, eccoti nell'immenso parco, sul quale guarda la facciata posteriore del palazzo, che, sebbene suddivisa come quella del prospetto, è molto più semplice; è quasi Palladiana. Ma l'occhio viene attratto a spaziare al dinanzi, fino al fondo del parco, fino allo splendido fabbricato del Frigimelica, destinato ad uso di scuderie e di serre. Esso si eleva sovra ampia e comoda gradinata, fiancheggiata da ben declinate rampe. Al centro havvi un portico a colonne sormontato da un timpano triangolare, ed ai lati del portico si incurvano due ali che appunto comprendono le scuderie e le serre. Questa bella fabbrica serve di sfondo decorativo all'amplissimo viale, il quale divide il parco in tutta la sua lunghezza.

Ora da questo viale tutto coperto da verdeggianti

tappeto e fiancheggiato da altissimi alberi, si può addentrarsi in altri viali ombrosi che percorrono in tutte le direzioni il giardino, mettendo capo alla mura all'intorno. E i viali raggiungono sempre una finestra, una porta, un'arcata, o altre varie aperture decorate con ricchezza architettonica e nel modo più immaginoso. I vasi, le statue, i trofei sono profusi sulle colonne, sulle cornici, sui timpani ricurvi e bugnati. Da queste ben collocate aperture della mura si scorgono le ubertose campagne che circondano la Villa, ed il lieto e sereno Brenta, sul quale, in ispecie ai tempi dei Pisani, doveva svolgersi l'attività campestre del Paese e la magnificenza della nobiltà veneziana, la quale si portava a diporto sulle acque tranquille. Ma in quell'epoca gioiosa della vita patrizia, il parco doveva racchiudere ben maggiori attrattive di quanto si possa scorgere al presente. Per fortuna l'arte rimase ancora a dire la sua geniale parola. Ed ecco in ogni viale, in ogni boschetto ergersi un gruppo allegorico o mitologico, od una statua di guerriero, od una ninfa silvana fare bella mostra sovra grandiosi e decorati piedistalli.

Ma ben più notevoli, ed in posizioni avvedutamente scelte, sorgono in varie parti dell'amenissimo giardino eleganti fabbricati, concepiti con fantasia ricca di originali trovate.

Ed ecco qui su elevatissima gradinata ergersi l'esagono monumento della ghiacciaja, formato d'archi e pilastri ed incoronato da cornice a parapetto. E vicino alle scuderie, ecco un fabbricato molto singolare e pittoresco, a pianta mistilinea, anch'esso portante un terrazzo cinto da balaustrata decorata di statue.

Ma una speciale attenzione merita l'ingegnoso laberinto che costituisce da solo una vera curiosità di questo parco. Esso, venne tracciato con sapiente avvedutezza. Ed i vialetti, fiancheggiati da folte siepi di sempre-verdi, regolati dalla geometrica precisa forbice del giardiniere, si aggirano concentrici e comunicanti fra loro in modo da formare una specie di rete complicatissima



Fig. 179. Ingresso al parco della Villa di Stra.

Prima di dipartirci dal parco facciamo un giro intorno alla mura, che lo cinge in tutta la sua vastità, e rivedremo quelle finestre, quegli ingressi secondari di cui già accennammo più sopra, e che meritano ogni attenzione per la varietà ingegnosa della loro architettura a bugne, e per l'effetto pittoresco che danno alla cinta dell'immenso giardino. Anche questi piccoli monumenti sono chiusi da inferriate e cancelli di disegno e fattura semplice ed elegante.

(Continua).

P. OREFICE.



Fig. 180. Facciata principale della Villa di Stra.

e da far ammattare chiunque voglia raggiungere la torre, la quale sorge al centro. Intorno alla torre rotonda s'inalza una scala esterna che con vari giri ti porta fino al terrazzo scoperto, dal quale godi il bellissimo spettacolo di un vasto orizzonte.

Un altro originale fabbricato del parco è l'ingresso principale. Intorno a due grandi colonne corintie, sormontate da colossali statue, si svolgono due scale a chiocciola che guidano ad un elegante belvedere, la cui parte centrale è conformata a tempio. Esso è sostenuto da colonne addossate a grandi pilastri, che lasciano aperto un ampio arco nella parte centrale, ed ai lati due passaggi rettangolari. Queste tre aperture costituiscono appunto uno degli ingressi principali del parco, e sono chiuse da grandi cancelli in ferro, ammirabili per bellissimo disegno e per fattura veramente squisita.

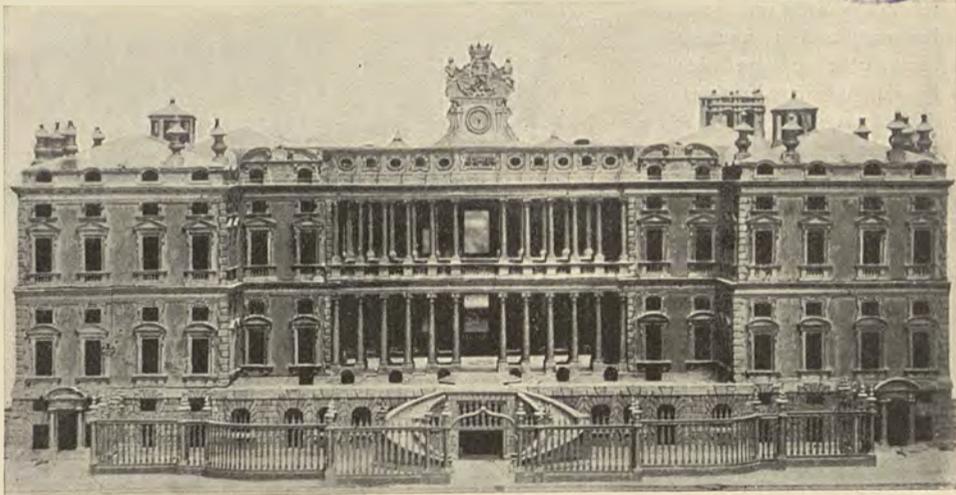


Fig. 181. Modello originale in legno della facciata per la Villa di Stra, custodito nel Museo Correr di Venezia.



XXXI.

L'Esposizione d'arte decorativa odierna IN TORINO.

VI.

VETRATE — CERAMICHE — FERRI.

— Tav. 49, 50 e 51. Dett. 33-34 e 35-36. Fig. da 182 a 197. —



ALUNO si ostina a dire che l'Internazionale è un insuccesso e perfino — figuriamoci! — che l'Arte Nova ha aperto il suo sepolcro al Valentino; or non può esistere persona che abbia diligentemente visitata l'Esposizione, senza preconceppi, la quale possa dir questo, e se deve ammettersi che un certo numero di espositori ha mostrato di non aver inteso i propositi del Comitato di Torino, ciò non oscura e tanto meno distrugge gli effetti solenni e benefici della Internazionale. Gli è che pochi hanno avuto la cura, la pazienza e

l'agio di visitare l'Esposizione come si deve, ed i nostri oppositori non ne contrastano il risultato se non perchè essi sono nemici del movimento che ha addotto all'attuale festa del « dolce stil novo ». Taluni sono ostinati, taluni lenti, taluni timidi, taluni insensibili all'Arte Nova, come il Gautier alla musica; ed io che passai delle giornate intiere all'Internazionale osservando, studiando, io che ebbi ogni comodità di vedere, toccare, analizzare, non saprei togliere una parola alle espressioni mie di calda ammirazione, manifestate sino dai primi giorni. Gli è che all'Esposizione c'è troppa roba, un terzo poteva scartarsi senza danno, e allora sarebbe stato meno facile smarrire fra mezzo tanta abbondanza; ma se le cose interessanti, che sono numerosissime, potessero vedersi ad una ad una con ogni agio, il tesoro d'energia da esse contenuto ci meraviglierebbe al segno che il ricordo dell'Internazionale resterebbe incancellabile. Sia pure che fra gli espositori esistano delle dissonanze, ciò non turba soverchiamente l'osservatore sereno. Quando in tempo di siccità s'implora la pioggia bisogna tollerare le nubi; e nel caso attuale il danno vien compensato ad usura da coloro che fissano sull'orizzonte la moderna idealità.

Queste dissonanze non esistono soltanto nella sezione italiana; esistono anche all'estero, e la sezione tedesca, la più grandiosa e ricca dell'Internazionale, in mezzo a una quantità d'oggetti ammirabili, ha delle vetrate di gusto gotico, persino delle ceramiche a imitazione robiana; il Luethi di Francoforte, autore delle prime, è nulla al cospetto del Lüer, il quale ebbe il coraggio di disegnare il vestibolo d'una cappella in modo lombardo-bizantino, con capitelli marcatamente lombardi del Bosmann e del Knauer e pitture murali del Wichtendahl.

Dicono gli esteti timidi e lenti che quelle pitture sono ammornate, come le sculture; ebbene, costoro si tengano e si ammirino

tutto ciò, poichè noi, nemici degli adattamenti, corriamo dove la immagine dell'Arte non è schiacciata dalla tradizione.

E fosse tutto! Nella stessa sezione s'ergono dei tripodi romani e

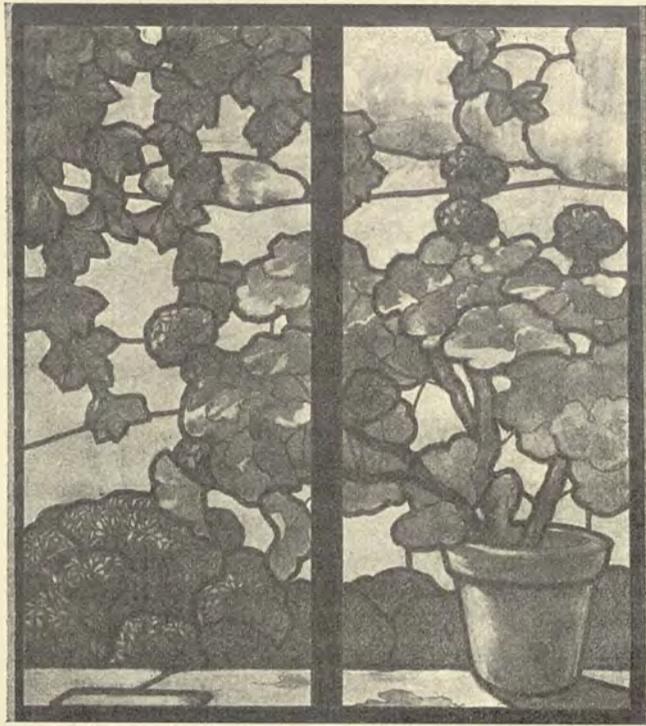


Fig. 183. Geranio. Vetrata dello stabilimento G. Beltrami su cartone del medesimo.

si allargano delle cornici greco-arcaiche con tanto di triglifi e colonne tozze e scannellate, e l'Olanda espone del vasellame nello stesso stile, non parlando degli Stati Uniti d'America che mandarono delle oreficerie cipriote....

* * *

Ora che si deve parlare di vetri e di vetrate, l'Inghilterra potrebbe offrire largo campo di studio, se nella sezione inglese questo ramo fosse più ricco. Quanto lo poteva essere sanno tutti coloro che attribuiscono agli Inglesi una grande autorità nell'industria de' vetri dipinti. Il Burne Jones, pittore appassionato e immaginoso, disegnò cartoni per vetrate, ma a Torino ne ha uno solo dei molti da lui carezzati con anima di poeta. Uno studio sopra Burne Jones, sopra questo artista che desta in noi italiani un amore particolare per la sua venerazione a Dante Gabriele Rossetti e per la sua affinità spirituale con questi che fu il più poeta fra i pittori del gruppo preraffaellista, uno studio sopra Burne Jones, disegnatore e pittore di vetri, sarebbe oltremodo interessante; esso disporrebbe viepiù a penetrare nelle bellezze dei cartoni originali esposti da Walter Crane, i quali emergono nella sua esposizione personale di Torino, fra quadri, vasi, disegni per mo-

saici, carte murali, ricami, illustrazioni di libri ecc. Ma un cartone per quanto sia bello, dà una pallida idea dell'effetto reale e sta a questo, press'a poco, come un disegno d'architettura all'opera eseguita; onde chi avesse vaghezza di conoscere Walter Crane pittore di vetrate, si



Fig. 182. Primavera. Vetrata dello stabilimento G. Beltrami in Milano sul cartone di G. Zuccaro.

rechi, per esempio, a Hull, nella chiesa della Trinità, e qui ammirerà eseguiti parte dei cartoni esposti a Torino.

La sezione scozzese invece espone dei vetri dipinti, non dei cartoni, e M.^e Mackintosh ornò il « boudoir rosa » di due piccole vetrate « lo spirito della rosa », vetrate decorative il cui assieme è assai vago.

T. H. Mac Nair, che gode una rinomanza speciale come disegnatore di vetri, è rappresentato all'Internazionale con dei buoni lavori; e in questo genere ha dei modelli interessanti Ern. A. Taylor, l'artista de' mobili che ricordai con lode parlando della sezione scozzese onorata dai Mackintosh e a Torino giudicata dal pubblico ingiustamente, come il più grande pittore della vecchia Scozia, Walter Scoot, fu dal Taine mal considerato ed è obliato dalla generazione attuale.

La Germania, il Belgio, l'Ungheria potrebbero essere ricordati prima di venire all'America del Nord e all'Italia, e nella sezione tedesca, allato di certe vetrate goticizzanti, ve ne hanno che si illuminano di bella e nobile modernità. Il Drinneberg di Carlsruhe espone dei paesaggi un po' violenti, i quali tuttavia attirano lo sguardo e lo trattengono; nè la sezione è sguernita di vetrate e di cartoni, anzi ve ne hanno da ogni parte. Espositori: l'Eckhardt di Berlino, l'Engelbrecht d'Amburgo, il Liebert di Dresda, l'Huber di Monaco, il Lüthi di Francoforte ecc. Non si può dir lo stesso della Francia, la quale, nella sua esposizione improvvisata, difetta di vetrate. Ed il Belgio, che nelle « minute cose » ha delle affermazioni splendide, mostra una finestra nell'interno di uno Studio, disegnato dallo Sneyers, la quale non può passare inosservata, anche perchè potrebbe ispirare delle applicazioni molto opportune nelle abitazioni private. Essa è totalmente ornamentale, composta di poche tinte e disegnata con un intreccio di linee netto ed elegante.

Qualcosa di simile può vedersi nei due interni dell'Hobé presso allo Studio dello Sneyers, e nella sezione ungherese dentro ai vari ambienti e nel grave arco che è il motivo decorativo più vistoso di

Le vetrate del Belgio e dell'Ungheria, differenti di merito, sono dunque importanti per la loro semplicità, e qui il lettore ne troverà de' saggi, uniti a due del Fontana di Milano.

Indicate le vetrate olandesi espone dallo Schouten di Delft, che ne ebbe i disegni dal Le Comte, dal Gips, dal Veldhuys, dal Berg, dall'Huussen, nel complesso mediocrementemente interessanti, benchè alcune



Fig. 185. Vetrata dello stabilimento G. Beltrami.

teste di putti siano larghe di stile e piene di grazia, vengo al principio dei pittori di vetrate, al Tiffany.

Cominciamo dal chiarire che le Case artistico-industriali sotto il nome Tiffany sono due ed entrambe hanno la sede principale a Nuova York; la prima « Tiffany Studios » compendia ciò che di più interessante è stato prodotto sotto il nome del « Tiffany », la seconda « Tiffany and C. » è una società già presieduta da C. L. Tiffany (ora è da C. T. Cook), una società per la fabbricazione di oreficerie e argen-



Fig. 184. Pan. Vetrata dello stabilimento G. Beltrami su cartone di G. Buffa e I. Cantinotti.

questa sezione, la quale, indipendente dall'austriaca, deve in gran parte l'esser suo all'architetto Horti.



Fig. 186. Medusa. Vetrata dello stabilimento G. Beltrami su cartone di G. Buffa.

terie, che produce inoltre cuoi e pelli lavorate, oggetti di cancelleria artistica ecc. Così il Tiffany dei vetri, quegli che ha riempito il mondo colla sua rinomanza, è Luigi Tiffany del Tiffany Studios e la sua ricca esposizione apre, a Torino, la sezione degli Stati Uniti.

Luigi Tiffany come il Gallè in Francia, ma con processi differenti, ha realmente rinnovato l'arte delle vetrate ed i suoi « favrile glass » tranquilli o vivaci, tendenti sempre ad un'infinita armonia di linee e colori, costituiscono a Torino, come costituirono a Parigi nel 1900, uno dei trionfi incontrastati e incontrastabili. Il vetro che adopra il Tiffany, iridato, striato, velato, appartiene al genere dicromatico o come si



direbbe, con voce più cristiana, birefrangente; e quando si conobbe in Europa la prima volta (ciò risale appena al 1889) fu un grido solo di ammirazione e di entusiasmo. Difatti questo vetro che produce vetrate d'una sontuosità e di un tono che ha pallidezze lunari magiche o luci sfolgoranti, dà una sensazione estetica diversa da quella che si riceve dai vetri medioevali, cioè più profonda, più piena, più possente.

Il Tiffany tratta il genere figurativo, per le chiese specialmente, e il genere mondano di paesaggi e scene familiari, per le abitazioni private, e l'Internazionale vanta di questo secondo tipo due piccole vetrate degne di Museo; dico così per dire, degne di un luogo ove possano essere scrupolosamente conservate e ammirate da quanti hanno desiderio di bellezza. Una di esse, con un ramo di glicine gagliardamente soleggiato, è un gioiello di vivacità e di poesia. Già parecchie vetrate del Tiffany furono collocate nei Musei d'America e d'Europa; così il Lussemburgo di Parigi, il *National Museum* di Londra, il *Kunst Gewerbe Museum* di Berlino ne vanno ornati. Peccato che non si possa dire altrettanto di qualche Museo italiano!

Da noi in fatto di modernità procediamo troppo lenti, e il pregiudizio della « santa antichità » ci affligge e ci intralcia il libero andare; se così non fosse, le nostre istituzioni pubbliche si sarebbero giovate dell'Internazionale e vi avrebbero fatti acquisti come parecchi Musei esteri.

Detto delle vetrate, bisognerebbe tenere parola dei vasi, delle lampade, dei mosaici, degli smalti, di tutta l'esposizione tiffanyana, ma debbo esser breve; perciò noto che se tutto ivi non contiene il segreto della giovine e fresca bellezza, ivi è dovunque qualcosa che interessa, se non altro lo splendore e la pompa; e speriamo che questi vetri, questi vasi, queste lampade, questi mosaici, questi smalti, destinati ai miliardai nord-americani, siano gustati e capiti. Ma avranno la mente e l'animo preparati a ricevere tanto fascino d'arte, questi miliardai più ricchi dei re? Ne dubito. Ed io vorrei descrivere la poesia di certe lampade basse e massicce nelle cui ventole, a vetri policromi, la luce bianca si trasforma in un scintillio simile a quello delle gemme; vorrei dare un'idea dei vasi tiffanyani cupi e profondi come cielo in tempesta; ma anche fossi capace di esprimere colle parole tante vaghezze, farei opera vana; l'esposizione del Tiffany va veduta; non si può descrivere.

Il Tiffany non è peraltro novatore a oltranza, ed io ricordo un interno a Nuova York nella casa Havermeyer in cui la scala è quella dei Giganti a Venezia e una poltrona, la cattedra musiva di S. Lorenzo fuori le mura a Roma. D'istinto, il Tiffany è moderno, ma forse egli deve talora sottomettersi alle esigenze del momento. (1)

L'Italia, dissi, vanta degli espositori eccellenti sul campo dell'arte ora esplorato; il let-

(1) Sotto il titolo "The Tiffany House" l'*Architectural Record* di Nuova York pubblicò nel suo n° d'ottobre del 1900 una ricca serie di illustrazioni dei laboratori di L. Tiffany e di sale d'abitazione, il tutto ideato da quest'artista originale: "of this original artist".



Fig. 187. S. Giorgio. Vetrata dello stabilimento G. Beltrami su cartone di G. Buffa.

tore pensa all'officina di G. Beltrami. Il Beltrami pittore e scrittore si unì ad altri pittori, tutti giovani, G. Buffa, I. Cantinotti e G. Zuccaro, nel 1901, ed aperse un'officina per le vetrate artistiche, per lo studio ed esecuzione di mobili, per lavori in metallo, cartelli, mosaici e ogni altro genere di cose decorative. Le tendenze, la cultura, lo spirito dei nostri pittori, fecero tosto sperare che essi si sarebbero consacrati all'arte la quale cerca le sue immagini fuor da luoghi comuni, e così avvenne. E benchè l'officina G. Beltrami non possa rifiutarsi a produrre delle vetrate di stile antico e siasi anzi iniziata con lavori di cotal genere pel duomo di Piacenza, essa vuole affermarsi con idee moderne ed essere moderna; e noi che siamo abituati a considerar l'arte delle vetrate in Italia morta o morante in un'atmosfera di arcaismi, il volere di questi giovani milanesi ci conforta. Un pensiero triste si ripercuote tuttavia nell'animo non tro-

vando all'Internazionale nessuna traccia del Bertini di Milano, del De-Marinis di Firenze, del Moretti di Perugia. Cosa fanno costoro? Non vedono che ormai i marosi sono tranquilli e il cielo è chiaro? Via sul battello, staccatevi, o amici, dalla riva del passato e considerate che la vita moderna ha i suoi diritti. Ecco intanto de' giovani animosi a darvene l'esempio; essi amano le cupe e gloriose cattedrali, ma non disprezzano le abitazioni moderne, e già G. Beltrami coi suoi compagni ornò di vetrate qualche villa e qualche casa, e le sue vetrate dell'Internazionale mirano all'identico fine. Talora un po' violente,

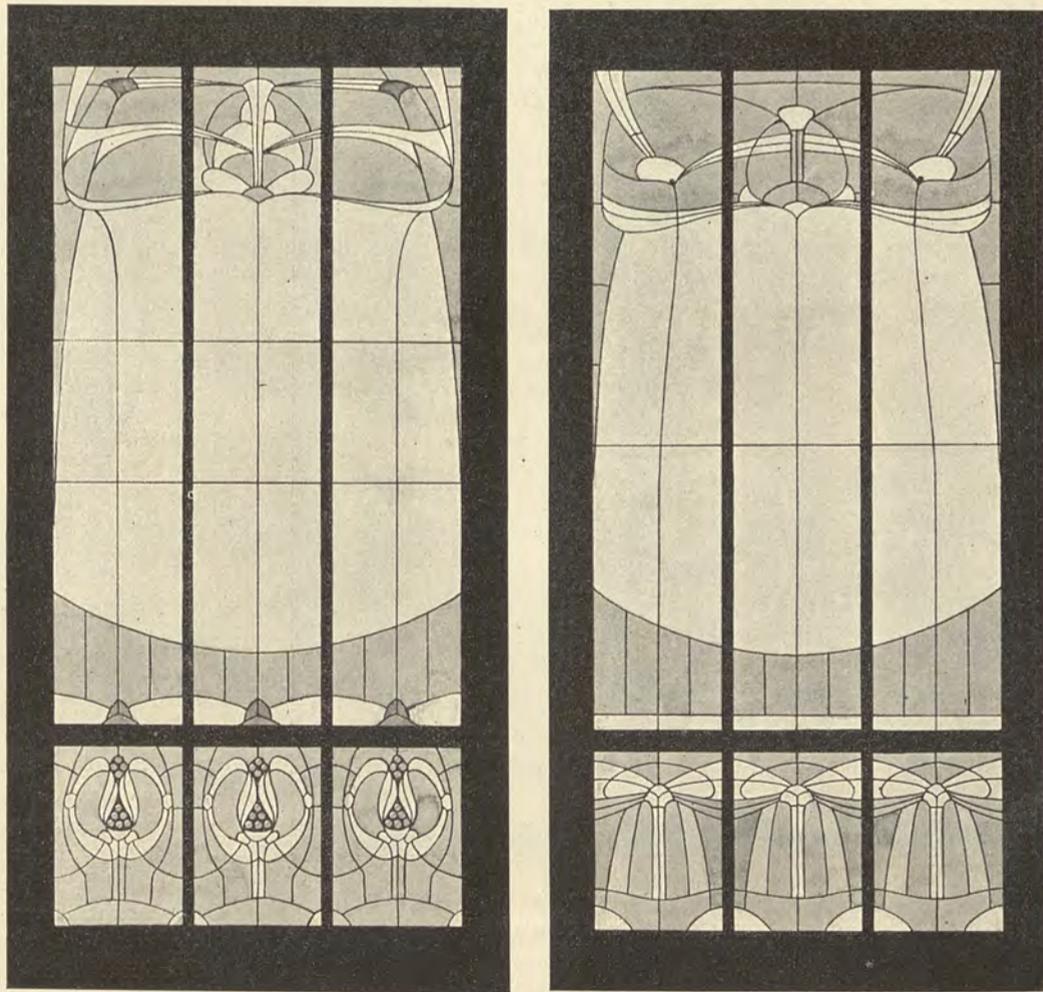


Fig. 188 e 189. Vetrate nella mostra del Belgio.

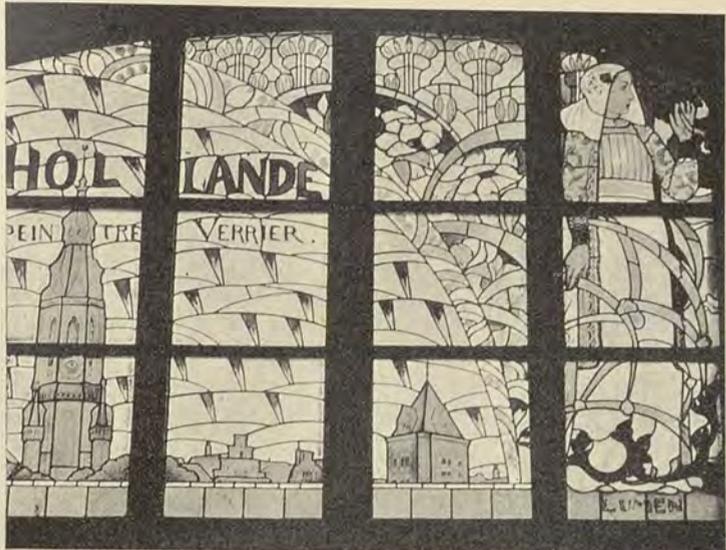


Fig. 190. Vetrata nella mostra dell'Olanda.

come le vetrate delle cattedrali, col tempo diverranno più tranquille; ad ogni modo l'esposizione di G. Beltrami, G. Buffa, I. Cantinotti e G. Zuccaro, più che una promessa, è un'affermazione solenne.

Medusa, vetro tondo su cartone di G. Buffa, è uno dei pezzi più caratteristici: l'orrenda imagine, che i serpenti avvolgono irosamente,

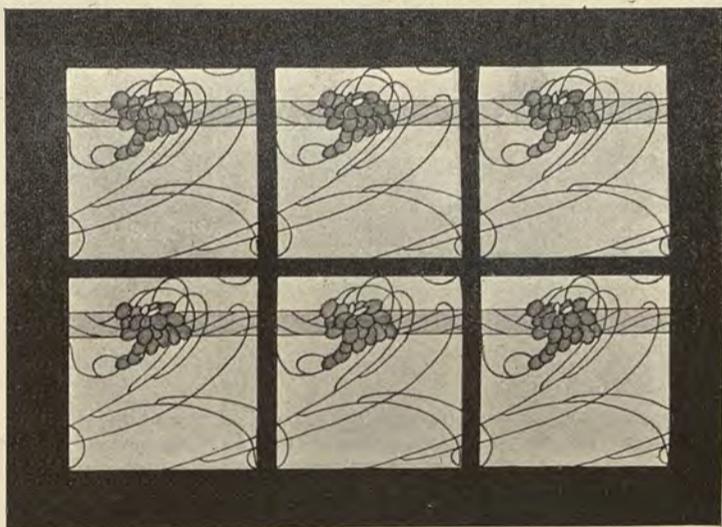


Fig. 191. Vetrata nella mostra dell'Ungheria.

è tenuta sospesa dalla mano di Persèo e sul cielo spicca rosseggiante in tutto il suo pietrificante terrore. Esposta già alla Famiglia Artistica di Milano, a Torino ha ricevuto la conferma del conseguito successo.

Quivi vedasi « Il tramonto » vetro su cartone di G. Beltrami in cui le luci del cielo infuocato si compongono in un effetto sintetico, e il cielo è traversato da un ramo in fiore, ridente su motivi di nubi variopinte. La esposizione di G. Beltrami si arricchisce con una grande vetrata, ornamento quasi capitale d'uno degli interni esposti dal Ceruti di Milano, intitolata « Il Parco » su cartone di G. Buffa, modernissima di intendimenti e di esecuzione, e si completa con una vetrata nella mostra della ditta Salviati Jesurum e C. di Venezia — senza parlare d'una grande composizione « Pan » di G. Buffa e I. Cantinotti, soggetto arcadico il quale ricorda la Danza delle Ore di G. Previati e tuttavia non mi fa essere meno tenero con questi artisti milanesi, i quali, pittori come tanti altri artisti forestieri che si consacrarono all'arte applicata, battono il nuovo cammino con una fede che non conosce nè trepidezze nè dubbi.

Questo giudizio mi richiama alla memoria il Besnard, autore di due cartoni per vetrate, esposti all'ingresso della sezione francese. A guardare questi due cartoni, si crede di tro-

varsì appresso ad un artista d'un istinto moderno invincibile, e chi conosce gli affreschi del Besnard all'Hotel de Ville di Parigi e all'Ospedale Cazin-Perrochaud a Berck-plage, conferma questa sua impressione; invece l'anima di così squisito pittore, di così raffinato colorista, diviene timida al cospetto delle arditezze artistico-industriali

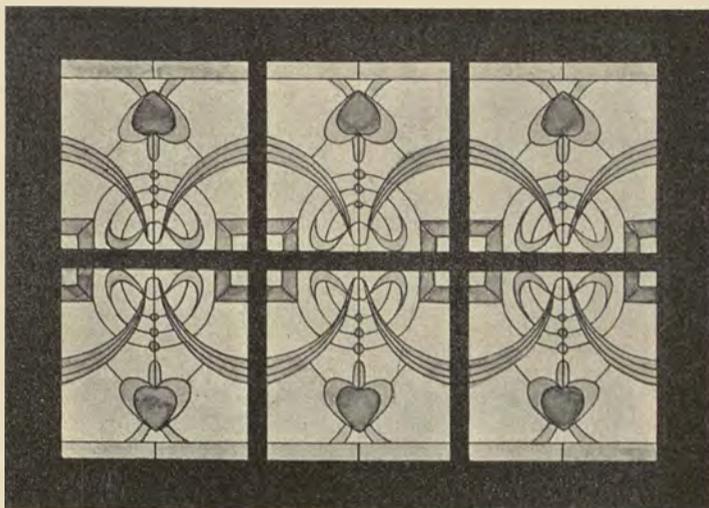


Fig. 192. Vetrata nella mostra dell'Ungheria.

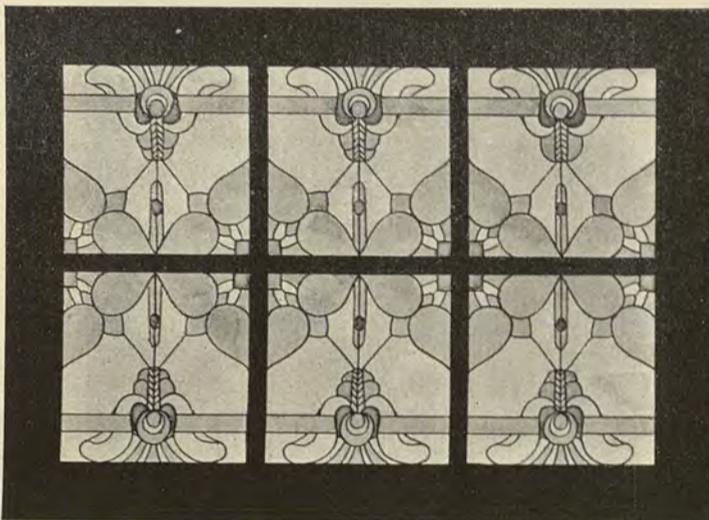


Fig. 193. Vetrata nella mostra dell'Ungheria.

e, incerta, piega talora al peso della tradizione. Noi che non siamo nuovi a simili contrasti ed ammiriamo, per esempio, nel Morris l'agitatore più che l'artista, indichiamo con compiacenza i cartoni del Besnard, e restiamo sorpresi davanti alle sue creazioni di Parigi e di Berck-plage.

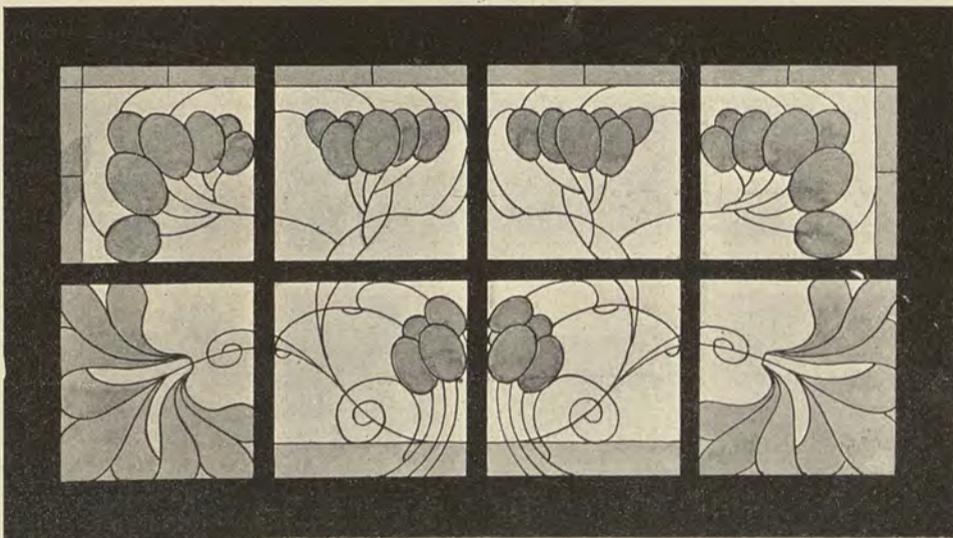


Fig. 194. Vetrata nella mostra dell'Ungheria.



Allato dei cartoni del Besnard duole di non trovare alcun espositore francese; il Gaudin in Francia ha dato all'arte vetraria alcune opere marcatamente moderne, ed è memorabile un suo vetro, la Caccia al cinghiale, disegnato dal Grasset, che avrebbe fatto una bella figura a Torino. Ma nè il Grasset nè il Gaudin si mossero, e neanche il Champigneulle, di cui avremmo visto volentieri qualcosa.

(Continua).

ALFREDO MELANI.

XXXII.

NOTE BIBLIOGRAFICHE.

Le Arti Grafiche fotomeccaniche, ossia la Eliografia nelle diverse applicazioni. Milano, 1901 (Manuale Hoepli), III edizione corretta, accresciuta e in parte rifatta, con molte illustrazioni.

Merita il conto di indicare questo piccolo Manuale che in breve

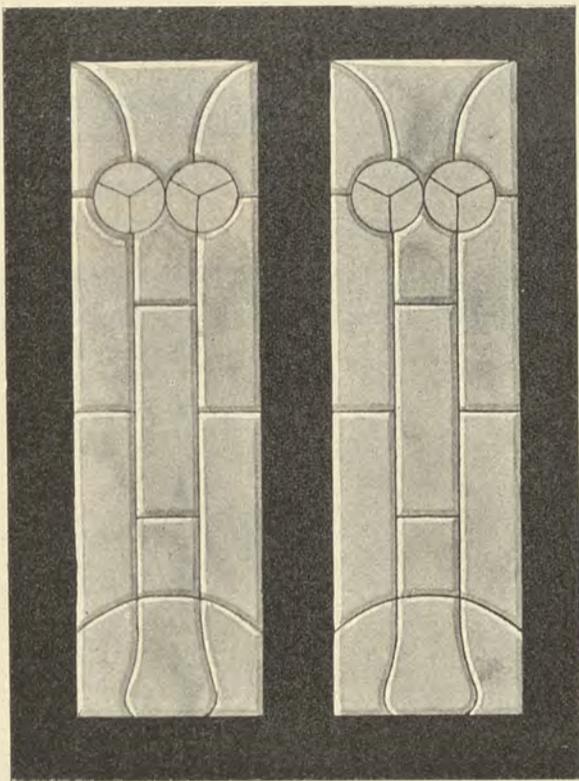


Fig. 195. Vetrata dello stabilimento L. Fontana in Milano.

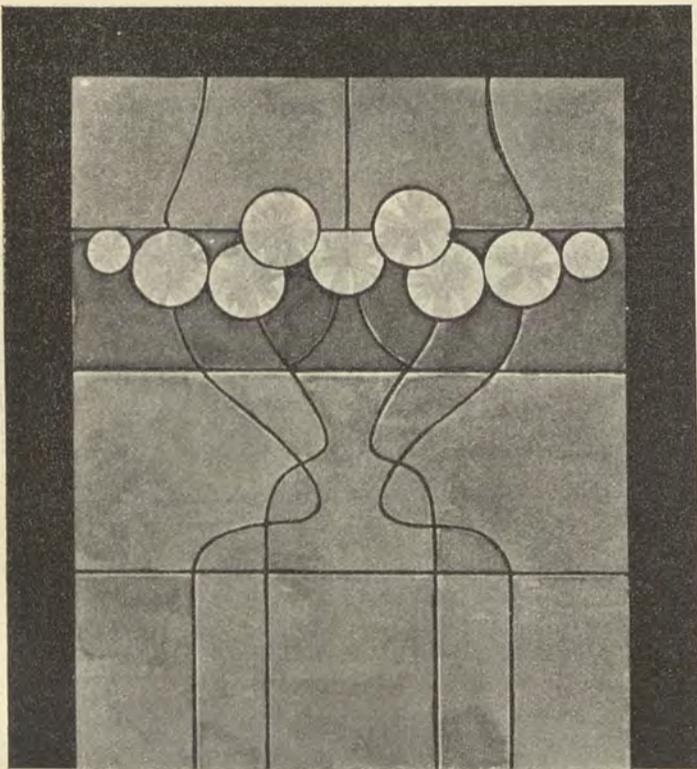


Fig. 196. Parte superiore di vetrata dello stabilimento L. Fontana.



Fig. 197. Vetrata dello stabilimento G. Schell in Offenburg del Baden.

spazio contiene molta materia utilizzabile; dico mercantilmente utilizzabile perchè non sarà mai detto essere la eliografia un'espressione d'arte. Il sole e la luce che dipingono, nel sostituire i vecchi metodi incisorii a mano, non producono che lastre più o meno fini, ma fredde, gelide, non rischiarate dal calore dell'anima.

La eliografia con tutte le sue "specie" e "sotto specie" è ormai da parecchio tempo entrata nel dominio della vita; conviene dunque essere al corrente del come le lastre incisorie si producono, del come e del quanto la chimica vi entri, cose tutte che possono essere "utilizzate" dagli artisti se costoro, pur non dovendosi valere di fotografie, intendono riprodurre i proprii disegni con un mezzo fotomeccanico. Ora il Manuale hoepliano, il cui compilatore non appare sul frontespizio, ma è il prof. P. Fornari, corrisponde a qualsiasi desiderio e a qualsivoglia necessità di chi intende istruirsi sui vari processi fotomeccanici oggi in vigore.

MIDDLETON E GARDEN. — *Ornamental Details of the Italian Renaissance.* Londra, 1900.

Questo volume che tratta dei particolari ornamentali appartenenti al Rinascimento italiano, è un volume pratico in cui si trovano numerosi soggetti di lavori in ferro, pavimenti, modelli di fregi, mensole, fasce in marmo e in terracotta, e merita che sia conosciuto da coloro che si occupano d'arte decorativa.

BOUCHOT. — *L'Art Décoratif dans le Diplôme.* Parigi, 1902.

L'autore si consola dichiarando che la Francia non è il paese che conferisce più diplomi o più decorazioni; e si augura che la qualità vinca sempre la quantità. Intanto constatiamo che questo stesso autore ha pensato di radunare, in un ricco albo, una serie non piccola di "carte" per titoli ed onori; ma il bello non è sempre onorato da questi modelli. Sono tutti del secolo passato, appartengono alla Francia e qualcuno al Belgio; e si tratta di lavori di pazienza piucchè d'arte. La smania di "riunir motivi" domina sovrana in questi modelli, i quali hanno più un valore storico che artistico; storico in quanto essi dimostrano l'arte dei diplomi all'epoca in cui quelli dell'Albo Bouchot furono composti. Perciò non si può dire che dell'*Art Décoratif dans le Diplôme* era sentito il bisogno. In tanto affannarsi verso lo studio e la ricerca di motivi e forme nuove, il mostrar un albo come il presente, non può appagare gli artisti, tanto più che questa pubblicazione ha un fine puramente pratico, essendo fatta per chi vuol copiare anzichè per chi intende solamente di istruirsi.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXIII.

DI ALCUNE SCULTURE ORNAMENTALI NELLA CATTEDRALE DI COMO.

— Det. da 37 a 40. Fig. da 198 a 203. —



N Padova, com'è ben noto, le opere lasciate, intorno alla metà del XV secolo, da alcuni artisti toscani e specialmente quelle di Donatello, il quale vi fece lunga dimora e vi ebbe molti allievi, promosero la formazione di due grandi scuole di pittura e di scultura. Da quella di pittura derivarono le scuole pittoriche dell'Italia superiore e particolarmente la lombarda dei Foppa, Zenale e Butinone, del

che già feci cenno in questo periodico nel fascicolo quarto dell'anno passato. Da quella di scultura si dipartì alla sua volta l'ammirabile fiumana degli scultori lombardi della seconda metà del Quattrocento, come dimostra luminosamente lo stile delle loro opere, sebbene ci manchino ancora i documenti che lo confermino archivisticamente. In esse, nonostante la grande affinità di maniera, ci è pur dato di distinguere due correnti,

quella dei Mantegazza, dell'Amadeo e dei loro seguaci, e quella di Tomaso Rodari e dei suo seguaci.

In mezzo ad esse spuntarono poi di qua e di là altre tendenze e personalità, che si affermarono specialmente al sorgere del Cinquecento, segnando l'affluire di nuove ispirazioni dall'Italia Centrale e da Venezia.

Quelle due correnti si divisero in certo qual modo la Lombardia. Quella dei Mantegazza e dell'Amadeo - salvo casi eccezionali - si diffuse nella bassa regione, cioè a Milano, a Pavia, a Lodi, a Cremona e fino a Piacenza. La



Fig. 198. Porta sul fianco meridionale della cattedrale di Como.

corrente personificata in Tomaso Rodari si riservò invece la regione dei laghi; profuse le sue opere a Lugano e nei paesi e paeselli delle rive, a Como e lungo il suo lago, e si spinse nella Valtellina, lasciando edifici e sculture pregevolissime a

Morbegno, a Ponte e laggiù in fondo persino a Tirano. Il santuario della Madonna di Tirano per la sua architettura e decorazione è un vero santuario d'arte, che fa inorgoglire noi altri Italiani ogni qualvolta ci vien fatto di pensare che al forestiero appena sceso in Italia dallo Stelvio già si affaccia un gioiello

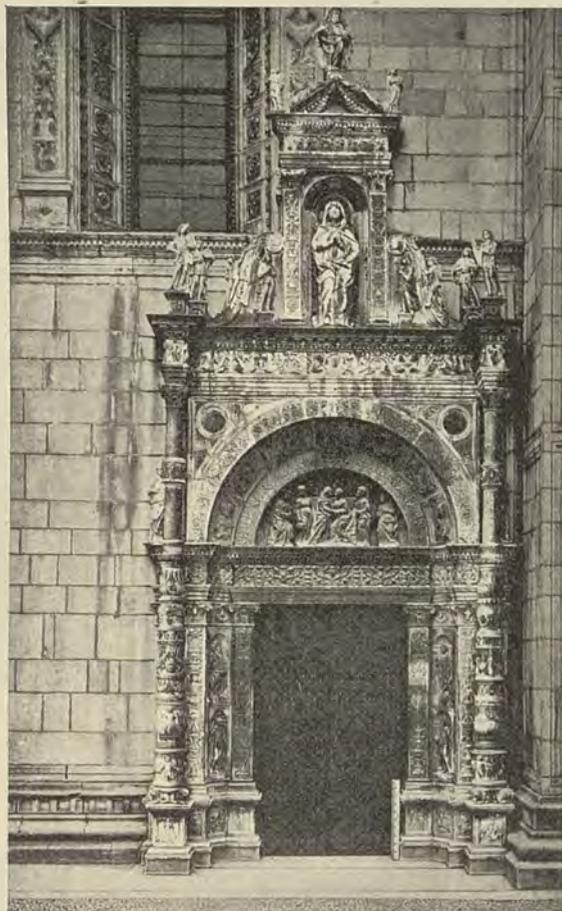


Fig. 199. Porta sul fianco settentrionale detta della Rana.

artistico, il quale gli fa presentire tutte le meraviglie che l'aspettano nella patria nostra.

Tomaso Rodari appare quale statuario addetto alla decorazione del Duomo sin dal 1484. Vi lavora subito con tanta alacrità che tra quell'anno ed i due successivi riesce a dare più di quattordici statue, e nel 1487 diventa statuario ed ingegnere generale della fabbrica, che egli non abbandonerà più sino alla morte (1526).

Egli aveva un fratello di nome Giacomo, il quale ha pur lasciato, accanto al suo, il proprio nome nei due podii delle statue dei Plini e nella famosa porta detta della rana. Per eseguire però tutta la splendida decorazione statuaria ed ornamentale di quel Duomo, il Tomaso Rodari dovette naturalmente accogliere nel suo cantiere numerosi scultori di vario valore, alcuni eccellenti, altri secondarii, dei quali Don Santo Monti ci ha



lasciato molti nomi nella sua opera *La Cattedrale di Como*. Non tutti certamente si erano formati alla scuola di quel maestro e neppur tutti seguivano il di lui stile e la di lui maniera, neanche nelle opere decorative che dovevano portare la sua segnatura personale. Il Rodari non fece diversamente dallo stesso Amadeo,



Fig. 200. Decorazione interna della porta meridionale.

in molte opere decorative del quale vediamo apparire pezzi ornamentali di stile assai diverso; egli pure assumeva l'ordinazione o l'impresa persino di altari con pale marmoree, e poi vi faceva collaborare allievi o altri scultori ancorchè di indirizzo differente dal suo. Allora, purchè l'opera riescisse bella, non si sofisticava sulla unità ed omogeneità dello stile e della maniera. Ciò pure constatiamo nelle decorazioni pittoriche di quel tempo.

Di Tomaso Rodari però non mancano nel Duomo di Como opere del tutto sue, uscite soltanto dal suo scalpello. Oltre parecchie statue della facciata, va ammirato il bassorilievo della gran lunetta sulla porta maggiore, in cui rappresentò l'Adorazione dei Magi. Qui si manifesta tutta la sua potenza di invenzione, la sapiente distribu-

zione della composizione, la geniale facilità dell'effetto decorativo, il valore nel creare belle figure e nell'aggiungervi espressione. Un certo che di solenne e di festoso ad un tempo anima tutta la rappresentazione; la Vergine è dolce e soave, il vecchio Re è tutto invaso dallo slancio della fede e dalla contentezza dell'animo suo (Fig. 203).



Fig. 201. Altare della Crocifissione.

affine a quello delle decorazioni della facciata del Duomo di Lugano, come aveva già avvertito sin dal secolo scorso Giocondo Albertoli, seguito poi ai tempi nostri dal Rahn e da A. G. Meyer.

Scegliamone una, quella che porta la data del 1515 in caratteri arabi.

È alta m. 2.96 e larga m. 0.38. La troviamo circondata da un listello ed una sagoma con palmette e su tutto il fondo o campo vediamo sorgere dal basso sino alla sommità una decorazione a candelabro. Cominciando per lo appunto dal basso, ecco la base del candelabro composta di un dado e di un vaso a larga pancia e collo alto e cilindrico, il tutto adorno di un mascherone, di due chimere, di cornucopie, di palme e di un genio alato.

Sopra questa base comincia tutta l'infalzata di oggetti, figurine, fogliami, frutta, fiori, scelti, sovrapposti e appaiati colla più ricca fantasia e genialità.

Troviamo anzitutto un vaso adorno di una maschera alata e fiancheggiato da due lampadine di tipo antico, poi un bel putto grassotto che tien due bordoni da pellegrino. Al di sopra della testa del putto e alle sommità dei due bordoni sta appoggiata la tavoletta nella quale è incisa la data 1515 a caratteri arabi. Questa alla sua volta serve di base ad un'erma di donna alata fiancheggiata da due delfini, e l'erma porta sul proprio capo un vaso dal quale traboccano nastri e ghiande ed esce superiormente un mascherone di satiro, ai lati del quale si svolgono fogliami a rabesco. Sul capo del mascherone poggia un'ampolla sottile e slanciata, ed a destra e a sinistra si vedono cornucopie e grifi fantastici. Il vaso è ricoperto di un piattello che regge un bucranio, e lateralmente si contorcono due piccoli grifi mostruosi; poi al



Fig. 202. Decorazione interna della porta settentrionale.

Sotto la cantoria si trovano quattro lesene di un carattere decorativo e di uno stile molto

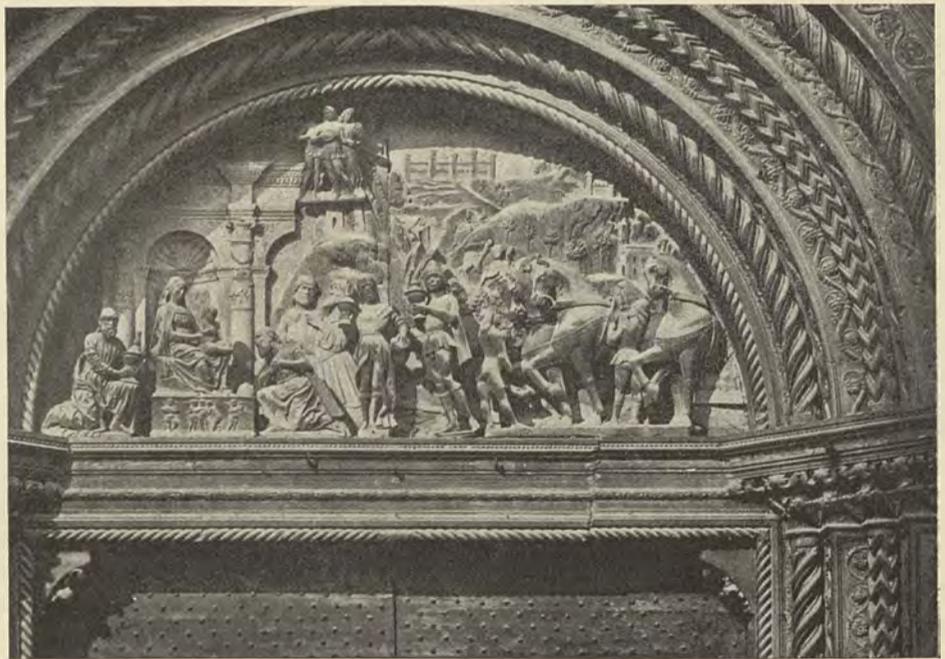


Fig. 203. Lunetta nella porta maggiore della facciata.

disopra si presenta un canestro colmo di frutti e di fiori. Finalmente dal canestro spunta un coperchio, da cui pende una ghirlanda pur di frutta e di fiori, e sul quale si tiene ritta una figurina di S. Rocco nel solito costume di pellegrino; egli volta malinconicamente la testa verso una testa di angelo che appare nel fondo entro un'aureola di raggi a fiamma.

Tra tutte queste ornamentazioni e figurine, ispirate alle grottesche dei pittori dell'Italia Centrale, non esiste, a dir vero, la proporzionalità delle dimensioni, cosicchè la verosimiglianza sotto questo aspetto rimane alterata; ma gli ornati lombardi di quel tempo non andavano tanto pel sottile: essi cercavano e raccoglievano delle cose belle e variate che piacesse all'occhio e soddisfacessero al gusto artistico e pittorico; e vi riuscivano mercè la fertilità della loro fantasia e la sottigliezza del loro spirito.

Le linee di questa bella creazione ornamentale sono tondeggianti e le forme modellate ad alto rilievo e tenute piene e grosse. Tutto è rappresentato sulla stessa superficie e finisce d'un tratto senza piani intermedi nè fusioni col fondo; perciò si ha l'effetto di una decorazione ornamentale modellata di tutto tondo, indi applicata entro alla riquadratura del pilastro.

Questa tecnica e lo stile della invenzione e modellazione appaiono non soltanto in altri ornamenti del Duomo di Como, come, ad esempio, nel fregio della porta *della Rana* e nelle ornamentazioni delle lesene nella facciata del Duomo di Lugano, ma altresì nei lavori certi e più perfetti del Pedoni a Cremona; nei capitelli del palazzo Raimondi e nel camino che dallo stesso palazzo fu poi trasportato nel palazzo comunale. Si può quindi ritenere che fra gli scultori ornati della bottega di Tomaso Rodari c'erano pure dei valenti seguaci di Giovan Gasparo Pedoni di Lugano, il famoso ornataista così altamente e giustamente elogiato dal Cicognara, o, per dir meglio, che lo stile ornamentale dal Pedoni portato a tanta altezza fu probabilmente elaborato nella stessa bottega di Tomaso Rodari.

GIULIO CAROTTI,

XXXIV.

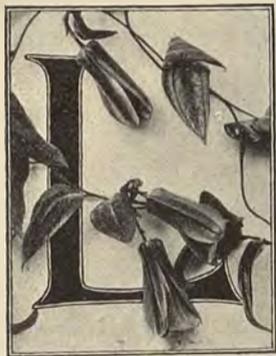
L'Esposizione d'arte decorativa odierna IN TORINO.

VI.

VETRATE — CERAMICHE — FERRI.

(Contin. Vedi Fascicolo precedente).

— Tav. 55 e 59. Fig. da 204 a 208. —



A ceramica forma uno dei rami più ricchi dell'Internazionale; a ciò che fu detto della ceramica italiana conviene aggiungere qualche parola d'elogio al Tazzini e al De Col per alcuni servizi da tavola nella sala da pranzo Richard-Ginori, prima di intrattenerci sulla ceramica forestiera. La sezione olandese, una delle più ricche in questo ramo, contiene molti pezzi i quali stanno fuor dall'idee che diedero ori-

gine all'esposizione. Chi rammenta le faentine della casa Amstelhoek W. Hoeker d'Amsterdam, trova giusto, certamente, questo giudizio; e ammessa la eccellenza del prodotto in sè, nulla può opporre alla osservazione che si tratta qui d'imitazioni greco-arcaiche. Grandi vasi con file di cervi in moto, cervi dalle gambe sottili come steli di fiori, gruppi di antilopi geometrizzate come ne' vasi corinzi, e persino qualche accenno micerino ed egizio. Si può concedere che la mente, ricordando, possa accennar qualche forma vissuta, ma qui si tratta d'imitazioni dirette, si tratta di copie più o meno libere da modelli consacrati dalla storia; questi prodotti della Casa Amstelhoek W. Hoeker non danno alcuna sensazione d'arte. Se da un tale ordine di idee si desidera una compiacenza, ci si rivolge direttamente ai modelli originali e si visitano i Musei.

A questa produzione pseudo-greca preferisco le porcellane e le faentine della manifattura di Rozenberg dai riflessi profondi e vellutati, benchè qualche traccia giapponese troppo marcata mi offenda: ma il giapponismo, se non altro, è nel nostro spirito di modernità più di quello che non possa esservi il grecismo; e la maestà delle forme, la vaghezza dei colori e dei riflessi rozenberghiani sono create apposta per innamorare gli esteti.



Fig. 204. Esposizione di Torino. Mostra della *Aemilia Ars*. Cancelli in ferro battuto.

Delft, l'Aia, Leiderdop e ancora Amsterdam hanno portato all'Internazionale molte opere ceramiche; ed ha un carattere ben distinto, essendo una nuova manifestazione della fabbrica espositrice, la raccolta di Delft, formata di pezzi biancheggianti e leggeri con alberetti sottili e fiori aperti sul lungo stelo.

Il nome di Delft evoca glorie ceramiche antiche, e in Olanda fa lo stesso effetto che da noi il nome di Faenza, Deruta, Cafaggiolo. L'Havard che scrisse uno de' suoi migliori libri trattando la storia delle faentine delftiane (*Histoire de la Faïence de Delft*, Parigi, 1887) informa esattamente su quelle fabbriche le quali, di vicenda in vicenda, giunsero a produrre le cose più disparate e bizzarre: gabbie da uccelli, strumenti musicali, e imitazioni perfette del vasellame cinese e giapponese. Vedere adunque queste fabbriche, la cui base è una tradizione in gran parte gloriosa, vederle mutate, quasi sommesse al motto del Michelet *cambiare o perire*, è bella cosa, anche se il mutamento ispiri delle riserve.

Allato dei pezzi indicati, ne indico altri che Delft fabbricò imitando l'arte greco-arcaica, e l'arcaismo di questi prodotti è veramente infantile; difatti vi sono, tra quei pezzi, alcune patere, alcuni piccoli vasi a cerchi concentrici, a rombi, a lineette parallele, che ricacciano il pensiero ad epoche oscure, quando la decorazione geometrica era un prodotto sincero e spontaneo. Ma che oggi, in una esposizione intesa a incoraggiare gli spiriti arditi, si possa esporre di questo vasellame e si possa ammettere che tutto ciò sia un prodotto genuino di artisti desiosi di rinnovare la





Fig. 205. Mostra della *Aemilia Ars*. Sostegni in ferro battuto per vasi.

forme della bellezza, è cosa che troverà molti increduli ed io mi schiero fra questi. Infine cosa direbbero di un uomo maturo il quale, sapendo esporre il suo pensiero, si ostinasse a balbettare, volendo dare a sé ed agli altri la illusione che egli è un fanciullo bisognoso della nutrice? Direbbero, io penso, ciò che si dovrebbe dire di questi evocatori del mondo antico, i quali, dimentichi della nostra ricchezza intellettuale, presumono di far dell'arte copiando e riproducendo e falsificando ciò che appartiene alla storia.

A compensarci largamente v'hanno, nella sezione olandese, dei mosaici di porcellana disegnati con spirito modernissimo dal Le Comte ed eseguiti con tecnica speciale dal Thooft e dal Labouchère di Delft, e ci viene incontro con le sue squisite figurine un giovine scultore di Amsterdam, G. Mendes da Costa, il quale modellò in grès le grigie, pagliere, azzurrognole figurette isolate, e i piccoli gruppi di due o tre persone al più, fermando la vita in modo sorprendente. L'artista cercò i suoi modelli nella gente del popolo; vecchie megere incedenti superbe la domenica nel centro della città, popolane ciarliere, donne sorde spaccate pazienti alla parola dell'amica, giocolieri da piazza; e poichè il Mendes da Costa modella gli animali collo spirito di queste figure, ecco che all'esposizione si vedono due suoi scimmietti veri miracoli di espressione e sentimento. Ad Amsterdam questi poveri animali, non potendo sopportare la crudezza del clima, muoiono dopo lenta etisia; e il nostro artista fece uno scimmietto colpito dal male ed uno all'ultimo stadio, mostrando uno spirito di osservazione affatto personale e moderno, che non si stempera in minuzie esclusivamente formali, ma va diritto allo scopo per una via che è quella degli spiriti pensosi e indipendenti.

Allato di queste sculture si possono collocare alcune opere della Manifattura Reale di Porcellane a Copenaghen, certi animali, gatti, cani, volatili, il cui fascino è quello delle cose vissute. Ma tutta l'esposizione di questa celebre Manifattura va circondata di elogi; i suoi artisti non hanno slanci soverchi di modernità, ma una distinzione particolare, e il vasellame di cui parlo è avvolto in una tinta nivea dai riflessi lievi e discreti. La ceramica di Copenaghen è rappresentata anche nel padiglione della « Maison Moderne » (Bing e Gröndhall), però il vanto maggiore spetta alla Manifattura Reale.

E la Svezia colle sue celebri Manifatture di Rörstrand e di Gustafsberg attira gli sguardi dei visitatori: trattasi di due copiose esposizioni le quali, riserve fatte sull'indirizzo artistico che stentatamente si adatta a' tempi nuovi, sono lodate calorosamente da chi vede meglio di quello ch'io non sappia le difficoltà esecutive, le quali adducono a patine, riflessi e squisitezze chimiche che giovano certo alla bellezza. Delle due Manifatture quella di Rörstrand è la superiore a giudizio di autorevoli ceramisti. I Musei si tengono care le faentine a chiaroscuro azzurro, le statuette e i candelabri settecenteschi di Rörstrand, ma io sento maggiori simpatie verso il vasellame di Gustafsberg, più pittorico nei suoi pezzi graffiti, che riempiono lo sguardo come l'animo è riempito da una musica maestosa. Nè io sono nemico delle finezze, ma l'anemia è mancanza di sangue e l'Arte Nova ha sangue

ad esuberanza, lo che deve dimostrarsi ovunque. Ciò si trova nei grès del Bigot e del Boissonnet; ed è spiacevole che ivi non si trovino il Lachenal, il Daminouse, il Decoeur e soprattutto la Manifattura nazionale di Sèvres, che a Parigi si mostrò veramente rinnovellata di novella fronda; ossia essa è presente, benchè non figuri nel Catalogo, con il « surtout » da tavola, una serie di leggiadre figurine in biscuit, modellate da M. Léonard e visibili all'« Art Nouveau Bing ». E qui non posso dispensarmi dal ricordare la vetrina del De Feure, esposta al Salon del 1901, la quale è un mobile di grande vaghezza, e il contenuto una raccolta di zuppiere, piatti, vassoi, bomboniere, di una sobria e caratteristica eleganza. Il garbo della linea generale non è sforzato mai, la decorazione è leggiadra e nuova, ed il colore, pallido come acquerello, precisa la flora stilizzata di questa raccolta, davanti la quale nessuno che abbia il senso della misura e l'animo aperto alla bellezza può rimanere indifferente.

Andiamo ora negli Stati Uniti dove l'onore della ceramica è tenuto in alto dalla Rookwod Pottery di Cincinnati cui tien dietro la Grueby Faience C^o.

Nei vasi delle Rookwod Pottery la linea fila dritta allo scopo con naturalezza squisita e la semplicità di questi vasi è squisitezza e nobiltà assieme; ma osservando questo vasellame lo sguardo si ricrea alla vista delle calde iridescenze che appaiono e scompaiono sotto una rugiada d'oro, e questo è un vanto di cotale Manifattura la quale divide coi vetri, i vasi, le lampade, i mosaici, gli smalti del Tiffany, il trionfo nord-americano alla mostra Internazionale.

Mi duole che la parola « trionfo » non si possa scrivere qui a proposito delle ceramiche giapponesi; la sezione giapponese è una delle meno lodevoli a Torino; pochi i pezzi degni di considerazione, nessuno di ammirazione, qualcuno di biasimo, complessivamente il Giappone figura all'Internazionale più dal lato del commercio che dell'arte.

L'Esposizione è povera di lavori in ferro battuto: i cancelli, le inferriate, i parapetti, i candelabri di ferro vi sono rari; nè credo di errare dichiarando che il nostro A. Mazzucotelli di Milano, noto ai lettori dell'*Arte*, occupa il posto principale tra i fabbri ornatisti. Egli ha fatto una bella esposizione; un grande cancello un po' sovraccarico, un largo e massiccio parapetto, alcuni porta fiori, una piccola tettoia, un saggio de' vari stati d'un lavoro in ferro, dal pezzo grezzo al finito; ed è concorde il giudizio sull'artista; egli capisce perfettamente la materia che tratta e al cospetto suo molti dei migliori fabbri impallidiscono.

Non lungi dal Mazzucotelli vedesi una piccola esposizione del Bertolini e del Perrone di Borgosesia. Questi due espositori lavorano il ferro come la latta, creandone steli, fiori e foglie, la qual cosa sorprende, sinchè la ragione non s'imponga e dica che trattasi d'una vera degenerazione contro la

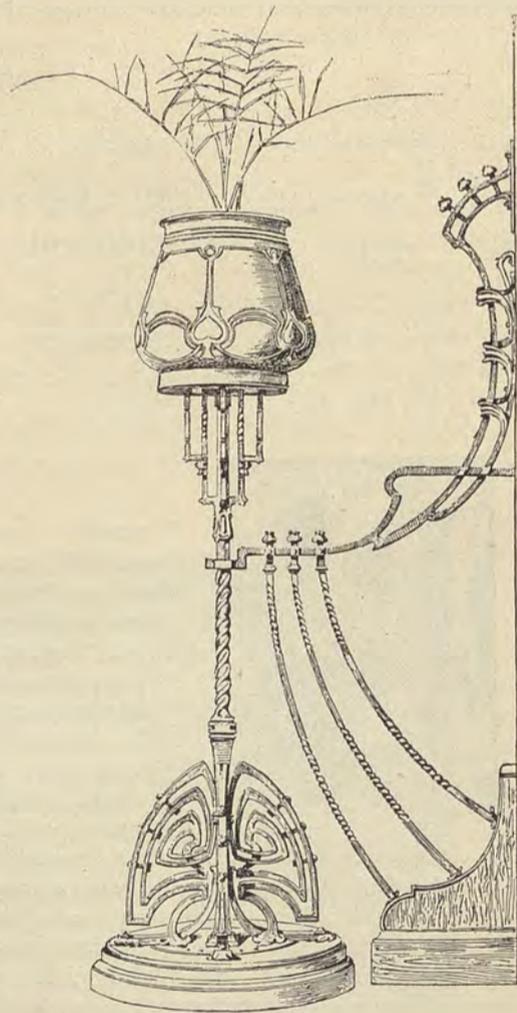


Fig. 206. Mostra dell'Ungheria. Sostegno in ferro battuto per vaso.

quale, prima di tutti, protesta il Medioevo, maestro in molte cose ed educatore eminente in questa del ferro lavorato. Inoltre i ferri del Bertolini e del Perrone, ottimi dal lato esecutivo, mancano d'assieme, forse perchè gli autori, fissi sul particolare, smarriscono abitualmente la via della totalità. Ma costoro dovrebbero riflettere che un bell'assieme è tutto, o quasi; e nel caso del ferro, l'assieme ha da essere forte e possente, ciò che sta in marcata contraddizione colla finezza dei fiori e delle foglie, quando s'intenda alle illusioni formali, cui intendono il Bertolini e il Perrone, ed altri ancora, come il Calligaris,

Peuple » a Bruxelles, ove seppe sagacemente innestare il ferro alla costruzione muraria, va studiato nella raccolta delle fotografie esposta nel mezzo del salone il quale usasi chiamare dal suo nome, benchè vi emergano due superbi arazzi del Fabry con aduste figure quasi scarlatte. Guardando la raccolta di fotografie si veggono ringhiere di scale, colonne, capitelli, basi in cui la nota della modernità vibra altissima.

ALFREDO MELANI.



Fig. 207. Mostra dell'Olanda.
Insegna in ferro battuto di T. W. Braat.

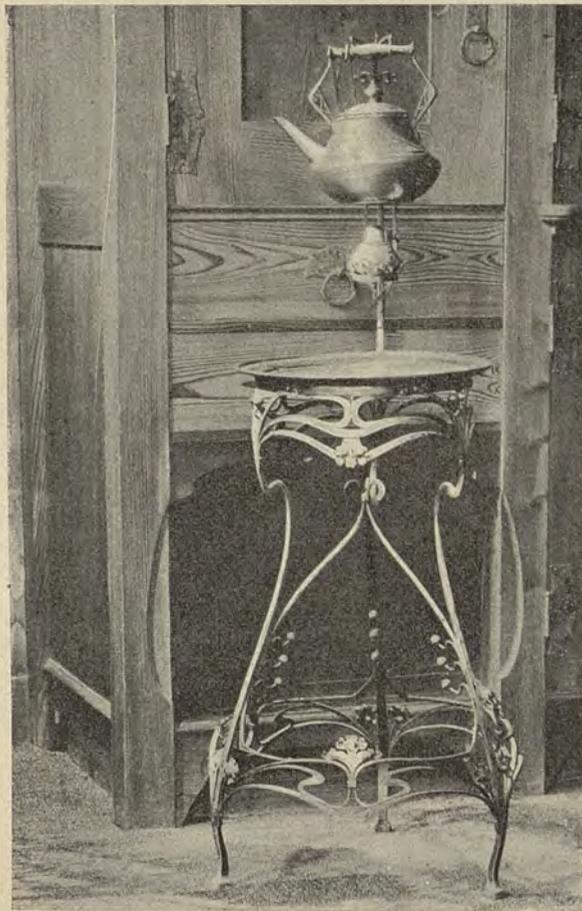


Fig. 208. Mostra della Germania.
Porta catino in ferro battuto di W. Eichheim.



XXXV.

LA VILLA DI STRA.

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— Fig. da 209 a 216. —

per esempio, buon esecutore, ma lontano da essere l'artista completo che è il Mazzucotelli.

Espone bensì due bei cancelli l'*Aemilia Ars*: uno con melagrane, disegno del De Col ed esecuzione del Maccaferri, un altro a giglio su tralci ondulati e simmetrici, disegno di G. Casanova ed esecuzione del Matteucci; ma il cancello più originale dell'Esposizione trovasi nella sezione tedesca, disegnato dall'architetto H. Billing ed eseguito da L. Mayer. Si compone di piccole cartelle riunite da anelli; le cartelle oscillano un poco, e si bramerebbe che il cancello fosse più resistente.

Il lettore, guardando le illustrazioni, si fermerà, credo, al reggivaso dell'Eichheim di Monaco, generato da curve come un mobile caro alla Maintenon e alla Pompadour, non morente, tuttavia, in una premeditata imitazione settecentesca. Si fermi, e rifletta sulla influenza atavica dello stilismo.

Ferri forti e robusti vanta la sezione ungherese nel grande arco vitreo e musivo, disegno dell'Horti; sono due pezzi di parapetto largamente composti, ed eseguiti dal Forreider e dallo Schiller; ed altri ferri simili, modelli d'adattamento e di logica, vanta la sezione olandese (vedasi il portalume nell'« hall » dell'Iterwik e C.) opere di T. W. Braat di Delft, che non occupano molto spazio ma hanno un merito reale. Fra altro il Braat espone un bracciale di ferro leggiadrisimo, che qui si riproduce. (Tav. 52, Fig. 207).

Alquanti lavori in ferro, tra gli altri un'inferriata nel gusto del Rinascimento tedesco (povera Arte Nova!), si trovano nella sezione austriaca, memorabile per la bellezza dei pizzi viennesi; e quivi sopra un banco, fra mezzo a bronzi ed altri lavori metallici, stanno dei candelieri di ferro battuto, alcuni a motivo lineare, altri floreale, i quali vanno menzionati. E nel Belgio trovansi dei parapetti disegnati dall'Horta; e questi che fu l'architetto della famosa « Maison du

È ormai tempo di rientrare nel palazzo principale della Villa. Esso, negli interni appartamenti, non è certamente più quale i Pisani lo vollero dai famosi artisti che chiamarono ad ornarlo ed ammobigliarlo. Lo sfarzo di lusso e di buon gusto, che quei patrizii unirono ad ogni specie di comodità del vivere lieto e signorile, ora apparisce in lievissimi accenni. Le stanze terrene erano decorate nei modi più vari e capricciosi. Qui una stanza era allestita alla foggia dei Turchi; lì un'altra era decorata col gusto dei Chinesi o dei Persiani; più in fondo, altre stanze erano dedicate al giuoco, alla musica, alla pittura, allo studio, e in tutte stava raccolto quanto giovava alla loro destinazione. Tutto ciò più non si vede, ma lo attesta il Gherro, che di questa Villa fece disegni accuratissimi.

Ascendendo al primo piano, le modificazioni si scorgono evidenti e sono piene di espressivo significato. Infatti dopo la caduta della veneziana Repubblica, dopo l'invasione Francese e la conquista di Napoleone il Grande, e precisamente nell'anno 1807, i Pisani vendettero al conquistatore la loro magnifica Villa per la somma di 1.907.677 lire venete. Venuta essa in possesso del vincitore di cento e cento battaglie, subì la sorte che egli volle; e l'arte che egli prediligeva prese posto accanto alle eleganze del settecento. La Grecia e Roma, che gli porgevano il manto e l'al-



Fig. 209. Ingresso secondario al parco della Villa di Stra.

mensole cariche di vasi di porcellana e majolica, di candelabri e pendole di bronzo. Ed un'altra ancora dalle pareti decorate a chiaro-scuro, con ornamenti in colore, intrecciati attorno a medagliani di uomini illustri od a trofei d'armi sostenuti da putti svolazzanti. E dovunque l'aquila trionfatrice.



Fig. 210. Altare del Sansovino ora nella chiesetta della Villa.

Spesso nel centro delle pareti le Muse e le Grazie intrecciano danze e carole, sciolgono inni acclamanti all'Eroe invincibile; mentre dai soffitti decorati con ghirlande d'alloro, con

loro dei Cesari, conformarono e modellarono le poltrone ed i letti che dovevano accogliere comodamente l'olimpica persona dell'Eroe, per il quale il Manzoni cantava:

Ei si nomò: due secoli
L'un contro l'altro armato,
Sommessi a lui si volsero
Come aspettando il fato:
Ei fe' silenzio, ed arbitro
Si assise in mezzo a lor.

Percorrendo le lunghe file di sale in questo appartamento si direbbe davvero che due secoli sieno l'un contro l'altro armati; ma armati di pennello e di scalpello.

Ed ecco qui una sala in stile dell'Impero, con la stoffa di seta alle pareti e i disegni dell'epoca; con mobiglia dipinta e dorata; con le tavole e le

cornucopie cariche di frutta e di fiori, pendono ricchi lampadari composti a prismi di cristallo come brillanti faccettati, disposti a festoni, a cascate, che scintillano coi colori dell'iride, riflettendo e rifrangendo i raggi del sole o il lume delle candele di cera.

Ma una stanza più delle altre attira la curiosità dell'intelligente visitatore, ed è quella nella quale si mostra un letto ricco di drappaggi e che si dice: il letto di Napoleone. Ma avrà egli



Fig. 211. Aperture del muro di cinta nel parco della Villa.

posata la testa pensosa sotto quel padiglione, che non era la tenda dei campi di battaglia? Avrà egli sognato:

le mobili
Tende e i percossi valli
E il lampo dei manipoli
E l'onda dei cavalli
E il concitato imperio
E il celere obbedir?

O su quella poltrona di velluto dai grifi dorati, avrà egli meditato alle condizioni umilianti che aveva imposte da conquistatore tiranno alla terrorizzata e spirante Repubblica di Venezia? Ai 6 milioni, ai 20 quadri di grandi pittori, ai 300 manoscritti preziosi, che avrebbe portato trionfalmente a Parigi, scortato da tre vascelli e da due fregate? Ma un letto ben più modesto si mostra in una stanza vicina, ed è quello sul quale riposò il Re Galantuomo, Vittorio Emanuele II.

Continuando il giro del vasto appartamento, infra le stanze Napoleoniche, se ne trovano altre nelle quali l'eleganza ed il buon gusto del Settecento fanno mirabile contrasto, ricordando la munificenza della famiglia patrizia dei Pisani.

E nei soffitti decorati con abbondante e fantasiosa immaginazione, ricchi di ornati, di quadri dagli scorci arditi e pittoreschi; e sulle pareti fregiate di stucchi intorno a tele ad olio, ad affreschi rappresentanti scene storiche e mitologiche, dovuti ai migliori artisti della scuola Tiepolesca, come il Guarana, l'Amigoni, il Liberi, il Novelli, rivedi con sommo diletto l'arte di quell'epoca ch'ebbe tutte le seduzioni delle più squisite eleganze. In una di queste sale sono degni di nota alcuni paesaggi ad olio dello Zuccherelli e del Rizzi.

