Pu.
Vol3

LEGATORIA DI LIBRI
G. PELLINO
TORINO
VIA BELLEZIA 7

POLITECNICO di 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
BIBLIOTECA
TORINO

POLITECNICO DI TORINO
INVENTARIO N. 34917
BIBLIOTECA CENTRALE

MDCCCCVI

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

COEDITORI

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

ANNO XV — 3.° DELLA NUOVA SERIE. N. 1 — GENNAIO 1906

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

I.

DAL ROCCOCCÒ ALL' IMPERO.

II.

(Continuazione e fine).

— Fig. da 1 a 13. —

A prima parte di questo scritto esalta la Francia assurta a suprema nobiltà artistica nel Settecento, creatrice del Roccoccò, di cui invase l' Italia, ridicendo le energie nazionali coi modi dello stile spigliato e femmineo, che il nostro paese accolse festosamente, come con ogni grazia gli era stato offerto dai maestri di oltralpe. Ma la Francia che nel Roccoccò aveva celebrato il suo trionfo, doveva a poco a poco spegnere, da sè stessa, i propri entusiasmi e ridursi, ancora, alla serietà della linea retta.

Le fonti della Classicità erano state abbandonate da quei manipolatori di curve che il Settecento creò, e che l' Impero avrebbe potuto seguire, e non curò, attirato dalle bellezze romane e dai costumi cesarei. Cesare viveva, invero, ai primi del XIX secolo; e il grande Bonaparte, le cui gesta rinnovavano quelle dei maggiori capitani dell'Impero romano, ritrovava sè nella grandezza latina. La Rivoluzione, d'altronde, aveva fatto la sua parte: aveva cioè sfollato la via dalle esuberanze e dalle futilità; nè dopo la Rivoluzione si poteva continuare a scherzare coi giuochi del Roccoccò: la serietà della linea retta si confaceva ai tempi cambiati, e il destino del popolo stava in quella grande parola, l'unica che esprime, direbbe il Gorki, una grande verità nella vita — stava nella parola libertà. I cimiteri erano rossi di sangue, i martiri popolavano gli ipogèi della storia di Francia, e la Francia aveva d'uopo di creare un ordine di pensieri da cui fosse esulata ogni schiavitù. E lo creò: onde il suolo di Francia, coltivato dai Diderot e dai D'Alambert, fe' prodigi; e l' arte che si vide, fu quello che... si vede, l'arte inesorabile che fiacca qualsivoglia energia individuale al cospetto della Classicità; — arte che, intesa ad impersonare un uomo, poteva cangiarsi e arricchirsi secondo gli eventi (1).

Così il romanismo dell' Impero, lo stile Impero (meglio « Empire ») classicheggiò a modo suo, finchè il classicheggiare piacque al Bonaparte, il quale volle la cornice delle sue imprese mobile e pronta a ricevere i cambiamenti e le novità che a lui piacessero. L' arte, ormai, in nome di quella libertà ed eguaglianza a cui la Rivoluzione francese aveva sì efficacemente provveduto, cessava, ahimè, di esprimere idee collettive e il Classico del nuovo stile era pronto ad associarsi all' egizio, appena il Bonaparte, nell' Egitto, avesse raccolto novelle fronde per la sua corona.

Questo avvenne come a Roma, tanti secoli prima, quando le imprese militari romane nelle terre dei Faraoni portarono alla Città Eterna glorie novelle e con queste una corrente di egizianismo nell' arte latina; — questo avvenne (dico) e le teste d'Osiride, le sfingi alate, si dettero convegno sugli edifici, sui mobili, sui bronzi, sugli argenti « Empire », colle teste di Medusa, le imagini di Minerva e di Ebe, di Narciso e di Venere; e fu ben singolare tale associazione, che offende le ra-

Fig. 1 e 2. — Piccole borchie e teste di chiodi in metallo, parte Roccoccò e parte dell'Impero.

(1) Sintomatico! Il marchese Niccolò Reggio, di Genova, possiede una scacchiera d'avorio, mirabile lavoro d'arte (dicono) in cui una pedina rappresenta il busto del primo Bonaparte, messo alla foggia di un Cesare antico. Essa è un regalo di Napoleone ad un vecchio congiunto del marchese Reggio; e la tradizione vuole che Napoleone, il quale era un formidabile giocatore di scacchi, stimasse la pedina col busto vestito da Cesare romano, come il suo migliore ritratto. E Canova, a Brera, non effigiò Napoleone al modo di un antico Nume? Nè la tradizione, apparentemente, sembra interrotta. Il Rodin plasmò Vittor Hugo come se il poeta dei *Misérables* fosse sceso dall'Olimpo.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

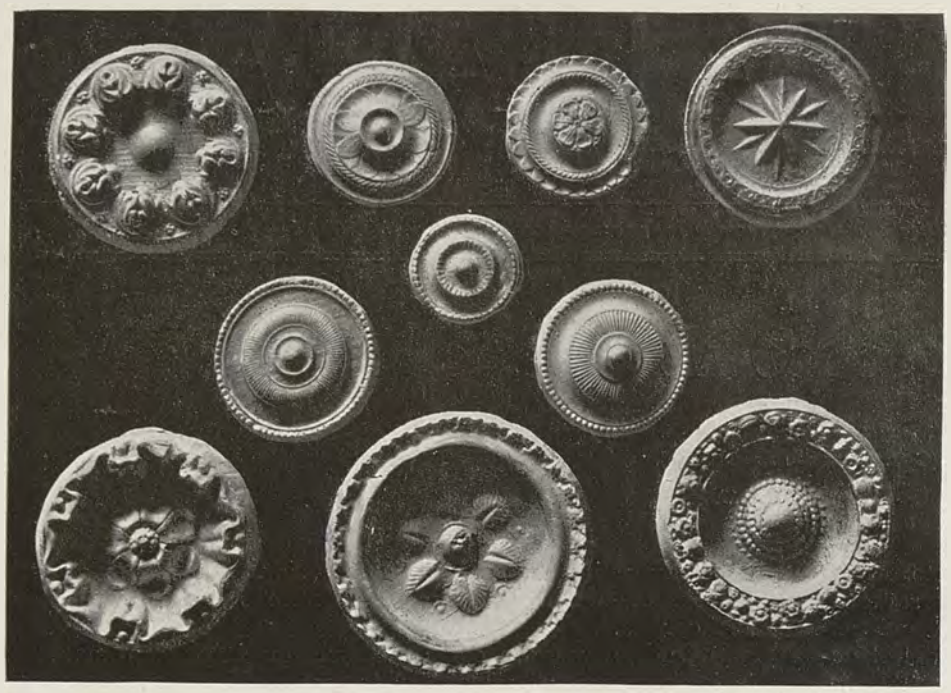


Fig. 3. — Borchie e teste di chiodi in metallo.

gioni della storia ma esalta le gesta di Napoleone, il quale in pubblico o in privato, ovunque, voleva veder sè stesso. Così lo squillo che moveva a Gloria la « Grande Armata », doveva risonare forte, segnacolo di trionfo, in ogni luogo, poichè giammai l'arte impersonò un uomo tanto quanto all'epoca dell'Impero, e lo stile di questo nome si chiamò così perchè, realmente, esprimeva lo spirito, il pensiero, la vita del

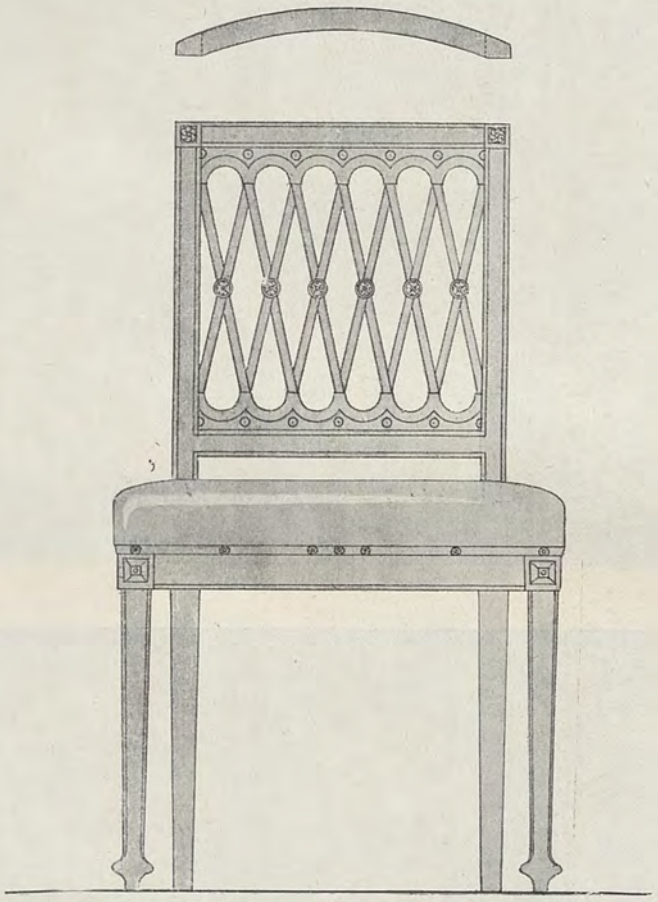


Fig. 4. — Seggiola dell'Impero.

Bonaparte, ancor più che prospettare ogni lato della società francese sino alla Rivoluzione del 1830.

Così le armi che addussero ai trionfi napoleonici formarono il tema decorativo prediletto agli artisti del nostro stile; i quali se, spesso, non le avessero collocate con buon gusto, più viva salirebbe la protesta contro la mischianza di elementi inconciliabili tratti dalla terra dei Faraoni e dalla vita dei Greci e dei Romani. E Roma e Atene allora, rinacquero a fecondare gli spiriti stanchi delle sinuosità del Roccoccò, aggiungendovi ancora i ritrovamenti di Ercolano e Pompei, i quali non potevano non accendere viepiù la imaginazione dei sudditi del Bonaparte.

La gente, gli artisti, comunque, correvano a satollarsi a Roma; e quali sdegni provocassero gli stili che dal Classico si allontanavano è più facile imaginare che dire. Il Racine, da tempo, aveva sentenziato che il Duomo di Chartres è grande ma un poco barbaro; e se David d'Angers nel 1816 scrisse parole di fuoco contro il Duomo di Milano, gli è che il celebre scultore era tutto vinto dalla imitatrice poesia del suo tempo.

Corrono dunque veloci i colonnati classici sui palazzi e sulle chiese, tagliano il cielo di Francia i frontoni dello stile romano; e mentre Bartolomeo Vignon pensa al « Temple de la Gloire » dedicato, si sa, alla « Grande Armée » il tintinnio degli scudi, degli elmi, delle corazze, delle lancie, delle spade, delle faretre, smuove dal lungo sonno tutta la maestà dell'Olimpo. Così persino i letti, luogo di riposo e di pace, non si esclusero dal tema decorativo prediletto; onde, fra altro, si ebbero i letti con fregi e acroterii di tamburi e di trombe, e tutti ornati da trofei minacciosi.

Nessun più fervido estimatore della Classicità visse, io penso, di quello che fosse il David; e se l'Italia vanta Antonio Canova (1757†1822) l'Italia deve sapere come l'influenza del Canova fu meno estesa di quella del David; — il quale, alla causa del suo stile diè tutto sè stesso. Egli scorse limpidamente il vero, comprendendo che la vita antica non si richiama con un quadro e con una statua soltanto; essa vuol tornare a noi nella sua integrità, e l'ambiente, non meno del quadro e della statua, deve rivivere al nostro cospetto in ogni parte. Perciò il David occupa tutta l'ampiezza del suo stile; il quale, come il Roccoccò, ebbe per teatro maggiore la Francia. Quindi la Francia possiede, più di ogni altro paese, numerosi e belli i frutti dello stile « Empire » in edifici, quadri, statue, mobili, bronzi, argenterie: e come pel Roccoccò così per le opere di questo stile, bisogna spesso ricorrere alla Francia, e Versailles con Fontainebleau, Compiègne con Saint-Cloud invitano il curioso allo studio di quest'arte, di cui, pertanto, ogni paese va guarnito.

*
* *

L'Italia, ad esempio, ne ha dovizia: se non proprio di edifici, di oggetti d'arte appartenenti all'ornamento. Ciò agevolmente può intuirsi, considerando il legame dell'Italia colla Francia all'epoca di Napoleone.

Una delle città che conserva ricordi nobilissimi nello stile « Empire », è Mantova; e sebbene la città de' Bonaccolsi e dei Gonzaga si vedesse portar via, bottino di guerra, e tele e marmi e bronzi e codici e arazzi, che non furono restituiti; sebbene il compenso delle opere ricevute non eguagli il valore di quelle perdute, un po' di conforto si prova pensando allo stile Impero.

Onde può giovare il ricordo che la piazza Virgiliana di Mantova, appartiene all'epoca francese; e questa piazza non costituisce piccolo decoro alla città; e giova, certo, sapere che la Reggia Mantovana, la quale conobbe i pennelli del Mantegna, del Costa, del Perugino, del Correggio, ed è un paradiso di bellezze cinque-

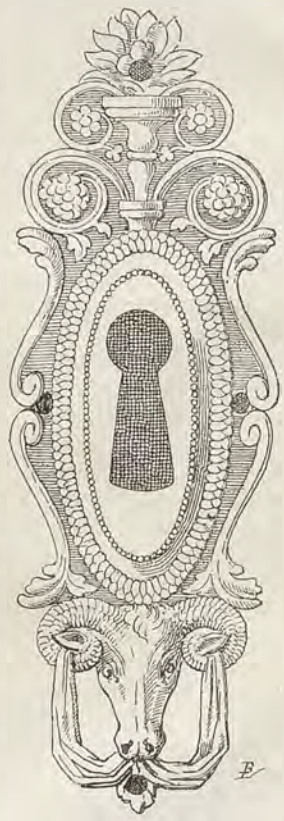


Fig. 5. — Bocchetta di transizione fra Roccoccò e Impero.

Fig. 6. — Bocchetta di transizione come la precedente.

centesche, nido a quella colta e sventurata donna che fu Isabella d'Este, — giova, certo, sapere che qui il nostro stile lasciò squisitezze di gusto, specialmente in fatto di mobili, che in parte tuttora si conservano.

Il vicerè Beauharnais, che talora abitò la Reggia, fece rinnovare, nello stile d'allora, tutt'un quartiere, nonchè alcune sale degli appartamenti ducali; ed è male che tutto ciò abbia subìto offese, onde chi si reca a Mantova trova le sale che abitò il vicerè francese molto diverse da quelle che dovettero essere, nei primi decenni del secolo appena spento.

Queste doglianze da poco si innalzano vive in mezzo alla gente, perchè lo stile di cui parliamo destò meno simpatie di quanto non si meriti; anzi si nega ad esso ogni valore decorativo e il Bosc, scrittore superficiale, che lanciò la voce accusatrice, avrebbe dovuto riflettere meglio come lo stile dell'Impero, meno si consideri e mal si giudichi dal lato della decorazione, perchè fra l'epoca sua e noi, non esiste ancora il « recul », direbbe uno scrittore francese, che occorre ad esaminarlo.

Dopo la Reggia di Mantova potrebbe esser accennata la Reggia di Parma, ossia il Palazzo Ducale di questa città sacra al Correggio, ove il Correggio francese, Pietro P. Prud'hon (1758†1823), ebbe occasione di mostrarsi in un lato poco noto o sconosciuto: come disegnatore di mobili. I mobili eseguiti coi modelli del Prud'hon, destinati a Maria Luigia imperatrice dei francesi, ornarono il Palazzo Ducale di Parma, furono incisi dal Toschi, e ora non so ove si trovino, chè io mai li vidi (1).

Cito piuttosto il Palazzo Reale di Portici, ornato di mobili dell'Impero, portativi dalla bella Carolina Murat, regina di Napoli nel 1808. Essa, temendo che la sua nuova reggia non fosse ammobiliata convenientemente, prima di lasciare il Palazzo dell'Eliseo, scelse tutto quello che le parve più bello, tra cui una grande quantità di mobili nello stile allora in voga (parte si possono ancora vedere, parte no, non essendo esposti alla curiosità dei visitatori); e li fe' spedire in Italia, ove lo stile « Empire » aveva ormai conquistato ogni coscienza e vantava artisti suoi propri.

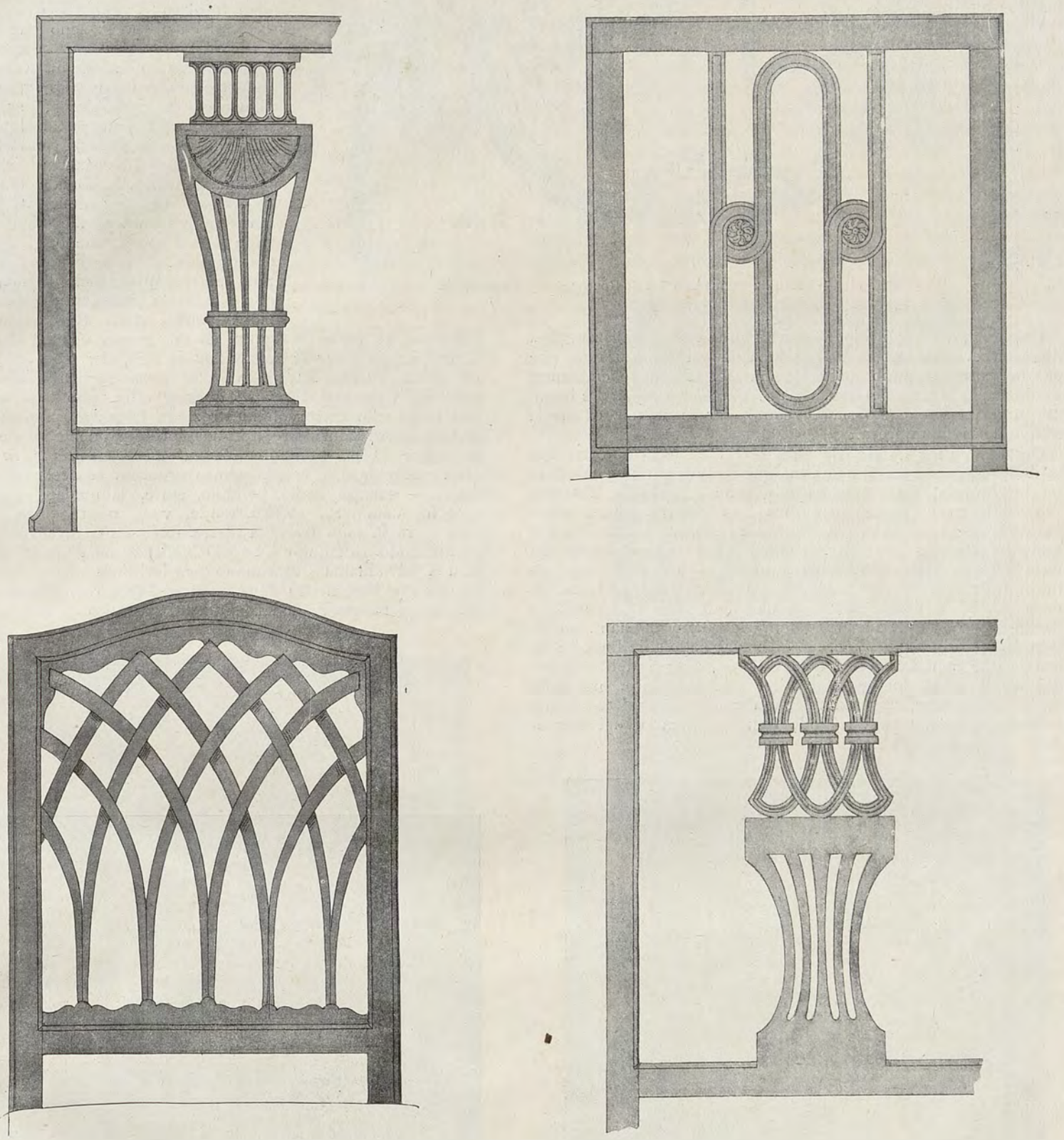


Fig. da 7 a 10. — Spalliere di seggiole nello stile dell'Impero.

(1) Il Gauthier in *Prud'hon* (Parigi, senza data, ma non vecchio) pubblica uno dei mobili di questo ciclo, una grande specchiera dal titolo soavissimo Psiche, e il titolo contiene il nome degli esecutori: Thomire e Odiot. E il nipote del celebre incisore Toschi, Guido Godi-Toschi, mi assicurava che i mobili disegnati dal Prud'hon, già ornamento del Palazzo Ducale di Parma, furono incisi nella scuola del Toschi, ma ignora da chi. Dei mobili stessi non si ha alcuna traccia e delle incisioni si trovano ora soltanto sei tavole.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

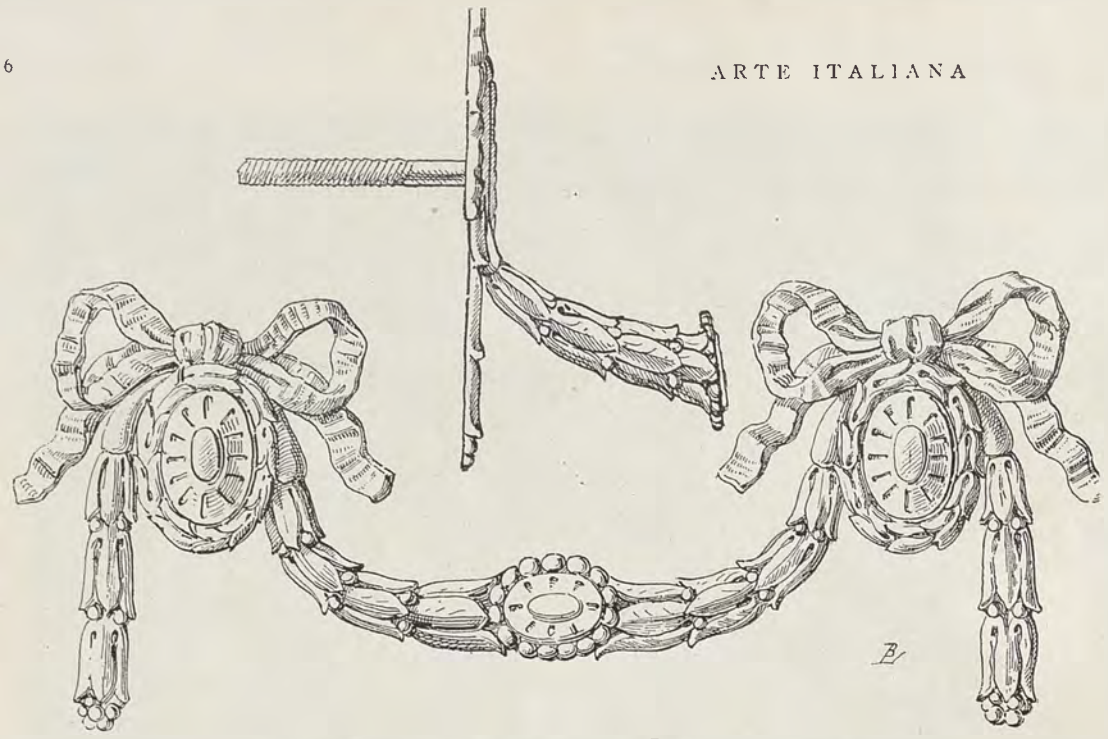


Fig. 11. — Maniglia in metallo fra il Roccoccò e l'Impero.

Poichè, tra altro, il vicerè sembrava tenero di bellezza. Così a Milano aveva fondato, nel 1803, una scuola del Musaico, che ebbe direttore Giacomo Raffaelli, musaicista romano eminente; e se tale scuola, aperta nell'attual via S. Vincenzino, non diè buoni frutti, non pare che ciò sia avvenuto per mancanza di mezzi corrispondenti all' impresa.

Certo, sarebbe nobil cosa andar rintracciando, intorno allo stile dell'Impero, opere e nomi, ma questo non si può richiedere a me, scrittore di un picciol saggio come il presente. Tuttavia vo' ricordare un Felice Giani nato a San Sebastiano nel Monferrato (1757†1823), morto a Roma, esimio decoratore su cui si addensò il grigio dell'oblio. Il Giani divise la sua attività fra Faenza e Parigi: e a Roma, essendo salito in molta fama, ottenne una carica elevata nella Accademia di San Luca. A Faenza fondò una pubblica scuola che diede buoni discepoli, e a Parigi lavorò alle Tuileries. Pochi ricordano il Giani, anche lui vittima del gusto che allontanò gli spiriti dallo stile Impero: ed io vorrei che non si obliasse quel Caciolli, autore dell' imposta lignea della porta maggiore a S. Maria del Fiore, ora sulla facciata di S. Croce, che godette buon nome nei suoi tempi, ma fu travolto dalla noncuranza, onde i suoi contemporanei circondarono l'arte che piacque al gran Napoleone.

Già, tutta l'arte dell' Impero va studiata, e lo studio condurrà al riconoscimento di bellezze che fino a ieri restarono sconosciute: dovrò anzi notare un risveglio d'amore a questo stile che talora penetra nello spirito dei modernisti francesi, sì come ciò avviene (lo notai) del Roccoccò: senonchè io penso che l'artificio qui cacci la spontaneità. Dall'altro canto la semplificazione, titolo dell'arte moderna, può spiegare qualche rimembranza « Empire », per esempio, nei mobili. Ma non sottilizziamo. Constatiamo che la Francia esulta al notato risveglio; e l' imperialismo che vuole insinuarsi nella vita sociale d'oggi, accompagna ogni moto che va alle memorie napoleoniche, alle idee, alle dottrine di tal epoca, che oggi guardiamo meravigliati. Così la Francia, nel 1895, potè tenere, plaudenti gli uomini che allo studio si consacrano, una esposizione storica della Rivoluzione e dell' Impero, la quale fu seguita da un grosso volume del Benoit, *L'Art français sur la Révolution et l'Empire* (con 76 figure di cui 16 fuori testo; Parigi, 1897); e l'anno dopo a Vienna dal volume del Leiching, *Wiener Congress*, utile pubblicazione, sul nostro tema, con pregevoli illustrazioni. L' innamorato dello stile Impero vorrà consultare, tuttavia, principalmente l'opera di C. Percier e P. L. Fontaine, *Recueil de Décorations intérieures*, nella quale tutto si trova quanto riguarda la decorazione della casa: — canapé, sedie, pendole, stufe, lampadari, candelabri, specchi, caminetti, soffitti, tende, vasi, piatti, tutto. Trattasi d'un'opera in folio divenuta rara, pubblicata a fascicoli in Parigi, cominciando dall' anno IX (MDCCCI) e nella quale gli autori, in una introduzione, esprimono pensieri eternamente veri, come questo: che l'architetto deve occuparsi di tutto ciò che forma il corredo mobiliare dell'edificio da lui costruito.

Alfredo Melani.

Fig. 12 e 13. — Stucchi di volte fra il Barocco e il Roccoccò.

II.

IL PAVIMENTO DEL DUOMO DI SIENA.

(Continuazione).

— Tav. 2 e 3. Fig. da 14 a 21. —

OME abbiamo già detto, a' primi del XVI secolo molta parte dell' artistico impiantito che è ornamento così essenziale della Cattedrale Senese, era già condotta a termine per opera di una falange di artisti illustri che all'opera grandiosa avevano dedicato il loro genio e la loro abilità tecnica.

Pur seguendo un metodo press'a poco identico e senza allontanarsi troppo da quel sistema che può chiamarsi opera di *commesso* e d' *impietrito*, essi avevano cercato gli artifizi più opportuni per dare effetto e rilievo alle loro composizioni valendosi di marmi di vari colori e di diversa intonazione, e sull' ultimo poi avevano cominciato a dare maggiore importanza al lavoro di disegno con certi graffiti profondi che adoperavano soprattutto per determinare più nettamente i contorni, per accrescere la vigoria delle ombre e delle pieghe e per eseguire alcuni particolari delicati e più minuti, i quali, fatti col metodo del mosaico, avrebbero richiesto un lavoro più lungo, meno perfetto e con risultati più dubbi.

Il metodo nuovo, quello che più tardi doveva completamente accogliersi per l' impiantito, aveva così avuto il suo inizio, principalmente per mano di quelli artisti da cui erano state condotte le dieci figure delle Sibille. Furono tentativi che dettero ottimi risultati, per quanto applicati con una certa timidezza, derivante molto probabilmente dal dubbio che, vedute a poca distanza, quelle linee robuste e vigorose potessero apparire troppo dure e d' un effetto troppo violento.

Fig. 14. — Grifoni nella incorniciatura di storie di Matteo di Giovanni nel pavimento del Duomo di Siena.

Ma un artista di genio gagliardo e multiforme, un disegnatore d'una potenza meravigliosa, seppe vincere ogni timidezza, ottenendo il più completo e più perfetto risultato, tanto da imporre il proprio metodo col plauso dell' universale in tutto il rimanente del lavoro di adornamento.

Fu Domenico Beccafumi.

Di lui, che fu uno degli artisti più geniali, più immaginosi e più feraci di produzioni ammirabili, non dobbiamo esimerci dall'evocare i ricordi più interessanti. Gli storici che ne illustrano la vita e le opere, a cominciare da Giorgio Vasari, paragonano i primi passi della sua vita d' artista a quelli che la leggenda attribuisce a Giotto. Nato nel 1486 da un Giacomo di Pace lavoratore di un podere nelle campagne di Montaperti, colpì ed impressionò Lorenzo Beccafumi, il padrone di quelle terre, che lo vide disegnare con singolare e spontanea maestria uomini ed animali, sicchè volle condurlo al suo servizio a Siena, permettendogli nelle ore di riposo di frequentare la bottega di un modesto pittore. Ma più che per le lezioni dell'umile maestro, Domenico, che per vezzeggiativo era chiamato Mencuccio ed anche Mecherino, seppe diventare artista nel senso più lato della parola, traendo i suoi ammaestramenti dalle opere dei grandi pittori che abbellivano e adornavano le chiese ed i palazzi della monumentale città. Lo colpirono singolarmente i dipinti che Pietro Perugino conduceva a Siena fra il 1508 e il 1509, e si affaticò a seguirne i metodi e le ispirazioni; poi, attratto dal fascino che esercitava su di lui la fama di Raffaello e di Michelangelo, fece tanto che riuscì ad andare a Roma per completare la sua educazione artistica sulle opere di quei sommi. Tornò a Siena sicuro di sè stesso, trovò una fonte di potenti ispirazioni nelle opere fantasiose del vercellese Gio-

Fig. 16. — Cervi nella inquadratura di storie di Antonio Federighi.

Fig. 15. — Delfini nella inquadratura di storie.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

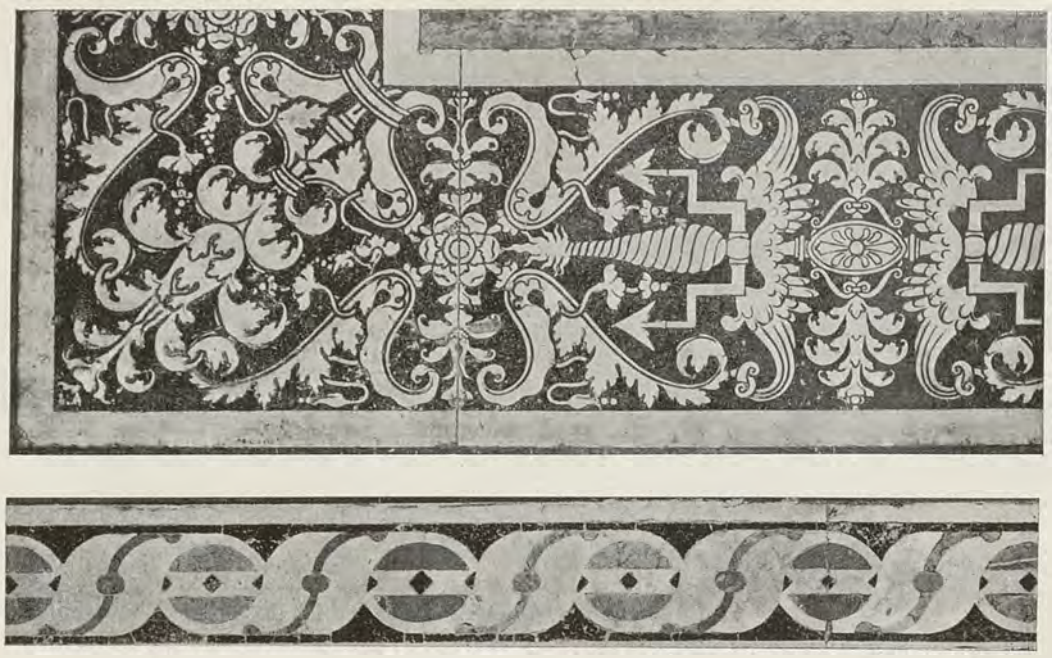


Fig. 17 e 18. — Inquadrature di storie.

vanni Antonio Bazzi detto il Sodoma e ben presto rivelò a' suoi concittadini i risultati ottenuti con quel suo studio costante, pertinace, ingagliardito da un sentimento e da un genio profondi e spontanei.

Domenico, che al cognome del padre aveva sostituito, quasi attestato di riconoscenza pel suo primo protettore, quello di Beccafumi, dipinse nel 1512 sulla facciata di una casa de' Borghesi le sue prime opere andate pur troppo perdute, e favorito dalla giustificata ammirazione dei suoi concittadini, potè affermare tutta la valentia e tutto il giovanile entusiasmo nei dipinti a fresco eseguiti subito dopo in molte chiese ed in alcuni palazzi.

Fidente nel proprio ingegno e nell'attitudine che aveva acquistato a trattare ogni sorta d' artistico lavoro, egli ebbe il pensiero di dar compimento alle ornamentazioni del pavimento del Duomo e, sicuro della fiducia dei suoi concittadini, presentò nel 1517 i primi disegni che vennero giudicati opere meravigliose. E Domenico Beccafumi ebbe subito l' incarico di preparare tutto quanto occorresse per condurre a compimento il lavoro che, dopo il 1506, era rimasto provvisoriamente interrotto.

Come abbiamo premesso, Domenico non seguì che parzialmente i sistemi adottati dai suoi predecessori ed attuò un metodo nuovo, tutto suo proprio, che gli parve meglio conveniente a dare vivace effetto e maggior solidità a quelle grandi ornamentazioni. Egli non volle adoperar più le molte varietà di marmi coloriti, perchè non tutti offrivano eguale resistenza all' attrito continuo, nè mantenevano l' intonazione della loro tinta sotto l' impressione dell' aria, sicchè molti pregi andavano perduti coll' andare del tempo e molte parti dovevano essere troppo frequentemente riparate.

Egli si limitò a far uso di due qualità di marmi di grana più compatta, non suscettibili di alterazioni notevoli, il bianco ed il bigio, sufficienti per lui a dare gli effetti di luce e d'ombra e che offrivano una superficie adatta e resistente per il lavoro d' incisione e di graffito. I contorni segnava su di essi in modo fermo e vigoroso, le parti più scure determinava con solchi profondi che riempiva di un mastice nerastro di durissimo impasto, e tutto il rimanente dell' opera di modellatura otteneva con un minuto tratteggio di piccole linee, fatte risaltare adoperando lo stesso mastice.

Era in sostanza un gigantesco lavoro d' incisione, un immenso niello, condotto con tutta la cura, con tutta la precisione di una stampa minuta per mezzo di scalpelli e di ferretti.

Il Vasari, che fu amico del Beccafumi ed ebbe per lui una stima tutta speciale, scrive nella vita di lui: « diede principio al più bello, « al più grande e magnifico pavimento che mai « fosse stato fatto ».

E il giudizio competente dello storico dell' arte è ciò che potrebbe immaginarsi di più esatto e di più preciso per determinare l' importanza ed il valore del Beccafumi.

A lui pareva riservata l'esecuzione della parte più essenziale e più nobile di quel pavimento, perchè comprendeva il presbiterio, il piano attorno all' altare e l'ampio spazio al disotto della cupola, dove migliori erano le condizioni di luce e maggiore l' ampiezza dell' area per disporvi le varie parti della sua composizione e per svolgervi liberamente il suo grandioso concetto.

Le storie o come potrebbero più propriamente chiamarsi, i quadri stupendi disegnati dal Beccafumi sono 35, riuniti in quattro gruppi, in ciascuno dei quali sono illustrate storie tratte dal vecchio testamento. I quadri hanno forme differenti: sono rettangoli, quadrati, esagoni, losanghe, e attorno ad essi ricorrono cornici e fregi di riuscitissime forme e di mirabile fattura che, ricollegando le singole parti, valgono a formare un insieme omogeneo, un tutto armonioso e vario.

Fig. 19. — Il sacrificio di Isacco, di Domenico Beccafumi, nel predetto pavimento.

Nel 1517, com' è già stato detto, Domenico fece i primi cartoni per le storie del pavimento, ed il lavoro di esecuzione cominciò subito dopo colle storie di Elia profeta, che sono nel centro della chiesa, sotto la cupola. Si conoscono i nomi di alcuni artefici i quali spianarono quelle storie; ma il carattere di spontanea e personale vigoria che presentano tutti i quadri, dimostra come l' artista geniale dovesse aver ampia parte diretta anche nell' eseguire le sue creazioni.

Il gruppo dei quadri che hanno per soggetto la storia di Elia e di Acabbo, forma un immenso esagono ripartito in sette esagoni minori ed in sei losanghe circondati da un doppio fregio, uno a pal-

mette volte da due faccie ed uno con leggiadrissimo intreccio di nastri. Stupendi quadri per composizione, per disegno, per felice aggruppamento delle figure, per giusto effetto di prospettiva aerea, sono quelli che rappresentano: il patto fra Elia ed Acabbo di giudicare, dal sacrifizio che ognuno avrebbe fatto, chi fosse il sacerdote del vero Dio, e l'uccisione dei falsi profeti di Baal (tav. 3). Il sacrifizio di Elia, il sacrifizio di Acabbo, Elia che comanda ad Ardea di condurgli Acabbo, Acabbo condotto davanti a Elia, sono altri dei soggetti che compongono questo gruppo di storie e quadri che maggiormente conservano l'autenticità originaria. Gli altri dello stesso gruppo, o deteriorati dal tempo o lasciati abbozzati ed incompiuti, vennero in tutto o in parte rinnovati, come diremo poi.

Fig. 20. — Storia di Mosè, di Domenico Beccafumi.

I diversi quadri che costituiscono la storia di Mosè possono considerarsi come la parte più preziosa e più meravigliosa di questo pavimento, come il capolavoro del Beccafumi che vi profuse tutta la potenza del suo genio e dell'arte sua. I cartoni furono da lui disegnati nel 1525 ed il lavoro venne iniziato quasi subito, prima ancora che fossero condotti a compimento i quadri della storia di Elia e di Acabbo. Ma negli otto anni dacchè Domenico si era accinto a questo grandioso lavoro, egli aveva fatto tesoro dei giudizi portati sull'opera sua, aveva perfezionato via via l'esecuzione, cercato effetti più positivi e più armoniosi, sicchè nelle nuove opere recò tutti i beneficii di una esperienza e di una sicurezza impeccabili. Esperienza e sicurezza che gli permisero di dar più ampia libertà agli slanci del suo genio e della sua fantasia, i quali si rivelano anche nel portentoso fregio figurato, ricorrente attorno ad alcuni dei quadri di questa storia.

Tutti questi quadri occupano lo spazio interposto fra gli scalini del presbiterio e la storia di Elia che, come abbiam detto, si stende nel centro della chiesa al disotto della cupola. La composizione raffigurante Mosè che fa scaturire le acque dalla rupe toccandola colla verga, è quanto può immaginarsi di potente e di espressivo. Negli aggruppamenti di figure che corrono avidamente a dissetarsi, che cercano nelle fresche acque un sollievo ai tormenti del caldo e dell'arsura, nelle loro differenti attitudini pare di vedere la vigoria michelangiolesca associata ad una evidenza di realismo che ricorda i primi grandi maestri del bel rinascimento (tav. 2).

Fig. 21. — Fregi di storie del Beccafumi nel predetto pavimento.

Per ordine cronologico di esecuzione seguono i sei soggetti che svolgono uno dei più rilevanti episodi del passaggio degli ebrei a traverso il deserto: 1. Mosè che sul monte Sinai riceve le tavole della legge; 2. il popolo d'Israele che radunato a piè del monte aspetta il ritorno di Mosè; 3. il massacro degli ebrei che avevano sposato

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

le donne idolatre; 4 Mosè che spezza le tavole della legge; 5. Aronne gran sacerdote che sacrifica al culto idolatra; 6. gli Israeliti che adorano il vitello d'oro.

Descrivere non solo, ma rilevare i singoli pregi di ciascuno di cotesti grandi quadri sarebbe opera difficile. Sono prodigi d'immaginativa, resi più preziosi dal magistero del disegno e dalla perfezione della fattura. Il quadro che figura Mosè nell'atto in cui invaso dall'ira solleva le tavole per infrangerle contro un masso, e quello più animato e più vigoroso ancora che figura la scena terribile della strage degl'israeliti disobbedienti agli ordini del loro duce rappresentano a nostro modo di vedere il punto più eminente del poema classico del Beccafumi.

(Continua)

G. Carocci.

Fig. 22. — Sopraornati alle finestre del terzo piano nella facciata del nuovo Albergo del Corso a Milano.
Vedi Tavola 72 (1905) e Tavole 4 e 5 del presente fascicolo.

III.

NUOVE DECORAZIONI IN ISTUCCO NELLA VILLA CAMERINI A PIAZZOLA SUL BRENTA.

— Fig. da 23 a 29. —

LI stucchi decorativi, dei quali si presentano alcuni particolari, sono ideati ed eseguiti da due artisti già allievi della Scuola di disegno e plastica « Pietro Selvatico » in Padova. Figlio l'uno, genero l'altro del testè defunto prof. Natale Sanavio, iniziatore di quella Scuola, seguono l'orme del vecchio istitutore, onorandone la memoria. Sono dessi Ferruccio Sanavio, giovane e valente compositore negli stili specialmente lombardesco e roccoccò, e Carlo Bianchi, più maturo, il quale alla pronta idea accoppia non comune perizia di stecca.

Essi furono chiamati a decorare la stanza detta *del T* nell'appartamento al primo piano, chiamato *della Contessa,* nella sontuosa villa di Piazzola sul Brenta. L'attuale proprietario di quel luogo principesco, conte Paolo Camerini, desiderò che i due artisti si attenessero allo stile dominante in tutta la decorazione del palazzo, ed essi seppero fare cosa elegante, coi fondi a tinte appena accennate, col bianco degli stucchi, con parche dorature nelle fusaiuole ed in altre poche sagome. Uno zoccolo di marmo artificiale oscuro, imitato a perfezione, gira tutto il quartiere. Nelle pareti e nel vasto soffitto a volta elittica, fiancheggiata da lunette e da vele, con un bel centro ove si innestano le aste del T, furono profusi i sottili meandri entro giri capricciosi di scorniciature leggiere ed ornatissime, e mensoline, sovrapporte, putti, figurette allegoriche. Ampie cornici da specchio a grande movimento di linee campeggiano sulle chiare pareti.

Ora non saranno discare alcune notizie sulla magnifica villa, spesso visitata dagli amatori d'arte; e le daremo giovandoci di una recente pubblicazione, dovuta alle cure del benemerito proprietario. La villa ha una lunga storia; da baluardo di difesa isolato, divenne in questi ultimi anni un bel paesetto, centro di molteplici industrie.

Piazzola sul Brenta, dal latino *Plateola*, fu costrutta a poca distanza dal fiume nel padovano, dopo la invasione degli Ungheri

Fig. 23. — Galleria nella Villa Camerini a Piazzola, decorata a stucchi dagli scultori Sanavio e Bianchi.

nel 900. Dai discendenti del primo conte, Andrea Del Dente milanese, venduta ad Alessandro dei Belludi, diede dopo il 1300 i natali al celebre giureconsulto Rolando da Piazzola, del quale si

Fig. 24. — Figurina allegorica nella detta Galleria.

vede la tomba nella piazza del Santo in Padova, presso l'ingresso ai chiostri. A Rolando si deve l'affermazione della signoria dei Carraresi sulla rovina della padovana libertà.

Fig. 26. — Specchio nella detta Galleria.

Il castello passò ai Da Carrara, per poco a Gian Galeazzo Visconti, indi ancora ai Carraresi, finchè nel 1391 da Francesco Novello passò a suo fratello Iacopo, sposo ad una Contarini. Nel 1413 lo troviamo in possesso del patrizio veneto Nicolò Contarini, ridotto poi dalle piene del Brenta, nel 1500, a pochi ruderi.

I Contarini detti degli Scrigni fecero costruire nel sito del castello un palazzo; Pietro Contarini, verso la metà del secolo XVI, aggiunse una nuova fabbrica ricca e maestosa, affidandone

Fig. 25. — Figurina allegorica nella detta Galleria.

l'incarico al Palladio, come si vede nel libro delle *Fabbriche inedite di Andrea Palladio — Venezia 1760.*

Egli ideò tutto un emiciclo di portici e di loggie circondanti, davanti al palazzo, una piazza superba, ma di questi non fu costruita che una metà. Il palazzo mostra nella sua pianta veramente il carattere delle fabbriche del suo architetto, in ispecie per le scale interne piuttosto ristrette; prospetta un vasto giardino,

Fig. 27. — Cimasa dei predetti Specchi.

elevandosi di una gradinata a tre ripiani, ed è fiancheggiato da due ali amplissime. Buoni affreschi di varie mani decoravano le sale, ed ancora per la massima parte si conservano.

Dopo il 1600, Marco Contarini, per arricchire la villa secondo lo stile di allora, guastò in parte il progetto, ornando la facciata

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

di lunghi festoni di frutta e fiori in pietra tenera. Oltre che per la sfarzosità delle sale e per i corsi d'acqua e le peschiere da lui attivati, la villa diventò in quel tempo famosa per la costruzione di due ricchi teatri, uno molto vasto, i quali, richiamando

Fig. 28. — Ornamento del soffitto nella predetta Galleria.

gran moltitudine di spettatori nell'autunno, resero necessarie le aggiunte delle così dette *foresterie*.

Furono merito del nobil uomo Marco la bellissima raccolta di istromenti musicali, parte della quale sta ora nel Museo civico di Venezia, e la importante biblioteca con molti Codici, donata da Girolamo Contarini alla Marciana.

Il bel possesso andò poi deperendo, e cadde nel 1846 in eredità a due fratelli Giovanelli in unione a Giovanni Correr.

Volle fortuna che la villa, ridotta a granaio, fosse acquistata nel 1862 dal duca Silvestro Camerini che la lasciò al nipote conte

Fig. 29. — Cimasa di specchio nella detta Galleria.

Luigi nel 1866. — Questi procurò di ritornarla in parte all'antico decoro, provvedendo al restauro delle pitture tiepolesche e di quelle che si attribuiscono malamente alla scuola di Giulio Romano, e innalzando anche un tempietto in memoria dello zio, del quale il Duprè fece la statua.

Morto il conte Luigi nel 1885, il figlio conte Paolo, oggi deputato al Parlamento, seguitò con amore i restauri e le migliorie, facendo decorare, in diversi stili, le numerose sale da abili artisti, quali il Moro, il Paietta ed il romano Domenico Torti. Anche la scoltura per mani più o meno abili diede il suo contributo. E le risaie furono convertite in parco vastissimo, con ippodromo e un lago, dove, nel mezzo della isoletta, spicca in bronzo il Cristo del Bistolfi. Dentro nel palazzo la sala vecchia della musica, conformata a modo di chitarra, coi ballatoi per i suonatori a metà altezza delle quattro pareti, sarà sempre un curioso modello nel suo genere; e fuori della villa gli abitanti alloggiano in casini nuovi e salubri, mentre tutt'intorno fiorenti e numerose industrie danno lavoro a 1800 operai.

B. Lava.

Fig. 30. — Pensilina sull'ingresso al nuovo Albergo del Corso in Milano. Vedi Tavola 72 (1905) e Tavole 4 e 5 del presente fascicolo.

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

Anno XV — 3° della Nuova Serie. N. 2 — Febbraio 1906.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

IV.

LOGGE VATICANE.

— Tav. da 7 a 40. Fig. da 31 a 40. —

ANCORA le grottesche. Ne conoscete l'origine ellenistica, sapete che, come ogni altra forma artistica del Rinascimento, esse sono il riflesso di quell'arte che genialmente adornò pareti e vôlte di Roma, Pompei, Ercolano; e non ignorate l'origine della rifioritura, che sarebbe assieme origine al nome bizzarro. Grottesche! Furono vedute, accertasi, in certi sotterranei di Roma da alcuni pittori cinquecenteschi, piacquero e si imitarono: ma il nome venne loro, nel XVI secolo, dai sotterranei o dalle grotte ove erano dipinte, e grotte non erano questi luoghi sì bene sale (le Terme di Tito) dell'epoca romana, diventate sotterranei col correr dei secoli. Lo racconta il Vasari: il quale nella vita di Morto da Feltre (circa 1474 † dopo il 1522) e d'Andrea di Cosimo Feltrini (1477 † 1548) dice che il primo « ritrovò le grottesche più simili « alla maniera antica, che alcun altro pittore », e per questo merita lode. Difatti, mercè lui, le grottesche ebbero un grande sviluppo e lo ebbero anche dalle mani di Giovanni da Udine, soggiunge, e da quelle di Andrea Feltrini, eccellente ornatista che fu discepolo di Morto da Feltre.

Precisiamo di più: dunque i luoghi esplorati erano e sono le Terme di Tito, ossia la parte sotterrata e accessibile che corrisponde circa al mezzo del lato meridionale di tutto l'edificio; la quale pertanto, più che delle Terme sovrapposte, faceva parte della preesistente *Domus Aurea* di Nerone, e fu accessibile e praticata nel XVI secolo, se il Vasari disse la verità. Si osserva altresì che i pittori esploratori (chi lo ignora?) furono gli scolari di Raffaello, i futuri maestri delle Logge Vaticane; e si assevera che essi fecero ricolmare i luoghi esplorati perchè non apparisse il loro plagio. Storielle! I sotterranei di cui parlo furono accessibili fino al principio del XVIII secolo; servendo però ai banditi per nascondersi, si ostruirono: nel 1776, intanto, Ludovico Mirri ne conobbe una parte e solo nel 1813, durante la dominazione francese, vennero ricoperti. Così il Nibby nell'*Itinerario di Roma e suoi dintorni*, ripubblicato dal Porena più volte. Gli scrittori cinquecentisti narrano, inoltre, che « ad osservare i compartimenti, gli stucchi sottili (gli stucchi si associano al colore anche nelle Logge Vaticane) e le pitture con sì diverse bizzarrie e in copia tanta e così bene intese, tutta Roma concorse »; ma il Mirri « solo e traverso grandi spese » restituì al pubblico le decorazioni capricciosissime.

Io, veramente, alla narrazione vasariana mi permetto un po' di tara: attenua intanto la importanza della narrazione stessa lo Schmarsow (*Annali dei Musei di Berlino*: *Bernardino Pinturicchio a Roma*, 1881, p. 131-44) il quale vuol dimostrare che non gli scolari di Raffaello, ma un condiscepolo del Sanzio, Bernardino Pintoricchio (1454 † 1513) ritrovò e fece uso, il primo, delle grottesche: ciò sarebbesi veduto nell'« appartamento » Borgia al Vaticano (1494). Tale dimostrazione varrebbe a diseredare anche Morto da Feltre; benchè l'epoca della presenza in Roma di cotal pittore corrisponda a quella del Pintoricchio e alle di lui pitture nel Vaticano e poi (1497-98) nel Castel S. Angelo. Saremmo qui, allora, in presenza d'una relazione di tempo non creata a precisare facilmente la priorità d'una scoperta e d'un'idea. Nè qui si ha la melanconia di ricercare chi signoreggia tale priorità; parendoci meglio il constatare che la resurrezione delle grottesche è implicita allo stile classico riammesso alla vita: quindi i primi che di tale stile rievocarono le forme, necessariamente rievocarono le armonie decorative che nelle Logge Vaticane esposero il loro Vangelo.

In questo consiste la tara alla narrazione vasariana: consiste nell'affermare la verosimiglianza che non eravi bisogno di sotterranei e di grotte, di pittori e di banditi, a rimettere in auge la decorazione a grottesche: la quale non si svolge soltanto in pannelli, in cui esili colonne, gracili cornici, nicchiette fiorite, s'intrecciano a girali di foglie, a putti volanti, a fantasie e a ca-

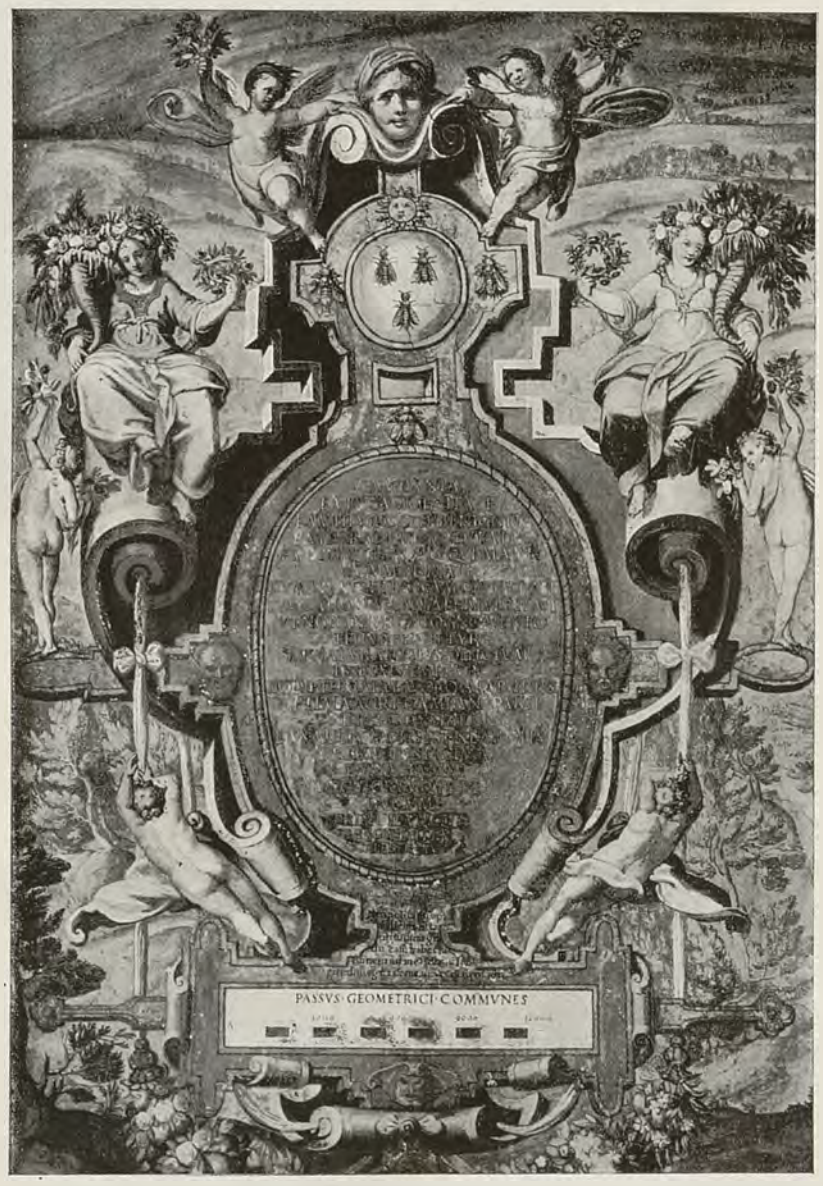


Fig. 31. Targa dipinta nella Galleria delle Carte geografiche in Vaticano.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

pricci, ma si svolge altresì in candelabri infogliati o infiorati, in quei candelabri, in quelle armi, in quelle coppe, in que' vasi di cui la pittura decorativa s'impadronì nell'epoca romana, offrendoli poscia al Quattrocento e Cinquecento italico, che tuttociò accolse senza il pericolo di esplorazioni misteriose. Roma doveva abbondare di pareti e vôlte ellenistiche ; e il Brunellesco, il quale con Donatello si condusse nell'Eterna Città a cercare de' « tesori » (la voce appartiene al Vasari) di bellezza classica, dovette vedere non colonne, soltanto o frontoni o cupole o vôlte in pietra e in muratura, ma dovette vedere ancora le agili creazioni dei pennelli ellenistici.

role d'elogio anche pei maestri che pitturarono grottesche con molta frequenza e molta abilità.

Non debbo qui osservare che maestri esimi l'Italia possedette i quali si distinsero nel trattare col pennello o collo stecco la decorazione ellenistica del Cinquecento: se tale fosse il mio còmpito, l'intiero fascicolo non basterebbe alla materia che dovrei svolgere: Firenze, per esempio, vanta Bernardino Barbatelli detto il Poccetti (1542 † 1612) o Bernardino delle Grottesche (tanto bravamente egli iniziava e immaginava il genere decorativo di cui si tratta, che gli fu messo tal nome); e il Poccetti, per quanto obliato dal Vasari, vive nell'arte anche oggidì perchè l'arte

Fig. 32, 33 e 34. Candelabre dipinte nella predetta Galleria.

Occorse un po' di tempo avanti che esse, dall'osservazione quasi passiva, divenissero sorgente d'ispirazione e di studio; nè la sobrietà bramantesca deve avere agevolato il passaggio delle antiche pitture alla novella esistenza nel Rinascimento. La classicità non rimase sedotta da que' pennelli come restò abbagliata dalle architetture di Roma; tanto vero il Vasari saettò le grottesche, siccome a' suoi tempi Vitruvio aveva biasimato la pittura ellenistica; ma, al fine, come questa trionfò all'epoca dei Romani d'Augusto, così quelle trionfarono all'epoca dei Romani di Leone X. E si ebbero, plaudente la collettività non sviata dalle storture vasariane, le grottesche nelle Logge e in cento altri luoghi d'Italia.

* * *

Ricordate le parole del Vasari? « Le grottesche sono una « spezie di pitture licenziose e ridicole molto, fatte dagli antichi « per ornamenti di vani », composte « d'infiniti scerpelloni e « passerotti ; e chi più stranamente se gl'imaginava quello era te- « nuto più valente ».

Allato di Vitruvio e del Vasari, potremo mettere il Mengs, al quale non spiaceva l'elogio di pittore filosofo; costui nutrì verso le grottesche la identica avversione che i due precedenti scrittori mostrarono di avere. In sostanza, però, il Vasari e il Mengs modificarono il loro giudizio, e il Biografo aretino ebbe pa-

egli onorò davvero. Ed accennai al Pintoricchio, e dovrei accennare del Sodoma, cioè Gio. Antonio Bazzi detto il Sodoma (1477 † 1549) e Pierin del Vaga (1499 † 1547), Giovanni da Udine, (1487 † 1564), Giulio Romano (1492 † 1546), Polidoro da Caravaggio (1495 † 1543), Francesco Penni detto il Fattore (1488? † 1528); infine tutti que' maestri che pitturarono le Logge Vaticane, assegnate a Raffaello da una critica improvvida ed ingiusta. Ma, già da tempo, ciò venne sfatato, nè occorre insistere.

Quando si parla di Logge Vaticane il pensiero vola subito al secondo ordine che chiamasi, dal Sanzio, Logge di Raffaello; e nessuno che non sia stato a Roma o non abbia avuto occasione d'interessarsi al soggetto delle pitture vaticane, sa o pensa che esistono due altri ordini di Logge, nati e cresciuti all'istesso tempo e all'istesso modo delle Logge raffaellesche. Così deve sapersi che uno degli spettacoli più belli del Vaticano va constituito, appunto, dall'assieme di queste tre Logge, le quali si aprono, ariose, sul cortile di S. Damaso, una sopra all'altra in tre ale che circondano tre lati del bel cortile, il quale passa per una delle creazioni più felici del Rinascimento.

Cerchiamo di non esagerare.

Ognuno de' tre ordini (tutti impropriamente ricevettero il nome da Raffaello) è ornato da pennelli cinquecenteschi. Il primo ordine fu ornato sotto Leone X, e Giovanni da Udine ne fu il decoratore. Costui in spartimenti cassettonati in prospettive archi-

tettoniche, in motivi verdeggianti di foglie e fiori, animati da uccelli e intrecciati da festosi ornamenti, contribuì ad abbellire vôlte, pilastri, lunette, d'una delle tre ali del primo ordine di Logge, quella a sinistra, che il tempo male risparmiò. Così un pennello moderno potè quivi adoperarsi a rifare e amplificare.

L'ala seguente ebbe, anch'essa, delle pitture; le ebbe all'epoca di Gregorio XIII (1572-85) da un gruppo di artisti che Ignazio Danti (1537 † 1586) e Cristoforo Roncalli detto il Cavaliere delle Pomerance (1552 † 1626) capitanarono. Un pennello moderno, anche qui, ebbe la sua parte; quello stesso che rifece e amplificò l'ala di Giovanni da Udine, e ornò la terza ala rimasta senza decorazione fino all'epoca di Pio IX (1846-78).

Voi sapete il nome del rifacitore e dell'autore di quest'ala: Alessandro Mantovani.

Eccoci al secondo ordine che Raffaello avrebbe tutto dipinto, stando alla tradizione, la quale, ripetesi, fu sfatata per onorare il vero, che assegna ai numerosi scolari del Sanzio il merito capitale di queste Logge.

Esse constituirebbero il secondo enorme ciclo vaticano assegnato a Raffaello, e coinciderebbero coll'epoca in cui il Sanzio, oppresso dal lavoro, non poteva trovarsi dovunque la critica cieca lo volle presente (1515 o 16 al 1519). Leone X (che ebbe il torto di obliare Michelangiolo) è l'ordinatore delle Logge sulle quali vola il nostro pensiero, e la critica moderna, unanime nell'assegnare alla fervida, costante, sostanziale cooperazione degli scolari di Raffaello le attuali Logge, non si intese ancora sulla parte da accordare a questo o a quel cooperatore. Il Passavant voleva che il Sanzio avesse offerto soltanto alcuni schizzi, affidando la direzione della parte figurativa a Giulio Romano e di quella ornamentale a Giovanni da Udine; lo Springer e il Lermolieff attribuirono, dal canto loro, una piccolissima parte al Sanzio nell'opera delle Logge; ed io così penso e non da oggi.

Pochi anni sono uno studioso tedesco, indagando tale questione, giunse a conclusioni inattese: costui, togliendo in modo quasi assoluto la compartecipazione di Raffaello nelle Logge, attribuì l'onore dell'alta direzione a Giovanni da Udine, escluse Giulio Romano (non ammetto tale abbandono) e conservò agli altri maestri la parte che fu loro generalmente data (Cf. *Rafaels Werkstaette* nel *Jahr. d. K. K. Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses* 1895). Gli scolari di Raffaello dipinsero dunque queste Logge, e il Vasari, giudice aspro della pittura a grottesche, davanti al lavorìo compiuto, riconobbe « che non si potrebbe fare, « nè imaginare di fare un'opera più bella ». Il Biografo aretino non esagera e dà prova di equanimità snebbiata da pregiudizi dottrinarii. Lo spettacolo dell'ala nelle Logge Vaticane che esalta il gruppo dei pittori, dianzi mentovato (aggiungasi: Vincenzo Tamagni, ossia Vincenzo da San Gimignano, Pellegrino da Modena e Raffaellino dal Colle), lo spettacolo di quest'ala è indimenticabile. Varie scene di grottesche, in Italia, si rivolgono allo sguardo e lo seducono: il Palazzo Ducale e il Palazzo del T a Mantova, particolare fatica di Giulio Romano; il Palazzo Grimani presso S. Maria Formosa a Venezia, insigne opera di Giovanni da Udine assistito da maestri come Federigo Zuccaro (1534 † 1609) e Cecchin Salviati (1510 † 1563); il Castello Farnese a Caprarola che il Vignola costruì, gli Zuccaro decorarono, cioè Federigo predetto e il di lui fratello Taddeo. Non citiamo Francesco Primaticcio († 1570) seguace di Giulio Romano, dopo essersi educato sotto Innocenzo Francucci da Imola; e fu il primo, se la cronaca non mente, a fare le grottesche in Francia, chiamatovi nel 1531, dove si fe' assistere a Fontainebleau da Prospero Fontana (1512 † 1597) il quale non rimase lungamente al di là dell'Alpi, e da Niccolò dell'Abate (1512 † 1571) che attinse la sua arte dal Primaticcio e dal Correggio.

Fig. 35. Targa dipinta nella predetta Galleria.

Nè citiamo il Palazzo Doria a Fassòlo (Genova) particolare fatica di Pierin del Vaga, il quale, come Giulio Romano, riconduce alle Logge Vaticane a confermare che varie scene di grottesche vanta l'Italia; ma il fascino dell'ala sinistra nel second'ordine delle Logge Vaticane è unico. Tale spettacolo è più solenne, maestoso e grande di quanti altri mi sono noti; ivi la figura si innesta all'ornato e le grottesche

Fig. 36. Targa nella predetta Galleria.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

pigliano forme, atteggiamenti, movenze così varie che vanno all'infinito. Forse ciò dipende anche dall'abbondanza di pennelli che su per le vôlte e su per i pilastri, entro le lunette ed entro gli zoccoli si esercitarono; entro gli zoccoli dico che s'allineano fra i pilastri stessi e si coloriscono come questi e come le lunette e le vôlte, con giuochi di linee e di luci che la mente ricorda quasi fantasmagoria di sogno, non realità tangibile.

Queste Logge ricevettero un superbo pavimento di mattonelle maiolicate da Luca figlio d'Andrea della Robbia, nel 1518: e il pavimento, in gran parte conservato, si sostituì nella metà del secolo scorso con un impiantito bianco e grigio, il quale fu a sua volta, pochi anni or sono, rifatto nel modo migliore.

restauri che qui si fecero e sulle grottesche dell'ala successiva, eseguite, al solito, durante il pontificato di Gregorio XIII, nè sull'operosità, in quest'ala, di Marco da Faenza, morto all'epoca di cotal pontefice; neanche dirò che la terza ala ricevette le sue decorazioni nel 1859 da un gruppo di maestri diretti dal Mantovani per le grottesche, e da Niccola Consoni istoriate, e da Pietro Galli lavorate collo stucco. Tuttavia è doveroso il metter sott'occhio quest'ultima ala del second'ordine di Logge, la quale piglia nome dal suo ordinatore Pio IX, e attesta il genere d'arte che Roma possedè, a metà del secolo scorso, grazie a pennelli rinomati.

Osserviamo finalmente l'ultimo ordine, il terzo. La maggiore

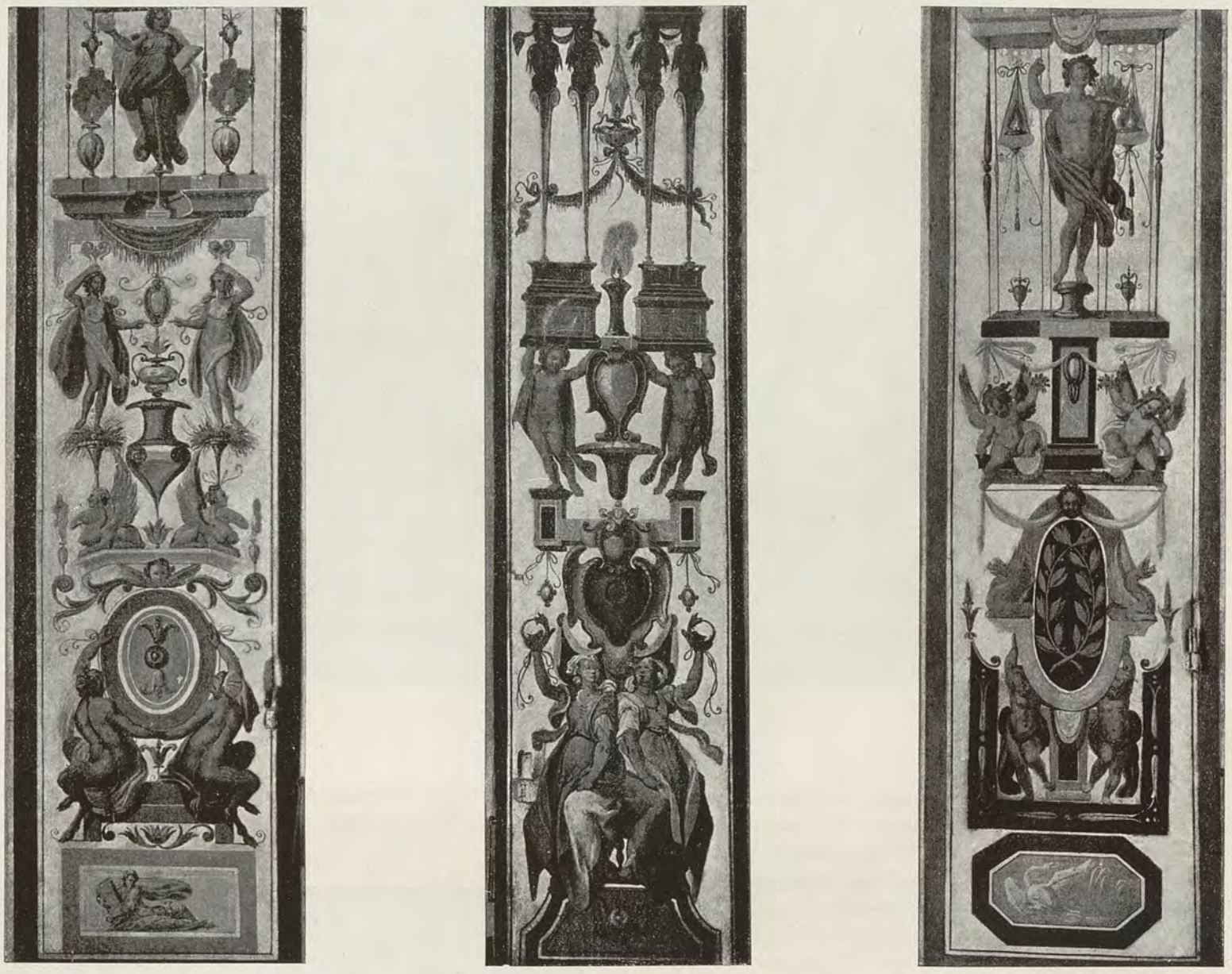


Fig. 37, 38 e 39. Candelabre dipinte nella predetta Galleria.

Roma non è sguernita di pavimenti maiolicati: la cappella dei conti Venuti in S. Maria del Popolo, la cappella della Rovere affrescata dal Pintoricchio, nella stessa chiesa, vantano dei pavimenti che dovettero somigliare quello delle Logge raffaellesche; e la storia insegna che Alessandro VI (1492-1503) e Pio IV (1559-65) si interessarono, l'uno ai pavimenti maiolicati delle sale borgiane, l'altro a quelli delle Logge di Giovanni da Udine e della Palazzina papale edificata da Pirro Ligorio. Gli esempi, dunque, non mancano a Roma anche se Viterbo, Perugia, Bologna, Milano, Venezia, Siena e Napoli, Napoli soprattutto, non ne offrissero a dismisura. Una voce indicò, quali resti del nostro pavimento, le mattonelle d'una cappella a S. Silvestro di Montecavallo a Roma; un'altra voce non negò la possibilità che queste mattonelle siano appartenute, invece, a qualche sala del Vaticano, non alle Logge; ma torniamo al nostro soggetto.

Non m'intratterrò sulle altre ali del second'ordine, nè sui attrattiva di questo luogo va costituita dalle carte geografiche parietali, che Antonio da Varese eseguì, talune su disegni del cosmografo Stefano Tabouret, talune su disegni d'incognito autore. Varii pennelli si chiamarono ancora ad illeggiadrire le tre ale di queste Logge: così figuristi, ornatisti, paesisti, quivi si intrecciarono per comporre delle scene di bellezza. I due Pomerancio, Niccolò e Antonio, quegli padre di questo, lavorarono in questo luogo con Gio. Battista della Marca (Lombardelli) detto anche Montano di Montenovo († 1587 circa), col Cavalier d'Arpino, cioè Giuseppe Cesari († 1640) e con altri, ai quali si aggiunge, di novo, il Mantovani autore della terza ala.

L'assieme architettonico e decorativo delle Logge Vaticane richiede un volume, non le pagine d'una Rivista la quale ama la varietà nel tempo e nello spazio. Sennonchè quello che il lettore non legge qui, egli può leggere altrove: la letteratura delle Logge Vaticane è vasta quasi come il consenso di ammirazione

che esse destarono; e se gli scrittori si rivolsero alle Logge del second'ordine piucchè a quelle degli ordini estremi, lo studio delle Logge principali è sussidio alla conoscenza delle altre che, pur non salendo alla vetta d'ogni nobiltà, valgono, tuttavia, elementi impagabili, ad attestare vivezza d' immaginazione, alacrità di mano, espressione d'amore pel nostro paese, il quale attinge dalla bellezza ogni più alta virtù. * ALFREDO MELANI.

* Il GRUNER riprodusse a colori tutte e tre le Logge Vaticane in *Fresco Decorations* etc., da non confondersi coll'altra opera del Gruner stesso *Specimens of Ornemental Art*. La seconda opera è più ricca della prima.

Fig. 40. Targa nella detta Galleria.

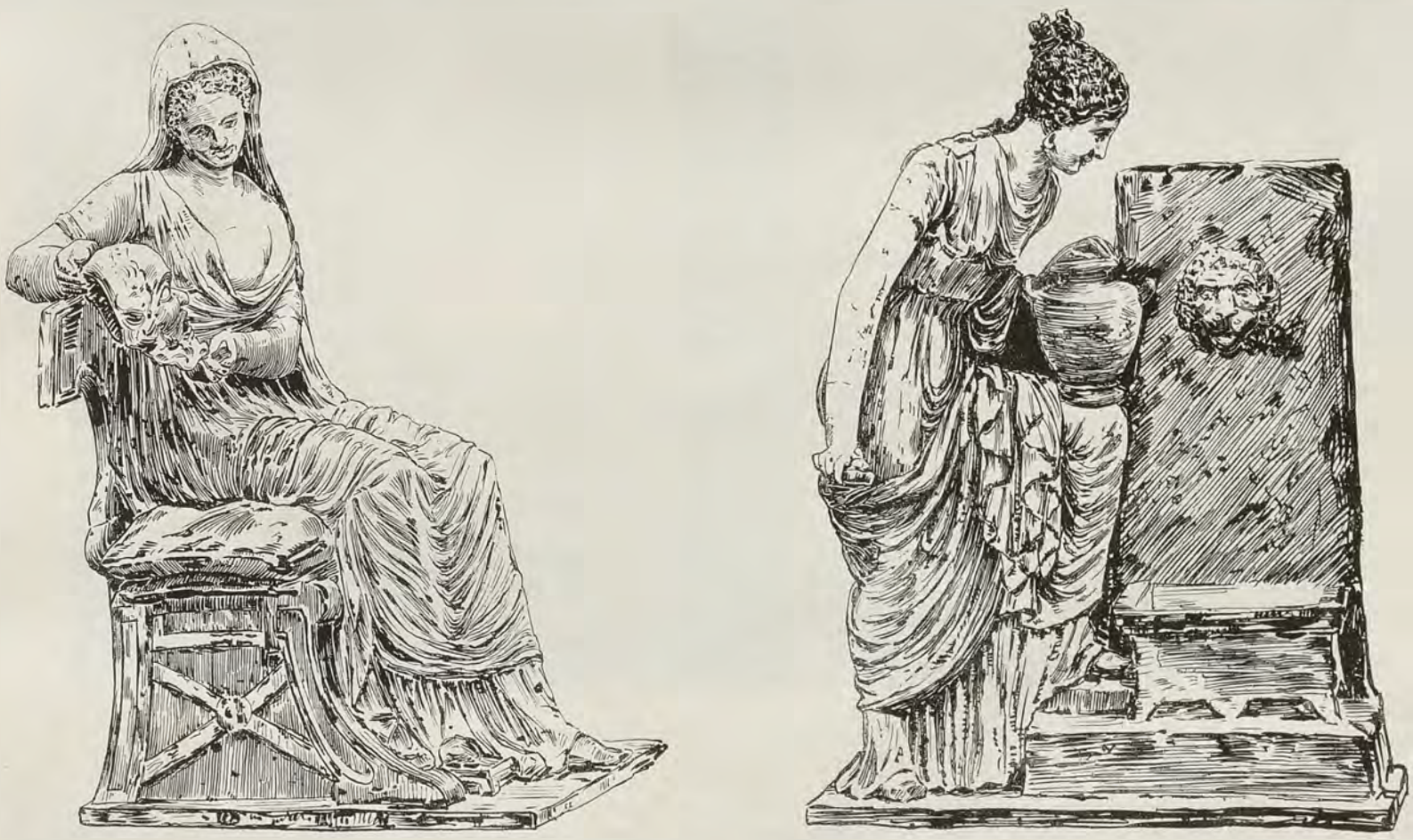


Fig. 41 e 42. Terrecotte greche, dette Tanagre. Donna che guarda una maschera; donna alla fontana.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 43. Fregio del Beccafumi nel pavimento del Duomo di Siena.

V.

IL PAVIMENTO DEL DUOMO DI SIENA.

(Continuazione e fine).

— *Tav. 11. Fig. da 43 a 49.* —

RA eccoci ad un altro, l'ultimo, dei grandiosi gruppi di quadri che completano l'opera del grande artista senese: quello che si distende sul piano del presbiterio, dinanzi agli scalini e attorno a quell'altar maggiore, opera pur essa stupenda, che spicca con effetto prodigioso sullo sfondo dell'ampio e ricchissimo coro. Sono pure soggetti tratti dalla Bibbia, come tutti gli altri, che forniscono al Beccafumi gli elementi per svolgere ciò che si potrebbe chiamare giustamente un poema meraviglioso di storia religiosa e artistica.

Prima dell'altare si ammira in terra il quadro ampio di proporzioni, denso di figure, esuberante di magistero, nel quale è Abramo che si dispone al sacrifizio d' Isacco. È l'ultima questa delle composizioni ideate dal Beccafumi ed eseguite sotto la direzione di lui; ma la grande storia con tutte le altre formelle ed i fregi che la incorniciano venne spianata fra il 1544 e il 1546 da due maestri senesi, Pellegrino di Piero e Bandino di Jacopo Marzini, e si sa dai ricordi dell'Archivio dell'Opera che fu pagata loro 531 scudi, mentre fu di 600 scudi il compenso dato al Beccafumi per i disegni e per l'assistenza prestata all'esecuzione (fig. 19).

L' incorniciatura, se così può chiamarsi, del detto quadro è costituita da tanti quadretti minori in cui con figure mezze ed intere sono rappresentati altri 14 soggetti tolti dalla Genesi. Eliseo che risuscita il figlio della Sunamite, il sacrifizio di Melchisedecco, Eva inginocchiata, Tobia, Tobiolo, l'arcangelo e il cane, Adamo prostrato, Abele che fa il sacrifizio, e poi figure di Virtù e di Profeti: soggetti e personaggi trattati con quella maestria di disegno e con quei giusti effetti di ombre e di luci che si rivelano in tutte le opere di Domenico.

E con quest'ultimo gruppo di composizioni si chiude l'ultimo periodo della costruzione del pavimento del Duomo. L'opera del Beccafumi, iniziata nel 1517 quand'egli fortificato dagli studi fatti a Roma sottopose all'ammirazione de' suoi concittadini i disegni per la storia di Elia, durò per lo spazio di trent' anni appunto intorno al 1547.

Ma il lavorìo del pavimento di Siena che basterebbe da solo a esaurire tutta la potenzialità di un artista, non rappresenta che una parte e non la maggiore dell'opera costante e multiforme del Beccafumi. I cartoni per le storie del pavimento, il lavoro che egli da sè stesso eseguiva, gli esperimenti continui per ottenere risultati

Fig. 44 e 45. Fregio del Beccafumi nel predetto pavimento.

più perfetti, l'assistenza prestata agli artefici esecutori, non gli impedivano di esercitare in tanti altri modi l'ingegno suo produttivo che ad ogni ramo dell'arte facilmente si assimilava.

Egli aveva modo di condurre i suoi ammirati dipinti nello spedale della Scala, di frescare la sala del Concistoro in quel portentoso palazzo Pubblico, di soddisfare alle insistenze de' cittadini che volevano adornare di opere sue i loro palazzi e le loro cappelle gentilizie, d'arricchire la stessa Cattedrale dov'era la massima fra le rivelazioni del suo sapere, dipingendovi tavole e muri.

Nella tarda età abbandonò quasi la pittura e volle cercare altri sfoghi, altre fatiche al suo genio esuberante: si mise a incidere in legno delle stampe, a modellare e far getti di bronzo, della quale sua nuova produzione artistica sono saggio gli angeli di bronzo che stanno pure nel Duomo, e fece pure acqueforti, tempere e anco lavori di scultura e di tarsia in legno.

Si può dire che l'opera sua si esplicasse tutta nella sua città e nelle vicine campagne, perchè una volta sola fu a Genova a dipingere per il Principe Doria; ma vi si trattenne poco, nè volle in seguito accettare lavori che lo allontanassero dalla patria, giacchè suoleva dire che fuori dell'aria di Siena e di certe sue comodità che si era procurate, non sapeva far cosa alcuna.

Non arricchì nell'esercizio continuo dell'arte, ma visse comodamente in una casa che si era comperata nella via de' Maestri, dove morì settantenne nel 1551 in mezzo ai prodotti del suo genio come, in mezzo alle proprie opere più grandiose e celebranti la gloria sua, ebbe nel Duomo senese l'asilo estremo.

Ed ora, reso un atto di doveroso omaggio all'opera dell'artista sommo, che fu ed è oggetto di tanta giustificata ammirazione, torniamo al pavimento del Duomo per dire che, se colla morte di Domenico Beccafumi ebbe termine lo svolgimento del grandioso concetto al quale quella composizione fu ispirata, non cessarono per questo i lavori necessari per mantenerlo in condizioni convenienti e per completarlo in alcune parti.

Si può dire anzi che da' primi del XV secolo in cui vennero iniziati, fino a' tempi presenti, cotesti lavori non siano mai stati sostanzialmente interrotti.

Il Beccafumi, come gli altri rinomati artisti che l'avevano preceduto, lasciarono alcune parti incompiute, e poi con lo stropicciamento continuo della gente che nelle solennità e nelle feste specialmente si affolla in quell'ampia cattedrale, certe opere di delicatissima fattura andarono lentamente deperendo, le tassellature si smossero, si staccarono, ed i graffiti più delicati s'illanguidirono e disparvero.

Fig. 46, 47 e 48. Storie minori, di Domenico Beccafumi, nel detto pavimento.

Senza un'opera continua e vigilante di riparazione, senza provvedimenti di carattere conservativo è probabile che di tante opere meravigliose non fossero giunti fino a noi che frammenti e vestigi insignificanti; com'è successo per alcune delle storie lavorate di commesso, le quali stanno innanzi alle porte del Duomo e di S. Giovanni, che le piogge, i geli, lo struscio delle scarpe dei passanti hanno ridotte informi e poco meno che indecifrabili.

Si può dire che era appena compiuto l'ultimo spartito delle composizioni del Beccafumi, quando i lavori d'impietrato del 1406 si trovavano già in avanzato grado di deperimento, tanto che l'Opera dovette pensare ad ordinarne il ristauro.

Lo abbiamo già rilevato nella prima parte di questo breve cenno illustrativo: non si deve credere che tutto il pavimento del Duomo di Siena, quale lo vediamo oggi, sia l'opera autentica, uscita dalle

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

mani dei tanti maestri che via via siamo andati ricordando. Molte di quelle storie non sono che copie di originali malauguratamente perduti e su moltissime hanno dovuto metter le mani più e più volte artefici di secoli differenti, per mutare i marmi logorati, per affondare i graffiti, per sostituire parti che non avevano più la voluta solidità o che rappresentavano delle masse poco meno che informi.

Fig. 49. Inquadratura di una storia nel detto pavimento.

I restauri in genere sono da evitarsi perchè tolgono anzitutto a qualunque genere di artistiche manifestazioni il loro carattere, la loro autenticità, che ne costituiscono il pregio essenziale; ma anche questo vangelo artistico deve avere le sue eccezioni, possibilmente e desiderabilmente rare. E fra queste pare evidente sia da ammettersi il pavimento del Duomo Senese, il quale senza le provvide cure dell'Opera sarebbe a quest'ora poco meno che un lontano ricordo d'una grand'opera morta. Certo anche tali eccezioni debbono esser circondate da cure speciali, soggette a condizioni che attenuino i guai del ristauro, e nel caso a cui alludiamo non si potrà che deplorare che agli artisti di due o tre secoli fa si sia lasciata troppa libertà di allontanarsi dagli originali e di alterare i caratteri stilistici, l'impronta del fare de' vecchi maestri con intromissioni d'accenti personali e ispirati ai gusti ed al sentimento d'altri tempi. E nemmeno potrà apparire perdonabile la noncuranza di chi permise che i resti, i frammenti delle storie e dei fregi che si rifacevano, fossero ignobilmente gettati allo scarico, anzichè conservati come testimonianza e come prova della fedeltà delle rinnovazioni e come ricordo dell'opera dei loro autori.

Ma in altri tempi, in fatto d'arte, si pensava e si agiva in modo ben differente, e le norme che oggi sono state determinate con l'unanime consenso di chi vive in mezzo all'arte e per l'arte, sarebbero apparse strane e ridicole, quando la massa tutta del pubblico senza eccezioni preferiva agli originali logori e trasandati le copie nuove fiammanti con modificazioni ed abbellimenti che meglio corrispondessero al gusto imperante. Così è evidente che alcune delle storie del pavimento e molte figure, citiamo per esempio le Sibille, subirono alterazioni sostanziali per cui oggi appariscono come scadenti e d'un tipo che si allontana un poco dalle forme, dal sentimento, dal carattere dell'epoca nella quale furono create.

Oggi naturalmente si procede colle dovute cautele, si sente un rispetto maggiore verso l'opera degli artisti del passato, e tanto le sostituzioni quanto i restauri vengono condotti col massimo scrupolo, mentre le parti vecchie che si tolgono di posto si conservano e si custodiscono gelosamente in quel cospicuo Museo dell'Opera, il quale riunisce tanti documenti vivi e parlanti delle vicende della superba cattedrale senese.

Non di tutti i restauri che vennero compiuti nel corso di sei lunghi secoli abbiamo ricordi, nè sarebbe il caso di cercarli nelle filze del bene ordinato Archivio dell'Opera; basterà ricordare come nella seconda metà del XVIII secolo molti furono i lavori di riordinamento e dei più sostanziali dovuti a diversi artisti, specialmente all'Amidei, il quale si sa che nel 1779 disegnò di nuovo, fra le molte cose, le figure della Fede, della Speranza, della Carità e della Religione.

Così pure in un'epoca a noi più vicina l'opera di riparazione e di rifacimento ha avuto un'estensione notevolissima.

Per esempio lo spartito nel quale Antonio Federighi rappresentò con un concetto originalissimo le età dell'uomo, essendo logoro affatto, fu fedelmente ridisegnato dal Prof. Alessandro Franchi nel 1870 ed eseguito sotto la sua vigilanza insieme alle figure delle Virtù Teologali pur esse ridotte in condizioni di deplorevole deperimento. Per identiche ragioni si dovettero rifare quattro dei quadri della storia di Elia e di Acabbo, e tre, che oltre ad essere affatto deperiti non erano stati nemmeno compiuti dal Beccafumi, vennero disegnati di nuovo. Sono quelli che rappresentano: Elia predicente ad Acabbo che dopo morto i cani ne avrebbero bevuto il sangue; Acabbo ferito mentre seduto nel suo carro passa attraverso il campo di battaglia; Elia che sale al cielo attraversando nubi di fuoco in un carro guidato da angeli. Queste due ultime composizioni abbiamo voluto riprodurre, affinchè completino colla rappresentazione di cose moderne lo svolgimento progressivo della grande opera (tav. II).

Coteste composizioni furono disegnate nel 1878 sulla scorta delle tracce esistenti nelle incompiute opere del Beccafumi, sui disegni originali e colla guida delle altre opere dello stesso autore dal chiarissimo Prof. Franchi, valentissimo pittore vivente, il quale seppe acconciare l'ingegno suo all'esigenze caratteristiche di ciò che si doveva rinnovare e completare. Il lavoro di spianatura fu condotto da un altro artista vivente, lo scultore Leopoldo Maccari, che si mostrò per la perfezione del lavoro degno continuatore dell'opera dei vecchi artefici.

Molte delle composizioni del Beccafumi hanno avuto la fortuna di giungere fino a noi quasi intatte, perchè in altri tempi si trovò il compenso di coprirle con un immenso tavolato di legno, il quale si toglieva o in tutto o parzialmente soltanto nelle singole e caratteristiche feste d'agosto, che richiamano a Siena un concorso infinito, ed in qualche solennità religiosa. Ma se l'espediente ha prodotto il benefizio di risparmiare i delicatissimi nielli del Beccafumi, aveva d'altra parte il difetto di celare o di rendere troppo raramente visibili opere destinate ad essere oggetto continuo di studio e di ammirazione. Perciò va data la lode più ampia al Prof. Agenore Socini, architetto del Duomo di Siena, il quale ha opportunamente tolto di mezzo quell'orribile copertura, circondando lo spazio centrale del pavimento con eleganti pilastrini di metallo che sostengono dei cordoni i quali, mentre impediscono il passaggio continuo della gente, lasciano pienamente visibile la mirabile opera di decorazione.

Siena, la città nella quale l'arte domina sovrana e dove pare che da ogni contrada s'innalzi e si diffonda un inno solenne alla bellezza, ha avuto fra i suoi tanti cittadini benemeriti uno che rivolse il suo ultimo pensiero alla conservazione del pavimento del Duomo, tanto che ai lavori continui di risarcimento si provvede col cospicuo fondo lasciato per testamento dal nobile patrizio Pietro Bambagini.

Così, mercè le cure costanti che ad esso dedicano da secoli la magistratura dell'Opera Metropolitana ed i cittadini, gelosi custodi dei propri tesori, il pavimento, che modestamente abbiamo tentato d'illustrare, resterà anche per i secoli lontani oggetto di studio e di ammirazione.

(Fine). G. Carocci.

Fig. 50. Pavimento nella Sala delle Muse in Vaticano.

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

Anno XV — 3° della Nuova Serie. N. 3 — Marzo 1906

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

VI.

L'ARTE BAROCCA NELLA CHIESA DEL GESÙ A ROMA.

— Tav. da 14 a 16. Fig. da 51 a 58. —

OVE oggi sorge la chiesa del Gesù era, fino alla fine del secolo XVI, un cumulo di casettacce divise in due isolati e traversate da un vicolo all'ingresso del quale stavano due cappelle, dedicata l'una a S. Andrea e l'altra alla Beata Vergine che per essere vicina alle case degli Astalli venne detta Sancta Maria de Astallis, titolo che il volgo trasformò in breve in quello più umile di Santa Maria della Strada. Di queste due chiese parla Cencio Camerario nel suo catalogo — che rimonta al secolo XII — e il Martinelli, il quale cita uno scritto del 1587. Si trovano anche citate nella tassa di Leone X, col nome della strada e delle case che le circondavano. Ma volendo il cardinale Alessandro Farnese edificare la nuova casa generalizia per la Compagnia di Gesù, acquistò il doppio isolato e lo fece spianare, atterrando così le due chiesette e cancellando dalla topografia romana il vicolo che le separava.

Un documento di questa compera si trova nell'*Archivio dei brevi*, ed è il permesso *Camerario et magistris viarum ut vendi faciant presbyteris societatis Jesu domum Jo. Baptistae stalli ad plateam alterioram.* Il breve è datato del 1582, e l'acquisto della casa dovette servire evidentemente alla costruzione della nuova chiesa che il munifico cardinale volle aggiungere, quasi bellissima appendice, alla casa generalizia dei padri gesuiti.

Autore del disegno di questa nuova chiesa fu il Vignola, che ne condusse la fabbrica fino al cornicione e che lasciò incompiuta all'epoca della sua morte. Nella direzione dei lavori gli successe Giacomo della Porta che volle aggiungervi all'interno le due cappelle di S. Francesco di Assisi e della Madonna e all'esterno la facciata che è tutta di travertino a due ordini e che si allontana dal disegno primitivo del Vignola, per i piedistalli disgiunti e per i cinque frontespizii con le nicchie e le finestre laterali. Con tutto ciò l'architettura non è priva di eleganza ed ha quella solennità semplice e maestosa che i primi barocchi seppero conservare alla tradizione romana.

Ma è nell'interno che il Vignola mantenne la grandiosità della linea unita a quella tal quale snellezza che ricordava ancora i buoni tempi del rinascimento. Gli stucchi dorati, i putti, gli stemmi e le audaci pitture dei frontoni e della volta, non rompono quella armonia, ma accompagnando la linea primitiva vengono a completarla formando un insieme decorativo da cui il più geloso esteta non saprebbe togliere il minimo particolare. Non bisogna dimenticare che se Giacomo Barozzi fu il rappresentante di quei teorici i quali alla fine del secolo XVI, vollero chiudere dentro formule esatte la nuova architettura, la parte decorativa fu sempre ispirata dal Bernini, che per la sua amicizia col padre Oliva, generale dei gesuiti, predilesse la nuova chiesa e ad essa lasciò uno dei suoi migliori monumenti di cui anche oggi rimane qualche avanzo. Intendo parlare del sepolcro del cardinale Bellarmino, a sinistra dell'altar maggiore, sepolcro ricco ed elegante in origine, ma che manomesso e disfatto nei successivi restauri alla chiesa, non conserva oggi del maestro se non il busto marmoreo, degno per carattere di stile e per vigoria di modellatura di esser posto accanto a quello bellissimo di Monsignor Montoya.

L'interno della chiesa si presenta dunque a forma di croce latina, ad una sola navata, con quattro cappelle per ogni lato,

Fig. 51. Chiesa del Gesù a Roma. Altorilievo di stucco nel peduccio della volta.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

più le due di crociera. Le pareti conservano ancora i pilastri caratteristici delle architetture romane: pilastri snelli e scannellati, coronati nella vetta da un elegante capitello corinzio che sostiene la cornice adorna di vaghissimi stucchi. Oltre la cornice si arrotonda la volta, anch'essa fregiata di stucchi e di dorature,

Fig. 52. Facciata della Chiesa del Gesù.

ma interrotta qua e là da grandi figure alate, e da gruppi di cherubini che nei loro atteggiamenti e nel candore dello stucco in cui sono formati, preparano l'occhio all'apoteosi pittorica del soffitto. Siamo in pieno secolo XVII e l'arte offre l'aiuto del suo lusso alla religione per conquistare gli animi dei credenti. Il grande rivolgimento cattolico, quale uscì dal concilio di Trento, rivolse ogni suo sforzo alla conquista delle anime a traverso i sensi. La religione cristiana, che già si era trasformata nelle giocondità pagane del rinascimento, col rinnovarsi della società e col formarsi delle grandi monarchie e delle grandi famiglie, abbandonò la tradizione d'umiltà e di povertà per mettersi coi potenti. Entrando in una chiesa barocca si capisce che essa fu innalzata per quei signori fastosi che andavano al cospetto d'Iddio come si sarebbero recati in una Corte, che vi andavano vestiti dei loro broccati più ricchi, ricoperti dei loro gioielli più rari, seguiti dai loro staffieri e dai loro familiari in grande livrea, mentre una berlina monumentale li avrebbe attesi alla porta e un esercito di lacchè si sarebbe messo allo sportello per scortarli fin nel loro palazzo. Era dunque naturale che la chiesa continuasse per loro le abitudini di quel palazzo.

Lasciata da parte la pietra o il travertino, troppo gelidi e troppo modesti, si rivestirono le pareti di marmi rari, e il cottanello, il portoro, il diaspro di Sicilia, l'alabastro, il pavonazzetto, il cipollino, offrirono i loro colori ardenti e le loro misteriose venature alla nuova policromia lapidaria. I soffitti, che già avevano decorato di intagli e di rosoni i travicelli primitivi, si piegarono a volta e popolarono di visioni paradisiache le profondità remote della chiesa quasi dando l'illusione di cieli meravigliosi.

E la linea retta parve inadeguata a significare quel nuovo impeto di passione che sembrava sconvolgere tutte le anime. Già Andrea Sansovino aveva sugli albori del secolo XVI sollevato timidamente le teste dei giacenti sulle urne dei monumenti sepolcrali: i successori suoi avrebbero oltrepassato ogni ritegno, elevando in estasi appassionate i corpi già animati dalla risurrezione, agitando le loro vesti come se fossero percosse da un vento impetuoso di bufera, torcendo le loro membra in una esasperata voluttà di preghiera, animando di un grande ritmo le architetture che sembravano vivere sotto quell'improvviso e molteplice agitarsi di colori e di forme.

La volta del Gesù, dove il Gaulli dipinse il trionfo di Cristo — *In nomine Jesu omne genu flectatur* — è il più bell'esempio della nuova arte che già cominciava a trionfare negli edifici religiosi d'Italia. Egli aveva principiato questo suo lavoro in piena giovinezza, quando appena ventinovenne — si era nel 1668 — i già compiuti lavori di San Rocco e di Santa Marta lo avevano reso pratico del mestiere e padrone della tecnica. Fu anzi la volta di quest'ultima chiesa che suggerì al padre Oliva, allora generale dei gesuiti, d'includerlo nel concorso che aveva bandito per decorare il soffitto della nuova chiesa generalizia. Gli altri concorrenti erano Carlo Maratta, Giacinto Brandi e Ciro Ferri, pittori tutti che già si erano resi illustri decorando chiese e cappelle romane. Ma indeciso sulla risoluzione da prendersi il padre Oliva volle interrogare il suo grande amico Gian Lorenzo Bernini il quale, veduti i disegni proposti e udite le spiegazioni dei vari concorrenti, rispose che si servisse pure di Gian Battista Gaulli « e non dubitasse, che egli sarebbe stato mallevadore ».

Fig. 53. Interno della predetta Chiesa.

Stabilito il contratto il Gaulli, che gli amici chiamavano Baciccio pel diminutivo genovese del nome, si mise al lavoro: ma non a pena fu d'innanzi alla grande volta bianca sentì come sarebbe riuscita misera la sua pittura, e come col disegno proposto non sarebbe riuscito nè meno ad empire tutti gli spazii. Di questo suo dubbio fece parte al padre Oliva e al Bernini e fra tutti e tre fu deciso di lasciarlo libero, salvo poi a dargli maggior compenso del pattuito per quel tanto di lavoro in più che avrebbe fatto. Non è il caso qui di riprodurre i molti incidenti che accompagnarono l'esecuzione di questo grande affresco,

nè le bizze dell'artista, nè i molti regali di agrumi, di selvaggina e di dolci coi quali lo confortava il padre Oliva. Accennerò solo a un dono di seicento piastre, che il padre gesuita mandò una sera al Baciccio, celate in una torta, e che egli — credendo fosse il di più promesso sul prezzo del suo lavoro e impermalito per la pochezza di esso — sparpagliò in malo modo

Fig. 54. Statue nelle lunette della volta

Fig. 55. Statue nelle lunette della volta.

gettando a ruzzoloni per le scale il servo che gliele aveva portate. Saputo il fatto, l'Oliva mandò a chiamare l'artista e gli spiegò l'equivoco, congedandolo pacificato e aggiungendo ai molti buoni discorsi persuasivi il regalo di una borsa con mille piastre. Ma pur troppo fu questo l'unico frutto che il Gaulli ritrasse dal suo lavoro, perchè venendo a morte il padre Oliva, qualche tempo dopo, e volendo manifestare all'artista il suo gradimento, gli lasciò una cedola in bianco affinchè vi scrivesse la somma che più ridi un lavoro per il quale aveva speso i migliori quindici anni della sua vita!

