Pn.
X023

NEGOZIO DI CARTA
E
LEGATORIA DI LIBRI E REGISTRI
G. PELLINO
VIA BELLEZIA 6
TORINO

-903

ARTE ITALIANA DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

E DIRETTO DA

CAMILLO BOITO

Anno XX.

POLITECNICO DI TORINO
INVENTARIO N. 34902
BIBLIOTECA CENTRALE

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

MCMXI

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

COEDITORI

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

Anno XX — 8° della Nuova Serie. N. 1 — Gennaio 1911.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

I.

LE COMPOSIZIONI DEL PITTORE MANICARDI

PER DECORARE IL PALAZZO DELLA CASSA DI RISPARMIO IN REGGIO EMILIA.

— *Tav. da 2 a 5. Fig. da 1 a 15.* —

TRA la povertà numerica dei temi che la vita moderna offre all'arte, per connettere lo scopo pratico all'idealità direttrice in un profondo e libero sentimento d'arte contemporanea, è da rilevare la sala centrale d'un istituto di credito o di risparmio. Ne sono elementi organici l'ampiezza simmetrica dell'ambiente, la suddivisione regolare degli spazi, la luce uguale e diffusa. Gli elementi specifici di poi suggeriscono rappresentazioni episodiche, le quali se possono dirsi generiche nella direttiva sommaria, sono rese proprie e svariate dalle singole manifestazioni.

E' quindi consentito di trasportare intatta, in questi moderni centri del traffico monetario, l'essenza del principio conquistato dal rinascimento mercè la libertà concettiva, cioè: adunare in un concetto sintetico più elementi ideografici, per trarne una espressione chiara, e perciò persuasiva alla pluralità del pubblico, poichè l'opera d'arte mancherebbe al fine suo se in un luogo, di cui il carattere e l'uso sono di cognizione universale, la sintesi rappresentativa o costituisse un enimma o si immiserisse in una dilettazione lineare e cromatica degli sguardi.

Tale tema è stato affidato al prof. Cirillo Manicardi dall'Amministrazione della Cassa di Risparmio di Reggio Emilia, la quale, procedendo alla trasformazione della sua sede, ha mutato un cortile in due sale, destinando quella superiore ad aula centrale delle operazioni, e, con lodevole intendimento, non soltanto ha voluto che i diversi lavori siano a beneficio degli artieri cittadini, ma che l'aspetto decoroso sia nobilitato dall'arte mercè l'opera d'artisti paesani. E l'encomio all'Amministrazione dev'essere confermato per la scelta dell'artista cui l'opera intera è stata affidata, come ne fanno fede i disegni riprodotti quale assaggio e dimostrazione.

La sala principale, che poteva essere decorata con attraente vistosità cromatica e plastica pur non avendo precisa significazione,

Fig. 1, 2 e 3. Schizzi per i putti in altorilievo sui pilastrini delle rampe nello scalone della Cassa di Risparmio in Reggio Emilia.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 4. Figura a sostegno delle travate in ferro nel lucernario della sala terrena.

mercè la concezione del Manicardi ha assunto un carattere assolutamente locale, intelligibile ai cittadini ed ai forestieri per la scelta opportuna dell'ideografia di facile e comune nozione. Questa concezione ha il suo germe vitale nel popolo stesso di Reggio, perciò da esso derivano le varie defluenze rappresentative.

Reggio, piccolo ma vivo centro agricolo e commerciale dell'Emilia, ha una popolazione energica, ricca d'iniziativa, avventuriera, audace, immaginosa. Perciò i reggiani sono sparsi un po' dovunque, nell'Europa come nell'altro emisfero, e in ogni luogo essi portano l'arguzia del dialetto nativo trapelante tra gli idiomi esotici, insieme all'avveduta indagine dei migliori frutti in relazione con l'audacia de' tentativi sorretti da perti-

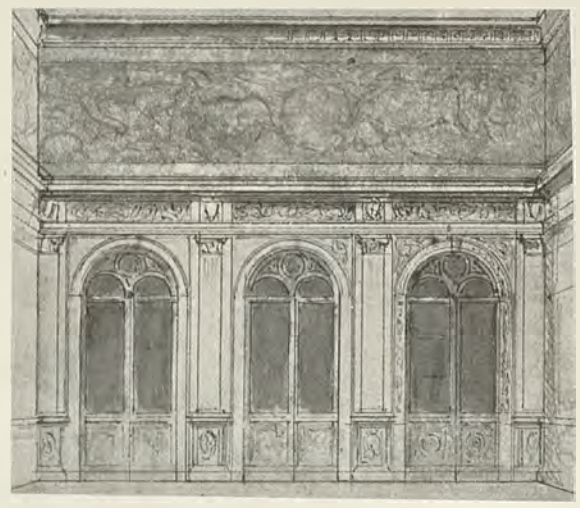


Fig. 5. Schema del salone al primo piano ove saranno le composizioni del prof. Manicardi.

nace proposito. Si dice dei reggiani che hanno la testa quadra; e ciò un po' per la prevalenza del tipo brachicefalo con le bozze frontali sviluppate, ma in fondo per la calma perseveranza che è in loro, apparente già ne' moti per la rivendicazione unitaria, indi nelle lotte politiche e nell'ardimento delle imprese.

Cirillo Manicardi, silenzioso osservatore della sua città, ha considerato che la Cassa di Risparmio è sorta per la ferma volontà della cittadinanza, causa di poi dell'alto grado di prosperità raggiunto, e in tale stato capace di sovvenire largamente ai bisogni del credito commerciale e di dare vita a diverse istituzioni benefiche cittadine. Egli ha pertanto inteso che la sala principale dell'istituto sia il monumento perpetuo dell'energia reggiana nelle varie forme sue.

Come un artista antico, egli, nato e cresciuto pittore, ha imposto a se stesso la pluralità delle applicazioni tecniche ed ha incominciato dal tracciare il partito architettonico della sala maggiore, poi, del resto, per istudiarvi la decorazione pittorica e plastica. La sala è presso che quadrata nella pianta, coi lati di circa dieci metri; ciascuna parete è divisa in tre spartimenti nei quali sono gli accessi e gli sportelli delle operazioni, divisi da lesene, che sorgono da uno stilobate ricorrente e reggono la trabeazione, oltre la quale, a guisa di attico romano, gira per tutte le pareti una zona liscia destinata ad accogliere un fregio pittorico. In alto la cupola di ferro e vetro per illuminare tutto con luce vivida ed uguale.

Il concetto rappresentativo ha origine nel fregio pittorico composto di episodi susseguentisi (fig. da 11 a 15). Il lavoro, che deve condurre alla formazione del capitale, dal quale uscirà l'istituzione di credito mediante il risparmio, e perciò opera del popolo intero, è iniziato nella sua multiforme attività dagli sterratori, che rompono a colpi di piccone e di pala il terreno disuguale e preparano i piani alle culture e le strade per le quali defluirà la vita agricola e commerciale. A quest'opera iniziale succede la vista delle terre incolte, dove la vegetazione secolare libera ha sparso piante dai grossi tronchi, arbusti ed erbe, e dove la sbrigliatezza delle acque, le commozioni del suolo hanno avvallato il terreno, sconvolto le alberature, insinuato acquitrini infesti alla vita sana dell'uomo. Questo caos è assalito dall'opera industre dei coltivatori che dissodano i terreni, li trasformano in campi fertili, dove altri uomini forti, sudanti, animosi e pertinaci raccoglieranno le messi e daranno vita alla poesia agreste della mietitura e della vendemmia, simboli della vittoria, della prosperità, dell'ordine nell'esistenza della famiglia agricola.

Fig. 6. Bassorilievo per il basamento del predetto salone figurante la lotta contro la natura per strapparle forze utili all'umanità.

Fig. 7. Altro bassorilievo nel detto salone.

La terra è omai dôma, e mentre dianzi contrastava alla vita dell'uomo, che ha dovuto essere gigante d'animo e di membra per vincerla, di poi cede i suoi doni all'energia continuativa degli uomini, i quali iniziano il commercio e lo rendono florido trasportando i frutti della terra mercè lunghe file di carri trascinati dai cavalli e dai giganteschi buoi fulvi delle terre reggiane, e li avviano ai porti, alle stazioni ferroviarie, dove l'industria umana aggiunge al vigore delle braccia l'energia delle gru meccaniche e alla possa de' buoi si surroga la forza indomita del vapore nei treni e nei piroscafi. Quale compimento di questo appello alle forze meccaniche, le quali sono pur tuttavia opera dell'industre volontà umana, viene finalmente la visione delle fonderie e delle fucine, entro le quali l'uomo membruto combatte la passiva resistenza dei metalli, li doma col fuoco, li piega, li trasforma, li plasma ai diversi bisogni, tra la saldezza delle incudini titaniche e la possa dei magli. Così si compie il ciclo del lavoro umano, sorgente dal vigore dei muscoli, ingigantito dalle industrie manuali, reso invincibile dall'intelletto e fruttifero dagli scambi commerciali: sostenuto prima, poi e sempre dall'energia lavoratrice della razza.

Questo fregio ha del poema l'ordine e l'efficacia dimostrativa, ed in esso si associa l'aggiustatezza del pensiero alla scelta dei mezzi rappresentativi adatti ai mezzi pittorici.

Al di sotto ricorre, come dissi, la trabeazione, il cui tipo è tratto dalle note ispirazioni di Antonello e Bernardo Spano, i quali sul finire del 1400 illustrarono Reggio coll'arte loro di architetti-scultori. La reminiscenza volontaria del Manicardi, che niuno giudicherebbe un plagio nè una confessione di povertà inventiva, costituisce un altro anello della catena di concetti in cui si adombra l'opera degli artisti indigeni, quale altro elemento della gloria di Reggio.

Gli Spano si compiacquero di porre nei fregi delle trabeazioni e negli altri spartimenti non statici della struttura architettonica i motivi ornamentali di forte rilievo, costituiti specialmente dai girali alternati di spirali in cui il gusto stilistico degli artefici non dissimulò la derivazione romana degli ornati un po' farraginosi e massicci. Il Manicardi, pur conservando i caratteri stilistici sostanziali de' modelli storici, ha variato l'aspetto uniforme ed uniespressivo delle spirali e del fogliame, così che il fregio, nella stessa simmetria castigata dello schema, attenua gli eccessi, vivifica le ripetizioni ed aggiunge il vigore d'un'idea dominante, così da infondere una espressione nuova ed insolita all'ornato, che non è più, e soltanto, una combinazione armonica di linee, di masse e di rilievi, ma diventa un'altra parte significantissima del concetto generale, poichè il fregio esprime l'epopea romanzesca di cui furono illustratori i due poeti reggiani: Matteo Boiardo e Lodovico Ariosto, i quali pertanto sintetizzano l'energia intellettuale della loro patria. Questo concetto si estende pure ai sottostanti capitelli delle lesene che suddividono le pareti, e quivi, come nel fregio, domina l'epopea cavalleresca del Boiardo e dell'Ariosto, di cui, più che la minuta ed obbiettiva rappresentazione degli episodî poetici, devesi rivelare quanto resta nella tradizione popolare, cioè meglio il sentimento generale che non i fatti speciali, e perciò, con le varianti, le attenuazioni e l'ingigantimento propri delle tradizioni, le quali tendono al meraviglioso e formano

Fig. 8 e 9. Capitelli dei pilastri nel detto salone con le rappresentazioni dell'Elmo di Astolfo e di un Paladino in arcione.

Fig. 10. Capitello come i precedenti, con la Corona di re Carlo.

que' miti, entro i quali le pure origini restano bensì annebbiate, ma formano l'essenza della poesia popolare.

Veggasi come ne' diversi pannelli della trabeazione l'epopea sia materializzata (tav. 5). La donna, ideale assoluto della cavalleria, ammansa i paladini che si combattono sui corsieri da guerra; Angelica, addormentata entro il bosco, è cercata dai paladini; Orlando, impazzito d'amore, ucciso il capraio ne rotea il corpo e l'abbatte come clava contro i villici fuggenti. Nella parete seguente: Orlando aggredisce l'Orca per liberare Olimpia; di poi egli ancora, valicato il mare, reso furibondo dalla ripulsa del villano a scambiare la giumenta col cavallo affogato, trascina questa per una zampa a traverso i boschi devastandoli e facendo fuggire i lupi, gli orsi, i leoni e le belve tutte. Completa il pannello Astolfo in atto di catturare l'ippogrifo, mentre Bradamante dorme nella grotta. La terza parete ci mostra Orlando che cerca Angelica ne' monasteri di Parigi; il mostro marino tra l'onde infuriate del mare tempestoso a spavento dei naufraghi avviticchiati all'alberatura tronca del naviglio conquassato; indi Bradamante nella tomba del mago Merlino ascolta la voce che profetizza i fasti della casa Estense, destinata a discendere dalla stirpe di lei, sposa a Ruggero, della quale stirpe veggonsi le effigi entro le spirali poste ai lati con le medaglie d'Ercole, di Borso e degli altri illustri individui di quella prosapia. L'ultima parete ha il primo pannello ispirato dalla descrizione dell'isola del sonno. Nel mezzo il Silenzio accenna di tacere, ed entro le spirali che si curvano in ambo i lati stanno l'Ignavia ed il Torpore. Segue Astolfo al quale la

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

maga diede già il corno fatato, il cui fragore terribile mette in fuga tutti gli esseri viventi; in fine il Tempo getta nel fiume Lete i cartelli su cui stanno scritti i nomi dei trapassati, e sono raccolti dagli uccelli simbolici, tra cui i barbagianni, le civette, le nottole restano travolti dalle onde e soltanto i due cigni riescono a vincere l'obblio ed a rimettere i nomi salvati nelle mani della Gloria perchè li faccia eterni.

L'illustrazione dell'epopea romanzesca prosegue ne' capitelli, fedelmente ligi nella struttura e nella massa stilistica al tipo storico già indicato, e ne' quali le volute, le rosette, il fogliame caratteristico del corinzio quattrocentesco evoluto si piegano a tutte le esigenze della rappresentazione, la quale fonde la flora, la fauna e le figurazioni in un tutto di mirabile armonia, talchè l'architettura e l'ornato architettonico acquistano un'eloquenza di cui si sarebbe imbarazzati a ricordare altri esempi di sì completa intenzione.

La riproduzione parziale di questi capitelli persuaderà facilmente dell'affermazione e lascierà travedere gli altri di cui si aggiunge il cenno descrittivo (tav. 4, fig. 8, 9 e 10).

La spada, arma classica del paladino, cinta d'alloro quale simbolo di gloria e di valore, è raggruppata con le colombe esprimenti l'amore che fu la scaturigine della cavalleria antica. Il castello incantato d'Alcina, merlato e turrito, si alza tra falde di nuvole, custodito dai mostri annidati nelle volute del capitello, pronti ad opporsi a Rinaldo, che in basso tenta introdursi nel recinto conteso ai mortali. La maga Alcina, che appare all'illuso quale donna bellissima e di fatto è mostro pauroso. Amore che piange sotto la minaccia della spada sospesa sul suo capo. Il paladino in arcione trascorre alla ventura spinto dal coraggio e dalla gloria. Angelica e Medoro nel bosco, dove hanno inciso i loro nomi sul tronco degli alberi, si baciano appassionatamente, e per riscontro Orlando, tra le spine che esprimono lo strazio dell'anima sua, si preme il cuore dolorante d'amore e sente la pazzia che sta per invaderlo. Indi il ladrone preso nella sua propria rete; Astolfo che trascina la testa del gigante Orrilo; la mazza luminosa d'Astolfo e l'ampolla in cui è racchiuso il senno di Orlando. Seguono la Discordia, mostro femminile, che sussurra le malefiche parole e allontana gli uomini gli uni dagli altri, e la Strega che appresta i suoi veleni succhiandoli dalle serpi, circondata da rospi, gnomi e mostriciattoli. E poi l'elmo di Astolfo, la corazza di Ruggero, le chimere, la corona di re Carlo porgono il destro al fecondo artista di dare vita a una moltitudine di creazioni bizzarre, ricche di movimento e di espressione, tutte sotto il dominio della funzione decorativa.

Fig. 11, 12 e 13. Fregi nell'attico del salone al primo piano, rappresentanti i lavori di dissodamento, seminagione, coltivazione, raccolti e trasporti agricoli.

Fig. 14 e 15. Fregi come i precedenti, rappresentanti lavori industriali.

La zona dello stilobate, suddivisa in pannelli posti in rapporto con l'ossatura della sala, è animata da una sequela di bassorilievi nei quali si ripete l'ispirazione storica tolta dalle opere degli Spano, sottomessa all'idea fondamentale, che si ricongiunge al fregio pittorico, poichè ivi è personificata l'energia della gente reggiana, la quale nell'impeto della lotta contro le difficoltà cerca la vittoria, dalla materia trae la ricchezza e da questa la prosperità; e nel complesso degli sforzi consegue la gloria, che fu la poesia dei padri e resta la poesia della razza, la quale nell'istituto del credito e del risparmio eleva il monumento della riconoscenza ai passati, ammonimento e sprone ai futuri. Questo concetto è raffigurato da corpi umani vigorosi tra i viluppi delle spirali ornative, di cui piegano gli steli, simboli della materia inerte, alla quale essi strappano forze nuove, che trasformano la materia in culture utili, in attività dinamiche (tav. 3).

Perciò il fogliame stilizzato si cambia in quercia, in grano, in frutti esuberanti, ovvero la forza indomita e brutale d'una caduta d'acqua diventa utile alle industrie ed alla vita umana, tramutata in energia, che costretta entro il cavo diventa forza elettrica motrice e luce (fig. 6).

A questo poema di lavoro, di vigore, d'iniziativa e di perseveranza si accede attraversando un atrio e salendo uno scalone, in

cui l'arte ha concentrato la simbologia costitutiva dell'istituto e la sua ragione di vita. La scala nei parapetti, nelle pareti, nelle alzate dei gradini è decorata col motivo delle cellule esagonali dell'alveare, delle api e delle rose. I pilastrini che segnano le svolte delle rampe recano nelle faccie libere altrettanti putti in bassorilievo tra le rose e le api, e rose ed api corrono pure lungo i parapetti (tav. 2, fig. 1, 2 e 3). Intorno all'atrio girerà un sedile, nel cui postergale andrà infissa una ricorrenza di patere bronzee, esprimenti in altrettanti bassorilievi le conseguenze dell'imprevidenza, accortamente poste ad ammonizione ed invito appena oltre la soglia della Cassa di Risparmio.

L'analisi della vasta e complessa concezione maturata dal prof. Cirillo Manicardi vale, assai più che l'iperbole dei superlativi, a dimostrarla una vigorosa e singolare manifestazione che onorerebbe qualsivoglia artista. Poichè l'insieme cresce il pregio quanto più si considera il remoto punto di partenza dell'idea generatrice, la quale sale fino alla sintesi generale dei caratteri e della storia del popolo cui l'artista ha dedicato l'opera sua con devozione figliale e con l'amore profondo al « natio loco ».

La vasta visione dell'idea non però soverchia la forma con la quale è stata espressa: l'opera è tutta penetrata del carattere decorativo, nè quindi debbonsi in essa ricercare le minuzie richieste nel quadro. Perciò le parti non hanno esecuzione paziente, bensì appaiono fatte d'impeto; perciò la forma è più accennata che determinata ed ha qualche lacuna, più che scusabile, inerente alla nervosità dell'espressione generale, raccomandata essenzialmente al movimento, sempre ed in tutto rappresentato con efficacia; poichè il Manicardi, che si è rivelato profondo conoscitore della struttura, ha piegato tutto alla sua volontà ed è pervenuto a tale evidenza rappresentativa da reggere ai maggiori confronti. Questa appare manifesta segnatamente se si confrontino i disegni per il fregio pittorico con quelli de' pannelli, dei capitelli e della scala; poichè come i primi mostrano di non poter essere tradotti altrimenti che col pennello, gli altri, fatti a guida della modellazione scultoria, più che apparire quali cartoni pittorici, hanno l'aspetto di disegni tratti da bassorilievi di già eseguiti, tanto evidente è l'uso del chiaroscuro come mezzo unico della tecnica plastica, sempre subordinata al rigore lineare del motivo architettonico cui serve di compimento.

Cotali disegni saranno il migliore sussidio e la migliore guida agli scultori che dovranno tradurli in rilievo, i quali si troveranno pur tuttavia davanti alla grave difficoltà di interpretare lo spirito dei singoli soggetti. Perciò ad essi incombe una responsabilità pesante, che soltanto con devota obbiettività può essere soddisfatta, affinchè sia conservato intatto il pregio principale del concetto, cioè la più schietta personalità.

In fatti si cercherebbe inutilmente di far derivare il concetto informatore da altri congeneri e la tecnica grafica da altri artisti. Si direbbe anzi che il Manicardi si sia compiaciuto di sfiorare le reminiscenze stilistiche volontarie per isolarsi di poi dagli antichi e dai moderni ed affermare in ogni particolare la modernità sua propria.

Un esempio specifico di ciò trovasi nella mensola figurata che sostiene la travatura metallica della sala inferiore (fig. 4). La figura femminile, che si stacca dalla parete entro lo svolazzare della veste sottile, e costituisce una particolarità decorativa determinata da un'esigenza statica affatto moderna, è però sfiorata dal senso plastico e dalla grazia delle Vittorie che decorano il tempio di Atena vittoriosa nell'acropoli ateniese.

Il complesso dei disegni, pure attendendo d'essere trasportato nell'esecuzione definitiva, è pertanto di già sì compiutamente maturato da consentire il giudizio complessivo sulla grandiosa opera d'arte del Manicardi, cui è da augurare di avere interpreti degni. E come l'arte italiana vivente deve compiacersi di tale opera e di tale artista, maggiore dev'essere la compiacenza della città per la quale l'opera fu meditata; poichè la sintesi decorativa dedotta dall'attività multiforme in cui si compendia il carattere della popolazione reggiana, è testimonianza luminosa di animo eletto e possente, che ha bene meritato della patria sua.

ANGELO GATTI.

II.

IL PALAZZO DI FRANCESCO III D'ESTE IN VARESE

ORA SEDE MUNICIPALE. (*)

— Fig. da 16 a 33. —

OGNI produzione artistica, sia pure d'un determinato tempo o stile, reca sempre con sè qualche peculiare caratteristica, che, mentre contraddistingue l'autore, e ne riflette la concezione, il sentimento e il gusto dell'arte, richiama tosto l'osservazione dell'intenditore. Talvolta alcuni piccoli particolari di un'opera, i quali spesso sfuggono anche a un occhio attento, possono essere temi di raffronti e studi e dare uno spunto a nuove e leggiadre creazioni. Ed ecco perchè, reputate opportune, si presentano qui parecchie illustrazioni dell'odierno storico Palazzo Municipale della città di Varese e dell'annesso suo Pubblico Giardino.

E' noto che quel palazzo, dal 1768 al 1780, fu dimora di Francesco III d'Este, duca di Modena e signore di Varese. Il vecchio principe, forse sazio di potere, certo stanco di guerre, nelle quali erasi pur mostrato valoroso e buon capitano, in dissidio colla famiglia, vinto dagli accorgimenti e maneggi di abili e sagaci ministri dell'Austria, della cui casa imperiale era consanguineo, nel 1753 aveva accettato di lasciar Modena, ove s'annoiava, per assumere, con grosso soldo e onori vicereali, il governo della Lombardia, col titolo di governatore e capitan generale. Era un assai largo compenso che la corte di Vienna, conoscitrice dell'uomo, avevagli dato per la sua concessione al quartogenito di Maria Teresa, l'arciduca Ferdinando, della mano di Maria Ricciarda Beatrice, unica figlia dell'unico suo figlio Ercole Rinaldo, la erede presuntiva di tutti i domini estensi.

L'alto ufficio egli doveva però tener solo fino alla maggiore

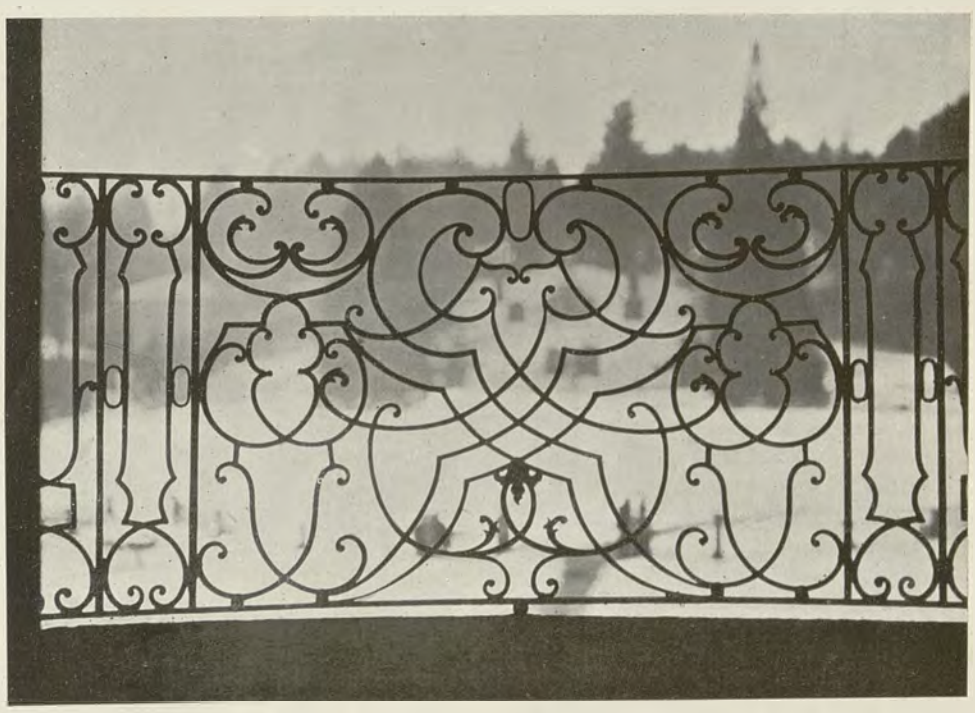


Fig. 16. Ringhiera in ferro battuto del poggiolo al primo piano verso il giardino nel palazzo municipale di Varese. Anni 1776-78.

(*) In questo palazzo, che non manca di buoni stucchi e di buoni dipinti decorativi, sono singolarmente notevoli i cancelli, le ringhiere, i parapetti in ferro battuto, dove la varietà degli intrecciamenti e delle curve risponde dall'una parte al vivace garbo dell'arte settecentesca e dall'altra al carattere della materia, domata, ma non snaturata.

Perciò l'*Arte italiana* ha con vivo piacere accolto le fotografie, alcune fatte eseguire apposta, altre adunate dal valentissimo architetto Agostino Caravati, che i lettori di questo periodico conoscono da un pezzo, e noi ringraziamo.

E poichè sul palazzo, pochissimo conosciuto fuori di Varese, già fu pubblicato uno studio storico e critico dal chiaro professore Luigi Borri nel suo lavoro intitolato *Varese nel 1901*, noi, con l'espresso consenso del cortese autore, ne ricaviamo tutto ciò che può servire alla illustrazione delle figure e alla migliore conoscenza di un edificio, degno di essere noto agli artisti e segnatamente agli artefici, occupati nelle belle industrie.

La Direzione.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Fig. 17. Prospetto del palazzo verso il giardino.

età del predetto arciduca, che gli sarebbe poi succeduto. Ma del comando non gli si lasciavano che le parvenze, affinchè meglio s'abbandonasse all'usata sua splendida vita.

Senonchè, nel frattempo, l'imperatrice regina, grata a lui per notevole sovvenimento di denaro avuto, del quale ei non volle alcuna

Fig. 18. Particolare nella detta facciata.

restituzione, pago di un'annua pensione vitalizia, dando un fiero strappo all'antico privilegio de' Varesini di non essere infeudati, conseguito da Carlo V a suon di pecunia, il 23 giugno 1765 costituiva in signoria per lui, finchè vivesse, Varese, con le sue castellanze, allora borgo di circa settemila abitanti, e il suo territorio.

Fig. 19. Cancello dell'atrio principale.

Erane soddisfatto il duca, riluttante a ritornare a Modena, non appena fosse cessato il suo governo in Lombardia; e tardandogli di aver dimora nel novello dominio, ove, senz'altre gravi cure nè la opprimente etichetta di corte, aveva fermo di chiudere i suoi giorni tranquillo e in una pace inturbata, per additamento del marchese

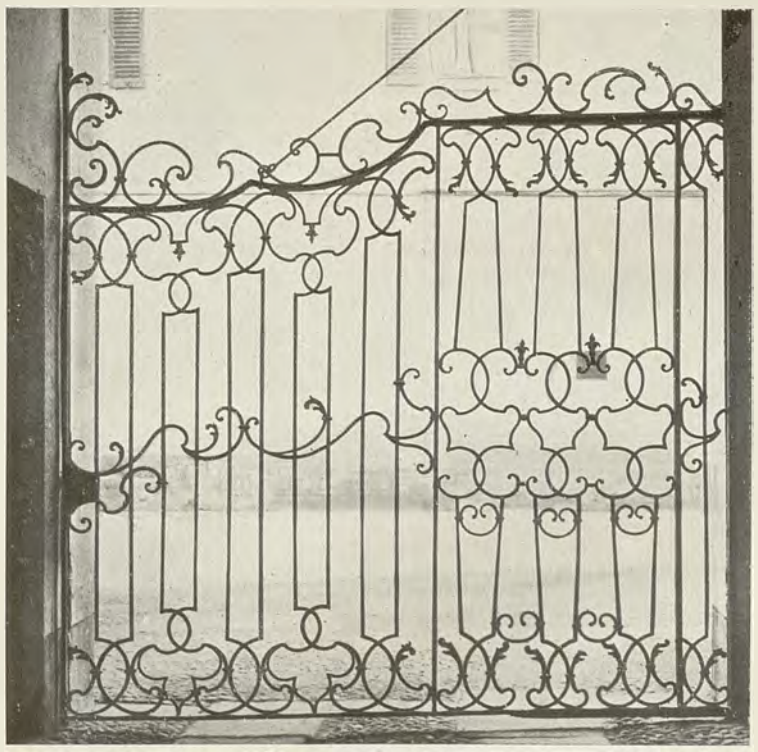


Fig. 20. Altro cancello in ferro battuto.

don Paolo Menafoglio, tesoriere generale dello stato di Milano, che nel borgo già possedeva una villa, tosto, nel marzo del 1776, acquistava fuori porta Campagna, nella « squadra » di San Giovanni, un casamento e larghi terreni attigui da don Tomaso Orrigoni e da Pietro Talamona, entrambi varesini.

Ingegneri e architetti giungevano da Milano a vedere il luogo. Nel luglio di quel medesimo anno si principiava la costruzione del palazzo, che il duca, in ciò punto spendereccio, voleva arieggiato, soleggiato, allegro, sano e comodo, ma non troppo all'esterno sontuoso. Ond'è che l'edifizio non erigevasi tutto di sana pianta, ma vi si compenetrava la vecchia casa dell'Orrigoni racconciata alla meglio da formare un sol tutto. Riesciva per tal modo con una sua parte un poco obliqua, che l'occhio non subito riconosce, e con alterata l'euritmia architettonica del suo atrio. E' ignoto ancora l'autore del progetto; soltanto si assevera che un architetto Bianchi ne dirigesse e affrettasse i lavori, e che i mastri di muro li eseguissero in due anni.

Il palazzo era quindi compiuto nel 1778.

Dello stile del tempo, la sua facciata è semplice e inornata. Presenta un corpo mediano a due piani, fra due altri maggiori con un piano solo, e questi a due partizioni, l'una vieppiù aggettante dell'altra, con tre portoni, sormontata da un attico, avente nel mezzo un grande orologio, il primo che nel borgo segnasse le ore colla divisione francese, coronato da un vaso di fiori e festoni ai lati. La giudicarono taluni lunghissima e malinconica.

Verso il giardino, il palazzo ha però più ridente e maestoso aspetto, e linee meglio mosse. Il corpo mediano, sorretto da un ordine di colonne accoppiate, appare rientrante e breve, perchè gli altri due si protendono, si allargano, e formano dell'edifizio le parti notevoli, ognuna avente nel mezzo un duplice attico con emblemi guerreschi.

Nell'interno, a manca dell'atrio, uno scalone saliva, allora, alle stanze del principe, del suo ministro, dei gentiluomini di camera, e del segretario; e un altro, a destra, a quelle della giovanetta nipote Beatrice, della sua aia e delle dame. Stucchi colorati, medaglioni a fresco, rappresentanti sempre soggetti mitologici giusta la moda del tempo, parati e arazzi di pregio decoravano le stanze del duca e della nipote. Tre erano quelle di lui: la camera da letto, un salotto da lavoro, e un altro per la musica, di cui era appassionato. La

Fig. 21. Cappella del palazzo, ora ridotta a sala pei matrimoni.

Fig. 22. Centro della volta nello scalone principale del palazzo.

Fig. 23. Stucchi delle pareti e della volta nello scalone principale.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

prima, verso il giardino, aveva il letto bianco dorato, con sottili colonne spirali agli angoli, sorreggenti un baldacchino dello stesso serico drappo citrino onde ricoprivansi le pareti, il quale scendeva da una piccola corona ducale in alto, pure dorata. I mobili erano conformi al letto; e fra essi spiccava un prezioso stipo, passato dipoi

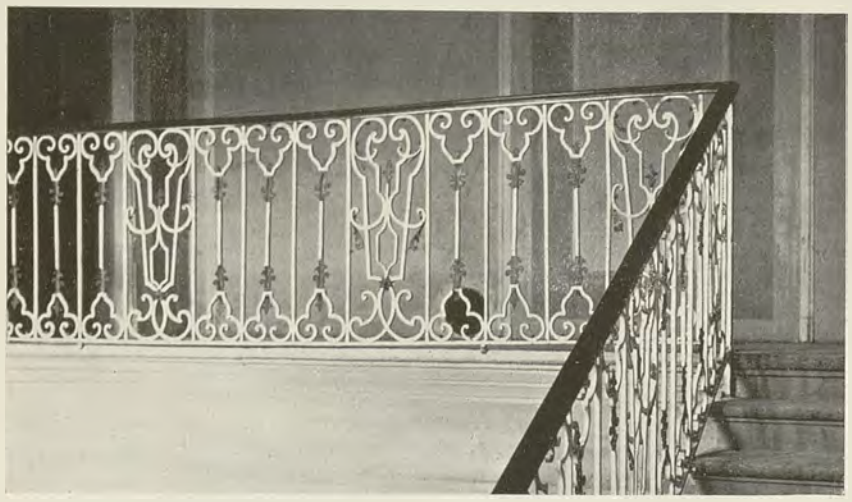


Fig. 24. Parapetto di scala in ferro battuto.

in retaggio alla nipote, nel quale si chiudevano i gioielli, le gemmate insegne degli ordini cavallereschi estensi, e il toson d'oro.

Nel salotto stava appesa, fra poche armi bellamente disposte, la vecchia corazza del duca in acciaio lucente, che avealo protetto in battaglie gloriose, e di cui pompeggiavasi in occasioni solenni, e nel farsi ritrattare. Erano nella terza stanza una spinetta e un clavicembalo. Vi si accedeva per un'anticamera, ornata di antiche preziose tele, fatte venire dalla galleria di Modena e vendute poscia a quella di Dresda, e per la quale entravasi pure nel salone da ballo,

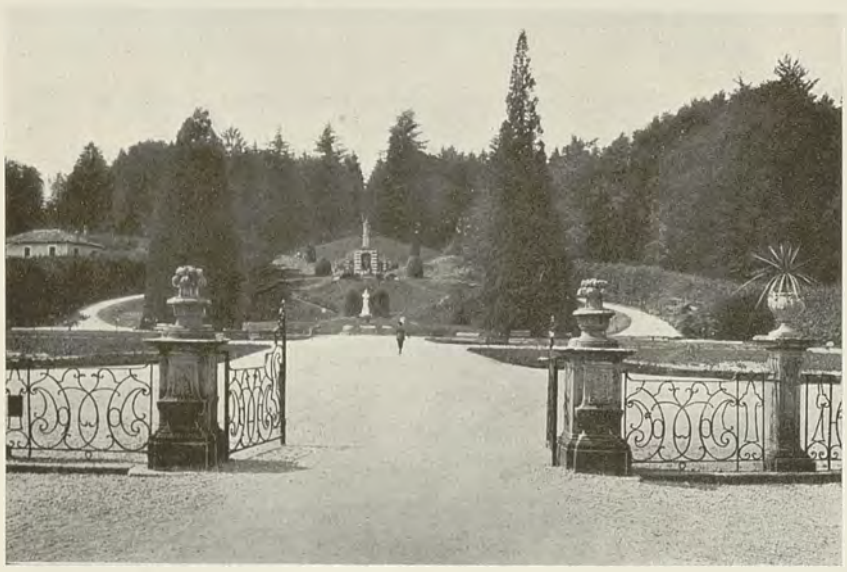


Fig. 25. Balaustrata verso il giardino.

occupante tutto il corpo mediano del palazzo, abbellito da costosi specchi di Boemia, da tappeti e ricche portiere colle armi ducali trapunte, da ornamenti a fresco, da copiosi stucchi, e da ringhiere bianco dorate per i musici, nell'alto di due pareti opposte.

A terreno, nel fianco destro fronteggiante il giardino, erano le sale per le udienze, i ricevimenti solenni, la conversazione e la lettura, con ritratti dell'imperatrice regina, di arciduchi e arciduchesse, e, nel fianco sinistro, la sala da pranzo, vasta e splendida invero per dipinti, e quelle per il caffè e il giuoco. Riuscivano tutte, a mezzodì, in simmetrici giardinetti con aiuole fiorite e zampilli d'acqua.

Un largo spazio, detto « il cortile d'onore », s'apriva fra i due corpi laterali e quello di mezzo del palazzo, chiuso sul dinanzi e separato dal giardino da pilastrini di pietra e cancelletti di ferro. Infine, nella parte anteriore dell'edificio, verso la strada, a sinistra del portone centrale erano le stanze delle guardie del corpo, un piccolo oratorio dedicato a san Giovanni Battista, e le sale della segreteria; a destra le stanze del guardaportone, dei ragionieri e

Fig. 27. Centro del soffitto in una sala del primo piano.

dei maggiordomi. Alle due estremità, dove trovansi altri piccoli cortili, stavano a destra le scuderie e le rimesse, le cucine e le dispense a manca.

Oh! quanto vi fu più tardi aggiunto, rimosso e distrutto, e oggidì « quanto mutatus ab illo! ».