Il mobilio è sempre nello stile del Settecento; sia dipinto od

intagliato o intarsiato ha tutte le movenze e le curve convenienti a quest'epoca, ch'ebbe per iscopo del vivere la mollezza raffinata nelle dame incipriate in guardinfante e nei cavalieri serventi, galanti ed effeminati.

Prima però di lasciare queste stanze, diamo uno sguardo ad un Lavabo in legno dipinto, dorato ed intagliato con quella abilità la quale sa piegare la materia ad una forma, che sembra il

il Tiepolo rese celebre col suo immortale pennello. Nella decorazione di essa, egli ebbe a collaboratore, oltre che il suo inseparabile Colonna, anche un valente pittore milanese, il Visconti.

Questi immaginò la decorazione architettonica, che si svolge lungo le pareti, intorno le porte e le finestre, legando così tutto l'insieme dell'ambiente in un solo concetto, serio e grandioso. Ad una certa altezza della sala corre all'ingiro un ballatojo pen-

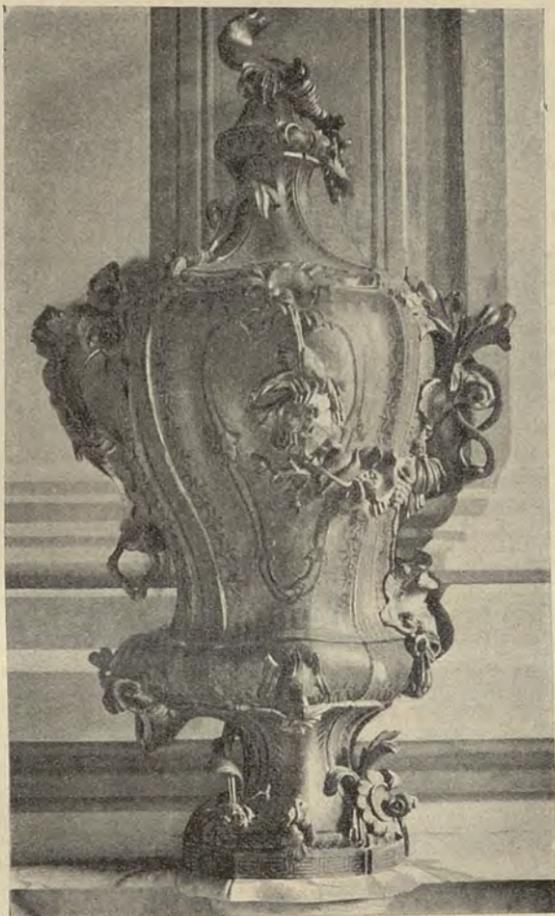


Fig. 212. Vaso di legno per un lavabo nella Villa di Stra.

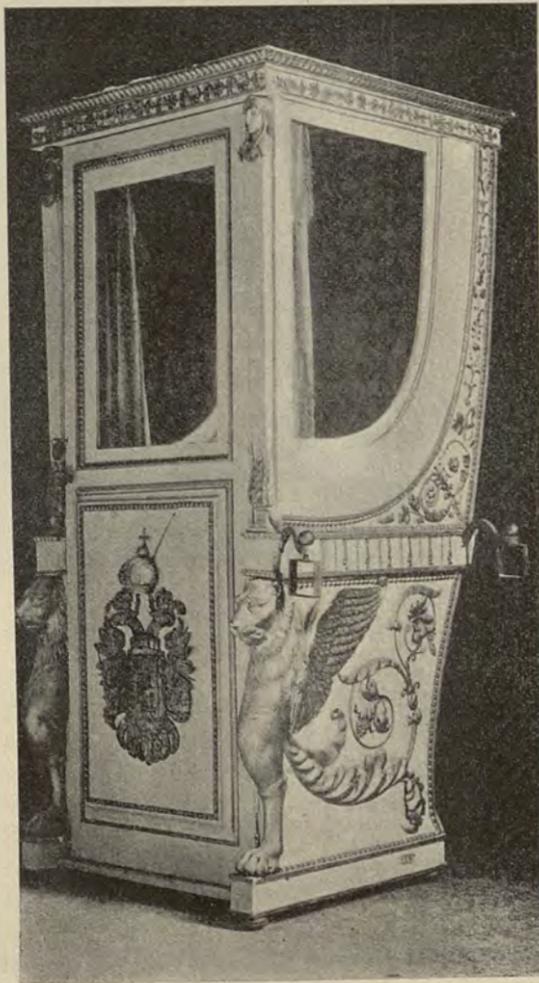


Fig. 214. Portantina serbata nella Villa.

risultato non dello sforzo dello scalpello, ma della morbida modellazione di agili dita guidate dal più fine buon gusto, (Fig. 212).

Nè si deve dimenticare il bell'altare del Sansovino, trasportato dalla chiesa di San Geminiano all'oratorio di questa Villa Reale; e neppure la portantina in bianco ed oro, cui fu aggiunta l'aquila bicipite e che portò certamente qualche elegante Arciduchessa d'Austria a diporto attraverso il parco, lungo i viali ombrosi e gli ameni boschetti. (Fig. 214).

Ma ormai è tempo di avviarcì a quella sala da ballo che

sile, il cui parapetto fu disegnato dal Visconti stesso ed intagliato da due valenti scultori: il Danieletti ed il Cesa.

Tra il ballatojo e l'ultima cornice, il Tiepolo dipinse dei chiaro-scuro di soggetti romani e mitologici con grande evidenza di rilievo. Ma un'attrazione irresistibile ci fa rivolgere lo sguardo al soffitto. Un fascino possente piove dall'alto per l'opera di quel pit-

tore, il quale, riepilogando l'osservazione e l'esperienza di tutti i suoi più celebri predecessori, si drizza gigante ed originale trascinando dietro a sè un'immensa schiera di valenti, dando l'impronta all'arte del suo tempo e raccogliendo l'ammirazione entusiastica dei suoi contemporanei e quella dei lontani posterì.

Il Tiepolo volle su questo soffitto, in una macchinosa allegoria, glorificare le virtù e la potenza della nobile famiglia Pisani, quando ancora nel 1749 era del patriziato veneziano onore e altissimo decoro.

Ed ecco come egli svolse il suo vasto concetto.

Intorno ad una maestosa figura di donna incoronata, la quale rappresenta l'Italia, vi sono i ritratti dei Pisani, circondati dalle personifica-



Fig. 213. Stoviglie serbate nella Villa di Stra.

zioni delle Arti e delle Scienze, protette dai Geni della Pace, portanti rami di alloro. Questa maestosa matrona ha in mano la croce. Verso il mezzo del soffitto è dipinta sullo sfondo del cielo e portata da nubi una vergine coronata di stelle, accompagnata dalle virtù teologali: Fede, Speranza, Carità, alle quali il pittore volle aggiungere la Sapienza, che legge tutta assorta in un grande libro. Vaghi angioletti svolazzano pel cielo,

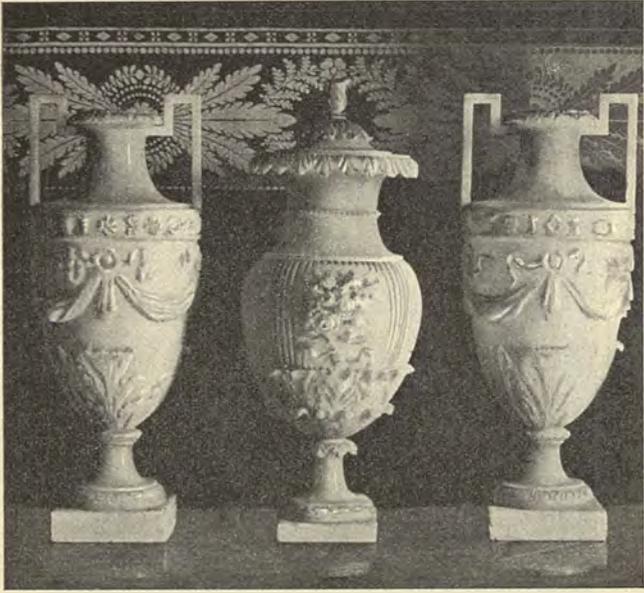


Fig. 215. Tre vasi serbati nella Villa.

mentre la Fama dal sommo fa echeggiare le sue trombe per tutto il mondo, glorificanti le virtù dei Pisani.

Ma nella parte opposta del soffitto, il Tiepolo, con contrasto ammirabile, completa la sua fantasiosa allegoria.

Perciò, avendo personificato nei Pisani le più belle virtù, quali dovrebbero regnare sulla terra per il bene dell'umanità, nell'altra parte raffigura i mali che affliggono il mondo. Quindi ci rappresenta l'Europa sopra il toro, l'Africa col cocodrillo e l'elefante, poi l'America tra figure di selvaggi, infine l'Asia in mezzo alle ricchezze orientali; ma più sotto egli dipinge donne scarmigliate e piangenti che contemplano, desolate, lo spettacolo di una zuffa accanita con lance e spade. Sulla cornice due orrende figure rappresentano la Peste e la Fame, completando così l'allegoria immaginosa.

Questa ben pensata composizione è del tutto degna della mente del Tiepolo, usa ai vasti concetti. Ma che dire dello smagliante colore, del disegno sicuro ed audace, degli scorci meravigliosi, delle lontananze aeree nei cieli, che si sprofondano all'infinito facendo sparire la superficie della volta? Tutto ciò è l'opera di un Genio possente, originale, alla cui altezza non sembra possibile arrivi nessun altro.



Fig. 216. Parte del soffitto nella gran sala. (Vedi Tav. 53).

Compiuta rapidamente la descrizione di questa sontuosa Villa, ora monumento nazionale, bisognerebbe enumerare quanto venne da essa asportato nel succedersi delle varie dominazioni: cioè, oggetti artistici d'ogni genere, quadri, statue, busti, porcellane, miniature, bronzi, argenterie; ma questo ci porterebbe troppo lontano, sicchè dobbiamo contentarci di esortare l'intelligente ed istruito lettore dell'*Arte Italiana* a recarsi a Monza nel palazzo Reale ed in quello di Venezia ad ammirare una parte di quanto i Pisani avevano raccolto nella loro reggia d'estate.

P. OREFFICE.

XXXVI.

NOTE BIBLIOGRAFICHE.

HOKOUSAI. — *Tehon Saishi Kitsou*.

Queste parole di colore oscuro vid'io scritte al sommo di una recensione pubblicata nella *Gazette des Beaux Arts* (Vol. XIV, pagina 441 e seg.) e significano che Hokousai, pittore giapponese di altissima fama, pubblicò un'opera, il *Trattato del Colore*, di cui si tradussero dei passi curiosissimi, alcuni dei quali saranno letti con piacere dai nostri lettori.

Hokousai si mostra sotto lo pseudonimo di Hatyemon e dice al lettore: *Ho fatto questo volume per insegnare ai fanciulli che amano il disegno, la maniera facile di colorire*. E avverte che *i colori non debbono essere nè troppo, nè poco densi; che il pennello deve tenersi orizzontale, se no lavora male.... e il contorno non dev'essere mai netto ma sfumato*. E sul nero dice che *esiste il nero antico e il nero fresco, il nero brillante e il nero opaco, il nero nella luce e il nero nell'ombra*, soggiungendo che *pel nero antico ci vuole un po' di rosso, pel nero fresco un po' di blu, pel nero opaco del bianco, pel nero brillante della colla, pel nero nella luce un po' di grigio*; ma il bello è quando l'autore parla dei fiori, a proposito dei quali sboccia dalla fantasia dello scrittore un'espressione d'una finezza inarrivabile — il tono del sorriso. Ascoltiamo: *Questo tono, chiamato tono del sorriso, Warai-gouma, è adoperato per l'incarnato delle donne e per colorire i fiori; ecco come si fa a comporlo: si prende del rosso minerale "shoyen-si" si fonde questo rosso nell'acqua bollente e si lascia riposare; gli è un segreto caro ai pittori*. Un punto bello nel libro di Hokousai è altresì quello dove bandisce l'assoluta libertà ai suoi discepoli, dichiarando loro: *che non bisogna sottostare servilmente alle regole indicate, ma ognuno deve far quello che gli detta la immaginazione*. E l'eterno concetto di Dante:

" Io mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, ed in quel modo
Che detta dentro, vo significando „

Rimandiamo alla recensione della *Gazette* chi, invogliato dal piccolo saggio, avesse la curiosità di conoscer meglio il trattato del celebre Hokousai.

COBDEN-SANDERSON. — *The Ideal Book or Book beautiful*. Londra, 1900.

Trattasi di un breve studio sopra il carattere, l'impressione, la illustrazione e le bellezze del libro, preso nel suo complesso; e poichè lo studio è scritto da una persona tecnica, da un celebre legatore e bibliofilo distinto, esso sarà letto con interesse da quelli che, conoscendo l'inglese, amano i libri. Ma non è così facile il procurarsene una copia poichè ne fu fatta una edizione di 300 esemplari soltanto.

BOREE. — *Physiognomische Studien*. Stoccarda, 1900.

È un'opera oltremodo curiosa la presente; e siccome può rendere qualche servizio anche ai decoratori, noi la indichiamo qui. Essa si compone di centodiciannove studi dello stesso soggetto, una testa riprodotta in altrettante espressioni; e la testa rappresenta le più tenui differenze fisionomiche, perciò, sfogliando quest'opera, non si può non lodare anche il modello, il quale è riescito così bene a esprimere le sfumature del sentimento. La maggior parte delle illustrazioni sono prese nel momento che il modello si impressionava alla declamazione di squarci dello Schiller, e le illustrazioni sono accompagnate da note concernenti il movimento dei muscoli durante le fasi della passione, della gioia o del dolore.

BEAUCHAMP. — *La Porcelaine*. Parigi, 1900.

L'autore espone la storia delle tre più grandi Manifatture di porcellana d'Europa: quella di Sèvres, quella di Meissen e quella Haviland e C. a Limoges. Soprattutto queste due ultime manifatture hanno formato oggetto di studio al nostro autore, il quale ha avuto cura di ornare la sua opera di moltissime illustrazioni. Egli ha fatto precedere la esposizione storica da uno sguardo sopra la fabbricazione della porcellana e sopra le sue proprietà.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

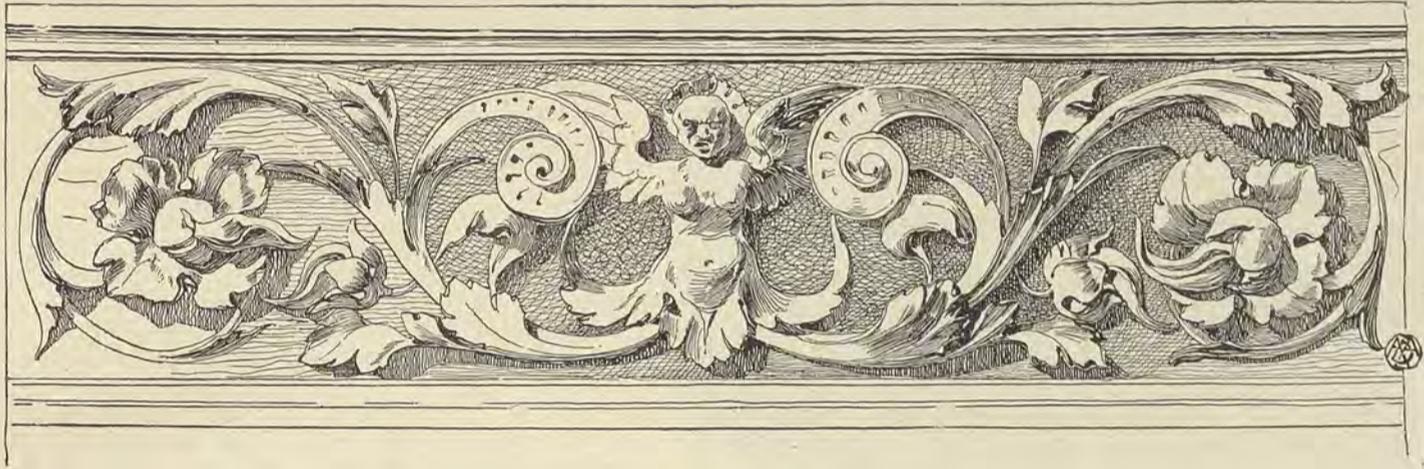


Fig. 217. Formella intagliata negli stalli del Duomo di Genova.

XXXVII.

GLI STALLI DEL CORO NEL DUOMO DI GENOVA.

— Det. 41, 42 e 43. Fig. da 217 a 220. —



HI entra in certe ore del giorno nel coro di S. Lorenzo in Genova, pur non essendo artista, si sente compreso da un senso di estetico compiacimento, prodotto dalla tonalità generale calda e simpatica in cui si fondono le linee architettoniche svelte ed eleganti, le sporgenze, i rilievi delle sculture, degli intagli e la tinta dorata delle tarsie, mentre i rossi, i violetti, i gialli, gli azzurri delle invetriate dipinte dal Bertini, proiettati dal sole sugli stalli, sul pavimento, sui libri corali, appaiono come altrettante macchie di colore versato sopra una gran tavolozza.

Se poi fra i braccioli e le lesene di uno stallo s'erge maestosa la figura d'un canonico, drappeggiata nel candido ermellino e nella serica veste purpurea, allora il quadro è completo ed il pensiero ricorre istantaneamente alle affascinanti tele di quell'arte spagnuola contemporanea, che in Mariano Fortuny ebbe la più fulgida e gloriosa espressione.

A misura che i riflessi del sole si dileguano e con essi quel pulviscolo luminoso che avvolge ogni cosa come in un velo iridescente, l'architettura del coro si delinea in tutto il suo carattere cinquecentistico e l'osservatore rimane colpito dalla ricchezza delle sculture, dalla profusione degli ornati e dalle svariate composizioni delle tarsie.

Intieramente costruito in legno di noce, fregiato da oltre cento quadri d'intarsio, il coro di S. Lorenzo consta di sessantacinque stalli, divisi ora in due ed ora in tre ordini, facenti capo al seggio arcivescovile che si eleva nel centro dell'abside. Le composizioni delle tarsie, circondate da una larga sagoma, si riferiscono a fatti della vita di Cristo, della Vergine, dei SS. Lorenzo, Sebastiano e Cromazio. Superiormente ed in basso corrono due ricchi fregi intagliati, alcuni dei quali sono riprodotti in questo fascicolo dell'*Arte Italiana*. I braccioli, che dividono gli stalli superiori, si addossano ad altrettante lesene, decorate in alto da cariatidi, e sopra queste si protendono le mensole su cui si impostano gli archi formanti baldacchino ai seggi, mentre ogni penacchio è adorno di una testa sporgente da una patera, simile alle teste che il Ghiberti poneva ad ornamento delle famose porte del battistero di Firenze, ma con intendimento decorativo più conforme a quello che guidò Rinaldo De Stauris nella ornamentazione del chiostro grande della Certosa di Pavia. Il

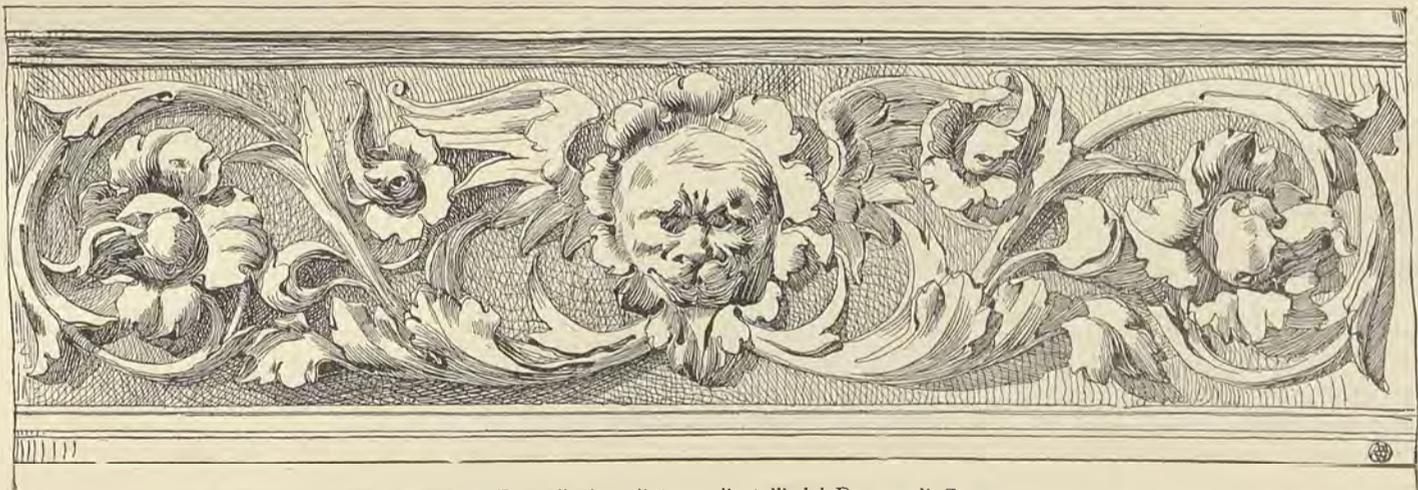


Fig. 218. Formella intagliata negli stalli del Duomo di Genova.

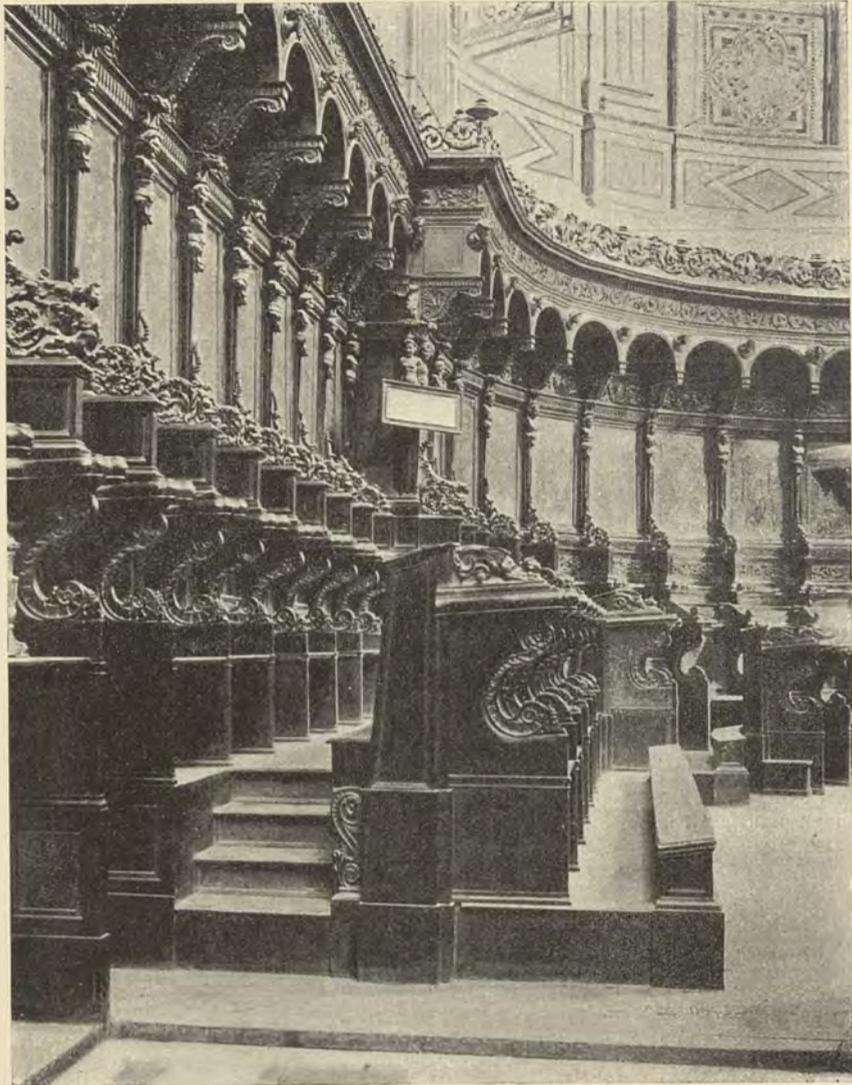


Fig. 219. Stalli del coro nel Duomo di Genova.

cornicione, ricco anch'esso di fregi misti a chimere ed a teste umane, è stato riparato in parte nella seconda metà del secolo XIX, ma la galleria, completamente moderna, che corre tutto

attorno al coro, tradisce l'inutile sforzo dell'artista, vincolato alle massime ed al falso classicismo dell'Impero, di uniformarsi al carattere del sottostante assieme. Le sottospalliere o fodrine degli stalli minori sono anch'esse decorate di tarsie, le quali, oltre vedute prospettiche e composizioni ornamentali, rappresentano per lo più arredi sacri; e finalmente lo spazio interposto fra il sedile mobile ed il suolo, è decorato da inferriate in tarsia, che se non si riscontrassero identiche nel duomo di Savona, potrebbero sembrare un'allusione allo strumento di martirio del Santo titolare.

Quest'opera, deliberata dai rappresentanti la Masseria in unione ai deputati della Serenissima il giorno 17 Agosto 1514, fu cominciata da maestro Anselmo De-Fornari da Castelnuovo Scrivia con il concorso di Elia De-Rocchi pavese, ai quali succedettero in seguito Michele Pantaleoni e Giovanni Piccardo. Interrotti i lavori per divergenze insorte fra la Masseria e gli artisti, ma soprattutto per mancanza di fondi, vennero ripresi e condotti a termine nel 1545 da fra Damiano da Bergamo e da Francesco Zambelli suo discepolo.

Da ciò si comprende come all'occhio esperto del conoscitore non possa sfuggire una certa disuguaglianza di carattere nella interpretazione della parte decorativa, dovuta necessariamente alle rispettive personalità dei singoli artisti. E difatti gli intagli eseguiti da maestro Anselmo De-Fornari, i quali si distinguono chiaramente fra gli altri, confrontandoli con quelli dello stesso autore esistenti nel duomo di Savona, presentano una particolare eleganza nel movimento degli ornati ed una ricerca studiata della composizione, ma ciò senza pregiudizio della spontaneità e della massa totale. Questi pregi che si riscontrano nelle tavolette collocate sotto le grandi tarsie, sono comuni ancora ai numerosi braccioli dovuti allo stesso artista, il quale, conservando una generale unità d'insieme, trovò modo di renderli costantemente variati, servendosi all'uopo di motivi suggeriti da mostri, chimere, putti ed animali.

Non certo inferiori alle opere del De-Fornari sono quelle del Pantaleoni, la cui lavorazione, alquanto più grossolana, non nuoce punto all'effetto, nè diminuisce il pregio della composizione, sempre corretta nel disegno, ricca e svariata.

Del Piccardo sono parecchi dettagli della ornamentazione, alcuni dei quali ricordano per finezza di scalpello gli intagli che si ammirano nella cappella Buoncompagni a Bologna, nonchè quelli della scuola di S. Marco a Venezia. Ma la profusione della figura in dette composizioni, fa supporre che questo artista coltivasse con pari successo la scultura propriamente detta. Sono sue le teste sporgenti dai pennacchi degli ar-

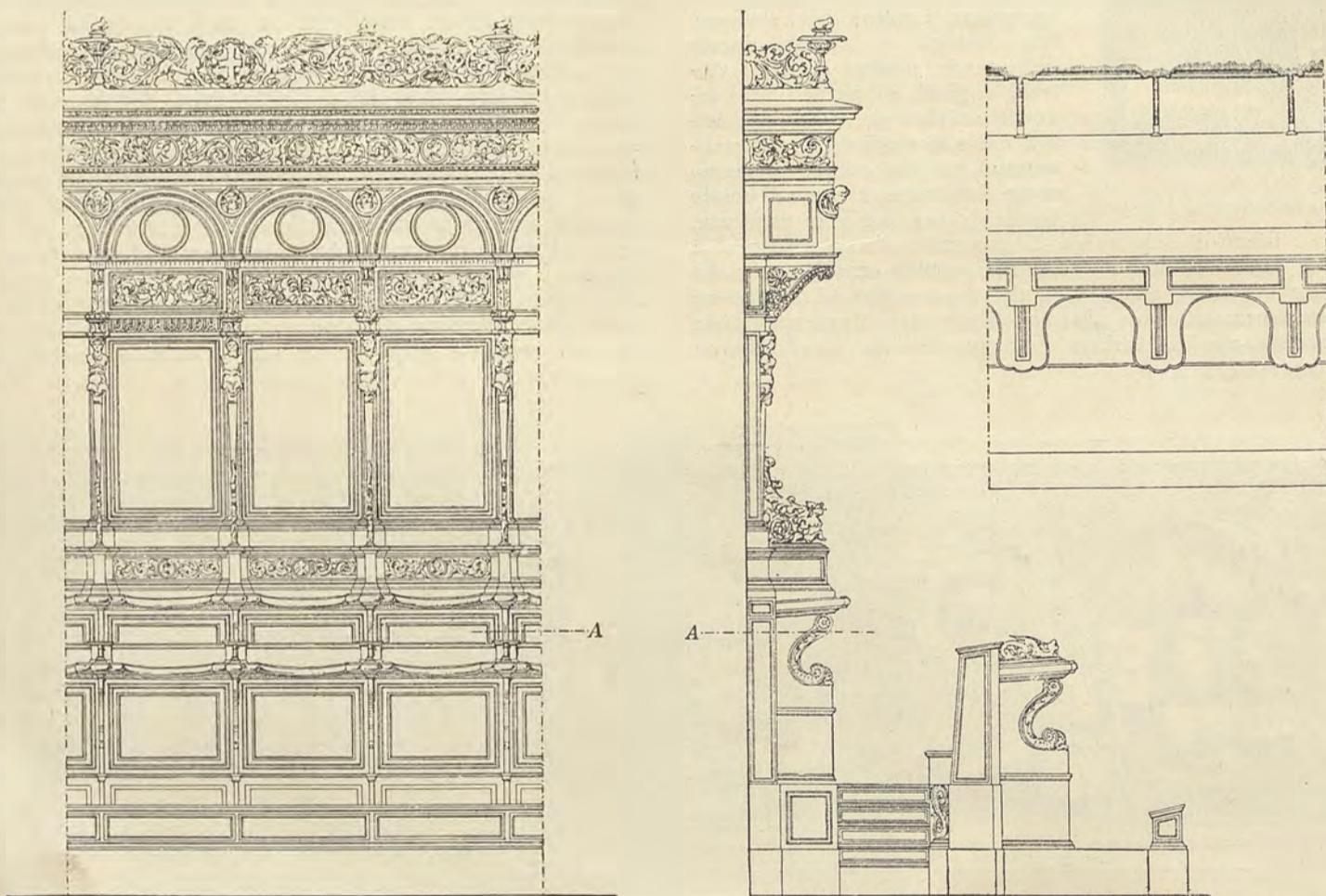


Fig. 220. Prospetto, pianta e fianco geometrico degli stalli nel Duomo di Genova.

chetti, una fra le quali riproduce le sembianze dell'imperatore Carlo V; ed i numerosi putti che intrecciò nei suoi ornamenti, per la rassomiglianza che in essi si nota con quelli dipinti da Pierin del Vaga nel palazzo di Andrea Doria, fanno supporre che questo maestro abbia grandemente influito sulla immaginazione del nostro artefice.

Tanto il De-Fornari quanto il Pantaleoni non si occuparono soltanto dei lavori d'intaglio, ma pure di quelli delle tarsie nelle spalliere degli stalli, alcune delle quali si riconoscono pure opera del pavese De-Rocchi per la stretta somiglianza che vi si nota con quelle del duomo di Savona, ove questo artista ebbe a lavorare lungo tempo. Non è difficile distinguere le tarsie dovute allo Zambelli, dirette dal celebre fra Damiano da Bergamo, in quanto che le proporzioni delle figure sono alquanto minori di quelle dei quadri eseguiti dai precedenti artisti; ma oltre ciò per la evidente ispirazione delle composizioni da opere di noti autori bergamaschi, contemporanei e conterranei dello Zambelli medesimo.

I cori delle cattedrali di Genova e Savona per pregio artistico e ricchezza possono annoverarsi fra i più splendidi esempi d'intaglio e di tarsia in legno che vanti il nostro paese. Il De-Fornari ed il Piccardo erano sudditi di S. Giorgio; però la storia non registra fra gli artisti liguri numerosi cultori dell'arte gentile di Bartolomeo Polli e di Pantaleone de Marchi. Con tutto ciò i Genovesi mostrarono col fatto in quanta considerazione l'abbiano avuta e con quanto giusto criterio d'apprezzamento ne abbiano saputo scegliere i più celebrati maestri, allorchè la ritennero necessaria ad accrescere fasto e splendore ai loro templi monumentali.

ALFREDO LUXORO.

XXXVIII.

L'Esposizione d'arte decorativa odierna IN TORINO.

VII.

GIOIELLI, ARGENTERIE, PIZZI, RICAMI, TESSUTI, « BATIKS »,
LEGATURE, CUOI, ECC.

— Tav. 62, 63 e 64. Fig. da 221 a 237. —



Il mio amico M. Leroi, nella rassegna dell'ultimo *Salon* pubblicata dall'*Art*, parlando del Lalique, ebbe a dire che questo artista di gran talento, non possiede il senso pratico del gioiello. Il giudizio è ardito e contrasta duramente con quello che, in genere, oggi è accettato e conferisce al Lalique il primo posto fra i gioiellieri moderni; ma è inesplicabile, ammessa la finezza del gioielliere

francese, ammesso il suo gusto nelle colorazioni languenti e la sua fecondità. È innegabile che il Lalique, talora, sforza le linee a contrasti e intrecci che producono dei gioielli un po' sovraccarichi; onde egli rapisce le signore colla melodia sentimentale dei suoi colori piucchè col gusto troppo ricercato delle sue linee; ma i bianchi ombreggiati dall'oro, i verdi e i grigi teneri onde si compiace il Lalique, colpiscono anche i meno sensibili alle delicatezze dell'arte. Difatti davanti la vetrina del nostro gioielliere, curiosa composizione con quattro lunghi serpenti di vetro agli angoli, ho sentito dei giudizi disparati sulla forma dei gioielli, ma sul colore di essi difficilmente ho sentito pronunciare parole che non siano di lode e ammirazione; soggiungerò che quivi i gioielli più semplici, come certe spille da uomo, sono lodati giustamente, più che certi altri ricchi di avvolgimenti e d'oro.

La Francia può vantare un numero ragguardevole di gioiellieri, e se l'Arte Nova non avesse prodotto che cotal genere d'artisti, essa si salverebbe, al cospetto dei posterì, dai fulmini de' suoi attuali oppositori. Mancano pertanto all'Internazionale, tra i francesi, il

Nocq, il Descomps, il Becker, il Prouvé, ma sono presenti il Colonna, il Follot, il Dufrené, il Dubret; ed il Colonna, artista che tratta, come il De Feure, vari generi d'arte, ha esposto una splendida collana all'« Art Nouveau Bing ». Essa è formata di fiori, specie di margherite, composti da lunghe perle acuminate, cioè da perle che una volta



Fig. 221. Esposizione di Torino. Mostra degli Stati Uniti d'America. Vasi in argento della casa Gorham.

non si adoperavano ed oggi i gioiellieri hanno messo in uso, traendone, come nell'esempio attuale, de' motivi pieni di grazia.

I gioiellieri moderni usano alquanto l'avorio, e si compiacciono

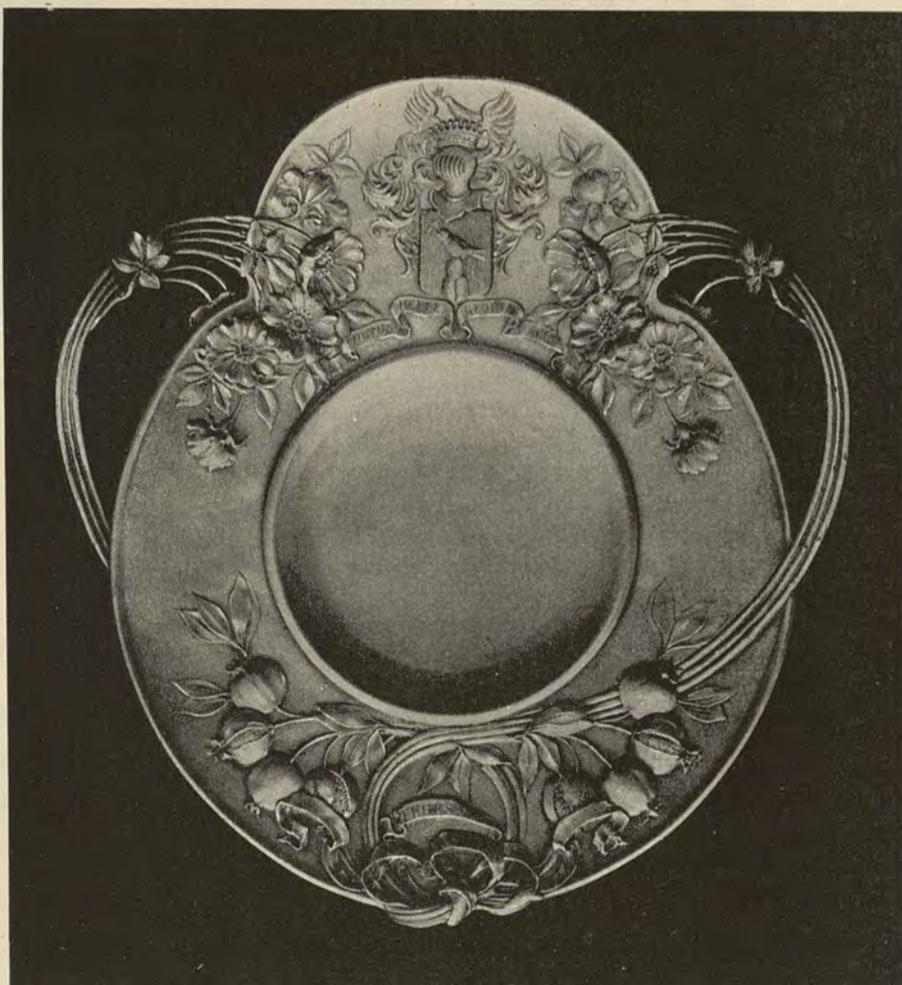


Fig. 222. Esposizione di Torino. Piatto in argento degli orefici e gioiellieri Musy in Torino.



di fiori e figure, nonchè di una singolare coscienza d'esecuzione; nè ciò osservo parlando solo dei gioiellieri francesi; se questo pensassi mi smentirebbe il Wolfers, che ha cominciato come molti fra i più valenti vorrebbero finire.

Il Wolfers, nella sezione belga, s'impone. Notissimo a Bruxelles ai frequentatori della *Libre Esthétique*, si fece conoscere e notare nel 1901 al *Salon*, ed a Torino mandò quello che aveva esposto prima a

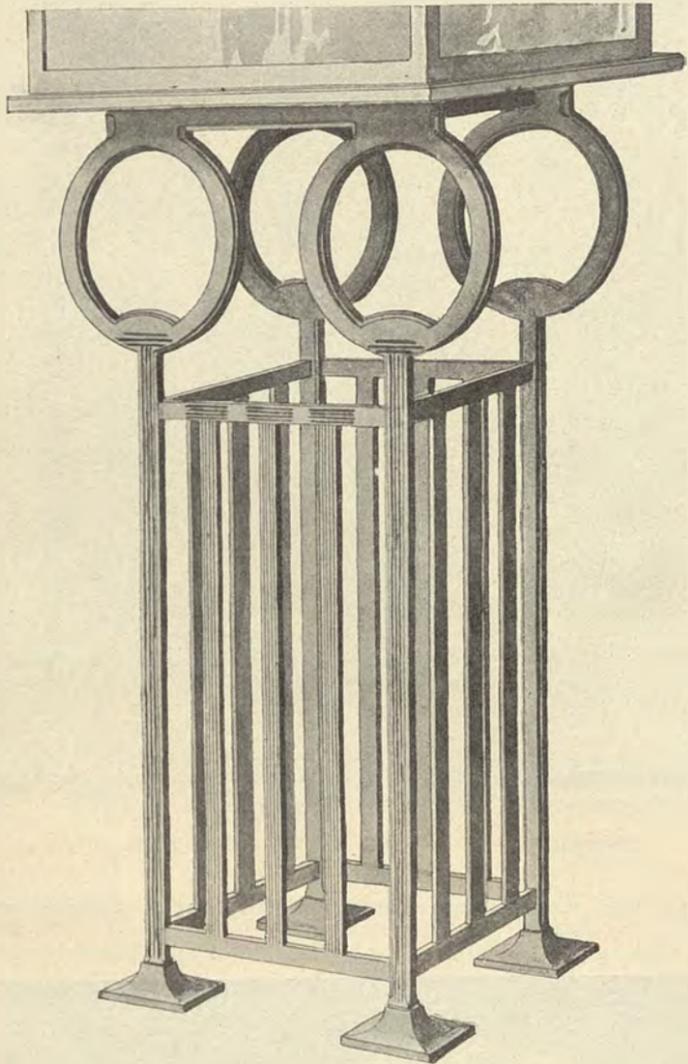


Fig. 223. Piedestallo in legno per la mostra del gioielliere Filippo Wolfers di Bruxelles.

Bruxelles poi a Parigi. Come gran parte dei gioiellieri contemporanei, egli ha l'istinto della grazia. Venne accusato di una inclinazione marcata a tutto ciò che brilla. Non bisogna esagerare; chè il Wolfers sa unire sapientemente le gemme alle perle e al niveo avorio, e comporre delle armonie languide, care al sesso debole e ai romantici d'ogni sesso. Se qualcosa non so approvare, nei gioielli wolfersiani, sono certi movimenti serpentini e certi intrecci complicati, che compromettono talora la chiarezza delle composizioni (notai questo difetto nel Lalique), ma, a parte ciò, io ammiro il Wolfers che, scultore, divenne gioielliere uscendo da una famiglia di gioiellieri e alla sua arte si consacra con un ardore che è coscienza, forza, virtù d'uomo perfettamente consapevole della via che batte, quella della bellezza moderna. A tal proposito egli non guarda, non studia che il vero. Si assicura che alla Hulpe, ove fece costruire una villa, possiede una specie di giardino zoologico con grande quantità di pavoni, fastosamente impiumati, di fagiani dal collo d'oro, di galli magnifici, che gli servono da modello. Una delle sue opere più notevoli, la *Fée au paon*, statua-lampadario, anche se il motivo della lampada elettrica sotto un campanello di piume può essere giudicato poco opportuno, questa graziosa *Fée*, la cui vaga nudità s'intreccia a un pavone dall'ampia coda e dal collo sottile, può essere scaturita dal giardino di la Hulpe, vivaio di arte libera emergente dalla feconda maternità della natura.

Nulla di tutto ciò possiede l'Italia; vo' dire che l'Italia non ha ancora nè un Lalique, nè un Colonna, nè un Wolfers, ed a Torino segna i suoi primi tentativi, fra i gioiellieri d'intenti moderni, il Miranda di Napoli, che incoraggio a perseverare sulla via in cui si è posto. Vorrei qui aprire una brevissima parentesi per indicare alcune sigle

del fiorentino Kienerk in argento ad ornamento di spille, eseguite dalla ditta G. Masetti-Fedi (Firenze): trattasi di piccole cose, di intrecci ingegnosi, i quali si allontanano dalle solite volgarità che cotal genere da tempo produce a somma gloria dei calligrafi contemporanei; e chiudo la parentesi per dire subito, che il gioielliere italiano più in vista all'Internazionale è il Musy di Torino, e i gioielli del Musy non sono formati di combinazioni metalliche; la loro struttura è immateriale, vaporosa, è quella che deriva dai brillanti e dalle gemme che acquistano energia di contorni e consistenza di immagini sopra una copiosa capigliatura o sopra un abito che ne accentui i contorni; onde il Musy ne ornò con isfanzo alcuni manichini, ottenendo però un risultato mediocre.

Non credo che questo genere godrà il favore dei modernisti; ritengo che l'Arte Nova abbia più ragione di vantarsi dei gioielli inglesi e scozzesi, ove la materia è vinta dal lavoro; e gli smalti del Day (oh l'arte dello smalto, esclama

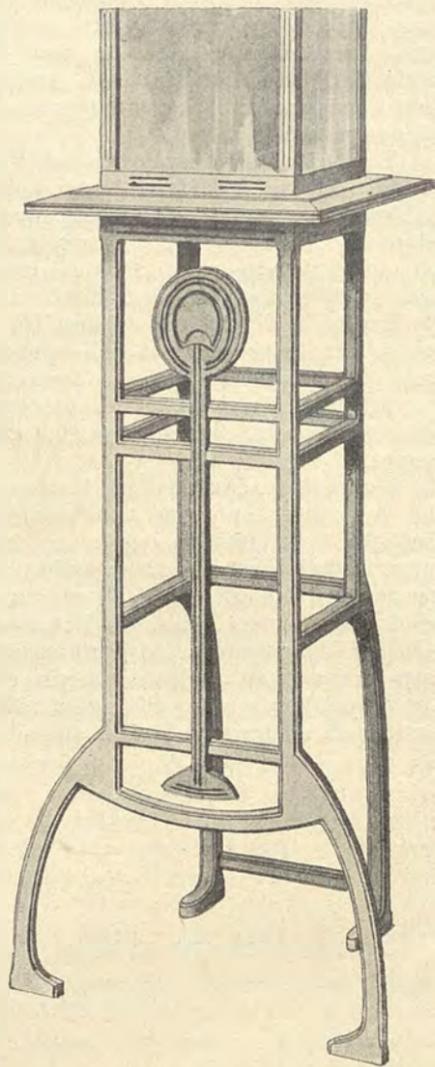


Fig. 224. Piedestallo come il precedente.

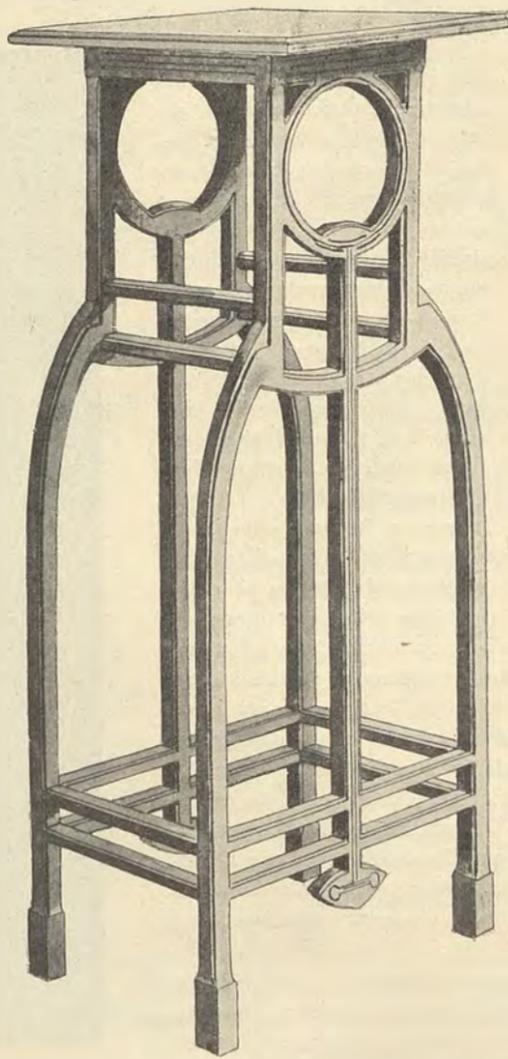


Fig. 225. Piedestallo come il precedente.

il Péladan nella *Vertu Suprême*, essa è la più perfetta e più completa) e gli smalti del Day opachi e sobri sono davvero magnifici.

Ai vecchi gioielli dunque (non dico agli antichi) lo sfarzo volgare dell'oro ed il brio delle gemme, ai moderni (dico quelli ispirati all'Arte Nova) la spontanea bellezza delle forme.

Al genere dei gioielli scozzesi e inglesi appartengono alcuni anelli e medaglioni della sezione norvegese. Si è voluto attribuire maggiore importanza di quella che non si meritino ad alcuni gioielli smaltati dell'Huber di Budapest, il cui aspetto frigido è.... arcaico. Sicuro, essi vengono presentati

come saggi di conciliazione e adattamento del vecchio col novo! Parliamo d'altro.

D'argenteria. Non sarebbe mai finito se volessi esaminare questo soggetto; ce n'è per tutti i gusti, poichè talora gli argenti si volgono al

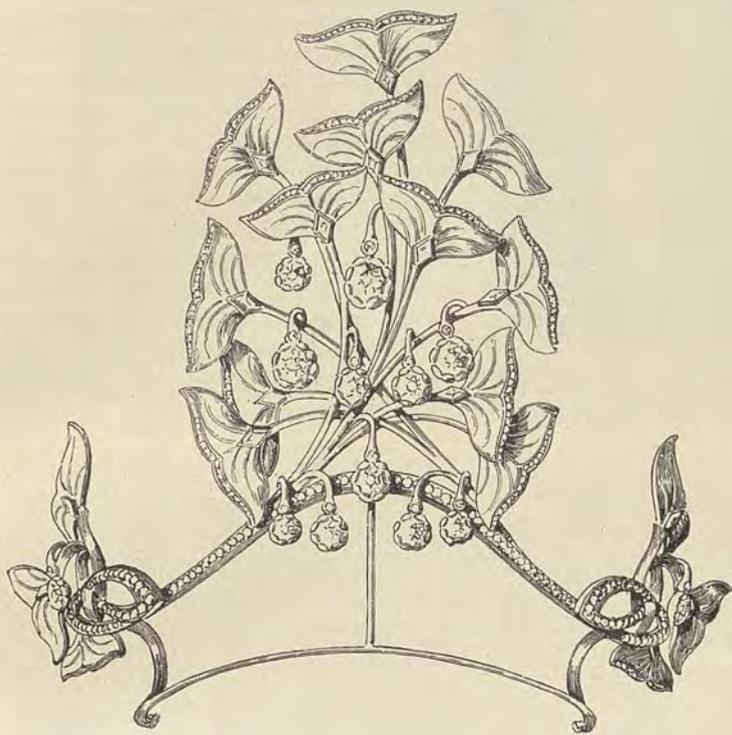


Fig. 226. Diadema di Filippo Wolfers di Bruxelles, in oro, rubini, brillanti e smalti translucidi.

barocco, come presso il Pollak di Vienna e i fratelli Wolfers di Bruxelles, tal'altra amoreggiano con queste stesse forme ma anelano altresì alla moder-

na bellezza, e ciò si nota presso la Gorham Company di New York.

L'esposizione della « Gorham Manufacturing Co. » è una delle più ricche della Internazionale, ma non delle più originali; si tratta d'una società potentissima, se è vero che la sua produzione, nell'anno 1901, oltrepassò i 5 milioni di dollari (25 milioni di lire it.). Cotal fabbrica a Torino espone parecchi oggetti d'argenteria domestica, candelieri, posate, vasi da fiori, fruttiere, calamai, servizi da tavola e da toelette, in oro, argento, rame, con cristalli, avorio, incrostazioni di gemme, senza destare entusiasmi. Ivi si vedono, fra tanti, alcuni pezzi ben disegnati, d'un ritmo piacevole e moderno, ma l'eclettismo della Gorham Company non può rappresentare per noi una sorgente di compiacenza.

Nemmeno lo rappresenta la « Tiffany and. Co. »; ed è curiosa che quest'America del Nord tanto ricca e desiosa di originalità, si da

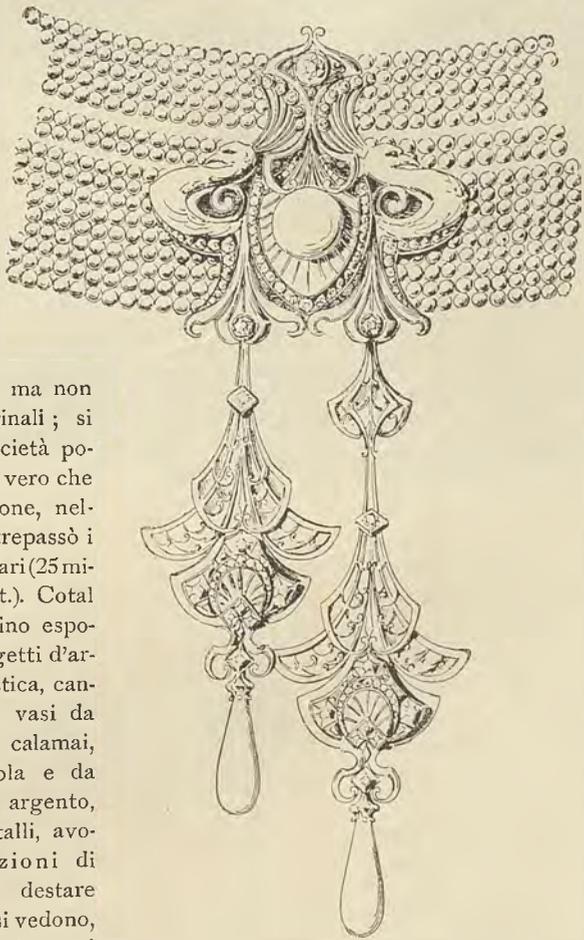


Fig. 227. Collana di Filippo Wolfers, in oro, perle, rubini, brillanti, opale e smalti.

far parlare di sè come si trattasse del paese più stravagante del mondo, è curiosa che, avendo tutti i mezzi per assurgere in alto, talora si abbassi a un eclettismo mostruoso. E gli è dell'arte decorativa come dell'architettura. Nel « paese dei dollari » sono ancor fedeli al pronao romano!

La sezione tedesca (per carità, si dimentichi una fontana argentea del Bruckmann, una delle « macchine » più pretenziose e vuote dell'Internazionale) la sezione tedesca e la olandese contengono degli argenti da non dimenticare. V'è l'espositore Rückert, tra i tedeschi, con

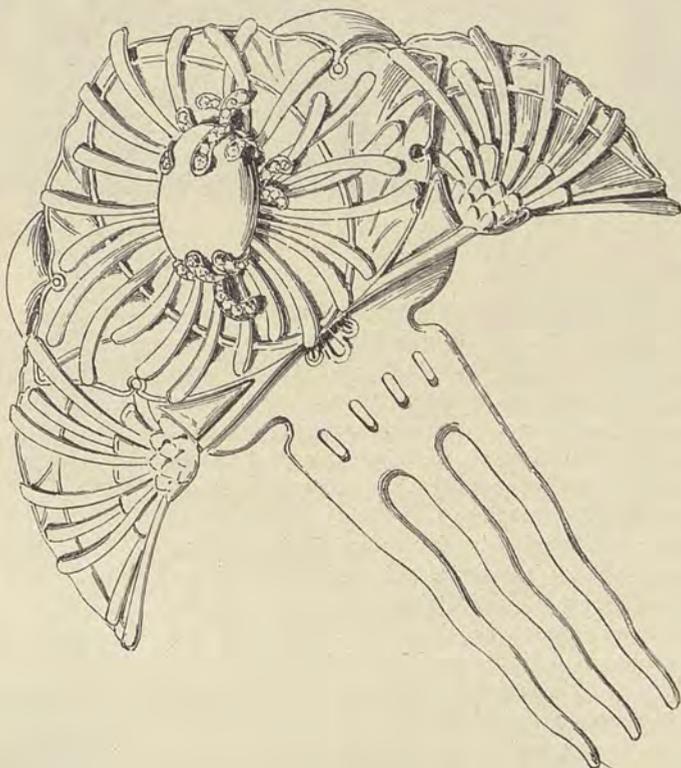


Fig. 228. Pettine del Wolfers, in oro, opale, brillanti e smalti translucidi.

argenti eseguiti in cooperazione del Behrens, e tra gli olandesi v'era l'espositore Hoeker con argenti su disegno dello Slyterman (notare qui il fatto di fabbricanti che si rivolgono ad artisti eminenti per modelli); ma non si consideri però lo Zwollo, benchè altri lo abbia messo in evidenza: il suo argento più importante, una coppa, è di stile indiano.

Se dagli argenti propriamente detti passiamo ai metalli argentati o simili, non solo queste due sezioni, ma altre, come l'austriaca, attirano il nostro sguardo; e la Berndorfer Metall Waarem Fabrik del Krupp, ha esposto all'Internazionale dei pezzi considerevoli; ma è prudente qualche riserva sul merito estetico di tale manifattura.

* *

L'Austria non ha rivali nei pizzi.

I pizzi viennesi sono esposti dalla Scuola d'Arte e Mestieri di Vienna, la « Kunstgewerbeschule »; e, se non sbaglio, uno dei più belli, un volante leggerissimo, dell'asignora Hofmanninger, vedevasi anche all'Internazionale di Parigi, dove i pizzi viennesi fecero una profonda, indimenticabile impressione.

In questi lavori il disegno floreale ha galanterie e minuzie sorprendenti e l'ago intreccia i fili colla stessa facilità con cui una matita disegna capricciosamente, magicamente. Nè io, che pure ebbi l'occasione di studiare i pizzi antichi, temo di essere contraddetto dicendo che questi viennesi, se non superano non istanno di sotto ai modelli più insigni di Venezia o di Bruxelles. Trattasi di volanti,

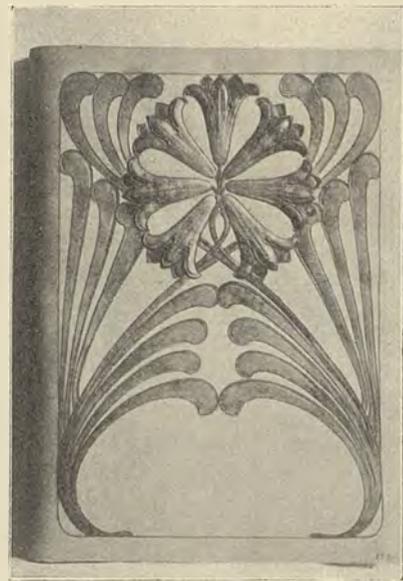


Fig. 229. Cartella in cuoio della Maison Moderne di Parigi.

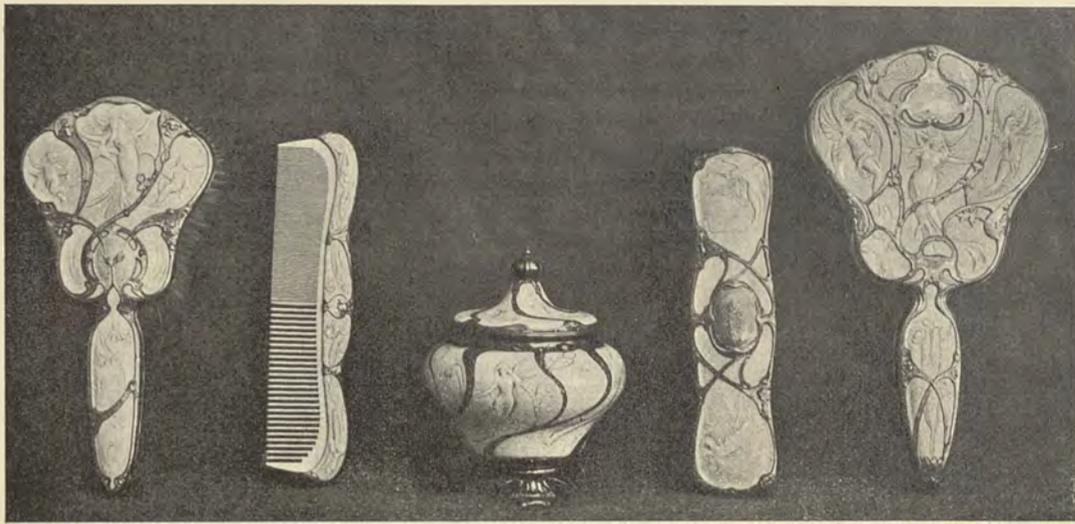


Fig. 230. Oggetti per toletta, della casa Gorham di Nuova York.

pezzuole, colletti, ventagli, d'un assieme infine di pizzi i quali sembrano dileguarsi al contatto di una mano per riverente e delicata che sia, tanto appaiono fini e vaporosi. Nè tutti sono ad ago, ve ne hanno a fuselli; e i disegni furono immaginati con spirito moderno oltre che dalla signora Hofmanninger, anche dalla signora Hrdlicka, addette entrambi alla « Kunstgewerbeschule ».

Sono ben lungi dal voler essere ingiusto verso l'« *Aemilia Ars* » espositrice, nella sua vasta galleria, d'una collezione di pizzi italiani; ma sento che lo sarei con me stesso se dicessi che i pizzi di Bologna stanno a pari con quelli di Vienna. Ho pertanto molta fiducia che la benemerita società emiliana, la quale, mercè il concorso di signore bolognesi, ha fondato un'importante manifattura di pizzi, col principio (ciò è dichiarato nel programma) di far rivivere il punto antico lavorando su modelli di libri rari appartenenti al XVI secolo, — ho molta fiducia che ai notevoli risultati d'oggi, altri e più notevoli ne sopravvengano quando si voglia, piucchè ora non ci si studi di fare, attingere l'ispirazione fuor da ogni cerchio tradizionale.

I confronti sono odiosi ma i pizzi di Vienna

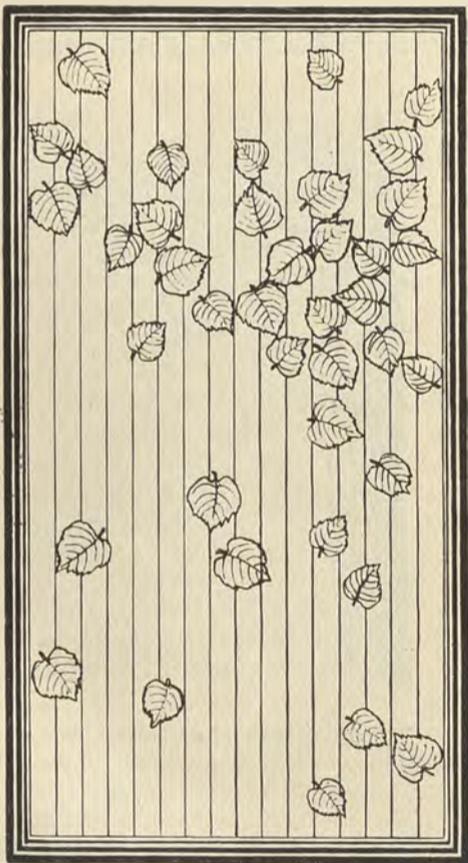


Fig. 232. Imitazione di rilegatura inglese, bianca con disegni dorati.

fanno parere meno importanti quelli di Venezia esposti dalla società Salviati-Jesurum e fanno obliare alcuni pizzi della sezione ungherese, oggetto a pretesa d'arte superiore al merito, mentre la collezione di sciarpe, ventagli, pizzi policromi, esposti dall'Aubert alla « Maison Moderne » in cui il senso della modernità non è profondo, sembrano fatti per attrarre (non dico incantare) le signore delicate. Le quali potrebbero forse provare una maggiore compiacenza davanti le stoffe, specie di pizzi vellutati, dell'Jacobson, olandese, su cui l'oro sembra caduto come rugiada, se non altro perchè sono nuove, sono una invenzione, e le signore si sentono inclinate a simpatia

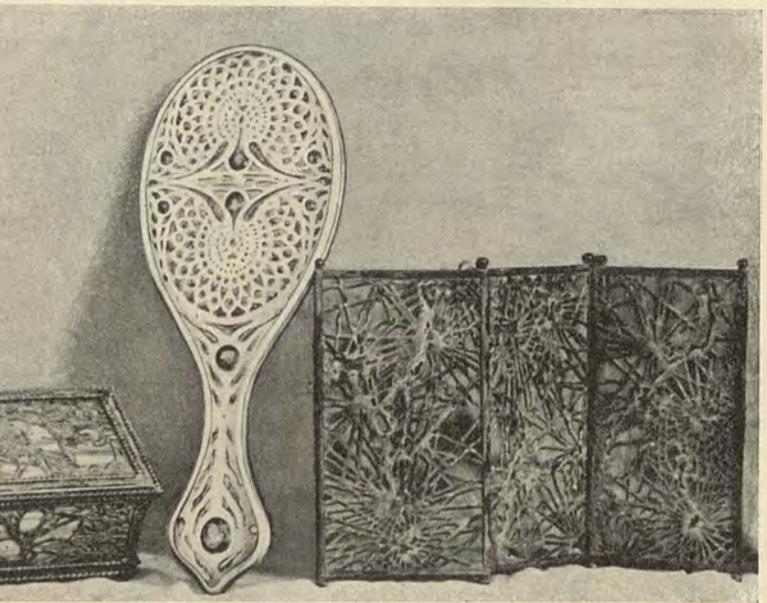


Fig. 231. Oggetti della Casa Tiffany e C. di Nuova York.

obliati i ricami nella sezione svedese della società S. Gjöbel di Stoccolma su disegni graziosi, a parte qualche scarto che si potesse fare, armoniosi nelle tinte e di una grande probità esecutiva, i quali, complessivamente, valgono più di quelli, pure svedesi e notevoli, della « *Nordiska Kompaniet* ». E di fronte a tanta attività femminile forestiera, vien fatto di domandare cosa facciamo noi italiani, cosa fanno le nostre donne, cosa fanno le nostre scuole femminili?

Più ancora che alla sezione svedese, chi ama il ricamo deve volgersi al Belgio. Quivi la signora De Rudder coi modelli del suo marito scultore, Isidoro De Rudder, è l'autrice di due pannelli ricamati, la *Primavera* e l'*Estate*, che saranno se-

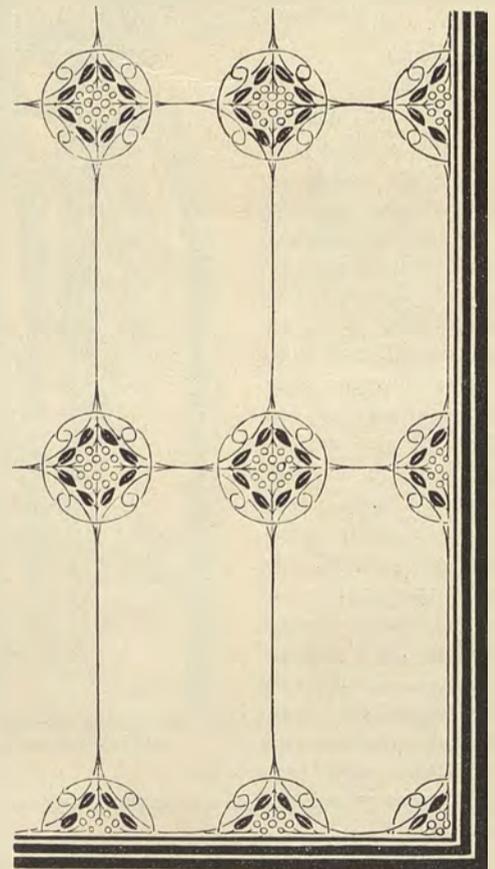
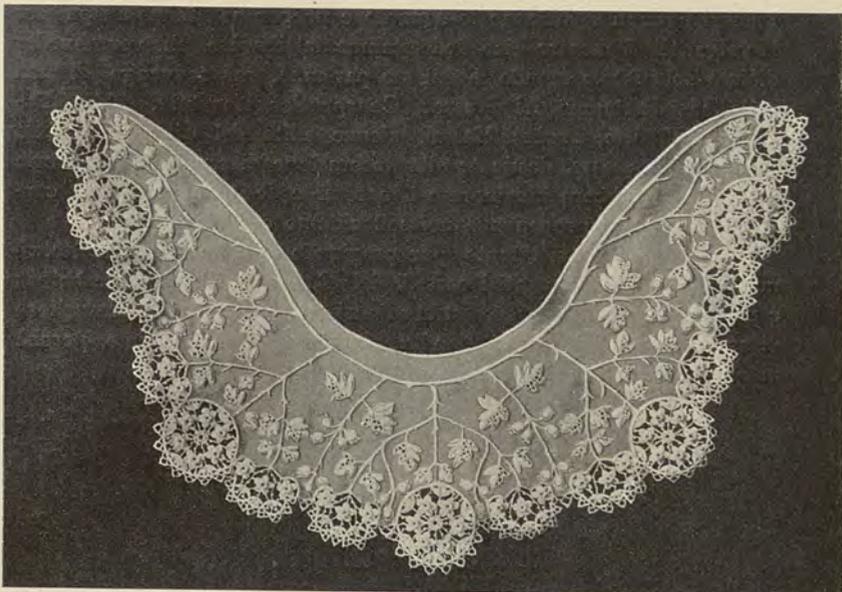


Fig. 233. Imitazione di rilegatura inglese geometrica.

verso tutto ciò che porta il segno dell'originalità.

Ciò si è visto nei primi tempi in cui il Giappone apparve come una rivelazione; e il Giappone, che non ha pizzi a Torino, espone dei ricami, i quali potrebbero vivamente attrarci se all'Internazionale l'arte giapponese figurasse con più dignità.

In fatto, dunque, di ricami, oltre quelli della Scozia cui accennai e quelli della signora Rigotti che mi ispirarono una lode non tiepida, vanno veduti i guanciali eseguiti dalla signora Becker su disegni dell' Jungwirth e del Letniansky, i ricami del Gianì juniore su disegni della signorina Aubert nella sezione austriaca, ed i guanciali fantasiosi delle signore Schrlitz e Rommel di Monaco nella sezione tedesca, già pubblicati qui; nè vanno

Fig. 234. Mostra della *Aemilia Ars*. Goletta ricamata.

guiti da due altri, l'*Autunno* e l'*Inverno*, applicazione nuova di ricamo alle grandi superficie. Si assicura che alla signora De Rudder i due pannelli di Torino costarono dieci anni di lavoro; lo che mostra la poca praticità di un tale ricamo, il quale tuttavia si dichiara un elemento nuovo alla decorazione interna; francamente sembrano più pratici i famosi ricami, tela su tela, esposti dalla Russia nel 1900 nel suo villaggio del Trocadero. A parte ciò, i pannelli dei coniugi Rudder non sono sfuggiti ai visitatori nè alla critica. Questa piuttosto è restata

Fig. 235. *Aemilia Ars*. Guanciaie ricamate.

quasi insensibile ad una collezione di ricami presentati dalla signorina Ester Lyle Smyth, un'irlandese, la quale immagina e dirige tali lavori ad Anghiari, terra amenissima della Toscana, valendosi di contadine quasi tutte giovanissime e di povere famiglie; esse, non solo eseguono i ricami, ma ne tessono la tela, tela forte che si può lavare, ed i ricami hanno una certa ingenuità e sono alla portata delle borse modeste. Qualcosa di simile vedesi nella sezione ungherese; anche a Budapest una signora fa eseguire delle tele ricamate da contadine, tappeti, portiere, guanciaie; ma la collezione di Anghiari è superiore a quella di Budapest.

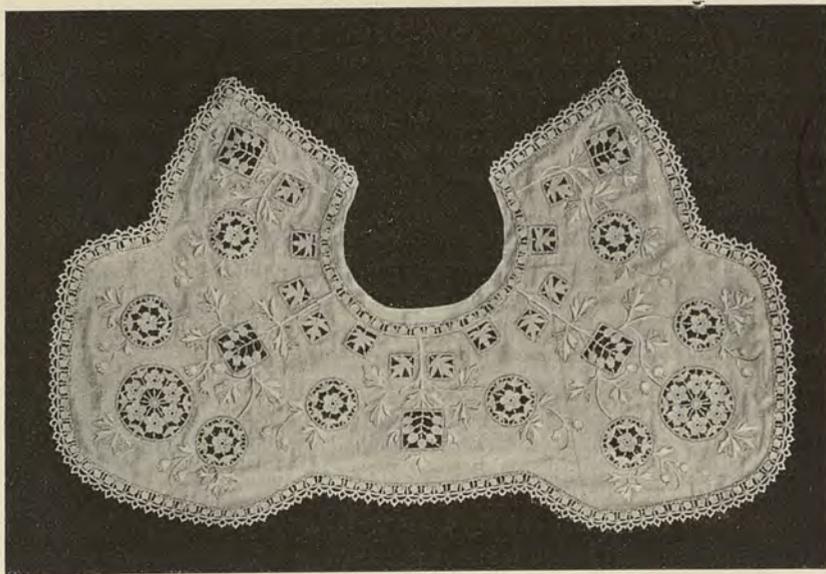
Nella sezione ungherese, in fatto di stoffe operate, emerge il Vaszary, specialmente con un tappeto in cui una contadina seduta versa del latte a de' gattini sottostanti che la guardano; è questo un inno alla luce, un assieme semplice d'un accento quasi selvaggio, un'opera oltremodo personale. E la norvegese Isida Hansen ha esposto dei tenui tappeti e delle portiere, la cui grazia è indimenticabile; le portiere a giorno, disegni floreali, sono un vero godimento agli occhi di chi possiede il senso della forma e del colore.

La Hansen col Munthe, altro artista norvegese, tiene molto alta la industria artistica de' tessuti in Norvegia; ed io ricordo certe composizioni di quest'ultimo, « le Figlie dell'Aurora », « il Terrore dell'Oscurità » ed « il Viaggio del re Sigurdo » il cavalleresco re della Norvegia, capolavori di arte decorativa. Nè la Hansen tratta esclusivamente il genere ornamentale, anzi conta nel suo attivo, direbbesi francesemente, un tappeto originalissimo « La Via Lattea », con delle figure ritmiche e stellate simili ad immagini bizantine. Il confronto mi è sfuggito, ma sono lungi dal pensare che la composizione dell'artista norvegese abbia qualche relazione colla processione delle Vergini di S. Apollinare Nuovo a Ravenna.

Fig. 236. *Aemilia Ars*. Guanciaie ricamate.

Accenneremo in fatto di tessuti la svedese Boberg, autrice di due poetici arazzi, in cui lo spirito nordico è espresso da paesaggi nevosi pieni di armonia e di mistero, un'artista di primo ordine pronta a disegnare un tessuto e le tende di broccato della sezione svedese, come un servizio di cristallo, ciò che vedesi a Torino volgendo gli occhi alle cristallerie Reijmyre; accenneremo la signora Boberg, il Fridrich tra i francesi (velluti dipinti), la fabbrica Ginzkey, la quale chiede disegni talora al Baumann e all'Olbrich, la fabbrica Haas, i due forti arazzi dipinti del Fabry, e i nostri Pasquina di Torino (broccati di seta) e Ferrari di Milano. Veniamo ai *batiks*.

I *batiks* olandesi sono tessuti o pergamene colorate con un sistema il quale ha il torto di non essere nuovo, ma è tale

Fig. 237. *Aemilia Ars*. Goletta ricamata.

tuttavia da interessarci per ciò che i disegni che oggi precisa sono in genere di carattere moderno. Insieme col sistema il nome di *batiks* è giavanese; chè *batikken*, in giavanese, vuol dire disegnare colla cera, e la cera serve a tratteggiare le composizioni dei *batiks* per via di uno strumento di rame detto *tjanting*, piccolo ramaiolo con una cannuccia all'estremità superiore, il quale si adopra ogni qualvolta si facciano dei disegni non grandi, mentre in questo caso si usa quasi sempre un pennello. Il *tjanting* è riempito di cera calda la quale cola sul tessuto o sulla pergamena precisandovi il disegno, e quando la cera è secca si comincia la colorazione a freddo, eppoi s'immerge il tessuto o la pergamena nell'acqua bollente, si discioglie la cera e si ottiene il *batik*, colorito a uno o più colori. Per i *batiks* policromi bisogna coprir di cera il primo colore. Si ottiene un tessuto colorito in modo durevole senza bisogno di telaio o di stampa, conservando la fedeltà del disegno.

In Olanda cotale industria d'arte è molto coltivata, e le cose esposte all'Internazionale sono eseguite dalla signorina Weerman nel laboratorio del Baanders al Museo Coloniale di Harlem.

Col *batik* si possono fare portiere, guanciali, paraventi, taccuini, legature di libro. In Italia, a Milano, nell'*Ars Nova*, si è cominciato ora a mettere in commercio questi tessuti olandesi piacevoli, sovente, nel tono del colore e vaghi nella sfumatura dei contorni, la quale toglie ai disegni qualsivoglia durezza.