Ma l'opera sua è di quelle che onorano un artista — e mi sia pur concesso di dirlo — un secolo tutto. Come già il Correggio aveva violato la legge immutabile degli scomparti architettonici, trattando la cupola come un piano unico sul quale dovesse svolgersi la sua visione intieramente, il Gaulli sconfinò dalle leggi che sembravano dover porre un limite alla decora-

Fig. 56. Altorilievo di stucco nel peduccio della volta.

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

zione pittorica di un ambiente, ruppe la simmetria delle architetture, oltrepassò le cornici, confuse in una mirabile armonia la pittura con la plastica, e immaginò meravigliosi panorami celesti, dove l'illusione sembrava acquistare forme vive di verità, in una fantasmagoria luminosa. Certo quelle nubi che oltrepassano la sagoma della cornice, quelli angeli volanti che ricoprono

Fig. 57 e 58. Statue nelle lunette della volta.

i rosoni o i costoloni della volta, sono artificiosi e scenografici: ma quale effetto non deriva da quell'artificio e da quella scenografia e come riallacciandosi alle figure di stucco delle finestre e dei peducci, compongono un possente poema di colori e di forme che sembra svanire nell'iridescenza suprema della mistica colomba, chiave di volta dell'edificio pittorico

Da una luce bianca centrale, digrada in lieve color d'oro, un gran fascio di raggi che sembrano acquistar colore e calore quanto più si allontanano dal nucleo primitivo. E in questi raggi evanescenti, ondeggiano figure trasparenti di angeli e di beati che sembrano materiate di luce e che hanno l'indeterminatezza di visioni incorporee. Ma a poco a poco, raggiungendo la periferia, i corpi si delineano più vigorosi, le carni seriche o perlacee acquistano consistenza di vita, la luce diffondendosi e allontanandosi dal suo focolare dà precisione alle immagini: qualche manto azzurro e violaceo ondeggia nel chiarore di quell'alba; qualche figura umana, fatta di sangue e di ossa, si profila fra l'irrealtà degli eletti. Ed ecco che il turbine d'amore divino che sembra agitare quella moltitudine celeste, irrompe fuori dalla cornice, par che voglia precipitare dall'alto sui divoti raccolti sotto il prodigioso trionfo di Gesù. Il cielo che aveva un candore d'alba, si sfalda in grossi nuvoli oscuri: gli azzurri e i violacei delle vesti, divengono di turchino e di porpora, le ali degli angeli acquistano la robustezza e i colori che rendono ricche le penne del pavone. Con una mirabile digradazione di chiaroscuri si passa da un nucleo luminosissimo ad una periferia cupa e ardente al tempo stesso traversando tutte le gradazioni dell'iride. Artificio sapiente, che dà l'illusione di un mondo soprannaturale ed apre la volta della chiesa gesuita ad una vera e propria visione paradisiaca.

Vi è nell'opera del Gaulli un così profondo senso di equilibrio fra le diverse parti e una così infrangibile unità decorativa, che gli affreschi e gli stucchi sembrano sorti in un tempo stesso con l'architettura. Nel bozzetto della cupola del Gesù, che è nella quadreria del palazzo Spada a Roma, si ha subito l'impressione di questa unità. Per l'artista genovese l'architettura non poteva essere disgiunta dall'organismo stesso della sua decorazione, e l'una e l'altra si presentavano alla sua vista sotto l'aspetto di un quadro. Così, quando egli con nuova audacia, oltrepassa la sagoma delle cornici e stende l'intonaco del suo affresco sui cassettoni della volta, ha poi l'avvertenza di far sostenere quelle cornici da grandi angeli di stucco a pieno rilievo che si confondono con i personaggi della sua decorazione, mentre altri angeli dipinti sugli estremi lembi del suo affresco formano come una catena non interrotta con le statue della volta e delle lunette.

Bisogna aggiungere che questi stucchi sono ammirevoli di modellatura e di freschezza: disegnati dal Baciccio stesso, che seppe conservar loro il carattere delle sue figure dipinte e quasi lo stesso atteggiamento sinuoso delle persone. vennero eseguiti da quell'Antonio Raggi che fu uno dei più coscenziosi discepoli del Bernini.

(*Continua*) DIEGO ANGELI.

Fig. 59. Rocca di Scandiano. Stucchi barocchi nelle sale terrene.

VII.

LA ROCCA DI SCANDIANO.

— *Fig. da 59 a 63.* —

QUANDO sul finire del 1260 parecchi guelfi fiorentini scampati dalla strage di Montaperti, varcato l'apennino, trovarono rifugio nel castello, che allora allora aveva eretto a Scandiano Giberto de' Fogliani, la rocca aveva ben più umile aspetto di quello signorile che offre al presente. Quanto ancora ne avanza e che tuttavia si può osservare dal vasto cortile, guardando in alto verso l'angolo tra mezzogiorno e ponente, prova ch'essa aveva carattere di abitazione, più che di vera e propria fortezza. Era difatti posto di vigilanza ai possedimenti feudali intorno; e solo negli anni seguenti, formatasi la terra, fu munita di mura e di torri a difesa del villaggio nuovo, dove rimasero ad abitare gli esuli fiorentini, e vi convennero, agli inviti di Giberto, alcune famiglie da Pratissolo e dal prossimo Castellazzo che fu distrutto.

Queste le origini del castello, che a mezzo il secolo decimoquarto, dopo una notte tempestosa e penosa passata nei boschi vicini, diede ospitalità a Francesco Petrarca; e che la pura gloria di Matteo Maria Boiardo doveva rendere famoso nel mondo.

« O rocca de' Fogliani e de' Boiardi,
Terra di sapienti e di poeti, »

la salutò nel 1894 Giosuè Carducci, allorchè celebrandosi il quarto centenario della morte del grande poeta egli vi disse un concettoso sonetto, appunto nella sala prossima a quella dove si trovano gli stucchi che qui vengono riprodotti.

La rocca e la terra aveva ottenuto in feudo nel 1449 Feltrino Boiardi da Borso d'Este marchese di Ferrara, il quale gliene rinnovò l'investitura col titolo di conte due anni appresso, quando egli di recente fatto duca entrò a Reggio trionfalmente da signore, e Feltrino gli fu portatore della spada nel corteo magnifico.

Allora egli, certo della nuova signoria, aggrandì la rocca; e, se oggi è scomparso ogni vestigio delle vaste peschiere e delle fontane zampillanti fra le roccie, che ornavano lo stradone fiancheggiato da pioppe, aperto verso la catena de' poggi, ancora, nel lato di ponente del cortile, si scorgono di sotto l'intonaco alcune finestre decorate di terrecotte, che attestano l'eleganza e insieme la tardità del rinascimento architettonico emiliano.

Perchè il cortile accoglie sempre gli ospiti signorilmente, offrendo per conforto la gioia delle memorie. E quale oggi si ammira, pur tra i guasti e le deturpazioni del tempo e degli uomini, nella grazia maestosa delle forme classiche, fu opera del conte Giovanni Boiardi, che nel 1520 lo finì di fabbricare, vi aperse le finestre rettangolari cogli sporti, i pilastri e gli stipiti di marmo, e vi fece dipingere un vasto motivo architettonico, dove fra le colonne, i padiglioni di fiori e gli stemmi del parentado, sono raffigurate le favole più avventurose dell'*Orlando innamorato*.

Fig. 60. Rocca di Scandiano. Stucchi barocchi nelle sale terrene.

Fig. 61. Torre della Rocca di Scandiano.

Ma dal muro della porta d'ingresso sorride tuttavia una scena intima e gentilissima di famiglia. Sotto un padiglione, Giulia Gambara moglie di lui siede al cembalo, mentre i loro tre figli suonano diversi strumenti. Ed egli il conte Giovanni, quasi a difendere simbolicamente quella pace tranquilla, sta ritto in piedi rivolto con faccia minacciosa verso la porta, chiuso nell'armi, colla corazza da battaglia e l'elmo sormontato dal drago che fu la sua insegna, stringendo nella destra la spada e reggendo colla sinistra lo scudo, con su in alto l'aquila dell'impero, e sotto il capriolo d'argento in campo rosso, lo stemma feudale della famiglia.

Nel 1543 la rocca ospitò due volte il pontefice Paolo III, quando il 13 giugno passò per recarsi a Piacenza a conferire con l'imperatore Carlo V, e quando, deserto nelle speranze, ne tornò il 3 luglio seguente. Allora Giulio Boiardi, secondogenito del conte Giovanni che gli era succeduto nella Signoria e nel 1530 aveva avuta riconfermata l'investitura dal duca Alfonso II, per rendere la sua rocca più sfarzosa nelle occasioni solenni, chiamò a dipingere alcune stanze Niccolò dell'Abate; che vi rappresentò diverse scene dell'*Eneide*, e al centro della volta di un gabinetto un tondo, dove tra figure di donne e di cavalieri, raccolti a una geniale festa di musica, spicca coronato d'alloro il primo cantore degli amori di Orlando.

Ma la rocca quale ora si vede ancora intatta, colla facciata volta a mezzogiorno e la torre maestosa da ponente, fu costruita appena

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 62. Stucchi nelle sale terrene della detta Rocca.

Fig. 63. Stucchi nelle sale terrene della Rocca predetta.

dopo il 1565 dal conte Giulio Tiene, sposo alla primogenita dell'ultimo de' Boiardi. Riguarda i poggi selvosi, pei quali il Boiardo corse cacce animose di cui nelle liriche si compiace e si ricorda nel poema; mentre da lato, susurra il Tresinaro, che nelle acque limpide riflette la grande aperta del cielo, e canta le leggende che i torrenti gli versano con l'acque dai colli e dai castelli vicini.

Il conte Cornelio Bentivoglio, possessore di Scandiano nel 1643, iniziò le opere che dovevano terminare la rocca, fabbricando il fianco da mattino e la torre da mezzogiorno destinata a compiere la facciata.

Ma egli cessò la signoria prima che potesse dare effetto all'ardito disegno; e il principe Luigi d'Este che gli successe non continuò l'opera che rimase interrotta, volgendo ad altro i propositi e le ricchezze. Egli che nella rocca dava rappresentazioni sceniche e feste e conviti, costruì lo scalone e decorò di stucchi le sale di terreno, conservate poi dalle cure dei duchi Francesco III e Rinaldo, che insieme colla famiglia si recavano a dimorarvi l'estate.

Oggi la rocca, dopo altre vicende, è sede estiva della Scuola militare di Modena, e la sala adorna di questi stucchi serve alla mensa degli ufficiali. A uno di essi, il tenente Umberto Camera, si devono le belle fotografie qui riprodotte (*).

Questi lavori barocchi, di cui l'autore è sfuggito alle più diligenti ricerche, sono notevoli pel carattere grandioso, per la modellatura franca delle figure a tutto rilievo e per lo sfoggio delle cartelle, delle volute e degli ornati che salgono dalle cornici nell'intradosso della volta e svolazzano dagli angoli formati dalle unghie della volta stessa.

Ma indubbiamente sono opera di stuccatori italiani, e forse degli stessi che allora in Modena e in Reggio lasciarono notevoli esempi dell'arte loro, la quale già a Roma trionfava magnifica, e indi a poco il Re Sole faceva risplendere luminosamente da Versaglia.

N. Campanini.

(*) E di queste fotografie, le quali furono cortesemente eseguite apposta per l'*Arte italiana*, il Direttore del periodico ringrazia il valente e gentile ufficiale.

VIII.

IL PAVIMENTO DI MAIOLICA E LE TARSIE DI LEGNO

NELLA CAPPELLA DE' VASELLI IN S. PETRONIO A BOLOGNA.

— Tav. 17 e 18. Dett. da 9 a 12. Fig. da 64 a 67. —

L'*Arte italiana* cominciò già nel precedente Fascicolo a illustrare con tavole di Dettaglio in cromolitografia e a contorno il pavimento ammirabile e le stupende tarsie delle spalliere negli stalli della cappella Vaselli. Tanta è la curiosa e gentile varietà delle mattonelle dipinte e l'abbondanza di bei fogliami nei postergali, che non parvero superflue molte riproduzioni di quei lavori di ceramica e di legname nella loro effettiva grandezza. Sarà una serie preziosa per i maiolicari e gli ebanisti. Ma tanto l'una quanto l'altra categoria di lavori esigono per essere bene intese le relative descrizioni, oltre alle notizie tecniche e storiche.

Troviamo tutto ciò senza fatica in un opuscolo, ora quasi ignoto, pubblicato in Bologna la prima volta intorno al 1860 e la seconda nel 1879 in occasione di nozze da un uomo benemerito degli studi storici, morto da parecchi anni, il Dottor Luigi Frati, bibliotecario all'Archiginnasio bolognese, direttore della sezione medioevale nel Museo Civico, membro della Commissione Conservatrice dei Monumenti e del Collegio universitario. La sua memoria non può cavar altro che onore dalla ristampa del suo minuto e ponderato studio sull'impiantito e sulle tarsie della Cappella Vaselli, mentre a noi parrebbe opera affatto vana e quasi poco rispettosa per la memoria di lui il ridire, con la sua scorta, in diverse parole le medesime cose.

Ma, pubblicando le riproduzioni, che vorrebbero essere veri

facsimili nel disegno e nel colore, delle mattonelle faentine come degli intarsi eseguiti dai figlioli di maestro Agostino de' Marchi da Crema, noi non abbiamo cuore di lasciare indietro tutte le altre singolari bellezze architettoniche e ornamentali della famosa basilica. Ci contenteremo però, questa volta, di mettere nelle tavole e intercalare al testo qualche parte cavata dall'esterno e dall'interno del tempio, segnatamente dalle porte della facciata e dalle transenne delle cappelle, riservandoci poi di tornare sul troppo allettevole argomento, fin dove la speciale indole di questo periodico lo possa comportare.

Intanto ecco l'erudito e pratico e anche piacevole studio di Luigi Frati, scritto, come s'è detto, molti anni addietro, senza che abbia perduto col tempo niente del suo valore:

Fra li rinomati lavori di ceramica italiana, oltre le svariatissime ed eleganti forme di vasi e piatti a servizio di mense e ad ornamento di credenze, sono pur notevoli certi quadrelli per lastricati di cappelle, di stanze, od altro, secondochè ci è dato rilevare da alcuni pochi saggi che tuttavia rimangono, o ce ne porgono testimonianza scrittori dell'arte. Il Vasari racconta che Pietro de' Medici figlio di Cosimo il vecchio fece adornare di terre cotte smaltate e colorite da Luca della Robbia la volta emisferica e il pavimento d'un gabinetto di studio nel palazzo fatto costruire da suo padre, che destava l'ammirazione di quanti v'entravano. E i Pontefici pure non isdegnarono di far tesoro di questo bell'ornamento per accrescere pregio e splendore alle famose loggie Vaticane. Se non che la frequenza degli ammiratori, che da tre secoli sono ivi tratti a contemplare le meraviglie dell'arte antica e moderna, vi ha collo stropiccio de' piedi consunto interamente questi ricordi di una gloria non ultima delle arti italiane. Noi più avventurati, chè di tre di siffatti lastrichi uno almeno, e, ciò che più monta, quello di maggior importanza sotto ogni rispetto, ci è pervenuto in gran parte conservato. Egli è questo il pavimento della Cappella di S. Sebastiano, di giuspatronato in origine de' Vaselli, poscia de' Duglioli, più tardi de' Marsili, ed ora de' Bevilacqua e Rusconi; ed è la quinta a sinistra di chi entra nel tempio dalla piazza maggiore.

Fig. 64. Porta maggiore nella facciata di S. Petronio a Bologna.

Il piano del pavimento, non compresi i gradi dell'altare, è di forma pressochè quadrata, avendo lunghezza dal cancello al primo scalino di metri 5.04, e larghezza di metri 5.48. Gira intorno a questo quadrangolo una fascia larga metri 0.17, formata da una serie di mattoncelli rettangoli di altrettanta larghezza e che hanno lunghezza di metri 0.25; i quali uniti presentano un fregio continuato, formato da due linee serpeggianti, che incrocicchiandosi a piccoli intervalli formano compartimenti ovali con entro e fuori rosoni, il tutto racchiuso di qua e di là da una lista seguita di fusaiole. Il disegno di questa fascia ricorre inoltre lungo tutta l'altezza dei due gradi e forma parte eziandio dell'ornamento della pedata dell'inferiore; chè nella pedata dell'altro ai quadrelli vetrati, forse perchè guasti, sono stati moder-

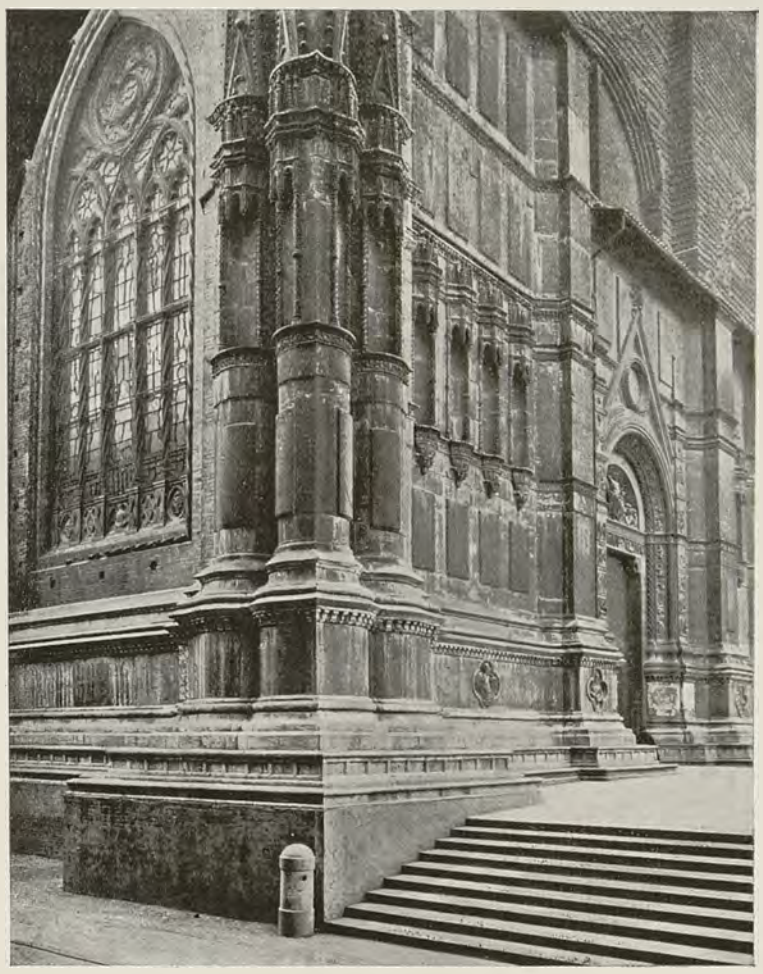


Fig. 65. Angolo della facciata di S. Petronio.

namente sostituiti usuali mattoni. Tranne i mattoncelli, di che si compongono le dette fascie e l'altra porzione della soglia dello scalino inferiore, essa pure anteriormente lastricata di quadrelli rettangoli dipinti a mandorlato con fiori e rosoni somiglievoli a quelli delle fascie, gli altri tutti sono di forma esagona studiosamente pitturati l'uno diversamente dall'altro, con sì grande varietà ed eleganza di ornamenti e di oggetti di ogni maniera che è un diletto a riguardarli. Trentadue fila di trenta quadrelli per ciascheduna, interrotte solo nel mezzo dalla lapide sepolcrale, che ha dimensione di un metro e mezzo da ogni lato, sono racchiuse entro la cornice sopraddescritta; e in quali rappresentasi un cavallo, o un lione, o un cane, o un cervo, o un liocorno, o un lepre, o una scimia, od altro quadrupede in piedi, seduto, accosciato, o andante; altri hanno figurata una gru, un'aquila od altro uccello, o bizzarrissimi mostri alati di terra o di mare; qua busti di profilo o di uomo o di donna, o mascheroni; là un teschio, o un cuore umano; dove frutti d'ogni maniera, un grappolo d'uva, un melagrano, un cetriolo, od altro; dove utensili, come un canestro, una sfera armillare, un'incudine, un orologio solare o da polvere, una lanterna, un mortaio con pestello e vasi di più sorte. Parecchi portano soggetti o motti sacri, come un serafino a due, a quattro, e più spesso a sei ali; quali le ampolline da messa colla bacinella; quale un libro, e nel contorno la leggenda in sei cartellini SO-LA-FI-DE-SUF-ICIT; quale la scritta AMA DIO; altri sentenze morali, come LA LINGUA-PER MAL DIRE PARLA con molti nessi e abbreviature: LA INVIDIA S-EA QESTA DESG-RATCIA RODE CH-ELA MAENON SE SATCIA. E molti in luogo di siffatti oggetti, che sogliono adornare il mezzo del quadrello, hanno vaghissimi rosoni fatti di fogliami, o di calici di fiori, od intralciatissimi nodi; e pressochè tutti poi, all'intorno dei lati, ornamenti tanto svariati che le molte parole che vi spendessi in descriverli, più che a darne immagine al leggitore, riuscirebbero ad annoiarlo.

Ma non ci dispenseremo dal fare speciale ricordo di quelli, che hanno soggetti o particolarità, che rilevino di qualche guisa alla storia. Di questi sono primieramente i mattoncelli adorni dell'impresa

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

della famiglia, a cui apparteneva per diritto di padronato questa cappella. Sono essi i due estremi dinanzi del grado superiore dell'altare, i quali portano dipinti tre vaselli da vino, due in capo ed uno in punta, e questi d'oro in campo azzurro, al capo caricato di tre gigli pur d'oro. Questa medesima impresa s'incontra ne' primi quadrelli, verso l'altare, dei due lati della fascia, che costeggiano gl' inginocchiatoi degli stalli; nè si vuole trascurare di avvertire che il vasello giallo da vino in campo azzurro, ripetuto in otto dei mattoncelli sparsi qua e là, è allusivo senza dubbio all'arme in discorso. Il Canetoli nel suo Blasone bolognese, riportando questa impresa dei Vaselli, ne ha colorito il campo di rosso. Io non so donde il predetto autore abbia tratto il tipo del suo disegno, difficilissimamente da uno più contemporaneo e inalterabile, e perciò più autorevole di questo.

E mentre dai sopra discorsi quadrelli apprendiamo per commis-

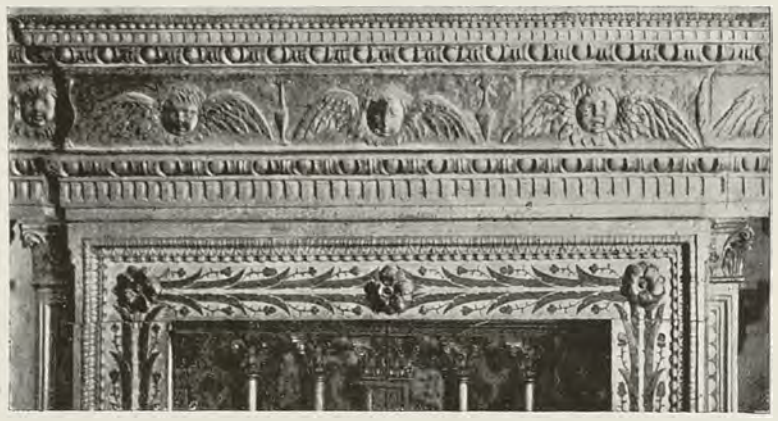


Fig. 66. Fregi nella porta della transenna innanzi alla Cappella di S. Pietro Martire in S. Petronio.

sione di chi fu fatto questo pavimento, da altri veniamo in cognizione degli artefici, che lo lavorarono. Nel ventesimosesto della fila decimaquinta leggesi in due righe entro un cartello: BOLOGNI-ESVS FCIT (*Bologniesus fecit*). E più rilevante per questo rispetto sarebbe il decimonono della quarta fila, se il tempo e gli uomini non vi avessero consunto non piccola parte delle tre linee di leggenda scrittavi in lettere maiuscole, delle quali non restano leggibili che quelle della terza riga: BETINI . FECIT, e le tre ultime della prima, che sono GNI; le quali, essendo identiche delle ultime della prima riga dell'altro testè riportato cartello, mi mossero a sospettare che le precedenti svanite fossero BOLO; e di vero, accuratissimamente considerato ogni minimo indizio di lettera rimasto, mi persuasi avere colto nel segno. Di tal modo rilevato essere BOLOGNI la porzione della parola scritta nella prima riga, le rimanenti lettere ESVS dovevano fuor di dubbio cadere nella seconda. Nella incertezza, cui disgraziatamente ci lascia la perdita di questa riga, procederemo supponendo o che la voce BOLOGNIESVS fosse cognome di artefice, ed in tal caso, avendosi altro cognome nella terza linea, è mestieri ammettere che nella seconda, oltre la predetta desinenza ESVS, si leggesse IN CA o CAXA, cioè BOLOGNI-ESVS IN CABETINI FECIT, presso a poco come nel bellissimo piatto rappresentante l'incoronazione di Carlo V, già del Museo Pasolini in Faenza, ed ora del nostro, nel quale si legge: *Fato in Faenza in Caxa Pirota;* o, se ciò non soddisfa, si potrà invece conghietturare che il *Bologniesus* fosse un soprannome derivato all'artefice dal nome della sua patria, del quale con tutta ragione avrebbe menato vanto massime in opera ad ornamento di essa; la quale conghiettura troverebbe appoggio in due leggerissimi avanzi di lettera della riga seconda, e cioè di una S e di una V, che appariscono all'O e G del BOLOGNI; i quali indurrebbono a credere che la desinenza ESVS fosse nel mezzo della medesima, e perciò di esse lettere soltanto la si componesse; per la qual cosa l'intera leggenda del cartello in discorso si ridurrebbe a BOLOGNI-ESVS-BETINI FECIT. Forse altri si studierebbe di convalidare quest'ultima conghiettura colla considerazione dell'uso comunissimo fra gli artisti di que' tempi di denominarsi dal nome della terra natale; e per non uscire dal novero dei pittori di stoviglie potrebbe addurre fra gli altri l'esempio di Francesco Xanto di Rovigo, che pitturava maioliche in Urbino, il quale talora scrisse: *fra. Xato Avello Rovigiese in Urbino pise*, altrâ volta solo: *fu fatto da Rovigo de Urbino*, in altro: *Fu facto da Rovigiese da Urbino*; differenza tale di denominazioni, che indusse in errore il p. Pungileoni, il quale fece di Francesco Xanto da Rovigo e del Rovigo da Urbino due maiolicari distinti. Non doveva fargli inganno il qualificarsi questi da Urbino, quando si ha pure l'esempio di Mastro Giorgio, il quale quantunque pavese di nascita, scrisse pressochè sempre M.° G.° *da Ugubio*, ove fe' l'arte.

Altro quadrello con nome di un artefice faentino si ha nel decimo della fila ventiquattresima, nel quale in un cartello appeso ad un pilastro leggesi in tre righe la seguente scritta: PETRVS-ANDRE.... - DE FAVE (*Petrus Andreas*, o *Andreae de Faventia*). E che questi fosse un boccalaio ne porge indubbia fede il soggetto: un uomo seduto in atto di lavorare un vaso, cui tiene fra le mani; dinanzi dal quale sta un piccolo tavolo, e sul suolo alcuni quadrelli esagoni, a dimostrazione d'aver egli pure avuto parte nella costruzione del pavimento in discorso.

Oltre gl'indicati quadrelli ve n' hanno tre altri con nomi di persone, ne' quali entro cartello con semplicissimo ornato e senza alcuna rappresentanza è scritto:

· XABETA · BE · FAVENTCIE	·CHORNELIA·BE F.....TICIE.	· ZĒTILA · BE · FAVETICIE

Qualcuno preferisce leggere: *Xabeta bella Faventcie*, *Cornelia bella* etc. Io pure avea letto di prima giunta l'abbreviatura BE per *Bella*, sull'esempio de' bacinetti amatorii, che portano sopra fettuccie svolazzanti nomi di donne coll'aggiunta di *Bella*, scritto per intero, o in compendio, o colla sola iniziale. Ma parendomi il caso affatto diverso, mentre in quelli tale leggenda serve a titolo della rappresentanza, cioè del busto della giovine o della sposa ivi ritratta, e alla quale veniva la stoviglia, ripiena di dolci o d'altro, porta in dono, laddove questi quadrelli non rappresentano effige veruna ed erano fatti per tutt'altro che per essere offerti in presente, azzardai la conghiettura, che la sillaba BE fosse abbreviatura di BETINI, e che in essi cartelli si avessero i nomi di tre figlie o di due figlie e della moglie di *Bolognese Betini*, capo dell'officina, donde

Fig. 67. Fregi nella porta della transenna innanzi alla Cappella dei Notari in S. Petronio.

era uscito sì pregiato lavoro, tracciati dai maiolicari di essa, o di lor mano, per tramandare all'età venture i proprii nomi; parendomi che, qualora avessero voluto ricordare quelli delle loro amanti o delle belle del paese, non avrebbero tralasciato di scriverli, con maggior convenienza, accanto ai non pochi busti muliebri, che sono dipinti in parecchi di questi mattoncelli. Ma ciò basti intorno queste due interpretazioni, delle quali lasciamo la scelta a piacimento de' lettori.

(*Continua*).

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

Anno XV — 3.° della Nuova Serie. N. 4 — Aprile 1906.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

IX.

ARA PACIS AUGUSTAE.

— Tav. 19 e 20. Fig. da 68 a 77. —

U l'*Ara Pacis Augustae* molto si è scritto e molto vi sarebbe da scrivere. Questo insigne monumento della più bell'epoca romana, noto da lastre e frammenti marmorei conservati in massima parte nelle R. Gallerie degli Uffizi in Firenze, a villa Medici e nel Museo delle Terme Diocleziane in Roma, aveva già formato il soggetto di importanti trattazioni prima che il Petersen lo illustrasse recentemente in un' opera fondamentale (1900). Posteriormente vari dotti sono ritornati, per una parte o per l'altra, sull'argomento; una campagna di scavi condotti sul luogo ove il monumento sorgeva ha chiarito molti particolari della pianta e della struttura dell'edificio, benchè altri particolari restino tuttora da chiarire. Ai nostri lettori basterà, innanzi di considerare partitamente i saggi eccellenti dell'arte decorativa applicata all'*Ara Pacis*, che si offrono loro in questo fascicolo, farsi una idea generale della forma e del concetto dell'edificio.

L'Ara della Pace Augusta si collega a tutta la serie di monumenti glorificativi dello stato o dell'impero romano, alla quale appartengono p. e. gli archi trionfali; ma ha pure un carattere suo proprio, più spiccatamente religioso. Mancava circa un decennio alla nascita di Gesù, e un quarto di secolo alla morte di Augusto, il cui regno fu come si sa lunghissimo, e durante il quale il popolo romano godette un mezzo secolo di pace e di prosperità, quando il monumento sorse. E da un decennio circa era mancato, a Brindisi, Virgilio, lasciando incompiuta l'*Eneide*, il grande poema nazionale e religioso che doveva essere la glorificazione delle origini e della potenza sì di Roma come della casa Giulia e mostrarne connessi e predisposti dal volere dei numi i grandi destini. Il poeta riposava nella sua tomba, presso la greca Napoli, su la via Puteolana; ma il suo spirito viveva nel suo poema, subito letto e imparato a mente in tutte le scuole, ben presto anche materia di opere d'arte che ad esso s'ispiravano. Era il vecchio spirito italico, profondamente impregnato d'idee religiose e disposto ad una certa rusticità casalinga, ingentilito allora dalla coltura greca, allargato dall'ideale di Roma eterna, di Roma che stendeva le possenti invitte ali sul mondo intero, e aspirava a confondersi con l'Universo, e pareva avesse raggiunta la sua mèta sublime. In questo spirito ha pure le sue radici il monumento

Fig. 68. Frammento dell'Ara Pacis.

Fig. 69. Frammento come il precedente.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

Fig. 70. Frammento dell'Ara Pacis.

che doveva glorificare la pace e la prosperità apportate ai popoli dall'impero, la benedizione del cielo che pioveva sul capo dei cittadini per i meriti e l'origine ed ispirazione divine dell'imperatore.

La Pace cui il monumento s'intitola è cognominata *Augusta*, perchè viene, procede materialmente dall'imperatore Augusto ed è quasi suo attributo; d'altra parte è personificata, divinizzata, è la dea della pace che anche i greci venerarono col nome di *Eirene*, e della quale l'imperatore, la sua famiglia e i grandi dell'impero non sono che sacerdoti e ministri. Perciò la parte sostanziale e veramente religiosa del monumento è un'ara, un altare sul quale si immolavano vittime alla divinità della pace; la decorazione figurata ha il compito di mostrare Augusto imperatore, con la sua famiglia, in una processione che reca le vittime pel sacrifizio, e di illustrare così la missione religiosa e sacerdotale di lui.

Dedicare un'ara alla divinità, cioè un altare sul quale le si offrivano sacrifici, era costume antichissimo dei popoli mediterranei, che risaliva a lontanissimi periodi di religione aniconica ovvero senza immagini ed idoli; costume che rimase sopratutto presso i popoli orientali ai quali principii religiosi più rigidi vietarono anche in epoca posteriore di attribuire forma animata alle divinità, quali gli Ebrei e in parte i Fenici. Il culto consisteva nel bruciare su l'ara la vittima destinata alla divinità, o meglio le parti scelte della vittima, mentre il fumo, salendo al cielo, portava all'ente superiore l'omaggio dei mortali. I Fenici ebbero di così fatti altari, senza vero e proprio tempio, al più circondati da un recinto o da portici. In epoca romana era ancora frequentissimo l'uso di dedicare alla divinità, per ringraziarla di un favore o sciogliere un voto, un'ara, spesso piccola e soltanto simbolica.

L'*Ara Pacis* era collocata sulla via Flaminia, che è oggi il Corso Umberto I di Roma moderna, precisamente sotto il palazzo Fiano-Almagià e la via in Lucina. Sorgeva da un basamento a gradini, ed era circondata da un recinto rettangolare tutto di marmo lunense, decorato con ricchezza e gusto. Internamente correva in alto una serie di bucrani ed encarpi, ossia ghirlande di foglie e pomi disposte a festoni, con bende, e patere baccellate umbilicate nei vuoti. Esternamente la parete era spartita in due nel senso dell'altezza da una greca a rilievo (fig. 74). Nella parte superiore si svolgeva il fregio figurato, ad alto rilievo, rappresentante una processione che reca le vittime al sacrifizio, alla quale prende parte l'imperatore Augusto con la famiglia, senatori, sacerdoti ecc. Questa processione aveva effettivamente luogo nella festa della dea Pace. Le vittime condotte al sacrificio erano torelli; una vittima speciale, la scrofa, che apparisce in una lastra del Museo delle Terme, era destinata alla *Tellus*.

Tra le nostre riproduzioni vi sono due lastre degli Uffizi, n. 152 e n. 156, con processione rivolta a sinistra. Nell'una si veggono due figure virili che precedono, munite di una copertura del capo simile ad elmo *(albogalerus)*, con una punta fissatavi sopra *(apex)* e sono designati così come sacerdoti sacrificanti *(flamines)*. Il secondo di essi porta nella destra un bastone *(commetacula)* col quale il sacerdote, quando recavasi al sacrifizio, teneva lontana da sè la gente, per evitare contatti impuri. A questa figura, che è giovanile mentre l'altro flamine è attempato, segue un altro giovane con una scure, la quale doveva anch'essa senza dubbio servire pel sacrifizio. Nel mezzo della lastra vediamo poi una figura virile attempata, che si segnala sopra le altre per l'aspetto grande e maestoso, allo stesso modo che la donna la quale gli cammina dietro sopravanza in nobiltà le altre figure femminili; il grazioso drappeggio di questa figura è tolto da modelli greci che sorsero nella prima metà del IV secolo av. Cr., presso la scuola di Prassitele (tav. 20).

Anche nell'altra lastra la processione si muove verso sinistra; vediamo rappresentate cinque figure muliebri, tre uomini, un fanciullo e due fanciulle; tutti i personaggi sono coronati d'al-

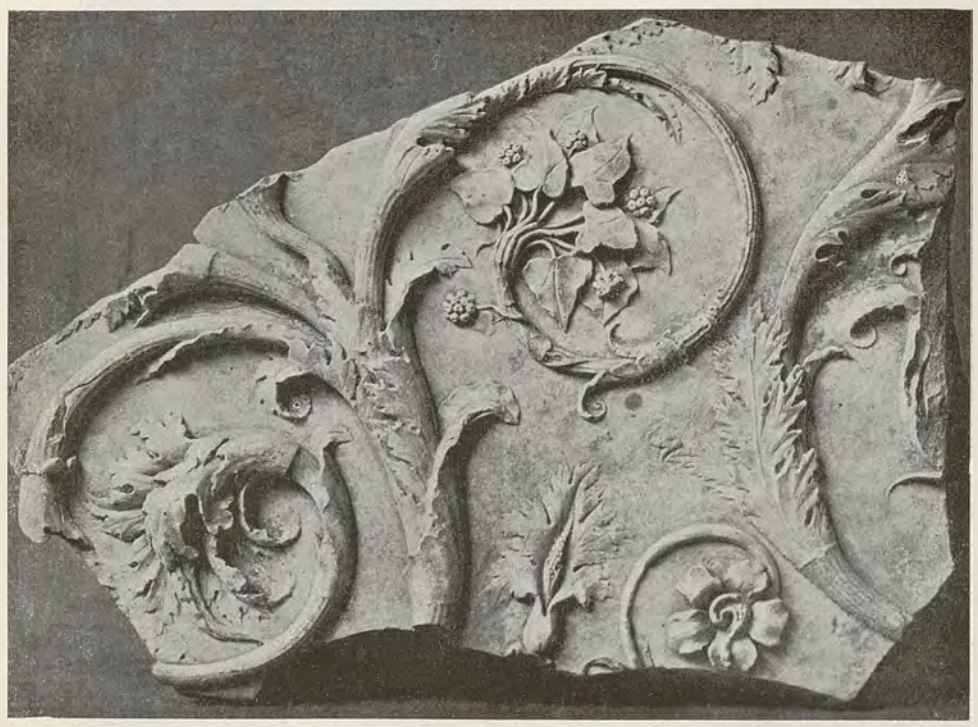


Fig. 71. Frammento come il precedente.

loro (fig. 75). In tutte e due queste lastre le teste sono molto individualizzate e l'aggruppamento ha anch'esso qualche cosa di speciale. Queste due osservazioni, e il raffronto con i ritratti della casa Giulia hanno indotto a riconoscere nei gruppi qui rappresentati la famiglia di Augusto: i dotti però non si sono messi d'accordo sulle singole denominazioni. Le più verosimili

Fig. 72. Frammento come il precedente.

sembrano le seguenti: sul n. 152, la prima delle lastre che più particolarmente qui abbiamo descritte, l'uomo attempato ed alto è Augusto, il bambino che gli si attacca ai panni, Lucio, la donna che segue, Livia, moglie dell' imperatore. Sul n. 156 la prima figura muliebre è Antonia moglie di Druso; la bambina vicino a lei, Livilla, sua figlioletta; l'uomo volto verso di lei, Druso, fratello di Tiberio; il fanciullo che segue, suo figlio Germanico; la bella ed alta figura di donna nel mezzo, Giulia figlia di Augusto, e la ragazza vicina a lei, Giulia minore; l'uomo con la destra alzata, Tiberio, figlio del primo letto di Livia.

Altri dotti vollero vedere nell'uomo munito di *apex* che apparisce al centro di una lastra degli Uffizi un ritratto pontificale di Augusto; ma dubbio è che sia quella figura un *pontifex*, e per Augusto è troppo giovanile, e sarebbe separata dalla famiglia imperiale, mentre per il personaggio, che precede Livia, non si troverebbe denominazione verosimile.

Appartiene pure alla decorazione dell'*Ara Pacis*, sia che facesse parte di questo stesso fregio o avesse un posto speciale, la celebre lastra marmorea degli Uffizi rappresentante la dea *Tellus* fra le *Aurae*. In mezzo al rilievo, noi vediamo Gea, la divinità-madre della Terra, seduta su un masso: figura di forme piene e riccamente panneggiata. Come nutrice del genere umano ella abbraccia da ciascuna mano un bambino, di cui quello di sinistra, gioca con le frutta che Gea quale dea della vegetazione porta nel grembo. Ai piedi di lei riposano e pascolano un bue e una pecora, per mostrare che la divinità protegge anche la pastorizia. Come simboli della potenza generativa vegetale sorgono poi presso il masso roccioso spighe, papaveri, fiordalisi e granati (tav. 20).

La terra è circondata d'aria e d'acqua. A destra vediamo la divinità dell'acqua, una Nereide (o, in questo caso, un'Aura marina) portata sui flutti da un mostro marino, mentre il vento le rigonfia il manto. A sinistra è rappresentata la divinità dell'aria, un'*Aura velificans*, sulle spalle di un poderoso cigno che si leva a volo su una fitta vegetazione di piante palustri. In basso scorre, da un' anfora rovesciata, una ricca sorgente, e si posa sopra l'anfora un uccello aquatico. Sono personificate così le lievi aure che si muovono sui prati e i ruscelli scorrenti dolcemente. Tutta questa rappresentanza è chiusa a destra e a sinistra da avanzi di un pilastro con capitello corinzio; la parte anteriore del pilastro era lavorata a parte e riportata.

Si era creduto che questo rilievo fosse collocato nella parte posteriore del recinto, dietro la nicchia che sarebbe stata destinata alla statua della dea Pace; ma gli ultimi scavi hanno dimostrato che in quel posto si

Fig. 73. Frammento come il precedente.

apriva una seconda porta, corrispondente a quella che dava sulla via Flaminia. Bisogna dunque cercare a questo rilievo un altro posto, che finora non si è trovato. E veramente esso stonava nella serie dei rilievi che avevano a soggetto la sacra pompa. La pace è pertanto spesso posta in rapporto dai poeti augustei con la fertilità del suolo; così Tibullo, nella prima elegia: « frattanto la Pace coltivi i campi, la candida Pace che prima condusse sotto l'ampio giogo i buoi destinati ad arare » — e più innanzi: « ma vieni a noi, alma Pace, e porta la spiga, e il candido grembo davanti ti si riempia di pomi ». — Simili concetti si trovano nel *carme secolare* di Orazio; onde, se non a quel posto, sta ferma la connessione materiale e ideale del rilievo della *Tellus* con l'*Ara Pacis*. L'arte di queste sculture è eccellente e riunisce la forza e la verità del ritratto romano alla nobiltà delle forme e del motivo decorativo ispirato ai migliori modelli greci: occorre appena rammentare ai nostri lettori che il fregio del Partenone raffigura anch'esso una sacra pompa

Fig. 74. Parete dell'Ara Pacis ricomposta nel Museo nazionale di Roma.

POLITECNICO BIBLIOTECA di MILANO

o processione. Non v'è alcun dubbio che, se si paragona troppo da vicino il nostro monumento con gli splendidi originali attici del V secolo av. Cr., si sente che l'arte dell'epoca augustea è bensì elegante, ma un po' fredda. Bisogna peraltro tener conto della difficoltà di rappresentare una lunga processione con varietà di partiti, data la complicata e uniforme maniera di vestire dei Romani. Considerando ciò, è meraviglioso che lo scultore sia riuscito a dare alle figure varietà e chiarezza. E merita lode anche l'architetto, che intese come il concetto della Pace andava più d'accordo con la gentilezza e la finezza dell'opera, anzichè con le proporzioni colossali. Benchè la Grecia avesse già dato esempi di simili intemperanze (l'altare di Zeus ad Olimpia aveva 125 piedi di circuito alla base e 32 alla sommità; Pergamo possedeva un altare colossale, alto 40 piedi; l'altare di Ierone a Siracusa e l'altare di Paro avevano la lunghezza di un intero stadio) l'architetto dell'*Ara Pacis* si contentò di un altare di dimensioni modeste che racchiuse in un rettangolo, di circa 10 metri di lato.

Fig. 75. Bassorilievo rappresentante la famiglia di Augusto nell'Ara Pacis.

Ma una meraviglia di finezza, un vero ricamo, è la decorazione floreale dei pannelli inferiori e dei pilastri d'angolo o candeliere. Queste hanno volute di fogliame che si espandono simmetricamente da un fusto; in quelli il fogliame, simile generalmente alle forme dell'acanto, si ravvolge in volute, si conforma a rosoni, a cirri, a ciuffi, in una specie di palmette simili all'*aplustre* di una nave; talora ne esce un delicato gruppo di foglie d'edera con fiorellini a grappoletti o corimbi; su boccioli sorgenti posano cigni in varie attitudini (tav. 19, fig. da 68 a 72).

La base è composta di un listello, di un toro decorato a tortiglione, di una gola, di un kyma lesbio rovescio e di una bacchetta. È meno felice: fa l'impressione di un lavoro troppo minuto e frastagliato, specialmente riguardo al posto che occupa nella struttura dell'edificio.

La decorazione figurata parla di per sè, ed ha il suo significato storico e religioso; ma non tutto nella decorazione non figurata è puro motivo ornamentale. Le patere umbilicate e baccellate non sono un semplice riempitivo, ma sono innanzi tutto arredi sacrificali, e quindi altamente convenienti ad un luogo di offerte alla divinità; hanno poi in sè l'ideografia del sole radioso, datore di ogni bene, e si riconnettono perciò ai festoni di pomi, chiaramente allusivi alla fertilità ed abbondanza che sono in particolar modo doni della pace. Il cigno o è quello di Apollo, protettore delle arti e della coltura, o quello di Venere, da cui discendeva, secondo le leggende che l'imperatore aveva tutto l'interesse ad accreditare, la famiglia dei Giulii. Le edere sorgenti dall'acanto fanno nel primo caso pensare al *doctarum hederae praemia frontium* di Orazio e nel secondo alla beatitudine dionisiaca cui è strettamente connesso il Econcetto e la figurazione mitica di Eirene o Pace. Anche l'ornamentista parla nell'arte antica (che è fondamentalmente religiosa, quindi guidata da idee e concetti profondi) il suo

Fig. 76. Bassorilievo nell'Ara Pacis. Corteggio di Senatori.

linguaggio. Noi non lo intendiamo sempre con precisione, ma sentiamo, vediamo che egli lo parla con proprietà. Questa proprietà del linguaggio ornamentale, che risponde ad una maggiore profondità di concetto, questa scelta delle forme in coordinazione con determinate idee e non già a casaccio, è appunto ciò che costituisce il fascino dell'arte antica, e che ne rende l'analisi e la contemplazione oltremodo istruttive.

G. Patroni.

Fig. 77. Bassorilievo nell'Ara Pacis. Sacrificio di un toro.

X

L'ARTE BAROCCA NELLA CHIESA DEL GESU' A ROMA.

Continuazione e fine. Vedi Fascicolo precedente.

— *Tav. 21. Fig. da 78 a 83.* —

MERAVIGLIOSA è l'unità che si ritrova in tutte le parti della chiesa, perchè in quel secolo XVII l'arte era ancora materia di vita, ed emanava direttamente dalle abitudini degli uomini invece di rinchiudersi nell'accademismo delle esposizioni. La cappella che i padri gesuiti vollero dedicare al loro santo fondatore, è forse l'ultimo esempio di questa comunione fra la vita e l'arte. Era quello il periodo trionfale della compagnia: saliti in ricchezza e in potenza, padroni di tutte le corti d'Europa, signori di tutte le coscienze, i gesuiti governavano il mondo cattolico, e ostentavano la loro potenza con uno splendore senza pari. Non curanti della loro grandezza personale, umili nelle vesti e nelle abitudini giornaliere, essi vollero che le loro chiese riflettessero tutto l'orgoglio di quel loro trionfo e decisero d'innalzare al loro Sant'Ignazio un altare da sorpassare in ricchezza tutte le immaginazioni dei poeti. Fu un inno di metalli e di pietre preziose: fu la ricchezza della terra assoggettata all'arte. Quello che gli altri avevano scolpito nel marmo essi intagliarono nel lapislazzuli; quello che gli altri avevano fuso nel bronzo essi cesellarono nell'argento e nell'oro; quello che gli altri avevano tracciato nel cristallo o nello smalto, essi trassero dai topazii e dai rubini, dalle turchesi e dalle ametiste. E il loro sogno orientale di ricchezza e di sfarzo, si materiò nelle essenze preziose, quasi che tutti i tesori della terra non bastassero a onorare la memoria del loro santo glorioso.

E con tutto questo l'arte seppe trovare forme degne di quella materia e la cappelletta che quel loro prodigioso Padre

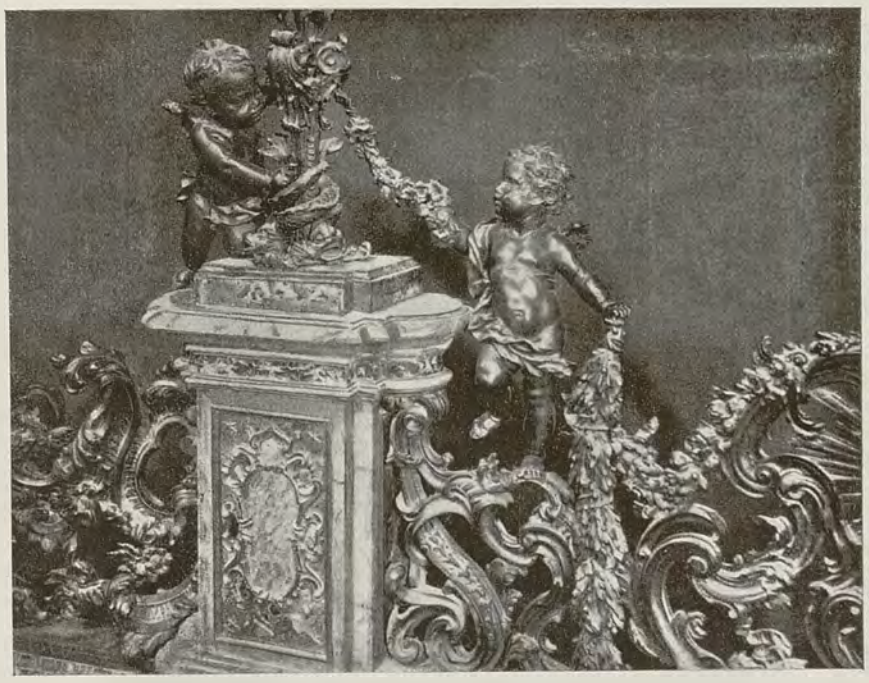


Fig. 78. Chiusura innanzi all'altare di S. Ignazio nella chiesa del Gesù a Roma.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Pozzi disegnò nella crocera per il trionfo di Sant'Ignazio, continua sulle pareti ricche di marmi policromi la grande visione paradisiaca della volta e della cupola. Quattro colonne incrostate di lapislazzuli e listate di bronzo dorato sorreggono il frontespizio del nicchione dove è la statua del santo; e di bronzo dorato sono i capitelli e le basi modellate da Andrea Bertoni e fuse da Giorgio Biscia e da Giacinto Tana. I pilastri sono di nero antico e di verde antico è invece l'architrave, nel centro del quale è il bassorilievo della SS. Trinità scolpito da Lorenzo Ottoni e da Bernardino Ludovisi.

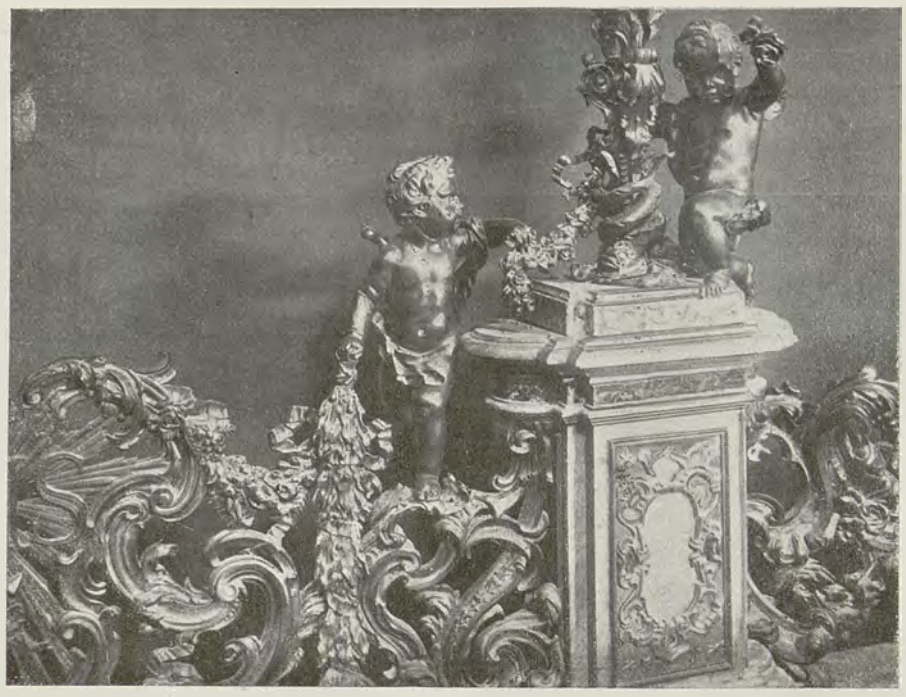


Fig. 79. Chiusura come la precedente.

La nicchia che conserva la statua è impiallacciata di lapislazzuli e di bronzo dorato, e tutta circondata da cherubi d'argento massiccio i quali reggono una targa ove nel mezzo splende il monogramma di Cristo in puro cristallo di rocca. E fra questo sfolgorare di pietre dure e di metalli rari, trionfa la statua del santo in argento massiccio anch'essa, con la stola tempestata di gemme, opera d'arte e d'oreficeria al tempo stesso dovuta al Le Gros che dette anche il modello dei due angioli ai lati, i quali sorreggono un cartiglio dove è incisa la sigla della compagnia: A. M. D. G.

Fig. 80. Candelabro nella predetta chiusura.

Tutti gli artisti dell'epoca hanno concorso al magnifico omaggio, senza distinzione di nazionalità o di razza: il Fremin eseguisce il bassorilievo del *Santo che estingue un incendio*; Pietro Reiff quello della *Monaca guarita dal Santo*; Lorenzo Merlin, l'altro di *S. Pietro che guarisce le ferite di S. Ignazio*; Francesco Nuvolole quello di *S. Filippo Neri* e di *S. Ignazio*; il Monot quello dei *Prigionieri liberati dal Santo* e finalmente quello modellato dal Rossi e fuso da Giovan Federico Ludovisi che rappresenta il *Santo in atto di esorcizzare un energumeno*. E seguono ai fianchi della cappella i due bassorilievi di marmo — la *Fondazione della compagnia* di Angelo Rossi e la *Canonizzazione del Santo* di Bernardino Cametti — quasi a voler riunire in una mirabile antologia di bronzi, di marmi, di pietre preziose, tutta quanta la forza del secolo che aveva veduto il trionfo del formidabile organismo.

Vi è in quella decorazione fastosa ed elegante al tempo stesso, questo bisogno di signorilità e di lusso, quasi a significare l'aristocrazia spirituale di quei monaci che senza essere individualmente nulla, potevano oramai sedersi di fianco a tutti i più illustri troni d'Europa. Quella cappella è un salotto e una alcova, ma è al tempo stesso il luogo di preghiera di tutti quei signori che avevano il loro posto dietro la sedia pontificia di un Alessandro VII o sui gradini del trono di un Luigi XIV o nelle parate guerresche di Sua Maestà Apostolica l'Imperatore. La cancellata che chiude l'accesso dell'altare; i doppieri che sostengono i candelabri della mensa — bei lavori di Lorenzo Ottoni l'una e gli altri — potrebbero stare in un festino di Vienna o innanzi al baldacchino della Regina a Versaglia: ma a punto in quella mondanità consiste la vita di quell'arte che ci fa ancora palpitare dopo oltre due secoli da che quelle cose sono passate o quei sentimenti si sono trasformati in noi.

Fig. 81. Bassorilievo nella Cappella di S. Ignazio.

Perchè questa è la vera forza del nostro meraviglioso seicento. Esso seppe trovare una forma d'arte, la quale esprimesse il carattere della sua anima, e la trovò nelle grandi chiese voluttuose e mondane, così come il cinquecento l'aveva trovata nei suoi palazzi signorili, così come il quattrocento l'aveva sintetizzata nelle eleganze umanistiche del suo paganesimo rina-

Fig. 82. Statua di S. Ignazio nella sua Cappella.

scente, così come il trecento si era tutto asserragliato nelle torri e nei fortilizi. La chiesa del Gesù è ancora un' opera d'arte in cui palpita la vita di un secolo e di un popolo. Io vorrei che i molti giovani studiosi d'Italia, i quali sognano una nuova arte derivando le loro immagini dalle decorazioni di Norimberga o dalle bizzarrie dei disegnatori parigini, si recassero in questa e in altre chiese romane per imparare a quali mirabili derivazioni si presterebbe ancora il prodigioso barocco italiano, che è il più nazionale di tutti i nostri stili a punto perchè da lui noi siamo derivati quali siamo oggi.

DIEGO ANGELI.

Fig. 83. Bassorilievo nella detta Cappella.

XI.

IL PAVIMENTO DI MAIOLICA E LE TARSIE DI LEGNO

NELLA CAPPELLA DE' VASELLI IN S. PETRONIO A BOLOGNA.

Continuazione. Vedi Fascicolo precedente.

— Tav. 22 e 23. Dett. da 13 a 16. Fig. da 84 a 86. —

ENENDO ora al nome della città, con sì diversa ortografia notato ne' sopraccennati quadrelli, ci professeremo tanto più grati ai lavoratori di questo lastrico per averci serbata eziandio memoria del paese, d'onde l'opera provenne, quanto più rare sono le stoviglie col nome di esso. Avvegnachè, quantunque chi si conosce di questa manifattura non avrebbe durata molta pena a indovinarlo anche senza tale indicazione, così manifesti sono i caratteri distintivi delle tinte e dello stile delle dipinture, tuttavolta per la medesima si è reso il fatto indubitato per tutti. Un altro mattoncello, che con figurato linguaggio dichiara la sopradetta provenienza, si è il ventesimo terzo della nona fila, ov' è dipinta quella delle imprese de' Manfredi, che da Guido Antonio Zanetti, il quale ne riporta il disegno, è chiamata lancetta chirurgica, e più propriamente il salasso da persone del paese, da me a tal uopo interpellate. Imperocchè, oltre l'astuccio colle tre lancette in un medesimo pernio (una conforme all'odierna per trar sangue agli uomini; una seconda, nel nostro disegno, somigliante ma incurva; una terza ugualissima a quella, ond'anche di presente si salassano i cavalli), vi è espressa la vena incisa e alquante gocciole di sangue, da essa spruzzate. Questa impresa, oltre i luoghi indicati dal ricordato Zanetti, in alcuni de' quali più non esiste, si osserva eziandio, secondochè mi viene riferito dai predetti signori, ne' capitelli delle colonne del portico di s. Pier in Laguna, in Solarolo nel camino della sala comunale, e nei capitelli del voltone della Molinella in Faenza sotto il palazzo de' Manfredi, ora Comunale. Ma niuno di questi scudetti, per essere scultorii, riporta i colori dell'impresa, e quello in pittura, che il Zanetti dice essere stato nella facciata d'una fabbrica antica di rimpetto a casa Marradi, si perdette nella rinnovazione di quel fabbricato. Di che segue che il nostro mattoncello è l'unico monumento, che serbi tuttavia memoria dei colori di essa; e perciò reputo far cosa grata

Fig. 84. Lunetta sopra una delle porte nella facciata di S. Petronio a Bologna.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ai cultori dell'Araldica indicandoli: d'argento era l'astuccio con lancette, il campo verde, rosse le gocciole di sangue; manca affatto nel nostro disegno la funicella, e l'indicazione della vera è perduta per una scheggiatura del quadrello. E mentre per esso veniva ricordata la dinastia, che signoreggiava la patria di questa manifattura, per altri due si alludeva alle autorità della città, per la quale questo lavoro era fatto; e sono il secondo della prima fila dal corno dell'epistola nel piano dello scalino inferiore dell'altare, ove in grandi lettere maiuscole di color giallo in campo azzurro è scritto LIBETAS (per *Libertas*), motto dell'arme del Comune di Bologna; e il ventesimo della fila diciassettesima, nel piano della cappella, rappresentante le chiavi decussate, impresa dell'apostolica sede.

Fig. 85 e 86. Mensole sotto l'architrave della Porta maggiore nella facciata di S. Petronio.

Nè fra tante memorie, che agli artefici di quest'opera piacque per essa tramandarci, era punto a temersi avessero eglino negletta la nota dell'anno, in che fu la medesima lavorata. E di vero a grandi cifre e in luogo cospicuo e cioè nel mezzo quadrello, che sta a capo della fila sesta, è notato **1487**. E qui per farsi ragione del pregio di questa data, giova ricordare che il Passeri, il quale visse un secolo fa, quando cioè l'Italia era ancor ricca di moltissimi avanzi di quest'arte nobilissima, discorrendo di un mattoncello pur da pavimento, in cui era l'anno 1502, dice essere la più antica età da lui veduta sopra maioliche. Vero è che ora si conoscono altre stoviglie smaltate con date anche più antiche, come la Scodella del Museo Correr, a Venezia, rappresentante Salomone che adora un Idolo, attribuita dal valente Lazari ad officina faentina, la quale porta segnato l'anno 1482; e la Piastra circolare col nome di Gesù a caratteri detti gotici, e la leggenda *Nicolaus de Ragnolis ad honorem dei et sancti Michaelis fecit fieri.* 1475, già del Museo Pasolini di Faenza, e ora in quello di Cluny, da me descritta e aggiudicata essa pure a fabbrica faentina. Ciò nulladimeno la data del nostro Pavimento rimane sempre una delle più antiche; dalla quale si può quindi argomentare a quali remoti tempi deggiano risalire i primordi di quest'arte in Faenza, se nel 1487 vi si operavano lavori di tanta accuratezza ed eccellenza. Per lo che, quando anche constasse essere stata questa città preceduta in siffatta industria da altre d'Italia, si avrebbe sempre a ritenerla la più celebre a que' tempi, se dal suo nome estere nazioni pigliarono a denominare i prodotti della medesima. Eppure chi il crederebbe? Degli artefici e delle fabbriche faentine abbiamo maggior penuria di notizie, che non di quelle di altre città, che da esse probabilmente trassero la loro origine. Per cui terremo in tanto maggior pregio le non poche memorie pervenuteci da questo antico Pavimento, il quale ce ne avrebbe tramandato anche maggior copia, se il tempo e l'uso di questa cappella non ce ne avessero invidiato un buon terzo, logorando lo smalto de' mattoncelli, che restano specialmente all'intorno dell'ingresso. Dove non posso tacermi dal lamentare in ispecial modo la cancellatura della lunga leggenda, ch'era nel primo della settima fila, dal corno dell'epistola, nel piano del gradino inferiore dell'altare, le cui pochissime lettere maiuscole rimaste ai capi delle tre linee, di che la era composta, non hanno servito che a farmi sentire maggiormente il danno di tale perdita.

Fig. 87. Bassorilievo nell'Ara Pacis Augustae.

(Continua).

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

Anno XV — 3.° della Nuova Serie. N. 5 — Maggio 1906.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XII.

Gli stucchi di Ca' Rezzonico e la pittura decorativa in Bassano.

— Tav. da 25 a 28. Fig. da 88 a 97. —

EI colli dolci questi di Bassano e lieta cittaduzza, dove ci sono assai belle cose da vedere; fra le altre gli stucchi settecenteschi di Ca' Rezzonico e le facciate dipinte delle brune case del Rinascimento. L'armonia tra il Brenta e le vecchie mura merlate, che, per bontà del cielo, gli edili moderni non riuscirono a distrugger tutte; l'armonia fra le superstiti torri eceliniane o carraresi o viscontee, e l'ampia valle gaia di vigneti, fu intesa da Giorgio Sand che, nella prima delle sue *Lettres d'un voyageur*, parla di Bassano con quella colorita eloquenza la quale si associa alla netta precisione del pensiero e della forma.

La grande scrittrice si metteva a sedere fuori del *Caffè delle Fosse*, ultima trasformazione della Loggia che, per godere la bella vista, un podestà ideò nel 1504 e un altro podestà, squarciando le mura, fece ultimare qualche anno dopo, e un terzo volle dipinta da Gerolamo da Ponte, finchè, restaurata nel Seicento, diventò al principio dello scorso secolo il Caffè delle contemplazioni sentimentali e dei pettegolezzi. *Io ti raccomando* (scriveva la Sand nel suo bel francese che non rammento bene e che non voglio storpiare) *ti raccomando il Caffè delle Fosse a Bassano come una delle buone fortune che possano toccare a un viaggiatore, stufo dei capolavori classici d' Italia*, e continua; ma noi ci dobbiamo occupare dell'arte.

La villa di Ca' Rezzonico, poco lontana da Bassano, è assai più ricca e singolare dentro che fuori, come tutte le ville che nella terra ferma, lungi dalle pompe veneziane, i patrizi si fecero alzare nel Seicento e nel Settecento innanzi al corso dei fiumi e dei canali, o sulle verdi colline, o in mezzo alle pianure fertili. Ancora nel Cinquecento l'architettura palladina accarezzava i concetti romani dei grandi pronai e degli ordini solenni, sacrificando spesso l'interno all'esterno; ma poi le logge, i porticati, piuttosto che arricchire il palazzo propriamente detto, ingentilirono gli annessi, le scuderie, le rimesse, talvolta i granai e le stalle. Così accadde a Ca' Rezzonico nelle *barchesse* aggiunte; ma la casa, nei prospetti, non ha ordini nè ornamenti nè quasi sagome nelle cornici, appena le bugnature agli angoli e intorno alle arcate d' ingresso, con le finestre a stipiti lisci, affatto nudi. Che differenza dall'interno, illeggiadrito e pomposo di stucchi d'ogni sorta nelle vôlte, nei pennacchi, nei soprapporti, nelle inquadrature e nelle incorniciature, con dipinti ad olio, con affreschi.

La stessa architettura, al di dentro, diventa immaginosa e scenografica, dopo le fronti monotone e grette. Il vastissimo atrio, che occupa lo spazio tra la facciata anteriore e la facciata posteriore, presenta nella sua pianta la forma di croce greca, accogliendo nei bracci laterali due magnifici scaloni, i quali principiano, come si vede nella figura 90, con un ramo di larga gradinata per dividersi in due e finire ad una specie di loggia o terrazzo, da cui si entra nelle sale del primo piano. L'atrio piglia l'altezza dei due piani, svolgendosi all'alto in quattro vôlte a botte con la tazza centrale, di cui i pennacchi vanno rallegrati da putti alati, che, volando, reggono festoni e fanno svolazzar nastri (fig. 91). E hanno tuttavia quei putti un forte sapor secentesco, appunto come le due fronti degli scaloni, dove una certa fierezza di sano barocco si ritrova nell'organismo, composto dell'arcata centrale, degli intercolonnii laterali con nicchie nei relativi sfondi, di colonne e pilastri fasciati in due parti da doppia bugna, e finalmente della grave balaustrata superiore. Spiccano eccessivi i serrami dell'arco e delle piattabande, in forma di colossali teste.

Pure, qua e là, si manifestano i segni del Settecento, ma tutt'al più del primo terzo del secolo; il che non parrebbe esatto quando gli scrittori di cose bassanesi dicessero il vero, affermando che il palazzo fu fatto edificare da un conte Rezzonico, *nipote* di papa Clemente XIII, il quale regnò dal 1753 al 1759. Sennonchè gli stessi scrittori attribuiscono con sicurezza la pittura centrale dell'atrio (Giove nell'Olimpo che scaglia folgori contro i Titani) a Giambattista Volpato, mediocre pittore bassanese, morto di settantatre anni nel 1706. A dir molto, dunque, l'edificio scenderebbe ai primissimi anni del decimottavo secolo. C'è contraddizione; ma non abbiamo tempo di far ricerche.

Fig. 88. Villa di Ca' Rezzonico presso Bassano. Stucchi di una sala terrena.

Comunque sia, gli stucchi, tra il barocco ed il roccoccò, sono ammirabili per la prepotente padronanza dell'arte, così nella varietà delle composizioni e delle linee, come nella modellatura, la quale ha spesso nel nudo adulto femminile e maschile anche il

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 89. Veduta esterna della predetta Villa.

pregio della correttezza, e nel nudo infantile la morbidezza elegante e flessuosa, la pronta vivacità de' migliori artisti, in quei tempi in cui la decorazione trionfava. Quanto brio nei bimbi che sbalzano, si torcono, giocano, ridono, fanno con grazia gli esercizi di forza e di equilibrio, tirano la criniera ai bei cavalli marini, seguono nereidi e tritoni. Certo, i soprapporti sembrano massicci e sproporzionati; ma nelle tavole 25 e 26 non vediamo delle porte altro che la cornice, senza l' insieme della sala e il padiglione della sua vôlta. Più completa è la figura 88 dove si vede una buona parte di parete e di vôlta in una ricca stanza, e dove l'accordo è perfetto, poichè, oltre lo stile e le linee, servono a collegare le varie parti quei putti, il primo dei quali allaccia festoni di fiori intorno alla cornice ovale, il secondo, sopra la fascia ornata, abbraccia l'ala di una grande aquila, il terzo, sul soprapporto, dispiega un foglio, ed è un putto architetto, poichè gli emblemi son righe, squadre e compassi.

Bisogna proprio essere grati agli Alinari, già tanto benemeriti dell'arte italiana e della sua storia, per aver fatto conoscere largamente cotesti stucchi, insieme con altre opere di Bassano e dei paesi vicini, ove la natura amena e l' indole facile e socievole degli artisti hanno conferito alle cose artistiche una gaiezza aperta e piacevole, quasi familiare.

Sugli stucchi si potrebbe scrivere un libro pieno di ammaestramenti e di allettamenti.

La scultura, perdendo la maestà del bronzo e del marmo, diventa nello stucco più spontanea, sicchè meglio si adatta ad esprimere il garbo dell'artefice, non perdendo nella durezza del marmo e nella lunghezza del lavoro l'impeto, la vivacità, il sentimento, la bizzarria della mente e della mano. E nello stesso tempo lo stucco ha incomparabilmente più mezzi, più libertà della terra cotta. E perciò il suo uso rimonta alla maggiore antichità: l'Oriente, l'Egitto, le tombe etrusche, la Grecia, Roma. Ne parlano Vitruvio e Plinio Secondo. Questi avverte che la calce si deve spegnere col vino, dipoi pestare con sugna di porco e con fichi, *e passa la durezza della pietra*; narra che in Elide, pel tempio di Minerva, Peneno, fratello di Fidia, fece un intonaco o stucco intriso di latte e zafferano, onde *ancora oggi* (dopo cinque secoli, a' tempi di Plinio Secondo) *se col dito si stropiccia bagnato di saliva, rende odore e sapore di zafferano.* E quasi tutti quelli che adoperano nella loro professione lo stucco, hanno anche al presente i loro segreti, talvolta curiosi o ridicoli.

Anche il Medio Evo ebbe dei grandi e nobili lavori in istucco; basti citare Santa Maria in Valle a Cividal del Friuli, con magnifici ornamenti di archivolti, nicchie, fregi e fascie, e con sei statue grandi al naturale, tutto di stucco, forse lavori di artisti bizantini e dell'anno 760. Non parliamo del Rinascimento, e poi del Cinquecento in cui lo stucco fecondò la decorazione; ma nel Seicento e nel Settecento allagò e straripò addirittura.

Come lo stucco abbellisce l' interno dei palazzi, delle ville e delle case più fortunate, così la pittura a buon fresco adorna i loro prospetti sulle piazze e sulle vie delle grandi e piccole città in quasi tutto il Veneto, a cominciare dalla Dominante. Lieta arte, che voleva piacere agli occhi rallegrando il pensiero. Paolo Veronese, niente di meno! istoriò tutta di capricciose figure dal basso all'alto la facciata del palazzo Erizzo a San Canziano; il Tintoretto pennelleggiò facciate al Ponte di S. Angelo, nella calle dei Fabbri al-

Fig. 90. Uno dei due scaloni nell'atrio.

Fig. 91. Decorazione nei pennacchi della vôlta sull'atrio della predetta Villa.

l'Arsenale, nel campo di S. Trovaso, sul Gran Canale per i Gussoni, copiando tra due finestre (bizzarria di un uomo che sapeva tanto inventare) il *Crepuscolo* e l'*Aurora* di Michelangelo; Tiziano, il gran Tiziano, lavorò sulle facciate anche lui. Arte decorativa quella dei Veneziani, sì, se volete; ma che divina arte decorativa!

A Bassano cantano vittoria, naturalmente, i Bassani. Ecco, nelle figure qui accanto, i resti quasi perduti dei dipinti su edifici del Rinascimento: Francesco da Ponte *il Vecchio*, sopra la porta di una casa in faccia al Monte di Pietà aveva eseguito, scrivendo la data *MDXXIII Die V Novemb.*, una Madonna col Putto; ma il sollecito frescante di facciate fu Jacopo suo figliolo, padre, nonno di pittori, propriamente *il Bassano* fra tanti Bassani. Marco

Curzio a cavallo, che si getta nella voragine, uscì dal pennello di Jacopo, sotto a un enorme Leone di San Marco, nella fronte di una torre antica; dipinse Jacopo al di fuori la *Loggia di Comun*, rovinata poi da un incendio; vicino alla chiesetta di San Giuseppe dipinse la Fuga in Egitto; molte altre figure e storie condusse qua e là, e molte gli furono cervelloticamente attribuite, ma il suo capolavoro artistico all'aria aperta, esposto ai raggi del sole, al gelo, alla pioggia, alle nebbie, alla grandine, eppure non ancora intieramente distrutto, è uno dei prospetti della casa dei Michieli, quello indicato nella figura 95, mentre l'altro è opera di Giuseppe Nasocchio.

Fig. 92. Facciata dipinta della casa ove nacque il latinista Bonamico a Bassano.

Lasciò una descrizione del lavoro di Jacopo il pittore e scrittore Carlo Ridolfi, il quale, essendo nato nel 1594, vide certamente quei freschi quando erano tuttavia quasi intatti. Eppure anche al dì d'oggi apparisce tra le piccole finestre dell'ultimo piano, fiancheggiate di balaustri dipinti, l'alto fregio di putti scherzosi e saltanti, e sotto apparisce un secondo fregio a chiaroscuro pieno di vari animali, di medaglioni, di strumenti musicali, fra cui primeggia un panciuto contrabasso. Poi subito giù, ne' pieni tra le finestre arcuate, ecco tre figure, che il Ridolfi dice la Prudenza, la Rettorica e l'Industria; la più visibile è tutta ignuda: forse la Prudenza; la Rettorica no certo. E s'intravedono Sansone e i Filistei; la storia di Abele, *pittura in cui appaiono tugurii coperti di paglia, non essendo ancora venuti in uso gli eminenti palagi;* Noè ubbriaco e indecente; Giuditta e Oloferne; Lot con le figlie. Protetto dal terrazzino, si ammirava pure un fanciullo morto, in iscorto, circondato da teschi, col motto *Mors omnia aequat*; fu staccato dal muro nel 1883 e messo in Museo.

Fig. 93. Facciata dipinta d'una casa in via Vittorelli a Bassano.

Fig. 94. Parete dipinta dal Caliari o dallo Zelotti nel Castello di S. Maria a Thiene, già dei conti Porto.

Strano pittore, non in quest'arte decorativa, ove è sempre gradevole, ma nella sua ultima maniera e nei quadroni ad olio ove può assai piacere o può addirittura diventare insopportabile. Amava gli animali più degli uomini, prediligendo i soggetti ove quelli potessero figurare, e talvolta, anche se il soggetto non lo consentiva, ve li cacciava dentro a ogni modo. Gongolava nel *Diluvio*, facendo galleggiare sulle onde bestie, paioli, caldaie e altre masserizie; fece viaggiar con gioia più volte Giacobbe accompagnato da cavalli e somari, carichi d'ogni sorta di roba; mise volontieri il Redentore a sedere sotto un pergolato, accanto all'oste, mentre nella cucina si vedevano le fantesche, circondate di cani, preparar le vivande e le guattere lavare i piatti; volle nella Natività di Nostro Signore che gli animali trionfassero, anzi, scrive il Ridolfi, *il bue muggiva per allegrezza.*

Amò gli effetti di luce e sopra tutto di tenebre: le notti illuminate, in qualche punto, da torcie, da faci o da chiarori fantastici, l'aurora, il crepuscolo della sera, il sereno dopo la tempesta. Ebbe due torti: lavorò troppo e morì troppo vecchio.

Ma ci rimorderebbe l'animo se si lasciassero così il Veneto, anzi il Vicentino, e la pittura decorativa cinquecentesca senza

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Fig. 95. Facciata della casa de' Michieli a Bassano, dipinta da Jacopo da Ponte.

porgere al lettore alcune illustrazioni e qualche parola intorno a un'opera non lontana da Bassano, dovuta alla fantasia, se non tutta al pennello di Paolo Veronese, e della quale l'*Arte Italiana* non ebbe finora occasione di occuparsi, come pur fece con Maser e con altri gloriosi campi della formidabile attività del Caliari.

A Thiene, nel palazzo dei conti Porto, chiamato Castello di Santa Maria, ora dei Colleoni, ideò il Veronese caccie, convitti, balli, bambocciate, grandi scene classiche di Muzio Scevola, Sofonisba, Cleopatra e Serse fra colonnami e sotto ampi lacunari allegrati da putti volanti, come si può vedere nella Tavola 27 e nella Figura 94, e poi Venere e Vulcano sopra un camino, e, sdraiate sul frontone d'una porta, due prepotenti figure di Mercurio e di Pallade, le quali sbalzano fuori vive, anche senza il colore, dalla nostra Tavola 28. Nella esecuzione, e certamente anche nel disegno e nell'aggiustamento di molte parti, ebbe Paolo ad aiuto il suo fedele ma un po' esagerato imitatore Battista Zelotti e forse il giovine suo scolaro vicentino Antonio Fasolo.

Innanzi ai freschi alquanto farraginosi stanno ora due vecchie slitte intagliate baroccamente (tav. 27), le quali, spiccando sopra quelle colossali figure, non disdicono troppo.

Fig. 96. Altro prospetto della predetta casa, dipinto da Giuseppe Nasocchio.

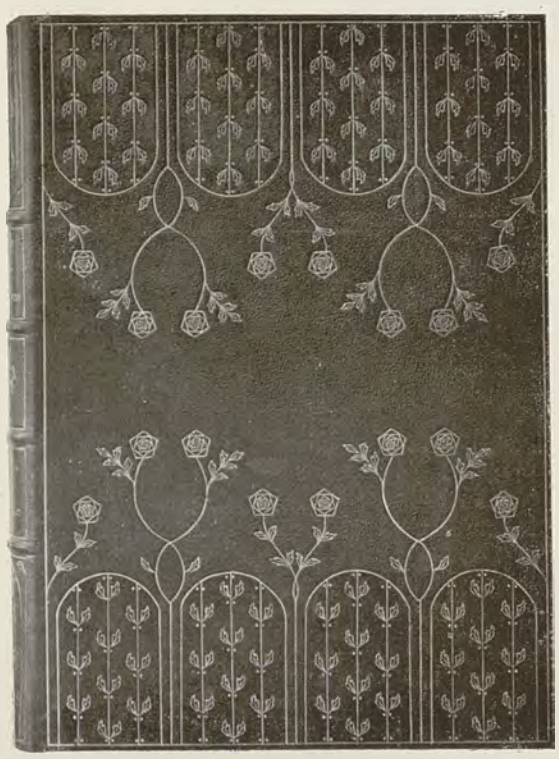
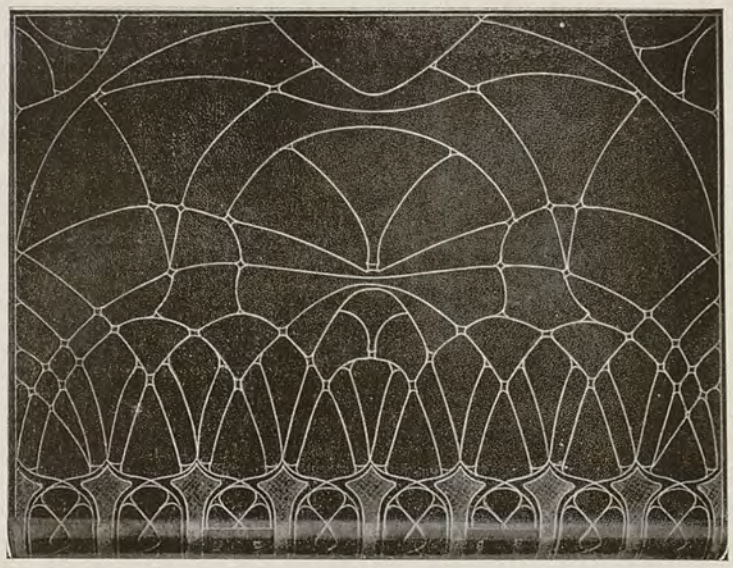
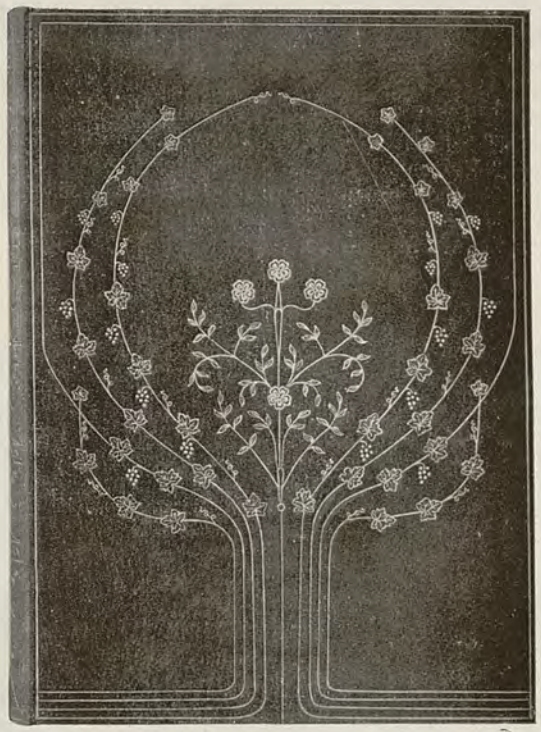
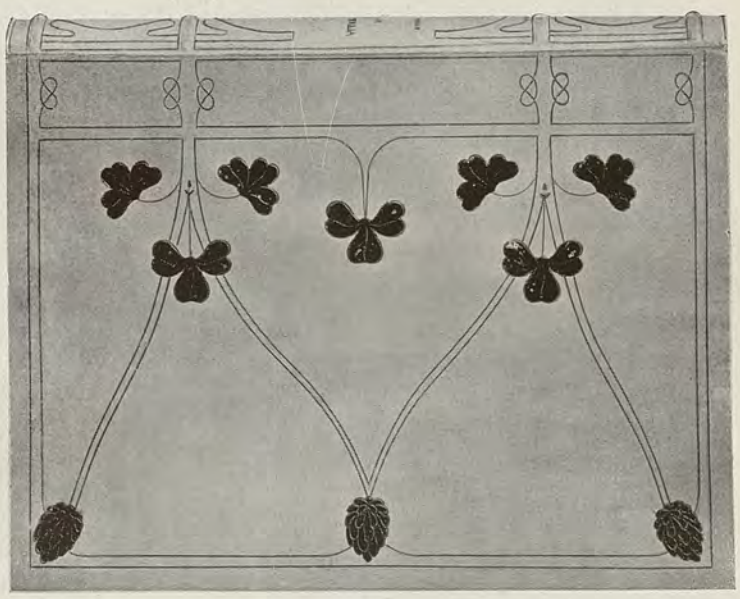


Fig. 97. Esposizione di Milano.
Rilegatura in pelle della ditta Torriani.

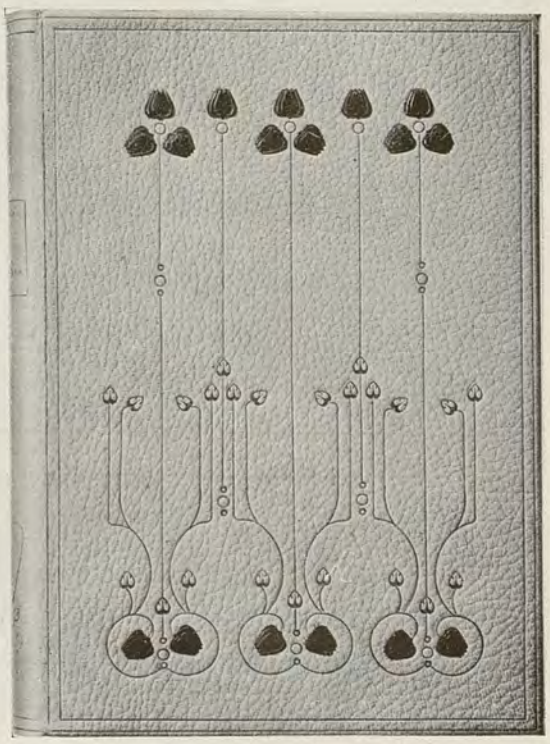
Fig. 98. Rilegatura in pelle della ditta Pompeo Mattei di Bologna, esposta a Milano nell'Arte decorativa.







Esposizione di Milano: Arte decorativa. Lavori in pelle.
Fig. 99 e 104. Rilegatura e cofanetto della ditta Pompeo Mattei.
Fig. da 100 a 103. Rilegature della ditta Torriani.



POLITECNICO
BIBLIOTECA

XIII.

IL PALAZZO E IL PARCO DI CASERTA.

— *Fig. da 105 a 108.* —

I sono degli edifici in cui i meriti architettonici s'intrecciano siffattamente ai pregi decorativi, che non si può ragionare dei primi senza toccare i secondi: uno degli edifici italiani che offrono questo lieto connubio, è il Palazzo reale di Caserta; e il suo architetto ha nome luminoso nell'arte: Luigi Vanvitelli. Pittore e architetto nato a Roma nel 1700, appartiene alla coorte dei costruttori di S. Pietro, e ricevette l'incarico del Palazzo da Carlo III di Borbone. Il perchè ebbe questo solennissimo incarico, non saprei precisamente dire, se non è perchè egli erasi distinto in altre fabbriche, inferiori tutte però alla Reggia che costruir doveva a Caserta.

Area libera e danaro a volontà. Cosa può aspettarsi di meglio un architetto?

Sollecitamente il Vanvitelli presentò i disegni al re, che li approvò; e il 20 gennaio 1752 la prima pietra del gran Palazzo fu gettata: pochi mesi dopo, il 19 giugno, alla solennità regale del gennaio si diè seguito, cominciandosi il Palazzo con alacrità.

Narra la storia che re Carlo non potè vedere il termine del Palazzo di Caserta, avendo dovuto recarsi a reggere la vasta monarchia delle Spagne nel 1759: egli vide il Palazzo giunto al piano reale. Ma il figliuolo Ferdinando, suo successore, non solo si adoperò per menare a fine l'opera felicemente incominciata, ma di altre fu il fondatore e ne ideò una la quale, inferiore a quella di Caserta nella mole, non è nello splendore e nella utilità. Mi riferisco alla famosa Colonia di S. Leucio, sede d'un'industria serica che per lunghi anni ebbe suprema floridezza.

Caserta è poco lontana da Napoli: prima della edificazione del Palazzo era un piccolo paese detto La Torre in cui esisteva un Palazzo Baronale, destinato ai conti di Caserta e contenente le vestigia d'una torre, ben più antica del Palazzo, che diè il nome al luogo il quale dipoi chiamossi Caserta. E il Palazzo reale, tuttochè magnifico, non doveva restare isolato: secondo il pensiero di Carlo III, doveva considerarsi il punto capitale d'una novella città imaginata dal Vanvitelli, alla quale, nel corso del tempo, si rinunciò. Tutte le case di questa nuova città dovevano essere disposte « ad un livello », dice un vecchio scrittore; ciò si vede anche in una *Dichiarazione dei Disegni del Real Palazzo di Caserta*, pubblicata dal Vanvitelli a Napoli nel 1756. Tanto la parte dell'attuale Caserta quanto quella parte che fu progettata ad occidente del Palazzo reale, dovevano svolgersi simmetricamente, di modo che il suddetto Palazzo, restando nel mezzo ed essendo più alto delle costruzioni che lo cingevano, avrebbe signoreggiato in guisa superba.

Qualche voce suonò discorde sul pensiero di Carlo III: parve a taluno che il re spendesse troppo in un Palazzo come questo di Caserta, il quale doveva ricevere la corte di quando in quando; ma vuolsi che il re, creata la città intorno alla Reggia, avrebbe abitato il nuovo Palazzo usualmente; e poi, a prescindere da ciò, i lavori eseguiti a Caserta portarono tanta acqua in questo ed in altri luoghi vicini, privi di siffatto indispensabile elemento alla vita, che tale solo vantaggio è sufficiente a giustificare la gravezza del dispendio. Caserta, che oggi ha profusione di fontane e di cascate, non possedeva bastante acqua nemmeno per i lavori del Palazzo: si dovette quindi andare in traccia di sorgenti e disporre tosto per la conduttura di esse. Questa opera difficile, alla cui attuazione il Vanvitelli ebbe de' sapienti cooperatori, come Francesco Collecini e Andrea Vici di Palazzo

Fig. 105. Ripiano dello scalone nel Palazzo Reale di Caserta.

Fig. 106. Grande sala nel predetto Palazzo.

d'Arcevia, ed ebbe successore il figlio Carlo Vanvitelli, costò dei milioni. Ma chi si reca a Caserta, resta ammaliato; e chi pronuncia il nome di Versailles, qui, non si scosta punto dal vero.

Persino il Palazzo ha qualche punto di contatto col « vieil chasteau » di Luigi XIII, ampliato col tempo e fatto magnifico come oggi vediamo.

L'epoca del Vanvitelli non era quella delle ampliazioni e delle ampollosità: il Barocco era già lontano, il Roccocò tramontava per dar posto al Classico, che doveva opporre la sobrietà all'esuberanza dei due stili precedenti. Così il Vanvitelli disegnò il Palazzo senza capricci e senza ondeggiamenti; e i motivi a squadra perfetta furono i suoi motivi.

La squadra è lo strumento prediletto del Vanvitelli nella pianta e negli alzàti del Palazzo, il cui concetto principale, all'esterno, è un alto basamento sottostante a un ordine di colonne, concetto usuale ai tempi del nostro architetto; e in quelli posteriori esso è la cornice d'ogni edificio solenne, il motivo capitale d'ogni onesto costruttore che onestamente architettava: difatti si trova a Versailles e si trova a Caserta, sicchè Giulio Mansard appare lo stesso che Luigi Vanvitelli. La qual cosa, diciamolo, non è bella, pur essendo comoda: l'architettura dovrebbe essere nemica delle formule universali; e se può esistere il volapuk nelle lingue, non può esistere nelle architetture. Tuttociò provoca la sazietà, perchè procede da teorie irrispettose delle ragioni dei tempi, dei climi, delle abitudini.

Dunque il Vanvitelli autore del Palazzo di Caserta, sopraffatto dalle idee dell'epoca sua, classicheggiò troppo per appagare l'agitata anima moderna.

Forse sì: il Vanvitelli, artista nato, trovò un materiale arido per lo spirito suo anelante a effetti d'arte larghi ed imaginosi; così egli appare, a Caserta, meno vario e personale di quanto per avventura non sarebbe stato, se fosse nato mezzo secolo prima. E' stile lapidario quello del Vanvitelli; soprattutto nelle facciate appare angusto perchè troppo dottrinario. Però chi si contenta degli effetti che produce la maestà delle dimensioni, chi si appaga della bellezza che deriva da motivi sapientemente adoperati e sorvola sul principio dell'originalità, approva e loda.

A vedere un assieme di colonne, di finestre, di cornici, di terrazze e di statue; a vedere una massa di fabbricato con quattro piani, il corpo di mezzo ornato dal frontispizio (il solito corpo di mezzo!) che richiama alle estremità due corpi simili i quali dovevano ricevere un motivo rialzato come il motivo di mezzo; a vedere tuttociò dispiegato su metri e metri d'area (la facciata principale ha intorno a settanta finestre, escluse quelle nel fregio della grande trabeazione); a veder tuttociò nella placidità d'un orizzontalismo inflessibile come il pensiero d'un apostolo, lo sguardo s'impressiona e l'anima, se non ha scoppi d'entusiasmo, ha voci di rispetto.

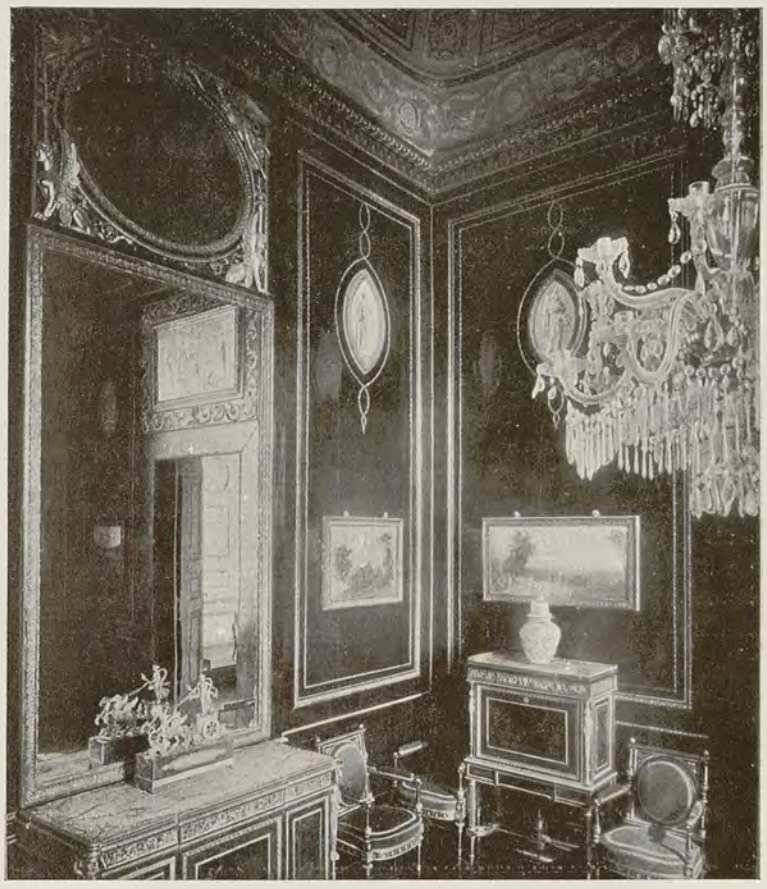


Fig. 107. Una stanza nel detto Palazzo.

Ho negli occhi uno spettacolo meno superbo di mole, ma pittorico ad un grado supremo, che può ricordare quello di Caserta: il Palazzo de' Farnesi a Colorno presso Parma. Ne fu architetto Ferdinando Galli detto Bibiena, il più valente tra gli artisti della sua celebre famiglia. Anche qui trattasi d'una costruzione settecentesca, anteriore però al Palazzo di Caserta, come lo indica subito lo stile mosso a maggiore vivacità di curve nelle porte e nelle finestre. Il tempo e gli uomini meno rispettarono il Palazzo di Colorno, alla cui esecuzione occorse un trentennio, e il cui nome di « Versailles de' Farnesi » appare giustificato, non meno di quanto lo sia pensando a Caserta.

(Continua)

ALFREDO MELANI.

Fig. 108. Cascata nel Parco Reale di Caserta.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

XIV.

Il pavimento di maiolica e le tarsie di legno nella Cappella de' Vaselli in S. Petronio a Bologna.

Continuazione e fine.

— Dett. da 17 a 25. Fig. 109. —

ESPOSTE le principali notizie, che si ricavano dalla semplice osservazione del Pavimento, toccherò breve, per corredo dell'assunto, di quelle che d'altronde mi è avvenuto di raccapezzare. Niuno degli storici nostri ci ha detto per commissione e spesa di chi fu fatto questo lastrico, non che gli altri lavori, che adornano la cappella. Al silenzio loro sopperiscono fortunatamente alcuni preziosissimi documenti, rinvenuti nel nostro Archivio notarile. Impariamo da essi che il padronato della cappella in discorso fu, dietro molte istanze, con atto solenne del 3 aprile 1489 dai fabbricieri di S. Petronio accordato al canonico Donato Vaselli di qu. mastro Bartolomeo, a condizione

Fig. 109. Centro di una spalliera intarsiata nella Cappella dei Vaselli in S. Petronio a Bologna.

ch' entro un decennio a proprie spese la decorasse del quadro, della cancellata, della finestra invetriata, dei paramenti e di tutte le altre cose necessarie alla celebrazione della messa; nelle quali tutte avesse a spendere la somma di mille lire di bolognini; e dovesse inoltre istituire un benefizio sacerdotale o cappellania, sotto il titolo di s. Sebastiano, dotandola di mille lire di bolognini.

Dall'altro documento apprendiamo che il Vaselli fece lavorare stalli di legno maestrevolmente intarsiati, siccome viene raffermato dalla iscrizione, che parimenti a tarsia si legge nel fregio dei due inginocchiatoi, dalla quale veniamo eziandio in cognizione degli artefici, che li lavorarono: DONVM QODCVMQVE PIO HERET SACELLO DONATI CVNCTA CHRISTO DONATVS DE VASELLIS BONONIENSIS HVIVS EXCELSE, e nell'altro CANONICVS ECLESIE DONO DEDIT OPVS VERO IACOBI ET FRATRVM FILIORVM M . AVGVSTINI MARCHIS DE CREMA BONONIEN . MCCCCLXXXX. Apprendiamo ch'egli fece dipingere le figure in tela de' dodici Apostoli, che si veggono tuttavia sopra i detti stalli, e le figure della Vergine e dell'Angelo nunziante, che sono ai lati dell'altare; ch' egli fece costruire un ampio ciborio, che di presente non esiste, *et pulcherrimam Anconam*, per la quale si vuole intendere il quadro col suo architettonico ornamento tutto messo ad oro, come ne rende fede l'altro documento per le parole *decenter ornare tabula seu anchona*. E in questo quadro a tempera, rappresentante il martirio di s. Sebastiano, opera dai cultori dell'arte attribuita meglio al Cossa, di quello che al Costa, come dai più, è ritratto in ginocchioni al naturale il nostro canonico vestito dell'abito canonicale di quei tempi. Adornò il suolo di un lastricato di quadrelli invetriati dipinti a diverse rappresentanze, il quale meritamente vi si dice bellissimo; e chiuse di una grata a mandorle l'adito della cappella. Nelle quali opere tutte spese la somma di mille e ottocento lire di bolognini. Apprendiamo inoltre, che, quantunque egli avesse a tempo disposto per la costruzione della grande invetriata con le sue pertinenze, e ne avesse con pubblico e solenne istrumento convenuto coll'artefice di tutto che la riguardava, e perfino del tempo, entro cui doveva essere posta in opera, tuttavolta scadde il decennio senza l'adempimento di questo lavoro e dei paramenti. Per la quale mancanza si appose dai fabbricieri al Vaselli lo scadimento del suo diritto, e solamente sopra la considerazione di aver egli oltrepassato di assai la spesa obbligata gli si concedeva d' impetrare dalla sede apostolica l'opportuna indulgenza.