Contemporaneamente, e non meno sollecitamente, cominciavasi la costruzione del grandioso giardino, per il quale, aggiustando fede ai cronisti, lavorarono più di quattrocento uomini ad abbattere rovine di vetustissimo castello, a sterrare, a colmare, a spianar la cima di basso colle, a piantar conifere, a derivar acque dalla discosta collina de' Miogni. Solo nel 1787 lo si poteva veder compiuto.

Se il palazzo è collocato a piè di quel colle, il giardino ne copre il pendio e la cima. Ha nel principio uno spazioso piano con aiuole erbose a vario disegno. Presso una di queste, sul destro lato, erasi formato a pian di terra, con brevi e basse siepi di mirto e una piccola e sottile piramide di pietra per gnomone, un orologio a sole; mentre di riscontro, sul lato opposto, si leggevano le iniziali intrecciate del nome del duca e della terza sua moglie, Renata Teresa d'Harrach, vedova del principe Anton Maria Melzi, l'aia stessa di Beatrice. Per

Fig. 26. Cancello secondario.

Fig. 28. Salone del primo piano con grande camino.

tre paralleli ordini di pochi scalini, si arriva a un ampio e circolare bacino d'acqua, alimentato da uno zampillo, intorno a cui, quale anello, gira un rialto erboso. Poco lungi da esso, con dolce declivio, salgono due viali ad arco, che riunisconsi in una foggia di terrazzo; e, proseguendo, prima divergono, e poi convergono, per finire insieme sopra un alto piano del colle, ombreggiato da fitti abeti. Dietro il terrazzo e a ridosso di quello, un po' salendo, sorge una fontana a fascie alternate di tufo e di pietra, con tre nicchie, sormontata da una grande aquila estense di bianco marmo. Dalla

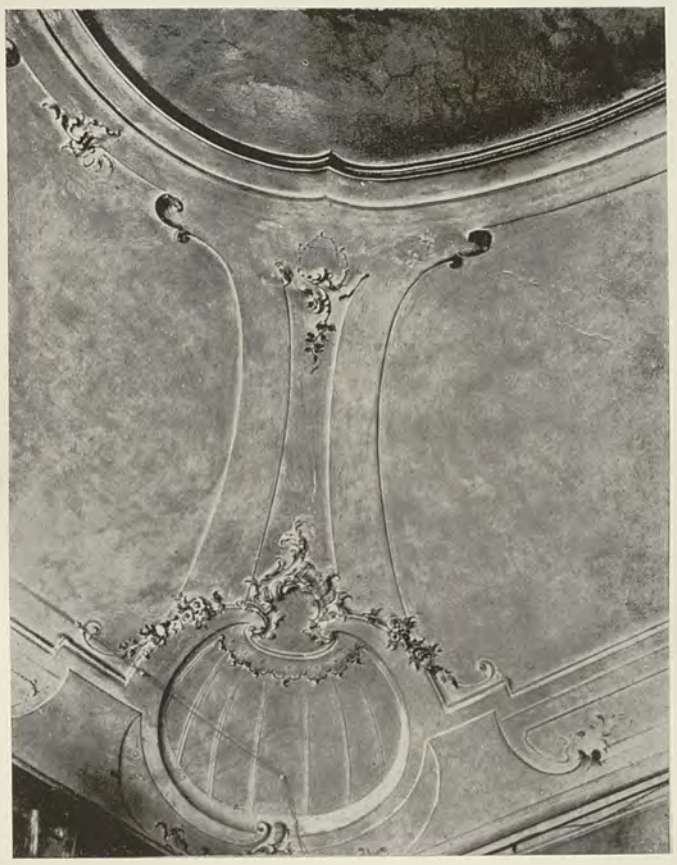


Fig. 29. Ornamenti di stucco nell'angolo della volta in una sala del primo piano.

nicchia centrale e maggiore precipita, larga e diafana come lastra di cristallo, una cascatella d'acqua, che tosto scompare fra i tufi; e nelle altre sono due statue di pietra, rozzamente scolpite, che nell'intenzione dell'artista dovrebbero rappresentare fauni, ma che l'edera invadente cerca di coprire per rispetto all'arte. Alla sommità del colle, partendo dall'anzidetto bacino sottostante, si può giungere in minor tempo, ma con maggior fatica, anco per ripide e strette scalinate, che fanno ufficio quasi di scorciatoie. Qua e là, disposti con vaghezza e simmetria, fra alte vellintònie e deodàre, sorgon cespi di sabine, e mozze piante di lauri, di tuie, di tacti, foggiate a coni, a cilindri, a ovoli e a pigne.

Ai limiti del giardino, come rilevata cornice che segua e segni i capricciosi contorni dello stupendo quadro, corre, pur simmetrico in entrambi i lati, lungo e ombroso, un padiglione di càrpine a guisa di corridoio o porticato che, piano e dritto a principio, curvo in appresso, poggia man mano agevolmente, piegando e ripiegando fino al sommo del colle, per metter capo, nel mezzo di lassù, a un torreggiante chiosco di càrpine, da tempo distrutto, che prospettava allora la magnificenza del giardino, del palazzo, dei dintorni, del borgo e del Sacro Monte. Dall'alto piano, sul versante di mezzodì s'apre una distesa di fertili campi, di prati, di vigneti e poggi, con villaggi e piccoli laghi, che si chiude, al di là del Verbano, in un lontano orizzonte, coll'eccelsa giogaia nevosa delle alpi occidentali; insomma una zona tra le belle del Varesotto, un vasto, ammirabile panorama. Quale veduta! Quale incanto!

V'ha poi a soggiungere che, a manca di tal piano, esisteva un teatrino villereccio, per incuria oggi quasi scomparso, di cui il palco scenico era formato da un terrapieno erboso, le quinte e lo sfondo da siepi di càrpine, e la platea da un prati-

Fig. 30. Camino del salone rappresentato nella fig. 28.

cello a emiciclo, circoscritto da verdeggianti abeti. Per proteggere poi artisti e spettatori dai raggi solari, o dai primi umidori dell'autunno, vi si stendeva sopra un ampio velario, con teli alternati dai colori estensi, il bianco e l'azzurro.

A dar nuovo godimento, ad accrescer meraviglia scendendo lunghesso il fianco destro del giardino, ecco una pineta col profumo delle resine che gemono da' suoi tronchi; ecco un bosco fitto di quercie, di platani, di frassini, di faggi, di larici, con intricate straducole, con artificiali fresche grotte di tufo e scoscendimenti di pudinghe, nel cui fondo scorrono rigagnoli, che vanno a morire in un

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

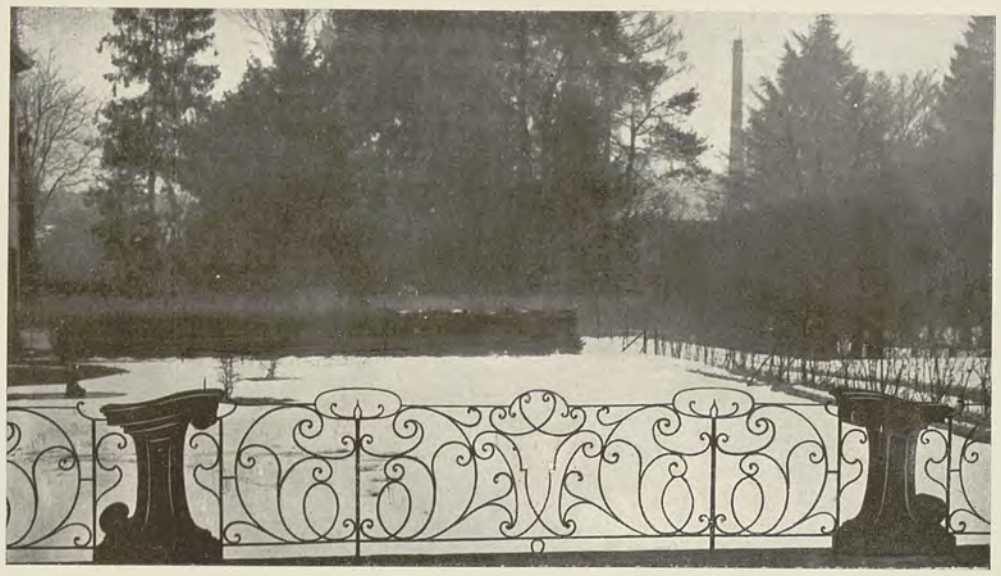


Fig. 31. Ringhiera verso il giardino.

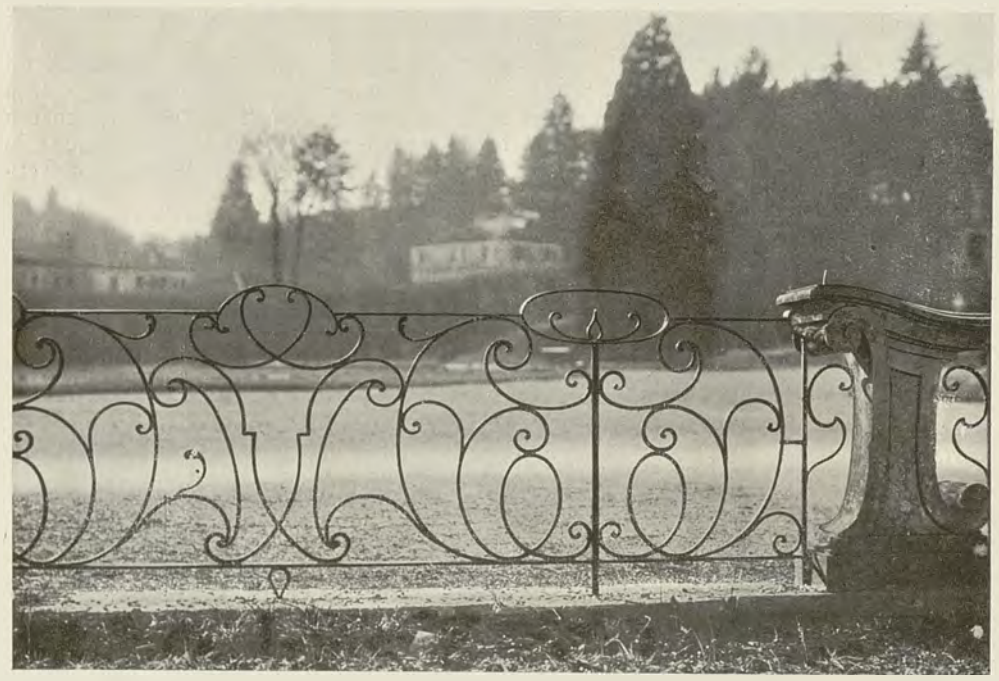


Fig. 32. Particolare della precedente ringhiera.

Fig. 33. Planimetria generale del palazzo e del giardino di Francesco III d'Este in Varese.

placido e minuscolo laghetto, verdastro per il riflesso delle piante, sul quale allora nuotavan candidi cigni, o alle cui erbose rive forse andava a sedere mesta qualche romantica dama; ecco infine un verde prato, e, sotto una lieve elevazione di terra, ancora una piccola grotta, con un ridotto non profondo d'acqua, da qualche anno prosciugato.

Discordasi nel giudicare il giardino: chi lo dice di pretto stile italiano per la simmetrica disposizione delle parti; chi lo vuole secondo il vecchio gusto francese per l'artificiale forma data alle piante decorative, e pargli d'essere nel parco di Versailles; e chi il reputa arieggiante quello della villa imperiale di Schönbrunn (Fontana bella) presso Vienna, per l'appariscente suo aspetto di anfiteatro. Tutti però concordano nel dichiararlo bello, maestoso, e quale raramente è dato vedere.

Prof. Luigi Borri.

Fig. 34. Una delle vetrate nella Certosa presso Firenze, di cui i cartoni si attribuiscono a Giovanni da Udine, maraviglioso maestro nell'arte decorativa, massime nelle così dette grottesche e negli stucchi, dei quali ornò le Logge vaticane e parecchi palazzi di Roma, di Firenze e del suo Friuli. Nato a Udine l'anno 1487, morì in Roma nel 1564.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

Anno XX — 8° della Nuova Serie. N. 2 — Febbraio 1911.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

III.

VILLA ALBANI.

— Tav. da 7 a 10. Fig. da 35 a 48. —

NO dei delitti più gravi commessi a Roma in nome di quel rinnovamento edilizio che, imposto dalle mutate condizioni politiche e sociali della città, trovò Governo e Comune ugualmente impreparati, fu la manomissione di molte delle magnifiche ville che circondavano la città come un verde monile.

Altri grandi centri avevano dato l' esempio di staccare il più possibile la zona destinata alle nuove costruzioni da quella già occupata dalle antiche, bonificando e modificando quest' ultima solo quel tanto che fosse strettamente necessario. A Roma, invece, non si ebbe un chiaro concetto così dello svolgimento che avrebbe preso la città futura, come del rispetto che si doveva alla vecchia, e non si comprese come i bisogni delle comunicazioni e del traffico di una capitale moderna sieno tali che non vi si può adattare un'antica città se non rovinandola. Caddero così sotto il piccone demolitore molti degli edifici nei quali gli artisti del medio evo e del rinascimento avevano espresse le più pure ed elevate aspirazioni della loro vita, sparirono quei pittoreschi aggruppamenti di case, quelle stradette caratteristiche, quelle piazzuole deserte, quei chiassuoli suggestivi che avevano ispirate magnifiche pagine al Goethe, allo Sthendal e a tutti coloro che muovevano verso Roma come in un sacro pellegrinaggio. E, mentre Berlino, raddoppiando in dieci anni la sua superficie, ha distesa la massa enorme dei suoi fabbricati intorno al Tiergarten e al Lustgarten, mentre a Vienna nessuno oserebbe proporre l'abbattimento di un solo albero del Prater e a Londra si creano oasi di verde nel centro dei nuovi quartieri e a Budapest si aggiungono altri boschi, altre aiuole, altri laghi al sontuoso parco del Városliget, a Roma il luogo delle elci nereggianti e cariche di nidi dei giardini Ludovisi fu occupato da villini nei quali la mano di chi prima li tracciò sulla carta fu guidata non dalla ispirazione, ma dalla riga e dal compasso, e in un periodo non lungo di anni parzialmente o totalmente sparirono la villa Massimo al Laterano, l'Altieri, l'Aldobrandini, la Rospigliosi, la Montalto, la Patrizi, la Spada, la Barberini, per far posto a case enormi di cinque o sei piani, mal ferme sulle loro basi di mota e di mattoni sgretolati, dannate a perire in breve tempo come la fama dei mediocri che le edificarono; case in forma di quadrilateri, fiancheggiate da fanali e allineate per le vie percorse dal tram elettrico, crivellate di finestre, veri spiragli da cui la putredine umana esala il suo alito pestifero.

Questa medesima sorte, pur troppo, sembra minacciare quella che cronologicamente può dirsi l'ultima delle grandi ville romane, costruita, non lontano dalla porta Salaria, dal cardinale Alessandro Albani, nipote del papa Clemente XI e appartenente a quella illustre famiglia che, originaria dell'Albania, nel secolo decimosesto riparò in Italia per sfuggire alla furia dei Turchi, dividendosi in due rami, uno stabilito in Urbino, l'altro a Bergamo.

Figlio del conte Orazio, che era stato insignito della dignità senatoria per avere impegnato Francesco Maria II della Rovere, ultimo duca di Urbino, a far rientrare i suoi stati sotto il dominio

Fig. 35. Portico delle antiche sculture innanzi al palazzo di Villa Albani.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

del papa, Alessandro Albani era nato il 15 ottobre del 1662. Avviato alla milizia, a 15 anni si trovava già a capo di un reggimento di dragoni. Ma alla brillante uniforme di colonnello egli preferì l'abito prelatizio e in pochi anni, per virtù del suo ingegno e della protezione dello zio pontefice, fu promosso chierico di camera e nunzio straordinario a Vienna. Il papa Innocenzo XIII il 16 luglio 1721 lo creava cardinale diacono col titolo di S. Adriano e come primo del suo ordine egli ebbe occasione di incoronare pontefici Clemente XIII, Clemente XIV e Pio VI. Morì nell'anno 1779, vecchissimo e cieco.

Fig. 36. Viale nel giardino di Villa Albani, guardante l' ingresso.

Spirito eletto, fornito di grande cultura e di un amore per le memorie dell'antichità che si andò affinando e accrescendo nell'amicizia col Winckelmann, il cardinale Albani cominciò a raccogliere assai presto statue, bassorilievi e opere d'arte di ogni natura, e nell'anno 1746, giovandosi dell'aiuto dell'architetto Carlo Marchionni, ma disegnando in gran parte lui stesso piante, prospetti e particolari decorativi, edificò la splendida villa destinata a contenere i tesori delle sue collezioni.

Le grandi ville erano state parte essenziale dell'antica vita romana, e la squallida campagna che circonda l'Urbe, le amene colline della Sabina, i dintorni di Pozzuoli e la spiaggia di Anzio conservano e quotidianamente restituiscono alla luce gli avanzi delle sontuose fabbriche, il cui ricordo appare ad ogni passo nelle opere degli antichi scrittori. Ma durante il medio evo la vita di Roma si andò sempre più restringendo entro le mura della città, le strade della campagna divennero malsicure, e, fra le sedizioni e le sanguinose competizioni dei partiti, nel decadimento delle istituzioni e della ricchezza, i signori sentirono più il bisogno di asserragliarsi in palazzi simili a fortezze che quello di ricrearsi oziando nei viali ombrosi, tra aiuole fiorite.

Fig. 37. Chimera nel giardino superiore.

Fig. 38. Loggia semicircolare veduta dal giardino simmetrico.

Fig. 39. Imitazione di un tempio antico in rovina, nel giardino.

Solo verso la fine del secolo decimoterzo l'interesse per l'arte del giardinaggio cominciò a ridestarsi e dettò le sue leggi rinnovate nell'opera di Pietro Crescenzi, che rimase unica nella letteratura fino a tutto il secolo decimoquinto.

Ma bisogna giungere al Trecento per trovare una vera rinascita dell'amore per la vita della campagna e della villa. Allora sulle mura del Camposanto di Pisa Andrea Orcagna rappresentò un gruppo di dame in un giardino, che ridono e cantano sotto alberi di aranci, il mediocre Pietro di Puccio raffigurò l'Eden con grande ricchezza di piante e di fiori e con una fontana a pannelli marmorei, decorati da teste di leone, e il Boccaccio non solo fece radunare le sue gentildonne e i suoi cavalieri in una villa suburbana, ma nella introduzione alle novelle della terza giornata lasciò la più bella e pittoresca descrizione di un giardino dei suoi tempi.

Il Rinascimento, col suo sincero e profondo sentimento della natura, moltiplicò le ville attorno alle case dei signori e i lunghi e solitari viali di cipressi; la bellezza raccolta e quieta dei giardini della Toscana e del Veneto sembrò continuarsi nelle pitture di Sandro Botticelli e di Lorenzo di Credi, del Tintoretto e di Paolo Veronese.

Ma specialmente a Roma, allora e più tardi, le ville trovarono splendori che rievocavano gli antichi. In mezzo all'epica tristezza della sua campagna desolata, Roma era divenuta la voce del passato, la luce dell'ideale, il faro a cui drizzavano la prora le anime avide d'idealità religiose o artistiche, e un'aristocrazia scettica, oziosa, ma signorilmente ospitale, accoglieva i devoti dell'Urbe eterna nelle sue reggie, splendide dei tesori di due civiltà, nei suoi parchi grandi e ombrosi. Nacquero così la Farnesina e Villa Madama, la villa Medici e quella del papa Giulio II, la villa Montalto, il giardino Vaticano, la villa Mattei, la Ludovisi, la Borghese, la Pamphyli e, ultima, la villa del cardinale Albani, che chiude, si può dire, la serie gloriosa, perchè nè la villa Torlonia sulla via Nomentana, nè l'altra costruita presso Castel Gandolfo hanno nella loro appariscente ricchezza nulla che ricordi la tradizionale grandiosità romana.

L'antica villa è morta insieme con quella società aristocratica a cui dovette la vita e lo splendore. La nostra società borghese le ha sostituito il villino. Il secolo che ha rivendicata l'indipendenza della coscienza umana, ha proclamato anche il diritto della natura a non rimanere più tiranneggiata nelle forme geometriche, a moltiplicare liberamente nel sole e nella luce l'infinita generazione degli alberi e dei fiori.

La villa che dalla proprietà della famiglia Albani passò nell'anno 1834 ai conti di Castelbarco, i quali la vendettero nel 1868 ai principi Torlonia, attuali possessori, sorge in una posizione incantevole, da cui, prima che fossero costruiti i nuovi fabbricati, la vista spaziava sulla grande distesa della campagna romana, fino ai monti tiburtini.

Il Casino o Museo è un modello di fresca genialità e si compone di un vasto appartamento, sorretto, dalla parte del giardino, da un magnifico portico ad arcate, con decorazioni di colonne, pilastri e marmi antichi.

Alle due estremità del portico sono due vestiboli, ciascuno dei quali immette ad una galleria terrena. Queste due gallerie,

Fig. 40. Faustina seduta sul trono (vedi fig. 35).

Fig. 41. Tazza di marmo lunense sostenuta da chimere.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

che rimangono compiute dal prospetto di un grazioso tempietto, costituiscono le ali estreme del ricco palazzo. L'intiero edificio è decorato da settanta colonne, quasi tutte di granito.

Giacomo della Porta nella villa costruita in Frascati per il cardinale Aldobrandini aveva trovato un motivo di straordinaria magnificenza scenografica, facendo scendere di caduta in caduta una notevole quantità di acqua fino all'anfiteatro che si apre di contro all'originalissimo palazzo, il cui prospetto è collegato in mirabile composizione con i muri di sostegno.

Questo motivo fu imitato così nella villa Lancellotti in Frascati come nella villa del cardinale Albani. Ma qui l'idea del Della Porta apparisce trasfigurata dal gusto per la rinascente arte greca e da un senso di squisita e impeccabile finezza. Non c'è più posto qui per la varietà dei complicati giuochi idraulici, per le acque scendenti intorno a colonne a spirale o zampillanti dalle tazze e dai vasi, per l'Atlante che sostiene il mondo da cui esce una pioggia copiosa, per l'Encelado che vomita acqua dalla bocca con fulmini e tuoni, per il Polifemo e per il Centauro che suonano per forza del liquido elemento la zampogna e la buccina. La classica compostezza dei portici dei templi greci ha preso il posto della grandiosità che si effonde nella molteplicità delle linee e dei partiti decorativi; alla fantastica festività dei motivi, al turbinoso movimento delle acque, alle voci musicali che ne escono, si sostituisce lo studio di adattare sotto il bianco e aperto colonnato i bassorilievi, i busti, le statue, in un intimo e profondo accordo della scultura con l'architettura, per modo che esse sembrino trovarvisi come nella loro sede naturale, come se fossero state imaginate e formate ad abbellimento di quella villa.

Per formarsi una idea chiara della disposizione dei diversi ambienti del palazzo Albani, conviene cominciare il giro dal vestibolo di sinistra, che prende il nome dalla celebre cariatide recante la firma degli scultori Critone e Nicolao ateniesi. Da qui si passa alla galleria inferiore, contenente una interessantissima serie di erme, fra le quali quelle di Alessandro il Grande, di Scipione Africano, di Temistocle, di Omero e di Epicuro. Incontro al vestibolo delle Cariatidi si apre il portico, ricchissimo di statue d'imperatori e ornato da due are rotonde, che mette nel vestibolo ovale, decorato con bassorilievi moderni in gesso e antiche sculture. Sull'alto delle pareti si vedono tre maschere colossali, una tragica, le altre due di Bacco e di Ercole, e a sinistra si entra in un corridoio che precede immediatamente la scala, la quale porta al grande appartamento superiore.

Fig. 42. Tolomeo Filadelfo, in granito egiziano. — Fig. 43. Diana Efesia. — Fig. 44. Apollo coronato di lauro.

Oltrepassato il pianerottolo, adorno di due bassorilievi rappre-

Fig. 45. Diogene nella botte e Alessandro.

sentanti i *Niobidi* e *Filottete nell'isola di Lemno*, si presenta immediatamente una sala ellittica, a destra della quale si apre una magnifica galleria, dalle pareti sontuosamente incrostate di pietre colorate. Quattro splendide colonne di marmo cipollino, una serie di pilastri provenienti in parte da villa Adriana, nicchie, bassorilievi e statue completano la decorazione della galleria, sulla cui volta Raffaello Mengs lasciò con la rappresentazione del Parnaso uno dei saggi più caratteristici della sua arte freddamente corretta e accademica.

A destra della galleria si aprono quattro sale con le volte dipinte dal Bicchierai e affollate anch'esse di quadri e di sculture. A sinistra invece le stanze sono sei, completate da un gabinetto il cui soffitto fu decorato dal Lapiccola. Altri quattro gabinetti occupano, al piano terreno, l'area immediatamente contigua al vestibolo di destra.

Dietro il bel portico marmoreo che s'incurva dinanzi al palazzo, stende le sue ombre un silenzioso bosco di elci, la cui solitudine è guardata da un gruppo di antiche erme, e dal bosco ha origine un viale alberato, che fa capo ad un piccolo edificio destinato ad uso di bigliardo. La medesima ricchezza di statue e di marmi preziosi che è sparsa con signorile profusione per tutta la villa occupa anche questo angolo nascosto, il cui portico, sorretto da dodici colonne, è adorno di busti e di bassorilievi. Altre otto colonne, due delle quali di verde antico, due di breccia di Egitto e quattro di africano, oltre le statue di Bacco, di Giacinto, di Geta e di due Tolomei, si levano superbamente nel salone, mentre le due stanze attigue, con le volte affrescate da Domenico e Serafino Fattori, contengono soltanto una serie di busti e quattordici colonne.

Oltre il bigliardo, la villa Albani possiede un grazioso Coffeehouse, anch'esso preceduto da un portico semicircolare poggiante su pilastri e su ventisei colonne e, come al solito, pieno di statue rappresentanti divinità pagane.

Questa straordinaria quantità di figure marmoree, disseminate nelle stanze, sparse nel giardino, sovrastanti ai porticati e alle fontane, racchiuse nelle stanze, fiancheggianti gli ingressi, le scale ed i viali, nascoste nell'ombra discreta dei boschetti solitarii, assume un fascino e un carattere quali nessun'altra collezione può vantare.

(Continua). ARDUINO COLASANTI.

Fig. 46. Dedalo ed Icaro che fabbricano le ali.

Fig. 47. Giove Serapide, testa di basalte, busto di nero antico.

Fig. 48. Statue di stucco sul cornicione in S. Maria del Popolo a Roma. — Secolo XVIII. (Vedi Tav. 47, Anno XIX).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Fig. 49. Insieme dei graffiti all'altezza del primo piano in una delle facciate del Monte di Pietà in Reggio Emilia.

IV.

LE COMPOSIZIONI DEL PITTORE MANICARDI

PER DECORARE LE FACCIATE DEL PALAZZO DEL MONTE DI PIETÀ IN REGGIO EMILIA.

— Fig. da 49 a 58. —

Si può essere idealista ed amare e comprendere la vita reale, in cui l'idealismo è spesso una visione evanescente; si può essere calcolatore ed avere la luce dell'ideale nel cervello e più nel cuore.

Da quando l'uomo ebbe, con la coscienza di sè, la responsabilità de' suoi atti e della famiglia, che lo condusse a conoscere la collettività della vita sociale, esso è stato sospinto e infrenato dalla prosperità materiale. In fatti quanti, incuranti del benessere proprio perchè neghittosi, sono divenuti attivi e fecondi se animati da una idea o posti davanti al focolare domestico, più riscaldato dalla figliolanza che dalle fiamme?

Alla prosperità l'uomo ha sempre volto lo sguardo con desiderio, e la prosperità, che può bensì consistere moralmente nella compiacenza del fine raggiunto, esaminata nella più generica essenza materiale altro non è che il denaro, perchè con questa convenzione l'umanità acquista quanto può essere venduto, quanto può essere utile, ed il possesso copioso si scambia in benessere famigliare, completo e tranquillo quando la coscienza è quieta sull'origine del benessere stesso.

Ma appunto perchè il denaro è il mezzo d'uso comune, quando questo difetta manca il benessere o diventa insidioso, incerto, saltuario per mezzo del prestito, che troppo spesso si muta in vessazione, poichè l'uomo che presta può essere indotto dalla sete del guadagno a farsi egoista sfruttatore de' suoi simili con l'usura, la quale è appunto il tarlo roditore della prosperità.

Contro i danni dell'usura la società pone oggi varie istituzioni aliene dalla speculazione avida e depauperante, ma nel passato lontano contro la grande nemica si levò, con sentimento umano incitato dal fervore religioso, l'istituzione de' Monti di Pietà, per opera di Frate Bernardino da Feltre. L'umile francescano, di sul pulpito da cui era uso diffondere l'amore, la pietà ed il conforto della fede, invocò l'amore del prossimo presso i ricchi, persuase ai poveri di affidarvisi, e quantunque il male fosse tanto profondo che tuttavia conserva buona parte delle radici, potè sovvenire a molte miserie e impedire rovine materiali e morali.

Fig. 50 e 51. L'Usura in forma di scheletro schiaccia l'Umanità prima delle benefiche istituzioni sul prestito.

Fig. 52. L'Usura calpesta l'Umanità.

beneficio del prestito su pegno, aiuti cospicui a utili provvidenze cittadine.

Col modesto intendimento di dare lavoro ai piccoli decoratori paesani, guidati da un artista sicuro ed esperto, l'Amministrazione del Monte richiese al prof. Cirillo Manicardi il disegno generale di

Fig. 53. La Pietà, il riscatto e la difesa dei miseri.

Fig. 54. Insieme dei graffiti all'altezza del primo piano nel secondo prospetto del Monte di Pietà.

Fra i Monti di Pietà dovuti al fervoroso frate feltrano sussiste quello di Reggio Emilia, dal quale derivano tuttora, oltre l'antico una decorazione da applicare all'esterno dell'edificio in cui il Monte ha sede. Ma la modesta intenzione non impedì al Manicardi di

Fig. 55 e 56. L'uomo lotta contro i raggiri dell'Avidità.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

lasciar librare a volo la fantasia, senza computare se il compenso offerto fosse in rapporto con l'entità dell'opera concepita, la quale divenne grandiosa perchè al pensiero dell'artista si sovrappose la mente dell'uomo. Il quale, nel libero deflusso delle idee, divisò di svolgere in un'ampia zona decorativa il pregio morale e materiale dell'istituzione sorta per combattere l'usura.

L'usura fu dunque il concetto informatore; l'usura, mostro che più divora più è famelico e alberga in sè i veleni sociali, trascinando alla servitù ed alla perdizione coloro che cadono nel suo dominio.

Data la superficie da decorare, cioè l'ordine ricorrente del primo piano, in cui si aprono finestre non equidistanti fra loro, si impose la necessità di dividere la zona in tanti pannelli, le cui disuguaglianze di misura fossero armonizzate da composizioni atte a togliere la visione degli spazi per far prevalere la continuità della concezione generale (fig. 49 e 54).

La decorazione doveva essere poco dispendiosa e tale che anche modesti esecutori potessero cooperarvi. Perciò la zona, alta presso a quattro metri, fu divisata da eseguire con un grande disegno, graffito di rosso e di nero, con poche tonalità sommarie a fresco. Pertanto non vistosità di colorito, non esecuzione appariscente: in vece una vigorosa espressione di concetto doveva dare vita alla decorazione, e questa in forma riassuntiva, non dispersa in episodi atti a divergere l'attenzione dalla sintesi dell'azione redentrice di Frate Bernardino e delle moderne derivazioni.

Un tema, come ognuno comprende, ispirato da realtà che non poteva però essere espressa se non mercè i simboli, e questi dedotti da similitudini note. Il Manicardi ha rappresentato pertanto l'usura nell'aspetto di mostro scheletrico, al quale tendini, legamenti e muscoli atrofizzati ancora congiungono le ossa; fatto dalla cupidigia rapido ed agile e protendente alla rapina le mani unghiute. Nelle sue occhiaie profonde scintilla lo sguardo vigile, irridente e minaccioso; nel suo vuoto torace albergano la corruzione e la piovra dai multipli tentacoli armati di ventose, che s'avviticchiano alle vittime, le dissanguano e le rendono inerti, sebbene i loro corpi siano membruti, dacchè il vigore della vita cede alle insidie dell'usura.

L'artista, che ha voluto illustrare un male del popolo, dall'eloquio del popolo stesso ha tratto le immagini per tradurle in forme. E come si dice volgarmente che l'uomo malefico ha nella bocca il veleno e nel cuore le vipere, che l'usura getta all'uomo il cappio scorsoio e lo strangola, mentre l'uomo pietoso e benefico è tutto cuore ovvero ha il cuore infiammato, tali immagini tropiche sono state tradotte in forme materiali, contribuendo all'intelligenza dell'idea presso il popolo.

La successione de' primi cinque pannelli è occupata a rappresentare i danni dell'usura trionfante senza contrasto. Di poi la Pietà sorge, nella figura di Frate Bernardino, che avendo ottenuto i mezzi a riscattare i miseri, presenta all'uomo, simboleggiante il popolo, la difesa, espressa nella spada, affinchè si redima. Il popolo, ridonato all'azione per la tutela di sè, combatte il mostro che vorrebbe afferrarlo ancora e che protende le mani adunche verso i fanciulli incoscienti; ma è vinto, e la zona si chiude con la visione dell'arma pietosa posta radiosa sull'altare della riconoscenza, poichè il Monte, reso possente, dopo d'aver sovvenuto il popolo contro l'usura, esplica la sua azione benefica progressiva, la cui fase più vivida e commovente è nella vista dell'Asilo d'infanzia popolato di bimbi del popolo, raccolti dalla provvida istituzione moderna e tutelati dalle insidie del bisogno, dell'abbandono, dei malanni che incombono su di loro.

L'ideografia è completata dal motivo ornamentale entro cui si muovono le figure, motivo stilizzato per le esigenze decorative e per compimento dell'idea simbolica. Sono piante dai lunghi steli e dai larghi fogliami che si curvano, si distendono, si aggrovigliano mutando forma e caratteri, ora sconvolti, ora placidi, nei quali è adombrata la vita fatalista e agitata della età medioevale, sullo scorcio della quale Frate Bernardino iniziò l'azione redentrice; e di poi l'ornato vale ad esprimere la vita co' suoi triboli, i suoi agguati ed i fugaci riposi, che costituiscono lo sfondo della lotta tra il bene ed il male, tra la pietà e l'egoismo, rinnovando la multiforme e pur costante rappresentazione, dovunque ripetuta dagli artisti dell'età di mezzo, quale specchio dello spirito e della materia in lotta perpetua tra loro e ambidue perpetuamente al bivio tra la perdizione e la salute.

Fig. 57. Splendore del bene dopo la lotta.

Fig. 58. Frate Bernardino da Feltre fondatore dei Monti di Pietà.

Dopo questo esame non fa mestieri di molte parole per dedurre che la concezione di Cirillo Manicardi è pur essa opera di alto valore. Lo studio del tema vi trascende dal fine decorativo al fine educativo, sale alla storia dei fatti ad a quella dell'organismo sociale. Per pensare sì profondamente non è dubbio che occorre una mente di acuta indagine e che il risultato artistico è vera opera d'arte, cioè non ristretta alla parte vistosa, più genericamente accessibile, pur non essendo impari al concetto la rappresentazione grafica, in cui è la magistrale sicurezza della forma e del moto, tanto più da ammirare quanto meno aiutata dai mezzi pittorici, non che per l'accorgimento sapiente d'avere armonizzato gli spazi diversi e riluttanti coi sagaci aggruppamenti della figurazione.

La concezione è bensì macabra nell'aspetto; ma il Bello, fuoco animatore dell'arte, non è sempre racchiuso nel piacevole e spesso diventa più determinato e imperioso se palesantesi a traverso l'orrore del male da combattere. Pure è da riconoscere che anche altre idee potevano prestarsi ad un'efficace illustrazione del tema generico. Ma meglio che discutere sulle varie ispirazioni, e segnatamente se potevasi preferire altra meno fiera, io penso che davanti all'opera d'arte il pubblico ha un preciso dovere. E cioè, in primo luogo ricercare e comprendere l'intenzione dell'artista rinunziando a qualsiasi opinione individuale, di poi esaminare l'efficacia della rappresentazione nel rapporto col tema. Anatomizzando in tal guisa la concezione del Manicardi la conclusione obbiettiva è unica: l'opera potrà piacere o meno per molte ragioni estranee all'arte; ma, secondo l'arte, essa appartiene a quelle poche che un intelletto comune neppure può intravedere.

L'opera d'arte dev'essere in primo luogo la rivelazione d'una personalità, e tale non sarebbe se si piegasse ad accogliere i pensieri comuni e se raccattasse i giudizi o superficiali o affrettati o preconcetti.

ANGELO GATTI.

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

Anno XX — 8° della Nuova Serie. N. 3 — Marzo 1911

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

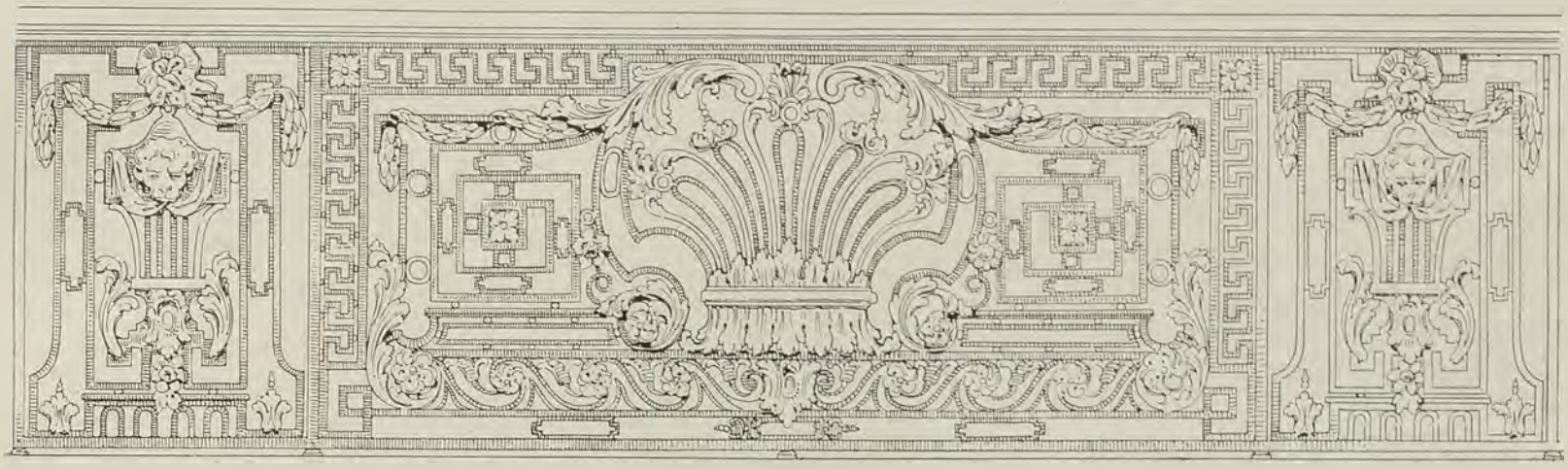


Fig. 59. Ringhiera di balcone in ferro e bronzo circa dell'anno 1770. (Vedi dettagli 10, 11 e 12).

