LEGATORIA DI LIBRI
G. PELLINO
TORINO
VIA BELLEZIA, 7

Pn.
Vol3

POLITECNICO TORINO
BIBLIOTECA

ARTE
ITALIANA
DECORATIVA
E
INDUSTRIALE

PERIODICO MENSILE

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

E DIRETTO DA

CAMILLO BOITO

POLITECNICO DI TORINO
INVENTARIO N. 34816
BIBLIOTECA CENTRALE

POLITECNICO DI TORINO
BIBLIOTECA

MDCCCCV

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

COEDITORI

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

Anno XIV — 2° della Nuova Serie. N. 1 — Gennaio 1905.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

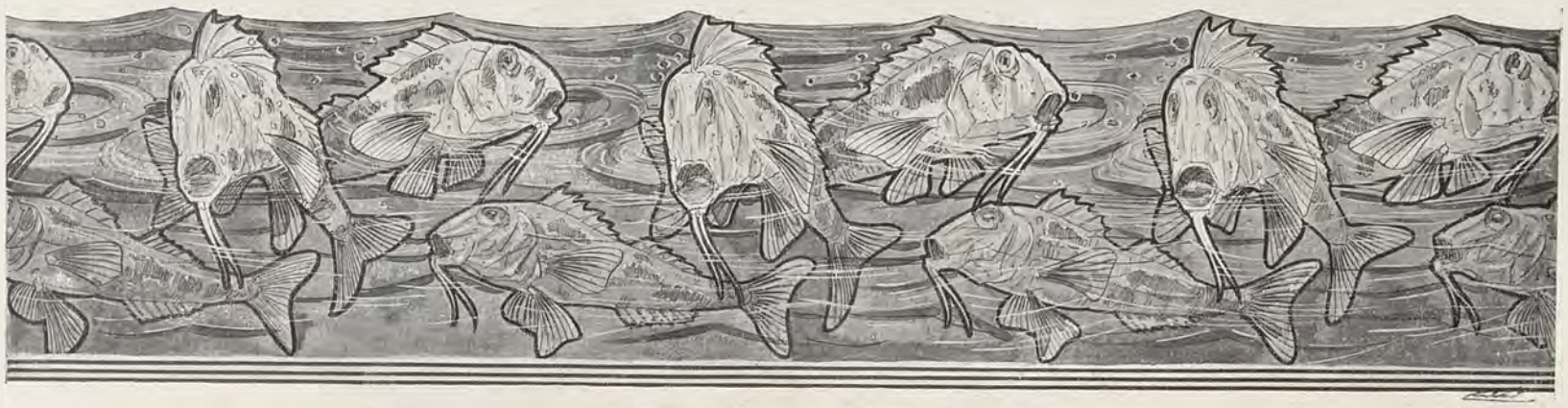


Fig. 1. Fregio per un nuovo edificio destinato ad Acquario.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

I.

PESCI E INSETTI NELLA DECORAZIONE.

— Tav. 6. Dett. 1-2. Fig. da 1 a 15. —

QUESTO modo di decorazione con insetti e con pesci, questa maniera d'applicazione alle arti industriali si perdono nella notte dei tempi. Basti rammentare gli scarafaggi o, per dirlo più nobilmente, gli scarabei, de' quali alcuni son dieci secoli più antichi della guerra di Troia, e vengono giù al secondo secolo di Cristo; e ne abbiamo a migliaia e migliaia, incisi con garbo in ogni sorta di materia, dozzinale o preziosa.

Anche il pesce è antichissimo nell' arte. Come lo scarabeo, servì a esprimere e a simboleggiar tante cose. Senza risalire più in là degli Etruschi, contentiamoci di guardare il fregio che orna la tomba detta delle Leonesse a Corneto, ove pesci e uccelli si alternano euritmicamente, quelli tuffandosi nelle onde, questi volando verso l'alto, allegorie della morte (fig. 8); ed ecco un fregio serbato nel Museo Laterano e un altro di marmo greco, il quale regge una pila d'acqua santa nella basilica di S. Marco a Venezia, forse un'antica ara di Nettuno, su cui si svolgono le coppie di delfini divise da tridenti (fig. 7 e 10). Il delfino era singolarmente amato dai Romani, non solo quale adornamento di fontane, di colonne nei circhi, di braccioli nei sedili marmorei, di scamilli fra i gradoni, di acroterii e d'altre membrature, non solo nei cippi e nelle lapidi sepolcrali, dove ricorre assai spesso; ma anche per sè medesimo, come animale intelligente affezionato agli uomini. Plinio Secondo nella *Storia naturale*, dove insacca le cose vere e buone insieme con i più goffi pregiudizii contemporanei, parla lungamente del delfino, *il più*

Fig. 2. Elsa di spada giapponese.

Fig. 3. La Dea della Grazia, incisione del giapponese Hokusai, m. 1849.

veloce fra tutti gli animali: egli vince di velocità l'uccello, vince la saetta. Narra come al tempo dell'imperatore Augusto un delfino frequentasse le acque di Baia, dove un fanciullo, figliolo di un pover'uomo, lo chiamava accanto alla riva amorevolmente e gli dava briciole di pane. Il fanciullo andava ogni giorno alla scuola in Pozzuoli; ma il delfino, che lo vedeva camminare, una mattina gli porse la propria schiena, ritirando gli aculei, e il ragazzetto, senza timore, gli saltò a bisdosso. Tutte le mattine così la sua cavalcatura, lungo un bel tratto di mare, lo portava alla scuola, e tutte le

Fig. 4. Manico di coltello giapponese.

Fig. 5. Terracotta greca, detta Tanagra. Venere e Amore sopra un delfino.

Fig. 6. Manico di coltello giapponese.

sere, immancabilmente, lo riportava a casa. Accadde che il fanciullo ammalò e morì; e il delfino, dopo averlo aspettato un gran pezzo in vano, anch'esso, di crepacuore, morì; della qual cosa, soggiunge Plinio, *nessuno dubita*. Il delfino aiuta gli uomini nella pesca in varie maniere; e chi vuole invitarlo al lido lo chiami col nome di *Simone*, o suoni uno strumento, o canti una bella melodia. Esso, che accompagna infaticabilmente le navi, accompagna, sui sepolcri, le anime dei morti alle isole dei beati, simbolo del gran viaggio.

Due sole rappresentazioni antiche vogliamo dare qui, nelle quali le figure umane s'immedesimano, per così dire, col benigno animale. In una terracotta greca, di quelle che s'usa malamente chiamar tutte *Tanagre*, Afrodite siede quasi sdraiata sul dorso del delfino natante, componendo le linee delle proprie membra procaci con quelle ornamentali del docile mostro marino, mentre, girando il capo con movenza aggraziata, ella si contempla nello specchietto tondo, cui è appesa la scatola circolare. Civetteria di Venere, dietro la quale sta il piccolo Eros, cavalcante sulla cresta del pesce (fig. 5). La terracotta, un po' logora, misura diciannove centimetri d'altezza e ventidue di lunghezza, mostra oramai poche tracce di colore e fa parte delle collezioni del barone E. di Rothschild.

Si vede all'incontro nel Museo Nazionale di Napoli l'altra figurazione, dove Amore o un genietto alato abbraccia la testa di un delfino, il quale tutto lo avvinghia con la sua grossa coda, lasciando liberi soltanto i polpacci e i piedi. Le teste del fanciullo e del mostro stanno in giù, come se si tuffassero in mare; stanno in su invece i piedi e la estremità della coda, sicchè la curiosa composizione riesce tutta verticale. Ma l'avvinghiamento è amorevole, conforme al concetto che gli antichi avevano del delfino (fig. 9).

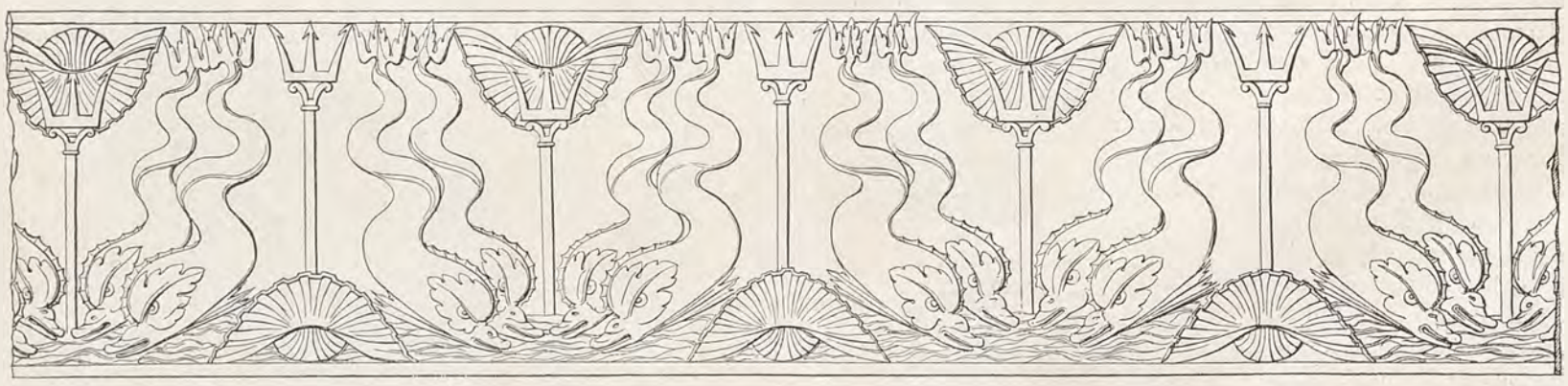


Fig. 7. Fregio intorno a un'ara di Nettuno, ora reggente una pila d'acqua santa in S. Marco a Venezia.

Passando dall'arte pagana all'arte cristiana i pesci non perdettero la loro importanza simbolica e decorativa, anzi la estesero e la innalzarono. Il *Pesce*, chi lo ignora? significò quasi subito *Cristo* e *Cristiano*. Nel suo nome greco esso ebbe una singolare fortuna; le sue cinque lettere diventavano le iniziali delle parole

Fig. 8. Fregio nella tomba etrusca detta delle Leonesse a Corneto.

mistiche: Gesù-Cristo figlio di Dio, Salvatore. Il *Pesce* entrò dunque subito nel linguaggio metaforico dei predicatori e dei Santi Padri, fu subito graffito, scolpito, dipinto o nelle sue cinque lettere greche o, meglio, nella sua immagine, semplificata e resa quasi geometrica. Già nel secondo secolo Clemente d'Alessandria raccomandava ai Cristiani di far incidere nei loro sigilli la figura del *Pesce*, senza credere nemmeno necessario di dirne il perchè. Il perchè era conosciuto da tutti.

A poco a poco, però, le allegorie e i simboli andarono moltiplicandosi e complicandosi. La vita è un mare, nel quale nuotano gli uomini: *pisces qui hanc enavigant vitam.* Dunque il Verbo, fattosi uomo, diventò Pesce, *degnandosi di nuotar nel mare del genere umano e di essere preso all'amo della umana morte*, come disse Gregorio Magno. Dall'altra parte il pesce pescato dal giovine Tobia per liberare Sara dal

Fig. 9. Amore e delfino nel Museo nazionale di Napoli.

demonio e ridare la vista al padre, significa il Salvatore che schiaccia il demonio e irradia la luce; e Gesù Cristo, torturato e morto sulla croce, dà immagine del *Pesce fritto o arrostito*, porgendo occasione all'aforismo: *Piscis assus — Christus est passus.* E così potremmo continuare un pezzo di sottigliezza in sottigliezza; ma ci importa soltanto mostrare come le forme artistiche e decorative non fossero altro, allora, che la conseguenza di concetti morali, mistici, poetici o anche semplicemente popolari, e come quindi la rappresentazione della forma non avesse quel che di arbitrario o di artificiosamente stentato, per cui oggi, anche quando non sia priva di grazia, riesce vuota di espressione e di senso.

Le catacombe sono piene di pesci, e non solamente allegorici. Diventano quadri murali le parabole e le metafore: la pesca miracolosa, la moltiplicazione dei pani e dei pesci, Tobia coll'Angelo e col pesce, Giona vomitato dalla balena, e altre composizioni ancora, le quali continuarono a essere figurate sino al declinar del medio evo. Ecco un Giona della cattedrale di Sessa (fig. 11); ma già la poesia dei primi secoli era scomparsa, poichè la leggenda viva e ingenua non temeva le attrattive dell'ornamento, e, per esempio, il Giona del cimitero di Santa Priscilla esce da un drago a lunghissima coda, mentre una schiera di delfini fanno le loro capriole gaiamente sulle onde del mare. Pure qualche altra storia di pesci va nascendo; fra le altre il miracolo di Rimini, quando S. Antonio di Padova, intorno all'anno 1220, sconfortato perchè gli eretici riminesi non volevano assistere alle sue prediche, si

Fig. 10. Fregio nel Museo Lateranense.

Fig. 11. Giona vomitato dalla balena: bassorilievo nella cattedrale di Sessa.

reca fuori dalla città, lì dove il fiume Marecchia sbocca nell'Adriatico, e principia a gridare: *Giacchè gli uomini son sordi alla voce della verità, venite voi, fratelli pesci, ad ascoltar le lodi del Creatore.* E qui Antonio imprende a celebrare la bontà della creazione verso gli abitatori delle acque, la bellezza e la varietà delle loro specie, la snellezza e la prontezza dei loro movimenti, l'abitazione loro sicura dalla grandine e dai fulmini, la fortuna del-

l'essere stati preservati dall'esterminio, che colpì tutti gli altri animali durante il diluvio; *e per tutto ciò lodate, voi, fratelli pesci, e benedite Iddio.* Intanto, attratti dalla novità, i Riminesi andarono accalcandosi intorno al predicatore, il quale, additando il mare, gridò con tutta la forza de' suoi polmoni: *Benedetto il Signore, onorato più dai pesci che dagli eretici, compreso dalle bestie irragionevoli meglio che dagli uomini caparbi.* E così la parola di Antonio trionfò dei dubbiosi e dei miscredenti.

L'estremo Oriente, dal quale ci viene per via diretta o indi-

Fig. 12. Vespe ornamentali sul portone dell'Ospizio dei Sordomuti in Roma.

retta, buona parte di ciò che diciamo, con poca modestia, arte nuova, non è meno amoroso dei pesci in generale e del delfino in particolare. È piena di amabilità giapponese questa Dea della Grazia (fig. 3) copiata da una incisione di quel meraviglioso disegnatore e pittore che fu Hokusai, morto di ottantanove anni nel 1849, ma tuttavia glorioso di una fama sempre crescente. La Dea, con piede sicuro, incurvando la flessuosa persona, danza sul dorso di un grosso pesce, che guizza nel vortice di un'onda. E altri pesci stanno nell'elsa d'una spada (fig. 2) e nel manico di un coltello insieme con polpi mostruosi e nicchi (fig. 4 e 6).

Figurarsi se al giorno d'oggi non s'è tentato di cavare dai pesci e dagli insetti qualche idea d'una decorazione stramba, se non proprio opportuna e bella! Ed ecco i pesci con la fantastica flora marina mostrarsi nei vetri dipinti d'una nuova *Buvette* o di un nuovo *Bar* o di una nuova Birreria, forse a simboleggiare il gran mare di cervogia spumeggiante, che sperano di smerciare, o le acciughe salate e aringhe affumicate, le quali avrebbero incarico di assetar la gola degli avventori. Veramente negli edifici per Acquario la fantasia degli architetti e dei decoratori potrebbe avere opportuna cagione di sbizzarrirsi con gli animali natanti in plastica ed in pittura. Eppure nell'importante Acquario di Napoli non figurano affatto; speriamo che diventino invece la nota ornamentale dominante nel grande Acquario, che il Principe di Monaco sta ora costruendo in faccia al più lieto golfo del mondo, e nell'Acquario che sorgerà fra gli alberi nel parco della città di Milano, rimanendo a memoria della Esposizione del 1906.

Gl'insetti avranno minori occasioni o pretesti di figurare decorativamente, sebbene la libreria artistica odierna, spaventosamente produttiva, si sia persino occupata dei zoofiti, anzi degli animali microscopici. Il dottor Ernesto Haeckel, per esempio, col

Fig. 13. Carta da parati con motivo di Cervo volante.

suo libro largamente illustrato sulle *Forme artistiche della Natura — Kunstformen der Natur* — pretende di rivelare l'*utilità estetica dei corpi che si devono guardare col microscopio*, giacchè i protozoi, gl'infusorii ecc. ecc. *formano graziosissimi modelli per gli orefici, i disegnatori, i modellatori ecc. ecc.*

Avremo presto lo stile a micròbi. Preferiamo le cicale, i calabroni, i cervi volanti, le formiche della nostra Tavola 6 e le cavallette della nostra figura 15, passeggianti in un viale dritto, fiancheggiato da piantagioni inverosimili, che fanno pensare all'Egitto.

Fig. 14. Fregio per un nuovo edificio destinato ad Acquario.

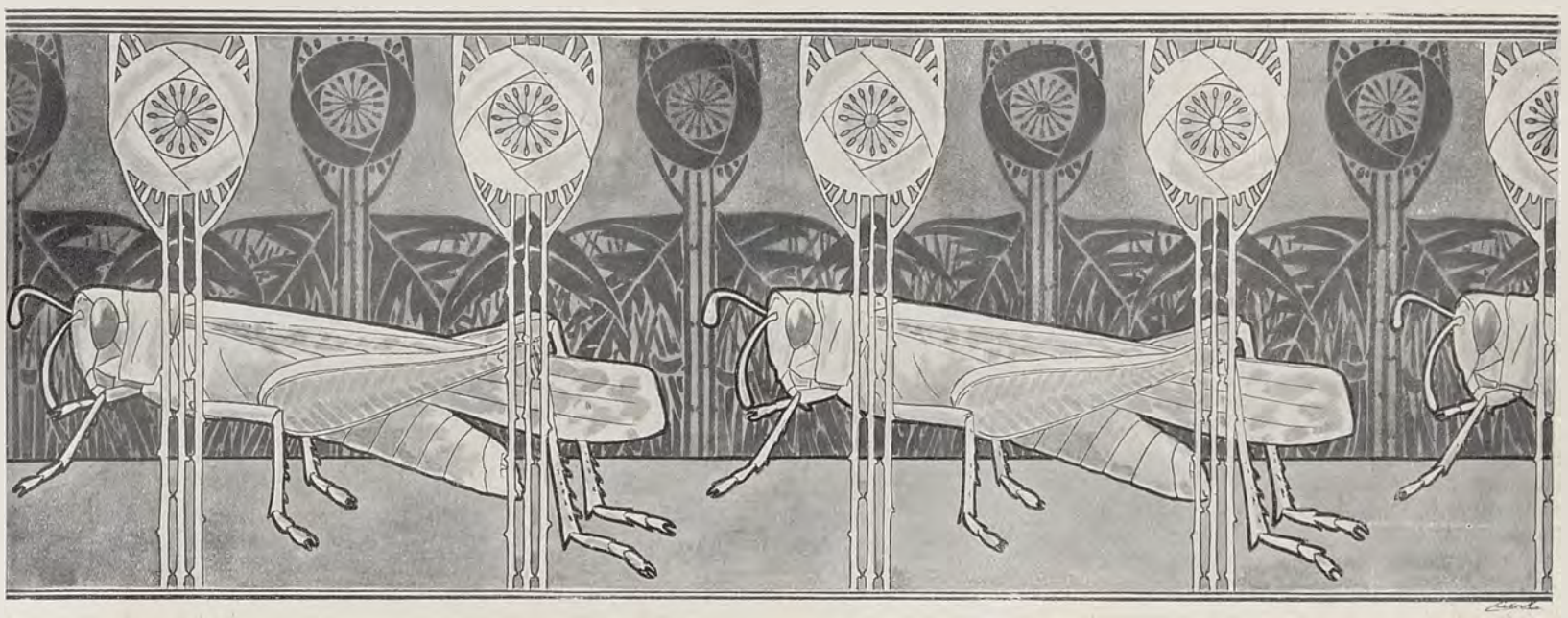


Fig. 15. Fregio con motivo di cavallette o locuste.

II.

LA CASA DI "CANTON DE' FIORI„ IN BOLOGNA.

— Tav. 1. Fig. da 16 a 26. —

A casa architettata dal pittore Augusto Sezanne, e che il popolo di Bologna ha finito per chiamare la *bella casa di Canton de' Fiori*, fu scoperta sugli ultimi giorni del gennaio 1892.

La gente che attraverso i cannicci dei ponti di servizio aveva intraveduto bagliori d'oro e di colori si affollò per molti giorni davanti la pittoresca novità.

E fu un avvenimento grato, di pubblica compiacenza; a cui non mancò un lungo e fiero contrasto di imprecazioni da un coro artisticamente *codino* per quanto camuffato da *bohème.*

È stato detto che l'architettura, come la musica, è arte popolare. Invero, mentre le armonie numeriche di queste due arti salgono su dalle più raffinate ed intime sensibilità dell'anima umana, la moltitudine si appassiona alle loro manifestazioni più che ad ogni altro tentativo dell'arte verso la bellezza. E questo dai migliori tempi di Grecia antica, quando i monumenti discoprivansi al canto dei cori e al suono delle arpe.

Dopo dodici anni, per gentile volontà del proprietario signor Francesco Stagni, Augusto Sezanne è ritornato nell'estate scorsa alla sua opera prediletta, per affrescarne il portico e darla così compiuta in ogni finezza decorativa, quale egli vagheggiata l'ebbe fino dai primi giorni.

Sicchè oggi rinasce l'opportunità di riparlare di quest'opera d'arte, e di illustrarla nell'*Arte Italiana.*

* * *

Sulla casipola, che prima vedevasi in quel canto, si era aggravata da tempo l'erudizione dei dilettanti di storia patria, i quali, con un processo molto ovvio nella deformazione delle leggende, avevano profittato del cognome degli *Scappi*, già proprietari di quell'angolo, per fissarvi con uno strano giuoco di dialettica il luogo da cui la vecchierella gridò: Enzo *scappa.*

Come se nel 1250 le cose ivi fossero qual'ora sono e il Nettuno di Giambologna sorgesse là in mezzo; mentre invece tutta una folla di catapecchie in allora accerchiava e stringeva l'antico palazzo del Podestà, dove il biondo sire stette prigione dei bolognesi.

Se anche la leggenda dell'infelice tentativo di re Enzo è veridica, chi sa da quanto tempo è pietriccio la casupola della vecchia megera così infesta al figlio di Federico II.

Il portico che fa testa in piazza del Nettuno con quel pilone di marmo, e sopra il quale, per tre arcate dal lato di via Indipendenza (già Canton de' Fiori) si innalzò la nuova casa, è una costruzione degli ultimi anni del secolo XV o dei primi del XVI. Vero è che sul sesto capitello, in una piccola targa, leggesi scolpito MDXLV, ma è ben chiaro che questa data ricorda un

Fig. 16. Formella dipinta con motivo di girasoli nelle facciate della Casa di « Canton de' Fiori ».

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

prolungamento del portico, in cui si osservò come si seppe lo stile delle tre prime arcate; eseguito probabilmente un quarant'anni dopo. Sono notevolissime le variazioni fatali nell'invenzione, nel disegno e nella tecnica lapicida dei capitelli, a partire

dal quarto. Varia anche il diametro delle colonne, e varia il materiale nelle parti decorative, avendo i continuatori nel 1545 sostituito il macigno alle terre cotte.

Del resto per la storia dell'architettura bolognese, la data non determina lo stile. Lunga fu da noi la transizione dallo stile archiacuto alla Rinascenza, da questa al così detto *sublime* Rinascimento. Il quattrocento da noi si inoltra, qua e là, fino nel cuore del cinquecento; ed è evidente che, mentre i Vignoleschi tiravano su i loro edifizi secondo le *regole* e impiegando gli *ordini*, e il Triachini, p. es., costruiva il palazzo Malvezzi-De Medici, durava in paese un gruppo di maestri, i quali, forse vecchi, certo conservatori, seguitavano a trascinare con molta fortuna e con fine sentimento d'arte la vecchia genialità della prima Rinascenza, anche attraverso il 500.

Tutto questo per dire che il portico suddetto appartiene per generazione artistica al secolo XV e non a quel Risorgimento classico di cui fu gran patriarca il Barozzi da Vignola.

Fig. 17 e 18. Fregio con motivi di digitale, frumento, acanto e dulcamara nelle predette facciate.

Quindi il principio d'arte, a cui si è ispirato il Sezanne, gravita tutto spontaneamente sul felice eclettismo della prima Rinascenza. Bel tempo, quando tutto il popolo fu artista, e le gentili visioni architettoniche venivano alla mente anche dei pittori, degli scultori e dei letterati, poichè scultori erano Michelozzo, Agostino di Duccio, i da Majano; pittori Orcagna, Bramante, Francia, Raffaello; letterato Gian Battista Alberti.

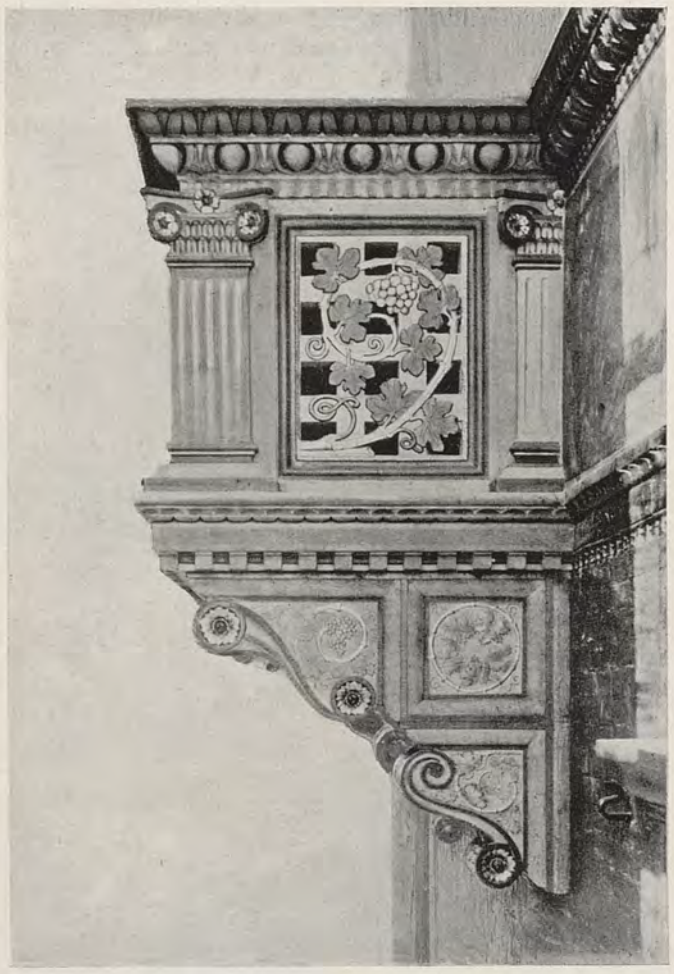


Fig. 19. Fianco del poggiolo sull'angolo della Casa di Canton de' Fiori.

Non poche esigenze impose all'artista la compagine interna che si doveva mantenere; ma libero, agile, acconciabile a tutto è lo stile della prima Rinascenza, desso che sorse man mano col lento fiorire della borghesia e ne espresse la varia fortuna nel graduale rinnovamento delle sue case.

Il Sezanne nel disegnare la nuova casa non si propose di informarsi con stretto rigore ad un momento unico del mutabile stile del quattrocento, o bolognese o d'altrove, nè di rifarsi letteralmente a qualche tipo storico ben noto.

E' lo spirito fine, aggraziato, pieno di piccoli poemi, di piccoli prestiti alla natura e all'antichità, che raccorda con ingenua libertà gli spazî nudi di materiali visti a certi punti prediletti ove sfoggia in delicata oreficeria di ornamenti; che distribuisce a norma di buon gusto la semplicità e la ricchezza, creando armonie e contrappunti musicali; è lo spirito della architettura della Rinascenza che, seguendo le abitudini già acquistate dall'arte medioevale, invocò in suo aiuto una magìa più raffinata di colori e di dorature; è lo spirito, non la lettera, di cotest'arte la fonte arcana a cui credè bene allora attingere il Sezanne.

Giacchè a tutto egli attese, di ogni cosa diè disegno e modello; e il dovea, dal momento che si era proposto di esperimentare se per avventura la Rinascenza dei primi giorni, qualora più da vicino studiata e più diligentemente intesa, potesse fornire ancora un tipo gradevole all'edilizia moderna.

Nè il quesito era sprezzabile. Se l'architettura vive dell'architettura, deve essere lecito, a fianco dell'insistente pervicacia umana nello sfigurare e rimaneggiare gli elementi più madornali e struttorî dell'architettura greca e romana, esperimentare quanto possa valere nell'ambiente moderno lo stile della Rinascenza quattrocentesca; qual fu così gentile, graziosa, incantevole, ma pericolosa novità italica; finchè, cioè, senza rompere addirittura la tradizione medioevale, desiderò gli ornamenti romani, come se una delle vergini del Beato Angelico, così belle e caste,

Fig. 20. Facciate della predetta Casa.

POLITECNICO DI MILANO

Fig. 21 e 22. Fregio con motivi di iride, oleandro, mirto e canne palustri nelle predette facciate.

fosse vista levar gli occhi dal libro miniato e sorridere del primo sorriso di sedotta. E domando venia di questa immagine; ma in verità mi parve sempre così difficile definire cotesto fenomeno attraente della prima Rinascenza, avvicinarlo, incatenarlo e non rimanerne ammaliati.

***

La casa Stagni ha l'ampio sporto in legname, a travicelli e comparti dipinti: sotto ricorre un altro fregio a figure e fiori

Fig. 23. Formella con motivo di viole nelle predette facciate.

dipinto a fresco, che interrompono finestre cogli archi a pieno centro, inghirlandati da terre cotte colorite in rosso e rialzate d'oro.

Al piano signorile corrisponde una fila di ampie finestre, bifore, trabeate; di cui la struttura molto ornata è in terre cotte policromate anch'esse. Sotto gira un fregio dipinto a fresco che continua il pensiero e il simbolismo espresso dagli affreschi del fregio superiore.

Fu il nome vecchio rimasto alla località « Canton de' Fiori », che suggerì al Sezanne l'idea di questa decorazione. Sono tutti fiori e fogliami resi parlanti; secondo i gusti poetici degli antichi decoratori dei quattrocento, i quali usavano coprire di tal maniera le intere pareti esterne delle case e dei castelli.

E sotto ogni fiore è il nome di una virtù. Passano così sott' occhio, quasi a ricordo gentile, i grati simboli di molte civili e private virtù, quali nella verde natura li indovinò l'antica poesia. Là nelle campagne le fanciulle sugli alberi e i contadini attardati per via nella notte cantano ancora quei vecchi stornelli che pigliano dai fiori impensati e caldi motivi lirici.

Nel fregio sotto il tetto, venendo da via Indipendenza, è la viola col motto *humilitas;* l'alloro con *gloria;* l'ulivo ha *pax;* il girasole *constantia;* la rosa *amor;* la quercia *fortitudo;* la palma *victoria;* il giglio *innocentia;* l'oleandro *nobilitas;* il gelsomino *elegantia;* l'acanto *ars;* il frumento *vita;* la dulcamara *veritas;* la digitale *labor;* l'iride *fides;* il mirto *poesis;* le canne palustri *musica.*

Gli antichi libri *erbari* sono pieni di questi ravvicinamenti fra l'espressioni della flora e i gesti dell'anima umana.

E mi sovviene una frase di Janssen a proposito delle case e delle strade tedesche quali apparivano appunto nel sec. XV. L'architettura, egli dice, aveva cangiato le case di pietra in boschi fioriti.

Fu Achille Casanova, fino d'allora favorevolmente noto pel suo rinnovamento di una maniera decorativa del quattrocento, studiata con grand'amore nelle pitture murali del castello di Giovanni II Bentivoglio, che sviluppò in grandi cartoni e condusse a fresco tutto questo poema floreale immaginato e disegnato dal Sezanne.

Dove il Sezanne concentrò lo sfoggio migliore e più accurato della sua architettura, fu senza dubbio il grande balcone d'angolo. In realtà il luogo evidente, nel cuore della città, all'incontro delle vie più popolose, che guarda da pieno mezzodì sopra una piazza monumentale come la nostra, ben meritava la predilezione dell'architetto, e il tentativo di fare di questo balcone un oggetto d'arte.

L'artista mise ivi a profitto le lunghe e pazienti ricerche anche da lui fatte sulle sculture decorative del sec. XV. E nelle forti mensole, nei comparti del balaustro, agli elementi e ai profili greco-romani quali li sentirono allora quei primi e ingenui innamorati dell'antico, il Sezanne disposò i gesti e le forme dei roseti, dei melograni e della vite trasfigurati con intima armonia di stile.

Fig. 24. Formella con motivo di rose nelle predette facciate.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Tutte queste sculture furono dall'architetto profilate, compite, accarezzate di colori e di dorature secondo gli intendimenti degli artisti della Rinascenza, i quali pensavano logicamente, come già pensarono i greci, che nelle grandi insolenze della luce come nelle sue monotonie, a determinare l'evidenza pronta del reale nell'arte del rilievo, a precisare i racconti e le grazie del disegno, ad assicurare la vittoria artistica contro le cospirazioni di quello che gli scienziati moderni chiamano il mezzo ambiente, occorreva l'alleanza di un'arte coll'altra.

Ricordo che mentre si stava, sulle impalcature, tra uno spirare di brezza invernale, miniando i marmi di quel balcone con tanto convincimento di riprendere una gentile tradizione dell'arte, non si era altrettanto sicuri dell'accoglienza che avrebbe fatto il pubblico a quella rinascita della policromia. Già di acerbe critiche eransi accese a questo proposito sui giornali.

Eppure nella vecchia battaglia per conquistare gli animi e rapire i cuori verso la bellezza, da quanti e quanti secoli non si era egli trovato che l'architettura e la scultura potevano ben presentarsi colla letizia musicale dei colori armonizzati al chiaro oscuro degli aggetti e delle movenze?

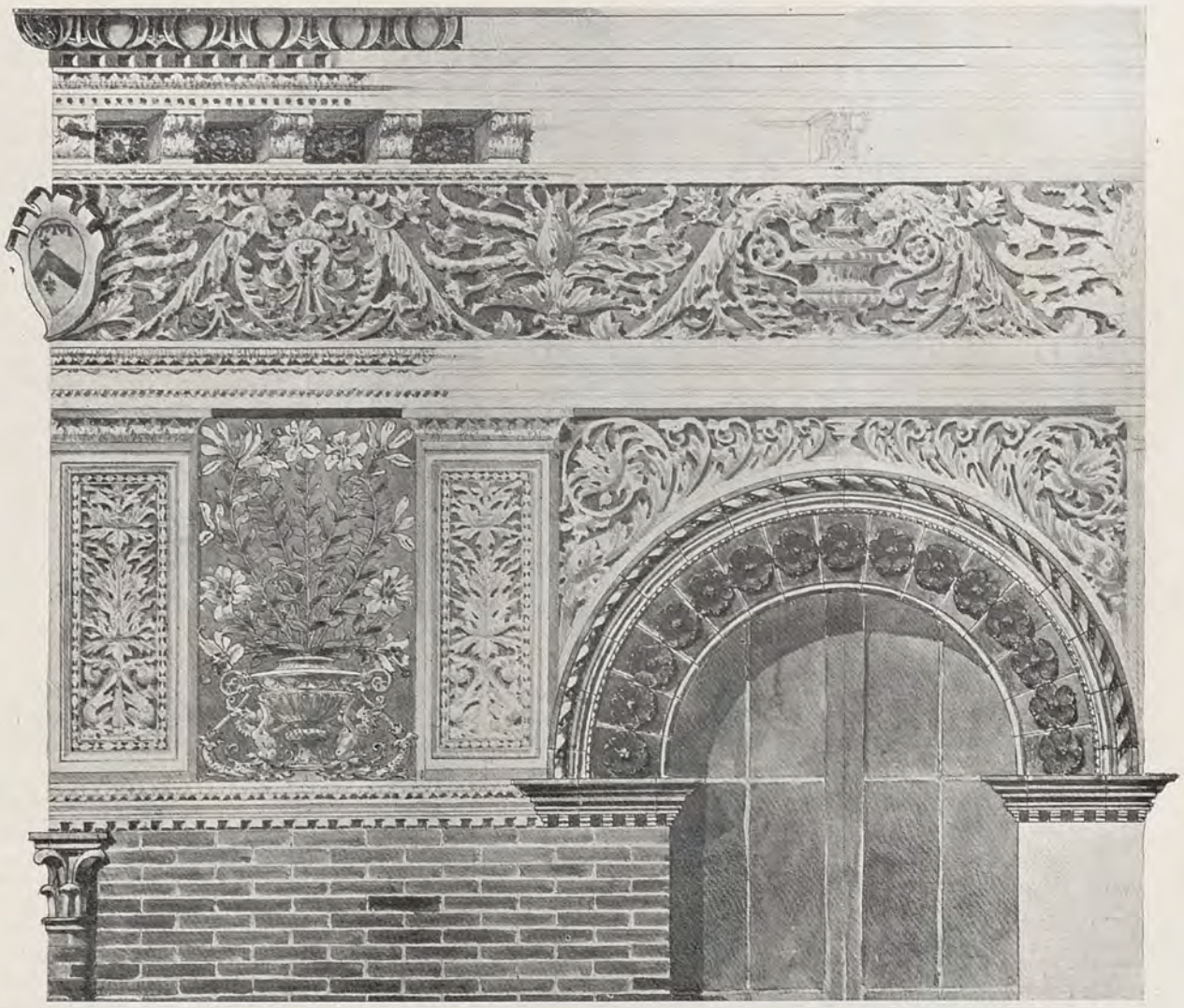


Fig. 25. Decorazione dipinta all'alto delle predette facciate.

Fino dalla Rinascenza artistica del secolo XIII, da quel risveglio che Vasari attribuì ad un fortunato influsso delle stelle e che Muntz chiama con ragione la prima e vera Rinascenza italica per distinguerla da quella del secolo XIV, si ebbe l'intuito di questo principio che era stato praticato largamente dalle arti antichissime, dall'Egizia, dall'Assira, fino alla perfetta arte dei Greci.

Dopo i lavori di Hitorf, di Beulé, di Newton, dopo gli studii pazienti fatti sui templi dorici di Egina, di Atene, della Sicilia, della Magna-Grecia, sugli edifici ionici di Atene stessa, di Efeso, di Alicarnasso, cadde finalmente a giorni nostri l'opinione che respingeva la policromia come un'ingiuria all'arte greca, l'arte grande e maestra per eccellenza.

Ardita, estesa, invadente nell'ordine dorico la policromia greca si raffina nell'ionico. All'azzurro, al rosso, al verde, aggiungonsi le dorature, e limitasi a compire qua e là i fondi, a sottolineare le squisite cesellature del marmo, a smaltare di colori i gusci, i bulbi degli ovoli, le perle o i fondi delle perle, alternando le veci coll'oro.

Rendere evidenti tutti i particolari dello squisito rilievo, rialzarli con toni brillanti che si disposassero alla chiarezza raggiante del cielo, ecco la ragione estetica della policromia per gli architetti greci, oltre quella, provvidissima, di difendere i materiali costruttivi dalle lunghe insidie dei climi. Ma giustamente osserva Collignon che, quanto ai criterii di distribuzione dei colori, non si è rinvenuto nei greci alcun sistema assoluto; facevasi parte alla varietà dei gusti degli artisti, e le diverse scuole avevano lor tradizioni e trovate.

(*Continua*) ALFONSO RUBBIANI.

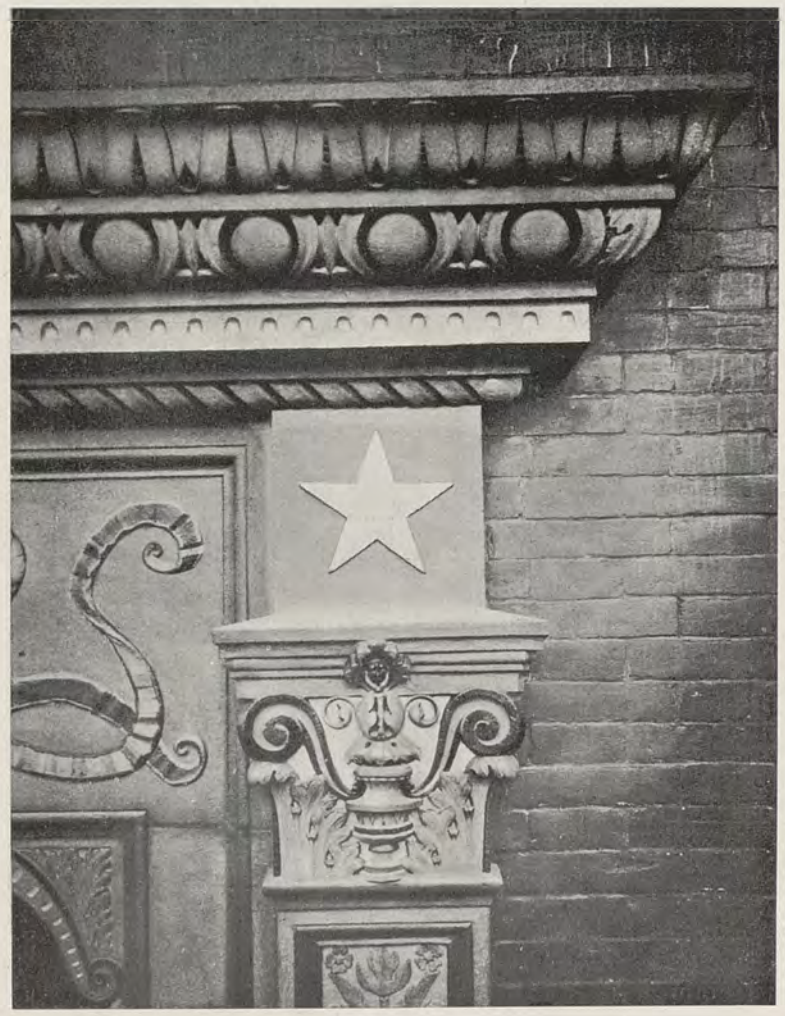


Fig. 26. Sopraornato della finestra nel piano nobile della Casa di Canton de' Fiori.

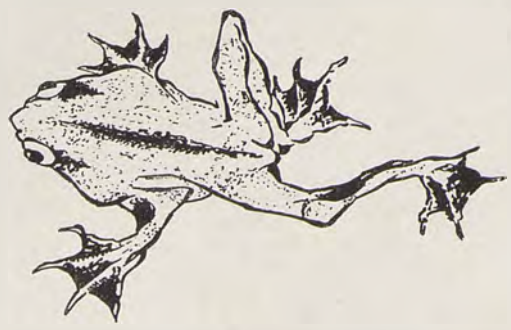


Fig. 27. Ranocchia copiata da una incisione giapponese.

III.

L'Arco di Alfonso d'Aragona e di Ferrante I in Napoli.

— Tav. 2, 3, 4 e 5. Fig. 28 e 29. —

FINALMENTE uno dei monumenti più celebri dell'arte del Risorgimento in Napoli è ritornato ad apparire alla pubblica vista dopo un lungo periodo di circa quattordici anni, durante i quali era rimasto nascosto da un muraglione ed altri provvedimenti intesi, se non altro, ad impedire che rovinasse del tutto. Negli ultimi due anni, un solerte lavoro di restauro ne assicurò la durata.

E' questo il celebre arco trionfale di Castel Nuovo, detto pure l'arco di trionfo del re Alfonso I d'Aragona, ma che all'interno commemora anche la incoronazione del di lui figlio Ferrante I.

Quando Alfonso aveva fatto, il 23 febbraio dell'anno 1453, il suo solenne ingresso in Napoli, sulla piazza del Duomo era stato eretto in suo onore un arco di trionfo sul modello di quelli antichi romani ed era pur stata intenzione dei maggiorenti cittadini napoletani di sostituirlo con identica costruzione monumentale stabile, ma per ragioni edilizie il progetto non aveva potuto esser mandato ad effetto. Vi provvide invece, però in altra località, lo stesso re Alfonso di propria iniziativa ed a spese del tesoro del nuovo stato aragonese. Egli aveva trovato quasi rovinato il castello angioino e tosto aveva impreso a riedificarlo più vasto

Fig. 28. L'Arco di Alfonso d'Aragona prima del restauro.

e più fortificato (1453-1455): e tra le due torri che ne proteggon l'ingresso sulla fronte verso la città, intorno al 1455 fece per l'appunto principiare il sontuoso arco monumentale destinato ad eternare la memoria del suo ingresso trionfale nella capitale del proprio regno.

L'arco sorse difatti, e diventò una gran facciata monumentale, tutta in marmo bianco, larga circa dieci metri ed alta quaranta, che nel 1458, quando quel Principe morì, era, come tutto fa ritenere, già condotta a termine ed adorna altresì nell'imbotte del grande arco terreno d'ingresso.

Questa stretta ed alta facciata monumentale presenta tre corpi distinti e sovrapposti uno all'altro: un arco trionfale con altissimo attico — un nicchione largo e basso, rinfiancato da due paia di colonne sorreggenti una trabeazione — un piccolo frontale a nicchie sormontato da un frontone semicircolare, che forma il fastigio dell'edificio (fig. 28 e 29).

L'arco trionfale nella sua massa e nelle sue linee generali arieggia gli antichi archi di trionfo romani. Il vero arco, che è pur ad un tempo l'arcone di ingresso nel castello, è delineato da un'esile cornice impostata su due lesene esili anch'esse ed adorne di decorazioni a candelabro che le assottigliano ancor maggiormente. Lo inquadrano in ciascuno dei lati due paia di colonne corinzie scanalate, alte e slanciate, le quali poggiano su basi e queste su zoccoli; le basi, divise in due zone, ciascuna da un festone, sono adorne di fogliami corinzi, mascheroni, volute, nastri ecc. La sovrastante trabeazione, sottile del pari in ciascuna delle sue parti, reca nel mezzo del suo fregio l'epigrafe ispirata anch'essa al concetto trionfale romano: ALPHONSUS REX HISPANUS SICULUS ITALICUS PIUS CLEMENS INVICTUS.

Nello spazio tra la cornice dell'arcone di ingresso e codesta trabeazione sono scolpiti a bassorilievo due grifi affrontati e rampanti, che reggono due cornucopie in mezzo alle quali trovasi la targa collo stemma aragonese, sormontata dalla corona.

Fig. 29. Rilievo geometrico dell'Arco prima del restauro eseguito dall'ing. Avena.

Finalmente al disopra della trabeazione sorge e si estende un alto attico, il quale, invece della unica, solita epigrafe dedicatoria, porge ad alto rilievo la rappresentazione dell'ingresso trionfale di re Alfonso in Napoli, e la epigrafe rimane limitata alla superficie centrale del piccolo architrave, ove compie quella già sopra riferita: ALPHONSUS REGUM PRINCEPS HANC CONDIDIT ARCEM.

L'alto rilievo della scena del trionfo si svolge in mezzo ad una costruzione architettonica monumentale molto opportunamente ideata, poichè viene a collegarsi con tutto il complesso architettonico di questo monumento. I suoi membri però ed i particolari sono anch'essi, come tutte le altre parti, di masse piuttosto meschine. Le due edicole, una a ciascun capo dell'attico, rispondono tanto alle masse laterali del sottostante arcone d'ingresso, quanto a quelle pur laterali del sovrapposto nicchione, mentre nello sfondo o piano in rientranza abbiamo la parete di un edificio classico a lesene e frontoni. Tutti questi particolari architettonici, cioè le due edicole e lo sfondo, furono imitati da opere romane del basso impero.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Il grande corteo, che sfila in mezzo a tali edifici classici, comincia con alcuni cavalieri i quali intonano la fanfara e vengono innanzi sbucando dalla prima edicola di destra. Seguono altri musicanti, ma a piedi; poi appare una figura di Vittoria che precede la quadriga. Il carro è uno strano cassone su alte e grandi ruote, per nulla di effetto classico nè sontuoso; sopra, il re Alfonso, che colla destra tiene il globo, sta seduto al riparo di un baldacchino (tav. 2). Ai lati del carro e dietro si vedono molti personaggi, gli ambasciatori del sultano di Tunisi e poi il popolo, il quale sfila sotto l'edicola di sinistra. Avvertiamo la sproporzione fra la grandezza prospettica delle figure e quella del fondo architettonico.

A parte questa deficienza, è evidente che l'alto rilievo del Trionfo risulta la scultura migliore nell'intero monumento; le figure specialmente che stanno ai lati e subito dietro il carro conservano qualche cosa del pregio plastico e della solennità delle figure di senatori le quali seguono Traiano nell'alto rilievo che faceva parte dell'arco di trionfo di quell'imperatore e oggi si conserva in Roma stessa nel Museo Laterano.

Il secondo corpo dell'edificio comprende il nicchione che sorge direttamente sulla cornice dell'attico, ora descritto. Consiste in un arco centinato molto ampio impostato su due lesene arricchite di ornati a candelabro, le quali lesene sono assai basse. Lateralmente due paia di colonne ioniche scanalate inquadrano tale nicchione e portano una trabeazione adorna nel fregio di una fila di grifi affrontati.

Nei triangoli mistilinei laterali al nicchione, abbiamo due Vittorie, una per parte, come negli archi trionfali romani, e sotto ciascuna un genietto con cornucopia (tav. 3). Dinanzi allo stretto spazio intermedio a ciascun paio di colonne stava una statua paludata; or non rimane più che quella del lato di sinistra. Più semplice, più grandioso del corpo sottostante, questo nicchione, mancante di zoccolo nei suoi due corpi laterali e nelle sue lesene, ha però un' apertura troppo bassa e compressa. Il costruttore qui si è certamente ispirato alle grandi nicchie sovrapposte le une alle altre nei monumenti funerari degli Angioini in Napoli e particolarmente a quella superiore della tomba di Re Roberto in Santa Chiara, tanto è vero che Ettore Bernich nel suo disegno di restituzione del complesso di questo arco d'Alfonso, pubblicato nella *Napoli nobilissima*, colloca in esso nicchione la figura seduta del re.

Eccoci al terzo corpo, alla parte superiore: una superficie lunga e bassa, nella quale sono aperte quattro nicchie divise fra loro da lesene corinzie scanalate, adorne di conchiglie e occupate da statue muliebri allegoriche di Virtù. Par proprio di vedere il frontale di un sarcofago di tomba donatellesca; si ricorre subito col pensiero a quello della tomba di Papa Giovanni XXIII nel Battistero di Firenze, opera di Donatello e Michelozzo.

Il frontone a lunetta che vi sta sopra, coi due mascheroni in cui termina inferiormente la sua cornice e colle due figure sedute dei fiumi, il Sebeto ed il Volturno, recanti ciascuno una cornucopia, come concetto e come stile è affatto differente.

Sul vertice di questo frontone poggia un mazzo di foglie d'acanto (?) che forma base alla sovrastante statua di S. Michele Arcangelo (?), ai lati della quale sono due altre statue, quella a destra spezzata, l'altra (ritiensi) di S. Antonio Abate.

(*Continua*) GIULIO CAROTTI.

IV.

Imposte gotiche di una porta nel palazzo degli Odasi a Urbino.

— Dett. 3 e 4. Fig. 30. —

UN egregio erudito di Urbino e un valente professore di quell' Istituto di belle arti ci mettono in grado di porgere alcune notizie e parecchi disegni di un'opera d'intaglio in legno sparita molti anni addietro dalla vecchia città. Per fortuna, innanzi che i gentili riquadri gotici, di cui parliamo, appartenenti a una porta del palazzo degli Odasi, pigliassero il volo, un amatore dell'arte e del proprio paese pensò di farne eseguire le forme in gesso; ma l'insieme dell' imposta non rimase nè disegnato nè fotografato.

Fortuna volle però che, or non è molto, nel metter mano alla demolizione di una casa appartenente alla Congregazione di Carità, la quale è anche proprietaria del palazzo Odasio, fosse rinvenuto in una soffitta un telaio di porta (fig. 30) ove sono i resti di formelle simili, anzi addirittura uguali a quelle della imposta venduta.

Certe tracce di colore rosso, entro ai fondi della parte ornamentale, tanto nella imposta venduta, della quale alcuni si rammentano, quanto nell'altra ora scoperta, hanno lasciato supporre che le formelle potessero piuttosto appartenere ad un soffitto in legno, scompartito, come spesso usavano anche nel Quattrocento, a cassettoni non grandi, inquadrati da listelli e assicurati al solaio; ma l'indole dell'intaglio e l'essere questo eseguito in legno di noce ci persuadono che, fin dall'origine, i bei riquadri gotici fossero lavorati per imposte di porte. Comunque sia, non riesciranno senza importanza i disegni e le seguenti notizie:

Il palazzo degli Odasi, antica e nobile famiglia urbinate, è situato in via Lorenzo Valerio, già via delle Farine. Sullo scorcio del secolo XVII venne in proprietà della Fraternita di S. Maria della Misericordia, e fu ridotto ad uso Ospizio dei Trovatelli. Nel 1886 venne acquistato dal Municipio, il quale vi trasportò l'Asilo d' infanzia.

Giudicando da quel poco che ora rimane del primitivo carattere, questa casa doveva anticamente essere vasta e di buona architettura. Sulla facciata attuale, una volta forse lato di un cortile, erano affreschi assai guasti dal tempo, i quali in origine dovevano avere una certa importanza, giacchè, quando ancora offrivano qualche avanzo rimarchevole, si vedevano spesso artisti a trarne con premura le copie. Questi dipinti consistevano in grandi quadri rappresentanti fatti immaginari o mitologici, che decoravano gli spazi esistenti fra l'una finestra e l'altra; al disotto poi della grondaia, sostenuta da mensole di legno ben intagliate a fogliame, ricorreva una fascia, in colori vivi, che formava una stupenda cornice. Di tutto questo nulla resta, perchè il tempo e le trasformazioni portate dall'arte moderna ne hanno cancellate le tracce.

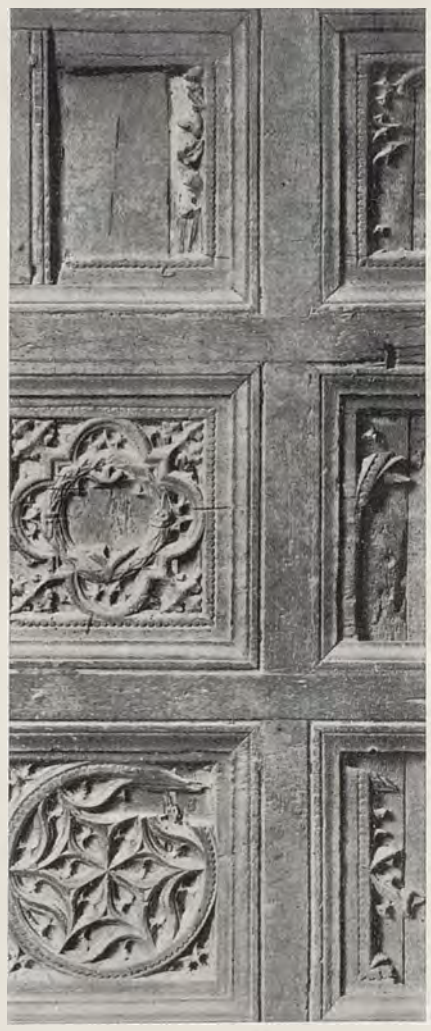


Fig. 30. Imposta di porta simile a quella del palazzo Odasio in Urbino.

Nell'atrio attuale rimane quasi intatto un soffitto in legno con belle mensole a fogliame che sostengono le travi, le quali sono decorate con alcuni medaglioni intagliati a sfondo, rappresentanti un'aquila ed un rovere. Oltrepassato l'atrio, si entra in un corridoio dove si trovano diverse porte. Una di queste, munita di imposta in noce a due battenti, misurava m. 2.19 in altezza e m. 1.06 in larghezza, ed ogni battente era ripartito in quadri lavorati maestrevolmente a intaglio di stile gotico (dett. 3 e 4).

Questo oggetto d'arte fu venduto dalla Congregazione di Carità, amministratrice della Fraternita di S. Maria della Misericordia, nel 1876 ad un amatore di antichità che ne aveva ben conosciuto l'importanza ed il pregio.

Una parte interessante del palazzo, che ancora mantiene il carattere della sua vetustà, è il cortile a pianterreno, circondato a suo tempo da un portico di cui ora restano due lati soltanto. Le colonne che reggono archi maestosi sono formate a strati di mattoni alternati da corsi di pietra; hanno il capitello d'ordine corinzio con volute appena sviluppate, e la base attica. In un angolo di questo loggiato esiste un portone, il quale senza dubbio doveva essere l'antico ingresso della casa. Di fronte ad esso e nelle pareti laterali si vedono alcune porte con stipiti in pietra di buona fattura ed architravi fregiati, due dei quali portano incise diverse iniziali, ed uno stemma gentilizio a basso rilievo. Lo stemma è diviso in due dall'alto al basso da una fascia avente tre sbarre orizzontali con una aquiletta sulla più alta: nel campo, lateralmente alla fascia, si vedono un leone rampante volto a destra ed un liocorno volto a sinistra.

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

Anno XIV — 2.º della Nuova Serie. N. 2 — Febbraio 1905.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

v.

Le opere di Pierin del Vaga e di Gian Bologna in Genova.

— Tav. 9 e 10. Fig. da 31 a 36. —

ORA i palazzi antichi di Genova, appartenenti a privati, nessuno supera in mole e ben pochi possono uguagliare in magnificenza e ricchezza di decorazioni quello che per vicende politiche e guerresche passò nel 1522 dalla famiglia dei Fregoso in possesso di Andrea Doria e che questi *instauravit, ut, maximo labore jam fesso, corpore otio quiesceret*. Questo edifizio esisteva fin dal XIV secolo, ma naturalmente in tutt'altra forma, quasi lambito dal mare, attorniato da poche casupole di pescatori. Abituato al fasto delle corti di Carlo V, di Francesco I ed a quella papale, il Doria non si accontentò di ampliarlo e di decorarlo sontuosamente, ma volle circondarlo di terrazzi e di giardini, ed a tale scopo, conscio della propria potenza, chiese ed ottenne dal Comune il terreno necessario oltre alla deviazione di un corso d'acqua, che toglieva il nome dalla vicina chiesa di S. Tommaso, ora demolita.

Le tendenze del Doria e soprattutto il suo gusto artistico educato in Roma si manifestarono, oltre che nella grandiosità dell'edificio, anche nelle decorazioni onde fu arricchito e dalle quali emanò quell'atmosfera di paganesimo riformato, caratteristica del secolo di Leone X e che, diffusasi per merito del grande Ammiraglio e per opera degli artisti da lui prescelti sulle sponde del mare ligustico, impresse all'arte locale una nuova fisonomia, un nuovo indirizzo. E infatti l'opera dei suoi concittadini fu dal Doria lasciata in disparte. Sdegnando le mediocrità, egli comprese che la scuola genovese, occupata a quei tempi da gente straniera, imitatrice sempre, mai personale, non poteva essere preferita a tante altre che la precorrevano di gran lunga. Ond'egli ebbe a proprii servigi artisti insigni, parte offertigli dal caso, altri chiamati per suo consiglio da varie scuole d'Italia, tra i quali il Montorsoli, il Beccafumi, il Pordenone e Pietro Buonaccorsi, detto Pierin del Vaga. Sembra che questi si trovasse in Roma quando le armi del Borbone la posero a sacco e che, stretto dalla miseria, abbia cercato appoggio presso Nicolò Veneziano, maestro di ricami al servizio del principe Doria, il quale lo condusse a Genova e gli procurò dal suo signore benevola accoglienza e lavoro. E fu tale l'apprezzamento che il Doria fece dell'ingegno di quell'artista, che gli affidò la maggior parte delle decorazioni del palazzo, onde si può affermare che fra i molti suoi collaboratori Pierino fu quello che lasciò più gran traccia di sè nelle principesche mura; chè non solo i seducenti affreschi, ma le ricche cornici in istucco, i graziosi scomparti delle pareti e delle vôlte, eseguiti da Giovanni e Silvio Cosini da Fiesole, furono ideati e disegnati da lui.

L'*Arte Italiana*, che già riprodusse in addietro la gran vôlta del salone in cui Pierino dipinse la caduta dei Giganti, presenta in questo numero le fototipie del soffitto dell'atrio con alcuni dettagli dei pennacchi e quelle dei putti che figurano nelle lunette della loggia così detta degli Eroi, dai dodici guerrieri della famiglia effigiati dall'artista sulle pareti in proporzioni colossali.

Il soffitto dell'atrio è di forma rettangolare; in ciascuno dei lati maggiori sono comprese sette lunette e tre in ciascuno dei minori, impostate su capitelli pensili, sovrapposti ad una larga e ricca fascia in istucco. Ne risultano diciotto pennacchi in cui sono rappresentate altrettante divinità mitologiche, alcune delle quali, cioè Mercurio, Flora, Saturno, Minerva e Venere, sono riprodotte in dettaglio nel presente fascicolo. L'arco di ogni lunetta incornicia una composizione inspirata alle gesta dei sette re di Roma, da Romolo a Tarquinio il Superbo, e nella corrispondente vôlta, risultante dalle due convergenti che danno origine al pennacchio, campeggia su fondo azzurro una testa di putto. La parte piana del soffitto, delimitata da una sontuosissima cornice in rilievo, è suddivisa in tre parti, quella di mezzo portante al centro un rosone in plastica, assai più ristretta delle altre due; ed in ciascuna di queste sono compresi due rettangoli, ove l'artista ha rappresentato con bellissime composizioni i trionfi

Fig. 31. Venere dipinta da Pierin del Vaga nell'atrio del palazzo Doria in Genova.

di Scipione Africano. Ricche cornici in istucco intagliate ad ovoli, a treccia, a fogliami, proporzionate in larghezza ed in rilievo all'ampiezza del campo che rispettivamente circoscrivono, stabiliscono le principali divisioni del soffitto, gli scomparti istoriati e quelli più piccoli ove si svolgono graziosissimi ornati, d'un sapore tutto raffaellesco, simili a quelli delle logge vaticane. Tutto è dipinto a fresco, ma con metodo assai diverso da quello adottato più tardi dagli affrescanti in generale e particolarmente

R. BIBLIOTECA POLITECNICO TORINO

Fig. 32. Vôlta di Pierin del Vaga nel predetto atrio.

dai genovesi. L' intonaco è liscio, preparato con polvere di marmo e, come si usa dipingendo all'acquerello, il colore non ha corpo ed i chiari sono dati dal bianco del fondo, quando lasciato scoperto, quando più o meno leggermente velato. I quattro dipinti rappresentanti i trionfi di Scipione appariscono eseguiti in due riprese d' intonaco, mentre le divinità mitologiche dei pennacchi risultano evidentemente dipinte d'un sol tratto. Non è certo la correttezza del disegno, nè la scrupolosa osservanza delle leggi anatomiche, nè la verità del colorito che contraddistinguono queste ultime le quali vogliono soprattutto essere considerate come parte di un concetto decorativo, che nella sua ricchezza non poteva meglio soddisfare il gusto raffinato di un mecenate come il Doria, nè rispondere nella sua totalità in modo più perfetto alle leggi dell'armonia e dell'estetica.

Maggior profusione di ornati, di stucchi, di pitture, constatiamo nella loggia del primo piano, alla quale si accede per una scala decorata con raffaelleschi, ormai quasi irreparabilmente perduti. Anche questa ha la forma di un rettangolo molto allungato ; e da essa per cinque arcate sorrette da colonne si gode l' incantevole vista dei giardini e dei terrazzi sottostanti, mentre al di là di una fitta selva di antenne e di caminiere variopinte, si stende il superbo panorama del porto. Alle cinque arcate corrispondono altrettante vôlte a vela, le quali presentano ingegnosi scomparti decorati con pitture, con plastiche, ed al centro un ottagono dedicato a rappresentazioni della Storia Romana. Le composizioni ornamentali di detti scomparti hanno tutta la flessuosità e l'eleganza proprie dell'arte decorativa del XVI secolo ; d'oro imitante il musaico ne è il fondo, policrome e dorate in parte le ricche cornici, intagliate ad ovoli, a fogliami combinati con nastri e frutti. L'aquila dei Doria nell'angolo formato dall' arco trasversale e da quello della corrispondente lunetta, seconda con la linea delle ali quella delle due curve divergenti ; nessun angolo, nessuna fascia, nessun più riposto riquadro è lasciato senza un fregio, una chimera, un intaglio, una cariatide, in rilievo o in tinta ribassata, a seconda dell'ufficio cui ciascuno di tali motivi è destinato nella istrumentazione di così poderosa e gentile sinfonia ornamentale. Nel semicerchio di quattro porte sono effigiati due nudi modellati vigorosamente, disposti l' uno di fronte, l'altro col dorso allo spettatore, novità che il Vasari non si tenne dal notare, come mai usata fino allora. Poco si può dire dei dodici guerrieri dipinti lungo la

Fig. 33 e 34. La Scienza e la Carità, figure in bronzo di Giambologna, ora nella Università di Genova.

parete, in quanto che della pittura originale sia scomparsa gran parte. Il tempo, la salsedine del mare vicino, ma più di tutto l'inconscio vandalismo dei visitatori favorito dalla trascuratezza dei custodi, avevano quasi completamente distrutte o deturpate quelle maschie figure di eroi, le quali, sulla scorta delle tracce rimaste, furono ripristinate da Annibale Angelini. Nelle quattro lunette della parete, Pierin del Vaga ideò delle bambocciate, graziosissime composizioni, per disegno e per colorito certo superiori alle divinità mitologiche dell'atrio. Sono putti che scherzano, intessendo ghirlande di fiori, di frutti, sorreggendo emblemi di guerra o marinareschi. Un effetto considerevole di rilievo è ottenuto con un sapiente chiaroscuro e con l'intelligente ed accurata modellazione di quelle carni infantili, mentre la robustezza e la serietà del colorito, in un colla vigoria dell'esecuzione, conferiscono a tali affreschi la solidità e la forza della pittura ad olio, ciò che sembra espressamente studiato per ottenere equilibrio con la ricchezza e la profusione delle decorazioni che li circonda. Che questo equilibrio sia stato perfettamente raggiunto, non solo fra le varie parti figurali e decorative ma ben anco con lo spazio, tanto nell'atrio quanto nella loggia, lo dimostra il senso di soddisfazione che si prova osservando quell'avvicendarsi di motivi ornamentali, quella ricca promiscuità della pittura e della plastica, quell'affascinante vibrazione di colori, senza che l'occhio e la mente ne risentano confusione o stanchezza. Noi ci troviamo dinanzi a due eccelse manifestazioni di quell'arte che trasse le proprie ispirazioni e i proprii elementi da quanto di più bello il secolo di Augusto ci ha tramandato, infondendovi la grazia e la gentilezza che particolarmente la caratterizzarono, prima che accennasse a trasformarsi in seguito alle tendenze emancipatrici che preludiarono il secolo XVII.

Le benemerenze politiche di Andrea Doria verso la Repubblica di S. Giorgio, ammesse e riconosciute dalla maggior parte degli storici, sono contestate da altri, che ad ogni atto di lui vollero attribuire uno scopo d'interesse personale. Non è certo il caso di discutere in queste colonne le diverse opinioni, nè io avrei per questo l'autorità e la competenza. Devesi tuttavia in modo assoluto riconoscere che grandi e reali furono le benemerenze del Doria verso l'arte e gli artisti, che il suo nome illustre si collega strettamente a quello di Pierin del Vaga come il nome di Leone X a quello del Sanzio, e che la sua città natale gli deve imperitura riconoscenza per averla arricchita di un palazzo monumentale insigne, sulle cui mura predestinate, ove il genio del Rinascimento italiano lasciò vestigia così luminose, la Storia contemporanea ha scolpito il nome immortale di Giuseppe Verdi.

Fig. 35 e 36. La Temperanza e la Fede, figure in bronzo di Giambologna nella predetta Università.

* * *

Luca Grimaldi, doge nell'anno 1605, dicesi abbia ordinati a Giovanni Bologna, mentre passava per Genova nel 1580, i bronzi che decoravano la cappella gentilizia di quella famiglia nella

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

demolita chiesa di S. Francesco di Castelletto. Altri invece, tra i quali il Soprani e il Baldinucci, affermano che l'artista venne espressamente chiamato per tali opere dal patrizio genovese. Ad ogni modo ciò non accresce il merito al Grimaldi per la scelta di tanto artista, nè a questo l'onore di così importante ordinazione. La quale consisteva in un Crocifisso, in sei statue di grandezza naturale rappresentanti la Fede, la Speranza, la Carità, la Temperanza, la Forza, la Giustizia, in altrettanti putti simbolici ed in sei bassorilievi inspirati agli episodii più salienti della passione di Cristo. Distrutta la chiesa, i bronzi della cappella Grimaldi furono trasportati nella grand'aula della Università degli studii, ove si trovano tuttora, tranne il Crocifisso, del quale non si ha più notizia. Benchè tale perdita sia deplorevolissima, pure quanto è rimasto costituisce un gruppo di opere così importante, che Genova se ne può mostrare superba.

I biografi di Giovanni Bologna dicono che contrariamente all'andazzo dei suoi contemporanei, i quali acciecati dalla grandiosità di Michelangelo, cercando d'imitarla, incorrevano nella caricatura e nella esagerazione, egli si studiò di conciliare la robustezza di quel sommo con la grazia caratteristica degli scultori che fiorirono nella prima metà del Cinquecento. Nè tale affermazione potrebbe avere migliore conferma che dalle opere di cui si tratta, parte delle quali l'*Arte Italiana* riproduce in questo fascicolo. È difatti, mentre constatiamo in dette sculture quella solidità che soltanto può ottenersi da una mano addestrata a tradurre fedelmente la perfetta concezione della struttura anatomica, restiamo conquisi dalla eleganza cui sono improntate, dalla larghezza della modellazione, conservata malgrado le ingegnose combinazioni di pieghe, le quali, or secondando giudiziosamente il nudo, ora cadendo in masse compatte, presentano da ciascun lato motivi simpatici, equilibrati tra loro, soddisfano al massimo grado il senso estetico, pur apparendo disposte con la più grande semplicità e naturalezza. Le bellissime estremità, aristocratiche nella forma, anatomicamente perfette negli attacchi e nelle articolazioni, esprimono il sentimento della figura e sono modellate con quell'apparente parsimonia di dettagli, la quale tanto in pittura quanto in scultura è una delle principali qualità che l'arte grande richiede. Gli stessi pregi di modellazione, la stessa eleganza nella posa e nel movimento si riscontrano nei putti, ai quali nuoce però il trovarsi fuori del luogo in cui erano collocati in origine, ove il loro atteggiamento e la loro espressione rispondevano all'intera composizione dei lavori. Ma degni del più attento esame sono i sei bassorilievi illustranti la Passione, soprattutto per il modo con cui è interpretata la degradazione prospettica dei piani. L'effetto di sfuggita è mirabilmente raggiunto senza quello schiacciamento delle parti accettato da parecchi artisti come la naturale conseguenza della rigida applicazione delle regole prospettiche, ma che non sempre risponde allo scopo, perchè domanda speciali condizioni di luce e di collocamento, fisse come le leggi scientifiche in base alle quali è ottenuto. Le composizioni di questi bassorilievi sono quanto mai grandiose nelle loro piccole proporzioni, disposte con arte somma, equilibrate nella linea generale e in quella dei varii gruppi isolati. Le singole figure sono modellate con gli stessi intendimenti di larghezza che appariscono nelle statue, ma nel medesimo tempo non sono trascurati i dettagli, sempre in quella giusta misura la quale rifugge dal trito ed è consigliata dall'importanza che ciascuna parte deve avere nell'assieme dell'opera.

Prima di chiudere questa troppo sintetica illustrazione delle opere di Giovanni Bologna esistenti in Genova, non posso dispensarmi di accennare ad un settimo bassorilievo che pure si conserva nella R. Università, rappresentante la sepoltura di Cristo e che nella già nominata chiesa di S. Francesco di Castelletto serviva di palliotto all'altare. Quest'opera è stata oggetto di vivissime discussioni da parte dei critici e degli artisti, come quella che per la diversità delle dimensioni, per la maggiore altezza del rilievo e per una sentita rassomiglianza con il fare di Michelangelo, era da alcuni attribuita a quel grande, mentre altri, e tra questi il Soprani, ne volevano autore Giovanni Bologna. Osserva però giustamente l'Alizeri che questi, allorchè venne in Genova, aveva seco un tal Pietro Francavilla suo allievo, il quale, anche dopo partito il maestro, restò in Genova per eseguire importanti ordinazioni. Non è quindi improbabile che il bassorilievo assai discusso sia opera di questo artista, tanto più che, mentre le opere di lui ci mostrano com'egli tendesse all'imitazione di Michelangelo, ciò che fu già notato dal Cicognara, il quale lo descrisse come un esagerato seguace del Buonarroti, ci consta in modo certo che il patrizio Grimaldi l'ebbe in molta stima e lo trattenne in Genova per altri lavori, dopo la partenza di Giovanni Bologna.

A. Luxoro.

LA CASA DI " CANTON DE' FIORI „ IN BOLOGNA.

Continuazione e fine. Vedi Fascicolo precedente).

— *Tav. 7 e 8. Fig. da 37 a 41.* —

LLA vigilia di scoprire la casa di Canton de' Fiori scrivevamo:

« I quattrocentisti, continuando il costume medioevale della policromia, non fecero appunto che modificarne la misura e raffinarne il sentimento con un processo analogo a ciò che fu la vicenda storica della policromia presso i greci. La policromia architettonica del secolo XV corrisponde per avventura alla fase di maggiore minuziosità e di ricamatura con cui gli incausticatori greci dipingevano il ionico, secondo il programma fissato loro dagli architetti, i quali nell'ordinanza ionica sentivano di preferenza il modo di espressione della grazia e del fascino.

« Encore une illusion qui s'en va! » esclama con rammarico Eugenio Muntz nell'atto di constatare come non sia più oggi da mettere in dubbio che i quattrocentisti praticavano la policromia e miniavano i marmi « per nulla arrestati in siffatta raffinatezza dalla beltà del Pario e del Carrara ». Una serie di monumenti, egli soggiunge, di cui il numero cresce ogni giorno, ci prova codesto rinnovato imperio della policromia nel secolo XV.

« Rispettiamo il rammarico del Muntz, ma non lo comprendiamo. Egli ha ragione solo quando trova pericoloso questo raffinamento, poichè non è prevedibile l'abuso che ne può venire

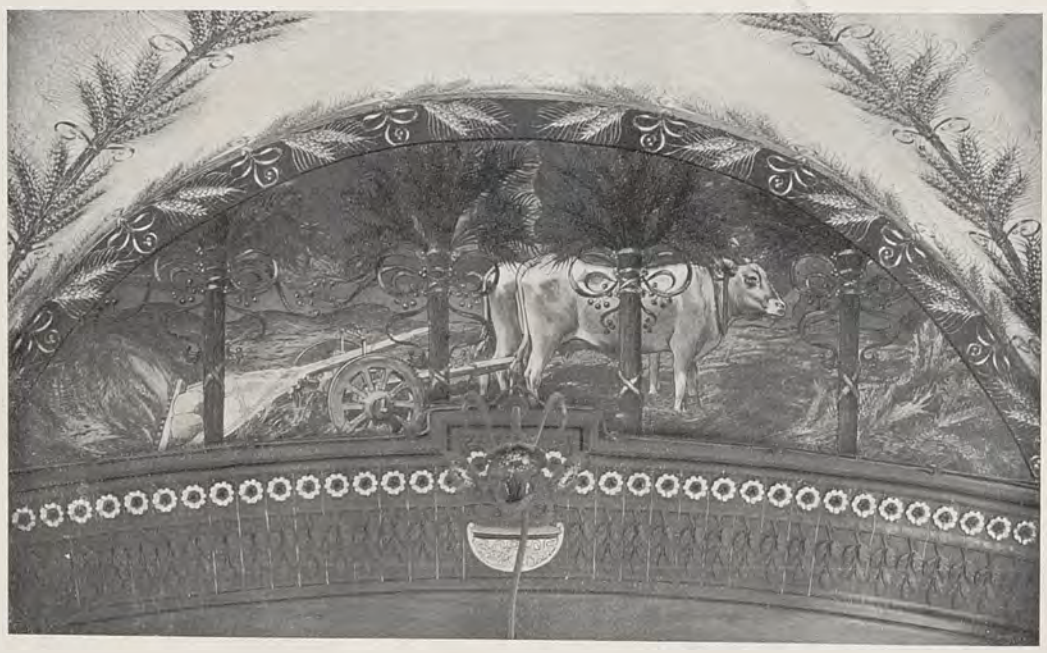


Fig. 37. Lunetta della vôlta nel portico della Casa di Canton de' Fiori in Bologna.

se abbandonato a mestieranti grossolani e a costruttori ignari dei misteri della tavolozza e delle grazie arcane dei colori. Ma l'abuso non deve togliere l'uso. In realtà la policromia vuolsi praticata con molto amore, con gusto fine, con gran conoscenza dei rapporti. Dessa è un fenomeno di giovinezza artistica che compare nelle rinascenze e scompare nelle decadenze. La storia dell'arte esemplando anche in ciò le vicende della natura pittoresca che a primavera illumina e smalta di mille colori il disegno vegetativo, e digrada poi d'estate nella monotonia cromica del verde, per ridursi infine alle nudità struttorie e scheletrali dell'inverno.

« Tutte codeste finezze di colore nell'architettura greca sono una avvertenza recente della archeologia. Il Vignola, preoccupato di rompere le tradizioni medioevali, si limitò a misurare gli antichi monumenti di Roma anzichè studiare intimamente l'antichità greco-romana; e fredda, spoglia di poesia, si avanzò nei secoli l'architettura salutata dal povero Vasari come la vera arte del costruire.

« Rapida corsa questa, ma sembra ben chiaro che le policromie considerate al lume delle migliori tradizioni d'arte, affermano un diritto storico dell'architettura, regina delle arti del disegno, ad essere ministrata dalle minori sorelle, e non possono contraddire che momentaneamente al gusto di quanti si abituarono allo squallido spettacolo delle case imbiancate o tinteggiate di fango ».

Fig. 38 e 39. Botte e gramola dipinte nella vôlta del portico della predetta casa.

* * *

Dal 1892 in qua molte e nuove aspirazioni vennero animando l'arte, incoraggiata dall'aumento continuo di più variate e minute cognizioni delle antichità, dagli scambi etnici ognor più vasti ed intimi, e da un desiderio potente di esprimere e raccontare, per cui si diè a raccogliere nell'àmbito delle cose figurabili una folla di temi e di parvenze tolti alla vita umana e alle forme della natura. E non ostante i pericoli del tentativo, le voci grosse dei critici eremiti, dei professionisti laureati, dei manovratori di compassi, le arti tendono ognor più ad affratellarsi all'aria aperta in una logica armonia attorno l'architettura, quasi per decorare il vasto ambiente di tutti e per parlare in côro alla gente.

Fig. 40 e 41. Canocchia e arcolaio dipinti nella vôlta del portico della predetta casa.

Epperò quando Augusto Sezanne, nell'estate decorsa, è ritornato alla casa dell'amico Stagni, in Canton de' Fiori, per dipingere le vôlte e le lunette del portico, ha potuto con cuor leggero domandare al luogo stesso, alla gente che ivi si affolla vociando nei giorni di mercato e vende e compra di quanto cresce e matura nei campi del nostro contado, i temi da illustrare ivi col suo geniale pennello; così, nel mezzo del tradizionale mercato di ogni sabato, logicamente istoriando egli la nostra vita campestre, sorpresa in alcuni momenti o più pittoreschi, o più trionfanti, o più sentimentali.

Nella prima crociera, verso Piazza, è la vite coi grappoli; e nella lunetta il carro, antico lucido attrezzo, su cui la *castellata* piena di mosto e fiammante, come il carro, di ornati metallici, tirato dai nostri possenti bovi; vero trionfo romano di Bacco che al tintinnare del sistro infisso sul timone procede ed entra l'autunno in città, portandovi una popolare giocondità. *Vinum laetitia*, è scritto a ragione sulla crociera. Mentre la botte amica e rassegnata dice al suo prossimo: *a me il novo, a te il vecchio!*

Nella seconda crociera, tutta l'allusione è al *canape*, storica e magnifica produzione della pianura bolognese; agile solido stelo dalle foglie profumate che infoltisce i campi. Il suo tiglio è la forza di tutte le gomene, grosse e sottili, che faticano per tutto il mondo. Ma nelle nostre campagne lo si fila ancora coi vecchi filatoi di Regina Berta, lo si tesse coi decrepiti telai dalle brune e dalle bionde fanciulle, in una stanza piena di attrezzi messi in moto per graziosa attività donnesca. E canticchiano le donne e rispondono i mulinelli. E l'un mesto dice: *io ruoto e tu sospiri!...* E l'altro lieto: *mi muove il piè gentil!...* Mentre il tiglio del canape diventa sul telaio vestito dell'uomo: *cannabis protectio.*

Nella terza è il frumento da cui il pane, *panis vita.* I festoni di spiche si incrociano nella vôlta; e nella lunetta è la trebbiatura del grano, quale fu sino a ieri, prima che le potenti macchine mosse dal vapore venissero sull'aje. Nella piena gloria del mezzodì i bovi giravano tondo tondo, trascinando un pesante erpice di quercia, guernito di unghie di ferro che sfasciavano le spiche; tutto attorno essendo le donne e i giovanetti a rimuovere i manipoli del grano, ad animare i bovi: lunga ma festosa pazienza di tutti sotto la sferza del sole che donò il pane

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

dell'anno. Il pane, fatto prima dal sole, poi dalle *pie braccia* delle donne coll'aiuto della vecchia gramola che si compiace appunto, come è parso di udire al nostro pittore, di essere *alle pie braccia aiuto.*

Bei temi, belle cose rurali che stanno per scomparire e che Augusto Sezanne ha fissate con una pittura semplice e sicura, ben descrittiva nella sua austerità quasi araldica e di una intonazione tutta decorativa, tutta sommessa ai diritti dell'architettura, portando nell'affresco le più vellutate e serie morbidezze di colori per cui i vecchi arazzi fiamminghi e i vecchi tappeti di Persia ci appaiono ora così preziosi per riposante musica di toni.

ALFONSO RUBBIANI.

VII.

L'Arco di Alfonso d'Aragona e di Ferrante I in Napoli.

(Continuazione e fine. Vedi Fascicolo precedente).

— Fig. da 42 a 46. —

L'ARCONE del pian terreno, che serve d'ingresso, internamente è arricchito di sculture quanto la fronte.

La vôlta a botte è a cassettoni esagonali, adorni alternativamente di teste di cherubini e di rosoni, e questi ultimi variano nel loro centro: alcuni ci dànno dei frutti, altri delle testine (tav. 5). I piccoli cassettoni intermedii hanno tutti un' identica rosetta.

Sotto, alla linea di imposta della vôlta, abbiamo una bella cornice a cavetti, ovoli e palmette, che sovrasta alle nicchie a conchiglia e alle colonnette separate e fiancheggiate da pilastri corinzi scanalati.

Continuando a scendere troviamo in ciascun lato un grande altorilievo adorno superiormente ed inferiormente di fregi graziosi a figure ed ornamenti, e più al basso, sulla base, cornici, festoni, medaglioni e fregi di putti ed ornati.

Fig. 42 e 43. Altorilievi nell'Arco di Alfonso d'Aragona in Napoli.

Le quattro nicchie, due per ogni lato dell'androne, oggi sono vuote, ma certamente dovevano contenere statue di tutto tondo.

Esistono invece, ancora abbastanza conservati, i due altorilievi, uno per lato, che si fanno riscontro e sono stati ideati e messi a questo posto ad imitazione dei due grandi altorilievi interni dell'arco di Tito a Roma. Rappresentano entrambi il re Alfonso in mezzo ai suoi scudieri e cavalieri: ma notevoli differenze passano quanto al soggetto e quanto ai particolari delle figure e del fondo, e anche quanto alla esecuzione: sono di due artisti diversi. Il soggetto di quello a destra, il meno pregevole dei due nello stile (figura 42), ci presenta in un'edicola o portico a colonnette (una è spezzata) il re aragonese armato di tutto punto coll'elmo in capo, all'atto della sua partenza per la impresa della conquista del regno di Napoli. Il soggetto di quello a sinistra (fig. 43) ci presenta invece il sovrano a conquista compiuta. Egli appare a capo scoperto, sempre circondato dalla sua gente d'arme e trionfante. Anche qui abbiamo un vestibolo, ma è aperto, è senza colonnette sul dinanzi. Lo stile delle figure è assai migliore e abile altresì la trattazione del fondo del vestibolo.

Nei fregi che corrono sopra e sotto i due altorilievi, si vedono lavori di maniera differente, ma tutti notevoli per la ricchezza dei motivi di ninfe, genietti e mostri marini che si rincorrono allegramente, e così anche di putti con ghirlande. Il fregio più leggiadro e di maggior pregio è quello che vedesi sotto all'altorilievo di destra (fig. 42 e 44), nel quale, oltre a putti briosi che tengono festoni, troviamo un carro con un amorino tirato da due serpenti e lì vicino una Venere o Nereide seduta in groppa ad un piccolo tritone armato di arco e di freccia. All'incontro è più massiccio l'altro fregio del lato opposto, quello sottostante all'altorilievo di sinistra (fig. 43) che tra i putti e le ghirlande

Fig. 44. Dettaglio di un fregio nel predetto Arco.

presenta soltanto dei mascheroni. Tutto il complesso però di questi fregi costituisce un'opera decorativa di grande valore e che rivela molta perizia e gusto perfetto nel disporre tanta ornamentazione di motivi, i quali appaiono classici ma sono distribuiti e raggruppati con molta genialità, e anche trattati con un brio ed un senso di vita tutta nuova, che reca una impressione di vera freschezza.

La decorazione scende ancora giù sino alla base o zoccolo e, sempre tra ricche cornici di particolari classici e grossi festoni, comprende ornati, medaglioni a ghirlanda con busti, figurine e fogliami ricchissimi. Quegli artisti decoratori prendevano i loro motivi ovunque; tanto nelle opere del tempo loro, quanto in quelle antiche. Il medaglione a ghirlanda con busto paludato di profilo è ispirato direttamente a quelli di Matteo de' Pasti nel tempio Malatestiano a Rimini; invece il piccolo Ercole bambino che soffoca i due serpenti e termina inferiormente a fogliami, e così il vicino grosso mazzo di foglie disposte a fiore, ricordano non solo i motivi ma anche lo stile delle ampollose e ricche decorazioni dei tempi di Traiano ed Adriano.

Nel fondo di questo grande andito, la pòrta che conduce nell'interno di Castel Nuovo è più piccola dell'arcone di ingresso: così al disopra rimase libero uno spazio abbastanza vasto che tra il 1465 ed il 1470 il re Ferrante I (successore ad Alfonso) fece ornare di una gran scena in scultura, rappresentante la sua propria incoronazione avvenuta nel Duomo di Barletta il 4 febbraio dell'anno 1459 coll'intervento del Cardinale Orsini, inviato speciale di Papa Pio II; e sotto fece incidere l'epigrafe:

SUCCESSI REGNO PATRIO CUNCTISQUE PROBATUS — ET TRABEAM ET REGNI SACRUM DIADEMA RECEPI.

Non tutta quest'opera esiste ancora: non c'è più il gruppo centrale del re Ferrante seduto tra il Cardinale Orsini, che gli imponeva la corona sul capo, e Nazareno Arcivescovo di Barletta; ma rimane ancora tutta la parte circostante: una finta arcata o vôlta a botte, suddivisa a cassettoni, e nei lati le figure del corteo scolpite ad altorilievo, ed infine al disotto due genii sorreggenti la targa collo stemma altre volte dipinto del regno di Aragona e di quello di Sicilia e Gerusalemme.

Non si è mai dubitato che tutto questo magnifico monumento trionfale, anzichè di un'unica scuola o bottega, sia di parecchi artisti di scuole diverse, riunitisi per combinazione. I documenti difatti, se per l'ultima parte, cioè per l'arco interno colla incoronazione di Ferrante I, fanno soltanto il nome di Pietro di

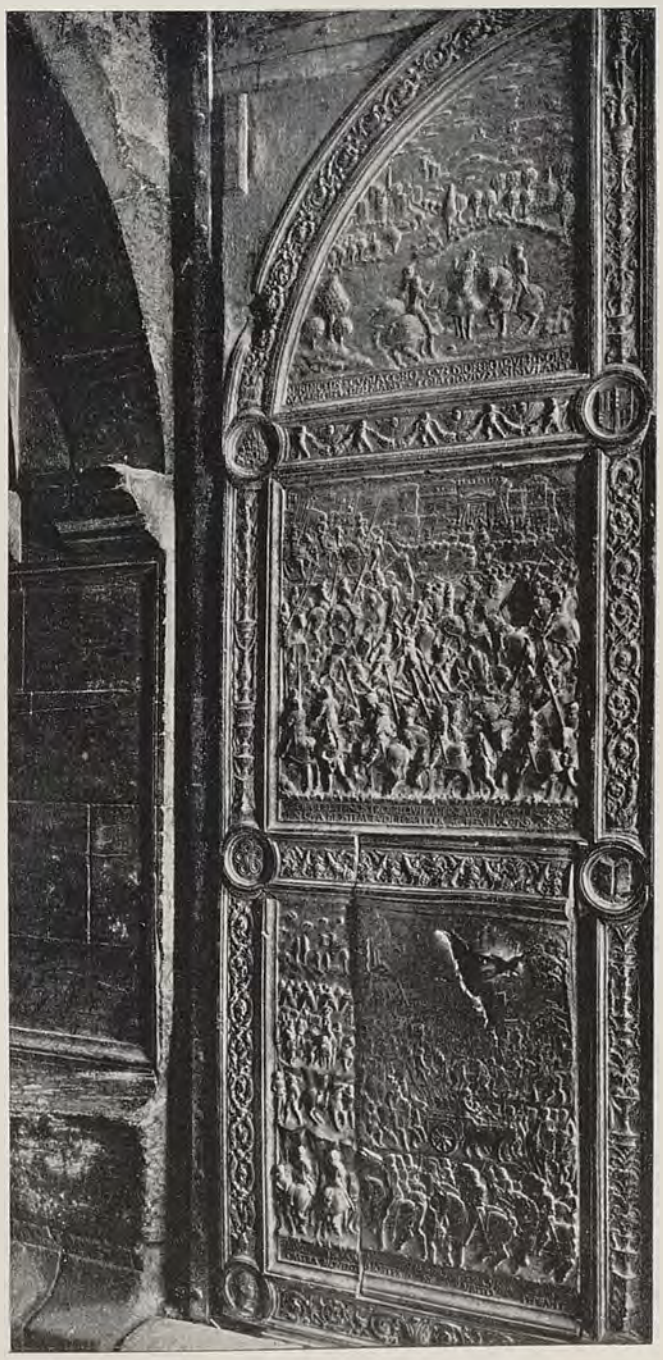


Fig. 45 e 46. Imposte in bronzo all'ingresso del predetto Arco.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

Martino, lombardo [1], all'incontro per tutta l'opera della facciata monumentale e per l'interno dell'androne, eseguiti tra il 1455 ed il 1458, ci danno i nomi seguenti: il predetto Pietro di Martino lombardo, Domenico di Montemignano, Domenico lombardo, Andrea dell'Aquila (discepolo di Donatello), Isaia da Pisa (che tanto oprò in Roma), Antonio Chellino (che pur aveva seguito Donatello a Padova nel 1446), Paolo Romano, Francesco Adzara (Francesco Laurana da Zara).

Alcuni studiosi, particolarmente il Fabriczy e dopo di lui il Bertaux [2], studiarono con cura e le *cedole* della tesoreria aragonese e il monumento, e già vennero ad alcune conclusioni, già cominciarono a dipanare la matassa, la quale è arruffatissima in quanto che non tutte le decorazioni scultorie, massime le statue, ci sono pervenute, ed inoltre quegli artisti lavoravano in parecchi successivamente anche ad una statua sola o ad un alto rilievo solo.

E più difficile ancora sarebbe per ora lo stabilire con certezza l'autore del progetto architettonico di questa fronte monumentale e della parte interna dell'arcone d'ingresso. Il nome di Pietro di Martino figurando nei primi documenti e poi ancora cogli altri artisti ed essendo stato ricercato a Zara da re Alfonso, il quale già se n'era valso e se ne dichiarava soddisfatto, è a questo artista lombardo che il Fabriczy ed il Bertaux assegnano l'invenzione architettonica; il Bernich invece ritiene e sostiene sia stato Leon Battista Alberti, ed il Rolfs porta innanzi Francesco Laurana. Ad ogni modo è lecito dubitare che un vero progetto architettonico sia mai esistito o, per lo meno, sia mai stato eseguito. Questa facciata, per quanto monumentale, ha tutto l'aspetto di un complesso inventato di mano in mano che l'opera sorgeva.

E' probabile che il problema sarà risolto o per lo meno chiarito abbastanza, sia per l'autore del progetto (se mai ci fu un vero progetto), sia per la parte che spetta ai singoli scultori nella decorazione, quando verrà pubblicato l'annunciato studio documentato dell'architetto Adolfo Avena, direttore dell'Ufficio per la conservazione dei monumenti in Napoli, il quale in poco meno di due anni ed in base al proprio progetto ha compiuto l'importante e difficile restauro che assicura la stabilità dell' insigne edificio.

Intanto tutte le apparenze starebbero per un artista lombardo, cioè per Pietro di Martino. Abbiamo difatti altre celebri opere lombarde, quali la Cappella Colleoni a Bergamo e la facciata della Certosa di Pavia, le quali sono splendide per sontuosità decorativa e di scarsa importanza architettonica, mancando di un concetto organico, di coordinazione delle varie parti fra loro. L'arco di Alfonso e di Ferrante rimane anch'esso pur sempre ed essenzialmente una splendida, ricchissima decorazione.

* * *

L'arco interno, che re Ferrante I fece adornare colla scena monumentale della sua incoronazione, ha pur ricevuto, per cura di questo principe, due imposte in bronzo arricchite di grandi bassorilievi istoriati. Autore ne fu Guglielmo Monaco di Parigi, scultore, fonditore, costruttore di bombarde e governatore delle artiglierie dello stesso re Ferrante; l'opera ebbe principio dopo il 1468 (tav. 5, fig. 45 e 46).

I bassorilievi sono sei, tre per ciascuna imposta, e rappresentano la guerra mossa dai baroni del regno a quel sovrano e la di lui completa vittoria. La serie delle storie comincia in alto nella imposta di sinistra e successivamente in quella di destra, e così si svolge nelle due storie intermedie, poi nella inferiore di sinistra per terminare colla inferiore di destra:

L'incontro di re Ferrante con suo cognato il duca di Sessa (capo dei ribelli) alla Torricella il 29 maggio 1460.

La battaglia di Troja.

La presa di Accadia.

Il re assalito proditoriamente da suo cognato si difende mentre le sue schiere accorrono in sua salvezza.

La resa di Troja.

La ritirata completa delle schiere angioine.

Sotto ciascuna storia una lunga iscrizione chiarisce il fatto. Tutto in giro il telaio delle imposte è adorno di fregi a candelabro, di meandri e rabeschi, e di putti con festoni; all'incontro dei fregi vi sono grossi dischi o medaglioni con ornati variati, due contenevano ritratti in busto scomparsi, un terzo salvatosi ci conserva l'effigie dell'autore stesso coll'epigrafe *Guillelmus monacus me fecit miles* [1].

L'opera di Guglielmo Monaco è pregevole per la naturalezza, il senso pittorico e l'effetto vero del brulichio delle mischie: è inoltre di grande interesse perchè riproduce i movimenti guerreschi ed il manovrare di allora in battaglia, nonchè armature, armi, bardature ecc. di quel tempo.

GIULIO CAROTTI.

1) ANTONIO MARESCA DI SERRACAPRIOLA: *Battenti e decorazioni marmoree di antiche porte esistenti in Napoli. — Le porte di Castelnuovo,* in « Napoli Nobilissima », 1901, fascicolo II, pag. 17 e segg.

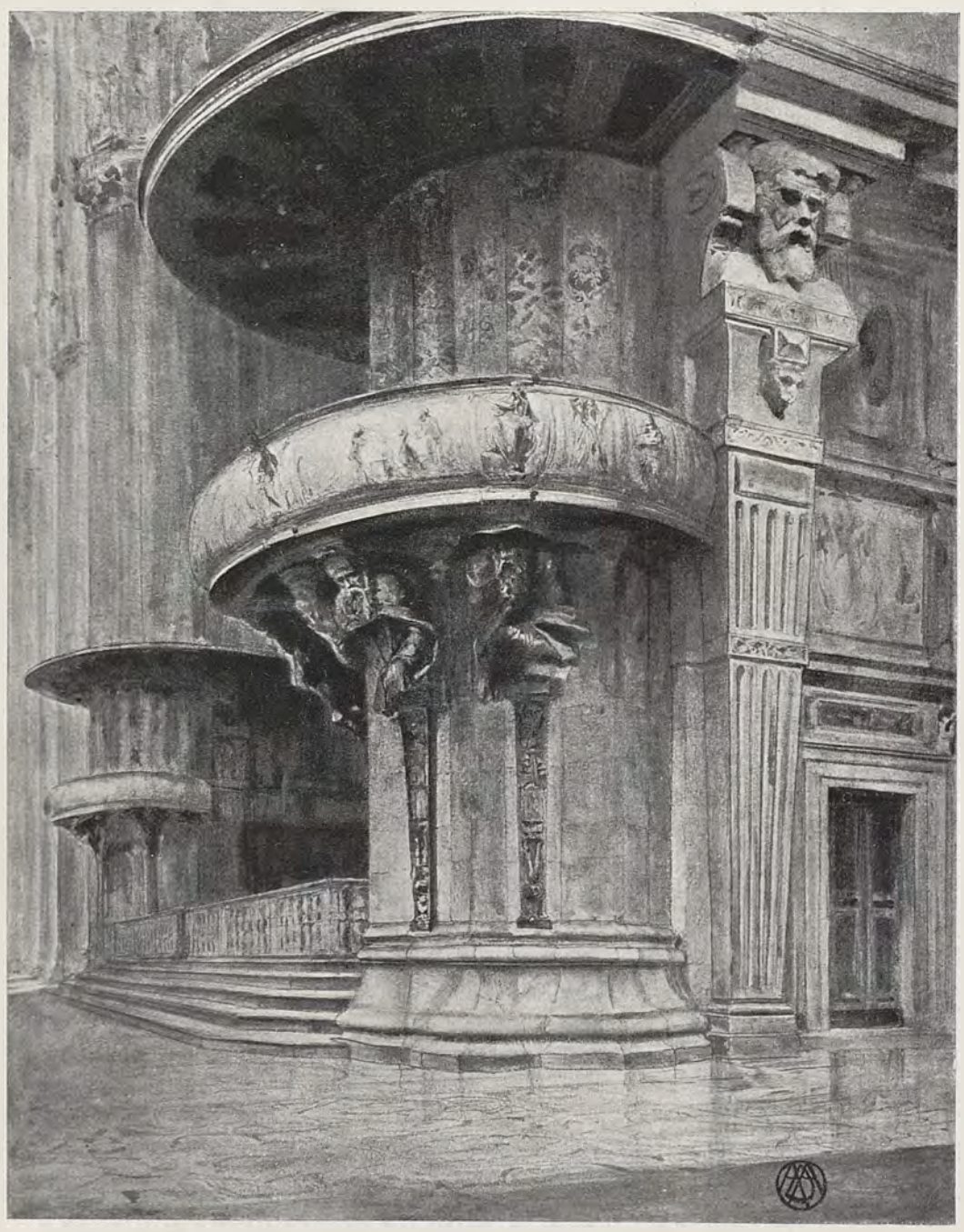


Fig. 47. Pulpito meridionale nel Duomo di Milano.
Opera di Francesco Brambilla. Anno 1599. (Vedi Dett. 5, 6, 7 e 8).

1) Pietro di Giovanni di Martino, da Viconago nel territorio Comense, capo mastro costruttore, scultore e medaglista, fece una vita molto randagia: risulta che fu a Padova con Donatello, che eseguì lavori a Ragusa, a Siena, in Orvieto, a Roma (ripetutamente), a Napoli (ripetutamente), a Sulmona, a Palermo ed in Francia. Aveva poi preparato il proprio mausoleo sin dal 1470 nella chiesa di Santa Maria Nuova in Napoli stessa ove morì nel 1473.

2) Pubblicazioni principali sulla questione dell'autore del progetto architettonico e degli autori delle sculture:

MINIERI RICCIO: *Gli artisti ed artefici che lavorarono in Castelnuovo al tempo di Alfonso I e Ferrante I di Aragona*, Napoli 1876, in 12°.

CORNELIUS VON FABRICZY: *Der Triumphbogen Alfonsos I am Castelnuovo zu Neapel* nel « Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen », Berlin, vol. XX, 1899, pag. 55 e segg.

VALENTINO LEONARDI: *Paolo di Mariano, marmoraro*, nell'« Arte », Roma 1900, pagina 92 e segg.

EMILIO BERTAUX: *L'arco e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castelnuovo*, in Arch. st. per le provincie merid.

C. v. FABRICZY: *Neues zum Triumphbogen Alfonso I*, nel « Jahrbuch » del 1902, I fascicolo.

ETTORE BERNICH: *Leon Battista Alberti e l'arco trionfale di Alfonso d'Aragona in Napoli.* In « Napoli Nobilissima », 1903, fascicoli di agosto e settembre.

ETTORE BERNICH: *Leon Battista Alberti e l'architetto dell'arco trionfale di Alfonso d'Aragona a Napoli. Lettera aperta a Benedetto Croce*, nella « Napoli Nobilissima », Ottobre 1904, pag. 148 e seguenti.

W. ROLFS: *Jahrbuch* etc. 1904, II fascicolo: *Der Baumeister des Triumphbogen in Neapel.*

PROF. ANTONIO SACCO *Arco trionfale del re Alfonso d'Aragona*, in « Arte e Storia », Firenze 1905, N. 1-2.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Anno XIV — 2° della Nuova Serie. N. 3 — Marzo 1905.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

VIII.

UNA NUOVA CASA ORIGINALE IN MILANO.

— Tav. 13, 14 e 15. Fig. da 48 a 54. —

L'ATTIVITÀ edilizia di Milano è sorprendente; essa equivale a quella delle più grandi città di Europa e, se non può comparsi all'attività delle città d'America, sembra superare ogni previsione che stia in armonia col potere del nostro paese. Sorsero così e sorgono nella Metropoli lombarda, quasi per incanto, vie, piazze, quartieri nuovi, dove pochi anni prima altro non esisteva che prati, alberi, case d'infimo grado; e se tanta attività, anzichè svolgersi, sostanzialmente, con criteri industriali, si svolgesse con idealità d'arte, Milano potrebbe citarsi per modello agli architetti.

Ma la nostra città, lodevole per molte virtù, lodevolissima nell'operosità febbrile di cui dà esempio, ha il torto di accendersi soverchiamente al pensiero della ricchezza, che diviene realtà sulle vie del commercio e che vive all'opposta riva ove l'arte consola gli esteti; ond'esso atteggia l'attività edilizia milanese a movimenti incomposti, i quali vengono rimproverati alla grande città.