Rimane ora a render ragione dell'apparente anacronismo, che è fra la data dell'atto solenne d'assegnamento della cappella fatto al Vaselli (3 aprile 1489) e quella notata nel pavimento, anteriore di due anni. Egli è certo, per l'irrefragabile testimonianza del secondo documento, che il pavimento in maiolica fu fatto costruire dal Vaselli; è altrettanto indubitata l'epoca del predetto strumento. Pertanto a togliere siffatta discrepanza non resta che ritenere che al Vaselli fosse stato accordato dai fabbricieri il diritto di padronato alle condizioni sopra esposte fino dal 1487 o poco prima con iscrittura privata, e fosse protratta la celebrazione dell'atto solenne per ritardo delle opportune autorizzazioni, che si ottennero solamente nel dicembre del 1488. Il che trova non picciola conferma nelle cassature ed emendazioni della matrice del detto atto d'assegnamento, e massime in quella dell' intestatura, dove dopo le parole *anno—millesimo quadrigentesimo octuagesimo* seguiva la voce OCTAVO, che fu di poi cancellata e surrogatovi NONO. E confermerebbe di fatto questa sentenza il secondo documento, se l'anno 1497, in esso notato da mano più recente, mi fosse riuscito autenticare d'altronde. Imperocchè, opponendosi in esso al Vaselli l'inadempimento di alcune delle pattuite obbligazioni da adempiersi entro il decennio, ne seguirebbe che il decennio fosse cominciato col 1487. Senonchè al difetto di questa prova parmi possa sopperire (se pur non bastano le cose dette) la data della fondazione del beneficio di detta cappella. Più istrumenti si hanno, che riguardano tale istituzione, e tutti portano l'anno 1497, seguendosi quasichè immediatamente l'un l'altro.

FINE.

Fig. 110. Esposizione di Milano. Facciata per il Palazzo dell'Arte decorativa francese. Arch. Bongi. Vedi Tav. 30.

Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo.

Monticelli Giuseppe, Gerente Responsabile.

Anno XV — 3° della Nuova Serie. N. 6 — Giugno 1906

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XV.

L'ARTE DECORATIVA NELLA ESPOSIZIONE DI MILANO.

I.

ARTI DEL METALLO.

— Tav. 31. Fig. da 111 a 132. —

QUALE posto occupi l'Italia nell'attuale movimento artistico-industriale non si può ragionevolmente desumere da quei saggi molteplici ma troppo disuguali di significato e di valore (ed anche, affrettiamoci a dirlo, troppo inferiori *nel loro complesso* a quanto la nazione ha già dato prova di saper produrre) che attualmente figurano all'esposizione internazionale di Milano, sia nelle forme architettoniche degli edifici, sia negli svariati prodotti raccolti nella sezione d'arte decorativa (*). Non sempre e non in tutti i campi dell'attività umana può l'*esposizione* dare la misura esatta di quanto si sa produrre in un dato paese e in una data epoca; ed una quantità di cause, così complesse che troppo ci dilungheremmo esaminandole, può influire su questo genere di manifestazioni al punto che una nazione grande e feconda come la francese è qui rappresentata ufficialmente con un padiglione d'arte decorativa nel quale quasi nulla esiste d'arte decorativa, e più di tutto vi stanno raccolti, come

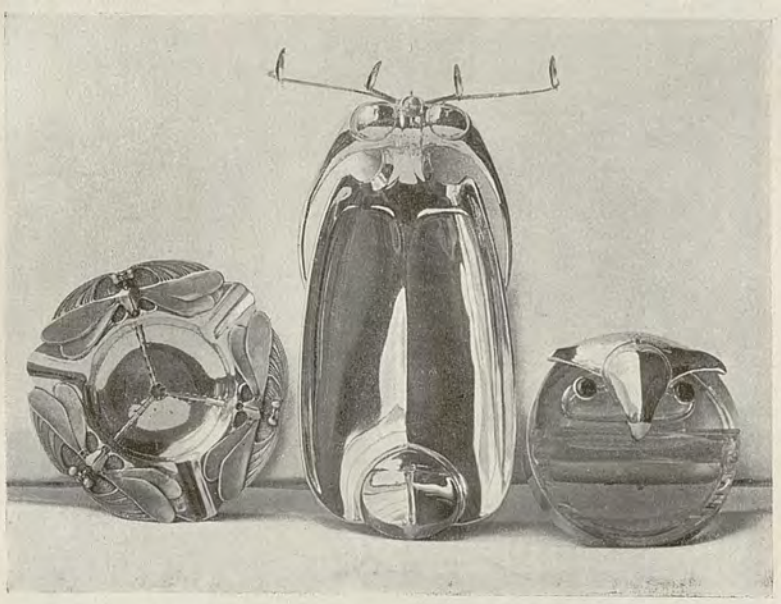


Fig. 111. Lavori eseguiti in argento dal prof. Edoardo Saronni per la ditta Mosini di Milano, sino alla Fig. 120. — Oggetti per fumatori.

in un colossale bazar, i *bibelots*, le acque odorose, le scarpe, i bottoni, e le *toilettes* femminili — a delizia delle nostre signore ed a tormento dei rispettivi mariti.

Così le nostre osservazioni non tenderanno a dedurre da fatti transitorî e isolati quella conclusione che sarebbe facile quanto ingiusta, bensì a far notare favorevolmente ciò che meglio si ac-

(*) Questo articolo era composto e questo Fascicolo impaginato quando l'incendio inceneri quasi tutta la mostra dell'arte decorativa nella grande Esposizione di Milano. Le opere riprodotte nel precedente Fascicolo e quelle che mostriamo nel presente e mostreremo nei successivi non esistono più.

(Nota della Direzione)

costa a un ideale di perfezione che è possibile e ragionevole prefiggersi.

Secondo questo ideale ciò che l'uomo si fabbrica per il proprio bisogno e il proprio piacere — la casa, i mobili, le decorazioni, gli oggetti domestici e quelli di lusso — dovrebbe essere

Fig. 112. Mosini-Saronni. Vaso per premio nel Circolo della Caccia.

conformato in modo da corrispondere esattamente al suo ufficio: ognuno di questi prodotti trae la sua intima bellezza dalla sua essenziale ragione d'essere, ed in questo campo nulla è più sbagliato e più brutto dell'arbitrario e dell'assurdo.

Infatti noi vediamo che i grandi stili si formarono e si succedettero non già per volontà soggettiva dell'uomo o per il capriccio di un gruppo di artisti, bensì perchè in certi momenti storici si produssero, per molteplici cause sociali, necessità nuove. Il soverchiarsi delle razze, il formarsi di religioni e di nuovi ideali, lo stabilirsi di nuove consuetudini, tutto ciò rese necessarie le le trasformazioni della casa, del tempio, degli edifici pubblici; e variando d'età in età e di paese in paese il modo di considerare la natura e di impressionarsi di un suo speciale aspetto — o gra-

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

zioso o severo — variò all' infinito il carattere della decorazione che alle linee costruttive dell'edificio e all'organismo dei diversi oggetti si sovrappose senza turbarne la compagine.

Solo negli stili della decadenza la decorazione nascose e alterò le linee organiche degli edifici e degli oggetti, e noi vediamo nelle architetture del seicento gran parte degli elementi che già erano costruttivi diventare, deformandosi, una semplice sovrapposizione ornamentale; che se lo stile barocco, per opera di genialissimi artefici, seppe magnificamente rispecchiare la vita di un'epoca in cui il fasto esteriore non era privo di grandiosa splendidezza, esso, meno forse degli altri stili, può fornirci l'esempio sicuro per compiere quell'opera e risolvere quei problemi che sono speciali della nostra epoca.

Una completa armonia di forme che sia unita e che sorga con un giusto concetto dell' utile (e noi abbiamo dell' *utile* un' idea nostra, diversa assai da quella dei nostri antichi, come sono diversi i bisogni e le abitudini del nostro corpo, come è diverso il nostro concetto della vita, dell'igiene, della morale, come diversi sono i bisogni del nostro spirito) non può certamente essere raggiunta col facile ed abusato impiego dell'emporio decorativo dei vecchi stili. Impiegare i soliti elementi decorativi di uno stile storico scelto a capriccio per abbellire la casa moderna — così diversa organicamente dall'antica — non è compire opera logica neppure quando vi si dimostri del talento e della coltura. Più spesso si dimostra il bisogno di fare in fretta, il sacro orrore dello sforzo individuale, la premura non meno sacra di far pago ogni qualsiasi desiderio del cliente. Ed il terzo stato, si sa, vorrebbe possedere tutte le splendide apparenze, se non la realtà, della grandezza nobiliare. Il borghese che ha molti quattrini, di solito vuol far pompa — possibilmente con poca spesa — della propria ricchezza e non si accontenta di una casa comoda dove il suo corpo si riposi e goda e ingrassi come conviene; piuttosto rinuncia a qualche comodità: si adagia su di una sedia che gli punge la schiena colle decorazioni troppo pronunciate, mangia nella tristezza di un salotto che prende la luce scialba attraverso le vetrate e le bifore del rinascimento, dorme come può fra gli intagli massicci di una

Fig. 113. Mosini-Saronni. Vassoio porta-biglietti.

Fig. 115. Mosini-Saronni. Coppa dorata.

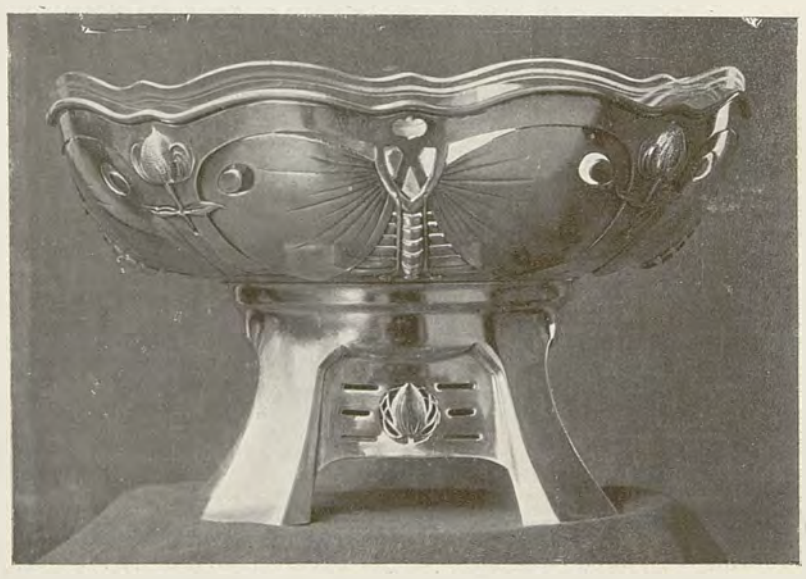


Fig. 114. Mosini-Saronni. Vassoio per frutta in argento e cristallo.

Fig. 116. Mosini-Saronni. Coperchio di scatola.

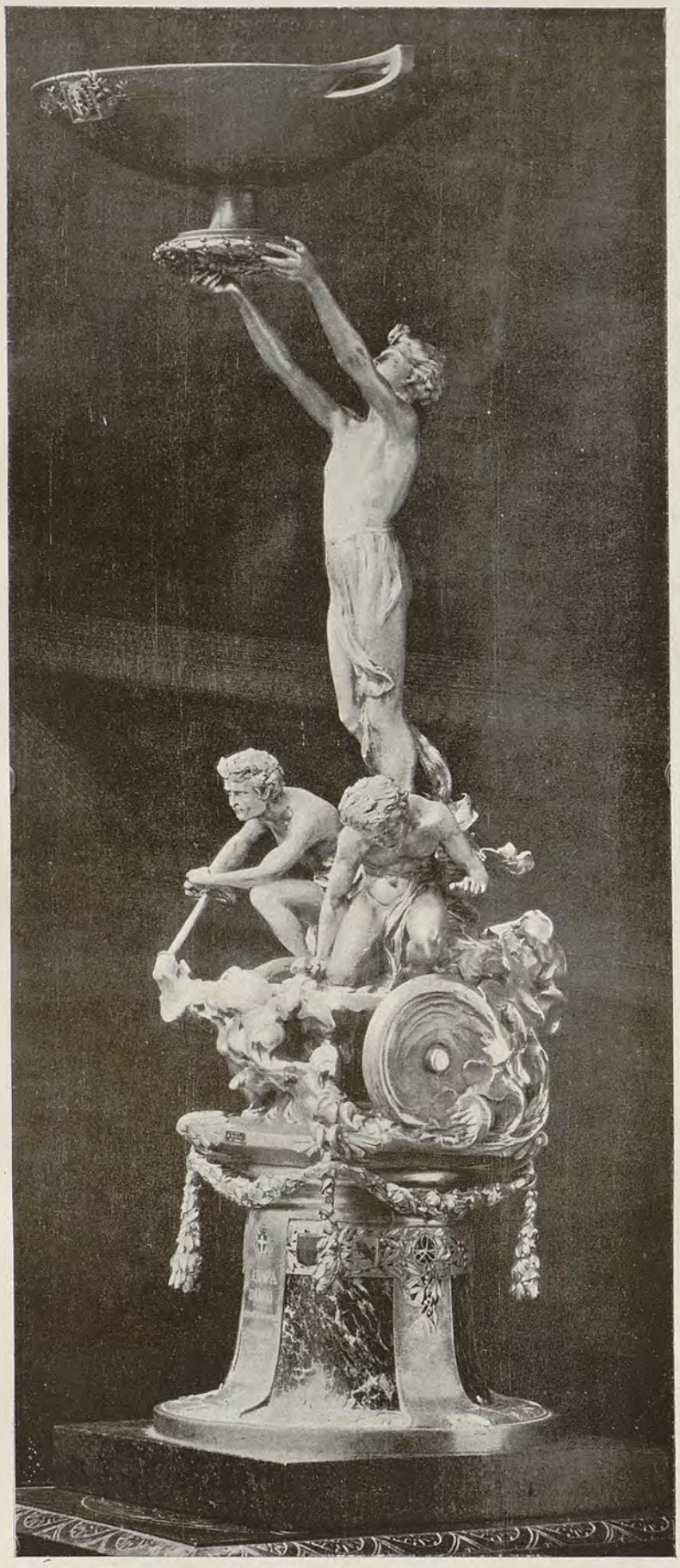


Fig. 117. Mosini-Saronni. Coppa d'oro portata da un gruppo di figure in argento: premio dell'Automobile Club, vinto dalla casa Fiat.

Fig. 118. Mosini-Saronni. Portaritratti e suggelli.

derni, appaghi il nostro spirito il quale vuole riposarsi e godere nella visione di linee tranquille e di forme gentili.

Premesso questo esordio — forse un po' lungo ma necessario per chiarire i nostri intendimenti — e venendo ora a considerare l'esposizione dapprima nel suo complesso architettonico per soffermarci in seguito nell'esame delle principali industrie artistiche, noi troviamo che, se si tentò dalla più grande parte dei nostri architetti di raggiungere un complesso di linee ricco e nuovo, ebbero questa volta ragione i più prudenti e i più sobri.

Fig. 119. Mosini-Saronni. Scatola in argento e smalto.

Dall' ingresso d'onore — dove si volle con pensiero poco architettonico riprodurre l'imbocco del doppio tunnel del Sempione e dove è collocato con nessun effetto decorativo un vigoroso gruppo del Butti — scorrendo tutto il vasto recinto del Parco e da questo trasportandoci nell'ancòra più vasta area della Piazza d'Armi, noi troviamo più che altro il ripetersi di forme appariscenti, uno sfoggio esuberante di decorazioni moltiplicate nei calchi di gesso e di cemento, un lusso teatrale destinato più a *épater le bourgeois* che a far prova di un vero talento creativo.

Difatti anche chi più si allontanò dalle linee generali consacrate nei vecchi stili non seppe o non volle rinunciare a quei motivi ornamentali che sono giornalmente sfruttati dal più modesto lettiera, la quale è il terrore della domestica che la deve spolverare ogni mattina.

Ora poi coll' introduzione di materiali nuovi, quali il cemento armato, il *carton-pierre*, il legno compresso, colle patine e le vernici, si giunge a togliere gradualmente ogni carattere di lealtà all'edificio ed ai mobili e a dare a gran parte di ciò che circonda la vita moderna (invadendo anche la campagna con le case di villeggiatura) una nota talora disgustosa di falsità.

Cosicchè noi seguiamo col massimo interesse e la simpatia più grande quel movimento che tende a rimediare a tali tristi condizioni facendo tornare in onore una nobile semplicità, che, soddisfacendo più immediatamente ai bisogni nostri di uomini mo-

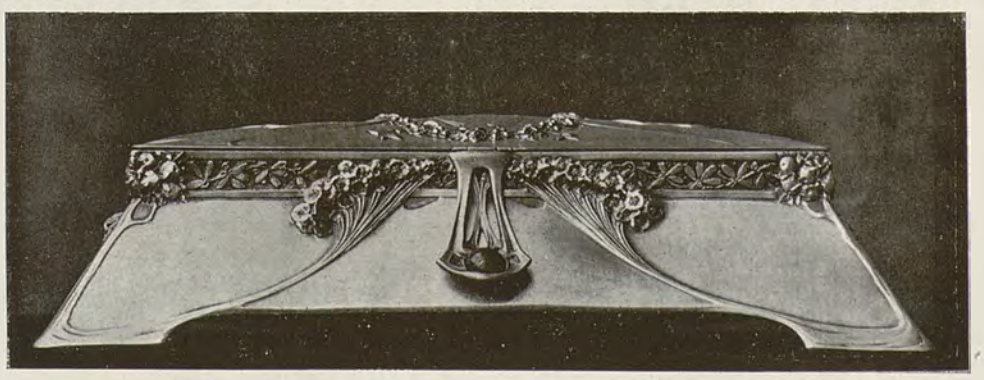


Fig. 120. Mosini-Saronni. Scatola per guanti.

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

decoratore ; li adattò come meglio gli riuscì alla struttura ribelle dell'edificio, li accozzò con altri di opposta origine, snaturandoli e creando dei dissidi talora veramente sgradevoli.

E con questo non si nega che vi sieno in realtà dei meriti in talune costruzioni del Locati, del Bongi, di Bianchi-Magnani-Rondoni (autori questi ultimi del grandioso ingresso e della cupola alla galleria del lavoro) e di qualcun altro, e che il piccolo padiglione « Florio » del Basile non sia un saggio veramente notevole di ciò che si può fare con elementi nuovi in questo genere di edifici; ma fu giustamente osservato che vicino all'opera di questi architetti (esclusa per nostro conto quella or ora citata del Basile) più persuasiva riesca quella dei loro colleghi i quali si accontentarono di riprodurre con qualche cura, poche varianti e modeste pretese, notissimi esempi architettonici, come si fece nel padiglione della città di Milano ed in quello del Belgio.

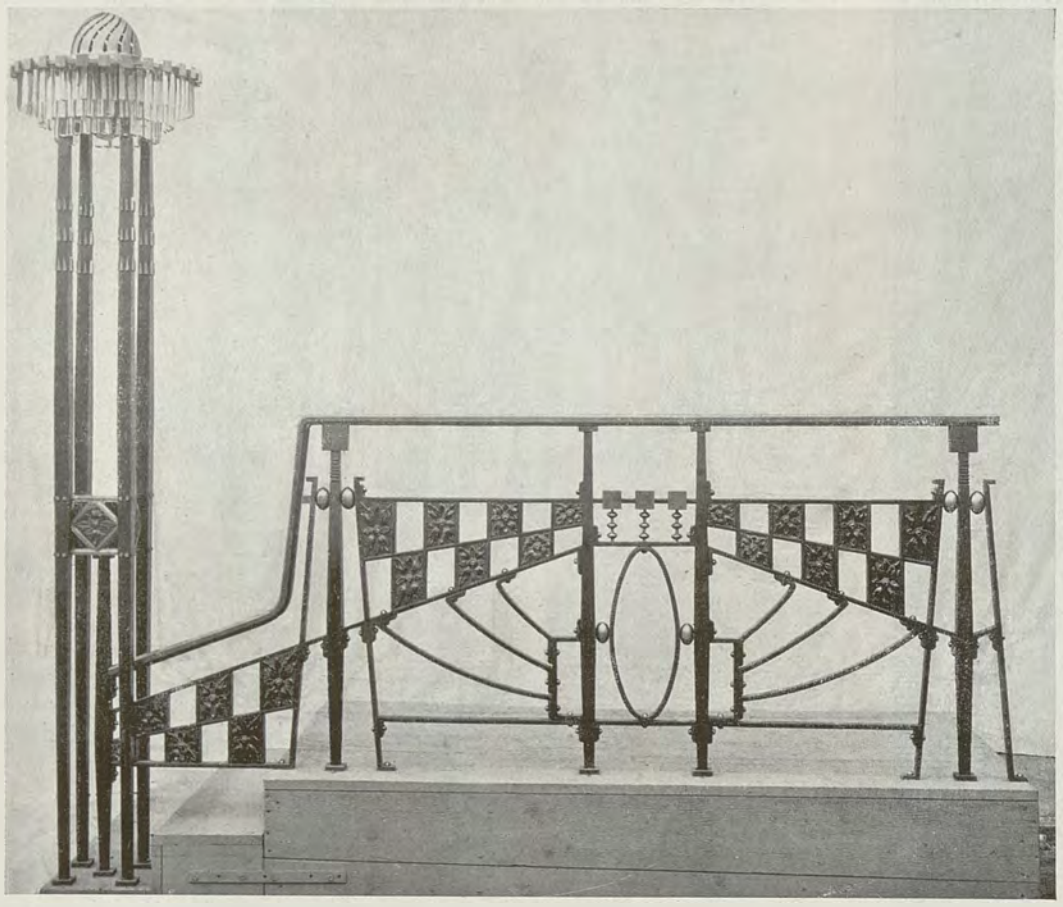


Fig. 121. Lavori eseguiti in ferro battuto dalla ditta Calligaris di Udine, sino alla Fig. 129. — Ringhiera con fanale.

Fig. 122. Calligaris. Lampadario piccolo per luce elettrica.

Fra le molteplici industrie che prendono origine dalla lavorazione dei diversi metalli per gli usi più disparati, meritano specialmente la nostra attenzione quella del ferro battuto e quella dell'oreficeria.

Non perchè fra gli anonimi artefici che disegnarono ed ese-

Fig. 123, 124 e 125. Calligaris. Portavasi per fiori.

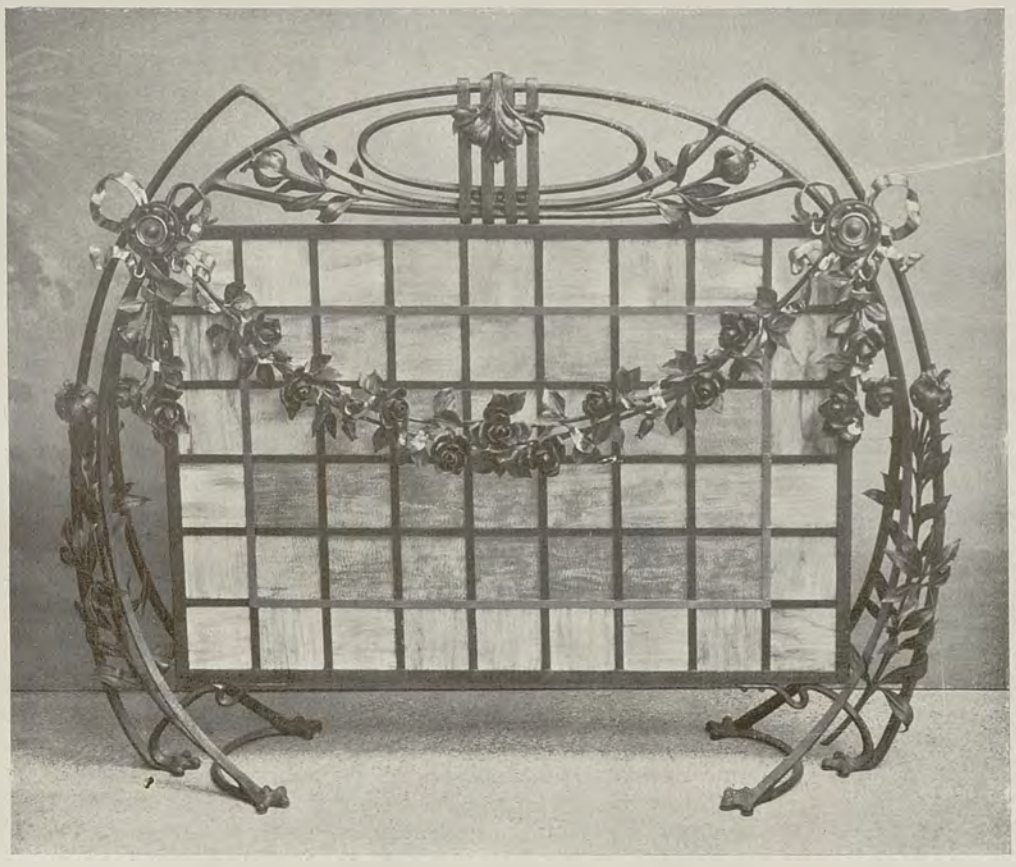


Fig. 126. Calligaris. Parafuoco per caminetto.

Fig. 127. Calligaris. Piccola inferriata.

guirono gli oggetti (qui esposti in gran copia) di ottone, rame. ferro (per lo più fusi e destinati alla illuminazione) manchino coloro che facciano fede di buon gusto e di notevole facoltà imaginativa, ma perchè in questa produzione le cose insignificanti e brutte — per numero e per appariscenza — soverchiano e nascondono le discrete e le buone, nella nostra breve rassegna non potremo farne oggetto di speciale osservazione.

Ci affrettiamo invece a dire che l'arte del ferro battuto — specialmente per merito di due case espositrici — dà prova di ringiovanito vigore.

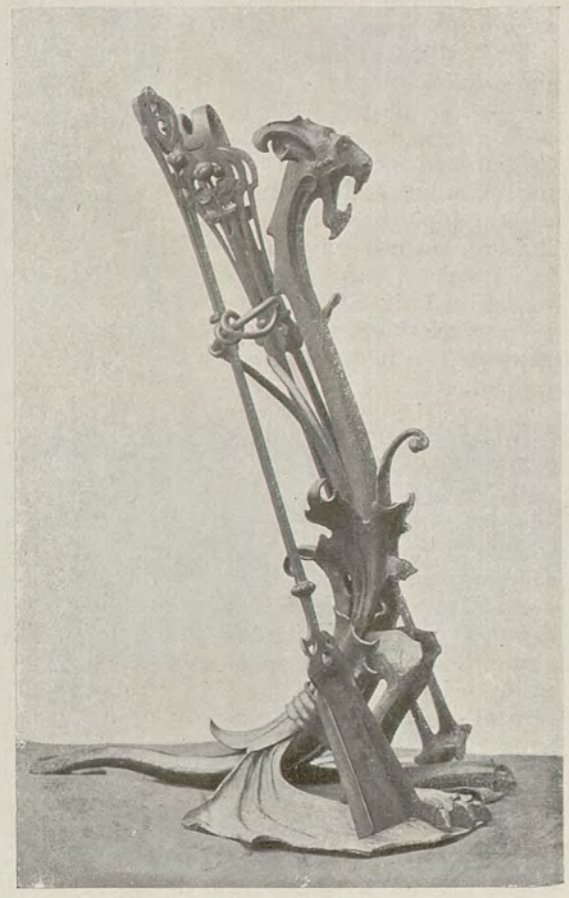


Fig. 128. Calligaris. Porta-paletta e molle.

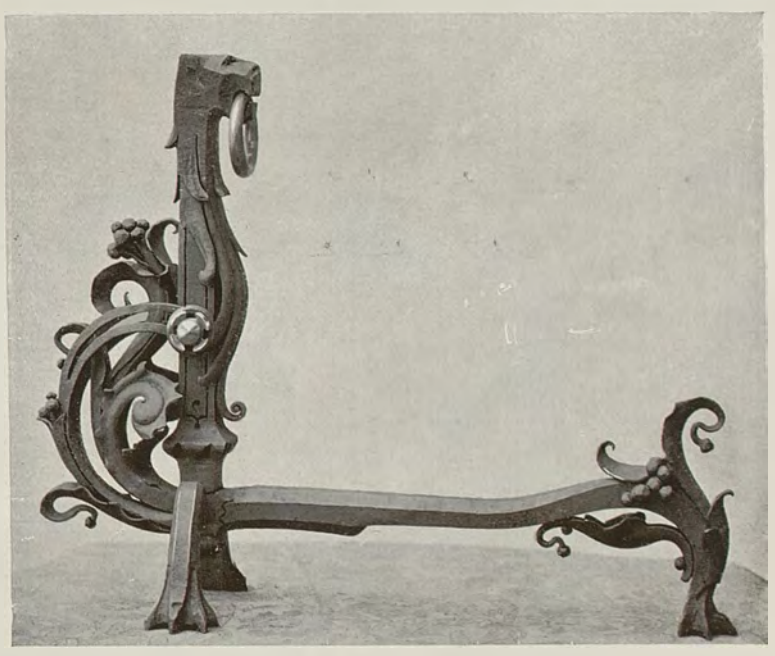


Fig. 129. Calligaris. Alare.

Quest'arte severa e pur tanto espressiva, se non può ai giorni nostri produrre quei capolavori del martello, della lima e del cesello che si trovano raccolti nelle armerie e che tanta fama diedero in altre epoche agli artefici del nostro paese, può sempre ripresentarci in forme nuove e più appropriate ai nostri usi quegli utensili domestici e quegli elementi ornamentali degli interni, delle finestre, delle scale, delle logge e sopratutto dei giardini, che sono tanta parte della decorazione moderna e tanto carattere di bellezza possono portare nella vita dei nostri tempi. E anche più quest'arte ne porterebbe se le opere destinate al decoro della strada — come i portalampade, i portafili elettrici, le fontanelle dell'acqua potabile, ecc. — venissero dalle pubbliche amministrazioni affi-

POLITECNICO BIBLIOTECA

date (secondo norme artistiche) per concorso, accogliendo il voto già espresso da sodalizi artistici.

Ad ogni modo risulta nella odierna esposizione che da noi non manca, in generale, la buona maestranza, capace di piegare assai bene il ferro, sia con vigore sia con grazia, alle forme degli oggetti più diversi ed a tutte le capricciosità di motivi ornamentali non sempre eccellenti.

Specialmente emergono in questa mostra i prodotti del Mazzucotelli (del quale deve pure essere notata a suo onore l'opera di insegnante, come risulta dai saggi esposti nel padiglione della Umanitaria) e quelli del Calligaris di Udine — certamente meno sicuro e meno originale nel concepire, ma abile quanto il Mazzucotelli nell'eseguire.

Fig. 130. Hans Stoltenberg-Lerche. Gioielli.

L'ingegnoso accordo dei metalli preziosi coi colori sfolgoranti delle pietre e le infinite *nuances* degli smalti, in forme eleganti e forbite, usando le risorse dell'untuosa morbidezza della fusione e delle nervose precisioni del cesello, costituisce l'arte dell'orafo; il quale necessariamente dovrebbe possedere in buona dose la sapienza plastica dello scultore e la sensibilità cromatica del pittore.

Non per nulla dalle botteghe degli orafi fiorentini ci vennero quasi tutti i più gloriosi maestri — pittori e scultori — del nostro risorgimento: tanta è la parentela che lega un magnifico gioiello ad un bel quadro e ad una bella statua!

Ora non si può affermare che di questo sia cosciente la maggior parte di quegli orefici italiani, i quali, nel padiglione loro speciale, hanno radunata tanta ricchezza in metalli e pietre preziose. Anche lasciando da parte quella banale oreficeria ecclesiastica, destinata solo ad abbagliare gli occhi della povera gente nelle processioni villerecce, e considerando per non vista quell'altra oreficeria che può solo attirare la compiacente attenzione degli sposi provinciali, ben pochi prodotti ci provano che la maestria dell'artefice sia pari alla nobiltà della materia impiegata e sappia della materia mettere a partito tutte le risorse.

Nella vetrina di Mauro Mosini noi troviamo alcuni lodevolissimi saggi del Saronni — artista delicato ed insegnante coscienzioso —; ma tra questi non mettiamo alcune sue composizioni a base di figure e di insetti deformati secondo il moderno capriccio esotico, che gli fa anche cercare, talora, forme troppo strane nell'ossatura de' suoi lavori.

Se in taluni degli oggetti esposti dall'orefice Confalonieri e dal Calderoni si nota una semplicità non priva di signorile buon gusto, in altri l'invenzione è povera o l'imitazione senz'anima. Del resto anche chi espone qualche prodotto della ricerca individuale

Fig. 131. Lerche. Gioielli.

Fig. 132. Lerche. Teiera di stagno.

vi unisce imitazioni più o meno fedeli di cose note, e fra le antiche interessano quelle che il Ragaioli di Roma fece dei gioielli egiziani.

Osservando qualche buon saggio della gioielleria a traforo — che tanta leggerezza e grazia può raggiungere — ed alcuni intrecci ingegnosi di catenelle (questi della ditta Prada) completiamo lo sguardo al padiglione degli orafi; e chiuderemo questa rassegna dando la nostra viva lode ad alcune medaglie del Buoninsegna — nella vetrina del Johnson — e più ancora agli oggetti di metallo smaltato e ingemmato ed ai gioielli esposti dal Lerche (un norvegese stabilito a Roma) i quali costituiscono una bella prova della verità poco sopra espressa: che cioè l'orafo eccellente deve possedere qualità di pittore e di scultore.

(Continua) PIETRO CHIESA.

XVI.

IL PALAZZO E IL PARCO DI CASERTA.

Continuazione.

— Tav. da 32 a 35. Fig. da 133 a 137 —

L'INTERNO del palazzo di Caserta impressiona profondamente nel luogo ove sorge la « scala regia »: essa si sviluppa in uno dei bracci interni, che formano una croce, la quale produce quattro grandi cortili, chiusi all'esterno dalla sfilata delle stanze che in parte si aprono sulle quattro facciate del Palazzo. La scala comincia con una maestosa rampa per continuare con due, circondate da un ordine di colonne ioniche, il quale si muove ad archi ed a finestre, e mette a un vestibolo ottagono, da cui si possono vedere i quattro cortili. Nessuna scala, a me nota, consegue la maestà di questa. Il Seicento e il Settecento crearono delle scale pittoresche, a Roma, Genova, Cremona, Mantova, ma, in generale, sono pallidi quadri in confronto al quadro nobilissimo della scala di Caserta, la quale comprende centodiciassette scalini, la massima parte di un sol pezzo di lumachella, e si orna di marmi colorati: il giallo di Mondragone, la breccia di Tripalda, il marmo bianco, il bardiglio, associati a varie qualità di pietre, la Montevergine, la Vitulano, la Mondragone nera, la pietra S. Angelo di Puglia rossa e bigia, le quali formano pilastri, colonne, specchiature, parapetti, zoccoli, corniciami, bassorilievi ornamentali e figurativi.

Lavorarono la scala un nucleo di decoratori poco noti: i gravi leoni marmorei, a piè delle due rampe, in un sol pezzo di marmo bianco, appartengono agli scultori Tommaso Solari e Paolo Persico; vari trofei, lungo i lati della scala, furono scolpiti da Andrea Morosini; le statue vanno date al Solaii, ad Andrea Violani e a Gaetano Salomone; le pitture a Gerolamo Starace.

Altro luogo notevole del Palazzo è l'Oratorio intorno al quale l'Eustace in un suo libro, *A Classical Tour through Italy*, vecchio ma citato, ebbe a scrivere sommi elogi, cioè che l'Oratorio del Palazzo sorge sulla stessa pianta di quello di Versailles, ma supera l'Oratorio di Francia nelle proporzioni e nella ricchezza, ed è la parte più nobile della fabbrica vanvitelliana. Non parmi che l'elogio trasmodi nella esagerazione: la cappella ha corrette proporzioni e il suo aspetto signorile emerge dalla materia, il solito Mondragone nero e giallo, la breccia di Tripalda, il giallo di Sicilia, il verde antico. Lo stile architettonico è quello della facciata e della scala; e le colonne isolate ed abbinate su un alto basamento, le cornici e i parapetti svolgono il solito giuoco di pieni e vuoti comune alle ideazioni classiche; all'estremo il

Fig. 134. Veduta di una sala nel detto Palazzo.

Fig. 133. Volta di una sala nel Palazzo Reale di Caserta.

grande altare s'incurva sull'abside, avendo ai lati due cantorie cogli organi rispettivi, sormontato da due angioli di marmo, emergenti sulla semicalotta che s'incurva a cassettoni esagonali. Inutile parlare dell'intaglio e dell'oro di questi cassettoni, e di quelli che illeggiadriscono la vôlta della cappella; lo stile del Palazzo richiedeva questa decorazione, ove il pennello non era chiamato a carezzare ornati e figure.

Non dunque pei capricci inusati mettesi in evidenza la cappella, ma per un felice contemperamento di forme a cui la varietà dei marmi conferisce espressione gradita. Chè il colore naturale o artificiale occorre a quest'architettura; la quale, arida nelle linee, va sottomessa all'impero di freddo ragionamento. Anzi, trattandosi di vôlte e soffitti orizzontali, il cassettonato appare più conveniente al quadro architettonico del nostro stile; cosicchè l'armonia dell'arte, nella cappella di Caserta, tocca un grado eminente.

Avanti di accennare qualche sala giova vedere il teatro, ad occidente, sulla stessa linea della scala regia, nell'estremità del corpo di fabbricato entro cui s'aderge la

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

scala stessa. Esso ha la facciata su uno dei due grandi lati del Palazzo, s'apre alla consueta linea, il ferro di cavallo, e può raccogliere varie centinaia di persone, distribuite nella platea e nei cinque giri di palchi, a parte il gran palco regale. Dodici colonne di verde antico, corinzie, diffondono bellezza e ricchezza, e il teatro riceve un carattere particolare da ciò che il livello della sala corrisponde a quello del palcoscenico. Entrare in altri particolari parrà superfluo: lo stile non cambia, e la sobrietà della linea, quivi, come altrove, va ravvivata dalla fulgidezza dei colori.

Il giro del Palazzo è lungo e la descrizione che se ne tentasse, addurrebbe a ripetizioni corrispondenti ai motivi d'arte i quali variano poco nelle grandi anticamere, nei vasti quartieri, nelle sale spaziose.

Si entra dall'atrio: ed i gruppi di pilastri addossati, vagamente uniti a colonne, quivi incute il rispetto che viene dalla maestà. Varie campate si seguono in una scena prospettica senza accenti d'originalità; ma nessuno può non fermarsi

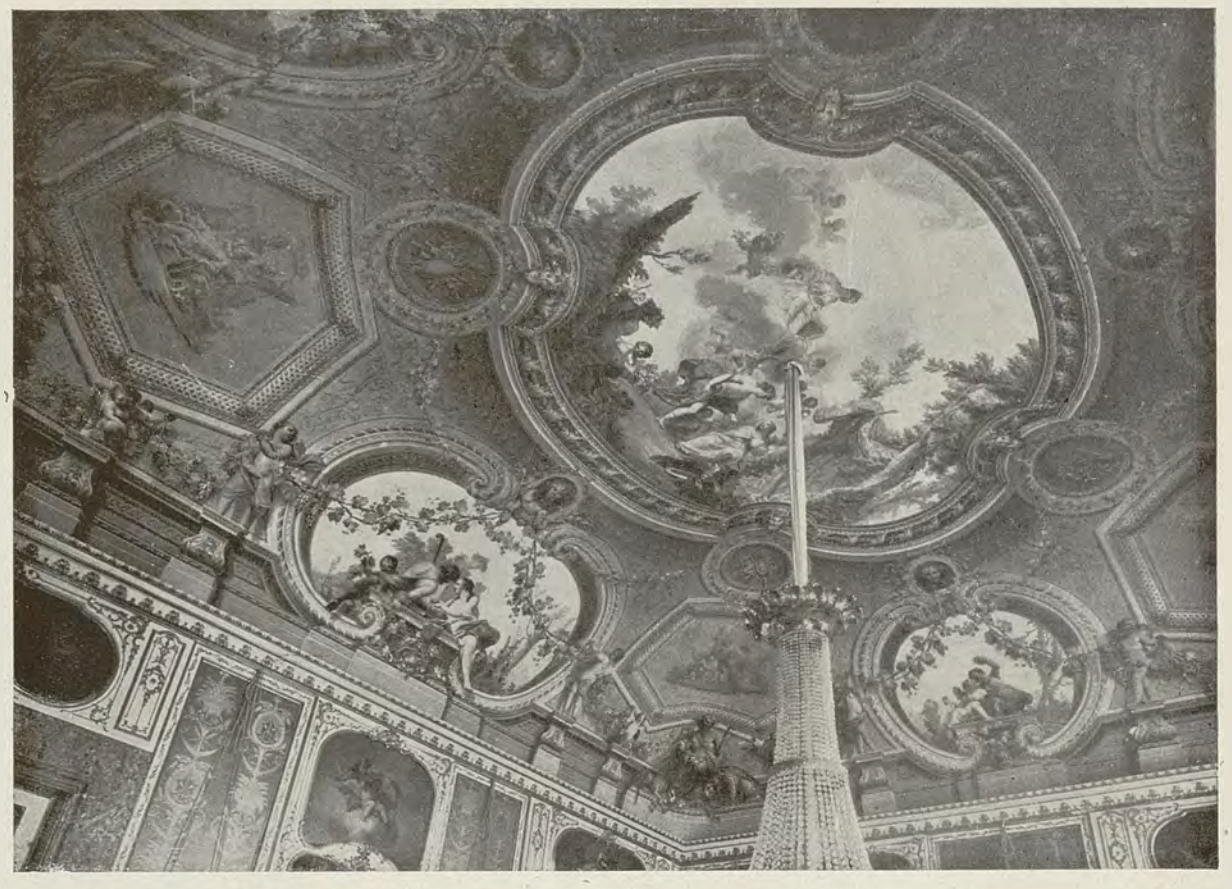


Fig. 135. Volta di una sala nel predetto Palazzo.

Fig. 136. Volta e soffitto di un'altra sala.

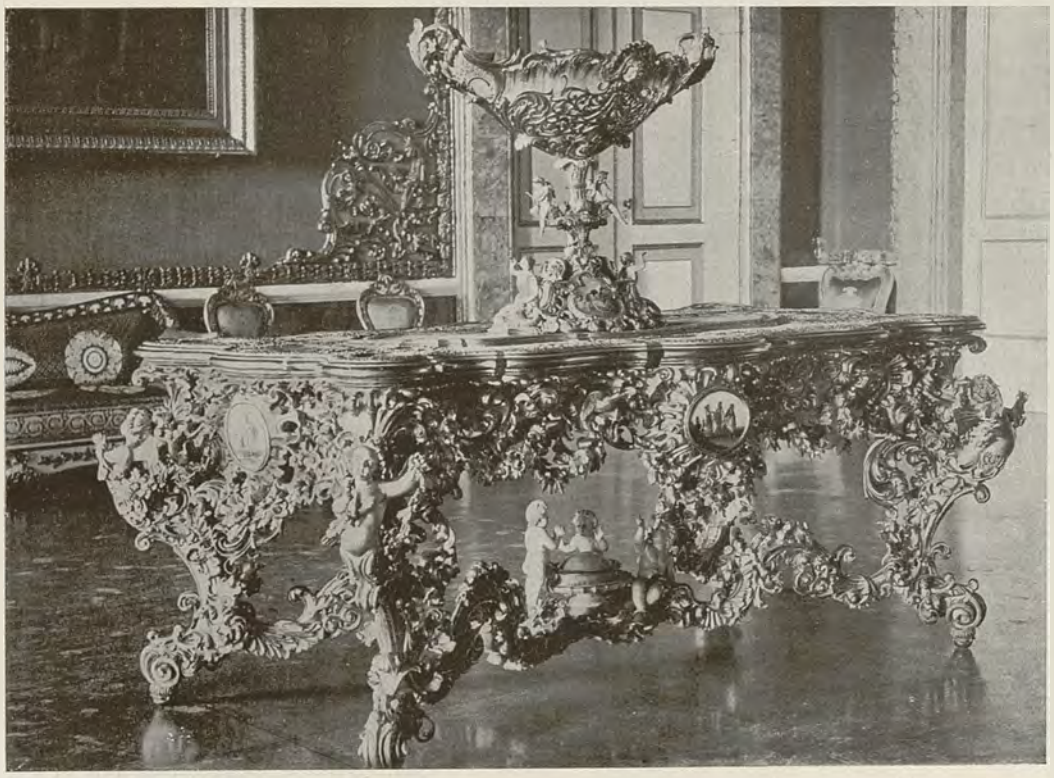


Fig. 137. Tavola roccoccò nel detto Palazzo.

ad osservare cotale scena, la quale conquista il nostro pensiero, anche perchè annuncia con eloquenza la robustezza del Palazzo,

Si prosegue: stucchi, affreschi, intagli, marmi, legni, quadri, specchi, tessuti serici, s'adunano qui; e stecchi, pennelli, scarpelli, talora cospicui, giocondano l'interno, il quale oggi si visita come un Museo. Ma del Museo — Dio volendo! — il Palazzo di Caserta non ha la frigidezza: benchè non abitato, esso vanta ancora palpiti di vita; e l'arredamento, tuttochè allineato nelle sue simmetrie, dice che il Palazzo potrebbe ricevere ospiti numerosi e contenti di viverci dentro.

Dalla cappella, traverso alla porta del vestibolo a mezzogiorno, si apre il quartiere reale con due sale intitolate agli Alabardieri e alle Guardie del Corpo; una terza sala, da cui, a sinistra, si entra nel quartiere cosiddetto vecchio, a destra nel nuovo, s'abbellisce d'un affresco un po' enfatico, Alessandro il Macedone, opera di Mariano Rossi († 1807) pittore siculo, da lui rapidamente eseguita. E il Rossi, che sarebbe stato uno dei meglio artisti del Palazzo, il quale ne vide una legione, appare a Caserta soltanto un decoratore gagliardo.

Quando si scriverà la storia della pittura, all'epoca di cotal maestro, questi vi figurerà nobilmente. Il Rossi dipinse, per es., a Roma; e molti ne ricordano un gran soffitto nella Villa Borghese, narrante un fatto romano, affrescato a pennello volante. Nella storia ch'io sollecito il Palazzo di Caserta occuperà un bel posto, allato d'una quantità d'edifici di Napoli, Roma, Genova, Torino — Torino colle sue residenze reali, Venaria Reale, Stupinigi, Rivoli, il Valentino.

(*Continua*) ALFREDO MELANI.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Anno XV — 3° della Nuova Serie. N. 7 — Luglio 1906

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XVII.

L'ARTE DECORATIVA NELLA ESPOSIZIONE DI MILANO.

II.

ARTI DEL LEGNO E DELL'ADDOBBO.

— Tav. da 38 a 42. Fig. da 122 a 131. —

Accingendoci a continuare in queste colonne la rassegna delle cose più importanti contenute in quella mostra d'arte decorativa che una rabbiosa fiammata, nella mattina del 3 agosto, ha fulmineamente distrutta; sfogliando le nostre note rimaste purtroppo incomplete; rievocando nella mente il ricordo delle opere svariatissime che rappresentavano, insieme con una parte considerevole della fortuna degli espositori, una bella prova di quanto sa produrre la mano paziente ed ingegnosa del nostro artiere e la dimostrazione — talora veramente luminosa — delle facoltà creatrici dell'artista: noi proviamo un sentimento di vera e profonda tristezza e pensiamo a quante fatiche della mano e dell'intelletto, a quante ansie e a quanti sogni, a quale tesoro di attività, di energia, di amore quel sinistro avvenimento ha posto inesorabilmente fine.

Non perchè possiamo temere che tale sciagura valga in alcun modo a deprimere la feconda energia di un popolo e ad arrestarlo sulla strada delle geniali conquiste, non per questo noi ci addoloriamo, bensì perchè un'opera che ha diritto di essere chiamata bella — sia essa antica di venti secoli o appena uscita dalle mani dell'artefice — viene per sempre sottratta al suo sacro ufficio di procurare uno spirituale piacere all'uomo.

Vada perciò il nostro più vivo saluto di cordoglio e di incoraggiamento a tutti quanti — umili ed illustri — si videro in un attimo privati del proprio lavoro, se questo, pure offrendo appiglio alla critica, rivelava un nobile sforzo, o se già assumeva un completo e sicuro significato di bellezza.

Soprattutto vada il nostro saluto a quegli artefici ungheresi che con tanto slancio avevano accolto l'invito di Milano, ed a Milano avevano portato, coll'entusiasmo e la fiducia di chi ha valorosamente e a lungo operato, come una messe magnifica, i prodotti migliori della loro rinnovata arte nazionale.

A queste note sull'arte decorativa italiana noi ne faremo appunto

Fig. 122 e 123. Armadio e letto in mogano scolpito con dorature. Officina Ducrot in Palermo su disegni dell'architetto Basile.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

seguire altre sulla ungherese; così la magnifica raccolta distrutta non avrà solo la nostra parola di rimpianto, ma anche quella di viva ammirazione.

Nell'ora in cui scriviamo non si sa ancora se la catastrofe sia dovuta al caso o ad opera scellerata; nè si può giustamente presumere se e quanta responsabilità morale spetti a chi, avendo invitato i produttori italiani e stranieri a radunare tante ricchezze ed il frutto di tanto lavoro, aveva dovere di circondare la preziosa raccolta colle cure più scrupolose e la vigilanza più oculata; certo ci auguriamo che il comitato sappia giustificare l'opera propria,

Fig. 124 e 125. Tavolini, seggiola e poltrona in mogano per camera da letto. Officina Ducrot con disegni dell'architetto Basile.

prendendo almeno verso le altre mostre quelle misure che valgano a garantirle da possibili sciagure.

* * *

L'arte del legno, come quella che più di ogni altra è in stretta relazione colla vita, avendo ufficio di produrre quegli utensili domestici, quei mobili, quelle decorazioni dei soffitti e delle pareti, che contribuiscono in modo preponderante a costituire l'ambiente dove si svolge quotidianamente l'intima vita dell'uomo, segue con più rapida corrispondenza il vario oscillare dei bisogni, dei gusti, dei capricci umani.

Così mentre essa ci ha tramandato documenti caratteristici delle abitudini e degli ideali di epoche e popoli remoti, nei nostri tempi essa ha subìto tanto il succedersi vertiginoso delle mode (che le Esposizioni internazionali e gli infiniti mezzi di comunicazione rapidamente diffondono) quanto le imposizioni più o meno dirette delle diverse clientele, le quali esigono volta a volta, in ragione delle diverse simpatie, l'imitazione o la copia di uno qualsiasi dei tanti stili defunti.

E nell' Esposizione attuale si ha la prova di quanto sia grande l'incertezza dei nostri produttori per ciò che riguarda l' indirizzo e lo stile; nè vi risulta che dopo la grande Esposizione di Torino siasi formato qui un concetto

Fig. 126 e 127. Paravento per camera da letto e seggiolone per vestibolo. Officina Ducrot.

Fig. 128. Stanza eseguita nella Officina Valabrega di Torino su disegni del sig. Fiorenzo Gianetti.

generale più chiaro e definito o che una corrente qualsiasi vada manifestandosi in modo così evidente da far supporre quale sarà in avvenire la nostra produzione.

Una disparità troppo grande di intendimenti, un troppo facile abbandonarsi alle esigenze contradditorie delle clientele e alla imitazione senz'anima, fanno sì che da taluno si ripetano miseramente i modelli antichi, da altri non venga fatto nessun posto allo spirito nazionale ed ai caratteri tradizionali, da pochissimi siano rispettate le leggi eterne della logica.

Ad ogni modo si nota con piacere che talune forme ingombranti e assurde dell'*arte nova* furono decisamente abbandonate e che una più esperta e sapiente lavorazione della materia, un più abile ricorrere alle diverse proprietà dei diversi legni e dei diversi materiali per l'intarsio e per l'ornamento tendono ad elevare il livello della nostra produzione di mobili, anche là dove da gran tempo non si producevano che oggetti volgarmente venderecci.

* * *

Nei quattro ambienti costruiti dal Ducrot di Palermo su disegni dell'architetto Basile, maggiormente ci interessa per novità di linea e di effetto cromatico il gruppo di mobili intarsiati e dipinti, sul tipo dei carretti siciliani, che ha tanto carattere di gaiezza meridionale. Altri mobili disegnati dallo stesso Basile tendono a rinnovare con bell'equilibrio di proporzioni e di ornamenti le forme, ora tornate di moda, dell'Impero; mentre altri invece, nella loro rigidezza, si accostano al moderno tipo inglese, pur conservando una particolare grazia negli ornamenti.

E quattro ambienti, disegnati dal Gianetti, espone pure la ditta Valabrega di Torino raggiungendo, principalmente nella camera da letto, un notevole risultato di armonia, per le proporzioni dei singoli mobili e l'intonazione del colore dei legni cogli addobbi e le tappezzerie.

Ma ancora meglio dimostra tale armonia, ed insieme — in alcuni mobili — un più grazioso artificio di intarsi policromi, come pure una felice semplicità di linee, l'architetto Monti di Milano; al quale può forse rimproverarsi soltanto, in taluno dei suoi oggetti, una eleganza inglese che pecca di secchezza e di fragilità.

Ancora dobbiamo notare i ventidue ambienti che la Fabbrica italiana di mobili ha disposto in due piani, riunendo in buona copia e con molto decoro quei prodotti che possono far fede di seri intendimenti e darci le migliori speranze sull'avvenire della giovane società.

Della ditta Quarti abbiamo visto un solo ambiente — essendo gli altri ancora in preparazione — e in esso alcuni mobili sul tipo di quelli che la stessa casa ha già fatto, in molte occasioni, conoscere ed ammirare.

Benchè non raccolti nel Padiglione dell'Arte decorativa pure non mancano di un certo interesse e meritano di essere ricordati da chi si occupa delle vicende e dello svolgimento dell'arte industriale italiana quei mobili che furono da parecchi produttori italiani presentati al concorso indetto con savio pensiero dal Touring Club per diversi tipi di camere d'albergo e che figurano appunto in un riparto di questa Società, nel recinto di Piazza d'Armi.

Costringere un artefice a produrre un gruppo di oggetti in una determinata condizione di uso, di decorosità e di prezzo può essere, dal punto di vista artistico, un bene e un male. È senza dubbio un male quando l'artefice sia così meravigliosamente dotato da non potere per una costrizione qualsiasi esplicare tutte le sue facoltà creative, che esigono la più completa indipendenza; ma quando l'artefice non sa trarre grande profitto dalla propria indipendenza e, non possedendo un talento veramente originale, si indugia nella produzione di oggetti che, sia per il loro costo commerciale, sia per il loro carattere d'arte, non gli possono procurare veri beneficii materiali e morali, è senza dubbio da

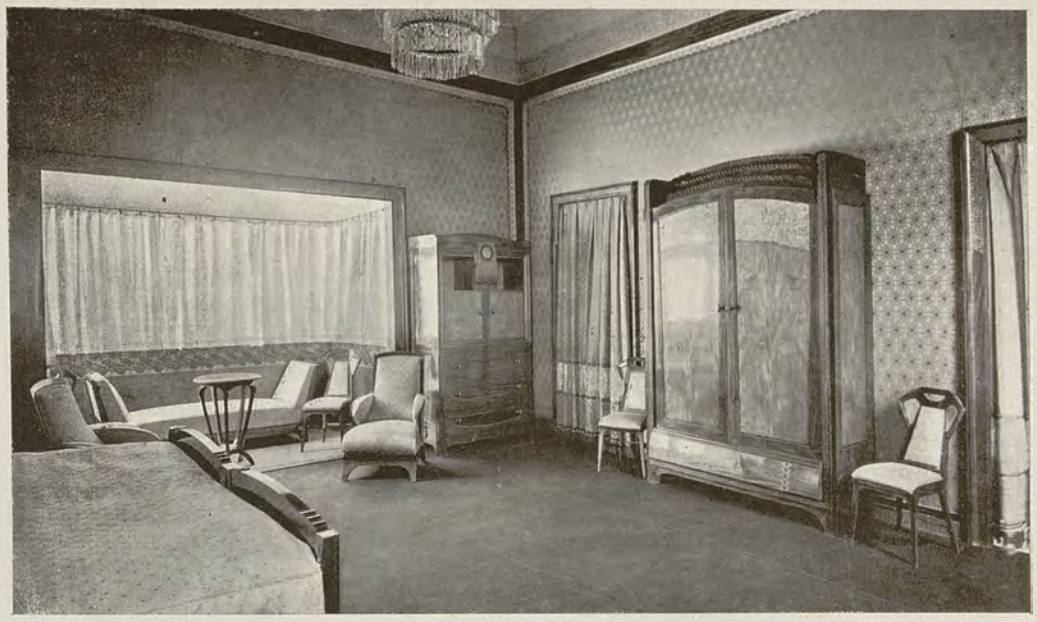


Fig. 129. Camera da letto disegnata ed eseguita come la stanza precedente.

augurarsi che egli si eserciti a risolvere determinati problemi nelle norme prestabilite e coll'imposizione di un prezzo determinato.

Se non altro si ottiene — ed è per questo che si visita con piacere la predetta piccola mostra — che il lusso ingombrante e di cattiva lega, mercè il quale tanti produttori di mobili credono di strappare l'ammirazione e di *farsi onore*, sia necessariamente abbandonato; e lo sforzo sia rivolto ben più ragionevolmente a cercare nell'ossatura del mobile, nella sua comodità, nella costituzione armonica dell'ambiente, le ragioni della bellezza.

Perciò ci congratuliamo con chi ebbe il pensiero di bandire

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

l'accennato concorso, così lodevole anche dal punto di vista della pratica utilità sociale, e coi concorrenti i quali molto seriamente vi presero parte — massime col Monti, colla Fabbrica italiana di Mobili e con la ditta Meroni e Fossati.

* * *

Strettamente connesse all'arte del legno — perchè rivolte come questa alla produzione dei mobili e alla decorazione degli ambienti — sono l'arte delle pelli, quella del vetro, degli smalti e delle ceramiche. Se non che da noi sono poco usati i rivestimenti in cuoio impresso, inciso o bruciato; e la pergamena, adoperata come complemento decorativo dei mobili, è pure di uso assai raro. Era invece da desiderare una più varia e interessante raccolta di copertine e rilegature di libri — arte nella quale la nostra tradizione è gloriosa —, e che i saggi notevoli del Torriani e del Mattei (*) segnassero un più evidente sforzo di novità o un più prezioso gusto nell'antico.

Fig. 130. Camera da letto economica eseguita nella Officina dell'architetto Monti in Milano.

Per le ceramiche, il primo posto appartiene al Lerche, del quale abbiamo già parlato come gioielliere. Egli raggiunge coi suoi smalti magnifici accordi di colore e con mezzi originalissimi traduce, nel loro carattere decorativo, bizzarri aspetti di pesci, di farfalle, di insetti. Aggiungeremo il nome della ditta Cantagalli e Salvini, dell'Industria ceramica di Laveno e di quella di Faenza.

Nella pittura vetraria si impone la ditta Beltrami, sia per la varietà imaginosa delle composizioni, sia per l'abile scelta del materiale riunito a musaico e per l'accurata esecuzione dei pezzi dipinti. Soprattutto nella grande vetrata che rappresenta il distendersi infinito di un favoloso giardino attraverso fronde rosseggianti e statue, emergono tali qualità ed è più completo l'effetto decorativo.

Non si chiuderà questa rapida rivista della produzione decorativa italiana senza prima aver segnalata, fra le cose più notevoli e più lodevoli, la mostra della Cooperativa nazionale delle Industrie femminili italiane, alla quale si deve il tentativo grandioso di dare unità e carattere d'arte al vario lavoro femminile che si compie nelle diverse regioni, senza cancellare i segni regionali, e porgendo alle lontane e sfiduciate lavoratrici il mezzo di fare conoscere ed apprezzare — sui grandi mercati — i loro prodotti. L'*Aemilia Ars* — che è una sezione di questa società — espone una raccolta veramente mirabile di merletti, per lo più riprodotti, con grande amore, da modelli, da stampe e da dipinti antichi, ma talora anche composti su disegni moderni.

Ed una nota di speciale ammirazione è dovuta al grandioso sedile in marmo colorato del De Albertis, nel quale in molle atteggiamento sono rappresentate e modellate con larga sapienza decorativa due figure, maschile l'una, l'altra femminile, arrovesciate e mosse in una linea grandiosa e nuova.

(*Continua*). PIETRO CHIESA.

(*) Nel fascicolo del Maggio, pubblicando, nel testo, alcune riproduzioni dei lavori esposti dalla ditta Pompeo Mattei di Bologna, abbiamo tralasciato di indicare che il merito dei relativi disegni va dato al pittore Giuseppe De-Col, bolognese. N. D. D.

Fig. 131. Padiglione per la mostra dell'Igiene nell'Esposizione di Milano. — Architetto Bongi.

XVIII.

Un pavimento di mattonelle maiolicate e " marmette „ eseguito dalla " Figulina artistica meridionale „ in Napoli.

— Tav. 37. Dett. 25-26. Fig. 132 e 133.

ella sala Meridionale alla VI Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia ha già parlato in questo periodico Vittorio Pica con la perizia che gli è propria. Non si tratta dunque, scrivendo io questa nota, di tornare sull'argomento già esaurito dal mio valoroso amico, ma solo di spiegare la ragione artistica e tecnica di due opere che la Direzione dell'Arte Italiana ha benevolmente stimate degne di una particolare illustrazione. E poichè di tali opere io ho concepito la struttura tecnica, e, per quanto spetta al pavimento, anche l'organismo formale artistico, risulta chiaro come non possa assumere, nel parlare di esse, carattere di giudice, ma solo di narratore o descrittore che dir si voglia. Si aggiunga che il pavimento è stato eseguito dalla Figulina Artistica Meridionale, ossia da un'officina che io ho tenuto a battesimo come una figliuola, e le figliuole non vanno nè biasimate nè lodate in pubblico.

Mi limito dunque a dire che il concetto informatore del pavimento venne dettato non solo dal bisogno di armonizzarlo all'insieme decorativo del vestibolo della nostra Sala Meridionale, ma bensì dall'intento di portare un'innovazione nell'organismo dei pavimenti maiolicati in genere, chiamandovi a contributo il *cemento*, materia di lavorazione tutta recente, di moderato prezzo e di non ingrato aspetto, specie in quella maniera di mattonelle che dicono *marmette* perchè fatte, come il mosaico alla veneziana, di schegge di marmo, tenute assieme dalla pasta coerente e suscettibile di varie colorazioni e di bella pulitura.

L'obbiettivo economico però, non certo trascurabile da chi oggi tratta l'arte industriale con senso di praticità, nulla toglie,

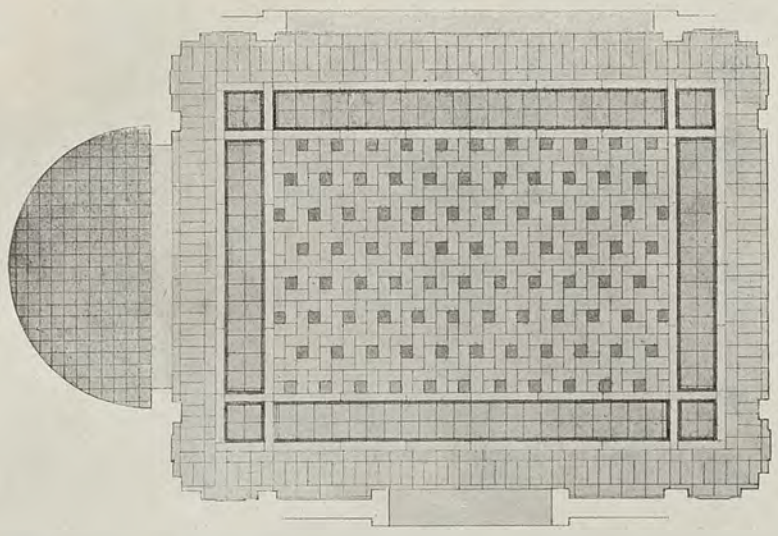


Fig. 132. Schema di un pavimento eseguito nella officina della *Figulina artistica meridionale* in Napoli.

nel caso presente, alla ragione estetica dell'opera, giacchè se in molte circostanze tutto un impiantito continuo di maiolica può riuscire piacevole, utile o anche necessario, come negli ambienti meridionali in genere e nelle stanze da bagno e nei gabinetti da toletta e nelle serre e nelle verande bensì dei paesi nordici, in alcuni altri casi l'innesto della maiolica con elementi estranei, quali la terra cotta, il marmo, il macigno e materie simili, risulta più gradito all'occhio e più opportuno alle condizioni del clima e dell'uso.

Nel pieno Cinquecento noi rinveniamo la maiolica, la bella maiolica spagnuola rilevata e policromata, chiusa fra ambrogette di terra cotta, di varie forme e di varii toni, e ne fanno fede i sontuosi pavimenti vaticani non solo, ma bensì altri parecchi, fra cui segnalo quello di una cappella della Madonna delle Grazie in Milano, da me illustrato in questa medesima Rivista, pavimento nel quale figura, oltre la terra cotta, anche il macigno.

Nel Seicento, poi, e nel Settecento particolarmente, la terra cotta e la maiolica assunsero forme così sontuose, così vaghe e soprattutto così molteplici che, ad enumerarle e a illustrarle tutte, non basterebbe un apposito volume.

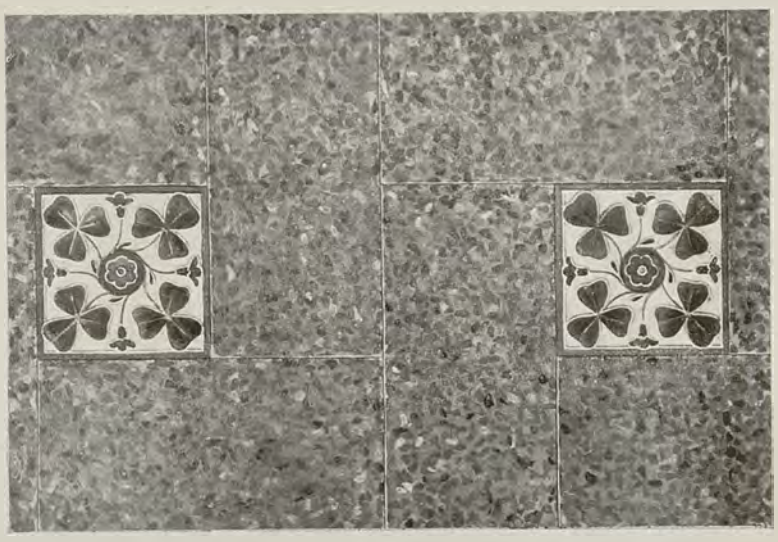


Fig. 133. Parte del campo centrale nel precedente pavimento, formato con mattonelle maiolicate e *marmette*.

Col richiamare questi documenti ho inteso di richiamare altresì un principio non trascurabile dell'Arte decorativa, ossia che l'appoggiarsi alla tradizione non implica la servitù agli stili del passato. Come il cemento non ha nulla che vedere con la terra cotta, così il disegno del nostro pavimento, tanto del campo quanto del fregio e della nicchia, non hanno nulla di comune con esemplari preesistenti, ma trae origine da forme di natura direttamente.

L'architetto Ernesto Basile, che organizzò e disegnò l'insieme decorativo del nostro ambiente del Mezzogiorno, scelse il trifoglio come motivo ornamentale del vestibolo di esso, e lo inserì nell'ornato delle porte, nella trabeazione del soffitto, nel fregio di coronamento in maiolica, eseguito sopra suo disegno dalla stessa Figulina Meridionale, e sino nel lucernale di vetro policromato del vestibolo medesimo.

Io seguii l'insigne amico con fraterna corrispondenza di visioni nel motivo della stoffa e nel pavimento, aggiungendo, per quest'ultimo, al trifoglio le primule, e nel fregio le felci viste dall'alto in proiezione, come per rappresentare un prato primaverile, su cui si posasse il piede.

La struttura, o meglio il *reticolato* del campo (fig. 132) risulta di marmette rettangolari di 0.25×0.125, doppii quadrati cioè, disposti a stuoia in guisa da lasciare alla maiolica la delimitata facoltà di colmare le lacune nascenti dalla treccia medesima con mattonelline quadre di 0.125 di lato, il cui motivo sta da sè (fig. 133) mentre le altre mattonelle che rivestono il piano di una nicchia semicircolare posta in fondo al vestibolo hanno bensì un motivo analogo al precedente (tav. 37) ma si compongono le une con le altre in un disegno continuo campeggiante.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Il fregio, poi (dett. 25-26) tutto di maiolica è fatto di mattonelle quadrate di 0.18 a un dipresso, nelle quali si svolge un motivo a ripetizione, che parrebbe ampio, eppure non occupa che il doppio della mattonella quadra sopra indicata, la qual cosa, sotto l'aspetto industriale, ha un qualche valore.

La colorazione è anch'essa nata dal complesso del vestibolo — nel quale campeggiano un giallo d'oro vecchio e un bianco d'avorio assai basso, da me richiamati, il primo nel campo delle *marmette* composte con frammenti di marmi gialli, e l'altro nel fondo della maiolica e nelle fasce di travertino del Vitulano, le quali corrono lungo le sponde del fregio e s'incrociano negli angoli. — Il verde delle foglie — di duplice natura — e l'azzurro del listello del fregio medesimo, richiamato qua e là anche nei motivi interni foliacei, valgono non solo a introdurre una nota estranea di colorazione, dalla quale prendono maggior risalto le tinte madri dell'ambiente, ma altresì a includere nell'impiantito due toni bassi di vario valore che gli danno gravità e varietà insieme.

Ho accennato dianzi alla vecchia maiolica spagnuola dai disegni rilevati. Non mi perito di confessare che proprio da quella trassi il proposito di rilevare il disegno di tutti i motivi — a mezzo di stampi da ricalcare — il che risponde d'altra parte anche alla ragione pratica industriale cui ho voluto riferire questo esemplare di moderna pavimentazione conciliante il decoroso aspetto e il non immite valore mercantile.

***

Il proponimento medesimo mi condusse a escogitare il magistero tecnico del velario nella maggior sala del nostro ambiente, ossia la sala di Esposizione vera e propria la cui composizione organica ornamentale venne tratta dal *nespolo japonico.*

I lettori dell'Arte Italiana ricorderanno questo motivo introdotto nelle trabeazioni del soffitto della sala, nei vaghi mobili del Ducrot, e nella stoffa delle pareti tessute dall'Opificio Serico di San Leucio. E poichè il velario era strettamente legato all'organismo del soffitto disegnato dal Basile riusciva logico che dalla sua stessa magistrale matita venisse tracciato il motivo del velario medesimo (dett. 27). Il quale ebbe ad assuntrice operaia Donna Teresa Maglione Oneto, la dama generosa nel cui nome si riafferma tutta una tradizione gentile di amore alle Arti Belle.

Ora quel magistero tecnico reassumesi nella soluzione di un problema ben semplice, ed è il seguente. Dato un campo di mussola bianca trasparente e valente da *massimo chiaro*, ottenere l'effetto di un chiaroscuro dove con la sovrapposizione di un'altra pagina della stessa mussola, dove con la sovrapposizione di due, lasciando al nastrino, che ricinge intorno intorno tutto il disegno, di determinar questo con un contorno di *massimo scuro* in ogni suo dettaglio. Nulla di più facile, come ben s'intende, di più pronto effetto e di più modestamente costoso per attenuare, con grazia d'arte, un vano di luce di qualsivoglia ampiezza e a qualsivoglia distanza.

Nell'Arte Decorativa idealmente sentita e signorilmente condotta sta il segreto di tutta l'Arte dell'avvenire, come lo fu del passato. Nell'Arte Decorativa idealmente intravveduta, ma praticamente esercitata sta il segreto della sua ragione industriale, che, per i tempi che corrono, è ragione di vita e di prosperità.

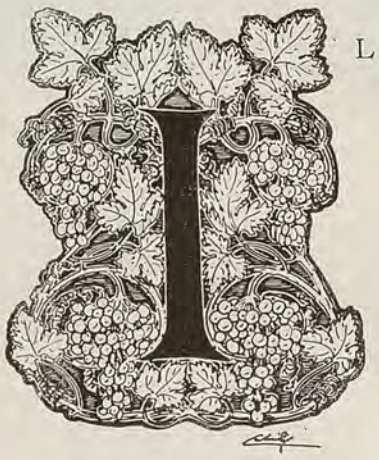
Giovanni Tesorone.

XIX.

IL PALAZZO E IL PARCO DI CASERTA.

(Continuazione e fine).

— Fig. da 134 a 138. —



L quartiere cosiddetto vecchio a Caserta è oltremodo ricco di stanze ben arredate: con pareti coperte da tessuti di S. Leucio e da alti specchi, e vôlte dipinte o a stucchi. Quelle stanze furono le prime ad essere terminate nel 1780, per questo ricevettero il nome di quartier vecchio rispetto a quello che si eseguì subito dopo, il quale si chiamò e si chiama nuovo. Nè il Vanvitelli aveva destinato il primo al re, bensì ai principi reali, come scrive nella sua *Dichiarazione dei Disegni.*

Vari pennelli decorarono le stanze del quartiere nuovo: Antonio Dominici e Fedele Fischietti vi rappresentarono le Stagioni con dovizia di putti, festoni e imagini di dèi trappassati: Bacco, Apollo, Marte, Saturno, Arianna, Cerere, Proserpina, accanto ad imagini esprimenti la Religione, la Giustizia, la Magnificenza, l'Abbondanza.

Un tesoro d'imaginazione si profuse nelle pitture decorative di codesto quartiere; e ai pennelli predetti altri, e molti, se ne aggiunsero. Carlo Brunelli, Desiderio de Angelis, Francescantonio Lapegna, Giambattista Rossi, Francesco de Muro noto sotto il nomignolo di Franceschiello, Giuseppe Macri, Agostino Fortini, figuristi ed ornatisti: ecco una nota incompleta dei decoratori che insignorirono di fantasie le stanze nel Palazzo di Caserta, di cui qui non si dice niente intorno ai quadri su tela, che ornano le pareti, e neanche su gli altri arredi mobiliari.

Non so se esistono ancora, fra questi quadri, quelli che contengono i disegni acquerellati del Vanvitelli per il Palazzo; ad ogni modo un tempo si videro in una sala, agile e luminoso commento all'opera edificata. E fra i mobili narrasi d'una bellissima tavola rotonda, con bronzi aurati, nel cui giro erano schierati molti stipetti con libri; e una giudiziosa macchinetta, simile ad una gran ruota, sopra due piedi, con tanti piccoli leggii attorno, a collocarvi i libri per comodo di chi legge. Tuttociò era destinato alla regina quando avesse voluto servirsi di vari libri, senza muoversi da sedere, e dimostra che l'architetto e gli ordinatori del Palazzo di Caserta provvidero a tutto, affinchè gli ospiti regali non avessero a trovare ivi che piaceri e comodità.

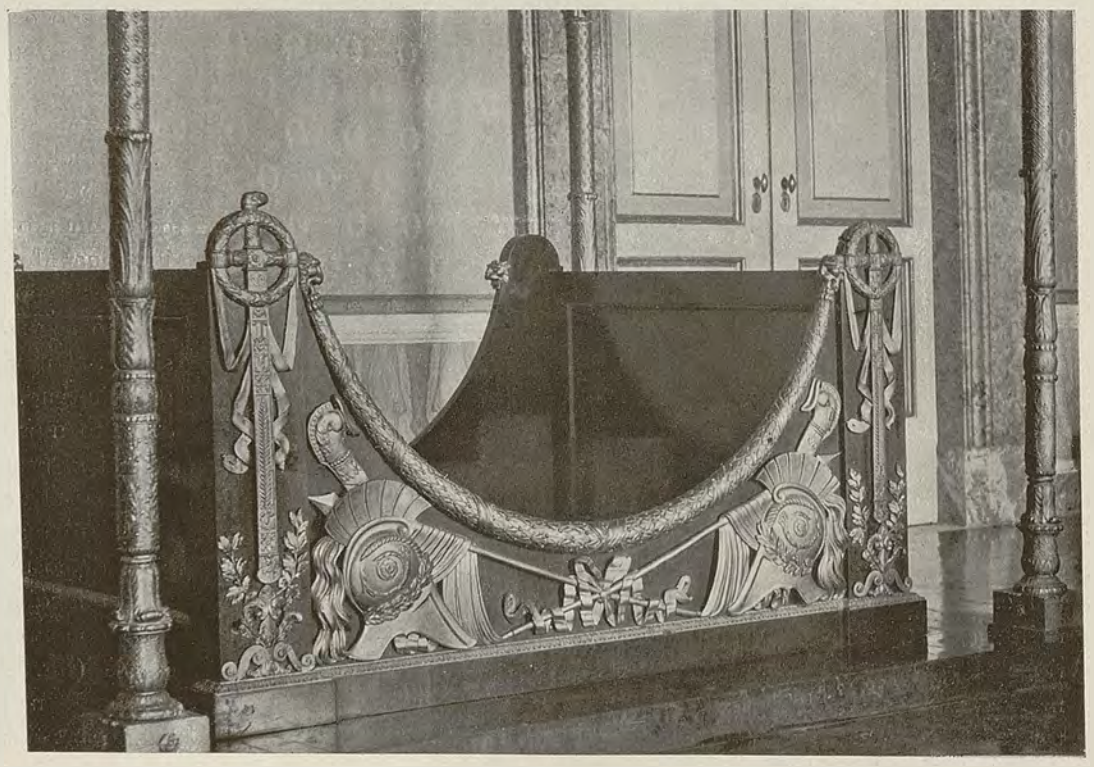


Fig. 134. Letto di Gioacchino Murat nel Palazzo di Caserta.

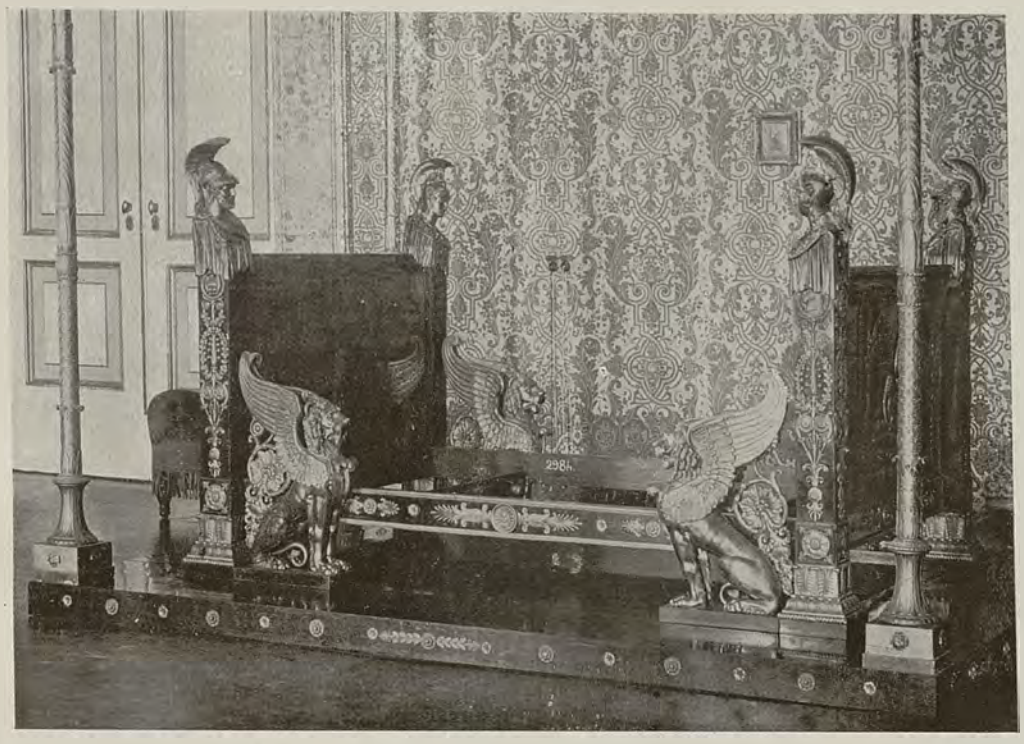


Fig. 135. Letto di Maria Cristina nel Palazzo di Caserta.

Il quartiere nuovo destinato al re occupa la parte sud-ovest; un altro simile per la regina occupa la parte nord-ovest: e questi quartieri costituiscono la parte sostanziale del fabbricato immenso, il quale, nella mente del Vanvitelli, si disegnò suddiviso in otto grandi regioni.

Nel quartiere destinato al re si aprono sale vastissime e si osservano i maggiori lussi. Due grandi sale dette di Marte e di Astrea, lucide a scagliola imitante marmi a colori, già l'oro trionfa su tutta la decorazione del Palazzo e lumeggia zoccoli, sagome, pareti, cornici più con intenti di maestà che di fasto brutale.

La sala di Astrea ricevette, nella vôlta, il trionfo di questa dea, dal pennello di Giacomo Berger, in un affresco adatto alla solennità della sala, la quale suscita uno dei più lieti ricordi di Caserta.

Il salone del trono si eseguì in epoca più vicina, e la sua decorazione venne imaginata dall'architetto Pietro Bianchi. Già una parte del Palazzo ebbe forme e decoro solo ai primi decenni del secolo appena spento, e verso il '30 l'architetto Antonio Niccolini, capo dell'Istituto di Belle Arti a Napoli, si trovava a dirigere i lavori di decorazione nel Palazzo di Caserta, ove, fra i decoratori non ancora nominati, occorre mettere Gennaro Bivogni, Agostino Condi, Francesco Hill, Giuseppe Cammarano, quest' ultimo affrescante nella stanza del Consiglio e in altri luoghi della dimora reale.

L'epoca che diè forma definitiva all'edificio di cui discorriamo non è dunque, soltanto, il Settecento nel suo stile della seconda metà del secolo, è altresì l'epoca dell'Impero; onde nessuno può meravigliarsi di trovare colà non pochi mobili di questo tempo.

Fu detto altra volta in questo periodico che la bella Carolina Murat, regina di Napoli, portò molti mobili dal Palazzo dell'Eliseo nel Palazzo reale di Portici, quest'altra grande fabbrica dovuta ancora all'iniziativa di Carlo III e all'imaginazione dell'architetto Antonio Canevari; ed oggi ricordiamo il letto di Gioacchino Murat, dove il sentimento del riposo e della pace riceve il disaccordo d'ornamenti, al solito, guerreschi, spade, lancie, elmi; e il letto di Maria Cristina, meno bellico, a cui pertanto

Fig. 136. Balaustrata nel parco del predetto palazzo.

sono da vedersi; soprattutto la seconda, colla zoccolatura di Porto Venere, le scagliole murali, le quali evocano la pompa del porfido e del persichino, e le figure dipinte, scolpite, emergenti in gruppi entro una pilastrata ionica e corinzia.

Due scultori, Domenico Masucci e Valerio Villareale, attraggono l'attenzione; e se le statue loro non vantano l'emozione interna così cara oggi agli intendenti d'arte, esse bene s'intonano al quadro architettonico non agitato da ondeggiamenti.

L'oro di zecchino si gettò su queste sale senza risparmio: sembrano stare a custodia quattro duri guerrieri, a mo' di erme, ed altrettanti grifi arcigni, ritti sulle gambe davanti. Sedie, poltrone, consolle (la consolles è il mobile principe del XVII e del XVIII secolo) s'allineano così sulle pareti del Palazzo; e dove la garbata ma fredda linea dell'Impero non si muove a teneri abbracciamenti cogli stucchi parietali, il Settecento flessuoso si incurva in delizie di ornamenti con profluvio di conchigliette, medaglioni, volùte, e festoncini pendenti da sagome lignee, o avvolti sulle modanature alla maniera dei tirsi nelle imagini bacchiche.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

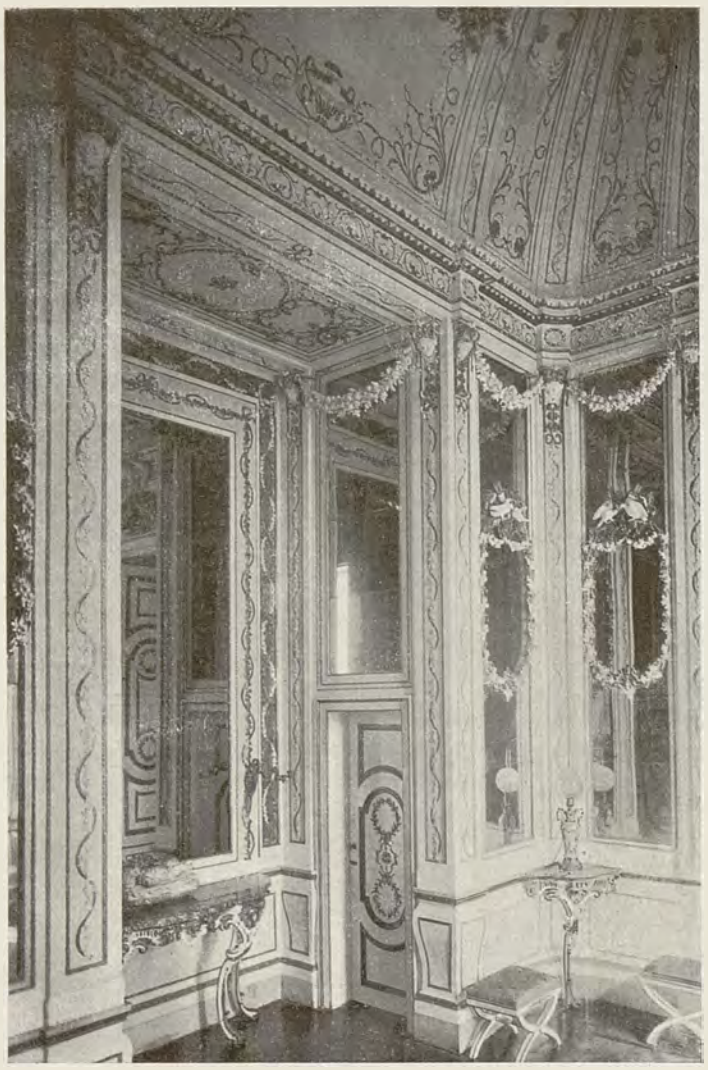


Fig. 137. Gabinetto di toletta nel predetto palazzo.

***

Il Palazzo di Caserta riceve imponenza di linee dal parco che lo circonda, in cui, coll'abbondanza d'acqua onde il Vanvitelli lo seppe dotare, le cascate, le vasche, le fontane innumerevoli esaltano il genio de' loro ideatori ed esecutori

L'Italia è molto ricca di parchi e giardini; ed appartengono da noi ai secoli XVII e XVIII le creazioni più geniali in questo genere. Prima di que' due secoli alcuni artisti avevano onorato la bellezza con spettacoli di verde, che le memorie ricordano e gli occhi in parte possono ancora ammirare: la Villa d'Este a Tivoli va alla metà del XVI secolo, il giardino Doria a Genova, quello di Boboli a Firenze, che raccolse le cure del Buontalenti, del Tribolo e del Giambologna, vanno più indietro del parco di Caserta, il quale sembra più vivo anche del parco di Portici, così famoso, e del giardino di Capodimonte.

A parte ad ogni modo i confronti, il parco di Caserta, non per la vista, ma per il disegno e la magnificenza delle fontane assorge a bellezza indimenticabile. La grande cascata si sogna nei suoi giochi d'acqua e nei suoi intrecci bizzarri. Il gran tratto è diviso da quattro fontane; la prima dei Delfini, la seconda di Eolo con ricchezza di statue rappresentanti i Venti; la terza di Cerere abitata anch'essa da figure; la quarta di Venere e Adone emergenti su un motivo di scogli. A prescindere dalle vasche e dai canali, opportune appendici a queste fontane, si indica una grandiosa scalinata semicircolare con parapetto, su cui cacciatori e cacciatrici si dettero convegno; e si vede, infine, lo spettacolo maggiore della gran cascata, la cui acqua, precipitandosi dal contiguo monte, si frange pittorescamente stendendosi in nitidissimi veli e producendo spume che si inalzano, tumultuando, fra statue come Diana corteggiata dalle Ninfe, Atteone cambiato in cervo, a formare un quadro che io non rammento il compagno nè a Napoli, nè a Roma, nè a Genova, nè altrove.

La cascata alimenta un serbatoio, il quale distribuisce l'acqua ai diversi piani del Palazzo.

Gli autori delle statue indicate, o di tutto il popolo di statue nelle fontane di Caserta sono: Tommaso Solari, Andrea Violani, Gaetano Salomone, Angiolo Brunelli, Paolo Persico, Pietro Solari, qual più qual meno capaci in quell'arte che si contenta delle generalità e, sintetica, ha il profondo senso della « macchia » e l'espressione dei grandi effetti; arte di bravura formale concentrata nelle energie della linea.

Non parlerò minutamente del parco, delle cure di Ferdinando IV e di Maria Carolina d'Austria ideatrice del « giardino inglese » cominciato nel 1782 e affidato alle cure dell'inglese Graefer; così non mi occuperò delle aiole fiorite, degli alberi annosi, dell'edera che avvolge i tronchi, nè dei viali ampi, dei boschetti misteriosi, dei luoghi freschi e poetici di questo ammirabile parco di Caserta, il quale, col Palazzo, forma una delle meraviglie d'Italia.

ALFREDO MELANI.

Fig. 138. Cascata e giochi d'acqua nel parco del predetto palazzo.

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

Anno XV — 3.° della Nuova Serie. N. 8 — Agosto 1906.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

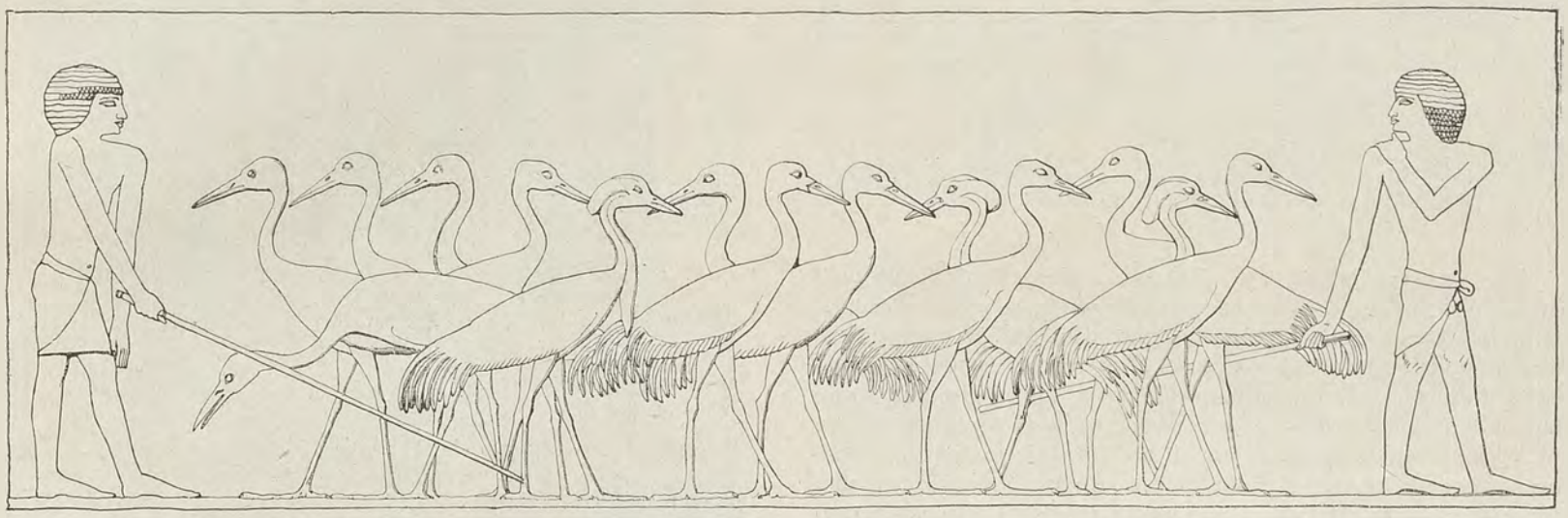


Fig. 139. Ibis condotti alla pastura. Bassorilievo nella necropoli di Menfi.

XX.

FIGURE DI ANIMALI NELL'ARTE ANTICA.

I.

L'EGITTO.

— Tav. 46. Fig. da 139 a 151. —

TRA i primi soggetti che colpirono la fantasia degli uomini, quando essi incominciarono ad esercitare le arti plastiche e grafiche, furono senza dubbio gli animali. L'uomo si sentiva più vicino a questi esseri che nei primordi della vita sociale dovevano apparirgli dotati di uno spirito non troppo dissimile dal suo: egli s'interessava più agli esseri animati che alle cose inanimate. Anche prima di domarne o di addomesticarne alcune specie, l'uomo li conosceva bene, e in un lungo esercizio di caccia, di pesca, di tiro al volo con primitive frecce di pietra e via dicendo, aveva imparato a distinguere i vari caratteri di ciascuna specie, ad apprezzare la massa imponente degli uni, la forza, l'agilità e la fe-

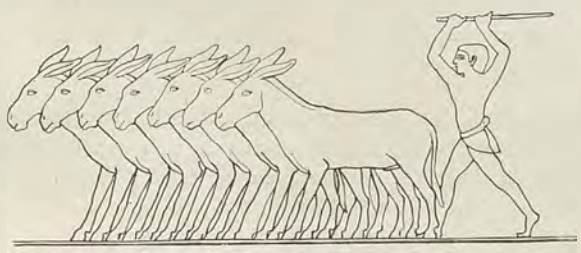


Fig. 140. Schiera di asini. Bassorilievo della tomba di Ti a Saqqarah. Antico impero.

rocia degli altri, l'astuzia di molti, ed a profittare della timidità di parecchi animali che più facilmente cadevano vittime delle sue insidie.

Nelle caverne preistoriche della Francia, che appartengono all'epoca geologica precedente l'attuale, cioè al quaternario, il più antico strato che offra figure eseguite dall'uomo non dà ancora disegni, intagli e pitture, ma piccole sculture di tutto tondo eseguite in avorio di elefanti di specie ora estinte e che allora abitavano l'Europa; motivo per cui il Piette, scopritore ed illustratore di questi remotissimi incunabuli dell'attività umana, denomina il detto strato archeologico *éburnéen*. Coloro per i quali l'arte nasce dal libero gioco della fantasia, intenta a procurare all'uomo semplicemente un piacere, spiegano i

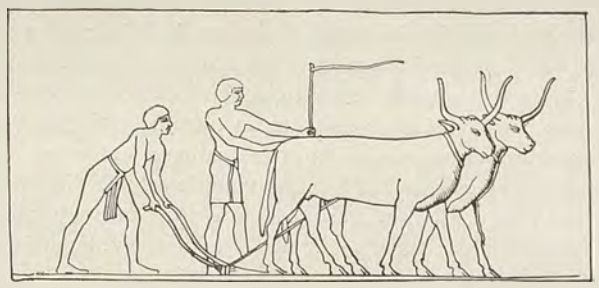


Fig. 141. Buoi all'aratro. Bassorilievo nella necropoli di Memfi.

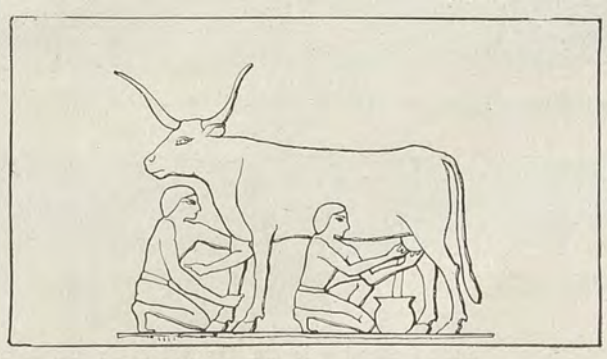


Fig. 142. Vacca munta. Bassorilievo a Saqqarah.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

soggetti preferiti, anzi unici di queste sculture in avorio (la donna e l'animale) come le cose che più davano piacere all'uomo e più gli abbisognavano, e delle quali perciò con maggior gusto egli incominciava a fissare ed imitare le forme plastiche. Notiamo intanto che le figurine d'animali nascono con l'arte stessa.

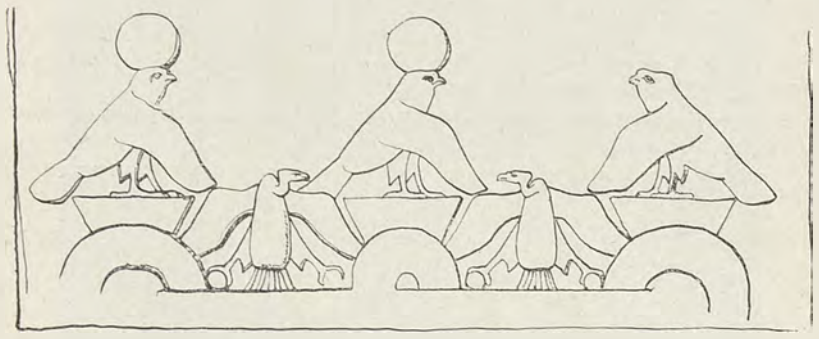


Fig. 143. Sparvieri e avoltoi a decorazione di un vaso.

Ma in epoca posteriore, di clima più freddo, e corrispondente in parte alla diffusione della renna sino alle Alpi, le opere d'arte si moltiplicano, e in modo speciale le figure d'animali. Se ne incidono i contorni su le pareti delle caverne, si coloriscono con ocre, s'intagliano e s'incidono in osso e corno di renna. Molte di queste figure mammuts, bisonti, cavalli selvatici, renne, sono di una esattezza ed una vivacità sorprendenti. Talora si direbbero già usate in un senso che per noi meriterebbe il nome di decorativo, e in ispecie le figure, d'animali; così, per esempio, quando queste, incise al tratto, si ripetono su ossa tubolari munite di fori, che erano prima dette bastoni di comando, e in cui ora lo Schoetensack vorrebbe riconoscere una

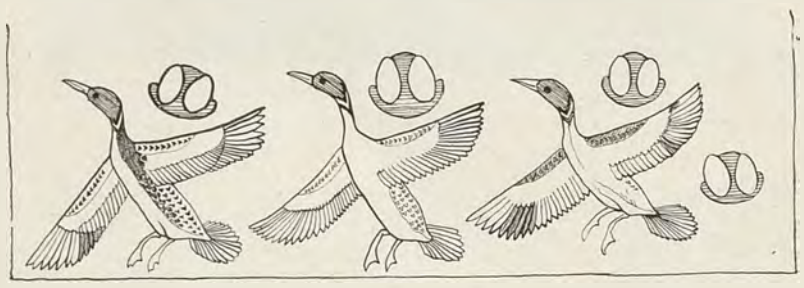


Fig. 144. Palmipedi volanti, dipinti nel soffitto di un tempio a Tebe.

specie di fibula primitiva, che si sarebbe adoperata per tenere insieme sul davanti i lembi delle pelli di cui quegli uomini si vestivano. Ma è difficile giudicare di un'arte così lontana da noi, che era senza dubbio esercitata anche in materie marcescibili, le quali non si conservarono, e di cui quei saggi che ci sembrano privi di scopo potrebbero essere il semplice risultato dell'esercizio, del tirocinio artistico. Recenti osservazioni, per esempio questa: che le pitture d'animali nelle grotte non occupano la prima camera, luminosa, ma recessi oscuri ove bisognò eseguirle e bisogna vederle a lume di torce (in quei tempi saranno state di rami resinosi); e d'altra parte, confronti con selvaggi attuali, che si trovano in uno stadio di civiltà simile a quello

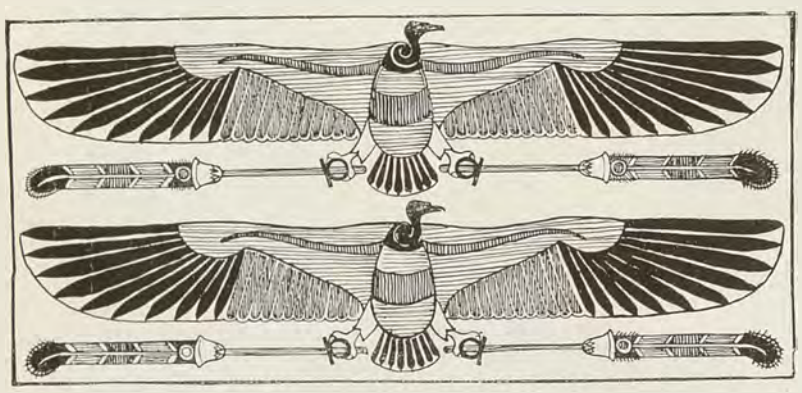


Fig. 145. Grandi avoltoi ad ali spiegate, figurati in un tempio a Tebe.

degli antichissimi cacciatori quaternari, tenderebbero a dimostrare che quelle figure d'animali hanno uno scopo religioso o superstizioso, e rispondono a pratiche di una magia primitiva: stregar l'animale per poterlo facilmente abbattere in caccia, farne passar la forza nell'uomo e poi nella tribù. Dai quali bassi concetti si viene poi gradatamente a quelli più elevati degli animali sacri e protettori, da taluni selvaggi considerati anche come antenati della loro tribù: il concetto del *totem*, come si dice con vocabolo degli Indiani d'America.

