TORINO
VIA BELLEZIA 7

Lo23

ARTE ITALIANA DECORATIVA E INDUSTRIALE

PERIODICO MENSILE

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

E DIRETTO DA

CAMILLO BOITO

POLITECNICO DI TORINO
BIBLIOTECA

POLITECNICO DI TORINO
INVENTARIO N. 34815
BIBLIOTECA CENTRALE

MDCCCCIV

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

COEDITORI

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

Anno XIII — 1.° della Nuova Serie. N. 1 — Gennaio 1904.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

I.

LA NUOVA SERIE DELL'*ARTE ITALIANA.*

OPO dodici anni, questo Periodico entra in una nuova Serie; ma non cangia nè intenti, nè aspetto. Solo vorrebbe procedere più sicuro, allargando il campo ai soggetti e ai disegni destinati agli artefici d'arte industriale e agli artisti d'arte decorativa, senza restringere gli studi e i modelli che intendono al vantaggio delle Scuole superiori professionali, ove predomina la composizione e ove si svolgono già le aspirazioni e i bisogni propri alla vita viva di chi realmente lavora.

A conseguire questo proposito, cioè a liberarsi dalla parte strettamente didattica, l'*Arte Italiana* troverà un efficace aiuto in una pubblicazione, la quale, pure stando a sè, deriverà dal vecchio Periodico, e diciamo vecchio perchè, trattandosi di una Rivista d'Arte in Italia, una dozzina d'anni può sembrare già un'età rispettabile. Cotesta nuova raccolta di *Modelli per le Scuole elementari e secondarie d'Arte applicata alle industrie*, sarà formata per la massima parte dai disegni di dettaglio, i quali vennero già pubblicati dall'*Arte Italiana* durante gli anni precedenti; ma nelle puntate che usciranno via via e riguarderanno, oltre all'insegnamento del disegno, anche le arti del fabbricatore di mobili, del pittore di stanze, del fabbro-ferraio, dello scarpellino-ornatista, dello stuccatore e via via, le tavole murali, grandi centimetri 88 per 60, usciranno ordinate metodicamente e andranno accompagnate da un testo speciale, tutto destinato alla illustrazione dei disegni, ai metodi d'insegnamento e alle notizie che meglio possono importare ai maestri e ai direttori delle predette Scuole.

Così l'*Arte Italiana* procederà più sciolta. E la sua ambizione sarebbe di cooperare alla diffusione del buon gusto artistico, specialmente presso quelle persone, le quali, essendo in grado di fare o di consigliare acquisti od allogazioni, oppure dirigendo manifatture, laboratorii, botteghe, istituti di produzione o d'istruzione, possono influire più vivamente sull'indirizzo e sulla sorte delle arti di cui discorriamo. Pur troppo in Italia sono pochi assai gl'industriali, che, intendendo come il pregio di certe produzioni raddoppia con la eleganza singolare della invenzione e della forma, cerchino gli artisti capaci di far bene e sappiano degnamente ricompensarli; sicchè i disegnatori abili sono rari qui, mentre non sono rari in Francia, nel Belgio, in Inghilterra, in Germania. Ed è in ciò che deve cercarsi la principale cagione della inferiorità deplorevole d'una parte delle nostre industrie; mentre invece, anche da noi, quando alla fabbricazione presiede il genio vario e brioso dell'artista, l'industriale trionfa. Qui pure il bello e l'utile, purchè sieno largamente intesi, vanno pienamente d'accordo.

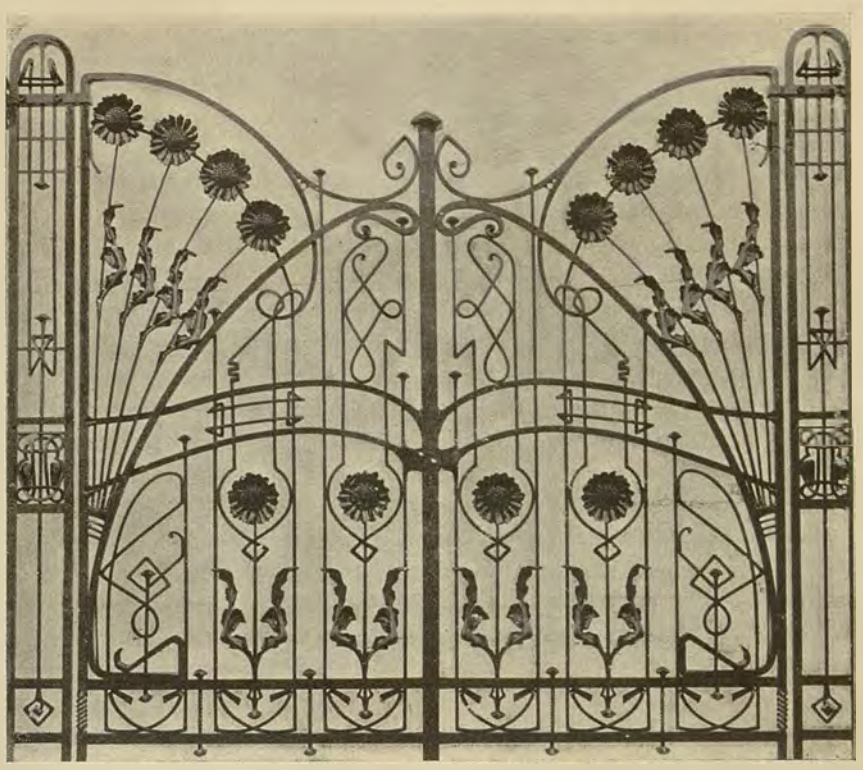


Fig. 2. Cancello in ferro battuto. Officina Mazzucotelli.

L'*Arte Italiana*, e così la sua pubblicazione filiale dei *Modelli per le Scuole elementari e secondarie d'Arte applicata alle industrie*, accoglieranno volentieri i buoni tentativi di novità anche ardite, purchè assennate. Le ricerche sulle foglie, sui fiori, sulle piante, e le varie maniere di geometrizzare o stilizzare i tipi schietti della natura; le indagini sulle forme più adatte agli usi degli oggetti e più rispondenti alle materie in cui gli oggetti sono formati; le vie per ottenere la più evidente, la più vigorosa manifestazione degli ideali estetici nella società nostra contemporanea: ecco i degni studi ai quali le nostre pubblicazioni vorrebbero cooperare.

Perciò abbonderemo, segnatamente nell'*Arte Italiana*, di esempi del così detto Stil novo, senza illuderci che sia veramente uno stile, poichè uno stile non può fruttificare senza salde e spante radici, nè diventa tale senza il consenso volonteroso, anzi necessario e quasi inconsapevole, degli artefici e della società civile. Da un siffatto consenso siamo troppo lontani. Nè le coltivazioni affrettate od arti-

Fig. 1. Lavoro in ferro battuto. Officina Mazzucotelli in Milano.

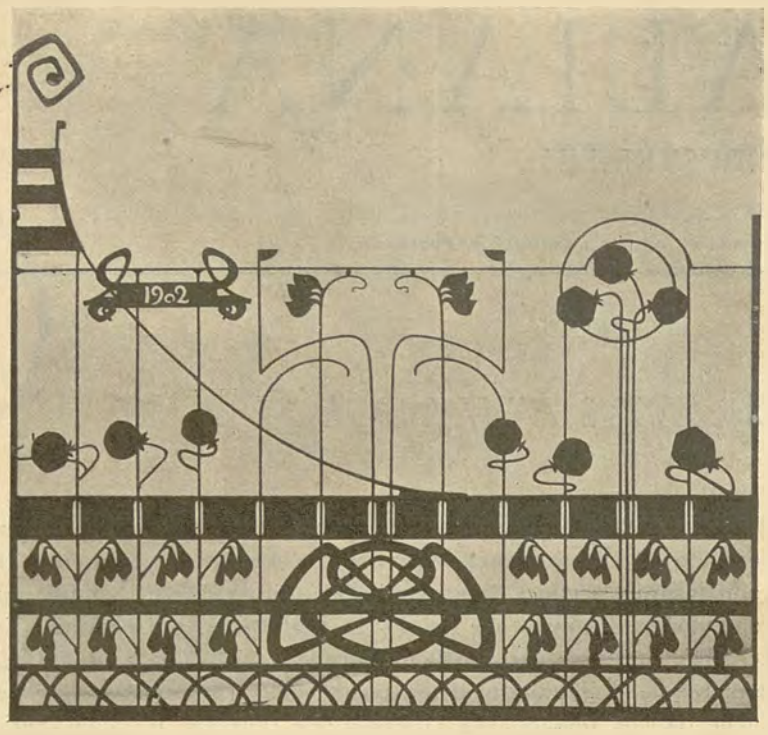


Fig. 3. Cancello in ferro battuto e lamiera. Officina Mazzucotelli.

ficiali, come, per esempio, l' ultima e per molti versi benemerita Esposizione torinese d'Arte nuova, possono provocare davvero la sicura maturanza d'un'arte.

Però gli sforzi animosi, benchè parziali, hanno oramai prodotto ne' cultori dell'arte e anche nel pubblico una benefica stanchezza delle imitazioni del passato, una utile sete di cose appropriate all'oggi ed esprimenti l'oggi. Per ora dunque, anzichè dello stile d'un'epoca, contentiamoci della maniera d' un piccolo gruppo di artisti o di ciascuno di essi in particolare. Possono diventare, in parte, i precursori. E l'*Arte Italiana*, il lettore lo sa, non si spaventa degli eccessi negli ardimenti e nelle presunzioni ; cotesti eccessi, quando sieno guidati dalla coscienza, riescono sempre più proficui e più rispettabili di quanto risultino le esagerazioni del consueto e del vieto.

Pure bisogna soggiungere che in una cosa i profeti o apostoli dell'Arte nova ci sembrano ciechi: nel credere che la conoscenza dell'arte del passato rallenti e intralci le aspirazioni a quella dell'avvenire. Noi crediamo anzi che la piena conoscenza del passato sia indispensabile per intendere a fondo il presente e per figurarsi lucidamente le ragioni estetiche e le idealità di questo.

Coloro i quali vorrebbero strappare e buttar via dalle Scuole, come pastoie o catene, le arti gloriose dei secoli antichi e moderni, sono (lo abbiamo detto più volte) gli anarchici del pensiero. L'ignoranza non può non riescire sempre e in ogni cosa una debolezza ed una vergogna; ma il proclamare poi che l'ignoranza sia la condizione per poter afferrare l' arte d' oggi e di domani, è un'atroce calunnia dell'oggi e del domani.

Fig. 5. Parte superiore di una porta con inferriata.
Officina Calligaris a Udine.

Nel nostro Periodico e nell'altro, nuovo, che deriva dal primo, continueremo dunque serenamente la nostra via, porgendo i preziosi esemplari dei secoli trascorsi, dall'antichità al tempo nostro, e insieme offrendo alla lode e alla critica degli studiosi i coraggiosi e onesti tentativi di questi ultimi giorni.

Camillo Boito.

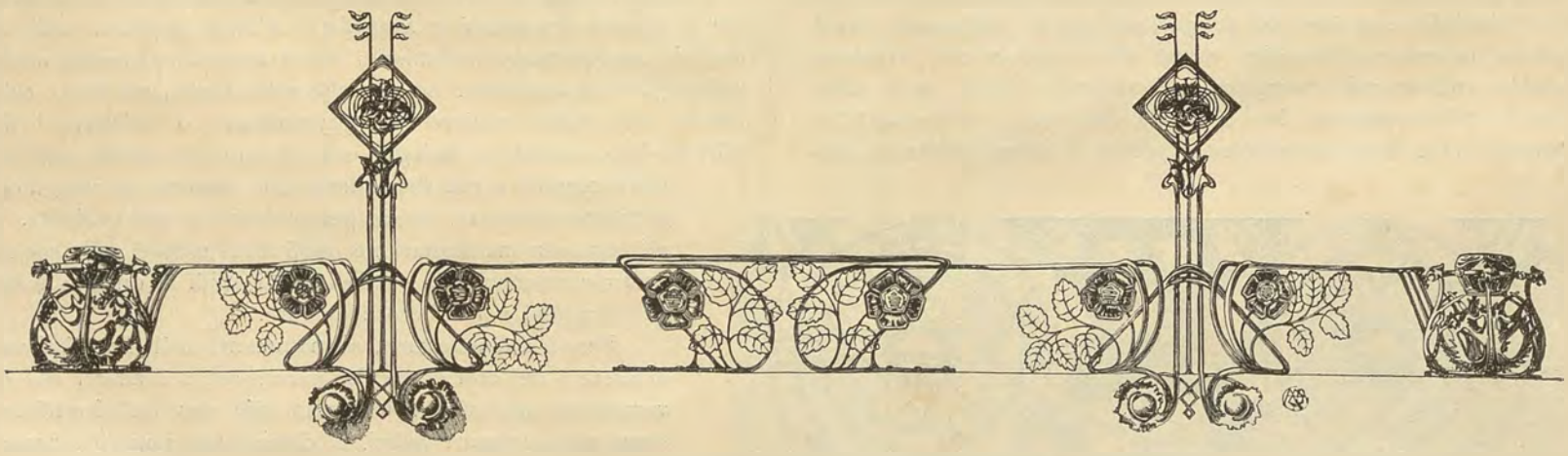


Fig. 4. Ringhiera in ferro battuto. Officina Mazzucotelli.

II.

ADDOBBI DI VECCHI PALAZZI.

— Tav. 2 e 3. Fig. da 6 a 13. —

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Un monumento che conservi, tanto nel suo assieme quanto nei particolari, esteriormente e all'interno, integro, inalterato il carattere artistico dell'epoca in cui venne costrutto, non è facile ricordare. Quali fra le nostre chiese, fra i nostri castelli e palazzi pubblici o privati non hanno subìto delle trasformazioni, delle aggiunte, imposte talvolta dall'uso cui vennero in seguito destinati, sovente dal gusto, dalle tendenze alla loro volta modificate? Queste alterazioni, deplorevoli sempre, appaiono specialmente tali allorchè si riferiscono alle tracce che la manìa riformatrice, propria del secolo XVI ed in particolare di quelli che seguirono, lasciò sopra i monumenti di epoche anteriori, bizantini, romanici, medioevali, in quanto che i principii cui l'arte andò informandosi dal Cinquecento in poi, troppo si scostano da quelli che caratterizzano le suggestive creazioni artistiche preesistenti. Però a partire dal secolo XVI l'evoluzione dell'arte si è compiuta in base a massime, ad elementi costanti, interpretati, ben inteso, ed applicati nei modi più svariati, secondo l'indirizzo delle molteplici scuole, dal genio, dalla fantasia degli artisti; e la ragione, io credo, sta in ciò che le vicende politiche, non avendo più assoggettati gli usi e i costumi a bruschi e radicali mutamenti, permisero all'arte di seguire un movimento normale, logicamente evolutivo in relazione alle esigenze dei tempi, finchè le nuove idee diffuse, propagate per tutta Europa dalla Rivoluzione francese e la conseguente reazione contro la società d'allora, rappresentata nella sua effemminatezza, nel suo convenzionalismo dalle sfrenate bizzarrie settecentistiche, non obbligarono l'arte ad assumere un aspetto più castigato e severo, rievocando il classicismo greco-romano, adattando perfino il sentimento pagano all'idea cristiana. Non per questo mutarono la base ed i principii che il secolo XVI aveva stabilito, attingendoli appunto dal classicismo, caratterizzandoli con la gentilezza e la grazia propria del Rinascimento.

Il periodo cui mi riferisco si distingue, oltre tutto, per la costante grandiosità delle concezioni artistiche che gli appartengono. Nè per grandiosità intendo la mole degli edifizii o la vastità degli ambienti, bensì la maestosità della linea, dell'idea decorativa, predominante dovunque, all'esterno, all'interno delle chiese, dei palazzi, nei saloni, nelle camere, nelle composizioni pittoriche, nelle suppellettili; le quali, se nel loro organismo ci lasciano forse in dubbio sulla praticità dell'uso cui erano destinate, per quanto le nostre usanze siano mutate così radicalmente, non esprimono meno degli edificii, delle vôlte dipinte, delle sculture l'idea grandiosa, il sentimento decorativo dell'epoca rispettiva.

La comunanza di elementi che constatiamo tra l'arte del XVI secolo e quella dei successivi, non escluso il principio del XIX, consente che le manifestazioni artistiche di questo periodo possano conciliarsi tra loro, senza pregiudizio della logica e del senso estetico, senza che ne nasca quella dissonanza che a tutta prima si potrebbe ragionevolmente supporre dalla promiscuità di diversi stili. Il capitello ionico, corinzio, composito, sussiste sempre nella sua struttura schematica e nel suo ufficio, malgrado tutte le modificazioni che vi furono introdotte dalla fantasia e dal gusto; come sussistono la lesena, il timpano, la voluta, la trabeazione, che, con gli stessi intendimenti vediamo applicati nelle costruzioni architettoniche, nella pittura decorativa e nell'arte industriale. Soprattutto poi, quando si considera che la conformazione e la disposizione interna delle case poco o nulla mutarono, si comprende come la suppellettile, salvo i caratteri speciali assunti man mano, abbia potuto conservare una certa uniformità organica, che la rende consona agli ambienti.

Ciò non deve interpretarsi come un incoraggiamento a trasgredire i principii che impongono, fin dove è possibile, la coerenza storica; però non sempre si può disporre di mobili, di accessorii domestici dell'istessa epoca in un dato appartamento, a meno che non si ricorra all'opera di uno specialista, *fabbricante di antichità*, espediente questo di una opportunità assai discutibile; ma la coerenza dev'essere costantemente osservata per ciò che si riferisce a quella omogeneità di elementi che stabilisce, anche at-

Fig. 6. Sala detta dei Giganti, nel palazzo Doria a Fassolo in Genova.

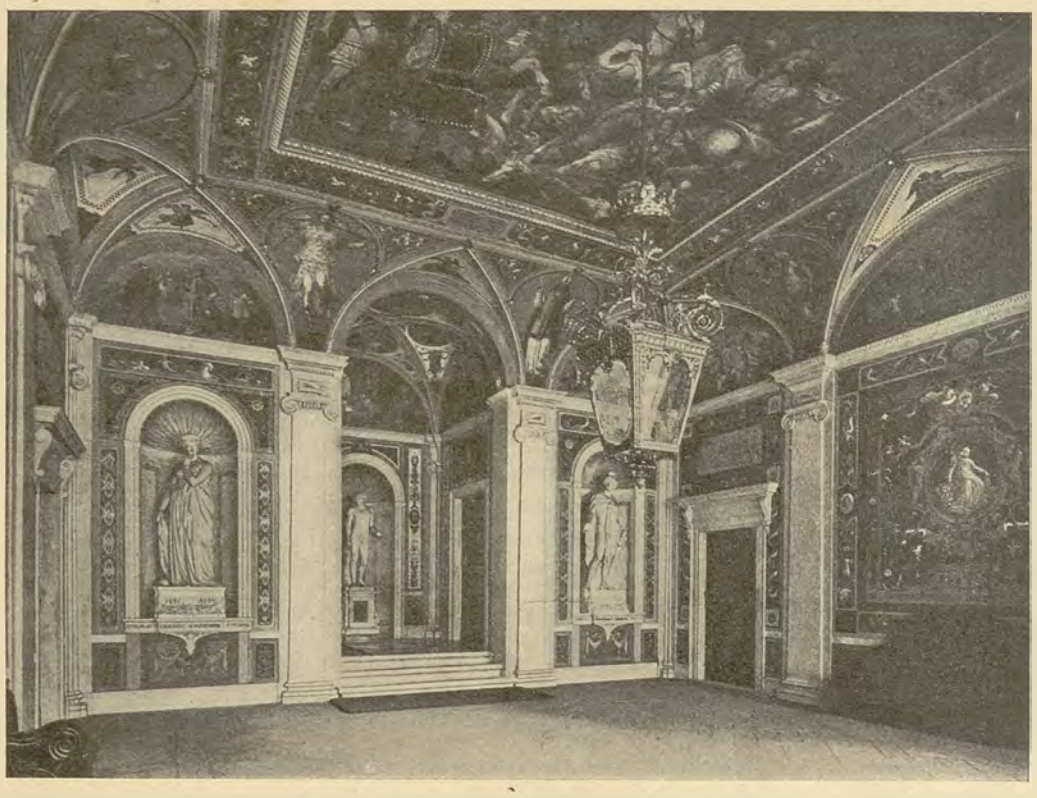


Fig. 7. Atrio nel palazzo Pallavicini a Genova.

traverso le varie scuole e il succedersi degli anni, una relazione d'intendimenti artistici decorativi, quale appunto si mantenne ininterrotta dal Bramante al Canina.

Ma, se per oltre tre secoli gli elementi dell'arte restarono immutati, ad onta delle più svariate interpretazioni ed applicazioni cui li assoggettarono i tempi, i costumi e gli artisti, una radicale metamorfosi va compiendosi ai nostri giorni, la quale quegli stessi elementi tende ad eliminare, per sostituirli con altri affatto nuovi, consigliati dalle esigenze della vita odierna, dai progressi, dalle scoperte della scienza, suggeriti in parte dalle produzioni artistiche dei popoli orientali, particolarmente dei giapponesi, che i rapporti commerciali, i traffici attivati dalle grandi facilità di comunicazione ci hanno imparato a conoscere e ad apprezzare.

In alcuni articoli pubblicati gli anni scorsi nell'*Arte Italiana* ho accennato alle origini dell'arte moderna ed al concetto su cui si fonda, argomento assai vasto, studiato e svolto da critici più valenti di me. Non credo pertanto opportuno il ripetermi; però mi è necessario richiamarmi ad alcune delle idee già espresse, allo scopo di dimostrare che se l'arte del secolo XVI presenta dei rapporti di continuità con quella dei secoli appresso, l'arte nuova, per sua natura, per i suoi intendimenti non ammette alcuna possibilità di conciliazione con il passato.

Il concetto che inspira principalmente l'arte moderna è quello della praticità, la quale esclude o, per lo meno, non si preoccupa del grandioso, del monumentale di cui le passate generazioni sentivano il bisogno per esplicare le proprie tendenze. Abolite le convenzionali leggi d'etichetta famigliare, oggi la casa rappresenta l'intimità, il raccoglimento, mentre le necessità della vita, le leggi economiche impongono il sacrificio di tutto il superfluo, così nello spazio come nella conformazione dei mobili e degli oggetti d'uso domestico.

Tale riforma organica della casa e per conseguenza delle suppellettili, richiedeva ben altri elementi di decorazione che non quelli di cui si valsero in addietro gli artisti a commento delle loro maestose concezioni; nè a soddisfare il senso estetico, rispetto alla riforma avvenuta, altri elementi potevano meglio corrispondere nella loro genuina applicazione che quelli forniti direttamente dalla natura e dei quali si valsero in modo così felice i giapponesi.

L'indirizzo stesso di quest'arte nuova e le sue manifestazioni, nel mentre ci rendono più evidenti i rapporti che esistono fra l'arte rispettiva dei secoli scorsi, ci persuadono come ad esse non possa convenirsi che un ambiente speciale, omogeneo, corrispondente al loro significato pratico ed al sentimento artistico che di quello è la diretta espressione. Commetterebbe quindi gravissimo errore, forse qualcosa di più di un grossolano anacronismo, chi giudicasse opportuno ricorrere a queste manifestazioni per addobbare e decorare un ambiente che, pur anco spoglio di qualsiasi ornamentazione, spirasse nell'assieme delle sue linee il sentimento di un'arte che rappresenta abitudini ed aspirazioni così opposte a quelle dell'attuale società.

In una camera da letto come quella che Gian Bologna ha stabilito a fondo della composizione rappresentante la nascita della Vergine, riprodotta in questo fascicolo (fig. 9), assieme agli accessorii onde son circondati i personaggi, non potrebbero trovar luogo un mobile, una tappezzeria, un paravento, dove le ricche e sporgenti cornici, la lesena intagliata,

Fig. 8. Salotto in un vecchio palazzo di Roma.

l'ovolo, il dentello, i rabeschi, le chimere, le volute fossero sostituite da piante stilizzate, da motivi floreali, espressi in modo originale ma sempre fedele al vero, da intrecci geometrici combinati assieme a farfalle, a pesci, ad uccelli, ad insetti, anche i più comuni, ma elevati al grado di efficacissimo elemento decorativo da una applicazione tanto razionale, quanto ne è aristocratica l'interpretazione. In alcuni dei saloni appartenenti ad antichi palazzi di Roma, pure riprodotti nel presente numero dell'*Arte italiana*, si scorgono innumerevoli oggetti, diversi per forma e per uso, ma che pur sempre, originali o imitati, si riferiscono all'arte retrospettiva ed anche in parte alla contemporanea, anteriormente però alla recente evoluzione. Nè per questo ne risulta disaccordo o incompatibilità, come non ne risulta dal tempo di minuetto, d'un sapore tutto settecentesco, con cui l'orchestra commenta le dichiarazioni amorose del Duca di Mantova alla Duchessa di Ceprano, al paragone dei costumi e dei caratteri dell'epoca in cui si svolge il tragico episodio del buffone ribelle.

Fig. 9. Camera da letto rappresentata in un bassorilievo nella porta principale del Duomo di Pisa. Sec. XVI.

Gli specchi decorati con fiori e putti, i quali saranno riprodotti in altro Fascicolo, dettaglio dei tesori che racchiude il palazzo Corsini, non potrebbero senza insopportabile stonatura riflettere un drappeggio, una tenda, dove gli stessi fiori fossero applicati con sentimento ed interpretazione propri dell'arte nuova, ciò che non accadrebbe se al di là della loro vitrea superficie si scorgessero invece i rabeschi, gli arzigogoli d'oro e d'argento impressi su di un cuoio di Cordova, o la mitologica composizione di un arazzo; allo stesso modo che un monumentale seggiolone dall'alta spalliera scolpita, coperto di damasco o di velluto intagliato, si troverebbe a disagio accanto ad un caminetto di minuscole proporzioni, corrispondenti allo spazio in cui deve esercitare la sua azione confortante il minerale fossile o il gas, che hanno ingegnosamente sostituito il classico ceppo delle famiglie patriarcali.

Il secondare il movimento e l'opera innovatrice dell'arte moderna è cosa savia, verso la quale ognuno si sente oggi attratto istintivamente, anche senza comprenderne l'importanza. Ma ciò non deve recare offesa a quelle leggi di rapporto e di armonia che sono dettate da principii fondamentali di estetica e di raziocinio e che nulla hanno di comune con le leggi dipendenti da ragioni storiche ed archeologiche. L'impero di quest'ultime si riferisce

Fig. 10. Sala da pranzo in un vecchio palazzo di Roma.

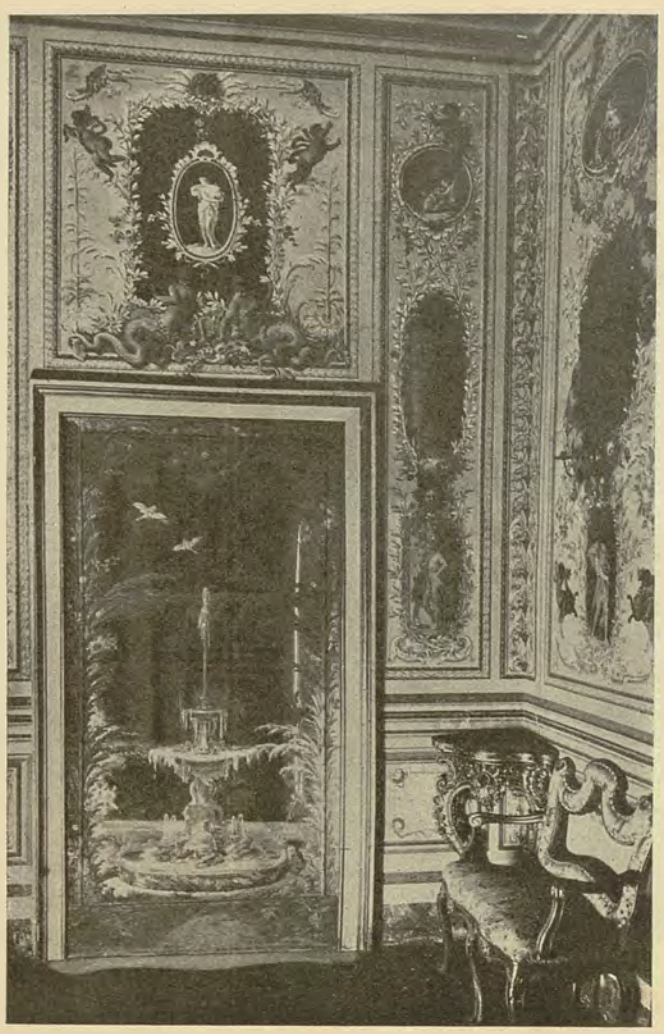


Fig. 11. Salotto nel palazzo Colonna a Roma.

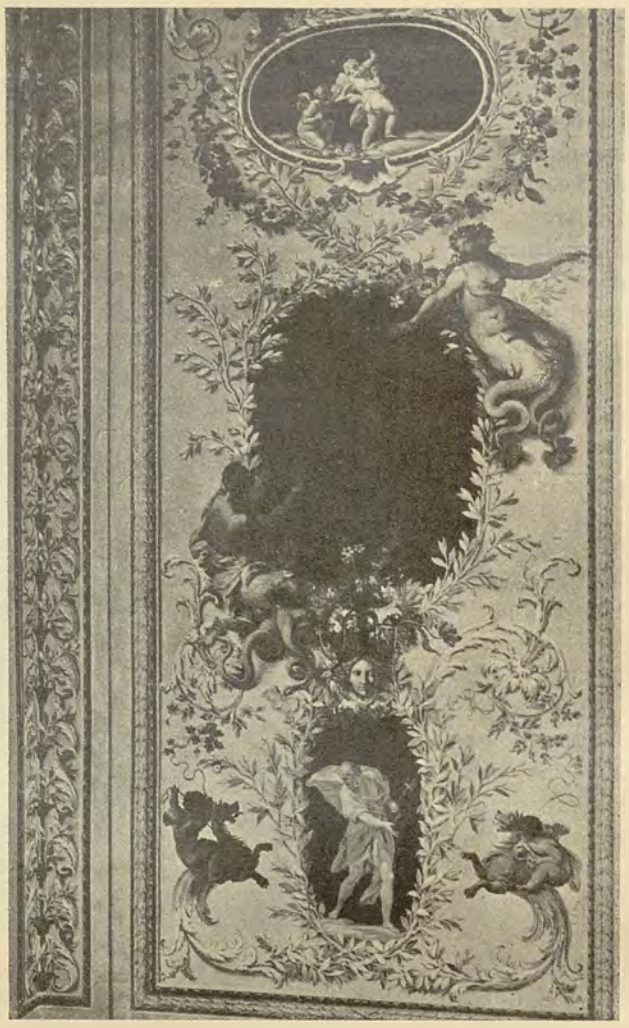


Fig. 12. Pannello dipinto nel predetto palazzo.

esclusivamente al restauro dei monumenti, o alla prestabilita rievocazione dell'antico, con tutti i suoi pregi, i suoi difetti e le sue anomalie rispetto agli usi ed ai costumi dei nostri tempi; quelle invece, nel loro concetto generale, sussistono sempre, dovunque, e ad esse dobbiamo costantemente uniformarci, occorrendo, anche col sacrificio parziale delle comodità che la vita odierna richiede e delle nostre artistiche aspirazioni.

A. Luxoro.

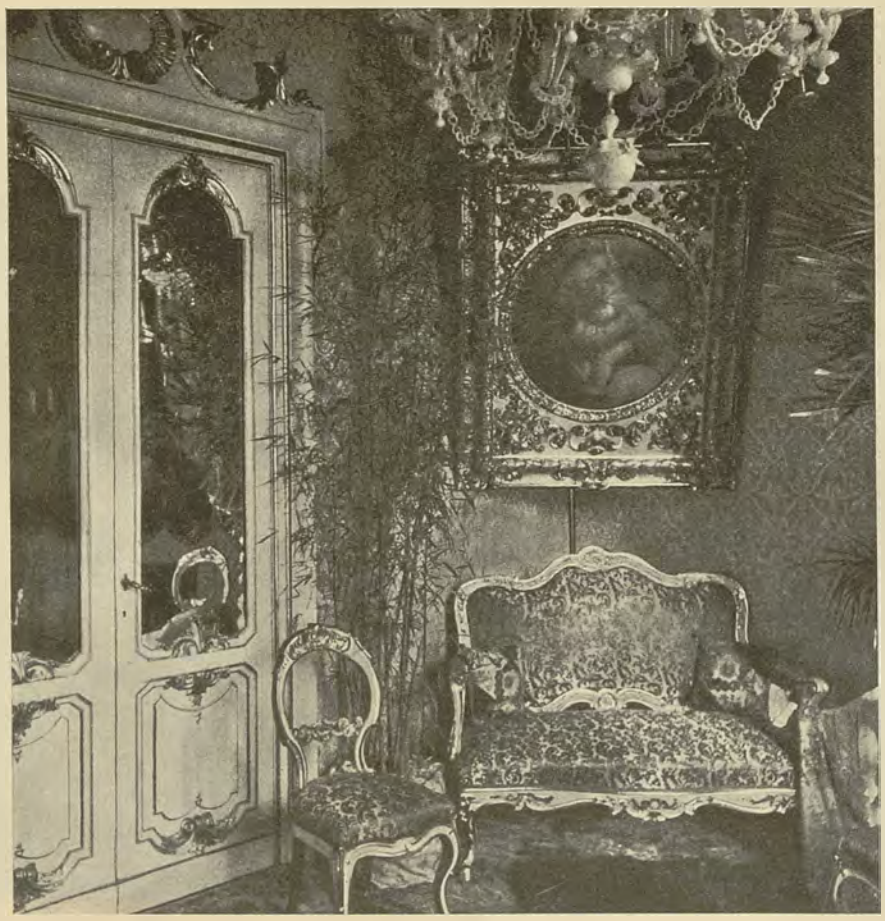


Fig. 13. Stanza in un vecchio palazzo di Roma.

III.

Le terrecotte ornamentali ed alcuni altri elementi decorativi nell'antica arte italica.

— Tav. 4 e 5. Fig. da 14 a 18. —

O il gradito incarico di presentare questa volta ai lettori dell'*Arte italiana* i prodotti di un'arte decorativa che si può nel suo complesso chiamare italica, comprendendo con questo nome tanto l'arte più tarda d'epoca romana, svoltasi sotto l'influenza greca, quanto la più antica arte etrusca.

Si distinguerà dapprima in queste opere d'arte una serie, la più numerosa che consiste in lastre di terracotta per lo più figurate, talora con semplici ornati. Figure ed ornati ci appariscono in rilievo, più sovente basso, talora alto, quali furono ricavati dallo stampo o forma che serviva ad improntarli in gran numero nell'argilla cruda. La ripetizione, il poco spessore, i fori per chiodi che portano queste lastre, rendono evidente il loro scopo, che è quello di decorazione architettonica applicata. Poste l'una accanto all'altra nella parte alta dell'edificio, venivano a rivestirne, ed in certo senso a formarne il fregio o la cornice.

Questa decorazione deriva da un bisogno pratico, come quello di rivestire la trabeazione dell'edificio, nelle epoche antichissime costruita in legno, con un materiale inalterabile all'azione dell'atmosfera ed atto a proteggere le travi e le tavole adoperate nella costruzione. Una tal pratica costruttiva ha in Grecia origini antichissime, che si confondono coi principii stessi dell'architettura propriamente ellenica. In Italia la decorazione architettonica in terracotta fu senza dubbio importata dagli Etruschi, che, venuti dall'Oriente, avevano partecipato a quella evoluzione di arti e d'industrie la quale aveva preparato colà il fiorire

Fig. 14. Satirelli su pantere fantastiche, nel palazzo dei Conservatori a Roma.

della grecità classica, e recavano con sè molti elementi affini a quelli che poi si svolsero nell'ellenismo. Ma le terrecotte architettoniche sono nel mondo greco una caratteristica della fase più arcaica dell'architettura, e cessano con essa, quando la sostituzione della pietra al legno, anche nella trabeazione degli edifici, le rende inutili. In Italia invece, e soprattutto nell'Etruria, nel Lazio ed in Campania, questo genere di decorazione ebbe gran voga, anzi fu come un rifiorire, in epoca tarda, che dagli archeologi viene generalmente segnata tra la metà del secondo secolo avanti l'èra volgare ed il principio dell'impero. A quest'epoca apparterrebbero in massima le nostre terrecotte.

Ciò è provato innanzi tutto dal persistere di questo sistema decorativo in Pompei e nell'agro pompeiano. Una delle nostre illustrazioni rappresenta due pezzi di cornice con gocciolatoi, rinvenuti in una villa pompeiana nei recenti scavi praticati dall'on. De Prisco, e che fanno parte della collezione da lui donata all'Amministrazione governativa di Pompei, ove oggi si trovano esposti insieme con gli altri oggetti provenienti dalla medesima villa (tav. 5). Questi pezzi costituivano una cimasa, arrestando le acque del tetto e mandandole giù pel gocciolatoio; hanno una piccola cornice terminale e una parte più larga, che porta il gocciolatoio sporgente, tra due ornati a bassorilievo; questi ornati consistono in una mezza palmetta con viticci e bottoni di loto, sorgenti da volute, in modo che raccostando due pezzi si ri-

Fig. 15. Bassorilievo romano arcaistico, nel Museo Etrusco Vaticano.

compone una palmetta tra due viticci. Il gocciolatoio ha forma artistica, e nella parte superiore rappresenta una protome di cane mastino accovacciato, tra le cui zampe anteriori scorreva l'acqua; trasformazione questa dell'antichissimo motivo così caratteristico dei templi greci arcaici, in cui il gocciolatoio ha la forma di testa di leone, dalla cui gola aperta sgocciolavano le acque. Ad ogni modo noi troviamo così fatte decorazioni di terracotta in una villa romana che vide bruscamente interrompersi la vita dalla eruzione del Vesuvio avvenuta l'anno 79 dell'èra nostra. In quest'epoca adunque si vedevano tuttora a posto e per così dire in funzione terrecotte decorative.

A risultati non molto dissimili verremo se consideriamo, per

Fig. 16. Amorini, nel palazzo dei Conservatori a Roma.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

esempio, una delle lastre per fregio comprese tra le nostre illustrazioni, quella che raffigura due donne che adornano un candelabro. Basta considerare la forma del candelabro stesso e lo stile dei mascheroni che ricorrono superiormente intramezzati da palmette rivolte in giù, per accorgersi che le apparenze di stile arcaico presentate

Fig. 17. Fregio con maschere sceniche.

dalle due figure muliebri (l'avvicinarsi in punta di piedi, la mossa caratteristica del tirar su la veste per un lembo, il prendere con due dita le bende del candelabro, le pieghe rigide del lembo inferiore disposto a zig-zag ecc.) sono tutte affettazioni ed imitazioni del genuino stile greco arcaico, che ebbe specialmente in Attica una così cara ingenuità di forme, e che piaceva tanto ai Romani della fine della repubblica e dei tempi di Augusto (fig. 15). E veramente non si può dire che lo stile e la composizione schematica della nostra lastra di terracotta disconvengano all'ufficio di essa; anzi è questo uno dei più belli esempi della pratica, seguita anche nell'antichità, di adottare per le figure decorative non lo stile proprio della figura libera nella medesima epoca, ma uno stile di altra epoca i cui caratteri si accordino con l'ufficio decorativo. Simili opere, che un occhio esperto distingue subito dalle vere arcaiche, vengono dette *arcaistiche* o *arcaizzanti*.

Ma l'artista antico possedeva un senso della convenienza e dell'effetto decorativo assai più alto di quello che non sia comune ai nostri giorni o che fosse comune in giorni più vicini a noi — eccezione fatta, s'intende, per i geni individuali; poichè soprattutto non bisogna dimenticare che abbiamo davanti opere dell'arte industriale, le quali venivano riprodotte a centinaia per lo smercio. L'artista antico sapeva che non sempre era necessario togliere ad imprestito da uno stile di un'epoca oltrepassata tutte le forme più caratteristiche, ma che bastava spesso toglierne soltanto qualche motivo per ottenere l'effetto. Un mirabile esempio di tale procedimento si ha nella magnifica terracotta dell'ex Museo Campana, rappresentante due giovani satiri che reggono un cratere. Soltanto l'ergersi sulla punta dei piedi e la simmetria rigorosa delle due figure rammentano in qualche modo l'arte arcaica. In tutto il resto non v'è nulla che non appartenga al periodo d'arte che pel creatore di questo piccolo capolavoro era di attualità. Lo stesso tipo del satiro giovane, che è stato prescelto, è proprio dell'arte più recente, non dell'arcaica; recente è il tipo del cratere, che imita i vasi etrusco-campani, col ventre baccellato e il collo adorno di viticci a margheritine; all'arte pienamente sviluppata, ellenistico-romana, appartiene l'elegantissimo fogliame d'acanto, da cui fantasticamente par sorgere il cratere; liberi sono i viticci che s'intrecciano nel campo. E tutto è curato, nella forma e nello spirito, fino ai minimi particolari. Dai viticci ornamentali, con allusione al carattere bacchico della rappresentanza, sporgono pampini e grappoli che riempiono molto graziosamente gli spazi vuoti; un grappolo più grosso pende sul cratere; pampini tramezzati da rosette ornano il coronamento superiore. E i due giovani satiri chinano la testa e lo sguardo dentro l'ampia bocca del vaso, con le labbra semiaperte, in estasi dionisiaca (tav. 4).

Molte di queste caratteristiche formali, e l'intimo spirito idillicodionisiaco che anima l'opera d'arte, sono già noti ai nostri lettori, i quali vi si sono familiarizzati osservando pitture parietali decorative di Pompei, che altre volte abbiamo loro presentate. Vicine a quelle per tempo, le nostre terrecotte offrono naturalmente molte conformità di concezione e di esecuzione.

Non può dunque recar meraviglia se tra i soggetti preferiti di tali terrecotte sono quelli che appartengono al ciclo bacchico. Un'altra terracotta del già Museo Campana ci rappresenta un giovane satiro ed una menade o baccante, in atto di danzare mentre reggono in mezzo a loro il piccolo Dioniso (Bacco), che un drappeggio da cui pendono pampini e grappoli cinge quasi come un'aureola (tav. 5). È una scena dell'infanzia di Dioniso, che i suoi tiasoti in tal modo trastullano. Qui l'arte è affatto libera di reminiscenze arcaiche; i tipi del satiro (ovvero Paniskos, se ha come pare tracce di due cornetti sulla fronte) e della menade danzanti sono puramente ellenistici, e quali duravano ed erano tuttora amati ai tempi romani. Neppure la simmetria della composizione è rigorosa — Satiro e menade presentano entrambi le gambe in profilo all'esterno, il petto in prospetto e la testa volta in profilo all'indietro, cioè verso l'interno, secondo un atteggiamento, uno schema caratteristico dell'arte greca nella sua fase più recente; il braccio destro della menade alzato e ripiegato sul capo, con la face brandita, fa equilibrio al braccio sinistro del satiro che brandisce il tirso con l'identica mossa; ma le due figure piantano entrambe sulla gamba sinistra, dovechè una simmetria rigorosa esigeva l'inversione, ed inoltre il satiro avanza il piede destro e la menade lo ritrae all'indietro; lo spazio nell'angolo superiore a sinistra è riempito da uno svolazzo del manto della menade, mentre l'artista ha evitato di riempire quello corrispondente con la nebride portata dal satiro (pelle di fiera, qui di pantera, caratteristica dei tiasoti bacchici) e l'ha lasciata ricadere. Abbiamo qui adunque, sebbene in minor grado come conveniva ad un'arte più industriale e cui più s'imponeva la simmetria e la ripetizione dei motivi, la medesima tendenza verso quel carattere che appunto nel nostro ultimo articolo intorno ad una serie di pitture pompeiane abbiamo rilevato come proprio in altissimo grado dell'antica arte ornamentale: il servirsi cioè a scopo decorativo della figura libera, non stileggiata in particolar modo e neppure rigorosamente adattata alle esigenze dello spazio da riempire.

Soggetti del medesimo ciclo troviamo in alcuni fregi in terracotta esposti nel palazzo dei Conservatori a Roma, ed anch'essi riprodotti in queste pagine. Una coppia di rilievi ci presenta piccoli satirelli, in età e forma di puttini, cavalcanti pantere fantastiche, le quali dalla parte posteriore terminano in ornati a foglie d'acanto, con viticci e rosette: l'elemento bacchico è ancora accentuato, dal vaso potorio (*kantharos*)

Fig. 18. Fregio romano con animale fantastico, nel Museo Etrusco Vaticano.

collocato nel mezzo (fig. 14). Un altro raffigura tre amorini carichi di una enorme ghirlanda di frutta, che si ripiega graziosamente a festoni dalle spalle dell'uno a quelle dell'altro (fig. 16). Una lastra di terracotta con volute e palmette porta al centro un mascherone e nella parte inferiore due maschere sceniche (fig. 17). A nessuno dei nostri lettori, che abbia seguito i recenti articoli sui mosaici e sulle pitture pompeiane, sfuggiranno le analogie di contenuto e di forma che hanno con quelle opere d'arte le nostre terrecotte. Essi ricorderanno pure che gli amorini dall'età ellenistica in poi appartenevano al *thiasos* bacchico, e che simbolo dionisiaco erano del pari le maschere sceniche, poichè il teatro era sotto la protezione di Dioniso, ed in origine sorse come parte o

dipendenza del santuario del nume, e le rappresentazioni che vi avevano luogo nelle solennità erano un complemento del culto. Nello stesso ciclo può anche rientrare il bel fregio del Museo Etrusco Vaticano, rappresentante un animale fantastico, una pantera a corna di caprone, che termina posteriormente in ornati vegetali (fig. 18). Tanto la pantera quanto il caprone erano animali sacri a Dioniso, e la mistione delle forme non è determinata dal capriccio dell'artista, ma da un simbolismo di fonte religiosa, che anche per la decorazione ebbe forse la sua ragione di essere nella prima ed originaria destinazione di cosiffatti fregi, e che poi rimase quale motivo artistico quando entrò nel gusto universale. Questo risultato non muterebbe (tutt'altro) se nel fantastico animale dovessimo invece ravvisare un grifo di tipo affine al persiano, come parrebbe indicare la cresta che ha sul collo.

(Continua). G. PATRONI.

IV.

DUE SCUOLE DI COMPOSIZIONE DECORATIVA.

— Tav. 1 e 6. Fig. da 19 a 22. —

QUESTE due scuole, delle quali pubblichiamo parecchi saggi assai belli, sono diverse nel loro ordinamento, ma simili nel loro indirizzo. L'una è la giovine *Scuola Fiorentina delle Arti decorative e industriali*, che il nostro Periodico ha largamente illustrata in quattro fascicoli dell'anno 1899; l'altra è la semplice sezione ornamentale d'un vecchio Istituto di belle arti, quello di Parma, il quale rimonta al 1752, e fu più volte riformato, ed ebbe rinomati maestri ed allievi. Basti rammentare il Toschi con la sua famosa scuola d'incisione, con le sue riproduzioni dai freschi del Correggio, con i suoi discepoli, diventati poi maestri dell'arte del bulino, il Raimondi a Milano, il Juvara a Napoli, il Costa a Venezia, l'Eichens a Berlino; basti far cenno di Luigi Marchesi paesista e prospettico, di Salvatore Marchesi prospettico, di Girolamo Magnani scenografo, dello spiritista Francesco Scaramuzza, cui d'oltretomba erano suggeriti i disegni della *Divina Commedia*, e finalmente di Cristoforo Marzaroli, magro, smunto, dagli occhi neri scintillanti e dalla lunga chioma corvina, il quale morì nell'età di Cristo, e già aveva dato con la sua *Nostalgia* e con altre opere la misura del suo forte genio.

Fig. 19. Candelabro d'Altare composto nella scuola di decorazione dell'Istituto di belle arti a Parma.

Come mai le due scuole di Firenze e di Parma, quella di tipo affatto professionale e artigiano, questa di indole artistica, presentano sì vive somiglianze, quasi un'aria di famiglia? La risposta è agevole; il maestro, che da qualche anno insegna ornamenti nell'Istituto parmigiano di belle arti, insegnava disegno ornamentale e figura e pittura decorativa nella scuola che ha sede entro ai chiostri del solenne tempio di Santa Croce. Si chiama Cleomene Marini, e, quando era a Firenze, compose, d'accordo con il Consiglio direttivo e con il direttore della scuola, che è tuttavia il valoroso statuario Passaglia, un ottimo *Corso di ornato e figura*, compreso in trentadue grandi tavole, approvato dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio per le Scuole da esso sussidiate, e lodato senza restrizioni dalla Commissione centrale per l'insegnamento artistico-industriale. Questo *Corso* non è tracciato alla brava, quasi sprezzatamente, come certi altri, ma con grande diligenza e delicatezza, senza scapitare nel pregio vero dell'arte. Vi si sente l'influenza del vecchio garbo toscano, un po' secco, eppure tutto grazia e semplicità. Eccellente per avviare allo studio i decoratori, riesce forse meno adatto alle dita indurite degli artigiani e al carattere fabbrile delle industrie artistiche.

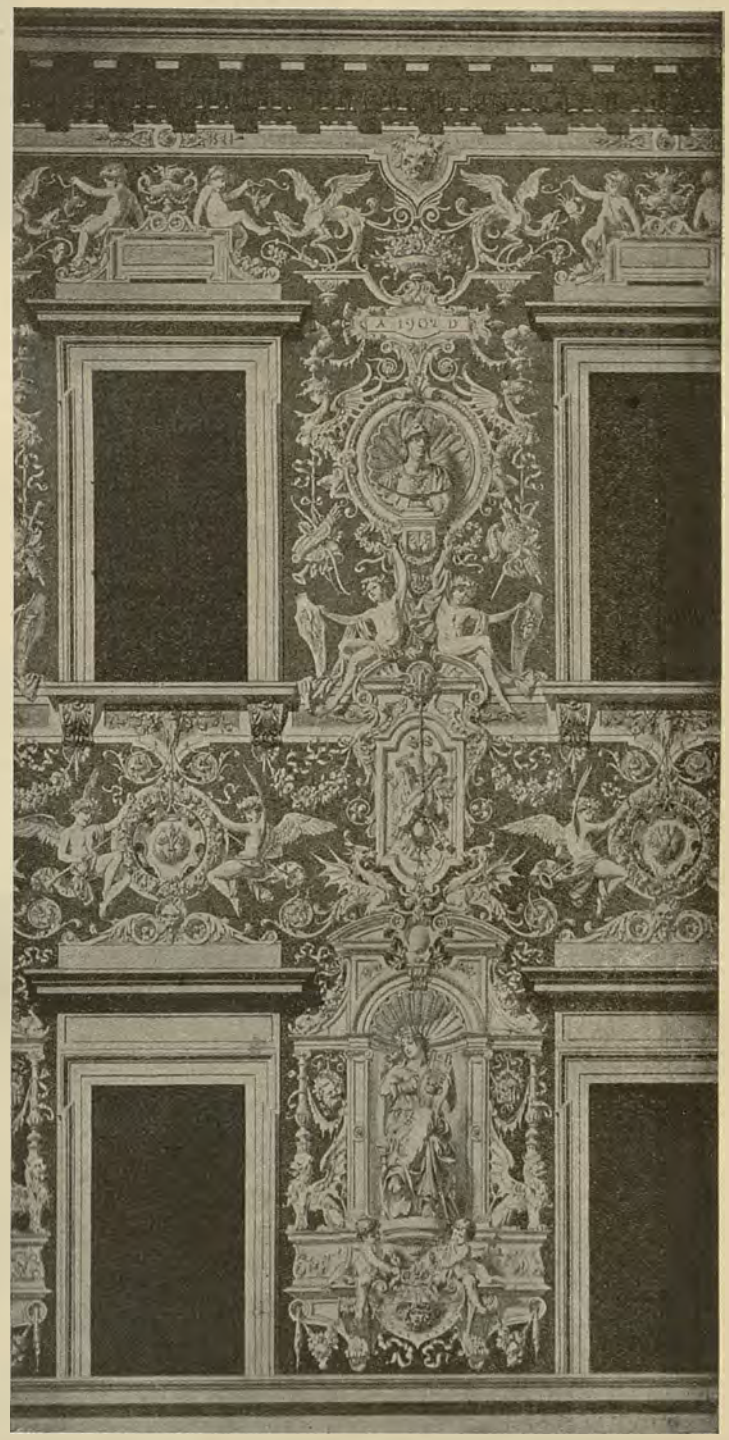


Fig. 20. Graffito di facciata, composto nella predetta scuola.

Nelle due scuole di cui parliamo è sopra tutto notevole il grande svolgimento dato alla composizione, dove gli alunni hanno modo di applicare così gli studi dal naturale come quelli dei

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

vari stili antichi e moderni. In quest' ordine di esercizi, di cui tanto si compiacciono, giustamente, il direttore e il Consiglio direttivo della Scuola fiorentina, il sig. Giacomo Lolli è degno successore del professore Marini. Ma importa soprattutto avvertire come il metodo con cui s'addestrano i giovani a comporre sia il più opportuno per invogliarli e incalorirli nelle ricerche e nel lavoro. Non si aspetta che l'alunno abbia compiuto un lungo tirocinio nella imitazione da esemplari e da modelli in rilievo, nè che abbia preventivamente raccolto da libri e da fotografie un pesante materiale intorno alle forme dei differenti stili per cominciare a provarlo nelle semplici composizioni di decorazioni e di oggetti relativi all'arte ch'egli intende esercitare. I buoni maestri sanno come, segnatamente nelle scuole professionali, gli scolari tanto più si animano allo studio quanto più ne intendono chiaramente lo scopo e l'utilità. Ecco, per esempio: — Voi, fabbro-ferraio, dovete farmi un parafuoco in ferro battuto, dovete farmi, pure in ferro battuto, la rosta per il portone di un palazzo; voi, decoratore, dovete prepararmi il disegno e i cartoni per l'adornamento in graffito di una facciata di casa nello stile del Cinquecento; voi, bronzista, dovete mostrarmi, nello stile del Secento, un candelabro d'altare: guardate il tale libro o il tale altro, cercate nel tale o nel tale altro fascicolo di fotografie e di stampe; fatevi molte note, molti schizzi; raccogliete molta roba; poi pensate con la vostra testa e inventate. —

Ogni settimana od ogni quindici giorni sono posti così agli scolari dei quesiti pratici, ch'essi anelano di poter risolvere con la matita, con la penna o con i colori meglio dei loro compagni e in modo degno della lode dei maestri. Per ogni quesito occorre una nuova preparazione, che il giovine compie col più vivo interessamento, consultando non solo le fotografie, le stampe e i libri nella scuola e nella biblioteca scolastica, ma inoltre le raccolte dei musei e delle gallerie, senza tralasciare di visitar le chiese e di guardare ai vecchi monumenti e palazzi. S'intende che i maestri devono essere generosi di indicazioni e di aiuti; ma in queste materie artistiche il più fruttuoso insegnamento consiste nel destare la calda voglia d'imparare e nel mostrare nettamente la via. Reggere con le dande o con le grucce non serve. Dopo queste composizioni eseguite a casa, vengono, quando l'alunno è già sgrossato, le composizioni estemporanee condotte sotto una rigorosa vigilanza in iscuola e per le quali, secondo la difficoltà del tema dato all'improvviso, si assegna un numero massimo d'ore. Questo è il modo di ottenere la sicurissima prova della sincerità dei lavori composti a casa; e qui si tende l'arco dell'ingegno così che quelli, i quali non mancano di fantasia e di prontezza, riescono talvolta a fare miracoli. Gli stessi insegnanti rimangono spesso stupiti della novità e del brio di alcuni concetti e anche della viva maestria dell'esecuzione; e rimangono stupiti alle volte gli stessi giovani autori, nella faccia dei quali s'indovina che chiedono a sè medesimi se quel lavoro sia proprio uscito dal loro cervello e dalle loro mani. Questi eccitamenti sono benefici. Danno ai giovani la misura delle proprie forze, incorandoli se riescono, e, se non riescono, mostrando loro le proprie deficienze, le quali nei saggi scolastici sono nascoste quasi sempre dalla beata illusione della vanità, poichè le storture vengono via via raddrizzate dal maestro, nè di siffatto soccorso l'alunno si rende conto, attribuendo facilmente ogni cosa a merito proprio. Anzi, non è raro il caso che attribuisca all'insegnante la responsabilità dei difetti e delle impotenze.

Fig. 21. Fregio composto nella predetta scuola.

Della Scuola di Firenze pubblichiamo nella prima tavola in colori tre composizioni di un parafuoco per camminetto in ferro battuto e vetri colorati, immaginate dagli alunni Venturi, Lunardi e Rocchi; e di due inoltre mostriamo nei dettagli policromi coi n. 1-2 e 3-4 lo svolgimento quasi nella grandezza d'esecuzione. Poi nella tavola 6 e nelle figure qui accanto porgiamo un saggio delle composizioni svolte all'Istituto di Parma nella scuola del professore Marini: un bel fregio con pavoni dell'alunno Uccelli, una elegante rosta in ferro battuto e un candelabro del Rachelli (tav. 6 e fig. 19), un ricco graffito per facciata di Primo Moggia (fig. 20), e di due signorine, Ines Drugman ed Elisa Baratono, una fregiatura con testine d'angeli alate e ornati del rinascimento e gigli e rose, e una trina tutta a fiori naturali ed a foglie (fig. 21 e 22). Le scuole del Marini e del Lolli hanno anche questo merito, che senza trascurare l'arte del passato, accettano volentieri l'influenza dello spirito di novità, il quale agita l'arte contemporanea.

Fig. 22. Disegno per trina composto nella predetta scuola.

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

Anno XIII — 1.° della Nuova Serie. N. 2. — Febbraio 1904.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

V.

EUGENIO QUARTI EBANISTA.

— Tav. 7, 8 e 9. Fig. da 23 a 29. —

L Quarti si formò da sè. Escito da una famiglia di ebanisti, divenne ebanista per impulso del suo temperamento e per la sorte che ebbe da natura, di possedere le facoltà a diventare artista, in mezzo allo sciame dei mestieranti, dei noncuranti, degli industriali, i quali ogni dì più abbassano il livello della bellezza ed inalzano quello delle proprie rendite.

Il commercio vive oggi in continuo disaccordo coll'arte; e poichè la industria moderna va associata al commercio, cioè al frettoloso e incomposto mercato di ciò che scrocca il titolo di produzione d'arte, io sono nemico dell'industria la quale si svolge sotto ai nostri occhi. E mi dolgo che l'attività scolastica e il denaro consacrato alle Scuole, non abbia addotto ancora al conseguimento d'un ideale che al luogo dell'industria pone l'arte, al luogo del commercio pone la bellezza.

Nè si tema che ciò non possa avvenire: il Quarti prova coll'esempio che si può associare l'industria al decoro, ed il commercio alla coscienza: cotale associazione è indispensabile; ma purtroppo fra tanti giovani educati alle discipline dei nostri Istituti, non uno forse su cento s'impone eroicamente all'affarismo che intorbida la vita dell'arte industriale. Tutti si adattano alla produzione commerciale e umiliano la bellezza traendola in un campo che non le appartiene.

In casa, nella valle Brembana a Villa d'Almè, la gente del Quarti potè interessarsi mediocremente alla sua educazione; gente di campagna, operai, i genitori del Quarti, da quando questi aprì gli occhi alla luce (1867), altro non fecero che mostrare al futuro ebanista i triboli del lavoro. Il martello, la pialla, il banco paterno egli adoprò, finchè non intravvide il cielo al di là dalla natìa valle; ma tosto che il suo sguardo s'aperse all'ampiezza dell'orizzonte, egli prese la strada che conduce lontano; e i suoi — simili alla vedova del Poeta — lo accompagnarono coll'espressione lagrimosa dell'orfano savoiardo: *Va, mon enfant, où Dieu t'envoie!*

Era allora un giovinotto sprovvisto di tutto, fuorchè dell'attitudine nativa a operare onoratamente.

Tuttociò sembra poco ed è molto; ogni uomo giura di possedere l'attitudine del Quarti a operare con coscienza, perchè questo pregio dovrebbe essere essenziale alla vita soprattutto d'un artista; ma sono scarsi coloro che nella pratica professionale si conducono con rettitudine. Le fatalità pratiche, le quali si traducono in una lotta furiosa sul mercato della concorrenza, viziano le energie meglio temprate, onde il resistere a queste fatalità equivale a un eroismo.

Il Quarti resistette e resiste; tantochè per vario che possa essere il giudizio estetico sopra la sua operosità, un lato ne emerge intatto; quello che si riferisce al modo con cui egli lavora e fa lavorare. Egli non conosce i sotterfugi dell'opportunismo per vincere il concorrente il quale fa a tenue prezzo il mobile, la cui costruzione diligente porta invece la spesa ad una cifra inusata; egli abbandona mobile e committente, piuttosto che trascinare nel fango, o rasente al fango, l'arte da altri chiamata mestiere,

La Brianza coi mobili di Lissone, di Meda, di Cantù diffondeva, colle improntitudini di un sapiente mercantilismo, il gusto a una produzione ebanistica corrosa dal tarlo della noncuranza, la quale trascinava in una crisi ebanistica (crisi morale!) i meno forti e i meno virtuosi. Gli ebanisti lombardi — milanesi in ispecie — dovevano rinnovarsi o perire: non al fine di migliorare ma a quello di peggiorare la fabbricazione dei mobili onde sostenere la concorrenza brianzola. Il pubblico intanto, che aveva bisogno di

Fig. 23. Camera da letto. Ebanista Eugenio Quarti in Milano.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

educarsi, abituava l'occhio e la borsa alle produzioni di Lissone, di Meda e di Cantù, e il lavoro di epurazione diventava, in tal modo, pericoloso, quasi impossibile.

Il Quarti, che aveva occhi per vedere e mente per capire, intuiva le difficoltà a farsi largo nella vita coi suoi intenti nemici di ogni preoccupazione mercantile. Giovine sognò i rumori e le agitazioni d'un grande centro, nè so se l'anima sua allora aspirava a toccare il punto cui si condusse; so che il Quarti visse a Parigi cinque o sei anni, operaio, in un'Officina ebanistica secondaria. Nè si capisce intanto come, uomo voglioso di imparare, non abbia frequentato alcuna Scuola di Disegno a Parigi, ove il Municipio consacra all' istruzione professionale, più di quanto il nostro Governo spende, ad egual fine, in tutta la Penisola; però io non credo che ciò abbia recato un danno all' ebanista, sognatore di linee e forme nuove.

Le Scuole, in generale, non sono create per gli spiriti indipendenti, anzi possono ritardare la fioritura di un ingegno animoso se non dispongono di maestri atti a suscitare l'ardente desiderio dell'originalità. L' insegnamento collettivo sovente è scolorito e freddo; e val più, ad un giovane animoso, la libera scelta di un educatore capace di comprenderlo, che la uggiosa e monotona cantilena dell'insegnamento officiale. Questo va per gli intelletti mediocri, mentre le Scuole non possono servire ai ribelli e ai sognatori.

Così avvenne che il Quarti, non avendo toccato la coppa dell' insegnamento collettivo, venuto a Milano da Parigi, infranchito nella costruzione, ma non ancora invaghito al genere di bellezza moderna da lui prediletto, si incontrasse con due uomini indipendenti e moderni, i quali non vantavano titoli ad educare la gente comune. Sono, costoro, Vittore Grubicy e Carlo Bugatti; il primo (che nell'azione educativa del Quarti viene cronologicamente secondo) critico d'arte e pittore, il secondo ebanista.

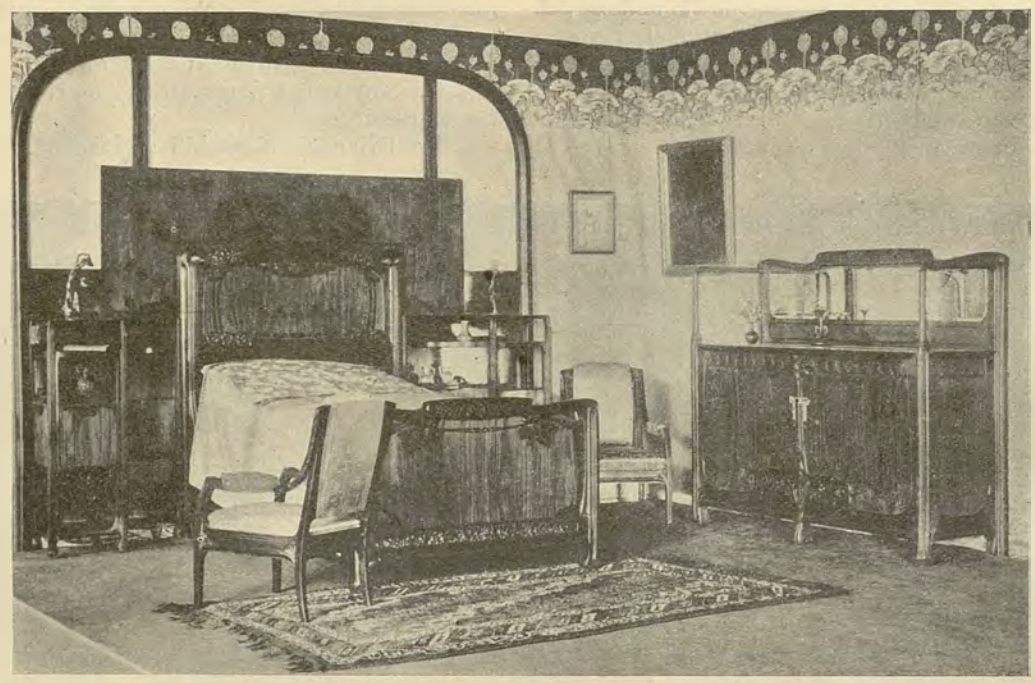


Fig. 24 e 25. Salottino e camera da letto. Ebanista Eugenio Quarti.

* * *

Eccoci dunque al Quarti nell'Officina del Bugatti a Milano.

Cosa era tale Officina molti sanno; nè esiste a Milano alcuno il quale ignori che il Bugatti, uomo buono, generoso, curioso e bizzarro così nelle idee come nel vestire, fu il primo in Italia a fabbricare mobili svincolati dalla tradizione. Anche costui, come il suo operaio Quarti, esciva da una famiglia in cui il lavorìo del legno costituiva una eredità professionale, ed anche il Bugatti non aveva mai toccato la soglia d'una Scuola; egli si era formato da sè, obbedendo al suo istinto, incurante di ciò che producevasi intorno a lui e oblioso del suo interesse personale, che lo avrebbe sospinto alla fabbrica di mobili banali.

Entrò, il Quarti, nell'Officina bugattiana quando il Bugatti costruiva sedie, divani, credenze orientaleggianti, non tutte meravigliose; ma lo spirito del Bugatti andava allora evolvendosi e quelle sedie, quei divani, quelle credenze richiamavano l'attenzione di qualche solitario, mentre il pubblico le guardava o non le guardava, talora sorrideva, scherniva e non comprava. Il Quarti invece comprendeva il buono dei mobili bugattiani, di cui si valse a mover guerra alla collettività incosciente.

Questo punto non è tutto bello: il mio ebanista doveva associarsi al nostro Bugatti nella protesta da questi lanciata sul campo dell'ebanisteria nazionale, non doveva copiare come copiò da prima, i mobili bugattiani. Voi dite: il Quarti era immaturo. Ammettiamolo, tenendo conto che l' imitazione di un sistema ispira minor biasimo dell'imitatore di ogni sistema; quegli può sentire la risonanza delle voci che imita, questo invece vale il cuoco il quale cangia le pietanze e la cucina secondo che i suoi padroni amano l'umido piucchè l'arrosto.

Il Quarti stette poche settimane nell'Officina del Bugatti; il fremito dell' indipendenza lo sospinse a far da sè, e una decina d'anni sono, aperse un piccolo Laboratorio in Via Donizetti.

Erano in quattro: lui e tre operai. Sul primo gli affari procedettero incerti, le sorti però si cangiarono appena l'ebanista potè essere noto. A ciò contribuì il nominato Grubicy, il quale sulla fioritura intellettuale del Quarti ebbe un'alta influenza.

Il Grubicy non disegnò mai un mobile, ma vanta un istinto d'arte finissimo; inoltre egli possiede uno spirito aperto ad ogni novità e ad ogni sottilità poetica, quindi è il tipo dell'eccitatore e dell'agitatore, in materia di bellezza; e benchè non disponga di doti oratorie (la qual cosa non suona superfluità in chi voglia spingere ad ogni specie di creazione) pure ha parola colorita, espressioni accese, gesti efficaci e suggestivi. Tuttociò tiene il luogo dell'oratoria fluida e persuadente, massime quando l'azione si volga ad un solo, non ad una collettività.

Il critico d'arte dunque apriva la mente del suo discepolo, gli parlava del Ruskin e del Morris, dell'arte decorativa svegliatasi da lungo sonno penoso, gli esaltava la libertà estetica, lo eccitava alla originalità, e lungi dallo sgranchirne la mano facendolo disegnare ore e ore privo di ogni fiamma d'entusiasmo, lo richiamava costantemente al nobile esercizio del pensiero.

La correzione materiale del disegno! Questa — esclusivamente questa — si usa nelle Scuole, le quali saranno vitali quando i maestri sapranno associare alla cultura formale, la mentale; perocchè la forma è tutto quando si accompagni all'idea, è nulla quando cade sfiaccolata sulla carta o sulla creta non sostenuta dall'idea.

Durò degli anni il Grubicy a frequentare l'Officina del

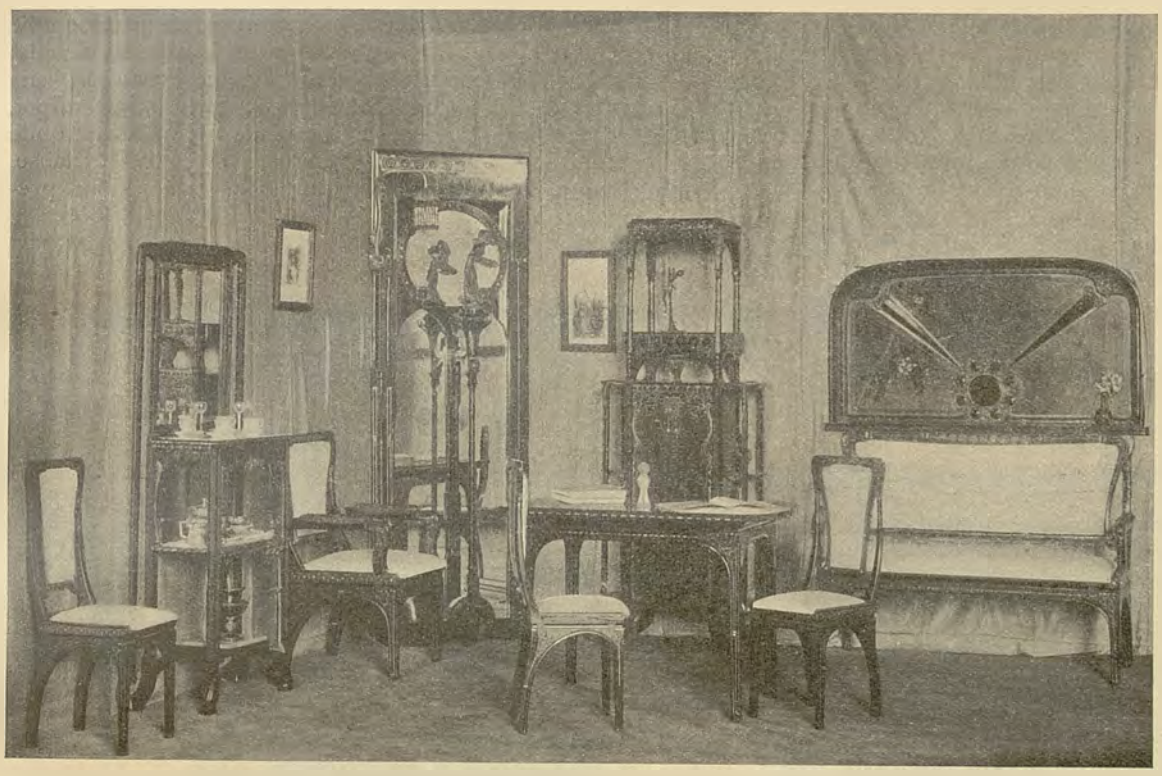


Fig. 26. Salottino. Ebanista Eugenio Quarti.

Quarti; intanto questi si sforzava di abbandonare le imitazioni bugattiane e creava un genere solido e ricco, svolgentesi in sottili intarsiature metalliche o madreperlacee (incastonature le chiama il Quarti); un genere aristocratico, non esente in tutto da giapponismo, nel quale l'ebanista raccolse tutta la sua coscienza di costruttore e d'artista.

L'architettura non costituisce il lato forte di cotali mobili, e le decorazioni filiformi, in steli diritti o lievemente ondulati, sostegni di fiori, è leggiadrìa che vale assieme raffinatezza e delicatezza. Avvicinatevi e rimarrete sorpresi dall'esecuzione incomparabile. Chiedete il prezzo e vi persuaderete che esso non sta vicino alle facoltà economiche della gente, la quale pur s'infiamma al gaudio della bellezza.

* * *

Il Quarti adopra i legni costosi perchè essi soddisfano alle esigenze di colore, solidità, venature del fine ebanista; il quale trae dalle venature, soprattutto, movimenti di linee ed effetti di contrasto graditi. Preferibilmente adopra il noce di India, il teak o tiek, il mogano, il palissandro, il macaraibo, il cedro, l'acero naturale o tinto durante la vegetazione (grigio, esso dà ai mobili un aspetto distinto), quando non adopra il legno-ferro — che in quest'ultimi tempi abbandonò — legno pesante, resistentissimo, costosissimo, il quale richiede una costruzione particolare e conduce a prezzi molto elevati i mobili che esso produce; onde il principio economico, che la ricca materia deve foggiarsi in ricchissima guisa, riceve dall'operosità del Quarti, una sanzione che non promuove riserve o dubbiezze. In breve: il Quarti espose all'Internazionale di Parigi, e il « Grand-Prix » ivi ottenuto, lumeggiò il suo nome, e lo incoraggiò a continuare il faticoso cammino che il suo istinto e l'opera educativa gli avevano additato.

Sensibile ai moti del presente momento storico il Quarti non poteva restarsi fisso sull'arcaico principio del mobile indipendente da ciò che lo circonda, ed egli che aveva dato prova di capire i mobili intonati agli ambienti, si die' a fabbricare gli ambienti completi. L'ebanista saliva quindi sempre più sulla via della perfezione, e anche da questo lato il Quarti abbracciava la modernità, che vuole associate le arti e tende al totale non al particolare.

A ciò conseguire l'Officina doveva allargarsi; i tre operai d'una volta erano divenuti inadeguati, e il piccolo Laboratorio di Via Donizetti si cangiò nell'attuale Officina di Via Palermo, allargantesi su una superficie di 1000 metri quadrati.

La sorte arrideva all'ebanista, nè mai la sorte fu onesta dispensatrice dei suoi favori come ora; e quando il Quarti dichiarò il suo concorso nel 1902 alla Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna tenutasi a Torino, nessuno si aspettava un esito meno lieto di quello che egli conseguì. Il Quarti arredò quattro o cinque ambienti, coi mobili della sua seconda maniera, che a Parigi avevano trionfato; allato d'essi però una sala da pranzo accennava una novella evoluzione affermando un supremo sforzo d'indipendenza dall'influsso bugattiano, il quale timidamente pareva ancora affacciarsi dalle suppellettili intarsiate o incastonate della seconda maniera. Io peraltro, con molti, non fui sorpreso dal nuovo orientamento dell'artefice, il quale veniva ad accordare, ora, qualche diritto al principio sociale nell'Arte Nova; ciò pareva emergere da una semplicità ignota ai mobili anteriori, i quali formavano il nucleo dell'esposizione del Quarti a Torino. Su questa maniera, la terza, va intanto basandosi l'attuale produzione ebanistica del Quarti, che, irrequieto, irresoluto, scontento eternamente come tutti gli artisti i quali spingono lo sguardo molto innanzi nel cielo della bellezza, forse ci darà ancora qualcosa cui oggi noi non pensiamo.

Senonchè il Quarti raggiunse ormai un punto culminante; egli oggi può vantare il segreto della semplificazione, e la signorile sobrietà sembra aver preso fissa dimora nell'Officina sua. La quale dopo Torino, ove egli si mise fuori concorso ma riportò ugualmente l'approvazione di quanti hanno l'animo aperto al bello, si allargò ancora nel numero degli operai che ormai salgono alla cifra di cinquanta; ed egli si prepara, coadiuvato da un capitalista intelligente, a trasferire la Officina di via Palermo in un vasto edificio costruito appositamente in una delle ariose vie di Milano nuova, la via Carlo Poma vicino a Piazza Monforte. Il vasto edificio, ordinato in guisa corrispondente ai bisogni di una grande Officina di mobili, ossia d'« ambienti » s'orna di tutti i comodi atti ad agevolare il compito del suo ideatore: quello di tener alta, nel campo dell'arte e della modernità estetica, la produzione mobiliare del nostro paese, estenden-

Fig. 27. Salottino. Ebanista Eugenio Quarti.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

dola ad ogni espressione d'Arte decorativa, sopprimendo ogni superfluità volta a spingere a limiti irragionevoli la produzione ebanistica, la quale, essendo materiata dal Quarti in legni di forte e bella struttura, essendo la espressione di principii elevatamente estetici, e mantenendo il decoro di una produzione in aperta antitesi con ciò che la banalità industriale caccia sul mercato, tocca o può toccare non di meno a un prezzo relativamente basso.

Il Quarti, infatti, oggi fabbrica una camera di legno fino e massiccio, lavorata colla coscienza che costituisce uno dei suoi meriti principali, sobria ma di buon gusto, per una somma che sale appena a 1500 lire.

A cotal resultato pervenne il Quarti dall'ultima evoluzione che gli fe' abbondonare la seconda maniera. Persistendo in questa, egli avrebbe smarrito il lieto circolo del « possibilismo economico », cui ogni artista moderno deve sentirsi attirato, se vuol essere utile alla causa dell'arte e della vita.

* * *

La nuova Officina Quarti ci promette delle sorprese: il suo campo non sarà il mobile ma la Casa e la Via; e poichè tale ampio programma non potrebbe essere svolto da una persona sola, il Quarti intende associarsi alcuni architetti, scultori, pittori, scegliendo fra i pochi attratti dal sole della modernità; — agli architetti, agli scultori, ai pittori si uniranno i cesellatori, gli smaltatori, i tappezzieri, e tutto verrà creato nella nuova

Fig. 28. Mobili di Eugenio Quarti.

Officina; e se l'interesse del pubblico non mancherà (speriamo che ciò non avvenga) Milano potrà vantare, fra qualche anno, uno Stabilimento artistico-industriale modello, un luogo ove le arti decorative vivranno la vita estetica moderna, che vuol farsi valere con sentimenti e forme corrispondenti ai palpiti contemporanei.

Non posso ancora far punto, benchè lo scritto vada oltrepassando la misura del ragionevole; il Quarti assunse quest'anno l'insegnamento di una delle Scuole-officine aperte a Milano dalla Società Umanitaria. Cotal novello ramo di attività deve considerarsi, anche se le foglie in esso spuntate fossero poche e i frutti poco promettenti. Il Quarti insegna agli ebanisti e agli intagliatori con un sistema educativo il quale doveva esser quello che il Grubicy adottò nel periodo della prima educazione del nostro ebanista; ma io credo che il Grubicy maestro si trovasse in migliori condizioni rispetto al Quarti di quel che il Quarti maestro si trovi rispetto ai suoi scarsi alunni dell'Umanitaria.

Egli, all'Umanitaria, forse perde un tempo che potrebbe consacrare più utilmente alla sua Officina; nè è bello vedere un artista il quale si fraziona e si sbriciola in vari esercizi, essendo solo opera degna quella che serenamente si raccoglie in un punto. Tuttavia se il Quarti vuole insegnare nella Scuola, tenga lo sguardo sulle tenere pianticelle, queste coltivi di suo gusto, carezzandole sul principio e accompagnandole dipoi, amorosamente, sino a quando esse empiano colle loro fronde un largo campo dello spazio. Volgendosi alle piante annose, egli invano tenterà raddrizzarle o ridurle al garbo da lui preferito.

Dobbiamo pensare all'avvenire; e l'avvenire non appar-

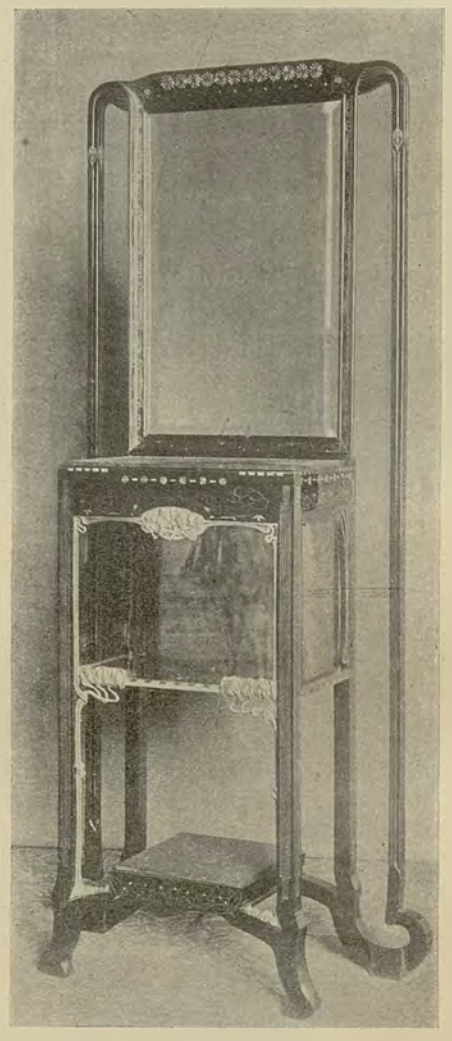


Fig. 29. Mobile di Eugenio Quarti.

tiene ai nemici dell'arte moderna, nè a quelli che oggi accolgono la nostra arte come domani accoglieranno ogni altra espressione estetica. Nè fidiamoci dell'attuale movimento in nostro favore; le maggiori Officine ebanistiche di Milano, oggi ricche d'incarichi, si volgono tutte o quasi tutte « al dolce stil novo », ma in generale sono a ciò sospinte dalla moda, non sostenute dalla fede, la quale anima Eugenio Quarti; perciò l'arte moderna, nelle mani di chi regge quelle Officine, vale le foglie secche che la bufera disperde.

ALFREDO MELANI.

Fig. 30. Figura simbolica intagliata in legno dallo scultore Vincenzo Cadorin di Venezia.

VI.

Le terrecotte ornamentali ed alcuni altri elementi decorativi nell'antica arte italica.

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

Tav. 10, 11 e 12. Fig. da 31 a 41.

ROVEREMO pure, senza uscire ancora dal ciclo dionisiaco, un altro carattere che ravvicina le nostre terrecotte decorative alle pitture ed ai mosaici pompeiani. Vedemmo a suo tempo che in queste ultime opere dell'arte decorativa, oltre al predominante carattere idillico e fantastico, v'era pure talora un vero umorismo. Una punta di questo umorismo traspare nelle terrecotte della nostra serie che hanno per soggetto la pigiatura dell'uva. Ne presentiamo una del Museo Campana, simile ad un'altra conservata nell'atrio della Galleria Colonna in Roma. Sono cavate da forme diverse, come mostrano, oltre alle differenze di disegno e di modellatura nelle figure, quelle dell'ornato superiore, che nell'una è un ovolo, nell'altra un intreccio di palmette; la prima ha di più anche un orlo inferiore a palmette chiuse in volute. Nondimeno ripetono fedelmente la medesima composizione, il che è indizio ad un tempo della derivazione da un medesimo originale, che doveva avere qualche celebrità, e della facilità con cui tali fregi si moltiplicavano nell'industria decorativa. Al centro si vede sporgere dal suolo l'orlo del tino, rappresentato in sezione, e ricolmo di grappoli, sui quali danzano due satiri, mentre da destra il vecchio Sileno arriva recando a fatica e con goffaggine un corbello pieno di nuovi grappoli, ed a sinistra un satirello va saltellando anch'egli ed accompagnando la danza al suono di un duplice flauto (fig. 31).

Nelle pitture e nei mosaici pompeiani si nota una intera serie di scene a soggetto egizio, che rappresentano divinità dell'Egitto e paesaggi del Nilo. L'Egitto, che dopo Alessandro Magno si andava così largamente aprendo all'influenza greca, agiva di riverbero sul mondo ellenico con la sua religione e la sua arte antichissima, con le caratteristiche singolari del suo aspetto fisico, della sua fauna, della sua flora. Quei soggetti vennero di moda, e più d'un

Fig. 32. Terracotta egittizzante. Palazzo dei Conservatori.

romano della fine della repubblica e del primo impero amò di vederli rappresentati sulle pareti e sui pavimenti della sua casa. Ciò che avviene nella pittura e nel mosaico di quell'epoca, che noi conosciamo soprattutto da Pompei, avviene pure nelle nostre terrecotte. Due dei fregi qui riprodotti rappresentano l'uno un Bes, l'altro un busto d'Iside, tra due sfingi, maschio e femmina, accoccolate. (fig. 32 e 33). Un'altra lastra di terracotta raffigura un paesaggio nilotico, che si vede come sfondo dalle arcate di un portico, e dove in poco spazio sono affastellate tutte le caratteristiche che erano divenute convenzionali della rappresentazione, spesso umoristica, del paesaggio egizio: le sponde del Nilo su cui crescono piante di loto; un ippopotamo; due coccodrilli; una barca ove stanno al remo goffi pigmei; su l'altra sponda case e ville con quattro ibis sui tetti (fig. 34).

Accanto alla invasione più recente di soggetti e di divinità egizie, troviamo nelle nostre terrecotte tipi e motivi orientali che da tempo assai più antico erano entrati nell'arte greca, e furono poi modificati nell'età ellenistica ed assunti in ultimo dall'arte romana, soprattutto

Fig. 31. Satiri vendemmiatori. Già nel Museo Campana.

a scopo ornamentale.

Due dei nostri fregi rappresentano grifi, variamente aggruppati con figure in costume orientale. Il grifo, animale mostruoso dal corpo di leone alato e dalla testa d'aquila, talvolta come in una delle nostre terrecotte a testa anch'essa leonina, munita di una cresta speciale (tipo che ha analogia con quello adottato dall'arte persiana), fu in origine presso gli antichissimi popoli dell'Asia anteriore simbolo divino, ma i più ammettono che nella più antica fase dell'arte greca esso non fosse altrimenti accolto se non come puro tipo artistico decorativo.

Fig. 33. Terracotta egittizzante. Museo Etrusco Vaticano.

Non è qui certamente il caso di approfondire la questione e di esaminare criticamente tale discutibile opinione. Basterà ora rammentare che alcune leggende elleniche attribuivano ai grifi la custodia di tesori che venivano loro contesi dal favoloso popolo degli Arimaspi,

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

donde fiere lotte e battaglie fra quei mostri e quei barbari. Le lotte degli Arimaspi contro i grifi sono frequenti sui monumenti figurati dal tempo dell'arte florida in poi, e forse l'effetto decorativo, l'unione del mostruoso animale con uomini dal costume orientale (tunica a lunghe maniche e calzoni o *anaxyrides*, berretto frigio, scudo falcato

Fig. 34. Le sponde del Nilo. Museo del Campidoglio.

o *pelta*) contribuì alla loro diffusione. In alcuni monumenti invece di uomini si vedono donne in lotta con i grifi, e queste donne rassomigliano allora in tutto alle Amazzoni, come si vede nella terracotta qui raffigurata (fig. 37), ove le due figure muliebri combattenti sono rovesciate a terra da due grifi (si noti che la figura a destra, per simmetria, imbraccia lo scudo con la destra invece che con la sinistra). Ma non si trova nessuna tradizione letteraria che ci parli di lotte fra Amazzoni e grifi, sicchè taluni dotti proposero di riconoscere nelle figure combattenti semplicemente donne degli Arimaspi. Sembra pertanto più probabile che un artista, cui forse non era ben nota la leggenda degli Arimaspi, copiando così fatti gruppi, abbia interpretato quelle figure per Amazzoni, indotto anche in errore dalla rassomiglianza del costume; e venne così a crearsi una variante che non ha nessuna base nella tradizione letteraria.

L'altra terracotta (fig. 35) rappresenta in opposizione simmetrica due gruppi simili: un barbaro orientale, piegando un ginocchio a terra, abbevera un grifone che, in posa quasi araldica, siede sulle zampe posteriori, alzando una delle anteriori fino a toccare la coppa presentatagli, in cui il barbaro versa il liquido da una brocca od *oinochoe* che tiene nella destra sollevata (si noti che in questo caso, essendo le figure situate in profilo, la simmetria ha permesso di rispettare il rapporto normale tra l'azione delle due braccia). Così fatto motivo non ha nella tradizione letteraria riscontro di sorta, e vale generalmente per gli archeologi come una invenzione dell'età ellenistica, di valore puramente decorativo. Ma a me sembra non inopportuno tener presente che appunto in quell'epoca dell'arte e nella precedente si hanno esempi non dubbi di reviviscenza del simbolismo religioso, ed in ispecie i grifi vengono associati a divinità, particolarmente ad Apollo, e talora le

Fig. 36. Mascherone incoronato. Palazzo dei Conservatori.

rappresentano. L'uso decorativo potrebbe anche perciò non escludere l'originario significato religioso della rappresentanza.

Con analoghi criteri va pure considerato il soggetto di una ter-

Fig. 37. Grifi ed Amazzoni combattenti.

racotta del palazzo dei Conservatori in Roma, anch'essa qui raffigurata (fig. 36). Vi si osserva un mascherone muliebre con lingua sporgente e pendula, tra due donne, che simmetricamente inginocchiate ai lati, sembrano adornarlo, posando lievemente sul capo mostruoso un ricchissimo diadema, e reggendo con l'altra mano l'estremità di catenine che formano pendaglio. A prima vista si pensa alla maschera gorgonica, alla testa di Medusa, anch'essa tante volte usata decorativamente, e si può essere indotti a ritenere che tutto il resto abbia un valore puramente fantastico e ornamentale. Ma va ricordato che prima ancora di esser data alle Gorgoni, la faccia contratta con lingua sporgente fu propria nelle antichissime arti orientali della divinità muliebre generatrice, concepita e rappresentata nell'atto e nelle doglie del parto, come, secondo ha dottamente mostrato il Milani, era raffigurata Rhea nella stessa arte protoellenica. E basta rammentare che a questa antichissima divinità madre si associavano spesso due sue emanazioni concepite or come sue figlie, or come sacerdotesse o ierodule, or come l'una e l'altra cosa insieme — per sospettare che, in tempi in cui rivivevano gli antichissimi concetti anche in virtù della nuova forza ed espansione che acqui-

Fig. 35. Grifi abbeverati. Museo Etrusco Vaticano.

stava il culto dell'Iside egizia, il fondamento originario del motivo artistico che nella nostra terracotta viene adoperato a scopo decorativo si debba trovare in una concezione religiosa, in un atto di culto.

Ben ci guarderemo non solo dal credere, ma anche dal lasciar supporre che, al tempo in cui le nostre terrecotte erano messe in opera, tali concetti fossero a tutti ugualmente familiari, e che lo stesso artefice che eseguiva la composizione avesse piena coscienza del significato che originariamente ad essa fu attribuito. Ma noi sappiamo che nell'antichità il valore individuale dell'artista teneva infinitamente meno ad affermarsi di quel che non faccia ai nostri giorni; la produzione artistica tendeva anzi ad adagiarsi a lungo in tipi precedentemente fissati, e quando ciò si faceva con i mezzi dell'industria laterizia, con forme e stampi, la ripetizione dei motivi diveniva addirittura meccanica. Il valore di una composizione dell'arte antica deve essere dunque indagato non in quanto essa è il prodotto di uno degl'innumerevoli ripetitori di forme e di tipi, ma in quanto essa rappresenta, per derivazioni prossime o remote, l'opera dell'artista che fu il creatore del primo originale. Nel pensiero e nel sentimento di questo artista e del suo pubblico, non dei posteriori imitatori o copisti e dei loro clienti, occorre penetrare se si vuole scoprire il vero valore di un'opera dell'arte antica. D'altra parte, eguale e non meno dannosa esagerazione, purtroppo comune alle scuole ed anche a molti dotti, sarebbe il dedurre dalla incompleta ed imperfetta nozione degli artisti posteriori intorno al significato primitivo delle opere che essi riproducevano, una loro assoluta incoscienza, una limitazione al sentimento estetico, fantastico e decorativo, affatto sprovvista di qualsiasi intenzione di dare all'opera d'arte un senso ulteriore, di esprimere un'idea, un concetto. L'arte propriamente religiosa e l'arte funebre — cioè quasi tutta l'arte antica — dimostrano invece a chi le studia profondamente come, anche nei particolari decorativi che parrebbero e talora parvero veramente insignificanti, domina e si esplica un concetto profondo ed armonico. In ogni modo l'artista moderno che tolga a modello le opere dell'antica arte decorativa ovvero vi cerchi ispirazioni farà sempre bene a non lasciarsi ingannare dalle apparenze di libertà, di capriccio, di puro diletto estetico, ed a presupporre invece che tutti gli effetti più immediati ed esteriori sono sempre animati, vivificati da un'idea riposta, anche dove egli non sarebbe in grado di riconoscerla.

Fig. 38. Vittoria che sacrifica il toro.

Fig. 39. Fuga di Paride con Elena o di Pelope con Ippodamia. Palazzo dei Conservatori.

Fig. 40. Terracotta già nel Museo Campana.

Una terracotta di evidente significazione allegorica e religiosa ci offre il punto di passaggio ad un altro gruppo di tali lastre decora-

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

tive, che, tra quelle di cui la nostra pubblicazione offre le riproduzioni e che io ho il compito d'illustrare, si distinguono per i caratteri artistici, derivando da originali che appartennero ad epoca anteriore a quella ellenistica, senza dubbio alla grande arte dei migliori secoli cioè il V e il IV av. Cr. La terracotta cui ci riferiamo rappresenta Nike o' la Vittoria in atto di sacrificare un toro, motivo che l'arte greca ripete infinite volte dal quinto secolo in poi. Il concetto è questo,

Fig. 41. Lastre nel palazzo dei Conservatori.

che il toro cioè, offerto dal vincitore in sacrifizio alla divinità per ringraziarla del successo accordatogli, è ben accetto, e il sacrifizio viene compiuto da quella stessa figura che personifica ed esprime l'essenza stessa della vittoria e l'annunzio di essa recato sulla terra per ordine della suprema divinità; perciò Nike è alata, quale messaggera ed emanazione di Zeus (Giove). La nostra riproduzione mostra abbastanza, senza altro commento di parole, quanta grazia e quale effetto abbia saputo cavare l'arte antica da così fatta composizione (fig. 38).

Sopra un'altra terracotta ci apparisce la medesima figura di Nike, ma in atto di mescere da bere ad Apollo citaredo, vestito del tipico chitone talare che lo caratterizza quando egli è rappresentato sotto tale attributo (tav. 12). Si allude con tale composizione alla famosa vittoria riportata da Apollo sul satiro Marsia, il quale lo aveva sfidato a chi suonasse meglio, se egli le doppie tibie o il dio la cetera, e rimasto soccombente fu da quest'ultimo condannato ad essere scorticato vivo.

Di soggetto mitologico è pure una interessante terracotta oggi nel palazzo dei Conservatori a Roma (fig. 39), in cui si vede un giovane vestito di abiti orientali, in atto di salire una veloce quadriga su cui sta già una donna. Il significato della rappresentanza è evidentemente quello di un ratto, ma sebbene il costume orientale limiti la ricerca tra i molti ratti di cui son piene le leggende elleniche, si rimane incerti se alle figure qui rappresentate debbansi dare i nomi di Paride ed Elena, ovvero di Pelope ed Ippodamia. Forse il significato era determinato dalle rappresentanze delle altre lastre che completavano il fregio. È evidente che fatti mitologici in cui si svolgevano molte e successive azioni si prestavano benissimo alla decorazione, soprattutto quando si poteva o si voleva dividerla in quadretti, separati da ornati di altro genere. Venivano così a formarsi dei veri cicli. Uno dei cicli più in voga era quello delle fatiche d'Ercole, a cui si riferisce un'altra delle terrecotte qui riprodotte, rappresentante l'eroe in atto di domare il toro cretese (tav. 12).

Nei quadretti che abbiamo esaminati per ultimi, e che ricordano le metope dei templi, come anche in molti dei fregi di cui abbiamo parlato innanzi, la missione decorativa è unicamente affidata alla composizione figurata. Ma non mancano fregi con semplici ed eleganti ornati senza figure. In altre terrecotte invece si manifesta la tendenza, più lontana dal gusto della grande arte e più caratteristica dell'età tarda, di subordinare la figura all'ornato, del quale essa diventa un accessorio. Dal punto di vista decorativo non si può pertanto disconoscere che anche in questa maniera meno severa e solenne, ma più fastosa e delicata, l'antica arte ornamentale seppe ottenere effetti veramente splendidi. Un capolavoro del genere è la terracotta dell'ex Museo Campana, riprodotta tra le nostre tavole, dove, sotto una zona a mascherette gorgoniche allacciate da palmette, fioriscono piante d'acanto che terminano in capricciosi viticci: sul fogliame siede fantasticamente una figura muliebre, sorreggendosi con una mano e rialzando con l'altra il lembo del manto, secondo quel motivo che l'arte greca creò in uno dei suoi momenti più felici, per dare vita, anima e grazia alla persona femminile (tav. 10). La composizione originale è completata da una figura ed ornati simili e simmetricamente inversi, a destra del riguardante. Assai graziosa è pure un'altra lastra della medesima collezione, pure da noi riprodotta, in cui da una specie d *kalathos* o canestro di foglie d'acanto s'erge in piedi la figura di Eros (Amore), con le ali simmetricamente aperte sul fondo, e reggendo nelle mani fiori stileggiati, mentre grandi viticci e volute fantastiche riempiono il campo sui lati. Notisi che l'Eros non ha le forme di bambino, care alla più tarda età ellenistica e sotto le quali ci apparisce nelle pitture pompeiane, bensì quelle di giovinetto adolescente, proprie del secolo e delle rappresentazioni di Scopa e di Prassitele (tav. 11).

Non sempre però l'uso della figura come accessorio dell'ornamento è così sobrio e produce effetto così gradevole. Talora se ne abusa, e ne risulta come una impressione di sopraccarico e di stanchezza. Questa è, se io non m'inganno, la giusta considerazione che inspira l'esame del fregio in cui si vede una figura muliebre alata, determinata come Nike dalla palma che reca, fiancheggiata da due figure simili di minori proporzioni che reggono sul capo un cornucopia ovvero alto ed esile *kalathos* ricolmo di frutta; tutte tre posano sopra un rosone e sono allacciate e tramezzate da volute fantastiche che hanno forme alquanto rigide, ben lontane dalla morbidezza degli ornati che si ammirano nei due pezzi precedentemente descritti (tav. nel prossimo Fascicolo).

Quasi un senso di riposo si prova invece volgendosi a considerare i fregi dove la figura è assente e fra i quali non mancano opere per disegno ed esecuzione graziosissime. Assai bella è una lastra del già Museo Campana, con ornato fantastico collocato nel senso diagonale (fig. 40); di fattura ancora più larga e ricordante l'arte severa è una coppia di lastre del palazzo dei Conservatori in Roma (fig. 40), con intreccio di volute e palmette sormontato da una zona di ornato ad embrice, quale ricorre in prodotti assai arcaici dell'arte italica, per esempio nelle terrecotte dipinte etrusche di Cervetri, l'antica *Caere*, oggi al Museo del Louvre, e quale è ovvio nei rilievi arcaici etruschi a piccole figure, illustrati recentemente dal mio collega G. Pellegrini.

(Continua) G. Patroni.

Fig. 42 e 43. Figure simboliche intagliate in legno dallo scultore Vincenzo Cadorin di Venezia.

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

Anno XIII — 1.° della Nuova Serie. N. 3 — Marzo 1904.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

VII.

L'ABSIDE DI S. VITALE IN RAVENNA.

— Tav. 13 e 14. Fig. da 44 a 55. —

ELL'ABSIDE di S. Vitale, in Ravenna, è finalmente ricomposto e completato il rivestimento marmoreo; completato, secondo noi, esattamente, sulla scorta delle antiche descrizioni, con gli avanzi sopravvissuti alla sua ruina e la più perfetta rispondenza d'essi con la parte del monumento ora riordinata.

La celebre chiesa, quantunque ridotta in povero stato e in molte parti anche cadente, si mantenne però nel suo schietto aspetto primitivo sino al secolo XVI. Ma nella prima metà di questo, con l'ampliarsi dell'attiguo monastero, anche la chiesa fu assoggettata a radicali modificazioni e, in una parola, *rovinata*. Se ne alzò il pavimento per ben ottanta centimetri sino a coprire le ricche basi e parte delle colonne; si chiusero diverse porte e altre si deformarono; si soppresse la scala della torretta di nord; il pronao s'interrò in parte e si tolse al passaggio; si demolì il quadriportico per rialzarvi il suolo di ben due metri

Fig. 44. Capitello della cantoria nel presbiterio di S. Vitale in Ravenna.

e costruirvi un nuovo chiostro; si cancellarono — per tacere di tanti altri danni — le vecchie pitture bizantine della cupola e altre se ne fecero in urto con lo stile della chiesa, la quale finì per diventare la più ibrida cosa del mondo. È inutile dire che, rotta la massima di rispettare il monumento lasciandolo come i secoli l'avevano tramandato, dopo a quelle prime trasformazioni, i monaci ne introdussero infinite altre, continuando a infagottarlo, di fuori e di dentro, con aggiunte e decorazioni, sino a che il settecento volle fare quello che aveva fatto il Rinascimento, ridurlo, cioè, al suo gusto.

A traverso, dunque, ai secoli XVI-XVIII l'abside subì le seguenti alterazioni: il suo piano fu rialzato d'un metro; ai lati dell'arco d'ingresso si costruirono due architetture con le colonne tòlte al distrutto ciborio antico; le tarsie marmoree dell'abside furono abbattute e in piccolissima parte, soltanto, conservate e sparse altrove; gli archi laterali furono in parte chiusi a muro, in parte chiusi da fitte cancellate con gravi danni alle colonne di proconneso; si murò la finestra di mezzo e vi si appose contro un quadro di Federico Barocci, ora a Brera (fig. 51); alle tarsie di marmo fu sostituito un coro con gli stalli di legno, intagliati da Alessandro dei Bigni bergamasco fra il 1541 e il 1545; fu levato l'antico altare d'alabastro, con le sue transenne, e trasferito a brani nella cappella del Sacramento; furono collocate, alle trifore superiori, pesanti balaustrate barocche, inserendone le mensole

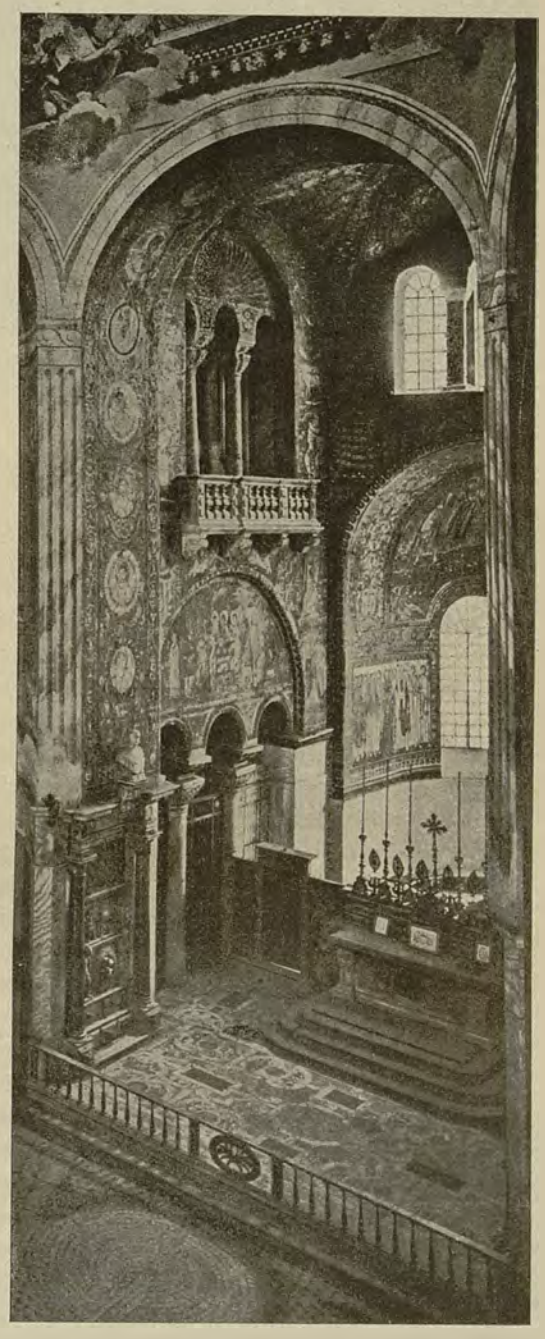


Fig. 45. Abside di S. Vitale prima dei recenti ristauri.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

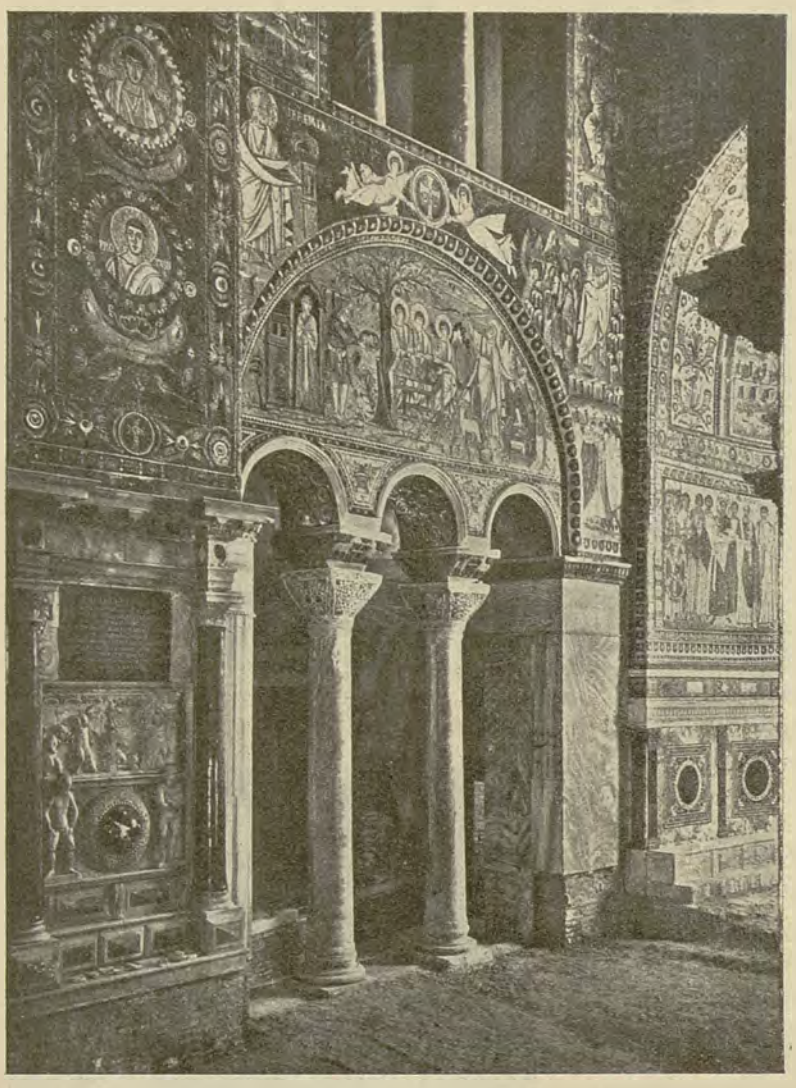


Fig. 46. Abside di S. Vitale a restauro quasi compiuto.

nel musaico; fu costruito un macchinoso altare pieno di volute e di targhe con laterali di legno; furono squadrate le finestre e, finalmente, dov'era il quadro del Barocci (trasportato a Milano) fu collocato un grande Crocifisso di legno.

L'abside così aveva perduto ogni suo carattere, e i musaici brillavano timidamente nell'affastellamento delle superfetazioni.

Nel 1860, appena Ravenna fu raccolta sotto le grandi ali della patria italiana, la cura de' suoi monumenti fu sventuratamente affidata al Genio Civile, e s'iniziò allora un'èra d'errori incomparabili e irreparabili, tanto più gravi perchè commessi nella ferma fede di rimettere le cose a posto con vera conoscenza artistica, storica ed archeologica, mentre almeno in passato s'era trasformato tutto appunto per... trasformare!

Levato il Crocifisso dalla finestra centrale, questa fu riaperta e sistemata insieme alle due laterali, ma accorciate tutte di quasi un metro, cosicchè esse non corrisposero più alle proporzioni degli archi superiori e inferiori del presbitero. E poi, levato, e mandato nella chiesa di Sant'Agata, il coro di legno, si spesero diverse migliaia di lire a rivestire il *circuito* dell'abside con marmo di Carrara sfacciatamente bianco e mai usato in antico nei nostri monumenti, con un sedile a mensolette ondeggianti tra il barocco e l'impero, e certe cornici ibride, di uno stile sconosciuto forse anche a chi le disegnò.