Fig. 48. Facciata della Casa Castiglioni sul Corso Venezia a Milano.

Quello che si vede a Milano, si nota, pur troppo, in ogni grande città; e ricordo di avere letto anni sono una grave e giusta sfuriata nell'*Allgemeine Bauzeitung* contro la speculazione edilizia berlinese, per ciò che essa, innalzando senza posa case e case, offendeva il decoro di Berlino. Non vo' dire che uno scritto simile (era aggressivo) potrebbe pubblicarsi a Milano; ma neanche dico

Fig. 49. Sopraornato di finestra nel secondo piano della detta facciata.

Fig. 50. Ingresso posteriore alla predetta Casa Castiglioni verso i Boschetti.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

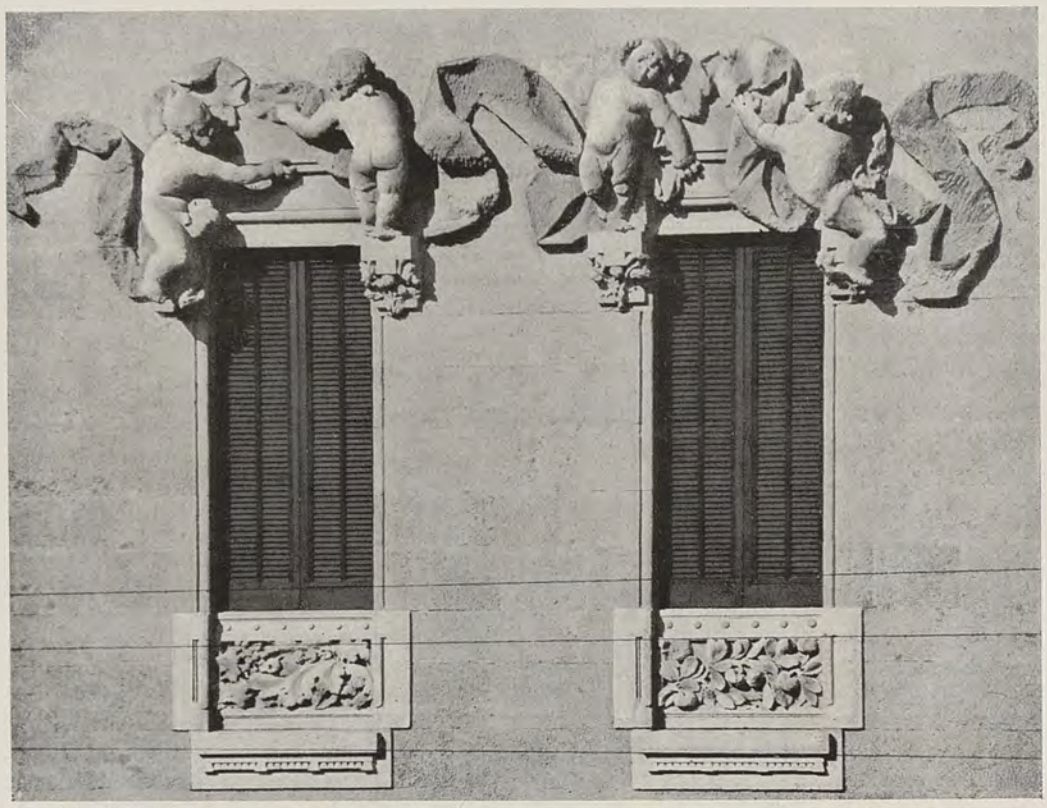


Fig. 51. Finestre del secondo piano nella facciata principale del a predetta Casa.

che io non sarei di quelli i quali porrebbero un freno all'attività degli edili milanesi, i quali, fabbricando degli enormi dadi con negligenza pericolosa e con gusto barbarico, lanciano il guanto di sfida agli architetti rispettosi dell'arte.

Quanti sono i privati, che in tanta furia edilizia occupano il posto che parrebbe dovessero avere? A Milano pochissimi. Il fabbricare quivi è un mezzo ad impiegar denaro, così la casa diviene un oggetto di compra e vendita; e, poichè nel commercio vince colui che vende a meno, le case si fabbricano a Milano a prezzo relativamente tenue, contro ogni ragione estetica e contro ogni diritto di stabilità. Queste case sono destinate a durar poco e ad essere restaurate dal giorno in cui sono finite a quello in cui saranno distrutte.

All'esterno: sagome, fioriture, colori, ferri dorati, musaici e la pietra assente come la vita da un cadavere. All'interno: buchi in luogo di stanze, oscurità in luogo della luce che allieta, e muri di cui la forza è calcolata sul minimo.

Faccio la requisitoria nella causa dell'edilizia milanese soltanto per indicare la soddisfazione che si prova, a Milano, quando un privato si rivolge direttamente in nome dell'arte, per l'erezione d'una casa, ad un uomo di vero ingegno.

E' il caso della Casa Castiglioni e dell'architetto Giuseppe Sommaruga.

***

Chi fu a Milano in questi ultimi tempi o chi ci verrà, vedrà la Casa Castiglioni, la quale sorge a metà del Corso Venezia, su luogo soleggiato, arioso e gaio; e si allarga sul Corso e si estende sui Boschetti, anticamera dei Giardini Pubblici, occupando una superficie considerevole.

Quando la facciata principale venne scoperta si elevarono clamori d'ogni sorta; parve a molti che la vita esuberante di questa creazione, suonasse offesa alle tradizioni edilizie, le quali portano gli architetti a ripetere forme e atteggiamenti di antiche architetture. Pochi si ribellarono a questo strano modo di sentenziare, proprio degli orecchianti e dei timidi osservatori della vita. Ad aggravare la impressione negativa sorse una questione pudica su due grandi statue che l'architetto collocò alla porta della facciata, emergenti su massi rocciosi a dare singolarità all'assieme ed espressione quasi simbolica alla casa: la *Pace* e l'*Industria;* due statue non coperte abbastanza da Ernesto Bazzano che le aveva scolpite. La stampa, la quale si compiace nel narrare la vita delle donne tagliate a pezzi e le intime vicende di processi celebri, ostinandosi, magari, a veder ludibrio anche dove sfolgoreggia la passione — la stampa esaltò lo scandalo. Così le statue, la cui funzione estetica era conveniente al luogo ove il Sommaruga le aveva poste, dovettero sacrificarsi al pudore di chi scorge la vergogna dove l'arte non la sa vedere. E così il Sommaruga dovette sostituire alla porta solenne un ingresso floreale senza fervor di rilievi, concepito in un momento di sfiducia e di abbandono (fig. 54).

Ma io vo' che si ammiri la creazione del Sommaruga in ogni suo complesso, dalla facciata del Corso a quella verso i Boschetti, dalla facciata sul Giardino allo Scalone, ove la fantasia si apre ad un lirismo che conosce la via della bellezza, della maestà e della nobiltà.

Accennai la impressione negativa della Casa Castiglioni: debbo spiegarmi. La impressione sarebbe stata opposta se il Sommaruga avesse ripetuto motivi e temi d'architettura che si trovano nelle costruzioni vecchie e nuove o nei trattati che l'insegnamento ufficiale — purtroppo lento a evolversi — consacrò a modelli. E Milano, che allato delle case accennate dapprincipio, vide sorgere, anche recentemente, alcuni edifici in cui la immaginazione è assente e la pigrizia intellettuale fin troppo palese, urtò al contrasto, e la stampa, che tenne bordone, mostrò quanto sieno poco utili al culto dell'arte le *Gazzette*, che trattano i fatti della bellezza colla superficialità la quale diffonde errori e fortifica pregiudizi.

Il Sommaruga, colla Casa Castiglioni, non intese pertanto a offendere le abitudini estetiche per vano amore di isolamento; se ciò fosse, egli avrebbe avuto contrari anche i modernisti; invece tutti gli animi

Fig. 52. Finestre nella facciata posteriore.

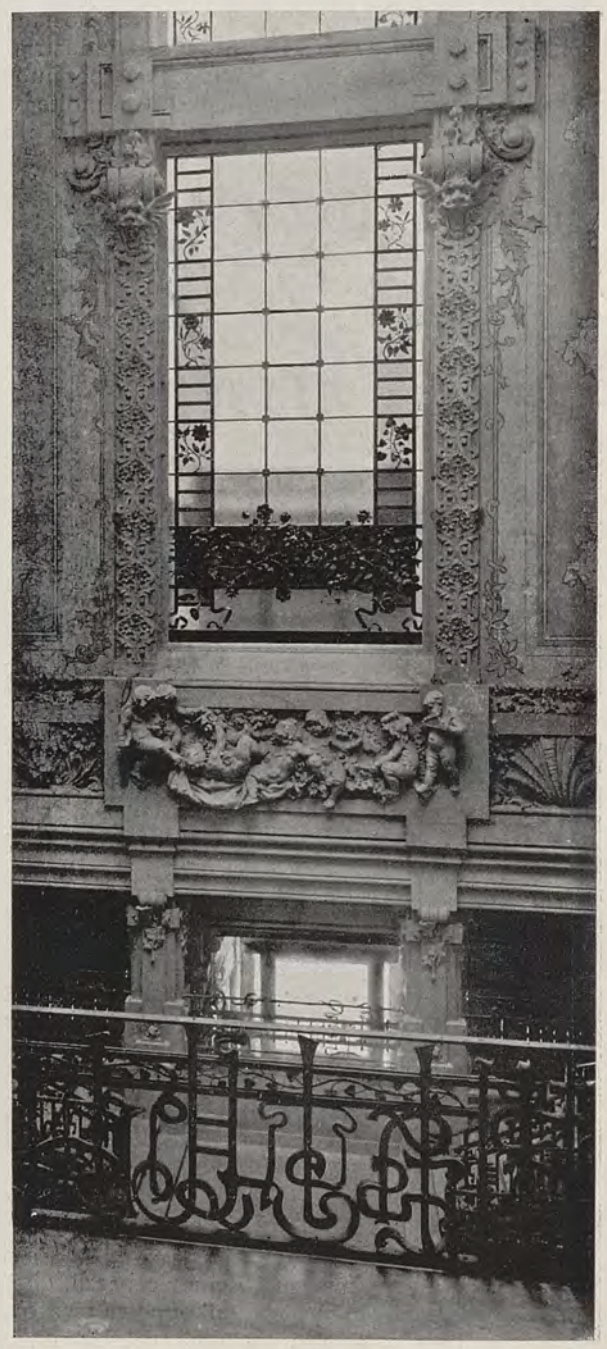


Fig. 53. Finestra e ringhiera dello Scalone nella detta Casa.

solleciti verso la bellezza indovinano la sincerità dell'anima del Sommaruga, la quale freme, palpita, si agita a quel modo che si vede, anche se il Bernini vivesse in essa in picciola parte, o se i principii onesti della tradizione non ne fossero completamente assenti.

Vedo intanto che ognor più la Casa Castiglioni attira lo sguardo anche di chi s'attarda sul vecchio formulario estetico; so che i nemici di ieri vanno calmandosi e sono disposti ad ammettere che il nostro architetto « non manca d'ingegno » (poveretti!); e così il Sommaruga conseguirà la soddisfazione che ottenne soltanto in parte, oscurato pure dal pensiero che altri, non possedendo le facoltà da lui possedute, vadano trionfando sul campo sterile dell'architettura contemporanea.

Insomma, bisogna additare gli artisti i quali portano nella bellezza l'onda impetuosa della propria personalità, e gridare il « qui non si passa » a tutti quelli che, copiando, rubacchiando, plagiando, s'ostinano a produrre delle opere le quali appartengono alla industria, oppure s'affannano nel ricordo di architetture dell'estero, anzichè calmarsi nelle forme che sorgono spontanee nella immaginazione. L'arte nova non appartiene al Morris, al Mackintosh, al Van de Velde, all' Horta, all' Olbrich, al Guimard, allo Schoellkopf, ma a quanti vantano la forza di affrontare i problemi estetici contemporanei e la capacità a plasmare in artistica guisa le visioni della propria fantasia.

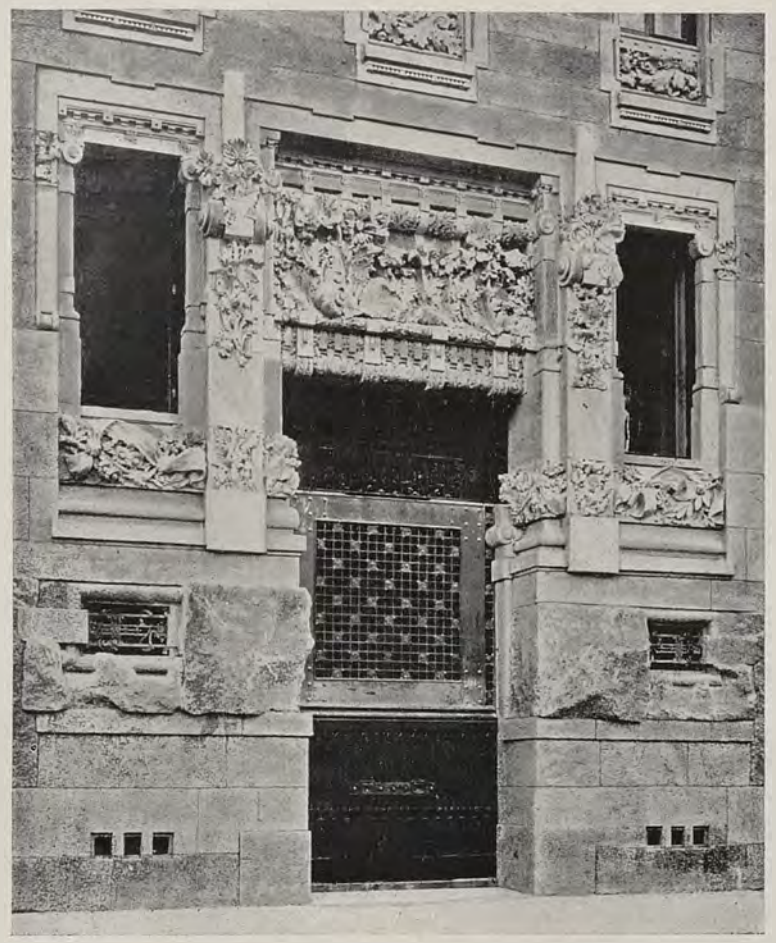


Fig. 54. Portone attuale nella facciata della Casa Castiglioni.

La Casa Castiglioni specialmente emerge in alcuni particolari, sebbene la forma manchi qualche volta di distinzione nelle figure e negli ornati onde il Sommaruga circondò o compose finestre, fregi e cimase; attira la lode, invece, la graziosa maniera dell'ideazione in tutto quello che forma il materiale decorativo di cui l'architetto si servì; e questo constituisce un merito particolare del Sommaruga, il quale, a ottenere i suoi effetti, si valse quasi esclusivamente di sagome e rilievi, onde poco si abbandonò alle apparenze del colore per marcare risalti e precisare piani. Ciò è singolare, perchè un' anima esuberante di vita, quale appare l'autore di Casa Castiglioni, parrebbe avesse dovuto ritrovare sè stessa nel largo uso della policromia. Invece il Sommaruga adottò il sarizzo ghiandone della Valassina, un materiale grigio, e il ceppo gentile, un materiale biancastro: tuttociò sulla facciata di Corso Venezia, mentre l'architetto non chiede al colore che il rosso della terracotta sulla facciata del Giardino, e pochi toni nello scalone a cui serve d'ingresso un cupo atrio. qual si conviene dove voglionsi mettere a contrasto due effetti di luce.

ALFREDO MELANI

IX.

COFANI MARINARESCHI.

— *Fig. 55.* —

I grandi mobili, le ricche decorazioni, gli interni sontuosi ci dicono dello stile dominante nelle varie epoche, delle varie tendenze artistiche, dove prendevano ispirazione gli artefici nelle loro concezioni, dell'amore e della intelligenza dei ricchi nel contornarsi di cose d'arte; ma poco ci parlano del gusto artistico generalizzato tra il popolo.

Il mobilio, gli arazzi, le ricche ceramiche escono dalla mano maestra dei grandi artefici, e questo lusso va concesso soltanto ai facoltosi.

Per conoscere l'amore all'arte nei tempi passati, esaminiamo gli oggetti più semplici usati nel popolo, e vedremo quanto divario da allora ad oggi. Allora ogni oggetto di uso comune aveva un garbo tutto proprio, e ciò che oggi sembra un capolavoro allora era una cosa di tutti.

Queste riflessioni ci sono suggerite dal davanti della cassetta di cui diamo lo schizzo qui accanto.

Nella riviera adriatica, specie nel Pesarese, se ne sono trovate una quantità di queste cassettine, in uso presso i vecchi marinai, e tutte, benchè diverse, ubbidiscono all' istesso tipo. Due circonferenze, una da una parte una dall'altra della serratura, inscritte nei quadrati, e uno o più animali al centro, e accuratamente poi riempiti gli spazi vuoti con ramoscelli stilizzati. In alcune ammiri uno sparviero, in altre un cervo, dove una tigre, oppure un leone, ecc. ecc., conservando sempre la caratteristica dell'animale e la espressione del suo istinto particolare.

Semplicissima poi ne è l'esecuzione. Il legno è trattato a mo' di cuoio bulinato. Il fondo un po' più basso è tutto battuto

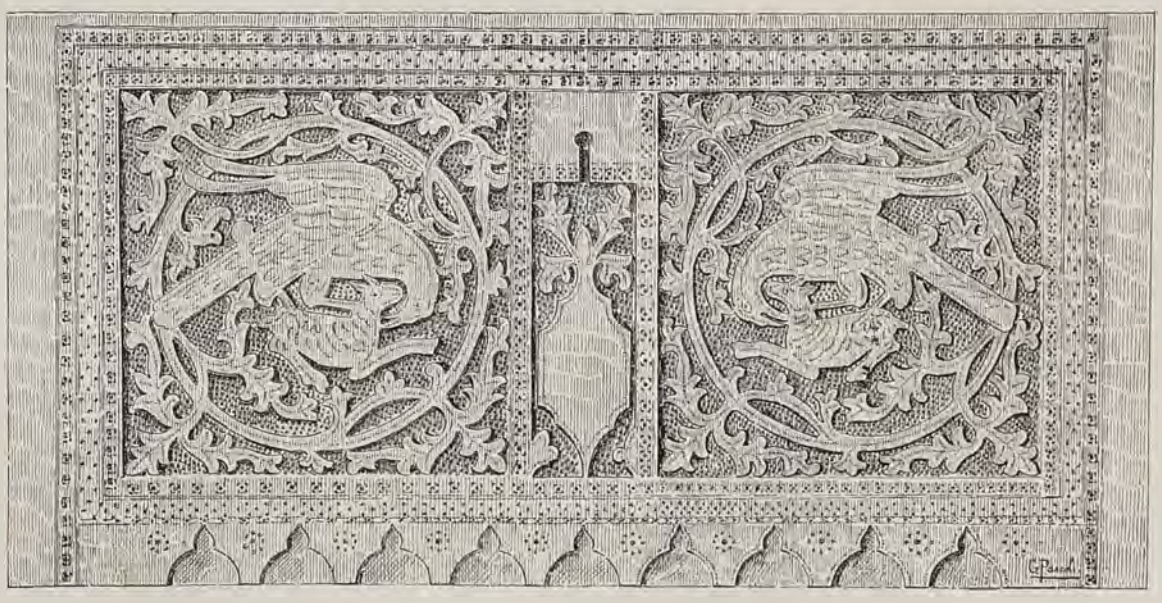


Fig. 55. Cofano in legno sul tipo usato dai marinai in una parte della riviera adriatica.

R. POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

egualmente con dei ferri a forma di rombetti, la superficie liscia invece è impressa con dei puntini, seguendo la forma o della foglia o dell'animale, ed il fregio intorno ha impressioni di righe, puntini, stelline od altro. Queste caratteristiche e simpatiche cassette marinaresche si staccano completamente dalle decorazioni in uso sovra altri oggetti, sia per lo stile, sia per la tecnica; ed appunto perchè appartenenti ai marinai, non tardiamo a vedere in esse un ricordo lontano dell'arte veneziana bizantina e gotica.

Inspiriamoci pure alle cose umili dei tempi andati, e lo studio di esse ci spinga a migliorare, per linea e per gusto, gli usuali oggetti dei tempi nostri, con questo mezzo risvegliando il sentimento artistico del popolo italiano.

Generalmente nelle scuole d'Arte si preparano disegni di oggetti di lusso, tali che non saranno forse mai ordinati, e si trascurano le buone forme degli oggetti e delle cose più semplici.

GAETANO PASCOLI
Insegnante nella Scuola d'Arte di Pesaro.

X.

IL PALAZZO DUCALE DI MANTOVA (*)

(Continuazione. Vedi Fascicolo 12 del 1904).

— Tav. 16 e 17. Dett. 9-10 e 11-12. Fig. da 56 a 63. —

DELLA grande influenza avuta dalla marchesa Isabella d'Este nell'accrescere lustro alla già sontuosa dimora dei Gonzaga e della proteiforme sua attività intellettiva non è qui il caso di parlare, dopo quello che ne hanno scritto il Luzio e il Renier, che si sono specialmente occupati di quella donna singolare. Accennerò di volo alle varie costruzioni da lei fatte eseguire e agli artisti che vi cooperarono per quel che risulta dai documenti. Non è improbabile che al soffitto arcuato, che era nell'antica grotta in Castello, avessero lavorato due fratelli Antonio e Paolo, pittori e intarsiatori, i quali nel 1508 lavoravano anche ai due camerini del Paradiso, i cui soffitti d'oro e d'azzurro presentano notevolissimi richiami alla maniera di sagomare e di disegnare che in quella si osservano.

Quei due Gabinetti sono veri modelli d'arte, in cui un pennello sapiente guidato da mano maestra intrecciò fini ornamenti di cesellatore a emblemi e a motti, contrapponendo il rilievo all'ornamentazione campita.

Ivi le scritte si ripetono alternandosi, l'intarsio di un' alta spalliera qua e là dorata riporta fantastici embrioni di paese e composizioni d'istrumenti musicali e fini disegni in cui allegorici delfini dalle code fronzute si uniscono al fiocine o rinserrano in composti avvolgimenti la targa in cui ritorna il nome « Isabella » quasi simbolo cui converge in quell'epoca ogni mente illuminata dal sapere o dall'arte.

Nel minore dei due camerini, ra le allegorie della candida porta marmorea, la figura dell'Estense sembra emergere da un sogno musicale, deposta la nobiliare insegna sul deserto trono, e semplicemente avvolta nella classica veste della dea, collo sguardo intento al vuoto leggìo su cui il cielo d'oro e d'azzurro traccia raggi e scintille nella diffusa luminosità sorgente su dall'acque lontane del lago (fig. 215, anno 1904).

Questa porta fu da alcuni attribuita a Giancristoforo Romano, da altri a Tullio Lombardo che una ne scolpiva a Venezia nel 1523 con alcuni *tondi e quadri* nell'architrave (come dice il documento) quali si riscontrerebbero in essa, tanto da far dubitare che l'ultima attribuzione non sia gran che errata, anche osservando che la porta attuale sembra incastrarsi nelle pareti dei due gabinetti senza il legame che pur si bramerebbe in quell'insieme armonioso e composto.

Accennerò all'altro appartamento d'Isabella, chiamato della Grotta in Corte vecchia, in cui parrebbe avesse lavorato Biagio Rossetti e un Bartolomeo Tristano da Ferrara, specialmente per la formazione di una corticella. Appariva essa dimezzata da costruzioni moderne, e mi fu possibile isolarla nel 1899 intraprendendo la ricerca dell'appartamento in parola, secondo quanto era riferito nell'inventario che il notaio Odoardo Stivini aveva compilato tre anni dopo la morte della marchesa. In quell'occasione riuscii ad identificare *la grotta* e lo *studiolo*, che insieme alla camera dipinta, detta oggi la Scalcheria, costituivano il nucleo più importante di quei luoghi.

La grotta, che Raffaello Toscano celebrava, mostrò tra gli squarci laidi l'arco delle nicchie vuote, ed un filo sanguigno

Fig. 56. Il Ratto di Elena, affresco di Giulio Romano nel Palazzo ducale di Mantova.

denunziò la traccia di quell'alta cornice ove stettero un giorno i bronzi e i marmi e le brevi spoglie dell' Eterna Roma che la Marchesana con assidua cura raccoglieva; gli armadi vuoti ricordano cammei, medaglie e gemme e perle e minuti intarsi d'ebano e d' avorio e preziosi scrigni e argenti e ambre profumate.

L'attigua sala. *lo studio*, sacro tempio dell' arte, aveva un giorno le pareti adorne dalle allegorie del Perugino, del Costa, del Correggio, di Andrea Mantegna. — Tutto migrò senza ritorno, seguendo un inesorato destino. Il passato si mostra or con sole traccie ischeletrite, or con obliate parvenze della perduta sontuosità.

La *scalcheria*, o per meglio dire, la *camera dipinta* di Lorenzo Leonbruno, mostra ancora pressochè intatte le mobili Cacce nei timpani delle lunette, intatte le azzurre lunette istoriate di chimerici animali, le allegorie sorgenti bianche dai campi d' oro,

(*) Il seguito di questo articolo non può per ragioni di spazio essere pubblicato nella sua integrità, formata specialmente di documentazioni. Ciò che si pubblica è un sunto dei documenti, per buona parte fornitimi cortesemente dal benemerito cav. Stefano Davari, al quale rendo qui i miei ringraziamenti, pel resto tratti da buste esistenti presso l'ufficio di amministrazione del Palazzo Ducale e frutto di studii e di indagini personali compiuti nei sei anni circa in cui ho dovuto per ragioni di ufficio occuparmi di quest'insigne monumento. Tutto ciò che affermo ha quindi una base sicura. Su ciò che io stesso dubito spero che altri più di me fortunato possa recare migliore e maggiore luce. A. P.

e l'impresa vittoriosa del XXVII; mostra ancora la consunta forma di una aerea loggetta imitante quella che il Mantegna tracciò sulla vôlta della Camera degli sposi in Castello.

Una figura di donna è ivi ritratta con l'abbondante capigliatura di cui la marchesa Isabella soleva ornarsi la testa, e tutta si sporge fuor dalla balaustra guardando in basso, mentre un amorino al suo fianco stringente in mano e dardi acuminati e rose, occhieggia furbescamente.

Ritratto o allegoria non importa; è un' idea geniale che presiede a quel luogo di ritiro e di pace.

L'appartamento, ripiegandosi in numerose dipendenze, si estendeva fin verso la piccola chiesa di S. Croce, prospettando in una via che congiungeva il *Prato del Castello* con la Piazza di S. Pietro. Tre di queste stanze erano collegate da una lunga galleria aperta verso un cortile, la quale, come narra un documento dell'epoca, udì un giorno le allegre risate delle donzelle della marchesa motteggianti una certa Camilla, servente brutta e guercia, fatta segno alle galanti intraprendenze di un lanzichenecco di passaggio. Quivi da sotto un barbaro imbianco mi apparì una festa di colori che, dal soffitto scompartito con grosse travi, dipinte nero su giallo, si alternano armonicamente sulle pareti, or tenui nelle tonalità del verde, ora audaci nel divampar del rosso, or brillanti di cromo tra sottili avvolgimenti di neri fili che sorreggono e allacciano le targhe recanti ancora il nome e gli emblemi della Estense (fig. 63 e dett. da 9 a 16).

Fig. 57. Laocoonte e i figli assaliti dai serpenti, affresco di Giulio Romano nel detto palazzo.

E sempre e ovunque ella passò, quel ricordo assale e vince; splendida luce d'arte ella impose dovunque, arte sovranamente voluta, sovranamente profusa, offuscando da sola quanto altri fece di poi. — Continuatrice somma di una tradizione luminosa per cui l'eccellere per virtù di armi o di astuzie non era reputata sufficiente arma di dominio se non avesse avuto ampia e

Fig. 58. Battaglia dipinta da Giulio Romano nel detto palazzo.

maggiore conferma nell'eccellenza dell'arte, più palmare ed evidente per sudditi ed alleati, per gli stessi nemici.

La sontuosa dimora ducale aveva già avuto in quel tempo una fioritura sovrana di celebrati scultori, pittori, orafi, armaiuoli, intarsiatori, figuli e arazzieri, la più genialmente spontanea, non ancora ridotta alle fredde grettezze imitative e nella quale il classico antico, ispiratore costante, ammorbidiva le concezioni in un più giusto apprezzamento del vero, in una più concreta visione della natura.

E la fama di tali regali dovizie, di tanto lume d'arte non potè certamente non influire a crescer credito alla corte Gonzaghesca, alla cui larga ospitalità non di rado convennero signori di altri piccoli stati e Papi e Imperatori e Re, in guisa che le storie e le cronache ne animano ogni luogo, e nella mente con vario fascino appaiono i fasti luminosi insieme ai dolci ricordi o ai giorni di angoscia e di sventura, e si rivive palpitando nella evocazione di altri tempi in ben diverso ambiente.

Il passato risorge da ogni luogo con antitesi strane; il passato superbo di lume ideale, con la fascinazione di opere tuttavia quasi celate, o emergenti oggi fra le rovine.

Già accennai all'opera del Fancelli e del Mantegna, e altresì alla costruzione della Palazzina contro alla piccola torre del castello verso oriente, sorta per la Paleologa. Con questa opera appare sulla scena del Palazzo ducale Giulio Pippi Romano, il presunto *Deus ex machina*, il monopolizzatore dell'arte di Mantova dopo l'anno 1525.

Federico, fatto Duca per grazia imperiale, all'apice della sognata potenza ottenuta con prudente politica, anelante ad una supremazia di magnificenza decorativa, dovette forse trovare non abbastanza fastosa la produzione d'arte che sotto gli auspici del grande Lodovico e della marchesa Isabella si era compiuta nella corte.

Giulio Pippi Romano non poteva meglio allettarlo e assecondarlo nel suo desiderio, con quell'ingannevole miraggio per cui l'affastellare l'oro e il colore in minuti scomparti faticosamente ricavati, il non dar tregua all'occhio del riguardante, forzandolo ad una varia quanto molteplice osservazione, dovea dimostrare la grandezza e la pompa regale del principe.

Eppure, quale maggiore possanza informa tutta la serena e castigata opera del grande Padovano, precursore del più fulgido periodo d'arte, l'opera del Mantegna sublime, che licenzia il frutto di lunghissimi anni di lavoro, *la camera degli sposi*, chiamandola *tenue*, a perenne monito degli artisti di ogni tempo, non per servile atto di umiltà, poichè l'artista si mostrò in più casi cosciente di sè senza millanteria!

Eppure quale maggiore freschezza emana dalla produzione spontaneamente nobile e leggiadra di quel Lorenzo Leonbruno, che, malpagato prima, si esilia poi non reggendo alla egemonia del più tardi arrivato, alla invadenza del sommo Pippi, così cortigianescamente sagace, così sovranamente conculcatore dell'altrui diritto e dell'altrui merito.

La lode e la fama popolare saranno intanto per lui, più

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

comunemente conosciuto; e fin a ieri a lui solo in gran parte andò il merito di altre opere, ben diverse, più genialmente intese, schive del circonvoluto e del pleonastico caratterizzante le sue e che, appartenendo alla dozzina dei suoi collaboratori o predecessori, sono confuse sotto l'unica denominazione del Romano.

Giulio per instancabile attività superò forse il mobile ma

Fig. 59. Giove e Venere, vôlta dipinta da Giulio Romano nella Sala di Troja del Palazzo ducale a Mantova.

aureo Luca Fancelli e fè convergere tutte le sue forze a danno dell'integrità della Corte Ducale, già per altro compromessa per le successive esigenze dei tempi. Giulio si volge con vero impeto alla trastormazione radicale e, infatti, oltre la palazzina della Paleologa, in castello impianta una cappella, allogandola nella piccola controtorre di mezzogiorno, e con una scala unisce il castello alle fabbriche sorte intorno all'abolita rocchetta, mentre un'ampia arcata forma altro passaggio in alto, fra questo e la detta cappella.

Viene in seguito la costruzione del cortile *della mostra* (l'odierna cavallerizza) il quale per tre lati è ricco di sale e di logge, comprese in uno strano ordine dorico poggiante su più strana e tozza base, detta alla grottesca, e per il quarto lato è liberamente aperto sugli spalti verso il lago inferiore. Si formano allora l'appartamento di Troja e altre fabbriche di congiungimento con l'appartamento Estivale. Tutto sorge, si compie, si adorna febbrilmente, non importa come, pur di finire, in guisa che tutto, pur troppo, porta i segni della fretta e ne soffre le conseguenze.

L'edificio della Paleologa informi: che dovette or non è molto scomparire, permettendo pertanto di sottrarre alla certa e non lontana rovina tutti quei ricordi dell'antico suo fasto, che gli uomini vi avevano dimenticato, non rispettato; è scomparso non per smaniosa conquista di più liberi orizzonti, non per voluta o irragionevole sostituzione di nuove a vecchie cose venerande, non per vana ambizione di governatori o di despoti.

Giulio Romano fu tutto preso nei primi tempi della sua dimora in Mantova dallo studio di quel nuovo sito di delizie della famiglia Gonzaga che fu il Palazzo del Te, ove si cominciò a lavorare nello stesso anno 1525. E' strano che fra i documenti che riguardano la sua opera nel Palazzo ducale si presenti per primo l'invito avuto dal Marchese Federico nel 1526 di fare *due disegni di una bella sepoltura di marmore per una cagnetta morta di parto.*

Dal 1530 al '32 lavora a quella costruzione della Paleologa più volte citata, in cui operavano di pittura, a quanto pare con molta probabilità, Rinaldo Mantovano ed Anselmo De Ganis.

Dopo la pubblicazione del Davari (1) su questa palazzina non mi pare il caso di tornare a ribattere tutti gli argomenti per i quali deve escludersi l'ipotesi che il Correggio abbia eseguito la decorazione della vôlta ottagona nel gabinetto ad armadi, di cui l'Yriarte gli attribuì la paternità.

Forse nel periodo dal 1532 al '36, in cui non si hanno documenti, Giulio si occupò della trasformazione degli ambienti in Castello e degli ampliamenti intorno alla Rocchetta, i quali costituiscono tutto l'insieme oggi impropriamente detto Corte Vecchia.

Precisamente a 10 giugno 1536 abbiamo una lettera in cui si avvisa che un Maestro Anselmo, forse il De Ganis o De Ganeis, era quasi al termine di colorire e dorare una *camera dipinta* in cui sarebbero andati in opera a lavoro finito cinquecento pezzi d'oro. Sarei portato a credere che così chiamasse Giulio la sala di Troja, quasi a stabilire una specie di parallelo fra altre *camere* dipinte (quella del Mantegna in Castello e quella di Leon Bruno in Corte Vecchia) e questa che per figurazioni e per sontuosità, nel concetto dell'artista, non doveva rimanerne offuscata.

Nel 1536 si lavorava anche alla decorazione di una *camera dei cavalli*; ed un'altra detta *de li uccellini* doveva essere quasi completa. D'entrambe purtroppo non mi è possibile nulla affermare, non avendosi ancora tracce della prima e la seconda essendo stata distrutta nella costruzione della Chiesa di S. Barbara.

Alla Galleria oggi detta *dei marmi*, che potrebbe essere quella denominata nei documenti *Galleria verso la mostra*, lavoravano a 8 maggio 1538 Maestro Luca da Faenza detto il Figurino e Fermo di Caravazo di pittura, G. Battista Scultori di stucco e Maestro Recanati di dorature, artisti tutti che avevano operato nel Palazzo del Te pochi anni prima.

Manca per altro un sufficiente appoggio di documentazione per potere con certezza assegnare all'epoca di Giulio la maggiore parte degli ambienti sorti attorno alle due sale di cui sopra ho parlato. Si potrebbe soltanto con certa approssimazione dire

Fig. 60. Il sogno di Andromaca, di Giulio Romano nella predetta sala.

che essi sorsero secondo un piano stabilito da quell'artista, il quale fors'anche potè predisporre i cartoni decorativi. Giulio si occupò di troppe opere in un periodo di tempo relativamente breve, da Verona a Marmirolo, da Ferrara a Bologna e a Roma. Il cenobio di S. Benedetto Po lo tenne come il Duomo di Mantova e altre non poche fabbriche della stessa città, in cui la sua gloria e la sua fama giganteggiarono, così che la sua mente e

(1) Davari — *La palazzina annessa al Castello di Mantova e i supposti dipinti del Correggio* — Arch. Stor. Lomb., A. XXII, Fasc. VI-1895.

tutta l'anima sua, sciolte dai vincoli delle pratiche necessità della vita, si spingono alla conquista sempre maggiore verso la meta ideale cui la sua fantasia e il suo genio mirano insaziabilmente.

Giulio appare quasi sempre soddisfatto dell'opera propria, cosciente dell'ascendente che su tutti ha preso; nè lo molesta altra cura o preoccupazione che quella di avere sempre mezzi mag-

Fig 61. Teti assiste Vulcano che appronta le armi di Achille, affresco di Giulio Romano nella predetta sala.

giori onde tradurre in esecuzione i nuovi piani, tanto che, fin pochi mesi prima della sua morte, nell'agosto 1546, Lodovico de Gattico scriveva: *non so se messer Giulio terrà più conto del nostro strillare che del suo disegno*, accennando ai lavori che si eseguivano e che riteneva speculazioni di lusso ambizioso, inutili non solo ma di pregiudizio per altre e maggiori necessità della Corte.

***

L'ambizione, che ha riscontro in ogni tempo, fu anche il demone agitatore di quel duca Guglielmo, il quale ideò tal piano generale di riforma della Corte che doveva legare indelebilmente il suo nome alla storia dell'edificio. Buona parte infatti di quanto oggi vediamo va attribuito al periodo di sua dominazione, in cui, oltre che continuata, la stessa opera di Giulio venne sopraffatta.

Dominazione che può veramente chiamarsi livellatrice e che ci dà un indice sicuro di decadenza intellettiva se si pensa quale e quanta presunzione abbisogni per mutilare e cancellare o irrimediabilmente distruggere ciò che altri creò, benchè nessuna esigenza consigliasse neppure il tentarlo.

L'antico Prato del Castello, come dissi, diventa un cortile chiuso da portici; il giardino pensile sorge insieme alle case delle guardie nobili; all'ingresso trionfale eretto da Giulio fra la piazza di S. Pietro e il già detto Prato del Castello è aggiustato un passaggio per cui la Corte potrà recarsi in Duomo; la basilica Palatina di S. Barbara sorge su novelle rovine e nell'ampliato piazzale, già cortile del Palazzo del Capitano, nell'antica Corte vecchia, si distende la lunga ala di case per i canonici, i quali pregheranno pace all'anima del munifico principe. Le scuderie di corte avranno già avuto posto presso al cortile della Mostra, il quale a sua volta sarà completato verso il lago da altra loggia, essendo insufficienti le costruzioni di Giulio a contenere il numeroso seguito del gozzovigliante e piissimo Duca.

Giovan Battista Bertani *jussu caesaris* tiene testa alla mania amplificatrice. A lui tien dietro il Zelotti, a questo il Pedemonte.

Il duca trova che i suoi avi avevano troppo accumulato e che la terra attorno a lui, per lunghissimo raggio, reca troppe biade e armenti e oro perchè egli non possa goderne. Il nepote dei rudi e semplici capitani di ventura, il conculcatore dei diritti del popolo edifica infatti e gode con fasto regale, fra un atto di devozione ed una turpitudine, stretto fra due campanili osannanti verso l'Altissimo, solo per lui.

I documenti delle varie tappe in questo periodo di trasformazione del palazzo Ducale abbondano, anche a voler prescindere da ciò che riguarda la costruzione della Basilica di S. Barbara, la quale pur ne era una dipendenza.

Nel 1565 infatti si accenna ad una fabbrica, la quale superava di due braccia quella del campanile; e notevolissimo vi è l'accenno alla distruzione della *camera de li uccellini*, che dianzi fu nominata.

La fabbrica a cui il Bertani attendeva doveva essere quella a tergo dell'attuale poligono, che forma la piazzetta di S. Barbara e sorgeva su vecchie costruzioni comprese fra vecchie case, protesa fin verso a quell'arco di ingresso alla Piazza del Castello che aveva costruito il Romano.

Il piano stesso della piazza è probabile sia stato ideato dal Bertani, ma non finito che da Pompeo Pedemonte circa il 1580, anno in cui è notizia che si voltavano gli archi fra colonna e colonna del portico verso Piazza S. Barbara. Forse del Bertani sarebbe anche il disegno di quel Giardino Pensile che si costruiva nel 1579 e per il cui pronto allestimento il 4 agosto di quell'anno il Duca prometteva 100 scudi di premio.

E' il Pedemonte che sovraintende alla costruzione della *Galleria dei Cristalli*, quella oggi denominata degli Specchi, che si attaccò ad una vecchia costruzione costituente in seguito l'appartamento Ducale, per la facciata del quale a 6 giugno del 1580 si restituivano al G. Angelo Bertazzolo i *disegni di balaustre et pitture* eseguiti da Bernardino Facioto.

Nel 1579 si parla già dell'incarico dato all'Andreasi (Ippolito) di dipingere insieme ad altre camere anche la vôlta di quella galleria, in cui pare abbiano collaborato Lorenzo Costa e Giulio Rubone; la Sala degli Arcieri è in quell'anno ancora sco-

Fig. 62. Vôlta dipinta da Giulio Romano nella Galleria dei Marmi nel predetto palazzo.

perta e ingombra di materie, in guisa che se ne sollecita il riordino per l'arrivo del Duca; il Costa si sbriga a finire il cartone della *vôlta dei cani*, la quale si potrebbe supporre fosse quella dello Zodiaco, per un fregio con cani e puttini, che fino al 1800 circa vi stette e che oggi trovasi riposto in altro luogo, essendo stato tolto di là per le modifiche avvenute in detta sala.

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

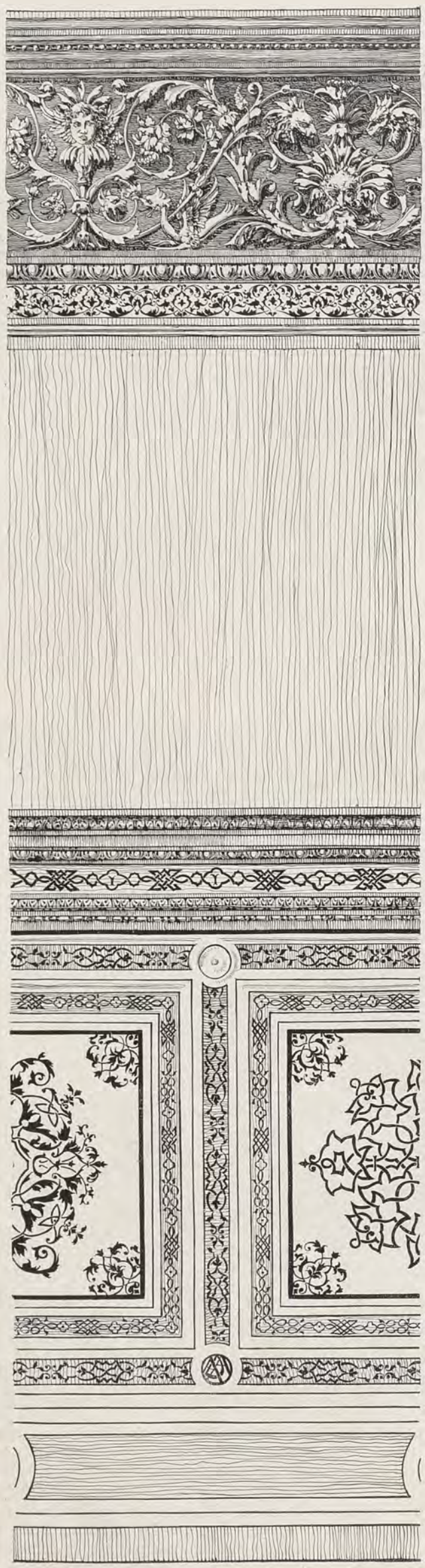


Fig. 63. Decorazione dipinta sulla parete di una sala del quartiere detto della Grotta nel predetto palazzo. (Vedi Dett. da 9 a 16).

Nel 1579 è pure invitato a Milano un Diego Lopez a fornire una quantità di corami dorati per le stanze nuove di Castello *ove ne fece molti bellissimi a grotesca e alla spagnuola.* Più che i corami è interessante assodare quali fossero queste stanze nuove e quindi risalire ad un elenco che ne faceva il 24 luglio 1574 Teodoro di S. Giorgio, non senza prima aver detto che furono chiamate anche Stanze di Castello quelle sorte attorno alla Rocchetta, donde spesse volte le indicazioni di alcuni documenti riescono poco chiare.

Seguendo l'elenco troviamo:

1.° *La Sala grande*, che potrebbe essere quella oggi detta di Enea o di Manto.

2.° *Il Camerone dei Capitani*, detto oggi sala del Giuramento per un curiosissimo dipinto rappresentante il giuramento di Luigi primo capitano. Nel 1580 si decorava di storie e di stucchi con i busti di detti capitani in mezzo a trofei e grandi altorilievi, e forse doveano esservi adibiti, insieme all'Andreasi, Sebastiano del Vino e un Bonino. Fu anche in progetto d'allogare l'opera decorativa al Tintoretto, che allora aveva finiti e portati a Mantova i quadri *delli serenissimi duchi Francesco e Federico*, rappresentanti vari episodi delle loro gesta guerresche. Un dettaglio caratteristico del soffitto di questa sala lo danno gli ovali a chiaro scuro di bistro lumeggiati a biacca, i quali sono eseguiti su carta e incollati sul legno.

3.° *Camerone dei Cavalli*, non facilmente identificabile.

4.° *Camera delle Teste.* Non può essere altra che quella oggi detta dei Marchesi, in cui si trovano anche i mezzi busti delle loro consorti, mancando soltanto il busto d'Isabella d'Este.

5.° *Sala di Troia.*

6.° *Camerini degli Imperatori*, che ritengo siano quelli comunicanti con il presunto *Camerone dei Cavalli*, e che prospettando verso una *corticella* detta *dei cani*, sono divisi da una specie di loggetta.

7.° *Guardarobba delle stanze nuove.* Doveva essere tutto l'insieme posto al disopra di detti camerini negli ammezzati, ai quali si accedeva dalla loggetta dianzi citata.

8.° *Saletta di Bacco* è forse quella in continuazione ad uno dei camerini del n. 6, e assunse tal nome forse per la rappresentazione agreste di cui or sono pochi anni il mio predecessore Ing. Icilio Bocci scoprì importanti avanzi, forse anche per le statuette del Dio che potevano essere poste entro nicchiette cavate nelle pareti, o per figurazioni varie comprese negli scomparti parietali incorniciati di stucchi a colore, oro e azzurro, con larghe fasce dai minuti rilievi a soggetti trionfali o a ninfe.

9.° *Camera dei Mesi* potrebbe essere stata detta la già descritta Sala dei Marmi o *loggia verso la mostra.* Stenterei a crederlo, ma pur devo constatare che le pareti lunghe hanno dodici scomparti, sei per lato, decorati ad archi, nei cui rincassi di rinfianco sono modellati i dodici segni dello Zodiaco, tracciati entro targhe sorrette da genii, e insieme le figurazioni allegoriche dei dodici mesi dell'anno.

10.° *La Camera di Apolline* non può essere che quella opposta ai presunti *camerini degli imperatori.* In essa tuttora si osserva una magnifica figurazione di vari atteggiamenti del Dio Musagete circondato dalle Muse, da cantori e musici in un' alta fascia corrente sotto l'imposta della vôlta lunettata, ricca di festoni in rilievo a foglie e frutta, che conservano tracce di doratura e di colore, ricca tutta di figurine musicali e di strumenti cavati di bianco su azzurro: avanzo meraviglioso di bellezza d'arte.

11.° *La Camera di Giove* è facilmente identificabile dalla figura del Dio fulminatore, dipinto da Rinaldo Mantovano. A piè di Giove un genietto alato regge la scritta « Reges in ipsos imperium est Iovis » e presiede una serie di mezzi busti, che un giorno furono di bronzo, rappresentanti principi, re ed imperatori.

12.° *La Camera del Pesce* va ricercata lungi da queste sale nell'estremo appartamento estivale, dove le decorazioni della vôlta sono tutte tratte dalla fauna aquatica, e molluschi, crostacei e vertebrati si intrecciano in festoni e si distendono nelle cimase a rilievo, o campeggiano dipinti nei fondi.

13.° *La Cappella* sarebbe, a mio avviso, quella ora distrutta, che si apriva nella Galleria della Mostra.

Degli ambienti accennati una parte soltanto doveva essere decorata nel 1575, poichè si lavorava intorno a quei luoghi ancora nel 1581, e per esser breve accennerò ad *una loggia dei frutti*, cui attendeva un maestro Giovanni Martello.

Nel 1587 si gettarono le fondamenta delle case pei canonici di S. Barbara. Il Giardino pensile era stato arricchito di una *sala nuova* (quella odierna dei Fiumi); era anche compiuta la vastissima scuderia di corte, oggi caserma di cavalleria; e potrebbe dirsi che la dimora illustre, accresciuta in ogni sua parte, predisposta quasi a divenir sede imperiale, non aspettasse che il suo compimento.

(Continua) A. Patricolo.

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

Anno XIV — 2.º della Nuova Serie. N. 4 — Aprile 1905.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XI.

ARGENTERIA SETTECENTESCA.

— Fig. da 64 a 72. —

ELL' ARGOMENTO! Esso ha il pregio anche di essere stato meno esplorato di quanto sogliono gli argomenti d'arte, oggi, con tanta abbondanza di scrittori che giungono all'arte dalle più opposte vie. Nè qui si vuole approfondire l'argomento dell'Argenteria settecentesca, ma solo appena accennarlo, quasi che le presenti parole potessero servire di eccitamento allo studio di questo tema, il quale condurrebbe alla scoperta di cospicui oggetti d'arte e a una bella soddisfazione estetica.

Senza accertare che il Settecento sia stato il secolo il quale adoperò gli argentieri più abbondantemente di qualsiasi altro, sappiamo però come esso vada oltremodo ornato di argenterie che ne esprimono le tendenze d'arte, di lusso, di fantasia e di sdolcinate eleganze. Secolo d'ambizioni e piaceri mondani il Settecento, di vaghezze femminili e di futilità adorabili.

L'Italia fu corsa tutta quanta dalla frenesia del rococò; e si può rimproverare il nostro paese di non possedere ancora una storia su la sua operosità estetica nel secolo XVIII, la quale s'allargò e si innalzò nobilmente a creazioni che noi moderni, vinti i pregiudizi, sappiamo amare, quando sono belle, sdegnare quando sono brutte.

Fig. 64. Lavoro dell'argentiere Giovanni Giardini. Metà del Sec. XVIII.

Fig. 65. Servizio da cioccolata, del predetto argentiere.

Dobbiamo accennar di novo i rimproveri meritati da coloro che ostinatamente finsero di non sapere come il Settecento avesse un gusto proprio, e il rococò e il barocco vantassero meriti d'arte e artisti squisiti? Vano sarebbe a chi non vuol ripetere cose cento volte dette, bastando confermare la esistenza d'una fioritura rigogliosa d'argenteria settecentesca in Italia, sacra e profana, segna-

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

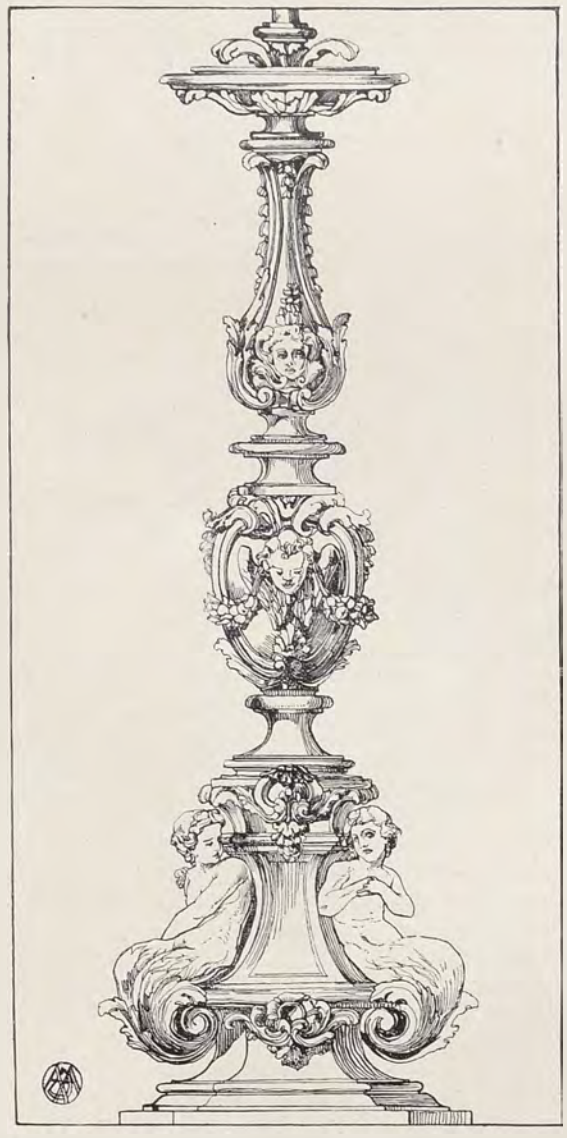


Fig. 66 e 67. Calice e candeliere, dell'argentiere predetto.

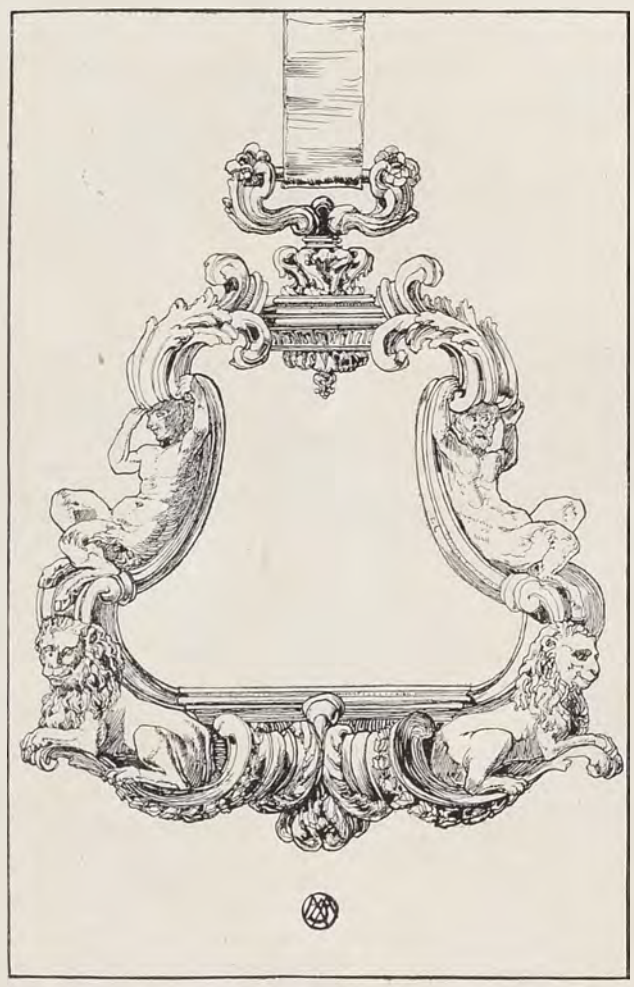
tamente profana, perchè questa corrispondeva alle consuetudini mondane della società che la volle, quale si vede, imaginosa, vaga di linee curve, di conchigliette, ciuffi, svolazzi, amorini, sfingi, figure, uccelli.

Voi, amici della sobrietà, chiuderete gli occhi davanti ai modelli che vi si offrono; ma dovreste accorgervi, ciò facendo, che commettete un duplice errore; quello di imporre il vostro giudizio personale al diritto della storia, la quale si atteggia a quel modo che ad essa garba; e l'errore di credere che la bellezza voglia esprimersi sempre con rigidezza e parsimonia. Esiste, nella vita, l'uomo pensoso e l'uomo giocondo; e l'arte, che attinge alla vita la ragione della sua esistenza, sta che or si atteggi a gravità, or si dispieghi a leggiadria. Qui dunque siamo in pieno dominio della giocondità, e chi vede il mondo dal solo lato della compostezza, ci abbandoni ora; noi correremo al Settecento, a consolare l'animo in bellezze ed eleganze allegre.

Quando si parla del Settecento si volge tosto il pensiero su la Francia. Questo, lungi da essere un vezzo, è una necessità; chè la Francia ritrovò sè stessa, nell'arte, all'epoca del Re Sole e allora s'impose. La società francese del Settecento fu maestra alla società italiana di abitudini mondane e di lussi; e guardando la argenteria francese del XVIII secolo, pare di guardare la nostra. Le differenze sono sì tenui che l'occhio difficilmente le scuopre; e vorremmo che il lettore confrontasse i modelli tolti da una bella Raccolta pubblicata a Roma nel 1750 dall'argentiere Giovanni Giardini, con quelli che, per es., i Germain — famosi argentieri di Francia — crearono, per accertarsi che corre maggior diversità fra le forme del Rinascimento italico e francese, che fra quelle dell'argenteria rococò.

Si potrebbe affermare, così, che la influenza franca esercitata sull'Italia nel secolo XVIII, fu più viva, persuadente e meglio accolta che la influenza italica nel secolo XVI? Da questo emergerebbe la singolare conclusione che l'arte del Settecento è più universale dell'arte del Rinascimento, e che l'anima collettiva trovò in sè stessa risonanze più profonde all'epoca del Re Sole che non ai tempi dei Medici o degli Sforza.

L'argentiere settecentesco doveva associare la fantasia vivace alla tecnica perfetta, quindi senza essere un buon cesellatore, senza padroneggiare gli strumenti dell'arte, invano può tentarsi il cammino dell'oreficeria rococò. Essa, come tutta l'arte di questo secolo XVIII, si spinse sulle



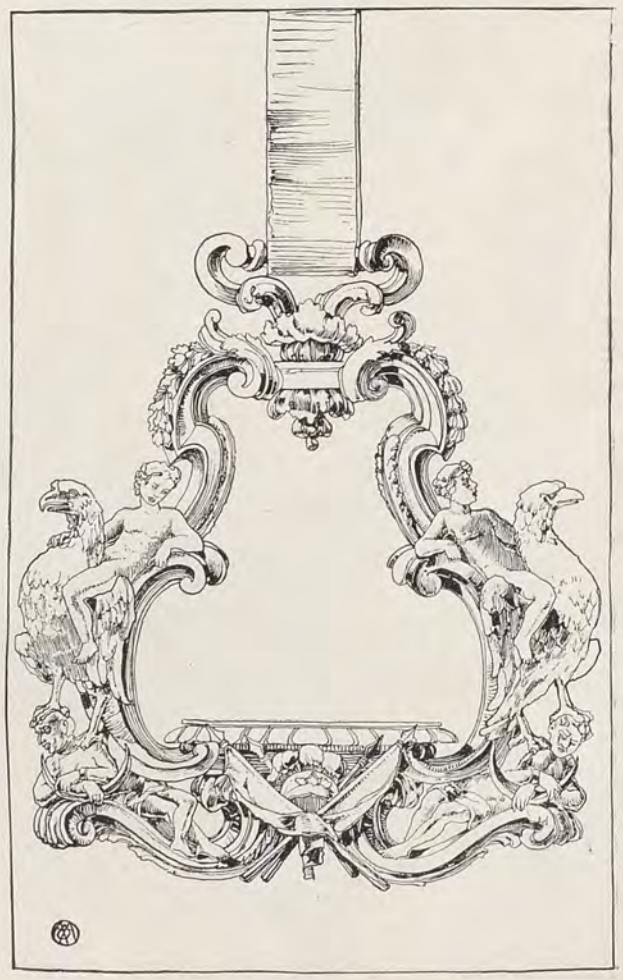


Fig. 68 e 69. Maniglie per cordoni di campanelli, del predetto argentiere.

ali della immaginazione, scansando la semplicità, la parsimonia, la ineleganza. La nostra argenteria ebbe insomma un linguaggio proprio, più di quella medieva; nè ricorse a imitazioni d'architet-

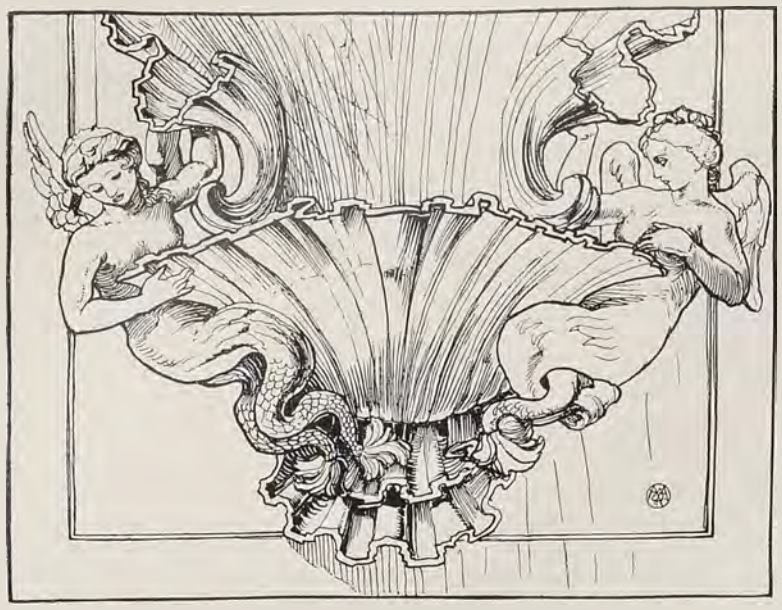


Fig. 70. Piletta d'acqua santa, del predetto argentiere.

ture lapidaee, nè s' interessò a materiare chiese gotiche e fortilizi, che il pensiero non aveva destinato a traduzioni metalliche; essa inventò il suo linguaggio gustoso, agile, colorito, e si allargò nella vita ampiamente.

Un siffatto confronto non vuol portare in alto l'argenteria settecentesca e abbassare quella gotica; bisognerebbe trovarsi in ben povera condizione di cultura per non pregiare quanto si merita la oreficeria gotica; la quale nell'arte industriale medieva rappresenta una delle più alte espressioni di bellezza.

L'animo dell'artista serba un luogo ad ogni contenuto di bel-

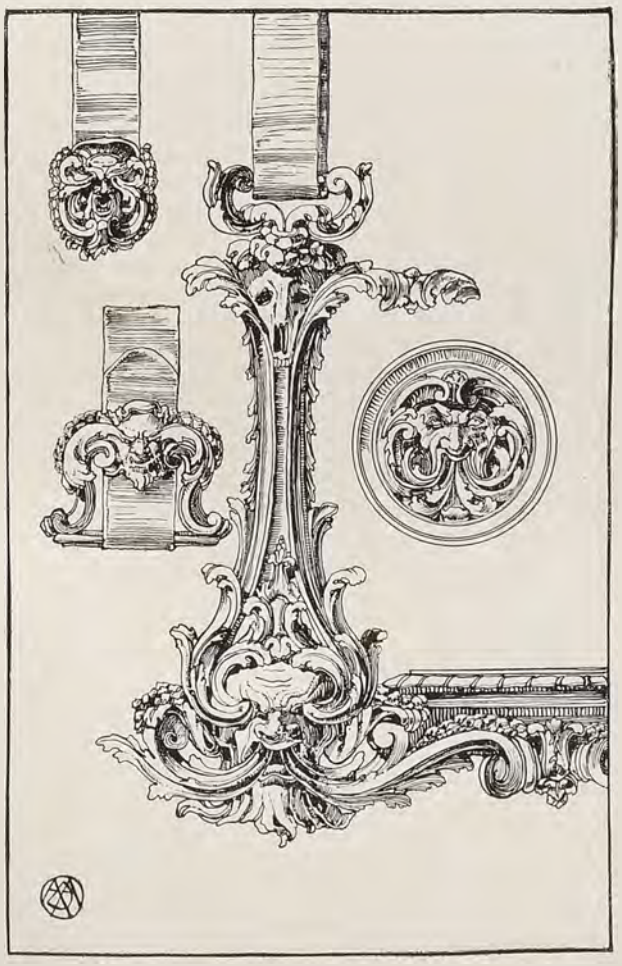


Fig. 71. Maniglie per cordoni di campanelli, del predetto argentiere.

lezza e vanta esclamazioni d'entusiasmo agli argenti di Boscoreale come voci di sdegno contro quanti distrussero o contribuirono a distruggere ciò che il famigerato Caio Cornelio Verre sviscera-

tamente amò sino alla cupidigia. Verre ammirava infatti le collezioni d'argenteria romane e disonestamente se ne impadroniva; ma il suo nome non può dissociarsi dai prodotti più squisiti che

Fig. 72. Anfora del predetto argentiere.

l'argento materiò a Roma durante l' Impero, come uno scrittore francese, il Bonnaffé, ebbe a scrivere in sapiente e divertente modo.

Non pare che l' argenteria settecentesca possa vantare un appassionato raccoglitore come Verre; ed essa, vicina a noi, si conserva di più che l'argenteria antica e medieva, stata soggetta ai danni gravi cagionati da necessità di Stato, guerre, assalti, saccheggi, bisogni improrogabili di denaro. Chè ai tempi antichi, quando la necessità incombeva, si distruggevano facilmente tesori d'arte, gli ori e gli argenti, mentre oggi invece gelosamente si conservano; e i principi non si vergognavano a impegnare il loro domestico vasellame per far fronte a necessità urgenti, nulla curando fuori del loro personale tornaconto. Allora, in antico, il metallo del vasellame, dell'argenteria e oreficeria in genere, non era sempre prezioso, sovente il rame si univa all'argento dorato, e devesi alla falsa credenza che la Palla d'Oro di Venezia fosse di vile metallo se si salvò dalla distruzione.

L'argenteria settecentesca, invece, meno si umilia (direbbe un giudicatore volgare) alla povertà della materia e più si esalta alla sincerità del metallo che le dà forma; essendo quasi sempre d'argento e perfino, quasi mai, d'argento dorato; al rovescio dell'argenteria medieva, la quale è sempre dorata, sia che il materiale suo si chiami rame o argento. Ma nè smalto nè gemme l'arricchirono; e gli smalti, al contrario, e le gemme coloriscono e mandano guizzi di luce dalle opere medieve, le quali, infine, si allargano più al decoro della chiesa che alla vanità della casa.

Per questa ragione noi ci troviamo eticamente più attratti all'argenteria settecentesca, perchè il costume laico della società moderna meno s'intenerisce agli ori delle chiese e più, in sostanza, al vasellame delle credenze. Le quali niun dice che non ricevessero vasellame argenteo nel Medioevo, ma gli è questione di misura. E cominciai ricordando che la società settecentesca si forma di seduzioni mondane, perchè l'argentiere rococò cesella il vasellame destinato ai pranzi cerimoniosi sì come le maniglie, corredo

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

signorile di campanelli che mano delicata deve toccare; e carezza con soavità così le tabacchiere di vecchi incipriati come i pomi della mazza di damerini profumati, non isdegnando il lavorio d'un turibolo, d'un candeliere, d'un calice, d'un trofeo ecclesiastico.

Comunque sia, la modernità, anche nel lavoro dei metalli preziosi, oppone le sue forme alle forme antiche, e il campo dell'argenteria si considera uno dei meglio mietuti dalla agitata estetica contemporanea. Il rispetto alla forma con la indifferenza alla materia, costituisce uno dei titoli più alti dell'estetica attuale; e noi ci sentiamo ricongiunti, per questo verso, a Francesco Briot, il sommo cesellatore cinquecentesco che lo stagno condusse alla nobiltà dell'oro, lavorandolo industriosamente; noi ci sentiamo ricongiunti alle epoche in cui la materia era vinta dal lavoro. E insomma l'argentiere d'oggi deve attingere la forza e la speranza nel desiderio e nell'orgoglio di essere un argentiere moderno, capace di appagare i bisogni della società presente, la quale non si interesserà serenamente alla bellezza, finchè questa, anzichè rispecchiare la vita di altri tempi, non rispecchi, con fedeltà, quella del tempo che corre.

ALFREDO MELANI.

XII.

Antefisse tarantine nel Museo civico d'Antichità in Trieste.

— *Fig. da 73 a 87.* —

EGLI anni decorrenti dal 1889 al 1895 il museo di Trieste si arricchì di molti e varii oggetti tarantini, cominciando dal bellissimo *rhytòn* d'argento, noto ad ogni cultore d'arti antiche ed illustrato su questo stesso periodico dal chiarissimo Prof. Alberto Puschi, direttore del detto museo. Il museo annovera terrecotte, vasi, figurine, bassorilievi, oltre le antefisse: il tutto bellissimo e conforme alle nobili tradizioni dell'arte di Taranto, che sempre si distinse nella Magna Grecia per finezza di gusto. Ne fanno prova le monete, che sono forse le più belle della numismatica greca, dalle statere d'oro sino ai didrammi con Taras sul delfino. In mezzo a questa ricchezza di materiale ho pensato di prescegliere le antefisse e di copiarne parecchie, corredandole d'una breve spiegazione nella speranza di poter contribuire per quel poco che posso all'aumento del patrimonio di forme architettoniche greche, che non è mai troppo abbondante.

Come è generalmente noto, gli edifici dei Greci e dei Romani erano coperti di tegole piane in terracotta od in marmo

Fig. 73 e 74. Satiro arcaico e Satiro arcaizzante nel Museo civico d'Antichità in Trieste.

(*tegulae* in latino, *solenes* in greco) e le loro giunture nel senso della pendenza del tetto erano coperte da altri pezzi sagomati, sia convessi, sia a doppio canale, detti *imbrices*, *calypéres*. In corrispondenza di questi c'erano sulla gola formante grondaia degli ornati speciali, che con una sorta di codone s'inserivano sotto l'ultimo embrice ed avevano la forma d'una tavoletta a palma. Sono queste le *antefisse*, così chiamate dai Latini, mentre erano dette *Kalypéres anthemotoi* dai Greci.

Festo definisce l'antefissa come un'opera in terracotta od in marmo che s'inserisce al tetto sotto la caduta d'acqua (sub stillicidio). Secondo Plinio fu Dibutade di Sicione colui che primo collocò delle maschere all'orlo dei tetti e le chiamò *protypa*, e più tardi passò ad un altro genere da lui chiamato *ectypa*. Sembra verosimile che la prima indichi un lavoro originale, scolpito o modellato una volta tanto, mentre la seconda espressione s'addirebbe all'antefisse laterizie ottenute collo stampo e soltanto ritoccate colla stecca, e ripetentisi quindi molteplicemente nello stesso tipo. Conservansi in Atene antefisse del tempio di Pallade anteriore alla distruzione della città da parte dei Persiani, e sono in terracotta dipinta. Maschere, foglie, palmette ornano le antefisse greche, e ve ne sono di angolari alle estremità dei timpani, più spesso nelle tombe che nei templi, e difatti l'architettura funeraria, impossessatasi di questo motivo, mai più l'abbandonò, neppure nelle tombe dei secoli di decadenza. Dapprima avevano un significato d'amuleto od *apotropaico*, e quindi vi si raffiguravano gorgoni, arpie, satiri e bestie malefiche. Difatti sentiamo il rigido Catone Censorio inveire contro i suoi concittadini perchè ridevano delle sacre ma, ahimè! rozze antefisse patrie per fare buona cera ai prodotti dell'arte greca profana.

Fig. 75 e 76. Faccie arcaiche di Gorgone nel detto Museo.

Fra le nostre antefisse tarantine abbiamo una serie di Gorgoni o teste di Medusa, appartenenti a differenti periodi dell'arte greca e molto notevoli per le successive modificazioni che presentano. Si osservino le figure 75, 76, 82, 83 e 84.

Nelle leggende eroiche sul Perseo argivo vediamo le tre figure di Stheno, Euryale e Medusa. Grande importanza assunse il capo di Medusa, che entra quale attore principale nella trasformazione di Atlante, nella liberazione di Andromeda, nella pietrificazione di Fineo, nella sconfitta dell'armata bacchica, e perciò divenne simbolico amuleto od *apotropáion*, onde si vede sopra edifici, armi, armature.

La primitiva rozzezza, che cerca l'orrido in particolari disgustanti, cedette alla tendenza abbellitrice dei Greci, i quali resero femminile, piacente, anzi simpatica per la sua sventura questa testa crinita di vipere. L'evoluzione della testa gorgonica nell'arte è un esempio della continua tendenza al bello, della repulsione per il misticismo brutto, che contraddistinguono entrambi lo spirito greco.

Apollodoro, in base ai poeti ciclici ed agli scoliasti, come Apollonio, dice nella sua « Bibliotheca »: « Le Gorgoni avevano

Fig. 77 e 78. Afrodite con Eros, classica arcaizzante; Onfale con profilo, classica, nel detto Museo.

testa circondata di serpi squammose e gran denti, come quelli dei porci, mani di bronzo ed ali d'oro per volare; chi le vedeva rimaneva pietrificato. » I poeti precorsero gli artisti nel conferire bellezza a Medusa, tanto che Esiodo la attribuisce come amante a Nettuno, e si suppone che il dio marino non sarà stato di cattivo gusto, e Pindaro le dà l'epiteto di *euparos* (dalle belle guancie), ciò che portò alla trasformazione del tipo avvenuta all'epoca di Fidia. Gli artisti erano contentissimi di non avere più a ripetere il tipo tradizionale, e nelle serpi e nelle alette trovarono motivi decorativi genialissimi. Winkelmann, che non s'accorse di questa trasformazione, si meraviglia che le teste di Medusa non corrispondano alla tradizione: gli è che non aveva visti esemplari arcaici.

Periodo arcaico. Vedi figure 75 e 76.

La mancanza di dati certi ci fa rifuggire dalla cronologia e ricorrere piuttosto ad una divisione in periodi estetici. Nel periodo più antico arcaico vediamo la Gorgone con un tipo maschile anzichè femminile, e nella testa una larghezza che eccede l'altezza. Le chiome sono crespe ed indicate ingenuamente con palline rotonde, come si può vedere anche nel Satiro della fig. 73: si potrebbe scambiarle per ornamenti di grosse perle; ai lati nelle teste più antiche vi sono due ciocche maggiori, che ricordano i ricciolini delle popolane veneziane, o, per rimanere in archeologia, le acconciature dei sacerdoti egizii.

L'orecchia è appiattita, bestiale e nel padiglione simile a quella d'alcune scimmie. Bassa la fronte e corrugata, col sopracciglio circonflesso, che s'innesta ad angolo acuto nel naso; questo è largo alla base e colla canna in forma di goccia. Gli occhi sono dilatati e d'espressione lugubre; le guancie formano due fasci muscolari contratti e tondeggianti che si sforzano a dilatare una gran bocca, arrotondata alle due estremità, con labbra sottili, e armata di zanne lunghe e robuste da maiale, intramezzate con denti umani radi e piccoli. La brutta faccia è circondata da una barba rappresa in ciocche, quasi una parodia di barba all'olandese, che fa assomigliare la testa alla Medusa mollusco, tanto comune nei nostri mari.

Alquanto posteriore è l'adozione delle serpi nella chioma; in alcune immagini si vedono in numero di due fiancheggiare la testa, in altre formano come un serto di serpentelli del tipo della vipera, che inghirlanda la testa lasciando indisturbati i capelli senza collegarsi in nessun modo al cranio. La mancanza delle serpi nei tipi più antichi non va già ascritta all'ignoranza del mito poetico, od al voler rappresentare Medusa prima della decapitazione, no, ma va ascritta all'imperizia dei modellatori che, già imbarazzatissimi a rendere in argilla le chiome, non avrebbero saputo innestarvi in modo intelligibile e grazioso la ghirlanda di serpi; il problema era troppo arduo e non fu affrontato.

Osservisi che tipi analoghi agli accennati si trovano nell'arte messicana, simboleggianti il sole. Del pari i Greci, posteriormente, vollero ravvisare nella Medusa un'immagine della luna, ed in molti cammei si vede la Gorgone circondata dallo zodiaco: la cosa è interressante e può fornire un documento pel confronto delle religioni. Che la Gorgone rappresentasse la luna che si cela al comparire del sole, è opinione di molti valenti mitologi come Böttiger, Streber, Schwenk, Fischer, ecc. V'è pure un'altra ipotesi: che Gorgone derivi dall'egizio *gerhu* (notte) e si pensò che rappresentasse la nube procellosa e nera, la quale viene vinta dal sole, che sarebbe Perseo. Può darsi che derivi dalla voce indo-europea *gargar* (urlare) e sarebbe in allora l'urlatrice, cioè la procella. Passate in rivista rapidamente queste ipotesi, che per noi hanno importanza relativa, tocchiamo al prossimo periodo.

Periodo arcaizzante.

Le Meduse di questo periodo si distinguono per un'espressione meno truculenta; non c'è più la contrazione dei muscoli facciali e lo sgangherarsi della bocca, ove mancano le zanne porcine. La lingua non è più cacciata tanto in fuori o non lo è del tutto. La faccia è però ancora schiacciata, il naso largo, e le chiome sono piuttosto rigide e parallele. Cominciano a comparire le serpi, ma mancano ancora le alette.

Periodo classico. Vedi figure 82, 83 e 84.

S'incominciano a bandire quei caratteri terrificanti che avevano formato il tipo della Medusa nei periodi precedenti, e la tendenza al bello idealizza anche questa divinità malefica. I bei crini di Medusa ispirarono gli artisti che circonfusero il capo reciso e doloroso della figlia di Phorkys e Cete con masse di capelli artisticamente disposti, le quali bene inquadrano la faccia virginale fredda e sdegnosa. La progredita abilità artistica permise che alle chiome s'intrecciassero le serpi e s'aggiungessero le ali, che prima si vedevano soltanto attaccate alle spalle nella figura intera. Fra le nostre antefisse non ce ne sono di alate, ma i lettori si ricorderanno della Medusa Rondanini ora a Monaco, che ad un mio amico sembrava la personificazione della rivolta degli ideali puri contro la brutalità del mondo, e ciò è giustificato, perchè un'espressione più squisitamente sdegnosa difficilmente si troverebbe.

Fig. 79 e 80. Sileno o Satiro, classico; Ninfa Io o Diana nel predetto Museo.

Fig. 81 e 82. Satiressa, classica; Gorgone classica nel predetto Museo.

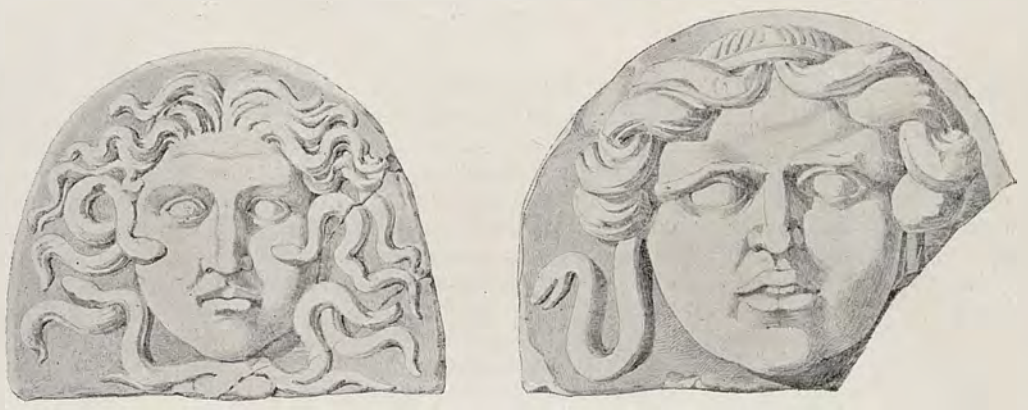


Fig. 83 e 84. Faccie classiche di Gorgone nel detto Museo.

Passiamo alle altre antefisse.

Al N. 73 vediamo Sileno, trattato arcaicamente, al N. 74 un Satiro arcaizzante, al N. 79 lo stesso, però classico.

Al N. 77 vediamo Afrodite con Eros alato sulla spalla sinistra, il quale tiene in mano un delfino, simbolo di Taranto. La chioma della dea, divisa sulla fronte ed ondeggiante sopra gli

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

orecchi, è sostenuta, da *stefáne*. La mano alzata, di cattiva fattura e guasta, forse fu rabberciata da qualche operaio malpratico già in antico.

Al N. 78 è una bellissima Onfale colla testa coperta dalla pelle del leone nemèo. L'espressione è molto seria.

Al N. 80 ecco la ninfa Io coi capelli divisi sulla fronte e sostenuti da una benda detta *tenia*, da cui sbucano le due piccole corna. L'orecchio è ornato da un pesante orecchino.

Al N. 81 c'è una Satiressa con capelli scarmigliati e fluttuanti, da cui spuntano cornetti ritorti e rivolti in sù. Orecchie aguzze, bocca disposta al riso sardonico, fronte corrugata e so-

Fig. 85 e 86. Donna Barbarica; Arpia scita, classica, nel detto Museo.

pracciglia riunite. Nel descrivere queste antefisse, dopo le Gorgoni, mi valgo delle parole testuali del Viola « Notizie degli scavi d'antichità », ove parla delle antefisse tarantine, simili a queste, che si trovano nel Museo di Taranto.

Rimangono le due antefisse delle figure 85 e 86.

Entrambe sono del periodo classico. L'una è una testa con una specie di berretto frigio terminato da pendenti e d'un tipo non greco. Deve rappresentare una donna barbara, come più volte usavano riprodurne forse a modo di trofeo sui vinti.

L'altra è una faccia femminile, fiera, accigliata, con la chioma svolazzante ed arruffata, berretto frigio e *stefáne* o diadema. È dotata altresì di quattro alette, ed è presumibile che sia una *Arpía*. Erano le Arpíe divinità malefiche come le Gorgoni, alate, anzi dette *volucres* da Ovidio, più volte effigiate con berretto frigio, ad esempio in un vaso d'Egina illustrato nell' « Ar-

Fig. 87. Capitello corinzio greco trovato a Taranto, ora nel Museo di Trieste.

chäologische Zeitung », 1882 Tav. 9. D'altronde, essendo oriunde della Scizia, ben s'addice loro il berretto frigio.

Finite le antefisse passo al capitello.

È corinzio e di fattura molto accurata. Il materiale è pietra calcare dei dintorni di Taranto, alquanto porosa e di grana uniforme. Due lati sono decorati con palmette ed hanno le volute scolpite finamente, mentre due lati e la voluta compresa sono rozzi, sbozzato il fogliame, trascurata la palmetta, in luogo della quale si vede una specie di tavoletta unita. O la parte verso l'interno s'era voluta trascurare, o forse il capitello non fu finito. A me sembra abbastanza elegante e degno di nota.

Ecco illustrate alcune delle antichità italo-greche del nostro Museo triestino; ce ne sono ancora e belle assai: se non parrà inopportuno ne farò argomento d'un prossimo lavoretto.

ARCH. ARDUINO BERLAM.

XIII.

IL PALAZZO DUCALE DI MANTOVA

Continuazione e fine. Vedi fascicolo precedente.

— Tav. 22, 23 e 24. Dett. 13-14, 15 e 16. Fig. da 88 a 92. —

Spegne Guglielmo e a lui succede Vincenzo. lo sterminatore dei turcheschi a Belgrado, a Pappa, a Vienna, a Giavarino, a Kanisza, sognante nuovi splendori, in pace con l'anima tra i frati evangelizzanti la santa crociata antisemita, e a maggior gloria di Dio uno e trino impiccando i circoncisi creditori molesti. L'atavica manìa edificatrice turba lui pure. Il sogno comincia a diventare realtà sontuosa mentre il patrimonio si assottiglia e il baratro si spalanca, nonostante che le benedizioni pontificie e le reliquie sante giungano in omaggio e a compenso celeste anticipato, a lui pio protettore e fondatore della pleiade di ordini religiosi che invase Mantova sul finire del 1500.

La sparuta e travagliata figura del Tasso sorge spettrale e si unisce alla rosea e molle immagine del Duca nella sontuosità dei luoghi, doppia affermazione della catastrofe incombente. Da un lato una bella ragione turbata insegue fantasmi e paurosa interroga il temuto destino; dall'altro una razza porta già il marchio della degenerazione.

Curioso dominio quello di Vincenzo in cui dal punto di vista dell'arte si trova ben poco da dire. Ebbi or non è molto la fortuna di richiamare alla luce i dipinti di due volte, recanti nei fondi delle lunette i disegni di alcune città italiane e straniere, accompagnate dallo stemma gonzaghesco alternato a quello dei Medici e però assegnato alla dominazione di Vincenzo.

Di tale epoca dovrebbe essere la parziale decorazione delle stanze ducali, poichè un soffitto chiamato del Labirinto ricorda una delle imprese del Duca, l'assedio di Kanisza in Ungheria. Vincenzo edifica pure la galleria oggi detta dei Quadri, la quale, addossata all'appartamento della Grotta, serviva a congiungere la Sala degli Arcieri con le fabbriche esistenti fin dal XV secolo, di cui il pianterreno formava parte dell'abitazione d'Isabella d'Este. Nella corticella si apportano delle modificazioni alle nicchie incrostandole di un grossolano musaico a scaglie di marmo e fregiandole dell'enfatico emblema della Luna falcata contenente un *sic*, spiegato dall'Ambrosoli *sic illustrior crescam*.

Quale più strana antitesi fra la presunzione e la realtà! Vincenzo vuole continuare l'opera del padre ad ogni costo, ma si dibatte fra il suo desiderio e l'evidente rovina finanziaria di cui egli non sembra quasi preoccuparsi. Alle rimostranze dei suoi intendenti sulla mancanza di mezzi, alla defezione degli operai che, stanchi di attendere invano le loro mercedi, abbandonano il lavoro, egli risponde da incosciente, e invita il Maestrato camerale ad anticipar qualche cosa, adescando.

E sogna sempre in un'atmosfera di sacro e di profano alle più strane cose, al compimento di una cappella destinata a contenere *i ritratti più simili di Nostra Signora che fanno miracoli*, e nel tempo stesso a una camera ove raccogliere le immagini *delle più belle dame del mondo così principesse come private*.

Il sogno di Vincenzo non fu realizzato dai successori ben degni di lui e dell'avo festajolo e spendereccio; fu bensì ampliato con nuovi piani rimasti anch'essi incompiuti, o per meglio dire inattuabili per le stremate risorse della Corte. La quale, del resto, occupava già da sola la sesta parte dell'area dell'intera città! I Gonzaga scompaiono macchiati dall'obbrobrio della prima vendita a un esotico Re collezionista.

I mediatori hanno già mercanteggiato i primi capolavori del genio italiano e tolti giù dalle pareti, troppo ingombre di tele, gli Andrea Del Sarto, i Tiziano, i Correggio, i Tintoretto. Il malcauto Nevers, passato al governo e al possesso della Corte Ducale per l'estinzione del ramo primogenito dei Gonzaga, anch'egli vende, e al medesimo Re d'Inghilterra vanno tele ancora di Tiziano, del Mantegna, di Raffaello, e antiche statue e busti e bronzi della Grecia e di Roma, e scendono dalle men-

sole della Grotta della marchesa Isabella i putti di Prassitele, di Michelangelo, del Sansovino, e tutto volge in affrettata fuga oltre i monti, oltre il mare, mentre l'aquila bicipite ha già aperto il cupido volo, fissamente adocchiando la preda.

Il molle Nevers non ha chiesto la sovrana investitura dello stato di Mantova, onde il cristianissimo e imperiale zio lancia, a punirlo, le barbariche torme del Wallenstein.

L'assedio travaglia le mura e le squarcia; la furia del sacco si scatena.... ma un ordine imperiale la ferma e la doma alle porte della Corte Ducale.

Diletto Piccolomini (scrive il cristianissimo Imperatore dei Romani, al generale Ottavio Piccolomini suo delegato speciale, il 30 di gennaio del 1631) *Diletto Piccolomini, vi ricorderete bene degli ordini dativi a voce, per la informazione circa le insolenze fatte nel Palazzo di Mantova dopo il primo sacco, et non essendo ancora capitata la vostra informazione l' aspetto quanto prima. Informatevi di più se si rompe l'altre case nella città di Mantova, e se trovarete che si commetta delle insolenze, direte da parte mia alli capi grandi et minori che rimedino, altrimenti sarò sforzato di fare delle dimostrazioni contro di loro come conviene di farlo contro i disubbidienti, et vi resto vostro gratissimo padrone Ferdinando.*

Non alle orde incoscienti del Wallenstein vada l'onta obbrobriosa; poichè mentre l'Imperatore, sollecito non certo disinteressatamente della sorte del Palazzo, scriveva al Piccolomini, questi il 24 gennaio dello stesso anno in Mantova percorreva le gallerie e osservava abbastanza largamente quanto in esse era contenuto; e una mirabile descrizione, che forse doveva andare annessa al rapporto ordinato, ci mostra tutto un fulgido insieme di cose, ultima testimonianza dell' antico fasto.

Se Vincenzo II e il Nevers vendettero, ancor tanto rimaneva sotto la Reggente Maria e sotto Carlo II che questi tentarono una restaurazione.

Ferdinando Carlo può ancora pensare alla elevazione di una Corte Regale e, dichiarato dall'Austria fellone, costretto ad abbandonar Mantova, può portare seco qualche centinaio di quadri di valore e lasciarne quasi settecento; può, sperando un ritorno, consegnare in deposito — divenuto poscia possesso — una quantità di minuti oggetti a famiglie amiche, a parrocchie e a confraternite.

Fig. 88. Volta nel corridoio detto dei Mori nel Palazzo ducale di Mantova. Fine del sec. XVI.

Fig. 89. Parete nella Sala detta dei Fiumi, nel predetto palazzo. Sec. XVIII.

Nel 1679 c'erano ancora paramenti di arazzo in tal numero da poter coprire una superficie di ben mille e duecento metri quadrati, uguale ad una volta e mezzo circa quella occupata dall'enorme salone dell' Armeria; quindi si potrebbe dire che trent'anni appena bastarono a disperdere in massima parte ciò che in tre secoli fu accumulato.

È desolante la prima constatazione sommaria dello stato in cui si trovano le fabbriche e i tetti già nel 1715 — e dell' invasione avvenuta in Palazzo di misera gente, di cui si lamenta la somma sporcizia.

L'Austria trova smunta la preda da lungo tempo adocchiata, e l' arch. Paolo Pozzo lavora quasi intorno a uno scheletro. Mantova va in visibilio per i nove soli pezzi di arazzo che le rimangono. Nuovi damaschi e sete ornano ormai le pareti, e il finto arazzo tiene il posto del vero.

L'epoca di Paolo Pozzo segna indubbiamente l'ultimo risveglio di attività edificatrice pel Palazzo Ducale; ma, ahimè! quante rovine! Dagli atti che ancora si serbano presso l'ufficio d'amministrazione della Corte, risulta che fosse intenzione della Casa Imperiale austriaca di ridurre una parte dell' edificio alle moderne esigenze. Incaricato da principio fu il Piermarini, il quale, visti mettere nel dimenticatoio i suoi progetti, non volle altro interessarsene. Il Sovraintendente alle fabbriche Anton Maria Romenati studiò allora un piano di riforma, un po' seguendo i concetti del Piermarini, un po' modificandolo secondo il suo criterio. Si servì per aiuto tecnico, che tale egli non era, dell'architetto e pittore teatrale Gaetano Crevola, il quale era stato nel 1573 nominato maestro di architettura nella R. Accademia di Pittura, Scultura e Architettura fondatasi in quell'anno.

Interessantissima e assai precisa, la relazione del Romenati porta una luce nuova sui luoghi del Palazzo, che rimasti intatti, si può dire, fino al 1774, sarebbero stati in breve trasformati e ridotti nel modo in cui oggi li vediamo. Il piano del Romenati accolse il plauso della Corte, che per attuarlo stanziava una somma di 80000 fiorini da pagarsi in tre anni dall'erario mantovano. Ma a dirigere l'esecuzione vien preposto il Pozzo, il quale, a quanto sembra, usurpò in malo modo i diritti del Crevola e ne danneggiò l' interesse.

I documenti che seguono quei lavori danno la chiave di numerose ricerche, che solo le ipotesi hanno potuto fin qui guidare; e ci dicono quali furono gli ambienti prima della trasformazione, quali tentativi si compierono per rendere ancora una volta qualche splendore alla vecchia Corte Ducale, quali artisti principalmente vi furono impiegati.

Troppo nota è ormai la questione di quei nove pezzi d'a-

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

razzo. che graziosamente la Casa Imperiale austriaca volle riscattare dalla Basilica di S. Barbara e che la R. Ducale Corte Camerale di Mantova pagò.

Il Pozzo che nel 1779 fra gli altri lavori aggiustava l'appartamento detto Verde, pensava a distribuirveli rassegnando il preventivo degli adattamenti, dal quale dichiarava escluse le decorazioni di stucco, le dorature e le pitture. Anna Carrè aveva eseguito il rammendo di quelle magnifiche tappezzerie, riproducenti gli stessi Atti degli Apostoli che formano ornamento prezioso dei Palazzi Vaticani; e da un pezzo, purtroppo! gli arazzi mantovani abbelliscono il castello di Schoenbrünn.

L'Albertolli, invitato a Mantova, fa cartoni per le decorazioni della Galleria vecchia degli Specchi; quattro giovani milanesi eseguono gli stucchi insieme e sotto la direzione di Stanislao Somazzi. — Un Pietro Cariola esegue intagli in legno

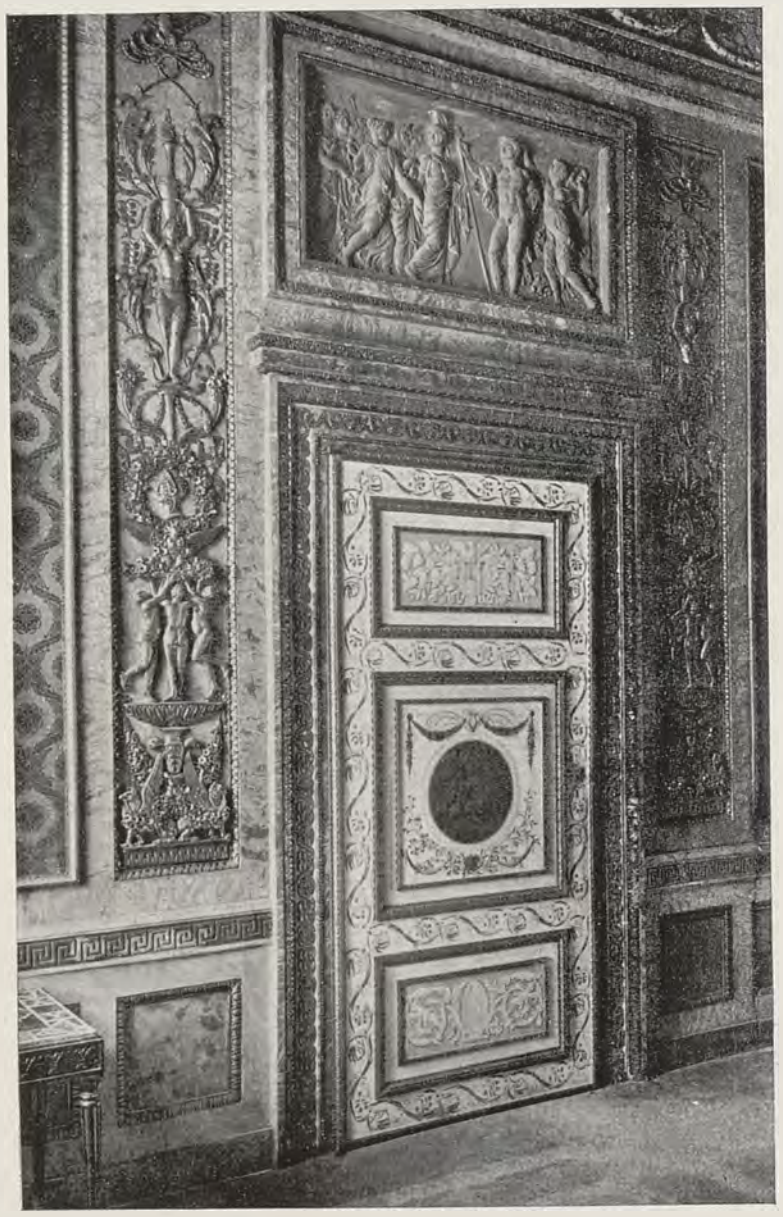


Fig. 90. Porta nella Sala detta dello Zodiaco nel predetto palazzo. Stile del primo Impero.

e Felice Campi con Andrea Mones ristaurano (e si vede) la volta dipinta. Gli stessi decorano l'appartamento Verde ed altre sale; mentre passano al R. Museo dell'Accademia i marmi antichi che erano o sparsi nel Palazzo o incastrati a far decorazione nei muri; mentre la piazza di S. Barbara assume la forma che noi oggi vediamo e il Cortiletto della Grotta si dimezza e la Chiesetta di S. Croce scompare.

Quanti mutamenti in questo tramonto di secolo XVIII e quante rovine!

L'ira, armata dai dritti dell'uomo, ha già percorse le vie e le piazze, cancellando il segno, non l'intimo ricordo di vecchie signorie; e l'Impero si estolle chiedendo a Roma immortale l'esempio delle conquiste e del fasto. Nel Palazzo Ducale l'aquila napoleonica si addossa a ben poche pareti, nella galleria degli Specchi, nella sala dei Segni dello Zodiaco, nel pomposo baldacchino costruito per il Beauharnais e in qualche stoffa, in cui la fredda nota neo-classica si anima di trasparenze e di luci. Sprazzi fugaci di vita rianimano a quando a quando la quasi muta Corte, che ripiomba tristamente nell'ombra appena l'astro fuggevole s'ecclissa.

Nel Castello del tutto abbandonato è già dilagata la piena

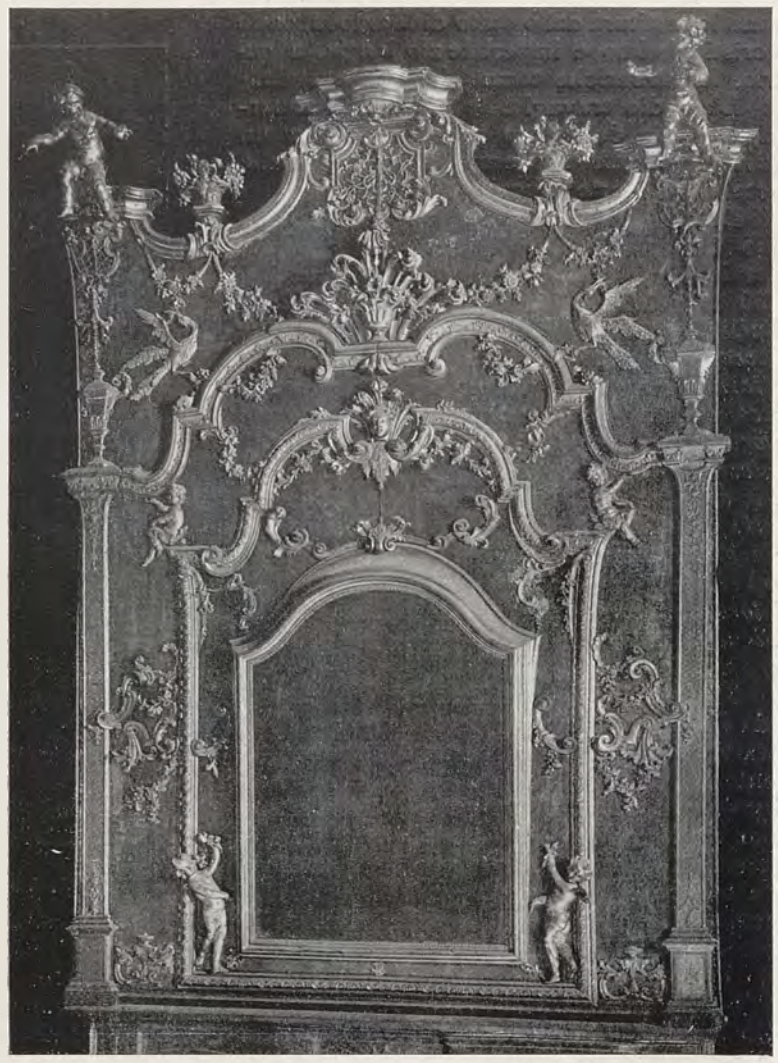


Fig. 91. Specchiera del sec. XVIII nel predetto palazzo.

di vecchie pergamene, testimoni dei secoli; le già ricche aule tutte ne sono ingombre, mentre in alto, fra il mondo e Dio, si allogano le segrete.

Ma anche in quelle celle, fatte sacre dal martirio immacolato, passò l'oblio; un profano ingombro ne vieta tuttavia la esaltazione, che sia monito il quale affratelli i cuori, segnacolo che guidi e sorregga la fede di irredenti e di oppressi!

A. Patricolo.

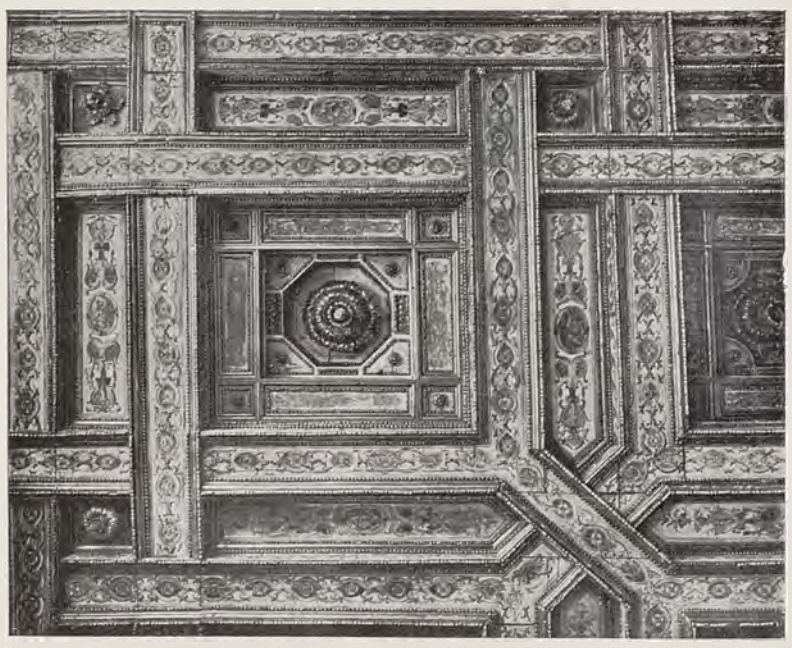


Fig. 92. Soffitto nella Sala detta del Giuramento nel predetto palazzo. Sec XVI.

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

Anno XIV — 2° della Nuova Serie. N. 5 — Maggio 1905.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XIV.

ANCORA SULL'ARTE DEL FABBRO-FERRAIO.