V.

LE STOFFE TROVATE NELLA TOMBA DI SAN GIULIANO A RIMINI.

— Tav. 13. Fig. da 60 a 62. —

Il giorno 8 giugno dell'anno scorso, nella chiesa di S. Giuliano in Rimini, venne riaperto il pesante avello marmoreo, di epoca romana, collocato sotto la superba pala di Paolo Veronese, dietro all'altar maggiore della chiesa.

Dopo la ricognizione del 1584 il monumentale sarcofago non era stato più schiuso.

Vi si trovarono, fra mezzo a confusi frammenti di ossa umane, di reliquie, di oggetti vari e di varia materia, due casse di legno: l'una, più antica, rozzamente ricavata da un tronco di querce; l'altra, appartenente al secolo XV, costrutta di tavole di noce e assicurata con rinforzi in ferro battuto. Quest'ultima conteneva le spoglie del santo.

Fig. 60. Stoffa della tomba di S. Giuliano a Rimini — Sec. X o XI. (Ingrandita quasi quattro volte).

Fig. 61. Stoffa come la precedente. (Ingrandita di poco).

Levatasi la grata che lo proteggeva, lo scheletro apparve avvolto in vari drappi, cui tuttora si intrecciavano delle fronde di alloro. Ma altre tele ed esili frammenti di serici tessuti giacevano sul fondo del cofano, insieme con numerose monetine, che da un piccolo bronzo

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

di Costantino Magno e da un denaro di Lodovico il Pio giungevano ad un *diamante* di Alfonso II d'Este.

I più antichi fra tutti erano certamente quei sottilissimi brandelli di stoffa in seta, dei quali fu possibile riconoscere per lo meno

Fig. 62. Stoffa bizantina nel Museo di Cluny a Parigi.

cinque diverse qualità. Gli uni, sul fondo color nocciola, ripetono una serie di putti, di leoni, di draghi, di cervi ecc. tessuti in verde, senza che tuttavia si possa assodare se i singoli pezzetti facessero parte di un solo drappo, o — più verosimilmente — di varie stoffe consimili. Altri invece presentano dei motivi geometrici, talvolta minutissimi, nelle due gradazioni del color nocciola e marrone, con ritorno di qualche riga verde: e taluno di essi rimane originariamente cucito con frammenti della stoffa figurata, quasi che quest'ultima fosse destinata a orlatura. Altri infine mostrano il fondo variamente operato.

E' spontanea l'ipotesi che tali tessuti appartengano tutti alle vesti primitive del santo: il quale, per essere stato confuso coll'omonimo martire di Cilicia, gettato in mare in un sacco di vipere e già venerato nel quarto secolo ad Antiochia, rimonterebbe ad epoca vetustissima. In realtà però il compatrono di Rimini pare essere originario dell'Istria: e quanto all'epoca del suo fiorire, il labilissimo criterio offertoci dalla moneta Costantiniana non corrisponde troppo coi risultati di un confronto tra le stoffe medesime e gli analoghi vestiti rappresentati nei mosaici absidali del VI secolo in S. Vitale di Ravenna.

Sotto il capo del santo si rinvenne, ripiegato a mo' di guanciale, un drappo, parimenti di seta, ma alquanto più resistente, lungo più di 90 ed alto più di 140 centimetri. Il preziosissimo tessuto, tinto in porpora, contiene sei dischi pressochè uguali fra loro, ognuno dei quali racchiude a sua volta la truce figura di un leone in atto di guardingo procedere: questo e quelli bizzarramente intrecciati di fili giallognoli e biancastri, che fulgendo come d'oro e di madreperla, danno alla severità del disegno un fascino strano.

La stoffa ha notevoli, ma non perfetti riscontri con simili tessuti bizantini od arabo-siculi, dei quali è fissata l'appartenenza al X o XI sec. E come tale è a credersi venisse riposta entro la tomba del santo ai tempi di Ottone il Grande, quando la leggenda — quale figura altresì in una tavola del pittore Bittino del 1409 — narra il miracoloso trasporto del sarcofago marmoreo attraverso le onde dell'Adriatico fino a Rimini: laddove nulla vieta che a quel tempo stesso possa realmente riferirsi il primo arrivo dall'Istria della più antica cassa di legno colle reliquie del santo.

Ad una successiva ricognizione — forse al trasporto dell'avello entro la chiesa, verso la fine del secolo XI — è ragionevole invece assegnare il lungo drappo — sempre di seta —, in cui trovavasi più propriamente avvolto lo scheletro del santo. Alto 92 centimetri, misura la notevole lunghezza di metri 2.30. Sopra uno sfondo a zone intercalate di giallo e, alternativamente, di bianco e di azzurro si stende tutto un motivo di tessuto rosa, ove, fra mezzo ad ornati geometrici, ogni fila replica undici volte la figurina di un grifo.

GIUSEPPE GEROLA.

Fig. 63. Arca nel sepolcro di Alessandro Tartagni in S. Domenico a Bologna.

VI.

IL SEPOLCRO DI ALESSANDRO TARTAGNI IN S. DOMENICO A BOLOGNA.

— *Tav. 14 e 15. Fig. da 63 a 69.* —

L'ANNO 1447 Francesco di Simone di Nanni Ferrucci da Fiesole eseguiva in Bologna, dove erasi recato ad operare in S. Petronio, la tomba del giurista imolese Alessandro Tartagni, fatto cittadino di questa città nel 1451 e qui eletto Dottore dello Studio.

La ricchezza della tomba, commessa dai figli eredi, dimostra certamente l'agiata condizione del defunto, ma indirettamente rivela pure l'estimazione che egli meritò in vita, sì che i superstiti non poterono non rispecchiarla nelle onoranze postume, che la città aveva decretate alla sua salma. Egli, dopo aver insegnato con plauso in altre città, oltre che a Bologna, e tenuto magistrature di rilevanza, morendo nell'età di cinquantatre anni ebbe funebri d'insolita pompa. Il cadavere, vestito di cremisino, fu adagiato sovra una seggiola collocata in vetta ad alto catafalco eretto nella Via Maggiore davanti alla sua casa, dopo di che ebbe funerale sontuoso in S. Domenico dove per testamento volle aver sepoltura, e la sua tomba fu collocata da prima a sinistra della cappella maggiore, di dove fu rimossa per la trasformazione arrecata all'interno della chiesa nel secolo XVIII e posta nel vestibolo laterale.

Lo scultore fiesolano ebbe pertanto l'agio di svolgere un tema in cui la parsimonia non doveva arrestarne lo slancio, e la tomba divenne in vero una delle più doviziose di quel tempo anche al confronto con altre città.

L'opera appartiene al gruppo più caratteristico di tal genere, poichè non soltanto è informata al tipo dominante nel sec. XV, bensì evidentemente appare quale derivazione da due altre tombe conservate in S. Croce di Firenze, quelle cioè di Carlo Marsuppini, eretta poco oltre il 1455 per mano di Desiderio da Settignano, e l'altra contenente le spoglie di Leonardo Bruni, dovuta a Bernardo Rossellino, che la intraprendeva nel 1444.

L'organismo di queste tombe consiste nella traduzione in bassorilievo dell'intercolonnio arcuato, in guisa da trasformare in pilastri le colonne e lo sfondo dell'arcata in una nicchia piatta, che si addentra quanto sbalzano le pilastrate.

A tale tipo gli architetti del sec. XV informarono le porte esterne delle case e più le pale da altare, modificandolo nei particolari imposti dallo scopo speciale. In fatti, soffermandoci ad osservare queste pale, l'organismo non differisce pur che si prescinda dall'eliminazione dello sbalzo delle pilastrate, richiesto dalla necessità di togliere le larghe ombre nel campo centrale, facendo ricorrere la trabeazione e surrogando lo stilobate con l'altare, ed il dipinto all'arca reggente il letto funebre su cui giace il defunto composto nella quiete del sepolcro

Analizziamo ora la tomba del Tartagni nelle relazioni che essa palesa con quelle del Marsuppini e del Bruni.

L'arca è un'imitazione di quelle di Desiderio, anche nei particolari delle zampe leonine che la reggono e nella conchiglia alata che serve a scemare la monotonia della zona d'ombra proiettata dalla cassa. Pure tolto da Desiderio è lo stilobate, ornato di due festoni sollevati nel centro da un'urnetta e nelle estremità da due chimere; pure le basi dei pilastri sono imitate dalla tomba del Marsuppini e la stessa massa del capitello, bizzarramente e non bene divisa in due zone, ha relazioni con lo stesso modello.

La lunetta invece è più vincolata

Fig. 65. Capitello dei pilastri nel predetto monumento.

Fig. 66. Basi degli stessi pilastri angolari.

Fig. 64. Dettaglio dell'arca nel detto sepolcro, opera di Francesco di Simone. Anno 1447.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

alla tomba del Bruni, come mostra il festone che ricorre nell'intelaiatura arcuata della lunetta, legato diagonalmente da un nastro, che non distacca le frutta in grappoli come fece Desiderio.

In quest'opera Francesco di Simone si mostra preoccupato dall'intento di adunarvi tutta la sua abilità di maestro dello scalpello, e ciò valse senza dubbio a produrre molti particolari che, presi ad uno ad uno, appaiono veramente preziosi nel motivo e di tale libero ed agile taglio da scambiarsi con opere d'oreficeria. L'ornato pertanto invade tutto il monumento, così da non vedersi un solo piano liscio di riposo, poichè le pilastrate, che Desiderio ed il Rossellino decorarono sobriamente di scanellature, egli le ricoperse con finissime candelabre; tutte le membrature arcuate e rettilinee furono intagliate ed il fondo della nicchia, da' suoi antecessori occupato mercè specchî di marmo colorato intelaiati con poche e sobrie membrature liscie, egli volle destinato a tre bassorilievi figurativi.

Fig. 68. Dettaglio del fregio nella trabeazione del medesimo sepolcro.

Fra tanta profusione di elementi, mai dozzinali invero, l'insieme però perde l'armonia, che è da presumersi apparirebbe a traverso più cauta sobrietà, la quale avrebbe meglio fatto prevalere l'equilibrio delle masse, turbato dalla sovrabbondanza bensì, ma ancora da un'altra causa di maggior rilievo.

Il motivo architettonico, trionfante nella tomba del Bruni e pur nitido in quella del Marsuppini malgrado la copiosa ornamentazione, in questa del Tartagni si annebbia alquanto, principalmente perchè i tre bassorilievi nel fondo della nicchia, ricavati con sentita rilevatezza, hanno un chiaroscuro sommariamente più vigoroso che non quello della figura giacente del Tartagni, e prevalgono poi sul finissimo intaglio delle pilastrate, dove nulla è che possa contrapporsi alle ombre larghe delle figure ampiamente panneggiate secondo la maniera del Verrocchio.

Fig. 67. Insieme del monumento al Tartagni.

Il contrasto appare minore nella lunetta, perchè l'intaglio delle membrature è di per sè meno trito che non quello dei fogliami, ed inoltre le membrature stesse hanno, oltre le ombre dell'intaglio, quella generica della loro forma architettonica; e ciò appare, più che altrove, nella massa larga del festone dell'archivolto, il quale fa equilibrio alle ombre della lunetta in cui sono la Madonna col Bambino entro il tondo ed i due angioli negli scampoli dell'arcata.

Questi contrasti, a mio avviso, rivelano l'urto tra due tendenze artistiche nell'animo di Francesco di Simone, cioè: l'influenza tuttavia viva della scuola del Verrocchio in cui era cresciuto, e lo stimolo successivo di assimilazione, che lo ricondusse a cercare la finezza scultoria di Desiderio e la signorile compostezza architettonica di Bernardo Rossellino, omai trapassati.

Fig. 69. Chimera nel basamento dello stesso sepolcro.

L'intendimento di fondere tali diverse qualità, quantunque non raggiunto per intero, parmi valga ad attestare in Francesco di Simone un criterio d'indagine degno di considerazione.

ANGELO GATTI.

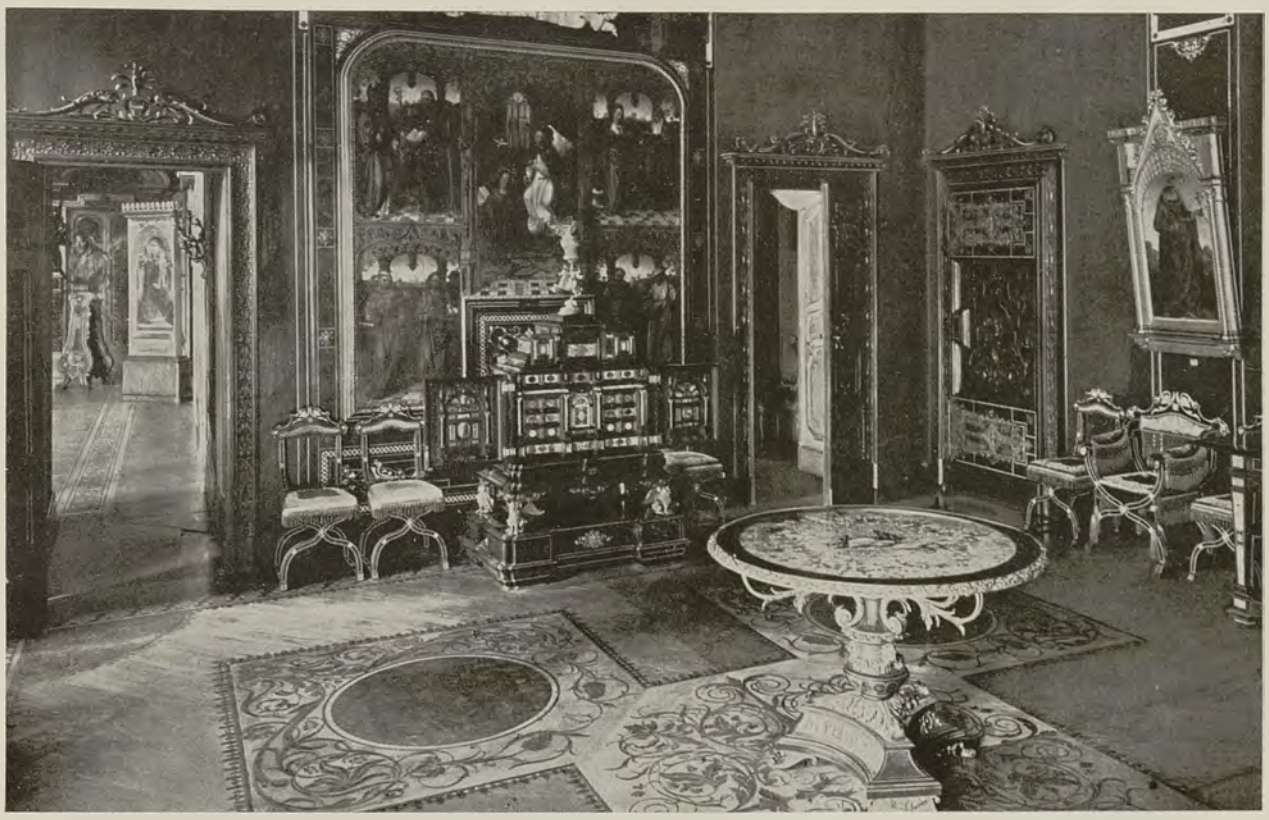


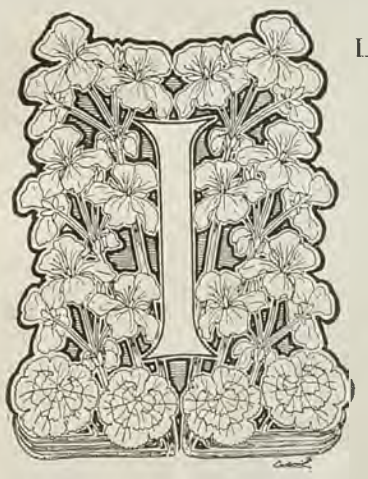
Fig. 70. Sala *nera* nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano. (Vedi il disegno delle porte nel Dettaglio 9).

VII.

VILLA ALBANI.

(Continuazione. Vedi il Fascicolo precedente).

— *Tav. 16, 17 e 18. Fig. da 71 a 78.* —



Il Museo è, in genere, un luogo dove le forme di bellezza che costituiscono il retaggio dei secoli lontani si allineano come cose morte, come le mummie nelle vetrine. Una metopa tolta ad un tempio è come la campana staccata da un campanile, è come l'ala strappata ad una rondine. Che cosa possono significare un frontone senza l'edifizio, un bassorilievo senza il monumento per il quale esso fu creato?

L'arte, per essere colta in ciò che è la sua vita, non ha bisogno di classificazione, di analisi, dei procedimenti della scienza e della pedagogia. E' perciò che ogni visione d'insieme, ogni significazione profonda, ogni rivelazione inattesa sembrano impossibili nei pubblici Musei, veri cimiteri delle opere d'arte.

Il Museo di Villa Albani, invece, è una visione di bellezza eterna, fra cose meravigliosamente vive: gli alberi che ascendono nella luce, i fiori che aprono i loro grandi occhi meravigliati, le fontane canore, il cui riso si perde nel silenzio dei lunghi viali.

E questa vita ardente, nel suo perenne rinnovarsi, sembra dare fremiti ai vecchi marmi quando l'alba li colora di una luce rosea, quando il tramonto li adorna di un riflesso d'oro, quando la notte li addormenta sotto il tremolio delle stelle. Onde noi qui sentiamo veramente che il mezzo per intuire l'arte non è il freddo ragionamento dell'archeologo, ma l'immaginazione del poeta, è una luce che viene dallo spirito ad illuminare le cose eterne della natura e della vita.

Se nessun dubbio è mai sorto sull'architetto del palazzo esistente nella villa Albani, sono incerte le opinioni degli scrittori sulla persona che ideò il disegno e la disposizione del giardino.

Infatti, mentre alcuni fanno il nome di Antonio Nolli, altri, fra i quali il Burckhardt, propongono il francese Lenotre, il giardiniere di Luigi XIV, l'ordinatore dei giardini di Versailles, di Fontainebleau e delle Tuileries, al quale viene comunemente attribuito anche il disegno del parco di villa Pamphily.

E' noto, invero, che nell'anno 1678 il Lenotre ottenne da Luigi XIV il permesso di compiere un viaggio in Italia e venne difilato a Roma, ove fu cordialmente ricevuto dal papa Innocenzo IX, che gli accordò una udienza speciale e volle esaminare i piani del giardino di Versailles, mostrandosene entusiasta.

E' anche facile accertare che il viaggio del grande giardiniere francese non fu senza conseguenze, perchè, mentre il Lenotre fece

Fig. 71 e 72. Canopo in basalte verde con le figurazioni di varie divinità egizie e della Camasia.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

largo tesoro degli esempi che gli venivano offerti dalle grandi ville italiane che egli ebbe occasione di visitare, proprio allora l'architettura dei giardini cominciò fra noi a farsi più trita e minuta, più elaborata, più elegante, sotto l'influenza del gusto francese. E la nuova moda, una volta iniziata, non rimase circoscritta ad una regione, ma invase tutta l'Italia, e, come eloquentemente — oltre gli esempi superstiti — ci dicono le incisioni delle *Delizie del fiume Brenta*, date in luce dal Da Costa, e altre pubblicazioni del genere, da Roma dilagò nel Veneto, nella Lombardia e nel Piemonte.

Ma tutto ciò non basta per affermare che al Lenotre in persona si deve il disegno del giardino della villa Albani. Qui piuttosto io vedo un esempio ben chiaro e caratteristico della transizione fra il classico stile italiano e le nuove forme importate dalla Francia. Vi domina ancora la linea geometrica, ma, deposta l'austerità propria delle ville più antiche, specialmente nei particolari si piega e si ammorbidisce in un ideale di eleganza.

Dalla terrazza, che si apre sulla fronte del palazzo, una doppia rampa, fiancheggiata da due colossali busti marmorei degl' imperatori Tito e Traiano, discende a livello del parterre, in cui le aiuole sono combinate e variate con grazia artistica, con vivacità di colori leggiadramente combinati, con murelli di bosso e di mortella, con passaggi che dalla rotonda fontana centrale conducono ai lunghi viali circostanti e ai solitari e tranquilli boschi di pini.

Così anche in questo insieme di grandiosità e di grazia, di austerità e di capriccio, di purezza e di civetteria trionfava il manierismo elegante del Settecento nella sua forma più geniale e artistica nella sua aspirazione un poco fredda, ma sincera, verso la greca bellezza.

E quando noi restiamo soli nella splendida villa ove non giunge alcun suono della città lontana, e ogni aiuola e ogni quadrato d'archi e di colonne par chiudere la nostra anima come in un' isola, abbiamo l' illusione di veder passeggiare sulla ghiaia fine dei viali i cavalieri in parrucca a fianco delle dame incipriate, mentre tra il verde delle piante fiammeggia la porpora del cardinale umanista.

La collezione antiquaria della villa Albani, benchè spogliata di duecento quattordici statue al tempo dell' invasione napoleonica, non solo per il numero degli oggetti, ma per l' importanza e la rarità dei pezzi di primissimo ordine, costituisce forse il più ricco e il più celebre dei musei privati d' Europa.

Il grandissimo Winckelmann aprì nuovi orizzonti per la scienza archeologica alla scuola di villa Albani e, dopo lo Zoega, il Raffei, il Magnan, il Morcelli, il Fea, il Visconti, che ne fecero oggetto di opere speciali, non vi fu libro d'archeologia o d'arte ove non fossero discussi, citati e descritti i marmi di quella meravigliosa collezione. Müller Wieseler, Clarac, Bernouilli, Collignon, Friederichs-Wolters, Braunh, Perrot e Chipiez, Raoul Rochette, Ampère e tutti gli altri campioni della gloriosa schiera, non hanno potuto dettare i loro precetti di archeologia o illustrare un solo periodo della storia dell'arte antica senza avere sott'occhio, ad ogni passo, i monumenti della villa Albani.

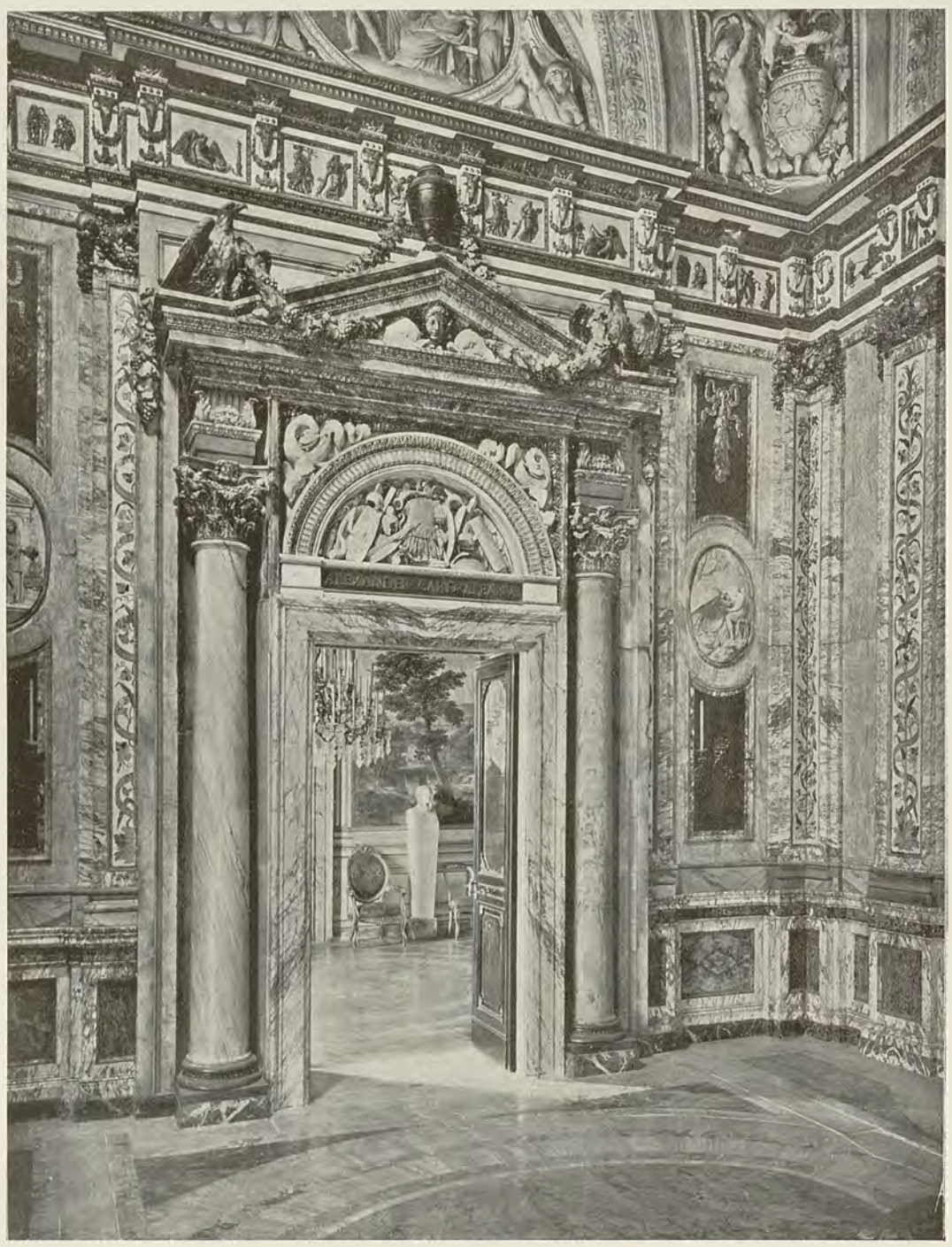


Fig. 73. Grande Galleria al primo piano nel palazzo della Villa. (Vedi Tav. 16 e 17).

La profonda e affascinante arte arcaica, la cui rigidezza per tanto tempo è sembrata superficialità e insipienza a coloro che trovavano il più alto grado della virtuosità tecnica nel nudo tormentato del Laocoonte o del torso di Apollonios, a coloro che preferivano la semplicità leziosa delle opere arcaistiche a quella sincera delle sculture più antiche, e, più della imponente Nemesis di un Agorakritos, amavano la nervosità instabile dell'Apoxyomenos di Lisippo, il grazioso Apollo Sauroktonos di Prassitele e il naturalismo erudito e complicato dell'arte ellenistica, quella mirabile arte dei primi anni del quinto secolo avanti Cristo, che parla di uomini ancora profondamente religiosi e devoti, e che ha nella villa Albani non numerosi, ma celebri esemplari.

Fig. 74. Il *Parnaso* dipinto nella volta della predetta Galleria da Raffaele Mengs.

Il più antico è senza dubbio la statua femminile riproducente un tipo che l'arte ellenica dei primi tempi usò frequentemente per rappresentare figure votive, destinate per lo più ad ornare frontoni, come è provato dalla decorazione del tempio di Athena in Egina. Per questa ragione lo scultore ha nettamente indicate le principali linee dell'opera sua, talvolta anche esagerandole, e ha segnati profondamente i partiti di pieghe formati dal ricadere della tunica sul petto della vergine. L'austera figura tende la mano destra che originariamente doveva reggere un fiore, e in quel semplice gesto di offerta sembra significare tutto ciò che nella vita non può essere espresso dalla parola, ma deve essere compiuto dall'azione.

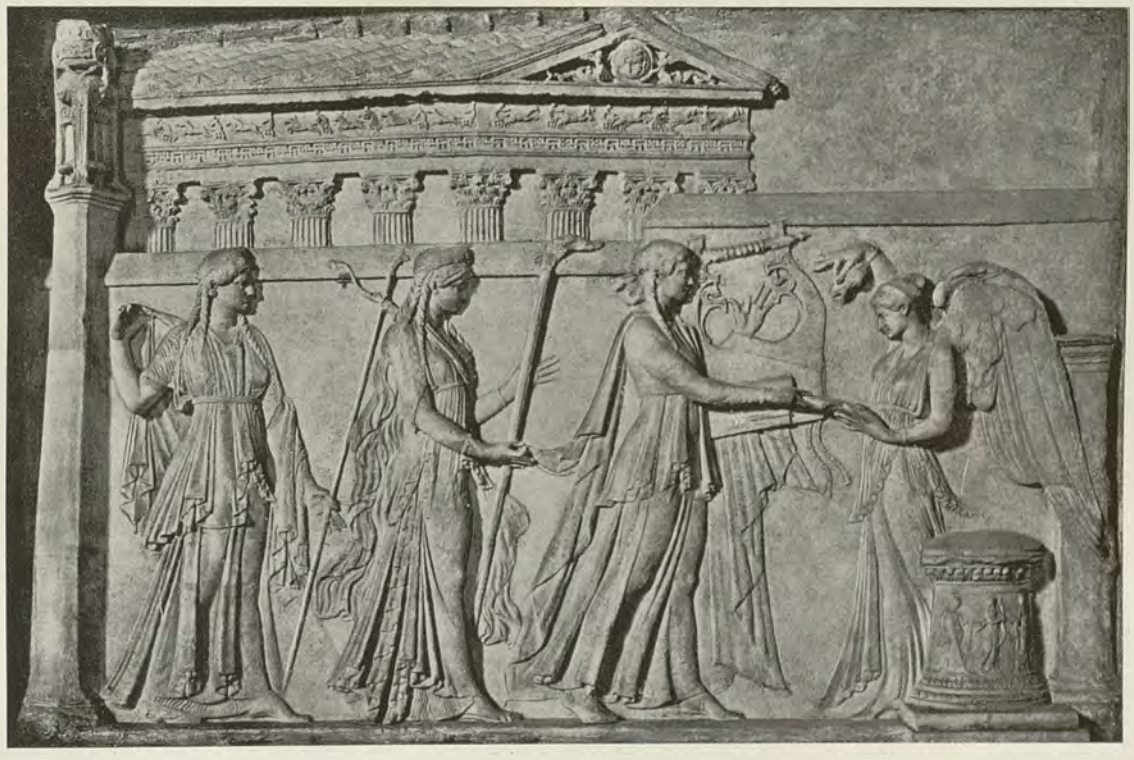


Fig. 75. Bassorilievo antico di stile arcaizzante collocato nella predetta Galleria e rappresentante un Sacrificio con le figure di Apollo, Venere, Diana e la Vittoria.

Essenzialmente diverso è il carattere della statua di Minerva, proveniente da Orte e conservata nella prima sala del piano superiore del palazzo Albani.

Già Strabone aveva segnalate le rassomiglianze che passano fra la scultura etrusca e quella dell' Egitto e della Grecia arcaica, ed è

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

certo che nelle più antiche opere della plastica fiorita in Etruria sono molto visibili gli effetti della duplice e contemporanea influenza orientale ed ellenica. Ma è assai difficile determinare con precisione la natura, la misura e tutti i caratteri di queste influenze, perchè, mentre per l'arte greca abbiamo punti di riferimento cronologico,

Fig. 76. Pallade, statua maggiore del vero, in marmo greco.

scuole ben definite, stili nettamente caratterizzati che si succedono in ordine logico, capolavori conservati, una moltitudine, infine, di testimonianze antiche ed autentiche, in Etruria invece ci troviamo di fronte ad un'arte il cui svolgimento è assai difficilmente determinabile. Fanno infatti quasi del tutto difetto le date certe, i nomi degli artisti e le fonti scritte, e, se pur sono numerosi i monumenti superstiti, essi appariscono poco vari, sovente hanno scarso valore e attestano, più che altro, la fortuna casuale di diverse scuole locali, prive di quei reciproci legami da cui nasce l'unità dello stile.

Pur tuttavia è afferrabile a prima vista l'enorme differenza dello spirito che animava le opere della scultura greca da quello che vive nei prodotti della plastica etrusca.

Costretta a dibattersi fra il convenzionalismo orientale e l'idealismo greco, l'arte etrusca non conobbe le prodigiose armonie che fiorivano sul suolo dell'Attica. Fecero ad essa difetto l'invenzione e il senso delle proporzioni, e invano cercò di supplirvi col realismo profondo, che, pur di poter giungere alla chiara ed evidente espressione di un determinato soggetto, non si arrestò neppure dinanzi alla rappresentazione del grottesco e del brutto.

Deriva da ciò un contrasto notevolissimo fra la raffinatezza dei procedimenti tecnici, che raggiunge i più alti gradi del virtuosismo, e il contenuto di un'arte che non ci commuove perchè manca di poesia e d'idealità.

Tutto ciò ci si rende ben manifesto, se noi confrontiamo la statua di Minerva, a cui sopra ho accennato, con la divinità arcaica sopra descritta. Anche la Pallade, che brandisce la lancia con la mano destra levata in alto, ci presenta, nel suo insieme, un tipo arcaico; ma alcuni particolari, fra cui la testa di Medusa trattata alla maniera dell'arte libera, il modellato debole e le proporzioni difettose della figura, sono incompatibili con le abitudini degli antichi scultori greci e ci riconducono verso l'arte etrusca, alla quale si doveva il bronzo da cui un ignoto artefice romano trasse la copia marmorea del Museo Albani. E invero, se le tradizioni religiose conservate nella città di Orte, posta al confine meridionale dell'Etruria, basterebbero già di per sè a spiegare questa riproduzione, non si deve dimenticare l'interesse vivissimo che ebbero per le antichità etrusche i Romani degli ultimi due secoli della repubblica e del primo secolo dell'impero.

(*Continua*) ARDUINO COLASANTI.

Fig. 77. Ganimede, rappresentato nel cippo sepolcrale di Lucio Statio.

Fig. 78. *Scuola di filosofi:* musaico antico, sempre nella Villa Albani.

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

Anno XX — 8° della Nuova Serie. N. 4 — Aprile 1911.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

Fig. 79. Fregio di Amorini dipinto da Gaudenzio Ferrari, ora nella Galleria Carrara di Bergamo.

VIII.

PUTTI NELL'ARTE E NELLA DECORAZIONE.

— Tav. 22 e 23. Fig. da 79 a 96. —

L'INFANZIA nell'arte! Qual motivo di grazia, di venustà, di freschezza! Scultori e pittori largamente lo impiegarono in atteggiamenti varii e significativi, a temperare la solennità dei sepolcri, a intensificare la gioia dei sacri trionfi, a fiorire di eleganza i partiti ornamentali svolgentisi intorno agli altari, su per le volte delle chiese e le pareti delle magioni di delizia. Sono assai rari gli artisti che non abbiano sentita la poesia dell'infanzia e non si sieno studiati di compenetrare questo alto elemento di bellezza gioconda nelle loro creazioni. Anzi non pochi predilessero la figurazione infantile, cui offersero i più vaghi fiori dell'ingegno e del magistero artistico. Di conseguenza numerosi furono gli studiosi che, in libri o in riviste o in giornali, cercarono di avvicinare al gran pubblico la conoscenza di questo ampio giardino fiorito o almeno di un lembo di esso, cogliendone le espressioni più ricche di singolarità e di leggiadria, costringendone i vividi colori nella breve cerchia di una appassionata evocazione.

Anche sulle colonne di questa rivista più di uno studio è comparso intorno all'argomento allettatore. Nobili scritti hanno illustrato sia quei fulgidi saggi della rappresentazione infantile che sono le Cantorie fiorentine, sia la fresca ornamentazione dei putti del Serpotta, sia altri artisti ed altri periodi.

Perciò con queste note ci ripromettiamo di presentare ai lettori qualche esemplare tra i meno conosciuti, ma sempre denso di suggestione, spigolando in un vastissimo campo, dall'arte ellenistica fino al Seicento italiano e straniero, sorvolando periodi non piccoli e non vani della storia artistica. E non è a dire che in tal modo difetti l'organicità, giacchè è apparente, superficiale il filo che sembra riunire tante estrinsecazioni di uno stesso soggetto succedentisi in ordine cronologico, specie poi quando, come per l'infanzia, non si presenti che eventualmente e sempre scarso il contenuto iconografico. Così che, saltando periodi e periodi, la trattazione ne soffre solo per il rammarico che il lettore prova — e anche lo scrittore — nel lasciare indietro opere che egli ama e che con lieto animo rivedrebbe.

* * *

Nell'arte greca del tempo magnifico la rappresentazione dell'infanzia è rara. Gli artisti sacrificano solo alle divinità, intenti ad esprimere il loro ideale di bellezza, a fondere le innumerevoli impressioni della realtà in una sintesi circonfusa di trascendente significato. I

Fig. 80. Sarcofago romano nel Museo Nazionale di Atene.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Fig. 81. Sarcofago romano trovato in Atene, ora in quel Museo nazionale.

putti si incontrano come attributi di qualche deità, senza che venga data loro una considerevole importanza. E' quando l'arte greca scende dalle alte cime attinte nel V e nel IV secolo che si vagheggia il nuovo elemento di bellezza. Se ne ha una cospicua affermazione in una delle opere più celebri della statuaria greca, nel *Laocoonte* modellato verso la metà del II sec. av. C. da Agesandro, Atenodoro e Apollodoro. Fu esaltata da Plinio, venerata quando miracolosamente tornò in luce a Roma nel 1506, lodata a cielo dal Winckelmann e dal Lessing che la fece perno della sua dissertazione sui limiti della poesia e dell'arte, vilipesa da alcuni, come dal Rayet che la giudicò addirittura un'opera scenografica, priva di qualunque contenuto interiore, di qualsivoglia virtù emotiva. Il gruppo si ricollega a quella serie di opere di cui la più tipica è il grande fregio dell'*Altare di Pergamo*, esprimenti al vivo la ricerca del *pathos*, dell'animazione drammatica che già si era determinata, nella prima metà del IV secolo, con le doloranti figure modellate da Scopas. Nel Laocoonte, però, l'infanzia è resa senza penetrazione. Anzi essa costituisce una delle mende più gravi dell'insigne monumento. Poichè noi vediamo corpi che nulla hanno di infantile: non l'abbondanza carnosa, non la struttura indeterminata, non la sproporzione nelle forme, ecc., ma tutto ben squadrato, bene accusato, ben proporzionato come in un adolescente, sì che si ha un uomo di forme impicciolite. Nè è colta l'intima vita del bimbo. Con troppa virilità essi lottano contro i terribili serpenti che li mordono e avvinghiano: e l'uno si abbandona sol quando è avviluppato in modo che ogni resistenza sarebbe frustrata; l'altro si volge al padre con ansia trepida, ma senza sciogliersi in lagrime, senza le manifestazioni caratteristiche del terrore infantile. L'infanzia è intesa con senso affatto speciale dagli artisti che limitano la loro indagine alla pura scena umana, senza riuscire a trasformarla, ad avvivarla di un divino afflato. Il movimento iniziatosi in Grecia verso il III secolo av. C. e accentuatosi nel II e nel I venne continuato a Roma, dove si svolse ancor più, specie nella decorazione.