Indipendentemente dalle misere « linee architettoniche » di quel rivestimento, il solo suo crudo candore, che non sosteneva *artisticamente* la vigoria cromatica del musaico, bastava a reclamare un provvedimento sollecito, anche perchè le pecore della critica non belassero d'amarezza nel veder levare quello sconcio, pensandolo acquisito alla storia del monumento, perchè invecchiato un poco! Ad ogni modo, il candore urtò tanto, che l'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti dell'Emilia pensò di smorzarlo un poco... facendo *venare* il carrara con una spugna intinta nell'inchiostro!!

Fig. 47. Capitello della loggia inferiore.

Il rimedio era discutibile, ma rispondeva a quel bisogno estetico cui provvide infine la Sovrintendenza levando tutto!

***

Nel loggiato inferiore di S. Vitale, sino a un lustro indietro,

Fig. 48. Cantoria a sinistra nel presbiterio dopo i restauri.

si videro infitti al muro perimetrale, fuor d'ogni esigenza architettonica, quattro pilastrelli di serpentino scanalati, i quali erano stati portati là, un trent'anni or sono, dal nicchione del « pozzetto di S. Vitale », dove si trovavano del pari mal collocati senza ragione e in tempo relativamente moderno.

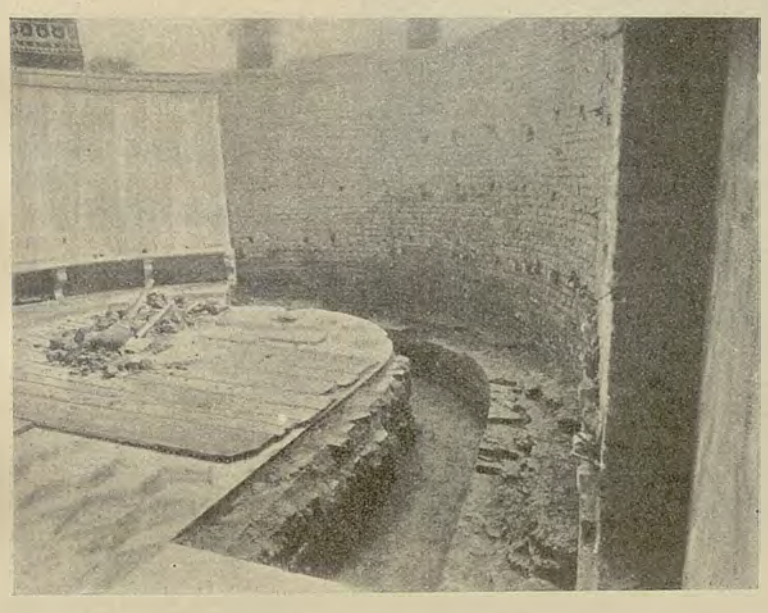


Fig. 49. Giro dell'antico sedile e resti del rivestimento murale moderno nell'abside di S. Vitale.

Così, sulla parte alta di due piloni di sostegno, all'interno del muro perimetrale e precisamente agli angoli dell'ottagono,

Fig. 50. Avanzi dello scalino e del sedile antico nella predetta abside.

presso l'ingresso antico, si videro a lungo due quadrati di tarsia con tavole di porfido circondate d'ornamenti di madreperla, smalto, serpentino ecc. Anch'essi evidentemente erano stati collocati là in tempo tardo e adattati alla meglio. Infatti non riempivano il vano, sì che erano aggiustati alla sommità con mattoni *in taglio*, nè avevamo, sulla vecchia muratura, segni di grappe intermedie e di mastice originale, senza contare che non esistevano sugli altri quattro piloni, i quali non hanno avuto mai simile rivestimento, come dimostra il muro intatto.

Ma quando e donde erano stati portati laddove si trovavano da ultimo quei pilastrelli di serpentino e quelle tarsie?

Evidentemente verso la metà del secolo XVI, e ciò per due ragioni: prima, perchè in diverse e *minutissime* descrizioni del tempio (anteriori a quel tempo) non si accenna che, nelle parti dove si vedevano ultimamente, fossero mai esistiti nè pilastrelli, nè tarsie; seconda, perchè una delle tarsie, per essere adattata al pilone, era stata completata con un pezzo di marmo greco in cui lo scultore, non tradendo, in nulla e per nulla, l'arte sua del secolo XVI, aveva

Fig. 51. *Martirio di S. Vitale* di F. Barocci già nella predetta abside, ora nella R. Pinacoteca di Milano.

seguite e compiute le vecchie forme ornamentali.

Ma dove fossero per l'innanzi, appunto in concordia con la data stabilita, dicono le citate descrizioni di S. Vitale.

In una pergamena dell'esordio del cinquecento, forse trascrizione d'altra del secolo XV, si legge in povero latino sgrammaticato: *Citra convexum et infra fenestras, in circuitu, tabule porfirice inter divisiones columnas quadratas et canellatas.* In una memoria, di poco posteriore, in volgare, si ripete: « A torno il Santuario vi sono colone quadre di serpentino canellate, fra le quali per hornamento vi sono tavole di porfido e di serpentino hornate di Madre di Perle e d'altre pietre miste »; e Giovanni Ferretti, in uno scritto da riferirsi al 1525, scrive: *In inferiori circuito segmentati tralucent lapides, vel porphyritæ, puro et leucnostyco; vel ophite augustico.*

Per tal modo le memorie storiche, l'esame dei frammenti

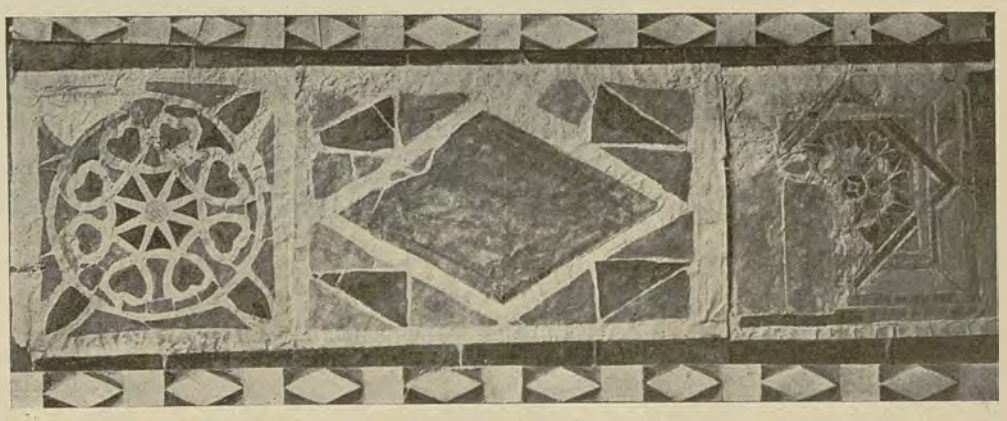


Fig. 52. Avanzi del fregio originale della predetta abside.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

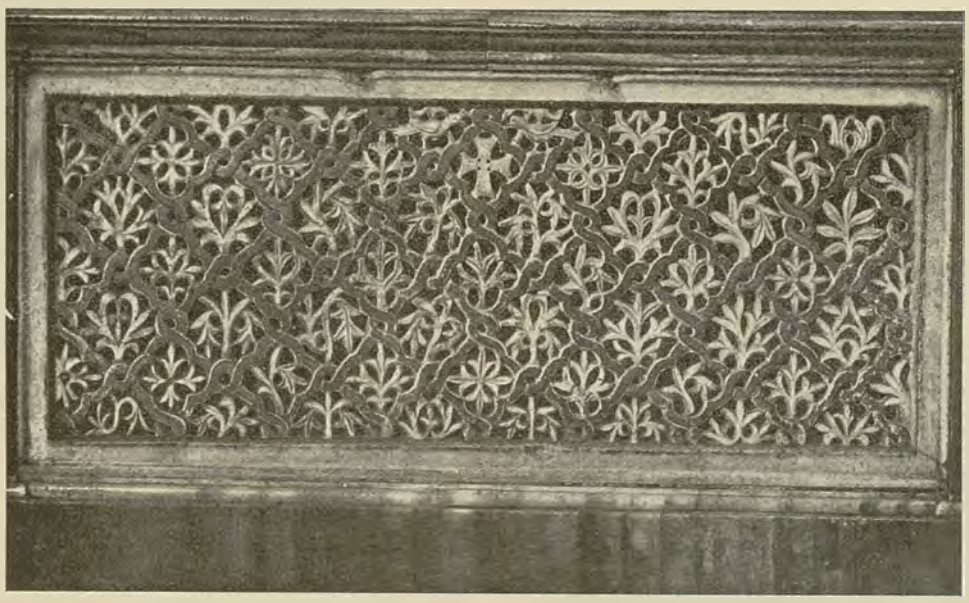
e le più rigorose deduzioni cronologiche dimostrano che i pilastrelli e le tarsie ricordate furono levate dall'abside, quando nel 1545 ci si mise il coro di legno intagliato dal Bigni.

***

Dall'esistenza di quattro dei pilastrelli e di due delle tarsie ricordate dai documenti, era dunque dato il tipo generale del rivestimento marmoreo. Il suo completamento fu poi favorito da molti altri elementi materiali e logici, che ci sembrano sfuggire ad ogni discussione.

Se il Genio Civile aveva tolto ogni mezzo di riflessione sugli attacchi del postergale, sostituendo all'antico muro una camicia di mattoni moderni per tutto il circuito dell'abside, in compenso, sotto il sollevato suo piano, erano rimaste le traccie del piano primitivo e d'una fascia marmorea, nonchè il fusto del gradino e del sedile curvo, con qualche pezzo di rivestimento (fig. 49 e 50).

Nessun dubbio perciò sull'altezza del pavimento antico e sull'altezza e sporgenza dello scalino e del sedile. D'altra parte, non potendosi supporre che la cornice, anzichè ricorrere senza interruzione, per tutta la curva dell'abside, sotto le finestre, ricorresse più in alto interrompendosi all'incontro delle finestre stesse (rimesse alle loro proporzioni originali), così veniva pure determinato lo spazio tra sedile e cornice, nel quale si doveva svolgere il motivo delle tarsie alternate ai pilastrelli di serpentino. E tanto esattamente le une e le altre s'impostarono in quello spazio, da non lasciar dubbio sulla loro prima destinazione, indicata, del resto, dalle memorie storiche. D'altra parte in *perfetta* misura avevano ripreso posto i due pilastrelli sotto la fronte dell'arco absidale, dove la larghezza del muro era rigorosamente determinata dal sovrapposto musaico.



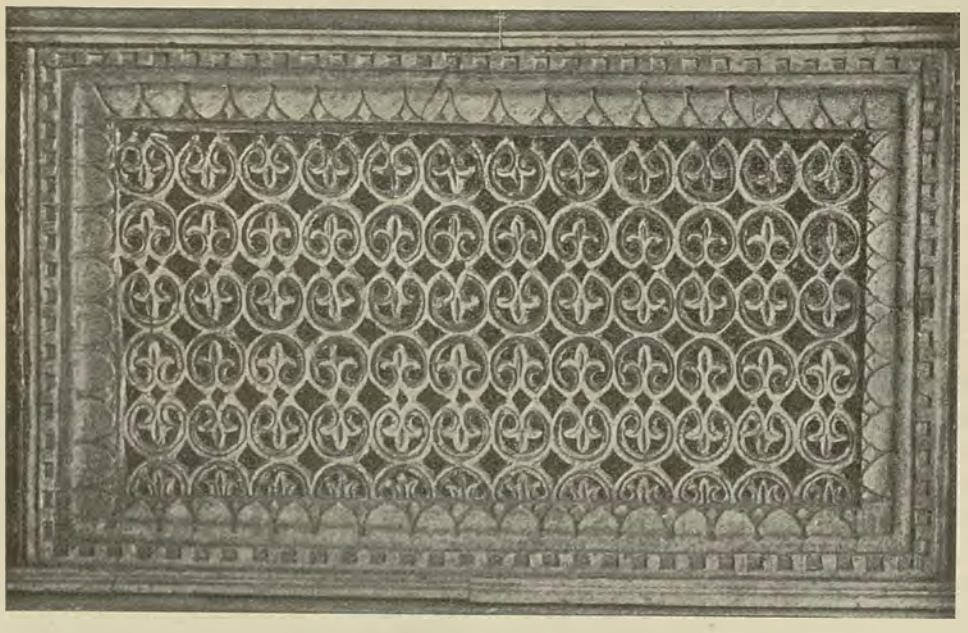


Fig. 53, 54 e 55. Transenne dell'altare in S. Vitale.

Ma la serie delle coincidenze di proporzione (inevitabili in una costruzione che osiamo affermare *matematica*) non è finita. Il posto dei pilastrelli era ben definito; due all'estremità dell'abside verso la chiesa; due sotto lo stipite delle finestre laterali; altri due naturalmente intermedii, a pari distanza dagli altri. Ebbene, questi ultimi sono riusciti sotto la fascia ornamentale dell'arcone, in piena rispondenza di linee col musaico, il quale per tal modo risulta collegato alla parte marmorea inferiore, lasciando che i due quadri di *Teodora* e di *Giustiniano* appaiano come due mirabili stoffe tese al disopra dell'architettura. Che poi sotto ai pilastri, laterali, alla finestra di mezzo e ai fianchi della cattedra vescovile, i pilastrelli di serpentino fossero levati s'ha da tre ragioni: dalla larghezza dei piedritti superiori, dalla maggior ricchezza della parte centrale, e dal ripetersi del *motivo* degli angoli verso la chiesa, dove i pilastrelli risultano del pari binati. Nè dubbio può aversi sulla scelta del pavonazzetto come marmo di fondo, tanto per gli avanzi rinvenuti, quanto, perchè il pavonazzetto è il marmo che normalmente vediamo usato a quello scopo; nè dubbio, infine, intorno alla policromia della cornice di stucco, perchè è la stessa della uguale cornice antica che si vede nell'attiguo presbiterio.

D'una sola cosa rimane quindi a dar ragione: del fregio di tarsia marmorea che corre sulla cornice e sotto al musaico. A noi sarebbe facile ostentare esempi consimili o quasi, ricercandoli a Roma, a Palermo, a Costantinopoli; ma ci sembra che gli esempi lontani valgano meno delle considerazioni dirette che scaturiscono dall'esame del monumento. E poichè fra la cornice di stucco, sicuramente al suo posto, e il musaico antico restava un vano di circa 40 centimetri, così era chiaro che, anzichè apparirvi il rosso mattone scoperto, doveva proseguirvi il fregio che girava intorno a tutto il muro perimetrale della chiesa (come risulta da diversi resti e dai vecchi *attacchi*), fregio che ha per l'appunto la stessa larghezza. E se è difficile pensare che, sotto

i quadri di *Teodora* e di *Giustiniano*, ricorressero altri ornati di bordo, oltre i cinque che vi si trovano, non è poi assolutamente consentito pensare che potessero ricorrere sotto le *basi* delle colonne a musaico operate due pilastri che dividono le finestre di fronte, dove il muro scoperto, richiedente il fregio marmoreo, s'allinea precisamente con tutto il resto.

Non un solo segno è dunque prodotto d'arte libera o d'immaginazione. A noi, del resto, sarebbe mancata la facoltà di farlo, non essendo nè disegnatori, nè pittori. Le parti stesse dell'antico rivestimento hanno dapprima suggerita la ricostruzione, e, quel ch'è più, hanno ripreso il loro posto con assoluta esattezza.

Ma se gli elementi per la ricostruzione si avevano tutti, non si avevano però tutti i pezzi necessari a ricoprire il largo circuito, sì che occorreva l'opera di un istituto e d'un tecnico perfetto. Ora, questi si sono trovati nel R. Opificio delle Pietre Dure di Firenze e nel suo direttore prof. Edoardo Marchionni, ai quali va incondizionata lode pel mirabile lavoro eseguito.

E poichè un tale avvenimento non si può scindere dalla storia della chiesa ravennate, così nel mezzo s'è inaugurata la cattedra arcivescovile (pur di marmo greco e informata allo stile della sincrona basilica eufrasiana) sulla quale sono scolpiti il nome di Guido III (odierno présule), e la data della nuova riconsacrazione.

CORRADO RICCI.

VIII.

UN DECORATORE DI SESSANT'ANNI ADDIETRO.

— Dett. da 9 a 13. Fig. da 56 a 60. —

RA un innovatore, secondo il suo tempo; ribelle ai maestri, impaziente, mutabile, pieno di fantasia nel cervello, di abilità nella mano, e disordinato nella vita, come usavano spesso gli artisti d'allora. Si chiamava Luigi Scrosati. Nato nel 1814, la sua fervida attività si spense intorno al 1854 a cagione della paralisi, che lo colse negli arti inferiori quand'era appena quarantenne; e con la malattia venne la miseria, poichè negli anni fortunati scialava e sprecava. Il Governo allora, tanto per non lasciar morire di fame lui ed i suoi, creò per lui nell'Accademia di Brera una cattedra straordinaria di *Decorazione pratica e pittura di fiori*. Insegnava come poteva, mandando qualche lampo del genio giovanile; morì compianto e lodato il 3 dicembre del 1869, ma era quasi morto per l'arte molti anni prima.

Lasciò molte opere, che si vedono ancora quasi intatte e s'ammirano, senza rammentare forse il suo nome. Nel palazzo Pallavicino in Borgo Nuovo, ora palazzo Leonino, è sua una camera da letto magnifica con dipinti del Bertini e del Pagliano, allora nel fiore della promettente giovinezza; e vi fece le opere d'intaglio in legno un modesto artefice, il Macciacchini, diventato poi l'invidiato architetto di ricchi e grandi edifici, tra i quali il tempio dei Greci a Trieste e l'immenso Cimitero monumentale a Milano. Sono dello Scrosati molte sale e stanze nel palazzo Busca, in casa Trotti, in venti altri palazzi e case e ville di campagna, per esempio la villa dei Litta a Vedano e quella dei Ghirlanda-Silva a Cinisello, ove fece la facciata verso il giardino con un rialzo nel mezzo, in cui dipinse tiepolescamente non so quale gloria di figure mitologiche (fig. 60).

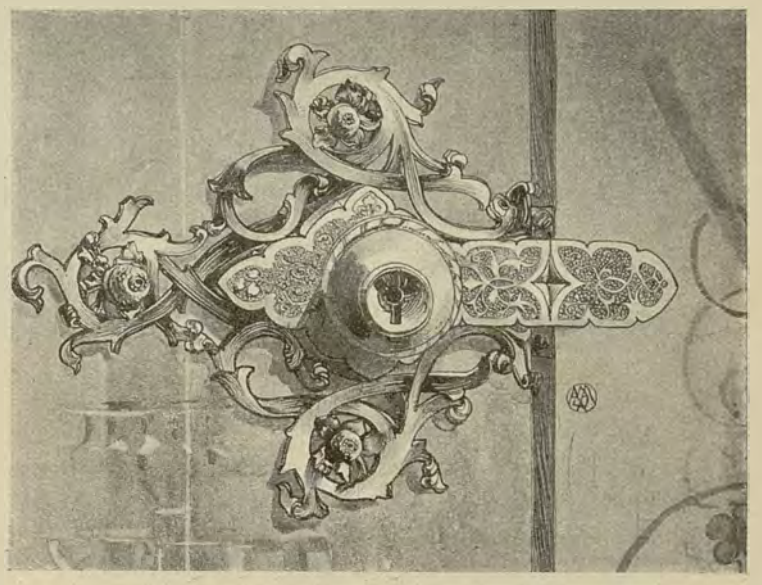


Fig. 57. Scudetto da serratura nelle vetrine del Museo Poldi-Pezzoli, disegnato da L. Scrosati.

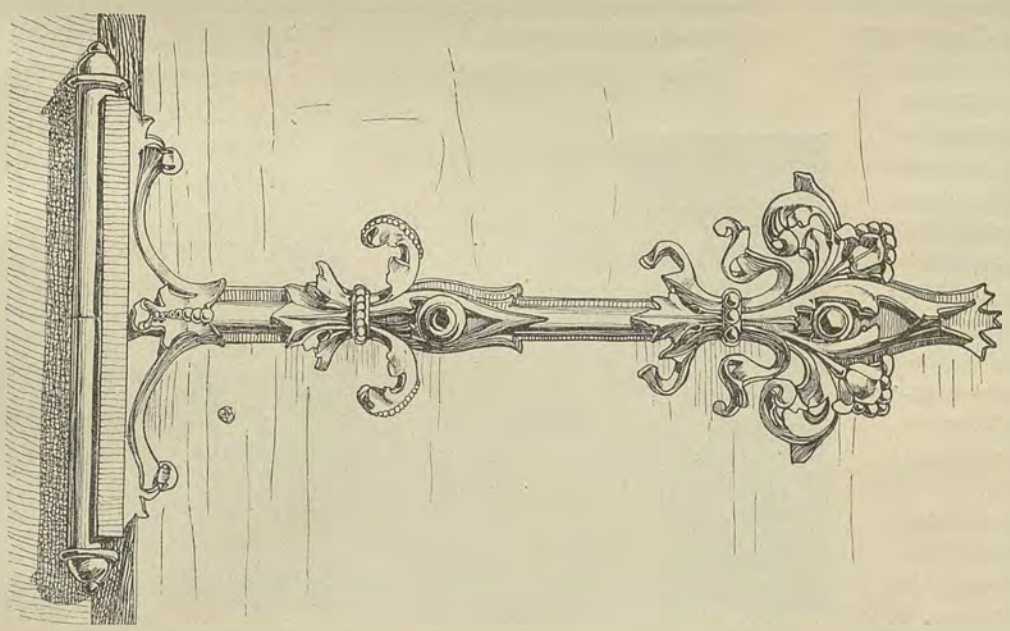


Fig. 56. Bandella di cerniera nelle vetrine del Museo Poldi-Pezzoli, disegnata da L. Scrosati.

Ma il genio scorrazzante dello Scrosati ebbe il maggior campo nel quartiere di un giovine buongustaio, Gian Giacomo Poldi-Pezzoli, figliuolo di quella Donna Rosa dei marchesi Trivulzio, la quale, educata in mezzo alle varie bellezze delle vecchie raccolte artistiche trivulziane, volle avere dal Bartolini la *Fiducia in Dio* e il gruppo dell'*Astianatte*.

Già nel vestibolo del primo piano e nell'antisala si scopre il garbo del vivace decoratore, il quale nella sala gialla si sfoga con gli stucchi a cartocci fra il barocco e il rococò e con i putti a tutto rilievo, mentre nella sala nera, abbandonate le linee torte, si raccoglie nelle composizioni quasi rettilinee di travature e di legnami intarsiati, applicando alle imposte delle porte, sotto e sopra della ricca formella ove campeggia una figura nuda cinquecentesca, delle bandelle enormi di metallo, tutte a fogliami gravi e nervature, quasi

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

come usavano nelle cattedrali francesi del XIV secolo. Scioglie di nuovo la mano il nostro artista nel tracciare il disegno della farraginosa toletta e nel colorire il fregio della camera da letto, accanto alla quale brilla d'oro il *Gabinetto Dante*, ispirato al bisantino, all'arabo, al romanico, al trecento.

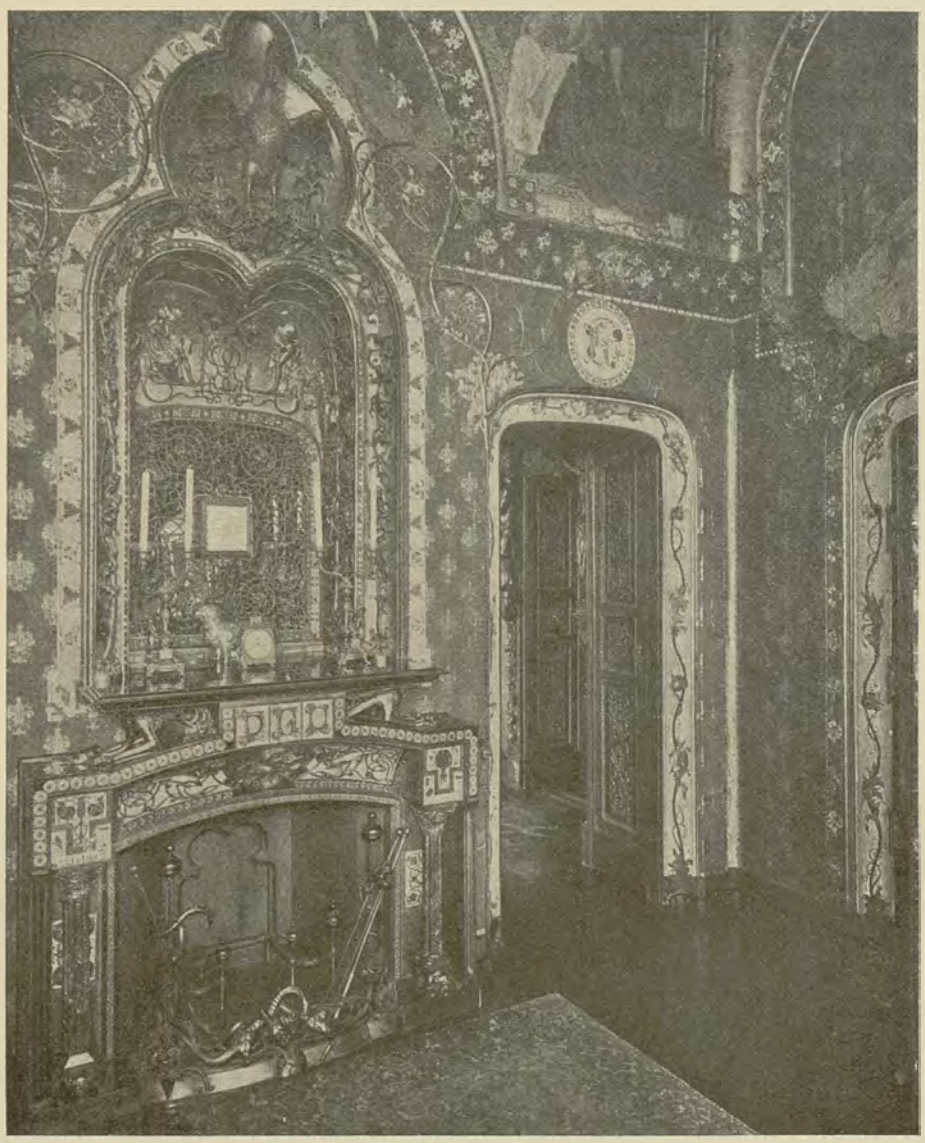


Fig. 58. *Gabinetto Dante* nel Museo Poldi-Pezzoli, disegnato da L. Scrosati.

Fig. 59. Vetrata su cartone di G. Bertini nel predetto *Gabinetto Dante*.

Di questo Gabinetto la veduta che porgiamo alla figura 58 dà un' idea molto lontana dal vero. Son necessari i colori, i rilievi, le dorature, gli smalti. C'è troppa roba; e non tutta s'accorda in una schietta unità. Ora la fantasia del Bertini si sovrappone a quella dello Scrosati, ora questa vuol trionfare di quella. È una gara di varietà e di sontuosità. Sono di Giuseppe Bertini le figure della vôlta e delle pareti, oltre alle vetrate dipinte delle due finestre, nell'una delle quali, insieme con diverse storie, Dante presenta la *Divina Commedia* a frate Ilario, mentre nell'altra più grande, simile alla finestra della Biblioteca Ambrosiana, Dante giovine siede nel trono. Gli stanno a' lati Beatrice *benignamente d'umiltà vestuta* e Matelda *cantando ed iscegliendo fior da fiore*; più in su san Domenico e san Francesco e cori d'angeli e la bianca Vergine incoronata, col lungo stelo del giglio in mano: tutto ciò composto in intrecci di linee e di fiorami. La grande vetrata dell'Ambrosiana, da cui fu ritratta in minori dimensioni questa del Museo Poldi, destò all' Esposizione di Londra l'anno 1851 un singolare entusiasmo, sicchè, tornata a Milano e acquistata con pubblica sottoscrizione, venne offerta in dono alla Biblioteca insigne, la quale ebbe a fondatore Federico Borromeo.

La parte più bella del Gabinetto Dante è senza dubbio la camminiera in bronzo dorato, ricchissima di fogliami e di figure, che noi diamo riprodotta in cinque Dettagli: il primo rappresenta, subito sopra la cimasa del cammino, la spalla sinistra e il traforo o graticolato, tutto di metallo, che dal Gabinetto lascia vedere la Camera da letto; il secondo rappresenta la spalla destra e lo sguancio, visto nel suo sviluppo; la terza mostra la parte che sta fra l'arco schiacciato della grata e il doppio arco superiore; il quarto finalmente riproduce il grande gallo della cimasa. Quanto al quinto dettaglio, esso non si occupa propriamente della camminiera, ma reca disegnati i fantastici alari, pure di bronzo dorato, ove s' intrecciano mostri bizzarri, alati, con teste umane, e rettili con le zampe, reggenti le molle e la paletta. In ogni parte della camminiera l'ornamento di steli intrecciati, di vilucchi giranti, di fogliami e di fiorami, va rallegrato di figurine ignude, alcune soltanto decorative, altre ricordanti le allegorie o gli episodii del poema dantesco.

Questo lavoro, quasi di oreficeria, veramente ammirabile

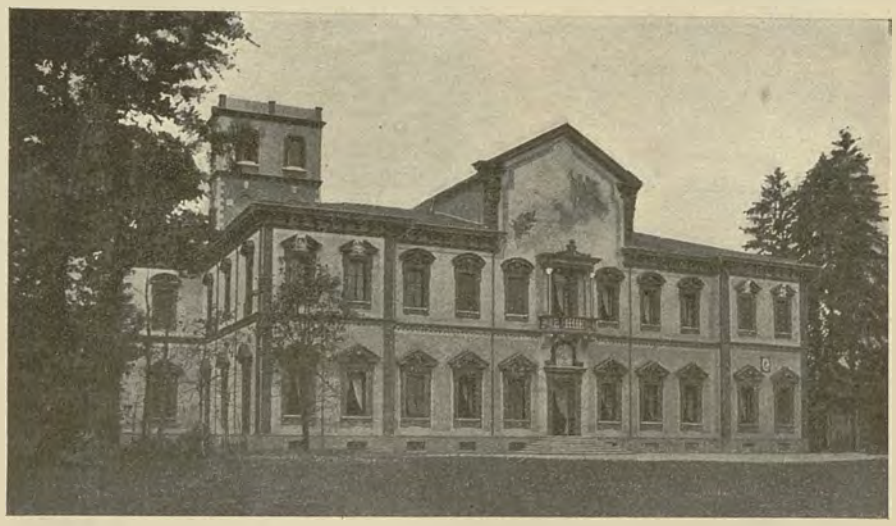


Fig. 60. Facciata della Villa Ghirlanda in Cinisello, disegnata da L. Scrosati.

nella composizione decorativa, nella modellatura, nella materiale esecuzione del metallo, è ispirato dallo stupendo candelabro, che si vede innanzi all'altare della Madonna dell'Albero nel Duomo di Milano. Vogliono che il candelabro risalga al duodecimo secolo e non sia fattura italiana, somigliando a candelabri di Reims, di Praga e di altre cattedrali e musei stranieri. Ma il nostro, donato al tempio nel 1562 da un arciprete Trivulzio, è incomparabilmente più bello e più ricco di tutti gli altri. L'*Arte italiana*, fra poco, ne pubblicherà i disegni in grandezza del vero, cogliendo l'occasione per ragionarne di proposito.

Insomma lo Scrosati era un eclettico, in un tempo in cui l'eclettismo, nella teoria come nella pratica, trionfava. Ma fra il suo eclettismo e quello degli altri c'era, intorno al 1840, un divario essenziale. Negli altri si sentiva la timidità, s'indovinava l'impaccio di chi era stato tirato su fra le grettezze del falso classicismo accademico; in lui all'incontro, sebbene fosse allievo di quel Giocondo Albertolli, cui si devono le famigerate *Venti Foglie*, si avvertiva l'andatura franca, svelta, sicura, qualunque apparisse la metamorfosi del suo stile, quasi come se fosse nato e cresciuto in mezzo alle manifestazioni di quello stile soltanto. Ciò veniva dalla straordinaria padronanza dell'arte decorativa, tanto nel pensiero quanto nella forma. E aveva un'altra virtù non comune, quella di veder largo; scialava nell'arte come scialava nella vita, e abbracciava ogni ramo della ornamentazione, dal dipinger in fresco al modellare, dal preparare l'opera di bronzo al preparare quella di smalto, d'intaglio in legno, di tessuto, d'avorio, d'argento, di ferro e via via. Egli chiamava intorno a sè tutte le arti industriali, guidandole con la sua forte mano e animandole coll'impeto della propria fantasia. E per questo ci è sembrato, non solamente opportuno, ma doveroso di rammentare qui il nome e le opere di Luigi Scrosati.

IX.

Le terrecotte ornamentali ed alcuni altri elementi decorativi nell'antica arte italica.

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— *Tav. 15 Fig. da 61 a 63.* —

Le terrecotte che abbiamo fin qui prese in esame sono, per epoca, romane, e per gli elementi artistici derivano dalla Grecia, in massima parte da quel mondo greco-alessandrino che si suol chiamare ellenistico, in parte minore da una grecità più pura e dal miglior periodo d'arte. Ma vi è forse un terzo elemento da considerare, l'elemento etnico. È legittima la domanda, qual fosse la popolazione dell'Italia che si dedicava alla produzione di tali opere d'arte, poichè è noto che i Romani ne disdegnavano l'esercizio e lo lasciavano a gente di altra stirpe.

Una scuola o indirizzo che esagera la derivazione delle forme d'arte e di civiltà dall'ellenismo, tenderebbe a riconoscere nelle nostre terrecotte decorative, almeno in gran parte, l'opera di Greci venuti in Italia. Ma le provenienze di questi prodotti che formano un gruppo omogeneo — il Lazio, la Campania, l'Etruria — accennano ad un territorio che, prima della dominazione romana, si trovava sotto l'influenza del potere e della civiltà etrusca. E tale opinione non potrebbe che esser confermata da due considerazioni; la prima, che si tratta di una produzione locale d'un genere d'ornamento affatto disusato dall'architettura greca; la seconda, che sin dal periodo dello stile severo l'arte etrusca grecizzava nei soggetti e nelle forme, tanto che molte opere sono da alcuni ritenute di fattura e perfino d'importazione greca, e non è se non nel solo periodo più arcaico che l'arte etrusca orientalizza senza grecizzare.

Con maggior fondamento possiamo però ritenere etrusche le terrecotte ornamentali trovate nell'Italia media e che appartengono ad

Fig. 61. Antefissa etrusca arcaica. Nel Museo di Capua.

Fig. 62. Antefissa d'arte meno antica. Già nel Museo Campana.

un'epoca anteriore, inquantochè talora o pel complesso di cui fanno parte o pel loro carattere ci danno più chiara ed esplicita testimonianza della loro origine, mentre dall'altro lato la stessa tradizione letteraria degli scrittori romani attribuisce ad artefici etruschi le più antiche decorazioni architettoniche in terracotta, ed anche sculture decorative di maggior importanza, come quelle che ornavano i frontoni dei templi, e

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

perfino le immagini stesse delle divinità venerate nei templi, le quali nella età più antica erano statue di terracotta. L'abilità degli artefici etruschi in così fatto genere di lavori, attestata dalla tradizione, è pienamente confermata da trovamenti archeologici, per esempio dai frontoni di Luni che si ammirano, bellamente esposti per opera del loro illustratore L. A. Milani, nel Museo Etrusco di Firenze.

Queste terrecotte architettoniche erano, soprattutto nei tempi arcaici, ma anche nei più recenti, dipinte; l'arcaismo preferiva l'azzurro cupo o il verde, ed il rosso, l'arte posteriore introdusse o usò più largamente anche colori chiari, il rosa, il celeste, il giallo ed il bianco. La stessa pratica della policromia si riscontra nelle terrecotte architettoniche greche, che, come abbiamo accennato, si limitano all'epoca arcaica, essendo poi venute in disuso. Si pensi al grandioso effetto decorativo che doveva presentare un edificio, per esempio un tempio a colonne con frontone triangolare, quando le linee terminali superiori, che staccavano sul cielo, erano accentuate da forme artistiche dipinte a colori vivaci! Disgraziatamente troppo spesso dobbiamo deplorare le alterazioni della superficie che da così fatte terrecotte fanno scomparire i colori o ne lasciano deboli tracce.

L'elemento figurativo non si limitava ai fregi, ma saliva anche sul tetto dell'edificio. Nei lati, la fronte degli ultimi embrici veniva allargata e rialzata in modo da poter ricevere l'ornamentazione, e dava luogo alle così dette *antefisse;* nel timpano o frontone si collocavano figure sull'angolo centrale e sugli angoli esterni: i Greci chiamavano tali figure *acroterii.*

Trovo nel materiale che l'*Arte* presenta oggi ai suoi lettori un solo esempio di antefissa arcaica (fig. 61). Rappresenta una maschera gorgonica barbata in una raggiera a ventaglio di foglie o petali stileggiati. Era difficile riconoscere l'appartenenza ad un essere femminile di una testa isolata così mostruosa, con lunghe zanne che s'incrociano agli angoli della bocca e lingua sporgente, tanto più quando a questa testa si aggiungeva la caratteristica maschile della barba. Benchè si trovino rappresentanze intere di Gorgoni barbute, non è escluso che influisse a tale aggiunta l'uso apotropeico (contro il malocchio) che si faceva del *gorgoneion* o maschera isolata. La barba, specialmente così trattata a ciocche ispide, veniva ad accrescere l'aspetto orribile della figura, che era ormai un vero simbolo. Questo tipo di antefissa è prediletto in Etruria ed in Campania, e per la sua natura va d'accordo col carattere etrusco. Un santuario scoperto presso l'antica Capua, nel *fondo Patturelli,* diede un gran numero di tali antefisse che tuttora conservano i colori e si veggono esposte nel Museo Campano in Capua.

I lettori faranno bene a completare l'impressione della nostra figura con quella dei colori di una antefissa capuana assai simile, che potranno trovare riprodotta a tavola 16 della diffusa opera di Rayet et Collignon, *Histoire de la Céramique grecque,* da una meno accessibile pubblicazione del Minervini. Le foglie della raggiera sono ivi orlate alternativamente di verde e di rosso; il cordone da cui parte la raggiera ha fascette rosse e verdi che lasciano scoperti tra loro spazî di uguali dimensioni, in modo da far l'impressione di una larga benda tricolore ravvolta intorno al cordone; i bottoni con cui questo termina in basso sono verdi; il listello o margine inferiore del tegolo porta un meandro ad elementi staccati ed alterni rossi e verdi. Della maschera gorgonica sono verdi i capelli, verdi e rosse alternativamente le ciocche della barba, verdi le pupille e le ciglia, brune le sopracciglia, rosse le orecchie, la fronte solcata da due rughe rosse; una linea curva rossa limita la barba in giù, a guisa di nastro annodato alla gola (nella nostra antefissa si trova invece un solco), e negli spazî angolari che risultano in sotto sono dipinti due cerchielli anch' essi rossi.

Un'antefissa di arte recente e quindi di forme grecizzanti esibisce una piccola testa giovanile sorgente e circondata da un ricco fogliame d'acanto, che si slancia poi in alto dalla sommità della testa in fantastiche volute (fig. 62). L'uso delle terrecotte ornamentali non era cessato nell'architettura italica, ma lo spirito dell'arte era ormai mutato.

Assai istruttiva è la fotografia qui riprodotta in cui si veggono ritratti, quantunque in piccola proporzione, alcuni pezzi di cornice e antefisse di un tempio etrusco di Alatri, così come sono stati ricostituiti insieme ed esposti nel Museo di Villa Giulia a Roma (fig. 63). Queste terrecotte appartengono ad un periodo o più esattamente ad una maniera d'arte intermedia tra l'antefissa arcaica e la recente testè esaminate, arte formalmente sciolta, ma nel cui spirito persistevano la predilezione per l'arcaismo orientale, e il sentimento etnico. Ciò si rende manifesto nelle figure prescelte come soggetto delle antefisse; la terribile dea diademata ed alata, dominatrice della natura espressa nei due leoni che araldicamente essa tiene per una zampa; il truce demone alato e barbato, dal capo coperto di un berretto frigio, dallo sguardo chino a terra, reggitore di due faci. L'una di queste concezioni si ritrova anche nel mondo greco, che pur esso la aveva tolta ad imprestito dall'Oriente, ed è la così detta Artemis persica; ma in Grecia tali rappresentanze sono proprie di un periodo assai arcaico dell'arte. L'altra vi è assolutamente estranea, è una figura genuinamente etrusca. Basterebbe il trovare queste stesse due figure fra gli acroterii o antefisse provenienti dal tempio Patturelli presso Capua per dare completa ragione a chi vi riconobbe un santuario etrusco, contro lo scetticismo poco giustificato di taluni verso l'importanza dell'elemento etrusco in Campania, che invece si va rivelando ogni giorno più chiara.

I pezzi della cornice rappresentata nella medesima fotografia hanno un grazioso motivo ornamentale senza figure, consistente in un intreccio di palmette e volute. Di stile ancora più largo e grandioso è il bel fregio che pure riproduciamo, nel quale stanno inclusi tra le volute due mascheroni arcaicamente modellati (fig. 75 del fascicolo seguente).

(Continua) G. Patroni.

Fig. 63. Antefisse e cornice del tempio etrusco di Alatri. Nel Museo di Villa Giulia a Roma.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

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

Anno XIII — I.° della Nuova Serie. N. 4. — Aprile 1904.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

x.

FIORI, ORTAGGI E *NATURA MORTA.*

— Fig. da 64 a 72. —

Si può dire che, trattandosi di belle arti, il genere de' fiori, de' frutti e della *natura morta* sia un genere modesto e secondario; ma, nell'arte decorativa, è essenziale, anche quando, non intervenendo nessuna intenzione di stile o d'idealità, esso non apparisca altra cosa che la copia schietta del vero. Certo, bisogna che non sia una copia fredda e scipita.

Nella pittura il colore ravviva ogni oggetto, sia pure di forma consueta e volgare; e sarebbe strano che al Cuyp, al Fyt, agli Heem, al Mignon, all'Aalst, allo Suyders e a tanti altri si rifiutasse il titolo di artisti. Non si può negare per altro

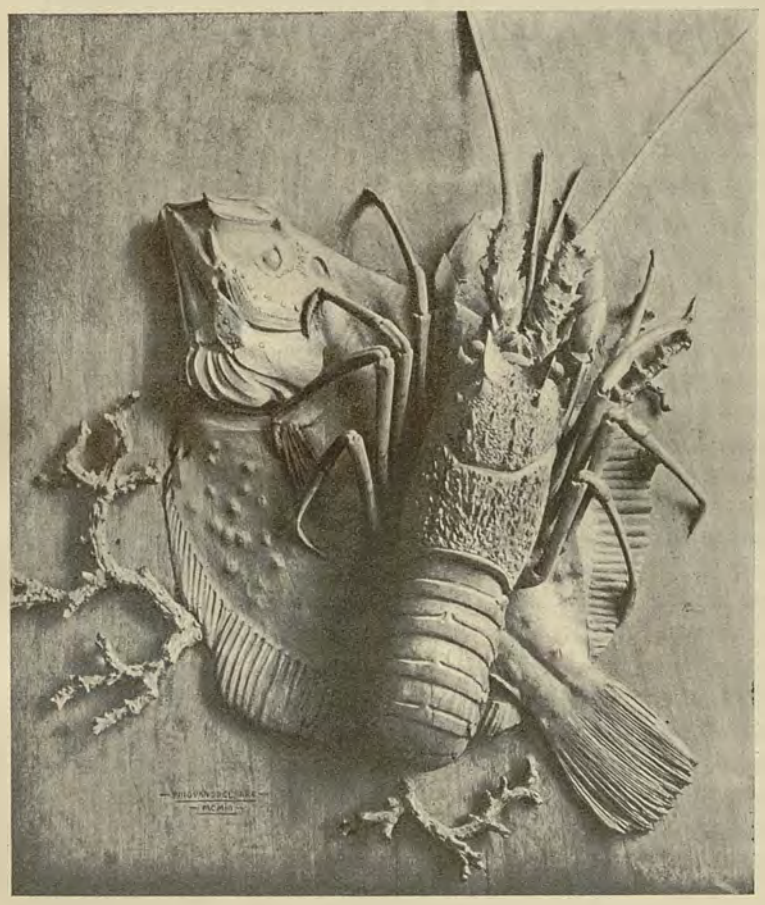


Fig. 64. Formella intagliata in legno da Cesare Pirovano.

che anche il rilievo monocromo, sia il modello in creta o il lavoro in marmo o l'intaglio in legno o il getto in bronzo, abbia, per così dire, il proprio colore, derivante dal diverso carattere della modellatura, dal differente aspetto delle superfici, sicchè un legume come un uccello, un fiore come un crostaceo acquistino l'indole propria del loro corpo, duro o morbido, tenace o floscio, rugoso o liscio, quasi diremmo olezzante o puzzolente. E non si parla qui della composizione, la quale, per quanto sia

Fig. 65. Formella intagliata in legno da Cesare Pirovano.

modesta, pure, senza levare nulla alla naturalezza, può, anzi deve equilibrare le linee e i rilievi, alternare i contrasti con le armonie, così da creare, copiando, una riproduzione non solamente allettevole, ma ancora, in un certo senso, espressiva. Miracoli di una siffatta arte ornamentale sono gli stipiti e l'architrave di quelle che Michelangelo chiamava le *Porte del Paradiso.* L'imperatore Marco Aurelio nel terzo libro de' suoi *Ricordi* avvertiva: — « È degno d'osservazione che anche quelle cose le quali sono un mero accompagnamento necessario d'una operazione della natura hanno un non so che di grazioso e di dilettevole. Per esempio, cocendosi il pane, si screpola in certi luoghi. Or bene, anche quelle così fatte screpolature hanno un certo garbo. Ancora i fichi, quando son ben maturi, si aprono, e nelle ulive lasciate lunga pezza in sull'albero, quello stesso essere

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 66. Formella intagliata in legno da Cesare Pirovano.

già vicine a corrompersi aggiunge al frutto una certa bellezza particolare. E le spighe che s'inchinano.... — ». Ma l'imperatore Marco Aurelio dichiara che queste cose *non fan senso in tutti,*

Fig. 67. Formella intagliata in legno da Cesare Pirovano.

ma solo in chi si è veramente addimesticato con la natura e con le opere di quella. Chi non ricorda i meravigliosi festoni della Casa detta di Livia al Palatino? Chi non rammenta certe formelle nelle pitture ornamentali di Ercolano a Pompei? E Filostrato Seniore nel trentaunesimo capitolo delle sue *Immagini* dice: — « Fichi neri, stillanti di succo, l'un sopra l'altro sono imposti a foglie di vite; e quali sono un poco aperti, e ne scaturisce il mele, quali sono affatto rotti dalla stagione. E presso questi è gittato un ramo, che adombra i fichi. Tutto il pavimento è coperto di noci. Ma guarda ammucchiate le pere alle

Fig. 68. Formella intagliata in legno da Cesare Pirovano.

pere, e i pomi ai pomi. Diresti certamente che quei grappoli dipinti si possono mangiare, e che sono turgidi di vino: questo ancora è bello ».

Sappiamo bene che frutti, fiori, animali, tutto il regno vegetale e tutta la zoologia non bastano a creare uno stile, e nemmeno a formare una maniera decorativa, quando non sieno trasformati o, se piace meglio, esplicati in un sentimento sistematico collettivo o personale. La verità assoluta è un intoppo, più che un vantaggio. Anzi comincia a prender piede una scuola la quale rifugge dalla natura. Nel Belgio, per esempio, mentre Adolfo Crispin, d'accordo con l'Hankar e con tanti altri, cerca nel vero i motivi delle proprie composizioni, prediligendo i fiori di quel luppolo col quale si fa la birra, il Van de Velde e il Lemmen negano che la natura debba essere la sorgente ispiratrice dell'arte, e l'Horta, capitano della nuova schiera, non vuole niente che sia desunto da elementi vivi, nemmeno dopo un lavoro di purificazione o di transustanziazione. *La linea decorativa dev'essere una invenzione puramente cerebrale, qualcosa come una creazione plastica ridotta alla sua formula ideale ed astratta*: così si esprime in un suo studio sull'*Arte decorativa belga* il signor H. Fiérens-Gevaert; e si compiace che le due scuole si combattano nella teoria e nella pratica, sperando da questa emulazione di opposti convincimenti un novello calore di opere originali.

Dicono che per vincere nei giochi d'azzardo bisogna seguire un sistema, buono o cattivo, purchè sia un sistema; è meglio un metodo cattivo che lasciarsi andare ai pericoli del capriccio od alla rovinosa impazienza. Così è talvolta nelle arti belle o nelle arti applicate. Chi s'incaponisce in un sistema ha molte probabilità di farsi notare, e anche di farsi dare del matto; ma poi trova dei curiosi, degli ammiratori, dei seguaci; diventa

maestro; si dà anche il caso che raggiunga la ricchezza e la gloria.

Chiudere la porta in faccia alla infinita varietà e alle innumerevoli e interminabili bellezze della natura, rinunciare spontaneamente alla gioia dei fiori e delle fronde, sprezzare gli animali del cielo, della terra e del mare, dire al buon Dio: — Voi avete perduto tre giorni della vostra settimana — sembrerebbero cose da matti. Forse non sono quanto paiono. Già, intanto, ci furono in passato delle arti rispettabili che, per l'una cagione o per l'altra, avevano rifiutato il soccorso della fauna e della flora. Lasciamo dunque a ciascuno la libertà di pensare come gli frulla e di fare come gli garba. Le opere possono riescire bellissime; l'artista va dunque rispettato.

Ma perchè l'artista sia rispettato bisogna che sappia, e poi, sapendo, elegga la propria via. I giovani, dei quali noi ci dobbiamo occupare quanto dei provetti, devono studiare il vero direttamente ne' suoi mutevoli aspetti. La scuola spalanchi le sue finestre sui giardini fioriti; accolga, se occorre, i freschi prodotti degli orti, e, fin dove si può, anche uccelli ed altri animali. Quello che non è possibile avere nell'aula, si cerchi al di fuori. Quanto più lo scolaro si mette in mezzo alla creazione, tanto più gli si allarga il cuore e il cervello, preparandolo a diventare uomo e artista.

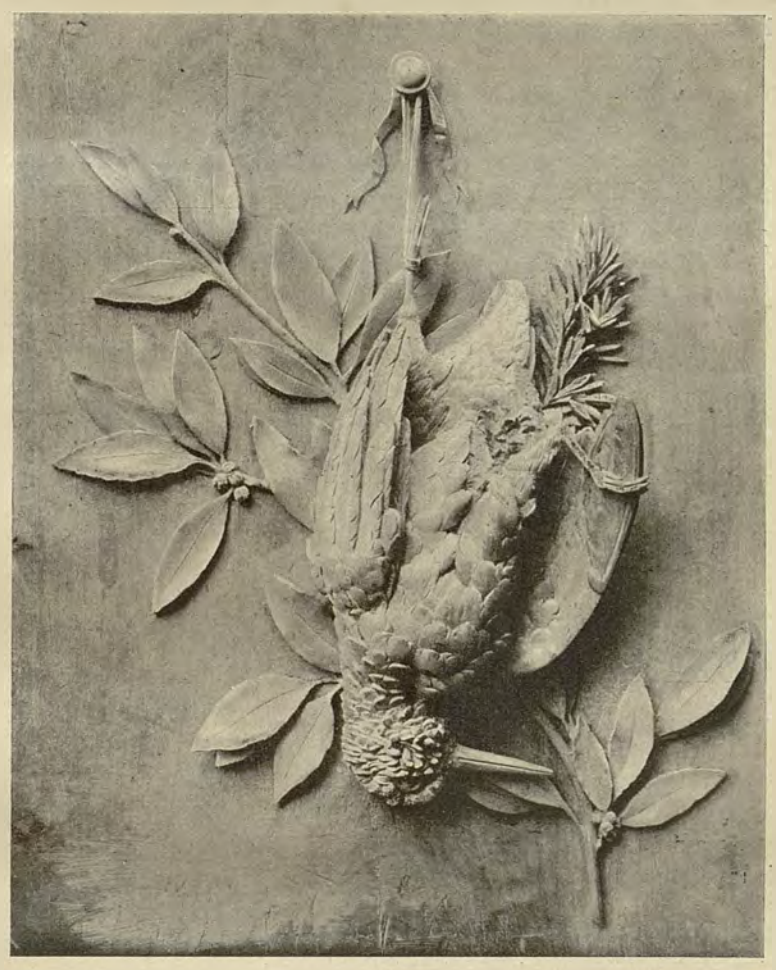


Fig. 69. Formella intagliata in legno da Cesare Pirovano.

Queste considerazioni ci sono state suggerite dai lavori, che pubblichiamo qui accanto; e sono formelle intagliate in legno maravigliosamente da un artefice di quasi ottant'anni, ringiovanito nella libera contemplazione della natura. Finchè rimase nella sua Milano, ove nacque il 1827, abilissimo nel maneggiare lo scalpello, sempre ingolfato in grandi lavori non diretti da lui, egli non aveva ritrovato sè stesso. Da pochi anni soltanto, riposando in un paesetto sulle rive del Lago Maggiore presso alla vecchia rocca d'Angera, padrone di sè e del suo tempo, lieto del figliolo, ch'è uno fra i primi architetti d'Italia, cominciò a guardarsi intorno con qnell'animo tutto sereno, il quale s'apre volontieri e rimane riempiuto dalle bellezze della natura semplice. Qualcosa però gli mancava. A chi ha l'inveterata abi-

Fig. 70. Formella intagliata in legno da Cesare Pirovano.

tudine di riprodurre le forme e di faticare intorno alle opere d'arte, il vedere e l'intendere non soddisfa abbastanza; bisogna

Fig. 71. Formella intagliata in legno da Cesare Pirovano.

fare. Così il vecchio, per distrazione, per isvago, pigliò un poco di creta e si pose a modellare; ma era il legno, il suo caro legno tormentato o accarezzato per più di mezzo secolo, era il

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

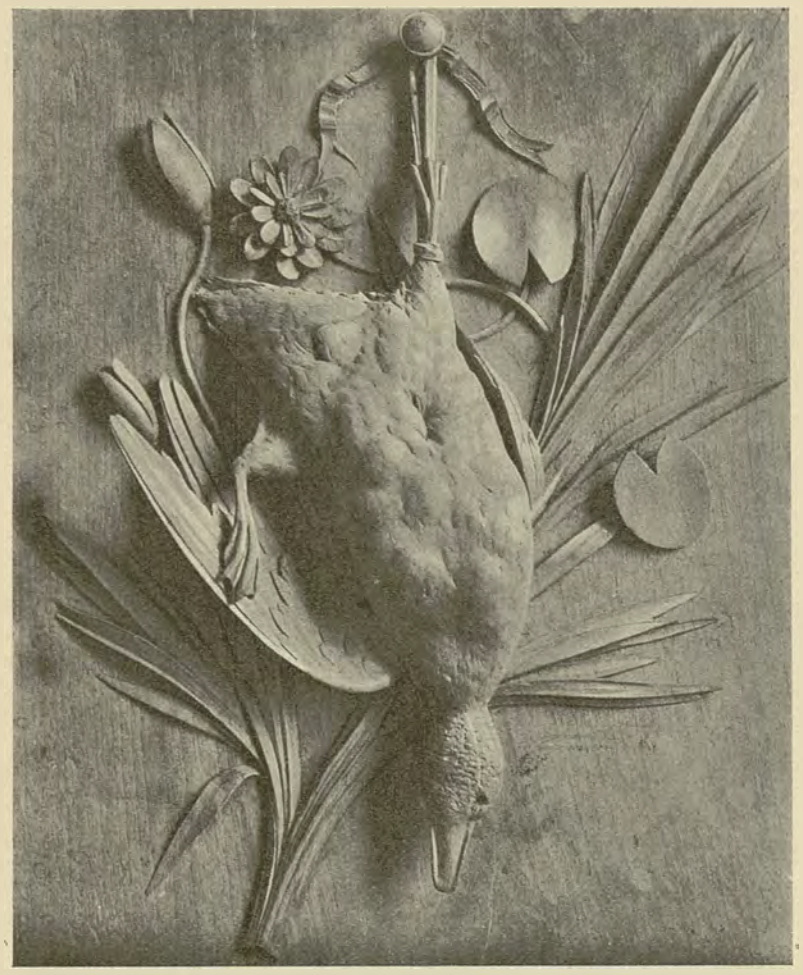


Fig. 72. Formella intagliata in legno da Cesare Pirovano.

suo legno che gli abbisognava. Prese dei pezzi di legname rozzo, scovò nei ripostigli alcuni ferri della sua bottega, serbati per ricordo, come un militare serba la propria sciabola; e tornò giovine, più giovine che mai. Mancava solo il modello. Andò in cucina e nell'orto; raccolse cavoli, sedani, carote, prezzemolo e altre verdure. Venuta la stagione della vendemmia s'appigliò all'uva. Di vari fiori fece un bel mazzo olezzante. Mutata ancora la stagione ecco i pesci, i crostacei, e dopo la pesca, la caccia; e tutto vivo, anche i selvatici morti; e ogni cosa ha non solo l'apparenza, ma la sostanza che gli conviene, e il suo carattere particolare. All'imperatore Marco Aurelio Antonino, cui le screpolature del pane, i fichi maturi e le ulive e le pannocchie, erano l'occasione di sentimenti estetici e di ragionamenti filosofici, sarebbero tanto piaciute queste formelle del vecchio intagliatore, il quale si chiama Cesare Pirovano.

Egli incise il proprio nome e la data del 1903 in una sola delle tavole che abbiamo sotto gli occhi, quella della fig. 64. Forse piaceva a lui più delle altre. In quei due animali mostruosi, in quell'astace, in quel rombo, c'è una fiera vigoria che impressiona. Già il mettere le due bestiacce l'una sull'altra, lasciandole così sole, è un concetto singolare e robusto; ma per intendere la forza della composizione bisogna avere davanti proprio l'intaglio in legno nel suo alto rilievo, ove le difficoltà tecniche, le quali, ad avvertirle poi, fanno strabiliare, passano dapprima inosservate, tanto è l'interessamento artistico dell'opera ardita.

Cesare Pirovano fu per un poco di tempo scolare di quel Luigi Scrosati, di cui si mostrarono alcuni lavori e si accennarono le qualità artistiche nel precedente fascicolo; poi entrò nella officina del Ripamonti, lavorando per palazzi e per chiese; e presto, avendo messo bottega da sè, intagliò decorazioni e mobili per incarico di molti architetti, specialmente il Brocca, il Terzaghi, il Bisi e quell'Angelo Colla, il quale presentì, molti anni addietro, la maniera *floreale* de' nostri giorni, e del quale tra poco l'*Arte Italiana* si occuperà, non essendo giusto che alcune opere di lui sieno dimenticate. Insomma il Pirovano sui disegni o sulle indicazioni degli altri lascia infiniti lavori di legno nelle chiese di S. Eustorgio, di S. Eufemia, di S. Giovanni in Conca, di S. Calimero, per la Sala del Consiglio e per quella dei Matrimoni nel palazzo Marino, pel Museo Poldi-Pezzoli, per il palazzo dei Crespi in Milano e per le loro ville del Lago d'Orta e di Capriate d'Adda, per altri luoghi ancora che non importa di rammentare. Questo lavoratore infaticabile, giunto alla vecchiaia, disse a sè stesso: Ora basta. Andò a riposare sul più bel lago del mondo. Abbiamo visto i frutti del suo riposo.

C. B.

XI.

LA CASA DI GIOVANNI BONIFORTI A MANTOVA.

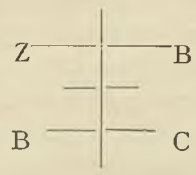
— Tav. 21, 22 e 23. Fig. 73 e 74. —

CHIUNQUE non sia proprio refrattario alle benefiche malìe dell'arte non può, visitando Mantova, attraversare Piazza delle Erbe senza fermarsi ad ammirare quella casa che si protende dal fianco dell'antica torre dei Poltroni, e par chiegga al forte e scuro arnese medioevale grazia di sostegno. Grazia che sembra anche non le sia mancata mai, poichè essa conserva ancora le bellezze artistiche notevoli e originali onde Giovanni Boniforti volle fosse adorna quando nel 1444 provvide alla sua costruzione.

Ed è questo caso abbastanza raro a Mantova, dove anche i monumenti più degni di rispetto per alto valore storico e artistico subirono di secolo in secolo rifacimenti e modificazioni deturpatrici; così che a Mantova, meglio che altrove, ha la sua materiale, convincente riprova l'acre sentenza del Valery: « Il y a chez les Italiens, peuple maçon, une ardeur, une impatience de bâtir qui les pousse perpétuellement à bouleverser et à refaire leurs édifices ».

La casa di Giovanni Boniforti non ebbe invece a patire gli oltraggi di alcun rimodernamento. Venne solo nel 1798, secondo il Tonelli, spogliata di una lapide recante la seguente inscrizione:

DOMINANDO LO ILLUSTRE
MISSERE LODOVIGO - DE
GONZAGA MARCHESE - SEC
ONDO DE MATVA - ZOHAN
BOIFORT - DA CORENZO - MER
ZADRO FECE FARE QUESTA
BOTEGA CORENDO 1444



Il monogramma ZBBC (Zohan Boniforti Concorezo) è riprodotto anche sul capitello di sapore gotico.

Questo marmo stava per essere impiegato come materiale di costruzione allorchè cadde sotto gli occhi di Carlo D'Arco, il quale, appassionato cultore di storia e d'arte com'era, s'affrettò ad acquistarlo e a farne generoso dono al Civico Museo. Ma quand'anche tale pietra fosse andata dispersa, il nome del Boniforti rimarrebbe pur sempre ricordato dalle due inscrizioni incise

Fig. 73. Veduta prospettica della casa di Giovanni Boniforti in Mantova.

sotto il portico, su due elementi d'importanza statica fondamentale, e che qui riporto:

....OHAN BONIFORT DA CONCHOREZO ARAT - FAR QUESTA OPA DEL ANO 1444

IOHANES BOIFORT - D XORESIO HOC OP - FIERI FECIT SUB ANO DNI 1444

Cioè: « Giovanni Boniforti da Concorezzo fece fare quest'opera nell'anno del Signore 1444 ».

Il Boniforti, detto anche Bertone, venuto a Mantova ad esercitarvi la mercatura « fece di molte fortune e fu al 1446 ascritto « nel novero dei consiglieri al Comune, nel registro dei quali si « nota che: *Bertonus fil. q. Bertolotti de Concorigio, consiliarius,* « *decessit die 21* jannuarij 1457 ». (Carlo d'Arco: *Relazione intorno all'istituzione del patrio Museo*).

Il Boniforti era dunque un mercante; ma l'esercizio quotidiano del commercio non valse ad atrofizzare in lui il senso gen-

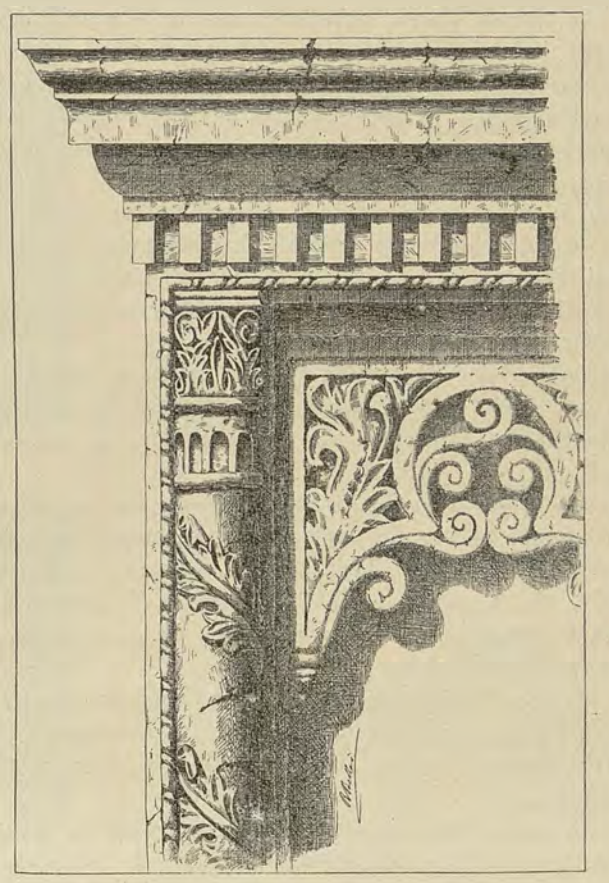


Fig. 74. Finestra del secondo piano nella facciata della predetta casa.

tile del bello, se egli volle che il luogo stesso ove si dovevano trattare le materiali speculazioni del traffico fosse adornato delle bellezze che l'arte offriva in quel tempo. Ed io mi auguro che l'esempio di lui possa indurre chi ha la fortuna di possedere ora tale gioiello a togliere quella rozza custodia delle tende, infissa su la fronte dell'edificio, e che nasconde e deturpa in modo sconveniente la mirabile cornice del primo piano.

Liberata da quell'es'raneo ingombro, la casa Boniforti si mostrerebbe allora in tutta la leggiadria delle sue forme primitive; una leggiadria intessuta di fiori raccolti, con fine buon gusto, nei giardini dell'evo medio e del rinascimento, e che brilla quindi di luce strana, affatto particolare. ROSOLINO BELLODI.

XII.

IL COFANO PER LA BANDIERA DI BATTAGLIA DELLA CORAZZATA "REGINA MARGHERITA„.

— Tav. 19 e 20. —

L nostro lettore son note oramai molte opere di quella nuova Scuola d'arte o associazione di artisti in Bologna, la quale ha pigliato nome di *Aemilia Ars*, e della quale più volte in questo periodico si illustrarono gl'importanti lavori e si tentò di spiegare gl'intenti e di indicare i caratteri.

Cominciando dal restauro di una insigne basilica bolognese, cercando per quale via il passato seppe trovare la propria originalità sincera e opportuna, quella Scuola, che riconosce a capo Alfonso Rubbiani (Scuola nell'ampio e libero senso della parola), giunse alle più opportune e sincere manifestazioni dello spirito artistico nostro contemporaneo. Però anche le cose dell'arte in questi anni corrono veloci, oltrepassando facilmente la giusta misura; sicchè nella ultima Esposizione d'Arte moderna in Torino parve ad alcuni critici che l'*Aemilia Ars* non solo fosse rimasta indietro, ma addirittura avesse voltato le spalle al progresso; e perchè la mostra della Scuola bolognese era formata di troppa roba eseguita da troppi artefici riuniti insieme senza sufficiente accordo d'intenti e d'ideali, i critici si fermarono più volentieri alle cose men buone, lasciando in ombra le migliori e le più originali. Ma dove i principali artisti della *Aemilia Ars* vogliono e possono mostrare intero il loro valore, le opere sono animate da un raffinato sentimento di cultura, nemico d'ogni presuntuosa

esagerazione e d'ogni ciarlatanesca stramberia, e sono eseguite da artefici devoti al Maestro, studiosi della natura, rispettosi delle norme imposte all'arte dall'uso degli oggetti, dalla materia di cui gli oggetti sono formati e dall'eterno buon senso italiano.

Corrisponde a questa tendenza dell'arte il cofano che contiene la bandiera di battaglia, donata dalla Regina Margherita alla grande nave corazzata, la quale porta il Suo nome e fu varata alla Spezia poche settimane addietro. E poichè la Regina Margherita ha lo spirito elevato, delicato e colto, volle che il cofano fosse ispirato a un'arte nobile e concettosa, e insieme gentile ed energica. Alfonso Rubbiani, il Romagnoli, il Tartarini seppero dare corpo a questi desiderii: il primo coll'ideare i concetti, il secondo col tracciare le linee organiche e modellar le figure, il terzo componendo e disegnando le storie, le quali vennero eseguite sul cuoio nella officina bolognese Montebugnoli e Cicotti. Ma qui, per amore di fedeltà, ci sia lecito di far seguire una breve nota illustrativa già pubblicata in Bologna, la quale indica esattamente le idee degli autori.

Secondo il desiderio della Regina, l'opera doveva essere in bronzo e cuoio. E in cuoio bulinato e cesellato fu fatto il cofano, che appare rinserrato e come fortificato da una architettura in bronzo.

Questa, quasi a modo di loggia, è ornata sul mezzo dei quattro lati del cofano da quattro piccole statue, che figurano la Nautica, la Balistica, l'Elettricità, il Vapore. Le due arti e le due forze, che rendono formidabile l'arnese di guerra a cui la bandiera è destinata, sono espresse con figure che ne ricordano le forme più semplici.

Attraverso l' architettura in bronzo appaiono le pareti del cofano, nelle quali sono istoriate come quattro visioni decorative di quattro momenti storici, ed anche gloriosi, della marina sabaudo-italiana.

Sul davanti, dietro la statuetta della Nautica, passano le galere armate da Amedeo VI nel 1378, ed è ricordata la cavalleresca, ardita e romanzesca spedizione del Conte Verde in Oriente e la conquista di Adrianopoli. Le gesta di Amedeo sono illustrate da questo titolo: *Pro christiano imperio gesta ejus miranda.* Il vessillo delle galere porta l'impresa del *leone con l'elmo chiuso.*

Nell'istoria dell'altro lato lungo del cofano è rappresentata una delle più forti corazzate varate sotto il regno di Umberto I, per alludere alla rinascita della marina italiana in quel periodo. E il quadro è illustrato dalla scritta: *Fortissimae Regis Patuere naves.*

Uno dei corami laterali ricorda la marina, piccola, ma fortunata, di *Emanuele Filiberto.* Vi si vedono le sue galere, che si batterono a Lepanto e alla liberazione di Malta, con il motto: *Lepanto et Melitae naves ejus contra Turcas gloriose*, ossia: « Le sue navi furono gloriosamente a Lepanto e a Malta contro i Turchi ». Il vessillo delle navi porta una impresa del Duca, l'elefante che custodisce gli agnelli, con il motto: *Infestus infestis* Sull'altro cuoio dell'altro lato piccolo è ricordato Vittorio Amedeo II, quando approda in Sicilia, chiamatovi come nuovo Re.

La grande nave porta nel vessillo l'impresa di Amedeo: una Fenice che, risorta, vola in alto, ed il motto: *Coelestis aemula motus*, allusivo forse ai perduti e riconquistati dominî. La visione è illustrata da una dicitura che ricorda i trattati internazionali pei quali fu conferito a Vittorio Amedeo il reame di Sicilia: *Gentium suffragiis rex Siciliam advectus.*

Sulle due fronti dell'architettura stanno queste epigrafi. Davanti:

Margherita Regina — Alla nave — Messa in mare a Spezia — Col nome di Lei — Questo vessillo d'Italia dona;

e, dall'altro lato:

Margherita Regina — Alla nave — armata per la pace d'Italia — Questo auspicio suo dà — Sempre avanti Savoia.

Nel coperchio del cofano, che nel bronzo reca la Croce Sabauda, sono sul cuoio incisi gli stemmi attuali della Regina vedova, cioè di Savoia-Savoia, con la corona reale e la M intrecciata alla cordigliera. Il tutto chiuso da una ghirlanda di lauro.

XIII.

Le terrecotte ornamentali ed alcuni altri elementi decorativi nell'antica arte italica.

(Continuazione. Vedi numero precedente).

— *Fig. da 75 a 85.* —

Gli etruschi non decorarono soltanto — e principalmente con i prodotti della plastica in cui erano maestri — gli edifici o i templi sorgenti dal suolo. Gran parte della loro arte decorativa essi profusero nella decorazione della tomba, che per i più ricchi di loro gente essi interravano nel suolo o sotto un tumulo, ovvero scavavano ad ipogeo nella roccia, spesso in forma di camera imitante la casa

Fig. 75. Fregio etrusco di stile severo.
(Vedi Fascicolo precedente).

Fig. 76. Sarcofago trovato a Toscanella.

d'abitazione anche nei particolari costruttivi e decorativi. Una imitazione del tetto a spioventi si riconosce nella fotografia che accompagna queste righe ed in cui si vede un fregio dipinto, da una tomba di Corneto-Tarquinia. È una scena di banchetto (fig. 77). Da un lato si veggono delle coppie sdraiate su letti (come fu costume di stare a mensa fino a tutta l'età romana) e servite da schiavi, mentre un

Fig. 77 e 78. Pitture in tombe di Corneto-Tarquinia.

altro giovane che si vede sulla parete in angolo suona le doppie tibie. Nel timpano tronco che sormonta il fregio sulla parete dei letti, sono dipinte due pantere affrontate. Un'altra fotografia che qui si pubblica riproduce un particolare di altra decorazione dipinta: una chimera in corsa (mostro a testa di leone e di capra con coda a testa di serpente) seguita da una sfinge (fig. 78).

Questi saggi sono troppo poca cosa per poter discorrere come va fatto della pittura etrusca, della sua storia, del suo valore artistico e della sua interpretazione; ed io spero che l'*Arte* non trascurerà di trattare in avvenire più ampiamente questo tema che offre un materiale assai importante per la cultura di un artista decoratore. Per ora ci limiteremo a dare — come complemento dello studio più ampio fatto intorno alle terrecotte decorative — alcuni saggi staccati delle varie attitudini artistiche degli Etruschi, servendoci di una serie di fotografie che ci troviamo per le mani. E ne abbiamo di importanti, come quelle che raffigurano l'interno di una tomba di Cervetri intagliata nella roccia, e decorata non con pitture, ma con rilievi colorati ricavati nel masso della parete (fig. 79 e 80). Vi si vede tutta la suppellettile domestica preparata quasi per la vita oltre tomba degli abitanti di quella stanza; letti con guanciali, e ogni sorta di armi, utensili e vasellame sospesi alle pareti ed ai pilastri lasciati a sostenere la vôlta. Ciò illustra mirabilmente le idee degli Etruschi e in generale di tutta l'antichità intorno alla vita futura che essi immaginavano come *ombra* della terrena. Ma gli Etruschi vi aggiungevano di proprio una predilezione pel mostruoso, pel truce e tetro; ed ecco che ad uno dei letti sono scolpiti in rilievo un demone che ha per gambe code di serpenti, ed un cerbero a tre teste con un collare di serpentelli. I Greci invece non amavano tali rappresentanze: raffiguravano spesso il morto qual'era in vita, senza mostri infernali; e nelle stele funerarie si trova sovente l'idea della morte così ingentilita ed attenuata da essere rappresentata unicamente come un mesto commiato nell'atto di intraprendere un viaggio.

Decorata la sede che si destinava agli ultimi avanzi dell'estinto, se ne decorava parimente la suppellettile funebre. E innanzi tutto l'arca destinata a raccogliere, secondo il rito adottato, il corpo o le ceneri (sembra che la nobiltà etrusca arrivasse in Italia quando la plebe indigena che si assoggettò ai nuovi venuti, i quali inumavano, aveva il rito della cremazione; donde il posteriore costume promiscuo durato fino ai tempi di Roma). Esibiamo qui un sarcofago di pietra trovato a Toscanella, dove si veggono in rilievo due grifi che araldicamente reggono una patera umbilicata e radiata, qui evidentemente simbolo solare. Il nostro sarcofago è peraltro un rappresentante non molto felice di questo genere di monumenti etruschi (fig. 76).

Alquanto meglio sono, nelle fotografie che ho davanti e che saranno riprodotte per l'*Arte*, rappresentate le urne cinerarie. V'è un coperchio d'urna in terracotta, di Volterra, che è assai ragguardevole pel verismo delle fisonomie della coppia attempata che l'artista ha ritratto, sebbene i corpi, per mancanza di spazio, siano un po' rattrappiti e quasi di pigmei. Si rivela qui un carattere dell'arte etrusca che non si riscontra nella greca — dove il ritratto è sempre più o meno idealizzato — e che sarà poi ereditato dall'arte romana (fig. 81).

Vi sono quattro urne anche di Volterra, in alabastro locale, che rappresentano sopra il coperchio la figura defunta sdraiata sul letto (l'attitudine del convito) e nella parte anteriore hanno rilievi a molte figure, rappresentanti fatti della mitologia e delle leggende epiche greche. Le figure del coperchio non sono punto belle, soprattutto a causa delle proporzioni tozze, per una certa inesperienza degli artefici nell'adattare le figure allo spazio, insieme ad un certo desiderio di avere una testa grande, per potervi esprimere e ritrarre i dati fisiognomici. Migliori sono i gruppi eseguiti in rilievo. Rappresentano:

1. Un episodio relativo a Telefo re di Misia, il quale, ferito da Achille ad una coscia, non potendo guarire e avendogli risposto l'oracolo che il feritore stesso doveva guarirlo, ricorse ad Agamennone

Fig. 79. Tomba di Cervetri.

e per costringerlo a promettere che gli otterrebbe da Achille quanto desiderava, afferrò un figliuolo di Agamennone minacciando di ucciderlo se l'altro non acconsentiva. Questo è appunto il momento rappresentato. È noto che i Greci acconsentirono a cercar di guarire

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Telefo, perchè un altro oracolo aveva loro predetto che senza la guida di lui non avrebbero presa Troia; Achille pertanto si rifiutava di curarlo, poichè diceva non intendersi di medicina; ma Ulisse spiegò l'oracolo nel senso che il feritore fosse da intendere non Achille, bensì la costui lancia; e, grattatane la ruggine, l'applicò alla ferita di Telefo che guarì subito (fig. 82).

2. La guerra dei sette contro Tebe (fig. 83).

3. Meleagro che ritorna dalla caccia del cinghiale calidonio, la cui spoglia reca sulle spalle, presentandosi al padre Oineo ed alla madre Altea. Ultima tra le figure che lo seguono è Atalanta, la celebre cacciatrice che era stata la prima a ferire il terribile cinghiale, ed alla quale Meleagro che n'era innamorato donò la pelle della fiera uccisa; gli zii di lui, fratelli di Altea, vollero ritorgliela, ma Meleagro li trafisse; talchè la madre irritata pose sul fuoco il tizzo fatale, al cui consumarsi Meleagro doveva morire, e l'eroe in breve fu spento. Il rilievo dell'urna rappresenta dunque le circostanze che preludono alla imminente morte di Meleagro, al compiersi di un triste fato (fig. 84).

4. Ulisse e le Sirene. Questi demoni femminili mostruosi attiravano coi loro concenti i naviganti e poi li facevano morire. Ulisse, turate con cera le orecchie dei compagni, si fece legare all'albero della nave, e così riuscì ad udirle senza pericolo, poichè quando egli gridava che lo sciogliessero e si fermassero per udire il meraviglioso canto, quelli continuavano a remare come se nulla fosse (fig. 85).

(*Continua*) G. PATRONI.

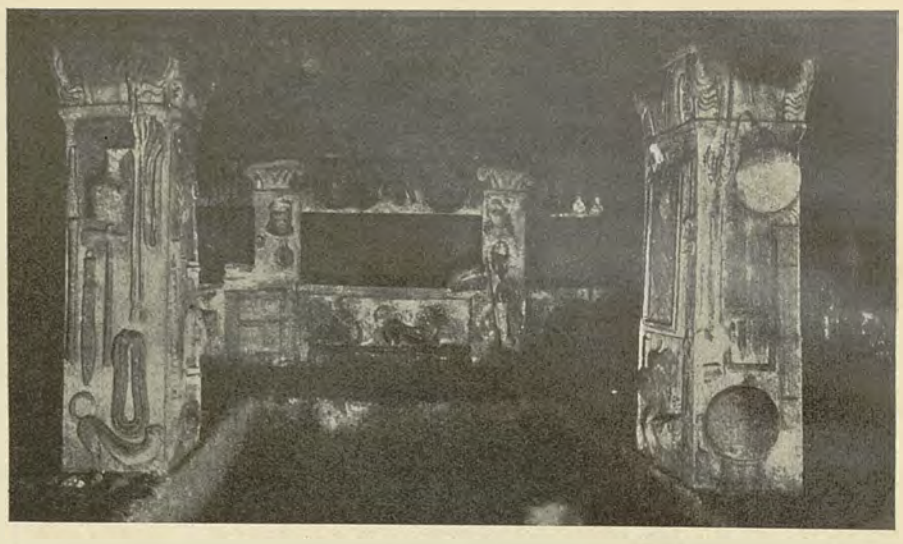


Fig. 80. Tomba di Cervetri.

Fig. 81. Coperchio d'urna nel Museo di Volterra.

Fig. 83. Urna nel Museo di Volterra. L'assedio di Tebe.

Fig. 82. Urna nel Museo di Volterra. Il piedestallo rappresenta Telefo nel campo greco.

Fig. 84. Urna nel Museo di Volterra. Meleagro.

Fig. 85. Urna nel Museo di Volterra. Ulisse e le Sirene.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile. ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Anno XIII — I.° della Nuova Serie. N. 5. — Maggio 1904.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XIV.

L'ARTE DEI MERLETTI.

— Tav. 25. 26 e 27. Dett. da 17 a 20. Fig. da 86 a 93. —

A nostra civiltà, o se questa parola sembra troppo grave e filosofica, diciamo pure la nostra esistenza contemporanea è così multiforme e complicata che non si presta più a spiegazioni semplici, a osservazioni rivolte in un solo senso. Lo stesso fatto è sovente il resultato di correnti contrastanti, venute da fonti lontane, non è più il prodotto di una sola tendenza ponderata e costante, la quale dopo una lunga serie di tentativi e di progressi si risolse nell'azione, ma il più delle volte è la conseguenza di una specie di turbine in cui si urtano opposte influenze, in cui il peso di una lunga tradizione è sollevato dallo slancio di un subitaneo fervore, in cui si accentrano e si combinano le ripercussioni e le agitazioni di disparate energie e di vicende distanti ed estranee.

Nel mondo moderno non vi sono, per così dire, più fatti isolati; ciò che quotidianamente avviene forma un tessuto fittissimo, senza interruzioni, in cui ogni punto è costituito dalle diramazioni derivate da ogni parte, e si insinua con mille fila sino ai termini estremi della trama. Ogni azione è in connessione con tutte le altre, è da tutte le altre tenuta in soggezione, e su tutte fa sentire il suo influsso, come le ondulazioni circolari intrecciantisi suscitate su una liscia superficie di acqua quando simultaneamente vi si scaglino nembi di sassi.

Talchè non è più possibile guardare da un solo punto di vista l'andamento di un dato ordine di cose e di avvenimenti, non è più possibile nello studio di una data attività umana, di un dato costume, di un determinato complesso di energie in opera sviscerare una causa singola, una singola legge e con questa unilateralmente procedere alla interpretazione. Così comportandosi si è certi di deviare dalla strada che conduce a una conoscenza anche soltanto approssimativa della verità.

Si veda che cosa è avvenuto nel ristrettissimo campo che in questo momento desideriamo diligentemente di esplorare, cioè in tutto quello che riguarda l'arte dei merletti. Qui non si tratta di un evento straordinario, di fenomeni rari, di speculazioni astruse, di operazioni grandiose che mettano in gioco il patrimonio e il destino dei popoli o che incitino le passioni degli uomini; si tratta di una esigua e delicata industria, o di un'arte leggiadra e paziente, di un prodotto sottile e leggiero destinato all'adornamento e al diletto, di un lavoro che l'umile mano femminile sa compiere a perfezione, di tutto un insieme di atti che ha una breve storia, bella e gloriosa senza dubbio, ma tranquilla, senza tragedie e senza misteri tenebrosi, una storia che non è che una piccola frazione della immensa storia umana, una storia in cui la partigianeria degli storici non dovrebbe apparire; eppure anche in questo piccolo e tenue mondo di soffi, di trasparenze, di frivolezze rare, quanti opposti pareri, quante zone sconosciute, quanti errori affermati con arroganza e quale scarsa, angusta striscia di conoscenza concorde!

Fig. 86. Merletto a punto rosa. Manifattura Jesurum.

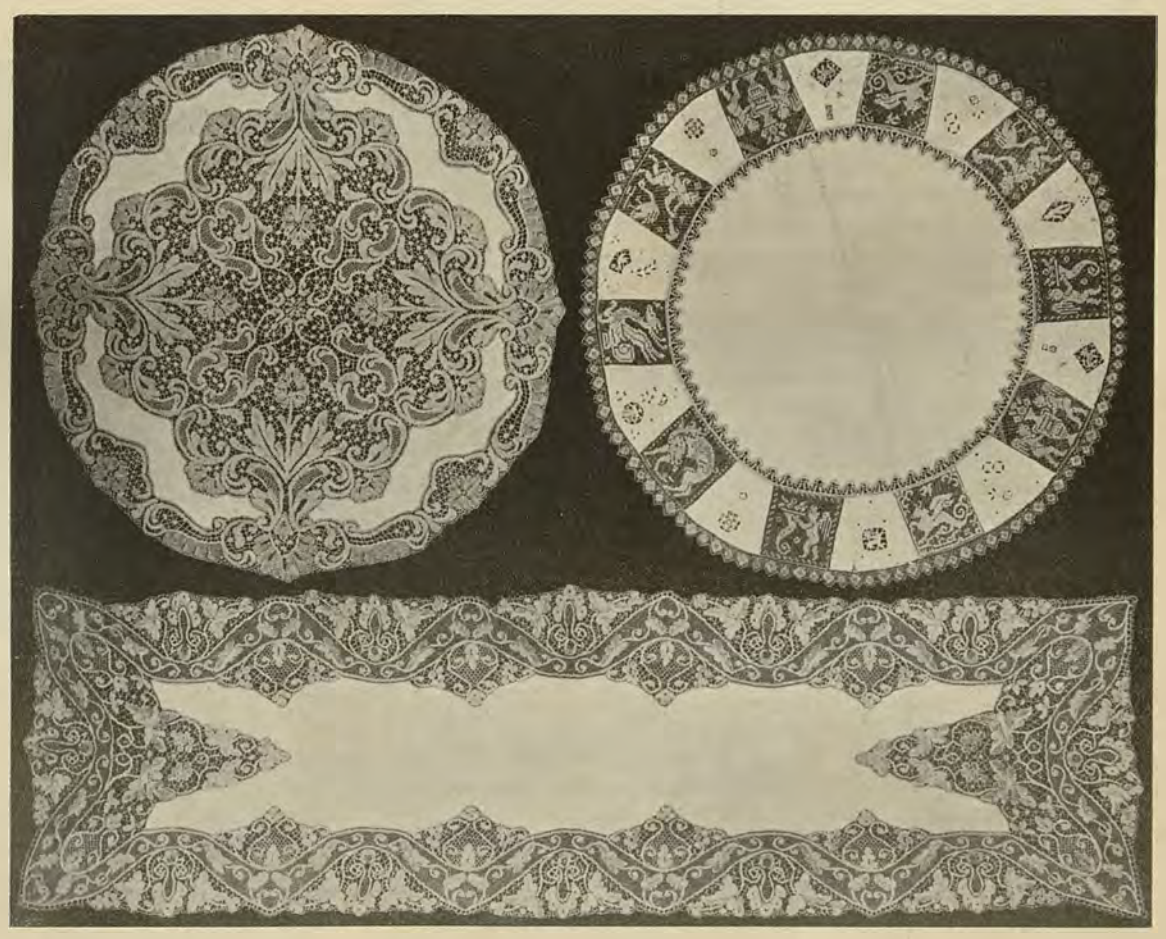


Fig. 87. Tovaglietta a punto di Guipure. Tovaglietta con quadrati a reticella. Centro da tavola. Manifattura Jesurum.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

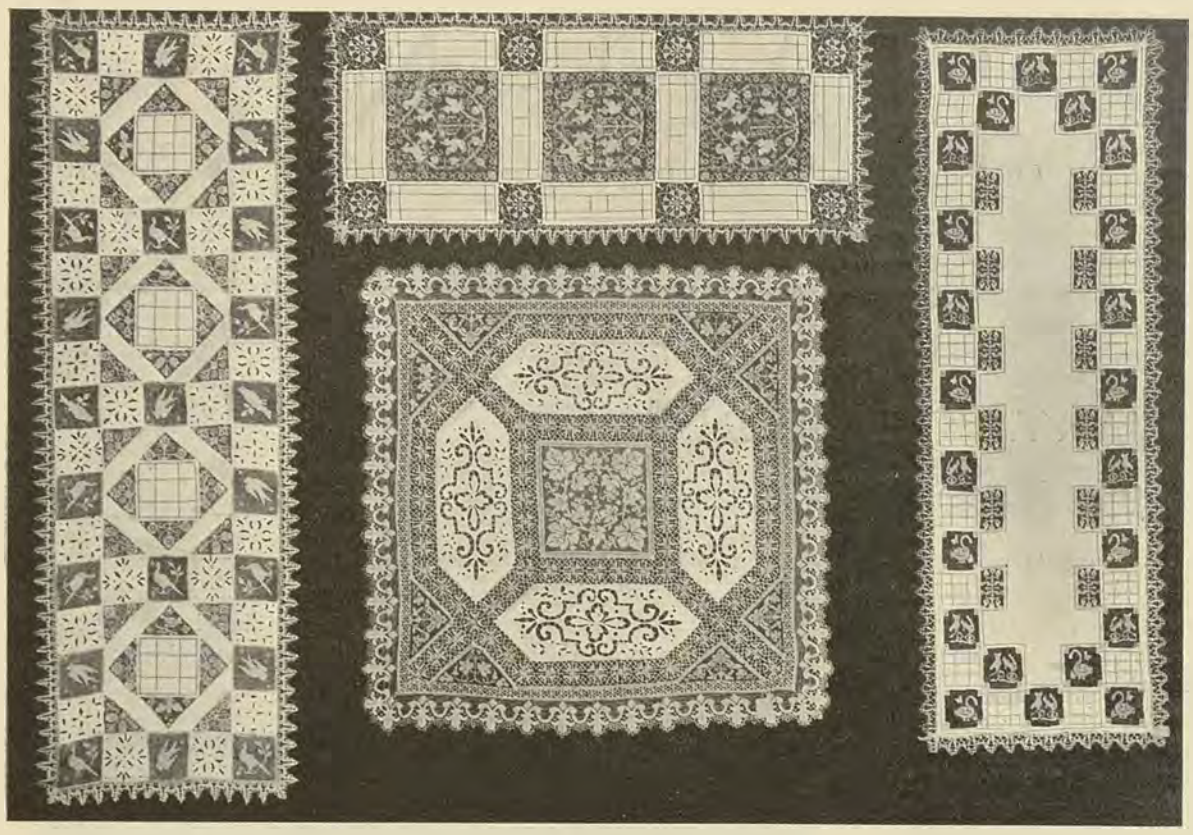


Fig. 88. Tre centri da tavola su tela a punto inglese e reticella.
Quadrato a punto inglese col centro a reticella. Manifattura Jesurum.

Io confesso la mia ingenua ignoranza. Quando nulla sapevo di preciso, quando mi contentavo di guardare un merletto prezioso animarsi nella sua bianca e circonvoluta fibra della vita rosea e calda di un tondo braccio femmineo su cui esso avvolgeva la sua lieve ghirlanda di fiori e di fronde filiformi, quando soltanto la mia fantasia immaginava che le belle carni vive fossero come la polpa che veniva opportunamente a inserirsi su quello schema di forme disegnato dal pizzo, io credeva che non vi fosse luogo a dubbi, che la mia ignoranza fosse tutta la scienza, che nulla di più si potesse sapere, che tutti vedessero e sentissero al pari di me. Ma non appena aprii qualche libro e lessi qualche studio speciale e interrogai qualche uomo dell'arte e qualche mercante smarrii ogni sicurezza, le mie idee si confusero; mi ostinai allora nello studio, andai alla ricerca degli antichi trattati, delle più dotte monografie moderne e se acquistai una qualche erudizione perdetti del tutto la speranza di rinvenire una nuova certezza che mi fosse da tutti consentita. Trovai invece le più categoriche smentite reciproche, i divari più sorprendenti e più torbidi là dove per andare d'accordo e per iscorgere la verità bastava aprir gli occhi e guardare onestamente.

Ma l'uomo chiude gli occhi appunto per inseguire più liberamente la propria teoria, il fantasma della propria immaginazione!

Dalle mie ricerche io trassi questo solo frutto. Io appresi che nulla si sa intorno al germoglio primo dell' idea creatrice di questo mondo rarefatto, constituito di filo; nulla si sa delle remote origini tecniche di questa strana struttura interstiziata, tipica del merletto; e le supposizioni emesse da taluno, del tutto ignaro del come si procede in tali ardue indagini, sono assolutamente puerili, del tutto inadeguate all' importanza della cosa. Imparai pure che meno ancora si conosce intorno alla origine storica del merletto, ed alla sua culla, poichè quel poco che si conosce basta precisamente, cooperando l'orgoglio nazionale e la *réclame* commerciale, a far sì che ogni storico cerchi la data più conveniente per attribuire alla sua terra il vanto di essere stata la culla dell'arte del pizzo.

Venendo ai tempi moderni ove l'osservazione diretta, purchè coscienziosa, dovrebbe risolvere ogni dubbio, non mi trovai meno a disagio. Io lessi gli errori più madornali insieme alle bugie più sfacciate, e mi avvidi sussistere una specie di consorteria di scrittori e di mercanti forestieri rivolta esclusivamente a nostro danno.

Intesi i tedeschi affermare che i soli merletti autentici e buoni, degni di figurare sulle aristocratiche spalle delle dame, si fabbricano in Boemia; ascoltai i francesi proclamare, persino nelle loro enciclopedie, che ormai non si fabbricano più pizzi che in Francia, mentre in Italia è cessata ogni industria di questo genere e la stessa tradizione celebre e magnifica del punto di Venezia e di Burano è finita definitivamente nelle Lagune, ed è solo serbata nelle manifatture francesi. La notizia mi sbalordì, mi fece dubitare se tutto ciò che io aveva veduto a Venezia non era che un' illusione dei miei occhi deliranti, se Venezia stessa non era che un vano miraggio esalato insieme agli azzurri vapori del mattino su dalla quiete silenziosa dei canali interrati!

Ma la mia meraviglia non doveva terminare qui. Io doveva ancora sentire il mercante, il quale, rimasto addietro dal commercio e dall' industria moderna, si lagna che la macchina ha ucciso il merletto a mano, e che il merletto faticoso e prezioso non si vende più; doveva sentire la sarta ignara e loquace, la quale sentenzia che i merletti non sono più di moda, ed infine doveva sentire il più presuntuoso e noioso fra tutti, il sociologo, colui a cui nulla sfugge, colui che ha una legge pronta per ogni avvenimento, e che ora enuncia tutte quelle che irrevocabilmente hanno decretato la decadenza del merletto, e cioè la prevalenza acquistata anche presso la donna dallo *sport* con la relativa necessità delle vesti sportive, semplici e durature, l'abbandono progressivo di tutte le industrie di puro lusso, la diminuzione di tutte le spese superflue, di tutte le prodigalità suntuose, di tutte le ostentazioni di ricchezza imposta da una consapevolezza più profonda delle necessità della vita e delle sofferenze altrui e dai nuovi sentimenti sociali che non consentono lo spreco del lavoro umano in opere che non siano di utilità generale.

Fig. 89. Merletto a punto di Guipure e fuselli.
Centro da tavola con quadrati a reticella. Manifattura Jesurum.

E frattanto io aveva al mio cospetto, solo che alzassi il capo dalle stizzose letture, una realtà florida e bella, in pieno sviluppo ed in proficua e rapida espansione, ma soprattutto in perfetta opposizione con tutte le aride e meschine opinioni enunciate intorno ad essa, con tutte le vane e grette definizioni e spiegazioni in cui la si era voluta compendiare invano. Io aveva dinanzi a me l'opera grandiosa e feconda, l'impresa nobile, ardita e sempre più vasta come le conquiste della vita, avevo dinanzi a me lo stabilimento cresciuto gradatamente

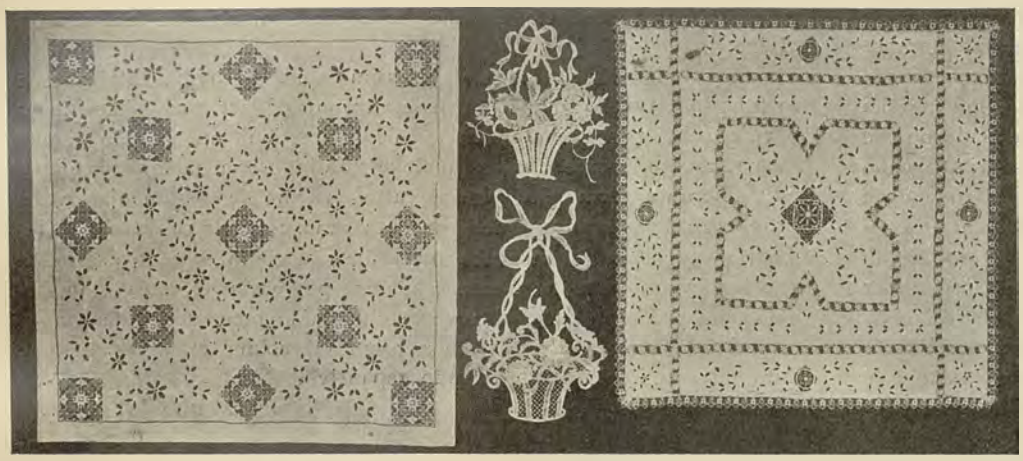


Fig. 90. Tovagliette a punto inglese con quadrati a punto in aria. Piccoli motivi di applicazioni a fuselli. Manifattura Jesurum.

ma validamente a misura che il bisogno lo richiedeva e che l'iniziativa sagace e tenace che ad esso presiede ne allargava i confini e l'attività, e divenuto omai immenso e in ogni sua parte fervido per una funzione più intensamente e utilmente esercitata; la piccola bottega dei merletti, la silente e trascurata arte del pizzo si erano trasformate in tutto un meraviglioso movimento produttivo, regolato con le norme più precise e più ampie dei più vitali e moderni organismi industriali, sorretto da un ideale insigne di bellezza, purificato mediante gli austeri entusiasmi dell'arte, inalzato su ogni volgarità, diffuso dalla spinta possente dell'odierno commercio, creatore di un prodotto sceltissimo e veramente regale.

Io non aveva che a volgermi intorno, non fra le sterili carte, ma in mezzo a questa realtà significata in uno dei suoi centri più vasti e fiorenti come lo stabilimento del comm. Michelangelo Jesurum, per seguire insieme al dilatarsi della scuola, del magazzino, delle sale di esposizione e di traffico, nella vecchia e nuova sede, nei suoi due palazzi a Venezia, nelle scuole delle isole e ovunque sempre più grande e non mai tanto quanto l'aumento degli affari lo vorrebbe, lo sviluppo gagliardo di questa antica industria rinnovata, per vedere da ogni parte il lavoro assiduo, sano, benefico, il lavoro consolatore e remuneratore che sorge non da un impulso fittizio, non da un artifizio, non da uno sforzo in perdita, ma da una necessità effettiva, da una proficua vicenda di negozi, da una utilità crescente, il lavoro che si compiace di ciò che produce e compensa ogni stento, il vero lavoro moderno, intelligente, pronto e vantaggioso; per distinguere, rallegrandomi, centinaia di fanciulle graziosamente curve nel gesto tipicameute femminile e maestoso del ricamo, intente a seguire con l'ago o con i fuselli l'esile voluta del disegno sul telaio o sul tombolo, e altre schiere di fanciulle affaccendate, come mobili e irrequieti sciami, presso i banchi di vendita e le vetrine, davanti ai quali passava lenta incessante e ammirando la folla dei forestieri, convenuti da ogni parte del mondo. (*)

Io non aveva che a stendere la mano per immergerla dentro cumuli morbidi e cedevoli di merletti; per istringere tesori di questo prodigioso velo istoriato, il quale sembra la raffigurazione materiale di una dolce canzone lontana, la visione tangibile di un sogno verginale o il dileguarsi aereo di una primavera fiorita; per isvolgere rotoli e pezze della trama doviziosa e intricata ed assistere così alla evocazione successiva di uno strano universo vario e formato di un solo elemento, condensato in una striscia, atteggiato per movenze ricurve allacciantisi l'una all'altra siccome una agile e molle catena di danzatrici. Le mie mani potevano toccare i fazzoletti fini, quasi impalpabili per raccogliervi un sospiro e quasi intessuti di profumo, i fazzoletti delle regine affascinanti, l'esile e breve ricamo capace di contenere e sprigionare un fato tragico, i ventagli lucenti, carezze dell'aria, mormorii palesi, ali del silenzio, messaggi del sorriso, e i colletti e le cravatte e le ghirlande e i ciuffi e le corone, e poi i manti in cui la donna sembra avvolta dalla leggenda più poetica e ardente, e i drappi, e le coperte dei letti opulenti su cui il merletto traccia aiuole di rose o segna oasi soavi ove si raccoglie un celato ardore di vita, e gli arredi del convito, la biancheria da tavola per la reggia dell'uomo moderno, la tovaglia del banchetto ove dai candidi o pallidi fiori del pizzo pare che sboccino i fiori freschi sparsi dall'ospite gentile.

Io non aveva che ad avvicinarmi alla mia guida instrutta e cortese, che mi conduceva per quel regno fatato, dove il fluire della vena perenne di filo lungo il solco del disegno si eleva fino a destar l'immagine, cantata dai poeti, della divinità che svolge le fila dei destini umani, in quel regno ove, pur mantenendo intera fede nella tradizione famosa

Fig. 91. Tovaglia di modo antico, con motivi figurati a punto reticella. Manifattura Jesurum.

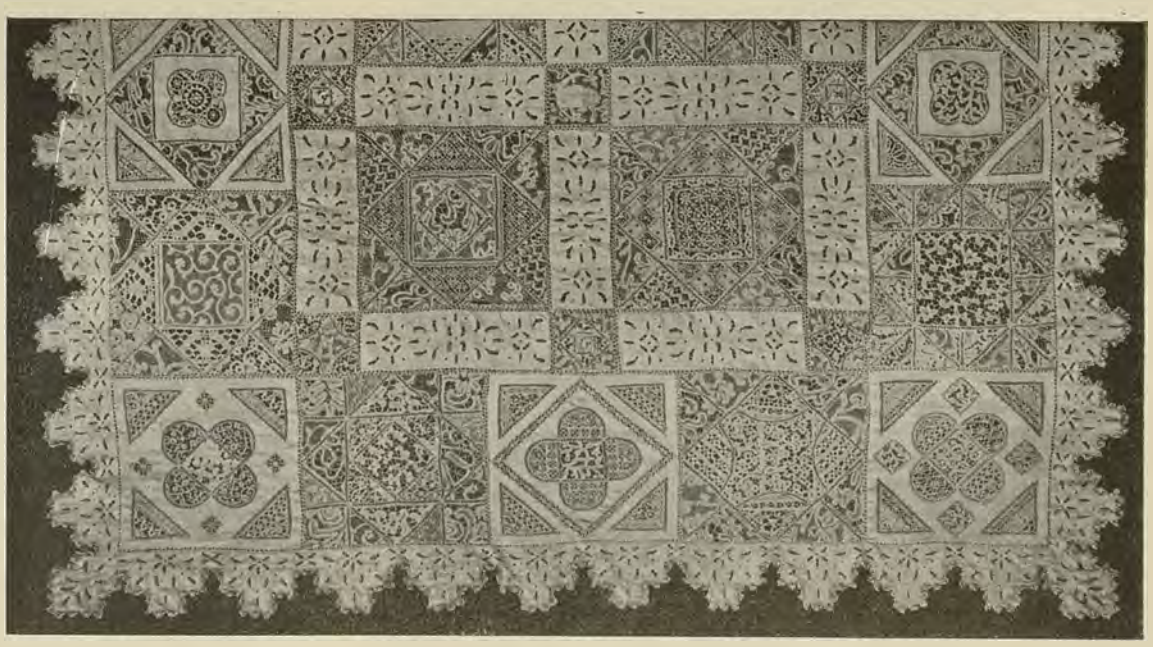


Fig. 92. Parte di una coperta da letto composta di pezzi di merletto antico e ricami a punto inglese antico. Manifattura Jesurum.

(*) La manifattura, di cui si discorre qui, non per crescerle richiamo, ma per amore di una delle più gentili arti industriali, non si restringe ai pizzi e alle trine; si occupa anche di ricami e di stoffe. Nella cromolitografia e nei grandi dettagli, che accompagnano questo fascicolo, abbiamo voluto illustrare tre stoffe magnifiche di vecchio lavoro, imitate dallo stabilimento veneziano. Della prima ne furono tessuti 200 metri, che, riuniti agli antichi teli, non sfigurano affatto; della seconda, un velluto soprarizzo ammirabile del Primo Impero, ne furono eseguiti 500 metri, copiando fedelmente disegno e colore; la terza fu allogata alla ditta Jesurum dal Museo di Budapest, ma non era di tinte rosse, bensì giallognole e marrone. Il velluto fu eseguito rosso per la camera da letto di S. M. la Regina Margherita nel suo nuovo palazzo di Roma.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

e nei rigidi principii degli avi illustri, tutto scintilla di freschezza e ricorda la risonante e instancabile animazione delle grandi imprese moderne; io non aveva che ad avvicinarmi al mio conduttore esperto, a Michelangelo Jesurum, per iscorgere proprio davanti a me uno dei tipi più rappresentativi del forte e fortunato industriale moderno che sa le vittorie economiche sui mercati siccome i lontani padri sapevano le vittorie guerriere sui campi di battaglia. E attorno a lui io vedeva nei suoi giovani e laboriosi figli le nuove energie per il futuro, i continuatori e gli ampliatori dell'opera paterna.

Io non aveva, infine, che ad accommiatarmi dal mio ospite per notare ovunque, fino nelle isole abbandonate e remote, i segni certi del risorgere e del prosperare dell'arte del pizzo, dimostrati dalle mani innumerabili impiegate nel lavoro sottile, dai negozi sontuosi e ricolmi novellamente aperti e specialmente dalla quantità sempre maggiore del pizzo prodotto e dalle belle trasformazioni in cui sempre rivive.

Sono indizi di decadenza, di prossima fine, di rovina, tutti questi? Io non so davvero che cosa osservarono gli scrittori fallaci, io so soltanto che, riassumendo ora le mie impressioni, mi avvedo di non aver ritrovato, tranne che per qualche rara industria moderna in pieno ed esuberante germoglio, riunite tutte insieme le testimonianze del progresso, dello sviluppo, della crescita sana, come le rinvenni nell'industria veneziana del merletto, ove dalle energie intelligenti e robuste che la dirigono alla incessante e sempre più varia e ricca rinnovazione del prodotto, tutto ci avverte che siamo ben lungi dalla stazionarietà, che ancora non è stato raggiunto il colmo dell'ascesa, e che dura tuttavia il più acuto periodo espansivo.

(Continua) MARIO MORASSO.

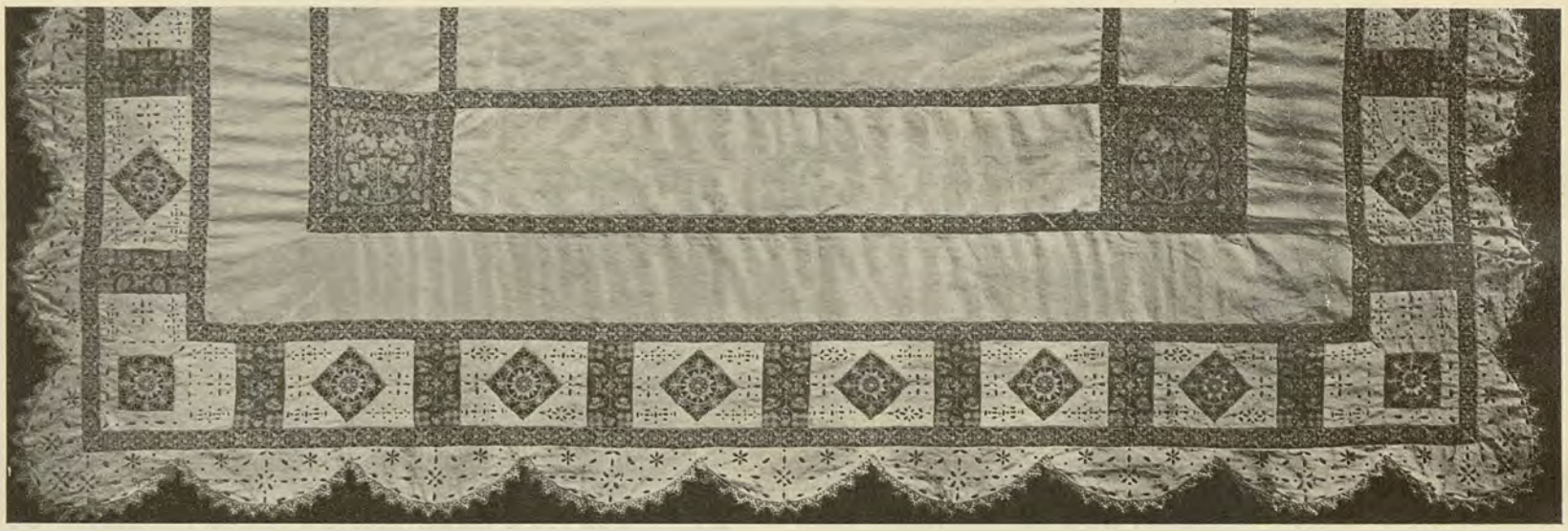


Fig. 93. Parte di una tovaglia di modo antico con motivi ornamentali a punto reticella. Manifattura Jesurum.

XV.

ALLA MOSTRA DELL'ARTE ANTICA SENESE.

— Tav. 28, 29 e 30. Fig. da 94 a 98. —

ON c'è bisogno di chiedere il soccorso della rettorica per dimostrare che nessuna città al pari di Siena può essere l'ambiente degno e adattato per una esposizione d'arte antica, nè ci vogliono sforzi mentali per dire che l'Esposizione aperta da qualche mese nelle sale del meraviglioso Palazzo Pubblico è di una importanza e di un interesse affatto eccezionali.