— Fig. da 93 a 104. —

oppica già l'arte detta nova e si ripete e scimmiotteggia nell'architettura e anche nella mobilia, la quale, fra le industrie artistiche, è quella che più s'accosta all'architettura; s'è fermata di botto nella decorazione dipinta, dopo aver cacciato fuori quasi tutto quel che poteva in questi ultimi anni; continua invece a camminar bene e lesta nei metalli, soprattutto nel ferro. Ed è per questo che torniamo spesso e volentieri sul ferro, parlando e dando saggi ora del Mazzucotelli di Milano, ora del Calligaris di Udine, ora d'altri, e oggi dell'architetto Giuseppe Sommaruga, del quale il nostro Fascicolo di marzo mostrò l'ultima opera, la Casa Castiglioni sul Corso Venezia a Milano, lavoro ridondante ma singolare ed energico. Fra quelli che cascano in errore

o per troppo o per poco di vigore

noi preferiamo, senza esitare, coloro che peccano per eccesso, purchè sia un eccesso sincero. La sincerità si distingue talvolta molto difficilmente dall'affettazione e dall'artifizio, massime quando la maschera simula i lineamenti della forza. I Rodomonti smargiassi spaccamontagne son frequenti nell'arte. Facevano aggio nel Secento i falsi Michelangioleschi e Bernineschi; e anche al dì d'oggi certi scultori di cartello, che modellano davvero i nudi come sacchi di noci, con masse e linee scombussolate nelle figure e funambulesche nei gruppi, desterebbero il riso, quando i corifei non insegnassero che si deve ammirare la forza — la forza, che giustifica tutto.

Sennonchè, a giudicare della gagliardia sincera v'è un mezzo fra gli altri: quello di considerare nell'opera d'arte l'armonia dello stile e della forma. È impossibile che un simulatore, per abile bugiardo che sia, non si scordi qua e là della propria prodezza, lasciandosi cascar giù di dosso la pelle del leone e mostrando le orecchie di pecora o di somaro.

Nell'opera del Sommaruga si può trovar qualcosa a ridire sullo stile totale e sulla forma delle parti, ma l'armonia in quello e in questa è perfetta. E così le inferriate, i cancelli, le ringhiere, i braccioli, i lampadari di ferro s'accordano appieno con le linee e con gli ornamenti della pietra. Ne vogliamo dare un esempio, che si riferisce al piano terreno della facciata principale (si veda il Fascicolo 3), il quale pian terreno, anche nel concetto, s'attiene più all'indole dell'architettura secentesca che non a quella o, per meglio dire, a quelle della così detta arte nova; ma è da conside-

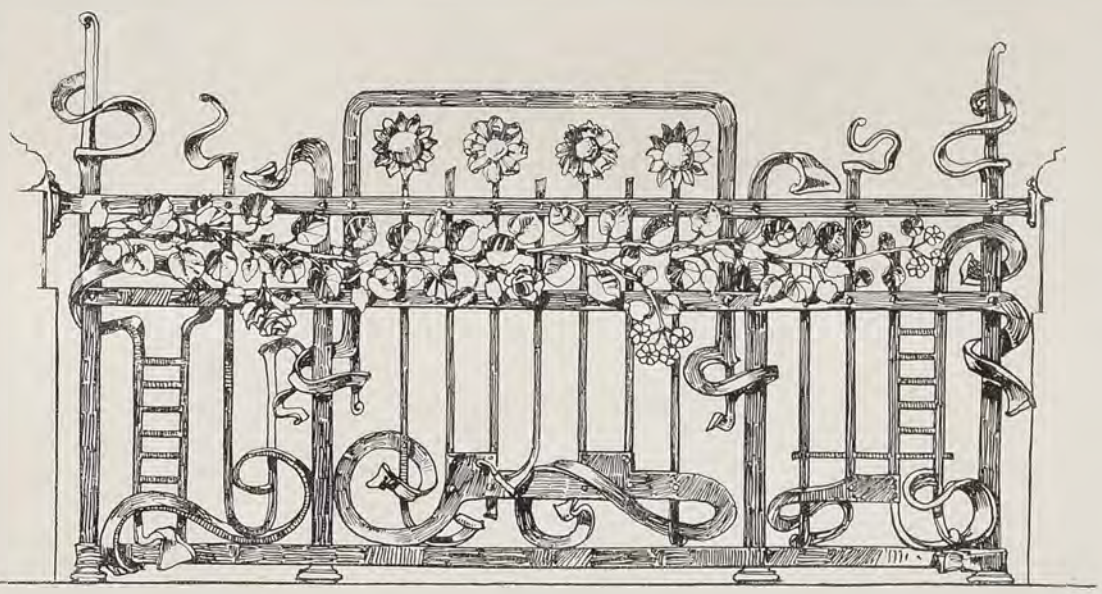


Fig. 93. Cancello nel Vestibolo della Casa Castiglioni a Milano Architetto Giuseppe Sommaruga.

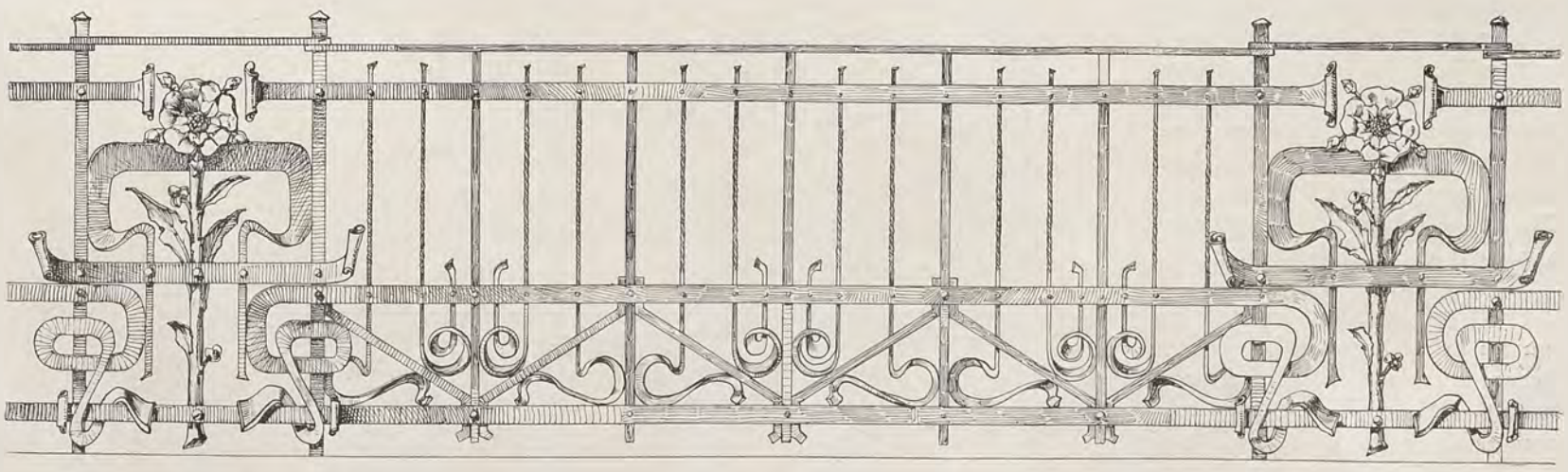


Fig. 94. Ringhiera di terrazza nella facciata verso giardino della predetta Casa.

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

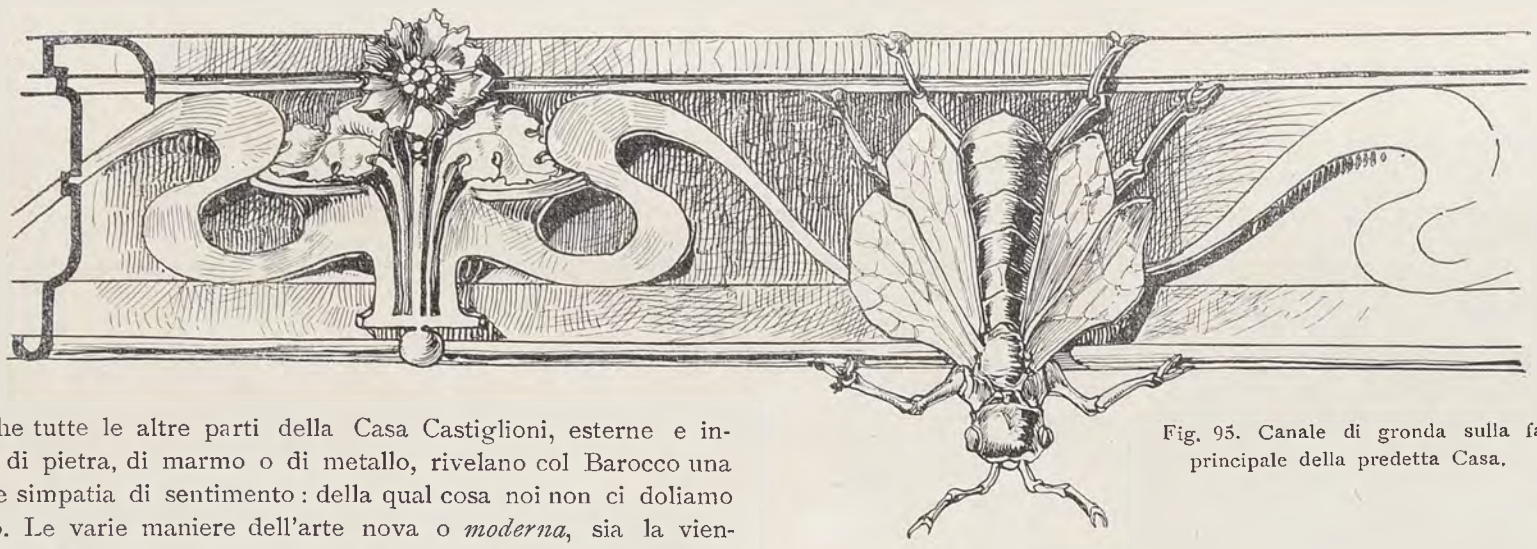


Fig. 95. Canale di gronda sulla facciata principale della predetta Casa.

rare che tutte le altre parti della Casa Castiglioni, esterne e interne, di pietra, di marmo o di metallo, rivelano col Barocco una grande simpatia di sentimento: della qual cosa noi non ci doliamo affatto. Le varie maniere dell'arte nova o *moderna*, sia la viennese (quanti scimmiotti in Italia di quei novatori austriaci!), sia la francese, dove c'è sempre un qualche sapore di classicismo greco o romano o del primo impero, sia la belga o dei paesi più settentrionali, sempre l'arte nova o *moderna* vorrebbe che l'organismo e l'ornamentazione scaturissero dalla costruzione, dalla verità. La teoria è buona, benchè si fermi spesso all' enunziazione. Ma non è la teoria del Sommaruga, o almeno non è la sua pratica.

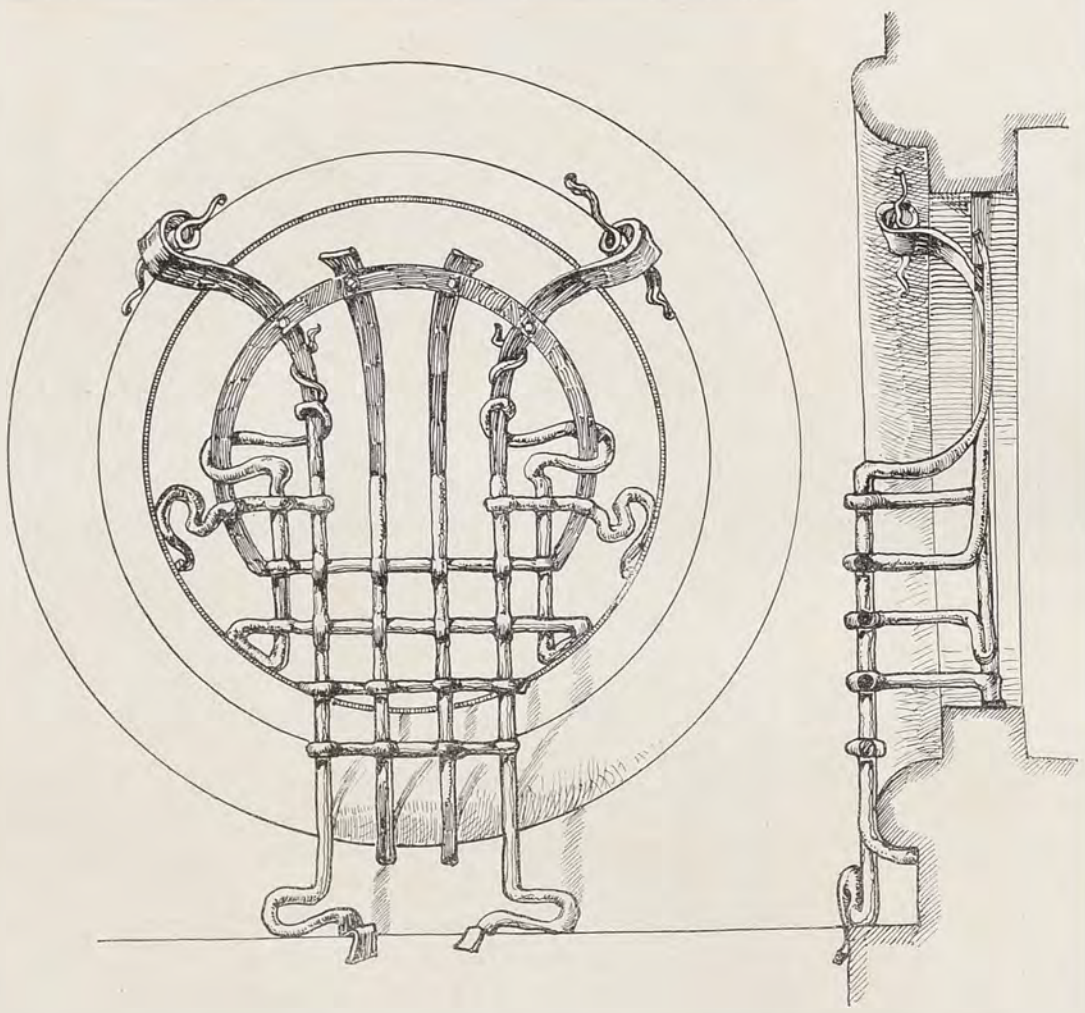


Fig. 96. Ferriata alle finestre tonde del piano terreno nella predetta facciata.

Il piano terreno o basamento di tutto il prospetto è fieramente bugnato; ma le bozze disformi, rotte, sconnesse, celano in parte le modanature, come se il grande zoccolo, forato dalle porte, da sei occhi e da due basse finestre rettangolari, non fosse stato ultimato e appartenesse non ad un fabbricato nuovo, bensì ad un edificio in rovina. Il concetto è supremamente barocco; e la memoria corre alla Fontana di Trevi, a quei palazzi romani, in cui la stramberia si sfoga grandiosamente. Orbene, si guardino le inferriate delle finestre tonde e delle feritoie alle Figure 96 e 97. Peccato che il disegno delle prime finestre (è una svista) non mostri i cunei spostati e le bugne invadenti, poichè vi si accordano intimamente i ferri contorti e ricurvi, quasi a modo di serpi, pure legandosi all' organismo circolare per mezzo della lunetta piatta, uscente dall'ultima sbarra orizzontale della maglia robusta. Qui non c' è, si può dire, nessun ornamento, mentre già comparisce nelle finestre basse rettangolari, a' lati della pomposa porta centrale, la quale, tolte le due carnose cariatidi del Bazzaro, fu a compenso infiorata di lussureggiante vegetazione.

Come l'architettura di questa casa, della quale parlò lo scorso marzo, con lode in questo Periodico il professore Alfredo Melani, si presenta senza complicazioni nell'ossatura costruttiva e nelle sagome, e all'incontro assai rigogliosa nei fiorami, così succede, per amore d'armonia, nelle opere in ferro, dove il fiorame ha gran parte sopra una intelaiatura di molta semplicità. Nel ferro, naturalmente, la figura umana non trova luogo, mentre in qualche parte dell'architettura ne

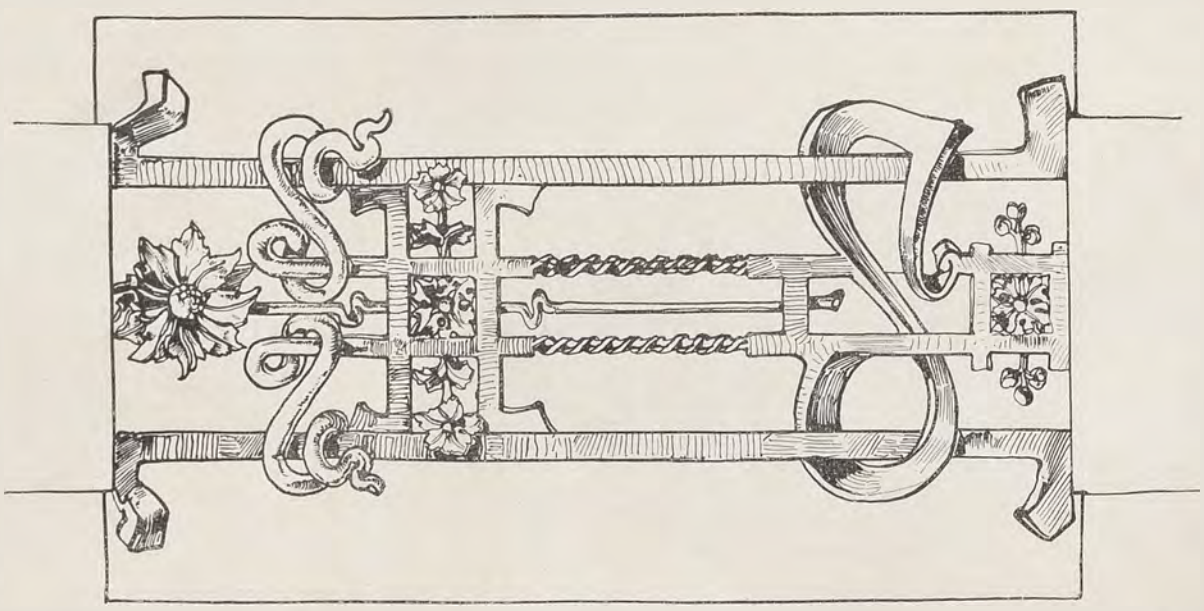


Fig. 97. Ferriata nelle finestre laterali al portone della predetta facciata.

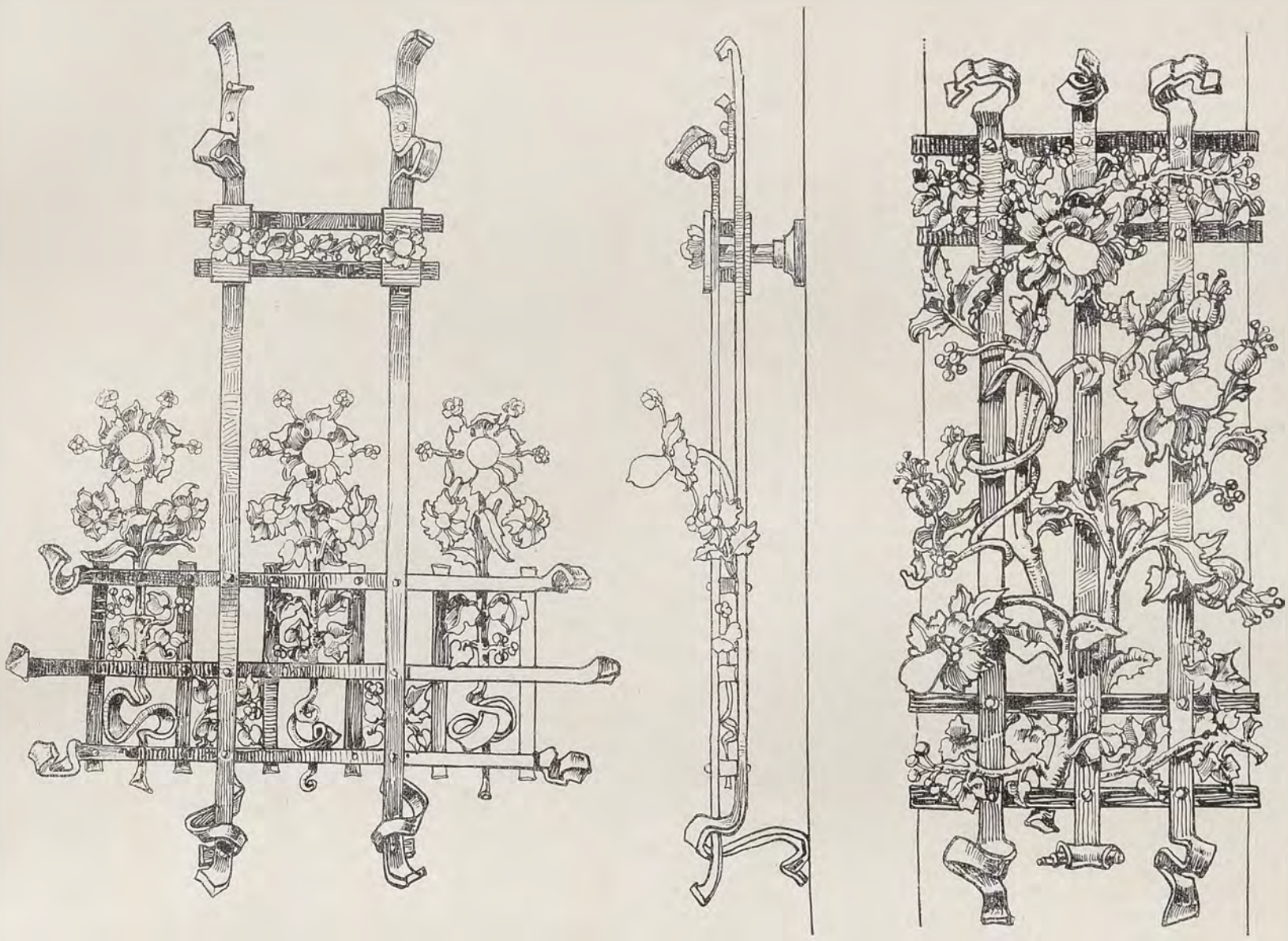


Fig. 98 e 99. Bracci per lampadine elettriche nella predetta Casa.

trova, per verità, anche troppo, come nei sopraornati alle finestre del secondo piano, ove è tanto gonfia e quasi appiccicata da parere una superfetazione, benchè non si possa negare che, appunto da un tale eccesso e predominio, derivi un senso di vera e vivace grandiosità, nascendo non di rado nell'arte le virtù da quelli che sembrano difetti. Ma è notevole che il Sommaruga, talvolta fantasioso, non sia ricorso agli animali, fantastici o naturali, trattati come si conviene all'arte del metallo, salvo le vespe o api ch'egli pose nel canale di gronda all' alto della facciata (fig. 95).

L'orditura de' cancelli, delle ringhiere e degli altri lavori, che mostriamo qui accanto, è quasi sempre la stessa: ferri piatti o lame rettilinee, congiunte in forme rettangolari, alle volte quadrate. Il triangolo è una eccezione; e i filatterii, i nastri, gli svolazzi, che in qualche luogo, troppo larghi e molto attorcigliati, disturbano, non hanno quasi mai un ufficio organico. La vegetazione raramente nasce dalle aste. A maniera di frasche fronzute o di ramoscelli fogliosi e fioriti s'intreccia o sovrappone all'ordito. E fiori e foglie e rami son modellati in lamiera di ferro e in bacchette con sentimento giusto del naturale, senza però violentare in nessun modo l'indole della materia. È una bizzarria, priva di ragione estetica, quella sorta di scaletta o graticola a frequenti spranghette, che apparisce in qualche cancello.

In conclusione, bisogna essere grati all'architetto Sommaruga perchè, non ostante alla sua voglia, anzi al suo spontaneo bi-

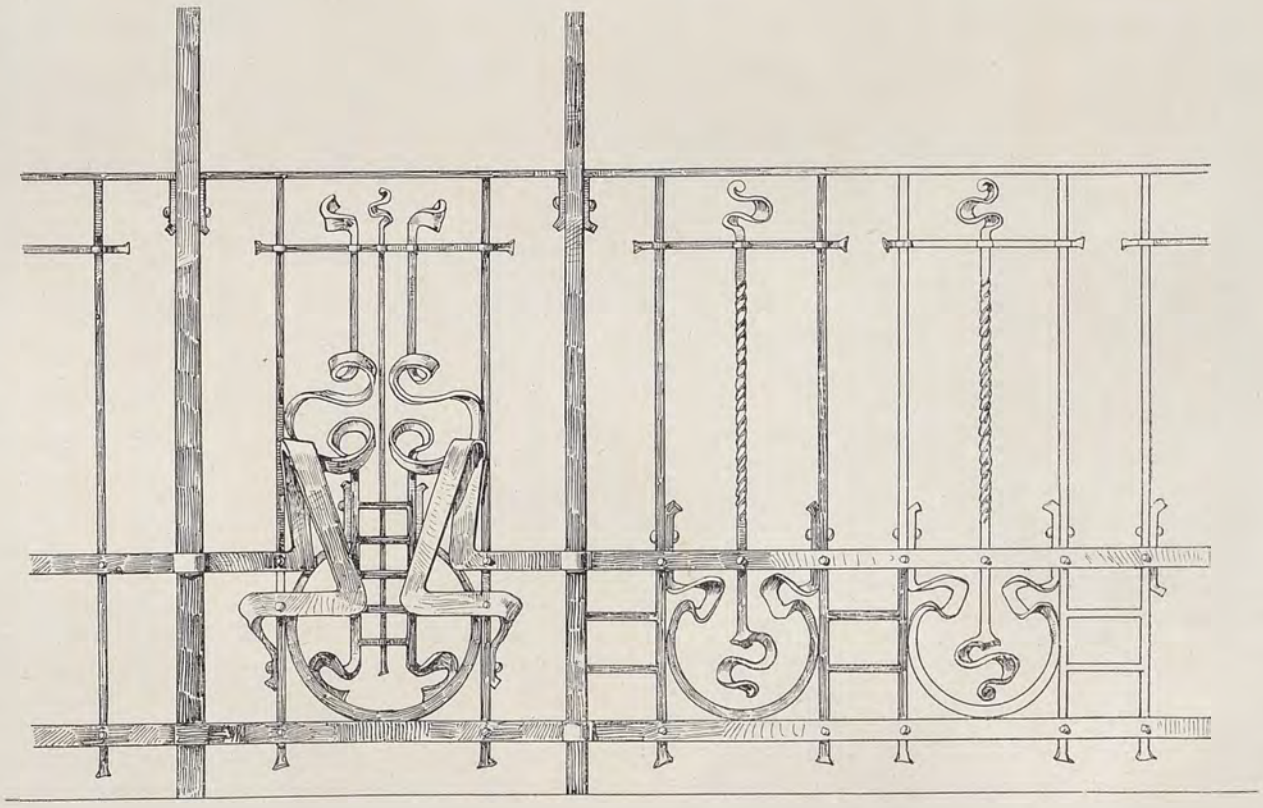


Fig. 100. Ringhiera di terrazza nella facciata posteriore della detta Casa.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

sogno di modernità, egli non deriva la facile ispirazione dagli Austriaci, dai Tedeschi, dai Belgi, dai Francesi o Svedesi o Russi o altri popoli del globo terracqueo, per via di libri, giornali o fotografie; ma la richiede con tutta libertà o, se si vuole, con bella licenza, ora all'architettura antica latina, come per il padiglione d'Italia, che piacque tanto all'Esposizione di Saint-Louis, ora al pomposo Barocco italiano, come nella Casa Castiglioni, dove in qualche luogo apparisce e in qualche luogo s'appiatta.

XV.

Il Congresso internazionale d'Arte pubblica a Liegi.

IL Belgio, che vanta l'iniziativa d'ogni problema concernente l'Arte Pubblica, anzi l'iniziativa dell'idea di restituire l'Arte alla Vita (chè l'Arte Pubblica ha precisamente questo fine) invita a Liegi ogni amante della bellezza, ad un Congresso internazionale, in cui si debbono discutere questioni vitali all'estetica pubblica. Non so in che misura l'Italia sarà rappresentata al Congresso di Liegi, dico misura d'autorità non di persone; sarebbe bene ad ogni modo che Italiani, veramente sensibili alla nostra arte, accorressero a Liegi col desiderio di rinforzare la isterilita pianta dell'Arte Pubblica da noi. Da noi ove sul primo assistemmo a una fiammata d'entusiasmo verso di essa; poi, in meno che non si pensi tutto dileguò come fumo nell'aria e schiuma nell'acqua.

I problemi d'Arte Pubblica pigliati direttamente dal movimento dell'estetica moderna, sono problemi che interessano davvicino il nostro paese; il quale non deve chiudersi nel paludamento accademico in cui ostinatamente si avvolge. Questi problemi intendono, tra altro, ad abbattere il privilegio della bellezza; onde coloro che li affrontano, studiandosi di associare l'Arte alla Vita, compiono opera estetica e di conforto sociale. Tutto fu disposto a Liegi perchè le discussioni adducano a resultati nobili e pratici in ogni campo d'estetica moderna; perfino sul teatro: e questo costituisce un punto nuovo. Il teatro non si fa rispettoso sempre del decoro estetico e là dove intende a resultati meno ignobili, quivi le condizioni economiche della collettività formano un grave ostacolo agli amatori di bellezza. Ai poteri pubblici incombe, così, l'obbligo di agevolare i mezzi affinchè il pubblico non agiato possa assistere a rappresentazioni teatrali che espongano l'arte drammatica e lirica in guisa da giovare all'educazione collettiva. Studiare i modi per giungere a ciò è problema elegante e nuovo; ad esso si connettono la bontà delle produzioni drammatiche e liriche, la genialità del canto e della recitazione, la preparazione e il coordinamento della « messa in scena », che non offenda le ragioni dell'arte e della storia; cioè si connettono tante cose le quali sembrano inutili perchè, a parole, esistono, ma in realtà esulano spesso anche dai teatri meglio ordinati.

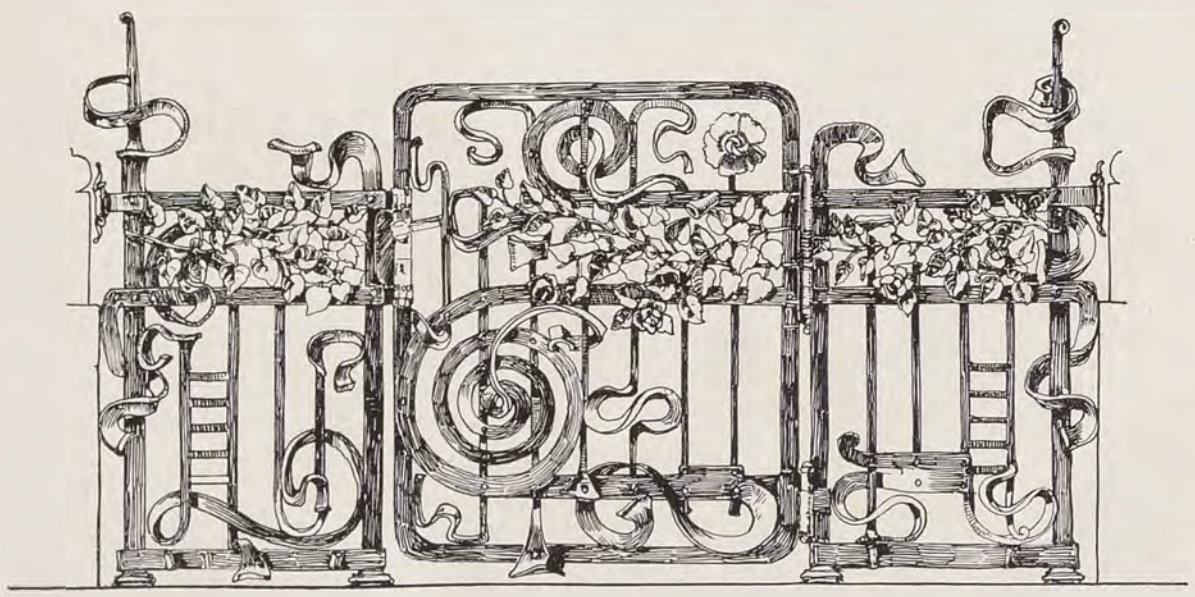


Fig. 101. Cancello nel Vestibolo della Casa Castiglioni a Milano. Architetto Giuseppe Sommaruga.

Allato dei problemi sul Teatro, in relazione all'estetica del pubblico, Liegi prepara una serie di questioni le quali possonsi riassumere in cinque grandi quadri: *a* La Scuola. *b* L'Accademia e l'Arte industriale. *c* Il Museo e le Esposizioni. *d* Il Teatro. *e* Le Città, i luoghi pittoreschi, la decorazione d'interesse generale.

Questi cinque quadri contengono l'essenza dell'Arte nella Vita, cominciando dalla Scuola, ove sembra si fucinino i destini della bellezza. Dico sembra perchè, lungi da attribuire una importanza soverchia alle Scuole, è opinione moderna, ormai ammessa da ogni spirito un po' vivo, che la Scuola possa disciplinare ed eccitare gli animi disposti all'Arte sebbene non possa crearli. E la Scuola che non vive in contatto col pubblico invano indicherà le vie ai giovani o tenterà eccitamenti. Studiarsi di formare o stringere vieppiù il legame fra Scuola e Pubblico, Scuola e Vita, è proposito del Congresso di Liegi.

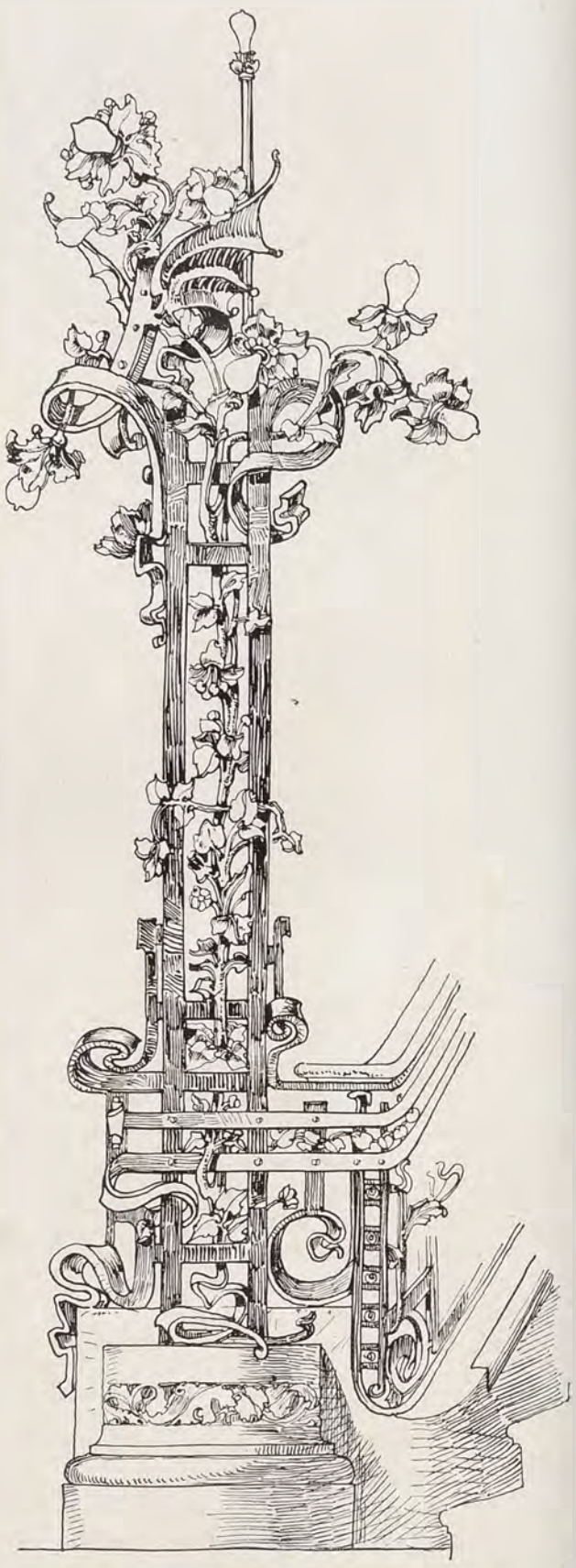


Fig. 102. Candelabro di ferro battuto in testa allo Scalone della detta Casa.

Il quale si volgerà, altresì, ai Musei e alle Esposizioni, come fonte di educazione estetica collettiva. E si domanderà se non esista qualcosa di anormale nell'ordinamento presente degli uni e delle altre.

A Liegi si domanderà inoltre: Come sia possibile fugare il cattivo gusto dagli edifici?

La risposta parrebbe semplice: affidandoli ad artisti capaci. Sennonchè è difficile stabilire quali sono tali artisti. Ognuno si stima capace. Però quando le attribuzioni fossero meglio disciplinate di quanto in Italia ad es. non siano, gli errori e orrori potrebbero un poco scemare. Vero: anche qui è questione, soprattutto, di educazione pubblica. Educate il pubblico e lo allontanerete dalla volgarità. Altro è dire altro è fare, soggiungono gli increduli. Nè le difficoltà sfuggono agli amici della bellezza; sta pertanto che non si resti colle mani in mano, se no gli errori e orrori continueranno a rincorrersi lieti di loro esistenza, come monelli nelle aiuole d'un giardino.

Eppoi i luoghi pittoreschi? Il problema è modernissimo; e questo

forse si potrà risolvere più facilmente di quello degli edifici. Da noi è sul tappeto, sto per dire, ogni dì. Ultimamente si dovevano forare le mura di Lucca, si intendeva massacrare la pineta di Ravenna, snaturare il panorama del Sacro Monte sopra Varese, la cascata del Velino doveva essere sorgente di speculazione industriale, e Venezia diè lungo filo da dipanare agli amici della integrità estetica.

Come può essere reso obbligatorio il rispetto a tutto ciò?

Ecco ancora il potere pubblico sulla scena; ecco di novo i diritti privati in ballo; ed ecco ancora una questione estremamente delicata, la quale troverà a Liegi argomenti e ragioni — speriamo — persuasive e definitive. E la questione sale a estrema delicatezza, perchè, apparendo sulla scena il diritto collettivo, il diritto privato s'impaura e tenta salvarsi dalle lesioni ch'esso può ricevere dal diritto collettivo. Trattasi dunque di questione artistica e sociale.

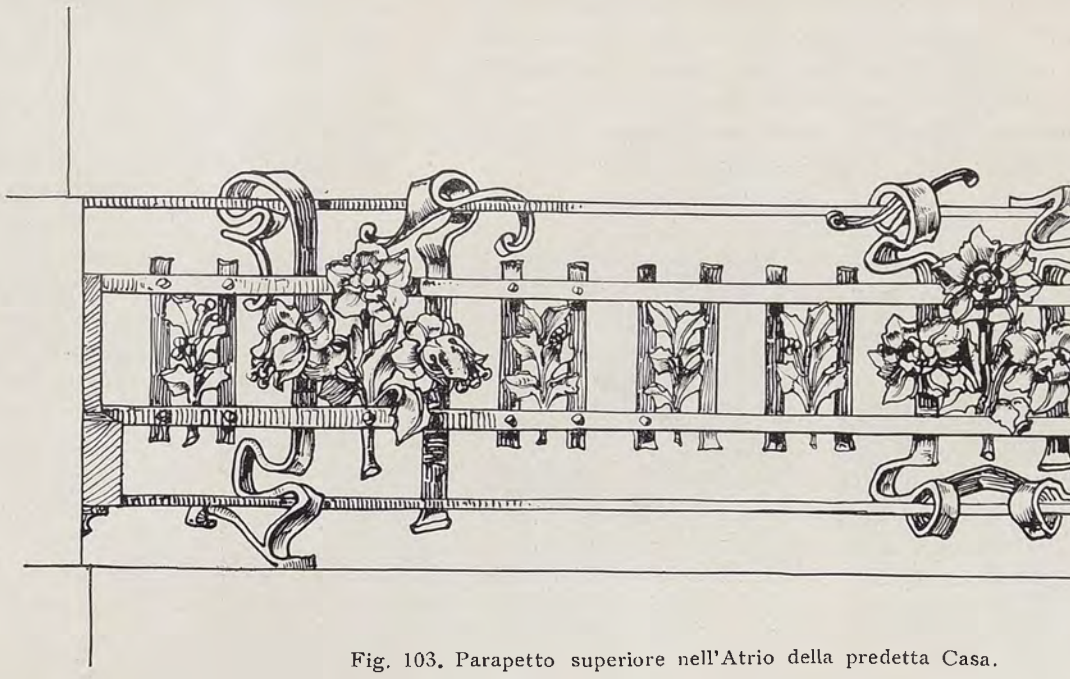


Fig. 103. Parapetto superiore nell'Atrio della predetta Casa.

La Francia riguardo ai luoghi pittoreschi si creò una legge, votata dalla Camera dei Deputati mesi sono, la quale legge, col mezzo di Commissioni di vigilanza, mira a ciò che non vengano deturpati appunto i luoghi naturali pittoreschi; e la legge nacque colle sue pene. Sorgerà qualche opposizione in Senato. E quale legge non s'inciampò in ostacoli? Ma poi ognuno si acqueta all'abitudine di essa, e l'acqua corre liberamente al mare.

Speriamo insomma anche nei pratici risultati del III Congresso internazionale di Liegi; e speriamo che essi, fortificati pure dai voti del Congresso artistico internazionale di Venezia, rechino singolar giovamento al nostro paese, ravvivando l'idea della Società per l'Arte Pubblica, la quale in Italia dovrebbe avere il più largo e utile campo d'azione.

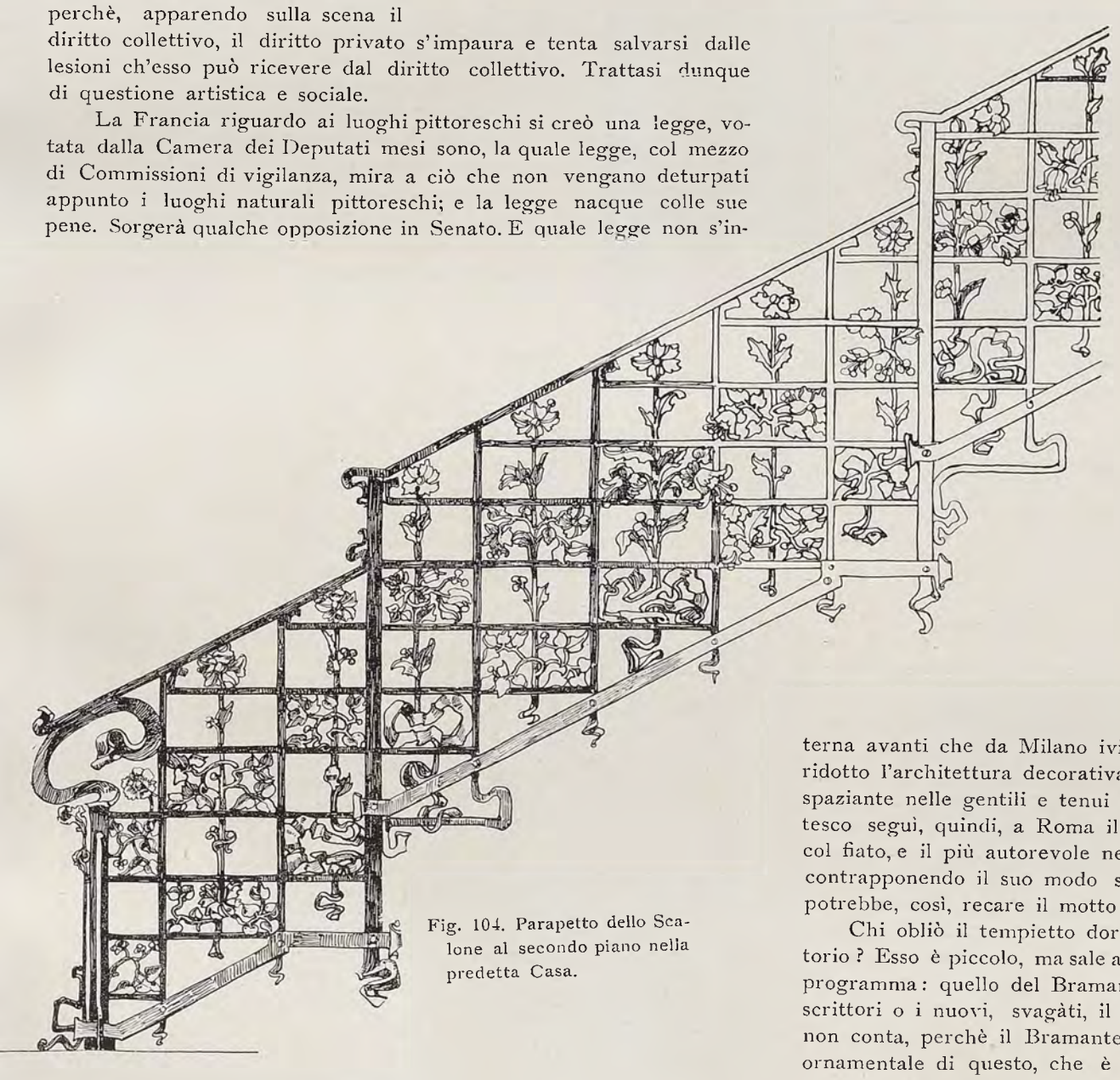


Fig. 104. Parapetto dello Scalone al secondo piano nella predetta Casa.

XVI.

Ornamenti architettonici in Roma dal Secolo XVI al XVIII

I.

STEMMI.

— Tav. da 26 a 29. Fig. da 105 a 114. —

Il campo è senza confini; tanto più quello che riguarda il lungo periodo su cui volgiamo lo sguardo. Il Cinquecento, in parte, si sollevò contro il modo rigido e quattrocentesco di Donato Bramante (1444 † 1514). Signoreggiò il Bramante a Roma, nel nome della sobrietà. Gli architetti e ornatisti toscani che padroneggiarono la Città Eterna avanti che da Milano ivi giungesse il sommo Urbinate, avean ridotto l'architettura decorativa un luogo aperto ad ogni fantasia spaziante nelle gentili e tenui cose. Il periodo toscano anti-bramantesco seguì, quindi, a Roma il trionfo delle « candelabrine » tirate col fiato, e il più autorevole nemico di ciò fu Bramante, il quale, ivi, contrapponendo il suo modo sobrio, incontrò fortuna. Il suo stile potrebbe, così, recare il motto latino: *Ambitiosa recidit ornamenta,*

Chi obliò il tempietto dorico nel cortile di S. Pietro in Montorio? Esso è piccolo, ma sale a grandezza, poichè contiene un intiero programma: quello del Bramante. Hanno un bel ricordare i vecchi scrittori o i nuovi, svagàti, il Palazzo della Cancelleria, il ricordo non conta, perchè il Bramante non ebbe parte in ciò; onde il lavorio ornamentale di questo, che è uno dei più nobili palazzi di Roma, non giova a mostrare il Bramante autore di due stili: uno fatto di delicatezza, uno di sobrietà. Il vero quindi consiste in ciò: che il sommo Urbinate (ripeto l'alto aggettivo a non urtare chi legge, piuttosto che a esprimere un giudizio mio sul compaesano e amico di Raffaello: chè il mio giudizio vorrebbe essere differente dal comune) - il vero dunque consiste in ciò: che il Bramante fe' dell'architettura sobria a Roma e sbandì le tenui sculture dei Toscani,- così gli ornatisti meno sembreranno lieti alla esaltazione bramantesca: — poichè sta bene che si può rivelarsi decoratori eminenti, nell'architettura, disponendo parcamente e fregi e intagli, ma sta bene altresì che là dove vive ardente il desiderio dell'ornamento, quivi l'arte ornamentale acquista possibilità di intensa fioritura.

La rigidezza architettonica non vale a fecondare la pianta dell'ornamento; occorre che gli architetti posseggano il sentimento

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

della pittura e della scultura: allora l'ornamento si anima e si allarga sopra le architetture, tanto vero a mano a mano che il Cinquecento si sfeudò dalla sobrietà bramantesca, che è poi schiavitù latina dal Serlio glorificata nel Bramante piucchè in qualsivoglia altro Maestro, — l'ornamento architettonico andò acquistando l'ardor di vita, che toccò la sommità nel periodo barocco e rococò.

Fig. 105. Stemma di Sisto IV nel suo palazzo a Roma.

Fig. 106. Stemma del cardinale Odoardo Farnese nella Casa dei Gesuiti a Roma.

Visse il buon Palladio (1508 † 80) a rattenere gli slanci ornamentali; e col Palladio il palladianismo, ma un formidabile contrasto provocò capitanato da Michelangiolo (1475 † 564) insofferente di freni; e il Buonarroti che possedette, col sentimento, la forma di tutte le arti, creò la pittoricità architettonica, cioè un modo di architettare in cui scarpelli e compassi si intrecciano in ammirabile guisa.

L'epoca anti-michelangiolesca non riescì alla fusione dell'ornamento e dell'architettura, quale si vide all'epoca signoreggiata dal Buonarroti. Avanti Michelangiolo l'ornamento sugli edifici parve meglio un riempitivo od un lusso, che una necessità estetica generata da unica e contemporanea visione; in Michelangiolo invece e nei michelangioleschi l'opposto avvenne, sì come questo avviene all'epoca del Barocco e del Rococò.

Gli architetti potean vantare, allora, maggior fantasia e minor timidezza, e l'ornato vuole fantasie alacri e temperamenti arditi; inoltre, l'ornamento piglia colore soprattutto nell'uso della curva, chè la retta lo irrigidisce. Se tal giudizio suscita opposizioni in nome dell'ornamento mussulmano, rispondo che l'ornamento arabico, persiano, turco, se non vuole la glorificazione della curva, si studia sempre di associare rette e curve, le quali appaiono e scompaiono nei suoi misteriosi reticolati simmetrici, ridotti meno duri dall'ineffabile concorso dei colori e dell'oro.

Non si presume che l'ornamento architettonico abbia goduto una gioiosa esistenza sol quando le volute e i cartocci si impadronirono degli architetti; ma io lodo molto l'architettura che non credette alla corruzione delle sagome rotondeggianti e penso lietamente all'arte michelangiolesca.

Questo appellativo richiama, a così dire, l'architettura barocca e rococò, soprattutto la prima, che Roma ricevette con entusiasmo che salì alle stelle.

Ecco perchè i numerosi disegni, i quali si scelsero a sussidio di queste parole, appartengono quasi tutti all'architettura michelangiolesca e barocca; — a quest'architettura che la curva amò ed amò la pittoricità delle linee, e Roma trasformò facendo quasi obliare — direbbe un vecchio esteta — le grazie del Rinascimento.

Il lettore ricorda a Roma, Bartolomeo Ammannati, Pirro Ligorio, Carlo Maderno, Annibale Lippi, Flaminio Ponzio, Giacomo della Porta, Martino Longhi, Alessandro Algardi, Fausto Rughesi, Paolo Olivieri, Domenico Fontana, Giovanni Guerra, senza far menzione del Bernini e del Borromini, due nomi che mettono l'impeto addosso. Sono questi e altri ancora gli architetti che cangiarono la fisonomia alla Città Eterna coll'architettura in cui l'ornamento, se talora sopravanza le linee organiche, talora queste riveste meravigliosamente, nascendo con esse come parto gemello da un medesimo alvo.

Col nome di tanti maestri la mente vola alla Lombardia, rammentando che questa terra diè vigorosi aiuti a Roma, più ancora della Toscana in questo periodo. I Fontana, i Maderno, il Borromini, i Longhi (adopro il plurale perchè spesso si tratta di dinastie d'artisti, non di un solo Maestro), il Ponzio e altri ancora occuparono i primi posti nell'architettura secentesca della Eterna Città; onde chi si accinge alla storia degli artisti lombardi, nell'epoca di cui si discorre deve guardare più Roma che la Lombardia.

Fra le vicine incisioni, una, lo stemma di Sisto IV della Rovere nel suo Palazzo, rappresenta l'arte sobria del Quattrocento, la quale non conosce gli arditi voli dell'immaginazione; questo stemma, cronologicamente, è l'opera più vetusta di quante son qui, e sta a termine di paragone. Chi voglia dunque un marcato contrasto fra uno stemma quattrocentesco, quello di Sisto IV, contegnoso, ed uno barocco, pomposo, guardi lo stemma di Urbano VIII nella Basilica Vaticana: il vigore, l'energia sono pregi dello stemma barberiniano, la sobrietà, la grazia di quello che ricorda Sisto IV. Questi due termini contengono le espressioni di due modi d'arte, di due stili che si rincorsero nel tempo (fig. 105 e tav. 29).

In Roma, pertanto, nelle Chiese e nei Palazzi si trovano tanti

Fig. 107. Stemma in S. Giovanni Laterano a Roma.

stemmi da comporre una raccolta interminabile di motivi; e benchè appartenenti quasi allo stesso stile, la varietà è più prodiga fra gli

Fig. 108. Stemma del cardinale Rusticucci nella chiesa di Santa Susanna a Roma.

stemmi michelangioleschi o barocchi che fra gli stemmi quattrocenteschi.

Le Chiese soprattutto ne sono ornate anche a motivo del grande corredo di monumenti funebri; — lo stemma, in antico, fu ornamento indispensabile ad ogni tomba; nè si indicano gli altari, le porte, le finestre, le nicchie che ricevettero la bellezza di stemmi, in cui le volute si svolgono a cartoccio, si sovrappongono e si insinuano stravaganti, fra cherubini, putti, festoni, emblemi.

Io sogno un'opera artistica sopra le Chiese di Roma, ma il mio sogno resterà tale; il dargli consistenza equivale a comporre un'opera così vasta quale difficilmente può aversi; perocchè gli edifici ecclesiastici romani formano un capitolo dei più eloquenti e complessi nella storia artistica italiana; ogni stile, ogni pensiero, ogni tecnica trova nelle Chiese di Roma la sua espressione, onde il raccogliere tuttociò confina coll'irraggiungibile.

Molti autori esplorarono l'immenso campo; a riescire meno incompleti ne saggiarono questo o quel lato, e un giovine scrittore, recentemente tentò riassumere ciò che vorrebbesi veder bene spiegato. Il Nibby, il Moroni, il De Rossi, l'Armellini avevano preparato il terreno.

Il Ministero della Giustizia e dei Culti, valendosi della Direzione generale del Fondo pel Culto, domandò ai parroci delle Chiese già appartenenti agli Ordini Monastici di Roma, ogni notizia storica e artistica sul contenente e sul contenuto di qualsivoglia edificio ecclesiastico; questo materiale dovrà servire ad una pubblicazione la quale riescirebbe bella se coloro che devono rispondere alle domande del Ministero fossero persone competenti, e tutte sollecite a dare notizie esatte e compiute. Sarebbe stato meglio — come fu proposto — che la Direzione generale del Fondo pel Culto avesse invitati alcuni fra i maggiori studiosi di storia artistica romana ad associarsi ai parroci, consigliandoli e guidandoli nell'impresa; ciò non essendo stato fatto, si può temere che la inchiesta ministeriale dia un meschinissimo frutto.

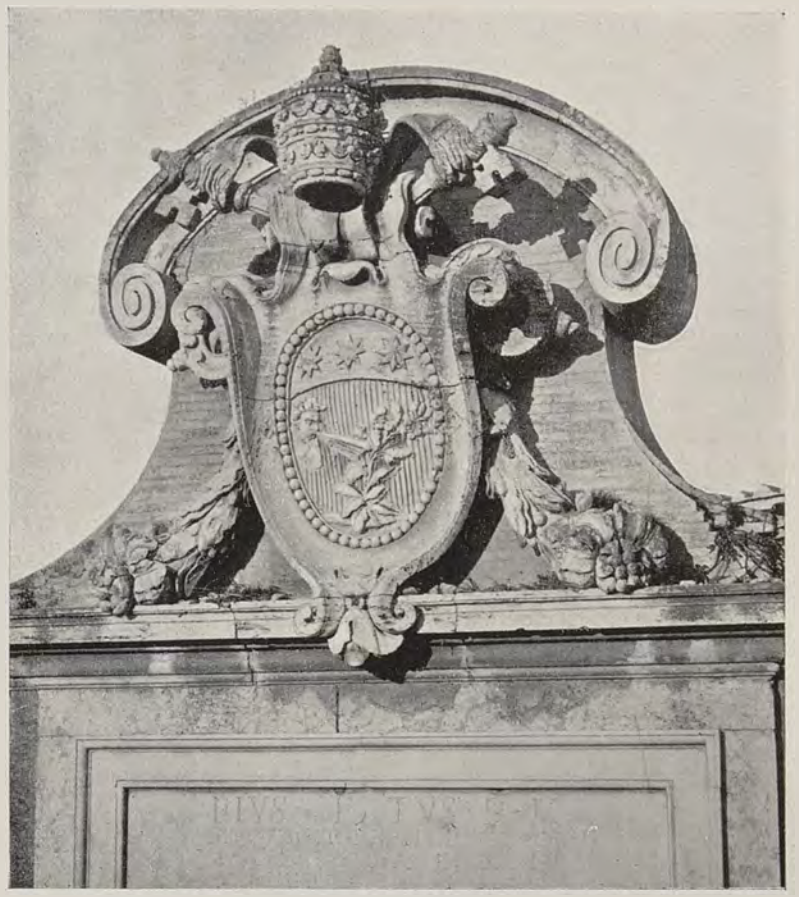


Fig. 110. Stemma di Pio VI Braschi nell'antico Mattatoio a Roma.

Fig. 109. Stemma sul monumento a Matilde di Canossa nella Basilica Vaticana.

Fig. 111. Stemma dei Castiglioni alla Lungara in Roma.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

Tornando agli stemmi barocchi limiterò oggi l'osservazione agli stemmi papali. Il contenuto di cotal ornamento sembra ideato apposta a smuovere la fantasia degli artisti cominciando dall'epoca michelangiolesca: la tiara, le chiavi, il coronamento coi nastri ricamati, dànno ragione a un effetto di linee e di rilievi onde l'ornatista secentesco si valse sempre a suo pro. I termini identici in ogni stemma si opposero alla varietà degli atteggiamenti d'arte, ma i grandi rilievi del triregno e delle chiavi addussero alle sporgenze ardite delle volùte e dei cartocci. Chiedendosi per ciò qual'epoca svolse meglio il tema degli stemmi, dovrebbesi rispondere la barocca, onde un notevole tributo di bellezza fu recato alla nostra arte.

Un tema frequente è lo scudo gentilizio associato alla cartella, uniti da nastri o festoni; il tema non può costituire vanto michelangiolesco o secentesco, sale più in sù; e i Robbiani, i quali empirono di stemmi una quantità di palazzi toscani, svolsero cotal soggetto traendovi effetti delicati, tanto più ch' essi, adottando la terracotta invetriata, non la pietra nè il marmo, richiesero al colore largo motivo d'arte. E si usò colorire anche gli stemmi di pietra nel Cinquecento michelangiolesco; e benchè Roma

Fig. 112. Stemma di Clemente VIII Aldobrandini nella Basilica di S. Giovanni in Laterano.

Fig. 113. Stemma di Clemente XIII Rezzonico nell'Orfanotrofio di Roma.

ne dia esempio, avendo accennato alla Toscana, indico a saggio nobilissimo lo stemma mediceo di Leone XI (questi ci sospinge, invero, un poco al Secento), nell'angolo dell'Arcivescovado, sulla Piazza di S. Giovanni a Firenze. Tal saggio indico anche perchè, in un restauro recente, lo stemma ebbe rinfrescato il colore.

Trattasi di una composizione magnifica la quale può ravvivar la memoria di un altro stemma mediceo nella facciata del palazzo Ramirez da Montalvo, che da Firenze ci riconduce a Roma, forse allo stemma del cardinale Odoardo Farnese, nella Casa dei Gesuiti, qui inciso (fig. 106). Gli stessi cartocci, la stessa cartella sotto lo scudo, nel palazzo Ramirez meno sviluppata, come si usò nel Quattrocento e nel Cinquecento anti-michelangiolesco, a Roma sviluppatissima, quasi a formare una composizione indipendente. Due festoni scendono, ornati di frutta, pressochè ad inquadrare lo stemma, ed il motivo naturalistico, lungi da essere originale, si ripete spesso e diviene noioso. Nè io giurerei che, in parte, non potesse avere sua origine negli stemmi robbiani; i Della Robbia costumarono di circondarli con una corona di frutta, e la corona vive indipendente dallo stemma; qui, invece, i festoni formano un ornamento integrato allo stemma, e il nuovo appare più logico.

Avanti di trattare d'altro, vo' sottolineare ancora due fatti: la opportunità degli stemmi sugli angoli dei palazzi e la invenzione degli stemmi sdoppiati.

Sull'angolo dei palazzi gli stemmi giovano a temperare l'aspro effetto della linea rigida, mentre, dall'altro canto, l'ingegnoso modo con cui è sovrapposto lo scudo ad una cartella, la quale con esso si accompagna, essendo elementi indispensabili alla compiuta espressione dell'idea, serve a creare belle composizioni.

Il lettore guardi gli esempi incisi, se vuol capir bene le mie parole. Sono efficaci specialmente gli stemmi nella Casa de' Gesuiti, quelli a S. Giovanni Laterano di Bonifacio VIII e di Clemente VIII, a S. Susanna quello del cardinale Rusticucci, ed è efficacissimo esempio, a spiegazione di ciò che ho detto, lo stemma di Clemente XIII Rezzonico, il quale ci porta alla metà del Settecento (figure 107, 108, 112 e 113).

Gli stemmi del Quattrocento nulla di simile contengono; il senso di semplificazione irrigidì la vena dei loro autori, tanto che parve e pare esuberante la imaginazione de' michelangioleschi e degli artisti, i quali empirono di stemmi ricchi o stravicchi i due secoli del Barocco e del Rococò.

(Continua). ALFREDO MELANI.

Fig. 114. Stemma di Pio IX nel palazzo del Quirinale.

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

Anno XIV — 2.º della Nuova Serie. N. 6 — Giugno 1905.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XVII.

L'ARTE DECORATIVA ALL'ESPOSIZIONE DI VENEZIA.

I.

LE SALE ITALIANE.

— Tav. 31 e 32. Dett. 21-22 e 23-24. Fig. da 115 a 118. —

RICONGIUNGERE, anche in Italia, le arti maggiori alle arti minori, da cui durante così lungo corso di anni sono rimaste dissociate, non può di sicuro disconoscersi che sia proposito lodevole oltremodo, ed è esso che ha suggerito, or sono due anni, al comitato direttivo delle esposizioni artistiche di Venezia l'idea di affidare, nella quinta di esse, a speciali commissioni l'incarico di addobbare ed arredare le varie sale regionali, in cui radunar dovevansi le opere di pittura e di scultura dell'Italia, in modo che ogni sala, per ripetere le parole di una circolare del Conte Grimani, rendesse l'immagine di una piccola galleria allestita da un amatore intelligente, il quale non solo sappia raccogliere le cose belle, ma voglia presentarle bene e viver bene nella loro consuetudine amica.

Il tentativo era nobile ed ingegnoso, ma non bisogna, d'altra parte, dimenticare che le manifestazioni d'arte, specie se di molteplice vastità, come è proprio il caso presente, hanno assoluta necessità per riuscire davvero utili e significative di un'elaborazione preparatoria abbastanza lenta e non possono, senza grave danno, essere eccessivamente affrettate mercè l'artificio di una coltura intensiva. Se dunque il tentativo, considerato nel suo complesso, non dette — secondo appare con evidenza anche maggiore in questa sesta mostra in cui gli entusiasmi primieri sono alquanto sbolliti — che risultati assai mediocri, ciò è dipeso da tre errori. Il primo è di aver voluto a troppo breve distanza dalla prima prova d'arte decorativa, di carattere piuttosto analitico, a Torino nel 1902, in cui era apparsa evidente l'inferiorità nostra in confronto alla maggior parte dei popoli d'Europa, passare ad una seconda prova di reciso carattere sintetico. Il secondo di avere presupposto, senza nessuna base sicura di fatto, in ciascuna delle regioni d'Italia, così come accade realmente oggidì soltanto in Germania, un differente ed attivo centro d'arte applicata. Il terzo ed il più grave è d'avere voluto, per un'inclinazione morbosa all'enfasi rettorica, di cui lo spirito italiano non è, ahimè! guarito ancora del tutto, fastose sale di palazzi signorili, destinate ad accogliere uno scelto numero di opere d'arte pura ad esse adatte e con esse armonizzanti, mentre bisognava più semplicemente chiedere alle varie commissioni ordinatrici di preparare sale di esposizione, il cui scopo precipuo doveva evidentemente essere di presentare, pure creando loro intorno una cornice di elegante ed opulenta bellezza, i quadri o le statue prescelti, senz'alcuna speciale limitazione, dalla giuria di accettazione, nell'aspetto più vantaggioso.

Se, eccetto per coloro che con accorto sotterfugio hanno saputo mantenersi non troppo fedeli al pomposo programma del comitato direttivo, il tentativo deve in buona parte considerarsi fallito, non potendo esercitare l'influenza di benefico insegnamento sull'iniziata ma tutt'ora tanto incerta rinascenza decorativa italiana, esso non deve neppure affermarsi riuscito affatto inutile, non soltanto per la famosa massima dell'*errando discitur* e per aver infusa, con una molteplice prova di fatto, la persuasione negli artisti, nei critici e nella parte intelligente del pubblico che un'arte decorativa di più o meno spiccato carattere nazionale non s'improvvisa da un anno all'altro, ma anche perchè, diciamolo pure ad

Fig. 115. Sala Emiliana nell'Esposizione di Venezia.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

onore del vero, ha dato agio a chi abbia, così quest'anno come nel 1903, sottoposto ad un minuto esame analitico le varie sale italiane, di ammirarne e di lodarne più di un aspetto e più di un particolare, sia per fervore, piacevolezza ed agilità d'inventiva, sia per sapiente cura di esecuzione.

Le sale regionali italiane, eccezion fatta per la maggiore delle venete, adornata nel 1903 dal largo fregio ceramico del

Fig. 116. Mostra di Bianco e Nero nell'Esposizione di Venezia.

Laurenti, la quale ha riassunto l'antico suo modesto aspetto, e per le due del Mezzogiorno, rinnovate completamente, sono quest'anno rimaste, con alcune aggiunte, soppressioni e modificazioni più o meno riuscite, tali quali si presentavano due anni fa. Ecco perchè, essendo già state altravolta minuziosamente descritte ai lettori dell'*Arte italiana*, io ne farò un esame piuttosto rapido e sommario, indicando specialmente quanto in esse vi è di nuovo.

La sala del Lazio, con le sue cornici d'oro e coi suoi fregi di classico stile cinquecentesco serba tuttora, nell'ostentato disprezzo d'ogni modernità, il suo fasto scenografico, ma anche il gradevole aspetto d'armonia complessiva. Se, però, è scomparso l'errore, per cui nel 1903 la stoffa delle pareti, sulla quale venivano appesi i quadri, era tutta pieghettata a mo' di cortinaggio, non evvi più in alto quel largo fregio a chiaroscuro, raffigurante una schiera di putti nudi fra festoni e corone d'alloro, che presentavasi come opera di squisita leggiadria pittorica, e la fontana centrale è diventata più grande e più massiccia.

La sala toscana, invece, pure non essendo riuscita la commissione ordinatrice a comporre il dissidio fra il vecchio ed il nuovo, che, anche se non stridente, ne diminuisce sotto più di un aspetto l'importanza ed il carattere, e pure avendo perduto le bellissime portiere di velluto disegnate dal Fioravanti, ha migliorato non poco nel suo insieme con la scomparsa del pesante ed inopportuno camino, che ne ingombrava la parete centrale, e col cambiamento di tinta del parato.

Ma perchè mai intorno alla superflua tavola centrale quel cerchio ingombrante e fastidioso di poltrone in pelle e legno scolpito, che starebbero male in una stanza d'appartamento, ma stanno poi malissimo in una sala d'esposizione?

La sala emiliana ha guadagnato certo non poco con la scomparsa dell'odioso specchio di fondo e delle antipatiche portiere ricamate ad orchidee violacee su fondo bigio, ma l'abuso dell'oro tutt'intorno rimane oltremodo stucchevole, come disarmoniche appaiono tuttora le porte scolpite. A racconsolare però gli occhi dei visitatori di essa c'è sempre in alto il velario di squisita vaghezza, nel ben stilizzato motivo di melagrani, ricamato su disegno del Sezanne (fig. 115).

Nella sala lombarda, in cui il vecchio si alterna col nuovo ed il brutto col bello, senza purtroppo raggiungere la desiderata fusione armonica, se ritroviamo con piacere il lucernario in cristallo e metallo dorato, eseguito con sapiente eleganza da quel mirabile artefice che è il Mazzucotelli, e se non possiamo che approvare la soppressione dal sommo d'una delle porte del pregevole ma pesante altorilievo del Quadrelli, non sapremmo lodare nè il fondo verde delle pareti, così pernicioso all'effetto dei quadri che su di esse debbono figurare, nè la novissima patina d'oro, che tanta parte dell'elegante sua grazia toglie al gentile fregio in istucco, modellato dal Persico.

Nell'attigua veranda, oltre a due belle vetrate rotonde, *Tra i fiori* e *S. Giorgio*, eseguite con l'abituale perizia dalla ditta Beltrami su cartoni dello Zuccaro e del Buffa, di affatto nuovo troviamo alcuni mobili grigi con intarsi bianchi e neri ed alcune lampade a sospensione in vetro e stagno di troppo pedissequa imitazione scozzese.

La piccola sala veneziana, al cui centro c'è una cassapanca del Cadorin assai finamente scolpita, come lo è anche la graziosa fioriera di una delle sale della Stampa (fig. 118), di nuovo non ha che la soppressione lodevolissima di quel tanto stonato fregio a riporti di velluto d'un rosso porpora stridente, contornato d'oro, sopra un fondo di seta di color verde tenero.

Arrivo alfine alle due sezioni, la piemontese e la meridionale, che, evitando, con sagace buongusto, le intemperanze di una decorazione eccessivamente sovrabbondante e pomposa, hanno saputo ottenere un complesso decoroso, armonico e pratico di bene intesa modernità, come con evidenza anche maggiore appare adesso che i primi inevitabili antagonismi regionali sonosi, a poco per volta, placati.

Nulla è mutato nella sobrietà elegante, quieta ed un po' grave della sala piemontese, in cui la stoffa di velluto delle pareti, decorate da nastri e da ghirlande d'oro e che i due anni trascorsi hanno scialbito alquanto, accordasi tanto bene coi bassir i-

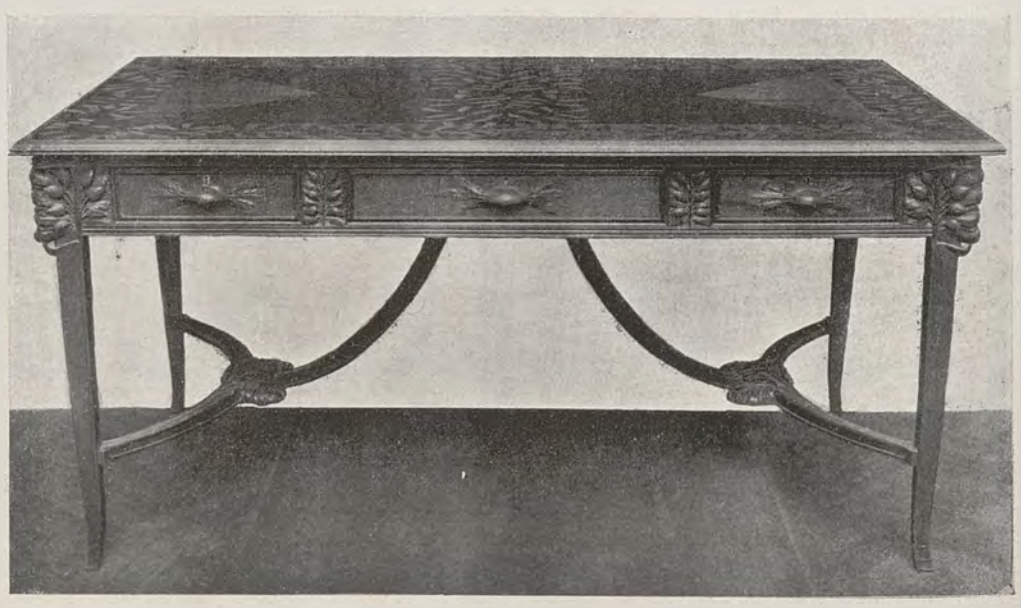


Fig. 117. Tavola nella Sala meridionale della detta Esposizione.

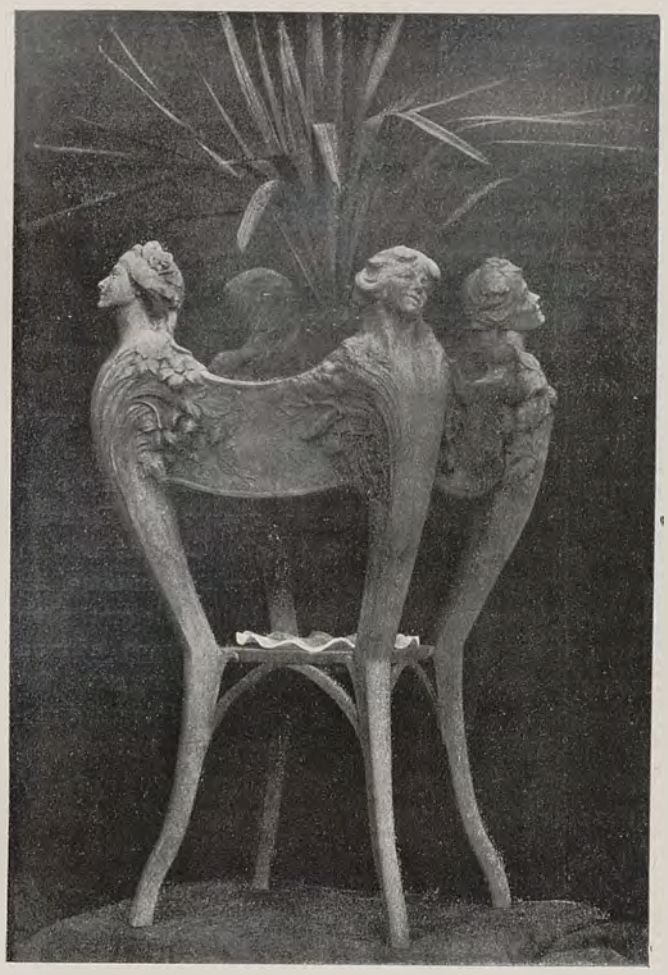


Fig 118. Portafiori in legno dello scultore V. Cadorin nella predetta Esposizione.

lievi in gesso bronzato delle due porte, col fregio del soffitto e collo zoccolo in legno un po' troppo rozzamente scolpito e colorito in nero.

Soltanto nella parete su cui nel 1903 poggiavano un armadio a vetri e un largo pannello decorativo dipinto da Giacomo Grosso, quest'anno vi è una grande fontana in marmo e ferro battuto, adornata da un altorilievo di Edoardo Rubino d'ispirazione vivacemente voluttuosa e di fattura movimentata e leggiadra. La fontana è bella, ma non era certo una sala di pinacoteca il posto più adatto per essa (tav. 32).

Le due sale del Mezzogiorno, come ho già detto in antecedenza, sono completamente rinnovate, ed esse, meglio ancora di due anni fa, non soltanto uniscono la bellezza e la signorilità allo scopo pratico a cui sono destinate, ma presentano un esempio oltremodo lodevole di accordo completo e sagace di varie industrie e di varie manifatture, alcune siciliane ed alcune napoletane, per ottenere un unico scopo in una complessiva manifestazione d'arte applicata, come, d'altra parte, attestano che si può fare opera ardita ed intelligente di modernità, mantenendosi fedeli allo spirito della razza, pur senza isterilirsi nell'imitazione gretta e servile degli antichi stili.

Ogni cosa in queste due sale, eccetto il pannello decorativo del Lentini, con vulcano ed aranci, adatto forse pel terrazzo di un albergo ma oltremodo fastidioso qui tra quadri e statue, è stata ideata ed eseguita con agile e misurata fantasia decorativa, con squisito buongusto e con intelligente senso di opportunità: dalle caratteristiche cornici, dai zoccoli e dagli archi delle porte in legno scolpito, eseguiti, così come i mobili, nelle officine Ducrot su disegno del Basile, al leggiadrissimo velario a ricamo, opera delicata di quella dama gentile ed intelligente che è Donna Teresa Maglione Oneto; dalle stoffe magnifiche dei parati, così graziosi di disegno e così bene intonati di colore, dell'opificio serico di S. Leucio, ricondotto di recente all'antica gloria dall'attività intelligente del Marchese Mezzacapo, alle belle mattonelle in maiolica del pavimento della minore delle due sale, fornite, su disegno del Tesorone, dalla Figulina Artistica Meridionale (tav. 31, dett. 21-22 e 23-24).

(*Continua*). VITTORIO PICA.

XVIII.

FIGURE DECORATIVE ANTICHE DI BRONZO E DI MARMO.

I.

BRONZI.

— *Tav. 33. Fig. da 119 a 131.* —

una serie assai importante tra le figure dell'arte antica, di reale o di possibile applicazione decorativa, quella che la Direzione del nostro periodico m'incarica di presentare questa volta ai lettori. Essa si può distinguere pel materiale in due categorie: bronzi e marmi. Cominceremo dall'esaminare i primi

Il monumento più ragguardevole, dal punto di vista della storia dell'arte decorativa, è senza dubbio la cista Ficoroni, detta così dal nome dell'antico possessore, che la donò al Collegio Romano, nei cui locali tuttora si trova e fa parte del Museo Kircheriano. Fu trovata nella necropoli di Preneste, oggi Palestrina, l'anno 1738, ed è la più grande e bella fra tutte le ciste istoriate finora note. Consta di un corpo cilindrico e di un coperchio, graffiti a bulino, e montati l'uno su peducci, l'altro con un manico di getto. I graffiti del coperchio rappresentano animali e cacce; quelli del cilindro, tra eleganti zone d'ornati che corrono superiormente e inferiormente,

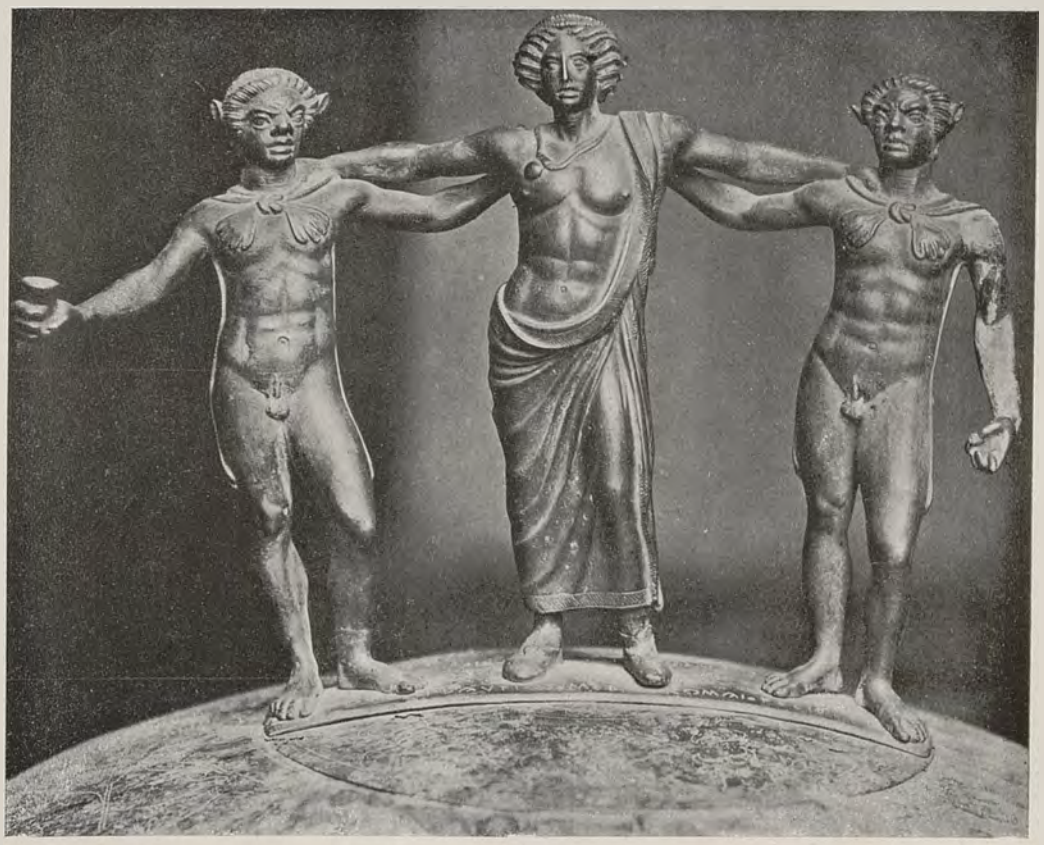


Fig. 119. Manico del coperchio della Cista Ficoroni nel Museo Kircheriano a Roma.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

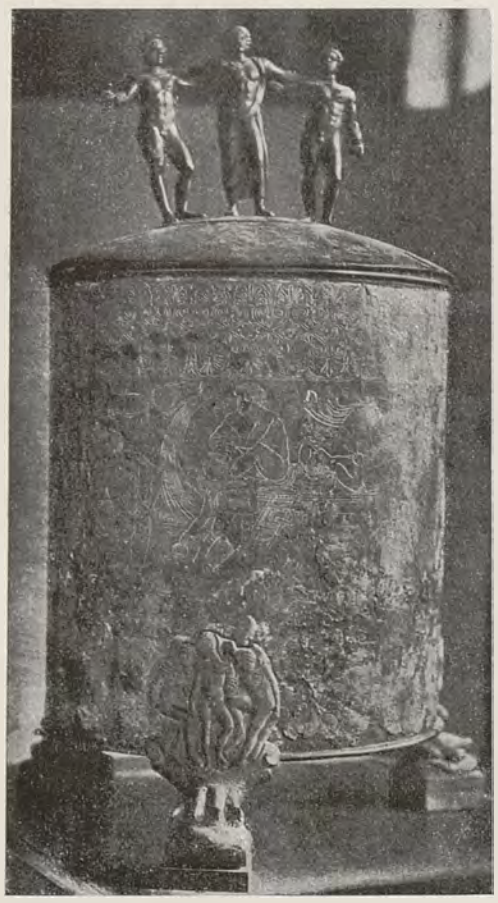


Fig. 120. La Cista Ficoroni nel Museo Kircheriano.

esibiscono una composizione figurata continua, di cui diremo soltanto che è relativa al mito degli Argonauti; poichè non altro si vede nella nostra illustrazione che la nave Argo con alcuni degli eroi, ed una descrizione della composizione intera, non accompagnata dallo sviluppo del disegno, sarebbe inutile. I peducci, in forma di zampa di leone che schiaccia una rana, hanno nella placca un gruppo a basso rilievo: Ercole, Iolao ed Amore. Il manico è composto di tre figure stanti, a getto pieno, nelle quali si riconosce Bacco sostenuto da due satiri. Il tipo e la tradizione d'arte, cui le figure di getto si rannodano, sono perfettamente etrusco-italiche, come si vede sì dallo stile e sì dai particolari, per esempio la *bulla* che pende al collo di Bacco. Nelle figure graffite invece e specialmente in quelle della storia degli Argonauti, si vuole comunemente riconoscere una maggiore o minore influenza greca, che però senza dubbio non è tale da escludere una certa indipendenza e un carattere italico che si manifesta in vari particolari. L'iscrizione incisa sul coperchio, in latino arcaico, leggesi: *Novios Plautios med Romai fecid, Dindia Macolnia fileai dedit*, e vuol dire: *Novio Plautio mi fece in Roma, Dindia Macolnia mi donò alla figlia*. Le ciste servivano infatti a conservare i minuti arredi di toletta, e costituivano per ciò un convenientissimo regalo di una madre per le nozze della figliuola. Lingua e caratteri dell'iscrizione inducono a far collocare l'esecuzione di questo artistico oggetto, così importante per la storia della civiltà italica, verso la prima metà del sec. III avanti l'era cristiana (fig. 119 e 120).

Di grande effetto decorativo è il bel bronzetto etrusco del Museo di Firenze, rappresentante Bacco e il suo Genio, o meglio Amore, e che da alcuni si vuol riferire ad originale greco. Il dio, giovane, robusto, dalla muscolatura atletica (quale non è di gusto greco attribuire a Dioniso), e caratterizzato dalla nebride o pelle d'animale, volge in su la faccia verso un putto alato che sta ginocchioni su la spalla destra di Bacco; il putto, dalla fisonomia assai realistica e maliziosa, è in atto di versar vino da una oinochoe o brocchetta a bocca trilobata, mentre con l'altra mano si poggia su la testa del nume. Una specie di berrettone fantastico a foggia di collo e testa di cigno posa sui capelli del putto, e armonizzandosi con le ali spiegate fa sì che tutta la figurina rassomigli ad un cigno, e ricorda al tempo stesso Afrodite, cui si associa il cigno, e i cui piaceri si associano pure a quelli del vino (fig. 122).

L'arte degli Etruschi, bronzisti famosi, le cui opere erano apprezzate anche in Grecia, non è neppure forse estranea a taluni oggetti pompeiani; e la probabilità che di essa si siano conservate le tradizioni è tanto più grande in quanto gli Etruschi furono in un periodo arcaico i dominatori della Campania, e in Pompei stessa non mancano le tracce della loro dominazione, attestata peraltro anche dagli scrittori antichi. In un elegantissimo tripode pompeiano vediamo i piedi, in forma di zampa caprina allungata, allargarsi e modellarsi superiormente in due cosce lanose che si attaccano al torso nudo di un giovane Pane, dal modellato muscoloso, dalla fisonomia espressivamente biricchina e molto individuale, che ricorda quella del putto nel gruppo precedente; il cerchione retto dalle tre teste, traforato a giorno nella parte superiore, ha inferiormente una raggiera di foglie di palmette volte in su, d'una forma molto amata nell'arcaica arte etrusca. Bisogna pure ricordare che questa aveva prodotto tripodi artistici di bronzo, in modo che la fabbricazione di tali oggetti si rannoda a una vetusta tradizione d'officina, la quale si andava modificando conformemente al gusto dei tempi, ed accettava i tipi greci senza però perdere in tutto il suo carattere (fig. 121).

I nostri lettori troveranno qui a riscontro un buon gruppo di piccoli bronzi etruschi del Museo di Firenze, che non stiamo

Fig. 121. Tripode pompeiano nel Museo nazionale di Napoli.

Fig. 122. Bacco e Amore, bronzetto etrusco nel Museo di Firenze.

a descrivere minutamente. In essi sono rappresentate varie epoche dell'arte, da quella arcaica con i suoi idoli stecchiti che ricordano tipi egizî e orientali, fino allo stile più sviluppato. Il loro complesso tuttavia offre un'idea dei caratteri dell'arte etrusca, la quale presenta in confronto della greca un maggiore realismo e insieme una maggiore durezza di modellato. Questi caratteri o tendenze fecero sì che accanto alla corrente ellenistica ne rimase una nazionale, che si affermò poi nel ritratto romano, concepito così diversamente dal greco, e che, invece delle morbidezze e degl'idealismi prassitelici e postprassitelici, preferiva tra i capolavori dell'arte greca quelli che appartenevano ad epoca arcaica, i quali sembravano ed erano più conformi alle tendenze italiche (fig. 123 e 124).

Fig. 123 e 124. Bronzetti etruschi nel Museo archeologico di Firenze.

Di genere prettamente ellenistico sono invece le tre sculture che seguono, tutte provenienti da Pompei. Non priva di merito è la lampada a piede artistico, il cui fusto è formato da un amorino cavalcante un delfino che si rizza sulla bocca ed offre all'amorino il sostegno di una pinna a guisa di staffa. Il delfino morde un polpo posato su di una conchiglia (un *pecten*) che forma la base dell'oggetto. L'invenzione è graziosa, e discreta è pure l'esecuzione (fig. 125). Ma molto superiore è il famoso Sileno ebbro, uno degli oggetti antichi più universalmente noti per l'immenso numero di riproduzioni plastiche e grafiche. Sul sostegno di bronzo sorretto dalla sinistra alzata era originariamente un vaso di vetro del quale non si rinvennero che frammenti. L'umorismo e l'espressione del volto e del corpo barcollante sotto il peso sono assai felicemente resi dall'artista, e certo sarebbe difficile ideare un più grazioso portafiori per una mensa gioconda (fig. 126). Gareggia per espressione con questo Sileno, e lo supera per nobiltà di modellato, il Fauno danzante, trovato nella bella e ricca casa pompeiana che da lui prese nome, presso una piscina di cui era ornamento (fig. 127).

Abbiamo ora una serie di Vittorie (tav. 31). Una, di Ercolano, conservata oggi al Museo di Napoli, passa tra i ciceroni di piazza, e purtroppo anche in qualche album di fotografie, per la Fortuna sul globo; ma di Fortuna non ha alcun attributo, ed aveva

Fig. 125, 126 e 127. Bronzi nel Museo nazionale di Napoli. — Lampada pompeiana. — Sileno ebbro, che reggeva un vaso di vetro. — Fauno danzante.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

certamente invece le ali, di cui rimangono gli attacchi sul dorso, e che la caratterizzano chiaramente per una Vittoria in atto di scender dal cielo. La posa un po' rigida e simmetrica, il modellato largo ma un po' duro, ascrivono questa Vittoria a un periodo in cui l'arte non aveva ancora ricercatezze e mollezze.

Un altro tipo, meno rigido, e talora di molto effetto, è quello in cui la Vittoria muove il passo sul globo e con tale movenza delle gambe accompagna il moto delle ali, mentre le braccia reggono corone, trofei, palme ecc. Questo tipo si riconosce nella Vittoria di bronzo portata in pugno da una statua imperiale marmorea del Vaticano, come pure in quella che, per verità con poco armonico effetto, si vede collocata davanti a un piede di tavolino pompeiano in foggia di erma barbato.

Di maggior effetto è poi ancora la nota Vittoria pompeiana oggi conservata al Museo di Napoli e collocata sul globo, ma originariamente sospesa in aria (come dimostra l'anello che ha dietro la schiena) quale decorazione di una sala. L'ardita movenza degli arti con accentuato motivo d'incrocio tra la gamba e il braccio dei lati opposti sembra accrescere celerità al volo e dar moto alle ali spiegate.

(*Continua*). G. Patroni.

XIX.

Ornamenti architettonici in Roma dal secolo XVI al XVIII.

II.

Continuazione e fine. Vedi fascicolo precedente.

— *Tav. 36. Fig. da 128 a 135.* —

IL soggetto delle lapidette o cartelle porge materia a lunga trattazione; le lapidette sole o accompagnate agli stemmi, parlanti in epigrafi commemorative, o semplici mezzi di ornamento, eccitarono la fantasia degli artisti; e come gli stemmi così le lapidi appartenenti all'epoca qui indagata sono più vive, mosse ed agitate di quelle appartenenti all' epoca anteriore. Dicasi lo stesso delle nicchie; le quali, dalla nuda funzione di luogo adatto a statue, busti, vasi, si allargano a quella di ricche e sfarzose incorniciature. Lapidette e nicchie furono nobilitate alla funzione di cimase in porte e finestre, ed esaltate sino a vivere indipendenti, quasi omaggio e decoro a imagini sacre da cui la pietà dei fedeli viene tratto tratto ridestata.

La vaghezza del soggetto, la moltiplicità dei motivi onde esso piglia forma, aggiunse alla materia più durevole del marmo e della pietra, lo stucco, il quale concorse interminabilmente alla creazione di ogni sorta di fregiature anche nei pannelli, nelle porte, nelle finestre, soprattutto all'interno di chiese e palazzi in quella Roma che oggi eleggemmo sede alle nostre ricerche.

Da quando, dunque, fu lasciata libera la immaginazione di sovrapporsi alla rigidezza che il formulario dei timidi creò, la materia dovette soccorrere l'artista smanioso di non trovare inciampi a' suoi disegni; — e lo stucco giovò, in tal caso, infinitamente; così se Roma dovesse contare tutti i bei stucchi che possiede, si accingerebbe a lavoro immane.

Ci limitiamo ad alcuni saggi: fa mostra di sè, qui, una parte del cortile nel palazzo Spada, ricco di finestre grandi, piccole, bello di nicchie, festoni, vasi, imagini irreali. La incisione, un poco piccola, nasconde allo sguardo una parte della compiacenza che suscita il ver o ad ogni modo il lettore viene richiamato sull'esteso uso dello stucco all'esterno degli edifici, e sopra un saggio pregevolissimo fra i pregevoli che sono e furono a Roma. Dico furono, perchè lo stucco ornò

Fig. 128. Tabernacolo in Via Borgo Vecchio a Roma.

Fig. 129 e 130. Nicchia e cartella nella facciata della chiesa di S. Susanna a Roma. Architettura di Carlo Maderna. Anno 1603.

Fig. 131. Cortile del palazzo Spada in Roma.

moltissime facciate di Roma già rinnovate o scomparse, e l'architetto cinquecentesco, come il secentesco e settecentesco, si servì colà degli stuccatori non meno dei pittori o dei maestri di graffito e chiaroscuro.

Due nomi, così, spuntano alla memoria: il nome di Polidoro Caldara detto da Caravaggio e di Maturino fiorentino. Cinquecenteschi, Polidoro e Maturino empirono Roma di graffiti e chiaroscuri, mettendosi a servizio degli architetti che impiegarono i due compagni frequentemente sulle facciate di case. Polidoro e Maturino, al dire del Vasari, tennero lo scettro nel lavorìo dei graffiti allato di Baldassarre Peruzzi, Pierin del Vaga, Giovanni da Udine, Giulio Romano, Pellegrino da Modena, i quali trattarono la stessa arte. Non possedettero, costoro, originalità d'invenzione, e svolsero soggetti figurativi e di grottesche, attingendo alla sorgente classica, giusta le abitudini del tempo, siccome usarono gli stuccatori, i quali ornarono Roma di facciate, cortili, scale, sale glorificanti la bellezza al pari dei pittori, adoperando uno stucco diverso dall'attuale, resistente e meglio adatto (si direbbe) a ricevere e tramandare il fremito della vita.

Purtroppo tanto patrimonio di bellezza scomparve in buona dose! E là dove traversò il tempo quivi compì opera brutale. Molte antiche facciate dipinte o scolpite vivono in logori avanzi, e di giorno in giorno scompaiono allo sguardo sdegnato. A quando a quando sorge qualcuno ad arrestare tale rovina, e i restauratori mettono allora la mano sull'opera antica, ora prudentemente, ora audacemente; e chi guardi le cose alla superficie resta appagato.

Sulla piazzetta Ricci, dipinta da Polidoro e da Maturino, esiste, a Roma, la facciata dell'antico palazzo Milesi, oggi Ricci. Il palazzo ebbe la sua architettura dal fiorentino Nanni di Baccio Bigio e la facciata fu restaurata da Luigi Fontana, nobilmente. Così si giudica questo restauro, il quale risale a parecchi anni fa; e, comunque, offre una idea del come si abbellivano le facciate dei palazzi romani in epoca non molto lontana dalla presente.

Torno al cortile del palazzo Spada, anche per dire che il suo autore nella invenzione ornamentale ripete, come i suoi congeneri, i temi dei maestri di graffito e chiaroscuro. Tutto il palazzo, edificato sotto Paolo III dal cardinale Girolamo Capo di Ferro nel 1540, si orna di stucchi, e sulla facciata questi si allargano in festoni, vasi, imagini irreali, come nel cortile; sulla facciata, però, al luogo delle nicchie animate da statue, stanno alcune figure nude a sostenere stemmi con bell'effetto artistico, e figure e stemmi compongono de' gruppi i quali sporgono sul piano piucchè gli stucchi ornamentali, onde il contrasto sale a gradito effetto d'arte. Gli ornamenti di stucco si assegnano a Guido Mazzoni da Piacenza († 1618 circa) e naturalmente nessuno lo confonde coll'altro artista emiliano di questo nome, scultore quattrocentesco, onore sommo del verismo italico. Il nostro Guido imparò a modellare lo stucco presso Daniele da Volterra e salì le alte vette di quest'arte, come lo dimostrano gli stucchi del palazzo Spada (fig. 131 e 132).

Fig. 133. Immagine all'angolo del Collegio Ruteno in Roma.

In via de' Banchi Vecchi, poco lungi dalla chiesa di S. Lucia del Gonfalone, sorge una casa cominciata ad innalzare poco avanti il 1539, la cui facciata, ornata da trofei militareschi, teste di leone, putti, festoni, medaglioni, è un altro magnifico saggio, autentico, di decorazione in stucco; onde si volle unire tal saggio al repertorio delle attuali incisioni (fig. 134).

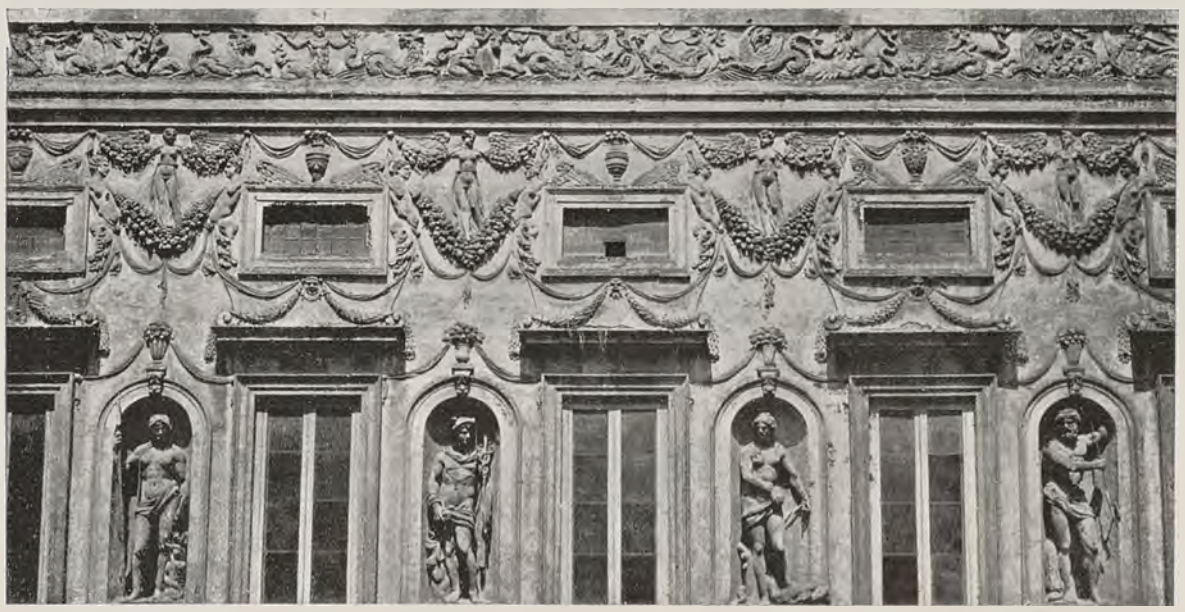


Fig. 132. Parte del precedente cortile.

Qui il rilievo sale a più energia che nel saggio precedente, e la

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Fig. 134. Parte della facciata del palazzo in Banchi Vecchi a Roma.

maniera non esprime minore vivacità. Una scritta indica l'erettore, non l'architetto o lo stuccatore della casa: Io PETRVS CRIBELLVS MEDIOLANEN SIBI AC SVIS A FVNDAMENTIS EREXIT. Attualmente la casa appare svisata, contiene un piano di più, il terzo, che era loggia divenuta luogo d'abitazione (oh la speculazione! dove si caccia è feroce) ed ogni piano venne accresciuto d'una finestra; tuttavia anche ridotta in questo stato, la facciata di via de' Banchi Vecchi vuolsi tenere in considerazione.

Non mi proposi — nè v'ha la necessità — di richiamare singolarmente, su ogni opera riprodotta, le caratteristiche, le date e il nome d'autore ove quelle e questo si conoscano: le considerazioni generali che svolsi trovano la loro ragione nel complesso delle attuali illustrazioni; quindi il richiamo particolare si dirige alle cose più importanti e curiose. Da queste non si toglie certo il palazzo degli Zuccari in via Gregoriana (tav. 36). La finestra e la porta della nostra tavola faranno meraviglia a più d'uno; esse intanto — beato il loro autore! — vogliono accendere negli artisti lo spirito di libertà. La luce della porta è arcuata: due pilastri addossati la fiancheggiano e un mostro, o testa di mostro, che allarga le guance su tutta la larghezza della porta, comprese le spalle, forma la cimasa. Il naso aduncо si incurva sullo stipite, gli occhi sono ombreggiati da folte sopracciglia, allato delle quali gli orecchi fanno credere che il mostro sente come dovrebbe vedere. Guai se spalancasse la bocca! Per buona ventura la bocca non si vede, ossia dovrebbe essere il vuoto della porta; e l'orco saprebbe così inghiottire, non uno, ma cento ragazzi. La finestra ripete in piccolo il tema decorativo della porta; la quale è ingegnosa, oltrechè bizzarra, in ciò che il mostro o testa di mostro, a essere precisi, non fu messo al luogo dove si vede senza un qualche ragionamento.

Tutto ciò è stramberia di pittore: non mi consta pertanto chi questi fu; e termino soggiungendo che il palazzo degli Zuccari (a Roma dicono democraticamente casa) va ornato da pitture di Federico Zuccaro, e che la casa, oggi Bartholdy, venne abitata dai pittori di quel nome, gloria cinquecentesca di S. Angelo in Vado.

Qual differenza con la compassata eleganza della lapide al cardinale Borromeo! Se il lettore osserva questa assieme cogli angioloni, lo stemma, i leoni, l'intercolonnio ionico, gli parrà di assistere a un piccolo spettacolo neo-classico. È egli « Empire » tuttociò? Non mi meraviglierei di udire una simile esclamazione, passando da via Flaminia ove si vede quello che è riprodotto in una delle presenti tavole (tav. 28).

Via Flaminia! L'architettura barocca di Roma perdette, quivi, un superbo saggio di decorazione: la casa cosiddetta del Bernini, la quale vien fatto di ricordare insieme con la casa degli Zuccari, deplorando che sia stata demolita. Trattavasi di una piccola facciata, pezzo superbo di architettura decorativa; essa sorgeva presso la Porta del Popolo, appartenne agli Altemps, dei quali portava lo stemma (ariete arrampicante), e fu demolita da Carlo Menotti. Forse si demolì nella « casa del Bernini » un'opera non del Bernini bensì di Pirro Ligorio; ma speriamo che abbia effetto l'idea di ricostruir la facciata, di cui i pezzi, quasi tutti, sono depositati in un magazzino della villa Inghirami.

Fig. 135. Cornicione del palazzo Madama in Roma.

Che patrimonio di ornamenti architettonici possiede Roma! anche limitato al campo che qua e là oggi guardammo, piucchè esplorare. Campo senza confini, benchè il tempo e gli uomini l'abbiano spietatamente tartassato!

ALFREDO MELANI.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO.

Anno XIV — 2.° della Nuova Serie. N. 7 — Luglio 1905

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XX.