Non senza un certo umorismo l'epoca ellenistica trattò i bimbi, anzi a volte ne fece la caricatura. Ma più spesso ancora li colse nei loro sforzi verso una espressione di vita più alta di quella che era per loro normale, sopportanti, cioè, grandi pesi, lottanti con animali benevoli. A volte, infine, li presentò nelle loro vaghe occupazioni di grazia, ingenui e intelligenti, composti ed agili, pensosi lievemente innanzi al problema oscuro o al complesso gioco cui attendevano.

Fig. 82. Giovinetto plebeo: marmo ellenistico nella Galleria Borghese.

Fig. 83. Putto dormente, nel Museo delle Terme a Roma.

Fig. 84. Putto di maniera ellenistica nella Galleria Borghese.

Guardate quest'omettino tutto avviluppato, incedente con aria di beffarda gravità (Roma, Galleria Borghese). Non è certo un buon pezzo di scultura, chè le forme son grossolane, il panneggiare monotono, la fattura sommaria. Ma in tanta povertà formale è colto il carattere della figura. Quel gettare del panneggio piuttosto goffo e malfermo, quella testa sollevata dagli occhi che sogguardano nel lontano, dalla bocca slargata in un sorriso di scherno rendono il tipo comune di ragazzo plebeo che, parte per celia, parte per certo sentimento elevato della sua personalità, posa a uomo, imitando quegli atteggiamenti della virilità che a lui sembrano i più espressivi, mentre sono i più superficiali (fig. 82).

Qui abbiamo di fronte quasi un impressionista — se non vi dispiace la parola troppo moderna e logora insieme — che ferma l'attimo, e un caratterista che sorprende l'espressione singolare, ma per renderla più interessante la livella a caricatura. Di questi maestri sforniti di solida educazione artistica ma dotati in compenso di pronto e felice senso nel colpire la secreta vita delle cose se ne hanno in ogni tempo, e perciò questo esempio è l'esponente di una intera serie.

Altri artisti preferiscono, invece, di osservare i tipi infantili in espressioni più accentuate della loro pseudo-vitalità. Così quello che ha modellato in altorilievo il putto che reca sulle alate spalle un vaso ed è contrassegnato nella raccolta degli Uffizi dal n.° 332. L'esecuzione è superiore a quella del precedente, pur senza assurgere a grande elettezza. Sopratutto è reso il tipo del bambino nello sviluppo marcato delle cosce e dei polpacci, nelle giunture tozze, nella indeterminatezza dell'accenno muscolare. Ma lo scultore non è pago. E nel dilatarsi degli occhi come nella loro fissità, nella caratteristica apertura della bocca, nella tensione delle molli braccia e nel passo slargato esprime lo sforzo e la leggera sofferenza fisica prodotta dal piccolo peso che grava sulle esili per quanto aligere spalle. V'è qualche rispondenza con una delle più celebri opere arcaiche della scultura greca, cioè la metopa del tempio di Giove ad Olimpia, figurante Ercole che sostiene il pondo della volta celeste assistito da Atlante e da Minerva, opera che risale al 470-460 c. av. C. Con gli occhi dilatati e la bocca dolorante lo scultore di Olimpia tradisce la penosa fatica del dio che Atena guarda con altera serenità, mentre Atlante quasi lo incuora offrendo i pomi d'oro del giardino delle Esperidi. Il tardo modellatore del putto ora nella Galleria degli Uffizi ha guardato al glorioso modello con personalità, adattandone gli insegnamenti al soggetto che aveva preso a trattare (tav. 22).

Ecco ora un putto sorpreso in atteggiamento più semplice, ma forse più vago. E' segnato col n.° 316 nel Museo Nazionale delle Terme a Roma. Evidentemente ha lasciato allora il suo giuoco, forse per noia, forse per stanchezza, forse per l'una cosa e l'altra. Dorme come se meditasse, in una di quelle pose incomode consuete ai bambini per i loro sonni dorati e profondi. Benchè lo scultore si dimostri sensibilmente inesperto nel trattare la forma umana e sfor

Fig. 85 e 86. Putti nelle anse ornamentali della vasca battesimale nel Duomo di Empoli. Scuola di Donatello.

Fig. 87. Stemma sul portone del palazzo Porto a Vicenza.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

nito di un eletto sentimento della bellezza, riesce a caratterizzare l'infanzia nel suo aspetto fisico e in quello spirituale. Grasse forme e indecise, sonno intenso e come avvivato dai fantasmi dei trastulli famigliari, poco innanzi abbandonati. Quanto basta per interessare l'osservatore e distrarlo dalle deficienze non poche e non lievi (fig. 83).

Quanto i bimbi riescano crudeli nel loro intimo interessamento per gli animali domestici è risaputo. Essi seducono con rapida magia e con imperioso cipiglio le povere bestiole e infliggono loro i più sottili tormenti, le torture più raffinate. Vero è che spesso rimangono sconfitti e recano i segni della fiaccata audacia, ma di solito son trionfatori. Fra i tanti saggi della inconscia ferocia dell'anima infantile riproduciamo una scultura del Museo del Louvre a Parigi, già appartenente alla collezione Braschi (tav. 22). Il piccolo eroe, impavido nella sua nudità, con i piedi saldamente piantati, le gambe allargate e piegate per imprimere all'atto elasticità e vigore, il volto soffuso di ostinata volontà, con la sinistra stringe a sè l'animale e con la destra ne serra energicamente il collo, guardando soddisfatto e sicuro all'osservatore, senza preoccuparsi delle strida del volatile che, divaricando le zampe, raccogliendo tutta la sua energia, accennando il battito dell'ali, stralunando gli occhi e aprendo il becco, cerca di dibattersi, di difendersi, d'impietosire. Ma il piccolo tiranno, dal florido corpo e dal grazioso volto intorno a cui si dispongono a onde i morbidi capelli, è inesorabile, anzi pare che più l'innocente bestiola trema per la sua esistenza, più egli senta crescere la propria bramosia di vittoria.

L'esecuzione anche qui non è proporzionata alla vivezza con cui è colta e resa la scena. V'ha una certa freddezza nel trattamento, un che di sommario e forse di duro che non bastano a compensare il senso d'insieme nel gruppo e nella figura del bimbo, nè il leggiadro tipo di lui.

Gli è che queste manifestazioni artistiche così vicine alla realtà allettavano artisti non di grande ala, e si rivolgevano ad un pubblico

Fig. 88. Tondo di Sandro Botticelli nella Galleria Borghese a Roma.

Fig. 90. Bronzo di Bertoldo discepolo di Donatello nel Museo del Louvre a Parigi.

Fig. 89. Parte inferiore del quadro *La Carità* di Cosmè Tura nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano.

Fig. 91. Reliquiario del Sacro Cingolo nella Cattedrale di Prato.

di amatori borghesi, che acquistavano l'opera più per la freschezza e il brio del motivo che per la finezza della sua traduzione plastica. E anche noi dobbiamo guardarle così senza preconcetti ipercritici, benchè senza sdilinquimenti. Del resto, gli uni e gli altri — ahimè così frequenti! — son sempre funesti a chi scrive e a chi legge.

Osserviamo ancora un altro putto dell'epoca ellenistica. E' alla Galleria Borghese di Roma distinto dal n.° 115. Un florido bimbo, completamente ignudo, in elegante posizione di prospetto, figurato in atto di osservare attentamente un uccello, forse ferito. Si contrappone al precedente perchè non esprime che interessamento al piccolo volatile, senza lasciarsi dominare da folli capricci, da insane velleità di lotte, benchè non si possa garantire che un atto impensato non rompa l'idillio! L'esecuzione appare sommaria e un po' grossa, ma è notevole la correttezza nobilmente movimentata dell'atteggiamento frontale, ottenuta segnatamente con la leggera obliquità del torso, il rilevarsi delle braccia, la inclinazione marcata della testa. Notevole anche è la concentrazione espressiva e quel vago sorriso diffuso su tutto il volto intento. Una lieve cuffia sotto cui traspaiono i capelli ricopre il capo del bimbo, crescendogli vaghezza (fig. 84).

Il motivo dei putti fu tra i più comuni come ornamento dei sarcofagi: o correnti sulle bighe, travolti, calpestati dalla furia irresistibile; od occhieggianti tra girari ornamentali; o folleggianti nell'ebbrezza della musica e del canto. Fra i tanti che si potrebbero riprodurre abbiamo scelti questi, non molto conosciuti, del Museo Nazionale d'Atene, opere romane non certo fra le più elette (figure 80 e 81). La composizione è slegata; ogni gruppo vive a sè, ogni figura agisce per proprio contro, tutte, però, son colte in atteggiamenti spontanei di vita. L'esecuzione è deficiente. Basta osservare il gettare monotono e pesante dei panneggi, la modellazione dura e sommaria delle carni.

Fig. 92. Tabernacolo per gli Olii santi, dei Della Robbia, nel Duomo di Barga.

* * *

Ed ora attraversiamo, senza fermarci, secoli e secoli fino al XV.

Nell'arte cristiana, tutta intesa, nella sua fede fervida, a dispiegare i misteri augusti della religione, sdegnando quasi ogni lenocinio ornamentale, la rappresentazione dell'infanzia perde quel vivace accento di grazia e di freschezza onde s'era improntata in sul declinare dell'arte classica. Restano i putti sui sarcofagi; compaiono rare volte nelle tenebre delle catacombe, sulle fronti delle chiese romaniche, negli affreschi che esprimono il rinnovellamento degli ideali artistici; ma la loro funzione non è dominatrice, la loro azione non è sviluppata con particolare interessamento.

E' il Rinascimento che riallaccia la tradizione.

Il rifiorire maraviglioso ed opulento delle antiche forme come degli atteggiamenti plastici dell'idea, risveglia elementi che sembravano negletti per sempre; li avviva di nuova vita, di diverso spirito; li eleva a fondamentale esponente delle figurazioni. Tutta una schiera tripudiante, folleggiante di putti invade le fabbriche, le sculture, gli affreschi e i quadri del Quattrocento. Specie i maestri fiorentini, veneziani e lombardi si appassionano ad evocare l'infanzia, studiandola con amoroso e penetrante intuito, rendendola in svariati momenti della sua vitalità, ma sempre vaga, fascinatrice, vibrante. Vi sono opere, anzi, che traggono la principal ragione della loro efficienza dalla rappresentazione infantile. Così le famosissime Cantorie di Donatello e di Luca della Robbia, così tante e tante opere di pittura e scultura che con rincrescimento dobbiamo evitare, perchè già largamente e nobilmente illustrate su queste pagine.

Fig. 93. *La Fortuna* di Giambellino nella R. Galleria di Venezia.

Ma, pur fermandoci ad opere non tutte illustri, avremo agio di osservare manifestazioni notevoli.

Si veda ad Empoli, nella Collegiata, il *Fonte Battesimale* con un audace motivo di putti. Ne riproduciamo due nelle anse ornamentali della vasca, alle figure 85 e 86. Uno dei bimbi ha le gambe piegate e poggiate sopra una voluta mensoliforme, mentre col braccio sinistro par che sostenga un festone carico di frutti. Egli guarda in basso, sembra insegua una apparizione, anzi che quasi si protenda a ghermirla. E' una evidente imitazione di Donatello, senza la foga, il sorriso, l'originalità donatelliana, ma, non ostante, la modellazione riesce leggiadra di freschezza e di grazia.

Un altro scultore che segue le orme di Donatello, Bertoldo, fa anch'egli larga parte alla rappresentazione della puerizia nelle sue opere. Tra le quali scegliamo per la riproduzione una del Museo del Louvre a Parigi, appartenente alla collezione His de la Salle. Siamo sempre assai lontani dallo slancio, dalla profonda e originale espressione dell'arte di Donatello; ma convien notare come l'elemento essenziale della rappresentazione sia dato dall'infanzia. La Vergine, opulenta

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

figura, risalta nel ricco panneggiar delle vesti sopra una nicchia, energica e dolce; però l'attenzione viene richiamata dai putti che in basso danzano o suonano strumenti, e da quelli che dividono i primi giochi col Divin Bambino. Il loro tipo è quello del putto donatelliano, massiccio e robusto. La modellazione è però alquanto stentata e sommaria. Così si disperdeva negli imitatori la possente plasticità del maestro del *David* e della *Cantoria*, inimitabile come ogni carattere del genio (fig. 90).

Nelle fabbriche del nord d'Italia, che non sono regolate come le toscane da un alto senso di armonia, l'elemento decorativo trionfa. E là dove nel gotico si svolgono animali, foglie, frutta, tutte le innumerevoli forme della vita vegetale ed animale, compaiono, commisti all'antico decoro, i puttini che arcuano i morbidi corpi per seguire le curve degli incorniciamenti, per adattarsi agli stretti spazi. Così nella parte primitiva dell'Ospedale Maggiore di Milano, che Antonio Filarete — il pesante scultore delle porte bronzee della Basilica Vaticana — elevò tenendosi stretto, in pieno Quattrocento, allo stile gotico che Firenze aveva bandito, vediamo interessanti finestre rispecchianti codesta contaminazione. Si osservi il particolare qui riprodotto nella tav. 23. La figurazione della natura è rigogliosa, esuberante, tuttavia il puttino dal giocondo volto affisato all'alto, si rileva su tutta quella ricchezza di frutta, di ampie foglie, di uccelli pronti alla difesa e al volo, come nel suo ambiente naturale.

Ma è sempre a Firenze che i motivi infantili vengono trattati e vagheggiati con squisitezza incomparabile. Specie nella seconda metà del Quattrocento l'infanzia allieta ogni opera. Mino da Fiesole, Antonio Rossellino, Benedetto da Majano e il Botticelli e Filippino e specialmente i Della Robbia profondono le più fulgide attitudini dei loro meravigliosi temperamenti nel riprodurre putti.

Fig. 94. Putto dei Della Robbia nella Galleria Buonarroti a Firenze.

Guardate il tondo di S. Ansano attribuito ad Andrea della Robbia e rappresentato nella tavola dianzi citata. Spunta nel medaglione — vaghissimo nella sua ghirlanda floreale — S. Giovannino, che par si affacci a riguardar la vita, come tenuto da un pensiero grave che lo veli di malinconia; intorno ondeggiano i festoni splendenti nelle loro tonalità vibranti, e due putti li sostengono sulle esili spalle, composti e giulivi, senza dar segno di stanchezza.

Il putto è trattato, come rappresentazione a sè, ripetute volte dai Della Robbia. Un bell'esempio sta nella Galleria Buonarroti a Firenze. Il florido bimbo, seduto sopra una mensola, suona il cembalo. La modellazione non pare franca ed eletta, ma l'azione è vivace ed elegante, l'espressione animata (fig. 94).

Quanto ci sarebbe da mietere scorrendo l'opera di Sandro Botticelli, il raffinato pittore della grazia umana, l'artista dalla fantasia fervida, luminosa! Scegliamo un'opera — il tondo della Galleria Borghese a Roma — che solo in parte gli si può ascrivere. Giovanni Morelli non riconobbe quivi la mano del maestro della *Primavera*, ma Adolfo Venturi la inscrisse nell'elenco dei dipinti botticelliani. Di recente, il più compiuto biografo di Sandro, Herbert Horne, la ha considerata come lavoro di bottega. Di bottega sì, secondo noi, ma con la

Fig. 95 e 96. Lampada in bronzo nel palazzo Chigi a Roma, della quale il disegno fu già attribuito a Raffaello e il modello a Lorenzetto.

partecipazione del maestro in misura non lieve, che qui non ci sembra necessario determinare. La rappresentazione strettamente infantile è limitata al S. Giovanni e al Bambino, il quale ha tutta la finezza soave del Botticelli, nel volto soffuso di malinconia animata dall'ombra delle palpebre, nella mano levata in sobrio gesto di dignità a benedire (fig. 88).

Osservate accanto alle figurazioni del Botticelli quelle di Cosmè Tura. Il ferreo maestro, da cui la pittura ferrarese ripete le proprie origini, ha una caratteristica rappresentazione dell'infanzia pervasa di una vena d'umorismo. Per esempio, nella *Carità* della Galleria Poldi-Pezzoli a Milano. I tre putti si collegano mediante veli, si atteggiano in vario modo, hanno espressioni diverse, tra le quali si nota quella bizzarra dell'ultimo, intensificata dal passo saltellante buffonescamente (fig. 89).

Ricordiamo un altro grande pittore dell' infanzia, Gaudenzio Ferrari. Da poco messo in degna luce, egli è artista interessantissimo, ricco di doti, uno dei più nobili dell'Italia superiore. Dedicò sempre vasti spazi delle sue composizioni a ritrarre l'infanzia; a volte la trattò anche in quadri speciali. Così a Bergamo, nella Galleria Carrara, vediamo amorini colti in atteggiamenti diversi di vita. Alcuni danzano a coppie saltando agili sul ridente tappeto erboso, abbracciati o tenentisi per mano, pieni d'impegno nell'arduo compito prefissosi. Altri suonano, e pare che con le teste inchine ascoltino fluire l'onda musicale dagli strumenti. Son tutti un po' assorti, come se agissero innanzi a persone, ricchi di grande delicatezza, finemente modellati, dalle carni morbide e fresche (fig. 79).

La gioia della vita, che il Quattrocento sentì con ebro rapimento, trova nell'arte, specie nella rappresentazione dell'infanzia, una manifestazione pura ed alta. E la tradizione si prolunga nel Cinquecento, che intesse corone e corone per i bimbi, che li adorna di tutte le lusinghe, che si bea del loro sorriso di cielo.

(Continua). LUIGI SERRA.

IX

La famiglia dei Formiggine nell'arte bolognese.

— Tav. 19 e 20. Fig. 97 e 98. —

A famiglia Marchesi, da Formiggine in quel di Modena, ricorre frequentemente alla vista dello studioso di cose d'arte bolognesi, poichè dai primi anni del sec. XVI fin'oltre la metà del secolo stesso molte opere di architettura e d'intaglio ornamentale furono eseguite dai membri di essa famiglia. Ma non senza ragione osservò il Malaguzzi-Valeri che i nomi de' Formiggine (così chiamati antonomasticamente) assai più appaiono nelle Guide che nei documenti, così da ritenersi non tutte esatte le attribuzioni; e forse non è ingiusto soggiungere che, dato l'eclettismo prevalente nella loro maniera, essi in taluni casi abbiano preso il posto di que' fortunati, cui si sogliono riferire le opere di incerto autore, facendo assegnamento sulla indeterminatezza dei caratteri proprii delle opere indubbiamente documentate.

Tale indeterminatezza apparirebbe pertanto pericolosa al giudizio del loro valore se si pensasse che questo sia più composto di doni che di tributi; eppure assai errerebbe chi, per questa sola considerazione, si ponesse in sospetto, poichè le opere formigginesche anche se non raggiungono l'eccellenza e l'individualità stilistica in ogni espressione, e se palesano spesso una singolare facoltà di assimilazione non atta a simulare l'originalità, ebbero pregi di buon gusto e d'equilibrio e furono ravvivate da indiscutibile fecondità ornativa di piacevole vista.

Non è qui agio di spazio che consenta ora di chiarire i precisi riferimenti delle singole opere ai diversi membri della famiglia, di cui il principale appare Andrea; però è opportuno studiarli quali architetti decoratori, che parmi sia la qualità peculiare.

Una nota rapida delle principali e più conosciute opere ne paleserà in primo luogo la fecondità nell'architettura, di poi nell'ornato.

Tra le opere essenzialmente architettoniche il palazzo Fantuzzi, in Via S. Vitale, tutto a bozze e di concezione massiccia, appare quasi il tentativo d'un precursore della accidentata architettura secentesca, e meno equilibrato di questo è il palazzo Gibelli in Via S. M. Maggiore, mentre il palazzo Fioresi, in Via Galliera, mostrasi elegantissimo nell'audacia dell'effetto, ottenuto coi forti rilievi delle esili colonne quasi interamente sbalzate. Il palazzo Malvezzi-Campeggi, in Via Zamboni, sia nell'interno cortile come nella facciata di castigata concezione, è forse l'opera più finemente armonica, alla quale è applicato un ornato geometrico piatto, che il Burckhardt giudicò calligrafico, ed a me invece sembra una delle più felici applicazioni dell'ornato architettonico, apparente senza sovraccarico di rilievi, per lasciar dominare la cima delle finestre, soli movimenti d'aggetto in tutta la facciata, la quale ha quasi un sentimento quattrocentesco per la sua sobrietà di chiaroscuro. Per analogia al medesimo Andrea si attribuisce il palazzo Riario, in Via Mazzini, dove sono ornati a solcature geometriche come nell'esempio precedente.

Il Malaguzzi-Valeri scoperse un disegno di Andrea per l'interno

Fig. 97. Altare della Vergine nella chiesa di S. Vitale a Bologna, opera dei Formiggine.

della chiesa di S. Bartolommeo di Porta Ravegnana, che non fu eseguito, di ispirazione brunelleschiana, ed io rilevai già Andrea come uno dei non pochi architetti che diedero disegni per S. Petronio, sia quale autore di un modello delle porte minori di cui una parte fu conservata da Ercole Seccadenari che le eseguì, sia per avere egli composto un modello di tutta la chiesa, perduto, che aveva la singolarità dell'abside a fondo rettilineo, non conforme al tipo disegnato da M. Antonio di Vincenzo, primo autore del monumento.

Al medesimo si deve la porta esterna del Collegio di Spagna, troppo ornata, la quale conduce a considerare l'artista nel campo prevalentemente ornamentale, perchè le linee sole non sono state evidentemente la maggiore sua preoccupazione. Ciò vale pure per il portico esterno di S. Bartolommeo, che ha linee grandiose e significative, sulle quali però trionfa l'aggiunzione delle ricche candelabre, di gusto scultorio troppo massiccio per non giudicarle discordanti dal sentimento abituale di questo artista.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 98. Particolare nel precedente altare.

La Cappella Boncompagni in S. Martino è una delle più copiose invenzioni, attinta all' ossatura castigata della rinascenza, profusamente adorna di pannelli decorativi, tra i quali trionfa l'ancona di legno intagliato, il cui effetto generale richiama la cappella della Vergine, in S. Vitale, dove la parete di fondo è interamente occupata da una tripartizione, con la parte centrale adornata dall'ancona e le laterali dalle incorniciature di due affreschi. In questo, come nel precedente esempio, il rilievo ornamentale è dorato ed il fondo tinto di azzurro carico, sì da averne un insieme di fine minuzia e di ricchezza abbagliante.

A questo tipo appartiene anche l'ancona della Cappella Bentivogli in S. Giacomo, che racchiude la pala del Francia; formigginesca è pure, nella stessa chiesa, l'ancona della Cappella di S. Caterina, come quella dell'Annunziata in S. Maria de' Servi, ambedue contenenti dipinti di Innocenzo da Imola. In S. M. della Misericordia è l'ancona con la B. V. di Lippo di Dalmasio; in S. Michele in Bosco, oltre la porta laterale esterna, scolpita in macigno, l'ornato della Cappella del Crocifisso; della stessa maniera appare la vistosa cantoria dell'organo. Ancora una cornice vedesi in S. Gerolamo della Certosa ed altra, ragguardevolissima, in S. Giovanni in Monte, che già racchiuse la S. Cecilia di Raffaello. Inoltre sono della stessa mano diversi capitelli della casa Salina in Via Volturno, del palazzo Bolognini in Via S. Stefano, e assai presumibilmente la porta di marmo coi battenti di noce intagliati, che dalla sala Farnese del Palazzo Municipale conduce alla Prefettura.

Confrontando le diverse opere dei due gruppi, malgrado le riserve su talune attribuzioni, appare che l'eclettismo formigginesco, evidente nelle concezioni architettoniche, conserva genericamente una ispirazione di castigatezza quattrocentesca (salvo nel palazzo Fantuzzi), la quale si accentua nella maggior parte delle opere in cui prevale l'ornato.

L'ornato formigginesco, o che si ispiri al motivo delle spirali ovvero agli intrecci di fronde di quercia, è in genere minuto senza essere trito, e risolve l'effetto esagerando l'esilità degli steli per caricare invece il rilievo delle rosette, dei mazzetti e di quanto ha lo scopo di presentare una massa larga; così che, se in cotale ricerca delle ombre larghe e decise si scorge il cinquecentista, nell'insieme, dominato dalla suddivisione in piccoli episodî lineari, appare evidente la derivazione dal 1400. E tale attardarsi di intelletti certamente fecondi e non di rado audacemente progressisti non deve apparire una contraddizione, considerando l'equilibrio ed il buon gusto che spesso signoreggiano, e più per il carattere dominante della tradizione artistica bolognese, cui i Formiggine devono essere riferiti, malgrado l'origine modenese: la quale tradizione accettò sempre a rilento le innovazioni forestiere, così che in Bologna, dal medioevo al 1500, l'arte appare sempre un po' più arretrata cronologicamente di quanto l'epoca relativa comporti, rendendo più sensibile e più isolato l'aspetto delle ispirazioni toscane e lombarde che vi furono introdotte.

ANGELO GATTI.

Fig. 99. Altare del Rinascimento nella chiesa della Madonna delle Grazie a Bassano.

Fig. 100. Fontana in una vecchia stampa di autore ignoto serbata nel Museo Civico di Bassano.

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

Anno XX — 8° della Nuova Serie. N. 5 — Maggio 1911.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

X.

LA FACCIATA POSTERIORE DEL PALAZZO DI S. GIORGIO A GENOVA E IL PITTORE LAZZARO TAVARONE.

— Tav. 25. Fig. da 101 a 106. —

Di Lazzaro Tavarone e degli affreschi che dipinse sulla facciata a mare del Palazzo delle Compere di S. Giorgio, si parlò molto in questi ultimi tempi e molto si scrisse sui giornali di Genova. Ne porse l'occasione il Consorzio autonomo del Porto, che, volendo dare assetto definitivo alla vasta fronte del monumentale edifizio in cui risiede, si rivolse al Ministro dell'Istruzione, il quale, sentito alla sua volta il parere dell'Ufficio Regionale e del Consiglio Superiore delle Belle Arti, fu d'avviso che con la scorta dei frammenti di pittura non ancora scomparsi, sulla traccia dei graffiti che appariscono qua e là e guidati da un vecchio acquarello di Alfredo D'Andrade, convenga studiare se sia possibile rievocare la grandiosa composizione del Tavarone: concetto aspramente combattuto da coloro che vedevano nel consigliato ripristino un'offesa alla personalità del pittore ed una mancanza di riguardo verso l'arte moderna, la quale, essi dicevano, ha non minore diritto dell'antica di lasciare memoria di sè sul glorioso edifizio, scrivendo sull'ampia facciata una pagina di storia contemporanea, glorificante l'attività commerciale di Genova e allusiva all'alta missione del nuovo Ente cui sono affidate le sorti del primo porto d'Italia.

Astenendoci dall'entrare in merito alla quistione, noi crediamo piuttosto opportuno cogliere alla nostra volta l'occasione per ricordare ai decoratori d'oggi che tra i secoli XVI e XVII visse ed operò un artista genovese chiamato Lazzaro Tavarone, il quale fu un maestro dell'affresco, un profondo conoscitore dell'effetto decorativo che una pittura deve produrre in rapporto all'ambiente, alla distanza, all'aria aperta. Non ebbe la grazia, la dolcezza di Valerio Castello, nè avrebbe dipinto a cavalletto una testa, un nudo con l'evidenza veristica di Bernardo Strozzi, il Ribera genovese; ma sentì invece la grandiosità della linea, della composizione, e come la linea e la composizione la sua pittura è larga, robusta, scultoria. Egli padroneggiò l'intonaco e con rara maestria seppe difendersi da tutte le sgradite e non di rado inaspettate sorprese che l'intonaco prepara anche all'artista più provetto. Ed invero, mentre la pittura all'aperto, per le costanti variazioni igrometriche dell'atmosfera, va rinforzandosi col tempo, e le terre, specialmente quelle bruciate, acquistano una tonalità non certo voluta dal pittore, mentre non di rado risultano frustrati i tentativi di fondere le mezze tinte con le ombre e le parti chiare, gli affreschi del Tavarone si conser-

Fig. 101. Uno dei lati minori della vôlta dipinta dal Tavarone nella gran sala della Villa detta *Paradiso* a S. Francesco d'Albaro presso Genova.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

vano brillanti e trasparenti, nè tra le ombre, i lumi e le mezze tinte si scorge traccia di quelle brusche divisioni che appariscono quando l'intonaco asciuga, accusando una mano timida o inesperta nell'impasto e facendo talvolta rassomigliare l'affresco ad un grossolano e stonato intarsio.

Nacque in Genova nel 1556 da famiglia genovese, ma che probabilmente traeva origine e nome da un paesello situato sull'Apennino, tra Sestri levante e Varese ligure. Secondando l'inclinazione all'arte da lui dimostrata fin dall'adolescenza, sua madre lo affidò a Luca Cambiaso, del quale non tardò a cattivarsi l'affetto e la stima. E di tale affetto e stima il Cambiaso gli diede ampia prova, conducendolo seco a Madrid per aiutarlo a dipingere le vôlte dell'Escuriale. Dice il Soprani ch'egli « fu di gran sollievo « al maestro in quella grand'opera, perchè seppe così bene « imitarne la maniera che le opere di ambedue sembra- « vano parto dello stesso pennello ». E' un fatto però che nelle pitture eseguite successivamente in Genova non si intravede menomamente il modo di fare del Cambiaso: ciò dimostrerebbe come lo scolare sentisse la propria personalità e come abbia saputo trionfare di qualsiasi influenza.

Dopo la morte del Cambiaso, avvenuta in Madrid nel 1585, rimase il Tavarone in quella metropoli per circa nove anni, eseguendovi opere di grande importanza, da cui ebbe fama, onori e vistosi guadagni, che disgraziatamente dovette in seguito consumare per curare la sua malferma salute.

Tornò in patria nel 1594 e, sebbene prima del suo viaggio in Ispagna non avesse eseguito in Genova lavori considerevoli, pure la fama acquistatasi a Madrid lo precorse presso i suoi concittadini, che lo accolsero con onore e dimostrazioni di stima. E quanto grande fosse questa stima gli provarono i protettori di S. Giorgio, commettendogli di decorare la fronte del Palazzo delle Compere prospiciente il mare.

Non era impresa facile trovare sull'ampia superficie un motivo di decorazione: si poteva cadere nel trito e nel minuzioso, o in quella esagerazione nella quale incorse il Cambiaso quando dipinse la vôlta della maggior sala del Palazzo Spinola, dove oggi si aduna il Consiglio Provinciale. Il Tavarone però seppe evitare l'uno e l'altro pericolo. Sotto un ricco cornicione decorato con ovoli e dentelli fece correre una successione alternata di putti e di figure allegoriche femminili, sorreggenti dei simboli marinareschi e dei trofei di guerra. Nel centro della facciata rappresentò in una grande lunetta S. Giorgio montato sul cavallo bianco nell'atto di trafiggere il drago, e lateralmente a questa lunetta trovò diversi scomparti, nei quali dipinse a chiaroscuro delle figure di antichi patrizi vestiti di toga o d'armatura. Alla grande medaglia sovrappose inoltre lo stemma della Serenissima sostenuto da alcune figure simboleggianti le principali virtù. Tutta la composizione figurale era distribuita su quel vasto campo in base a sapienti riparti architettonici e ornamentali: onde non ne nasceva confusione, e mentre, abbracciando con lo sguardo l'assieme si provava una dolce sensazione d'armonia di linee e di colore, si aveva modo di riposare l'occhio esaminando il dettaglio e di apprezzare così l'eleganza, la dignità delle pose, la robusta modellazione dei nudi, la spontanea e decorativa disposizione dei panneggiamenti.

Descrivendo oggi questo affresco sono obbligato ad aiutarmi con la fantasia, perchè, come dissi in principio, è quasi interamente scomparso. Qualche putto, qualche frammento delle simboliche figure poste in alto sotto il cornicione, la testa sboc-

Fig. 102. Solenne ingresso di Alessandro Farnese in Anversa, figurato dal Tavarone nel centro della predetta vôlta

Fig. 103. Continuazione della precedente storia.

concellata di S. Giorgio, è tutto ciò che resta ormai di quella superba concezione pittorica decorativa. Perciò l'acquarello del D'Andrade, riprodotto in questo fascicolo dell'*Arte Italiana*, è un do-

cumento preziosissimo, il solo che ci rimanga per ricordarci quest'opera poderosa di Lazzaro Tavarone (tav. 25).

Il D'Andrade lo eseguì quarant'anni addietro dal terrazzo sovrastante il grande porticato che correva dal Deposito Franco alla porta dei Vacca. Quel porticato si elevava alla distanza di circa venti metri, fin oltre a mezza altezza del Palazzo delle Compere, opponendo un certo ostacolo all'azione vandalica della salsedine; ed al tempo in cui il D'Andrade ebbe la felice idea di riprodurlo, l'affresco del Tavarone, benchè guasto e corroso, esisteva ancora visibile nel suo assieme ed abbastanza brillante di colore: abbattuto quel riparo, il mare ebbe ben presto ragione della tenacia della pittura a fresco e della tecnica perfetta dell'artista (fig. 106).

Per la gloria dell'arte genovese esistono fortunatamente tuttora e trionfano nella pienezza del loro splendore gli affreschi che Lazzaro Tavarone eseguì nel palazzo dei marchesi Saluzzo a S. Francesco d'Albaro, oggi proprietà della famiglia Bombrini. Lo chiamano quel palazzo « Villa Paradiso » e non a torto, perchè ben difficilmente si può trovare in Genova e nei dintorni un edificio così sontuoso in località più felice ed amena. E il Tavarone si direbbe abbia voluto gareggiare con la natura, profondendo all'interno della villa tutti i tesori del suo ingegno, come la natura la circondò esternamente di tutti i suoi sorrisi di verde e d'azzurro.

La natura però non fu la sola ad eccitare lo spirito di emulazione nell'animo dell'artista: chè l'Ansaldo e Bernardo Castello avevano già decorato di magnifici affreschi alcune sale e l'atrio di quella principesca residenza: e il Tavarone dovette certamente preoccuparsene facendo del suo meglio per non isfigurare a confronto dei due valorosi colleghi. Monumento dell'arte questa villa Paradiso, ma non meno della magnificenza del patriziato genovese e del pregio in cui tenne sempre la coltura dell'animo e della mente.

Nella gran medaglia che il Tavarone dipinse sulla loggia di levante e che taluni vogliono rappresenti lo sbarco di Cristoforo Colombo nelle così dette Indie Occidentali, si possono ammirare soltanto la grandiosa composizione e il disegno vigoroso, particolarmente dei nudi, non avendo il colore resistito alle intemperie e sopratutto al vento di mare, per essere la loggia orientata precisamente a scirocco. E' invece il gran salone che canta un inno di gloria al-

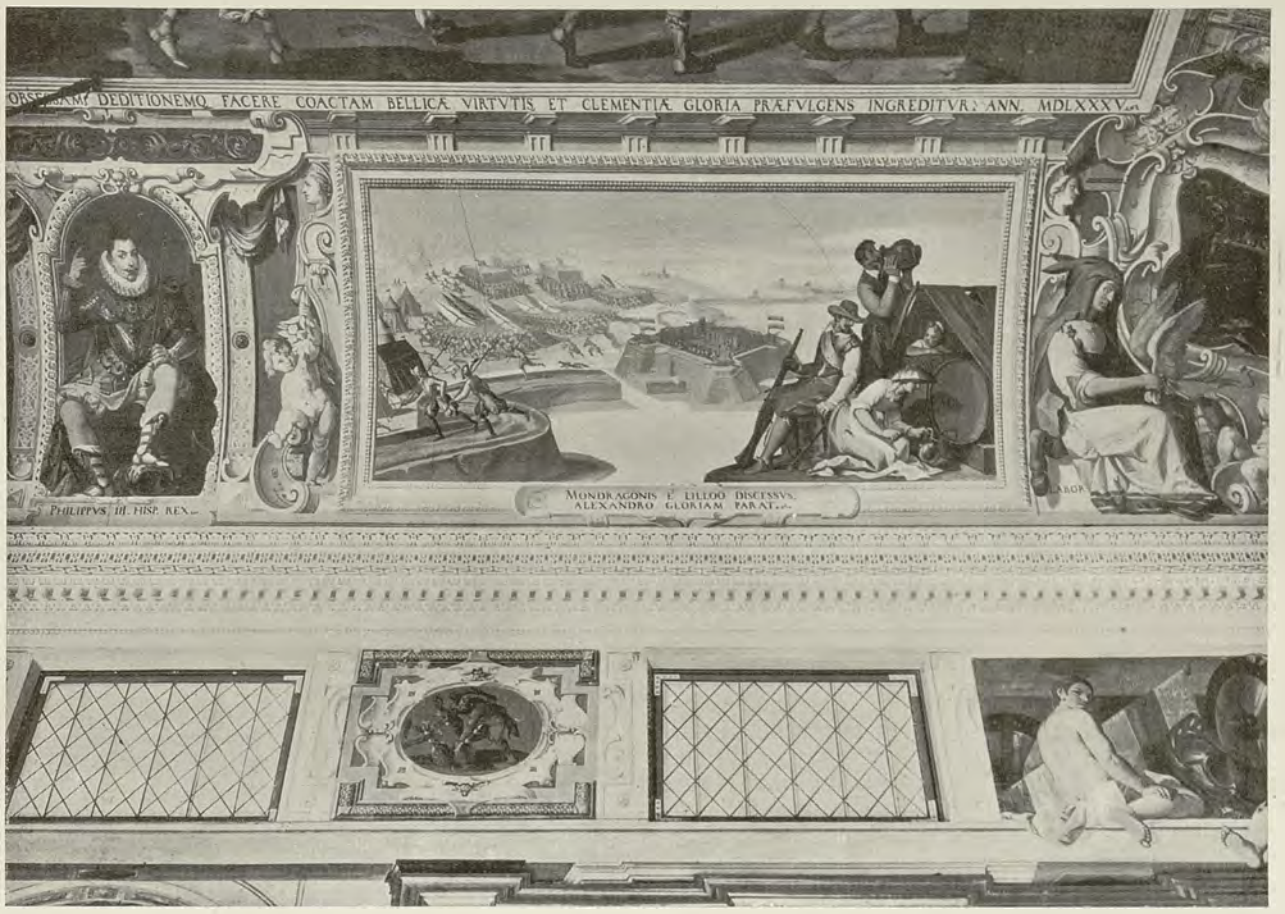


Fig. 104. Parte di uno dei lati maggiori nella vôlta della predetta sala.

l'artista. Quivi il sentimento decorativo, la fantasia, la genialità del comporre, il brio e la forza del colorire di cui il Tavarone era capace, si manifestano nel modo più completo. Espresse egli nella grande medaglia, che occupa quasi tutta la vôlta, l'entrata di Alessandro Farnese in Anversa, ed in altre sei secondarie, là dove la vôlta s' incurva sul cornicione, fatti d'arme ed episodi di quella guerresca impresa. Nello spazio interposto tra queste medaglie minori, due per ciascuno dei lati maggiori, ritrasse entro a ricchissime nicchie due illustri personaggi: Filippo III di Spagna ed Alessandro Farnese. Collocò ai quattro angoli del salone due figure di Virtù sedute lateralmente a sontuose cartelle, nel cui centro raffigurò a chiaroscuro, simulando cammei, i due crepuscoli, il giorno e la notte. Lungo i lati maggiori del salone occupò lo spazio risultante tra il cornicione e la sommità delle lesene con riquadri, ove alternò motivi ornamentali con medaglioni a chiaroscuro e nudi allegorici. Campeggiano infine al centro dei lati minori gli stemmi della famiglia Saluzzo e di quelle ad essa congiunte, fiancheggiati da vigorosi nudi di adolescenti, formando così una specie di giganteschi *ex libris*, che, passando sopra il capitello delle lesene, discendono per un tratto sulla parete (figure da 101 a 105).