Siena, che conserva con gelosa cura il suo carattere medievale, che offre ai suoi visitatori un insieme sorprendente di artistiche bellezze, profuse nelle sue vie, nelle sue piazze, nelle ripide *costarelle*, nelle splendide chiese, nei superbi palazzi, Siena è da paragonarsi ad un immenso e prezioso museo, mentre la sua Mostra accoglie come un sacrario e riassume come un efficace studio storico, le manifestazioni potenti ed infinite d'ogni ramo di quell'arte che nella gentile città ebbe costantemente il culto più vivo e più appassionato. E il Palazzo Pubblico, che i Senesi eressero come sede sontuosa dei magistrati della potente e ardimentosa repubblica ed è il tipo, l'esempio più completo di quell'architettura che ha forme ed elementi tutt'affatto locali, si può dire che unisce oggi in sè i ricordi di sei secoli di storia cittadina e le prove di tutto il gagliardo svolgimento dell'arte senese.

Cominciato a costruire sulla fine del XIII secolo, il Palazzo servì fino dal 1288 di sede ai pubblici magistrati, ma non fu compiuto che nel 1309. Da quel tempo i Senesi ebbero cura di arricchire e adornare degnamente la sontuosa dimora del loro governo, aggiungendovi nuove costruzioni e decorandone, sia l'esterno e sia l'interno, di pregevoli opere d'arte. Questo nobilissimo desiderio d'accrescere l'interesse e la bellezza del Pubblico Palazzo, si può dir che non venne mai meno nei reggitori della pubblica cosa, sicchè ogni secolo volle lasciare in quella residenza maestosa le tracce della propria arte e del gusto dominante. La torre, imponente e meravigliosa per la sua altezza e per l'elegante sveltezza delle sue linee, sorse fra il 1325 e il 1345; la vaghissima Cappella di Piazza si rinnovò e si adornò più volte dal 1352 al 1460; nel 1429 si pose sulla colonna che sorge sull'angolo del palazzo la bella Lupa di bronzo modellata dal Turini e nelle sale interne, ampie, solenni per l'armonia delle linee e dei colori, profusero l'ingegno loro, il loro sapere i maestri più celebrati di quella fiorentissima scuola che in Siena rapidamente raggiunse il più alto grado di perfezione. Dall'arte embrionale di Guido da Siena, passano dinanzi ai vostri occhi, come una gentile visione, le opere frescate dai Lorenzetti, da Lippo Vanni, da Simone Martini, dal Barna, da Taddeo di Bartolo, da Niccolò di Paolo, da Sano di Pietro, dal Vecchietta, da Giovanni di Paolo, dal Beccafumi, dal Sodoma, che segnano lo svolgimento cronologico della pittura senese. E, dopo di loro, gli artisti dei secoli successivi han recato il loro, benchè più modesto, tributo; ed anche i tempi moderni non son venuti meno alla vecchia tradizione, sicchè questa cronologica manifestazione della pittura senese si compie e si completa nelle sale monumentali colle opere degli artisti contemporanei.

Ecco dunque l'edifizio che tutte in sè riunisce le memorie gloriose della meravigliosa città; ecco l'ambiente che venne scelto come sede degnissima della presente Mostra dell'arte antica senese.

Pensiero e volere concorde dei cittadini promossero e maturarono il concetto di questa grandiosa Esposizione, che ha potuto svolgersi e compiersi soprattutto per l'energia e per il sentimento artistico di Corrado Ricci e di altri volonterosi, i quali lo coadiuvarono nell'opera tutt'altro che lieve dell'ordinamento.

Siena ed i paesi tutti che formavano l'antico territorio della Repubblica hanno contribuito a costituire questa grande manifestazione storica dell'arte locale; e la raccolta degli oggetti è stata così abbon-

dante e così ferace da occupare 40 sale, cioè tutto il Palazzo Pubblico, meno i locali che servono di residenza agli Uffici del Comune.

Non si poteva ottenere di più e di meglio, e se si considera la rapidità vertiginosa del raccogliere e dell' ordinare bisogna convenire che il successo ha superato l'aspettativa.

Ci saranno lacune e deficenze in alcuni generi di artistiche manifestazioni che a Siena ebber pure sviluppo grandissimo, si potrà rilevare la mancanza di certi preziosi esemplari dell' arte senese, di alcune opere eminenti di maestri sommi; ma come abbiamo già rilevato, la Mostra non è che un sommario, una sintesi dell'arte senese, che si completa meravigliosamente con quell' immenso e sorprendente museo d'ogni ramo dell'arte, che è costituito dall'intera città.

Illustrare nelle sue singole parti questa Esposizione, fermarsi soltanto ad esaminare le opere più preziose, trattenersi a considerare le condizioni, i caratteri, lo svolgimento d'ogni singolo periodo dell'arte e delle varie diramazioni di quest'arte, sarebbe opera lunga e, diciamo subito, estranea all'indole di questa pubblicazione.

Dobbiamo quindi limitare il compito nostro ad un fugace sguardo su ciò che più specialmente interessa l'arte decorativa, e ad additare all'attenzione degli studiosi alcune opere che a questo ramo dell'arte si riferiscono e che più efficacemente potranno conoscere ed apprezzare in grazia delle numerose ed accurate riproduzioni.

Cominciamo collo stabilire subito che il successo maggiore di questa Mostra non è costituito dalla numerosissima raccolta di dipinti, perchè questa dovizia di opere de' maestri senesi era già nota; esso è giustificato invece dall'interesse speciale di certe categorie di opere meno note, meno facilmente esposte alla pubblica vista, tanto che erano mancati finora il modo e l'occasione di farsi un adeguato concetto dell' importanza loro e dell'influenza che esse potevano esercitare di fronte allo studio ed alla storia dell'arte locale.

Fig. 94. Palazzo pubblico di Siena.

Nessuno infatti avrebbe mai potuto pensare che dagli armadi delle vecchie sagrestie, dai tabernacoli e dagli altari delle chiese del vecchio Stato senese tornassero in luce tanti e tanto preziosi reliquiari, tanti sacri arredi quanti ne son venuti a quest'Esposizione a dimostrare in modo luminoso a quale alto grado di bellezza e di perfezione fosse giunta anche a Siena l'arte dell'oreficeria, la quale più specialmente aveva incremento dalla produzione di suppellettili sacre.

In quella meravigliosa cappella, dove la preghiera raccoglieva un giorno i magistrati della Repubblica, e nell'attigua sala del Mappamondo, la più solenne forse fra le sale del palagio senese, le vetrine racchiudono tesori inestimabili di quest'arte dell'oreficeria, opere che rivelano al tempo stesso la magnificenza di chi le commetteva e la valentia degli artifici che le eseguivano.

La luce elettrica, che vince la quieta oscurità della severa cappella, presenta cotesti capolavori in un aspetto veramente incantevole, irradiando le parti sporgenti dei finissimi ceselli e facendo spiccare i vivaci colori degli smalti che allietano siffatte gustose produzioni de' vecchi artisti.

Primo fra tutti, in questa stupenda collezione di reliquiari, figura indubbiamente quello della testa di San Galgano, che oggi si conserva nel monastero senese del Santuccio, ma che fu eseguito da Lando di Piero, orafo senese del XIV secolo, per quella grande e sontuosa abazia cistercense di San Galgano, le gigantesche rovine della quale

Fig. 95. Sala detta del Mappamondo nel Palazzo pubblico di Siena.

Fig. 96. La Lupa di Siena sopra una colonna. Opera di Giovanni Turini.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

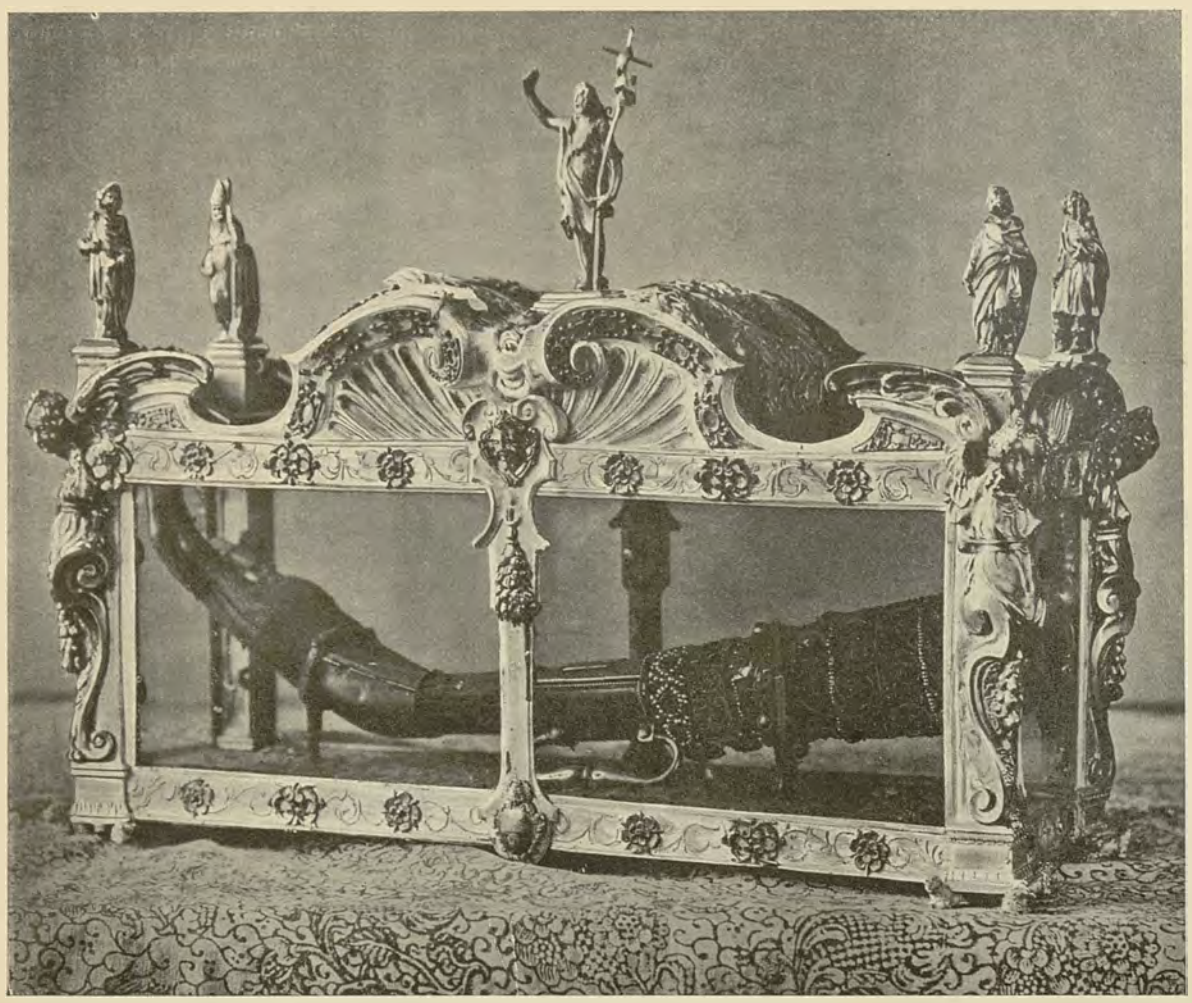


Fig. 97. Urna pel braccio di S. Giovanni nel Duomo di Siena.

suscitano tuttora l'ammirazione di coloro che, attratti dal fascino dell'arte, si spingono fino nella lontana e quasi deserta valle della Morse. Superbamente bello è l'insieme di questo gran reliquiario, riprodotto già dall'*Arte Italiana* in altra occasione; ma più sorprendente è la complicata finezza, la squisita esecuzione di tutte le sue parti, esuberanti di ornati gustosi e delicati, di composizioni e di figure sbalzate e bulinate con rara maestrìa, spiccanti sui fondi di armoniosi smalti policromi. Segue per importanza il tabernacolo della Vergine, fatto nello stesso XIV secolo da Ugolino di Vieri e da Viva di Lando per la Cattedrale d'Orvieto. un tempietto esagonale che racchiude tutte le grazie dello stile gotico, carezzato dalle decorazioni di un gusto artistico ammirevole.

Dalla stessa Abazia di San Galgano provengono pure altri stupendi reliquiari, altri ricchi corredi di vasi e di oggetti d'uso sacro d'una sontuosità degna del tempio augusto per il quale erano stati fatti. Tra le cose più notevoli e più originali merita d'essere additato un altro reliquiario a forma di porta acuminata con molti tondi o teche contenenti reliquie di Santi, elegante opera del XIV secolo, non senza ragione attribuito a quell'Ugolino di Vieri che fu tra i più celebrati orafi senesi appunto del XIV secolo.

Infiniti oggetti meriterebbero di essere studiati e riprodotti in quella mostra enorme di tabernacoli, di tempietti, di teche, di calici, di ostensori, d'incensieri, di navicelle, di vasi, di paci, che costituiscono la meravigliosa raccolta dell'oreficeria artistica senese; ma per far breve additeremo, fra le cose più singolari, il cosiddetto *albero* della chiesa di S. Francesco di Lucignano, lavoro di Gabbriello d'Antonio e di Lorenzo da Siena, l'urna della cappa di S. Bernardino di Francesco d'Antonio (1459) appartenente alla chiesa dell'Osservanza, l'urna pel braccio di S. Giovanni della Cattedrale di Siena, lavorata da Francesco d'Antonio (1466), e fra le opere, che per certe interessanti particolarità di forma e di stile si riproducono, il tabernacolo con vetri dorati e graffiti, attribuito al pittore Bernardino Fungai (XV secolo), l'ostensorio con piede e fusto del XV secolo e raggiera del XVII, appartenenti alla Metropolitana, il calice ed il piatto che fanno parte del prezioso corredo di arredi in cristallo di rocca con ornamenti d'argento, smalti e gemme, che Papa Alessandro VII regalò alla Cappella detta della Madonna del Voto nella Cattedrale di Siena, e finalmente un grazioso calice rivestito di filigrane e tempestato di gemme, appartenente alla chiesa di S. Maria in Provenzano.

La raccolta di stoffe, di trine, di paramenti sacri, che occupa tutta la meravigliosa sala del Mappamondo e che ha poi altre sezioni frazionate in altre sale, è copiosissima, fors'anche troppo copiosa, perchè accoglie anche un numero infinito di oggetti relativamente assai moderni e di un merito molto modesto, in mezzo ai quali spariscono e quasi si confondono alcuni pezzi veramente degni d'attenzione. Ad ogni modo, è una collezione doviziosa, nella quale, se non il pregio dell'arte, emergono lo sfarzo dei ricami, dell'oro e dell'argento, profusi senza risparmio. Essa se non rappresenta l'esclusivo prodotto dell'arte senese, giacchè le stoffe di questi arredi pervengono da ogni parte ed appartengono ad epoche, a scuole e ad officine differenti, dimostra la ricchezza che di questo genere di decorazioni ebbero le chiese e le private dimore del territorio di Siena.

Delle innumerevoli pianete, due sole ne riproduciamo, perchè emergono fra tutte per carattere e per pregi speciali e perchè rappresentano due differenti periodi di questo genere d'arte decorativa. La pianeta verde appartenente al Seminario Vescovile di Montalcino, formata con pezzi di un antico parato, destinato certo ad altro uso, ha un partito decorativo e figurativo di un gusto pittorico squisito e che rammenta l'epoca più felice dell'arte quattrocentesca. L'altra pianeta, della quale bisognerebbe riprodurre entrambi i lati, unisce ai pregi del ricco ed originale disegno ed alla finezza elegante della fattura, il ricordo tradizionale che ne attribuisce il disegno a Raffaello. È di teletta d'oro con ricami in oro, argento e seta, e nel ricco partito di volute, di fogliami e di fiori racchiude la riproduzione di storiette della vita di Gesù, figure di angeli cogli emblemi della Passione ed i Simboli degli Evangelisti. Il concetto decorativo ricorda indubbiamente l'arte di Raffaello, ma certe forme

Fig. 98. Evangeliario greco nella Biblioteca di Siena.

rivelano forse caratteri di epoca alquanto posteriore. Essa reca pertanto il nome del ricamatore, un Antonio Peregrino, al quale fu certo commessa dalla famiglia Chigi per corredo della celebre Cappella della Madonna del Voto.

D'un interesse singolare per l'originale bellezza delle stoffe che li costituiscono sono diversi paliotti da altare del XVI secolo.

Quello di raso verde e rosso, nel quale è un leggiadrissimo partito di fiori e di corone, porta nel fregio il motto *humilitas* dei Borromeo essendo stato donato al Seminario senese dal Cardinale Federigo Borromeo. Gli altri due paliotti di velluto controtagliato con motivi decorativi originali e di gusto squisito, sono tra le migliori cose nel ricco corredo della Cattedrale di Siena.

Una specialità d'indole tutta locale sono i cosiddetti veli battesimali di finissima stoffa o pur di velo con decorazioni ricamate. Fra quelli che figurano alla Mostra merita in particolar modo di essere notato uno di proprietà della Contessa Giuditta Piccolomini Clementini. È di taffettà celeste vagamente adorno di due fregi nei quali sono ricamati d'oro soggetti allusivi alla nascita del Redentore, lavoro singolare e caratteristico del XV secolo. Di questa stessa sezione rileveremo in ultimo un altro oggetto d'un interesse tutto speciale, un merletto a punto ad ago, con ornati e figurine di squisita fattura del XVI secolo, appartenente alla Signora Teresina Stagi di Sarteano.

(Continua) GUIDO CAROCCI

XVI.

Le terrecotte ornamentali ed alcuni altri elementi decorativi dell'antica arte italica.

(Continuazione e fine).

— *Fig. 99, 100 e 101.* —

NELLE opere di cui abbiamo dianzi parlato non si può in alcun modo incolpare l'artefice di avere semplicemente riprodotto dei motivi artistici greci senza preoccuparsi d'altro, di non aver avuto nessun pensiero, nessuna idea. Innanzi tutto bisogna osservare che, quantunque i soggetti siano greci, la maniera con cui sono trattati nelle urne etrusche è affatto particolare; non solo la materia mitologica ed epica è concepita di preferenza, e in ciò d'accordo con l'indole etnica, secondo il riflesso e il colorito della elaborazione subìta per opera dei tragici; non solo ciò si discosta dai caratteri preponderanti dell'arte greca (per trovare un'altra serie notevole di composizioni ispirate alla tragedia bisogna ricorrere ai vasi dipinti dell'Italia meridionale, fatti anch'essi sul suolo italico, e quindi rappresentanti di un'arte non puramente greca, anzi pel suo spirito piuttosto affine alle urne etrusche ed ai sarcofagi romani, come io stesso ebbi a rilevare in lavori speciali); non solo s'introducono figure e particolari caratteristici del mondo etrusco, ma ben anche i soggetti sembrano assai liberamente trattati ed interpretati rispetto alle fonti elleniche. Tutto ciò starebbe già a dimostrare che gli artefici dell'Etruria, anche di opere non insigni ed evidentemente fatte a dozzina pel commercio minuto (quali se ne vedono nei moderni magazzini di marmi funebri), non si limitavano a copiare macchinalmente composizioni greche, ma nella esecuzione e nella scelta dei soggetti seguivano alcuni concetti, alcune idee loro particolari. Ma non potrebbe più oltre disconoscersi la reale presenza di un'idea profonda che sta a base dell'opera apparentemente decorativa, quando si ponga mente all'evidente allusione che in tutte queste rappresentazioni di terribili catastrofi e di episodi raccapriccianti si fa alla morte, catastrofe della vita. Il mondo di là è simboleggiato nella misteriosa terra delle Sirene ammaliatrici e distruggitrici; l'orrore dell'ultimo combattimento in quello della guerra Tebana; rappresentare Meleagro su un'urna funebre è come esclamare, sotto un assai trasparente velo allegorico, che la morte è il compiersi di un triste fato. Il fatto di Telefo non ha una catastrofe immediata che desti orrore, ma forse gli artefici etruschi videro in quella figura un uomo che realmente ammazza un bambino, e poterono aver l'intenzione di adattare la rappresentanza a circostanze reali, come nel caso di Meleagro sembra volersi alludere alla fine immatura di un giovane valoroso.

Il pensiero che anima queste opere etrusche apparirà di tanto maggior valore se si considera che così fatte allusioni sono estranee all'arte greca; nei monumenti funebri di Grecia non si trova mai il fatto mitologico rappresentato come allegoria della morte.

Facevano parte del corredo funebre etrusco, secondo il costume generale dell'antica civiltà mediterranea, i vasi destinati a contenere le offerte di cibi, di bevande, di profumi, di essenze ecc., che si credeva servissero al defunto nell'altra vita. Il piccolo vasellame per la profumeria era generalmente di vetro o di terracotta smaltata, e costituiva il recipiente originale, destinato all'esportazione, delle essenze. Nella preparazione di queste e nei lavori in vetrerie e smalti si era affermata una vera superiorità dei Fenici, che per mezzo delle loro stesse ardite navigazioni diffondevano nell'Occidente i prodotti delle loro industrie, i quali abbondano in Etruria, come in Campania, soprattutto nell'epoca arcaica.

Fig. 99. Vaso con ornamenti dipinti in stile greco-orientale. Museo Castellani.

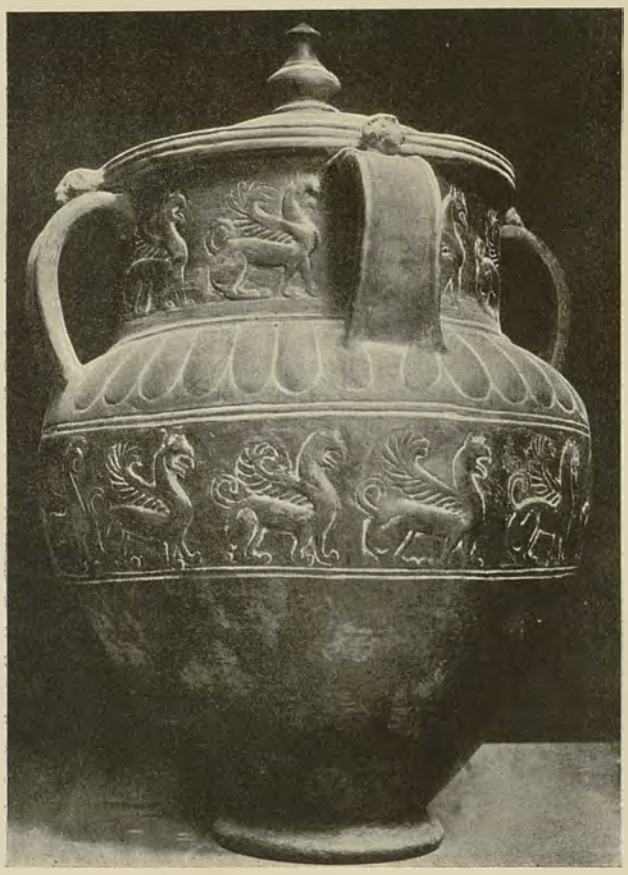


Fig. 100. Vaso etrusco di bucchero. Museo di Chiusi.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

Ma pel grosso vasellame, oltre al genere rustico, che come in ogni paese si fabbricava sul posto, erano ricercatissimi i prodotti delle officine greche, e soprattutto di Atene, che, eredi della invenzione micenea della vernice lucida, si erano a poco a poco fatta una specialità della decorazione figurata. Senza dubbio più d'un mito e d'una leggenda greca furono introdotti o resi popolari in Etruria per mezzo dei vasi dipinti. Questi vennero pure imitati, fin dalle epoche più antiche, e, negli ultimi tempi della pittura a figure rosse su fondo nero, sostituiti in qualche luogo (p. e. a Falerii) dai prodotti di officine locali, che ebbero però, a giudicarne all'ingrosso, importanza minore di quelli delle fabbriche dell'Italia meridionale. Nondimeno è altamente desiderabile che anche i vasi etruschi a figure rosse, o meglio a figure risparmiate (perchè il colore della terracotta è in essi piuttosto giallognolo) vengano studiati, analizzati ed illustrati come si è fatto per quelli italioti.

nese (fig. 101). Basterà accennare che più si avvicina al vero quella interpretazione che spieghi l'apparente affastellamento di motivi e di soggetti disparati mediante un concetto direttivo, e che un tale concetto cerchi nelle idee religiose e funebri, poichè anche i criteri esterni, la profusione delle figure sul fondo del lampadario, e la stessa forma di questo, mostrano come esso fosse destinato ad esser visto dal basso, e quindi sospeso alla vôlta di un tempio o di una tomba. Noi inclineremmo quindi a riconoscere la divinità madre, che regge tutta la natura terrestre ed imfera, e domina la vita e la morte, simboleggiata nel così detto *gorgoneion* al centro, e intorno il suo regno, distinto in parti o zone: la terra, rappresentata dai gruppi d'animali, il mare dal meandro ad onda con delfini, e gl'imferi rappresentati dai Sileni e dalle Arpie o Sirene, le une demoni della morte, gli altri tiasoti bacchici e quindi simboli della nuova vita d'oltre tomba, poichè qui come sui vasi dell'Italia meridionale l'elemento dionisiaco è un e-

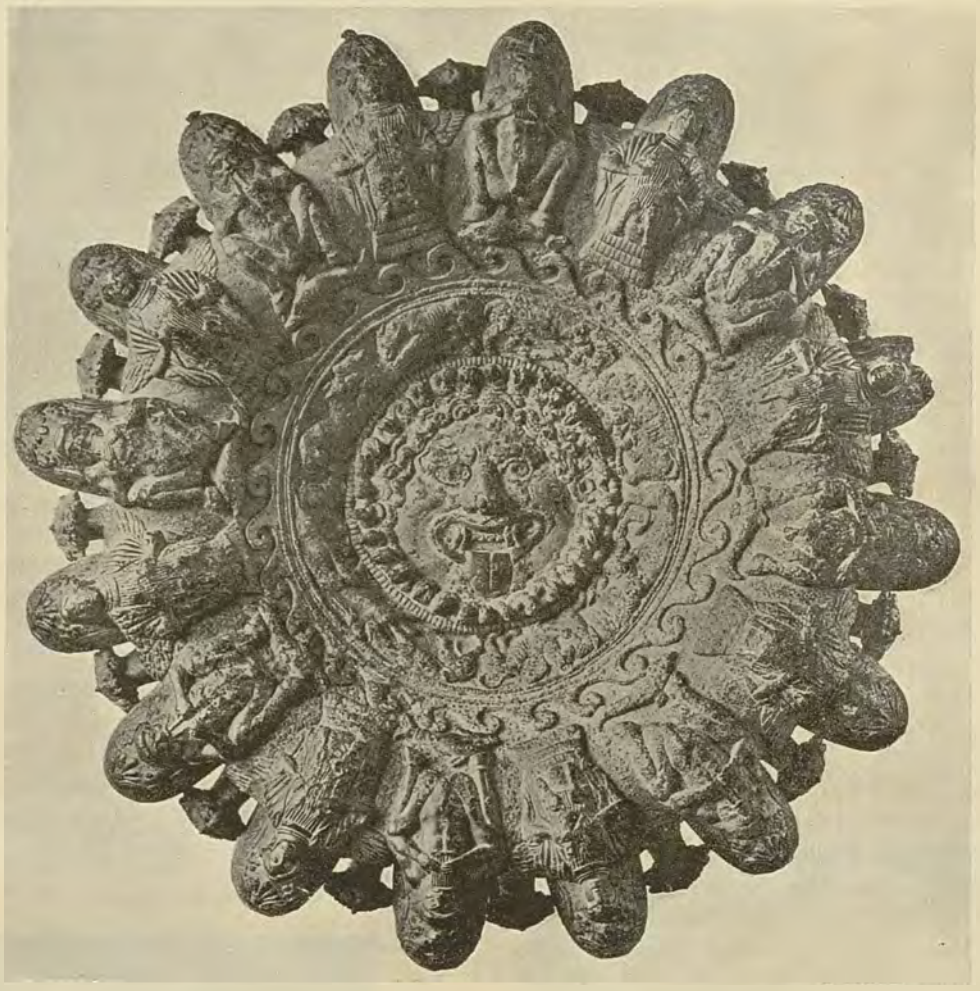


Fig. 101. Lampadario etrusco in bronzo. Museo di Cortona.

Ai nostri lettori è già nota la ceramica figurata di stile greco: troveranno qui riprodotto un vaso con soli ornamenti dipinti in stile greco-orientale (fig. 99).

Ma oltre alla ceramica dipinta, d'importazione, ed a quella rustica, d'uso comune, ve n'erano altre classi, tra le quali merita di venire particolarmente segnalata per la sua importanza quella dei vasi di bucchero. Essi costituiscono una produzione speciale dell'Etruria, sebbene non priva di precedenti orientali, ed erano destinati particolarmente alle tombe, cui convenivano con la tetraggine del loro colore tutto nero. Venivano decorati con ornati incisi o punteggiati, ovvero a rilievo ottenuto per mezzo di stampi, e con figure dell'uno e dell'altro genere. Il vaso di bucchero che qui si riproduce è decorato con zone di grifi a rilievo (fig. 100).

Un'altra specialità degli Etruschi erano i lavori in bronzo, i quali venivano ricercati fin da tempi assai antichi, ed erano ammirati nella stessa Grecia. Ben poco resta a noi che possa farci giustamente apprezzare le qualità dei bronzisti etruschi, ma la loro fama non parrà esagerata a chi consideri il lampadario di Cortona, che è un vero e proprio capolavoro, e in cui la splendida esecuzione, ispirata in parte a modelli greco-orientali di stile arcaico, è anche, senza dubbio, guidata da un concetto simbolico. Non è qui il luogo di discutere ampiamente la interpretazione delle figure che ornano il lampadario corto-

quivalente eufemistico dell'elemento infernale, e il *thiasos* simboleggia la beatitudine degli Elisi.

Questi pochi saggi daranno per ora ai lettori una qualche idea dell'arte etrusca, di cui è troppo presto per pronunciare un giudizio sintetico e definitivo. Ciò si era voluto tentare fondandosi su falsi presupposti glottologici e storici che oggi vengono meno. La glottologia aveva preteso riconoscere ad ogni costo nell'etrusco una lingua âria, e la critica storica, negando fede alla tradizione scritta, aggregava quel popolo ad un nucleo di genti europee che sarebbero discese in Italia. Oggi la glottologia ha rinunziato al suo errore, ha riconosciuto nel linguaggio etrusco un tipo affatto diverso dalle lingue ârie e tuttora inesplicabile; le scienze storiche trovano ogni giorno nuovi argomenti in favore dell'origine asiatica ed orientale del popolo etrusco. Riconosciute l'individualità etnica e la provenienza di questo popolo, si spiega benissimo come la sua civiltà e la sua arte abbiano stretti rapporti con quelle dell'Oriente e con la greca, specialmente ionica, e come tali rapporti siano stati alimentati dal commercio. Ma non occorre più negare all'artefice etrusco ogni indipendenza, vedere in lui nient'altro che un copista trascurato o arbitrario di opere greche, quando spesso non fa che attingere a quelle grandi fonti comuni delle civiltà preclassiche, da cui fu alimentata anche la civiltà ellenica.

G. Patroni.

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

Anno XIII — 1.° della Nuova Serie. N. 6 — Giugno 1904.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XVII.

IL TRONO DI VENERE.

— Fig. 102, 103 e 104 —

RA le opere più gentili che l'arte greca abbia saputo creare, va senza dubbio annoverato il trono di Afrodite, che appartenne già al Museo Ludovisi ed è recentemente, con l'intera collezione, entrato a far parte del Museo Nazionale romano alle Terme Diocleziane. Da parte poi di chi coltiva l'arte decorativa, ben pochi altri monumenti figurati dell'antichità meritano uguale attenzione.

Il pezzo a noi pervenuto è propriamente quello che costituiva la spalliera ed i bracciuoli del trono marmoreo su cui dobbiamo immaginare seduto l'idolo di Afrodite; questo pezzo ha dunque tre facce, che sono decorate di figure a bassorilievo. Una figura occupa il lato esterno di ciascuno dei bracciuoli; un gruppo di tre figure orna la parte posteriore della spalliera, che è rotta in alto, con perdita delle teste delle due figure laterali.

È cosa evidente che il soggetto di questi rilievi ornamentali debba aver rapporto con la divinità alla quale il trono era destinato. Ed infatti nel gruppo della parte posteriore si riconosce la nascita di Afrodite, sorgente dal mare, aiutata e raccolta dalle Ore (fig. 104). La dea si sforza di sollevarsi, appoggiando le mani su le spalle delle due figure che le stanno ai lati (così dobbiamo immaginare, benchè questo particolare non sia visibile) e volge dolcemente il capo in profilo verso la figura che sta alla sua destra. Le due Ore, graziosamente chinate, la tirano in alto ponendole ciascuna una mano sotto un'ascella, mentre con l'altra mano tengono ciascuna una cocca d'un panno che rimane sospeso verticalmente davanti alla dea, nascondendone il grembo.

Il ch. Helbig, nella sua Guida delle collezioni di antichità classiche in Roma, si oppone a questa interpretazione, sostenuta con molta giustezza dal Petersen, e preferisce lasciare il nostro monumento senza spiegazione anzichè accettare quella proposta. I motivi di tale eccessivo rigorismo sarebbero tre: che il mare non è indicato: che il suolo petroso sul quale stanno le figure laterali non caratterizza sufficientemente una spiaggia: che il coprire la parte inferiore di Afrodite per ragioni di pudore, perchè cioè la fine veste inzuppata d'acqua lascerebbe traspa-

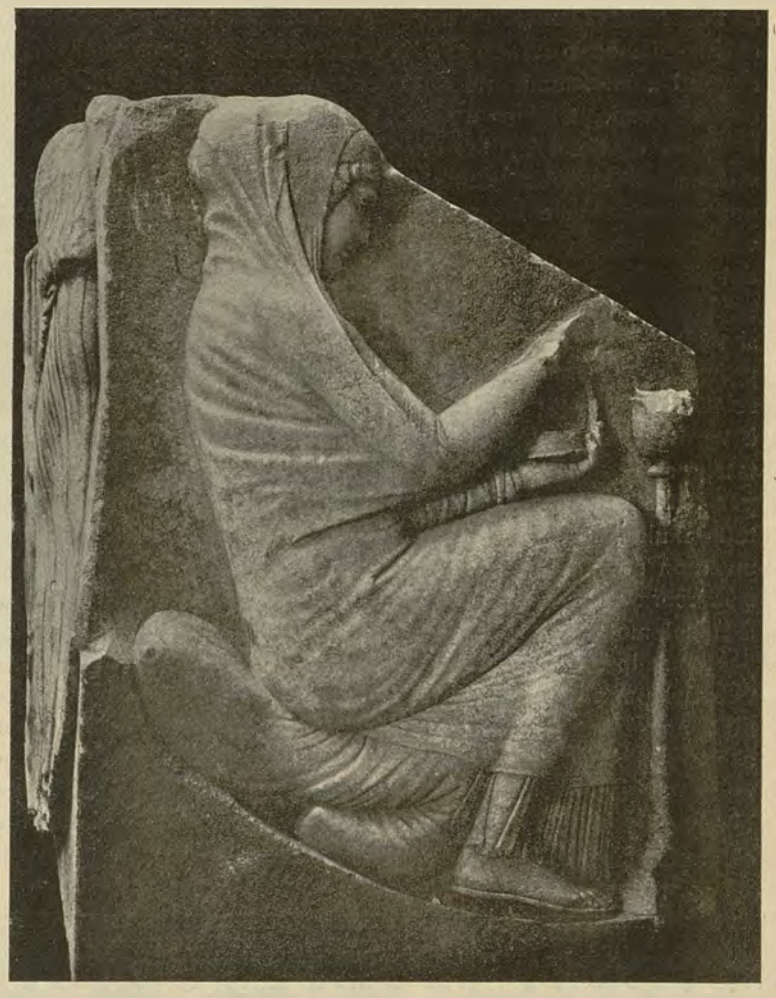


Fig 102 e 103. Figure sui fianchi del trono marmoreo per l'idolo di Afrodite. Già nella Collezione Ludovisi, ora nel Museo nazionale di Roma.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

rire tutte le forme, gli sembra corrispondere più alle idee moderne che alle antiche. Ma nessuna delle tre obbiezioni è abbastanza forte per scuotere le ragioni che rendono plausibile l'interpretazione accennata. Indicare il mare in modo realistico, oltre che estremamente difficile in un bassorilievo, sarebbe stata cosa ben più contraria allo spirito dell'arte greca che non il coprire la nudità, soprattutto nell'epoca cui risale il nostro monumento, che è dei primi decenni del V secolo av. l'èra volgare, ed appartiene perciò ancora ad epoca arcaica. Indicarlo con esseri marini, come si soleva, avrebbe probabilmente portato pregiudizio alla composizione. In ogni caso questo desiderio di una indicazione precisa è proprio di noi moderni, che conosciamo il mondo antico per via di erudizione e che ci troviamo davanti a un frammento da interpretare, non già degli antichi che vivevano nel loro ambiente ed avevano dinanzi tutte intere le opere d'arte. L'artista che decorò di figure questo trono lavorava per i suoi contemporanei, non per noi; e che difficoltà poteva trovare un Greco, il quale sapesse e vedesse che la divinità seduta in trono era Afrodite, a riconoscere nelle figure del dossale la mitica nascita della dea dalle onde marine?

In quanto alla indicazione del suolo, è da notare che non si tratta di pietre e sassi quali che siano, ma sono abbastanza precisamente caratterizzate le ghiaie e ciottoli arrotondati e lisciati delle spiagge. E per la nudità, bisogna osservare che, se è vero che nelle arti orientali e orientalizzanti sono anzi ostentate, per ragioni religiose, le parti sessuali, non era lo stesso per l'arte propriamente ellenica. Afrodite, per essere raffigurata tutta nuda dagli scultori greci, dovè attendere Prassitele, cioè un buon secolo e mezzo dopo l'esecuzione del trono Ludovisi; ed ancora le si diede una mossa pudica, e si giustificò la nudità col motivo dello spogliarsi per andare al bagno. D'altra parte, se lo scultore del trono Ludovisi si è effettivamente servito del panno per celare la parte inferiore del corpo di Afrodite, non bisogna credere che fosse proprio questa la ragione che egli voleva intesa dagli spettatori per cui lavorava (e qui forse è il torto del Petersen e l'appiglio alla critica dell'Helbig). Un buon pannolino asciutto è più che giustificato nelle mani di chi raccoglie dall'acqua una persona. Il nostro artista, che aveva da compiere un bassorilievo (non bisogna dimenticarlo), ha disposto quel panno in modo che si vedesse bene e producesse un effetto decorativo; lo ha spiegato in prospetto a guisa di festone. Nascondendo inoltre la parte ove le linee del corpo di Afrodite dovevano essere interrotte, egli ha aumentato l'illusione, allo stesso modo che avviene quando sono più o meno coperte le giunture fra due nature diverse, p. e. nei centauri, specialmente nella loro più antica forma.

Fig. 104. La nascita di Afrodite: bassorilievo dietro la spalliera del trono. Già nella Collezione Ludovisi, ora nel Museo nazionale di Roma.

Combinano con questa interpretazione anche le figure dei lati minori. Una sposa, caratterizzata dal manto che le vela il capo, toglie da una cassetta un grano di profumo per bruciarlo sull'incensiere o *thymiaterion* che le sta dinanzi (fig. 103). Una auletria nuda salvo la cuffia, con una gamba a cavalcioni su l'altra, suona la doppia tibia (fig. 102). Entrambe siedono in profilo, sopra un cuscino. Queste due figure, oltre ad essere eminentemente decorative, hanno un significato: la sposa pudica e l'etèra (poichè non ha nulla di specificamente sacerdotale, tanto da riconoscervi una ierodula) rappresentano forse due lati della concezione di Afrodite, cui si davano gli epiteti di celeste e di volgare (*urania* e *pandèmos*). Ad ogni modo è difficile riconnettere le due figure ad un ciclo che non sia quello di Afrodite; e dato il ciclo afrodisiaco, è difficile ravvisare nel gruppo del dossale altra cosa che la nascita della dea.

Le due figure dei lati minori offrono particolarità importanti per la tecnica dell'arte antica. Il sandalo della sposa non ha corregge, le quali, come molti particolari, venivano eseguite in pittura, soprattutto nel periodo arcaico dell'arte antica. La mano dell'auletria è tagliata in modo da mostrare che nell'antichità stessa se n'era intrapreso il restauro.

Più volte abbiamo avvertito che il valore decorativo delle opere d'arte antiche deriva in gran parte dal loro significato o simbolismo, dall'idea che le figure esprimono. Ma qui, soprattutto nei lati minori, il valore decorativo è anche nella forma, nel modellato severo, nella posa tranquilla, nella vita serena che lega indissolubilmente le figure allo spazio loro assegnato, che individua l'insieme dell'oggetto del quale esse sono ornamento.

G. Patroni.

XVIII

ALLA MOSTRA DELL'ARTE ANTICA SENESE.

(Continuazione e fine).

— Tav. 32, 33 e 34. Fig. da 105 a 108. —

L'ARTE del ferro battuto, che ebbe ne' secoli passati in Siena quell'alta importanza che ha oggi pienamente riacquistata per merito di artisti valenti e di coraggiosi ed attivi industriali, è assai debolmente rappresentata alla Mostra. In compenso, percorrendo le caratteristiche strade della città ci cadono sott'occhio di continuo le masse vaghissime delle grandi campanelle dei palazzi, le forme eleganti delle roste e delle inferriate, le linee originali delle mensole e dei portabandiere eseguiti con spontaneo gusto dagli artisti de' secoli passati. Delle cose che figurano alla Esposizione ci piace però rammentare un tripode semplice di fattura, ma di elegante forma che appartiene alla sagrestia della Cattedrale e serve ordinariamente a sostenere un braciere.

Così l'arte dell'intaglio e della tarsia, che ebbe maestri valentissimi, chiamati da Siena ad ornare chiese e palagi d'altre città, non è rappresentata in proporzione dell'importanza che essa ebbe un giorno. Molti oggetti di questo genere si trovano riuniti nella sala del Palazzo Pubblico, nessuno però che s'imponga per sontuosità di forme, per splendore di esecuzione. Pure, giacchè anche questo genere di prodotti interessa noi più particolarmente e corrisponde in modo speciale all'indole di questa pubblicazione, abbiam voluto scegliere alcuni oggetti che in qualche modo rappresentano diversi periodi e differenti stili di quest'arte, la quale modernamente è tornata a fiorire in Siena come per il passato.

La cornice che racchiude un dipinto di Taddeo di Bartolo è modernamente rifatta, ma riproduce la forma di quella originaria deteriorata dal tempo ed offre un' idea dei caratteri che i maestri di legname senesi suolevano usare per adornamento delle anconé e dei trittici delle chiese. Di epoca alquanto decadente sono due grandi mensole di legno del XVII secolo, appartenenti alla contrada dell'Oca; ma in esse s'ammirano l'originalità delle composizioni, il gusto decorativo e l'esecuzione facile e ardita. Anche la seggiola del XVIII secolo vale a dimostrare come, pure in quel tempo in cui la moda prescriveva una straordinaria esuberanza di decorazioni, il gusto decorativo e la eleganza della fattura non fossero dimenticate dagli artefici senesi. Così pure è originale e ben composto il leggìo del XVII secolo della chiesa di S. Agostino.

Di maggiore interesse nei rispetti dell'arte è il cofano del XVI secolo eseguito da Antonio Barili, celebre maestro di legname, che non solo a Siena, ma anche in altri luoghi di Toscana ebbe occasione di dar saggio della sua valentìa, del suo gusto squisito ed originale. Il cofano, che è di proprietà del Comune di Siena, doveva servire al Tribunale della Mercanzia, perchè insieme agli stemmi del Comune reca gli scudi colla balla o torsello, che erano le armi di quella magistratura. Elegante di forma, il cofano è adorno di fantastiche figure di animali e di tralci di fogliame, modellati con rara maestrìa e disposti con grazia tutta speciale. Il cofano, che il tempo aveva in alcune parti mal ridotto, venne abilmente restaurato anni addietro dal Bartolozzi, il quale fra i moderni artisti senesi è uno di quelli che sanno maggiormente tenere alte le tradizioni della vecchia arte dell'intaglio.

Oltre a questo, che può dirsi un vero gioiello del Rinascimento, il Comune di Siena possiede altri antichi cofani, due dei quali figurano appunto nelle sale di questa Mostra. Uno, che serviva di cassaforte al Camarlingo della Repubblica, ha un interesse più caratteristico che artistico. È una cassa ferrata tempestata di chiodi simmetricamente disposti, provvista di robuste e originali maniglie di ferro battuto e di rapporti ornamentali attorno ai buchi delle diverse serrature. Sulle varie faccie sono dipinti gli stemmi del Comune e dello Stato Senese e nel prospetto è effigiata un'Annunziazione della Vergine.

Più ricco, più elegante per forma e per decorazioni è l'altro cofano della fine del XIV o dei primi del secolo successivo, che era destinato a contenere le cosiddette pissidi per le votazioni dei Governatori della Repubblica. In questo cofano le parti di legname sono arricchite d'eleganti ornati modellati in pastiglia e dorati. Nelle facce stanno dipinti a tempera su fondo d'oro le figure dei Santi protettori della Repubblica.

Ma più che i lavori d'intaglio, che chiameremo decorativi, emergono nella presente Mostra le statue di legno colorite, le quali costituiscono una delle sezioni più importanti e degne di studio.

Si conoscevano alcune statue di legno, opere di scuola senese esistenti in varie chiese della città; se ne additavano altre quasi dimenticate ed in balìa dei tarli in alcune chiese della campagna; ma pochi potevano immaginare la possibilità di mettere insieme una collezione così numerosa ed aggiungiamo subito, così preziosa. Preziosa soprattutto perchè essa serve a ricostituire tutta la storia di questo genere di arte, che dalle opere di maniera ingenua primitiva, embrionale, giunge, seguendo un progresso non interrotto, fino alle produzioni stupende di Giacomo della Quercia e di Guidoccio Cozzarelli. Certo le opere più lontane sono una derivazione dall'arte pisana, la quale si affermò in questo genere valida e rigogliosa colle statue di maestro Nino. Ma Siena ebbe anche in essa i suoi maestri di poco posteriori all'artista pisano; e nella Mostra presente abbiam veduto il nome di un maestro Angiolo, che nel 1369-70 scolpì le figure dell' Annunziata e dell'Arcangelo per l'arte dei Calzolai di Montalcino.

Fig. 105. Cofano intagliato dal Barili. Nel Palazzo pubblico di Siena.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

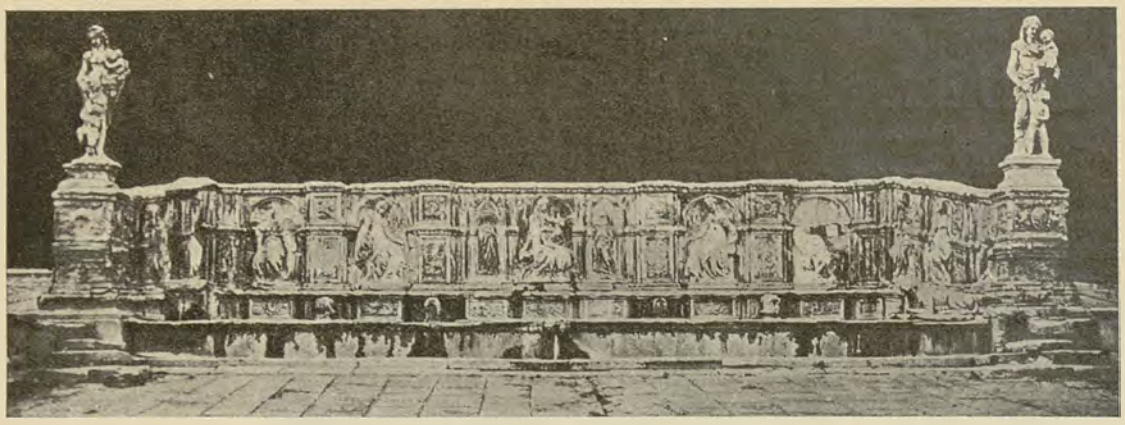


Fig. 106. Veduta generale dell'antica Fonte Gaia di Jacopo della Quercia.

Di quest'epoca e de' tempi successivi molte altre produzioni dell'arte senese ne dimostrano il progressivo sviluppo, fino a raggiungere la perfezione che è rappresentata dalle statue di Giacomo della Quercia.

Se non tutte quelle che gli si vogliono attribuire, certo parecchie fra le più interessanti statue che figurano in questa sezione stanno a dimostrare l'altissimo valore del grande artista, che la Mostra odierna consente di studiare, profondamente, intimamente, nelle molte e differenti manifestazioni del suo genio. Per mantenerci nei limiti del nostro compito, basterà riprodurre una sola delle più belle fra le opere di lui, la Madonna col bambino Gesù, che, insieme con altre quattro statue di santi, adornava già la chiesa di S. Martino.

A completare la dimostrazione dell'importanza di questo ramo dell'arte senese ci piace riprodurre anche una Santa Caterina di Bartolomeo Landi detto Neroccio che nei primi del XVI secolo continuò a tenere in onore l'arte di Giacomo della Quercia, ed una Annunziazione già data al Neroccio, ora attribuita a Giovanni Turini.

Altri maggiori trionfi erano riservati in questa Mostra a Giacomo della Quercia; la riproduzione pressochè completa in gesso delle sue opere sparse in vari luoghi d'Italia e soprattutto poi la ricostituzione coi suoi frammenti superstiti della celebre Fonte Gaja, l'opera sua più completa e più meravigliosa, tanto che il popolo ammirato, non più Giacomo o Jacopo della Quercia lo chiamò ma Jacopo della Fonte. Fu nel 1412 che egli ebbe dal governo della Repubblica commissione di scolpire la Fonte destinata ad adornare la superba Piazza del Campo, e nel lavoro impiegò sette lunghi anni ricevendone in compenso 2280 fiorini d'oro. Le intemperie, l'incuria, il vandalismo di lunghi secoli non risparmiarono l'opera insigne del sommo maestro; e quando i nostri contemporanei di mezzo secolo addietro la videro così mal ridotta, cadente, logora, ebbero il pensiero di sostituirla con una riproduzione che fu affidata allo scultore senese Tito Sarrocchi. L'opera del Sarrocchi venne accolta dal pubblico plauso, e dei frammenti scomposti della Fonte uscita dalle mani di Giacomo della Quercia non pochi andarono al pubblico scarico, mentre i più importanti furono deposti nei locali dell'Opera del Duomo ed in qualche magazzino.

Fig. 106, 107 e 108. Statue nell'antica Fonte Gaia di Jacopo della Quercia.

Corrado Ricci ebbe la geniale idea di ridar vita a quell'opera morta; ne raccolse le sparse membra, le accozzò, ricostituendo le masse delle parti perdute; e gli ossami dimenticati e negletti tornarono a riacquistare una esistenza nuova. Nel *loggione* del Palazzo Pubblico, un'ampia terrazza coperta dove i magistrati cittadini andavano a romper la triste monotonia delle lunghe giornate che dovevano trascorrere chiusi in palagio e isolati, la Fonte Gaja apparisce nuova.

mente con le sue tre parti principali, ricostituita nel suo insieme e adorna di tutti i frammenti superstiti. Nessuna impressione più viva, più profonda, più solenne può provare l'animo di chi sente il fascino dell'arte, di quella che invade chiunque rivegga quelle parti meravigliosamente belle, squisitamente armoniose, mostranti le ingiurie che il tempo e gli uomini vi hanno arrecato. Rivedendo le figure così vive, così esuberanti di sentimento, considerando l'accordo meraviglioso delle parti decorative e delle statue modellate, si può giudicare tutto il valore del grande artista, si può comprendere e dividere l' entusiasmo di quel popolo che festeggiò con grande tripudio l'inaugurazione della grande opera d'arte e spontaneamente ribattezzò l'artista col nome del suo capolavoro.

Il Sarrocchi fece di certo un'opera lodevolissima nel riprodurre la Fonte; ma egli non seppe vincere il manierismo accademico che dominava l'arte del suo tempo, non ebbe la forza di bandire l'istinto della personalità che tratteneva lui artista geniale dal farsi semplice riproduttore di un' opera de' tempi passati. La ricostituzione felice della vecchia Fonte dimostra oggi ad evidenza la distanza che passa fra il sentimento di due periodi tanto diversi dell'arte. La vecchia Fonte non sarà ormai più scomposta, e rimarrà come solenne monumento a ricordare l'odierna Esposizione dell'arte senese.

GUIDO CAROCCI.

XIX.

UNA VETRINA ARTISTICA PER L'ESPOSIZIONE DI SAINT-LOUIS.

— Tav. 31. Dett. 21-22 e 23-24. Fig. 109, 110 e 111. —

L Marchese Mezzacapo, alla cui intelligente attività sono già da tre anni affidate le sorti delle più che centenarie officine di San Leucio, il pittoresco villaggio presso Caserta che possiede un nome glorioso nell' industria nazionale delle sete, ha voluto con sagace pensiero, che la collezione così bella, così varia e così interessante di variopinte stoffe lisce od operate, inviata dal suo opificio alla mostra di Saint-Louis, fosse raccolta in una vetrina, che presentasse uno spiccato aspetto artistico. Egli dunque si è rivolto a Giovanni Tesorone, un nome ben noto e caro ai lettori della nostra rivista, e costui, in breve tempo, ha ideato, coll'abituale suo delicato e sapiente gusto decorativo, una vetrina la quale, malgrado le sue vaste proporzioni (30 metri cubi di capacità, 5 metri di lunghezza, 2 metri di larghezza e 3 metri e 70 centimetri di altezza) è riuscita, complessivamente considerata, abbastanza snella ed elegante, nello svolgimento di un agile e semplice motivo di edera rampicante in ferro battuto lungo i

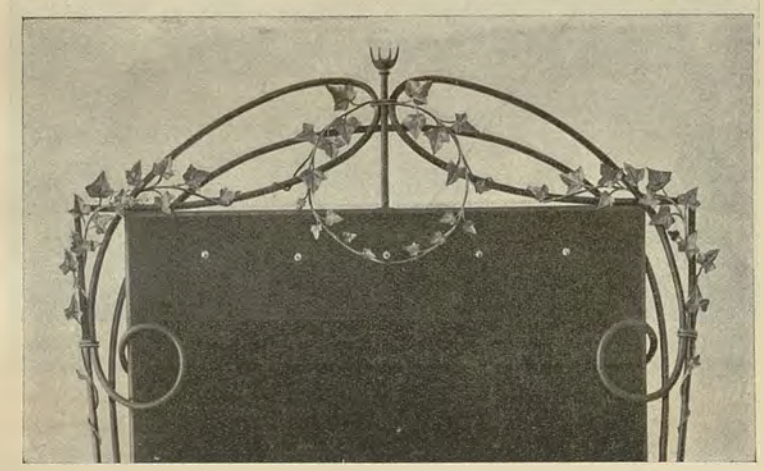


Fig. 109. Parte superiore del pannello per le stoffe nella seguente vetrina.

pilastri e la cornice, e che si riproduce, con grazia singolare, sulle mattonelle in maiolica del basamento dal fondo rosso di un mezzo-lucido resinoso, molto somigliante a quello così caratteristico del *grès*.

Il medesimo motivo dell' edera, il quale, nel pensiero del Tesorone, è destinato a simbolizzare la persistenza vitale dell'opificio di San Leucio in mezzo alle vicende fortunose che esso ha attraversato durante un secolo, ritorna, con lodevole continuità di movimento decorativo, nei graziosi pannelli laterali e nelle due cimase, che a noi sembrano costituire la parte meno

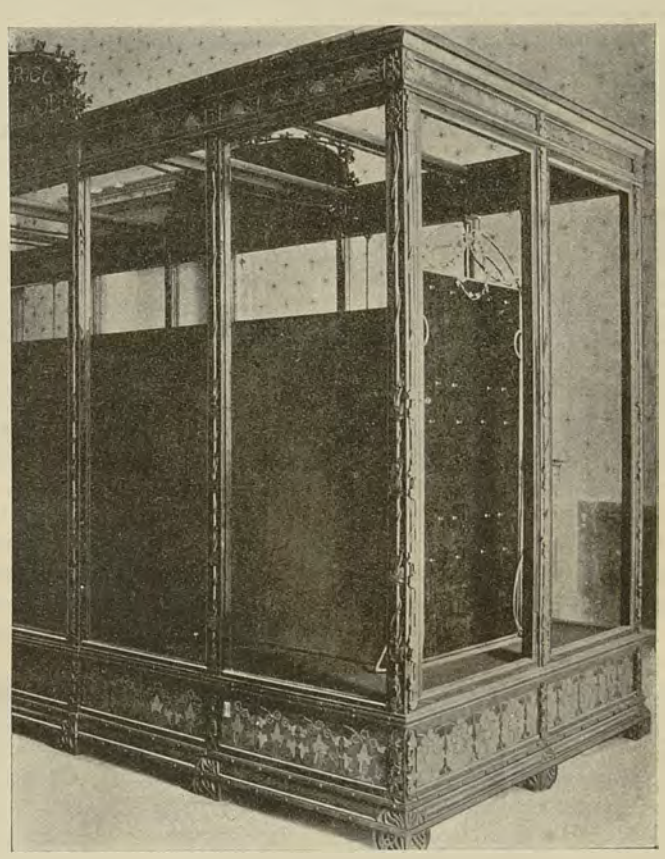


Fig. 110. Veduta di parte della vetrina per l'opificio di San Leucio nella Esposizione di Saint-Louis.

riuscita, come armonia di proporzioni e di rapporti, di tutta la vetrina.

Esecutori della pregevole opera sono stati, sotto l'immediata ed attenta sorveglianza del Tesorone, il Grosso per tutto quanto riguardava il ferro forgiato ed il legno intagliato e verniciato in verde scuro, e per la ceramica la *Figulina artistica meridionale*, un'officina sorta in Napoli soltanto da qualche anno e che, sotto la direzione di due giovani decoratori di non comune valentia, il Montrone ed il Pettinati, sorretti di continuo dal consiglio accorto ed affettuoso del Tesorone, ha eseguito vari

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

lavori assai pregevoli, sia come ideazione ornamentale e sia come tecnica, i quali danno a sperare che essa possa ben presto gareggiare con le migliori fabbriche di ceramica artistica dell'Italia Centrale e dell'Italia Settentrionale. V. PICA.

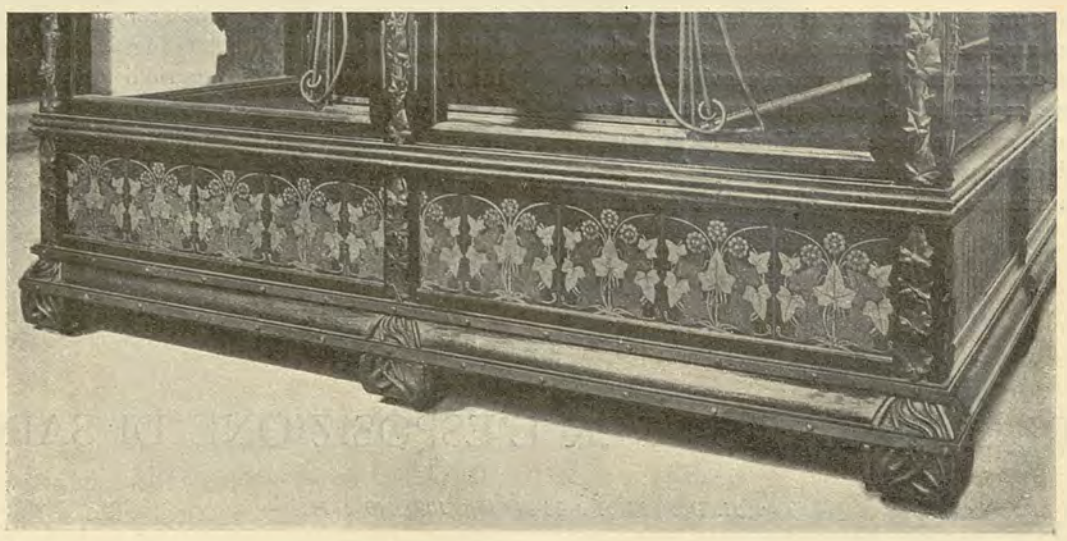


Fig. 111. Zoccolo della precedente vetrina, ornato di mattonelle in maiolica.

XX.

L'ARTE DEI MERLETTI.

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— Tav. 35 e 36. Fig. da 112 a 122. —

ALCUNI hanno osservato che, specialmente in Francia, il numero delle operaie lavoranti nei merletti più ricchi diminuisce; che in taluni dipartimenti le operaie sono scemate della metà; che non vi sono più, come in passato, in taluni paesi le donne sulle porte delle case, nelle vie, intente a lavorar di ago e di fuselli; che anzi in alcune regioni, come anche nella nostra Riviera ligure, la tradizione della fabbricazione del pizzo sta per iscomparire, e che come la produzione anche la vendita si è assottigliata, riducendosi ad alcuni scarsi tipi fissi e non certo tra i più fini.

Hanno osservato ancora che là dove qualche vecchierella persiste colle deboli dita a intrecciare i nodi del pizzo e cerca di apprendere la mitica arte di Aracne alla nipotina ribelle, il prodotto ricavato è un aggrovigliamento monotono, che non ha più alcuna nobiltà di arte ed è ricaduto nella più rozza barbarie. E forti di queste osservazioni eglino hanno dichiarato la decadenza dell'arte del pizzo.

Altri ha notato che i merletti a macchina si producono in quantità sempre più ingente e che si vendono sempre più in abbondanza per il loro basso prezzo e per la loro lontana rassomiglianza con quelli veri. A che adunque comperare i costosissimi merletti autentici? Non si cerca forse da ognuno di spendere sempre meno? La macchina ha vinto l'arte delle dita. E anche costoro proclamano la decadenza del merletto a mano.

Altri ancora, come abbiamo già detto, smanioso di modernità, ma osservatore superficiale, ha avvertito che la donna tende ad accostarsi all'uomo, sia nei giuochi, sia nelle occupazioni; essa diventa sempre meno vana, ama lo *sport*, ama il lavoro e ne indossa le divise semplici e severe, spogliandosi delle quisquiglie lussuose, delle gale, e trascurando perciò i merletti fragili e di alto prezzo. Buona ragione pertanto di dichiarare, anche in base alle confidenze di qualche sarta e di qualche signora borghese, incapaci di sentire la differenza tra pizzi veri e falsi, che la moda ha abbandonato l'arte dei merletti, i quali illanguidiscono in solitudine.

Ora io non nego che queste osservazioni corrispondano a qualche parte di vero; ma in primo luogo in Italia e in special modo a Venezia, non si può parlare di decadenza del merletto. Come abbiamo veduto non esiste decadenza nè nell'industria, nè nel mercato. Soltanto gli antichi organismi della fabbricazione, gli antichi modi del commercio dei merletti sono abbandonati: ecco tutto.

Ma ciò è avvenuto quasi in tutte le industrie e in tutti i commerci, per cui non si deve parlare di decadenza, ma di trasformazione e di evoluzione.

I merletti, per quanto magnifici e preziosi, non sono già un prodotto eccezionale sottratto alle leggi della economia e della evoluzione sociale; al pari di ogni altro prodotto del lavoro umano dovettero sottostare, come condizione istessa di vita, a tutte le cause che hanno così radicalmente cambiato la struttura dell'industria e del commercio moderni. Al pari di ogni altra industria, comprese quelle

Fig. 112. Punto di Burano. Manifattura Jesurum.

che sembrano le più tipiche e prospere dell'età nostra, per esempio le industrie del ferro, anche l'industria del merletto non può più svolgersi nelle antiche condizioni individualistiche, le quali pure le avevano assicurato il trionfo. Come si sono chiuse tutte le piccole ferriere che ancor i trent'anni or sono facevano intendere i sordi colpi del maglio lungo i corsi d'acqua alpestri, come è scomparso il fucinatore del villaggio senza che alcuno abbia mai pensato di affermare pazzescamente la decadenza del ferro; come si sono chiuse o stanno per chiudersi in ogni industria e in ogni commercio le piccole fabbriche condotte con criteri antiquati, dotate di vecchi strumenti, scarsamente produttive, e le piccole botteghe, spoglie e disadorne, con pochi affari e minori clienti;

come in ogni genere di lavoro l'artigiano individuale, il mastro operaio e padrone, sono scomparsi (salvo ora a riapparire per la possibilità della suddivisione della forza meccanica e per talune qualità di arte richieste novellamente nel prodotto), senza che per questo sia stato necessario concludere alla decadenza di ogni industria e di ogni traffico, così lo stesso fatto si è presso a poco verificato nella produzione del merletto. E come è sorta la sterminata fonderia, vasta al pari di

Fig. 113. Punto di Burano.

una città, che rappresenta da sola uno sforzo creatore mille volte più efficace delle antiche anguste fonderie riunite insieme, come in ogni industria è sorta la immensa officina che raccoglie tutti gli operai atti a quel dato lavoro e li specializza in funzioni parziali, cercando di ottenere una quantità sempre maggiore di prodotto a minor costo, come in ogni commercio è sorto il grande magazzino che cerca di offrire le massime attrazioni e agevolezze al cliente per aumentare sempre più il numero degli affari, così sugli avanzi della antica industria frazionata e decaduta, dell'antico commercio tardo e impoverito, si è elevata la nuova grande industria del merletto, si è formato il grande magazzino del pizzo.

È morto tutto ciò che si faceva in piccolo per rinascere in grande; una nuova vita straordinariamente più ampia e moltiplicata ha sosti-

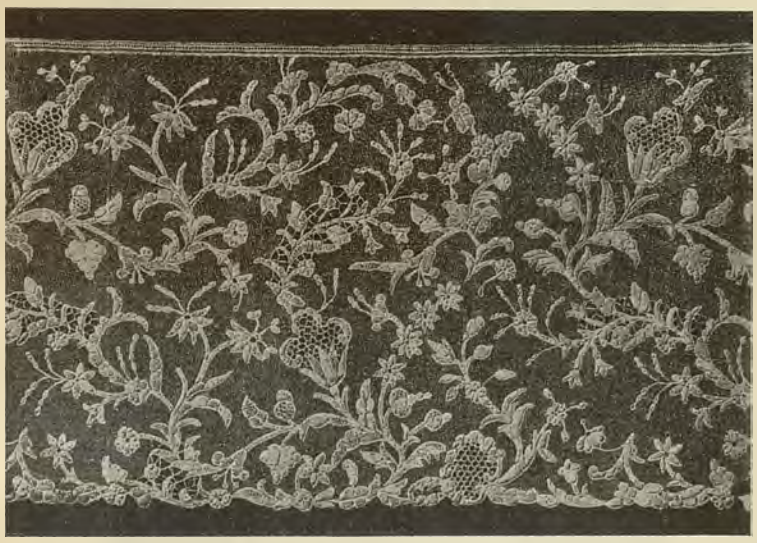


Fig. 114. Punto di Burano.

tuito l'antica, che omai non si poteva più sorreggere nel vortice di impeti, di energie colossali, di bisogni ingranditi e di avidità eccitate, di cui è infiammata la vita contemporanea. L'industria del pizzo o doveva acconciarsi alle nuove forme della industria moderna o sparire. Là dove la trasformazione è avvenuta, la floridezza è ritornata; il merletto non si è arrestato, ma si è lanciato arditamente per le nuove vie.

Non mai la fonte secolare della trina sgorgò con più facile abbondanza, non mai l'industria fu più produttiva, come la selva per il ritorno di favorevoli primavere, non mai il pizzo fu più vario e bello ed assunse più nuovi e decorosi aspetti, non mai più vigile cura ed artistica maestria presiedettero all'opera ardua, e non mai altresì la vendita fu più frequente e remunerativa. Si vendono ora più merletti in un anno che non, tempo addietro, in dieci.

Certo che, dato lo speciale prodotto, per sua natura così aristocratico e raffinato, partecipante alle virtù dell'arte e della industria simultaneamente, non conveniva, per tenerlo immune da ogni volgarità, applicare alla sua fabbricazione tutte le norme della grande industria. La riforma doveva bensì effettuarsi, ma in modo distinto, adatto, e con un indirizzo particolare.

La macchina doveva essere esclusa, e i criteri industriali e commerciali nuovi dovevano essere anzitutto criteri artistici, epperò ser-

Fig. 115. Punto di Burano.

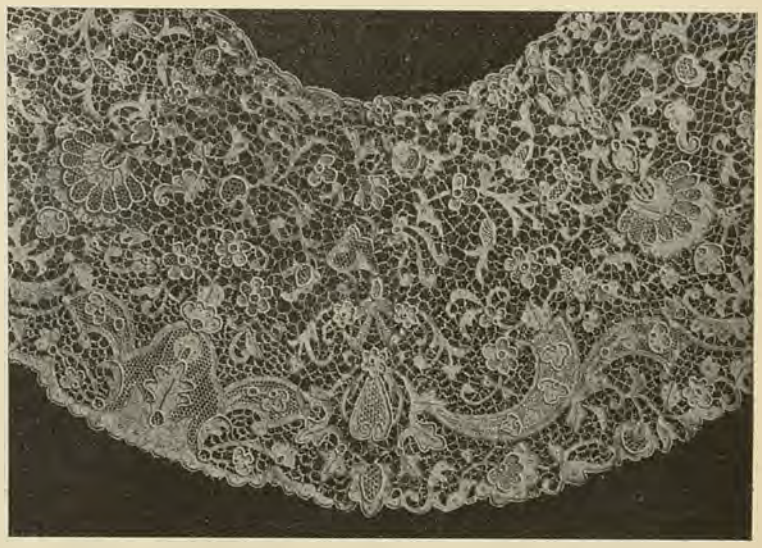


Fig. 116. Punto di Venezia.

bare gli antichi metodi del lavoro a mano in quanto avevano di buono e tra i nuovi scegliere quelli che potevano aumentare la produzione

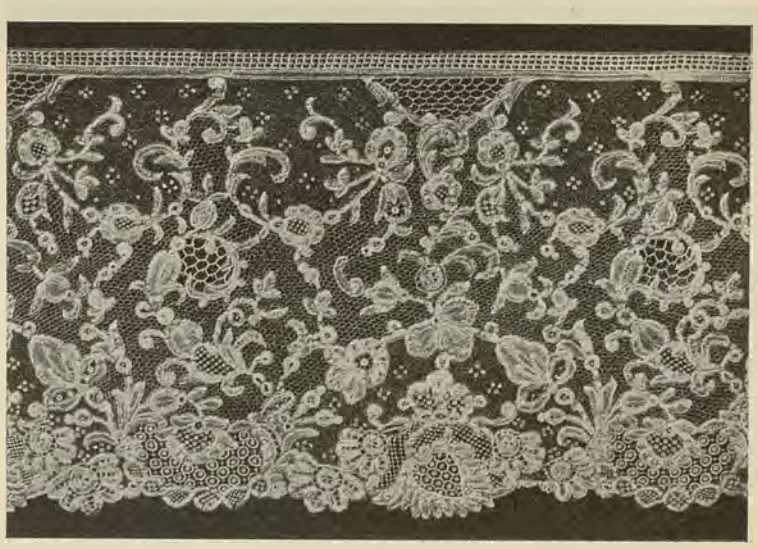


Fig. 117. Punto vecchio di Venezia col fondo ad ago.

aumentando in pari tempo la eccellenza del prodotto. Per un lato non si poteva più lasciare l'operaio solo, affidando l'opera per intero alla

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

sua iniziativa e alla sua esecuzione libera, poichè egli ha smarrito nelle lunghe e dure fatiche servili o nell'inattività gran parte della misteriosa virtù del suo lontano predecessore, dell'antico artigiano, che o tagliasse la pietra, o scolpisse il legno, o maneggiasse l'ago, infondeva

Fig. 118. Punto di Milano a fuselli.

inconsapevolmente nell'opera un divino soffio di arte, una ingenua nobiltà di bellezza. Oggi l'operaio isolato, che comincia e finisce da sè un lavoro, sopra un modello suo proprio, non sa neppur più mantenere la regolarità geometrica, la simmetria e la proporzione; e la irregolarità

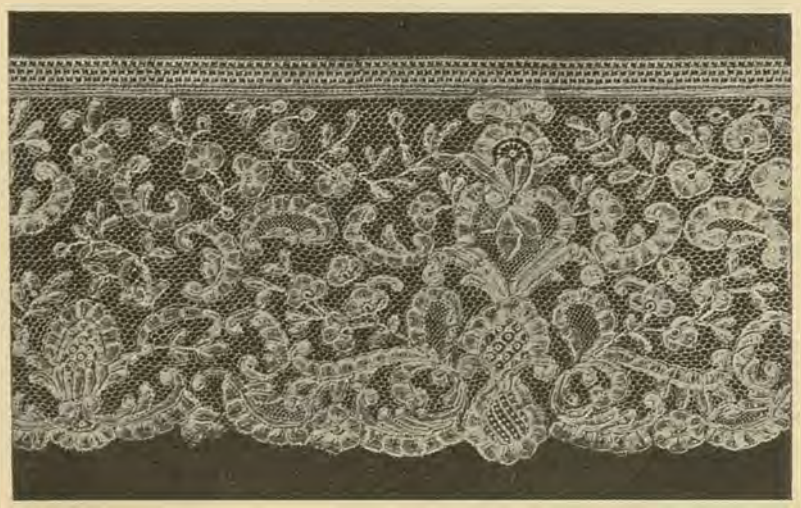


Fig. 119. Punto di Milano a fuselli.

non è più armonizzata da alcun estro sperimentato, ma diventa una manifestazione di impotenza e di imbarazzo, un balbettìo, un gergo in confronto di una pura canzone popolare; la sua mano è divenuta pesante e incerta, il suo spirito si è degradato e inspessito. Il merletto

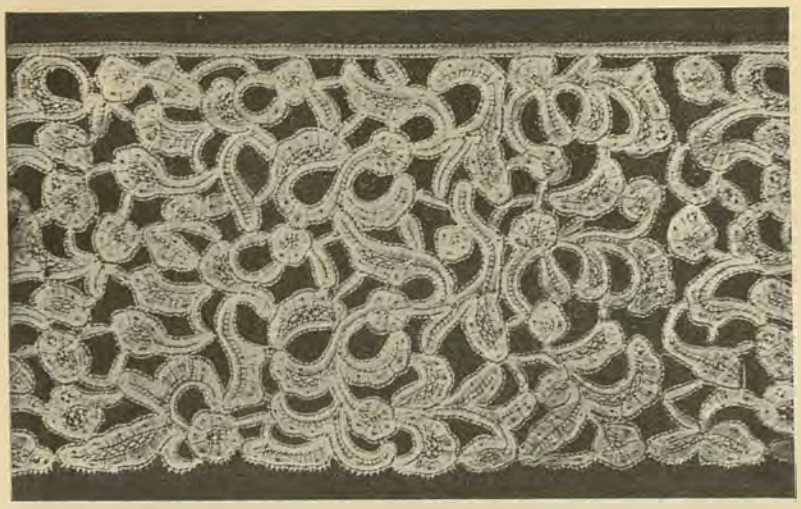


Fig. 120. Punto rococò a fuselli senza sbarre.

dato interamente alle sue mani si imbastardirebbe subito. Per un altro lato l'essenza artistica del merletto ripugna da una fabbricazione esclusivamente industriale e perciò non si poteva schiantar l'operaio dalla sua culla e dal suo ambiente su cui sfolgora il ricordo di una maestà

Fig. 121. Punto rococò a fuselli con sbarre.

impareggiabile e su cui aleggiano il sogno e l'infinito, e rinchiuderlo nelle odierne caserme-laboratori per farne un automa, un creatore senza anima, attribuendogli una minima frazione del lavoro e sempre la stessa. No, per il fascino occulto del merletto bisognava che dalle dita industri emanasse sempre un certo senso di spontaneità artistica.

Occorreva un sistema nuovo e questo fu instituito nella *scuola*, ove l'operaio lavora imparando, ove il suo lavoro è un continuo insegnamento, e donde, dopo il soggiorno necessario, torna alla propria casa a proseguir l'opera sui modelli, sui disegni, sui cartoni fornitigli dalla *scuola*, in cospetto della bellezza eterna del mare, del cielo e dell'arte. La *scuola* è come il nucleo di tutta la mano d'opera di questo discreto e strano laboratorio, che comprende migliaia di operaie e che si estende da Venezia a tutto l'estuario. In tal modo la più vasta produzione è assicurata e l'eccellenza artistica della esecuzione è garantita dalle operaie istrutte, dall'esservi la *scuola* e non l'*opificio*, e dalla scelta, dalla preparazione dei tipi e dei modelli, compiute dagli artisti, dai dirigenti, dalle maestre.

(*Continua.*) MARIO MORASSO.

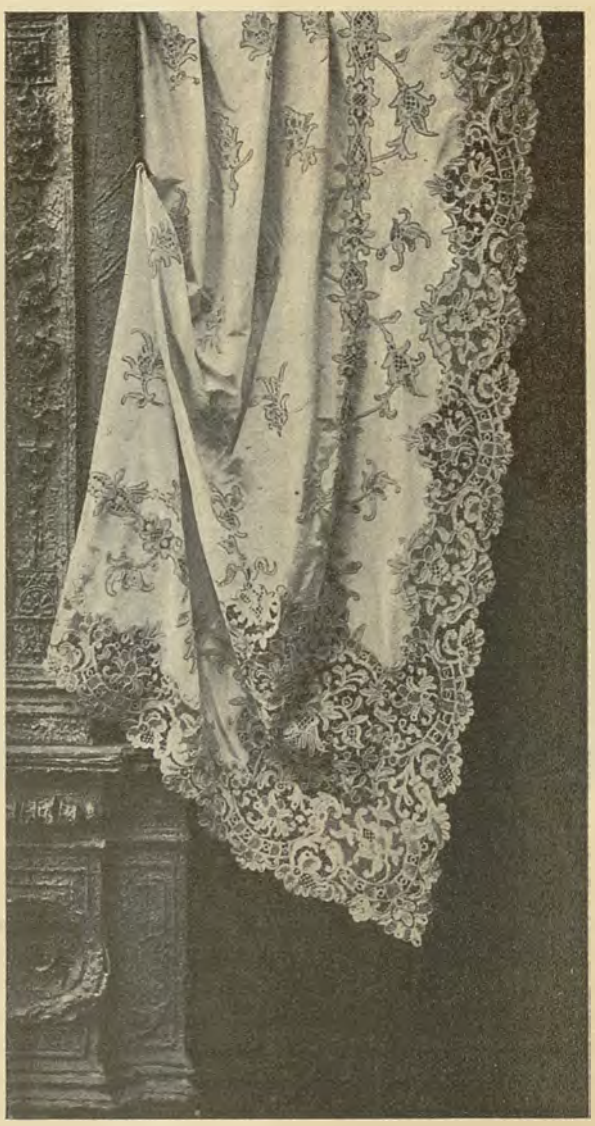


Fig. 122. Tenda. Punto rosa ad ago. Manifattura Jesurum.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile. ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Anno XIII — 1.° della Nuova Serie. N. 7 — Luglio 1904.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXI.

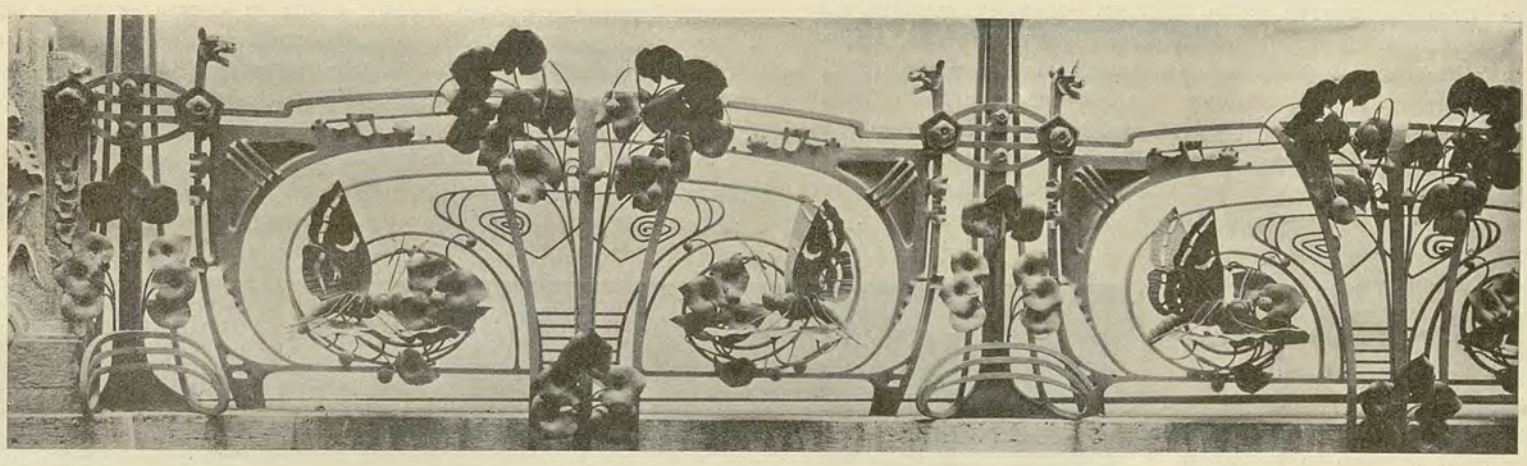
LA FACCIATA DI UNA NUOVA CASA IN MILANO.

— Tav. 40. Fig. da 123 a 126. —

GNI opera d'arte, quando è una vera opera d'arte, non importa se grande o piccola, ha, come i frutti, il proprio nocciolo: l'essenza, da cui tutto si svolge, cioè la sostanza, la forma e la vita. Le opere in cui non è facile scovare questo centro o nucleo estetico, mancano delle due grandi virtù artistiche, la chiarezza e l'armonia, le quali si ritrovano, per esempio, in una piccola facciata di una piccolissima e modestissima casa nuova di Milano, una casa tutt'altro che monumentale, alzata da un architetto, il quale, benchè giovine, ha oramai avuto occasione di erigere veri monumenti, come, per dire d'uno, il maschio e solenne prospetto del Cimitero di Bergamo. E sieno edifici grandiosi o minuti, d'arte sacra o profana, di espressione severa o ridente, sempre questo architetto Ernesto Pirovano, ch'è figliolo di quel vecchio intagliatore, di cui, in uno dei precedenti fascicoli, si mostrarono le formelle di legno eseguite giovenilmente, sempre il giovine, assennato come un vecchio, imbriglia la vigorosa fantasia con la logica.

Nella casa da lui costrutta in un' angusta, irregolare e brutta via centrale di Milano, la via Spadari, il tema architettonico, dal quale tutto procede, è questo: espandere al di fuori i ristrettissimi quartieri d'abitazione con terrazzini e logge, immedesimando l'architettura di queste logge e ringhiere, che è di ferro battuto, con l'architettura della facciata, che è in pietra artificiale o cemento gettato.

Il quesito non è nuovo, e fu risoluto da altri architetti in vari modi, o trattando gli stili vecchi con libertà, o lasciandosi andare all'eclettismo, o, meglio, tentando forme originali, più o meno bizzarre. Quasi sempre manca la spontaneità; dall'una parte o dall'altra si sente lo sforzo. Il fatto è questo: che, tanto nell'organismo statico, quanto nelle attitudini estetiche i due materiali, ferro e pietra (naturale o artificiale poco importa) non vanno d'accordo, sicchè il loro matrimonio è, in generale, il prodotto di una violenza artistica o di un furbesco artifizio. Intendiamoci: qui si parla dei due materiali distinti l'uno dall'altro, appunto come nella casa di via Spadari. Quando invece i due materiali formano una cosa sola, essi s'aiutano e proteggono a vicenda, facendo nascere un sistema costruttivo di recente applicazione, eppure già largamente diffuso, e trionfante in opere d'indole



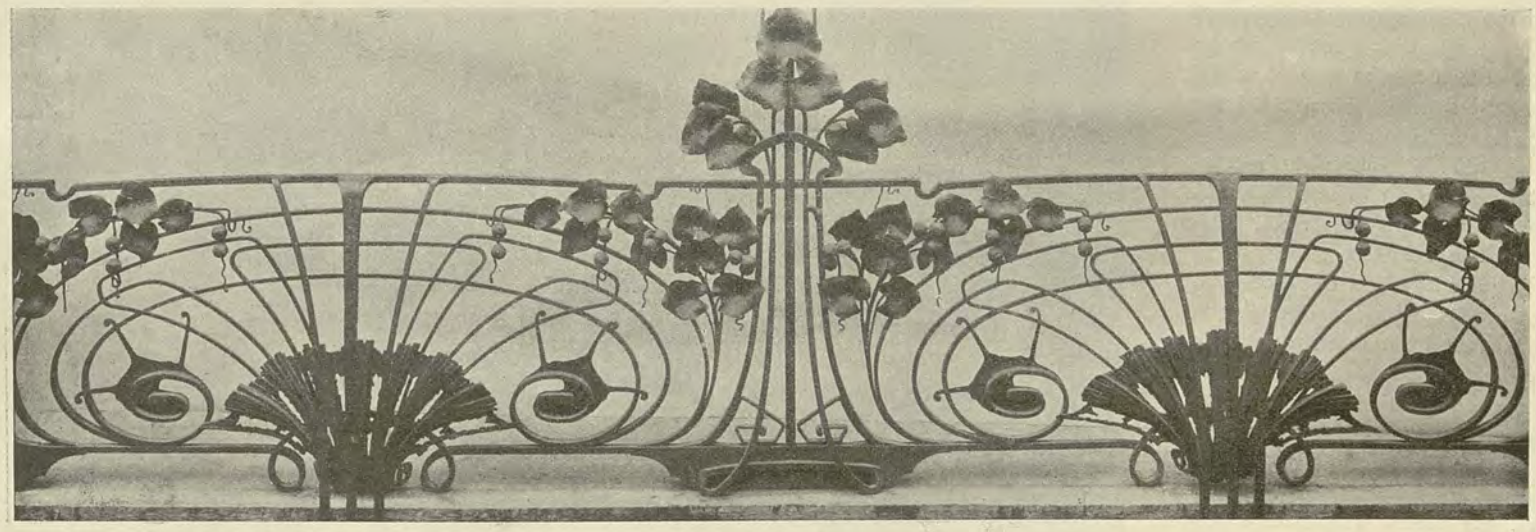


Fig. 123 e 124. Ringhiere del primo e del terzo piano nella facciata di una nuova casa in Milano. Architetto Ernesto Pirovano

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

differentissima, le quali spesso mostrano una ragionevole ma stupefacente audacia; un sistema che gl'ingegneri sapranno adattare a sempre nuovi bisogni e sollevare a sempre nuovi ardimenti: il *cemento armato*.

È tutt'altra cosa il cemento gettato, che si usa oggi e spreca nella decorazione architettonica. Della sua grande fortuna, anche in Italia e specialmente nelle città dove le industrie e i commerci affrettano la vita, le ragioni son due: l'economia della spesa e la sollecitudine del lavoro. Anzi sono tre: la facilità di abbondare nelle decorazioni, sicchè dalla ricchezza si passa allo scialacquo, dal grande si passa allo strabocchevole. È il materiale fatto apposta per i luoghi dove il garbo dell'arte non è inviscerato nel popolo in grazia di una continua tradizione tutta locale: perciò il cemento fa poca presa in Toscana, mentre dilaga e sguazza a Torino, a Milano, a Genova. È il materiale che Dio fece per gli appaltatori, i quali fabbricano case per rivenderle subito ai bottegai arricchiti, agli uomini d'affari stanchi di faccende, ai mediocri capitalisti spaventati dal bau bau della riduzione della rendita: case costrutte lesinando fino all'osso nelle fondazioni, nei muri, nei solai, nei tetti, ma piene zeppe di stucchi e dipinture floreali nell'interno, e con le fronti pompose di mensole, mensolette, mensoloni, telamoni, cariatidi, erme, cartocci, festoni, acroterii e tutto quello che si trova a caso di barocco e di strambo nei libri e nelle fotografie. L'architetto non è quasi mai complice di queste ciarlatanerie architettoniche, di queste stamberghe in maschera di palazzi da Dulcamara; è l'appaltatore che fa da ingegnere, e per la decorazione si serve prima di un docile disegnatorello, poi dei modellatori o modellisti d'una qualsiasi officina di pietra artificiale.

Eppure a dir male del cemento gettato si è ingiusti. Non c'è cosa buona in questo mondo che l'ignoranza o l'avidità degli uomini non facciano diventare cattiva. Il buon cemento è assai più durevole di certe pietre, specialmente arenarie, che pure si usavano in coscienza dagli architetti dei secoli scorsi e, in Lombardia, segnatamente agli anni del Primo Impero, quando l'architettura aveva ancora uno stile. E i pregi dello spendere poco e del far presto non sono di scarso vantaggio nè per chi fa fabbricare onestamente, nè per chi onestamente architetta un edificio, nè per chi, dopo costrutto, lo compera.

E qui sorge una questione: la pietra artificiale ha contribuito, non diremo a creare uno stile odierno architettonico, il quale propriamente non c'è, ma ha facilitato o può facilitare la via a trovar gli elementi di cotesto stile?

Noi rispondiamo, senza esitare, un no. La pietra artificiale o cemento gettato ha le qualità costruttive della pietra, in peggio o anche in meglio, secondo i pregi o i difetti della pietra con cui si confronta; mancando di un elemento statico nuovo non può dunque produrre conseguenze diverse da quelle che le pietre di mediocre o cattiva qualità produssero in passato. Dal lato decorativo, però, esso è totalmente diverso dalla pietra, come è diversa dalla pietra la terracotta.

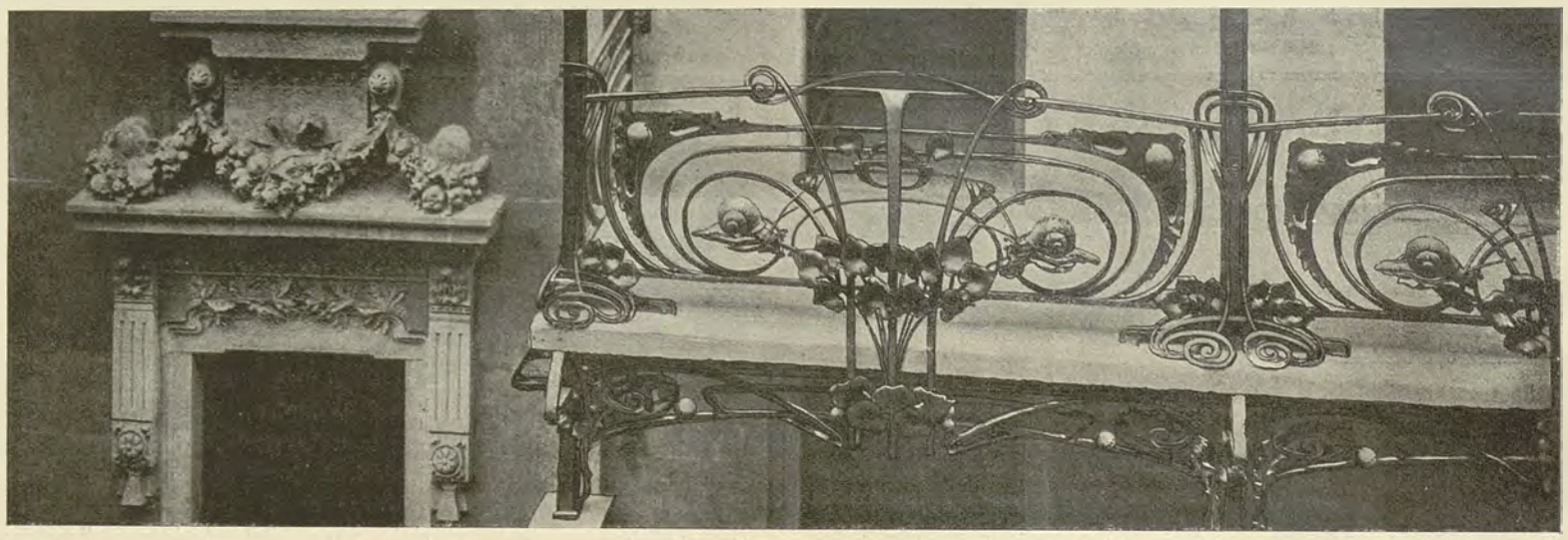


Fig. 125. Ringhiera del secondo piano nella predetta facciata.

Il cemento si getta nella forma, al pari del gesso, della cartapesta e appunto della creta. Logicamente si dovrebbero moltiplicare i getti in una medesima forma, scansare i sottosquadra ed evitare le forti sporgenze; e allora i resultati sarebbero simili a quelli che la terracotta diede nell'antichità, nel medio evo e nel rinascimento, creando, non veramente degli stili, ma delle maniere. Senonchè il cemento, il quale può essere ripassato con lo scarpello e con la martellina, permette di esagerare. Figurarsi se di questo permesso non è tosto venuta, come s'è detto dianzi, la voglia di profittare, anzi di abusare a più non posso! Il cemento ha dunque subito perduto ogni facoltà propria, anche nella decorazione, di produrre, per sua virtù, niente di nuovo. Se il nuovo c'è, bisogna cercarne il merito altrove.

Intorno al ferro, ch'è il secondo elemento con cui è ornata la casa di via Spadari, s'è tanto scritto, anche in questo periodico, che il tornarne a parlare sarebbe vano. Staticamente, il ferro è oramai un materiale vecchio, incapace di grandi progressi, quando lo si voglia adoperare da solo; ma, decorativamente, è un materiale rinnovato, così nel disegno, che si giova assai della maniera floreale o libera, come nella tecnica, la quale tocca il punto massimo d'abilità. Nella fucina, sull'incudine, non c'è più niente che non si sappia fare; le sbarre e le lamiere si piegano docilmente a ogni grazia o contor-

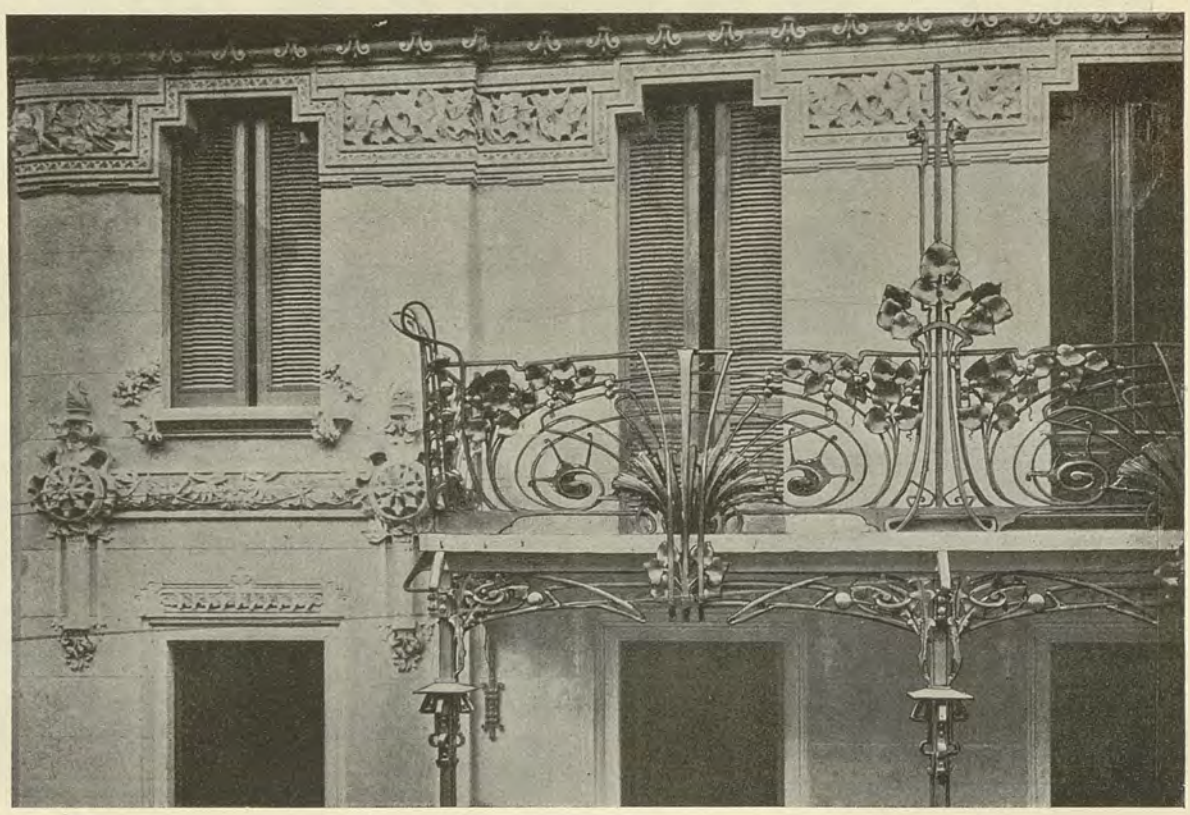


Fig. 126. Parte del terzo piano nella predetta facciata.

sione di modellatura, a ogni finezza o nervosità di linee curve e spezzate.

Col ferro e col cemento l'architetto Pirovano ha saputo dare alla sua casa l'aspetto di una forte armonia, per virtù delle inflessioni delle linee, e poi per virtù della vegetazione ornamentale. Quelle si ritrovano ripetute, e questa pure, ma secondo la natura differente dei materiali. Il cornicione finale e i fregi delle finestre sono tutti a fiorami, come le ringhiere; le curve dei parapetti, al primo piano, son simili nel cemento e nel ferro; l'attico o ballatoio, sull'alto, continua nel ferro i motivi del cemento; insomma i due materiali, serbando la propria indole, si rispondono giusta le regole del contrappunto architettonico, ma con genialità indipendente. Così talvolta nella musica due diversi canti, eseguiti da diversi strumenti, si sovrappongono e intrecciano, fusi dagli avvedimenti dell'arte.

XXII.

SANTA MARIA NOVELLA DI FIRENZE.

— Tav. 37, 38 e 39. Dett. 25-26 e 27-28. Fig. da 127 a 133. —

PARLEREMO di Santa Maria Novella, il tempio solenne, che è fra i più insigni monumenti di Firenze, che dette il nome ad uno dei quartieri nei quali fin da tempo lontano fu divisa la città, che ebbe annesso un convento vastissimo e sontuoso, tanto da servire di degna dimora a Papi, a Principi, a Cardinali, a legati apostolici. Santa Maria Novella, che riassume nei suoi secolari ricordi tante pagine gloriose della storia cittadina, che fu testimone di tanti avvenimenti e di tante pompose cerimonie civili e religiose, costituisce di per sè stessa un glorioso museo in cui quasi ogni ramo delle arti belle è degnamente rappresentato, in cui una pleiade di artisti insigni ha lasciato le orme gloriose del suo passaggio.

In origine, piccola chiesa, intitolata a S. Maria delle Vigne, perchè sorta in mezzo ai fiorenti vigneti di questa parte allora spopolata e campestre della città, divenne nel XIII secolo sede dell'ordine Domenicano che in Firenze si affermò colla maestosità e la ricchezza artistica delle sue costruzioni, coll'alto valore letterario ed artistico dei suoi frati, i quali giunsero ad acquistare la più alta influenza anche nello svolgimento della pubblica cosa.

Fig. 127. Nave maggiore nella chiesa di S. Maria Novella a Firenze.

Nel 1278 il Cardinale Latino degli Orsini, dopo aver fatta giurare in una solenne riunione la pace, che fu pur troppo fittizia, fra i capi delle fazioni Guelfa e Ghibellina, gettava con gran pompa la prima pietra della chiesa novella di Santa Maria, ed il lavoro, iniziato con grande ardore, sovvenuto dal governo della Repubblica e da molte fra le più cospicue famiglie della città, restò quasi compiuto nella parte costruttiva l'anno 1357, con una spesa che superò i 100,000 fiorini d'oro.

Per inalzare la loro chiesa, così bella, così severa ed armoniosa nella sua massa, nelle sue linee, i Domenicani trovarono nel loro seno

Fig. 128. Facciata della predetta chiesa.

gli artisti capaci di concepire e di condurre un'opera di tanto interesse, e sotto la sapiente guida di Fra Jacopo Passavanti, letterato insigne, dimostrarono la loro somma abilità d'architetti Fra Sisto, Fra Ristoro da Campi, Frate Albertino, Fra Giovanni da Campi, Fra Borghese e Frate Jacopo da Nipozzano, quest'ultimo autore dello svelto ed elegante campanile. Restò dapprima incompiuta la facciata di stile ogivale, iniziata a spese di un Baldesi, condotta a termine più tardi col munificente concorso della famiglia Rucellai e sul disegno di Leon Battista Alberti, che iniziò il nuovo lavoro nel 1448.

La massa bruna dei fianchi e del tergo, costruiti tutti di filaretto di pietra, è rallegrata da originali cornici e da pinnacoletti di laterizio, mentre spiccano su quell'insieme di colore uniforme le policromie dei marmi della facciata e delle arcate del vecchio cimitero di Plaona, dov'ebbero le loro arche sepolcrali le più illustri e più potenti famiglie di Firenze.

L'interno, di uno stile gotico toscano senza esagerazioni di forme e con gentile parsimonia di decorazioni, si presenta d'un effetto leggiadrissimo nelle belle linee degli archi e nello slancio delle volte che muovono da esili e delicati fasci di colonne.

Il convento annesso, coll'immenso chiostro e con altri quattro o cinque chiostri minori, il Capitolo, i lunghi dormitorj, l'ampio refettorio, il sontuoso quartiere del Papa, la stamperia ed una infinità di chiesette fondate da nobili famiglie e da compagnie religiose, aveva l'ampiezza di una piccola città ed era circondato dai giardini e dagli orti che si spingevano fino alla lontana cerchia delle mura urbane.

S. Maria Novella subì, come la maggior parte delle antiche chiese, le deturpazioni imposte dal gusto di epoche successive e l'armonia delicata del suo interno appare turbata dagli altari che Giorgio Vasari, interprete troppo docile dei desiderj sfarzosi di Cosimo I, vi aggiunse nel 1565, ed anche da restauri relativamente moderni, nei quali si fece e si disfece senza criterio e senza rispetto alle ragioni dell'arte e della storia.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

A parte queste deplorevoli ingiurie, a parte il non meno deplorevole stato di abbandono nel quale alcune parti della chiesa e de' suoi vasti ed artistici annessi giacciono tuttora, Santa Maria Novella conserva tanto da offrire campo vastissimo di studio ed elementi preziosi a chi sente ed ama l'arte nelle sue manifestazioni infinite ed a

Fig. 129. Uno dei chiostri di S. Maria Novella a Firenze.

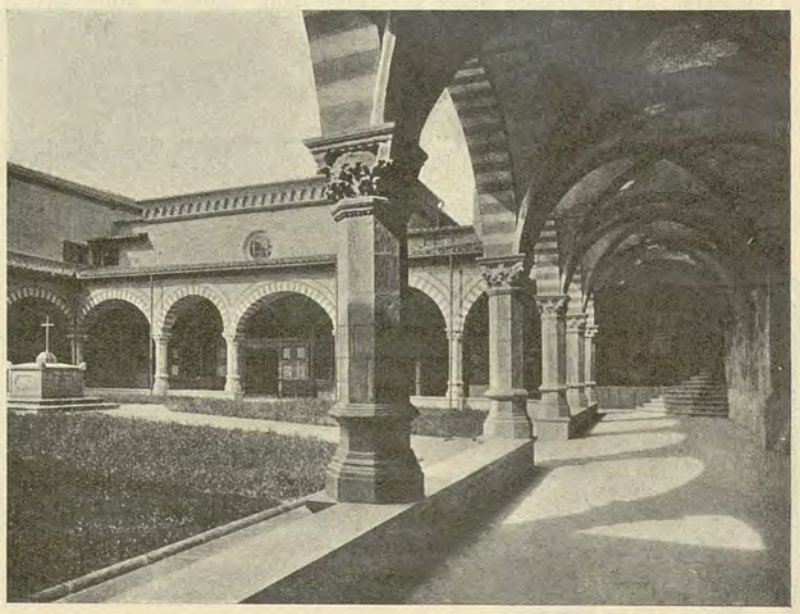


Fig. 130. Uno dei chiostri di S. Maria Novella a Firenze.

chi ricerca framezzo ai capolavori del passato uno dei godimenti più profondi e più sinceri.

Dalla celebre tavola della Madonna col Bambino, che adorna la cappella dei Rucellai e che una costante tradizione attribuisce a Cimabue, l'arte ha nel tempio e nei suoi vasti annessi la rappresentanza copiosa dei singoli periodi del suo svolgimento.

Nella celebre cappella del Capitolo, divenuta dipoi la cappella di S. Jacopo degli Spagnoli, artisti che furono fra i più insigni seguaci di Giotto e della Scuola Senese dipingevano quelle storie meravigliose che sono un prodigio di bellezza e al tempo stesso di buona conservazione. Bernardo ed Andrea Orcagna nella cappella degli Strozzi rappresentavano il Paradiso e l'Inferno svolgendo in molta parte i concetti del poema Dantesco; Masaccio affermava nei suoi affreschi, sventuratamente andati in gran parte perduti, i principj fondamentali dell'arte rinascente; Domenico Ghirlandajo compieva l'opera sua più gigantesca, dipingendo le pareti dell'ampia cappella maggiore; Filippino Lippi, in un'altra cappella degli Strozzi, rivelava nelle storie dei SS. Jacopo e Filippo la gagliarda vigoria del disegno e la leggiadra armonia del colore.

E accanto a queste che chiameremo le opere maggiori, quante mai altre stanno a far degno corredo ed a costituire come il complemento di questa amplissima e sorprendente manifestazione dell'arte fiorentina! Gli affreschi di Maestro Dello, di Paolo Uccello e di altri nel chiostro che per la sua dipintura di verde terra acquistò il nome ormai celebre di Chiostro Verde; la croce nella quale Giotto e Puccio Capanna lavorarono insieme a ritrarre l'effige di Gesù morente; le ancône dell'Orcagna, le tavole dei Giotteschi, i dipinti di Spinello, di Ridolfo Ghirlandajo, del Bugiardini, di Stefano Fiorentino, del Bronzino, di Alessandro Allori, di Santi di Tito, del Poccetti, sparsi a dovizia in ogni punto della chiesa e del convento. Così pure nelle opere di scultura i varj periodi d'arte ed i nomi dei maestri più illustri sono, non meno copiosamente, rappresentati: Nino Pisano, Tino di Camaino, Brunellesco, il Ghiberti, Benedetto da Majano, Bernardo Rossellino, Giovanni Della Robbia, il Ferrucci, il Fortini da Settignano e tanti altri, per giungere fino ai tanti ignorati artefici che con tanto gusto e tanta spontaneità scolpirono ed ornarono i capitelli, le cornici, i fregi, le lastre tombali, i caratteristici stemmi sulle sepolture delle antiche famiglie fiorentine.

Fig. 131. Stalli del coro nella chiesa di S. Maria Novella a Firenze.

Purtroppo ciò che resta oggi non è che una parte delle artistiche bellezze che adornavano un giorno questa gloriosa sede dell'arte, perchè non poche opere andarono disperse, furono preda di rapaci speculatori ed altre distrutte o guaste in quella sequela di restauri, generalmente vandalici ed insipienti, ai quali chiesa e convento andarono soggetti. E se si deplorano le manomissioni compiute dal Vasari, che distrusse gli affreschi delle pareti per dar posto agli altari dei quali le navate del braccio lungo erano originariamente prive, che abbattè la *chiusura* del coro dinanzi all'altar maggiore adorna di preziosi affreschi, e le trasformazioni fatte nel convento dove si distrusse il sontuoso quartiere del Papa per creare un monastero di cavalieresse di Santo Stefano, non si potrà a meno di riprovare con ogni maggiore energia altre opere barbariche, compiute in epoche meno lontane da noi. Per creare gli eleganti locali alla farmacia si distrusse la splendida cappella di S. Niccolò degli Acciajoli; nel periodo dell'occupazione austriaca (1855) si convertirono in caserma i locali del convento e nei mirabili affreschi del Chiostro Verde s'incastrarono le mangiatoje pei cavalli; nel 1858-60, quando si volle restaurare radicalmente la chiesa per renderla più bella e più elegante, si spostarono e si ampliarono finestroni, si rimossero e si martellarono resti di affreschi e si disperse interamente la innumerevole raccolta di pietre e di stemmi funerarj che, incastrati nel pavimento di laterizio, dovettero cedere il posto alle monotone lastre di marmo bianco e nero; e più tardi, ancora altre e non minori alterazioni si compierono per

ridurre a sede di pubblici uffici e di collegio militare le parti più importanti dell'antico convento.

Ma passiamo oltre anche su questi fatti che rappresentano altrettanti tristi periodi della storia del tempio insigne e soffermiamoci invece ad ammirarne alcune parti e ad illustrarle brevemente, offrendo ai nostri cortesi lettori, ai nostri studiosi, alcune riproduzioni esatte ed accurate che valgano a dare di esse una idea abbastanza precisa. Abbiamo scelto più particolarmente, in mezzo a quell'ambiente riboccante di artistiche preziosità, ciò che più specialmente ha relazione coll'indole del nostro periodico, il quale si riferisce a cose decorative, e ciò che più vale ad evocare le forme, i caratteri, il costume, il sentimento di altri tempi.