IL VECCHIO PALAZZO DEI GRATAROLI IN BERGAMO

— Tav. 37 e 38. Dett. 25-26 e 27-28 Fig. da 136 a 145. —

URANTE i primi anni del XVI secolo tutte le arti belle indistintamente ebbero in Bergamo uno sviluppo tale da non sapersi spiegare, trattandosi di una città che allora non aveva risorse, e che doveva mandare i suoi artisti in cerca di lavoro per ogni angolo d'Italia e fuori d'Italia. A Venezia i Bergamaschi avevano costituito un quartiere proprio, e molti trovarono in quella città fortuna e rinomanza. Basterebbe indicare i nomi, fermandoci agli architetti, di Mauro Coducci da Lenna, di Giovanni Bono da Gandino, di Guglielmo Gregis d'Alzano, i quali, data la loro lunga dimora sulla laguna e le fortunate circostanze, seppero mettersi in luce tale da assicurarsi un buon nome nella storia dell'arte. Ma altri, più attaccati al patrio nido e meno fortunati, restarono sempre circondati dalla penombra, e il loro nome è a mala pena ricordato dalla storia locale. Cito tra questi i Moroni, gli Agliardi, i Cleri, gli Isabelli e il Ziliolo, non perchè sieno i soli o i più valenti di quell'epoca, ma per l'analogia dei loro lavori e per la strana combinazione di essere parecchie loro opere situate nella stessa contrada di Pignolo, ove trovasi il vecchio palazzo Grataroli, ora Maffeis e sede del Circolo Artistico.

I Moroni compaiono, come architetti, nel 1438 con quel Bertolasio che costruì il campanile di S. M. Maggiore e che rese alla repubblica veneta segnalati servizi, come ingegnere, nella guerra contro il duca di Milano, e si propagano per tutto il cinquecento con un Venturino, un Leonardo ed un Pierino, tutti ingegneri, e poscia con un Antonio, figlio di Venturino, che fu più particolarmente architetto. Questi lasciò a Venezia parecchie fabbriche e il 23 settembre 1500 stipulò un contratto col conte Alessandro Martinengo per la costruzione in Bergamo di un palazzo attiguo al palazzo Grataroli.

Gli Agliardi di Arcene furono più ingegneri che architetti, ed a Venezia ed a Padova sono note le loro opere per la deviazione del Brenta e la loro lotta con Fra Giocondo. Taluno fra di loro però fu anche architetto di valore, per esempio quell'Alessio, che dal duca di Milano venne richiesto alla Serenissima per risolvere alcune gravi difficoltà sulla costruzione del tiburio di quella cattedrale. Poco al disopra della sede del Circolo, sempre in via Pignolo, trovasi la casa già Cassotti de' Mazzoleni, poi dei Celati, indi dei Marenzi ed ora Monzini. Il cortile circondato da portici, le porte e le finestre con stipiti e cimase scolpiti nell'arenaria secondo il gusto più squisito, dimostrano nell'artefice una perizia non comune. In un libro intitolato « Notizie di opere di disegno nella prima metà del XVI secolo » scritto da un anonimo (che si sa essere un Morosini), è detto come la casa di Zannino Cassotti sia di architettura del « fiol de Maestro Alessio de Archi inzegner ». E l'annotatore non dubitò si trattasse di un Agliardi- o meglio Aiardi, il cui nome venne forse mal rilevato, essendo Alessio ingegnere idraulico famoso, figlio di altro Alessio ingegnere e padre di un Bonifacio ottimo architetto.

La famiglia dei Cleri di Sedrina fu un semenzaio di architetti, il più noto fra i quali è quel Pietro che fu dai Cassotti delegato a stabilire il prezzo delle opere di Lorenzo Lotto e che

Fig. 136. Veduta del cortile nel palazzo Grataroli a Bergamo.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

Fig. 137. Altra veduta del precedente cortile.

nel 1533-34 eseguì il chiostro minore nel convento di S. Paolo d'Argon, il quale per le sue linee corrette e per la sua eleganza merita di essere meglio conosciuto.

La famiglia degli Isabelli, della quale Albino e Zanica possono contendersi l'origine, diede pure parecchi architetti, tra i quali quel Pietro che venne dalla città incaricato della riedificazione del palazzo della Ragione (an. 1538-64). Questi eseguì la chiesa ed il chiostro di S. Benedetto, il campanile di S. Lucia (ora demolito, ma del quale resta un disegno), la casa Lolmo in Seminario (1523); tutte opere di merito assoluto e tutte condotte su di uno stesso stile (parte del palazzo della Ragione esclusa, e si capisce) e tutte scolpite nello stesso materiale. Credo che, unicamente per questo motivo, siasi attribuita a questo architetto la magnifica chiesa di S. Spirito, la vecchia casa Grataroli, e da taluno anche la casa già Sozzi ed ora Baldini, appena al disopra dell'altra. Ma confesso che a tale giudizio, senza migliori prove, non mi so adattare, poichè sembrami che il sentimento cui si inspira l'architetto della chiesa di S. Spirito, non sia quello stesso che inspirò la chiesa di S. Benedetto e il suo chiostro. Parmi che la chiesa di S. Spirito abbia più analogia col chiostro di San Paolo d'Argon, e quindi colle opere del Cleri, che non con quelle dell'Isabello; come parmi che la casa Grataroli si accompagni meglio colla casa Cassotti che non con quella dei Lolmo, o con l'altra dei Sozzi. Il materiale è sempre quello; lo stile è sempre lo stesso; affatto identici a quelli usati nella demolita cappella di San Giovan Battista in San Francesco, che sappiamo eseguita da Andrea Ziliolo nel 1541. Ma la mano, la maniera vedo diverse, come diversa mi pare la maniera usata (il mate-

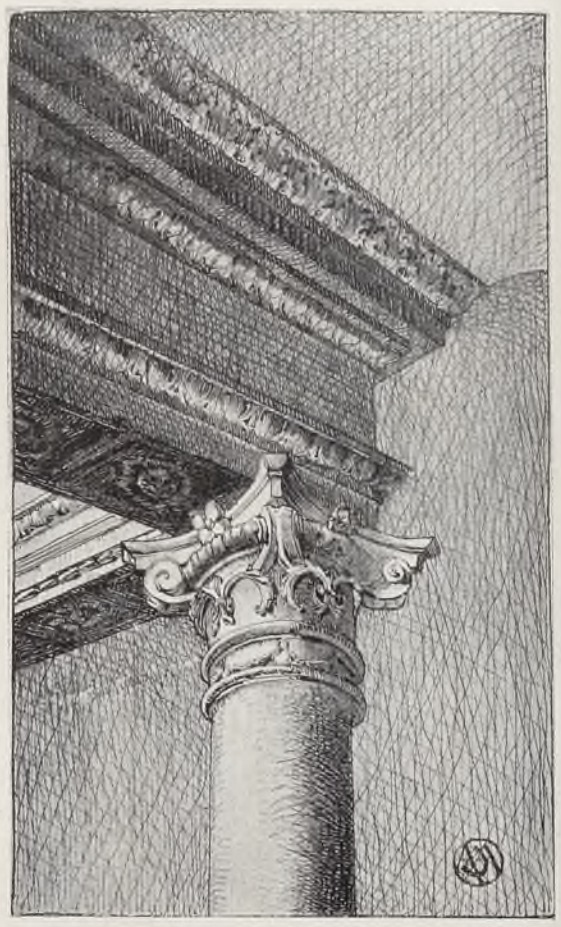


Fig. 139. Capitello d'angolo visto dall'interno del portico nel detto cortile.

Fig. 138. Intercolonnio del detto cortile.

Fig. 140. Volta di una sala nel palazzo Grataroli.

riale è già differente) nel palazzo Fogaccia, in via Donizetti, che pure si attribuisce all'Isabello.

Ma sia del Cleri, sia dell' Isabello, o di altro suo contemporaneo (porta la data 1515), la casa già Grataroli, per la sua semplicità e per la sua eleganza, merita davvero di essere presa in considerazione. Peccato che, una decina d'anni fa, venisse, per speculazione, spogliata dei bellissimi contorni, scolpiti in pietra arenaria, intorno alle porte e alle finestre; peccato che nella stessa circostanza siasi spogliato il salone terreno del suo magnifico soffitto a cassettoni e del fregio che correva sotto di esso.

Quel palazzo, per quanto ristretto nello sviluppo, era l'abitazione di un signore di buon gusto ed amico delle arti belle. Tutto vi spirava eleganza e proprietà. Perfino i due salottini terreni, oggi uniti al quartiere del Circolo, denotano quella sobrietà e quell' equilibrio nelle varie parti della decorazione che ben raramente si riscontrano nelle case moderne.

Fig. 141, 142 e 143. Ornamenti dei dadi nei piedestalli delle colonne del cortile nel detto palazzo.

L'accidentalità ha richiamato l'attenzione su varie fabbriche elevate in Bergamo nel volgere di pochi anni, le quali tutte presentano caratteri peculiari dello stesso ordine. Quale potè essere la causa prima di questo fatto? Nessuna manifestazione speciale dell'arte si mostra improvvisa, nè senza che il terreno vi sia preparato. Neanche questa può costituire un fatto isolato, che non abbia una stretta correlazione con altre opere precedenti e con altri artisti anteriori.

ING. ELIA FORNONI.

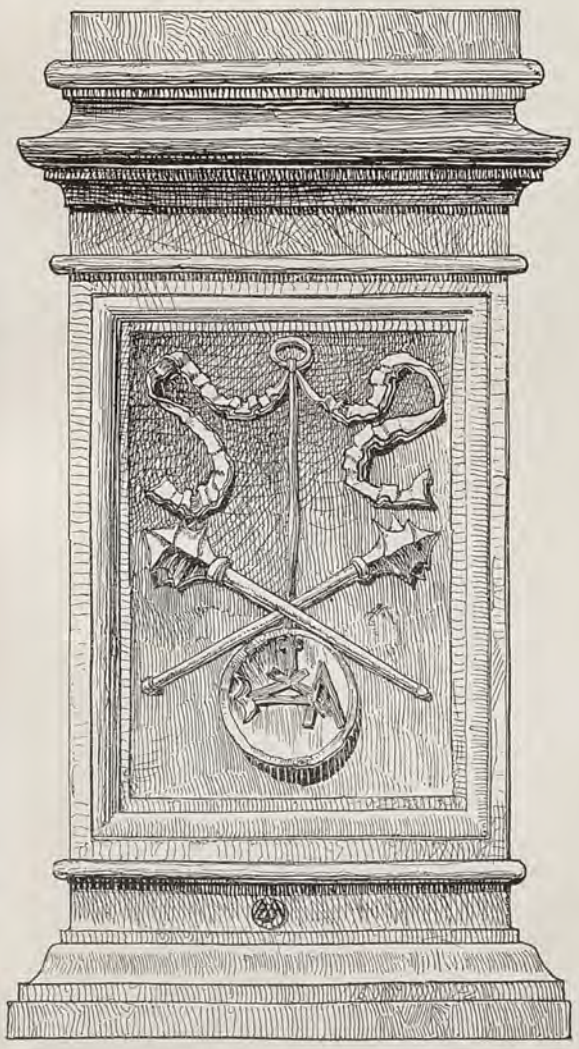


Fig. 144. Piedestallo delle colonne nel cortile del predetto palazzo.

Fig. 145. Soffitto in una stanza del detto palazzo.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

XXI.

Figure decorative antiche di bronzo e di marmo.

I.

BRONZI.

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— *Fig. da 146 a 150.* —

NOTISSIME sono le così dette danzatrici o attrici di Ercolano, sei statue muliebri in varie pose ed attitudini, di cui l'una più piccola e con base tonda è di altra fattura, cinque invece formano gruppo o serie. Furono prima credute sculture originali greche, ma è certo invece che sono copie di età molto posteriore alla creazione di quei tipi, fatte pel ricco possessore di una villa che in essa aveva raccolto molte riproduzioni di capolavori dell'arte greca. L'aver egli commesso anche la copia di parecchie statue muliebri grandi al vero, tutte del periodo anteriore alla grande fioritura dell'arte, dimostra l'esistenza in Italia di quella corrente che, come abbiamo accennato, prediligeva l'arcaismo; il quale si manifesta qui soprattutto nella rigidità della parte inferiore del corpo e nel trattamento del panneggio corrispondente. A qualunque scopo e aggruppamento fossero destinati gli originali (il che oggi sarebbe assai difficile dire) certo però le nostre copie servirono come decorazione architettonica di una sala, occupando delle nicchie. Ciò è dimostrato dalla forma della base, piana e rettilinea nella parte anteriore, tonda nella parte posteriore; e ben conveniva lo stile severo di queste sculture e la calma della loro posa ad una simile decorazione architettonica; della quale convenienza ed armonia non sempre si ricordano coloro cui si commettono statue per nicchie (fig. 146).

Fig. 146. Danzatrici o attrici di Ercolano nel Museo nazionale di Napoli.

A tutt'altro genere, e propriamente al genere ellenistico, appartengono altre due grandi sculture della medesima provenienza ercolanese, e senza dubbio anch'esse copie di originali greci assai celebrati, e copie non prive di pregi. Più viva forse la statua del vecchio satiro che si abbandona ubbriaco su la pelle e su l'otre, in cui sono di meravigliosa evidenza il ventre floscio del bevitore, il collo grinzoso, la bocca sdentata, la mossa scomposta e pur naturale e offerente una linea agitata ma gradevole, infine l'espressione di voluttà tutta fisica che traspare dall'atteggiamento del volto e dagli occhi (fig. 147). Più fredda, ma anche più gentilmente idillica quella del giovine satiro o Pane che dorme. Nel periodo posteriore si confusero le nature dei satiri e sileni, originariamente umano-equine, con quelle dei Pani, originariamente umano-caprine; nelle nostre due statue si hanno le appendici glandiformi del collo che appartengono a

Fig. 147. Satiro ubbriaco nel Museo di Napoli.

Fig. 148. Pane dormente nel detto Museo.

quest'ultima natura, ma nella statua giovanile e dormente si hanno in più due cornetti sopra la fronte (fig. 148). Ad ogni modo il motivo del satiro dormiente era molto amato nella età ellenistica. La nostra statua perde per la cattiva collocazione datale dai moderni, col busto troppo eretto e con le spalle e la testa privi del necessario appoggio. Questa considerazione ci richiama ad esaminare i due bronzi dal punto di vista decorativo; la nota a loro

Fig. 149. Ercole bambino, statua del Rinascimento già creduta antica, nel predetto Museo.

comune è la necessità di una base non architettonica, ma naturalistica, a linee mosse, a foggia di scoglio, ed appunto ciò rende verosimile che, oltre all'applicazione delle copie, gli stessi originali fossero stati concepiti come decorazioni di giardini, piscine e fontane, cui conviene anche la natura silvestre degli esseri rappresentati.

Agli altri bronzi figurati del Museo di Napoli aggiungiamo qui un'opera che, sebbene non appartenga all'antichità, come erroneamente si trova asserito in qualche vecchia pubblicazione, ma al rinascimento, pure senza dubbio si ispira all'arte antica nel concetto e nei particolari. È questo l'Ercole bambino in atto di strozzare i due serpenti che l'odio di Giunone aveva inviato per farlo morire in culla; nella base sono rappresentate le fatiche compiute dall'eroe in età adulta (fig. 149). I nostri lettori sanno, da precedenti articoli in cui abbiamo presentati altri monumenti antichi, come queste fatiche che costituivano un ciclo, e di cui erano dodici le principali, si prestavano benissimo per una decorazione a quadri interrotti o singoli, quale è, per esempio, quella delle metope.

(*Continua*). G. PATRONI.

Fig. 150. Vaso bacchico in marmo nel Museo Vaticano.

XXII.

OR SAN MICHELE.

I.

— Tav. 39, 40 e 41. Fig. da 151 a 158. —

CON questo nome, che può sembrare strano ed enigmatico a chi, non fiorentino, non ha fatto l'orecchio a certe caratteristiche abbreviazioni che in altri tempi erano assai comuni, come quelle di Por S. Maria, Por San Piero ecc., è ormai battezzato dal lungo uso uno dei monumenti più splendidi e più singolari della vecchia Firenze.

Loggia, palagio, chiesa, pubblico granaio, monumento sacro alle arti ed ai ricordi della potenza delle antiche corporazioni operaie, esso dovrebbe chiamarsi San Michele in Orto, dacchè in esso ebbero prevalenza il carattere e l'uso religioso, mentre nessuno a Firenze saprebbe sostituir questo più logico al nome tradizionale consacrato da secoli anche dalla sigla originalissima O. S. M. che costituiva lo stemma dei Capitani preposti all'amministrazione dell'oratorio e delle sue rendite cospicue.

Una delle primitive chiese della non vasta città medievale, dedicata a S. Michele Arcangelo, sorgeva in mezzo ad un piccolo orticello, il quale doveva rallegrare colla gaiezza della sua verzura il severo gruppo di bruni palagi e di altissime e massicce torri, che i Galigai, i Compiobbesi, i Cavalcanti, gli Abati, i Guadagnoli, i Chiaramontesi, i Macci, i Romaldelli avevano eretto in quella parte centrale di Firenze.

La chiesa, piccola di proporzioni, disparve, perchè certo essa recava ostacolo al movimento commerciale che colà, dov'erano numerosi i fondaci ed i banchi, più specialmente si accentrava.

Fig. 151. Veduta di Or San Michele col cavalcavia che scende al palazzo dell'Arte della Lana.

Colla chiesa scomparve anche quell'*orto* del quale il ricordo doveva perpetuarsi; e sull'area da esso occupata la Signoria fece erigere nel 1284 col disegno d'Arnolfo di Cambio una loggia destinata al mercato dei grani. Sotto la loggia, ad uno de' suoi pilastri fu dipinta una immagine della Vergine, sia per ricordare come il luogo avesse già servito ad uso sacro, sia, ed era allora un espediente molto comune,

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

per contenere il linguaggio non sempre troppo corretto e rispettoso di coloro che frequentavano il mercato.

Ma anche la loggia ebbe vita breve, perchè nel 1304, quando nell'infuriare delle fazioni il funesto Ser Neri degli Abati, priore di San Piero Scheraggio, per cieca ira di parte appiccò il fuoco alle case delle famiglie avversarie, la loggia arse insieme a gran numero di case e di palagi e, come narra la tradizione, solo rimase immune in mezzo a quella voragine di fiamme l'affresco rappresentante la Madonna.

Già, prima ancora dell'incendio fatale, quell'immagine era salita in gran venerazione; attorno ad essa si era creato come un oratorio, chiuso da tende e da cancelli, ed una compagnia di Laudesi era sorta per curarne la conservazione ed il culto e per raccogliere le continue e cospicue offerte di cera e di denari.

I Laudesi di Or S. Michele avevano già accumulato cospicue somme prima della distruzione della loggia, sicchè, quando nel 1336 il Comune deliberò di riedificare la loggia con sopra ampi locali ad uso di deposito di grano e di residenza degli Ufficiali della Grascia, la Compagnia dei Laudesi potè assumersi l'incarico di provvedere all'adornamento del tabernacolo.

I lavori della nuova fabbrica cominciarono un anno dopo e, come era costume del tempo, essi furono affidati alla direzione dei consoli di una delle Arti maggiori, a quella detta di Por S. Maria o della Seta che aveva fra i suoi ascritti anche gli orafi.

Chi fu l'artista che dette il disegno della nuova e grandiosa fabbrica? Gli antichi storici, i quali generalmente si copiano e si ripetono, affermarono che fu Taddeo Gaddi, pittore e discepolo di Giotto. Altri più tardi parlarono di Andrea Orcagna e più modernamente, quando

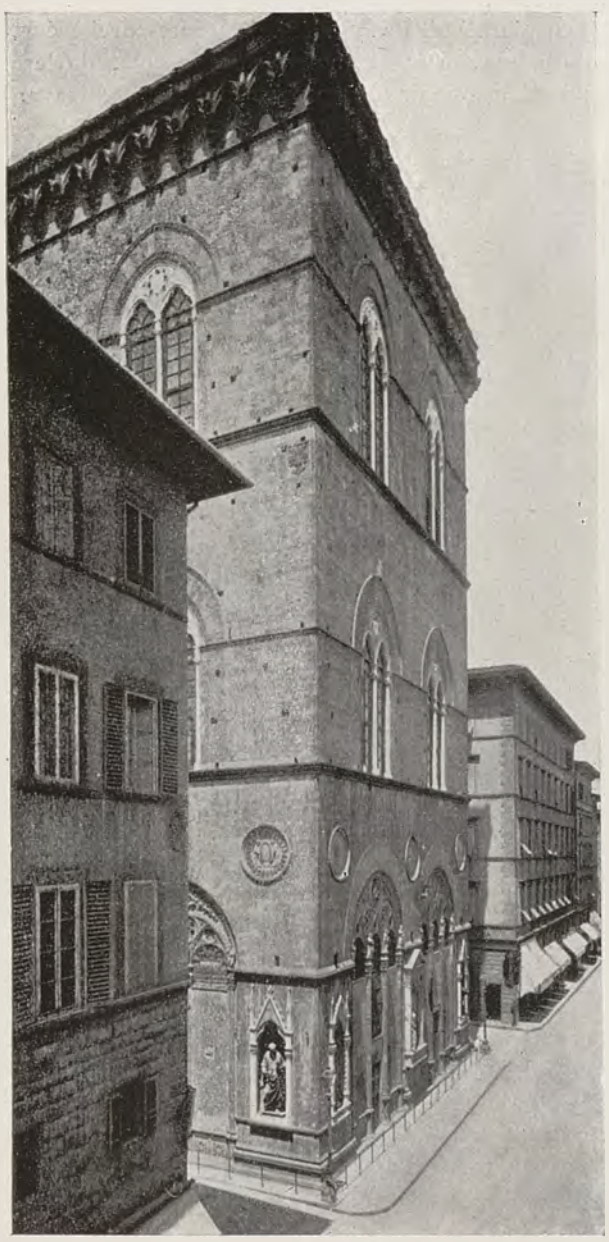


Fig. 152. Veduta di Or San Michele dalla via Calzaioli.

colla scorta de' documenti si potè costituire la storia di alcuni grandi artisti dimenticati in un momento di rigogliosa efflorescenza d'ogni ramo dell'arte, si accennò a Francesco Talenti, a Benci di Cione, a Neri di Fioravante, maestri di pietra, che nella loggia di Or S. Michele come in quasi tutte le altre fabbriche di carattere pubblico di quel tempo ebbero parte essenziale.

La nuova fabbrica fu condotta con molta energia fino alla copertura della loggia, perchè di cotesto luogo destinato ad un ramo così importante di commercio si sentiva il bisogno e fors'anche perchè i Laudesi, che a poco alla volta avevano accumulato colle offerte dei fedeli un cospicuo patrimonio, sollecitavano il compimento dell'opera e si assumevano anche una parte di quelle spese che più specialmente erano destinate all'adornamento della parte dell'edifizio destinata al culto.

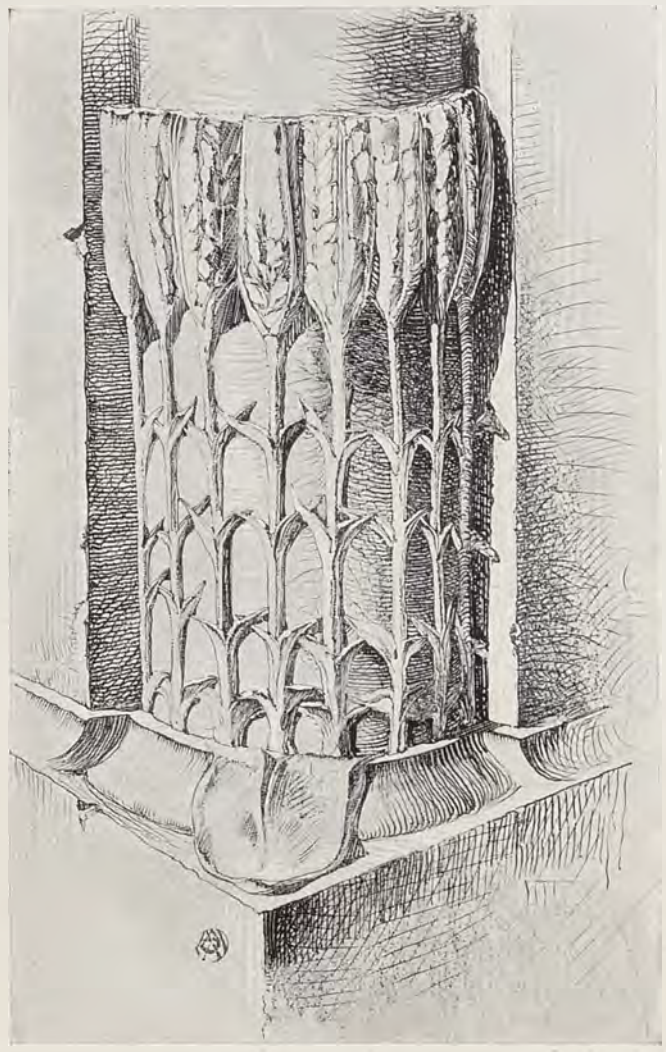


Fig. 153. Ornamento a spighe sulla base di uno dei cordoni angolari esterni d'Or San Michele.

Poi le vicende politiche, le guerre, le ire delle fazioni, le difficoltà con le quali il governo repubblicano doveva lottare, fecero rallentare il lavoro e cercare espedienti per ottenere che altri concorressero nella grave spesa.

Nel 1339 i Consoli dell'Arte della Seta, anche per rendere più ricca la fabbrica, deliberarono di rivolgersi ai Capitani di Parte Guelfa ed alle corporazioni delle Arti maggiori e minori perchè si assumessero l'incarico della decorazione dei pilastri esterni ed interni della loggia; e la proposta favorevolmente accolta suscitò una vera gara fra quelle fiorenti associazioni operaie che costituivano la potenza e la forza della Repubblica. La cacciata del tiranno Duca d' Atene, avvenuta per opera principalmente delle Arti fortemente organizzate, nel 1343 il 26 luglio, giorno dedicato a S. Anna, dette nuovo incremento alla fabbrica, considerata ormai come cosa del popolo e delle Arti; e per ricordare l'avvenimento glorioso s' inalzò sotto la loggia un altare di legname sul quale fu collocata la statua della Santa.

Così la costruzione prese nuovo vigore e l'opera grandiosa volse rapidamente verso il suo compimento.

L'uso al quale la loggia era stata destinata per decreto della Signoria non continuò lungamente. Le ragioni del culto prendevano il sopravvento su quelle del commercio. Si era curato d'isolare l'altare eretto innanzi all'immagine della Vergine, circondandolo di tende e di drappi, tanto da formare una specie d'oratorio; ma chi pregava, chi salmeggiava, chi cantava le laudi trovava che il rumore assordante de' mercanti e de' portatori di grano era incomodo e indecoroso.

Dal canto loro i nuovi Capitani di Or S. Michele si occupavano soprattutto ad accrescere l'importanza delle cose del culto, tanto che l'incarico dato nel 1349 ad Andrea di Cione detto l'Orcagna di fare un tabernacolo meravigliosamente ricco da collocarsi sotto una delle volte della loggia, fu il primo e più efficace passo per arrivare a togliere affatto da quel luogo il mercato dei grani.

Alla sontuosità che i Capitani avevano pensato di dare al tabernacolo e che l'Orcagna seppe dimostrare coi suoi modelli parve non si addicesse più la modestia degli adornamenti della fabbrica, che originariamente altro non doveva essere che una pubblica loggia di mercanti ed il granaio della repubblica, ond'è che con deliberazioni successive si affidarono a diversi e riputati artisti molte altre opere di abbellimento.

Ma già lo scopo che i Laudesi ed i Capitani di Or S. Michele si erano prefissi era ormai stato raggiunto. Nel 1357, due anni prima che l' Orcagna avesse dato compimento all'opera sua più bella e più fastosa, il mercato di grani era stato trasportato in una piazzetta a tergo della chiesa di S. Piero Scheraggio e che si chiamò fin d'allora la Piazza del Grano, e solo i piani superiori della fabbrica di Or S. Michele furono riservati per uso di deposito dei grani che venivano acquistati dalla repubblica.

Fig. 154. Ornamento delle arcate inferiori di Or San Michele.

Proseguiamo a riassumere colla maggiore brevità le vicende e i ricordi della fabbrica nel periodo in cui i lavori ebbero il loro massimo sviluppo in grazia del buon volere, dell'energia e della doviziosa ricchezza del magistrato de' Capitani, i quali, pur profondendo somme infinite per tutte queste opere, trovavano margine sufficente per concorrere alla spesa della costruzione di altri edifizi e per esercitare largamente la beneficenza pubblica.

Fig. 155, 156 e 157. Nicchie esterne del piano terreno, col S. Eligio di Donatello, col S. Matteo di Lorenzo Ghiberti e Michelozzo e col S. Jacopo di Nanni d'Antonio di Banco.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Ma ormai della loggia del grano non restava più che un ricordo ed essa divenne nient'altro che l'Oratorio d'Or S. Michele. Nel 1349 si proseguì energicamente il lavoro dei due piani superiori, dove si crearono ambienti vastissimi, combinando per accedervi una scala a chiocciola ingegnosamente svolta nel pilastro sull'angolo fra tramontana e ponente. Nel 1359 Andrea Orcagna aveva già finito il tabernacolo, Jacopo del Casentino aveva frescato la volta soprastante, ed altri artefici per commissione dei Capitani o delle Arti avevano adornato di pitture le altre volte ed i pilastri.

Pochi anni dopo, nel 1366, Simone di Francesco Talenti ebbe incarico di arricchire di decorazioni le arcate, ed egli immaginò e condusse quelle splendide opere ornamentali che danno alla parte inferiore di Or S. Michele un carattere così singolare, un aspetto così elegante e così dovizioso. Il Talenti nell'opera sua non cercò che poche ispirazioni nelle opere d'altri artisti e nei monumenti fiorentini. Egli svolse un concetto tutto nuovo, tutto particolare, nel quale immedesimò i caratteri dello stile ogivale fiorentino, rendendoli più larghi, più liberi nel sentimento di un'arte nuova eminentemente vivace che preludeva i trionfi del rinascimento. Ornati e parti figurative sono in quelle decorazioni uniti con benintesa armonia, in guisa che gli uni non vincono nè dominano l'effetto delle altre. L'esecuzione poi di tutto l'insieme non potrebbe immaginarsi più perfetta, più delicata e al tempo stesso più vigorosa (fig. 154).

Il Talenti, assecondando i desiderii de' Capitani di Or S. Michele, chiuse addirittura il lato della loggia di prospetto al tabernacolo e nella chiusura decorativa degli archi immedesimò le due porte d'accesso. L'oratorio restò pochissimo tempo così mezzo chiuso e mezzo aperto fino a che per completare la riduzione ad uso di chiesa si murarono a mattoni tutti gli spazi fra i pilastri organici e le colonnette ornamentali, adornando di vetri dipinti i vani dei timpani di queste originali polifore.

Nel 1380, l'anno stesso in cui il Talenti dava compimento al suo lavoro, si facevano le bifore di marmo dei finestroni nel primo piano, ed a questa spesa provvidero in molta parte alcune delle corporazioni delle Arti, come quelle dei Giudici e Notari, della Lana, della Seta e dei Corazzai e Spadai.

La costruzione della fabbrica durò fino all'anno 1406 in cui si fece la copertura a tetto. Forse era intendimento di alzare alquanto il coronamento al disopra degli archetti trilobi, o con un attico o con un balaustro a trafori; ma nessuna traccia è giunta fino a noi del disegno originario e, compiuto o no il coronamento, l'edifizio apparisce d'un insieme perfetto ed armonioso. Terminata la fabbrica si continuarono però le opere di abbellimento e di decorazione, e le varie Arti provvidero alla costruzione dei tabernacoli che, incastrati nei pilastri esterni, contenevano le statue dei Santi protettori di ciascuna di quelle corporazioni. Il diritto di aver cotesti tabernacoli ad Or S. Michele fu riservato alle Arti maggiori; ma siccome queste non erano che sette e gli spazi disponibili dodici, così si concesse un pilastro alla Parte Guelfa, sostituita di poi dal Tribunale di Mercanzia, e gli altri a cinque delle più ricche fra le Arti minori. Quelle che non ebbero tabernacolo all'esterno si contentarono di far dipingere i loro Santi protettori in certe formelle, che decorano le facce dei pilastri interni.

Così la fabbrica iniziata a totale spesa del Comune, il quale per le difficoltà dei tempi avrebbe dovuto condurne molto lentamente il lavoro e limitarsi assai nell'adornarlo, ebbe invece compimento e ricchezza infinita di artistiche decorazioni per opera soprattutto del popolo e delle corporazioni di quelle Arti, per le quali l'oratorio di S. Michele evocava il ricordo della ricuperata libertà. E tale ricordo, anzichè venir meno col volger dei secoli e coi travolgimenti politici, è giunto fino a noi, tantochè nel giorno di S. Anna si veggono sventolare alle mura di Or S. Michele le bandiere di quelle Arti che, rappresentanti le forze e la ricchezza della repubblica, riuscirono per concorde volere a cacciare appunto in questo giorno da Firenze Gualtieri di Brienne, il quale per poco tempo aveva sperato d'esserne divenuto signore.

Al disopra dei tabernacoli dovevano esser posti gli stemmi di tutte le Arti, modellati in terracotta invetriata, ma questa parte dell'esterna decorazione di Or S. Michele rimase incompiuta, perchè soltanto quattro Arti commisero ai Della Robbia l'esecuzione di cotesti stemmi che negli altri tondi sono semplicemente dipinti.

Caduta la repubblica, tutte le istituzioni che avevano carattere popolare e che evocavano i ricordi delle antiche libertà, cominciarono a languire, ed a poco alla volta o si trasformarono affatto, o vennero soppresse, come fu delle Arti, le quali, non avendo più autorità ed influenza nella pubblica cosa, mancavano allo scopo della loro costituzione. Ed ecco perchè dal XVI secolo in poi esse non si occuparono più d'Or S. Michele.

Un'altra destinazione fu data ai pubblici granai, talchè i piani superiori della fabbrica, sgombrati dagli ufficiali dell'Abbondanza e dai depositi di grano, vennero per ordine del Granduca destinati a sede dell'Archivio dei Contratti. E siccome l'accesso a cotesto nuovo ufficio per mezzo dell'angusta scaletta a chiocciola parve insufficente, Cosimo I ordinò a Bernardo Buontalenti la costruzione di una nuova scala. Difatti il Buontalenti nel 1568 portò a compimento il lavoro, il quale, se valse a far raggiungere il desiderato scopo, non giovò certo all'estetica dell'edifizio di Or S. Michele. Cotesta scala, muovendo da Calimara, si appoggia ad un fianco del vecchio Palagio dell'Arte della Lana e, per mezzo di un arco rampante coperto, conduce al piano sopra alla chiesa, passando per uno dei finestroni che dovette essere alterato nelle sue forme (fig. 151).

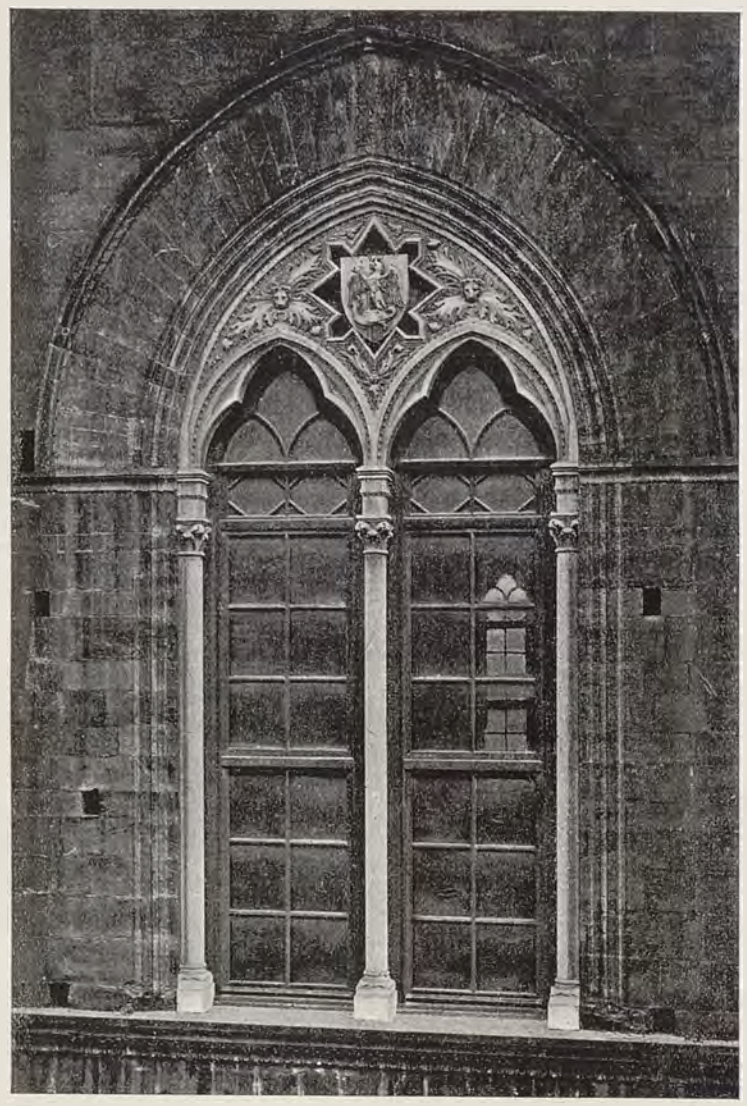


Fig. 158. Finestrone del primo piano nella Loggia di Or San Michele.

Anche l'Archivio dei Contratti fu tolto da Or S. Michele e da allora in poi l'ampio e solenne salone del primo piano venne concesso in uso alla Società Dantesca per le letture, colle quali essa nobilmente si adopera a diffondere lo studio e la conoscenza del Divino Poeta.

La Società Dantesca, acquistando e restaurando il Palazzo della Lana, un giorno dei Compiobbesi, che prospetta appunto la chiesa di S. Michele, ha potuto avere per mezzo dell'arco rampante del Buontalenti diretta comunicazione colla sala delle Letture. La questione della scala e dell'arco, più e più volte posta in campo per discutere se essi debbano essere demoliti o modificati, si riaffaccia ora dopo il ristauro del Palazzo dell'Arte della Lana. È una questione complessa e che non si può risolvere con due parole; quindi non sarà male che si studii prima il modo migliore per mantenere la comodità dell'accesso, senza turbare con elementi nuovi l'armonia della splendida fabbrica di Or S. Michele.

(Continua). G. Carocci.

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

Anno XIV — 2° della Nuova Serie. N. 8 — Agosto 1905.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXIII.

FIGURE DECORATIVE ANTICHE DI BRONZO E DI MARMO.

II.

MARMI.

(Continuazione e fine. Vedi Fascicolo precedente).

— Tav. 34 e 35. Fig. da 159 a 170. —

A differenza della serie di bronzi, tra i quali abbiamo indicate opere etrusche, greche e romane, queste ultime dipendenti parte dalla tradizione artistica dell'Etruria, parte dall'imitazione dell'arte greca — la serie di marmi che qui si offre è nel suo complesso romana, pel tempo dell'esecuzione e per l'applicazione dell'ornato o della figura; ma la concezione dei tipi è ellenistica, risale cioè alla Grecia posteriore, la cui arte, caduto l'ideale atletico, è pervasa da uno spirito idillico o tragico, a base di concezioni mistiche ed orgiastiche, le quali portano in prima linea

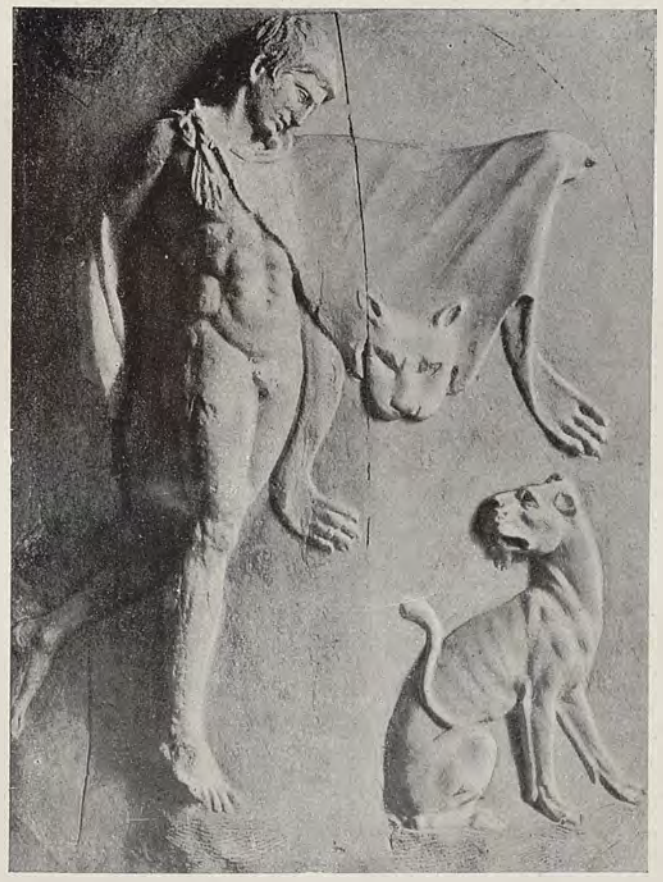


Fig. 159. Satiro e pantera nel Museo Laterano.

il misterioso culto di Dioniso e le simboliche figure del *thiasos*. Di qui il prevalere dei soggetti bacchici nelle opere che andremo ora esaminando. Bisogna anche notare che nel marmo l'arte italica non aveva tradizioni come per le opere fuse in bronzo: l'arte del marmo era nata nelle isole greche, ricche di quel materiale sommamente pregevole per la plastica, del quale erano principalmente ricercate le cave di Paros; e si era perfezionata ad Atene, famosa per le sue cave del Pentelico. Si comprende perciò, anche dal punto di vista tecnico, la maggiore dipendenza delle opere in marmo dall'arte greca. Oltre a ciò, spesso per i committenti romani lavoravano artefici di nazione ellenica.

Fig. 160. Menade danzante, nel Museo naz. di Roma.

Sfilano davanti a noi i bassorilievi, con motivi già noti in gran parte ai nostri lettori. Ecco un giovane satiro ritto sulla punta di un piede (con una certa reminiscenza d'arte arcaica) protendere sul braccio la pelle di pantera da lui portata a guisa di clamide annodata su una spalla, quasi scherzando con una pantera viva (non tigre!) che, accosciata davanti ai piedi del satiro, volge a lui, indietro, la testa (fig. 159). Ecco l'agreste Pane, il capripede, sorgere dalla base d'un candelabro e saltare verso un dei lati, sopra un suolo roccioso, mentre la nebride gli svolazza attorno ai fianchi, e lo sguardo di lui e il pedo pastorale levato in alto minacciano la pantera che fugge dal lato opposto (tav. 35). Notevole in questo bassorilievo la indicazione naturalistica e pittorica del suolo.

Di maggiore effetto decorativo è la menade che, nel riquadro trapezoidale di una simile base, vediamo correre a gran passi, in-

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

vasata, verso destra, tenendo una coppa nella sinistra protesa e reggendo con la destra abbassata il lembo dell'ampia veste, mentre si è messa il tirso sotto l'ascella sinistra. Si osservi come l'ampiezza della veste, gonfiata dal vento e dal passo impetuoso, riempie bene la maggior larghezza della parte inferiore. Si noti pure il grazioso effetto di contrasto e d'incrocio tra il movimento delle due braccia e la linea rigida del tirso (tav. 35).

Fig. 161. Cippo nel Museo nazionale di Roma.

Altre menadi danzano in giro ad una base rotonda del Museo nazionale romano, reggendo corone, quarti di vittime ecc., tutte in movenze graziose, imitate da modelli greci del V e IV secolo avanti l'era volgare (fig. 160).

Lo stesso può dirsi della bellissima menade che i nostri lettori ammireranno nel particolare di un grandioso *rhyton* (vaso potorio in forma di corno) trovato nel 1875 sull'Esquilino e oggi esposto a Roma nel Palazzo dei Conservatori. Questo *rhyton*, baccellato nella parte inferiore, ha nella superiore tre menadi danzanti attorno ad un cratere, che è figurato nel quarto lato. Oltre a ciò finisce inferiormente in una figura di chimera, e posa su un cespuglio di piante aquatiche a larghe foglie. Pur così decorato, l'oggetto intero serviva a sua volta di decorazione per fontana, come mostrano i fori per la fistula aquaria che esso esibisce. L'ornamento di questa fontana, senza dubbio in un giardino, era tanto più grazioso in quanto che nel cavo del *rhyton* (vuotato fino a due terzi della sua profondità) dovevan crescere fiori che con la varietà delle loro forme e colori formavano un piacevole contrasto alla rigidità tectonica del recipiente. Il *rhyton* del Palazzo dei Conservatori porta la firma dello scultore ateniese Pontios, e le forme dei caratteri, in accordo con lo stile artistico, ne assegnano l'attività al primo secolo dell'impero (fig. 163).

Fig. 162. Capitello bacchico non finito nel Palazzo dei Conservatori a Roma.

Non mancano le sculture ove l'ornamentazione non è totalmente affidata alla figura, ma, come avviene per le terrecotte, essa vi è associata ai motivi floreali e fantastici ed assume talora un posto affatto secondario. Così troviamo su un'altra base rotonda, tra simili ornati, una figurina muliebre alata (fig. 161).

Più ardita è l'applicazione della figura a membri architettonici, che per loro natura non comporterebbero una ornamentazione figurata, quali i capitelli. Nel materiale che si presenta ai lettori ve n'è un esempio, un capitello bacchico non finito, in cui, oltre al fogliame di vite con grappoli, si vede al centro il gruppo di Bacco appoggiato ad un satirello (fig. 162). Queste forme non hanno precedenti nella Grecia propria,

Fig. 163. Menade scolpita in un grande *rhyton*, per fontana, nel palazzo dei Conservatori a Roma.

Fig. 164. Capitello nella basilica di S. Lorenzo fuori le mura di Roma.

Fig. 165. Agrippina nel Museo nazionale di Napoli.

bensì in Italia, e tanto nell'Etruria propria quanto in Campania e regioni circonvicine. Io ho studiato altrove la questione dei capitelli figurati, e qui accenno soltanto che i più antichi esempi finora noti ci riporterebbero a correnti d'arte orientale, ma non

Fig. 166. Una Provincia piangente, del tempo di Adriano, nel Palazzo dei Conservatori a Roma, inserita in architettura moderna.

greca, bensì piuttosto fenicia. Dagli esempi dell'antichità il motivo si propagò fino all'ultimo medioevo e al primo rinascimento. I lettori troveranno qui a riscontro un capitello figurato appartenente al coro della basilica romana di S. Lorenzo fuori le mura, capitello che si assegna al secolo XIII (fig. 164).

Nel Palazzo dei Conservatori si ammirano pure parte dei trofei e delle personificazioni di Provincie vinte da Roma e che costituivano l'impero, le quali ornavano lo stilobate della *Basilica Neptuni* innalzata da M. Agrippa. Ma, per lo stile che esse offrono, i dotti sogliono attribuirle ad un restauro che quella Basilica, dopo un grave incendio sofferto, ebbe sotto Adriano. Assai espressiva è pertanto la Provincia piangente che qui offriamo: prescindano però i lettori del raffazzonamento a guisa di mensola che inquadra la figura (fig. 166).

Anche nei fregi e nei pilastri la figura si mescolò talvolta all'ornato floreale. Ne diamo un esempio di soggetto bacchico, tolto al Museo Laterano. Ma la disposizione verticale delle figure, l'una sull'altra, non è felice (fig. 167).

Graziosissima per il concetto è l'urna cineraria poligonale del Museo Capitolino, intorno alla quale gli amorini danzano e suonano, mentre in alto corre un fregio di pampini tramezzati da maschere barbate. Tutto corrisponde al simbolismo funebre degli antichi che più volte abbiamo spiegato in precedenti articoli. Nè meno graziosa, e sempre rispondente al medesimo simbolismo, è la vigna che ricopre una ricca urna del Vaticano in forma di pisside, con figure bacchiche a bassorilievo.

A tutt'altro genere di decorazione appartiene il pilastrino con ornato d'edera, sormontato dalla doppia erma di Bacco ed Arianna, che proviene dai recenti scavi eseguiti a Pompei (fig. 169). Tali pilastrini costituivano la decorazione ordinaria dei giardinetti annessi alle case pompeiane, come si vede nel peristilio della casa dei Vettii.

Ci si offre così il passaggio ad una serie di sculture di tutto tondo che qui aggiungiamo.

Una statua atletica del Museo di Napoli è copia di originale greco abbastanza arcaico, falsamente poi restaurata con le impugnature di due spade nelle mani. Essa attesta quel gusto per l'arcaismo greco, di cui già abbiamo parlato a proposito dei bronzi (tav. 34).

Quasi altrettanto può dirsi di una statua muliebre dello stesso museo, falsamente restaurata con una patera in mano (anche la testa è moderna). Il torso col panneggio ad esso aderente mostra ancora una certa rigidezza (tav. 34).

Fig. 167. Candeliera romana con figure nel Museo Laterano.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

La così detta Psiche di Capua (per altri una Afrodite) è un frammento molto discusso. Noi non possiamo qui neppure accennare di volo alle questioni che esso suscita: osserveremo solo che alla interpretazione per Psiche occorrono le ali, e che nel torso in questione non solo non v'è dietro la spalla sinistra indizio plausibile dell'attacco d'un'ala, ma la stessa possibilità della presenza di questa viene esclusa dal lembo del manto che ritorna in su (fig. 168). A noi qui la statua interessa come indizio della tendenza piuttosto decorativa che i Romani avevano, di abbellire le loro case e i loro edifici con copie di capolavori greci.

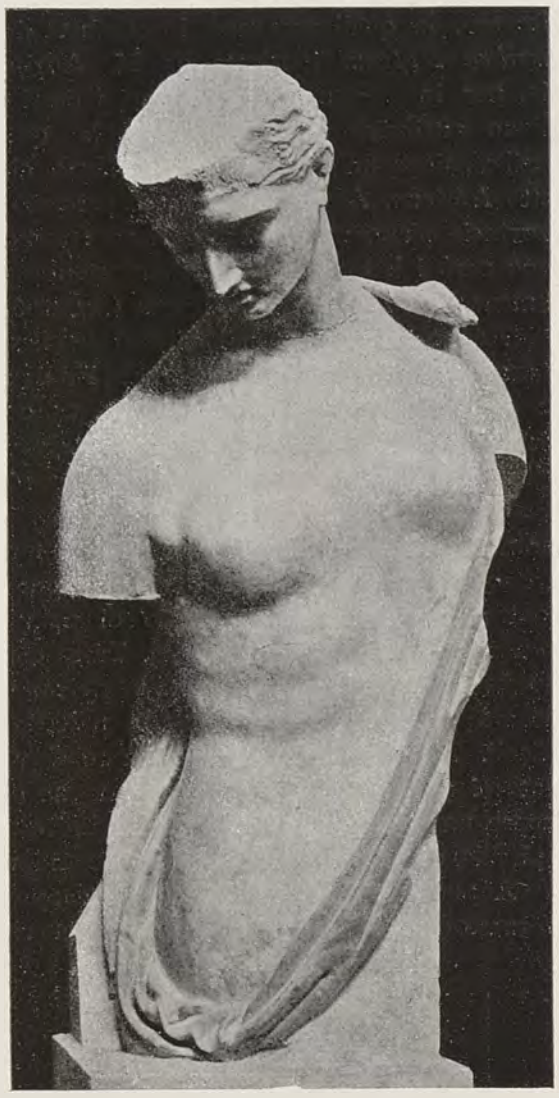


Fig. 168. Psiche o Afrodite di Capua.

Fig. 169. Erma di Bacco e Arianna.

Fig. 170. Apollo citaredo nel Museo di Napoli.

Molte e svariate di opere di tutto tondo erano poi decorative anche pel soggetto stesso e pel posto che erano chiamate ad occupare. Statue p. e. come la Pomona degli Uffizi devono aver ornato scalee o esedre in vista di giardini e d'orti (tav. 34).

Altre statue sono decorative per la loro posa, e tra queste le sedenti, che assai s'intonano con fondi architettonici e ben si collocano su ripiani di scaloni o in simili luoghi. Diamo qui due statue sedenti (fig. 165 e 170). L'una è la rinomata Agrippina di Napoli, mirabile di verità, in una posa derivata dai ritratti greci di Olimpia, madre di Alessandro Magno. L'altra è un Apollo citaredo, pure di Napoli, in porfido e marmo, ove la varietà dei colori aggiunge ricchezza all'effetto decorativo.

G. Patroni.

Fig. 171. Prospetto e fianco del nuovo Palazzo per la Cassa di Risparmio a Pistoia. Architetto Tito Azzolini.

XXIV.

UN PALAZZO NUOVO DI STILE VECCHIO.

LA SEDE DELLA CASSA DI RISPARMIO A PISTOIA.

— Tav. da 43 a 47. Fig. da 171 a 178. —

ENTRE questo periodico s'adopera a dar modelli di cose belle d'ogni vecchio stile, non perchè si debbano miseramente copiare nelle opere nuove, ma perchè valgano a rischiarare la via delle ricerche individuali e a rafforzare le ali della fantasia, quando poi si tratta di porgere qualche esempio di recenti costruzioni o decorazioni, questo periodico inclina a lasciare anche troppo le briglie sciolte. E non crediamo che faccia male, poichè anche le cose buone spesso si cominciano a rintracciar coll'eccesso. Le menti bene costrutte si fermano da sè al momento opportuno, o rifanno parte del cammino per ravviarsi, avvedendosi d'esser uscite di strada; quanto alle menti prosuntuose e vane, poco importa se si smarriscono.

Oggi, per altro, noi vogliamo illustrare un palazzo che il 23 dello scorso luglio fu inaugurato a sede della Cassa di Risparmio in Pistoia, opera di un Bolognese, il quale, prima di essere architetto, fu scenografo, e reca nella sua robusta vecchiaia la vivacità dello spirito giovanile. L'allogazione fu conquistata in un pubblico e solenne concorso, nel quale il programma imponeva queste due condizioni: che il palazzo avesse il carattere dell'architettura fiorentina del secolo XV, e che nella costruzione venissero adoperati i materiali del luogo, cioè pietra serena delle cave delle montagne pistoiesi e laterizi di fornaci vicine, esclusi assolutamente gli stucchi. La seconda condizione è indubbiamente ragionevole; ma la prima, per noi Lombardi o Piemontesi (non sappiamo se sieno da aggiungere i Veneti), sembra tirannica e contraria così alla sacra libertà dell'ingegno, come agli intangibili diritti del progresso artistico. Noi, in fondo, ci sentiamo o ci crediamo sciolti dai vincoli della tradizione. Non è che manchino nelle nostre provincie i monumenti d'ogni genere, a cui, per via dell'ammirazione, l'animo dell'artista e segnatamente dell'architetto dovrebbe sentirsi attratto con sentimento quasi filiale; manca la serietà di questa ammirazione, distratti come siamo dal movimento odierno commerciale, industriale, sociale, politico e dal nostro spirito internazionalistico. Il Duomo di Milano è tanto tedesco e francese quanto è lombardo, e il Sant'Andrea di Vercelli è d'un Inglese. E bisogna soggiungere una cosa: i nostri monumenti, anteriori al Rinascimento classico, malgrado i loro sommi pregi, mancano dell'accurata compostezza, della grazia piena di varietà raffinata, che brillano nei monumenti toscani contemporanei; sicchè questi s'intendono oggi assai meglio anche dal popolo e si ammirano

Fig. 172. Atrio del palazzo per la Cassa di Risparmio a Pistoia.

Fig. 173. Portico terreno fra l'atrio e il cortile coperto nel predetto palazzo.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

con più sincera ambizione di quanto succeda in Lombardia ed in Piemonte per le glorie monumentali passate. Queste son davvero passate; quelle invece son vive, corrispondendo per alcuni versi alla presente cultura.

Nella storia artistica e civile della Lombardia e del Piemonte troviamo deviazioni, sbalzi, sobbalzi che fanno perdere il filo e la logica degli avvenimenti; nella Toscana all'incontro la matassa dei fatti si dipana tutta regolarmente, anche nei periodi di miseria e di avvilimento. C'è in quella un lume di civiltà gentile che rischiara ogni angolo, anche riposto, del passato; con quelle opere d'arte, anche quando sieno capolavori, dalla *Vita nuova* in poi, si vive familiarmente, e a nessun Toscano, come a nessuno che sia diventato Toscano per consuetudine o per affetto, quando non lo invadano i furori artistico-anarchici, può venire in mente che, pigliando a guida lo stile dei più appropriati fra i vecchi monumenti, sia impossibile rispecchiar l'indole della bella regione.

Fatto sta che i tentativi dello stil novo, i quali non mancano anche nel centro di Firenze e non parrebbero dei peggiori a Torino o a Milano, lì son come un pugno nell'occhio.

Del rimanente, l'imitazione dai palazzi toscani del Quattrocento a bozze e a bifore con larghe ghiere, coronati da un cornicione maestoso, è tutt'altro che pedantesca nel nuovo palazzo di Pistoia. Le finestre rettangolari del piano terreno s'allargano

Fig. 174. Veduta del predetto palazzo.

e si alzano, come conviene a luoghi d'ufficio pel pubblico, ove occorre gran luce; il terrazzino o poggiolo sporge al primo piano in un solo angolo, gentilmente adorno; un ricco fregio corre sotto le bifore, e sopra di esse stanno i tondi policromi di maiolica invetriata; il secondo piano è tutto dipinto a buon fresco, tra le finestre non troppo grandi. Queste dipinture sono tratte dalla natura vegetale e rese parlanti dai motti, che accompagnano e illustrano le allegorie, come usa la nuova scuola bolognese, cui appartiene il professore Achille Casanova, assai conosciuto e ammirato dai lettori dell'*Arte Italiana*, e autore di quelle decorazioni, le quali sono minutamente spiegate da un opuscolo elegantemente stampato per l'inaugurazione del mae-

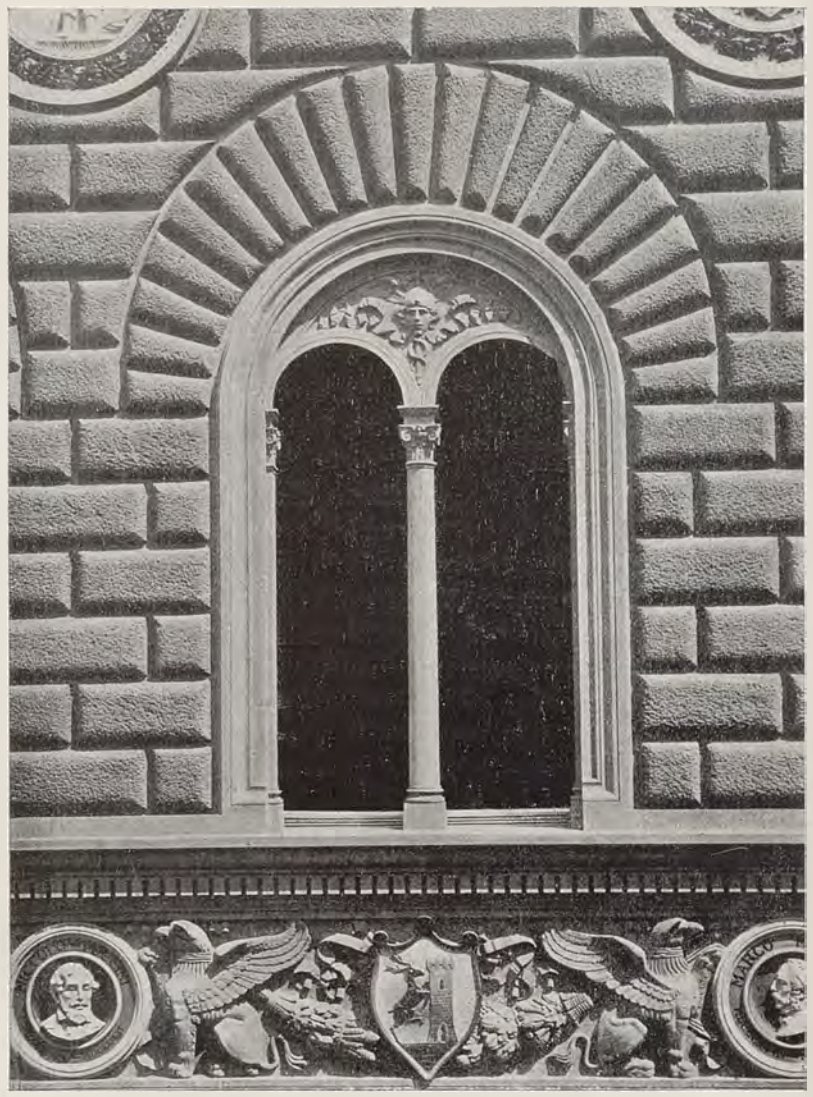


Fig. 175. Finestra bifora nel primo piano del predetto palazzo.

stoso edificio pistoiese. All'angolo dunque della facciata principale si vede la *Previdenza*, figurata in un artigiano vigoroso che contempla il lavoro industre delle api, le quali ripongono nell'alveare il frutto della loro fatica; e si legge: *Praevidendo docet natura artem*. Sull'altro canto sta il *Lavoro*; un uomo nerboruto sedente sopra l'aratro, e con una mano stringe il martello, mentre si muove dietro ad esso la ruota dello zodiaco, simbolo dell'incessante operosità; e leggesi, accanto alla forte quercia: *Vita et gloria hominis labor*. Poi viene la *Prosperità* col melagrano e cornucopie e il nido dei colombi e fiori e spighe. Finalmente ecco la *Beneficenza*. E dove non son figure e motti lì son piante, strumenti di lavoro, stemmi delle Arti fiorenti nel pistoiese appesi ad alberi fruttiferi, animali alludenti a qualche passata o presente attività, come la capra, la pecora, il porco, il gallo, il vitello e via via.

Anche nel piccolo cortile coperto il professore Casanova mette le sue concettosità fiorite. Da cespi di rose, tra festoni di frutti, pendono i tondi simbolici dell'Arte, dell'Industria, del Commercio e dell'Agricoltura; l'orso regge il gonfalone della città di Pistoia, adornato di fronde di lauro, e stanno scritte le due sentenze: *Fortitudo mea, libertas civitatis* e *Statum libertatis pascet abundantia*.

L'interno dell'edificio è ornato da un altro pittore, Galileo Chini, fiorentino. È difficile trovare due artisti che si somiglino meno. Il Casanova disegnatore preciso e contornato, coloritore spesso a tinte intiere, metodico nei soggetti, ordinato nelle composizioni; anche nel fisico una gran barba nera d'uomo tarchiato e robusto. Il Chini nervoso nel corpo e nella pittura, improvvisatore nell'eseguire dopo avere pensato, ma pur nel pensare

libero e senza disciplina, trova intonazioni originali e attraenti, accordi piacevolissimi di colori, tanto meglio fa quanto meno ubbidisce alle linee dell'architettura.

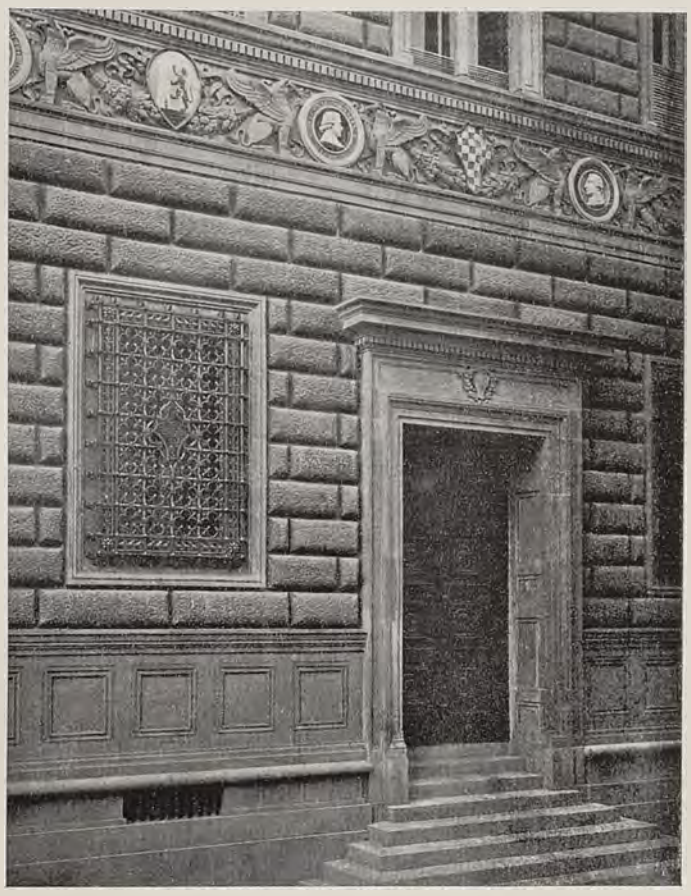


Fig. 176. Porta sul fianco del predetto palazzo.

L'architettura, come abbiamo detto, si svincola in qualche parte dalle forme, anzi talvolta dallo stile dei palazzi fiorentini del Quattrocento. Questa è parsa una gran colpa a uno de' critici più avveniristi d'Italia, amico nostro. Le bugne, per esempio, dei palazzi fiorentini son di misure irregolari (non sempre, in verità), quelle del palazzo di Pistoia son regolari: male, malissimo. Bisogna inventare di sana pianta, ma, se si copia, bisogna copiar tale e quale; o alla malora tutto il passato, oppure vogliamo tutto il passato. Perchè? Ma, in nome del cielo, non vedete che tutta la storia antica e moderna dell'arte consiste in modificazioni, mutamenti, evoluzioni, svolgimenti, influenze, sovrapposizioni, ricomposizioni, finchè dello stile precedente non rimane più nulla e finchè l'arte propria della nuova società sia trovata? Questa è la sola via seria e buona che l'esperienza, maestra della vita, insegna.

Noi non intendiamo dire, però, che il professore Tito Azzolini si sia messo risolutamente per questa via; le sue modificazioni, agli occhi nostri, son timide. Eppure in Toscana sembrano eccessive. L'opuscolo stampato per l'inaugurazione conferma con palmare evidenza ciò che dianzi dicevamo sull'indole artistica di quella regione, lì dove dichiara che *l'audacia ha giovato all'originalità del concetto artistico dell'Azzolini, la quale sarà indubbiamente tema di polemiche e di critiche, perchè tutto ciò che è originale e audace è destinato al morso della critica e della polemica, le quali, qualche volta, dimenticano quanto studio, quante fatiche costi il creare.* E nel testo la parola *creare* è sottolineata.

Questo sentimento toscano, che, innanzi allo spettacolo della più lieve e cauta indipendenza, s'inalbera, o sente il bisogno di difenderla, pure chiamandola creazione, originalità, audacia, è per lo meno tanto rispettabile quanto il sentimento nostro, sospettoso delle bellezze passate, così scettico oramai di contro alle opere misurate e ai tentativi ragionevoli che preferisce, come più divertenti, le strampalataggini nazionali o le copie dai contemporanei stranieri. La prudenza toscana, più colta perchè si nutre di ricordi, non esclude, anzi prepara, l'evoluzione, mentre il nostro spirito rivoluzionario, invadente e grossolano, perchè volta le spalle agli esemplari del passato, cova in sè la reazione.

Fig. 177. Candelabro modellato dallo scultore Romagnoli nel predetto palazzo.

Finchè si tratta di proclamare la libertà del giudizio e del gusto, la necessità di ritemprarci nel diretto e sincero studio della natura, il bisogno di rispondere coll'arte ai caratteri e alle aspirazioni della società nostra, eccoci fra i primi, pronti alla difesa e al combattimento. Ma quando si alza il segnacolo grottesco e incomprensibile dell'*Almo-stile*, annunziato profeticamente con un

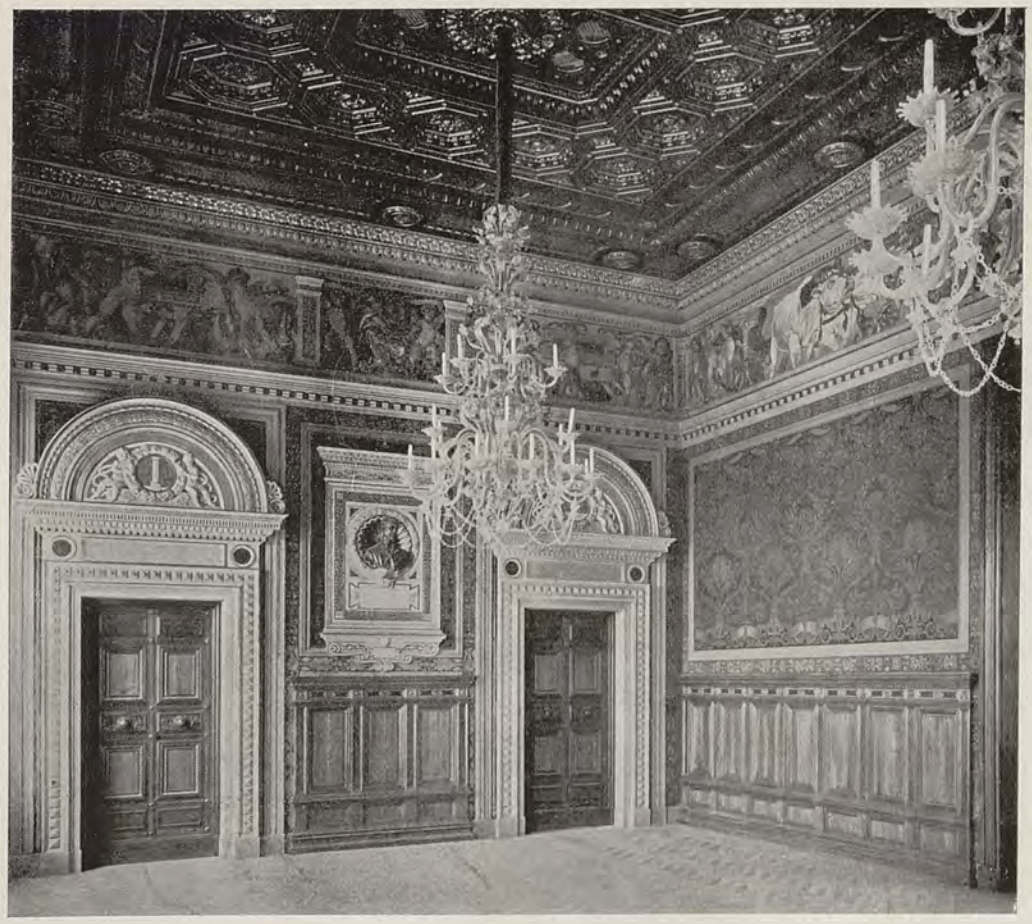


Fig. 178. Salone delle assemblee nel predetto palazzo.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

linguaggio che deve somigliare al *Volapuck* o all'*Esperanto*, quando si sventola un vessillo ove sta scritta la cara frase, che lega con fiorita catena gli animi gentili de' nostri giorni con gli animi gentili della fin del Dugento — cara frase profanata a indicare la matta voglia di rompere ogni attinenza fra ieri ed oggi, — si deplora che un movimento artistico, bello e utile nel suo recente inizio, diventi ridicolo e dannoso per causa degli eccessi spavaldi o delle menzognere affettazioni dell'amor del progresso. *Il dolce stil novo!* E pensare che quando lo invocano (il nostro amico lo invoca spesso) non c'è quasi mai nè dolcezza, nè stile, nè novità. Lui almeno, l'amico nostro, abbia compassione dei nostri nervi irritati, lasciando alla soave frase tutto il suo profumo di rimembranze e di purità!

XXV.

Gli stalli del coro nella basilica di Sant'Ambrogio a Milano. (*)

— Dell. 31, 32 e 33. Fig. 187. —

MAL si saprebbe spiegare per qual motivo, nel più cospicuo monumento di Milano e cioè nella Basilica ambrosiana, un intero coro scolpito, che occupa il posto più decoroso del tempio nel presbitero e si impone per sè e per le sue dimensioni non solo, ma altresì per certa ricchezza di decorazione se non per assoluta eccellenza di lavoro, abbia potuto passare fin qui pressochè inosservato o sfuggire almeno ad uno studio critico ed artistico adeguato, quale in fondo si merita.

Una ragione di tal silenzio va cercata nella assoluta mancanza di notizie d'archivio circa l'apparizione in Sant'Ambrogio di quell'adornamento di egregia fatura, giacchè, mentre le tarsie alla certosina che corrono tutt'intorno alle modanature degli scanni e così pure i rosoni geometrici a disegni svariati che ne adornano gli stalli in basso, si assomigliano in tutto a quelli del coro ben noto di Santa Maria delle Grazie, della fine del XV secolo, certe bizzarrie nei soggetti delle varie sedie corali discordanti affatto dal carattere chiesastico che si suol dare ad essi, l'inclusione delle sirene a due code nei rosoni a traforo e di mostri dalle gole spalancate nelle testate del coro, e infine non so qual gotica parvenza di gusto nei grandi fiorami ornamentali sorreggenti, coi tramezzi dei varii sedili, la robusta cornice terminale, sembravano dovessero far risalire quel coro al XIV secolo almeno, se non anche più oltre nella notte dei tempi.

Confermavano tale generico giudizio l'errore in cui incorsero sì il Puricelli (Amb. N. 263) che il Giulini (Vol. V, anno 1141), i quali sulla notizia d'archivio che il monaco Ariberto de Pasiliano, fondatore della chiesa di San Pietro in Sala, avesse pur fatto eseguire del proprio il coro di Sant'Ambrogio nel detto anno, credettero di ravvisare il coro stesso in quello fino a noi pervenuto, osservando anzi il Giulini che il nome d'Ariberto leggevasi ancora su di esso ai suoi giorni, e che i nuovi sedili del XII secolo apparivano fregiati di sculture assai eleganti per quei tempi.....

Oggidì per altro, dacchè quell'egregio studioso che è il dottor Gerolamo Biscaro tolse dall'oscurità in cui giacevano le notizie attinenti alla erezione di quel coro (*Archivio storico lombardo.* Fasc. I, anno corr.), e niun dubbio si ha più, nè sull'epoca della sua apparizione che è quella del 1469, nè perfino sugli artisti esecutori, di cui discorrerà più a lungo il Biscaro stesso e fra i quali v'è quel Giacomo Majno citato spesso con onore nei lavori d'intaglio della Certosa di Pavia, è bene che si prenda accuratamente in esame il coro stesso e lo si studi nei suoi particolari anche in vista della circostanza che, pel luogo in cui trovasi, cadendo esso facilmente sotto gli occhi dei visitatori, spesso stranieri, della insigne basilica, occorre non si ingenerino più oltre intorno a quelle sedie corali biasimevoli errori sull'antichità loro, ma si dia ad esse il posto che meritano nella storia dell'arte.

Il coro intanto, secondo l'usanza monastica e la costumanza generale nel XV secolo, non venne fatto per l'ambiente dell'abside propriamente detto e della campata a volta di botte che lo precede, e che costituiva in passato, segregato da un muro verso il quadrato centrale sormontato da cupola, la *cella Sancti Ambrosi*, il tribunale e la *sedes episcoporum* e *cimiliarchia* ad un tempo, servendo così e ai sinodi principali e a deposito insieme di oggetti del culto e di sacristia.

Quel muro divisorio non fu abbattuto che nel 1507, colla costruzione susseguente di un arco a meglio sorreggere la volta, e non è pertanto che da quella data che l'intero coro venne trasportato dal mezzo della chiesa davanti all'altar maggiore, alla così detta antica cella di Sant'Ambrogio, ove erano originariamente, oltre alla sedia marmorea maggiore tuttora conservata in fondo all'abside e destinata all'Arcivescovo di Milano, altre sedie marmoree tutt'in giro pei vescovi suffraganei, i quali erano, in conformità ai nomi dipinti su ciascuna di esse, a destra i vescovi di Vercelli, Novara, Lodi, Tortona, Asti, Torino, Aosta, Acqui e Genova, ed a sinistra i vescovi di Brescia, Bergamo, Cremona, Ventimiglia, Savona, Albenga, Pavia, Piacenza e Como.

Colla collocazione a quel posto delle sedie corali del 1469, che a norma del relativo contratto dovevano essere finite nel 1471, quel pristino assetto murale della antica sede dei vescovi e cimiliarchia andò distrutto nè, all'infuori della sedia arcivescovile di fondo col motto in latino che accenna alla dignità di chi l'occupava quasi si considerasse Milano una seconda Roma, si rinvenne traccia delle nove sedie vescovili per parte coi nomi dei rispettivi titolari nelle opere di restauro e di adattamento fatte in Sant'Ambrogio dal 1858 in poi.

Con quel trapasso, che risale oramai a parecchi secoli or sono, il coro che originariamente doveva essere costituito di 28 stalli superiori e altrettanti inferiori, e così meno di quanti fossero i 72 cardinali della chiesa romana, andò sminuito benchè servir dovesse a coro comune pei canonici e pei monaci, ed oggidì esso non annovera più che 26 scanni per parte.

I resti degli altri scanni mancanti veggonsi oggidì nella Basilica stessa di Sant'Ambrogio, tre di essi nella prima cappella a destra davanti al sarcofago marmoreo dell'abate Della Croce, e gli altri tre nel bancale a sinistra dell'altar maggiore pei tre sacerdoti ufficianti, cogli specchi ad intagli di un albero di mele a destra sotto cui stanno un cane che abbaia ed un contadino appoggiato al bastone, di altro albero da frutta nel mezzo con un viandante a destra ed un volatile a sinistra, e infine nel lato estremo di una pianta di ciliegio posta in un giardino, con un uccello in basso ed un colono con lunga pertica fra mani.

(*Continua*). DIEGO SANT' AMBROGIO.

(*) Togliamo al Fascicolo di marzo dell'ottimo periodico *Il Politecnico* alcuni brani di un lungo e importante articolo dell'egregio scrittore di storia d'Arte, il dottor Diego Sant'Ambrogio, non sapendo in quale miglior modo dare notizia della vecchia opera d'intaglio, che ci parve meritevole di illustrazione; e ringraziamo l'autore dello scritto e il Direttore del periodico.

Nota della Direzione.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO.

Anno XIV — 2.° della Nuova Serie. N. 9 — Settembre 1905

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXVI.

L'ARTE DECORATIVA ALL'ESPOSIZIONE DI VENEZIA.

Continuazione. Vedi Fascicolo del Giugno.

II.

LE SALE STRANIERE.

— Tav. 50 e 51. Dett. 35-36. Fig. da 179 a 185. —

LTREMODO lodevole è, di sicuro, il pensiero che ha avuto il comitato direttivo veneziano, di aggiungere, in questa sesta mostra, alle sale decorate da italiani, altre ideate ed eseguite da stranieri. Io soltanto mi chieggo se non sarebbe stato assai più sagace ed opportuno l'incominciare nel 1903 cogli stranieri, più adatti e più bene preparati, senza dubbio alcuno, ad un tale esperimento, e rivolgersi poi agli italiani, concedendo loro un biennio di tempo per elaborare e maturare i progetti ornamentali delle varie sale regionali e per potersi giovare degli esempi di misurata audacia rinnovatrice e di armonioso buon gusto dei migliori fra i modelli d'oltralpe e d'oltremare, rendendosi, mercè la necessaria ponderazione, chiaro conto degli elementi da assimilare e di quelli da respingere. D'altra parte, avrei desiderato che a rendere l'esempio straniero davvero utile ed istruttivo con la varietà delle manifestazioni, accanto alle sale affidate ai francesi, agli inglesi, ai tedeschi, agli svedesi ed agli ungheresi, alcune altre ne venissero assegnate ai belgi ed agli olandesi, che a Torino nel 1902 rivelarono un'ingegnosità decorativa assai caratteristica e geniale, ed in ispecie a quegli austriaci, i quali, così a Vienna durante un decennio circa di mostre dei *Secessionisti* come a Parigi nel 1900, eransi rivelati maestri originalissimi di squisita, garbata e novatrice ornamentazione interna in una mostra d'arti belle.

Ma lasciando da parte le troppo sottili sofisticazioni e gl'inutili rimpianti, passiamo ad esaminare nei singoli particolari e nell'effetto complessivo le sei sale straniere, come già, nel precedente articolo, abbiamo fatto per quelle italiane.

L'impressione che, a bella prima, ci produce la sala ungherese, con cui se ne inizia la serie e la cui decorazione è stata ideata dai due architetti Bálint e Jámbor ed eseguita sotto la guida sagace di Bertalan Karlovsky e Jenö de Radisics, è d'un fasto eccessivamente pomposo, reso sopra tutto stucchevole pei nostri occhi latini dallo sfoggio esuberante dell'oro, di cui si direbbe quasi che si siano volute fare apparire materiate le pareti ed il soffitto di essa (tav. 51).

Chi, però, abbia qualche familiarità coi prodotti antichi e moderni dell'arte decorativa ungherese, non se ne sorprenderà punto e vi ritroverà, molto più che nelle seguenti sale, una schietta impronta nazionale, poichè evidente vi traspare il bisogno di lusso smagliante ed alquanto barbarico, che caratterizza i popoli di quella vasta regione al sud-ovest dell'Asia, donde, ora è un millennio, partirono gli antichi magiari per invadere, valicati che ebbero i Carpazi, il bacino del Danubio e della Tisza.

Superato poi che si sia il primiero alquanto fastidioso abbagliamento dell'oro, profuso a piene mani, non si può non riconoscere l'armonia delle proporzioni e l'eleganza gustosa dei fregi, non fermare lo sguardo con viva compiacenza sul camino in marmo dai musaici luccicanti ed iridati (fig. 181), sul tappeto bellissimo per accordo sapiente di tinte e per leggiadria di disegni e sulle due tappezzerie così tipiche nella gustosa stilizzazione di due scenette rusticane, e non riconoscere che tutto quell'oro non arreca punto danno alle opere esposte, ma dà loro, più di una volta, risalto, come è proprio il caso pei *Vagabondi notturni* di Munkacsy, per la *Foresta* di Paál, pei *Vecchi* di Vaszary e per *Nella valle* di Grünwald.

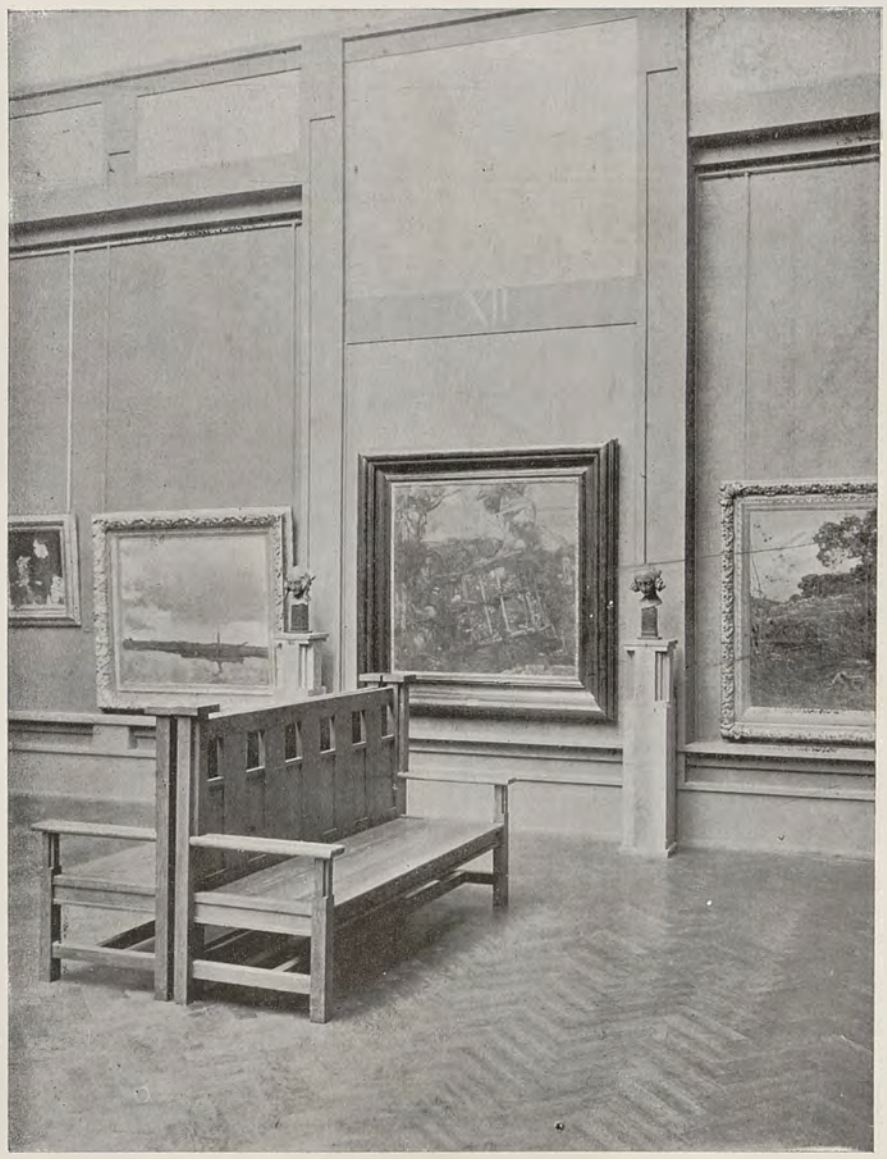


Fig. 179. La sala inglese nella Esposizione internazionale di Belle Arti a Venezia.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

Oltremodo sontuosa appare anche, appena vi si entra, la sala francese, ma il lusso vi ha un evidente carattere di signorile modernità. Purtroppo, se essa, osservata nei particolari, suscita in noi, più volte, viva ammirazione, come quando ci fermiamo a guardare la stoffa in seta del parato di così raffinata squisitezza tanto nella gioconda e leggiadrissima composizione disegnata da Robert Besnard, in cui fitti gruppi di foglie di edera d'un turchino cupo spiccano vagamente sul luminoso fondo rosso, quanto nella sapientissima esecuzione tecnica dei fratelli Cornille (dett. 35-36), od il tappeto di tinta e di disegno delicatissimi nella sua piacevole semplicità, od i bassorilievi in bronzo del camino, nei quali Alexandre Charpentier ha riaffermata magistralmente la sua valentia, l'insieme della sala non riesce ad accontentarci, perchè evidente appare la disarmonia delle varie parti e la mancanza di un'organica visione complessiva, che giustifichi quel largo lucernario a colori, la cui figurazione allegorica non può di sicuro considerarsi una

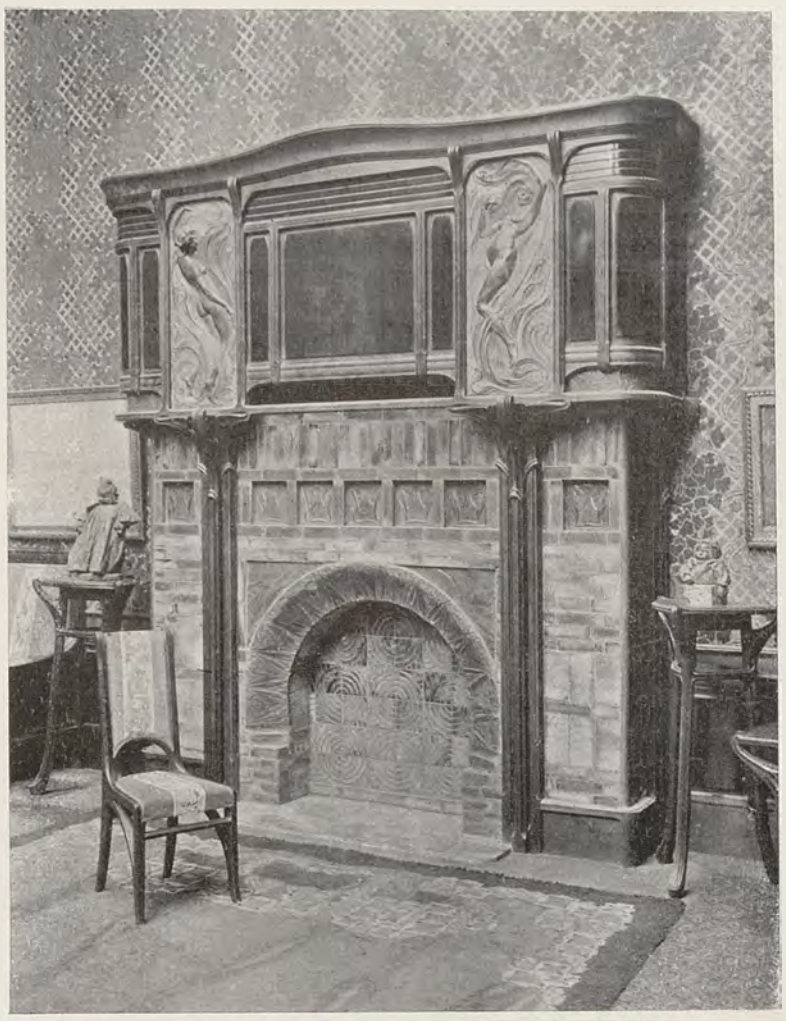


Fig. 180. Camino nella Sala francese della Esposizione internazionale di Belle Arti a Venezia.

delle più riuscite opere decorative d'Albert Besnard e che, coi suoi riflessi variopinti, mentre tristamente oscura l'ambiente, non giova punto all'effetto delle opere, la pesante vasca centrale in ceramica bianca, che a nulla serve e nulla significa, e il camino in legno di sagoma così poco simpatica (fig. 180).

Un'impressione di vero sollievo si prova, passando dalla tetra e fastosa sala francese nella susseguente sala svedese, di così luminosa giocondità e di tanto squisita armonia di linee e di tinte, dal velario e dalla grossa tela delle pareti, i cui fili policromi danno col loro complementarismo alle pupille dei visitatori la sensazione letificante di una chiarità bigiognola, ai violacei cortinaggi ricamati, dal tappeto di una tinta unita agli stucchi di amabile ed originale grazia ornamentale nell'unione di motivi araldici con motivi floreali, dagli zoccoli ai piedistalli ed ai mobili ricoperti di una leggera patina di un grigio verdognolo delicatissimo (tav. 50, fig. 183).

Essa può davvero conside-

Fig. 181. Sala ungherese nella predetta Esposizione.

Fig. 182. Portiera nella Sala francese.

rarsi come modello difficilmente pareggiabile di una sala d'esposizione d'arte, che, pure essendo bella in sè medesima, giova in

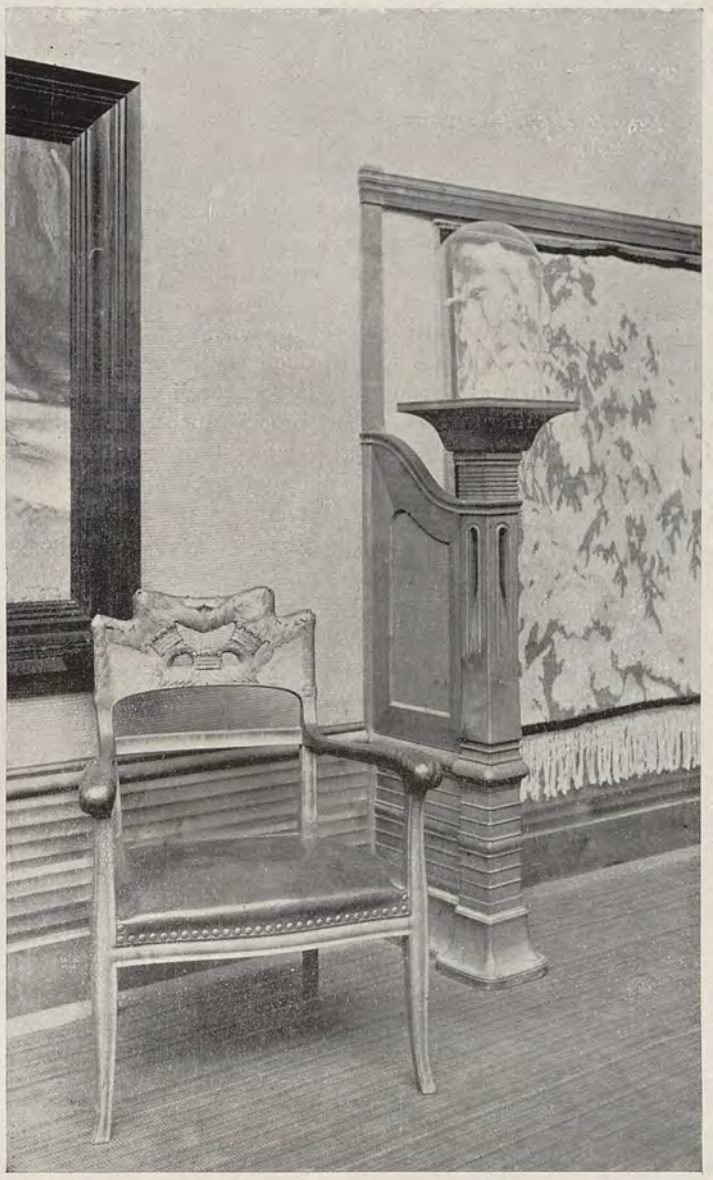


Fig. 183. Angolo nella Sala svedese.

modo egregio alle opere di pittura, di scultura e d'incisione di quei cinque mirabili artisti che sono Anders Zorn, Carl Larsson, Bruno Liljefors, Carl Millès e Christian Erikson, postevi in mostra, ed attesta di nuovo la genialità decorativa del valente ed originalissimo architetto di Stoccolma Ferdinand Boberg, che l' ha ideata, disegnata e colorita nei più minuti particolari e l'ha fatta eseguire sotto la sua immediata e diligente direzione.

In quanto alle due sale tedesche, se lodevole ne è la distribuzione accorta della luce, mercè il lucernario ovale del soffitto nella prima e l'ampia finestra suddivisa da colonnine d'ottone nella seconda, nonchè la tinta dei parati grigio-azzurri in una e rossa a riflessi biancogrigi nell'altra, non si può certo glorificare, come pure fanno due paginette auto-apologetiche del catalogo, il gusto che ha presieduto sia alla scelta dei colori dei tappeti e delle stoffe vellutate per i divani e per le poltrone, sia all'ideazione delle porte senza stipiti, raccordate a un orribile zoccolo di legno intrecciato, dei pilastri quadrangolari di mogano, sormontati da capitelli in ottone, e dei tre listelli parimenti di luccicante ottone, che girano tutt'intorno all'alto della sala.

Severa, ma nobile e pratica, nella sua semplice sagomatura e nelle tinte scure delle sue pareti, del basso suo zoccolo, delle sue panche e dei suoi piedistalli in legno verniciato, appare la sala inglese, a cui attribuiscono un singolare valore d'arte i quattro mirabili pannelli, che, coi titoli di *I fonditori*, *Gli sterratori*, *I vasai* ed *I fabbri*, propongonsi di rappresentare i vari aspetti sotto cui si manifesta il lavoro del materiale greggio, donde hanno poi origine le arti pure e decorative, e vogliono in pari tempo simbolizzare la civiltà industriale inglese. Ideatore della decorazione della sala inglese, disegnatore dei pochi mobili di sobria eleganza che vi si trovano ed esecutore dei mirabili pannelli, la cui savorosità cromatica procura una vera gioia agli occhi dei buongustai, è Frank Brangwyn, uno dei pittori più possentemente ed equilibratamente originali che possegga oggidì l'Inghilterra (fig. 179).

Ed ora, per chiudere queste rapide note, ci sia permesso avvertire, ritornando a quanto osservammo fino dal principio del primo articolo, che, anche fra gli stranieri, come lo attestano in modo tanto persuadente la sala svedese e la sala inglese, hanno ottenuto buoni risultati soltanto coloro che seppero saggiamente tenersi indipendenti dalla prescrizione del programma lanciato due anni fa dal presidente dell'Esposizione di Venezia, ove ambiguamente si richiedevano ambienti, i quali, pure presentando l'aspetto insieme fastoso ed intimo di un salone di palazzo signorile, dovessero poi praticamente servire ad accogliere, come ogni altra sala di esposizione d'arte, un numero piuttosto rilevante di opere di aspetto, di dimensioni e di genere assai differenti l'una dall'altra. Chi, invece, ha voluto attenersi con iscrupolosa fedeltà ad esso è, come l'attesta la sala francese, fallito in gran parte alla prova, malgrado tutte le buone intenzioni e malgrado tutte le doti eccellenti sfoggiate in questo o quello dei singoli particolari.

VITTORIO PICA.

Fig. 184. Cofano nella predetta Sala svedese.

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

XXVII.

GLI STALLI DEL CORO NELLA BASILICA DI SANT'AMBROGIO A MILANO.

Continuazione. Vedi Fascicolo precedente.

— Tav. 52. Dett. 32. 33 e 34. Fig. 185, 186 e 187. —

L'INTERNO coro, giunto fino a noi in discrete condizioni, è tutto quanto in legno di noce forte, e taluno ebbe a ritenere che fosse un giorno dipinto in oro e bronzo, locchè non pare del resto giustificato anche in vista della circostanza che in tal caso non vi sarebbe stata necessità degli ornati a tarsia che girano tutto intorno alla modanatura mediana in sporgenza e che decorano gli specchi rettangolari, poco sopra i seggi movibili sprovvisti del rialzo detto misericordia, in uso più specialmente nei cori claustrali.

Tali tarsie, accuratamente eseguite in ispecie nelle geometriche e svariate forme rettangolari e romboidali che decorano quegli specchi a guisa di rosette ornamentali, sono a due colori, ma con sezioni decorative minute; e qualche rosone a cubetti ricorda in tutto, come si disse, quelli del coro delle Grazie ordinato dallo Spanzotta sulla fine del XV secolo, e che gli è quindi posteriore d'oltre un ventennio.

Mentre in quelle sedie corali la tarsia ha parte preponderante in ispecial modo nei dossali dei singoli stalli, nel coro di Sant'Ambrogio la maggior ricchezza ornamentale è data non già dalle tarsie, ma sibbene dall'intaglio in legno. Nelle sedie corali più decorose e cioè in quelle ora addossate al muro e provviste superiormente di baldacchino, sono oltremodo ricche di trafori a fogliame le varie tramezze che separano uno stallo dall'altro, alternandosi in esse i tipi di una pianticella uscente da un vaso a due anse, con altra levantesi invece senza quell'ornamento, e portando incluse le principali fra di esse le figure a mezzo busto di profeti con filatterii tra mano.

Rosoni circolari a pieno traforo abbelliscono anzi quelle tramezze nella parte in basso con alternative di sirene a duplice coda e di profeti con filatterii per quanto concerne gli stalli maggiori a muro, e di aquile coll'ali alzate, oltre ad angeli alati, negli stalli minori posti sul davanti.

Quelle sirene e così pure alcuni particolari nei fiorami decorativi tradiscono, sotto il rispetto dell'arte, l'intenzione negli esecutori di quel lavoro di collegare gli intagli del coro colla ornamentazione scultoria del vetusto tempio, quantunque in fondo il gusto dell'arte così detta gotica od ogivale vi abbia il sopravvento nelle tavolette inclinate dei baldacchini con arco inflesso e fitte nervature di sfondo, le quali nervature in ispecie con robuste colonnine agli spigoli formano il principal motivo d'ornamento nel basamento del leggìo, fino a noi conservato ed ora posto a destra presso una delle finestre absidali.

Aggiungasi a ciò che, stante l'epoca in cui venne ordinato ed apprestato quel coro di Sant'Ambrogio sullo scorcio del settimo decennio del XV secolo, a quei due criterii d'arte si aggiunse ed ebbe anzi certa prevalenza, in ispecial modo nei dossali delle sedie foggiate con inquadratura terminante ad arco a pieno centro, il gusto del primo rinascimento, come può vedersi non tanto dall'eleganza dell'intaglio come opera d'arte, quanto dai soggetti abbastanza singolari, e direbbesi quasi di genere, prescelti a decorazione.....

In questi ventotto dossali scolpiti negli stalli maggiori del coro Ambrosiano, in cui si svolgono non già scene religiose ma soggetti varii, e si hanno raffigurazioni aventi precipuamente di mira quadri tolti dalla vita campestre, con alberi fioriti od in fruttificazione copiati in gran parte dal vero, è agevole ravvisare l'inizio di quel gaio sentimento di decorazione che la Rinascenza si piacque di introdurre con manifesto contrasto alle rappresentazioni ascetiche e spesso rattristanti o cupe dell'arte medioevale. (*)

Come ricordo dell'antico stile del trecento, oltre alla robusta cornice terminale a fiorami severi e statue ad intervalli di angeli con scudi e filatteri, non mancano nelle testate degli stalli maggiori di uscire da bocche spalancate di mostri orecchiuti le aste colleganti le spalliere degli stalli medesimi col cornicione superiore; e l'orso, il leone divoranti l' agnello, la giraffa a coda ritorta e uccelli favolosi fanno apparizione, come vedemmo, nelle sedie corali in discorso; ma, nel complesso, le scene scolpite sono più che altro idilliache e geniali, quali ispirava il novo senso della vita destatosi sì potente nel Rinascimento italiano. (**)

Fig. 185 e 186. Fianchi degli stalli nel vecchio Duomo di Molfetta. Principio del Sec. XV. (Vedi Tav. 52).

Le piante sì largamente introdotte in quegli specchi corali, la rosa, il rovere, il pero, il fico, il nespolo, fino a qualche albero poco noto dei paesi tropicali, rivelano negli esecutori del lavoro d'intaglio certa coltura botanica, e notisi che precorrevano quegli umili artisti d'un ventennio e più gli studii dal vero di Leonardo attinenti al regno vegetale.

Può anzi domandarsi per qual motivo quel coro presbiterale stato ordinato dal Preposto stesso di Sant'Ambrogio, che era nel 1469 un San Giorgio di Piacenza, a nome altresì dell'abate benedettino da cui ebbe poi regolare conferma di approvazione, potesse venir decorato di fantasia con soggetti non propriamente sacri negli stalli maggiori, se non ci sovvenisse che, così facendo, il Preposto stesso subiva l'influenza del gusto predominante, amando lasciare al riguardo certa libertà d'ispirazione agli artisti prescelti per quel nuovo abbellimento del tempio....

(*) Le nostre tavole di Dettaglio riproducono, nella grandezza degli originali, tre intagli delle spalliere. Un Dettaglio ritrae una quercia ghiandifera, sulla quale un porco vorrebbe salire, mentre un villano armato di lungo bastone sta mangiando, non s'intende se una ghianda o un pane; sembra una favola o una parabola. Un altro Dettaglio rappresenta alcuni gambi di giglio uscenti da un vaso, che è retto da due figurine di angeli inginocchiati, guardanti in su. Nel terzo Dettaglio ci sono una pianta di melograno, una bestia fantastica dal lungo collo, dal lungo muso e dalla lunga coda attorcigliata, seguita da un paesano, il quale con le due mani stringe una mazza nodosa, come sospettoso del bizzarro animale e pronto a difendersi. *Nota della Direzione.*

(**) Più per curiosità che per un serio studio di analogie nei soggetti e nello stile ci piace riprodurre qui il resto degli stalli, che ornavano il coro nel Duomo vecchio di Molfetta, città del Barese. Questi fianchi degli stalli, visti al di fuori nella Tavola eliotipica e verso lo scanno nelle due Figure intercalate al testo, scendendo al secolo XV, abbondano di bestie e anche di figure umane, le quali, ancora più dei fiorami, li farebbero forse parere di due secoli più antichi. Rozza scultura, ma non priva di vivacità e di espressione. L'*Arte italiana* si occuperà presto della storia degli stalli corali in Italia, ricercando il come e il perchè di certe frequentissime assurdità nel carattere artistico e nelle rappresentazioni figurate, rispetto al tempo cui quei lavori d'intaglio vanno riferiti. *Nota della Direzione.*

Una questione che può mettersi innanzi e cui solo va dovuto manifestamente il giudizio esposto dal Forcella: che siano questi scanni corali la più antica scultura in legno che vanti Milano (pag. 11 delle *Notizie sugli intarsiatori e scultori in legno* pubblicate nel 1895) si è quella di accertare se, come sosterrebbe il Forcella stesso, non vi siano alle volte nel coro attuale parti, comunque siansi, delle antiche sedie corali fatte eseguire nel 1141 da Ariberto de Pasiliano.