* * *

Fra le arti gentili, di cui io oggi discorro, vi sono le legature e ogni altra impressione su cuoio. In siffatti lavori nessun artista dell'Internazionale mette sopra alla signorina King: l'originalità di questa artista scozzese è difficile superare. L'*Arte* dà alcune legature inglesi, quali a pannelli simmetrici, quali a cerchi o ruote; tuttociò ha assai alto il tono della grazia, ma non sufficientemente alto quello della novità; ed io mi volgo ai cuoi bolognesi esposti dall'*Aemilia Ars*, lieto di trovare fra le legature, i bauletti, le scatole di questa società alcuni modelli d'eleganza e squisitezza, oscurati talora da rimembranze. Nè dimentico i cuoi della signora Teresa Crocini Monti; questa signora alla semplicità unisce l'attrattiva di un sentimento delicato, in immagini le quali scoprono l'anima di un artista che vuol piacere, passando dalle vie del cuore; e noto due altre signore che si studiano di emergere nell'arte dei cuoi impressi, la Wytsman di Bruxelles, la quale abbandonò il dipingere per dedicarsi alla legatura, e la Wortman di Gand.

Le legature mi condurrebbero a parlare delle carte che servono di fodera, di cui la sezione ungherese espone saggi molto ragguardevoli; ciò mostra, ancora, che l'Internazionale toccò tutti i punti dell'arte decorativa. E questo delle fodere dei libri ha il suo interesse; nè per nulla i Musei, i quali raccolgono ogni manifestazione d'arte, sono ornati di modelli di cotale carte, come vedesi nel Museo Civico di Torino pel lezioso Settecento e pel rigido Impero.

* * *

Vengo ai disegni, illustrazioni di libri e giornali e ai lavori affini come litografie, stampe colorate, ecc., notando la quantità di materiale che su tal soggetto offre la Germania. Nella sua sezione hanno esposto fra gli altri l'*Jugend* e il *Simplicissimus* parte delle loro raccolte, e farei torto al lettore se gli parlassi della finezza che sovente si asconde entro alle pagine di queste due riviste tedesche. Sarebbe più utile che gli parlassi del Ceschka, nella sezione austriaca, e delle sue incisioni spiritose, dal getto largo e personale, e delle litografie in colori del Rivière, nella sezione francese, quest'artista che si è creato un genere essendo dotato di un singolarissimo senso di osservazione. Egli possiede il mistero della melanconia e predilige i notturni come lo Chopin; chè la sua anima non canta, piange; e fra le stampe che il maestro espone, un paesaggio rapisce per la sua espressione infinitamente sottile e poetica.

Le stampe del Rivière, destinate alla casa, costano un'inezia in paragone al godimento che danno; e noi dobbiamo esser grati a questo poeta del silenzio per la parte che prende alla propaganda del nostro ideale. E dobbiamo essergli ancor più grati perchè le sue stampe, eseguite in stile facile e fortemente espressivo, possono valere quali mezzi per educare la gioventù al culto della bellezza.

Nessuno all'Internazionale pensò alla decorazione di una stanza per ragazzi; gl'inglesi hanno il *nursery*, ove la nutrice sovraneggia come la cuoca in cucina, e da noi si usa la camera dei ragazzi dappertutto, ma non esistono la decorazione e l'arredamento adatti. Se l'Internazionale ci avesse offerto questo saggio, sarebbe stata una bella e utile cosa. Ai ragazzi vanno messe sott'occhio, fino dalla tenera età, delle cose belle, facili a capire e capaci di allettare; a questo modo

i nostri figliuoli si affinano lo sguardo e preparano l'animo a ripudiare la volgarità. E mentre dico delle stampe del Rivière, che vorrei veder diffuse nel piccolo mondo di cui sto parlando, mi sovvegno di una collezione di stampe dei Grasset, Charpentier, Lovatelli, Aldin, Duvinage, Willette, Lepère, Hassal, alcune edita dal Liberty and C., spiritosissime; esse, destinate alla decorazione di scuole e di stanze infantili, dovrebbero innamorare i maestri e le mamme il cui concorso alla nostra propaganda noi sollecitiamo e caldegiamo.

Gli uomini gravi intanto, pur pregiando le collezioni suddette, rimarranno stupiti davanti i cartelli del Cassier, nella sezione belga; e poichè costui è un artista straordinario, un evocatore meraviglioso di scene popolari della sua Fiandra, noi qui oggi ci fermiamo, perchè meglio di così non si potrebbe finire.

ALFREDO MELANI.

XXXIX.

NOTIZIE.

LE PREMIAZIONI A TORINO — Sarebbe molto lungo il riprodurre il nome di tutti i premiati, benchè rispetto agli Espositori non siano una falange; un premio in danaro anzi non venne assegnato e alcune medaglie rimasero senza titolare.

Ci limitiamo alle maggiori ricompense. Il maggior premio, diploma d'onore con 8000 l., toccò all'Olbrich (Darmstadt), quartieri di lusso; il secondo diploma d'onore con 4000 l. l'ebbe il Ceruti (Milano), sala di lusso; il terzo, quartiere economico, non venne conferito; il quarto, stanza economica 2500 l. toccò al Wytrlik (Vienna). A questi premi si aggiunsero altri quattro premi di 1500 l. per la decorazione interna della villa austriaca, per una camera di lusso al Behrens (Darmstadt), per una camera di lusso all'Hobé (Bruxelles), e per una camera economica al Bernhard (Friburgo-Sassonia).

Le ricompense sono di quattro specie: Diploma d'onore, Medaglia d'oro, Medaglia d'argento e Diploma di Merito equivalente alla Menzione.

In Italia ebbero il Diploma d'Onore il D'Aronco architetto dell'Internazionale, il Mazzucotelli (ferri, Milano), l'Arte della Ceramica (ceramiche, Firenze), il Cometti (mobili, Torino), il Ceruti predetto, il Golia (mobili, Palermo), il Beltrami e C. (vetrate, Milano), il Bugatti (mobili, Milano), il Musy (gioiellerie, Torino), l'Haas (tappeti, Vienna-Milano), l'*"Aemilia Ars"* (mobili, ferri, cuoi, pizzi, argenti ecc., Bologna). Ed ebbero la medaglia d'oro, tra gli altri, il Cutler e Girard (mobili, Firenze), e parte degli autori (sono molti) della Palazzina Lauro (Torino); inoltre ebbero, in Italia, la medaglia d'argento, fra gli altri, la Società Salviati-Jesurum (arredi completi, Venezia), Ginori-Richard (ceramiche, Milano), Valabrega (mobili, Torino), Issel (mobili, Genova), Rigotti (ricami, Torino), e la Famiglia Artistica (mobili, Milano). Fra gli espositori che ottennero il Diploma di merito troviamo, in Italia, il Monti e il Zen (mobili, Milano), la Bonicelli (pizzi e ventagli, Torino), Grosso e C. (biancheria da uomo e ricami, Torino) e la Società Ceramica artistica fiorentina (ceramiche, Firenze).

All'estero l'Inghilterra con Walter Crane e tutta la Sezione inglese ottenne un Diploma d'Onore, premio ben meritato a chi iniziò l'attuale movimento estetico; la Scozia s'ebbe un diploma d'onore pel *"boudoir rosa"*, dei coniugi Mackintosh e una medaglia d'oro per disegni di Mlle King, nonchè altre ricompense al Newbery, al Day (smalti, oreficerie), al Logan (mobili) ecc.; la Francia ottenne il diploma d'onore per Bigot (grès), Rivière (litografie in colori), Charpentier (bronzi e mobili), De Feure (mobili e ceramiche), Lalique (gioielli). E ebbero delle medaglie d'oro vari espositori (il Rodin era fuori concorso). Il Belgio ebbe il diploma d'onore per l'Horta (architettura e mobili) e varie distinzioni, medaglie d'oro, argento ecc. per l'Hobé, De Rudder, Fabry Dubois, Cassier. L'Ungheria ebbe diplomi d'onore pel Ministero del Commercio e dell'Industria e per Horti, autore di mobili, e dei premi elevati per Vaszary (tappeti), Nagy (tappeti), qual *Deus ex machina* della sezione. La Svezia ebbe grosse onorificenze per Erikson (bronzi), Wallander (bronzi), Rörstrand (ceramiche), Gustafsborg (ceramiche) e Boberg (tessuti a alto laccio). L'Olanda ottenne delle alte onorificenze per Berlage (architettura e mobili), Mendes da Costa (figurine in grès), Le Comte (autore di vetrate e mosaici), Sluytermann (mobili), Tooft e Labouchère (ceramiche), Rozemberg (ceramiche) e Dyssehof (mobili). La Germania ottenne le più alte ricompense per Behrens, Berlepsch, Billing, Dülfer, Treis, che sono i più attivi rappresentanti dell'*Arté Nova* nel loro paese essendo variamente rappresentati a Torino, ed ebbero ricompense elevate il Gussmann (ceramiche), la *"Kuenstlerbund"*, di Carlsruhe (decorazioni), la *"Deutscher Buchgewerbe Verein"* (industria del libro), la *"Vereingte Werkstätten für Kunst im Handwerk"*, Monaco e Stoccarda (mobili, arredamento), senza accennare l'Olbrich notato dappriocipio; gli Stati Uniti ebbero alte onorificenze pel Tiffany Studios (vasi, vetrate), per la *"Rookwood Pottery"* (ceramiche), per Bartlett (bronzo), per lo Scribner (libri) e per la *"Grueby Fajence Pottery and C."* (ceramiche). L'Austria avrebbe avuto il premio (L. 3000) per l'arch. Baumann di Vienna autore della Villa Austriaca, se egli non si fosse messo fuori concorso per essere membro della Giuria, ed ebbe alte onorificenze per vari espositori, fra cui il Ministero dei Culti e dell'Istruzione, il Museo delle Arti Decorative (Vienna), la Stamperia Imperiale e reale (libri e riviste), Wagner (architetto, autore di diverse decorazioni), Portoux e Fix (mobili). Berndosfer Metall Krupp (lavori metallici), Klinkosch (argenterie), Gurchner (bronzi), Ceschka (incisioni in legno), Ginzkey (tappeti), Schönthaler e figli (mobili), senza accennare il Wytrlik notato dappriocipio. Infine la Danimarca ebbe un'alta onorificenza per la Manifattura di porcellana di Copenaghen, e la Svizzera non ebbe alcun alto premio come il Giappone il quale si mise fuori concorso e fece bene.

Piccolo riassunto: I due Stati che avevano a Torino il numero maggiore di espositori sono l'Italia e la Germania, e le singole ricompense, per essi, risultano suddivise nel modo seguente. Italia: *D. O.*, 12 — *M. O.*, 10 — *M. A.*, 14 — *D. M.*, 12. Germania: *D. O.*, 11 — *M. O.*, 22 — *M. A.*, 27 — *D. M.*, 59. — La Scozia, i cui espositori furono i più discussi e i meno numerosi, s'ebbe complessivamente: *D. O.*, 2 (uno duplice, così sono 3) — *M. O.*, 1 — *M. A.*, 5 — *D. M.*, 4.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

LX.

UN VECCHIO CORSO ELEMENTARE DI DISEGNO PIÙ NUOVO CHE MAI.



IOVONO Manuali, Corsi, Esemplici, Metodi di disegno elementare, nuovi nel titolo, ma quasi tutti vecchi decrepiti nel concetto e nelle tavole.

Certo, di quando in quando, esce qualche pubblicazione pregevole, segnatamente nella parte geometrica o in quella che riguarda la copia dal rilievo o le applicazioni alle arti decorative e industriali. Ma la fastidiosa difficoltà consiste nel colmare la lacuna fra le esercitazioni puramente lineari, tracciate dal maestro

sulla tavola nera, e il cominciamento del chiaroscuro, per il quale non mancano le ottime riproduzioni litografiche di belli ornamenti, e abbondano le fotografie, a servizio di chi crede utile adoperarle. E per coloro ai quali sembra più conveniente passare dal semplice contorno addirittura alla copia dal bassissimo rilievo, poi al basso-rilievo ornamentale e finalmente all'alto-rilievo, non difettano i calchi in gesso. Anche in queste ultime settimane fu terminata, per ordine del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, una nuova raccolta di

venti pezzi, accuratamente ordinata, ad uso delle Scuole di disegno d'ogni genere, da adoperarsi appunto in quel periodo dello studio, che abbiamo adesso indicato; ma di questa nuova raccolta di rilievi torneremo a discorrere prossimamente, poichè agli altri pregi unisce quello del buon mercato.

Il punto dunque è di trovare, nel mucchio, i buoni esemplari a contorno per i principianti. E che trovarli non sia agevole lo prova un fatto deplorabilissimo. Alquanto maestri, specialmente dell'Alta Italia, ove le Scuole di disegno abbondano, adoperano tuttavia per l'insegnamento le così dette *Foglie dell'Albertolli*, oppure il *Corso del Moglia*, com-

posto sulla falsariga delle *Foglie*. Il maggiore fra i cinque artisti della famiglia Albertolli fu, senza dubbio, un uomo di molto valore nella decorazione ornamentale e un rispettabile maestro in quel tempo in cui le gentili e magrette bellezze dello stile del Consolato e dell'Impero si corrompevano, e, come sempre accade nelle decadenze, andavano pedanteggiando in precetti ed in formule. Fatto sta che, se si cercassero col lanternino gli esemplari più avversi all'indole dell'arte odierna e più contrari all'avvicinamento didattico d'oggi, bisognerebbe appigliarsi alle famose *Foglie* con le loro curve sottili passanti al grossetto (calligrafia, non

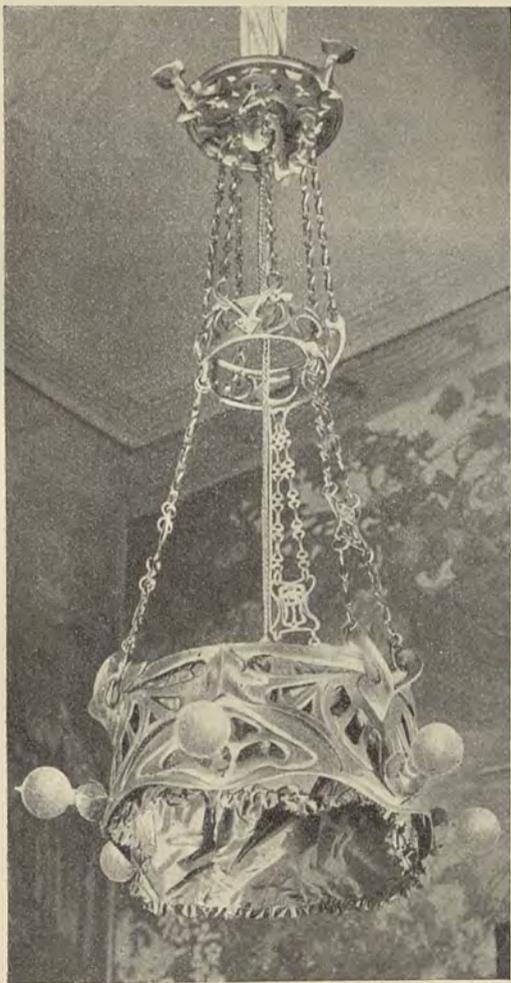


Fig. 238. Esposizione di Torino. Lampadario nella mostra dell'Arte della Ceramica di Firenze.

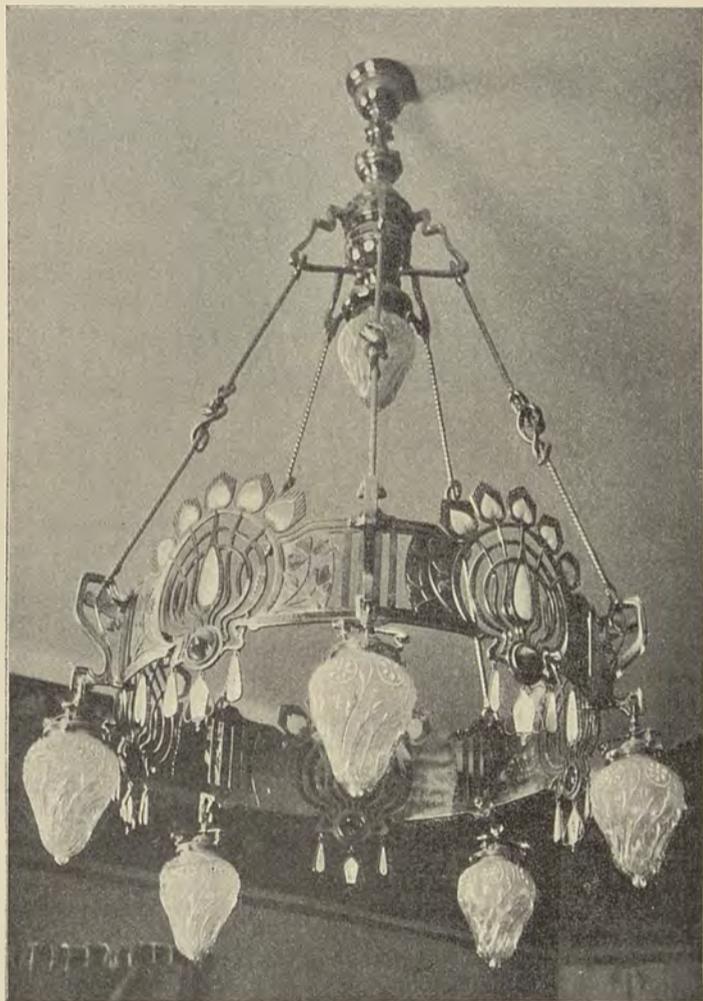


Fig. 239. Lampadario nella mostra dell'Ungheria.

disegno), con il loro girar di contorni flosci, non ispirati nè all'aspetto della natura vegetale, nè alle ragioni della geometria e della prospettiva. Eppure uno stimato editore milanese, che spande la sua merce scolastica in tutta Italia, ristampa da un gran pezzo le *Foglie dell'Albertolli*, aggiungendo sul frontispizio questo richiamo: *in uso presso l'Accademia di Milano*. Non è vero, non è vero, per grazia di Dio. Da molti anni le foglie furono bandite dalle aule scolastiche, e la serie dei rami originali, che l'Accademia di Brera possiede, è religiosamente custodita, come un cimelio, ma nessuno la tocca.

Non vogliamo continuare in questo discorso di esemplari antiquati. Piuttosto ci fermeremo a quella raccolta di modelli, la



quale ci sembra ottima, e intorno alla quale non ci par vano di pubblicare qui, perchè i maestri la leggano, una lettera scritta all'editore torinese del *Corso di disegno a mano libera* di Federico Pastoris. La lettera diceva così:

Signor editore pregiatissimo,

Ella mi chiede se l'opera del mio amico, morto da parecchi anni per disgrazia dell'arte e dell'insegnamento, e pubblicata da Lei nel 1884, si debba, al parer mio, ristampare.

Io rispondo che questo *Corso di disegno* in diciotto anni non è

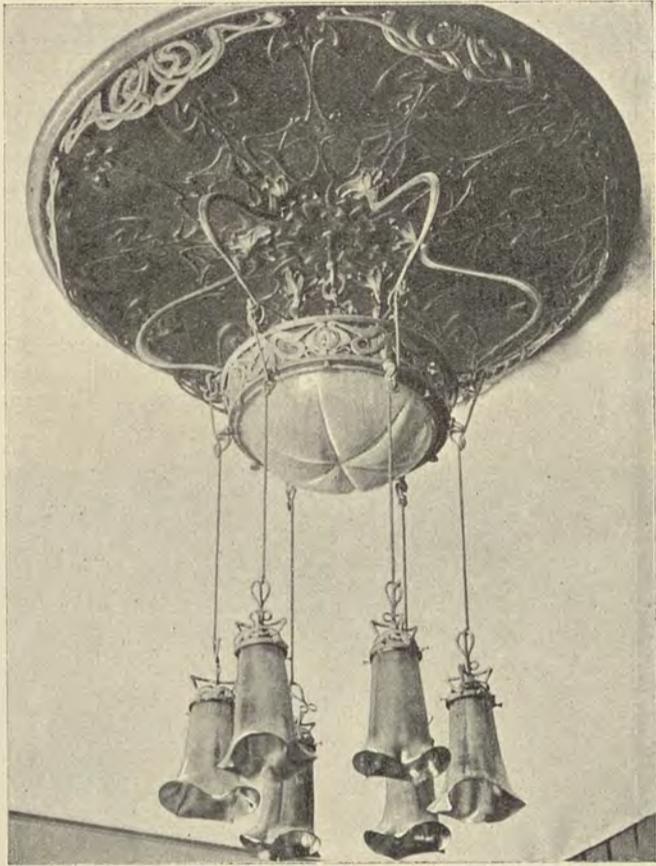


Fig. 240. Lampadario nella mostra dell'Ungheria.

punto invecchiato. Aggiungo che non conosco nessuna nuova pubblicazione, la quale, massime nelle Scuole di Arte applicata alle industrie e nelle Scuole di disegno per gli artigiani, serva meglio di questa. Avvezza l'occhio ad una gentile e abbondante varietà di forme; addestra la mano a riprodurle con segni evidenti e risoluti; non si ferma ai caratteri degli stili, pure preparando a intenderli e a rappresentarli; cava dalla natura una buona parte, la miglior parte degli esemplari.

Anzi, pensando a quest'ultimo pregio, io dicevo che questa opera non è punto invecchiata. Dicevo male: avrei dovuto affermare che è ringiovanita.

Federico Pastoris fu, si sa, un pittore di sentimento affatto sincero, appassionato per la verità. Cominciò a studiare, poco meno di mezzo secolo addietro, con una ristretta ma eletta schiera di piemontesi e di liguri, in mezzo ai prati, ai monti, ai boschi, sulle sponde dei fiumi e sulle rive del mare. Poi ricercò la espressione giusta dei sentimenti umani ne' suoi quadri di genere, prediligendo le ricche sale; ma tornava volentieri a respirar libero all'aria aperta. Ed eccone la prova nella terza serie del suo *Corso di disegno*, ove dalle foglie di prezzemolo, di giranio, di fragola, di vite, d'acero, di canape, di quercia, di platano e via via, copiate con sicurezza precisa, direi quasi scientifica, nell'orto, come egli dice, nel campo o nel giardino, egli sa cavare fregi, candelabre, formelle, rosoni, modelli buoni già per le arti applicate, senza uscire dai modesti limiti degli esemplari didattici. Ecco, per esempio, nella tavola sesta di questa terza serie quattro umili foglie di trifoglio, di cui i gambi s'intrecciano; e il gambo è una unica linea curva, e i contorni delle foglie sono ingenuamente geometrici: e già sono gentili. Ecco nella tavola ottava quattro povere foglie d'edera arrampicarsi, andare in su con lo stelo a spirale, e già esprimere qualche cosa. Ecco poi le foglie diventare più frastagliate e le piante più ricche; e si passa alla dignità dei girali, ai capricci dei cirri, alle volute dei viticci; si passa alle simmetrie, alle euritmie, ai riscontri, alle ripetizioni, come a dire l'armonia e il contrappunto delle forme: si passa, in nome del cielo, alla nuova arte floreale della fine del baldanzoso secolo decimonono e del principio di questo incontentabile e insaziabile secolo ventesimo.

Diciotto anni addietro, nella *Prefazione* al suo *Corso*, il Pastoris, dopo avere indicato rapidamente come i vari popoli delle età passate crearono i loro stili, respinge la copia fredda, respinge l'imitazione

eclettica, e grida, come griderebbe un avvenirista d'oggi: — Bisogna ritemperarci nell'ispirazione diretta della natura. — Poi esclama: « Ecco aprirsi un nuovo orizzonte di studi, orizzonte ricco di seduzioni, attraente, che consiste nel ricercare fra le infinite ricchezze del regno vegetale gli elementi di un'arte decorativa novella: ritornare bambini e scorrere pei campi e pei boschi, cogliendo fronde e fiori; rifarci ingenui e ricominciare a svolgere senza prevenzioni i nostri naturali istinti artistici ». E il Pastoris insiste: « Bisogna sfogliare il gran libro della natura, scegliere, interpretare. Questa scelta e questa interpretazione costituiscono l'arte ».

Allora, nel 1884, tali sentimenti e tali ragionamenti non parevano tanto giusti, nè tanto chiari quanto sembrano chiari e giusti al dì d'oggi: ecco perchè io dico che il libro di Federico Pastoris è ringiovanito. Ma egli era nelle migliori condizioni per comporre un *Corso di disegno* eccellente. Non gli sarebbe bastata la profonda conoscenza dell'arte, occorreva il fondamento d'una estesa coltura. Nè questa sarebbe riuscita bastevole senza una soda esperienza. Il conte Pastoris era soprintendente alle Scuole municipali di Disegno in Torino; aveva seguito passo passo lo svolgersi di metodi e di sistemi diversi; conosceva i modelli, i testi, le scuole di tutti quei paesi stranieri, dove si era iniziato il rinnovamento dello studio dell'arte. Comporre un *Corso di disegno*, massime un *Corso elementare*, è cosa supremamente ardua. Le prime assuefazioni dell'occhio e della mano seguono lungamente, quando non si voglia dir sempre, nella sua carriera l'artista e l'artiere; le storture giovanili diventano un ostacolo al veder bene e al rappresentare giustamente, sicchè il vincerle riesce poi tanto difficile quanto raddrizzare gli storpi.

Eppure spesso i maestri scelgono gli esemplari e i metodi a cacciaccio, senza informarsi, confrontare, ponderare, provare, come se il loro ufficio non fosse delicato e importante al pari di quello del medico e dell'igienista.

Ella dunque, egregio signor Casanova, avendo esaurito la prima edizione dell'opera, non finita, del nostro Pastoris, ebbe la cortesia di rivolgersi a me, scrivendomi all'incirca così: — Pare a Lei ch'io la debba ripubblicare tale e quale? O non le sembra piuttosto che sia da riordinare le tavole in un insieme, il quale dall'una parte dia unità al lavoro, e dall'altra permetta, con sommo profitto dell'insegnamento, di vendere il libro a miglior mercato? — Io le risposi subito: — Questo *Corso* del Pastoris è vivo più che mai; è il migliore fra tutti quelli ch'io mi conosca, italiani o stranieri. Le nostre scuole e scuole di disegno mancano generalmente di buoni esemplari: bisogna dunque ripubblicare il *Corso* a modesto prezzo, riordinato e un poco sfrondato.

Ella si persuase tosto, e mi pregò, innanzi tutto, di levar le tavole che mi fossero sembrate superflue: le quali sono quelle, al parer mio, cui i maestri possono meglio supplire disegnando agevolmente sulla tavola nera, cioè figure geometriche semplici e semplici modanature architettoniche, o quelle che erano quasi una ripetizione di altre più belle, o quelle che determinavano troppo uno stile, salvo lo stile greco. Questo difatti aleggia, per così dire, al di sopra degli stili, tanto s'accosta al sentimento d'una bellezza astratta. E perciò sono rimasti meandri, vasi, fregi, greche, corridietro e altre gentilezze classiche. Queste ho riunito in una Serie, la seconda, lasciando alla prima l'ornamentazione geometrica, alla terza l'ornamentazione naturale.

Nella *Prefazione*, correggendo le bozze, ho mutato qualche parola, mantenendo, s'intende, con religioso scrupolo il senso; ma non

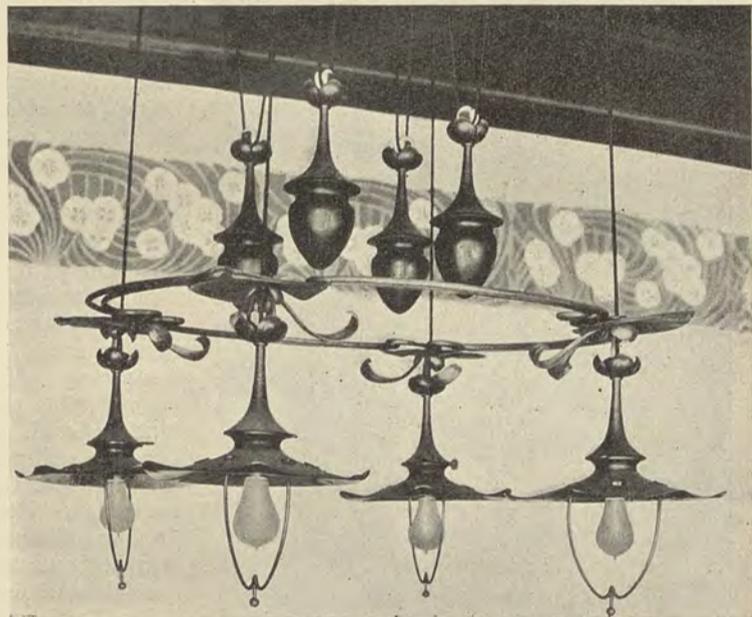


Fig. 241. Lampadario nel Villino austriaco della Esposizione di Torino.

ho saputo levare il benevolo accenno che l'autore, spinto dall'amicizia, fece di un vecchio lavoretto mio relativo all'insegnamento del disegno. Mi sarebbe parso di rispondere con una sgarbatezza alla gentilezza del cordiale amico.

Ed ora, egregio signor editore, mandi fuori la ristampa del *Corso di disegno a mano libera*. Certo, questo *Corso* non esce dai

limiti dello studio elementare. Si ferma lì dove comincia il rilievo, lì dove l'occhio di chi vuole diventare artista o decoratore principia ad aver bisogno di cogliere l'apparenza prospettica delle forme, e dove la mano sente la necessità di alleggerire o annebbiare i contorni per darsi tutta alle difficoltà del chiaroscuro e poi agli ardui allettamenti del colorito. Ma insomma, chi ben principia è alla metà dell'opera; e i principii vogliono essere precisi, chiari, ben risolti e robusti, come il Pastoris voleva appunto che fossero.

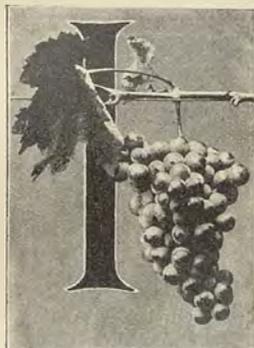
CAMILLO BOITO.

L'Esposizione d'arte decorativa odierna IN TORINO.

VIII.

LAMPADARI — PICCOLI OGGETTI DI METALLO
CAMINI E STUFE.

— Tav. 68. Fig. da 238 a 257. —



Il problema della illuminazione, in questi ultimi tempi, ha agitato gli artisti; una volta col gas, col petrolio e coll'olio la fiamma si spingeva dal basso all'alto, ora, dopo la introduzione dell'energia elettrica, la luce scende dall'alto al basso e la luce è senza fiamma: tanta differenza doveva portare, come portò, dei cambiamenti nella forma dei lampadari. Sul primo si videro gli artisti andare tentoni alla ricerca di questa forma e l'occhio mal si

adattava alle riduzioni dei vecchi lampadari, là dove si cercò di ridurli al nuovo sistema, nè si adattò, l'occhio dell'esteta, a certe forme che lasciavano intravedere l'antico sistema pur essendo ideate per servire al novo. La mano dell'artista era impigliata nel giogo della tradizione, che qui non era esclusivamente artistica, quindi più pericolosa; comunque, a poco a poco, ci trovammo sulla via retta, ed oggi l'Internazionale, con una quantità inaudita di lampadari, mostra la soluzione del problema.

L'agilità, la snellezza, la semplicità, formano le caratteristiche dei

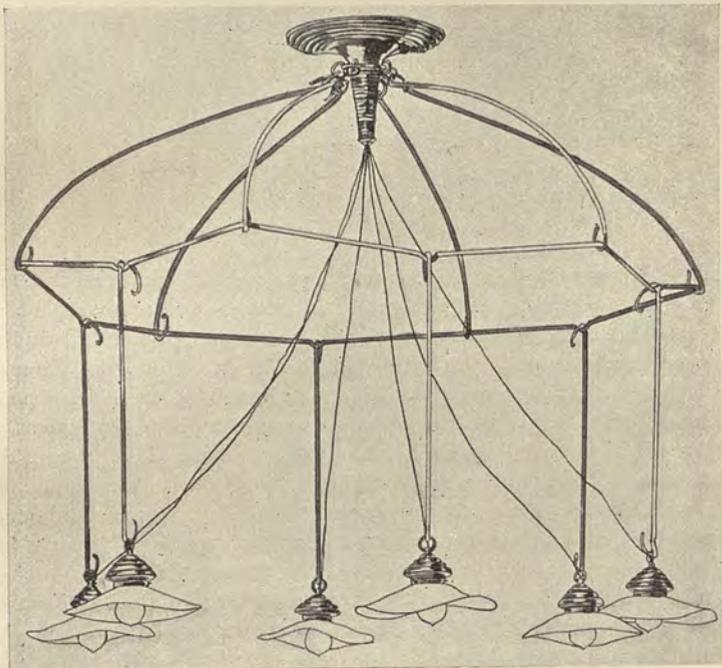


Fig. 242. Lampadario nella mostra della casa Seifert e C. di Dresda.

lampadari che in numero cospicuo l'Arte riproduce, scegliendo soprattutto in quella ricca sezione tedesca, la quale asconde tesori di genialità.

Sono fiori che, simili ai nivei mughetti, si inchinano dolcemente, o altri fiori i quali si piegano, quasi sommessi, verso la terra che li generò, o sono convolvoli, ciclamini, tulipani, o ciuffi di foglie che teneramente ascondono il boccio il quale sta per aprirsi, o ricami fantastici

alla cui estremità si schiude alla luce un piccolo globo o una piccola pera o qualsiasi frutto, persino un grappolo o vari grappoli d'uva, come immaginò deliziosamente il Mainella (esposizione Salviati-Jesurum e C.) parafrasando un motivo che le Case Boler e Gaumers di Parigi avevano fatto noto. Certo la composizione tende sempre, o quasi sempre,

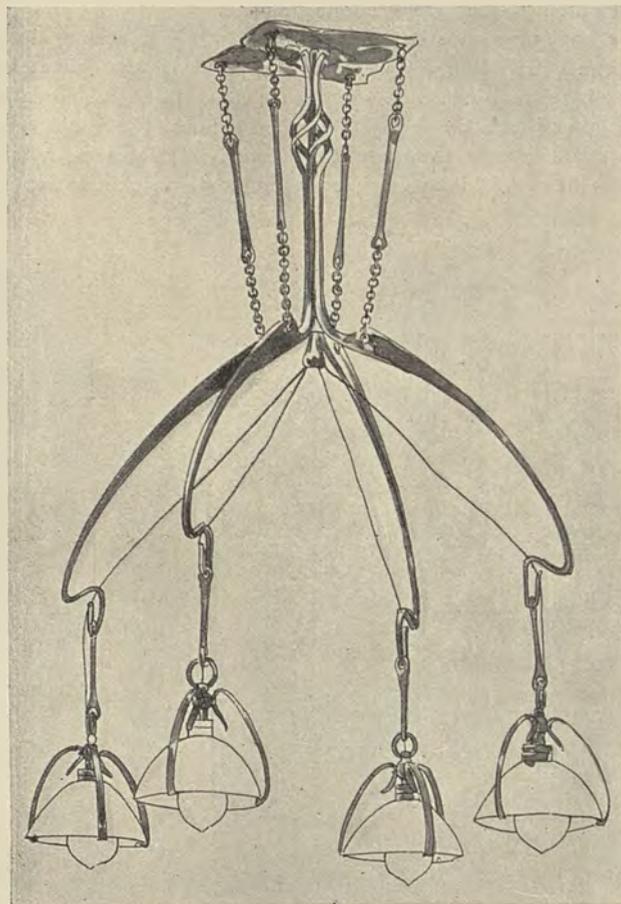


Fig. 243. Lampadario come il precedente.

a esprimere la luce che scende dall'alto; e se mai, talora, il motivo antico è conservato, l'artista creatore lo indica con amabile discrezione.

L'autore di molti lampadari disegnati in queste pagine è il Seifert di Dresda, che a Torino ha un'esposizione cospicua e speciale; ma la sezione tedesca, più completa di tutte le altre, offre ancora dei modelli di lampadari intonati al carattere degli « ambienti », di cui la Germania fece copiosa mostra. E quivi, come dappertutto, non era quasi possibile accorgersi che il gas, il petrolio e l'olio non sono scomparsi totalmente.

Fra i lampadari semplici e sufficientemente geniali ne noto uno nella camera economica dello Schmidt e del Müller di Dresda, e fra i più complicati, originali, con un cappellone a perimetro ondulato e lampadette pendenti, quello nella sala da pranzo esposta dall'Oréans di Carlsruhe; ma di questo e dell'altro è più geniale e vago il lampadario della sala da pranzo esposta dal Ballin di Monaco, disegno del Berlepsch credo, autore di tutto l'ornamento e arredamento di cotale « ambiente ». Nè vorrei dimenticare, in questa breve nota, il lampadario dello stesso autore in una sala del List, pure di Monaco, e quello, sebbene monotono, del Paul, ancora in una sala da pranzo.



Fig. 244. Lampada nella mostra Seifert e C.



Insomma nessuna sezione all'Internazionale mostrò di interessarsi tanto al problema della illuminazione, esponendo lampadari, lampade a mano, bugie e simili, quanto la Germania.

Forse la Scozia; e questa, a dire il vero, con un garbo ed un'originalità senza esempio. All'Esposizione la Scozia, con la semplicità e il candore de' suoi ambienti, è l'ideale degli intellettuali, il sogno dei raffinati, il sospiro delle anime delicate.

Il « boudoir rosa » dei coniugi Mackintosh contiene alcuni lampadari con vetri policromi giranti, corrispondenti alla delicatezza semplice e suggestiva dell'assieme scozzese; alcuni fili scendono dal soffitto e sostengono i lumi come lo stelo regge il fiore. Fra il sostegno e le dimensioni della cosa sostenuta non esiste ivi il contrasto irritante che c'è spesso negli altri lampadari; così l'ambiente mackintoshiano è edu-

cativo anche in ciò, mostrando che occorre suddividere la illuminazione per trarre profitto decorativo da essa. Questo è vieppiù dimostrato dagli altri due ambienti scozzesi, ove le lampadette scendono numerose dal soffitto, come gocce di luce; esse sono legate ad un filo senza corredo di elementi decorativi, e nel guardare ciò io penso alla vecchia tesi, cara al Goethe, che il più grande artista nell'ordine della poesia come in tutti gli altri è la semplice, la spontanea, la divina natura. Ed io penso che il « boudoir rosa » ove l'elemento dell'illuminazione è sommamente importante all'effetto dell'assieme, darebbe di notte coi lumi tutti accesi una sensazione d'arte vicina al sogno ed alla visione. Altrove il sistema dell'illuminazione non è ora quasi mai frazionato nemmeno fuor dalla Esposizione, sulle piazze e sulle vie delle città. Questo malanno forse in pochi luoghi è stato risentito tanto quanto nella Galleria Vittorio Emanuele a Milano, già ideata con una leggiadra corona di punti stellari sotto alla cupola e una duplice fila di bracciali alle pareti, ed oggi esteticamente impoverita da una fila di globi elettrici appannati.

motivo di lampade talora graziose. Queste « macchiette » femminili, queste snelle donnine, sono or messe in agile azione, or rigide e quasi pietrificate da un genere di stilizzazione che sarebbe importante se chi lo ideò non si fosse tirato dietro una greggia di schiavi; esse offrono sotto il velame d'un fiore o d'un oggetto grazioso la fiamma della luce, la quale potrebbe esser fiamma d'amore, se il linguaggio dei simboli avesse oggi la voce d'un tempo. Poetici sono spesso questi « bronzi d'arte », ma talora scivolano nel lezioso, e se ne è arditamente impadronito il commercio viennese, rappresentato all'Internazionale da un mare di oggetti, lampade elettriche, calamai, pressacarte, portacenere, vasetti, statuette eleganti, leggiadre, frivole, modelli quasi sempre di nuda verità. Chè in cotal campo l'invasione della donna, generatrice eterna della passione e dell'arte, non ha limiti; e il sesso

femminile è oggetto ai motivi donneschi più svariati, benchè i francesi siano rimasti assenti più del dovere e di quanto non comporti la loro naturale amabilità. Difatti, invano si cercano all'Internazionale le nudità bronzee tocche con squisito tatto dall'Obiols, dal Peyre, dal Bouval, dal Debut, dal Chalon; ma al loro luogo v'hanno gli austriaci, e nella sezione relativa, allato delle opere famose create dallo Gurschner, si schierano sui banchi e sulle vetrine i bronzi d'arte dell'Hauser, del Rubisteim, del Kundmann, del Bitterlich, del Jarl e di altri non indicati nel Catalogo. In genere, i bronzisti austriaci vanno fatalmente smarrendosi in una desolante monotonia di forme e di espressioni. Nessuno di costoro ha il vigore, p. es., del Meunier belga e degli americani Bartlett e Beissie Potter, i quali mostrarono dei bronzi ammirabili nella sezione degli Stati Uniti. Il secondo, più interessante del primo, s'impone con alcune figure nude, nervose, entro cui la vita circola potentemente: e chi ama le patine, delizia dello sguardo, deve veder questi bronzi.

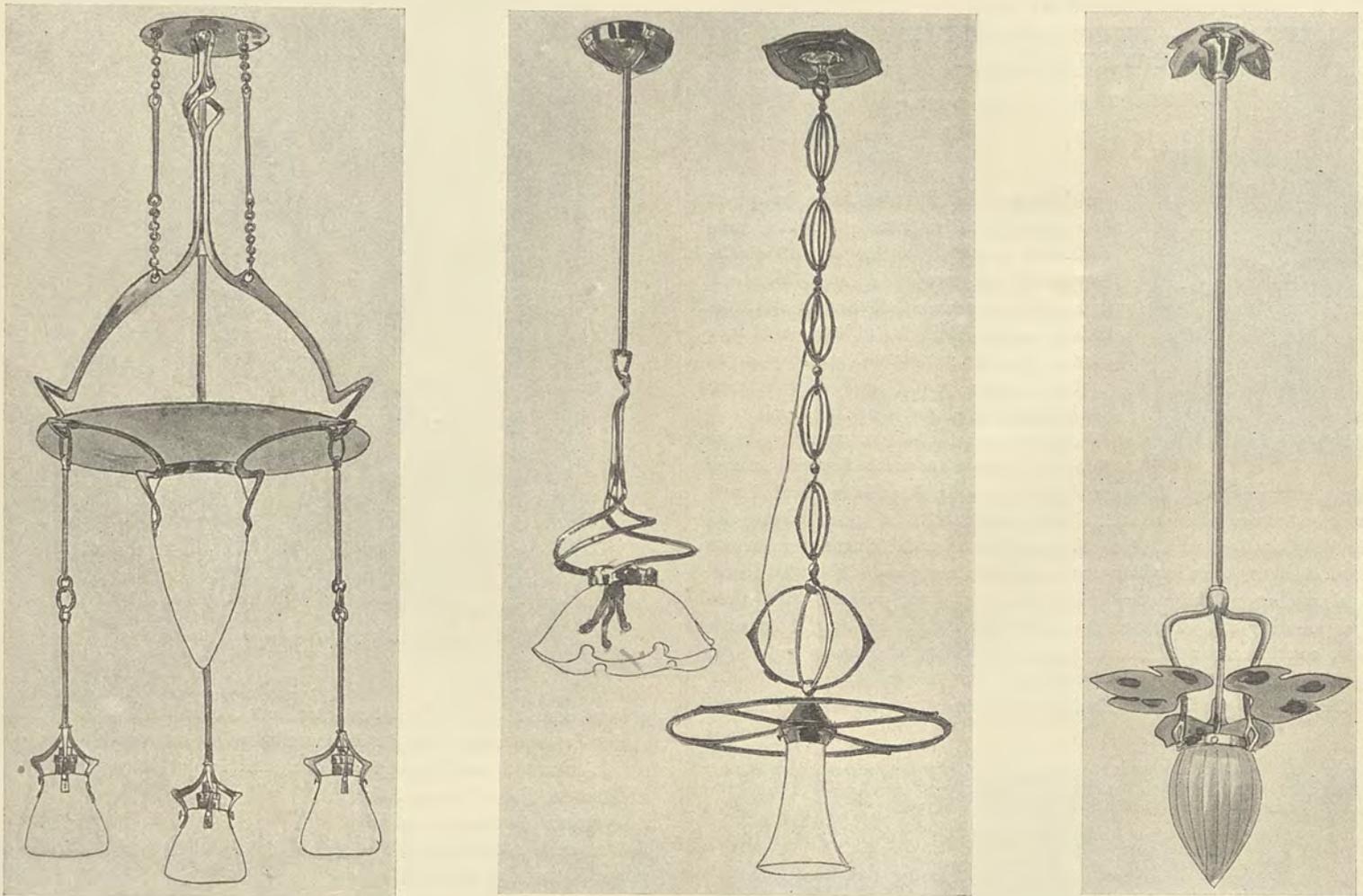


Fig. 245, 246 e 247. Lampadario e lampade nella mostra Seifert e C. di Dresda.

Si è parlato esclusivamente di lampadari pendenti dal soffitto o fissi alle pareti, ma il problema dell'illuminazione richiede l'elemento delle lampade a mano; ed anche cotal soggetto agitò largamente la fantasia degli artisti moderni. Gli scultori dei piccoli bronzi vi si esercitarono; e, a parte la figurina snella colla testina maliziosa e la capigliatura a festone, tipo Cleo di Merode, sono state modellate, soprattutto dal Gurschner di Vienna, delle agili « macchiette » femminili,

L'Internazionale pertanto ha una bella esposizione del medaglista e placchettista Charpentier, e farei opera vana se, venendo ancora alla sezione francese, ricantassi le lodi di questo artista, la cui energia e la cui foga stupiscono. È meglio accennare i ceselli del Brateau, quasi di faccia alle placchette del Charpentier, per dirne tutto il bene che si meritano, che non è poco; poichè ci si trova davanti uno dei migliori rappresentanti della Francia a Torino.

Senza escir dal campo dei piccoli bronzi, ma entrando nella sezione svedese, incontriamo l'Erikson e il Wallander di Stoccolma, espositori di bronzi che onorano il loro paese, ed io li vorrei esaminare partitamente, se ciò mi fosse permesso dalle proporzioni di questa rassegna, già molto estesa. E qualche artista, purtroppo, venne sacrificato, ed io so di non aver ricordato nessun medaglista o placchettista italiano, per quanto la collezione del Johnson di Milano, alle cui sorti coopera l'incisore Cappuccio, abbia qualche « pezzo » che il Roty, lo Chaplain o lo Charpentier non si lagnerebbero d'aver eseguito; e so di non aver nominato il

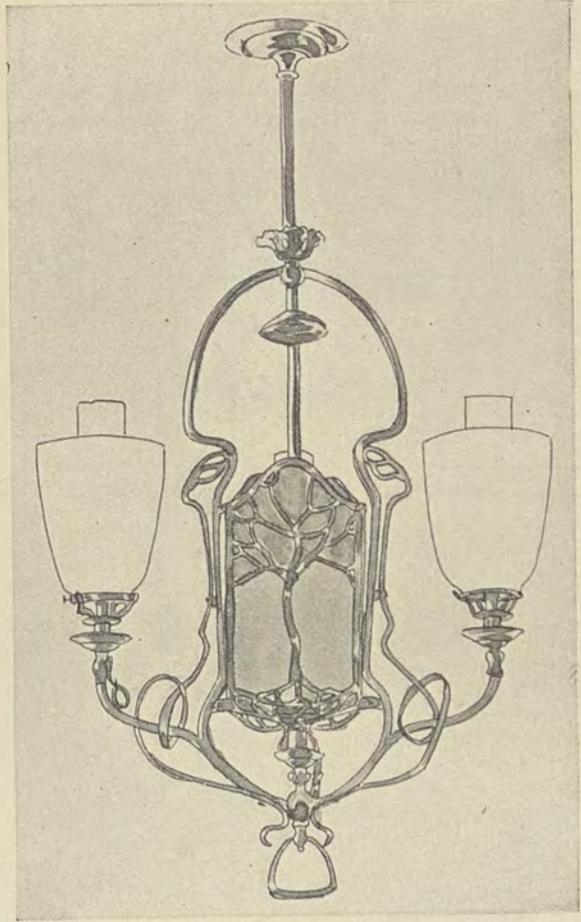
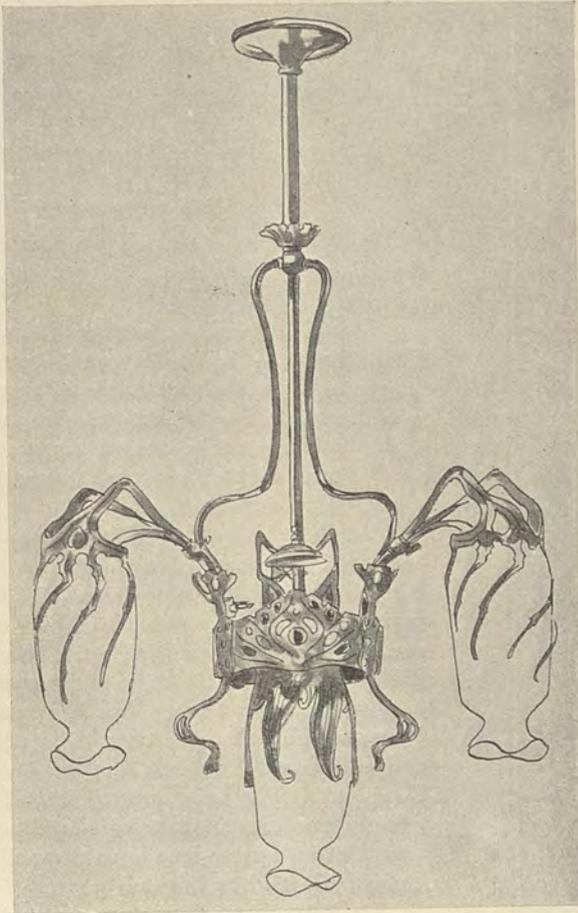


Fig. 248 e 249. Lampadari nella mostra Seifert e C.

Se dai piccoli bronzi passiamo a discorrere in genere dei piccoli lavori in metallo, maniglie e ogni altro tipo di opere da magnano o chiavaiolo, un novo campo di esplorazione ci si apre davanti, ricco di frutti e di promesse. Di frutti, al solito, sono ricchi specialmente i paesi tedeschi, la Germania e l'Austria, che hanno mandato all'Internazionale una copia abbondantissima di guarnizioni di porte e di mobili, maniglie, cerniere, cardini, bandelle, serrature e chiavi; ed è mirabile cosa che in questo campo, così particolare d'attività artistica, regni lo spirito moderno.

A titolo d'onore nomino il Loevy di Berlino, espositore di un grande quadro ligneo pieno da una parte e dall'altra di piccoli lavori in metallo eseguiti sui disegni del Behrens, e nomino il Winkler di Gratz che emerge su tutti gli espositori austriaci del suo stesso genere, lo Zemen, il Toman, il Kales ed altri.

I lavori di stagno e di rame dovrebbero pure offrir materia a non breve trattazione; e l'Arte pubblicò un vaso del Lichtinger di Monaco con due figurine che si stendono le braccia per comporne il manico, ma il vaso non corrisponde al merito e all'importanza delle figurine.

Alcune opere di stagno, di genere andante, sono esposte nella sezione tedesca, larghe di linee e abbastanza a buon mercato — si veda la collezione Kayser di Colonia —, merito non trascurabile, e tale da sospinger a lodare le opere di stagno presentate da una Società di Stoccolma « Gamla Santesonska Tennjuteriet » per quanto la forma non sia sempre lo devole.

Dallo stagno al rame. Qua e là si osservano degli oggetti in quest'ultimo metallo, vasi da fiori p. es.: e sono belli quelli del grande arco vitreo nella sezione ungherese, opere del Janesura, sopra portavasi in ferro dei Forreider e Schiller. E il soggetto di queste minute cose mi attrarrebbe, se non dovessi mettermi omai sulla via di finire.

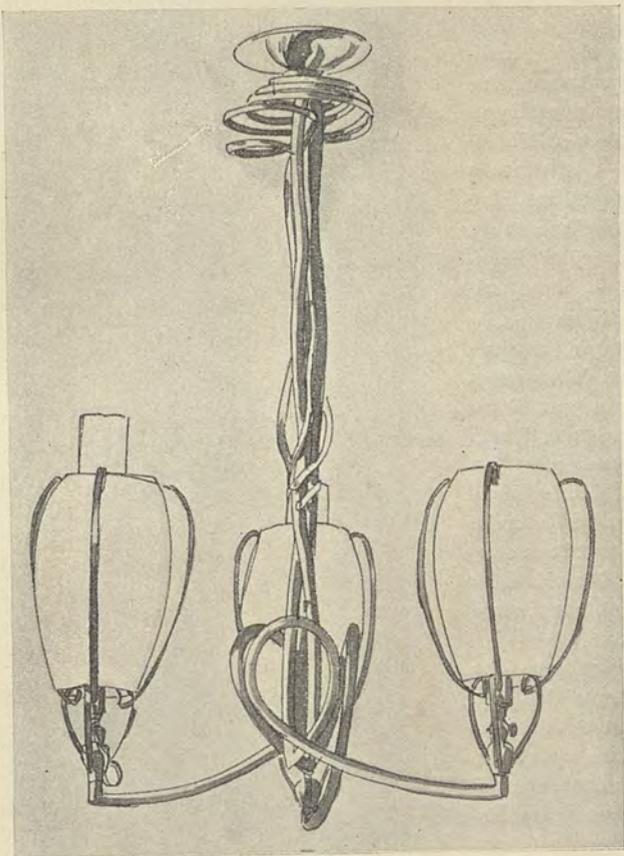


Fig. 250. Lampadario nella predetta mostra.

Fumagalli di Torino e le sue placchette picchè sfiorate dal gusto del Bistolfi, ma non voglio dimenticare di eccitarlo a chiedere alla sua anima la ispirazione e la creazione.



Fig. 251. Lampadine nella mostra di Otto Schlee di Biberach.



Eppure c'è ancora da parlare delle stufe e dei camini. Alcune stufe su disegno dell'Olbrich, geometriche e rigide, non hanno alcun lato specialmente notevole; ciò che di novo qui si nota è il criterio eccellente di un fabbricante, il quale si rivolge a un grande artista per

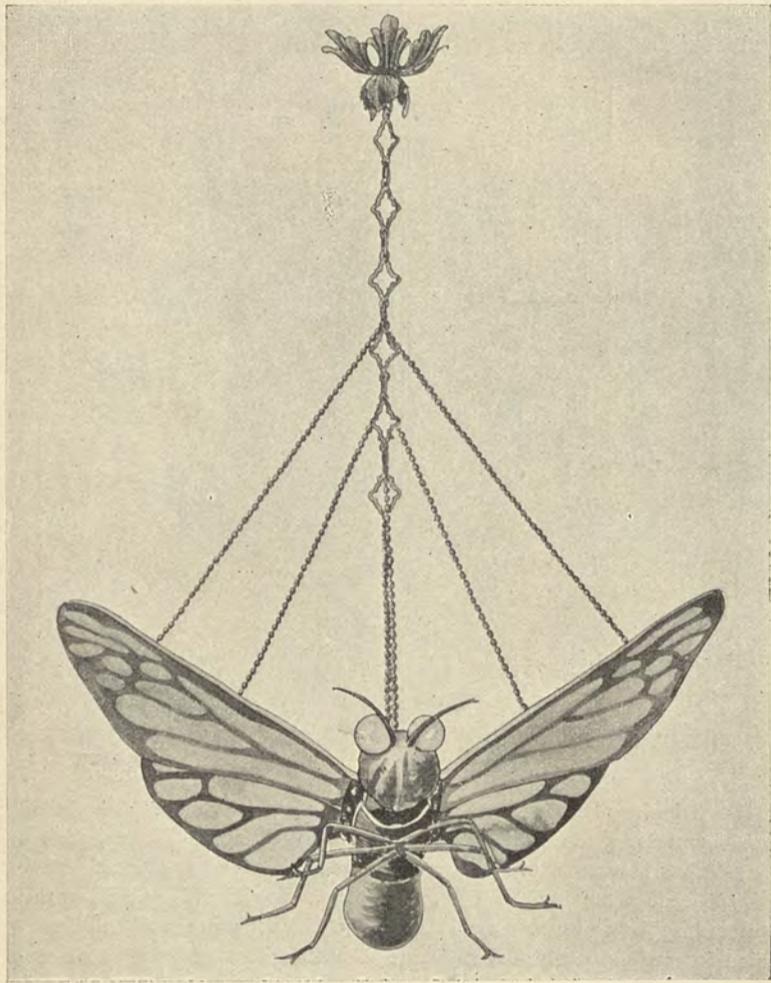


Fig. 252. Lampadina nella mostra di Otto Schlee di Biberach (Württemberg).

modelli; ma nella sezione tedesca, fra i camini ve n'ha uno originalissimo nella sala del Pankok, a movimento verticale, coll'appendice di uno scaffale a tre ordini ad angolo acuto e curvilineo, innestato ad un piano sottostante verticale, che si unisce al soffitto per mezzo di un angolo ottuso. Più sobrio, ma grandioso, di marmo a venature abbondanti ed un pannello sopra, intermezzo tra il camino e lo specchio, è il camino in una saletta dello Stöving di Berlino; ma più del camino sono quivi pregevoli gli alari a testa barbata come quella di un re assiro, alari sì fortemente modellati da fermare chiunque ha un po' di familiarità coll'arte. Nè l'aspetto festoso del camino, all'ingresso a terreno della *Bayerische Haus*, lascia indifferenti. Sormontato da una piramide, intorno e sopra la quale si discioglie una corona di stucchi filiformi floreali e aurati, è disegnato con mano leggiera ed eseguito, sotto la direzione del Berlepsch, dal Köpf per la bocca o basamento e dai Maile e Bleresch per gli stucchi.

Un camino di una elegante sobrietà orna, nella sezione olandese, il gabinetto da studio del Binnenhius, disegno del Van der Bosch; nè accenno al camino nell'« hall » dell'Uiterwyk. Fra gli italiani mi limito a indicare un vistoso pezzo ceramico dell'« *Aemilia Ars* », un grande pannello, camino o stufa, di una certa vivacità modernista, espressa per via dell'uso diretto di piante e animali, che incorniciano il vuoto del camino semplice e puro come fosse del Quattrocento.

Ha dunque questo pezzo ceramico i toni vibrati delle cose robiane; e, benchè concepito con spirito differente, io mi ricordo davanti il pannello dell'« *Aemilia Ars* » il celebre monumento Federighi in S. Trinita a Firenze, ove, ai lati dell'opera marmorea, entro a una fascia, un lungo seguito di fiori sorride con colori smaglianti.

ALFREDO MELANI.

Come i maestri di disegno intendano le questioni didattiche.

Rendiconto del primo Congresso dei rappresentanti delle Scuole d'Arte decorativa e industriale.

Continuazione e fine. Vedi Fascicolo 7.º

Il Congresso si fermò poi con seria competenza e con giusta compiacenza a quei temi, i quali mettevano innanzi le questioni di metodo.

Due obiezioni erano state fatte a cotesta discussione dei metodi. Uno diceva: — In fin dei conti, il maestro deve insegnare secondo la propria convinzione: lasciamolo regolarsi dunque come vuole, e scegliere gli esemplari che gli piacciono. — Un altro chiedeva: — Noi, che siamo pochi maestri, direttori ed artisti riuniti in assemblea, possiamo noi dettare sentenze, e presumere di legar le mani ai molti nostri colleghi assenti?

A ciò fu risposto, col consenso di quasi tutti: — Qui non si tratta d'impancarci a legislatori; ma di studiare, e di far poi conoscere il risultato dei nostri studi. Il Ministero pensò che le Scuole, pure mantenendo i loro diritti e una ragionevole autonomia, debbano rendersi conto di ogni loro procedimento; poichè i metodi e quindi gli esemplari progrediscono e si rinnovano, come l'arte e come tutte le cose di questo mondo. Ma il Ministero, non potendo chiamare a Roma tutti i maestri di tutte le Scuole sulle quali ha ingerenza, ne chiamò un certo numero, che credeva competenti, e disse loro: — Risolvete mi, di grazia, queste difficoltà. — L'Amministrazione ministeriale, per quanto sia composta di uomini di gran merito e innamorati delle nostre Scuole, non avrebbe mai potuto farlo da sè medesima, nè avrebbe dovuto.

Dall'altra parte la ricerca dei metodi è indispensabile. Il grande malanno dei maestri italiani, salvo le eccezioni (e sono belle e molte), è di lasciarsi andare a seconda del proprio istinto e della propria consuetudine, senza fare a ogni tratto a sè stessi queste interrogazioni: — Insegno io bene o male, e perchè insegno bene o perchè insegno male? I modelli della mia scuola sono invecchiati? L'arte, al di fuori, s'è andata modificando, e perchè, e come, e quanto? Fin dove la mia scuola può e deve secondare il movimento esteriore, aiutandone lo sviluppo nell'arte e nell'industria? — L'istinto e la consuetudine sbagliano facilmente; e qualche volta la pigrizia, la trascuratezza, l'ignoranza, lo scetticismo, la presunzione del maestro, si nascondono dietro il diritto della libertà d'insegnamento. La intangibilità dell'ignoranza e della indolenza sarebbe la cosa più fatale e più buffa che si potesse immaginare.

Il Ministero, che ha dunque l'obbligo sacrosanto di tener gli occhi aperti, aveva assegnato al Congresso il nobilissimo compito di aiutarlo a vedere netto e lontano.

Infatti la maggior parte del tempo fu data dal Congresso alla discussione dei metodi, cominciando

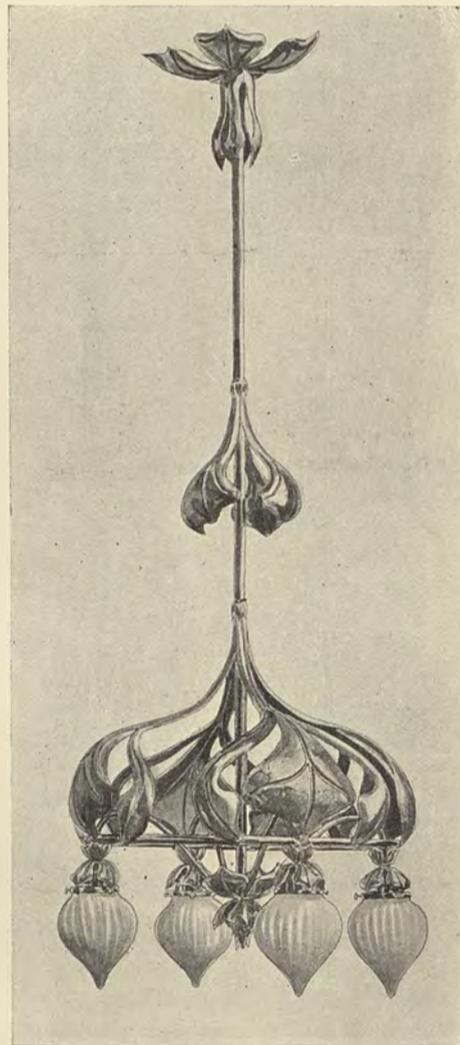


Fig. 253. Lampadario nella mostra di Otto Schlee.

da quelle questioni tecniche, le quali sono tanto noiose per chi non è del mestiere, e delle quali riferirò qui secche secche le conclusioni, rimandando ai verbali chi volesse conoscere le pacifiche dispute e i motivi dei voti.

— « Nelle Scuole d'arte applicata alle industrie, quando comprendano importanti sezioni per muratori, assistenti di fabbrica, meccanici, ecc., si deve insegnare, in ragionevoli limiti, il disegno assonometrico ».

— « Lo studio della prospettiva, nelle Scuole d'arte applicata alle industrie, deve iniziarsi praticamente, con l'aiuto del traguardo e d'altri strumenti, e con succinte spiegazioni del maestro ».

— « Convieni far precedere alla copia prospettica dei solidi geometrici alquanto esercizi di disegno lineare a mano libera e di disegno ornamentale, oltre ad alcuni esercizi di disegno geometrico con gli strumenti ».

— « Negli esemplari elementari, comuni a tutti gli alunni, si escluda assolutamente la così detta Prospettiva parallela, che svia l'intelligenza e l'occhio del giovane dalla Prospettiva concorrente, e quindi dalla giusta visione del vero ».

— « La Prospettiva parallela si insegna a quegli alunni che se ne possono utilmente servire (falegnami, ebanisti, muratori, scarpellini, ecc.),

attendendo il periodo dell'insegnamento nel quale si avviano alle applicazioni delle loro arti speciali ».

Qui, senza uscire dai corsi elementari, il Congresso lasciò i principii geometrici e prospettici per occuparsi dell'ornamento, e si fermò a queste massime:

— « Dopo la copia delle tavole a contorno ornamentale e prima della copia diretta dal rilievo, conviene restringere l'uso delle stampe in chiaroscuro unicamente al fine di addestrare l'occhio

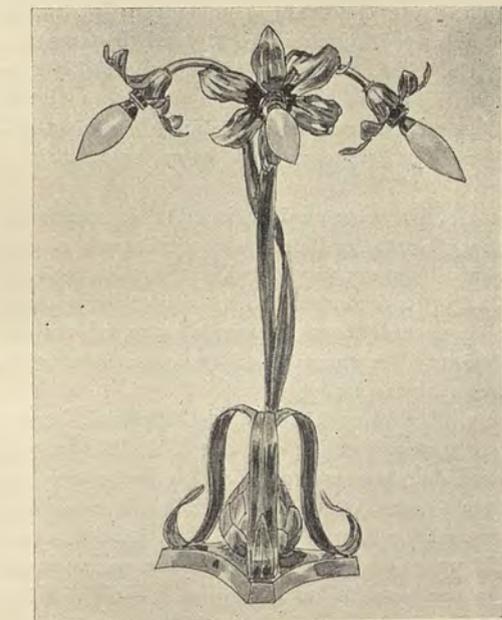


Fig. 254. Lampada nella mostra di Otto Schlee.

e la mano dell'alunno alla tecnica dell'ombreggiare ».

— « Nel periodo elementare la copia diretta dal rilievo deve eseguirsi con attenta cura, e quindi con i mezzi tecnici i quali possono meglio giovare alla fedeltà della imitazione ».

— « Nel periodo elementare, senza pretendere di esercitare l'alunno alla mezza macchia, propriamente detta, la quale è un artificio richiedente già una notevole intelligenza del rilievo, il maestro deve indirizzarlo a cogliere nell'esemplare le masse principali d'ombre, di mezze tinte e di lumi, lasciando indietro le minuzie del chiaroscuro ».

Innanzi di abbandonare questo bel tema della copia dal rilievo,

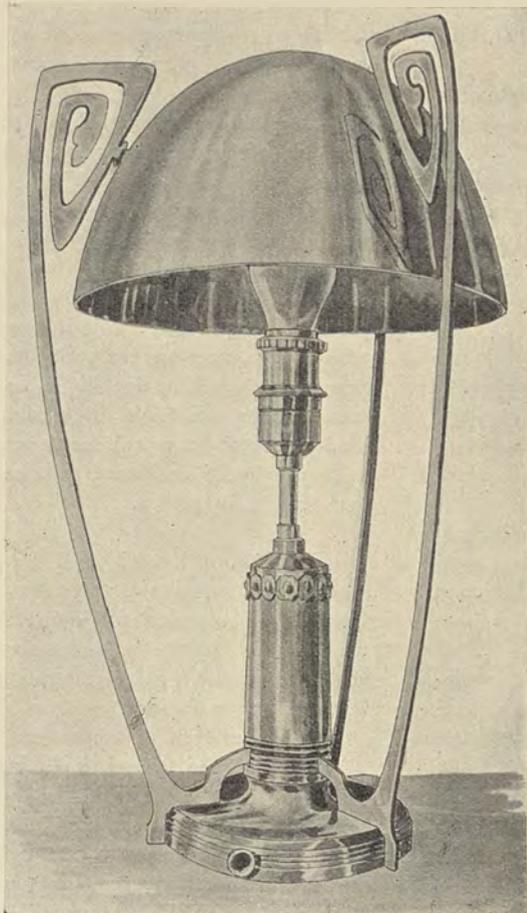


Fig. 255 e 256. Lampade nella mostra della Germania.

parecchi maestri e direttori espressero il rammarico che le nostre Scuole, segnatamente le secondarie, manchino di un numero sufficiente di esemplari in gesso, i quali servano a far passare via via, senza troppo sforzo, l'alunno dalla rigidità del contorno alle morbide sfumature del chiaroscuro. E allora, consenziente l'egregio rappresentante del Ministero, che ama ogni cosa buona, fu preso impegno di predisporre in pochi mesi due serie progressive di modelli in gesso per le Scuole inferiori, di almeno venti pezzi ciascuna: la prima tolta dagli ornamenti antichi, di cui son pieni i Musei di Roma; la seconda cavata dai monumenti del Rinascimento in quella regione ove il fogliame ornamentale toccò il colmo della bellezza, il Veneto. Ho il conforto di poter annunziare che i calchi delle due serie sono già intieramente compiuti, e che le loro riproduzioni saranno tra poco in buon numero a disposizione degli insegnanti.



Fig. 257. Lampada nella mostra della Germania.

Un nuovo ordine di argomenti, assai vari, doveva essere affrontato dal Congresso: i modi, cioè, con cui lo studio dell'arte decorativa e industriale possa venire aiutato a progredire, a ravvivarsi e a diffondersi. La discussione, naturalmente, andò talvolta vagando oltre i limiti della scuola

e della pratica; ma si ravviò poi subito, sui seguenti punti:

— « Premi ai migliori studenti, in forma di libri, di modelli, di fotografie, di strumenti da disegno, e in alcune Scuole anche di medaglie, limitando sempre più i premi in danaro ».



— « Visite collettive, illustrate dai maestri, ai Musei, alle Raccolte pubbliche e private, ai monumenti, alle officine e ai laboratori artistico-industriali del luogo ove la Scuola ha sede ».

— « Gite d'istruzione. Tutti ne riconobbero il grande vantaggio, facendo voti perchè il Ministero e gli altri Enti, da cui le Scuole dipendono, non siano avari di soccorsi, all'intento che i migliori alunni delle Scuole secondarie possano recarsi nelle grandi città vicine ad ammirare oggetti d'arte decorativa e industriale antichi e recenti; e all'intento altresì che pochi ottimi allievi delle Scuole superiori e delle Scuole speciali siano messi in grado di compiere un viaggetto in Italia o, in certi casi, anche fuori, a condizione che tornino con buona messe di schizzi e di appunti ».

— « Pubblicazioni di Manuali artistici e tecnici, di fogli periodici a buon mercato, di fotografie e modelli, promosse dal Ministero ».

— « Facile consultazione in pro degli alunni di libri, esemplari, fotografie, stampe appartenenti alla Scuola, sotto ragionevoli discipline, che guarentiscano il materiale scolastico, e con l'obbligo di cavare schizzi e riprodurre a memoria alcune delle cose vedute ».

— « Esposizione sulle pareti delle aule scolastiche di quadri con fotografie e stampe, illustrate da concisi cartellini e da mutarsi ogni tanto, per agevolare la cognizione di alcuni periodi storici, di alcune serie speciali di oggetti, o di lavori di qualche insigne artefice nell'arte industriale e decorativa ».

— « Regolare insegnamento della storia delle arti industriali o decorative per le Scuole superiori e speciali impartito con ordine cronologico, ma praticamente, giovandosi del riscontro sui libri, disegni, fotografie, adattando la materia e il modo alla scarsissima o quasi nulla preparazione letteraria e storica degli alunni, e cogliendo spesso l'occasione per intrattenere i giovani sulle tecniche antiche e odierne relative alle industrie artistiche ».

— « Conferenze su temi speciali, condotte nel modesto modo, ora esposto, per l'insegnamento della storia ».

— « Piccola biblioteca scolastica circolante, composta di opere attinenti alle arti industriali e decorative, tanto di storia, di critica, di ricordi o di lettere artistiche, quanto di scienza e di tecnologia; ma sempre cose di facile intelligenza e di effettiva utilità ».

— « Prestiti fra Scuola e Scuola di libri, di modelli, di oggetti antichi e contemporanei appartenenti alle collezioni scolastiche; scambi dei prodotti delle officine, ove ci sieno, e dei laboratori delle Scuole allo scopo di crescere il materiale per l'insegnamento tecnico delle arti fabbrili e del lavoro manuale ».

— « Collegamento spontaneo e amichevole delle Scuole secondarie d'arte industriale e delle Scuole elementari di disegno, appartenenti ad una determinata regione, con la Scuola superiore d'arte applicata alle industrie, risiedente nella principale città della regione medesima, al fine di agevolare gli scambi, i prestiti ed ogni altro provvedimento giovevole allo studio ed all'arte ».

— « Accordi fra la Scuola superiore d'arte applicata alle industrie, dove mancano gl'insegnamenti elementari o preparatorii (Roma, Palermo, ecc.), e le Scuole secondarie della stessa città, perchè con discipline stabilite amichevolmente, con alcuni rappresentanti comuni ai diversi Consigli direttivi e con altri modi, si riesca sempre a raggiungere quell'ordine di studi e di orari e quella concordia di mezzi e d'intenti, senza cui resterebbero in fiacchite e monche tanto le Scuole secondarie quanto la Scuola superiore ».

— « Intelligenze fra il Ministero di agricoltura, industria e commercio e il Ministero dell'Interno, dal quale dipendono gli Istituti pii, acciocchè le Scuole d'arte industriale, esistenti in quegli Istituti, debbano uniformarsi alle prescrizioni vigenti per le altre simili Scuole consorziali e sieno sottoposte alle ispezioni ordinate dal Ministero di agricoltura, industria e commercio ».

— « Intelligenze fra il Ministero di agricoltura, industria e commercio dall'una parte e il Ministero della istruzione e i Comuni dall'altra, perchè agli alunni delle Scuole d'arte applicata alle industrie sia concessa ogni facilitazione di studiare e copiare nei Musei artistico-industriali governativi o municipali; perchè sia consentito, con certe ragionevoli guarentigie, ai direttori dei Musei di prestare gli oggetti delle collezioni alle Scuole; perchè, possibilmente, venga assegnato alla Scuola, per lo studio dei giovani, un conveniente locale annesso al Musco, e perchè i Musei sieno autorizzati ad acquistare quei prodotti odierni della industria artistica italiana o straniera, i quali danno la prova degli attuali progressi e possono diventare cagione di ricerche e di studi per gli artisti e per gl'industriali ».

— « Direttori delle Scuole. È indispensabile che il Direttore abbia conoscenza di tutte le industrie artistiche del paese, visiti spesso tanto le officine e i laboratori quanto gli studi di quegli artisti i quali si occupano di arte industriale, metta largamente e amorevolmente i mezzi della Scuola a disposizione di chi ne può profittare,

faccia insomma entrare quanto più può la Scuola nella vita reale dell'industria paesana, anche procurando agli industriali disegni e modelli nuovi, purchè sia scansato ogni pericolo di privilegio o di concorrenza ».

— « Consigli direttivi. È necessario che il Ministero di agricoltura, industria e commercio, le Province, i Comuni e gli altri enti morali, che sussidiano la Scuola e che hanno diritto di eleggere i loro rappresentanti nei Consigli direttivi, scelgano a questo ufficio persone veramente intelligenti e pratiche d'industrie artistiche e di studi artistici e tecnici ».

— « Ispezioni scolastiche. È opportuno che, in ciascuna regione, persone competenti e volenterose sieno stabilmente incaricate di procedere alle ispezioni nelle Scuole d'arte industriale e nelle consimili Scuole regionali, acciocchè la continuità nell'ufficio e la piena conoscenza delle condizioni industriali, artistiche e scolastiche del luogo rendano pratiche e proficue le proposte di miglioramenti e di riforme, e sia più facile verificare se e come le disposizioni ministeriali vengano messe in atto ».

Questi molti voti, così denudati dalle loro fronde e quasi disseccati, non servono a spiegare con sufficiente evidenza le idee del Congresso; ma, volendoli tutti illustrare di spiegazioni e di svolgimenti, occorrerebbe un grosso volume. E metterebbe conto di scriverlo. Senonchè, oggi, è meglio fare che dire; benchè il dire sia talvolta un modo di fare.