Intanto si chiudeva l'epoca quaternaria, e nell'epoca geologica

Fig. 146. Pettorale d'oro e lapislazzuli della tomba di Kha-em-uas rappresentante un tempio con dentro un avoltoio e altre figurazioni. Museo del Louvre.

che dura tuttora s'annunziava la civiltà neolitica, o nuova età della pietra. L'arte sosta, l'uomo si dedica tutto all'industria, da cacciatore è divenuto pastore ed agricoltore; sa lavorare più finemente la pietra ed anche levigarla e perforarla, facendosene strumenti pratici ed eleganti; sa fabbricarsi vasi d'argilla, e in questa industria diviene presto eccellente; da ultimo inizia la lavorazione dei metalli, che doveva trasformare la vita sociale, prima col rame puro, poi col bronzo di cui a poco a poco si scoperse la lega, in ultimo col ferro. E nell'ambiente più favorito dal clima, sulle rive del Mediterraneo, in Oriente, sorgono le grandi civiltà storiche.

Ma già, durante l'epoca neolitica, non ostante la sosta dell'arte, ne sopravvive qualche barlume in figurette plastiche. Anche questa volta troviamo come soggetti la donna e l'animale, e qui sono tutti d'accordo nello spiegare il fenomeno con ragioni religiose. La divinità è apparsa primieramente come un essere femminile, che genera, partorisce e nutre tutta la natura; le più antiche divinità, anche nelle grandi civiltà storiche, sono femminili. Gli animali sono sacri e protettori (*totem*), o simboli e attributi della divinità. In sostanza le figurette neolitiche sono idoli. — Ora a me non sembra scientifico spiegare il medesimo fenomeno con due ragioni diverse, anzi opposte, e però inclino a credere lo stesso per l'*éburnéen* delle caverne francesi, ove si è forse scambiato da altri il carattere esterno dell'arte, la sua freschezza e vivacità (dovuta all'indole e allo stato sociale del popolo) con la sua intima essenza e significazione. L'arte non ha bisogno di diventare ieratica per avere un contenuto e un movente religioso.

Tali premesse preistoriche sono necessarie per ben intendere la storia delle figure animali nelle arti delle grandi civiltà mediterranee.

* * *

Queste grandi civiltà sorgono in ambiente preparato dalle idee che erano divenute comuni nell'epoca neolitica e nelle prime età dei metalli. Anche per esse dunque il movente delle rappresentazioni di animali continuò ad essere religioso. Con residui del vecchio totemismo, l'animale è simbolo della divinità, è una ipostasi di essa in uno dei regni della natura, come si hanno anche ipostasi vegetali. Perciò gli animali possono fornire alla divinità le loro forme o parte di esse (la testa, le ali), come avviene in Egitto e in Assiria principalmente: o viceversa si dà ad essi la testa umana (sfinge, uccello a testa umana ecc.). Perciò ancora, come accade più frequentemente nelle sculture rupestri degli Hetei, l'animale serve di base o sostegno alla figura antropomorfa della divinità, che è imposta su di esso. La sovrapposizione è in principio simbolo ed espressione di filiazione, e

quasi ricorda che dal primitivo totemismo, o rappresentanza della divinità per simboli animali, si ascese all'antropomorfismo : ma per l'effetto estetico che tale disposizione produceva, la figura superiore finì per essere concepita come dominatrice e signora, e l'animale sacro vi rimase aderente quale semplice attributo. In questa fase le figure degli animali divini furono ereditate dall'arte greca.

Fig. 147. Uomo che porta offerte. Museo archeologico di Firenze.

Col progresso dell'arte si ebbero però dei temi che diedero occasione a rappresentanze animali in cui meglio si poteva esplicare il talento di osservare e di riprodurre le forme naturali. Così la preparazione e il trasporto delle offerte all'ospite della tomba o *mastaba* presso gli Egizî diede occasione a rappresentare in rilievo tutta la fauna della regione. Così la glorificazione dei re Assiri nelle imprese guerresche e di caccia portò su le pareti dei palazzi reali il cavallo da guerra e le fiere. Non si può negare che trattando tali temi l'artista si sentisse più libero, potesse evitare il convenzionalismo ieratico e copiare dal vero. Nondimeno anche qui non abbiamo l'animalista nel senso propriamente moderno : non si rappresenta l'animale per l'animale, come in un nostro quadro di genere. La decorazione ha sempre nell'arte antica un significato che oltrepassa la pura forma; solo in epoca tarda si ebbe il quadro di genere.

Fig. 148. Pardi. Bassorilievo di Tebe.

* * *

Gli artisti dell'antico Egitto erano, in paragone di quelli dell'Asia, singolarmente dotati per osservare la natura, per cogliere le qualità individuali o etniche, le quali distinguevano un uomo dall'altro, una razza dall'altra. Per gente abituata a studiare da vicino la forma umana, era un gioco copiar le bestie, meno mutevoli, più semplici e costanti nell'espressione e nell'andatura. Essi rendono perciò con meravigliosa esattezza la fisonomia dei numerosi animali che la civiltà egizia aveva addomesticato, e sono in generale eccellenti animalisti.

Fin dai tempi delle più antiche sepolture si trova nei bassorilievi l'asino, che ancor oggi è il più attivo e più occupato tra i servi dell'uomo, quello che il cittadino e il campagnuolo più spesso requi-

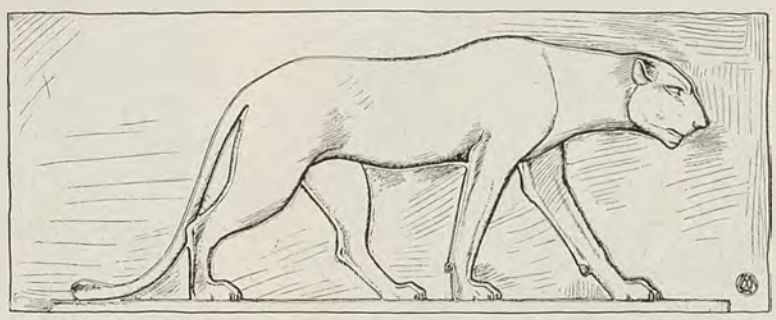


Fig. 149. Leonessa. Bassorilievo di Tebe.

siscono. Li si vedono correre gli asini a frotte, spinti dalle grida e dal bastone degli asinai; altrove un asinello di pochi mesi, con le sue grandi orecchie e la goffa andatura, cammina accanto alla madre che porta una pesante soma. Sono *silhouettes* leggere; ma con pochi tratti sicuri è reso eccellentemente il carattere dell'asino d'Egitto, dal grazioso portamento del capo, dall'andatura lesta, spigliata, briosa (fig. 140).

Fedele è anche il bove, dai larghi fianchi, dalla lunga coda, dalle grandi corna molto aperte. Qua esso rumina, accosciato a terra; là è condotto con una corda, o talora in mandre spinte dal bastone; lì ancora una coppia di buoi tira l' aratro; altrove si munge la vacca (fig. 141 e 142).

Una delle nostre figure riproduce poi un bassorilievo delle tombe

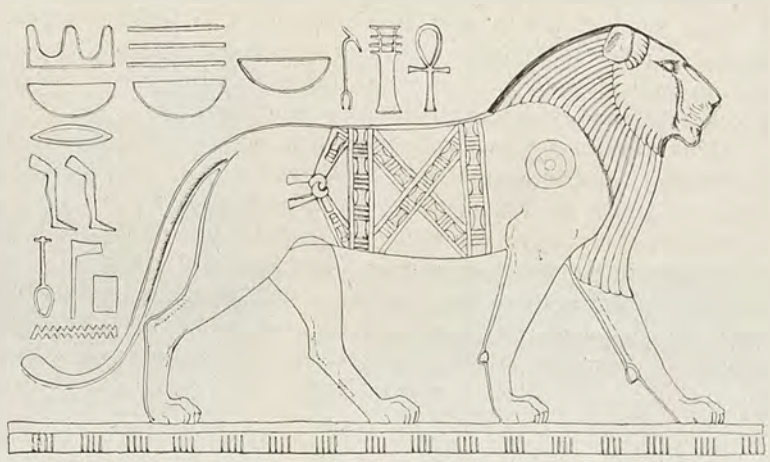


Fig. 150. Leone. Bassorilievo di Tebe.

di Memfi, ove un gruppo d'ibis è condotto alla pastura da due uomini muniti di lunghe verghe, allo stesso modo che presso di noi si vedono condurre i tacchini (fig. 139). Tutte le figure sono in profilo, cosa comune ad ogni arte nella sua fase arcaica, per evitare le difficoltà degli scorci. L'artista ha voluto disporre gli uccelli in più piani, poichè i loro contorni si tagliano parecchie volte; ma non ha il senso giusto della prospettiva, e non rimpiccolisce convenientemente le figure poste in secondo ed in terzo piano. Ciò manda tutte le teste alla medesima altezza, e, dato il loro portamento monotono, fornisce degli effetti decorativi. Se le teste si seguono nella stessa direzione, si ha un motivo simile al cane corrente o meandro ad onda; se sono in direzione opposta, si ha un motivo simile ai corni di una cetera; se sono affrontate, incrocicchiando i becchi, formano una specie di festone. Ma l'artista non ha abusato di questi motivi, e li ha variati; una volta egli frappone una testa fra due becchi che sono sul punto di incrocicchiarsi; un'altra volta la testa d'un ibis apparisce fra altre due che divergono e son portate più alte; infine, verso l'estremità sinistra del quadro, uno degli uccelli si china a beccare in terra. Conta li mezzi il nostro artista ha chiaramente espresso che egli non vuole adoperare le figure animali come pura e semplice decorazione, ma vuol fare un quadro sul serio. Quando, in epoca posteriore, le figure d'animali giungono ad essere adoperate quali elementi d'ornato, ciò darà luogo ai seguenti partiti o convenzioni: *a)* la schematizzazione delle forme, ossia la loro riduzione a

POLITECNICO BIBLIOTECA

schema geometrico, piramidale, rettangolare, cruciforme ecc., *b*) la ripetizione costante e quasi stereotipa dal medesimo motivo, *c*) il riempimento dei vuoti con altri elementi. Questi fenomeni si osservano nelle nostre figure 143 e 144 che riproducono l'ornato di un vaso con tre sparvieri e due avoltoi, e una pittura d'un soffitto a Tebe

Fig. 151. Ramesse II sul carro di guerra. Tebe.

con palmipedi volanti (procellarie o gabbiani). Di tempi assai più recenti è lo sviluppo del sentimento tectonico o architettonico, per cui la figura animale decorativa tende ad adattarsi allo spazio senza bisogno di riempitivi. Nelle arti più antiche le figure si conservano a lungo refrattarie a questo ufficio, che è proprio dei motivi geometrici o lineari; e ciò dimostra che esse ebbero in principio un valore per sè, che esse non nacquero alla pratica dell'arte come riempitivi e abbellimenti dello spazio, bensì con significato proprio. Merita pertanto di essere rilevato nell'arte egizia il motivo delle ali spiegate, che tendono ad adattarsi a uno spazio rettilineo. Nei piccoli soggetti, come le oreficerie, talora le ali spiegate riempiono lo spazio voltandosi in su a guisa di falce, e questa forma fu poi adottata dall'arte greca nella sua fase arcaica (fig. 145 e 146).

Una convenzione particolare dell'arte egizia nella figurazione degli uccelli è la piegatura delle ali a guisa di un pezzo di stoffa, come si osserva nel frammento del Museo di Firenze ove è rappresentato un personaggio che tiene per le ali un uccello (fig. 147).

Anche una quantità di animali selvatici è scolpita su le pareti dei *mastaba*: vi si trova tutta la fauna dell'Egitto, e sempre con grande attitudine dell'artista a cogliere i caratteri distintivi di ciascuna specie e a fermarli con contorni rapidi e sicuri. Sono quasi ritratti individuali; non vi è scelta o combinazione di vari caratteri offerti dalla natura, per formarne tipi ideali. Nelle figure qui riprodotte si troveranno pardi, leoni, leonesse (fig. 148, 149 e 150). Ottima è la interpretazione delle forme leonine, quantunque per l'aggiunta di emblemi scolpiti sul fianco il leone diventi spesso una specie di animale araldico, come il leone di Tebe (fig. 150); ma la *silhouette* e il movimento sono sempre giusti. Altre volte, in opere di tutto tondo, sebbene nel periodo di decadenza dell'arte egizia, la modellatura è energica e piena di una verità nobile e robusta; così in un leone di bronzo del museo di Boulaq, che decorava una specie di catenaccio.

Nel leone accosciato l'arte egizia creò uno dei suoi tipi caratteristici, di un magnifico e solenne sentimento decorativo, che lo fece imitare anche in epoca molto più tarda come applicazione architettonica; e lo stesso deve dirsi pel tipo della sfinge (tav. 46). Il leone diviene sfinge cambiando la testa in capo umano, e viceversa fornisce il proprio capo al dio Hobs e alla dea Sekhet, ciò che rende chiaro il valore simbolico e religioso attribuito a questo re delle foreste. Dello studio che gli artisti ponevano nel riprodurne le forme ci forniscono una prova alcuni modelli di teste in calcare tenero giunti fino a noi, ed evidentemente destinati ad essere riprodotti in pietre dure nelle officine degli scultori.

Fra le figure d'animali che si devono all'arte egizia ricorderemo ancora una gatta di bronzo del Louvre, anch'essa piena di verità.

Non tralasceremo peraltro di notare che alle belle prove di attitudine ad osservare e riprodurre le forme animali, non è da aggiungere il cavallo, che gli artisti dell'Egitto antico sembrano non aver compreso (fig. 151). Introdotto dagli Hyksos, non fu rappresentato se non quando l'arte era già decaduta, ed aveva perduto, per stanchezza ed esaurimento in una troppo lunga tirannia di convenzioni, la facoltà della fresca osservazione della natura. Il cavallo è tema favorito dell'arte del secondo impero tebano, ma, non ostante il posto importante assegnatogli, esso è sempre disegnato assai mediocremente. Il movimento generale delle figure di cavalli ha un certo slancio e nobiltà, la testa è ben piantata, l'incollatura non priva d'eleganza, ma le forme, nel loro complesso, mancano di verità, sono troppo sottili e troppo allungate, si ripete sempre lo stesso cavallo in una delle due o tre attitudini, scelte secondo il significato della scena da rappresentare. In conclusione, la riproduzione artistica di quest'ultimo arrivato nella fauna egizia è opera d'un'arte ufficiale, non più spontanea, che resta addietro a gran distanza dagli scultori animalisti delle antiche tombe memfitiche. E, così stando le cose, anche il valore decorativo di queste figure di cavalli diventa mediocre. La schematizzazione ornamentale delle forme naturali riesce solo a chi quelle forme ha bene studiate e perfettamente intese, e le sente, e ne è padrone. Prima occorre far vero, poi astrarre dal vero la linea gradevole, ed applicarla, ricreando e riposando l'occhio, alla decorazione.

(Continua). G. PATRONI.

Fig. 152. Esposizione di Milano. Arte decorativa.
Cancello d'ingresso a una Villa, eseguito in ferro battuto dalla ditta Carrera in Milano.

ESPOSIZIONE DI MILANO

ARTE DECORATIVA

Chiosco in ferro battuto e lamiera traforata e sbalzata, eseguito dalla ditta Arcari di Milano, esposto nella mostra incendiata, poi ricomposto e rimesso nella nuova mostra.

Fig. 153. Insieme del Chiosco.

Fig. da 154 a 157. Coronamenti ornamentali del Chiosco con le rappresentazioni di animali e fogliami.

Vedi i Dettagli da 29 a 32 per i particolari in grandezza di esecuzione dei predetti ornati di coronamento.

POLITECNICO
BIBLIOTECA

XXI.

L'ARTE DECORATIVA NELLA ESPOSIZIONE DI MILANO.

III.

IL BELGIO.

— Fig. da 158 a 163. —

A parte che il Belgio — per opera di artisti insigni come Horta, Hobè, Sneyers (architetti), Vander Stappen, Dubois, Wolfers (scultori), Khnopff, Berchmans, Fabry (pittori), e per impulso illuminato dello scrittore Fierens Gevaert (conferenziere ed organizzatore di esposizioni) — da oltre un decennio compie nel movimento rinnovatore dell'arte decorativa, se dalla Esposizione Internazionale di Torino è stata a noi dimostrata assai importante, risulta dalla attuale mostra ancora più eminente.

In una ventina di ambienti, cui si accede dal portico adorno e animato da sculture del Braecke (che ha voluto rappresentarvi « le figlie dell' ispirazione ») noi troviamo raccolta — oltre l' opera quasi completa del grande scultore Meunier, tolto da pochi anni con universale cordoglio all'arte mondiale — quella di un centinaio di espositori, che nei campi dell'arte *pura* ed *applicata* dimostrano, quasi tutti, un valore assai considerevole.

Ed il primo merito di questa esposizione si è di aver voluto e saputo radunare con bell'armonia quei diversi prodotti dell'artista e dell'artiere, che noi siamo abituati a vedere disgiunti o che, quando siano riuniti, cozzano e si danneggiano vicendevolmente.

Fig. 158. Mostra del Belgio nella Esposizione di Milano. Salone disegnato dall'arch. L. Sneyers.

Come il pittore e lo scultore, nell' ideare e nell'eseguire la propria opera, difficilmente possono rendersi conto dell'effetto decorativo e suggestivo che essa produrrà collocata nell'ambiente che le verrà destinato, così il decoratore, il tappezziere, lo stipettaio, a lor volta, non hanno norma sicura per compiere un'opera concorde con quella dell'artista ; per conseguenza il raggruppare alcune opere d'arte cogli oggetti decorativi e costituire un complesso omogeneo è uno dei compiti più ardui. A Venezia, dove si prosegue con tanto slancio la più nobile impresa artistica che vanti ora l'Italia, si incorre tuttavia nell'errore di com-

Fig. 159. Sezione di Anversa nella detta Mostra. Architetti Van Asperen e Van Averbeke.

pletare gli *ambienti* nella parte decorativa senza conoscere nè i quadri nè le statue che vi dovranno essere contenuti, destinando alle rispettive sale regionali tutte le opere, anche discordi, che hanno origine da una stessa regione.

Ognuno vede come da ciò possano risultare inconvenienti gravi e come il significato ed il carattere di un quadro o di una statua possano venire compromessi.

Osservate ora come nel salotto di ricevimento ideato dall'architetto Sneyers il trittico di Fernand Khnopff porti una nota oltremodo distinta e piacevole, mentre la delicata e severa opera del pittore risulta in tutto il suo misterioso fascino. Ci fanno fede dell' ingegno dell' istesso architetto il bell'accordo cromatico dei diversi legni colle tappezzerie e con i fregi metallici assai abilmente sovrapposti al legno, ed anche le forme originali delle lampade ; solo gli si potrà forse rimproverare la soverchia rigidezza di alcuni mobili allungati e poveri, come, ad esempio, la barriera in legno che separa il salotto dall'anticamera.

Ed osservate pure nel Salone d'onore, dell' Horta, il magnifico risultato decorativo ottenuto colle due grandi tele — del Ciamberlani l' una, l'altra del Fabry — collocate in due pareti reciprocamente di fronte e in un piano sopraelevato cui si accede per alcuni gradini. Attorno a queste due pitture c'è, non il vuoto, ma quel conveniente isolamento che tanto giova al chiaro significato di un'opera d'arte.

La prima di queste, che noi troviamo subito dopo gli ambienti dello Sneyers, è la « Vita Serena » del Ciamberlani: una larga e grandiosa pittura di gran pregio, ma che rivela, sia nella composizione un po' arcaica, sia nella forma, sia nel colore dilavato, una troppo immediata derivazione dal Puvis de Chavannes.

Subito dopo noi troviamo il riparto di Courtrai. Il « moderno interno fiammingo », dovuto all'architetto De Cœne, è di un sano equilibrio nell'assieme, di un gusto non mai tradito nel prudente rinnovamento dello stile nazionale, e solo vi fa brutto effetto il fregio in alto alla parete, composto di stampe di una nota stonata e banale.

Se merita lode il Van de Voorde — autore del riparto di Gand — per i mobili della sua biblioteca, dobbiamo tuttavia notare che in questo ambiente le pitture e le sculture, collocate contro luce, non dànno affatto quel risultato che più sopra abbiamo lodato.

Fra gli eleganti prodotti raccolti nella sala delle arti femminili (che prende luce attraverso una pregevole vetrata di H. Thys) merletti, ricami, velluti bruciati, ecc., notiamo specialmente quelli delle signorine Weiler e Lhommel e della signora Montald.

Fig. 160. Sezione di Liegi. Architetto L. Sneyers.

Nel salone così detto « della grande pittura decorativa » la parete di fondo è occupata da una vasta composizione del pittore C. Montald, che rappresenta, come nella concezione dantesca dei lussuriosi, una fosca e dolente umanità trascinata e avvolta in un turbine. Sotto questo dipinto e l'altro del Delville, che gli sta di fronte, sono schierati in doppia fila i bronzi del Meunier: questo artista sapeva portentosamente scoprire negli oscuri lavoratori della materia il grandioso e l'eroico, e nell'atto apparentemente umile di un *Marteleur*, di un *Souffleur de verre*, di un *Débardeur*, di una *Hiercheuse appelant*, esprimere tutta la dignitosa fierezza di un imperatore romano o di un condottiero del rinascimento che levino il bastone del comando.

Fig. 161. Sezione di Gand. Biblioteca. Architetto Van de Voorde.

Nel riparto dove furono riuniti parecchi disegni di pizzi, tappezzerie, ricami, ottenuti in una scuola di Bruxelles e di Ixelles, mancano gli studi elementari e preparatorî a darci un' idea del metodo e del carattere dell' insegnamento; nè questi disegni valgono per sè stessi — in complesso ambigui e poco originali — a conquistare tutta la nostra ammirazione.

Nel riparto dell'arte del libro ammiriamo, oltre una bella raccolta di acqueforti e stampe colorate, alcune originali e gustose rilegature in pelle impressa e colorata, come alcuni ex libris e illustrazioni di Khnopff, Doudelet, Ensor, ecc. In generale sembra però, dai saggi esposti, che nel Belgio la novissima arte del libro si inspiri troppo immediatamente alle antiche edizioni italiane e tedesche della fine del quattrocento, soprattutto nel carattere delle incisioni, spesso di un arcaismo bambinesco e di un significato sibillino.

Eccoci ora nel riparto liegese dove Léon Sneyers dimostra la sua geniale versatilità tenendosi questa volta più vicino alla tradizione. Se non che i marmi del grande camino — sopra il quale è collocato un elegante pannello decorativo di E. Berchmans, — e del pesante sedile, colle loro grandi masse, distruggono in parte l'armonia del bel salotto.

Uguale difetto può riscontrarsi nelle due piccole sale, dalle bianche pareti, ideate dagli architetti Van Asperen e Van Averbeke per il riparto di Anversa. Attraverso le belle vetrate

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

del Blockhuys la luce non si colora abbastanza per togliere l'impressione un po' gelida che viene dai marmi e dalle pareti.

Ci fermeremo ora a guardare la grande pittura del Fabry « Espansione coloniale » di un magistrale carattere decorativo e di una originale gamma di colore, quantunque, nel disegno dei nudi, si riveli alcunchè di convenzionale.

Visti il salotto e l'anticamera disegnati dall'Hobè, non mancheremo di considerare la sala da pranzo di Henri Désir, situata in fondo al salone d'onore, nella quale i marmi, i mobili, gli ornamenti, fanno un tutto organico e piacevole. Particolarmente notevoli vi sono i lavori di scultura, oreficeria e gioielleria dei fratelli Wolfers. Nè lascieremo la bellissima esposizione senza portare con noi il ricordo di altre opere che non abbiamo ancora nominate, come « Les filles de Satan » del Rombaux, « Les joies » del Lambeaux, e la « Giovanna d'Arco » nel Van der Stappen.

* * *

Come dicemmo in principio di questo scritto l'attuale esposizione belga di arte decorativa aumenta in noi quel sentimento di considerazione e di ammirazione che una valorosa schiera di artisti ha conquistato da parecchi anni nel campo artistico internazionale al loro piccolo ma fecondo paese. E dall'esame particolare dei principali prodotti — nel quale ci avrà forse seguito la benevola pazienza del lettore — risulta quanto giustamente il prof. Fierens-Gevaert, nel catalogo dell'esposizione, abbia potuto affermare che « la Belgique ne se sent nullement épuisée de ses premiers efforts, et marche au contraire en avantavec une con science irrésistible ».

Per questo il Belgio non si è trovato in imbarazzo nel rispondere a quel primo appello del comitato milanese che chiedeva, secondo una deliberazione poscia abbandonata, la partecipazione di quei prodotti che non derivassero dalle servili imitazioni degli stili del passato. « Depuis le maître qui conçut le cadre où s'harmonisent tant de créations diverses — dice ancora il signor Fierens-Gevaert — jusqu' au plus modeste des exposants, le désir fut général de secouer la torpeur archéologique, ce signe d'agonie, et de ne montrer que des œuvres traduisant une conscience et une émotion personnelles ».

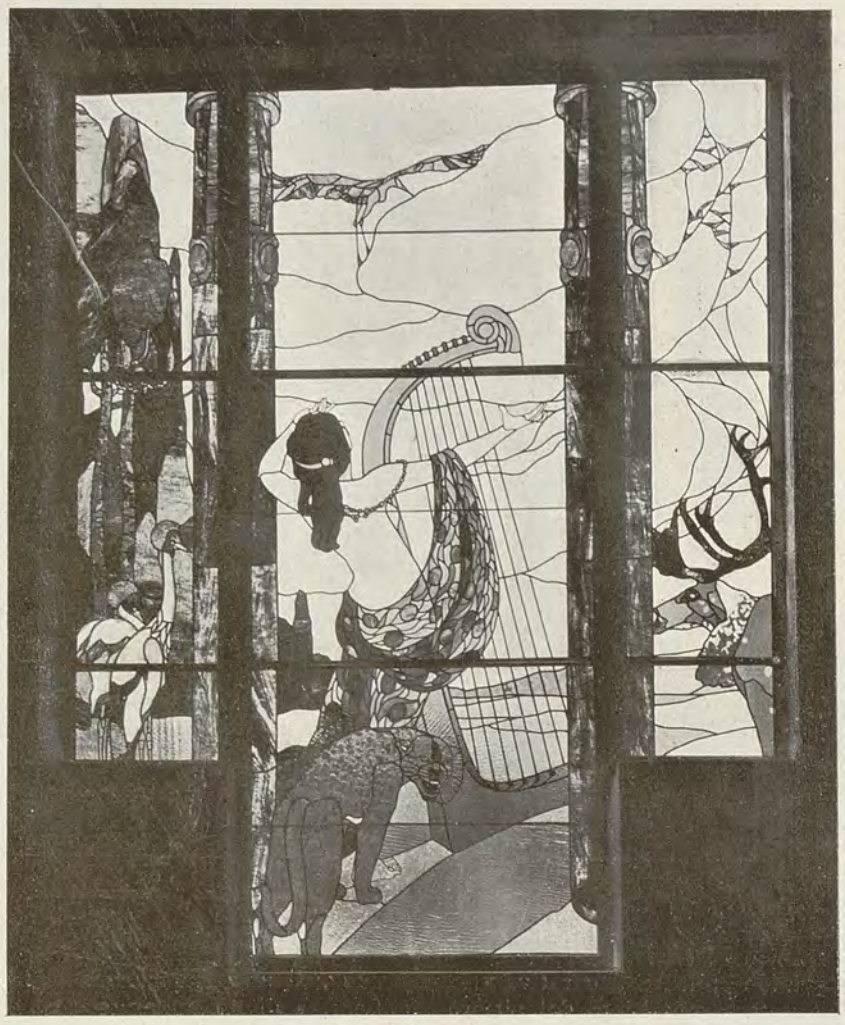


Fig. 162. Vetrata eseguita da C. Blockhuys di Anversa.

E se questo torna a loro grande onore serve anche a dimostrare, una volta di più, che è possibile liberarsi da ogni pastoia e scuotersi di dosso il vecchiume gelido ed ammuffito senza che sia proprio necessario andarsene nudi o vestiti di goffaggini.

Nei paesi saviamente amministrati e colti nulla si tralascia da chi regge lo stato perchè in ogni ramo dell'attività si esplichino le forze nazionali; con le scuole numerose e dotate di grandi mezzi, con le borse di studio, coi musei moderni, con le esposizioni seriamente organizzate si ottiene nella produzione artistica quel vivace sviluppo e quel continuo miglioramento che in altri paesi solo si cercano per i prodotti della terra e dell'officina. Quando si pensi che gli errori, le incertezze, le stramberie, di cui si fa tanta colpa a molti nostri ricercatori del nuovo, derivano più che altro da impreparazione e da difetto di educazione artistica, si vede quanta e quale parte potrebbe e dovrebbe compiere lo stato nel movimento rinnovatore dell'arte e dell'industria artistica.

PIETRO CHIESA.

Fig. 163. Grande salone della Mostra del Belgio. Architetto V. Horta.

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

Anno XV — 3.° della Nuova Serie. N. 9 — Settembre 1906.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXII.

L'ARTE DECORATIVA NELLA ESPOSIZIONE DI MILANO.

IV.

L'UNGHERIA (*)

— Tav. da 49 a 54. Fig. da 164 a 176. —

PRIMA di inoltrarsi nelle sale dove sono raccolti i più recenti prodotti della rinnovata arte decorativa ungherese; prima di prendere in esame quello svariato complesso di opere che tanto per il singolo valore degli oggetti quanto per il modo con cui gli oggetti furono coordinati a costituire una serie di ambienti, si rivela anche ad una prima occhiata ben diverso dell'improvvisato ed effimero spettacolo che le esposizioni troppo spesso ci presentano, conviene al nostro spirito latino — per ben comprendere e giustamente apprezzare — la conoscenza, sia pure sommaria, dei caratteri e delle vicende dell'arte magiara. Certo, presumendo tale bisogno, i saggi organizzatori della mostra inclusero nel catalogo ufficiale gran copia di notizie intorno alla storia politica e artistica dell'Ungheria, intorno al funzionamento delle scuole e dei principali istituti artistico-industriali, intorno alle condizioni generali economiche e di coltura.

La nazione ungherese ebbe origine dal popolo bellicoso che verso la metà dell'ottavo secolo, abbandonate le regioni del Don e della Volga, occupò quelle più ricche irrigate dal Tibisco, dal Danubio e dalla Drava, dove scarse traccie aveva lasciato la dominazione romana e dove alcuni popoli turannici si erano succeduti. Ivi si formò, colla fusione di diversi elementi orientali, quella forte razza magiara che, mediante il tenace amore del paese ed il valore guerriero, seppe attraverso le aspre prove di un millennio burrascoso difendere l'indipendenza, la lingua e i costumi nazionali.

L'ungherese è un popolo orientale: nel linguaggio rivela la sua parentela coi popoli ugro-finnici, mentre tutte le caratteristiche etniche dei suoi individui ne indicano l'origine turca.

Si comprende da questo come nel corso dei secoli quando i re magiari, divenuti cristiani, vollero trapiantare nella loro terra, insieme con la coltura, l'arte occidentale, tale arte non abbia potuto svilupparvisi in modo notevole. Lo spirito paesano era più atto a ricevere le grandi correnti di arte orientale che la vicina Bisanzio irradiava; e se nel milletrecento Lodovico il Grande (di casa Angioina) e, assai meglio di lui, Mattia Corvino, nel quattrocento, seppero chiamare a sè una valorosa schiera di pittori, lapidari,

Fig. 164. Passaggio tra la Sala detta della Fontana delle Anitre e la Sala detta dei Colombi, nella Mostra dell'Ungheria all'Esposizione di Milano.

(*) In questa nostra rassegna dell'esposizione ungherese d'Arte Decorativa viene usato il tempo presente; ma ognuno sa che a cagione di un terribile disastro essa fu interamente distrutta.

Della mostra sorta, con bell'esempio di tenace volere, sulle ceneri della vecchia, poco potremmo dire che non sia già sostanzialmente contenuto nel nostro scritto. Gli artisti Maròthi, Faragò e Fischer, coadiuvati da Camillo Fitler, radunarono in alcune sale gli oggetti salvati dall'incendio; e fra questi si trovano per fortuna alcuni bronzi di grande pregio del Ligeti e del Simay. In altre sale stanno gli oggetti nuovi, che dal loro lontano paese poterono essere mandati.

Alcuni importanti elementi ornamentali, come il grande arco fregiato da intrecci di spighe, il cortile dei Colombi, la Fontana delle Anitre furono riprodotti; e così pure alcuni mobili del Maròthi e del Faragò. Fra gli oggetti nuovi sono notevoli: le ceramiche dello Zsolnay, i mobili del Vigand, del Thèk e dello Schmid, e quelli eseguiti nelle Scuole d'Arte industriale.

Ancora sono da notare i gioielli e le oreficerie del Wisinger, i prodotti delle Industrie domestiche, e una grande pittura di costumi ungheresi dovuta al Körösfoi.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

orafi, miniatori, degni rappresentanti del più bel rinascimento italiano, l'opera e l' influenza di quegli artefici rimase circoscritta nelle splendide corti di Buda e di Visegrad.

Così si formò e sopravvisse — benchè non favorita dai principi — la nazionale arte ungherese nel suo carattere un po' chiassoso di arte orientale, coltivata da corporazioni ben regolate di artefici ; per questo dopo lunghi secoli di tristi vicende, nell'ora finalmente arrivata della pace e del risorgimento economico, ancora, la rinata arte decorativa, nonostante i facili contatti coi più svariati indirizzi dell'arte moderna mondiale, serba in modo spiccato parecchi dei suoi antichi caratteri.

Se durante le molte guerre sostenute dall'Ungheria per salvare l'Europa dall'invasione turca e quelle del pari eroiche intraprese per difendere la propria indipendenza dalla cupidigia europea e particolarmente di casa d'Absburgo, molti tesori dell'arte nazionale andarono inesorabilmente distrutti e per lunghi periodi non fu educato nè soddisfatto l' istinto d'arte che pur viveva nell' anima popolare ; dall'anno 1867, in cui venne fissata l' attuale costituzione, cominciò tutta un'opera complessa e alacre di restaurazione e di progresso. Gli sparsi avanzi dell'antica arte decorativa furono raccolti e ordinati in musei vicino ai prodotti di diversi popoli e di diverse epoche, oggetto di studio e di confronti. Messe da parte le armi cominciarono le nobili opere della pace; la coltura popolare fu diffusa e incoraggiata : scuole d'arte decorativa e industriale, largamente dotate dallo Stato, furono aperte colla più grande modernità di criteri e praticità di scopi.

Fig. 166. Sala detta Cortile dei Colombi

Vedremo nella attuale mostra molti saggi ottenuti in alcune di tali scuole e ne

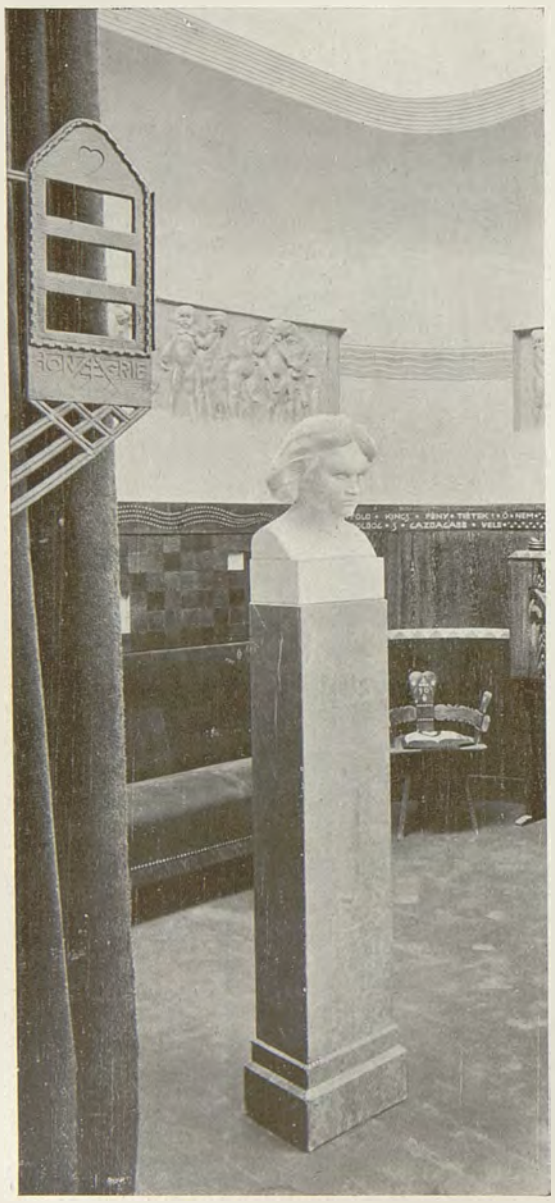


Fig. 165. Busto del Beethoven.

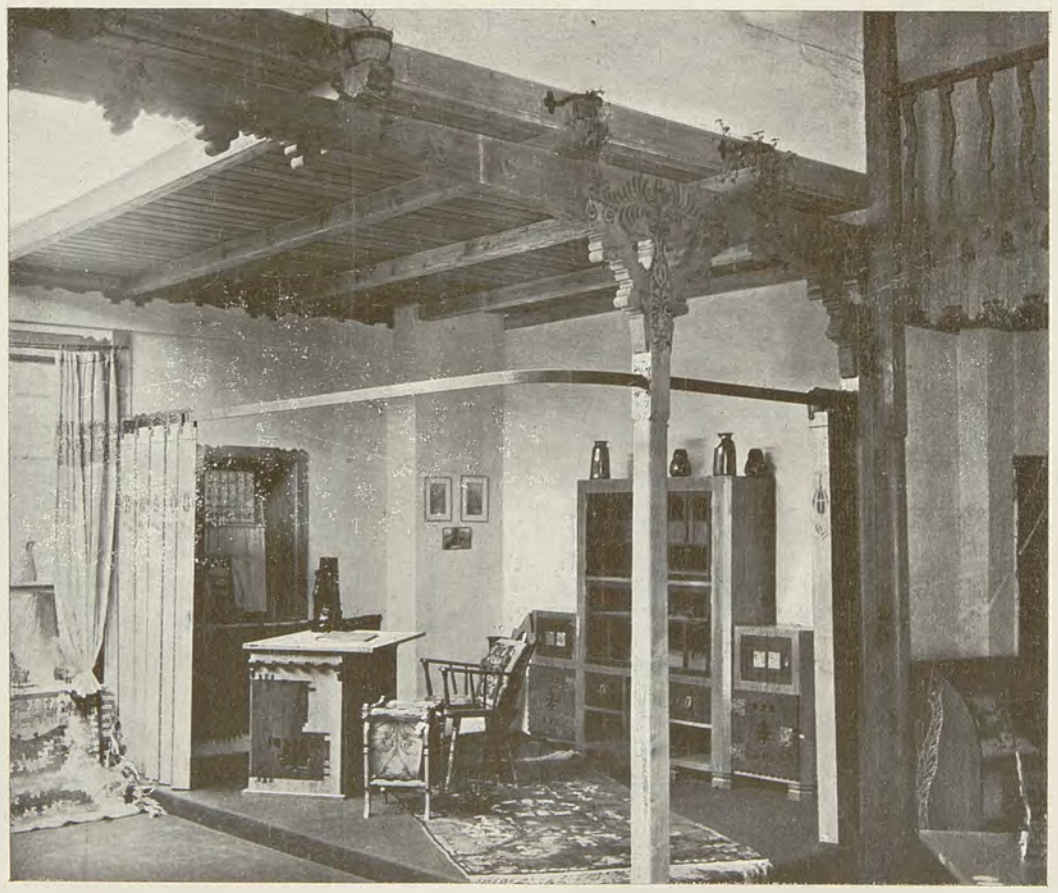


Fig. 167. Stanza d'abitazione per artista. — A. Nagy ed E. Vigand.

Fig. 168. Genio della Musica eseguito in rame da G. Maròthi.

faremo oggetto di studio; ma fin d'ora, chiudendo queste note di introduzione, felicitiamoci che l'Ungheria abbia voluto farci conoscere con tanto impegno, a Torino quattro anni or sono, e meglio ancora qui a Milano, tutta l'importanza e il valore della sua attività artistica.

* * *

Nell'atrio rotondo dalle gregge e chiare pareti — rallegrate da una serie di piastrelle smaltate, in forma di occhio di pavone, disposte in distanze eguali al di sopra di larghe scanalature che variano leggermente l'andamento delle pareti — è collocata una grande figura allegorica in rame battuto dello scultore Géza Maròthi, il quale nell'organizzare l'esposizione ungherese e particolarmente il salone d'onore, che succede all'atrio, ha avuto una parte importantissima. La vigorosa figura femminile solleva con movimento simmetrico di ambo le braccia due cetre incoronate e rappresenta il « genio musicale »; nel grigiastro fondo della parete, fra l'incontro dei due vasti archi minutamente decorati da fregi graziosissimi di spighe, essa è di grandiosa imponenza e di notevole effetto decorativo.

Fig. 169. " Patrona Hungariae „ musaico di M. Ròth.

Da questo atrio proseguendo verso il salone la nostra attenzione è dapprima richiamata da quelle profonde arcate a tutto centro, impostate a breve altezza dal suolo su di uno zoccolo rivestito da piastrelle dai vivaci riflessi metallici, ornate, come dicemmo, da intrecci di spighe e di leggeri trafori; di un delicato bianco opalescente questi archi si aprono con bella armonia sugli sbocchi principali della sezione ungherese, e nella preziosa nervosità della esecuzione, nella gentile freschezza della trovata richiamano e degnamente introducono il visitatore.

Nel salone d'onore, lungo le pareti, prosegue lo stesso zoccolo vivacemente smaltato, e nel greggio intonaco sono impresse altre piastrelle della stessa materia iridescente, con gaio effetto cromatico. Sulle sporgenze dello zoccolo e su speciali piedestalli sono disposte parecchie egregie opere d'arte (come i bronzi di Nicolò Ligeti, di Emerico Simay, di Adalberto Markup), sculture in legno e in rame, mosaici, vasi di diverse foggie della fabbrica di Guglielmo Zsolnay di Pecs, rinnovatrice fortunata della dimenticata tecnica degli smalti di Gubbio,

La vastissima sala prende il nome di « sala della fontana » da quella che il Maròthi vi ha collocato e che ne costituisce la speciale attrattiva; semplice e un po' povera nell'insieme essa è specialmente pre-

Fig. 170. Salotto. — Andrea Thék.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 171. Salotto. — Alessandro Bartha.

gevole per novità di motivo nel gruppo di anitre che, in atto di uscire dall'acqua o di entrarvi, si scuotono e starnazzano sotto il vivo zampillo che le spruzza.

Pure al prof. Maròthi, che disegnò tutto l'arredamento di questa sala, sono dovuti i solidi e caratteristici sgabelli in quercia, semplicemente intagliati e intarsiati di stemmi ungheresi e di date secondo il gusto popolare magiaro, ed alcuni portafiori di un carattere eccessivamente arcaico e barbarico, decorati di motivi in rame sbalzato desunti dai preziosi oggetti che si conservano a Vienna sotto il nome di tesoro di Attila.

Sempre nel salone della fontana abbiamo alcuni importanti mosaici di Massimiliano Roth. Notevole è come questo artefice sia riuscito in una graziosa testa di giovinetta a piegare la severa arte del mosaico ad una ricerca tutta moderna dell'espressione e dell'accordo cromatico. Assai pregevole anche la « Patrona Hungariae » incorniciata un po' pesantemente e collocata su di una massiccia costruzione marmorea, cui non riescono ad alleggerire i diversi materiali lucenti e variopinti che la ingemmano. Nell'arte del mosaico, della ceramica e dei vetri, così caratteristica della nazione ungherese, oltre le opere più sopra citate, meritano di essere considerati i vasi per diverso uso e di vario carattere, ora eccessivamente minuzioso ello sfoggio degli ornamenti policromi, ora soverchiamente contadinesco nella rinuncia troppo evidente della grazia e dell'eleganza, dovuti, negli esemplari più lodevoli, sia per tecnica sia per concezione, alla casa Zsolnay e alla casa Fischer di Budapest.

E nell'oreficeria smaltata o cesellata — oltre le raccolte del Rappaport e di Maurizio Wisinger che confermano la fama ad essi dovuta quali brillanti rinnovatori della gloriosa oreficeria magiara — meritano di essere ricordati: il fornimento di scrittoio in argento disegnato da Paolo Horti ed eseguito dall'orefice Mlinek; le coppe, i vasi di lusso, i fermagli, le catenelle, i pendagli — variamente ornati da incrostazioni vivaci di pietre preziose e di smalti — che fanno bella mostra nelle vetrine del Talos, del Torjan, del Fülinger e di altri e ci provano una volta di più, nella loro esuberante gaiezza cromatica, il carattere tutto orientale della decorativa arte ungherese.

Nè si dimenticheranno le placchette incise e le medaglie dovute al versatile ingegno del Maròthi e quelle che ci fanno conoscere i nomi del Beck, del Telcs e dello Szornowsky.

* * *

Intorno alla chiara sala detta — dai fregi graziosi del soffitto — « cortile dei piccioni » nel centro della quale è collocato un colossale cervo dorato dello scultore Markup, stanno i diversi ambienti.

Fig. 172. Ingresso alle sale delle Scuole industriali.

Il « salotto della musica » ideato dal Maròthi è di un insieme assai gradevole; il tono scuro dei mobili di quercia intarsiati e incastonati da bei fregi in piombo inspira un gran raccoglimento, ed il magnifico volto di Beethoven, dominante da un alto piedestallo di marmo bruno, vi assume un aspetto oltremodo suggestivo. Le pareti sono rallegrate ad una certa altezza da un fregio di puttini musicanti e cantanti (che rappresentano i diversi periodi della musica) dovuto, come il busto di Beethoven, allo scultore Edmondo Telcs.

Se nella « abitazione di artista » di Aless. Nagy si riscontra la rigidezza un po' strana di alcuni mobili, nella sua « sala da pranzo » in compenso si gusta l'equilibrata costruzione e i graziosi ornamenti di altri. Nel salotto di Aless. Bartha non è mantenuta una costante armonia fra alcune forme un po' comuni, che arieggiano al settecento latino, ed altre schiettamente ungheresi.

Più importanti ci sembrano: il salotto di Andrea Thèck in cui la sobrietà della decorazione lascia intatta la bella ossatura dei mobili e la grazia tranquilla dell'insieme, e in cui particolarmente è simpatica la grande caminiera in legno di noce sormontata da una specchiera e collegata lateralmente agli scaffali ed ai vani di due armadi; la sala da pranzo e quella da lavoro pel R. Ungarico Ministero del Culto e della Istruzione, disegnate dal pittore Körösfoi ed eseguite dall'ebanista Mocsay; l'elegante salotto eseguito da Gabriele Steinbach su progetto del Faragò. In questi ambienti piace la comoda solidità dei mobili, l'armonica distribuzione nella parete dei rivestimenti in legno e degli addobbi, il sapiente adattamento di vecchie forme nazionali all'uso e alle esigenze nuove.

Altri pregi sia di concezione sia di esecuzione si trovano nelle stanze dovute a Maria Undi, pittrice, a Edmondo Vigand, al tappezziere Romai, all'ebanista Kantor, ad Alessio Breitkopf. Ma oltremodo caratteristico nel chiassoso effetto policromo degli addobbi e dei legni dipinti, dei pendagli di lamine traforate e ornate di vetri colorati, ci pare il salone delle Industrie domestiche ideato dal Faragò, il quale non ha temuto, pur di imprimervi spiccatamente le impronte nazionali, di rasentare in certi particolari il bizzarro e lo sgarbato.

Dello stesso artista ammiriamo senza riserva la graziosa e sobria ornamentazione che abbellisce la sala delle « Scuole pratiche d'arte industriale » e, se non tutti, almeno alcuni dei grandi armadi collocati in diverse sale della Sezione e precisamente quelli che meno sfoggiano lucenti borchie e pesante policromia.

Fig. 173. Ingresso alla sala delle Industrie domestiche. — Edmondo Faragò.

Accenneremo anche alla varia produzione presentata sotto il nome di « Industrie domestiche » da parecchie istituzioni, indipendenti o sussidiate dallo Stato, che si prefiggono (come qui da noi la Cooperativa nazionale per le industrie femminili) di guidare il lavoro donnesco del ricamo, del tessuto, della varia decorazione — anche semplice e grezza — degli oggetti e delle stoffe casalinghe, ad un cosciente rispetto delle caratteristiche nazionali ed al ripudio delle forme volgarmente mercantili. Soprattutto in considerazione di tale scopo l'opera compiuta dalla « Scuola pratica di Ricamo e Tessitura », dalla Società anonima ungherese di Commercio », dall' « Associazione Isabella » merita di essere additata a lode e ad esempio.

E non dimenticheremo gli arazzi ed i tappeti (i più caratteristici dei quali ci sembrano quelli eseguiti su disegni del pittore Körösfoi da diversi industriali), nè, fra gli articoli in pelle, alcuni cuscini di Aless. Nagy, nè le acqueforti, le litografie, le stampe

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

d'ogni genere esposte nella varia ed attraente sezione di arti grafiche e specialmente quelle del Conrad, del Faragò, della Paczka.

* * *

Ci resta a dire delle scuole di disegno, le quali — come afferma il Dottore Elemer Czako nel suo studio sull'arte decorativa del suo paese — sono il primo fattore della rinnovazione artistica ungherese.

I saggi innumerevoli in disegno, pittura, plastica e gli oggetti di svariate materie prodotti nella Scuola industriale di Budapest e nella R. Ung. Scuola di Arte decorativa interessano a noi, oltre che per il loro valore intrinseco, per l'indirizzo generale onde derivano. Si educano i giovani artefici a ricavare dall'osservazione delle forme naturali — foglie, fiori, farfalle, pesci, insetti, uccelli — (copiate dapprima con precisione assoluta) lo spunto di tutti gli infiniti motivi ornamentali, che, a seconda delle diverse professioni, si prestano ad essere tradotti nelle differenti materie. Di solito su di uno stesso foglio l'allievo presenta uno studio obbiettivo di un elemento naturale e vicino la sua semplificazione decorativa e dopo questa la pratica applicazione. Ogni singola categoria di artefici trae da tale studio della natura quegli elementi di forma o di colore che meglio corrispondono alle caratteristiche delle singole arti e all'impiego tecnico delle materie. Così vi sono le forme geometriche e le semplici macchie decorative eseguite immediatamente, a tinte piatte, col pennello, a mano libera, dai pittori di ceramiche e dai decoratori di pareti; e accanto a queste ricerche quelle del tutto diverse dell'orafo, che dalle eleganti forme di un coleottero o dalle screziature di una farfalla trae il suggerimento di un nervoso lavoro di cesello e di un ricco accordo di smalti.

Fig. 174. Mostra della Scuola Reale ungherese delle Arti decorative a Budapest.

Fig. 175. Mostra della Scuola industriale di Disegno della Città di Budapest.

I giovani artefici in tali scuole imparano a trattare con completa padronanza gli strumenti e le materie della loro arte: vi si eseguiscono ambienti come quello ora esposto — disegnato dal Raffay —, oggetti in ferro, come i portafiori disegnati dal Faragò; ma oltre ad impararvi assai bene il loro mestiere, essi ed i futuri insegnanti (che nella « Scuola normale » seguono un ordine ben stabilito di studî) si abituano per tempo a guardare con indipendenza e vivacità nella natura. Così essi trasportano nell'esercizio della loro arte non le sole spigolature e le briciole degli stili morti, ma uno spirito libero e alacre che, rispettando l'antico, sa creare il nuovo.

Che tutto questo qui da noi fosse interamente sconosciuto non si può con giustizia affermare; qualche bel tentativo anche per opera dell' « Umanitaria » e per impulso del prof. Mentessi, meriterebbe di essere ricordato. Ma per le nostre scuole, povere di ma-

teriale e di insegnanti, disunite e incerte nei programmi, intralciate e contradditorie nei metodi, occorre un' opera savia e lunga di ordinamento e di riforma ; occorrono denari. E non solo per le scuole, ma per fondare musei d'arte decorativa; per ampliare e riorganizzare quelli che esistono ; per unirvi biblioteche di fotografie e di pubblicazioni artistiche. PIETRO CHIESA.

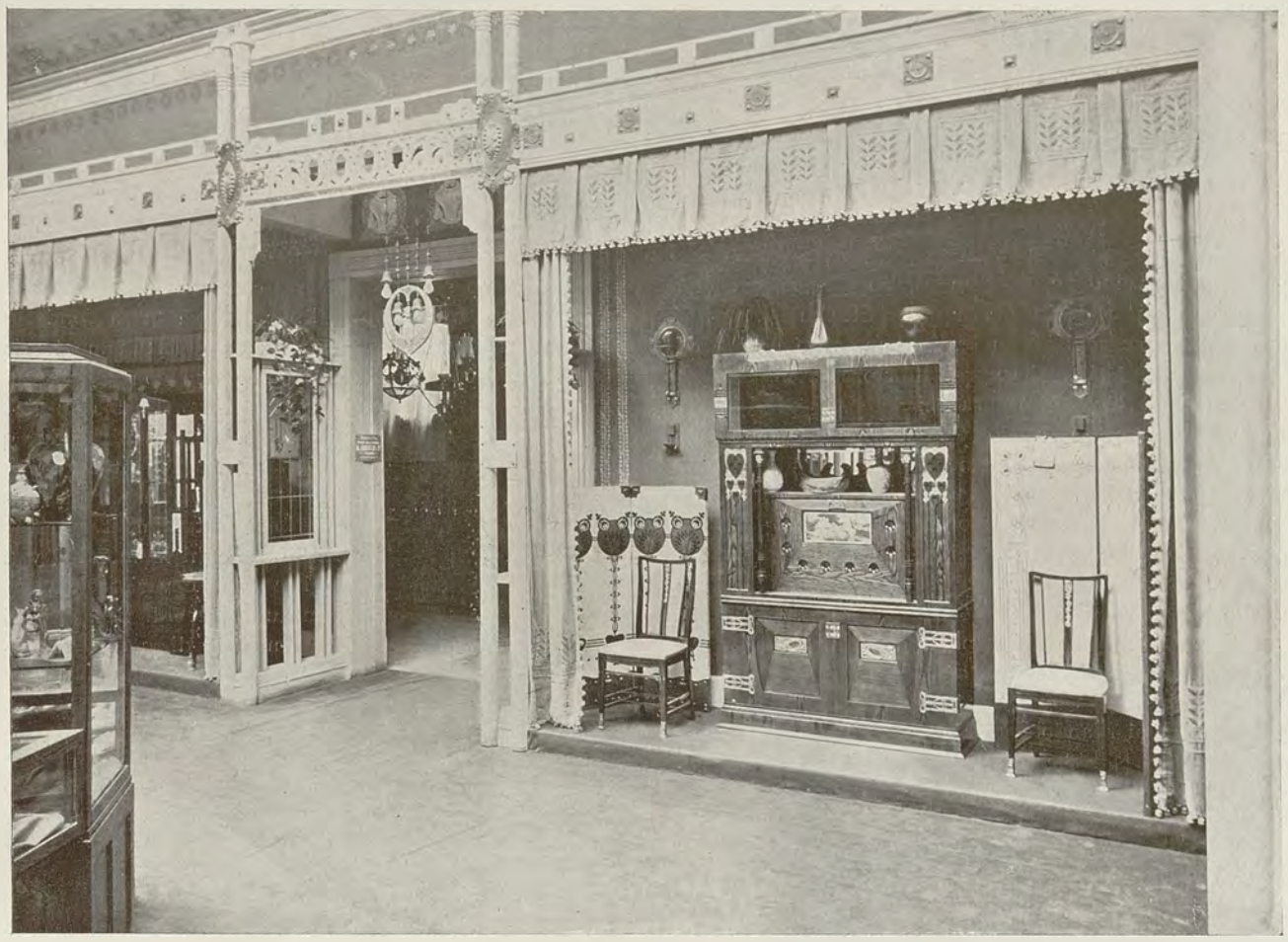


Fig. 176. Mobili di Edmondo Faragò, sempre nella Mostra dell'Ungheria.

Fig. 177. Papiro egiziano del R. Museo Archeologico di Torino con scene satiriche di animali.

XXIII.

FIGURE DI ANIMALI NELL' ARTE ANTICA.

II.

ANCORA SULL'EGITTO.

Vedi Fascicolo precedente.

— Fig. da 177 a 183. —

UN genere particolare di rappresentazioni d'animali apparisce pure nelle arti dell'antico oriente, massime nell'arte egizia: genere che merita una considerazione speciale. Si tratta di scene burlesche, in cui agli animali è attribuita una parte simile a quella degli uomini, secondo lo spirito degli antichi favolisti. Se non che, mentre nella favola l'azione degli animali corrisponde al loro carattere e finisce male quello che vuole far cosa che non gli si addice, i disegnatori egizi si sono talora compiaciuti di rappresentarci come un mondo a rovescio.

Un papiro del R. Museo archeologico di Torino ha due zone di così fatte scene; nella superiore, incominciando da destra, si trova un buartetto strumentale eseguito da un asino, un bove, un coccodrillo e una scimmia. Segue un'altra scena, in cui un asino, che fa la parte di Faraone, riceve offerte da un gatto (?) presentato da un bue. Poi un oryx sembra minacciare con il falcetto un gatto inginocchiato (fig. 177).

Nella zona inferiore, in più piccola scala, si notano: un gruppo di oche in rivolta contro tre gatti che le guidano, dei quali uno è atterrato da un'occhetta valorosa; un fico sicomoro su cui è appollaiato un ippopotamo, che uno sparviero, salendo per una scala a piuoli va a disturbare; una fortezza difesa da gatti e bravamente assalita da topi, il cui comandante combatte con l'arco, come un Faraone, dal cocchio tirato da due cani; infine un curioso duello fra un gatto e un topo (fig. 178).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

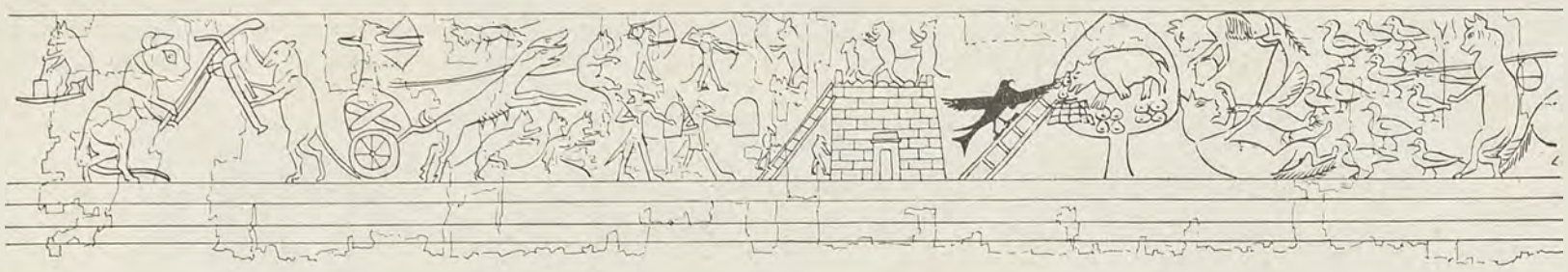


Fig. 178. Papiro come il precedente.

Scene simili si riscontrano pure in un papiro di Londra: oche condotte da un gatto; capre guidate da lupi con attributi di pastori; finalmente una partita a scacchi fra un leone e un antilope (fig. 183).

La Direzione dell'*Arte italiana* ha pur fatto riprodurre alcuni bizzarri disegni di vasi egizi tolti dall'opera del Prisse d'Avennes, e nei quali figure o parti di figure animali sono adoperate come elementi decorativi (fig. da 179 a 182). Questi disegni non furono, com'è facile vedere, tolti modernamente da oggetti reali, ma sono riduzioni schematiche, non sempre chiare, eseguite da artisti antichi allo scopo di figurare offerte agli Dei, presentate dai Faraoni in scene di pittura e di rilievo. I vasi appartengono all'epoca di Seti I e di Ramesse II, cioè al secondo impero (XIX dinastia). Guardando il disegno, essi peccano assai nella parte costruttiva; la base specialmente è di una esilità inverosimile. In un'ampia tazza donde sorgono steli e gambi stileggiati, il piede è molto opportunamente rinforzato da due cani semiaccovacciati, che sorreggono con le teste la parte più svasata del bacino. In una specie di anfora sono adoperate come manichi due protomi d'antilope, le quali si riattaccano al labbro con le corna; il coperchio ha un pomo a testa di cavallo e, lateralmente, teste di cigno. Coperchi analoghi hanno altri vasi, ove la specie degli animali è variata, e vi è aggiunta come pomo una testa di Bes.

I modelli di questi vasi dovevano essere di metallo, senza dubbio d'oro o d'argento.

(*Continua*).

G. Patroni.

Fig. da 179 a 182. Disegni egiziani rappresentanti vasi per offerte agli Dei.

Fig. 183. Papiro egiziano del Museo Britannico con scene satiriche di animali.

Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo.

Monticelli Giuseppe, Gerente Responsabile.

Anno XV — 3° della Nuova Serie. N. 10 — Ottobre 1906

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXIV.

GRADINATE E SCALE.

— Tav. da 55 a 58. Fig. da 184 a 195. —

Nei castelli, nei palazzi, nelle case furono oggetto di cure decorative i cortili e le scale: mai si tentò un libro speciale, in Italia, su quelli e su queste, e chi lo tentasse si disporrebbe a provare il supplizio di Tantalo. Non credo di esagerare dichiarando che il numero delle scale e dei cortili belli, supera da noi quello delle facciate artistiche. Quanti edifici antichi o vecchi non hanno la facciata logora o sguarnita dalle originali bellezze, e conservano, in condizione ragionevole, scale e cortili? Alle linee d'arte si aggiunge, quasi sempre, se trattasi di costruzioni antiche, la pittoricità del tempo, la quale vale cento doppi la rigidezza originaria e la insensibilità dei restauratori.

Fig. 184. Palazzo del Comune a Venzone del Friuli, costrutto fra il 1390 e il 1410, con la scala esterna.

Conseguenza, non infrequentemente, di sopraedificazioni, d'aggiunte e d'ampliazioni, i cortili qua e là offrono un quadro sintetico della vita d'un castello, d'un palazzo, d'una casa; e gli stemmi, le iscrizioni, che talora contengono, valgono sommamente a questo fine. Perciò nella bellezza d'un cortile non devesi scorgere, sempre, la virtù estetica di chi lo creò, ma, con questa, si deve vedere l'effetto del tempo e della storia che ne accompagnarono la esistenza.

Nessuno oblia il cortile del Bargello, ora Museo Nazionale, a Firenze: esso è il tipo di quel genere artistico che il tempo abbellì col suo misterioso colore, e la storia col fascino delle sue memorie. Ornato di gravi arcate che s'incurvano sopra pilastri vigorosi,

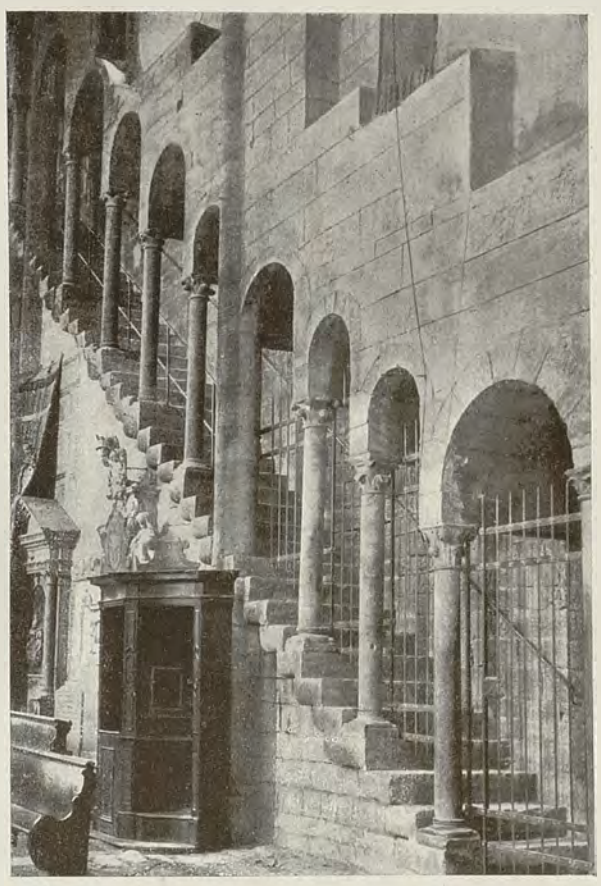


Fig. 185. Scala entro alla nave laterale sinistra nel Duomo di Trento.

ha la scala addossata alla muraglia, il Marzocco, le alte mura arricchite da stemmi di Podestà e Giudici, che compongono un quadro d'arte noto dappertutto, non esistendo raccolta di fotografie della città di Firenze, cui manchi questo cortile. Il quale conduce il pensiero al Dugento e al Trecento, che diffusero inaudite bellezze architettoniche in ogni luogo italico; e la Toscana ne ricevette strabocchevole copia.

Se vi dirigete presso Firenze, a Pistoia, vedrete un altro dei cortili più magnifici d'Italia nel Palazzo Pretorio. Antica residenza dei podestà, oggi tribunale di giustizia, conserva lo stile trecentesco, attraverso le sue vicende, le quali non furono poche; ciò viene attestato dalla abbondanza di decorazioni dipinte e di stemmi scolpiti, appartenenti a tutti gli stili. Ha il pregio, il cortile di Pistoia, di conservare il seggio dell'antico tribunale, architettato nobilmente ai primi del XVI secolo, parlante in un distico che insegna, con semplice eleganza, la ragione del seggio. *Hic locus odit amat, punit, conservat, honorat, nequitiam, leges crimina, jura probos.*

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 186. Palazzo Comunale a Capo d'Istria, con la scala esterna.

Se vi dirigete verso Firenze, dall' altro lato, a parte Siena che in fatto di cortili e scale dà tanto filo da torcere quanto è appena agevole l'immaginare (qui si offre il cortile nel Palazzo Grottanelli, ornato di agili bifore, a Siena, ove sono più consuete le trifore); a parte i luoghi dell'antico Stato senese, coi suoi castelli delle Quattro Torri, di Piancastagnaio, di Spedaletto in Val d'Orcia, di Montalcino; a non dire dei palazzi della città, da quello della Repubblica, iniziato nel 1296 a quello de' Tolomei, dei Mandòli poi Saracini, dei Buonsignori, dei Salimbeni, che non fanno scordare gli edifici medievali di S. Gimignano (il palazzo Nomi-Pesciolini restaurato in gran parte); lasciando tuttociò, se vi dirigete verso Firenze, dall'altro lato di Pistoia, vedrete a Poppi, nel Casentino, dove aperse gli occhi Michelangiolo, il celebre Castello eretto pei conti Guidi da Arnolfo di Cambio (1299), dimora di Dante esiliato, e luogo storico anche perchè Gualtieri di Brienne, nel 1343, vi ratificò la rinuncia alla signoria di Firenze. Cotal castello vanta un cortile ed una scala che l'esteta ammira (tav. 55, fig. 187 e 188). Le nostre riproduzioni dicono perchè il castello di Poppi suscita meraviglia: gli elementi decorativi dei cortili precedentemente citati, il Bargello di Firenze, il Pretorio di Pistoia, sono gli elementi del cortile nel castello arnolfiano. Gli stemmi d'ogni età, l'assimetria (ah! l'assimetria, cara al Goodyear, è un carattere di bellezza medieva), le mura scalcinate e corrose, le slabbrature delle sagome, sono elementi capitali alla nostra ammirazione. Se giunge pertanto un restauratore a porre mano su tuttociò, l'entusiasmo s'illanguidisce o si spegne: oggi i restauri travisano ogni cosa.

Fig. 187. Ramo di scala a sbalzo da una muraglia del cortile nel castello di Poppi.

Il medioevale è lo stile della pittoricità e della suggestione: nè si dolga chi legge del non aver letto ancora il nome di Venezia.

A queste note che illustrano cortili e scale, scelte in vari punti della Penisola, non si chiederà la storia del palazzo ducale. Questo palazzo, che è il più insigne monumento civile d'Europa, che dal secolo XIV al XVII occupò una falange di artisti, che nella scala dei giganti, nel cortile, si ebbe le cure del veronese Antonio Rizzo, morto in esilio per ruberie compiute come proto ai lavori, e raccolse le cure di Pietro Lombardo, dello Scarpagnino e di tanti altri maestri: questo palazzo forma un libro di storia, la storia dell'architettura veneziana, entro il quale passano, come in giocondo caleidoscopio, gli artisti più valorosi addetti alla Repubblica: Pietro Basseggio, maestro Enrico, Giovanni e Bartolomeo Bon, maestro Pantaleone, gruppi di scultori toscani e lombardi, Andrea da Milano, i Bregno, trascurando i posteriori, tra cui Jacopo Sansovino, autore della scala d'oro, con stucchi decorativi di Alessandro Vittoria e pitture allegoriche di Battista Franco.

Entrando dunque nel cortile del palazzo ducale, restate sorpresi dalla assimetria: un concetto di libertà emana dall'assieme dei piani e dei finestrati, che quivi si compongono in apparente unità associando il gotico al rinascimento, così da turbare i tepidi amici della pittoricità. Qui si accerta che la mancanza involontaria di simmetria è una felicità per noi, che non ci sentiamo sconsolati a vedere, nel cortile ducale, delle finestre diseguali sullo stesso piano, dei doppi fregi e delle stranezze, le quali corrispondono ai casi vari e bizzarri del cortile a cui, volta volta, si diè forma architettonica, incuranti della rettitudine scolastica, sostituita e corretta dalla ricca decorazione.

***

Queste note sarebbero più interessanti se si rivolgessero a cortili e scale di palazzi dimenticati e di case nascoste: e Venezia, in parecchie delle sue oscure calli o dei suoi campi sperduti, aperti fra canali che il remo del gondoliere batte di rado, si apre a bellezze di cortili e di scale indimenticabili: sono elegie materiate nella pietra, sogni di poeti che dal pensiero non si cancellano, che nessun architetto o scultore o pittore sa comporre, e son preparati dal tempo, il quale crea opera di suprema bellezza, come il cortile d'una casa veneziana pubblicato qui (tav. 55).

Il gotico del palazzo ducale è quello del presente cortile: come nel palazzo, ivi il pieno centro s'intreccia al sesto acuto ed al sesto scemo.

A Venezia non avrete scordato la scala « a bovolo » del palazzo Contarini ora Minelli a S. Paterniano (fig. 191): per poco essa non ricorda il campanile del Duomo di Pisa. Ma il suo autore, quasi ignoto, Giovanni Candi, architetto pare del leggiadro palazzo dei rettori a Belluno, forse non conobbe il campanile di Pisa. Però su questa comparazione non si vuole insistere, parendo che la scala Contarini, la più bizzarra di

Venezia, una specie di torre tonda a chiocciola « a bovolo », sia così perchè la ragion costruttiva lo richiedesse.

Un'altra scala da vedersi a Venezia, quella gotica nel palazzo Loredan, in calle della Testa, non ispinge tanto avanti nel tempo, quanto la scala Contarini (fine del XV secolo). La quale è esterna,

Fig. 188. Scala nel castello di Poppi.

non interna, come le scale su cui specialmente rivolgo l'attenzione: le scale esterne comporrebbero un capitolo a sè, in un libro sui cortili e sulle scale; per esempio quella del palazzo comunale a Capo d'Istria, quella del palazzo del Comune a Venzone del Friuli (fig. 184 e 186), e tante altre, le quali potrebbero dividersi fra le addossate ai palazzi (una di esse nel palazzo comunale di Perugia, provocò ai nostri giorni una ardente discussione con largo spargimento d'inchiostro) e quelle ad ornamento di piazze e ville nei parchi e nei giardini.

Chi ama la purezza classica si conduca a Firenze e a Roma.

Il veder dei cortili e delle scale, se si tratta di palazzi e case private, non è sì agevole come il veder le facciate; perciò qualcuno, leggendo che l'arte classica a Firenze e a Roma vanta dei cortili squisiti, si sente vinto da curiosità. Mi rivolgo ai palazzi e alle case che non hanno la pompa del palazzo della Cancelleria a Roma, o dei duchi di Urbino in quella sede ducale, o di Gubbio, parafrasi del palazzo d'Urbino.

Dove lo spazio lo permetteva, l'architetto fiorentino d'un palazzo signorile disegnò un cortile quadro a portici e a loggie sovrapposte, corrispondenti alla loggia che frequentemente si apre nell'ultima regione dei palazzi di Firenze, sulle strade, e di cui si conserva un superbo esempio nel palazzo Quaratesi. La scala, da un lato, con balaustri di pietra, può esser mezzo a confermare la finezza plastica degli ornatisti fiorentini. Talora una fontanella getta acqua entro una vasca che si allarga a metà del cortile: e di queste fontane, una nel cortile di Palazzo Vecchio (il cortile fu rifatto da Michelozzo dopo il 1450) è un capolavoro di semplicità, recante una statuetta del Verrocchio, bronzo bellissimo del Rinascimento, mentre la fontana appartiene al Vasari e al Tadda.

Il cortile del palazzo Gondi, che si scelse ad offrire un esempio del soggetto di cui ragioniamo, è uno dei più importanti di Firenze (tav. 56). Giuliano da Sangallo, il quale ricevette l'incarico del palazzo

Fig. 189. Parapetto di scala nel palazzo Serra a Genova.

nel 1481 da Giuliano Gondi il Vecchio, detto anche il Magnifico, architettò il cortile, che fu restaurato, col palazzo, nel 1874: difatti all'esterno ha una freschezza, nel suo vigoroso bugnato, la quale svela l'opera moderna.

Il nostro cortile è tipo, così, d'una serie di cortili che rimangono

Fig. 190. Scala nel cortile del palazzo Grottanelli a Siena.

a Firenze e altrove in Toscana, come quello nel Palazzo dei Medici di Michelozzo, restaurato dall'Ufficio Regionale, e ad Arezzo nel-

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

l'antico palazzo Albergotti poi Bacci, sede della locale Cassa di Risparmio, restaurato dall'ing. U. Tavanti.

Citai, quasi ad esemplificare, il palazzo d'Arezzo, la cui prima origine risale al di là dall'epoca del cortile (quante traccie anteriori al Rinascimento ci si vedono!) per indicare che le città meno illustri si abbellirono allo stesso modo delle città principali; ed il cortile, nel palazzo Albergotti, conserva le loggette, che furono dianzi accennate, le quali conferiscono aspetto claustrale a questi luoghi profani.

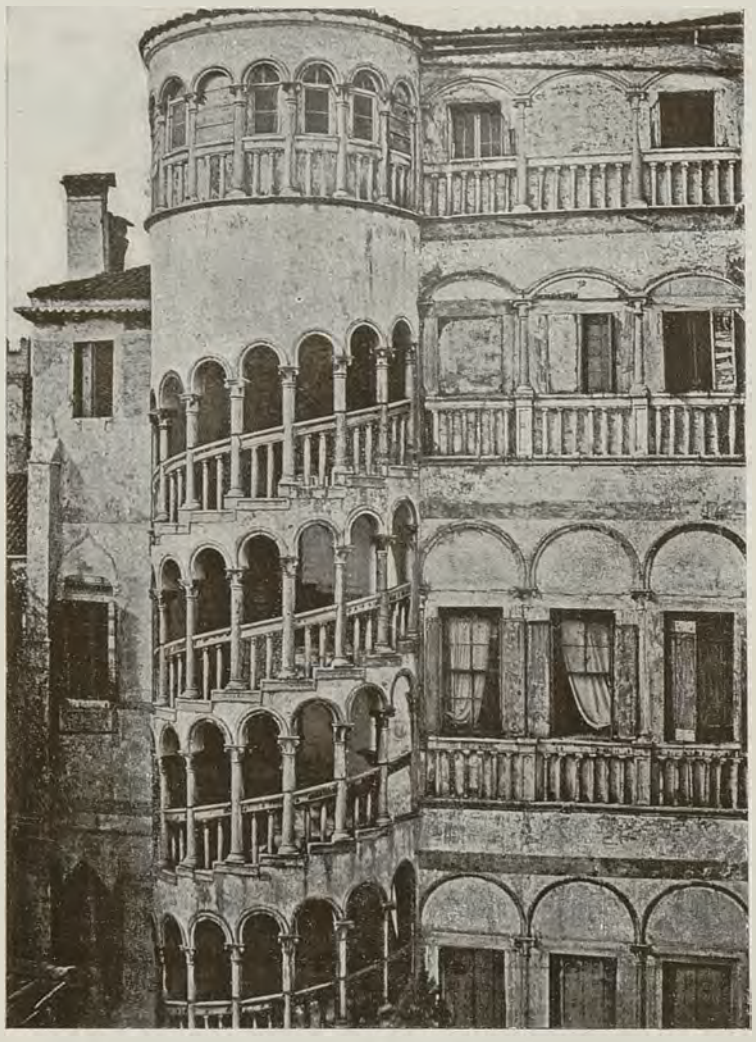


Fig. 191. Scala a "bovolo" nel palazzo Contarini a S. Paterniano in Venezia.

Una scala pensile, nella villa reale di Poggio a Caiano, presso Firenze, attira lo sguardo (fig. 193). Il suo stile cinquecentesco richiama un di quei maestri fiorentini che diffusero sommo decoro d'arte. Giuliano da Sangallo, autore della villa, può aver disegnato la scala pensile sostenuta fortemente da quattro mensole, ornate con certa libertà. La scala trovasi nel quartiere di Bianca Cappello moglie di Francesco I, il quale trovò la morte nella villa di Poggio a Caiano nel 1587, assieme alla sua consorte. E si parlò di veleno. Il cardinale

Fig. 192. Ripiano superiore della scala dei Giganti nel Palazzo ducale a Venezia.

Fig. 193. Scala nel quartiere di Bianca Cappello nella Villa Reale di Poggio a Caiano.

Ferdinando de' Medici sarebbe stato l'uccisore della coppia granducale. Follie! Gli eccessi d'ogni specie uccisero Francesco e la bionda patrizia veneziana.

Fuor di Roma, non lungi, a Caprarola il palazzo o castello Farnese, creazione di Giacomo Barozzi detto ii Vignola, si orna di una scala cinquecentesca (il palazzo sorse dal 1547 al 1559) la cui imponenza è mostrata dai disegni, a sussidio di queste note (fig. 194 e 195). I quali esprimono il corredo della pittura decorativa che in questo punto del palazzo, e in altri luoghi, Taddeo Zuccaro e il di lui fratello Federigo, assistiti da vari artisti, profusero sulle vólte e sulle pareti della fabbrica barozziana.

(Continua). ALFREDO MELANI.

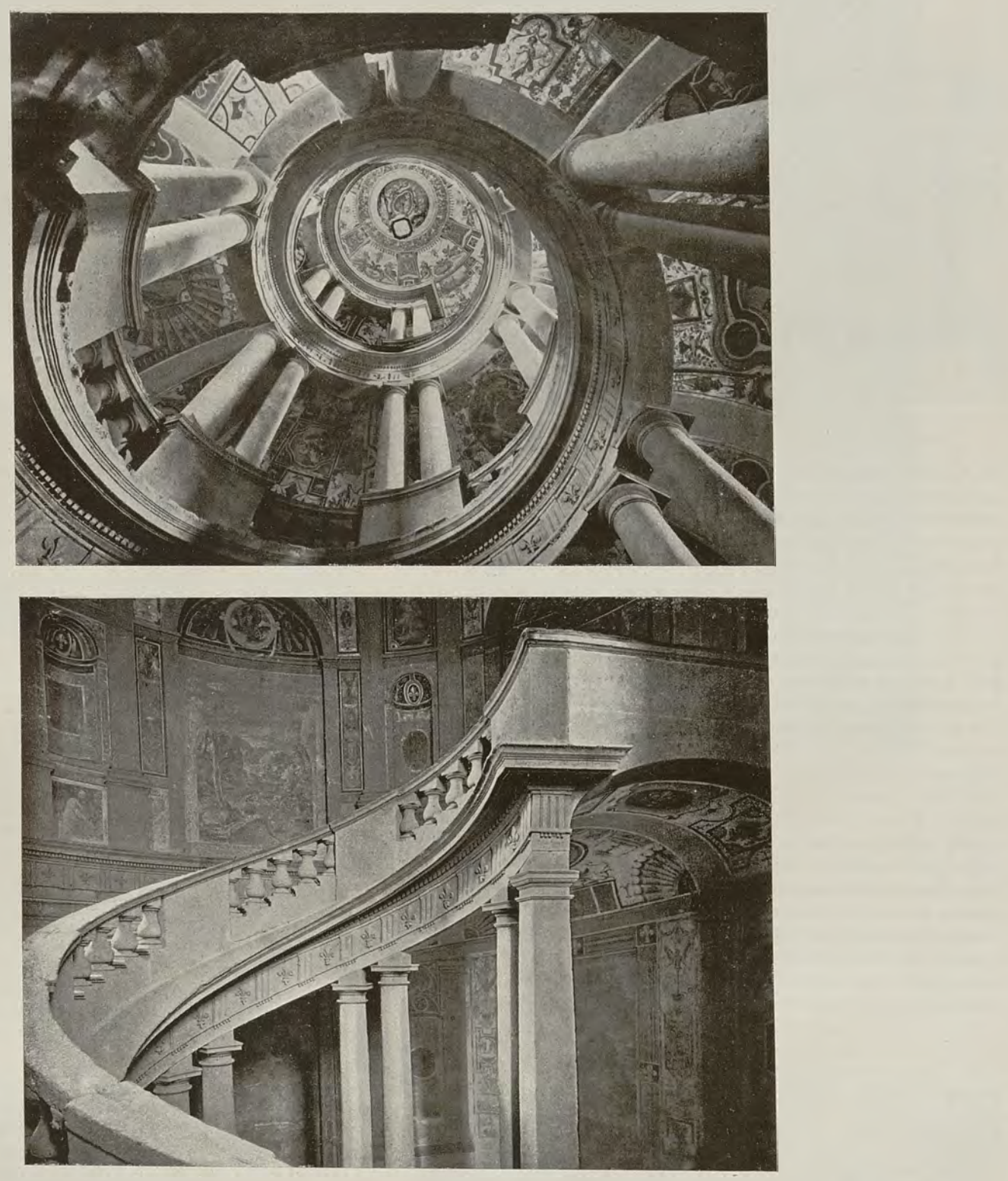


Fig. 194 e 195. Scala regia nel Palazzo Farnese a Caprarola.

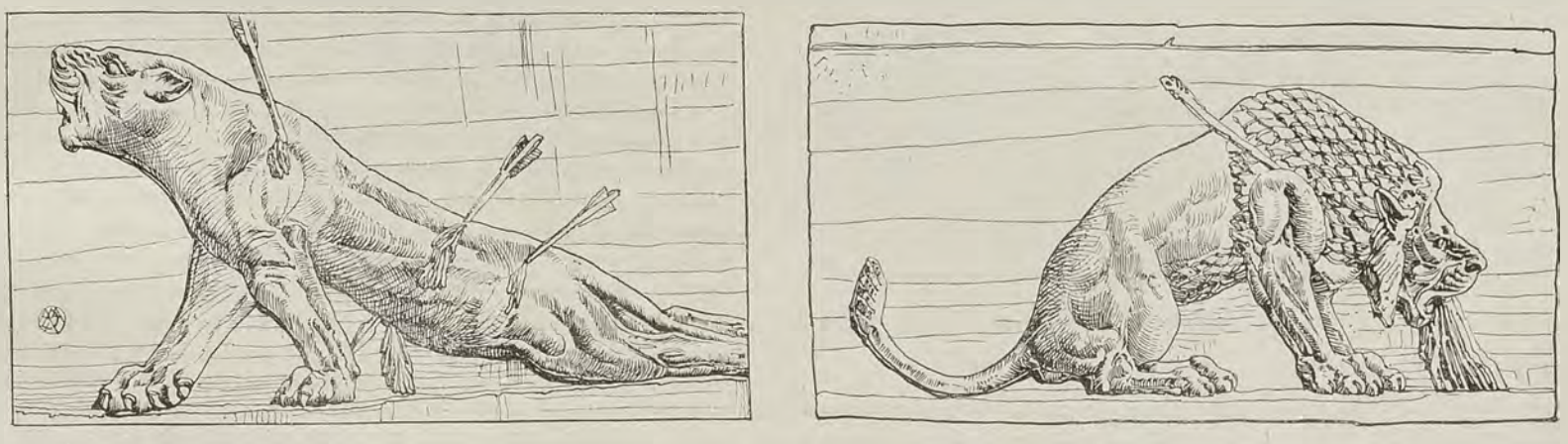


Fig. 196 e 197. Leonessa e leone feriti, nel bassorilievo della *Caccia di Assurbanipal*, ora al Museo Britannico.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

XXV.

FIGURE DI ANIMALI NELL' ARTE ANTICA.

III.

LA CALDEA E L'ASSIRIA. — I PAESI DEGLI HETEI.

Vedi Fascicolo precedente.

— Fig. da 196 a 205. —

A Caldea e l'Assiria hanno per la storia delle figure animali nell'arte, soprattutto dal punto di vista decorativo, una importanza forse maggiore dello stesso Egitto. Un gran talento di riproduzione delle forme animali già si scorge nei monumenti più arcaici della Caldea, sebbene poco numerosi siano quelli a noi giunti. Citeremo una testa di vacca in bronzo, di Bagdad, dal fare largo; una tavoletta di terracotta ove è magistralmente modellato un cane accompagnato da un uomo, una specie di bull-dog così caratteristico che vi si possono studiare le note della razza; un cilindro con due bovi che camminano in un campo di grano, il qual campo, mediante una convenzione comune nelle arti antiche, è indicato da due sole delle enormi spighe proprie della regione e tanto celebrate. Ma noi parleremo più particolarmente degli Assiri, che assai meglio possiamo apprezzare per la quantità del materiale pervenutoci, e presso i quali quelle felici attitudini si svolsero compiutamente.

Gli Egizi furono animalisti per conseguenza delle loro tendenze artistiche generali; direi che furono animalisti perchè erano ritrattisti, perchè avevano un profondo intuito dei caratteri individuali e dei caratteri di razza. Gli Assiri furono animalisti di elezione. Nella loro arte la figura umana era trascurata; ritratti non fecero mai; non mai seppero esprimere i caratteri delle varie razze, talchè ai tributari etiopici davano lo stesso profilo semitico, lo stesso naso aquilino dei loro connazionali, contentandosi di tingere di nero le parti nude! Il Perrot crede che la grande differenza di trattamento che si nota nell'arte assira tra le figure di uomini e quelle di animali dipenda dalle nudità dei secondi, e dalle pesanti e lunghe vesti che ricoprivano i primi, impedendo di osservarne le forme. Ma il viso rimaneva ad ogni modo scoperto, e pure non si nota mai in esso quella varietà di espressione individuale che è invece accentuata nelle figure animali. Ciò vuol dire per noi che quella spiegazione del fenomeno non è sufficiente. L'arte delle figure umane, ieratica ed ufficiale, doveva essere completamente dominata da convenzioni; bastando i simboli a distinguere le figure delle divinità e quella del re, si rinunziava a studiare la verità delle forme e si rappresentava sempre il medesimo tipo umano convenzionale. Lo stesso sarebbe accaduto per gli animali, se nelle grandi cacce di cui i re Assiri erano appassionatissimi, l'arte non avesse trovato un tema che le permetteva di liberarsi dalle pastoie e di esplicare quelle disposizioni al verismo che già si erano annunziate nella più antica arte caldea. Una volta messa per questa via, l'arte assira ebbe una vera predilezione per gli animali, mentre seguitò a trascurare la figura umana.

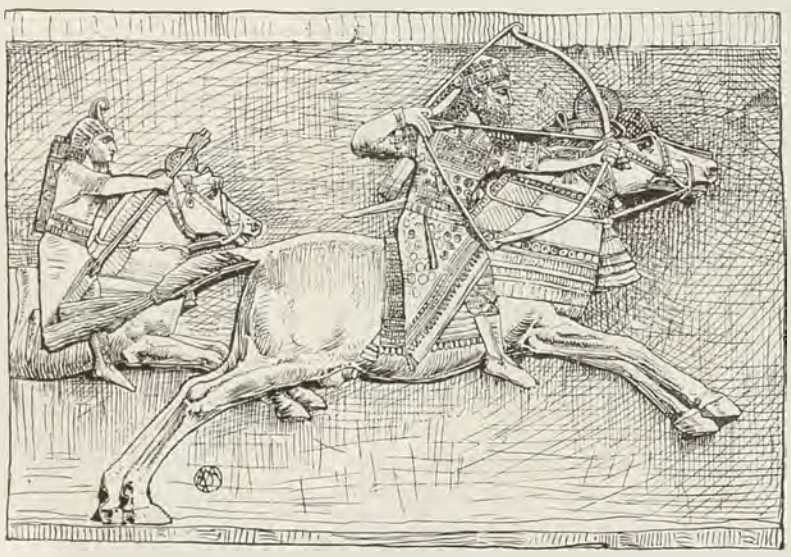


Fig. 198. Cacce di Re Assurbanipal. Bassorilievo nel palazzo di Kouioundjik.

Sui bassorilievi dei palazzi reali l'animale che ritorna più spesso è il cavallo, riservato alla caccia ed alla guerra. Gli Assiri erano non solo guidatori, ma cavalcatori. I loro artisti sentono e disegnano il cavallo assai meglio degli Egizi, anzi con vera maestria, tanto che se ne distinguono i caratteri di razza. Son cavalli meno slanciati degli arabi, e somigliano piuttosto a quelli del Kurdistan.

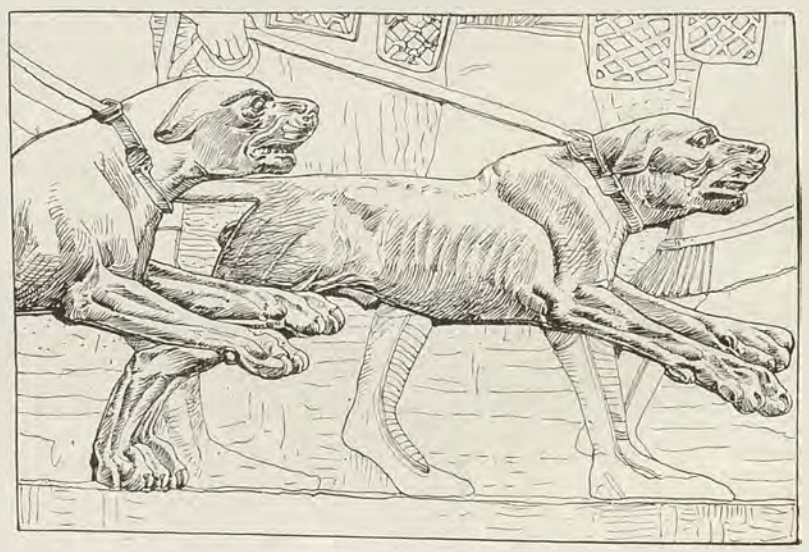


Fig. 199. Cani al guinzaglio nelle predette cacce.

In una scena di caccia del Re Assurbanipal, che fa parte dei bassorilievi del palazzo di Kouioundjik, il cavallo, piuttosto piccolo e dalle gambe asciutte, si lancia a gran carriera puntando le zampe posteriori. È riccamente bardato, col ciuffo pettinato e arricciato su la fronte, la criniera spartita, la coda intrecciata, annodata a metà e sfioccata in giù; v'è molto sentimento, naturalezza, espressione nello sguardo, a differenza di quanto accade per le figure umane dello stesso bassorilievo (fig. 198).

Anche il cavallo fermo è figurato a preferenza in atto di prendere lo slancio puntando vigorosamente le zampe posteriori.

Gli Assiri, appassionati cacciatori, amavano i cani e ne conservavano le immagini. Nel palazzo di Assurbanipal si sono trovate statuette in argilla dei suoi migliori cani, che ne portano scritto il nome, il quale indica sempre una delle qualità di cui l'animale diede prova alla caccia. È lo stesso animale simile al bull-dog, che apparisce nell'arcaica arte caldea. Ma assai meglio risaltano le figure dei cani nei bassorilievi con scene di caccia: tenuti al guinzaglio dai servi, pronti ad essere lanciati su la selvaggina, hanno tanta verità di movimento e di espressione, che par quasi udirli ringhiare (fig. 199).

La medesima abilità nel cogliere la posa, il movimento abituale e l'espressione degli animali domestici mostrano i convogli di prigionieri nei bassorilievi di Kouioundjik. Vediamo una donna, una bambina e un fanciulletto cavalcare una mula, tenuta per la coda da un uomo con fardello. La mula muove il passo con molta naturalezza, ha espressione e vita anche nelle orecchie, di cui protende l' una. Seguono dei buoi gibbosi, di cui, con la medesima convenzione che è già nel citato cilindro caldeo, è rappresentato un sol corno: è ben colto il loro passo grave, e le attitudini delle teste sono varie ed oltremodo espressive. Meno felici sono le capre che si veggono su un rialto e ricordano alcune greggi della nostra pittura pregiottesca e anche giottesca. Ma è come una trascuranza momentanea, una esecuzione sommaria e affrettata di figure messe nello sfondo. Che cosa

possano tali artisti in questo genere, lo mostra il bassorilievo delle capre selvatiche che, seguite dai loro capretti, pascolano nella steppa: un vero capolavoro.

Buoni animalisti sono anche gli Assiri nella rappresentazione di

Fig. 200. Leone colossale di Nimroud.

bestie rare ed esotiche. Notiamo un bassorilievo ove si vede la figura di un tributario portante due scimmie, e l'obelisco di Salmanasar II, in basalte, sul quale sono figurate cinque nazioni vinte dalle armi del re, che gli offrono tributi ed animali rari. È ben reso il passo dinoccolato del cammello di Bactriana. — Poco rappresentati sono gli uccelli, per cui occorre piuttosto la pittura, mentre i decoratori dei palazzi niniviti preferiscono il rilievo. Lo struzzo, forse animale sacro, apparisce sui disegni delle stoffe rappresentate nei rilievi medesimi, e sui cilindri, o sigilli girevoli, che offrono in generale buone figure d'animali.

Al leone, oggetto delle grandi cacce reali, l'artista assiro si è molto interessato, e certamente lo ha studiato da vicino. Ora lo rappresenta in atto di uscire dalla gabbia, nella quale lo hanno trasportato da regioni più meridionali per i piaceri del re: la fiera si allunga col suo caratteristico passo felino e col pelo tutto arruffato. Ora lo raffigura ferito da un dardo che gli ha traversato il polmone: l'animale si raggomitola con un ultimo sforzo, e piega la testa vomitando sangue a fiotti. Più patetica è una leonessa ferita da tre dardi, uno dei quali le ha spezzate le reni: la povera bestia trascina le zampe posteriori paralizzate. Questi rilievi appartengono alla ce-

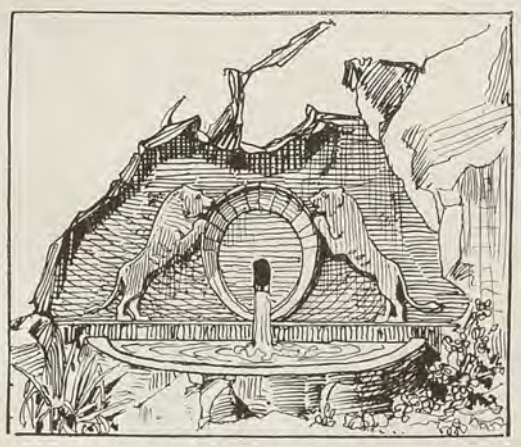


Fig. 201. Fontana assira.

lebre « Caccia di Assurbanipal », che si conserva al British Museum di Londra (fig. 196 e 197).

Il leone assiro è certamente superiore a quello, un po' convenzionale sempre, dell'arte greco-romana. Con quanta verità il leone colossale di Nimroud apre la potente mascella a quel muto sbadiglio proprio dei felini! La figura del leone piaceva evidentemente agli artisti Assiri, che l'adoperavano anche come motivo più strettamente ornamentale. Citiamo una specie di nicchia con due leoni che si affacciano agli angoli superiori; una fontana con due leoni rampanti che si appoggiano ad un tino rovesciato da cui si versa l'acqua (fig. 201); foderi di spada con due leoni rampanti affrontati, che talora giuocano come gattini.

Fig. 202. Divinità o genio assiro a testa d'aquila nel Museo Egizio Vaticano.

L'arte assira s' ispira alla natura anche quando foggia esseri fantastici; la copia con sincerità vigorosa e leale. Citeremo i tipi dell'uomo-leone, del pegaso, del grifo, dell'uccello a testa umana, che già si trova presso gli Egizi per significare l'anima del mondo e diviene poi prototipo delle arpie e sirene dell'arte greca. Una delle nostre figure rappresenta una divinità o genio assiro a testa d'aquila, che si conserva nel Museo Egizio Vaticano (fig. 202). Questi mostri servono principalmente alla espressione di concetti religiosi, alla significazione per simboli animali delle qualità attribuite agli esseri divini. Ricorderemo accanto a tali applicazioni della figura animale che la si fece servire di base a quella della divinità, come si osserva nei rilievi di Bavian e di Malthai e come vedremo nei rilievi rupestri degli Hetei. Queste figure d'animali sono però sempre piuttosto convenzionali.

Fig. 203. Cervo su palmetta.

Gli Assiri, animalisti di elezione, hanno delle vere applicazioni della figura animale in senso più strettamente ornamentale che non ci accada di trovare nell'arte egizia, e particolarmente nell'architettura. Di ornati in genere rammentiamo quelli che ricorrono su le stoffe dei bassorilievi: capre e tori alati, unicorni affrontati, ai lati di una palmetta. Qui il motivo è religioso, l'artista ha simboleggiato l'adorazione dell'albero sacro. Altri motivi, come quelli dei tori alati e cervi stanti su palmette da cui sembrano uscire, sono ritenuti capricci dell'artista (fig. 203). Ma per noi l'arte antica non ha di tali capricci: questi sono niente altro che una veduta moderna, applicata male a proposito per nostra ignoranza di casi particolari, nei quali sarebbe preferibile confessare

POLITECNICO BIBLIOTECA

che non intendiamo il pensiero dell'artista antico, prima di negare che ne abbia avuto uno. E nel caso attuale non è neppure vero che non si possa trovare il concetto esplicativo della figurazione, nello stesso ordine d'idee del caso precedente. Esso è la filiazione del genio divino in ipostasi animale dalla pianta madre, simbolo della prima essenza creatrice.

Fig. 204. Toro alato colossale a ornamento di porta.