Ora, dall'esame di questa poderosa opera scultoria, tale e tanta è l'unità di stile e tecnica di lavoro nelle singole parti, che non riesce assolutamente possibile il ravvisare neppure statuette accessorie o frammenti qualsiansi delle arcaiche sculture del XII secolo, e del resto il testo stesso del contratto pubblicato ora dal dottor Biscaro, non fa cenno alcuno a conservazione del coro precedente o ad eventuali restauri e utilizzazioni di parti scultorie da esso provenienti, e tutto dà anzi a divedere che si trattava di un lavoro ex novo e da compiersi di sana pianta secondo le tassative indicazioni date agli artisti, cosicchè quell'opinione del Forcella non è sostenibile neppure, come vorrebbe, pei sedili dell'ordine inferiore coi rosoni dalle sirene a due code alternati ad altri portanti figurine d'angeli.

Va poi da sè che sia da escludersi parimente l'avviso espresso dal Forcella nella sua opera illustrata del 1895 dal titolo « *La tarsia in legno nelle sedie corali di Milano*, che cioè nel coro Ambrosiano, oltre a manifestazioni dell'arte del XII secolo, vi siano pure sculture ed ornati attinenti all'arte del XVI, essendo il coro stato ultimato per intero negli anni dal 1469 al 1471.

Così quale l'abbiamo descritto, pur colle molte sue mende e mancante com'è d'ogni iscrizione e di soda iconografia, il coro fino a noi pervenuto della vetusta Basilica ambrosiana è pur sempre di grande importanza, giacchè può tenersi per uno dei primi apparsi nello stile di transizione fra la vecchia arte gotica e gli albori del Rinascimento.....

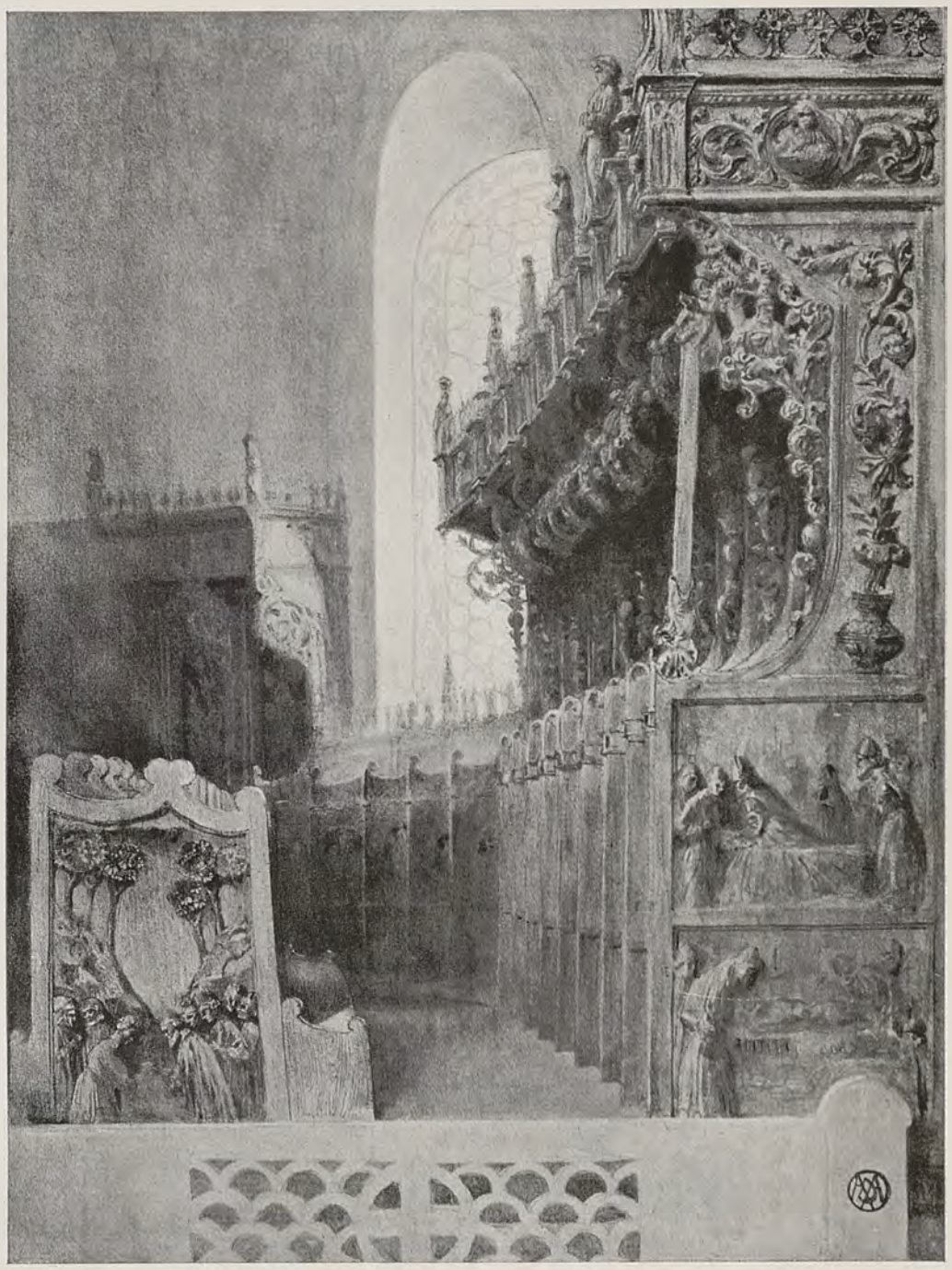


Fig. 187. Stalli nel coro della Basilica Ambrosiana a Milano. Disegno del sig. Angelo D'Andrea.

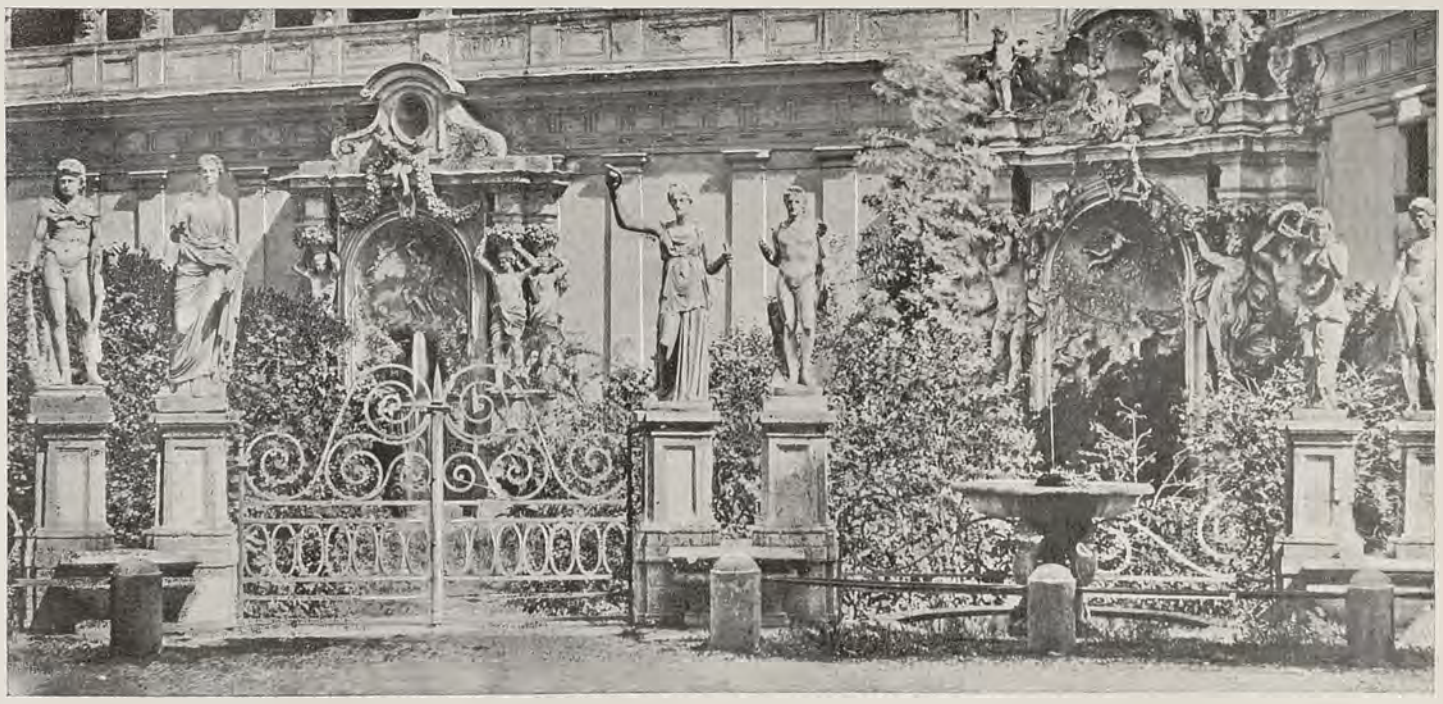


Fig. 188. Cancellata del giardino di Villa Borghese a Roma.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

XXVIII.

OR SAN MICHELE.

Continuazione. Vedi Fascicolo del Luglio.

— *Tav. 53 e 54. Fig. da 189 a 192.* —

Le lunghe vicende della fabbrica di Or S. Michele hanno notevole importanza per la storia, maggiore è l'interesse che per l'arte fiorentina presentano le molte e preziose opere che nel periodo fra la metà del XIV ed i primi del XVI secolo l'adornarono.

Sono pagine splendide che esse rappresentano nello svolgimento prodigioso dell'arte, che a Firenze ebbe trionfi abbaglianti, ed esse costituiscono di per sè stesse un tesoro d'un valore inestimabile.

La fabbrica originariamente semplice, severa, come in generale tutti gli edifizii di carattere pubblico, andò man mano facendosi più gentile, più gaia, fin da quando i Laudesi accarezzarono l'idea di convertirla in un luogo consacrato al culto.

Del tabernacolo modesto che la devozione creò attorno al pilastro dov'era stata dipinta da un artefice ignoto un'immagine della Vergine, ogni traccia scomparve allorquando i Capitani d'Or S. Michele si trovarono così ricchi per le offerte raccolte da poter commettere ad Andrea di Cione detto l'Orcagna un tabernacolo d'una ricchezza d'ornamenti e d'una bellezza tali che mai si potesse trovar l'eguale. E l'Orcagna era l'uomo che più d'ogni altro si trovava al caso di comprendere, di esplicare e di svolgere il concetto, diciamo così, orgoglioso di que' Capitani, che si sentivan sicuri del fatto loro gettando solo lo sguardo negli scrigni dove si accumulavano ingentissimi valori.

Come la maggior parte de' maestri della scultura fiorentina egli era fin da giovinetto stato all'orafo, ossia aveva studiato in una di quelle botteghe dalle quali uscivano i lavori stupendi che sollevarono alta la fama dell'oreficeria fiorentina fin dal XIV secolo; e da orafo era divenuto poi pittore e scultore, affermando in entrambe queste arti la potenza del genio e l'abilità della tecnica. Dell'abilità sua nell'architettura non è il caso di parlare, perchè egli, alla pari di altri grandi maestri, che gli furono contemporanei o che venner dipoi, sapeva avere padronanza profonda di tutti gli elementi che potevano servire ad esercitare contemporaneamente le arti sorelle.

E nel tabernacolo di Or S. Michele, Andrea seppe riunire in un mirabile insieme d'armonia, l'abilità e l'arditezza dell'architetto, la vigoria dello scultore, la leggiadria gentile del pittore e la finezza delicata dell'orafo.

Nell'anno 1349 egli ebbe la commissione del tabernacolo e dieci anni dopo, nel 1359, egli lo consegnò ai Capitani totalmente compiuto.

È naturale supporre che l'Orcagna avesse altri collaboratori nell'esecuzione di quest'opera. Essa è troppo imponente, troppo complicata per poter credere che un artista potesse condurla da solo ed in uno spazio di tempo relativamente breve. Andrea aveva compagno nelle opere sue il fratello Jacopo; e poi è noto come tutti in generale i grandi maestri avessero sempre con loro una brigata di discepoli e di compagni, cui affidavano l'esecuzione di parte del lavoro. Così per questa sua opera egli si sarà valso di intagliatori, di scalpellatori, di maestri di vetri, di orafi, ciò che non diminuisce il merito di lui, perchè evidentemente la meravigliosa creazione era tutta sua, ed egli dedicò certo l'ingegno suo fecondo, la perizia profonda che aveva in ogni ramo dell'arte, a diriger tutto, ad armonizzare, ad accordare ogni singola parte in un concetto apparsogli come una visione, che nella mente sua si era collo studio e coll'applicazione maturata e perfezionata.

Certo l'Orcagna deve aver provato con senso di compiacenza profonda la sodisfazione di sè stesso più viva e più giustificata, quando, dato compimento all'opera in mezzo all'ammirazione de' suoi cittadini la quale si manifestò solenne come un inno trionfale, egli potè incidere sotto la parte più elaborata e concettosa del divino tabernacolo: *Andreas Cionis pictor florentinus oratorii archimagister extetet hujus 1359.*

Cercare di descrivere minutamente l'opera stupenda per darne un'idea anche embrionale sarebbe cosa inutile e vana. Sono tante le bellezze di questo monumento unico nel suo genere, tante le parti figurate e decorative che concorrono a costituire un insieme così calmo, così armonioso, che il tentativo riescirebbe impotente.

Presentandosi soltanto dinanzi a questa opera prodigiosa, esaminandone le singole parti, immedesimandosi nell'alto e filosofico concetto svolto così magistralmente dall'artista, non si può a meno di provare quel senso d'ammirazione che suscitano nell'animo le grandi manifestazioni dell'arte. Le riproduzioni, per quanto fedeli ed accurate, sia del tutto, sia dei particolari, non possono servire che a dare una idea pallida e smorta del valore infinito dell'opera, ed a preparare lo spirito all'entusiasmo che la sola visione diretta può provocare.

L'opera dell'Orcagna non può qualificarsi e indicarsi che col nome di tabernacolo. Non è difatti un altare, e di altare non ha nessuna delle qualità essenziali, perchè vi mancano e la mensa ed i gradini per la celebrazione delle messe. Tutto l'insieme della grandiosa composizione non costituisce che la incorniciatura dell'immagine della Vergine, la quale campeggia in mezzo a questo trionfo, a questa gloria solenne dell'arte.

Fig. 189. *La Speranza* nel basamento del Tabernacolo dell'Orcagna in Or S. Michele a Firenze.

Attorno all'immagine è un coro di angeli leggiadramente scolpiti, che sorreggono i lembi di una tenda, portano candelabri, stanno in attitudine di cantare e di suonare; ed in correlazione ed in armonia con questo centro si svolge tutta la creazione dell'artista. La struttura dei piloni che reggono i frontoni ricchissimi e la svelta cupoletta, il parapetto che ricinge da ogni lato lo spazio innanzi all'immagine, destinato a raccogliere le offerte dei fedeli, le agili colonnette che attortigliandosi dolcemente salgono fino a sostenere sui delicati capitelli statuette esuberanti di sentimento mistico, i bassorilievi d'un verismo che fa antivedere la grande trasformazione dell'arte risorgente, tutto rivela e forme e criterii nuovi, che si distaccano da ogni esempio anteriore, determinando tutta la individualità del sommo artista.

Nei bassorilievi egli ha svolto colla continuità e la progressività d'un poema gli episodi della vita della Vergine, che hanno poi il loro compimento finale nella grande composizione della Sepoltura e dell'Assunzione della Vergine, costituenti sotto ogni riguardo il massimo trionfo del concetto e la suprema gloria dell'artista.

Attorno al tabernacolo è una chiusura quadrata, una balaustrata in cui le squisite decorazioni di marmo magistralmente scolpito racchiudono le formelle di bronzo, che vennero eseguite pochi anni dopo, nel 1366, da Pietro di Migliore, orafo.

Nell'opera sua l'Orcagna, oltre che grande artista, si rivelò pure abilissimo nella meccanica, perchè non si possono lasciar passare senza un sentimento di ammirazione anche gli artifizi ingegnosi da lui applicati, in modo da non lasciarne scorgere visibili tracce, per fare ascendere e cadere la tenda che copriva l'immagine della Vergine ed i drappelloni, forse di cuoio, che chiudevano totalmente i vani delle arcate. Bisogna ricordare che l'Orcagna eseguì il tabernacolo quando la loggia serviva tuttora agli usi del mercato, talchè egli dovette anche studiare il modo di chiudere e tutelare il sacrario, il quale si scopriva soltanto quando nello spazio chiuso della balaustrata si raccoglievano cantori e musici, e quando le laudi mistiche e devote spandevano le note armoniose sotto le volte solenni.

La tavola che spicca colla sua massa bruna per causa degli anni nel centro del tabernacolo, è stata oggetto di differenti e disparati giudizii per parte dei critici d'arte. Non è la primitiva immagine che frescata su di un pilastro suscitò tanto slancio di devozione e che

Fig. 190. Sepoltura e Assunzione della Vergine. Bassorilievo di Andrea Orcagna nel predetto Tabernacolo.

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

certo andò distrutta nel rifacimento della loggia. È una grandiosa tavola del XIV secolo, che tradizionalmente si attribuiva ad Ugolino da Siena; ma che più tardi collo studio comparativo e coll'esame dei documenti si ritenne di potere assegnare a Bernardo Daddi, valentissimo artista fiorentino, che solo modernamente è stato apprezzato in tutto il suo giusto valore.

E questa attribuzione sembra anche a noi più giustificata. Dai documenti de' Capitani di Or S. Michele risulta che intorno al 1347 furono fatti da essi diversi pagamenti a Bernardo Daddi per la dipintura di una Nostra Donna; ma altre ragioni e d'altra indole ci piace d'invocare a sostegno di tale attribuzione. Prima di tutto i caratteri determinati dall'arte senese non si trovano evidenti in quella tavola, e d'altra parte non sarebbe facile a comprendersi come mai in tempi nei quali la pittura era fiorentissima a Firenze e le lotte erano aspre e violente fra Siena, fautrice di parte ghibellina, e Firenze, essenzialmente guelfa, si fosse andati a cercare fra gli avversari un

Fig.191. Angolo del predetto Tabernacolo.

pittore per la Madonna di Or S. Michele, mentre è notorio come anche l'arte dovesse sottostare alle vicende ed alle esigenze della politica.

Parlando delle opere d'arte di Or S. Michele abbiamo voluto soffermarci abbastanza lungamente sul tabernacolo della Madonna; ma se altre opere di sommo interesse richiamarono la nostra attenzione, è naturale che noi dovessimo soprattutto occuparci di quella che per importanza supera tutte le altre e che costituisce di per sè stessa uno dei più preziosi capolavori dovuti al genio dei nostri maestri del XIV secolo.

Ma l'interno di Or S. Michele, fin da quando i Laudesi lo presero sotto la loro cura, ebbe altri ed importanti adornamenti, e dai ricordi che sono giunti fino a noi si sa che vi lavoravano a fresco, sia per commissione dei Capitani, sia per quella delle Arti, oltre a Jacopo di Casentino, che fece in parte le decorazioni della volta, Tad-

Fig. 192. Pietra terragna di Nicolò Acciaioli nella Certosa di Firenze, scolpita dall'Orcagna.

deo e Agnolo Gaddi, Nicolò di Pier Gerini, Ambrogio di Baldese, Lorenzo di Credi, Mariotto Albertinelli ed altri. I loro dipinti sono fra quelli che, da pochi anni rimessi in vista, adornano le volte state barbaramente imbiancate nel 1770, o fra quelli dei pilastri, mentre taluni altri e non pochi forse andarono perduti nel volger dei tempi.

Quello che serve oggi da altare maggiore, ricco di marmi e d'un carattere dissonante dallo stile della fabbrica, fu rifatto nel 1586 in luogo dell'antico di legno, e su di esso fu posto il gruppo di marmo rappresentante S. Anna, la Vergine e il Bambino, scolpito da Francesco di S. Gallo, sostituito ad un antico gruppo di legno colorito, che oggi è nella chiesa vicina a S. Carlo, detta già di S. Michele vecchio.

Due altari di forme non meno dissonanti furono aggiunti successivamente ai due lati della chiesa, ed in uno venne collocata la statua sedente di Nostra Donna col bambino Gesù, inopportunamente tolta dal tabernacolo esterno fatto fare dall'Arte dei Medici e Speziali.

E già che abbiamo accennato a cotesto gruppo ed agli altari laterali, coglieremo l'occasione per esprimere il voto che anche cotesti altari siano tolti e che il gruppo della Vergine sia ricollocato nel suo posto originario, cioè nella nicchia o tabernacolo di quell'Arte che aveva voluto rappresentata in esso l'immagine della Vergine, la quale dei Medici e Speziali era patrona e protettrice.

In tal guisa si compirebbe l'opera di riordinamento della parte interna della chiesa, felicemente iniziata anni addietro col ristauro del tabernacolo dell'Orcagna, il quale era stato trasformato in altare e che oggi si vede per fortuna restituito all'aspetto ed al carattere suo originario.

(Continua). G. Carocci.

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

Anno XIV — 2° della Nuova Serie. N. 10 — Ottobre 1905.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXIX.

LA CASA DE' BOIARDI.

— Tav. 55 e 56. Dett. 37 da a 40. Fig. da 194 a 205. —

N Reggio dell'Emilia, la via de' Boiardi nella quale sorge la casa, a cui i recenti restauri hanno ridato lo splendore del Rinascimento, corre da mezzogiorno a settentrione, mettendo capo a via Toschi e all'antica via Emilia. È compresa nella zona estrema, che si ritiene fosse occupata dalla città romana, e va parallela alle due strade Guidelli e Fontanelli; nomi questi, come i Toschi e i Boiardi, di illustri famiglie reggiane.

Sul finire del secolo decimottavo questa strada, quantunque corta, aveva due nomi; per circa un terzo della sua lunghezza, a partire dalla via Emilia, si chiamava *Della Volta*, da un voltone medioevale che ancora si trova; e pel resto si intitolava *De' Parisetti*, dal nome di una famiglia comitale che aveva le case vicine, e forse nel cinquecento attigue.

Ma la Commissione eletta dal Comune negli ultimi anni del settecento con l'incarico di riformare i nomi delle strade della città, unificò nel solo titolo de' Boiardi le designazioni antiche. Componevano la Commissione uomini eminenti, e alcuni insigni d'ingegno e di dottrina, fra cui Gian Battista Venturi, seniore, storico di Scandiano e della famiglia de' Boiardi. Essi, fra i criteri da seguire, adottarono il proposito di rendere le vie della città monumenti della storia patria; e così mantennero a quelle che già li possedevano i nomi i quali ricordassero fatti e tradizioni o industrie famose, o casate antiche, assegnandone invece de' nuovi a quante avevano titoli oscuri o insignificanti. Onde si ebbero, come tuttavia rimangono, le vie de' Manfredi, dei Gabbi, dei Sessi, dei Nacchi, dei Vezzani, degli Squadroni, e dei Cambiatori, nomi che ricorrono frequenti ne' fasti della città.

La tradizione affermava che, lungo la *Via della Volta* e *de' Parisetti*, i Boiardi vi avevano posseduta una casa; e il popolo, che non giudica con criteri di erudito ma con sentimento

Fig. 195. Angolo delle merlature nel detto cortile.

spontaneo di artista, la vide nella più bella che ornasse la strada; e creò la leggenda che quella fosse la casa abitata dal conte Matteo Maria Boiardo, nel tempo ch'egli era stato Capitano della città pel duca Ercole I di Ferrara; e dove aveva scritto l'ultima parte del suo poema l'*Orlando innamorato*.

Il governatore buono, il poeta grande e gentile non poteva abitare che la casa più bella e, all'apparenza, più signorile. Il popolo consacrava un anacronismo, perchè la fabbrica era stata costrutta dopo la morte del Boiardo, avvenuta nel dicembre del 1494; ma non forse un errore di ubicazione, perchè nessuno ancora ha provato che, se ivi o altrove nella città, altre erano le case de' Boiardi, anche quella non potesse essere, o non fosse. Tuttavia chi può dire per quale recondita catena di memorie, il popolo, in quel suo moto di adorazione, testimoniava dopo molte generazioni la gratitudine che la generazione contemporanea del Boiardo gli professò pel suo governo mite ed equo, in tempi di ferocie e di ingiustizie, massime contro i deboli, ch'egli aveva protetto sempre? Chi può dire per quale misteriosa eredità di sentimenti il popolo ricordava ch'egli aveva amata e celebrata in versi soavissimi una donna reggiana, Antonia Caprara, e aveva recata la sua giovinezza e l'amore per le strade di Reggio, cantando i veroncelli delle case, belli di

Fig. 194. Meridiana fra le merlature nel cortile della Casa de' Boiardi.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

Fig. 196. Veduta esterna della Casa.

fiori, ma meglio fioriti di bellezze femminee?

Mentre la gente dotta e grande si era per tre secoli mostrata obliosa della gloria e persino del nome del poeta, non avendogli dedicata nessuna memoria; gli umili e gl'ignari, inconsciamente, avevano maturata una rivendicazione storica e fatta opera di civiltà, ascrivendogli quella casa per monumento.

La Commissione, eletta per riformare le vie della città, raccolse la tradizione e consacrò la leggenda, e intitolò la strada al nome de' Boiardi.

Da allora, designata per casa, palazzo, palazzetta de' Boiardi, entrò nelle guide della città, negli elenchi dei monumenti, nelle illustrazioni dei periodici dell'arte; solamente i più cauti la chiamarono casa o palazzetto di via de' Boiardi.

Così fece il professore Giulio Ferrari, il quale trattando nell'*Arte* (a. 1899, fasc. IV e VII) di Bartolomeo Spani, architetto, scultore e orefice reggiano, la descrisse nel modo seguente: « Porticato di bel disegno ad archi a tutto sesto, esclusi quelli

Fig. 198. Arcate del portico sulla facciata.

di fianco che sono a sesto acuto; capitelli di un corinzio a larghe e semplici foglie. Agli angoli lesene in arenaria, a bassorilievi di meandri e trofei, in una delle quali è la scritta: *Deo, veritati, fidei*, e più in giù le lettere P. B. (?) Delle belle finestrine a tutto sesto in arenaria, con bassorilievi di fogliame intagliato, una sola rimane intatta. Il cornicione di formelle in cotto è forse eccessivamente ricco per le proporzioni generali; vicino ad esso, allo spigolo di sinistra, è una targa araldica assai sporgente e snella, esempio unico conservato in Reggio. È l'esempio più grazioso di casa a modeste proporzioni, dove il bigio dell'arenaria delicatamente si sposa al rosso del mattone. A quale facile e splendida ricostruzione si presterebbe! »

Fig. 197. Altra veduta della Casa.

Ma proprio allora la giusta e amorosa aspirazione dell'amico parve condannata a rimanere senza effetto; corse anzi pericolo di essere distrutta per sempre.

Un giorno la R. Commissione conservatrice dei monumenti fu convocata di urgenza dal Prefetto per deliberare su la domanda del proprietario della casa de' Boiardi di lasciar vendere le quattro lesene salienti agli angoli dei due pilastri. Il R. Ispettore dei monumenti, a cui era stata comunicata la domanda perchè ne fosse relatore all'adunanza, indagando, seppe che un antiquario, quella volta non di Reggio, benchè per guadagno tutti gli antiquari si rassomiglino nella indifferenza delle spogliazioni, aveva offerto tremila lire per le quattro lesene, e il proprietario le aveva accettate.

Mancava allora il Regolamento che pre-

Fig. 199. Portone d'ingresso.

scrivesse le norme dei permessi e dei divieti di vendita; ma la Commissione che la domanda aveva sorpresa e indignata, su proposta del R. Ispettore deliberò unanime il rifiuto, basando il proprio voto su una disposizione del duca di Modena Francesco IV relativa all'esportazione degli oggetti d'arte dallo stato. Disposizione ispirata al principio, già sanzionato dalle leggi romane, che le opere d'arte esposte al pubblico nelle vie per decorazione della città, cessano di appartenere ai privati, i quali di conseguenza non hanno libera facoltà di alienarle.

Fig. 200. Prospetto rinnovato verso il cortile.

Il permesso fu negato; e le lesene non vennero strappate di sui muri che abbellivano da ormai quattro secoli, testimoniando l'arte degli avi.

Per tal modo rimaste intatte, tentarono poco dopo la genialità e la liberalità munificente di un signore, signore nel bel senso italico del nome, il conte Alessandro Rocca Saporiti.

Egli vide come l'ingegno e la ricchezza, uniti, potevano avverare un bel sogno: la ricostruzione della casa graziosa; ed egli volle che il bel sogno divenisse realtà, proponendosi anzi tutto, condizione essenziale, che la ricchezza non fosse misurata, scemando forza e libertà all'ingegno. Egli sentì la poesia che nella tradizione popolare aleggiava intorno a quella casa, e volle che quel sentimento secolare non andasse perduto. Ciò che la Commissione comunale della fine del settecento aveva iniziato, egli cento anni dopo avrebbe compiuto; la casa, restaurata, rifatta bella, avrebbe egli dedicata alla gloria di Matteo Maria Boiardo, al cantore dello *innamoramento di Orlando*, al cavaliere cortese, che, appunto per quanto operò a Reggio durante il suo governo e vi scrisse, meritò da Giosuè Carducci il nome di primo cittadino d'Italia.

Perchè, mi preme dirlo, tutta questa ricostruzione leggiadra è opera personale di lui: ch'egli iniziò con amore, continuò con entusiasmo e compì con tenacia, preparandola e vigilandola con costanza assidua e con ardore inesausto. Questo scrivo perchè il merito di lui che si occulta abbia palese la lode, e la memore gratitudine di quanti sono amatori e cultori dell'arte.

Comperata la casa, vincendo con l'aiuto dell'ing. Eugenio Terrachini la riluttanza del padrone, che, pur disposto a lasciarla squarciare dagli antiquari, non voleva a niun prezzo alienarla, egli vide subito che quella era la minima spesa. Un'altra casa vecchia, avanzandosi da settentrione sulla strada con un portico buio, avrebbe tolto aria e spazio al nuovo edifizio; ed egli ne fece l'acquisto, l'abbattè e la rifabbricò più addietro, lasciando uno spiazzo largo al prospetto dalla via Emilia. Dietro, da ponente, parecchie abitazioni ingombravano l'antico cortile, ed egli le comperò e le distrusse; e da mezzogiorno, acquistò l'attiguo palazzo Sani, perchè la casa de' Boiardi che gli si connetteva da un lato, qualora nei lavori di saggio fosse apparsa dal principio isolata, non avesse trovato poi, durante il restauro, un impedimento insormontabile a respirare pienamente la vita delle origini.

Queste cautele e queste spese diano la misura dei criteri e della liberalità che presiederono a tutta l'opera del restauro, approvato in massima da Luca Beltrami e dagli architetti dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia; e ch'egli commise a Edoardo Collamarini, bolognese, professore nella R. Accademia di Belle Arti in Parma, di cui non poteva trovare nè collaboratore di maggiore ingegno e di gusto più squisito, nè artista più coscienzioso, studioso e valente.

Ma di lui e di quanti lavorarono seco non dirò che il nome, bastando l'opera alla lode.

Diresse i lavori l'ing. Eugenio Terrachini; fu capomastro Demetrio Ferrari; la fornace Baccarani di S. Agata di Rubbiera fornì i mattoni speciali, cotti a sistema antico, per la muratura a faccia vista. Le opere di scultura eseguì con fine senso d'arte Umberto Bedotti di Reggio; con eleganza e con precisione di tecnica maravigliosa costrussero le ferriate e il cancello del vestibolo, troppo ricche al nostro costume cittadino, i fratelli Bettini di Praduro Sasso bolognese. I fratelli Marzi di Reggio fabbricarono la cancellata esterna e batterono nel ferro l'artistico martello della porta, scolpita su legno di rovere e finamente intagliata da Pietro Aguzzoli e da' suoi figli reggiani. Luigi Casali falegname, Luigi Bagni fabbro, Luigi Accordini marmista, Pacifico Pregreffi indoratore, tutti reggiani, eseguirono perfettamente i

Fig. 201. Cornice e fregio del prospetto interno.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

minori lavori. Vi dipinse, segnalandosi, la Società anonima cooperativa fra lavoranti pittori e decoratori: Gaetano Panciroli formò coi piombi le vetrate di tondelli antichi.

Da quell'unica opera raggiò tanta provvidenza di lavoro; ed essa, rarissima fortuna, diede modo agli artefici anche minuti di provare il loro ingegno, mostrandosi non indegni eredi delle attitudini e delle destrezze dei vecchi maestri reggiani.

È inutile dire con quale procedimento si condussero il restauro e i rifacimenti. Tutti i muri interni ed esterni furono scrostati per cercarvi sotto l'intonaco le membrature dell'edifizio antico, e così la porta fu riaperta sulla soglia primitiva; ogni frammento architettonico e di scoltura, ciascun vestigio di pittura vennero raccolti e tesoreggiati religiosamente, per servire di modello alle decorazioni che abbellano sparsamente tutta la casa.

E quando mancarono gli esempi, si cercarono e trovarono i motivi decorativi in altri monumenti contemporanei della città, quali i rosoni dei pilastri e dei sottarchi nel vestibolo; o si cercarono fuori, con industre e sagace studio di relazioni e di rapporti; lo stesso Mecenate suggerì il grafito delle pareti dell'atrio che si ammira nel castello sforzesco di Milano.

Decoratori e pittori per gli affreschi furono i Professori Achille e Giulio Casanova di Bologna; i quali nel vestibolo, nei palchi delle camere, nelle ornamentazioni del cortile hanno lasciato notevole documento del loro valore e della loro fama.

E poichè la casa doveva anche essere consacrata monumento, fu nel cortile, riconquistato fra i ruderi delle abitazioni che lo avevano invaso, che l'architetto e i pittori ebbero maggior libertà nel secondare i propositi del munifico signore.

La struttura dei merli a coda di rondine sul muro di cinta fu tolta dal Collamarini agli avanzi della casa Turri, e imitata

Fig. 204. Volta della scala.

dal secondo cortile dell'antico palazzo Ruini, che fronteggia la chiesa di S. Pietro; da cui pure Giulio Casanova trasse la ragione prima degli affreschi, che, temperando la fantasia antica colla grazia moderna, espresse nel viluppo di fiori, stilizzati con garbo e dipinti francamente sulla parete esteriore del vestibolo.

Ma la sua maestria si raccolse magnifica nella ricca venustà del rinascimento, dipingendo la fascia che alterna una ornamentazione classica di delfini con lo stemma de' Boiardi e quello dei Rocca; e nel fregio più largo, formato da rameggiamenti di quercia e di alloro, che corona in giro il muro di cinta.

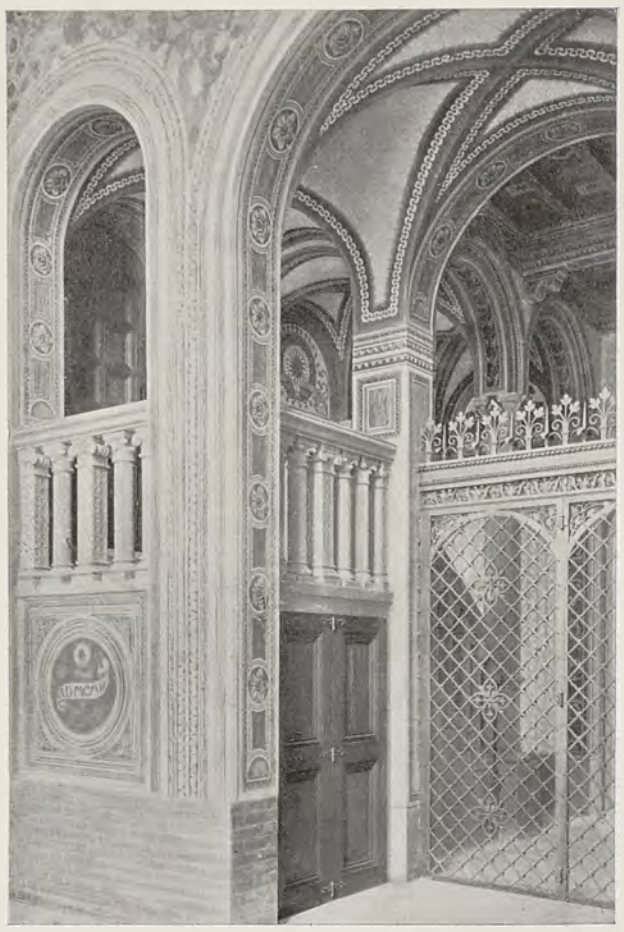


Fig. 202. Angolo dell'ingresso veduto dal cortile.

Fig. 203. Cornice di un dipinto al primo piano.

Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano e d'altre terre che s'incastellano sui poggi attorno all'antichissima rocca, gentiluomo della corte estense di Ferrara, fu uno degli spiriti più eletti, dei poeti più grandi, degli statuali più eminenti che fiorissero allora in Italia, e le dessero vanto di magnifica e di gloriosa.

Le leggende cavalleresche del ciclo di Carlomagno, entro le quali scroscia continuo il suono dell'armi nelle battaglie combattute per la religione e per la patria, struggimento della fantasia popolare; e le leggende romanzesche del ciclo di Re Artù, nelle quali i paladini sospirano d'amore e corrono per donne e donzelle avventure di rapimenti e di stragi, pascolo gradito alla curiosità signorile, egli il Boiardo fuse per primo in un poema stupendo, l'*Orlando innamorato*, che Ludovico Ariosto continuò con la maraviglia dell'*Orlando furioso*.

Due nomi, anzi due glorie che Reggio accomuna; il Boiardo vi morì, e l'Ariosto vi nacque; e se l'Ariosto, giovine e spensierato, alla calata dei soldati francesi di Carlo VIII, si raccoglieva nell'amore e fra le braccia di Filiroe, cantandone in versi voluttuosi la bellezza divina, il Boiardo si spegneva doloroso nel presentimento della futura e purtroppo imminente servitù della patria.

E moriva in Reggio, governatore, dove da giovine aveva amato gioiosamente, e dove, uomo maturo, aveva diffuso dall'alta carica i tesori della sapienza e i benefizi della giustizia, raccogliendo devozione infinita, a cui rispondeva con gratitudine immensa.

Queste memorie dovevano rivivere come scritta dedicatoria nel cortile, che consacrava la casa al suo nome.

E rivissero. La sua impresa che l'amore vince tutto « *amor vincit omnia* » ricorre ripetuta più volte alle estremità del fregio; sul quale, a sinistra di chi guarda la meridiana, si legge il verso, tolto dalle sue liriche, in cui attesta la nobiltà regale della città:

La terra che ha l'effetto e il nome Reggio; e a destra, è scritto un altro verso pur delle liriche, che ricorda i suoi amori giovanili: *Alma cittade ove amor tien suo seggio.* Mentre di fronte sono queste eloquenti e commosse parole, tratte da una lettera di lui agli anziani della città: « *Et se io fusse imperador io vorrebe essere resano et obediente e beneamato da la patria mia* ».

Sulla meridiana, calcolata dal chiarissimo fisico professore Ferdinando Giazzi, spiccano questi versi pure di lui, espressione e simbolo dell'anima boiardana, ch'ebbe forza e mitezza e fu malinconica e serena:

. . . . . Il sol pur sempre vola.
E il tempo che si aspetta mai non viene.

Tutto questo industre e sapiente lavoro, che si è compiuto pel corso di quattro anni nel silenzio voluto dalla signorile modestia di un cittadino benemerito e generoso, testimonia alla memoria e tramanda alla gratitudine dei posteri l'epigrafe latina murata nel cortile, la quale, tradotta, dice:

« Questa casa, insigne per l'arte e pel nome de' Boiardi, dopo quasi quattro secoli già cadente in rovina, il conte Alessandro Rocca Saporiti restaurò a decoro e ornamento della città, e al celeberrimo poeta la dedicò monumento ».

N. Campanini.

Fig. 205. Merlatura, meridiana e iscrizione sulle muraglie del cortile.

XXX.

OR SAN MICHELE.

Continuazione e fine. Vedi Fascicolo precedente.

III.

— *Tav. 57. Fig. da 206 a 213.* —

ACCENNATO così alle opere d'arte più notevoli, che adornano l'interno della loggia ridotta ad oratorio, torniamo ora alla parte esterna, la quale, di fronte all'arte, ha pur essa un interesse sommo.

Com'è stato già detto, furono le corporazioni delle Arti che, quasi ad affermare la potenza ed autorità loro accresciuta singolarmente dopo la cacciata del Duca d'Atene, si assunsero l'incarico di arricchire i piloni esterni di Or S. Michele di edicole o tabernacoli in cui dovevano essere collocate le statue dei loro santi protettori. E fu tra codeste Arti una gara nobilissima per cercar di dare a' loro tabernacoli eleganza di forma, dovizia di adornamenti, e per ricorrere all'opera de'migliori e più riputati maestri, tant'era vivo e potente in quel tempo il culto vero per l'arte, sentito e condiviso da ogni classe di cittadini. Tutti i tabernacoli furono costituiti di marmi finissimi scolpiti e commessi col massimo gusto ed in molti si decorarono i fondi con eleganti mosaici di vetri policromi.

Prima fra le Arti a dar compimento al suo tabernacolo fu quella dei Medici e Speziali, alla quale erano pure ascritti i pittori. Nella nicchia, una delle più ricche e meglio adorne, difesa superiormente da un elegante padiglione, l'Arte fece collocare un gruppo della Vergine col bambino Gesù, scolpito da Simone Ferrucci nel 1399. E l'interessante e caratteristica opera dello scultore fiesolano restò al suo posto fino all'anno 1630; allora la fantasia popolare cominciò ad affermare che la Vergine erasi quasi animata e volgeva attorno gli occhi, talchè si levò gran rumore e l'entusiasmo suggestivo giunse a tal punto che la Madonna, tolta di là, venne trionfalmente trasportata in chiesa, dove le si eresse un altare e dove si trova tuttavia in attesa del giorno in cui potrà essere restituita alla sua sede naturale.

Al disopra del tabernacolo, nel triangolo mistilineo formato dagli archi della loggia, venne posto dentro un tondo di rilievo lo stemma dell'Arte, che consiste in una figura della Vergine seduta in trono col bambino Gesù in grembo. Il lavoro di terracotta invetriata, di fattura squisita, fu fatto da Luca Della Robbia.

La seconda fra le Arti che dette più rapido compimento al suo tabernacolo fu quella dei Rigattieri, la quale comprendeva pure i linaioli, i sarti, i cappellai. Essi avevan per protettore S. Marco, e la statua dell'Evangelista, una delle migliori fra quante adornano il monumentale edifizio, fu scolpita da Donatello fra il 1411 e il 1413 (fig. 212).

Segue per ordine di tempo l'edicola dell'Arte dei Mercatanti, detta anche Arte di Calimara, compiuta nel 1414 colla collocazione della statua di S. Giovanni Battista, vigorosa opera, modellata e fusa da

Fig. 206. Bassorilievo per la nicchia dei maestri di pietra, opera di Nanni di Banco, all'esterno di Or S. Michele.

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

Fig. 207. Nicchia per l'Arte dei Maestri di Pietra opera di Nanni di Banco.

Lorenzo Ghiberti. Nel tondo al disopra del tabernacolo è lo stemma dell'Arte, lavoro di Luca Della Robbia.

L'arte dei Corazzai e Spadai commise il suo tabernacolo a Donatello, il quale ebbe a vincere la grave difficoltà di collocare la sua statua mirabile del S. Giorgio in una nicchia pochissimo profonda, perchè nel pilone nel quale essa è incavata si svolge la scala a chiocciola che fu dapprima l'unico accesso ai piani superiori dell' edifizio. Ma l'insigne maestro superò abilmente tali difficoltà, e tabernacolo e statua riuscirono fra le cose più perfette dell' artistica decorazione esterna di Or S. Michele. Parco di adornamenti è il tabernacolo, ma robusto e di gusto squisito, e ad esso dà uno speciale interesse il vigoroso bassorilievo dove Donatello effigiò S. Giorgio a cavallo che si precipita sul drago e lo uccide. Sulla statua, che venne collocata a posto nel 1416, è inutile trattenerci a discorrere: essa è troppo nota e attorno ad essa si è costituita come un' aureola di generale ammirazione (fig. 210 e 211). Diremo invece che per esser poco difesa dalla scarsa nicchia ed esposta alle intemperie della tramontana, restò gravemente danneggiata, talchè la si collocò nella profonda edicola dell'Arte dei Medici e Speziali, dove l'ombra del padiglione nuoceva grandemente al suo effetto, poi si provvide a trasportarla nel Museo Nazionale, sostituendola con una riproduzione.

Disgraziatamente, nè la statua collocata nell'ampio salone del Palazzo del Podestà apparisce in tutta la sua mirabile bellezza, perchè le diverse luci che penetrano dalle finestre le tolgono vigoria, nè la riproduzione serve a dare una precisa idea dell'opera di Donatello.

Essa avrebbe dovuto esser di marmo, perchè di quella materia la scolpì il sommo maestro, imprimendole gli effetti voluti, e perchè alle Arti minori, cui appartenevano i Corazzai e Spadai, non fu concesso di collocare a Or S. Michele statue di bronzo.

Si potrà procurare all' originale l' effetto desiderato con una più opportuna collocazione nel Museo Nazionale; ma la riproduzione in bronzo costituirà sempre la prova materiale di un errore troppo leggermente commesso.

Un'altra fra le Arti minori, quella dei Beccai, ricorse all'opera di Donatello, che con grandiosità di massa, ma con minor vigoria modellò la statua di S. Pietro apostolo, protettore di quell'Arte. Al disopra dell' edicola lo stemma di terra cotta invetriata non è dei Della Robbia. È una felice imitazione eseguita verso la metà del decorso secolo dalla Manifattura Ginori, allorquando si pensava a completare con identiche decorazioni tutti gli stemmi che le Arti lasciarono incompiuti. Uno dei pilastri di Or S. Michele, quello centrale dal lato di Via dei Calzaioli, era stato concesso ai Capitani di Parte Guelfa, i quali lo fecero ornare da Donatello con la statua di San Lodovico Re di Francia. Ma ragioni politiche vollero che quel magistrato non avesse altrimenti rappresentanza all'esterno di Or S. Michele ed il posto fu concesso invece alla Mercanzia, ossia al Tribunale dei Mercanti. Come ha dottamente dimostrato il ch. Dott. Marrai in un suo recente opuscolo, il primitivo tabernacolo dovette andar disperso per essere sostituito da un altro che, essendo stato costruito nel 1463, risente dell' ultima maniera di Donatello e si distacca affatto dal carattere gotico dominante in tutti gli altri. La statua di S. Lodovico fu trasferita in S. Croce, e nella nuova ed ampia nicchia si posero le due statue bellissime di Andrea Cioni detto Verrocchio, le quali rappresentano l'incredulità di S. Tommaso. Originalissime sono la struttura e la decorazione del tabernacolo, che ha in basso dei putti e nel

Fig. 208. Raffigurazione della Trinità nel timpano sulla nicchia della Mercanzia, opera di Donatello.

Fig. 209. Bassorilievo per la nicchia dell' Arte dei Maniscalchi.

timpano una singolare raffigurazione della Trinità (fig. 208). Nel tondo, al disopra del tabernacolo, è l'arme del Tribunale di Mercanzia, opera dei Della Robbia.

Lorenzo Ghiberti, che già aveva fatto per l'Arte della Seta la statua del Battista, modellò altre due statue per Or S. Michele.

Per l'Arte del Cambio fece la statua di S. Matteo apostolo, avendo nell'esecuzione del tabernacolo compagni Michelozzo, abilissimo come

Fig. 210. Nicchia per l' Arte dei Corazzai e Spadai col S. Giorgio di Donatello.

scultore e come architetto, e Niccolò Lamberti d'Arezzo, che scolpì nel basamento l'Annunciazione: il lavoro fu condotto fra il 1420 e il 1422.

Fece poi il Ghiberti stesso nel 1428 la statua di S. Stefano per l'Arte della Lana, la quale volle il suo tabernacolo proprio di prospetto al palazzo che serviva di residenza ai suoi consoli e che oggi è sede alla Società Dantesca.

L'artefice che lavorò più degli altri per le Arti che ebbero l'onore di contribuire all'adornamento di Or S. Michele, fu Nanni di Banco, uno dei più efficaci campioni del Rinascimento e che affermò tutto il valore suo nella esecuzione della splendida porta detta della *Mandorla* a S. Maria del Fiore. Le figure di Nanni di Banco non sono esuberanti d'energia, forse anzi appariscono alquanto fredde; ma esse rivelano tutte un coscienzioso studio del vero ed una naturalezza che impressiona. Per l'Arte dei Maestri di Pietra e di Legname, una delle Arti minori, alla quale erano pure ascritti gli scultori, egli fece le quattro statue dei santi protettori di ciascuna delle sezioni delle

Fig. 212. Nicchia per l'Arte dei Rigattieri col S. Marco di Donatello.

Fig. 211. Bassorilievo di Donatello sotto la predetta nicchia.

quali quell'Arte era costituita, e le collocò in una ampia e profonda nicchia assai ricca di adornamenti. Essa ha nel suo basamento un bellissimo bassorilievo in cui Nanni rappresentò vari artefici intenti ai loro lavori: bassorilievo che è una nuova dimostrazione del sentimento veristico al quale erano ispirate le opere di quel maestro (fig. 206 e 207).

Al disopra del tabernacolo è lo stemma dell'Arte eseguito da Luca Della Robbia; ma, a differenza delle altre, l'opera di terra cotta invetriata non è di rilievo, ma piana, e fatta a foggia di mosaico.

Per l'Arte dei Calzolai scolpì Nanni di Banco la statua di S. Filippo e per quella dei Fabbri, Calderai e Maniscalchi la statua di S. Eligio, comunemente chiamato Sant'Alò, coll' interessante bassori-

POLITECNICO R. BIBLIOTECA di TORINO

Fig. 213. Bassorilievo sotto la nicchia per l'Arte dei Vaiai.

lievo del basamento, che rappresenta appunto l'officina di un maniscalco (fig. 209).

Della statua di S. Jacopo apostolo nel tabernacolo dell'Arte dei Vaiai, Nanni non è certo l'autore; ma dai caratteri in essa dominanti si può ritenere che, se non proprio di lui, possa essere della sua bottega.

L'ultime a completare i loro tabernacoli furono l'Arte della Seta, quella appunto che dalla repubblica aveva avuto l'incarico di sopraintendere alla fabbrica di Or S. Michele, e l'Arte dei Giudici e Notai, la prima per ordine di precedenza, delle Arti maggiori. Quella fece fare il suo tabernacolo elegante al pari degli altri, vi collocò al disopra un bello stemma di Luca Della Robbia; ma non si decise che nel 1515 a collocarvi la statua fatta eseguire da Baccio da Montelupo.

Più tarda ancora fu l'Arte dei Giudici e Notari, che soltanto nel 1562 pose nel suo tabernacolo già finito da molti anni la statua di S. Luca, opera non certo fra le migliori di Giambologna.

Con questa rapida corsa attraverso ai ricordi infiniti che si collegano alla storia di Or S. Michele e col fugace esame delle principali opere d'arte che lo adornano abbiamo finito.

G. Carocci.

Fig. 214. Porta nella Loggia degli Zuccari in Vaticano. Sec. XVI.

Fig. 215. Porta in S. Francesco a Milano. Sec. XVIII.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile.

Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo.

Anno XIV — 2.° della Nuova Serie. N. 11 — Novembre 1905

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXI.

DAL ROCCOCCÒ ALL'IMPERO.

I.

— Tav. 65 e 66. Fig. da 216 a 231. —

L'A fantasia riconquistò i suoi diritti. Non che l'Italia ne sia stata allontanata, no, ma la Francia dominò il Secolo XVIII. L'Italia aveva un debito da saldare; i Francesi avevano invaso i suoi cantieri all'epoca Gotica, specialmente nel periodo iniziale dello stile, e gli Italiani vollero restituire quello che avevano ricevuto, pur avendo accolto numerosi maestri francesi di oreficeria, arazzeria e ricamo nell'epoca del Rinascimento, in cui gli Italiani invasero la Francia.

Era naturale: gli spiriti avevano abbandonato il Medioevo e s'appoggiavano alla Classicità; e l'Italia, Roma, è la fonte della nuova cultura. Perciò Carlo VIII, Luigi XII, Francesco I, poterono farsi seguire, dopo le loro imprese militari, da una legione di artisti italici e « la mode d'Italie » si impose al di là dalle Alpi: quindi l'arte si plasmò all'Italiana e la letteratura si aperse al frasario de' nostri umanisti. Fra'Giocondo, il Boccadoro, Guido Mazzoni, Girolamo della Robbia, il Rosso, il Primaticcio, il Pacchiarotti, il Cellini, il Solario, Pace Gaggini — e quando nomino Leonardo? — si condussero in Francia e la parola italica dell'arte ivi essi fecero valere, plaudenti i Francesi. I quali, pertanto, dopo tale « engoument » si ribellarono, desiosi di libertà. Sotto Enrico IV e sotto Luigi XIII l'arte francese, difatti, pone i fondamenti d'una indipendenza estetica che doveva addurre alle bellezze del secolo Luigi XIV.

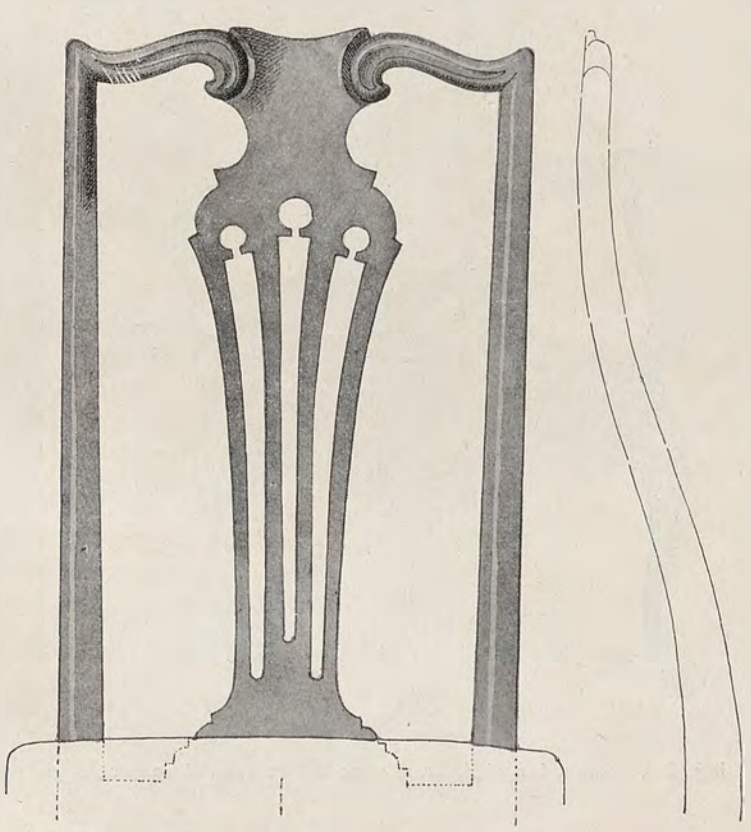


Fig. 216. Spalliera di seggiola roccoccò.

Fig. 217. Sedia a braccioli roccoccò.

Le forme austere dello stile precedente si ammorbidirono, e gli artisti di Luigi XIV, signoreggiati da Carlo Le-Brun, sospinti dal decoro nazionale, formarono uno stile francese, lo stile che ha il nome di questo re; enfatico ma schietto e nobilmente fiero della sua originalità e indipendenza. A questo modo l'arte francese che dall'XI al XIII secolo aveva detto tante alte cose al mondo, ritrovava le antiche energie creatrici e il « Louis XIV », adducendo « al Louis XV », confermava ognor più il suo fondamento assolutamente nazionale.

Ciò mostra che il Rinascimento suscitò in Francia, come provocò in Italia, una reazione di libertà e la fioritura d'un'arte

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Fig. 218. Canapè. Transizione dal barocco al roccoccò.

elegante, ammirabile di grazia e delicatezza, raffinata, quasi sensuale, leggera, seducente e pittoresca.

Per la Francia non fu tanto una questione d'arte quanto una questione di politica: si voleva allora che tutta l'Europa si sottometesse al genio francese; così il Seicento e Settecento, l'epoca del Barocco e Roccoccò [1], creò dei prodigi al di là delle Alpi. E quando si guardi lo stato maggiore di Carlo Le-Brun, e la legione di artisti che empirono con architetture, sculture, oggetti d'arte i secoli di Luigi XIV e Luigi XV, il pensiero della Francia sembra esorbitar meno da ogni ragione.

Sta però che la Francia mai, forse ritrovò sè stessa nell'arte sua, quanto all' epoca dei Luigi, soprattutto a quella di Luigi XIV e XV; perciò gli scrittori che adottano il titolo « styles français », a designare gli stili che da Luigi XIII corsero fino a Luigi XVI io lodo incondizionatamente. Questi due stili vivono entro i due secoli che appena precedono l' attuale, e si compenetrano; e la fantasiosa maestà del primo diviene galante mollezza nel secondo, nel Roccoccò, prolisso nei particolari, quanto è gonfio l'altro stile che corrisponde al nostro Barocco, non essendo sottile e magro come il Roccoccò; così francese che la intonazione sua equivale alla copia, ond' esso appare dovunque lo stesso, francesissimo, a Roma come a Vienna, a Madrid come a Londra. Perciò voi sentite parlare di Carlo Boulle coll' identico entusiasmo in qualsiasi luogo, e vedete esaltare il Watteau, il Boucher, il Greuze, il Fragonard da qualsiasi scrittore di qualunque paese, se il gusto settecentesco lo accenda. Gli è che questo Roccoccò è un organismo francese, un riflesso dello spirito delicato, immaginoso e bizzarro della Francia, e nessun paese possedette l'agilità alla creazione del Roccoccò quanto, in alta misura, i Francesi.

Lo stile Roccoccò ripudia gli esecutori mediocri e le imaginazioni fredde; vuole questi colle ali alla fantasia e alle mani: il sangue deve correre caldo e abbondante entro le vene degli

(1) Adopero questa ortografia al luogo di quella che usai altrove, ed è da tutti usata, cioè scrivo Roccoccò al luogo di Rococò. Questa seconda maniera deriverebbe meglio dalla voce *rocaille* francese, ma la prima, propria al linguaggio toscano, sembra anche a me, come al prof. Boito parve, più onomatopeica: da ciò l'attuale preferenza.

Fig. 219. Poltrona. Transizione dal barocco al roccoccò.

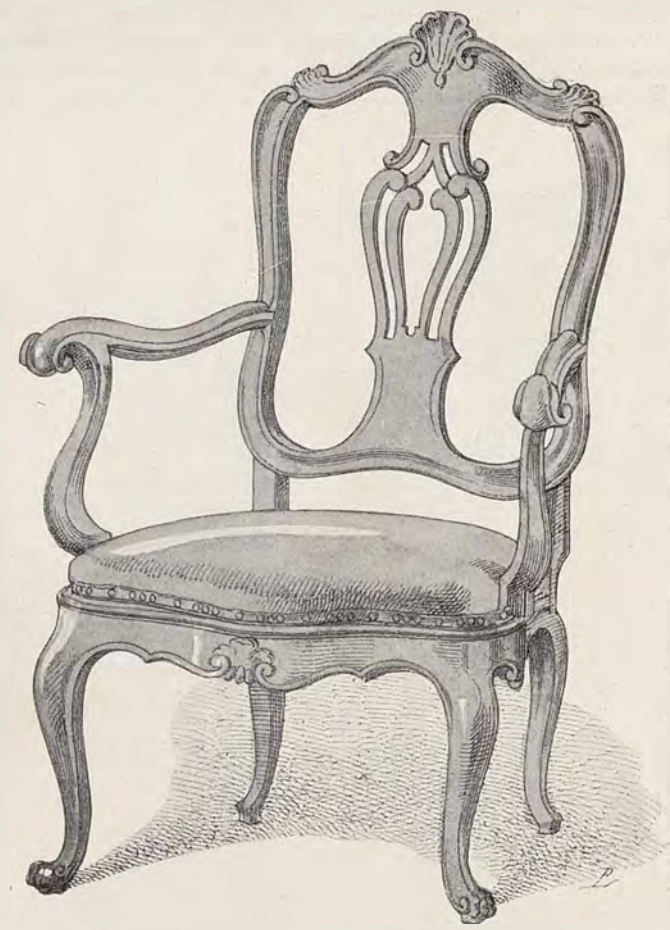


Fig. 220. Sedia a braccioli. Transizione dal barocco al roccoccò.

artisti della « rocaille », poichè il Roccoccò non è lo stile degli anemici i quali potranno aspettare le onoranze che loro prepara lo stile successivo, lo stile dell'Impero; perciò solo i maestri d' ingegno vivo, pronto, delicatamente sontuoso, poterono creare alla bellezza l'« Hôtel de Soubise » e le fantasie « rocailleuses » di Versailles. Germano Boffrand: ecco un principe della nostra arte. Figlio del poeta Quinault, trattatista e architetto († 1754) diè un tesoro di bellezza alla Francia settecentesca e a quanti s'inteneriscono alle

elegie decorative del Roccoccò, o vogliono modelli, o cercano motivi, o interrogano questi col desiderio di penetrare nell'anima della storia o nell' intimità d' uno stile.

Eppure la Francia, che creò dei prodigi d' arte nel Settecento, s' addormenta su falsità storiche che di qua dalle Alpi tutti o molti accolsero, come al di là erano state rispettate anche da scrittori sapienti: « style Pompadour » trovasi chiamato sovente lo stile Roccoccò, dalla famosa « M.me de Pompadour » la quale, in questo modo, figurerebbe eccitatrice e esaltatrice d'una forma di bellezza che essa non volle pressochè vedere. « M.me de Pompadour » calda di cuore fu fredda nell'arte, e, fervente estimatrice della Classicità, amò lo stile chiamato dalla regina Maria Antonietta con un titolo tanto abusivo quanto quello che fa omaggio a « M.me de Pompadour » dello stile Roccoccò. La bella e astuta amica di Luigi XV si servì preferibilmente di Giacomo A. Gabriel (da non confondersi col padre) e di Giacomo G. Soufflot; e questa scelta vale a sfatare la leggenda dello « style Pompadour ».

Cionullameno continua a correre la falsità storica, la quale, se tale non fosse, farebbe parere Mme de Pompadour ancor più francese di quanto essa non fosse.

Poichè io insisto sulla estrema nazionalità francese del nostro stile: e siccome oggi uno scrittore d' arte, tratto a parlare d'argomenti vicini, non può a meno di accennare l'arte moderna, io qui accenno quest'arte vedendone la ragione nel supremo spirito francese che emana dal Roccoccò. Dicono: i modernisti, al di là dalle Alpi, attingono negli stili dei Luigi. Ammettiamolo. Sì, talora in qualche artista traspare l' influenza settecentesca, ma ammettiamo altresì che tale inconsapevole esumazione equivale a onestà d'arte, tanto più in quantochè nessuno sa indicare dove il Guimard, il Plumet, il Magne, il De Feure, il Sauvage o il Colonna attinsero la forma che velerebbe, umiliandolo, il loro pensiero creatore. Gli è che nessuno può dirlo, perocchè tutto ciò vive nella loro anima di francesi, essendo un'espressione atavica, non un atteggiamento di maniera o un mal celato plagio.

Anche nel Belgio, a Bruxelles, accade (potrebbesi dire ormai accadde) lo stesso: e l' Horta, il pontefice massimo del modernismo brussellese, fu vinto un poco dall'ondeggio Luigi XV. Perfino la « Maison du Peuple » non è esente da ciò, però la « Maison de Blanc », rue Neuve, è espressione novella e meglio matura dell' ingegno hortiano, temprato, ormai, a trionfare sopra ogni estranea influenza. La ragione che spiega l' intuizione settecentesca negli artisti brussellesi, è la medesima che spiega il fenomeno in Francia. Bruxelles è la rocca del modernismo belga; e Bruxelles è metà francese, metà fiamminga; ivi costumi, lingua, idee, si modellano sul « figurino di Parigi »; la gran maggioranza della popolazione parla francese, i giornali si pubblicano quasi tutti in questa lingua, lo Stato accoglie negli atti pubblici il francese, e il fiammingo è parlato solo dal basso popolo che si assiepa nel quartiere della rue Haute: così Parigi rivive a Bruxelles, come Bruxelles ripete. Se, talora, la Metropoli di Francia conosce dei « faux Horta », Bruxelles stesso ne vede sulle sue vie e li tollera (1).

***

Discorriamo dell' Italia.

Il posto del nostro paese, nello stile Roccoccò, è molto curioso: esso fu creato dalla Francia, eppoi, in parte, noi lo cedemmo all' Austria. Invano, durante molto tempo, gli Italiani si mostrarono noncuranti dell' importanza che ha il Set-

Fig. 221. Specchio roccoccò.

Fig. 222. Stanza roccoccò a imitazione chinese.

(1) Bruxelles, fra le città a me note, è una di quelle che più accoglie e fa festa al « dolce stil novo »; e l' architettura vi fiorisce e molte facciate di case ivi hanno alti accenti di modernità: i premi dei « faubourgs » bruxellesi contribuirono largamente a tale fioritura; dico largamente perchè Bruxelles, suddivisa in vari centri indipendenti, possiede tante amministrazioni comunali quanti sono « faubourgs » e i premi alle facciate sono istituiti da ciascuna amministrazione; da ciò una gara tra i « faubourgs » e tra gli architetti che vi costruiscono, fatta più viva dal frazionamento della città.

POLITECNICO BIBLIOTECA

tecento artistico: e fu errore ed ingenerosità; la quale, tuttavia, scuopre una tendenza d'arte generale che condusse perfino la Francia, madre deliziosa del Roccoccò, a interessarsi con meno ardore a questo suo figlio legittimo. Nè io vo' ricordare che il Barocco e il Roccoccò furono gli ultimi stili ad essere ammessi nella grande orchestra eclettica, la quale lungamente afflisse i nostri orecchi, anelanti a bellezze nuove. Vo' informare invece, che l'Italia vanta maestri ed opere insigni, proprie; e se pur l'Italia settecentesca fu assorbita dalla letteratura e dal teatro, e il Gozzi, il Goldoni, il Metastasio da un lato, il Marcello, il Pergolese, il Cimarosa dall'altro, la distolsero dalle plastiche bellezze, l'Italia a Torino, a Venezia, a Milano, a Napoli, a Roma, a Genova, possiede splendori di architettura, scultura, pittura e addobbi, che la Francia del Roccoccò potrebbe invidiarle. Intiere città, come Torino, pigliarono le loro forme e s'arricchirono di bellezze nel Settecento, producendo artisti di merito o accogliendone di fuori, nel pensiero di ricavare da costoro più alte vaghezze di luce e colori. Tali Claudio Beaumont, di famiglia francese ma nato a Torino (1694†1776) altissimo maestro nel XVIII secolo, Vittorio Rapous o Raposo (fioriva nel 1750) e Carlo Andrea Van-Loo (1705 † 1765), a non citare l'Iuvarra, il Guarini, il Gallo (1672 † 1750), i quali pitturando o architettando mostrarono che l'Italia vantava ancora, all'epoca in cui la sorgente estetica pareva essersi spostata

Fig. da 223 a 227. Seggiole e sedia a braccioli roccoccò e di transizione.

geograficamente, dei maestri che sono onore all'arte, non però all'arte nazionale, ma mondiale. Torino occupò insomma nel secolo del Roccoccò una legione d'artisti, e per es., la decorazione settecentesca ha tali propaggini a Torino e nei castelli di Stupinigi, di Rivoli, della Venaria Reale che ogni immaginazione è vinta dalla realtà. Sembra quivi ridestarsi la gloriosa epoca piemontese, in cui il Gotico in architetture di castelli valdostani o canavesani, in case private — geniali creazioni onde il Piemonte può menar vanto sopra tutte le regioni italiche — in lavori di legno e di argento a Staffarda, Aosta, Susa, Asti, Bardonecchia, essendosi adagiato signorilmente, fa ancora esultare gli spiriti cercatori di bellezza. Il Piemonte, provincia di confine, che associò talora la sua storia alla storia di Francia, ripeterebbe così il fenomeno della Francia artistica, la quale visse all'arte soprattutto nell'epoca del Gotico e nell'epoca del Roccoccò. E come la Francia aveva dato molti artisti al Piemonte nel XV secolo, così gliene offeriva nel XVIII; sicchè, a motivo di questo, s'ebbe nell'epoca del Roccoccò, quello che non aveva avuto durante gli entusiasmi italo-francesi per la Classicità.

Fig. 228. Candeliere di bronzo, roccoccò.

* * *

Osservai che l'Italia occupa un posto notevole nello stile Roccoccò; e cedette in parte all'Austria questo posto, creatole dalla Francia. Ciò equivale a dire che lo studio sopra il nostro stile non può dirsi compiuto, dove lo storico non interroghi Italia ed Austria. Qui però il Roccoccò deve associarsi al Barocco. Così l'Italia da un lato accetta, dall'altro offre

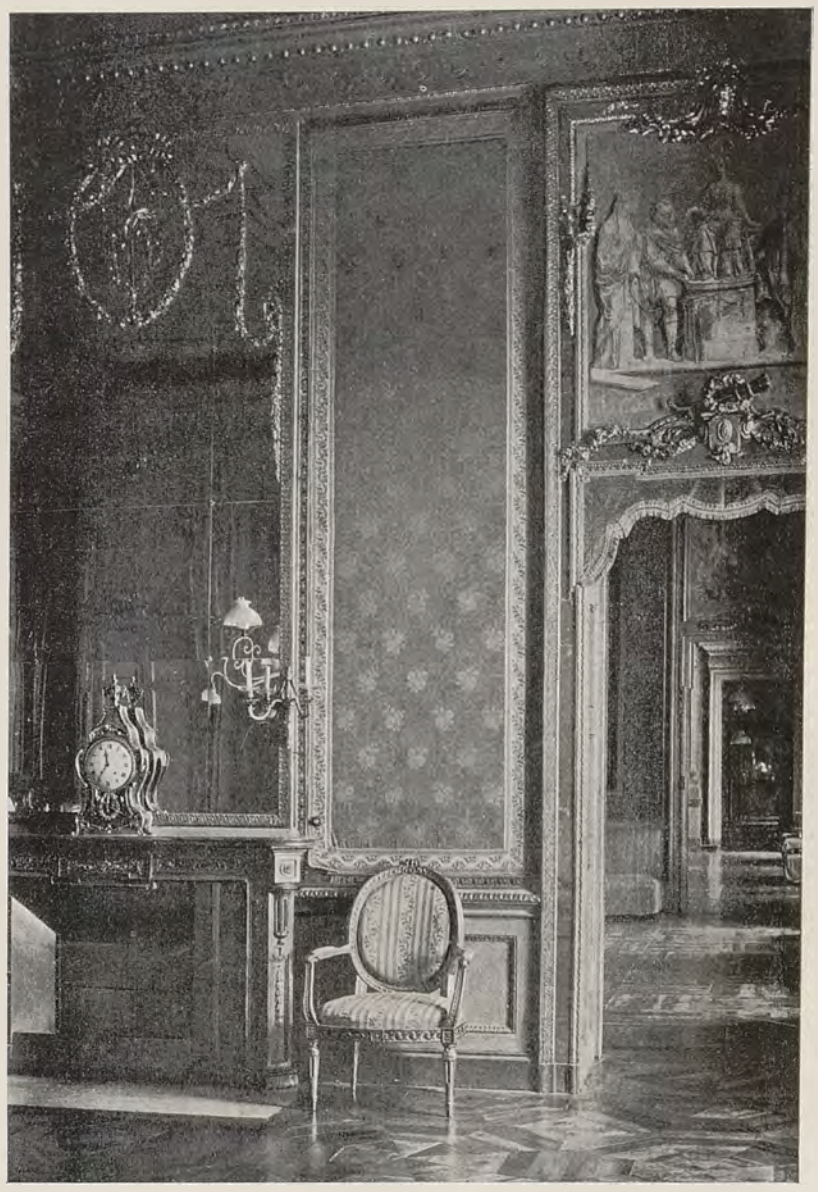


Fig. 229. Stanza roccoccò in Torino.

lo stesso dono che riceve; ma simile al vecchio, dalle due amanti, di cui una toglieva a questo i peli bianchi, l'altra i neri, sì che il vecchio rimase pelato, l'Italia quasi rischiò di rimanere spoglia di bellezze nello stile Roccoccò.

L'Italia, ricca di palazzi, di chiese, di oggetti d'arte, che il Rinascimento prodigiosamente le aveva dato, mercè le numerose corti, da quella papale alle ducali di Firenze, Mantova, Ferrara, Urbino, Milano, Genova, Venezia, le quali dettavano norme di bellezza tenendo desti artisti e mecenati, — l'Italia come potè dirigere il suo genio plastico preferibilmente alle

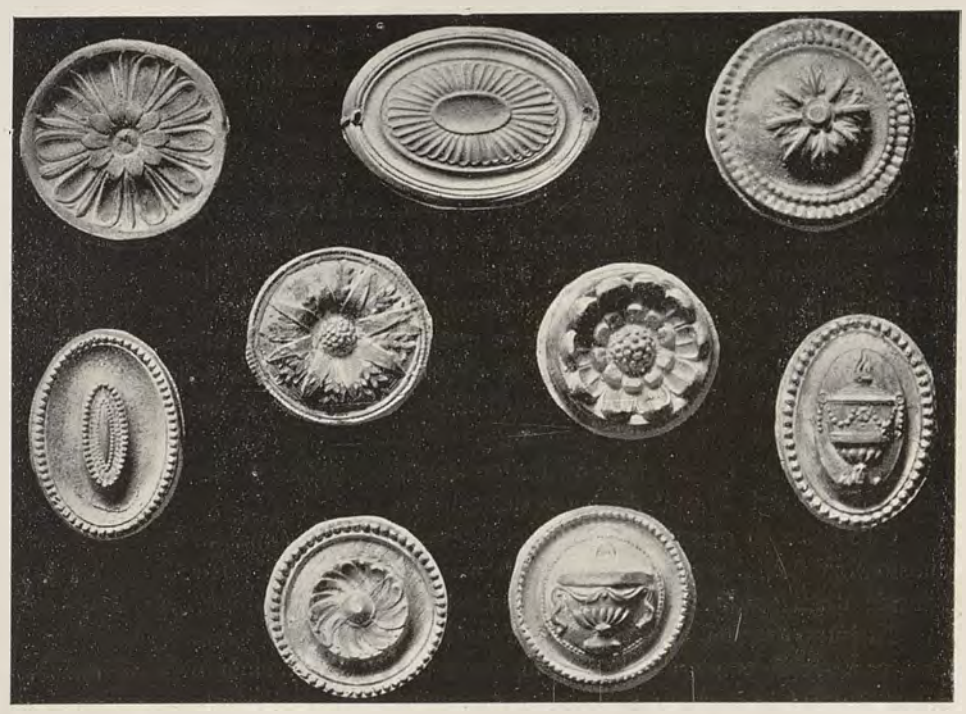


Fig. 230. Piccole borchie e teste di chiodi in metallo, roccoccò.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

Fig. 231. Centro di soffitto nel quartiere del Conte Massei in Bologna decorato dallo scultore Gaetano Samoggia nello stile roccoccò.

cose letterarie e teatrali, nel Settecento, così potè cedere parte de' suoi artisti, in quell'epoca della storia, la quale, da noi, nè vantava nè poteva vantare luminari come Leonardo e Michelangiolo.

Ma, insomma, l'Austria deve all'Italia ogni genere d'architettura. Dallo stile vetusto di S. Donato e del Duomo di Zara (lasciamo a parte Spalato) alla cappella di S. Salvatore a Vienna, venezianissima nel Cinquecento, alle costruzioni che esaltano il mecenatismo di Ferdinando I (il Castello imperiale per es.), alle cattedrali di Salzburg, alla chiesa dei Gesuiti o di S. Carlo Borromeo ancora a Vienna, alla chiesa di S. Niccola e del Salvatore a Praga, alla chiesa conventuale di Herzogenburg, s'allarga una fitta rete di costruzioni secentesche e settecentesche, le quali, lungi da limitarsi al campo sacro, si estendono al profano, in castelli e palazzi, per opera di architetti italiani, che, a gruppi, si condussero nei paesi stranieri dopo il Concilio di Trento, durato più che non si crederebbe. E chi si muove a ricercare il nome di questi architetti, s'imbatte spesso in quelli di Gesuiti i quali furono i missionari della nostra arte, si come, del Gotico, furono i Cistercensi; ed i Gesuiti si condussero nei paesi austriaci, fra mezzo al plauso delle popolazioni, o almeno al forzato compiacimento di esse, impaurite dalla atroce guerra al protestantesimo, ch'ebbe sua sede alla corte austriaca. E le corti si intesero: quelle di Austria e di Roma, la quale ultima inondò di Gesuiti Vienna, Praga, tante altre città; onde l'Italia vanta una novella signoria sul campo artistico, meno gloriosa delle altre.

Alfredo Melani.

XXXII.

DUE ANTICHI PAVIMENTI DI MAIOLICA NELLA CHIESA DI S. ANNA DEI LOMBARDI IN NAPOLI.

— Tav. 61. Dett. 41 e 42. Fig. da 232 a 236. —

NON è fra i cultori d'arte alcuno, per quanto inesperto conoscitore della Napoli monumentale, il quale non abbia visitata l'antica chiesa di Monteoliveto, ora detta di S. Anna dei Lombardi dalla Congrega cui essa appartiene.

Come S. Maria del Popolo di Roma anche questa chiesa napoletana non s'impone a prima vista all'occhio del visitatore per l'ampiezza e la ricchezza decorativa del suo ambiente, ma, al pari della prima, essa aduna in sè tante e così varie e squisite opere d'arte da assumere la importanza di un piccolo museo.

Sono depositi funerarii, altari, decorazioni di cappelle, di cori, di oratorii, sono marmi, intagli, tarsie, dipinti, modellazioni in terra cotta e in terra invetriata recanti i nomi del Rossellino e di Benedetto da Majano, di Giovanni Merliano e del Santacroce, di Guido Mazzoni, detto il Modanino, e Giulio Mazzoni da Piacenza, di Andrea della Robbia, di Belisario Corenzio, di Giorgio Vasari e di Giovanni da Verona, l'autore delle famose tarsie prospettiche adornanti i banchi dell'Oratorio di S. Carlo Borromeo, due delle quali, scomparse non si sa quando, ebbi la fortuna di ritrovare, non è molto, nel Museo del Louvre.

Le cappelle appartengono a note famiglie patrizie, fra le quali quelle dei Mastrogiudice e dei Sangro.

Cito soltanto questi nomi dappoichè proprio nelle cappelle di queste due famiglie sono i pavimenti maiolicati che ora offro all'esame degli studiosi di antiche ceramiche nell'*Arte Italiana*.

Nessuno aveva mai avvertita la notabilità di questi pavimenti. Essi per verità non erano tenuti in alcun conto e in alcuna evidenza. Logori in parte, erano stati malamente restaurati con quadrelli di tempo più recente.

Solo tre anni or sono avvenne che, nel mostrare a un intelligente d'arte, mio amico, il bellissimo altare di Benedetto da Maiano, che è nella cappella dei Mastrogiudice, i nostri occhi si posassero sul pavimento, e ci parve che esso non fosse estraneo del tutto all'unità decorativa dell'ambiente. Tornato quindi a studiarlo, potei constatare trattarsi di una ceramica della seconda metà del Cinquecento, la quale se non avea nulla che vedere nè con l'altare di Benedetto nè col bel deposito marmoreo che gli

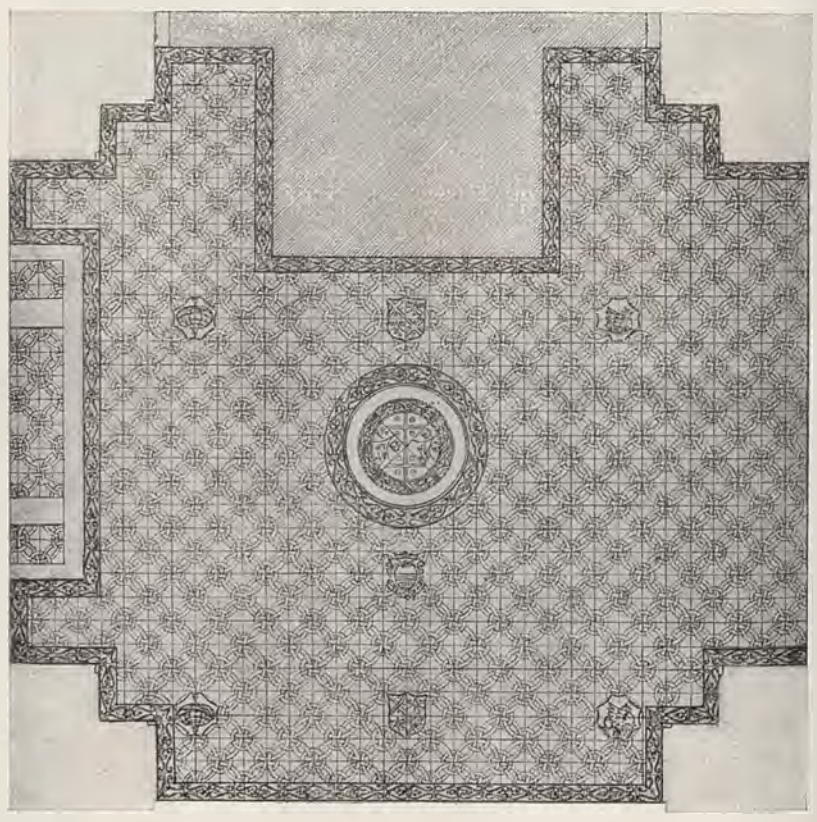


Fig. 232. Insieme del pavimento nella Cappella dei Mastrogiudice in S. Anna dei Lombardi a Napoli.

sta di faccia e nel quale sono gli stemmi dei Mastrogiudice e la data 1480, rispondeva bensì al tempo del grande monumento attribuito a Giovanni da Nola e sul quale leggesi l'anno 1578.

A questo tempo risale certamente la decorazione marmorea del grande arco che divide i due compresi dalla cappella, e proprio in quel giro d'anni questa dovè subire un radicale riordinamento in virtù del quale fu probabilmente spostato e posato su nuovo imbasamento il sarcofago ove giace il giovane Marino Correale che fu di re Alfonso *quondam pars maxima*, siccome narra la leggenda incisa nel marmo.

Le medesime armi rinveniamo nel campo maiolicato, organicamente disposte insieme con gli emblemi (la sfera armillare e una coppia d'ali semidischiuse); quelle e questi intrecciati al motivo geometrico della maiolica.

Siffatto motivo, che meglio si rileva dalla tavola 61 a colori e da quella di dettaglio 41 in grandezza del vero, svolgesi sopra quattro quadrelli ed ha un carattere orientaleggiante, sia come intreccio geometrico, sia come colorazione. Vi sono le tinte, diremo così, *essenziali* della ceramica d'oriente: il fondo bianco, l'azzurro di cobalto, il verde di rame e un giallino chiaro d'antimonio.

Fig. 233. Stemma nel detto pavimento.

Fig. 234. Stemma nel detto pavimento.

Sonomi fermato su questa particolarità per meglio affermare ciò che, del resto, appare in tutta evidenza, ossia che il pavimento venne espressamente eseguito per questa località al tempo della nuova sistemazione del sepolcro marmoreo, nella cui base le piastrelle di maiolica sono inserite in guisa da non interrompere il disegno in alcun punto. Abbiamo così uno dei non comuni antichi esempii di organica composizione della ceramica col marmo.

Dalla pianta della cappella e del pavimento insieme — vedi fig. 232 — risulta ancora meglio la omogeneità del lavoro. Il disegno del campo svolgesi senza interruzione alcuna fino al suo limite estremo ed è chiuso in un piccolo fregio, il quale corre intorno intorno alle pareti seguendone tutti i movimenti, e si spiega sino sui tre lati della predella dell'altare. E il medesimo fregio ritroviamo nel centro, svolto il disegno in circolo, intorno alla pietra tombale che reca le armi inquartate della Famiglia gentilizia.

Nel fregio invece meglio si palesa il carattere ornamentale della maiolica italiana cinquecentesca, e, fra l'azzurro e il giallo cedrino, l'arancio porta la propria nota di maturità e di vigore. Un fregio affatto simigliante per disegno, per colore e sino per tocco pittorico ho ritrovato in alcuni pavimenti di Siena diffusi una volta in tutta la Toscana e nella stessa Firenze. Alcuni frammenti di queste antiche pavimentazioni io posseggo i quali mi porsero agio di confrontare e disegno e colore e smalto col pavimento di S. Anna dei Lombardi, inducendomi alla conclusione che questo debba ritenersi senz'altro di fabbrica senese.

E parimenti a fabbrica di Siena deve andar riferito l'altro pavimento che, dopo questo ora descritto, ho rinvenuto nella cappella dei Sangro di Casacalenda, accosto alla sagrestia della chiesa, e che i lettori troveranno riprodotto nella predetta tavola a colori e nella tavola 42 di dettaglio al vero.

Vuolsi che tutta la cappella, che ora ha una simpatica volta

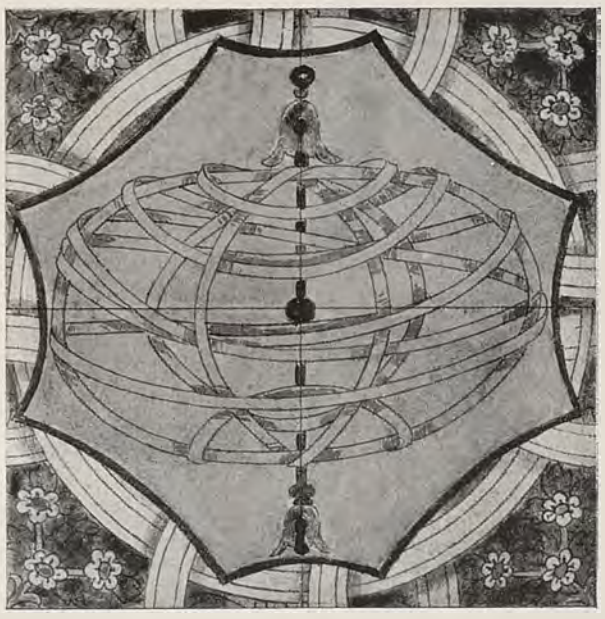


Fig. 235. Emblema nel detto pavimento.

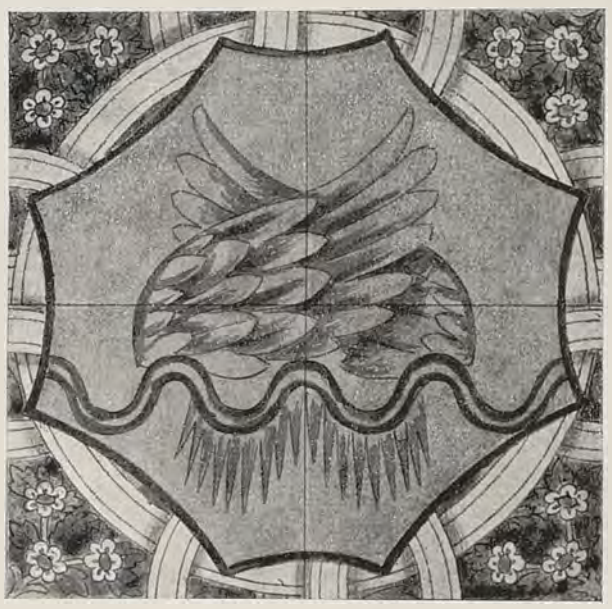


Fig. 236. Emblema nel detto pavimento.

POLITECNICO BIBLIOTECA

settecentesca, fosse dipinta dal Vasari, e una traccia di questa pittura ancora vedesi sulla parete a destra dell'altare. Orbene, il pavimento, di cui resta solo una parte, è fuori dubbio del tempo medesimo, e che si armonizzasse esso pure all' aggiustamento decorativo della cappella in un tutto organico lo prova il fregio che circonda non solo il pavimento e la predella dell'altare, ma anche la pietra tombale posta nel centro.

Lo scomparto di siffatto pavimento è anch' esso a intreccio geometrico curvilineare. Gli ornati che riempiono gli spazi lasciati da una specie di nastro, onde risulta la trama decorativa del disegno, rispondono essi pure per forma e per colore a noti pavimenti senesi, e nel nastro stesso corre una piccola caratteristica treccia classica come quella che è nel fregio del pavimento del Magnifico Petrucci e come l'altra delle antiche formelle triangolari che componevano l'impiantito della Biblioteca Senese.

In questo secondo pavimento di S. Anna la gamma della colorazione è più robusta. All'azzurro più intenso, al verde più integro, al giallo più caldo si congiunge l' arancione sanguigno tratto dal bolo senese, colore affatto locale, che val quasi come una marca di fabbrica delle ceramiche prodotte nella valle dell'Arbìa.

Dopo i mentovati due pavimenti altri parecchi ne ho rinvenuti a Napoli del medesimo tempo e alcuni della medesima origine. Di questi altri, l'*Arte Italiana* si occuperà in prosieguo di tempo. Importava per ora non rimanessero più a lungo ignorati questi due documenti storici e decorativi della ceramica italiana della matura Rinascenza.

Giovanni Tesorone.

XXXIII.

IL CASTELLO DI BIANZANO IN VAL CAVALLINA.

— *Tav. 62. Dett. 43-44 e 45-46. Fig. 237.* —

SULLE colline che fronteggiano ad occidente il lago di Endine, frastagliate da gore e coperte da boschi e da vigneti, si erge il castello di Bianzano, la memoria più tragica delle fortunose vicende del medio evo in quella valle, ad ogni momento deserta e desolata. Lo costruì nel 1233 uno dei Suardi, credesi un Teutaldo. È un quadrilatero di circa trenta metri di lato, nel centro della cui facciata principale innalzasi minacciosa e severa una torre quadrata di ben quaranta metri d'altezza. È in questa torre che aprivasi la porta principale, e veggonsi ancora le tracce del ponte levatoio che la difendeva, gettato attraverso alla profonda fossa che girava attorno all' edificio intero. Tutta la costruzione, specialmente nella sua parte inferiore, è formata con grossi massi di pietra che, pel loro colore e per le loro dimensioni fan sembrare ancora più piccole le scarse finestre che illuminano dall'esterno il piano superiore. Entrando là dentro si rievocano le memorie di quei secoli di ferro e di rappresaglie. Quelle volte pesanti, che coprono egualmente sotterranei e prigioni, sale ed androni, le orride mude dei vinti e il fastoso soggiorno dei vincitori, quelle grosse muraglie, quei robusti pilastri sembrano sfidare il nemico armato di ogni arnese di guerra e di distruzione. L'arma suarda, scolpita sopra l'ingresso, coll'aquila e col leone, pare che ancora minacci chi s'attenta alla sua conquista e gli gridi dall'alto, come avvertimento, il motto dell' impresa « Frangar non flectar ».

Eppure quel colosso, librato lassù sul dirupo della montagna, non doveva un giorno essere privo di attrattive per l' amenità del paesaggio che lo circonda, e per le opere d'arte che l'abbellivano. I secoli, le guerre e la mano dell'uomo non arrivarono a far scomparire del tutto le belle pitture che lo decoravano, alcune delle quali tanto belle da poter essere, quantunque erroneamente, attribuite a Lorenzo Lotto. Mirabili soprattutto sono i dipinti della volta del vestibolo, ove tra graziosi ornati e scomparti geometrici si veggono delle vignette rappresentanti tutti i giuochi infantili. Quei puttini erano stati eseguiti da mano maestra; peccato che una mano assassina li abbia deturpati colla scusa di coprire alcune nudità.

Il castello di Bianzano dai Suardi passò ai Tarussi e nel 1398 nelle mani di Giovanni Galeazzo Visconti, non per valore di guerra, ma per insidie, come prezzo di riscatto imposto al figliuolo per liberare il padre a tradimento incarcerato. Dopo una infinità di peripezie tornò al ramo dei Teutaldi della famiglia Suardi, e sarebbe ottima cosa che il dovizioso possessore lo rimettesse, se non al primitivo stato, in condizioni da poter essere conservato.

Ing. Elia Fornoni.

Fig. 237. Veduta del Castello di Bianzano.

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

Anno XIV — 2° della Nuova Serie. N. 12 — Dicembre 1905.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXIV.

IL PAVIMENTO DEL DUOMO DI SIENA.*

— Tav. da 68 a 71. Fig. da 238 a 255. —

DEGNA di una città che costituisce di per sè stessa un immenso monumento, caratteristico, poetico, affascinante per le bellezze infinite profuse in ogni sua parte, è la Cattedrale di Siena, grandioso edifizio che nella sua massa imponente, rallegrata dallo splendido rivestimento marmoreo, si eleva sulla cima di un colle, quasi simbolo di potenza e di bellezza.

Come il severo Palazzo pubblico riassume in sè i ricordi tutti della storia civile di una città e di una repubblica che, rappresentandovi il partito ghibellino, fu spesso arbitra della sorte di Toscana, e insieme le manifestazioni progressive di un'arte che a Siena ebbe sempre culto verace e costante; così la Cattedrale ricorda i fasti religiosi e civili di un lungo periodo di secoli e completa, in modo anche più ampio ed efficace, la rappresentazione sintetica di quell'arte, la quale, ripetiamo, ebbe a Siena splendori abbaglianti e trionfi gloriosi.

Sopra una delle più elevate colline ove si distende la città medievale per eccellenza, sorse fin dall'XI secolo il massimo tempio dedicato a Maria Assunta in Cielo, tanto vasto da potere accogliere il Concilio tenuto nel 1059 per l'elezione di Papa Niccolò II. Due secoli dopo, nel 1264, si costruì la cupola e nel 1317 si prolungò la fabbrica fino a sovrapporla alla chiesa sottostante di S. Giovanni. Ma parve a' Senesi che la Cattedrale loro non fosse ancora degna dell'importanza della città, la quale accolse con entusiasmo un progetto gigantesco di Lorenzo Maitani, il celebre architetto del Duomo di Orvieto, per cui il tempio attuale non sarebbe divenuto che il braccio traverso della croce, il transepto di una chiesa immensa, che avrebbe distese le sue ampie navate su tutta la parte pianeggiante del colle.

Fu nella prima metà del XIV secolo che si pose mano con gran lena all' opera maestosa, e ben presto sugli arditi fasci di colonne si sollevarono gli archi delle navate e si mossero le volte dalle gotiche nervature. Ma allo slancio entusiastico col quale i cittadini offrirono le ricchezze loro, all'ardimento dell'artista geniale non corrisposero la sicurezza della tecnica, l' esigenza della statica, e l'opera, iniziata nel 1338, dovette essere abbandonata nel 1356, dopo l'inutile concorso prestato da altri fra i più valenti artefici di quel tempo. Del tentativo audace, che avrebbe dato a Siena una delle più grandi cattedrali del mondo, restano ancora testimoni i resti imponenti; ma i Senesi dovettero dedicare le loro cure, le loro ricchezze, il genio dei loro artisti a decorare nel modo più sontuoso che immaginar si possa la loro antica Cattedrale. E difatti, poche chiese possono rivaleggiare col Duomo di Siena per dovizia di adornamenti e per decoro sommo di arredi.

Ad abbellire il tempio contribuiscono, a fianco degli artisti senesi, maestri insigni d'altre parti d'Italia, e ci basta ricordar, fra gli altri, Niccola Pisano, Donatello, Pinturicchio, Michelangiolo; ma Siena aveva tale dovizia di artefici tra i suoi figli, che per essi la Cattedrale fu campo glorioso in cui ogni ramo dell' arte si affermò e si svolse quasi cronologicamente, da' primi suoi albori fino a' tempi moderni.

Pochi musei al mondo potrebbero vantare tanta ricchezza, tanta varietà, tanta preziosità di capolavori, quanti ne offre all'ammirazione dei visitatori questo splendido tempio, al quale, anche negli anni resi più tristi dalle vicende e dalle alternative di una politica imprudente e non sempre fortunata, non mancarono mai le cure e le premure più

Fig. 238 e 239. — David e Golia nel pavimento del Duomo di Siena. Domenico di Niccolò del Coro.

* Undici anni addietro l'*Arte italiana* si occupò brevemente dell'impiantito della Cattedrale senese, fermandosi solo a pochi fregi ornamentali; ma l'argomento è così esteso e bello che mette conto di ritornarvi sopra con assai maggiore svolgimento di illustrazioni e di testo, massime nella stupenda parte figurativa.

Nota della Direzione.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

amorevoli di una cittadinanza che aveva nell'animo il sentimento innato dell'arte.

Ma non è nei propositi nostri quello di addentrarci in un cenno, fosse pur sommario e fuggevole, sull' arte senese rappresentata nella sua Cattedrale, perchè l'argomento ci porterebbe di necessità a riassumere le vicende di tutta quell'arte. La missione nostra è più modesta, giacchè essa deve limitarsi ad una sola delle parti ornamentali della Cattedrale senese, nella quale l'arte e gli artisti ebbero campo di sfoggiare tutta la potenza del genio loro, e la sapienza del loro magistero.

Fig. 240. — Assalonne, nel detto pavimento. - Pietro del Minella.

Noi vogliamo dedicare il nostro studio, il quale avrà specialmente valore dalla copia e dall' accuratezza delle riproduzioni grafiche che lo corredano, a quel pavimento che, adorno di opere squisite, si stende sotto le volte solenni delle navate e sotto la curva snella della cupula elegantissima che domina il vasto tempio.

Il pavimento del Duomo di Siena costituisce un' opera immensa d'un tipo tutto suo proprio, una specialità che non ha nè paragoni, nè raffronti e che vince, come scrissero in altri tempi gli storici dell'arte, il magistero degli artisti greci e romani. In sostanza, i metodi ed i concetti adottati nell'ordinamento dell'impiantito di questo Duomo sono una invenzione tutta Senese, che non trasse ispirazione da nessuna delle opere dell'antichità e che non venne mai usata altrove, onde può dirsi bene che, unica al mondo, esiste a dar prova dell'alta fantasia di chi la immaginò e di chi la condusse.

Due furono i periodi di tempo nei quali quel gigantesco lavoro si svolse, due e differenti fra loro i metodi che in esso vennero seguiti dai maestri che i concetti loro improntarono nei disegni e nei cartoni e dai numerosi artefici che attesero alla esecuzione.

Il primo metodo fu un'applicazione di quell'opera che in antico si disse d'*impietrato* e più tardi di tarsia o mosaico in marmo: ma una applicazione molto indipendente, senza convenzionalismo, senza la schiavitù della cifra uniforme e compassata, in guisa da lasciar liberi lo slancio del genio e lo sfogo della mente immaginosa degli artisti. Si cercarono i marmi dai colori differenti, dalle capricciose sfumature e quelli si adoperarono come i colori di una tavolozza, tagliandoli, riavvicinandoli fra loro, collegandoli armoniosamente, in modo da modellare le figure e dar loro il conveniente distacco.

L' altro metodo, ideato e applicato dal Beccafumi, è totalmente diverso. Non furono più i marmi d'intonazione e di colore differenti che servirono a creare i quadri e le storie grandiose. Si adoperarono quasi esclusivamente marmi bianchi, sui quali le figure venivano con linee e tratteggi disegnate, riempiendo poi di un mastice nero i solchi e le infossature per ottenere gli sbattimenti, le ombre, i contorni.

Il primo metodo costituiva un genere speciale di mosaico, il secondo era una gigantesca applicazione del niello, perchè, vedute dall' alto della volta del tempio, le grandi composizioni del Beccafumi danno appunto l' illusione di veri e propri lavori di niello finissimi.

La bellezza addirittura meravigliosa delle composizioni figurate è in tutte e due le applicazioni dei metodi differenti, agguagliata e talvolta anche vinta dalle parti ornamentali, in cui il gusto ed il sentimento decorativo hanno potuto liberamente affermarsi in partiti, in accozzi, in motivi variati e fantastici.

Del metodo vecchio, che per distinguerlo dall'altro chiameremo di impietrato, le prime applicazioni datano dal 1406, e da quell' anno il

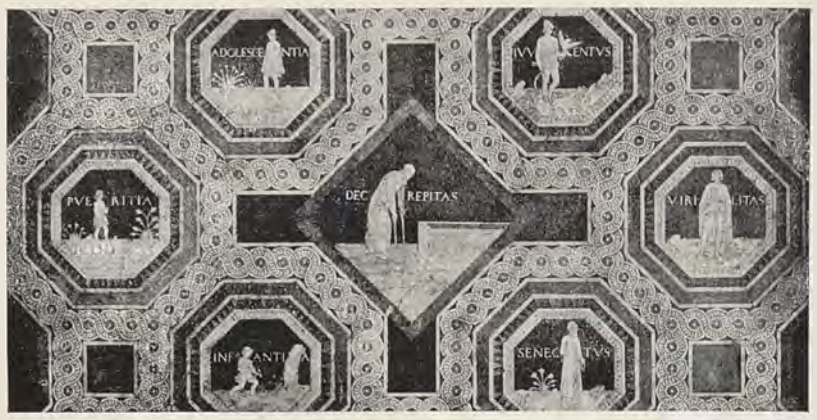


Fig. 241. — Allegorie sulle Età dell'Uomo. - Antonio Federighi.

lavoro venne continuato con brevi interruzioni fino ai primi anni del XVI secolo. I lavori col nuovo metodo ideato dal Beccafumi cominciano dal 1516 e vanno fino al 1547. Ma si può dire che da' primi

Fig. 242. — L'imperatore Sigismondo. - Domenico di Bartolo d'Asciano.

del XV secolo fino ai nostri giorni l'opera del pavimento abbia avuta una continuazione ininterrotta, sia per i lavori più moderni di esplicazione del concetto generale, sia per quelli necessari di manutenzione, di rattoppo e di sostituzione. Giacchè, è bene notarlo fin d'ora per la chiarezza di ciò che saremo per dire in seguito, molte parti del pavimento del Duomo senese non sono quelle stesse che uscirono dalle mani dei vecchi maestri, perchè, logorate dal tempo e dal passaggio delle persone, furono rabberciate dapprima e poi completamente rinnovate. La rinnovazione fu per lo più condotta scrupolosamente, tenendo conto esatto, per mezzo di disegni e di calchi, delle

Fig. 243. — Parte d'una storia di Jefte.
Antonio Federighi e Bastiano di Francesco.

opere originarie; e della fedeltà di alcune di coteste riproduzioni possiamo accertarci coll'esame dei frammenti di parecchie storie che oggi si conservano nel Museo dell'Opera Metropolitana; ma, in ogni modo, era bene avvertire per la verità storica che si deve all'opera di artisti più moderni se son giunte fino a noi conservate esattamente alcune delle composizioni create da' maestri dei secoli addietro.