E il Ministero di agricoltura, industria e commercio s'è messo, già da parecchio tempo, sulla via dell'azione, sebbene a ogni passo gli si presentino due ostacoli: quello di non poter disporre di larghe e sempre crescenti somme (poichè i bisogni come le esigenze crescono d'anno in anno); e quello di doversi accordare via via con Province, Comuni, Camere di commercio, Società operaie e altri Corpi amministrativi e morali, i quali, dando qualche sussidio alle Scuole, pretendono di avervi una diretta o almeno indiretta ingerenza. L'ostacolo, per quest'ultima causa, non deriva generalmente da una aperta e chiara opposizione, che si potrebbe vincere disputando; ma, peggio, deriva da una resistenza passiva, di cui sono spesso responsabili soltanto i congegni amministrativi, ma qualche volta anche i Consigli direttivi, i direttori delle Scuole, e persino, pur troppo! i maestri.

A scegliere bene i maestri, sino a pochi anni fa, nessuno aveva provveduto. Un pittore, che non vendeva le sue tele, uno scultore, che vedeva i suoi scarpelli arrugginirsi, un dilettante, che aveva mangiato il fatto suo, non di rado un calligrafo o un maestro di Scuola elementare comunale, riescivano a diventare professori di disegno o d'arte applicata all'industria. Rari, allora, i concorsi pubblici per le cattedre vacanti; frequenti invece le autorevoli e altrettanto cieche raccomandazioni, pericolose più che mai lì dove stanno sopra un istituto tanti padroni. Il Ministero s'ingegnava di guardare e di rimediare; ma ci voleva altro!

Ora è un altro discorso. Da sette anni fu istituita la patente di abilitazione per l'insegnamento artistico-industriale, e gli esami, al pari dei giudizi, sono coscienziosi e fin troppo severi. Da qualche anno è istituita una Scuola normale per i maestri d'arte industriale e decorativa; e la Scuola, già buona, migliorerà a poco a poco, nè resterà la sola in Italia. E il Ministero, in faccia alle debolezze, alle negligenze, agli abusi, tien duro. Si respira.

Pure, disgraziatamente, ci sono ancora due tristi malanni. I maestri, quasi da per tutto, sono pagati male; e a questo è difficile, per non dire addirittura impossibile, mettere, per ora, un radicale e generale rimedio. Ma inoltre i maestri sono oggi privi della pensione, privi di ogni assegno o sussidio per la loro vecchiaia; sicchè, scarsamente compensati finchè possono lavorare, quando devono smettere godono un affannato e, in certi casi, affamato riposo. A ciò il Ministero, nei limiti del possibile, s'industria di metter riparo.

È bisogna leggere nei verbali dell'ultima adunanza del Congresso le nobili e confortanti parole del commendator Callegari, direttore dell'Industria e del Commercio, alle quali l'assemblea rispose con questa dichiarazione, proposta dal senatore Vaccai, presidente del Consiglio direttivo nella scuola di Pesaro:

« L'assemblea applaude alle dichiarazioni fatte dall'egregio rappresentante del Ministero sulla necessità di provvedere al trattamento di riposo degli insegnanti nelle Scuole artistico-industriali, che non hanno garanzia di nomina stabile, nè diritto a pensione; le accompagna col suo voto perchè sollecitamente si tolga questa classe benemerita della istruzione popolare dalla condizione precaria in cui si trova, escogitando disposizioni che ne assicurino la sorte e provvedano al loro avvenire, nell'interesse, non solo degl'insegnanti, ma dell'insegnamento ».

E con questa fiducia il Congresso terminò i suoi lavori.

INDICE DELL'ANNO UNDICESIMO

1902

I.

TESTO

	Pagina
Le arti industriali in Pompei. <i>G. Patroni</i>	3
Nuova decorazione della Cappella Santi nella chiesa di S. Francesco a Bologna. <i>A. Rubbiani</i>	9
Nuovi lavori in ferro battuto. <i>A. M.</i>	10
Notizie	12, 20, 36, 44, 58, 68, 92
Chiavi e serrature. — La raccolta Garovaglio nel Museo Archeologico di Milano. <i>A. Melani</i>	13
Note sull'arte dei tessuti. — III. Barocco, Rococò, Impero	16
Nuova decorazione della Cappella centrale nell'abside della chiesa di S. Francesco a Bologna. <i>A. Rubbiani</i>	17
Gioielli antichi. <i>Prof. Pietro Paoletti fu Osvaldo</i>	24-31
Cenni di recenti pubblicazioni sul nuovo stile e sullo studio della natura. <i>C. B.</i>	28-52
Esposizione d'arte decorativa odierna in Torino. I. Avanti l'apertura II. Il Palazzo, le Gallerie, i Padiglioni. III. Mobili italiani. IV. Ceramica italiana. V. Inghilterra e Scozia. VI. Vetrate, Ceramiche,	

	Pagina
Ferri. VII. Gioielli, argenterie, pizzi, ricami, tessuti, batiks, legature, cuoi, ecc. VIII. Lampadari, piccoli oggetti di metallo, camini e stufe. <i>A. Melani</i>	29, 37, 49, 55, 63, 72, 79, 87, 95
Panca della fine del Sec. XVI nella chiesa di S. Giustina a Padova. <i>B. Lava</i>	33
Note bibliografiche	34, 76, 84
Una scuioletta siciliana. <i>G. Fusero</i>	43
L'odierno movimento dell'arte decorativa a Napoli. <i>G. Tesorone</i>	45
Come i maestri italiani intendano l'arte nuova e lo studio della natura	53
La Loggetta di S. Marco	59
Una porta del rinascimento a Napoli. <i>G. Tesorone</i>	61
La Villa di Stra. <i>P. Orefice</i>	69-81
Di alcune sculture ornamentali nella Cattedrale di Como. <i>G. Carotti</i>	77
Gli stalli del coro del Duomo di Genova. <i>A. Luxoro</i>	85
Un vecchio <i>Corso elementare di disegno</i> più nuovo che mai. <i>C. Boito</i>	93
Come i maestri di disegno intendano le questioni didattiche	98

II.

TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

- N. 1-2 - Nuova decorazione murale della Cappella Santi nella chiesa di San Francesco a Bologna. — Parte della parete laterale.
" 7 - Nuova decorazione murale della Cappella Santi nella chiesa di S. Francesco a Bologna. — Parte centrale della volta a crociera.
" 13 - Nuova decorazione della Cappella centrale nell'abside della chiesa di S. Francesco a Bologna. — Lunetta della volta.
" 19 - Nuova decorazione della Cappella centrale nell'abside della chiesa di S. Francesco a Bologna. — Parete di fianco.
" 25 - Collane, medaglioni e spilloni d'oro con smalti e gemme su motivi di fiori e foglie naturali.

- N. 31 - Pettini, fermaglio e catenelle d'oro con smalti e gemme su motivi di fiori e foglie naturali.
" 37 e 43 - Esposizione di Torino. — Particolari decorativi in piastrelle maiolicate nella sala da pranzo della Mostra Richard-Ginori sulle tempere del pittore G. Buffa.
" 49 - Esposizione di Torino. — « Tramonto » Vetrata eseguita nello stabilimento G. Beltrami a Milano su cartone del medesimo.
" 55 - Esposizione di Torino. — Vasi dell'Arte della Ceramica in Firenze.
" 61 - Idem — Vasi, piatti e mattonelle dell'Arte della Ceramica in Firenze.
" 67 - Fregi da eseguirsi in mattonelle maiolicate.

III.

TAVOLE IN ELIOTIPIA

- N. 3 - Cuoi impressi. — Composizioni dell'Arte italiana dec. e ind.
" 4 - Oggetti di Pompei nel Museo nazionale di Napoli.
" 5 - Vaso e secchia nel predetto Museo.
" 6 - Cammei antichi nel predetto Museo.
" 8 - Credenza per sala da pranzo in una villa di campagna. — Stile odierno. — Composizione dell'Arte italiana dec. e ind.
" 9-10 - Bocchette, chiavi e cerniere nello stile odierno. Composizioni dell'Arte italiana decorativa e industriale.
" 11 - 1. Frammento di ambone già nella chiesa di S. Maria *Forisportam* in Lucca, ora in quella Pinacoteca. Sec. XIII. — 2. Frammento nel Museo dell'opera del Duomo a Siena. Sec. XIV.
" 12 - Sale barocche nel palazzo Borghese a Roma.

- N. 14 - Nuova lampada in ferro battuto nella Cappella centrale dell'abside della chiesa di S. Francesco a Bologna.
" 15 - Floreale romano. — 1 e 2. Frammenti nel Museo Laterano. — 3. Frammento dell'Ara *Pacis* nel Museo nazionale di Roma.
" 16 - Floreale romano. — 1. Fregio nel Museo nazionale di Napoli. — 2. Tazza di basalto nel Museo Capitolino.
" 17 - Floreale romano. — 1. Ara nel Museo nazionale di Roma. — 2. Pu-teale nel Museo nazionale di Napoli.
" 18 - Disegni originali del Sec. XVI nella Galleria degli Uffizi a Firenze.
" 20 - Decorazione economica. — Fregi da dipingersi con gli stampini. — Composizione dell'Arte italiana dec. e ind.
" 21 - Ori romani nel Museo nazionale di Napoli.



- N. 22 - Cippi e vasi romani nel Museo Vaticano.
 „ 23 - Panca della fine del Sec. XVI nella chiesa di S. Giustina a Padova.
 „ 24 - Imposta della porta della chiesa nella Madonna del Ruscello a Valterano. Principio del Sec. XVII.
 „ 26 - Esposizione di Torino. — Decorazione della cupola nella sala rotonda del Palazzo principale.
 „ 27 - Salotto eseguito nello stabilimento Martinotti di Torino.
 „ 28-29 - Mobili per salotto eseguiti nello stabilimento di E. Quarti in Milano.
 „ 30 - Cancelli in ferro battuto eseguito dal fabbro F. Matteuzzi di Faenza su disegno di G. Casanova.
 „ 32 - Veranda nel Palazzo Piscicelli e mobile per bigliardo nell'Hôtel de Londres a Napoli. Arch. G. B. Comencini.
 „ 33 - Cimasa sulla vetrina della sartoria Pignoli a Bologna, intagliata da V. Fiori su disegno di A. Casanova.
 „ 34 - Esposizione di Torino. — Vaso modellato dallo scultore Romagnoli ed esposto dalla *Aemilia Ars*.
 „ 35 - Mobile con pannelli di cuoio esposto dall'*Aemilia Ars*, e mobile per stanza da studio dello stabilimento Monti a Milano.
 „ 36 - Mobili per stanza da studio del predetto stabilimento.
 „ 38 - Esposizione di Torino. — Stanza da bagno eseguita nello stabilimento Richard-Ginori di Milano.
 „ 39-40 - Mobili eseguiti nello stabilimento Bugatti a Milano.
 „ 41 - Loggetta di S. Marco a Venezia.
 „ 42 - Le statue in bronzo della predetta Loggetta.
 „ 44 - Esposizione di Torino. — 1. Vetrata e sofà del salotto eseguito nello stabilimento Issel a Genova. — 2. Camera per signorina eseguita nello stabilimento Ceruti a Milano.
 „ 45-46 - Mostra speciale della Scozia nella Esposizione di Torino.
 „ 47 - Porta del palazzo dei conti Carafa Maddaloni a Napoli. Anno 1465.
 „ 48 - Stalli del coro nella chiesa di Bagnoli Irpino (Avellino). Anni 1651-57.
 „ 50 - Esposizione di Torino. — Vetrate dello stabilimento G. Beltrami a Milano. — 1. Per la Villa Pisa a Montesiro su cartone di G. Buffa. — 2. Per l'appartamento di G. Rovetta a Milano su cartone di G. Beltrami. — 3. Per la Villa Mosterts a Somma Lombardo su cartone di G. Beltrami.
 „ 51 - Esposizione di Torino. — Vetrata dello stabilimento G. Beltrami a Milano « Nel Parco » su cartone di G. Buffa.
- N. 52 - Esposizione di Torino. — Mostra degli Stati Uniti d'America. — Vetri della Ditta Tiffany. — 2. Mostra dell'Olanda. — Ringhiera in ferro battuto di T. W. Braat a Delft.
 „ 53 - Villa di Stra. — Parete e soffitto del Salone principale.
 „ 54 - Villa di Stra. — Letto ove dormì Napoleone I.
 „ 56 - Esposizione di Torino. — Mostra del Belgio. — Sala da studio. Architetto Leone Sneyers.
 „ 57 - Esposizione di Torino. — Mostra del Belgio. — Sala da pranzo. Sig. Giorgio Hobè.
 „ 58 - Esposizione di Torino. — Mostra della Germania. — Ambiente dell'architetto H. E. Berlepsch di Monaco.
 „ 59 - Esposizione di Torino. — Mostra dell'Austria. — 1. Bronzi dello scultore Gustavo Curschner di Vienna. — 2. Vasi di vetro con ornamenti metallici di Carlo Goldberg di Boemia.
 „ 60 - Esposizione di Torino. — 1. Mostra degli Stati Uniti d'America. — Vasi in argento della ditta Gorham e C. — 2. Mostra della Germania. — Guanciali delle signore Schirlitz e Rommel.
 „ 62 - Esposizione di Torino. — Statuetta in avorio con lampadina elettrica detta *La Fée au paon*, di Filippo Wolfers di Bruxelles.
 „ 63-64 - Esposizione di Torino. — Cuoì rilevati della signora Teresa Crocini Monti.
 „ 65 - 1. Capitello romano nel Museo delle Terme a Roma. — 2. Capitello romano nel Museo nazionale di Napoli.
 „ 66 - Cancelli di una cappella nella chiesa di S. Domenico Maggiore a Napoli Sec. XVIII. (Disegno di A. D'Andrea).
 „ 68 - Esposizione di Torino. — Lampade della ditta Tiffany Studios negli Stati Uniti d'America.
 „ 69 - Esposizione di Torino. — Cartelle rilegate in cuoio della *Maison moderne* di Parigi. Mobili dello stabilimento Carlo Zen in Milano.
 „ 70 - Esposizione di Torino. — Parafuoco a cristalli e mobile per stanza da studio dello stabilimento Carlo Zen a Milano.
 „ 71 - 1. Ara antica nel Museo archeologico del Palazzo Ducale a Venezia. — 2. Ornamenti antichi trovati ad Ostia.
 „ 72 - 1. Scudo in marmo nel Museo di Capua. — 2. Frammento dell'*Ara Pacis* nel Museo delle Terme a Roma.

IV.

DETTAGLI

- N. 1, 2 e 3 - Particolari della nuova decorazione della Cappella Santi nella chiesa di S. Francesco a Bologna.
 „ 4 - Parte di un cancello nella nuova Borsa di Milano. Officina Mazzucotelli.
 „ 5-6 e 7-8 - (*Cromolitografie*). Particolari ornamentali di una Credenza per sala da pranzo.
 „ 9 e 10 - Disegni per ricami in bianco, con motivi di piante varie. — Composizioni dell'*Arte italiana dec. e ind.*
 „ 11 e 12 - Particolari dell'Arca di S. Isidoro nella basilica di S. Marco a Venezia. Sec. XVI.
 „ 13-14 e 15-16 - (*Cromolitografie*). Decorazione economica. — Fregi da dipingersi con gli stampini. — Composizioni dell'*Arte italiana dec. e ind.*
 „ 17-18 - (*Cromolitografia*). Esposizione di Torino. — Piastrelle maiolicate a decorazione di un mobile disegnato da A. Casanova ed esposte dalla *Aemilia Ars*.
 „ 19-20 - (*Cromolitografia*). Composizione su motivo di pianta di Ricino, eseguita nella Scuola d'arte applicata alle industrie in Siracusa.
 „ 21-22 - (*Cromolitografia*). Composizione su motivi di pianta di Papavero, eseguita nella Scuola d'arte applicata alle industrie in Siracusa.
 „ 23 e 24 - Piastrelle maiolicate per basamento delle pareti nel vestibolo e nella sala da bigliardo dell'Hôtel de Londres a Napoli.
- N. 25-26 - (*Cromolitografia*). Composizione su motivo di piante di Ranuncolo e Margherita, eseguita nella Scuola d'arte applicata alle industrie in Siracusa.
 „ 27-28 - (*Cromolitografia*). Composizione su motivo d'Iris selvatico, eseguita nella Scuola d'arte applicata alle industrie in Siracusa.
 „ 29, 30 e 31 - Formelle intagliate nelle imposte della porta del palazzo Carafa Maddaloni a Napoli. — Anno 1465.
 „ 32 - Dettaglio degli stalli nel coro della chiesa di Bagnoli Irpino (Avellino). Anni 1651-57.
 „ 33-34 e 35-36 - (*Cromolitografie*). Vetrate eseguite nello stabilimento G. Beltrami in Milano.
 „ 37, 38, 39 e 40 - Pilastro sotto la cantoria nella cattedrale di Como. Scultura di Tomaso Rodari. Anno 1515.
 „ 41, 42 e 43 - Formelle intagliate e braccioli degli stalli del coro nel Duomo di Genova. Sec. XVI
 „ 44 - Cancelli di una Cappella nella chiesa di S. Domenico Maggiore a Napoli. Sec. XVIII.
 „ 45 e 46 - Parapetto di poggiate in Via XX Settembre a Bergamo. Sec. XVIII.
 „ 47-48 - (*Cromolitografia*). Elementi dell'arte nuova. — Antica stoffa cinese nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano.

V.

DISEGNI INTERCALATI NEL TESTO

	Pagina
Fig. 1, 2 e 3 - Mascherette ornamentali nel Museo nazionale di Napoli	3 4
„ 4 - Bisellio male restaurato, nel detto Museo	4
„ 5 - Bisellio nel Museo Capitolino, male restaurato	4
„ 6 - Lettiga nel Museo Capitolino	4
„ 7 - Monopodio di bronzo nel Museo nazionale di Napoli	5

	Pagina
Fig. 8 - Porta-lampade di bronzo nel detto Museo	5
„ 9 - Bracieri di bronzo nel detto Museo	5
„ 10 - Tripode in bronzo nel detto Museo	6
„ 11 - Anforetta di vetro nel detto Museo	6
„ 12 e 13 - Vasi d'argento nel detto Museo	7

Fig. 14 - Fondo esterno della tazza <i>Farnese</i> nel detto Museo	7	Fig. 125 - Parte di pilastri nel Salone da pranzo del predetto Albergo	45
" 15 - Candelabro in bronzo nel detto Museo	8	" 126 - Scaletta che scende alla Sala da Bigliardo nel predetto Albergo	46
" 16 - Lampada e sostegno nel detto Museo	8	" 127 - Parte inferiore della vetrata nella predetta sala da bigliardo	46
" 17 - Intagli di cassette nel detto Museo	8	" 128 - Salotto nel quartiere del conte Pisicelli a Napoli	47
" 18 - Fregio con motivo di Aquilegia. Composizione dell' <i>Arte italiana decorativa e industriale</i>	9	" 129 - Vetrata nel predetto quartiere	47
" 19 - Fregio con motivi di Orchidea e Scorpioni. Composizione dell' <i>Arte italiana decorativa e industriale</i>	9	" 130 - Sala da pranzo nel predetto quartiere	48
" 20 - Braccio per lampadario. Officina Mazzucotelli	10	" 131 - Ringhiera dei terrazzini nel predetto quartiere	49
" 21 - Inferriata nella nuova borsa di Milano. Officina Mazzucotelli	10	" 132 - Sofà di E. Quarti a Milano	49
" 22 - Mensola in ferro. Officina Mazzucotelli	10	" 133 - Pianoforte e sgabello di A. Issel di Genova	50
" 23 - Inferriata per davanzale. Officina Mazzucotelli	11	" 134 - Credenza con riporti in metallo disegnata da C. Girard ed eseguita dalla ditta Marshall Cutler di Firenze	50
" 24 - Galleria di caminetto. Officina Mazzucotelli	11	" 135 - Armadietto di C. Girard e della ditta Marshall Cutler	51
" 25 - Braccio per lampadario. Officina Mazzucotelli	11	" 136 - Parte superiore di scrivania con riporti in metallo, dei predetti	51
" 26 - Inferriata nella nuova Borsa di Milano	11	" 137 - Cassapanca dei predetti	51
" 27 - Inferriata di cantina. Officina Mazzucotelli	12	" 138 - Esposizione di Torino. Letto con intarsi, dello stabilimento Grazioli e Gaudenzi di Milano	53
" 28 - Parapetto di poggiolo. Officina Mazzucotelli	12	" 139 - Esposizione di Torino. Armadio con intarsi dello stabilimento Grazioli e Gaudenzi di Milano	54
29 a 45 - Chiavi della raccolta Garovaglio nel Museo archeologico di Milano	13-14-15	" 140, 141, 142, 143 - Esposizione di Torino. Mostra dell' <i>Arte della Ceramica</i> di Firenze. Figure sul prospetto della mostra eseguite in grès dallo scultore Trentacoste	55-56
" 46 - Stoffa del Sec. XVII	16	" 144 a 147 - Idem idem. Vetrina con vasi	56
" 47 - Stoffa e ricami nel ritratto del Principe Federico d'Urbino, dipinto nel 1605 dal Baroccio, ora nella Galleria Pitti a Firenze	17	" 148 - Idem idem. Angolo di uno degli ambienti	58
" 48 - Stoffa e ricami nel ritratto del Principe Leopoldo de' Medici, dipinto da Tiberio Titi, ora nella Galleria Pitti a Firenze	17	" 149 - Idem idem. Pannello in piastrelle di maiolica nella stanza da bagno	58
" 49 a 56 - Stoffe dei Secoli XVI e XVII	18-19	" 150 - Idem idem. Decorazione in piastrelle maiolicate nella predetta stanza	58
" 57 - Arazzo nella Galleria degli Arazzi in Firenze. Principio del Secolo XVIII	19	" 151-152 - Idem. Parete della sala da pranzo esposta dallo stabilimento Richard-Ginori di Milano e dettaglio delle piastrelle maiolicate dello zoccolo	59
" 58 a 60 - Stoffe della fine del Sec. XVIII e principio del Sec. XIX	19-20	" 153 - Idem. Bassorilievo dello scultore V. Cadarin di Venezia	59
" 61 - Cuoio impresso. Compos. sul motivo della Viola del Pensiero	20	" 154 - Gruppo in terra cotta del Sansovino	60
" 62 - Volta a crociera nella Cappella centrale di S. Francesco a Bologna	21	" 155 - Portelli in bronzo di Antonio Gai, Metà del Sec. XVIII	60
" 63 - Lunetta dipinta nella predetta Cappella	22	" 156-157 - Esposizione di Torino. Mostra della Scozia. Rilegature di libri	61
" 64-65 - L'Annunciazione. Vetrate nella predetta Cappella	23	" 158 - Esposizione di Torino. Fregio di piastrelle maiolicate	63
" 66 a 69 - Piccoli dischi in oro, di Micene	24	" 159 - Idem idem. Salotto riprodotto da un acquerello	63
" 70 a 73 - Ornamenti in oro, di Micene	25	" 160 - Idem idem. Insieme di un salotto della mostra	63
" 74 - Pendente trovato in Egitto	25	" 161 - Idem idem. Tappezzeria	64
" 75 - Pendente in oro, etrusco	25	" 162 - Idem idem. Gioielli	64
" 76 - Pendente in oro, greco, del tempo di Fidìa	25	" 163 - Idem idem. Cornice da specchio in rame sbalzato	65
" 77 - Capo di collana in oro, etrusca	25	" 164 - Idem idem. Piccolo armadio	65
" 78 - Arca di S. Isidoro in S. Marco a Venezia	26	" 165 a 167 - Idem idem. Ricami	65-66
" 79 - Porta della Cappella di S. Isidoro	26	" 168 - Idem idem. Guanciali ricamati	67
" 80 - Monumento al doge Andrea Dandolo nel battistero di S. Marco a Venezia	27	" 169 - Guanciali ricamati esposti a Torino dalla signora Maria Rigotti	67
" 81 - Disegno di ignoto toscano della fine del Secolo XVI nella Galleria degli Uffizi a Firenze	27	" 170 - Esposizione di Torino. Bassorilievo dello scultore V. Cadarin di Venezia	67
" 82 - Fregio con motivo di Fioraliso. Composizione dell' <i>Arte italiana decorativa e industriale</i>	29	" 171 a 173 - Esposizione di Torino. Mobili dello stabilimento Bugatti a Milano	68
" 83 - Fregio con motivo di Campanula. Composizione come sopra	30	" 174 - Villa di Stra	69
" 84 - Fregio con motivo di Spiche. Composizione come sopra	30	" 175 - Villa di Stra. Vasellame nello stile dell'impero	69
" 85 a 96 - Ori antichi nel Museo Poldi-Pezzoli	31-32	" 176 - Ingresso e Belvedere nel parco della Villa di Stra	70
" 97 - Collana d'oro nel detto Museo	32	" 177 - Ingresso secondario al parco della predetta Villa	70
" 98 - Ornamento d'oro nel detto Museo	33	" 178 - Padiglione nel parco della predetta Villa	70
" 99 - Spillone antico nel detto Museo	33	" 179 - Ingresso al parco della predetta Villa	71
" 100 - Fregio con motivo di Edelvais. Composizione dell' <i>Arte italiana decorativa e industriale</i>	33	" 180 - Facciata principale della predetta Villa	71
" 101 - Bassorilievo in istucco del Primaticcio nel palazzo del T a Mantova, rappresentante il trionfo di Sigismondo imperatore	34	" 181 - Modello originale in legno della facciata per la Villa di Stra, custodito nel Museo Correr di Venezia	71
" 102-103 - Candelabre in marmo di Benedetto da Rovezzano, nel Museo nazionale di Firenze	35	" 182 - <i>Primavera</i> . Vetrata dello stabilimento G. Beltrami in Milano sul cartone di C. Zuccaro	72
" 104 - Bassorilievo in istucco del Primaticcio nel Palazzo del T a Mantova	35	" 183 - <i>Geranio</i> . Vetrata dello stabilimento G. Beltrami su cartone del medesimo	72
" 105 - Soffitto, costruito con ossatura di ferro, cui sono applicati i pezzi gettati in scagliola, sistema del capomastro Cesare Moruzzi di Bologna	36	" 184 - <i>Pan</i> . Vetrata dello stabilimento G. Beltrami su cartone di G. Buffa e I. Cantinotti	73
" 106 - Soffitto dello stesso costruttore e del medesimo sistema del precedente	36	" 185 - Vetrata dello stabilimento di G. Beltrami	73
" 107 - Uno degli edifici dell'ingresso principale dell'Esposizione	37	" 186 - <i>Medusa</i> . Vetrata dello stab. G. Beltrami su cartone di G. Buffa	73
" 108 - Dettaglio esterno del Palazzo principale	37	" 187 - <i>S. Giorgio</i> . Vetrata dello stabilimento G. Beltrami su cartone di G. Buffa	74
" 109 - Palazzo principale	38	" 188-189 - Vetrata nella mostra del Belgio	74
" 110 - Ingresso al Padiglione per la Mostra fotografica	38	" 190 - Vetrata nella mostra dell'Olanda	75
" 111 - Villino viennese nel giardino dell'Esposizione	38	" 191 a 194 - Vetrate nella mostra dell'Ungheria	75
" 112 - Sostegni in legno della Galleria principale	39	" 195 - Vetrata dello stabilimento L. Fontana in Milano	76
" 113 - Fregio nei prospetti del Palazzo principale	39	" 196 - Parte superiore di vetrata dello stabilimento L. Fontana	76
" 114 - Fontanella dello scultore Romagnoli esposta nella Mostra della <i>Aemilia Ars</i>	39	" 197 - Vetrata dello stabilimento G. Schell in Offenburg del Baden	76
" 115 - Vetrata sopra l'ingresso alla Mostra della <i>Aemilia Ars</i>	40	" 198 - Porta sul fianco meridionale della cattedrale di Como	77
" 116 - Vetrina nella Mostra della <i>Aemilia Ars</i>	40	" 199 - Porta sul fianco settentrionale detta della <i>Rana</i>	77
" 117 - Pannello di cuoio sbalzato in un mobile della <i>Aemilia Ars</i>	40	" 200 - Decorazione interna della porta meridionale	78
" 118-119 - Rilegature nella Mostra della <i>Aemilia Ars</i>	41	" 201 - Altare della Crocifissione	78
" 120 - Astuccio in cuoio e rilegature della <i>Aemilia Ars</i>	41	" 202 - Decorazione interna della porta settentrionale	78
" 121-122 - Mobili nella Mostra della <i>Aemilia Ars</i>	42	" 203 - Lunetta nella porta maggiore della facciata	78
" 123 - Piedestallo. Saggio di modellatura nella Scuola d'arte applicata alle industrie in Siracusa	43	" 204 - Esposizione di Torino. Mostra della <i>Aemilia Ars</i> . Cannello in ferro battuto	89
" 124 - Angolo di Vestibolo nell'Hôtel de Londres a Napoli. Architetto G. B. Comencini	45	" 205 - Mostra della <i>Aemilia Ars</i> . Sostegni in ferro battuto per vasi	80
		" 206 - Mostra dell'Ungheria. Sostegno in ferro battuto per vaso	80



Fig. 207 - Mostra dell'Olanda. Insegna in ferro battuto di T. W. Braat	81	Fig. 229 - Cartella in cuoio della <i>Maison moderne</i> di Parigi	89
„ 208 - Mostra della Germania. Porta-cattino in ferro battuto di W. Eicheheim	81	„ 230 - Oggetti per toletta della casa Gorham di Nuova York	90
„ 209 - Ingresso secondario al parco della Villa di Stra	82	„ 231 - Oggetti della casa Tiffany e C. di Nuova York	90
„ 210 - Altare del Sansovino ora nella chiesetta della Villa	82	„ 232 - Imitazione di rilegatura inglese, bianca con disegni dorati	90
„ 211 - Aperture del muro di cinta nel parco della Villa	82	„ 233 - Imitazione di rilegatura inglese, geometrica	90
„ 212 - Vaso di legno per un lavabo nella Villa di Stra	83	„ 234 - Mostra della <i>Aemilia Ars</i> , Goletta ricamata	91
„ 213 - Stoviglie serbate nella Villa di Stra	83	„ 235 - Idem. Guanciaie ricamate	91
„ 214 - Portantina serbata nella Villa di Stra	83	„ 236 - Idem. Guanciaie ricamate	91
„ 215 - Tre vasi serbati nella Villa di Stra	84	„ 237 - Idem. Goletta ricamata	91
„ 216 - Parte del soffitto nella gran sala	84	„ 238 - Esposizione di Torino. Lampadario nella mostra dell' <i>Arte della Ceramica</i> di Firenze	93
„ 217 - Formella intagliata negli stalli del Duomo di Genova	85	„ 239 - Idem. Lampadario nella mostra dell'Ungheria	93
„ 218 - Formella intagliata negli stalli del Duomo di Genova	85	„ 240 - Idem. Lampadario nella mostra dell'Ungheria	94
„ 219 - Stalli del coro nel Duomo di Genova	86	„ 241 - Lampadario nel Villino austriaco della Esposizione di Torino	94
„ 220 - Prospetto, pianta e fianco degli stalli nel Duomo di Genova	86	„ 242 - Lampadario nella mostra della casa Seifert e C. di Dresda	95
„ 221 - Esposizione di Torino. Mostra degli Stati Uniti d'America. Vasi in argento della casa Gorham	87	„ 243 - Lampadario come il precedente	95
„ 222 - Idem. Piatto in argento degli orefici e gioiellieri Musy in Torino	87	„ 244 - Lampada nella mostra Seifert e C.	95
„ 223 - Piedestallo in legno per la mostra del gioielliere Filippo Wolfers di Bruxelles	88	„ 245, 246 e 247 - Lampadario e lampade nella mostra Seifert e C. di Dresda	96
„ 224 - Piedestallo come il precedente	88	„ 248-249 - Lampadari nella mostra Seifert e C.	97
„ 225 - Piedestallo come il precedente	88	„ 250 - Lampadario nella predetta mostra	97
„ 226 - Diadema di Filippo Wolfers di Bruxelles in oro, rubini, brillanti e smalti translucidi	89	„ 251 - Lampadine nella mostra di Otto Schlee di Biberach	97
„ 227 - Collana di Filippo Wolfers in oro, perle, rubini, brillanti, opale e smalti	89	„ 252 - Lampadina nella mostra di Otto Schlee di Biberach	98
„ 228 - Pettine del Wolfers in oro, opale, brillanti e smalti translucidi	89	„ 253 - Lampadario nella mostra di Otto Schlee	98
		„ 254 - Lampada nella mostra di Otto Schlee	99
		„ 255-256 - Lampade nella mostra della Germania	99
		„ 257 - Lampada nella mostra della Germania	99





ULRICO HOEPLI - MILANO

NUOVA DECORAZIONE MURALE DELLA CAPPELLA SANTI NELLA CHIESA DI S. FRANCESCO A BOLOGNA. — PARTE DELLA PARETE LATERALE.

(Architetto A. RUBBIANI - Pittore A. CASANOVA).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

BIBLIOTECA
MILANO



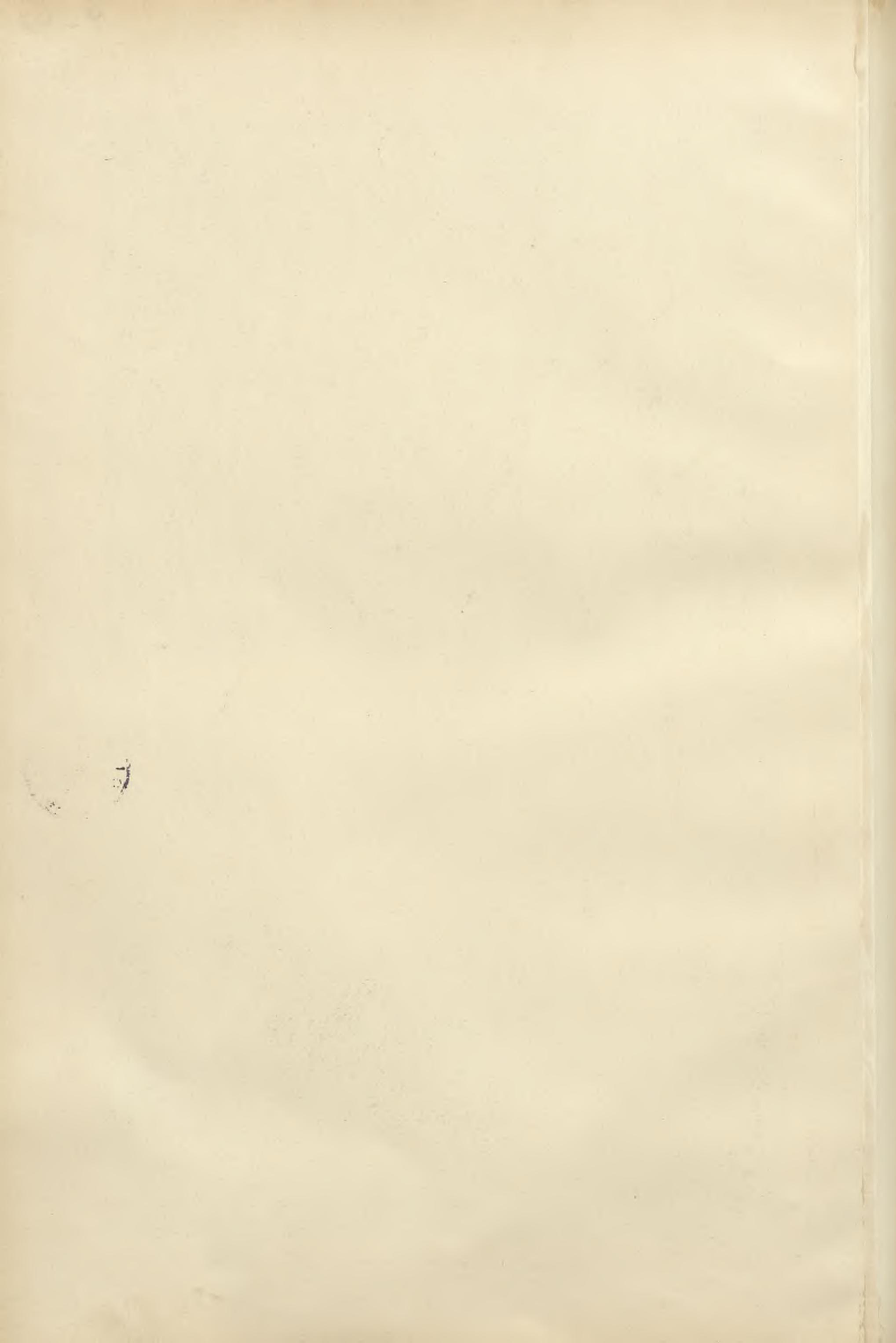
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

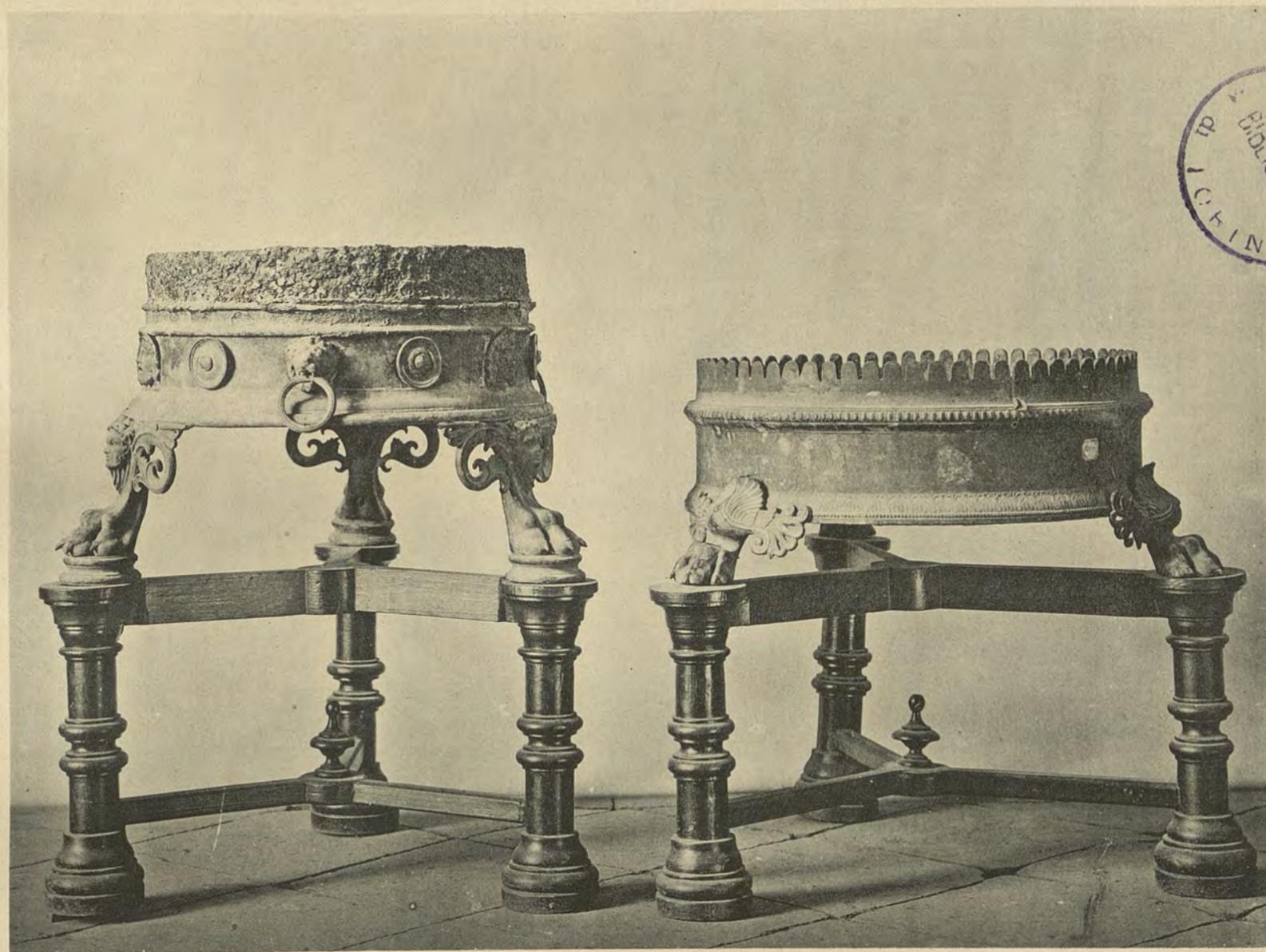
ULRICO HOEPLI - Milano.

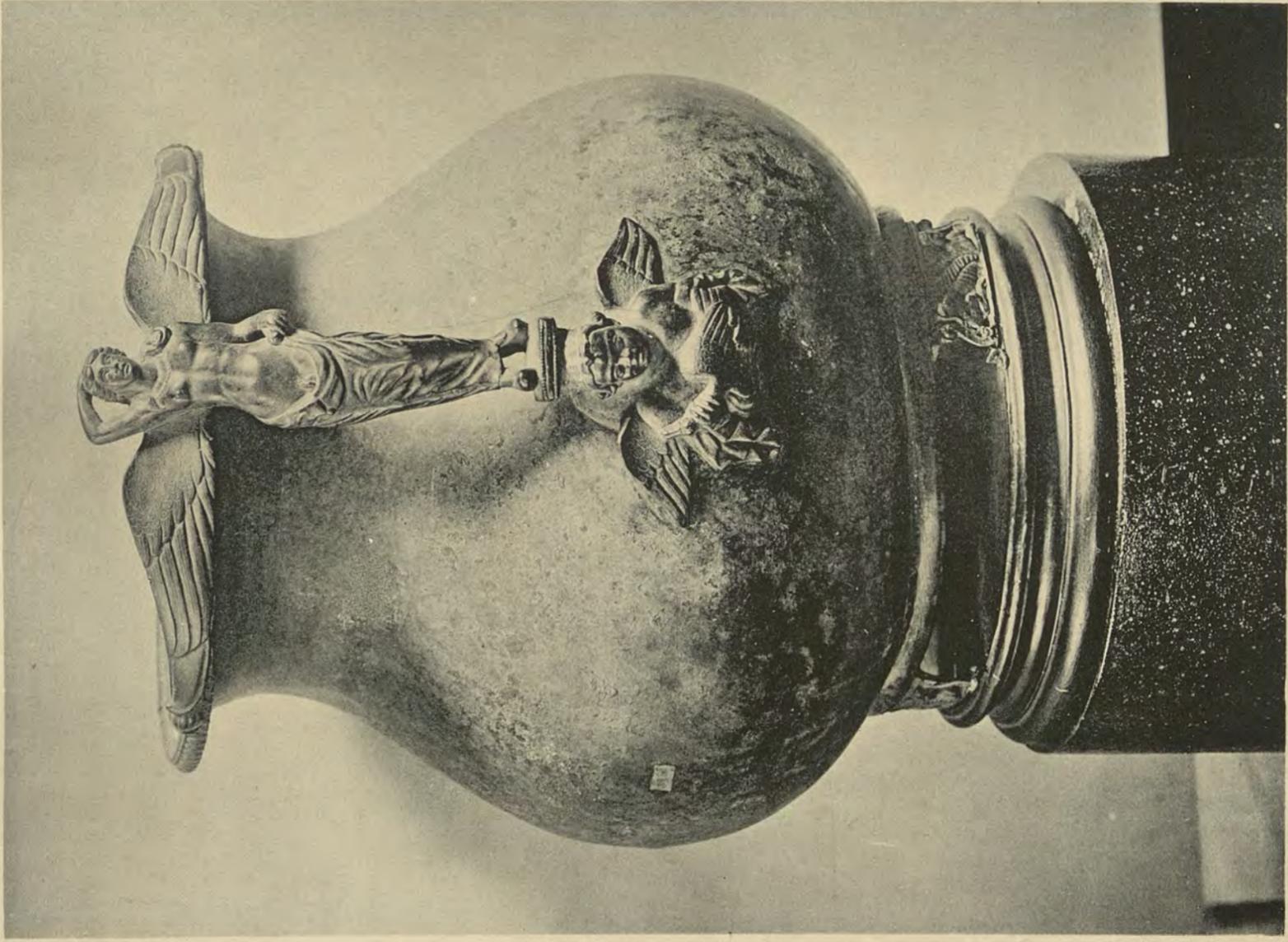
CUOI IMPRESSI. — COMPOSIZIONI NELLO STILE ODIERNO DELL'ARTE ITALIANA DECORATIVA E INDUSTRIALE

(Elet. JACOBI).









ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

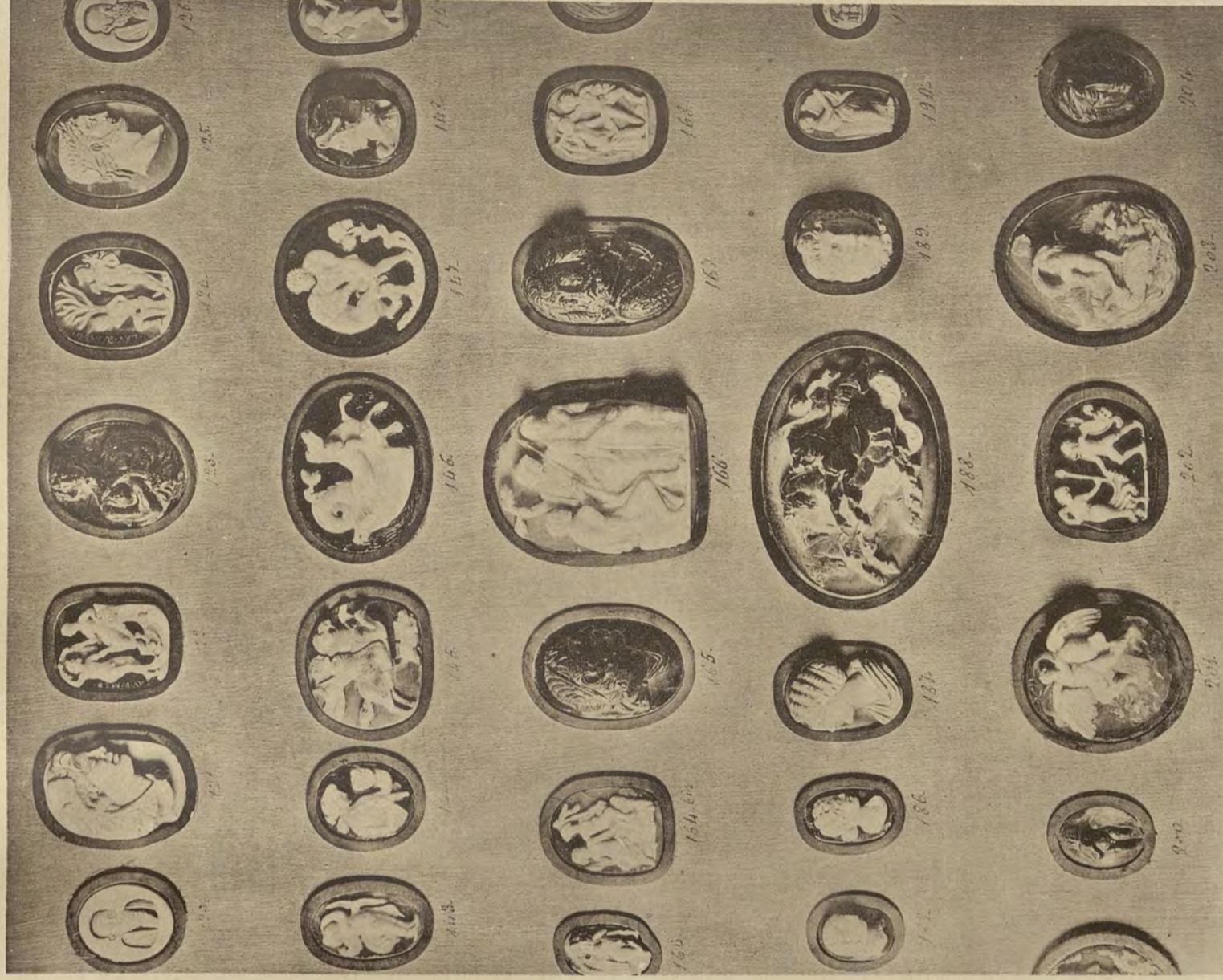
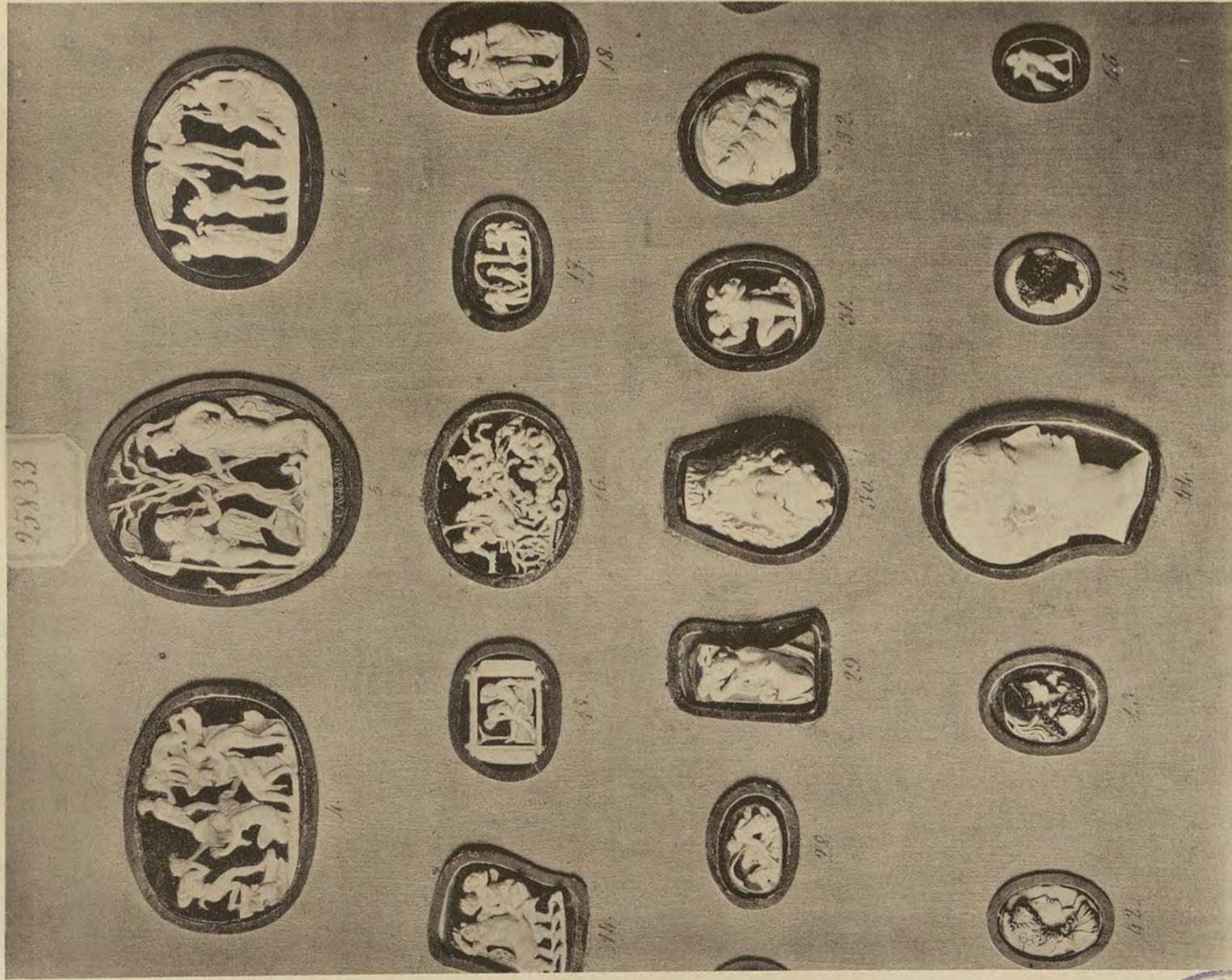


VASO DI POMPEI E SECCHIA NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

(Fot. ALINARI - Elliot. IACOMI).

ULRICO HOEPLI - Milano.





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

CAMMEI QUASI TUTTI ANTICHI NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

(Fot. ALINARI - Elet. IACOBBI.)

ULRICO HOEPLI · Milano.



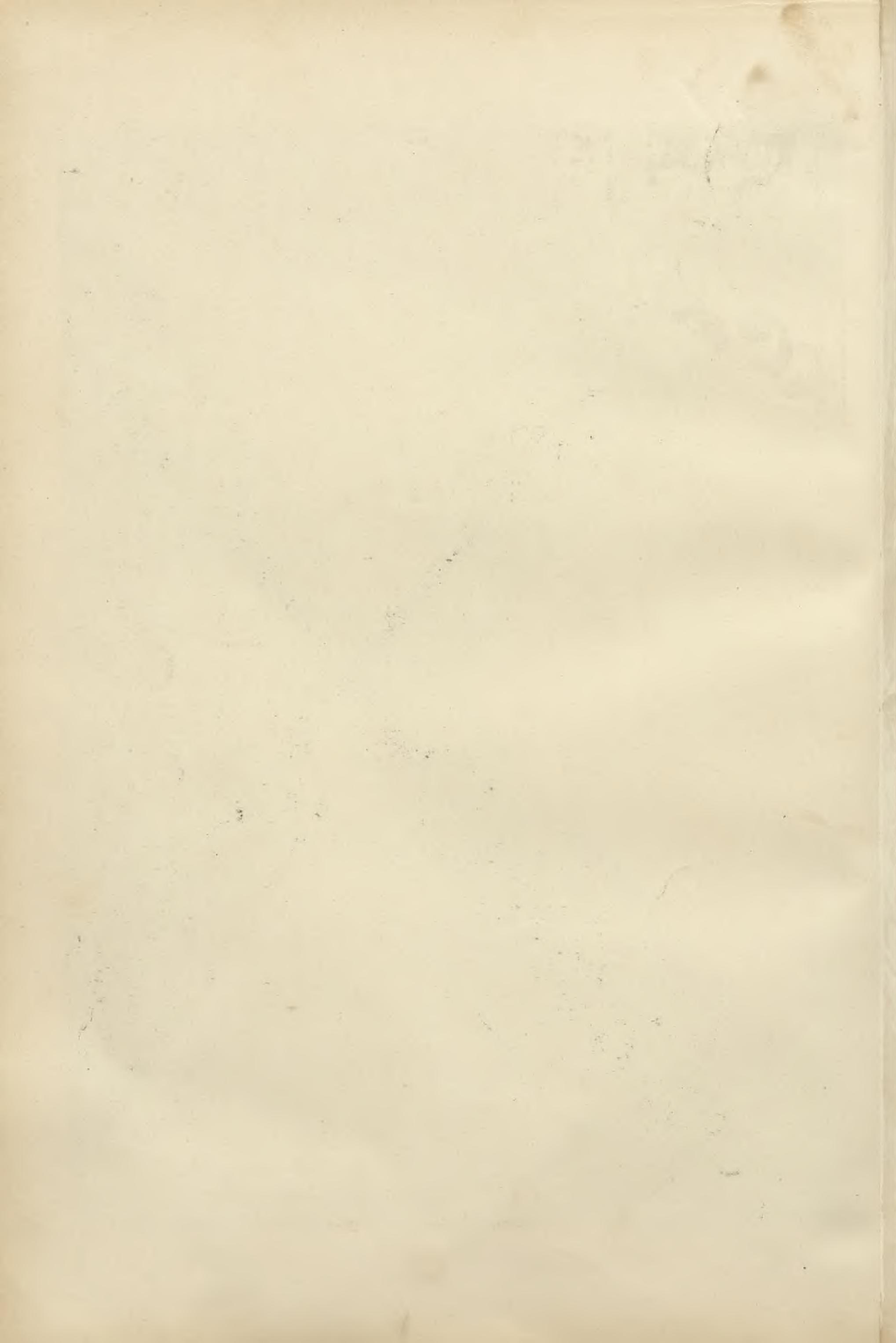


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

NUOVA DECORAZIONE MURALE DELLA CAPPELLA SANTI NELLA CHIESA DI S. FRANCESCO A BOLOGNA. -- PARTE CENTRALE DELLA VOLTA A CROCIERA.
(Architetto A. RUBBIANI. Pittore A. CASANOVA).







ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

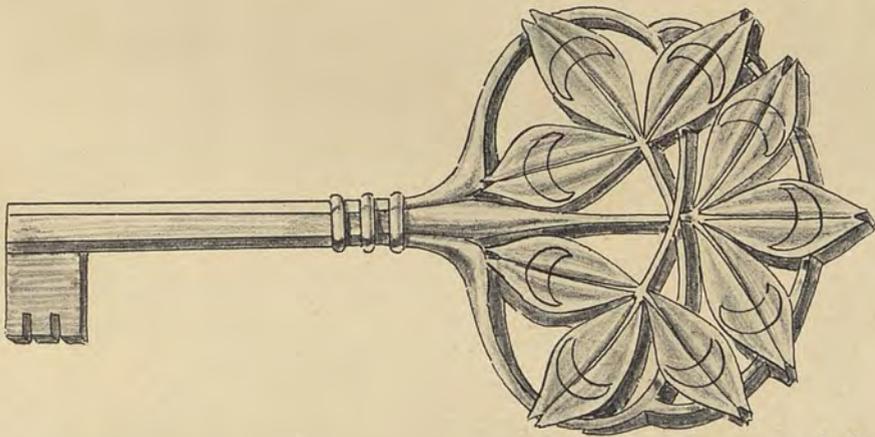
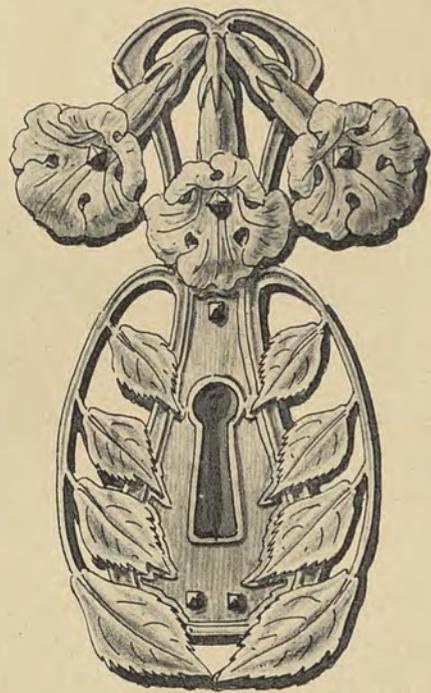
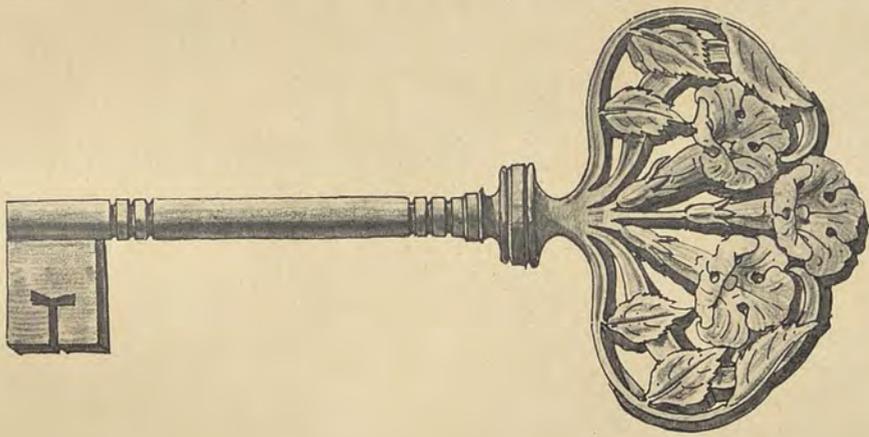
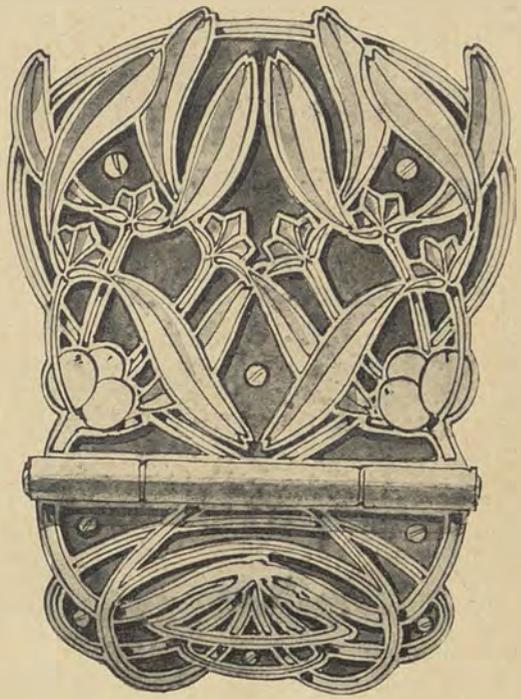
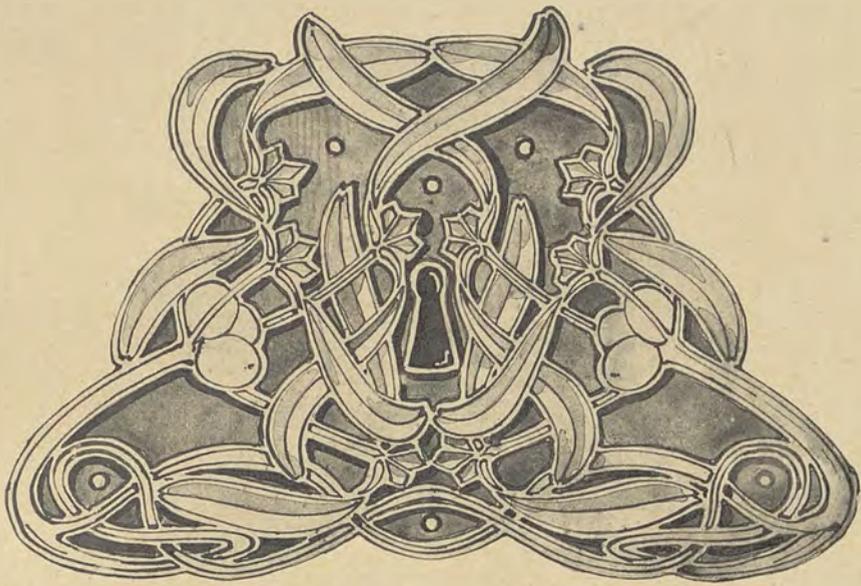
ULRICO HOEPLI - Milano.

CREDENZA PER SALA DA PRANZO IN UNA VILLA DI CAMPAGNA. — STILE ODIERNO.

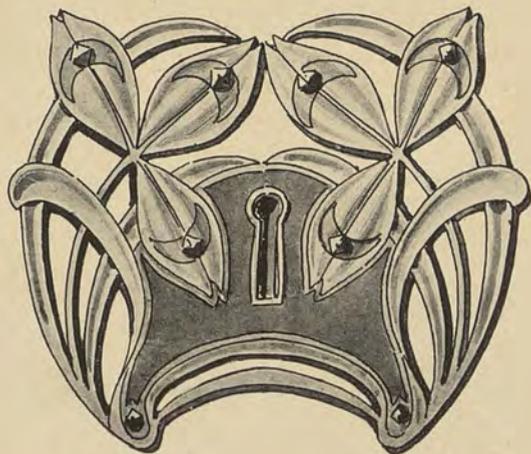
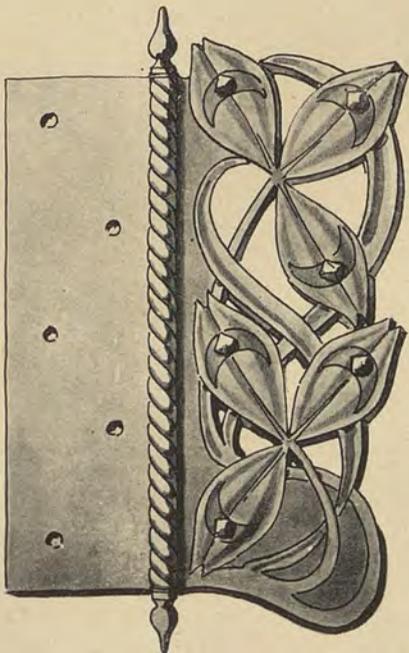
COMPOSIZIONE DELL' ARTE ITALIANA DECORATIVA E INDUSTRIALE

(Eliot. JACOBI).





calig



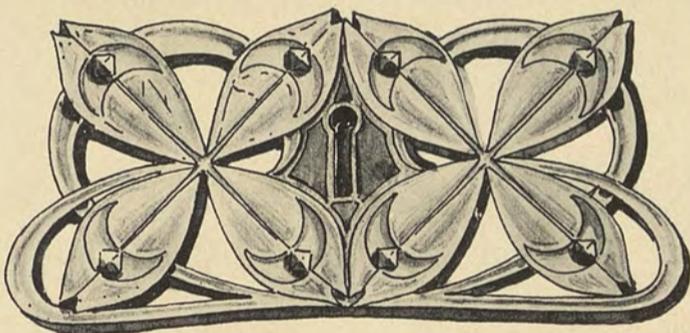
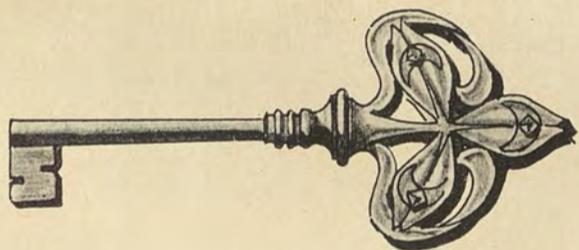
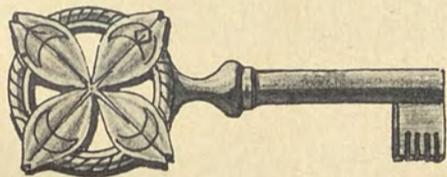
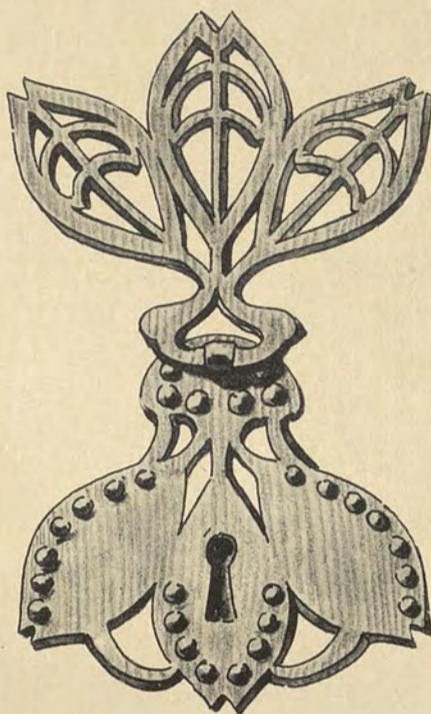
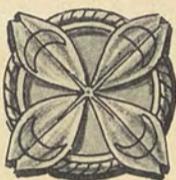
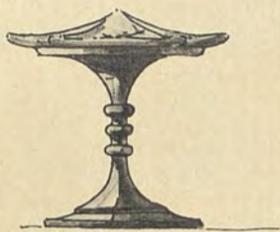
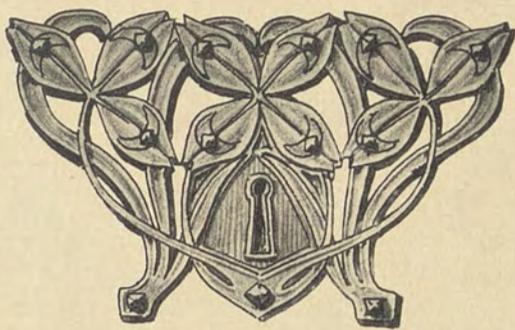
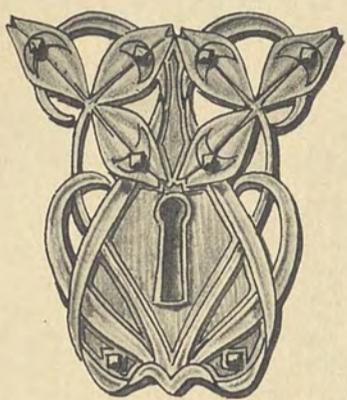
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

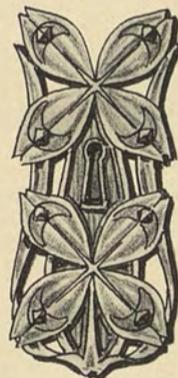
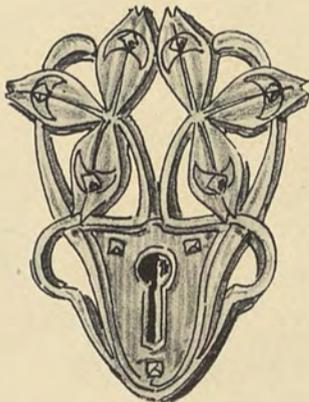
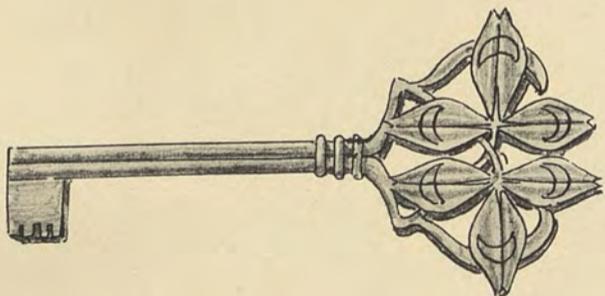
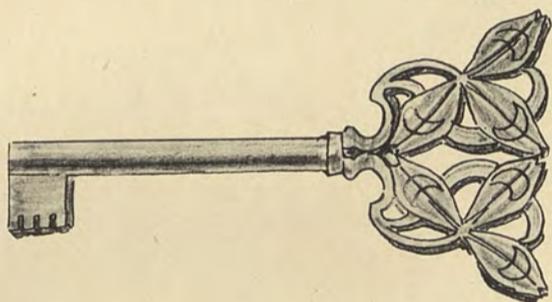
Bocchette, chiavi e cerniere nello stile odierno. — Composizioni dell'Arte Italiana Decorativa e Industriale.

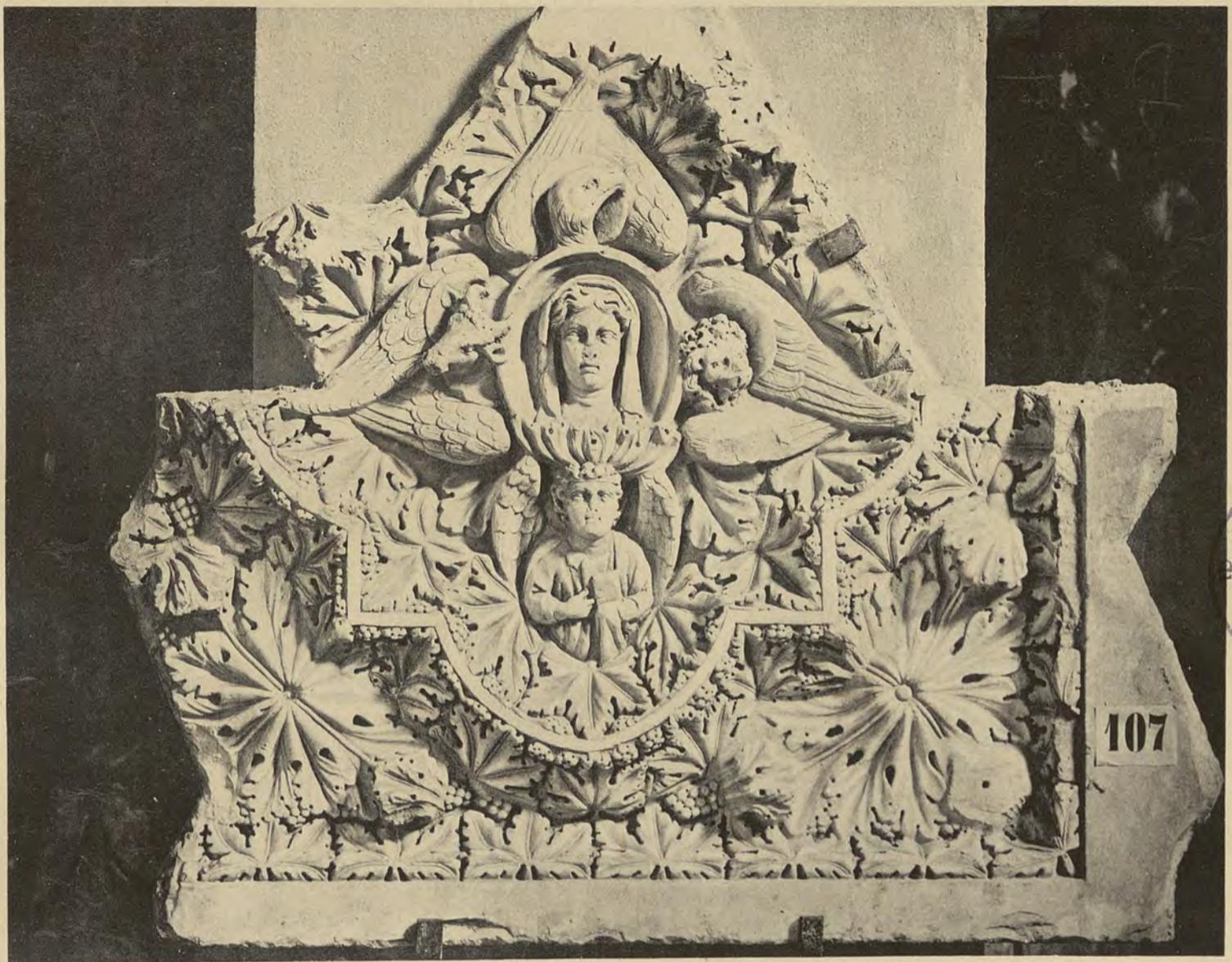
(Eliot. IACOBI).