Cominciamo anzitutto dalla fronte della chiesa, da quella facciata ridotta pur troppo per causa di lungo e deplorevole abbandono in condizioni quasi cadenti, da quella facciata che, eretta in due differenti epoche e costituita da elementi opposti fra loro per stile e per caratteri decorativi, forma nonostante un insieme così elegante, così armonioso, così ricco di parti squisitamente belle e gentili. La parte inferiore, colle due porte laterali, colle arcate policrome che racchiudono alcuni avelli o arche sepolcrali aventi il prospetto adorno di due stemmi e di una croce elegantemente intagliata in marmo, è quella che venne iniziata nel 1384 in adempimento di un legato fatto con suo testamento da un benemerito cittadino, Messer Turino Baldesi. Il partito decorativo degli avelli col cassone sepolcrale e un ampio vano, destinato ad essere adorno di pitture e chiuso superiormente da un arco di sesto acuto a cunei di marmo bianco e nero, è quello stesso che si riproduce poi ai lati della facciata e più specialmente nella parte esterna del Cimitero di Plaona, dov'ebbero le loro sepolture le famiglie più illustri e più potenti di Firenze.

La porta centrale e la parte superiore della facciata sono fatte sul disegno di Leon Battista Alberti, il quale, adempiendo la commissione di un altro cittadino e mercatante ricco ed amante dell'arte, Messer Giovanni Rucellai, seppe mirabilmente accozzare il sentimento classico del rinascimento colle forme più severe dello stile medievale. La porta soprattutto, che ha attorno una decorazione squisitamente elegante di festoni, di frutta e di fiori scolpiti in bassorilievo, costituisce un insieme leggiadrissimo (tav. 39). Nella lunetta, che sovrasta all'architrave, un bell'affresco del XVI secolo rappresenta il *Corpus Domini* ed allude al privilegio che i Domenicani di S. Maria Novella ottennero fin dal 1294 di accogliere nella loro chiesa la grandiosa processione che in quella solennità, partendo dal Duomo, attraversava le vie della città sontuosamente addobbate. Nel resto della facciata, le cornici, i capitelli, il bel fregio, nel quale sono riprodotte le imprese araldiche della famiglia Rucellai, domina un sapore classico squisito. L'originalità maggiore che si riscontra in questa facciata, sono gli sproni, che nascondono la inclinazione delle tettoje sulle navatelle. Dei due sproni, uno solo conserva la minuziosa incrostazione policroma di marmi così ingegnosamente disposta da togliere ogni apparenza di barocchismo a coteste aggiunte, che più tardi servirono di esempio e di argomento agli artisti dell'epoca decadente per comporre decorazioni fantasticamente libere ed esagerate.

L'opera ispirata al disegno dell'Alberti durò dal 1456 al 1470 sotto la direzione di un abile maestro di pietrame, Giovanni di Ber-

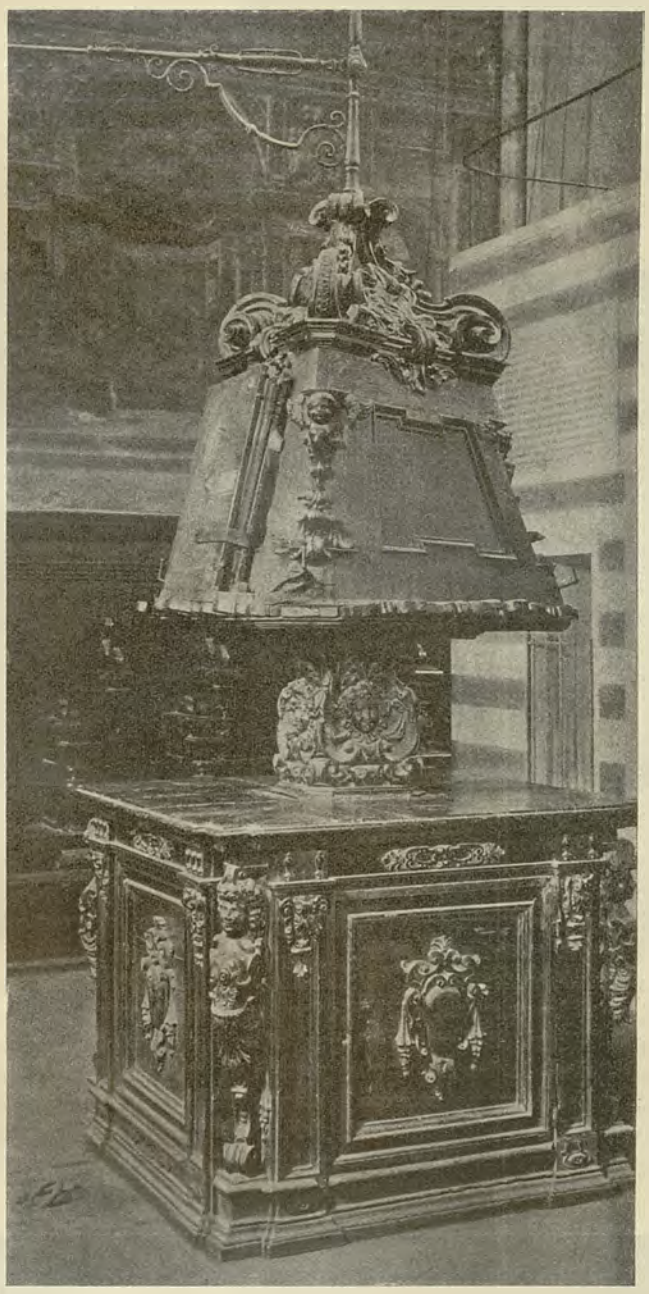


Fig. 132. Leggio grande nel predetto coro.

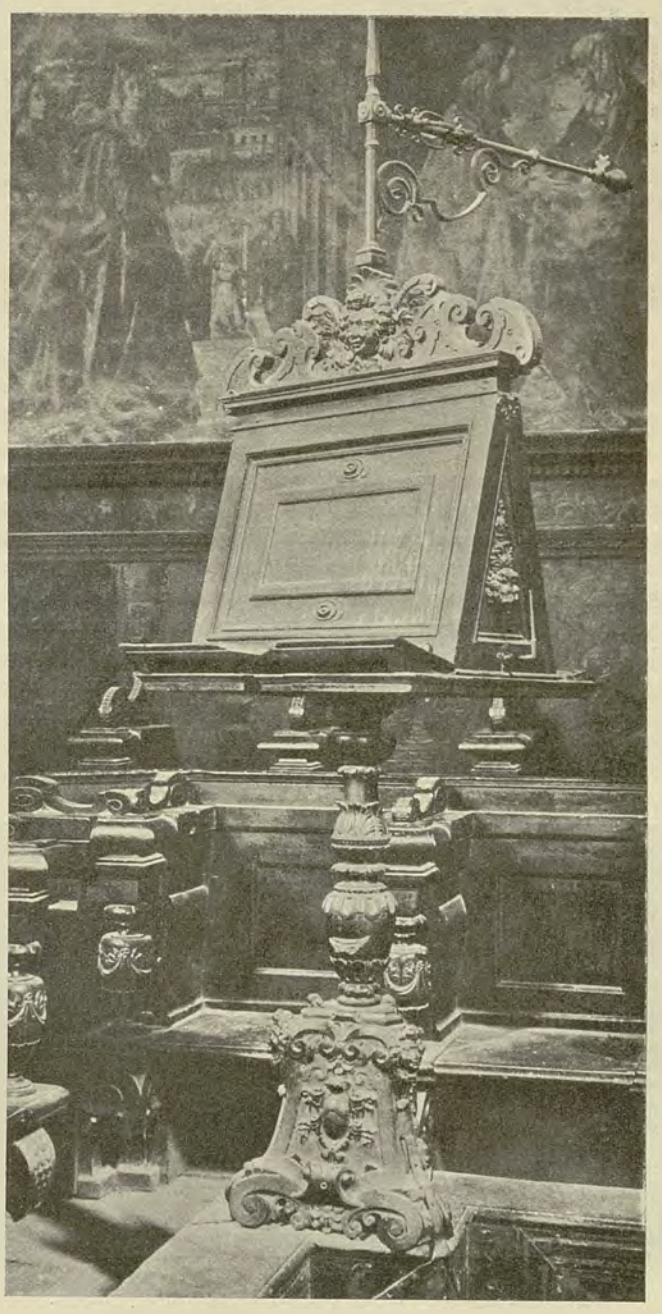


Fig. 133. Leggio piccolo nel predetto coro.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

tino, e venne completata più tardi, allontanandosi alquanto dal disegno dell' insigne architetto. Come su quelle di altre antiche chiese, sulla facciata di S. Maria Novella si veggono una meridiana ed altri istrumenti astronomici che vi furono collocati nel 1572 da Ignazio Danti, illustre scienziato appartenente all'ordine Domenicano.

(Continua) GUIDO CAROCCI.

XXIII

L'ARTE DEI MERLETTI.

(Continuazione e fine).

— *Fig. da 134 a 142.* —

IESCE inutile, dopo quanto si è detto, di insistere seriamente nel confutare la decadenza dell'uso e della moda dei merletti veri. Noi abbiamo a questo proposito un dato di fatto inoppugnabile. Presso di noi, e particolarmente a Venezia, che ora come nell'antichità può considerarsi il massimo centro dell' industria dei merletti, i più numerosi e generosi clienti di questa industria sono i forestieri.

Che in Francia, in Belgio, in Inghilterra, le condizioni siano diverse, è anche possibile; io debbo rimettermi agli scrittori di quei paesi, che si sono occupati dell'argomento. Però negozianti esperti, a cui mi sono rivolto per notizie, mi hanno confermato soltanto che in Francia la decadenza si verifica specialmente per la fabbricazione del pizzo più fine e più ricco, per il *point de France* ad ago, per i *Chantilly* a fuselli (e cioè i merletti neri più fini) il che potrebbe spiegarsi con la florida espansione ottenuta dai più ricchi pizzi veneziani; in quanto al Belgio, il lavoro è attivissimo ed ivi si imitano con sistemi più industriali che artistici i merletti di Burano e i punti di Venezia. Presa Bruxelles come linea di demarcazione, si potrebbe dire che il lavoro dei merletti è cessato o quasi al Sud verso la Francia, ed è aumentato al Nord nelle due Fiandre.

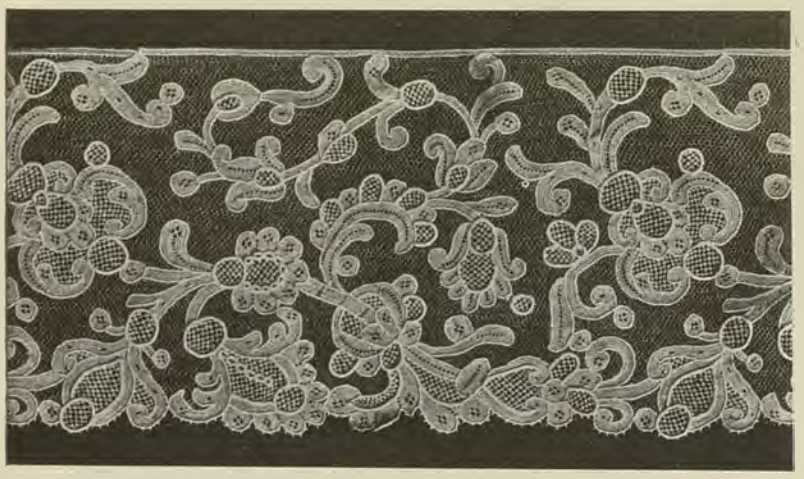


Fig. 134. Merletto a punto rosa. Manifattura Jesurum.

Quello poi che so di positivo si è che in nessuno dei paesi soprannominati si è formato per l'industria e il traffico dei merletti un nuovo e grandioso ente come quelli italiani da me descritti, corrispondenti alla evoluzione generale dell' industria, alle necessità dei nuovi tempi, ai gusti moderni. Colà perdurano in gran parte gli antichi sistemi, si seguono le vie battute, si rifà quello che è già stato fatto, non si rinnova, non si progredisce e perciò si decade.

Ivi insomma non si è formato l'organismo di produzione e di vendita abbastanza valido e grande per resistere e vincere nella inasprita e straordinariamente ampliata lotta mercantile odierna, abbastanza perfezionato e ricco per corrispondere immediatamente ai desiderii e alle raffinatezze nuove del pubblico, e perciò il pubblico internazionale si è rivolto verso di noi. Oggi le signore Inglesi, Nordamericane, Tedesche, Francesi acquistano presso di noi i merletti, e a Parigi, a Londra, a Berlino molti grandi negozi sono succursali degli stabilimenti veneziani, che hanno avuto il merito di camminare insieme con tutto il movimento della vita moderna.

Del resto, tanto per le macchine, quanto per la diffusione dello *sport* e per il capriccio della moda si ha a che fare con influenze le quali non debbono mai venir considerate isolatamente. Così infatti se la macchina ha volgarizzato il pizzo, ha fatto rialzare vieppiù i pregi del merletto vero; se lo *sport* ha semplificato in certi casi la *toilette* femminile, ha reso più desiderabile l'adornamento; se un riserbo imposto dal costume sociale e una più severa esperienza dei bisogni

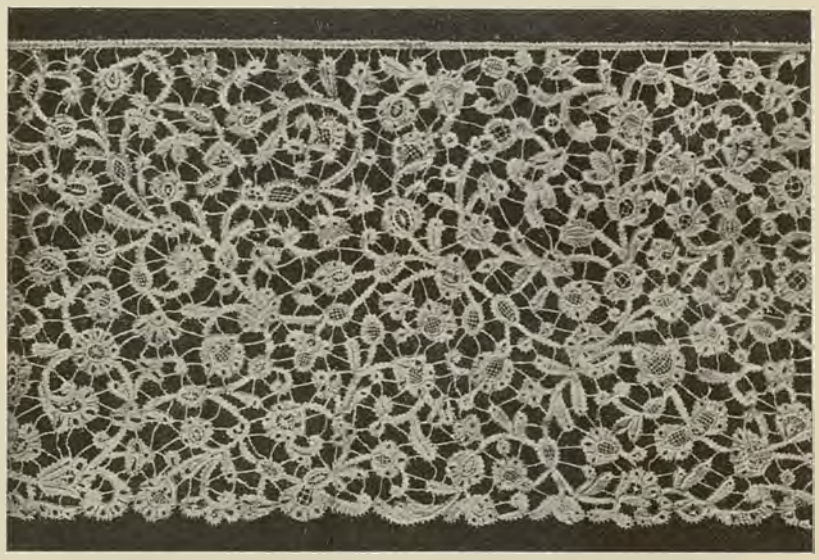


Fig. 135. Merletto a fuselli.

hanno raffrenato l'ostentazione dello sfarzo, hanno viceversa accresciuto e raffinato il lusso intimo.

La macchina ha potuto imitare senza soverchio sconcio qualche tipo di merletto a mano, e l' imitazione meccanica per il suo prezzo mite si è diffusa, si è sparsa da per tutto. La macchina ha reso popolare la trina, la ha posta alla portata di tutti, ha dato a tutti la gioia di questo ornamento a cui la stessa tenuità conferisce un'estrema raffinatezza. La più umile donna può circondarsi oggi di merletti simili a quelli che un tempo erano esclusivo privilegio delle regine.

Fig. 136. Centro da tavola a fuselli.

Naturalmente ciò deve in principio aver cagionato qualche diminuzione nella vendita dei merletti veri, e ciò deve aver intimorito qualche fabbricante e impressionato qualche osservatore. Si esagerò così il potere e l' influenza della macchina qui, come in altre fabbricazioni; si volle prevedere che essa avrebbe eliminato del tutto l'opera dell'uomo, il prodotto autentico, e non si fece calcolo alcuno della natura specialissima del prodotto stesso (che è per tanta parte opera

d'arte inimitabile) e del suo scopo, l'adornamento, il quale, constando essenzialmente di rarità e di preziosità, veniva a mancare nel prodotto meccanico.

Contro questi timori e queste supposizioni è da avvertire subito, che pel merletto a macchina il dominio e la diffusione sono cominciati là dove finivano quelli del merletto vero, e cioè esso ha trovato compratori tra coloro che non avevano la possibilità di acquistare il merletto vero, ed è stato adoperato in usi a cui questo non si consentiva. Non vi è stata invasione alcuna, al contrario il pizzo a macchina ha preparato sovente la strada alla penetrazione di quello a mano, esso ha acceso desiderii prima ignorati. Alcune delle persone a cui la macchina ha avvicinato per la prima volta il merletto e ne ha accordato loro la consuetudine, si sono sentite poi irresistibilmente trascinate a salire più in su, ad accrescere la loro gioia signorile, ad adornarsi di merletti veri, mentre non vi è stata forse una diserzione tra le dame avvezze ai pizzi autentici. Se qualche dama ha potuto illudersi per un istante di surrogare le trine a macchina a quelle a mano, ha dovuto rapidamente ricredersi; ogni surrogazione è impossibile, al pari di quella fra gioielli veri e falsi. Ciò che forma il pregio insuperabile del merletto a mano scompare totalmente in quello a macchina; il primo è vario come un essere vivente, il secondo è anonimo e uniforme.

L'uno è la vita, l'altro non ne è che l'apparenza fredda e inerte, l'uno ha un'anima inestinguibile infusagli dall'arte, l'altro non è che una materialità inanimata. La macchina deve fare migliaia di metri dello stesso pizzo perchè il prezzo sia vantaggioso, il merletto a mano si può variare indefinitamente; il merletto meccanico ha una durata brevissima, una volta gualcito è rovinato, quello a mano ha lunghissima vita, il punto che lo ha creato lo ricostruisce.

Si può dire adunque che come la fabbricazione dei diamanti falsi non ha fatto diminuire la ricerca dei diamanti veri e non ne ha diminuito il traffico, poichè anzi ad ogni anno se ne scava e se ne vende una quantità sempre maggiore, così il merletto a macchina non è capace di alcuna concorrenza dannosa al merletto vero.

E del pari una importanza eccessiva ed errata fu attribuita a certe nuove usanze sopravvenute nella educazione e nel contegno della donna. Gran parte di ciò che si riteneva come prettamente femminile nella attività della donna è stato abolito; lo *sport* ha attratto non solo i giovani ma le fanciulle, e il lavoro non è più un campo chiuso dell'uomo. Nella palestra, nei prati per il *tennis*, il *golf*, il *foot ball*, sulle piste e sulle strade, sui fiumi e sul mare, in bicicletta, in automobile, in *skiff* la donna sta a fianco dell'uomo, e così negli offici e nei laboratori; ciò naturalmente ha modificato i suoi gusti e il suo abbigliamento, rendendoli più semplici, più liberi e più comodi. Ma forse per reazione alla semplicità degli abiti comuni, il lusso femminile è diventato più lussuoso che non dianzi; quando la donna vuole oggi abbigliarsi in gran *toilette* raggiunge uno sfarzo non mai superato, e ben si può affermare che la donna oggi si veste con una squisitezza, con una grazia che mai non si videro in passato. Le sete, i pizzi, i gioielli non solo si adoperano come prima e anche più di prima e di maggior prezzo, ma si adoperano tanto per mostrarli, quanto per la compiacenza sottile di portarli, di sentirli sulla propria pelle.

Anche per questo lato tutti i timori e tutte le previsioni fosche si sono dileguati. Si era detto che la *sportswoman* e la *businesswoman*.

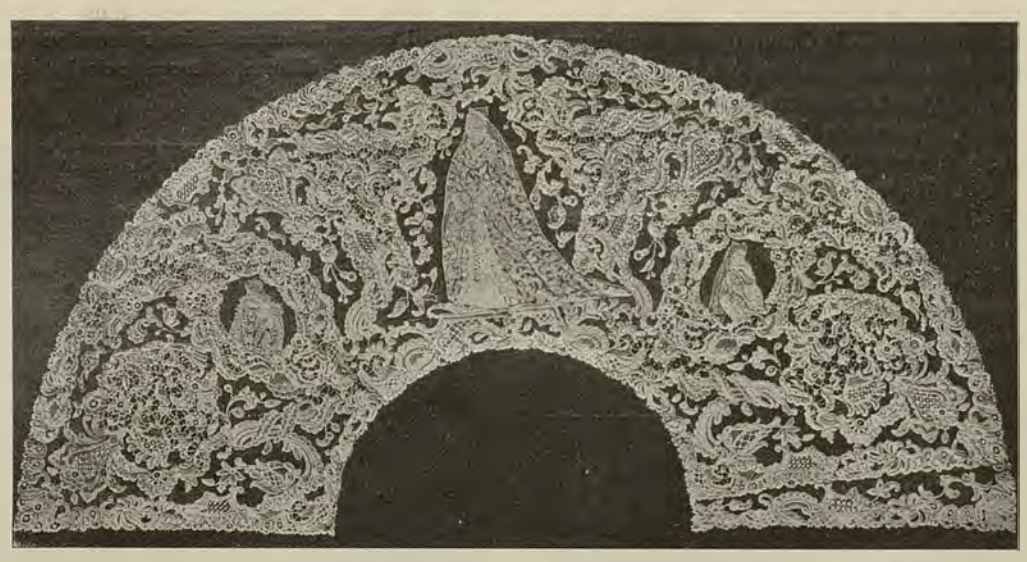


Fig. 137. Ventaglio detto della Dogaressa. Manifattura Jesurum.

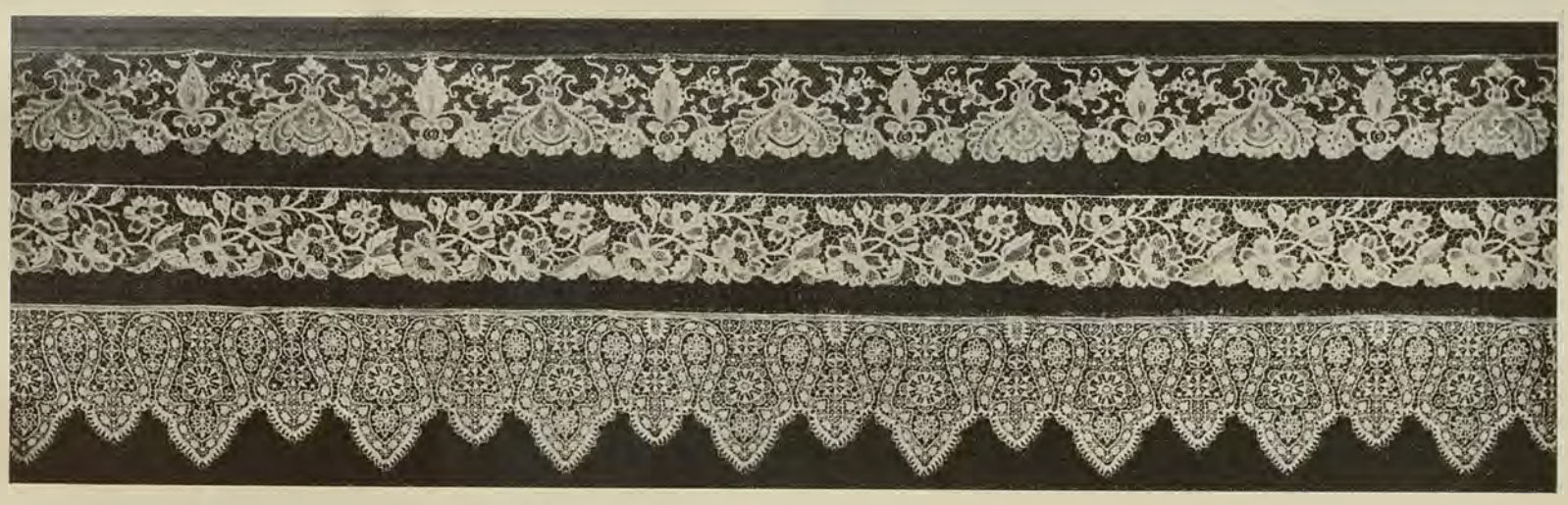


Fig. 138. I primi due merletti a punto Argentan, il terzo a punto di Spagna.

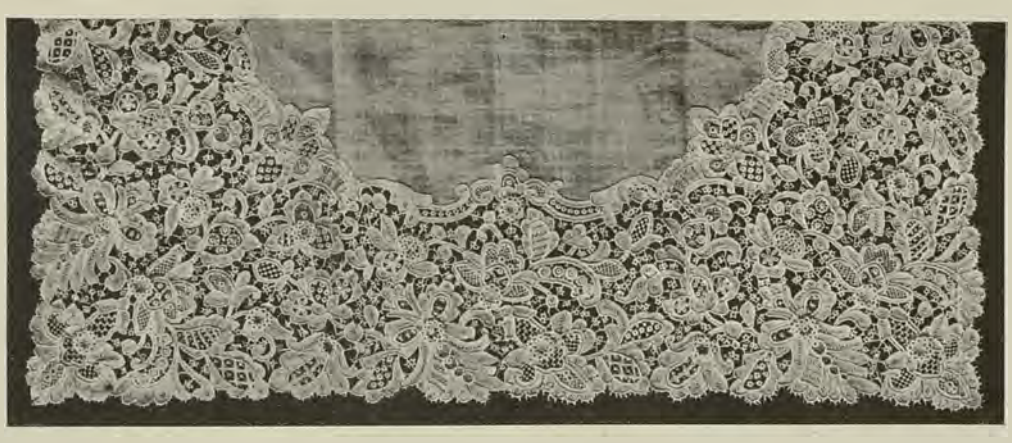


Fig. 139. Lato di fazzoletto. Punto Argentan.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

la donna di *sport*, di affari e di studio, la donna concorrente sulle vie maschili si sarebbe imbruttita e degradata, avrebbe perduto ogni grazia e ogni fascino nel corpo e nell'acconciatura; si pronosticava già, satireggiando, il futuro terzo sesso — un fantoccio neutro e insaccato goffamente — come conseguenza della virilizzazione, ed ecco invece, categorica smentita dei fatti, che proprio là dove questa trasformazione dei costumi femminili si è meglio compiuta, è apparsa radiosa davanti ai nostri occhi attoniti la Venere moderna, la più bella, la più armoniosa creatura femminile che mai abbia deliziato la terra, ed altresì quella per cui è insufficiente ogni più folle lusso regale. Oggi è nel Nord-America che si trova la più elegante donna del mondo, viene poi l'Inglese e poi la donna Latina che è la meno sportiva e la meno attiva.

Il merletto più costoso fluttua siccome la più vaga e più abbondante fioritura non solo all'esterno dell'abbigliamento, ma sulla biancheria sottoposta, nelle vestaglie casalinghe, sulla biancheria da tavola

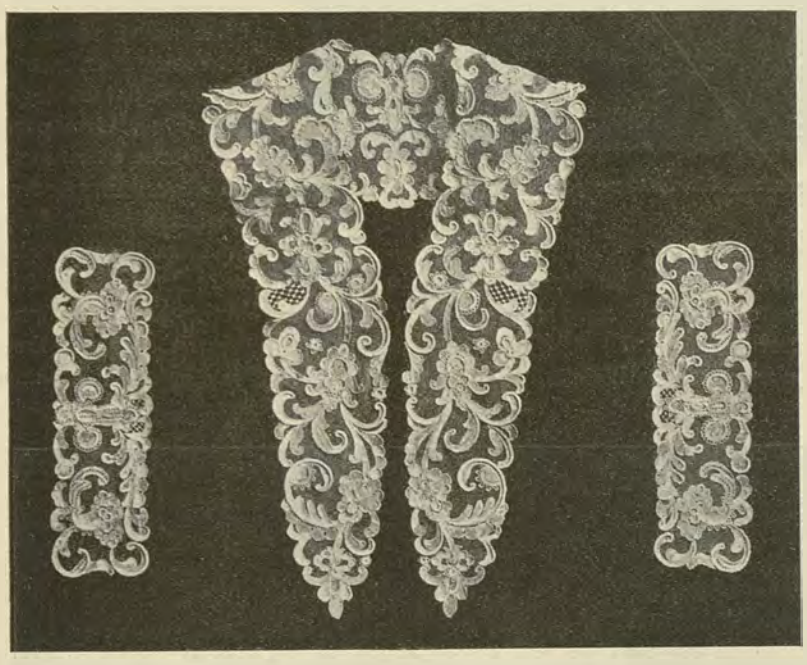


Fig. 140. Guarnizione di merletto a punto rosa.

e da letto, nell'arredamento della casa. Noi non ci accontentiamo più dell'esteriorità, di voler apparire; i nostri occhi e il nostro spirito non tollerano alcuna specie di compromessi e di misture, l'orpello ci è insoffribile, vogliamo il lusso anche per noi, per il nostro compiacimento. La vanità fanciullesca ha ceduto il posto a una raffinatezza continua; siamo diventati come gl'Inglesi che indossano il *frack* per pranzare in famiglia; ci mortifica più l'ingannar noi stessi che il non poter ingannare gli altri.

Dopo di ciò ogni altra considerazione su alcune pieghe sentimentali della coscienza moderna diventa superflua. Anche qui come per tutto il resto si tratta di interpretazioni eccessive, di tendenze a proposito delle quali non si tenne calcolo delle tendenze contrarie.

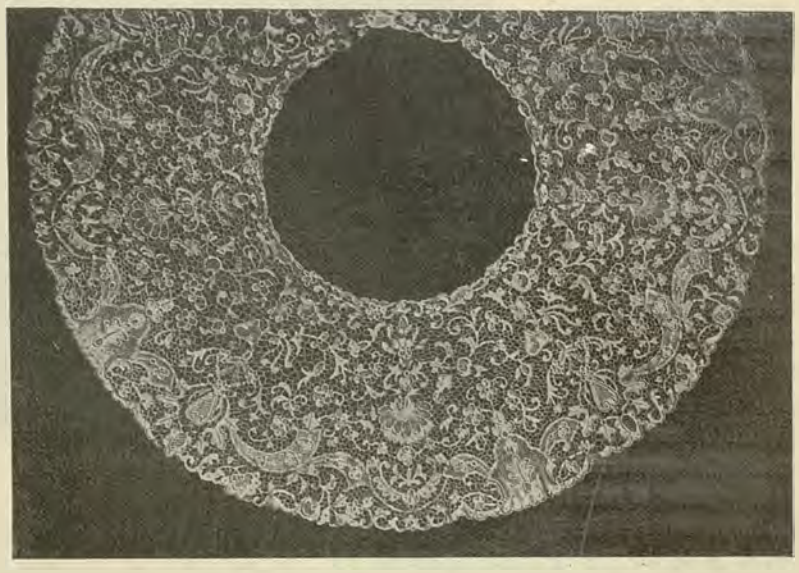


Fig. 141. Colletto a punto di Francia.

Oggi, niuno lo nega, certe ostentazioni di ricchezza e di sperpero irritano, sono di cattivo gusto; certe pazzie dilapidatrici non si compatiscono più, sono considerate addirittura quali malattie; il crescente senso di compassionevolezza negli uni, la più minacciosa smania di rivendicazione negli altri tendono a designare ogni pubblico sfarzo come un insulto alla miseria. Ma questi sono atteggiamenti momentanei; l'uomo resta quello che è, anzi, trattenuto oggi, prorompe domani. La sola differenza si è che ciò che non si fa più nella strada si fa nella casa, ciò che non si fa in pubblico si fa in privato, e in misura più vasta. Il lusso da esterno diventa interno. Ecco tutto! E la prova è chiara. L'abito di maggior gala sia per l'uomo sia per la donna è appunto quello che non si può portar fuori.

In conclusione: invece di decadenza e di abbandono si può presagire ora all'arte del merletto, siccome a ogni arte di vero e grande lusso, un avvenire dei più propizii, una via di ascesa trionfale.

MARIO MORASSO.

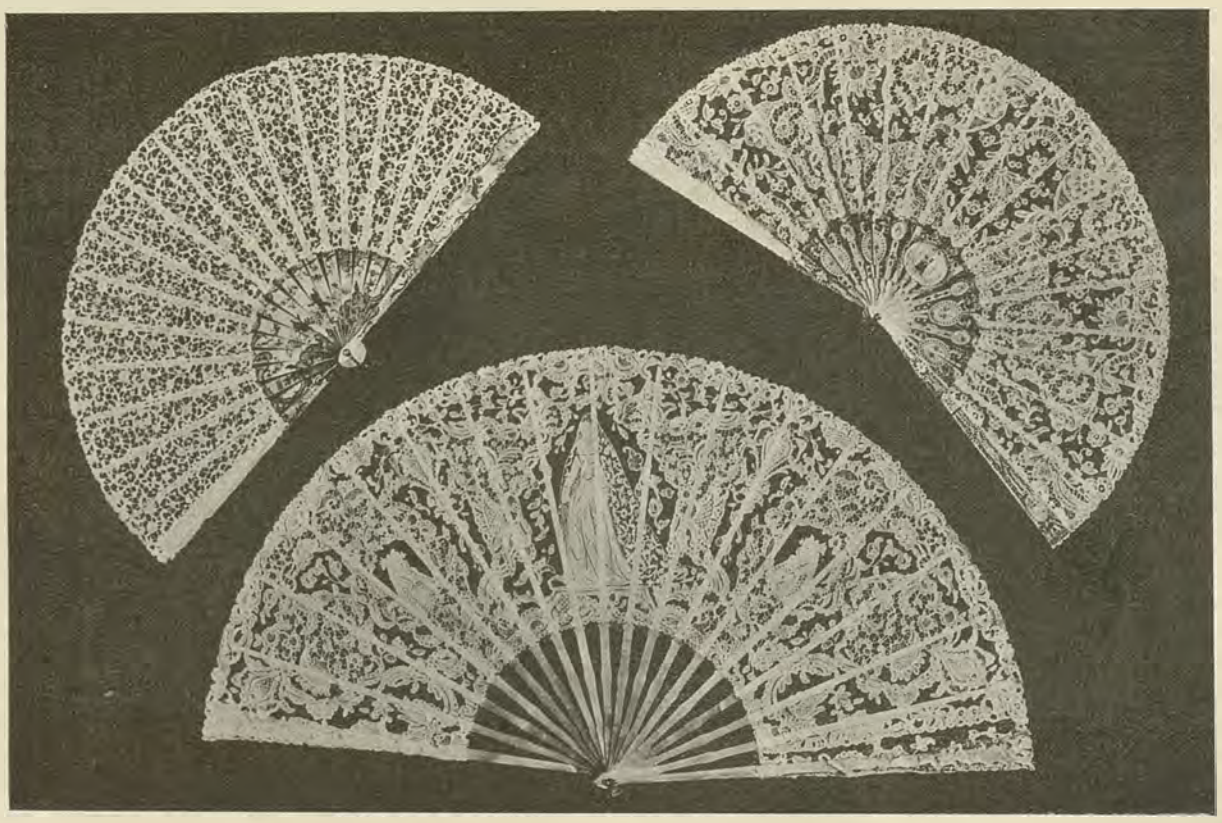


Fig. 142. Ventagli di vario lavoro. Manifattura Jesurum.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile. ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Anno XIII — I.° della Nuova Serie. N. 8. — Agosto 1904.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

Fig. 143. Fregio nella residenza del Palazzo Pubblico di Pistoia.

XXIV.

Residenza intagliata in legno nel Palazzo Comunale di Pistoia.

— Tav. 43. Fig. da 143 a 149. —

A città dei pulpiti medievali, Pistoia, vanta due residenze cinquecentesche, cioè due serie di seggi per pubbliche udienze, una di pietra, nel cortile del Palazzo Pretorio, l'altra di legno nel salone del Palazzo Comunale, ambedue poco note, benchè degne di esserlo. Quella del Palazzo Comunale, più ricca, sale ad importanza maggiore dell'altra; per questo oggi vogliamo intrattenerci sulla prima, non escludendo che l'*Arte* possa far conoscere la residenza di pietra, la quale associa alla semplicità l'eleganza.

L'autore non possiede un nome insigne sul campo degli studi, benchè il suo lavoro di Pistoia sia veramente bellissimo; gli è che sulla di lui vita incombe la incertezza, e se il nome vive a Pistoia gli è perchè nel Palazzo Comunale il bel lavoro l'insegna a chi non lo sentì pronunciare mai: Giovanni Mati.

Procediamo con ordine: prima l'opera indi l'autore.

Come è attualmente la residenza consta d'otto campate tutte eguali nelle linee architettoniche e diseguali nei temi ornamentali.

Originariamente aveva otto campate, ma non si trovava nel Palazzo Comunale; dove si trovasse e per chi venne eseguita si legge nella seguente nota manoscritta, appesa in un fianco:

« Questa residenza fatta costruire « dalli Operai della Pia Casa di Sa- « pienza per collocarsi nella loro sala « di Udienza, è opera di Nati (il co- « pista doveva scrivere Mati, ed è cu- « rioso quel *di* per *del* a Pistoia) Gio- « vanni di Piero e figlio Bartolomeo « di Pistoia (veramente di Canapale) « dai quali fu intrapresa nell'anno 1534, « e condotta a termine nel periodo di « mesi quattordici.

« Il valore della medesima fu con- « venuto a L. 94 per ciascun braccio « andante (il lettore sa che il braccio toscano equivale a 0,58) e « così per braccia 14 ascese a L. 1300 circa (Vedi Reg. V degli *Atti* « *della Sapienza* da c. 228 a c. 251).

« Soppressa detta Pia Casa per Motu proprio del 1° settembre « 1777, la residenza fu trasportata nel 1779; e così 245 anni dopo la « costruzione del Palazzo del Pubblico, aggiustandola alla lunghezza « della sala (purtroppo!) detta la Ghibellina, rimase negletta fino al 1853.

« A questa epoca se ne operò altro traslocamento nella maggior « sala di detto Palazzo, ritornandola all'uso di Seggio per la Rappre- « sentanza Comunale ».

La prosa della nota manoscritta, non bella nè vecchia (risale forse al 1853) speriamola esatta; esatta è sul punto dei traslochi, onde la residenza conserva visibilissime traccie. Quanto al resto, qualche riserva può accordarsi, ed oggi si dimostra che la residenza sorse sul luogo attuale soltanto quando l'Opera di S. Jacopo fu soppressa e riunita col suo patrimonio alla Comunità Civica di

Fig. 144. Fregio nella residenza del predetto Palazzo.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 145. Fregio tra i capitelli nella predetta residenza.

questa città, giusta il motuproprio del 1° settembre 1777; quindi il mobile non avrebbe servito alla Rappresentanza Comunale, come avverte la nota, e neppure ai magistrati nell'esercizio della giudicatura civile, come vuole il Tolomei nella sua *Guida di Pistoia*. Nell'Archivio del Comune si trova pertanto l'allogazione della « Residentia » redatta sotto la data 11 febbraio 1534, onde i Mati avevano presentato un disegno; e quest'atto ha la prolissità di tali carte vecchie notarili, sicchè lungo e inutile sarebbe riportarlo. La sostanza consiste in ciò che i Mati ne furono gli autori, gli « Offiziali della Sapienza » gli allogatori, che la residenza dovesse esser lunga 12 braccia circa « colle rivolte », l'intarsio e l'intaglio dovesse ricoprirla, e gli intagliatori dovessero ricevere quale premio alla fatica durata, un tanto al braccio, in guisa che finito il lavoro i Mati restassero ad avere una certa somma « infino all'intera stima » della residenza, la quale doveva esser compiuta entro sedici mesi, salvo malattia degli assuntori.

L'opera fu condotta a termine dai Mati, e se la fatalità non avesse condotto al trasloco, essa si troverebbe nelle condizioni primitive; le quali forse conserverebbe se gli incaricati non avessero compiuto la fatica loro sbadatamente. Vuol dire, quindi, che alla residenza dei Mati si attribuì un'importanza inferiore al merito; ad ogni modo il fatto che mancano dei pezzi è inconfutabile, e la residenza, dopo la linea delle mensole sotto le colonne, trovasi nel più assoluto disordine.

I pilastrelli del sedile sono quasi tutti fuori di posto, e il disordine di questa parte corrisponde quasi a quello del piano esterno inferiore che aggetta nella base a far sedile.

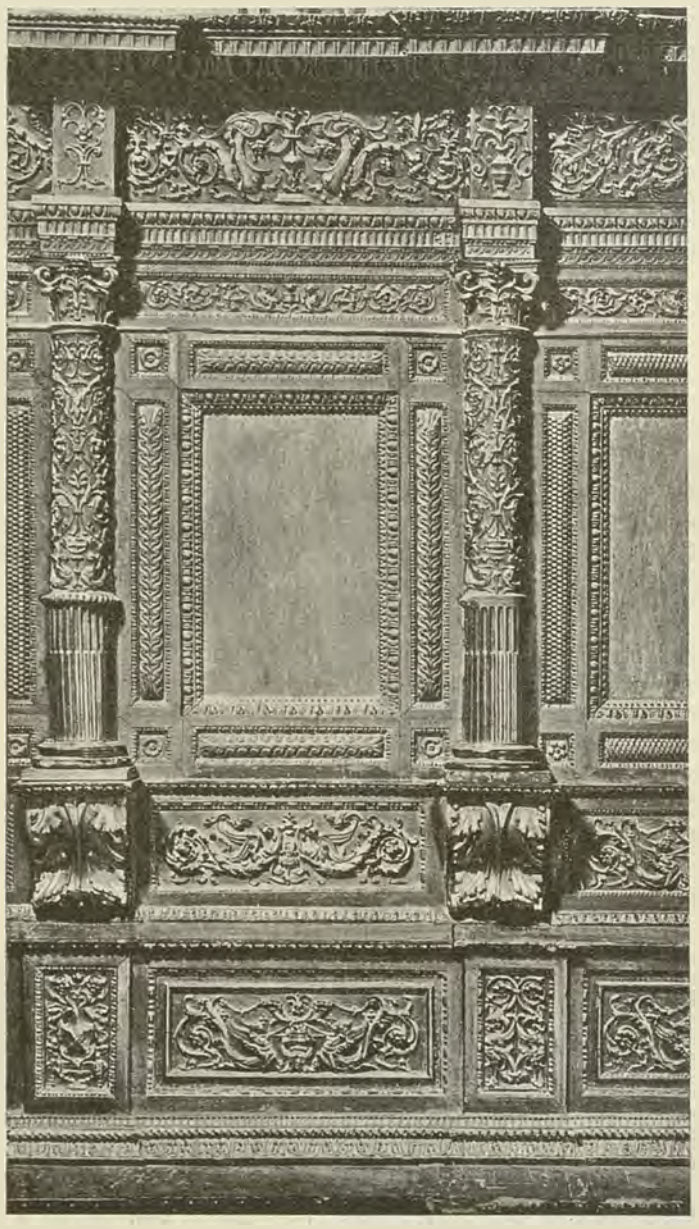


Fig. 146. Spartimento della spalliera nella predetta residenza.

Figurarsi che confusione di pannelli, d'inquadrature e ornati! Peccato. Nè in Municipio nè altrove si trovano i pezzi mancanti, se no io stesso, forse, avrei ricomposto la residenza di Pistoia; la qual cosa in quest'età di restauratori, rabberciatori, rinfrescatori e rifacitori di cose antiche, mi avrebbe recato qualche titolo onorifico.

Ad accrescere la confusione, la parte di sotto ricevette quattro mezzi mascheroni, due da un lato e due dall'altro, applicati a casaccio sulla superficie semicircolare; e sono evidenti certi fregetti intarsiati, i quali trovansi nelle inquadrature del piano immediatamente soprastante al sedile; nè è poco visibile qua e là l'originaria doratura del mobile, che fu dorato, non colorito, se traccie di colore non mi sfuggirono. E v'è da ringraziare Iddio se i segni dell'antica doratura rimasero nella residenza e non si grattarono, come avvenne a Bologna nel polittico dei Dalle Masegne in S. Francesco.

***

Dunque chi era il Mati, cioè Giovanni Mati di Piero, il quale deve essere stato l'autore principale della nostra residenza? E il figlio Bartolomeo chi era?

Cercai a Pistoia chi fosse, e non scuoprii che la notizia la quale corregge il luogo di nascita dei Mati, errato nella nota manoscritta.

I Mati nacquero a Canapale (Canapale è una terra vicinissima a Pistoia) non nella città che avranno certo abitato; e nel Franchi raccolsi che Giovanni Mati fu elevato agli Uffizi nel 1546, oltre alla menzione di un figlio, Bartolomeo, quello precisamente che l'aiutò nella residenza. Successivamente venne comunicato che

Fig. 147. Fregio nel cornicione della predetta residenza.

Fig. 148. Fregio nel cornicione della predetta residenza.

m.° Giovanni assunse nel 1519 un lavoro per la chiesa dei Servi a Pistoia, in luogo di Francesco del Tasso della celebre dinastia d'intagliatori fiorentini, lumeggiata da G. Milanesi. Si tratta di una residenza lignea per la detta chiesa; e poichè l'incarico era stato affidato a un maestro esimio, si deve credere che l'opera non fosse andante. La morte colpì Francesco del Tasso avanti di fare il detto lavoro, che fu eseguito dal Mati e venne disperso. Non si posseggono notizie sicure sulla sua forma e ricchezza oltre a quelle contenute nell'atto d'allogazione firmato Francesco del Tasso; le quali mostrano che la residenza doveva corrispondere al coro « con più ornamento e bellezza »; onde se l'incarico ricevuto dal Mati fu simile a quello che si assunse Francesco del Tasso (come pare da una nota del Vongeschi) la residenza dei Servi doveva essere degna di stare allato a quella del Palazzo Comunale.

Sarebbe interessante il sapere ove i Mati si educarono al disegno e all'intaglio; ed io mi affisso specialmente sopra Giovanni, il padre, che dovette essere più forte del figliuolo nella scultura in legno, agli anni almeno della residenza dei Servi; ne fa fede l'incarico dato a lui personalmente, anteriore di quindici anni a quello del Palazzo Comunale. Però nell'allogazione relativa a quest'ultimo, ambedue, padre e figlio, sono nominati; lo che farebbe supporre che il concorso del figlio avesse qui un' importanza maggiore di quanto si creda, ma non esistono differenze marcate nello stile dell'intaglio, e ciò oscura la via della critica nell'attribuire la parte che spetta a ciascun maestro.

Due scuole d' intaglio si contendevano il primato in Toscana, la scuola fiorentina e la senese; ambedue vantano maestri eminenti; i fratelli da Maiano, Baccio D'Agnolo, la Cecca (dal Vasari chiamato erroneamente il Cecca), il Francione, i Da Sangallo, tacendo dei Del Tasso, nella scuola fiorentina; e nella senese, Domenico di Niccolò d.° del Coro — autore del coro nella Cappella interna del Palazzo Pubblico a Siena e forse di quello nel Duomo di Pienza — Benedetto di Cristoforo d'Antonio Amaroni, Francesco del m.° Tonghio di Paganello — intagliatori non schietti nello stile classico come i fratelli Minella e i Barili, i quali meglio ci fanno comprendere il Mati o i Mati.

La nota del Vongeschi, dianzi rammentata ci potrebbe stradare alla conoscenza degli educatori del maestro pistoiese. L'indicazione di Giovanni di Piero de' Mati da Pistoia, *legnaiuolo in Firenze*, e la sua sostituzione a Francesco del Tasso nel lavoro del coro de' Servi potrebbero addurre la supposizione che il Mati sia stato nella bottega dei Del Tasso.

Per quanto so e posso dedurre dai fatti che posseggo, nell'epoca del Mati a Pistoia non esisteva alcuna scuola o bottega insigne d' intaglio. Ventura Vitoni, architetto pistoiese meno conosciuto di quanto si merita, aveva esercitato l'arte del falegname da giovinetto, ed eseguito alcuni lavori del Duomo, che bruciarono nel 1641; ma il Vitoni morì intorno al 1520 e dopo di lui Pistoia nel Cinquecento non ebbe alcuna notabilità artistica nell'intaglio, salvo l'autore o gli autori della residenza del Palazzo Comunale, la quale è tanto ricca di fantasia quanto di sapienza architettonica e scultorica.

L' architettura, composta d'un organismo forte e parsimonioso, qual si conviene ad opera destinata all'intaglio, potrebbe essere invenzione di altri, che non sia l'intagliatore Giovanni Mati; essa fu disegnata da chi poteva vantare l' intero possesso della nostra arte; onde sembra meno probabile che sia stata composta da un intagliatore quando questi, come tanti maestri fiorentini cinquecenteschi, non avesse professato l' architettura; il che non appare pel Mati. L' unica riserva a questo giudizio si fa pensando che l' architettura della residenza non è originale, e le inquadrature suddivise da colonne, come nella residenza di Pistoia, formano un tema quasi comune a un tal genere di lavori. Anzi, mentre scrivo, sto chiedendo invano alla memoria pigra il ricordo d'una residenza lignea, la quale esiste in Toscana, il cui disegno ha vive risonanze con la residenza di Pistoia; e scartabellai in vano volumi e fotografie a rintracciare la compagna dell'opera pistoiese. Il valore di questa consiste, per altro, non solamente nell'assieme, ma nei particolari e nelle proporzioni.

Si potrà dire che la cornice è alta, ma la sua massa bilancia bene colla base spartita in tre zone, la prima corrispondente alle mensole, la seconda ai pilastrini, la terza piegata a sedile che le nostre incisioni non mostrano. Ma si consideri la colonna e la mensola. Che bell'ac-

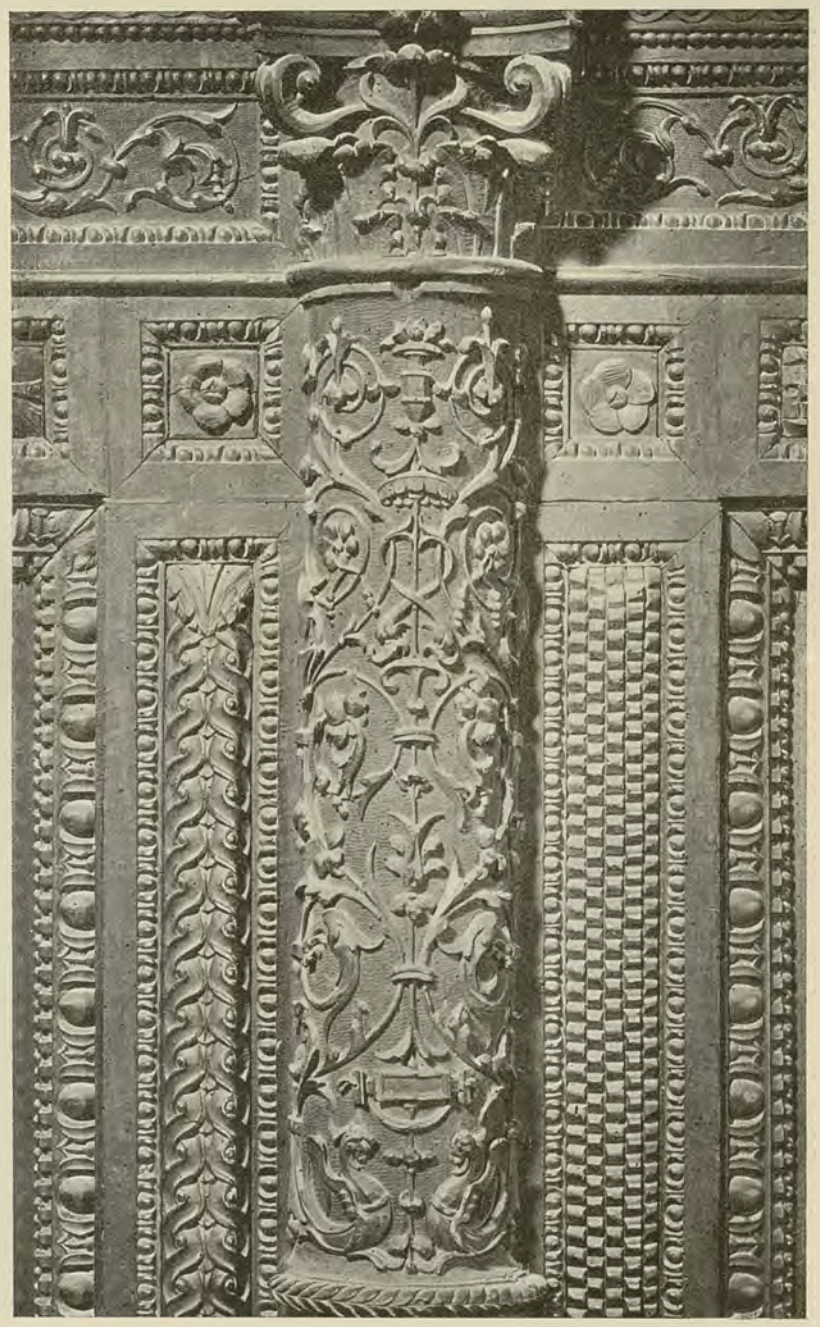


Fig. 149. Dettaglio della Figura 146.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

cordo! E come sembrano opportune la base schiacciata della colonna e la mensola largamente infogliata a dar consistenza alla funzione di sostegno. Ricordi, il lettore, le adorabili colonne dell'altare marmoreo in S. Trinita a Firenze, scolpite da Benedetto da Pistoia, ostinatamente chiamato da Rovezzano dai sordi e dagli orecchianti.

Io che vidi e rividi la residenza di Pistoia, non da letterato ma da artista, restai sempre sorpreso dallo stile sicuro, netto, incisivo dei suoi bassorilievi. Le foglie, i vilucchi, gli steli conservano i colpi dello scarpello, di cui il taglio rigido non si arrotondò sotto alla svenevole carezza della raspa. Lo scultore intese ad effetti di macchia, sapendo che il suo intaglio andava visto da lungi. La residenza che si allarga sulla vasta superficie di un salone non è un cofanetto, e lo sprezzo alla « finitura » deve attribuirsi qui a merito artistico dei Mati, anche perchè quella esecuzione abilmente risoluta lascia all'opera il carattere proprio del legno, e mette in mostra più schiettamente l'indole personale dell'artista.

Raccomando finalmente al Comune di Pistoia la conservazione della splendida residenza di cui ho parlato. Essa dovrebbe formare un vanto cittadino. Nè sembri superflua la mia raccomandazione; l'ultima volta (e fu lo scorso luglio) che vidi la residenza dei Mati, notai nella cornice due grossi chiodi a sostegno di due bandiere, le quali potevano collocarsi in un altro luogo del salone municipale.

ALFREDO MELANI.

XXV.

SANTA MARIA NOVELLA DI FIRENZE.

(Continuazione. Vedi fascicolo precedente).

Tav. da 44 a 47. Dell. 29-30 e 31-32. Fig. da 150 a 159.

ISOGNA entrare nel tempio. Coll'insieme delle sue linee armoniose, colla parsimonia delle decorazioni, colla giusta distribuzione delle luci, col maestoso sfondo delle sue tre navi coperte da volte che leggiadramente si sollevano da originali pilastri costituiti dall'accozzo di quattro colonne, col prospetto dell'ampio coro, nel centro del quale campeggia l'ampia vetrata a colori, l'interno della chiesa produce un senso profondo di ammirazione e fa pensare all'arditezza ed al genio artistico di que' modesti architetti domenicani, i quali seppero ideare e comporre un insieme così solenne e al tempo stesso così leggiadro.

Il tempio, col braccio lungo e col transepto, nel quale si aprono sette cappelle, ha la forma tradizionale del *taù* o del *T*, comunemente adottata nel medioevo in quasi tutte le grandi chiese degli ordini Francescano e Domenicano. Le arcate sono leggermente acute e quelle laterali del braccio lungo decrescono per larghezza a misura che si avvicinano al transepto, tanto che per questa geniale trovata il tempio apparisce a prima vista di una lunghezza maggiore di quella reale.

Più ampia, più svelta, più severa e più devota doveva sembrare la chiesa prima del XVI secolo, allorchè i molti altari non interrompevano la massa delle pareti decorate d'affreschi, nè tagliavano le linee dei finestroni, e quando mancava a tutto l'insieme quella monotona simmetria nemica dell'arte, che si volle imporre negli ultimi restauri, accomodando porte e monumenti sepolcrali con un concetto meschino di geometrica regolarità.

Ma senza dilungarci più oltre in considerazioni d'indole generale, percorriamo nelle sue singole parti la bella chiesa e soffermiamoci a considerare alcune delle opere che l'adornano e che offrono a noi soggetti ed esempj rispondenti all'indole dei nostri studj.

A sinistra, entrando per la porta maggiore, nella parete tergale della facciata, è un affresco che rappresenta l'Annunziazione della Vergine. È opera di scuola Giottesca e risente più specialmente della maniera dei Gaddi. Non lo additiamo per alti pregi artistici, tanto più che gli esagerati restauri subiti allorchè fu qui trasferito da altra parte della chiesa, gli hanno fatto perdere molta della sua autenticità; ma lo riproduciamo perchè in certe parti decorative del fregio che lo circonda e più ancora nel fondo in mezzo al quale la mistica scena si svolge, si hanno esempj preziosi sul carattere di certe ornamentazioni trecentesche e sul tipo di fabbriche e di ambienti interni coevi (tav. 44).

Per identiche ragioni siamo indotti ad offrire ai nostri studiosi altri esempj di dipinti nei quali, insieme coi pregi della composizione e della esecuzione, si determinano in modo palese ed efficace i caratteri speciali e spiccati dei diversi periodi e delle singole scuole e si presentano elementi preziosissimi per conoscere i costumi, le fogge del vestire, il tipo delle acconciature e degli adornamenti, il carattere degli edifizj, le forme dei mobili, degli arredi d'uso comune, i generi delle stoffe che erano in uso nei tempi in cui gli artisti, pur rappresentando soggetti e personaggi di epoche anteriori, traevano le ispirazioni loro nell'ambiente in mezzo al quale vivevano, sceglievano i loro modelli, senza preoccupazione di ricerche storiche, nella società nella quale e per la quale essi esercitavano l'arte loro. Tanto più preziose sono perciò le loro opere, giacchè alle fantastiche e cervellotiche ricostituzioni di un passato sconosciuto, sostituiscono la riproduzione fedele, l'immagine esatta del carattere e del costume del loro tempo.

Nell'antica tavola che la tradizione, combattuta pure dalle indagini e supposizioni della critica moderna, continua ad attribuire a Cimabue, appaiono i primi albori di un'arte che tentava di sottrarsi alle convenzionali pastoje della meschina e muta pittura de' bizantini, muovendo alla ricerca di un sentimento vivo e reale; ed in essa pure si manifesta il concetto decorativo riproducente oggetti ed ornamenti proprj di quel lontano periodo (fig. 154).

Un documento secondo il quale Duccio di Boninsegna, pittore senese, fece nel 1285 una tavola della Madonna per la compagnia di S. M. Vergine in S. Maria Novella, ha servito di appoggio alla critica per attaccare la veridicità di quella vecchia tradizione, secondo la quale l'ammirazione e la gioia de' Fiorentini per quest'opera di Cimabue, fecero battezzare col nome di Borgo Allegri la via nella quale l'antico maestro l'aveva eseguita. Ma l'arte di que' tempi, a Firenze,

Fig. 150. Tavola di Andrea Orcagna nella chiesa di S. Maria Novella a Firenze.

come in altre città di Toscana, aveva forme e caratteri così comuni, che il documento non par sufficiente ad annientare la gentile tradizione.

Andrea di Cione, detto l'Orcagna, insieme col fratello Bernardo decorò di affreschi una delle grandi cappelle all'estremità del transepto verso la metà del XIV secolo, e nel 1357 eseguì per l'altare della stessa cappella, che era degli Strozzi, anche l'ancona, la quale è considerata come una delle sue opere più interessanti. Rappresentò sulle tre pareti il Paradiso, il Purgatorio e l'Inferno, ed essendo, come affermano il Vasari ed altri storici, ammiratore dell'Alighieri, nella rappresentazione dell'Inferno, specialmente, seguì con fedeltà le descrizioni della Divina Commedia. Anche in questi dipinti i due fratelli Orcagna seguirono il sistema di effigiare nei varj personaggi individui dei loro tempi, vestiti degli abiti che erano allora in uso, talchè anche queste opere, oltre che per l'arte, offrono uno speciale interesse per la storia ed il costume. In due o tre di quelle figure taluno ha creduto di riconoscere e di identificare il ritratto di Dante, ed anche recentemente non sono mancate le polemiche; nulla d'impossibile nella supposizione che l'Orcagna, ammiratore del poeta, abbia voluto ritrarne l'effige in alcuni dei tanti personaggi di quelle vigorose e geniali composizioni; la difficoltà sta nel trovare il punto di partenza sicuro per una identificazione che non sia fantastica.

Fig. 151. Storia dipinta dal Ghirlandaio nella predetta chiesa.

La più grandiosa fra le composizioni pittoriche di Santa Maria Novella, ed aggiungiamo subito, una delle più meravigliose produzioni dell'arte fiorentina, sono indubbiamente gli affreschi di Domenico del Ghirlandajo che adornano tutte le pareti dell'ampia e maestosa cappella maggiore. Andrea Orcagna aveva in precedenza decorato quella cappella forse per commissione della famiglia Ricci che ne era patrona; ma cotesti dipinti, sia per cagione della tecnica, sia per le condizioni di quella parte della fabbrica, erano talmente deteriorati, che alla metà del XV secolo rimanevano di essi soltanto dei resti decolorati e cadenti. Giovanni Tornabuoni, cittadino ricchissimo e di grande autorità, parente di Lorenzo Magnifico, ottenne di potere adornare nuovamente a tutte sue spese la grande cappella ed affidò al genio di Domenico Ghirlandajo l'incarico d'interpretare i suoi concetti e i suoi desiderj. L'artista, aiutato dal fratello David e indubbiamente anche dai molti discepoli che frequentavano la sua bottega, si pose all'opera nel 1485 e scoprì il lavoro compiuto il 22 dicembre del 1490. Il Ghirlandajo rivelò in questa sua opera tutta la potenza del suo genio inventivo, tutto il vigore del colorista, tutta la sapienza del disegnatore; ma fu soprattutto un meraviglioso interprete del sentimento, del carattere, dei costumi veri e reali del secolo aureo dell'arte. Rappresentando gli episodj della vita della Vergine e di varj Santi, egli ritrasse con meravigliosa verità la vita e la società fiorentina della seconda metà del XV secolo. Nessuna opera d'arte potrebbe come questa offrire un campo tanto vasto per lo studio del costume di quel tempo.

Fig. 152. Storia dipinta dal Ghirlandaio nella predetta chiesa.

A cominciare dal munifico committente e dalla moglie di lui, Francesca di Luca Pitti, egli ritrasse in quelle squisite composizioni i parenti di casa Tornabuoni, i cittadini più noti e più autorevoli di quella età, le gentildonne più celebrate per bellezza e per eleganza, ritrasse sè stesso, la famiglia sua, i suoi discepoli. Nè meno interesse per lo studioso presentano gli ambienti che formano il fondo delle diverse storie, dove gli edifici, il paesaggio, l'interno delle chiese e delle case, non sono che l'immagine esatta di cose che l'artista aveva costantemente sott'occhio.

Dinanzi a questi dipinti si rivive dunque in mezzo al Rinascimento, e si acquista la completa visione, la intima conoscenza dell'ambiente così esuberante di sentimento artistico, così armonioso in ogni sua parte, così tipico, così individuale, in cui furono possibili le concezioni sorprendenti di Donatello, di Masaccio, del Botticelli, di Luca Della Robbia, del Ghirlandajo.

Tutte le storie che, divise in quattro ordini, adornano la cappella maggiore di S. Maria Novella, meriterebbero di essere presentate all'ammirazione degli studiosi, meriterebbero di essere degnamente illustrate; a noi basta d'aver colto da questo giardino incantato alcuni de' fiori più rigogliosi, riproducendo alcune di quelle composizioni nelle quali i costumi, le decorazioni e gli addobbi interni sono con maggiore efficacia ritratti e possono suscitare in modo più vivo la curiosità e l'interesse.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Una nube di tristezza attraversa il godimento profondo ond'è compreso l'animo di chi contempla questa meraviglia dell'arte: l'umidità, penetrata dalla tettoja di una vicina cappella, ha invaso una delle muraglie ed ha distrutto qualche parte, piccola per fortuna, di questi dipinti sui quali si distende come un velo la polvere che per lo sconquassato finestrone invade il coro e si addensa nelle parti più sporgenti della muraglia. A ciò che è perduto, pur troppo, non si rimedia; ma dove l'opera cauta e intelligente dell'uomo può riparare a un deplorato inconveniente, un provvedimento dovrebbe essere preso, non foss'altro per omaggio doveroso ad una delle più solenni rivelazioni dell'arte italiana.

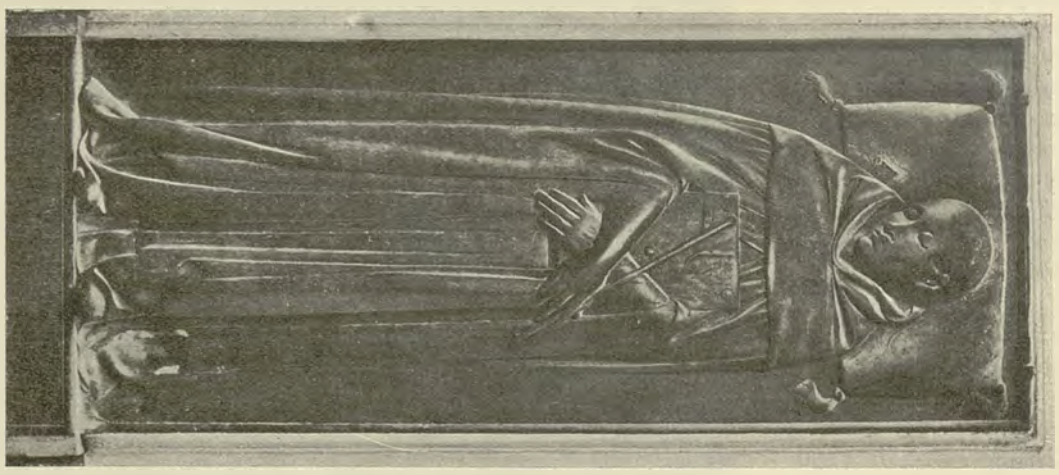


Fig. 153. Lastra sepolcrale di Leonardo Dati nella predetta chiesa. Opera del Ghiberti.

E giacchè siamo in questa cappella, tratteniamoci ancora per ammirare altre preziosità che l'adornano. L'ampio finestrone diviso in varj scomparti è arricchito di vetrate, che oggi sono ridotte in gravissimo stato di deperimento, ma che presentano tuttora un notevolissimo interesse artistico. Domenico Ghirlandajo ne disegnò i cartoni perchè non fossero in disaccordo colle decorazioni della cappella, ed uno scolaro di lui, Alessandro di Giovanni Agolanti fiorentino, soprannominato *il Bidello*, valente maestro di vetri, le dipinse con rara maestrìa. Dietro l'altare, nel pavimento del coro, venne collocato il lastrone sepolcrale di Messer Lionardo Dati, uomo dottissimo, che fu generale dei PP. Predicatori e che coprì anche pubblici uffici. Nel 1424, a spese pubbliche, Lorenzo Ghiberti modellò e gettò in bronzo la di lui figura giacente, che fino agli ultimi restauri della chiesa stette dinanzi all'altare maggiore, dove il continuo passar della gente la logorò. Ma la nuova destinazione, se protegge l'opera d'arte, è tutt'altro che adattata per farla ammirare, talchè molto opportunamente si provvederà fra breve a restituirla al luogo suo originario.

Fig. 154. Tavola attribuita a Cimabue nella predetta chiesa.

Decorazione degna della bellezza dell'ambiente e che vagamente si accozza colla tinta armoniosa delle storie dipinte dal Ghirlandajo, sono i postergali del coro, opera di legname così squisita, così elegante di forme, così corretta per l'esecuzione, da meritare di essere oggetto di studj e di rilievi specialissimi. Firenze, come Siena, ebbe, nel periodo del rinascimento soprattutto, maestri di legname valentissimi, i quali più specialmente ebbero campo di far apprezzare la loro abilità nella costruzione di cori, di armadj e di banchi da sagrestia. Ora, è indiscutibile che fra le opere di questo genere scampate alla barbarie, alla speculazione ed all'azione distruggitrice dei tarli, i postergali del coro di S. Maria Novella occupano un posto eminente. Collocati altrove, in un ambiente meno ricco d'arte, essi sarebbero stati oggetto dell'universale ammirazione. Qua invece, la potenza delle sovrastanti pitture del Ghirlandajo assorbe interamente l'attenzione del visitatore, sicchè le stupende tarsie assumono un'importanza secondaria, sembrano un modesto complemento della decorazione generale e passano pressochè inosservate sotto la tinta quasi uniforme che il tempo e le vernici han dato loro. È pertanto con un senso di vivissima e giustificata compiacenza che assegnamo a queste felici creazioni dell'arte fiorentina il posto che loro compete, sollevandole dall'immeritato oblìo e sottoponendole all'esame ed all'ammirazione degli studiosi, come un esempio de' più attraenti (tav. 45, dett. da 25 a 32).

Ciascuno dei diversi specchi del postergale, corrispondenti agli stalli del coro, ha decorazioni di tarsia in legno di diversi colori, rappresentanti piante, tralci di foglie e di fiori, che generalmente muovono da vasi e da anfore di sagoma elegantissima, e tutti differiscono tra loro per composizione e per disegno. Due soli spartiti o pannelli hanno carattere affatto differente dagli altri e portano, eseguite pure a tarsia, le figure in piedi di S. Giovanni Battista e di S. Lorenzo martire. Al disopra dei pannelli ricorre tutt'attorno al coro un fregio delicatissimo, nel quale si alternano figure di grifi, intrecci di fogliami, meandri ed altri elementi decorativi (dett. 33).

Autore di questa stupenda opera è un artista che ebbe maggior fama come architetto: Bartolomeo d'Agnolo Baglioni, comunemente chiamato Baccio d'Agnolo, che a Firenze edificò, tra gli altri, i bellissimi palazzi dei Bartolini-Salimbeni, dei Borgherini, dei Taddei e molte altre elegantissime fabbriche. Baccio d'Agnolo, alla pari d'altri artisti fiorentini, prima d'acquistare così alta rinomanza, non fu che un modesto maestro di legname, ed ancora quando rifulsero le sue

Fig. 155. Colonna pel cero pasquale nella predetta chiesa.

Fig. 156. Fregio sopra una delle storie di Filippino Lippi nella predetta chiesa.

qualità di architetto valentissimo non cessò mai di qualificarsi siccome *intagliatore*. Certo le spalliere del coro di S. Maria Novella, da lui eseguite nel 1496, quando aveva 36 anni, gli davano diritto di vantarsi della sua professione d'intagliatore. Nè l'esempio, come dicevo sopra, di grandi maestri che, dedicatisi a quelle che erano categorie minori dell'arte, avevano in questa raggiunto l'apogeo della fama e della gloria, può dirsi raro in Firenze. Donatello e Michelozzo si denunziavano agli Ufficiali della Decima sotto il titolo anche più modesto di *scalpellatori*, Ghiberti era stato dapprima modesto lavoratore di un orafo, e Mariotto Folfi legnajolo presentava come titolo per ottenere il posto di guardia del fuoco l'essere autore del disegno della facciata del palazzo Uguccioni, la quale fino a pochi anni addietro si attribuiva nientemeno che a Raffaello o al Bramante! Vasari, nelle sue Storie, afferma chiaramente che le spalliere del coro di S. Maria Novella sono lavoro giovanile di Baccio d'Agnolo; ma più tardi qualche scrittore, facendo una deplorevole confusione, dava il merito dell'opera ad un Giovanni Gargiolli intagliatore, pur esso assai abile, che scolpì invece i sedili e gl'inginocchiatoi dello stesso coro, quando il Vasari per ordine del Granduca Cosimo alterò in molta parte il tempio dei Domenicani.

Nel vecchio coro della chiesa, che, secondo l'antico costume, stava dinanzi all'altar maggiore, serviva di sostegno al leggìo una elegantissima colonna di marmo a tortiglione con graziosi ornati di carattere del XIV secolo, la quale, tolta di là, fu messa dipoi di fianco all'altare, dove si trova tuttora, per servir di candeliere al cero pasquale.

Allora, per il nuovo coro, i frati fecero scolpire il badalone o banco pei libri corali, che, sormontato da un grandioso leggìo, sorge nel mezzo. È questo un lavoro della fine del XVI o dei primi del XVII secolo, di fattura non troppo fina, ma d'un insieme pittorico e decorativo non privo d'interesse per l'ingegnoso accozzo di ornati, di stemmi, di cherubini e di cariatidi (fig. 132).

Press'a poco della medesima epoca o di poco anteriore, è l'altro leggìo più piccolo, che sta da un lato dello stesso coro. Ha il basamento a forma di tripode con decorazioni di cherubini e intrecci di fogliami, ed è indubbiamente opera molto più elegante e di esecuzione più delicata e più corretta dell'altra (fig. 133).

La stupenda cappella maggiore di S. Maria Novella doveva apparire più armoniosa e più quieta, allorquando, sopra ad un vecchio altare di proporzioni modeste, ma caratteristiche, vedevasi la tavola

Fig. 157. Storia dipinta dal Lippi nella predetta chiesa.

o pala che, cominciata a dipingere da Domenico Ghirlandajo, venne finita da uno dei suoi più valenti discepoli, Francesco Granacci. Nel 1804 sorse la deplorevole idea di abbattere l'antico altare che sembrava troppo modesto, per sostituirlo con quello macchinoso, inelegante e antiestetico immaginato dal Del Rosso; i risultati dell'innovazione furono la perdita della preziosa tavola, che scomparve, e la permanente stonatura prodotta da quel grande altare, il quale ingombra e deturpa il prospetto della cappella magnifica.

Dopo la lunga sosta, che è giustificata dalla somma importanza di questa parte eminente del tempio, riprendiamo la nostra visita e soffermiamoci ancora dinanzi a quelle opere che più particolarmente interessano i nostri studj.

A sinistra della cappella maggiore è la cappella degli Strozzi del ramo principale, dedicata dapprima a S. Giovanni Evangelista e poi ai SS. Jacopo e Filippo. È appunto alla vita di questi tre santi che si riferiscono le storie le quali verso il 1500 vi furono dipinte per commissione della potente famiglia da Filippino Lippi. Sono fra le opere più grandiose frescate dal Lippi ed anche tra le più importanti, come quelle che rivelano una profonda e meravigliosa franchezza e vigoria di disegno e di colorito. Certo esse vanno annoverate fra le

Fig. 158. Parte superiore del monumento a Filippo Strozzi. Opera di Benedetto da Maiano nella predetta chiesa.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

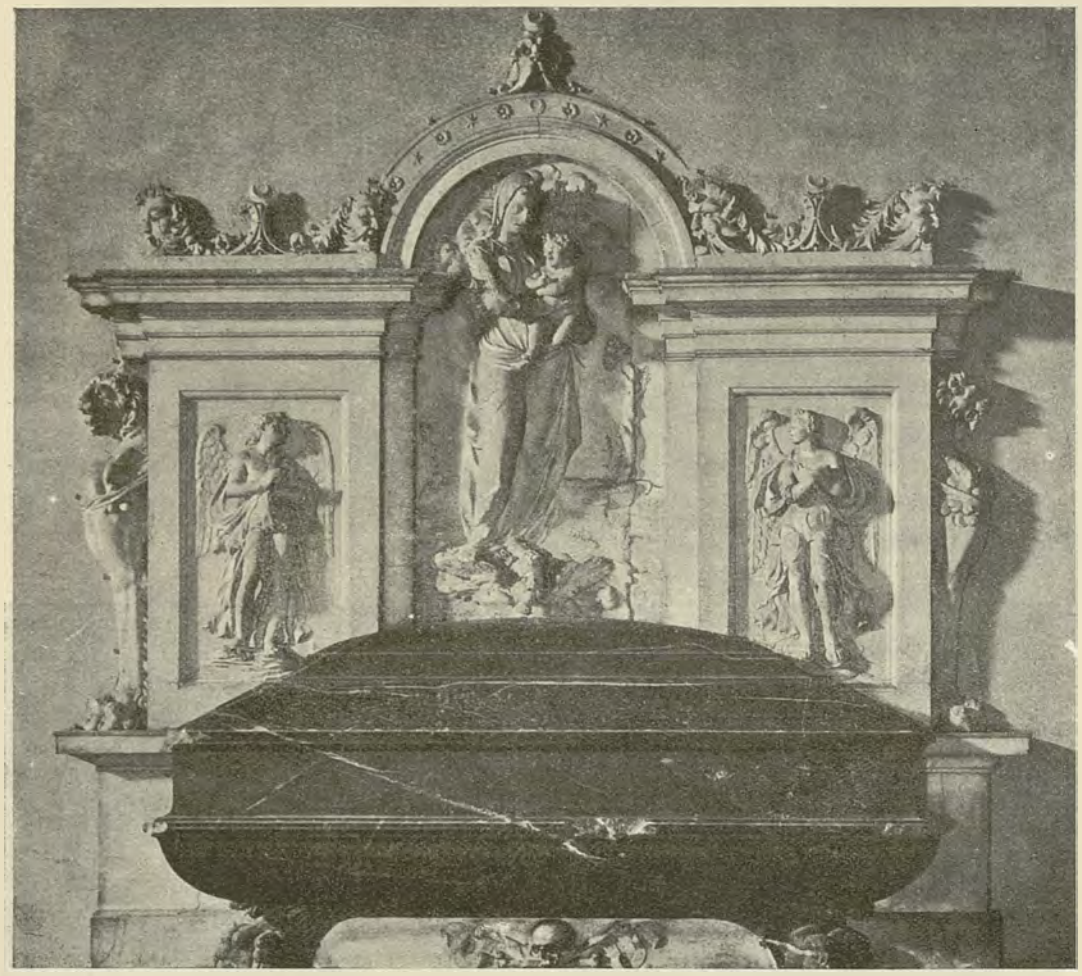


Fig. 159. Parte superiore del monumento ad Antonio Strozzi. Opera di Andrea da Fiesole nella predetta chiesa.

migliori produzioni dell'arte fiorentina del Rinascimento. Riproducendone alcune parti, rendiamo giusto tributo d'omaggio all'artista potente e geniale, offrendo al tempo stesso una serie di esempj preziosi in fatto di decorazione, i quali appaiono a dovizia in ogni parte di quelle composizioni grandiose.

Ma un'altra opera d'arte attrae l'attenzione e suscita un senso verace di compiacenza in chi visita questa cappella; è il sepolcro di Filippo il vecchio degli Strozzi, cittadino celebre per autorità e per ricchezza, quegli che in mezzo alle vecchie case della sua famiglia inalzò il meraviglioso palazzo ideato da Benedetto da Majano. E l'architetto del palazzo fu anche l'autore del mausoleo destinato ad accogliere le ceneri dello Strozzi, mausoleo nel quale l'effetto policromico prodotto da diverse specie di marmi, la fattura squisitamente delicata, il sentimento profondo della figura, costituiscono un insieme artistico che incanta e che commuove.

Nella fronte dell'urna di marmo nero due angeli volanti sostengono una cartella, mentre sul fondo di marmo rosso, incorniciato da un fregio delicatissimo, aleggiano quattro vaporose figure di angioletti che reggono un tondo dove sono scolpiti di bassorilievo la Vergine col bambino Gesù, esuberanti di un sentimento gentile e mesto, quale si addice all'indole del monumento (fig. 158).

Benedetto da Majano eseguì fra il 1491 e il 1493 questa sua opera, la quale doveva presentare un insieme più completo, quando vi figurava pure il busto dello Strozzi che oggi adorna invece il museo del Louvre!

Ma non è questo il solo monumento funebre che, fra i tanti esistenti in S. Maria Novella, meriti di essere ricordato. Dal XIII secolo in poi le sotterranee volte del tempio, gli ampj chiostri che l'attorniano, le sue cappelle, accolsero le spoglie di personaggi illustri, di cittadini benemeriti, d'ospiti graditi dalla Repubblica, dei rappresentanti di quelle famiglie che ebbero parte principalissima nelle vicende dello Stato, e fra le innumerevoli tombe sorsero mausolei e sarcofagi dovuti al sentimento di pietà religiosa, ai pubblici decreti, alla munificenza delle famiglie.

Sarebbe opera lunga e superflua trattenerci a discorrere di ciascuno di questi monumenti, tanto più che le riproduzioni di alcuni fra i più interessanti e caratteristici porge meglio di qualunque descrizione un'idea della loro importanza.

Le più antiche tra queste sepolture, che veggonsi murate nella parete del transepto, prima di giungere alla cappella dei Rucellai, sono quella di Aldobrandino Cavalcanti, vescovo di Orvieto, morto nel 1279 prima di veder compiuta la costruzione della chiesa di S. Maria Novella, alla quale aveva efficacemente contribuito, quella di Corrado Della Penna, vescovo di Fiesole, morto nel 1313, e l'altra del vescovo di Fiesole Tadice Aliotti, morto nel 1336, opera attribuita ad un maestro Lino da Siena. Questi tre ricordi funerarj di marmi bianchi e neri, sono di modo ogivale e sono tre esempj singolari dello stile usato tra il XIII e il XIV secolo per questo genere di monumenti. Di notevole interesse, più specialmente nei rispetti della storia, è l'altro monumento sepolcrale al patriarca Giuseppe, che da Costantinopoli venne nel 1440 a Firenze per prender parte al celebre concilio bandito da Papa Eugenio IV all'intento di stabilire la unione della Chiesa Greca con quella Latina. Il Patriarca, insieme con molti altri cospicui prelati che in gran numero intervennero a quella riunione, era alla pari del Pontefice alloggiato nell'ampio convento dei Domenicani, dove cessò di vivere, e di là con gran pompa e coll'intervento di tutte le magistrature fiorentine, venne trasportato nella chiesa, dov'ebbe onorata sepoltura.

G. Carocci.

(*Continua*).

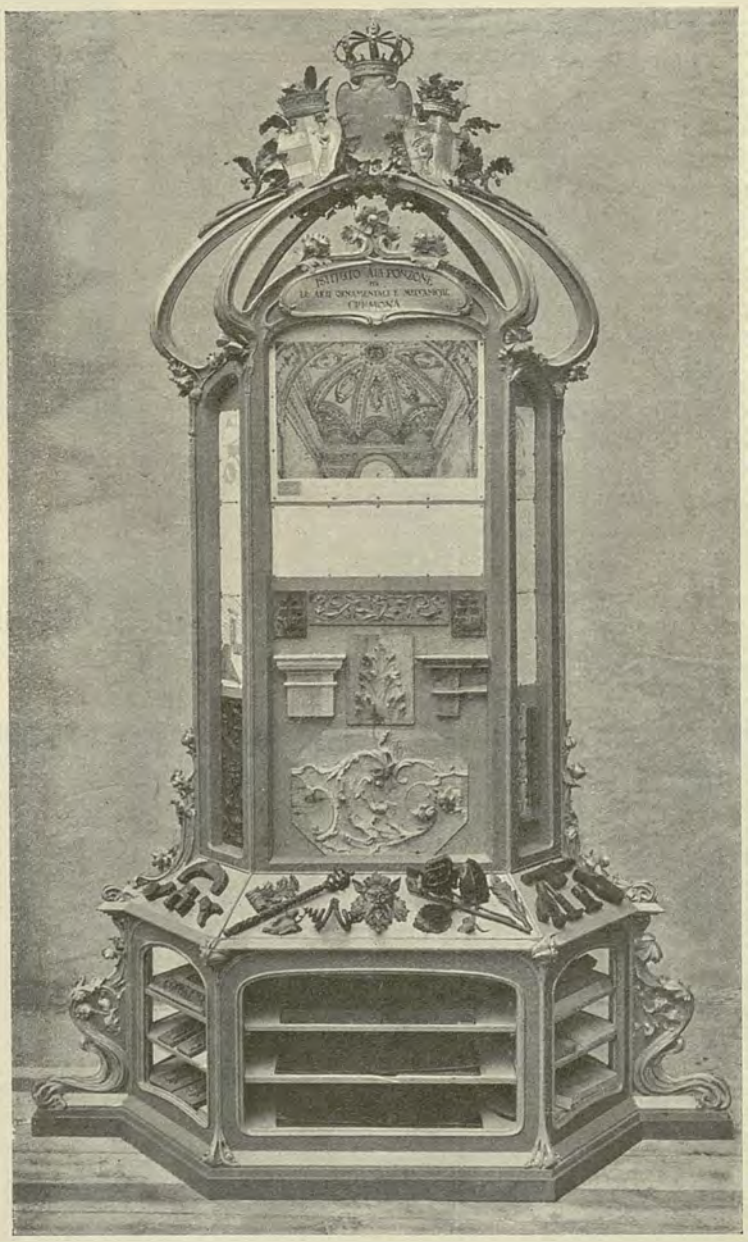


Fig. 160. Vetrina per la mostra della Scuola Ala-Ponzone di Cremona nella Esposizione di Saint-Louis, eseguita nelle officine della Scuola medesima.

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

Anno XIII — I.° della Nuova Serie. N. 9. — Settembre 1904.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXVI.

IL CANDELABRO DI BRONZO DETTO L'*ALBERO* NEL DUOMO DI MILANO.

— Dett. 34, 35 e 36. Fig. da 161 a 167. —

PPARISCE che il grande candelabro in bronzo dalle sette braccia, detto l'*Albero*, e che si conserva nel Duomo di Milano, sia composto di due parti d'epoche diverse. Il piede voluminoso, il primo giro di fogliami ed uno dei nodi sono lavori francesi medievali del periodo gotico; le altre parti, cioè lo stelo, i giri superiori di fogliami, il grosso nodo e le sette braccia, furono eseguiti ed aggiunti nella seconda metà del XVI secolo, quando l'arciprete Giovanbattista Trivulzio fece dono al Duomo dei pezzi antichi. Nella stessa occasione fu pure eseguita la base in marmo con cartocci e due iscrizioni, l'una relativa al dono, l'altra al suo completamento nel 1562.

Delle aggiunte del cinquecento non è il caso di far parola, basterà ricordare la diligente imitazione dello stile gotico da cui è derivata l'armonia generale.

L'interesse risiede nelle parti antiche; ma prima di esporre le mie considerazioni sullo stile degli ornamenti e delle figure, dirò brevemente della composizione.

Il piede molto grande, che copre una superficie quadrata di m. 1.45 di lato, consta di quattro draghi mostruosi, la testa e le zampe a terra, il corpo e la coda in su; questa terminante in disco o cerchio di rami intrecciati con figure. Gli spazi triangolari tra un drago e l'altro, sono occupati da un ricco e fitto intreccio di rami e di foglie, popolato da numerose figurine e da tutto un piccolo mondo pullulante di animali e di mostri. Il primo giro di foglie si svolge al disopra del primo nodo che è assai grande (una delle aggiunte di completamento del cinquecento). Più in alto abbiamo il secondo nodo (l'unico antico), anch'esso formato da un intreccio di rami e foglie, animato dalle teste sporgenti dei profeti e accerchiato dalle figure della Madonna, seduta sui rami e avente sul ginocchio sinistro il Bambino, e formato inoltre dai tre Magi a cavallo.

I quattro draghi mostruosi e fantastici, colle loro ali aperte e col loro corpo contorto e capovolto, non solo creano un motivo molto originale, ma danno pure una massa poderosa e singolare di un grande effetto decorativo. Ogni mostro ha la sua testa tormentata da due leoni che gli addentan le corna, o da due giovani imberbi che gli caccian le loro daghe fra i denti, o da due scimmie che gli conficcano la loro spada nelle ganascie, od infine da due piccoli mostri alati che gli addentan le labbra. Il corpo or liscio, or viscido, ora sparso qua e là di pelame, colla contorta colonna spinale dalle grosse vertebre, le ali a piume d'aquila, la lunga coda a squame, termina superiormente biforcandosi in un riccio di foglie ed in un viluppo di rami e fogliami che formano un largo disco. Ciascuno di questi dischi è adorno da un lato con una figura muliebre e dall'altro con una figura maschile. Il Didron ne' suoi *Annales archéologiques* ha riconosciuto che le figure di donne rappresentano arti liberali e scienze, e quelle maschili quattro fiumi.

Fra gli intrecci che colmano gli spazi intermedi triangolari, si vedono in ciascuno, all'alto, tre delle figure simboliche dello zodiaco,

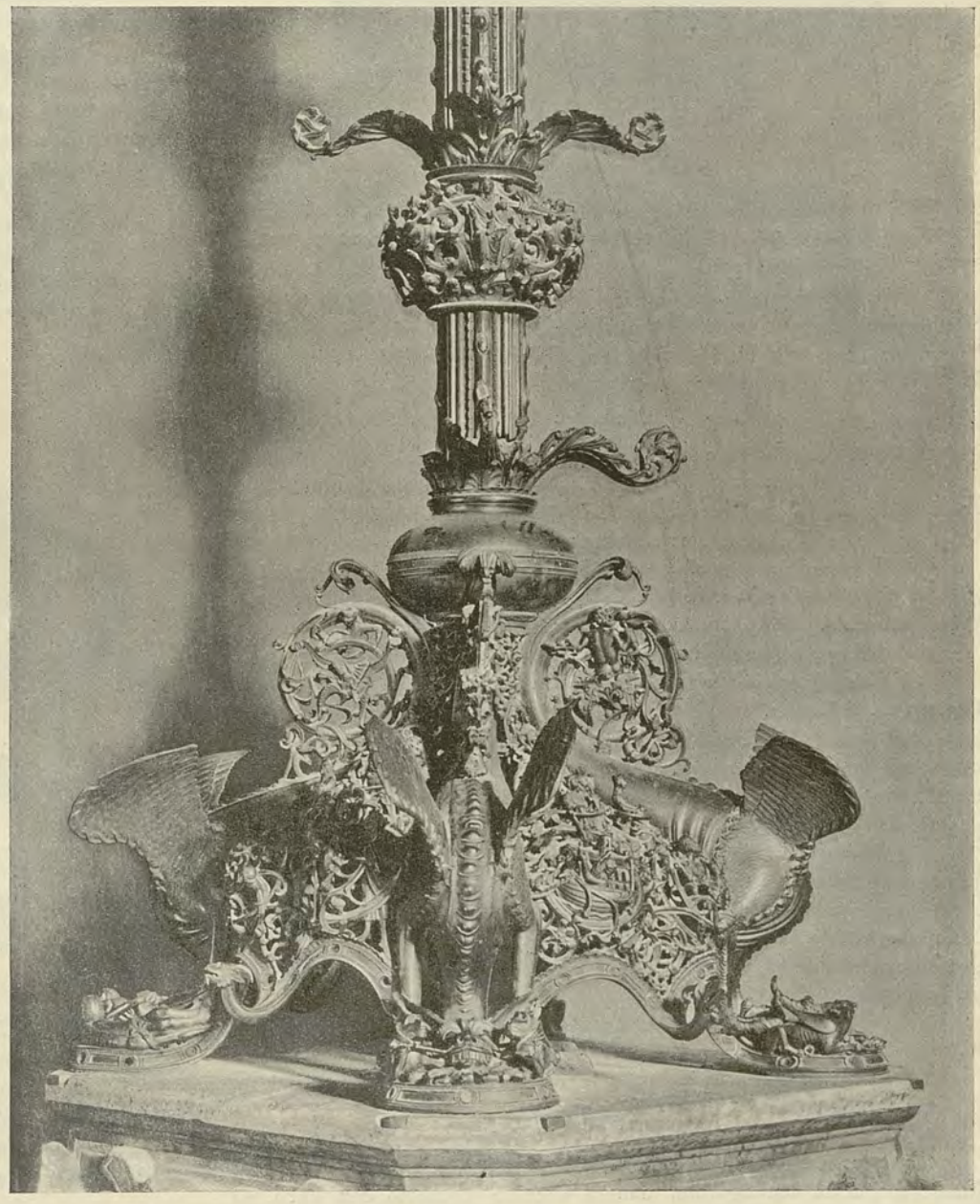


Fig. 161. Piede del Candelabro detto l'*Albero* nel Duomo di Milano.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

disposte una sopra e due più in basso, poi inferiormente due figure di Virtù che calpestano e colpiscono colla spada o trafiggon colla lancia delle figure di Vizi. Più al basso ancora sono due scene dell'antico testamento, composte di due o più figure. In fine, l'intreccio termina con archi ornati di orlatura (la quale continua passando sotto alle teste e zampe dei quattro draghi) e nel mezzo sporge una figurina umana

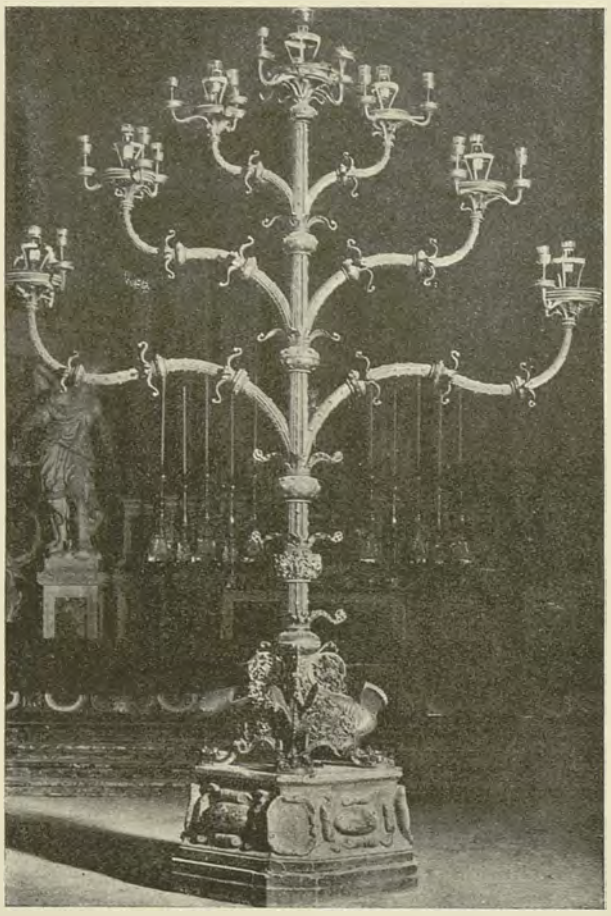


Fig. 162. Candelabro detto l'*Albero* nel Duomo di Milano.

od altra di mostro o testina bizzarra. In mezzo ai viticchi ed all'orlatura numerose pietre dure incastonate completano la decorazione del sontuoso candelabro.

Dirò brevemente di tutte queste rappresentazioni divise in quattro campi, cominciando da quello che si trova al disotto (un po' più a destra) della Madonna col Bambino, figurata nel *nodo* superiore; e procederemo verso destra.

1º campo.

Nel riccio a manca verso l'interno:

Una figura di donna seduta, col compasso (la Geometria) e fra i rami un omiciattolo col canocchiale (?) (l'Astronomia?).

Nel riccio di destra verso l'interno:

Uno dei quattro fiumi del Paradiso Terrestre e cioè *una figura virile adulta seduta*, veduta dalle spalle e sporgente dai rami soltanto per metà del corpo, avente a lato una scimmia.

Nel triangolo (cominciando dall'alto e venendo verso il basso):

Tre figure dello zodiaco, sopra la Vergine, più sotto il Cancro ed il Leone.

Due figure di Virtù (la Speranza e l'Obbedienza) colla spada e lo scudo. Calpestano e trafiggono due figure virili cadute (la Disperazione e la Disobbedienza).

Noè sbuca fuori dall'arca (costrutta come una chiesa romana con campanile e posta sopra un barcone). Colle mani alzate verso il cielo guarda la colomba che torna; intanto verso l'arca arrivano un leone, un lupo, un agnello ed un serpente.

Il Sacrifizio di Isacco; l'angelo trattiene la spada afferrandone la lama.

Testa di grifo dalle corna di ariete e dal becco di sparviero.

2º campo.

Nel riccio di sinistra:

Giovine donna seduta sui rami, intenta a suonar l'arpa (la Musica); vicino, due figurine, una di vecchio contorto con libro, ed altra pur di vecchio, reggente un bastone.

Nel riccio di destra:

Un fiume, figura di vecchio, seduto, con barba e capelli corti ed ispidi; nella sinistra tiene un pesce; vicino spunta da un fiore il busto di un uomo che porta la mano alla fronte.

Nel triangolo:

Tre figure dello zodiaco, l'Acquario, il Capricorno ed i Pesci.

Due figure di Virtù (la Giustizia e la Forza) con spada e lancia (?) (questa è andata distrutta); sotto, due mostri (l'Ingiustizia e l'Ignavia) che addentano alle braccia un uomo, il quale manda urli e intanto trattiene colle mani sul proprio petto il disco in cui era incastonata una gemma.

Assuero incorona Ester; dietro, il vecchio *Davide taglia il collo al gigante Golia.*

Mostro a testa umana con quattro corna d'ariete; la barba divisa si va ad allacciare alle due corna inferiori.

3º campo.

Nel riccio di sinistra:

Giovane donna seduta su' rami (la Rettorica); con una mano tiene un gran nastro o filattere sul quale è stata incisa rozzamente una iscrizione, a caratteri quasi tutti romani. Si capisce che l'iscrizione fu incisa nella seconda metà del cinquecento sia dai solchi secchi taglienti, non ammorbiditi dal tempo come tutte le cesellature di questo gran piede di candelabro, sia dall'essere i caratteri quasi tutti romani (nella prima parola gli *e* vorrebbero imitare i gotici, la seconda parola è abbreviata). In alto, mostricciatolo che si squarcia la bocca.

Nel riccio di destra:

Altro Fiume.

Giovanotto imberbe con bastone (?) e vaso; in alto, busto di un uomo che porta la mano sulla testa.

Nel triangolo:

Tre figure dello zodiaco: i Gemelli, l'Ariete ed il Toro.

Due Virtù (la Sobrietà e la Giustizia) con scudo e lancia (?); sotto a quella di sinistra un uomo caduto protende il braccio con una corona e parimenti a destra una donna (la Lussuria e l'Ingiustizia).

Il primo peccato. Adamo ed Eva stanno tra i rami; Adamo mangia un pomo e ne porge uno ad Eva; questa lo prende colla destra, mentre colla sinistra accarezza il serpente.

La cacciata dal Paradiso. L'Angelo con grossa spada scaccia via Adamo ed Eva; Adamo visto dalle spalle si volta corrucciato a guardare l'Angelo, mentre Eva frusta il serpente con una scopetta; ma il serpente si raggomitola e gira la testa dall'altra parte.

Fig. 163. Frammento di Candelabro nel Museo di Reims.

Un nano dalla lunga barba fluente, con accetta nella sinistra, è addentato al capo ed al mento da due serpenti.

4º campo.

Nel riccio di destra:

Giovine donna seduta (la Dialettica). Le avvolge il capo una lunga benda che viene a passare anche sul naso e sulle orecchie. Colla destra afferra un serpente e colla sinistra si tien salda ad un ramo. Da una foglia vicina sbuca una scimmia.

Nel riccio di sinistra:

Il quarto *Fiume. Un giovanotto adolescente*, seduto a gambe aperte. Colla destra tiene un vaso rovesciato dal quale sgorga acqua e colla sinistra si affranca ad una lunga foglia. Da una foglia a destra esce una testa coronata.

Nel triangolo:

Tre figure dello zodiaco. Il Sagittario, giovanotto con arco, la Libra (?) (donna seduta) e lo Scorpione (?) sotto forma di cocodrillo.

Due Virtù (la Fede e la Concordia); quella di sinistra, con lancia e scudo, trafigge una figura caduta: quella di destra, con spada, trafigge un uomo pure caduto (l'Idolatria ed il Rancore).

destra a far riparo agli occhi per meglio scorgere la meta del loro viaggio.

* * *

In questo cimelio di straordinaria importanza abbiamo due elementi: l'ornamentale ed il figurativo.

L'elemento ornamentale è composto di animali strani, di ramificazioni e di fiorami, cui si aggiungono le pietre preziose incastonate (molte delle quali sono state strappate). Nelle figure dei mostri fantastici e spaventosi apparisce il carattere orientale di cui l'arte bizantina e la romanza furono eredi, carattere che si conservò molto a lungo nei lavori in metallo perchè la difficoltà della tecnica esigeva il rispetto alla tradizione del mestiere e quindi altresì dei tipi e delle forme. Ed è appunto mercè il perseverare della tecnica che abbiamo in questi mostri un lavoro meraviglioso per abilità di esecu-

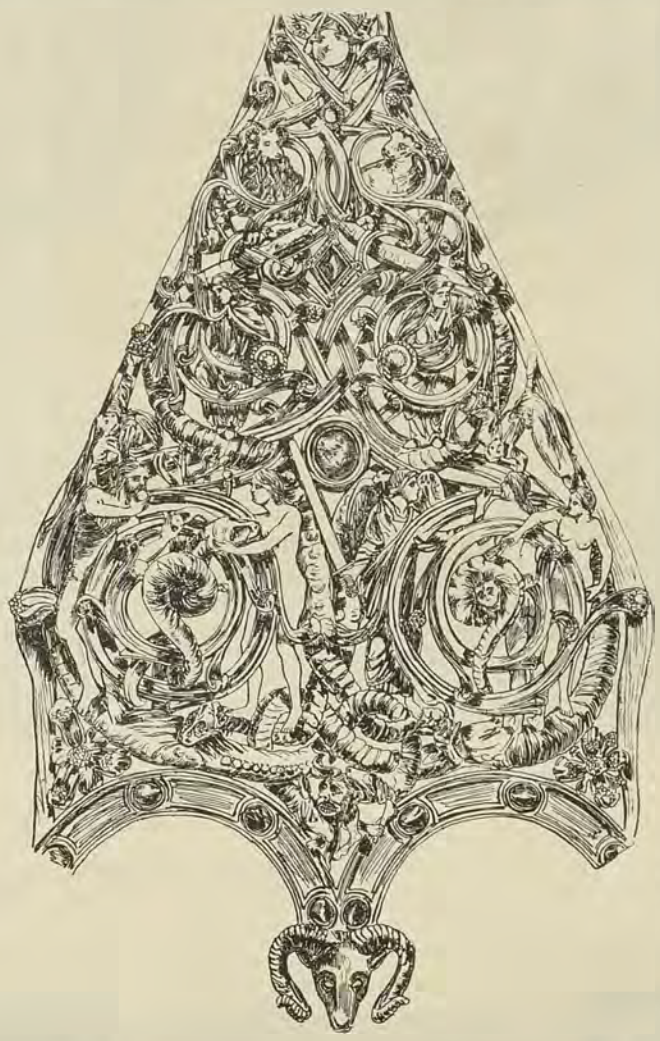


Fig. 164 e 165. Particolari del piede del Candelabro detto l'*Albero* nel Duomo di Milano.

Mosè dinanzi al roveto ardente (?). Dio Padre sbuca in mezzo ai rami; colla sinistra tiene un filattere liscio e colla destra fa cenno ad un uomo barbuto che sta più al basso. Questi, in atto di stupore, alza la destra e colla sinistra pare si voglia togliere il calzare.

Davide porta la mano alla corona. Due personaggi gli stanno di fronte e si tengono allacciati.

Una figura di donna con folta capigliatura drizzata come una lingua di fuoco che va a fondersi coi rami e termina più su a frutto di pino; colle braccia allargate afferra due serpenti i quali le succhiano le mammelle. Sotto, dai due semicerchi, spunta la testa di un caprone.

Ed ora passeremo al nodo.

Come ho detto, è costituito pure da un intreccio di rami con poche foglie, frutti, fiori ecc. Tra gli intrecci, sopra e sotto, spuntano le mezze figure, i busti, le teste degli otto profeti.

Seduta sui rami sta nel mezzo la Madonna, con corona in capo, la capigliatura fluente. Sul ginocchio sinistro tien seduto il Bambino che ha tutte due le mani alzate.

Alla sinistra (di chi osserva) vedesi arrivare uno dei Re Magi a cavallo, con corona nella manca, seguito dal secondo che si volta indietro ad avvertire l'altro compagno, il quale, all'annuncio, alza la

zione, fin nei particolari delle ossa, della pelle, del pelame e delle penne.

Negli intrecci di rami e fogliami risalta subito uno stile che è in arretrato al confronto di quello che ravvisasi nelle figure umane; anche qui la necessità di seguire la tradizione nella tecnica dell'esecuzione ha recato per conseguenza il perdurare dello stile ornamentale romanzo. Cotesti rami secchi, nervosi, accresciuti di pochi viticchi, dai quali si svolgono foglie contorte, lunghe, striate e scanalate, ed alcuni frutti rotondi di pini, ricordano moltissimo i rabeschi ed i ghirigori decorativi delle miniature romanze e persino di quelle irlandesi.

L'elemento figurativo ci porta invece più in qua.

Difatti, mentre la Madonna ed il Bambino soltanto ricordano lo stile romanzo (e ciò si spiega perchè il sentimento religioso indusse l'artista a ripetere qualche venerata immagine di Vergine e di Putto), tutte le altre figure sono di puro e pieno stile gotico. E qui mi allontanerò dalle conclusioni del Didron, il quale, pur ammettendo che le quattro figure delle Arti liberali sono sorelle di quelle scolpite in pietra nel portale della Cattedrale di Reims, limitava però l'analogia al solo tipo o concetto simbolico e riteneva invece che lo stile fosse gotico italiano. I progressi che gli studi di critica artistica e di storia dell'arte hanno fatto dal tempo del Didron-aîné ad oggi,

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

consentono di ravvisare nelle figure del nostro gran candelabro lo stile e la esecuzione della plastica gotica francese del XIII secolo. Dal confronto di coteste figurine con quelle delle sculture francesi nelle cattedrali, particolarmente di Reims e di Amiens (anzi massime con quelle di Reims: i profeti, gli angioli, le arti liberali, la statua di Gesù ecc. ecc.) pienamente è provata la concordanza di stile e di epoca.

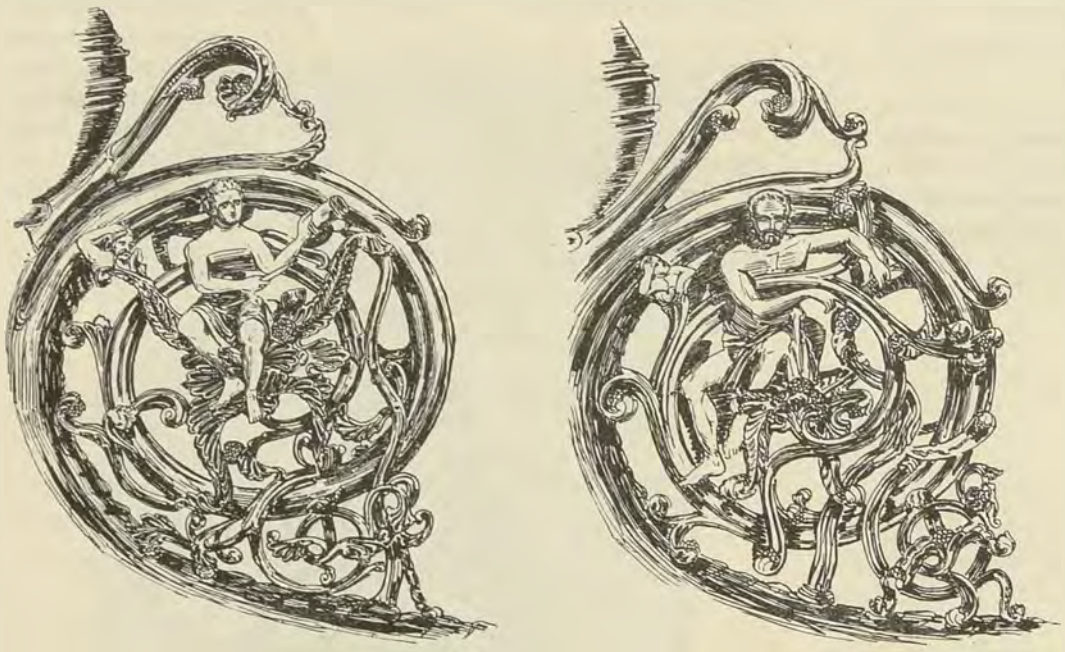


Fig. 166 e 167. Particolari del piede del Candelabro detto l'*Albero* nel Duomo di Milano.

Nelle figurine del candelabro del Duomo di Milano si ammira precisamente la naturalezza dei tipi e degli atteggiamenti, la grazia spontanea, la sincerità della creazione tutta ispirata dal vero. Non si ammirerà mai abbastanza la grazia della figurina della Musica, la sana robustezza del corpo della Rettorica, la venustà delle forme della Dialettica, la sincera naturalezza nell'atteggiamento della Geometria, il vigore del Fiume adulto, veduto dalle spalle, il quale colla sua muscolatura sentita, colla barba ispida, i capegli folti ed il complesso selvaggio del viso, ricorda le figure dell'*homo silvanus* dei doccioni ed anche i profeti seduti della cattedrale di Reims. Il bel giovanotto che personifica uno dei fiumi è di una naturalezza sorprendente. Le figure di Assuero e di Ester rammentano quelle di Gesù e Maria nelle due lunette del Duomo di Strasburgo (Incoronazione di Maria e Morte di Maria) e così pure il fare delicato ed elegante nelle pieghe delle loro vesti. I Magi sono straordinari per la loro naturalezza e più ancora i loro cavalli, di un'andatura vera, di una costruzione che per nulla ricorda i modelli classici delle statue equestri.

Nella raccolta del Principe Solty-Koff si conservava e probabilmente si conserva ancora un candelabro in bronzo intero proveniente da Glocester, ma lavoro indubbiamente francese, ove troviamo il piede analogo a questo del Duomo di Milano, con figure di mostri, anch'essi la testa a terra e il corpo in alto, e formanti sostegno.

Nel Museo di Reims si conserva una quarta parte sola del piede in bronzo di un candelabro (fig. 163). Anche questo ci dà l'identico modello di mostri, la testa a terra fra le zampe, addentata da altri due mostriciattoli; ma il pezzo di intreccio che occupava il vicino campo laterale è di fare più primitivo, più secco, meno elegante e più intricato; evidentemente il lavoro è alquanto anteriore a quello del candelabro di Milano, ed anche nelle figurine lo stile romanzo perdura: difatti viene generalmente assegnato al XII secolo.

Da tutte queste circostanze emerge quindi chiaramente che nel meraviglioso candelabro del Duomo di Milano il piede tutto intero ed il nodo superiore sono creazione e lavoro di arte francese del XIII secolo e probabilmente di una officina di Reims.

GIULIO CAROTTI.

XXVII.

SANTA MARIA NOVELLA DI FIRENZE.