I marmi che servirono alle opere fatte secondo il metodo dell'impietrato si trovavano quasi tutti nel territorio senese, che si estendeva anche alla Maremma Grossetana, dove, in passato come attualmente, esistono cave numerose di marmi di differenti colori; di questi, i più usati nel pavimento del Duomo di Siena furono quelli dai colori bianco, nero, bigio, verde, giallo e rossastro che presentavano delicate sfumature e macchie capricciose.

Cronologicamente il primo dei lavori d'impietrato a figure che adornasse il nostro pavimento, fu la rappresentazione della figura simbolica della *Fortezza*, che si sa essere stata eseguita nel 1460, senza conoscere però il nome dell'artista al quale è dovuta. Dopo il 1420 il lavoro ha già raggiunto una grande energia, e i documenti ci fanno conoscere come alla decorazione del pavimento attendessero molti fra gli artisti più noti e più valenti di quel tempo, ai quali era stata commessa l'esecuzione di varie storie. Taluni di cotesti artisti avevano l'incarico di eseguire i cartoni e di soprintendere all'esecuzione del lavoro, che si diceva allora di spianatura; altri, già valenti anche nella parte tecnica, disegnavano e spianavano da loro stessi.

Pietro del Minella, valente scultore, disegnò e lavorò nel 1424 la storia rappresentante Assalonne ucciso mentre era restato appiccato pei capelli ad un albero (fig. 240). Nello stesso anno ed in quelli successivi venivano condotte a termine le due formelle con Golia e David fanciullo che scaglia la pietra, opere di quel Domenico di Niccolò, artista geniale, che per aver eseguito il coro stupendo della Cappella del Palazzo Pubblico, fu d'allora in poi chiamato Niccolò del Coro (fig. 238 e 239). Dello stesso autore è il tondo adorno tutt'all'ingiro di archetti trilobati nel quale è rappresentato il re David che, seduto in mezzo a quattro suonatori, tiene in mano l'arpa ed un libro (tav. 68). L'opera, come si rileva dall'iscrizione che l'attornia, fu eseguita nel 1428. Quasi contemporanea è la storia dei Re Amorrei appiccati presso la grotta di Maceda dopo la vittoria di Giosuè: storia grandiosa che è considerata come il lavoro più perfetto di Paolo di Martino, al tempo stesso autore del disegno ed esecutore dell'impietrato.

Gentile ed aggraziata composizione, che rivela tutto il gusto del rinascimento, è la piccola storia nella quale l'imperatore Sigismondo vedesi seduto in trono sotto un portichetto elegante mentre gli stanno attorno i suoi ministri, ed in alto aleggiano dei putti vaghissimi che sostengono gli stemmi imperiali. È l'opera di un valente pittore della scuola senese, Domenico di Bartolo d'Asciano (fig. 242).

Una delle composizioni più grandiose, che presentano notevole importanza anche per i costumi, è quella che rappresenta la liberazione di Betulia. Fu eseguita nel 1473 e viene generalmente attribuita a Urbano da Cortona, ma da altri a Matteo di Giovanni. Però il confronto con altre opere che questi eseguì pure per il pavimento, inducono a ritenere più accettabile la prima di quelle attribuzioni. I caratteri del grandioso quadro sono prettamente senesi e l'autore, nelle costruzioni che formano il fondo della scena, ha voluto riprodurre Siena colle sue porte munite d'antemurali, colla torre del Palazzo Pubblico e con altri edifizi nei quali emerge il sentimento dell'architettura senese del rinascimento. Però se Urbano da Cortona fu autore del disegno, non fu l'esecutore della storia, la quale venne invece spianata da Antonio Federighi, uno dei più operosi e geniali scultori senesi del quattrocento, insieme con Giovanni di Stefano e altri artefici minori (tav. 69).

Il nome del Federighi torna più volte in evidenza in questo splendido e meraviglioso poema del pavimento del Duomo senese. L'artista che adornò la città sua di tante opere del proprio ingegno, mentre

Fig. 244 e 245. — Parte della storia e fregio nella Strage degli Innocenti. - Matteo di Giovanni.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Fig. 246. — Frammento della storia della Cacciata di Erode. - Benvenuto di Giovanni del Guasta.

modella e disegna le sue composizioni, mentre scolpisce insieme al Minella il bel lastrone funerario del Vescovo Carlo Bartoli (tav. 68) che pur vedesi in questo impiantito, non disdegna di associare l'opera sua a quella di altri artisti suoi concittadini, disimpegnando la parte più modesta di esecutore di fregi ornamentali e di spianatore delle grandi opere d'impietrato.

Nel 1476 egli dà compimento a quella geniale allegoria dell'Età dell'uomo, nella quale, in diverse formelle collegate con un fregio di squisitissimo gusto, rappresenta in tante piccole figurette l'Infanzia, la Pubertà, l'Adolescenza, la Gioventù, la Virilità, la Senilità, la Decrepitezza. Quest'opera del Federighi fu tra quelle che vennero maggiormente logorate, talchè nel 1870 fu rifatta su cartoni del professore Alessandro Franchi (fig. 241).

Del Federighi è pure la battaglia di Jefte, un'altra grandiosa e complicata composizione che è da annoverarsi fra le più interessanti e più accurate parti del celebre pavimento (fig. 243). Egli fu l'autore del disegno, ma, impegnato forse in opere di scultura di maggiore importanza, non potè eseguirla e si limitò a vigilare l'opera di spianatura maestrevolmente condotta da Bastiano di Francesco, nel 1483.

Matteo di Giovanni, uno dei più feraci pittori senesi della seconda metà del XV secolo, l'artista che forse più d'ogni altro diffuse le opere del suo pennello vigoroso nelle chiese di Siena e del suo territorio, trionfa fra gli autori delle storie per il pavimento del Duomo colla grandiosa composizione che rappresenta la Strage degli Innocenti. Il soggetto era uno dei preferiti dall'artista, cui piaceva di ritrarre personaggi animati, attitudini violente, scorci e movimenti arditissimi, tanto che egli più volte ed in guise differenti lo svolse. Il disegno della grande storia per il pavimento è certo una delle opere più notevoli che egli ebbe occasione di disegnare, esplicando tutta l'abilità e tutta la maestria sua di disegnatore potente e realistico (tav. 70, fig. 244 e 245).

Nella Strage degli Innocenti, condotta nel 1481, si manifesta ed afferma, più che in altre composizioni, l'opera del pittore, il quale, naturalmente, non potè che vigilare e dirigere il lavoro di spianatura, maestrevolmente eseguito da Francesco di Niccolò e da Nanni di Pietro. Alcune parti di questo quadro sono di una bellezza infinita, come il gruppo di figure che circondano Erode seduto in trono sotto le arcate di un portico leggiadrissimo, del quale forma una decorazione meravigliosa un fregio con figurette piene di vita e di naturalezza.

Un altro pittore contemporaneo di gran valore, le opere del quale vengono oggi giustamente apprezzate, Benvenuto di Giovanni Del Guasta, fece pure trionfalmente la sua prova come disegnatore di una di queste grandi storie, che rappresenta la cacciata di Erode Antipo, nella quale sono gruppi stupendi di cavalli e di guerrieri (tav. 70 e fig. 246). Fu compiuta nel 1484 e fu spianata da Bastiano di Francesco, un altro artista geniale cui si deve il disegno del fregio originale e gustoso coi leoni alati, i vasi e le cornucopie che fu lavorato di commesso da Bartolomeo di Domenico, Bernardino di Antonio e Cristofano di Piero (fig. 254).

Fra il 1482 e il 1487 vennero lavorate le dieci figure delle Sibille

Fig. 247. — Il Mercurio Trismegisto. - Giovanni di Stefano.

che campeggiano nel centro di altrettanti spartiti disposti cinque per parte sotto le minori navate. Sono tutte figure in piedi, graffite sul marmo bianco incastrato sul fondo di marmo nero, e ciascuna di esse ha vicino una cartella di varia forma con una iscrizione allusiva. Le figure sono vigorose, semplici, di bell'effetto; ma pur troppo hanno perduto nei restauri e nei rifacimenti successivi una parte essenziale nella originalità della loro fattura.

Fig. 248. — Sibilla Cumea. - Luigi di Ruggero.

Esse vennero allogate a differenti artisti, sicchè presentano ognuna un carattere ed uno stile proprio.

Sotto la navata destra si veggono:

La *Sibilla Delfica*, opera di Giuliano di Biagio e di Vito di Mario, eseguita nel 1482; — la *Sibilla Cumea*, attribuita a Luigi di Ruggero; — la *Sibilla Cumana*, attribuita da taluni a Giacomo di Giovanni, da altri a Giovanni di Stefano; — la *Sibilla Eritrea*, di Antonio Federighi, che la fece nel 1477; — la *Sibilla Persica*, di Urbano di Piero da Cortona (tav. 71, fig. 248, 249 e 250).

Nella navata sinistra sono:

La *Sibilla Albunea*, di Benvenuto di Giovanni Del Guasta; — la *Sibilla Samia*, di Matteo di Giovanni Bartoli; — la *Sibilla Frigia*, forse di Luigi di Ruggero o di Vito di Marco; — la *Sibilla Ellespontica*, di Bartolommeo Landi detto Neroccio; — la *Sibilla Libica*, di Guidoccio Cozzarelli (tav. 71, fig. 251, 252 e 253).

Queste cinque vennero compiute fra il 1482 e il 1483.

Nell'ordine cronologico, che approssimativamente abbiamo procurato di seguire, succede la storia di Mercurio Trismegisto il quale presenta ad un gentile e ad un cristiano un libro su cui sono scritte delle frasi tolte dal Pemandro, opera di un antico platonico cristiano.

Il disegno è di Giovanni di Stefano, ma è ignoto il nome dell'artista che spianò questa storia nel 1488 (fig. 247).

Fig. 249. — Sibilla Eritrea. - Antonio Federighi.

Fig. 250. — Sibilla Persica. - Urbano di Pier da Cortona.

Fig. 251. — Sibilla Frigia. - Luigi di Ruggero o Vito di Marco.

Anche Bernardino Betti, detto il Pinturicchio, il vaghissimo pittore perugino, venuto a Siena per eseguire gli affreschi della Libreria del Duomo, che dopo cinque secoli sono tuttora un prodigio di freschezza e di vivacità, ebbe commissione di disegnare una delle storie per il pavimento. Nella sua composizione il Pinturicchio svolse vari concetti filosofici. Su di un piano fiorito rappresentò la Virtù, seduti ai lati della quale stanno il filosofo Socrate e Crate disprezzatore delle ricchezze, che vuota un vaso ripieno di gemme e di adornamenti. In basso è la Fortuna che, tenendo una vela rigonfia, posa un piede sopra ad una barca ed un altro su di una palla, mentre vicino a lei un gruppo di persone si avvia a cercarla per un opposto cammino (tav. 69). In un altro scomparto è la ruota della fortuna sulla quale varie persone cercano di arrampicarsi: attorno son quattro figure di filosofi.

Questa storia fu spianata da Paolo Vannucci nel 1506.

Abbiamo cercato, in una rapida e fugace scorsa attraverso alle opere della prima maniera, di additare le cose più importanti, più pregevoli per composizione e per disegno, più caratteristiche per il loro tipo e per la loro fattura, passando sopra a tante altre parti che, pure presentando individualmente pregi propri, avrebbero richiesto un esame più lungo e più minuzioso. E ciò non era nei limiti e nello scopo di questo semplice cenno.

Dovremmo ora discorrere anche di quanto costituisce la parte decorativa, l'incorniciatura, diremo così, di tutte queste storie, giacchè, come abbiamo premesso, le ornamentazioni lavorate di commesso o graffite presentano nel caso nostro elementi non meno interessanti, non meno preziosi di quelli che offrono le composizioni figurate.

Per l'arte decorativa, quel XV secolo, in cui si condusse a termine la prima parte del pavimento, fu un periodo di attività massima, di trasformazioni, di contrasti, i quali dettero motivo ad immaginose creazioni per parte di artisti che, volendo liberarsi dalla influenza dello stile gotico imperante a Siena, cercarono ispirazioni nell'antichità classica e le vestirono di forme nuove ed originali. Così nella

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

parte ornamentale del pavimento del Duomo si riscontrano, insieme alle ultime traccie del sentimento gotico, gli elementi dell'arte classica accozzati ingegnosamente e partiti decorativi ispirati dal sentimento realistico il quale animava l'arte risorgente e spingeva gli artisti allo

Fig. 252. — Sibilla Ellespontica. - Bartolommeo Neroccio.

studio ed all'applicazione di tutto ciò che era vero e naturale.

Dovremmo accennare a certi fregi gustosissimi in cui animali, oggetti d'uso e di decorazione, fogliami, elementi architettonici si uniscono e si accomunano; dovremmo rilevare le forme squisite di tortiglioni, di fusajole, di rabeschi, di corridietro, di figure geometriche rese più interessanti e più gaje dagli accozzi e dai contrasti dei colori; ma in questo caso, più che le descrizioni, sempre inefficaci a porgere una chiara idea dei disegni, valgono le riproduzioni. Ed a queste, scelte in guisa da offrire un concetto generale della grand'opera, spetta il compito di dimostrare a qual punto di perfezione fosse giunta in Siena, nel XV secolo, l'arte ornamentale, tanto che, dopo sei secoli, le sue produzioni rivelano, insieme con un sapore di modernità, un campo prezioso di ispirazioni e di esempi.

Fig. 253. — Sibilla Libica. - Guidoccio Cozzarelli.

I documenti di storia dell'arte, che abbondano negli archivi senesi, ricordano più che quaranta nomi di artisti valenti i quali attesero al lavoro del pavimento del Duomo, e se si considera che accanto ai maestri, già noti per altre opere eccellenti di pittura e di scultura, si trovarono a lavorare chi sa quanti altri artefici minori, bisogna riconoscere che il famoso impiantito fu, per il corso di un secolo, palestra dell'ingegno e fonte di guadagni per l'arte senese, salita allora al suo più luminoso periodo.

(Continua) G. Carocci.

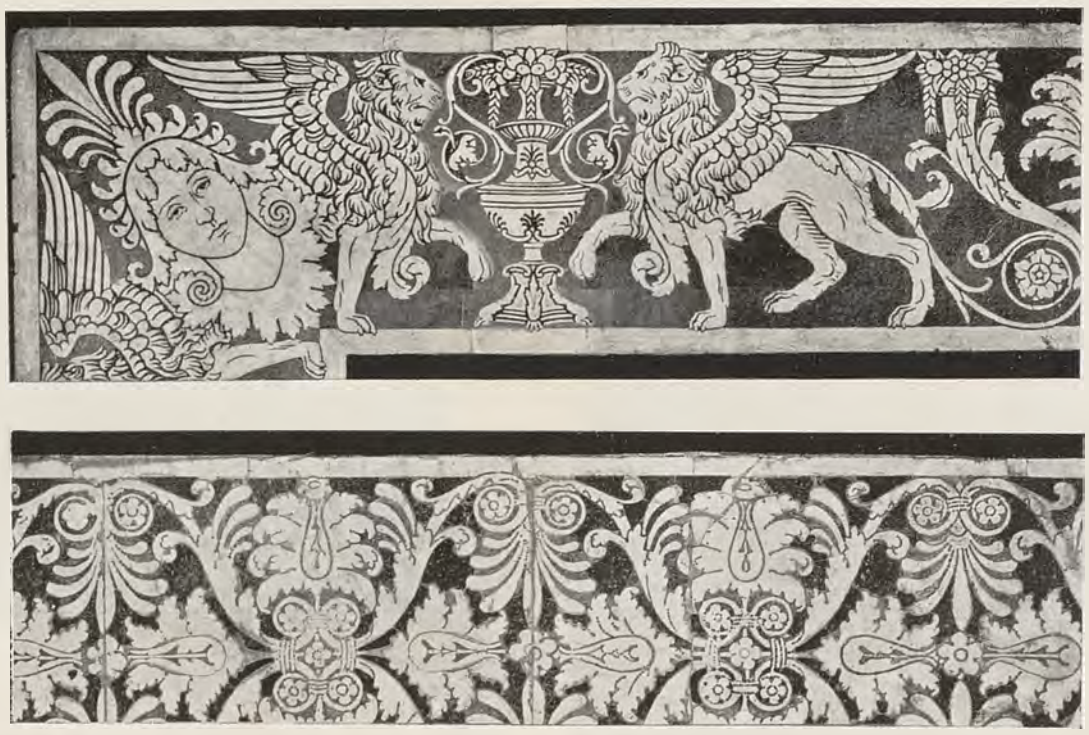


Fig. 254 e 255. — Fregi intorno alle storie, sempre nel pavimento del Duomo di Siena.

XXXV.

IL MONASTERO DI SAN BENEDETTO IN POLIRONE.

— *Fig. 256, 257 e 258.* —

Le moderne tendenze e soprattutto buoni tentativi tracciano all' arte decorativa e all'architettura una via novissima, tutta sorrisa di fiori e di colori, non sarà mai che lo studio delle forme del passato trattenga la fantasia o isterilisca le piante novelle. Quante volte — ed i giardinieri dell'oggi ce lo insegnano a meraviglia — non si innesta sul vecchio tronco ognor robusto il tenero germoglio pur mo' nato, perchè succhi da quello la forza necessaria alla propria vita; ne cresce pieno di rigoglio un nuovo fiore tutto letizia, tutto vivace carnosità di petali e di tinta. Così è dell'arte. Appunto perciò l'« Arte decorativa » non trascura a quando a quando di rievocare l'antico e di annotare i libri e gli studii che di questo antico ci parlano ammodo e con frutto. Il libro che si presenta ora (*) dà agli artisti anche un altro avvertimento: quello di non trascurare mai, per nessuna ragione, la coltura. Oggi come oggi, che tutti studiano, è bello, è bene ed è perciò necessario che l'artista sia colto: non tanto per meglio trovare e perfezionare le proprie ispirazioni — troppi questo han ripetuto —; ma anche solo perchè sia più amante, più ragionevolmente amante delle opere de' suoi predecessori.

A questo pensavamo leggendo l'elegante volume di Rosolino Bellodi sul *Monastero di S. Benedetto in Polirone nella storia e nell'arte*: libro ben pensato, bene scritto e veramente utile.

Premessa una chiara introduzione sulla origine del Monachismo e la Regola di S. Benedetto, imprende a narrare diffusamente — con larghe citazioni di documenti e rigor di prove, e pur sempre con lodevolissima facilità di parola e garbata spigliatezza di frase — le fortunose vicende di quel Cenobio, primo fra i primi per età e rinomanza. Cresciuto colle generose largizioni e sotto gli auspicii della Contessa Matilde di Canossa, che anzi vi fu sepolta, ha gran parte nella storia religiosa e politica del Mantovano. Noi non possiamo neppure riassumere l' accurato studio del Bellodi, lasciando la bella fatica ad altri in periodici che più da vicino riguardano la storia generale.

Piuttosto, e si capisce, ci fermiamo sulla seconda parte del volume: *L'Arte*.

Ricostruita collo studio di accurati rilievi la originaria planimetria del Cenobio, l'autore passa a considerarne dapprima la chiesa, unica materiale testimonianza della fastosa preminenza di esso, superante per ampiezza e ricchezza ogni altro monastero cassinense. La chiesa quale oggi si vede, salvo qualche rabberciamento posteriore, è opera di Giulio Romano, che la rifece nel XVI secolo sui muri di una precedente ricostruzione del Quattrocento. Di questa, anzi, lasciò inalterata la struttura della navata centrale, nè toccò la magnifica cornice di marmo rosso che arricchisce la grande finestra circolare della fronte. E pure innanzi agli splendori del Rinascimento, l'autore rimpiange — rivedendo intatte le decorazioni pittoriche onde si abbelliscono d' intorno le piccole finestre oblunghe aperte nella primitiva costruzione medioevale — rimpiange le chiese romaniche: « le belle poetiche basiliche in cui la luce del giorno s'insinua, anche nelle ore più luminose, timida e discreta; così che è sempre in esse un melanconico chiarore, uno spesseggiar di ombre fitte, misteriose, ove trova isolamento e quiete l'anima turbata del pio credente ».

Veramente, tale è la sorte di quasi tutte le consimili costruzioni monastiche; così come al primo ritiro pieno di fede e di aspirazione fervorosa succede la appariscente devozione e il fasto di che s'ammanta tutto il Cenobio — dapprima inspirando l'amore, in seguito piuttosto la gloria di Dio —; ed ora ritorna misticamente forte, ma più umanamente benefico, il primo desiderio di pace e d' amore. Ecco perchè più consona ai sentimenti dell' oggi è la chiesa medioevale che non quella del Cinquecento o del Seicento.

Del resto, l' arte trionfò sempre, e dove c'è arte, ivi è bellezza; sfortunatamente, poco rimane da ammirare nella nostra chiesa. La quale intanto rivela la genialità di Giulio Romano, avendo egli saputo fondere, con mirabili ripieghi, le precedenti strutture con le più fiorite forme a lui care. Ma non vi troviamo più nè un dipinto dello stesso Giulio Romano, nè altri di minori artisti del tempo suo, e nemmeno tre pale d'altare di Paolo Veronese, che parvero al Vasari — e crediamo bene — le migliori fra ogni altro dipinto ivi conservato. Notevoli per il ricordo, non per l' arte, sono i monumenti funerarii a Matilde di Canossa e a Lucrezia Pico, illustri benefattrici del Convento; è invece pregevole opera d'arte la tomba di Cesare Arsago posta nel nicchione centrale dietro al coro, che si fa subito ammirare per l'eleganza delle linee e la straordinaria finezza degli ornamenti; tanto che, se non vi si opponessero evidenti ragioni cronologiche, non si esiterebbe ad attribuirla a Giulio Romano.

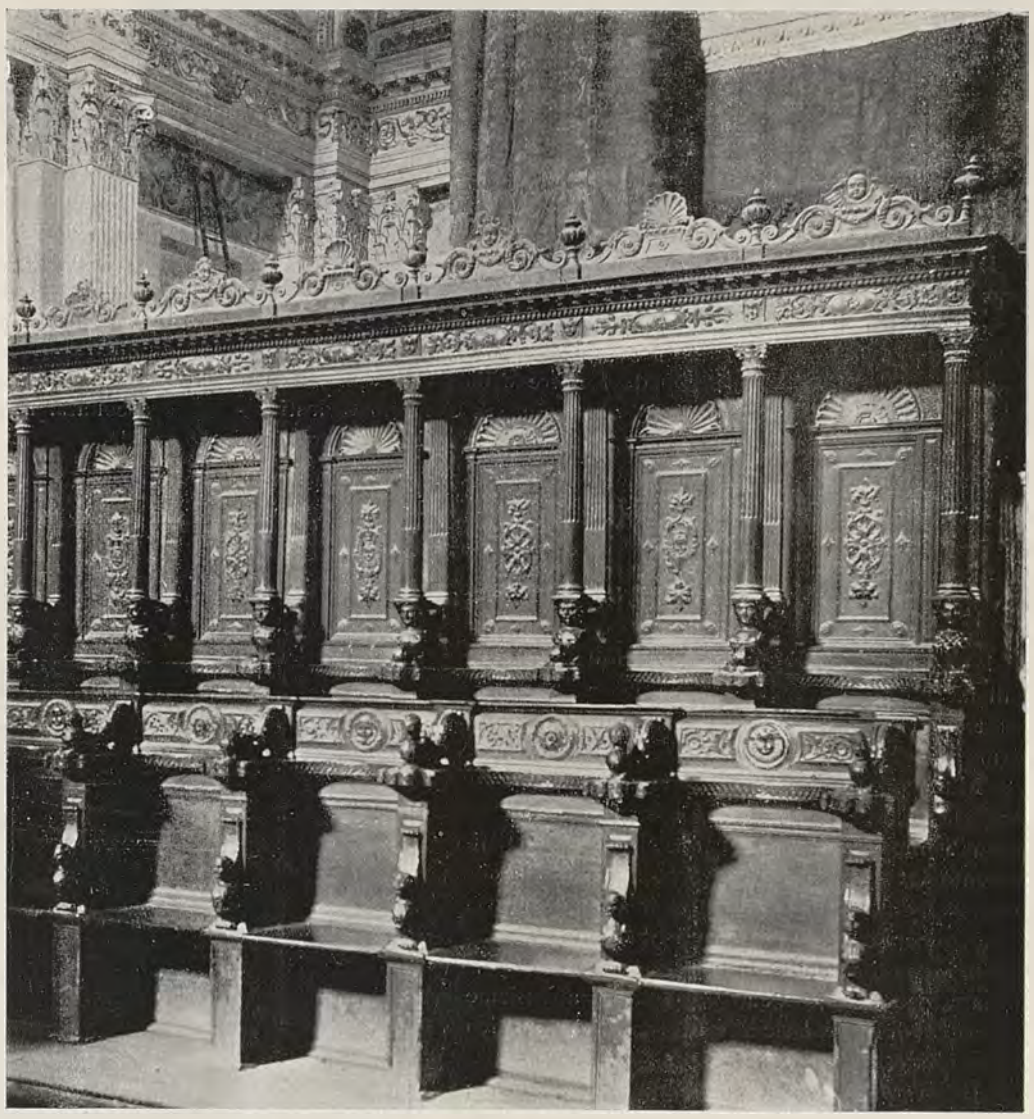


Fig. 256. — Stalli del coro nella chiesa del monastero di San Benedetto in Polirone.

Sorvolando su altre opere, pur degne, ma non così da meritare ricordo singolo in questo cenno fuggevole, non trascureremo di annotare, anche per l'indole dell'« Arte », un Crocifisso di bronzo di autore ignoto del XVI secolo, lavorato con amorosa e non comune perizia. E meritano pure attenzione i cancelli che stanno dinnanzi alle cappelle, all' altare maggiore e al retrocoro: sono doviziosamente barocchi.

(*) Rosolino Bellodi. *Il Monastero di San Benedetto in Polirone nella Storia e nell'Arte, con 84 illustrazioni.* Mantova, Eredi Segna, MCMV.

POLITECNICO BIBLIOTECA

Cenno specialissimo, anche perchè possiamo accompagnarlo con due illustrazioni, facciamo degli intagli del Coro e della Sagrestia.

Peccato che l'egregio autore non ce ne dia più diffuse notizie e non ce ne offra — lui che con tanti pazienti disegni e pittorici acquerelli illustrò abbondantemente il libro — più particolareggiati rilievi. Forse lo trattenne la equa distribuzione della materia.

Fig. 257. — Volta nella predetta chiesa.

Nella sagrestia, costruita da Giulio Romano, al quale si attribuisce, se non l'intera opera pittorica, almeno il disegno della medaglia ottagonale della volta (la *Trasfigurazione di Cristo*), sono mirabili davvero i bancali e gli armadi sovrapposti, scolpiti da Giovanni Piantavigna di Brescia, verso la metà del Cinquecento (fig. 258). Dice benissimo il Bellodi: « il Piantavigna profuse liberamente in quest'opera le maggiori virtù del suo scalpello, i più lieti incantesimi della sua bella arte, tutti i tesori della sua fantasia ». Si confanno essi col luogo, magnificamente illuminato da finestre e da tondi aprentisi tra ornati e rabeschi ricchissimi di Anselmo Guazzi. Corrono codesti armadi lungo tutta la parete, della quale occupano la parte inferiore sotto alle finestre ed ai riquadri ornamentali; sono divisi da binati di colonne in scomparti decorati alternativamente da bassorilievi e da nicchie racchiudenti o graziose figurette di santi o formelle intagliate. I binati reggono la trabeazione pur essa riccamente decorata nel fregio e coronata da fastigi ornamentali. Ed è pur dovizia di scomparti e di intagli nel sottobanco, dove minutissimi ornati trovan lor posto in una armonica distribuzione di masse.

Meno puri e meno elegantemente doviziosi sono gli stalli del coro, dei quali caratteristico è — secondo me — il motivo della sfinge secentisticamente interpretata e disegnata a portare la colonna reggente lo sporto della trabeazione. Ma ragionevolmente il Bellodi commenta come « questa bizzarria quasi secentesca che si nota in alcuni particolari, non arrechi alcun pregiudizio all'insieme del lavoro il quale è ricco, squisitamente armonico e di grande, magnifico effetto » (fig. 256).

Dopo questa sosta ci conviene affrettarci; seguiamo l'appassionato autore nell'ammirazione sua per il quattrocentesco chiostro di S. Simeone, di cui, dopo tanti anni e tanta incuria, si restaurarono le eleganti bifore. E seguiamolo anche nel deplorare l'abbandono desolante e la miserabile trascuranza, più edace ancora del tempo, in che è lasciato il chiostro di S. Benedetto, il quale, con titolo dispregiativo ma significativo, è chiamato il *ghetto*. Eppure lì con estetico compiacimento ammiriamo le belle arcate del portico, cui si alternano a sorreggere le eleganti colonne di marmo or bianco or rosso; là cornici di terra cotta di buona fattura, come quella di coronamento, che il Bellodi presenta disegnata, chiamandola « un vero ricamo di una grazia affatto singolare »; là recentemente venne messo in luce con abile pazienza un frammento pittorico ricordante il Mantegna; là splendide bifore illuminavano quella che era la sala di studio, ora magazzino di formaggi.

Anche noi deploriamo la scomparsa di una copia del Cenacolo Vinciano, eseguita per questo monastero da Gerolamo Monsignori, discepolo del Mantegna.

E sarei per terminare le lamentele con notizie più fauste: dal 1904 alcuni monaci Cistercensi acquistarono i beni del convento di Maguzzano, un dì proprietà del Cenobio di Polirone, e vanno alternando le penitenze e le veglie divote e gli studi e l'agricoltura col restauro dei chiostri e delle celle. Li seguì sulla buona strada la Parrocchia di Maguzzano, rimettendo in luce le decorazioni policrome dei primi anni del Cinquecento, ornanti le volte e le pareti dell'antica chiesa. Nella quale — è bene rammentarlo — si conserva « una croce di rame dorato con figure simboliche e ornamenti staccanti su fondo di smalto azzurro, magnifica creazione del XV secolo ».

In un'altra chiesa, antica proprietà dei monaci Polironiani (quella di Ognissanti in Mantova) troviamo un affresco di Stefano da Zevio pittore veronese del secolo XV, noto specialmente per la singolare vaghezza di colorito, che anche qui rifulge dalle parti del dipinto rimaste intatte da turpi ritocchi. Rappresenta la Madonna col Bambino in trono avente ai lati S. Giovanni Battista e S. Benedetto.

Rammenteremo da ultimo l'artistica chiesetta di S. Maria di Valverde, che sorge poco lungi dal Convento. Fondata prima del 1111, ampliata ed abbellita nel Quattrocento, goffamente ritoccata nel secolo XVIII, ora soffre e notte e dì di uno squallido abbandono, fecondo di vandalismi e di guasti irrimediabili. Il Bellodi ce la descrive e colla matita e colla parola piena di lagrime e calda di ammirazione. E giacchè l'Ufficio Regionale, or non è molto, con diligenti ricerche ed abilità tecnica mise alla luce, antichissimo e bello di primitiva grazia, l'affresco che ne ornava l'abside, perchè mai, dopo tanto, si persiste nell'incuria e nell'abbandono?

M'immagino bene le risposte e le scuse, non tutte infondate. Il fatto non è singolo, pur troppo! Ma i barbari abbandoni cesseranno solamente quando la voce che sorge lamentosa dai molti nostri monumenti sarà udita dagli uomini che pretendono di non essere ignoranti, e ascoltata. Il libro del Bellodi è appunto di essa un'eco eloquente e fedele.

AMBROGIO ANNONI.

Fig. 258. — Armadi nella sagrestia della predetta chiesa.

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

INDICI DELL'ANNO QUATTORDICESIMO

1905

I.

TESTO

	Pagina
Pesci e insetti nella decorazione	3
La Casa di Canton de' Fiori in Bologna. *A. Rubbiani*	7-16
L'Arco di Alfonso d'Aragona e di Ferrante I in Napoli. *G. Carotti.*	11-18
Imposte gotiche di una porta nel palazzo degli Odasi a Urbino	12
Le opere di Pierin del Vaga e di Gian Bologna in Genova. *A. Luxoro.*	13
Una nuova casa originale in Milano. *A. Melani*	21
Cofani marinareschi. *G. Pascoli*	23
Il Palazzo Ducale di Mantova. *A. Patricolo*	24-34
Argenteria settecentesca. *A. Melani*	29
Antefisse tarantine nel Museo civico d'Antichità in Trieste. *A. Berlam*	32
Ancora sull'arte del fabbro-ferraio	37
Il Congresso internazionale d'Arte pubblica a Liegi	40
Ornamenti architettonici in Roma dal Secolo XVI al XVIII. *A. Melani*	41-50
L'Arte decorativa all'Esposizione di Venezia. *V. Pica*	45-69
Figure decorative antiche di bronzo e di marmo. *G. Patroni*	47-56-61
Il vecchio palazzo dei Grataroli in Bergamo. *E. Fornoni.*	53
Or San Michele. *G. Carocci.*	57-74-81
Un palazzo nuovo di stile vecchio. — La sede della Cassa di Risparmio a Pistoia	65
Gli stalli del coro nella basilica di Sant'Ambrogio a Milano. *D. Sant'Ambrogio*	68-72
La Casa de' Boiardi. *N. Campanini*	77
Dal Roccoccò all'Impero. *A. Melani*	85
Due antichi pavimenti di maiolica nella chiesa di S. Anna dei Lombardi a Napoli. *G. Tesorone*	90
Il Castello di Bianzano in Val Cavallina. *Ing. E. Fornoni*	92
Il pavimento del Duomo di Siena. *G. Carocci*	93
Il Monastero di S. Benedetto in Polirone. *A. Annoni*	99

II.

TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

N. 1-7 - Riquadro del fregio nel prospetto della Casa di Canton de' Fiori a Bologna, architettata e dipinta dal prof. Augusto Sezanne.

» 25 - Arredamenti di Salottino, Camera da letto e Salotto. Composizioni di E. Calori.

» 37 - Fregio di una stanza nel palazzo dei Grataroli ora Maffeis a Bergamo. Sec. XVI.

N. 49 - Tre invetriate dipinte per un piccolo quartiere d'abitazione. Composizioni di E. Calori.

» 61 - Due pavimenti di maiolica nella chiesa di S. Anna dei Lombardi a Napoli. Seconda metà del Sec. XVI.

III.

TAVOLE IN ELIOTIPIA

N. 2 - Arco trionfale di Alfonso d'Aragona in Napoli. — 1. Fregi del basamento nel prospetto; 2. Figura di Alfonso nel bassorilievo principale.

» 3 - Arco predetto. — 1. Vittoria sulla seconda arcata; 2. Fregio del basamento nel prospetto.

» 4 - Arco predetto. — Fregio inferiore a destra e a sinistra dell'androne d'ingresso.

» 5 - Arco predetto. — 1. Intradosso dell'arcata principale; 2. Una delle storie nell'imposta di bronzo.

» 6 - Insetti nella decorazione. — Carte da parati con motivi di cicala, formica e cervo volante. Composizioni di E. Calori.

» 8 - Lunette sotto la vôlta del portico nella Casa di Canton de' Fiori a Bologna.

» 9 - Vôlta di Pierin del Vaga nell'atrio del palazzo Doria a Genova.

» 10 - Vôlta del medesimo nella loggia detta degli Eroi nel predetto palazzo.

» 11 - Cassoni e armadio nello stile della fine del Secolo XVI in Trento.

» 12 - Fregio di Maschere trovato negli scavi pel nuovo passaggio sotto il Quirinale, e bassorilievo del Museo Laterano rappresentante un Venditore di Maschere.

N. 13 - Nuova casa Castiglioni sul Corso Venezia in Milano. — Finestre della facciata principale e porta prima delle definitive modificazioni.

» 14 - Scuderia e facciata posteriore della predetta casa.

» 15 - Atrio e scalone della predetta casa.

» 16 - Palazzo Ducale di Mantova. — Pareti della Galleria detta dei Marmi, decorata da Giulio Romano.

» 17 - Parete e vôlta di una stanza nell'appartamento detto di Troia nel predetto palazzo.

» 18 - Urna cineraria romana con Amorini nel Museo del Campidoglio.

» 19 - 1. Cancello in bronzo alla Cappella del Tesoro nella Cattedrale di Napoli. Prima metà del Sec. XVII. — 2. Cancello in ferro battuto nella chiesa di Grosotto in Lombardia. Fine del Secolo XVII.

» 20-21 - Decorazioni di vôlte nelle Logge del palazzo Doria.

» 22 - Palazzo Ducale di Mantova. — Galleria degli Specchi. Fine del Secolo XVI e fine del Sec. XVIII.

» 23 - Quartiere degli Arazzi, rinnovato nello stile dell'Impero, nel predetto palazzo.

» 24 - Busti del Sec. XVII nella Galleria dei Quadri del predetto palazzo.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

N. 26 - Ornamenti architettonici in Roma. — Stemma e festoni nella chiesa di S. Maria del Popolo.
» 27 - Idem idem. — Emblemi papali, ghirlande e festoni sulla facciata della basilica di S. Giovanni in Laterano.
» 28 - Idem idem. — 1. Particolari nella facciata della chiesa di S. Maria in Vallicella: 2. Stemma del cardinale Carlo Borromeo in Via Flaminia.
» 29 - Idem idem. — Stemmi di Urbano VIII e della Famiglia Anibaldi.
» 30 - Loggia terrena nel Castello del Buon Consiglio a Trento. Sec. XVI.
» 31 - Ingresso alla Sala di Napoli e Sicilia nella Esposizione internazionale di belle arti a Venezia.
» 32 - Fontana dello scultore E. Rubino nella Sala piemontese della predetta Esposizione.
» 33 - Bronzi decorativi antichi. — Vittorie pompeiana e di Ercolano nel Museo nazionale di Napoli, e Vittoria portata in mano da una statua imperiale nel Museo Vaticano.
» 34 - Marmi decorativi antichi. — 1. Pomona nella Galleria degli Uffizi a Firenze: 2 e 3. Atleta e altra statua nel Museo nazionale di Napoli.
» 35 - Idem idem. — Menade e Pane scolpiti su basi di candelabri nei Musei del Campidoglio e dei Conservatori a Roma.
» 36 - Porta e finestra nella Casa degli Zuccari in Via Gregoriana a Roma.
» 38 - Parete di una stanza nel palazzo dei Grataroli ora Maffeis a Bergamo. Sec. XVI.
» 39 - Veduta esterna della Loggia d'Or San Michele a Firenze.
» 40 - Tabernacolo dell'Orcagna nella chiesa d'Or San Michele. Anni 1349-59.
» 41 - Angolo della cancellata che circonda il detto Tabernacolo.
» 42 - Salotto e Studio di un amatore d'anticaglie.
» 43 - Nuovo palazzo per la Cassa di Risparmio a Pistoia dell'architetto Tito Azzolini. — Parte principale della facciata.
» 44 - Fregio dipinto dal prof. Achille Casanova all'alto della predetta facciata.
» 45 - Angolo del cortile coperto nel detto palazzo.
» 46 - Scalone principale nel detto palazzo.
» 47 - Salone delle assemblee per gli azionisti nel detto palazzo.
» 48 - 1. Cancellata innanzi alla chiesa di S. Zeno a Brescia. — 2. Cancellata di Villa Aurelia a Roma.
N. 50 - Sala svedese nella Esposizione internazionale di belle arti a Venezia.
» 51 - Sala ungherese nella predetta Esposizione.
» 52 - Fianco degli stalli del coro nel vecchio Duomo di Molfetta. Principio del Sec. XIV.
» 53-54 - Particolari architettonici e ornamentali del Tabernacolo dell'Orcagna in Or San Michele a Firenze. Anni 1349-59.
» 55-56 - La Casa de' Boiardi in Reggio d'Emilia. — Pitture ornamentali verso il cortile.
» 57 - Particolari del Tabernacolo dell'Orcagna in Or San Michele a Firenze. Anni 1349-59.
» 58-59 - (*Tavola doppia*). Fregio dipinto dal prof. Lodovico Pogliaghi per la Biblioteca della palazzina D'Andrade a Lisbona, con allegorie relative ai grandi navigatori e scopritori portoghesi.
» 60 - 1. Candeliere della Cappella Strozzi in S. Andrea della Valle a Roma. — 2 e 3. Torceri di bronzo nel Tesoro della Basilica Vaticana.
» 62 - Decorazione della vòlta nell'atrio del Castello di Bianzano in Val Cavallina.
» 63-64 - Stalli nel coro della nuova chiesa di N. S. Immacolata in Genova, eseguiti dall'ebanista G. B. Gaoglio.
» 65-66 - Stucchi nel quartiere del sig. Conte Massei a Bologna, decorato nello stile Roccoccò dallo scultore prof. Gaetano Samoggia.
» 67 - Sedia a braccioli Roccoccò e seggiole dell'Impero.
» 68 - Pavimento del Duomo di Siena. — 1. Tondo col *Re David*, di Domenico di Niccolò del Coro; 2. Lastrone funerario del Vescovo Bartoli, di A. Federighi e P. del Minella.
» 69 - Pavimento predetto. — 1. Parte della storia di *Betulia*, di Urbano da Cortona; 2. Parte della storia della *Fortuna*, su disegno del Pinturicchio.
» 70 - Pavimento predetto. — 1. Parte della *Strage degli Innocenti*, di Matteo di Giovanni; 2. Parte della storia di *Erode*, di Benvenuto di G. del Guasta.
» 71 - Pavimento predetto. — Sibille Samia, Albunea e Delfica di G. Bartoli, di Benvenuto di G. del Guasta e di G. di Biagio con V. di Marco.
» 72 - Particolari nella facciata del nuovo Albergo del Corso a Milano. — Arch. A. Cattaneo e ing. G. Santamaria.

IV.

DETTAGLI

N. 1-2 (*Cromolitografia*) — Vetro dipinto per un edificio destinato ad Acquario. Composizione di E. Calori.
» 3-4 - Formelle gotiche di una porta in legno già nel palazzo degli Odasi a Urbino.
» 5 a 8 - Ornamenti nelle erme dei Dottori della Chiesa reggenti il Pulpito meridionale nel Duomo di Milano. Anno 1599.
» 9-10 e 11-12 (*Cromolitografie*) — Fregio dipinto in una sala del quartiere detto della Grotta nel Palazzo Ducale di Mantova. Prima metà del Sec. XVI.
» 13-14 (*Cromolitografia*) — Cornice e riquadri dell'imbasamento, dipinti a stampino, in una sala del predetto quartiere. Prima metà del Sec. XVI.
» 15-16 (*Cromolitografia*) — Riquadri del predetto imbasamento, dipinti a stampino.
» 17-18 - Scranna moderna intarsiata di ebano e madreperla nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano.
» 19-20 - Scrivania moderna intarsiata di ebano e madreperla nel predetto Museo.
» 21-22 (*Cromolitografia*) — Fregio di stoffa intorno alla Sala di Napoli e Sicilia nella Esposizione internazionale di belle arti a Venezia.
N. 23-24 (*Cromolitografia*) — Stoffa sulle pareti della predetta Sala.
» 25-26 e 27-28 (*Cromolitografie*) — Rosoni dipinti sulle pareti di una stanza nel palazzo dei Grataroli ora Maffeis a Bergamo. Sec. XVI.
» 29-30 - Capitelli e nodi ai fusti delle colonne nel cortile del predetto palazzo.
» 31 a 34 - Spalliere intagliate negli stalli del coro della Basilica Ambrosiana a Milano. Anno 1469.
» 35-36 (*Cromolitografia*) — Stoffa sulle pareti della Sala francese nella Esposizione internazionale di belle arti a Venezia.
» 37 a 40 - Ornamenti in pietra arenaria nei contorni delle finestre al primo piano della Casa de' Boiardi a Reggio d'Emilia.
» 41-42 - Pavimenti di maiolica nella chiesa di S. Anna dei Lombardi a Napoli. Seconda metà del Sec. XVI.
» 43-44 (*Cromolitografia*) — Formella della vôlta nell'atrio del Castello di Bianzano in Val Cavallina.
» 45-46 (*Cromolitografia*) — Fregio nell'intradosso dell'arco d'ingresso al Castello di Bianzano in Val Cavallina.
» 47-48 - Leggio nel vecchio coro della chiesa di S. Giustina a Padova.

V.

DISEGNI INTERCALATI NEL TESTO

	Pagina
Fig. 1-14 - Fregi per un nuovo edificio destinato ad Acquario	3-6
» 2 - Elsa di spada giapponese	3
» 3 - La Dea della Grazia, incisione del giapponese Hokusai	3
» 4-6 - Manici di coltelli giapponesi	4
» 5 - Terracotta greca, detta Tanagra. Venere e Amore sopra un delfino	4
» 7 - Fregio intorno a un'ara di Nettuno, ora reggente una pila d'acqua santa in S. Marco a Venezia	4
Fig. 8 - Fregio nella tomba etrusca detta delle Leonesse a Corneto	5
» 9 - Amore e delfino nel Museo nazionale di Napoli	5
» 10 - Fregio nel Museo Lateranense	5
» 11 - Giona vomitato dalla balena: bassorilievo nella cattedrale di Sessa	5
» 12 - Vespe ornamentali sul portone dell'Ospizio dei Sordomuti in Roma	6
» 13 - Carta da parati con motivo di cervo volante	6

Pagina

Fig. 15 - Fregio con motivo di cavallette o locuste. 7
» 16 - Formella dipinta con motivo di girasoli nelle facciate della Casa di Canton de' Fiori in Bologna 7
» 17-18 - Fregio con motivi di digitale, frumento, acanto e dulcamara nelle predette facciate. 8
» 19 - Fianco del poggiolo sull'angolo della Casa di Canton de' Fiori 8
» 20 - Facciate della predetta Casa 8
» 21-22 - Fregio con motivi di iride, oleandro, mirto e canne palustri nelle predette facciate 9
» 23-24 - Formelle con motivi di viole e rose nelle predette facciate 9
» 25 - Decorazione dipinta all'alto delle predette facciate 10
» 26 - Sopraornato della finestra nel piano nobile della Casa di Canton de' Fiori 10
» 27 - Ranocchia copiata da una incisione giapponese 10
» 28 - L'Arco di Alfonso d'Aragona in Napoli prima del restauro . 11
» 29 - Rilievo geometrico dell'Arco prima del restauro eseguito dall'ing. Avena 11
» 30 - Imposta di porta simile a quella del palazzo Odasio in Urbino 12
» 31 - Venere dipinta da Pierin del Vaga nell'atrio del palazzo Doria a Genova 13
» 32 - Vôlta di Pierin del Vaga nel predetto atrio 14
» 33 a 36 - La Scienza, la Carità, la Temperanza e la Fede, figure in bronzo di Giambologna, ora nella Università di Genova 14-15
» 37 - Lunetta della vôlta nel portico della Casa di Canton de' Fiori in Bologna 16
» 38 a 41 - Botte, gramola, canocchia e arcolaio dipinti nella predetta vôlta 17
» 42-43 - Altorilievi nell'Arco di Alfonso d'Aragona in Napoli . . 18
» 44 - Dettaglio di un fregio nel predetto Arco 19
» 45-46 - Imposte in bronzo all'ingresso del predetto Arco 19
» 47 - Pulpito meridionale nel Duomo di Milano. Opera di Francesco Brambilla. Anno 1599 20
» 48 - Facciata della Casa Castiglioni sul Corso Venezia a Milano . 21
» 49 - Sopraornato di finestra nel secondo piano della detta facciata 21
» 50 - Ingresso posteriore alla predetta Casa Castiglioni verso i Boschetti 21
» 51 - Finestre del secondo piano nella facciata principale della predetta Casa 22
» 52 - Finestre nella facciata posteriore della predetta Casa . . . 22
» 53 - Finestra e ringhiera dello Scalone nella detta Casa 22
» 54 - Portone attuale nella facciata di detta Casa 23
» 55 - Cofano in legno sul tipo usato dai marinai in una parte della riviera adriatica 23
» 56 - Il Ratto di Elena, affresco di Giulio Romano nel Palazzo Ducale di Mantova 24
» 57 - Laocoonte e i figli assaliti dai serpenti, affresco del medesimo nel detto Palazzo 25
» 58 - Battaglia dipinta dal medesimo nel detto Palazzo 25
» 59 - Giove e Venere, vôlta dipinta dal medesimo nella Sala di Troja nel predetto Palazzo 26
» 60 - Il sogno di Andromaca, del medesimo, nella predetta Sala. . 26
» 61 - Teti assiste Vulcano che appronta le armi di Achille, affresco del medesimo nella predetta Sala. 27
» 62 - Vôlta dipinta dal medesimo nella Galleria dei Marmi nel predetto Palazzo 27
» 63 - Decorazione dipinta sulla parete di una sala del quartiere detto della Grotta nel predetto Palazzo 28
» 64 - Lavoro dell'argentiere Giovanni Giardini. Metà del Sec. XVIII 29
» 65 - Servizio da cioccolata, del predetto argentiere 29
» 66-67 - Calice e candeliere, dell'argentiere predetto 30
» 68-69-71 - Maniglie per cordoni di campanelli, del predetto argentiere 30-31
» 70-72 - Piletta d'acqua santa e Anfora, del predetto argentiere. . 31
» 73-74 - Satiro arcaico e Satiro arcaizzante nel Museo civico d'Antichità in Trieste 32
» 75-76 - Faccie arcaiche di Gorgone nel detto Museo. 32
» 77-78 - Afrodite con Eros, classica arcaizzante; Onfale con profilo, classica, nel detto Museo 32
» 79-80 - Sileno o Satiro, classico; Ninfa Io o Diana, nel detto Museo 33
» 81-82 - Satiressa, classica; Gorgone, classica, nel detto Museo . . 33
» 83-84 - Faccie classiche di Gorgone nel detto Museo 33
» 85-86 - Donna Barbarica; Arpia scita, classica, nel detto Museo . 34
» 87 - Capitello corinzio greco trovato a Taranto, ora nel detto Museo 34
» 88 - Vôlta nel corridoio detto dei Mori nel Palazzo Ducale di Mantova. Fine del Sec. XVI 35
» 89 - Parete nella Sala detta dei Fiumi nel predetto Palazzo. Secolo XVIII 35
» 90 - Porta nella Sala detta dello Zodiaco nel predetto Palazzo. Stile del primo Impero 36
» 91 - Specchiera del Sec. XVIII nel predetto Palazzo 36
» 92 - Soffitto nella Sala detta del Giuramento nel predetto Palazzo. Sec. XVI 36
» 93-101 - Cancelli nel Vestibolo della Casa Castiglioni a Milano. Architetto Giuseppe Sommaruga 37-40
» 94 - Ringhiera di terrazza nella facciata verso giardino della predetta Casa 37

Pagina

Fig. 95 - Canale di gronda sulla facciata principale della predetta Casa 38
» 96 - Ferriata alle finestre tonde del piano terreno nella predetta facciata 38
» 97 - Ferriata nelle finestre laterali al portone della predetta facciata 38
» 98-99 - Bracci per lampadine elettriche nella predetta Casa . . . 39
» 100 - Ringhiera di terrazza nella facciata posteriore della detta Casa 39
» 102 - Candelabro di ferro battuto in testa allo Scalone della detta Casa 40
» 103 - Parapetto superiore nell'Atrio della predetta Casa 41
» 104 - Parapetto dello Scalone al secondo piano nella predetta Casa 41
» 105 - Stemma di Sisto IV nel suo palazzo a Roma 42
» 106 - Stemma del cardinale Odoardo Farnese nella Casa dei Gesuiti a Roma 42
» 107 - Stemma in S. Giovanni Laterano a Roma 42
» 108 - Stemma del cardinale Rusticucci nella chiesa di S. Susanna a Roma 43
» 109 - Stemma sul monumento a Matilde di Canossa nella Basilica Vaticana 43
» 110 - Stemma di Pio VI Braschi nell'antico Mattatoio a Roma . 43
» 111 - Stemma dei Castiglioni alla Lungara in Roma 43
» 112 - Stemma di Clemente VIII Aldobrandini nella Basilica di S. Giovanni in Laterano 44
» 113 - Stemma di Clemente XIII Rezzonico nell'Orfanotrofio di Roma. 44
» 114 - Stemma di Pio IX nel palazzo del Quirinale 44
» 115 - Sala Emiliana nell'Esposizione di Venezia 45
» 116 - Mostra di Bianco e Nero nella detta Esposizione 46
» 117 - Tavola nella Sala meridionale della detta Esposizione . . . 46
» 118 - Portafiori in legno dello scultore V. Cadorin nella detta Esposizione 47
» 119 - Manico del coperchio della Cista Ficoroni nel Museo Kircheriano a Roma. 47
» 120 - La Cista Ficoroni nel predetto Museo 48
» 121 - Tripode pompeiano nel Museo nazionale di Napoli 48
» 122 - Bacco e Amore, bronzetto etrusco nel Museo di Firenze . 48
» 123-124 - Bronzetti etruschi nel detto Museo 49
» 125 a 127 - Bronzi nel Museo nazionale di Napoli. — Lampada pompeiana; Sileno ebbro, che reggeva un vaso di vetro; Fauno danzante 49
» 128 - Tabernacolo in Via Borgo Vecchio a Roma 50
» 129-130 - Nicchia e cartella nella facciata della chiesa di S. Susanna a Roma. Architettura di Carlo Maderna. Anno 1603 . . 50
» 131 - Cortile del palazzo Spada in Roma 51
» 132 - Parte del precedente cortile 51
» 133 - Immagine all'angolo del Collegio Ruteno in Roma 51
» 134 - Parte della facciata del palazzo in Banchi Vecchi a Roma . 52
» 135 - Cornicione del palazzo Madama in Roma. 52
» 136 - Veduta del cortile nel palazzo Grataroli a Bergamo . . . 53
» 137 - Altra veduta del precedente cortile 54
» 138 - Intercolonnio del detto cortile 54
» 139 - Capitello d'angolo visto dall'interno del portico nel detto cortile 54
» 140 - Vôlta di una sala nel palazzo Grataroli 54
» 141 a 143 - Ornamenti dei dadi nei piedestalli delle colonne del cortile nel detto palazzo 55
» 144 - Piedestallo delle colonne nel cortile del detto palazzo . . . 55
» 145 - Soffitto in una stanza del detto palazzo 55
» 146 - Danzatrici o attrici di Ercolano nel Museo nazionale di Napoli 56
» 147 - Satiro ubbriaco nel detto Museo 56
» 148 - Pane dormente nel detto Museo 56
» 149 - Ercole bambino, statua del Rinascimento già creduta antica, nel detto Museo 57
» 150 - Vaso bacchico in marmo nel Museo Vaticano 57
» 151 - Veduta di Or San Michele col cavalcavia che scende al palazzo dell'Arte della Lana 57
» 152 - Veduta di Or San Michele dalla Via Calzaioli 58
» 153 - Ornamento a spighe sulla base di uno dei cordoni angolari esterni d'Or San Michele. 58
» 154 - Ornamento delle arcate inferiori di Or San Michele . . . 59
» 155 a 157 - Nicchie esterne del piano terreno, col S. Eligio di Donatello, col S. Matteo di Lorenzo Ghiberti e Michelozzo e col S. Jacopo di Nanni d'Antonio di Banco 59
» 158 - Finestrone del primo piano nella Loggia di Or San Michele 60
» 159 - Satiro e pantera nel Museo Laterano 61
» 160 - Menade danzante nel Museo nazionale di Roma 61
» 161 - Cippo nel predetto Museo 62
» 162 - Capitello bacchico non finito nel Palazzo dei Conservatori a Roma 62
» 163 - Menade scolpita in un grande *rhyton*, per fontana, nel predetto Palazzo 62
» 164 - Capitello nella basilica di S. Lorenzo fuori le mura di Roma 62
» 165 - Agrippina nel Museo nazionale di Napoli 63
» 166 - Una Provincia piangente, del tempo di Adriano, nel Palazzo dei Conservatori a Roma, inserita in architettura moderna 63

POLITECNICO TORINO

Pagina

Fig. 167 - Candeliera romana con figure nel Museo Laterano 63
» 168 - Psiche o Afrodite di Capua nel Museo di Napoli 64
» 169 - Erma di Bacco e Arianna nel predetto Museo 64
» 170 - Apollo citaredo nel predetto Museo. 64
» 171 - Prospetto e fianco del nuovo Palazzo per la Cassa di Risparmio a Pistoia. Architetto Tito Azzolini 64
» 172 - Atrio del predetto Palazzo 65
» 173 - Portico terreno fra l'atrio e il cortile coperto nel predetto Palazzo 65
» 174 - Veduta del predetto Palazzo 66
» 175 - Finestra bifora nel primo piano del predetto Palazzo . . . 66
» 176 - Porta sul fianco del predetto Palazzo 67
» 177 - Candelabro modellato dallo scultore Romagnoli nel predetto Palazzo 67
» 178 - Salone delle assemblee nel predetto Palazzo 67
» 179 - La Sala inglese nella Esposizione internazionale di belle arti a Venezia 69
» 180 - Camino nella Sala francese della predetta Esposizione . . 70
» 181 - Sala ungherese nella predetta Esposizione 70
» 182 - Portiera nella Sala francese. 70
» 183 - Angolo nella Sala svedese 71
» 184 - Cofano nella predetta Sala 71
» 185-186 - Fianchi degli stalli nel vecchio Duomo di Molfetta. Principio del Sec. XV 72
» 187 - Stalli nel coro della Basilica Ambrosiana a Milano. Disegno del sig. Angelo D'Andrea 73
» 188 - Cancellata del giardino di Villa Borghese a Roma 73
» 189 - *La Speranza* nel basamento del Tabernacolo dell'Orcagna in Or San Michele a Firenze 74
» 190 - Sepoltura e Assunzione della Vergine. Bassorilievo di Andrea Orcagna nel predetto Tabernacolo 75
» 191 - Angolo del predetto Tabernacolo 76
» 192 - Pietra terragna di Nicolò Acciaioli nella Certosa di Firenze, scolpita dall'Orcagna 76
» 194 - Meridiana fra le merlature nel cortile della Casa de' Boiardi in Reggio d'Emilia 77
» 195 - Angolo delle merlature nel detto cortile 77
» 196-197 - Vedute esterne della predetta Casa 78
» 198 - Arcate del portico sulla facciata della predetta Casa . . . 78
» 199 - Portone d'ingresso della predetta Casa. 78
» 200 - Prospetto rinnovato verso il cortile della predetta Casa . . 79
» 201 - Cornice e fregio del prospetto interno nella predetta Casa . 79
» 202 - Angolo dell'ingresso veduto dal cortile nella predetta Casa 80
» 203 - Cornice di un dipinto al primo piano nella predetta Casa . 80
» 204 - Vôlta della scala nella predetta Casa 80
» 205 - Merlatura, meridiana e iscrizione sulle muraglie del cortile nella predetta Casa 81

Pagina

Fig. 206 - Bassorilievo per la nicchia dei Maestri di Pietra, opera di Nanni di Banco, all'esterno di Or San Michele in Firenze 81
» 207 - Nicchia per l'Arte dei Maestri di Pietra, opera di Nanni di Banco 82
» 208 - Raffigurazione della Trinità nel timpano sulla nicchia della Mercanzia, opera di Donatello 82
» 209 - Bassorilievo per la nicchia dell'Arte dei Maniscalchi . . . 82
» 210 - Nicchia per l'Arte dei Corazzai, col S. Giorgio di Donatello 83
» 211 - Bassorilievo di Donatello sotto la predetta nicchia 83
» 212 - Nicchia per l'Arte dei Rigattieri, col S. Marco di Donatello 83
» 213 - Bassorilievo sotto la nicchia per l'Arte dei Vaiai 84
» 214 - Porta nella Loggia degli Zuccari in Vaticano. Sec. XVI . . 84
» 215 - Porta in S. Francesco a Milano. Sec. XVIII 84
» 216 - Spalliera di seggiola roccoccò 85
» 217 - Sedia a braccioli roccoccò 85
» 218 - Canapè. Transizione dal barocco al roccoccò 86
» 219 - Poltrona id. 86
» 220 - Sedia a braccioli id. 86
» 221 - Specchio roccoccò 87
» 222 - Stanza roccoccò a imitazione chinese 87
» 223 a 227 - Seggiole, sedia a braccioli e spalliera roccoccò e di transizione 88
» 228 - Candeliere di bronzo roccoccò 89
» 229 - Stanza roccoccò di Torino 89
» 230 - Piccole borchie e teste di chiodi in metallo roccoccò . . . 89
» 231 - Centro di soffitto nel quartiere del Conte Massei in Bologna decorato dallo scultore Gaetano Samoggia nello stile roccoccò 90
» 232 - Insieme del pavimento nella Cappella dei Mastrogiudice in S. Anna dei Lombardi a Napoli 90
» 233-234 - Stemmi nel detto pavimento 91
» 235-236 - Emblemi nel detto pavimento 91
» 237 - Veduta del Castello di Bianzano 92
» 238-239 - David e Golia nel pavimento del Duomo di Siena . . . 93
» 240 - Assalonne nel detto pavimento. 94
» 241 - Allegorie sulle Età dell'uomo 94
» 242 - L'imperatore Sigismondo 94
» 243 - Parte di una storia di Jefte 95
» 244-245 - Parte della storia e fregio nella Strage degli Innocenti . 95
» 246 - Frammento della storia della cacciata di Erode 96
» 247 - Il Mercurio Trismegisto 96
» 248 a 253 - Sibille: Cumea, Eritrea, Persica, Frigia, Ellespontica, Libica 96-97-98
» 254-255 - Fregi intorno alle storie nel pavimento del Duomo di Siena 98
» 256 - Stalli del coro nella chiesa del monastero di San Benedetto in Polirone 99
» 257 - Vôlta nella predetta chiesa 100
» 258 - Armadi nella sagrestia della predetta chiesa. 100

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

RIQUADRO DEL FREGIO NEL PROSPETTO DELLA CASA DI « CANTON DE' FIORI » A BOLOGNA
ARCHITETTATA E DIPINTA DAL PROFESSORE AUGUSTO SEZANNE.

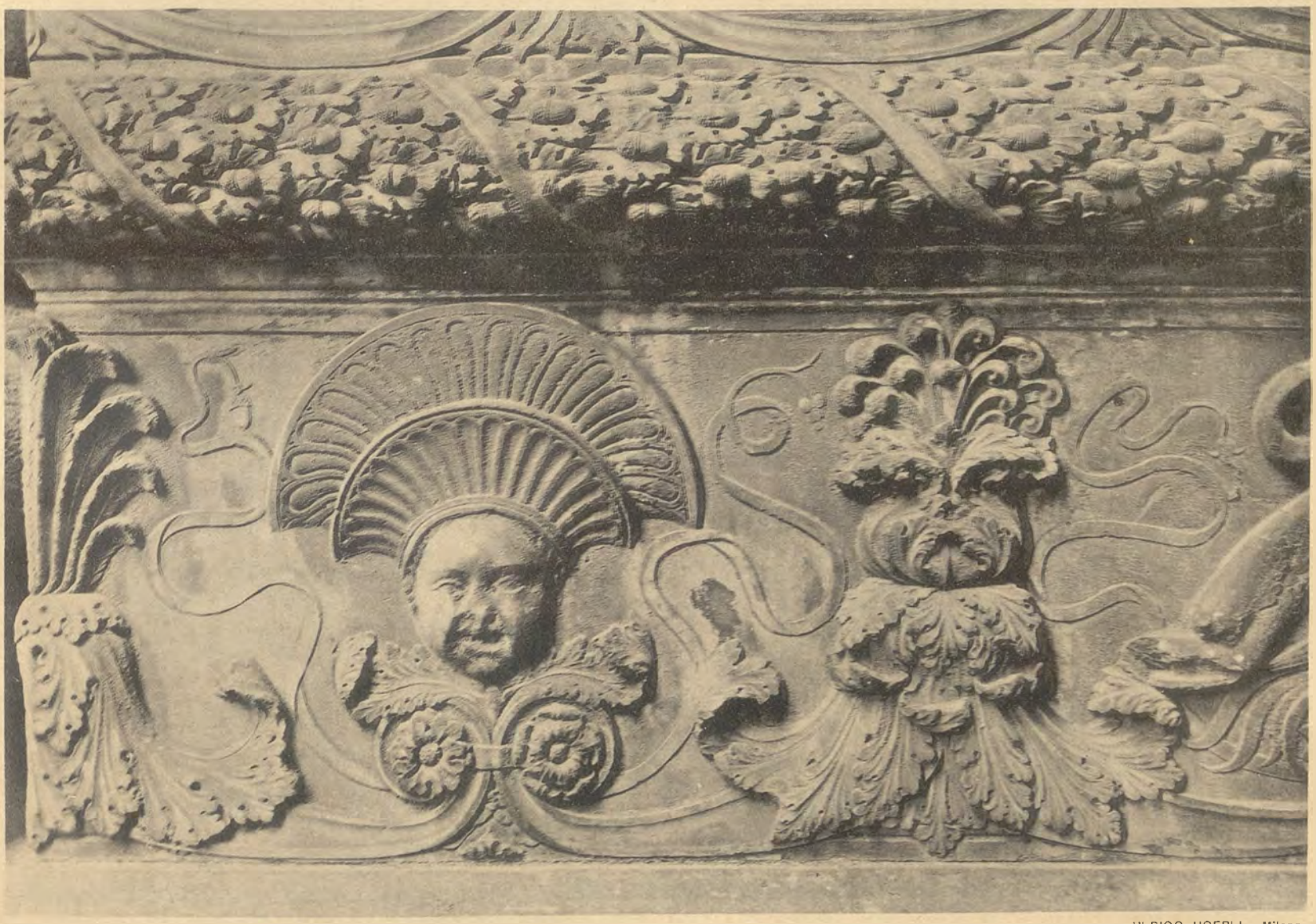
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ARCO TRIONFALE DI ALFONSO D'ARAGONA IN NAPOLI.
1. FREGI DEL BASAMENTO NEL PROSPETTO. — 2. FIGURA DI ALFONSO NEL BASSORILIEVO PRINCIPALE.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



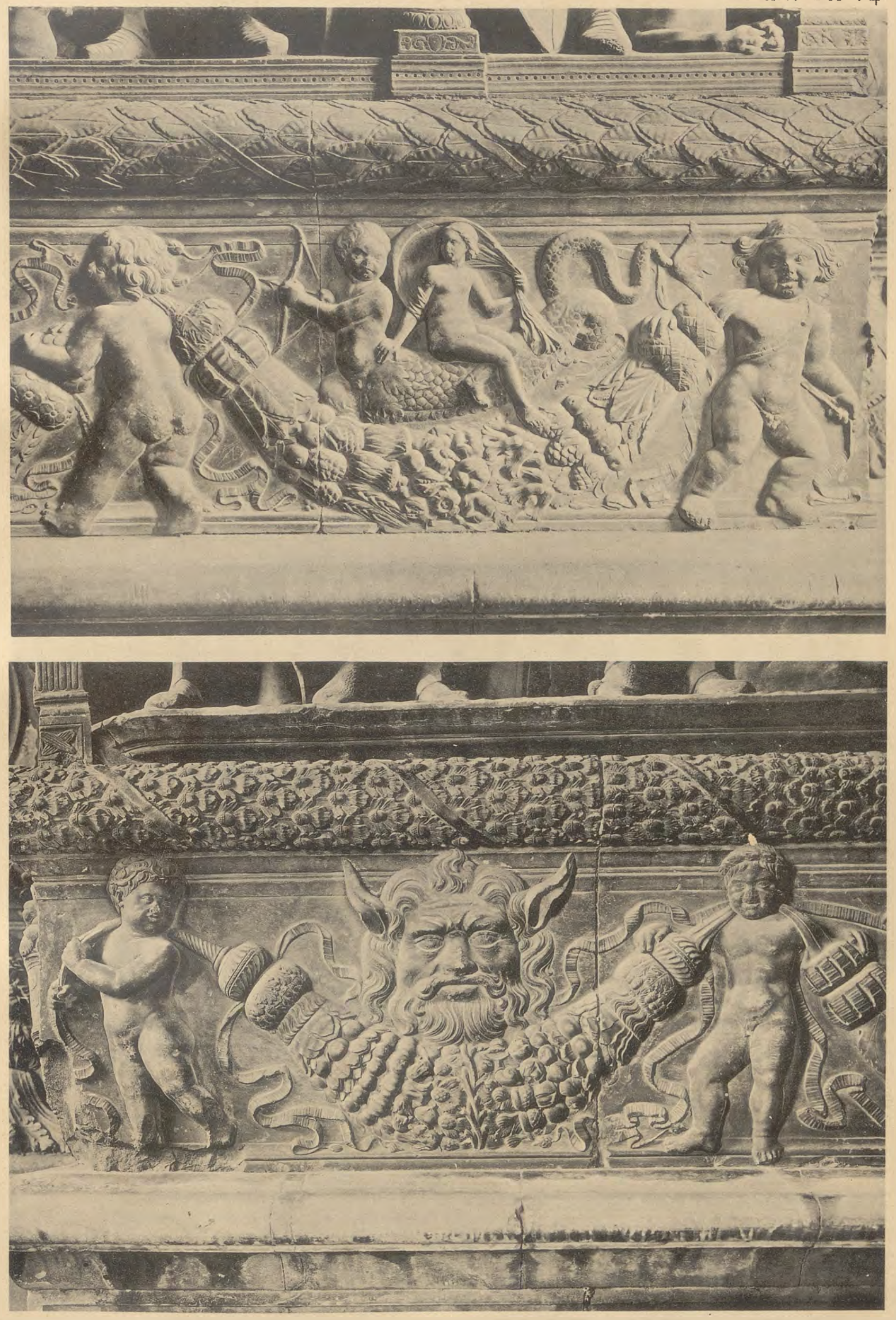
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ARCO TRIONFALE DI ALFONSO D'ARAGONA IN NAPOLI.

1. VITTORIA SULLA SECONDA ARCATA. — 2. FREGIO DEL BASAMENTO NEL PROSPETTO.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

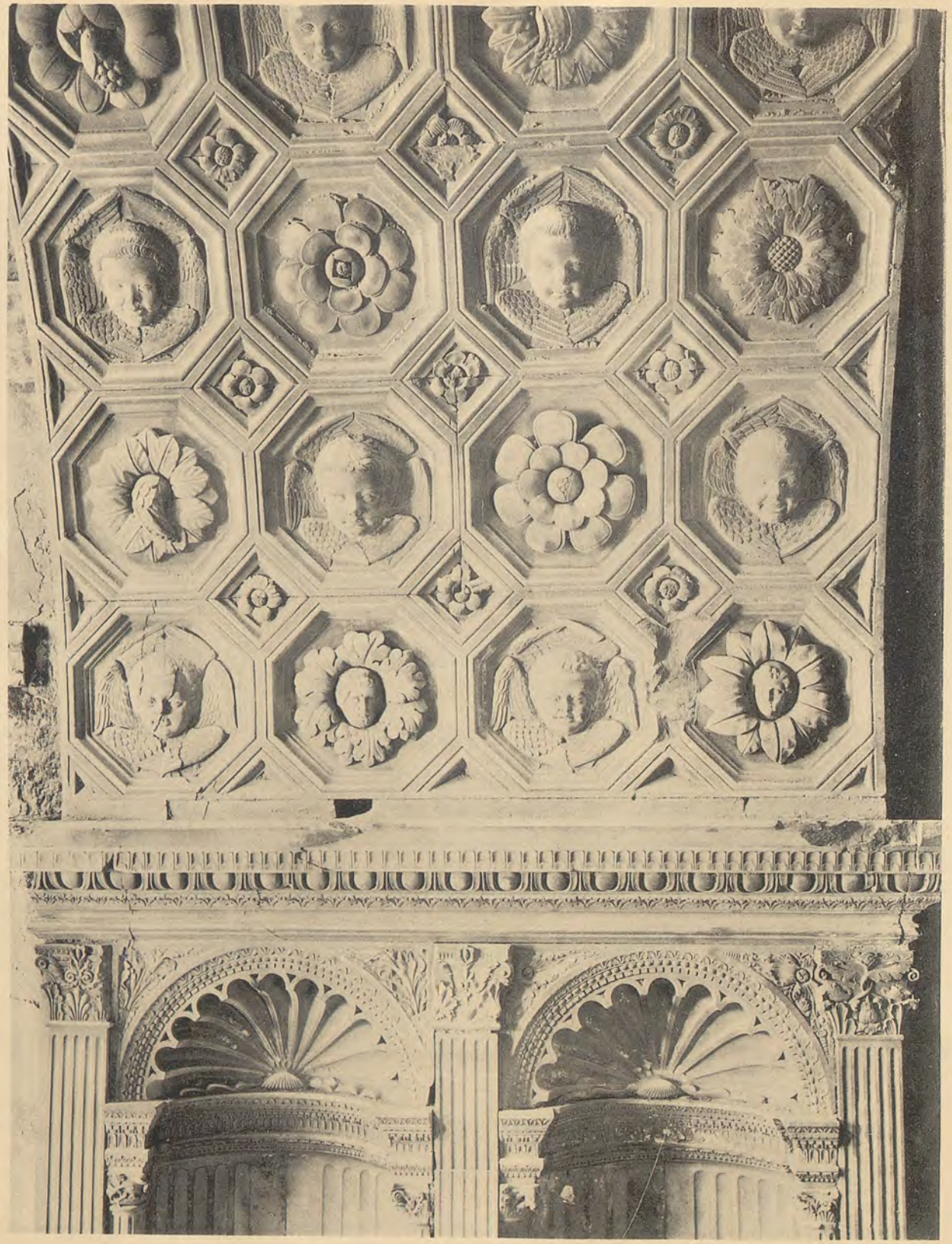


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

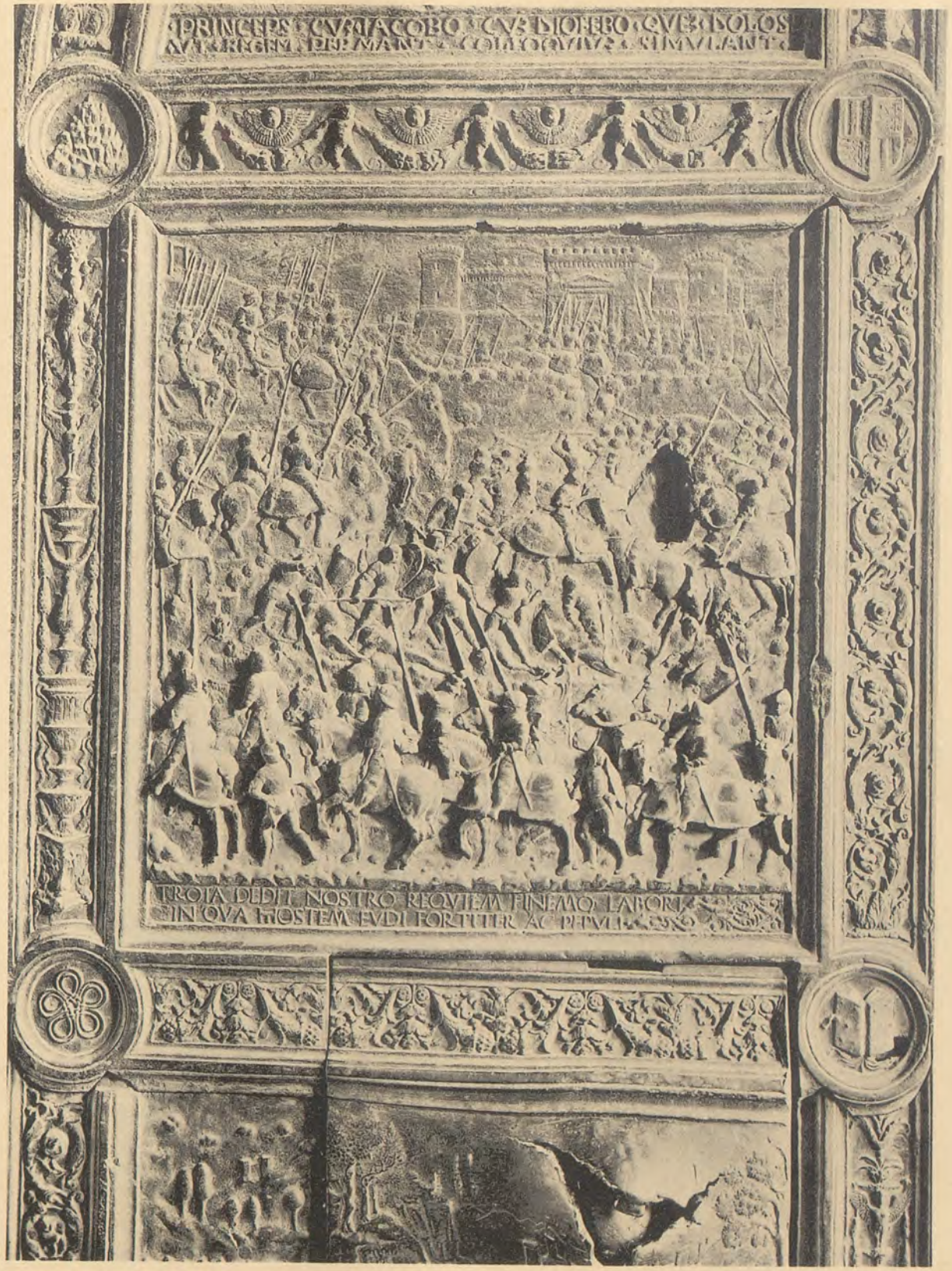
ARCO TRIONFALE DI ALFONSO D'ARAGONA IN NAPOLI.
FREGIO INFERIORE A DESTRA E A SINISTRA DELL'ANDRONE D'INGRESSO.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

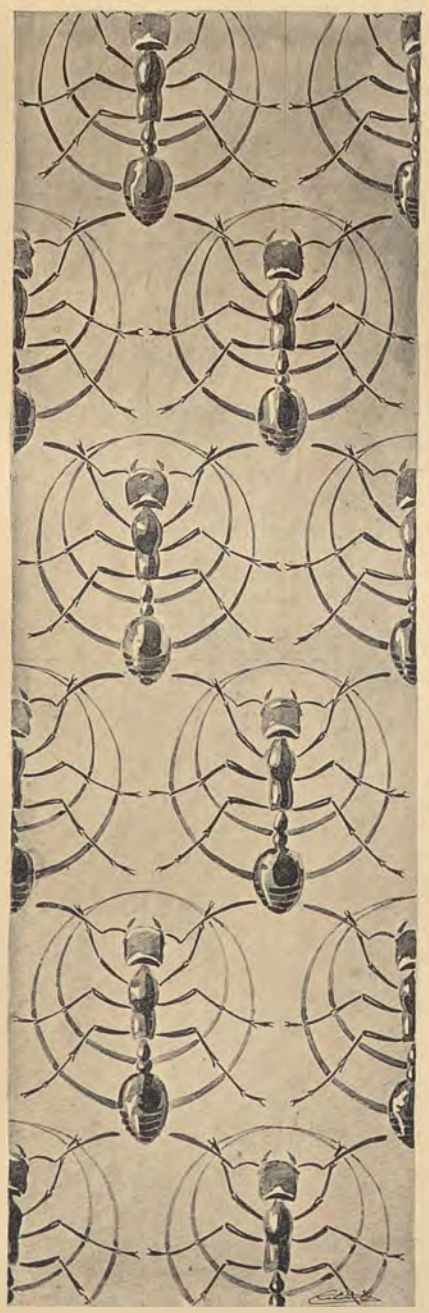


ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ARCO TRIONFALE DI ALFONSO D'ARAGONA IN NAPOLI.
1. INTRADOSSO DELL'ARCATA PRINCIPALE. — 2. UNA DELLE STORIE DELL'IMPOSTA IN BRONZO.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO BIBLIOTECA

INSETTI NELLA DECORAZIONE. — CARTE DA PARATI CON MOTIVI DI CICALA, FORMICA E CERVO VOLANTE.
COMPOSIZIONI DI E. CALORI.

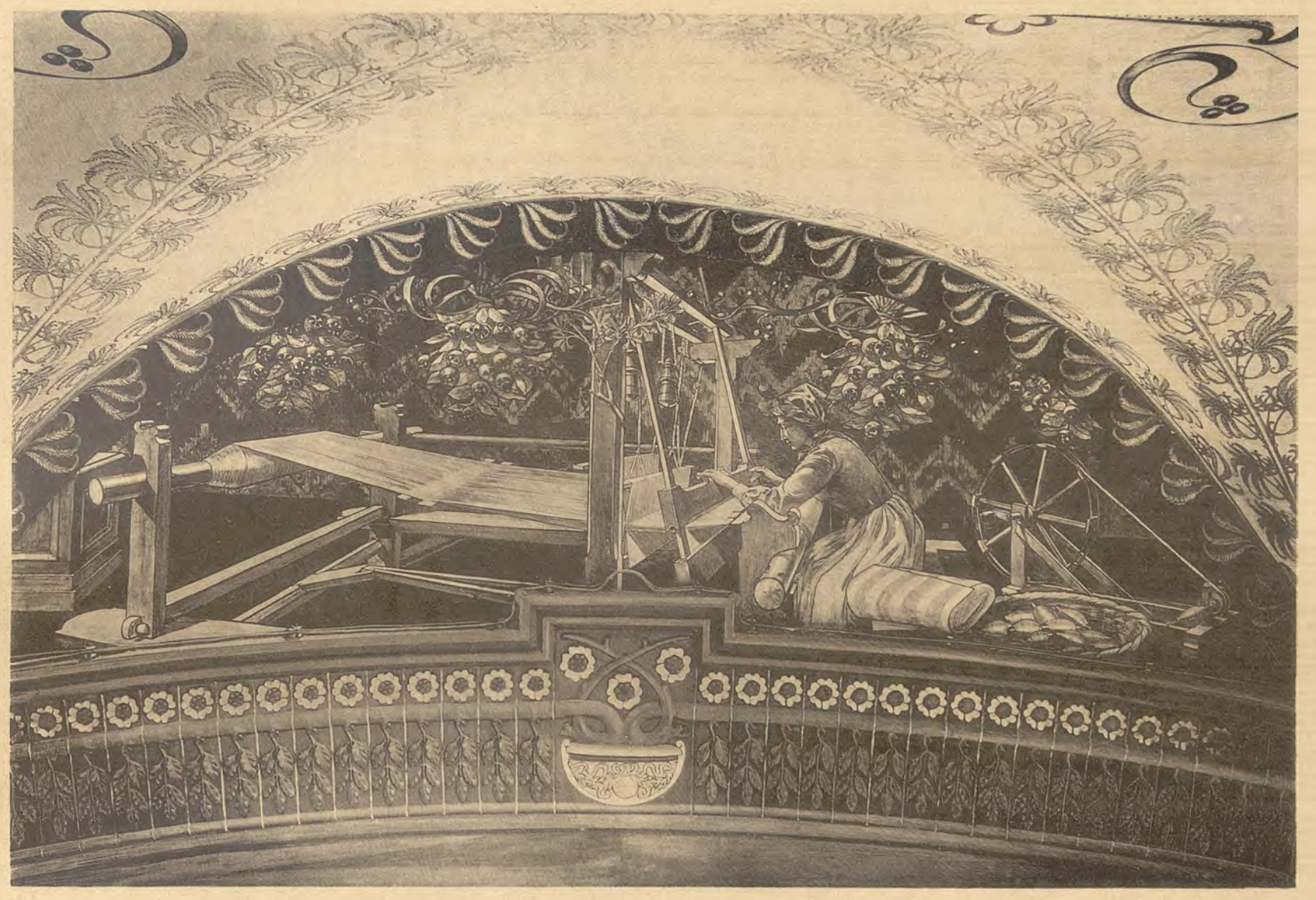
INSTITUTO TECNICO

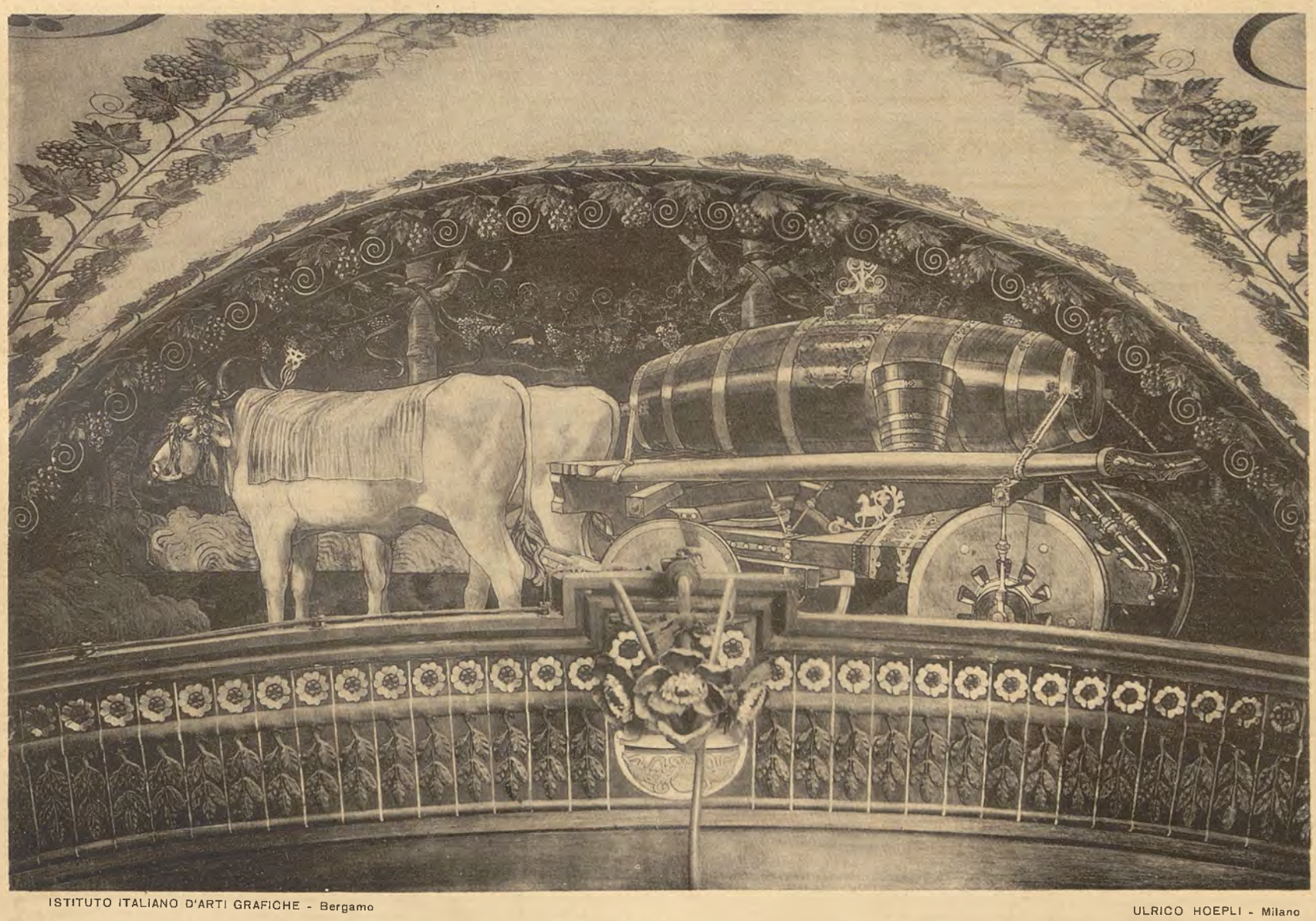
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

RIQUADRO DEL FREGIO NEL PROSPETTO DELLA CASA DI « CANTON DE' FIORI » A BOLOGNA
ARCHITETTATA E DIPINTA DAL PROFESSORE AUGUSTO SEZANNE.





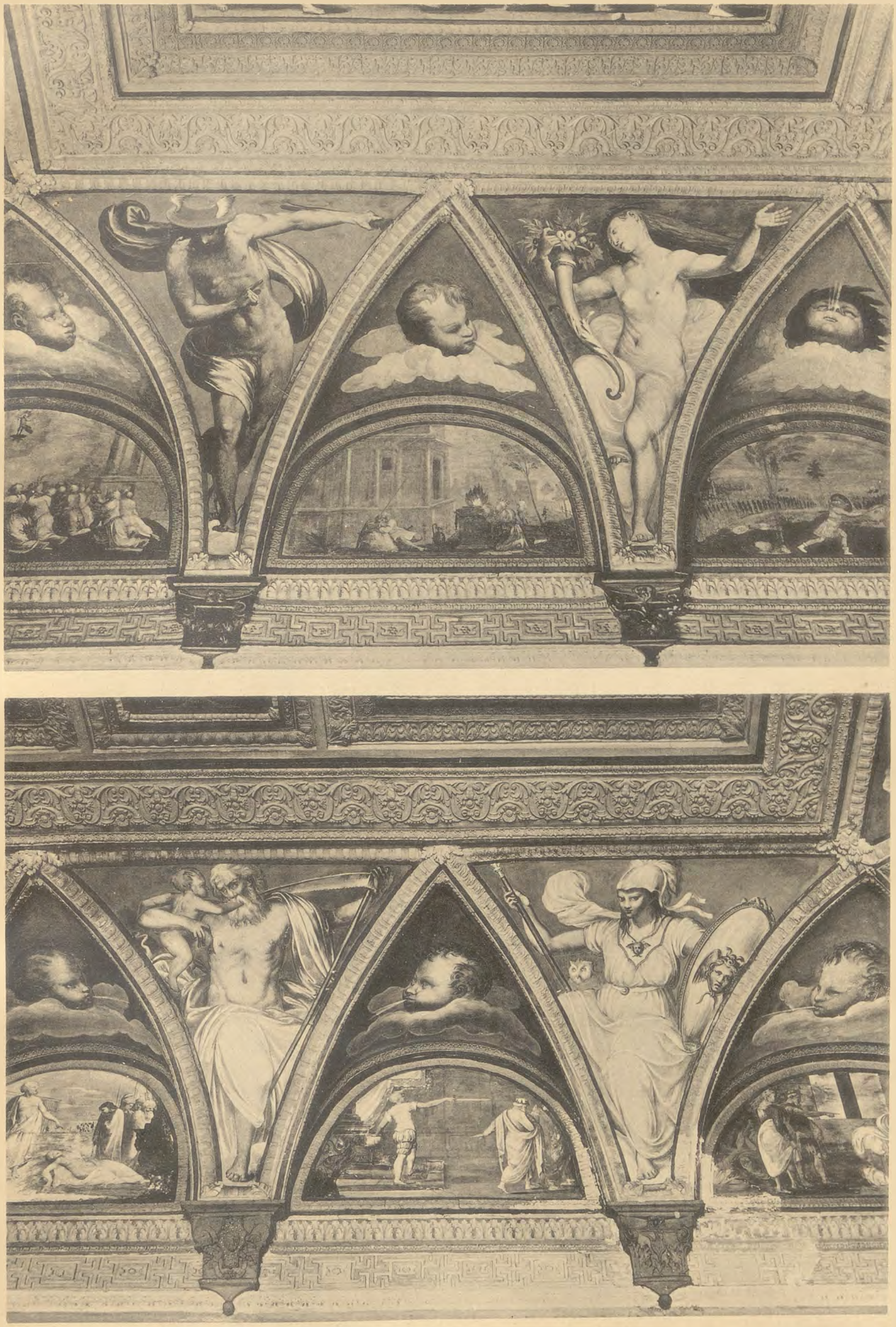
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

LUNETTE SOTTO LA VÔLTA DEL PORTICO NELLA CASA DI « CANTON DE' FIORI » A BOLOGNA, ARCHITETTATA E DIPINTA DAL PROFESSORE AUGUSTO SEZANNE.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

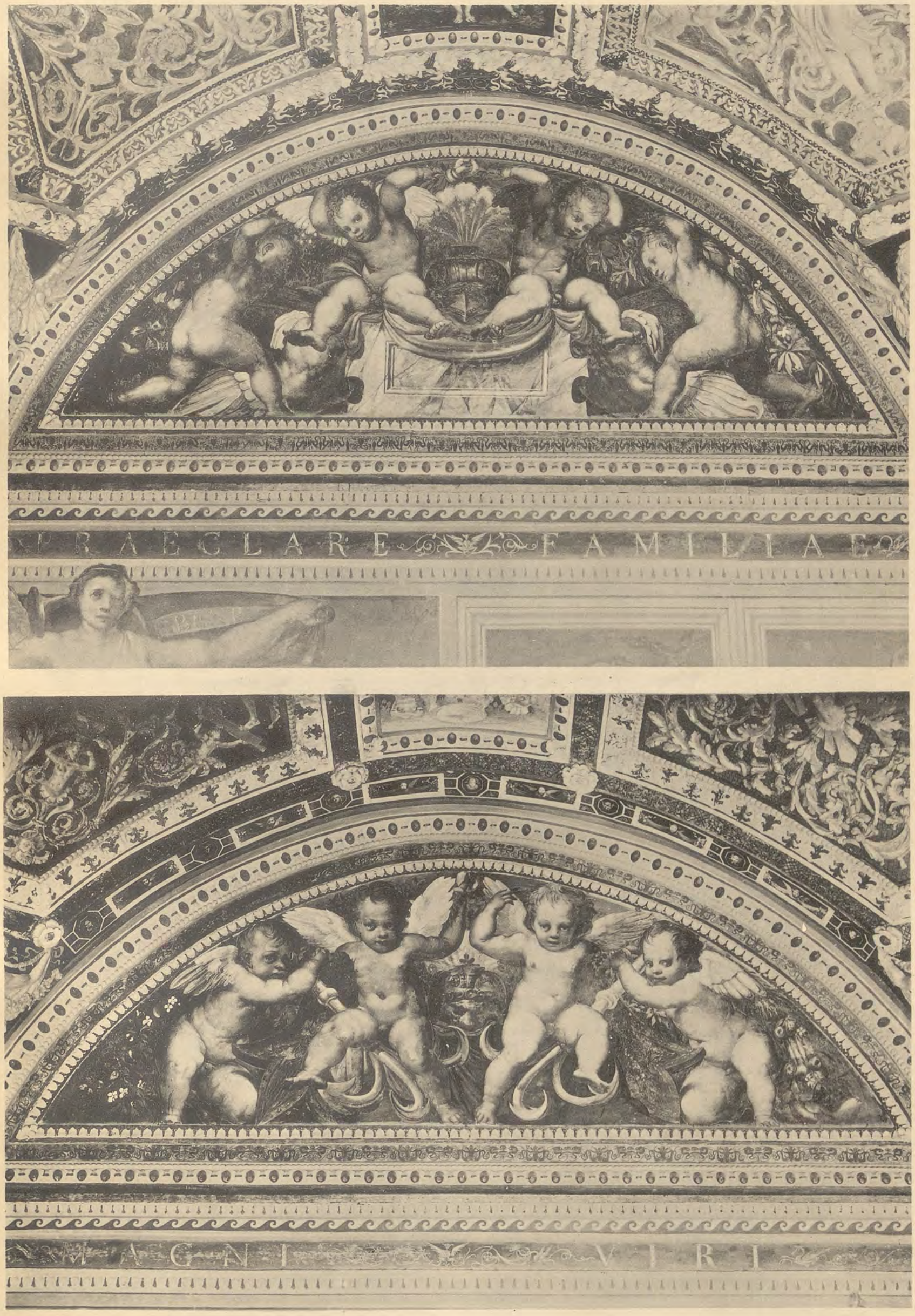


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

VÔLTA DI PIERIN DEL VAGA NELL'ATRIO DEL PALAZZO DORIA A GENOVA.

(Fot. Noack — Eliot. Ist. It. d'Arti Grafiche).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

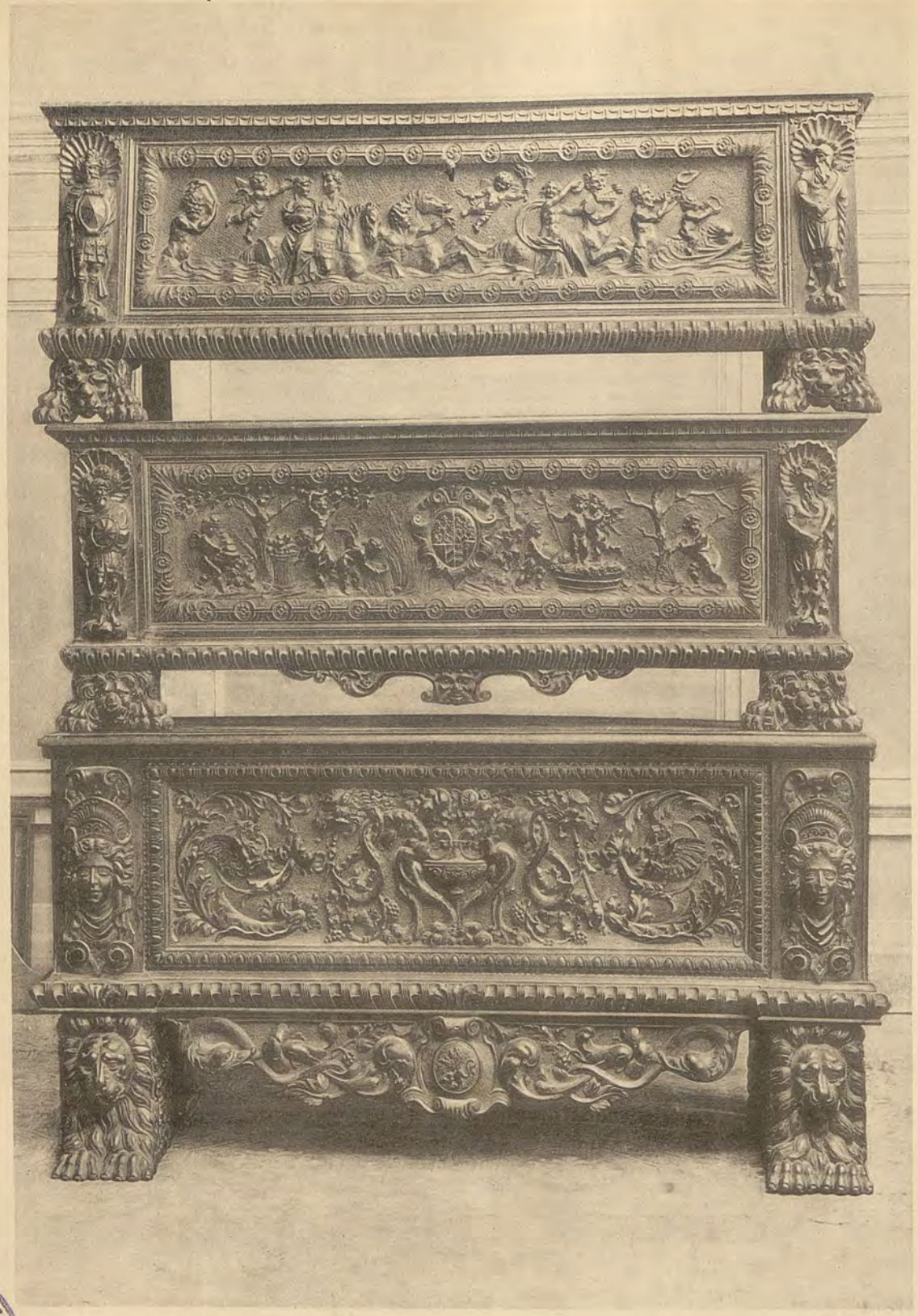


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

VÔLTA DI PIERIN DEL VAGA NELLA LOGGIA DETTA DEGLI « EROI » NEL PALAZZO DORIA A GENOVA.

(Fot. Noack — Eliot. Ist. It. d'Arti Grafiche).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

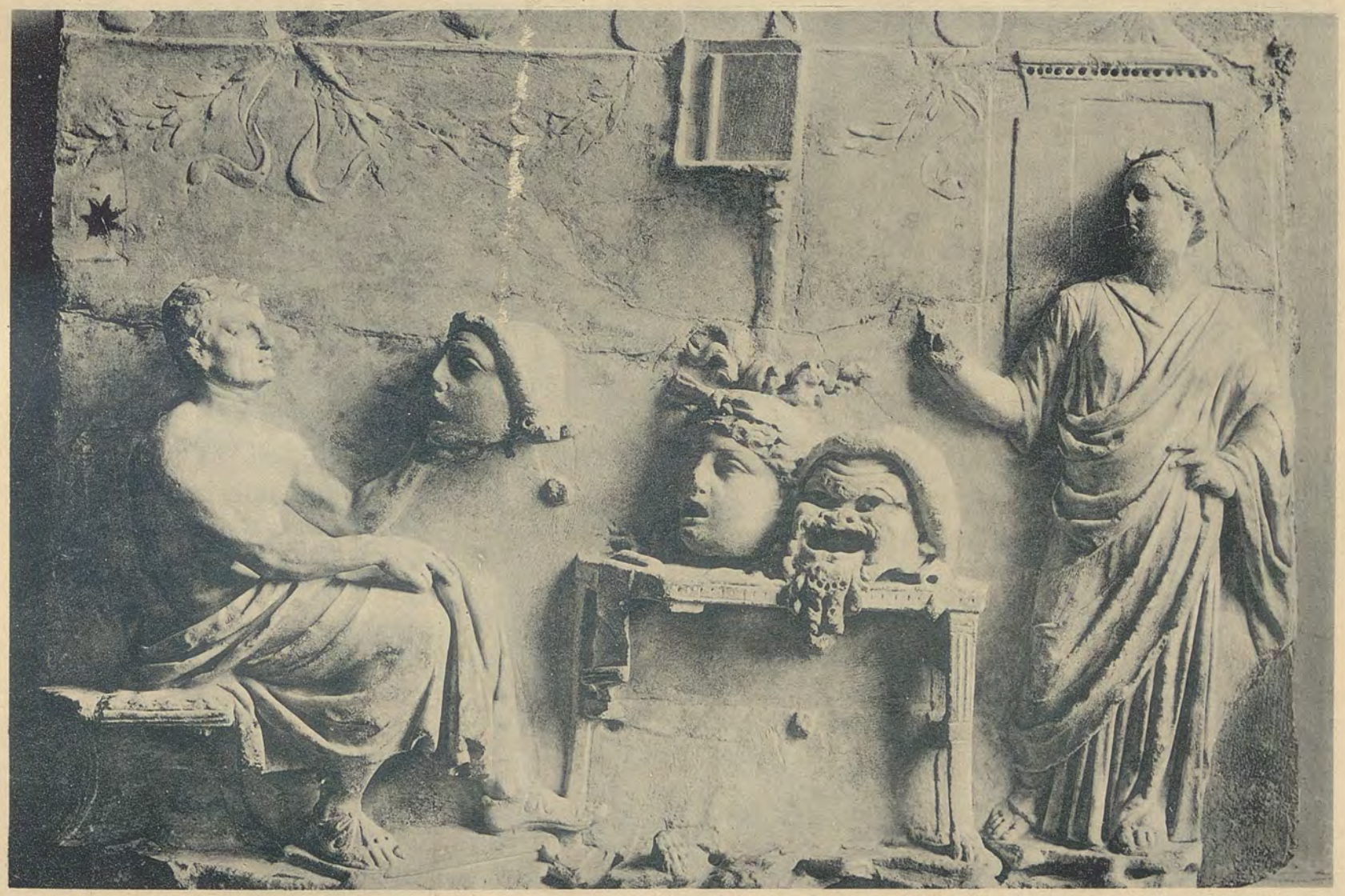
ULRICO HOEPLI - Milano

CASSONI E ARMADIO NELLO STILE DELLA FINE DEL SECOLO XVI IN TRENTO.