Carit





POLITECNICO
BIBLIOTECA
F I N O

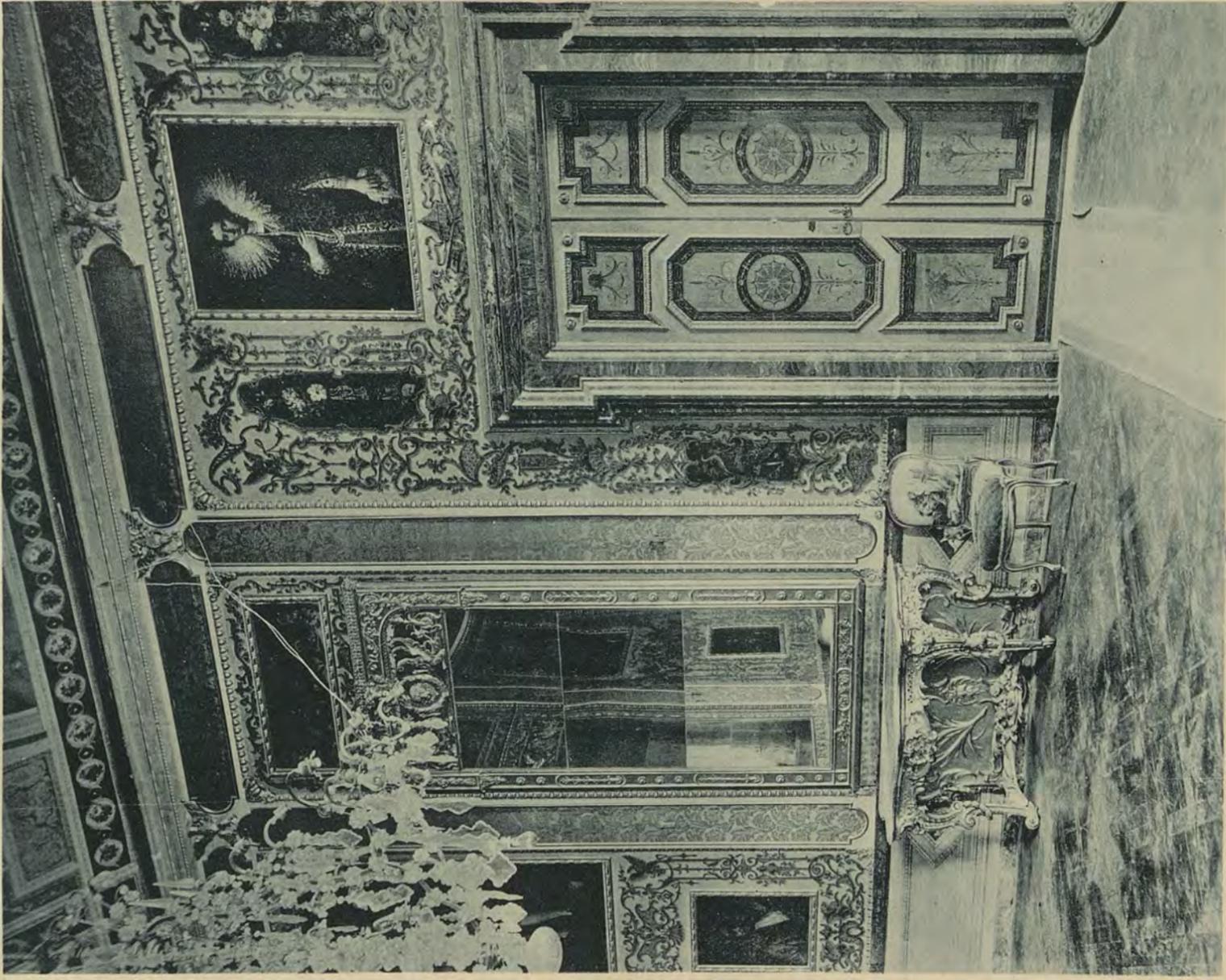
107

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

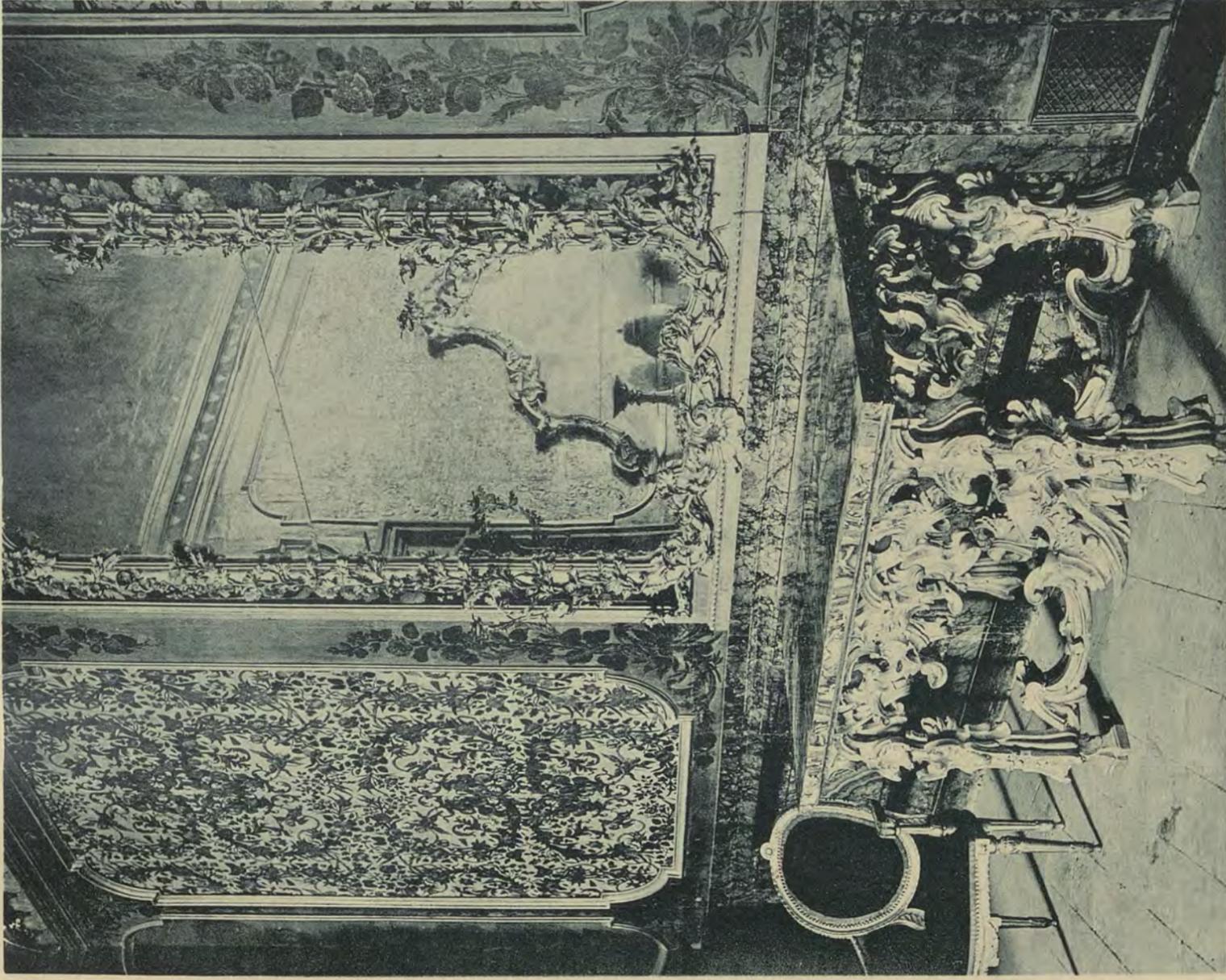
ULRICO HOEPLI - Milano.

1. FRAMMENTO DI AMBONE GIA NELLA CHIESA DI S. MARIA FORISPORTAM IN LUCCA, ORA IN QUELLA PINACOTECA. SEC. XIII.
2. FRAMMENTO NEL MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO A SIENA. - SEC. XIV.

(Fot. ALINARI - Eliot JACOBI).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



SALE BAROCCHIE NEL PALAZZO BORGHESE A ROMA.

(Fot. MOSCIONI - Elet. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.



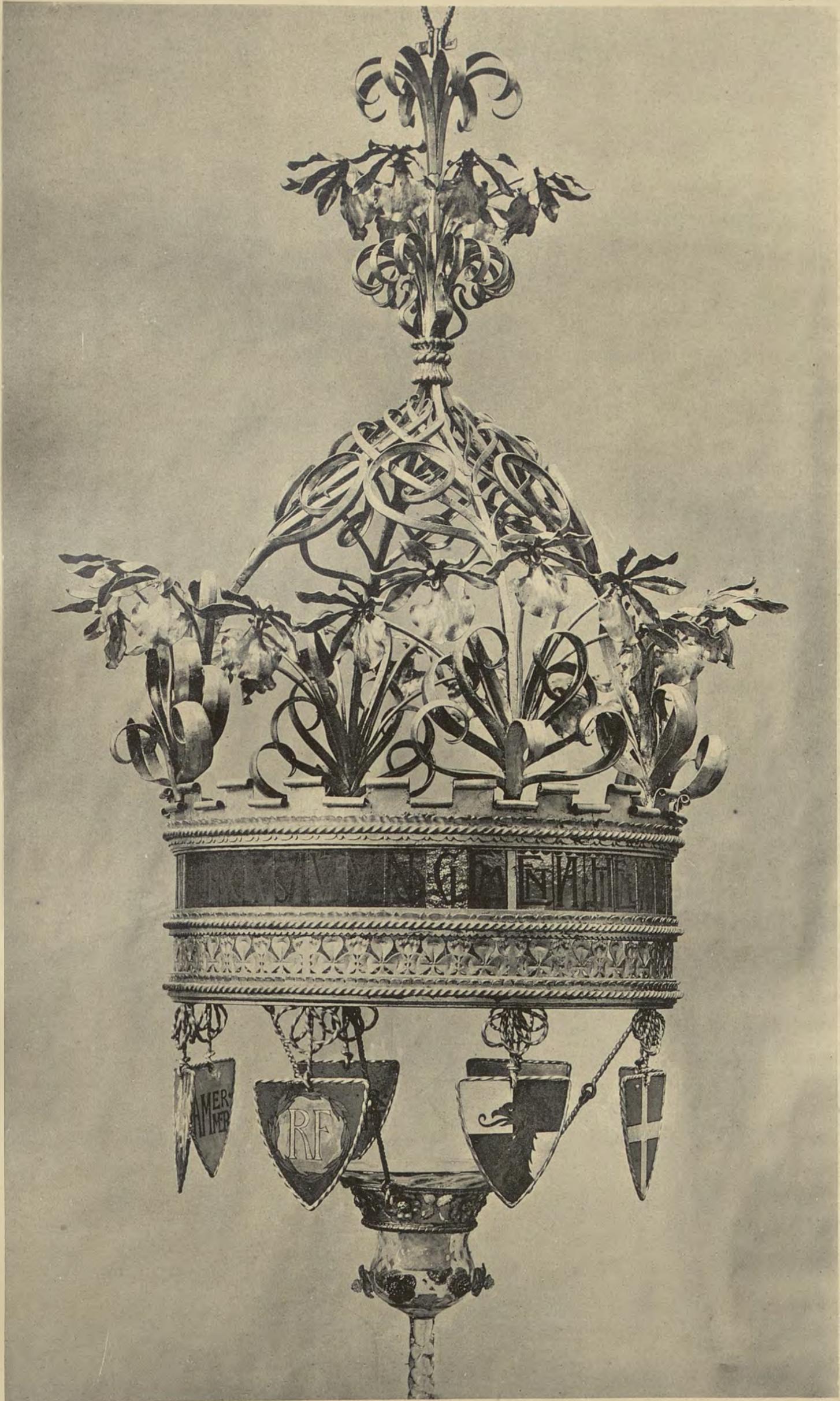


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

NUOVA DECORAZIONE MURALE NELLA CAPPELLA CENTRALE DELL'ABSIDE IN S. FRANCESCO A BOLOGNA. — LUNETTA LATERALE. (Architetto A. RUBBIANI — Pittore A. CASANOVA).



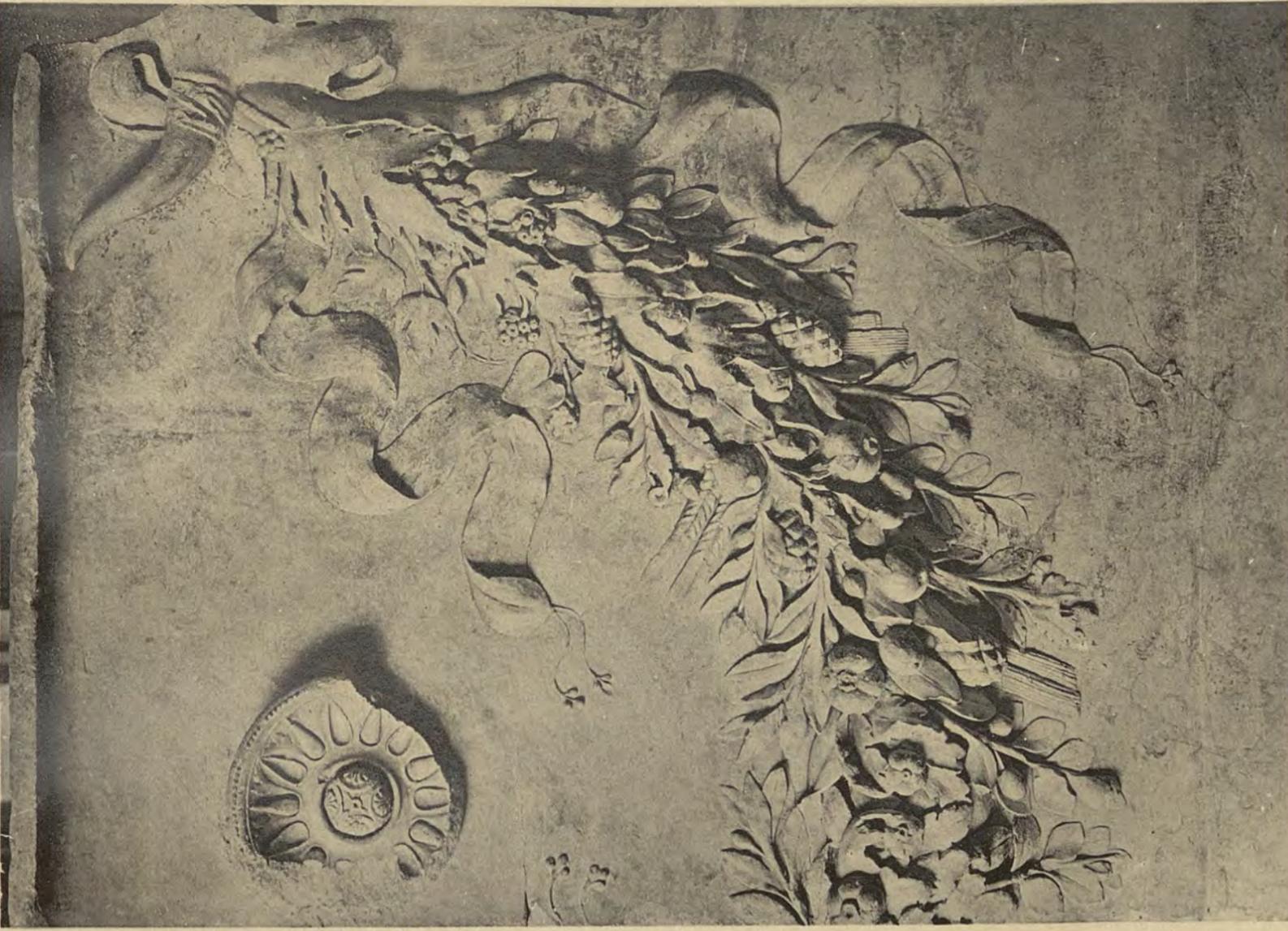
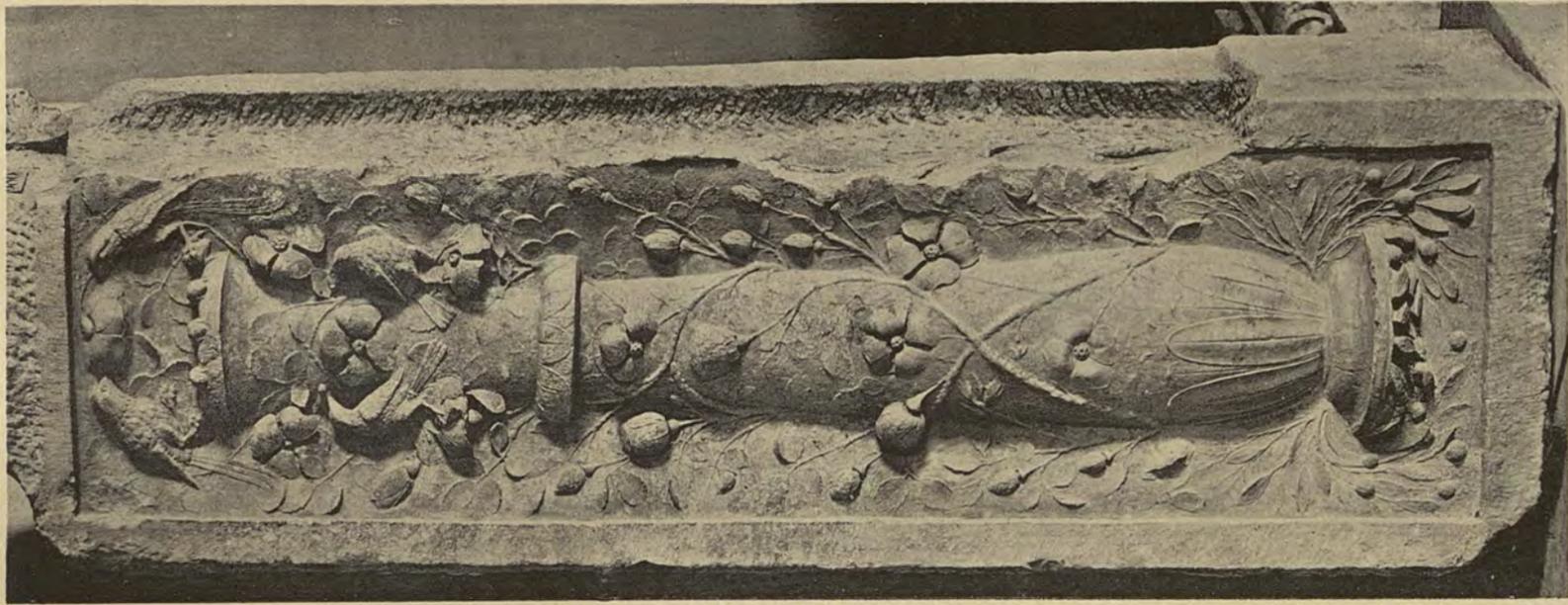
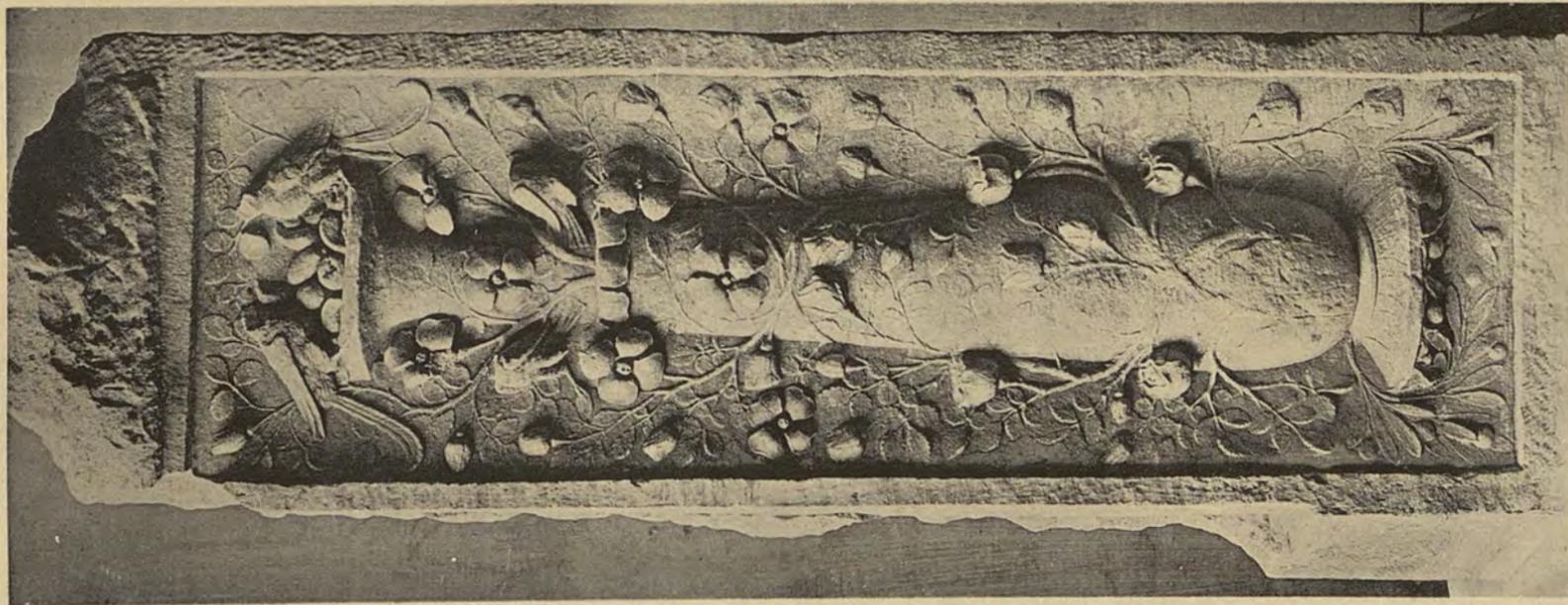


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

LAMPADA IN FERRO BATTUTO NELLA NUOVA CAPPELLA CENTRALE DELL'ABSIDE NELLA CHIESA DI S. FRANCESCO A BOLOGNA.

(Eliot. IACOBI)



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

FLOREALE ROMANO. — 1 E 2. FRAMMENTI NEL MUSEO LATERANO. — 3 FRAMMENTO DELL'ARAPACIS NEL MUSEO NAZIONALE DI ROMA.

(Fot. MOSCIONI. Elet. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

FLOREALE ROMANO. — 1. FREGIO NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI. — TAZZA DI BASALTO NEL MUSEO CAPITOLINO.

(Fot. MOSCIONI, Elliot, JACOBI).





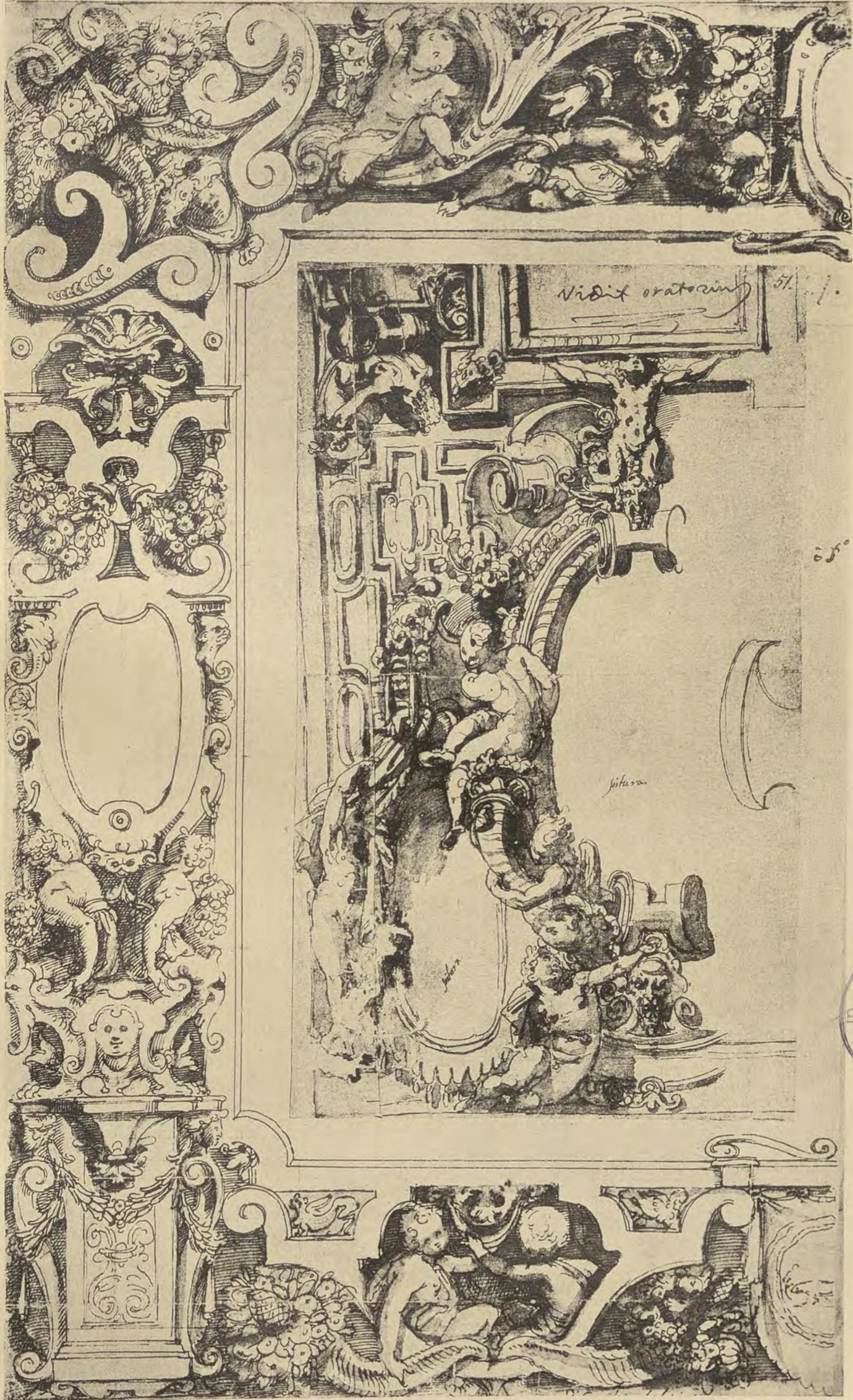
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO



ULRICO HOEPLI · MILANO

FLOREALE ROMANO. — 1. ARA NEL MUSEO NAZIONALE DI ROMA. — 2. PUTEALE NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.
(Fot. MOSCONI, Elliot, JACOBI).





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - M.I.N.C.

DISEGNI ORIGINALI DEL SEC. XVI NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI A FIRENZE.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

12



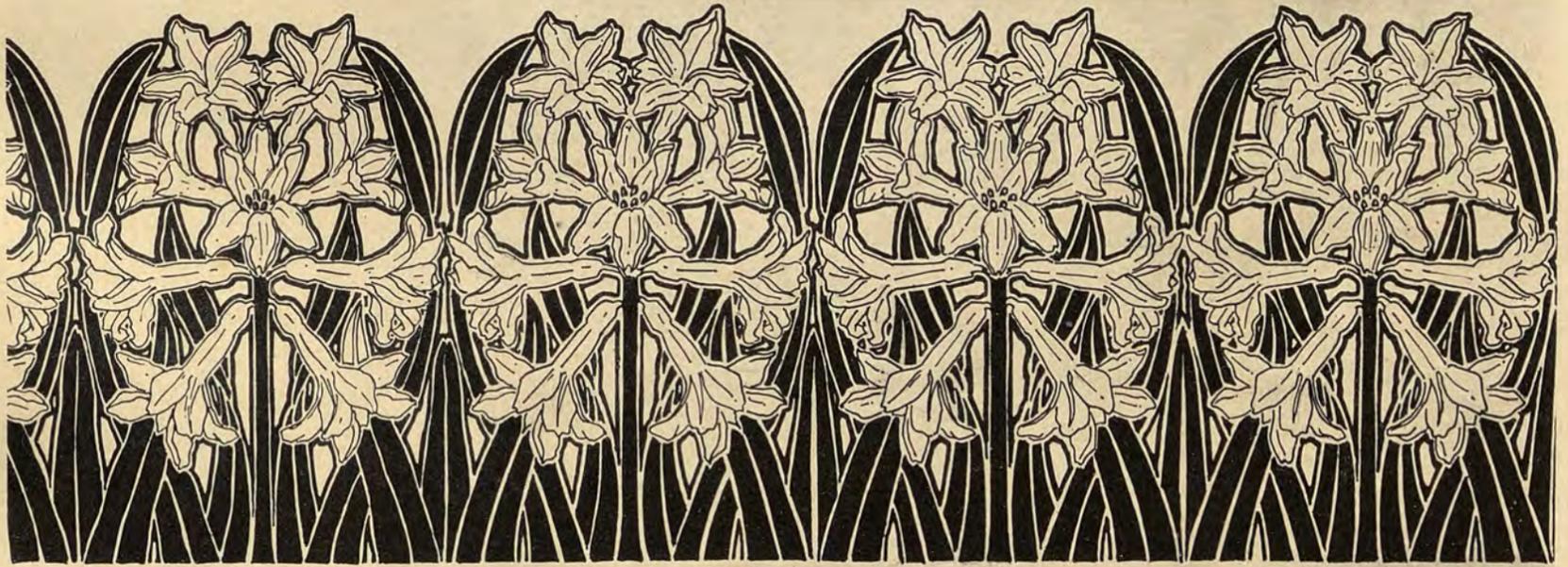
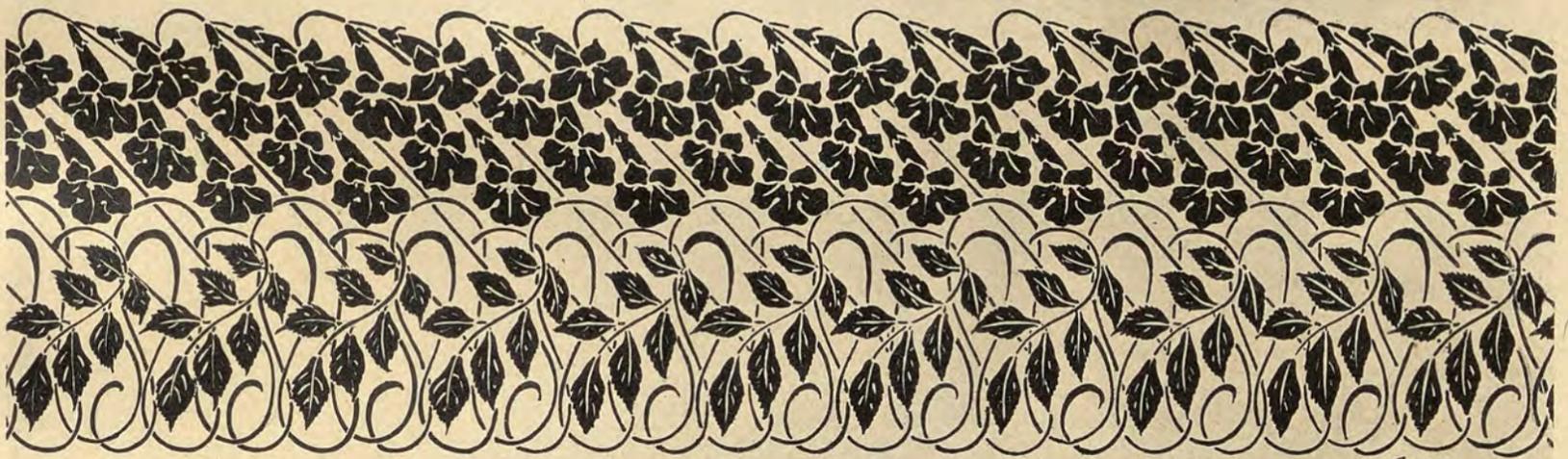
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

NUOVA DECORAZIONE MURALE NELLA CAPPELLA CENTRALE DELL'ABSIDE IN S. FRANCESCO A BOLOGNA. — PARTE DI PARETE LATERALE.

(Architetto A. RUBBIANI — Pittore A. CASANOVA).





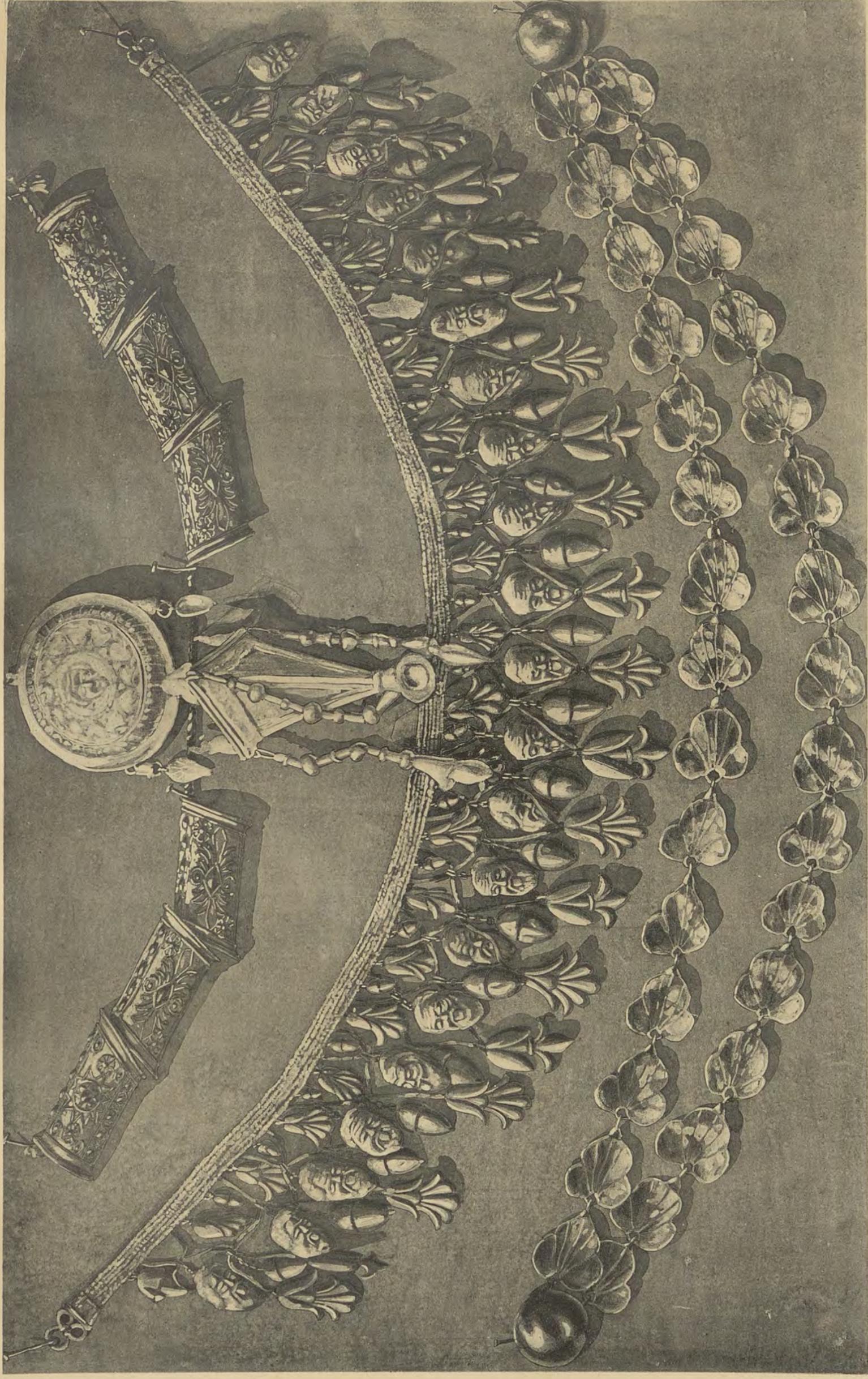
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

DECORAZIONE ECONOMICA. — FREGI DA DIPINGERSI CON GLI STAMPINI. — COMPOSIZIONI DELL'ARTE ITALIANA DEC. IND.

(Elet. IACO BI.)





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ORI ROMANI NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.
(Disegni di E. CALORI. Ehot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

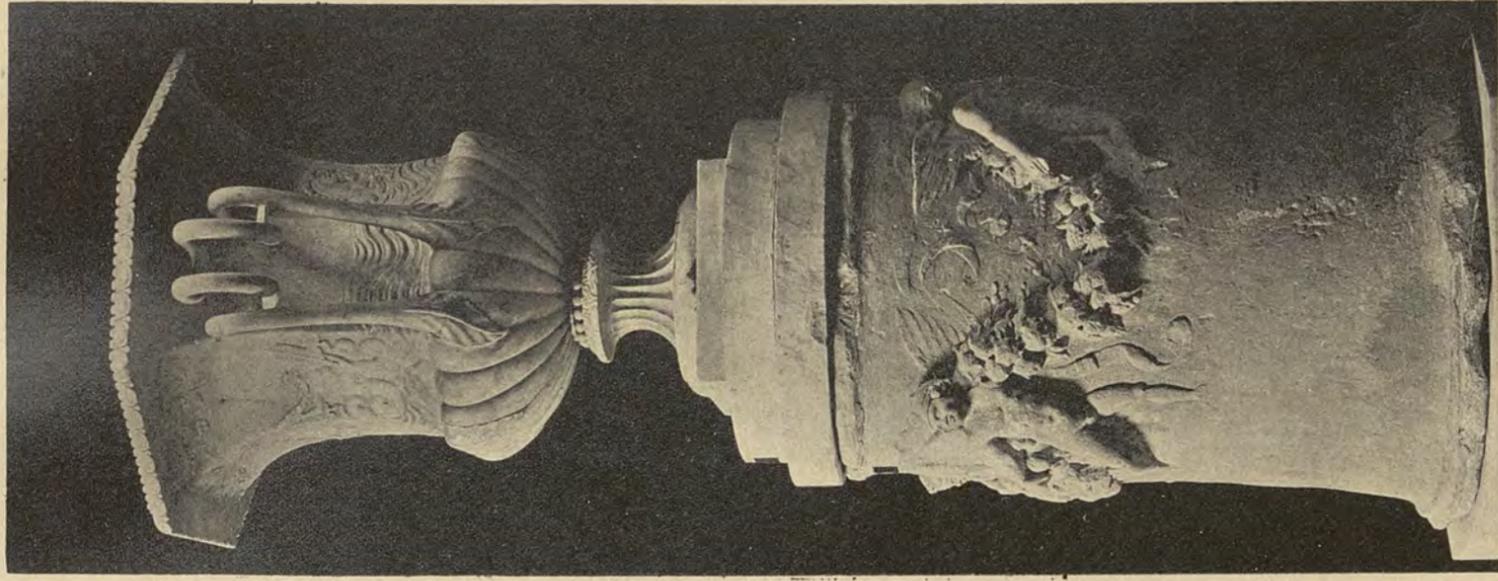


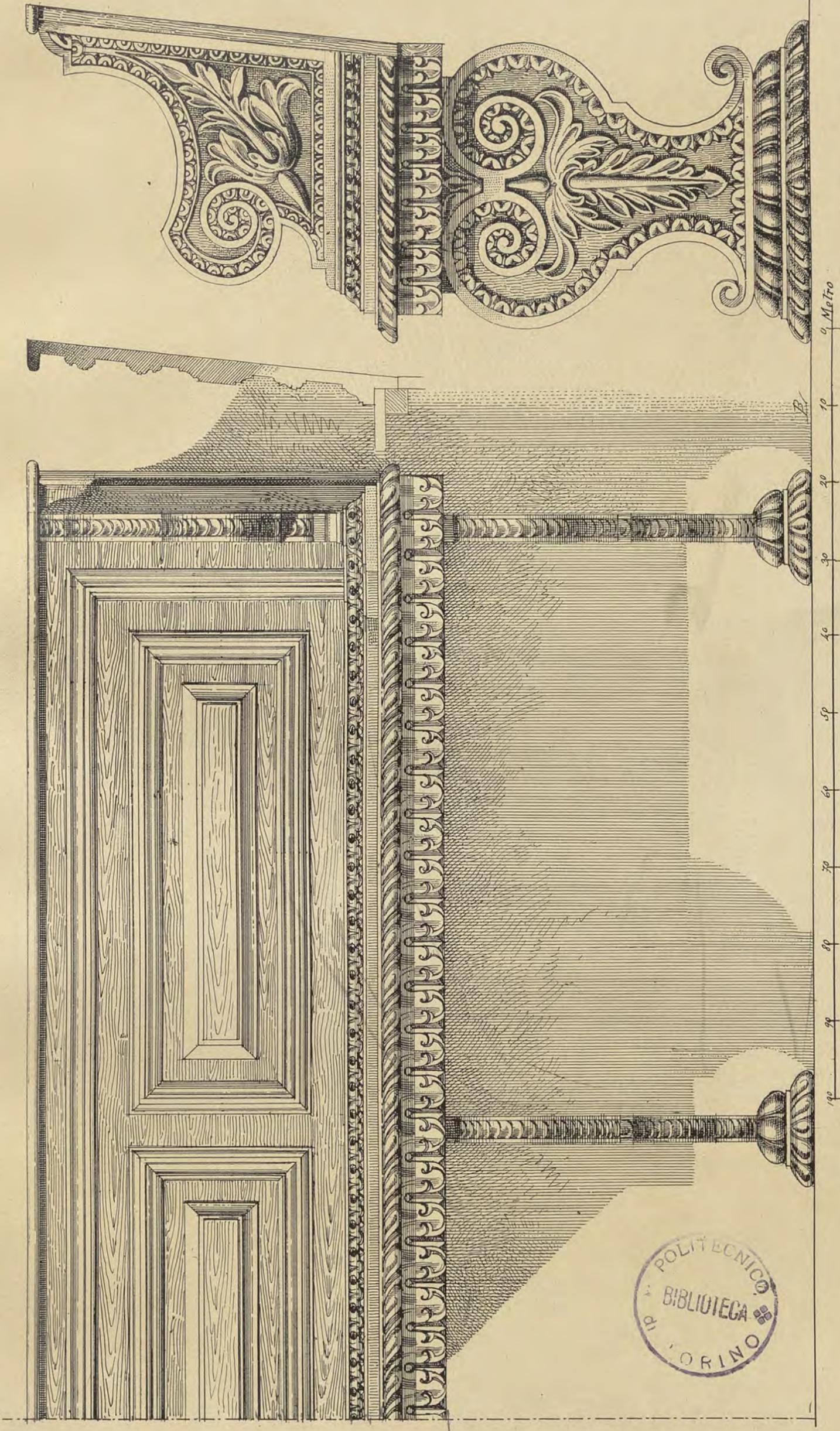
CIPPI E VASI ROMANI NEL MUSEO VATICANO.

(Fot. MOSCIONI. Fot. IACCHI).



ULRICO HOEPLI - MILANO.





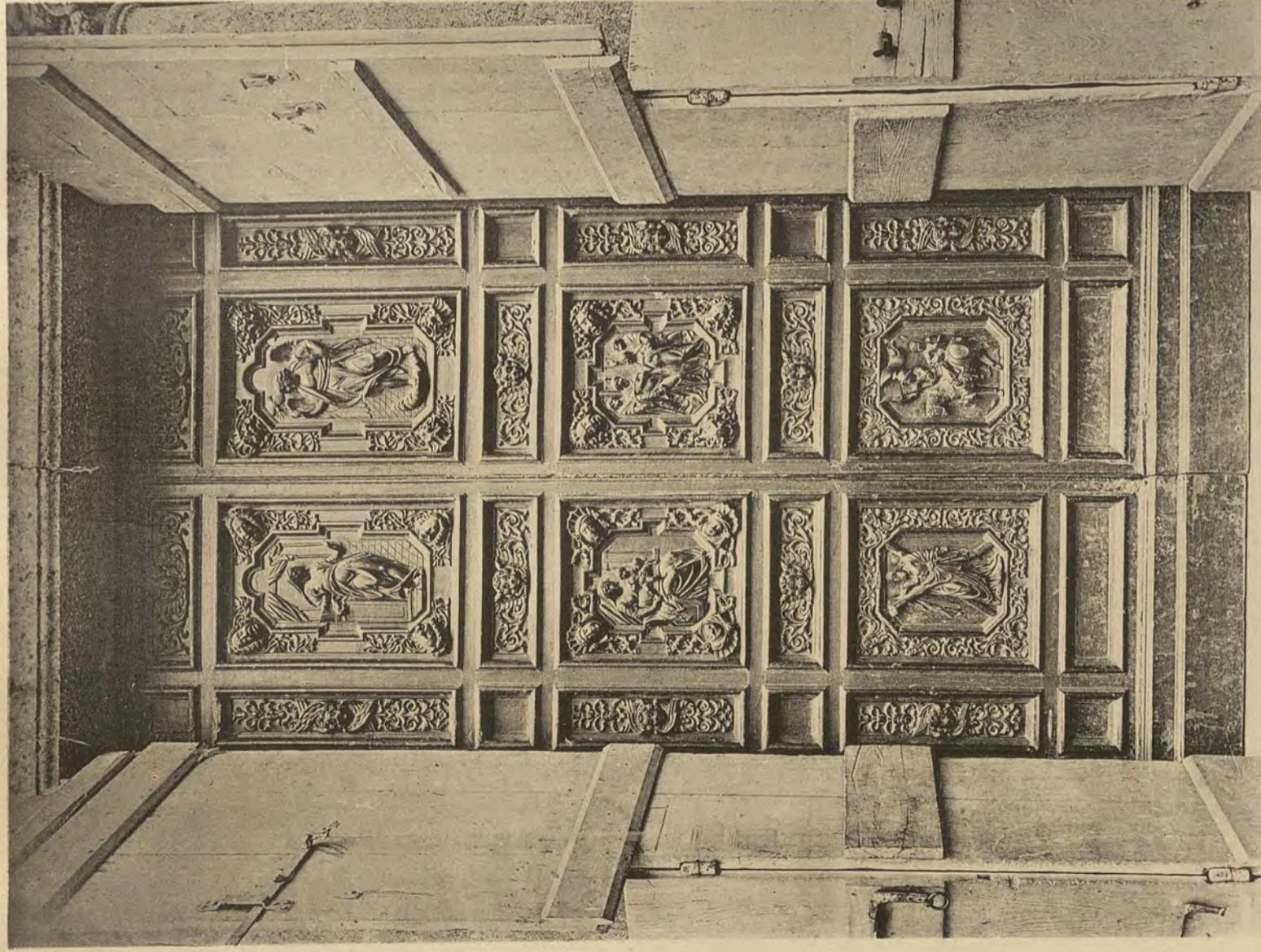
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

PANCA DELLA FINE DEL SECOLO XVII NELLA CHIESA DI S. GIUSTINA A PADOVA.

(Disegno di B. LAVA. Elot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - MILANO.





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

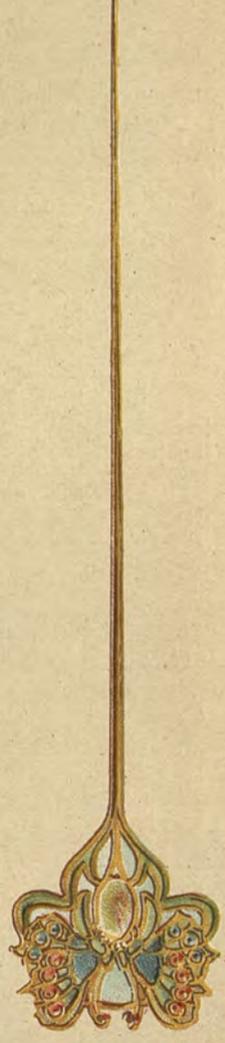
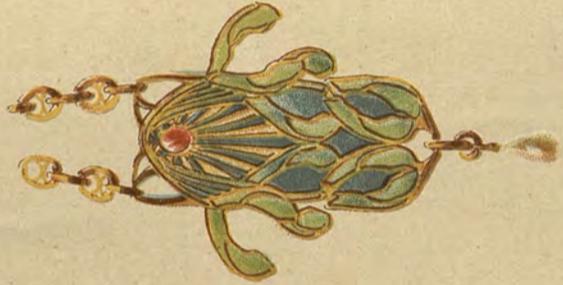
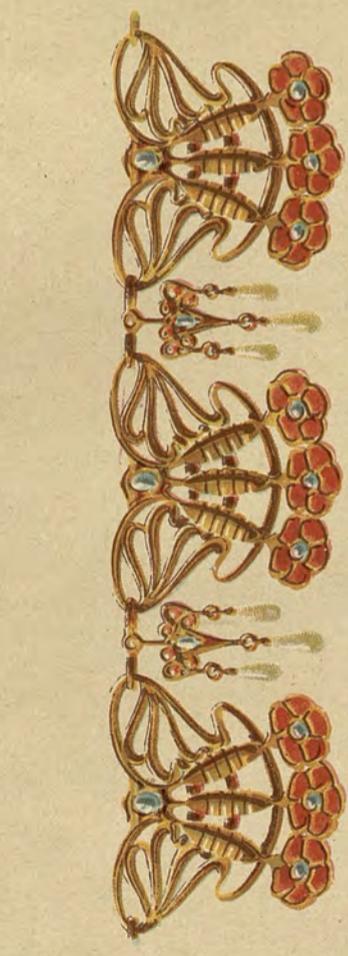


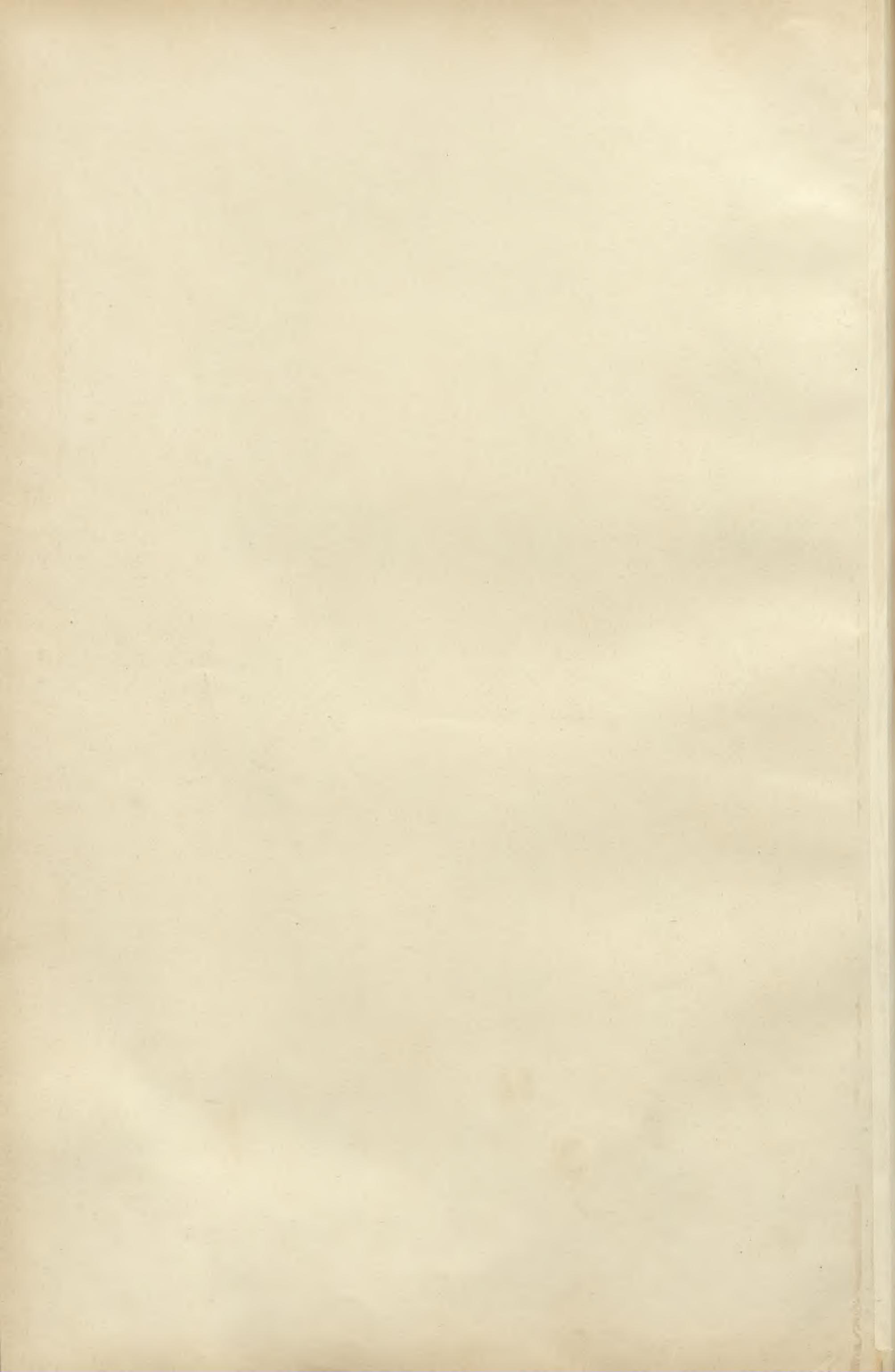
IMPOSTE DELLA PORTA NELLA CHIESA DELLA MADONNA DEL RUSCELLO A VALLERANO. — PRINCIPIO DEL SEC. XVII.

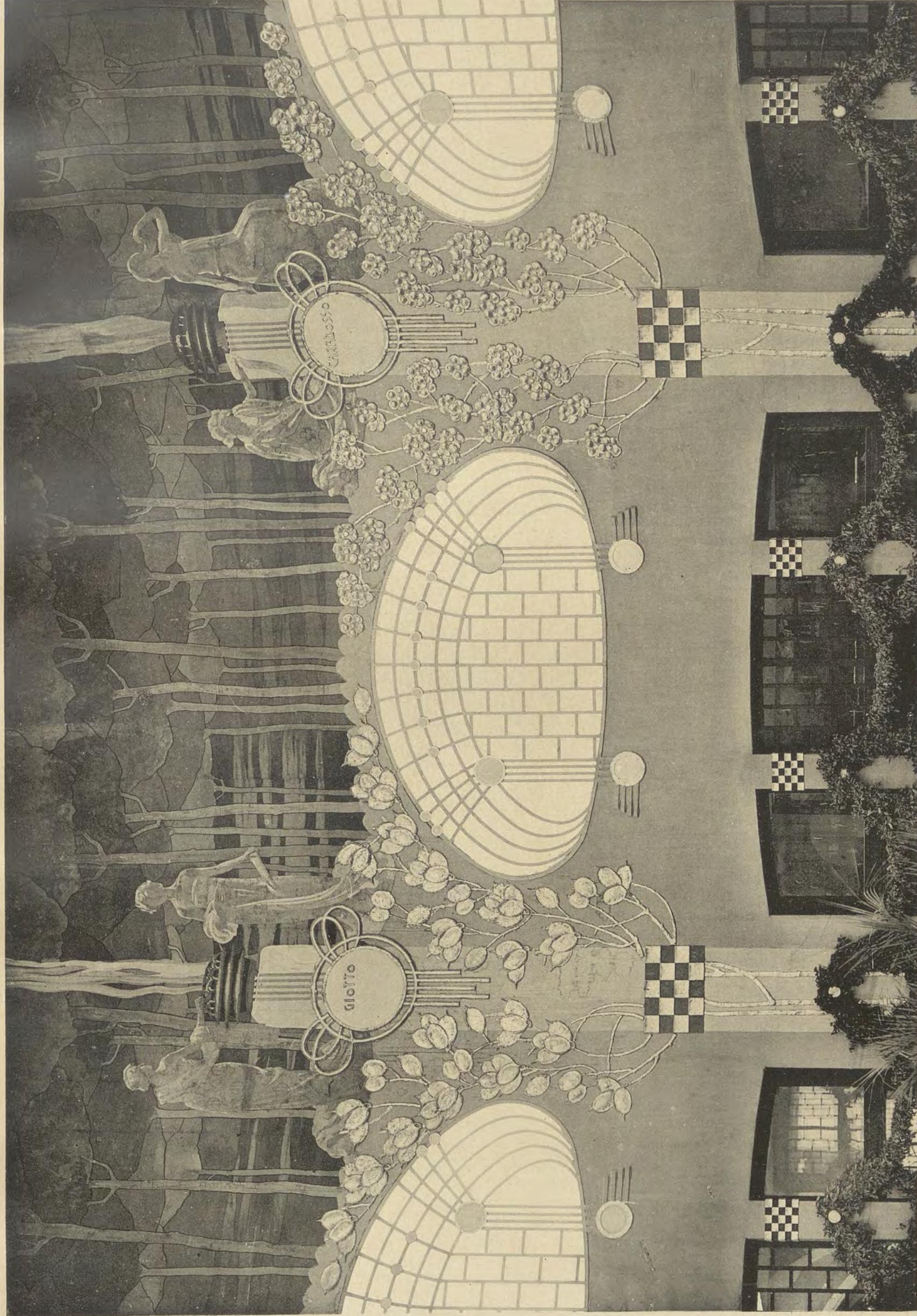
(Fot. MOSCONI. Eilat. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.

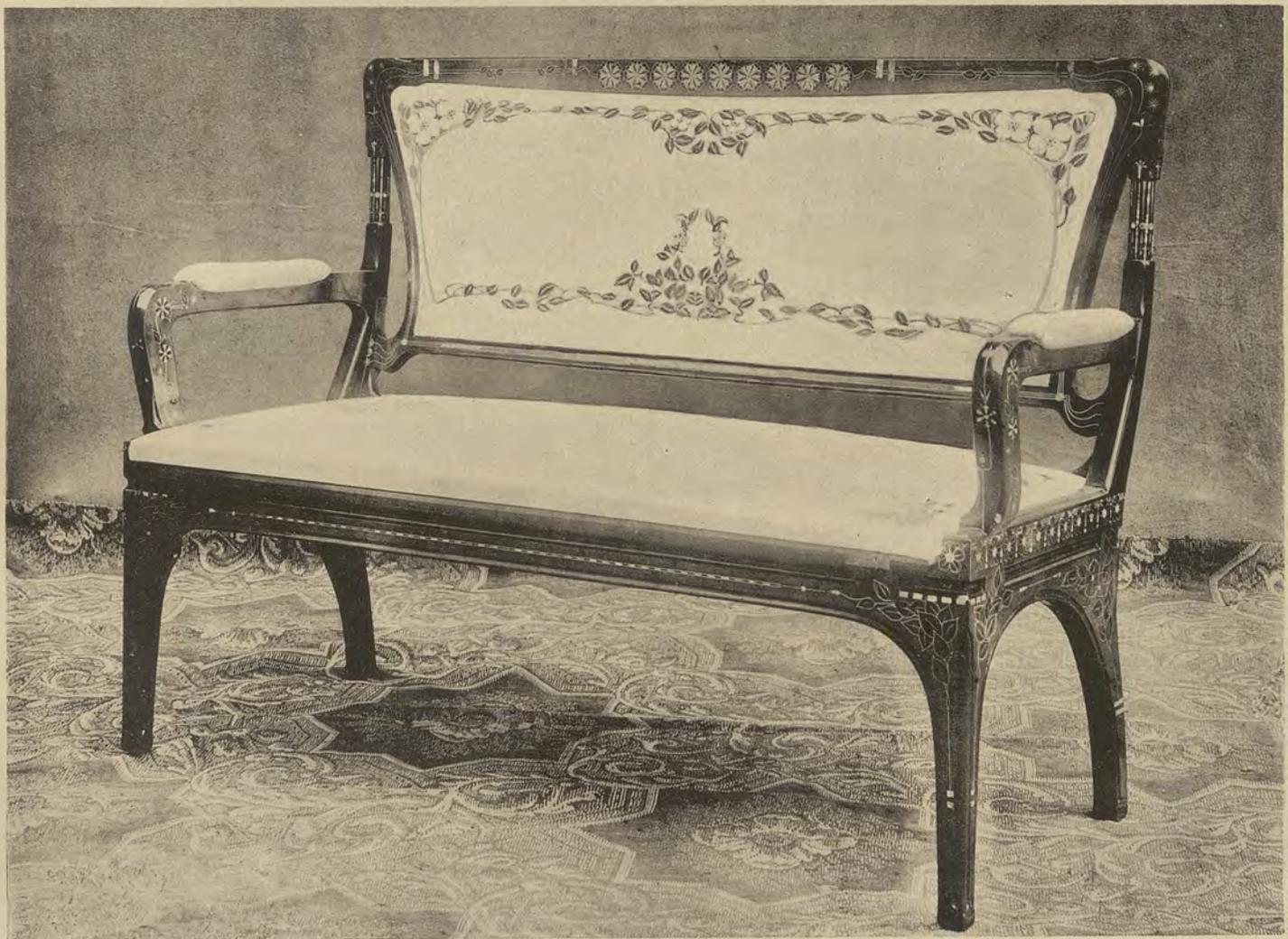










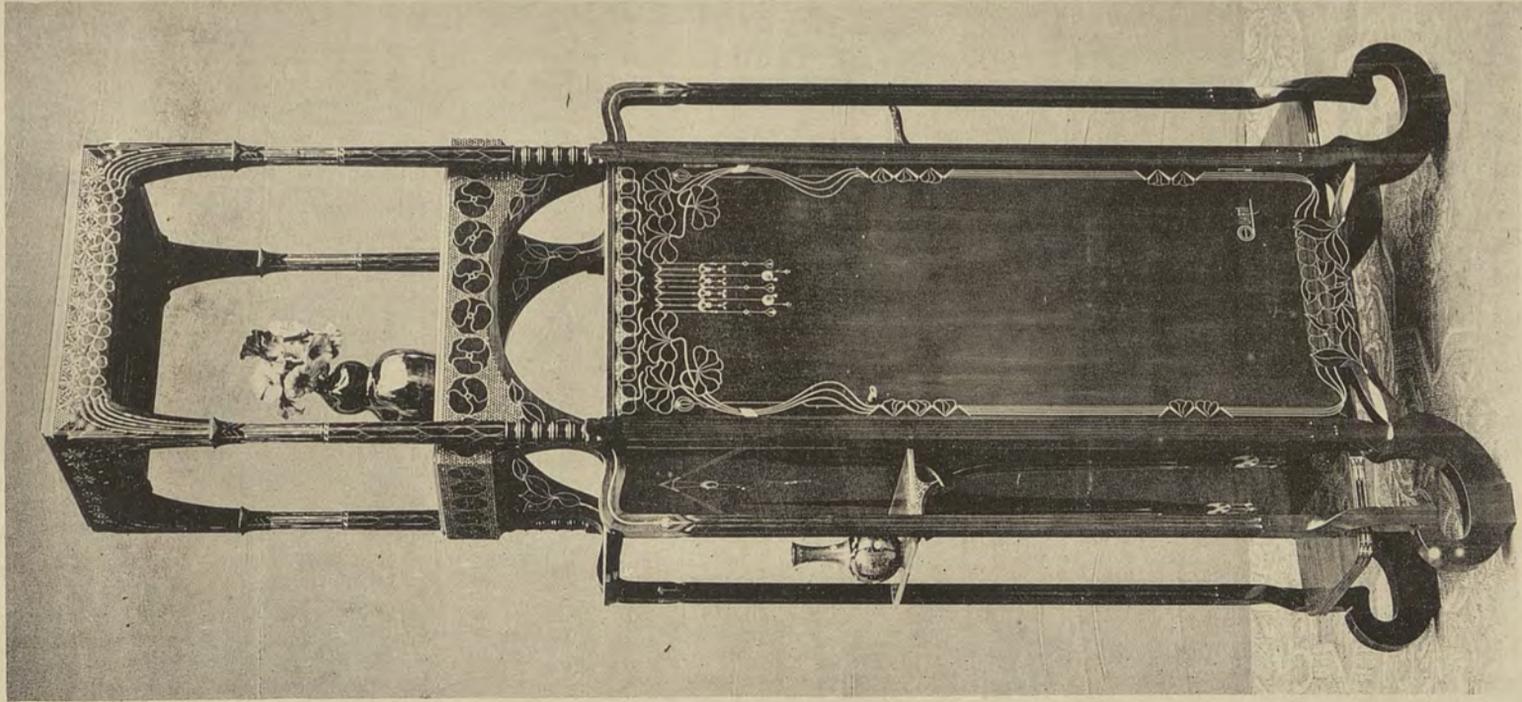


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

ESPOSIZIONE DI TORINO. — MOBILI PER SALOTTO IN LEGNO *MARACAIBO* CON INCASTONATURE DI MADREPERLA E METALLI, ESEGUITI NELLO STABILIMENTO DI EUGENIO QUARTI A MILANO

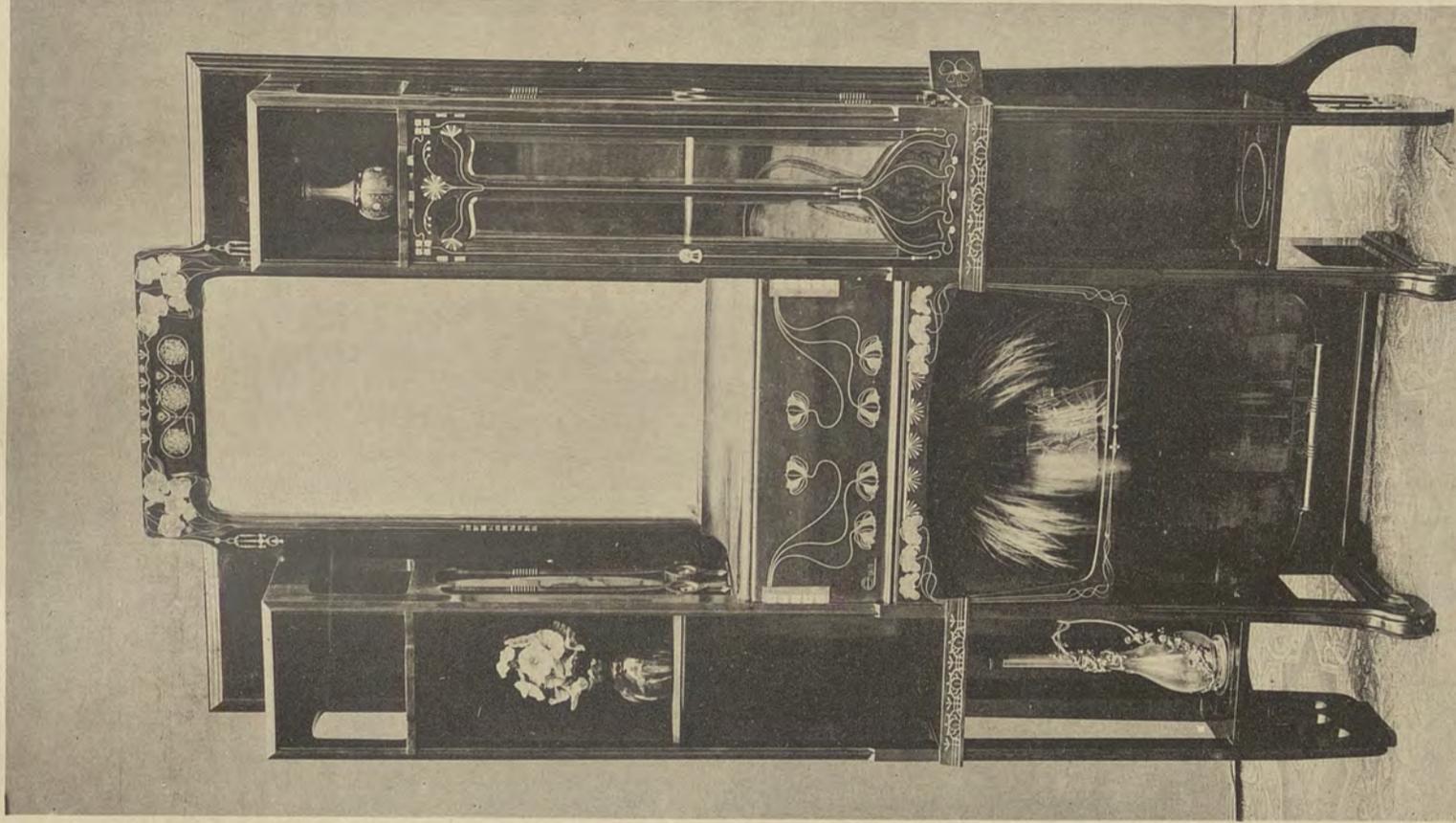
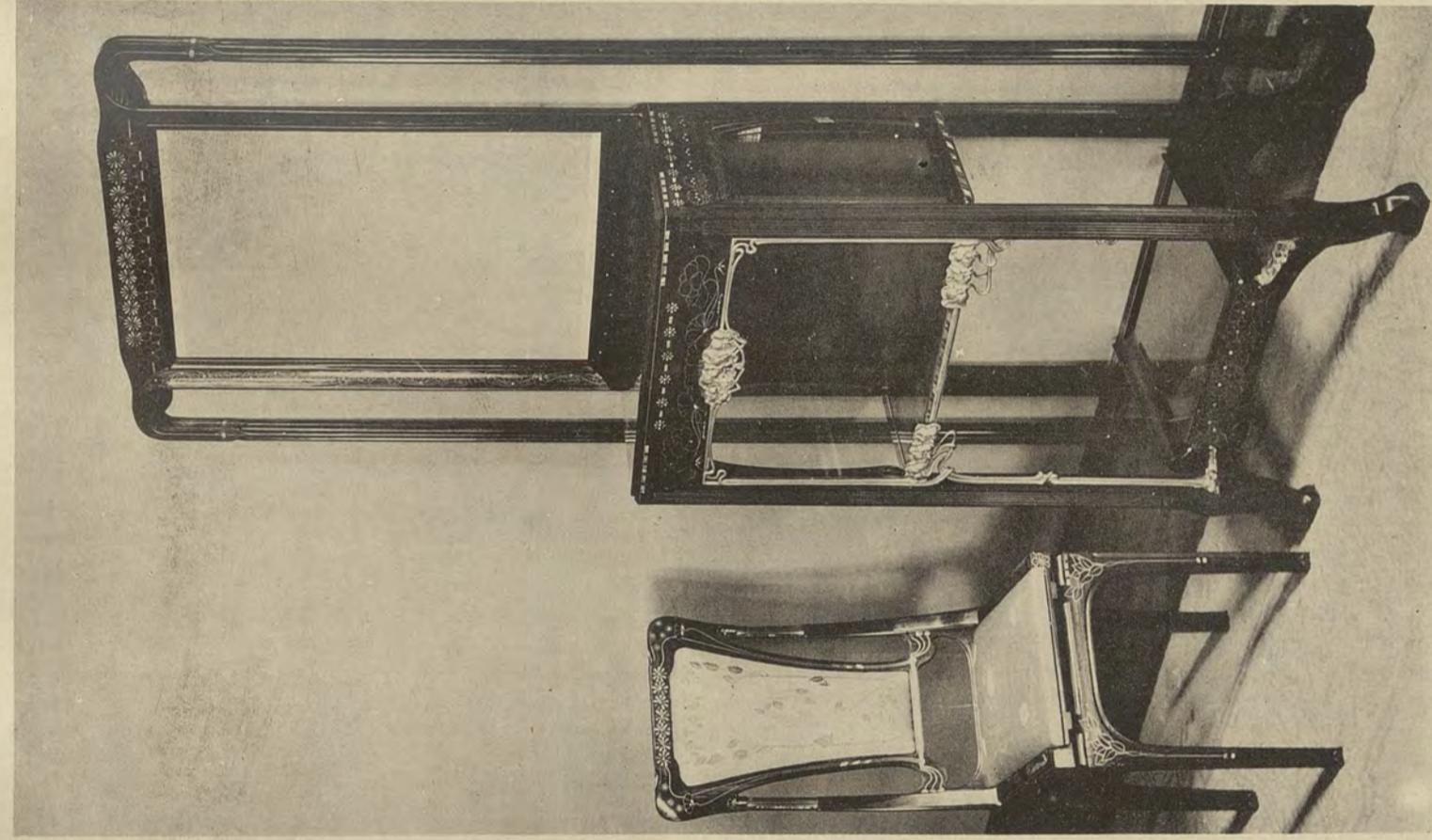
(Fot. Sambuy, Eliot, Jacobi).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

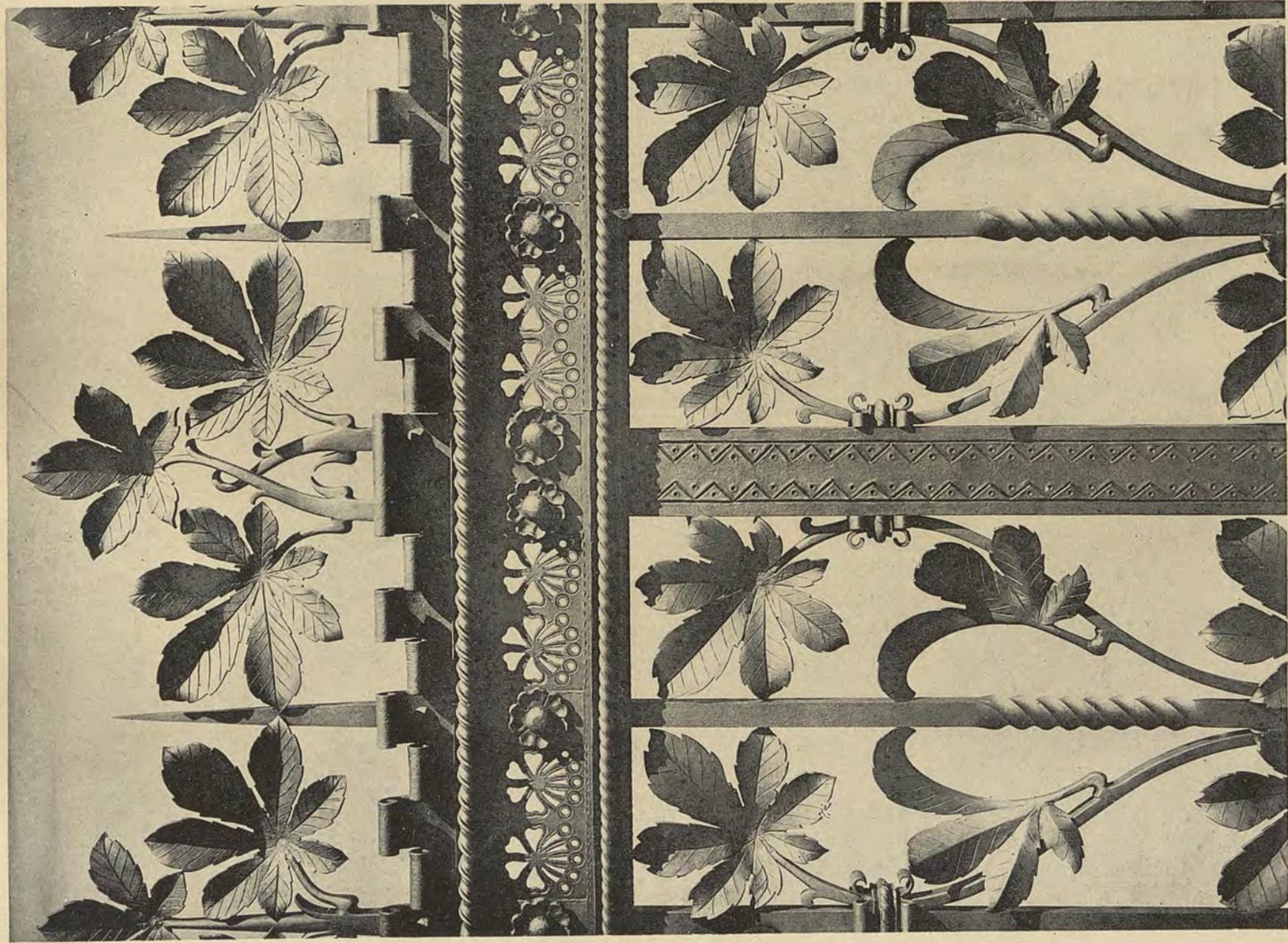
ESPOSIZIONE DI TORINO. — MOBILI PER SALOTTO CON INCASTONATURE DI METALLI E MADREPERLA ESEGUITI NELLO STABILIMENTO DI EUGENIO QUARTI A MILANO.