Fig. 105. Stemma a riscontro di quello rappresentato nella fig. 101.

Chi ha potuto vedere i manoscritti di Giuseppe Giusti assicura che sono pieni zeppi di cancellature e di correzioni: mentre la spontaneità, il brio di quelle poesie, facili e semplici come un discorso famigliare, farebbero pensare tutto il contrario. Ora

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 106. Facciata posteriore del palazzo di S. Giorgio nello stato in cui era pochi anni addietro.

noi non sappiamo quanto tempo il Tavarone abbia impiegato per compiere quella grande opera: non sappiamo se abbia modificati i cartoni, i bozzetti, se abbia demoliti e rifatti molti pezzi di pittura. Questo solo si può con sicurezza affermare: che, entrando in quel salone, si pensa subito che l'artista deve aver avuto una visione pronta e nitida della decorazione richiesta dalla struttura, dalla vastità, dalla luce dell'ambiente. Che se poi, con l'aiuto di un binoccolo, si esamina la pittura nelle sue particolarità, nei suoi varii dettagli, troviamo che alla spontaneità di concezione corrisponde la tecnica semplice, larga, scevra di artifizii, di tratteggi, di velature; prerogativa di un artista sicuro di sè, profondo conoscitore della materia di cui si vale, delle crisi cui va soggetta, e che sa ricavare da essa tutti gli effetti caratteristici, profittando di tutti i vantaggi e delle risorse che presenta.

Alquanto farraginose come composizione, di tonalità più calda e robusta che non quelle del palazzo Saluzzo, sono le pitture che il Tavarone eseguì nel Sancta Sanctorum e nell'abside del Duomo di S. Lorenzo. Raffigurò nella vôlta il martirio del titolare e nella tribuna il Santo che presenta all'imperatore i poverelli quali depositarii dei tesori della Chiesa. Come in tutti gli affreschi del Tavarone, anche in questi si vede quanto egli fosse felice nell'applicazione del principio a cui si inspirò costantemente, cioè che la pittura murale e le decorazioni circostanti devono costituire un assieme unico, armonico, equilibrato. Ed invero quelle composizioni movimentate, quella intonazione vigorosa, accesa, ben si accordano con la vastità del tempio e con la decorazione architettonica del Sancta Sanctorum, così ricca di dorature, di marmi colorati, di cornici dagli aggetti molto pronunciati, di cartelle, di mensole e di statue.

Narra il Soprani che il Tavarone fu collezionista appassionato di disegni e di schizzi. Si dice che ne avesse raccolto oltre duemila e si compiacesse grandemente di mostrarli agli amici che numerosi si recavano a visitarlo, quando le infermità e gli anni non gli consentirono più di sopportare le gravi fatiche richieste dalla pittura a fresco e lo obbligarono a ritirarsi ad una vita di tranquillità e di riposo. Alla sua morte, avvenuta nell'anno 1641, la preziosa raccolta andò dispersa. Non è tuttavia improbabile che una gran parte dei disegni che si conservano nella galleria di Palazzo Bianco, molti dei quali il Municipio di Genova ebbe in dono od acquistò da antiquari e da famiglie liguri, provengano dalla collezione di Lazzaro Tavarone. Ve ne sono di artisti di tutti i paesi e di tutte le scuole: del Tavarone cinque o sei appena e di lui ben difficilmente se ne trovano altrove. E' da credere perciò che, mentre si interessava della intimità artistica dei suoi colleghi, egli fosse geloso della propria e che siasi adoperato perchè non ne restassero documenti. Forse ha preferito apparire agli occhi del pubblico dei suoi tempi e della posterità in tutta la pompa solenne del proprio ingegno, sullo sfondo radioso dei suoi magistrali affreschi.

ALFREDO LUXORO.

XI.

PUTTI NELL'ARTE E NELLA DECORAZIONE.

(Continuazione. Vedi il Fascicolo precedente).

— Tav. 26. Fig. da 107 a 117. —

SUL limitare del Cinquecento stanno i genî che coronarono l'opera secolare dell'arte italiana. Ogni scuola, cioè ogni tendenza artistica, ogni complesso ideale, ha il suo assertore magnifico. La scuola umbra e fiorentina culminano col divino Raffaello, in cui la più squisita semplicità si disposa alla più trascendente visione d'arte. A Firenze si eleva anche Leonardo, innumerevole, che, piantatosi nel mezzo del movimento pittorico lombardo, lo scinde in due parti distinte, quella dei preleonardeschi a quella dei leonardeschi. La scuola ferrarese affina ad un incomparabile grado il suo sentimento di grazia e di eleganza col pittor di Correggio, che dispiega i tesori della sua fantasia poetica su per le volte e le cupole, avvivandole con l'audace mano veloce. A Venezia sfolgorano Giorgione, reciso immaturamente, ma non prima ch'ei segnasse nuovi orizzonti meravigliosi all'arte, e il possente Tiziano, signore di tutti i segreti della tecnica, opulento e profondo. Solitario, senza legami con alcuna scuola, si leva Michelangelo e, precorrendo i tempi, mentre sospinge alle supreme espressioni gli ideali artistici della Rinascita, sancisce i principî che alimenteranno l'arte dalla metà del secolo XVI alla fine del XVIII, sorprendendo e atteggiando i giovani spiriti del Barocco con stupenda nobiltà.

Non tutti questi maestri elevarono inni all'infanzia. Tutti, sì,

Fig. 107. Vôlta secentesca nel Palazzo dei Penitenzieri a Roma.

dipinsero puttini sgambettanti nelle vaste composizioni, o in attitudini decorative. Ma non tutti ne colsero le tipiche bellezze, si avvicinarono alle loro anime deliziose, illuminandosi del loro sorriso, commovendosi a quel vago fluttuare d'immagini apparenti e sparenti, che sfavillano come razzi multicolori su dalle oscure intimità della coscienza infantile. Michelangelo, ad esempio, non sente l'infanzia. Esagitato da quel suo titanico impeto, egli ascolta solo le voci onnipotenti che svelano gli spiriti dominatori: il tenue argentino chiacchierio infantile non giunge sino a lui.

Anche Leonardo e Giorgione non si possono annovare tra gli artisti devoti alle rappresentazioni infantili. Ma quali mirabili fiori offersero ad esse Tiziano e Raffaello. Ricordate del primo gli angeli dell'*Assunta* (Galleria dell'Accademia a Venezia), dalle ricche chiome bionde ondanti con serica morbidezza sulle spalle, dalle rosee guance avvivate dall'intenso sguardo, di indimenticabile freschezza e soavità! E i putti dell' Urbinate! Con quei grandi occhi dalla cornea azzurra, che pare contemplino apparizioni di sovrumana bellezza, e, a volte, sembrano penetrare i misteri del futuro!

Fu il Correggio, però, che, nel folgorare del Rinascimento, intese con maggiore efficacia e cantò con anima fervida la venustà infantile. Non v'è opera sua che non sia animata da figure di bimbi. E non v'è opera sua in cui il putto non abbia una azione considerevole, e, spesso, assorbente, sull'anima dell'osservatore.

Pensate alla Camera di S. Paolo a Parma: a quella schiera di puttini che appajono negli ovali e garruli dileguano, giocano con animali, si lanciano in movimenti e azioni vivaci. E quelli nella cupola del Duomo di Parma che formano come un denso velo umano intorno alla Vergine ascendente al gaudio dei cieli, e, folleggiando, le si stringono da presso, si aggruppano, turbinano nell'aria.

Noi offriamo qui riprodotto il particolare di una tra le prime opere del maestro, ma anche delle più famose, la *Madonna di S. Francesco* a Dresda (R. Pinacoteca). Il basamento del trono su cui la gentile Dominatrice accoglie le preci degli umani è retto da due puttini, che per sostenere il pondo non lieve si appoggiano ad

Fig. 108. Cristoforo Caselli. La parte centrale di un quadro nella R. Pinacoteca di Parma.

Fig. 109. G. F. Penni detto il Fattore.
Allegoria della *Carità* nella Galleria di Villa Albani a Roma.

Fig. 110. Alessandro Vittoria.
Parte di candelabro in bronzo nel Museo Correr a Venezia.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Fig. 111. Mario de Fiori. Specchio dipinto nella Galleria Colonna a Roma.

un ovale cinto da festone. E' specialmente quello di destra che rivela il maggior sforzo, allargando le gambe, spingendo le braccia in alto, incurvando la testa quasi che volesse raccogliere le proprie energie. Floride sono le forme di entrambi e robuste; intenta e tranquilla l'espressione. Quello a sinistra si preoccupa meno del proprio compito: ha i capelli tutti ricciuti e pettinati, mentre l'altro li ha tirati sulla fronte piuttosto disordinati. E' notevole che essi si fondano mirabilmente all'insieme decorativo di linee generato dalla base adorna del trono e dal sottostante ovale (tav. 26).

Passerà qualche anno ed essi, vedendosi così vagheggiati, si faran più vispi, anzi tripudieranno nei giochi e nei canti, come posseduti da un demoniaco potere. Avevano ben ragione i Carracci di estasiarsi innanzi ai putti dipinti dal loro ideale maestro e di parlarne come di creature vive!

Un maestro parmigiano, non molto noto e non certo tale da paragonarsi al caposcuola, ha in molte sue opere interessanti rappresentazioni dell'infanzia. Cristoforo Caselli ci presenta un suo tipo di putto che per venustà e significazione è tra i più notevoli della prima metà del secolo XVI. Si guardi, in prova, uno de' suoi quadri nella R. Pinacoteca di Parma, rappresentante la Vergine col Bambino fra angeli e santi. A lato dell'Eletta che presenta il Divin Figliuolo in attitudine lievemente arcaistica, si allineano sei angeletti: a destra il gruppo dei musici, che par quasi accordino gli strumenti, a sinistra quello dei cantori, che sembrano provare a voce bassa l'inno che faranno tra poco echeggiare in onore della Donna celeste. Robusti, tranquilli, con le abbondanti capellature, or lisce, or ricciute, essi son tutti compresi della loro funzione e vi attendono con la pacata serenità di uomini sicuri di lor virtù. Specialmente importante è quello che suona, a guance gonfie, il flauto, come quello che regge il libro del canto (fig. 108).

Vediamo ora un seguace di Raffaello, uno dei più amati dal grande frescante delle *Stanze Vaticane*. Anzi Gian Francesco Penni detto il Fattore fu tra i più costanti ajuti del Sanzio, e nelle vaste allegorie dell'appartamento di Giulio II e di Leone X molte parti sono opera della sua mano. La critica moderna poi si sbizzarrisce ad ascrivere a lui e al suo maggior compagno Giulio Romano, alcune tra le storie sinora credute manifestazione genuina e fra le più alte dell'attività raffaellesca.

Del Penni diamo qui l'*Allegoria della Carità* esposta nella Galleria di Villa Albani a Roma. Il motivo è quello consueto: una opulenta donna, intorno alla quale accorrono più e più bambini che ascendono sulle sue ginocchia, accolti con materno fervore. Da una coppa lingueggia la simbolica fiamma (fig. 109).

Fig. 112. Mario de Fiori. Specchio come il precedente.

Fig. 113. D. Piola. Paliotto nel Duomo di Genova.

I tipi son raffaelleschi; s'intende spogli di quella sovrana leggiadria e di quel vago accento di vita interiore che fu precipuo dono dell'Urbinate. E' notevole qui la vivacità delle movenze, l'elaborata costruzione del gruppo, l'espressione di bontà che traluce dai puttini, l'intimo sentimento affettuoso che anima la figura della donna allegorica. Inoltriamoci ancor più nel Cinquecento che, per coloro cui seducono le formule, è il secolo della decadenza, poichè non lo irraggiò la luce dei grandi astri apparsi al suo sorgere. Quante alte figure di artisti; quante opere splendenti di bellezza!

Ecco Alessandro Vittoria, il più nobile scolaro di Jacopo Sansovino, che nella decorazione di palazzi e di ville, di altari e di fontane; nella creazione di immagini decorative o profonde di sentimento rivelò un temperamento meravigliosamente bizzarro, nervoso, animatore della materia.

Fra le sue più belle opere decorative è un candelabro in bronzo, purtroppo assai danneg-

giato, che è vanto del Museo Correr a Venezia. A lato del S. Pietro martire dolorante, stan ritti due puttini, con le braccia conserte, uno con la testa quasi protesa verso la nicchia ove il santo s'erge come se avesse udito un gemito uscire dal suo profondo. Ambo son tenuti da una inconscia parvenza di dolore che li rattrista, li fa stringere in sè, mentre le vigorose lor membra ci farebbero pensare ad una esuberante attività. Più disinvolti i due sovrastanti si atteggiano in pose franche ed elegantemente ornamentali (fig. 110).

Permane, tuttavia, un che di velato nella manifestazione vitale di questi bimbi. Innanzi ai quali noi sentiamo quasi pena, vedendo così costretta la loro rigogliosa natura. Forse l'artista volle fermarli in composta eleganza, pensando che il suo candelabro doveva ornare un tempio sacro al raccoglimento; forse egli li modellò in uno di quei periodi di agitazione spirituale, che furono frequenti nella sua vita e che lo sospingevano a prorompere in escandescenze, dopo le quali un profondo cruccio, una depressione insormontabile lo fasciava.

Più gaja visione dell'infanzia ci dà un altro scultore, il Tribolo, che va considerato tra i pochi i quali seppero non invano guardare al Buonarroti. Si veda questo particolare della Fontana detta dell'Ercole nella Villa Reale di Castello presso Firenze. Su basamento poligonale è impostato un capitello jonico. Tutt'intorno girano festosi alcuni putti che recan cigni e altri animali, dalle cui bocche saettano gli zampilli. Ridono i bimbi, rilevando nel vivace movimento le fresche eleganze de' loro corpi, benchè la loro struttura non sia in ogni sua parte degna di encomio. Sul verde delle vegetazioni, sullo specchio terso delle acque quel motivo di putti risaltante tra maschere decorative, acquista una singolare fragranza. Il Tribolo ha con esso espresso il carattere di delizia delle ville del Rinascimento, in cui l'anima riposava dalle ansie della lotta e delle ambizioni, dai godimenti molteplici, nel sorriso della natura (fig. 114).

Nelle sale delle ville e dei palazzi, fra le eleganze decorative a piene mani profuse, appaiono frequenti e garruli i puttini. Reggono festoni, sgambettano intorno alle cornici che racchiudono le rappresentazioni, si confondono alle dovizie floreali. Bellissimi saggi sono offerti dalla Galleria Colonna a Roma. A Mario de Fiori si devono alcuni specchi, intorno ai quali si addensa una primaverile fioritura, leggera, fresca, ricca di aromi. Un putto appare in basso, intento all'alto, ove un compagno si lancia in ardito scorcio. Una testina si mostra a destra e anch'essa par che segua l'azione dell'audace coetaneo, mentre un altro a sinistra guarda in giù. Quelle tenere membra e quei visi soavi, dai grandi occhi pensosi, sembrano vivere tra i fiori come nel loro naturale elemento, compenetrandosi in essi, da essi sorgendo lievi e rosei, come il più bel fiore (fig. 111 e 112).

Fig. 114. Il Tribolo. Parte della Fontana nella Villa Reale di Castello.

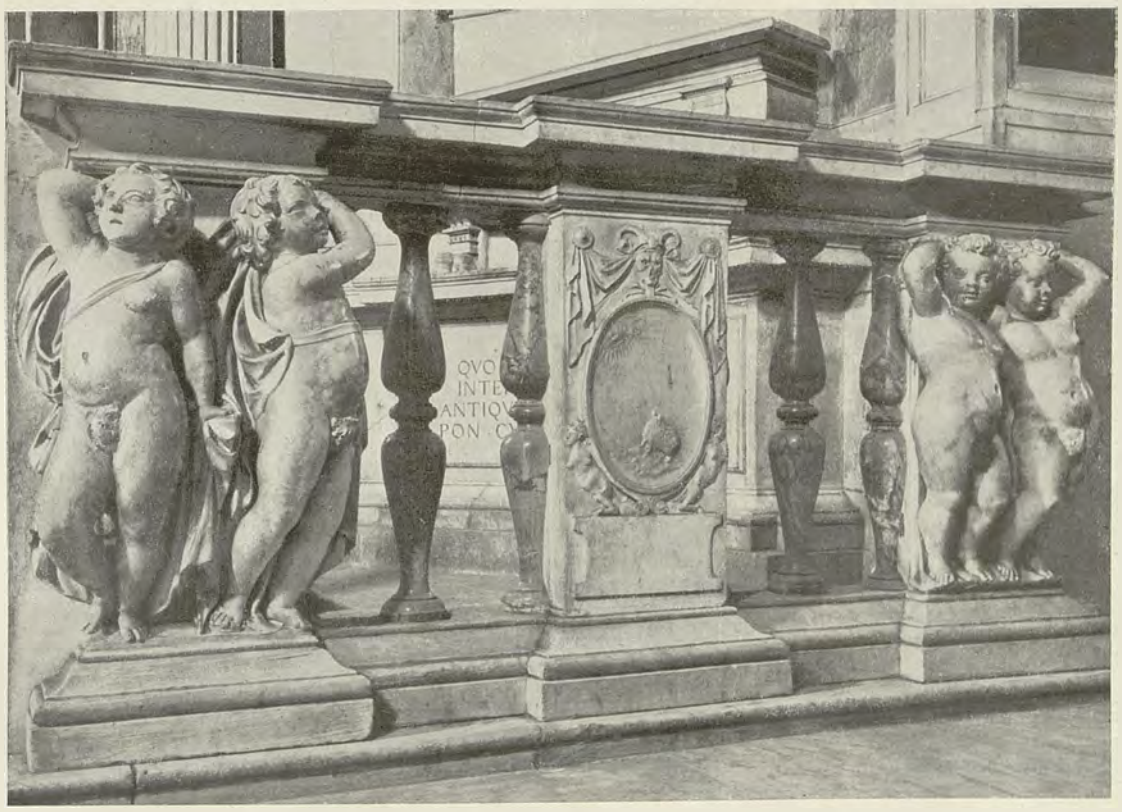


Fig. 115. Balaustrata nella chiesa di S. Pietro in Montorio a Roma.

Il Seicento — questo tanto biasimato e spregiato secolo — con le sue spettacolose effusioni decorative continua a dar grande importanza alla rappresentazione del putto. Anzi esso vanta alcuni tra i più amabili poeti della vita infantile che annoveri l'arte italiana. Ricordate i bimbi del Domenichino? Il mite pittore bolognese, dall'anima candida e debole come quella di un bimbo, segnatamente nel periodo della virilità e maturità tratta la figurazione infantile con squisita grazia rendendola elemento essenziale della composizione.

Un suo contemporaneo e amico, il bolognese Francesco Albani, si restringe quasi esclusivamente a dipinger puttini, o almeno a farli primeggiare. Senza ritornare sulla celebre *Danza degli Amori* della Pinacoteca di Brera, possiamo trovare nell'attività sua quadri vaghissimi in cui l'infanzia è signora.

Così quello rappresentante il *Carro di Amore*, esposto nel Palazzo Bianco a Genova. Il paese esprime sempre la conquista verso

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

la profondità dei piani, la trasparenza atmosferica, il poetico chiarore dell'orizzonte, che fanno dell'Albani uno dei più insigni paesisti del Seicento. E nel centro di esso ecco il carro fatato, su cui domina il piccoletto iddio, armata la sinistra della fiaccola raggiante, armato

Fig. 116. Francesco Albani.
Il *Carro d'Amore* nel Palazzo Bianco a Genova.

il fianco della faretra con le fatali saette. Due amorini tirano il cocchio, uno s'affatica a spingerlo (fig. 116).

Nulla è più gentile, più lieto di questi bimbi che sembrano compiere insieme un gioco e un rito, che han morbide e belle le forme, e ricciuti i biondi capelli, e l'occhio ammaliatore, e lo spirito soave. E nel pittoresco paese, fresco d'ombre e di acque, la loro azione acquista una suggestione infinita, un'anima di gentilezza più arcana e vibrante.

In un pittore ancor più significativo dell'Albani, Guido Reni, si hanno considerevoli manifestazioni di vita infantile. Il Reni fu maestro ricco di idealità benchè spesso scenografico, e sempre mantenne un che d'ingenuo e di delicato che risplende segnatamente nelle sue creature femminili e nei bimbi. Di lui si ha dai più un concetto non adeguato, poichè si persiste a guardarlo come il pittore per eccellenza dei Cristi doloranti ma azzimati, delle composizioni eminentemente decorative, e, perchè tali, non di rado declamatorie.

Ma egli vanta opere fra le più complesse e sane del Seicento. Così l'affresco nell'oratorio di S. Andrea al Celio in Roma esprimente l'*Andata di S. Andrea al martirio*, così quello nell'attigua cappella di S. Silvia che rappresenta, nel catino dell'abside, un vasto coro di angeli musicanti.

A questo appartiene il particolare che riproduciamo. Son tre angeletti ignudi, aggruppati in modo da ricordar quasi l'ellenico gruppo delle *Grazie*. Studiano musica: due reggono un foglio animato da segni musicali perchè il coetaneo, posto al centro, possa leggerlo insieme con essi, mentre li avvince ponendo le mani sulle spalle di entrambi. Floridi corpi, franche e naturali attitudini, grande bellezza di teste con morbidi capelli ondati, espressioni soavi, piene di candore e di intelligenza (tav. 26).

Maggior spontaneità e nobiltà non è possibile, come maggior semplicità di mezzi disposata a tanta dovizia di effetti. E i facili detrattori del Barocco ne troverebbero non rari di questi esempi scorrendo l'attività dei grandi, non fermandosi alle schermaglie de' mediocri, nè ai momenti di deficienza de' maestri.

(Continua). LUIGI SERRA.

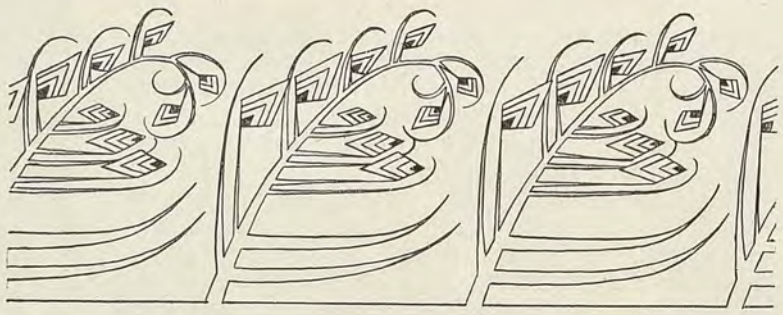


Fig. 117. Angioletti intorno alla figura di S. Filippo Neri.
Intaglio in legno del Brustolon.

Fig. 118. Piedestallo dei pilastri nel Presbiterio di S. Maria dei Miracoli a Venezia. (Vedi le tav. 29 e 30).

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

Anno XX — 8° della Nuova Serie. N. 6 — Giugno 1911.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

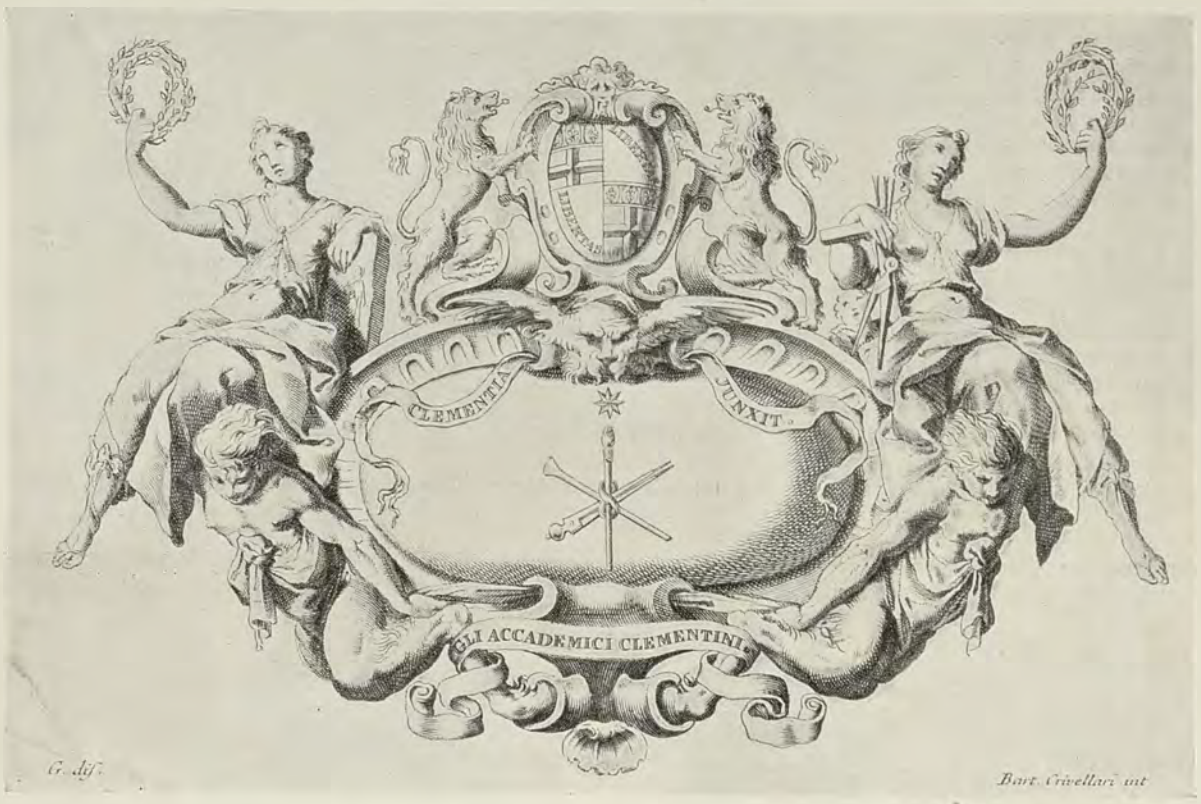


Fig. 119. Fregio in un libro del 1756 coll'impresa dell'Accademia Clementina in Bologna.

XII.

PELLEGRINO PELLEGRINI IN UN BEL LIBRO DEL 1756.

— Tav. 31 e 32. Fig. da 119 a 129. —

A lettera iniziale, che si vede qui accanto, e il fregio, che si vede al di sopra, come altri fregi e finali di questo scritto, sono tolti da un solenne in-folio preparato tutto in Bologna nel 1755 da Giampietro Zanotti, segretario dell'Accademia Clementina di Pittura, Scultura e Architettura, e stampato in Venezia l'anno seguente *con licenza dei superiori*. Cotesti ornamenti tipografici rivelano quella aggraziatura proprio settecentesca, la quale è tornata in voga al dì d'oggi dopo le passeggere sbrigliatezze dell'*arte nova*, tanto che, ad esempio, Artemisia, nella lettera iniziale, beve le ceneri del marito con *gentile atteggiamento*, come dice il testo, e le figurine della Fama, delle Arti, dell'Abbondanza nei fregi qui pubblicati sembrano ragazze galanti de' giorni nostri, e fino i Leoni rampanti hanno un che di garbato.

Il grande in-folio, così graziosamente ornato, si occupa di due artisti, uno dei quali, Pellegrino Tibaldi, come è chiamato a Bologna e altrove, o Pellegrino Pellegrini, come si dice con maggior precisione a Milano, fu architetto e pittore e anche scultore: un cinquecentista tutto michelangiolesco, perciò innamorato di nudi, di muscoli, di scorti, di atteggiamenti risoluti e spesso fin troppo energici. I quali eccessi rincrescevano, per verità, al segretario dell'Accademia Clementina, sebbene fosse dall'altra parte uno sfegatato ammiratore.

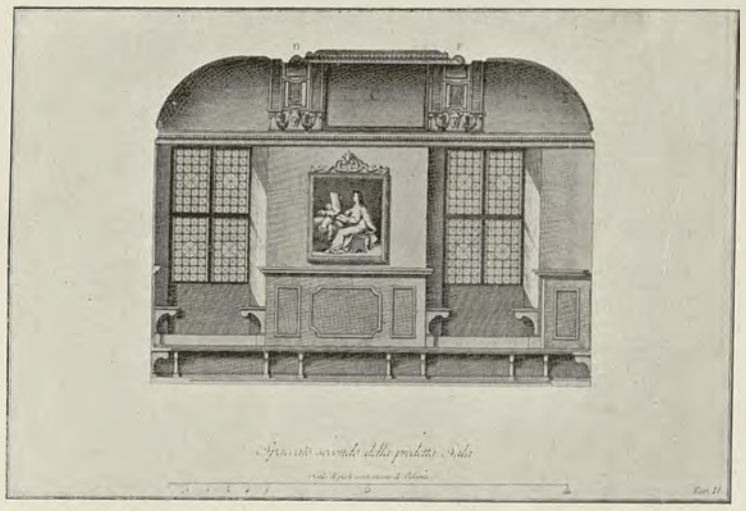


Fig. 120. Lato minore della sala delle adunanze nell' Istituto delle Scienze e delle Arti in Bologna, dipinta dal Pellegrini.

e con ragione, delle virtù artistiche di Pellegrino da Bologna, così chiamato dal Vasari, che, avendolo conosciuto giovine di trentacinque anni, lo dichiarava *pittore di somma aspettazione e di bellissimo ingegno*.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

A Milano la fama del Pellegrini, non quale pittore ma quale architetto, è addirittura popolare, poichè si collega al Duomo e alla sua facciata, di cui la cittadinanza milanese si occupa, a intervalli, con viva passione. Per amore delle cinque porte pellegrinesche fu abbandonata l'idea di rinnovare radicalmente il prospetto nello stile archiacuto, e sorsero tante e sì lunghe e tenaci e accanite dispute, che pareva non dovessero finir più. Ma, dopo un poco di riposo, a conforto dei giovani architetti, ricominceranno. E ci fu anzi chi proclamò il Pellegrini, non bolognese, ma milanese, perchè il padre suo Tebaldo era nato in Valsolda.

Le vicende di Pellegrino non furono tutte liete, a cominciar dai principii. La *Felsina pittrice* sentenzia di lui che *anche nelle sue felicità fu infelice*, e narra come Ottaviano Mascherino, architetto di Gregorio XIII, se ne andasse una sera sul tardi, solo soletto, fuori di Roma da Porta Angelica a passeggiare nei campi deserti, quand'ecco, ode, dietro un albero, un lungo lamento, e vede un uomo. Gli si accosta e lo riconosce. Era Pellegrino, il quale alle affettuose interrogazioni risponde che privo di lavoro, privo di quattrini, disperato di poter salire col pennello all'altezza sognata dalla mente, era risoluto ormai di lasciarsi morire d'inedia per uscire dai travagli

Fig. 121. Fregio di un libro del 1756, coll'impresa dell'Accademia dei Carracci.

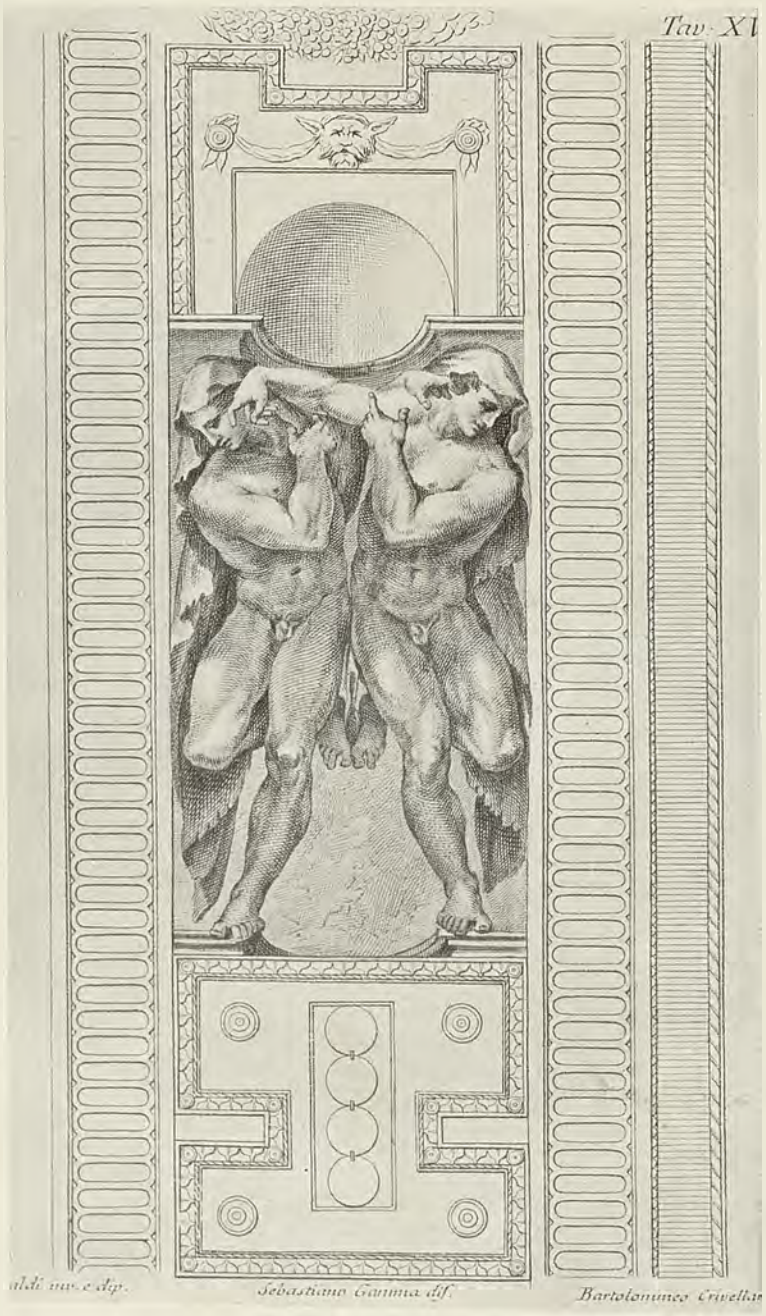


Fig. 122 e 123. Telamoni dipinti dal Pellegrini nella vôlta della predetta sala delle adunanze.

di questo mondaccio. Il Mascherino lo riconforta, lo ammonisce, gli consiglia di lasciar la pittura per l'architettura, arte più proficua, e si offre di essergli maestro.

E fu architetto geniale e vigoroso, e anche ingegner militare di fortificazioni a Ravenna, ad Ancona e in altri luoghi dello Stato della Chiesa, ma non tralasciò di occuparsi instancabilmente della pittura, unendo a questa, ove occorresse, il modellare figure di tutto tondo o bassorilievi o ornamenti di stucco, finchè fu chiamato in Ispagna da Filippo II a ornare la Libreria e la Chiesa dell'Escuriale.

E' strano che di un tanto rinomato artefice non si conosca con precisione l'anno in cui nacque, se il 1522 o 25 o 27 o 32, nè si conoscesse fino a poco tempo addietro l'anno in cui morì, che fu il 1596 ai dì 27 di maggio in Milano. Capitato a Milano con l'arcivescovo Carlo Borromeo, suo benevolo patrono, riuscì eletto ingegnere della fabbrica nel 1567 in sostituzione di Vincenzo Seregni, licenziato. Fino dal principio gli assegnarono 72 scudi d'oro l'anno, più la casa ed il vino, purchè, oltre alle opere d'architettura, desse i disegni *in pictura* per le vetrate del tempio. Ma presto cominciarono le persecuzioni. Martino Bassi, giovane architetto, manda ai deputati un memoriale con parecchie accuse, le quali via via diventano ventisette; e il Pellegrini è invitato a scolparsene entro otto giorni, non più. Si tratta di trascuratezze, di volubilità nei lavori, di sbagli commessi, di vecchie opere distrutte, di spreco nei materiali e anche

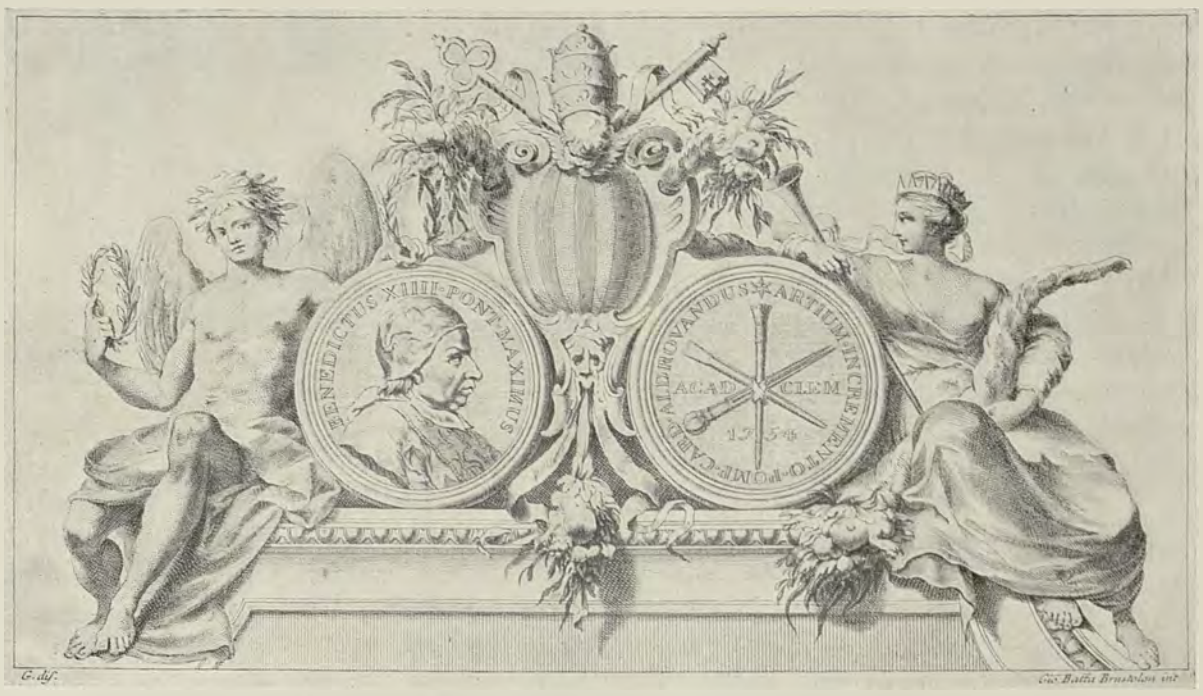


Fig. 124. Fregio del 1756 con la medaglia di papa Benedetto XIV.