(Fot. Unterveger — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA RHINO

67

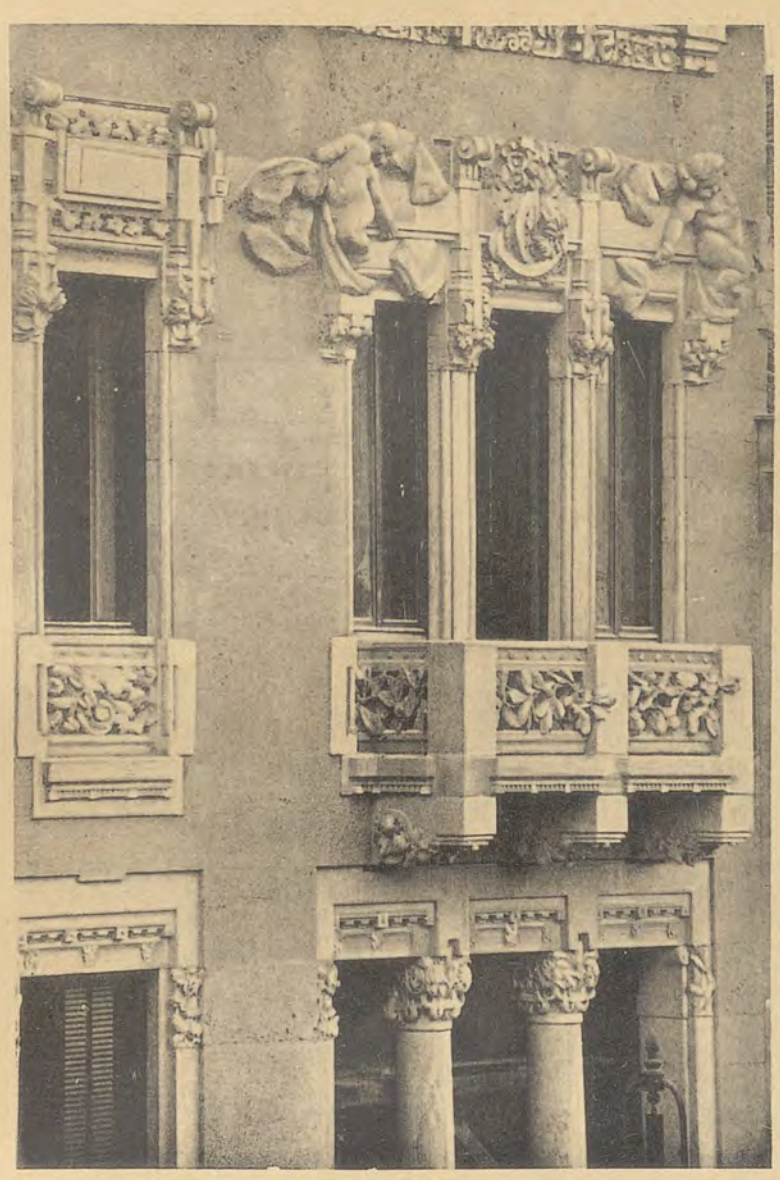


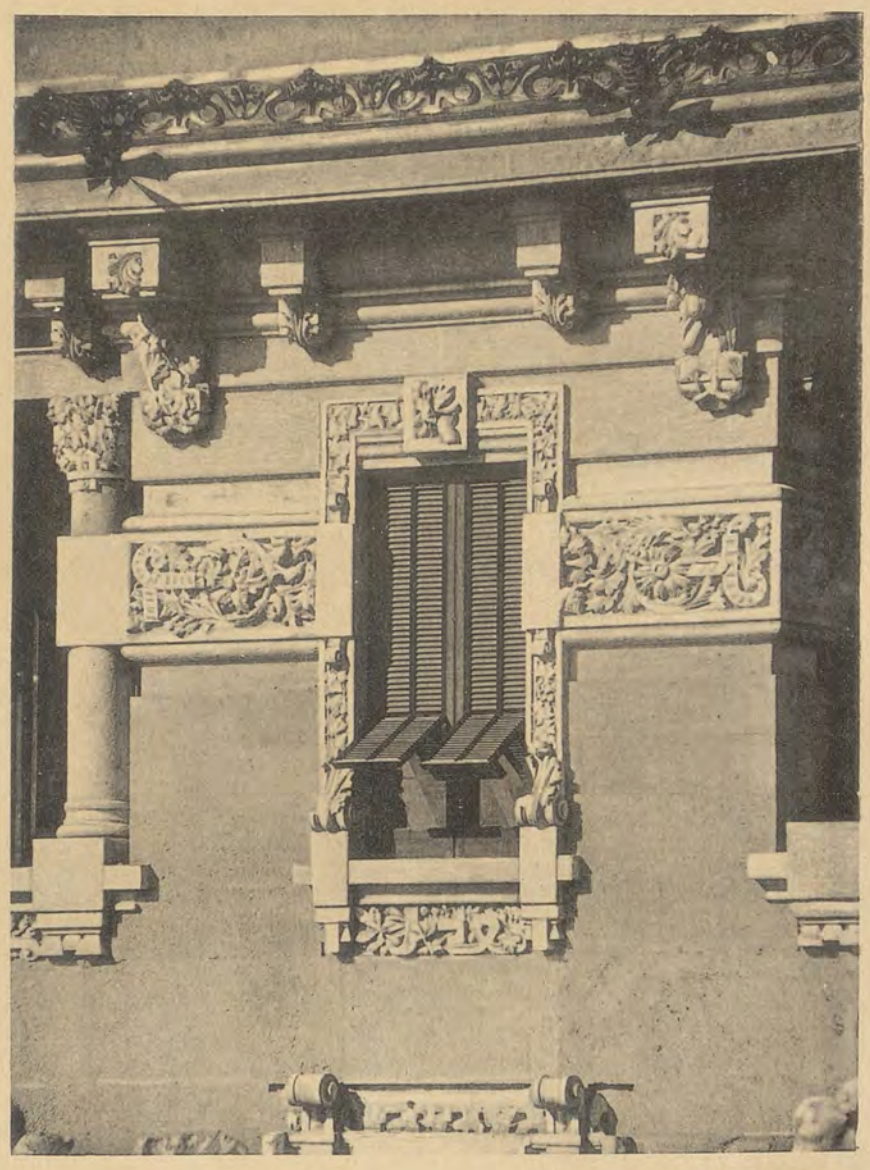
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

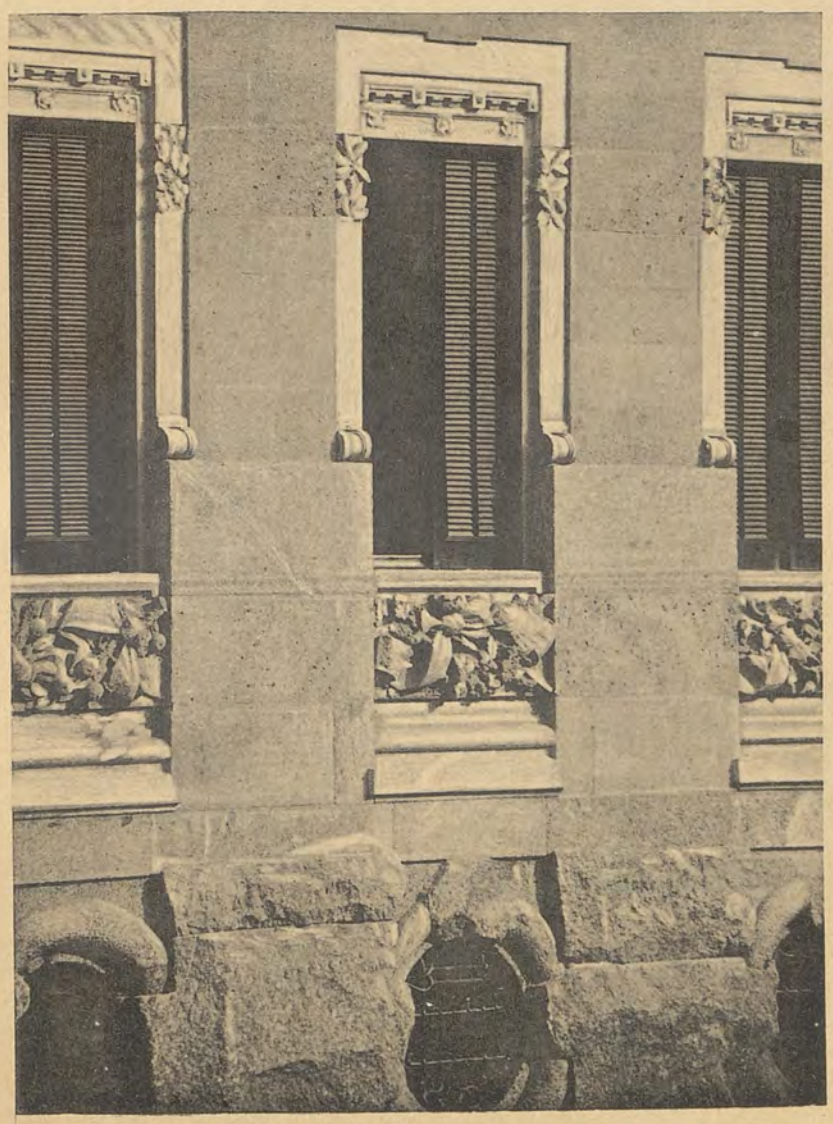
1, 2, 3 E 4. FREGIO DI MASCHERE TROVATO NEGLI SCAVI PEL NUOVO PASSAGGIO SOTTO IL QUIRINALE.
5. VENDITORE DI MASCHERE, BASSORILIEVO NEL MUSEO LATERANO.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

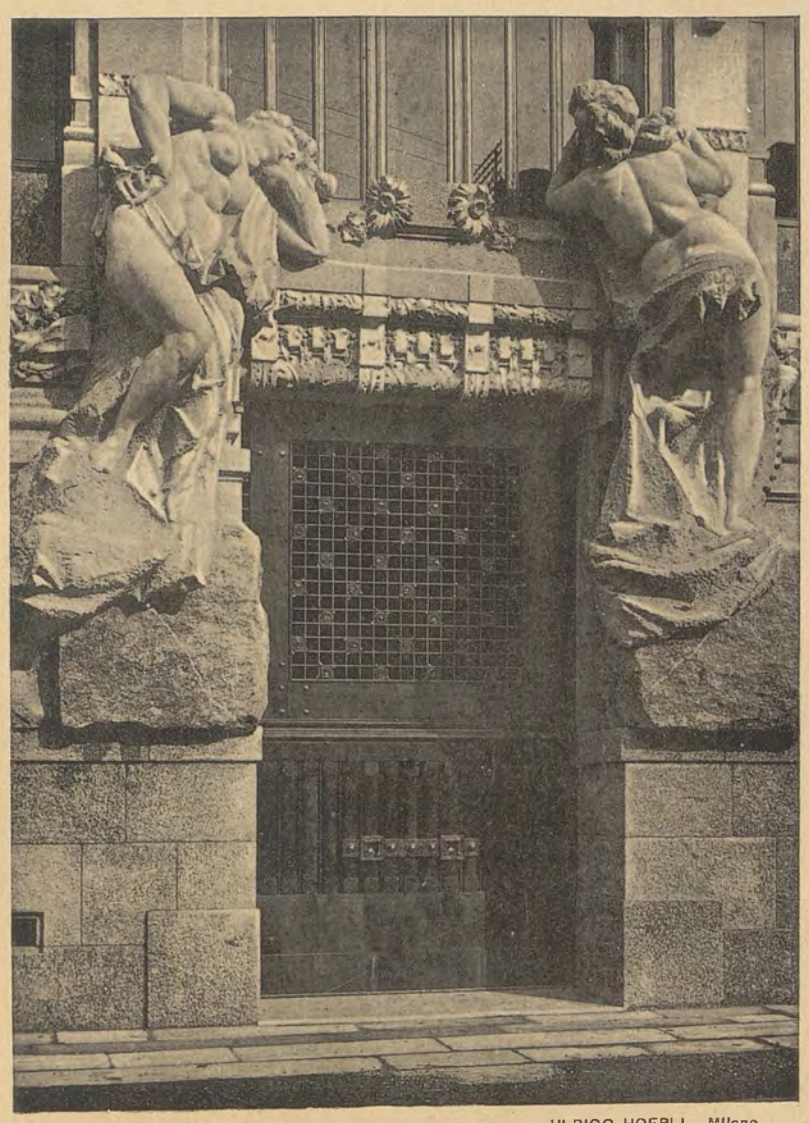
POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA







ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

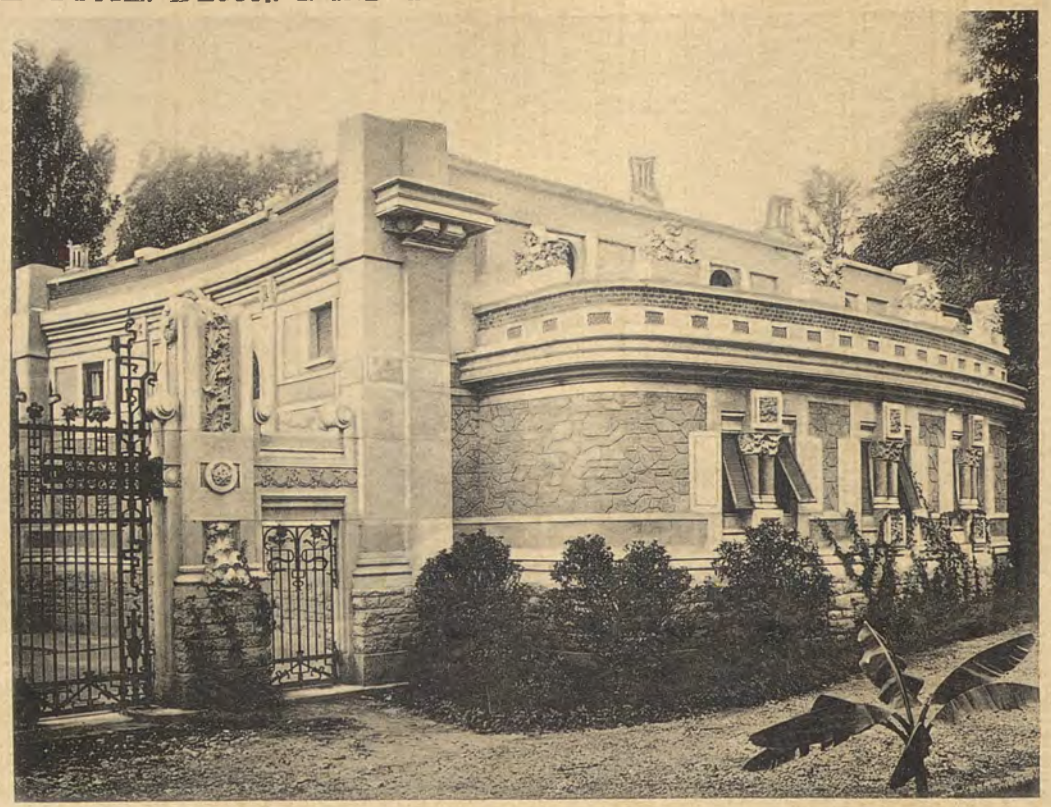


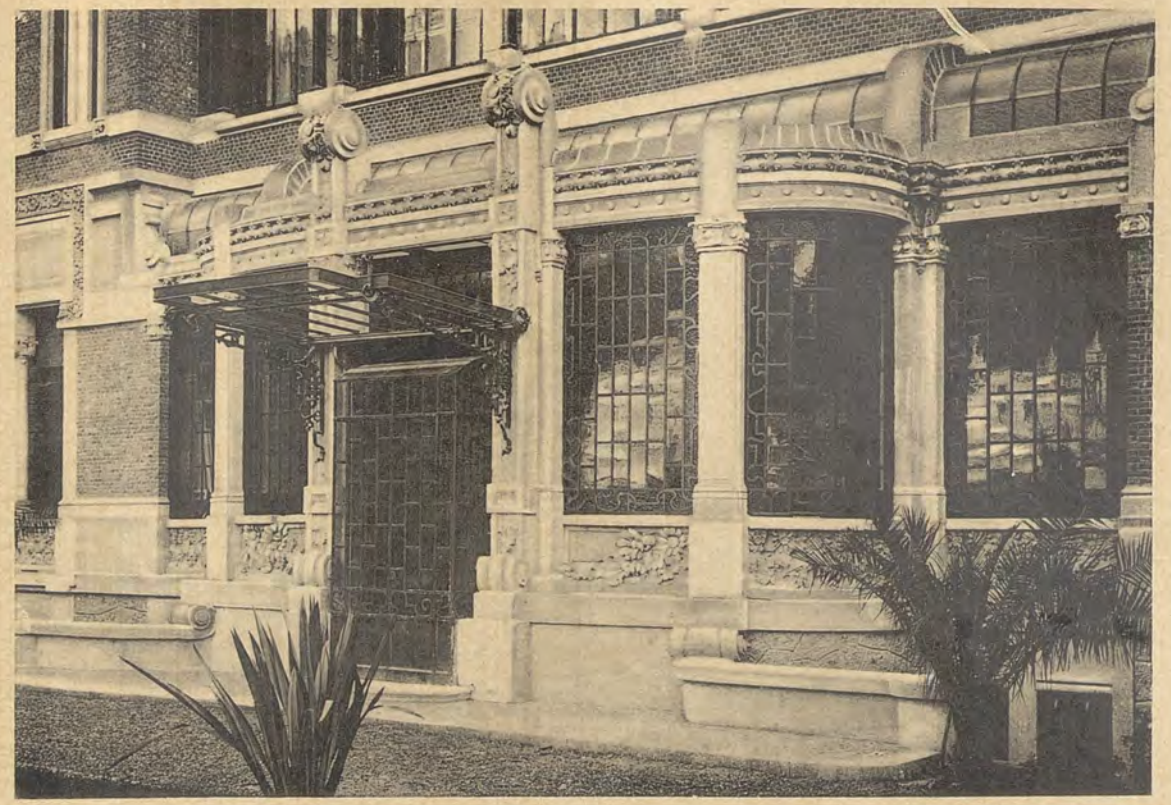
ULRICO HOEPLI - Milano

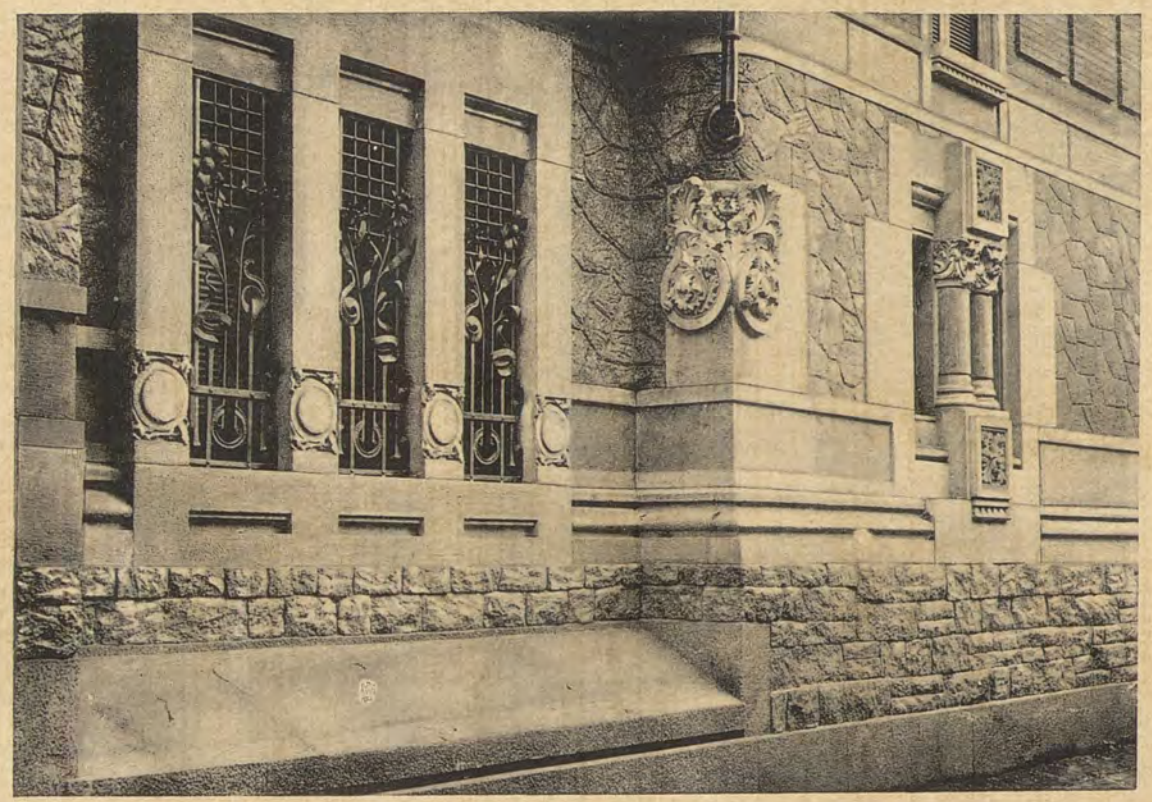
NUOVA CASA CASTIGLIONI IN MILANO: ARCHITETTO G. SOMMARUGA.
FINESTRE DELLA FACCIATA PRINCIPALE E PORTA PRIMA DELLE DEFINITIVE MODIFICAZIONI.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO







POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

NUOVA CASA CASTIGLIONI IN MILANO: ARCHITETTO G. SOMMARUGA — SCUDERIA E FACCIATA POSTERIORE.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

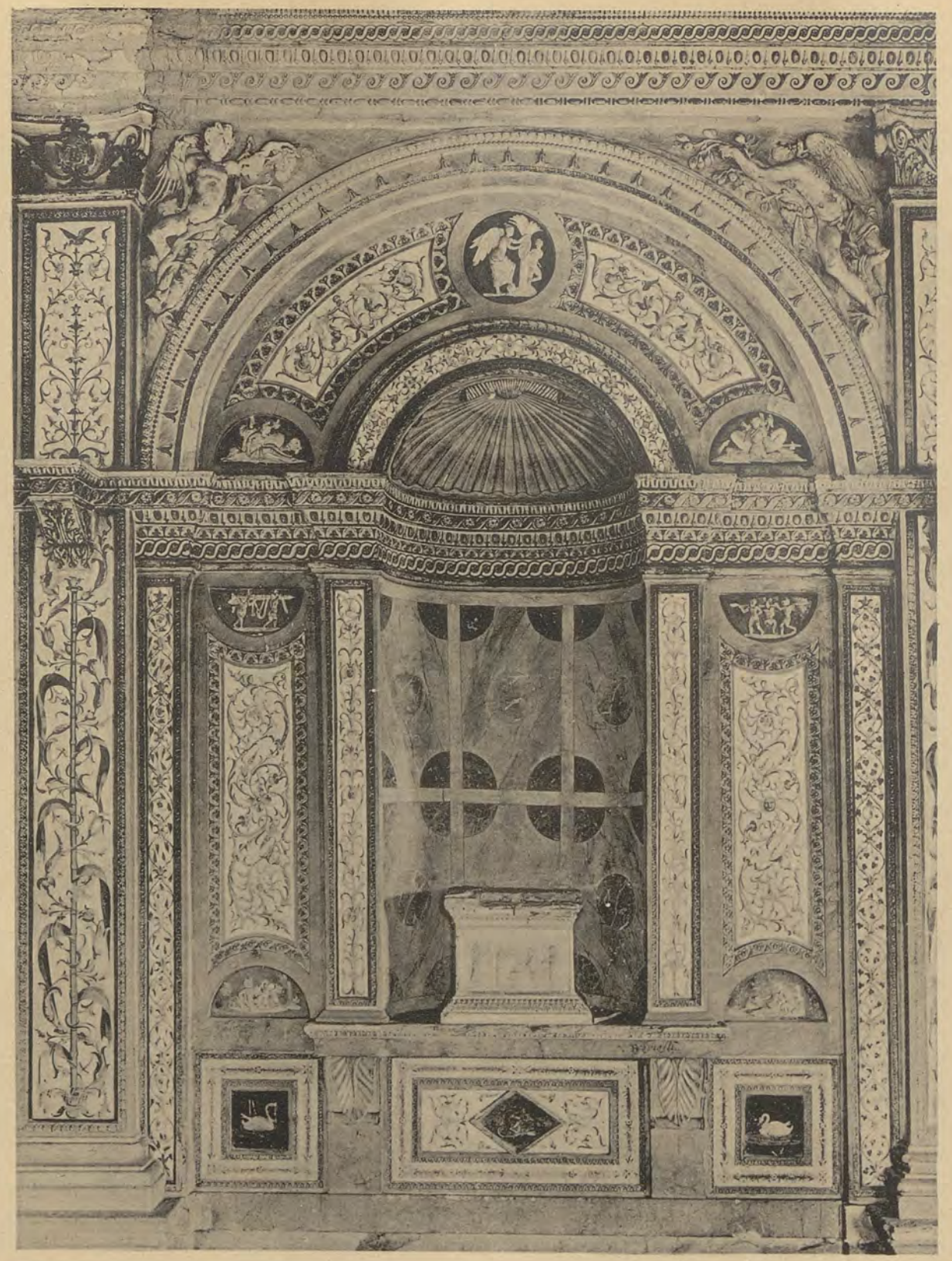
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

NUOVA CASA CASTIGLIONI IN MILANO: ARCHITETTO G. SOMMARUGA — ATRIO E SCALONE.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

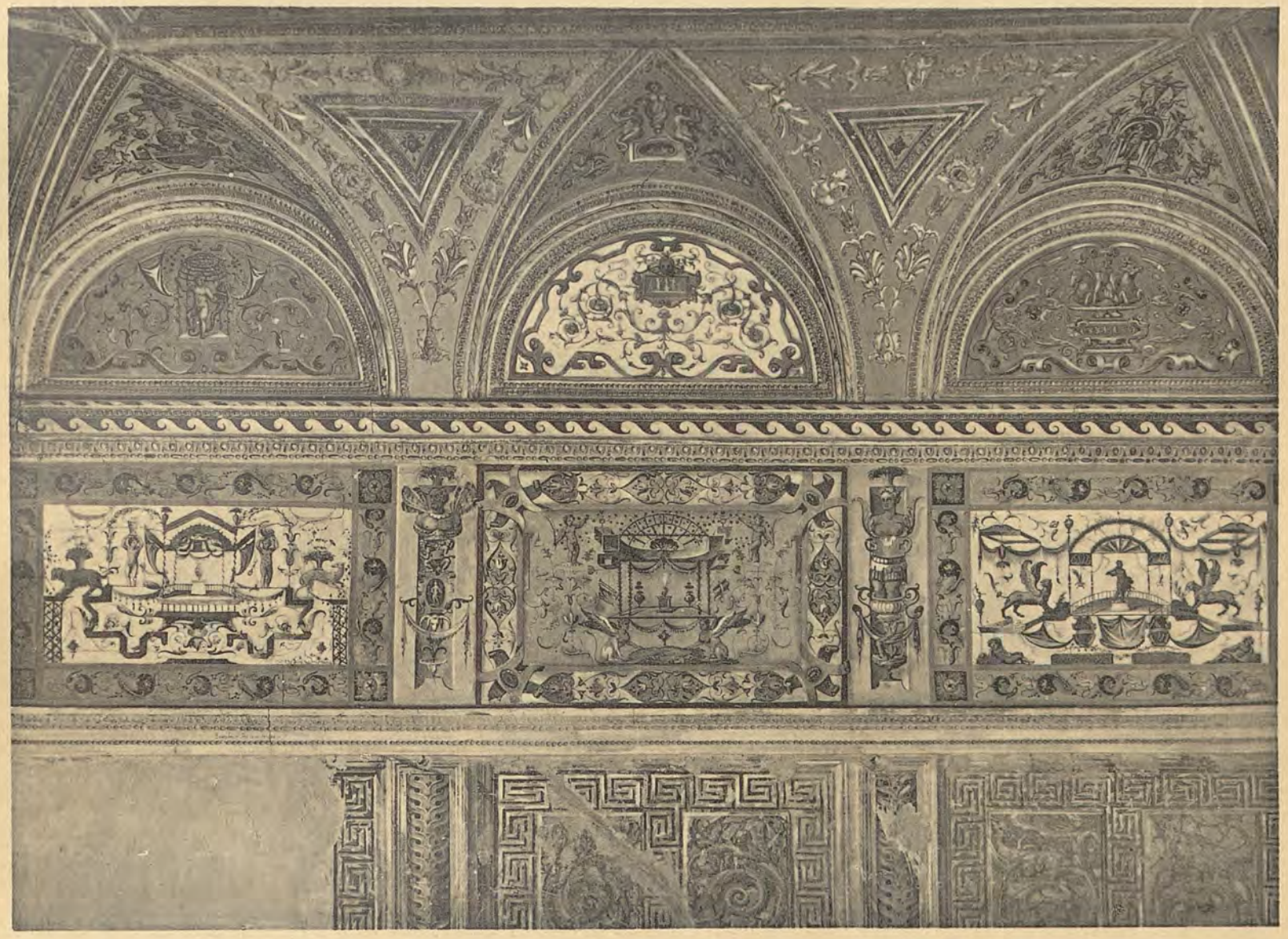
ULRICO HOEPLI - Milano

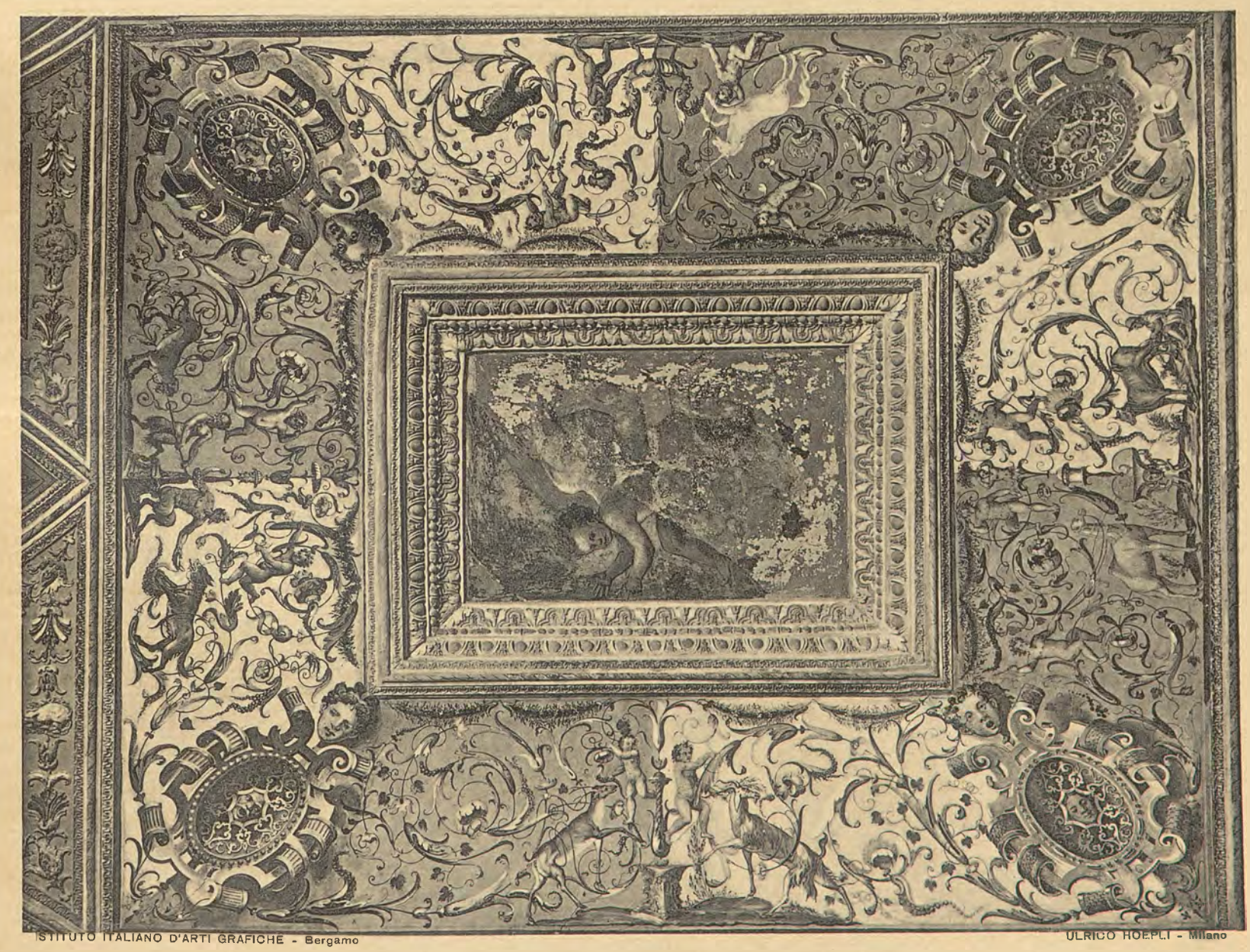
PALAZZO DUCALE DI MANTOVA — PARETI DELLA GALLERIA DETTA DEI MARMI, DECORATA DA GIULIO ROMANO.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

53





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DUCALE DI MANTOVA — PARETE E VOLTA DI UNA STANZA NELL'APPARTAMENTO DETTO DI TROIA.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

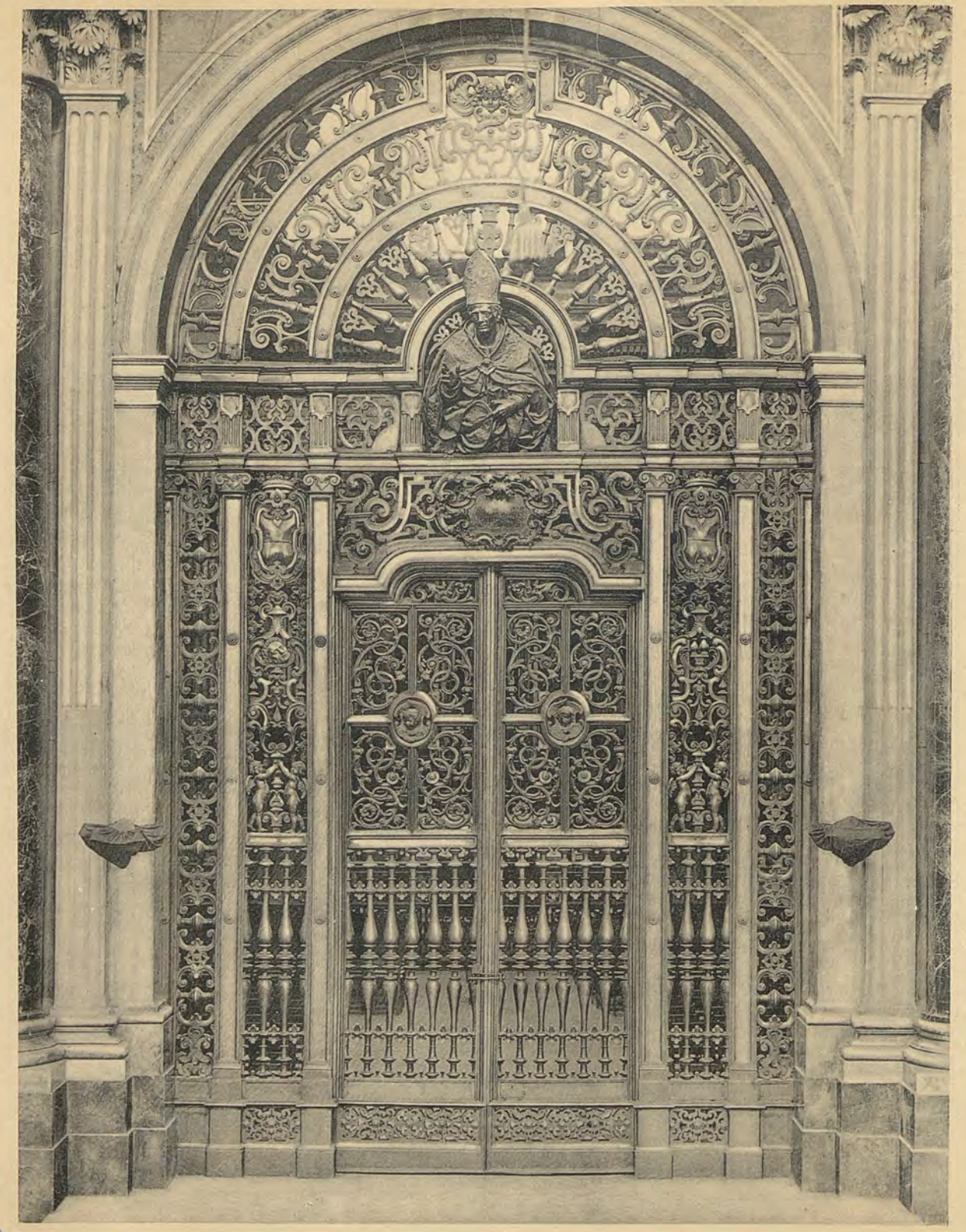
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

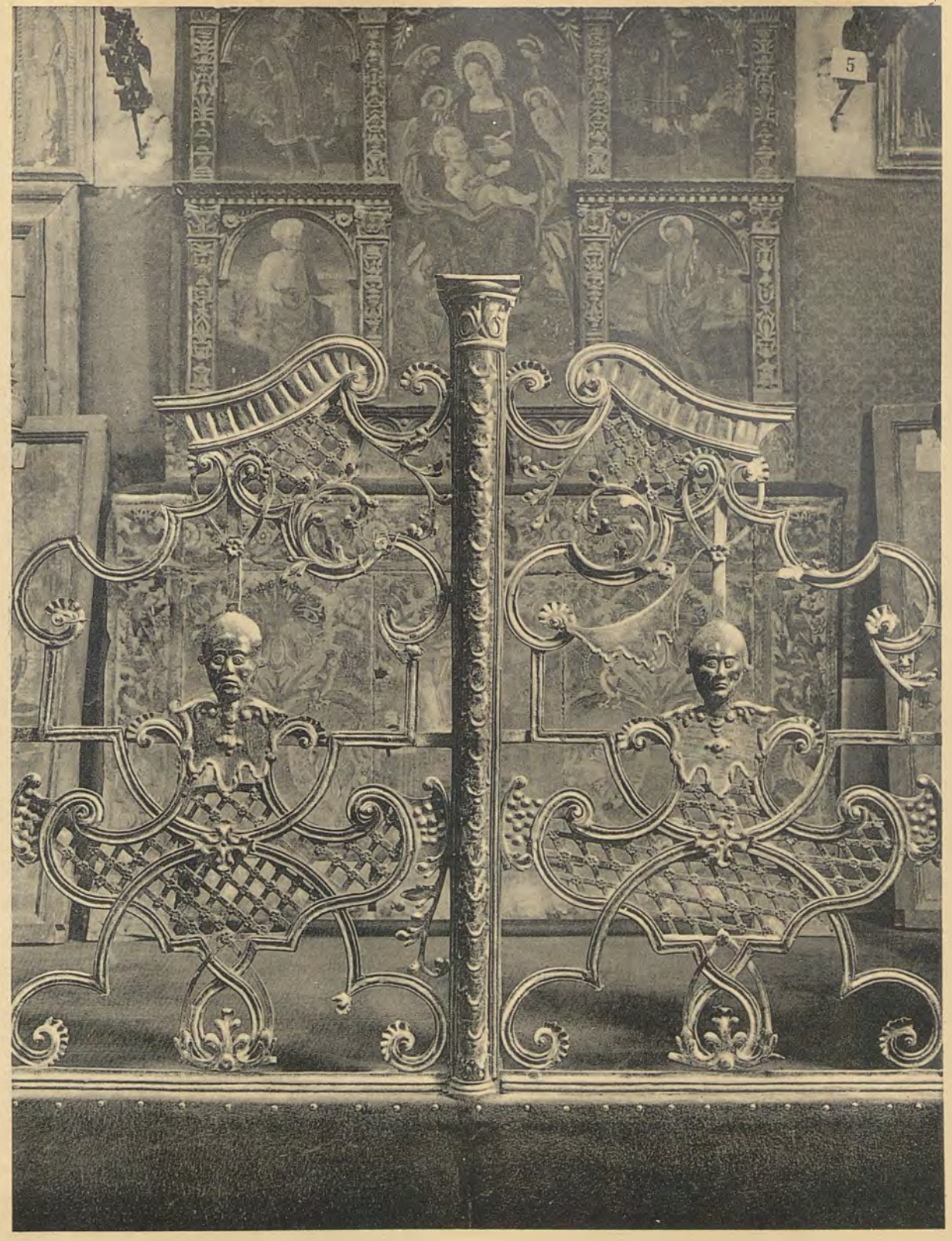
URNA CINERARIA CON AMORINI NEL MUSEO DEL CAMPIDOGLIO.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

1. CANCELLO IN BRONZO ALLA CAPPELLA DEL TESORO NELLA CATTEDRALE DI NAPOLI. COSIMO FANZAGA. PRIMA METÀ DEL SEC. XVII.
2. CANCELLO IN FERRO BATTUTO NELLA CHIESA DI GROSOTTO IN LOMBARDIA. FINE DEL SEC. XVII.

(Fot. Brogi – Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

DECORAZIONI DI VOLTE NELLE LOGGE DEL PALAZZO DORIA A ROMA.

(Fot. Moscioni – Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

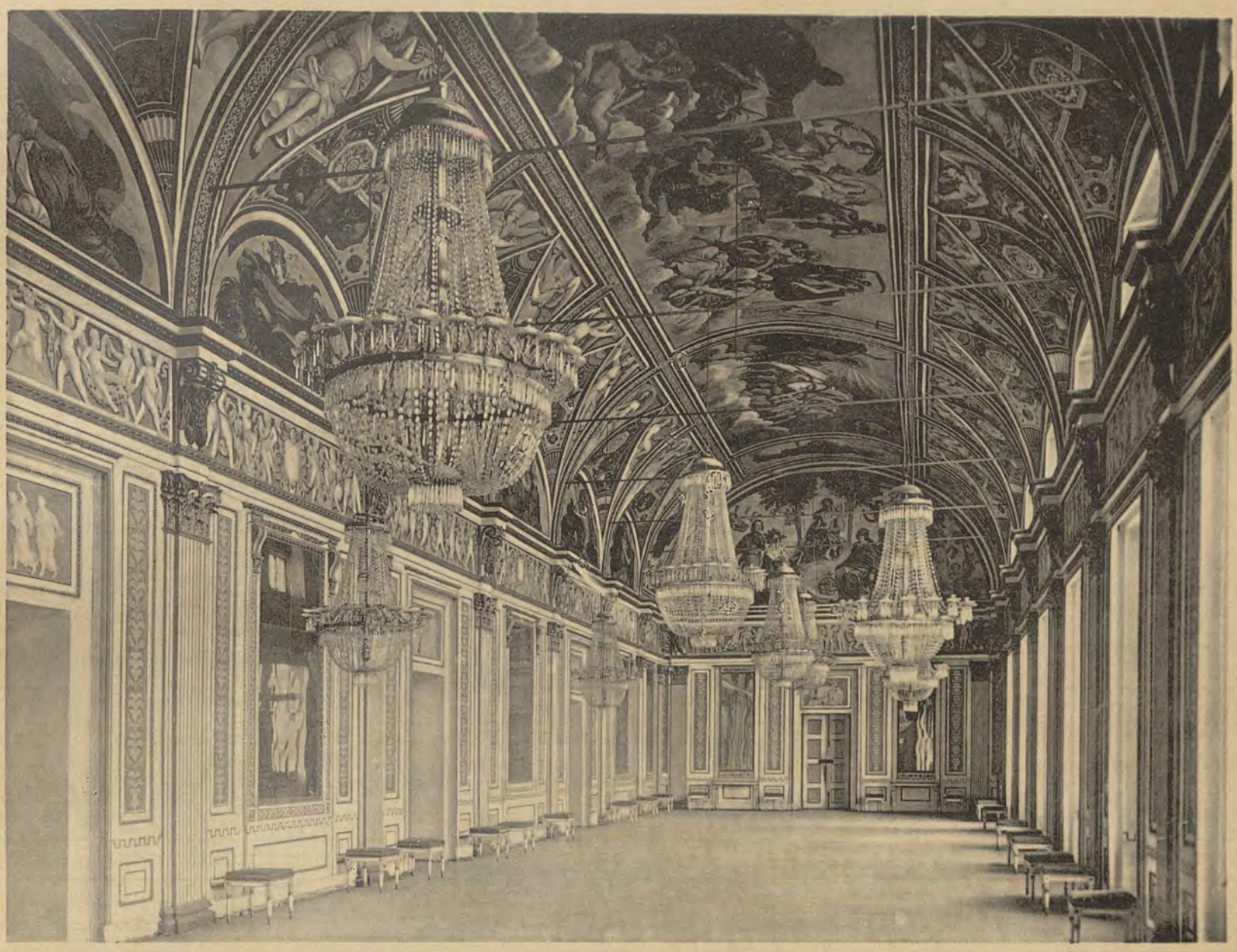
POLITECNICO MILANO BIBLIOTECA di

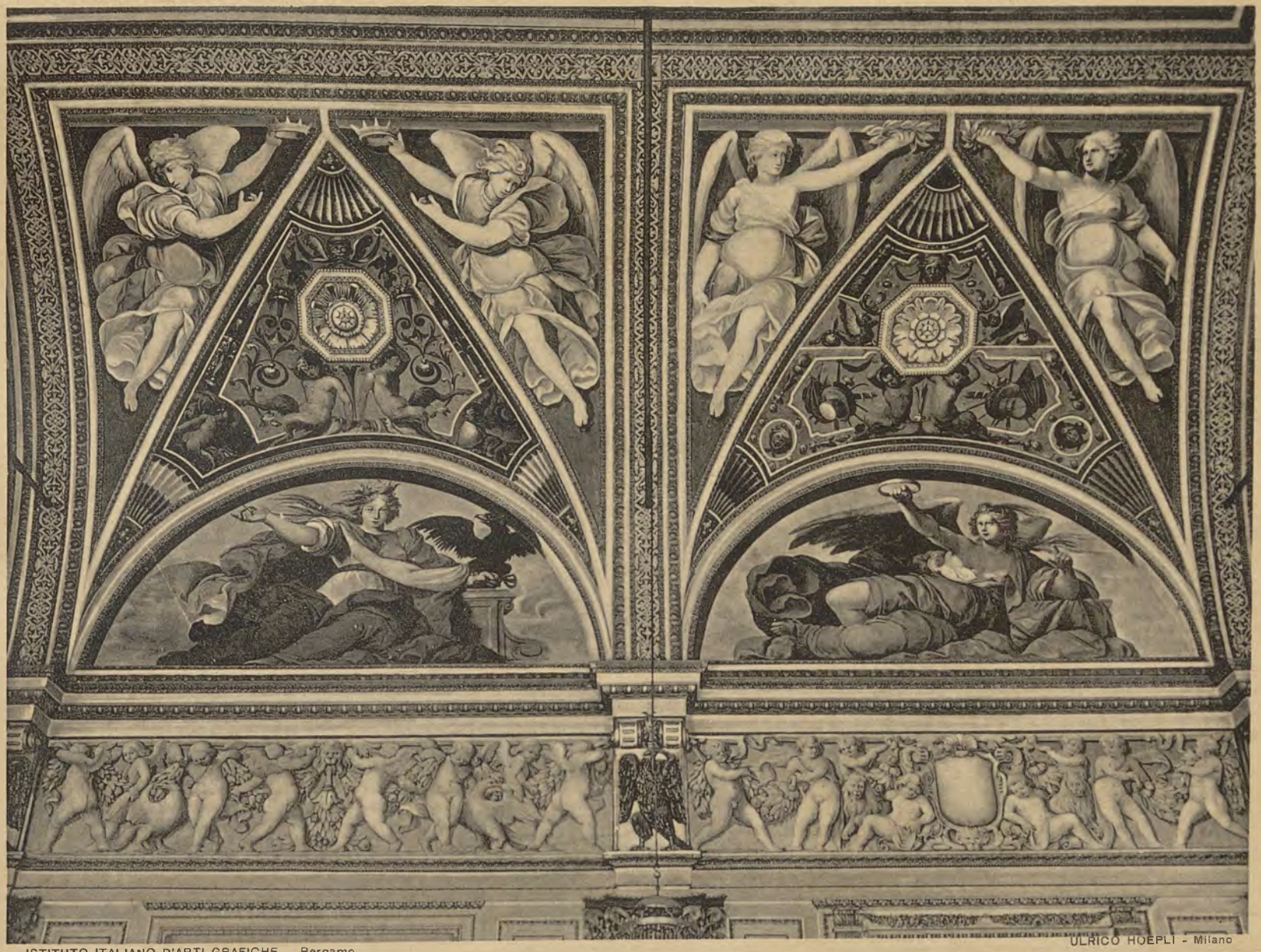
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

DECORAZIONI DI VOLTE NELLE LOGGE DEL PALAZZO DORIA A ROMA.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO MILANO BIBLIOTECA





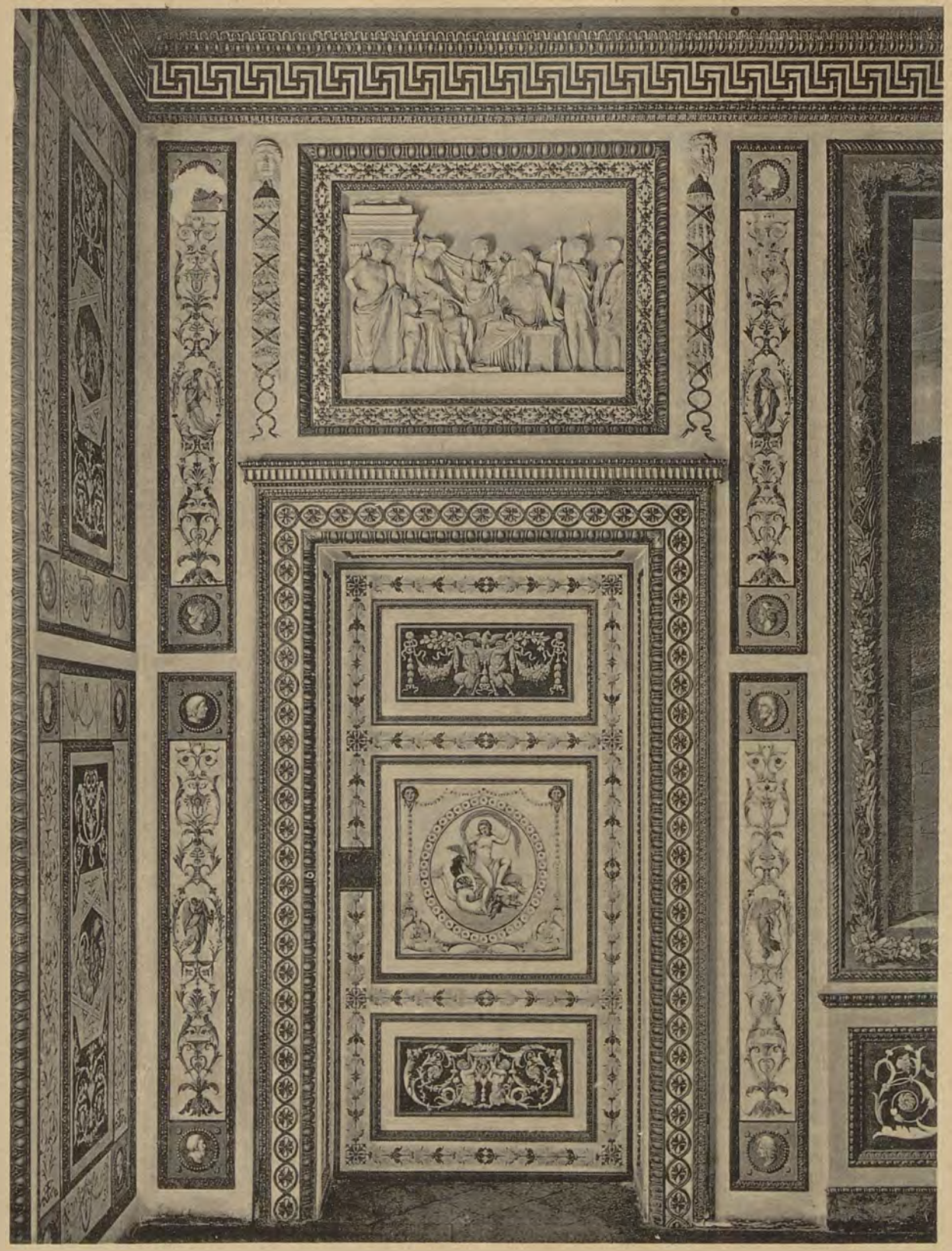
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DUCALE DI MANTOVA — GALLERIA DEGLI SPECCHI. FINE DEL SEC. XVI E FINE DEL SEC. XVIII.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DUCALE DI MANTOVA — QUARTIERE DEGLI ARAZZI, RINNOVATO NELLO STILE DELL'IMPERO.

(Fot. Alinari – Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

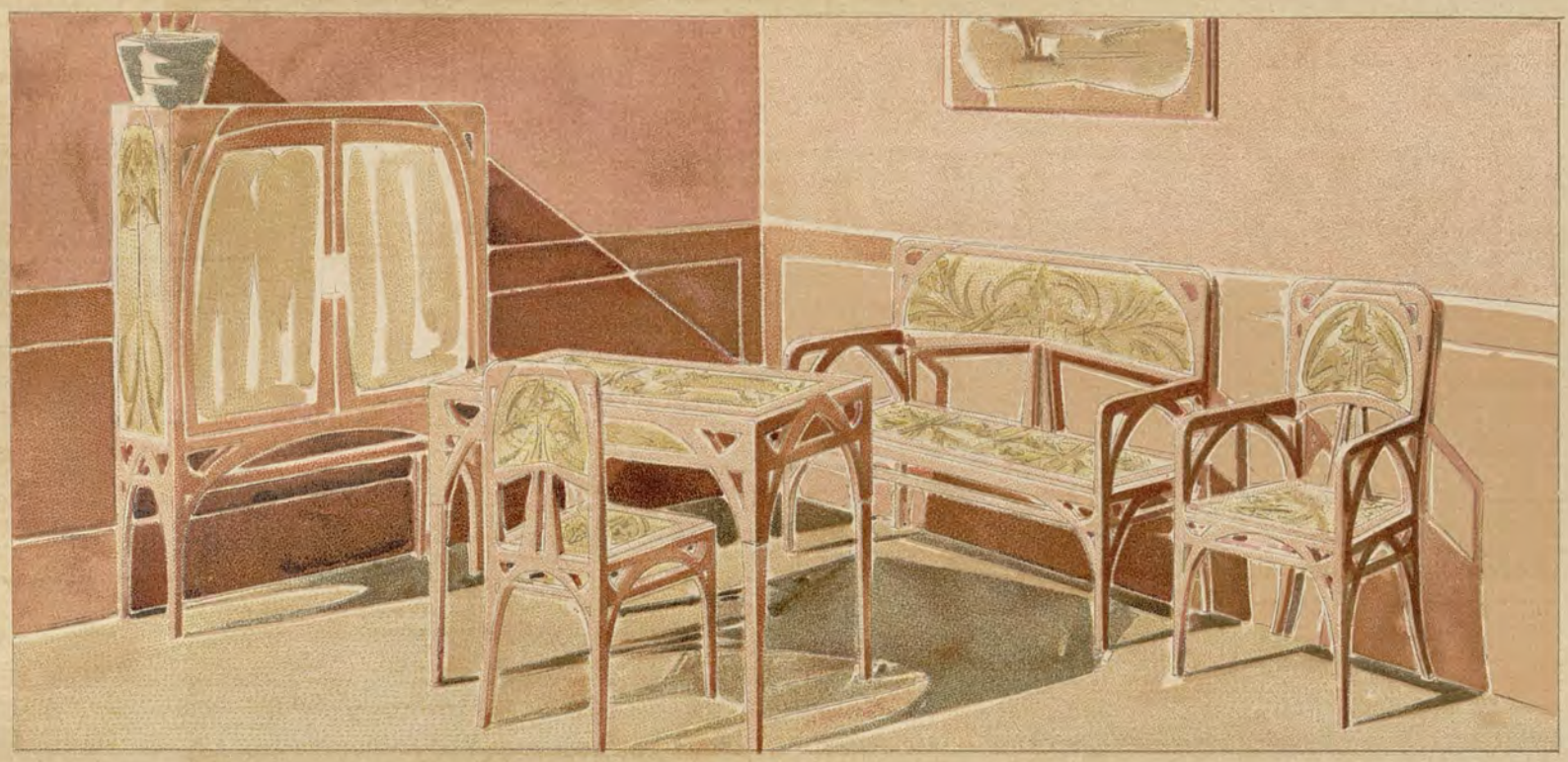
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

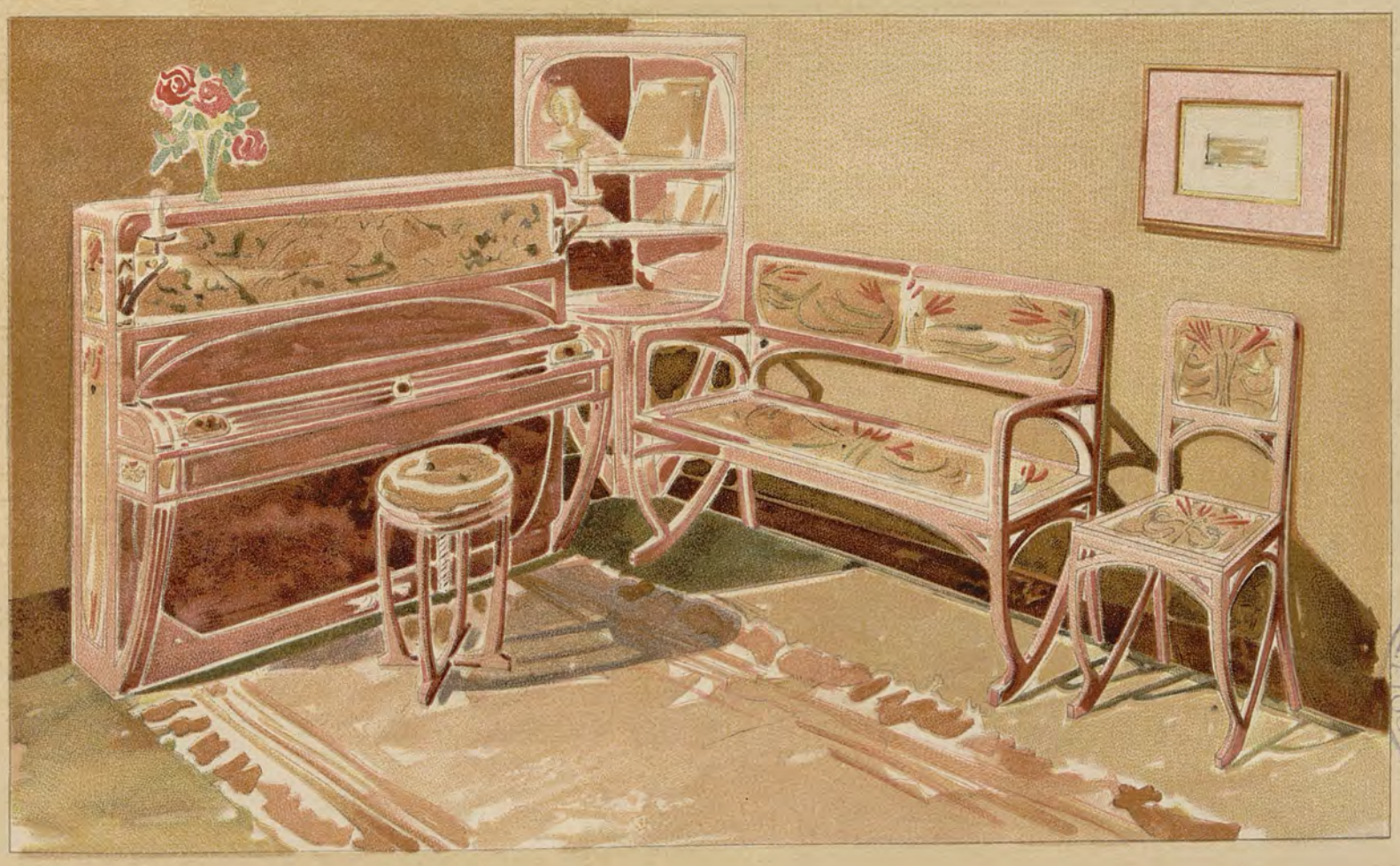
ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DUCALE DI MANTOVA — BUSTI DEL SEC. XVII NELLA GALLERIA DEI QUADRI.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



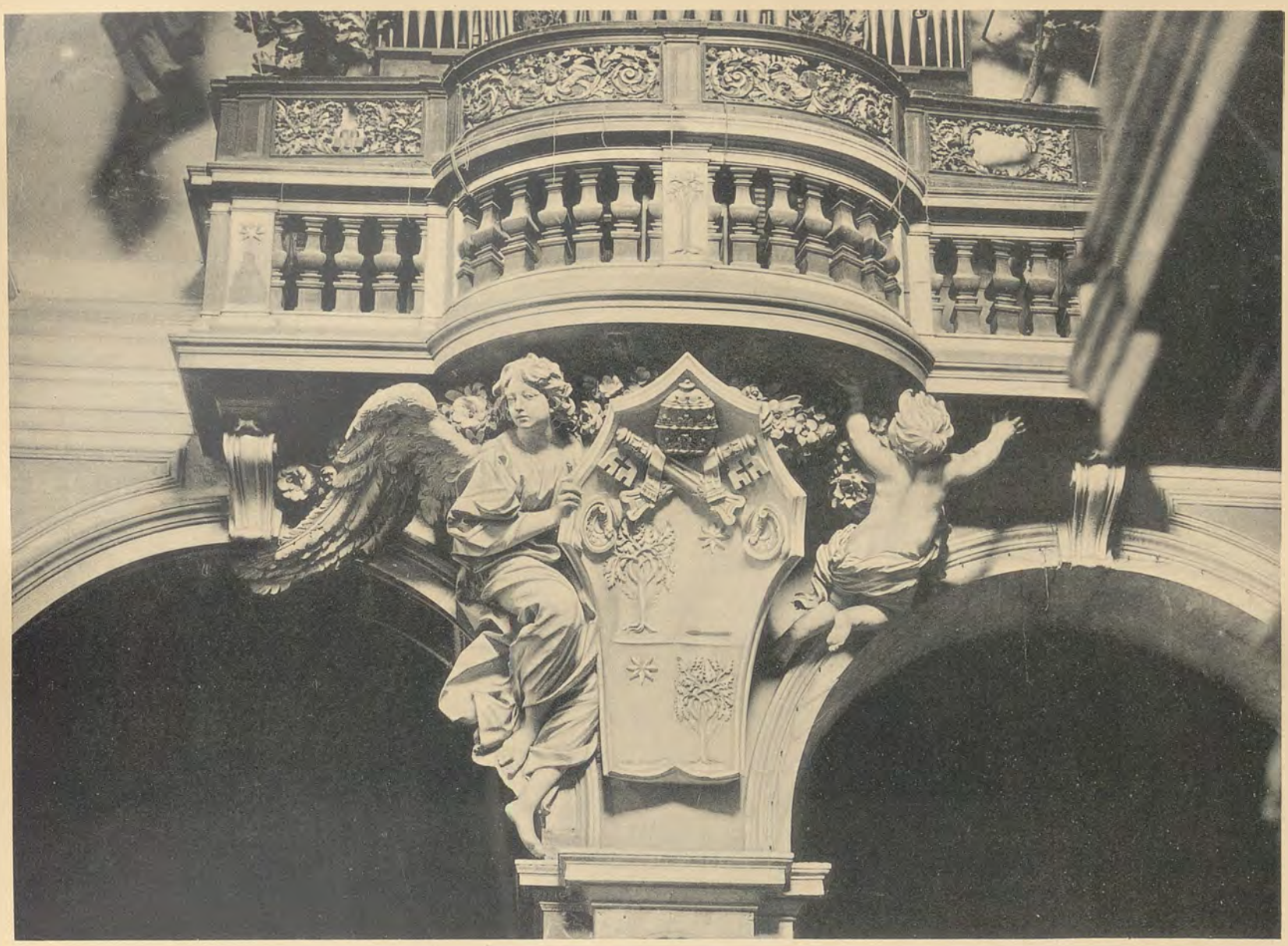


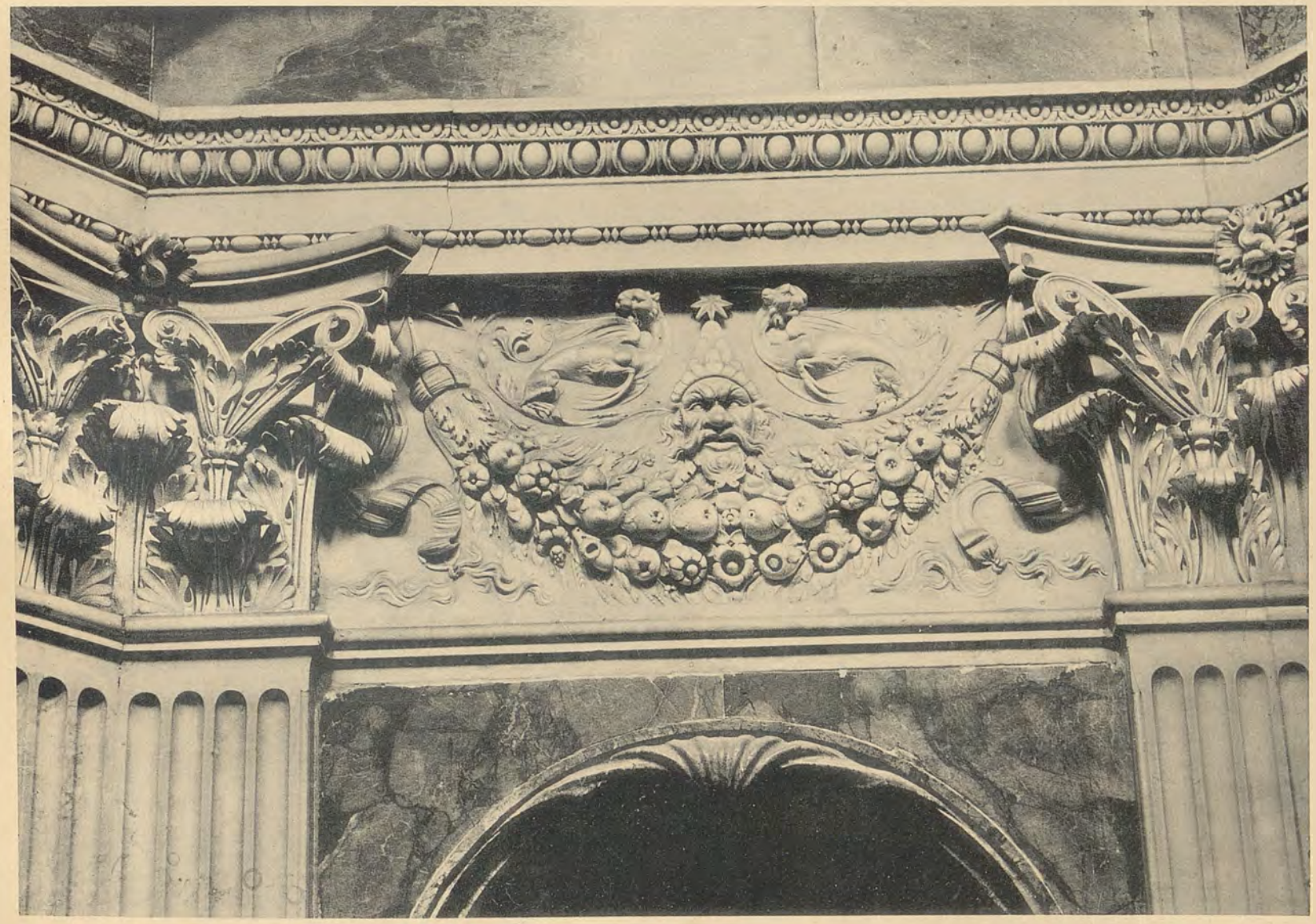
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

ARREDAMENTI DI SALOTTINO, CAMERA DA LETTO E SALOTTO. COMPOSIZIONI DI E. CALORI.



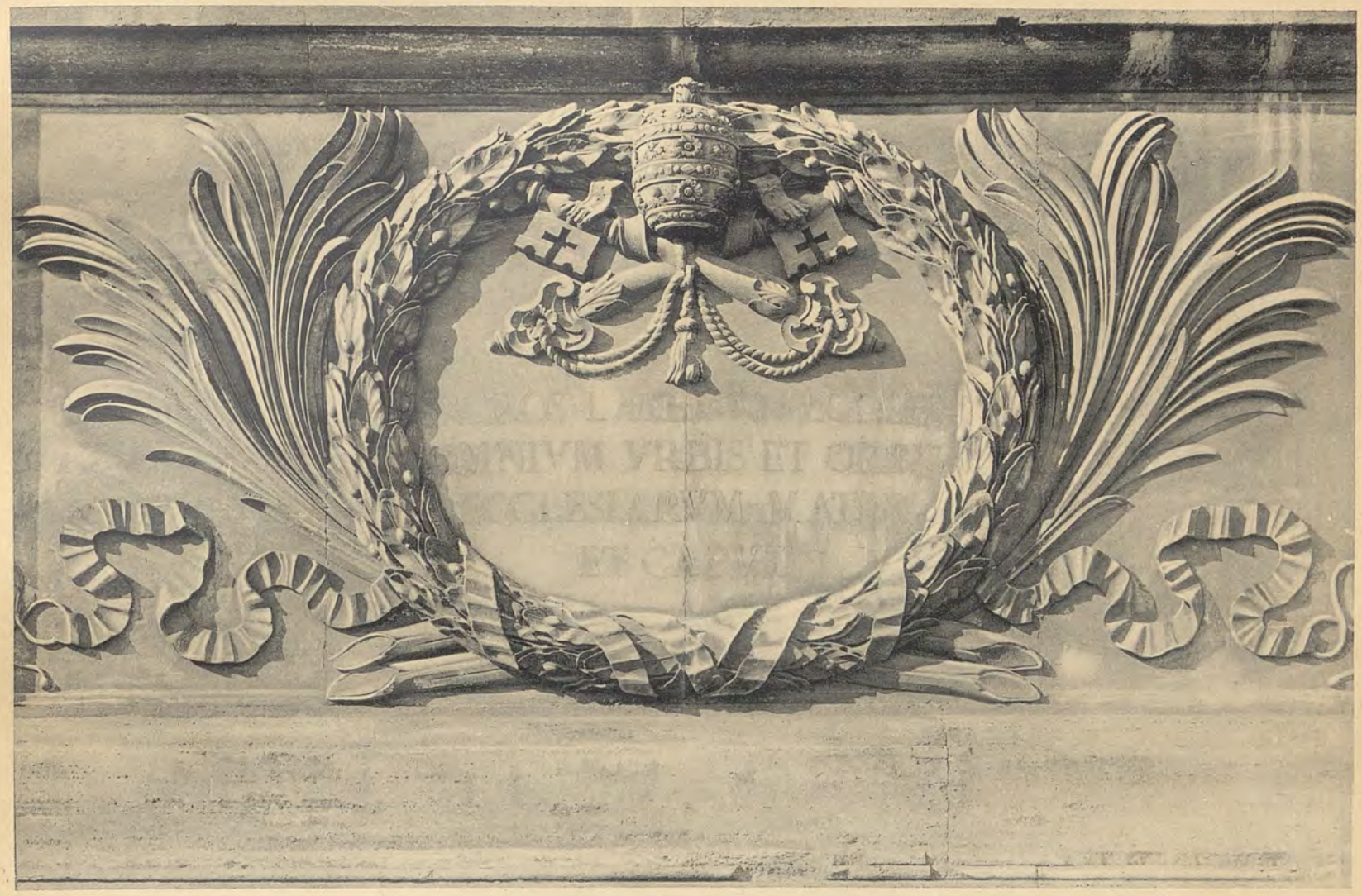


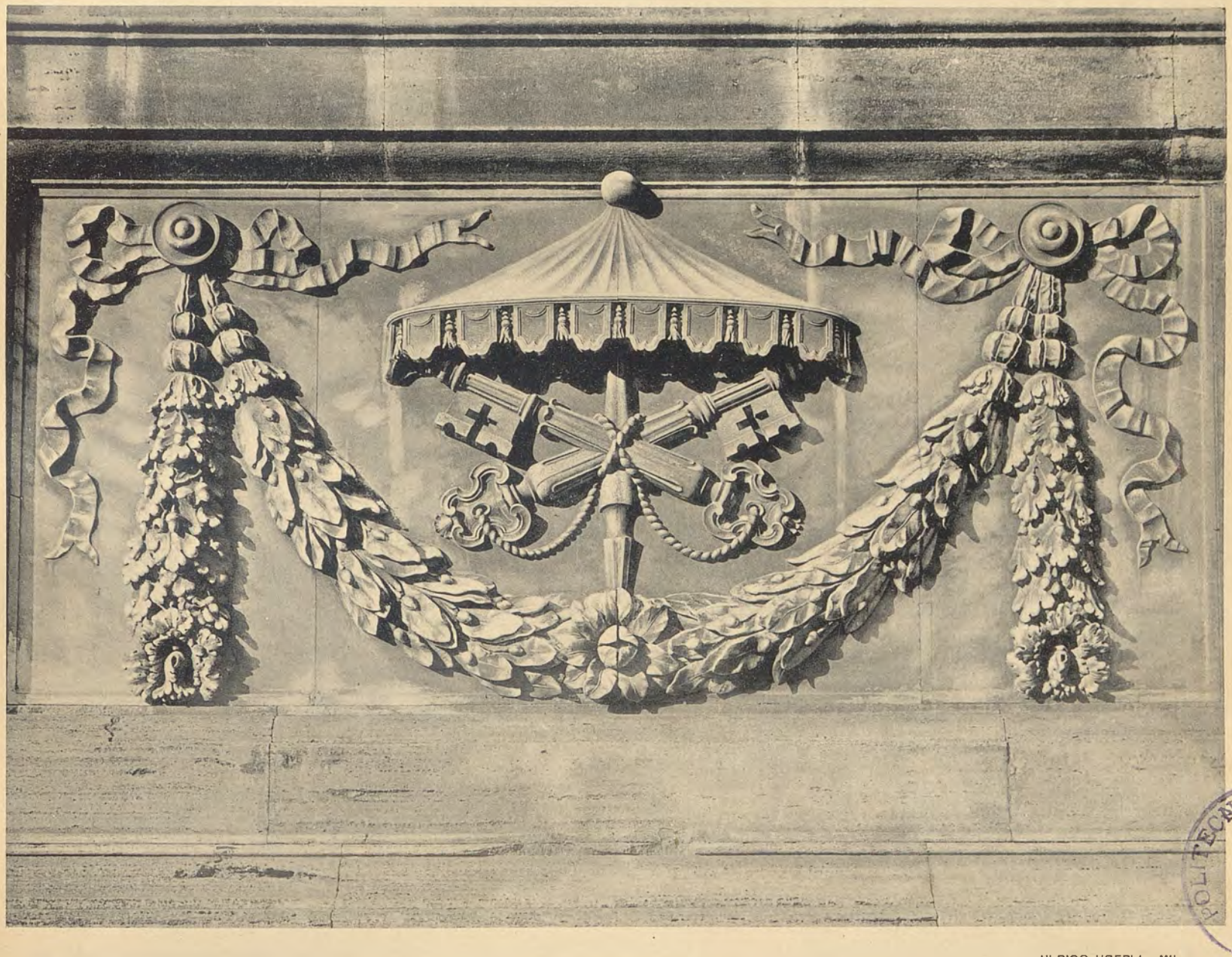
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ORNAMENTI ARCHITETTONICI IN ROMA. — CHIESA DI S. MARIA DEL POPOLO. 1. STEMMA DI PAPA ALESSANDRO VII. 2. FESTONI NELLA CAPPELLA CHIGI.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

POLITECNICO MILANO BIBLIOTECA



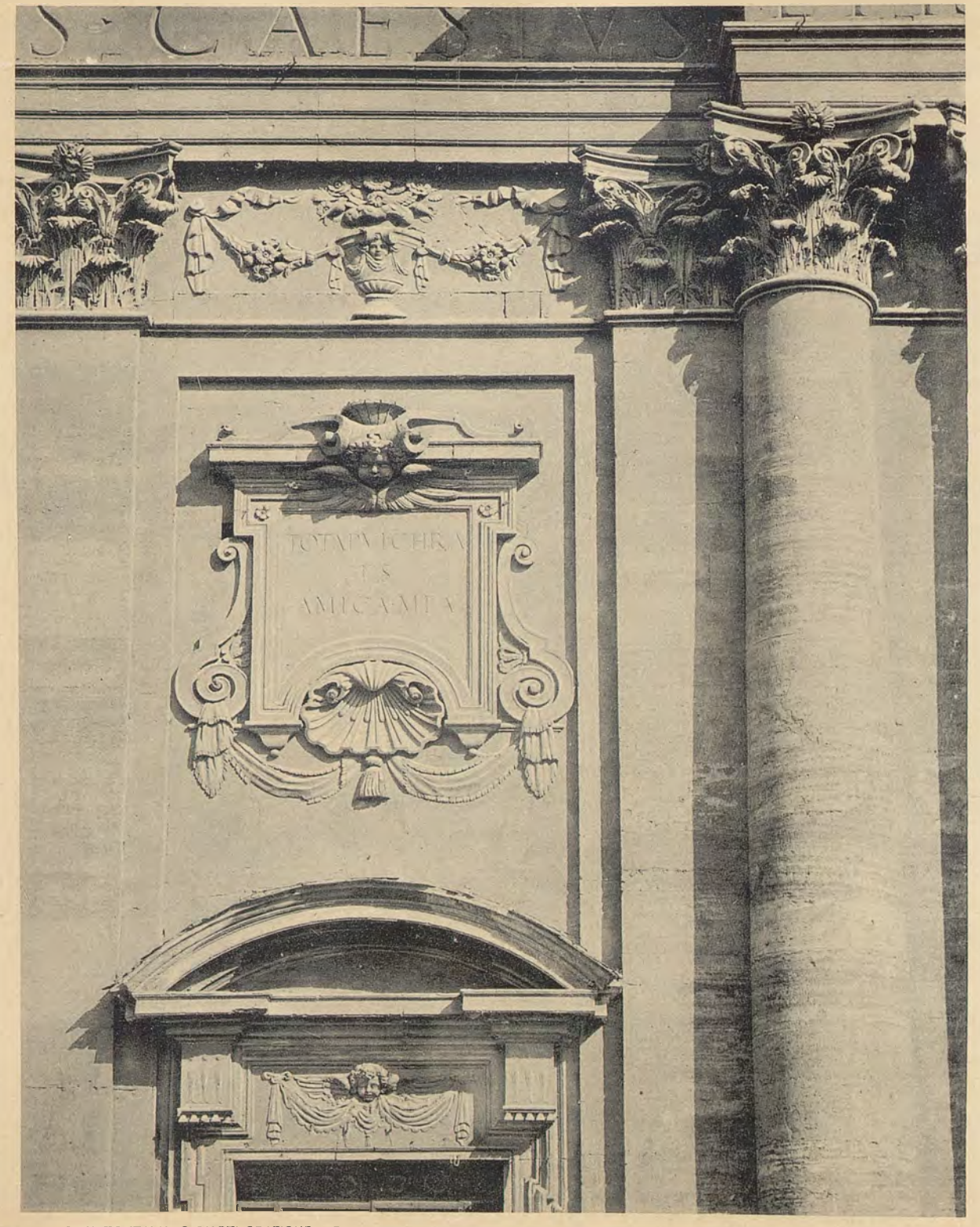


POLITECNICO MILANO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ORNAMENTI ARCHITETTONICI IN ROMA. — EMBLEMI PAPALI, GHIRLANDE E FESTONI SULLA FACCIATA DELLA BASILICA DI S. GIOVANNI IN LATERANO.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ORNAMENTI ARCHITETTONICI IN ROMA. — 1. PARTICOLARI NELLA FACCIATA DELLA CHIESA DI S. MARIA IN VALLICELLA. 2. STEMMA DEL CARDINALE CARLO BORROMEO IN VIA FLAMINIA.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ORNAMENTI ARCHITETTONICI IN ROMA. — 1. STEMMA DI URBANO VIII NELLA BASILICA VATICANA. — 2. STEMMA DELLA FAMIGLIA ANIBALDI.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

LOGGIA TERRENA NEL CASTELLO DEL BUON CONSIGLIO A TRENTO. SEC. XVI.

(Fot. Unterveger — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

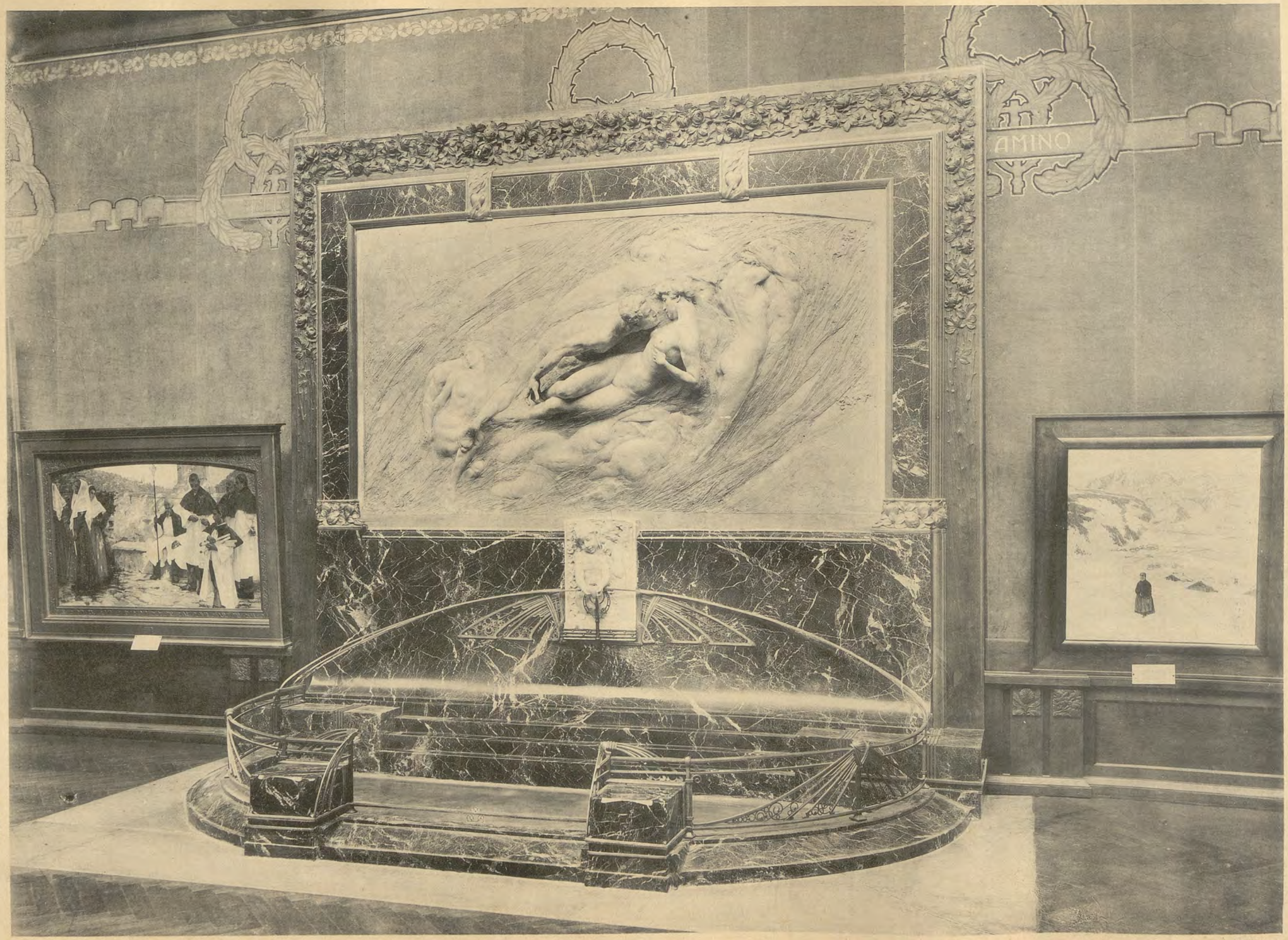
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI BELLE ARTI A VENEZIA. — INGRESSO ALLA SALA DI NAPOLI E SICILIA.

(Fot. Bertani — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO MILANO



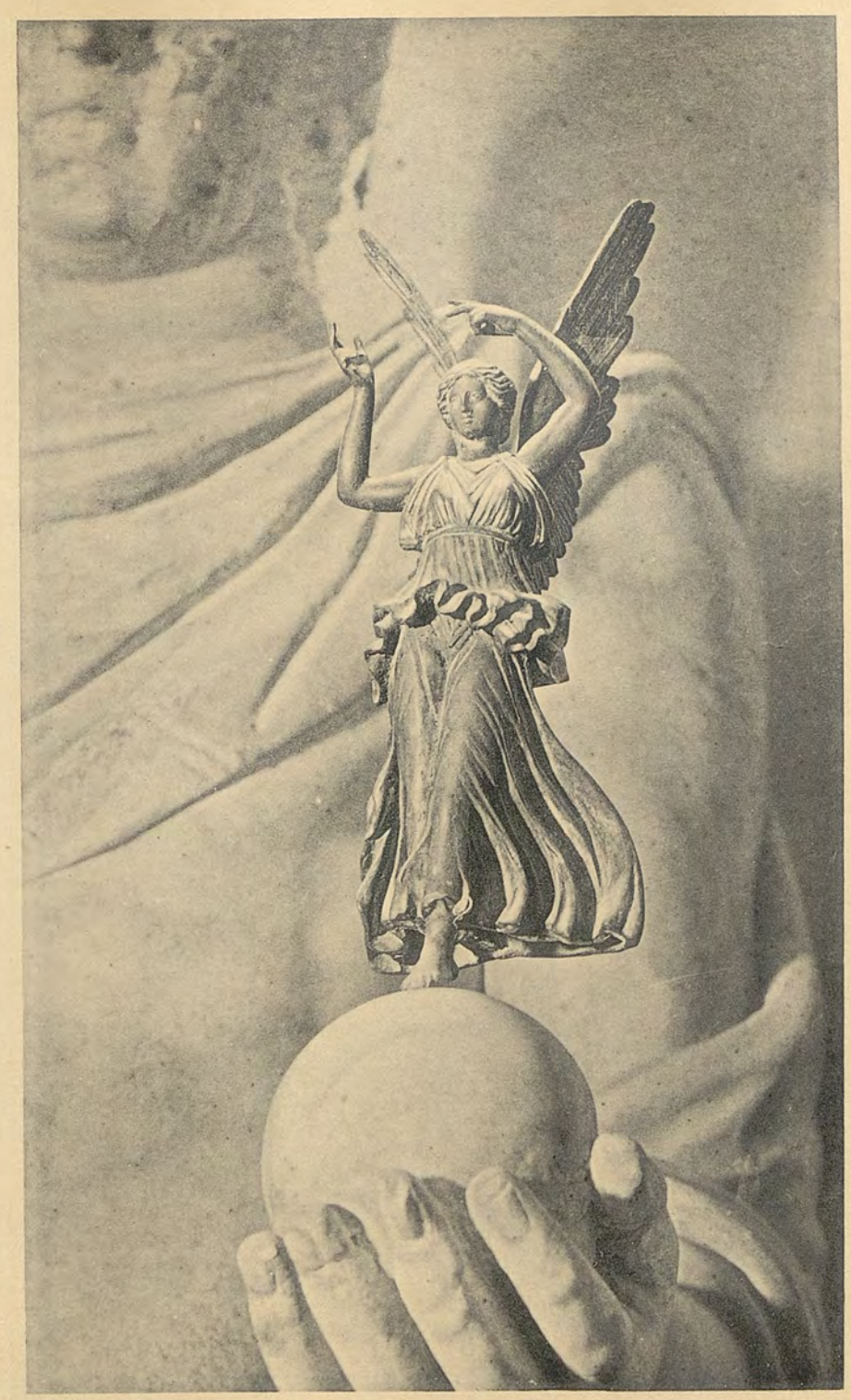
POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI BELLE ARTI A VENEZIA. — FONTANA DELLO SCULTORE E. RUBINO NELLA SALA PIEMONTESE.

(Fot. Bertani — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

BRONZI DECORATIVI ANTICHI. — 1. VITTORIA POMPEIANA NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI. — 2. VITTORIA DI ERCOLANO NEL DETTO MUSEO. 3. VITTORIA PORTATA IN MANO DA UNA STATUA IMPERIALE NEL MUSEO VAITCANO.

(Fot. Alinari e Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

MARMI DECORATIVI ANTICHI. — 1. POMONA NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI A FIRENZE. — 2. STATUA ATLETICA NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI. 3. STATUA CON MOLTI RESTAURI NEL DETTO MUSEO.

(Fot. Alinari e Mauri — Eliot, IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

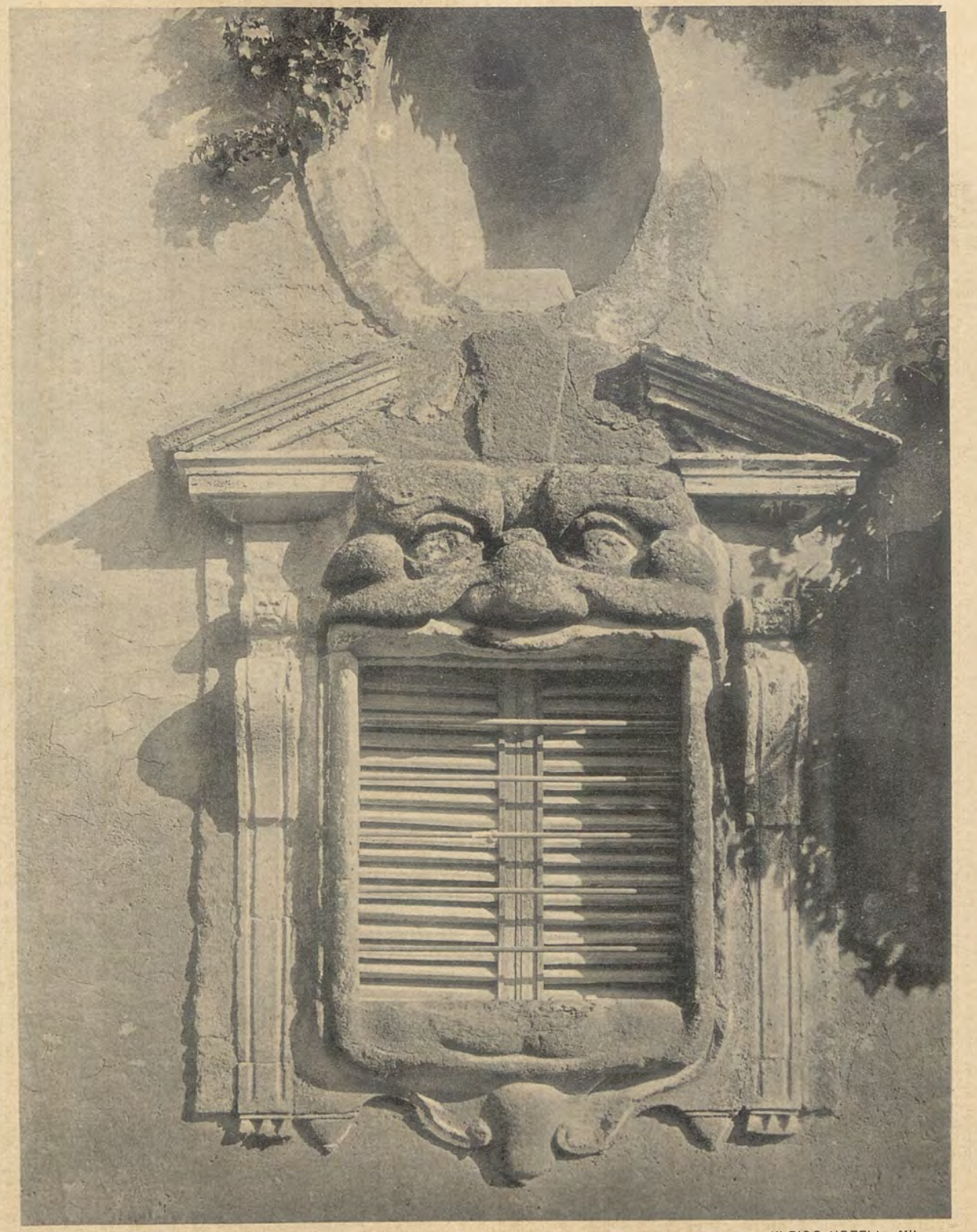
ULRICO HOEPLI - Milano

MARMI DECORATIVI ANTICHI. — 1. MENADE NELLA BASE D'UN CANDELABRO: MUSEO DEL CAMPIDOGLIO. — 2. PANE CON PANTERA NELLA BASE D'UN CANDELABRO: MUSEO DEI CONSERVATORI A ROMA.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

ORNAMENTI ARCHITETTONICI IN ROMA. — PORTA E FINESTRA NELLA CASA DEGLI ZUCCARI IN VIA GREGORIANA.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

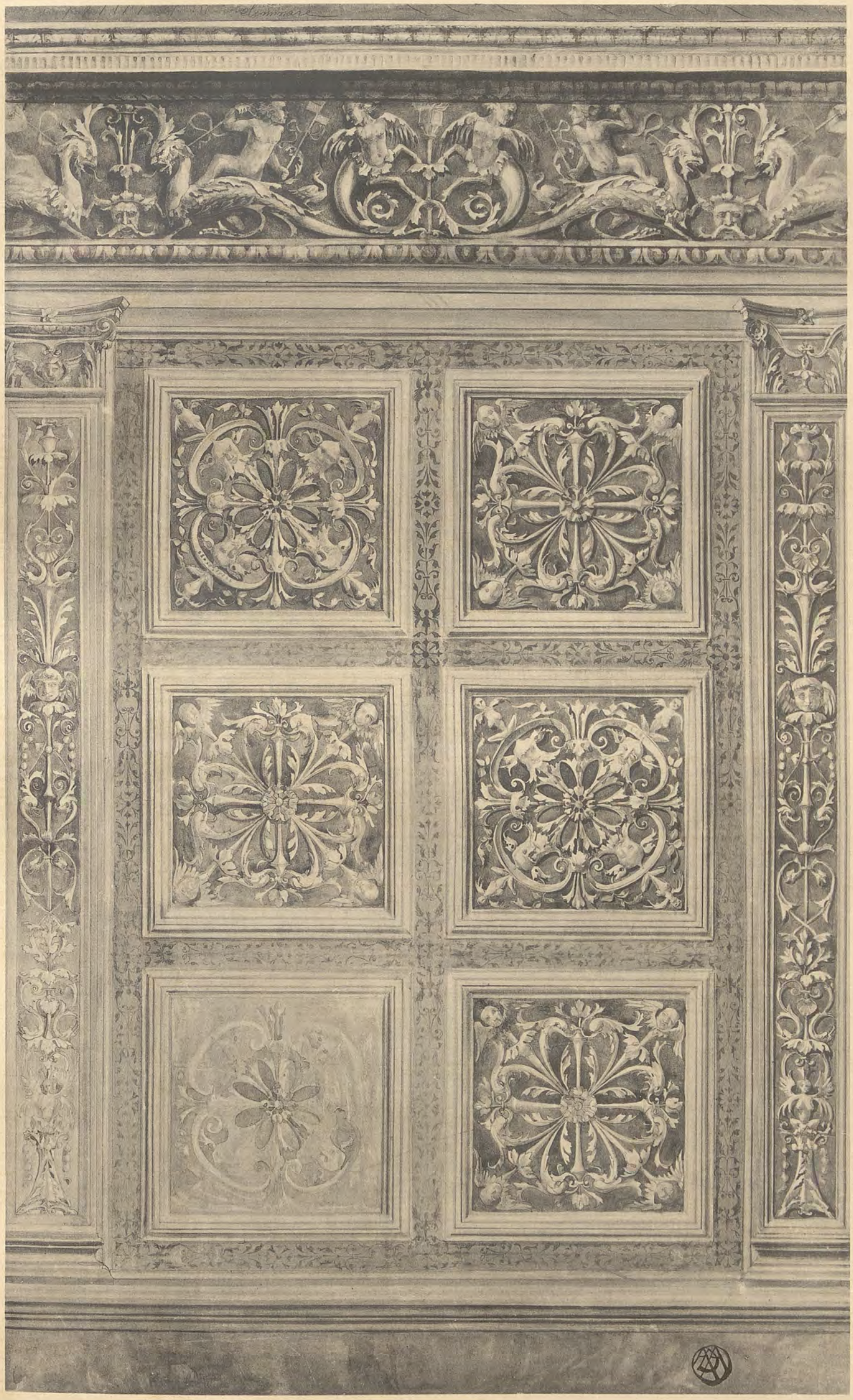
POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

FREGIO DI UNA STANZA NEL PALAZZO DEI GRATAROLI, ORA MAFFEIS, A BERGAMO. — SEC. XVI.

(Acquerello del sig. A. D'Andrea. — Cromolitografia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

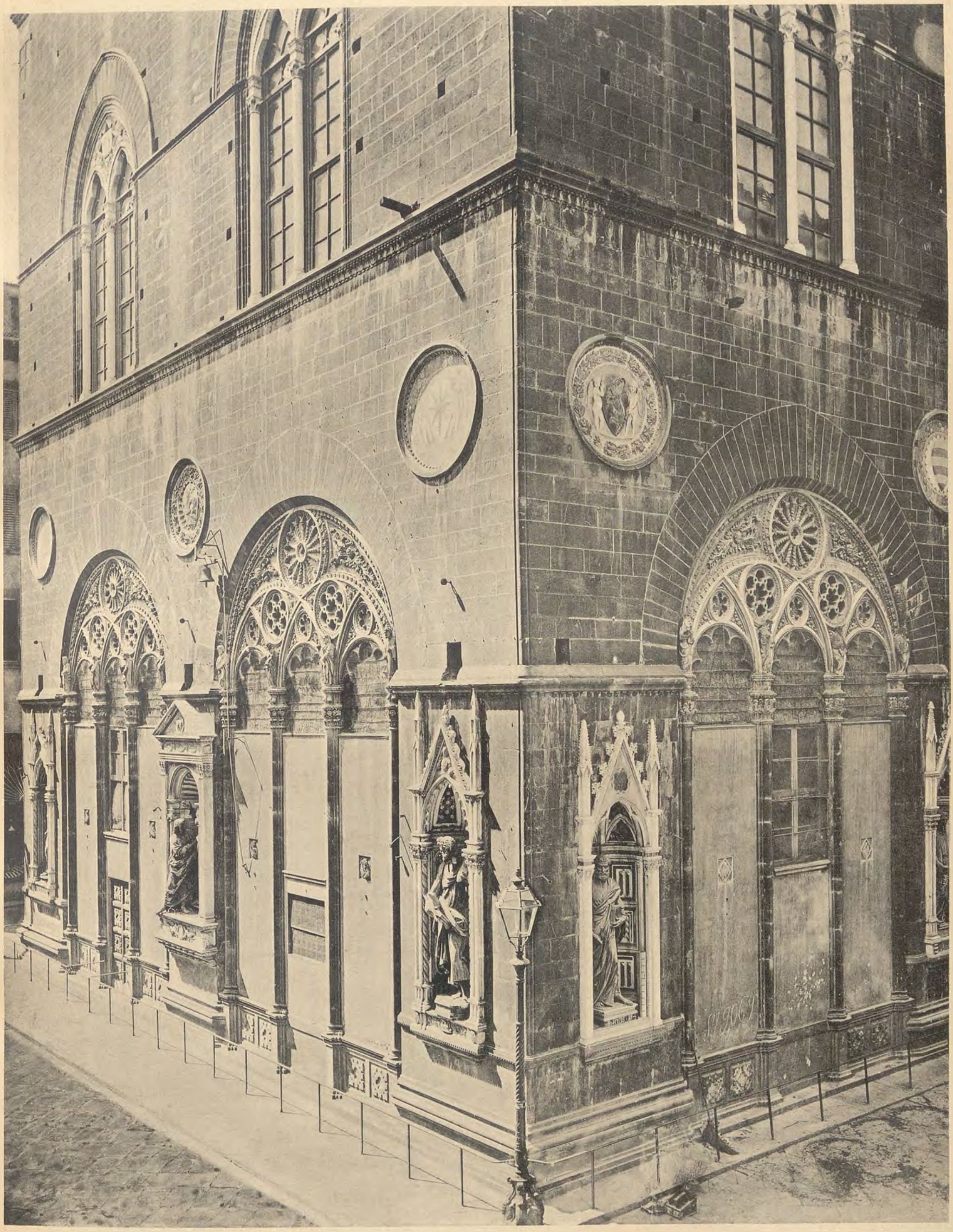


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PARETE DI UNA STANZA NEL PALAZZO DEI GRATAROLI, ORA MAFFEIS, A BERGAMO. — SEC. XVI.

(Acquerello del sig. A. D'Andrea. — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

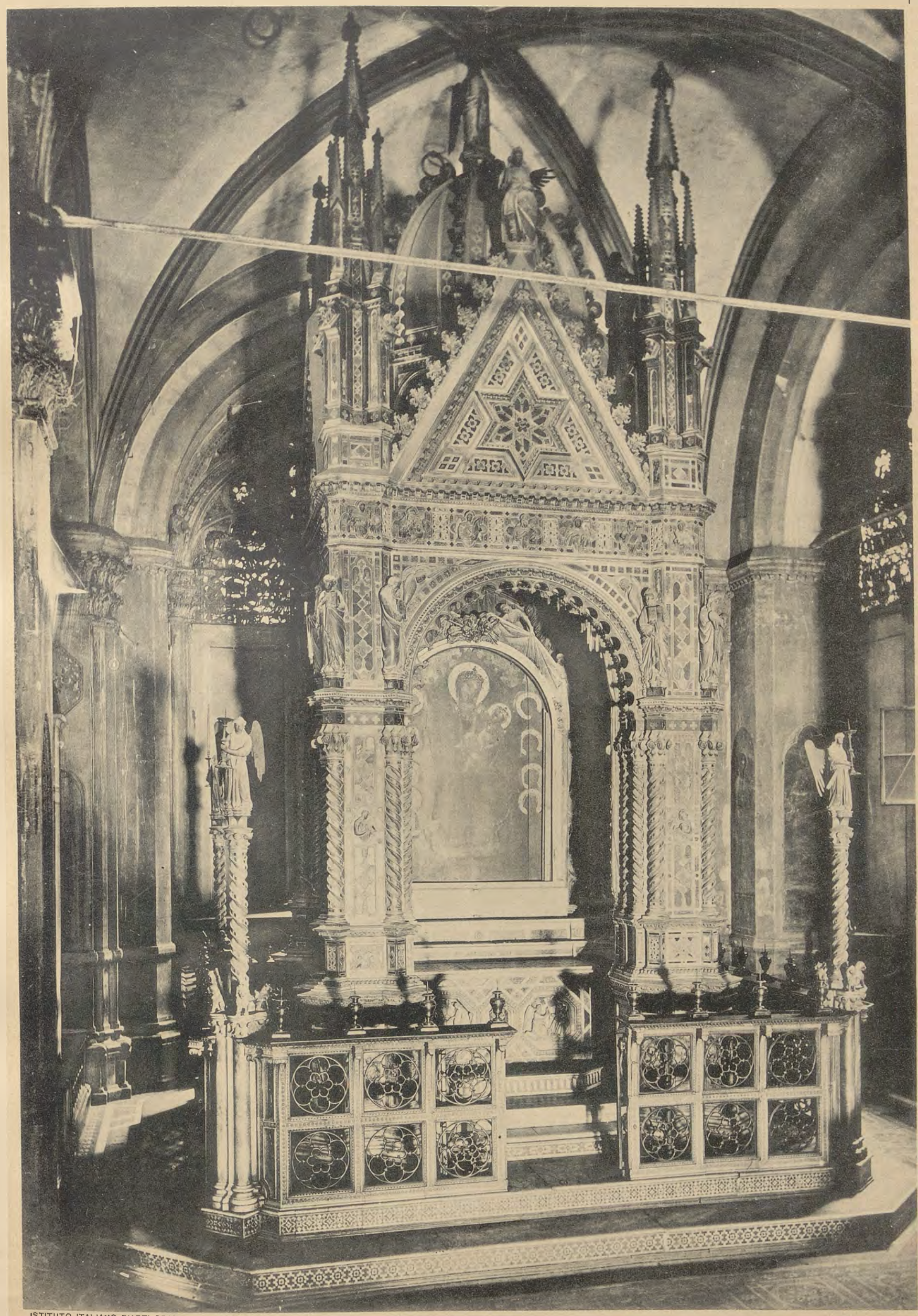


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

VEDUTA ESTERNA DELLA LOGGIA D'OR SAN MICHELE A FIRENZE.