(Fot. Sambur, Elliot, Jacobh)

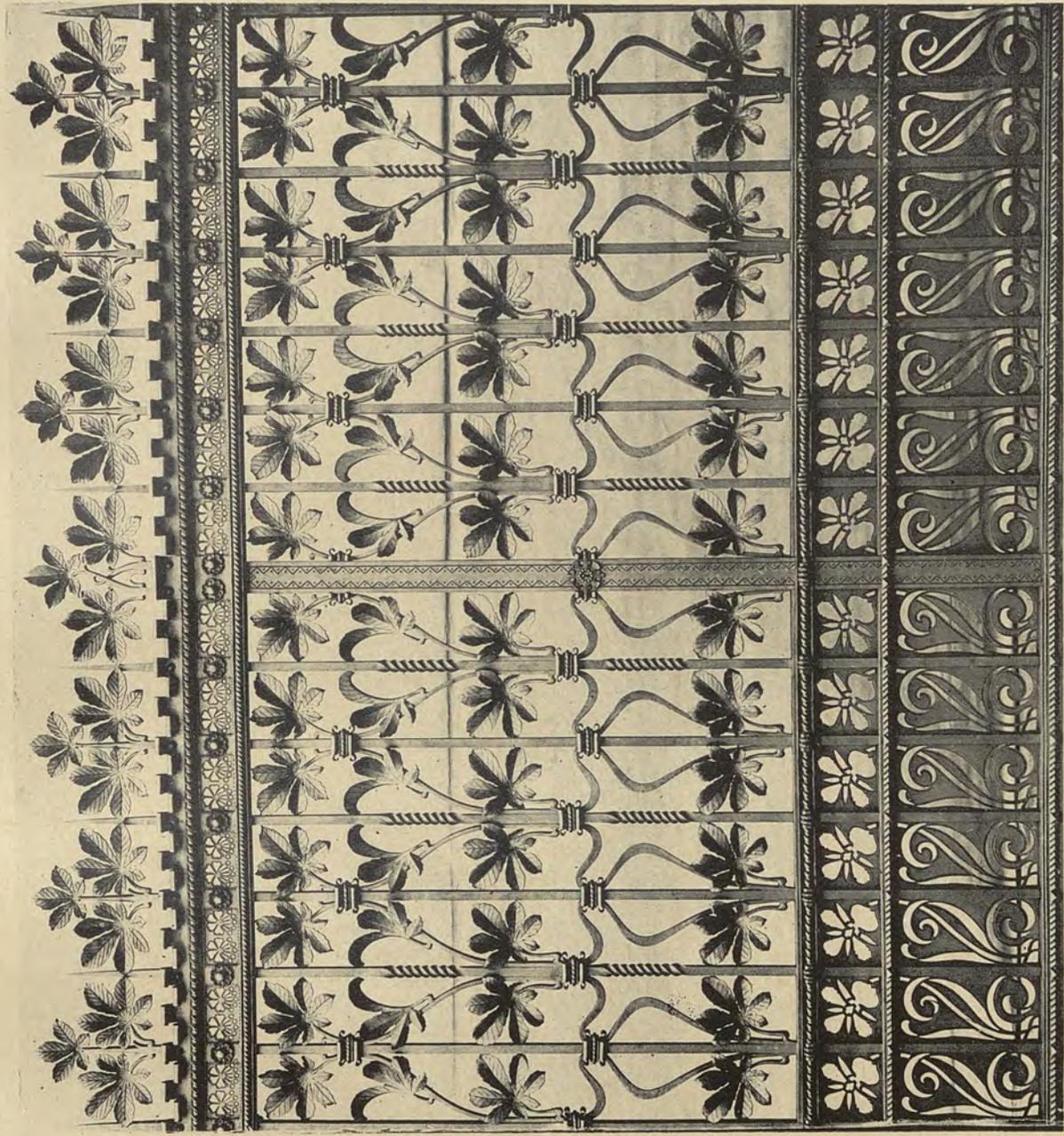


GIURICO HOEPLI - MILANO





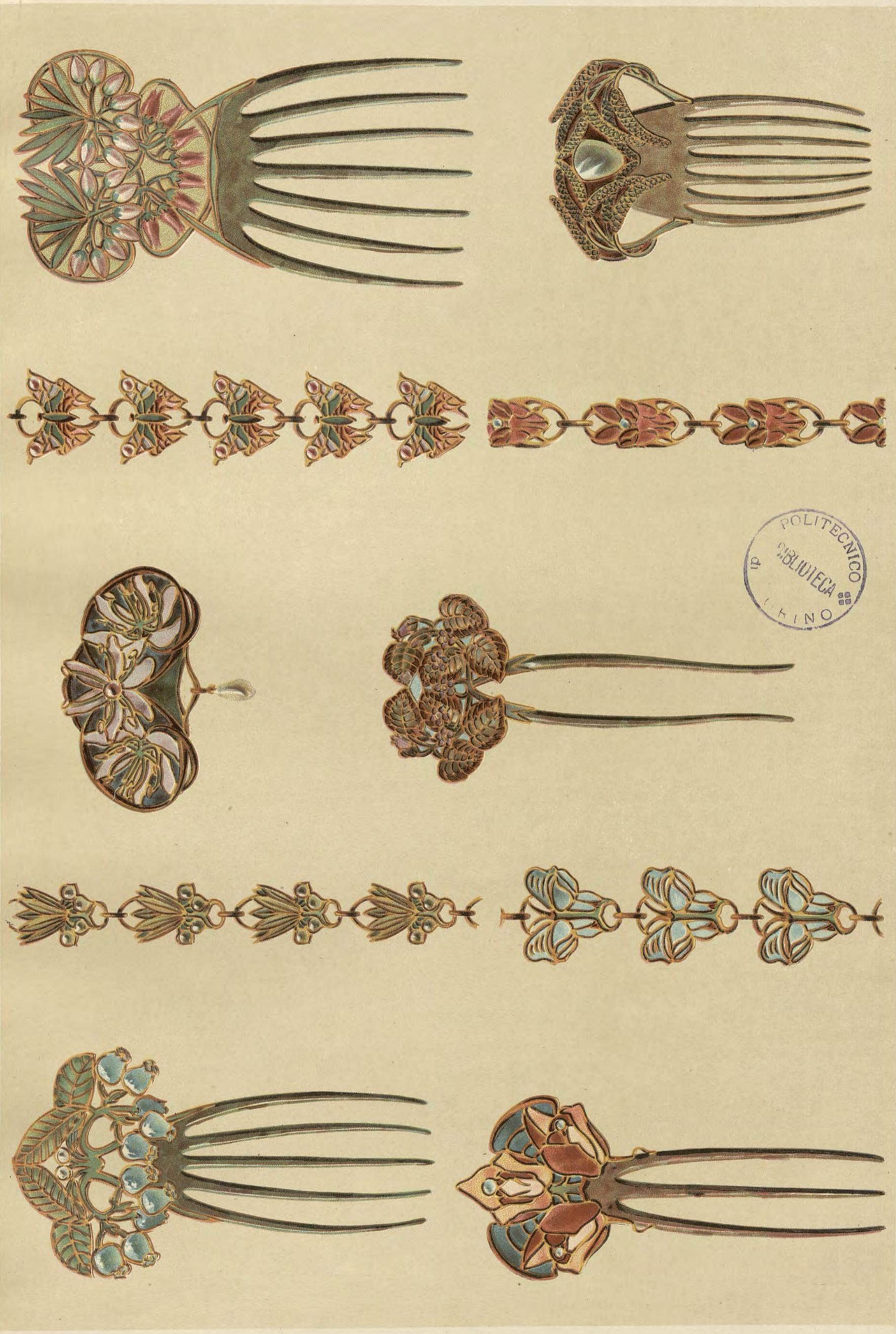
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



INSIEME E DETTAGLIO DI UN CANCELLO IN FERRO BATTUTO, ESEGUITO DAL FABBRO F. MATTEUZZI DI FAENZA SU DISEGNO DI G. CASANOVA.

(Eliot. Jacobi)



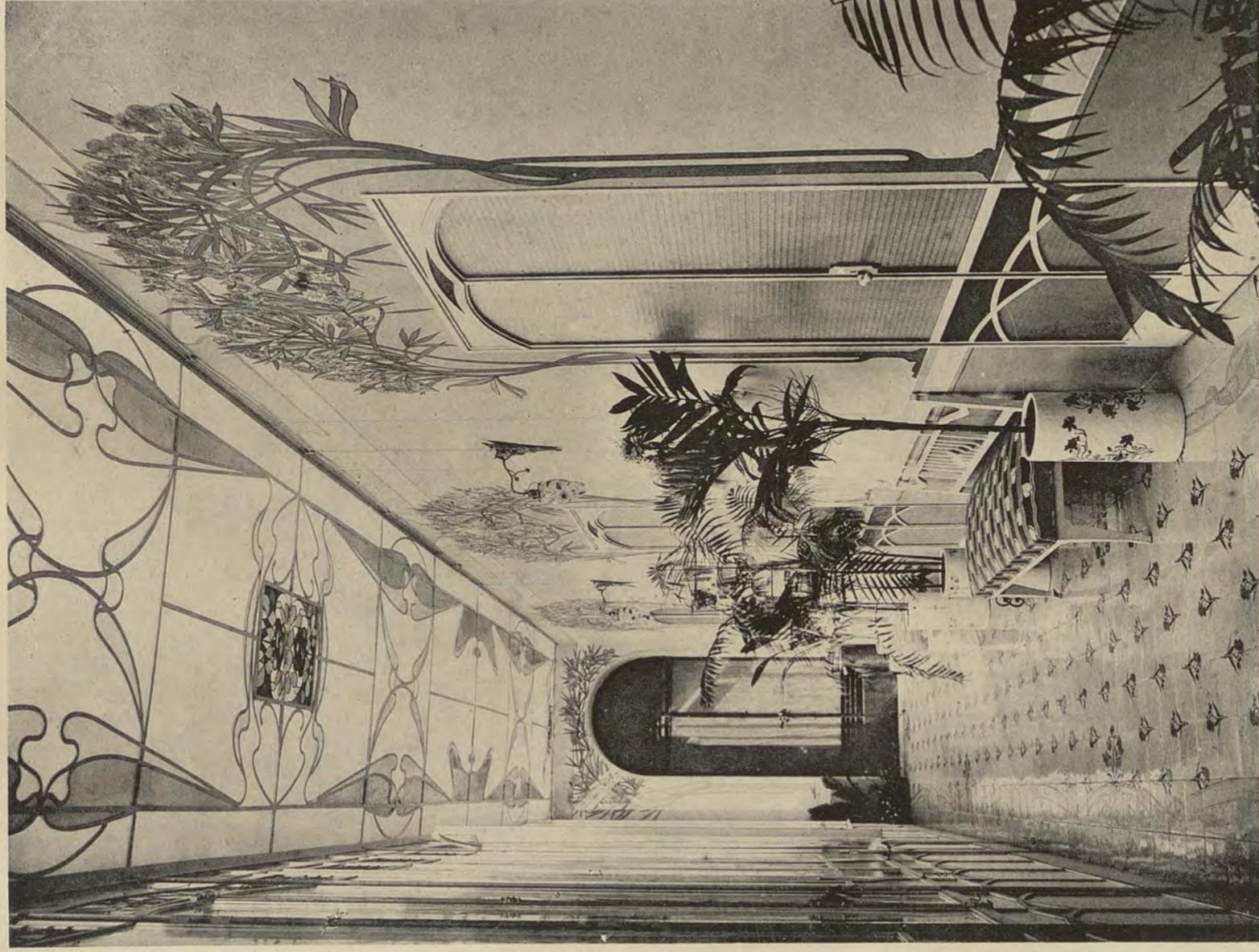


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

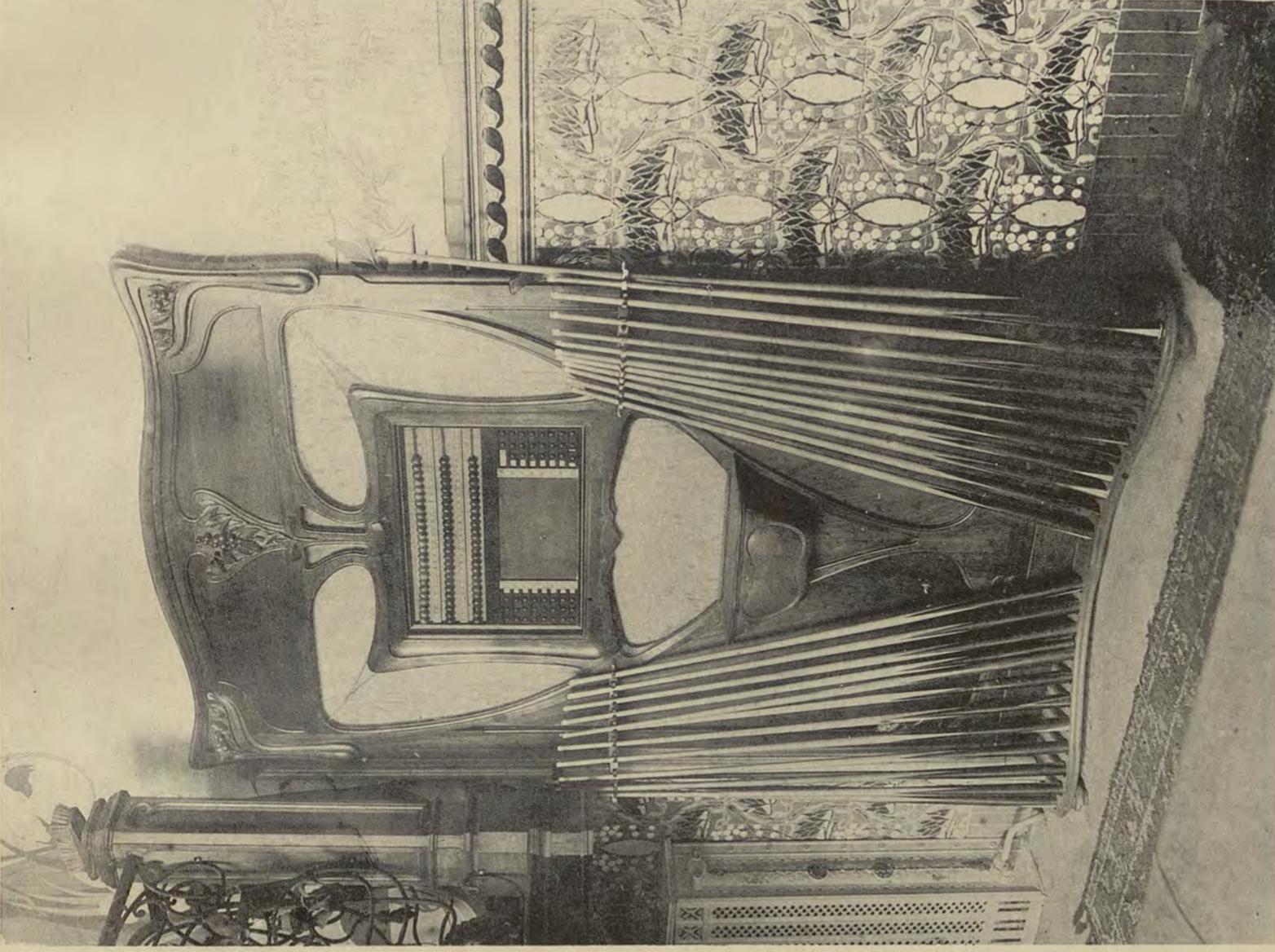
PETTINI, FERMAGLIO E CATENELLE D'ORO CON SMALTI E GEMME SU MOTIVI DI FIORI E FOGLIE NATURALI.

(Composizioni dell'Arte Italiana Decorativa e Industriale.)

ULRICO HOEPLI - MILANO



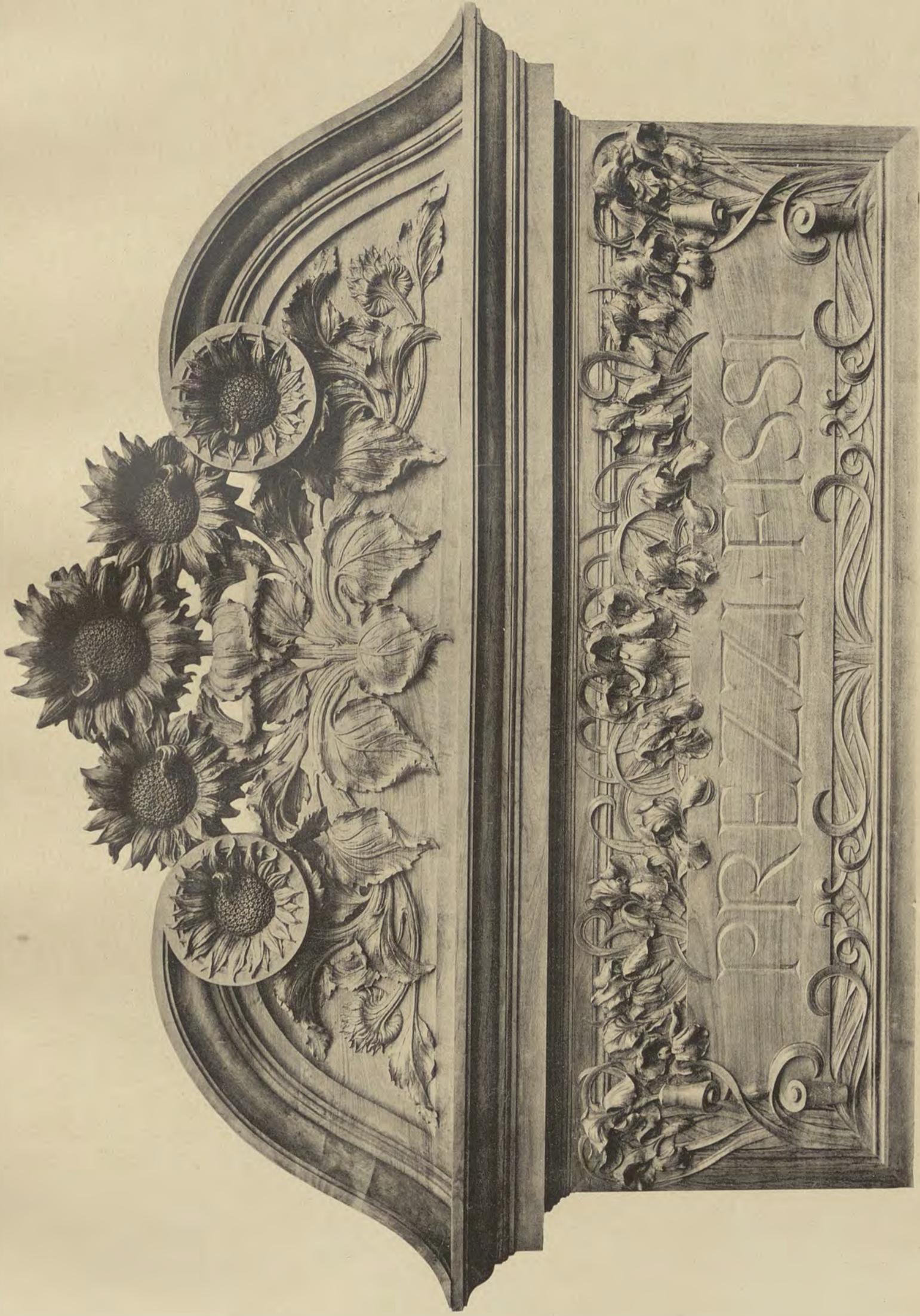
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



ULRICO HOEPLI - Milano.

VERANDA IN CASA PISCICELLI E MOBILE PER BILIARDO NELL'HOTEL DE LONDRES A NAPOLI, SU DISEGNI DELL'ARCHITETTO G. B. COMENCINI.
(Eliot. Jacobi).





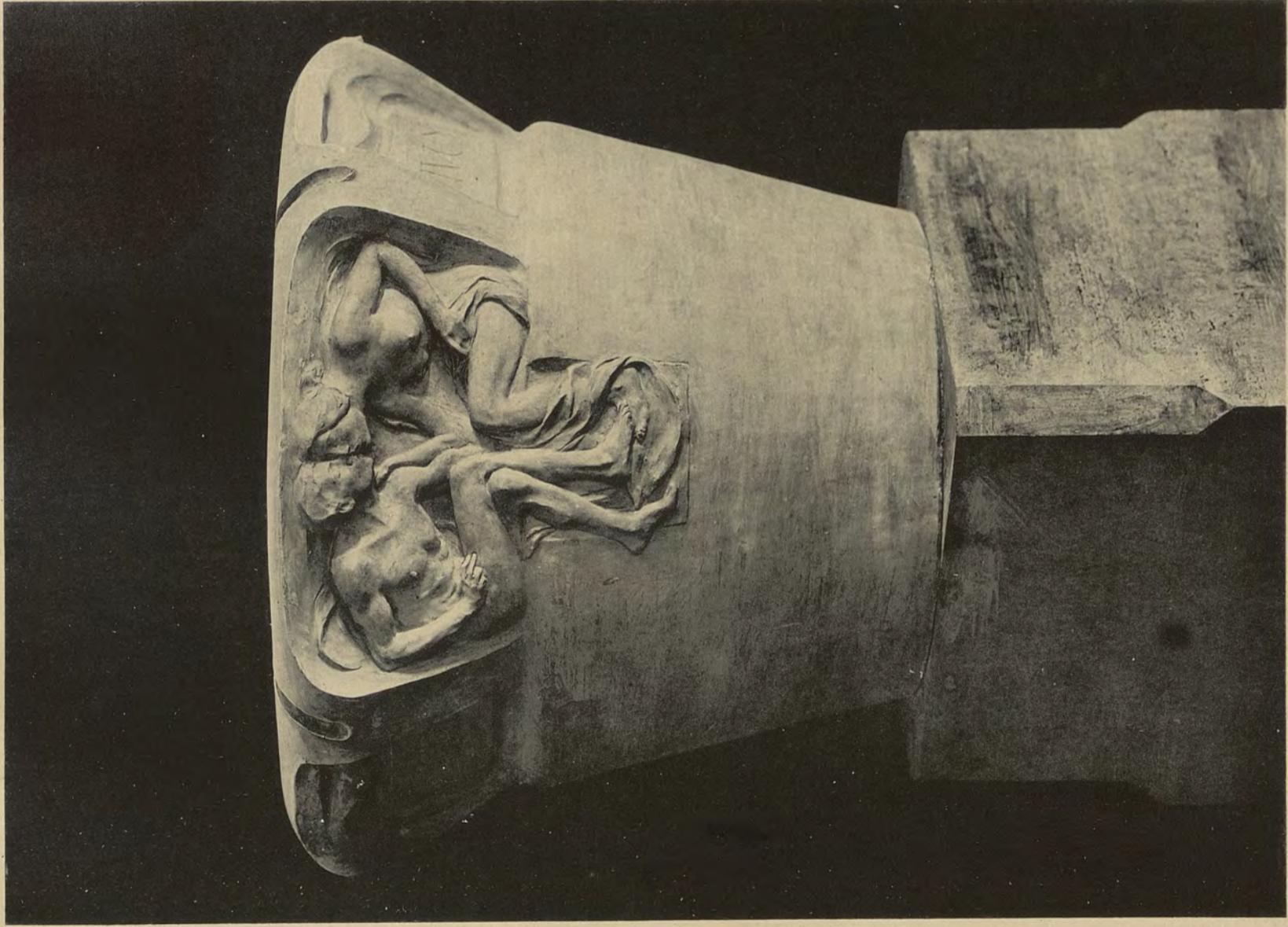
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

CIMASA SULLA VETRINA DELLA SARTORIA VIGNOLI A BOLOGNA, INTAGLIATA DA V. FIORI SU DISEGNO DI A. CASANOVA.

(Eliet. Jacobi).

ULRICO HOEPLI · Milano.





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



ESPOSIZIONE DI TORINO. - *AEMILIA AKS* VASO IN GESSO DELLO SCULTORE ROMAGNOLI CON LE FIGURAZIONI DELL' *AMORE* E DELL' *INERZIA*.

(Fot. Sambuy. Ehot. Jacobi)



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO |

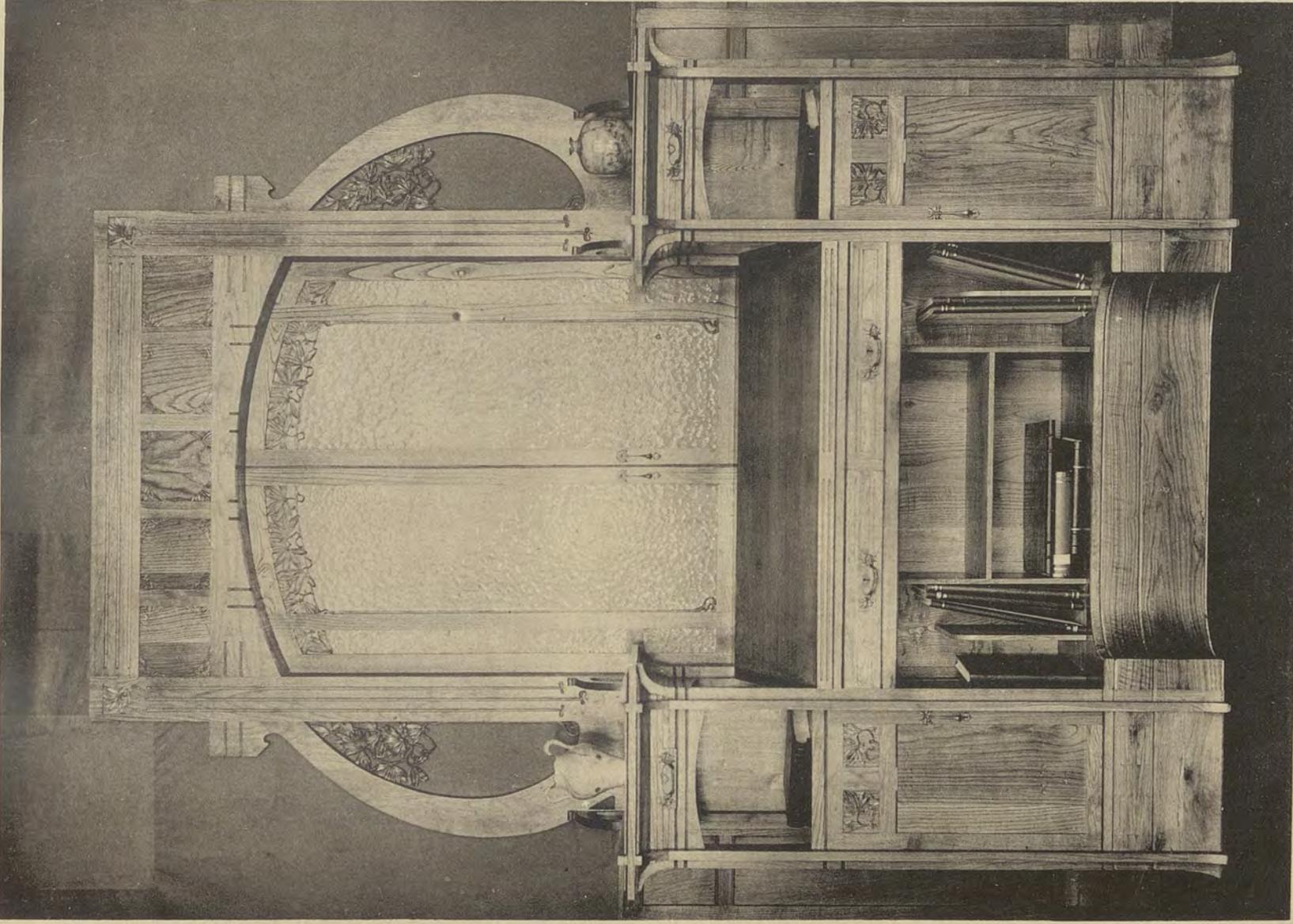
ESPOSIZIONE DI TORINO. — 1.

MOBILE CON PANNELLI DI CUOIO DELL' AEMILIA ARS. — 2.

MOBILE PER STANZA DA STUDIO, CIRCONDANTE UNA

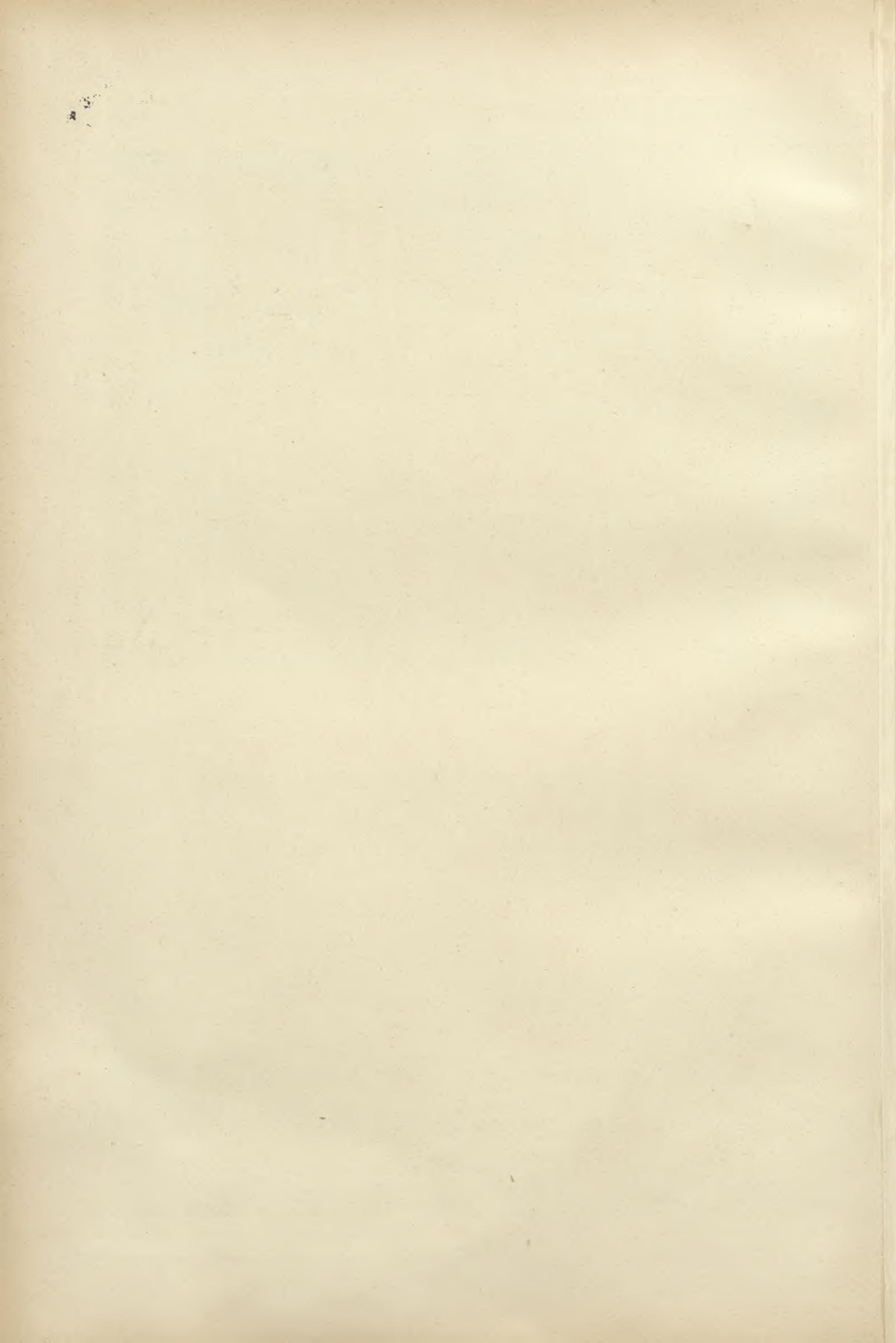
FINESTRA, DELLO STABILIMENTO MONTI A MILANO.

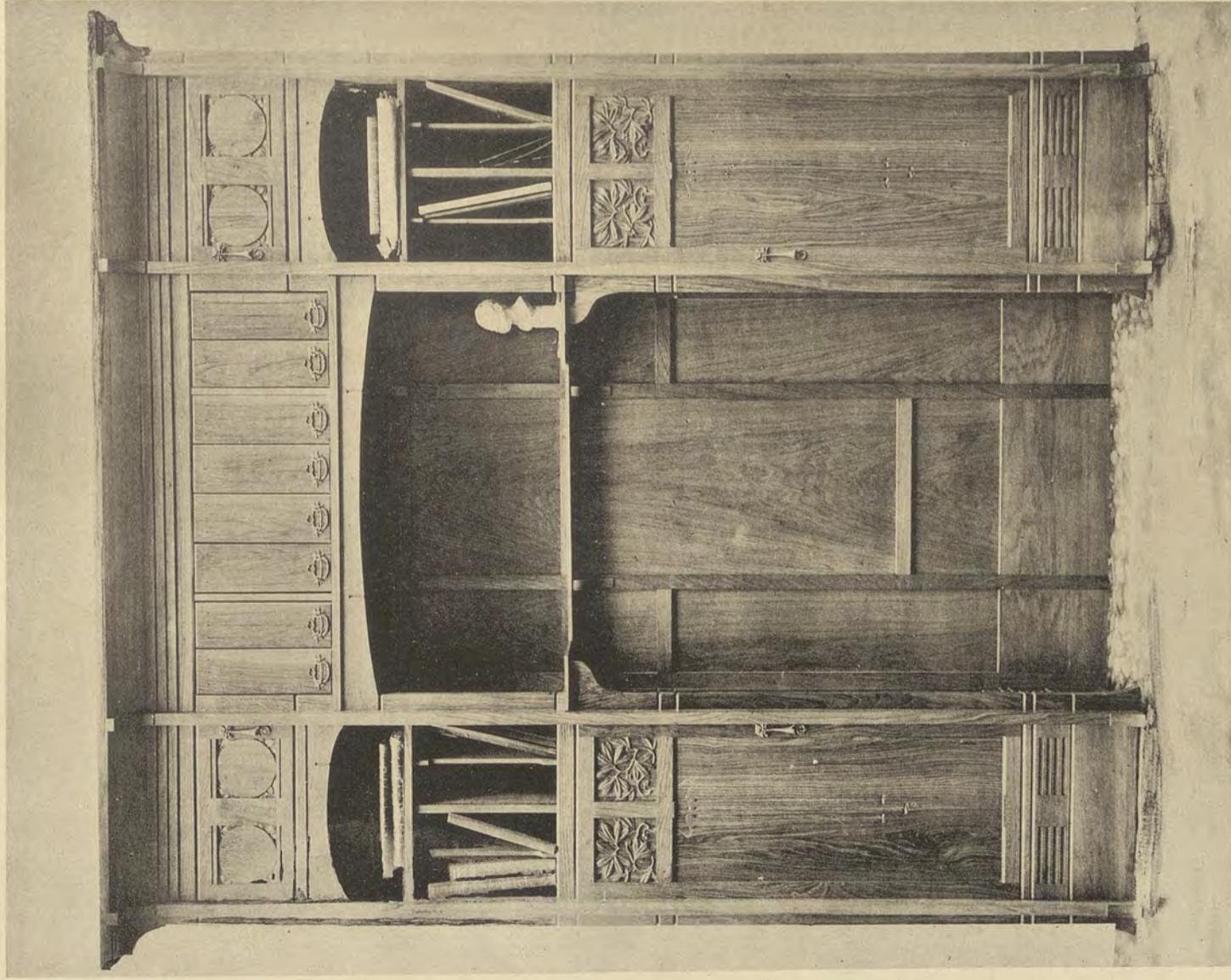
(F. G. Sombry, Ellet. Jacoby).



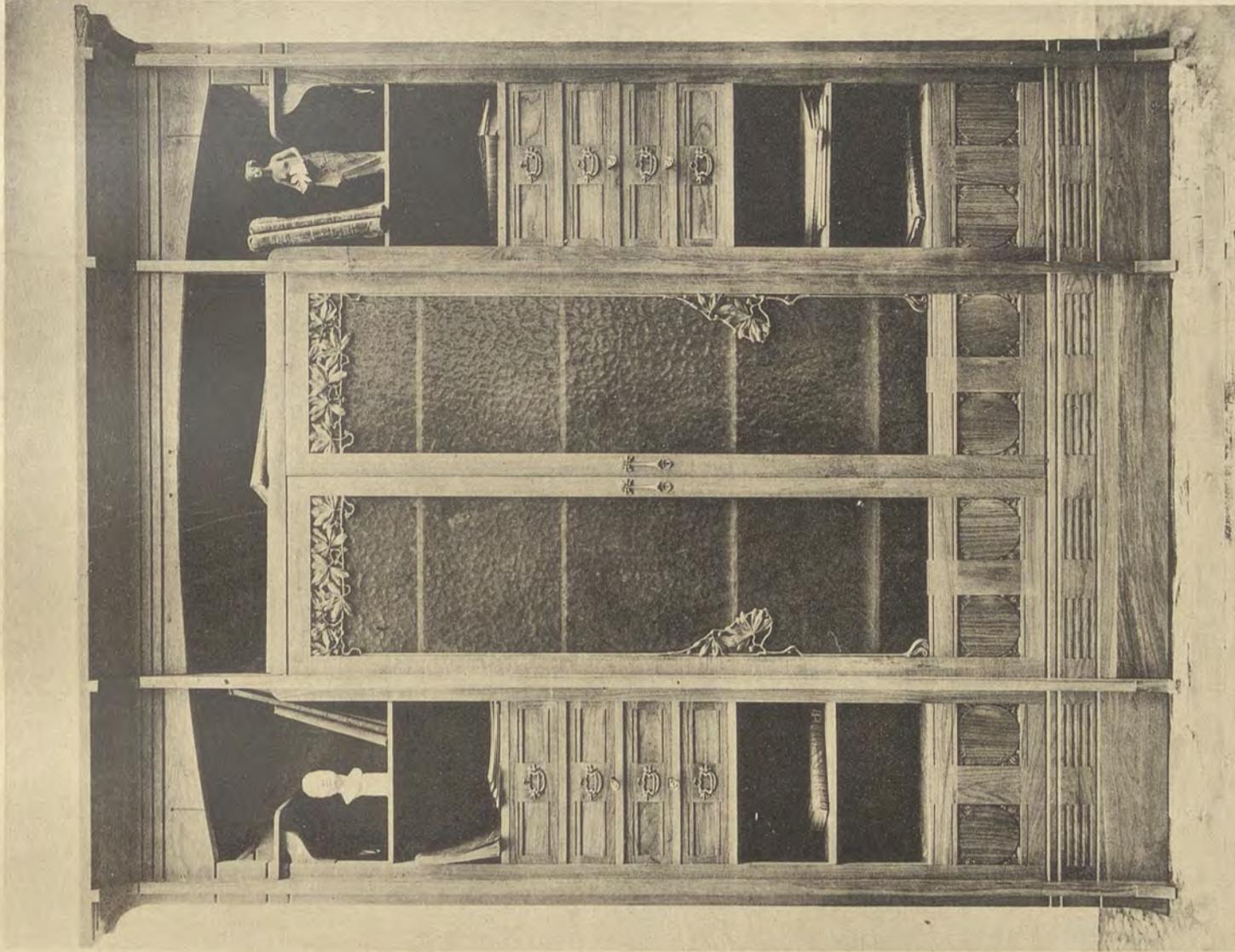
ULRICO HOEPLI · Milano







ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

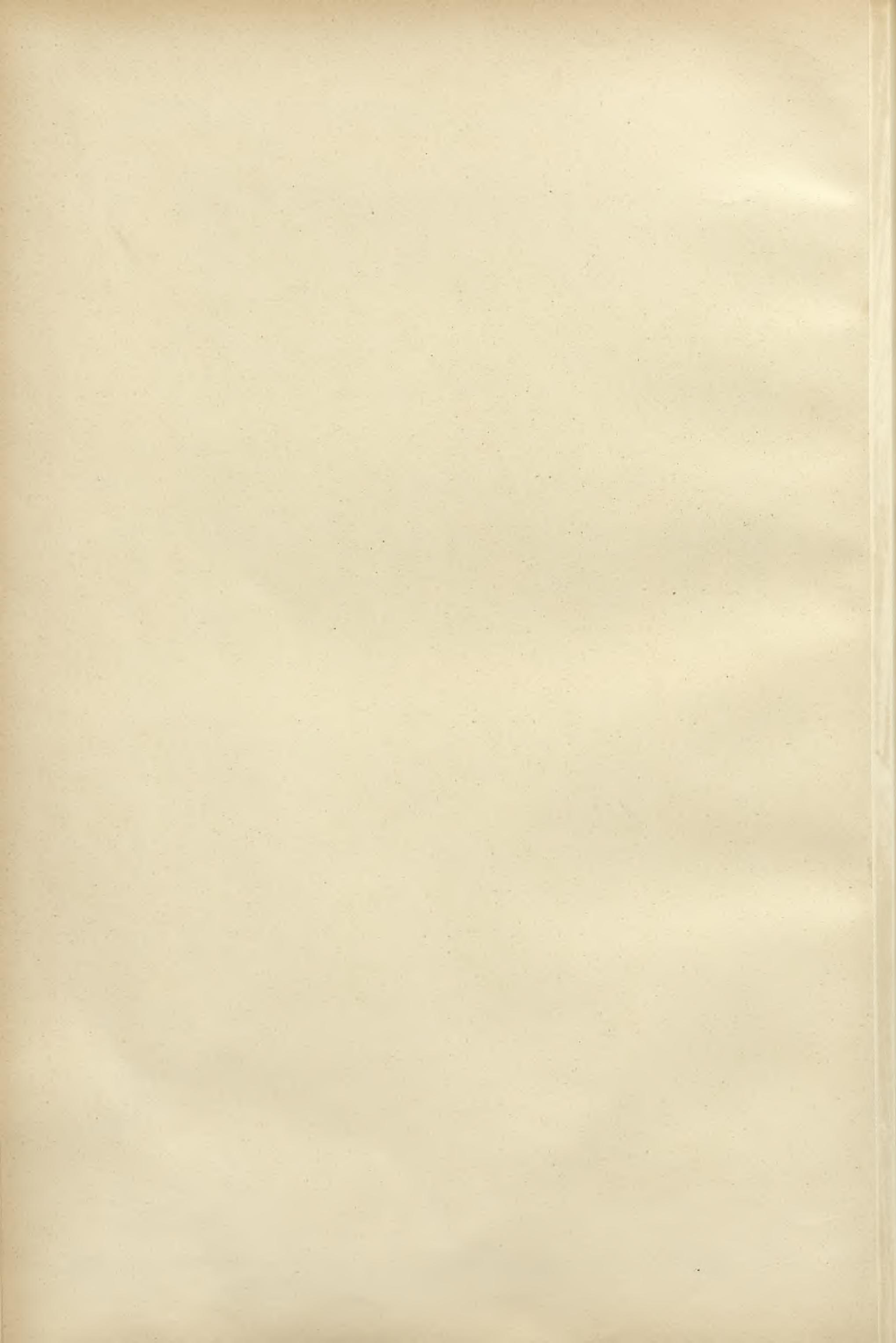


ULRICO HOEPLI - MILANO

ESPOSIZIONE DI TORINO. — MOBILI PER STANZA DA STUDIO ESEGUITI NELLO STABILIMENTO MONTI A MILANO.

(Fot. Sambuy, Elliot, Jacobbi).





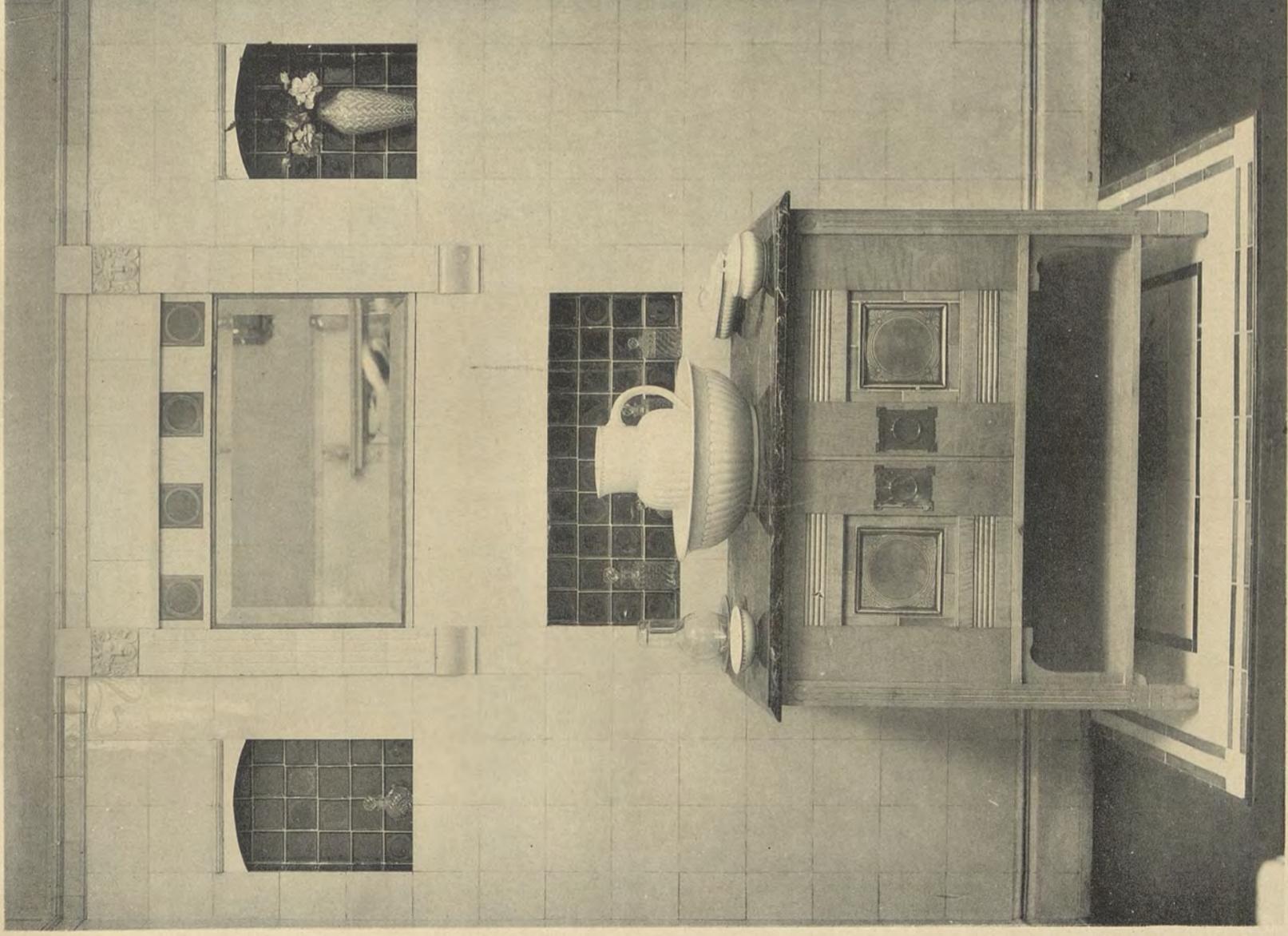


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

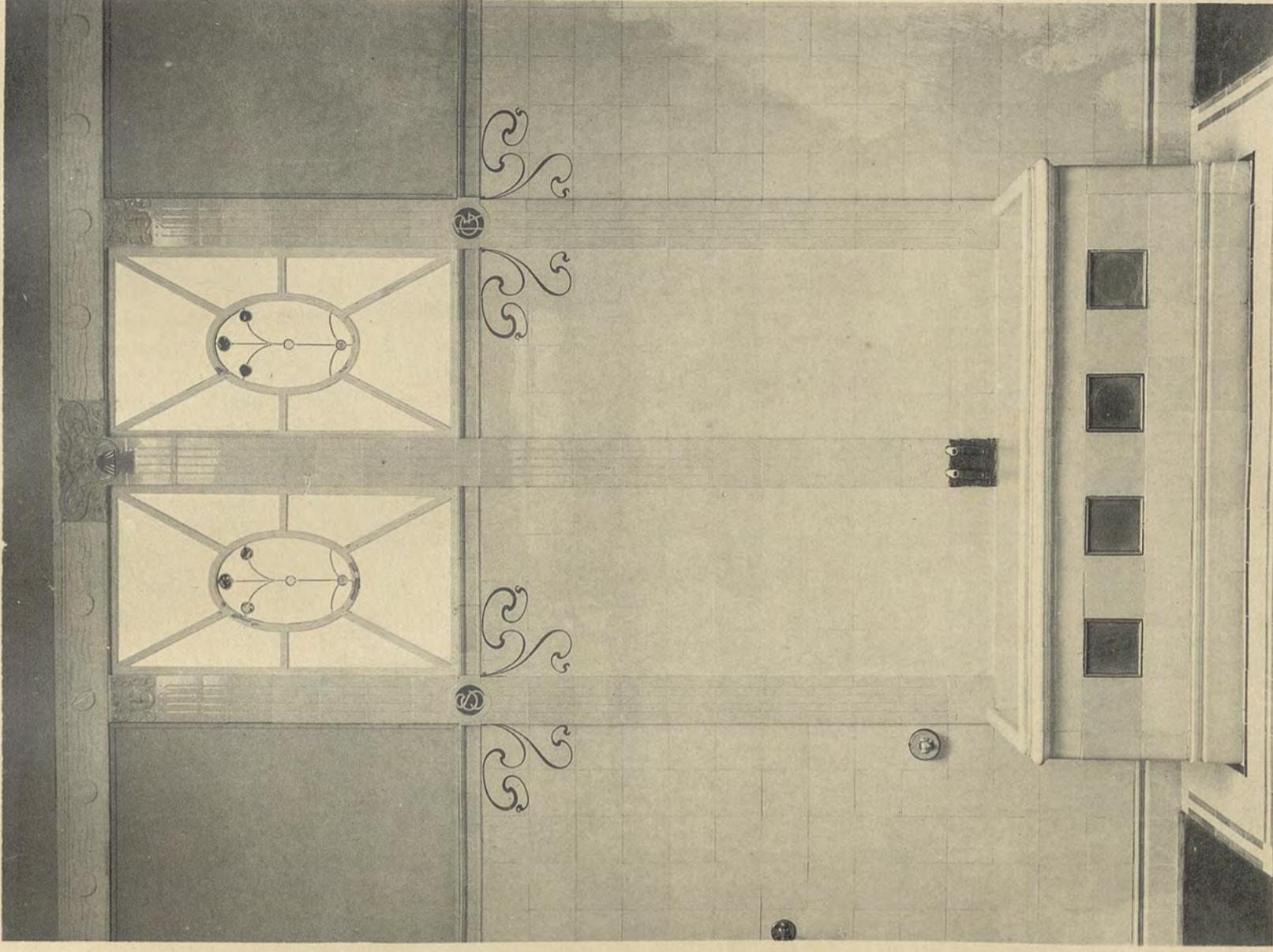
ULRICO HOEPLI - MILANO

ESPOSIZIONE DI TORINO. — PARTICOLARI DECORATIVI IN PIASTRELLE MAIOLICATE NELLA SALA DA PRANZO DELLA MOSTRA RICHARD-GINORI
SULLE TEMPERE DEL PITTORE G. BUFFA.





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

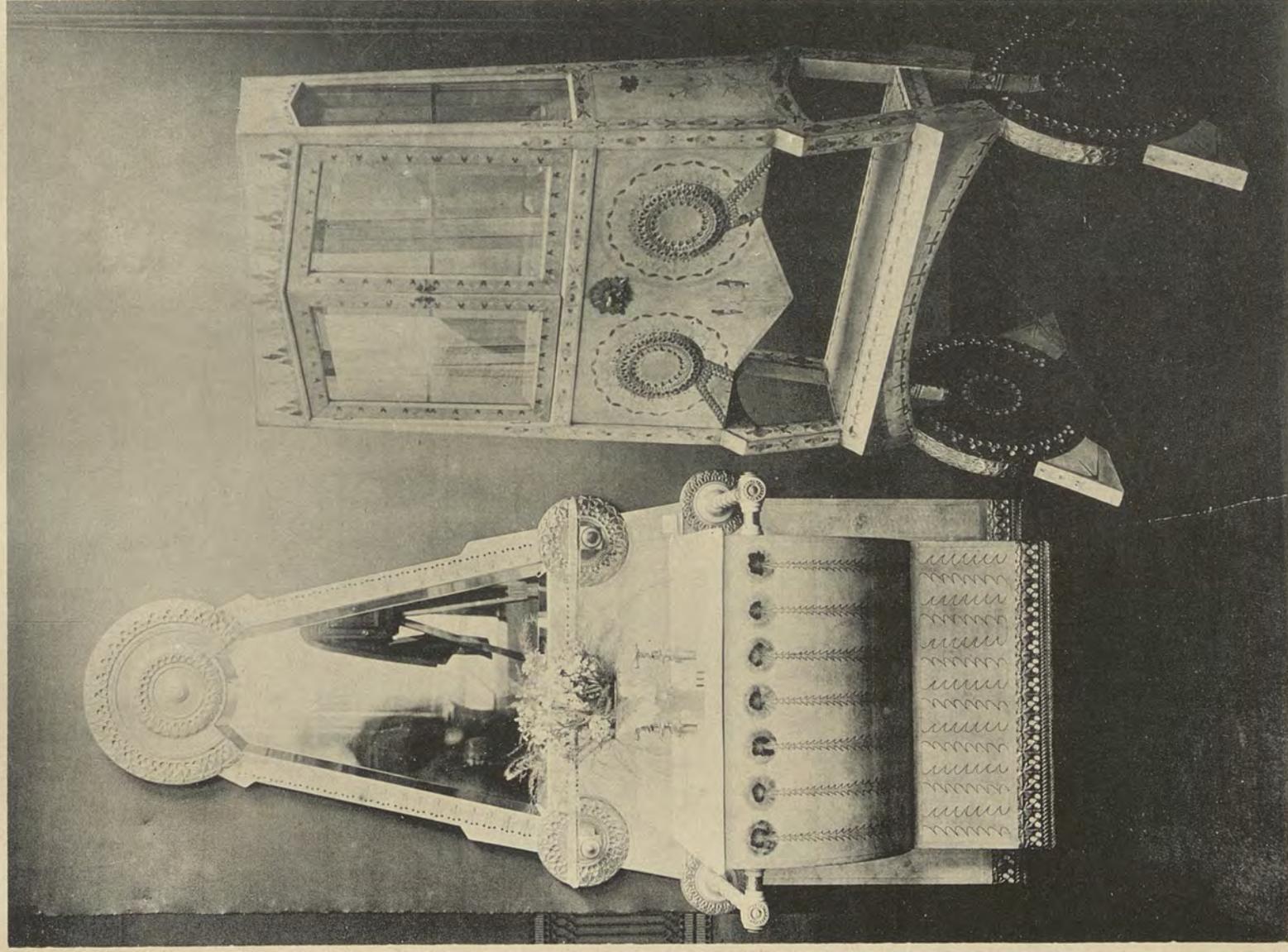


ULRICO HOEPLI - MILANO

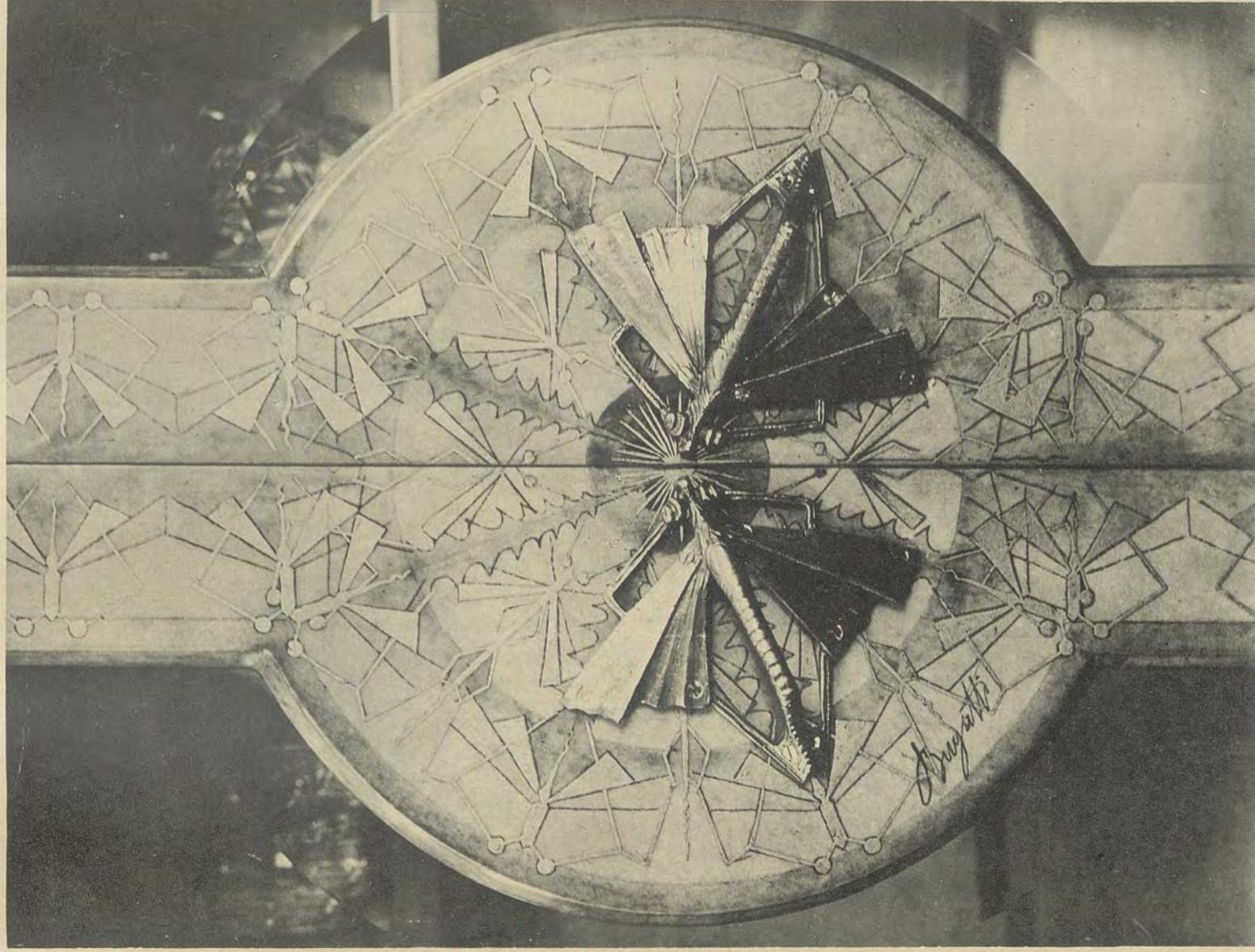
ESPOSIZIONE DI TORINO. — STANZA DA BAGNO ESEGUITA NELLO STABILIMENTO RICHARD-GINORI DI MILANO. — PARETI CON LA VASCA E COL LAVABO.

(Fot. SAMBUI — Ehot. JACOBI)





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



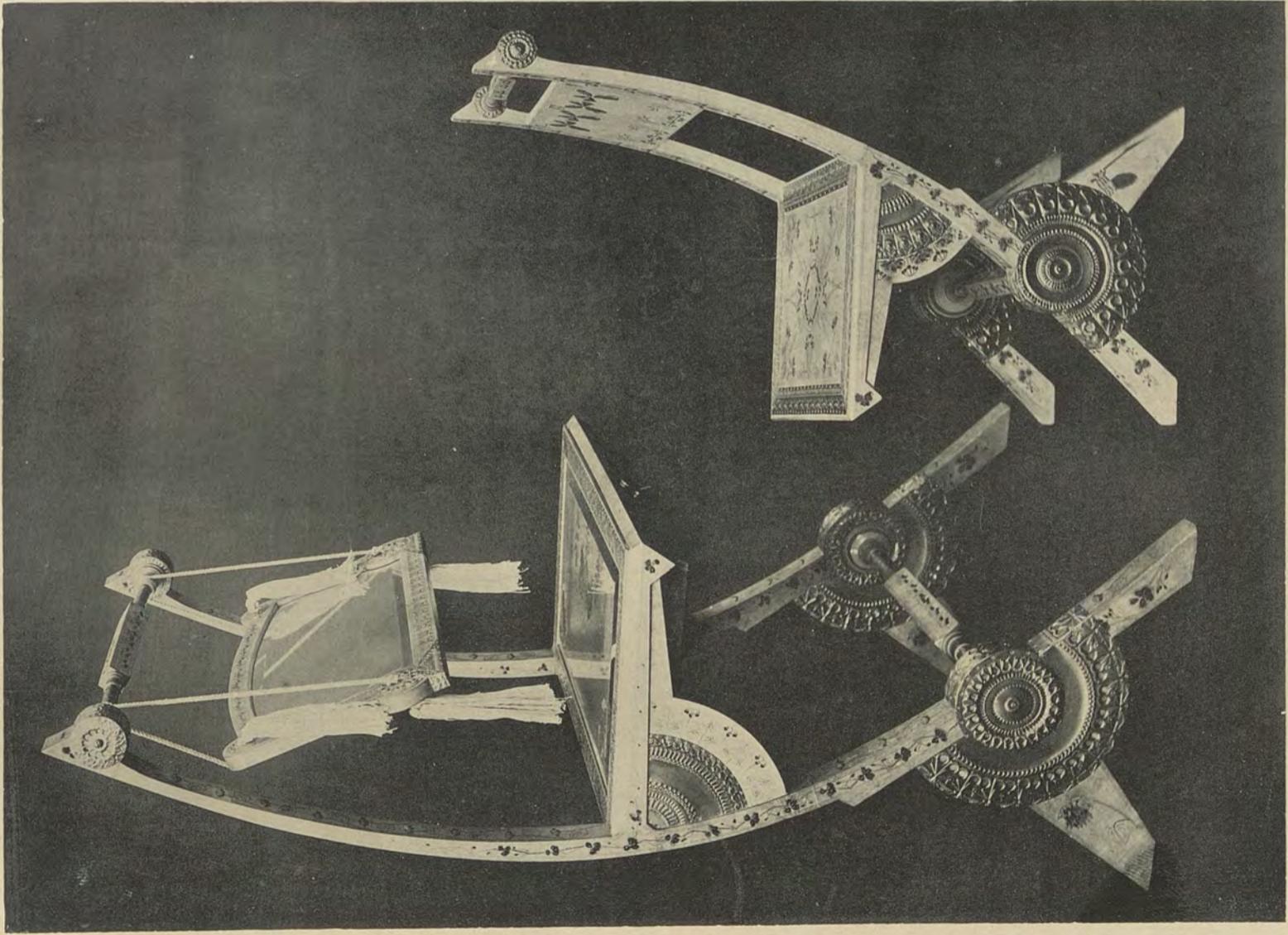
ULRICH HOEPLI - MILANO

ESPOSIZIONE DI TORINO. - LAVABO E PICCOLO ARMADIO PER CAMERA DA LETTO; MANIGLIE DI METALLO IN UN MOBILE.

STABILIMENTO BUGATTI IN MILANO.

(Fot. SAMBUI - Eliot. JACORI)

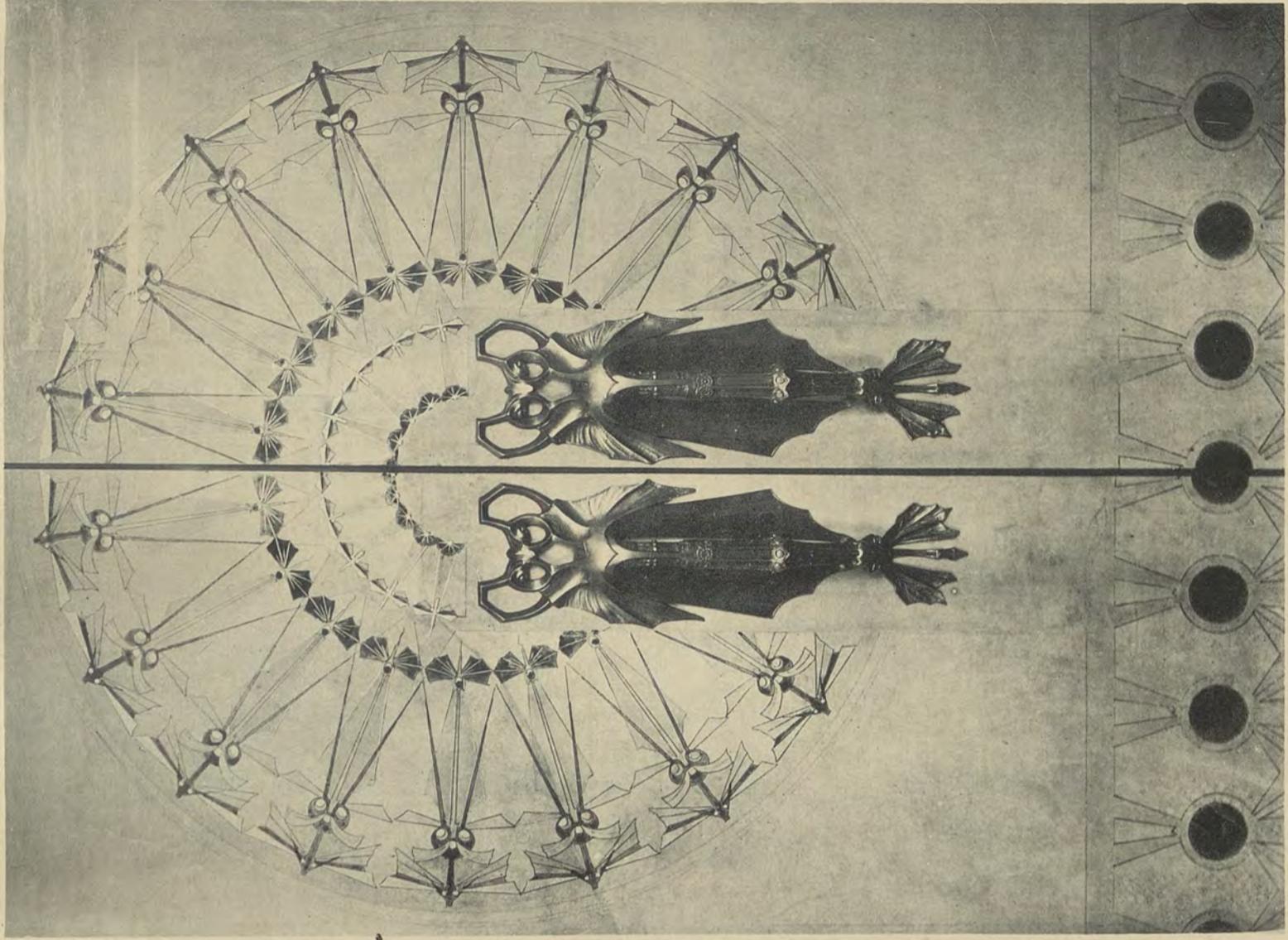




ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

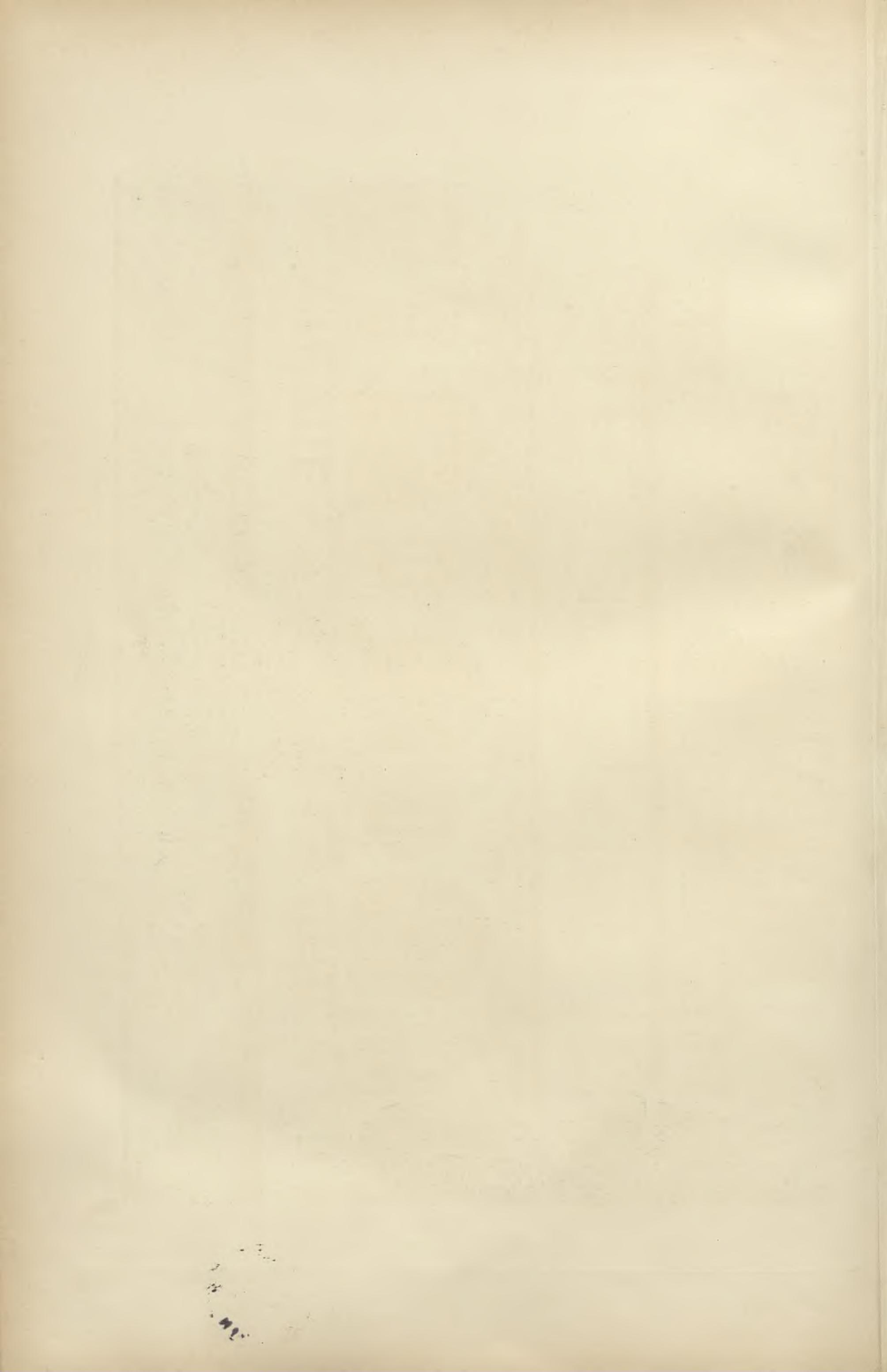
ESPOSIZIONE DI TORINO. -- TOILETTA CON SEGGIOLA, MANIGLIE DI METALLO AD UN USCIO. STABILIMENTO BUGATTI IN MILANO.

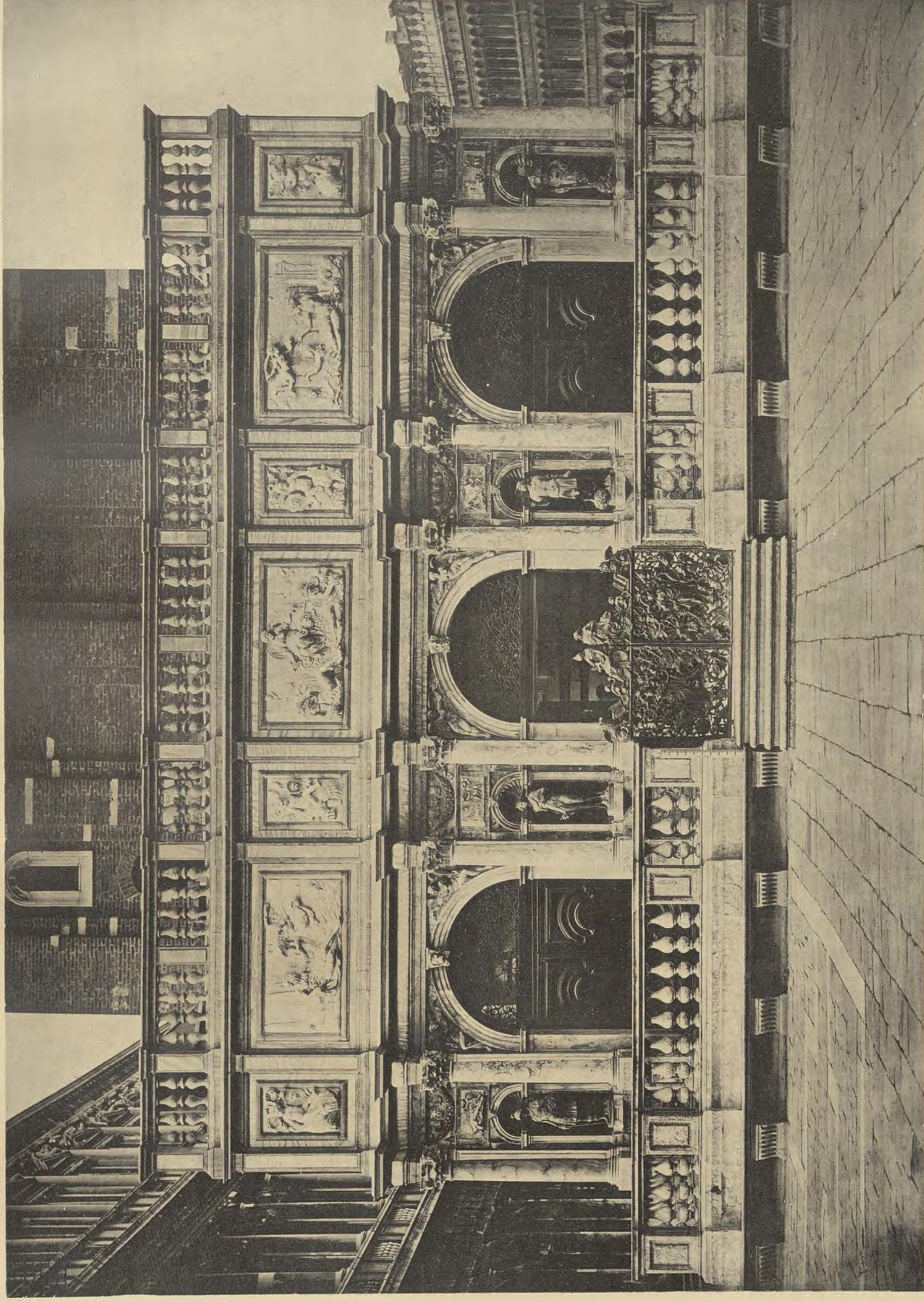
(Fot. SAMBUY - Elliot, JACOBI)



ULRICO HOEPLI - Milano.







ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

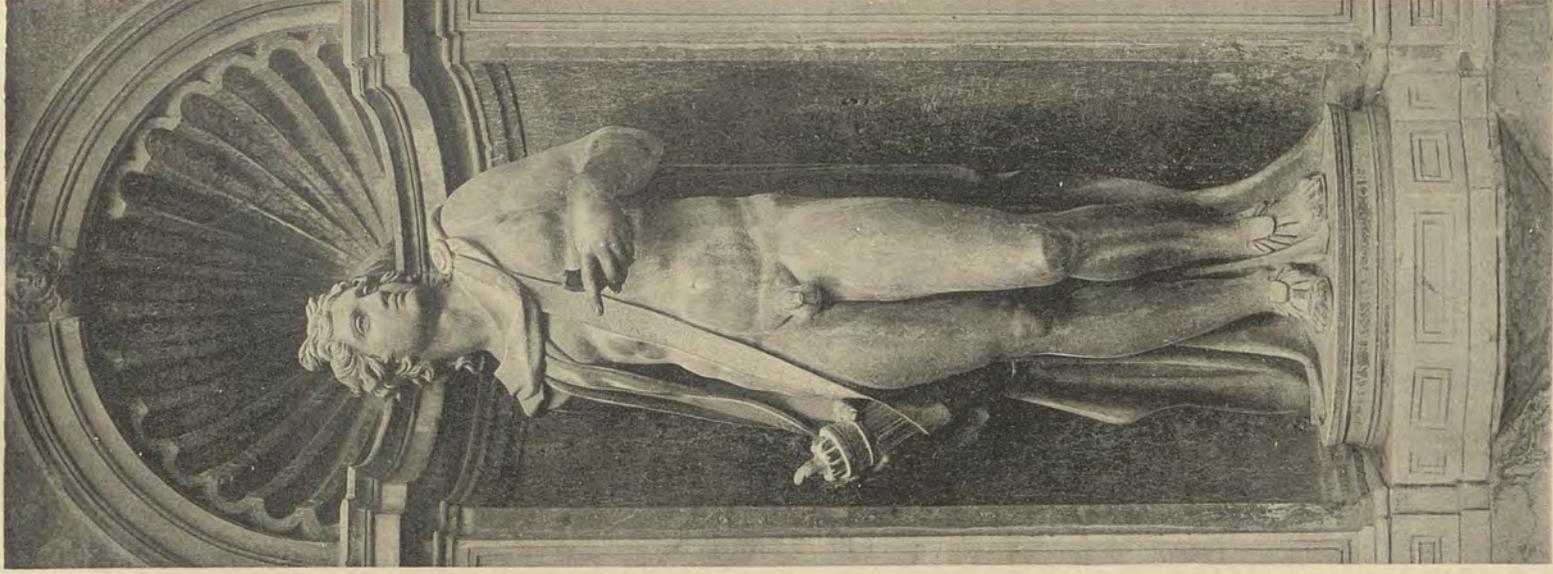
LOGGETTA DI S. MARCO IN VENEZIA. — JACOPO SANSOVINO.
(Fol. ALINARI — Ed. IACOBBI)

ULRICO HOEPLI - Milano.