(Continuazione e fine).

— (*Tav. 52. Fig. da 168 a 177*). —

DAL XIII secolo in poi le sotterranee volte del tempio, gli ampj chiostri che l'attorniano, le sue cappelle, accolsero le spoglie di personaggi illustri, di cittadini benemeriti, d'ospiti graditi alla Repubblica, dei rappresentanti di quelle famiglie che ebbero parte principalissima nelle vicende dello Stato, e fra le innumerevoli tombe sorsero mausolei e sarcofagi dovuti al sentimento di pietà religiosa, ai pubblici decreti, alla magnificenza delle famiglie.

Sarebbe opera lunga e superflua trattenerci a discorrere di ciascuno di questi monumenti, tanto più che le riproduzioni di parecchi fra i più interessanti e caratteristici, dà meglio di qualunque descrizione un'idea della loro importanza.

Le più antiche tra queste sepolture, che veggonsi murate nella parete del transepto, prima di giungere alla cappella dei Rucellai, sono quelle di Aldobrandino Cavalcanti, vescovo di Orvieto, morto nel 1279 prima di veder compiuta la costruzione della chiesa di S. Maria Novella, alla quale aveva efficacemente contribuito; quella di Corrado Della Penna, e l'altra del vescovo Tedice Aliotti, morto nel 1336, opera attribuita ad un maestro Lino da Siena. Questi tre ricordi funerarj di marmi bianchi e neri, sono di stile ogivale e sono tre esempj singolari della maniera usata tra il XIII e il XIV secolo per un tal genere di monumenti. Di notevole interesse, più specialmente nei rispetti della storia, è l'altro monumento sepolcrale al patriarca Giuseppe, che da Costantinopoli venne nel 1440 a Firenze per prender parte al celebre concilio bandito da Papa Eugenio IV allo scopo di stabilire la unione della Chiesa Greca con quella Latina. Il Patriarca, insieme con molti altri cospicui prelati che in gran numero intervennero a quella riunione, era alla pari del Pontefice alloggiato nell'ampio

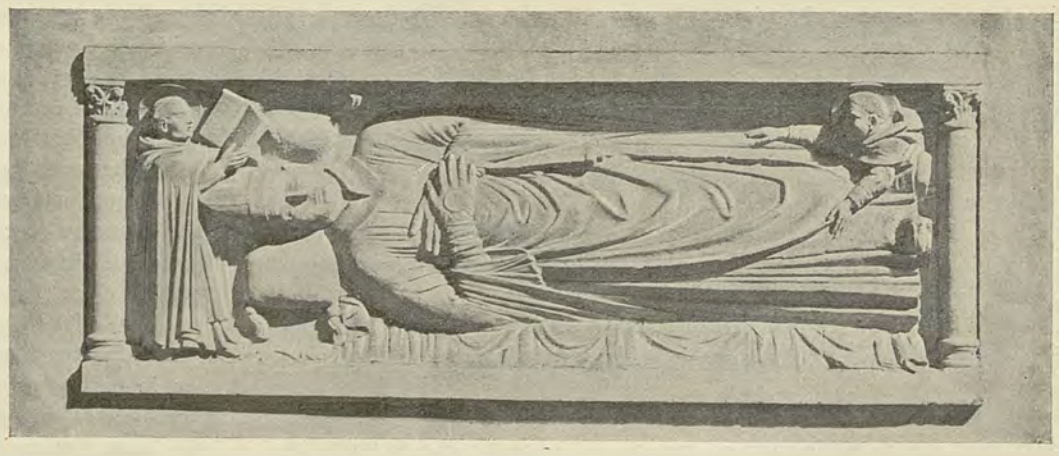


Fig. 168. Monumento a Corrado Della Penna in S. Maria Novella di Firenze.

Fig. 169. Pila d'acqua santa nella predetta chiesa.

convento dei Domenicani, dove cessò di vivere; e di là con gran pompa e coll'intervento di tutte le magistrature fiorentine venne trasportato nella chiesa, dov'ebbe onorata sepoltura (fig. 174).

Maggiormente importante per pregi artistici è il cenotafio della Beata Villana Delle Botti fiorentina, morta il 31 gennaio 1360, oggi murato nella cappella dei Rucellai, mentre stava originariamente lungo la navatella sinistra. Bernardo Gamberelli, o più comunemente Bernardo Rossellino da Settignano, ebbe nel 1451 dal sindaco del convento commissione di scolpire questo monumento che egli rese finito dopo breve tempo. Anch'esso è nel suo genere una delle opere pregevoli di scultura del XV secolo, e nella figura della Beata, giacente sulle funeree coltri, come negli angioli che tengono sollevati al disopra del feretro i drappi di un padiglione, domina infatti un sentimento realistico vivissimo, associato ad una squisita armonia di linee e d'insieme (fig. 170). Di stile più libero, più mosso nelle sue parti monumentali, più animato nelle figure, è il monumento che Antonia Vespucci dedicò alla memoria del marito Antonio Strozzi morto nel 1523, affidandone l'esecuzione a Simone Ferrucci scultore fiesolano (fig. 159). Ma Simone era già ormai molto innanzi negli anni e, non potendo più lavorar di scalpello, si limitò a disegnare l'insieme del mausoleo, facendo poi scolpire la figura della Vergine e del bambino a Silvio Cosini ed a Maso Boscoli, l'uno e l'altro suoi discepoli. Il Cosini poi, che gli storici dell'arte dicono di Fiesole perchè studiò sotto Simone Ferrucci, ma che nacque invece a Cepparello presso Poggibonsi, eseguì per S. Maria Novella e per commissione della famiglia Minerbetti, altri due monumenti, buoni come insieme e pregevoli per fine esecuzione, che si veggono oggi lungo la navata sinistra.

Fig. 171. Monumento al vescovo Aliotti nella predetta chiesa.

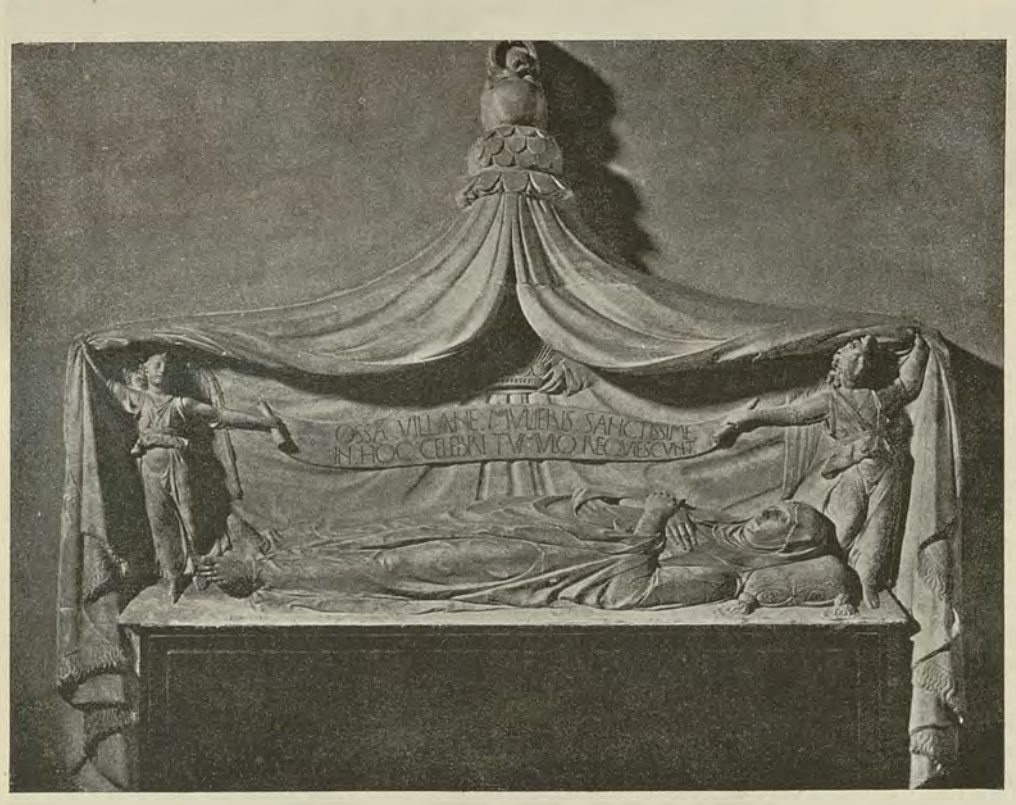


Fig. 170. Monumento alla beata Villana. Opera del Rossellino nella predetta chiesa.

Prima di lasciar la chiesa, vogliamo additare fra le più singolari opere di scultura il pergamo di gusto originale e delicato che sporge da uno dei fasci di colonne della navata destra (tav. 52, fig. 173). Altra volta in questo periodico ce ne siamo occupati. Attorno all'autore di esso i critici d'arte non sono ancora riusciti a mettersi d'accordo. Giorgio Vasari lo dice disegnato da Filippo di Brunellesco ed eseguito da Maestro Lazzaro, che è forse Lazzaro d'Andrea da Settignano; altri lo vorrebbero del Cavalcanti, chiamato dal nome del castello natìo il *Buggiano*, discepolo ed erede del Brunellesco. Che l'esecutore sia l'uno piuttosto che l'altro poco monta, mentre nelle forme architettoniche e nel carattere dei bassorilievi appare evidente la ispirazione dell'arte brunelleschiana. Ma del sommo architetto di S. Maria del Fiore, valente anche come statuario, si conserva in S. Maria Novella un'opera veramente originale: il Crocifisso di legno, che adorna la cappella dei Gondi e che è quel famoso *Cristo*

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

dell'uova, intorno al quale sarebbe superfluo riportare la troppo nota storiella narrata dal Vasari (fig. 176).

Dalla chiesa, dove ormai abbiamo raccolto, sia pur fugacemente, le impressioni intorno alle opere che più particolarmente giovavano al nostro scopo, passiamo per un momento alla sagrestia che in origine fu la cappella dei Cavalcanti, edificata col disegno dell'architetto domenicano Fra Jacopo Talenti da Nipozzano. Sorvoliamo sulle forme

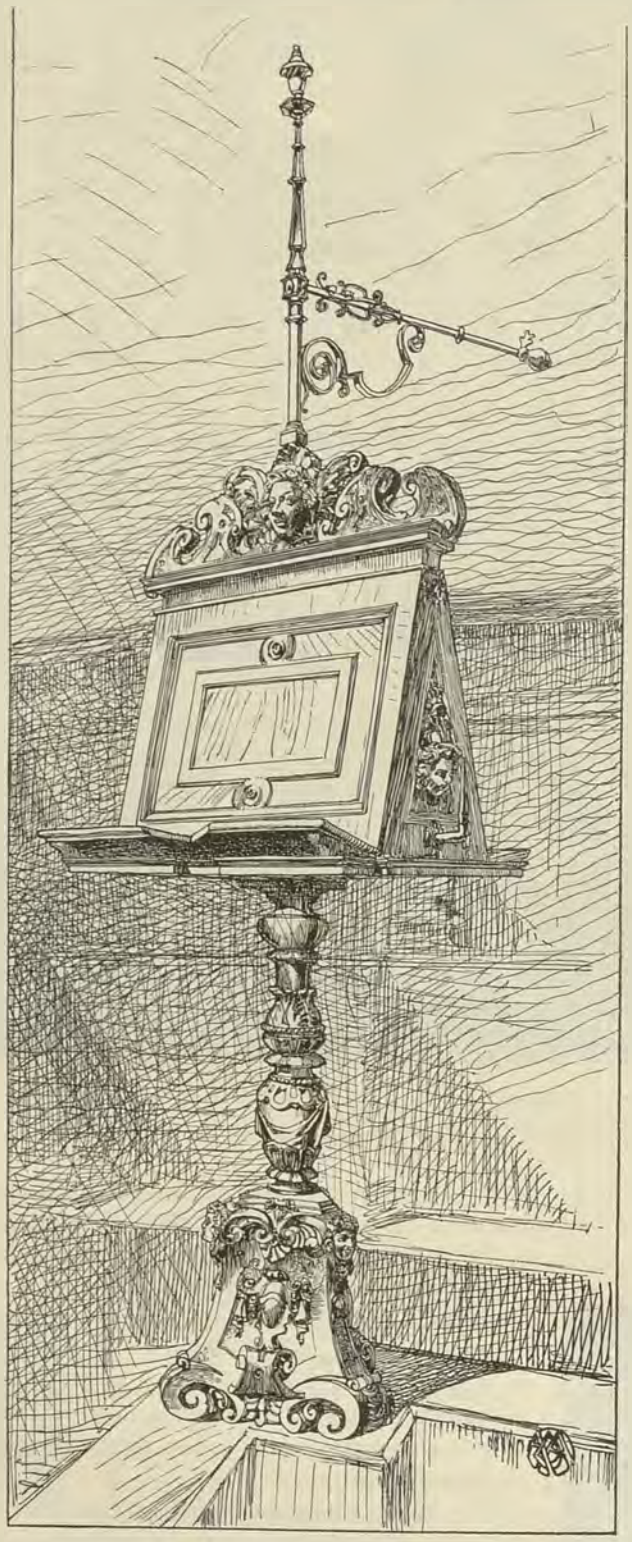


Fig. 172. Leggio nel coro della predetta chiesa.

architettoniche e decorative, trasformate pressochè del tutto da più moderni raffazzonamenti e da deplorevoli imbrodolature di colori stonati, ed ammiriamo il lavabo di terra cotta invetriata eseguito nel 1497 da Giovanni Della Robbia, nipote di Luca e figlio di Andrea. Esso è certo uno dei più accurati e più corretti lavori di quel ferace artista, il quale, rinunziando in quest' opera al suo smanioso desiderio di novità, seguì così fedelmente le tracce del capo di questa scuola che, se non esistesse il documento che determina l'epoca dell'esecuzione ed il nome dell'esecutore, si sarebbe continuato come per il passato ad affermare che il lavabo è di mano di Luca.

Giovanni è in quest'opera d'una correttezza infinita: non abbandona la forma pura dell'architettura, non imprime alle sue figure un sentimento lezioso ed esagerato, ed appare modellatore abilissimo nelle parti di bassorilievo e pittore gagliardo nelle formelle adorne di fiori che imitano quelle del monumento di Be-

Fig. 173. Formella del Pulpito nella predetta chiesa.

nozzo Federighi, uno dei capolavori di Luca. Porgeremo le riproduzioni dalle fotografie del lavabo in uno dei prossimi fascicoli, insieme con altre opere robbiane.

Per quanto pecchino di barocchismo non completamente originale

Fig. 174. Monumento al Patriarca di Costantinopoli nella predetta chiesa.

Fig. 175. Affresco nel Capitolo della predetta chiesa.

nè di ottimo gusto decorativo, non possiamo lasciar senza ricordo i grandi armadj della sagrestia, sontuosi lavori di legname, disegnati da Bernardo Buontalenti e intagliati poi con molta libertà da Guerrino Veneziani, mentre ragioni di brevità ci costringono a non addentrarci in un esame dei reliquiarj, delle argenterie, delle stoffe di non dubbio pregio, che in quegli armadj si racchiudono e che costituiscono uno dei più sontuosi arredi delle chiese fiorentine.

Se la chiesa di S. Maria Novella offre quelle che abbiamo brevemente accennate e tante altre preziosità artistiche sulle quali ci è stato impossibile di fermare la nostra attenzione, non meno degni di studio e d'illustrazione sono i suoi vasti annessi, nei quali i Frati Domenicani, il Governo della Repubblica, le varie Compagnie religiose e le famiglie cittadine profusero a piene mani tesori d'arte e di bellezza.

Volendo tutto osservare, tutto descrivere, anche brevemente, non basterebbe un volume di mole molto superiore a quello col quale il dotto Padre Fineschi tentò due secoli addietro una sommaria descrizione della chiesa e del convento in cui era vissuto; ma non è questo lo scopo nostro.

Dei varj chiostri, che stanno racchiusi fra le antiche fabbriche del convento, il più interessante è indubbiamente il cosiddetto Chiostro Verde, al quale han dato celebrità e nome, come altrove abbiamo già notato, gli affreschi di verde terra che ne adornano le pareti. Ma non solo le decorazioni del chiostro meritano tutta l'attenzione e l'ammirazione dello studioso, perchè deve anzitutto rilevarsi il pregio caratteristico della costruzione, grandiosa, severa, solenne, quale si addice alla solitudine di un luogo sacro alla preghiera ed alla contemplazione. Fra Giovanni da Campi, uno dei tanti architetti domenicani, ideò questa grandiosa opera, alla costruzione della quale contribuirono molte famiglie ricordate dagli stemmi che veggonsi scolpiti nei robusti pilastri ottagoni, i quali sorreggono la volta decorata di affreschi.

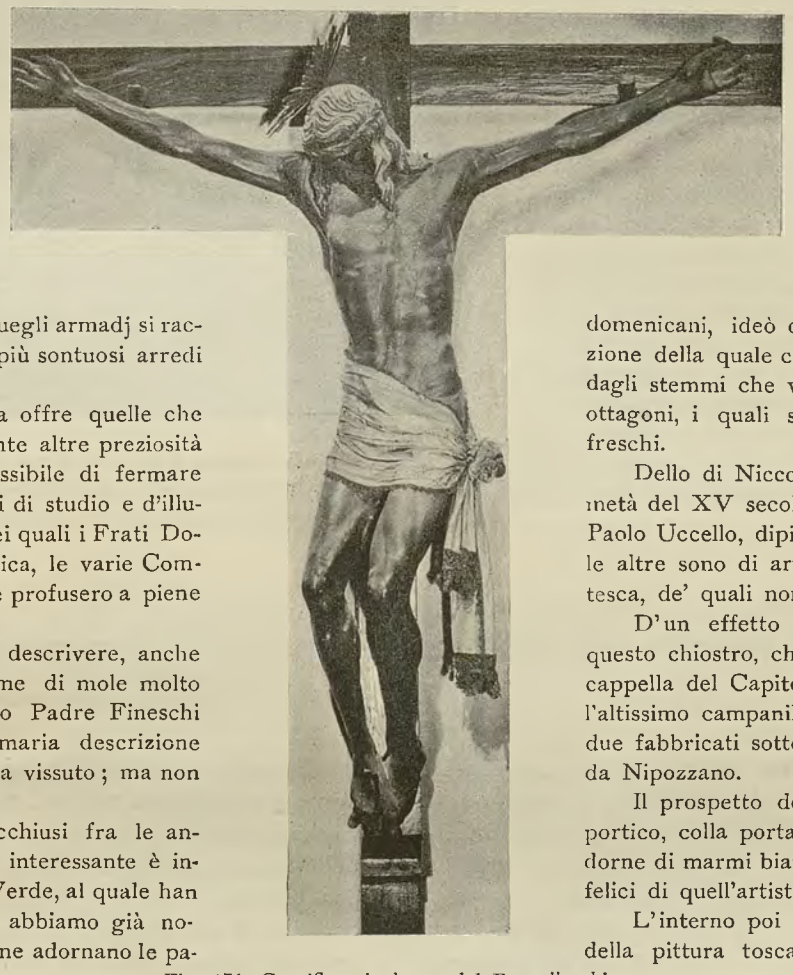


Fig. 176. Crocifisso in legno del Brunelleschi.

Dello di Niccolò Delli, pittore fiorentino della prima metà del XV secolo, e Paolo di Dono, soprannominato Paolo Uccello, dipinsero molte di quelle storie, mentre le altre sono di artisti, tardi seguaci della scuola Giottesca, de' quali non è giunto il nome fino a noi.

D'un effetto oltremodo pittorico è la veduta di questo chiostro, che ha da un lato la massa severa della cappella del Capitolo e della Sagrestia, dominata dall'altissimo campanile a guglia, edificato al pari degli altri due fabbricati sotto la direzione di Fra Jacopo Talenti da Nipozzano.

Il prospetto del Capitolo corrispondente sotto il portico, colla porta e le due ricche finestre bifore, adorne di marmi bianchi e neri, è certo fra le opere più felici di quell'artista domenicano.

L'interno poi costituisce un prezioso monumento della pittura toscana del XIV secolo; pareti e volta

Fig. 177. Affresco nel Capitolo di S. Maria Novella.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

sono interamente decorate di affreschi, ricchi di composizioni mirabili per concetti filosofici e per fattura (fig. 175 e 177).

La vecchia tradizione attribuiva quei grandi affreschi esclusivamente a Taddeo Gaddi ed a quel Simone Memmi senese che Giorgio Vasari aveva creato, accoppiando i nomi di due differenti artisti. Ma i documenti non suffragano l'attribuzione e la critica; mentre si ammette la partecipazione di Taddeo Gaddi, si esclude per più ragioni quella di Simone Martini da Siena, senza riuscire a determinare quali fra i tanti artisti messi in campo lavorassero effettivamente nel Capitolo di S. Maria Novella. Nè questa sola tradizione la critica ha messo in serio dubbio; ma essa ha anche sfatato, e questa volta in modo inoppugnabile, tutte le fantasticherie sulle quali era basata la cervellotica identificazione di personaggi, molti de' quali vissero invece quando i dipinti erano già condotti a termine.

Ma noi non possiamo nè seguire la tradizione crollata, nè la discussione de' critici, contentandoci di ammirare questi affreschi come opere che più effettivamente e più chiaramente di altre addimostrano l'alto valore dell'arte nel XIV secolo. Riproducendo alcune di queste grandi composizioni, c'interessiamo soprattutto di offrire a' nostri studiosi preziosi esempj di costumi, di decorazioni, di stili architettonici, non preoccupandoci nemmeno di rilevare se il tempio grandioso rappresentato in uno di questi affreschi sia la Santa Maria del Fiore ideata da Arnolfo, come molti affermarono, o, come vogliono altri, una fantastica creazione immaginata dal pittore.

Possiamo dolerci di non aver modo sicuro di prodigare il plauso meritato agli artisti sommi, che i secoli hanno nascosto nel mistero; ma ammiriamo e additiamo agli amanti del bello queste divine manifestazioni del genio dell'arte.

Michelangiolo Buonarroti, nei suoi entusiasmi d'artista, chiamò S. Maria Novella *la sua fidanzata*. Oggi, nel veder la facciata cominciata dai Baldesi e compiuta dai Rucellai che casca a pezzi, nel contemplare il finestrone dell'Agolanti tutto sconquassato e la polvere volgare addensata sulle mirabili pitture di Domenico Ghirlandajo, gli affreschi del Chiostro Verde che vanno in isfacelo ed il gran chiostro lasciato nell'abbandono più completo, un senso penoso di rammarico invade l'animo del visitatore, ed in tutti nasce spontaneo il desiderio vivissimo di vedere oggetto di culto più verace e più palese la gentil fidanzata dell'artista divino.

G. Carocci.

Fig. 178. Busto di Cosimo I De' Medici sul portone del palazzo dell'Opera del Duomo a Firenze. Lavoro del Bandini, detto *Giovanni dell' Opera*.

XXVIII.

Un antico paliotto nel Museo dell'Opera del Duomo a Firenze.

— *Tav. 49. Fig. 178.* —

MAGNIFICI lavori d'arte stanno riuniti nel Museo dell'Opera di S. Maria del Fiore, i quali adornavano un giorno la cattedrale fiorentina, il battistero di S. Giovanni ed altre chiese ed oratorii dipendenti dalla cattedrale medesima.

Basterebbero le stupende cantorie del Donatello e di Luca Della Robbia e il ricchissimo dossale d'argento di S. Giovanni per creare la fama di questa raccolta che da pochi anni è venuta ad accrescere il numero già rilevantissimo dei Musei fiorentini.

Ma anche qui non è soltanto la grande arte, non sono soltanto i capolavori degl' insigni maestri che attraggono l'attenzione dello studioso, perchè anche le arti decorative sono degnamente rappresentate da una quantità di oggetti, i quali possono servire come efficaci elementi di studio, come esempi interessantissimi da additarsi agli artefici.

Cospicua è la serie dei reliquiari che diventerebbe di primissima importanza quando potessero esservi riuniti tutti quelli che, servendo agli usi del culto, si custodiscono invece, in modo da non appagare davvero i giusti desiderii degli amanti dell'arte, negli armadi del Duomo e del Battistero; interessantissimi sono alcuni lavori di tarsia e d'intaglio in legno, come meritano di essere ammirati dei paramenti e degli arredi fatti con stoffe antiche e preziose, e dei ricami che valenti artefici eseguirono sui cartoni disegnati da alcuni fra i più rinomati maestri dell'arte.

In mezzo a questi saggi dell'arte decorativa abbiamo creduto opportuno additare un paliotto il quale colla originalità e con la vaghezza degli ornamenti ricamati ci trasporta a'tempi più felici delle arti manuali veneziane. Il paliotto costituisce insieme con una pianeta d'identica fattura una delle parti più preziose del corredo di arredi sacri posseduto dall'antica e celebre Compagnia dei pittori, detta di San Luca. Pianeta e paliotto di una stoffa di fondo color granato, sulla quale sono svariati e gustosissimi lavori d'ornato rapportati e ricamati in oro e seta, recano gli stemmi del Cardinale Alessandro Farnese, che nella seconda metà del XVI secolo deve certo averne fatto dono a quella Compagnia.

I caratteri del lavoro li fanno attribuire all'arte veneziana di quel periodo, e non v'è dubbio che devono essere usciti dalle mani di uno tra i più abili maestri di quell'arte.

Alla Compagnia di San Luca dei pittori, venuta ad estinguersi col volger de' tempi, sottentrò nel possesso della cappella annessa alla chiesa della SS. Annunziata, la R. Accademia di Belle Arti, la quale volle accrescere l'importanza del Museo di S. Maria del Fiore depositandovi, perchè fossero giustamente ammirati, alcuni fra gli oggetti che facevano parte del cospicuo corredo della vecchia Compagnia.

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

Anno XIII — 1.° della Nuova Serie. N. 10 — Ottobre 1904.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXIX.

NUOVI LAVORI DI UN FABBRO-FERRAIO FRIULANO.

— Fig. da 179 a 183. —

IÀ si narrarono in questa Rivista le modestissime origini dell'officina di Giuseppe Calligaris; e come il lungo studio e il grande amore abbiano saputo fare della botteguccia dell'oscuro ottonaio in Udine una specie di sacrario ove la vecchia arte dei fabbri friulani, ridonata a vita nuova, ebbe il culto medesimo di cui la onorarono con tanta fede i nostri padri dai secoli di mezzo al settecento, e donde irradiò tanta luce d'entusiasmo e d'insegnamenti su tutto il Friuli, fatto già, per colpa di tristi eventi, quasi refrattario ad ogni sentimento del bello.

Ora che un ben meritato premio all'operosità intelligente dell'artefice nostro s'aggiunge alle tante manifestazioni di stima del pubblico ed ai giudizi lusinghieri delle giurie nelle Esposizioni, l'onore cioè di poter fregiare dell'arme del Re l'insegna della sua bottega, mi piace riparlare alquanto dell'artista e dell'opera sua, anche e specialmente per il gentile incoraggiamento che mi venne dal direttore di questo periodico.

Non si contano più sulle dita le opere d'arte in ferro battuto che escono dall'officina del Calligaris, ove persino i più giovani apprendisti sono educati a portare il loro contributo; ma numerosi si diffondono da Udine nella provincia, nella regione, nel regno stesso ed oltre i suoi confini, i cancelli, le grate, i parapetti, le ringhiere, i bracciali, i tripodi, gli alari, destinati a compiere, facendola più gaia, l'opera degli architetti e ad adornare gli atrii, le sale, i luoghi di ritrovo e gli intimi penetrali della casa.

Frutto di temperamento insieme e di gentile concezione dell'arte, una ingenua, gioconda predilezione per la flora nostra, fa sì che nelle opere del Calligaris domini, senza tronfie esuberanze, l'ornamentazione che dalla flora trae appunto l'ispirazione e i motivi. E siffatta predilezione, congiunta ad un saggio criterio nell'interpretazione delle forme, è la cagione prima per cui la materia ribelle, tra le agili mani del maestro e de' suoi numerosi alunni e collaboratori, ceda e si plasmi con sobria eleganza, onde sono evi-

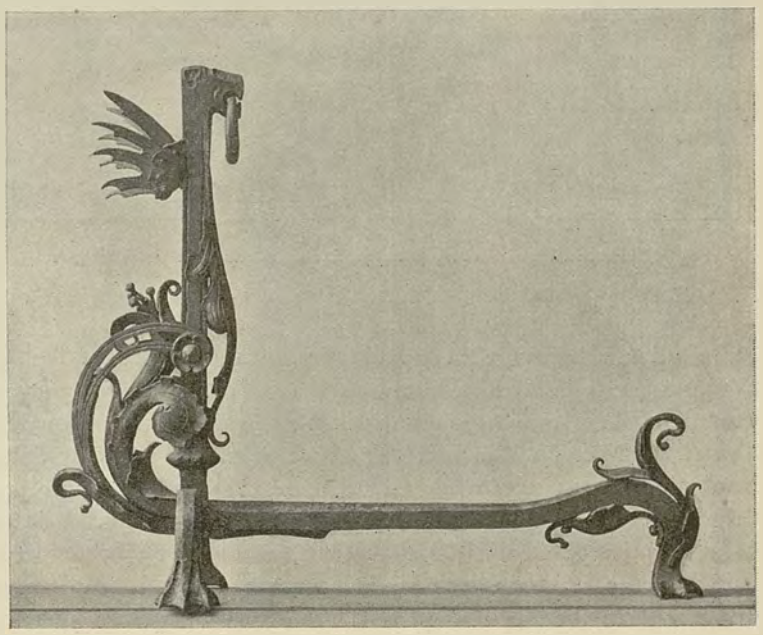


Fig. 179. Alare da camino — Officina Calligaris a Udine.

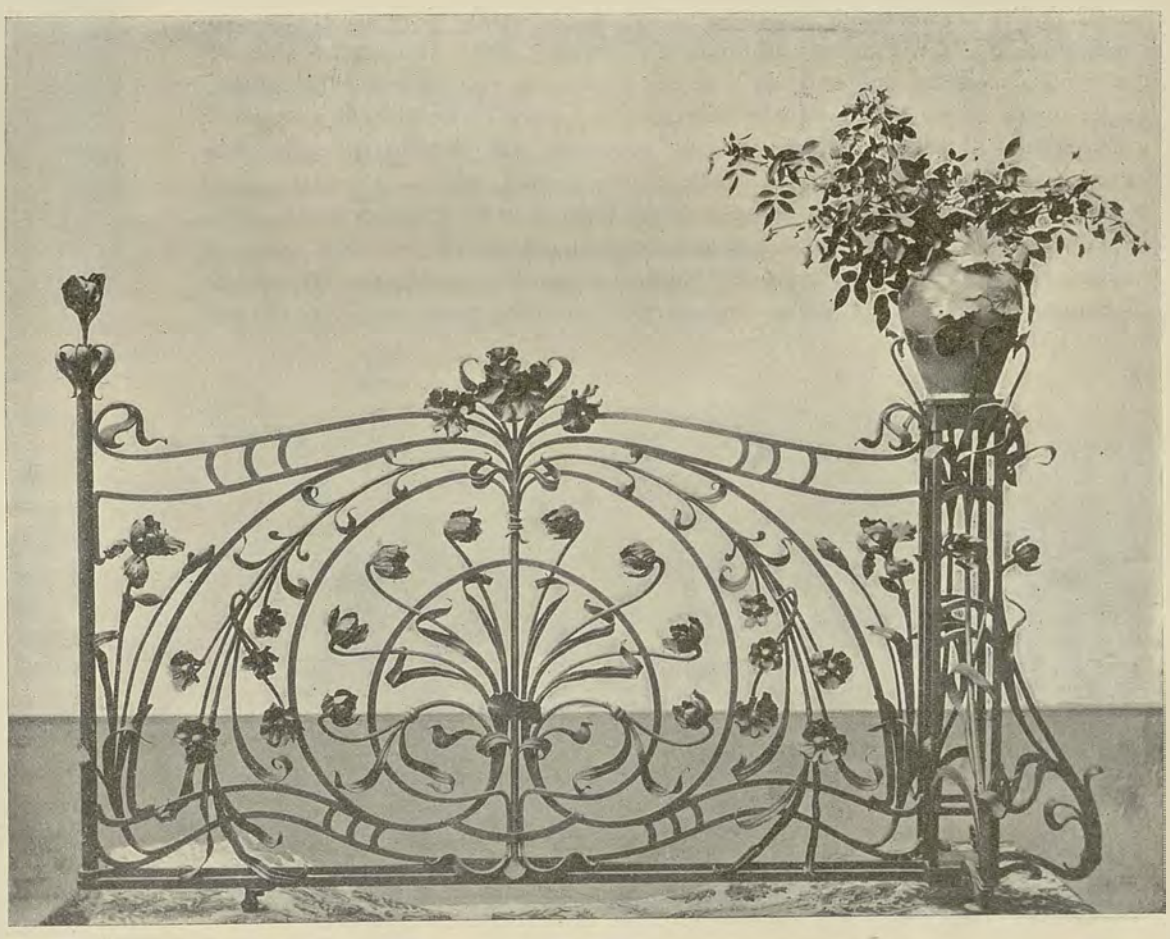


Fig. 180. Ringhiera in ferro battuto — Officina Calligaris a Udine.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

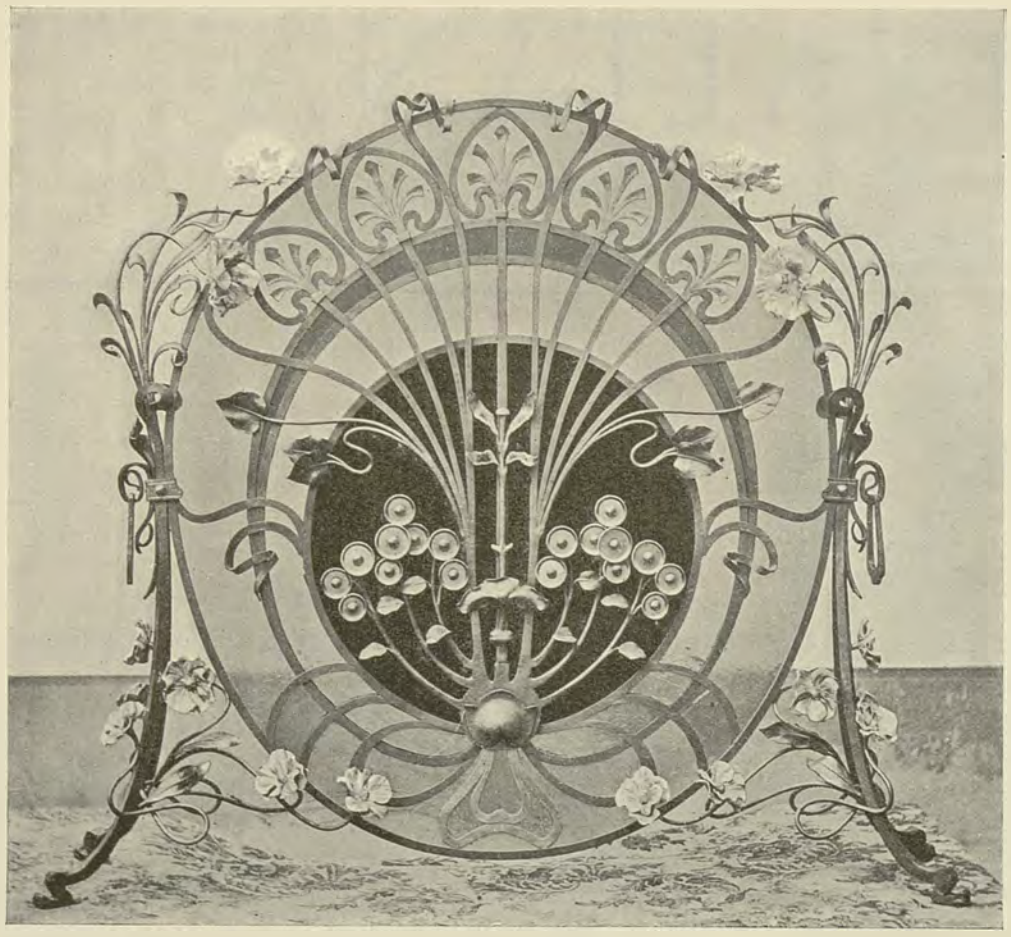


Fig. 181. Parafuoco a vetri policromi, con dorature e argentature — Officina Calligaris.

tate ad un tempo e la sciatta bravura sotto cui talvolta male s'asconde l'imperizia, e la leziosa meticolosità che, se palesa meravigliose attitudini tecniche, non è sempre l'indizio di sentimento d'arte quale l'intesero i maestri d'ogni tempo. Ma non per ciò è messo in non cale dall'artefice l'organismo dell'opera; chè anzi quello, non soltanto è studiato con logica spesso rigorosa, ma è, come deve essere, la ragione prima della « linea » nell'insieme e nei particolari; e da quello soltanto egli fa nascere ed a quello razionalmente sa accoppiare la decorazione. I saggi che furono già pubblicati dall' « Arte italiana » e gli altri che accompagnano questo scritto ne sono una prova, come quelli che, in molta parte, furono ideati dal Calligaris stesso e disegnati sotto la sua direzione.

E dall'esame di quelle opere, o m'inganno, o credo si possa trarre una conclusione che torna ancora ad onore dell'artefice. Pure abbellite, e, volendo usare parola adatta, infiorate da una decorazione a volte ricca e fantasiosa, quelle opere serbano un tal quale carattere di serenità che le rende attraenti e simpatiche di primo acchito; e, pur volgendo alle concezioni dello stile nuovo, sanno conservarsi entro quella giusta misura, che — sgraziatamente è d'uopo affermarlo — non sempre sanno rispettare i cultori di quello stile, i quali, a loro malgrado, trascinati dalla smania del nuovo ad ogni costo, o cadono in aberrazioni che fanno ai pugni col senso comune, o si trincerano dietro una semplicità a cui poco manca per diventare grettezza. È quella misura, a parer mio, di cui sa darci così splendidi saggi l' « Aemilia Ars », la quale, meglio di molti, comprese nel suo vero significato la parola « rinnovamento »; e, seguendo con passo sicuro l' « evoluzione », che è sua guida, seppe, a maggior nostra soddisfazione, serbarsi schiettamente italiana, sorella degna, cioè, di quelle altre arti che, in passato, furono, per gloria nostra, italiane e solamente italiane.

Ma se l'arte del Calligaris trovò già in sè stessa premio condegno, di non minor vanto può andare orgogliosa; poichè, come già accennai, trae da essa le sue origini il movimento benefico che si manifestò nelle officine dei nostri fabbri-

Fig. 183. Sostegno per vaso in ferro battuto - Officina Calligaris.

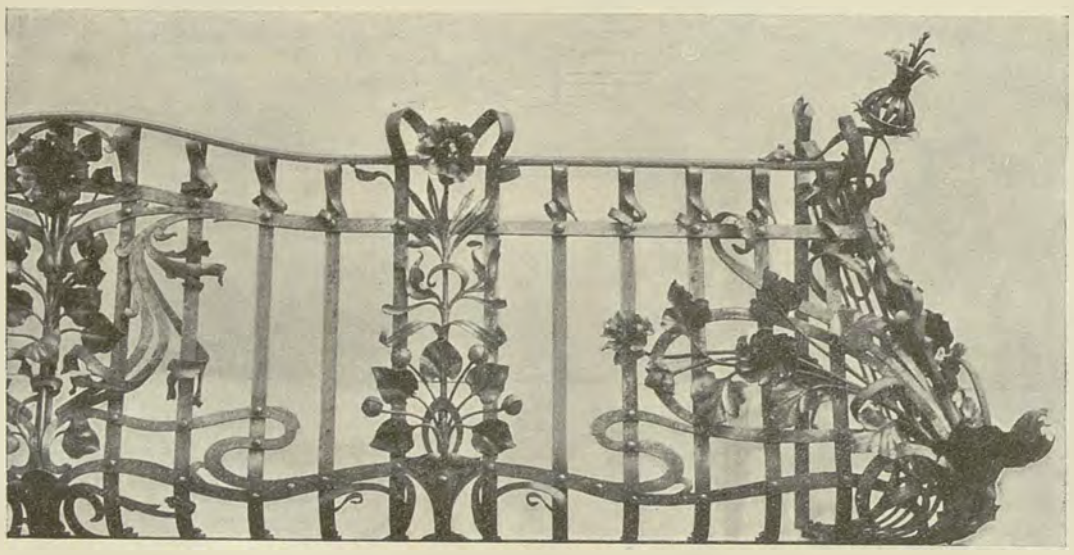


Fig. 182. Ringhiera per poggiolo — Officina Calligaris.

ferrai, e che va di giorno in giorno accentuandosi. Dai lavori più commendevoli fino ai più modesti tentativi, è tutto un fiorire di opere d'arte, che da quelle officine escono a rallegrare l'occhio e l'animo dei cittadini ormai fatti esigenti, con le applicazioni ai nuovi edifizi o coi riatti e i riadattamenti dei vecchi. La perizia acquistata dagli operai, mercè la volontà indefessa, l'intelligenza pronta e la rude tenacia del friulano, fa sì che il costo della mano d'opera non ecceda più tanto da non rendere accessibile anche alle più modeste risorse la nuova produzione; e si è con un senso di viva compiacenza che noi vediamo oggi compensate, forse in parte soltanto, ma certo in bella guisa, e l'inerzia di

lunghi anni, e la gretta insipienza che ci privò in passato di tanti lavori d'arte.

E questa gara feconda, onorando il suo iniziatore, è arra di frutti sempre migliori nell'avvenire per questa nostra terra, che il gelido vento delle Alpi nevose non seppe ancora tanto raffreddare da spegnervi ogni calore di quella vitalità, la quale caratterizza le stirpi italiche con i fervidi, generosi entusiasmi per tutto quanto nasce dalla bellezza o di bellezza è cagione.

Udine, ottobre. G. Del Puppo.

Fig. 184 e 185. Il trionfo di Bacco. Bassorilievo in bronzo di Bertoldo di Giovanni nel Museo nazionale di Firenze.

XXX.

Di un candelabro del Cioli e di altri bronzi nel Museo nazionale di Firenze.

— Dett. 37 e 38. Fig. da 184 a 191. —

RA le diverse raccolte che, disposte nelle sale maestose dello storico palazzo del Podestà, costituiscono il prezioso Museo Nazionale di Firenze, una delle più copiose e più artisticamente importanti è quella dei bronzi.

Di un valore inestimabile, perchè comprende opere dei nostri più sommi maestri, cominciando da Donatello, dal Ghiberti, da Filippo di Brunellesco, essa ha un interesse speciale anche per l'arte decorativa, contenendo un numero infinito d'oggetti destinati a corredare le chiese ed i suntuosi palagi della corte Medicea.

Difatti il contingente maggiore fu recato a questa raccolta dai palazzi e dalle ville reali, dove i Medici, continuatori delle gloriose tradizioni cittadine, avevano accumulato ogni sorta di produzioni dovute al genio de' nostri artisti. Alla costituzione del nuovo Museo del Bargello, avvenuta nel 1859, dopo che dal maraviglioso palazzo vennero tolte le carceri che lo avevano deturpato e reso inaccessibile, quanto si trovava abbandonato nei magazzini o sparso nelle sale de' palazzi granducali, venne trasferito in questo luogo ad accrescere e completare la modesta raccolta che già era stata collocata nella galleria degli Uffizj.

I bronzi di carattere decorativo del Museo Nazionale hanno dato più volte all'*Arte italiana* l'occasione ed il modo di offrire agli studiosi di questo genere d'arte esemplari molteplici e preziosi; ma in un campo così vasto e così fecondo la messe da raccogliere è tutt'altro che esaurita, ed oggi altri elementi di studio e di ammirazione vi abbiamo potuto trarre.

Un oggetto specialmente ci è sembrato opportuno di presentare nei suoi particolari, come quello che può servire di esempio e di guida alle utili e pratiche applicazioni degli artisti moderni (dett. 37 e 38).

È il candelabro Mediceo, modellato e fuso da Valerio Cioli, geniale artista nato nel 1529 da una famiglia di scultori originaria dal villaggio di Settignano, così fecondo in ogni epoca di cultori originali e valorosi d'ogni ramo dell'arte modellativa.

Si tratta di un candelabro che ha la forma di quelli che nelle chiese sono destinati a sostenere il cero pasquale; ma gli scarsi ricordi che si hanno intorno alle suppellettili dei palazzi granducali, non ci dicono per quale località esso fosse destinato. Poteva esser per la cappella di palazzo, per la basilica Medicea di San Lorenzo o per qualcuna delle chiese delle quali la potente e munificente famiglia ebbe il patronato. Quel che non è dubbio è ch'esso fu fatto fare per commissione del Granduca, probabilmente Cosimo I, perchè lo stemma che adorna il

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

fusto è sormontato da quella speciale corona adottata da lui allorchè si proclamò granduca di Firenze e di Siena.

Il Cioli, che viveva ed operava nel tempo in cui erano vive le tradizioni del meraviglioso rinascimento artistico, trasfuse nella sua opera tutto il gusto squisito del quattrocento, reso più largo e più elegante dalle ispirazioni dell'arte contemporanea che compieva una nuova evoluzione. Nel basamento a tripode, in quella sovrapposizione di vasi e di parti affusate che costituiscono il fusto, s'intravedono le gustose ed originali concezioni della scuola di Donatello, associate alla grandiosità più spontanea e più libera, adottata da Michelangelo e dai suoi seguaci. Certo è che nel candelabro del Cioli l'originale bellezza del concetto d'insieme va di pari passo colla delicata e gentile finezza dell'esecuzione, la quale lascia intravedere l'opera concorde dello scultore e dell'orafo. Anche la perfezione della fusione è da notarsi, perfezione che si riscontra generalmente in tutti i bronzi usciti dalle officine fiorentine, cominciando dai tempi di Donatello e del Ghiberti per passar poi a quelli del Cellini e giungere fino a quelli del Giambologna e del Tacca.

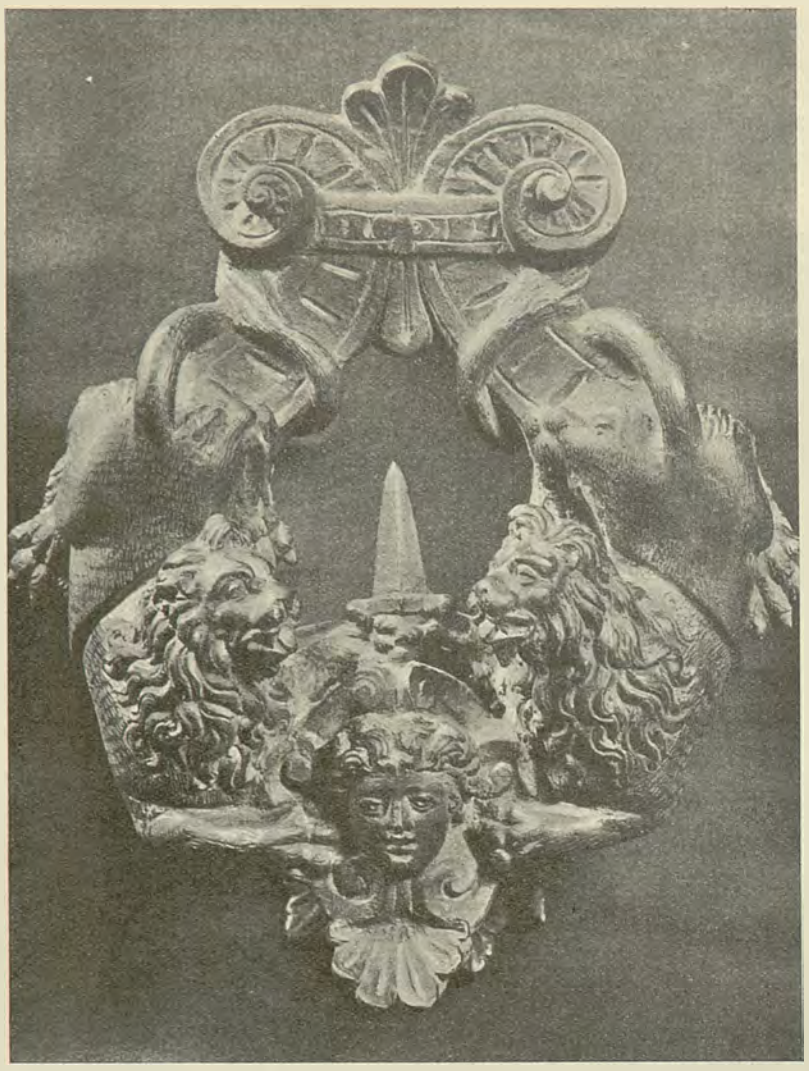


Fig. 186. Battente da porta attribuito a Pietro Tacca. Museo naz. di Firenze.

Lavori d'altro tempo, d'altra indole, d'altro carattere artistico; ma egualmente degni di essere additati siccome esempi di singolare interesse sono le due coppie di alari di bronzo che figurano pure in questa sala e che provengono indubbiamente dai palazzi Medicei (fig. 190 e 191).

I caratteri delle due coppie sono identici, le figure di putti che costituiscono un grazioso complemento della parte ornamentale hanno un tipo che si rassomiglia singolarmente; solo c'è una differenza nell'indole della fusione, che in una di esse è un po' più trascurata, e, si direbbe, meno pulita. E questo è forse uno degli argomenti sui quali può esser fondata la moderna attribuzione che, in tanto affaticarsi a battezzare e ribattezzare, si è voluta dar loro, attribuendoli a Tiziano Aspetti. I Veneti, è vero, non curavano troppo come i Fiorentini la finezza, la levigatezza, la ripulitura delle loro fusioni; ma ciò non esclude che, data l'indole e l'uso degli oggetti, anche artisti fiorentini avessero potuto staccarsi dal metodo ordinariamente praticato.

Fig. 187 e 188. Maniglie da porta attribuite al Tacca.

Fig. 189. Sportello per ciborio di Jacopo Sansovino.

Due degli alari sono indubbiamente del Tacca, discepolo e continuatore dell'opera del Giambologna, e la rassomiglianza singolare delle forme e della fattura giustificò per il passato l'attribuzione anche degli altri due allo stesso artista. Si volle vedere nella figurina seduta sul dinanzi del prospetto una allegoria alla città di Venezia; ma essa anzichè il tradizionale corno dogale porta sul capo la stessa corona granducale Medicea, e negli adornamenti figura pure lo stemma colle palle Medicee che determinano certo il committente. Non è opportuno qui di cacciarci in una discussione artistica sulle ragioni del nuovo battesimo, tanto più che al caso nostro non importa molto che i due graziosi alari siano opera del Tacca o dell'Aspetti.

Fig. 190. Alare di bronzo. Opera attribuita a Tiziano Aspetti nel Museo nazionale di Firenze.

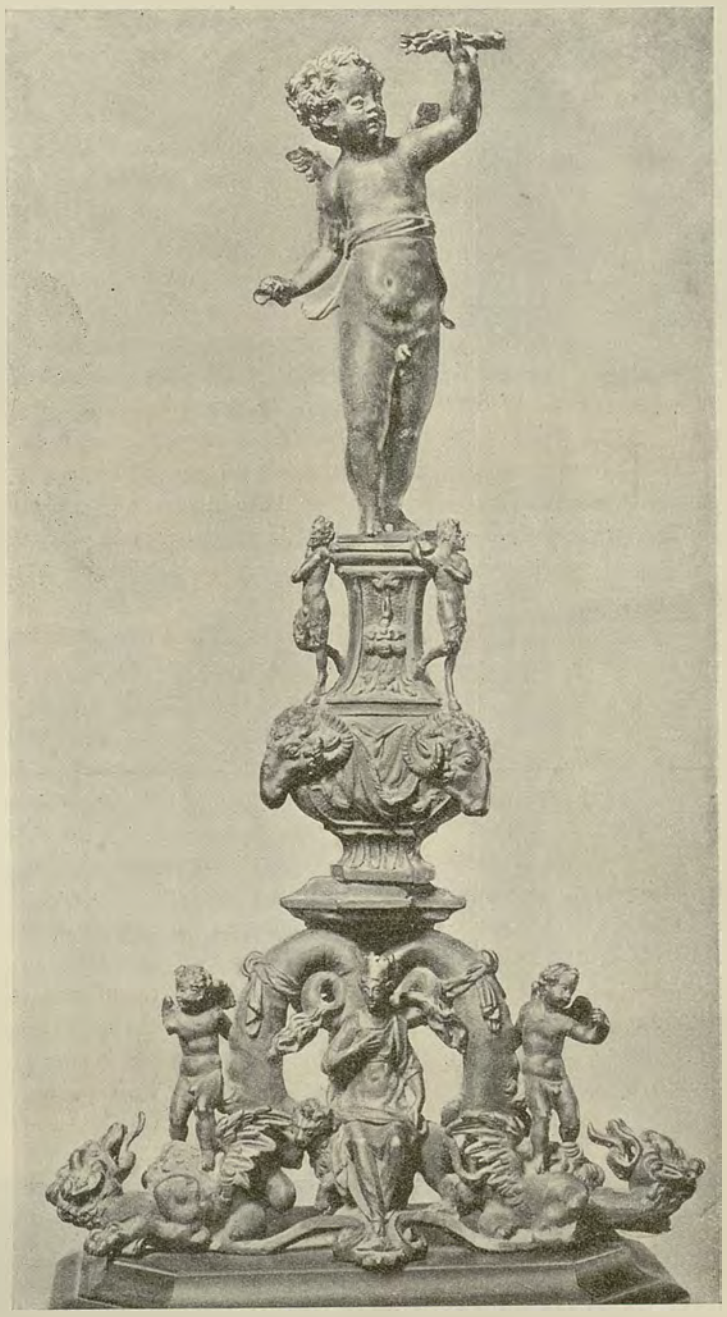


Fig. 191. Alare di bronzo. Opera di Pietro Tacca nel predetto Museo.

Al Tacca vengono attribuiti anche altri oggetti di carattere ornamentale: due maniglie o campanelle da porta, nelle quali sono ingegnosamente accozzati agli ornati, dei leoni e delle teste di sirena, ed un battente o martello pure di porta, per quanto quest'ultimo non rivesta forme artistiche veramente gentili. Ad ogni modo il Tacca e altri artisti che si dedicavano al lavoro di fusione non si limitarono a produrre unicamente delle vere e proprie opere d'arte, dovendo ricercare il loro guadagno anche nel fabbricare oggetti d'uso comune. Non è quindi difficile che codesti finimenti da porta siano usciti dalla stessa fonderia la quale dette all'arte delle cose d'un'importanza molto maggiore (fig. 186, 187 e 188).

Squisito lavoro di composizione e di fusione è anche lo sportello di ciborio di Jacopo Sansovino, un'opera che rivela tutta la geniale vaghezza dell'arte toscana dei primi del XVI secolo (fig. 189). Il bassorilievo che costituisce la fronte dello sportello, rappresenta la Resurrezione, ed è di modellatura delicata e al tempo stesso vigorosa. Nella sovrapposta lunetta è la mezza figura dell'Eterno Padre in gloria; e nel basamento o gocciola appare lo stemma Mediceo anteriore all'epoca del principato, sostenuto da angeli volanti e fiancheggiato da gustosi festoni.

Un altro dei bronzi del Museo Nazionale, oltre ai pregi squisiti della modellatura che rivela tutto il sentimento meraviglioso della scuola di Donatello, presenta pure un interesse di attualità. È il fregio sul quale Bertoldo, forse il migliore dei discepoli di Donatello, rappresentò un baccanale, quel fregio appunto che, sottratto in questi giorni da un ladro volgare, venne felicemente ricuperato, ed è tornato ora a suscitare la giustificata ammirazione de' visitatori del nostro Museo, nel quale la raccolta dei bronzi costituisce una delle massime attrattive (fig. 184 e 185).

G. CAROCCI.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

XXXI.

ANTICHI SARCOFAGI.

— Tav. 58, 59 e 60. Fig. da 192 a 195. —

Il luogo delle sepolture era per gli antichi popoli italici fuori delle porte della città, in omaggio al vetusto precetto che vietava di seppellire o di cremare nell'interno dell'abitato, e che nelle leggi delle XII tavole suona: *hominem mortuum in urbe neve sepelito neve urito*. Perciò, appena fuori le porte, sui due lati delle vie pubbliche, sorgevano le tombe e i monumenti funebri. Tutti conoscono il pittoresco aspetto che le rovine di questi danno alle antiche strade, le quali, uscendo dalla città eterna, si prolungano nella campagna romana. A Pompei la così detta *Strada dei sepolcri*, fuori della porta Ercolanese, non è esclusivamente tale se non in rapporto alla parte della città finora scavata; se delle altre vie che escono dalle altre porte si fosse dissotterrato un tratto uguale a quello reso alla luce fuori della porta Ercolanese, si vedrebbero altrettante strade dei sepolcri.

Un gruppo di sarcofagi marmorei, che l'*Arte* presenta oggi ai suoi lettori, proviene da Roma, e precisamente dalla via Salaria. Bellissimo è quello che appartenne al sepolcro dei Calpurnii Pisoni (villa Bonaparte) ed è presentemente esposto nel Museo Nazionale Romano alle Terme Diocleziane. Esso è anche notevole per essere soltanto abbozzato, e fu adoperato così come si trova, cioè non finito, con l'aggiunta di un rozzo coperchio. Con grande freschezza di tocco e vivacità di mosse si svolge su tre facce una armonica composizione figurata, che rappresenta a rilievo il *thiasos* o seguito di Dioniso, in atto di abbandonarsi alla danza orgiastica. Assai efficace è il tipo della menade o baccante che danza col capo arrovesciato all'indietro, riproduzione di esemplari greci; Sileno, il vecchio pedagogo cui fu affidato Dioniso fanciullo e che rimase nel suo corteggio, ha troppo bevuto e si appoggia a un satirello; Pane scherza con un caprone, mostrandogli un grappolo d'uva, cui l'animale si sforza di giungere; satiri e menadi danzano sfrenatamente, accompagnandosi con la musica di cembali, timpani e tibie, presso l'ara di Dioniso, la cista mistica e le maschere (fig. 195).

In questo sarcofago non è rappresentato il dio principale; ma in un altro troviamo Dioniso con seguito numerosissimo,

Fig. 192. Strada dei sepolcri a Pompei.

nell'atto che, appoggiandosi ad un satiro, contempla la bellissima dormiente di Naxos, Ariadne, che, abbandonata da Teseo, giace in grembo al sonno. Sul coperchio si vede il busto della defunta tra amorini vendemmiatori, e in altra zona superiore,

Fig. 193. Sarcofagi di Porta Salaria a Roma.

Ino che allatta Dioniso, alla presenza del *thiasos* completo, cui non manca neppure l'osceno Priapo (tav. 59).

Un terzo e bellissimo sarcofago rappresenta il trionfo di Bacco reduce dalle Indie. Il dio siede su di un elefante guidato da un satiro giovane; precede un elefante più piccolo guidato da un satirello e recante sul dorso un'anfora. Innanzi a questo va Sileno poggiato ad un ricco tirso, accompagnato da una menade che squassa il tamburello e da altri satiri, di cui uno con pedo o bastone pastorale spinge un leone; nel fondo si vede una giraffa; la composizione gira sul lato minore con la figura d'angolo che presenta le spalle. Segue Dioniso un Paniskos traente al guinzaglio due leonesse che tirano il carro di Ariadne, portando a cavalcioni due puttini. Il coperchio ha agli angoli mascheroni satireschi, e sul davanti una zona a rilievo scompartita in tre scene, relative alla nascita del dio: la morte di Semele, mentre il feto immaturo concepito per opera di Zeus viene miracolosamente sottratto; la nascita di Dioniso dalla coscia di Zeus o Giove, ove egli ha tenuto il figlio fino al compimento del nono mese, e il trasporto del neonato presso le ninfe; infine l'allattamento di Dioniso presso Ino, con l'assistenza di Sileno, Pane ed un satiro. L'esecuzione nel rilievo principale è assai finita (tav. 58).

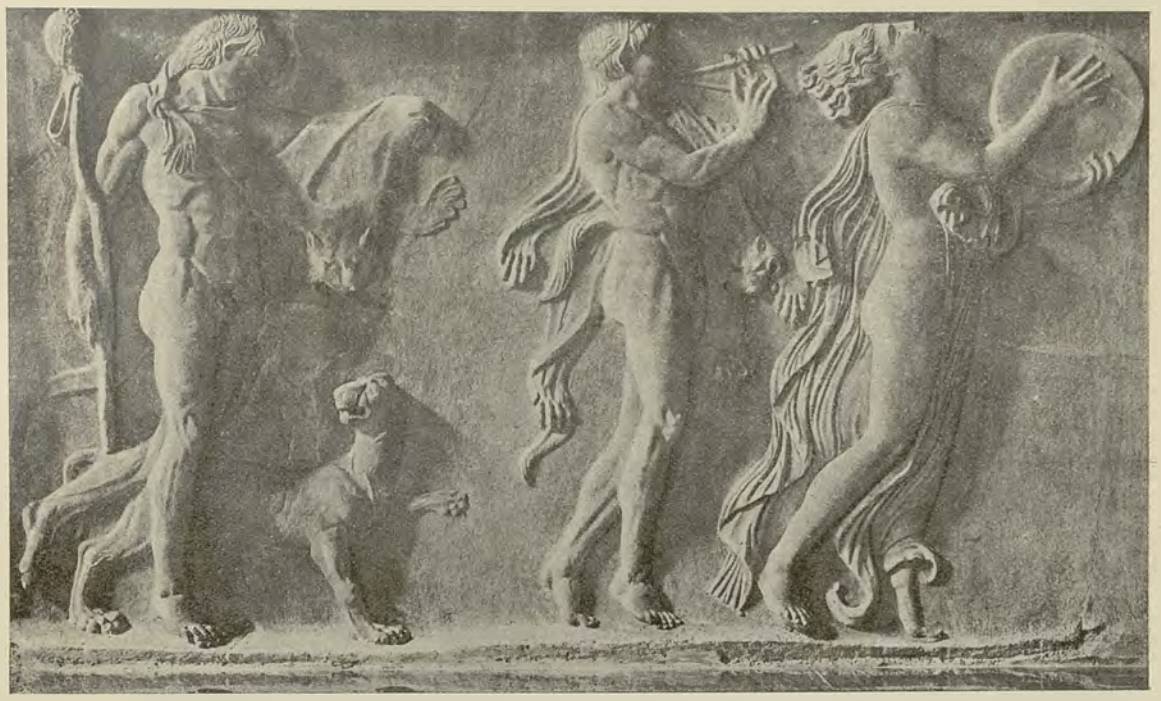


Fig. 194. Bassorilievo di sarcofago nel Museo nazionale di Napoli.

Del favore che i motivi tolti al ciclo bacchico ebbero nell'arte antica e della loro frequente applicazione decorativa, i nostri lettori sono già informati per le altre serie di monumenti che abbiamo loro presentate in precedenti occasioni, e principalmente per le pitture pompeiane decorative e per le terrecotte ornamentali. I più celebri motivi delle figure dionisiache, trovati quasi tutti dai grandi scultori attici del IV secolo av. Cr., sono spesso ripetuti in bassorilievi: riproduciamo qui sopra un bassorilievo del Museo di Napoli ove sfilano una menade che suona il timpano, un satiro tibicine, un altro satiro con pantera: la baccante danza col capo arrovesciato all'indietro, offrendo il medesimo tipo artistico che abbiamo già incontrato in uno dei nostri sarcofagi. S'avverta come in quest'ultima classe di monumenti i soggetti bacchici sono prediletti, non solo per ragioni estetiche, ma ben anche per più profonde ragioni spirituali, che hanno attinenza al simbolismo religioso. Le danze orgiastiche o i trionfi dionisiaci alludono alla beatitudine che gli spiriti si ripromettono di godere nella vita d'oltre tomba, nei misteriosi giardini elisii, mentre le peripezie che Dioniso sofferse fin da prima di nascere alludono al corso della vita mortale, che si spera abbia termine in un trionfo pari a quello del nume. Il dio che protegge il più meraviglioso frutto della terra nel cui grembo riposano i morti, quel frutto il cui succo agisce così potentemente sulla psiche umana dandole l'ebbrezza e trasportandola in un altro mondo, è anche il protettore di quel mondo misterioso in cui lo spirito, sciolto dal corpo mortale, vivrà di una ebbrezza perpetua e deliziosa.

Nonostante la prevalenza dei soggetti e dei miti bacchici, essi non sono i soli ad apparire sui sarcofagi romani. V'è tutta una serie di scene mitologiche, che, come già nelle urne etrusche e nei vasi dipinti dell'Italia meridionale, sembrano scelte con criterî estranei ai monumenti funebri della Grecia, e propri invece del suolo italico, cioè con allusione alla morte o alla vita ultraterrena. A questa categoria ci riconduce quello dei nostri sarcofagi che rappresenta i due Dioscuri, Castore e Polluce, in atto di rapire le due figlie di Leucippo, Febe e Ileaira, che essi faranno poi loro spose. Il ratto offre di per sè una analogia con la morte; le future nozze con esseri divini simboleggiano la beatitudine degli Elisi. Sul coperchio di questo sarcofago si osservano quattro Vittorie sacrificanti un toro (motivo che i nostri lettori conoscono da una bellissima terracotta qui da noi recentemente pubblicata) affrontate a coppia; agli angoli due mascheroni silenici ci richiamano all'ambiente dionisiaco; nella zona superiore due amorini o genietti volanti reggono uno scudo o medaglione (tav. 58).

(Continua). G. Patroni.

Fig. 195. Sarcofago già appartenente al sepolcro dei Calpurnii Pisoni in Roma.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

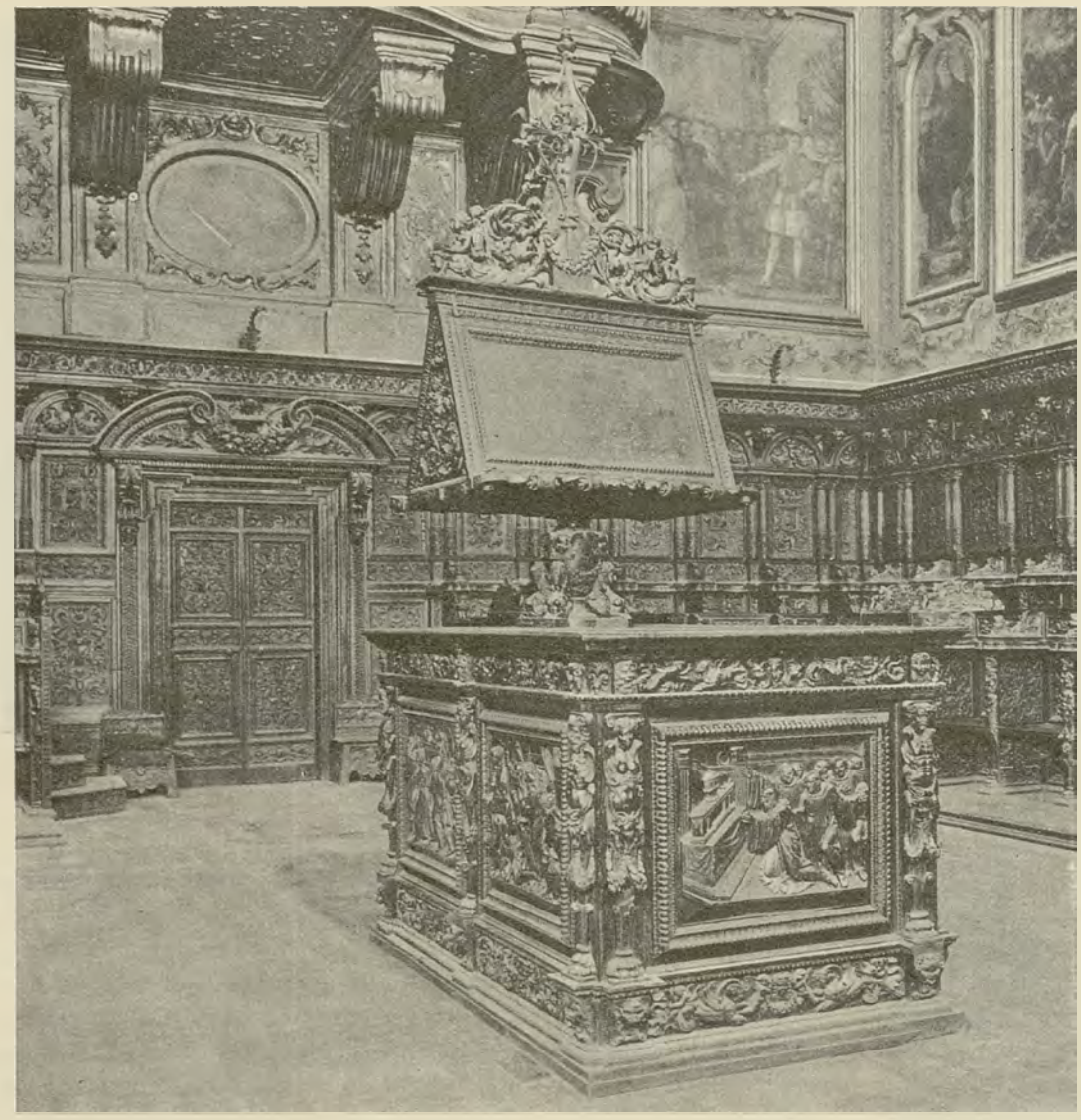


Fig. 196. Coro nella chiesa dei SS. Severino e Sosio in Napoli.

XXXII.

Coro nella chiesa dei Santi Severino e Sosio in Napoli.

— Tav. 55. Fig. 196. —

È stupenda opera d'intaglio in legno, ammirata da italiani e da stranieri, il coro della chiesa cassinese dedicata ai Santi Severino e Sosio in Napoli. Ne furono autori Bernardino Torelli e Bartolomeo Chiarini, di Brescia il primo, di Roma il secondo, e sono così ricordati dal de Dominici (*Vita de' pittori, scultori ecc. napol.*, Vol. II, pag. 79):

« Bernardino Torelli, da altri Benvenuto appellato, fu ottimo intagliatore e scultore in legno, e lavorò, insieme con Bartolomeo Chiarini suo condiscepolo ed amato compagno, moltissime opere di scultura in bassorilievo; ed erano accuratissimi e molto diligenti nei lavori, che eglino intraprendevano, laonde furono spesso adoperati. Costoro scolpirono egregiamente il coro del magnifico tempio di S. Severino, de' Benedettini Neri di Napoli, consumandovi in lavorarlo 15 anni, dapoichè lo cominciarono nel 1560 e lo terminarono nel 1575, qual'opera fu gradita da tutti, avendone questi artefici riportata molta lode da ognuno, e molto furono commendati dagl'intendenti e dagli amatori delle buone arti del disegno e della scultura ».

È però da osservare che lo scultore, non Bernardino, ma Benvenuto Torelli si sottoscrive nell'atto di convenzione pel ricordato coro di S. Severino, scritto a' 4 gennaio 1560 da Notar Gio. Fiorentino Scarano, e nell'altro di finale pagamento del 5 dicembre 1575 per Notar Severo Pizza.

Il sig. Faraglia nell'*Archivio storico napoletano* (anno III, fasc. II) ha pubblicato un documento dal quale rilevasi che i due precedenti artisti furono coadiuvati dagli intagliatori napoletani Nicola Porcarelli e Leonardo Turbolo.

Il coro componesi di due ordini di seggi, artisticamente scolpiti con grande varietà di forme, cariatidi, colonnini d'ordine corinzio, modanature assai ricche e busti di Santi e di Sante; e agli autori di esso furono in più volte pagati quasi ducati 3465. È fama che il Torelli e il Chiarini fossero allievi di Fra Giovanni da Verona.

Nella vita di Raffaello da Urbino, Giorgio Vasari ci ha insegnato che il famoso Fra Giovanni da Verona lavorò la sagrestia di Monte Oliveto di Napoli e il coro nella cappella di Paolo Tolosa. In questi lavori Fra Giovanni fu coadiuvato da Fra Raffaello da Brescia. I sedili e le spalliere di Monte Oliveto, oggi Sant'Anna de' Lombardi, sono nove e rappresentano, secondo una descrizione di Diego Bonghi, la prima, la veduta dell'atrio d'un chiostro con fabbricati laterali, nonchè una chiesa esagona con cupola di stile veneto; la seconda, la veduta d'un borgo di Vicenza situato ai piedi d'un castello turrito, sul quale sventola un vessillo bianco; la terza, una svolta di strada con grandiosi ed alti edifizi, all'uso veneziano, con montagne nel fondo; nella quarta scorgesi una strada fiancheggiata di case da ambo i lati con una rupe in fondo su cui ergesi un castello; nella quinta è ritratta una rocca colle opere di fortificazione munite di batterie; nella sesta avvi solo un castello con una lepre al primo piano; nella settima vedesi la porta d'una città con edifizi laterali; l'ottava offre la veduta dell'interno d'un chiostro con portico, a lato del quale sorge una fontana con colonna sormontata da una statua; la nona ritrae un gruppo di montagne con un piccolo villaggio alle falde e varie nuvole sparse nell'orizzonte. Appare nel primo piano un'upupa, cui sta di fronte un uccello somigliante al cuculo. Questo lavoro di Fra Giovanni conservasi attualmente nella cappella appartenente alla congregazione di S. Carlo Borromeo.

Fig. 197. Nuova casa in Via Solferino a Milano. Architetto G. S. Locati (Vedi Dett. 39 e 40).

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile. ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Anno XIII — 1.° della Nuova Serie. N. 11 — Novembre 1904.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXIII.

IL MONUMENTO DEL VESCOVO BENOZZO FEDERIGHI E L'ORNAMENTAZIONE FLOREALE ROBBIANA.

— Tav. 61, 62 e 63. Dett. 41 e 42. Fig. da 198 a 203. —

RESCÌ davvero meraviglioso quel periodo del rinascimento nel quale l'arte fiorentina ebbe a meta la ricerca del vero e del naturale in tutte le sue molteplici manifestazioni. Una delle note più caratteristiche, più singolari e più simpatiche è quella rappresentata da Luca e dagli altri suoi famigliari che ne seguirono gli esempi e ne divisero i pensieri ed il sentimento.

Luca Della Robbia, che fu il fondatore di questa scuola, l'inventore di un nuovo metodo per dar solidità e lunga vita alle opere d'arte modellate colla terra, trasfuse nell'arte sua tutto il sentimento realistico, ma d'un realismo gentile, senza eccessi e senza esagerazioni, che insieme con Donatello e con gli altri grandi maestri fiorentini contemporanei aveva concepito e coltivato. E la ricerca del vero nelle sue più variate e distinte espressioni

Fig. 198. Stemma dell'Arte della Lana nel Museo di S. Maria del Fiore.

egli non limitò alle figure umane; non si accontentò di infondere tutta l'espressione dell'affetto materno nelle sue gentili Madonne e tutta la gioconda gaiezza infantile nei pargoletti carezzati dalla madre o animati dai suoni e dal canto; ma volle pure ritrarre nelle sue mirabili composizioni anche i prodotti più belli e più gentili della terra.

La vigorìa del modellatore sicuro, che coglieva senza esi-

Fig. 199. Bassorilievo di Andrea della Robbia nel Museo Nazionale di Firenze.

tanze le impressioni del sentimento umano e l'eternava nella creta, l'accurata finezza dell'orafo che a questo genere d'arte avea prima dedicato il suo ingegno, la leggiadria del pittore che riproduceva il colorito più brillante dei fiori e delle frutta, la sapienza del tecnico indagatore profondo degli effetti e delle trasformazioni che le sostanze coloranti risentono sotto l'impres-

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Fig. 200. Parte superiore del Lavabo nella sagrestia di S. Maria Novella in Firenze. Opera di Giovanni della Robbia.

sione del fuoco, gli valsero ad ottenere quei risultati i quali costituirono un complesso di bellezze destinate a suscitare un'ammirazione imperitura.

Nella via iniziata lo seguirono trionfalmente, aggiungendo a quelli di lui il corredo di nuovi risultati, il nipote Andrea, il pronipote Giovanni, i fratelli di lui e tutta quella pleiade d'artisti appartenenti od estranei alla famiglia, che per il periodo relativamente breve di mezzo secolo, diffusero in ogni parte d'Italia le produzioni mirabili della Scuola Robbiana.

È indubbiamente la caratteristica più singolare di questa scuola, la parte decorativa ispirata appunto alle felici e fedeli riproduzioni dei prodotti dei campi, degli orti, dei giardini ubertosi che deliziavano e cingevano di una leggiadra corona la città che dai fiori ebbe nome e dove la nuova scuola nacque e prosperò.

Lo stile floreale, il quale torna ora ad onore e affatica alla ricerca di applicazioni non saprei dire se più originali o più strane, una parte de' nostri artisti, si può dire che ebbe, non forse l'origine, ma certo il periodo suo più luminoso e più sfolgorante allorchè era in tutta la pienezza del suo vigore la scuola fondata da Luca Della Robbia.

I fiori più rigogliosi e più fulgidi di colore, i fogliami flessuosi, dalle infinite tonalità di verde, le frutta più belle, più prospere, i cucurbitacei e tutti gli altri prodotti degli orti destinati ad arricchire il mercato cittadino, furono la materia prima che, accozzata con artistica genialità, composta e accomodata con originalità di masse, con squisitezza di gusto, servì a creare il nuovo genere di decorazione.

I Della Robbia profusero dovunque questa riproduzione floreale; e spesso le severe e solenni rappresentazioni di soggetti religiosi rallegrarono colla gaiezza dei colori della natura. Quindi noi vedemmo trionfare col loro candore i bei gigli nelle Annunziazioni e brillare nelle raffigurazioni differenti della Vergine i fiori nascenti sul deserto sepolcro della Madonna, i fiori che s'intrecciano intorno alle animate schiere di fanciulli cantanti, suonanti, danzanti, mentre nelle belle candelabre che adornano i pilastri e le lesene dei tabernacoli e dei dossali si accoppiano fiori, foglie, frutta; e attorno ai tabernacoli, nelle trabeazioni, nei gradoni degli altari, pendono, formando linee armoniose e gaie, festoni intessuti degli stessi prodotti naturali.

Luca Della Robbia fu, come abbiam detto, un genio artistico multiforme, il quale seppe con eguale maestria dedicarsi ai diversi rami dell'arte, riuscendo ad accarezzare le differenti sue produzioni con un gusto squisito. E l'esempio maggiore e più evidente di questa prodigiosa facilità di riunire in un solo insieme parti per indole, per caratteri, per materia e per colorito differenti fra loro, lo abbiamo nel monumento funebre del Vescovo Benozzo Federighi.

Giorgio Vasari, nella vita di Luca Della Robbia, con una sintesi felice, accenna ai pregi più rari di questo cenotafio.

« Fece ancora — egli scrive — per Messer « Benozzo Federighi vescovo di Fiesole nella « chiesa di S. Brancazio una sepultura di « marmo e, sopra quella, esso Federigo a « giacere, ritratto di naturale, e tre altre « mezze figure. E nell'ornamento dei pilastri « di quell'opera dipinse nel piano certi fe- « stoni a mazzi di frutti e foglie sì vivi e na- « turali, che col pennello in tavola non si fa- « rebbero altrimenti a olio: ed in vero, questa « opera è meravigliosa e rarissima, avendo in « essa Luca fatto i lumi e l'ombre tanto bene « che non pare quasi che a fuoco ciò sia « possibile.

Chiunque si trovi dinanzi al mirabile monumento od abbia modo, come i lettori nostri, di esaminarne le riproduzioni fedeli nell'insieme e nelle parti, deve convenire che la

Fig. 201. Insieme del predetto Lavabo.

sintesi del Vasari non potrebbe essere più chiara, più precisa, più fedele, tanto da rendere anche a noi perfettamente superflua l'aggiunta di altri cenni descrittivi e di ulteriori illustrazioni (tav. 49, 50, 51, dett. 41, 42).

Basterà aggiungere che il marmo ha col volger dei secoli acquistata una intonazione più quieta ed armoniosa, mentre i fiori dipinti nelle mattonelle che costituiscono il fregio attorno al monumento, mantengono in modo meraviglioso tutta quella vigoria di colore, la quale suscitò l'ammirazione del Vasari e dei suoi contemporanei.

Luca Della Robbia ebbe il 2 marzo 1451 da Messer Federigo di Jacopo Federighi la commissione di eseguire il monumento funebre di Messer Benozzo vescovo di Fiesole, morto nel 1450. In un anno egli aveva già condotto a termine la grandiosa opera; ma all'atto del pagamento insorse lite col committente e la questione non fu risoluta che nel 1459.

Fig. 202. Lunetta di Luca della Robbia, ora nel Museo nazionale di Firenze.

Invece che nella Cattedrale Fiesolana, il vescovo venne seppellito nella chiesa di San Pancrazio di Firenze, allora appartenente ai Monaci Vallombrosani, e precisamente nella cappella gentilizia della famiglia Federighi, la quale aveva i suoi palazzi in una via prossima a quella chiesa.

Però, alla soppressione francese, la chiesa di San Pancrazio fu chiusa e trasformata, sicchè la maggior parte delle preziose opere d'arte che l'adornavano andarono disperse. Il monumento di Luca Della Robbia s'impose colla sua bellezza alla neghittosa indifferenza di quel periodo poco lieto per l'arte e venne trasferito in una chiesa suburbana, S. Francesco di Paola, situata alle pendici del colle di Bellosguardo. Allorquando però anche i frati che ufiziavano la chiesa esularono altrove, essa restò pressochè abbandonata e chiusa quasi di continuo, tanto che l'opera bellissima poteva dirsi quasi affatto sottratta alla giustificata ammirazione degli studiosi. Fu perciò ottimo divisamento quello di trovarle una più decorosa e definitiva collocazione, e non molti anni addietro, quando appunto si restituiva all'originaria dignità il tempio di S. Trinita, il monumento del vescovo Federighi venne posto in quella chiesa, precisamente nella cappella degli Scali, e affidato nuovamente in custodia ai Monaci Vallombrosani, che per due secoli e mezzo l'avevano vigilato.

Molte sono le opere che tradizionalmente si attribuiscono a Luca Della Robbia; si potrebbe dire che volgarmente si sogliono chiamare opere di lui tutte le terrecotte invetriate uscite anche dalle mani d'artisti che ricorrendo per l'invetriatura alla rinomata officina, o imitando i metodi da essa adottati, producevano identici lavori, senza aver nulla a che vedere colla famiglia Della Robbia.

Delle poche opere certe dell'insigne maestro, del capostipite di quella scuola, è indubbiamente la lunetta che fino a pochi mesi addietro decorava l'arco sovrastante alla porta d'una casa in via dell'Agnolo. Luca Della Robbia l'aveva eseguita per le monache del ricchissimo e celebre monastero benedettino di S. Pier Maggiore e formava degno ornamento alla elegante porta di pietra che dava accesso alla scuola dei chierici addetti a quella chiesa. Oggi la lunetta, preziosa per le divine figure della Madonna, del putto e dei due angeli adoranti, quanto per la squisita fattura del festone floreale che la cinge, è stata rimossa insieme alla porta e trasferita nel Museo Nazionale. La stupenda opera di Luca è stata così salvaguardata dai danni pur troppo non sempre fantastici della moderna e monellesca barbarie; ma Firenze ha perso un cantuccio pittoresco, rallegrato da un raggio di quell'arte divina che profuse i suoi tesori dovunque (fig. 202).

Un' opera Robbiana che per l'eleganza somma delle forme, per la genialità della composizione e soprattutto per la profusione ben distribuita degli ornamenti floreali, può star vicino al celebre monumento del Vescovo Federighi, è il lavabo della sagrestia a S. Maria Novella. La castigatezza del sentimento trasfuso nelle soavi figure della Vergine e del Bambino, la leggiadra vaghezza dei putti che faticosamente sostengono attorno alla lunetta un pesante festone di foglie, frutta e fiori, i vasi dai quali sorgono rigogliose piante fiorite, dipinti *in piano* alla pari del bel paesaggio che forma il fondo della lunetta, sono qualità tali da giustificare in questo caso la tradizionale attribuzione del lavoro a Luca. Ma il giudizio, diremo così, sinto-

Fig. 203. Edicola con la statua di S. Domenico, già nel Convento di S. Croce a Firenze.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

matico, trova in questo caso un correttivo e meglio ancora una smentita solenne dal documento trovato nel libro d'entrate e uscite della sagrestia di S. Maria Novella, che ci fa conoscere come il lavoro venisse eseguito nel 1497 da Giovanni figlio di Andrea Della Robbia e quindi pronipote di Luca. Le belle tradizioni del creatore della fiorente scuola si erano mantenute anche in tempi in cui l'officina famigliare era diretta da Andrea e poi da Giovanni e se, a seconda dell'importanza e del valore della commissione, succedeva che nei prodotti della fabbrica si alternassero quelli accurati e fini e quelli dozzinali, è chiaro che in ogni tempo si seppero produrre opere perfette, come appunto il lavabo di S. Maria Novella (fig. 200 e 201).

La ricerca dell' ornamentazione floreale nelle opere della scuola Robbiana è tutt'altro che difficile; sarebbe anzi difficile trovare un numero considerevole di opere che di cotesta gaia e simpatica decorazione fossero prive. Su per giù, in tutte le tavole o dossali d'altare i pilastri hanno le candelabre di foglie, fiori e frutta, e le trabeazioni mancano raramente d'un fregio nel quale vagamente si alternano i festoni e le teste di cherubino, ed eguali elementi decorativi si trovano di continuo nei cibori, nei gradoni degli altari, nelle lunette, nei fonti battesimali, nei pergami, negli stemmi usciti dalle fornaci della ferace officina.

Di festoni composti con frutta, foglie e fiori c'è dovizia dovunque e soprattutto nei palazzi Pretorj dei paesi toscani, dove ogni Podestà era in obbligo di lasciare uno stemma in memoria dell'ufficio tenuto, e nelle chiese, nei palazzi privati, nelle residenze delle arti in Toscana.

In mezzo ad un campo così fecondo per l'arte abbiamo voluto spigolare alcuni saggi da presentare quali esempi di questa ornamentazione floreale ed orticola, preferita dai Della Robbia; ma in questo compito ci è stata di grave ostacolo la grande quantità di lavori Robbiani già riprodotti dall'*Arte Italiana* ne' suoi tredici anni di vita.

L'edicola, che racchiude la statua di S. Domenico e fu tolta nel 1868 dal convento di S. Croce, è singolarmente pregevole per la decorazione di vasi fioriti e di ricchi festoni sostenuti da putti (fig. 203). Un bel fregio racchiude pure lo stemma dell'arte della Lana, che trovasi nel Museo di S. Maria del Fiore a ricordare come alla direzione della fabbrica più grandiosa e più ricca di Firenze sovraintendessero i Consoli della Lana, la più cospicua e più numerosa fra le corporazioni fiorentine delle arti maggiori (fig. 198).

Dalla residenza d'un' altra arte proviene il leggiadro bassorilievo d'Andrea Della Robbia, il quale rappresenta la Vergine col bambino Gesù. Era stato fatto per l'arte dei Maestri di Pietra e di Legname, una delle corporazioni delle arti dette minori, alla quale erano ascritti insieme coi modesti artefici anche gli scultori e gli architetti più insigni. Il bel bassorilievo è ora nel Museo Nazionale e poggia sopra ad un vaghissimo peduccio scolpito in pietra, già esistente nella residenza dell'arte della Seta e che si crede, non senza ragione, uscito dallo scalpello di Francesco di Simone Ferrucci (fig. 199).

Breve, come abbiamo detto, fu la vita della celebre scuola fondata da Luca Della Robbia; ma prodigiose addirittura ne furono l'attività e la varietà. In un mezzo secolo appena, una fiumana d'opere, tutte di pregio indiscutibile, dilagò in ogni parte d'Italia, per alimentare in seguito anche i musei stranieri; ed in quel breve periodo si trovò modo d'associare le mirabili concezioni del genio e del sentimento alle trovate più originali e più ingegnose, alle esperienze ed alle ricerche della tecnica, allora ben poco favorita dal sussidio della scienza.

G. Carocci.

Fig. 204. Sarcofago dei buoni tempi imperiali trovato in S. Maria Antiqua del Foro Romano.

XXXIV.

ANTICHI SARCOFAGI.

(Continuazione e fine).

— *Fig. da 204 a 213.* —

SARÀ facile, dopo quanto abbiamo detto nel precedente Fascicolo, riconoscere che anche negli altri sarcofagi dove la composizione non rappresenta una determinata scena del mito, le figure e gli oggetti che l'artista ha prescelto per la decorazione hanno valore simbolico, quantunque spesso, pur riconoscendo una allusione generica ai concetti anzidetti, non sia il caso di troppo sottilizzare nell'analisi; e bisogna anche far la debita parte al gusto decorativo dell'artista e alla sua libertà di scelta nel ricco repertorio dei motivi più o meno in voga. Così vediamo in uno dei nostri sarcofagi un medaglione con *gorgoneion* o maschera di Gorgone, sorgente da una palma, ai cui piedi seggono a terra due giovinette in costume orientale e in atto di mestizia e di lutto; il medaglione stesso è sorretto da due Vittorie con insegna, cui seguono, da ciascun lato, vasi dionisiaci (*kantharoi*) ricolmi di uva e di frutta, ed amorini con ghirlanda a festone. Sul coperchio di questo sarcofago un medaglione simile è sorretto da due amorini al disopra di due cornucopie decussate, mentre altri amorini innalzano un trofeo; nella zona superiore tre amorini reggono un festone di pomi e foglie; nei vuoti si veggono maschere sceniche (tav. 60). L'elemento dionisiaco, al quale devono ascriversi anche gli amorini, è qui chiaramente allusivo. La Gorgone è parificata alla grande dea asiatica ed egea della vita e della morte, a Rhea-Cibele, cui era sacra la palma. In quanto alle Vittorie, bisogna notare che già nella ceramica dipinta dell'Italia meridionale, più antica di alcuni secoli della scultura decorativa romana applicata ai sarcofagi, la Nike greca ha assunto, a lato dell'Eros, l'ufficio di divinità funebre, custode delle tombe e premiatrice degli spiriti pervenuti agli Elisi; e che a ciò spianarono forse la via le Lase etrusche, i genî funebri alati che numerosi appariscono nell'arte dell'antica Etruria.

Restano le maschere sceniche. La loro presenza su sarco-

fagi mi rammenta di aver già altra volta, in un mio lavoro su la ceramica dipinta dell' Italia meridionale, classificato senza esitare tra i vasi funebri quelli che offrono rappresentanze teatrali, e ciò sia perchè si ricollegano al concetto dionisiaco (Dioniso è il patrono del teatro, il quale nell'antichità fa sempre parte di un santuario e la rappresentazione è un atto religioso, non un divertimento), sia perchè possono alludere a rappresentazioni date in onore di un defunto. Mi rammento che qualcuno se ne scandolezzò; ma la vita umana non è essa una rappresentazione teatrale, or comica, or tragica? Augusto imperatore, sentendosi vicino a morte, ripetè la frase con cui nella commedia latina l'attore che parla ultimo soleva raccomandare l'autore, la produzione, i compagni e sè stesso alla benevolenza del pubblico: *ed ora applaudite!* Era quello un pensiero singolare e peregrino, o non piuttosto comune? Se sui monumenti sepolcrali italici occorrono anche episodii delle favole d'Esopo, con evidenti allusioni alla vita umana, perchè le maschere e ogni altro apparato teatrale non possono avere il medesimo significato allusivo?

Fig. 205. Sarcofago romano nel Museo Lateranense.

Notiamo in ultimo un altro sarcofago pur esso qui riprodotto, ove due amorini e due Vittorie sorreggono un festone di foglie, nei cui tre vuoti si osservano: al centro, una maschera tragica; ai lati, i busti dei due coniugi defunti e sepolti nello stesso monumento. Questo sarcofago ha un coperchio a tetto, con antefisse e cornice. L'importanza del posto assegnato alla maschera scenica mostra ad evidenza che non può trattarsi qui di un motivo puramente decorativo, ma di un elemento che ha accanto a quello ornamentale un alto valore simbolico (fig. 206).

* * *

Particolare considerazione meritano ancora alcuni altri antichi sarcofagi di varie provenienze ed età, che la direzione di questo periodico ha pure fatto riprodurre per i nostri lettori.

Fig. 206. Sarcofago romano trovato a Porta Salaria.

Il sarcofago dipinto del Museo archeologico di Firenze, del quale si riproduce qui uno dei lati stretti, può a buon diritto annoverarsi fra i più insigni monumenti dell'antichità a noi pervenuti. Appartiene all'arte etrusca del IV sec. av. Cr., e può quindi considerarsi come uno dei precursori dei sarcofagi romani (fig. 208). È in alabastro di Volterra; ha forma di cassa con coperchio a tetto, nei cui angoli sono quattro teste muliebri, e nei frontoni la figura a basso rilievo di Atteone divorato dai cani. Sulle quattro facce della cassa sono dipinte a tempera scene dell'Amazzonomachia, ossia dei mitici combattimenti fra Greci ed Amazzoni. Le pitture, di meravigliosa freschezza, sono pure d'arte eccellente, e non è lontana dal vero l'ipotesi che esse derivino dalle celebri Amazzonomachie di Micone ateniese. È difficile determinare esattamente il valore dell'Amazzonomachia come simbolo religioso e funebre, che rendeva tali scene predilette ai decoratori di sarcofagi ed urne etrusche e di vasi dipinti dell'Italia meridionale; ma non dev'essere rimasto estraneo a tale predilezione l'accanimento della pugna con la morte violenta dei soccombenti, i quali concetti armonizzavano con lo spirito etrusco, contrario in ciò al greco, e che amava porre in rilievo il lato sinistro e terribile dell'al di là. A questo spirito s'informa pure la figura di Atteone dilaniato dai cani, oltredichè i cani di Artemide (Diana), doppione di Persefone (Proserpina) regina degl'inferni, ben rappresentano la distruzione del corpo compiuta dalla terribile divinità della morte, che possiamo riconoscere nelle quattro teste degli angoli, collocate al posto stesso in cui sovente nei sarcofagi romani teste dionisiache esprimono in forma mite il medesimo concetto, ponendo invece in rilievo la beatitudine dell'appartenere al *thiasos* di Bacco, cui viene parificato il regno degli spiriti.

Oltre ad un precursore di arte etrusca, abbiamo qui pure uno che può dirsi illustre anziano fra i sarcofagi romani. È quello di Lucio Cornelio Scipione Barbato, console nel 298 av.

Fig. 207. Sarcofago di Lucio Cornelio Scipione Barbato nel Museo Vaticano.

Cr., che tre anni più tardi, avendo il comando della riserva, concorse efficacemente alla vittoria riportata dai Romani sui Sanniti confederati con gli Etruschi e coi Galli presso Sentinum. Sulla fronte di questo insigne sarcofago di peperino, che si conserva nel Museo Pio Clementino in Vaticano, è inciso un breve elogio del defunto, dettato nell'antico e rozzo metro saturnio, la

Fig. 208. Sarcofago etrusco del IV sec. av. Cristo nel Museo Archeologico di Firenze.

cui traduzione suona: *Cornelio Lucio Scipione Barbato, nato dal padre Gnaevo, uomo forte e sapiente, il cui aspetto imponente fu in tutto pari al valore, che fu presso di voi console, censore, edile, prese nel Sannio Taurasia, Cisauna, sottomise tutta la Lucania e ne tolse ostaggi* (fig. 207).

La decorazione di questo sarcofago non è nè scultoria nè pittorica, bensì architettonica. La forma generale del monumento è quella di un' ara allungata, di cui il coperchio forma i pulvini, ornati da volute ioniche uscenti da fogliame; la cassa ha un fregio dorico con triglifi e metope ornate di rosette, sormontate da dentello ionico con cornice. L'insieme severo e solenne dà un' idea dei tempi arcaici della forte Roma repubblicana, che non si preoccupa di problemi spirituali e di misteri d'oltre tomba, ma onora nei morti illustri la grandezza della patria ch'essi servirono. La tomba gentilizia degli Scipioni, scoperta nel 1780 e da cui fu tolto questo sarcofago, è sulla via Appia.

Ai buoni tempi imperiali appartengono il sarcofago del Museo di Napoli con la corsa degli Amorini, e l'altro del Foro Romano trovato a S. M. Antiqua. Questo, più semplice nella composizione, ma di esecuzione più andante, offre due Vittorie volanti e reggenti una corona, fra due amorini seduti e piangenti. La simbolica è ovvia: sono i due aspetti della morte, il triste ed il lieto, il dolore per la perdita della vita che è pur bella, e il premio da godere nel mondo di là (fig. 204). L'altro sarcofago trae il soggetto dalle corse del circo, spettacolo che appassionava straordinariamente la Roma imperiale (fig. 210). Era già un concetto ellenistico, noto ai nostri lettori dalle pitture pompeiane e da terrecotte, quello di rappresentare amorini intenti ad azioni proprie degli uomini; e l'applicazione di questo concetto non disconveniva alla decorazione dei sarcofagi, ove il rappresentare quelle azioni non doveva avere un valore realistico, bensì un significato simbolico. E non è la vita una corsa al circo, con la sua meta prefissa, con la lotta per la vittoria, con la sconfitta dei rimasti addietro, spesso coi caduti e le vittime?

A tempi di grande decadenza dell'arte spetta invece il sarcofago del palazzo dei Conservatori in Roma, qui raffigurato. Esso è notevole per le sue dimensioni colossali e perchè l'artefice aveva appena abbozzate le teste dei personaggi recumbenti sul coperchio, per adattarle poi ai tratti fisiognomici degli acquirenti, il che pertanto si trascurò di fare. Il rilievo rappresenta la caccia di Meleagro al cinghiale Calidonio, scena ovvia sui sarcofagi romani e già non ignota alle urne etrusche. Era un' antichissima maniera di onorare il morto quella di raffigurarlo come un eroe, e quando gli artefici etruschi introdussero

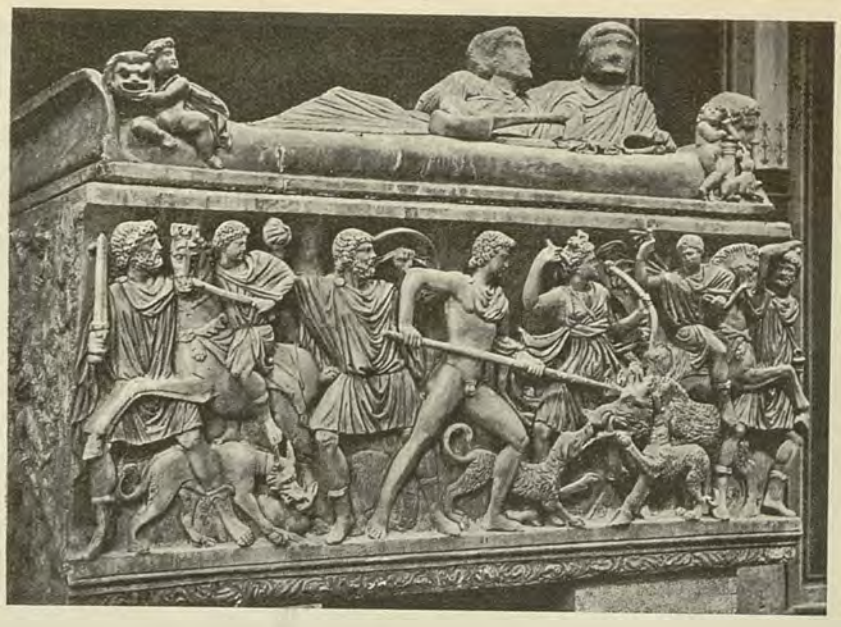


Fig. 209. Sarcofago della decadenza nel Palazzo dei Conservatori a Roma.

in Italia il costume di valersi dei miti greci per esprimere concetti allusivi al defunto, il triste ed immaturo fato di Meleagro doveva renderlo uno degli eroi preferiti nelle rappresentanze funebri (fig. 209).

Fig. 210. Sarcofago romano de' buoni tempi imperiali, nel Museo nazionale di Napoli.

L'arte decadeva, stanca del lungo corso, incerta del suo contenuto per le crisi spirituali del tempo, turbata anche nella sua tecnica dalle mutate condizioni sociali. L'impero romano decade e s'impoverisce, mentre si matura il trionfo del Cristianesimo, che trova l'arte singolarmente impotente ad esprimere le nuove idee: essa si adagia nei tipi e negli schemi già creati per esprimere idee pagane, e non fa che mutar loro significato

Fig. 211. Sarcofago di Costanza figlia di Costantino nel Museo Vaticano.

o aggruppamento, ed adattarli ai concetti della nuova fede. Tutti questi fenomeni possono rilevarsi considerando la decorazione a bassorilievo del sarcofago di porfido ove fu sepolta Costanza figlia di Costantino. Questo monumento stava nella chiesa dedicata a Costanza medesima, che la leggenda aveva creata Santa, e vi rimase fino alla seconda metà del quattrocento, quando ne fu rimosso da Paolo II e dopo varie vicende entrò nel 1788 sotto Pio VI ai Musei vaticani ove oggi si conserva. Sebbene Costantino iniziasse l'impoverimento dell'occidente col trasferimento della sede imperiale a Bizanzio, pure i tempi costantiniani non sono ancora per Roma tempi di povertà. Un sarcofago colossale di porfido, scolpito con immensa fatica, attesta anzi uno sfoggio di magnificenza orientale; ma appunto in questa magnificenza sta un forte indizio dell'intima decadenza cui era condannata l'arte antica. La scelta del porfido per opere di scultura indica che al gusto estetico, al senso dell'arte, si era sostituito l'amore del fasto, e si pregiava più il materiale che il lavoro. Il porfido non ha infatti nessuna buona qualità plastica; con la sua durezza si oppone ad una modellatura accurata, e con la lucidatura brillante, che ad esso si deve dare ove se ne vogliano far risaltare i pregi, turba la visione delle forme. Ond' è che nei buoni tempi della scultura greca il

Fig. 212. Sarcofago cristiano nella basilica di S. Pietro in Roma.

porfido non è mai adoperato, e a Roma stessa appare tardi. Ma un' occhiata ai motivi artistici del nostro sarcofago ci persuaderà meglio che questo ragionamento dello stato cui l'arte era ridotta nel suo assoggettarsi ad un lusso male inteso, non

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

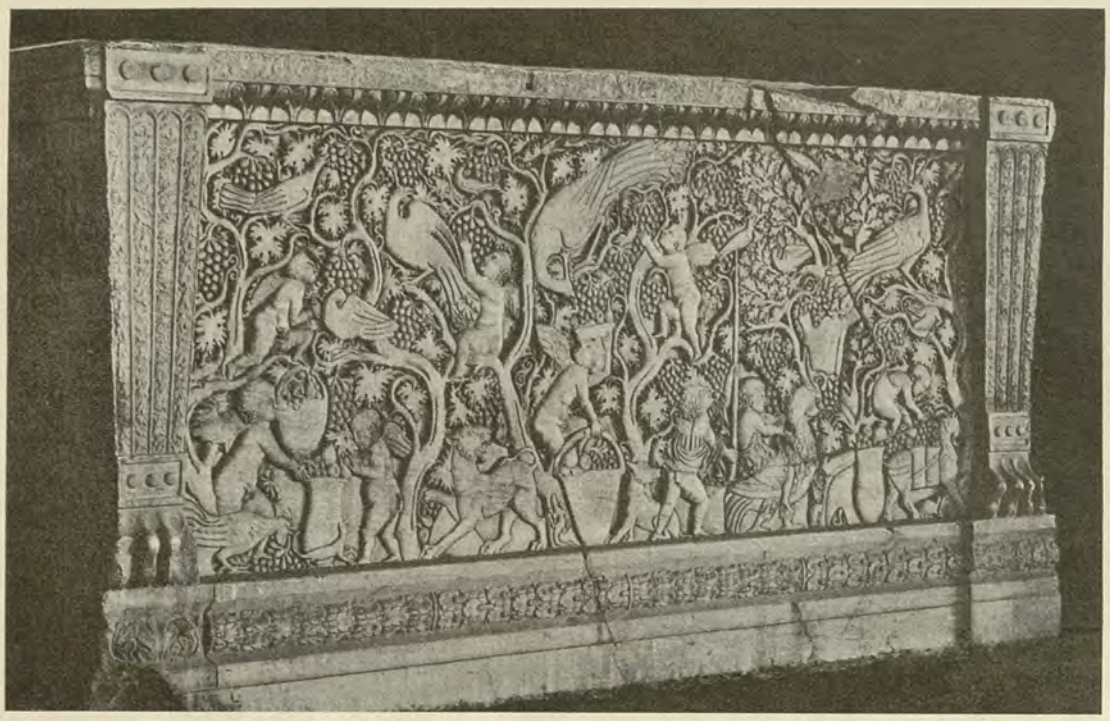


Fig. 213. Sarcofago cristiano nella basilica di S. Lorenzo fuori le mura di Roma.

meno a lei nemico della povertà con cui ebbe dipoi a lottare. Adunque il sarcofago di Costanza non ha niente di originale, tutti gli schemi ornamentali e figurativi in esso adoperati sono tolti ad imprestito dall'arte pagana, e l'artefice ripete perfino sè stesso sulle facce corrispondenti, quasi lavorasse con uno stampo. I nostri lettori riconosceranno nei putti alati, intenti a vendemmiare, gli amorini dell'arte classica; e bisogna avvertirli che si tratta d'un sarcofago cristiano perchè si presenti alla mente il nuovo significato assunto da queste figure, di angeletti che lavorano nella vigna del Signore. L'ariete di Mercurio e delle scene agresti e pastorali pagane, il pavone di Giunone, sono qui cristianamente presi come simboli del Buon Pastore e dell'eternità. L'esecuzione della decorazione figurata è affatto priva di vita (fig. 211).

Le stesse considerazioni possono farsi intorno al sarcofago della Basilica di S. Lorenzo fuori le mura che qui riproduciamo e che ha una decorazione di soggetto analogo (fig. 213). La prima arte cristiana, o meglio l'ultima arte pagana che serve i nuovi fedeli, si limiterà a riempire le classiche nicchie di figure e tipi triti; vedi il sarcofago della Basilica di S. Pietro qui riprodotto, ove la presenza d'una croce o altro simbolo indurrà sola la fantasia popolare a cercare la spiegazione nella leggenda cristiana (fig. 212).

G. Patroni.

XXXV.

DUE CONGRESSI

PER L'INSEGNAMENTO DEL DISEGNO.

GLI insegnanti di disegno si agitano e hanno ragione; finalmente hanno capito l'importanza della disciplina che coltivano, e vogliono partecipare direttamente al modo della sua funzione, curando, allo stesso tempo, i loro interessi economici. Tutto ciò è lodevole: *Mens sana in corpore sano;* e poichè a riescire oggi in qualcosa occorre l'intesa collettiva, gli insegnanti attuarono, a breve distanza di tempo, due Congressi, uno a Berna internazionale, l'altro a Roma nazionale. Il primo si chiamò Congresso internazionale per l'Insegnamento del Disegno (era il secondo Congresso internazionale, essendosi il primo tenuto a Parigi nel 1900); il secondo si chiamò Primo Congresso nazionale degli Insegnanti di Disegno.

Fioccarono i temi in ambo i Congressi; e a quello di Berna, che presentavasi con maggior solennità di quanto potevasi attendere dal Congresso di Roma, si ebbe la sgradita sorpresa di non vedervi rappresentata l'Italia o il Governo italiano ufficialmente. Il nostro Governo era stato invitato, ma non credette di accogliere l'invito, suscitando la meraviglia di parecchi insegnanti italiani, i quali, privatamente, si disinteressarono essi stessi al Congresso di Berna inscrivendosi in numero sì esiguo da provocare la esclusione della lingua nostra nelle discussioni e nelle relazioni.

Ciò non fu nè bello nè utile. Il concorso privato avrebbe addotto a risultati più pratici e positivi che non l'intervento ufficiale, il quale si limita ad un alto funzionario del Governo, forzatamente passivo, mentre l'intervento privato può essere attivo e pugnace; sicchè il Governo avrebbe potuto agevolarlo rivolgendosi ad alcuni fra gli insegnanti più alacri e sapienti.

Invero, questi Congressi internazionali dove si trova l'interprete a spiegare le discussioni in francese, tedesco o inglese, si svolgono impacciati; difatti a Berna ogni relazione (i temi erano infiniti) dopo la traduzione, anzichè suscitare dispute provocava il silenzio e veniva approvata. Perciò a Berna quello che interessò di più fu un' esposizione dei saggi scolastici. Il disegno, per fortuna, è poliglotta come la musica (a parte le tendenze particolari ai vari Stati); così gli insegnanti da una esposizione di saggi scolastici non ricavano solo una vana soddisfazione di curiosità, ma tolgono i criteri a correggere le proprie idee, temperare i propri sentimenti, migliorare i propri metodi; e sotto questo punto lo scarsissimo intervento italico a Berna dovrà vivamente deplorarsi.

Tale osservazione, il cui fondo è rigidamente pratico, non deve provocare il sospetto che io voglia colpire le discussioni teoriche. Tutt'altro! Io amerò sempre gli insegnanti che osservano, analizzano, discutono e credono alla nobiltà delle dispute; ogni idea passa sul campo dell'azione quando siasi maturata su quello della discussione teorica; la quale non vuol essere un fatuo esercizio verbale a beneficio di chi ne è attore, ma un meditato discorso in contradittorio su cose il cui fine non esula dalla realtà. Così, con compiacenza. riferisco alcuni temi del Congresso di Berna, quelli più opportuni e pratici, i quali potrebbero ancora essere oggetto di studi e ricerche.

Nella sezione 1ª notevole il tema *sui rapporti e sul coordinamento del Disegno colle altre materie d'insegnamento.*

Il Disegno non deve essere una materia abbandonata a sè medesima, ma deve diventare l'esponente della cultura generale, ed occorre studiare in che modo e in che misura ciò possa avvenire.