Fig. 125 e 126. Figure dipinte dal Pellegrini nella predetta sala delle adunanze e in quella detta dell'*Obelisco*

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Fig. 127. Finale di capitolo con la medaglia data in premio dall'Accademia Clementina dopo il 1743.

peggio. Forse Pellegrino era più artista che amministratore; ma ne' suoi avversari apparisce una malevolenza che eccede ogni diritto di onesta censura. Gli chiedono, ad esempio, perchè avesse fatto costruire pieno e di mattoni il muro fra i piloni del coro *se si haveva a buttare a terra.* Il muro non si doveva buttare a terra. Gli chiedono perchè in quella marmorea chiusura del coro avesse disegnata la cornice tanto sporgente da nascondere il fregio. Il fregio, nota l'imputato, è di sotto, nè potrà mai venire nascosto dalla cornice, ch'è di sopra, *essendo il veder dell' huomo a basso.*

La quindicesima accusa riguardava i cartoni delle vetrate, che l'ingegnere era tenuto a dare. Sì, li avrebbe dati tutti; ma monsignor arciprete non si spicciava mai nell'indicargli i soggetti, anzi lo trattava sgarbatamente e finì coll'ordinargli di andare nella chiesa di S. Celestino a copiare le storie ivi dipinte, al quale ordine il Pellegrini si ribellò rispondendo: — Le opere del Duomo, monsignore, non devono essere copia di altre, *ma esempio a tutte le altre.* E poichè aveva principiato, continuò, scagliandosi contro coloro *che non cessano di voler cianciare di cose delle quali poco o nulla s'intendono, non avvedendosi che ritorna in loro dishonore, caso che havessero honore, però che parlando come hanno parlato, senza ragione, gli sarebbe stato meglio il tacere.*

Quello era un architetto! Facciata, nuovo coro, scurolo, battistero, altar maggiore, monumenti; disegni per statue, bassorilievi, stucchi, vetrate; disegni per gli armadi dei paramenti, per le torce, i candelotti ed i cerei — *designa candelorum ac torchiarum* (sic).

Su ventisette capi d'accusa giudicò il consesso dei magnifici prelati e dottori, presieduto dall'arcivescovo Carlo Borromeo. L'architetto, sotto le larghe ali del futuro santo, viene assolto e confortato di lodi; ma non passa molto e gli fanno un altro processo, nel quale la sentenza giudica che iniquamente era stato incolpato da' suoi nemici. Muore l'arcivescovo il 4 novembre del 1584, ed ecco che, un anno dopo, il Pellegrini riceve dalla fabbrica il benservito. Va in Ispagna; torna, dopo nove anni, con centomila scudi e marchese di Valsolda. Fatto sta che nel 1596 i deputati deliberano di alzare in Duomo un onorifico sepolcro a perpetua memoria del benemerito Pellegrino de' Pellegrini, già eccellentissimo architetto della veneranda fabbrica, da lui *per tanti anni servita.* Il sarcofago doveva avere dall'una parte la statua del Tempo, dall'altra quella dell'Eternità; tre scultori vi lavorarono, ed avevano ricevuto insieme il compenso di 990 lire imperiali; ci rimane l'epigrafe, ma del monumento non si è saputo più nulla.

Lasciamo stare l'architetto, e ritorniamo al pittore, di cui si mostrano qui pochi lavori, i quali bastano forse a porgere una sufficiente idea della sua indole artistica e del suo genio decorativo, e son tutti tolti dalle sale ornate da esso in Bologna per l'Istituto delle Scienze e dell'Arti. Il piccolo disegno (fig. 120) indica uno dei lati minori del salone già destinato alle adunanze, mentre la Tavola 32 mostra, nella metà di sotto, l'angolo della volta sullo stesso salone, e, nella metà di sopra, una delle storie, rappresentante la navigazione di Ulisse, quando dai famosi otri squarciati si sprigionano i venti a destare la furiosa procella nella presenza di Nettuno, il quale solca il mare sul trono riccamente intagliato e tirato dagli imbizzarriti cavalli marini, faticosamente tenuti a freno da nerboruti Tritoni.

Le altre quattro storie fingono Ulisse quando caccia la

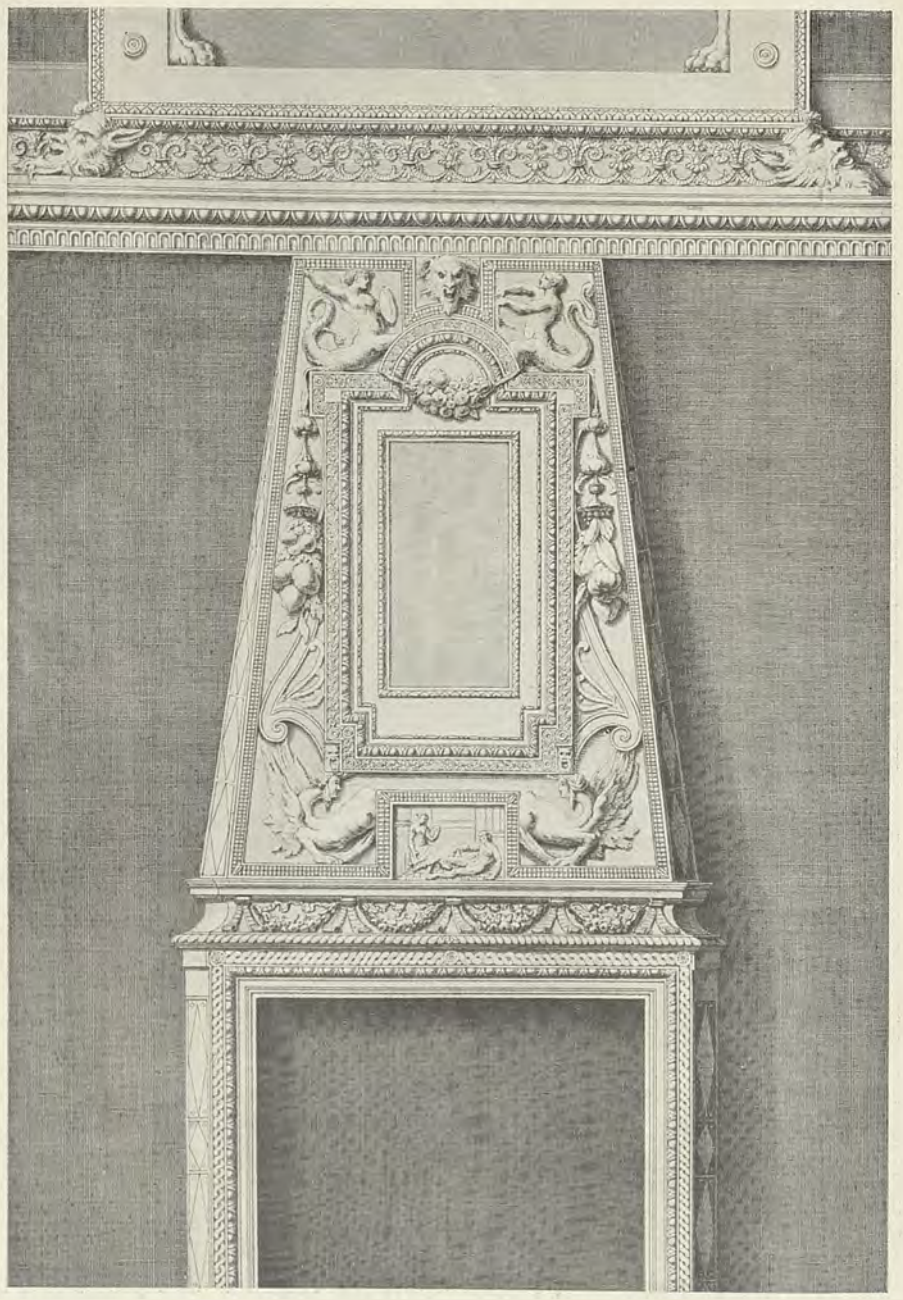


Fig. 128. Camino nella sala detta dell'*Obelisco.*

punta del troncone ardente nell'occhio del gigante Polifemo, intorno a cui stanno sul suolo le ossa spolpate e i teschi degli uomini divorati dall'accecato Ciclopo; e poi ancora costui che custodisce l'antro dal quale Ulisse ed i suoi compagni fuggono mascherati con le pelli degli uccisi montoni; e poi Eolo maestosamente seduto fra le nubi, allorchè dona a Ulisse gli otri con dentro imprigionati gl'impetuosi venti; finalmente Circe incantatrice, col re d'Itaca in faccia, che, soccorso da Mercurio, torna i suoi seguaci all'aspetto umano, e si salva.

Meritevoli di singolare considerazione e anche troppo michelangioleschi sono gli atlanti nudi accoppiati e i personaggi panneggiati (fig. 122, 123 e 125) che stanno dipinti nelle nicchie dei larghi costoloni della volta, ove festoni, mascheroni e altri fregi rallegrano il tutt'insieme. E di un'altra sala si porge qualche saggio, quella detta dell'Obelisco o degli studi d'Architettura, in cui quattro composizioni pittoriche illustrano ancora i casi di Ulisse. Una è riprodotta nella nostra Tavola 31, che mostra come, proprio nel momento in cui il figlio di Laerte sta per annegare con la sua zattera,

> Ino dal flutto infido
> Con un lembo del velo il tragge al lido.

Alla medesima sala appartengono quattro tabernacoli (fig. 126) rivelanti nelle erme flessuose come un garbo settecentesco, ed appartiene un camino (fig. 128) arricchito di stucchi con chimere, tritoni, mascheroni e così fatti capricci. Ma più sicure opere del nostro Bolognese sono Prometeo che ruba i raggi al sole, e la precipitosa caduta di Fetonte, incorniciata da una prospettiva dal sott'in su, di modo già secentesco, composta di due logge sovrapposte con colonne e pilastri, l'una ionica, l'altra corinzia.

E del fecondo cinquecentista Pellegrino di Tebaldo Pellegrini ci sembra avere indicato quanto occorreva per chiarire le opere qui riprodotte, che non vogliono essere alzate alla dignità dell'arte architettonica nè alla espressione della grande arte pittorica, contentandosi invece di ciò che preme a chi guarda e legge questo Periodico — l'arte decorativa. Ma non sappiamo abbandonare il volume in-folio del 1756 * senza rammentare qualche idea di critica artistica espressa con sincera convinzione da Giampietro Zanotti, uomo colto e tutto del tempo suo, perciò inclinato appunto a quello che più c'importa, il sentimento ornamentale. In questo egli ricasca dopo avere toccato dello studio del corpo umano, dei muscoli, dell'anatomia, concludendo: « Debbesi unire ad un tal sapere la osservanza diligente della simetria, indagata sulle forme della natura, e aggiungervi, se tanto si può, la debita grazia, la quale è il condimento di ogni opera; e ho detto *se tanto si può*, poichè la grazia è un dono della natura, nè per insegnamenti, nè per regole d'arte s'acquista; e quella a cui solamente con lo studio si giunge riesce affettata. Niuna cosa v'ha, a mio giudizio, che più dell'affettazione guasti e corrompa ogni bellezza ».

E questa sentenza è d'un settecentista, è del segretario d'una Accademia roccoccò.

* *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna, descritte ed illustrate da Giampietro Zanotti, segretario dell'Accademia Clementina.* — In Venezia MDCCLVI presso Giambatista Pasquali, all'insegna della *Felicità delle Lettere*, con licenza de' Superiori.

Fig. 129. Finale del libro stampato nel 1756 ove si parla della vita e delle opere del Pellegrini.

Fig. 130. Parte di un fregio scherzoso modellato recentemente nel Palazzo Caffarelli a Roma.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

XIII

PUTTI NELL' ARTE E NELLA DECORAZIONE.

(CONTINUAZIONE E FINE. VEDI FASCICOLO PRECEDENTE).

— *Tav. 33, 34 e 35. Fig. da 131 a 137.* —

ECCO, dopo Francesco Albani e Guido Reni, un' altra delle figure giganti del Seicento: Luca Giordano. Quanti sono i suoi quadri ed i suoi affreschi?

Centinaia e centinaia di ampie pale, di quadri di battaglia o di paese o di genere; immense aule decorate; chiese insigni quasi interamente da lui adorne. Lo dicevano *fa presto*, badando alla pura virtuosità della esecuzione meravigliosamente rapida. Qual novità e fertilità di concetti, di situazioni, di adattamenti nelle sue opere! E il brio coloristico, e gli effetti smaglianti di luce!

A lui è ascritto nella Villa Albani a Roma un *Baccanale* che presenta i caratteri distintivi della sua arte ma come sminuiti, sì che vien da pensare ad un imitatore. V' è grazia e animazione nell'aggruppamento, molle freschezza nelle forme, varietà e vivacità di atteggiamenti, varietà e grazia nelle espressioni. Un fine chiaroscuro avvolge le belle membra, genera giochi inaspettati ed eleganti di penombre (fig. 131).

Decoratore ampio e possente fu anche il gesuita padre Pozzi. Pochi artisti del periodo barocco lo superarono in audacia, come nella virtù di effondere su vastissimi spazi esuberanti composizioni. Egli fu anche architetto, e di non lieve considerazione, e si applicò inoltre alla scenografia nei fantastici progetti prospettici, rivelando intera la bizzarra, vivida, ma un po' vacua fantasia.

La sua opera maggiore e più nota è l'immensa allegoria della Gloria di S. Ignazio e della Fede trionfante, che domina nella gran volta della chiesa di S. Ignazio a Roma, in cui è chiarezza di costruzione, senso di massa, imponenza di effetto pittoresco, folgorii di colore, ma anche un che di troppo superficiale e ricco senza misura e senza ragione.

V' han, però, saporosi particolari decorativi, e tra questi si fanno specialmente notare quelli che esprimono azioni di creature infantili. Si vedano nella Tavola 33 due puttini, arditamente gettati, fiancheggianti una cartella, mentre due altri appaiono in alto abbracciati e turbinanti nello spazio, e uno a sinistra par che sgambetti nell'aria. Giovinetti musicanti si agitano in molteplicità di piani, avvolti in serici drappi, agili, con le chiome prolisse scomposte da un lieve soffio, variati, come i putti, da graziosi effetti di chiaroscuro.

terzo sorge lentamente, quasi a fatica. Noi ricordiamo tentativi abbastanza remoti di codesto motivo ornamentale: per esempio quello che il Mantegna ci offre nel soffitto della Camera degli Sposi nel Castello di Mantova. Però il padre Pozzi nell'affresco di S. Ignazio

Fig. 131. Luca Giordano. *Baccanale* nella Galleria Albani a Roma.

l'ha trattato con intima personalità, creando un nuovo spirito decorativo, costruendo altrimenti il gruppo, animandolo, oltre che con la vaghezza della linea, col gioco degli sbattimenti. E' strano in un

Fig. 132. Putti nel sepolcro di S. Luigi in S. Ignazio a Roma.

Ancora un altro dettaglio della stessa composizione (Tav. 34). Dalla profondità di un occhio circolare sembra emergano tre putti. Uno con le grandi ali spiegate reca fiori nelle mani e si direbbe che s'affretti a spargerli, benchè il volto si atteggi a intensa malinconia. Uno si regge con il piedino alla balaustra del tondo; un

maestro dalla fantasia e dalla tavolozza così giojose, quel sentimento di tristezza diffuso nell'aspetto dei bimbi, cui natura velò tutte le amarezze dell'esistenza.

Osserviamo qualche scultore barocco.

L' Algardi, che fu tra i pochissimi i quali resistettero, benchè

Fig. 133. Putti dormienti dell'Algardi nella Galleria Borghese.

Fig. 134. Putto del Bernini in S. Giovanni in Laterano a Roma.

oscurati dal folgorare del genio del Bernini, ci dà una intera composizione dedicata all'infanzia. Sono i tre putti che dormono nella signorile magnificenza della Galleria Borghese a Roma (fig. 133).

La disposizione è libera; anzi si esita sul punto migliore di osservazione, proprio perchè ogni putto sembra formare un tutto a sè. Incantevolmente resa è la espressione del sonno roseo, tranquillo, in quegli occhi appena chiusi, nelle narici dilatate per l'ampio respiro, nelle bocche semiaperte. Incomode le pose, come quasi sempre nei bambini. Uno è tutto raggomitolato e appoggia la sinistra guancia sul ginocchio. L'altro ha le gambe ripiegate e il collo lievemente torto. Il terzo si atteggia come chi sgambetti nel vuoto.

Nel modellato, se l'Algardi non ha raggiunta la finezza e la dovizia di effetti che si riscontrano, ad esempio, nella sua gran tavola marmorea della chiesa di S. Pietro in Vaticano, certo ha reso il carattere del corpicino infantile con uno spirito di osservazione ammirabile. Fini lumeggiature, qua e là, integrano l'opera dello scalpello, compiendola e addolcendola.

Dorme anch'egli il putto del Bernini in S. Giovanni in Late-

Fig. 135. Bassorilievo del prof. Lodovico Pogliaghi nel nuovo pulpito del Duomo di Chiavari.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

rano di Roma. La guancia appoggiata lievemente alla mano destra, i capelli un po' scomposti, come s'egli fosse stato vinto dal sonno dopo un gioco agitato, la sinistra appena reggente la cornucopia. Una soave grazia spira dalle fragili membra, dall'atteggiamento elegante nell'abbandono, dal visino rugiadoso (fig. 134).

Gian Lorenzo Bernini, il maestro più alto del Barocco, lo spirito ciclopico che elevò l'immenso colonnato di S. Pietro fondendo la maggiore semplicità alla maggior ricchezza di effetti, che ricavò dal marmo esseri esagitati da una vita impetuosa, si piega a cogliere il carattere dell'infanzia con anima pronta e candida. Il suo putto e per il raffinato trattamento anatomico e per il senso di calma che emana da ogni parte del suo essere va considerato come una delle più leggiadre espressioni dell'infanzia che sieno state fermate dalle arti figurative.

Benchè attenuato, questo spirito di eleganza e di bellezza è raccolto anche da molti suoi seguaci. Così dal Barigioni e da Pietro Bracci, autori del monumento a Maria Clementina nella Basilica Vaticana (fig. 136).

Qui il Bernini è evocato in ogni particolare e nell'impronta tipica dell'opera. Il pesante e ampio drappo serico che fluisce ai lati dell'urna, i tipi dei personaggi, il panneggiare delle vesti della figura allegorica (*Carità?*), il modellato delle carni, l'effetto coloristico intenso... tutto richiama il Bernini in quel suo senso pittorico e scenografico del monumento scultoreo. Notevole è la composizione, assai sobria ma chiara, nobile, ben distribuita e organata. E assai interessanti sono i puttini, sia quello che regge il medaglione ove è contenuto il ritratto della defunta, in vivace atteggiamento infantile; sia i due, gettati più che seduti sul coronamento del portale sottostante, uno con ricca corona nelle mani che par si appresti a deporre sul capo di un personaggio invisibile cui affisa lo sguardo, l'altro che sembra corrispondere in gioco temperato con un coetaneo lontano, movendo al sorriso il fresco visino che l'altro ha invece intento e serio. E quella lussureggiante magnificenza di marmi e di colori e di luci sembra una cornice ideale in cui essi possano muoversi come in un mondo incantato.

Se questa corsa attraverso i campi dell'arte non si fosse già troppo prolungata, molte altre degne visioni potremmo presentare agli occhi dei lettori. Ma il tema dei *Putti* è così vasto, anzi sconfinato, che sarà agevole e piacevole il ritornarci.

LUIGI SERRA.

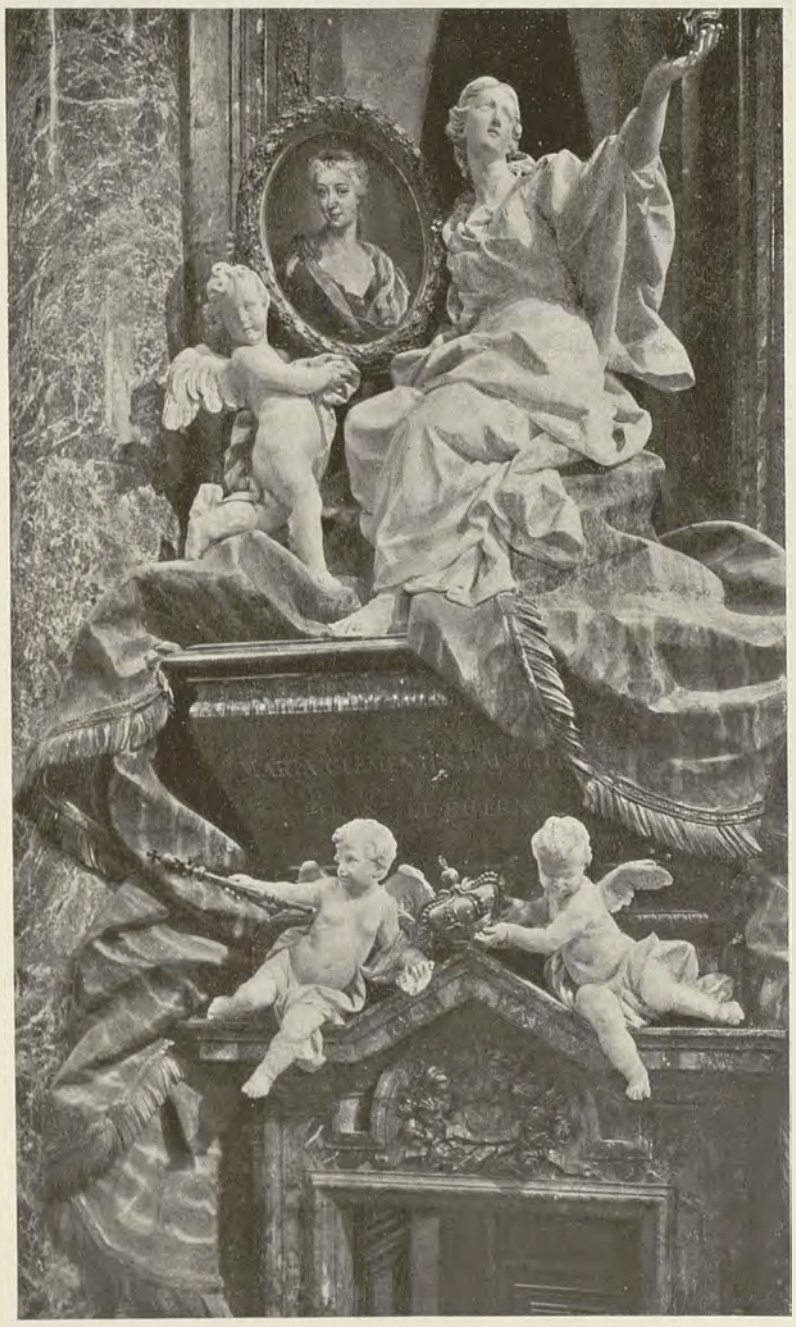


Fig. 136. Monumento a Maria Clementina nella Basilica Vaticana degli scultori Barigioni e Bracci.

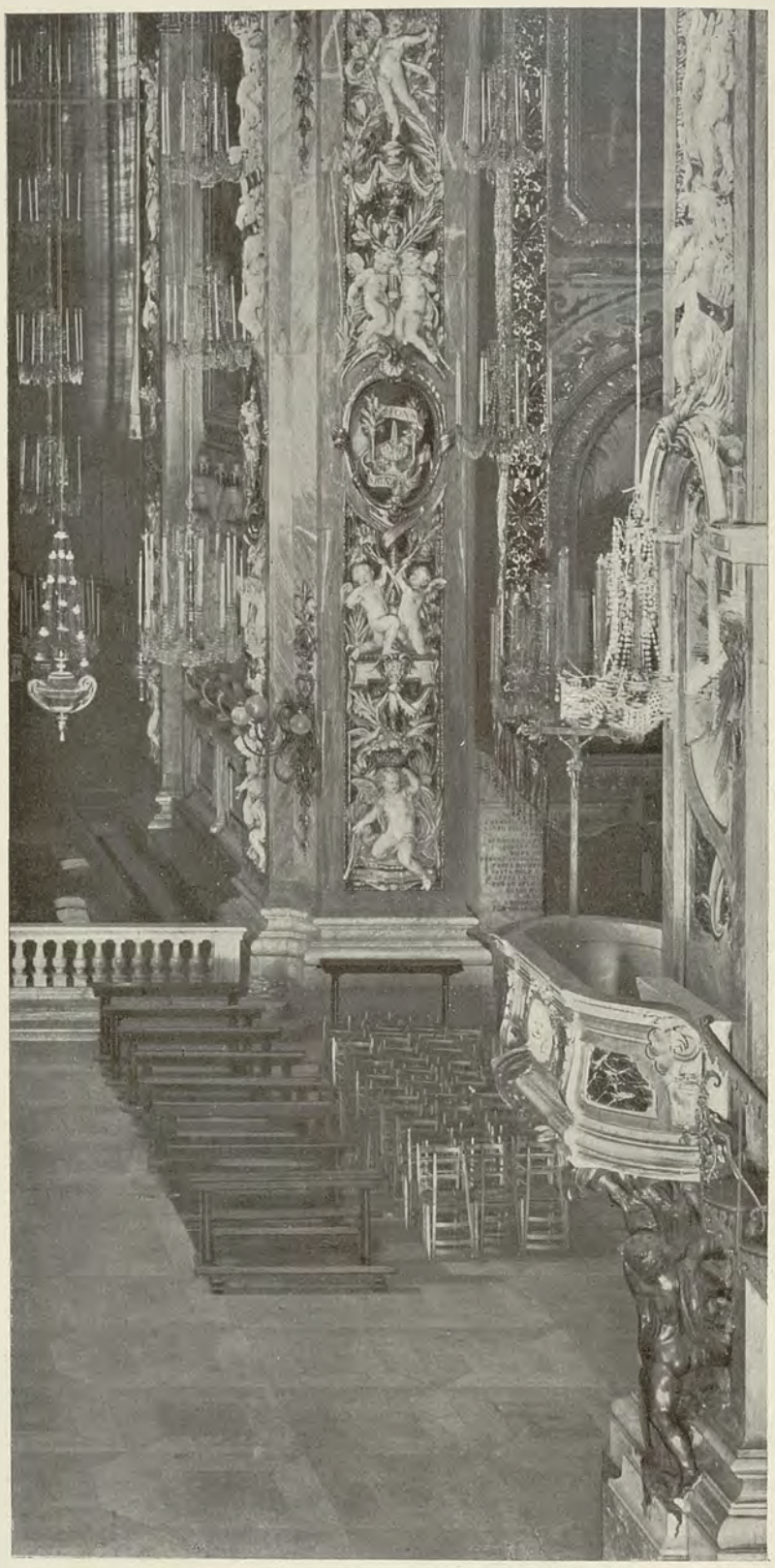
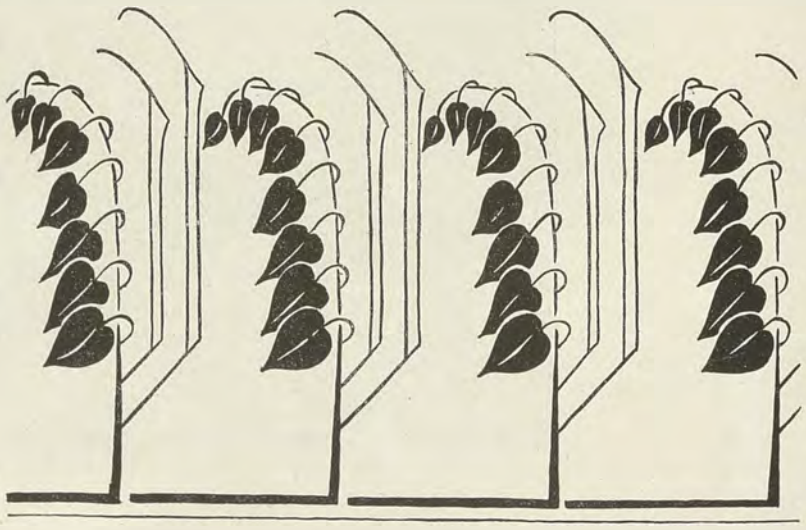


Fig. 137. Angolo del presbiterio nel Duomo di Chiavari con le nuove decorazioni dei pilastri e col nuovo pulpito del prof. Lodovico Pogliaghi (Vedi Tav. 35).



MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

Anno XX — 8° della Nuova Serie. N. 7 — Luglio 1911.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XIV.

FREGI DECORATIVI DIPINTI IN PALAZZI ROMANI.

— Tav. 38, 39 e 40. Fig. da 138 a 146. —

A pittura degli umbri e dei toscani, che nel secolo XV si affacciano in Roma a portarvi la luce del Rinascimento, se anche subito, mercè l'affresco, si volge alla decorazione, è pittura prevalentemente di figura: e l'affresco mira più a significare e svolgere entro quadri di grandi dimensioni le storie che l'artista era chiamato a raffigurare che non a rendere le pareti vaghe e varie di fantasie, di disegno e di colore. Negli affreschi di Masolino e di Masaccio a San Clemente le varie scene sono scompartite fra loro da brevi cornici che fingono marmi e intarsi alla cosmatesca; nella cappella Nicolina dipinta nel palazzo Vaticano dal Beato Angelico e dal giovane suo allievo Benozzo, timido accenna qua e là qualche motivo di decorazione: quale il fregio di tassobarbasso in alto e le piccole architetture negli sfondi. Nella Cappella Sistina, sotto i grandi rettangoli in cui gareggiano il Botticelli, il Perugino, il Ghirlandaio e il Signorelli, si stende nel ritmo uguale la *vela* alessandrina. Ugualmente, se non più, povero ci appare Melozzo, sia negli affreschi già nella chiesa dei SS. Apostoli, sia in quello dipinto per Sisto IV nella Biblioteca Vaticana.

Ma se ai tempi di Sisto IV ciò avveniva ancora nelle chiese o entro il palazzo Papale, già nelle altre dimore pubbliche e private della stessa Roma serpeggiava uno spirito nuovo. Siamo in quell'ultimo ventennio del Quattrocento, in cui già maturo l'umanesimo e già il classicismo pervertito da idealità di studi dotti a realtà di godimenti pagani, diffuso dovunque il lusso e lo splendore delle feste, degli ori e delle gemme, gli italiani sentono troppo povera la loro casa e la loro arte e volgono tutti i loro desiderii e tutti gli sforzi continui a rendere più fastosa l'una e più grandiosa l'altra.

Il palazzo di Venezia, l'antico Palazzo di S. Marco, era stato rinnovato dalle fondamenta. Vengono chiamati a decorarlo: prima un fiorentino: Antonio del Pollaiolo, e poi un veneto: Gerolamo da Treviso. L'uno e l'altro imbevuti di spirito classico e di reminiscenze dell'antico: il primo per via diretta da Donatello, l'altro per via traversa, cioè a dire pel tramite di Andrea Mantegna. Antonio del Pollaiolo fu nella scultura e nella pittura un orafo. Ugualmente nei disegni che ci sono rimasti di lui, e in cui par che ogni tratto sia fatto col bulino. Non originale nell'invenzione nè audace nella composizione, egli si limitò a dipingere il fregio nel Salone del Palazzo, raffigurandovi quelle medesime Fatiche d'Ercole che il suo Maestro, Donatello, aveva espresse nei medaglioni di Palazzo Riccardi (figura 139). Gerolamo da Treviso riproduceva intanto feste di putti ed i gemelli (fig. 140) alternando alquanto, con maggior varietà coloristica e trasparenza di tinte, il monocromato piuttosto opaco del suo compagno di lavoro. Più imperfetto di disegno mostra chiaramente le sue deficienze nel modo di impostare sui piedi le figure infantili, e ciò non solo nel riquadro del fregio che riproduciamo, ma anche nella fascia che corre sotto il soffitto e che senza dubbio gli si deve attribuire per intero.

Il tema della decorazione del fregio nel salone del Palazzo di Venezia alterna dunque motivi di forza con motivi di grazia, i primi più direttamente rappresentativi, i secondi fondamentalmente ornamentali. Assolutamente ornamentale, anzi soltanto architettonico — condotto sui motivi preferiti dall'epoca — è il graffito a fondo grigio (fig. 141) del Palazzo eretto dal cardinale Domenico della Rovere nella piazza Scossacavalli. Molti erano i palazzi, in quegli anni, tutti adorni di graffiti, tra gli altri quello del cardinale Ascanio Sforza situato tra la piazza Navona e la via dell'Anima, e questo appunto allora dei Della Rovere ed oggi dei Penitenzieri, che Domenico Gnoli ci descrive simile a una reggia. « E' una grande isola — egli scrive — che nella parte posteriore fronteggia la chiesa di S. Spirito e con la sua vastità, coi portici del cortile, col giardino, col pozzo sorretto da colonne, coll'ampie sale, vale meglio d'ogni altro a darci un'idea di quel che fosse la corte principesca d'un cardinale del Quattrocento. La torre, che era nell'angolo incontro a S. Spirito, è stata di recente incor-

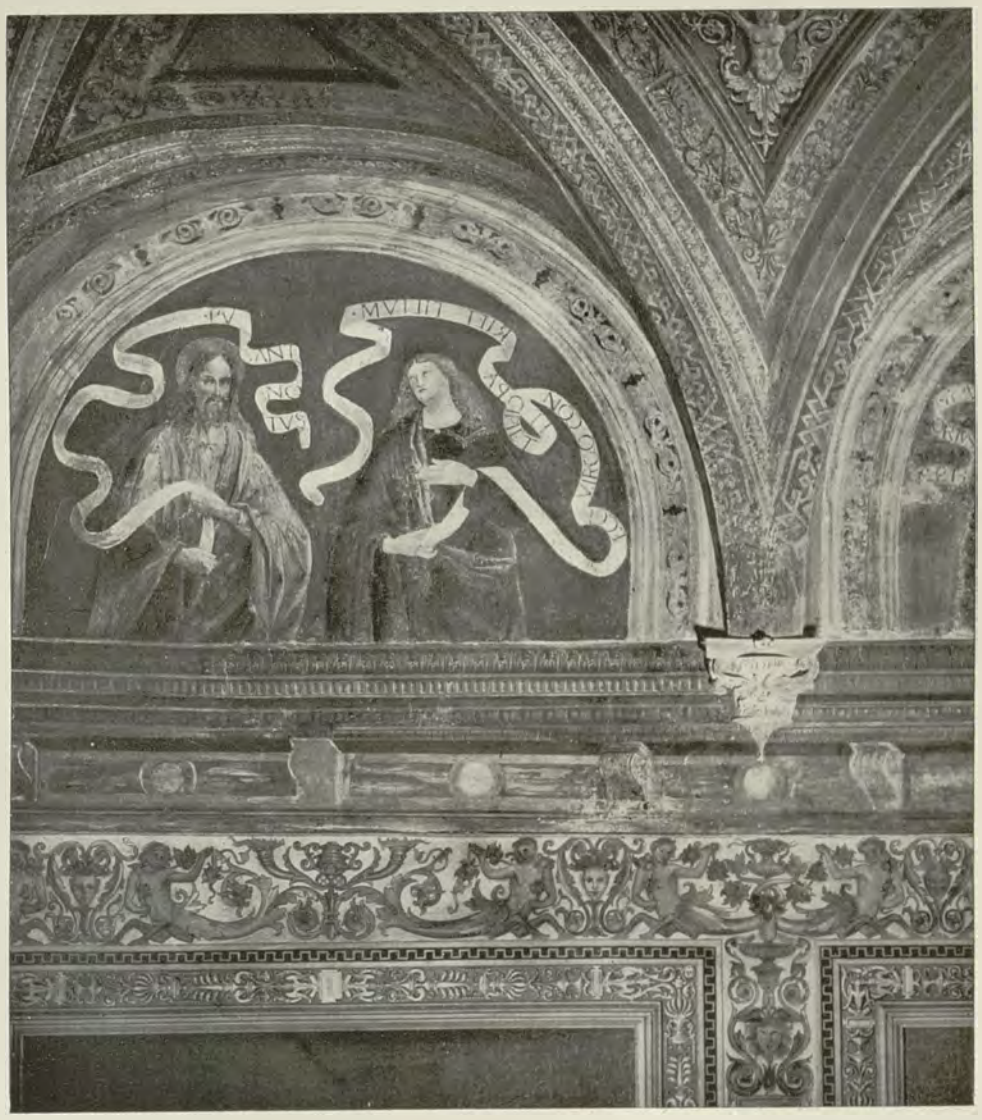


Fig. 138. Il Pinturicchio — Fregi e volta nella sala *del Credo* nel quartiere Borgia del Palazzo Vaticano.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 139. Antonio del Pollaiolo — *Ercole che soffoca Anteo*, nel salone del Palazzo di Venezia a Roma.

Fig. 140. Gerolamo da Treviso — Fontana e putti nel fregio del predetto salone.

porata in una casa moderna. La sala maggiore, di cui le lunette son dipinte dal Pinturicchio, oggi è tramezzata, e una parte di essa è adoperata a scuola degli asili infantili. I palazzi e le case notevoli del Quattrocento hanno ordinariamente sul fregio della porta e delle finestre il nome del fondatore e qualche volta un motto: nel palazzo del cardinal Della Rovere, abbiamo sulle finestre del primo piano il suo nome, e su quelle del secondo la sua impresa, che si ripete anche nella sua cappella a S. Maria del Popolo: Soli Deo ».