(Fot. Alinari — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

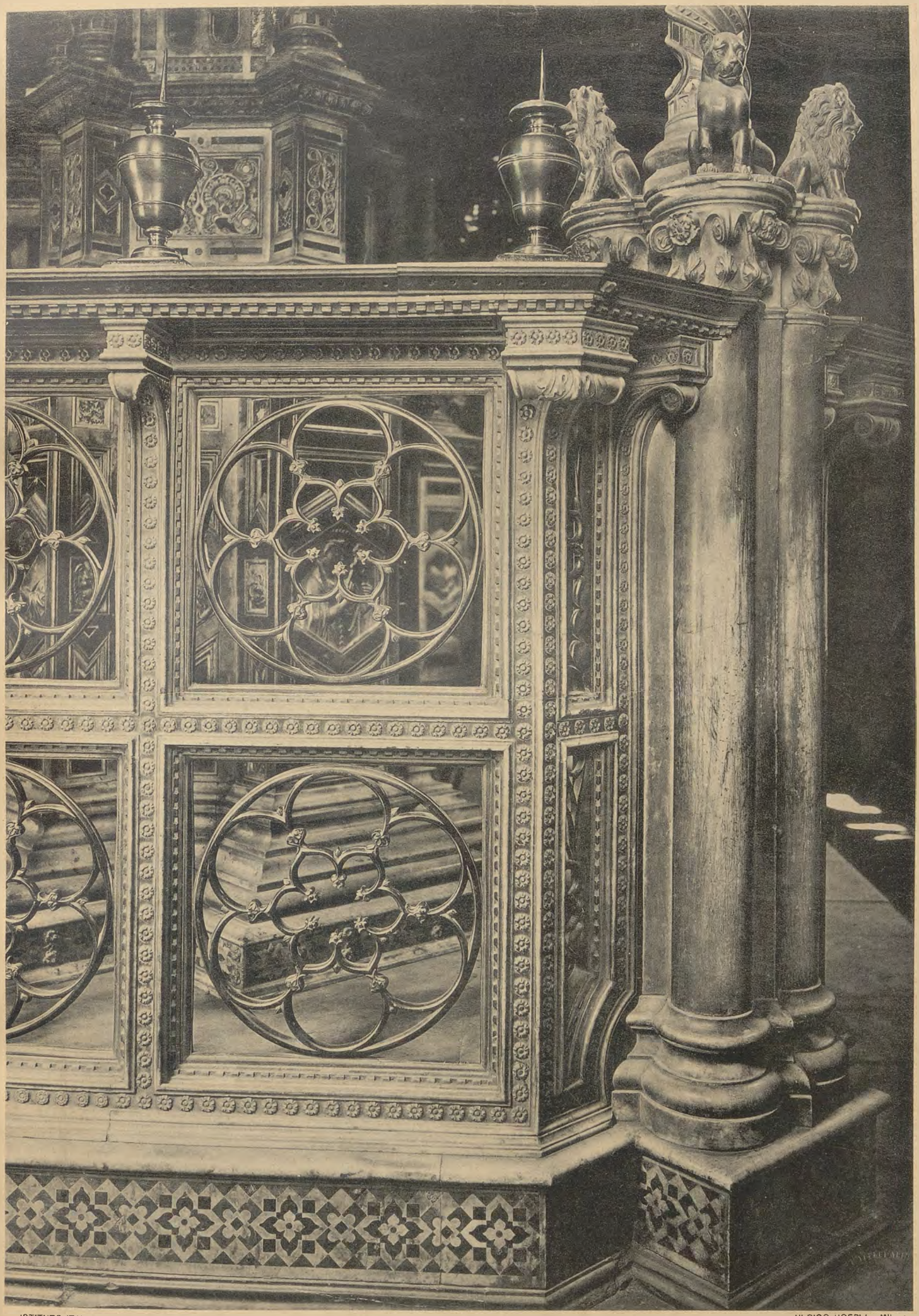


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

TABERNACOLO DI ANDREA ORCAGNA NELLA CHIESA DI OR SAN MICHELE A FIRENZE. — ANNI 1349-59.

(Fot. Alinari — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

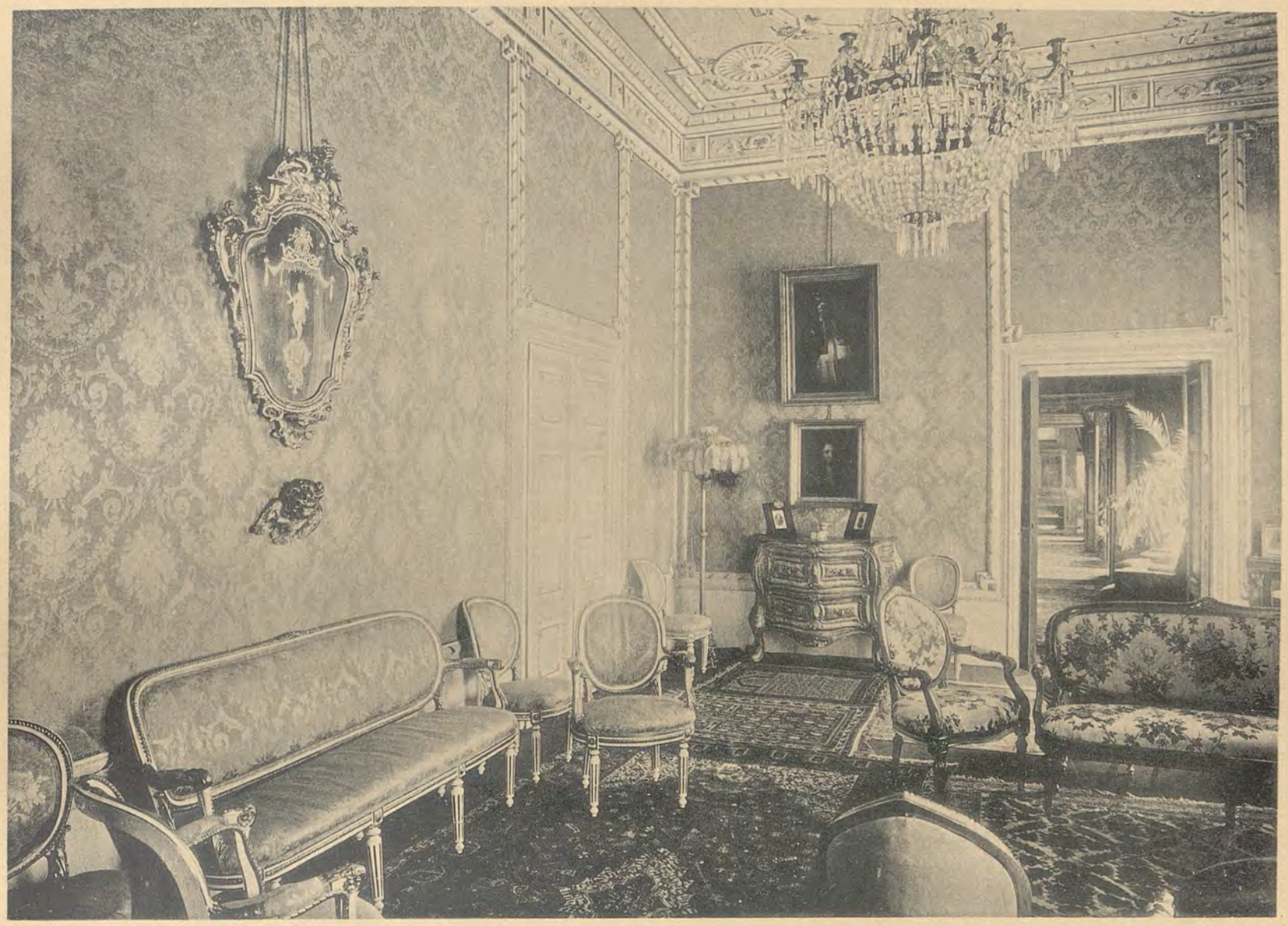


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ANGOLO DELLA CANCELLATA CHE CIRCONDA IL TABERNACOLO DELL'ORCAGNA NELLA CHIESA DI OR SAN MICHELE A FIRENZE.

(Fot. Alinari — Eliotipia Ist. It. d'Arti Grafiche).

POLITECNICO BIBLIOTECA



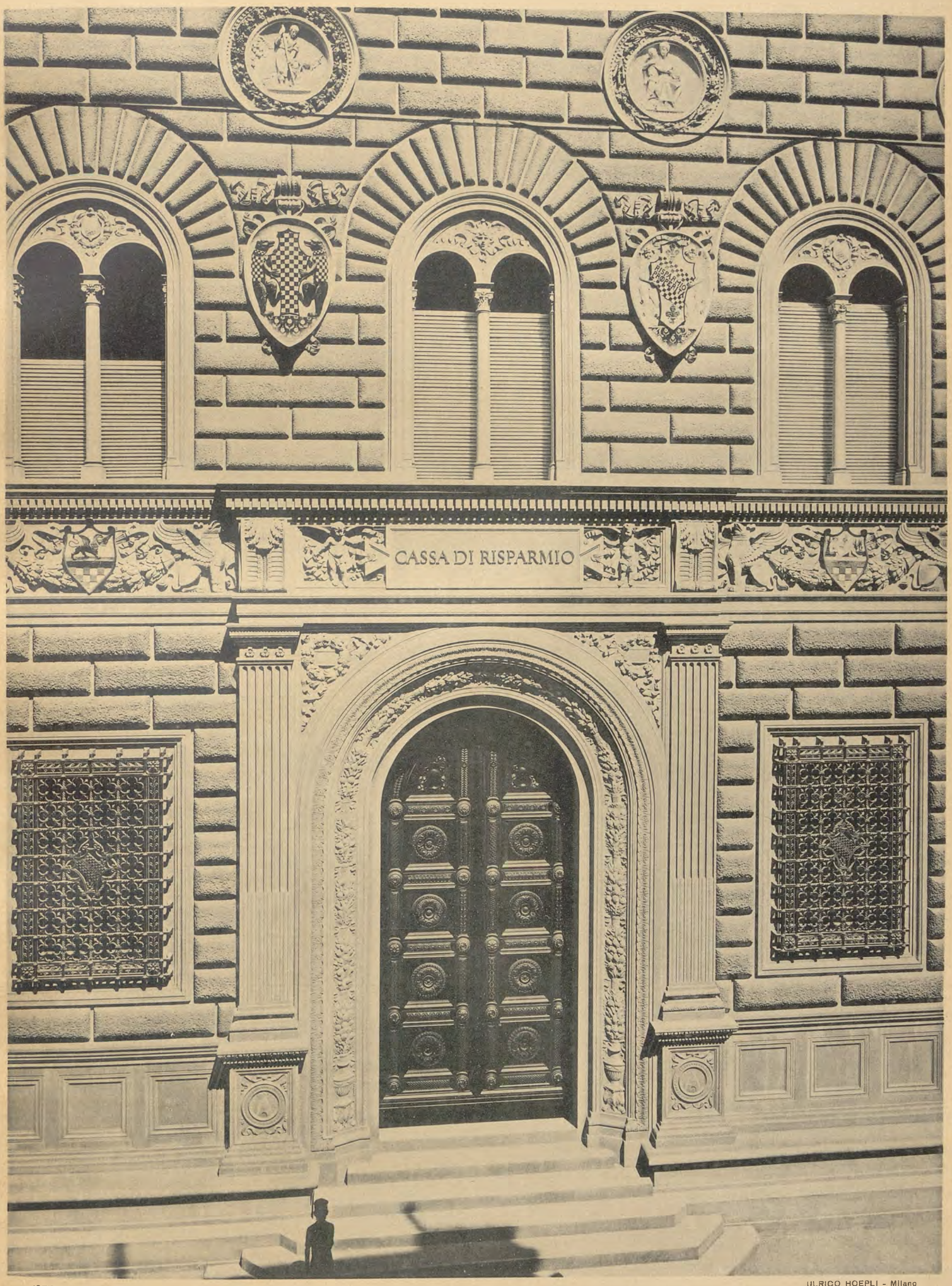
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

SALOTTO E STUDIO DI UN AMATORE DI ANTICAGLIE.

(Fot. Moscioni. — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO



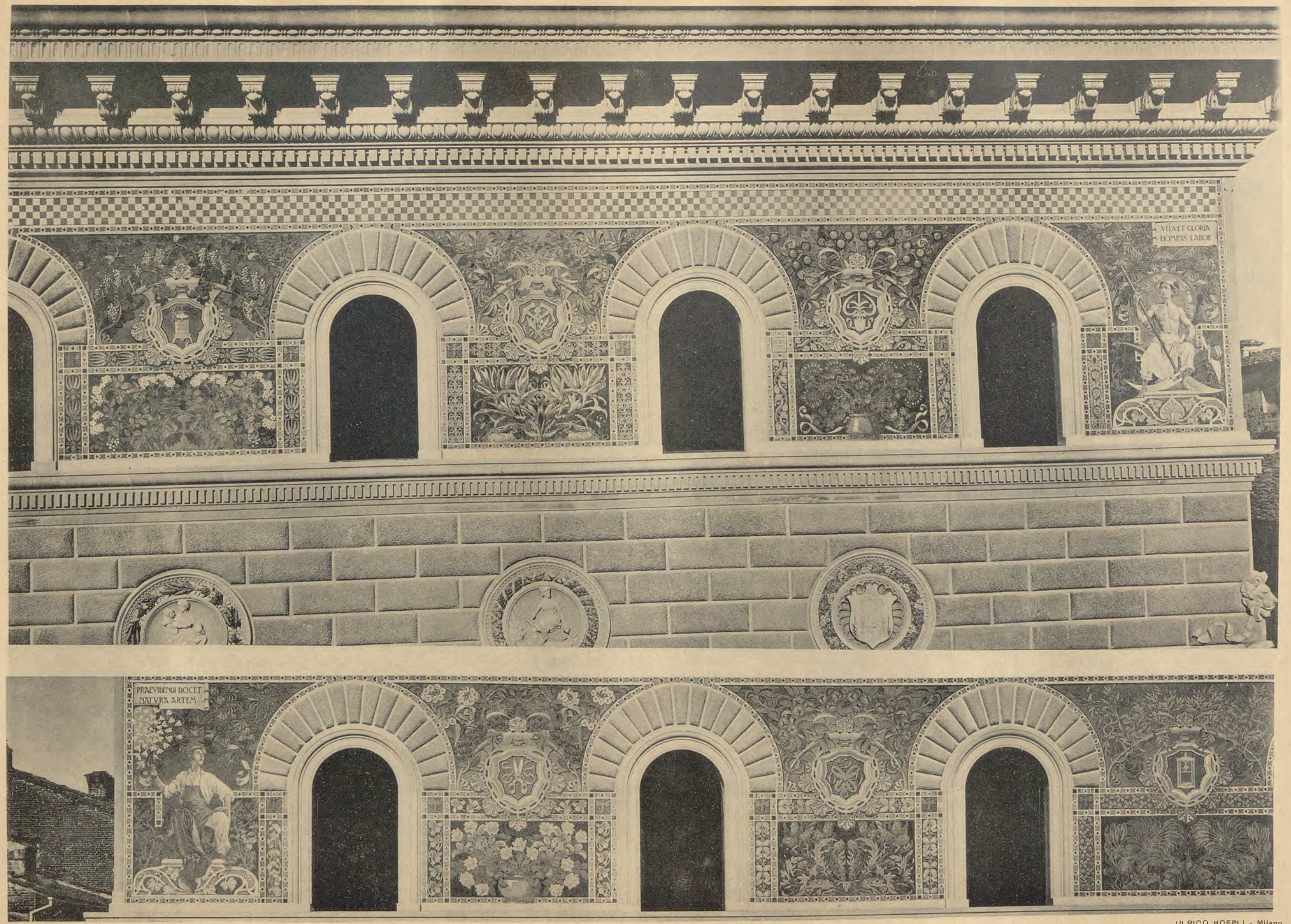
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

NUOVO PALAZZO PER LA CASSA DI RISPARMIO A PISTOIA DELL'ARCH. TITO AZZOLINI. — PARTE PRINCIPALE DELLA FACCIATA.

(Eliotipia Ist. It. d'Arti Grafiche).

POLITECNICO MILANO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO PER LA CASSA DI RISPARMIO A PISTOIA. — FREGIO DIPINTO DAL PROF. A. CASANOVA SULLA FACCIATA.

(Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

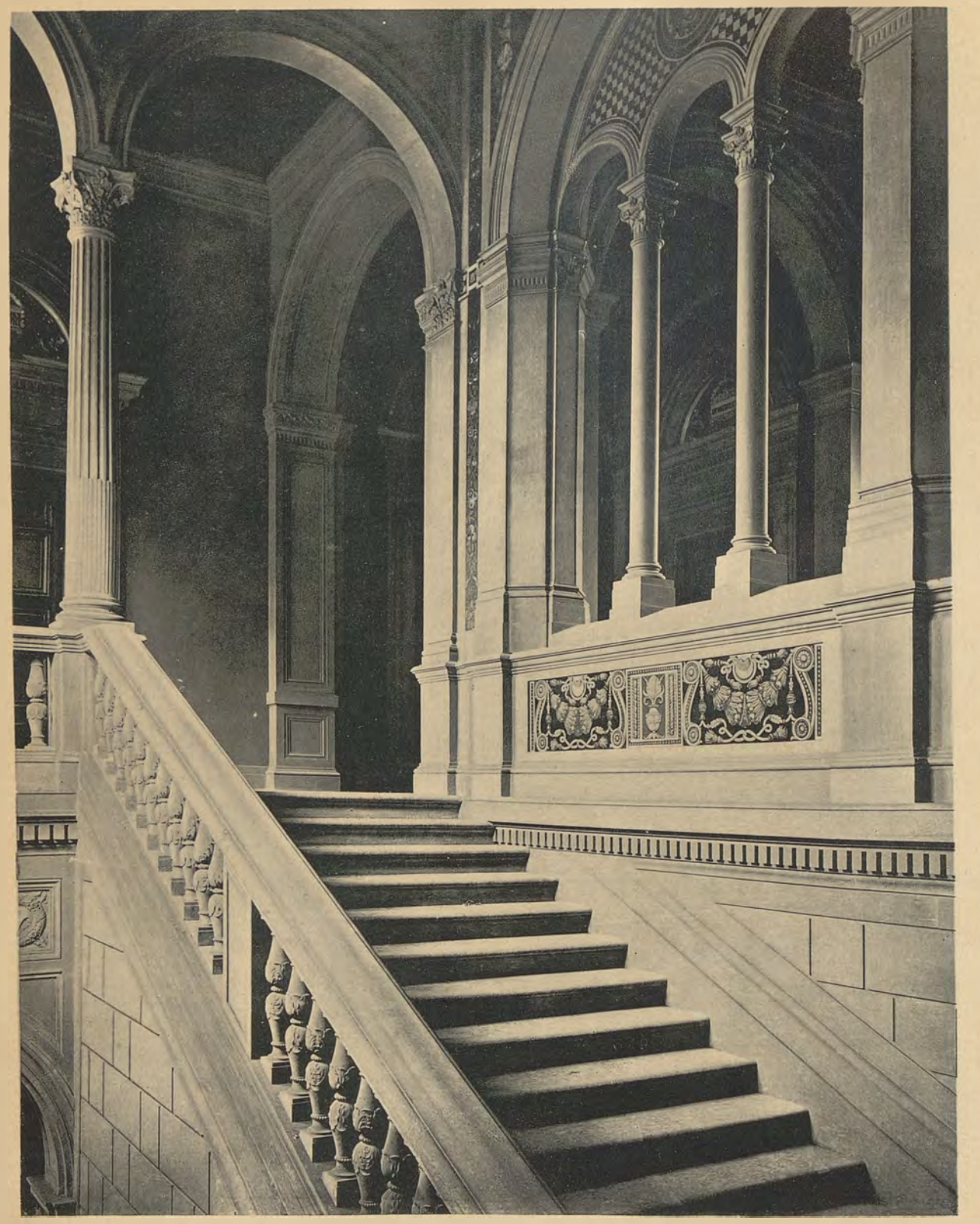
POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

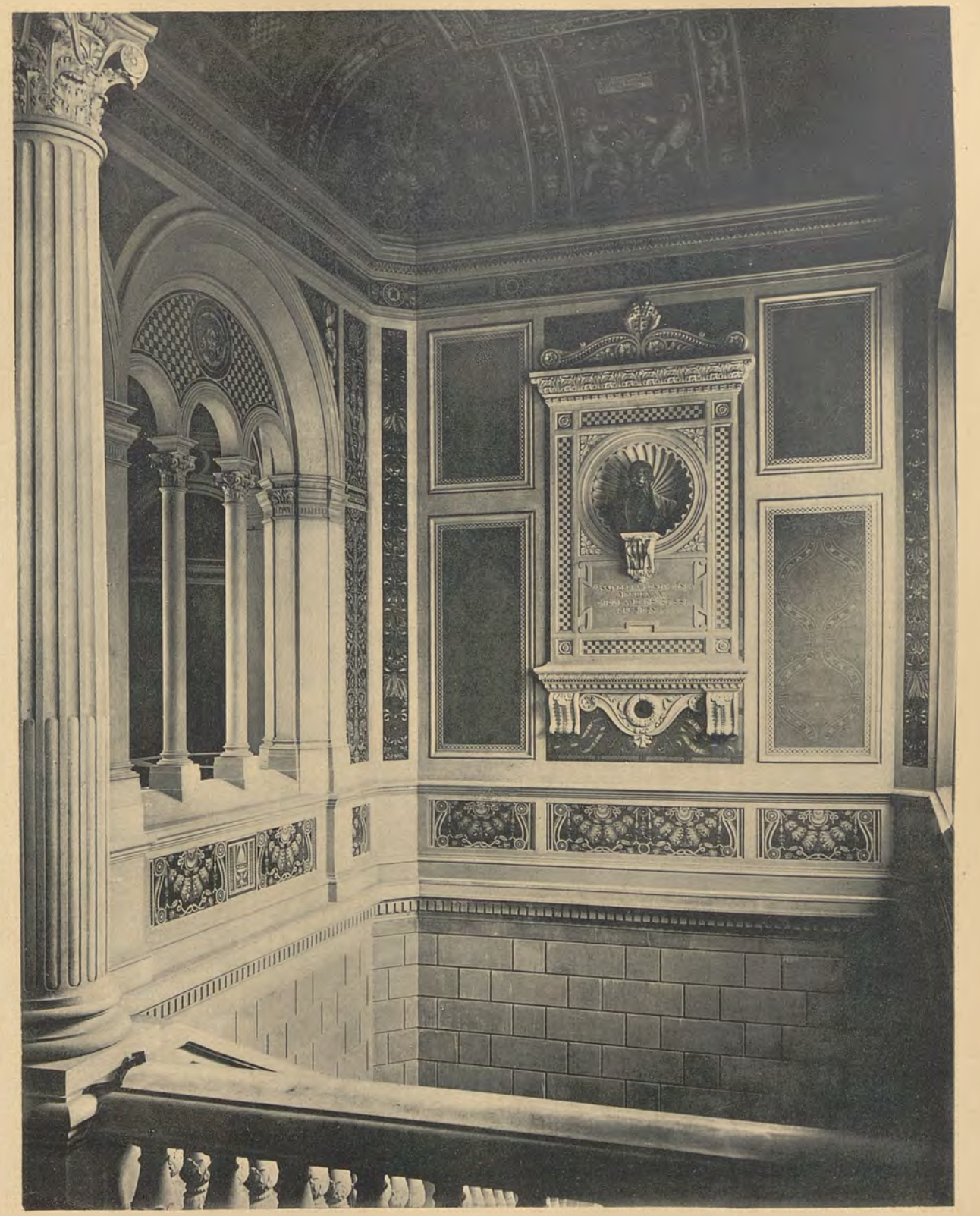
PALAZZO PER LA CASSA DI RISPARMIO A PISTOIA. — ANGOLO DEL CORTILE COPERTO.

(Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO PER LA CASSA DI RISPARMIO A PISTOIA. — SCALONE PRINCIPALE.

(Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

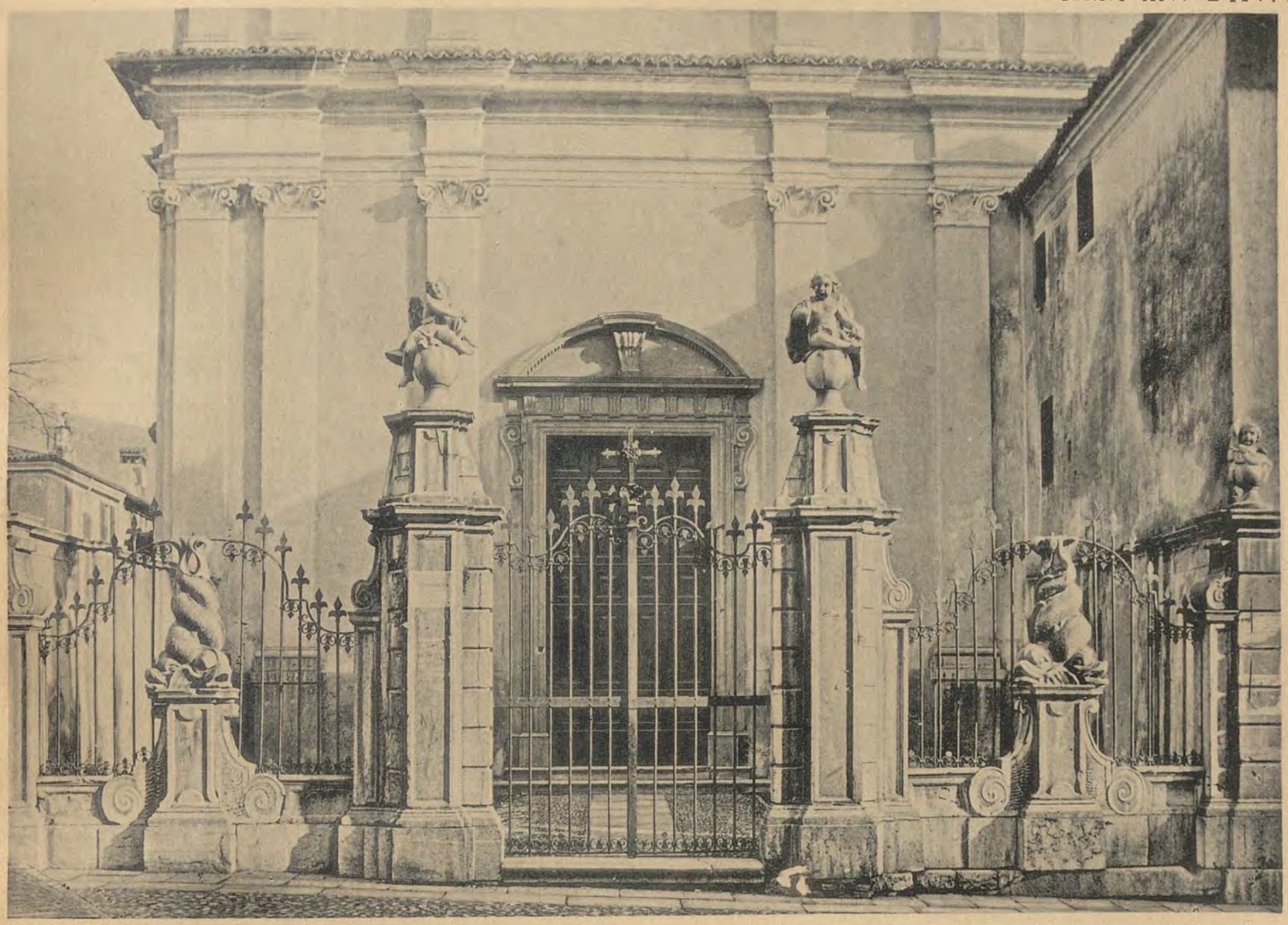
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

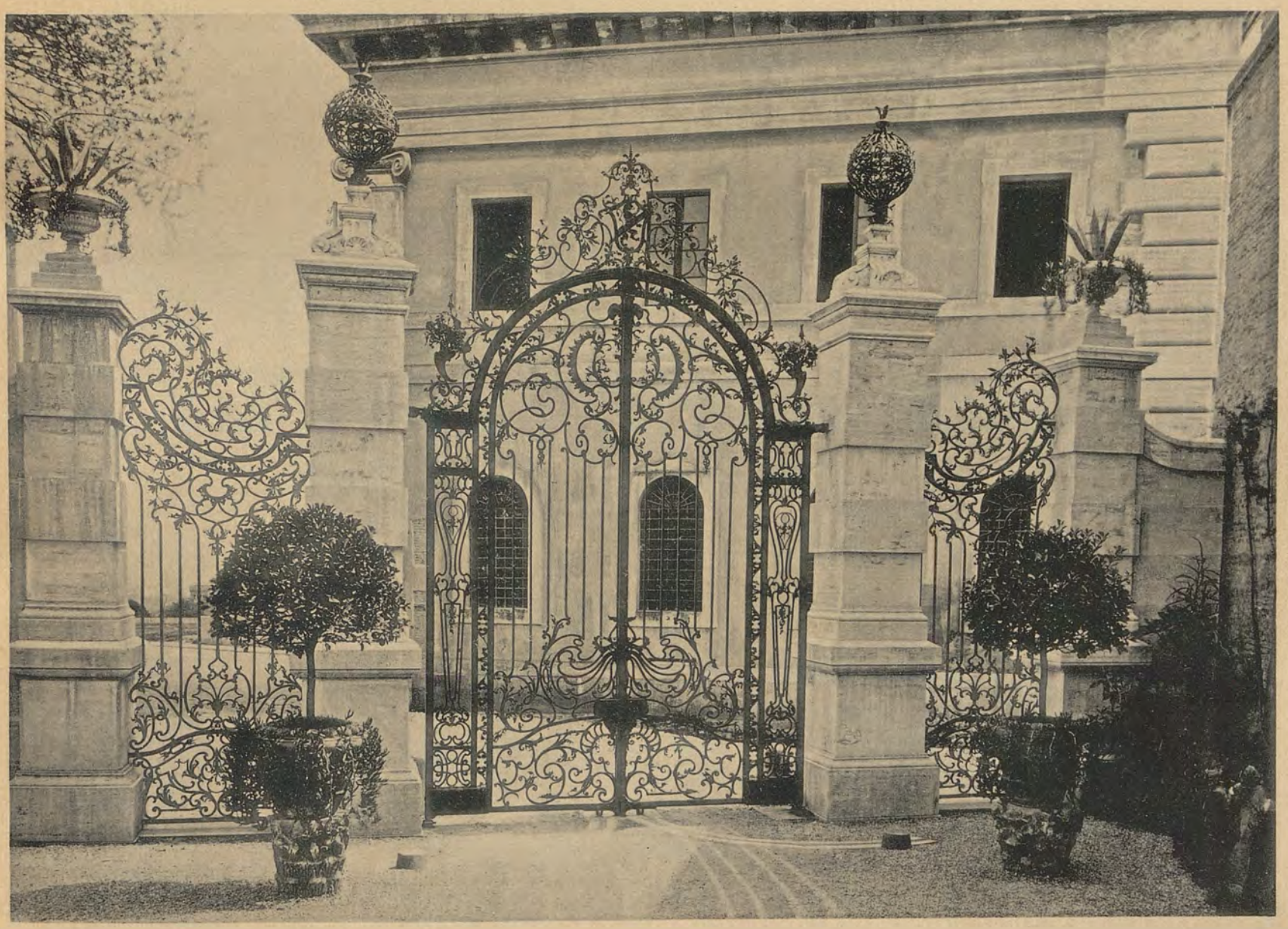
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO PER LA CASSA DI RISPARMIO A PISTOIA. — SALONE DELLE ASSEMBLEE PER GLI AZIONISTI.

(Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

1. CANCELLATA INNANZI ALLA CHIESA DI S. ZENO A BRESCIA. — 2. CANCELLATA DI VILLA AURELIA A ROMA.

(Fot. Moscioni. — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

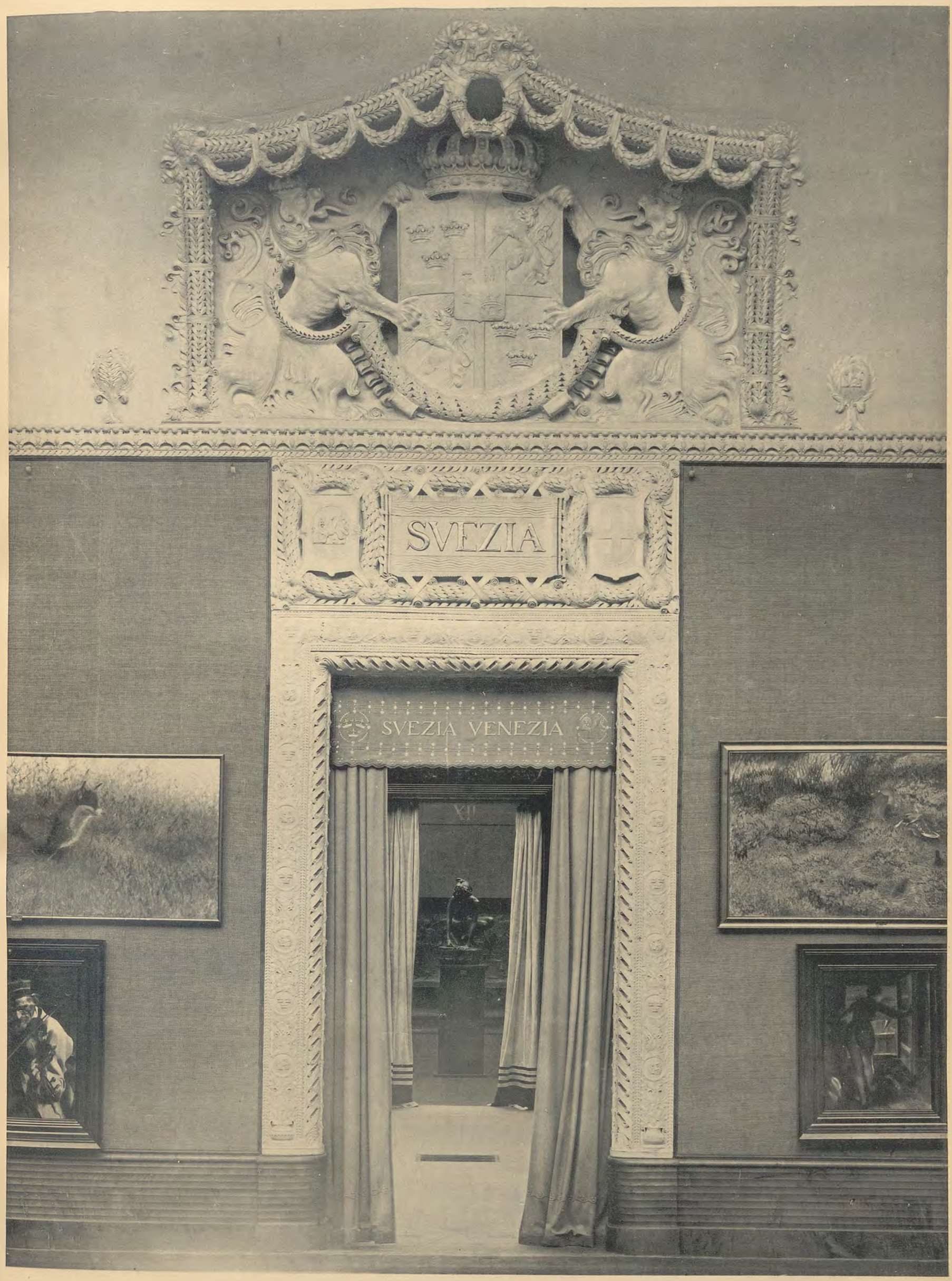
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

INVETRIATE DIPINTE PER UN PICCOLO QUARTIERE D'ABITAZIONE.

(Composizioni di E. Calori).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

SALA SVEDESE NELLA ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI BELLE ARTI A VENEZIA.

(Fot. Bertani — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

SALA UNGHERESE NELLA ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI BELLE ARTI A VENEZIA.

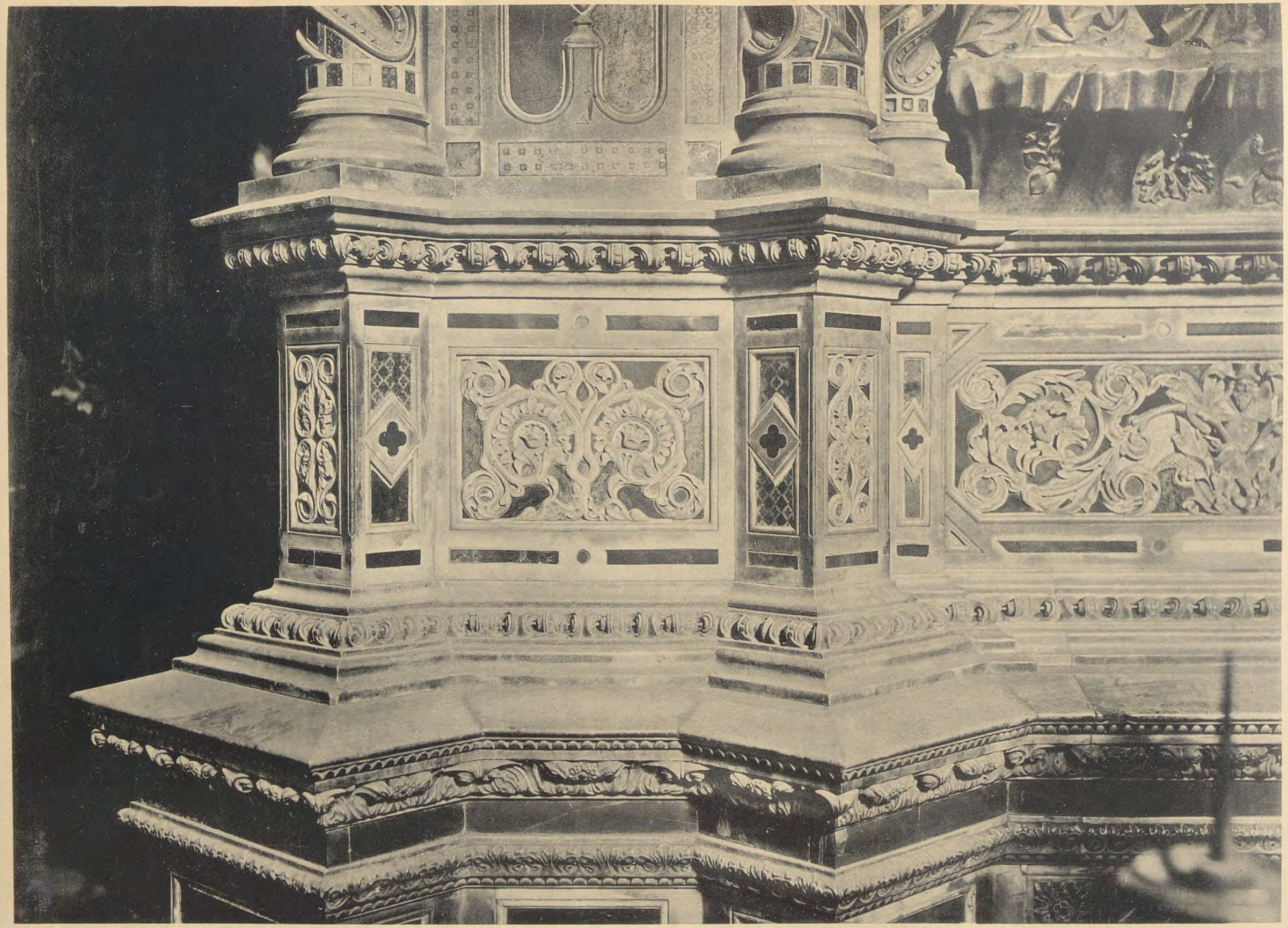
(Fot. Bertani — Eliotipia Ist. It. d'Arti Grafiche).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

FIANCHI DEGLI STALLI NEL VECCHIO DUOMO DI MOLFETTA. — PRINCIPIO DEL SEC. XV.

(Fot. Moscioni — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

TABERNACOLO DELL'ORCAGNA IN OR SAN MICHELE A FIRENZE. ANNI 1349-59 — PARTICOLARI DEI PIEDESTALLI E DELLE BASI.

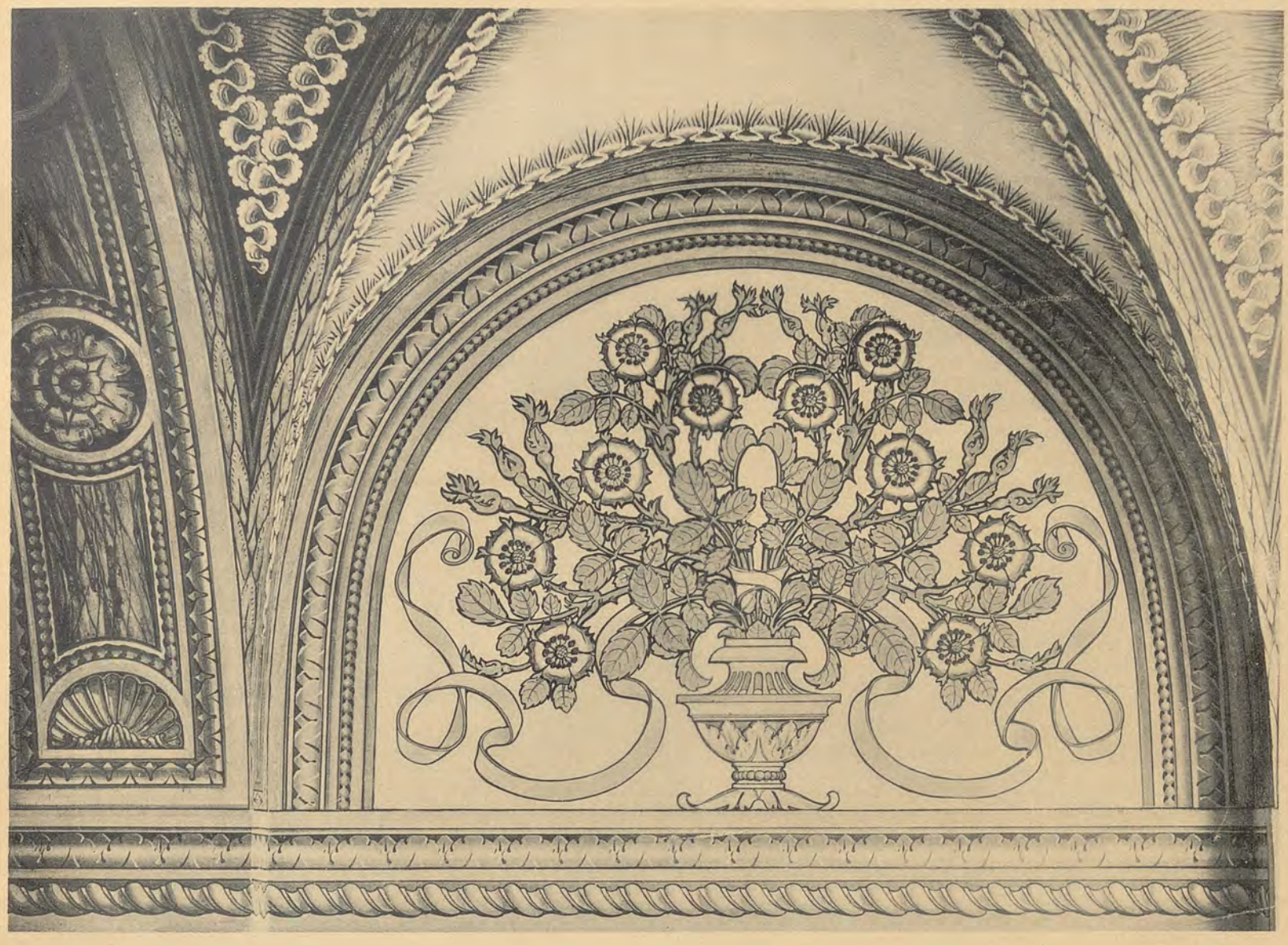
(Fot. Alinari — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

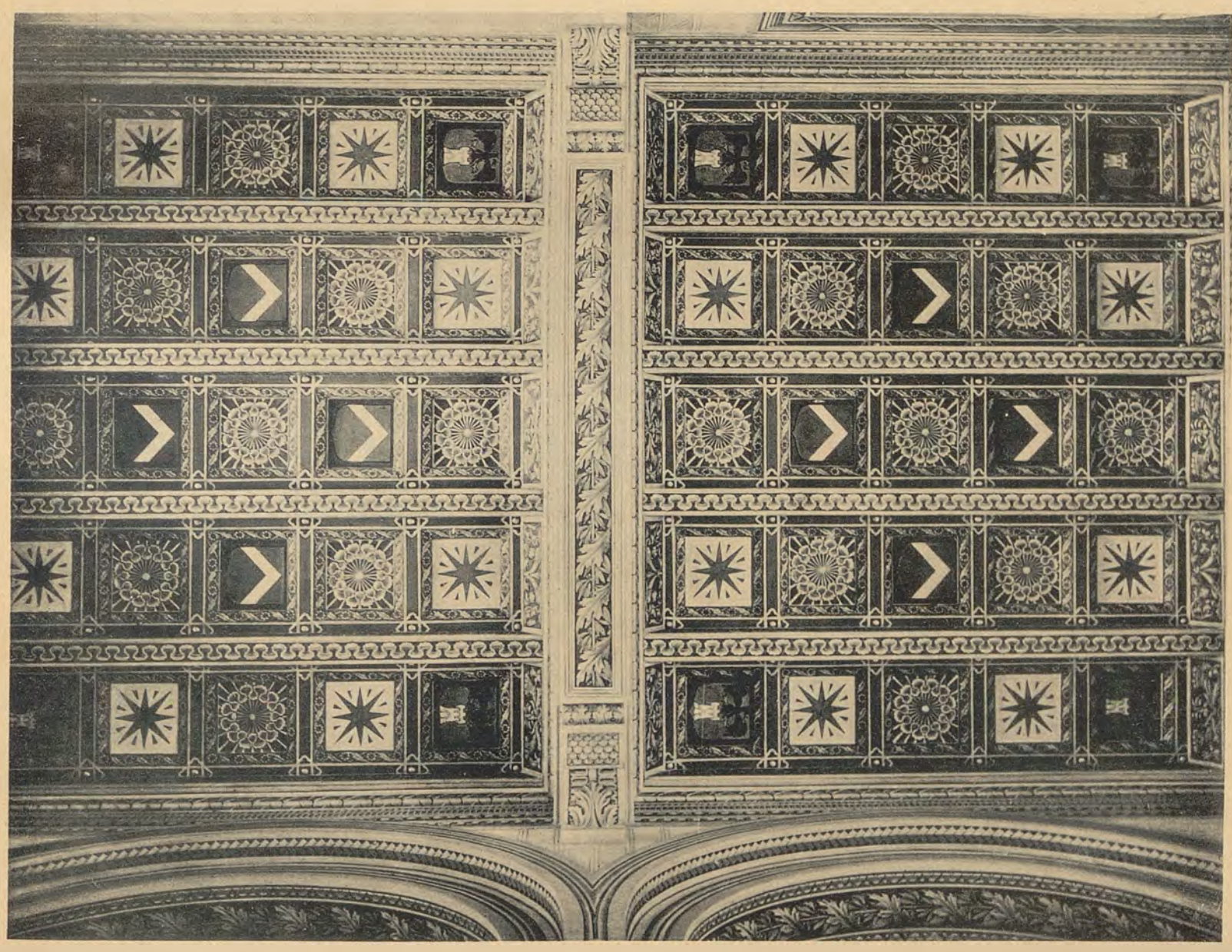
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

TABERNACOLO DELL'ORCAGNA IN OR SAN MICHELE A FIRENZE. ANNI 1349-59.
PARTICOLARI DEI CAPITELLI E DELLA CORNICE D'IMPOSTATURA.

(Fot. Alinari — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO MILANO BIBLIOTECA



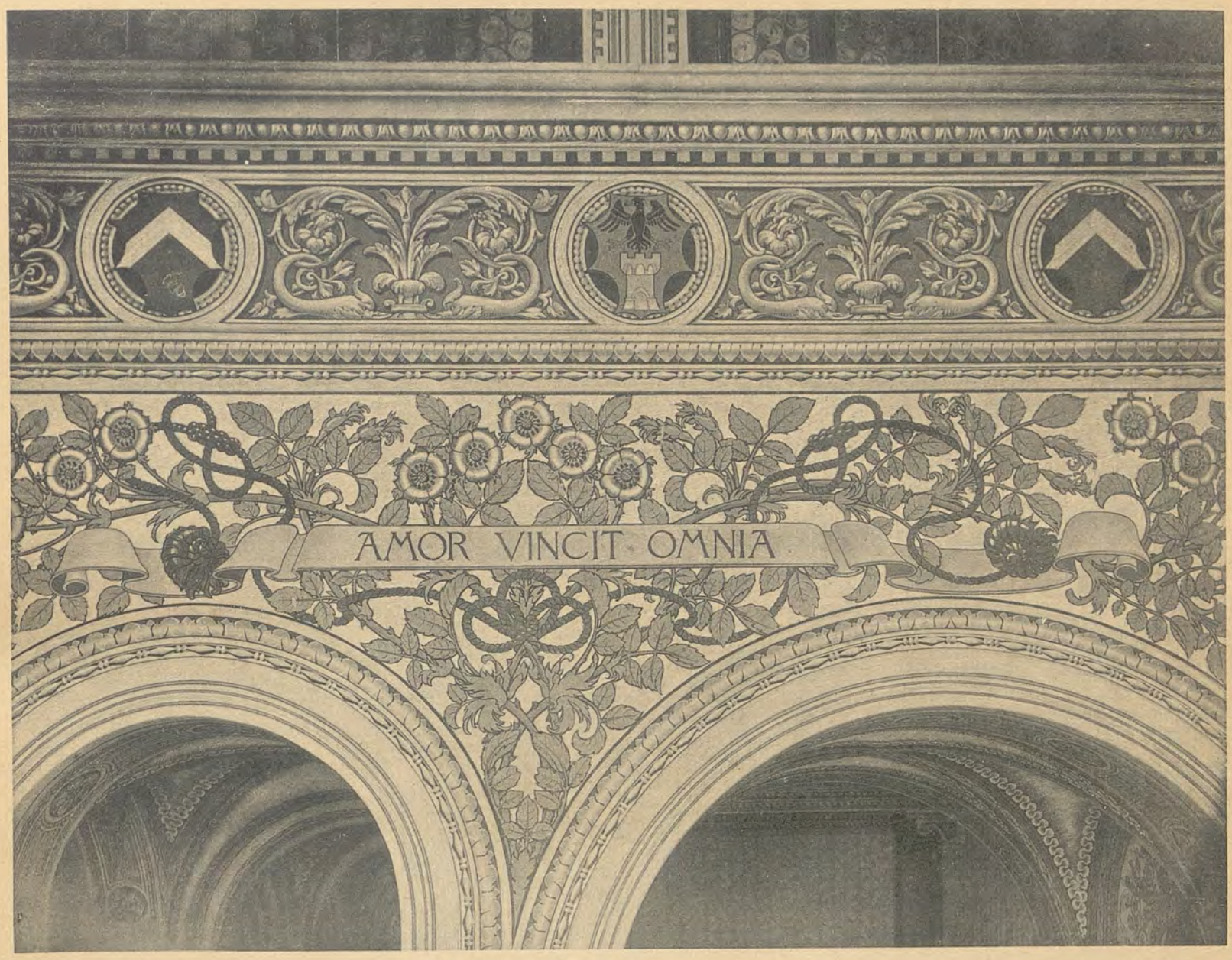


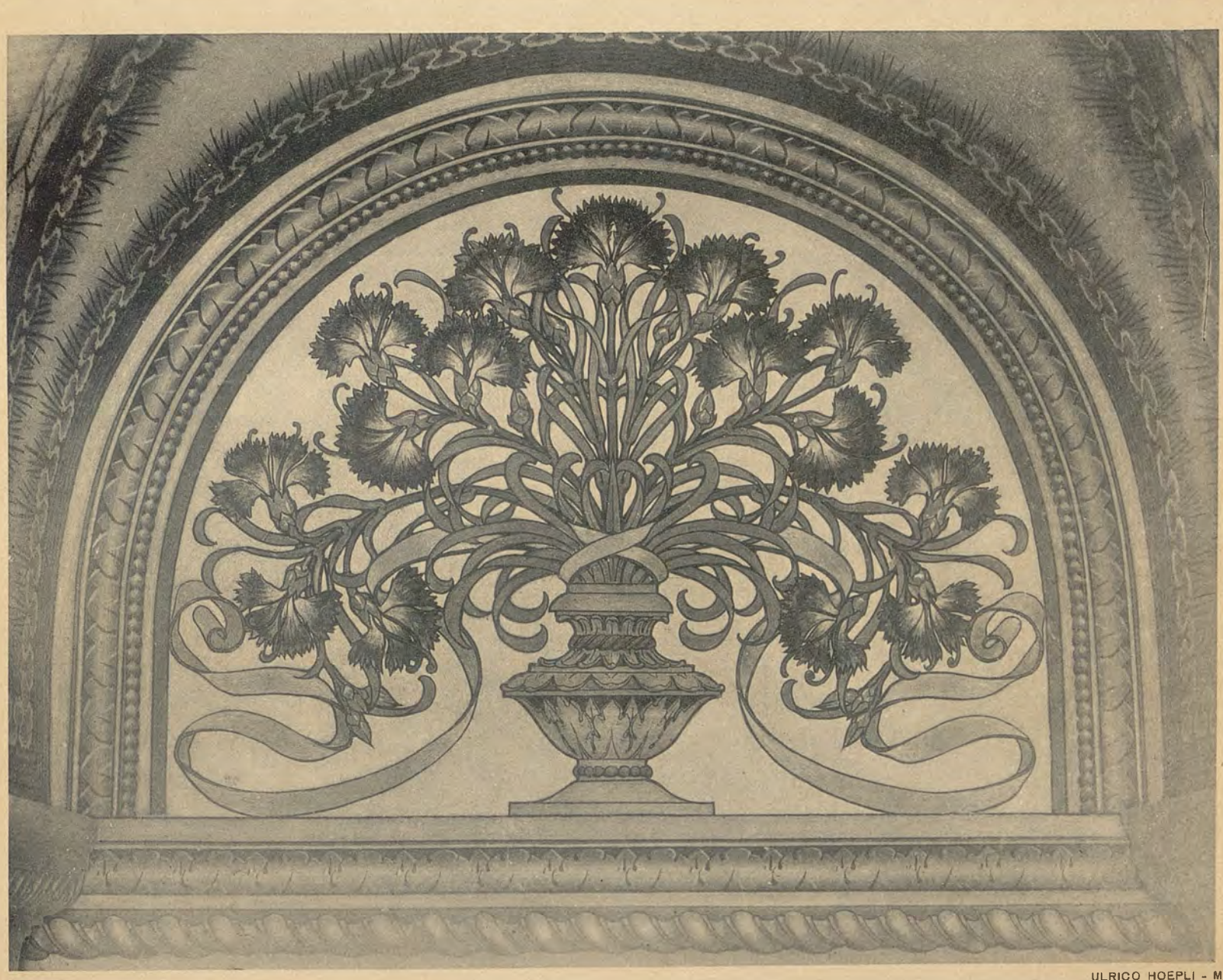
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

LA CASA DE' BOIARDI IN REGGIO-EMILIA. — PITTURE ORNAMENTALI VERSO IL CORTILE.

(Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO MILANO





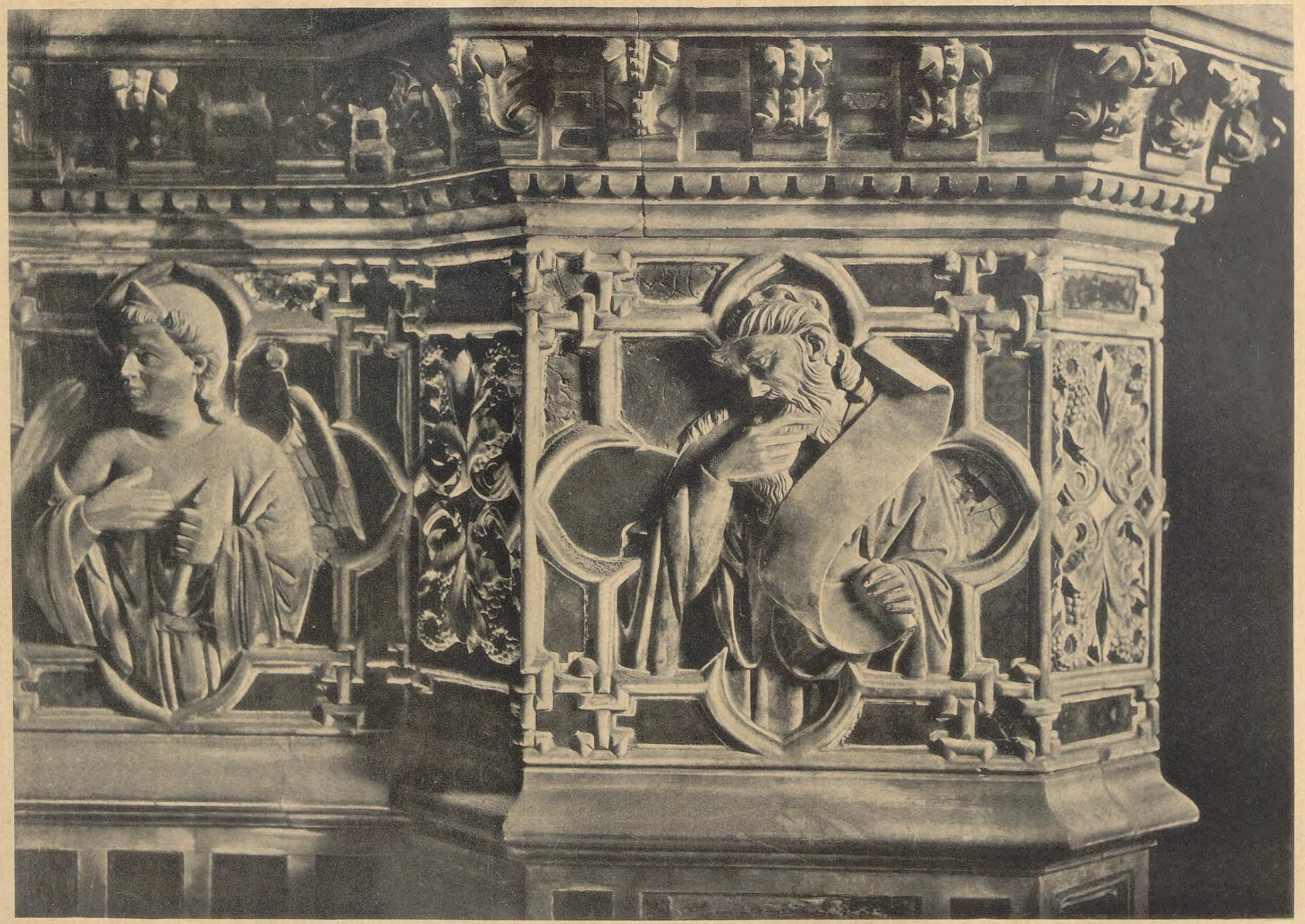
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

LA CASA DE' BOIARDI IN REGGIO-EMILIA. — PITTURE ORNAMENTALI VERSO IL CORTILE.

(Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO

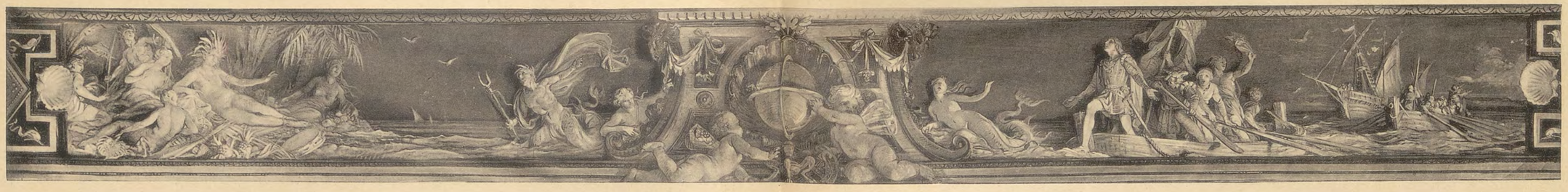


POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

TABERNACOLO DELL'ORCAGNA IN OR SAN MICHELE A FIRENZE. ANNI 1349-59. — PARTICOLARI DEL FREGIO SOTTO LE CUSPIDI.

(Fot. Alinari — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



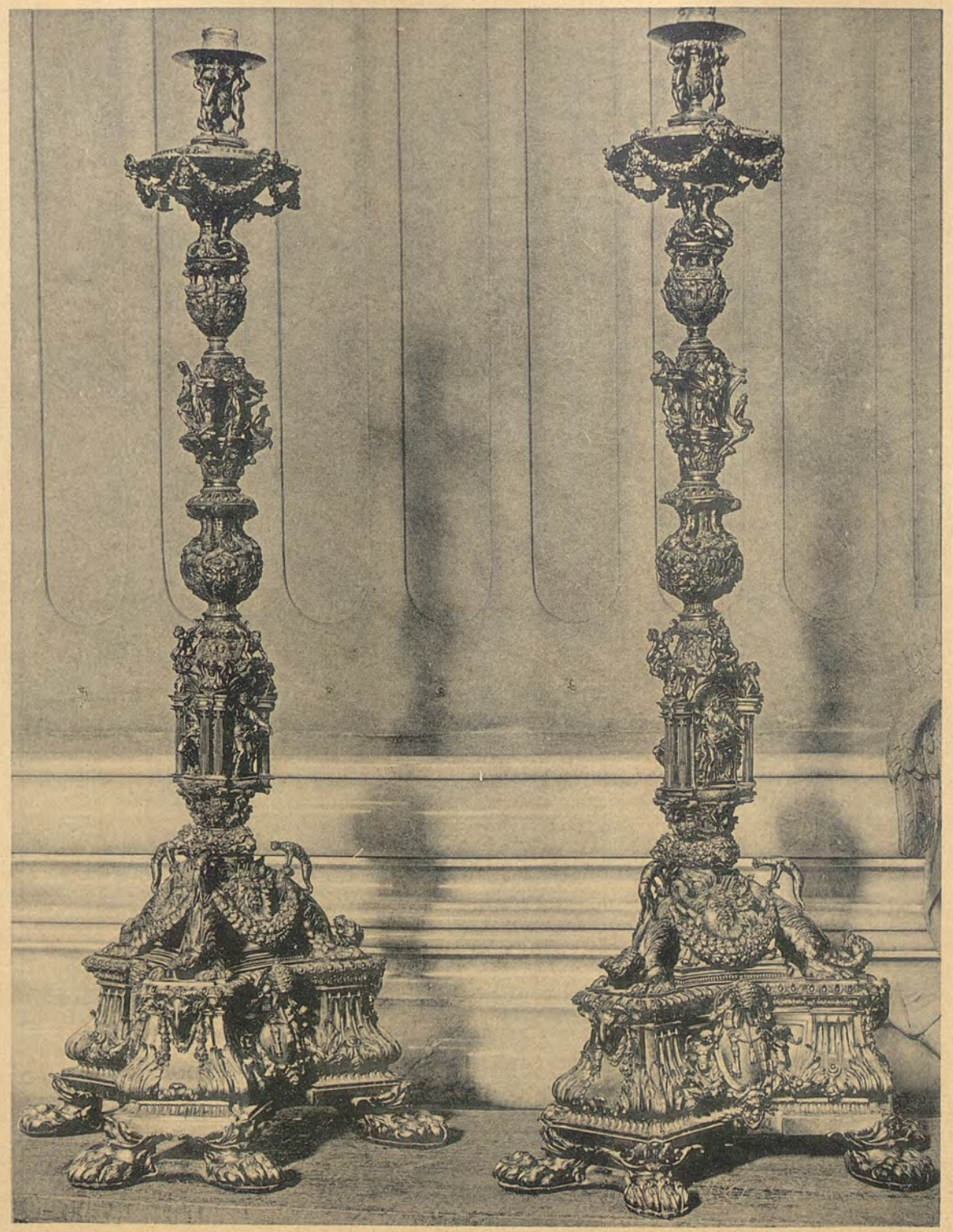
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

FREGIO DIPINTO DAL PROF. LODOVICO POGLIAGHI PER LA BIBLIOTECA DELLA PALAZZINA D'ANDRADE IN LISBONA, CON ALLEGORIE RELATIVE AI GRANDI NAVIGATORI E SCOPRITORI PORTOGHESI.

(Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

1. CANDELIERE DI BRONZO NELLA CAPPELLA STROZZI DELLA CHIESA DI S. ANDREA DELLA VALLE A ROMA.
2 e 3. TORCERI DI BRONZO NEL TESORO DELLA BASILICA VATICANA.

(Fot. Moscioni — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

PAVIMENTI DI MAIOLICA NELLA CHIESA DI S. ANNA DEI LOMBARDI A NAPOLI.
SECONDA METÀ DEL SEC. XVI.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

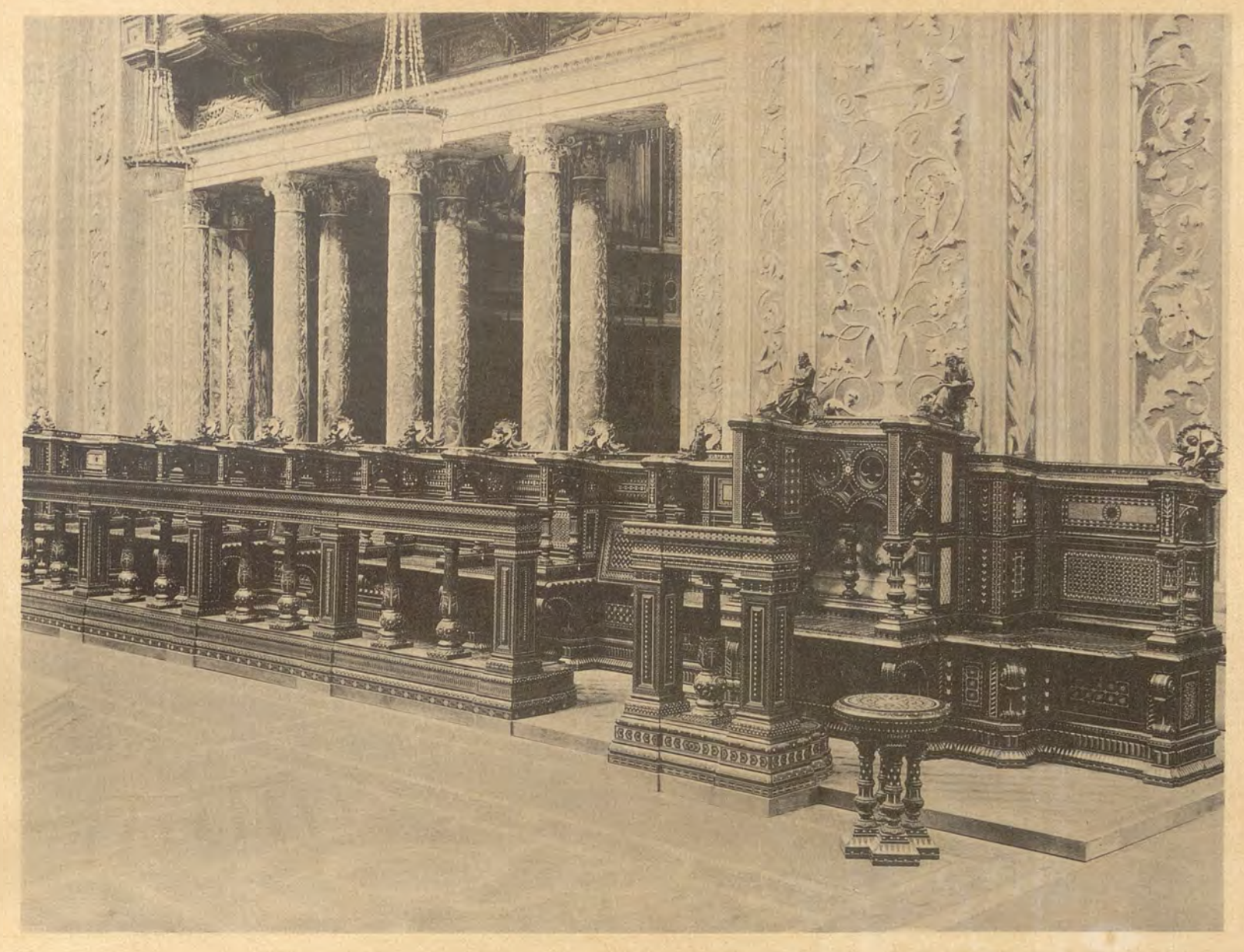
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

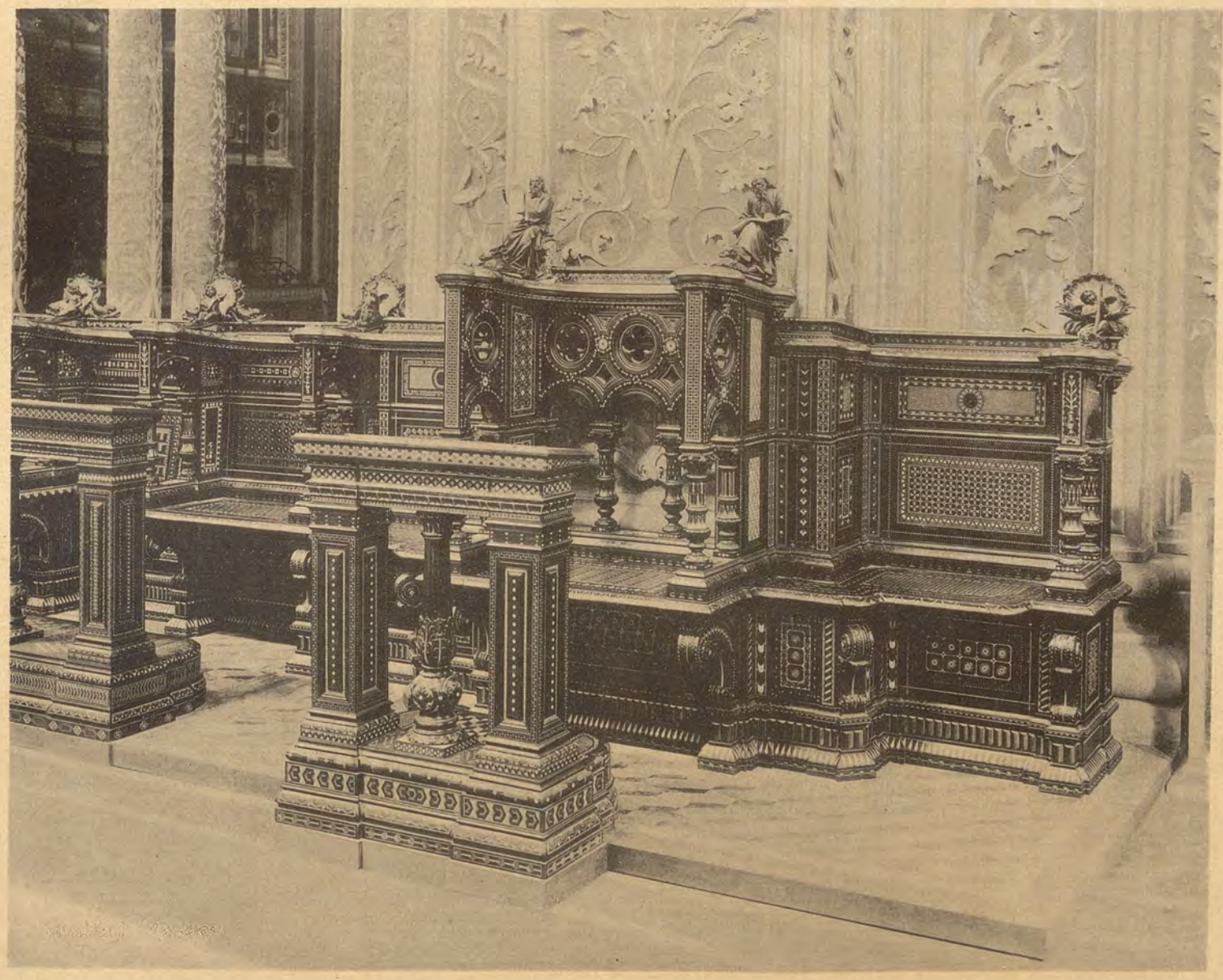
ULRICO HOEPLI - Milano

PARTE DELLA DECORAZIONE DELLA VOLTA NELL'ATRIO DEL CASTELLO DI BIANZANO IN VAL CAVALLINA, CON PUTTI FALSAMENTE ATTRIBUITI A LORENZO LOTTO.

(Disegno del sig. A. D'Andrea. — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

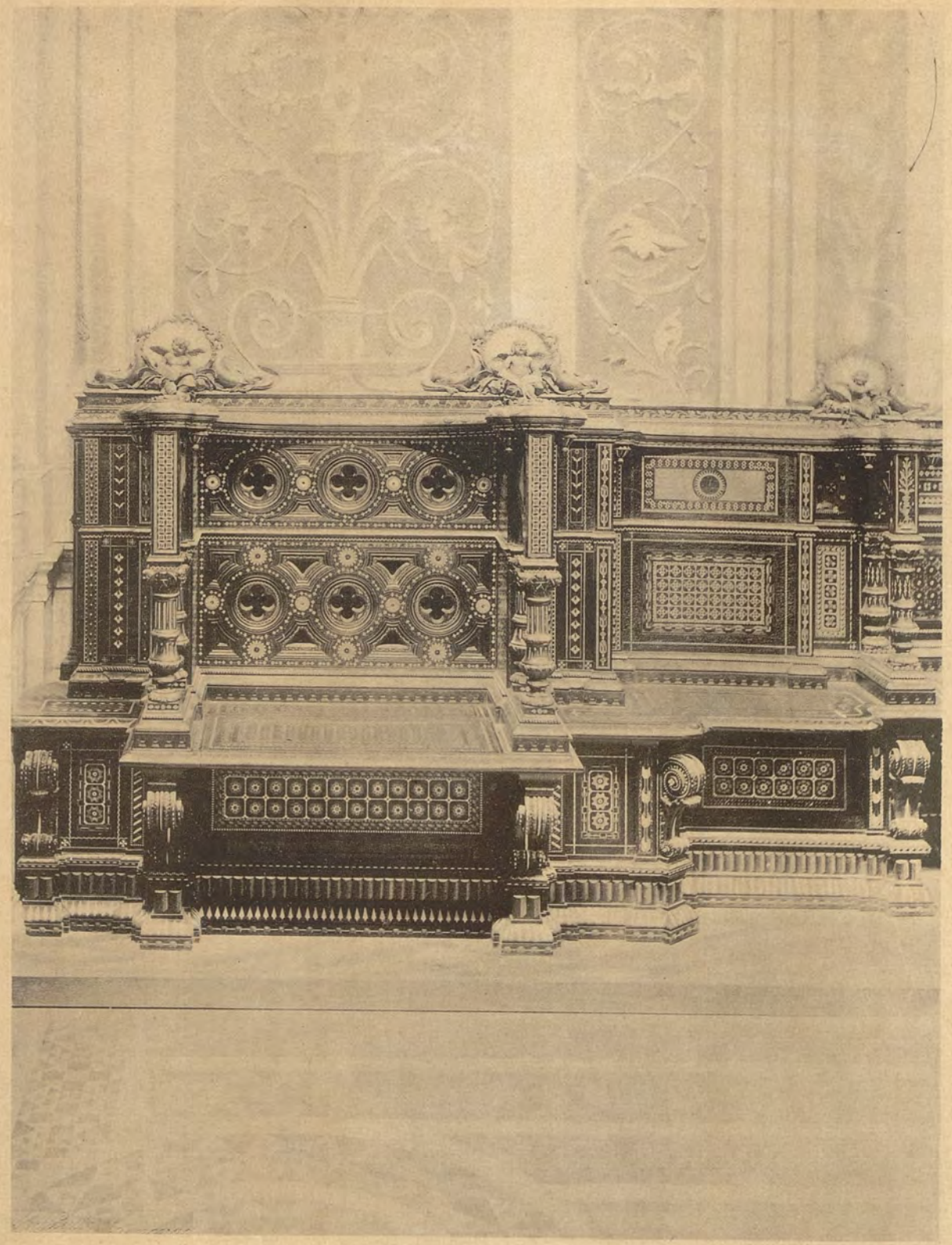


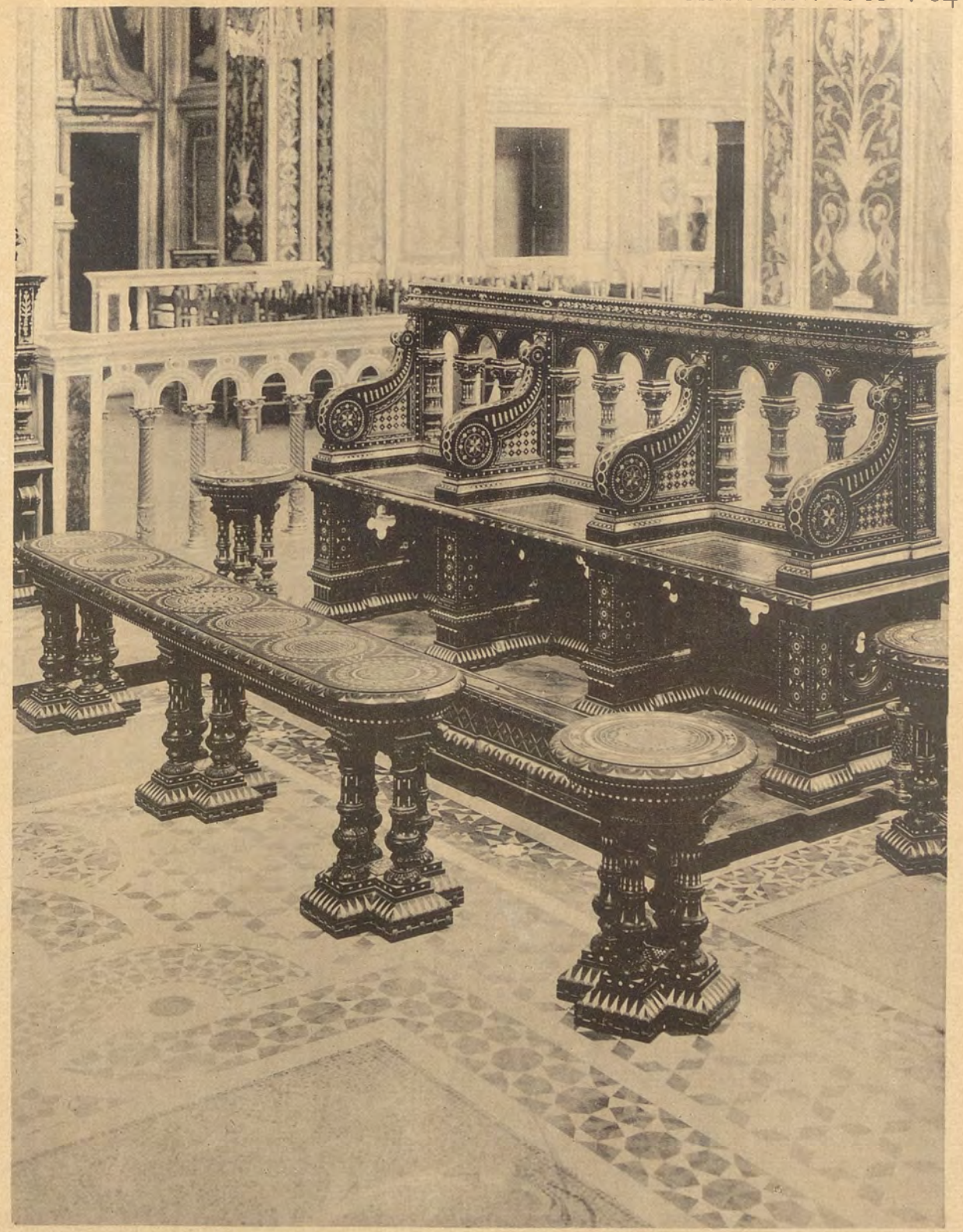


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

STALLI E INGINOCCHIATOI NEL CORO DELLA NUOVA CHIESA DI N. S. IMMACOLATA IN GENOVA, ESEGUITI DALL'EBANISTA SIG. G. B. GAOLIO.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA di



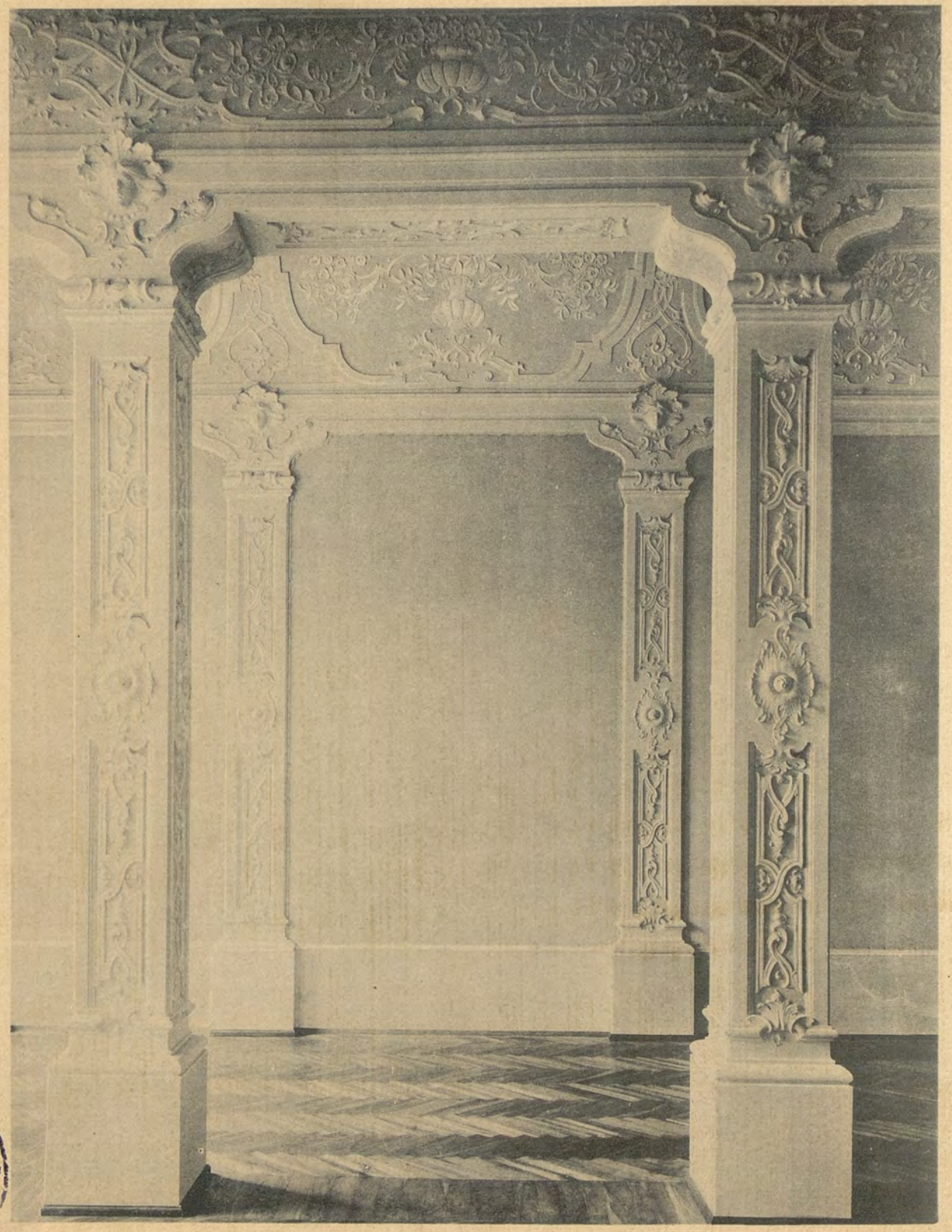


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

STALLI E SEDILI NEL CORO DELLA NUOVA CHIESA DI N. S. IMMACOLATA IN GENOVA, ESEGUITI DALL'EBANISTA SIG. G. B. GAOLIO.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

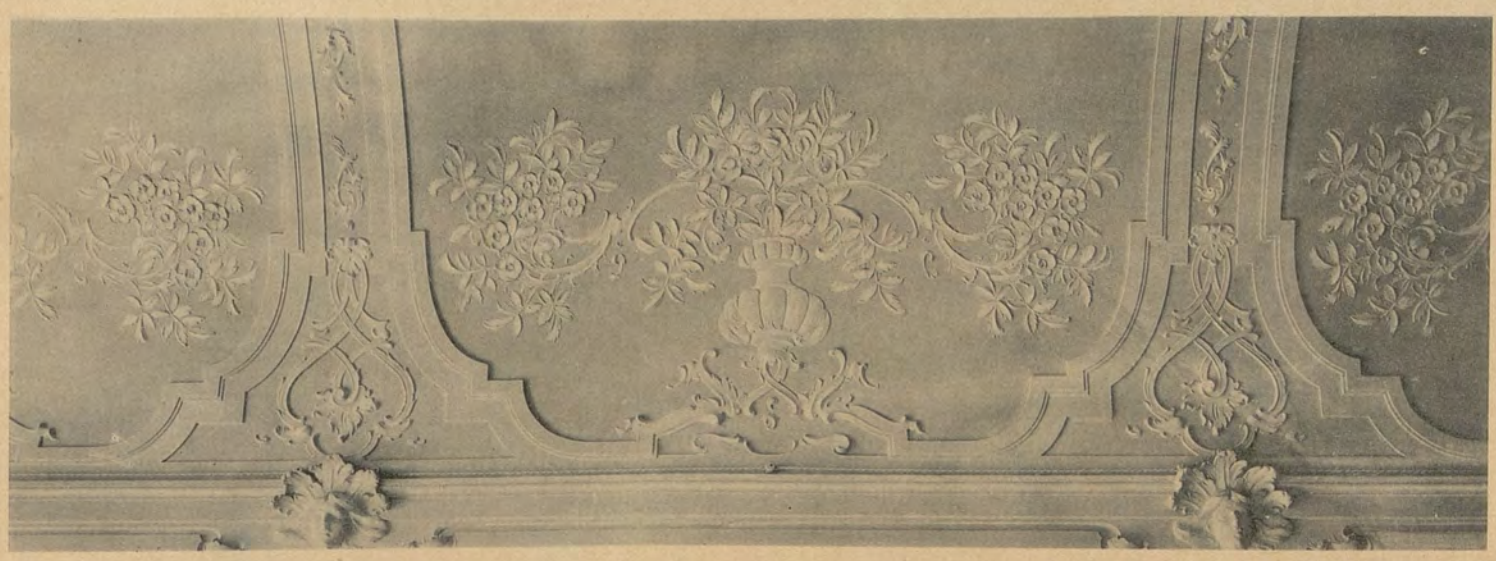


POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

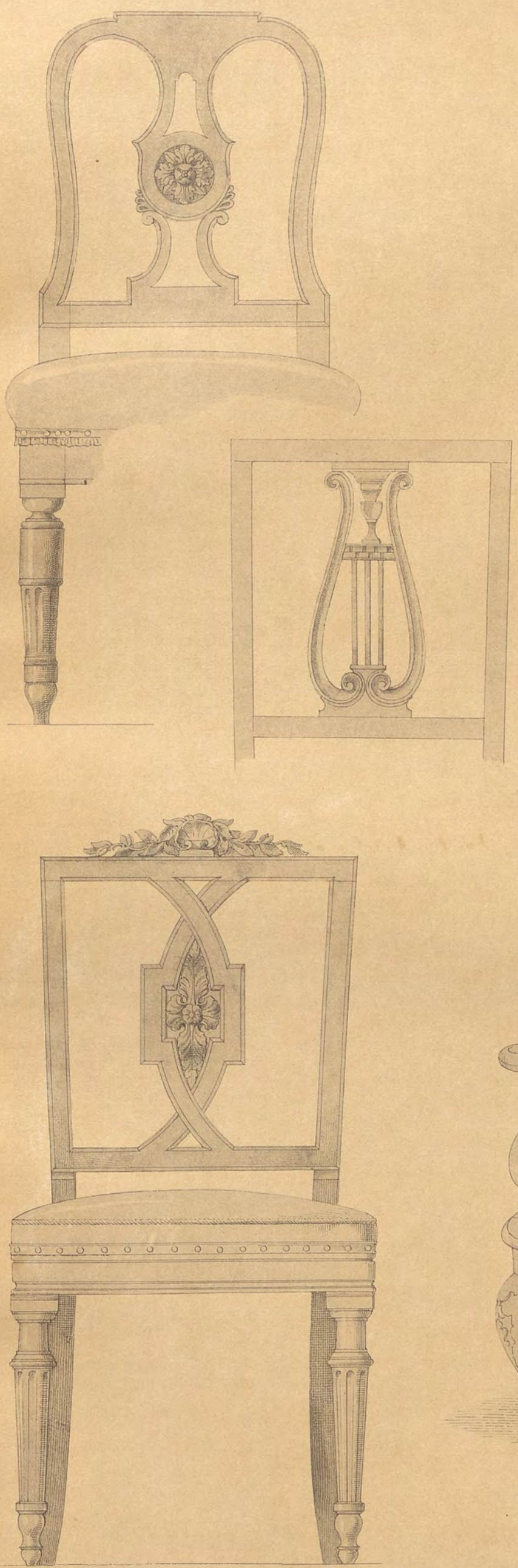
STUCCHI NEL QUARTIERE DEL SIG. CONTE MASSEI A BOLOGNA, DECORATO NELLO STILE ROCCOCCÒ DALLO SCULTORE PROF. GAETANO SAMOGGIA.

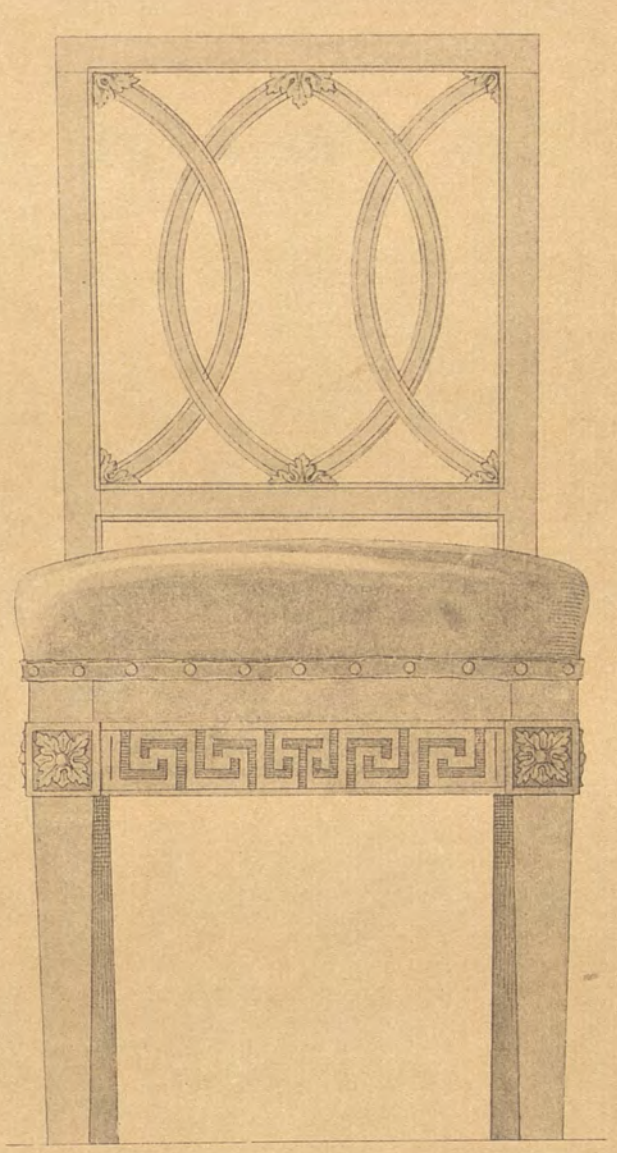


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

STUCCHI DI VOLTE NEL QUARTIERE DEL SIG. CONTE MASSEI A BOLOGNA, DECORATO NELLO STILE ROCCOCCÒ DALLO SCULTORE PROF. GAETANO SAMOGGIA.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

SEGGIOLE DELL'IMPERO. SEDIA A BRACCIOLI ROCCOCCÒ.

(Disegni del prof. B. Lava. — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Property of
Princeton
University
Library

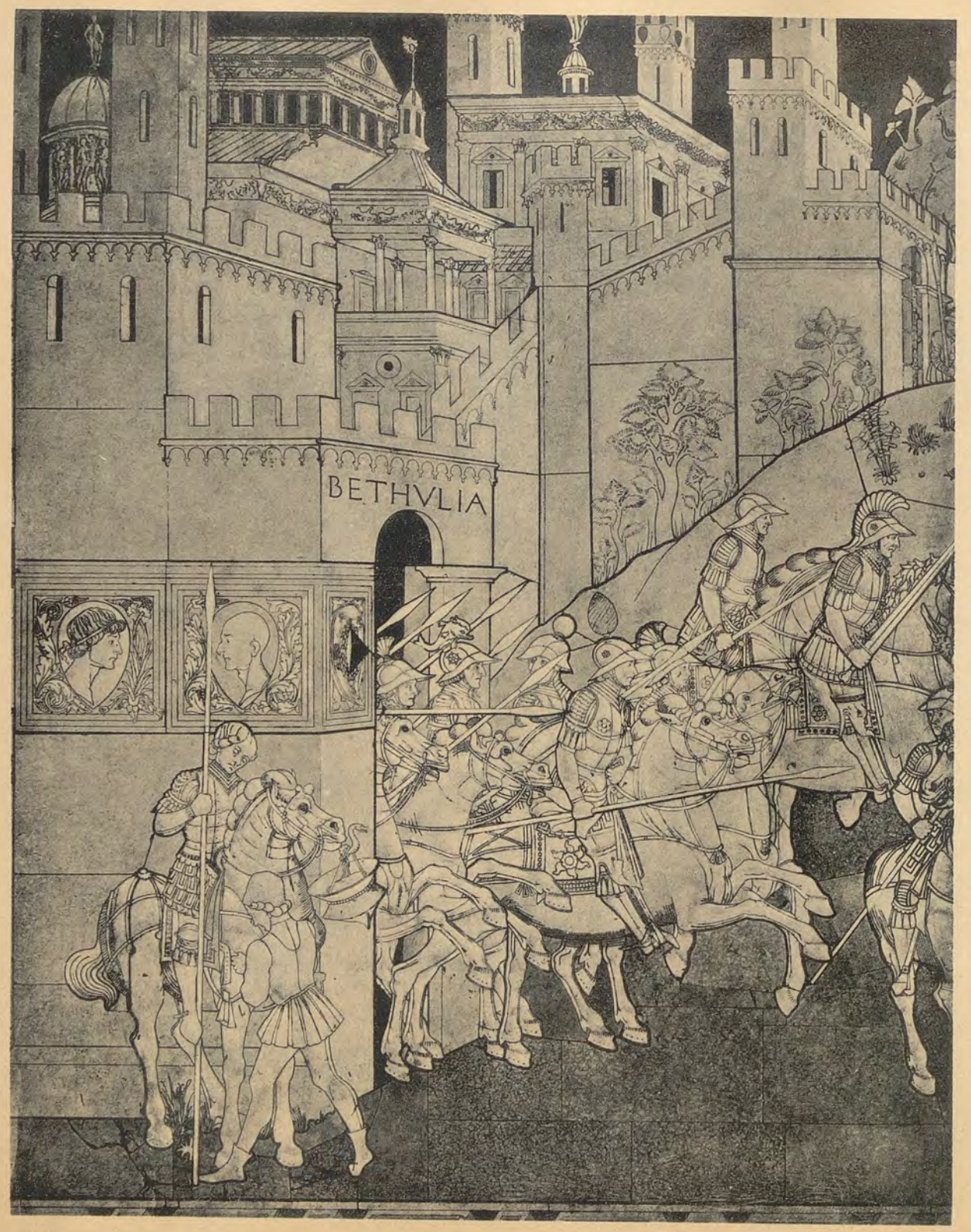
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

TONDO COL RE DAVID, DI DOMENICO DI NICCOLÒ. — LASTRONE FUNERARIO DEL VESCOVO BARTOLI, DI A. FEDERIGHI E P. DEL MINELLA.

(Fot. Brogi e Alinari. — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

PARTE DELLA STORIA DI BETULIA, DI URBANO DA CORTONA. — PARTE DELLA STORIA DELLA FORTUNA, SU DISEGNO DEL PINTURICCIO.

(Fot. Brogi e Alinari. — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

PARTE DELLA STRAGE DEGLI INNOCENTI, DI MATTEO DI GIOVANNI. — PARTE DELLA STORIA DI ERODE, DI BENVENUTO DI G. DEL GUASTA.

(Fot. Brogi e Alinari. — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

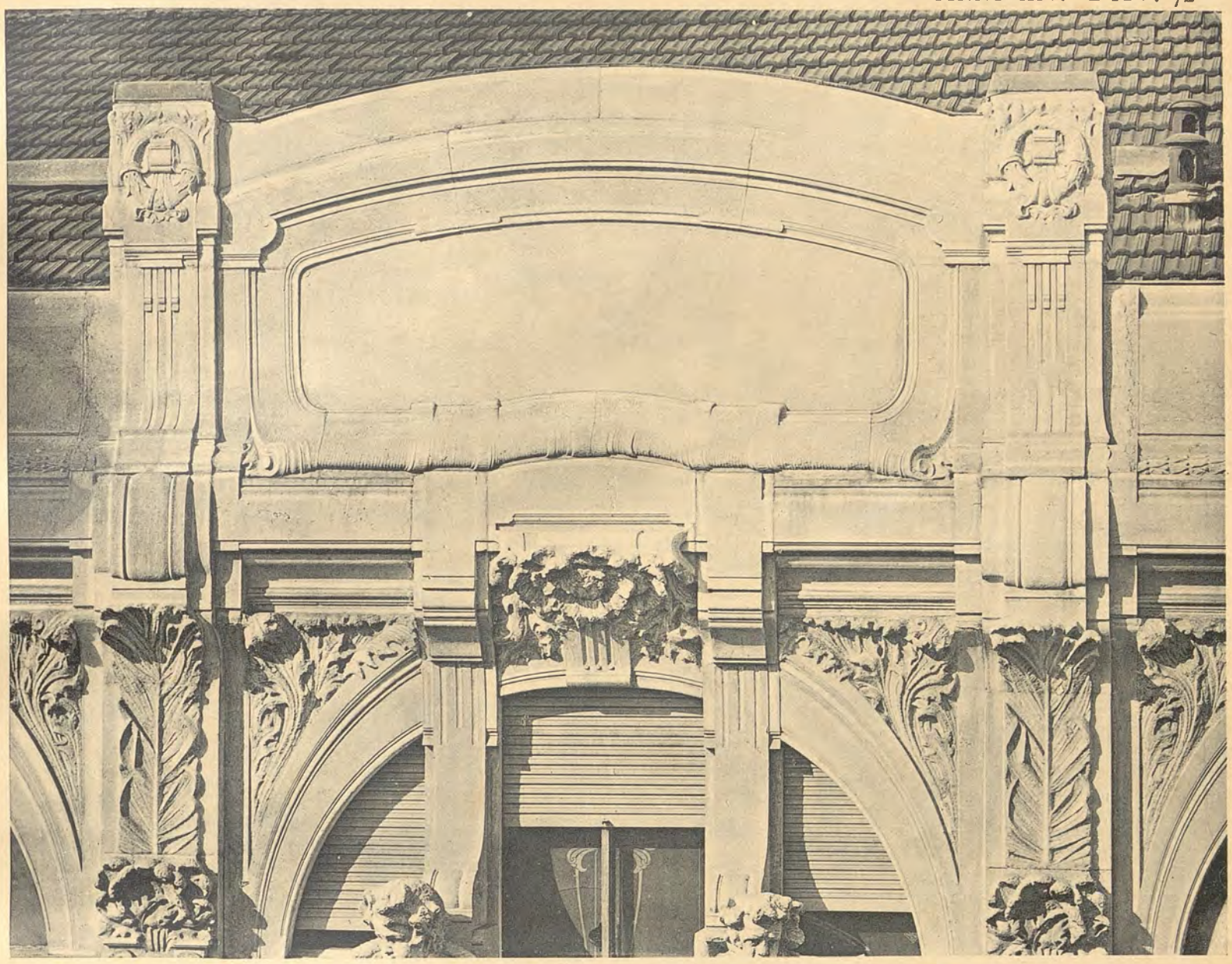
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

SIBILLA SAMIA DI MATTEO DI G. BARTOLI. — SIBILLA ALBUNEA DI BENVENUTO DI G. DEL GUASTA. — SIBILLA DELFICA DI G. DI BIAGIO E V. DI MARCO.

(Fot. Brogi. — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

THE GETTY CENTER



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PARTICOLARI NELLA FACCIATA DEL NUOVO ALBERGO DEL CORSO A MILANO.
ARCHITETTO A. CATTANEO E INGEGNERE G. SANTAMARIA.

POLITECNICO TORINO

POLITECNICO
TORINO

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

gretagmacbeth
ColorChecker™ Color Rendition Chart