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



LE STATUE IN BRONZO DELLA LOGGETTA DI S. MARCO A VENEZIA. — JACOPO SANSOVINO.
(col. ALINARI — Ediz. JACOBI)



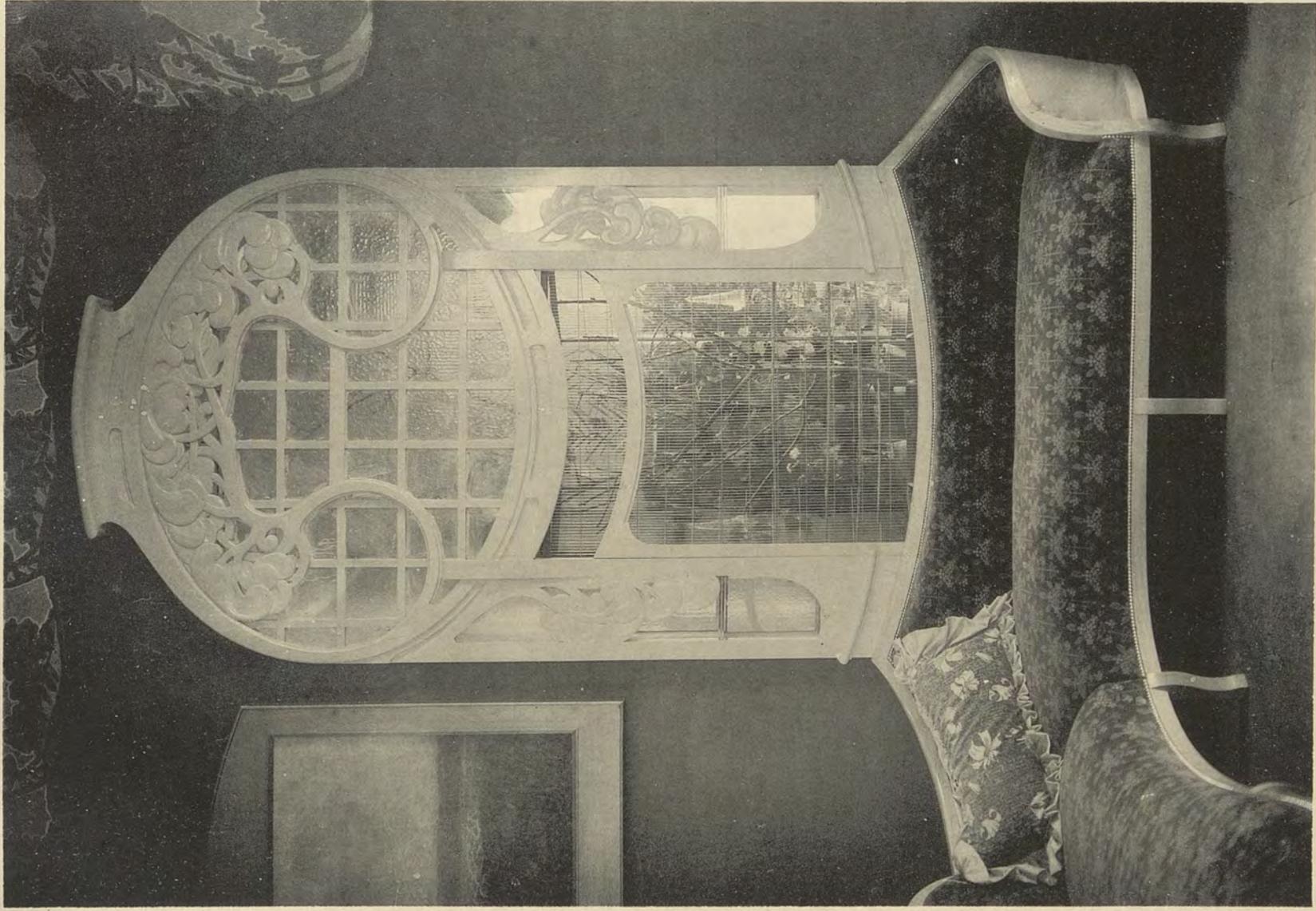
ULRICO HOEPLI - Milano.



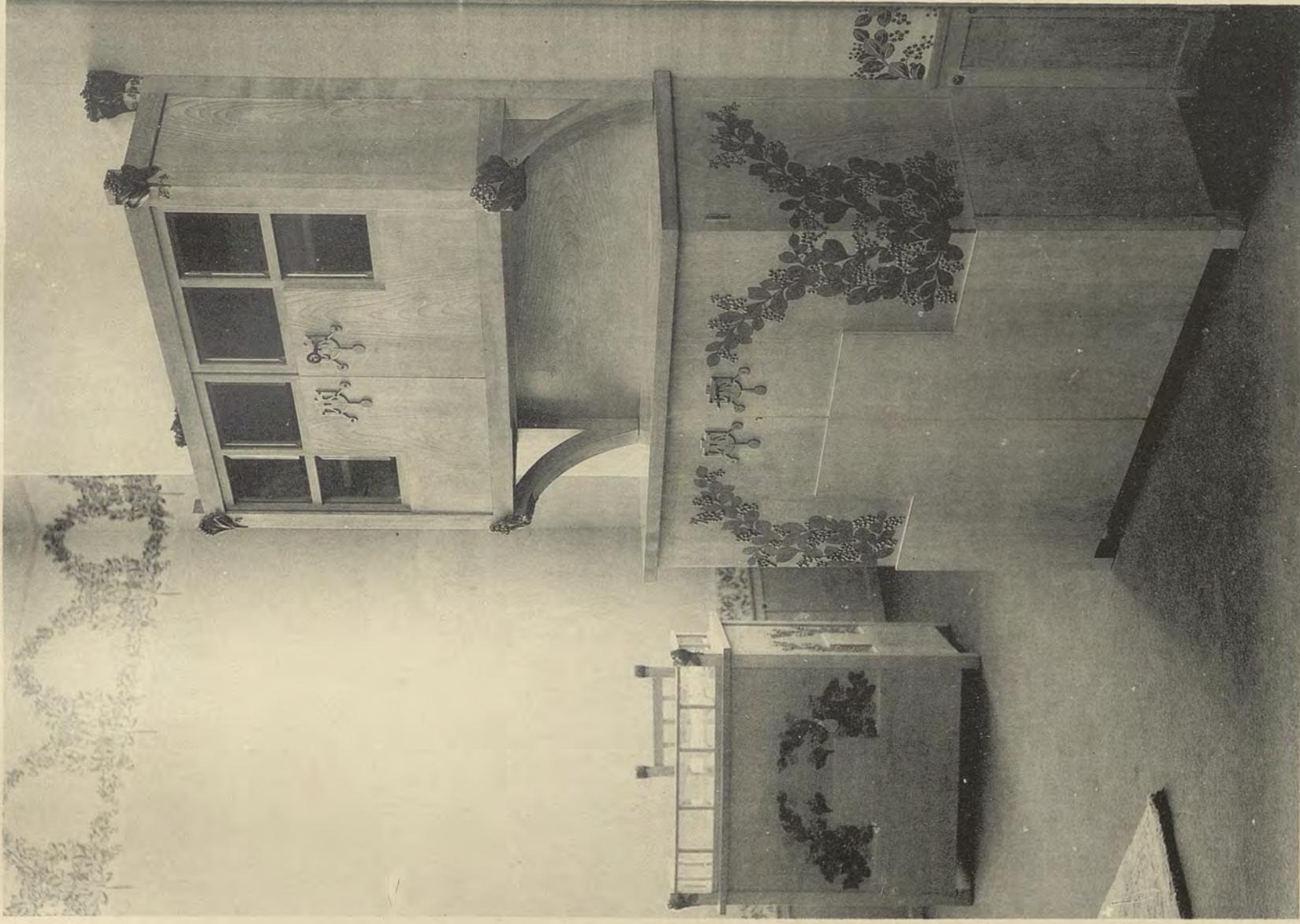


GB





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



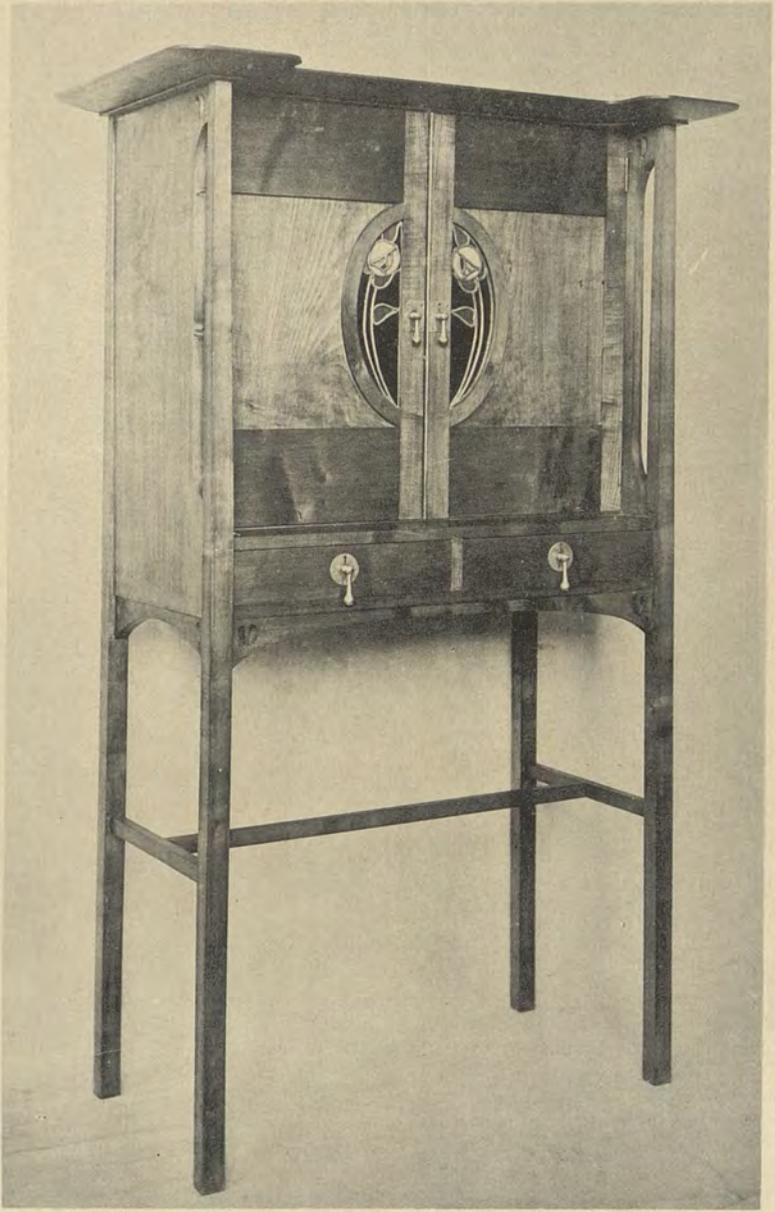
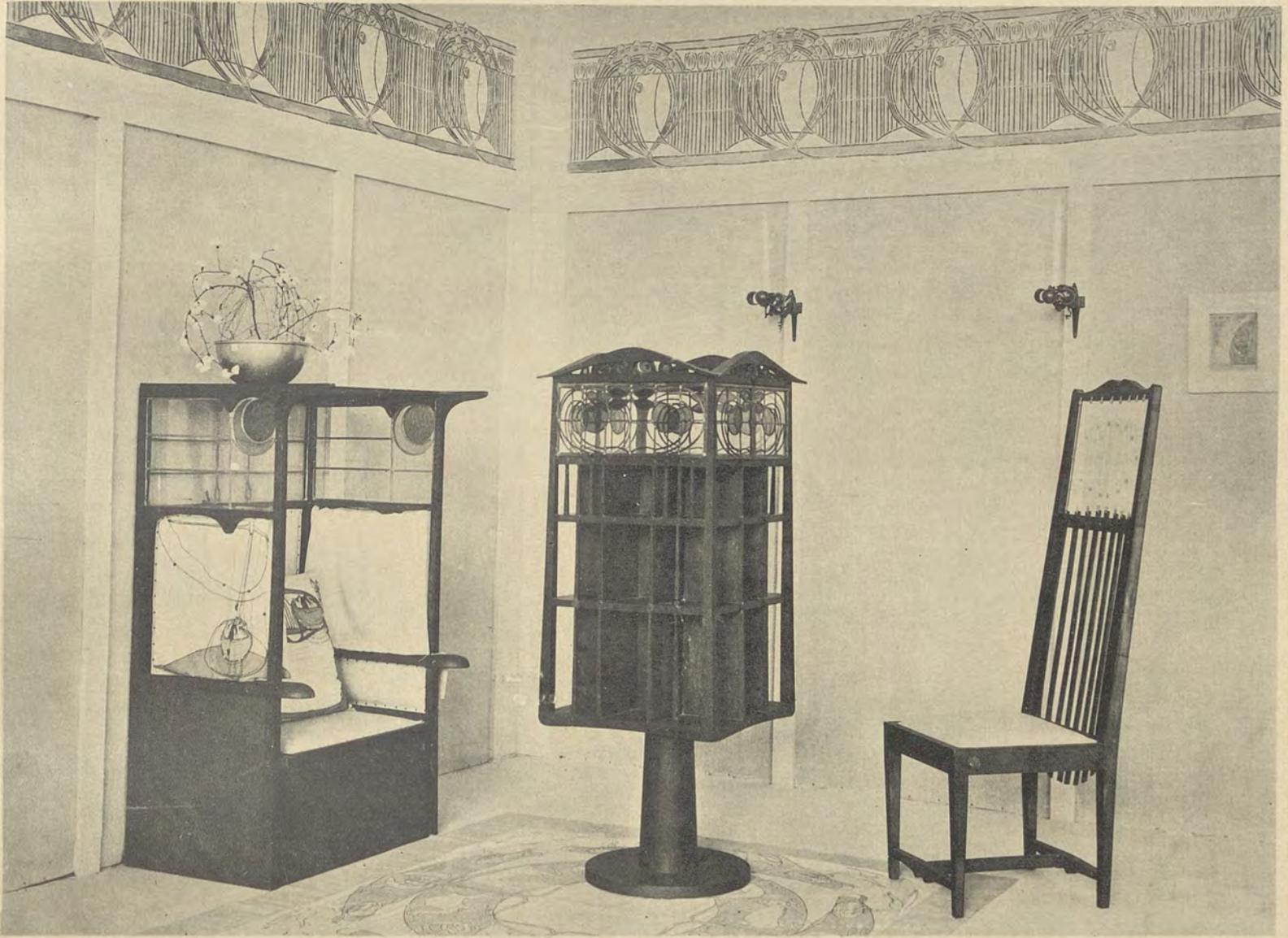
ESPOSIZIONE DI TORINO. — 1. VETRATA E SOFÀ DEL SALOTTO ESEGUITO NELLO STABILIMENTO ISSEL A GENOVA.

2. VEDUTA DI UNA PARTE DELLA CAMERA PER SIGNORINA ESEGUITA NELLO STABILIMENTO CERUTI A MILANO.

(Fot. SAMBUY — Eliot, JACOBI)

ULRICO HOEPLI - Milano.





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

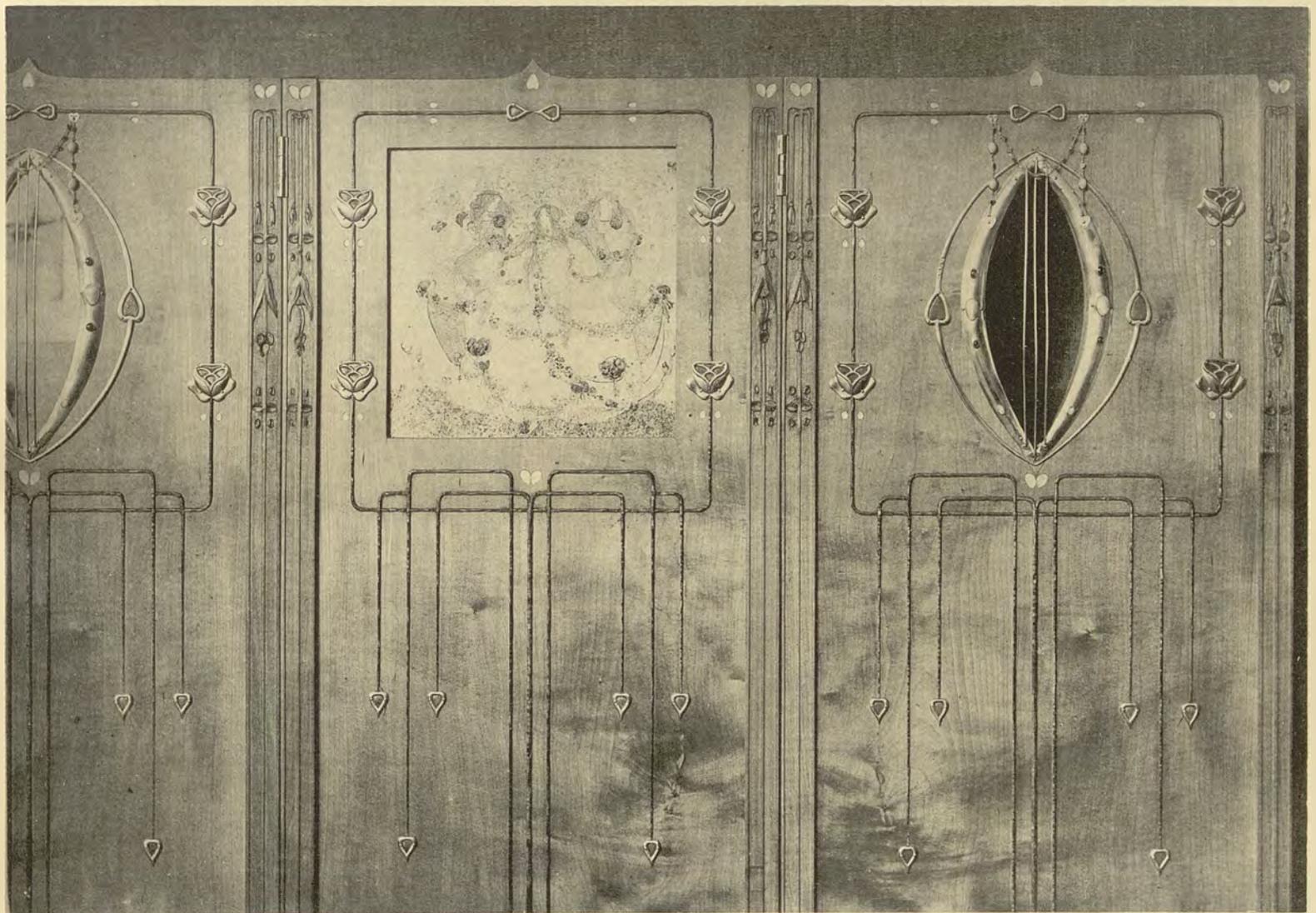
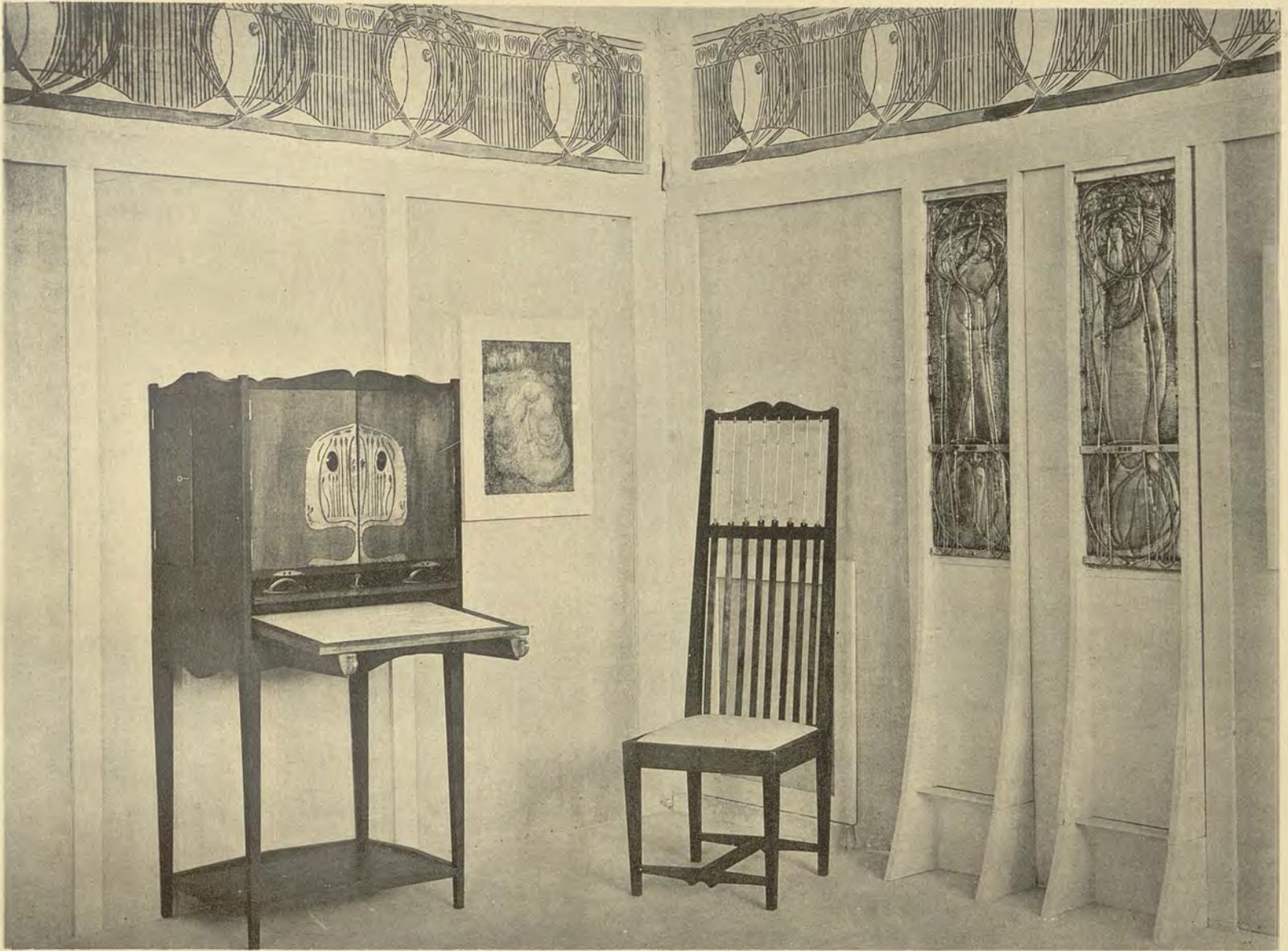
ULRICO HOEPLI - Milano.

ESPOSIZIONE DI TORINO. MOSTRA DELLA SCOZIA. — 1. ANGOLO DI UN SALOTTO.

2. PANNELLO IN GESSO COLORATO, CON FIGURA DI CONTADINA. — 3. MOBILE.

(Fot. SAMBUY — Eliot, IACOBBI)





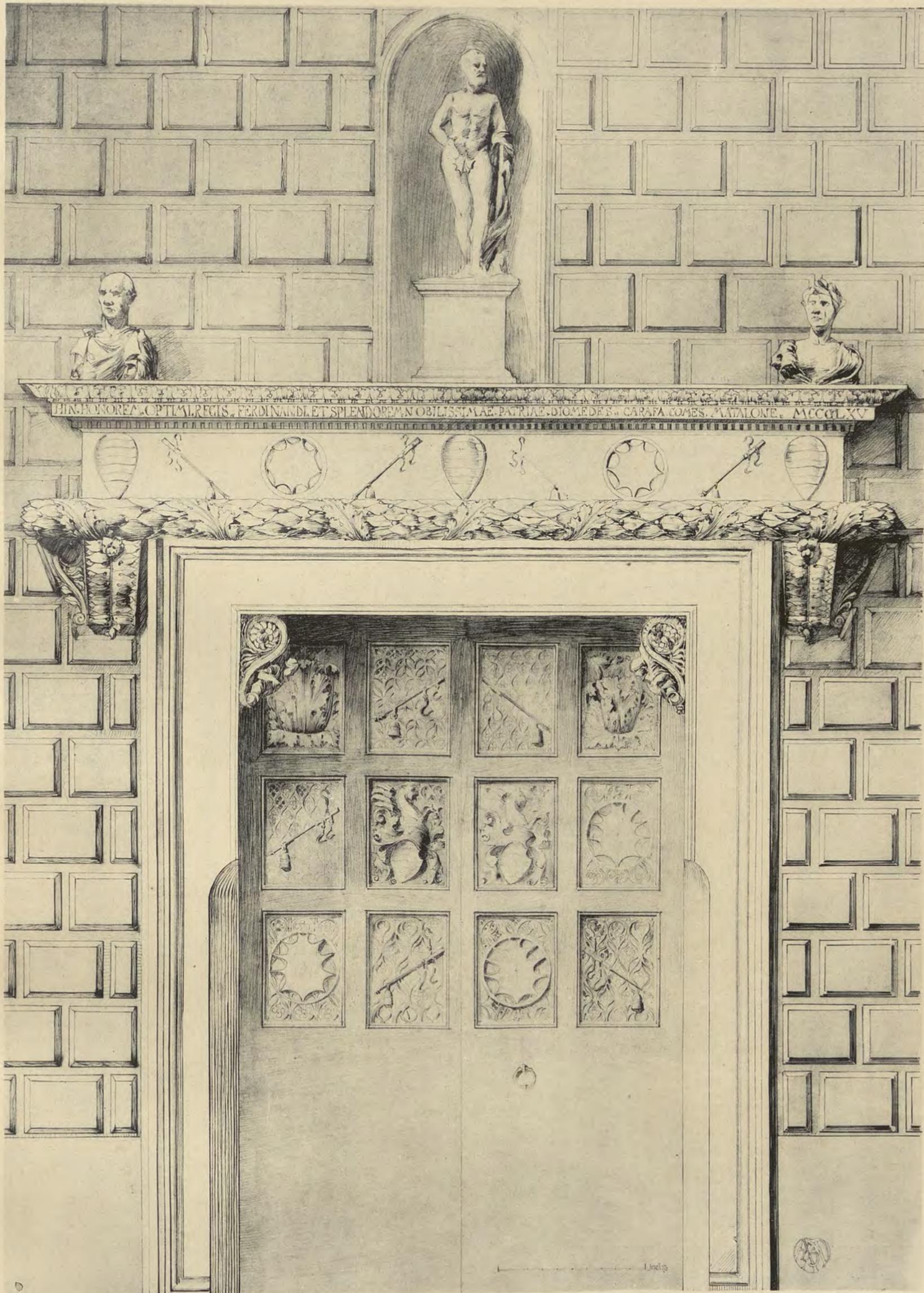
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

ESPOSIZIONE DI TORINO. MOSTRA DELLA SCOZIA. — 1. ANGOLO DI UN SALOTTO. — 2. PARTE SUPERIORE DI UN PARAVENTO.

(Fot. SAMBUY — Eliot. JACOBI)





IN HONOREM OPTIMI REGIS FERDINANDI ET SPLENDOREM NOBILISSIMAE PATRIAE DIOMEDES CARAFA COMES MATALONE MCCCCLXV

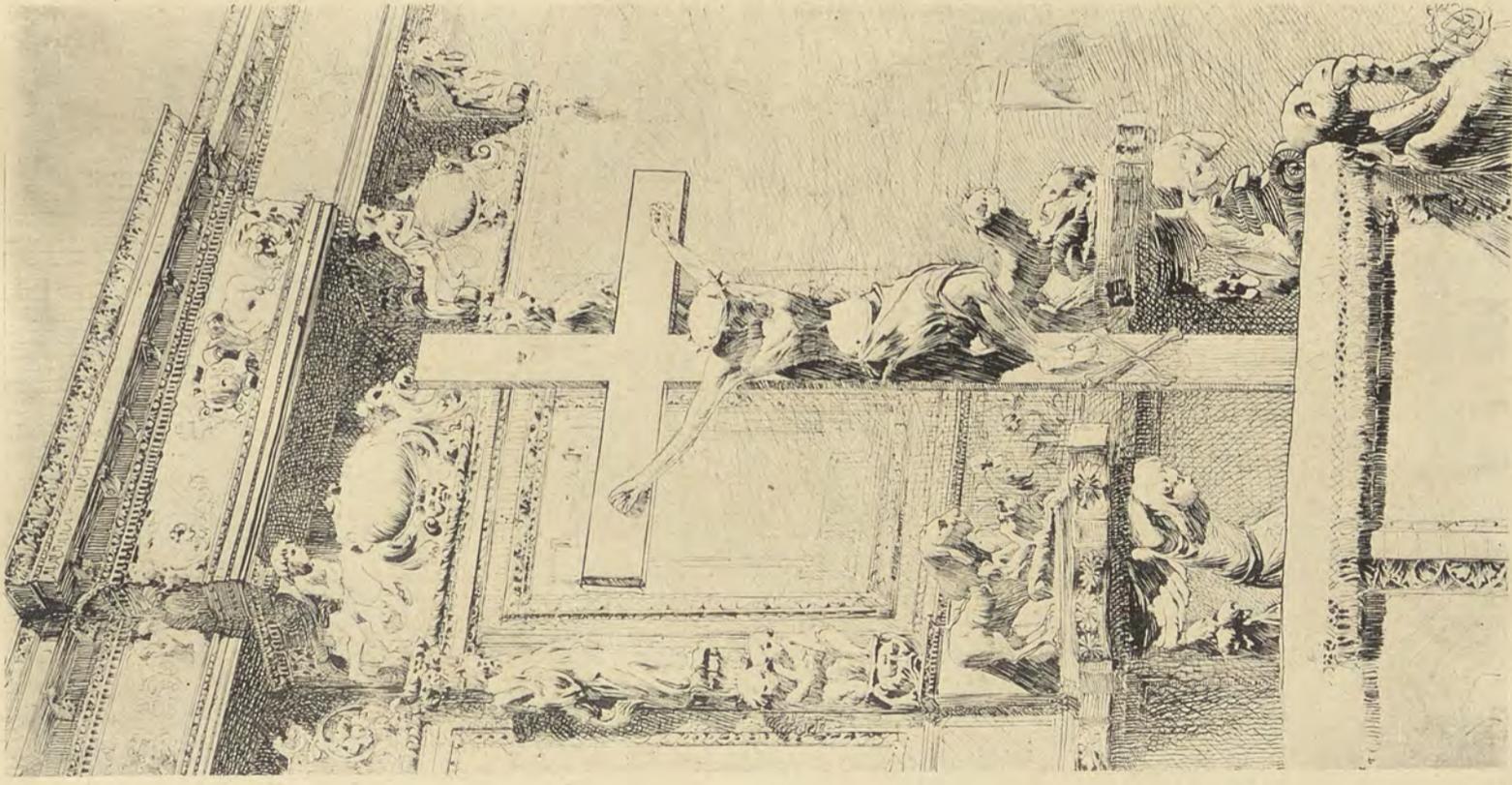
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

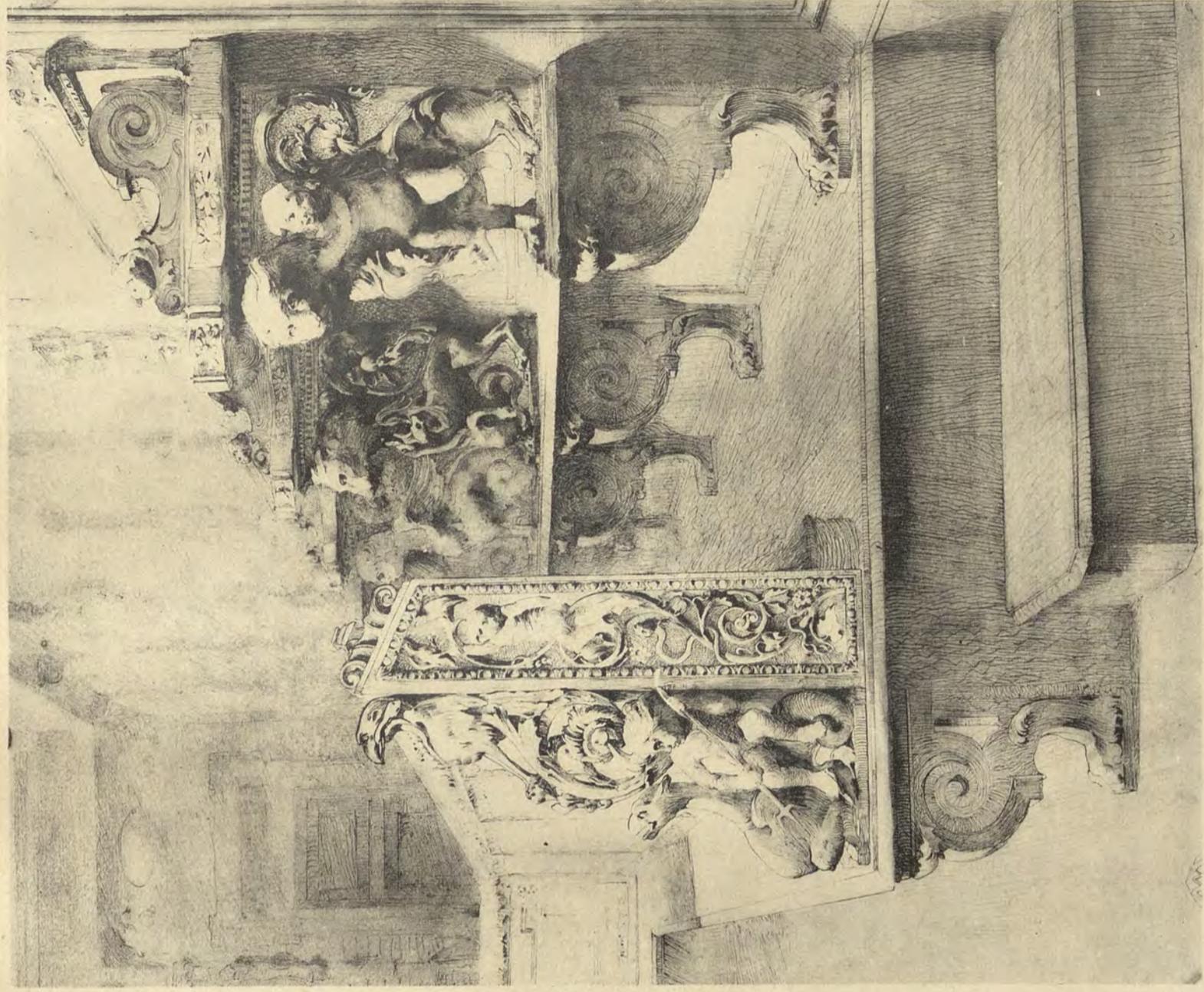
PORTA DEL PALAZZO DEI CONTI CARAFA MADDALONI A NAPOLI - ANNO 1465.

Disegno di A. D'ANDREA. - Eliot. JACOBI





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

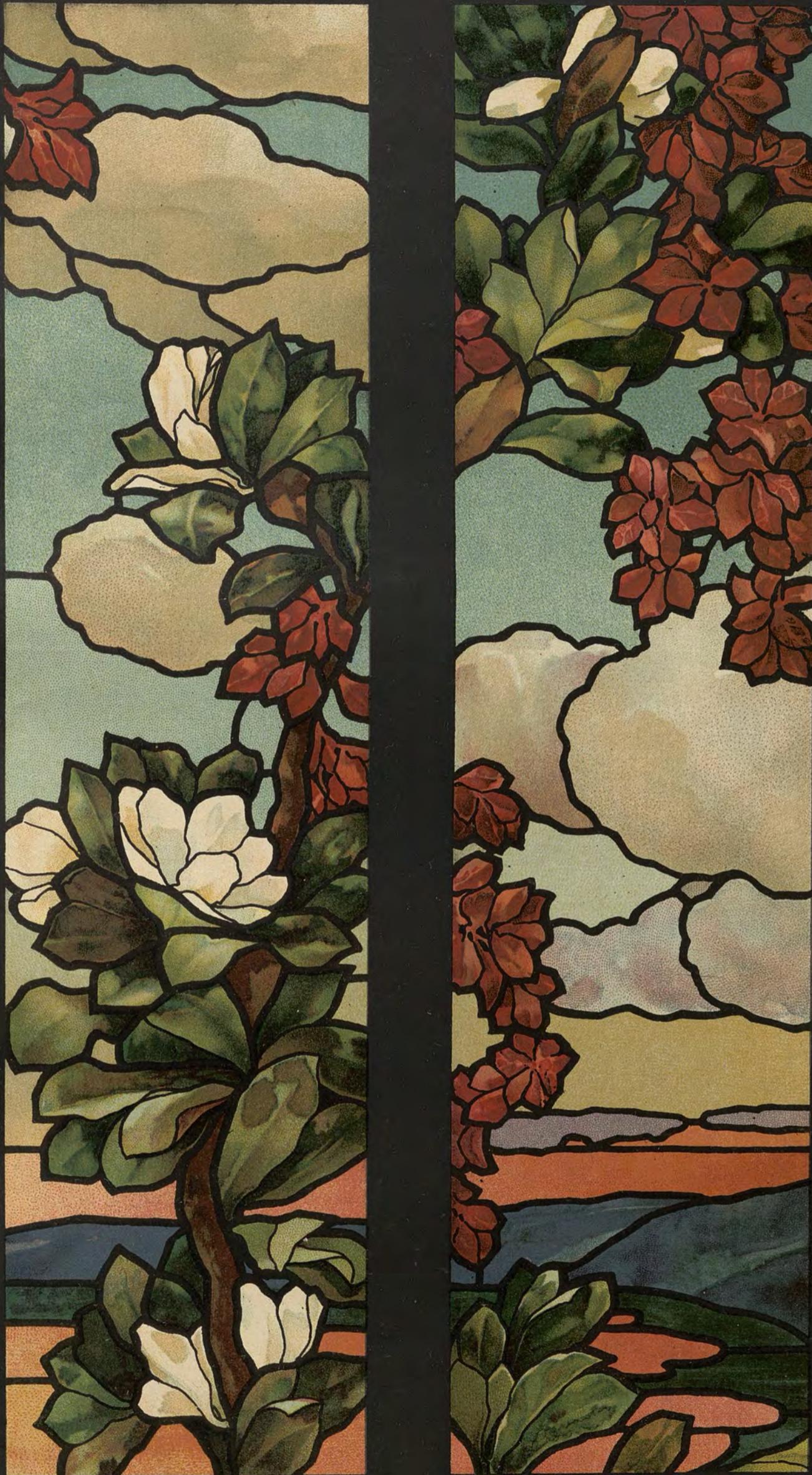


STALLI DEL CORO NELLA CHIESA DI BAGNOLI IRPINO (AVELLINO). ANNI 1651-57. — DISEGNI DI A. D'ANDREA.

(El. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - MILANO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

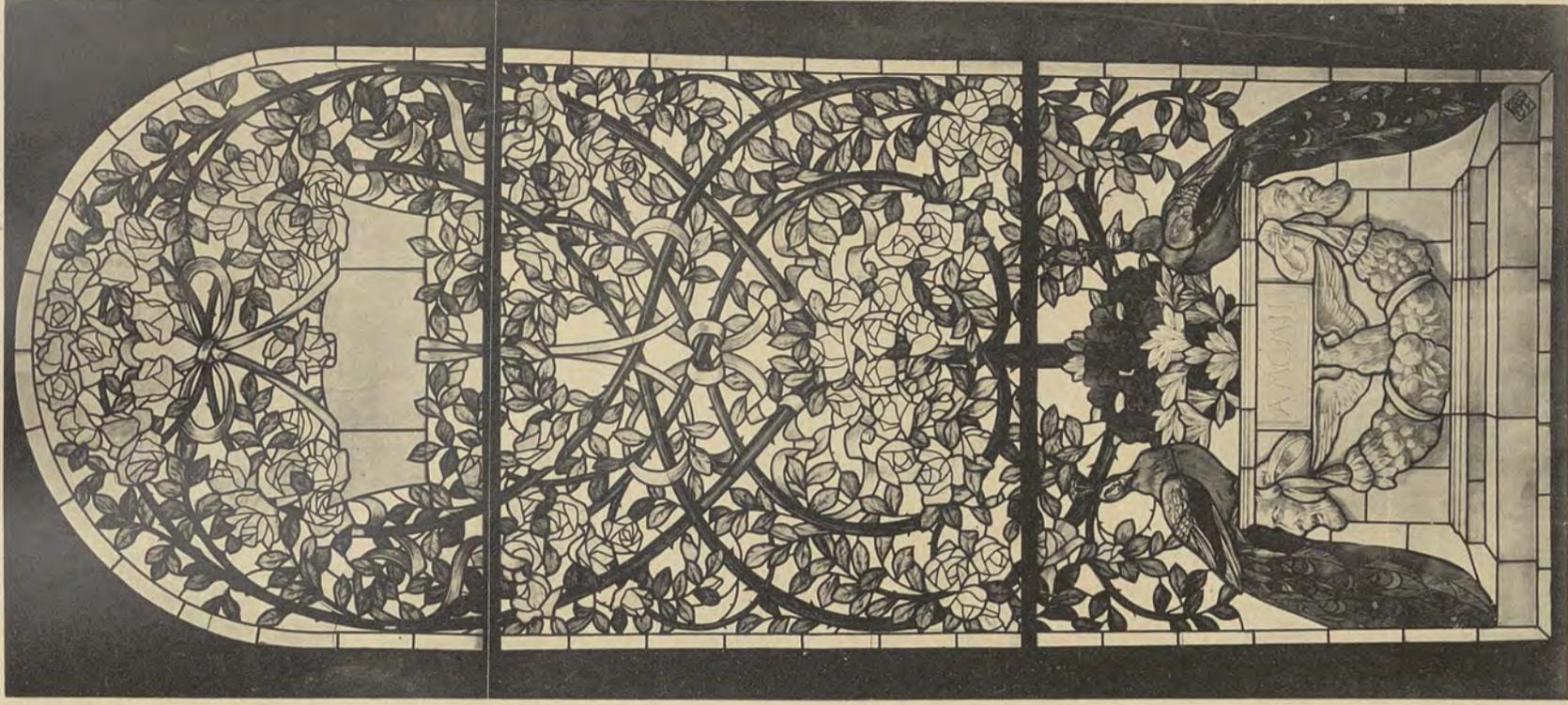
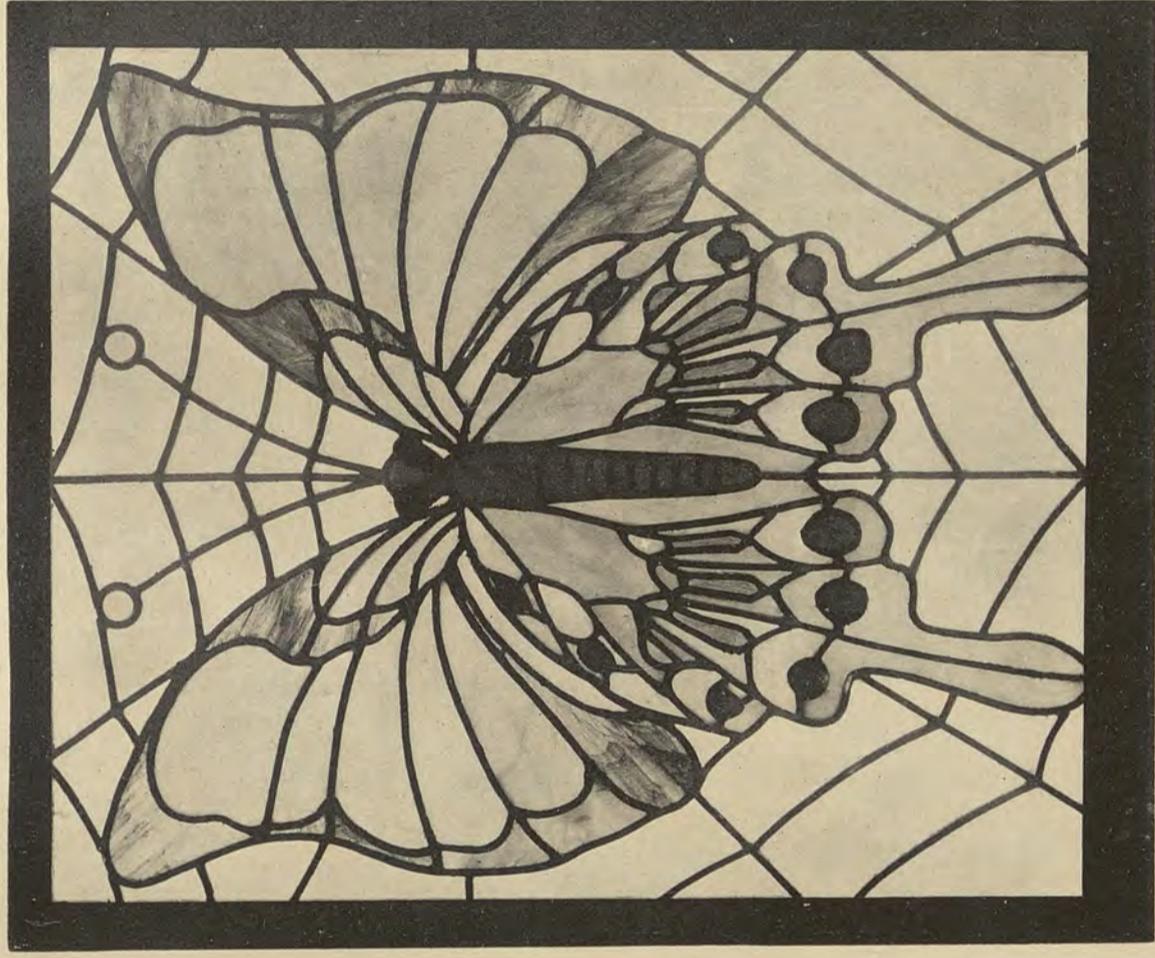
ULRICO HOEPLI - MILANO

ESPOSIZIONE DI TORINO. — " TRAMONTO " VETRATA ESEGUITA NELLO STABILIMENTO G. BELTRAMI A MILANO
SU CARTONE DEL MEDESIMO.





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



ULRICO HOEPLI - Milano.

ESPOSIZIONE DI TORINO. — VETRATE DELLO STABILIMENTO G. BELTRAMI A MILANO. — 1. PER LA VILLA PISA A MONTESIRO SU CARTONE DI G. BUFFA. — 2. PER L'APPARTAMENTO DI G. ROVETTA A MILANO SU CARTONE DI G. BELTRAMI. — 3. PER LA VILLA MOSTERTS A SOMMA LOMBARDO SU CARTONE DI G. BELTRAMI.

(Ellet. JACOBI)





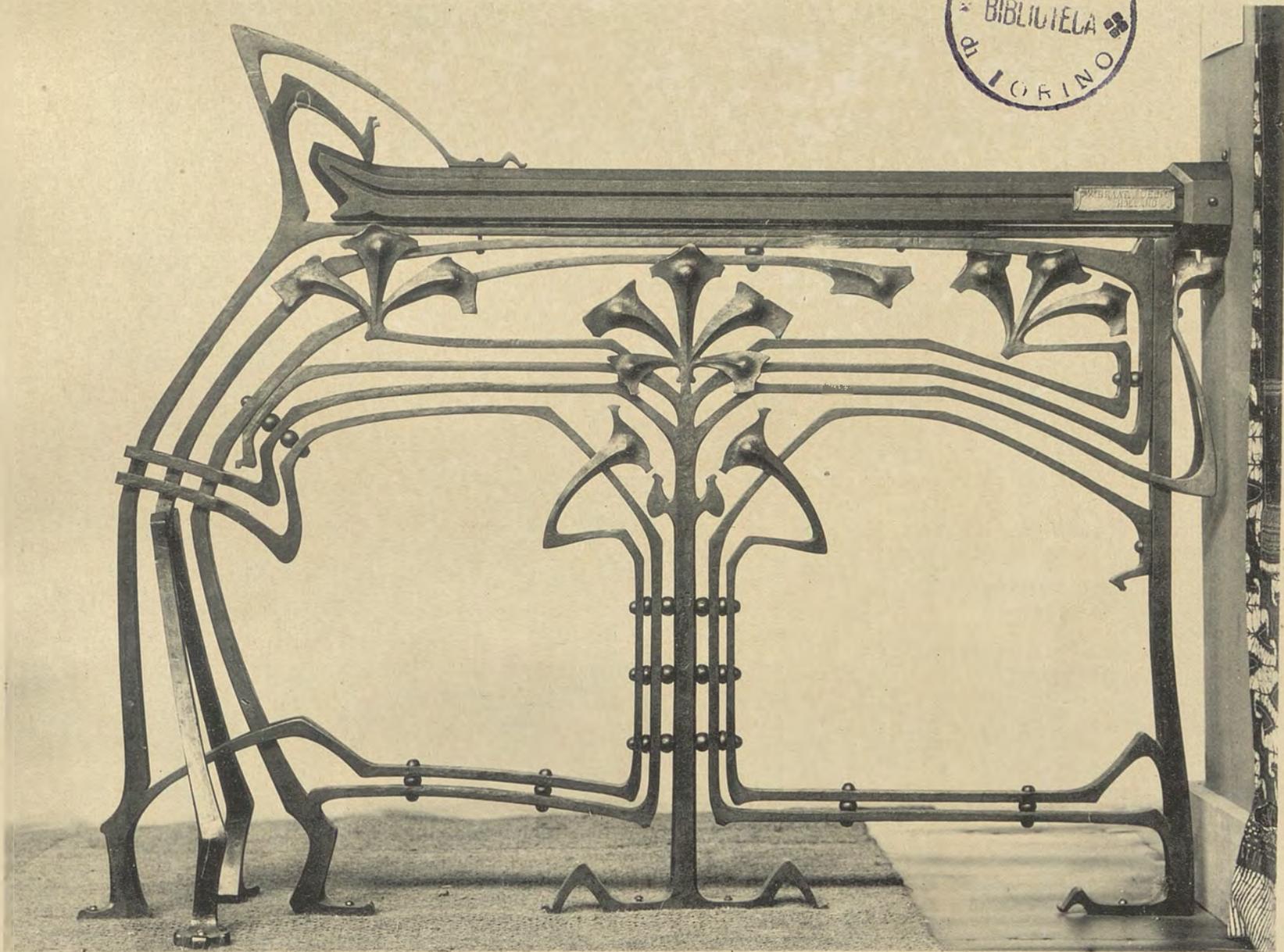
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ESPOSIZIONE DI TORINO. — VETRATA DELLO STABILIMENTO G. BELTRAMI A MILANO. *NEL PARCO* SU CARTONE DI G. BUFFA.
(Eliot. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - Milano





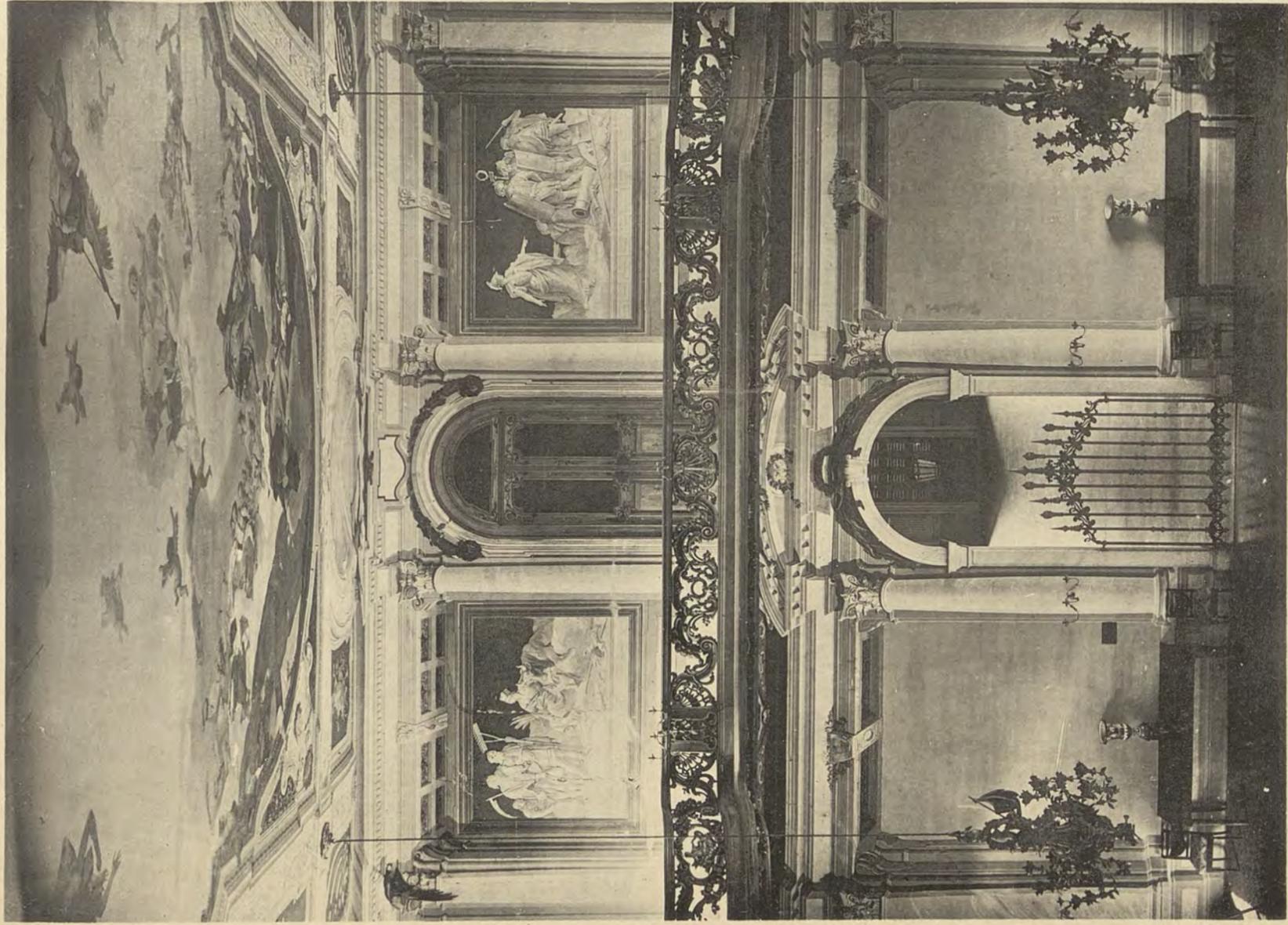


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

ESPOSIZIONE DI TORINO. — 1. MOSTRA DEGLI STATI UNITI D'AMERICA. VETRI DELLA DITTA TIFFANY.
2. MOSTRA DELL'OLANDA. RINGHIERA IN FERRO BATTUTO DI T. W. BRAAT A DELFT.

(Eliot. JACOBI)



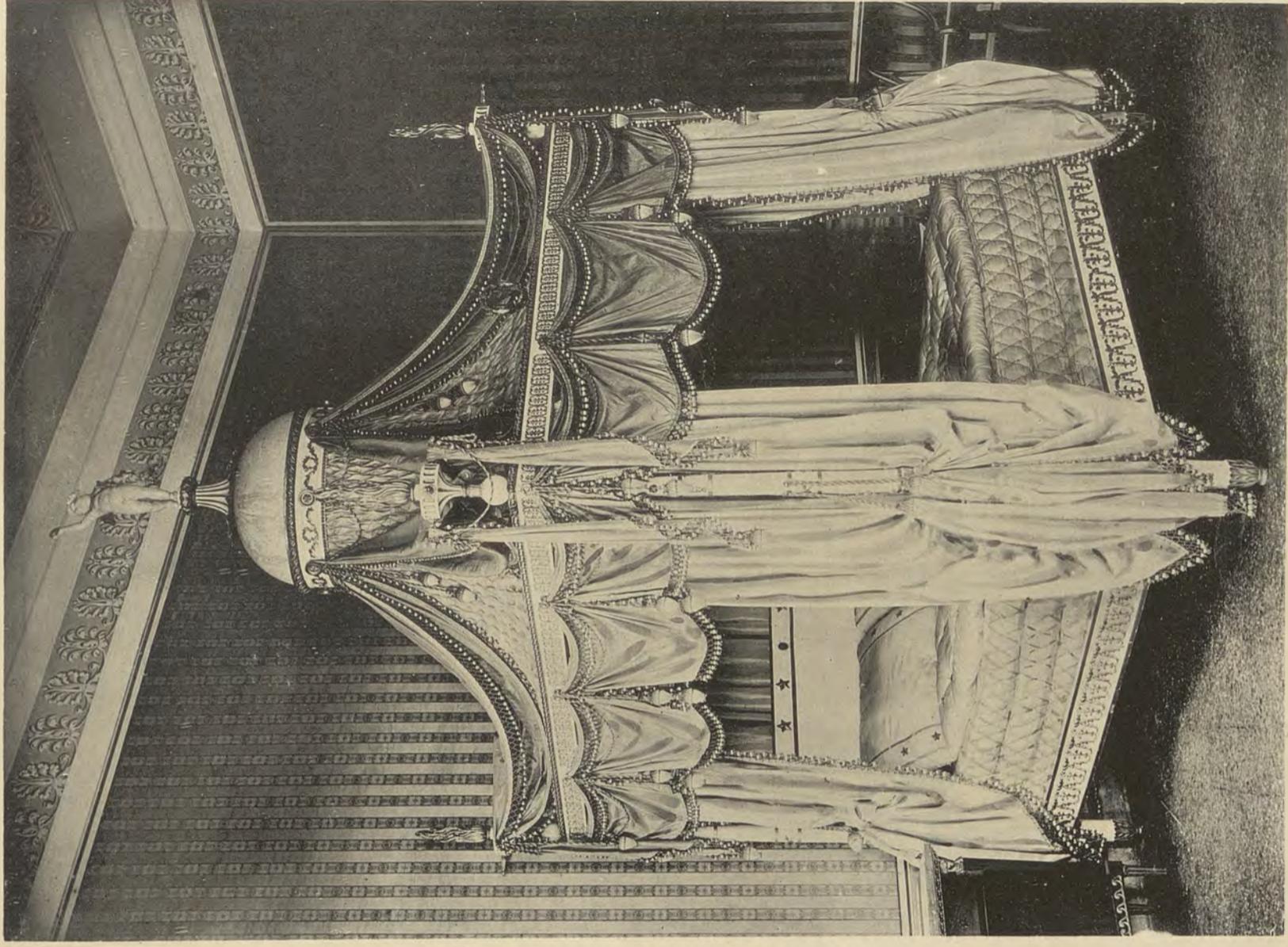
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



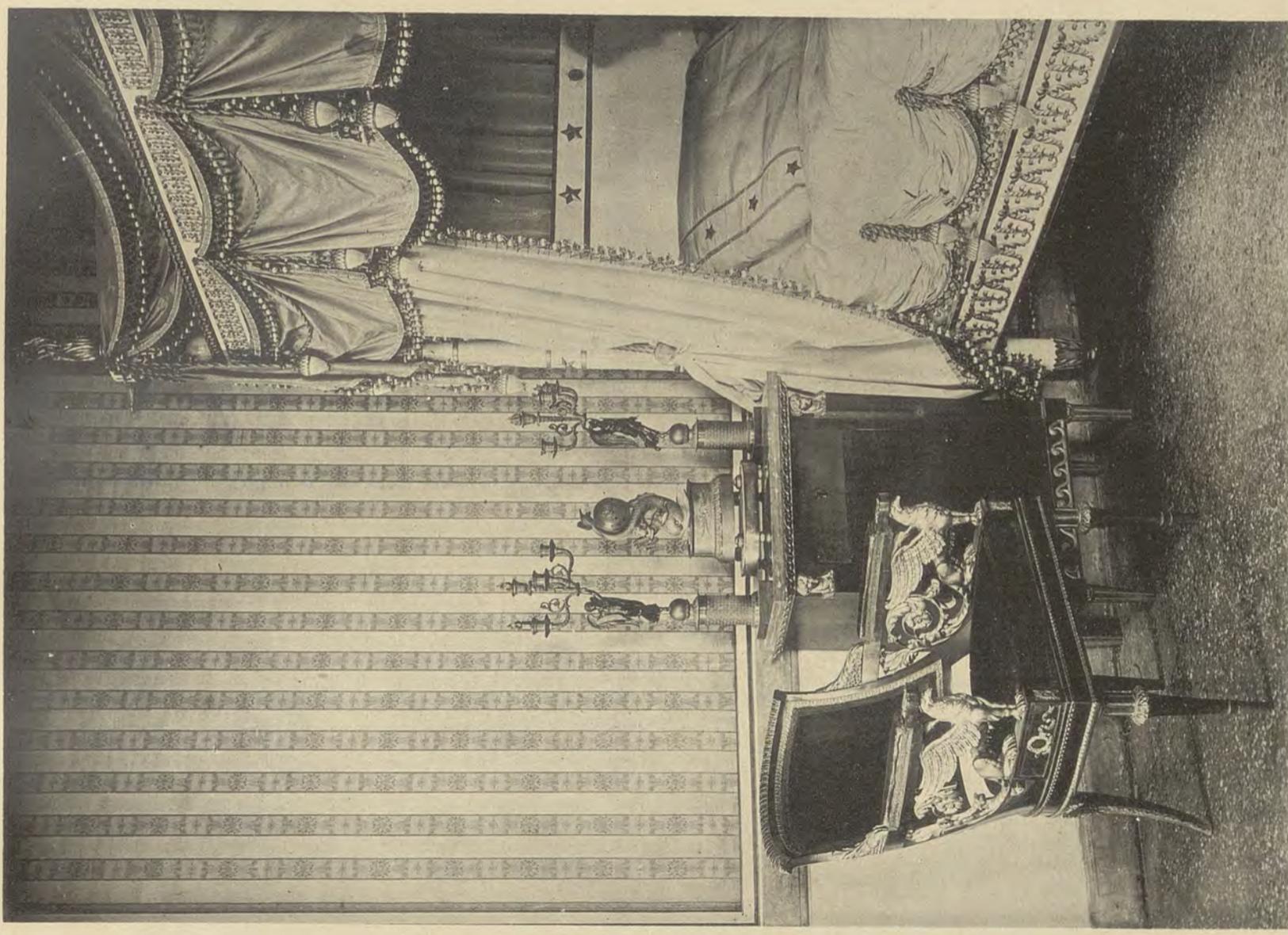
VILLA DI STRA. PARETE E SOFFITTO DEL SALONE PRINCIPALE.
(Ellet. JACOBI)



ULRICO HOEPLI - Milano



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



VILLA DI STRA. LETTO OVE DORMÌ NAPOLEONE I.
(Eliot, JACOBI)

ULRICO HOEPLI - Milano.



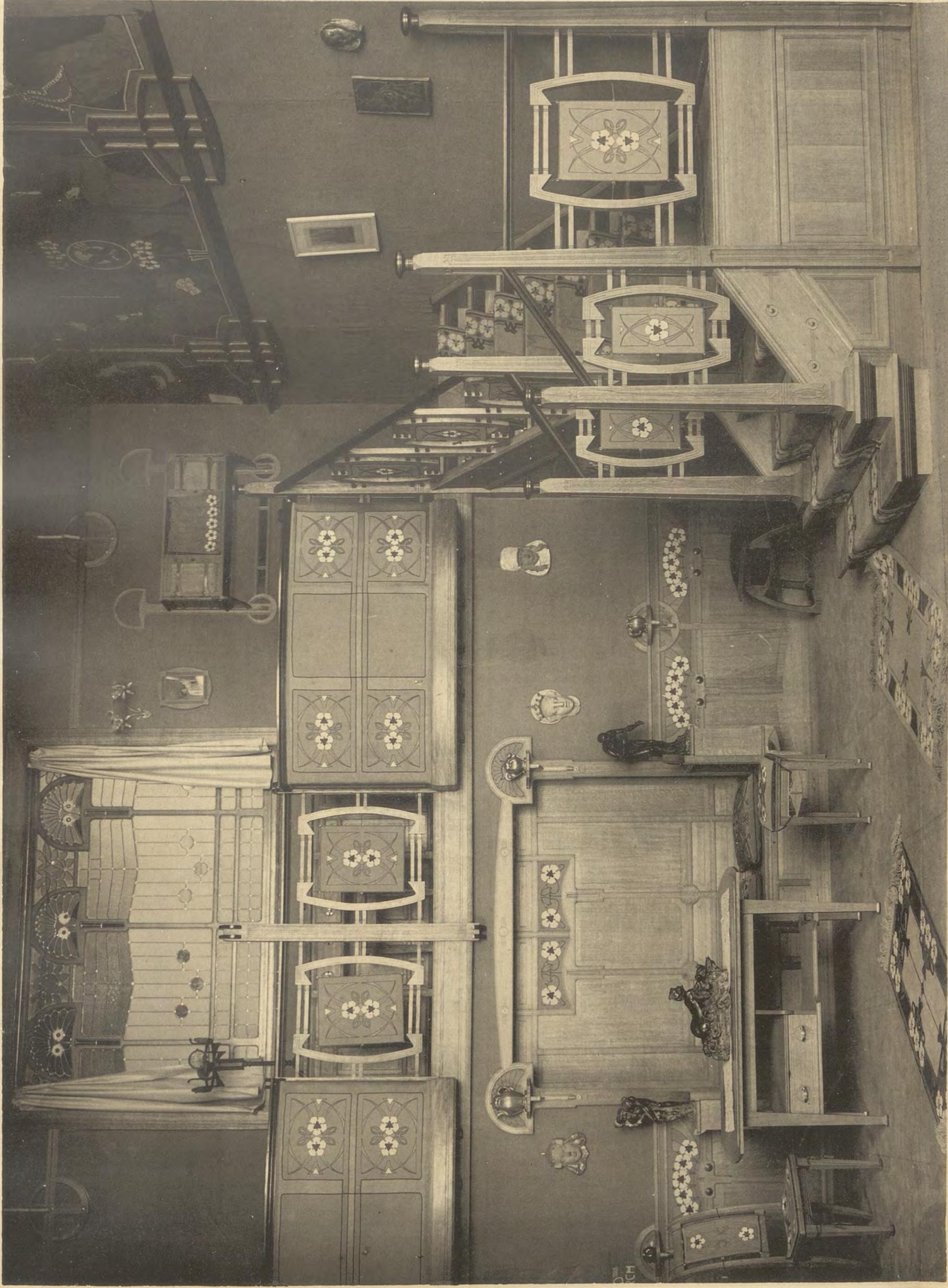


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ESPOSIZIONE DI TORINO. — VASI DELL'Arte della Ceramica in FIRENZE.

ULRICO HOEPLI - MILANO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ESPOSIZIONE DI TORINO. - MOSTRA DEL BELGIO. SALA DA STUDIO: ARCHITETTO LEONE SNEYERS

FOT. SAMBEY - ELIOT. JACOBI

URICO HOEPLI - MILANO

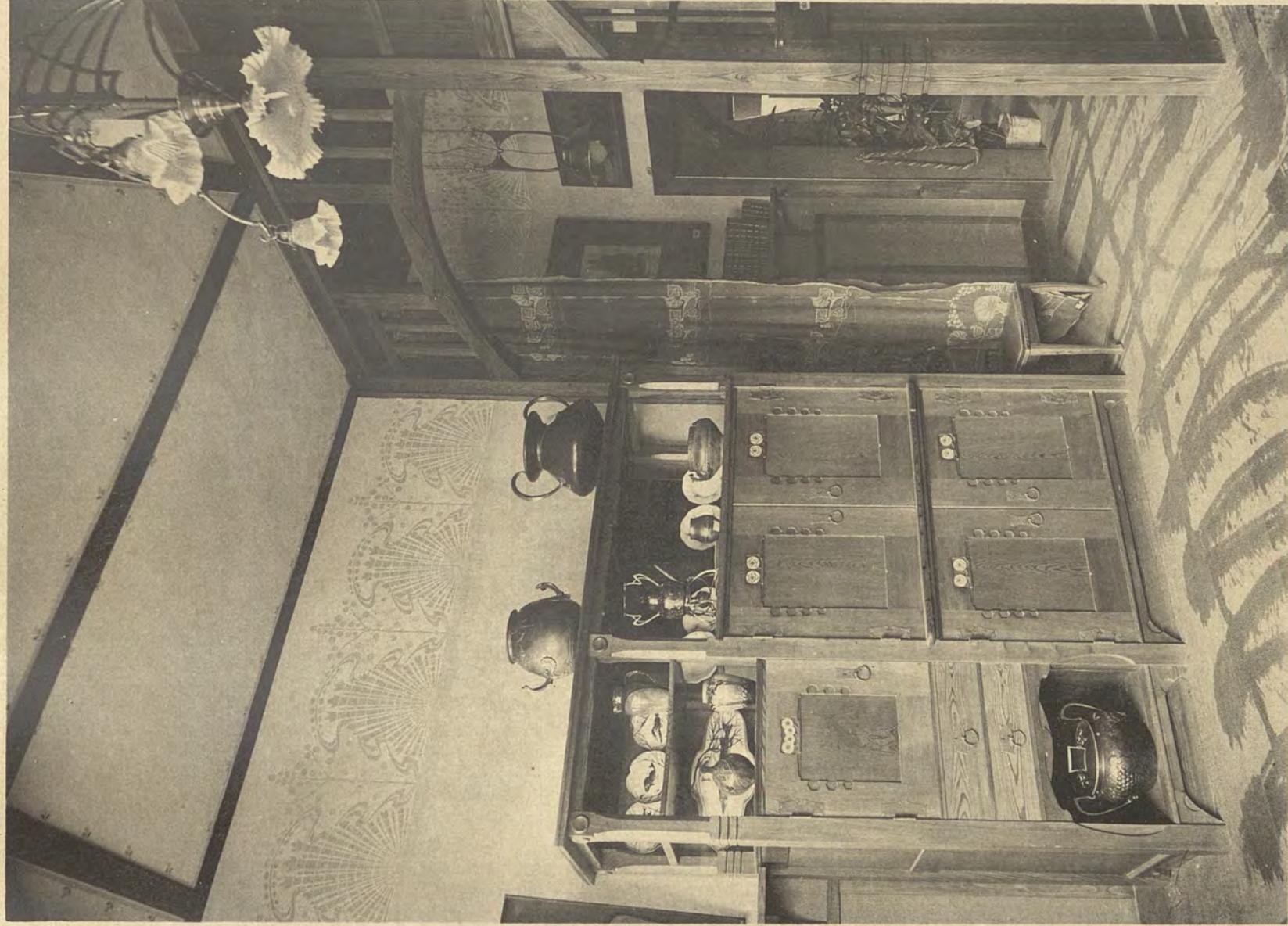




ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

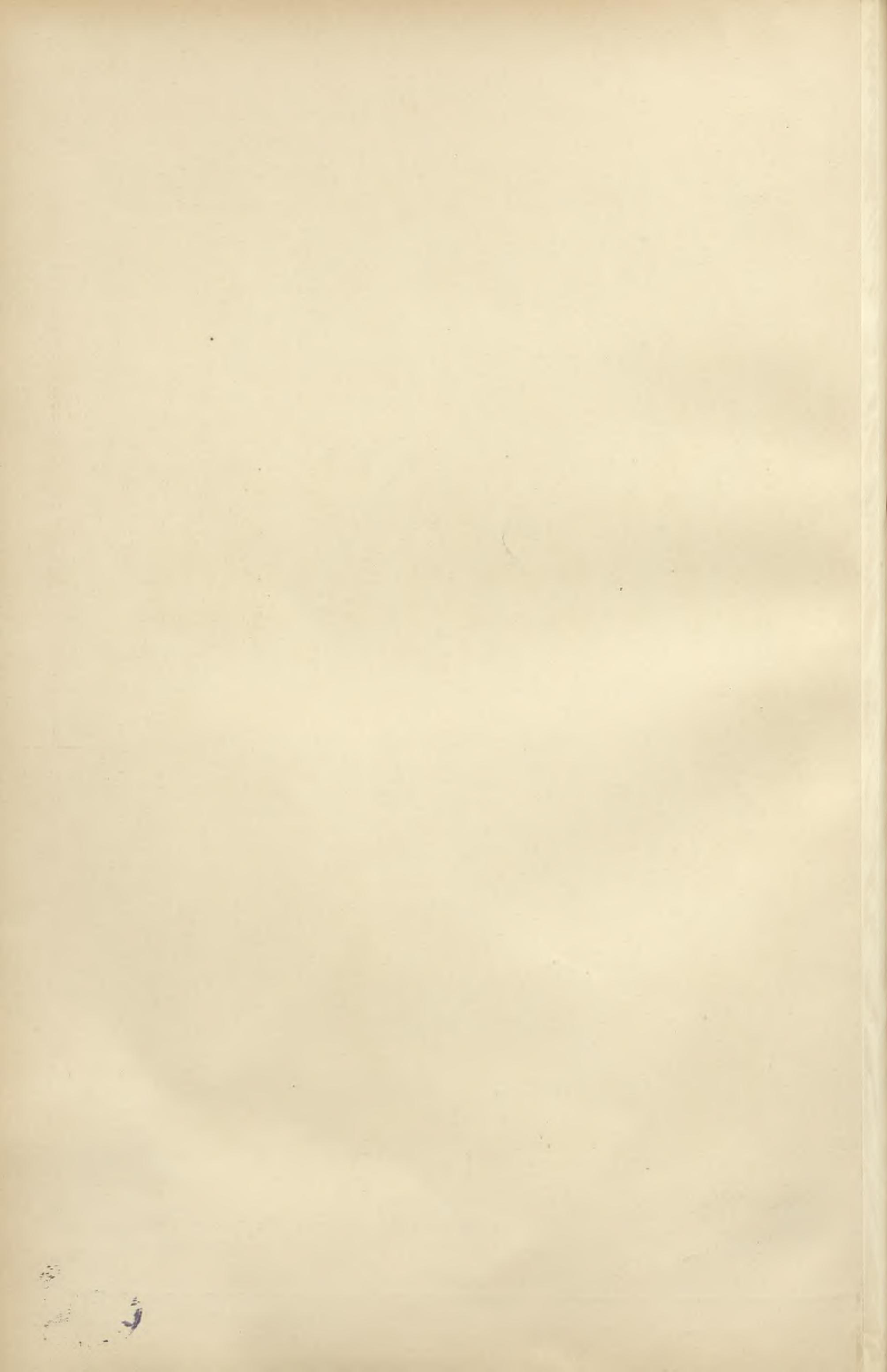
ESPOSIZIONE DI TORINO. — MOSTRA DELLA GERMANIA. — AMBIENTE DELL'ARCHITETTO H. E. BERLEPSCH DI MONACO.

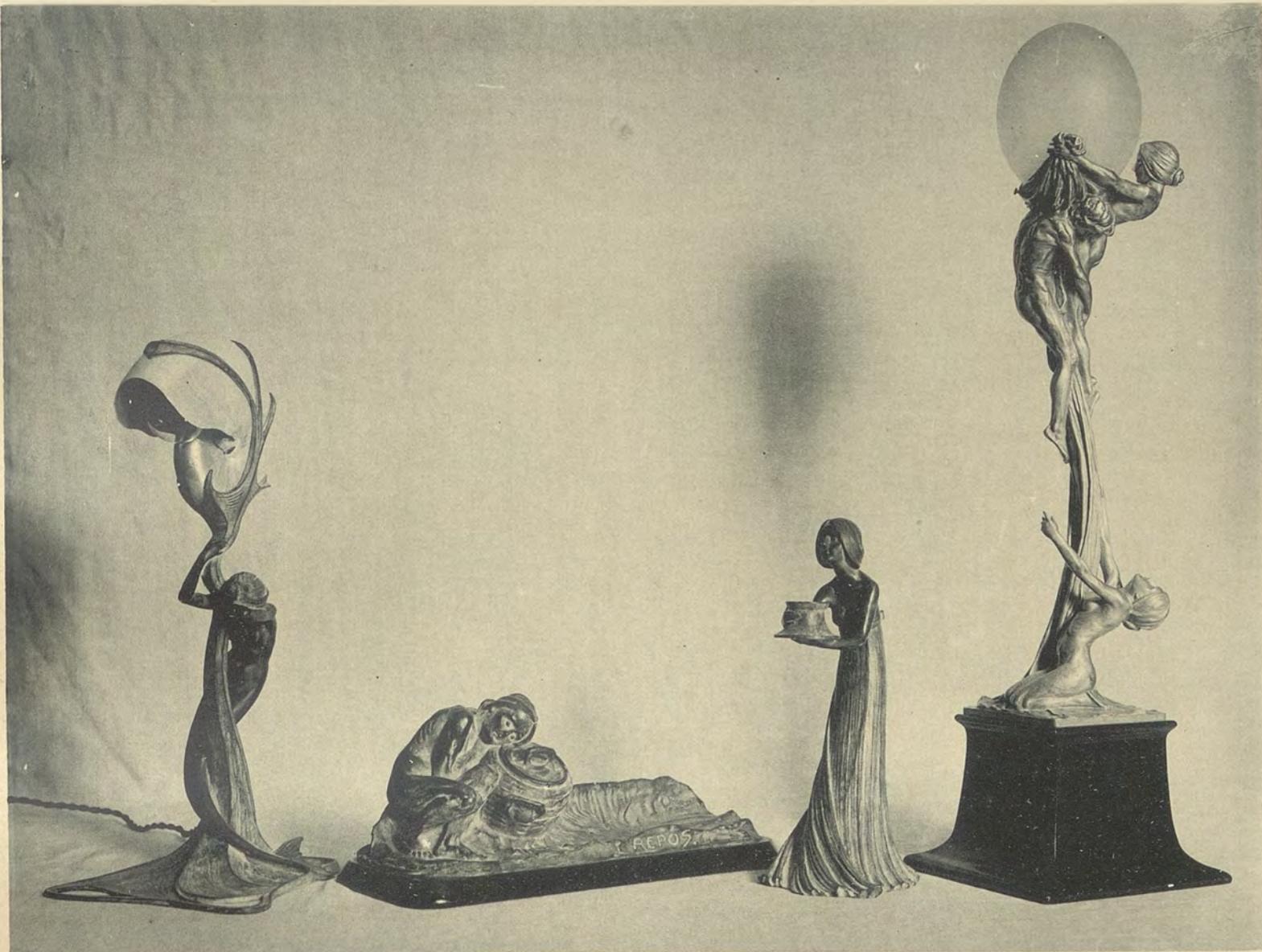
(Fot. SAMBUY — Elett. JACOBI)



ULRICO HOEPLI - Milano.







ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

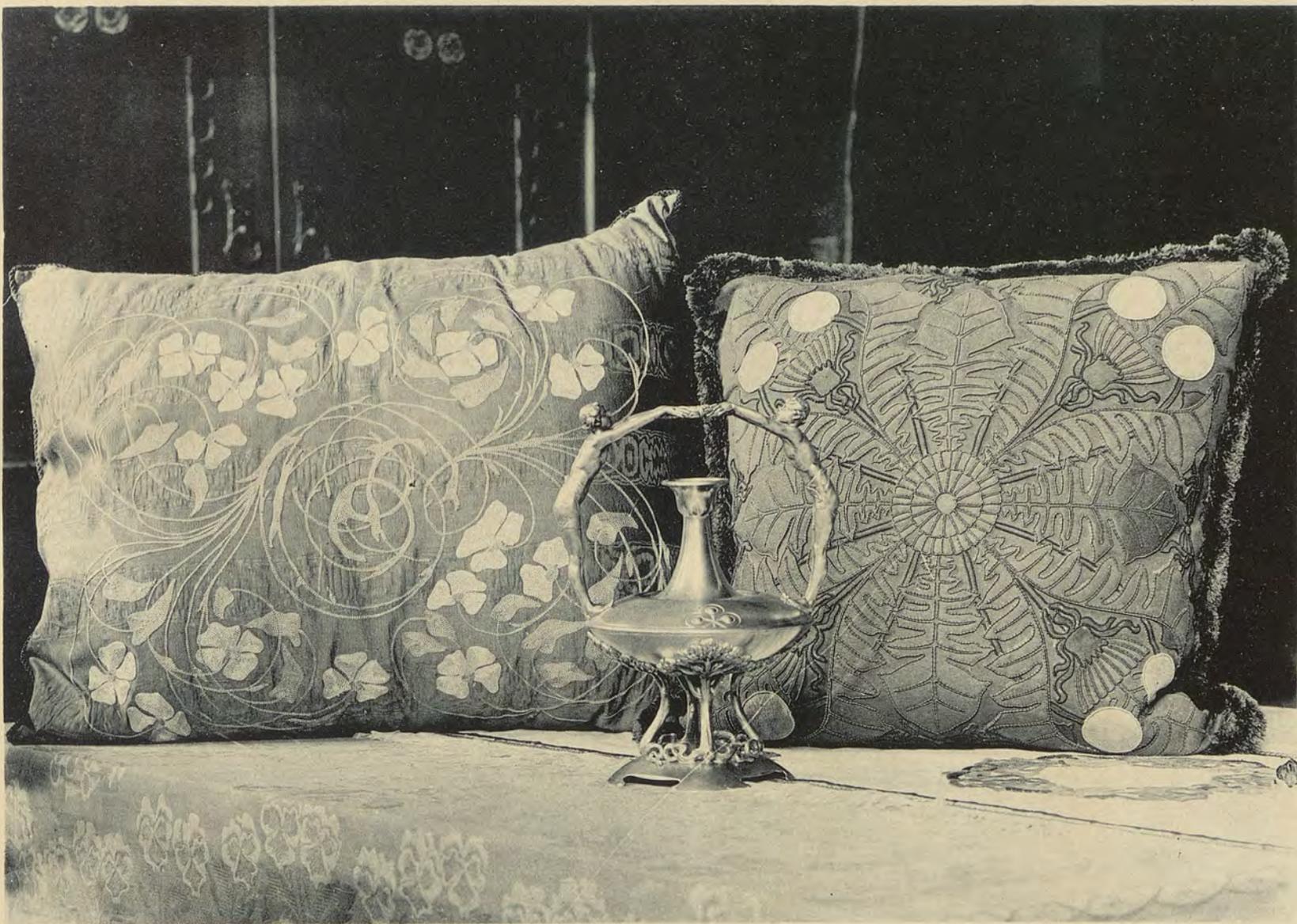
ULRICO HOEPLI - Milano.

ESPOSIZIONE DI TORINO. — MOSTRA DELL'AUSTRIA. — 1. BRONZI DELLO SCULTORE GUSTAVO GURSCHNER DI VIENNA.

2. VASI DI VETRO CON ORNAMENTI METALLICI, DI CARLO GOLDBERG DI BOEMIA

(Fot. SAMBUY — Eliot. JACOBI)





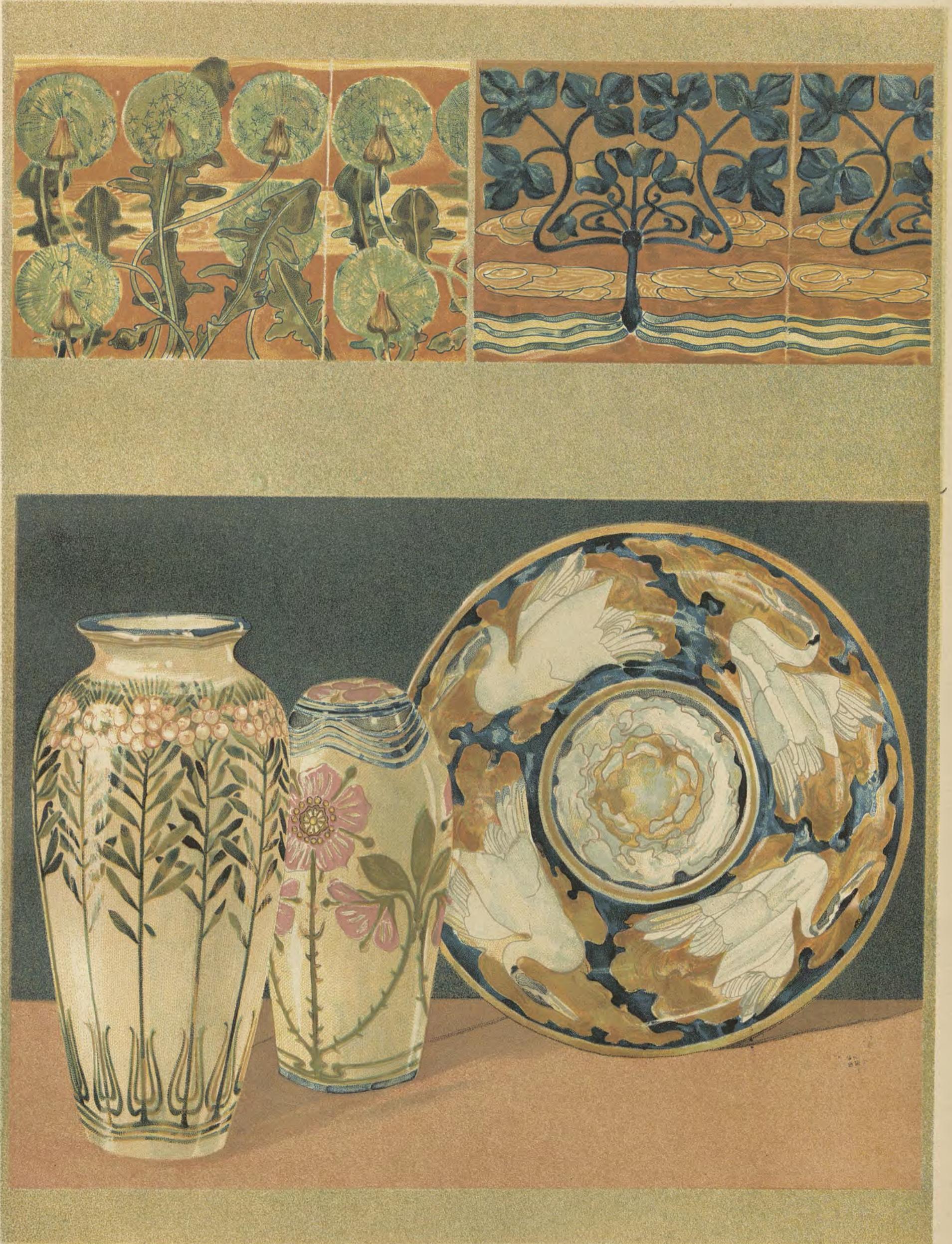
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

- ESPOSIZIONE DI TORINO. - 1. MOSTRA DEGLI STATI UNITI D'AMERICA. VASI IN ARGENTO DELLA DITTA GORHAM E C
 2. MOSTRA DELLA GERMANIA. GUANCIALI DELLE SIGNORE SCHIRLITZ E ROMMI

(Fot. SAMBUY - Eliot. JACOBI)





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

ESPOSIZIONE DI TORINO. — VASI, PIATTO E MATTONELLE DELL'ARTE DELLA CERAMICA IN FIRENZE.





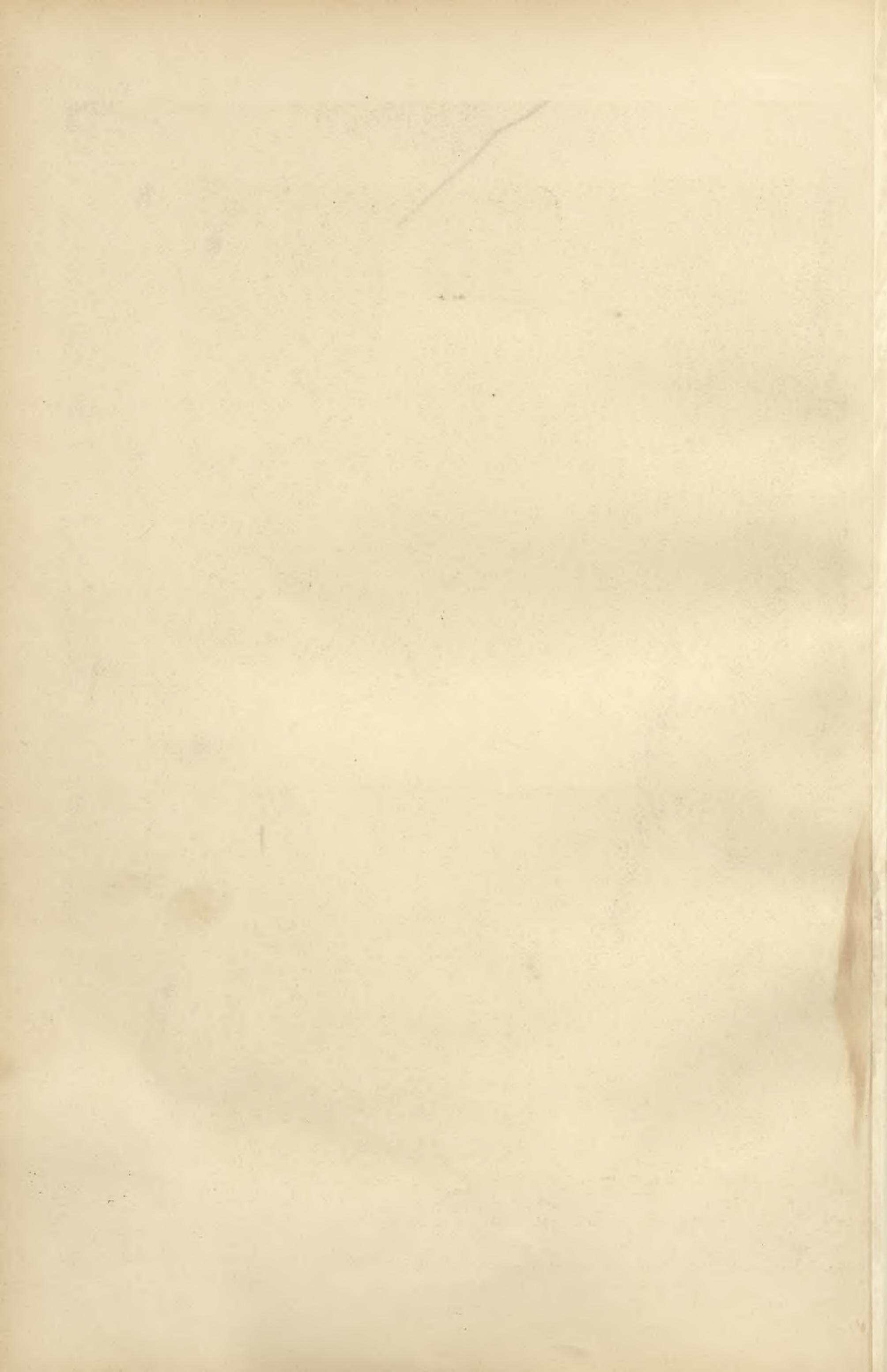
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DI TORINO. — STATUETTA IN AVORIO CON LAMPADINA ELETTRICA, DETTA *LA FÉE AU PAON*, DI FILIPPO WOLFERS DI BRUXELLES

(Fot. SAMBUY — Eliot. IACOBI).







ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

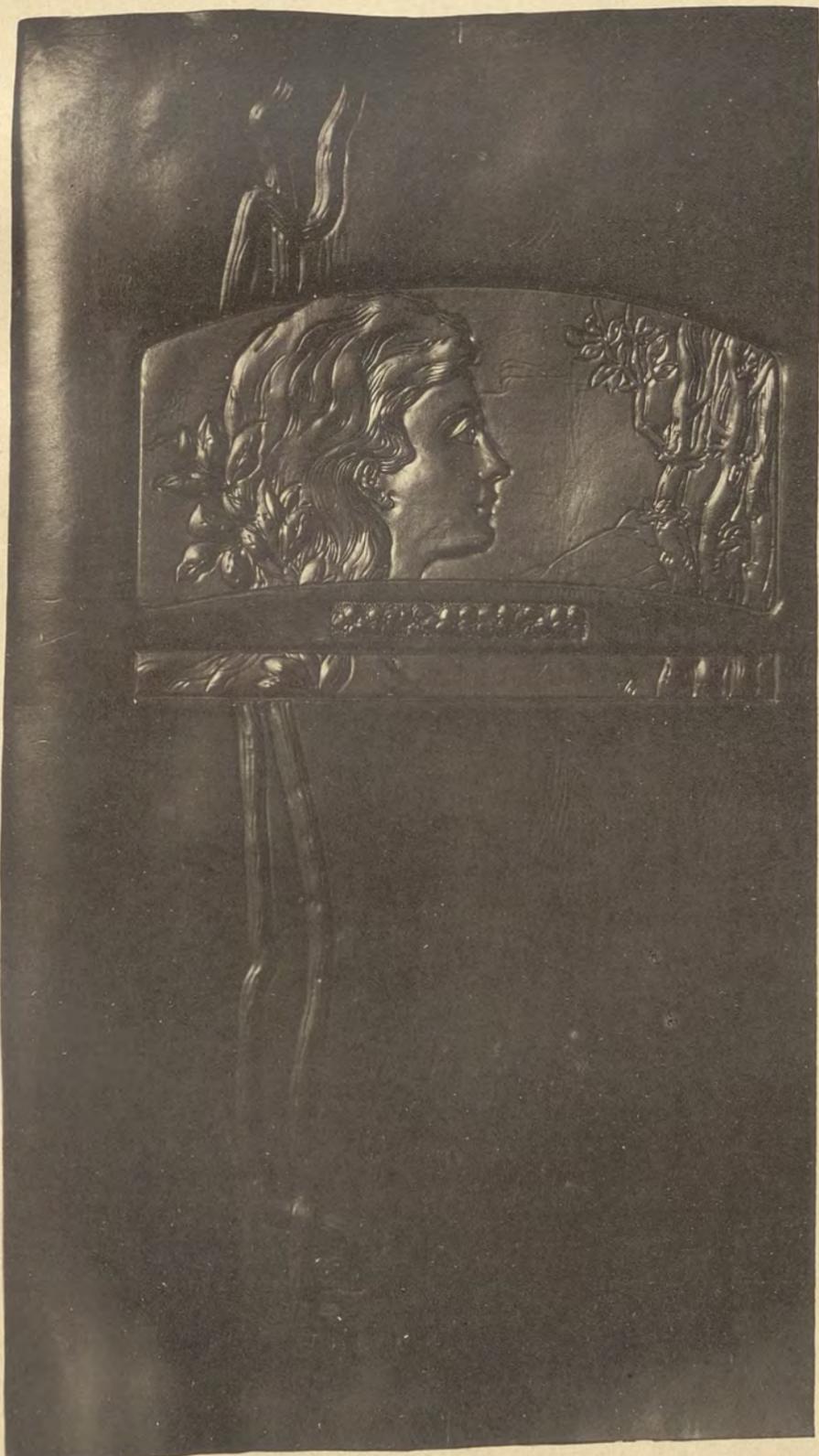


ULRICO HOEPLI · Milano.

ESPOSIZIONE DI TORINO. — CUOI RILEVATI DELLA SIGNORA TERESA CROCINI MONTI.

Fot. SAMBUY — Elett. JACOBI.



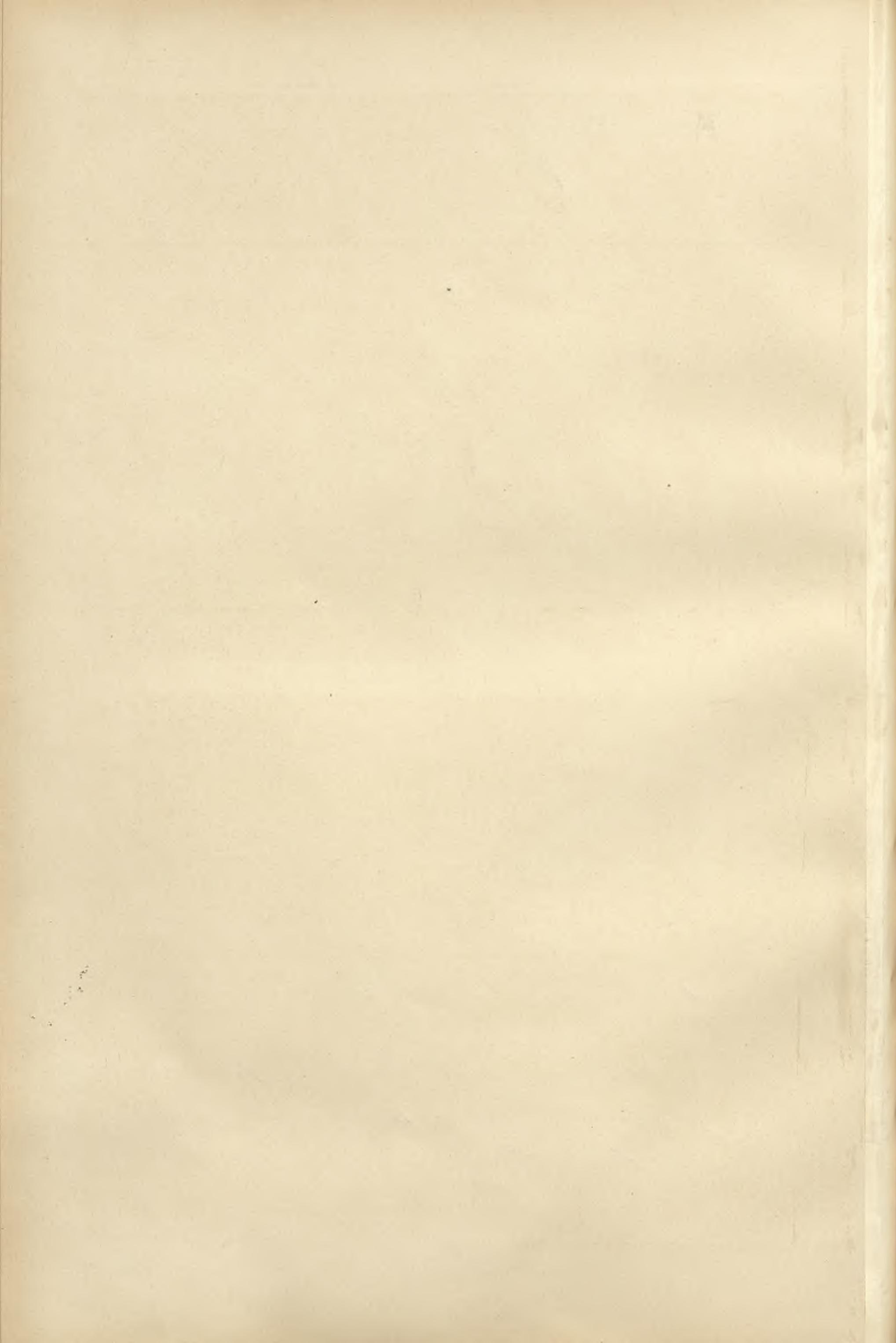


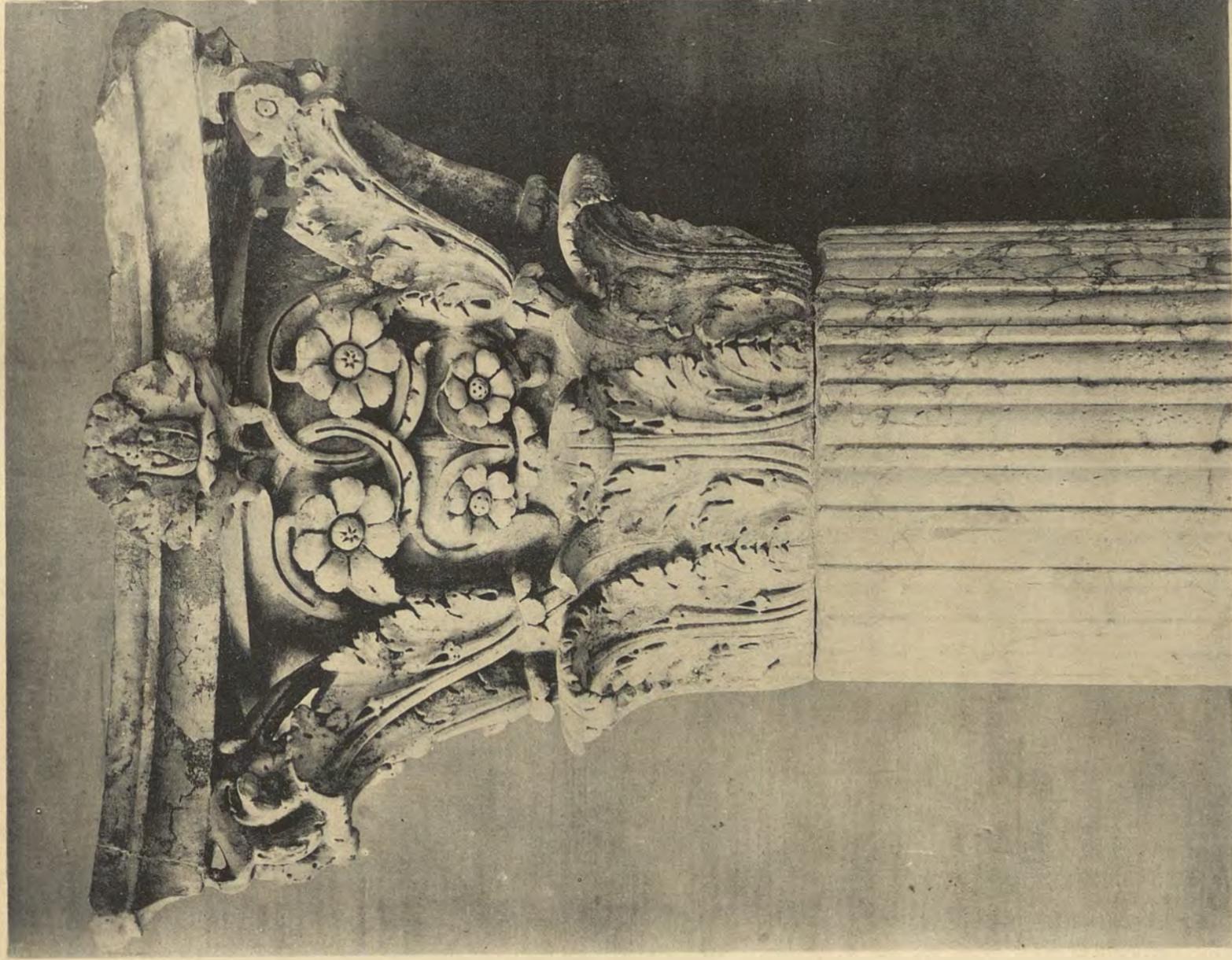
POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

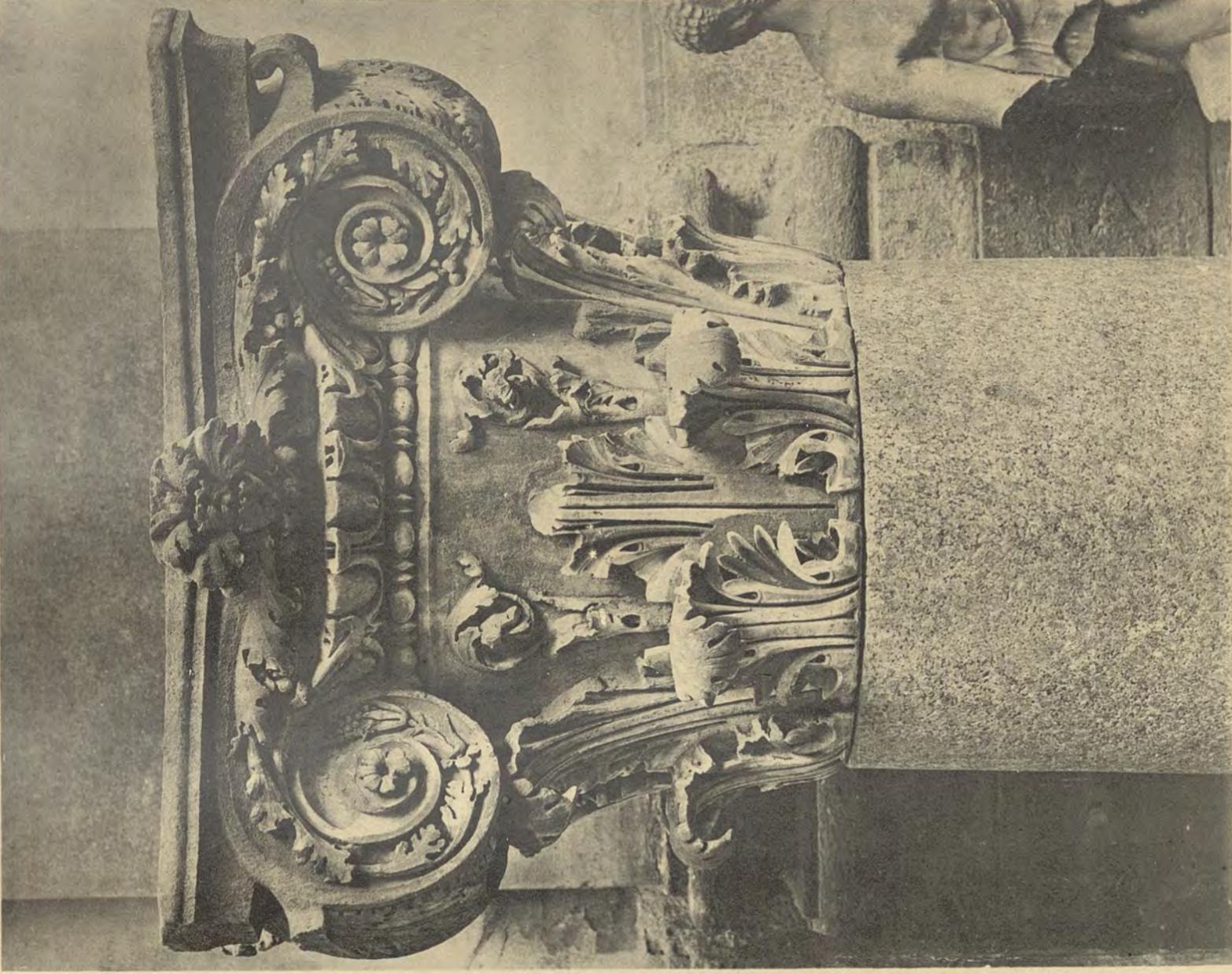
ESPOSIZIONE DI TORINO. — CUOI RILEVATI DELLA SIGNORA TERESA CROCINI MONTI.
(Fot. SAMBUY — Eliot. JACOBI).





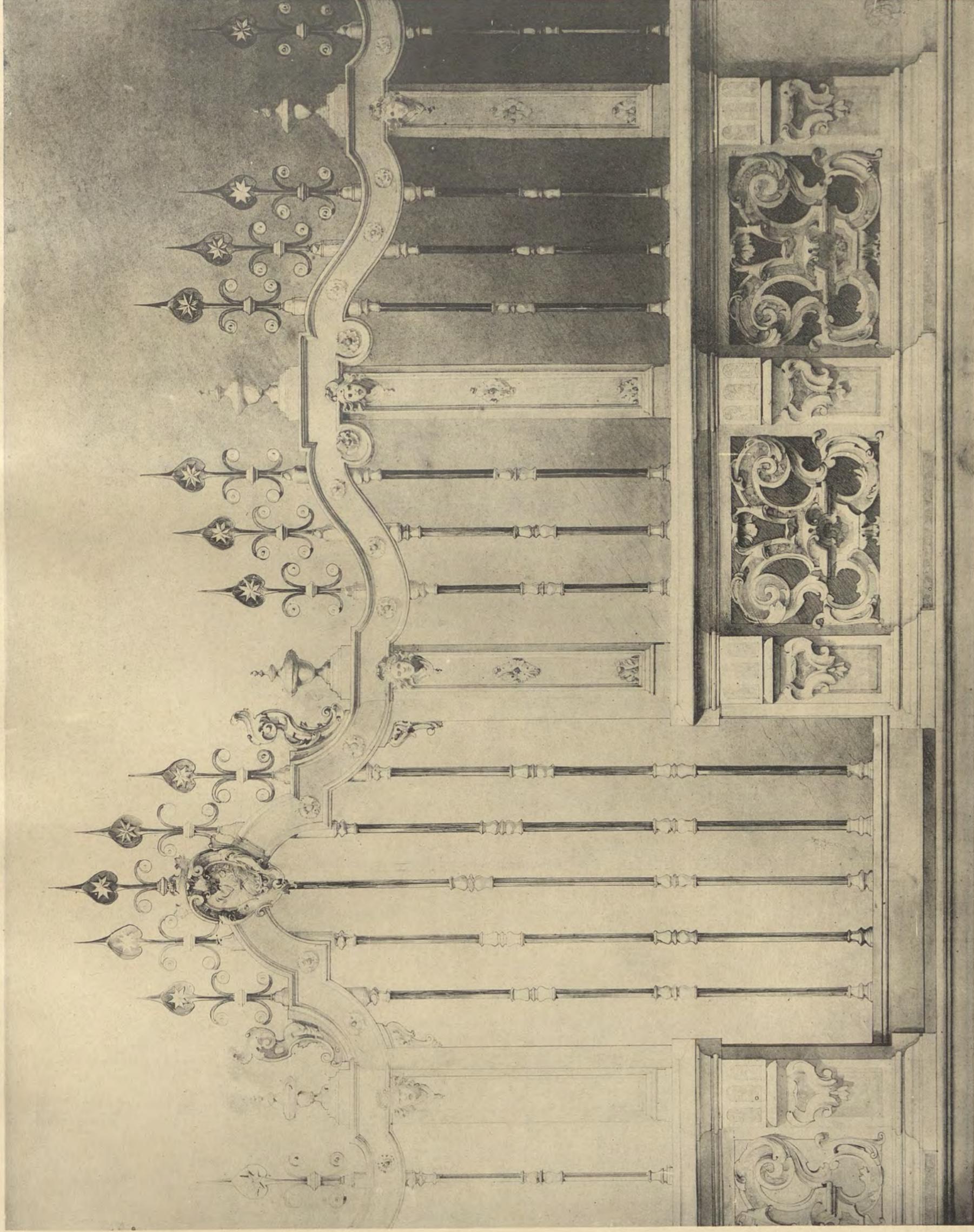
1. CAPITELLO ROMANO NEL MUSEO DELLE TERME A ROMA. — 2. CAPITELLO ROMANO NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

(Fot. ALINARI — Elett. J.V. 013)



ULRICO HOEPLI - Milano.





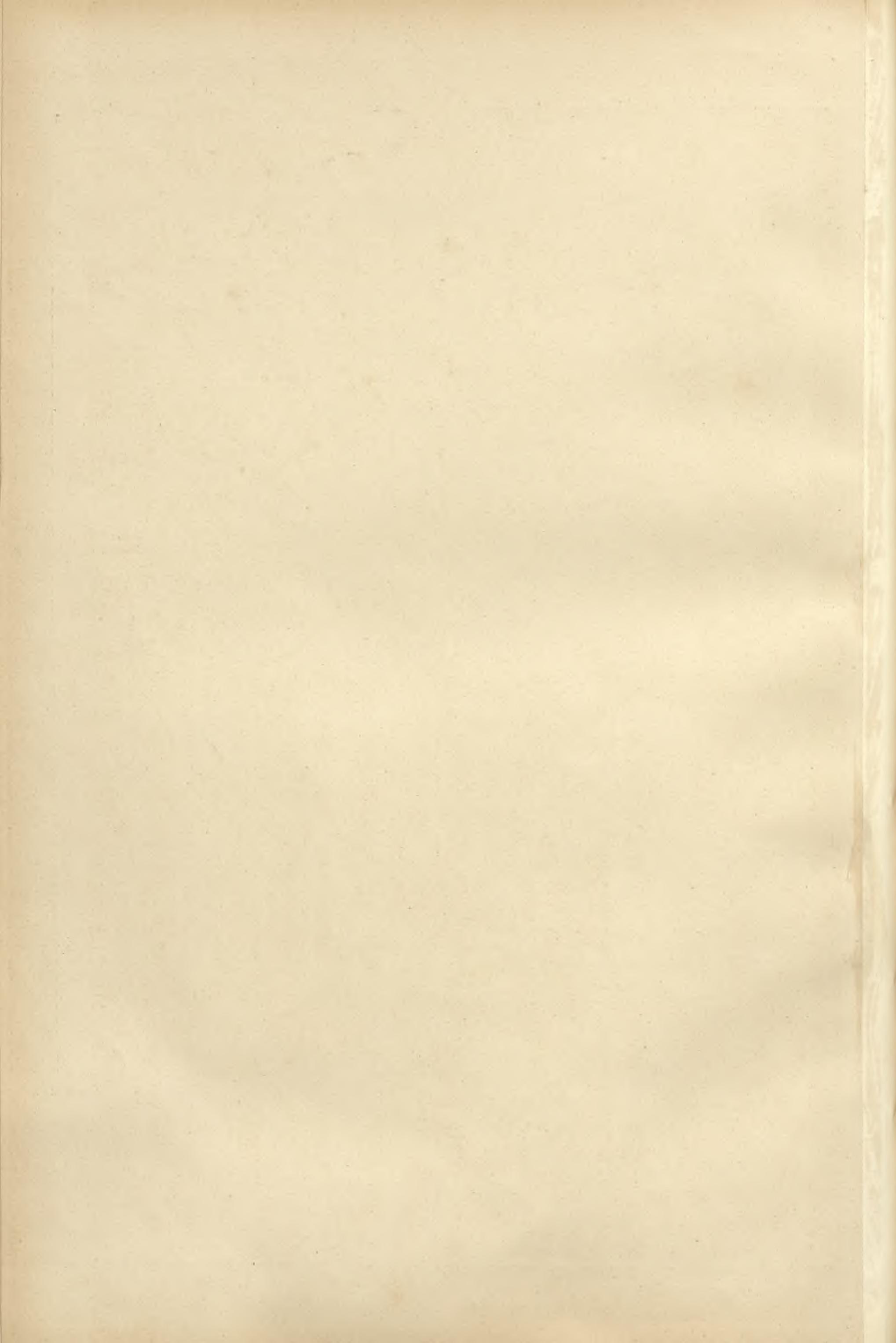
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

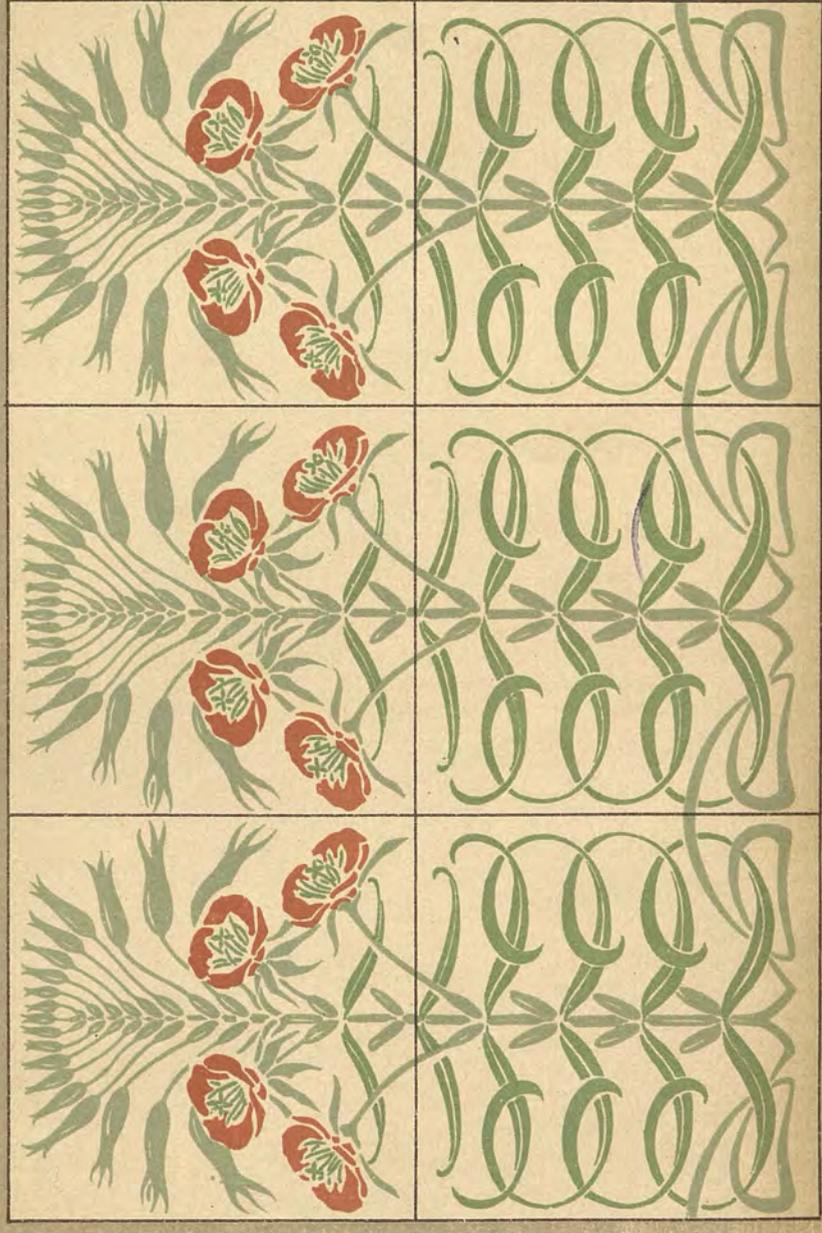
CANCELLO DI UNA CAPPELLA NELLA CHIESA DI S. DOMENICO MAGGIORE A NAPOLI. SEC. XVIII. (DISEGNO DI A. D'ANDREA.)

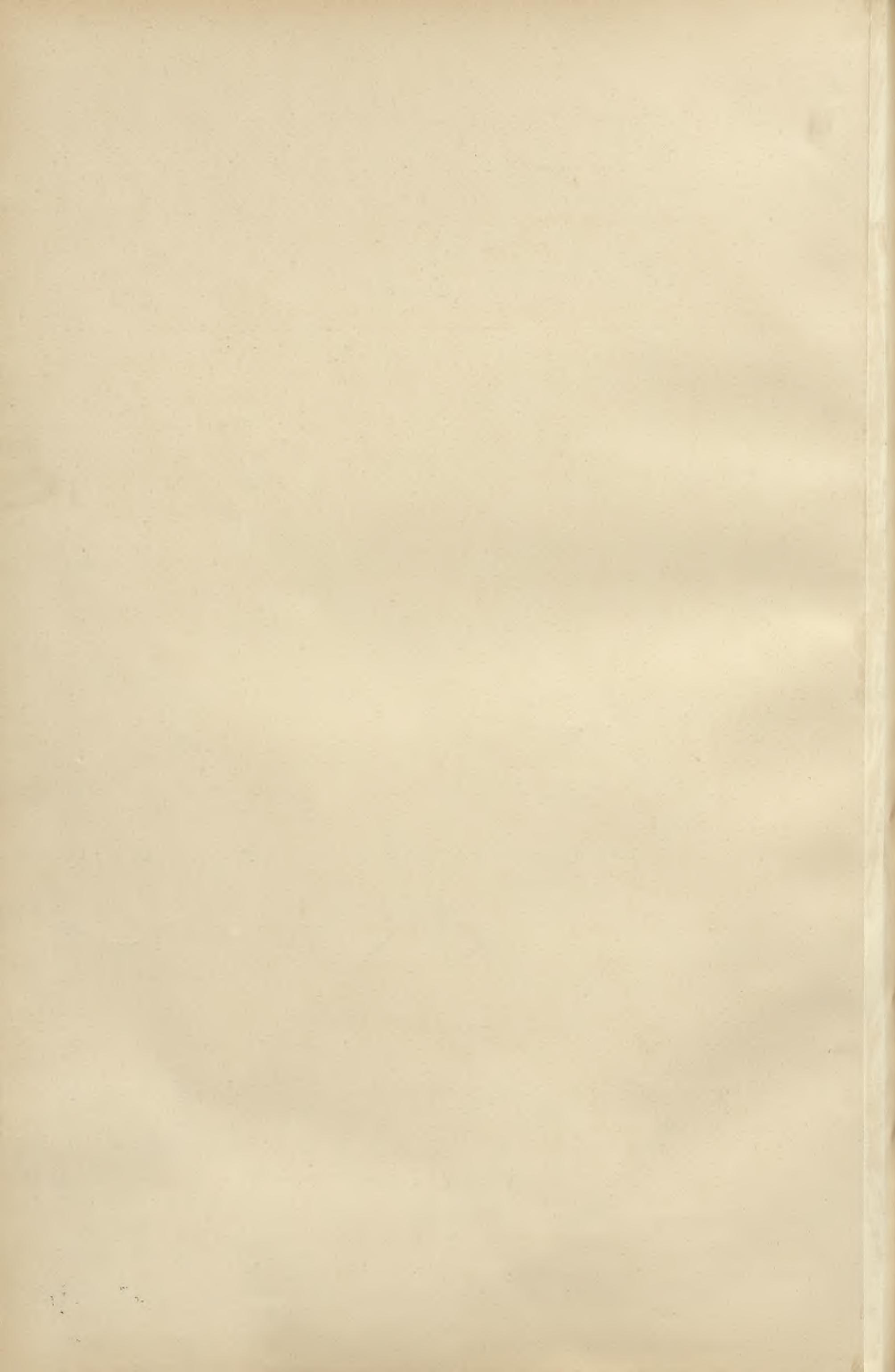
(Ellet. JACOBI.)

ULRICO HOEPLI - Milano.











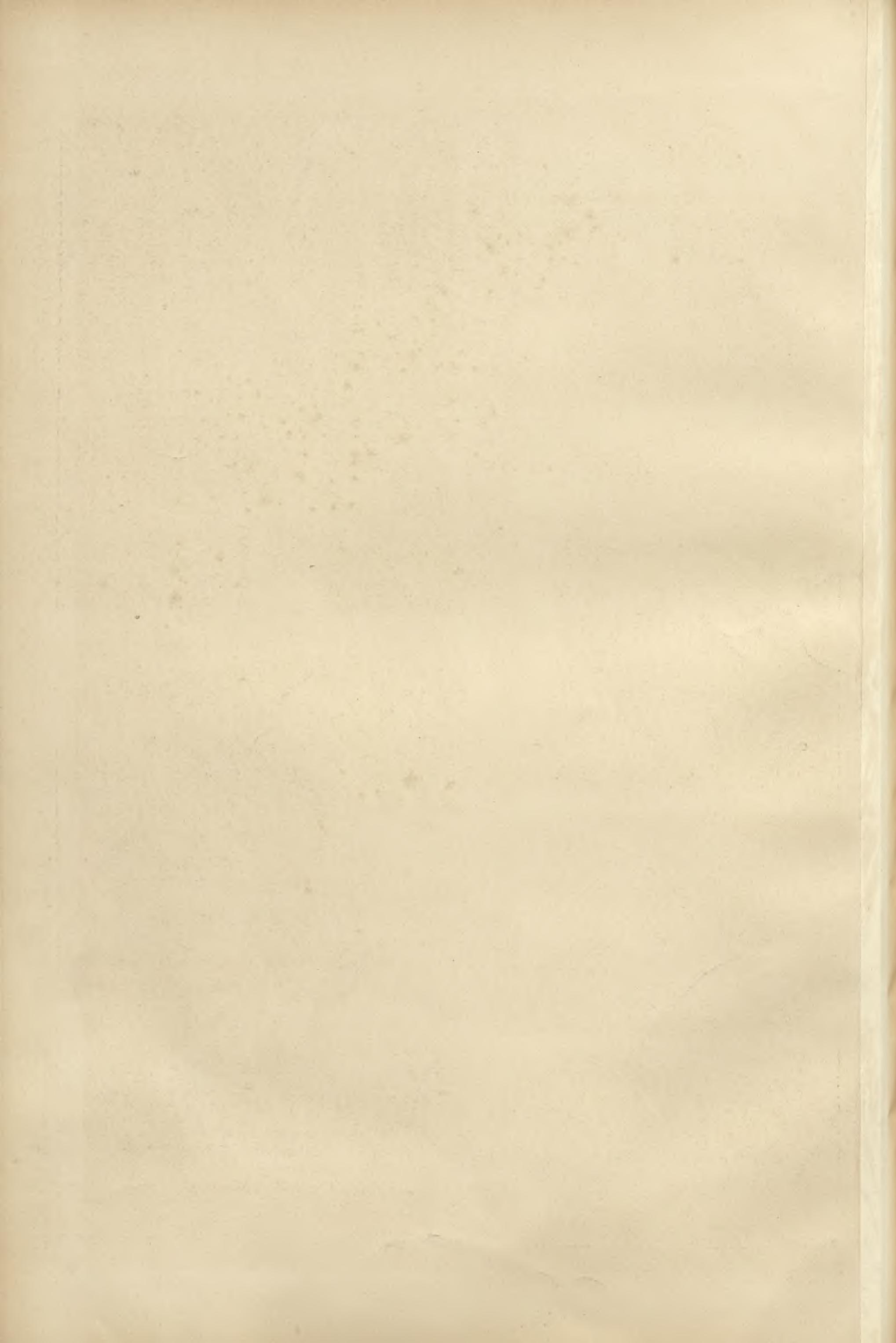
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

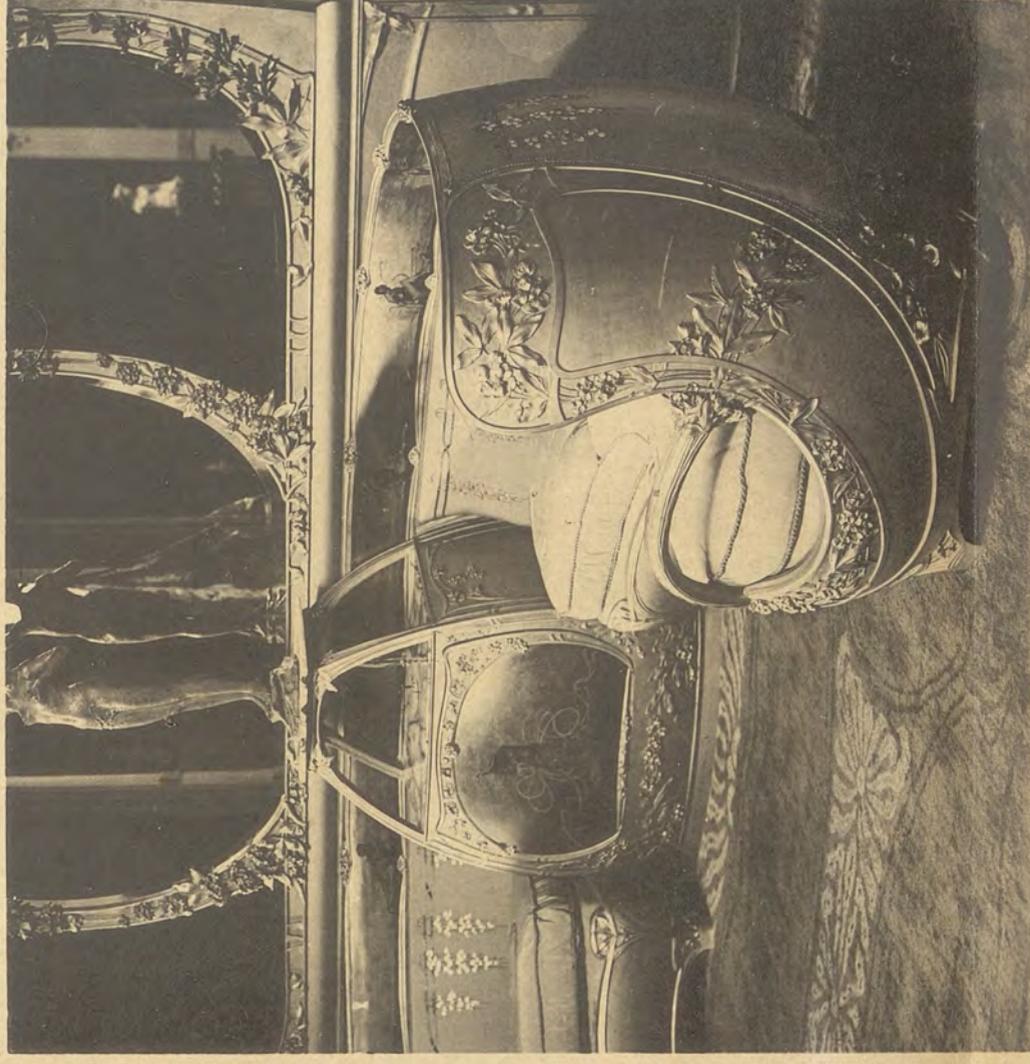
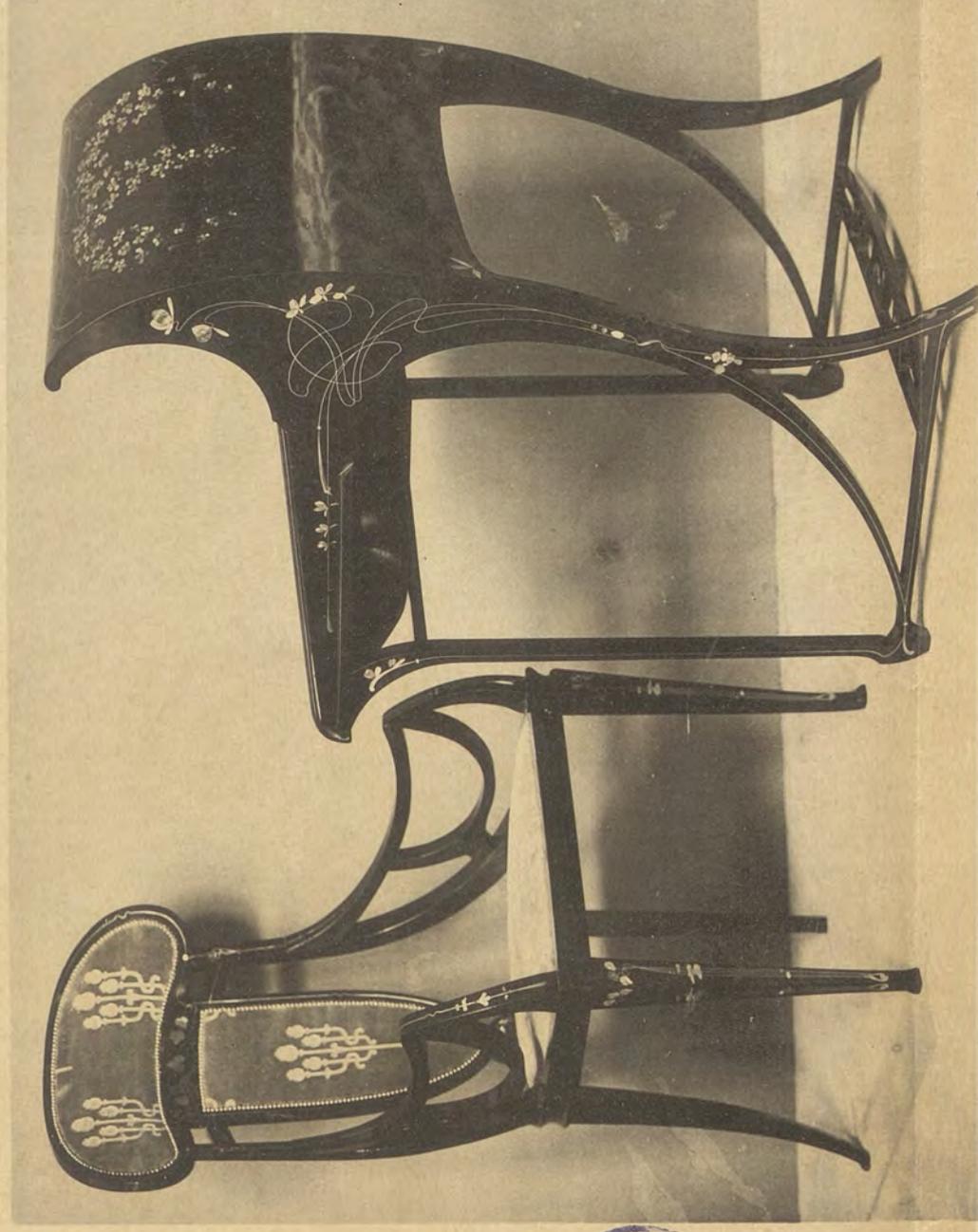
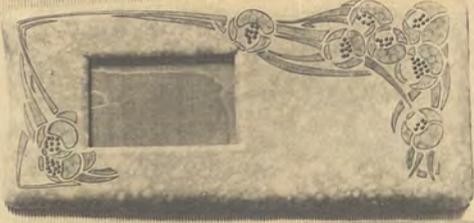
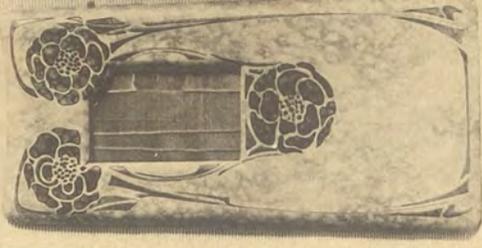
ULRICO HOEPLI - Milano.

ESPOSIZIONE DI TORINO. — LAMPADE DELLA DITTA TIFFANY STUDIOS NEGLI STATI UNITI D'AMERICA.

(Fot. SAMBUY — Eliot. JACOBI).







ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

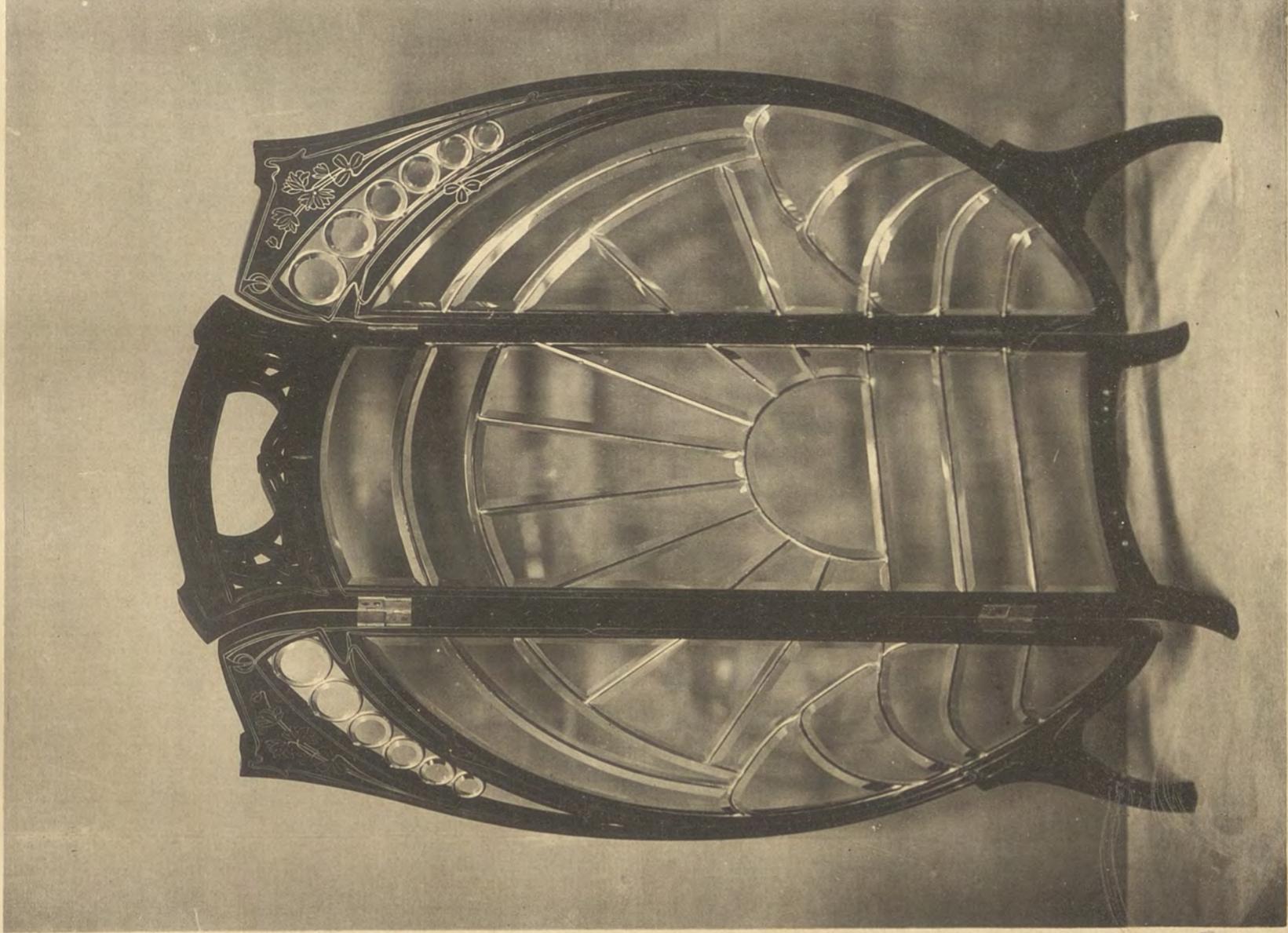
ESPOSIZIONE DI TORINO - 1 E 2 CARTELLE RILEGATE IN CUOIO DELLA MAISON MODERNE DI PARIGI.

3 E 4. MOBILI DELLO STABILIMENTO CARLO ZEN IN MILANO.

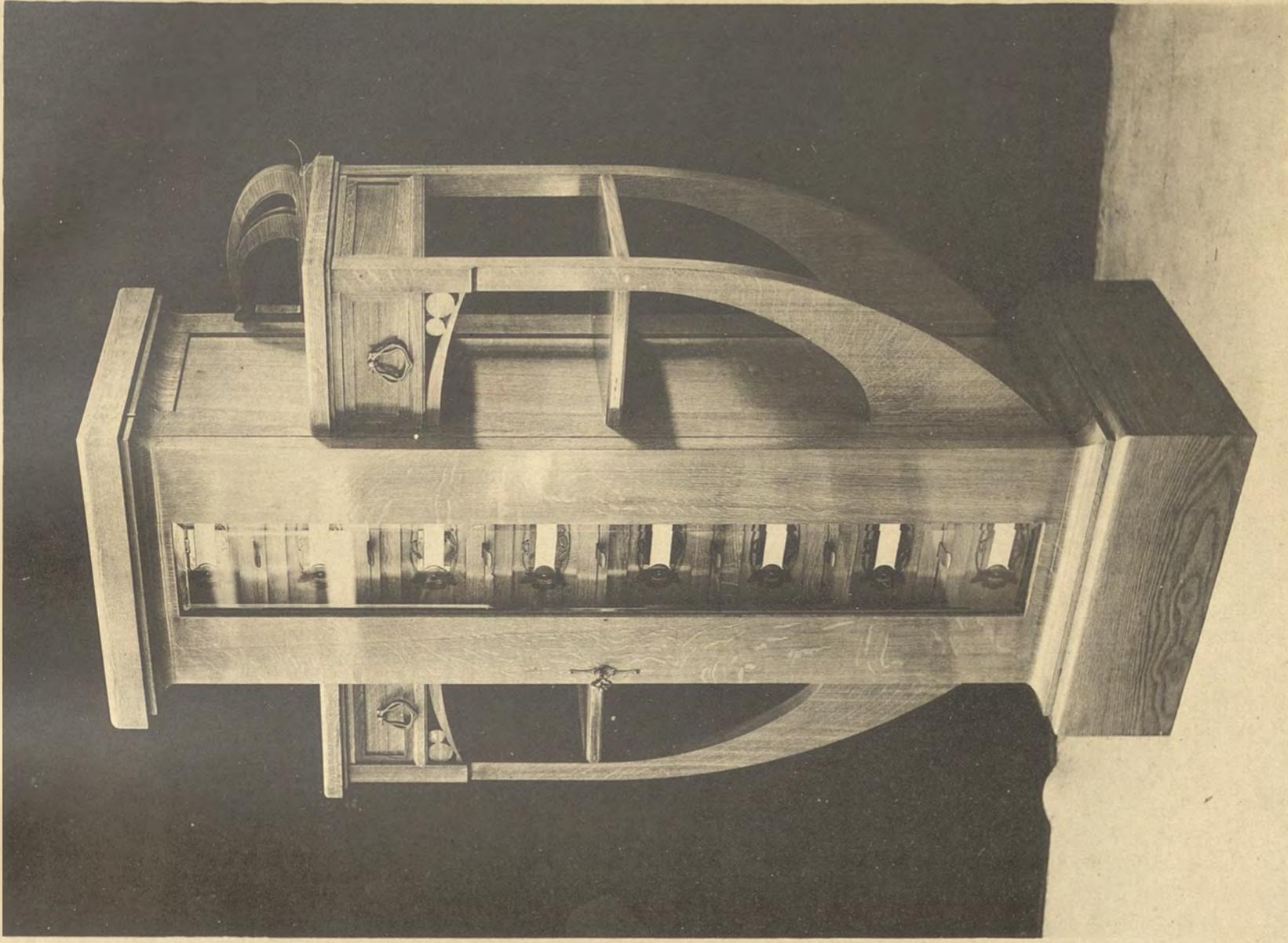
(FOT. SAMBUI - ELIOT, JACOBI)

VILRICO HOPPEL - MILANO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

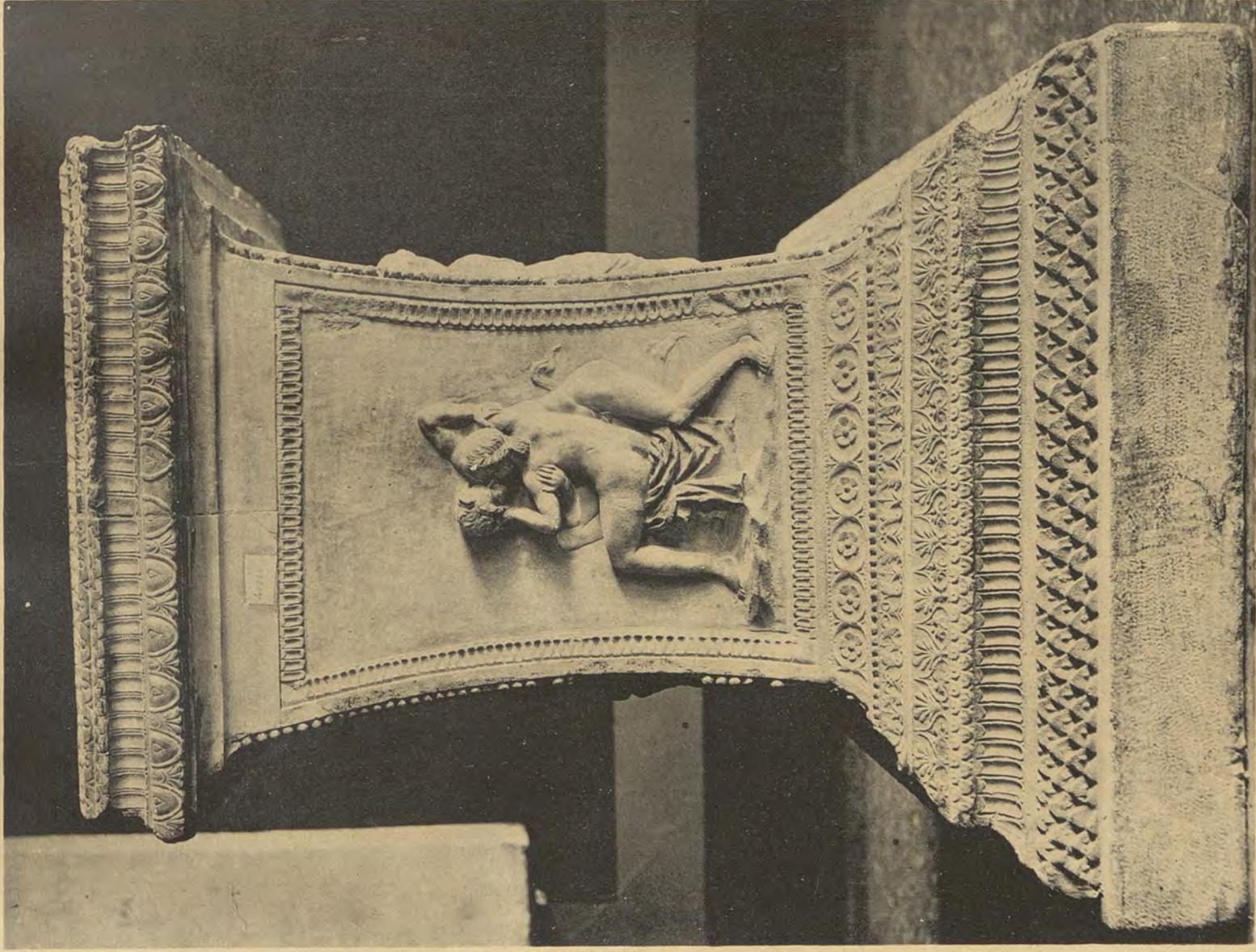


ESPOSIZIONE DI TORINO. — PARAFUOCO A CRISTALLI E MOBILE PER STANZA DA STUDIO DELLO STABILIMENTO CARLO ZEN A MILANO.

(Fot. SAMBUY — Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI · Milano.





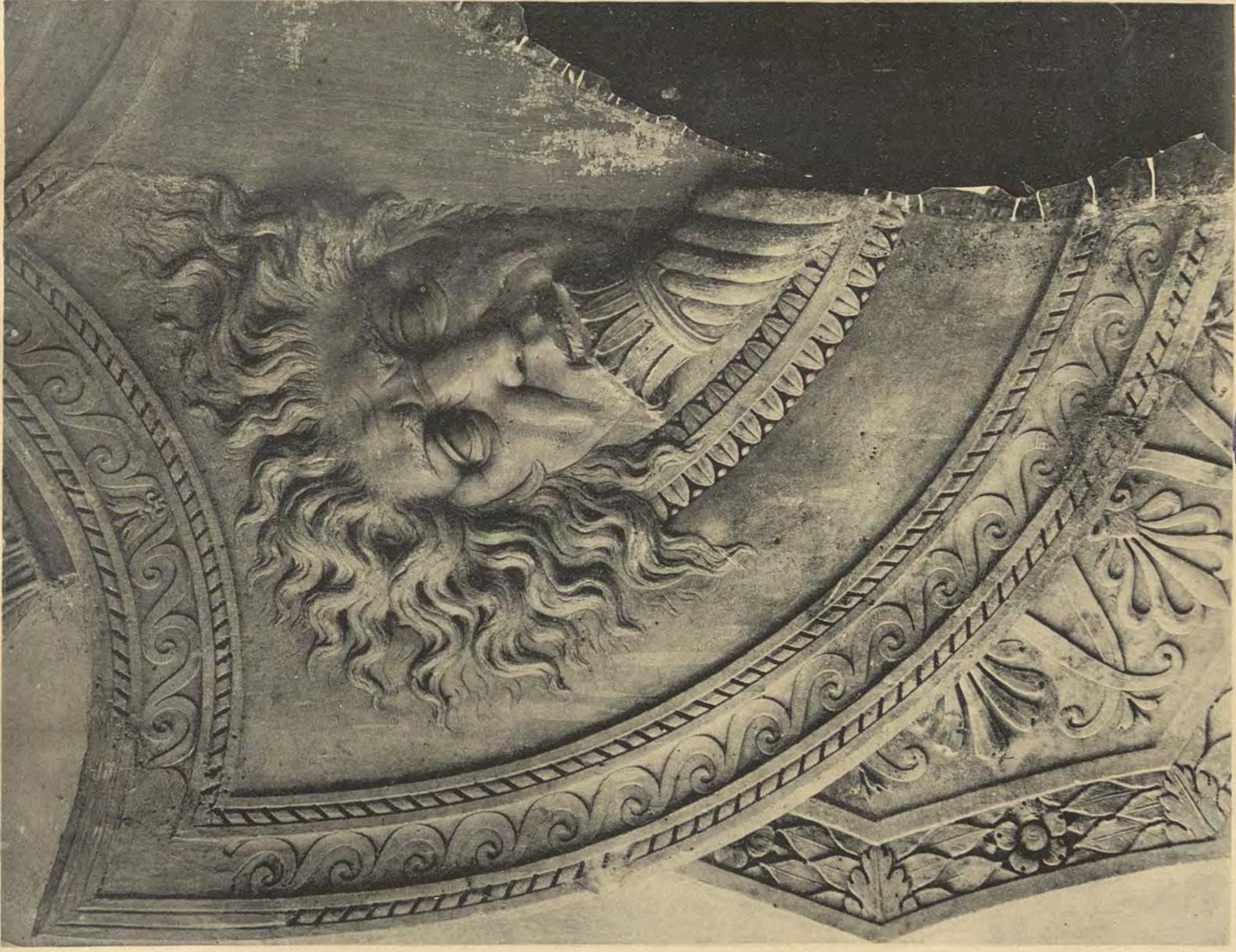
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

1. ARA ANTICA NEL MUSEO ARCHEOLOGICO DEL PALAZZO DUCALE A VENEZIA. — 2. ORNAMENTI ANTICHI TROVATI AD OSTIA.
(Fot. MOSCIONI — Eliot, JACOBI).



ULRICO HOEPLI - Milano.





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



GIORGIO HOEPLI - MILANO

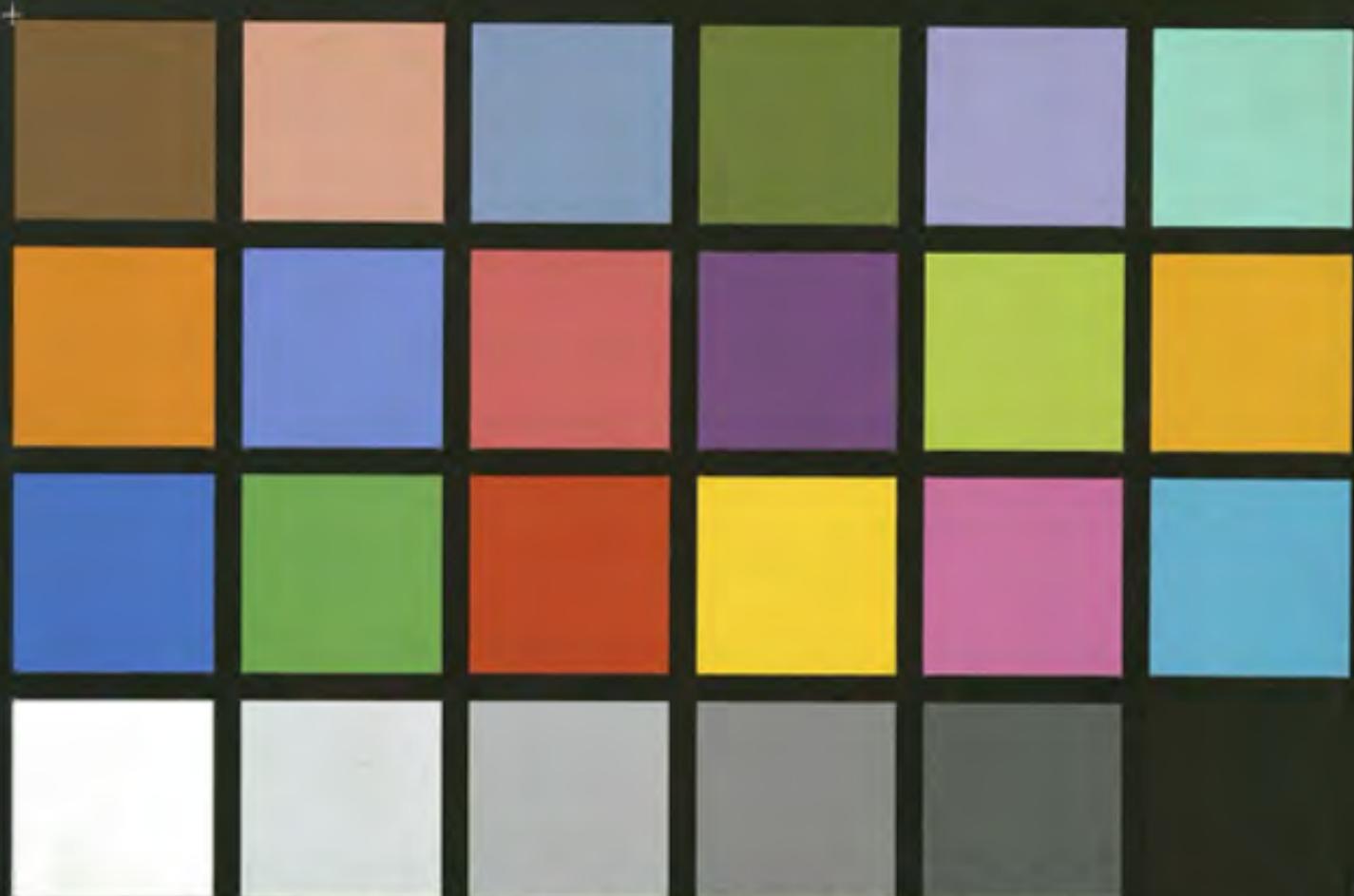
1. STUO IN MARMO NEL MUSEO DI CAPUA - 2. FRAMMENTO DELL'ARA PACIS NEL MUSEO DELLE TERME A ROMA.
(Fot. ALINARI - Eilat. JACOBI).

POLITICO
BIBLIOTECA
KINO









gretagmacbeth ColorChecker™ Color Rendition Chart