E quest'altro:

Metodo d'insegnamento del Disegno nelle scuole secondarie: cognizioni complementari, che vi si collegano: Storia dell'arte, modellazione.

Le scuole secondarie dovranno essere riformate, ossia tutte le scuole dovranno subire una trasformazione perchè, quali esse appaiono allo sguardo di molti, sono meglio una illusione che una utilità vivente, corrispondente ai bisogni della società moderna. In tale riforma o trasformazione il Disegno dovrà occupare un posto sommo, quindi è necessario che la collettività degli insegnanti esprima i suoi pensieri, indichi deficenze e bisogni. Il legislatore raccoglierà queste idee e queste aspirazioni a momento opportuno.

Molto importante, pei raffronti che può suscitare, il tema:

Stato attuale dell'insegnamento artistico nei vari paesi, e l'altro sopra le Scuole d'arte decorativa: *Le Scuole d'Arte decorativa o Arte applicata all'industria corrispondono allo scopo della loro istituzione? Qual esito hanno finora conseguito?*

I relatori furono tutti francesi, belgi, inglesi, olandesi, tedeschi, svizzeri, nord-americani. Pochi erano i congressisti italiani, il prof. Colafelice di Verona, l'ing. Ugo Fornari della Scuola industriale di Varese, il prof. Fernando Fusoni, pittore e scultore di Buenos Ayres, se può collocarsi fra gli italiani, lui che portò a Berna la voce della cultura sud-americana.

Rappresentato assai largamente il sesso gentile anche fra i relatori, e questo è bene, perchè il disegno non può generalizzarsi e uniformarsi a uno svolgimento comune; esso deve plasmarsi secondo gli usi e le coscienze di chi lo offre e di chi lo riceve; sicchè stimasi doveroso che le donne intendano a un disegno femminile, cioè applicato ai bisogni dell'arte cui la donna è naturalmente inclinata.

Ciò si usa in qualche guisa in Italia; ed oggi dà esempio di quest'adattamento la Società Umanitaria di Milano, la quale instituì alcune Scuole femminili di Disegno.

(Continua) Alfredo Melani.

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

Anno XIII — I.° della Nuova Serie. N. 12. — Dicembre 1904.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXVI.

IL PALAZZO DUCALE DI MANTOVA.

— Tav. 68, 69 e 70. Fig. da 214 a 230. —

VISITAI, per la prima volta, il Palazzo Ducale appena giunto a Mantova, sull'imbrunire di una giornata di marzo, nella grigia luce che penetrava debolmente dalle imposte socchiuse nel freddo e nel silenzio!

Era ancor viva in me la visione dei monumenti della mia terra di Sicilia, sorridenti al sole, bianchissimi tra il cupo verde degli aranceti, emergenti dal fulgore di mare e di cielo azzurri eternamente; era in me vivissima la memoria di quanto avevo già letto di Mantova.

Cose ed uomini, fasti e drammi lacrimosi, luci ed ombre si affollavano perciò nel mio spirito ansioso, mentre i miei occhi cercavano nel mistero gigante.

Vidi molto e vidi poco al tempo stesso: da un lato, la rovina immensa, mostruosa, la testimonianza lacrimevole di una devastazione secolare di uomini e di elementi tenacemente cospiranti; da un lato il dedalo interminato, inestricabile di sale, gallerie, anditi, cortili; dall'altro, la proteiforme quanto stranamente varia espressione dell'attività del genio umano, capricciosa e discorde — illanguidita in sorrisi spettrali.

E al termine della mia corsa, affrettata dalla notte incombente; sorpreso dalla voce della mia guida che con serena incoscienza aveva turbato la mia varia meditazione, io mi chiesi con un certo sgomento quale mai sarebbe stato il mio compito!

Passarono i giorni, i mesi, gli anni con rapidissimo volo; e come nel mattino nebbioso col crescere della luce a poco a poco le cose riacquistano contorni, pria intermittenti, quasi fuggevoli, poi più sicuri, e si fissano le forme non dubbiose; così cominciò nella mia mente a coordinarsi quell'insieme di disparatissimi elementi.

***

La *magna Domus*, l'edificio testè restaurato, che Guido Bonacolsi detto Bottesella aveva edificato ancor prima del suo avvento al potere, ci dà le origini dell'immenso complesso di case che costituisce il Palazzo Ducale.

È il primo germoglio che cresce, si distende, ramifica e diventa selva per occulto serpeggiare di possenti radici, le quali al loro passaggio soffocano e distruggono ogni altra vegetazione e per sè traggono tutti i succhi di vita con infrenabile aspirazione di dominio.

Vediamo infatti che il Bottesella, pervenuto nel 1299 al po-

Fig. 214 e 215. Minerva e la Musica (forse il ritratto d'Isabella d'Este), opere di G. Cristoforo Romano nella porta marmorea di una stanza del *Paradiso* nel Palazzo Ducale di Mantova.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

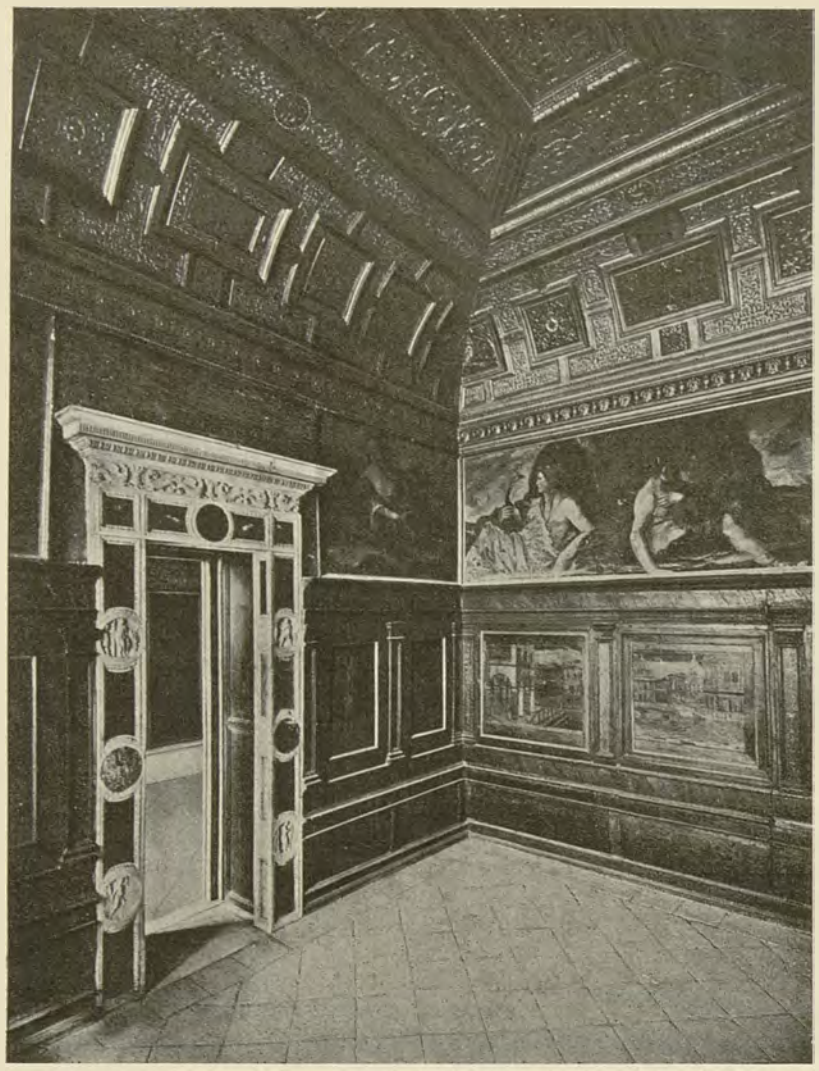


Fig. 216. Stanza del quartiere detto il *Paradiso* con la porta in marmo di Gian Cristoforo Romano.

tere, trova troppo angusta la sua *magna Domus* e sogna ben altra e sontuosa dimora, che meglio possa giustificare una Piazza del Capitano, fatta creare dal Comune con l'abbattimento delle casupole che ingombravano la odierna Piazza di S. Pietro verso il Duomo. Non avendo mezzi sufficienti egli distrae audacemente le somme dal Comune assegnate pel suo ufficio di Capitano del Popolo, e sorge allora il nuovo con alta fronte merlata, Palazzo da presso alla *magna Domus*, anzi in comunicazione con questa.

Il popolo di Mantova vede la malversazione, ma gli Anziani e i Sapienti, riuniti a consiglio dal Podestà, sollecito ad acquietare la tardivamente turbata coscienza del Bottesella, dichiarano la spesa di utilità e decoro del Comune, e danno l'ampia e completa sanatoria del fatto compiuto, che quegli, infermatosi, aveva chiesta.

Vediamo che Luigi Gonzaga, pervenuto al potere nel 1328, dopo facile quanto sanguinoso conflitto, si insedia ufficialmente non solo nel Palazzo del Capitano ma, imitando la tattica avvolgente dei decaduti signori i quali di quasi tutta la vecchia città erano divenuti padroni, fa sì che attorno all'odierna Piazza della Lega Lombarda, che era il Brolo del Palazzo del Capitano, le case esistenti non restino possesso delle famiglie nemiche, ma diventino dominio di congiunti e clienti.

Vediamo poco di poi che i fratelli Feltrino e Filippino posseggono già quattro palazzi e una casa-torre, occupando tutta l'area oggi compresa fra le odierne Piazza S. Pietro, Via Tazzoli, Piazza S. Barbara e Piazza Castello, e spingendosi fino alla porta della città detta di S. Giorgio.

E in seguito è la Casa *giocosa* che sorge, quasi fuori da queste costruzioni, con porticati e cortili, in luogo ameno e ridente, in faccia al lago tranquillo; prima discreto asilo di dolci vigilie d'amore, poscia famosa palestra di Vittorino da Feltre, maestro ai figli di Gianfrancesco I marchese, e di nobili mantovani e stranieri. E infine il Castello s'innalza sui ruderi di una Chiesa, Santa Maria Capo di Bove, con breve ma robusta mole.

In poco men che un secolo tutto ciò si pensa e si forma, rapidamente, quasi per virtù di incantesimo, con prepotente slancio ascensionale; in non lungo periodo tutto ciò sarà in parte radicalmente mutato. Documenti di non lieve importanza, riguardanti questo primo periodo, vengono sotto gli occhi: taluno parlante di una Loggia del Brolo, tal'altro di una camera alta sopra una torre, e un terzo di un cancello vicino ad una glorietta e di scale conducenti alle stanze delle Donzelle e ancora di camere dipinte variamente con immagini e figure di imperatori o a cerchi o a gigli d'oro o ad alberi, cani, leopardi, falconi o simulanti l'ermellino o magnificanti le storie di Cesare e Pompeo.

Non si trattava già di severe case di soldati avventurieri, ma di veri e proprii palazzi, in cui l'opera di molti e varii artefici era stata richiesta.

Altri documenti accennavano ad una scala a sinistra entrando nel cortile del Palazzo del Capitano, e l'indagine arreca alla scoperta di vestigie importanti, su cui alcune figure si svelano come d'oltre tomba: un Bartolomeo notaio che consegna una supplica a piè di quella scala al Signore, e l'infelice e dolorante figura di Agnese Visconti che nello stesso Brolo, nella stessa corte che la aveva accolta un giorno e festeggiata sposa, riceve il supplizio per l'adulterio non da lei consumato, vittima di quel Francesco Gonzaga che nel 1388 aveva ordinata la costruzione della Casa *giocosa*.

Qua e là appaiono tracce quasi invisibili delle decorazioni di quel periodo di febbrile incremento, ma nessuna di queste conferma uno dei nomi che il documento consacri. Qua e là una maniera preludiante all'era del rinnovato risorgere dell'arte ci palesa un ignoto artefice, forse cercante la nuova via, forse inconsapevolmente continuatore di ciò che i suoi maestri o i suoi compagni avevano fatto o facevano.

Quali furono i primi artefici è mistero. Un ignaro ordinatore dell'antichissimo archivio dei Gonzaga eliminò come inutili le non poche filze di contabilità da cui si sarebbe potuto molto conoscere. Abbandonate in un locale, che aveva servito un tempo ad una confraternita, furono distrutte dall'incendio or sono molti anni.

Il D'Arco (Arti ed Artefici - Mantova 1857) deduce da confronti con monumenti sincroni del XIV secolo che probabilmente in quel torno potevano aver lavorato a Mantova un Vitale Bolognese ed un Barnaba da Modena, pensa che Giotto avendo molto peregrinato per l'Italia avesse anche potuto sostare a Mantova.

Egli dice che Stefano da Verona, Giovanni da Milano, Rambaldo e Laudadeo da Ferrara, ammaestrati in Venezia alla scuola di Angelo Gaddi discepolo di Giotto, e operanti in città vicine, con molta probabilità avrebbero potuto essere invitati al lavoro presso la nuova Signoria, la cui importanza in quel periodo aveva avuto campo di affermarsi.

Fig. 217. Soffitto nella predetta stanza.

Così mentre da un lato c'è memoria di un *Henregeto pictore qui dicitur Prevede*, operante a Padova e inscritto nel 1294 alla confraternita di S. Stefano e che nel 1324 è chiamato nell'Archivio di S. Urbano *Prevede pictori de Mantua*; mentre nel 1345 in una carta del 16 giugno, secondo riferisce il d'Arco (o. c.) si legge che *Giroldus pictor habitat Mantua in contrata*

S. Andreae et fuit filius quondam magistri Danielis de Parma; non è possibile nulla asserire sull'opera loro. Lo stesso dicasi anche per la schiera di architetti: *Jacobus et Gratasola, Ognabenus de Verona*, nel 1295 edificatori della facciata o del portale della Chiesa di S. Maria de Credario in Mantova, giusta

Fig. 218. Affresco di Andrea Mantegna nella *Sala degli Sposi*. La famiglia del marchese Lodovico II.

l'iscrizione che leggesi tuttavia a sinistra sul detto portale; *Guercius ingignerio qui fuit de Cremona*, il quale viene nominato come testimonio in Mantova in atti del 1297; *Germanus* che,

Fig. 219. Affresco del Mantegna nella predetta Sala. Incontro del cardinale Francesco col padre Lodovico II.

secondo altra iscrizione nel 1304, completa la fabbrica di S. Francesco (oggi arsenale militare) in Mantova. Anche per questi architetti o ingegneri di cui i documenti ricordano il nome nulla vi ha che possa affermare la cooperazione o la concezione prima delle fabbriche che costituirono il nucleo dell'immenso edificio.

Certo è soltanto che nel 1395 Francesco Gonzaga, IV Capitano di Mantova, otteneva da Papa Bonifacio IX licenza di atterrare una chiesa detta di S. Maria Capo di Bove, una delle

Fig. 220. Andrea Mantegna. Ritratto di Barbara di Brandeburgo moglie di Lodovico Gonzaga.

nove che erano aggruppate nella brevissima cerchia della vecchia città, e invitava l'architetto Bartolino da Novara a costruire in quella località un forte baluardo a difesa della non ancor completamente salda sua signoria contro i terribili nemici esterni e quei tanti nemici interni, nei quali, rancori, gelosie, ricordi tenevan desto l'odio di parte e non ancora completamente sterminati. E' certo altresì che in questa fase, la quale doveva essere decisiva per i Gonzaga, in questo ultimo scorcio del secolo XIV, dal 1360 al 1380, sieno stati richiesti dal Duca di Milano alla corte mantovana alcuni artefici pittori per recarsi a decorare il castello di Pavia; è certo, come il Davari desume da documenti [1], che nel 1374 era presso Lodovico Gonzaga un pittore Antonio Scrigacio, già al servizio dei signori di Mirandola; che nel 1381 e 1388 Francesco Gonzaga aveva alla sua corte un pittore Magister Leono, e che nel 1420 un maestro Zanino de Francia lavorava di vetro nella Sala dei Cimieri, una di quelle nominate nello elenco di cui trattai più sopra.

Il castello di Bartolino da Novara, con le alte torri merlate, con le severe fronti annerite, rimase alcun tempo vuoto; subì una prima trasformazione per opera di due grandi, il Fancelli e il Mantegna, i quali, illuminando dei più fulgidi sorrisi dell'arte il saldo arnese di guerra, lo mutarono in sontuosa dimora celebrata. Oggi fra le aule ingombre di vecchie carte, fra gli strani viluppi di edere folli, qua e là nel cortile se ne osservano le scarse ma mirabili tracce.

Il Fancelli, ingegnerio o lapicida, come spesso torna nei carteggi, fu per alcun tempo alla corte ducale il braccio valido, instancabile, che eseguiva le volontà del suo signore, il marchese Lodovico Gonzaga. Il castello dal cortile munito di un unico portico a tre basse arcate sostenute da massicce colonne di marmo, viene da lui ridotto con la trasformazione in corridojo dell'antico portico e con la costruzione di due altri porticati di quattro arcate ciascuno, sorrette da colonne in nero di Varenna,

[1] Davari - *Notizie storiche sulla Topografia di Mantova, nei sec. XIV, XV e XVI.* — Mantova, 1904.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

di leggiadre proporzioni, con capitelli corinzii gustosamente intagliati. Le arcate sono circoscritte all'esterno da un sottile contorno dello stesso marmo, e ad esse sovrasta una trabeazione dal fregio smaltato e dipinto con frutti e festoni intrecciati a ghirlande marmoree (nel cui fondo furono, poichè oggi ne rimane soltanto l'ombra) gli emblemi che accompagnavano l'arme del già possente signore.

Questa fabbrica dovette compiersi nel 1472, se il Fancelli il 25 aprile dà notizia del fondamento che si cavava nel cortile del castello e spiega la sua idea di costruire per risparmio un pilastro e mezzo con due vôlte sole sorrette da colonne, e se il giorno appresso il marchese gli risponde da Borgoforte mandandogli un'altra sua idea messa in moneta spicciola per mezzo di un disegno di Andrea Mantegna intorno alla *volta che va dal pozo al muro della saletta della Ill.ma nra consorte.*

Altri lavori intanto erano stati compiuti: modificazioni di vani di finestra per i nuovi usi, costruzione di una cappella ed altro ancora di imprecisabile, ma di cui trattano i documenti.

Ora è il marchese che scrive al Fancelli (11 dicembre 1457) di avere ricevuto una sua lettera col disegno di una cornice di cui trova opportuno di far fare a un Bernardo *marangone* una mostra per prova; e gli ordina al tempo stesso di fare collocare nella *Camera degli sposi* un camino, che era stato fatto per altra camera.

Ora invece è al Mantegna che scrive (4 maggio 1459) invitandolo a venire a decorare la cappella in castello, la quale era quasi finita di fabbricare nei modi dallo stesso Mantegna disegnati; e di questa cappella si conosce che nel 1462 si metteva ancora l'oro, dopo che il maestro Andrea l'aveva decorata.

Come cresce di possanza la signoria così cresce il lustro della dimora del principe. Il castello contiene già nel 1467 la cancelleria di corte; già l'armeria si aumenta delle ricche aziminature e ricolma ne risplende tutta una parte dell'illeggiadrito maniero, così che agli uomini d'arme si danno nel 1470, in un ordine del 20 dicembre, i luoghi ove potranno in caso di bisogno trovarne: *dal principio de sopra de le scale de castello che intrano su le salette de l'Ill.mo S. e così su quelle de la Ill.ma sua consorte per tutto quello solaro de sopra sia in le camere de aparamento o in le salette od in altro loco non exceptuandone alcuno tanto quanto piglia dicto solaro de sopra.*

Il Mantegna ormai fissata la sua definitiva dimora nella Corte Ducale si indugia nell'opera meravigliosa a cui già attende da sei anni e che altrettanto tarderà a finire.

Fig. 221. Veduta della *Sala degli Sposi* dipinta da Andrea Mantegna.

Fig. 222. Volta della predetta Sala, dipinta a chiaroscuro con dorature.

Dalle pareti della *Camera degli sposi* tranquille scene familiari si svolgono variamente, con vive immagini sul fondo verde dei melagrani cari all'artista. — Un lento volo di cherubini dall'ala iridescente, messaggeri di non servile atto di ossequio, si posa augurale sull'ingresso. — La tappezzeria simulata d'oro e d'azzurro costringe l'attenzione del riguardante sulle figure ritratte nelle opposte pareti; mentre all'alto, sui Cesari sorgenti dal fondo d'oro degli inghirlandati medaglioni, fra i putti, i festoni e i leggiadri avvolgimenti dei nastri, da un'aerea loggetta Barbara di Brandeburgo, la sposa di Lodovico, non più austera come sulla parete è ritratta, circondata dalle sue ancelle sorride guardando in basso ai cherubini scherzanti fra i vani della balaustra e sugli sporti, con vivaci e sicure movenze spiranti amore.

***

Lungi dal castello, ancor troppo invaso dalle armi e prossimo troppo al ponte di S. Giorgio battuto dai traffici, lungi dal castello nelle cui fondamenta gemevano i prigionieri, in più ridente e più riposto luogo il Fancelli, per ordine del marchese Lodovico, attendeva a costruire altra dimora; e nelle relazioni del 1480 si comunicava al signore che l'opera già ferveva, nonostante la malattia di M.ro Luca, poichè i maestri subalterni ogni giorno si recavano da lui che spiegava ogni cosa sopra un disegno (lettera del dì 11 luglio 1480).

La fabbrica nova, come è detta nei documenti tale costruzione, non procede molto velocemente; un po' manca la calce, un po' le pietre, un po' i marmi; tanto che ancora nel 1483 si parla di M.tro Pietro di Provenza tagliapietre, che lavora intorno alle finestre nel palazzo; e ancora del 1484 a 18 febbraio, il marchese fa venire a Mantova un Francesco de Senis, autore del palazzo di Urbino, per dare consigli intorno all'edificio e *per togliere il fumo ai camini* (sic).

Questa fabbrica nova, questo nuovo palazzo è oggi chiamato Paradiso. Aveva un giardino assai vasto che si estendeva fino alla fossa del castello ed era formato dall'interramento della scarpa discendente verso il lago; nel 1482 se ne costruiva il muro di sostegno.

La facciata non fu mai completa; è divisa in tre scomparti, dei quali i due estremi sporgenti alcun poco. Si direbbe un immenso alveare dalle innumeri finestre quadre incorniciate di bellissimi ovoli di terracotta, allineate in quattro ordini sovrapposti, divisi da cornici orizzontali.

Gli stucchi e i marmi mancanti, le cornici di terracotta in parte corrose dai geli in parte staccate dagli incastri, le nu-

merose modificazioni della intera facciata non ne scemano l'imponenza, che pure si rafforza della suggestiva fascinazione del nome: il Paradiso; nome che le diede forse l'Estense marchesa Isabella, la intellettuale sposa del rude ma diritto Francesco, il vincitore del Taro.

Quivi ella portò o fece eseguire quei due gioielli di intaglio e d'oro, che non è studioso d'arte che non conosca; quei due gabinetti in cui tracciò la divisa che alla disperanza accoppia la superba fiducia di sè: *Nec spe nec metu.*

La giovane marchesana Isabella, bizzarra e sagace, anima forte e mutevole, spirito irrequieto, fantasticava nella camera *degli sposi*, nell'attiguo salotto, nello *studiolo* e nella *grotta*, questi ultimi allogati nella piccola torre verso il lago; la vediamo continuamente presa da una smania conquistatrice di perfettibilità intellettiva, incurante quasi della vita materiata, avvincente attorno a sè il lume di intelletti sovrani, esaltandosi della speculazione altrui. L'azzurro e l'oro, fulgidità ideali, ella associa a talento a varie imprese, quasi puerili

Fig. 223. Centro della volta nella *Sala degli Sposi*, dipinta dal Mantegna.

Fig. 224. Soffitto dorato nella *Saletta dei Mori*. Fine del Sec. XVI.

giochi vani che l'artefice foggia poi con leggiadria di linee, con femminea cura sottile.

Poco men che ventenne e quasi da un anno sposa, la vediamo assurgere iniziatrice di opere che, mentre da un lato apportano a manomissioni di cose appena allestite, conducono dall'altro a nuove cose gentili, che solo in parte disgraziatamente ci sono pervenute. La sua attività si centuplica con un crescendo quasi continuo, piegante al nuovo bisogno o al nuovo capriccio dell'oggi e del domani e sfidando la schiera dei letterati e degli artefici gli uni a concepire, gli altri ad eseguire secondo il suo genio.

Già nel 1491 (4 giugno) la vediamo interessata all'allestimento dello *studiolo* in castello, scrivere a Venezia a Zorzo Brognolo, che nell'anno precedente era stato inviato dalla Serenissima ambasciatore a Mantova, di mandarle oro, argento, azzurro ed altri colori che dovevano servire per le decorazioni commesse al pittore Giovanni Luca de Lionbenis. E a questi scrive il 6 novembre di quell'anno che si affretti a finire. Ella

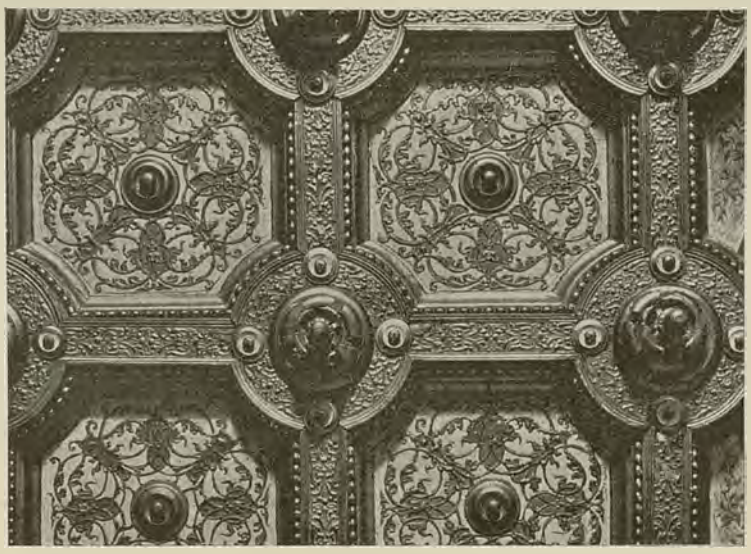


Fig 225. Soffitto azzurro e dorato nel quartiere ducale. Principio del Sec. XVI.

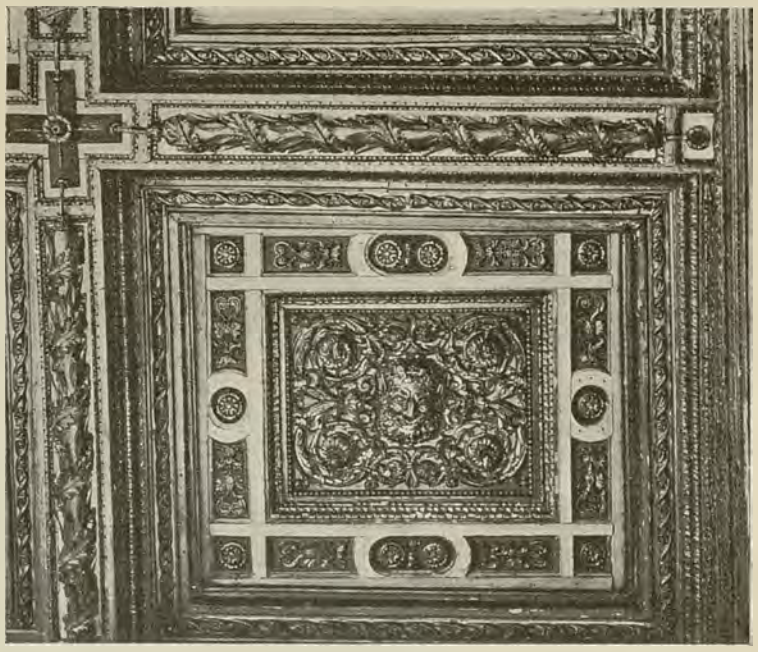


Fig. 226. Soffitto nel quartiere *dei Marchesi*. Principio del Sec. XVII.

ha gran furia di vedere in ordine qualche cosa di tutto suo personale; ond'è che minaccia il pittore in caso di ritardo di

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

fargli passare l'inverno a dormire nel battiponte, e intanto per provare che gusto ci sia vada a dormirvi una notte [1].

Il Mantegna, che prima della venuta d'Isabella a Mantova era a Roma presso la Corte Pontificia, fu richiamato in fretta dal marchese per dar anche lui l'opera propria all'appartamento destinato alla nuova signora. Si troverebbe infatti allogato alla decorazione di uno dei due ambienti che la giovane sposa aveva prescelti per privato uso: *lo studiolo e la grotta*, nel primo

Fig. 227. Volta di una scala che conduce al quartiere del Paradiso. Fine del Sec. XVI.

dei quali il Liombenis lavorava sotto il pungolo della predetta minaccia. Il 4 marzo 1492 in una lettera alla marchesa, nel mentre si dava l'assicurazione che questo lavoro procedeva alacremente, si aggiungeva di avere raccomandato ad Andrea Mantegna *che quando serrà finito anchor lui da canto suo non li manchi perchè la E. V. remanghi satisfacta del desiderio suo.*

Fig. 228 e 229. Figure mantegnesche ultimamente scoperte nella *Grotta* di Isabella d'Este.

Quale fosse il desiderio della marchesa non saprei, ma quale fosse la decorazione del Mantegna, che questo documento fin qui inedito confermerebbe, mi è stato dato di rintracciare eseguendo alcuni studi nella piccola torre del castello verso oriente. Sarebbero alcune pitture a chiaroscuro visibili nelle spalle della bassa finestra della *grotta*, rappresentanti a mio avviso la Maraviglia e il Dolore. Dalla riproduzione dei due avanzi rinvenuti si vede che dovevano formar parte di un'ampia decorazione figurata, la quale disgraziatamente venne distrutta posteriormente; forse quando la *grotta* divenne il corridoio di comunicazione fra il castello e quella palazzina che Federico Gonzaga fece elevare per la sposa sua Margherita Paleologa intorno al 1530. Il carattere di questi due avanzi (fig. 228 e 229) ricorda talmente la maniera dei chiaroscuri della vôlta nella Sala degli Sposi, che, messi a confronto col sopraccitato documento, non mi sembra possano far dubitare che il Mantegna ne sia stato autore.

(Continua) ACHILLE PATRICOLO.

[1] A. LUZIO. *I Precettori di Isabella d'Este.* — Per nozze Renier-Campostrini. — Ancona, 1897.

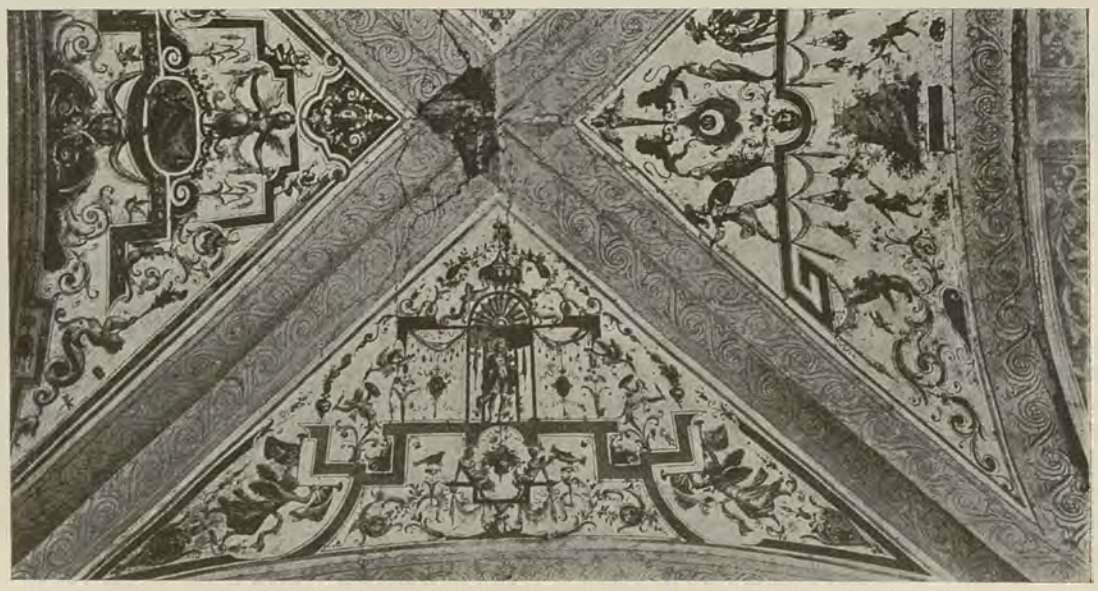


Fig. 230. Volta nella Loggia del Giardino. Prima metà del Sec. XVI.

XXXVII.

Un ricordo del Giuoco del Calcio in Piazza S. Croce a Firenze.

— *Fig. 231.* —

NO dei divertimenti più caratteristici e graditi degli antichi fiorentini era il giuoco detto *del calcio*, al quale specialmente si dedicavano i giovani appartenenti alla nobiltà.

Del giuoco del Calcio sarebbe superfluo dar qui anche un breve cenno, sia perchè molte volte sono state riprodotte le descrizioni di antichi scrittori, sia perchè poco su poco giù il vecchio giuoco non è troppo dissimile da quello che da qualche anno a questa parte è ritornato in uso. I giovani fiorentini si davano frequentemente a quell'esercizio; ma era solo nelle grandi solennità o in occasione di visite di personaggi illustri che si faceva il Calcio con tutta la pompa e tutto il lusso che erano proprj di una città, la quale, mentre praticava generalmente costumi modesti e severi, amava di apparire splendidissima di fronte ai forestieri.

Si giuocava il Calcio un po' dappertutto, nelle piazze, nelle vie più ampie, nelle praterie, nei privati giardini; ma i luoghi specialmente preferiti erano il Prato dinanzi alla porta di questo nome, e la Piazza di S. Croce, sulla quale più particolarmente si faceva il giuoco colle livree, vale a dire coi costumi tradizionali a differenti colori e di un lusso straordinario. Erano i giuochi di gala che avevano per sede questa piazza ampia e regolare, la quale in quelle occasioni, per mezzo di palchi di legname foderati di ricche stoffe, veniva trasformata in un grandioso anfiteatro, dove conveniva la parte più eletta della cittadinanza, i giuocatori giungevano sulla pista preceduti e seguiti da un lungo e splendido corteggio di tamburi, di pifferi, di trombetti, di paggi e di alfieri.

Fig. 231. Disco limitante il campo nel Giuoco del Calcio in Piazza S. Croce a Firenze.

Una volta, mentre le milizie imperiali e pontificie stringevano d'assedio la città, che gagliardamente combatteva a difesa delle sue antiche libertà, si volle fare sulla Piazza di S. Croce un giuoco del Calcio solennissimo allo scopo di recare onta al nemico e di dimostrare quanto fosse elevato lo spirito cittadino. E mentre nell'ampio anfiteatro le balde schiere di giovani patrizi si contendevano aspramente la vittoria, un gruppo di suonatori andò a collocarsi sull'alto della tettoia di Santa Croce perchè gli assedianti potessero convincersi come i Fiorentini non fossero troppo preoccupati della guerra che sostenevano con tanto vigore. Ma i nemici non vollero acconciarsi troppo facilmente a subir quelle beffe e sul più bello della festa una cannonata, esplosa dalle trincee del poggio di Giramonte, fece passar sopra al capo dei suonatori un grosso proiettile. Il colpo andò a vuoto, ma, per misura di prudenza, i suonatori credettero molto opportuno di scendere e mettersi al riparo dietro gli alti caseggiati che cingevano la piazza.

A due case poste nei due opposti lati della piazza si veggono tuttora due segni che ricordano quel giuoco il quale anche sotto il governo Mediceo continuò ad offrire un attraente spettacolo alla cittadinanza. Uno è un piccolo tondo marmoreo con tasselli di due colori, murato sulla facciata d'una casa che fu dei Galilei; l'altro, più grandioso e più importante, è murato sotto le mensole o sporti del caratteristico palazzo colla facciata dipinta, che fu dei Dell'Antella (fig. 231).

È un disco di marmo bianco che ha attorno l'iscrizione: *Alli X di febbrajo MDLXV* e nel mezzo, dentro un circolo, due specie di mezze lune, una di marmo rosso, l'altra di marmo verde, le quali, a guisa di ali, fiancheggiano una figura sferoidale che potrebbe rappresentare il pallone del giuoco. I due segni predetti indicavano la linea di divisione del campo per gli avversari e stavano a denotare il limite dello steccato.

Il Calcio, ricordato dal segno murato sul palazzo Dell'Antella, fu uno degli ultimi giuocati solennemente, perchè alla fine del XVI secolo cotesto divertimento, che, usato anche dagli antichi romani, aveva formato per tanti secoli la gioia e l'orgoglio della gioventù fiorentina, era ormai passato di moda.

Oggi si è cercato di ridargli vita, di adottarlo come uno dei tanti generi di *sport;* ma senza la ricchezza degli antichi costumi, senza l'entusiasmo che allora animava le schiere degli appassionati giocatori, senza il corredo dell'ambiente sfolgorante di colori formanti il fondo armonioso di quelle feste grandiose, il presente giuoco del Calcio non può essere che un pallido e meschino ricordo dell'antico.

Ecco perchè i segni, tuttora sussistenti in piazza S. Croce, hanno l'interesse proprio di tutti i documenti che evocano la memoria delle cose scomparse.

G. Carocci.

Fig. 232. Lapide tombale dei Pannocchia Ricomanni nella chiesa di S. Croce a Firenze.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Fig. 233. Fregio di una stoffa Persiana del Sec. XVII.

XXXVIII.

Due Congressi per l'insegnamento del disegno

(Continuazione e fine. Vedi fascicolo precedente).

PASSIAMO a Roma.

Il Congresso di Roma fu provocato in parte da quello di Berna, essendo il corollario pratico dell'azione che esercita da oltre un decennio il periodico *La Scuola del Disegno*, diretto dal prof. L. Giunti. Questi, giovane attivo, volse ogni sua cura al miglioramento dello studio del disegno e degli insegnanti italiani, e intese ognora all'organizzazione della classe, e a stabilire un modo d'intesa fra i maestri, affinchè, invece di agire isolatamente, operassero d'accordo e si creassero un luogo in cui conoscersi, stimarsi, stimolarsi scambievolmente nell'opera educativa ad essi affidata. Il luogo dovrebbe essere *La Scuola del Disegno*, la quale vuole migliorarsi. Fino dal 1895 si partì dalla *Scuola del Disegno* l'idea d'un Congresso, e l'idea cadde per scarsità di adesioni; la stessa ventura s'ebbe la medesima idea riaffacciatasi un anno dopo; e così via tra l'indifferenza e l'accidia sorse la dolorosa convinzione che gli insegnanti di disegno non si sarebbero accordati in niente se prima non si fosse riesciti ad organizzarli. Ed ecco, all'idea del Congresso, sostituirsi quella d'un' Associazione Nazionale tra gli Insegnanti di Disegno, la quale restò assorbita dal progetto attuato d'una Federazione Nazionale fra gli Insegnanti delle Scuole medie, forte oggi di 200 sezioni con 5000 soci circa, alla quale appartengono molti Insegnanti di disegno. Ciò pertanto non spense totalmente l'idea della primitiva Associazione, la quale, constituita fuor della cerchia generale degli Insegnanti secondari, potrà meglio favorire gli interessi degli Insegnanti di Disegno, parte dei quali — ripetesi — non si stancarono di desiderare la propria autonomia. I più fervidi si costituirono così in Comitato, raccolsero firme e, benchè la raccolta fosse inferiore al bisogno, l'Associazione si iniziò pigliando a sede Roma, l'*Alma Mater*, nutrice somma così dell'Associazione come del Congresso, luogo di affratellamento e di studi, di solidarietà corporativista e di festevole corrispondenza professionale.

L'Associazione e il Congresso s'integrano, essendo stata la prima necessaria al Congresso, il secondo necessario all' Associazione, la quale pigliò suo stabile fondamento nel Congresso.

Parrà meno opportuno il Congresso di Roma a chi, notata la precedenza di quello tenutosi a Berna, vede in questo compresa la parte che si trattò a Roma; io trascuro oggi questo punto, anche perchè il Primo Congresso Nazionale fra gli Insegnanti del Disegno, dimostra un ardore di iniziativa in una classe d'Insegnanti, la quale merita considerazione anche per il tenue conto che nelle Scuole se ne fa.

Il lettore non ignora che il disegno nelle Scuole secondarie si considera materia quasi trascurabile; ciò non conferisce autorità ai nostri Insegnanti, i quali continuamente protestano sicuri di ricevere dal tempo la giustizia che loro non accorda l'attuale ordinamento degli studi.

I temi presentati riguardavano la Scuola e i Professori, cioè erano d'indole didattica ed economica; e gli Insegnanti, a discuterli, toccarono un numero ragionevole. Fra i primi temi si leggono i seguenti:

Necessità del Disegno in tutte le Scuole elementari, tecniche e classiche.

Insegnamento della Storia dell'Arte.

Locale, mobili e suppellettili secondo le moderne esigenze dell'insegnamento.

Fra i secondi si leggono i temi:

Posizione morale ed economica degli Insegnanti il Disegno, dei loro aiuti o assistenti.

Posizione precaria degli Insegnanti il Disegno nelle Scuole di Arti e Mestieri, nelle Scuole d'Arte Industriale e in quelle Professionali.

Pareggiamento degli stipendi.

Dal complesso si vede che i Congressisti di Roma si interessarono più di loro stessi che della Scuola; onde il problema economico sormontò quello didattico nelle discussioni del Congresso.

Cotal fatto mostra il disagio generale di questa classe di educatori, i quali, benchè amino le questioni scolastiche, si trovano sospinti ai problemi della vita materiale, verso i quali oggi si accordano con unanime slancio tutti i lavoratori.

Fra i voti ve n'è uno proposto dal prof. Teotti che vuole tutte le nuove Scuole industriali sottoposte ad un regolamento unico su tutto ciò che riguarda la didattica, i locali ed i professori. Perchè tale uniformità? Si vorrà allora tutto addurre a un motivo unico di produzione industriale, incuranti della varia attitudine degli italiani; e si vorrà allora ribellarsi alla parte più geniale del nostro insegnamento, la varietà corrispondente a ragioni di temperamento e a disposizioni locali?

Il voto del prof. Teotti non potrà aspirare a prospera sorte.

Su l'insegnamento della Storia dell'Arte, che gli Insegnanti di disegno vorrebbero avocare a loro stessi togliendolo dalle mani de' letterati, nulla venne riferito; eppure il problema accese e accende non pochi di essi i quali, giustamente, non vedono adeguata competenza a trattar la storia d'arte in chi non possiede il disegno o la architettura o la scultura o la pittura.

Se questo fosse uno scritto di discussione vorrei ancora precisare la questione proposta e non discussa a Roma, e mostrare le ragioni e i torti degli Insegnanti di disegno. I quali hanno ragioni da vendere (a proposito di competenza) quando votano che *le ispezioni alle Scuole di Disegno siano fatte da persone competenti, onde la loro parola ed i loro consigli vengano accettati ed adottati.*

***

Ed ora ai Professori.

Si tratta di diplomi, di posizione giuridica, di perequazione nel lavoro e nel compenso, e si tocca ancora il tasto, che cento volte suonò forte, sulla ingiusta posizione degli Insegnanti addetti alle Scuole d'Arte Industriale.

Il voto lo ristampo tal quale venne compilato dal prof. Rosso:

« 1° Gli Insegnanti delle Scuole di Arti e Mestieri e delle Scuole « di Arte Industriale fanno vivissimi voti al Ministero di Agricoltura, « Industria e Commercio affinchè sia presa in seria considerazione « la loro penosa, pietosa e precaria posizione anormale. Desiderano « che la loro nomina, la loro carriera ed il loro collocamento a riposo « dipendano esclusivamente dal Governo, lasciando agli enti locali « soltanto la cura degli ambienti, degli arredamenti e del materiale « didattico ».

Mentre il voto si preparava, il Ministero stava emanando uno « schema di convenzione » sopra il trattamento a riposo a favore del personale insegnante delle Scuole Industriali e Commerciali, secondo il quale il voto stesso verrebbe esaudito. Gli Insegnanti verrebbero inscritti alla « Cassa Nazionale di Previdenza per la invalidità e per la vecchiaia degli operai ». Così verrebbero a possedere il diritto a pensione, tante e tante volte richiesto.

Però le restrizioni contenute nello « schema » non sono fatte per calmare gli Insegnanti; ad esempio, si escludono dalla pensione gli addetti alle Scuole serali, precisamente quelli il cui ufficio, per avventura, è il più proficuo, in quanto si rivolge agli operai che di giorno lavorano nelle officine, cioè ai veri operai; ciò perchè, verosimilmente, gli Insegnanti serali posseggono dei cespiti professionali, diurni, i quali assicurano ad essi una vita economica sufficentemente larga, tale da non bisognare il rinforzo della pensione di Stato.

Ripeto: questo non è uno scritto di discussione; nè posso allontanarmi dal mio soggetto; quindi concludo coll'augurio che i migliori voti del Congresso di Roma siano accolti, e col desiderio che i Congressi venturi possano volgersi più alle cose della Scuola e meno a quelle degli Insegnanti.

ALFREDO MELANI.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile. ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

INDICI DELL'ANNO DECIMOTERZO

1904

I.

TESTO

Pagina

La nuova serie dell' « Arte Italiana ». *C. Boito* 3
Addobbi di vecchi palazzi. *A. Luxoro* 5
Le terrecotte ornamentali ed alcuni altri elementi decorativi nell'antica arte italiana. *C. Patroni* 9
Due scuole di composizione decorativa 11-17-27-34-43
Eugenio Quarti, ebanista. *A. Melani* 13
L'abside di S. Vitale in Ravenna. *C. Ricci* 21
Un decoratore di sessant'anni addietro 25
Fiori ortaggi e *natura morta*. *C. B.* 29
La casa di Giovanni Boniforti a Mantova. *R. Bellodi* 32
Il cofano per la bandiera di battaglia della corazzata « Regina Margherita » 33
L'arte dei merletti. *M. Morazzo* 37-50-58
Alla Mostra dell'arte antica senese. *G. Carocci* 40
Il trono di Venere. *G. Patroni* 45
Una vetrina artistica per l'Esposizione di Saint-Louis. *V. Pica* . . . 49

Pagina

La facciata di una nuova casa in Milano 53
Santa Maria Novella di Firenze 55-64-72
Residenza intagliata in legno nel Palazzo comunale di Pistoia. *A. Melani* 61
Il candelabro in bronzo, detto l'*Albero*, nel Duomo di Milano. *G. Carotti* 69
Un antico paliotto nel Museo dell'Opera del Duomo a Firenze . . . 79
Nuovi lavori di un fabbro-ferraio friulano. *G. Del Puppo* 77
Di un candelabro di Cioli e di altri bronzi nel Museo nazionale di Firenze. *G. Carocci* 79
Antichi sarcofagi. *G. Patroni* 82-88
Coro nella chiesa dei Ss. Severino e Sosio in Napoli 84
Il monumento del vescovo Benozzo Federighi e l'ornamentazione floreale Robbiana. *G. Carocci* 85
Due Congressi per l'insegnamento del Disegno. *A. Melani* 92-100
Il Palazzo ducale di Mantova. *A. Patricolo* 93
Un ricordo del Giuoco del Calcio in Piazza S. Croce a Firenze *G. Carocci* 99

II.

TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

N. 1 - Schizzi di parafuoco in ferro battuto e vetri colorati composti nella Scuola superiore professionale delle Arti decorative e industriali in Firenze.
» 13 - Tarsie marmoree dell'abside di S. Vitale in Ravenna, ricomposte coi vecchi frammenti e completate su progetto di Corrado Ricci.
» 25 - Velluto soprarizzo posseduto dal principe Mazzarino in Palermo, e velluto soprarizzo dei primi anni del sec. XIX posseduto dal principe Rolando Bonaparte in Parigi, riprodotti dalla Manifattura Jesurum e C. in Venezia.
N. 31 - Mattonelle di maiolica nella cornice e nello zoccolo della vetrina per l'opificio serico di S. Leucio nella Esposizione di Saint-Louis, eseguite dalla *Figulina artistica meridionale* in Napoli.
» 49 - Paliotto ricamato in oro e seta, ora nel Museo dell'Opera del Duomo a Firenze.
» 62-63 - Mattonelle maiolicate nella inquadratura del monumento al vescovo Benozzo Federighi, ora nella chiesa di S. Trinita a Firenze.

III.

TAVOLE IN ELIOTIPIA

N. 2-3 - Addobbi di sale in vecchi palazzi di Roma.
» 4 - Terracotta antica già nel Museo Campana. — Satiri che reggono un cratere.
» 5 - Terrecotte antiche. — 1. Satiro e menade col piccolo Dionisio, già nel predetto Museo. — 2. Cornice con gocciolatoi nella collezione De Prisco a Pompei.
» 6 - Rosta in ferro battuto e fregio di una sala. Composizione della Scuola di decorazione nell'Istituto di belle arti a Parma.
» 7 - Stanza da studio e camera, dell'ebanista Eugenio Quarti in Milano.
» 8 - Stanza da pranzo e salottino, del predetto ebanista.
» 9 - Armadio e cassettone con specchi, del predetto ebanista.
» 10 - Terracotta antica già nel Museo Campana. — Donna fra antemii.
N. 11 - Terracotta antica nel predetto Museo. — Amore fra antemii.
» 12 - Terrecotte antiche. — 1. Vittoria che mesce ad Apollo, nel predetto Museo. — 2. Ercole che doma il toro, nel Museo Etrusco Vaticano.
» 14 - Capitelli della tribuna nella chiesa di S. Vitale in Ravenna.
» 15 - Terracotta antica già nel Museo Campana. — Vittorie fra antemii.
» 16-17-18 - Addobbi di vecchi palazzi. — Antisala e salotti in varii palazzi di Roma.
» 19 e 20 - Cofano per la bandiera di battaglia della corazzata « Regina Margherita ».
» 21-22-23 - Facciata della casa di Giovanni Boniforti a Mantova. Anno 1444.
» 24 - Addobbi di vecchi palazzi. — Salotto in un palazzo di Roma.
» 26 - Tendine e mezze tendine di vario lavoro per finestre. Manif. predetta.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

N. 27 - Colletti, guarnizioni e grande coperta da letto di vario lavoro. Manifattura predetta.
» 28 - La Mostra d'Arte antica senese. — Reliquiario attribuito a Ugolino di Vieri; tabernacoli attribuiti a Bernardino Fungai e a Taddeo di Bartolo; reliquiario segnato da Ugolino di Vieri e Viva di Lando.
» 29 - Idem — Ostensorio col piede del sec. XV; Calice in filigrana del secolo XVII; Calice e piatto della Cappella Chigi nel Duomo di Siena. Secolo XVII.
» 30 - Idem — Velo battesimale della fine del secolo XV; merletto ad ago della fine del sec. XVI; velluto controtagliato del secolo XV.
» 32 - Paliotto, lavoro d'applicazione della fine del secolo XVI; paliotto in velluto controtagliato del sec. XV.
» 33 - Idem — Pianeta della seconda metà del secolo XVI; pianeta tessuta in verde e argento del sec. XV.
» 34 - Idem — Statue di legno dipinte. Madonna di Jacopo della Quercia; l'Annunziazione di Giovanni Turini; Santa Caterina del Neroccio.
» 35 - Tovaglia e tovagliette con motivi figurati a punto reticella. Manifattura Jesurum e C. in Venezia.
» 36 - Tende con quadrati antichi; tende di merletto a fuselli; lembi di tendine. Manifattura predetta.
» 37-38 - « La nascita della Vergine »: affresco di Domenico Ghirlandaio nel Coro di S. Maria Novella a Firenze.
» 39 - Insieme della porta maggiore nella facciata della predetta chiesa, con i particolari degli ornamenti negli stipiti, nell'architrave e nell'imbotte. Opera di Leon Battista Alberti.
» 40 - Disegno geometrico di parte della facciata di una nuova casa nella via Spadari a Milano. Architetto Ernesto Pirovano.
» 41 - La Mostra d'Arte antica senese. — Intagli della fine del Seicento. — 1. Seggiola (Prof. Lunghetti). — 2. Leggio (Chiesa di S. Agostino in Siena). — 3. Mensolone di cantoria (Contrada dell'Onda).
» 42 - La predetta Mostra. — 1. Cofano per le pissidi dei Governatori della Repubblica senese. Sec. XIV. — 2. Forziere del Camarlingo della Repubblica. Sec. XV. (Comune di Siena).
» 43 - Cornicione e parte del basamento nelle spalliere della Residenza intagliata in legno nel Palazzo pubblico di Pistoia. Anno 1534.
» 44 - « L'Annunziazione »: affresco nella nave maggiore di S. Maria Novella a Firenze. Ignoto del Sec. XIV.
» 45 - Coro con gli stalli intarsiati e gli affreschi di Domenico Ghirlandaio nel predetto tempio.
N. 46 - « La Chiesa militante e trionfante » nella Cappella del Capitolo degli Spagnuoli in S. Maria Novella di Firenze. Sec. XIV.
» 47 - S. Filippo scaccia il demonio dall' « Idolo di Marte »: affresco di Filippo Lippi nel predetto tempio.
» 48 - 1. Tavola d'ebano intarsiata in avorio nello stile del Risorgimento. — 2. Tavola dorata del sec. XVIII.
» 50 - 1. Ancona di Niccolò Alunno nella chiesa di S. Niccolò a Foligno. — 2. Ancona di Agnolo e Bartolomeo Erri nella Galleria Estense di Modena.
» 51 - 1. Tabernacolo della Madonna in S. Maria Maggiore a Roma, principio del secolo XVII. — 2. Cornice barocca sopra un altare nella chiesa di S. Sisto a Piacenza.
» 52 - Pulpito nella chiesa di S. Maria Novella a Firenze: composizione di Filippo Brunelleschi.
» 53 - Mobili nella Villa Reale di Poggio a Caiano. Sec. XVI-XVII.
» 54 - Sgabelloni del sec. XVII e seggio nella chiesa di S. Carlo al Corso in Roma. Sec. XVIII.
» 55 - Stalli del Coro nella chiesa dei Ss. Severino e Sosio in Napoli. Seconda metà del sec. XVI.
» 56 - 1. Porta nel Coro della predetta chiesa. — 2. Sedile già nella chiesa di S. Agostino degli Scalzi a Napoli, ora nella Certosa di S. Martino. Fine del sec. XVI.
» 57 - 1. Stanza da studio nella seconda metà del sec. XV. Domenico Ghirlandaio nella chiesa d'Ognissanti a Firenze. - 2. Camera da letto al principio del sec. XVI. Andrea del Sarto nella SS. Annunziata a Firenze.
» 58-59 60 - Sarcofagi romani della Via Salaria, ora nel Museo nazionale di Roma.
» 61 - Monumento del vescovo Benozzo Federighi, ora nella chiesa di Santa Trinita a Firenze. Opera di Luca della Robbia. Anno 1451.
» 64 - Piatti di Gubbio e di Caffagiolo nella raccolta dell'Ateneo di Pesaro.
» 65 - Piatti di Urbino nella predetta raccolta.
» 66 - Specchi dipinti nel Palazzo Riccardi a Firenze di Anton Domenico Gabbiani fiorentino, m. 1726.
» 67 - *Lunaria argentea* applicata a rilegature di libri o portafogli. Composizione di E. Calori.
» 68-69 - Dipinti decorativi di Andrea Mantegna nella *Sala degli Sposi* del Palazzo ducale in Mantova.
» 70 - Soffitto e cornicione della *Sala dei Marchesi* del predetto palazzo.
» 71-72 - Sala delle Arti liberali e delle Scienze nel quartiere Borgia in Vaticano.

IV.

DETTAGLI

N. 1-2 e 3-4 - (*Cromolitografia*) — Schizzi di parafuoco in ferro battuto e vetri colorati composti nella Scuola superiore delle Arti decorative e industriali in Firenze.
» 5-6-7-8 - Particolari di mobili eseguiti dall' ebanista Eugenio Quarti in Milano.
» 9-10-11-12 - Camminiera in bronzo dorato nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano, opera di Luigi Scrosati.
» 13 - Paracenere e alari in bronzo del caminetto nel Gabinetto Dante del Museo Poldi-Pezzoli a Milano, opera di Luigi Scrosati.
» 14 - Orologio di bronzo nel Museo artistico e industriale di Milano. — Fine del Sec. XVIII.
» 15 - Guarnizioni in bronzo agli angoli di cassettoni del Settecento fra i mobili del Museo artistico industriale di Milano.
» 16 - Seggiola dell'ebanista Eugenio Quarti in Milano.
» 17-18 - Velluto soprarizzo nello stile del Primo Impero posseduto dal principe Rolando Bonaparte in Parigi e riprodotto dalla Manifattura M. Jesurum e C. in Venezia.
» 19 - Velluto soprarizzo posseduto dal principe Mazzarino in Palermo e riprodotto dalla detta Manifattura.
» 20 - Velluto soprarizzo del sec. XVI imitato dalla predetta Manifattura per il Museo di Budapest e per la Villa di S. M. la Regina Margherita in Roma.
» 21-22-23-24 - (*Cromolitografia*) - Particolari della vetrina per la mostra dell'Opificio serico di S. Leucio nella Esposizione di Saint-Louis.
N. 25-26-27-28 - Intarsi nelle spalliere degli stalli del Coro in S, Maria Novella a Firenze. Opera di Baccio d'Agnolo. Anno 1496.
» 29-30-31-32 - Intarsi nelle spalliere degli stalli del Coro in S. Maria Novella a Firenze. Opera di Baccio d'Agnolo. Anno 1496.
» 33 - Cornicione della spalliera negli stalli del Coro in S. Maria Novella a Firenze. Opera di Baccio d'Agnolo. Anno 1496.
» 34-35-36 - Candelabro di bronzo, detto l'*Albero*, nel Duomo di Milano. Sec. XIII.
» 37-38 - Candelabro Mediceo di Valerio Cioli nel Museo nazionale di Firenze.
» 39-40 - Inferriata di porta in una casa di Via Solferino a Milano. Architetto G. S. Locati.
» 41-42 - Mattonelle maiolicate nella inquadratura del monumento al vescovo Benozzo Federighi, ora nella chiesa di S. Trinita a Firenze. Opera di Luca della Robbia. Anno 1451.
» 43 - Sostegno di vaso in ferro battuto. Officina Mazzucotelli a Milano.
» 44 - Cornice e seggiola in legno rivestito di pergamena miniata con decorazioni in lastra di metallo sbalzata e traforata. Lavori di C. Bugatti.
» 45 - Cofano intarsiato della fine del sec. XV. Lavoro veneziano imitante l'arte persiana.
» 46 - Centro d'una lapide tombale nella chiesa di S. Trinita, e angolo di altra lapide nella chiesa di S. Croce a Firenze.
» 47-48 - Vetro dipinto per un edificio destinato ad Acquario. Composizione di E. Calori.

V.

DISEGNI INTERCALATI NEL TESTO

Pagina

Fig. 1 - Lavoro in ferro battuto. Officina Mazzucotelli in Milano . . 3
» 2 - Cancello in ferro battuto. Idem 3
» 3 - Cancello in ferro battuto e lamiera. Idem 4
» 4 - Ringhiera in ferro battuto. Idem 4
» 5 - Parte superiore di una porta con inferriata. Officina Calligaris a Udine 4
» 6 - Sala detta dei Giganti, nel palazzo Doria a Fassolo in Genova 5
» 7 - Atrio nel palazzo Pallavicini a Genova 6
» 8 - Salotto in un vecchio palazzo di Roma 6
» 9 - Camera da letto rappresentata in un bassorilievo nella porta principale del Duomo di Pisa. Sec. XVI 7
» 10 - Sala da pranzo in un vecchio palazzo di Roma 7
» 11 - Salotto nel palazzo Colonna a Roma 8
» 12 - Pannello dipinto nel predetto palazzo 8
» 13 - Stanza in un vecchio palazzo di Roma 8
» 14 - Satirelli su pantere fantastiche, nel palazzo dei Conservatori a Roma 9
» 15 - Bassorilievo romano arcaistico, nel Museo Etrusco Vaticano 9
» 16 - Amorini, nel palazzo dei Conservatori a Roma 10
» 17 - Fregio con maschere sceniche 10
» 18 - Fregio romano con animale fantastico, nel Museo Etrusco Vaticano 10
» 19 - Candelabro d'altare composto nella scuola di decorazione dell' Istituto di Belle Arti a Parma 11
» 20 - Graffito di facciata, composto nella predetta scuola . . . 11
» 21 - Fregio composto nella predetta scuola 12
» 22 - Disegno per trina composto nella predetta scuola 12
» 23 - Camera da letto. Ebanista Eugenio Quarti in Milano . . . 13
» 24-25-26-27 - Salottini. Ebanista Eugenio Quarti 14-15
» 28-29 - Mobili di Eugenio Quarti 16
» 30 - Figura simbolica intagliata in legno dallo scultore Vincenzo Cadorin di Venezia 16
» 31 - Satiri vendemmiatori. Già nel Museo Campana 17
» 32 - Terracotta egittizzante. Palazzo dei Conservatori 17
» 33 - Terracotta egittizzante. Museo Etrusco Vaticano 17
» 34 - Le sponde del Nilo. Museo del Campidoglio 18
» 35 - Grifi abbeverati. Museo Etrusco Vaticano 18
» 36 - Mascherone incoronato. Palazzo dei Conservatori 18
» 37 - Grifi ed Amazzoni combattenti 18
» 38 - Vittoria che sacrifica il toro 19
» 39 - Fuga di Paride con Elena o di Pelope con Ippodamia. Palazzo dei Conservatori 19
» 40 - Terracotta già nel Museo Campana 19
» 41 - Lastre nel palazzo dei Conservatori 20
» 42-43 - Figure simboliche intagliate in legno dallo scultore Vincenzo Cadorin di Venezia 20
» 44 - Capitelli della cantoria nel presbiterio di S. Vitale in Ravenna 21
» 45 - Abside di S. Vitale prima dei recenti ristauri 21
» 46 - Abside di S. Vitale a restauro quasi compiuto 22
» 47 - Capitello della loggia interiore 22
» 48 - Cantoria a sinistra nel presbiterio dopo i restauri 22
» 49 - Giro dell'antico sedile e resti del rivestimento murale moderno nell'abside di S. Vitale 23
» 50 - Avanzi dello scalino e del sedile antico nella predetta abside 23
» 51 - *Martirio di S. Vitale* di F. Barocci, già nella predetta abside, ora nella R. Pinacoteca di Milano 23
» 52 - Avanzi del fregio originale della predetta abside 23
» 53-54-55 - Transenne dell'altare di S. Vitale 24
» 56 - Bandella di cerniera nelle vetriue del Museo Poldi-Pezzoli, disegnata da L. Scrosati 25
» 57 - Scudetto da serratura nelle vetrine del Museo Poldi-Pezzoli, disegnato da L. Scrosati 25
» 58 - *Gabinetto Dante* nel Museo Poldi-Pezzoli, disegnato da L. Scrosati 26
» 59 - Vetrata su cartone di G. Bertini nel predetto *Gabinetto Dante* 26
» 60 - Facciata della Villa Ghirlanda in Cinisello, disegnata da L. Scrosati 26
» 61 - Antefissa etrusca arcaica. Nel Museo di Capua 27
» 62 - Antefissa d'arte meno antica. Già nel Museo Campana . . 27
» 63 - Antefisse e cornice del tempio etrusco di Alatri. Nel Museo di Villa Giulia a Roma 28

Pagina

Fig. 64-72 - Formelle intagliate in legno da Cesare Pirovano . . . 29 a 32
» 73 - Veduta prospettica della casa di Giovanni Boniforti in Mantova 33
» 74 - Finestra del secondo piano nella facciata della predetta casa 33
» 75 - Fregio etrusco di stile severo 34
» 76 - Sarcofago trovato a Toscanella 34
» 77-78 - Pitture in tombe di Corneto-Tarquinia 35
» 79-80 - Tombe di Cervetri 35-36
» 81 - Coperchio d'urna nel Museo di Volterra 36
» 82 - Urna nel Museo di Volterra. Il piedestallo rappresenta Telefo nel campo greco 36
» 83 - Idem. L'assedio di Tebe 36
» 84 - Idem. Meleagro 36
» 85 - Idem. Ulisse e le Sirene 36
» 86 - Manifattura Jesurum. Merletto a punto rosa 37
» 87 - Idem. Tovaglietta a punto di Guipure. Tovaglietta con quadrati a reticella. Centro da tavola 37
» 88 - Idem. Tre centri da tavola su tela a punto inglese e reticella. Quadrato a punto inglese col centro a reticella 38
» 89 - Idem. Merletto a punto di Guipure e fuselli. Centro da tavola con quadrati a reticella 38
» 90 - Idem. Tovagliette a punto inglese con quadrati a punto in aria. Piccoli motivi di applicazioni a fuselli 39
» 91 - Idem. Tovaglia di modo antico, con motivi figurati a punto reticella 39
» 92 - Idem. Parte di una coperta da letto composta di pezzi di merletto antico e ricami a punto inglese antico 39
» 93 - Parte di tovaglia di modo antico con motivi ornamentali a punto reticella 40
» 94 - Palazzo pubblico di Siena 41
» 95 - Sala detta del Mappamondo nel Palazzo pubblico di Siena . 41
» 96 - La Lupa di Siena sopra una colonna. Opera di Giovanni Turini 41
» 97 - Urna pel braccio di S. Giovanni nel Duomo di Siena . . . 42
» 98 - Evangeliario greco nella Biblioteca di Siena 42
» 99 - Vaso con ornamenti dipinti in stile greco-orientale. Museo Castellani 43
» 100 - Vaso etrusco di bucchero. Museo di Chiusi 43
» 101 - Lampadario etrusco in bronzo. Museo di Cortona 44
» 102-103 - Figure sui fianchi del trono marmoreo per l'idolo di Afrodite. Già nella collezione Ludovisi, ora nel Museo nazionale di Roma 45
» 104 - La nascita di Afrodite; bassorilievo dietro la spalliera del trono. Già nella collezione Ludovisi, ora nel Museo nazionale di Roma. 46
» 105 - Cofano intagliato dal Barili. Nel Palazzo pubblico di Siena . 47
» 106-107-108 - Veduta generale e statue dell'antica Fonte Gaia di Jacopo della Quercia 48
» 109 - Parte superiore del pannello per le stoffe nella seguente vetrina 49
» 110 - Veduta di parte della vetrina per l'opificio di San Leucio nella Esposizione di Saint-Louis 49
» 111 - Zoccolo della precedente vetrina, ornato di mattonelle in maiolica 49
» 112 a 116 - Manifattura Jesurum. Punto di Burano 50
» 117 - Idem. Punto vecchio di Venezia col fondo ad ago 51
» 118-119 - Idem. Punto di Milano a fuselli 52
» 120 - Idem. Punto rococò a fuselli senza sbarre 52
» 121 - Idem. Punto rococò a fuselli con sbarre 52
» 122 - Idem. Tenda. Punto rosa ad ago 52
» 123-124 - Ringhiere del primo e del terzo piano nella facciata di una nuova casa in Milano. Architetto Ernesto Pirovano . . 53
» 125 - Ringhiera del secondo piano nella predetta facciata 54
» 126 - Parte del terzo piano nella predetta facciata 54
» 127 - Nave maggiore nella chiesa di S. Maria Novella a Firenze . 55
» 128 - Facciata della predetta chiesa 55
» 129-130 - Chiostri di S. Maria Novella a Firenze 56
» 131 - Stalli del coro nella chiesa di S. Maria Novella a Firenze . 56
» 132-133 - Leggii nel predetto coro 57
» 134 - Manifattura Jesurum. Merletto a punto rosa 58
» 135 - Idem. Merletto a fuselli 58
» 136 - Idem. Centro da tavola a fuselli 58
» 137 - Idem. Ventaglio detto della Dogaressa 59

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Pagina

Fig. 138 - Idem. I primi due merletti a punto Argentan, il terzo a punto di Spagna 59
» 139 - Idem. Lato di fazzoletto. Punto Argentan 59
» 140 - Idem. Guarnizione di merletto a punto rosa 60
» 141 - Idem. Colletto a punto di Francia 60
» 142 - Idem. Ventagli di vario lavoro 60
» 143 - Fregio nella residenza del Palazzo pubblico di Pistoia . . 61
» 144 - Fregio nella residenza del predetto palazzo 61
» 145 - Fregio fra i capitelli nella predetta residenza 62
» 146 - Spartimento della spalliera nella predetta residenza . . . 62
» 147-148 - Fregi nel cornicione della predetta residenza 62-63
» 149 - Dettaglio della figura 146 63
» 150 - Tavola di Andrea Orcagna nella chiesa di S. Maria Novella a Firenze 64
» 151-152 - Storia dipinta dal Ghirlandaio nella predetta chiesa . . 65
» 153 - Lastra sepolcrale di Leonardo Dati nella predetta chiesa. Opera del Ghiberti 66
» 154 - Tavola attribuita a Cimabue nella predetta chiesa 66
» 155 - Colonna pel cero pasquale nella predetta chiesa 66
» 156 - Fregio sopra una delle storie di Filippino Lippi nella predetta chiesa 67
» 157 - Storia dipinta dal Lippi nella predetta chiesa 67
» 158 - Parte superiore del monumento a Filippo Strozzi. Opera di Benedetto da Maiano nella predetta chiesa 67
» 159 - Parte superiore del monumento ad Antonio Strozzi. Opera di Andrea da Fiesole nella predetta chiesa 68
» 160 - Vetrina per la mostra della Scuola Ala-Ponzone di Cremona nella Esposizione di Saint-Louis, eseguita nelle officine della Scuola medesima 68
» 161 - Piede del candelabro detto l'*Albero* nel Duomo di Milano . 69
» 162 - Condelabro detto l'*Albero* nel Duomo di Milano 70
» 163 - Frammento di candelabro nel Museo di Reims 70
» 164-167 - Particolari del piede del candelabro detto l'*Albero* nel Duomo di Milano 71-72
» 168 - Monumento a Corrado Della Penna in S. Maria Novella a Firenze 72
» 169 - Pila d'acqua santa nella predetta chiesa 73
» 170 - Monumento alla beata Villana. Opera del Rossellino nella predetta chiesa 73
» 171 - Monumento al vescovo Aliotti nella predetta chiesa . . . 73
» 172 - Leggio nel coro della predetta chiesa 74
» 173 - Formella di pulpito nella predetta chiesa 74
» 174 - Monumento al Patriarca di Costantinopoli nella predetta chiesa 74
» 175 - Affresco nel Capitolo della predetta chiesa 75
» 176 - Crocifisso in legno del Brunelleschi 75
» 177 - Affresco nel Capitolo di S. Maria Novella 75
» 178 - Busto di Cosimo I de' Medici sul portone del palazzo dell'Opera del Duomo a Firenze. Lavoro del Bandini, detto *Giovanni dell'Opera* 76
» 179 - Officina Calligaris a Udine. Alare da camino 77
» 180 - Idem. Ringhiera in ferro battuto 77
» 181 - Idem. Parafuoco a vetri policromi, con dorature e argentature 78
» 182 - Idem. Ringhiera per poggiuolo 78
» 183 - Idem. Sostegno per vaso in ferro battuto 78
» 184-185 - Il trionfo di Bacco; bassorilievo in bronzo di Bertoldo di Giovanni nel Museo nazionale di Firenze 79
» 186 - Battente da porta attribuito a Pietro Tacca. Museo nazionale di Firenze 80
» 187-188 - Maniglie da porta attribuite al Tacca 80
» 189 - Sportello per ciborio di Jacopo Sansovino 80
» 190 - Alare di bronzo. Opera attribuita a Tiziano Aspetti nel Museo nazionale di Firenze 81

Pagina

Fig. 191 - Alare di bronzo. Opera di Pietro Tacca nel predetto Museo 81
» 192 - Strada dei sepolcri a Pompei 82
» 193 - Sarcofagi di Porta Salaria a Roma 82
» 194 - Bassorilievo di sarcofago nel Museo nazionale di Napoli . . 83
» 195 - Sarcofago già appartenente al sepolcro dei Calpurnii Pisoni in Roma. 83
» 196 - Coro nella chiesa dei Ss. Severino e Sosio in Napoli . . . 84
» 197 - Nuova casa in Via Solferino a Milano. Architetto G. S. Locati 84
» 198 - Stemma dell'Arte della Lana nel Museo di S. Maria del Fiore 85
» 199 - Bassorilievo di Andrea della Robbia nel Museo nazionale di Firenze 85
» 200 - Parte superiore del Lavabo nella sagrestia di S. Maria Novella in Firenze. Opera di Giovanni della Robbia 86
» 201 - Insieme del predetto Lavabo 86
» 202 - Luretta di Luca della Robbia, ora nel Museo nazionale di Firenze 87
» 203 - Edicola con la statua di S. Domenico, già nel Convento di S. Croce a Firenze 87
» 204 - Sarcofago dei buoni tempi imperiali trovato in S. M. Antiqua del Foro Romano 88
» 205 - Sarcofago romano nel Museo Lateranense 89
» 206 - Sarcofago romano trovato a Porta Salaria 89
» 207 - Sarcofago di Lucio Cornelio Scipione Barbato nel Museo Vaticano 90
» 208 - Sarcofago etrusco del IV sec. av. Cr. nel Museo archeologico di Firenze 90
« 209 - Sarcofago della decadenza nel Palazzo dei Conservatori in Roma 90
« 210 - Sarcofago romano de' buoni tempi imperiali, nel Museo nazionale di Napoli 91
» 211 - Sarcofago di Costanza figlia di Costantino nel Museo Vaticano 91
» 212 - Sarcofago cristiano nella basilica di S. Pietro a Roma . . 91
» 213 . Sarcofago cristiano nella basilica di S. Lorenzo fuori le mura di Roma 92
» 214-215 - Minerva e la Musica (forse il ritratto d'Isabella d'Este) opere di G. Cristoforo Romano nella porta marmorea d'una stanza del *Paradiso* nel Palazzo ducale di Mantova . . . 93
» 216 - Stanza del quartiere detto il *Paradiso* con la porta in marmo di Gian Cristoforo Romano 94
» 217 - Soffitto nella predetta stanza 94
» 218 - Affresco di Andrea Mantegna nella *Sala degli Sposi*. La famiglia del marchese Lodovico II 95
» 219 - Affresco del Mantegna nella predetta sala. Incontro del cardinale Francesco col padre Lodovico II 95
» 220 - Andrea Mantegna. Ritratto di Barbara di Brandeburgo moglie di Lodovico Gonzaga 95
» 221 - Veduta della *Sala degli Sposi* dipinta da Andrea Mantegna 96
» 222 - Volta nella predetta sala, dipinta a chiaroscuro con dorature 96
» 223 - Centro della volta nella predetta sala, dipinta dal Mantegna 97
» 224 - Soffitto dorato nella *Saletta dei Mori* 97
» 225 - Soffitto azzurro e dorato nel quartiere ducale. Principio del sec. XVI 97
» 226 - Soffitto nel quartiere *dei Marchesi*. Principio del sec. XVII 97
» 227 - Volta di una scala che conduce al quartiere del Paradiso, fine del secolo XVI 98
» 228-229 - Figure mantegnesche ultimamente scoperte nella *Grotta* di Isabella d'Este 98
» 230 - Volta nella Loggia del Giardino. Prima metà del sec. XVI 98
» 231 - Disco limitante il campo nel Giuoco del Calcio in Piazza S. Croce a Firenze 99
» 232 - Lapide tombale dei Pannocchia Ricomarni nella chiesa di S. Croce a Firenze 99

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

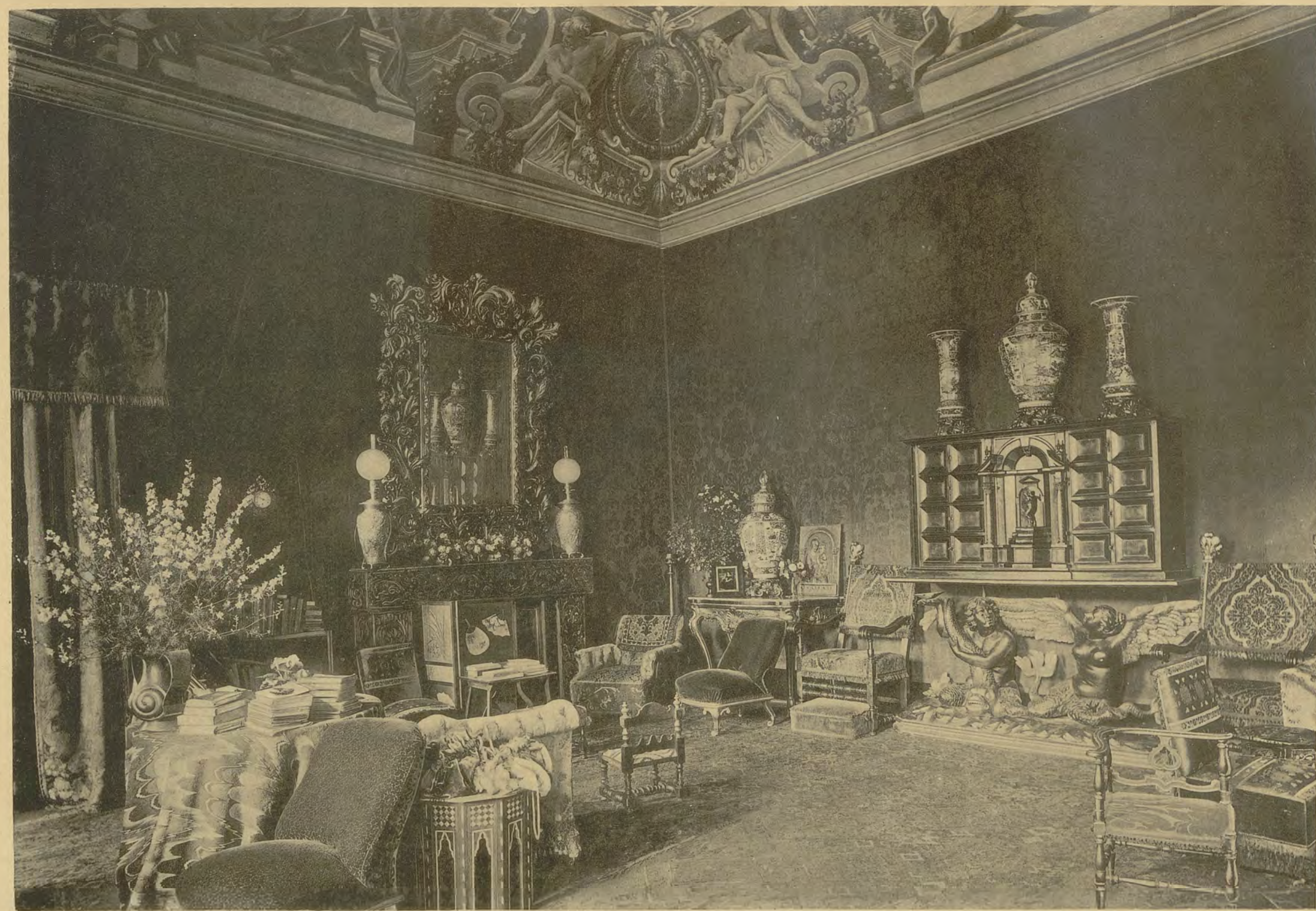
SCHIZZI DI PARAFUOCO IN FERRO BATTUTO E VETRI COLORATI
COMPOSTI NELLA SCUOLA SUPERIORE PROFESSIONALE DELLE ARTI DECORATIVE IN FIRENZE.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

ADDOBBI DI VECCHI PALAZZI. — SALA IN UN PALAZZO DI ROMA.

(Fot. Tuminello — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

ADDOBBI DI VECCHI PALAZZI. — SALA IN UN PALAZZO DI ROMA.

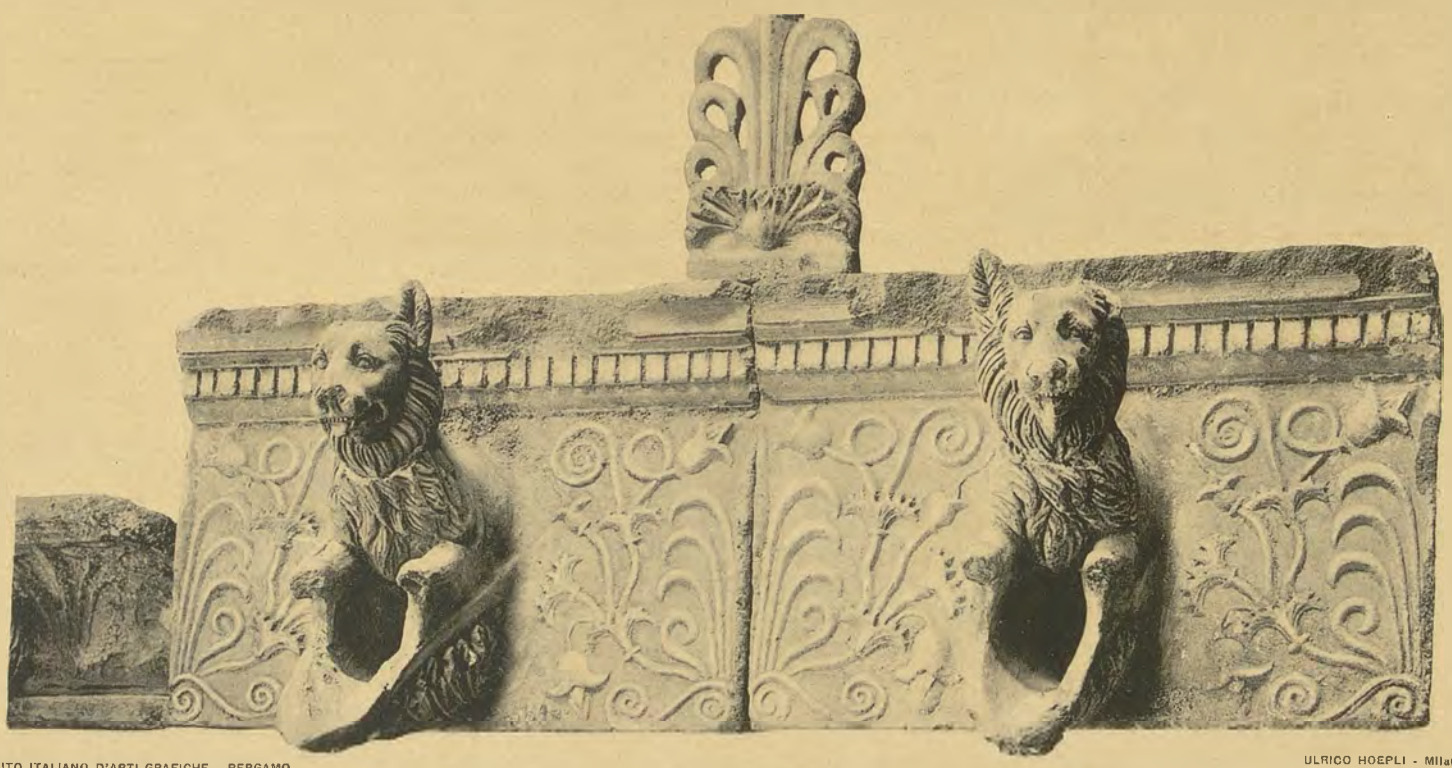
(Fot. Tuminello — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

TERRACOTTA ANTICA GIÀ NEL MUSEO CAMPANA. SATIRI CHE REGGONO UN CRATERE.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



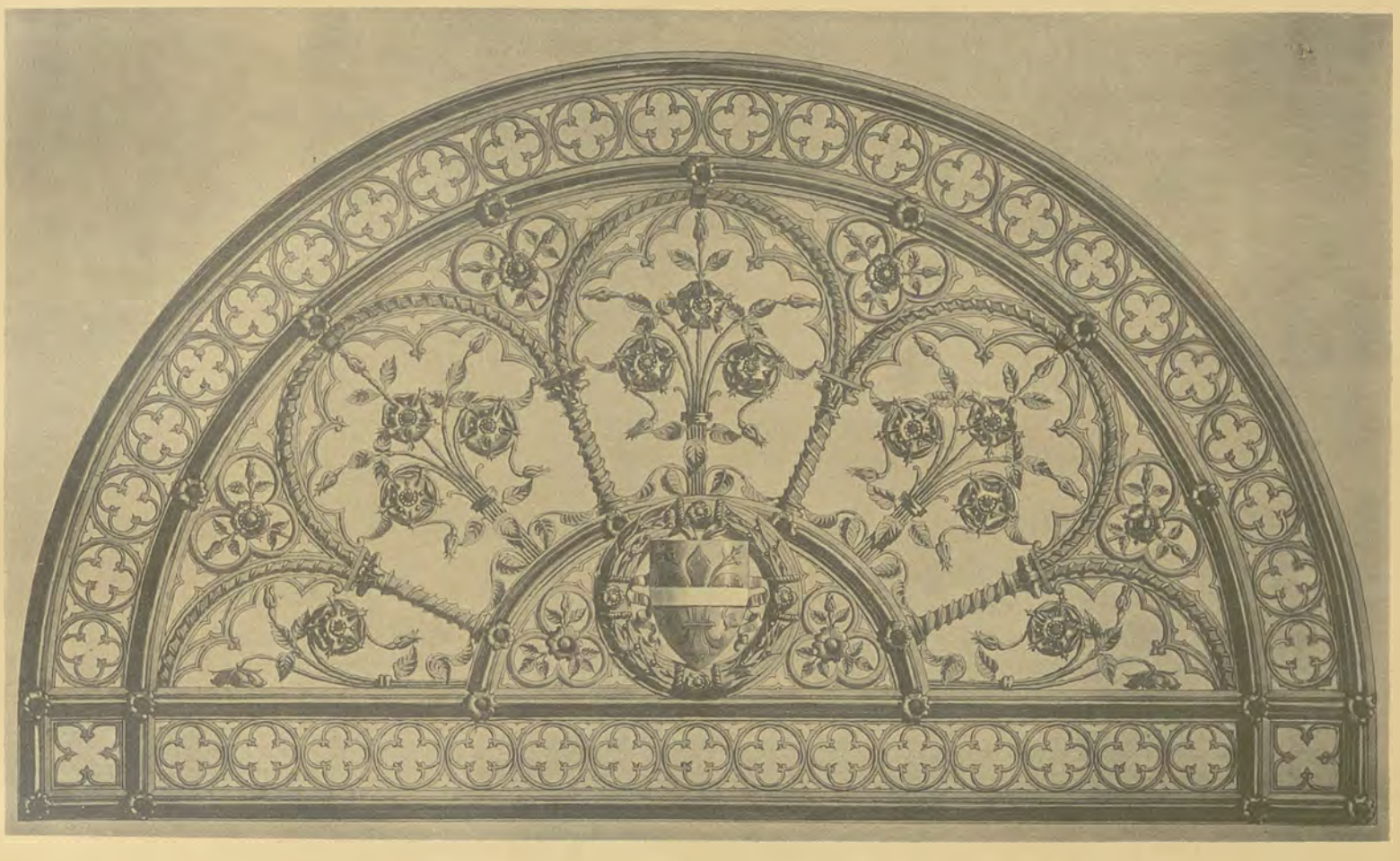
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

TERRECOTTE ANTICHE. — 1. SATIRO E MENADE COL PICCOLO DIONISO, GIÀ NEL MUSEO CAMPANA.

2. CORNICE CON GOCCIOLATOI NELLA COLLEZIONE DE PRISCO A POMPEI.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

ROSTA IN FERRO BATTUTO E FREGIO DI UNA SALA.

COMPOSIZIONI DELLA SCUOLA DI DECORAZIONE NELL'ISTITUTO DI BELLE ARTI A PARMA.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

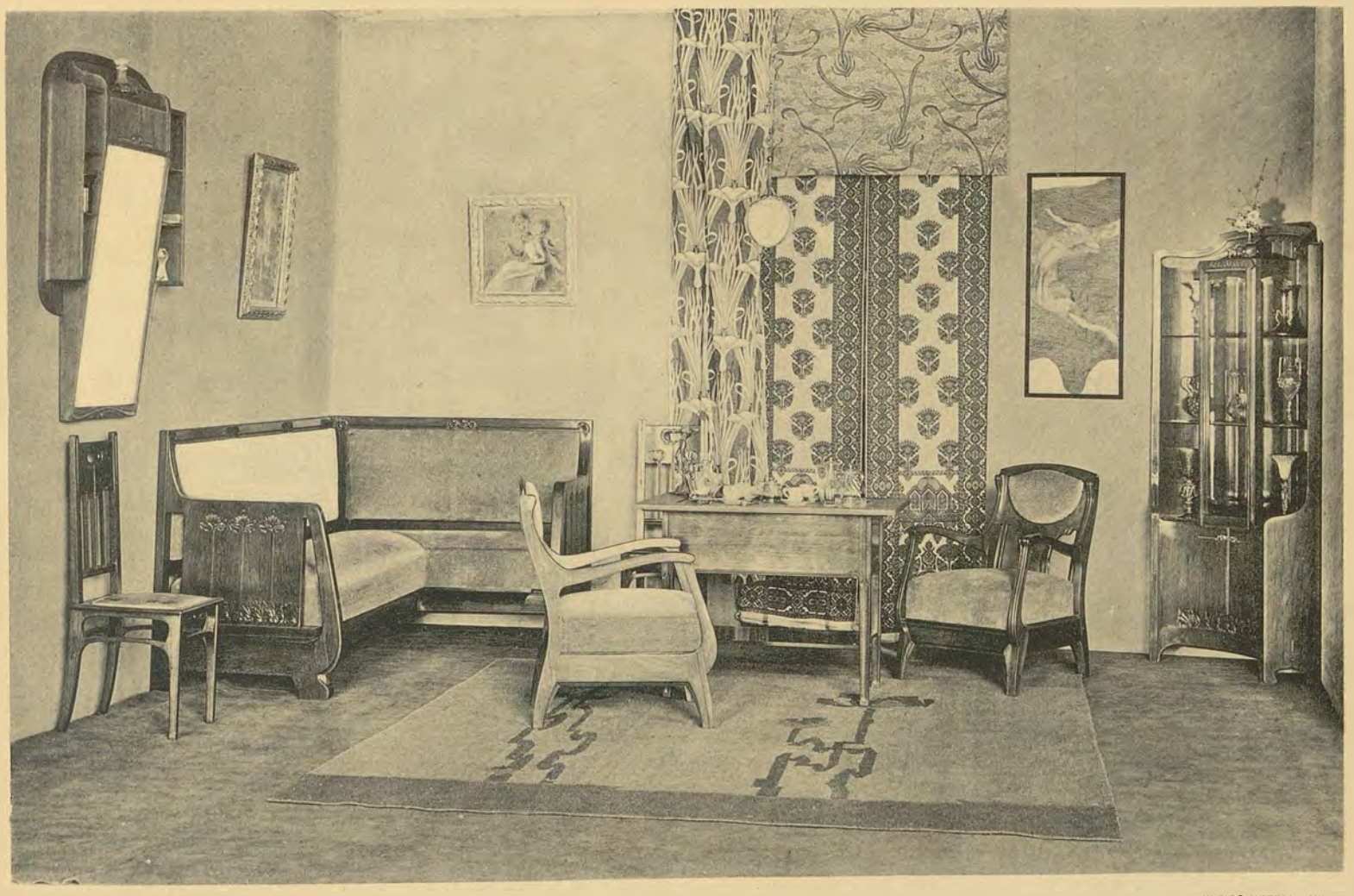
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

STANZA DA STUDIO E CAMERA, DI EUGENIO QUARTI EBANISTA IN MILANO.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO



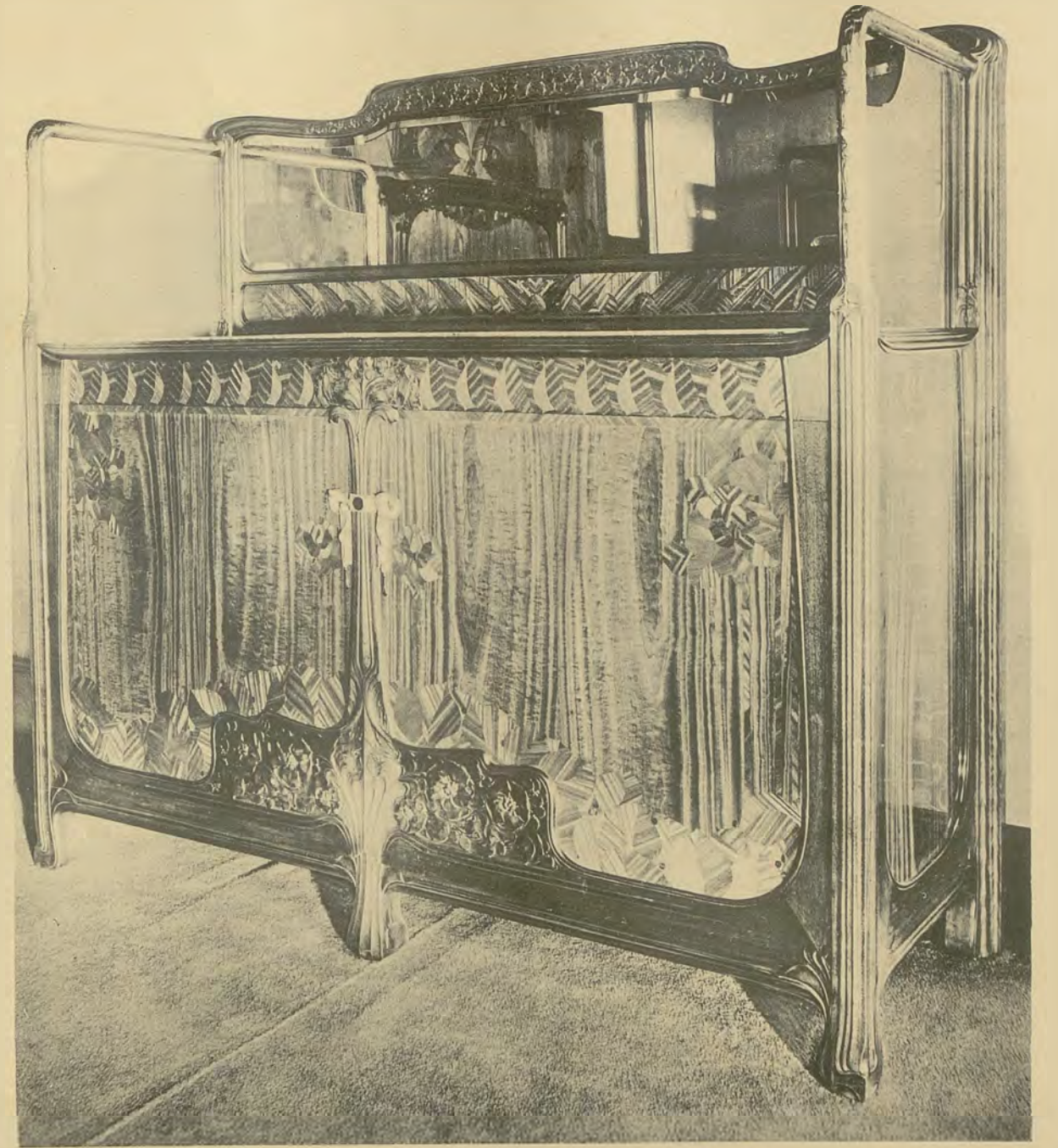
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

STANZA DA PRANZO E SALOTTINO, DI EUGENIO QUARTI EBANISTA IN MILANO.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

ARMADIO E CASSETTONE CON SPECCHI, DI EUGENIO QUARTI EBANISTA IN MILANO.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

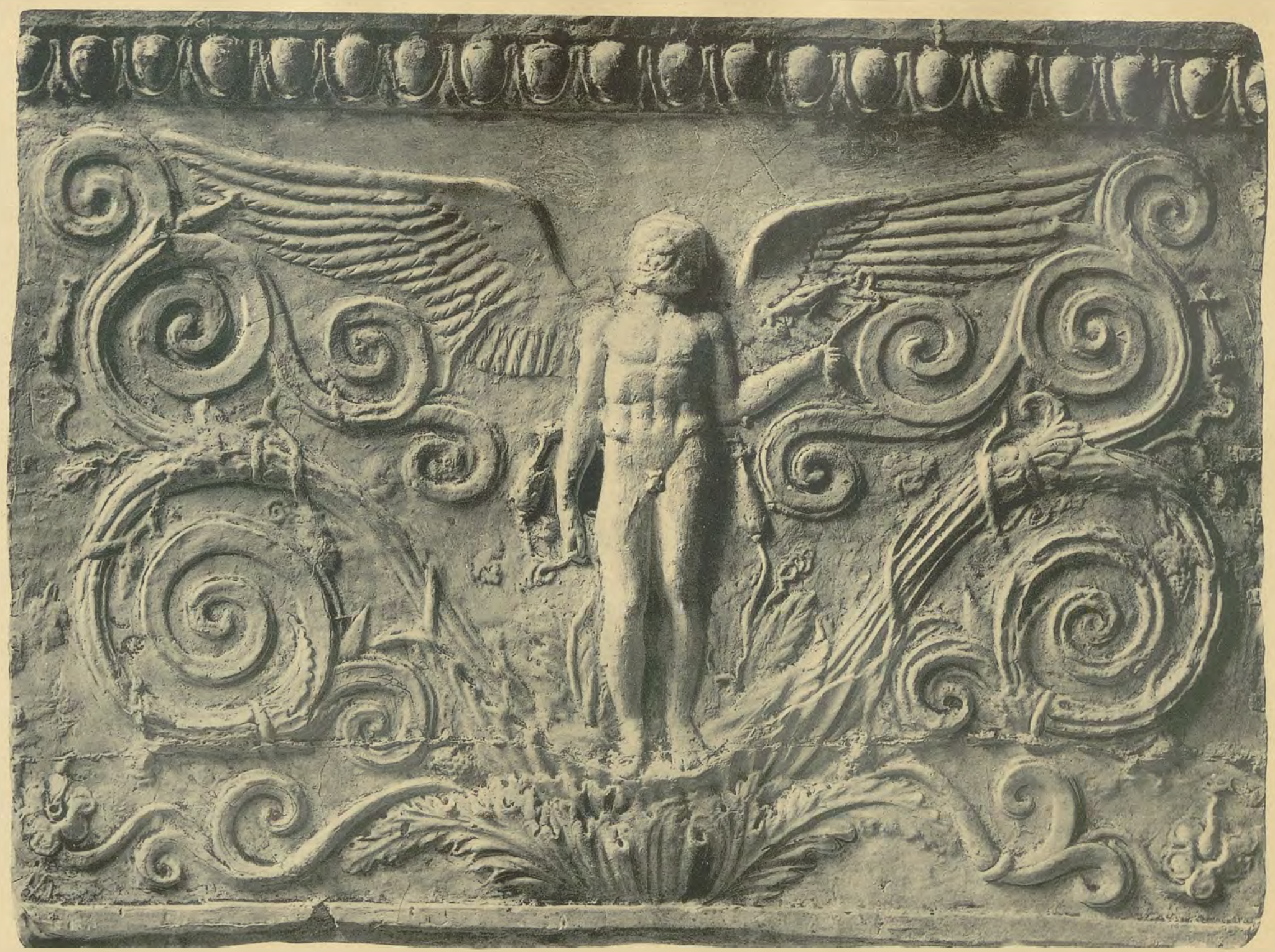
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

TERRACOTTA ANTICA GIÀ NEL MUSEO CAMPANA. — DONNA FRA ANTEMII.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

TERRACOTTA ANTICA GIÀ NEL MUSEO CAMPANA. — AMORE FRA ANTEMII.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

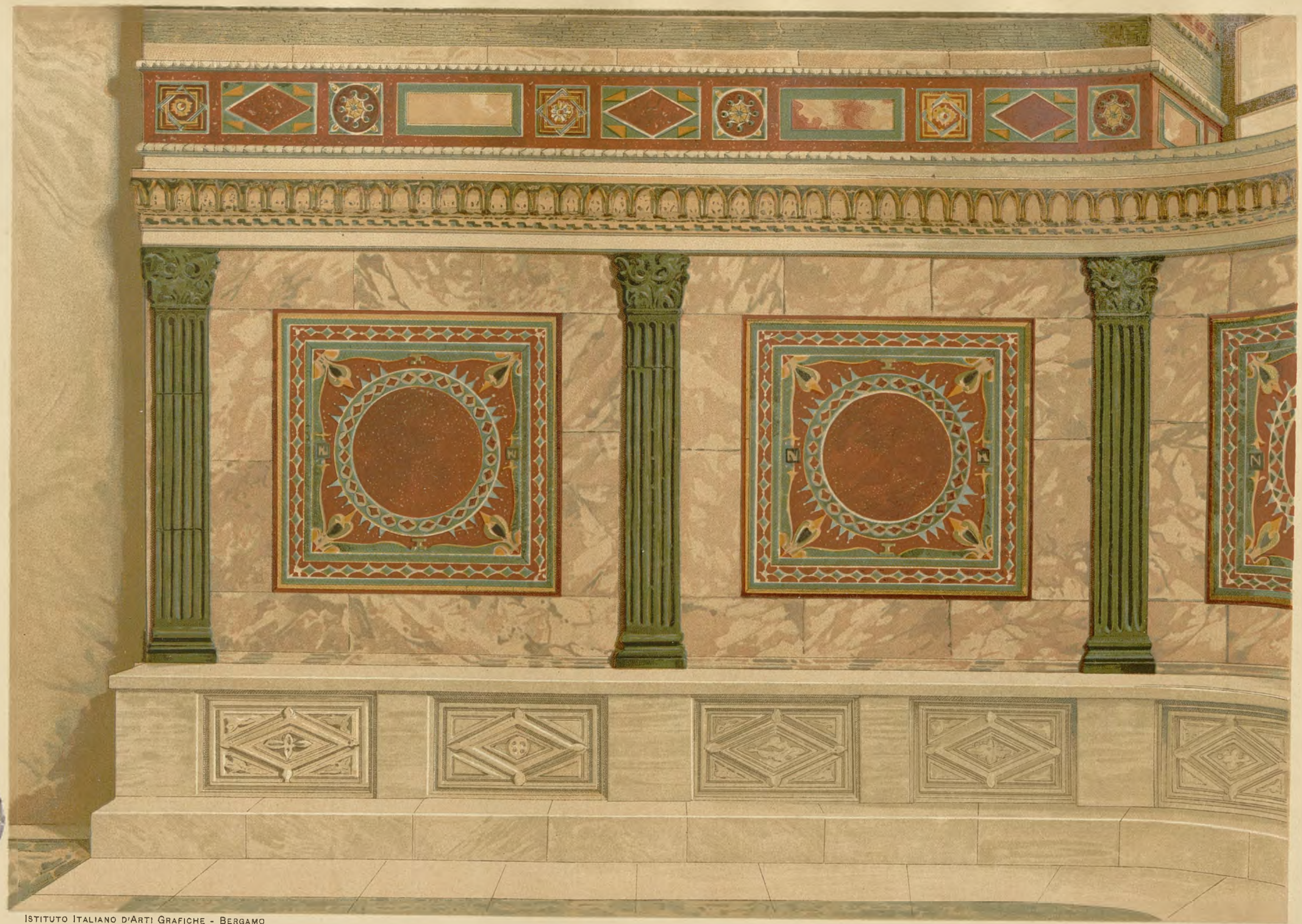
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

TERRECOTTE ANTICHE. — 1. VITTORIA CHE MESCE AD APOLLO, GIÀ NEL MUSEO CAMPANA. — 2. ERCOLE CHE DOMA IL TORO, NEL MUSEO ETRUSCO VATICANO.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

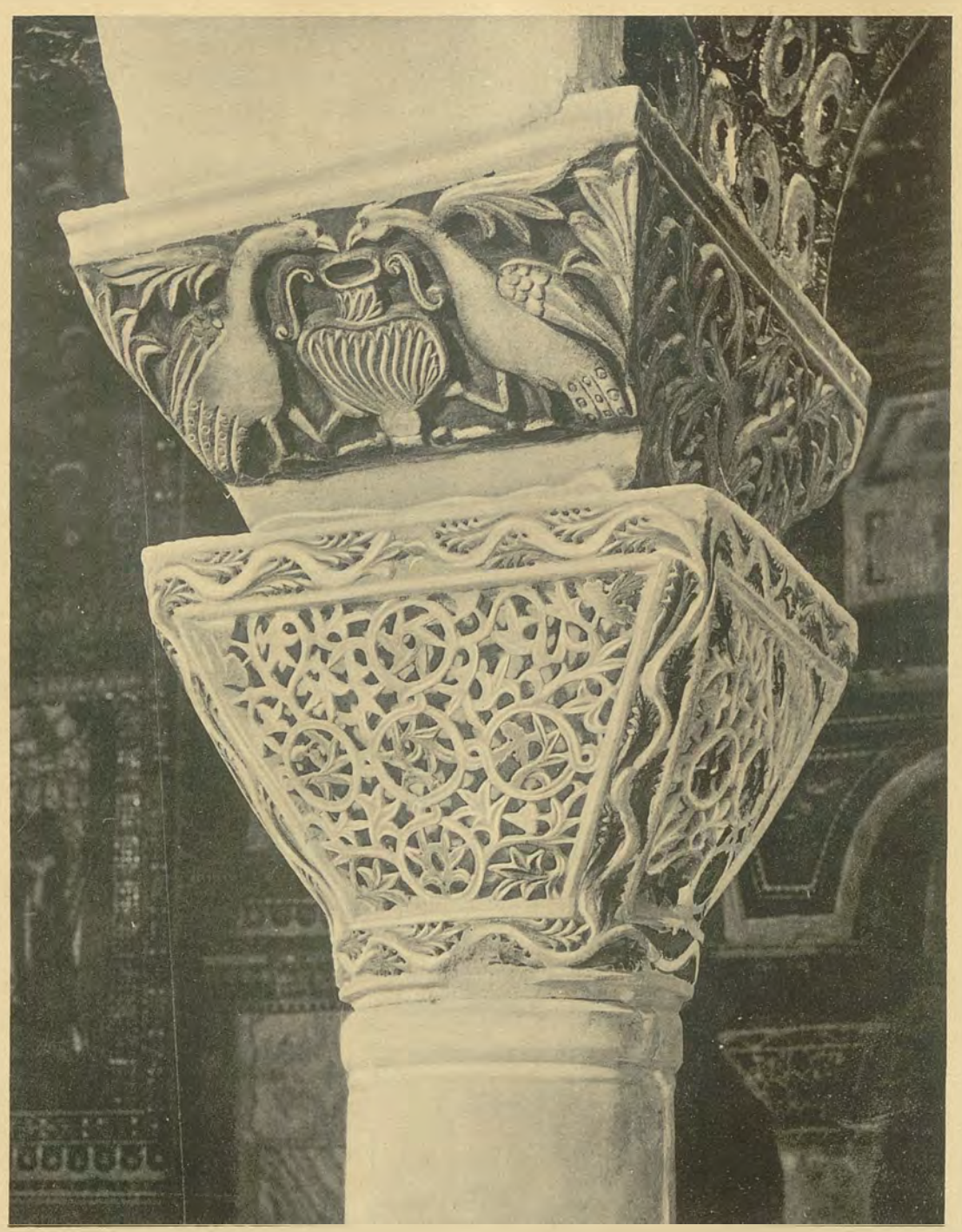


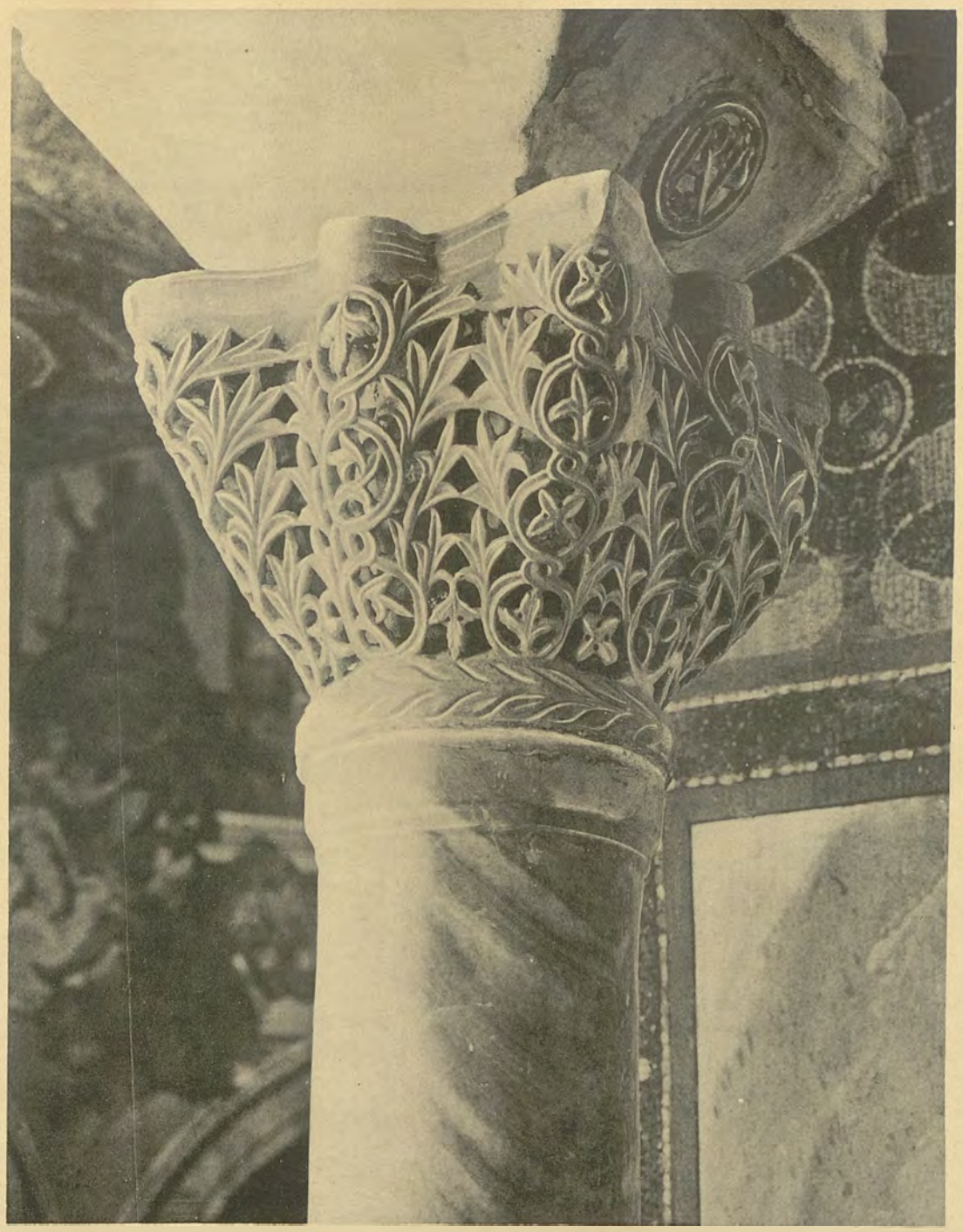
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

TARSIE MARMOREE DELL'ABSIDE DI S. VITALE A RAVENNA RICOMPOSTE COI VECCHI FRAMMENTI E COMPLETATE SU PROGETTO DI CORRADO RICCI DAL R. OPIFICIO DELLE PIETRE DURE IN FIRENZE.