Piccole sculture in avorio e vasi di bronzo con motivi d'animali, benchè trovati in Assiria, sono probabilmente d' importazione egizia o fenicia. Più importante è l'applicazione architettonica delle sfingi alate, che reggono basi di colonne, motivo che per lungo tramite giunge fino alle nostre cattedrali del Medio Evo. Ma l'applicazione più singolare e più tipica della figura animale nell'architettura assira, è costituita dalle figure colossali di leoni o di tori alati, che sembrano far la guardia ai palazzi dei re. Vi è in queste figure una originalissima transazione tra il bassorilievo e la scultura di tutto tondo. Viste di faccia sembrano statue; la testa, il petto e le gambe si distaccano dal blocco; ma il resto del corpo è indicato in bassorilievo

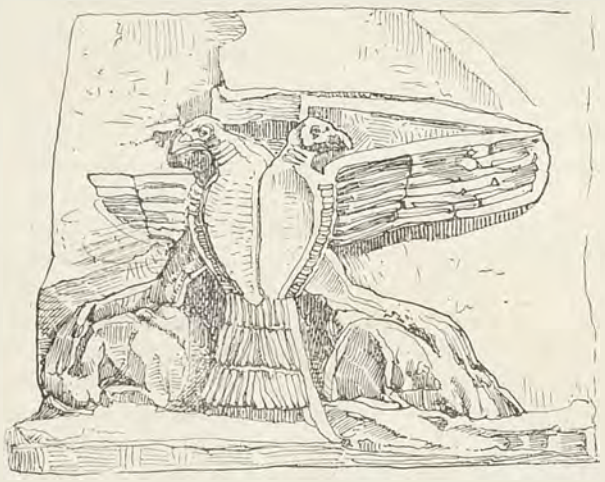


Fig. 205. Aquila bicipite. Bassorilievo heteo.

sui due lati del lastrone enorme. A ciò contribuì forse la qualità del materiale: l'alabastro o il calcare erano troppo teneri perchè le gambe dell'animale non si schiacciassero sotto il peso del corpo. Ma l'artista assiro prese un partito singolare, che non si ritrova in nessun altro popolo antico. Queste figure erano collocate alle porte, in senso perpendicolare ai muri, in modo che entrando apparivano di faccia, e, oltrepassando quella veduta, in profilo. Il profilo, espresso a rilievo, portava a mostrare tutte quattro le zampe in movimento; la veduta di faccia esigeva le zampe anteriori unite e ferme. Che fece l'artista? Aggiunse una quinta zampa, che è la ripetizione di una delle anteriori, per la veduta di profilo: la presenza simultanea delle due zampe che si escluderebbero a vicenda, si avverte solo nella veduta di terzo (fig. 204).

I caratteri fondamentali della rappresentazione assira degli animali si conservano in monumenti di età posteriore, come le porte di bronzo di Balawat, possedute dal British Museum di Londra. Nelle capre e nei montoni menati al passo da un pastore si nota sempre l'espressione della fisonomia, il fare rapido e fermo, la modellatura sommaria ma sentita che dimostrano la familiarità dell'artista col mondo animale. Vi persiste pure la convenzione di rappresentare le corna delle capre rivolte in senso inverso (come negli ornati delle stoffe sui bassorilievi dei palazzi reali) mentre per i bovi e tori era praticata l'altra maniera convenzionale di rappresentarli unicorni.

* * *

Possiamo, dal nostro punto di vista, considerare quasi come provincia dell'arte assira i territori asiatici che furono occupati dal popolo tuttora misterioso degli Hetei. Gli Hetei furono però assai più deboli osservatori della natura animale. A ciò contribuì forse, oltre alla differenza di attitudini che è propria di ciascuna stirpe, il fatto che essi delle figure animali si servivano a scopo di scrittura geroglifica e di rappresentanze strettamente ieratiche; non ebbero, come gli artisti assiri, i temi delle grandi cacce reali, che fecero degli scultori di Ninive i più forti animalisti del mondo antico. I geroglifici degli Hetei sembrano più naturalistici degli egizi, a giudicare per esempio da quelli con figure di lepri riprodotti nell'opera dei signori Perrot e Chipiez. Ciò avveniva o perchè la scrittura geroglifica fosse meno comune e più arretrata che in Egitto, o per minore sicurezza dell'artefice nel ricavare dalla figura il contorno caratteristico, lo schema lineare. Nei geroglifici hetei sono anche adoperati uccelli, protomi ovine e bovine, ecc.

Degli Hetei orientali citeremo il leone di Marach, con le zampe trattenute nel blocco di pietra; esso sosteneva un pilastro che a sua volta reggeva una tettoia; è la medesima applicazione che già abbiamo vista per alcune sfingi alate assire, e che è giunta fino ai nostri pergami e alle nostre chiese della fine del Medio Evo.

Un bassorilievo che occupa tre lastre contigue ha per soggetto la caccia al leone. Il tema ricorda anche qui l'arte assira, ma l'esecuzione è, al confronto, quasi infantile. Degli Hetei occidentali ricorderemo il trono di Boghazkeui, sostenuto da due leoni di cui le teste sporgono in tondo sul davanti, e sui lati del trono si veggono i fianchi in rilievo. Come figure decorative non mancano di una certa forza, se i disegni che ne abbiamo sono però esatti; poichè nulla di simile si trova negli altri monumenti hetei. Il carattere di questi è piuttosto dato dalle sculture rupestri del santuario di Iasili-kaia, presso Boghazkeui; ma in esse gli animali che portano ieraticamente le figure divine sono assolutamente convenzionali e poveri di merito artistico. Quasi araldica è l'aquila bicipite, caratteristica di questi rilievi hetei (fig. 205).

(Continua). G. PATRONI.

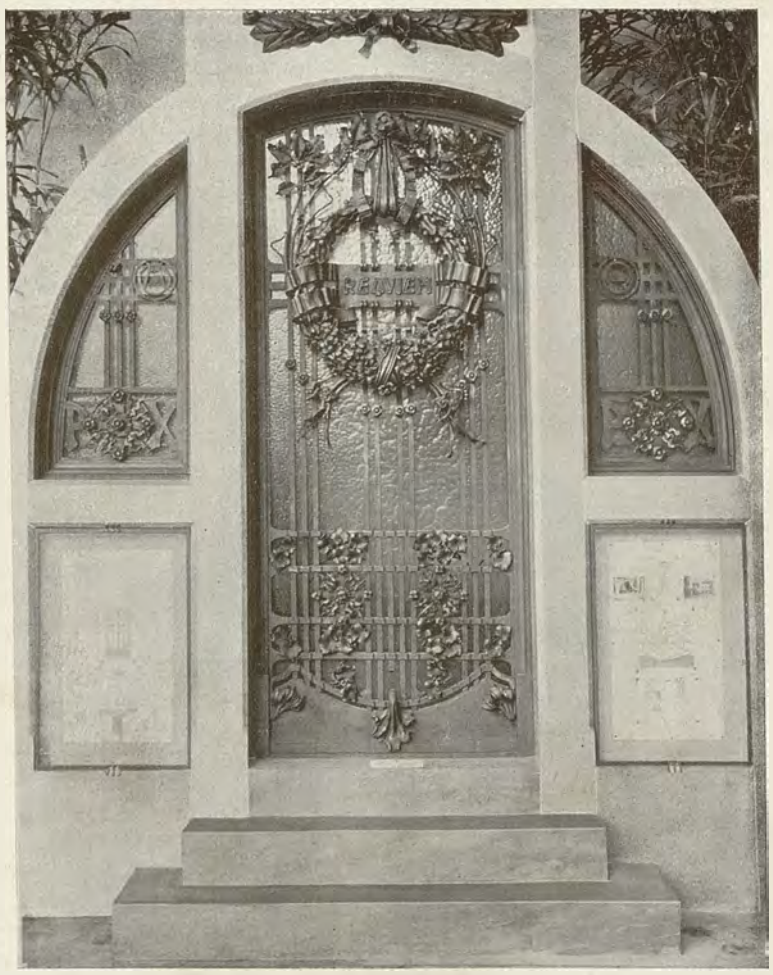


Fig. 206. Esposizione di Milano. — Cancello per Cappella sepolcrale della officina Giacinto Citterio.

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

Anno XV — 3° della Nuova Serie. N. 11 — Novembre 1906

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

Fig. 207. Grande sedile in marmo, esposto dallo scultore Edoardo De Albertis nella Mostra di Milano.

XXVI.

L'ARTE DECORATIVA NELLA ESPOSIZIONE DI MILANO.

V.

IL GRAN PREMIO REALE.

— Tav. 61 e 62. Dett. da 41 a 45. —

LL'*Arte italiana* tocca la buona fortuna di chiudere le rassegne sull'Arte decorativa internazionale nella Esposizione di Milano con la seguente lettera indirizzata al Direttore del periodico dal commendatore Giovanni Tesorone e con un argomento che fa veramente onore all' industria artistica del nostro paese. Nessuno come il professor Tesorone, presidente autorevole della Commissione aggiudicatrice del più insigne premio, scrittore sapiente e acuto di cose d'arte, avrebbe potuto esporre le ragioni del difficile verdetto, il quale, in mezzo a tante opere straniere di singolare merito, sanzionava, spassionatamente e ponderatamente, la vittoria di un artefice italiano.

Carissimo Amico,

Non v'è nessuna ragione che contrasti il tuo modesto ed onesto desiderio di conoscere i concetti seguiti dalla Commissione Internazionale per l'assegnamento del Premio Reale delle 10 mila lire ad Eugenio Quarti di Milano. Sai meglio di me che se i lavori di una Giuria vanno tenuti segreti nell'atto medesimo in cui si svolgono, compiuti che essi sieno, riesce, più che lecito, doveroso di divulgarli fra gli interessati ed il pubblico; e ciò non tanto come una giustificazione ma come un ammaestramento. Le *relazioni,* in fondo, non hanno altro scopo, e poichè per la Decorativa di Milano non avremo, a quanto pare, una *relazione* vera e propria, così non ho esitato di manifestare in due *interviste* il significato della Mostra e delle premiazioni, e tanto meno esito ora di rivelare al cospetto della tua alta coscienza di Maestro (anche di tali materie) l'atteggiamento delle coscienze nostre di giurati nell'attribuire al mobilista lombardo il premio singolarissimo. Bene intendi la ragione di questo superlativo. Il Premio Reale, oltre all'essere uno ed indivisibile, ed oltre al rispondere a un non trascurabile valore materiale, accoglieva entro di sè un valore morale sotto ogni aspetto significante.

Ciò premesso, io non durerò gran fatica per metterti a giorno del nostro lavoro. Mi basta evocare il processo verbale delle nostre adunanze, redatto con molta precisione dall'architetto Stacchini, per assolvere la bisogna.

Venne, innanzi tutto, agitata la questione se i colpiti dall'incendio — anche quelli che si ripresentarono alla Mostra ma in maniera incorrispondente al programma del Premio Reale — potessero o no partecipare alla gara, e si deliberò, con assai nostro rincrescimento, in senso negativo. Per tale deliberazione vennero tratti fuori gli ungheresi Korosfoi, Nagy e Horti e gl'italiani Ducrot, Valabrega, Cutler e Girard: un vero *fuori concorso* sancito dal potere inesorabile delle fiamme. Si passò quindi all'esame di tutti i concorrenti e, per via di votazioni e di conseguenti eliminazioni, si giunse a comporre una terna risultante dell' ungherese Marothi, del belga Sneyers e del Quarti italiano. Una consecutiva votazione trasse fuori da questo gruppo il Marothi, il cui ambiente — il grande *hall* della sezione Ungherese — una delle più felici manifestazioni d'arte della Decorativa di Milano, ricca di originalità, di nazionalità e di gusto armonioso, era ben lontano dal programma il quale richiedeva un ambiente o una serie di ambienti

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

da appartamento privato e non già un'aula, fosse pure ammirabile ma inabitabile, di una pubblica Mostra.

Rimasti così di fronte lo Sneyers ed il Quarti, il fine architetto di Bruxelles cioè, la cui fama meritamente conquistatagli da opere pregevolissime di costruzione e di ornamentazione contrasta con l'ancor verde età sua, e il maestro milanese del legno, il quale fu tra i pochissimi a tenere alto il nome italiano nella Sezione Decorativa della Mostra Mondiale di Parigi e riaffermò nobilmente sè stesso nella Internazionale di Torino, si accese una fervida discussione sui meriti di entrambi e sulle deficienze e sulle rispondenze delle opere loro rispetto ai termini del programma. Certo lo Sneyers allettava e conquistava non poco l'animo di noi giurati coi suoi tre ambienti minuscoli tutta grazia, tutta gentilezza, tutta, direi, poesia domestica, in quel compiuto ordine decorativo delle pareti, dei soffitti, delle luci munite di vetrate variopinte armonizzanti con le stoffe, con le tarsie dei legni e sino coi pavimenti, con le lampade e con le altre piccole suppellettili di quell'ideale rifugio di una femminilità ideale anch'essa. Mi esprimo così perchè, a giudizio di parecchi di noi, ciò che mancava in quegli ambienti era appunto il senso positivo, materiale della vita. Non un mobile da riporvi qualcosa, non una seggiola da starvi sopra a sedere, ma una cotale impressione algida di vuoto che per verità contrastava palesemente con l'idea dell'ambiente ammobigliato previsto dal programma.

Nelle camere del Quarti, in cambio, se se ne eccettui il salottino (la cui compiuta decorazione non potea nemmeno dirsi felicemente riuscita) e la camera da letto, rimasta incompiuta, era l'ammobigliamento — intendo l'ammobigliamento fatto dal mobile — ciò che prevaleva sulla decorazione dell'ambiente, era l'organismo del contenuto, insomma, ciò che vinceva l'organismo decorativo del contenente.

Il Quarti, senza dubbio, si avvicinava assai più al programma.

Che cosa fosse poi l'organismo costruttivo di ciascun mobile in sè, è inutile startelo a ripetere, giacchè ben sai quanti pochi mobilisti vi sieno che possano gareggiare col Quarti nella fattura dell'opera di legno e soprattutto nell'amore di lavorarlo, ciò che fa prevalere in lui l'artista all'industriale. La materia assume nelle sue mani una nobiltà insolita, sino ad ascendere alla preziosità della pietra e dei metalli rari. Non sarebbe iperbolico il definire Eugenio Quarti: l'orafo dei mobilisti.

Ma io non devo entrare in particolari che esorbitino dai limiti della tua stessa domanda. Ciò che ho detto basta a farti intendere come fra l'architetto belga e il mobilista italiano stesse irresoluta la coscienza collettiva della Giuria, e ciò venne dimostrato, infatti, da una prima e da una seconda votazione che stabilì la parità fra i due contendenti.

Niuna gara di tal genere ho veduto svolgersi con maggiore solennità e con più cavalleresco procedere di questa, la quale si risolse solo al terzo scrutinio, per lo spostamento di un voto, a favore dell'italiano. Una bella vittoria, come bene intendi, sia per essere stata riportata su un competitore valorosissimo, sia per essere stata conseguita a passo a passo attraverso un vero travaglio dell'animo dei giudici.

Non ho altro da aggiungere se non ringraziarti di avermi offerta l'occasione d'intrattenermi teco in questa assai gradita corrispondenza epistolare.

Abbimi sempre affezionatissimo tuo

GIOVANNI TESORONE.

Fig. 208. Altra veduta del precedente sedile.

XXVII.

GRADINATE E SCALE.

Continuazione e fine.

— Tav. 63. Fig. da 209 a 218. —

L'ARTE di Genova, nel Rinascimento, visse particolarmente per merito di Pierin del Vaga nella pittura, di Gio. Angelo Montorsoli nella scoltura, di Galeazzo Alessi nell'architettura. E i seguaci di questi maestri, nella architettura e nella pittura, i quali si adoperarono specialmente alla decorazione di cortili e scale, Rocco Lurago, Bartolomeo Bianco (seguaci dell'Alessi), i Semini, Luca Cambiaso, Bernardo Castello, i Calvi (seguaci di Pierin del Vaga) fecondarono la pianta dell'arte ligure e la fiorirono così da farla una delle più considerevoli della Penisola.

I cortili colle scale si pigliarono una copiosa parte di fiori: onde non si esagera ad avvertire, chi voglia ammirare dei bei cortili monumentali, di condursi a Genova e a Savona. E Savona, tra le sue antichità, mette, avanzo cospicuo di sollecitudine artistica locale, alcuni atrii e alcune scale che ricevettero, come l'atrio del palazzo Brignole o Parodi di Genova, spiritosa quantità di grottesche. Veda a Savona il palazzo Grassi, sede della Camera di Commercio, la cui scala a ornati, figure isolate, piccole istorie mitologiche — una delizia! — si attribuisce ad Andrea Semini.

Intervengono gli zoccoli d'azulejos negli atrii e nelle scale liguri a compiere un motivo ritmico d'arte nel brioso concerto policromatico delle grottesche, mentre altre scale ed altri atrii chieggono la loro bellezza specialmente all'architettura; e questo ultimo genere, necessariamente meno leggiadro, ma più maestoso, domanda alla scoltura il suo ausilio.

Il cortile del palazzo Durazzo a Genova (via Balbi) evocando il nome di Bartolomeo Bianco, seguace dell'Alessi, nel quale eseguì la scala Andrea Tagliafichi (fine del XVIII secolo), esprime l'aspetto magnifico dei palazzi genovesi, necessario alla Superba per essere tale. Così davanti agli spettacoli lapidei de' cortili e delle scale genovesi vien fatto d'accennare le scenografie dei Bibbiena; onde il pittore prospettico si avvicina a queste prospettive, traendone vaghezza inesprimibile di soggetti.

Il cortile con la scala dell'Università è modello-principe di cotali

scenografie: ben lo vede il lettore, sfogliando le nostre tavole. Bartolomeo Bianco, del palazzo Durazzo, imaginò cortile e scala dell'Università entro il primo mezzo del secolo XVII, cioè all'epoca del Barocco, che sparse tanta energia estetica nelle nostre città.

***

Genova, per mezzo del perugino Alessi, si associa a Milano: quivi l'Alessi architettò delle fabbriche insigni come le eresse a Genova; — e il cortile del palazzo Marino a Milano (Sthendal stimò questa la città più ricca di colonne in Italia, appunto pel numero immenso di cortili che possiede) sembra cesellato negli ornamenti barocchéggianti, fra i quali occupa uno dei primissimi posti; Milano, inoltre, contrappone alle scenografie lapidee de' cortili genovesi l'imponente cortile del palazzo di Brera, coll'ampia scala a due braccia, onore di Francesco Maria Richini, un secentista dalla linea grandiosa

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Fig. 209. Scalone del Palazzo Madama a Torino.

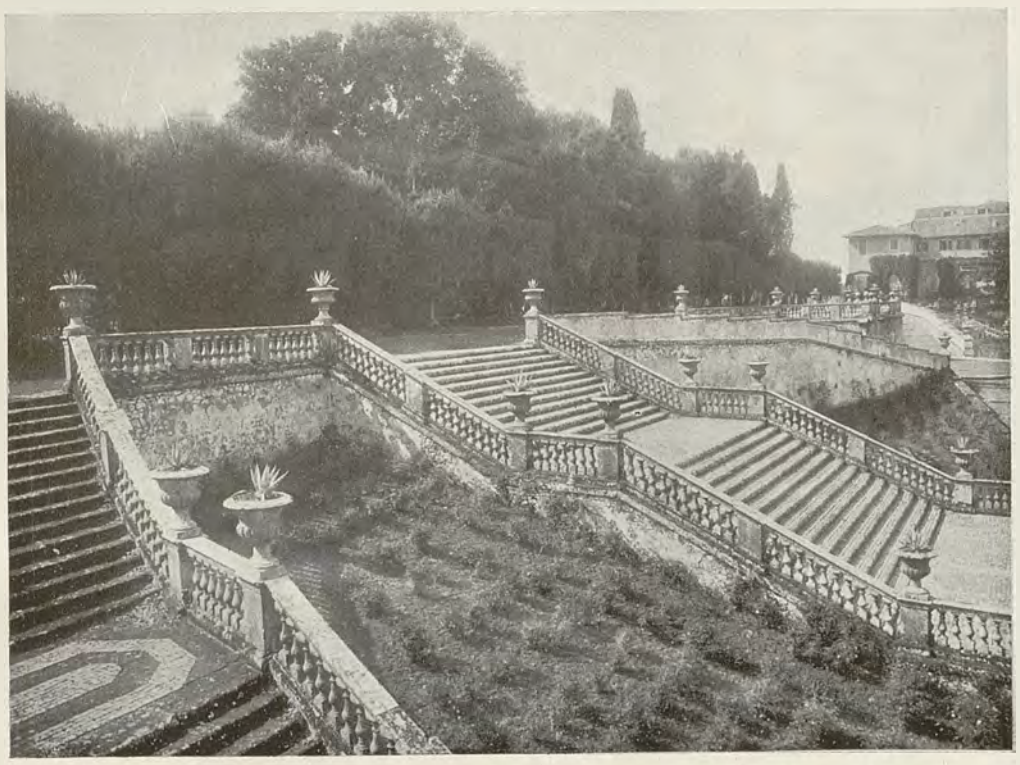


Fig. 210. Gradinate nella Villa Torlonia a Frascati.

e forte, la cui anima vibrava all'unisono con quella dei maggiori artisti del suo tempo.

In piena arte barocca Genova, che da quest'arte o dall'arte tendente al Barocco ricevette gloria di monumenti, adduce alla vicina Torino, per cui i sorrisi del Barocco e del Roccocò non ebbero fremiti ignoti. Lo stesso si dice di Roma: tal fatto ispirò la scelta dei disegni, i quali, continuando la linea stilistica delle presenti note, si uniscono ora a dar novelle nozioni.

La pompa è il carattere capitale del Barocco; e la scala del palazzo Madama a Torino è impareggiabilmente pomposa. Giovano ad essa i finestroni che la inondano di luce e gaiezza; e l'autore del palazzo che disegnò la scala, Filippo Juvarra, offrì quivi all'arte decorativa un impressionante spettacolo. La scala del Juvarra possiede il fascino della cose indimenticabili; ed io la assimilo alla scala regia nel palazzo reale di Caserta, della quale parlai ultimamente in queste colonne (fig. 209 e 211).

Torino vanta la scala del palazzo reale ideata da Amedeo Castellamonte, e invero non mancano titoli a cotal vanto: ma ben altra maestà risplende entro le linee del Juvarra, della cui arte

Torino, che custodisce un tesoro di bellezza juvarresca, dovrebbe divulgare viepiù la conoscenza.

Abbondante di stucchi, la scala del palazzo reale, espone genialmente il supremo uso di essi nell'epoca che si attraversa (fig. 214); e Torino, ricca di plastica settecentesca, somiglia la vicina Liguria che nel XVIII secolo, grazie a plasticatori lombardi, svizzeri e locali, si empì d'ornati in rilievo, di cui i palazzi Mario Pasqua e De Franchi attestano le forme leggiadre.

piena di ruderi, di alberi giganteschi, di prati, boschi, viali; la villa Pamphily-Doria che Roma non ha l'eguale in ampiezza; e così via.

Il curioso di scale non oblii quella del palazzo Lancellotti a Velletri di Martino Longhi il Vecchio: e poichè l'Italia settentrionale, in fatto di scale, non la cede all'Italia meridionale, conviene rammentarsi, oltre alle scale che furono enumerate, quelle di Bologna: il palazzo Zucchini, di cui si loda il cortile, possiede una magnifica

Fig. 211. Scalone del Palazzo Reale di Caserta (Vedi il Fascicolo 5).

* * *

Roma possiede un cumulo di modelli nello stile di cui si discorre: scale e cortili esterni, scale esterne ideate con senso di pittoricità maestosa, sicchè la evocazione della Città Eterna, in questo ramo d'arte decorativa, corrisponde alle più alte sensazioni d'arte.

La scala regia in Vaticano, che adduce alla cappella Sistina, è nota dovunque ha un culto il Bernini suo creatore: invero, data anche la strettezza del luogo, difficilmente potevasi conseguire un assieme più imponente. Roma vanta, fra le tante, la scala nel Palazzo Corsini, architettata da Ferdinando Fuga per ordine di Clemente VII; e, fuor dai palazzi, la scala che mette sul monte Pincio alla chiesa della Trinità de' Monti, quanto di più scenografico si può vedere. Essa servì di tipo ad altre scale le quali si allargano a Roma, espressione secentesca d'arte grandiosa.

La scala alla Trinità dei Monti, costruita a spese di Stefano Gouffier, ambasciatore francese presso la Santa Sede, venne disegnata dall'architetto Alessandro Specchi, e terminata, durante il pontificato di Benedetto VIII, dall'architetto Francesco De Sanctis (fig. 212).

Questa scala ha propaggini abbondanti nelle ville romane: la villa Albani oggi Torlonia, una delle più cospicue di Roma, ricca di antiche sculture, statue, busti, sarcofagi; la villa Borghese

scala con vôlta ovoide ornata da una sopravvolta chiara, luminosa, dipinta, d'un effetto seducente. Il tipo di queste sopravvolte o duplici soffitti, non infrequente, è uno dei tanti accorgimenti artistici

Fig. 212. Gradinata innanzi alla Trinità dei Monti a Roma.

Fig. 213. Scalone nel Convento di S. Giorgio Maggiore a Venezia.

dell'epoca barocca. Fu adottato persino in certe cappelle; ed il palazzo Fioresi, ancora a Bologna, ha la scala colla vôlta come quella nel palazzo Zucchini.

***

E voi che volete conoscere ancora cortili e scale barocche, visitate Venezia, Mantova, Cremona, Milano, Brescia, Bergamo, Pavia. A Venezia gode rinomanza l'atrio e la scala nell'ex-convento di S. Giorgio Maggiore, architettura di Baldassare Longhena (fig. 213); a Mantova sono da vedersi due scale interne, una maestosa barocca, l'altra leggiadra roccoccò; la prima nel palazzo Canossa ora Siliprandi, la seconda nel palazzo Pastori; ed a Cremona vedrete il

Fig. 215. Vestibolo e scala del palazzo Parodi a Genova.

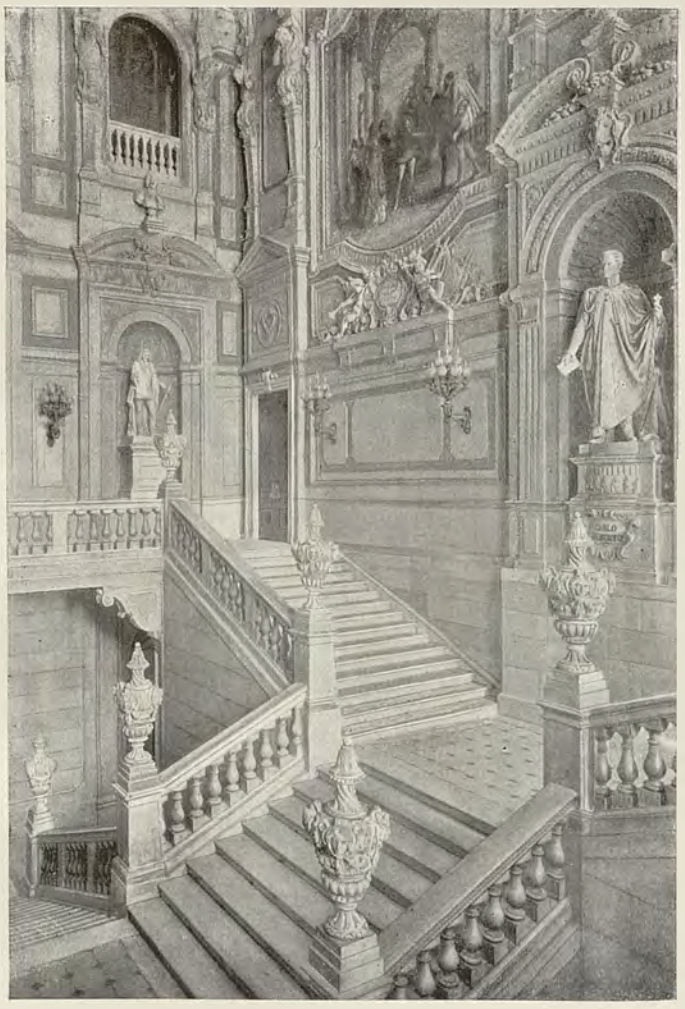


Fig. 214. Scalone nel Palazzo Reale di Torino.

palazzo Ugolini Dati, ove una scala magnifica, bizzarra nella pianta, vaga nella varietà dei marmi e nel disegno dei parapetti, ha la sua storia da cui non raccapezzai altro che nel 1746 la scala non esisteva, nel 1779 sì.

E a Cremona si vede un'altra scala del medesimo gusto nel palazzo già Stanga ora dei Barnabiti, il che vuol significare come in

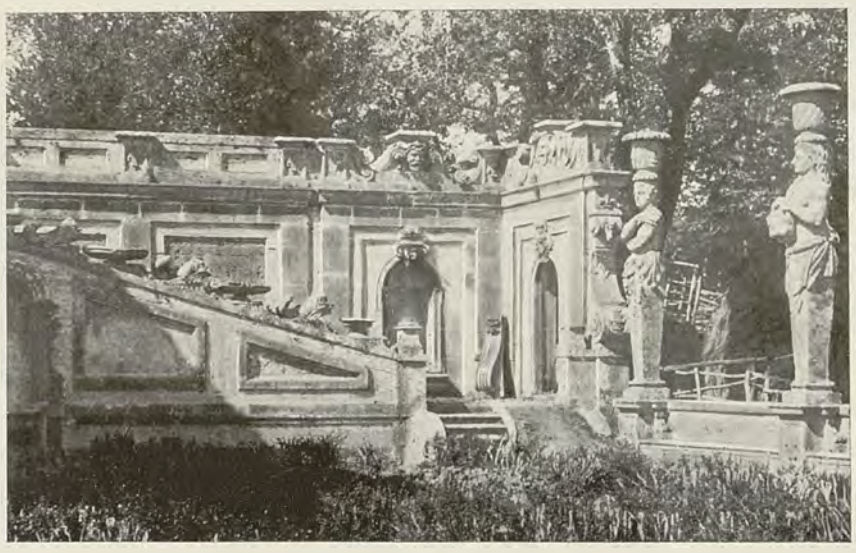


Fig. 216. Gradinata nella Villa Farnese a Caprarola.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

questo genere sia ricca quasi quanto Milano, la quale figura in queste note, di nuovo, colla scala del palazzo Crivelli, una fantasia settecentesca che solleva lo spirito degli esaltatori dell'arte barocca, e col maestoso cortile nell'Ospedale Maggiore, il più vasto della Metropoli lombarda, onore del nominato Richini.

Ad altri il còmpito di esporre un quadro più ampio dei cortili e delle scale italiane. Io feci quanto potevo, dovendo avere presente che non disponevo delle molte pagine d'un libro ma di quelle limitate d'una rivista.

ALFREDO MELANI.

Fig. 217. Scala nel gugliotto dell'Omodeo sopra il Duomo di Milano.

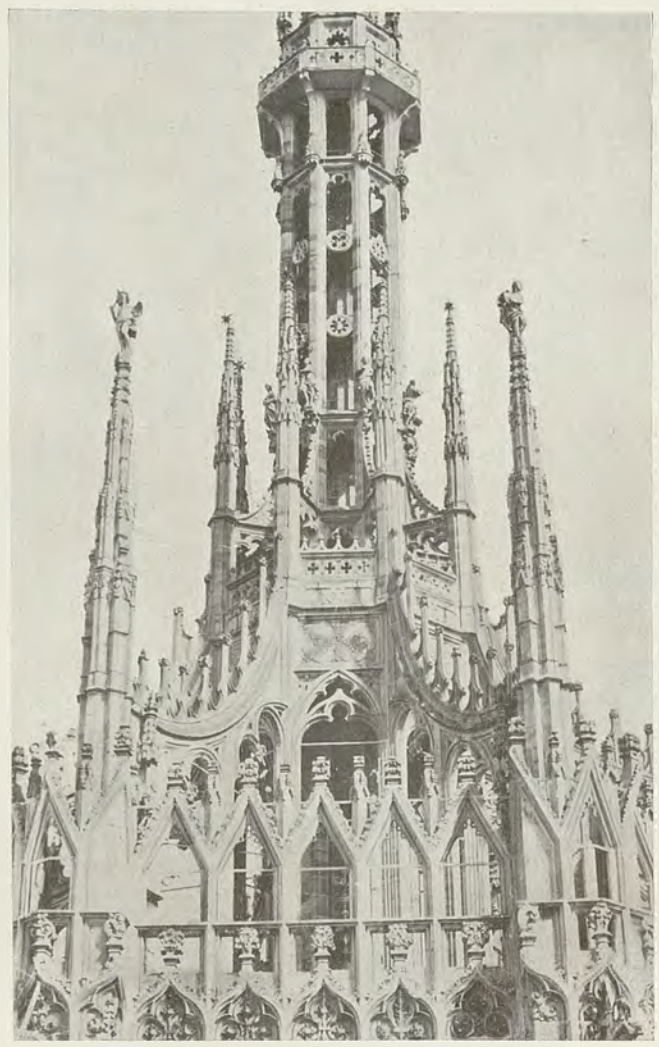


Fig. 218. Scala di Francesco Croce nella più alta guglia del detto Duomo.

XXVIII.

FIGURE DI ANIMALI NELL'ARTE ANTICA.

IV.

LA PERSIA E LA FENICIA.

— *Fig. da 219 a 225.* —

ALTRA provincia dell'arte assira potrebbe dirsi la Persia; ma i Persiani furono assai migliori alunni nella rappresentanza degli animali, e si avvicinarono di molto ai loro maestri. Si spinsero anzi più oltre nell'applicazione della figura animale, e di essa formarono addirittura un membro architettonico di somma importanza, come il capitello delle colonne. Questo è costituito da due mezze figure di tori, con le zampe anteriori rattratte, addossate nel senso della facciata o parete cui la colonna corrisponde: quindi il capitello ha una sezione rettangolare oblunga, non inscrittibile in un cerchio, come è quella di tutti gli altri capitelli delle antiche arti orientali. Il capitello persiano deve quindi dirsi originale. Se ne hanno bellissimi esemplari da Susa, ove l'esecuzione delle mezze figure di tori è magistrale, e ricorda assai da vicino l'arte assira.

A far mentovare con onore gli artefici dell'antica Persia, in qualsiasi fuggevole abbozzo di una storia delle figure animali nell'arte, basterebbe il celebre fregio di Persepoli in maiolica a colori, esibente una serie di leoni. Quantunque il merito dell'invenzione, della traduzione artistica delle forme vive, e perfino dei primi esempi degli effetti di colore applicati al rilievo mediante smalti, non possa negarsi agli Assiri, è però incontestabile che i Persiani seppero giovarsi dei loro modelli e degl'insegnamenti che questi offrivano loro, e non ne fecero una imitazione fredda e scialba: sentirono la forma, sentirono forse più degli stessi Assiri il suo valore decorativo, e raggiunsero una rara perfezione tecnica e artistica (*).

* * *

Chi conosce l'ufficio che la storia, la geografia e l'indole del popolo assegnarono ai Fenici, immaginerà di leggeri che questi arditi navigatori, industriali e mercatanti, non avessero il tempo di studiare dalla natura le forme animali, ma adottandole come motivo simbolico e ornamentale copiassero da altre arti che si erano già svolte sul suolo d'Asia, o dall'arte egizia. Così infatti avvenne, e le forme che l'arte fenicia diede agli animali sono in massima parte convenzionali. Ma appunto questo convenzionalismo, e la mancanza di soggetti in cui gli animali avessero un notevole valore proprio, ne rialzarono il valore decorativo; in tal modo i Fenici furono se non gl'inventori certamente i grandi propagatori della decorazione a figure animali, che fu poi adottata anche dall'arte greca.

Fin dalle opere più antiche che noi conosciamo nella Fenicia, troviamo notevoli applicazioni della figura animale. Bella è la tomba

(*) Sulle forme architettoniche e ornamentali dell'arte persiana, comprese quelle di cui fanno parte le rappresentazioni degli animali, la Direzione di questo periodico intende ritornare con abbondanza di tavole e di figure, ricercando nei prodotti dell'antica e singolare civiltà quei motivi artistici i quali meglio possano destare la fantasia di chi si occupa della nostra arte contemporanea.

di Amrit che fece conoscere la missione francese guidata dal Renan. E' a guisa di torre rotonda con cupola, e dallo zoccolo escono ai quattro venti quattro protomi leonine. Questo uscire della figura da un masso in cui apparisce conglobata, ricorda evidentemente l'arte assira.

Fig. 219. Stambecco d'oro massiccio nel Museo Nazionale di Napoli.

Una maschera di leone in bronzo, del Louvre, è eseguita a larghi tratti ed è di molto effetto decorativo. Buone e ben applicate sono anche le maschere leonine che su un sarcofago di Sidone reggono festoni. Ma i leoni a figura intera sono di gran lunga inferiori agli assiri; sono opere decorative e religiose eseguite per tradizione; difficilmente gli scultori che li eseguirono avranno visti e studiati da vicino questi superbi animali. La stela di Amrit, ove un dio insiste su una figura di leone, si ravvicina alla maniera hetea.

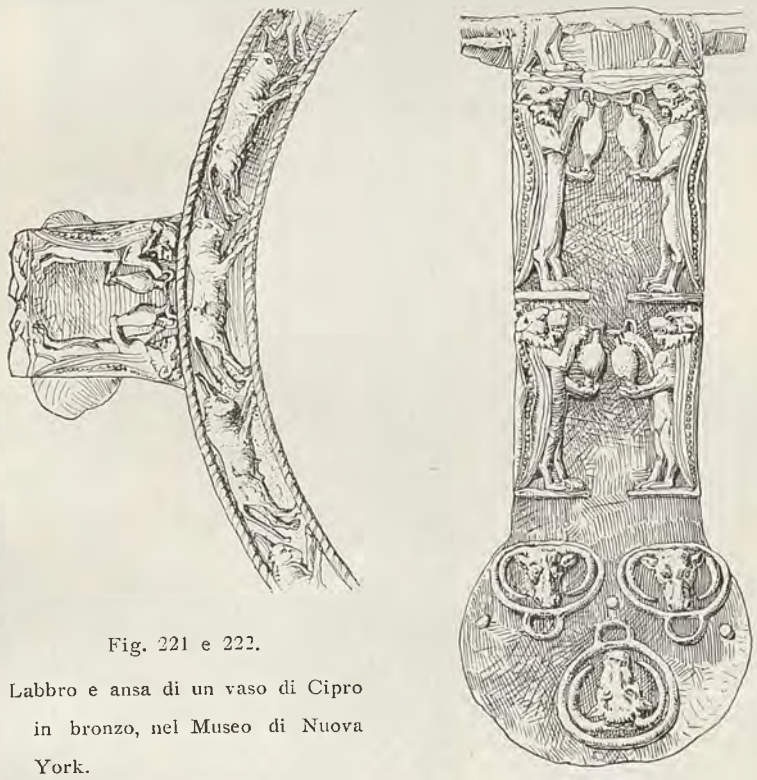


Fig. 221 e 222.

Labbro e ansa di un vaso di Cipro in bronzo, nel Museo di Nuova York.

I medesimi caratteri si riscontrano negli animali che ci offrono i monumenti di Cipro, dove però l'elemento fenicio s' incontrava col greco ed avveniva uno scambio di influenze. Il coronamento con due figure di leoni opposte per la coda, che s' incontra su le stele cipriote, è un motivo comune all'arte ionica. Altre stele hanno sfingi, talora rampanti ed eseguite a bassorilievo sul capitello.

Un gran vaso di Amathus, conservato al Museo del Louvre, di pietra calcarea, presenta nell'ansa un toro simile a quello che ricorre su le monete cipriote; è un tipo non privo di verità. Un bassorilievo di Athienau, con la rappresentanza di Herakles che toglie le greggi a Gerione, ricorda alquanto i rilievi di Ninive che raffigurano convogli di prigionieri.

Fra le terrecotte cipriote ci sono pupazzetti d'animali a volte abbastanza riusciti. Merita d'essere ricordato un asino carico di ceste, del Museo di New York. Una terracotta fenicia del Louvre rappresentante un carro ha invece cavallucci schematici assai rozzi e primitivi.

Fig. 220. Torello d'oro massiccio nel predetto Museo.

La ceramica dipinta di Cipro ci offre anche figure d'animali. Due sono le disposizioni preferite, o quella araldica dell'animale rampante,

Fig. 223. Disegno sopra un ovo di struzzo.

o quella a zone d'animali che si seguono in giro. Quest' ultimo è il motivo che i piccoli oggetti fenici soprattutto di metallo, diffusi in ogni parte del Mediterraneo, resero tanto popolare ed accetto anche ai Greci, agli Etruschi ed ai Romani.

Zone d'animali ricorrono, ad esempio, nelle tazze d'argento dorato di fabbricazione fenicia, trovate a Palestrina, l'antica Preneste; nei piatti di argento trovati a Caere, in taluno dei quali si scorge

Fig. 224. Disegno come il precedente.

quella imitazione dei tipi egizi che è tanto caratteristica dell'arte fenicia. Anche il gruppo della vacca che allatta il vitello, quale si vede in una coppa ceretana, è reminiscenza di un tipo creato dall'arte egizia. I Fenici non furono inventori, ma divulgatori di motivi artistici.

Ricorderemo qui un gran vaso di bronzo di Cipro, del quale avanza il labbro ed il manico. Sulla parte piana del primo è una zona di tori fuggenti innanzi a leoni; sul secondo mostri leonini con una specie di pelle di pesce, che portano vasi ed hanno significato religioso (fig. 221 e 222),

Nei gioielli e nelle oreficerie fenicie si trovano animali e parti

POLITECNICO BIBLIOTECA CENTRALE MILANO

d'animali (per lo più protomi o teste) di forme spesso convenzionali, ma di buon effetto decorativo. Rammenteremo gli astucci che servivano per racchiudervi scritture magiche e profilattiche da portarsi indosso come amuleti, dei quali astucci parecchi furono trovati anche in Sardegna ed in Ispagna, e taluni sono a testa di leone o di grifo.

Bellissimi, forse i capolavori degli artisti fenici nel genere, sarebbero uno stambecco ed un torello d'oro massiccio che diconsi trovati ad Edessa, quest'ultimo recante sulla base una iscrizione fenicia; si conservano nella collezione degli ori del Museo Nazionale di Napoli (fig. 219 e 220). Disgraziatamente però la iscrizione fenicia del nostro torello aureo è ritenuta dai semitisti una falsificazione, perchè copiata da quella genuina di Motya (S. Pantaleo): *Sepulcrum Matari figuli*, come suonerebbe in latino. Ciò rende sospetto tutto il pezzo, e priva di base l'attribuzione ai Fenici. Non sarebbe però una ragione in contrario il carattere più sciolto e il tipo del toro cozzante simile a quello che ricorre su monete greche, poichè sono noti gl' imprestiti spesso tolti dall'arte fenicia alla greca. Anche come falsificazioni questi animali aurei non resterebbero pertanto privi d' interesse; anzi noi li abbiamo stimati ben degni di essere figurati.

Talora anche materie fragilissime, lavorate e trasportate in ogni parte dai Fenici, diffondevano i motivi ornamentali da essi adottati. Dai pochissimi di tali oggetti che per caso giunsero fino a noi si può argomentare che grande debba essere il numero di quelli che il tempo ha distrutti. Curiose sono soprattutto, in questa categoria, le pitture eseguite su uova di struzzo, trovate in una tomba detta della Polledrara, a Vulci. Esibiscono zone d'animali isolati o disposti a gruppi. Tali uova di struzzo dipinte dovevano senza dubbio provenire da Cartagine, o in genere dagli stabilimenti fenici in Africa; ma non vi si scorge nessuna caratteristica locale, soltanto le figure sono eseguite più grossolanamente che su le coppe d'argento, pure trovate in Etruria, le quali devono invece derivare dalla Fenicia propria (fig. 223 e 224).

Fanno eccezione, tra gli animali rappresentati nel mondo fenicio, quelli che si trovano scolpiti o incisi al tratto su le stele cartaginesi. Benchè alquanto rozzi, essi mostrano un certo sentimento delle forme naturali, una mano ingenua, ma franca, che con pochi tratti sa cogliere l'aspetto e la posa tipica dell'animale; nè manca il carattere locale anche nelle specie raffigurate, fra cui l' ippopotamo e l'elefante. Una pecora (o agnello?) è scolpita a bassorilievo sopra una stele sardo-fenicia dal Sulcis, e senza dubbio anch'essa per motivo religioso; ma quantunque non manchi di verità, nulla offre di particolare.

Per quanto rapida sia stata la nostra corsa, il lettore che ci ha seguito conosce ora nelle linee fondamentali quale contributo abbia portato alla storia delle figure animali nell'arte ciascuna delle grandi civiltà orientali. Vedremo nella parte seconda di questo articolo un saggio di ciò che produssero in tal genere i popoli classici.

G. Patroni.

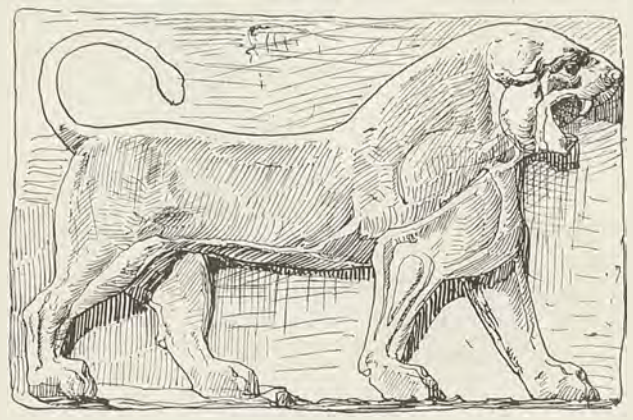


Fig. 225. Il Leone di Kalaba.

Fig. 226. Fregio nella Sala Regia in Vaticano del tempo di Paolo III Farnese. (Vedi Tavola 66).

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

Anno XV — 3.° della Nuova Serie. N. 12 — Dicembre 1906.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXIX.

VASI ARETINI.

— Fig. da 227 a 235. —

on le conquiste di Alessandro il Macedone, il mondo greco toccò i suoi massimi confini. Il genio artistico degli Elleni improntò allora profondamente di sè i paesi bagnati dal Mediterraneo orientale, e qua e là penetrò anche profondamente in territori lontani dalle rive del mare. Ma al contatto col lusso e con la magnificenza asiatica la cultura si modificò, ed assunse quei caratteri che sogliono esprimersi con l'epiteto datole di *ellenistica*, per distinguerla dall'antica e pura cultura ellenica, che ha come carattere proprio la misura e l'eleganza raggiunta per mezzo della semplicità.

Fu nell'epoca ellenistica che venne di moda il vasellame di metalli preziosi, e principalmente d'argento, sbalzato e cesellato. Questo vasellame con figure a rilievo ebbe imitazioni in materiali meno nobili, e principalmente in argilla, che in gran numero si eseguirono in Italia e nel mondo romano occidentale, il quale amava conformarsi al gusto ellenistico, specialmente sul finire della repubblica e nei primi tempi dell' impero.

Una delle città in cui era principalmente in fiore l'industria dei vasi d'argilla con figure e ornati a rilievo fu Arezzo, l'antica *Arretium*. Scoperte importanti avvenute in quella città, e che formano oggi la ricchezza del suo Museo pubblico, ci fecero conoscere il posto di parecchie officine, il nome dei padroni e dei servi che erano addetti alle figuline in qualità di operai (probabilmente greci, almeno al momento dell'impianto) e ci misero in possesso di numerose forme dalle quali si ricavò il bel vasellame aretino che ebbe così larga diffusione nel mondo romano. Sulla base di quelle scoperte si può affermare che il fiore delle officine di Arezzo durò dai tempi di Silla fino alla metà del primo secolo dell' Era nostra.

Fig. 228. Scena bacchica.

Fig. 227. Frammento di Vaso Aretino con giovinette danzanti.

Il vasellame aretino si distingue pel suo colore d'un rosso corallino, il quale si otteneva spalmando l'esterno del vaso di un sottile strato di finissima argilla rossa. Le forme sono invece di argilla chiara molto dura, e si ottenevano comprimendo un forte strato di questa argilla contro la madre-forma positiva, fatta con vari pezzi scolpiti a rilievo e adattati in tondo, in modo da ricavarne una negativa, che a sua volta riproduceva un gran numero di positive, finchè, stanca o rotta, si gettava via.

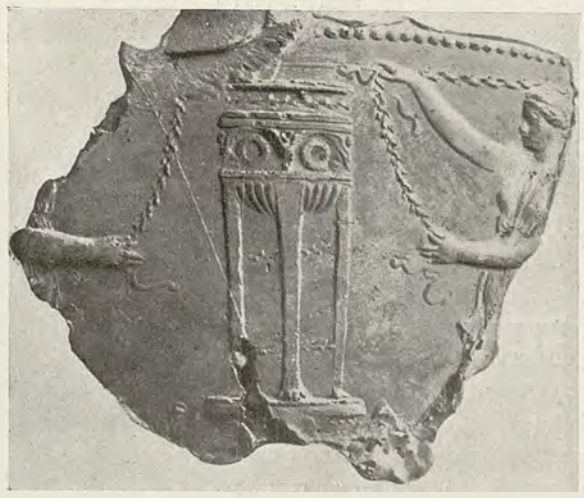


Fig. 229. Giovinette che inghirlandano un tripode.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

La lavorazione di questi vasi era molto difficile ed esigeva una grande abilità tecnica figulina. Bisognava preparare e cuocere l'argilla in modo che il vaso si distaccasse, ritirandosi e diminuendo di volume nella cottura, dalle parti più profonde dell' in-

Fig. 230. Frammento con Genii femminili in atto di suonare.

cavo della forma, e restasse libero per esser tolto dalla forma senza che il rilievo fosse danneggiato nelle sue parti più sporgenti, così che la forma si potesse di nuovo adoperare. I vasi che non rispondessero a queste esigenze dovevano buttarsi via: sul luogo

Fig. 231. Caccia all'orso.

delle officine di Arezzo si sono trovati grandi cumuli di cocci che rappresentano appunto gli scarti. Tali difficoltà e le grandi perdite che s'incontravano nella lavorazione contribuiscono a spiegare il sommo pregio in cui era tenuto questo vasellame, di cui se la materia era vile, l'arte e la tecnica erano invece tra le più nobili. E perciò i padroni e gli operai che gareggiavano in questa produzione, apponendo ai vasi i loro bolli, vollero attestare alla clientela la bontà dei loro prodotti, e menarne vanto.

Le figure riprodotte ad illustrazione di questo articolo sono appunto tolte da frammenti di forme e di vasi rinvenuti in Arezzo. Esse danno un'idea dei soggetti che decoravano questi vasi e dello stile nel quale sono trattati.

Ad una rapida ispezione dei soggetti figurati, si riconosce che il bel vasellame aretino era destinato a comparire nella letizia dei conviti. Non mancano appunto le scene di convito, in cui si veggono figure sdraiate sui letti tricliniari, che banchettano e prendono diletto; talora il soggetto è decisamente e audacemente erotico. Predominano le figure bacchiche. Uno dei nostri frammenti appartenne ad un vaso che potrebbe dirsi l'apoteosi del vino: vi è rappresentato un satiro danzante sui grappoli

Fig. 232. Le Muse con Ercole.

d'uva, tra colonnette sormontate da erme bacchiche, mentre un satirello porta altri grappoli nella sua nebride o pelle di fiera, annodata al collo e formante seno. Un altro frammento (non riprodotto) presenta una figura di menade o baccante in preda all'orgiasmo bacchico, col capo arrovesciato all'indietro, secondo

Fig. 233. Donna banchettante.

un tipo molto diffuso, che risale ad originali scultorii del IV sec. av. Cr., riferibili all'arte di Scopa. Su uno dei frammenti si vede pure una parte di baccante col viso in prospetto, e porzione di un candelabro.

Fig. 234. Scena erotica.

Altrove vediamo delle giovinette danzanti, in corto chitone velato con ribocco, *apoptygma* che ricade sul seno procace, coi capelli raccolti in un berretto a reticella: le figure sono tramezzate da colonnine che reggono alternativamente un'erma bacchica e una statuetta di Athena *promachos*, ossia Minerva in atto di vibrare l'asta. Un altro frammento ci offre una coppia di genî femminili alati affrontati, in atto di suonare la cetera e le doppie tibie: le figure sono divise da una foglia d'acanto. Altrove ancora due giovinette coronano un tripode.

Vi sono anche altri soggetti. Taluni sono venatori, come una caccia all'orso: l'animale ha abbattuto un giovane e lo addenta al braccio, mentre un altro giovane gli è addosso con la scure e

Fig. 235. Nereide con l'elmo di Achille.

gli vibra un colpo su la cervice. Altri sono mitologici, come una Nereide seduta su cavallo marino e recante l'elmo ad Achille, seguita da un tritone (soggetto comune nell'età ellenistica). Fra i soggetti mitologici è di singolar pregio quello di Ercole con le Muse, per i nomi di Ercole, di Clio e di Euterpe ascritti alle figure in greco, e perchè le figure stesse riproducono le famose statue di Ercole con le Muse, rapite ad Ambracia e trasportate a Roma ove ebbero tempio presso la rupe Tarpea.

L'orlo dei vasi ha astragali, ovoli, ghirlandine. Nel frammento col satiro ed in uno con figura di donna a convito, l'orlo è con molto gusto ornato da un tralcio di vite; un frammento con parte di baccante ha orlo sagomato ornato di fogliame fantastico. Al vaso tolto dalla forma potevano essere aggiunti un piede e un orlo secondo il gusto del figulo.

Tra i nostri frammenti ricorre il bollo di M. Perennio, padrone di una delle migliori figuline d'Arezzo, e in quello dell'*Hercules Musarum* anche il bollo dell'operaio figulo *Cerdo*.

G. Patroni.

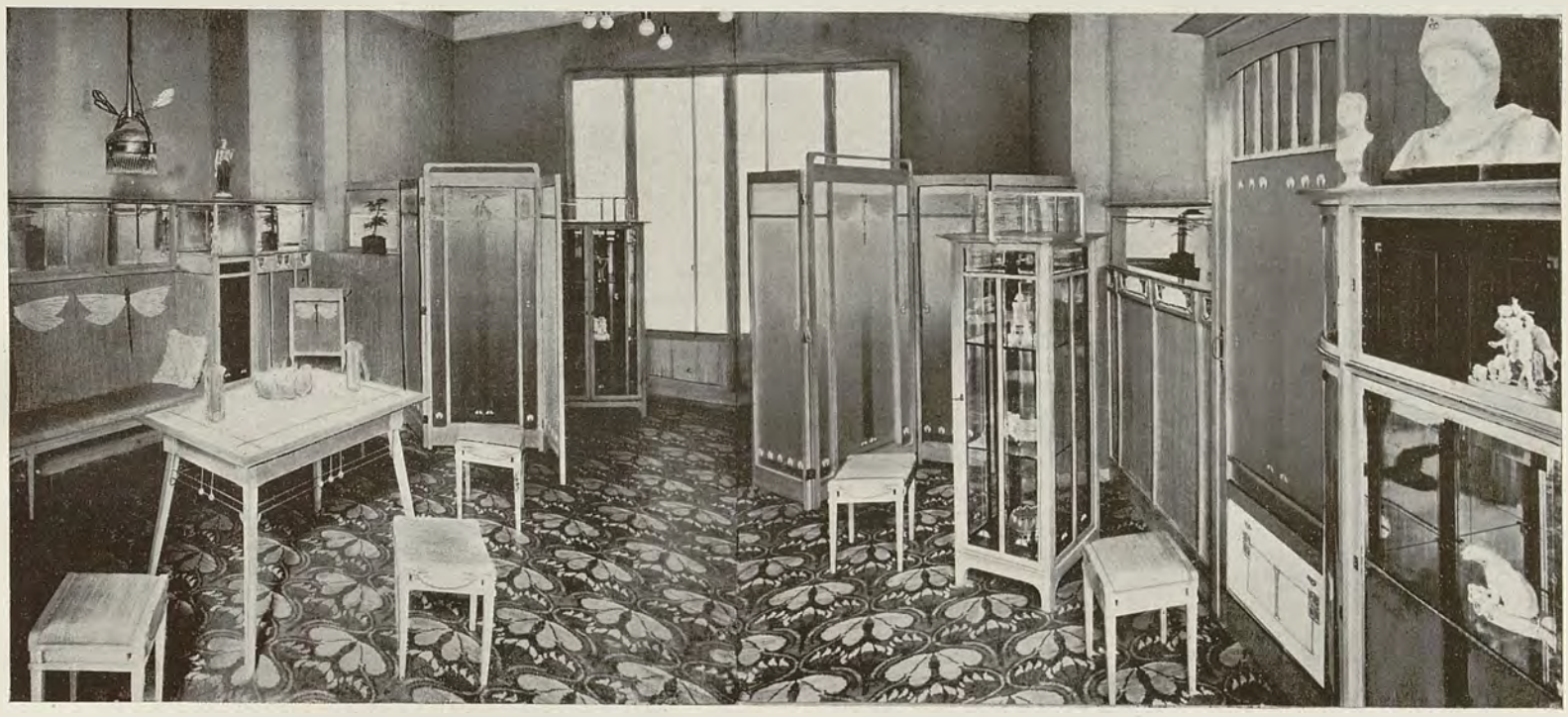


Fig. 236. Salotto della ditta Fontana esposto nella Mostra di Milano (Vedi Tav. 69 e Fig. 248 e 249).

XXX.

IL CASTELLO DEL BUON CONSIGLIO IN TRENTO.

— Tav. 70, 71 e 72. Fig. da 237 a 245. —

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

Intorno al « magno palazzo » dei Principi Vescovi della città del Concilio non fan difetto le notizie, sia in scritti speciali sia in opere narranti la storia di Trento, o de' suoi vescovi, o delle famose adunanze. Recentemente se ne scrisse anche in qualche rivista (ricordo il *VI Annuario degli Alpinisti Tridentini* ed il nostro *Ateneo ligure* — 1889 —); ma un'opera che se ne occupasse con serietà di ricerche e con unità di concetto noi non trovammo all' infuori della memoria del Dottor Wözl che, completata con una maggiore e più severa indagine d'archivio, venne tradotta in italiano dal Postinger negli atti della I. R. Accademia degli Agiati di Rovereto nel '98. Noi però non ci occupiamo delle minuzie storiche, bastandoci solo di dare quelle poche ma precise notizie che ne rievochino, nel suo splendore, la fisionomia artistica.

Se vogliam credere al cinquecentesco poeta che cantò in ottava rima le meraviglie del « magno palazzo del Cardinal di Trento » (il dottore e botanico sanese P. A. Mattioli) la nostra residenza vescovile è poco meno che il castello incantato:

" I degni alberghi, i nobil padiglioni
Le ricche cuccie, i superbi ornamenti
I cortinaggi, l' imprese e festoni
I ricami di seta e d'oro ardenti
L'aquile altiere e feroci leoni
I verdi allori e le palme vincenti
In un tratto mi fer tanto splendore
Che m'avvamparo gli occhi, i sensi, il cuore.

Le pitture eccellenti in ogni banda
Non mancan quivi di perfetto ingegno
Nè fregi degni, che faccian ghirlanda
Sotto al dorato palco unico e degno.
Tanto ornamento in ciascheduna banda
Son ch'al supremo e celestial regno
Fanno assembrar questo remoto loco
Da consolare ogni ingegno non poco. „

Certo è che il cardinal Bernardo Clesio Principe e Vescovo dal 1514 al 1539, dotto uomo non solo in teologia ma anche in diritto romano e Consigliere dell'Imperatore com'era Protonotario apostolico, fu per Trento il signore genialmente appassionato delle lettere e delle arti quale lo richiedevano i tempi in cui il Bramante costruiva, Giulio Romano frescava e Raffaello dipingeva; a quei bei dì in cui Michelangelo creava scolpendo e l'Ariosto cantava d'Orlando. A lui si deve appunto l'erezione del superbo palazzo in suo onore detto « clesiano » che primo torna alla mente sol che si accenni all'arte nel Castello di Trento.

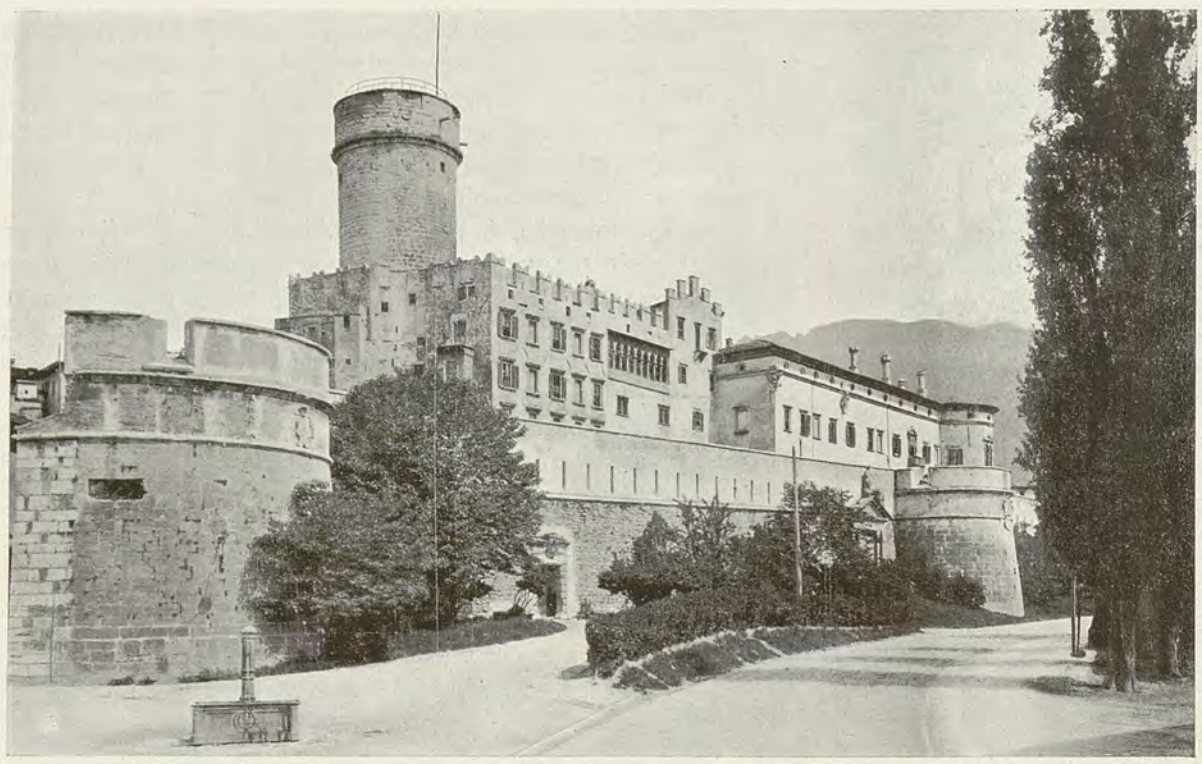


Fig. 237. Veduta esterna del Castello del Buon Consiglio in Trento.

Quando però verso il 1528 il geniale vescovo dava opera alla costruzione del suo palazzo non mancava di volger le cure ad abbellire anche il Castel Vecchio. Nucleo, questo, antichissimo del vasto fabbricato noto col nome di Castello del Buon Consiglio; anzi alcuni fra gli scrittori ripeton la tradizione popolare, la quale, chiamando l'antichissima sua torre col nome di torre d'Augusto, ne assegna l'origine all'epoca romana. Ma la realtà storica ne riduce l'antichità, del resto sempre veneranda, al secolo XIII; costrutto circa la metà di questo secolo dal podestà imperiale Sodegerio de Tito, per alterna vicenda, passò tosto dopo la sua morte in possesso di quel vescovo, al quale egli in vita aveva fatta tanta opposizione. Veramente non cessò così presto la lotta tra i due poteri e le vicende del Castello sono più che mai burrascose anche dopo che si chiamò « del Buon Consiglio » da « *Castrum Mali Consilii* » che prima era designato. Già in sul finire del XIV secolo cominciano tempi migliori, e nel quattrocento si ascriverà a titolo d'onore del vescovo Giovanni di Hinderbach (1465-1486) d'aver ultimato il Castello. Poichè le maggiori bellezze del Palazzo ci attirano, ci soffermeremo in quest'ala di fabbricato solo per gustare la pittoricità del cortile coi porticati sovrapposti di proporzioni e di sapore medioevali, mentre già da noi

Fig. 238. Figura allegorica dipinta sulla scala della loggia.

fioriva il Rinascimento; e per vedere la loggia del terzo piano, cosa veramente bella nella eleganza delle forme e nella leggiadria delle ogive, finemente decorate, donde la vista spazia su tutta la città, degradando di lontano la vallata dell'Adige. Nè priva di attraenza pittorica è la loggetta, con le colonnine a candelabro reggenti il soffitto ligneo che forse era dipinto e che ormai, come la loggia, è fatto squallido dal tempo, e dall'incuria degli uomini.

Ma al Vescovo del Rinascimento a mala pena servivano le stanze del vecchio Castello ed erano affatto insufficienti nè di bastevole decoro per gli ospiti illustri; tant'è vero che l'Imperatore Massimiliano venuto a Trento nel 1508, ed in seguito parecchie altre volte, dovette soggiornare nel Palazzo Geremia in via Larga « dove ancor oggi gli affreschi impalliditi della facciata lo richiamano circondato dal suo corteggio ». Aleggiava dovunque in tutto il suo splendido fascino, veniente dall'Italia del Cinquecento, il soffio dell'arte, e il dotto cardinale, l'accorto consigliere dell'impero volle anch'esso il suo palazzo principesco. Storicamente è sconosciuto il nome dell'architetto, mentre l'opinione più comune ne attribuisce i disegni a Giovan Maria Falconetto veronese. V'ha chi aggiunge che furon visti da Francesco Sansovino. Comunque siasi, sappiamo di sicuro che « l'Inzegnero » dalla fine del 1527 al settembre del 1528 fu un certo Mistro Ludovico Zaffran da Mantova, al quale, per vero, non incombeva piccola responsabilità nè poco da fare; chè, nella loro ingenua quanto precisa dizione, le istruzioni parlavan chiaro: « Sia obligato continuamente a tute suoj expese exercitarsi con la persona sua et inzegno in soprastar a la fabrica, Mistri e Lavoratori d'ogni sorte, aciò si attenda a li pacti, merchadi et dessegni fati co la maestranza et che farà. Et achadendo novi dessegni farli con diligentia et solicitar li lavoreri et vedere meterli a opera con bona diligentia ».

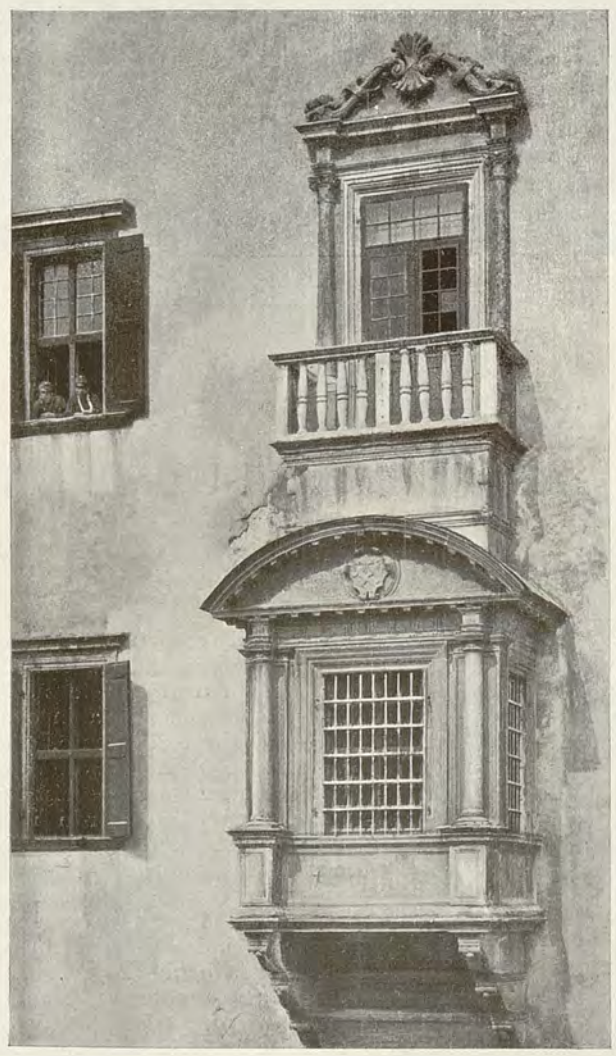


Fig. 239. Balcone e terrazzino sulla facciata del palazzo.

La costruzione edile vera e propria, iniziatasi ai primi del '28, era già molto innanzi, quando, nel gennaio del 1531, venne assai danneggiata da un incendio; si ripresero però tosto i lavori; i quali

procedevano e venivan condotti a compimento con alacrità e prontezza mirabili, nonostante le molte assenze del Cardinale; ma gli ordini fioccavano, e non piccolo era lo stuolo di operai, falegnami, scalpellini, stuccatori e pittori che vi attendevano. Così, pare che per il 1537 la residenza principesca sia compiuta; tal che scrive il Wözl con schietto entusiasmo — e noi possiamo ben credergli così cauto com'è nell'accogliere notizie esagerate e reso quasi freddo dalla severa disamina dei documenti — : « Le stanze lussureggianti di addobbi potevano accogliere gli ospiti più illustri, una ricca suppellettile di vasi d'argento con l'emblema del Clesio, per la maggior parte venuta da Norimberga, magnifiche tappezzerie dagli splendidi colori, divinità sorridenti dalle dipinte pareti, soffitti adorni di preziose pitture e dorati a profusione, destavano la meraviglia di chi visitava il palazzo. La libreria fornita delle opere più rare dell'epoca, e la Cappella coi dipinti severamente belli, attestavano ancora una volta di più il profondo sentimento artistico e religioso insieme del Cardinale. »

Le fronti esterne non lasciano intravvedere tanto splendore, lisce come sono: qualche movenza architettonica havvi sotto la gronda, e, sulla facciata principale, interrompe la monotonia delle finestre un balcone abbracciante due piani, se non bello, interessante però come richiamo — mi sembra — agli analoghi motivi di balconi coperti e sovrapposti che usano nei paesi settentrionali. Ed oggimai nemmeno il cortile interno cosidetto dei Leoni, che la fantasia ammiratrice del medico poeta paragona ad una gemma incastonata, non conserva troppo della primiera magnificenza, di che fan fede le sue rime e, meglio per noi, la grande loggia di mezzodì. Siamo in pieno Cinquecento per eleganza di proporzioni e ricchezza di particolari decorativi: nei peducci fra arco e arco stanno quattro medaglioni — di Maestro Alexio — rappresentanti Massimiliano, Carlo V, Ferdinando I e Filippo II; nel motivo della ghirlanda freddamente compassata, che li circonda, e nei tratti stessi delle figure, è una lieve influenza oltramontana. La vôlta, gli spicchi e le lunette son decorate da affreschi ben conservanti il brio e la vivezza di colore del Romanino che li dipinse, immaginando nello specchio della vôlta Fetonte sul carro del Sole trascinato in vertiginosa corsa per gli spazii celesti

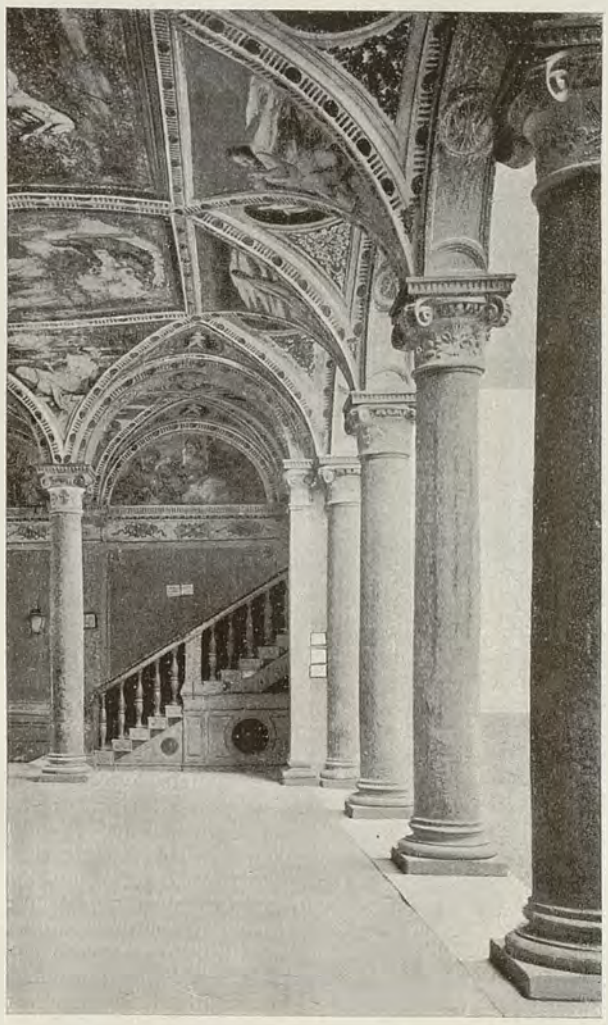


Fig. 240. Interno della loggia verso il cortile dei Leoni

Fig. 241. Medaglione di Carlo V imperatore all'esterno della detta loggia.

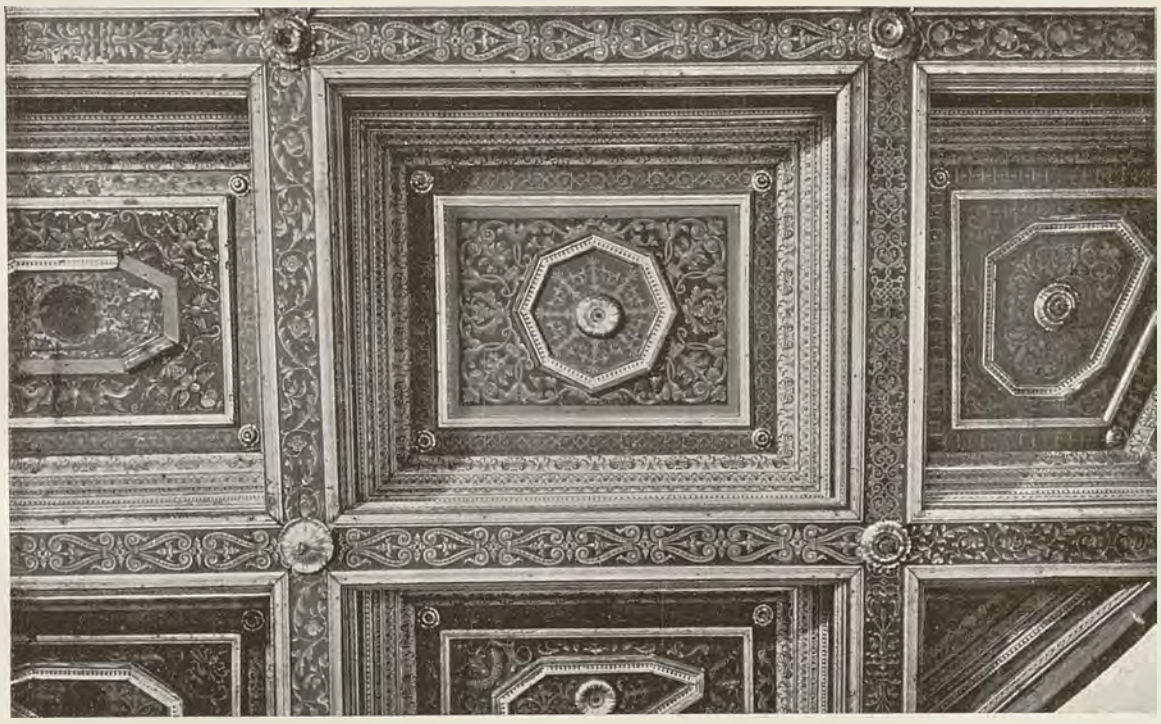


Fig. 242. Soffitto di una sala sempre nel Castello del Buon Consiglio.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

da tre cavalli bianchi; e per le lunette: Giuditta ed Oloferne, Virginio che uccide la figlia, Lucrezia, Cleopatra, Sansone e Dalila, Amore e Psiche, le tre Grazie, con troppo pudore ricoperte in seguito da velature, così come in seguito si ritoccarono i nudi mitologici che il Romanino aveva dipinto negli spicchi. Anche su tutta la fronte si sviluppava con ampio partito la decorazione a fresco, sino alla gronda, sotto la quale correva un fregio di figure spiccanti in bianco su fondo azzurro; i soggetti, riportati dal Mattioli, sono tolti dalla storia sacra e dalla romana, ma oggi è dato scorgerne soltanto qualche frammento qua e là.

Fig. 243. Palazzo Geremia in Trento, ove albergò l'imperatore Massimiliano, tutto istoriato a fresco sulla facciata.

Penetrando nell'appartamento, la stanza da letto del vescovo, appena su dalla scala, pur essa frescata nelle pareti e sulla volta, reca dipinta sopra la porta d'ingresso una figura di donna con l'unicorno, di maniera veneziana, evidentemente. E di maniera veneziana saranno pure i dipinti fra gli stucchi della volta, ai quali la storia con preciso raffronto di date toglie la paternità del Tiziano. Delle stanze seguenti e degli arredi e suppellettili ricchissime, che le ornavano e completavano, diremmo qui con gran piacere se di esse restasse qualcosa più che non il ricordo in documenti e descrizioni; qualche sala, come quella delle udienze, conserva le antiche decorazioni a stucchi e dipinti; in qualche altra un vandalico intonaco uguagliò ogni veste artistica.

Il corridoio che mette alla Cappella ha invece i dipinti della volta ben conservati; sono del Dosso, il quale prestò pure l'opera sua pel soffitto elittico della Cappella. Dove gli arredi ed i vasellami sacri dovevano essere preziosi quant'altri mai d'arte e di fattura; ma quasi tutto andò disperso.

Nel secondo piano è propriamente l'appartamento principesco, con una fuga di sale magnifiche; prima fra tutte, la grande sala: qui il Principe Vescovo soleva dar feste e ricevere gli ospiti illustri, e qui il Clesio aveva affermata, auspice l'arte, la propria sovranità; nei riquadri del soffitto, dorato e dipinto, s'alternano le sue imprese, e nel fregio che vi corre sotto, tutt'attorno alle pareti, i putti che compongono gruppi, pieni di leggiadria nelle movenze e di vivezza nel colorito, recan ciascuno una lettera d'oro; e la leggenda dice: *Bernardo Cardinal di Trento!* E' pur questa opera del Dosso. Per dare un'idea dello splendore della sala trascrivo dal Wözl un cenno sugli arredi: « Le pareti erano coperte di drappo broccato, trapunto di armi e d'emblemi o decorate di corna di cervi sopra festoni d'oro. Sopra la tavola ove sedevano a mensa gli ospiti era spiegato un gran baldacchino di drappo di broccato fermato in alto sopra una corona che tuttora si vede nel fregio. In tre grandi credenze dorate di finissimo intaglio, alte fino al fregio delle pareti, era riposto il servizio della mensa. L'una contenente i vasi d'argento dorati venuti per la maggior parte da Norimberga, l'altra, i vasi di cristallo levigati e montati con arte finissima, la terza i vasi legno, pure di gran valore, perchè artisticamente lavorati ed eletti ». Per questa sala il Vicentini, quello stesso che modellò la cantoria dell'organo di Santa Maria Maggiore in Trento, si ritiene scolpisse il camino che passò, opera di pregio artistico, in una villa presso Martignano. Alcuni credono pure che in essa, al tempo del Cardinal Cristoforo Mandruzzo (successore del Clesio) venissero collocati il ritratto di lui e del nipote Ludovico, del Tiziano, pare, e passati in seguito in casa del Salvadori. In una pianta della seconda metà del settecento — l'unica antica che si abbia del Castello — questa sala è così designata: — « Sala con soffitto all'antica magnifico alla ducale, con intagli indorati, gran fregio di putti, pitture ad olio nelle pareti, del Fontebasso, pavimento a terrazzo, con caminata di meravigliosa scultura ». Si noti che il Fontebasso è del settecento e che quindi i suoi quadri costituiscono un'aggiunta posteriore.

Di non minor lusso della gran sala doveva essere senza dubbio l'attigua rotonda, con soffitto simile, a lacunari con intagli e dorature; pendevano dalle pareti sette arazzi smaglianti d'oro e di colori: tessuti appositamente a Bruxelles rappresentavano la Passione di Cristo. Seguono altre sale delle quali le ottave del Mattioli e la leggenda apposta alla citata pianta fanno a gara nel darci descrizioni interessanti tanto più, quanto scialbi o mancanti sono gli avanzi di tali bellezze. Mi fermerò ad una, che è detta la Camera degli scarlatti; il suo splendore venne offuscato dalle ingiurie degli uomini e... dal fumo dei fornelli: divisa in due, se ne ricavò una cucina pei soldati. Del soffitto, che, nella parte così adattata, venne senza scrupolo levato ad evitar ogni pericolo d'incendio, rimase per fortuna qualche resto nell'altra metà: era diviso dai travi incrociantisi ad angolo retto in dodici grandi scomparti a mo' di lacunari e, come questi, intagliati e dorati ed arricchiti, ai punti di incontro, da rosette; i campi eran dipinti d'azzurro e scarlatto. Attorno alle pareti correva un fregio recante, in finto rilievo, busti di filosofi e di imperatori romani; opera del Dosso.

Il Clesio aveva pensato a tutto: se da una parte la sua libreria andava arricchendosi, per ordine e munificenza sua, di libri rari e manoscritti preziosi, dall'altra la sala che l'ospitava era ornata con quel decoro che il culto delle lettere richiedeva: anche qui, un grande soffitto a lacunari dorati, « dipinto da mano celebre », dicesi sulla antica pianta, poichè, con geniale caratteristica, ogni riquadro recava il ritratto d'un uomo illustre nella storia. I dipinti che, sotto all'intonaco di recente rinnovato, si rivelano di squisita fattura, sono pure del Dosso e di soggetto religioso.

Le stanze della torre dell'Aquila, che anch'esse ricordiamo con una illustrazione, quasi per ragion di confronto, servivano alle « donzelle » degli ospiti, e le loro decorazioni, per quanto non dispregevoli, sono inferiori a quelle viste in altre; vi suppliva forse il lusso degli addobbi, ricordato dal Mattioli con entusiasmo.

Termineremo questa breve rievocazione rammentando come i successori del Clesio, specie nel seicento, andarono trasformando, con aggiunte barocche, le primitive ornamentazioni; fin che all'ardore di tutto mutare e rifare successe il gelo dell'incuria e dell'abbandono. Tant'è vero che nel 1782 in un suo « itinerario delle pitture, sculture ed architetture più rare di molte città d'Italia » Adamo Chiusole scriveva con molta sincerità: « Qualche stanza dipinta da valente artefice fu fatta imbiancare da chi aveva poco gusto nelle arti »!

Ambrogio Annoni.

Fig. 244. Rosta in ferro battuto in una casa di Trento.

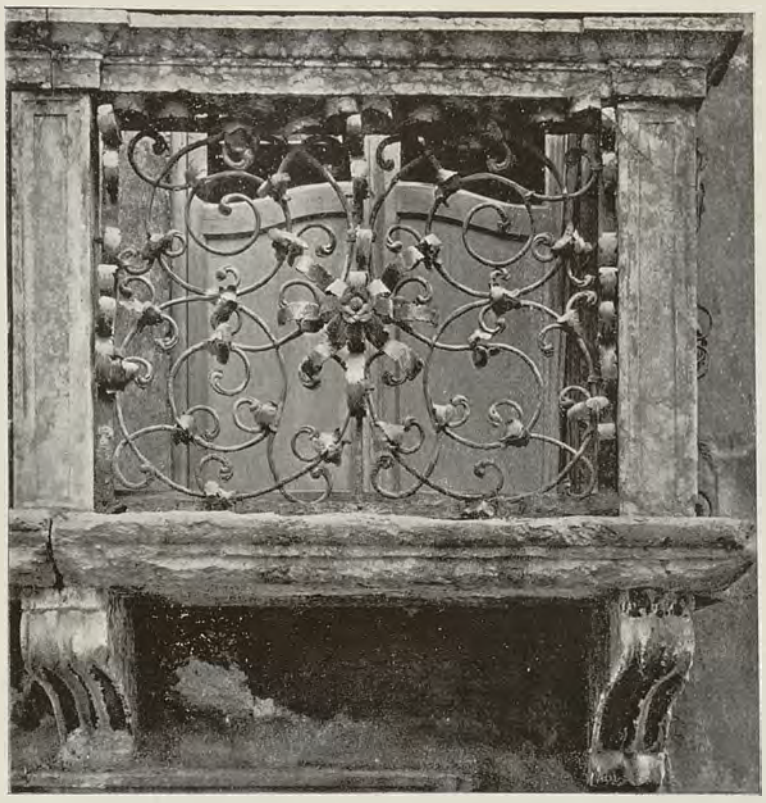


Fig. 245. Parapetto in ferro battuto nel terrazzino di una casa a Trento.

XXXI.

Cassetta d'argento dorato e cristallo di rocca eseguita in Venezia prima del 1587.

— *Fig. 246.* —

DINANZI alla chiesa di San Giovanni, si distende la ruga, overo il corso de gli Orefici. Nella quale con stupor de forestieri si trova gran quantità d'oro, e d'argento lavorato, non solamente per uso della città, ma per commodo e per delitie ancora di molte altre parti del mondo. Dall'altro lato è la ruga dei gioiellieri, de' quali Venetia è molto abbondante. Conciossia che in questa professione di gioie i Vinitiani non cedono a qual si voglia altra gente, et vi sono stati in ogni tempo, et sono al presente, huomini di gran nome et i migliori et più lodati maestri di Italia, da quali furono fatte importantissime imprese di gioie. » Così scriveva nel 1581 (1) e continuava parlando delle grandi opere di oreficeria che ricordava fatte in passato e che vedeva in vendita nel gran mercato di Rialto. Non sono molte le oreficerie di vera importanza rimasteci della fine del secolo XVI, e la ragione ne è facilmente trovata: non in una linea armonica, non nella finezza d'esecuzione consisteva soltanto la loro importanza, bensì nella profusione principesca di gemme e di metalli preziosi, lavorati e disposti con una abilità tecnica inarrivabile. Ma pietre e metalli preziosi furono desiderati dalle generazioni seguenti, che li usarono per far gioielli di moda o per batter moneta; e perciò molte opere furono scomposte. Il disegno che pubblichiamo qui presso, e che ci riproduce con molta accuratezza uno degli antichi gioielli, ha quindi per noi, oltre l' interesse storico, quello tutto particolare della rarità.

Come è naturale, alla fine del Cinquecento le linee obbedivano ai canoni classici: l'individualità mancava e non era memmeno cercata, perchè l'arte era giunta a un grado di oggettività, per cui i pregi tecnici e del materiale primo bastavano.

(1) *Venetia città nobilissima.* — In Venetia, 1581, p. 134.

Il disegno si trova nella biblioteca Vaticana, a c. 258 del codice Barberiniano latino 5362, una miscellanea contenente varie istruzioni diplomatiche, discorsi politici, etc. È un codice cartaceo (a. m. 0,310; l. m. 0,215) dove la scrittura oscilla dalla fine del secolo XVI al principio del seguente, formato da tanti fascicoletti legati assieme senza ordine. La figura, che misura m. 0,141 di altezza, e m. 0,217 di larghezza, è acquerellata in colore avana in tutte le parti ove non sono cristalli. Ma il foglio dove si trova la figura non è solo, bensì incollato a un altro doppio, contenente una anonima notizia circa la cassetta disegnata, contemporanea o quasi (1587): si tratta dunque di un ricordo conservato quando la magnifica oreficeria fu imbarcata per l'Oriente, arrivato, non sappiamo come, fra i codici della biblioteca Barberini. La descrizione ha tale precisione e abbondanza di particolari che crediamo bene trascriverla per intero:

« Questo è il disegno della Cassetta di argento dorata, quale fece fare questi anni passati la Ser.ma Signoria di Venetia per mandare a Costantinopoli ad Occhiali Bassa del mare, che l'havea richiesta allo Ill.mo signor Polo Contarini felice memoria mentre egli era Bailo in Costantinopoli a cui disse volerla donare alle Sultane. Fu ella lavorata nel spacio di anni quattro, sulle medesime misure di altezza, larghezza, et lunghezza che diede il preditto Ill.mo Bailo Contarini nel suo ritorno da Costantinopoli si come egli la havea ricevuta da Occhiali.

« L'Altezza è di quarte tre, et tre dita, la larghezza è della medesima misura et la lunghezza è di quarte sei, e meza.

« È tutta di argento massiccio, di moneta venetiana, dorata così di dentro come di fuori, con oro di cecchino, et parimente lavorata così di dentro come di fuori, di opera che chiamano arabesco, et con tal artificio fatta che con molta facilità si disfà tutta, et di nuovo si rimette insieme colle vite, in maniera che per la gran quantità di pezzi, è tutta al numero di 4000 et più pezzi compresi però le vite che la serrano. Ha gli ovati, gli angoli, et quadrangoli di finissimo Cristallo di montagna et similmente 24 colonnette torte pur anch'esse di cristallo: i capitelli et basi delle quali colonnette, sono anch'essi d'argento dorati di opera corintia, si come sono parimente le cornisette, ed architravi. Costano li Cristalli in tutto (comprese le 24 colonnette quali costano 50 scudi l'una, et li cinque ovati grandi uno per faccia, et per le teste et nel coperchio, quali furono pagati scudi 300 l'uno) ducati tre mille cinquecento in tutto. Vi sono dentro marche quattrocento quaranta d'argento, che vagliono ducati 3740 in circa. L'oro di cecchino col quale è tutta dorata, ascende alla summa de ducati ottocento, et la fatica dell'artefice monta ducati mille seicento che furono dati a colui che la lavorò il quale ha nome Maestro Battista Rizzoletti Padovano, Orefice in Venetia alla Insegna del Gesù in Rialto (1).

« Fu mandata questa cassetta in un'altra cassa di cuoio negro fodrata di dentro di velluto cremasino, con franze d'oro d'ogni intorno, et la cassa di cuoio, dentro un'altra cassa di legno sopra la Nave Fontana qual si partì questo mese di Giugno 1587 per Costantinopoli et indricciata all'Ill.mo Sig. Lorenzo Bernardo Bailo, che la dovesse consignar al detto Occhiali di ordine della Serenissima Signoria. Ma allo arrivo della cassetta a Costantinopoli essendo morto

(1) Le mie ricerche per trovare qualche notizia su quest'orefice sono state infruttuose.

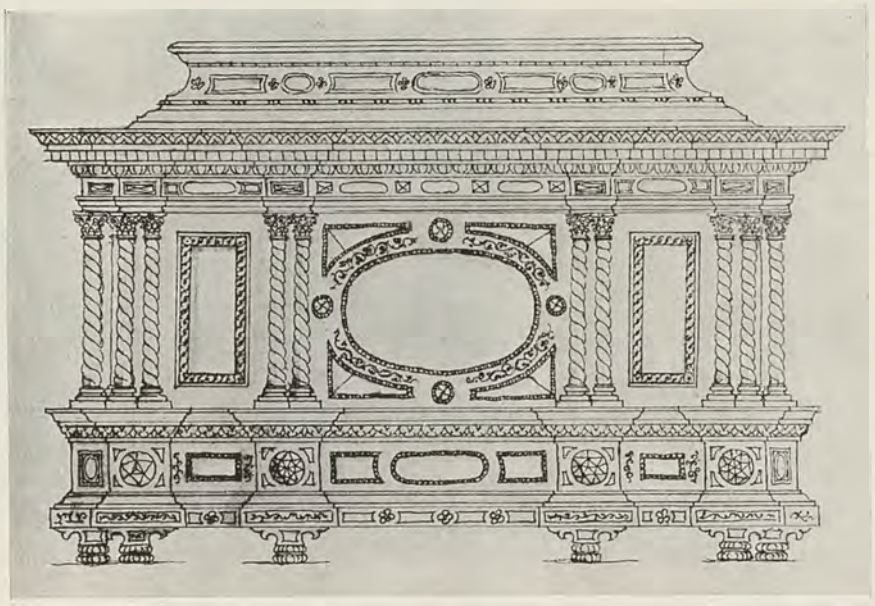


Fig. 246. Vecchio disegno di una Cassetta lavorata in Venezia prima del 1587.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

Occhiali in questo spacio di tempo che ella era mandata da Venetia, fu dimandata la Cassetta dal gran Signore e glie la mandò il Bailo Bernardo, per il signor Marco Ottobon suo secretario, al quale, et a tre altri Interpreti che gli presentavano detta Cassetta fece il Gran Signore donare quattro vesti di Broccadello d'oro et d'argento a fiori come si lavora in Bursia, una per cadauno ».

LIONELLO VENTURI.

Fig. 247. Battente di bronzo già nel portone di un palazzo di Reggio d' Emilia, ora scomparso.

Fig. 248. Esterno del padiglione per la mostra della ditta Fontana nella Esposizione di Milano (Vedi Tav. 67, fig. 236). Architetto O. Bongi.

Fig. 249. Parte superiore della sala maggiore nel predetto padiglione con vetri dipinti nelle finestre e nel lucernario. Architetto O. Bongi.

Fig. 250. Padiglione del Ministero delle Finanze nella Esposizione di Milano. Architetto O. Bongi.

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

INDICI DELL'ANNO QUINDICESIMO

1906

I.

TESTO

	Pagina
Dal Roccoccò all'Impero. *A. Melani*	3
Il pavimento del Duomo di Siena. *G. Carocci*	7-18
Nuove decorazioni in istucco nella Villa Camerini a Piazzola sul Brenta. *B. Lava*	10
Logge Vaticane. *A. Melani*	13
L'Arte barocca nella chiesa del Gesù a Roma. *Diego Angeli*	21-23
La Rocca di Scandiano. *N. Campanini*	25
Il pavimento di maiolica e le tarsie di legno nella Cappella de' Vaselli in S. Petronio a Bologna	26-35-44
" Ara Pacis Augustae ". *G. Patroni*	29
Gli stucchi di Cà Rezzonico e la pittura decorativa in Bassano	37
Il Palazzo e il Parco di Caserta. *A. Melani*	42-51-58
L'Arte decorativa nella Esposizione di Milano. — I. Arte del metallo. *P. Chiesa*	45
Idem. — Arti del legno e dell'addobbo. *P. Chiesa*	53
Un pavimento di mattonelle maiolicate e *marmette* eseguito dalla *Figulina artistica meridionale* in Napoli. *G. Tesorone*	57
Figure di animali nell'arte antica. — I. L'Egitto. *G. Patroni*	61
L'Arte decorativa nell'Esposizione di Milano. — III. Il Belgio. *P. Chiesa*	66
Idem. — IV. L'Ungheria. *P. Chiesa*	69
Figure di animali nell'arte antica. — II. Ancora sull'Egitto. *G. Patroni*	75
Gradinate e scale. *A. Melani*	77-86
Figure di animali nell'arte antica. — III. La Caldea, l'Assiria e i paesi degli Hetei. *G. Patroni*	82
L'Arte decorativa nella Esposizione di Milano. — V. Il gran premio reale. *G. Tesorone*	85
Figure di animali nell'arte antica. — IV. La Persia e la Fenicia. *G. Patroni*	90
Vasi Aretini. *G. Patroni*	93
Il Castello del Buon Consiglio in Trento. *A. Annoni*	95
Cassetta d'argento dorato e Cristal di Rocca eseguita in Venezia prima del 1587. *L. Venturi*	99

II.

TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

N. 1 - Pittura del Rinascimento nella parete sotto il portico della Cascina Mirabella presso Milano. — Rilievo dell'arch. A. Caravati.

„ 13 - Esposizione di Milano. — Riquadro decorativo nella Sezione di Architettura riprodotto con altri simili dall'autore prof. Achille Casanova.

N. 37 - Pavimento di mattonelle maiolicate e *marmette* eseguito dalla *Figulina artistica meridionale* in Napoli.

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

III.

TAVOLE IN ELIOTIPIA

N. 2 - Pavimento del Duomo di Siena. — Il popolo d'Israele che si disseta alla fonte miracolosa. — Storia di Domenico Beccafumi.

„ 3 - Pavimento predetto. — 1 Il patto fra Elia e Acabbo. — 2 L'uccisione dei falsi profeti di Baal. — Storie di Domenico Beccafumi.

„ 4 e 5 - Particolari nella facciata del nuovo Albergo del Corso a Milano. — Architetti G. Santamaria e A. Cattaneo.

„ 6 - 1 Galleria di un amatore di anticaglie. — 2 Mobile nella Villa Reale di Poggio a Caiano.

„ 7 e 8 - Candelabre dipinte nella Galleria delle Carte geografiche in Vaticano. Fine del Sec. XVI.

„ 9 e 10 - Targhe dipinte nella predetta Galleria.

„ 11 - Pavimento del Duomo di Siena. — 1 Elia che sale al cielo. — 2 Acabbo ferito in battaglia. — Storie del professore A. Franchi.

„ 12 - Lavori in ferro battuto. — 1 Cancello in una casa a Vicenza. — 2 Inferriata in Arona sul Lago Maggiore.

„ 14 e 15 - Chiesa del Gesù in Roma. — Vôlta dipinta da G. B. Gaulli detto Baciccio.

N. 16 - Fregi di putti alla imposta della vôlta nella predetta chiesa.

„ 17 e 18 - Transenne del Rinascimento e spalliera con tarsie di fra Raffaele da Brescia in S. Petronio a Bologna.

„ 19 - Frammenti ornamentali dell'Ara Pacis Augustae.

„ 20 - Bassorilievi nella predetta Ara. — La dea *Tellus* fra le *Aurae*. — Gruppo di personaggi fra i quali alcuni dotti vedono il ritratto pontificale di Augusto.

„ 21 - La Religione e la Fede, gruppi in marmo di Pietro Le Gros e Giovanni Theudon nella Cappella di S. Ignazio della chiesa del Gesù in Roma.

„ 22 - Cancello barocco e spalliera con tarsie di fra Raffaele da Brescia nella chiesa di S. Petronio a Bologna.

„ 23 - Pellicano e anitra intarsiati nelle spalliere della Cappella Vaselli nella chiesa predetta. — Anno 1495.

„ 24 - Decorazione di vôlte con pergolato e uccelli nel palazzo Rospigliosi a Roma.

„ 25 e 26 - Stucchi settecenteschi per soprapporti nella Villa di Cà Rezzonico presso Bassano.