Il Pinturicchio aveva dipinto le lunette del Palazzo dei Penitenzieri e il Pinturicchio fu veramente colui che diè anima alla pittura ornamentale in Roma, al gusto decorativo del tempo. Era un umbro: di un paese cioè in cui la figura umana, assurta per virtù di sentimento mistico a figura sacra e divina, sembrava unicamente preoccupar la mente e tener l'anima dell'artista. Eppure fu tale il gusto del tempo che perfino il Perugino, nella sala del Cambio a Perugia, dovette mutarsi in decoratore. Il Pinturicchio era invece dal proprio temperamento chiamato alla ornamentazione. Egli, che aveva perfezionata la propria educazione artistica fra gli ori della pittura tradizionale senese, portava con sè, se non solidità di disegno e perfezione di tecnica, qualità di miniatore nel ritrarre il paese e le scene episodiche, varietà coloristica, e soprattutto fantasia decorativa.

In quelle superbe stanze dell'appartamento che Alessandro VI per sè e per la grandezza della sua casa aveva creato nel torrione borgiano, e dove il fasto spagnolesco ha vittoria di ogni considerazione d'arte e di ogni ragione perfino di spazio, ed aureo il bove araldico mugghia dalle pareti il trionfo che nella ferocia e nella politica aveva segnato la nuova dinastia papale, il Pinturicchio ebbe il miglior campo per far

Fig. 141. Graffiti nel cortile del Palazzo dei Della Rovere, ora dei Penitenzieri, in Roma.

valere le sue qualità di decoratore. L'oro e l'oltramarino trionfano a profusione. E la decorazione si spinge ovunque: nelle cornici dei grandi quadri lungo le pareti, nelle volte abbellite con larga fantasia, nelle lunette ove predominano le figure sacre, perfino nell'imbotte delle finestre, in cui si svolgono quelle scene grottesche, che i pittori umbri derivarono probabilmente dai vasi aretini e dalla pittura vascolare etrusco-romana, e che poi formarono il fondo della ispirazione di Raffaello e degli scolari nella decorazione delle logge vaticane (fig. 138 e 142).

Il Pinturicchio è l'ultimo rappresentante del Quattrocento in Roma. Gli affreschi dell'appartamento Borgia, quelli di Santa Maria del Popolo e della cappella Bufalini all'Araceli, sono veramente per la pittura in Roma l'ultima voce di quel secolo che dell'arte italiana affermò la grazia insuperata e lo spirito di naturalezza: il soavissimo canto del cigno che muore. Il Quattrocento, quando anche travesti di ispirazione classica e cultura umanistica i soggetti che esso traeva dalla natura e dalla vita, dopo i secoli del medioevo rivedute finalmente dall'uomo con novità di sguardo e fervore quasi religioso di ammirazione, in tutta la sua produzione d'arte si attenne ad eleganze di forme, di composizione, di proporzioni e di linee. Se negli ultimi tempi fu ricco, non fu mai opulento. Il Cinquecento è invece lo sfarzo, la grandiosità, la suntuosità. Conserva, anzi afferma vieppiù purezza ed eleganza di forme, ma tutto assume una proporzione diversa, più vasta e più solenne. Il Quattrocento è domestico, il Cinquecento regale. Il primo ha la sua natural sede, il centro dal suo sviluppo in Firenze, il secondo in Roma. Ben appropriate per l'uno e per l'altro secolo la sede della propria metropoli. Non scrisse forse Benvenuto Cellini che la Roma dei suoi tempi gli pareva una Firenze in cui però tutto era più grande? Questo trasporto della capitale dell'arte simboleggia con chiarezza il punto di affinità e di contrasto fra l'uno e l'altro secolo. L'affinità è nel limite che alle estrinsecazioni d'arte è posta così nel Quattrocento come nel Cinquecento: nel non decampare cioè da leggi di disegno e di rapporti, che prima ancora di essere codificate erano sentite dall'artista, di rispettare, in una parola, quello che è lo *fren dell'arte*. Come ciò fu sentito nel Cinquecento soprattutto dagli artisti dell'Italia di mezzo, così fu sentito dallo stesso Michelangelo, il quale, allorchè fu chiamato a dipingere nella volta della Sistina, non profittò affatto dei vantaggi che a un lavoro più affrettato potevano essergli offerti dallo scorcio e dalla distanza a cui sarebbe venuto a trovarsi l'occhio dell'osservatore. E' noto che le creazioni michelangiolesche della Sistina (e possono testimoniarlo tutti coloro che ebbero la ventura di avvicinarle) sono condotte in ogni particolare con una precisione così attenta e uno studio così coscienzioso come se l'artista fosse stato chiamato non a frescare l'alto di una cappella, ma a miniare una teca. Il punto di divario poi tra i due secoli resta precisamente quello che già accennavamo: il Quattrocento è raccolto ed intimo, il Cinquecento solenne, togato, aulico. Con un termine di confronto derivato dall'antropologia contemporanea, si può dire che l'uno è geniale, l'altro è di genio. E come per ogni altro evento o caso storico, i rapporti tra causa ed effetto si concatenano. L'arte italiana sui primordi del secolo XVI elegge a sua capitale Roma, non solo come la città preconizzata a reggere la penisola nel grande Stato nazionale che, sulle tracce del processo storico avvenuto presso i popoli di là delle Alpi, sembrava si dovesse formare allora in Italia e poi fatalità di eventi procrastinò di tre secoli, ma sopra tutto perchè, come dicevo, meglio l'anima di lei rispecchia l'anima del tempo. A sua volta il secolo subisce l'influsso potente di Roma e sotto di esso ancora meglio si foggia ad espressione di grandezza solenne lo spirito naturalmente già incline. Il suolo di Roma dal Laocoonte al Toro Farnese restituisce in questo secolo i più ammirati tesori delle sue terme e delle sue ville: ne esulta lo spirito degli artisti, che da quei marmi traggono argomento a nuove manifestazioni ispirate all'antichità classica. La quale, per porre finalmente termine al paragone, durante il secolo XV accende gli artisti attraverso gli studi e gli entusiasmi dei poeti e dei dotti, nel successivo per la virtù diretta dell'esempio. Attica l'antichità classica nel Quattrocento e a Firenze, diventa ellenistica nel Cinquecento a Roma.

Non per nulla il maggiore artefice che l'Italia abbia dato alle industrie artistiche, Benvenuto Cellini, nasce proprio sul limitare del Cinquecento. Il lusso delle corti e dei ricchi non conosceva più limite. Basta ricordare nel *Diario di Agostino Chigi* la descrizione del letto di avorio che il banchiere senese aveva fatto scolpire per la cortigiana Imperia nella divina dimora erettagli da Baldassare Peruzzi sulle rive del Tevere e allietata di affreschi da Raffaello e dal Sodoma. E basta ricordare altresì la tradizione che narra come appunto nel suo palazzo della Farnesina Agostino Chigi facesse gettare nel Tevere, al termine di ogni portata nei conviti, il vasellame d'argento che era servito ai commensali. E non erano più sufficienti i traffici di Venezia con l'Oriente a portare in Italia

Fig. 142. Il Pinturicchio — Fregi e lunette nella sala *delle Sibille e dei Profeti* nel quartiere Borgia del Palazzo Vaticano.

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

stoffe preziose, damaschi e tele: chè i nuovi contatti chiamavano dalle Fiandre veli, velluti, sete e merletti e dalla Spagna fogge di vestiti e d'arme, vasi, piatti, piastrelle di maioliche rilucenti alla moda degli Arabi.

A così intenso e diffuso desiderio di lusso e di godimento la pittura decorativa non doveva meno servire delle altre arti. Ciò spiega perchè si formassero allora per la prima volta in Italia e trasmigrassero d'una in altra città, portando dappertutto gioia di colori e varietà di forme, vere e proprie compagnie di pittori decorativi, quali gli Zuccheri, Maturino fiorentino e Polidoro da Caravaggio, il Pomarance e i suoi scolari. Nella pittura monumentale queste nomadi compagnie di artisti equivalevano a quello che, per la miniatura, erano stati durante il medioevo i conventi.

Nella storia artistica del secolo XVI in Roma due date hanno importanza non minore di quella che rivestono per la storia politica d'Italia. Sono il 1527 — l'anno del Sacco di Roma — che determina l'esodo di molti artisti, fra cui Giulio Romano, il quale passa a Mantova, e vi inizia, come è noto, un periodo nuovo nella arte sua e in quella locale; e il 1530, l'anno del Congresso di Bologna che impone a Firenze la tirannia di Alessandro Medici, e poco appresso la dipartita di Michelangelo dalla sua città nativa e la dimora stabile ininterrotta fino all'anno della morte (1563) del Maestro in Roma. Succede così l'epoca in cui Michelangelo, nella sua ultima e multiforme e più appassionata maniera, influisce direttamente sui nuovi seguaci che in Roma si contano a schiere. Al periodo degli scolari di Raffaello influenzati da Michelangelo, e cioè dei michelangiolisti spurii, succede il periodo dei michelangiolisti puri.

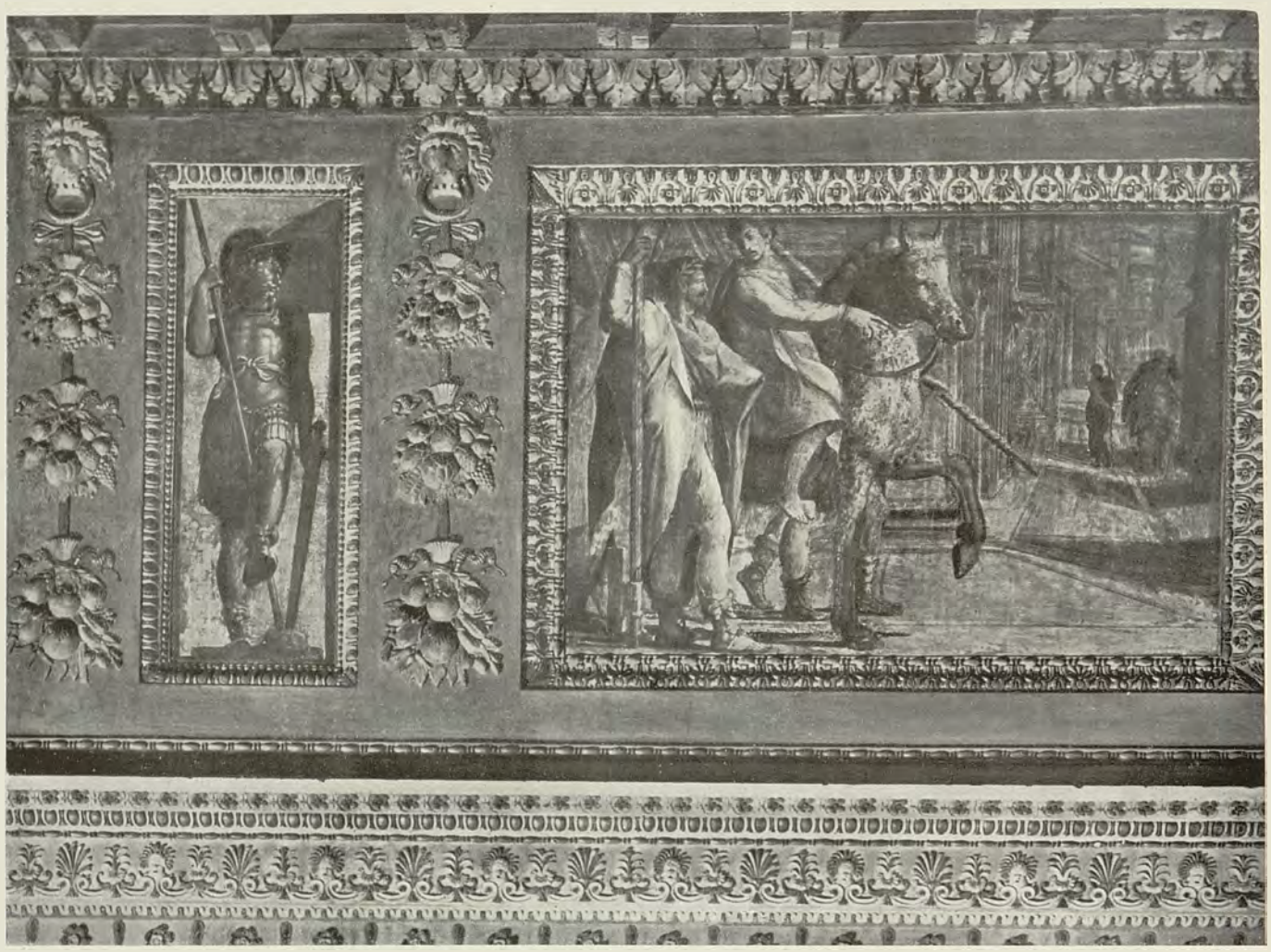


Fig. 143. Daniele da Volterra — Grande fregio nel salone d'ingresso al quartiere nobile del Palazzo Massimo in Roma con le storie di Fabio Massimo.

Noi non stiamo qui a tessere la storia della pittura a Roma nel Cinquecento, e quindi non ci indugiamo a rilevare come il michelangiolismo fosse alla fine del secolo debellato per la ribellione di solitari, come il Baroccio e Michelangelo da Caravaggio, e per l'opera metodica di accademici, quali i Caracci. Ma la digressione era necessaria per arrivare alla distinzione più sopra enunciata, distinzione che è indispensabile per classificar le opere di decorazione che verremo esaminando; tanto più che nella pittura ornamentale la reazione degli ultimi anni del secolo ha scarsissimamente influito.

Palazzo Massimo è in Roma uno degli edifici che raccoglie maggiori e più svariati esempi di pittura ornamentale del secolo XVI. Si sa che Pietro dei Massimi commise a Baldassare Peruzzi di riedificargli le case distrutte durante il sacco del 1527, e il Peruzzi seppe non solo superare le difficoltà della ristrettezza dello spazio e della linea della facciata, ma dall'uno e dall'altra trasse magnifico partito. Probabilmente si ricordò di quanto, pochi anni addietro, aveva fatto per il teatro di Marcello, posseduto dagli Orsini del ramo Savello,

Fig. 144. Pierin del Vaga — Fregio nella sala dei ricevimenti nel predetto Palazzo, con le storie di Enea e Didone.

giovandosi degli studi sul teatro per la nuova costruzione. Il Peruzzi morì troppo presto per poter decorare di sue pitture la facciata o l'interno del palazzo da lui riedificati, come di pitture aveva adornato (con storie di terretta, secondo il Vasari) l'esterno della Farnesina, nel cui interno dipinse poi la famosa *Stanza del Fregio*, che è il suo capolavoro di pennello.

Fra tutte le decorazioni pittoriche nell'interno del Palazzo Massimo (la facciata esterna verso la piazza della Posta Vecchia è frescata da Polidoro da Caravaggio e da Maturino) la più notevole e la più importante certo per valore artistico è quella del salone d'ingresso al primo piano. Sotto il soffitto a cassettoni, ricchissimo, corre il fregio in cui Daniele da Volterra dipinse le storie di Fabio Massimo il Temporeggiatore, dal quale la famiglia principesca dei Massimi vanta le origini gentilizie (tavola 38 e fig. 143).

Di tutti i diretti scolari di Michelangelo, Daniele da Volterra è quello che si presenta con una fisonomia individuale ben distinta. Egli, per quanto soggetto alle influenze del maestro, per quanto creato da lui, conserva una personalità artistica propria che ormai gli va riconosciuta. La grande *Deposizione* della Trinità dei Monti, sfortunatamente assai deperita, è un quadro di altissimi meriti. Dilettissimo a Michelangelo, ebbe da questi la commissione che Caterina dei Medici voleva conferita al maestro, del monumento funerario a Enrico II, re di Francia, ma del monumento non terminò che il cavallo. Di Michelangelo ereditò la casa e il giardino in Roma, al Macel dei Corvi. Ne scolpì in bronzo il busto, ed è quello che si conserva nella Protomoteca, annessa al Museo Capitolino.

In lui prevalgono certamente i caratteri del figurista a quelli del decoratore e, conoscendosi, nel fregio del Palazzo Massimo egli si adopera appunto a dar vita alla decorazione con le figure, alternando pannelli con storie a pannelli con figure allegoriche e interrompendo i riquadri dipinti, incassati in forti cornici, con motivi di scultura. Specialmente notevoli i riquadri in cui sono figurati la *Nascita di Fabio Massimo*, un *Sacrificio*, la *Partenza di Fabio Massimo per la guerra*. Nel primo riquadro la donna seduta rammenta davvicino, così per i tratti fisionomici come per il drappeggiare a pieghe rocciose, la *Madonna con San Martino*, tramandata nell'eredità Ricciarelli di Volterra ed ora in proprietà del conte d'Elci di Siena. Importanti sono le due figure di deità collaterali all'affresco, soprattutto la Venere, nell'attitudine della Venere Cnidia di Prassitele, di cui l'antica copia oggi al Museo Capitolino fu rinvenuta in Roma appunto sulla fine del Cinquecento. L'importante di queste figure a monocromato, simili a bronzi, è che sembrano riprodurre statue della scuola di Elia Candido e dei suoi successori. Ora è invece chiaro che alcuni almeno di tali bronzi di cui un esemplare, appunto una Venere, si vede ora a Roma nella Mostra d'Arte retrospettiva a Castel Sant'Angelo) dovevano già essere noti a Daniele da Volterra, e non è improbabile che taluno di questi originali sia addirittura di sua mano. Nel *Sacrificio* il sacerdote, imponente nell'alta e barbata figura, ci riporta al tipo del profeta Elia, pure di Daniele da Volterra, e pur passato dalla collezione Ricciarelli a quella d'Elci.

Fig. 145. Scolari di Giulio Romano — Fregio in un salotto del detto Palazzo.

Diverso è il tipo delle decorazioni nel salone dei ricevimenti e nel salotto al primo piano. Quivi il fregio è tutto di Pierin del Vaga e risponde all'arte di questo pittore, ammirabile nelle decorazioni di insieme quanto sbiadito nei particolari. Compassato nelle figure, povero nel colore, tranne in quei verdi tenui tutti suoi, egli ha un valore per la dignità dei tipi e per il modo con cui imposta la composizione. Notevole fra i maggiori riquadri di questa stanza è la *partenza di Didone e di Enea per la caccia*. (fig. 144).

Più importante, perchè sembra tutto un complesso e ricchissimo partito decorativo in cui la bravura e la fantasia di Pierin del Vaga si rivela quanto negli appartamenti papali di Castel Sant'Angelo, è il fregio nel salone d'ingresso al piccolo appartamento. Qui ai riquadri si alternano figure di telamoni e di cariatidi, e qui appare appunto la fusione degli elementi raffaeleschi nelle scene rappresentanti ancora fatti della vita di Fabio Massimo, con elementi come quelli delle figure decorative, derivati dalla maniera michelangiolesca. Tutto il fregio è di rara eleganza: si osservi (per notare soltanto un particolare) la ghirlanda di fiori e di frutti fra cui spicca lo stemma dei Massimo. (tav. 39).

Meno elegante è certamente il fregio attribuito a Giulio Romano, ma più probabile opera dei suoi scolari. L'autore si è ispirato agli affreschi che Giulio, nella loggia di Psiche alla Farnesina condusse sui disegni di Raffaello. E' piena di grazia e di festosità la scena degli amorini che giocano sul festone di rose; ma la imperfezione del disegno e la volgarità delle tinte guasta la genialità dell'invenzione. Di migliore effetto sono le figure erette, che hanno la nobiltà delle figure raffaellesche: e migliore il riquadro col *Ratto delle Sabine* (fig. 145 e 146).

Fig. 146. Il *Ratto delle Sabine* nel suddetto fregio.

Ma non solo di pitture, di stucchi e di marmi è ricco il Palazzo Massimo. Esso abbonda altresì di soffitti magnifici. E anche di questi fu prodigo il Cinquecento. Si osservino i due della Tav. 40, a lacunari scompartiti geometricamente, non intagliati, ma dipinti, e in cui i motivi di grottesche si alternano ai riquadri figurati.

(Continua).

VALENTINO LEONARDI.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

XV.

Esposizione Internazionale di Torino - Palazzo delle arti decorative e industriali.

MOSTRA DELLE OPERE IN FERRO BATTUTO DELLE OFFICINE CALLIGARIS A UDINE.

— Fig. da 147 a 151 —

Fig. 147. Giardiniera.

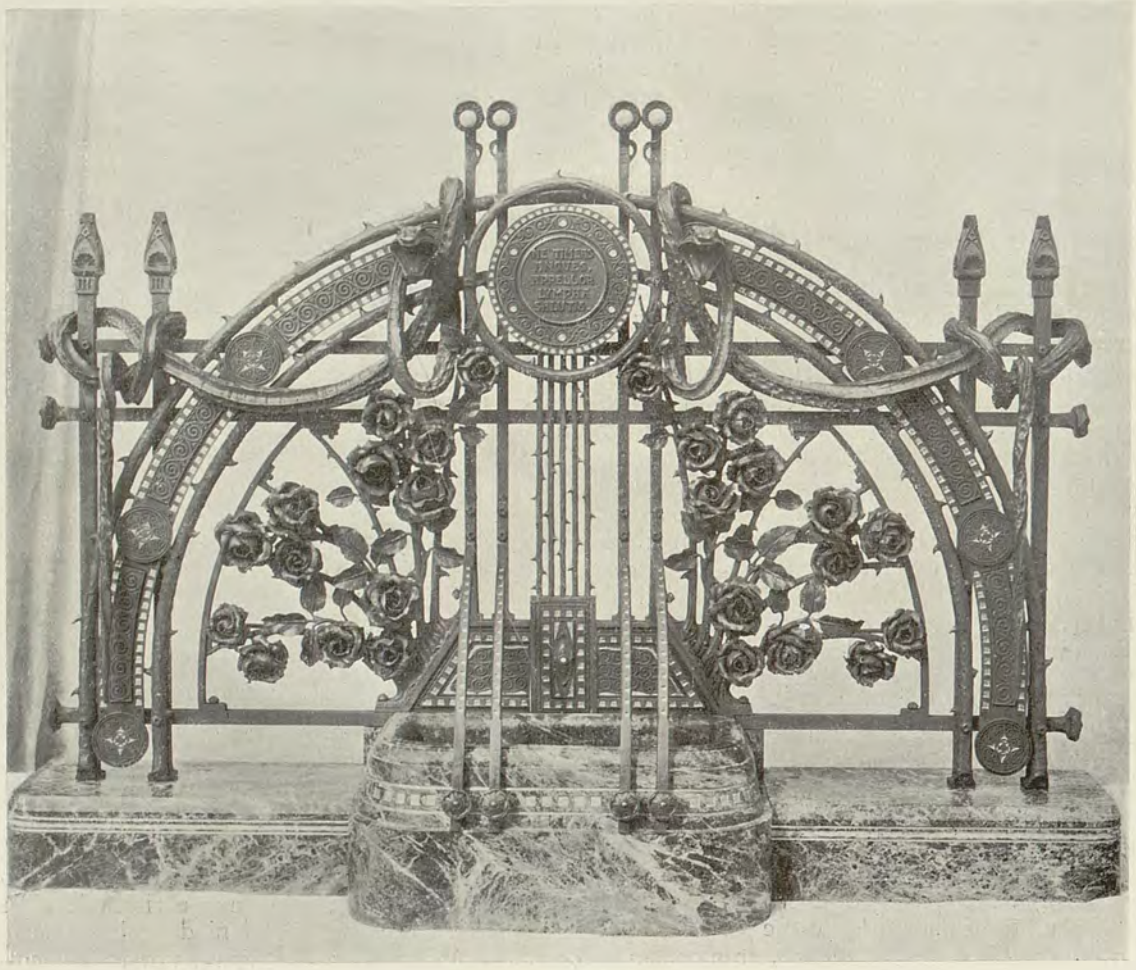


Fig. 148. Ornamento di fontana con piccola vasca centrale.

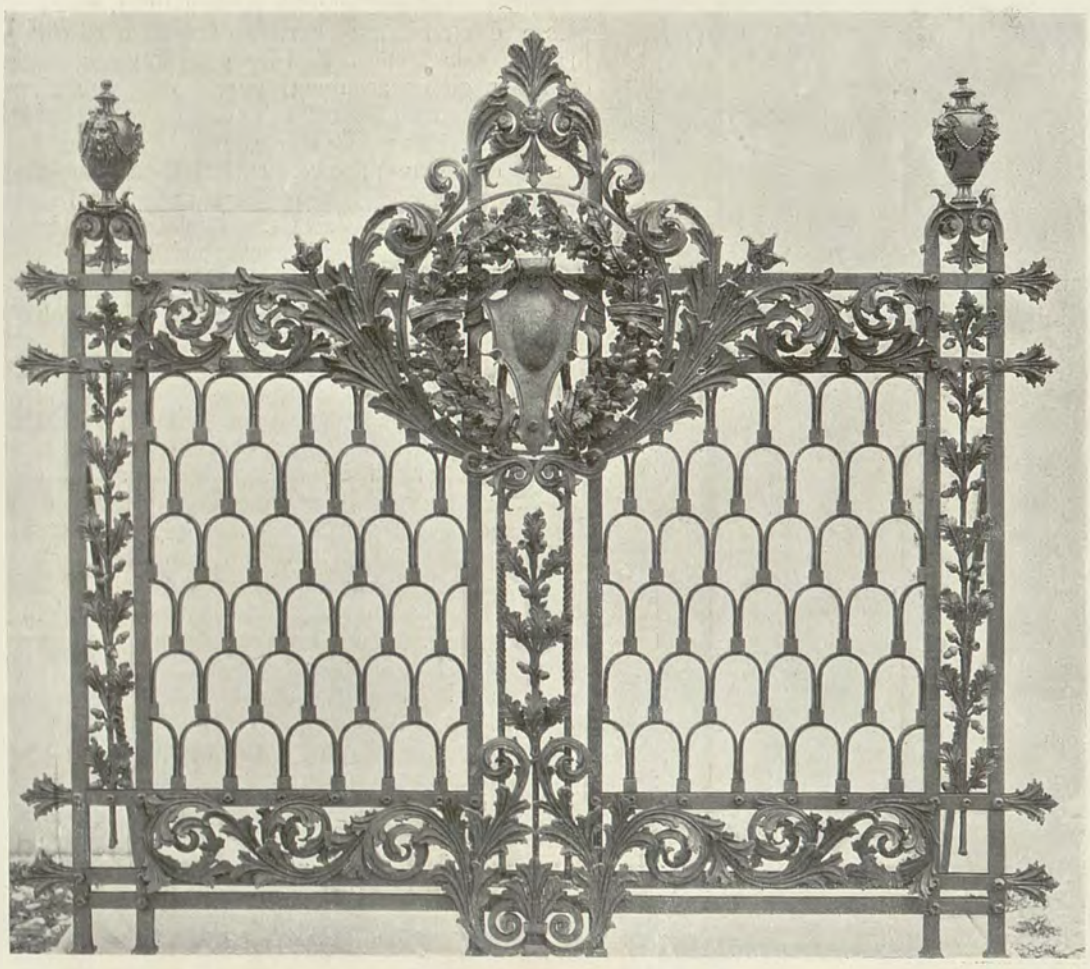


Fig. 149. Cancello con stemma.

Fig. 150. Sostegno di lampada.

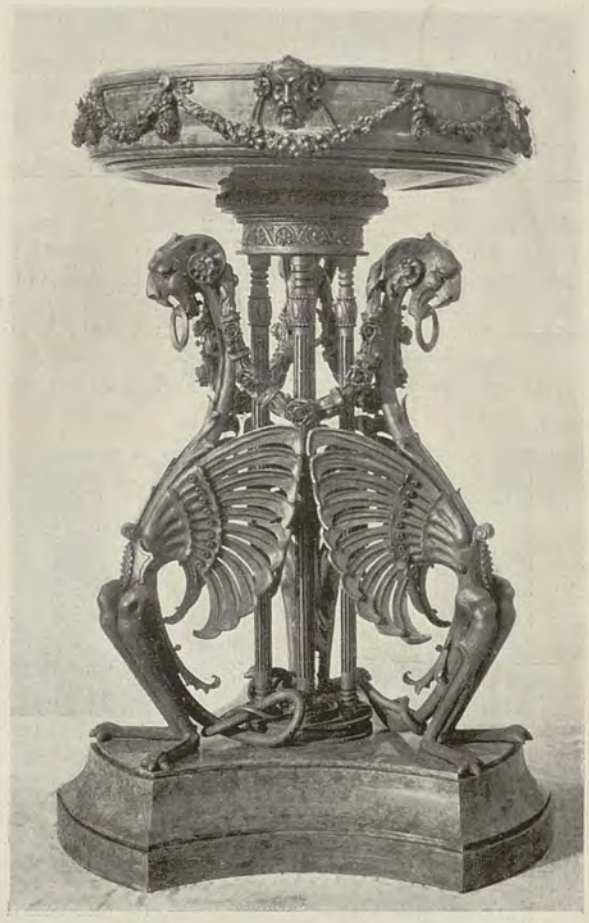


Fig. 151. Fontanella a zampillo nell'atrio di un palazzo.

XVI.

Un pilastro nella facciata di Santa Maria dei Miracoli a Brescia.

— Dett. da 21 a 27, Fig. da 152 a 154 —

UINDICI anni addietro, nel Fascicolo decimo del 1896 e nel Fascicolo primo dell'anno successivo, l'*Arte Italiana* si occupò distesamente della facciata della chiesa intitolata alla Beata Vergine dei Miracoli in Brescia. L'articolo storico e artistico era accompagnato da parecchie Tavole eliotipiche e da molte figure; ma, tanta è la singolarità e la bellezza di alcuni di quegli ornamenti del Rinascimento quasi cinquecentesco, che all'*Arte Italiana* era rimasto il vivo desiderio di porgerne un saggio disegnato nella grandezza dell'originale. Era, infatti, un peccato che certi curiosi particolari, certe minuzie eleganti, che la fotografia, tradotta con la stampa, lasciava smarrirsi nel tutt'insieme, andassero quasi perduti, senza dire che soltanto la misura della cosa reale può imprimere al fedele disegno il suo vero carattere, può trasmettere il sentimento che si sprigiona dalla materia effettiva, cioè, nel caso nostro, dalla pietra di Botticino, scolpita con la sicura abilità dell'arte.

Abbiamo scelto con questo intento uno dei quattro pilastri del grande ordine inferiore (fig. 153 e 154); uno di quelli che formano l'organismo della parte centrale della fronte, fiancheggiando le graziose nicchiette e le formelle bislunghe inferiori e superiori, le quali presentano nel mezzo una patera o borchia. Precisamente si tratta dell'ornamento a candelabro o a candelabra, come si suol dire, del pilastro a sinistra di chi guarda il prospetto: ornamento che, largo quarantasei centimetri entro alle sagome della incorniciatura del fusto, abbraccia, in altezza, la misura di ben quattro metri e mezzo. Esso comprende un visibilio di concetti e di forme. Però s' intende come una sì vasta decorazione dovesse occupare molti dei nostri Dettagli; infatti essa ha richiesto sei disegni grandi, dal n. 21 al n. 26, più un settimo Dettaglio in cui stanno segnati con scrupolosa esattezza otto sezioni orizzontali prese a differenti altezze, lì ove l'aggetto dei fogliami e delle svariatissime cose scolpite è troppo difficile a indovinare, aiutati dalla sola rappresentazione geometrica dell'alzato.

Queste sezioni sono veramente e praticamente istruttive (dett. 27). Per esempio si guardino quelle indicate dai numeri 7 e 6 nel Dettaglio 25, le quali mostrano la colonna scanalata fra due pilastri pure scanalati; ma la pianta della colonna non è semicircolare, bensì elittica, anzi, più propriamente, è un breve arco di cerchio terminante in due sottosquadri. Insomma, il rilievo dell'ornamento, disegnato con precisione otto volte nell'altezza totale, diventa agevole a riprodursi in plastica per esercizio degli alunni modellatori e per addestramento dei giovani tagliapietre o praticanti marmisti. E questo ci fa rammentare la formula d'un contratto stipulato l'anno 1560 fra i deputati alla fabbrica della nostra chiesa bresciana di S. Maria dei Miracoli e Jacomo di Fostinelli *Tajapietra*, in cui l'artefice assumeva di eseguire capitelli, fregi, festoni e altri ornamenti *ben intagliati e trapanati per tutto dove anderà il trapano, et ben lavorati di cornise et fioroni con tutti gli intagli simili a quelli che sono in opera de li più belli, et che tutto sia di pietra di Botesino...*

E davvero gl' intagli ch'erano in opera, vecchi allora di sessant'anni, poco più o poco meno, si potevano dir *belli* anche nel cuore del Cinquecento. Stanno a cavallo infatti, per la composizione e per il carattere, fra il Rinascimento quattrocentesco ed il Secolo d'oro;

Fig. 152. Parte inferiore delle colonne nella loggia sporgente dalla facciata di S. Maria dei Miracoli a Brescia.

tornando un poco indietro nel Quattrocento per il modo di girare, svolgere, contornare e modellare, non tumido nè arrotondato, il fogliame, bensì piuttosto asciutto e spinoso; anticipando invece il Cinquecento inoltrato nella maniera di trattare certe figure e certi oggetti dell'abbondante invenzione. Perciò negli stessi fascicoli dell'*Arte Italiana*, ove stanno i sette Dettagli del pilastro di S. Maria dei

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

Miracoli o in fascicoli vicini, si è voluto, per facilitare i confronti, pubblicare alcune Tavole, che riproducono ornati veneziani scolpiti a un di presso nel 1485.

Un'altra avvertenza è tuttavia necessaria. Il valentissimo disegnatore e artista, che fece i rilievi del pilastro, è altresì amoroso e coscienzioso insegnante, e quindi sa molto bene quanto importi che le copie dei vecchi ornamenti serbino scrupolosamente la fisonomia, l'indole propria dell'originale, senza nessuna alterazione, nessun arbitrio, nessuna aggiunta. Dall'altro canto si capisce subito come gl' intagli delicati, non ostante alla durezza della pietra di Botticino, portino, dopo quattro secoli, i segni della villania umana e della inclemenza delle stagioni. Questi segni, nelle copie, sono rimasti tali e quali; le parti mancanti mancano, mostrando le rotture e gli intacchi, ma, per fortuna, son poche e secondarie e facili a immaginare. Della qual cosa noi dobbiamo rallegrarci, perchè gli ornamenti di cui discorriamo non appariscono, come usavano quasi sempre anche nei secoli XV e XVI, soltanto una graziosa varietà di motivi accomodati con bel garbo, ma presentano un concetto generale ove ogni parte vorrebbe cooperare all'efficacia del tutt'insieme.

Si direbbe che lo scultore pizzicasse di poeta e di filosofo. Egli certamente intese nel suo bassorilievo, che misura, come abbiamo detto, l'altezza di quattro metri e mezzo, a svolgere dal basso all'alto questo tema: *Il fuoco purificatore.*

Il piedestallo, su cui poggiano la colonna e i due pilastri scanalati, contiene, entro al riquadro centrale del dado, la rappresentazione di un'ara o rogo crematorio. Dalla bocca aperta si vedono salir le fiamme, ove sono ossi di morto, mentre al di sopra posa un gran teschio scarnato e alato. Un grosso verme, entrando da un' occhiaia, esce dall'altra; ma le ali del teschio indicano che l'anima purificata salirà in cielo: l'anima che era tenuta giù dalle seduzioni del senso — le Sirene, anzi i quattro strani mostri compositi. Non sono Sirene e neppure Tritoni, poichè la donna o l'uomo dovrebbero, all'altezza dell' inguine, mutarsi in pesce, quando la libertà dell'arte non preferisca sostituire alle code le belle foglie o i girali di una flessuosa pianta; sono invece teste giovanili su busti senza braccia, i quali si risolvono in code di serpenti squamosi o in pelo di capro con gambe e zampe da gallo o da gallina.

Sulla cimasa del piedestallo posano la mascella inferiore quattro di quei delfini astuti e ingannatori, quali vengono descritti dalla leggenda, e svolgentisi in eleganti fogliami, che sono trattenuti all'alto da nastri appiccati al collarino dei capitelli: i capitelli che non si riproducono qui perchè furono ritratti dall'*Arte Italiana* quindici anni addietro, accanto a molti altri ornamenti della facciata medesima.

All'altezza dei capitelli, su due ricchi torcieri, guizzano le fiamme; e intanto il candelabro di mezzo, poggiato sugli abbachi degli stessi capitelli, gonfiandosi a modo di vaso, assottigliandosi a somiglianza di balaustro, accerchiandosi con anelli, cesellato come fosse d'argento o d'oro, ingentilito da ogni preziosa bizzarria, si trasforma in braciere dove arde un gran fuoco, sul quale la vasca di una fontanella sovrapposta lascia cadere i suoi getti d'acqua senza che la fiamma perda niente del proprio vigore. Ai lati del braciere, pronti a stimolare i tizzoni, stanno incrociati due tridenti, che si potrebbero con fortuna tradurre in ferro battuto. E croci astili e pendóni di frutti e lampadine pendenti e ampolle e scudi col leone rampante, stemma di Brescia, e clipei e mascheroni e pennoni e aquile e chimere, finchè il candelabro, allargandosi in due cornucopie ricolme di frutti e di spighe, termina all'alto nella gioia della fiammata finale, che accompagna l'anima in cielo. Paganesimo, cristianesimo, leggenda, simbolo e capriccio stanno in fraterna armonia.