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

CAPITELLI DELLA TRIBUNA NELLA CHIESA DI S. VITALE A RAVENNA.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

TERRACOTTA ANTICA GIÀ NEL MUSEO CAMPANA. — VITTORIE FRA ANTEMII.

(Fot. Moscioni — Eliot. Ist. It. d'Arti Grafiche).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

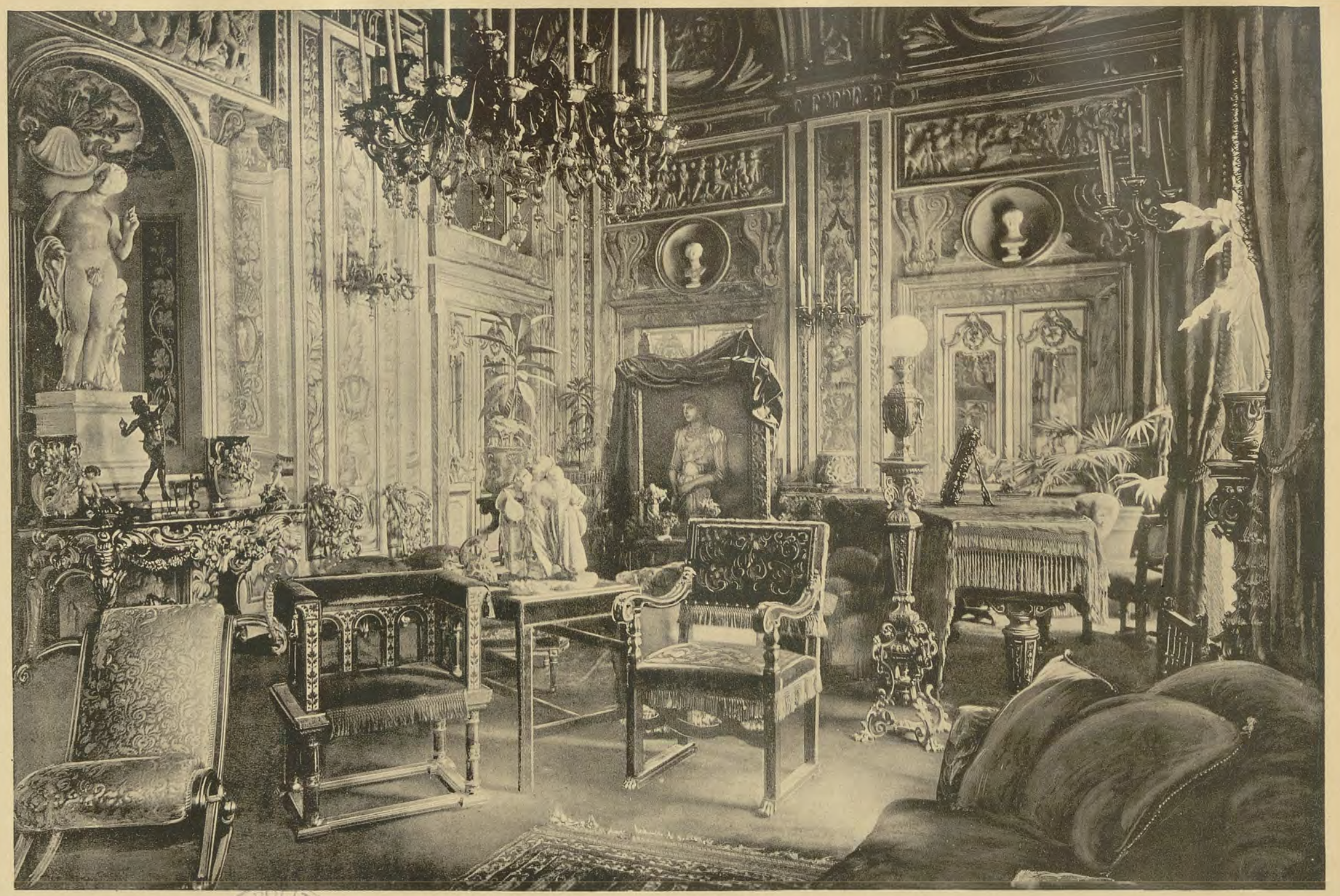
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

ADDOBBI DI VECCHI PALAZZI. — ANTISALA IN UN PALAZZO DI ROMA.

(Fot. Tuminello — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



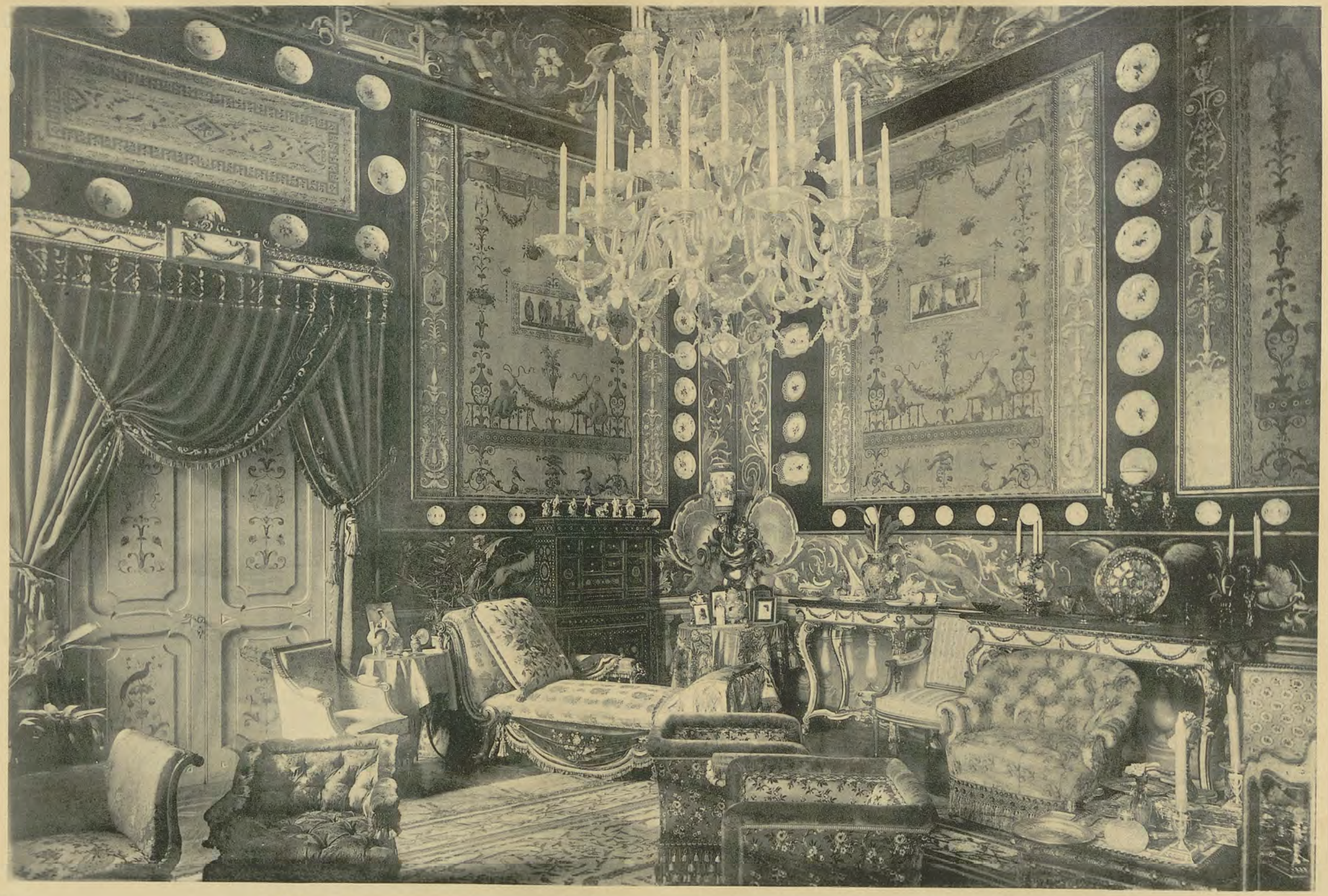
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

ADDOBBI DI VECCHI PALAZZI. — SALOTTO IN UN PALAZZO DI ROMA.

(Fot. Tuminello — Eliot, IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



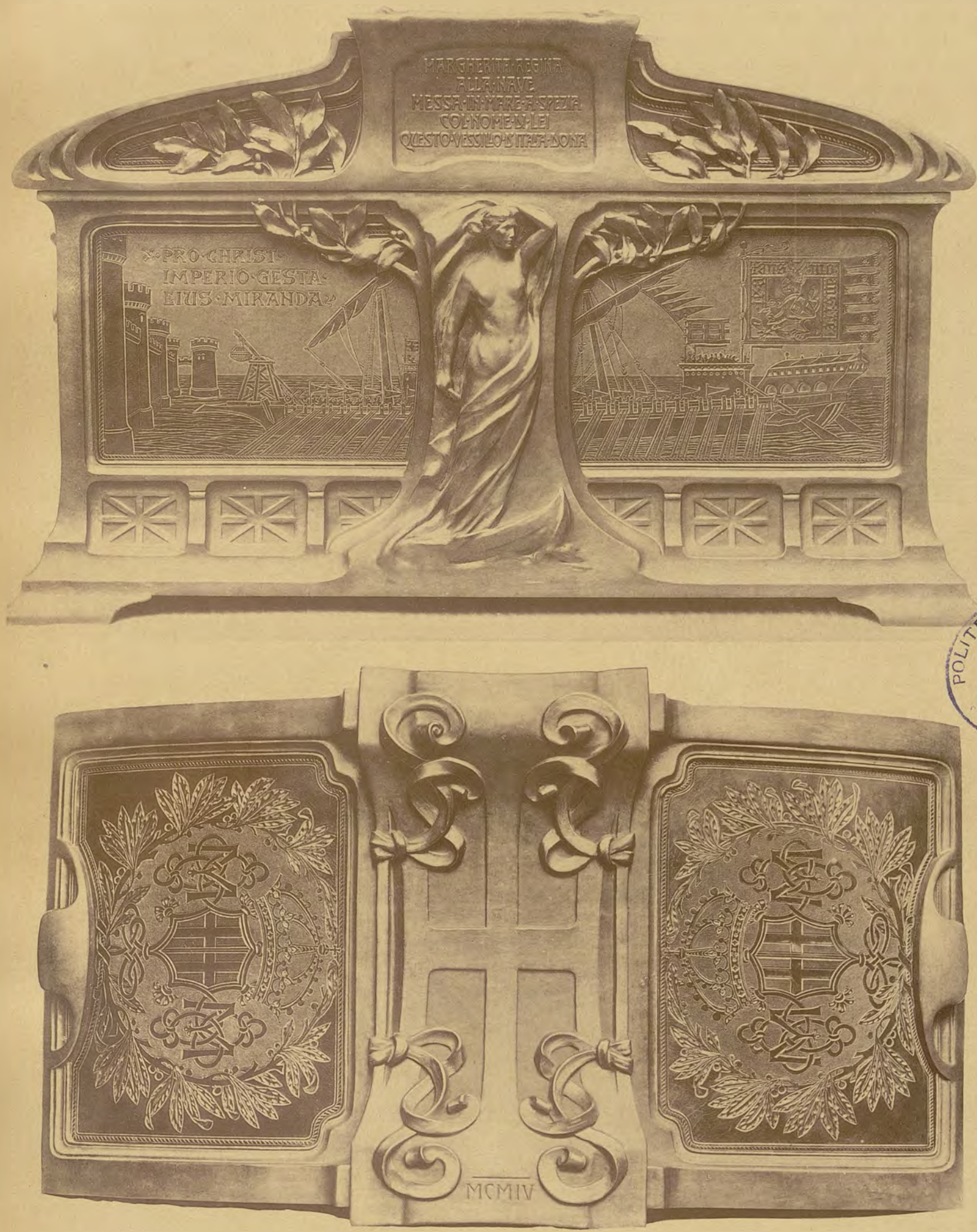
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

ADDOBBI DI VECCHI PALAZZI — SALOTTO IN UN PALAZZO DI ROMA.

(Fot. Tuminello — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

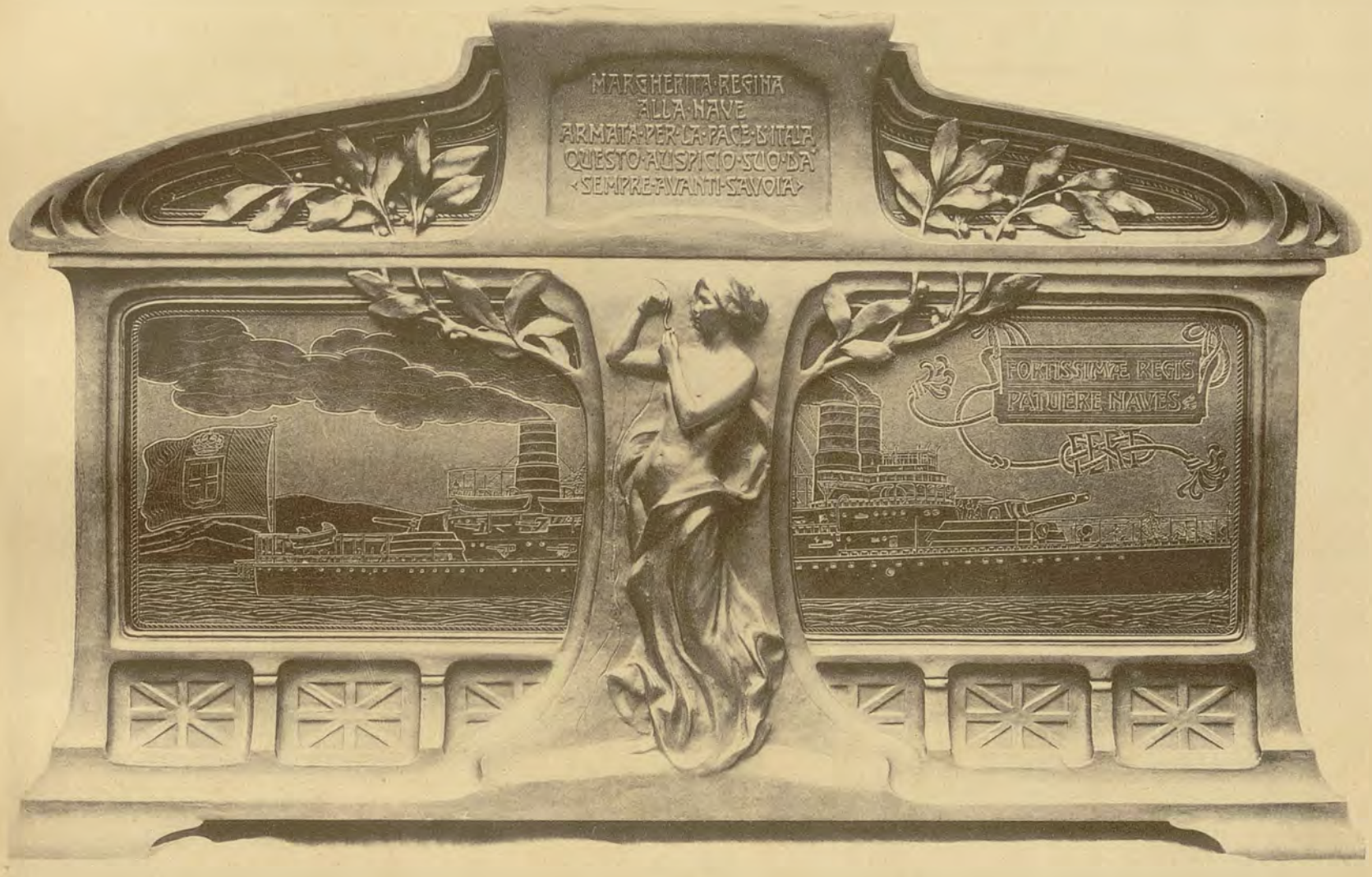


POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

COFANO PER LA BANDIERA DI BATTAGLIA DELLA CORAZZATA « REGINA MARGHERITA ».

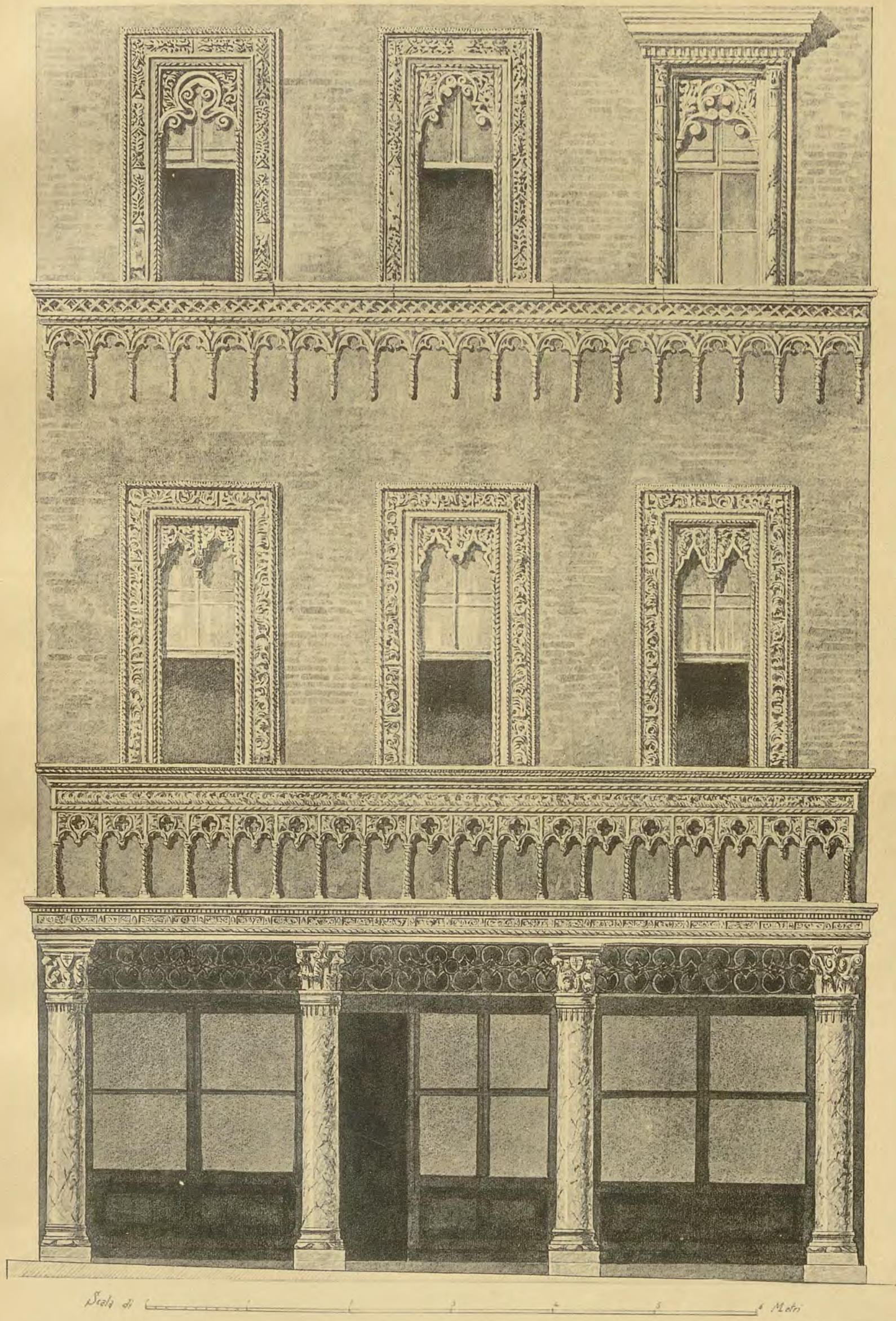
(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

COFANO PER LA BANDIERA DI BATTAGLIA DELLA CORAZZATA « REGINA MARGHERITA ».

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

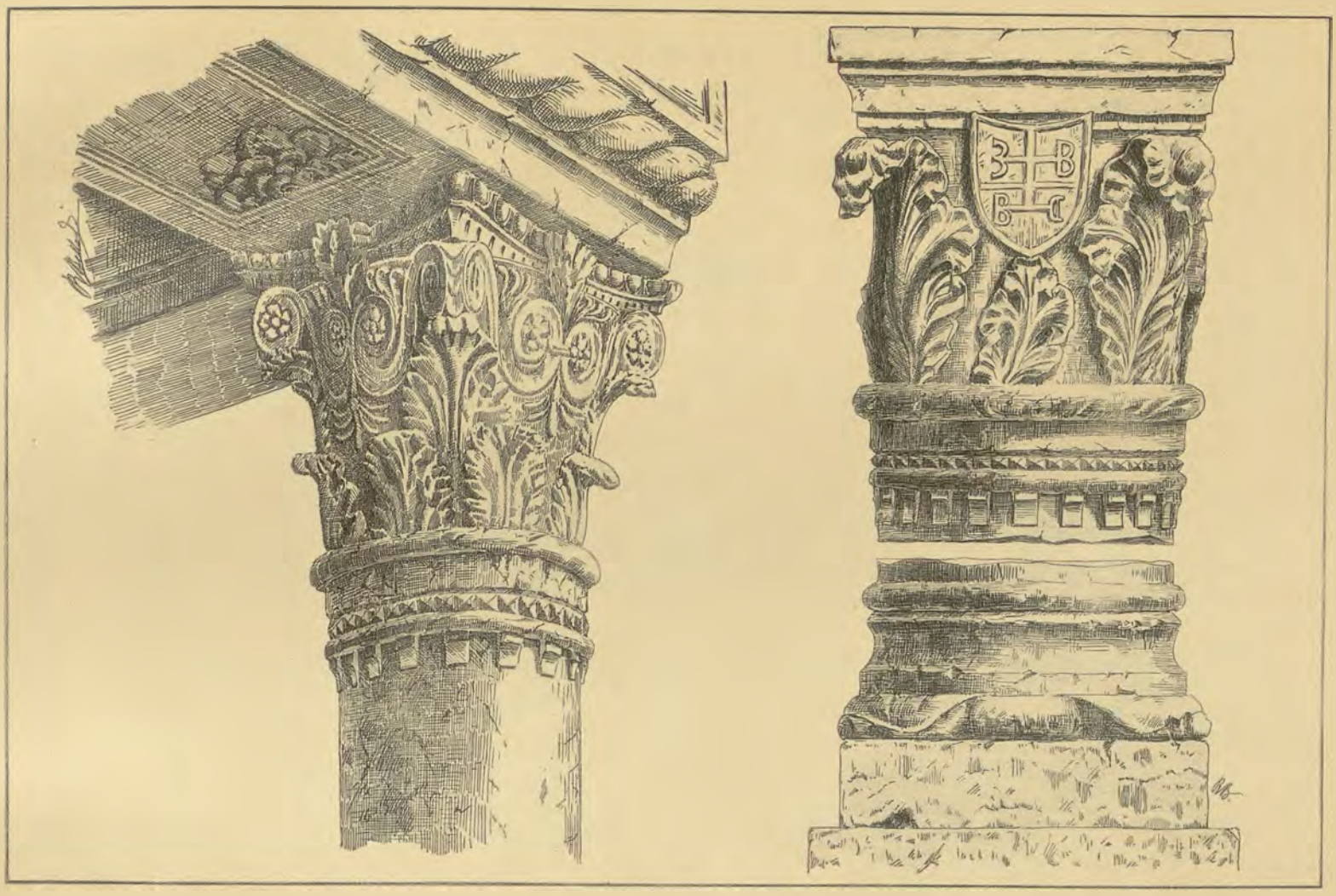


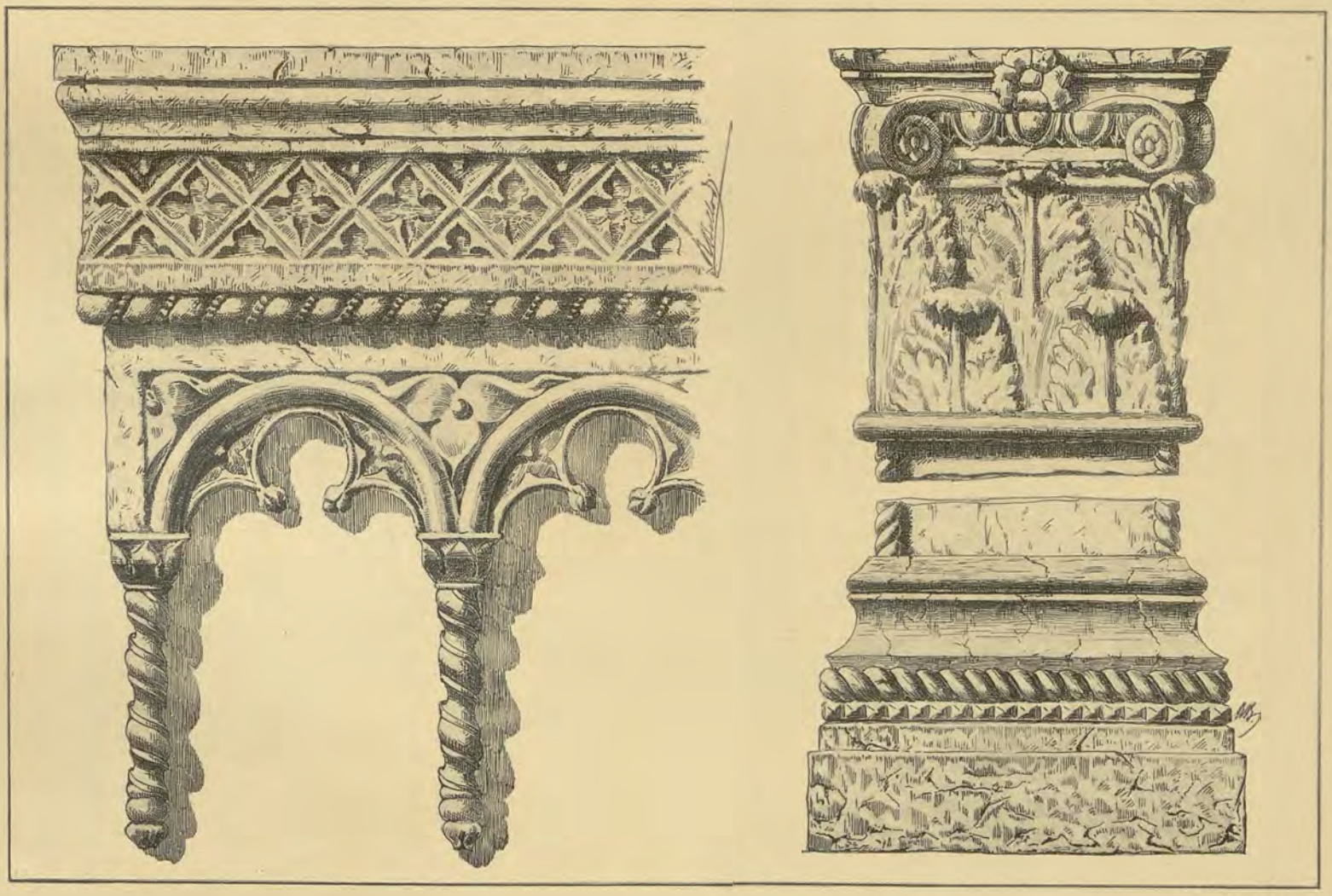
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO
ULRICO HOEPLI - Milano

FACCIATA DELLA CASA DI GIOVANNI BONIFORTI A MANTOVA. — ANNO 1444.

RILIEVO DEL PROF. R. BELLODI.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).





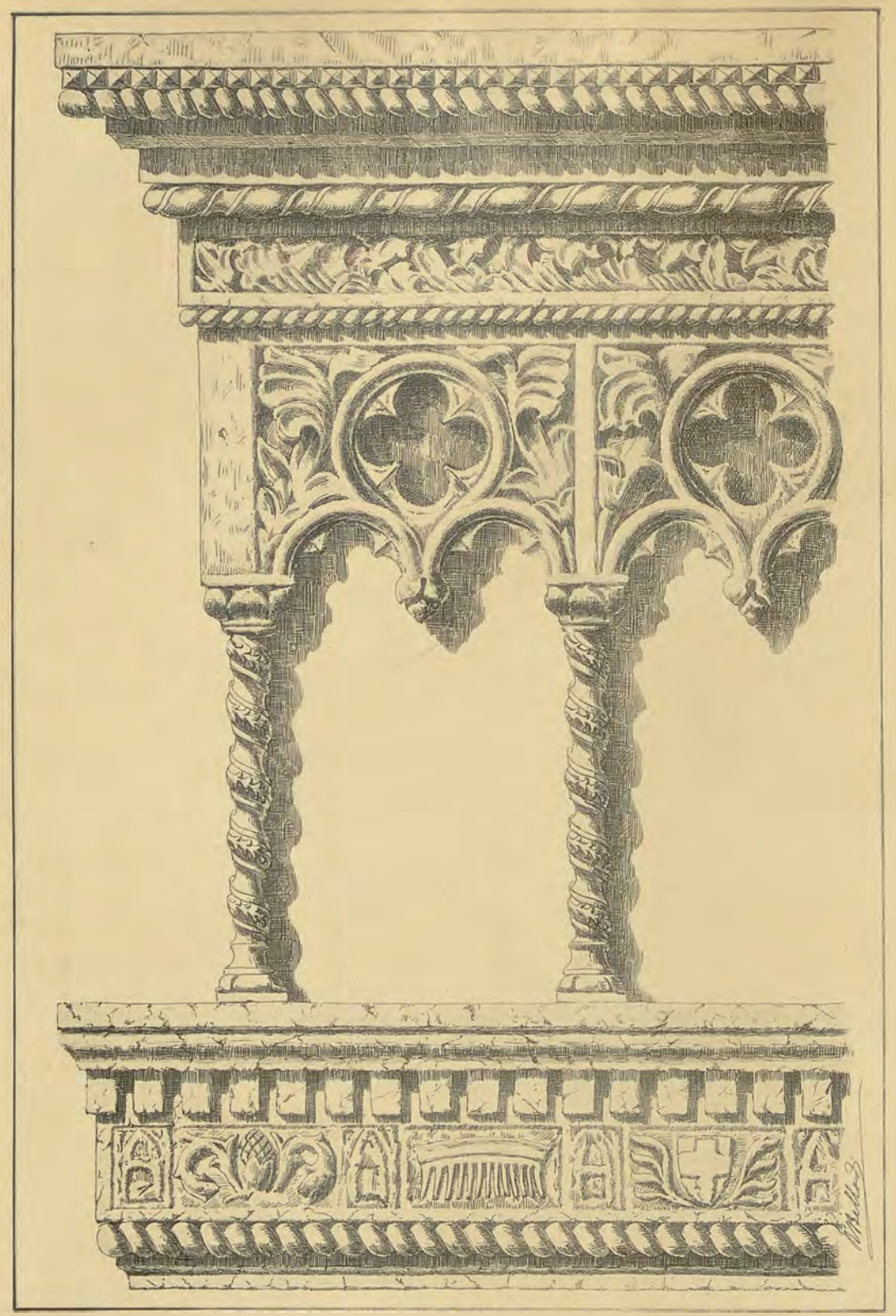
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

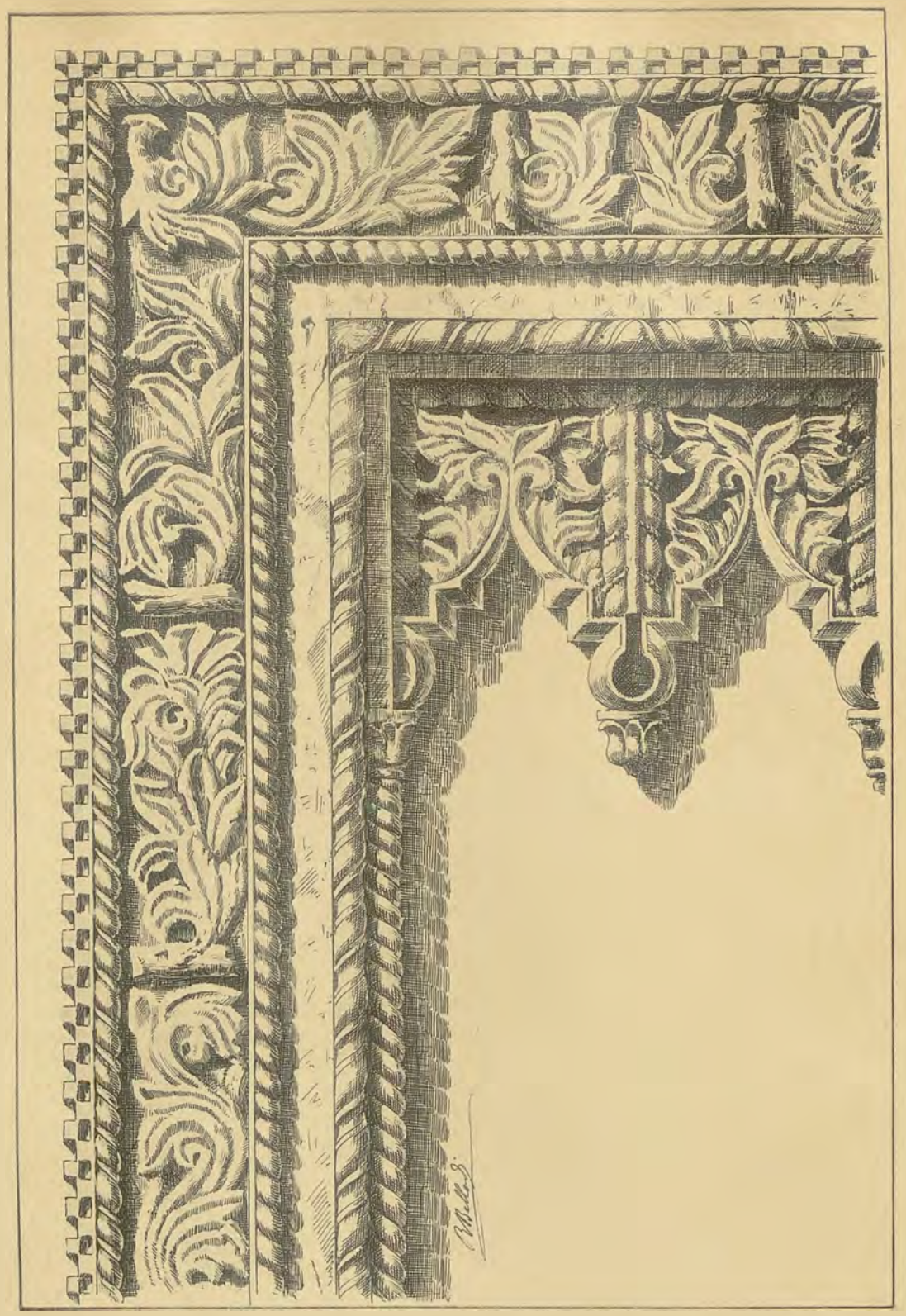
PARTICOLARI NELLA FACCIATA DELLA CASA DI GIOVANNI BONIFORTI A MANTOVA. — ANNO 1444.

RILIEVO DEL PROF. R. BELLODI.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA





POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

PARTICOLARI NELLA FACCIATA DELLA CASA DI GIOVANNI BONIFORTI A MANTOVA. ANNO 1444. — RILIEVO DEL PROF. R. BELLODI.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

ADDOBBI DI VECCHI PALAZZI. — SALOTTO IN UN PALAZZO DI ROMA.

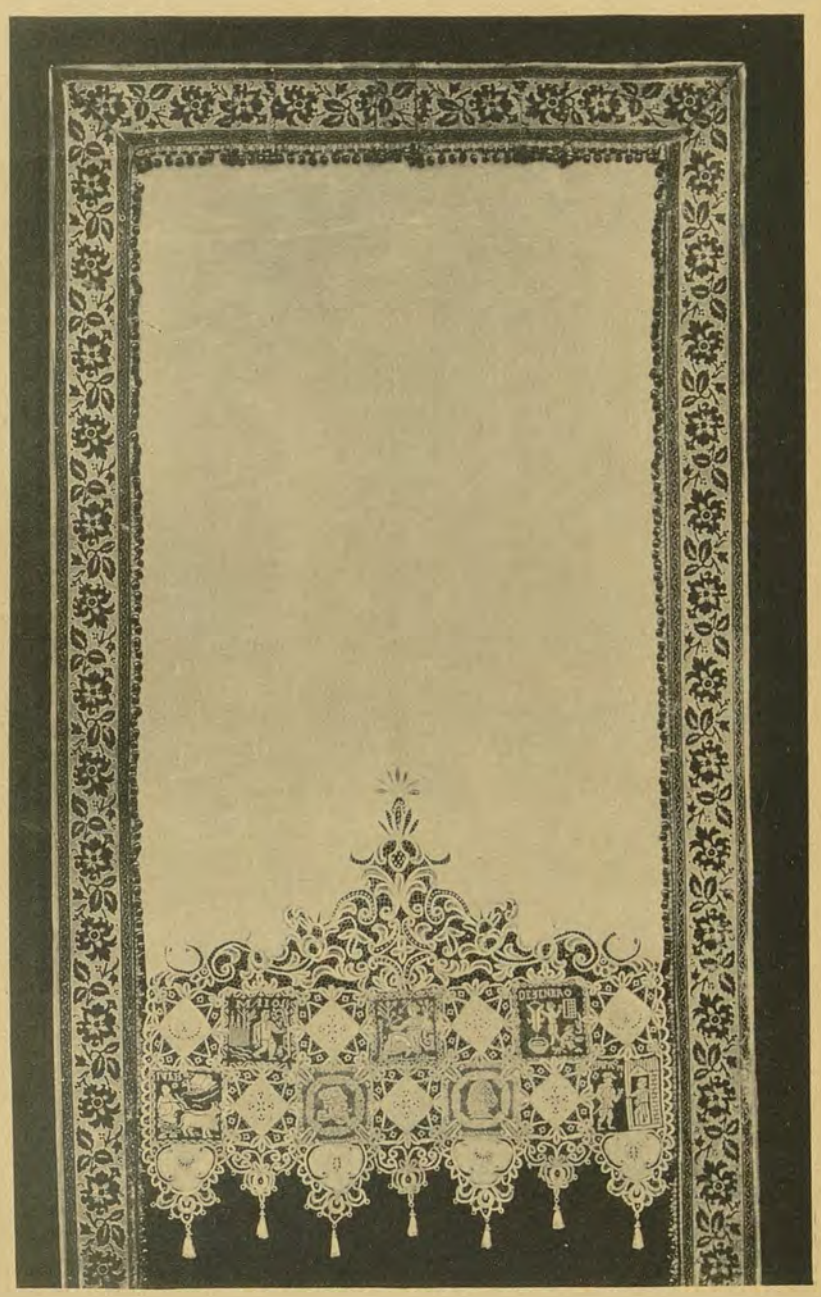
(Fot. Tuminello — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

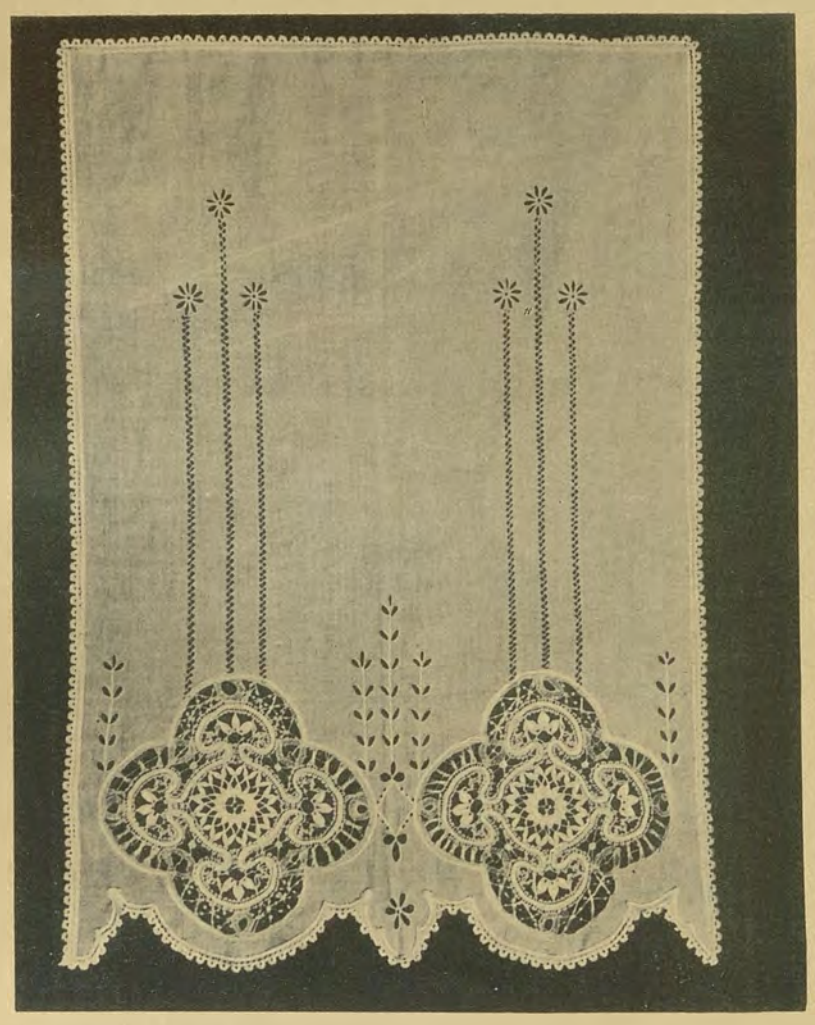
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

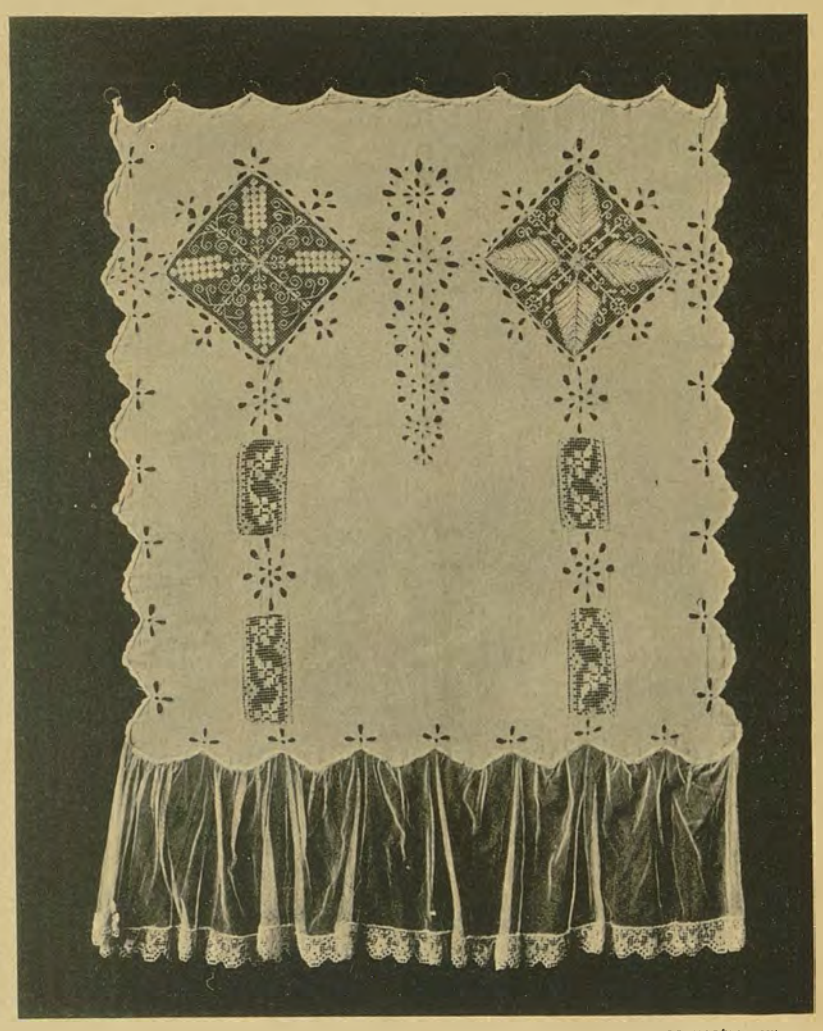
ULRICO HOEPLI - MILANO

VELLUTO SOPRARIZZO POSSEDUTO DAL PRINCIPE MAZZARINO IN PALERMO, E VELLUTO SOPRARIZZO DEI PRIMI ANNI DEL SEC. XIX POSSEDUTO DAL PRINCIPE ROLANDO BONAPARTE IN PARIGI, RIPRODOTTI DALLA MANIFATTURA JESURUM E C. IN VENEZIA.

POLITECNICO







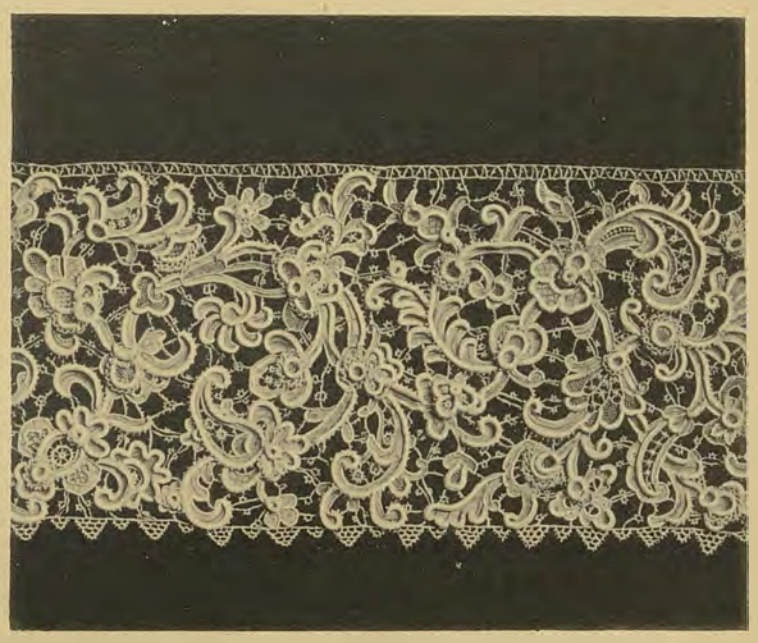
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

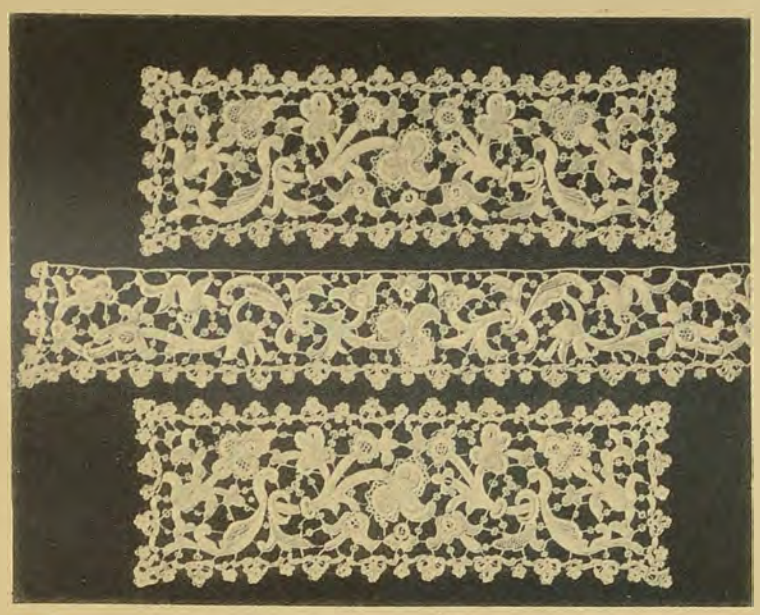
ULRICO HOEPLI - Milano

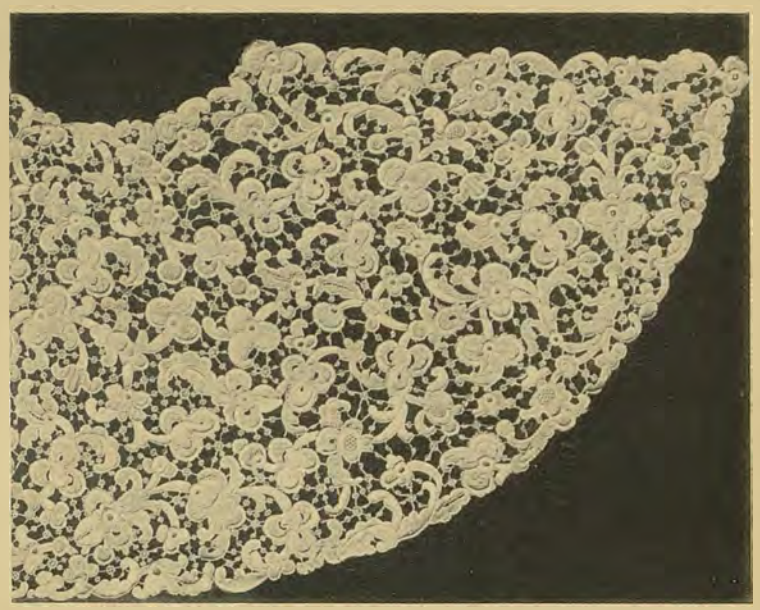
TENDINE E MEZZE TENDINE DI VARIO LAVORO PER FINESTRE. MANIFATTURA JESURUM E C. IN VENEZIA.

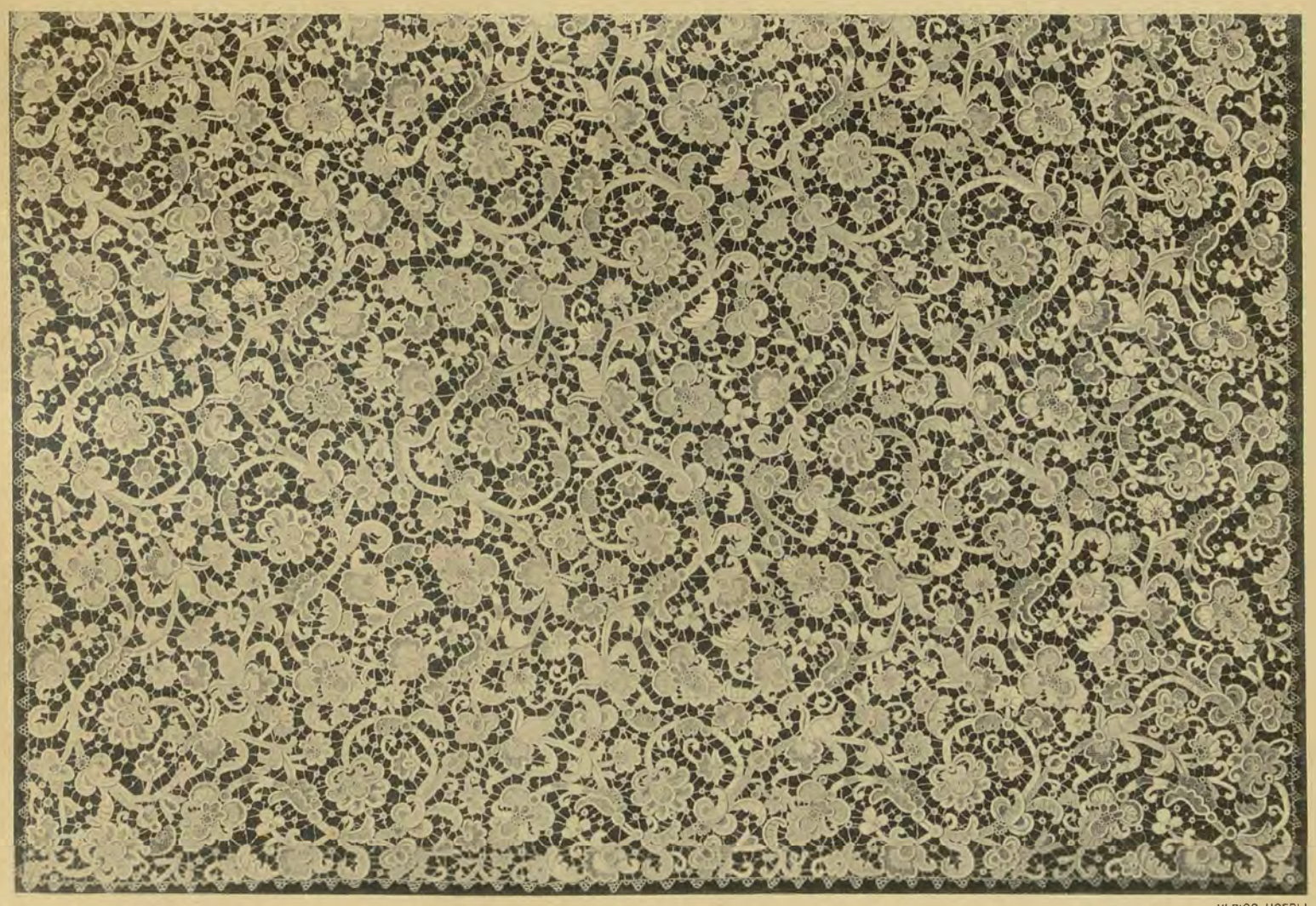
(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO







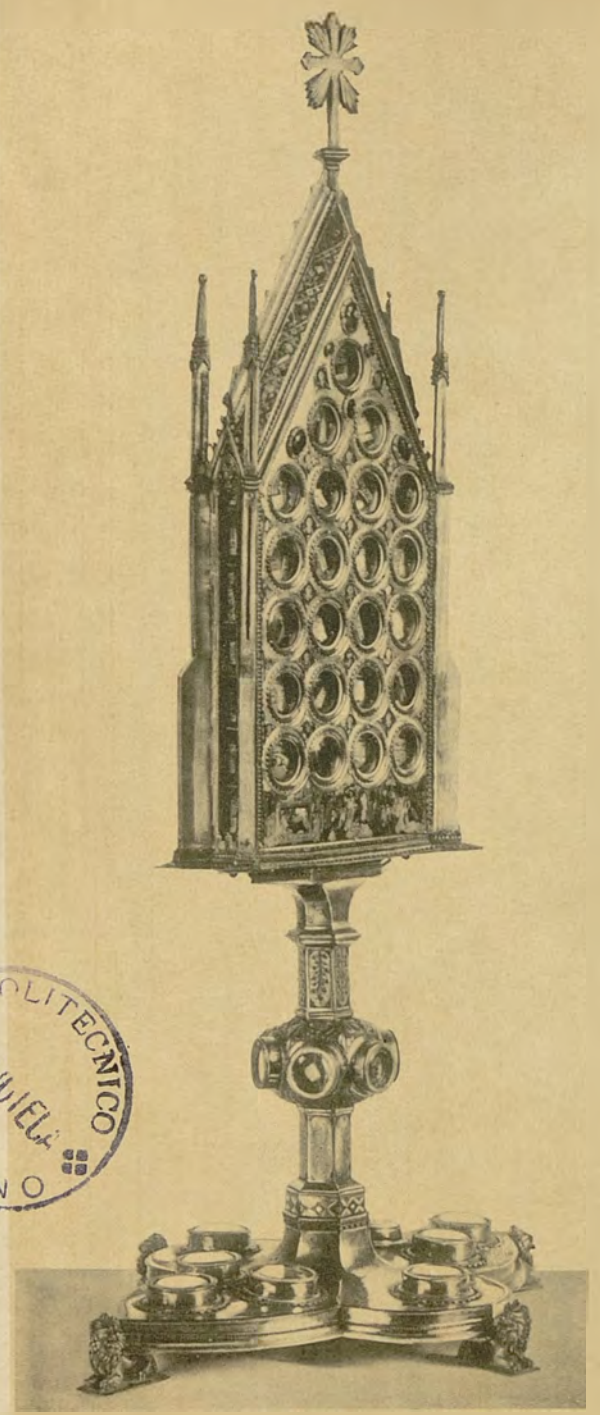


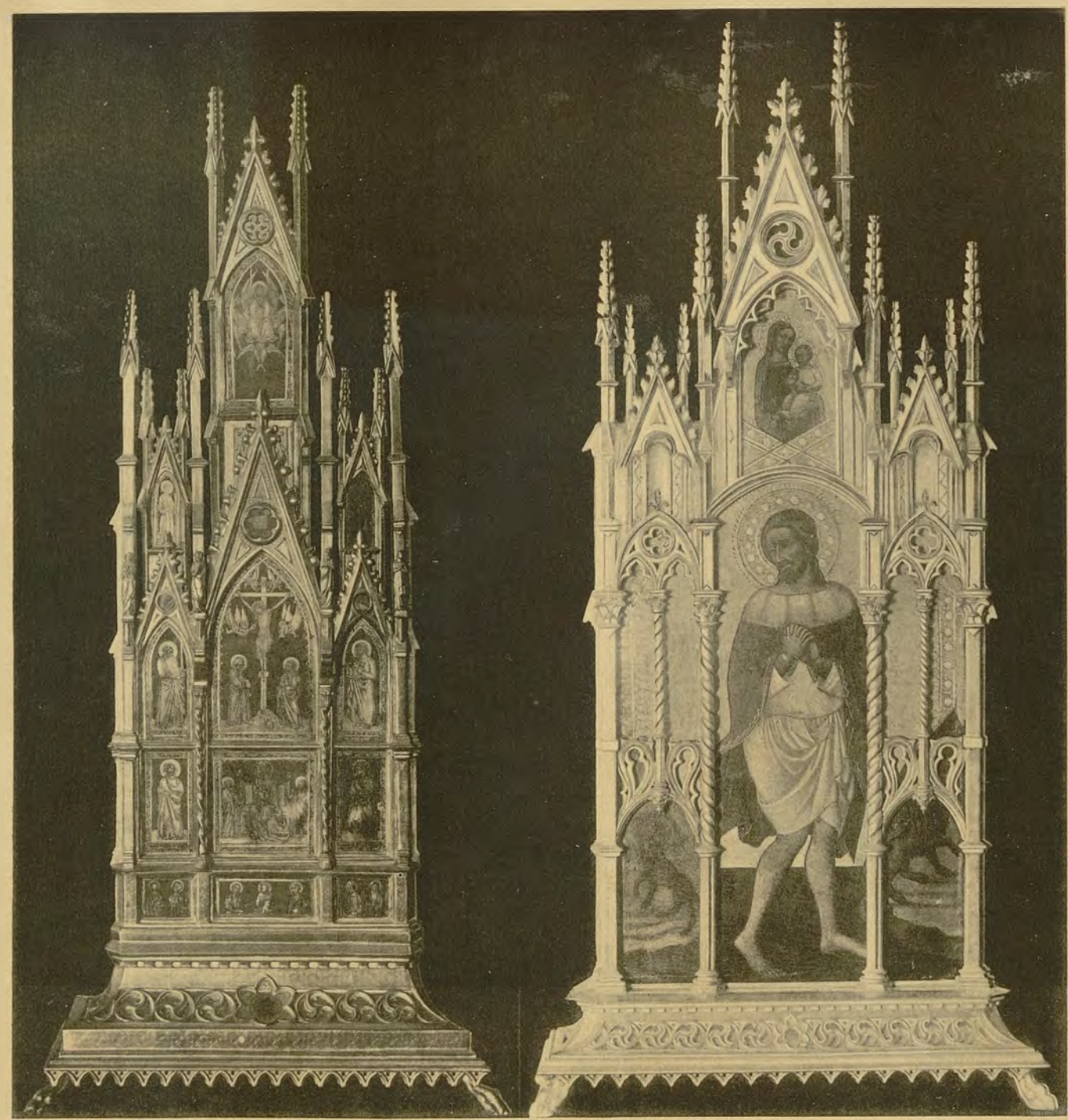
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

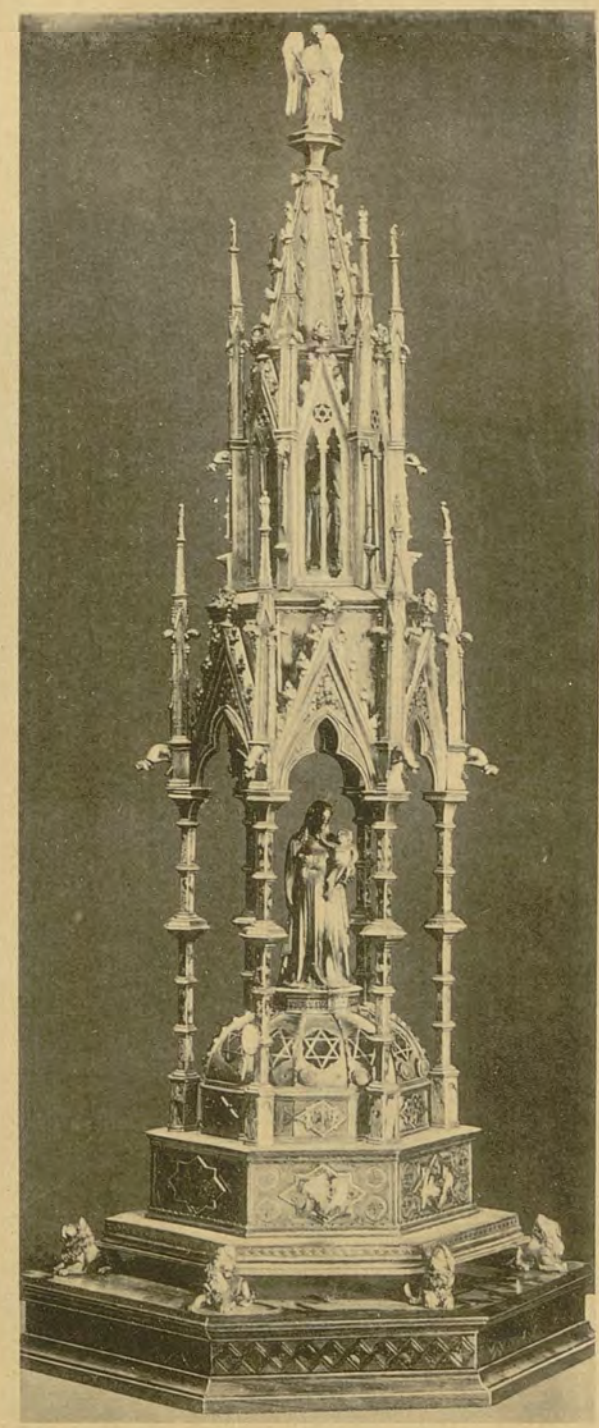
1. COLLETTO, PUNTO ROSA DI VENEZIA. — 2. MERLETTO, PUNTO ROSA DI SPAGNA, DETTO PUNTO AVORIO.
3. GUARNIZIONE, PUNTO ROSA A RILIEVO. — 4. COLLETTO, PUNTO ROSA CLASSICO, — 5. GRANDE COPERTA DA LETTO, PUNTO AVORIO TAGLIATO, TUTTO AD AGO. — MANIFATTURA JESURUM E C. IN VENEZIA.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO







POLITECNICO BIBLIOTECA FINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

LA MOSTRA D'ARTE ANTICA SENESE. — 1. RELIQUIARIO ATTRIBUITO A UGOLINO DI VIERI (ARCIPRETURA DI FROSINO). — 2. TABERNACOLO ATTRIBUITO A BERNARDINO FUNGAI (SOCIETÀ ESECUTORI DI PIE DISPOSIZIONI IN SIENA). — 3. TABERNACOLO ATTRIBUITO A TADDEO DI BARTOLO, CON LA CORNICE RINNOVATA (SOCIETÀ PREDETTA). — 4. RELIQUIARIO SEGNATO DA U. DI VIERI E VIVA DI LANDO (CATTEDRALE DI ORVIETO).

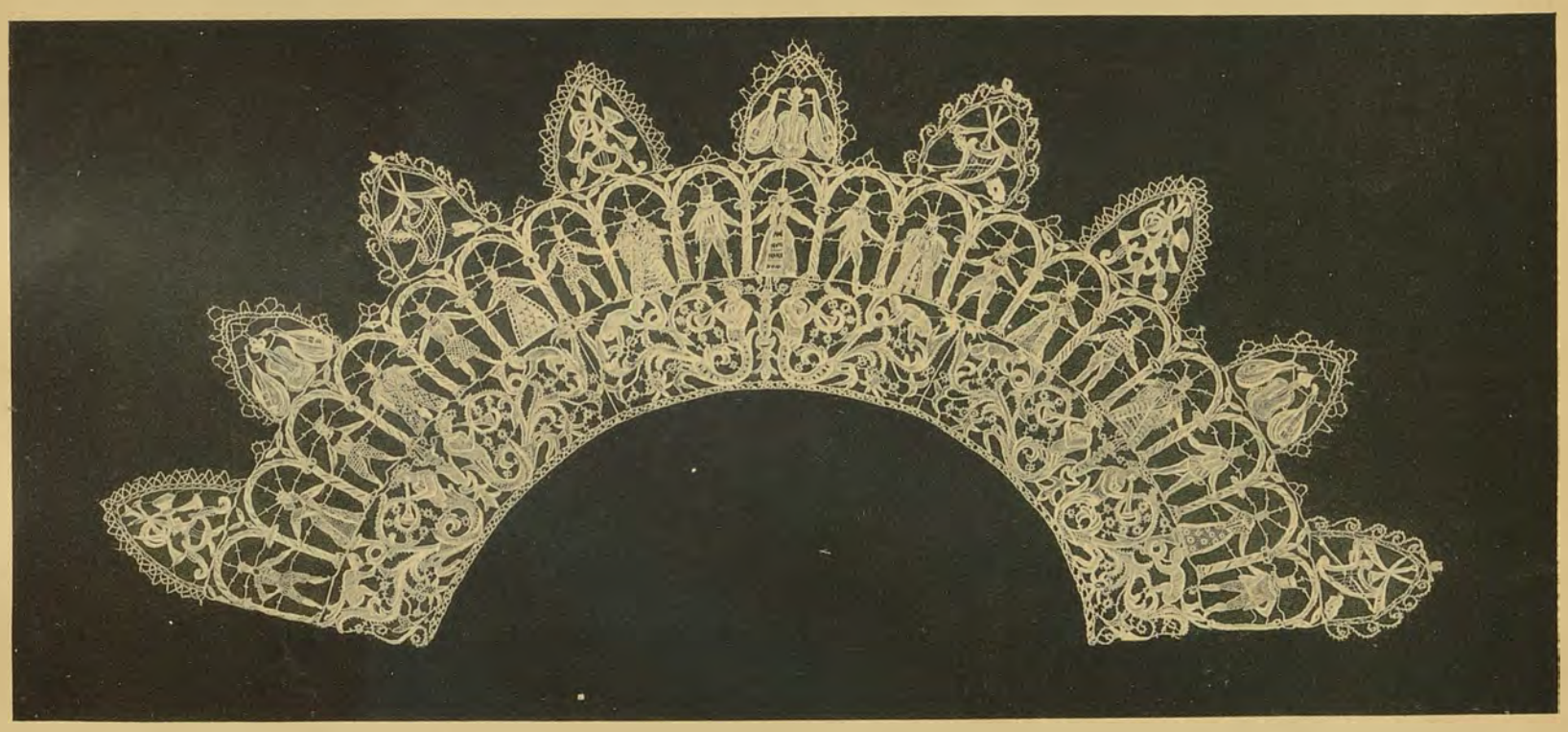
(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

LA MOSTRA D'ARTE ANTICA SENESE. — 1. OSTENSORIO COL PIEDE DEL SEC. XV (OPERA DEL DUOMO DI SIENA).
2. CALICE IN FILIGRANA DEL SEC. XVII (S. MARIA DI PROVENZANO).
3. E 4. CALICE E PIATTO DELLA CAPPELLA CHIGI NEL DUOMO DI SIENA, SEC. XVII.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

LA MOSTRA D'ARTE ANTICA SENESE. — 1. VELO BATTESIMALE IN SETA AZZURRA DELLA FINE DEL SEC. XV (CONTESSA G. PICCOLOMINI CLEMENTINI). — 2. MERLETTO AD AGO DELLA FINE DEL SEC. XVI (SIGNORA TERESINA STAGI). 3. VELLUTO CONTROTAGLIATO DEL SEC. XV (CONTRADA DELL'ONDA IN SIENA).

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

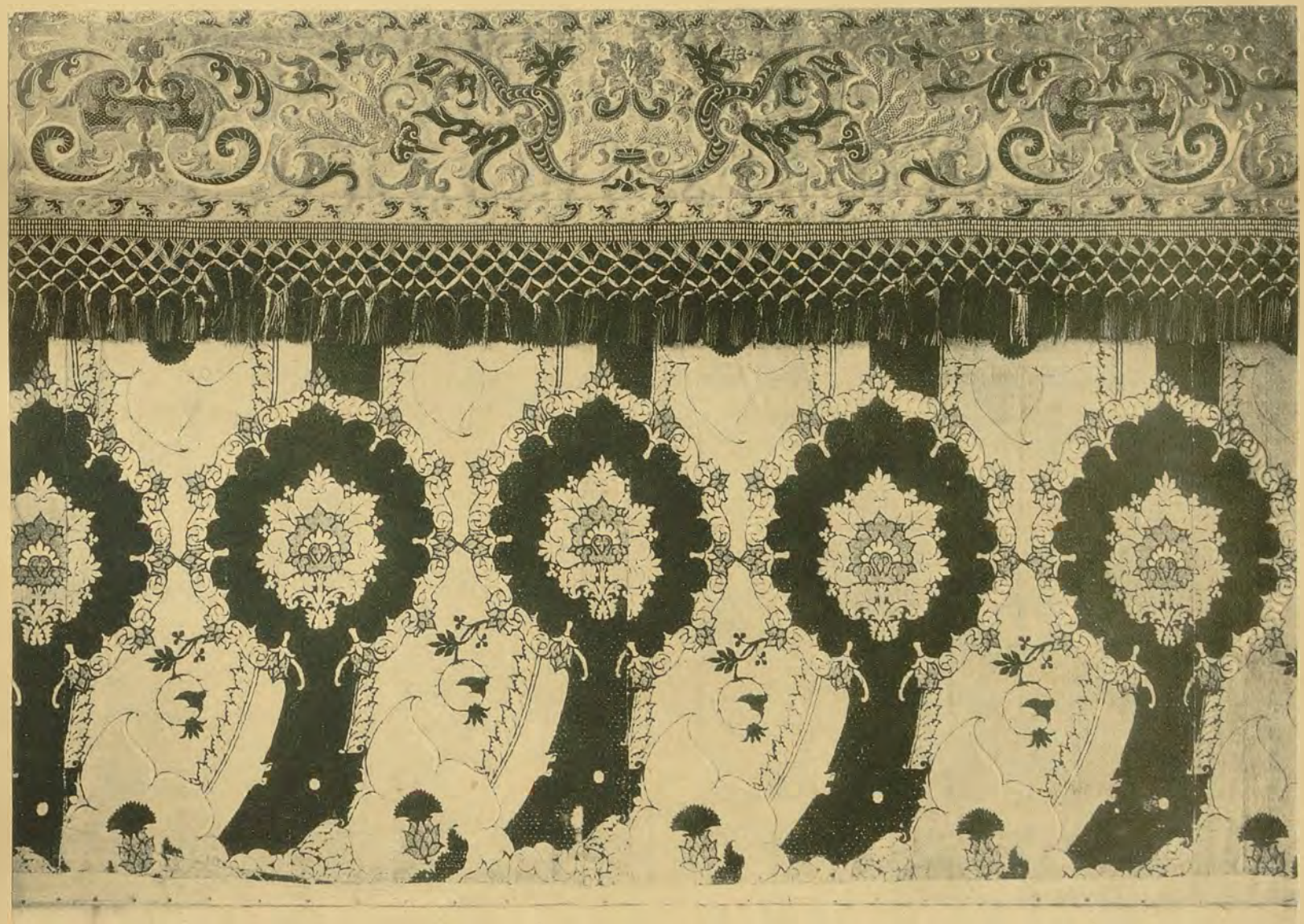
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

MATTONELLE DI MAIOLICA NELLA CORNICE E NELLO ZOCCOLO DELLA VETRINA PER L'OPIFICIO SERICO DI SAN LEUCIO NELLA ESPOSIZIONE DI SAINT-LOUIS, ESEGUITE DALLA "FIGULINA ARTISTICA MERIDIONALE" IN NAPOLI.



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

LA MOSTRA D'ARTE ANTICA SENESE. — 1. PALIOTTO, LAVORO D'APPLICAZIONE. FINE DEL SEC. XVI (SEMINARIO ARCIVESCOVILE DI SIENA). — 2. PALIOTTO IN VELLUTO CONTROTAGLIATO. SEC. XV (OPERA DEL DUOMO DI SIENA).

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

LA MOSTRA D'ARTE ANTICA SENESE. — 1. PIANETA. SECONDA METÀ DEL SEC. XVI (CAPPELLA DEL VOTO NEL DUOMO DI SIENA).
2. PIANETA TESSUTA IN VERDE E ARGENTO. SEC. XV (SEMINARIO VESCOVILE DI MONTALCINO).

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

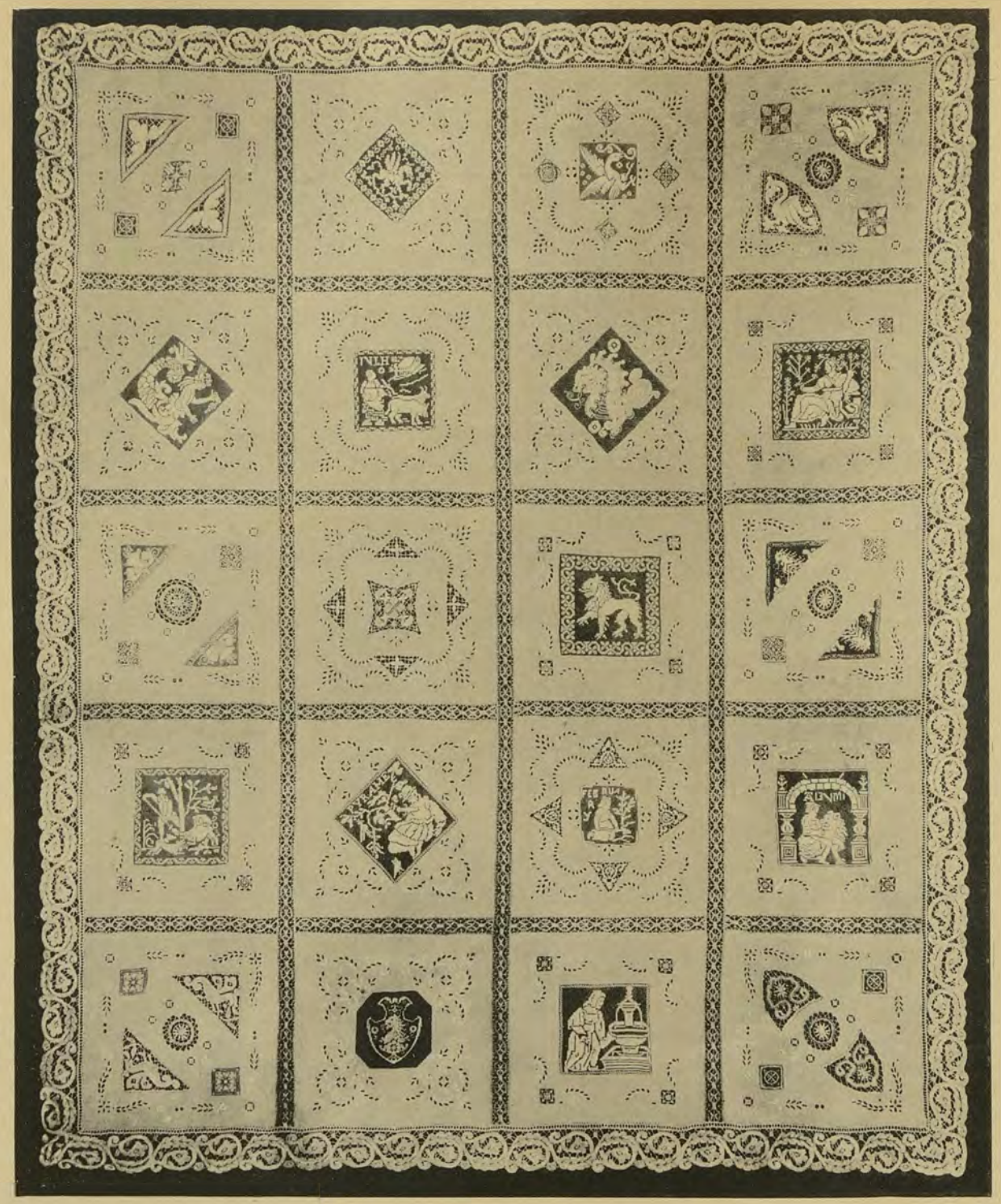
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

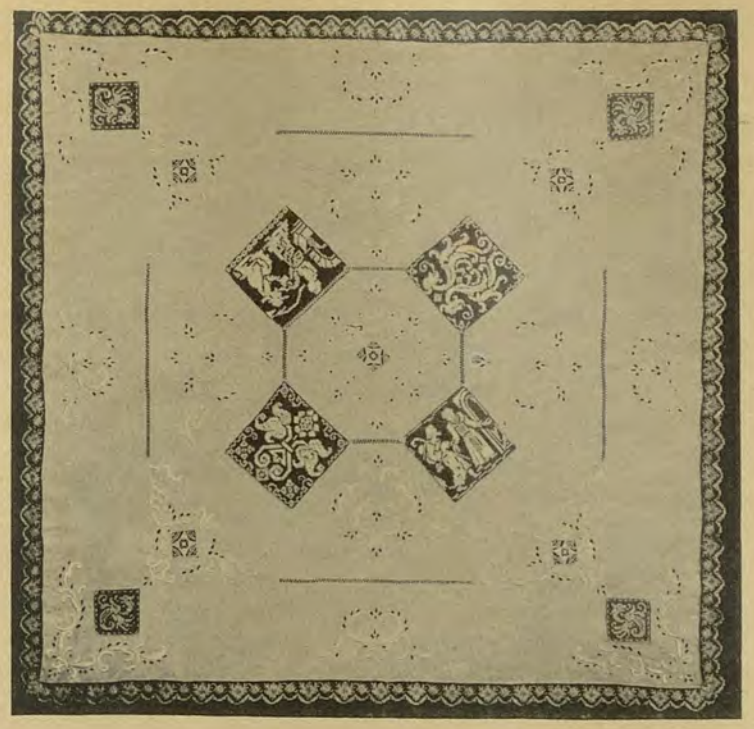
ULRICO HOEPLI - Milano

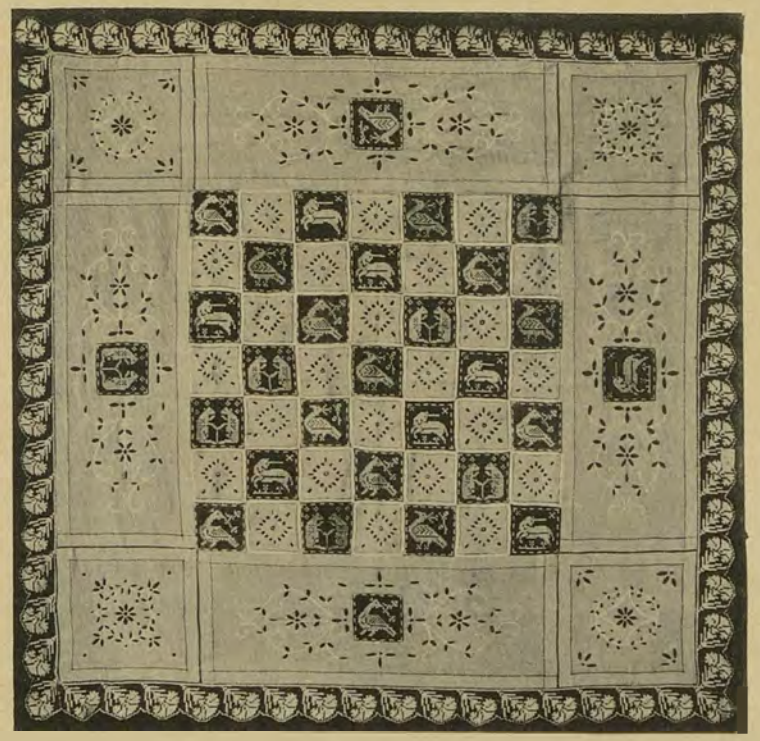
LA MOSTRA D'ARTE ANTICA SENESE. — STATUE DI LEGNO COLORATE. — 1. MADONNA DI JACOPO DELLA QUERCIA (CHIESA DI S. MARTINO IN SIENA). 2 E 3. L'ANNUNZIAZIONE ATTRIBUITA A GIOVANNI TURINI (CHIESA DEL SANTUCCIO IN SIENA). SANTA CATERINA DEL NEROCCIO (CHIESA IN CONTRADA DELL'OCA).

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO







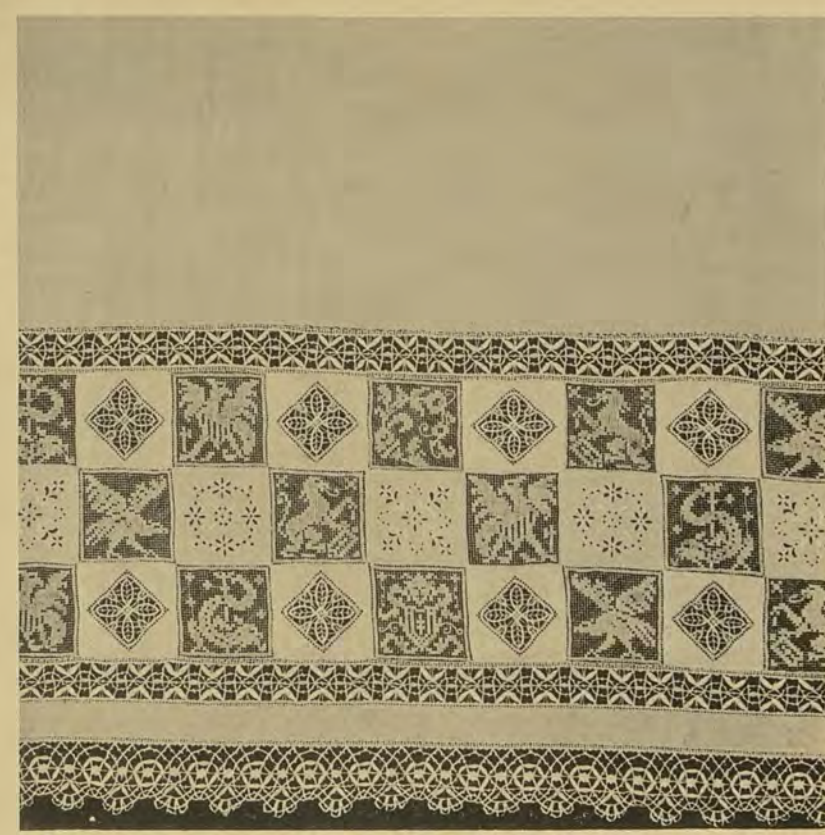
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

1. GRANDE TOVAGLIA A RICAMO INGLESE CON MOTIVI FIGURATI A PUNTO RETICELLA E PUNTO IN ARIA.
2 E 3. TOVAGLIETTE A RICAMO INGLESE E MOTIVI A PUNTO RETICELLA. — MANIFATTURA JESURUM E C. IN VENEZIA.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

1. TENDE CON QUADRATI ANTICHI E LEMBI A PUNTO RETICELLA. — 2. TENDE DI MERLETTO A FUSELLI CON FONDO A RETE.
3. E 4. LEMBI DI TENDINE. — MANIFATTURA JESURUM E C. IN VENEZIA.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

POLITECNICO
BIBLIOTECA
di TORINO

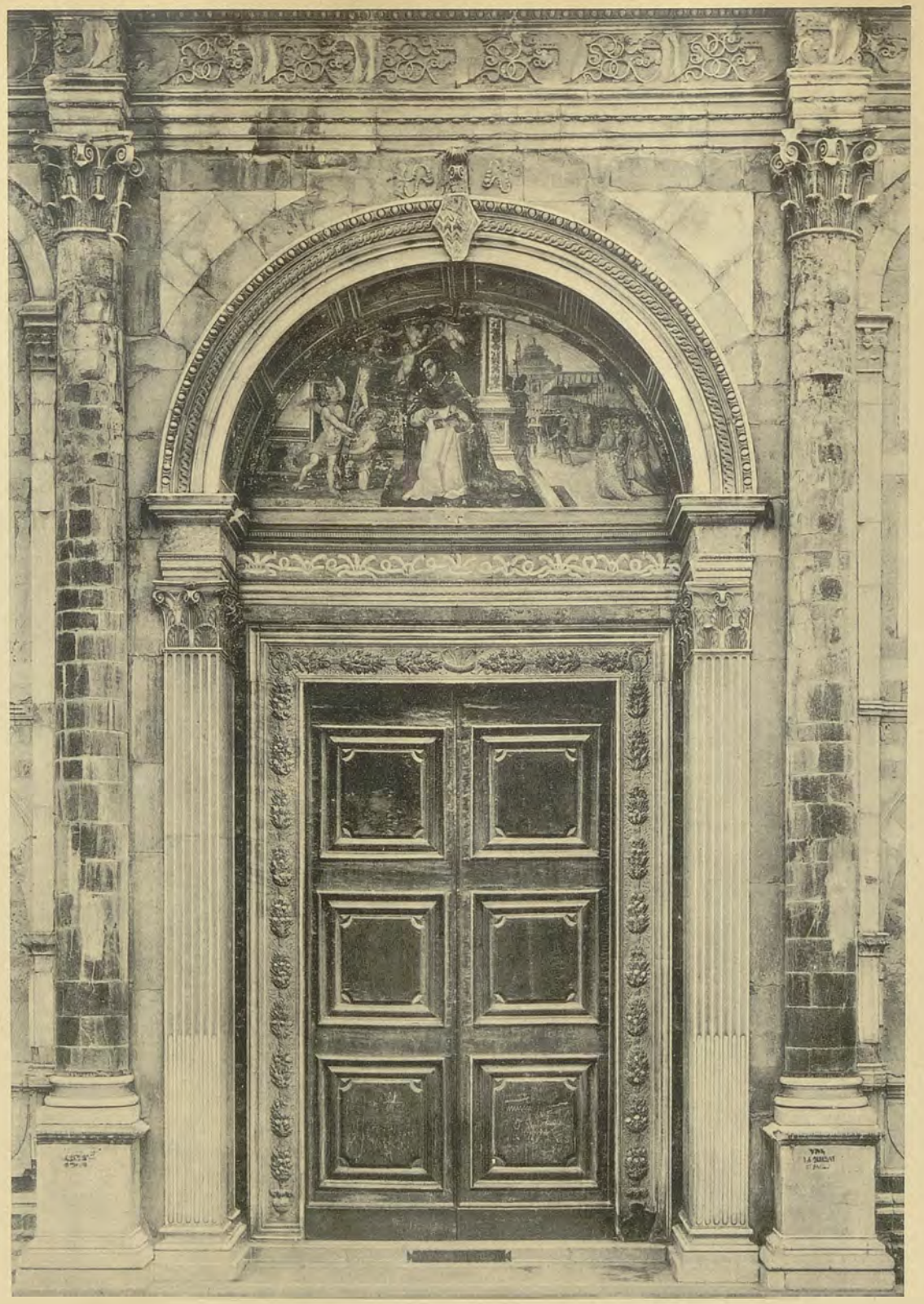
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

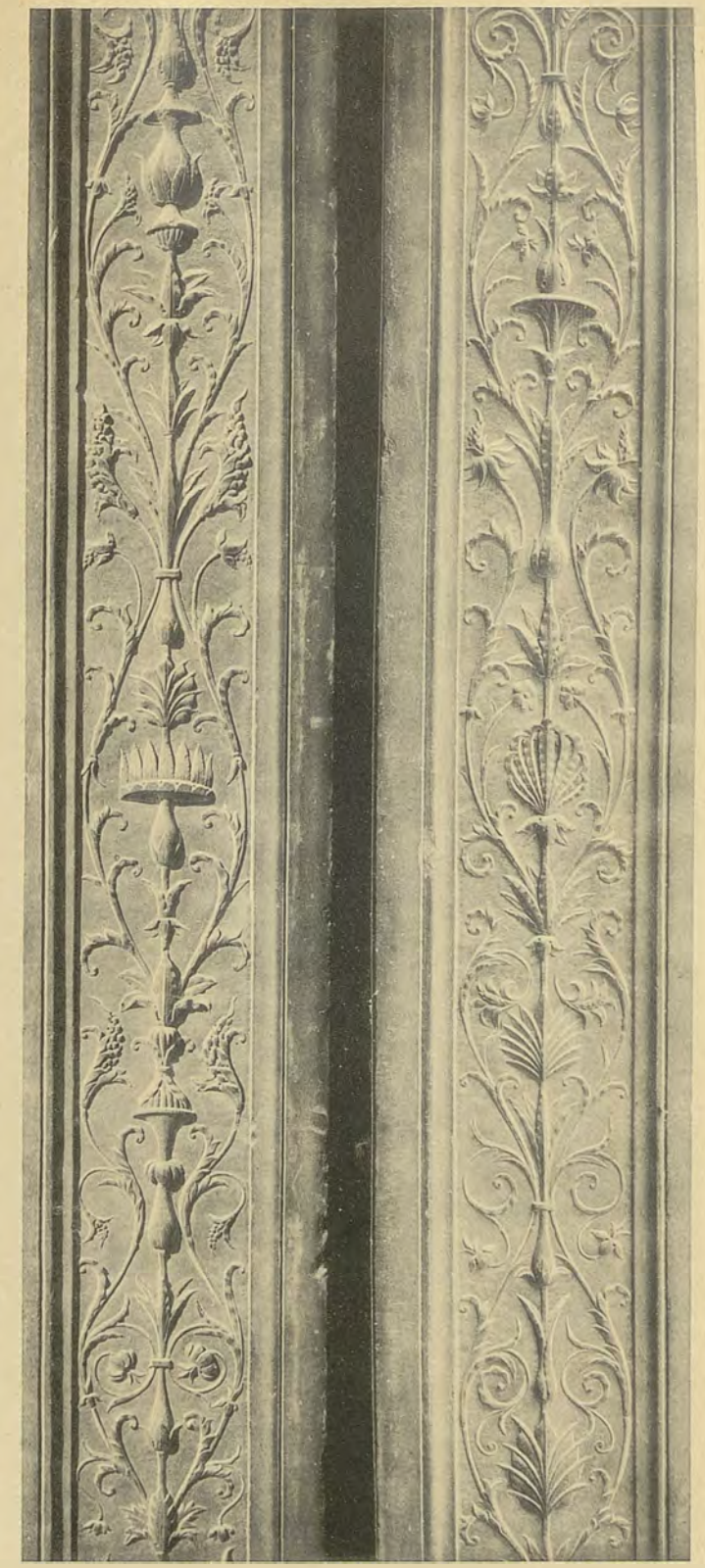
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

" LA NASCITA DELLA VERGINE ": AFFRESCO DI DOMENICO GHIRLANDAIO NEL CORO DI S. MARIA NOVELLA A FIRENZE.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



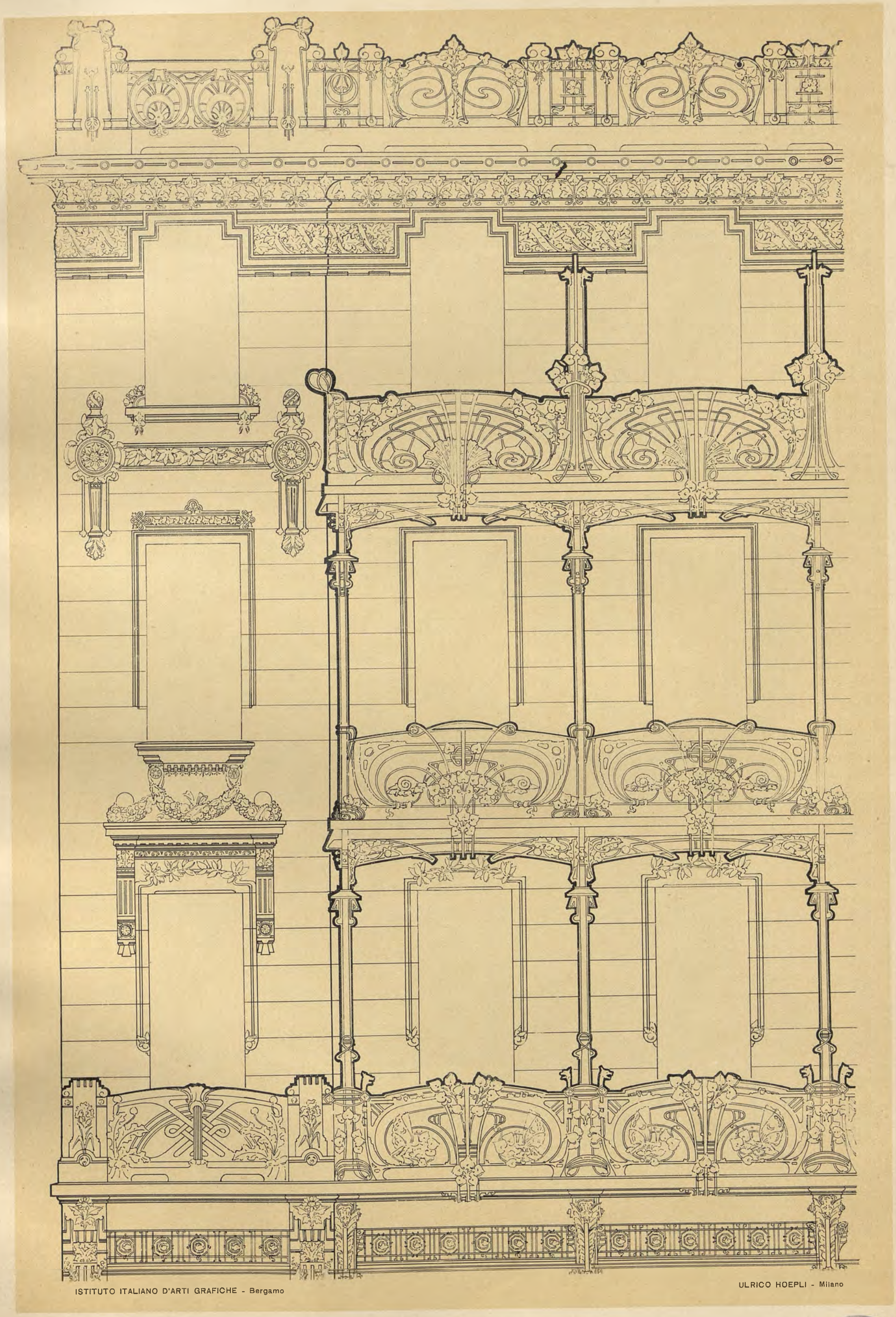


ULRICO HOEPLI - Milano

PORTA MAGGIORE NELLA FACCIATA DI S. MARIA NOVELLA IN FIRENZE CON I PARTICOLARI DEGLI ORNAMENTI NEGLI STIPITI E NELL'ARCHITRAVE.
OPERA DI LEON BATTISTA ALBERTI.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

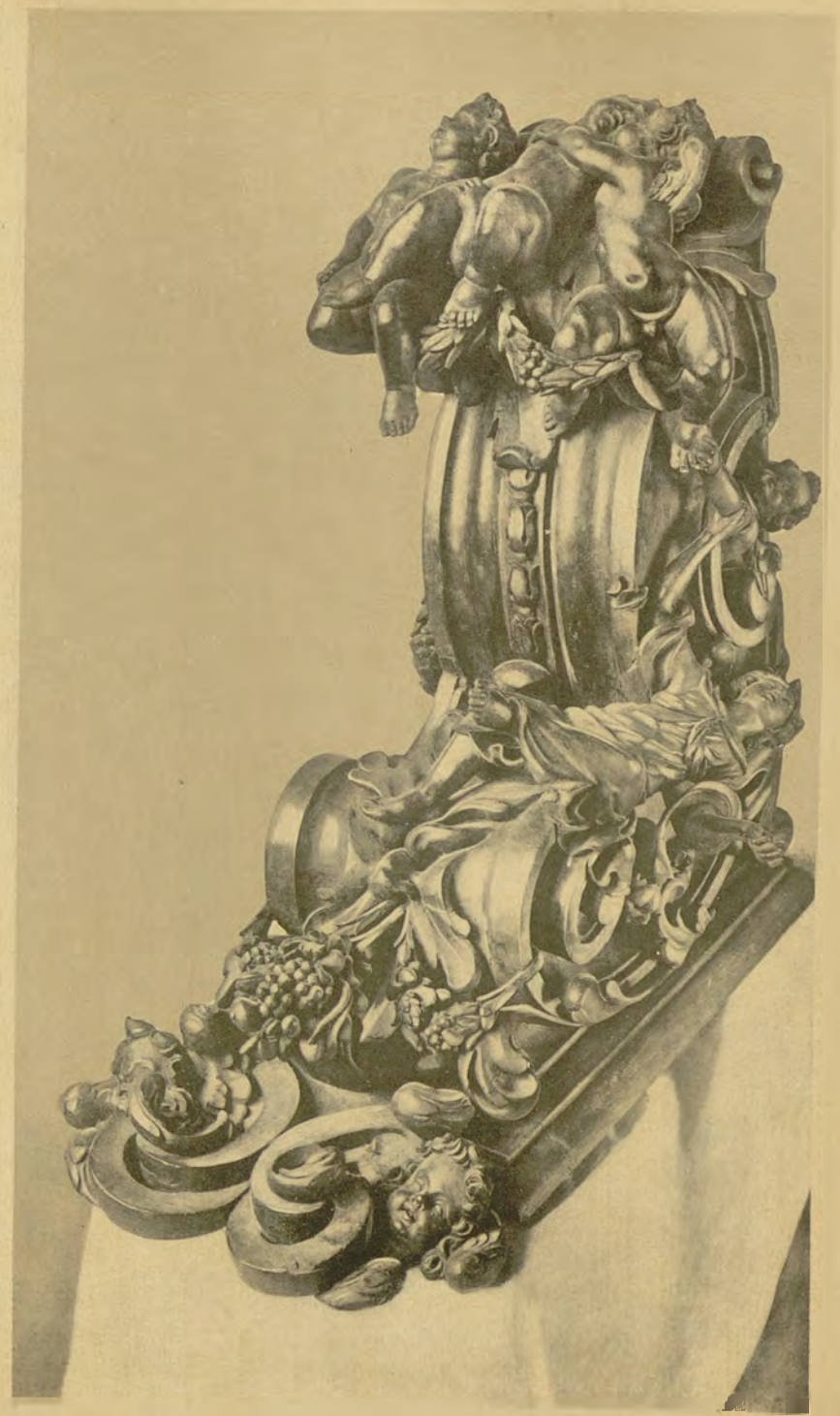
POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



DISEGNO GEOMETRICO DI PARTE DELLA FACCIATA DI UNA NUOVA CASA NELLA VIA SPADARI A MILANO.
ARCHITETTO ERNESTO PIROVANO.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO



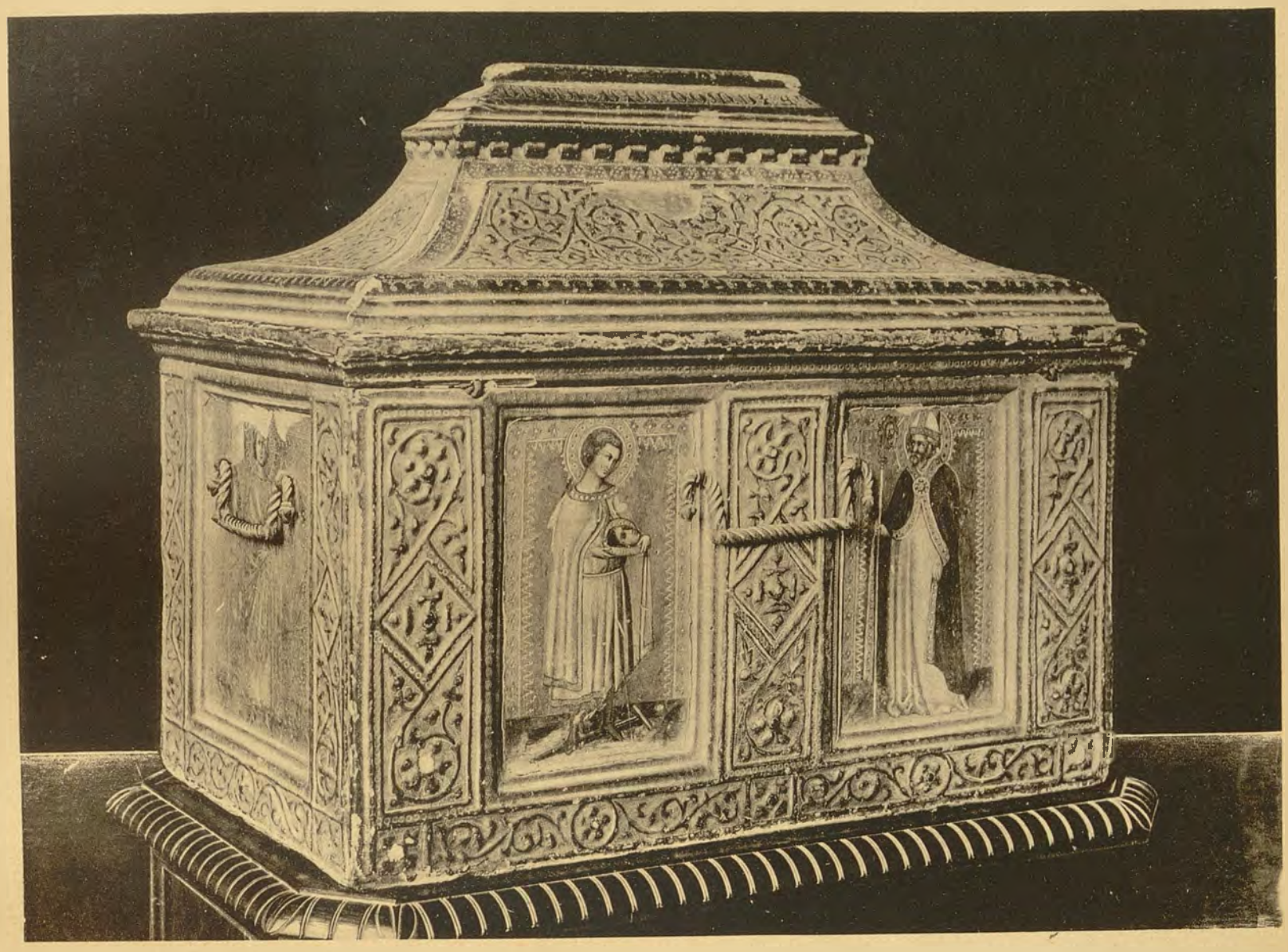
POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

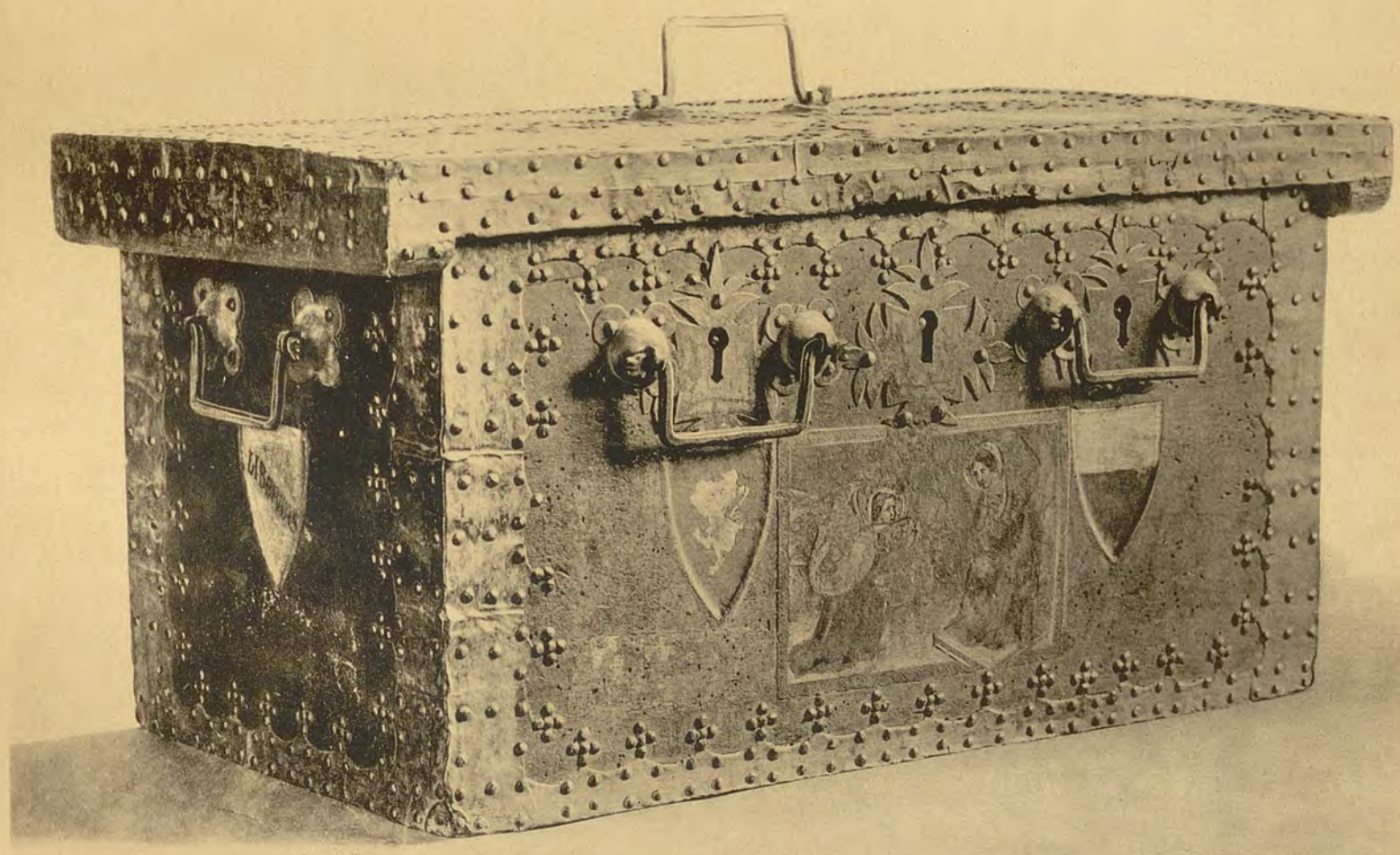
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

LA MOSTRA D'ARTE ANTICA SENESE — INTAGLI DELLA FINE DEL SEICENTO — 1. SEGGIOLA (PROF. ALFREDO LUNGHETTI) — 2. LEGGÌO (CHIESA DI S. AGOSTINO IN SIENA). 3. MENSOLONE DI CANTORIA (CONTRADA DELL'ONDA).