N. 27 - Slitte barocche innanzi alle pareti dipinte da Paolo Veronese e Battista Zelotti nel Castello di S. Maria in Thiene, già dei conti Porto.
„ 28 - Mercurio e Pallade dipinti per soprapporto dal Caliari e dallo Zelotti nel predetto Castello. — Fontana in Asolo del Sec. XVI col Leone aggiunto.
„ 29 - Esposizione di Milano. — Arte decorativa. — Cartelle in cuoio graffito e intarsiato della ditta Pompeo Mattei, su disegni del professor Dagnini e del pittore Bonfiglioli.
„ 30 - Esposizione di Milano. — Uno degli ingressi secondari e dettaglio nella facciata principale del Palazzo per l'*Arte decorativa francese* in Piazza d'Armi. — Arch. Bongi.
„ 31 - Esposizione di Milano. — Arte decorativa. — Lavori in ferro battuto della ditta Calligaris di Udine: lampada per luce elettrica, inferriata, ringhiera con portavasi, braccio per lampadina.
„ 32 - Sale nel Palazzo Reale di Caserta. — Seconda metà del Sec. XVIII e principio del XIX.
„ 33 - Vôlte di una sala e di una stanza da teletta nel predetto Palazzo.
„ 34 - Cascata d'acqua nel Parco del predetto Palazzo.
„ 35 - Erme nel giardino dello stesso Palazzo.
„ 36 - Bronzi della fine del Sec. XVI. — 1 Alare nel Castello di S. Maria, già dei conti Porto, a Thiene. — 2 Battente nel palazzo Tacco in Capo d'Istria.
„ 38 e 39 - Mobili intagliati e coloriti alla maniera dei carretti siciliani. — Officina Drucrot in Palermo con disegni dell'arch. Basile.
„ 40 - Mobili in quercia e acero per piccola camera da letto, eseguiti dalla predetta Officina.
„ 41 - Mobili in quercia per stanza da pranzo della predetta Officina.
„ 42 - Stanza disegnata dal sig. Fiorenzo Gianetti ed eseguita nell'Officina Valabrega a Torino.
„ 43 - Merletti appartenenti alla chiesa di S. Martino nell'isola di Burano, presso Venezia. — Lavori, in parte, del Rinascimento.
„ 44 - Ornamenti femminili già in uso nell'Istria e nella Dalmazia, serbati nel Museo Civico di Trieste.
„ 45 - Spalliere di letti in ferro battuto e lamiera, serbate nel Museo di Palermo. — Lavoro siciliano.
„ 46 - Animali nell'Arte. — 1 Leone sacro al Dio Tot nel Museo Egizio Vaticano. — 2 Sfinge d'imitazione romana.
„ 47 - Animali nell'Arte. — 1 Schiera di Leoni di carattere egizio innanzi alla Loggia di Villa Borghese a Roma. — 2 Leone sullo scamillo della gradinata davanti al prospetto del Duomo di Genova. — Opera moderna.
N. 48 - Vetrate disegnate dal prof. Giulio Casanova ed eseguite nella Officina Maccario di Torino.
„ 49 - Mostra incendiata dell'Ungheria nella Esposizione di Milano. — Sala detta della Fontana delle Anitre e camino nella medesima sala. — Autore G. Maròthi.
„ 50 - Idem. — Salotto eseguito dagli alunni nella Scuola industriale di Szeged.
„ 51 - Idem. — Salotto di G. Steinbach e armadio di E. Faragò.
„ 55 - Idem. — Armadio e libreria di E. Faragò.
„ 53 - Idem. — Lavori in metallo eseguiti dagli alunni della Scuola industriale di Budapest, e ceramiche di E. Fischer.
„ 54 - Idem. — Vetrina disegnata e Galleria decorata da E. Faragò.
„ 55 - 1 Scala nella corte di un vecchio palazzo a Venezia. — 2 Scala nel cortile del Castello di Poppi.
„ 56 - 1 Cortile del palazzo Gondi a Firenze; opera di Giuliano da Sangallo. — 2 Balaustri della scala nel predetto cortile.
„ 57 - 1 Atrio e gradinata del palazzo Brignole in Genova. — 2 Atrio e gradinata del palazzo Durazzo nella stessa città.
„ 58 - Atrio, gradinata e scale del palazzo dell'Università genovese.
„ 59 e 60 - Cantoria di Santa Maria Maggiore a Trento; opera di Vincenzo Vicentini. — Anno 1534.
„ 61 - Salottino del sig. Eugenio Quarti, premiato col Premio Reale di diecimila lire nella Esposizione internazionale di Milano.
„ 62 - Salotto e camera da letto del sig. Eugenio Quarti, premiati nella predetta Eposizione.
„ 63 - 1 Gradinata innanzi alla chiesa di S. Domenico a Roma. Sec. XVIII. — 2 Gradinata e fontana nella Villa Lante presso Roma.
„ 64 e 65 - Angeli nella chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma, scolpiti da Antonio Mari e Oreste Raggi sui disegni del Bernini.
„ 66 - Fregio e vôlta della Sala Regia in Vaticano. Prima metà del Sec. XVI.
„ 67 - Vestibolo e stanza da pranzo nella mostra della ditta Fontana all'Esposizione internazionale di Milano.
„ 68 - Pizzi a punto di Spagna e frammenti di merletti della ditta Jesurum bruciati nella predetta Esposizione.
„ 69 - Tendina in rete ricamata e punto di Venezia, e tovaglietta in rete ricamata, esposte dalla stessa ditta nella medesima Esposizione.
„ 70 - Cortile nel vecchio Castello del Buon Consiglio in Trento, e Loggia tra il detto Castello e il Palazzo del vescovo Clesio.
„ 71 - Soffitto con decorazioni policrome e la data del 1532; lacunari intagliati e dipinti nel predetto Palazzo.
„ 72 - Vôlta elittica e fregio a chiaroscuro nello stesso Palazzo.

IV.

DETTAGLI

N. 1-2 - *(Cromolitografia)* - Parafuoco in ferro e cristalli per piccola stufa. — Composizione di E. Calori.
„ 3-4 - *(Cromolitografia)* - Fregio per salotto in un Villino di campagna. — Composizione di E. Calori.
„ 5-6 - *(Cromolitografia)* - Pavimento di mattonelle maiolicate nella Cappella Vaselli in S. Petronio di Bologna. — Anno 1487.
„ 7-8 - Intarsi delle spalliere negli stalli della predetta Cappella. — Anno 1495.
„ 9-10 e 11-12 - *(Cromolitografie)* - Pavimento di mattonelle maiolicate nella predetta Cappella. — Anno 1487.
„ 13-14-15-16 - Intarsi negli stalli della predetta Cappella. — Anno 1495.
„ 17-18 - *(Cromolitografia)* - Pavimento di mattonelle maiolicate nella predetta Cappella. — Anno 1487.
„ 19-20-21-22. Intarsi negli stalli della predetta Cappella. — Anno 1495.
„ 23 - Uno degli spartimenti nel portone del palazzo Zucchini a Bologna. — Prima metà del Sec. XVI.
„ 24 - Picchiotto di bronzo nel predetto palazzo. — Prima metà del Sec. XVI.
„ 25-26 - *(Cromolitografia)* - Fregio di pavimento maiolicato eseguito dalla *Figulina artistica meridionale* in Napoli.
„ 27 - Velario per la grande sala dell'Arte meridionale nella VI Esposizione artistica internazionale di Venezia, eseguito sotto la direzione di Donna Teresa Maglione Oneto in Napoli.
N. 28 - Forma di terracotta cremonese del Rinascimento per fregi di facciate. Museo archeologico nel Castello di Milano.
„ 29-30-31-32 - Particolari del coronamento ornamentale del Chiosco eseguito in ferro battuto e lamiera traforata e sbalzata dalla ditta Arcari, esposto nella Mostra dell'Arte decorativa in Milano.
„ 33-34-35-36 - Formelle in marmo già appartenenti al monumento del Capitano albanese Alessio Tarchetta nel Duomo di Milano, ora nel Museo del Castello. — Opera di Giovanni A. Omodeo. Anni 1478-80.
„ 37-38-39 - Tavolini intarsiati della bottega dei Maggiolini da Parabiago, ora nel Museo Civico di Milano. — Ultimi anni del Sec. XVIII.
„ 40 - Forziere in legno e ferro, con stemmi smaltati nel predetto Museo. — Arte francese del principio del Sec. XIV.
„ 41-42-43-44 - Dettagli di mobili esposti nella mostra di Eugenio Quarti, premiato col grande Premio Reale nella Esposizione di Milano.
„ 45 - Dettaglio di un mobile esposto nella predetta mostra.
„ 46 - Parte superiore delle pareti e fregio dipinto nella villa di un noto viaggiatore e cacciatore: opera del prof. E. Calori.
„ 47-48 - *(Cromolitografia)* - Fregio dipinto nella predetta villa dal medesimo artista.

V.

DISEGNI INTERCALATI NEL TESTO

Pagina

Fig. 1-2 - Piccole borchie e teste di chiodi in metallo, parte Roccoccò e parte dell'Impero 3
„ 3 - Borchie e teste di chiodi in metallo 4
Fig. 4 - Seggiola dell'Impero 4
„ 5-6 - Bocchette di transizione fra Roccoccò e Impero 4
„ 7-10 - Spalliere di seggiole nello stile dell'Impero 5

Pagina

Fig. 11 - Maniglia in metallo fra il Roccoccô e l'Impero 6
„ 12-13 - Stucchi di vôlte fra il Barocco e il Roccoccò 6
„ 14 - Grifoni nella incorniciatura di storie di Matteo di Giovanni nel pavimento del Duomo di Siena 7
„ 15 - Delfini nella inquadratura di storie 7
„ 16 - Cervi nella inquadratura di storie di Antonio Federighi . . 7
„ 17-18 - Inquadrature di storie 8
„ 19 - Il sacrificio di Isacco, di Domenico Beccafumi, nel predetto pavimento 8
„ 20 - Storia di Mosè, di Domenico Beccafumi [. 9
„ 21 - Fregi di storie del Beccafumi nel predetto pavimento . . . 9
„ 22 - Sopraornati alle finestre del terzo piano nella facciata del nuovo Albergo del Corso a Milano 10
„ 23 - Galleria nella villa Camerini a Piazzola, decorata a stucchi dagli scultori Sanavio e Bianchi 10
„ 24-25 - Figurine allegoriche nella detta Galleria 11
„ 26 - Specchio nella detta Galleria 11
„ 27 - Cimasa dei predetti specchi 11
„ 28 - Ornamento del soffitto nella predetta Galleria 12
„ 29 - Cimasa di specchio nella detta Galleria 12
„ 30 - Pensilina sull'ingresso al nuovo Albergo del Corso in Milano 12
„ 31 - Targa dipinta nella Galleria delle Carte geografiche in Vaticano 13
„ 32-33-34 - Candelabre dipinte nella predetta Galleria 14
„ 35-36 - Targhe dipinte nella predetta Galleria - 15
„ 37-38-39 - Candelabre dipinte nella predetta Galleria 16
„ 40 - Targa nella detta Galleria 17
„ 41-42 - Terrecotte greche, dette Tanagre. Donna che guarda una maschera; donna alla fontana 17
„ 43-44-45 - Fregi del Beccafumi nel pavimento del Duomo di Siena 18
„ 46-47-48 - Storie minori, di Domenico Beccafumi, nel detto pavimento 19
„ 49 - Inquadratura di una storia nel detto pavimento 20
„ 50 - Pavimento nella sala delle Muse in Vaticano 20
„ 51 - Chiesa del Gesù a Roma. — Altorilievo di stucco nel peduccio della vôlta 21
„ 52 - Facciata della predetta Chiesa 22
„ 53 - Interno della predetta Chiesa 22
„ 54-55 - Statue nelle lunette della vôlta 23
„ 56 - Altorilievo di stucco nel peduccio della vôlta 23
„ 57-58 - Statue nelle lunette della vôlta 24
„ 59-60 - Rocca di Scandiano. — Stucchi barocchi nelle sale terrene 24-25
„ 61 - Torre della Rocca di Scandiano 25
„ 62-63 - Stucchi nelle sale terrene della detta Rocca 26
„ 64 - Porta maggiore nella facciata di S. Petronio a Bologna . . 27
„ 65 - Angolo della predetta facciata 27
„ 66 - Fregi nella porta della transenna innanzi alla Cappella di S. Pietro Martire in S. Petronio 28
„ 67 - Fregi nella porta della transenna innanzi alla Cappella dei Notari in S. Petronio 28
„ 68 a 73 - Frammento dell'*Ara Pacis* 29-31
„ 74 - Parete dell'*Ara Pacis*, ricomposta nel Museo Nazionale di Roma 31
„ 75 - Bassorilievo rappresentante la famiglia di Augusto nell'*Ara Pacis* 32
„ 76 - Bassorilievo nell'Ara Pacis. — Corteggio di Senatori . . . 32
„ 77 - Idem. — Sacrificio di un toro 33
„ 78-79 - Chiusura innanzi all'altare di S. Ignazio nella chiesa del Gesù a Roma 33-34
„ 80 - Candelabro nella predetta chiusura 34
„ 81 - Bassorilievo nella Cappella di S. Ignazio 34
„ 82 - Statua di S. Ignazio nella sua Cappella 35
„ 83 - Bassorilievo nella detta Cappella 35
„ 84 - Lunetta sopra una delle porte nella facciata di S. Petronio a Bologna 35
„ 85-86 - Mensole sotto l'architrave della Porta maggiore nella facciata di S. Petronio 36
„ 87 - Bassorilievo nell'*Ara Pacis Augustae* 36
„ 88 - Villa di Ca' Rezzonico presso Bassano. — Stucchi di una sala terrena 37
„ 89 - Veduta esterna della Villa predetta 38
„ 90 - Uno dei due scaloni nell'atrio 38
„ 91 - Decorazione nei pennacchi della vôlta sull'atrio della predetta Villa 38
„ 92 - Facciata dipinta della casa ove nacque il latinista Bonamico a Bassano 39
„ 93 - Facciata dipinta d'una casa in via Vittorelli a Bassano . . 39
„ 94 - Parete dipinta dal Caliari o dallo Zelotti nel Castello di S. Maria a Thiene, già dei conti Porto 39
„ 95 - Facciata della casa de' Michieli, a Bassano dipinta da Jacopo da Ponte 40
„ 96 - Altro prospetto della predetta casa, dipinto da Giuseppe Nasocchio 40
„ 97-100-103 - Esposizione di Milano. — Rilegature in pelle della ditta Torriani 40-41
„ 98-99-104 - Idem. — Rilegature e cofanetto della ditta Pompeo Mattei 41

Pagina

Fig. 105 - Ripiano dello scalone nel Palazzo Reale di Caserta 42
„ 106 - Grande sala nel predetto palazzo 42
„ 107 - Una stanza nel detto palazzo 42
„ 108 - Cascata nel Parco Reale di Caserta 43
„ 109 - Centro di una spalliera intarsiata nella Cappella dei Vaselli in S. Petronio a Bologna 44
„ 110 - Esposizione di Milano. — Facciata per il palazzo dell'Arte decorativa francese. — Arch. Bongi 44
„ 111 - Lavori eseguiti in argento dal prof. Edoardo Saronni per la ditta Mosini di Milano. — Oggetti per fumatori 45
„ 112 - Idem. — Vaso per premio nel Circolo della Caccia . . . 45
„ 113 - Idem. — Vassoio porta-biglietti 46
„ 114 - Idem. — Vassoio per frutta in argento e cristallo 46
„ 115 - Idem. — Coppa dorata 46
„ 116 - Idem. — Coperchio di scatola 46
„ 117 - Idem. — Coppa d'oro portata da un gruppo di figure in argento; premio dell'Automobile Club, vinto dalla casa Fiat . 47
„ 118 - Idem. — Portaritratti e suggelli 47
„ 119 - Idem. — Scatola in argento e smalto 47
„ 120 - Idem. — Scatola per guanti 47
„ 121 - Lavori eseguiti in ferro battuto dalla ditta Calligaris d Udine. — Ringhiera con fanale 48
„ 122 - Idem. — Lampadario piccolo per luce elettrica 48
„ 123-124-125 - idem — Portavasi per fiori 48
„ 126 - Idem. — Parafuoco per caminetto 49
„ 127 - Idem. — Piccola inferriata 49
„ 128 - Idem. — Porta-paletta e molle 49
„ 129 - Idem. — Alare 49
„ 130-131 - Hans Stoltenberg Lerche. — Gioielli 50
„ 132 - Idem. — Teiera di stagno 50
„ 133 - Vôlta di una sala nel Palazzo Reale di Caserta 51
„ 134 - Veduta di una sala nel detto palazzo 51
„ 135-136 - Vôlte e soffitto di sale nel predetto palazzo 52
„ 137 - Tavola roccoccò nel detto palazzo 52
„ 122-123 - Armadio e letto in mogano scolpito con dorature. — Officina Ducrot in Palermo su disegni dell'Arch. Basile . . . 53
„ 124-125 - Tavolini, seggiola e poltrona in mogano per camera da letto. — Idem. 54
„ 126-127 - Paravento per camera da letto e seggiolone per vestibolo. — Idem 54
„ 128 - Stanza eseguita nella Officina Valabrega di Torino, su disegni del sig. Fiorenzo Gianetti 55
„ 129 - Camera da letto disegnata ed eseguita come la stanza precedente 55
„ 130 - Camera da letto economica eseguita nella Officina dell'arch. Monti in Milano 56
„ 131 - Padiglione per la mostra dell'Igiene nell'Esposizione di Milano. — Arch. Bongi 56
„ 132 - Schema di un pavimento eseguito nella Officina nella *Figulina artistica meridionale* in Napoli 57
„ 133 - Parte del campo centrale nel precedente pavimento, formato con mattonelle maiolicate e *marmette* 57
„ 134 - Letto di Gioacchino Murat nel palazzo di Caserta 58
„ 135 - Letto di Maria Cristina nel predetto palazzo 59
„ 136 - Balaustrata nel parco del predetto palazzo 59
„ 137 - Gabinetto di toletta nel predetto palazzo 60
„ 138 - Cascata e giuochi d'acqua nel parco del predetto palazzo . 60
„ 139 - Ibis condotti alla pastura. — Bassorilievo nella necropoli di Memfi 61
„ 140 - Schiera di asini. — Bassorilievo della tomba di Ti a Saqqarah — Antico Impero 61
„ 141 - Buoi all'aratro. — Bassorilievo nella necropoli di Memfi . . 61
„ 142 - Vacca munta. — Bassorilievo a Saqqarah 61
„ 143 - Sparvieri e avoltoi a decorazione di un vaso 62
„ 144 - Palmipedi volanti, dipinti nel soffitto di un tempio a Tebe . 62
„ 145 - Grandi avoltoi ad ali spiegate, figurati in un tempio a Tebe 62
„ 146 - Pettorale d'oro a lapislazzuli della tomba di Kha-em-uas rappresentante un tempio con dentro un avoltoio ed altre figurazioni. — Museo del Louvre 62
„ 147 - Uomo che porta offerte. — Museo archeologico di Firenze . 63
„ 148 - Pardi. — Bassorilievo di Tebe 63
„ 149 - Leonessa. — Idem 63
„ 150 - Leone. — Idem 63
„ 151 - Ramesse II sul carro di guerra. — Idem 64
„ 152 - Esposizione di Milano. — Arte decorativa. — Cancello d'ingresso a una Villa, eseguito in ferro battuto dalla ditta Carrera in Milano 64
„ 153 - Idem. — Insieme del Chiosco in ferro battuto e lamiera traforata e sbalzata, eseguito dalla ditta Arcari di Milano, esposto nella mostra incendiata, poi ricomposto, e rimesso nella nuova mostra 65
„ 154 a 157 - Coronamenti ornamentali del predetto Chiosco con le rappresentazioni di animali e fogliami 65
„ 158 - Mostra del Belgio nell'Esposizione di Milano. — Salone disegnato dall'arch. L. Sneyers 66

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Pagina

Fig. 159 - Sezione di Anversa nella detta mostra. — Architetti Van Asperen e Van Averbeke 66
„ 160 - Sezione di Liegi. — Arch. L. Sneyers 67
„ 161 - Sezione di Gand. — Biblioteca. — Arch. Van de Voorde . 67
„ 162 - Vetrata eseguita da C. Blockhuys di Anversa 68
„ 163 - Grande salone della Mostra del Belgio. — Arch. V. Horta . 68
„ 164 - Passaggio tra la Sala detta della Fontana delle Anitre e la Sala detta dei Colombi, nella Mostra dell'Ungheria all'Esposizione di Milano 69
„ 165 - Busto del Beethoven 70
„ 166 - Sala detta Cortile dei Colombi 70
„ 167 - Stanza d'abitazione per artista. — A. Nagy ed E. Vigand . 70
„ 168 - Genio della Musica, eseguito in rame da G. Maròthi . . . 71
„ 169 - " Patrona Hungariae „ musaico di M. Ròth 71
„ 170 - Salotto. — Andrea Thik 71
„ 171 - Salotto. — Alessandro Bartha 72
„ 172 - Ingresso alle sale delle Scuole industriali 72
„ 173 - Ingresso alla sala delle Industrie domestiche. — Edmondo Faragò 73
„ 174 - Mostra della Scuola Reale ungherese delle Arti decorative a Budapest 74
„ 175 - Mostra della Scuola industriale di Disegno della città di Budapest 74
„ 176 - Mobili di Edmondo Faragò, nella mostra dell'Ungheria . . . 75
„ 177-178 - Papiri egiziani del R. Museo Archeologico di Torino, con scene satiriche di animali 75-76
„ 179-182 - Disegni egiziani rappresentanti vasi per offerte agli Dei 76
„ 183 - Papiro egiziano nel Museo Britannico, con scene satiriche di animali 76
„ 184 - Palazzo del Comune a Venzone del Friuli, costrutto fra il 1390 e il 1410, con la scala esterna 77
„ 185 - Scale entro alla nave laterale sinistra nel Duomo di Trento. 77
„ 186 - Palazzo Comunale a Capo d'Istria, con la scala esterna . . 78
„ 187 - Ramo di scala a sbalzo da una muraglia del cortile nel castello di Poppi 78
„ 188 - Scala nel detto castello 79
„ 189 - Parapetto di scale nel palazzo Serra a Genova 79
„ 190 - Scala nel cortile del palazzo Grottanelli a Siena 79
„ 191 - Scala a " bovolo „ nel palazzo Contarini a S. Paterniano in Venezia 80
„ 192 - Ripiano superiore della scala dei Giganti nel Palazzo Ducale a Venezia 80
„ 193 - Scala nel quartiere di Bianca Cappello nella Villa Reale di Poggio a Caiano 81
„ 194-195 - Scala regia nel palazzo Farnese a Caprarola 81
„ 196-197 - Leonessa e leone feriti, nel bassorilievo della *Caccia di Assurbanipal*, ora al Museo Britannico 81
„ 198 - Cacce di Re Assurbanipal. — Bassorilievo nel palazzo di Kouiounjidck 82
„ 199 - Cani al guinzaglio nelle predette Cacce 82
„ 200 - Leone colossale di Nimroud 83
„ 201 - Fontana assira 83
„ 202 - Divinità o genio assiro a testa d'aquila nel Museo Egizio Vaticano 83
„ 203 - Cervo su palmetta 83
„ 204 - Toro alato colossale a ornamento di porta 84

Pagina

Fig. 205 - Aquila bicipite. — Bassorilievo heteo 84
„ 206 - Esposizione di Milano. — Cancello per Cappella sepolcrale della Officina Giacinto Citterio 84
„ 207 - Grande sedile in marmo, esposto dallo scultore Edoardo de Albertis nella Mostra di Milano 85
„ 208 - Altra veduta del precedente sedile 86
„ 209 - Scalone del Palazzo Madama a Torino 87
„ 210 - Gradinate nella Villa Torlonia a Frascati 87
„ 211 - Salone del Palazzo Reale di Caserta 88
„ 212 - Gradinata innanzi alla Trinità dei Monti a Roma 88
„ 213 - Scalone nel Convento di S. Giorgio Maggiore a Venezia . . 86
„ 214 - Scalone nel Palazzo Reale di Torino 89
„ 215 - Vestibolo e scala del palazzo Parodi a Genova 89
„ 216 - Gradinata nella Villa Farnese a Caprarola 89
„ 217 - Scala nel gugliotto dell'Omodeo sopra il Duomo di Milano . 90
„ 218 - Scala di Francesco Croce nella più alta guglia del detto Duomo 90
„ 219 - Stambecco d'oro massiccio nel Museo nazionale di Napoli . 91
„ 220 - Torello d'oro massiccio nel predetto Museo 91
„ 221-222 - Labbro e ansa di un vaso di Cipro in bronzo, nel Museo di Nuova York 91
„ 223-224 - Disegni sopra un uovo di struzzo 91
„ 225 - Il Leone di Kalaba 92
„ 226 - Fregio nella Sala Regia in Vaticano del tempo di Paolo III Farnese 92
„ 227 - Frammento di Vaso Aretino con giovinette danzanti . . . 93
„ 228 - Scena bacchica 93
„ 229 - Giovinette che inghirlandano un tripode 93
„ 230 - Frammento con genii femminili in atto di suonare 94
„ 231 - Caccia all'orso 94
„ 232 - Le Muse con Ercole 94
„ 233 - Donna banchettante 94
„ 234 - Scena erotica 94
„ 235 - Nereide con l'elmo di Achille 95
„ 536 - Salotto della ditta Fontana esposto nella Mostra di Milano . 95
„ 237 - Veduta esterna del Castello del Buon Consiglio in Trento . 96
„ 238 - Figura allegorica dipinta sulla scala della loggia 96
„ 239 - Balcone e terrazzino sulla facciata del palazzo 96
„ 240 - Interno della loggia verso il cortile dei Leoni 97
„ 241 - Medaglione di Carlo V imperatore all'esterno della detta loggia 97
„ 242 - Soffitto di una sala nel Castello del Buon Consiglio . . . 97
„ 243 - Palazzo Geremia in Trento, ove albergò l'imperatore Massimiliano, tutto istoriato a fresco sulla facciata 98
„ 244 - Rosta in ferro battuto in una casa di Trento 98
„ 245 - Parapetto in ferro battuto nel terrazzino di una casa a Trento 99
„ 246 - Vecchio disegno di una Cassetta lavorata in Venezia prima del 1587 99
„ 247 - Battente di bronzo già nel portone di un palazzo in Reggio di Emilia, ora scomparso 100
„ 248 - Esterno del padiglione per la mostra della ditta Fontana nella Esposizione di Milano 100
„ 249 - Parte superiore della sala maggiore nel predetto Padiglione, con vetri dipinti nelle finestre e nel lucernaio. — Arch. O. Bongi 100
„ 250 - Padiglione del Ministero delle Finanze nella Esposizione di Milano. — Architetto O. Bongi 100

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

PITTURA DEL RINASCIMENTO NELLA PARETE SOTTO IL PORTICO DELLA CASCINA MIRABELLA PRESSO MILANO.

Rilievo dell'architetto A. Caravati.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PAVIMENTO DEL DUOMO DI SIENA. — IL POPOLO D'ISRAELE CHE SI DISSETA ALLA FONTE MIRACOLOSA. — D. BECCAFUMI.

(Fot. Brogi — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

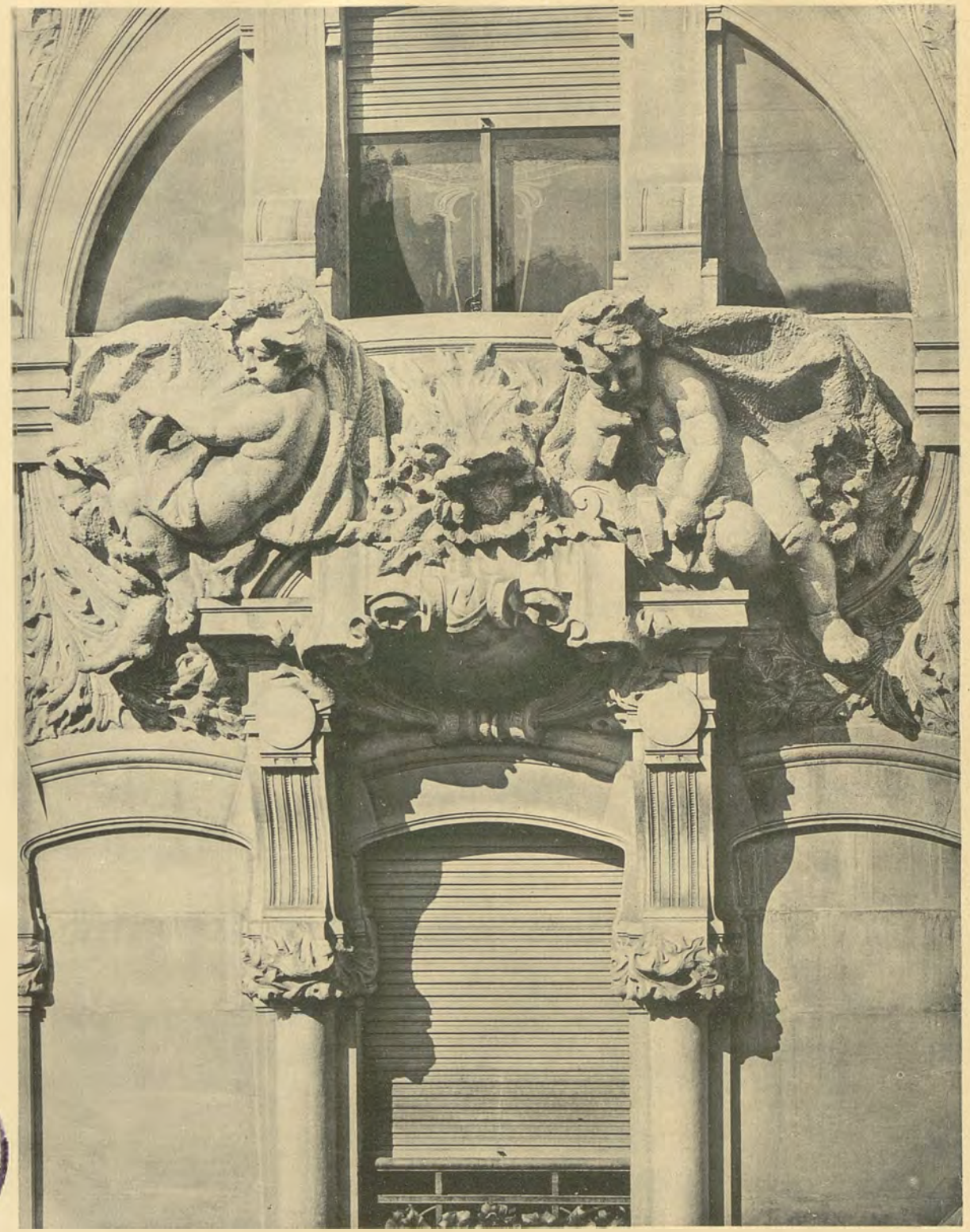
POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

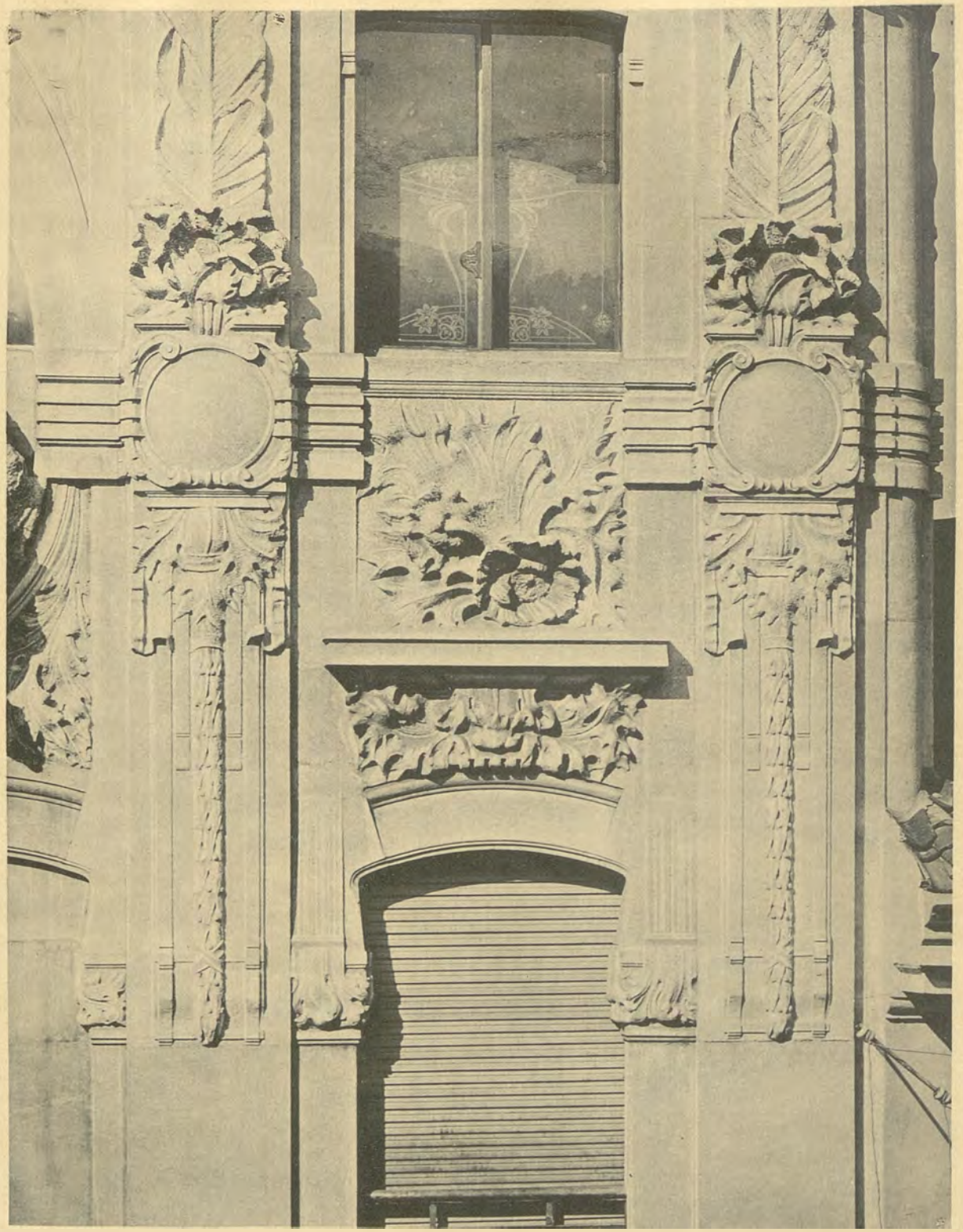
ULRICO HOEPLI - Milano

PAVIMENTO DEL DUOMO DI SIENA. — IL PATTO FRA ELIA E ACABBO; L'UCCISIONE DEI FALSI PROFETI DI BAAL. — D. BECCAFUMI.

(Fot. Alinari — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



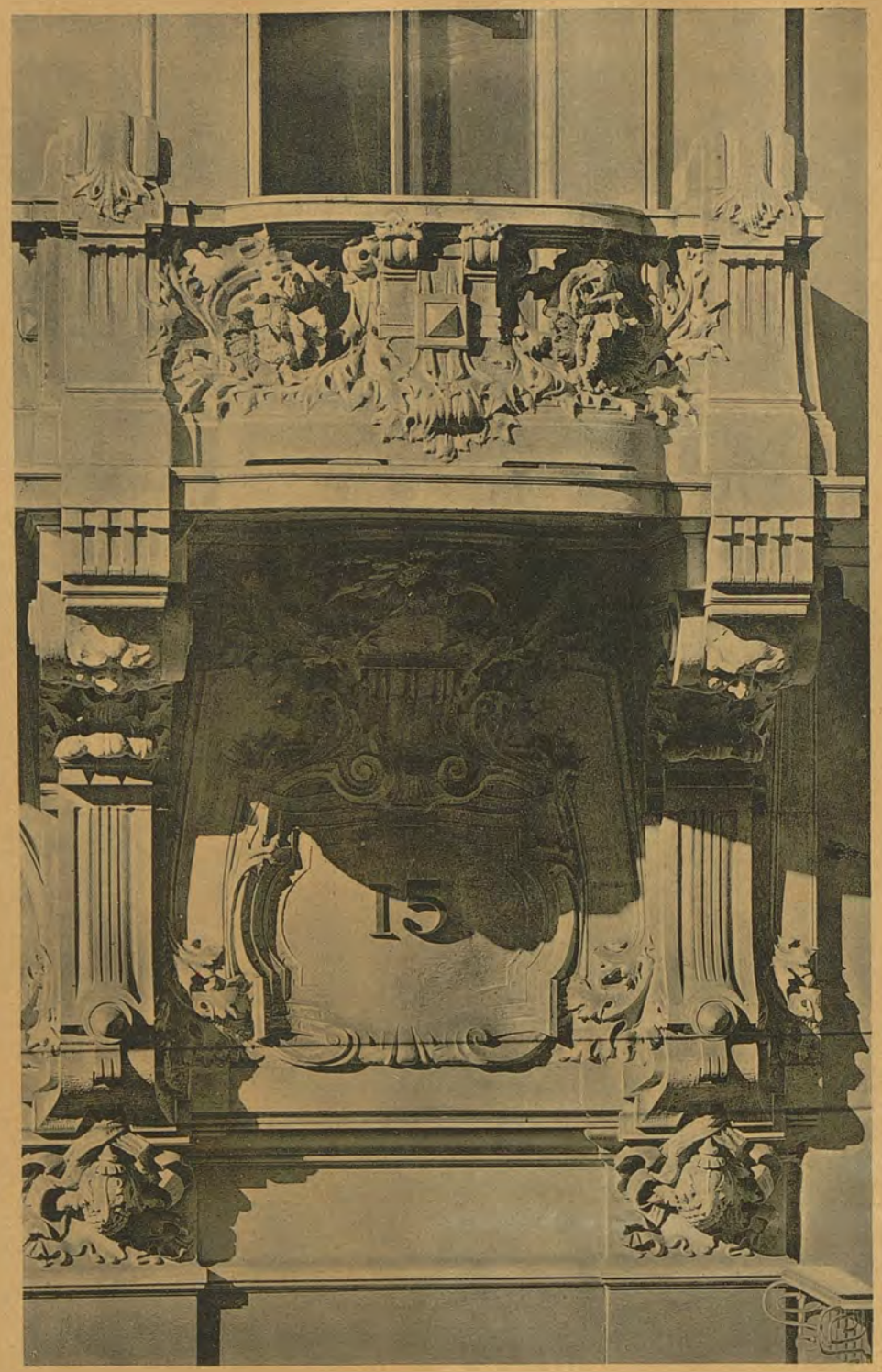
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

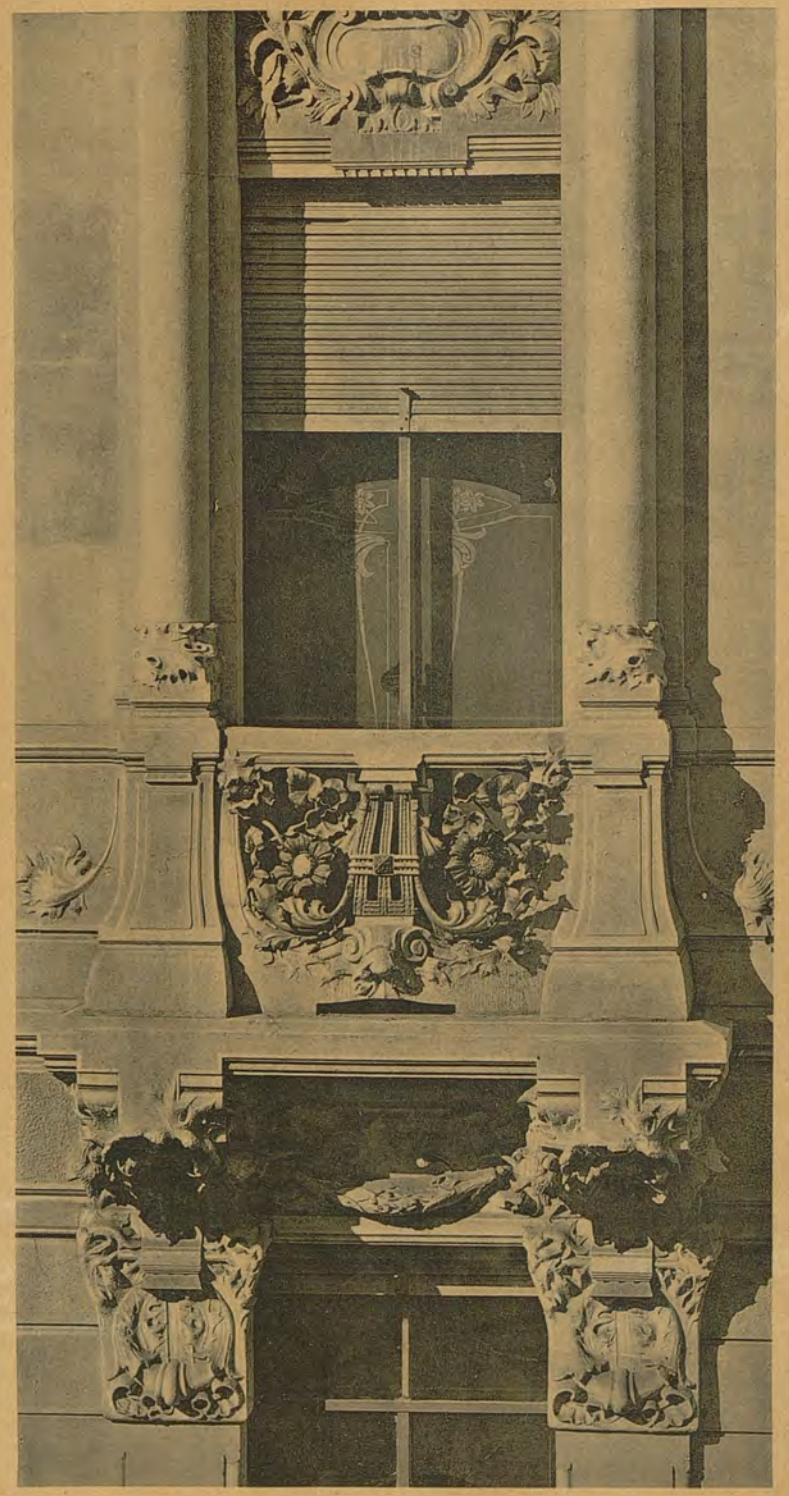


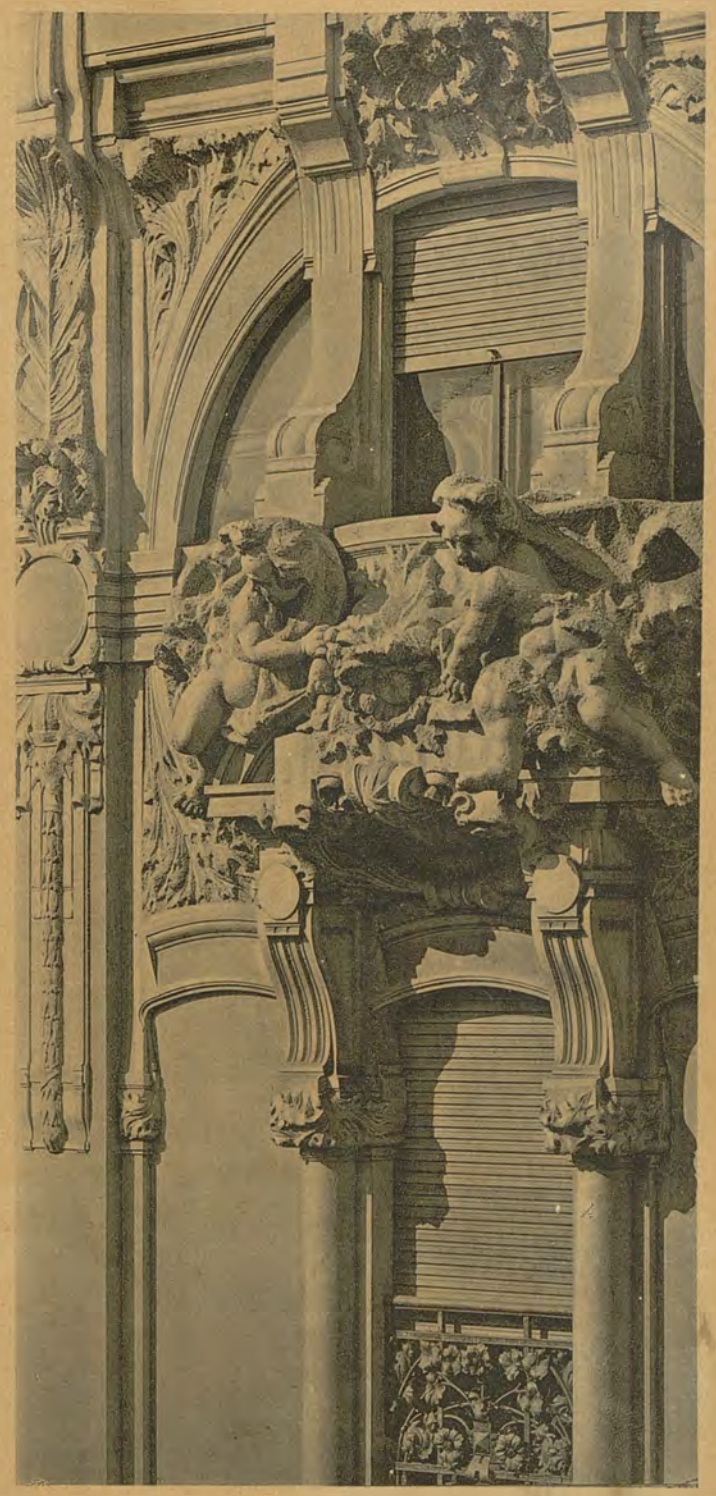
ULRICO HOEPLI - Milano

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

PARTICOLARI NELLA FACCIATA DEL NUOVO ALBERGO DEL CORSO A MILANO. — ARCHITETTI G. SANTAMARIA E A. CATTANEO.







POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

PARTICOLARI NELLA FACCIATA DEL NUOVO ALBERGO DEL CORSO A MILANO. — ARCHITETTI G. SANTAMARIA E A. CATTANEO.

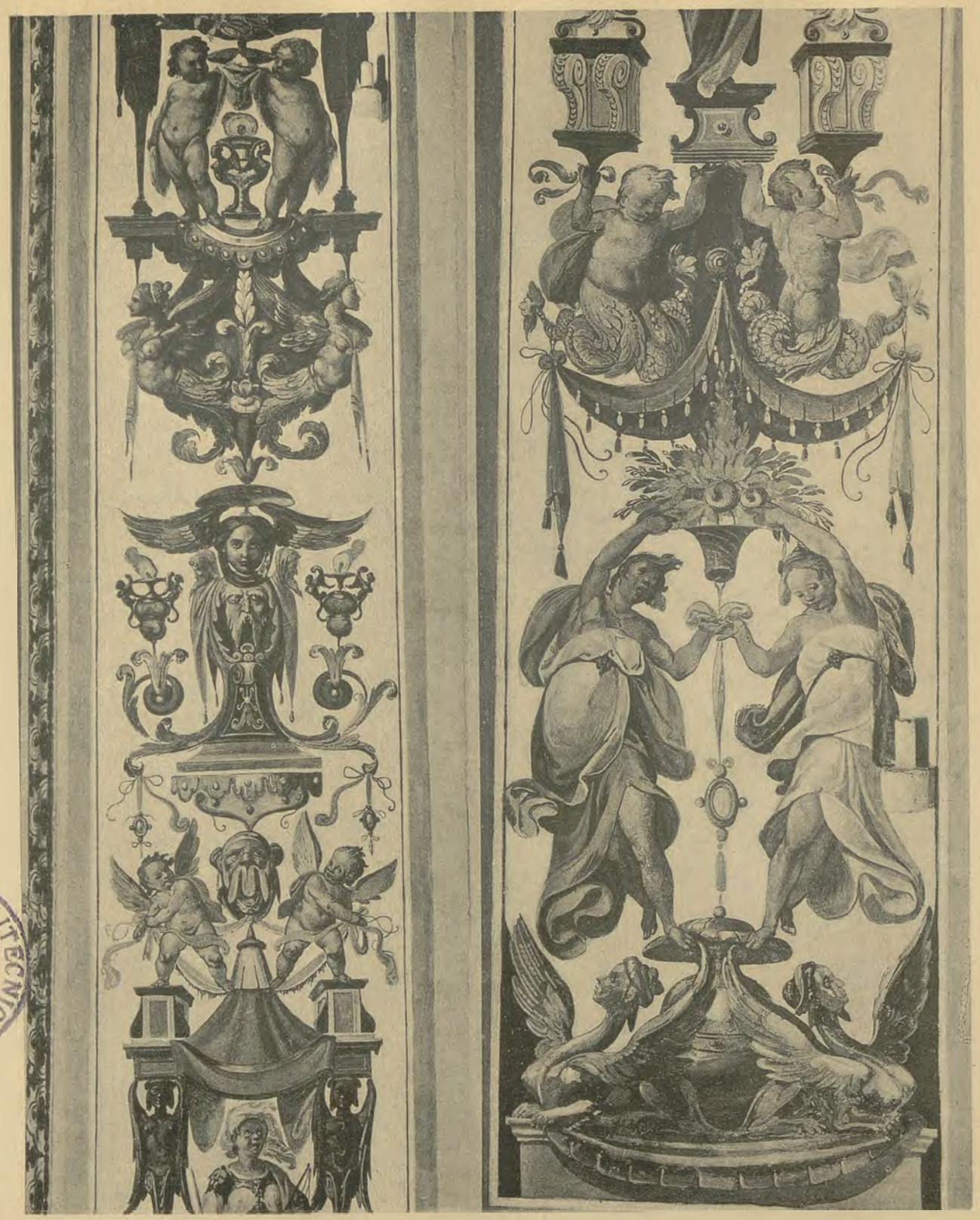
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

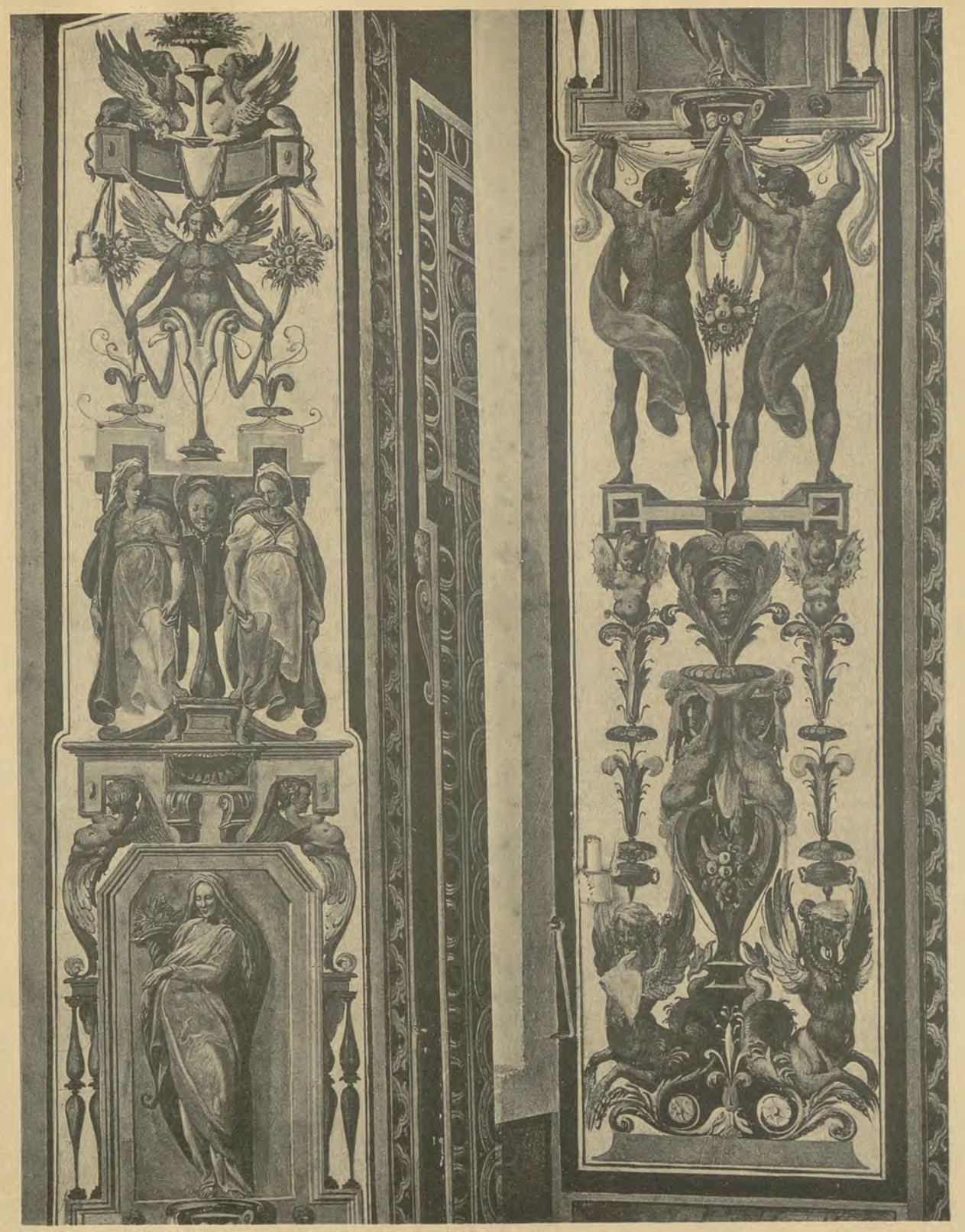
ULRICO HOEPLI - Milano

GALLERIA DI UN AMATORE DI ANTICAGLIE. — MOBILE NELLA VILLA REALE DI POGGIO A CAIANO.

(Fot. Moscioni e Alinari. — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA





POLITECNICO BIBLIOTECA CENTRALE

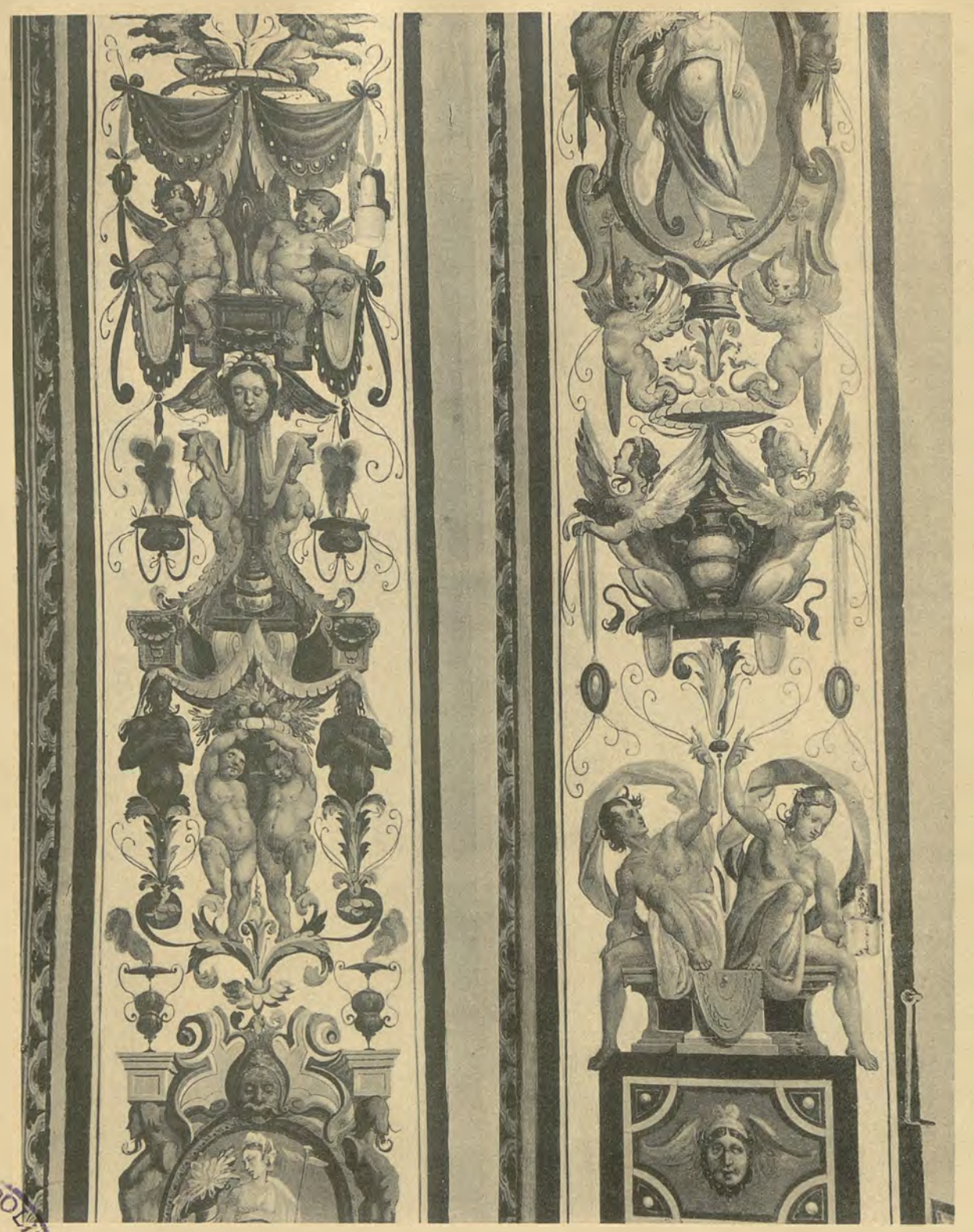
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

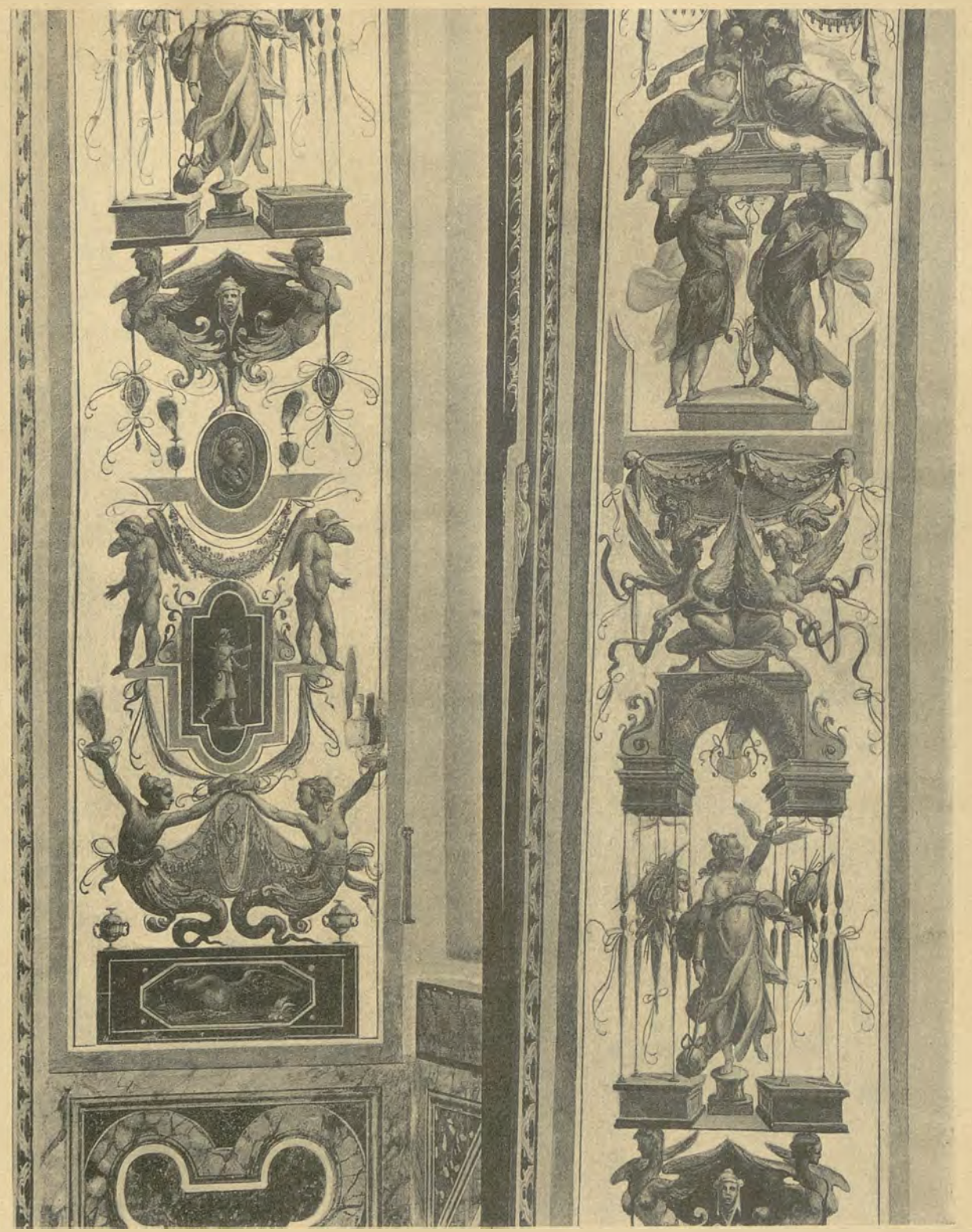
ULRICO HOEPLI - Milano

CANDELABRE DIPINTE NELLA GALLERIA DELLE CARTE GEOGRAFICHE IN VATICANO. — FINE DEL SEC. XVI.

(Fot. Moscioni. — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

DOT LIBRARY





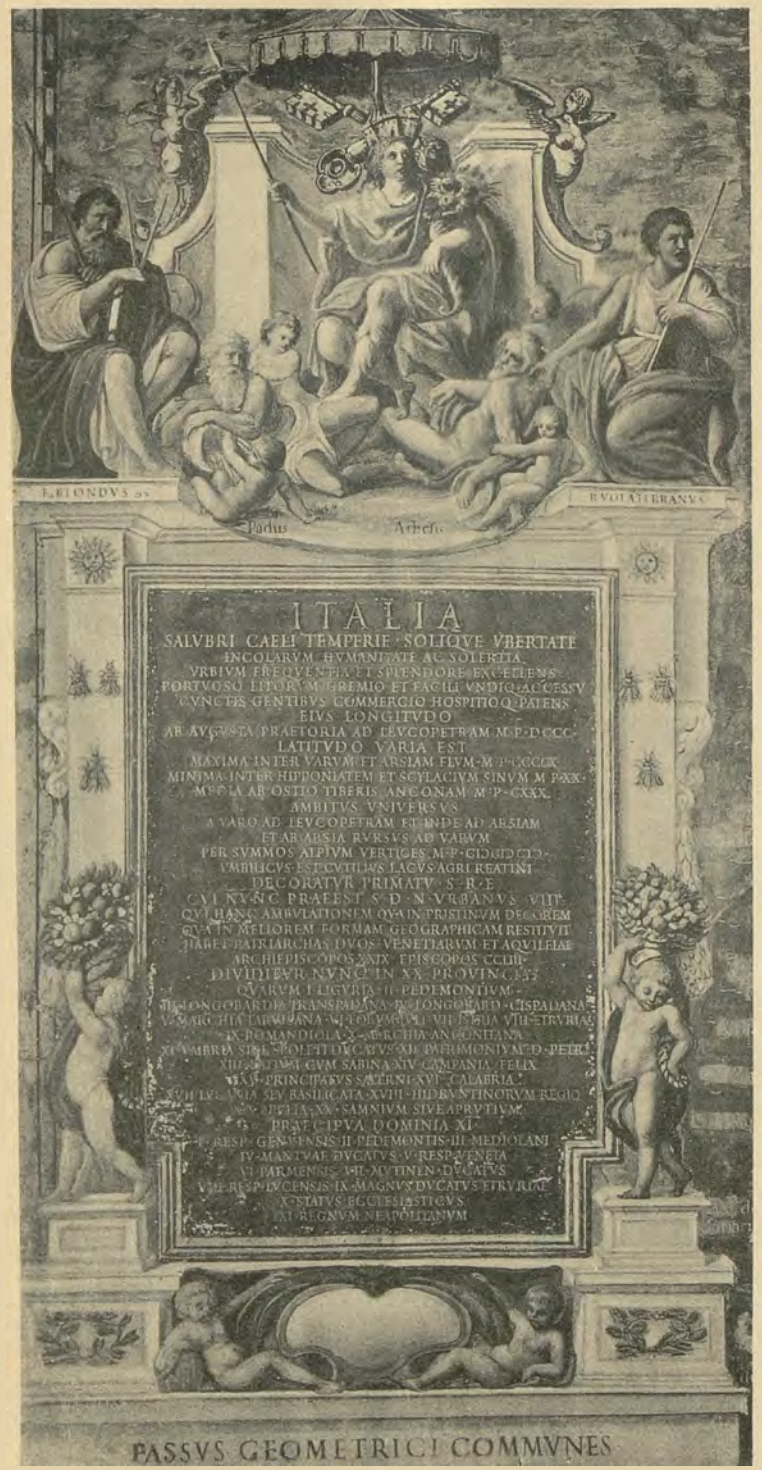
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

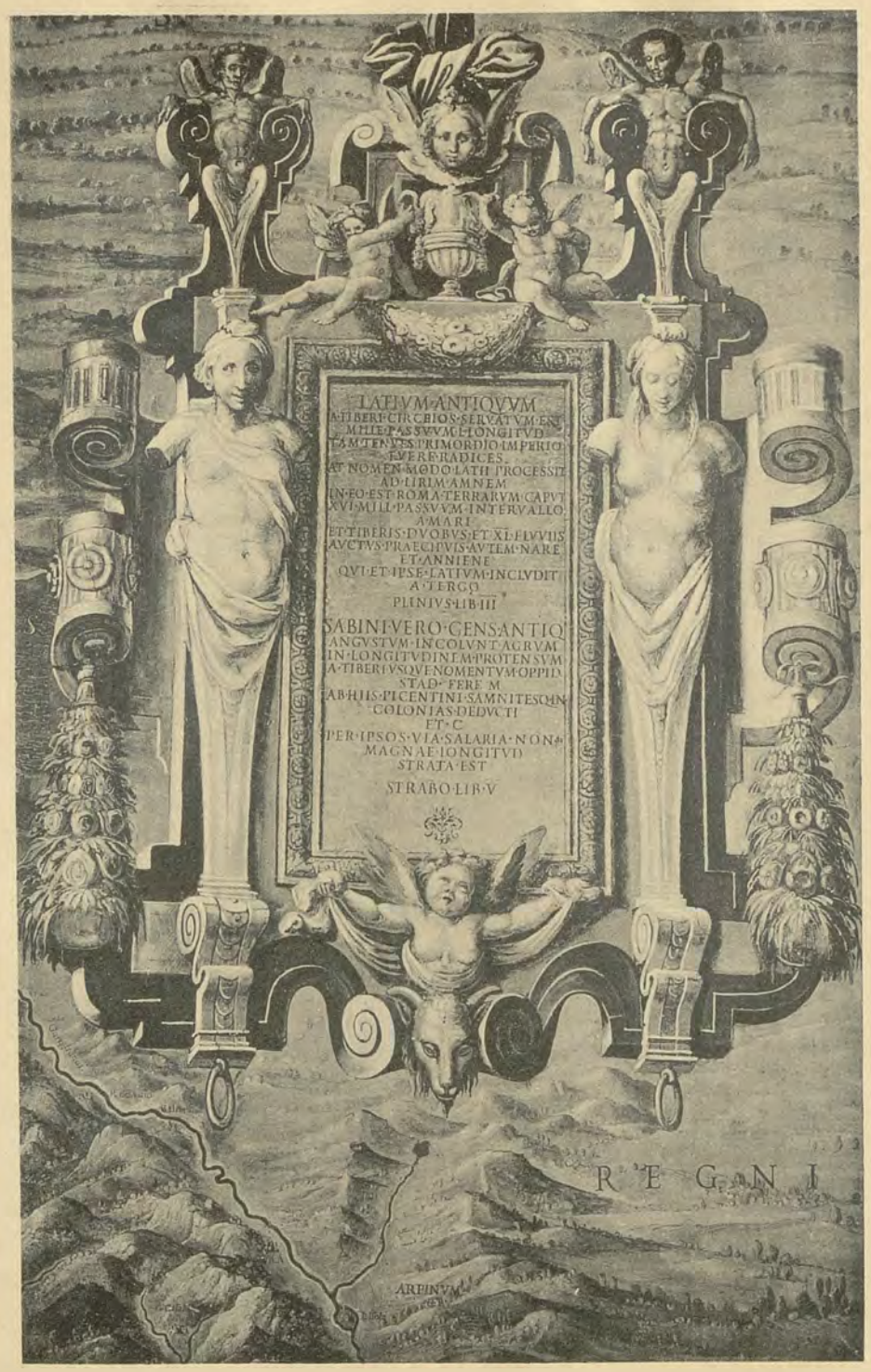
ULRICO HOEPLI - Milano

CANDELABRE DIPINTE NELLA GALLERIA DELLE CARTE GEOGRAFICHE IN VATICANO. — FINE DEL SEC. XVI.

(Fot. Moscioni. — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA





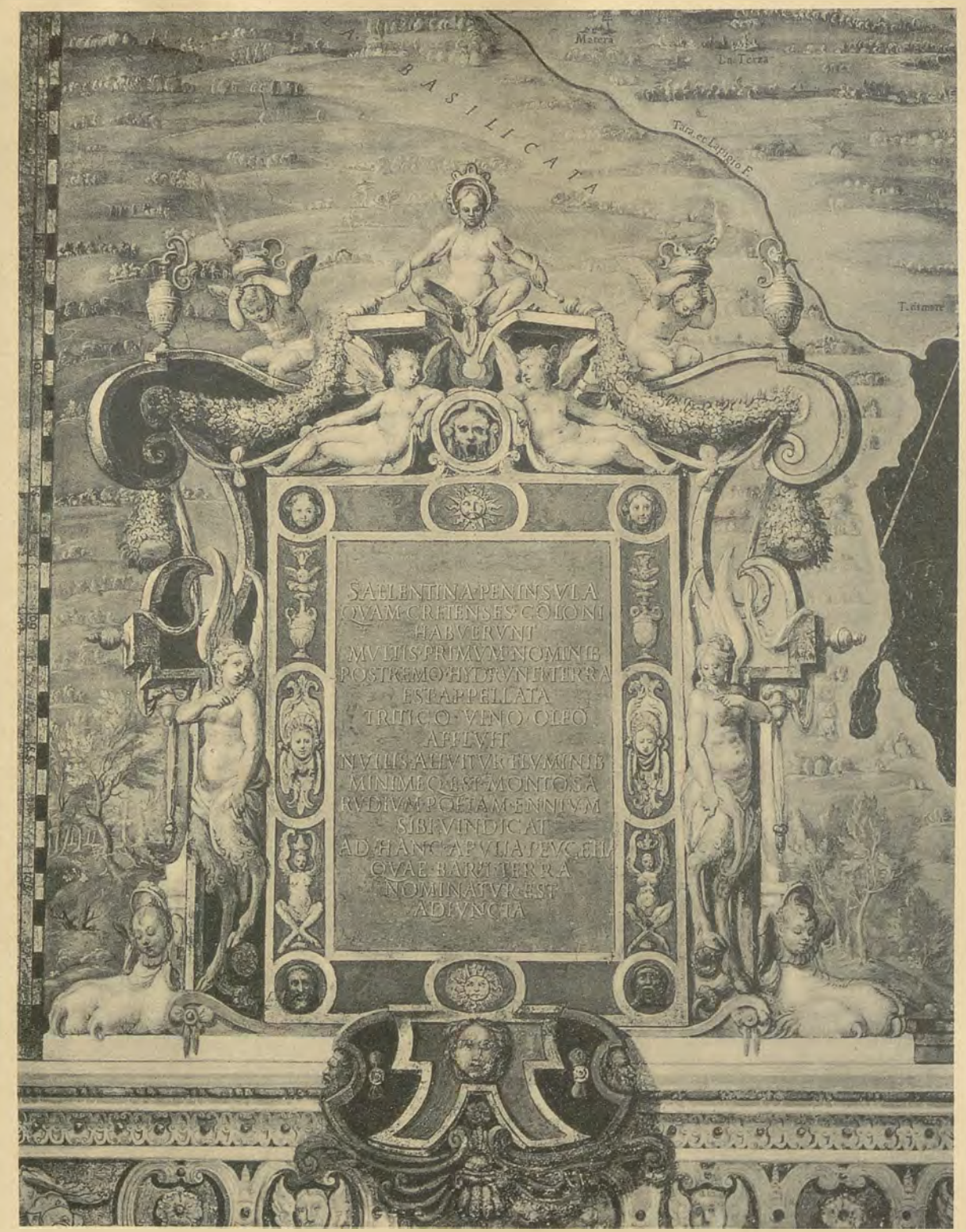
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

TARGHE DIPINTE NELLA GALLERIA DELLE CARTE GEOGRAFICHE IN VATICANO. — FINE DEL SEC. XVI.

(Fot. Moscioni — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA CHINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

TAVOLE DIPINTE NELLA GALLERIA DELLE CARTE GEOGRAFICHE IN VATICANO. — FINE DEL SEC. XVI.

(Fot. Moscioni — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

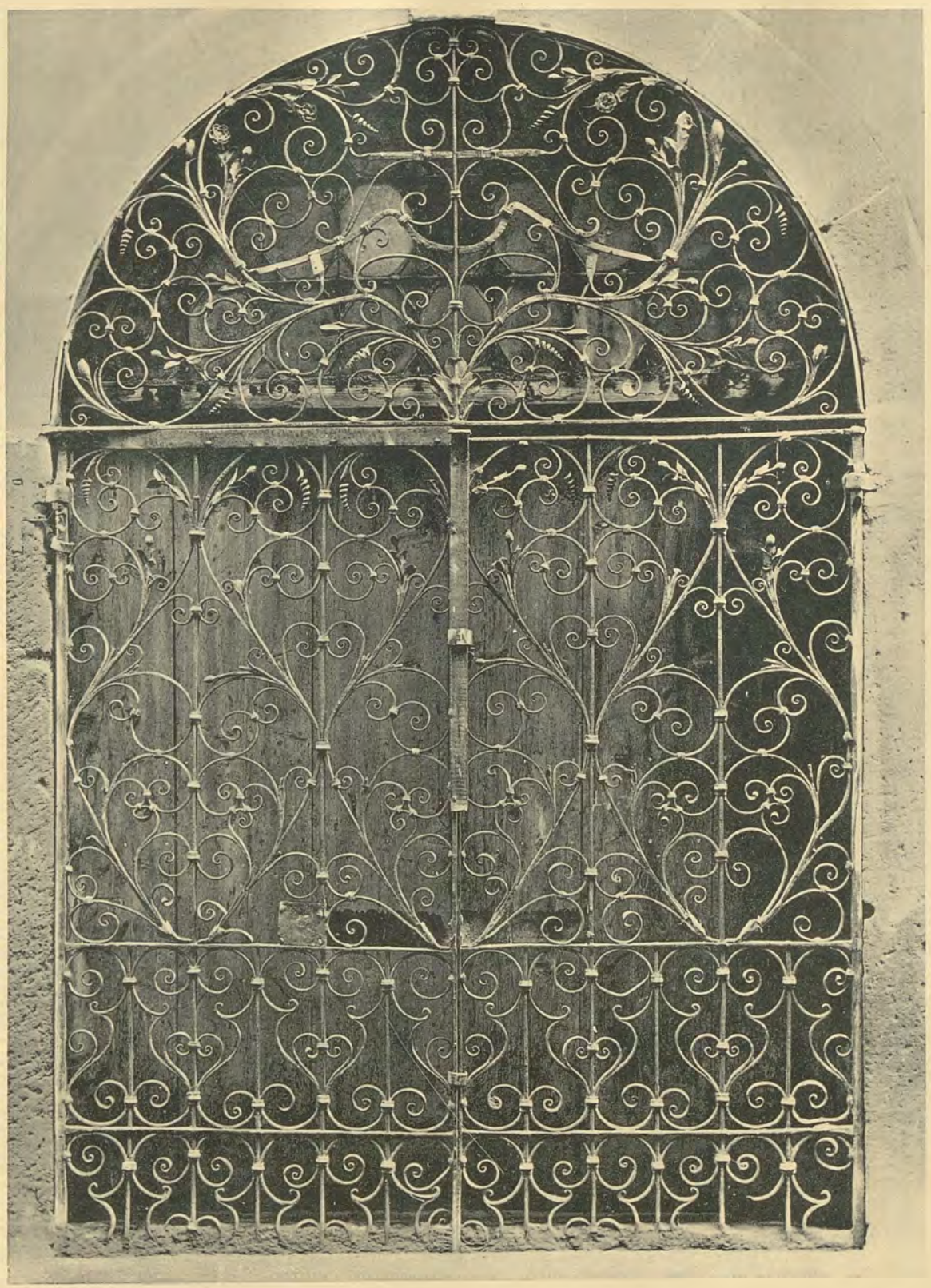
R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PAVIMENTO DEL DUOMO DI SIENA. — ELIA CHE SALE AL CIELO; ACABBO FERITO IN BATTAGLIA. — PROF. A. FRANCHI.

(Fot. Brogi — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



STITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO BIBLIOTECA

LAVORI DI FERRO BATTUTO. — CANCELLO IN UNA CASA A VICENZA; INFERRIATA IN ARONA SUL LAGO MAGGIORE.

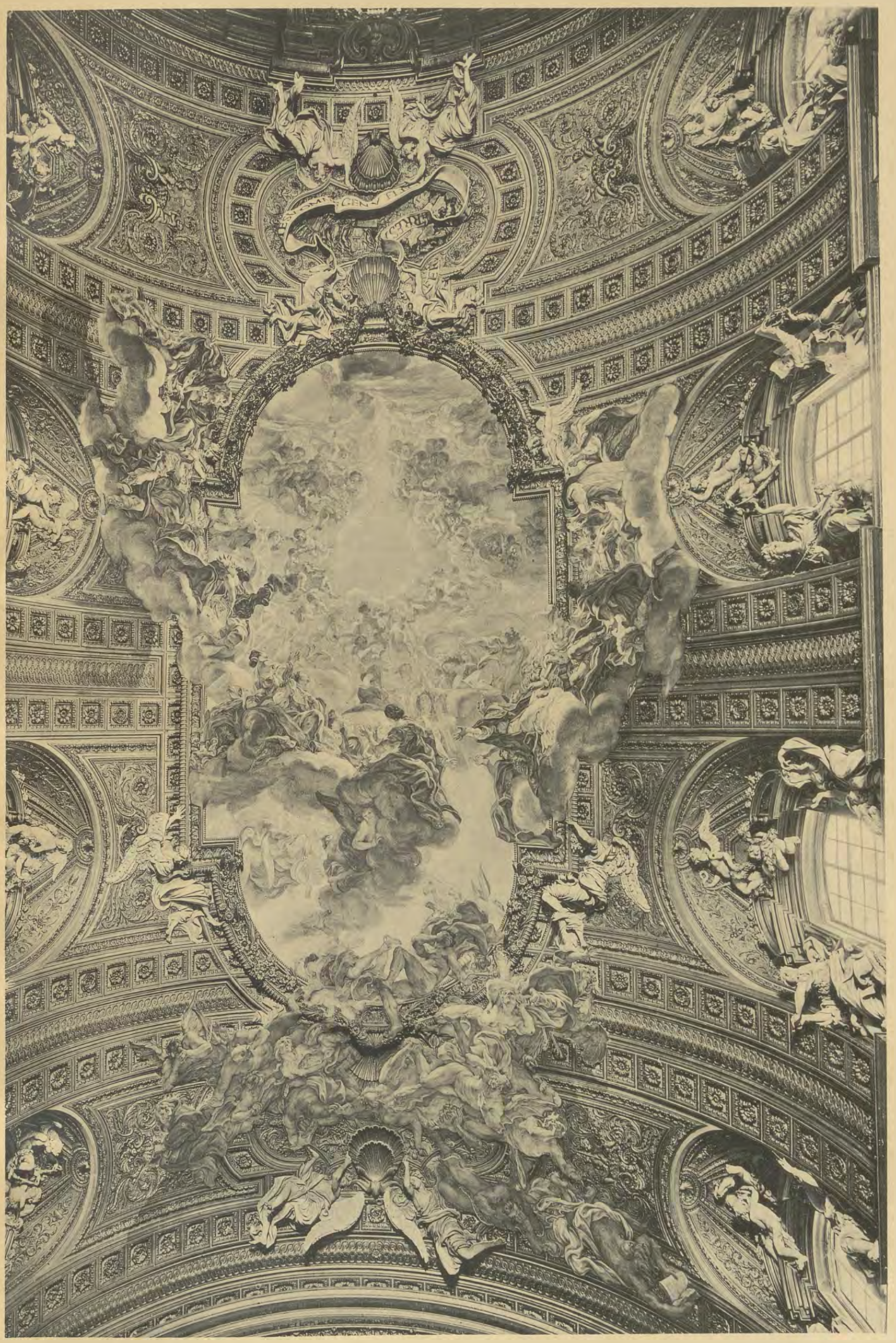
(Fot. Alinari. — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

ESPOSIZIONE DI MILANO. — RIQUADRO DECORATIVO NELLA SEZIONE DI ARCHITETTURA, RIPRODOTTO CON ALTRI SIMILI DALL'AUTORE PROF. ACHILLE CASANOVA.
SI VEDA IL GRANDE FREGIO DEL SECONDO PIANO NELLA FACCIATA DEL NUOVO PALAZZO PER LA CASSA DI RISPARMIO A PISTOIA
(Arte Italiana, Anno XIV, Tav. 44).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

CHIESA DEL GESÙ IN ROMA. — VOLTA DIPINTA DA G. B. GAULLI DETTO BACICCIO.

(Fot. Moscioni — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

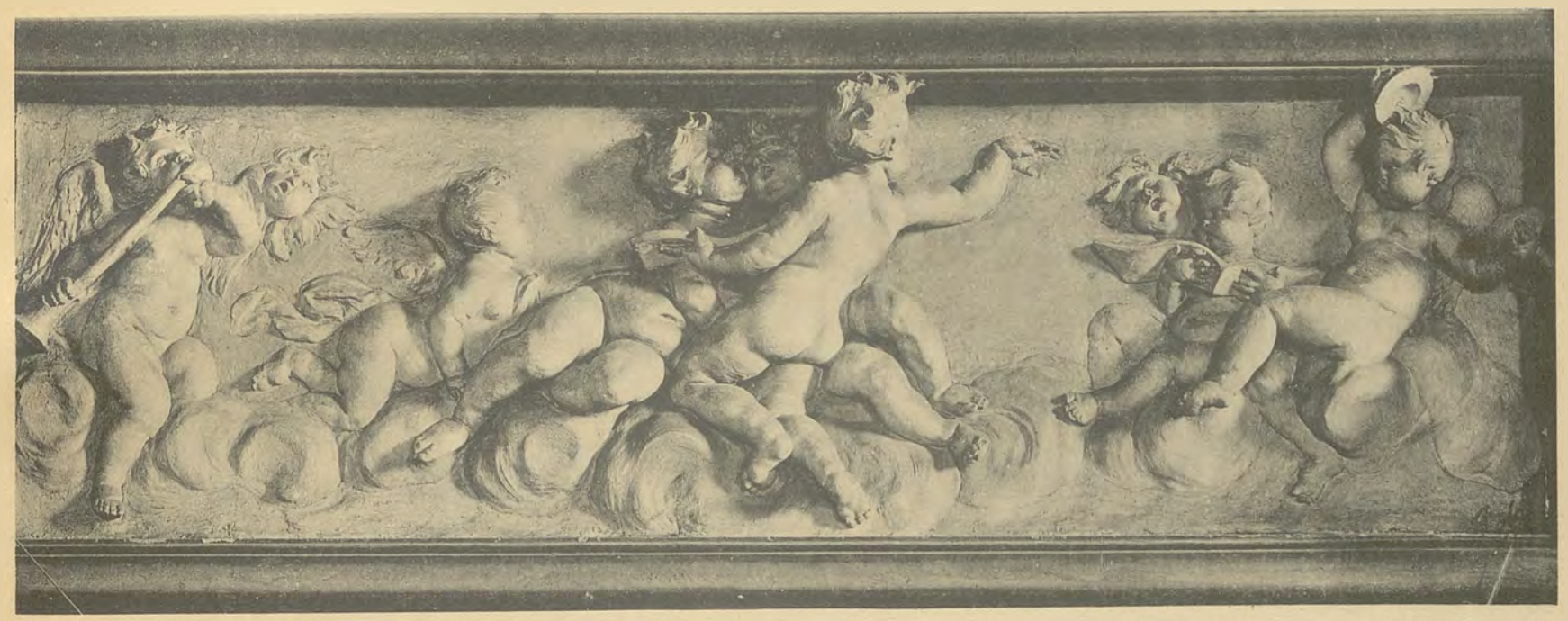
POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

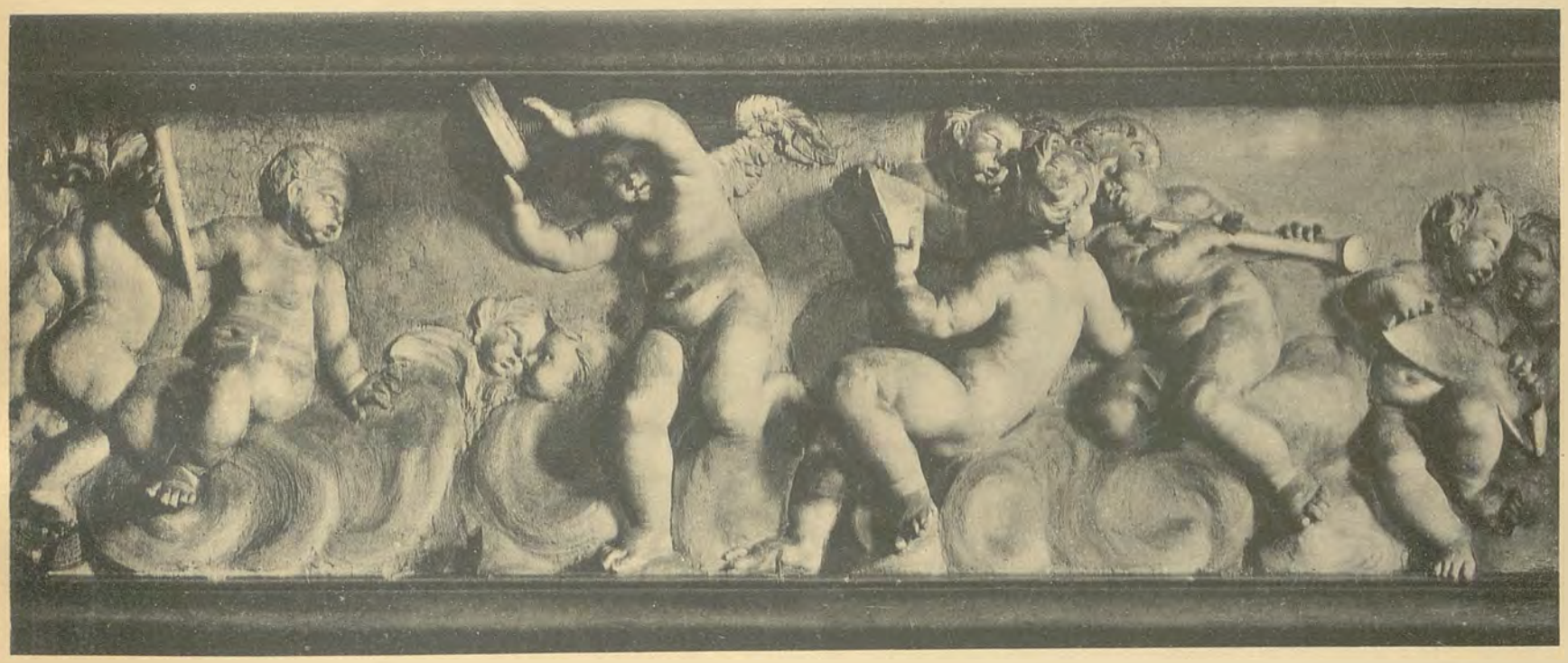
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

CHIESA DEL GESÙ IN ROMA. — CORNICIONE E LUNETTE DELLA VOLTA.

(Fot. Moscioni — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



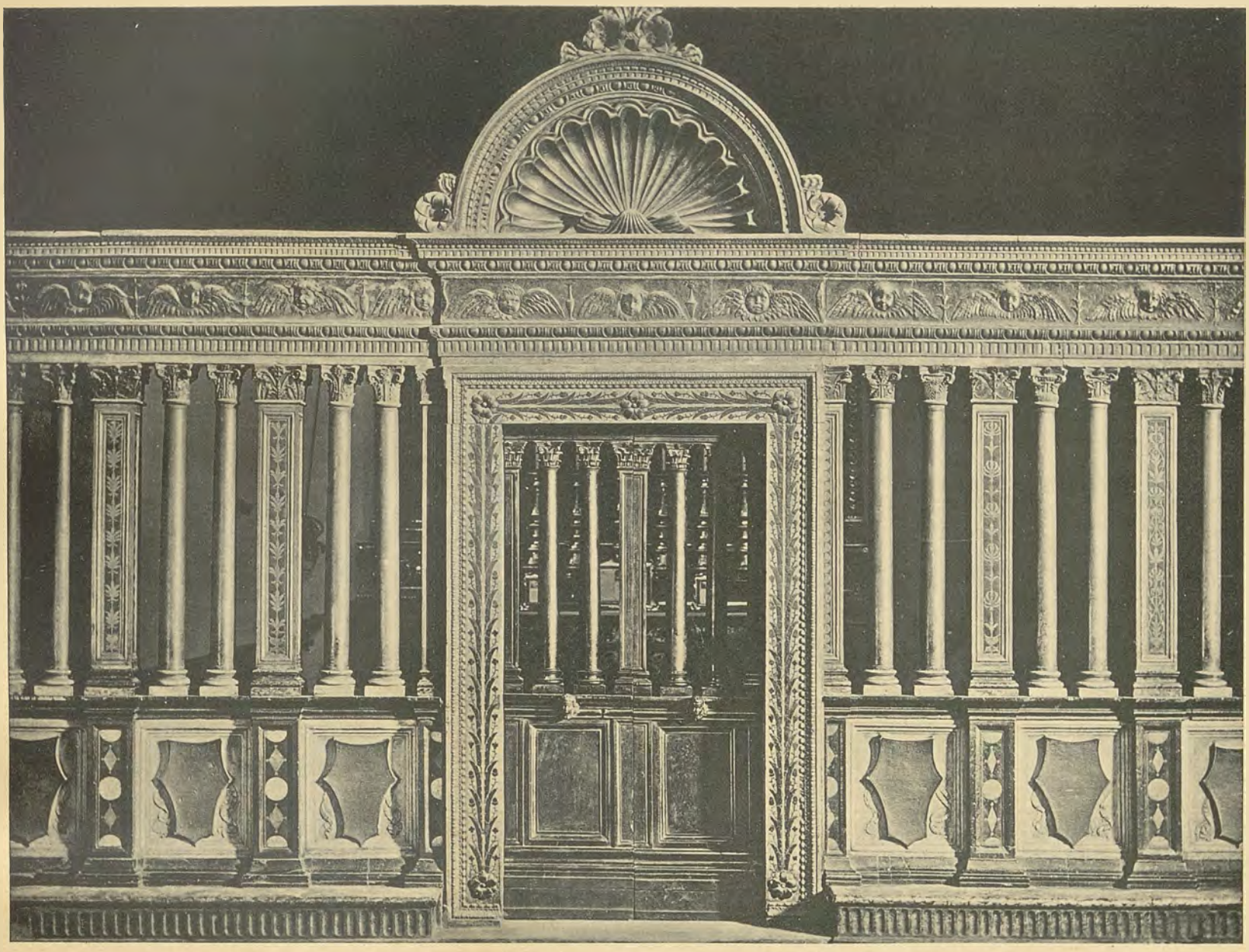


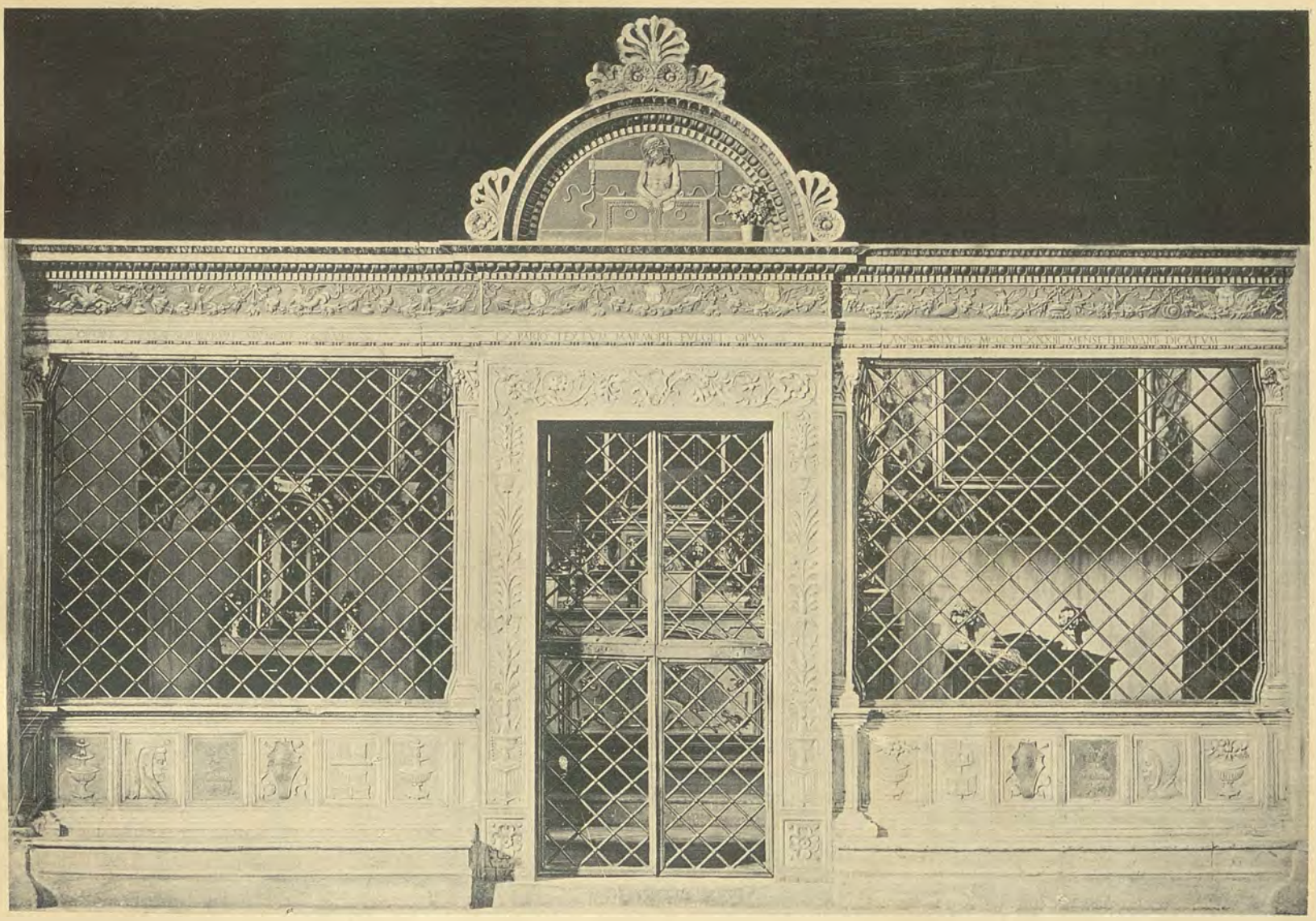
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

CHIESA DEL GESÙ IN ROMA. — FREGI DI PUTTI ALLA IMPOSTA DELLA VOLTA.

(Fot. Moscioni — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

TRANSENNE DEL RINASCIMENTO INNANZI A DUE CAPPELLE NELLA CHIESA DI S. PETRONIO A BOLOGNA.

(Fot. Poppi — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

TRANSENNA INNANZI A UNA CAPPELLA E SPALLIERA CON TARSIE DI FRA RAFFAELE DA BRESCIA IN S. PETRONIO A BOLOGNA.

(Fot. Poppi — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

FRAMMENTI ORNAMENTALI DELL'ARA PACIS AUGUSTAE.

(Fot. Moscioni — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

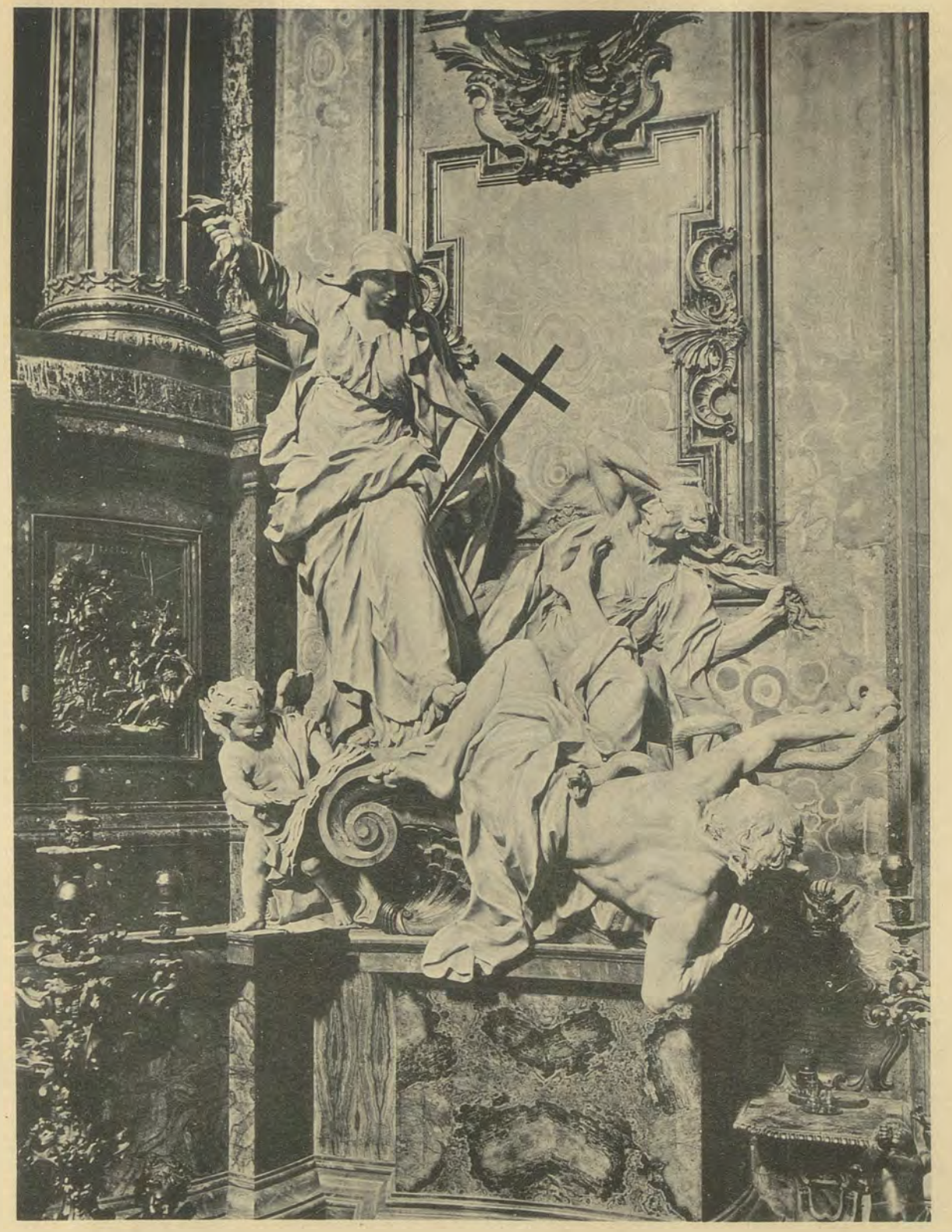
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

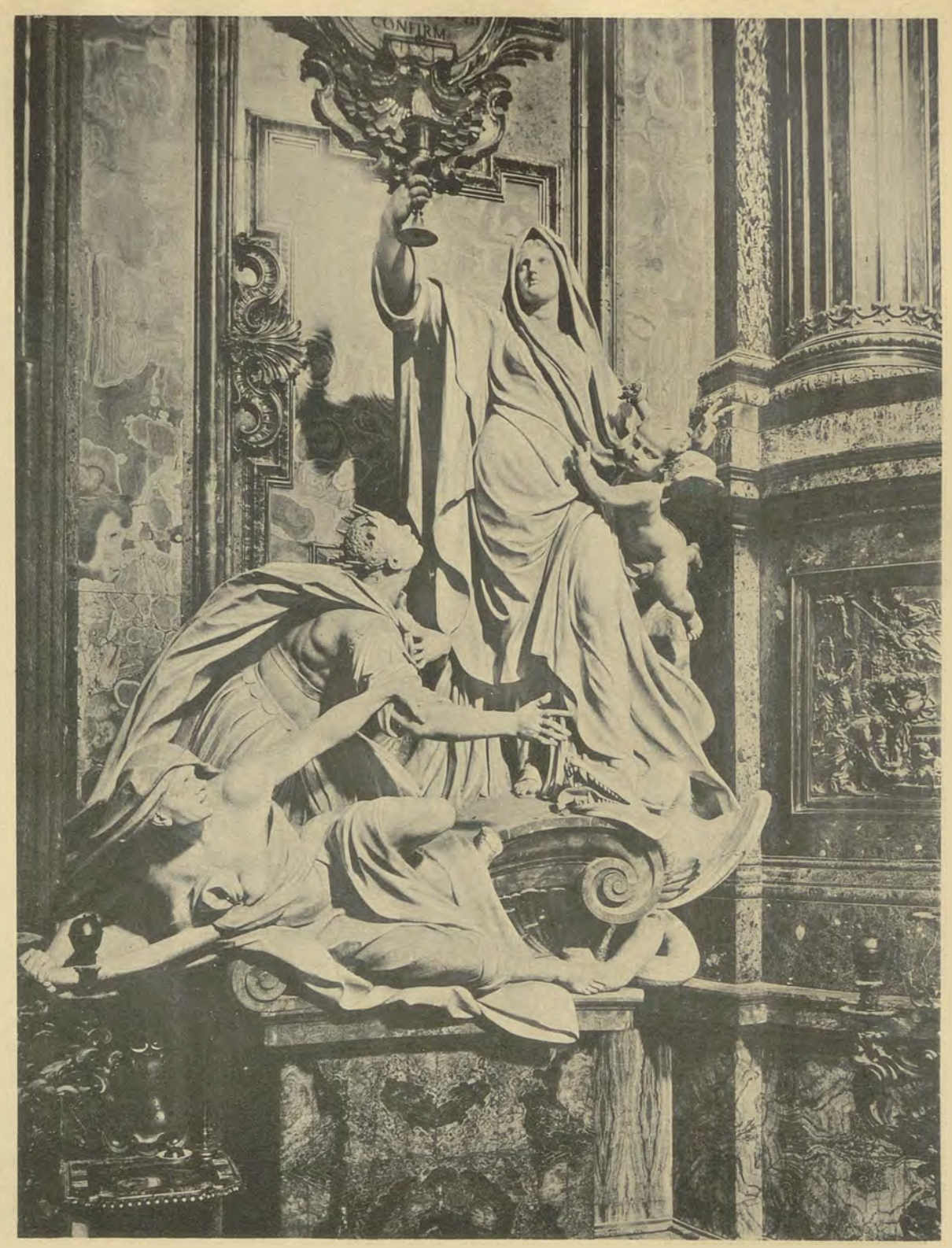
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

BASSORILIEVI DELL'ARA PACIS AUGUSTAE: — LA DEA TELLUS FRA LE AURAE;
GRUPPO DI PERSONAGGI FRA I QUALI ALCUNI DOTTI VEDONO IL RITRATTO PONTIFICALE DI AUGUSTO.

(Fot. Moscioni — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

CHIESA DEL GESÙ IN ROMA. — GRUPPI IN MARMO NELLA CAPPELLA DI S. IGNAZIO: — LA RELIGIONE DI PIETRO LE GROS E LA FEDE DI GIOVANNI THEUDON.

(Fot. Moscioni — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

CANCELLO BAROCCO E SPALLIERA CON TARSIE DI FRA RAFFAELE DA BRESCIA NELLA CHIESA DI S. PETRONIO A BOLOGNA.

(Fot. Poppi — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO MILANO BIBLIOTECA

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

PELLICANO E ANITRA INTARSIATI NELLE SPALLIERE DELLA CAPPELLA VASELLI IN S. PETRONIO A BOLOGNA. ANNO 1495.

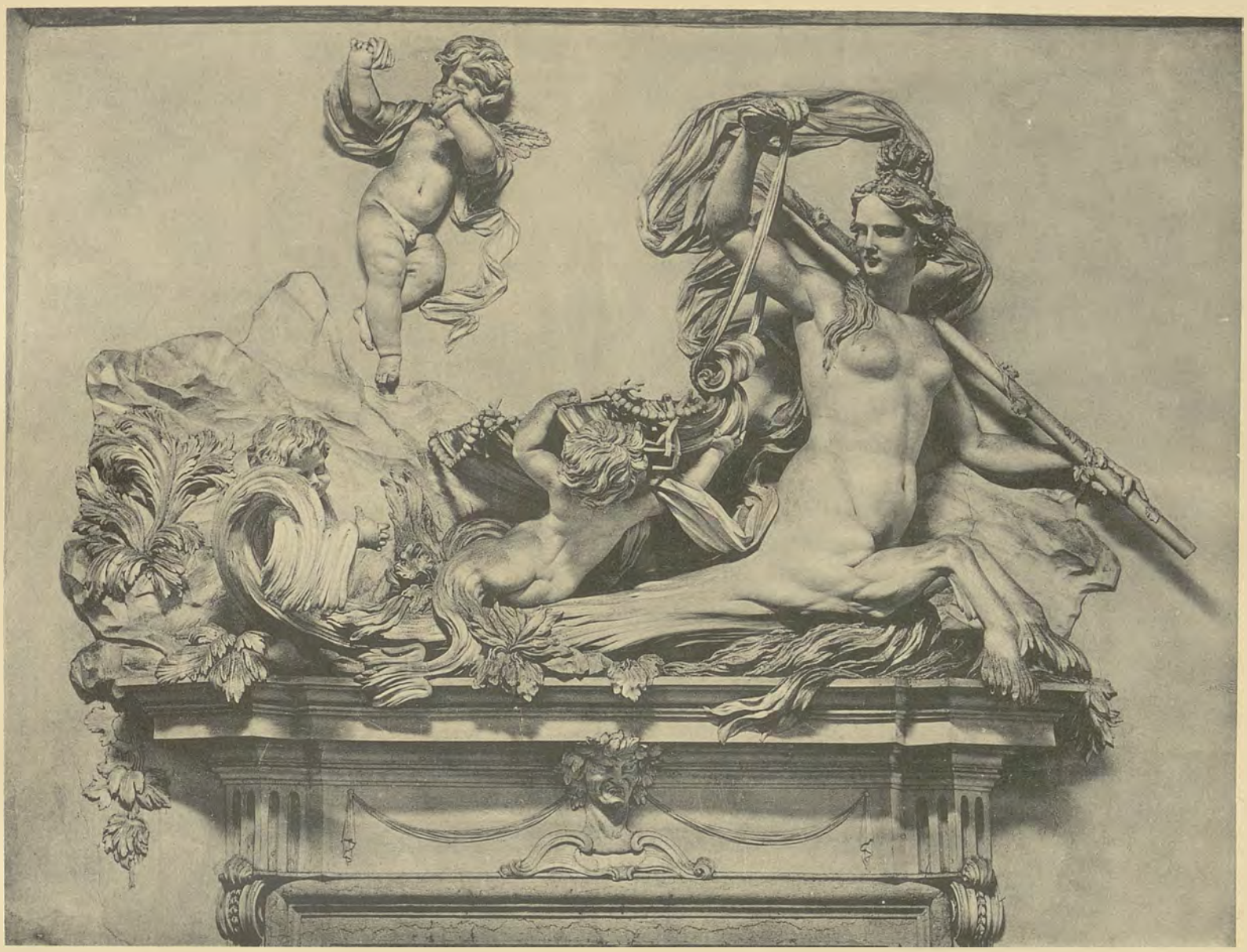
(Disegno del sig. Angelo D'Andrea — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

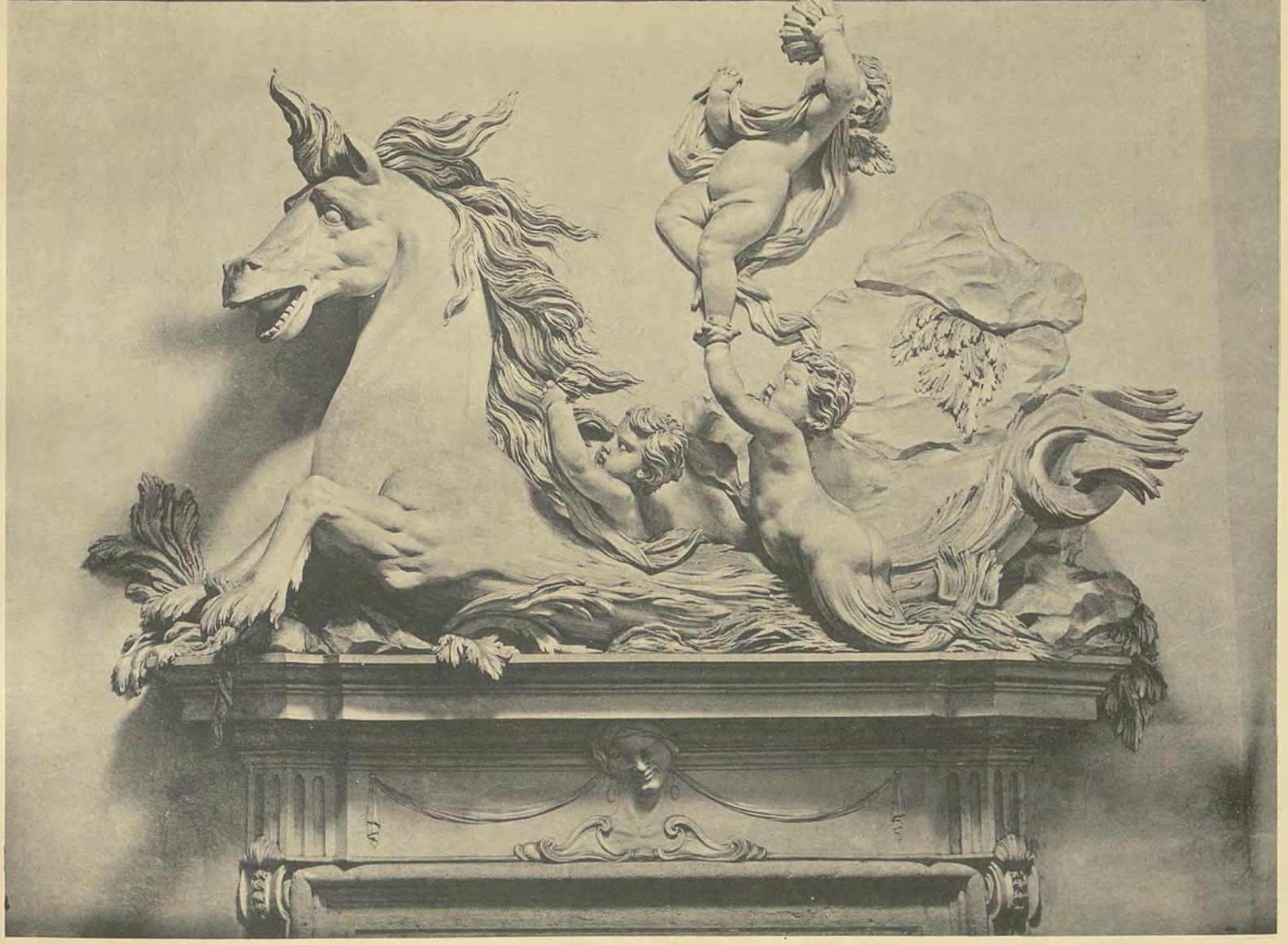
POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

DECORAZIONE DI VOLTE CON PERGOLATO E UCCELLI NEL PALAZZO ROSPIGLIOSI A ROMA.

(Fot. Moscioni – Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



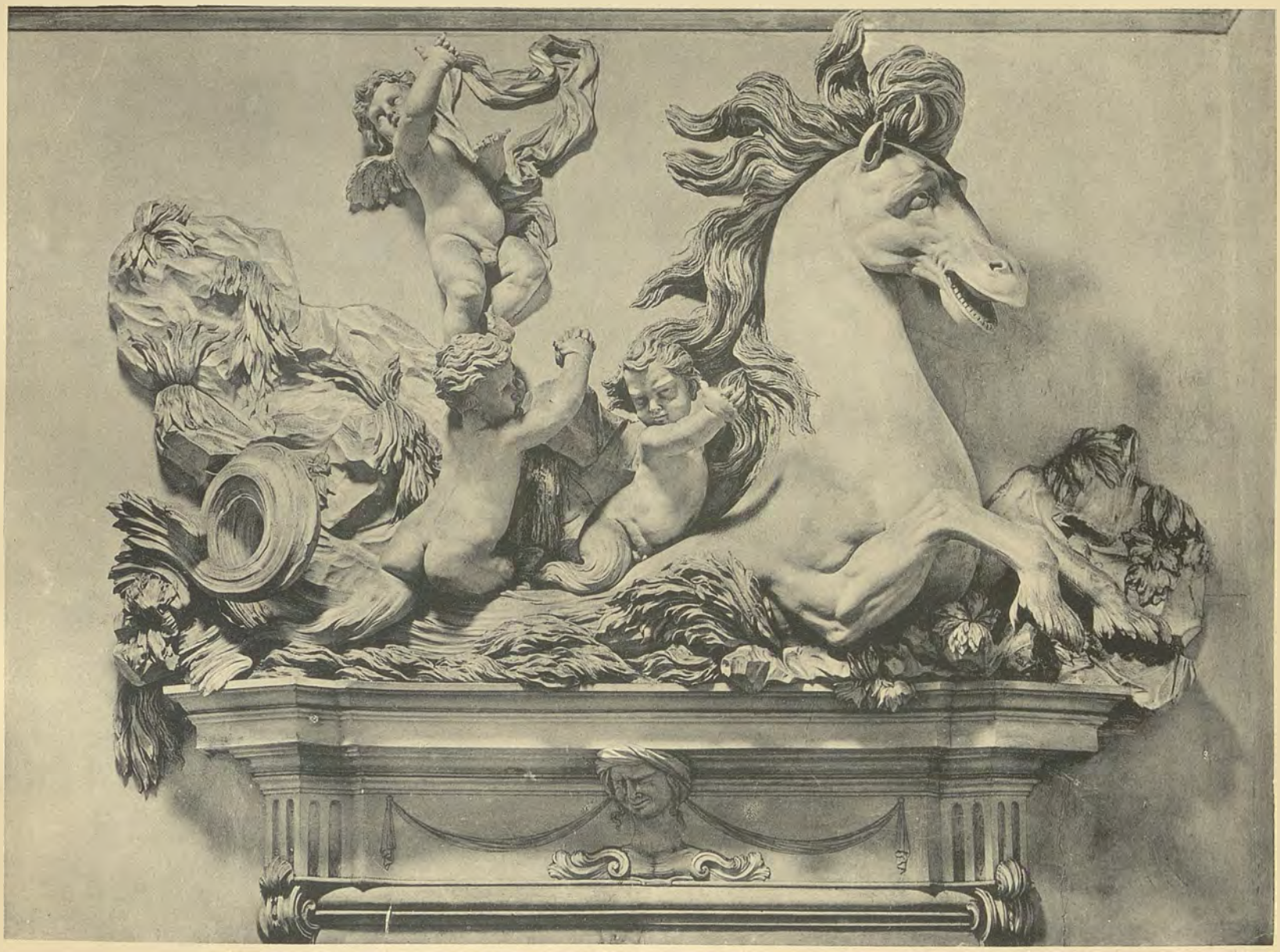


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

STUCCHI SETTECENTESCHI PER SOPRAPPORTI NELLA VILLA DI CA' REZZONICO PRESSO BASSANO.

(Fot. Alinari – Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

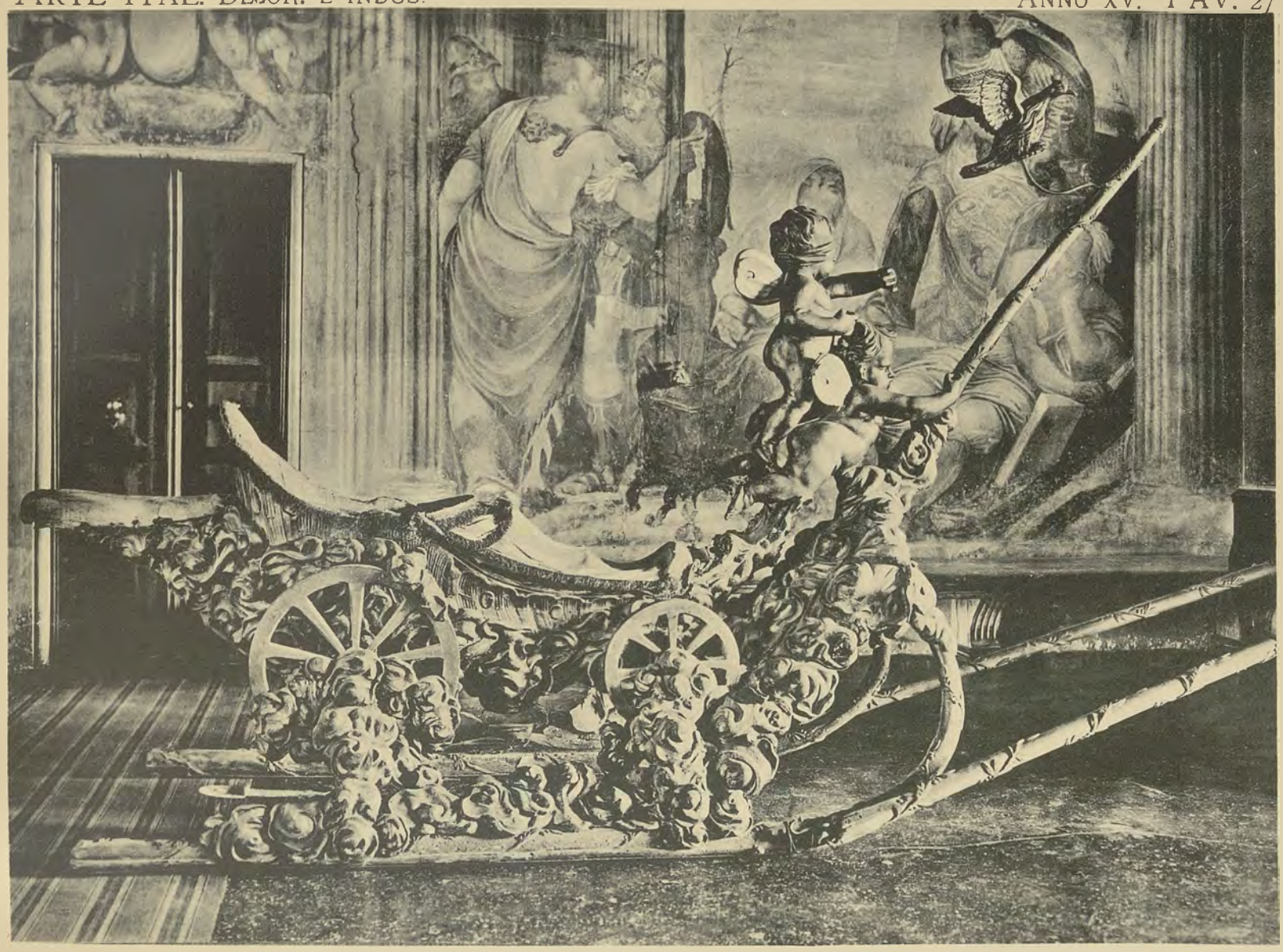


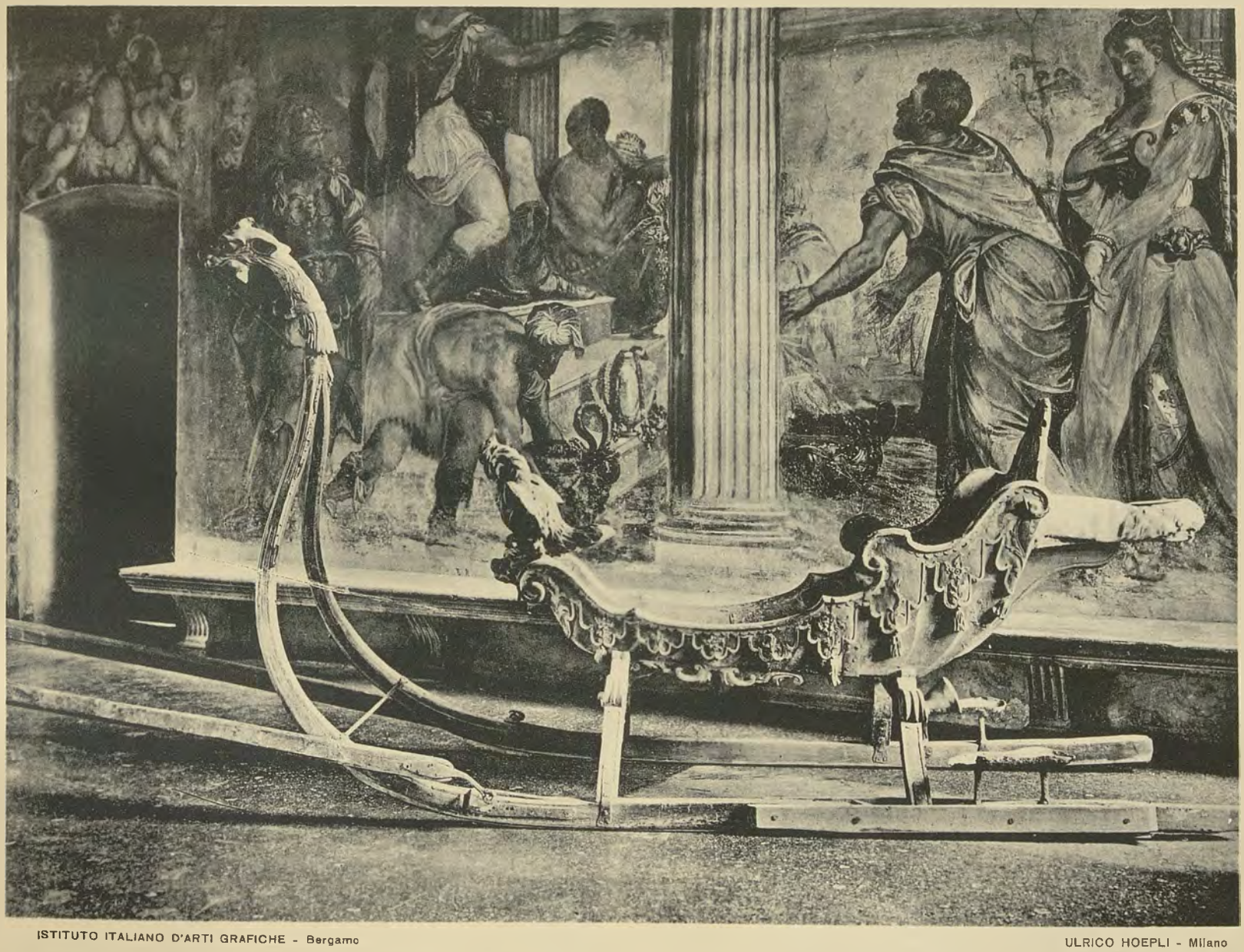
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

STUCCHI SETTECENTESCHI PER SOPRAPPORTI NELLA VILLA DI CA' REZZONICO PRESSO BASSANO.

(Fot. Alinari – Eliotipia IST. IT D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



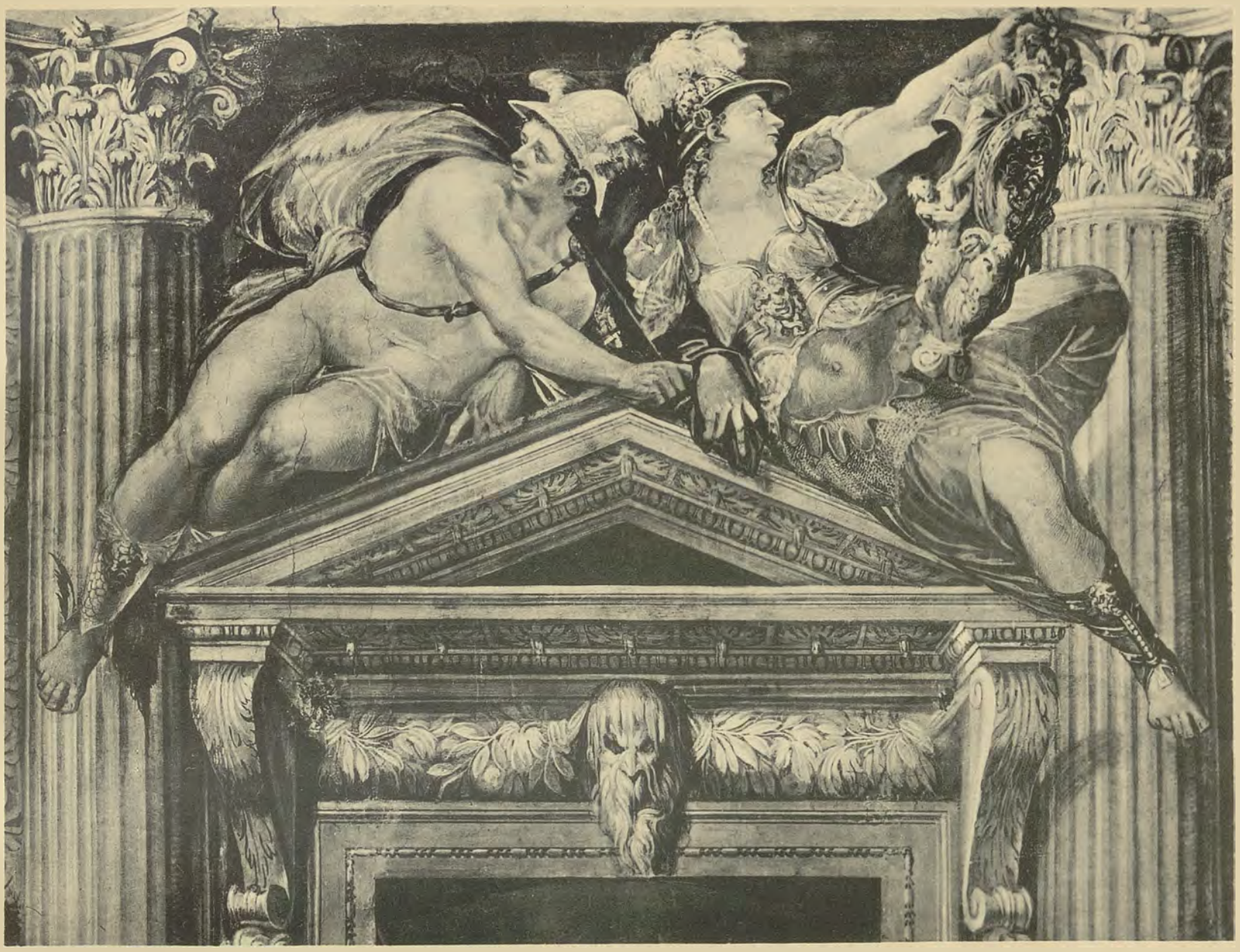


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

SLITTE BAROCCHE INNANZI ALLE PARETI DIPINTE DAL CALIARI E DALLO ZELOTTI NEL CASTELLO DI S. MARIA A THIENE, GIÀ DEI CONTI PORTO.

(Fot. Alinari — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



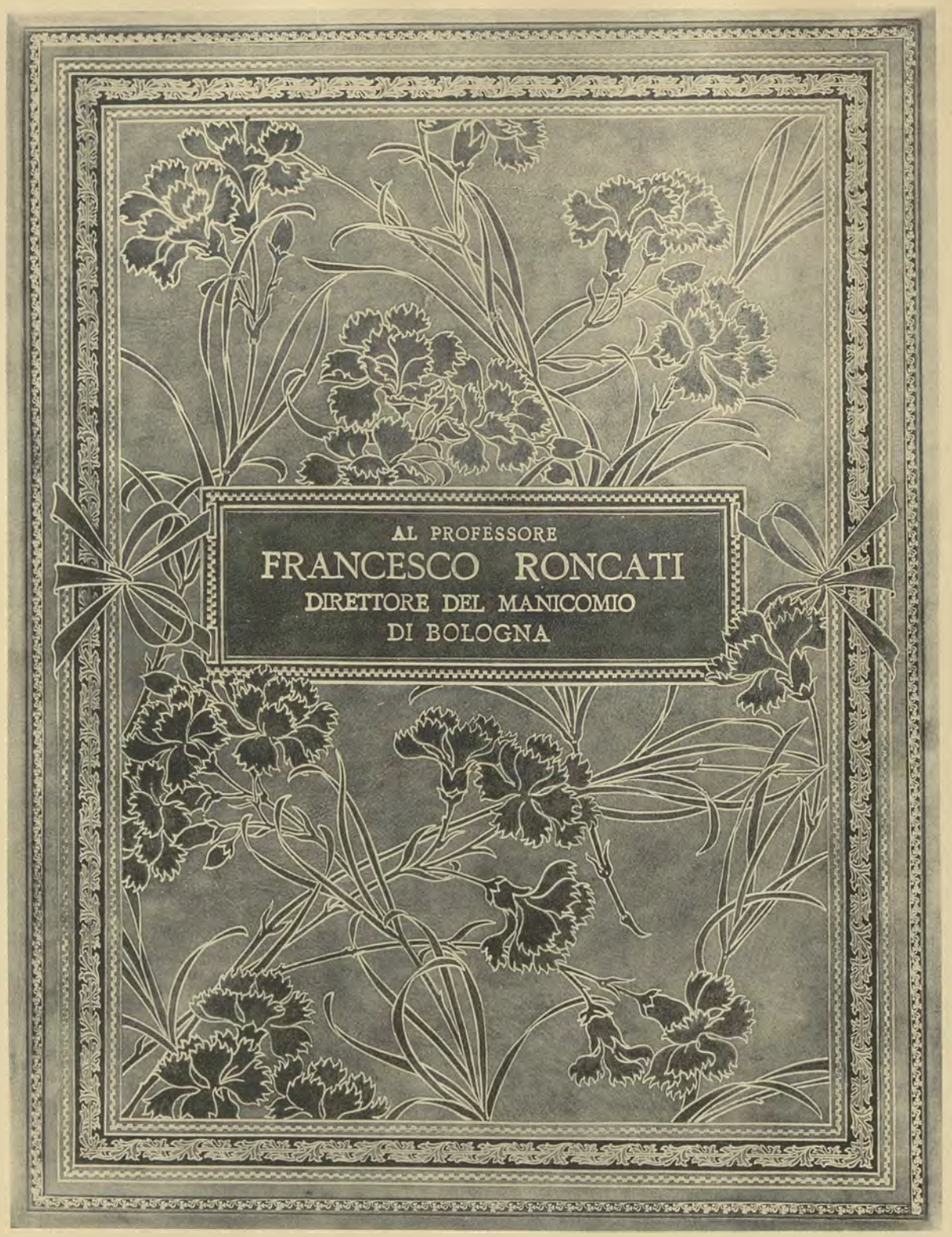
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

1. MERCURIO E PALLADE DIPINTI DAL CALIARI E DALLO ZELOTTI NEL CASTELLO DI S. MARIA A THIENE.

2. FONTANA IN ASOLO DEL SECOLO XVI.

(Fot. Alinari — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

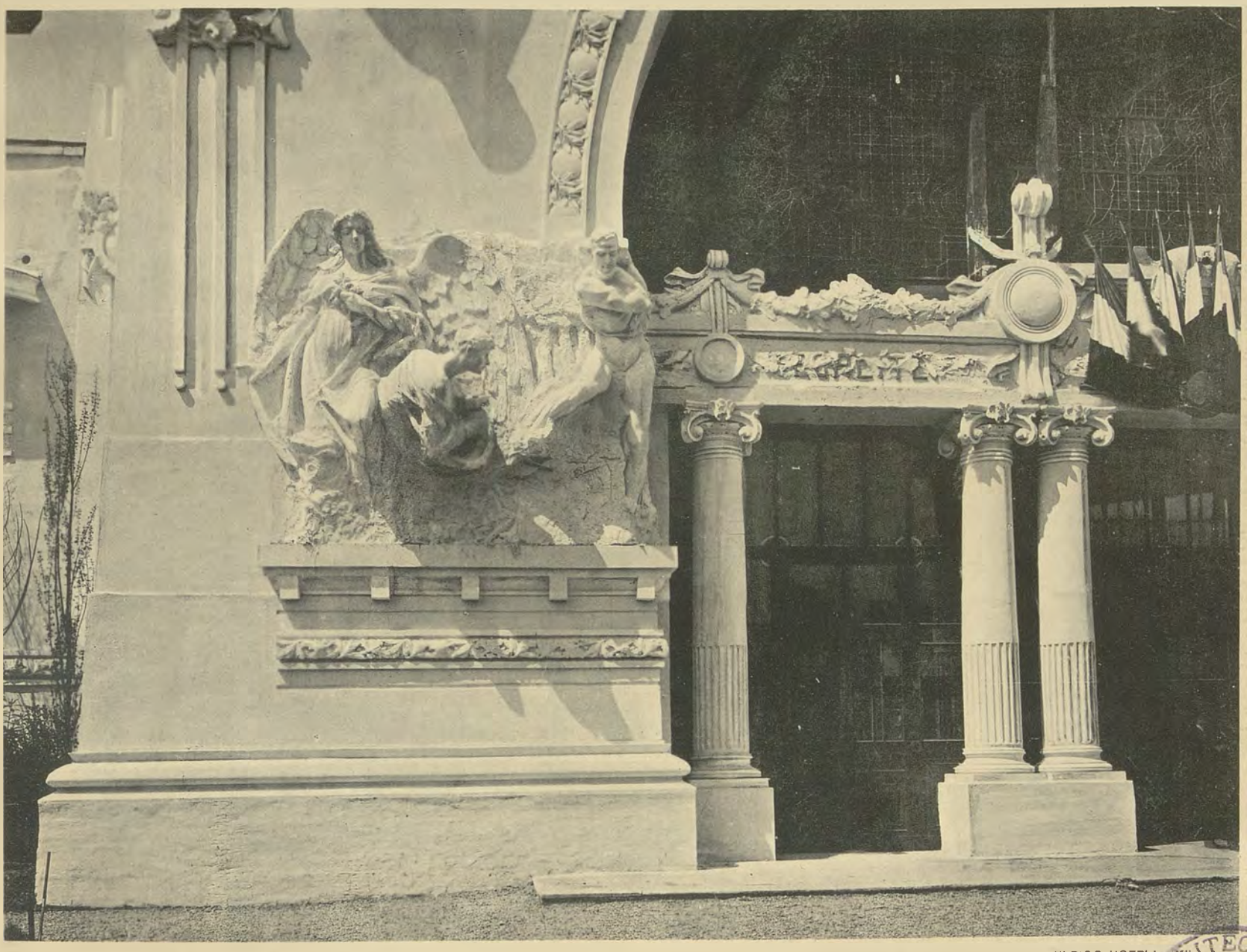
ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ESPOSIZIONE DI MILANO: ARTE DECORATIVA.

CARTELLE IN CUOIO GRAFFITO E INTARSIATO DELLA DITTA POMPEO MATTEI SU DISEGNI DEL PROF. DAGNINI E DEL PITTOR BONFIGLIOLI.

(Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



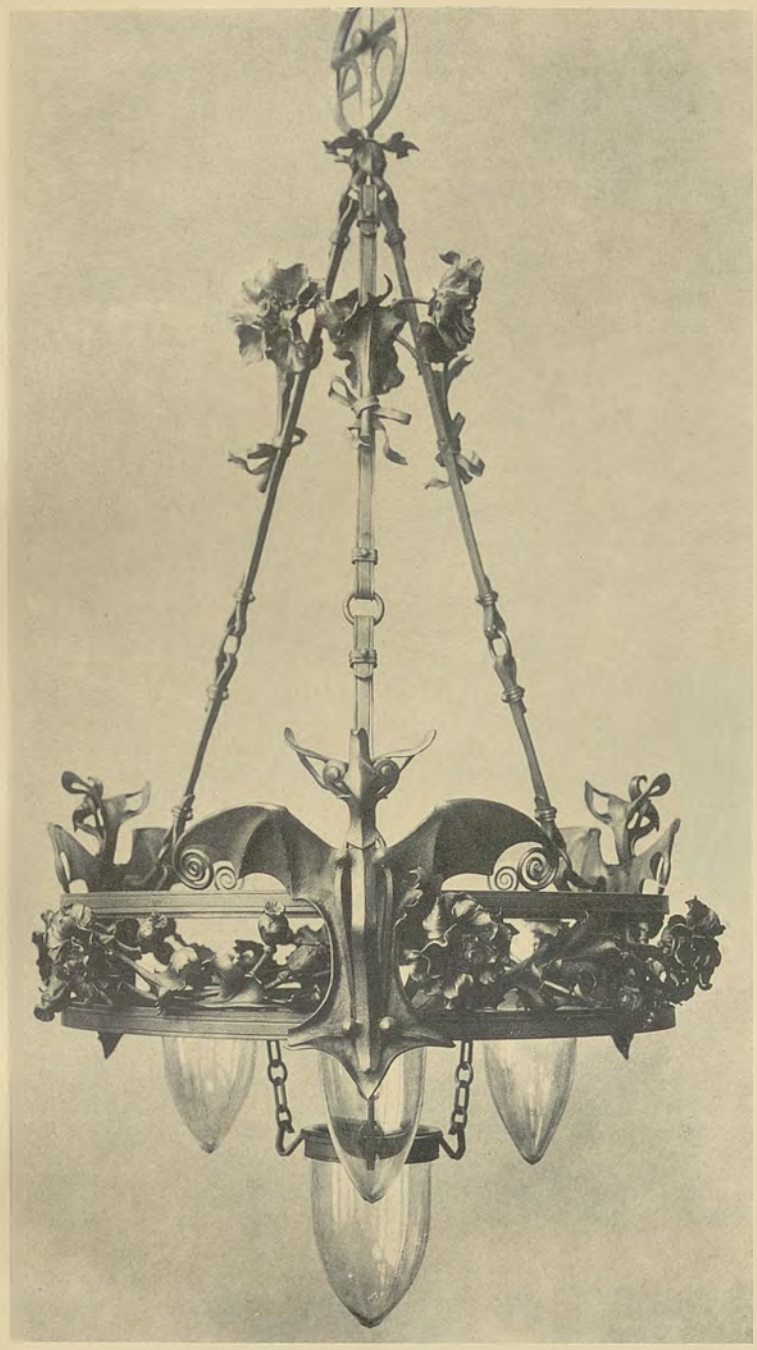
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

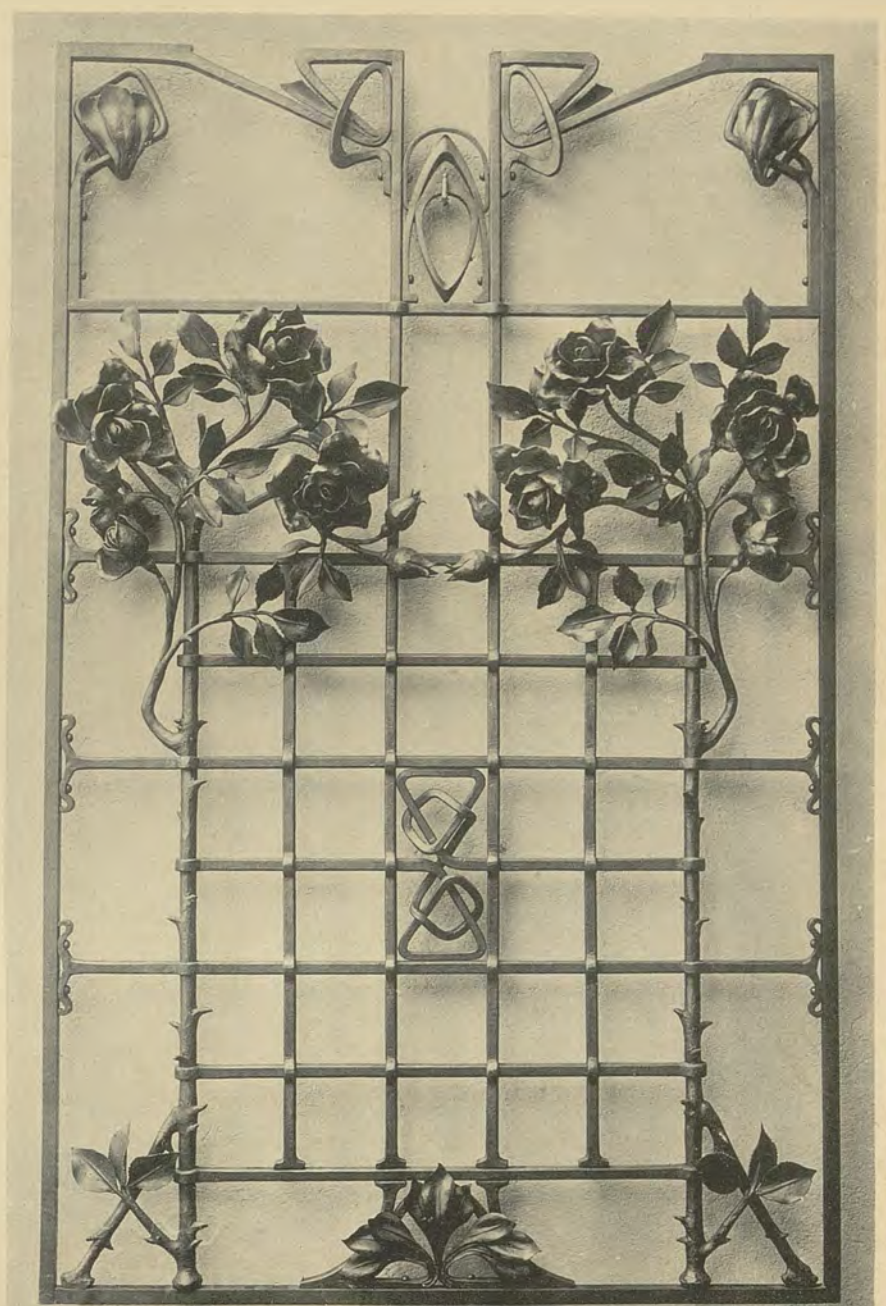
ESPOSIZIONE DI MILANO. — UNO DEGLI INGRESSI SECONDARII

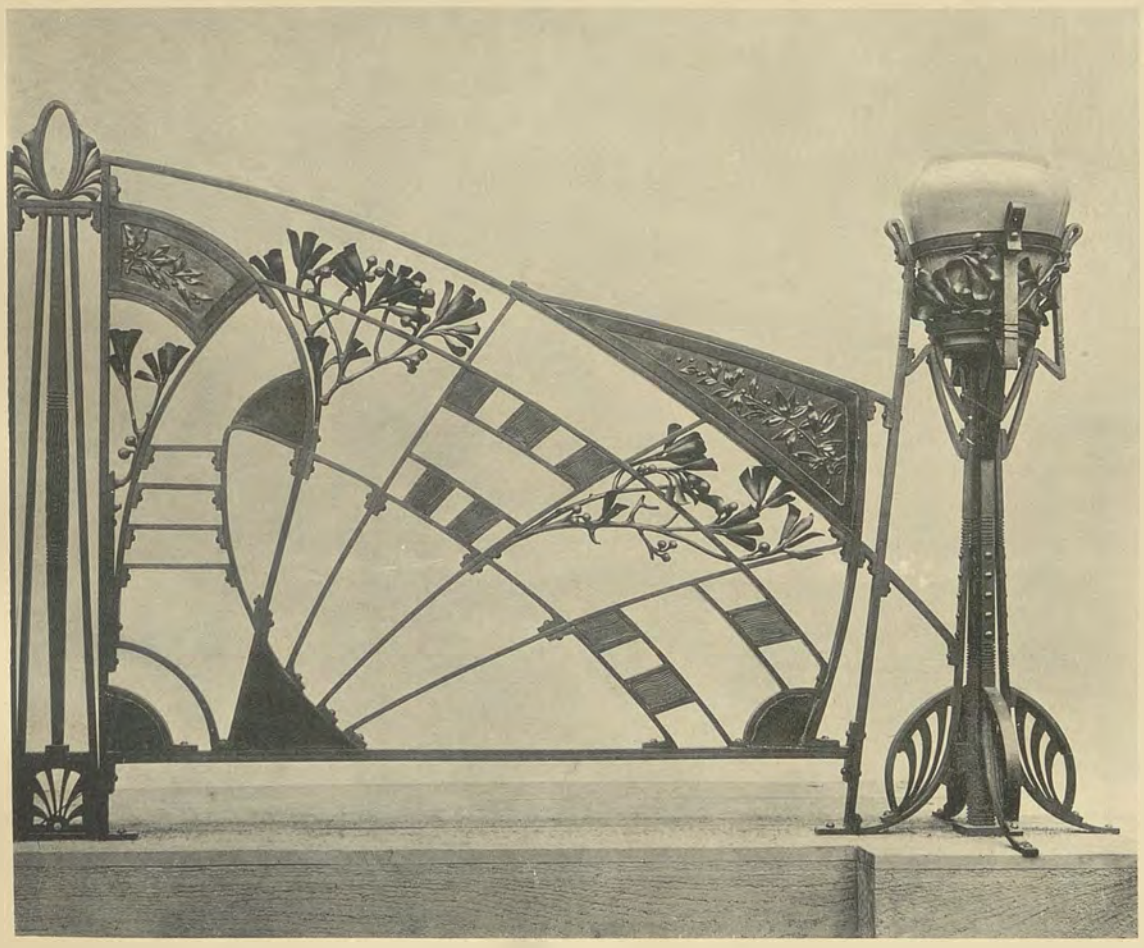
E DETTAGLIO NELLA FACCIATA PRINCIPALE DEL PALAZZO PER L'ARTE DECORATIVA FRANCESE. ARCH. BONGI.

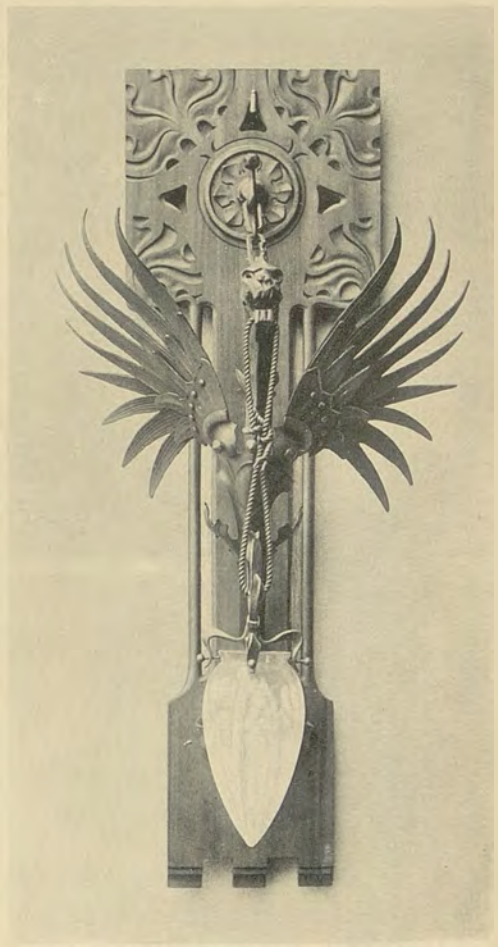
(Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO









ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DI MILANO: ARTE DECORATIVA. — LAVORI IN FERRO BATTUTO DELLA DITTA CALLIGARIS DI UDINE: LAMPADARIO, INFERRIATA, RINGHIERA, BRACCIO PER LAMPADINA.

(Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

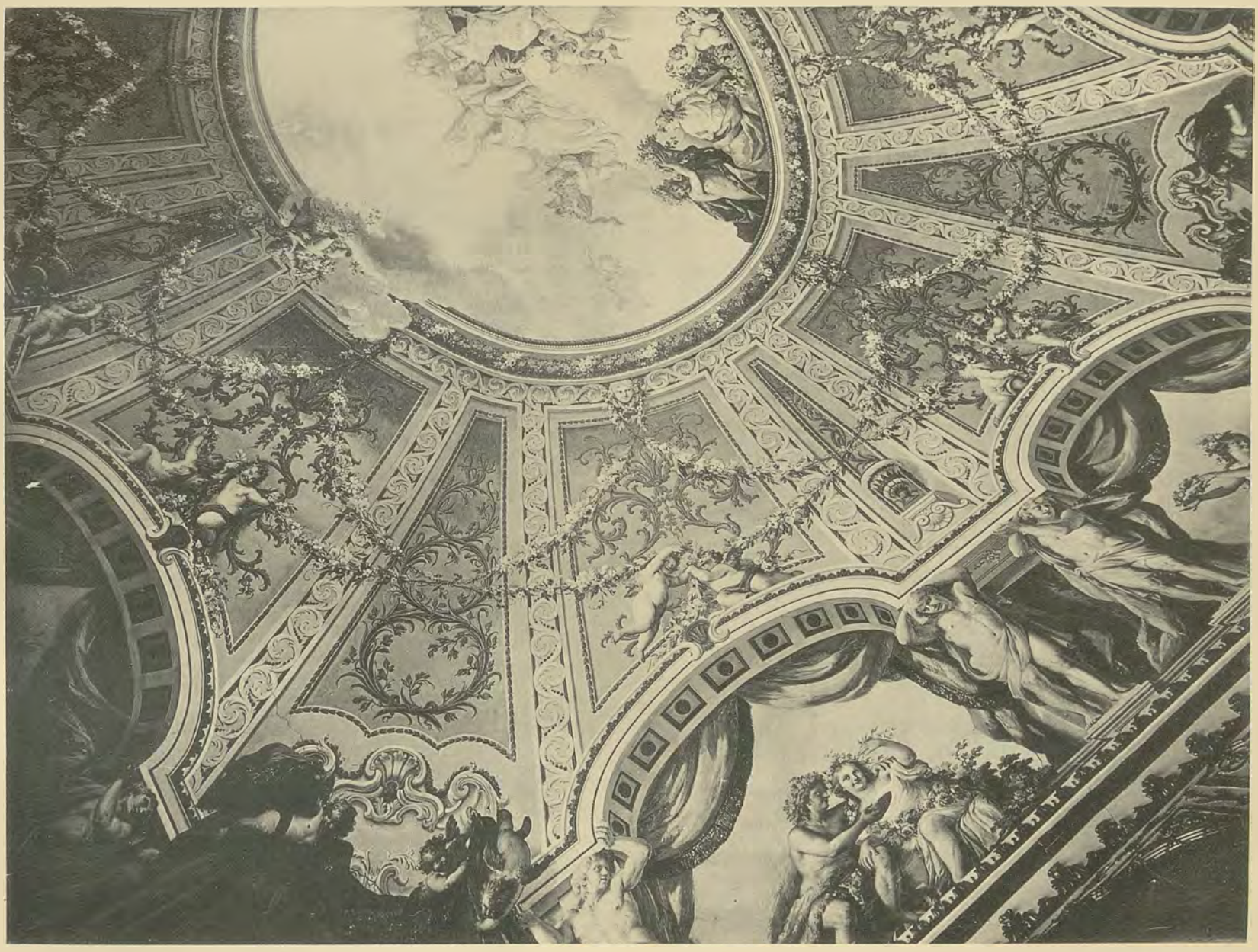
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

SALE NEL PALAZZO REALE DI CASERTA. — SECONDA METÀ DEL SEC. XVIII E PRINCIPIO DEL XIX.

(Fot. Moscioni — Eliotipia IST. IT D'ARTI GRAFICHE)

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

VOLTE DI UNA SALA E DI UNA STANZA DA TOLETTA NEL PALAZZO REALE DI CASERTA.

SECONDA METÀ DEL SEC. XVIII E PRINCIPIO DEL XIX.

(Fot. Moscioni — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

CASCATE NEL PARCO DEL PALAZZO REALE DI CASERTA.

(Fot. Moscioni — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

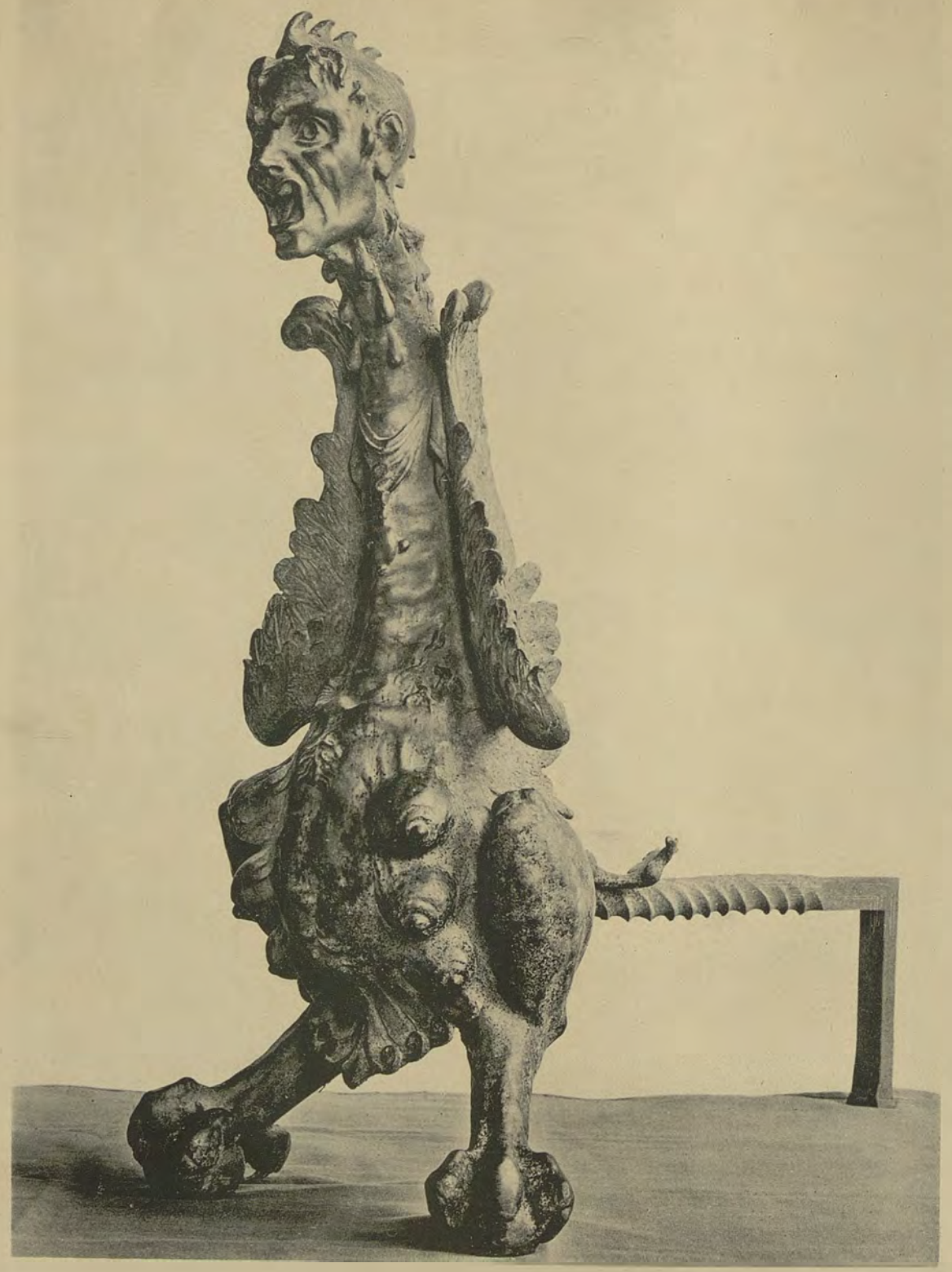
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

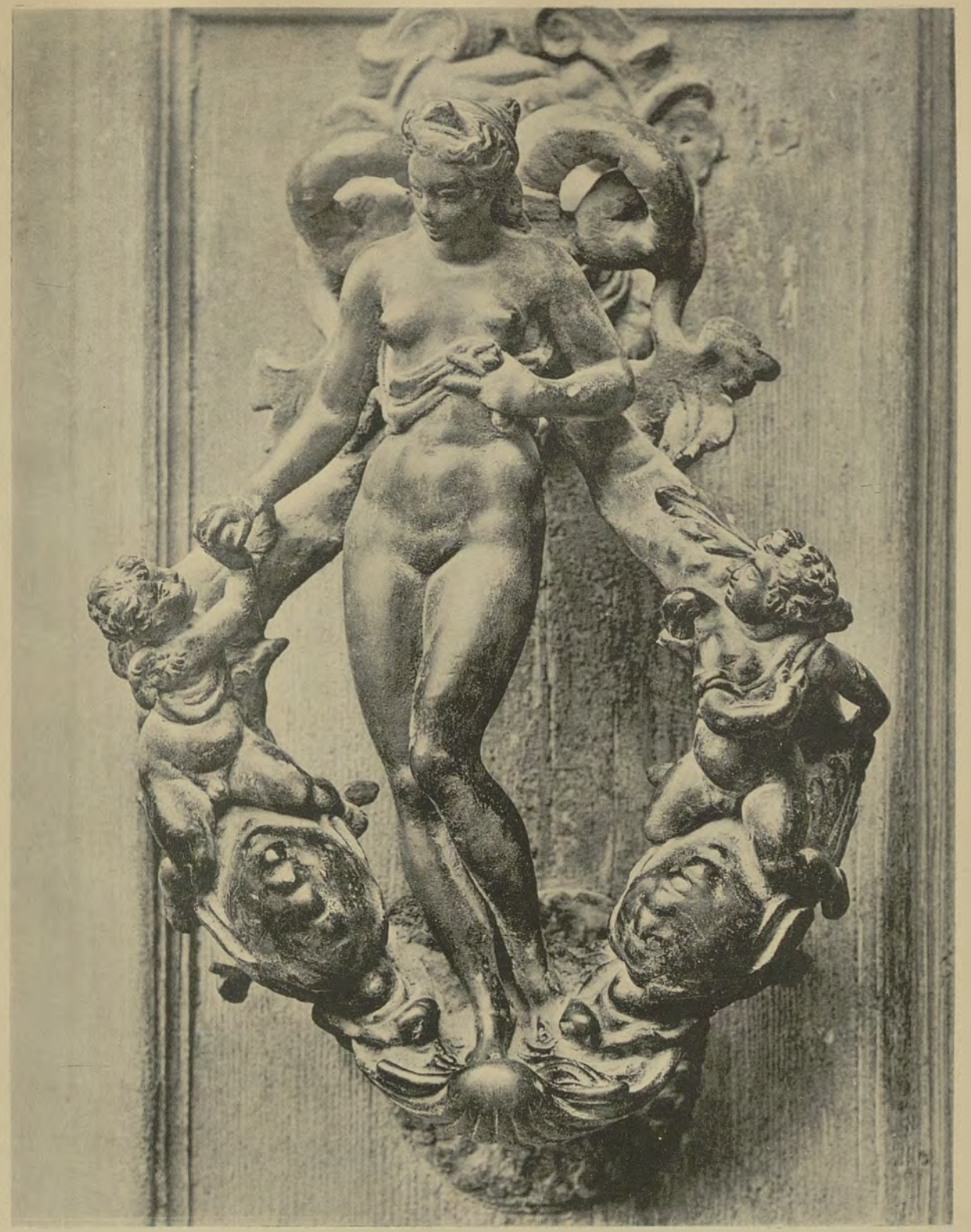
ERME NEL GIARDINO DEL PALAZZO REALE DI CASERTA.

(Fot. Moscioni — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

BRONZI DELLA FINE DEL SEC. XVI. — 1. ALARE NEL CASTELLO DI S. MARIA A THIENE. — 2. BATTENTE NEL PALAZZO TACCO A CAPO D'ISTRIA.

(Fot. Alinari — Eliotipia IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

ULRICO HOEPLI - MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

PAVIMENTO DI MATTONELLE MAIOLICATE ESEGUITO DALLA FIGULINA ARTISTICA MERIDIONALE IN NAPOLI.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

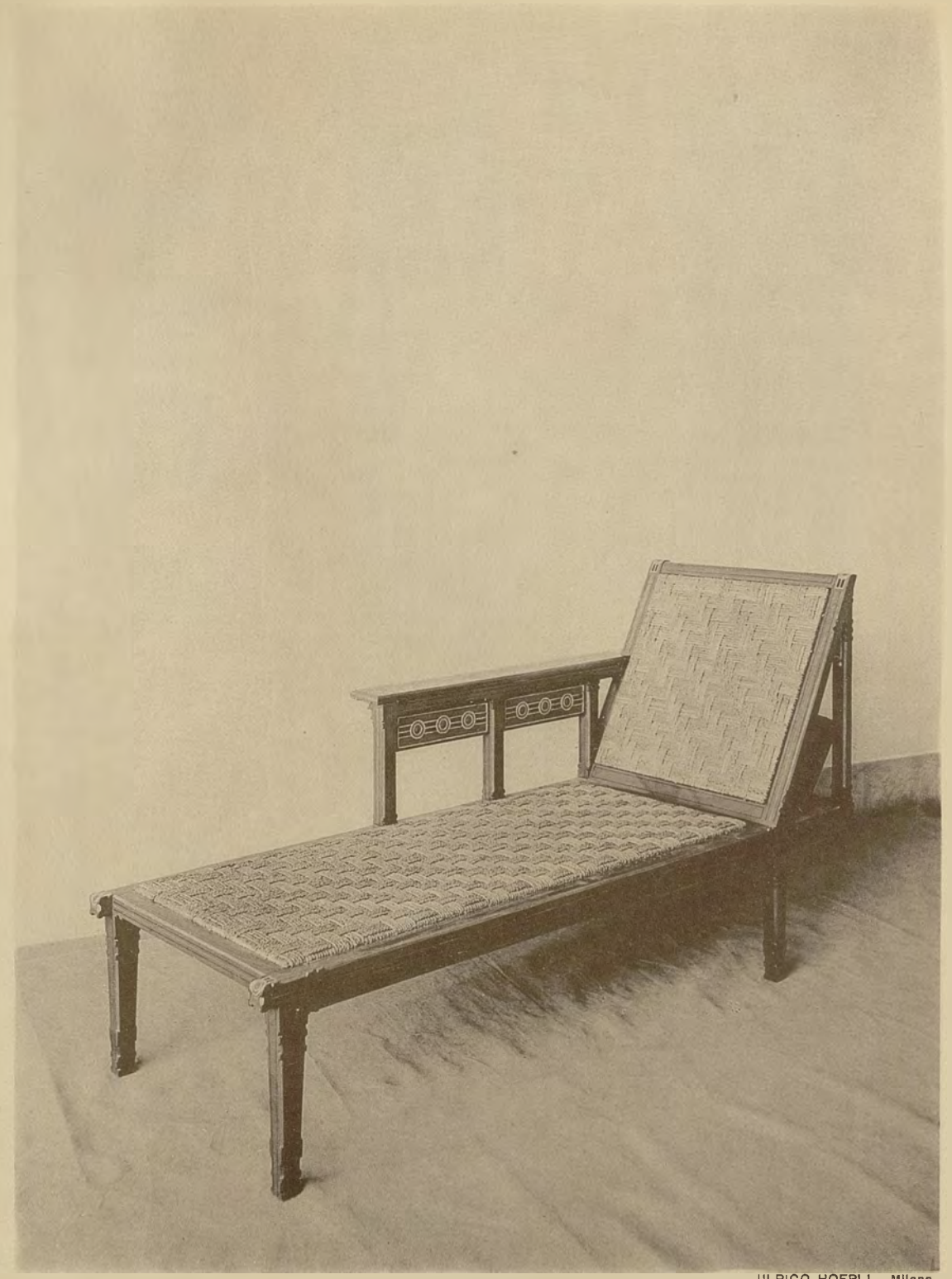
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DI MILANO. — TAVOLINI E SEGGIOLONI PER VESTIBOLO, INTAGLIATI E COLORITI ALLA MANIERA DEI CARRETTI SICILIANI.

OFFICINA DUCROT IN PALERMO CON DISEGNI DELL'ARCH. BASILE.

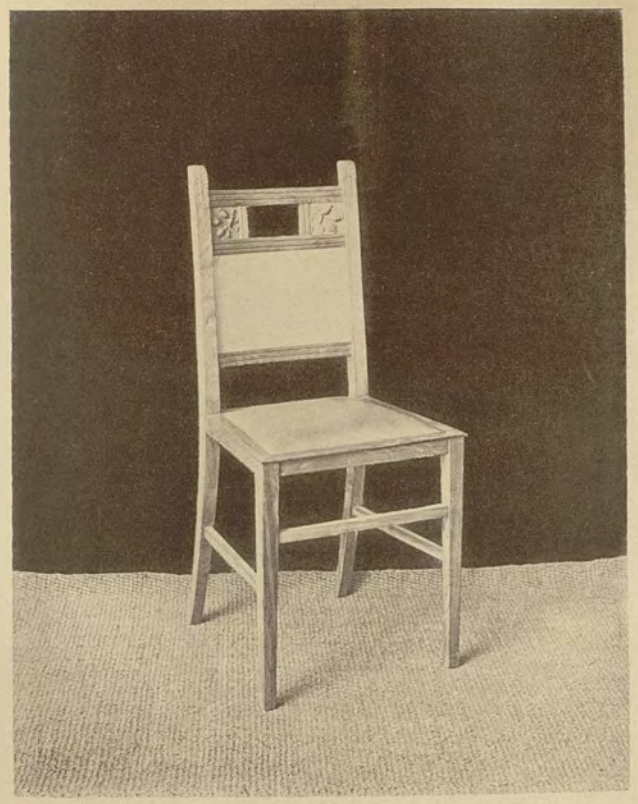
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DI MILANO. — PARAVENTO E CANAPÈ INTAGLIATI E COLORITI ALLA MANIERA DEI CARRETTI SICILIANI.
OFFICINA DUCROT IN PALERMO CON DISEGNI DELL'ARCH. BASILE.

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

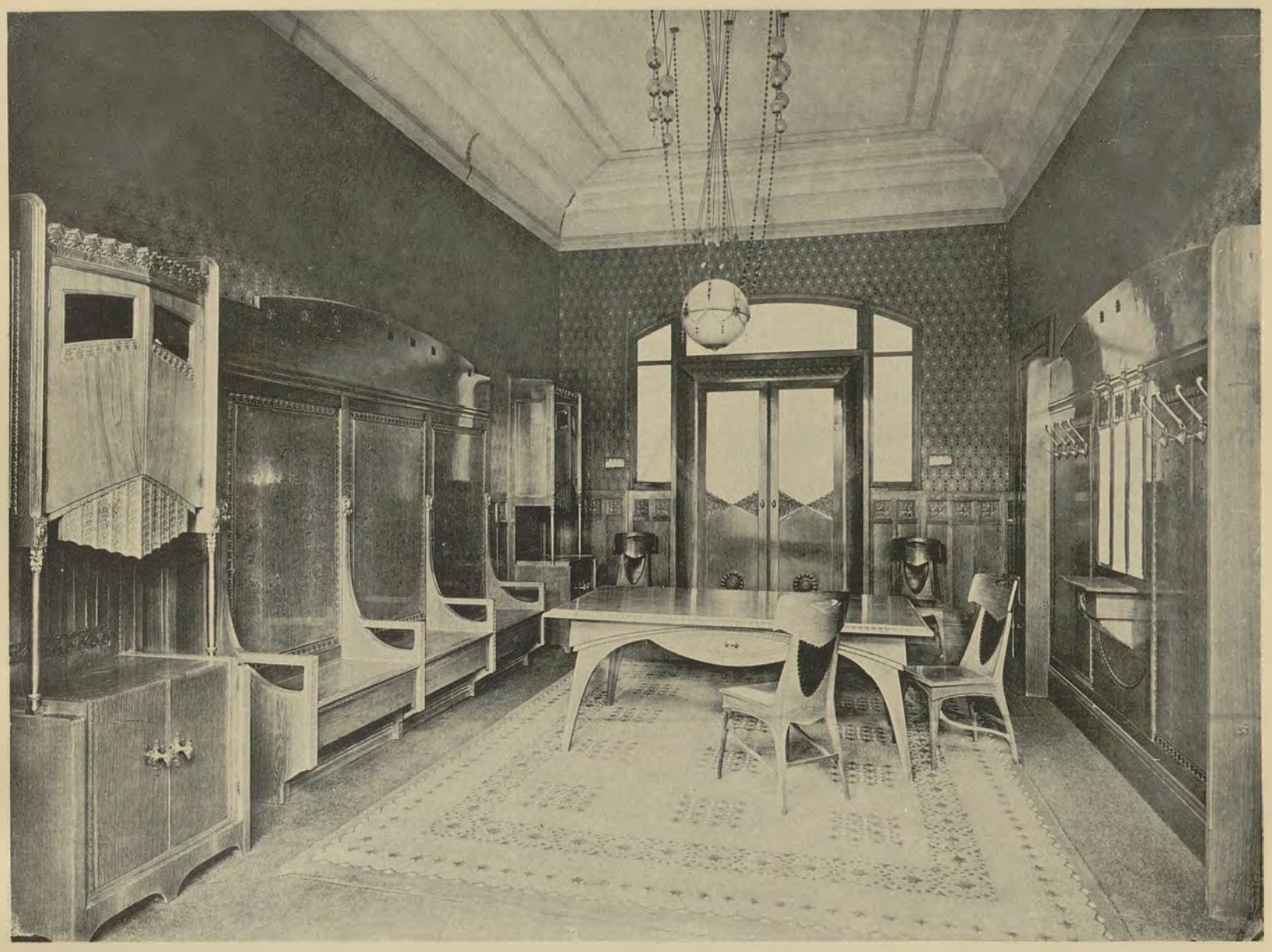
ESPOSIZIONE DI MILANO. — MOBILI IN QUERCIA E ACERO PER PICCOLA CAMERA DA LETTO. — OFFICINA DUCROT IN PALERMO CON DISEGNI DELL'ARCH. BASILE.

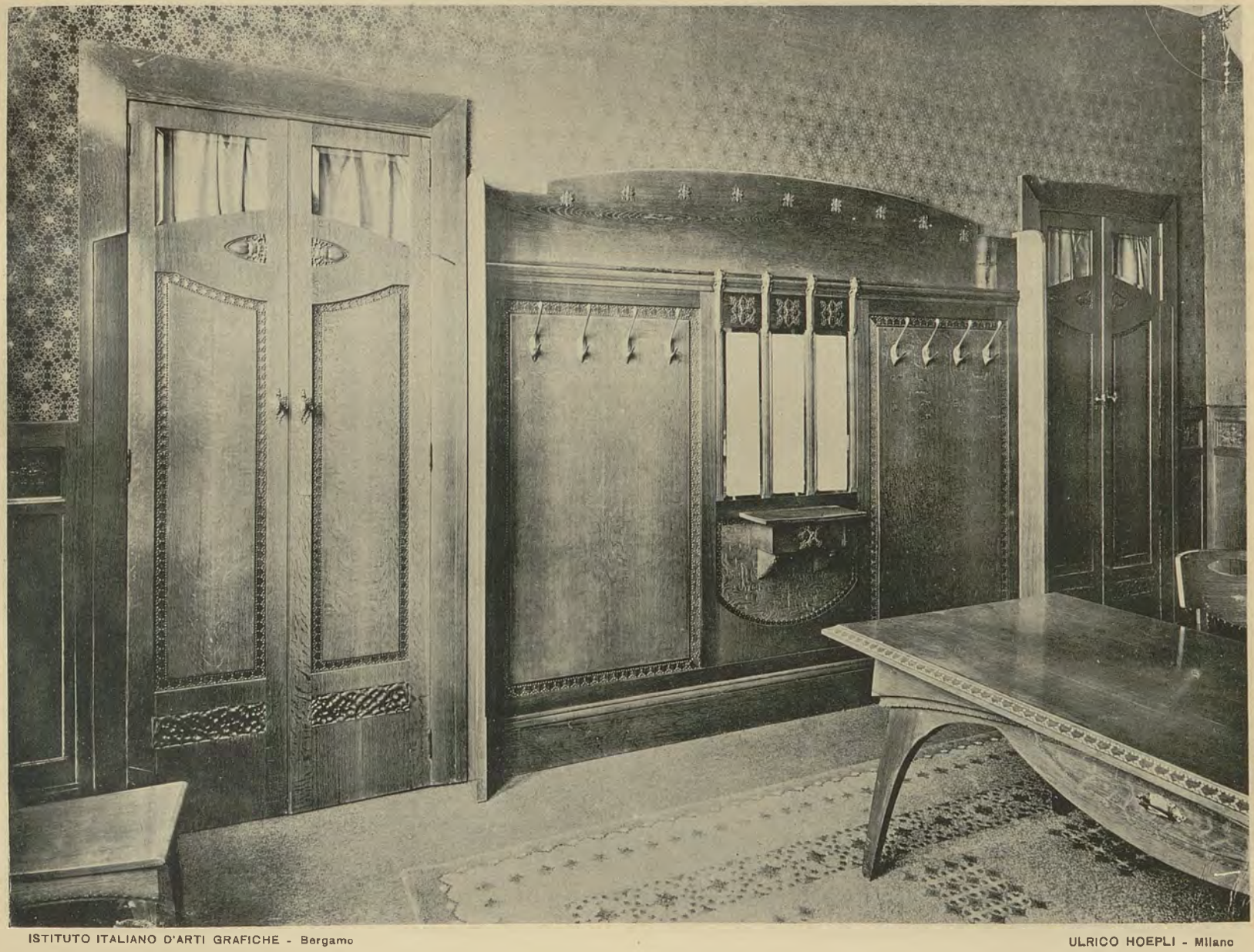
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DI MILANO. — MOBILI IN QUERCIA PER STANZA DA PRANZO. — OFFICINA DUCROT IN PALERMO CON DISEGNI DELL'ARCH. BASILE.



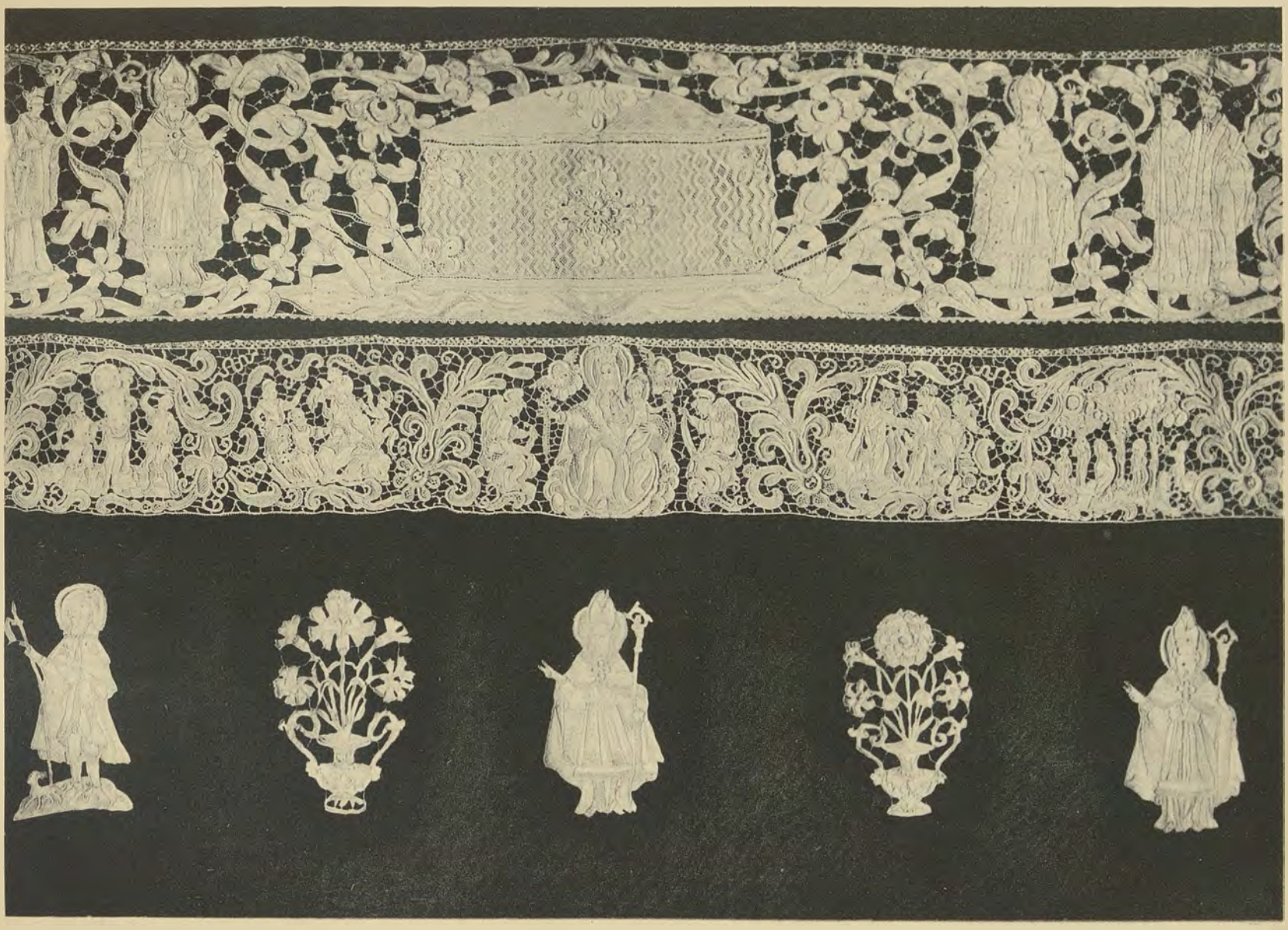


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DI MILANO.

STANZA DISEGNATA DAL SIG. FIORENZO GIANETTI ED ESEGUITA NELL'OFFICINA VALABREGA DI TORINO.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



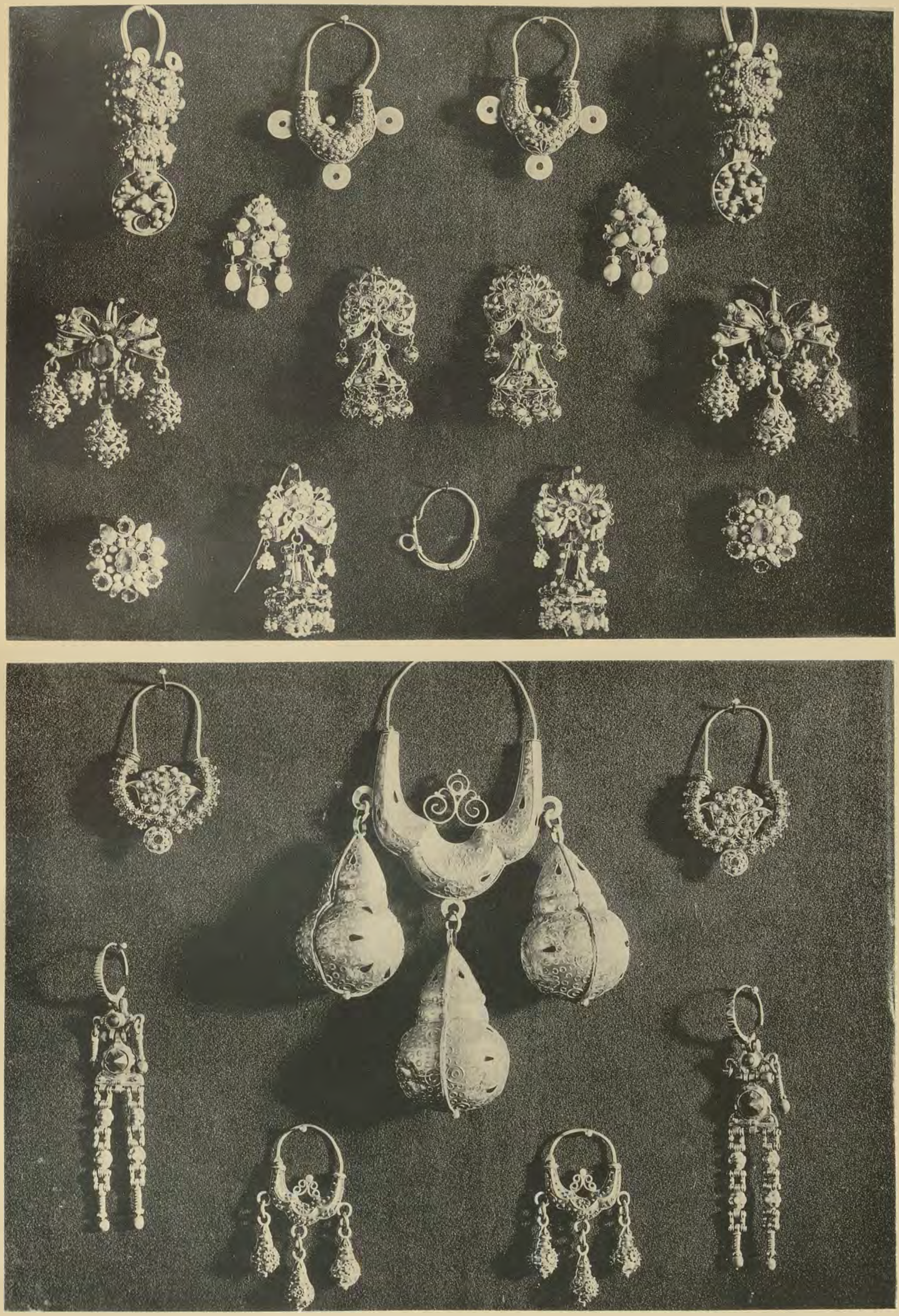
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

MERLETTI APPARTENENTI ALLA CHIESA DI S. MARTINO NELL'ISOLA DI BURANO PRESSO VENEZIA.

LAVORI, IN PARTE, DEL RINASCIMENTO,

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

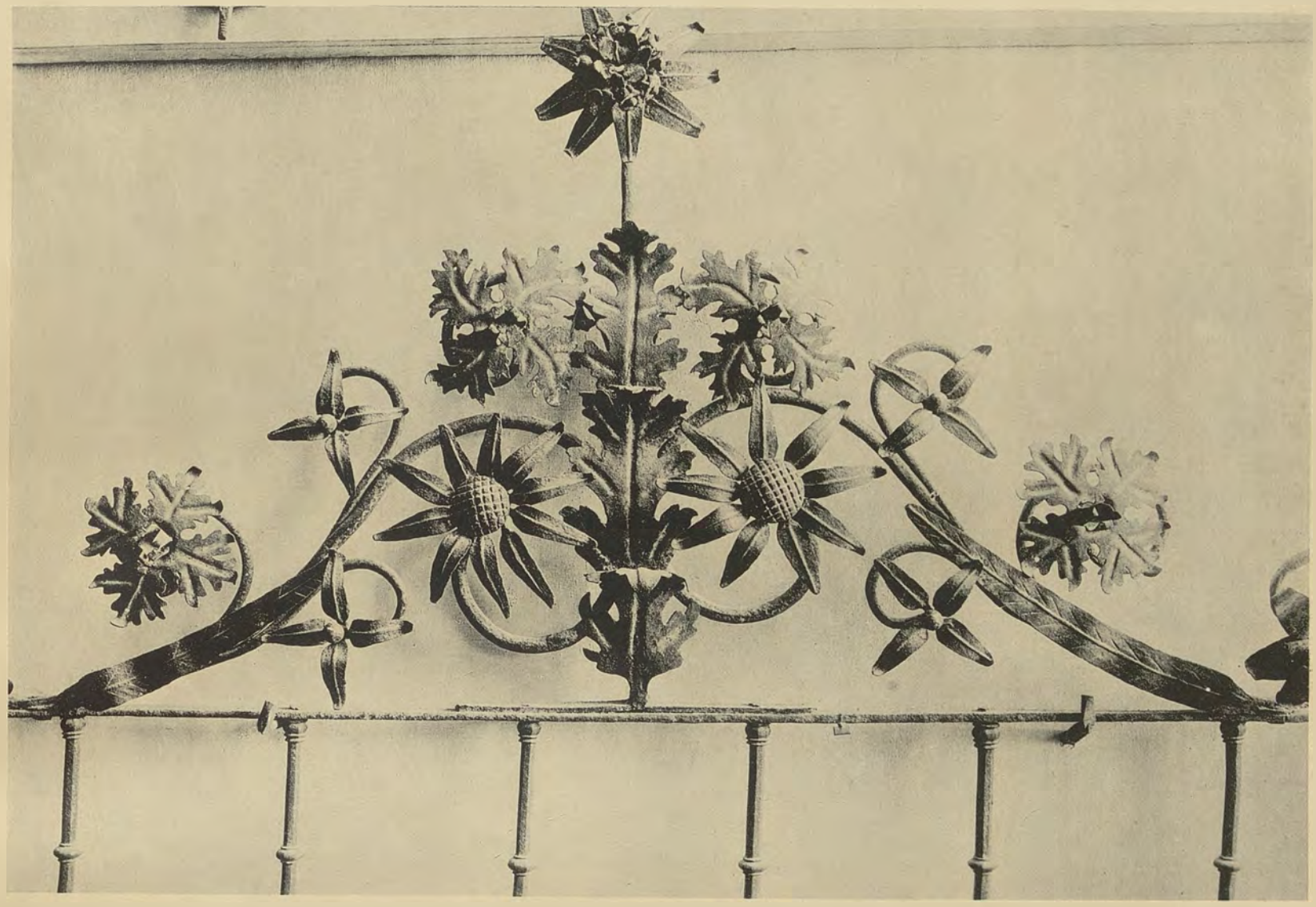


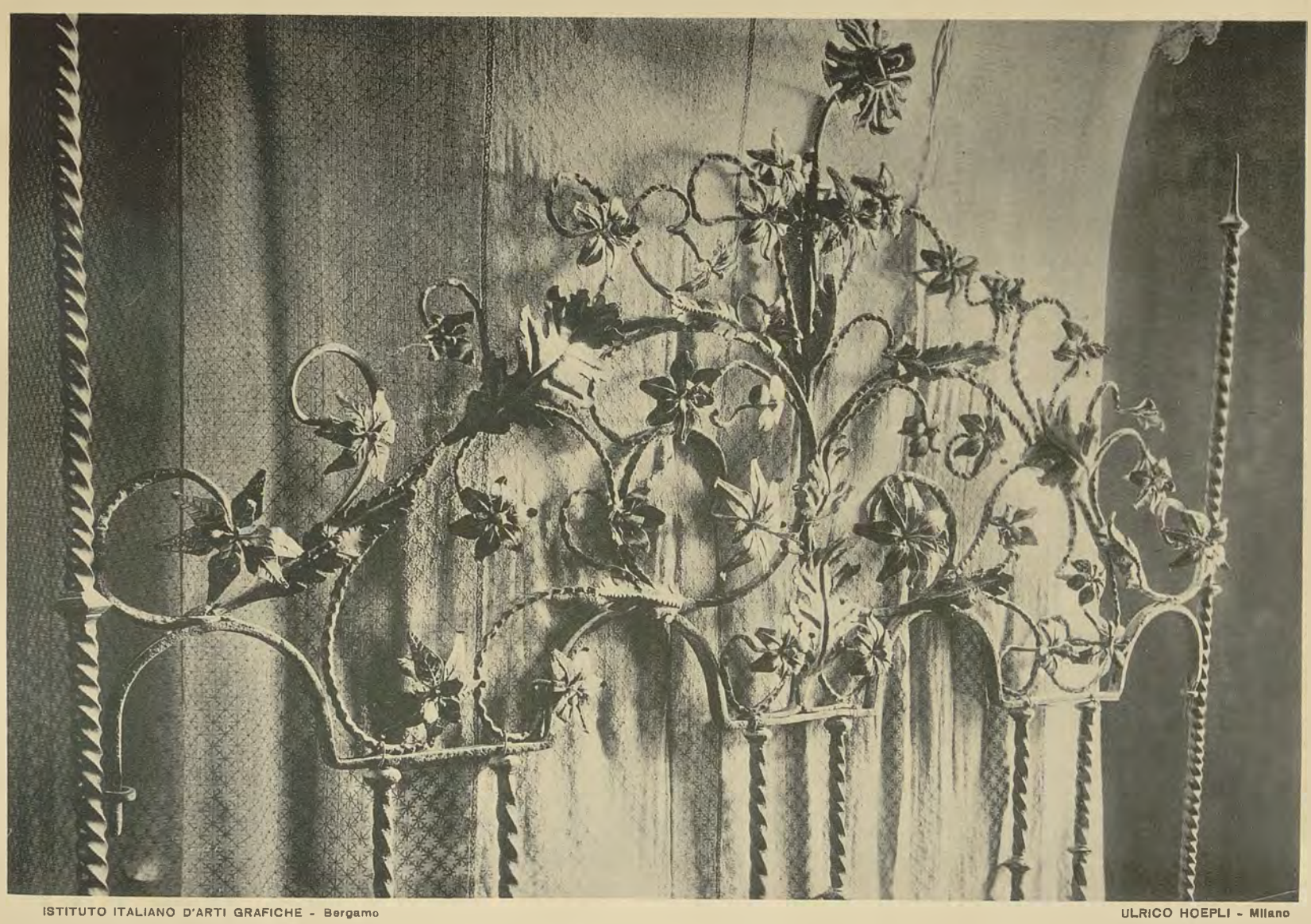
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ORNAMENTI FEMMINILI GIÀ IN USO NELL'ISTRIA E NELLA DALMAZIA SERBATI NEL MUSEO CIVICO DI TRIESTE.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



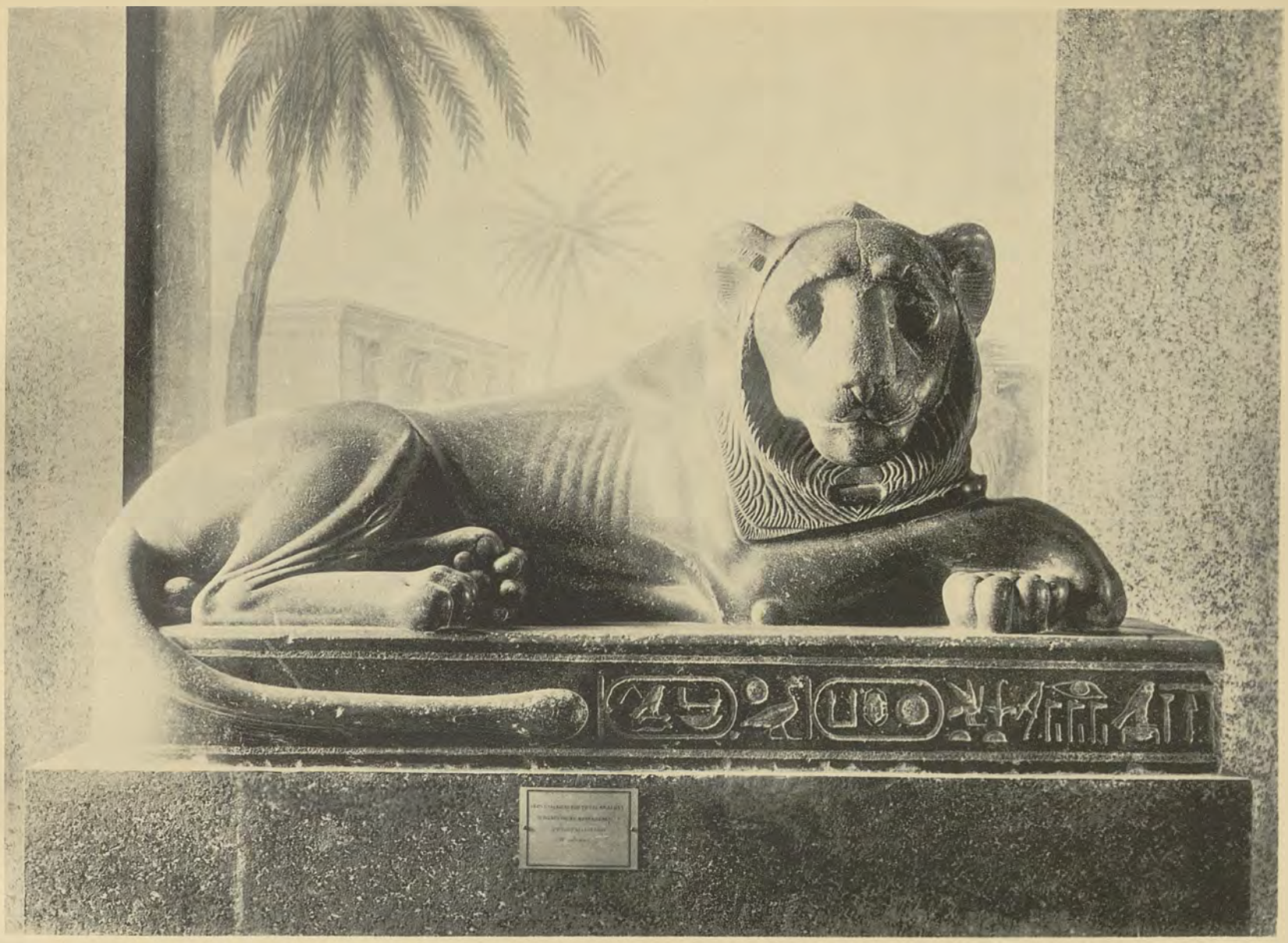


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

SPALLIERE DI LETTI IN FERRO BATTUTO E LAMIERA SERBATI NEL MUSEO DI PALERMO. — LAVORO SICILIANO.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

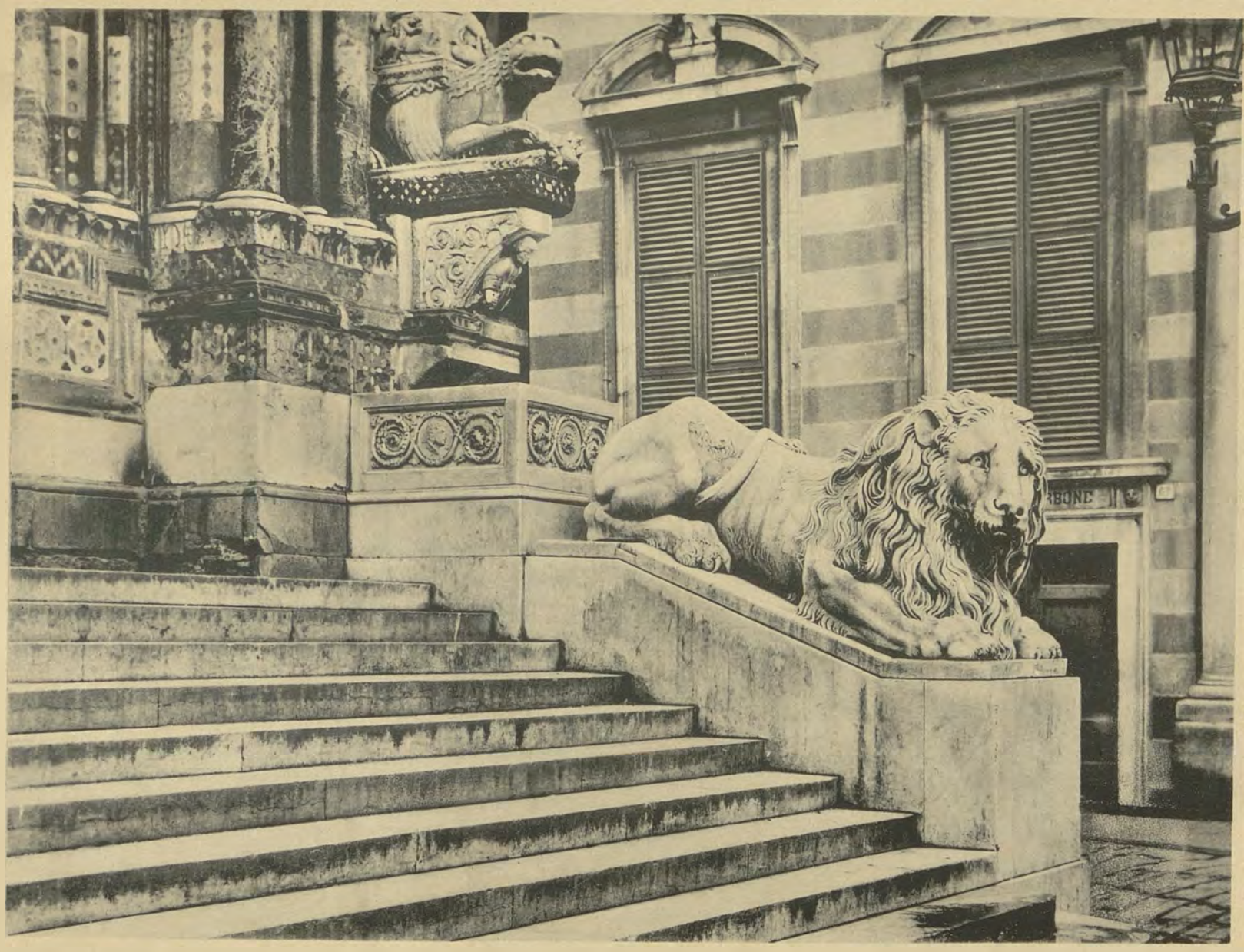


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ANIMALI NELL'ARTE. — 1. LEONE SACRO AL DIO TOT NEL MUSEO EGIZIO VATICANO. — 2. SFINGE D'IMITAZIONE ROMANA.

(Fot. Moscioni. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ANIMALI NELL'ARTE. — 1. SCHIERA DI LEONI DI CARATTERE EGIZIO INNANZI ALLA LOGGIA DI VILLA BORGHESE A ROMA. 2. LEONE SULLO SCAMILLO DELLA GRADINATA DAVANTI AL PROSPETTO DEL DUOMO DI GENOVA. OPERA MODERNA.