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



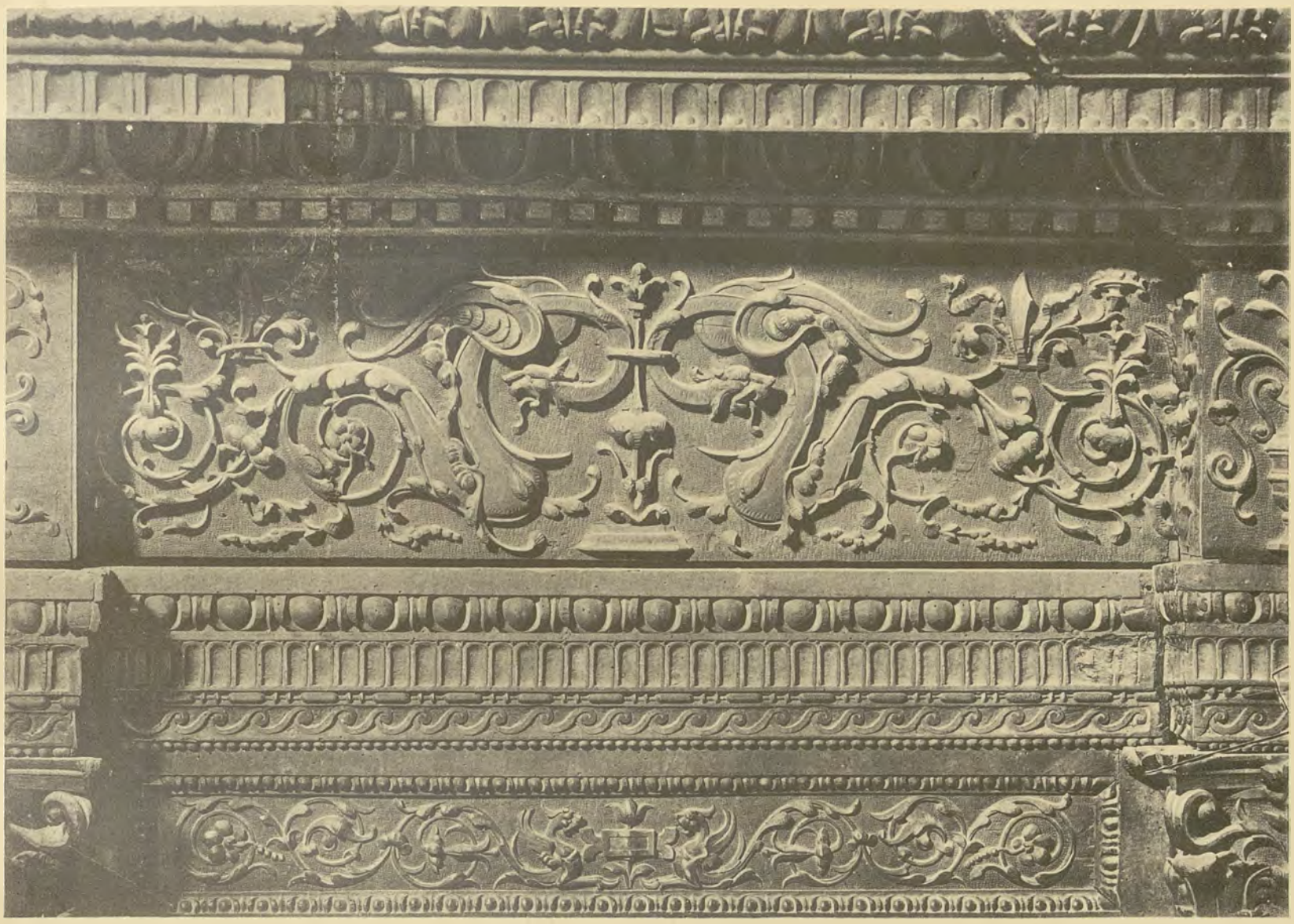


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

LA MOSTRA D'ARTE ANTICA SENESE — 1. COFANO PER LE PISSIDI DEI GOVERNATORI DELLA REPUBBLICA SEC. XIV (COMUNE DI SIENA). — 2. FORZIERE DEL CAMARLINGO DELLA REPUBBLICA. SEC. XV (COMUNE DI SIENA).

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

CORNICIONE E PARTE DEL BASAMENTO NELLE SPALLIERE DELLA RESIDENZA INTAGLIATA IN LEGNO NEL PALAZZO PUBBLICO DI PISTOIA — ANNO 1534.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

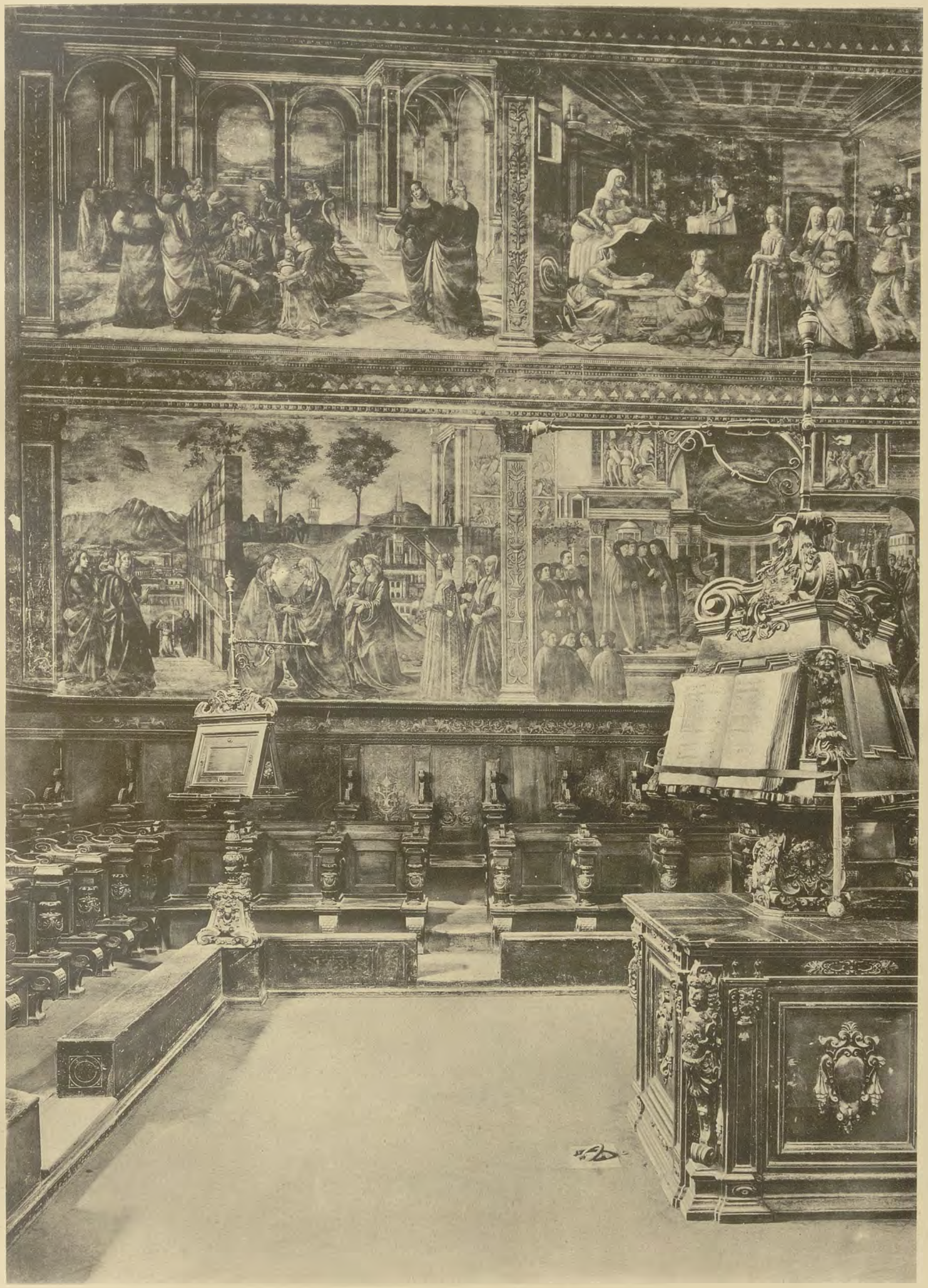
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

" L'ANNUNZIAZIONE " AFFRESCO NELLA CHIESA DI S. MARIA NOVELLA A FIRENZE. — IGNOTO DEL SEC. XIV.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

CORO CON GLI STALLI INTARSIATI E GLI AFFRESCHI DI DOMENICO GHIRLANDAIO NELLA CHIESA DI S. MARIA NOVELLA A FIRENZE.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

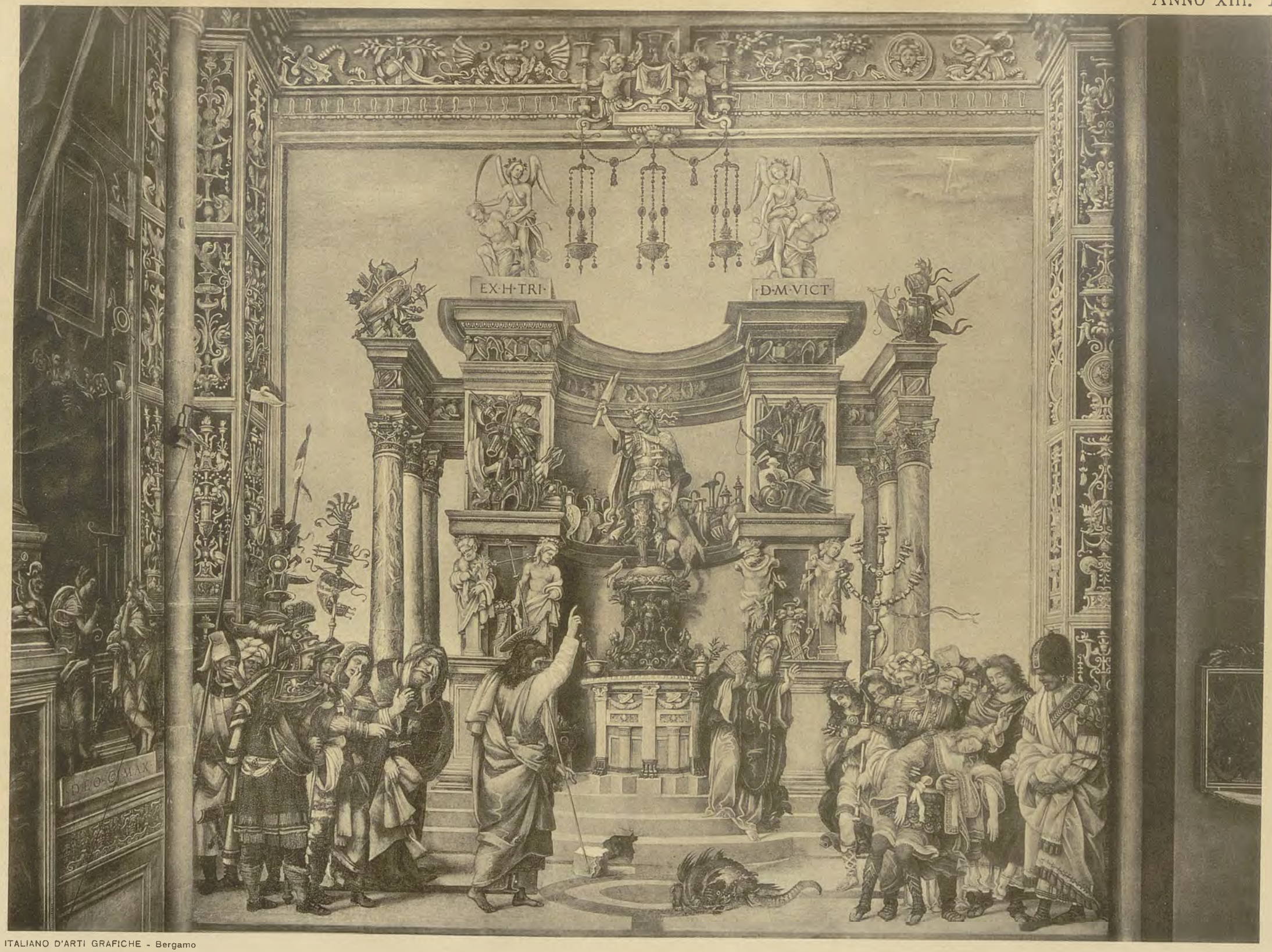
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

" LA CHIESA MILITANTE E TRIONFANTE " AFFRESCO NELLA CAPPELLA DEL CAPITOLO IN S. MARIA NOVELLA A FIRENZE. SEC. XIV.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO



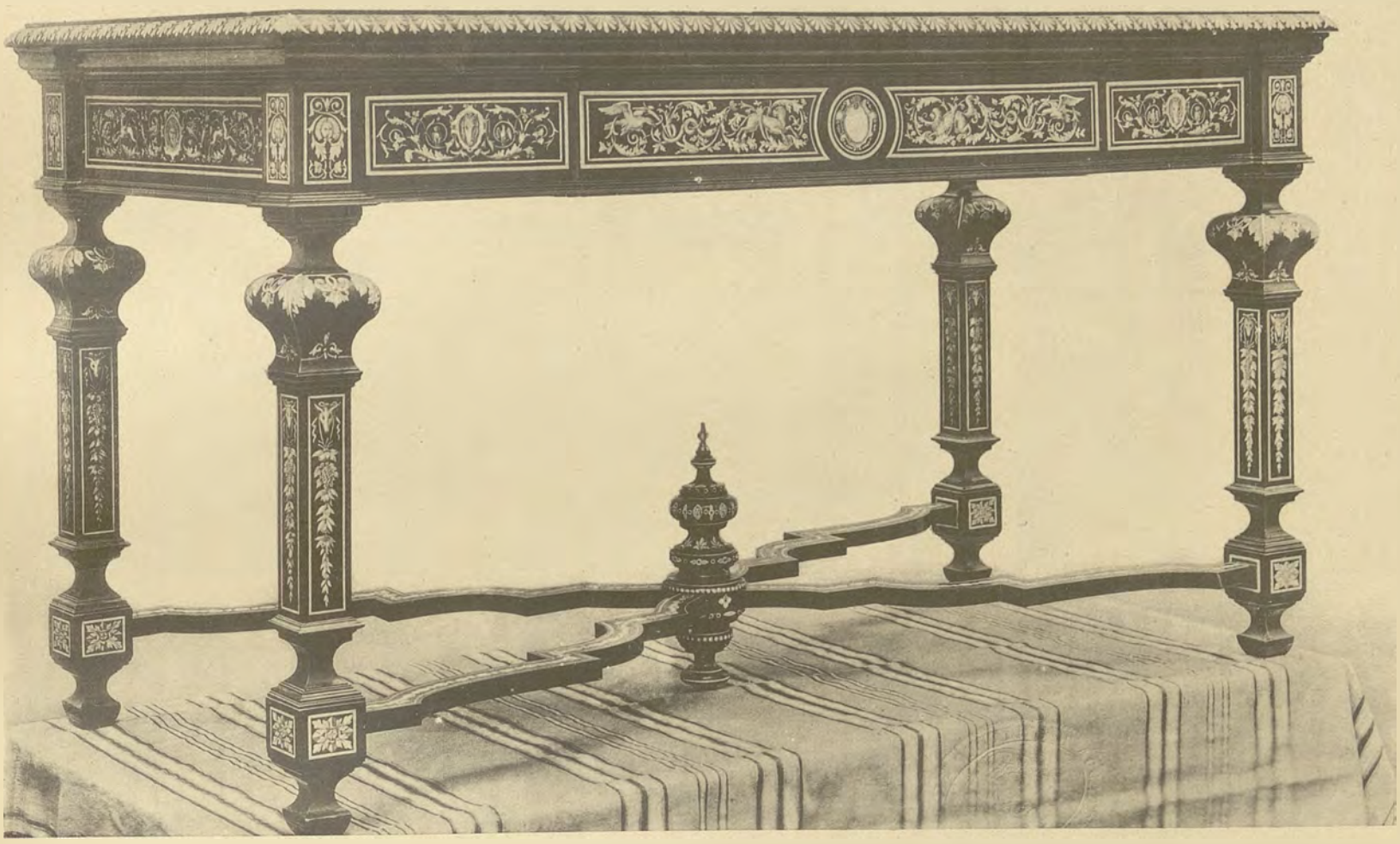
POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

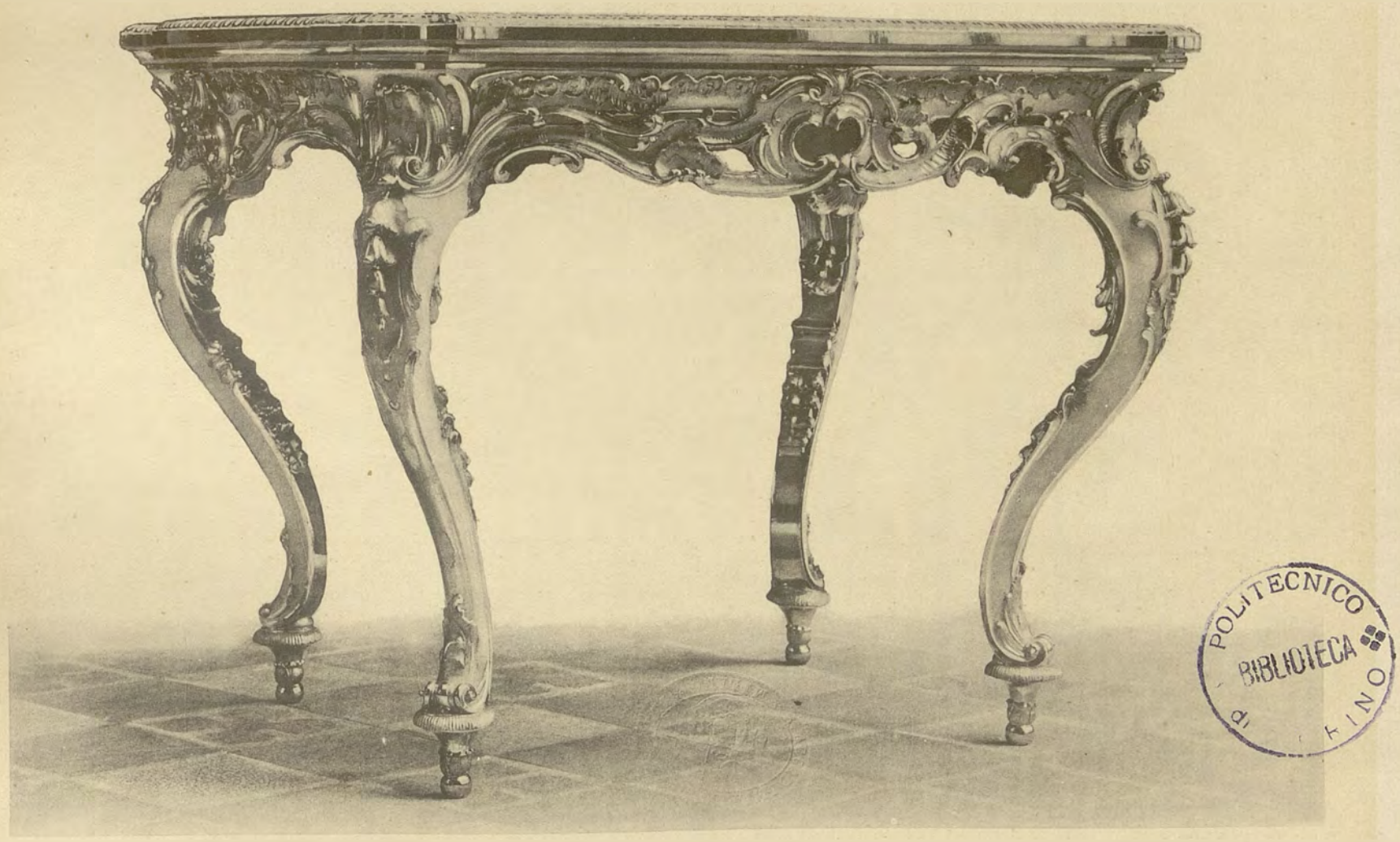
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

" S. FILIPPO SCACCIA IL DEMONIO DALL' IDOLO DI MARTE „ AFFRESCO DI FILIPPINO LIPPI NELLA CHIESA DI S. MARIA NOVELLA A FIRENZE

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)





POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

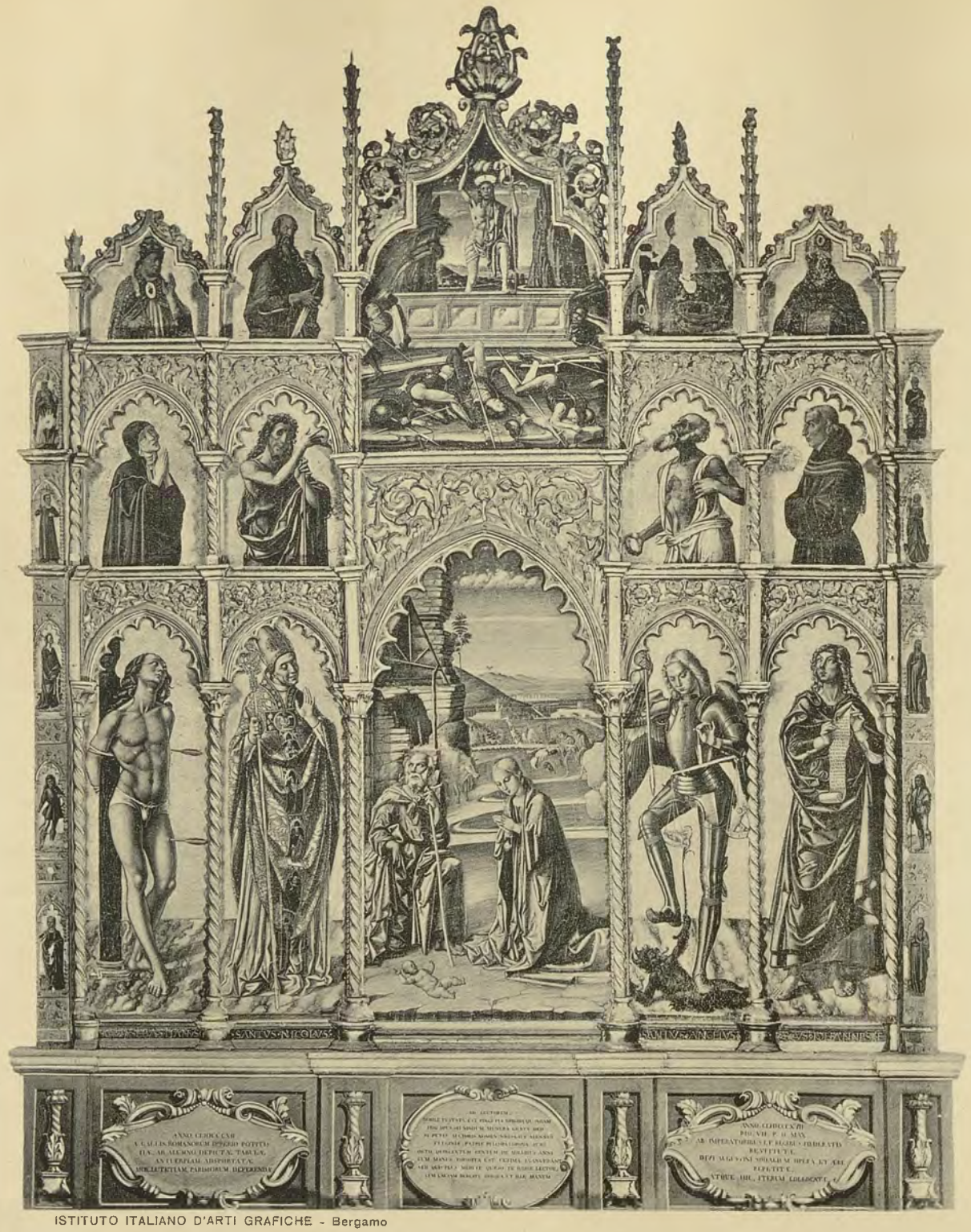
1. TAVOLA D'EBANO INTARSIATA IN AVORIO NELLO STILE DEL RISORGIMENTO.
2. TAVOLA DORATA DEL SEC. XVIII.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

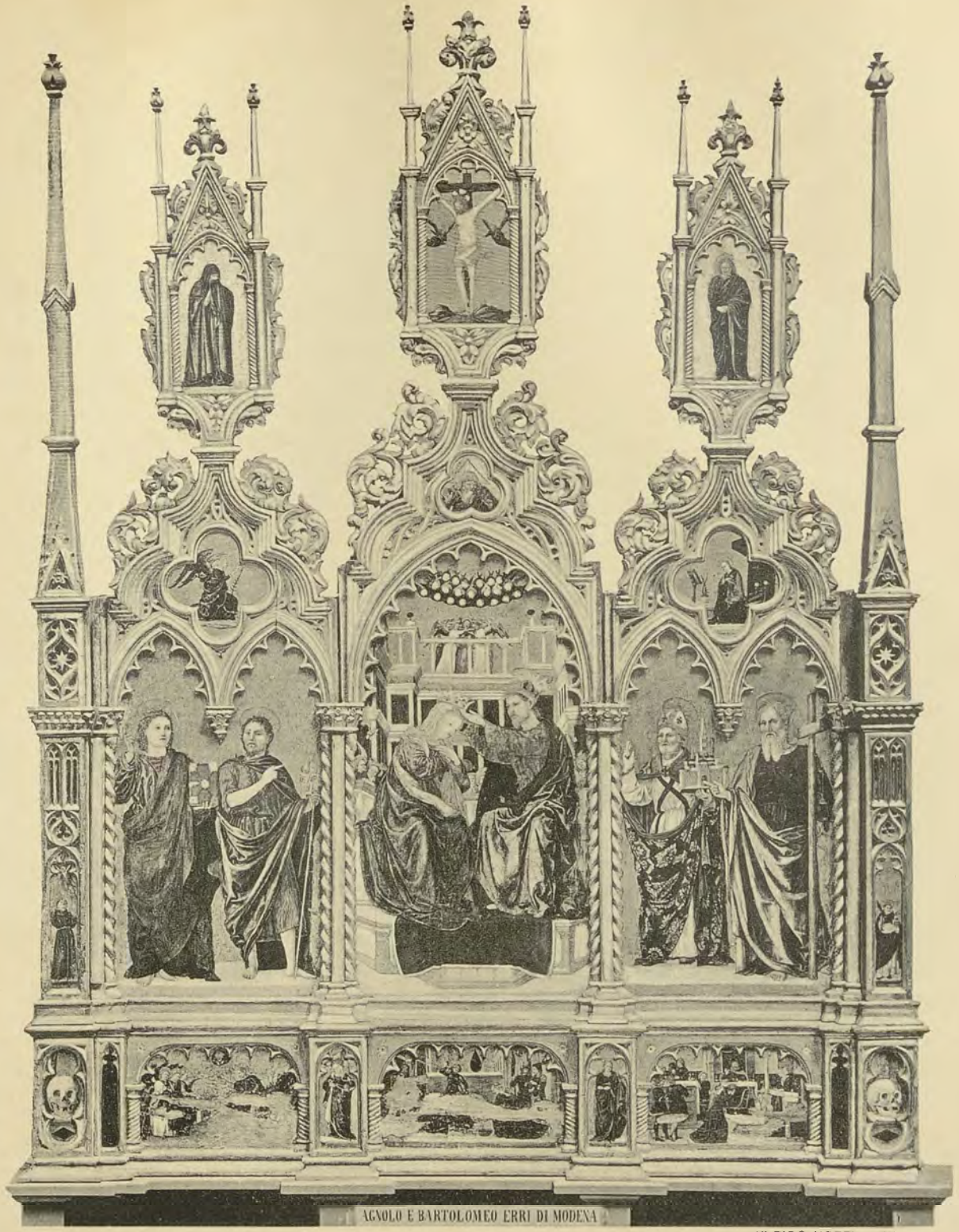
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

PALIOTTO RICAMATO IN ORO E SETA, DONATO DAL CARDINALE ALESSANDRO FARNESE ALLA COMPAGNIA FIORENTINA DEI PITTORI, ORA NEL MUSEO DELL'OPERA DI S. MARIA DEL FIORE.



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



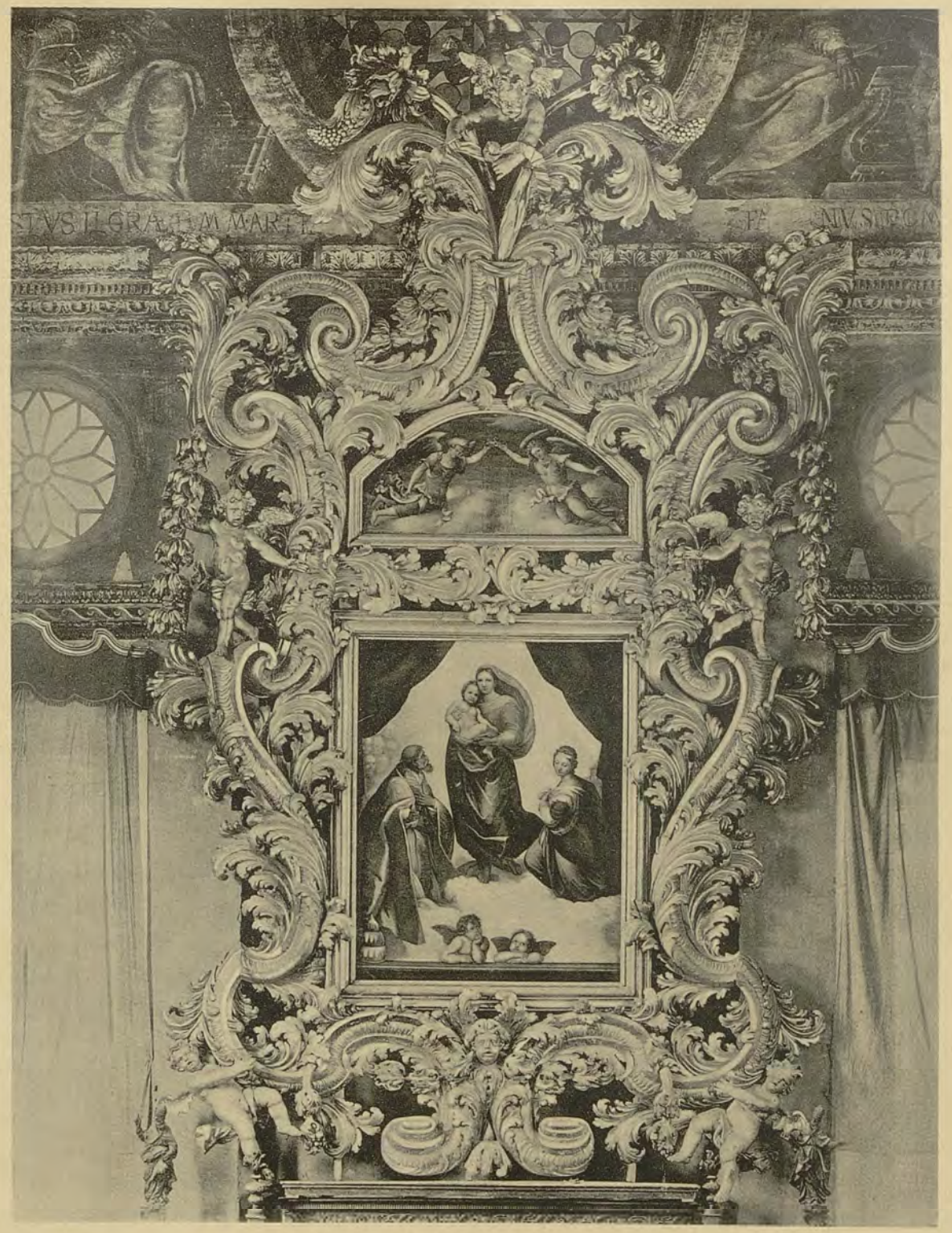
ULRICO HOEPLI - Milano

1. ANCONA DI NICCOLÒ ALUNNO NELLA CHIESA DI S. NICCOLÒ A FOLIGNO.
2. ANCONA DI AGNOLO E BARTOLOMEO ERRI NELLA GALLERIA ESTENSE DI MODENA.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

1. TABERNACOLO DELLA MADONNA IN S. MARIA MAGGIORE A ROMA. PRINCIPIO DEL SEC. XVII.
2. CORNICE BAROCCA SOPRA UN ALTARE NELLA CHIESA DI S. SISTO A PIACENZA.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

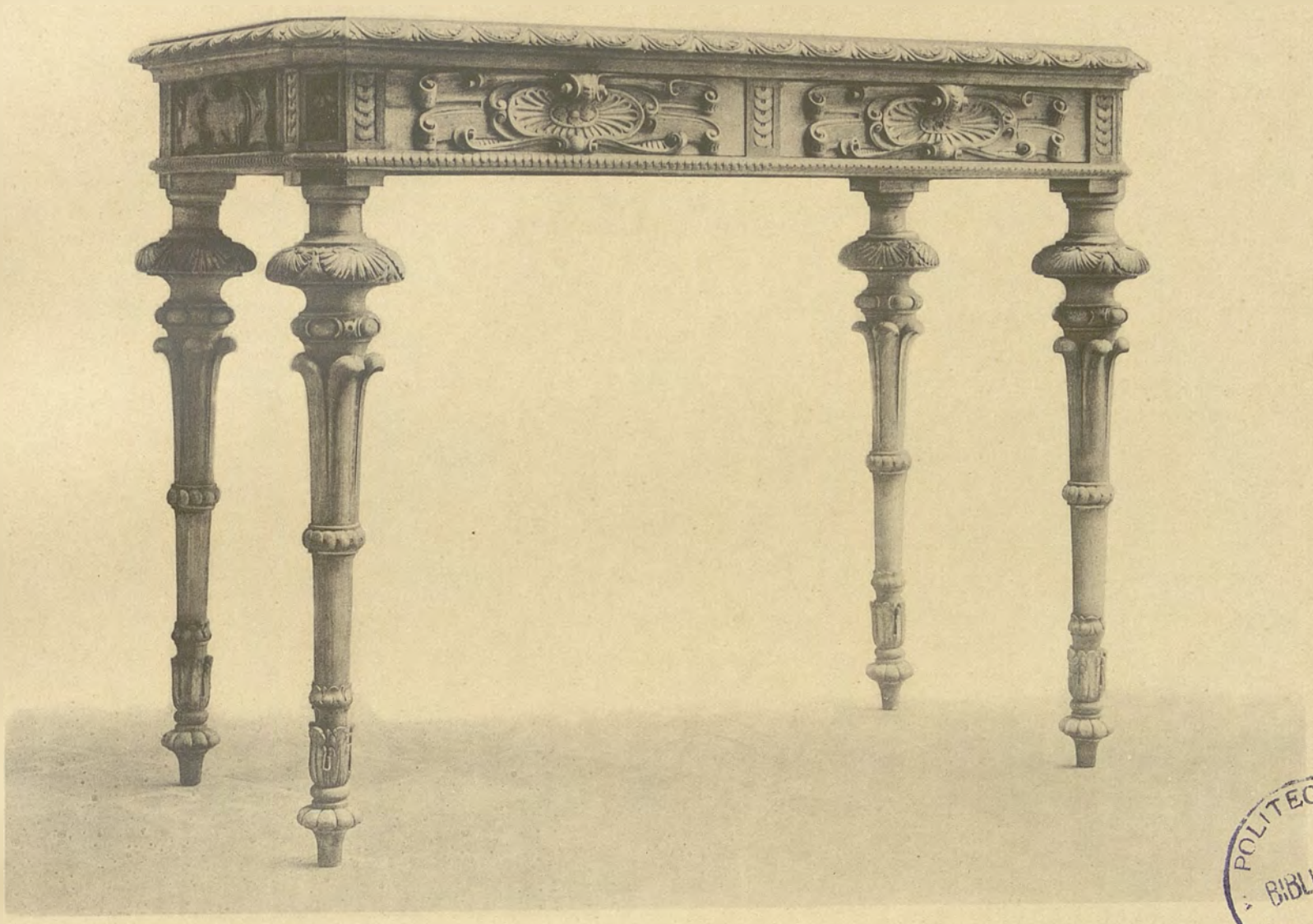
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

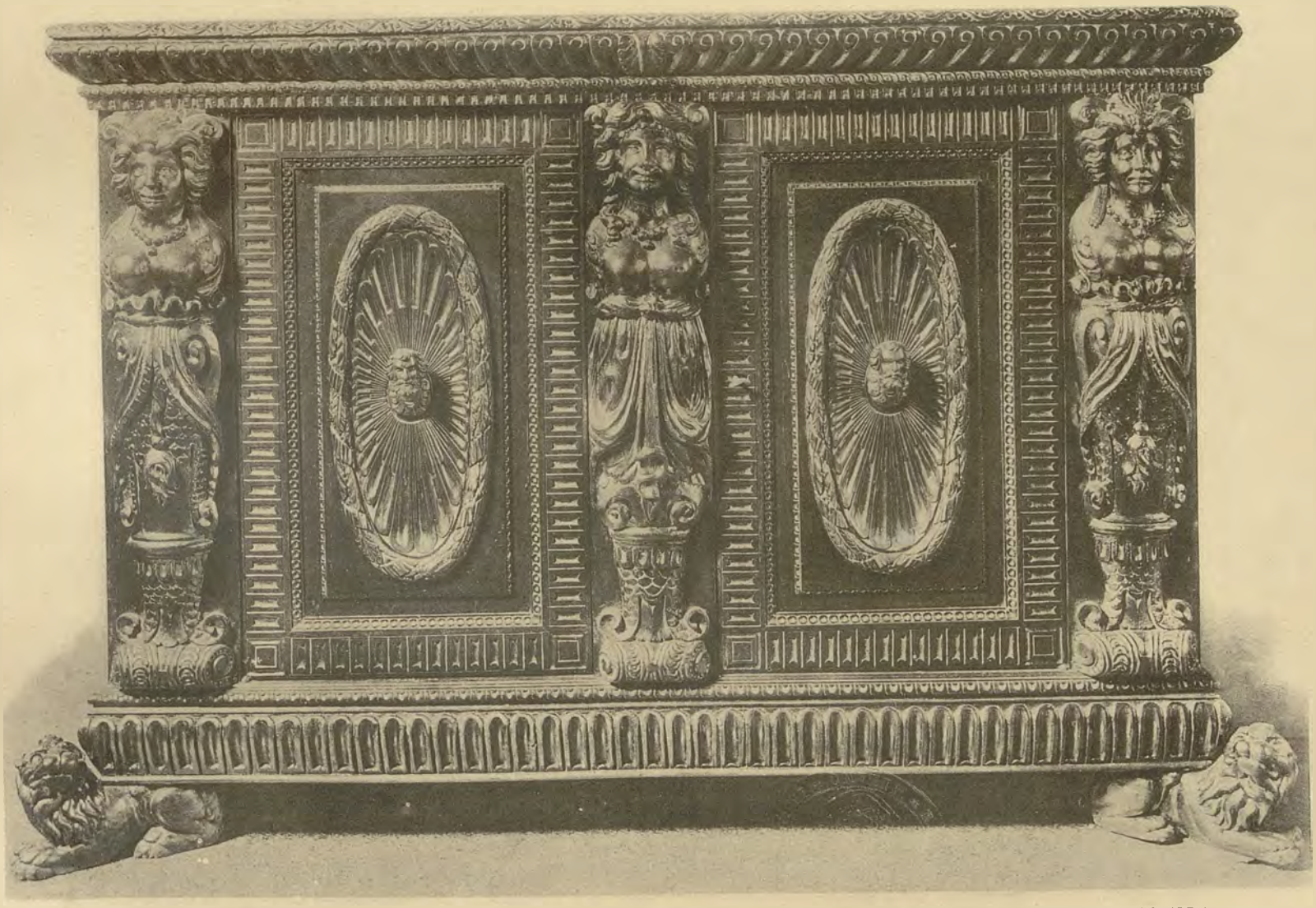
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PULPITO NELLA CHIESA DI S. MARIA NOVELLA A FIRENZE: COMPOSIZIONE DI FILIPPO BRUNELLESCHI.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

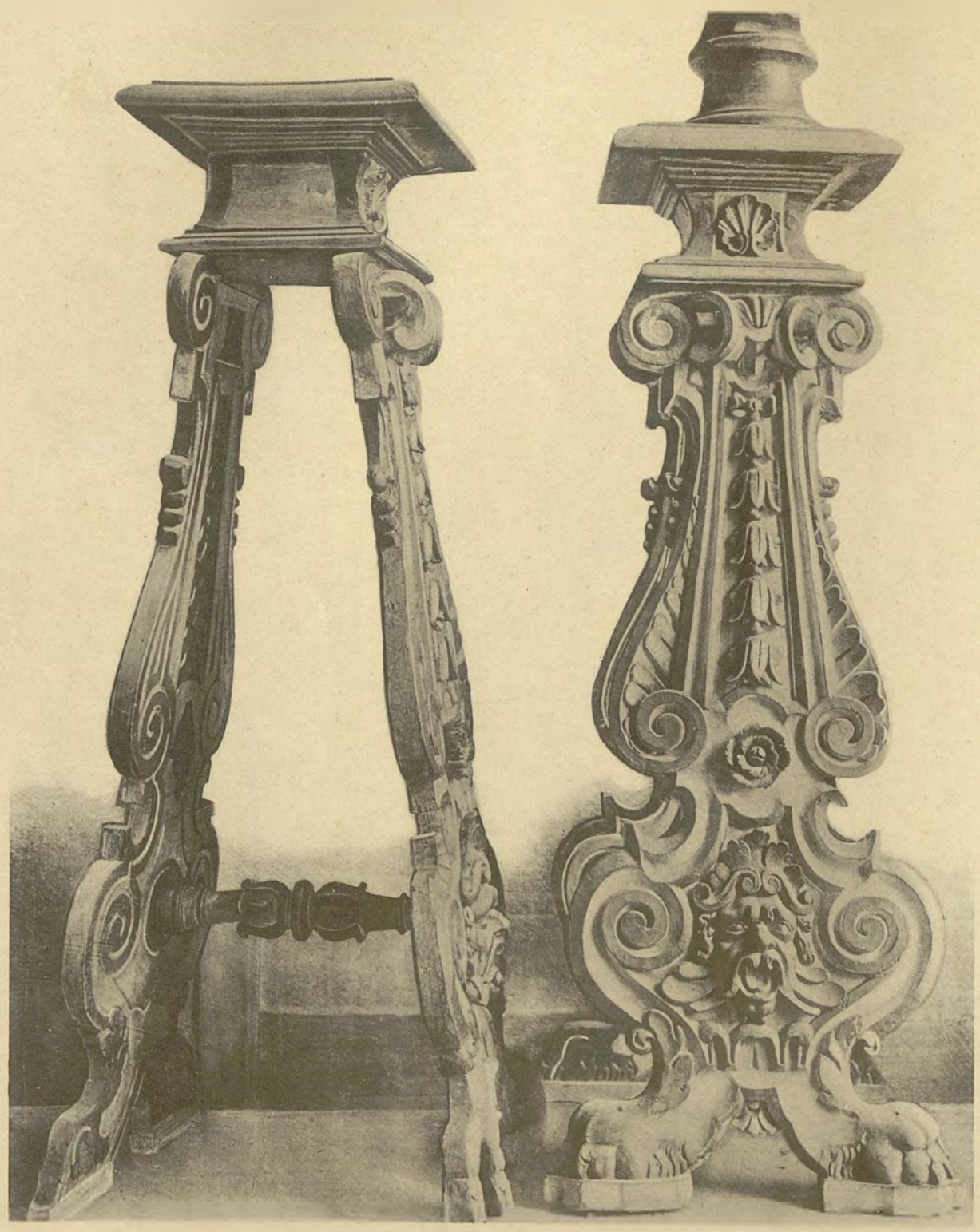




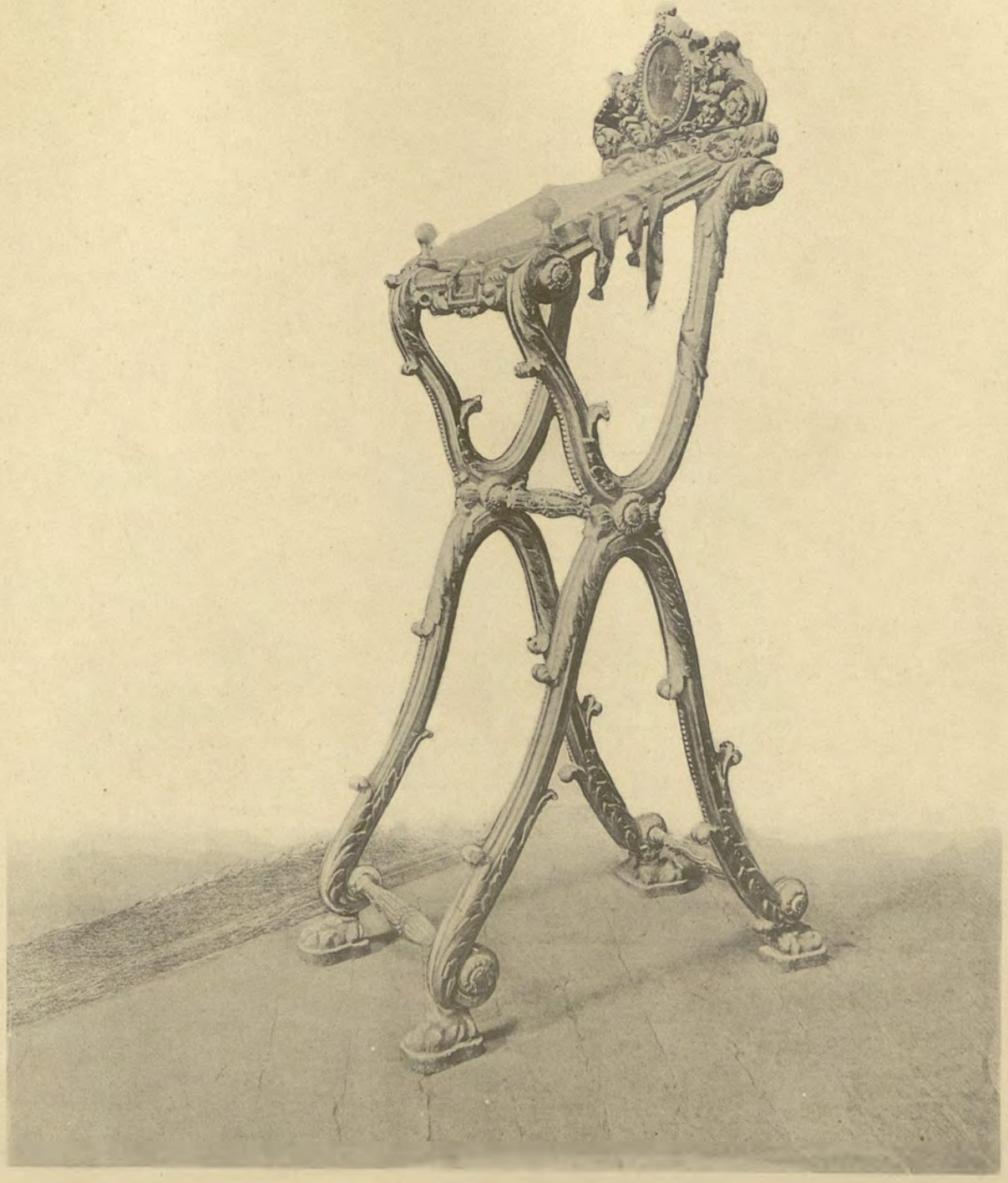
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

MOBILI NELLA VILLA REALE DI POGGIO A CAIANO — SEC. XVI-XVII.

(Fot. Brogi — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

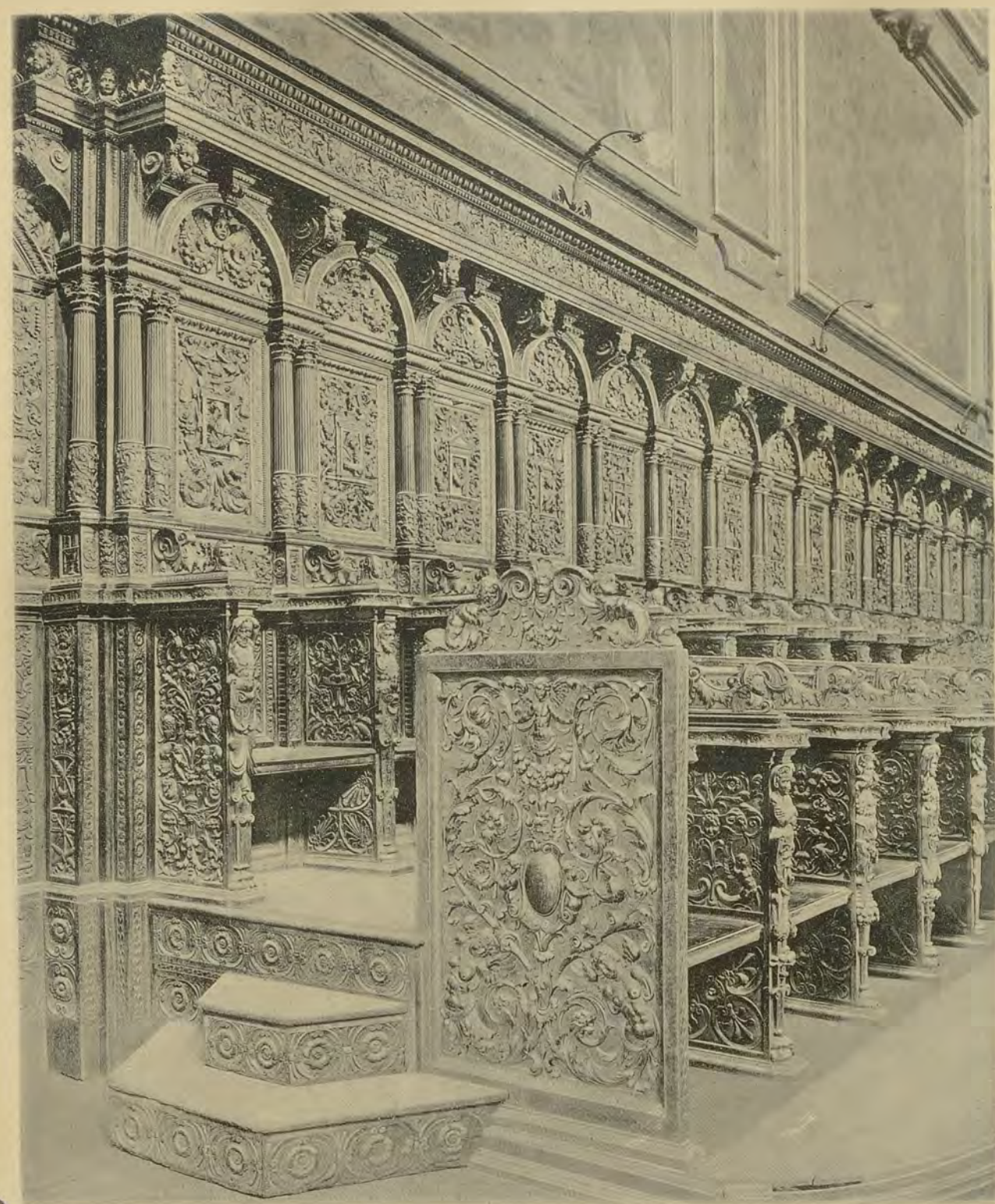


ULRICO HOEPLI - Milano

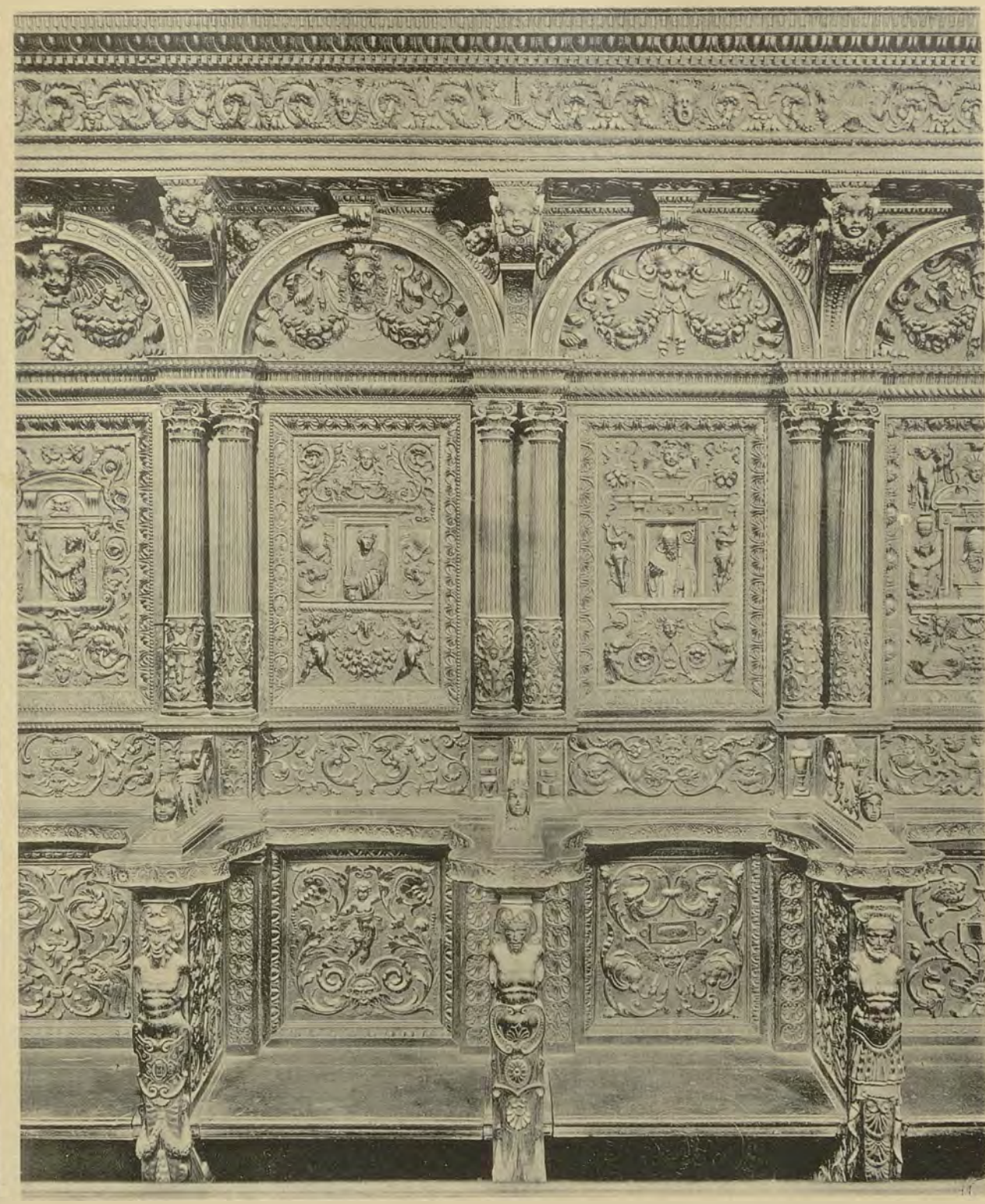
SGABELLONI DEL SEC. XVII E LEGGIO DEL SEC. XVIII NELLA CHIESA DI S. CARLO AL CORSO IN ROMA.

(Fot. Moscioni — Eliot. Ist. It. d'Arti Grafiche).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

STALLI DEL CORO NELLA CHIESA DEI SS. SEVERINO E SOSIO IN NAPOLI. SECONDA METÀ DEL SEC. XVI.

(Fot. Alinari — Eliot. Ist. It. d'Arti Grafiche).

POLITECNICO MILANO BIBLIOTECA

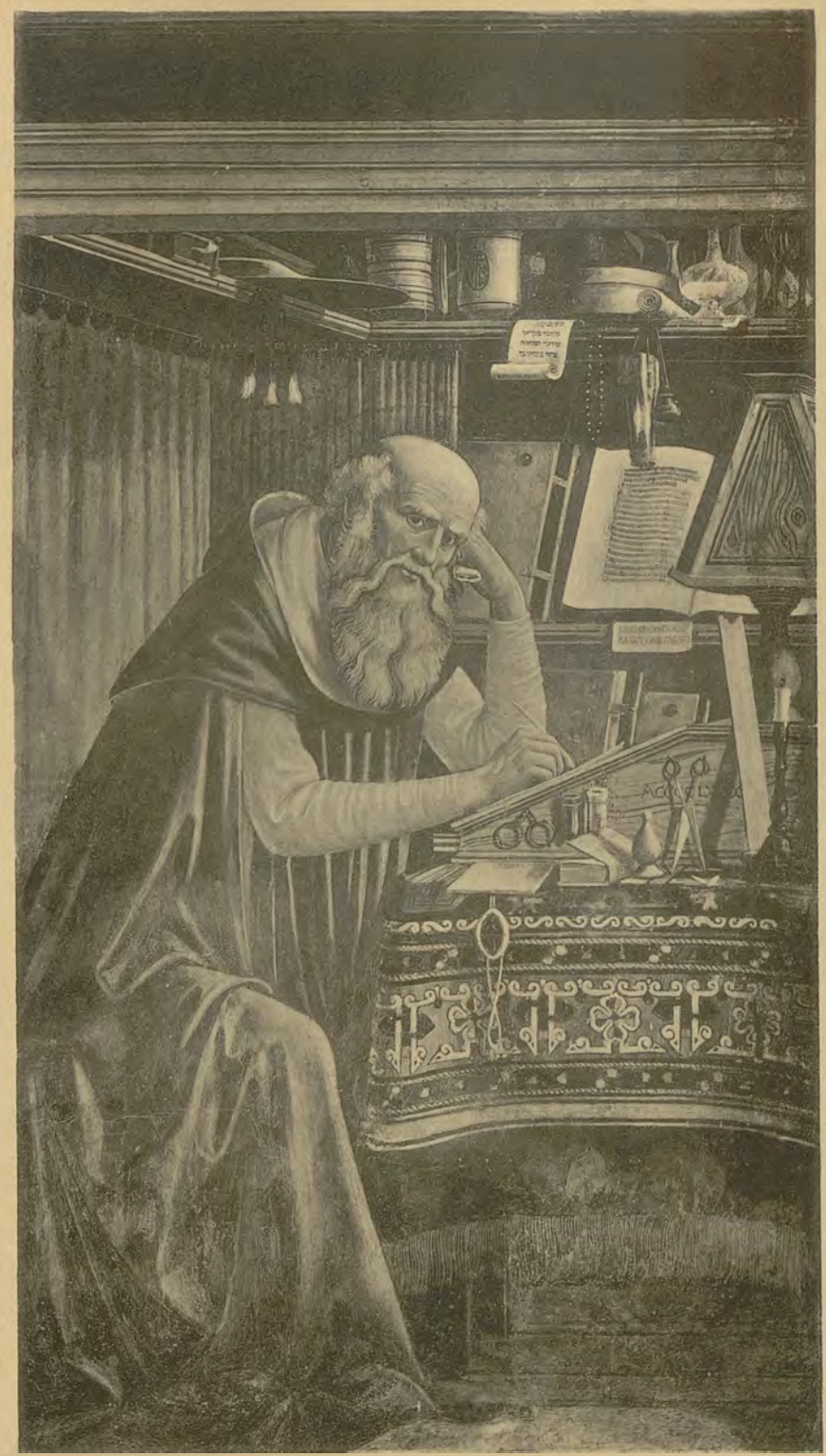
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

1. PORTA NEL CORO DEI SS. SEVERINO E SOSIO IN NAPOLI.
2. SEDILE GIÀ NELLA CHIESA DI S. AGOSTINO DEGLI SCALZI A NAPOLI, ORA NELLA CERTOSA DI S. MARTINO. FINE DEL SEC. XVI.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO MILANO BIBLIOTECA



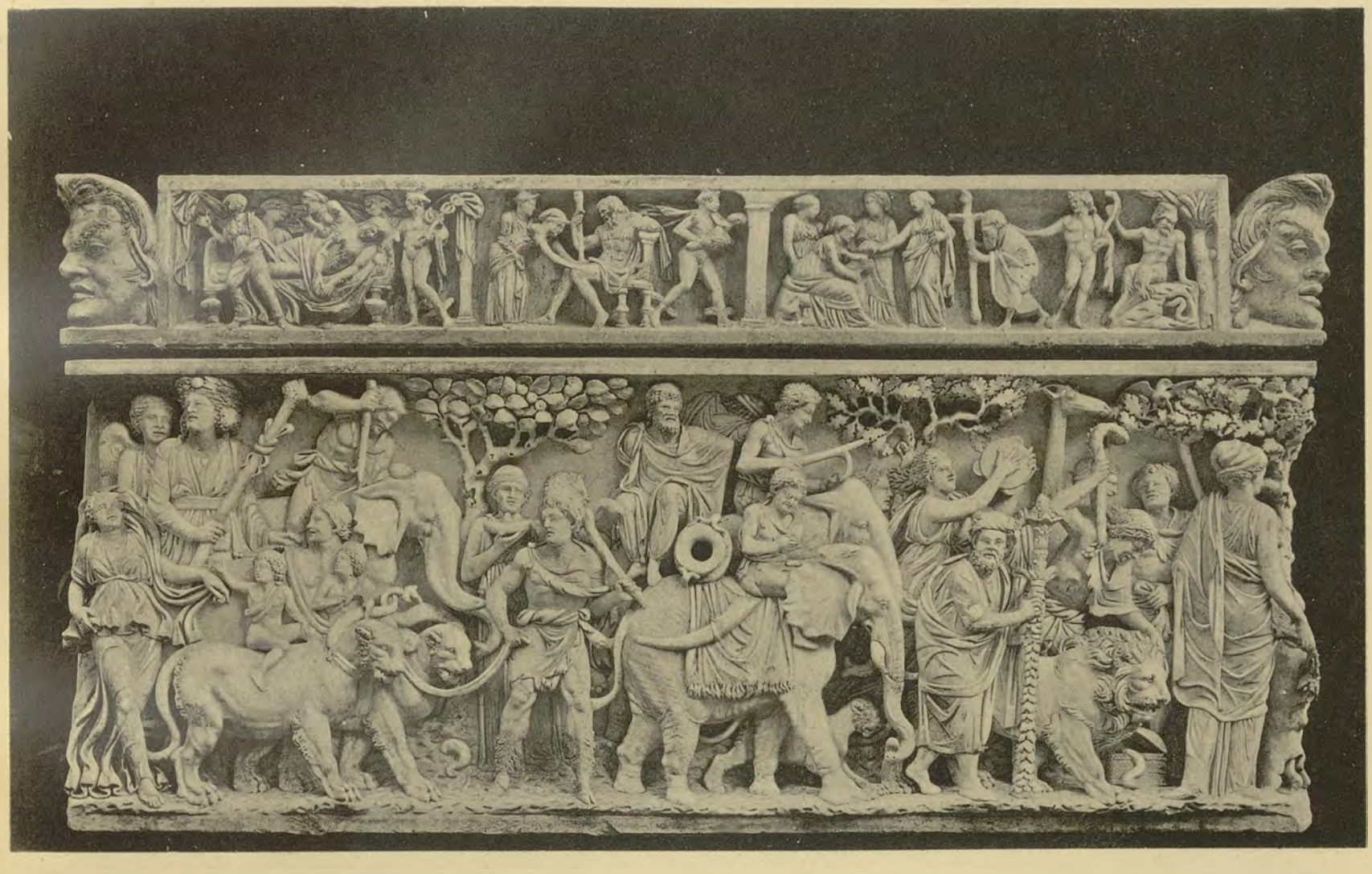
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

1. STANZA DA STUDIO NELLA SECONDA METÀ DEL SEC. XV. DOMENICO GHIRLANDAIO NELLA CHIESA D'OGNISSANTI A FIRENZE.
2. CAMERA DA LETTO AL PRINCIPIO DEL SEC. XVI. ANDREA DEL SARTO NELLA SS. ANNUNZIATA A FIRENZE.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO GIOVANNI BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

SARCOFAGI ROMANI DELLA VIA SALARIA, ORA NEL MUSEO NAZIONALE DI ROMA.

(Fot. Tuminello — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

SARCOFAGO ROMANO DELLA VIA SALARIA, ORA NEL MUSEO NAZIONALE DI ROMA.

(Fot. Tuminello — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

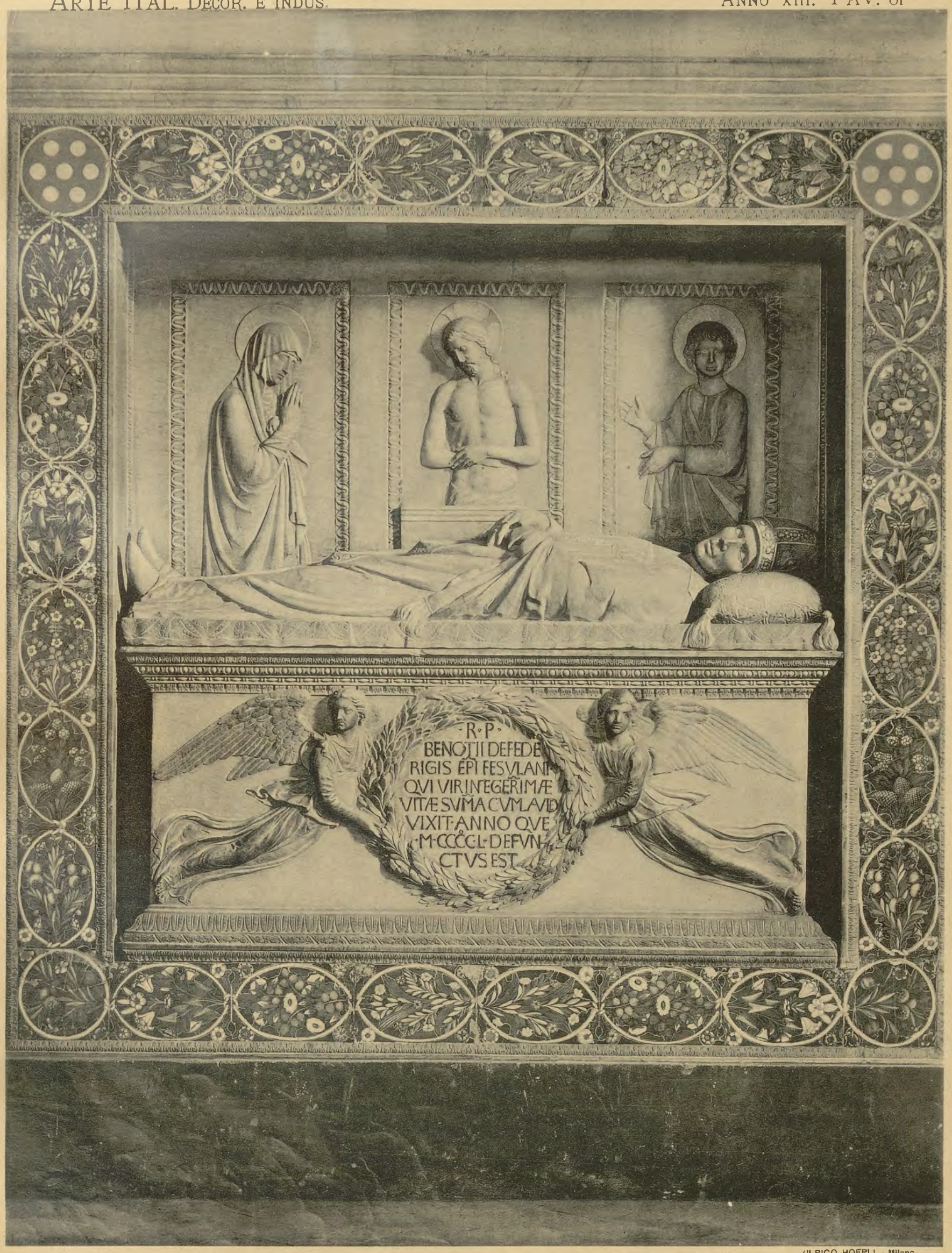
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

SARCOFAGO ROMANO DELLA VIA SALARIA, ORA NEL MUSEO NAZIONALE DI ROMA.

(Fot. Tuminello — Eliot. Ist. It. d'Arti Grafiche).

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

MONUMENTO DEL VESCOVO BENOZZO FEDERIGHI, ORA IN S. TRINITA A FIRENZE.
OPERA DI LUCA DELLA ROBBIA. ANNO 1451.

(Fot. Alinari — Eliot. Ist It. d'Arti Grafiche).

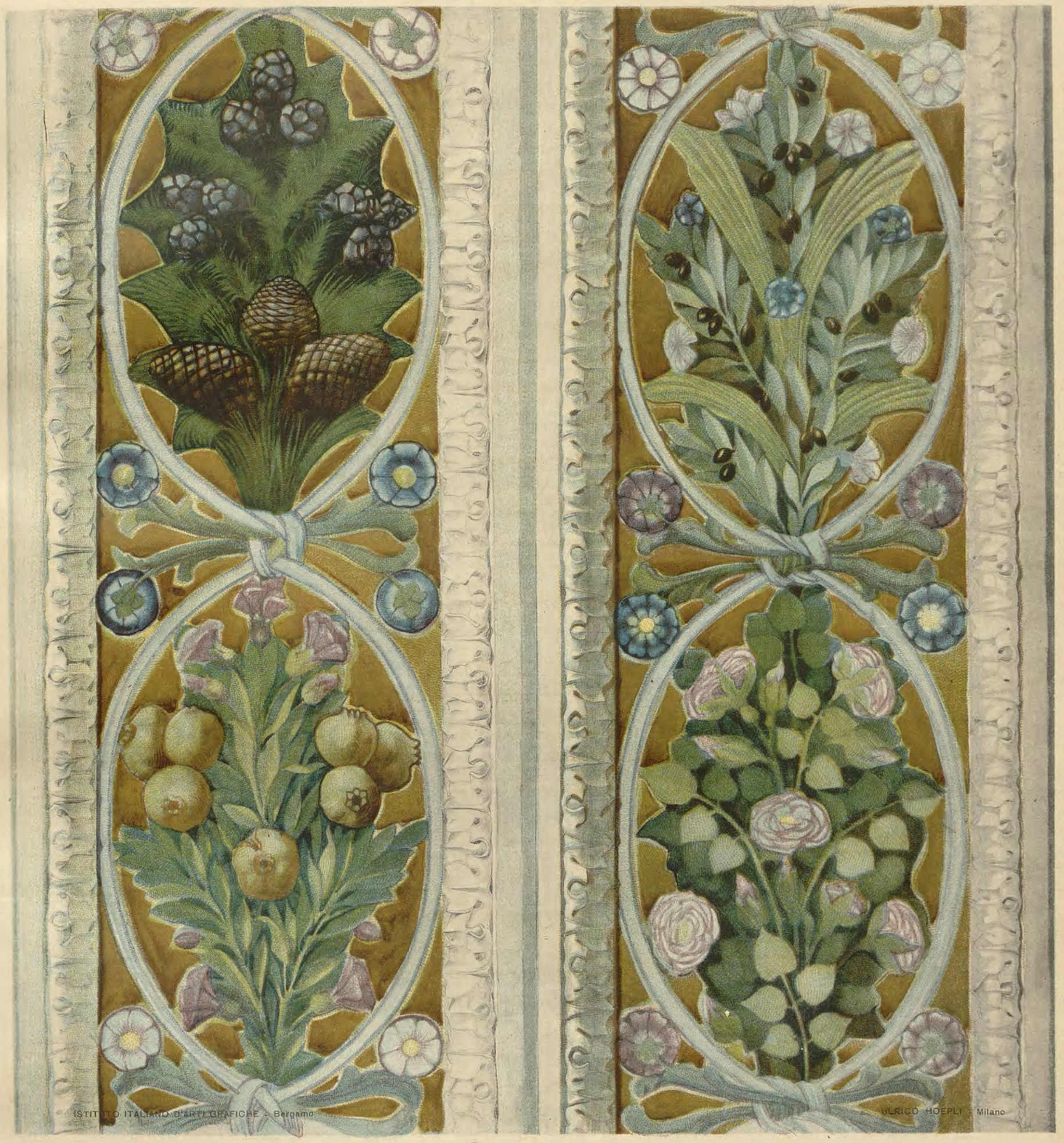
POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

MATTONELLE MAIOLICATE NELLA INQUADRATURA DEL MONUMENTO AL VESCOVO BENOZZO FEDERIGHI ORA IN S. TRINITA A FIRENZE. OPERA DI LUCA DELLA ROBBIA. ANNO 1451.

(Cromolit. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO



MATTONELLE MAIOLICATE NELLA INQUADRATURA DEL MONUMENTO AL VESCOVO BENOZZO FEDERIGHI, ORA IN S. TRINITA A FIRENZE. OPERA DI LUCA DELLA ROBBIA. ANNO 1451.

(Cromolit. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

BIBLIOTECA POLITECNICO di TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

PIATTI NELLA RACCOLTA DELL'ATENEO DI PESARO.

1, 3 E 4. GUBBIO. MAESTRO GIORGIO. 1522 - 1533. — 2. CAFFAGIOLO. 1530.

(FOT. ALINARI — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

BIBLIOTECA POLITECNICO DI TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

PIATTI DI URBINO NELLA RACCOLTA DELL'ATENEO DI PESARO. — SECONDA METÀ DEL SEC. XVI.

(Fot. Alinari — Eliot. Ist. It. d'Arti Grafiche).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

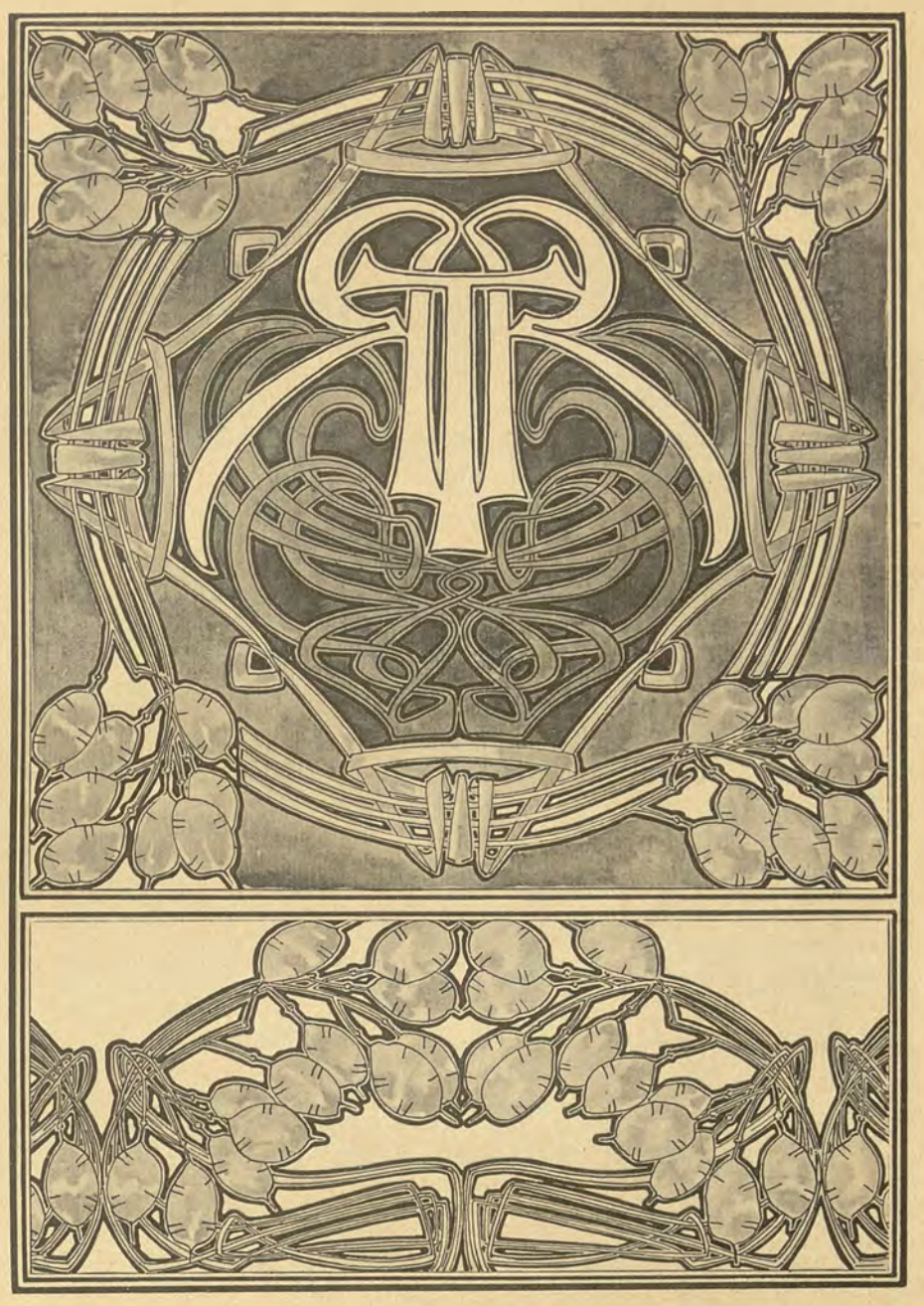
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

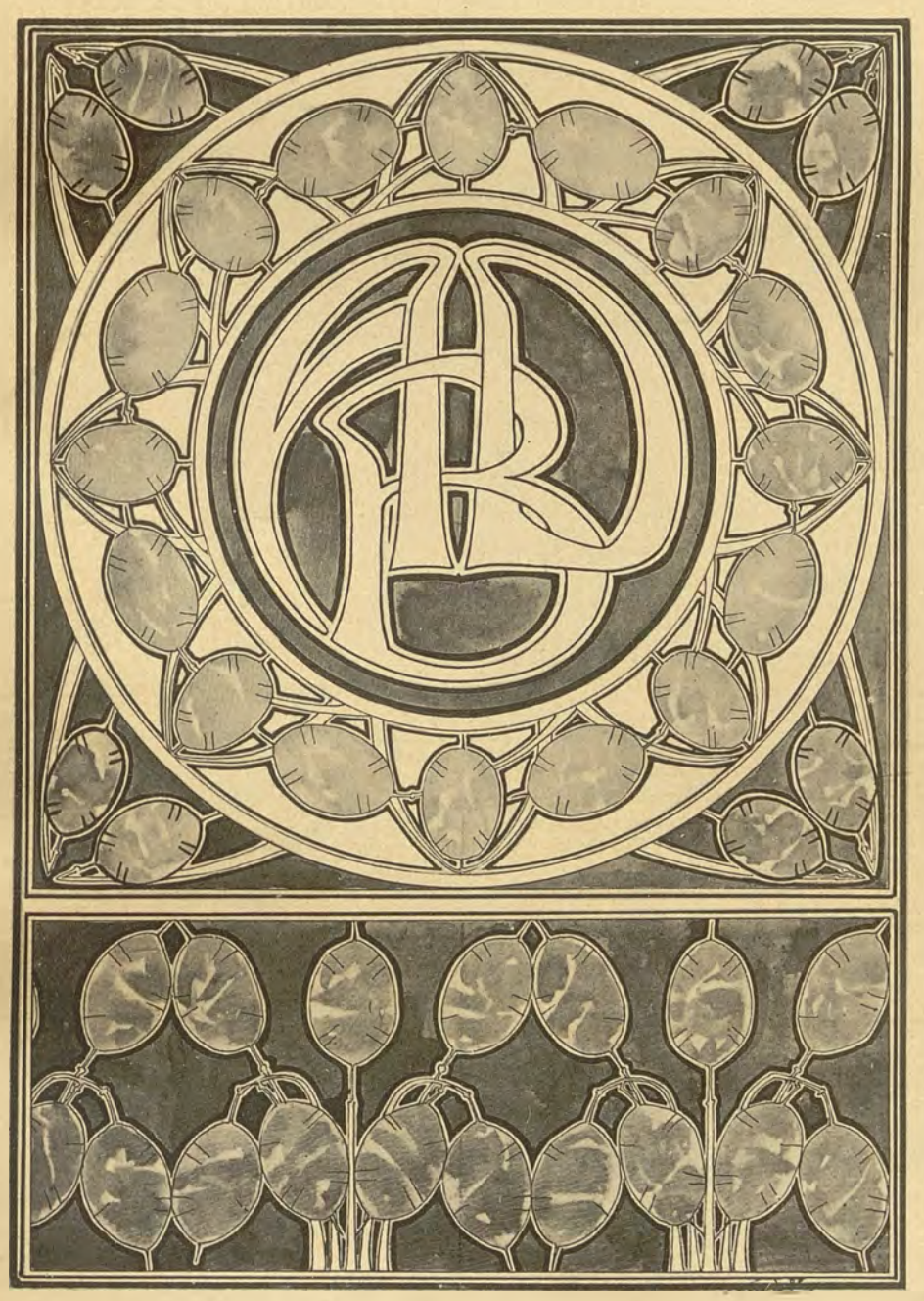
ULRICO HOEPLI - Milano

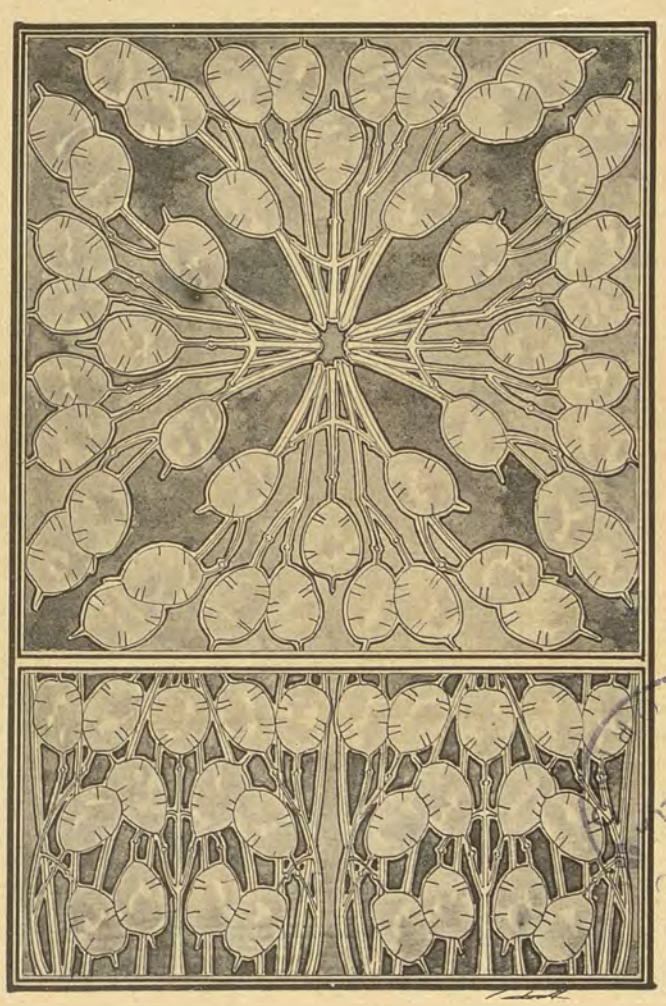
SPECCHI DIPINTI NEL PALAZZO RICCARDI A FIRENZE DA DOMENICO GABBIANI FIORENTINO. M. 1726.

(Fot. Brogi — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA







POLITECNICO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

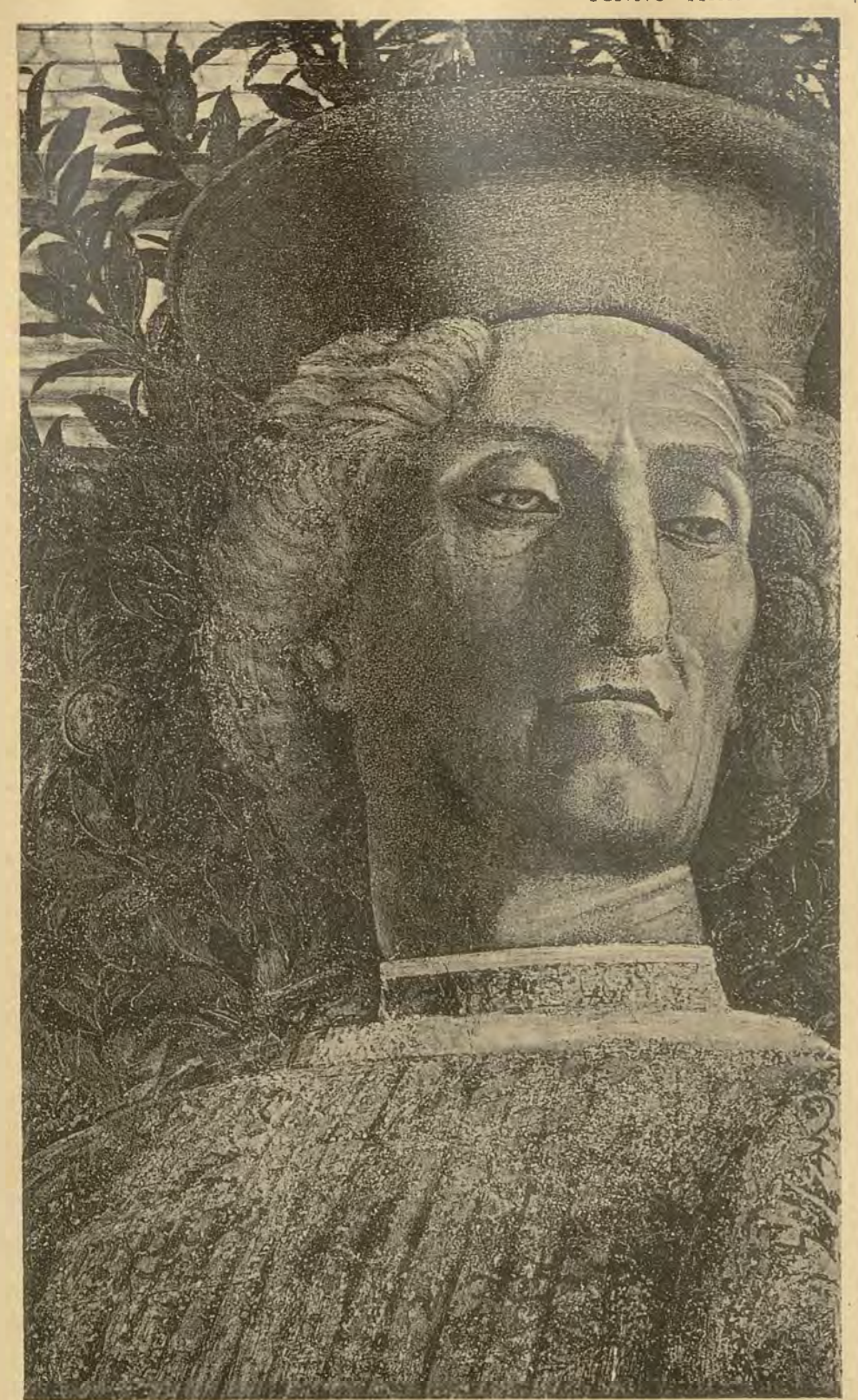
Lunaria Argentea APPLICATA A RILEGATURE DI LIBRI O PORTAFOGLI. COMPOSIZIONI DI E. CALORI.

(Eliot. Ist. It. d'Arti Grafiche).

POLITECNICO

PARTE DELLA VOLTA E COMPOSIZIONE DI PUTTI SOPRA UNA PARETE NELLA *Sala degli Sposi* DEL PALAZZO DUCALE IN MANTOVA, DIPINTA DA ANDREA MANTEGNA.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



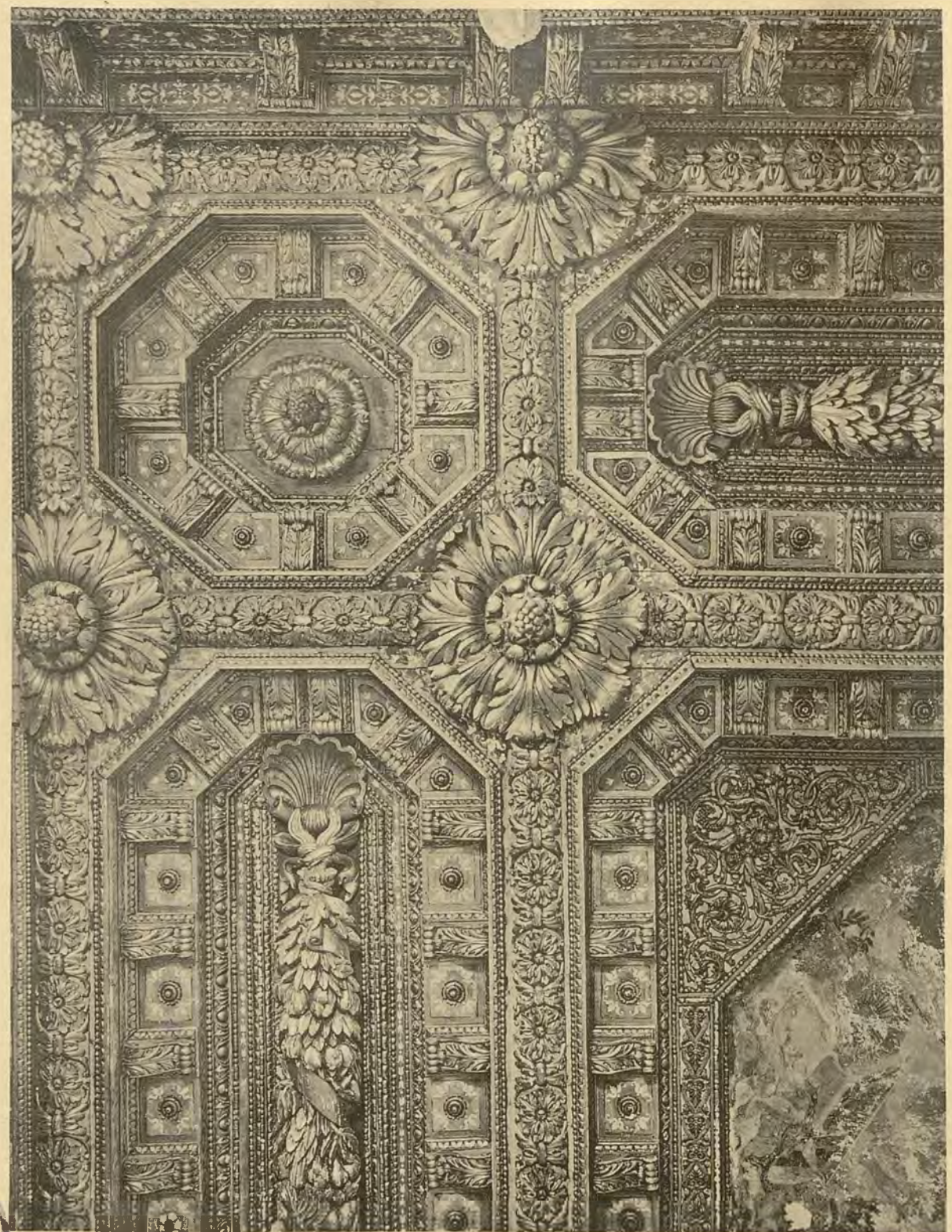
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

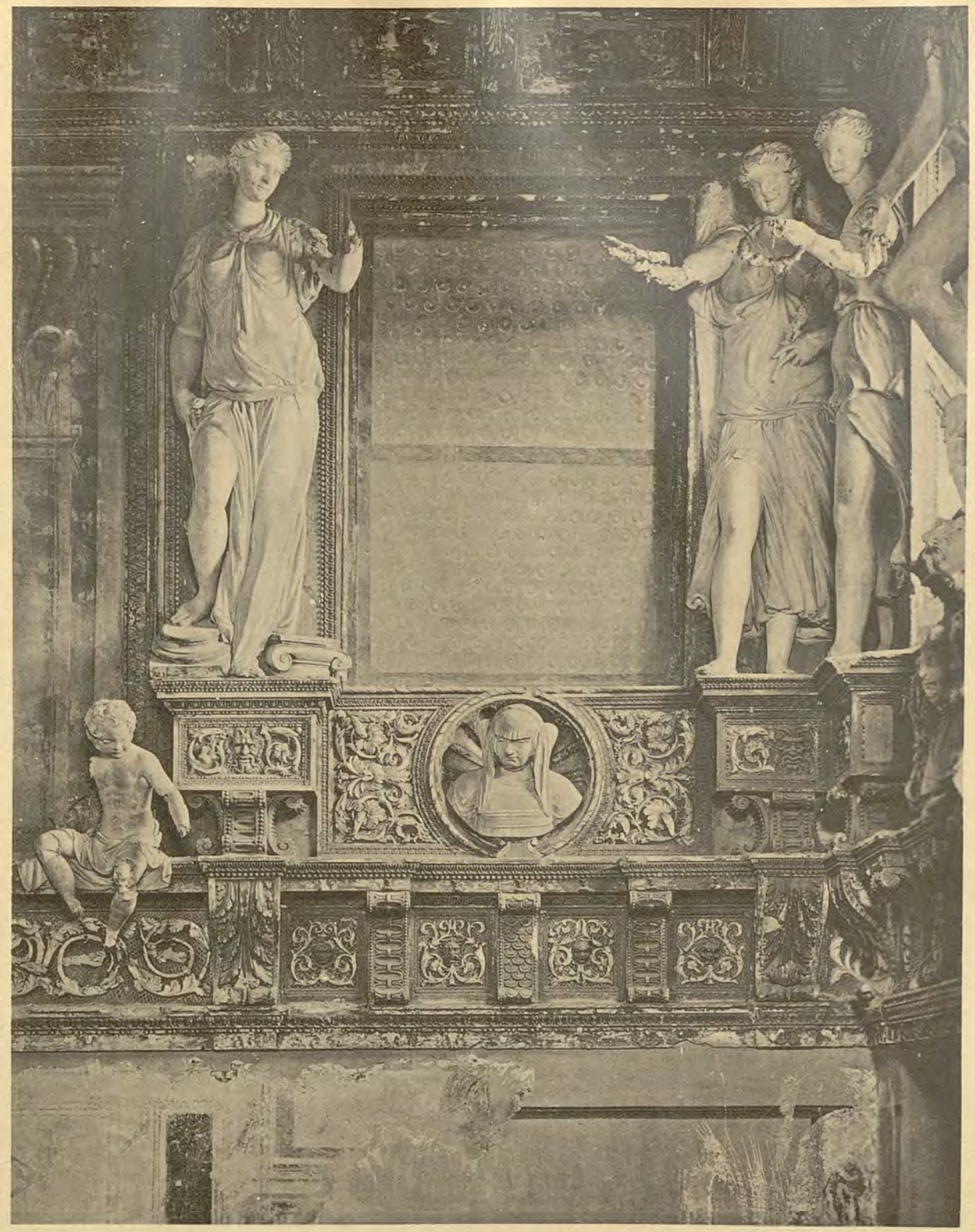
ULRICO HOEPLI - Milano

MEDAGLIONE D'IMPERATORE ROMANO NELLA VOLTA E TESTA DI DIGNITARIO IN UNA STORIA DELLA *Sala degli Sposi* NEL PALAZZO DUCALE DI MANTOVA, DIPINTA DA ANDREA MANTEGNA.

(Fot. Alinari — Eliot. Ist. It. d'Arti Grafiche).

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA BOLOGNA





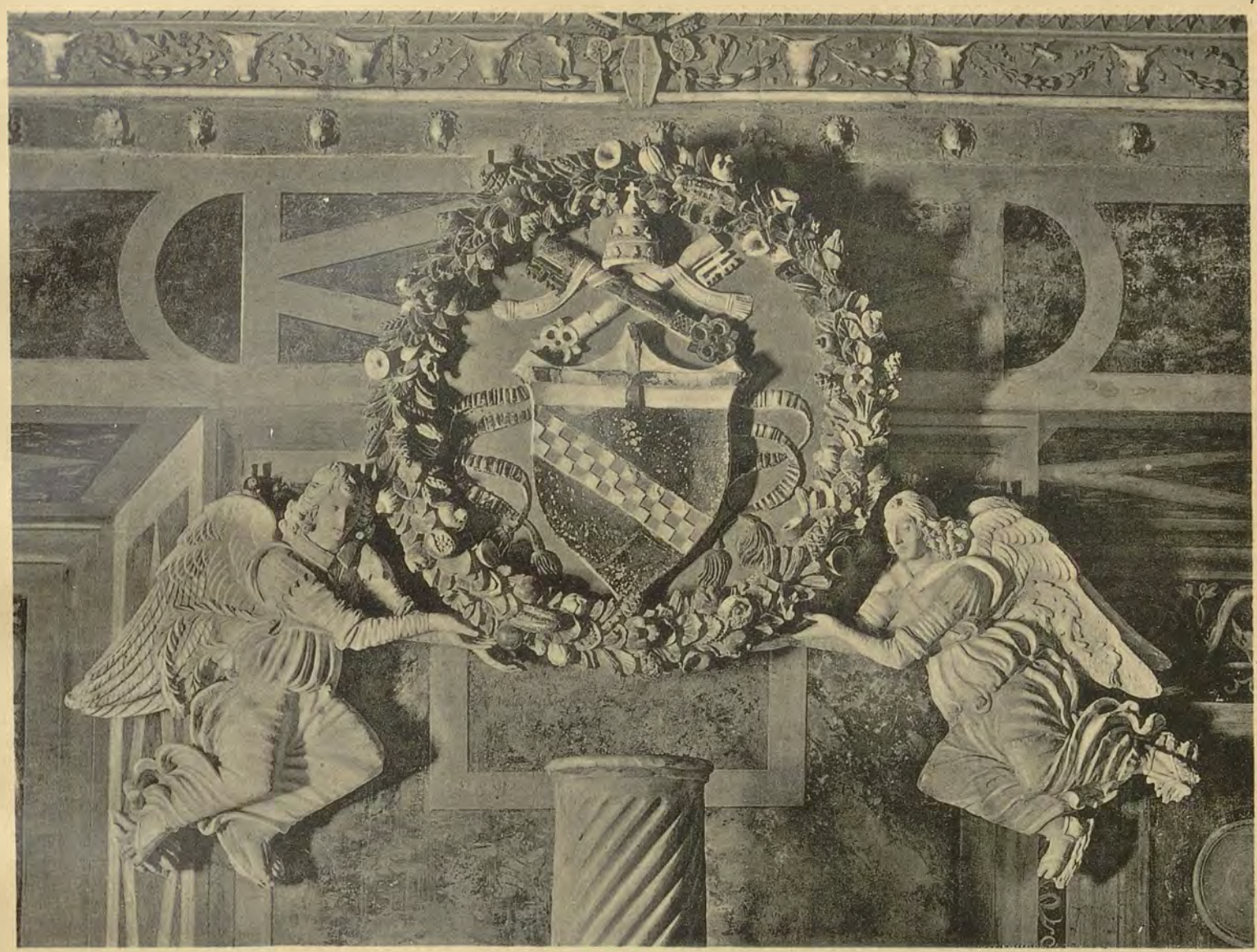
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

R. BIBLIOTECA POLITECNICO TORINO

ANGOLO DEL SOFFITTO E DEL CORNICIONE NELLA *Sala dei Marchesi*. PALAZZO DUCALE IN MANTOVA. SEC. XVI.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

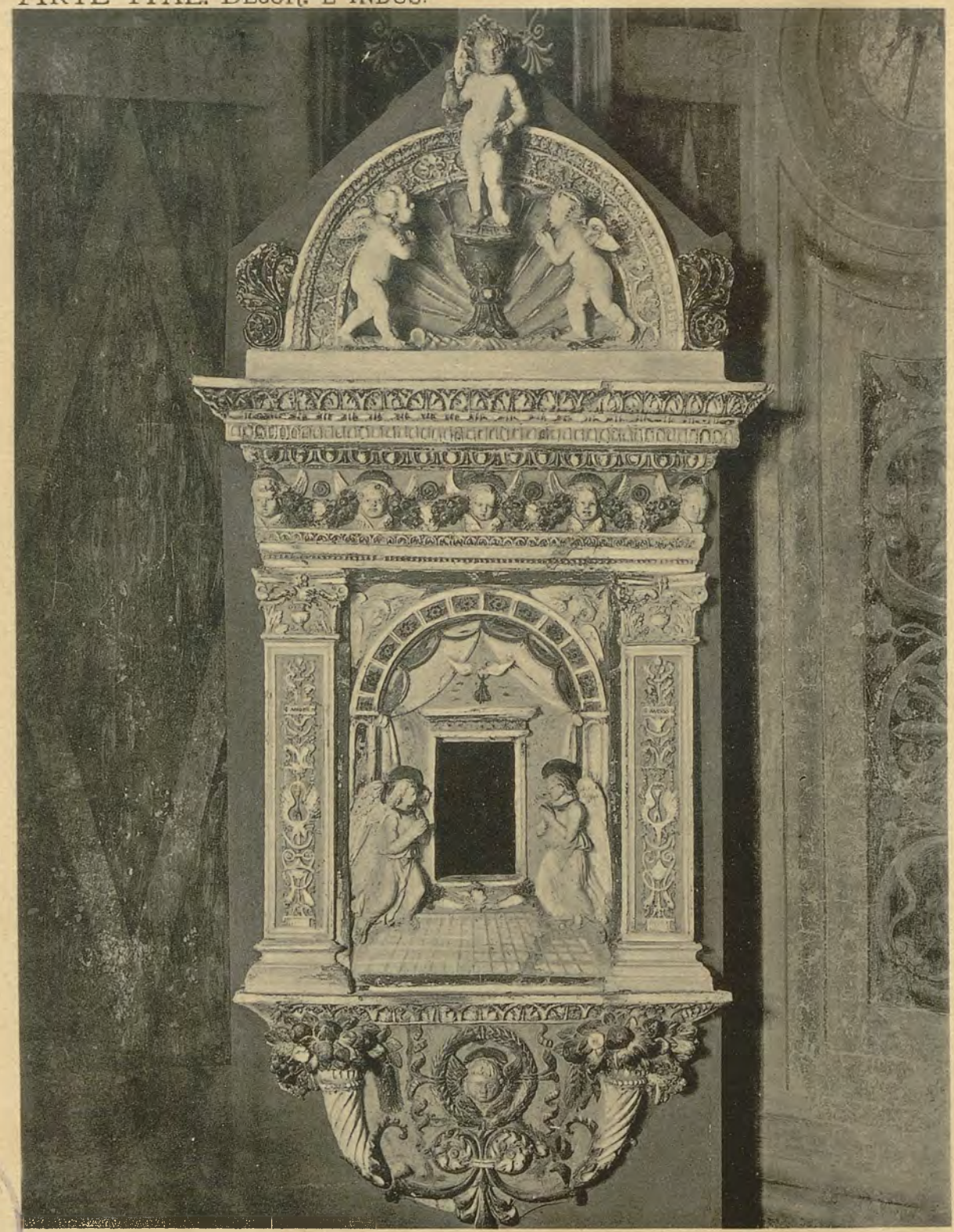


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

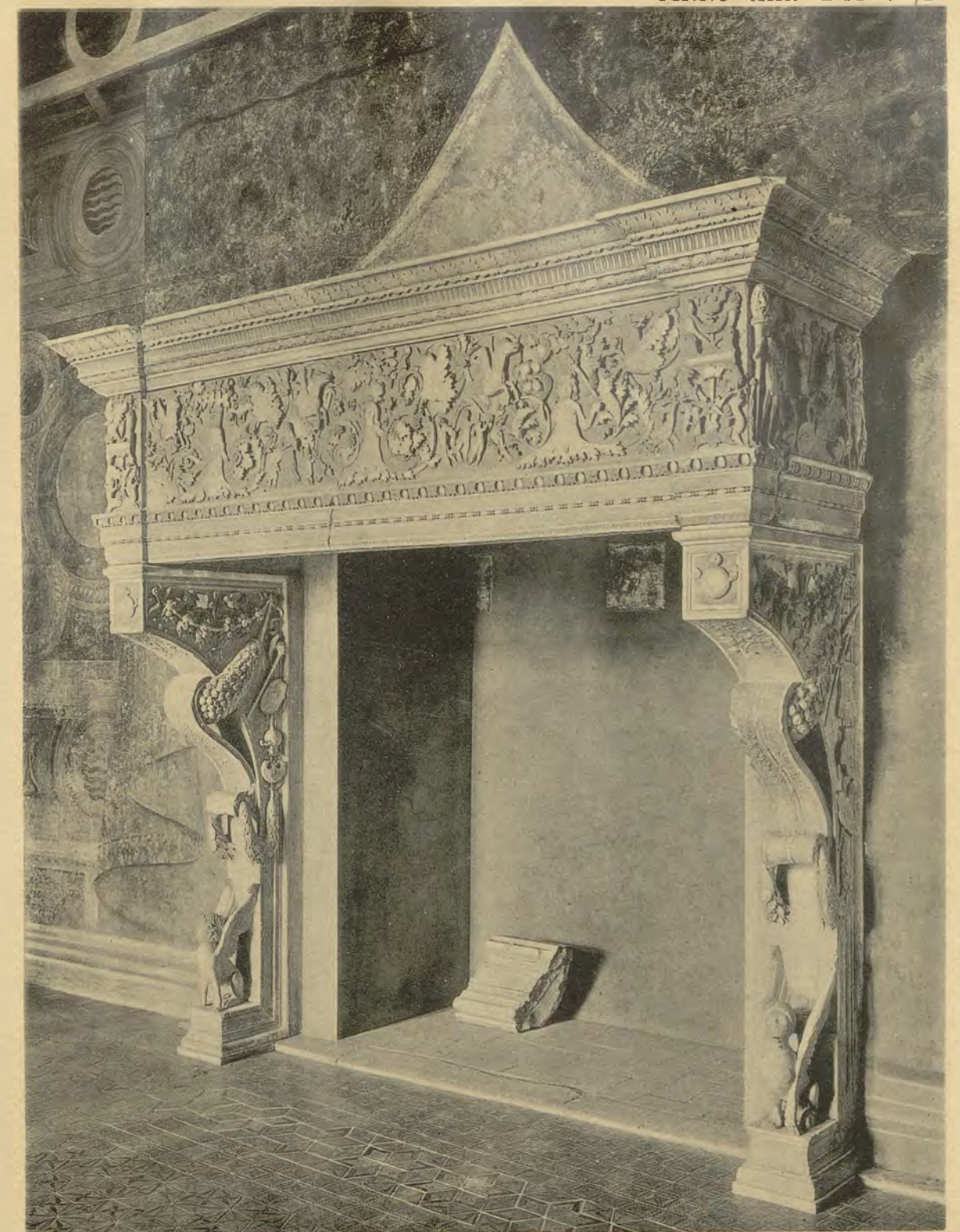
SALA DELLE ARTI LIBERALI E DELLE SCIENZE NEL QUARTIERE BORGIA IN VATICANO.

(Fot. Alinari — Eliot. Ist. It. d'Arti Grafiche).

POLITECNICO DI TORINO Biblioteca



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

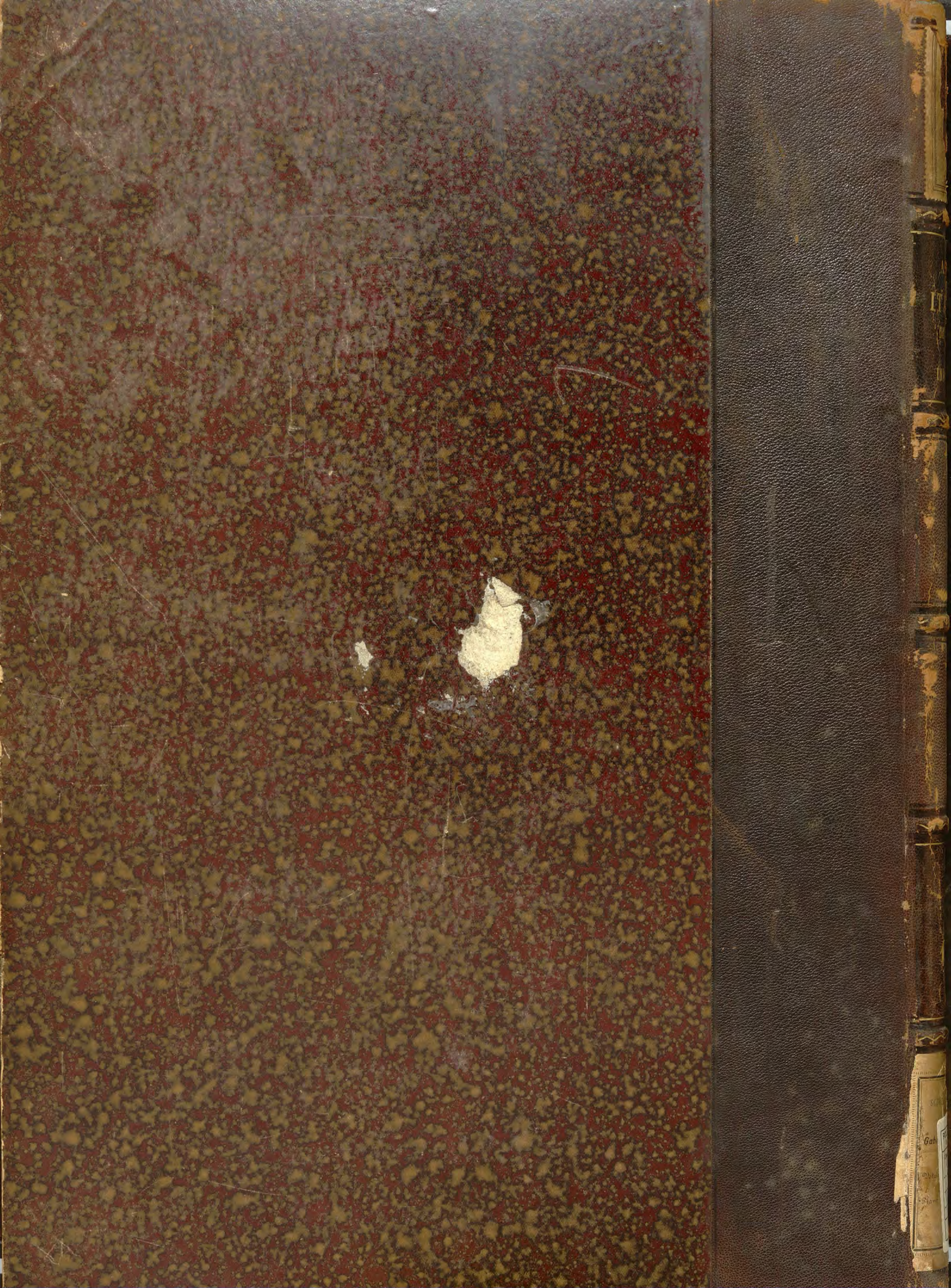
POLITECNICO BIBLIOTECA

TABERNACOLO ROBBIANO E CAMINO NELLA SALA DELLE ARTI LIBERALI E DELLE SCIENZE NEL QUARTIERE BORGIA IN VATICANO.

(Fot. Alinari — Eliot. Ist. It. d'Arti Grafiche).

POLITECNICO
BIBLIOTECA
DI TORINO

POLITECNICO DI TORINO
BIBLIOTECA



gretagmacbeth
ColorChecker™ Color Rendition Chart