(Fot. Moscioni. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

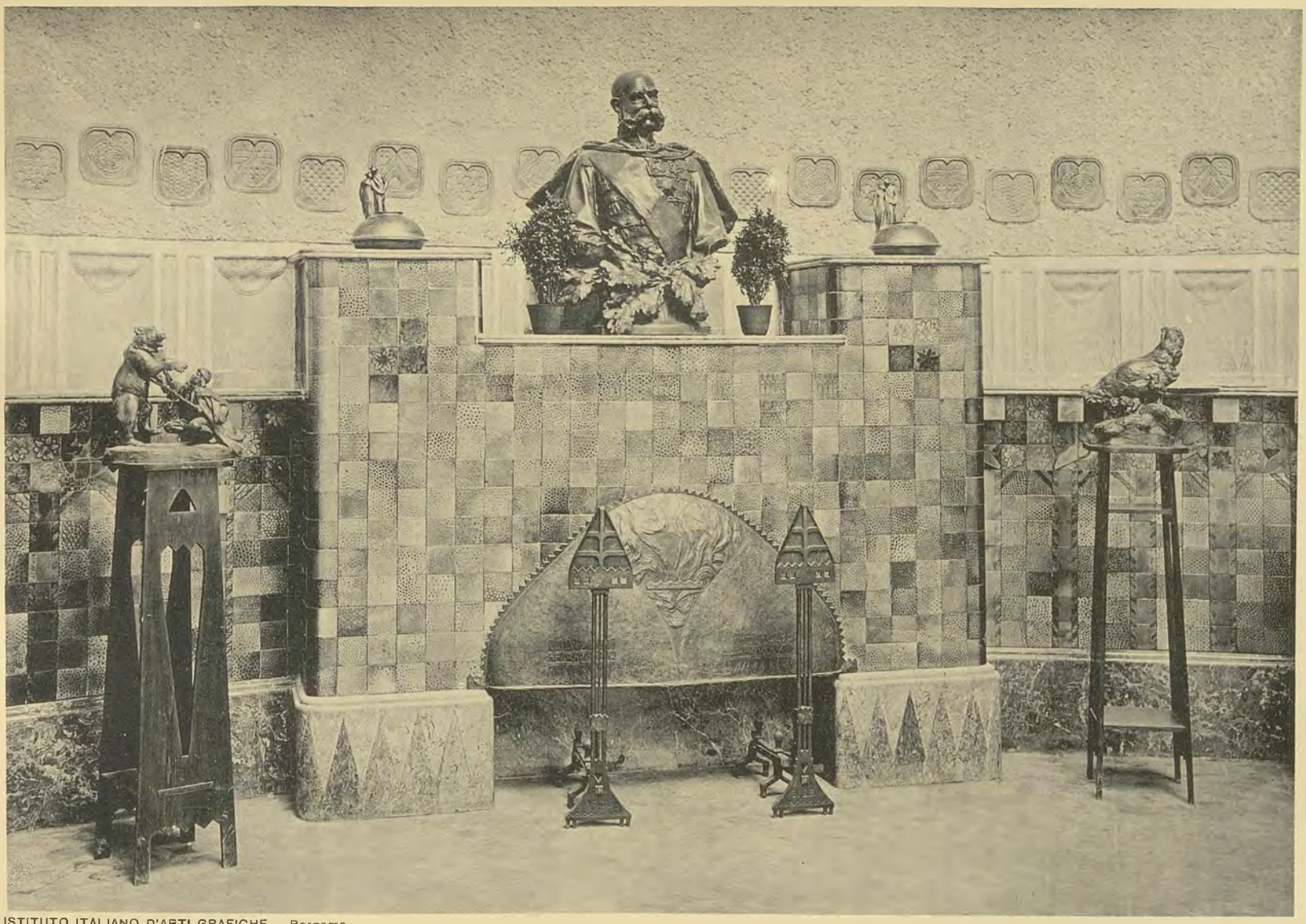
R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DI MILANO. — VETRATE DISEGNATE DAL PROF. GIULIO CASANOVA ED ESEGUITE NELLA OFFICINA MACCARIO DI TORINO.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA



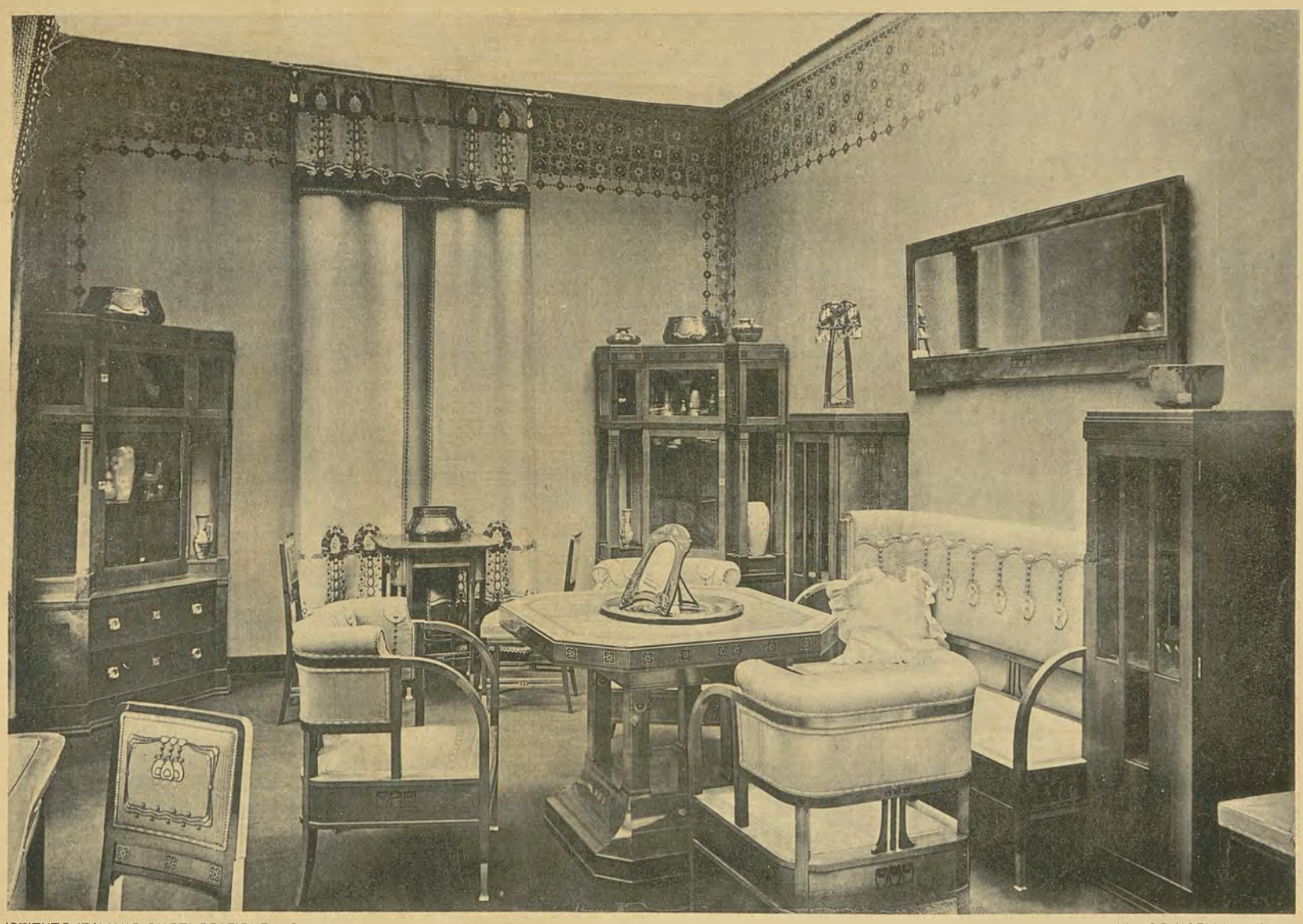
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DI MILANO. — MOSTRA DELL'UNGHERIA.

1. SALA DETTA DELLA FONTANA DELLE ANITRE: ARCHITETTURA, SCULTURA E DECORAZIONE DI E. MARÒTHI.
2. CAMINO NELLA DETTA SALA, COL BUSTO DEL RE D'UNGHERIA.

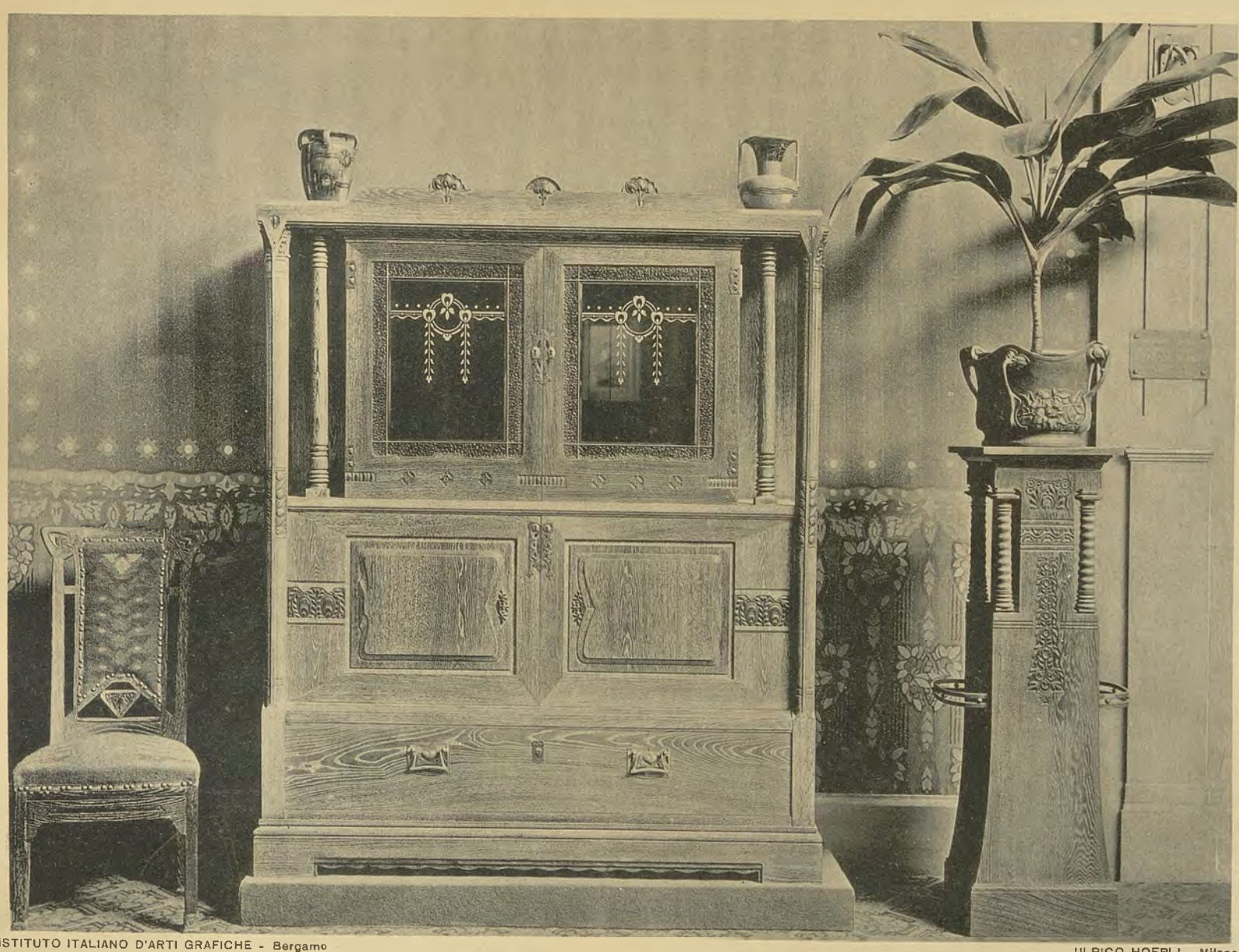
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DI MILANO. — MOSTRA DELL'UNGHERIA.
SALOTTO ESEGUITO DAGLI ALUNNI DELLA SCUOLA INDUSTRIALE DI SZEGED.

POLITECNICO BIBLIOTECA di FINO



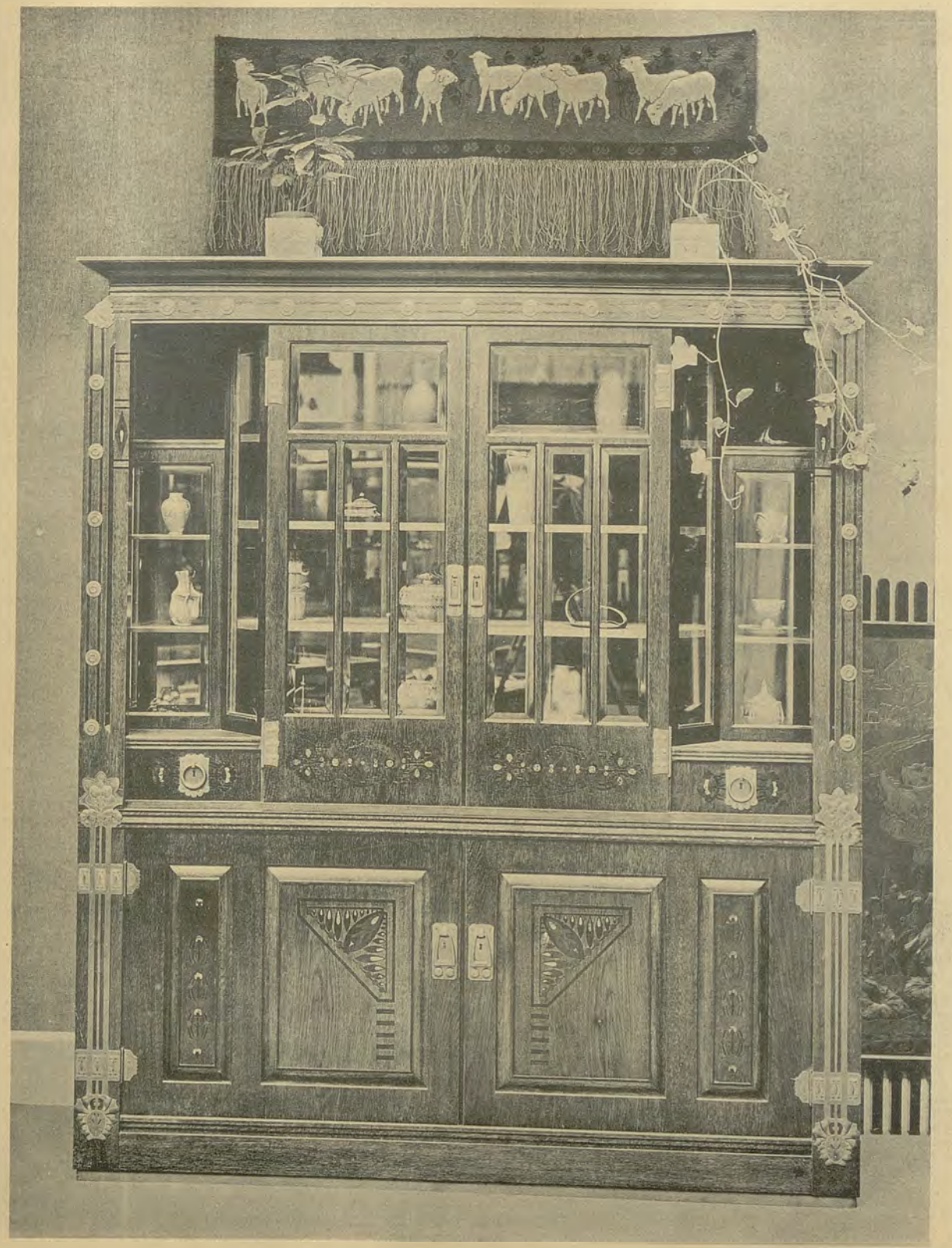
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DI MILANO. — MOSTRA DELL'UNGHERIA.
1. SALOTTO DI GABRIELE STEINBACH. — 2. ARMADIO DI EDMONDO FARAGÒ.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

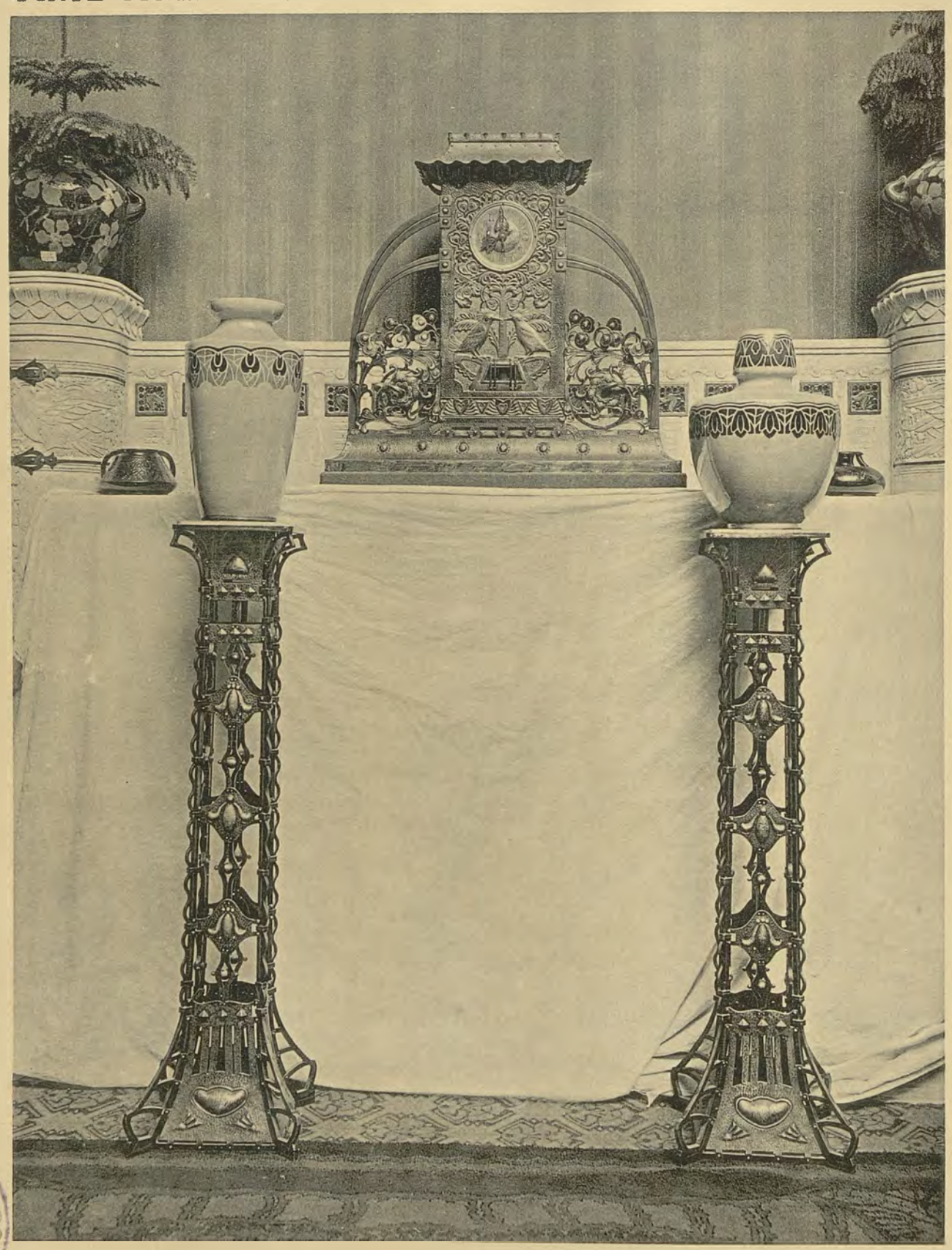
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DI MILANO. — MOSTRA DELL'UNGHERIA. — ARMADIO E LIBRERIA DI EDMONDO FARAGÒ.

BIBLIOTECA POLITECNICO MILANO



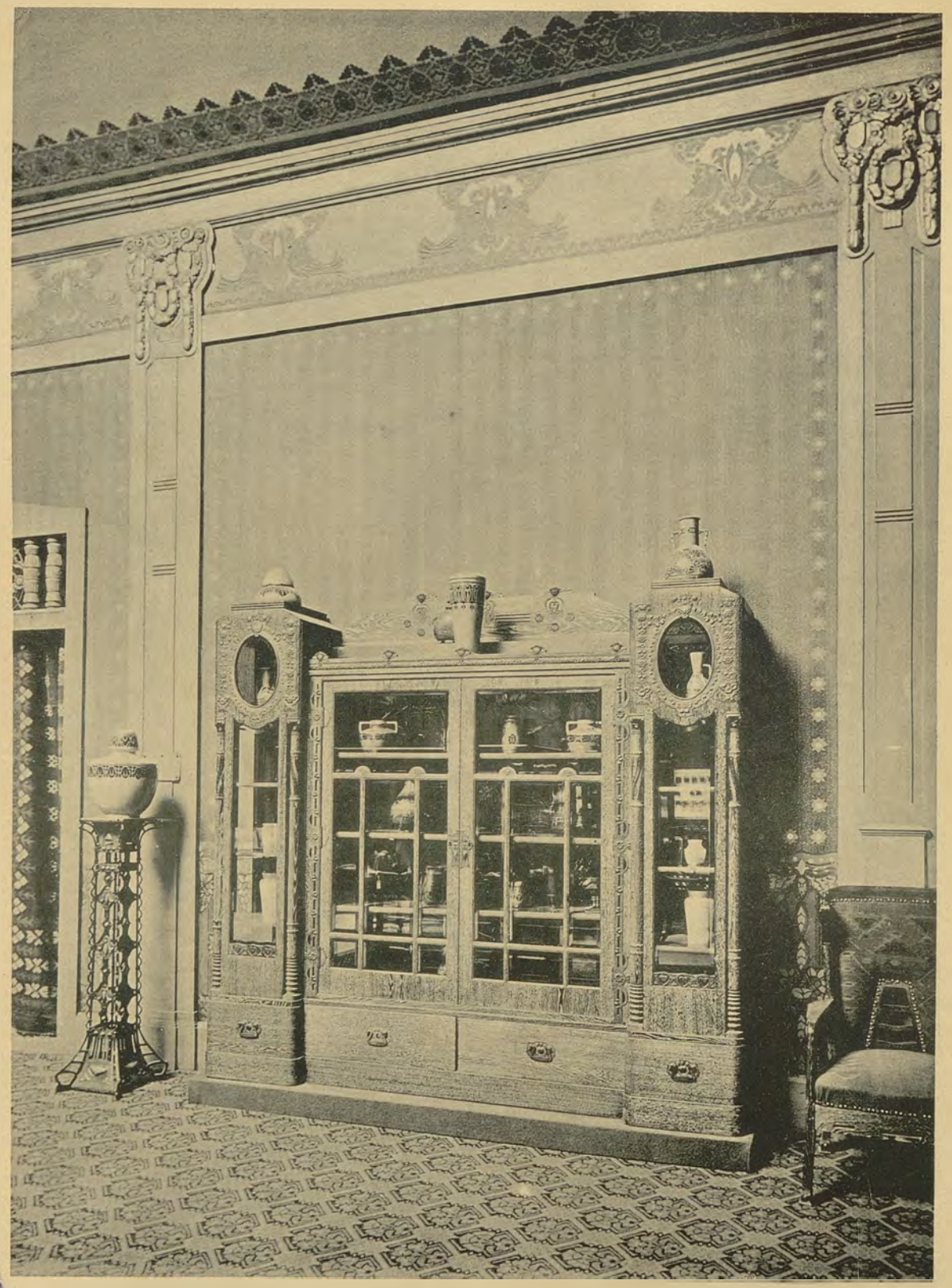
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

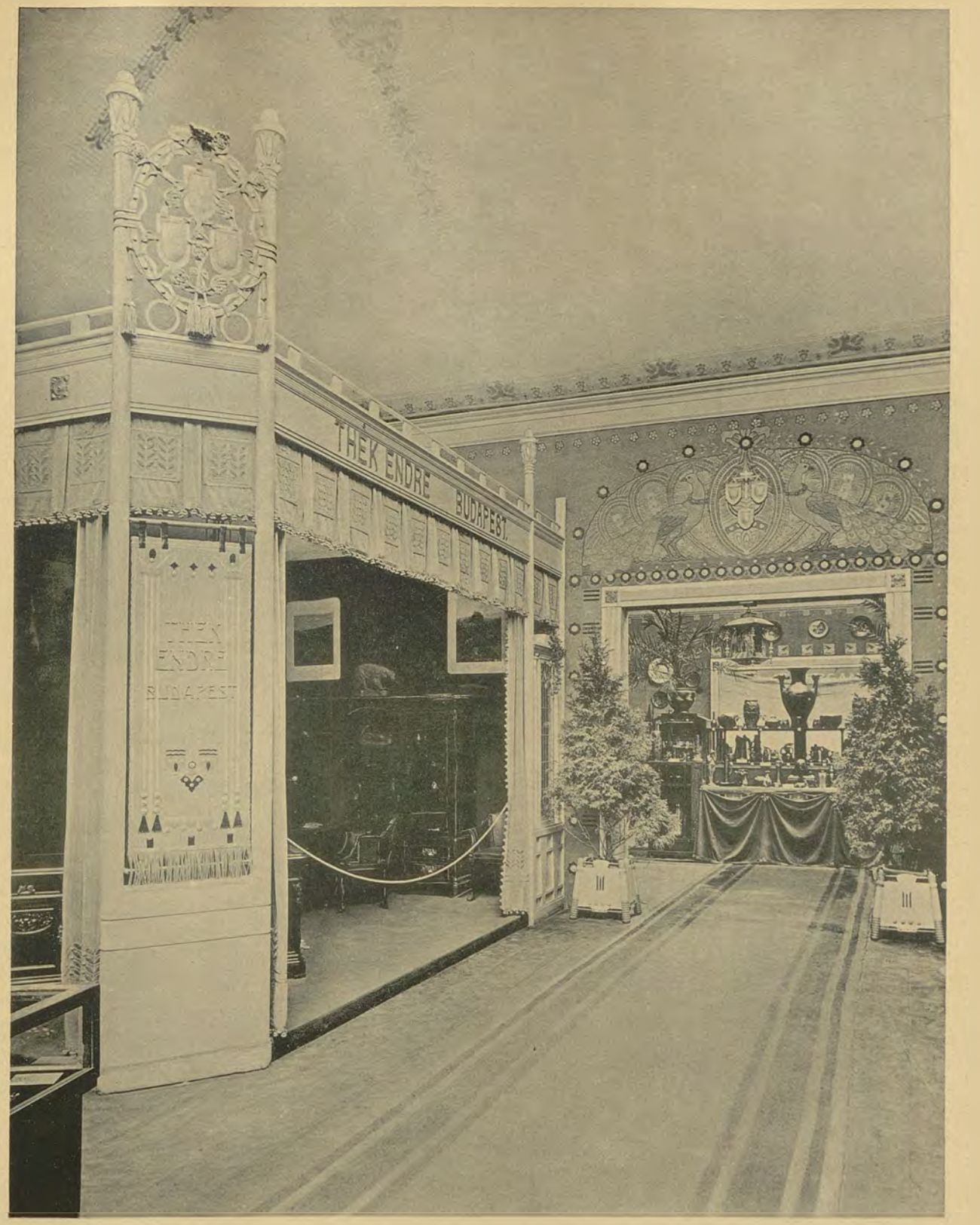
ESPOSIZIONE DI MILANO. — MOSTRA DELL'UNGHERIA.

1. LAVORI IN METALLO ESEGUITI DAGLI ALUNNI DELLA SCUOLA INDUSTRIALE DI BUDAPEST. — 2. CERAMICHE DI EMILIO FISCHER.

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

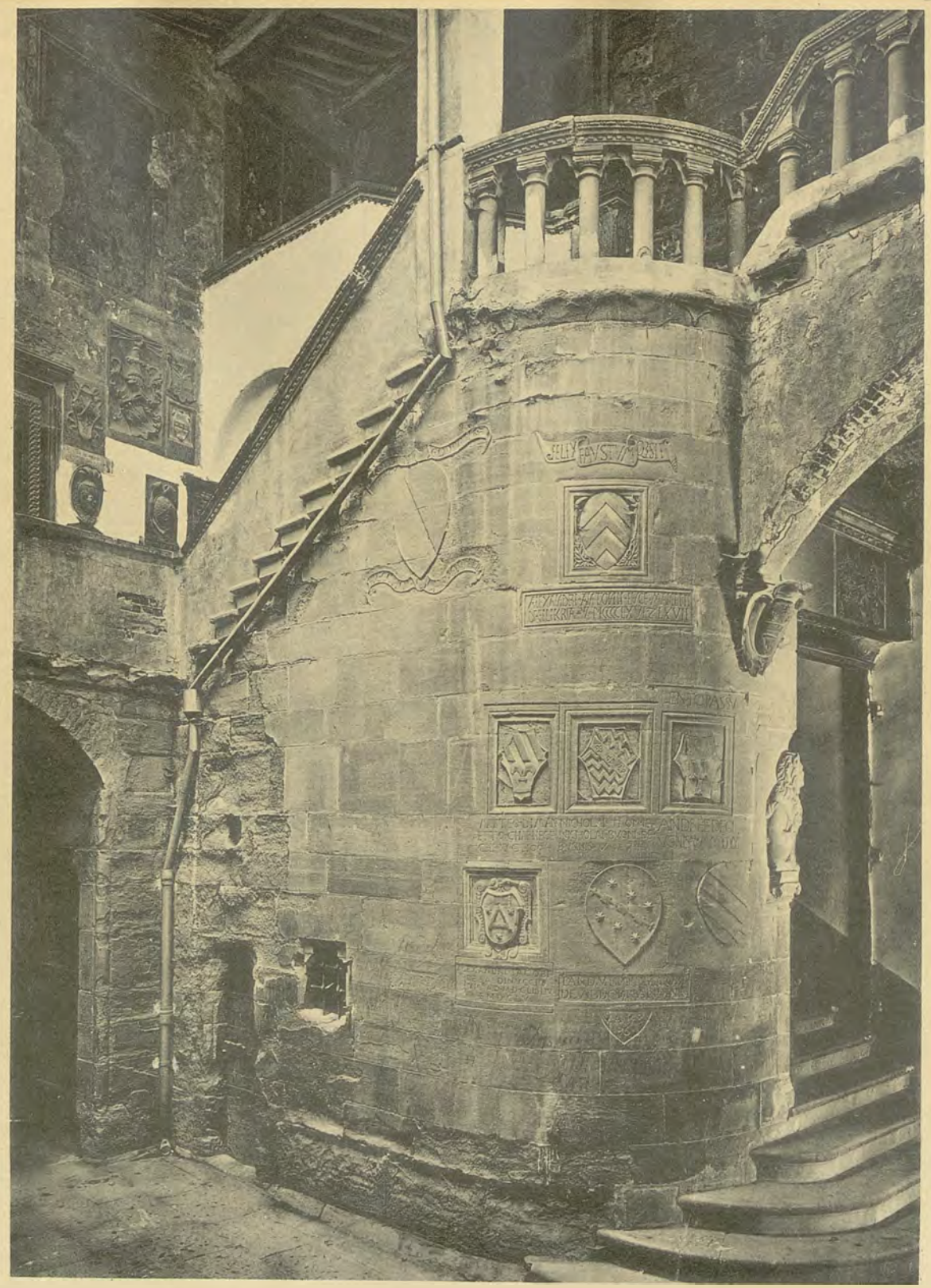


ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DI MILANO. — MOSTRA DELL'UNGHERIA. — 1. VETRINA DI E. FARAGÒ. — 2. GALLERIA DECORATA DAL MEDESIMO.

BIBLIOTECA POLITECNICO MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

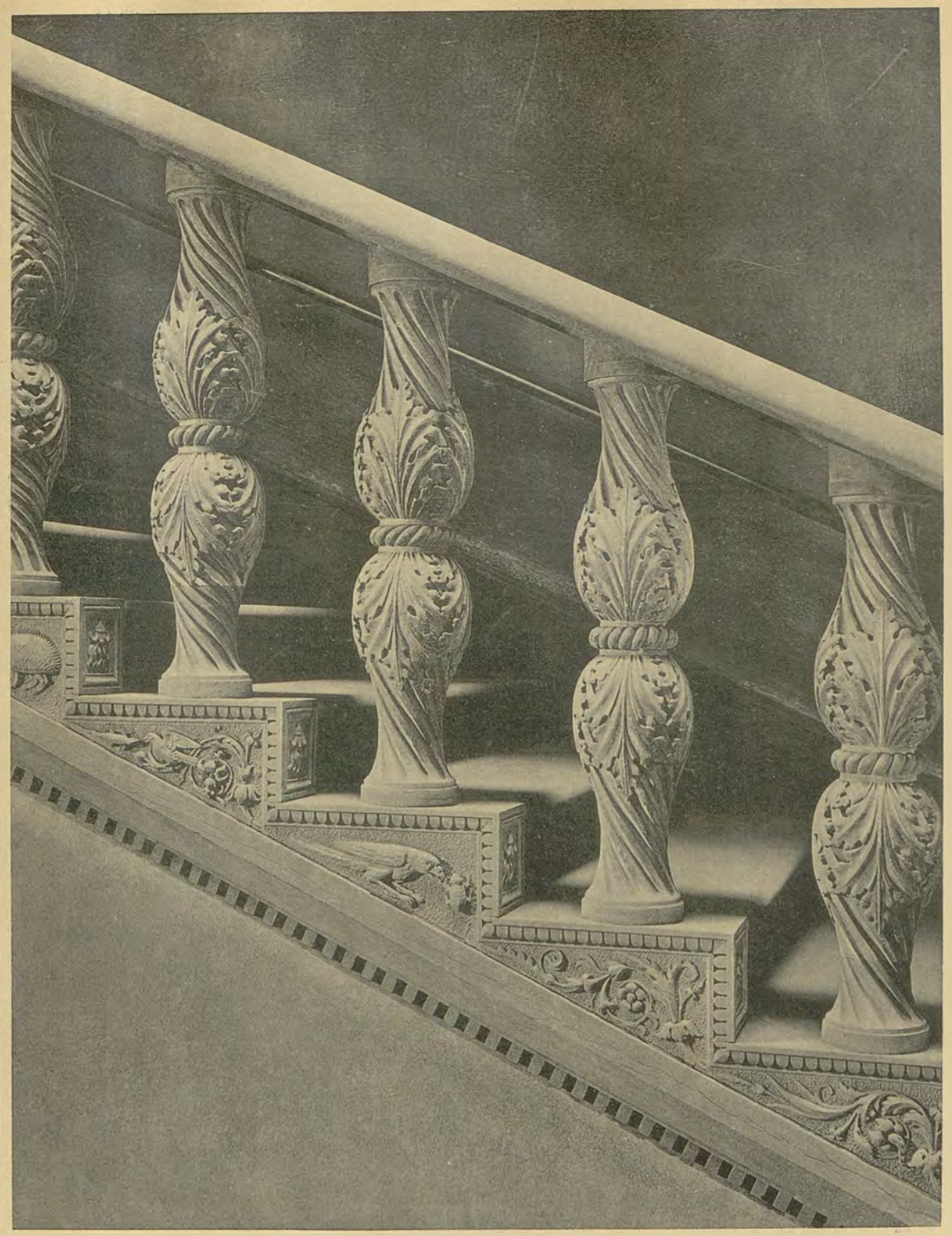


ULRICO HOEPLI - Milano

1. SCALA NELLA CORTE DI UN VECCHIO PALAZZO A VENEZIA. — 2. SCALA NEL CORTILE DEL CASTELLO DI POPPI.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



POLITECNICO R. BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

1. CORTILE DEL PALAZZO GONDI A FIRENZE: OPERA DI GIULIANO DA SANGALLO. — 2. BALAUSTRI DELLA SCALA NEL DETTO CORTILE.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ATRII E GRADINATE DEI PALAZZI BRIGNOLE E DURAZZO IN GENOVA.

(Fot. Noack. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

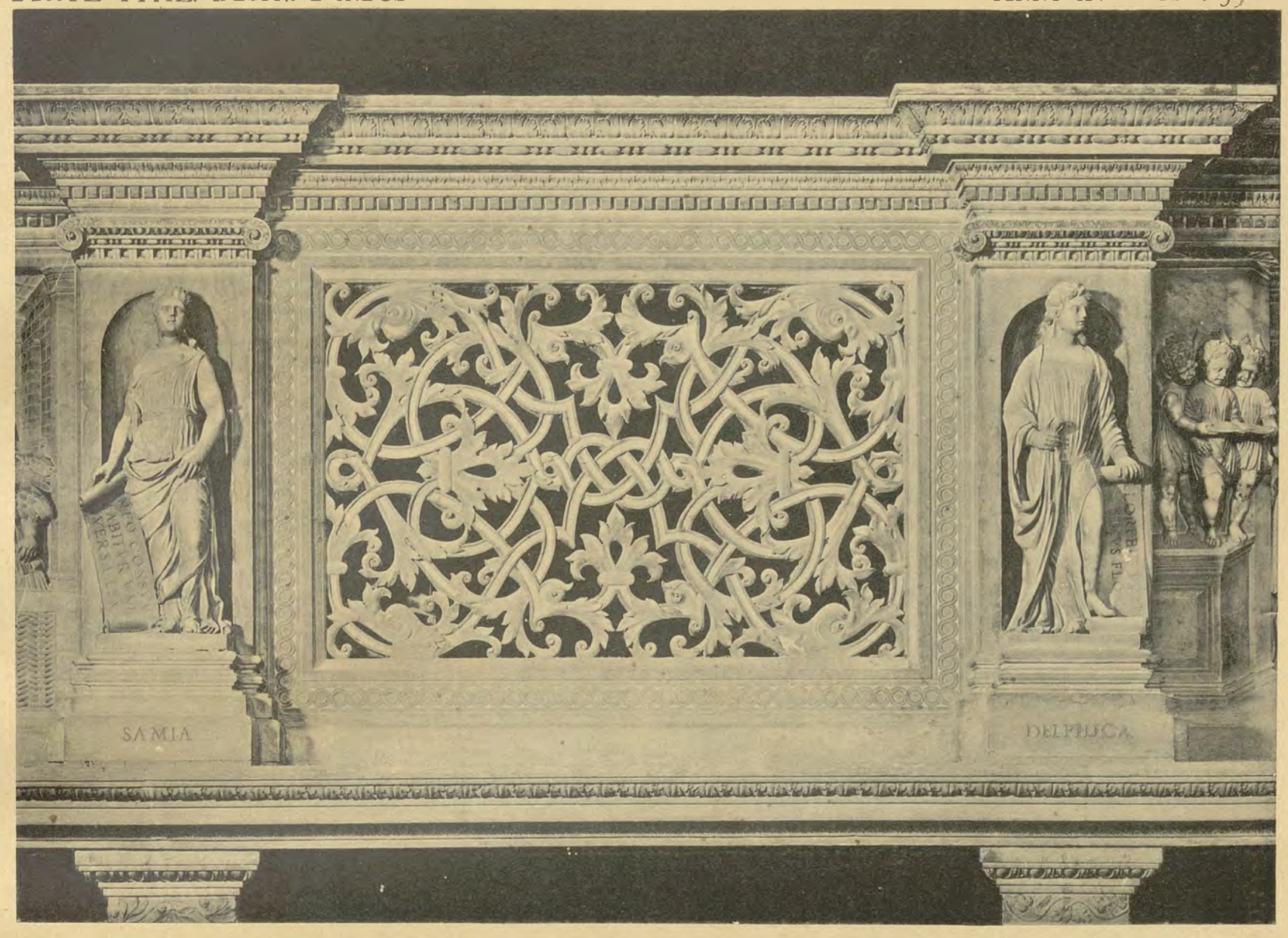
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

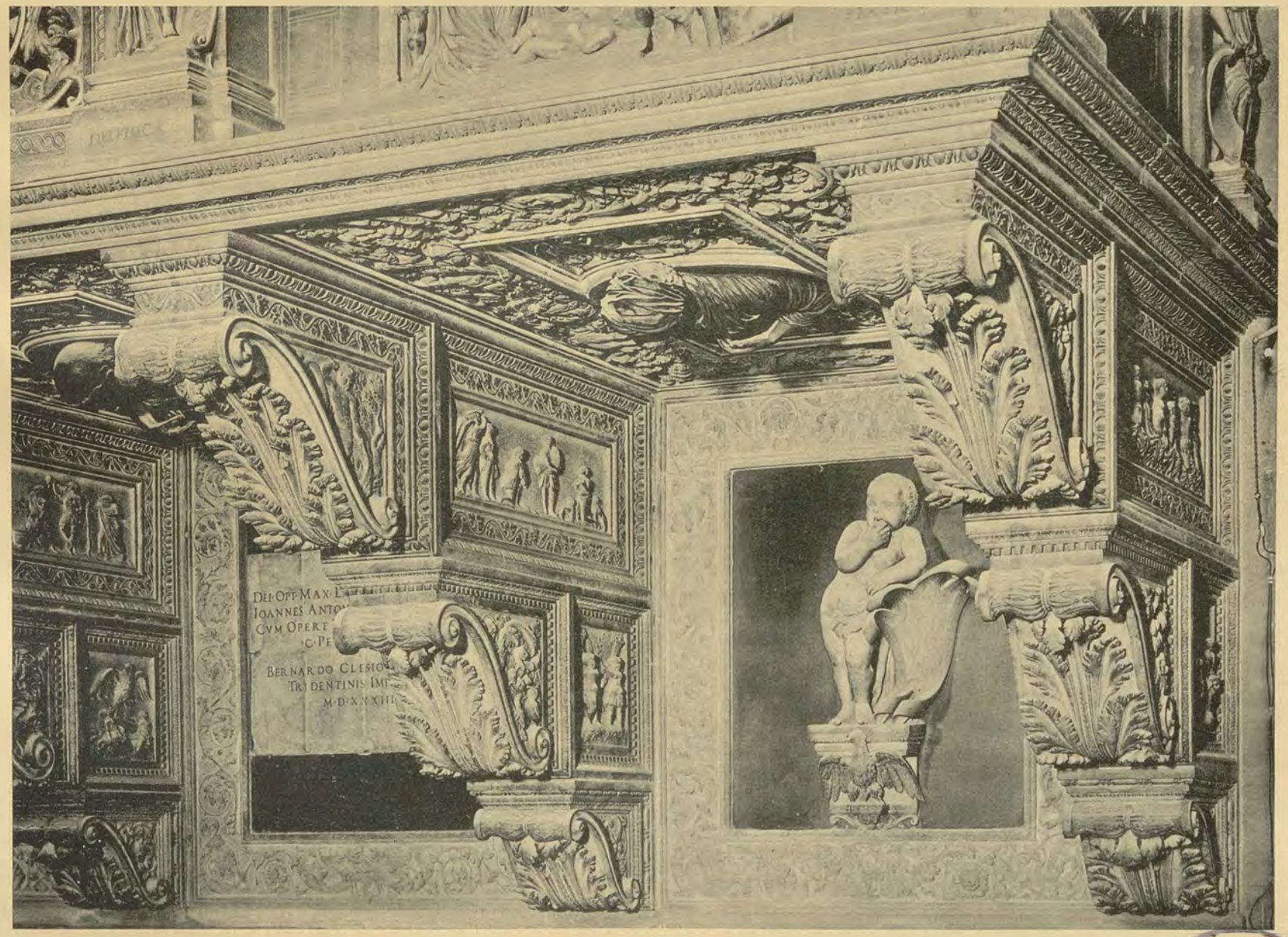
ULRICO HOEPLI - Milano

ATRIO, GRADINATA E SCALE DEL PALAZZO DELL'UNIVERSITÀ IN GENOVA.

(Fot. Noack. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

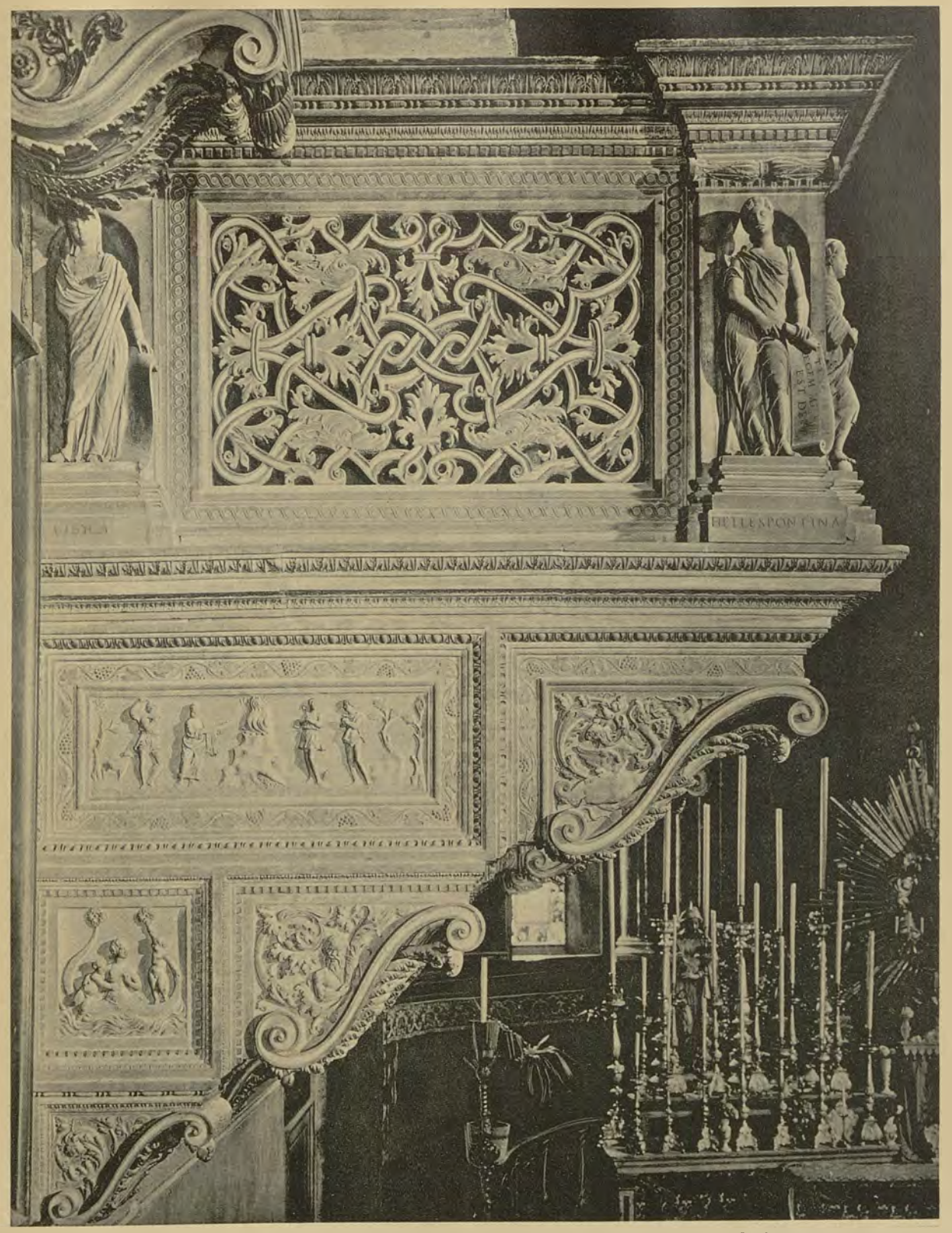
TRAFORO CENTRALE E MENSOLE NELLA CANTORIA DI S. MARIA MAGGIORE A TRENTO, OPERA DI VINCENZO VICENTINI. ANNO 1534.

(Vedi l'insieme nella Tav. 7, Anno IV, 1895).

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



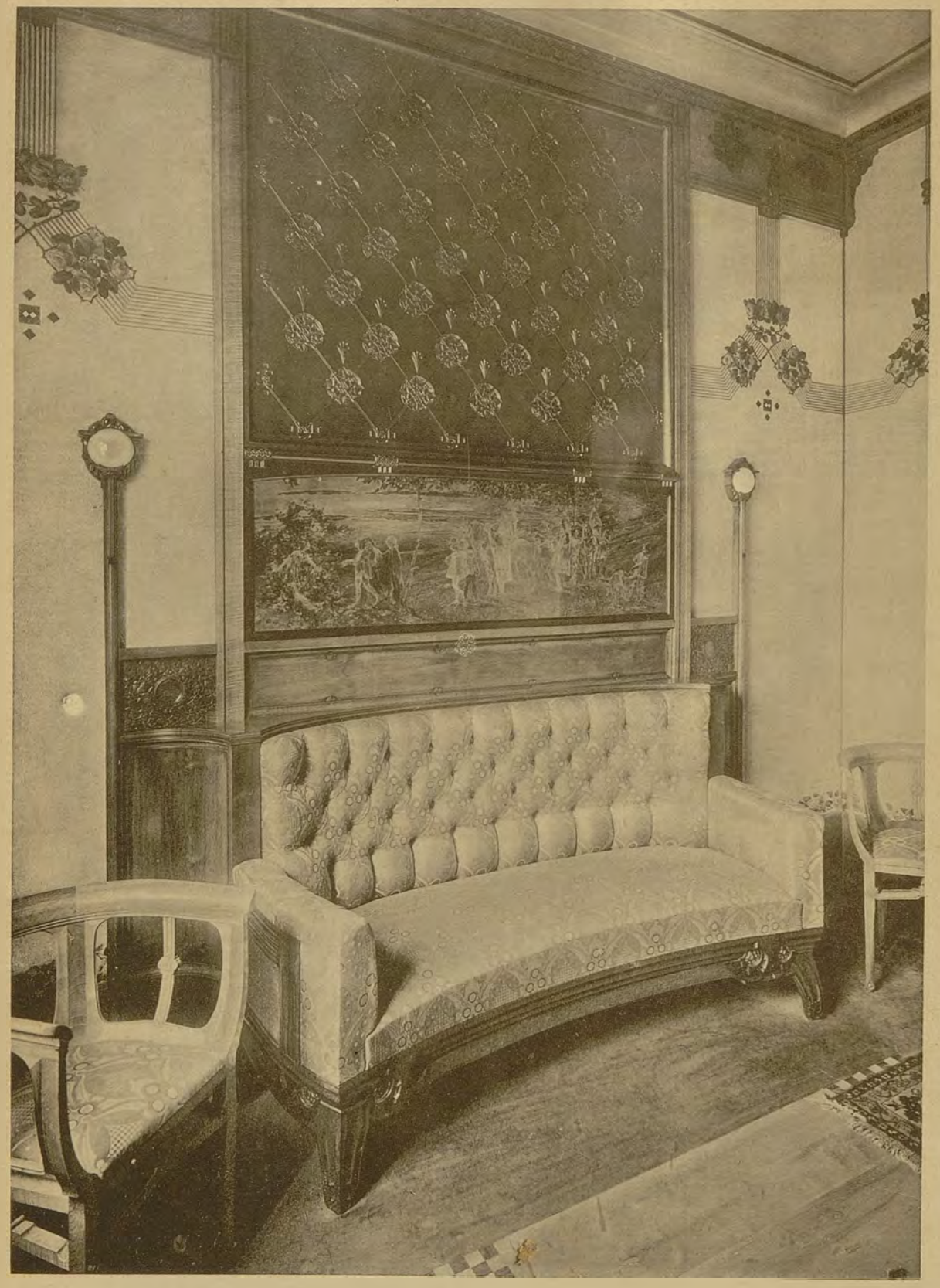
ULRICO HOEPLI - Milano

FIANCO E SOFFITTO FRA LE MENSOLE NELLA CANTORIA DI S. MARIA MAGGIORE A TRENTO, OPERA DI VINCENZO VICENTINI. ANNO 1534.

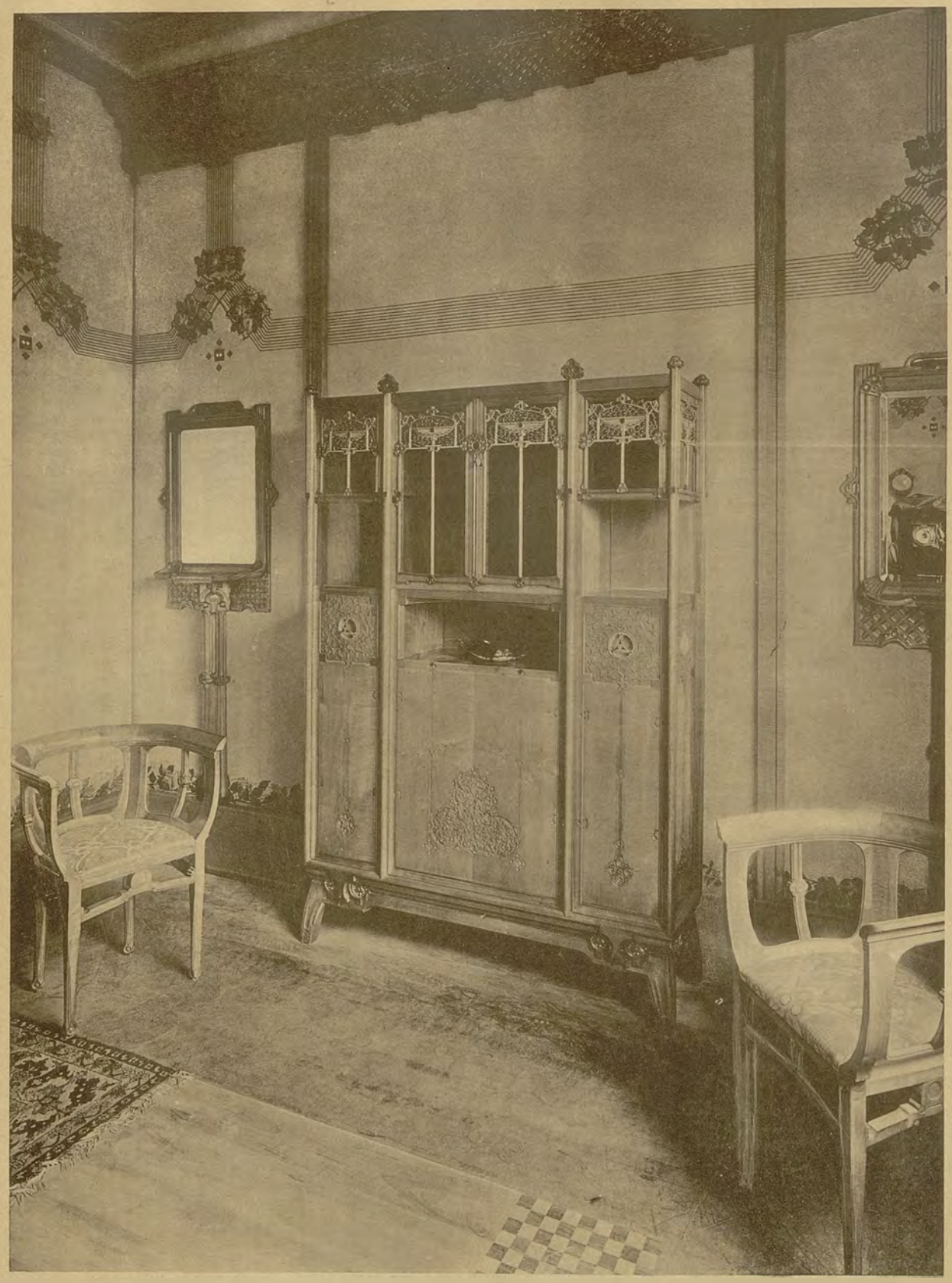
(Vedi l'insieme nella Tav. 7, Anno IV, 1895).

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

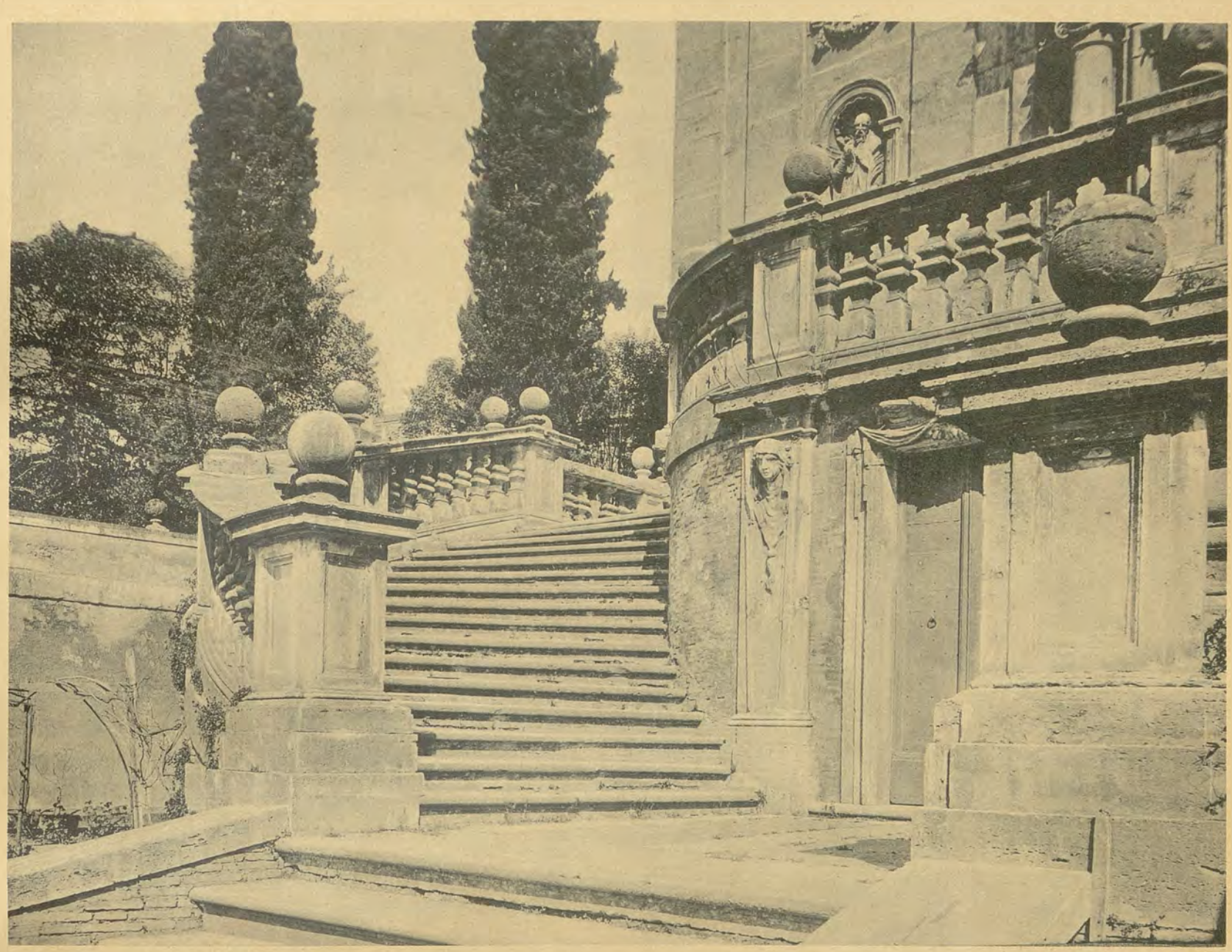
SALOTTINO NELLA MOSTRA DEL SIGNOR EUGENIO QUARTI PREMIATA COL GRAN PREMIO REALE NELLA ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI MILANO.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

SALOTTO E CAMERA DA LETTO NELLA MOSTRA DEL SIGNOR EUGENIO QUARTI
PREMIATA COL GRAN PREMIO REALE NELLA ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI MILANO.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

1. GRADINATA INNANZI ALLA CHIESA DI S. DOMENICO A ROMA. SEC. XVII.
2 GRADINATA E FONTANA NELLA VILLA LANTE PRESSO ROMA.

(Fot. Moscioni. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

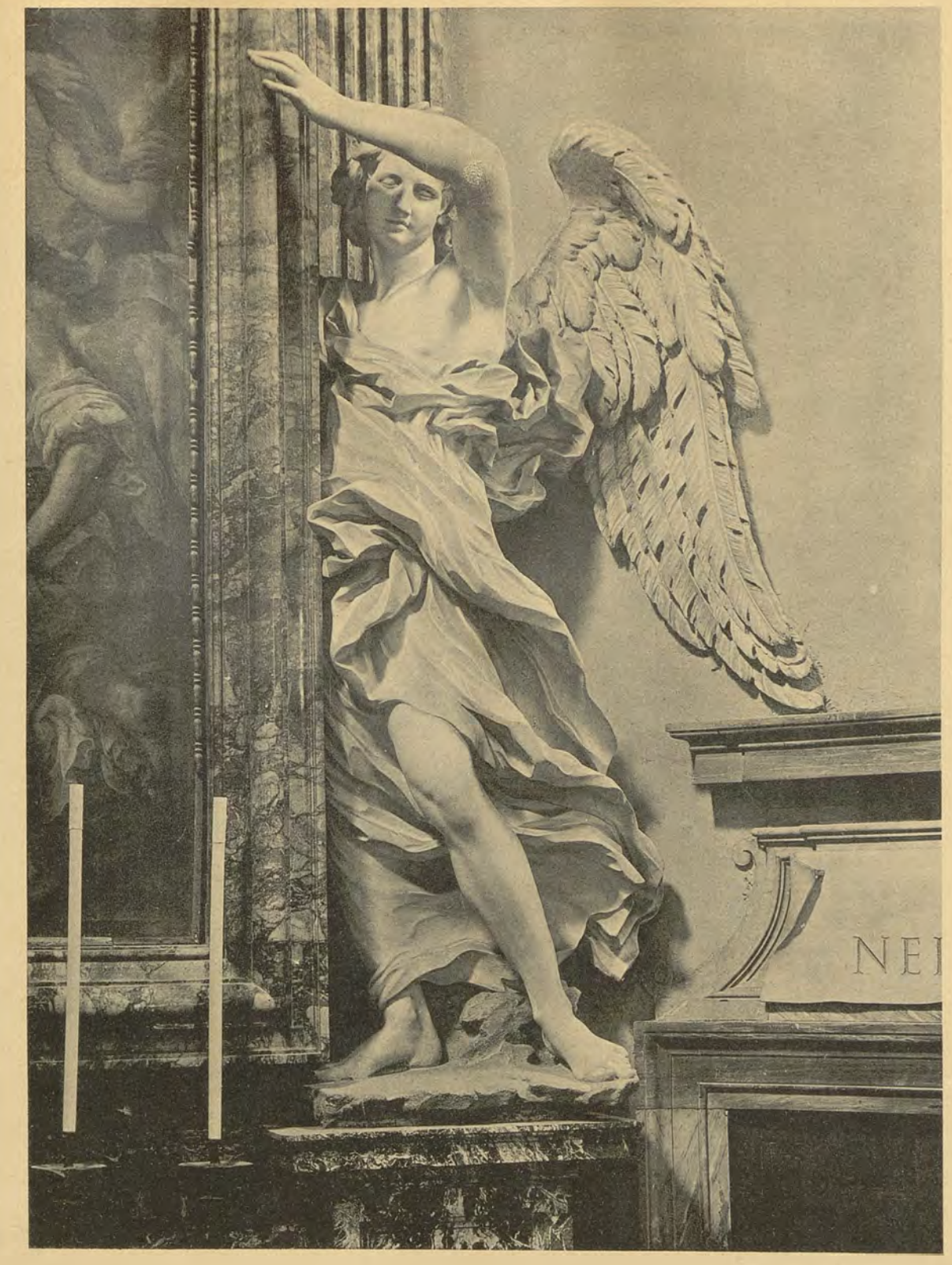
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ANGELI NELLA CHIESA DI SANTA MARIA DEL POPOLO A ROMA SCOLPITI SUI BOZZETTI DEL BERNINI.

(Fot. Moscioni. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



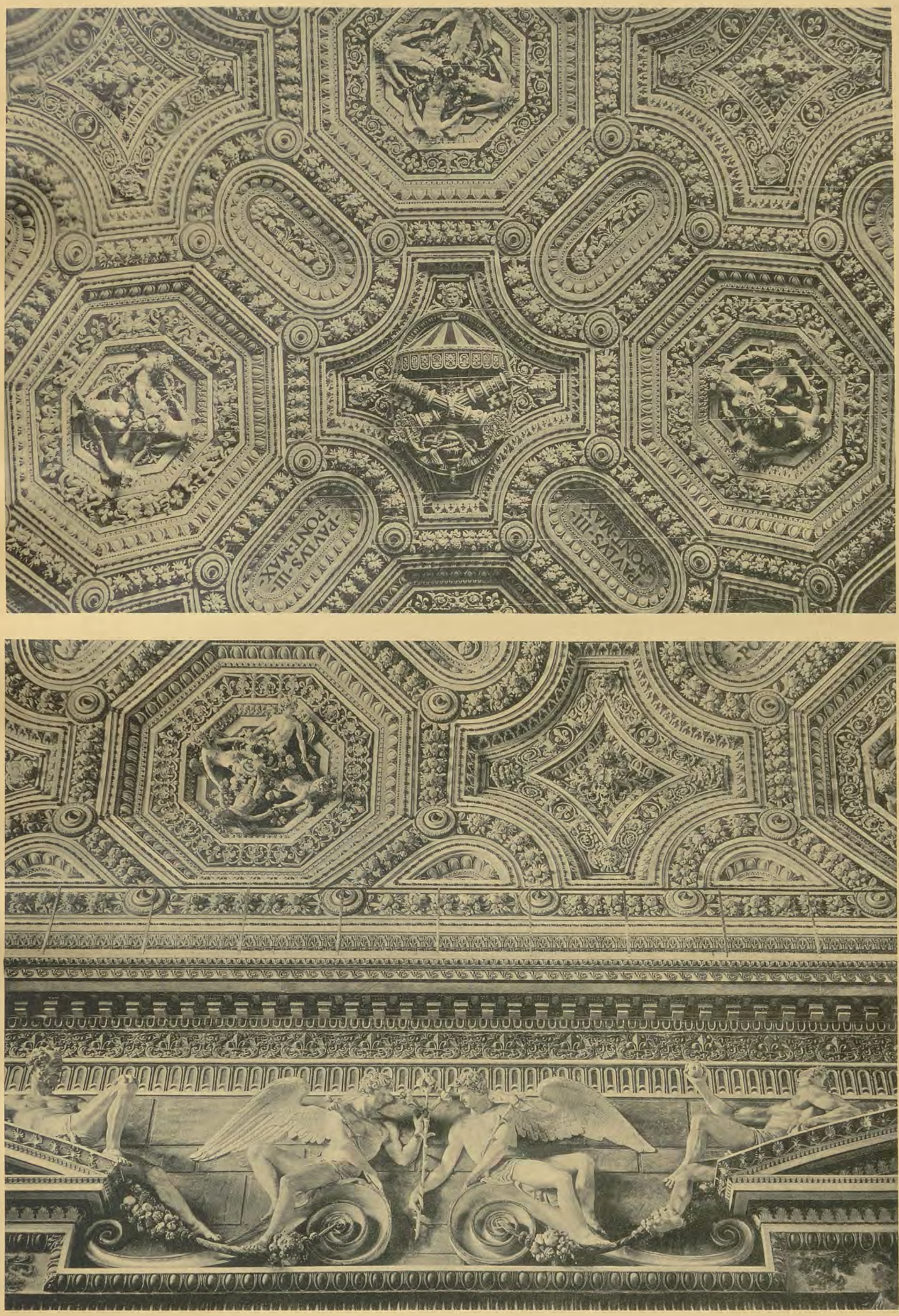
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ANGELI NELLA CHIESA DI SANTA MARIA DEL POPOLO A ROMA SCOLPITI SUI BOZZETTI DEL BERNINI.

(Fot. Moscioni. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

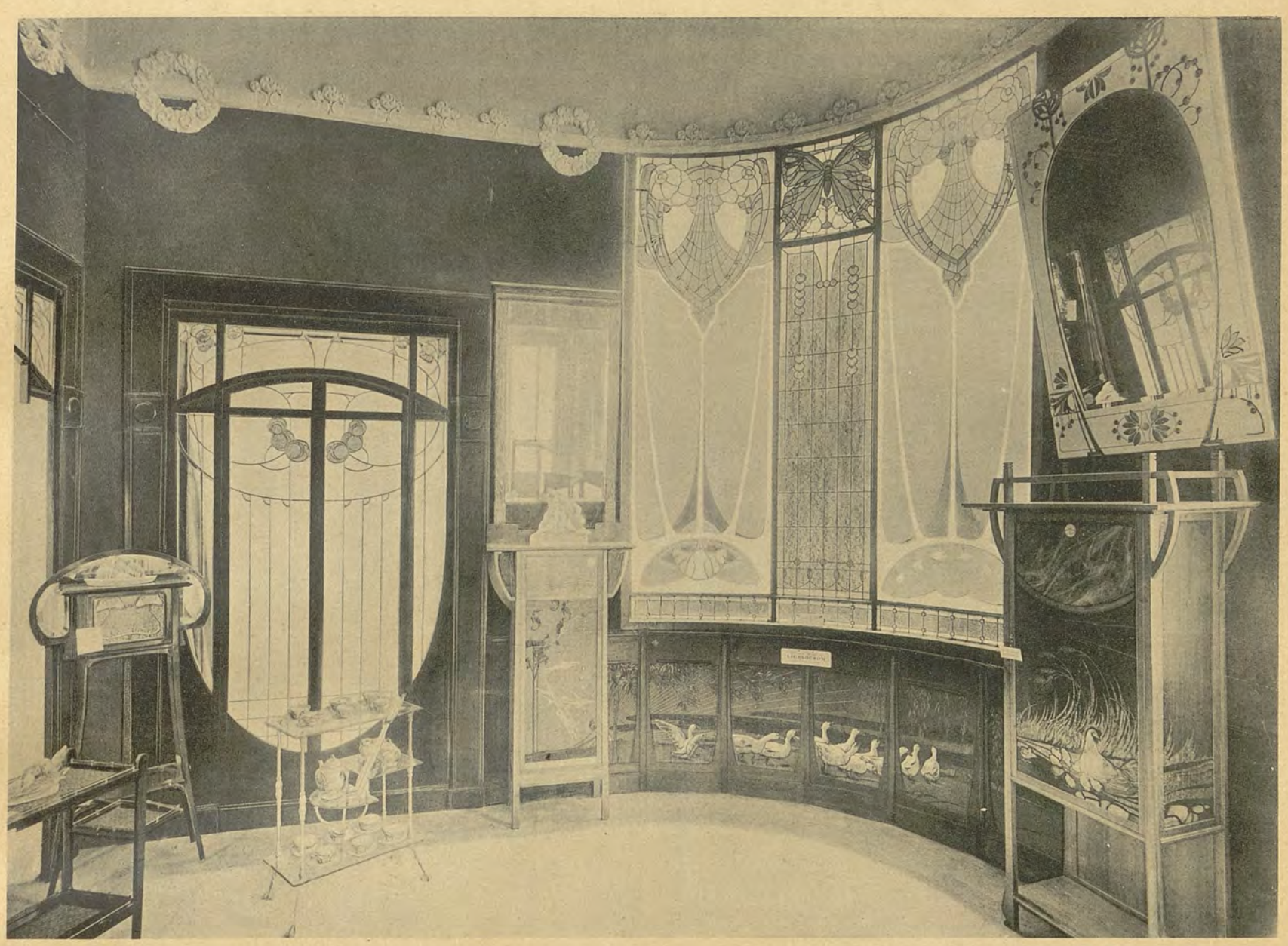


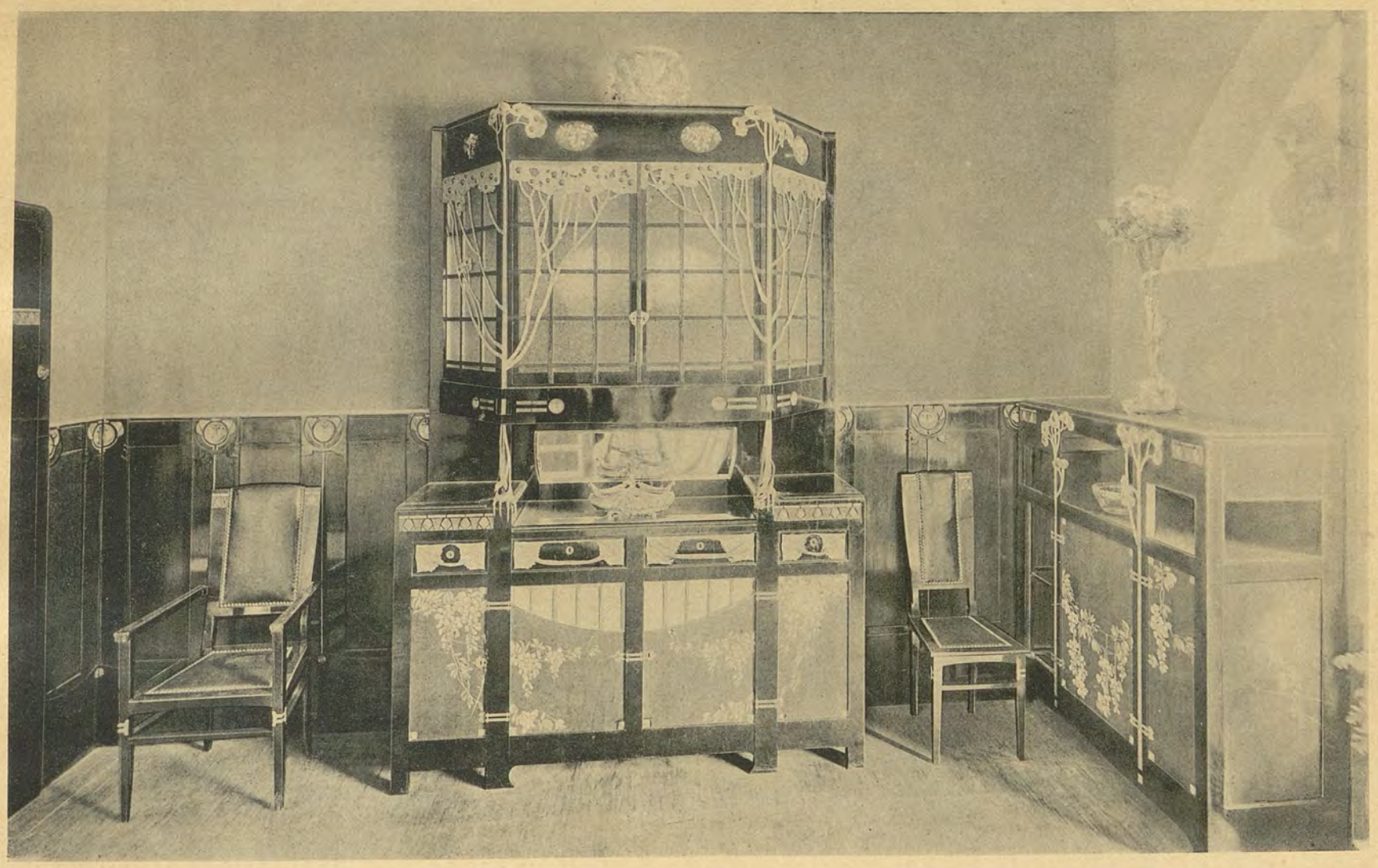
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

FREGIO E VOLTA DELLA SALA REGIA IN VATICANO. — PRIMA METÀ DEL SECOLO XVI.

(Fot. Moscioni. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



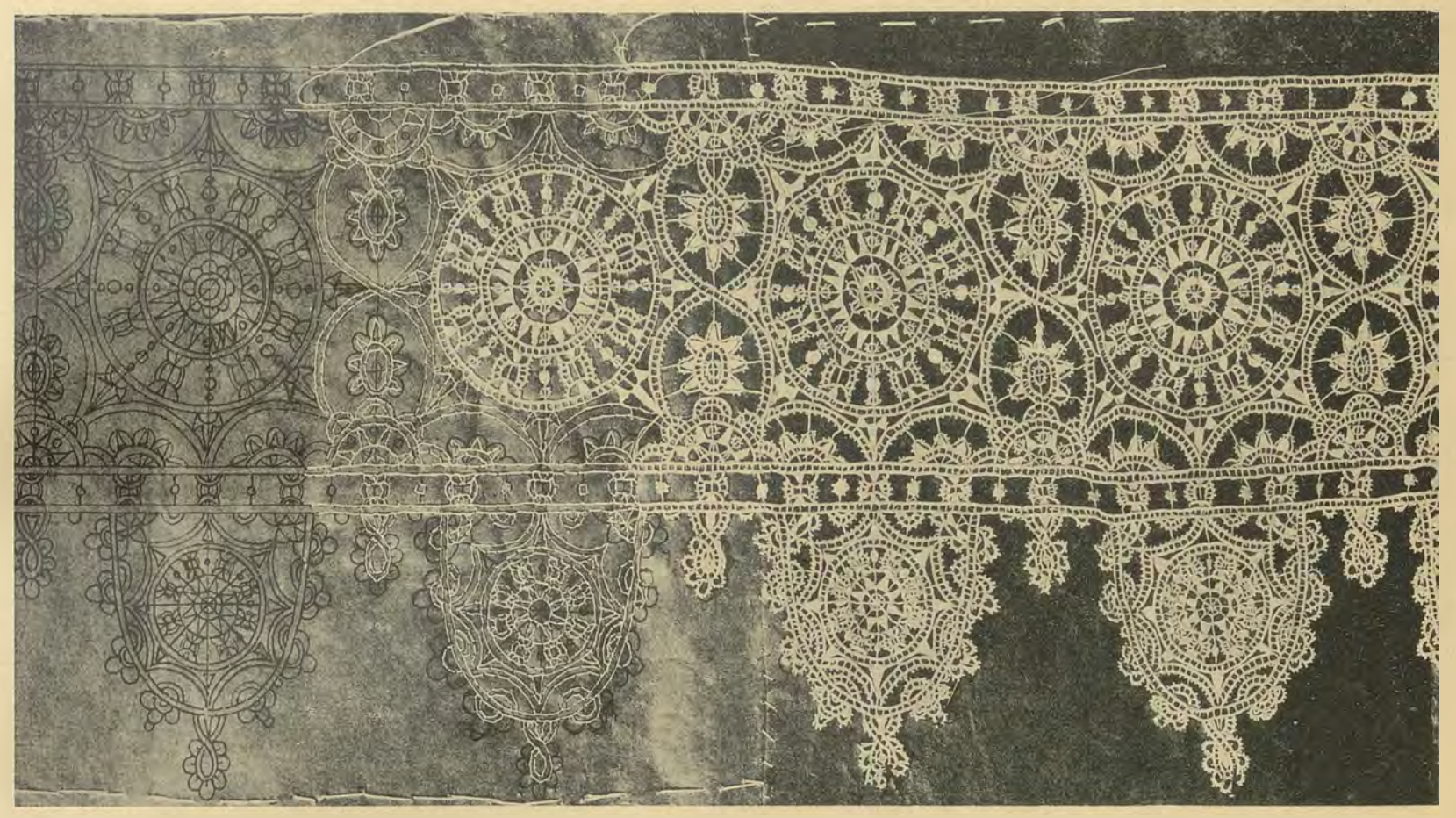


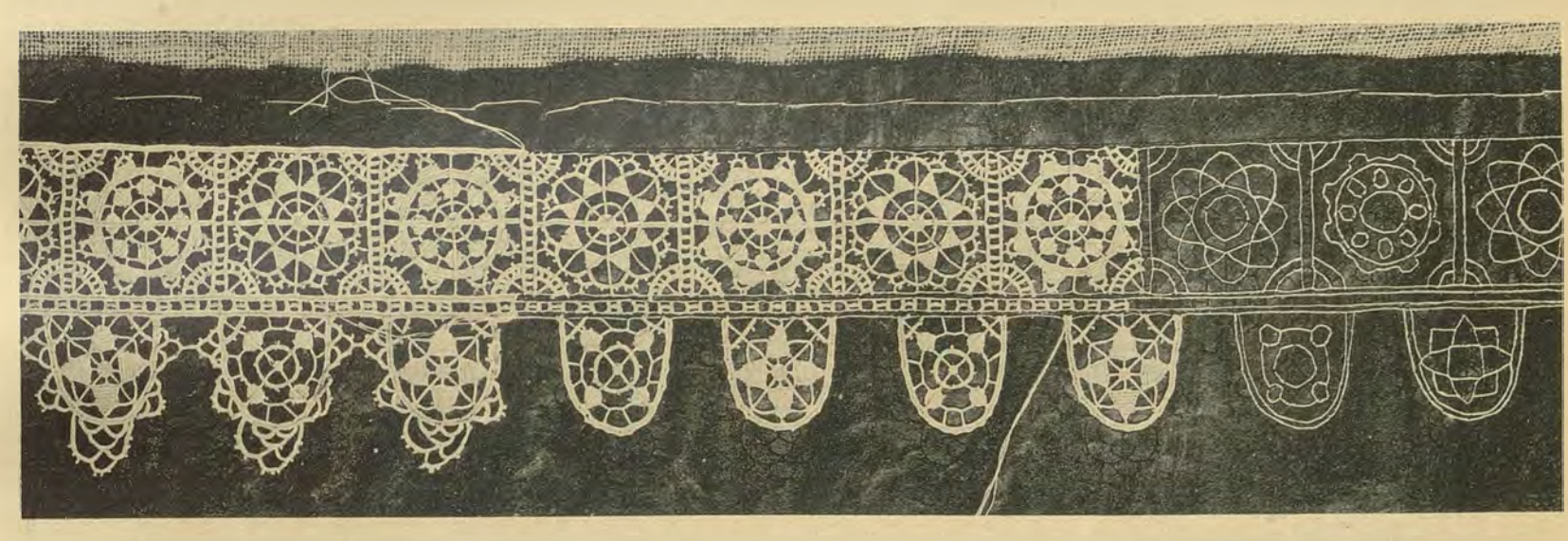
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

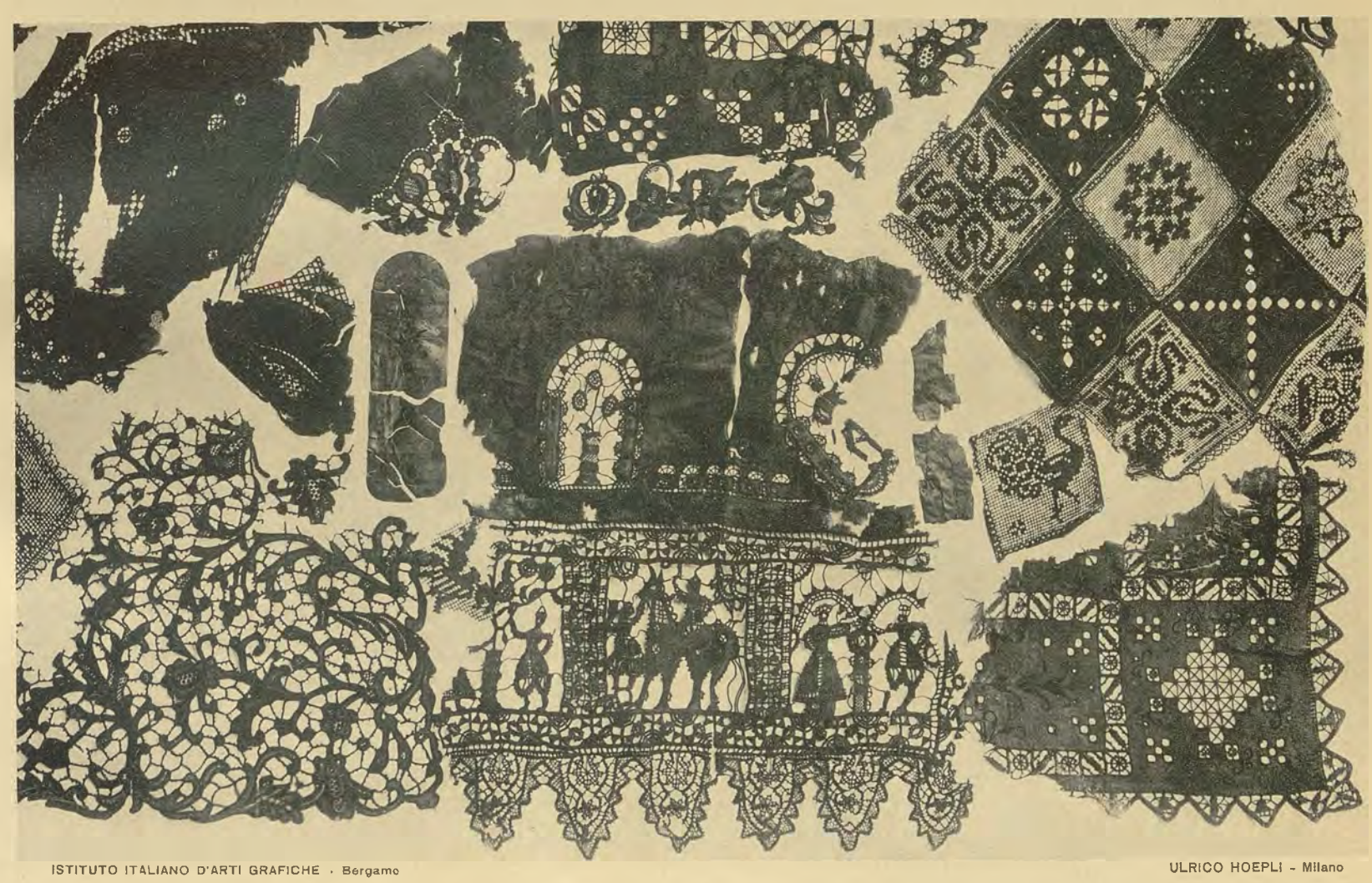
VESTIBOLO E STANZA DA PRANZO NELLA MOSTRA DELLA DITTA FONTANA ALL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI MILANO.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO







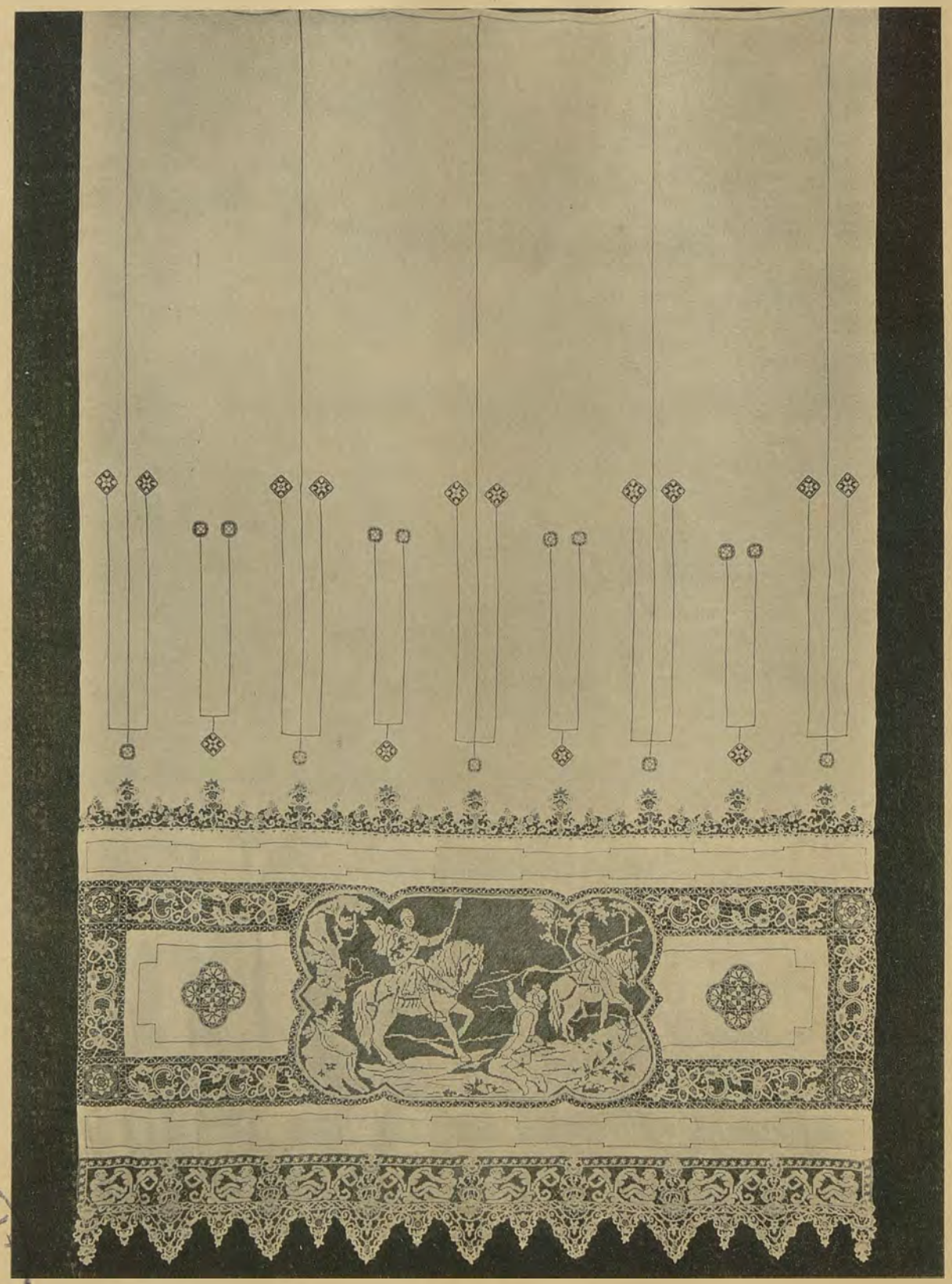
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PIZZI A PUNTO DI SPAGNA E FRAMMENTI DI MERLETTI DELLA DITTA JESURUM BRUCIATI NELLA ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI MILANO.

(Eliot. IST. IT D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

C



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

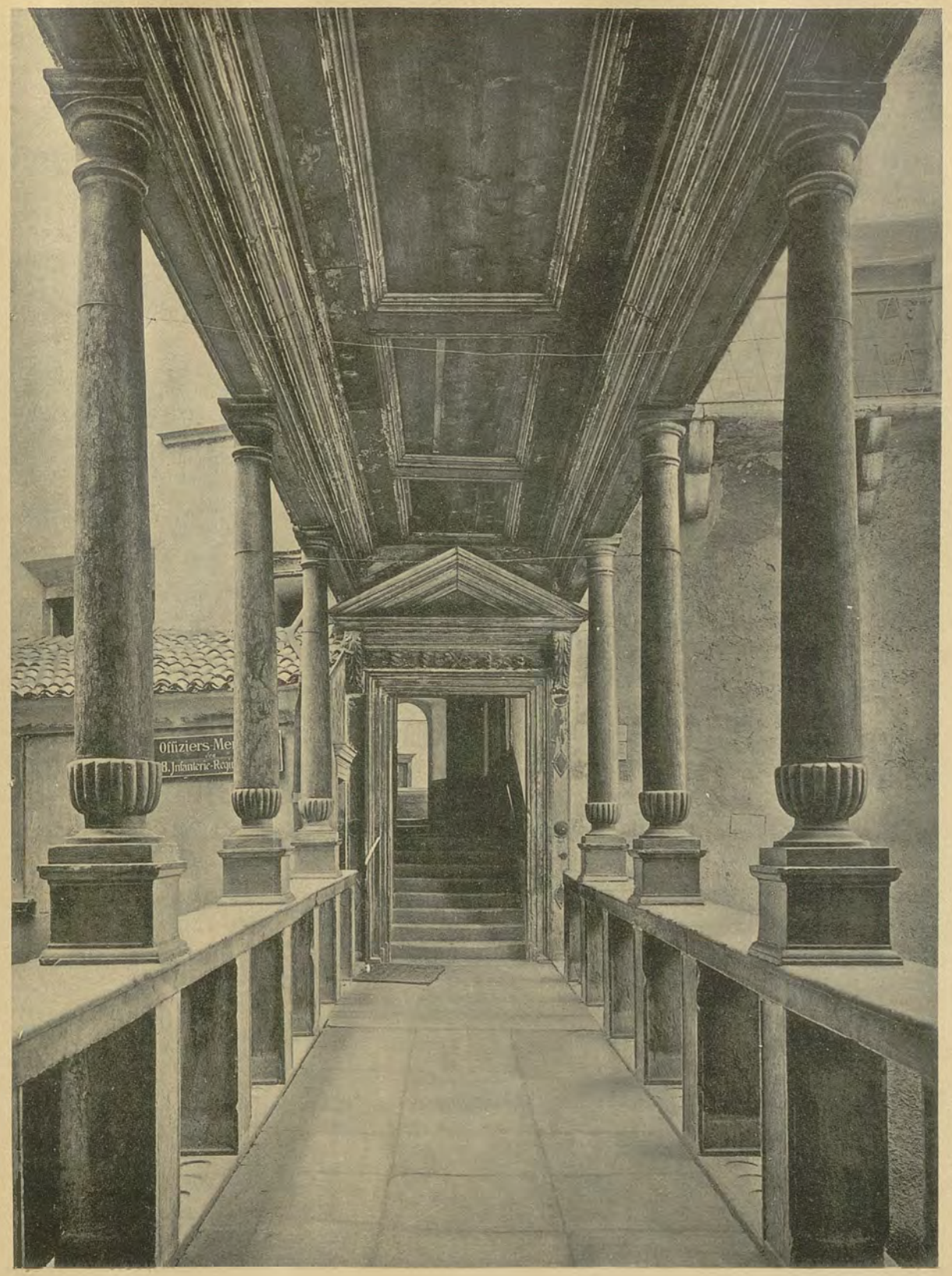
1. TENDINA IN RETE RICAMATA E PUNTO DI VENEZIA. — 2. TOVAGLIETTA IN RETE RICAMATA. — DITTA MICHELANGELO JESURUM.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

430

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

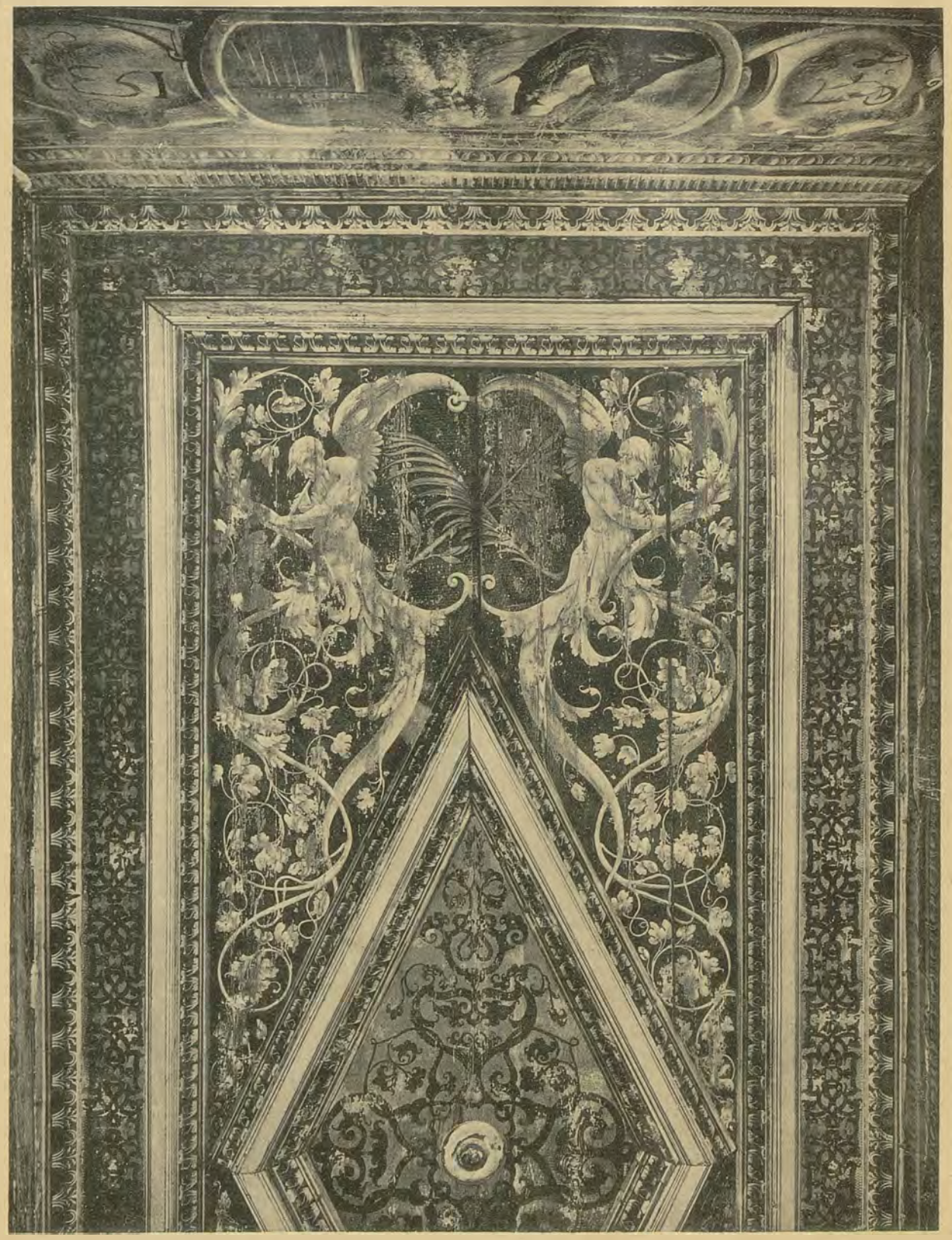


ULRICO HOEPLI - Milano

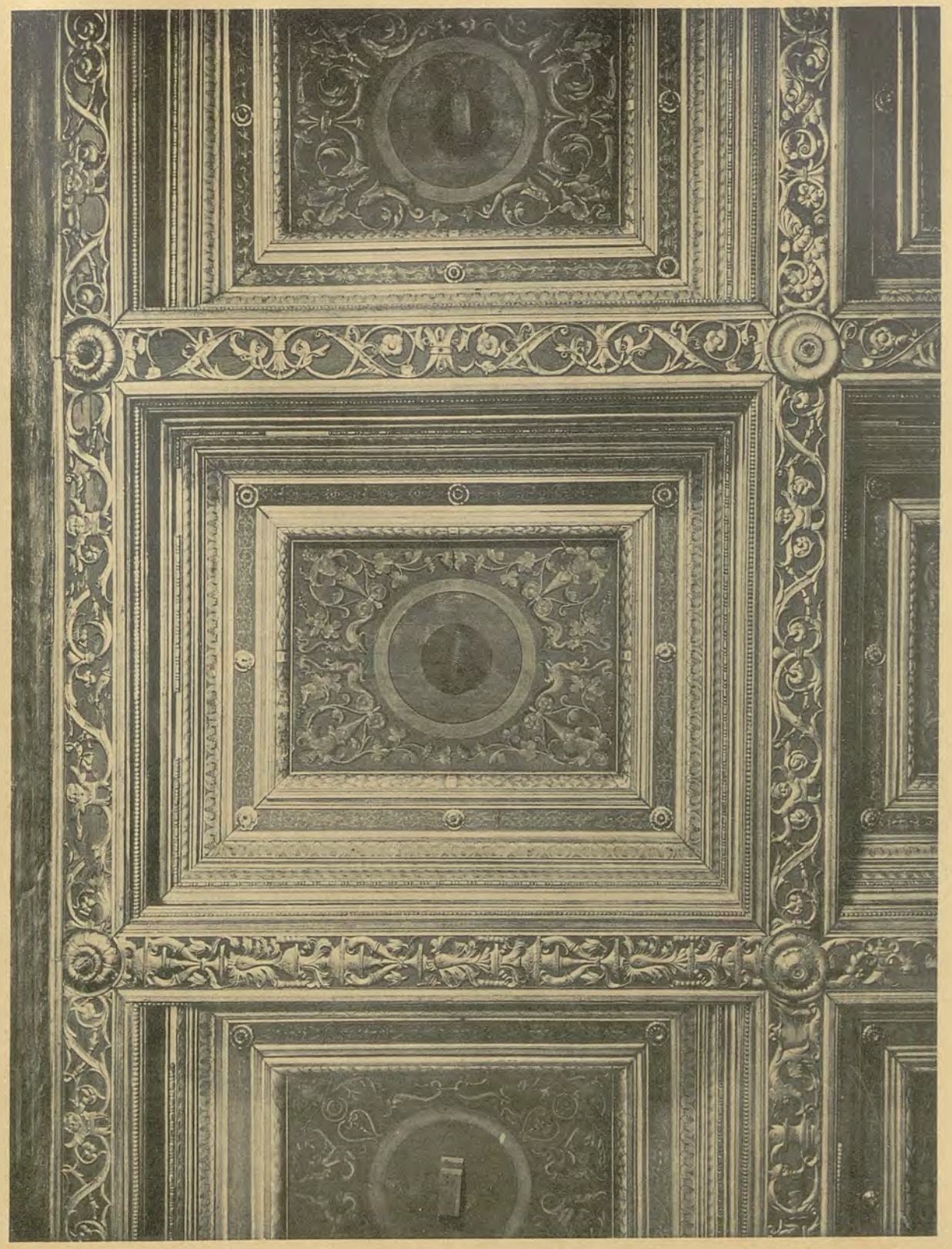
1. CORTILE NEL VECCHIO CASTELLO DEL BUON CONSIGLIO A TRENTO. — 2. LOGGIA TRA IL PREDETTO CASTELLO VECCHIO E IL PALAZZO DEL VESCOVO CLESIO.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

SOFFITTO CON LA DATA DEL 1532 E LACUNARI INTAGLIATI E DIPINTI NEL CASTELLO DEL BUON CONSIGLIO A TRENTO.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

VOLTA ELITTICA E FREGIO A CHIAROSCURO NEL CASTELLO DEL BUON CONSIGLIO A TRENTO.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

POLITECNICO DI TORINO
BIBLIOTECA

POLITECNICO TORINO
BIBLIOTECA

gretagmacbeth
ColorChecker™ Color Rendition Chart