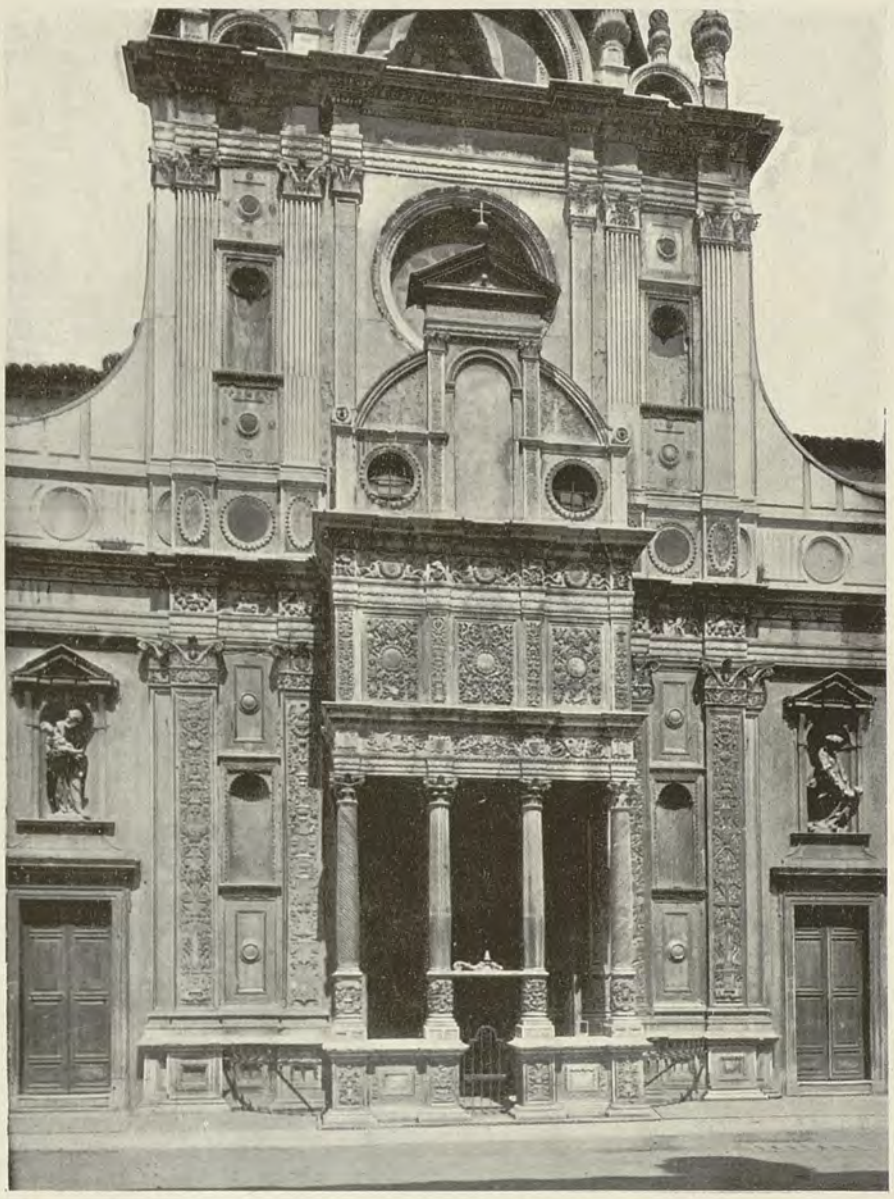


Fig. 153. Facciata di S. Maria dei Miracoli a Brescia.

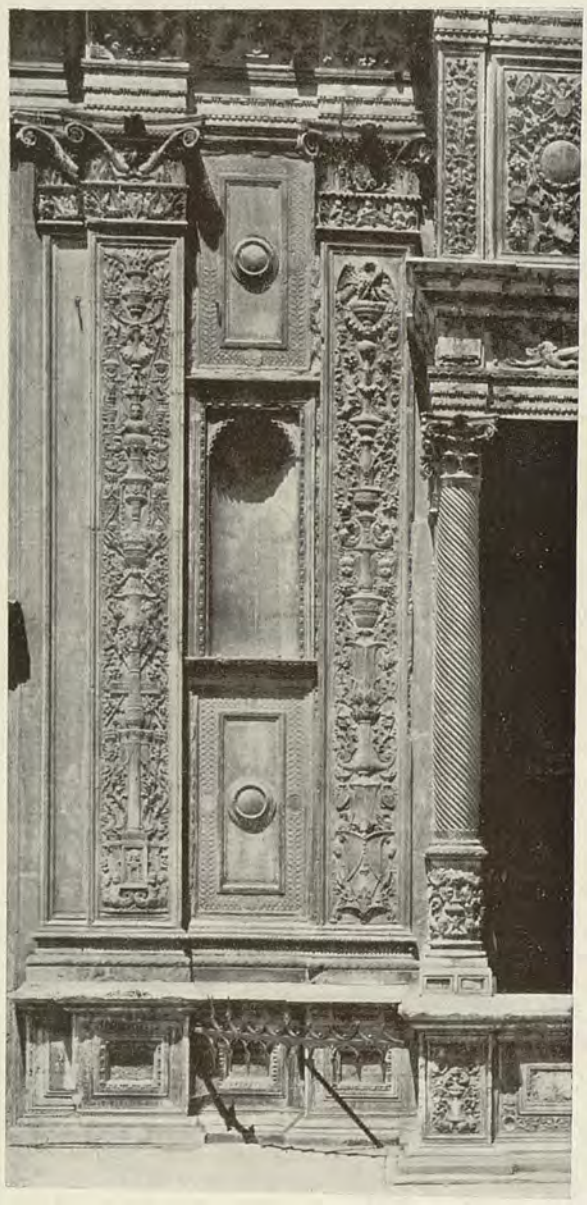


Fig. 154. Due pilastri nella detta facciata.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

Anno XX — 8° della Nuova Serie. N. 8 — Agosto 1911.

ARTE ITALIANA
DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XVII.

LE MOSTRE RETROSPETTIVE IN CASTEL SANT'ANGELO A ROMA.

I.

FERRI BATTUTI E MAIOLICHE.

— Tav. da 43 a 46. Fig. da 155 a 162. —

GLI organizzatori delle mostre cinquantenarie di Roma parve opportuno di preparare, accanto alla mostra regionale ed a quella archeologica, una terza esposizione che raccogliesse specialmente elementi di arte decorativa del medio evo e del Rinascimento, con speciale riguardo a Roma ed alle regioni centrali italiane. Fu così che si pensò di organizzare le mostre retrospettive in Castel S. Angelo, e si scelse questo meraviglioso edificio appunto perchè nessun altro è così connesso colla storia gigantesca di Roma, nessun altro riunisce in sè ricordi così molteplici della vita che fra le mura romane si è svolta dal terzo secolo sino ai giorni nostri.

Il Castello è sorto fra il nono ed il decimo secolo sulle rovine del più grande dei mausolei romani, il sepolcro gigantesco che l'imperatore Adriano aveva costruito per sè e per i suoi nell'anno 135 dopo Cristo. Vi furono infatti seppelliti l'imperatore e l'imperatrice Sabina, e vi trovarono riposo sino al 221, anno della morte di Settimio Severo, le salme degli appartenenti alla famiglia imperiale.

Il colonnello Mariano Borgatti, che, con instancabile zelo e intelligenza di studioso, è riuscito a liberare il monumento maraviglioso dalle odiose e miserabili costruzioni che vi si erano incrostate sopra quando era diventato galera e caserma, è riuscito, non solo a ritrovare la grande rampa romana elicoidale che dall'ingresso del mausoleo saliva alla cella sepolcrale imperiale, ma ha scoperto d'intorno al grande edificio circolare le celle radiali, apprestate appunto come sepolture pei membri della famiglia imperiale.

Compreso da Aureliano nel 271 nella grande cinta fortificata e ridotto quindi sin d'allora a far parte delle opere di difesa della città, ebbe i primi e più gravi danni appunto quando Vitige assalì Roma e per respingere la furia dei nemici i difensori, che occupavano la mole adriana, furono costretti a rovesciare sugli assalitori le statue e gli altri ornamenti marmorei che la decoravano.

Come già dissi, divenne però Castello vero e proprio solamente nel nono secolo, quando Leone IV, papa, celebre per avere vinta la prepotenza dei Saraceni, lo collegò alle mura con cui recinse la città leonina. Fu pur centro della potenza della famiglia di Teofilatto e di Alberico II e dei Crescenzi. Noi non abbiamo idea dell'aspetto del Castello in quegli oscurissimi tempi, ma possiamo immaginare che dovesse conservare ancora quasi intatta la forma originaria, benchè spoglio da quasi tutte le decorazioni artistiche, ed essere solo rinforzato da torri sparse intorno al grande tamburo e ai recinti che da un lato lo univano col Tevere e dall'altro colle mura.

Fu Bonifazio IX che, sulla fine del Trecento, per la prima volta pensò a trasformarlo sistematicamente e gli fece dare l'aspetto che a un dipresso ancora conserva, per opera di Lamberto di Piero d'Arezzo. Noi abbiamo disegni assai precisi del secolo decimoquinto, in cui il Castello si vede nella forma datagli da Bonifazio IX col maschio cinto di merli e coronato di una torre centrale, e coll'ingresso, di fronte al ponte Sant'Angelo, difeso da due grandi torri quadrate.

Durante il Rinascimento i maggiori architetti, che erano ai servizi dei pontefici, s'industriarono intorno al Castello, non solo per renderlo sempre più formidabile quale strumento di guerra, ma per abbellirlo d'ornamenti, come era uso di quell'età innamorata dell'arte, e per corredarlo di comodi ed eleganti appartamenti. Baccio Pontelli vi lavorò per Innocenzo VIII e per Sisto IV, il vecchio Sangallo per Alessandro Borgia, Bramante e Michelangelo per Giulio II e per Leone X. Non mi è possibile ricordare qui tutti i grandi architetti per i quali Castel S. Angelo fu veramente il luogo più acconcio ad esperimentare nuove e ingegnose forme di difesa, e mi

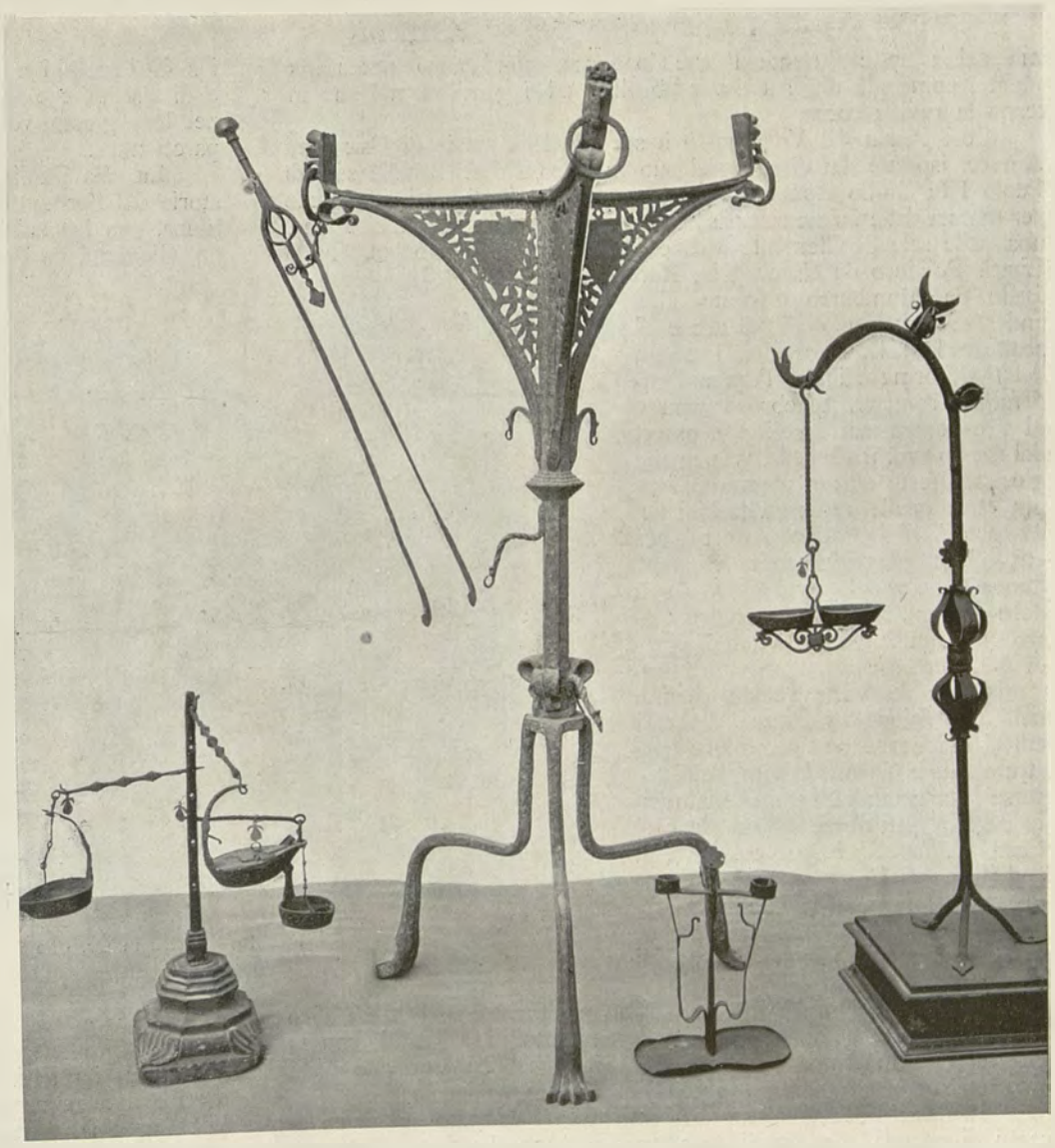


Fig. 155. Piccolo portalucerne e piede di braciere in ferro battuto del Sec. XIV, grande portalucerne del Sec. XVI nelle mostre retrospettive di Castel Sant'Angelo a Roma.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

basterà di accennare qui ancora al Sangallo giovane, al Savorgnano, al Rossi ed al Bernini. All'antico maschio s'andarono così aggiungendo i bastioni con casematte, che lo recinsero tutto in giro e che erano ancora muniti d'artiglierie quando l' Italia volle di Roma immortale fare la sua capitale.

Le dimore che i papi così spesso fecero nel Castello e fra le quali è celebre quella di Clemente VII, dopo la presa di Roma nel 1527 e durante l' orrendo sacco, condussero necessariamente, come già dissi, a dover abbellire ed ingentilire nel suo interno la ruvida rocca.

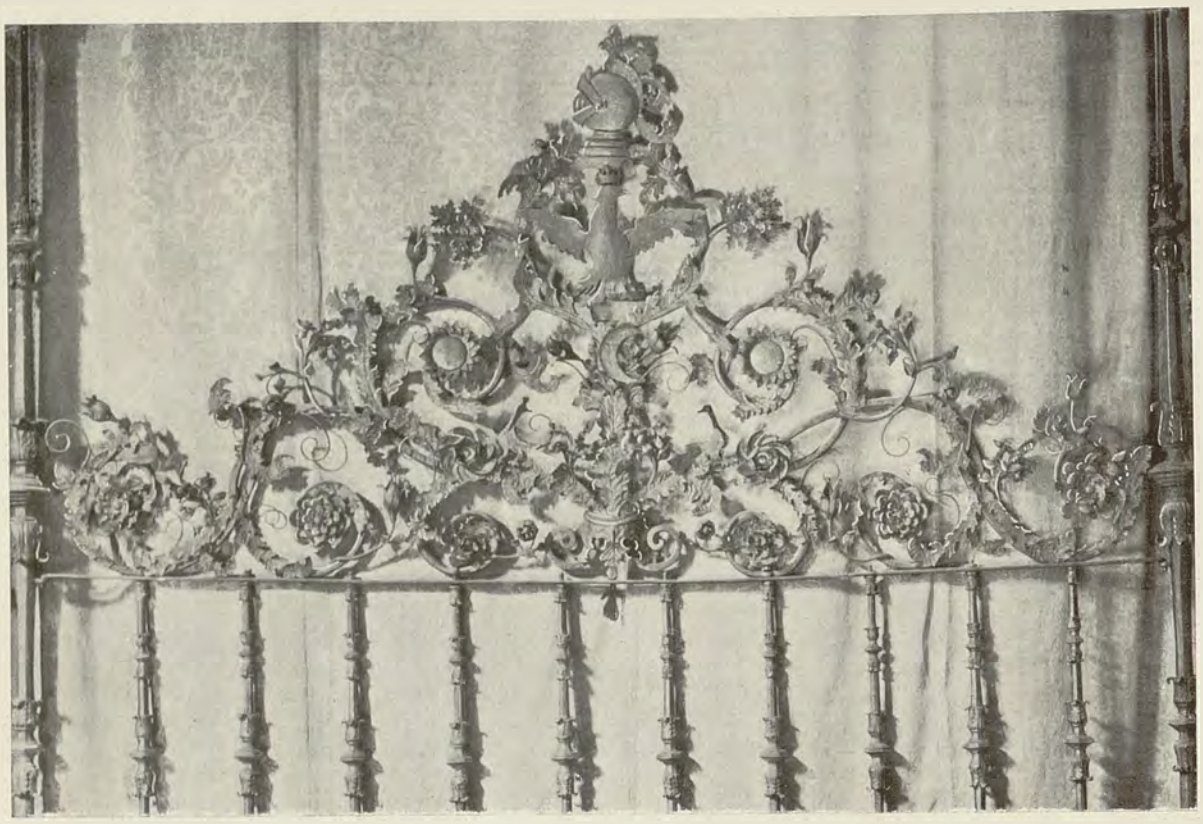


Fig. 156. Spalliera di un letto in ferro battuto, lavoro volterrano della fine del Sec. XVI. (Vedi Tav. 43).

Così Pierin del Vaga portò il sorriso delle storie di Psiche ed Amore, ispirate dai disegni del suo maestro Raffaello, nelle sale di Paolo III; Giulio Romano decorò con un fregio di putti e fiori, che per maestà delle forme ricorda le magniloquenti decorazioni classiche, una delle sale di Clemente VII, e Sicciolante da Sermoneta, Luzio Luzzi, Polidoro da Caravaggio, Raffaello da Montelupo e cento altri andarono decorando di pitture e di sculture le sale, i corridoi, i cortili del multiforme edificio. Tomba d'imperatore romano, tenebroso arnese di prepotenza nei secoli più oscuri del medio evo, il Castello vide anche gioconde feste d'arte; memorabili sopra tutte quelle rappresentazioni dei *Suppositi* di Lodovico Ariosto, per cui, ad accogliere la santità di papa Leone X, fu nel cortile, detto poi delle prigioni, eretto un magnifico teatro per il quale Raffaello non isdegnò di dipingere scenari.

Come le varie regioni hanno nell' Esposizione di Piazza d' Armi edifici e raccolte che servono a mostrare quale è stata la vita delle diverse popolazioni italiane, specialmente cogli oggetti d'arte industriale, così Castel S. Angelo è, per così dire, il padiglione di Roma, perchè riunisce disparatissimi elementi che colla storia della città si connettono anche se qualche volta provengono da regioni confinanti.

Gli ordinatori delle mostre furono poi anche mossi da un altro motivo non meno nobile: quello di porre le basi di un grande museo che raccolga in Roma i ricordi della vita pubblica e privata dalla fine dell'Impero romano sino al Risorgimento nazionale.

In Castel S. Angelo non abbiamo quindi adunato grandi collezioni di oggetti, ma gruppi sparsi qua e là che bastino a dare con approssimazione l'idea di ciò che potrebbe essere il futuro museo, il quale dalla presente mostra dovrà pur prendere origine, perchè Stato, Comune e privati sentiranno che a Roma questa istituzione deve sorgere per l'onore d' Italia.

Con Roma più intimamente connesse sono le mostre dei pittori medievali romani, quella dei marmorari e la grande esposizione topografica, in cui abbiamo raccolto quanto può servire a mostrare quali sono state le vicende edilizie della città eterna dalla fine dell'età classica via via giungendo ai nostri giorni.

Quanto agli oggetti d'arte industriale, abbiamo cercato di disporli non in monotone serie, ma in modo che si presentassero al visitatore in ambienti di vita. Vasellami, vesti, armi, mobili, tutto ciò che può ridestare in noi l'immagine di come vivevano le generazioni che ci hanno preceduto, è stato collocato in ambienti del Castello i quali, per la loro decorazione ed anche per la loro storia, potessero servire a creare nella fantasia dei visitatori quadri di tempi e di costumi passati da secoli.

Ambienti di vita hanno creato i membri della Commissione che si occupò dell'arte applicata alla medicina. I barattoli, i grandi mortai, i bei vetri hanno trovato posto nella farmacia, nel laboratorio farmaceutico, nella bottega da barbiere, nel gabinetto alchimistico, ricostruiti con ogni cura su documenti. La rievocazione dell'eleganza fastosa del Cinquecento anima invece di nuova vita alcune sale degli antichi appartamenti papali. Le sale di Paolo III, ammobigliate con ricchi mobili del Cinquecento, hanno le pareti decorate con arazzi preziosissimi e con quadri dovuti al pennello di alcuni fra i più grandi artefici del Rinascimento. Bronzi e squisite scolture completano l'arredamento, e così finalmente ci è dato, sia pure per poco tempo, di vedere i soffitti scolpiti e dorati ed i grandi fregi colle storie di Perseo e di Psiche, che Pierin del Vaga dipinse su disegni di Raffaello, nel loro giusto valore, non abbandonati in squallide stanze dalle pareti nude.

La sala Paolina, ad esempio (Tav. 43), decorata con vivaci storie dal Sermoneta, con monocromi da Polidoro e da Marco da Siena, con leggiadre ghirlande di frutti e fiori e bei corpi femminili da Giovanni da Udine e da Pierin del Vaga, basterebbe da sola a mostrare a quale splendore l' arte decorativa era giunta in Roma durante il Cinquecento.

Fig. 157. Rostra in ferro battuto della fine del Sec. XVI.

Come i patrizi ed i collezionisti romani hanno fatto a gara per darci quanto occorreva a decorare le sale di Paolo III, così un nobile fiorentino, il marchese Ridolfo Peruzzi de' Medici, ha voluto con oggetti della sua grande collezione di ferri battuti magnificamente contribuire a creare alcuni dei più begli ambienti che la mostra di Castel S. Angelo vanti. Con i mobili e le suppellettili in ferro bat-

tuto di sua proprietà si sono infatti completamente arredate l'antica sala detta di Clemente VII, ove quel papa dimorò e che ancora conserva un gran fregio a putti e fiorami, opera di Giulio Romano (Tav. 43), una piccola cucina ed un tinello.

In un'esposizione d'arte applicata italiana i ferri battuti non potevano mancare. Nel nostro paese questa speciale industria artistica non è così antica come, ad esempio, in Francia ed in Germania, ma ha tradizioni nobilissime, tanto che tra il Quattrocento ed il Cinquecento crea alcune opere di eleganza insuperata, come, ad esempio, i lampioni di Palazzo Strozzi, in cui Nicolò Grosso detto il Caparra mostrò come si potesse con i mezzi d'arte minuta creare opera veramente monumentale.

Noi non abbiamo in Italia opere in ferro battuto antiche come il grande candelabro che il vescovo Beruardo nel secolo undicesimo fece fare per la Cattedrale di Hildesheim, ma possiamo vantare la cancellata del sepolcro di Cansignorio degli Scaligeri a Verona, non solo come opera mirabile pel nostro paese, ma come monumento quasi unico per il suo tempo in tutt' Europa. Del resto, basterebbero la cancellata medievale della Collegiata di Bobbio ed il comunichino di Santa Chiara in Assisi per mostrare a quale eccellenza sia giunta in Italia l'arte del ferro battuto.

Fig. 158. Rotella da parata in ferro sbalzato e cesellato, di lavoro italiano.

Gli oggetti esposti dal marchese Peruzzi hanno importanza specialmente perchè non solo sono belli come lavori d'arte, ma anche perchè, essendo di secoli diversi, ci dànno modo di farci un'idea almeno approssimativa dello sviluppo dell'arte del ferro battuto presso di noi.

Importantissimo fra tutti i mobili esposti è il maestoso letto in ferro, che occupa da solo tutto un lato della camera. E' lavorato a martello e scarpello, ed i vari pezzi, invece d'essere saldati gli uni cogli altri, sono uniti per mezzo di ingegnose connessure e di innesti sapienti. Il letto è opera di un maestro volterrano della fine del secolo decimosesto.

Per lavoro amoroso ed artistico sono specialmente notevoli il capoletto colle grandi volute di foglie e fiori (fig. 156), i mazzi terminali delle grandi antenne, composti di rose e gigli, ed il baldacchino sormontato dal falco, arma della famiglia Falconcini di Volterra a cui il letto apparteneva. Qua e là si scorgono tracce evidenti dell'antica doratura, e ciò non ci sorprende quando pensiamo che solo ai tempi relativamente vicini a noi si è preso l'andazzo di colorire di nero i ferri battuti, mentre era uso comune nel medio evo, nel Rinascimento ed anche nell'età barocca, dipingerli a colori e dorarli riccamente. Il letto misura nella sua massima lunghezza metri 2.30.

Interessante è il gruppo dei portalucerne, che si presentano in forme diverse. Notevole specialmente il più piccolo a sinistra di chi guarda, in cui tre asticelle, ingegnosamente disposte, sorreggono le lucernine. Il grazioso oggetto risale al secolo decimoquarto, mentre l'altro portalucerne, riprodotto nella stessa figura 155, è del Cinquecento.

Di grande rarità per l'età in cui è stato fatto e di grande bellezza per la semplicissima ornamentazione, è il grande portabraciere trecentesco, riprodotto insieme con i portalucerne. Nella parte alta ha ornamenti traforati di stile schiettamente gotico. Le punte in cui termina superiormente e fra le quali si adagia il braciere sono finemente lavorate in forma di teste di animali fantastici. E' alto m. 1.16, largo 0.61. Il braciere è in bronzo.

Al secolo decimosesto è invece da assegnarsi la grande rostra di ferro battuto, la quale si vede tanto a parte, quanto nella vignetta che contiene la veduta di tutta la camera (fig. 157 e Tav. 43).

Nella Tav. 44 è riprodotta la cucina, ricostruita in un'abbandonata cameretta che dà sul cortile detto delle prigioni. Ad arredarla ha contribuito, oltre che il marchese Peruzzi, il quale diede gli svariati arnesi in ferro battuto, l'ingegnere Chiesa-Gagliardi colle sue maioliche di Montelupo. Nei piatti quegli scapigliati artefici secenteschi si dilettavano di satireggiare con caricature molto vivaci i nobili cincischiati e gli smargiassi spagnolescamente spavaldi.

I colori degli smalti di queste maioliche sono sempre il giallo brillante, il turchino, il verde ed il bruno. Le saliere, curiosissime, hanno un tipo quasi costante, e cioè sono composte di una donna che, seduta con dinanzi un barchetto in forma di conchiglia, ove sta il sale, allatta il suo bambino. Tra gli arnesi della cucina sono notevoli un grande girarrosto del Seicento, ferri da stirare del Settecento, gratelle degli stessi secoli ed una collezione di lucernine del Quattrocento e del Cinquecento.

Intimamente connessa colla cucina è la serie di ferri da cialde, esposta dallo stesso marchese Peruzzi (Tav. 44).

I vari pezzi sono interessanti per il sottile lavoro d'ornamen-

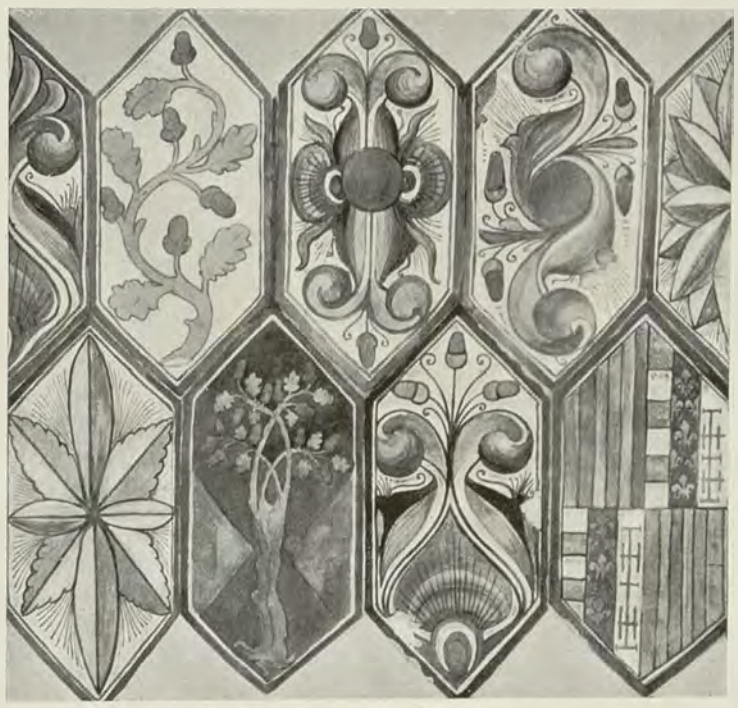


Fig. 159 e 160. Mattonelle maiolicate provenienti dal pavimento di una cappella nel Casale della Magliana presso Roma. Sec. XVI.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

tazione e per le scritte e date che portano; così il ferro, che ha sul dritto uno stemma con torre e la data 1477, reca sul verso una figura di ninfa ignuda. Dei seguenti uno ha lo stemma domenicano sul retto e nel verso, un altro sul retto il monogramma di San Bernardino da Siena e nel verso lo stemma della famiglia degli Albizi di Firenze Finalmente il quarto ferro (procedendo da sinistra verso destra) ha sul retto, fra ornamenti, uno scudetto colla data 1580 e sul verso un ciclo di figurine danzanti in vari atteggiamenti.

Nella sala così detta d' Apollo sono stati raccolti esemplari di maioliche delle maggiori fabbriche del centro d'Italia, essendovi rappresentate le manifatture di Faenza, Orvieto, Gubbio, Pesaro, Deruta, Urbino, Cafaggiolo e Castel Durante (Tav. 45 e 46). Delle celebri maioliche di Orvieto, le quali risalgono al secolo XIII, la serie è cospicua, nè manca un piatto di mastro Giorgio dalle maravigliose iridescenze. Gli ospedali di Roma sono specialmente benemeriti della piccola mostra per avere inviato magnifici vasi di Caffagiolo e di Faenza del secolo decimoquinto. In due celle presso la galleria di Pio IV è stata ordinata una serie di mattonelle maiolicate, alcune semplicemente dipinte, altre dipinte e con rilievi. Di capitale importanza è in questa mostra il celebre pavimento di S. Francesco in Deruta, che reca la data del 1524. Altre mattonelle provengono dal Casale della Magliana presso Roma, dove decoravano il pavimento della Cappella di S. Giovanni Battista. Portano lo stemma e le sigle di papa Giulio II e del cardinale Alidosio (fig. 159 e 160).

Della ricca collezione d'armi, raccolta nelle sale più alte del Castello, non diamo qui che la riproduzione di uno scudo da parata, esposto dal professor Antonio Salvadori di Venezia. Appare opera di un artefice italiano della prima metà del secolo decimosesto ed ha speciale importanza per il rilievo di cui va ornato. E' in ferro sbalzato e cesellato con tracce di doratura. Nel centro l'artefice ha rappresentato una testa di Medusa e nella zona circolare la Strage degli Innocenti, derivata dalla celebre composizione di Raffaello (fig. 158). La collezione d'armi è stata ordinata in modo da presentare campioni dei vari strumenti di offesa e di difesa usati dagli uomini sin da quando cominciarono a scheggiare le selci per farne pugnali e frecce; così accanto ad armi preistoriche, stanno scelti pezzi prestati da musei e da privati collezionisti. Magnifiche le armi inviate dall'Arsenale di Venezia e dal Museo del Bargello in Firenze.

(Continua). FEDERICO HERMANIN.

Fig. 161. Brocca di Castel Durante in due vedute, e piatto di Urbino. Sec. XVI.

Fig. 162. Vasi da farmacia in maiolica di varie fabbriche italiane dal Sec. XV al XVII.

XVIII.

FREGI DECORATIVI DIPINTI IN PALAZZI ROMANI.

(CONTINUAZIONE. VEDI FASCICOLO PRECEDENTE).

— Tav. 47 e 48. Fig. da 163 a 168. —

LA vita del Cinquecento a Roma si svolge lungo il Tevere. Nella storia delle trasformazioni edilizie della città è questa la sola epoca in cui il grande corso fluviale ha importanza nella attività quotidiana dei Romani. Disceso dal Palatino al Foro, da questo risalito verso il Celio, verso l'Esquilino e il Quirinale, solo tardi nella vita multiforme di Roma antica, l'abitato comincia ad estendersi sulla vallata, laddove dal Campo Marzio al Velabro la curva che descrive il fiume dà origine ad una vasta penisola umida e tutta piana, eccettuandone la breve altura di Monte Giordano. Quando poi, nel tempo imperiale di Roma, le abitazioni coprirono anche quella parte della città e insieme il Trastevere fino alla cinta delle mura aureliane, non vi apportarono certo lo splendore e la magnificenza proprie dei templi e degli edifici forensi o palatini, o delle ville e delle terme sull'Esquilino. Di là del Pantheon e delle grandi costruzioni di Agrippa, fra il teatro di Pompeo e il mausoleo di Augusto, i grandi monumenti sorgono rari, e tutte le piante ricostruite dai topografi sui rilievi di Roma antica ce la fanno immaginare, come realmente dovette essere, distinta, per tutta quella vastissima zona, in *insulae* di povere case, laddove non era occupata, come avveniva per lungo tratto, dalle sponde del Tevere di contro al Gianicolo, dalle grandissime stalle dei quattro partiti del Circo.

Oggi (o per meglio dire fin dal Seicento, da quando la città ha ripresa la sua ascensione verso le colline) il fato di Roma antica

Fig. 163. Storia attribuita al Vasari. — *Ordinanza dell'armata navale avviata a Lepanto,* nella Sala Regia del Palazzo Vaticano.

Dopo la Cappella Sistina, l'aula vaticana forse più ricca di pitture è la *sala Regia*. Le vicende della decorazione di questa sala sono delle più lunghe e fortunose.

Lo storico dei Palazzi Vaticani nel secolo XVIII, il De Chattard, le ricorda e le riassume. La sala che per Paolo III era stata costruita dal Sangallo fu dal Papa data a colorire e rivestire di stucchi a Pierin del Vaga. Questi però, sopraggiunto da morte, non potè terminarla. Il lavoro venne allora affidato a Daniele da Volterra, e Daniele riuscì a condurlo a termine. Ma le invidie dei contemporanei dovevano conturbare continuamente la vita di lui, come avevano funestata quella del suo grande Maestro, Michelangelo. Avvenne ciò che la storia dell'arte insegna essere stato minacciato molte volte, ma poche deliberatamente compiuto: gli affreschi di Daniele vennero gettati a terra e la stanza rimase muta di pitture, fino a quando Gregorio XIII, dopo quasi quaranta anni dall'epoca in cui erano stati cominciati i lavori, ne commise la decorazione murale a vari maestri, quali Giorgio Vasari, Lorenzino da Bologna, Giuseppe Salviati, Livio Agresti da Forlì, il Sermoneta ed altri.

Il dipinto della Sala Regia che riproduciamo (fig. 163) rappresenta l'ordinanza della flotta in partenza per Lepanto, ed è attribuito a Giorgio Vasari. La vittoria di Lepanto, in tutte le sue fasi, fu un favorito tema di ispirazione per gli artisti della fine del Cinquecento. A spiegarcelo, basta riflettere all'entusiasmo che la notizia della disfatta dell'armata turca sollevò in tutto il mondo cristiano. Tale entusiasmo in parte fu fittizio, con abilità ingenerato nelle popolazioni e poi sfruttato dalla Chiesa cattolica, la quale aveva bisogno di affermare con un clamoroso fatto d'armi, quello che la Controriforma, trionfante nei paesi latini, affermava sugli spiriti. Ma vi era nella gioia delle popolazioni un coefficiente dal quale l'azione dei governi restava esente; ed è che, per verità, il pericolo corso dal mondo occidentale era stato grande se non attuale, e si sentiva che la liberazione avvenuta nelle acque delle Curzolari doveva riescire defini-

torna a pesare su quella parte dell'Urbe, che pur durante il Rinascimento fu la più ricca, la più elegante, la più frequentata. Chi di noi non ha immaginato e un momento rivissuto col pensiero, spogliando le case dal loro intonaco moderno, aprendo con gli occhi della mente porte logge cortili che la speculazione ha murati, restaurando con l'anima soffitti e scalee, quella che dovette essere la vita degli ultimi anni del Quattrocento o dei primi del Cinquecento nelle strade oggi ridotte in decadenza e in miseria o addirittura abbandonate che corrono tra Campo di Fiori e il Vaticano? Le quali dalla rinascenza politica del Papato, dopo la composizione dello scisma d'Occidente, sino alla fine del Cinquecento hanno una lor storia distinta pur essa in vari periodi.

Il Papato ha ormai stabilita la sua reggia a San Pietro. Da Niccolò V che affidò a Bernardo Rossellino la trasformazione dell'antica basilica a Paolo V che ne compiè la facciata, è il Vaticano — chiesa e palazzo — la meta di tanti artisti, il campo conteso di tante glorie e di tanti dolori, l'affermazione architettonica che segue all'affermazione politica della controriforma vittoriosa.

Quello spirito decorativo dell'arte che, come notavo fin dal principio di questo scritto, è caratteristico della pittura del Cinquecento in Roma, si ritrova negli affreschi che decorano il Palazzo Vaticano, moltissimi e variamente disposti nelle sale e nelle cappelle.

Fig. 164. Giorgio Vasari. — Storie sulle pareti del salone dei *Cento giorni* nel Palazzo della Cancelleria a Roma.

POLITECNICO TORINO

tiva. Quindi all'annunzio di Lepanto il mondo latino esultò in festa: i cronisti e gli storici ne hanno tramandato il ricordo delle esultanze cittadine e delle cerimonie religiose. L'illustre storico di Venezia, Pompeo Molmenti, il quale ha riunite con amorosa cura tutte le notizie che si riflettono alle feste in Venezia allorchè giunse l'avviso della vittoria delle flotte collegate, non tralascia di osservare acutamente come i veneziani della fine del secolo XVI fossero, oltrechè orgogliosi, stupiti di una battaglia e di una vittoria marittima, così ormai la Serenissima li aveva abituati a disinteressarsi delle guerre, e soprattutto di quelle di mare.

Anche maggiore fu la gioia in Roma. Qui trovava veramente maggior campo quel calcolo politico cui prima accennavo. E numerosissimi sono i ricordi che alla vittoria delle armi cristiane l'arte consacrò in Roma. Mentre nella basilica lateranense — *omnium ecclesiarum mater et caput* — erano appese le bandiere tolte ai turchi nell'evento vittorioso, il nome del glorioso Marcantonio Colonna veniva inciso in Campidoglio, nella sala del Palazzo dei Conservatori dedicata ai fasti di Roma, in una targa marmorea, cui fanno da cornice due colonne rostrate, le quali hanno incatenati alle basi i turchi prigionieri. Una chiesa, quella di Santa Maria della Vittoria, era innalzata sulle alture del Quirinale. La vittoria fu espressa in mille forme diverse. Ne abbiamo un ricordo marmoreo nei rilievi, eseguiti da Niccolò Cordiero e da Egidio fiammingo sul monumento a Pio IV eretto nella Cappella Sistina a Santa Maria Maggiore. Ne abbiamo tutta la storia intessuta sugli arazzi che furono già di casa Colonna ed ora sono raccolti nel salone dei Marmi della Galleria Doria Pamphili. Ne abbiamo finalmente la memoria dipinta in un affresco della Sala Regia Vaticana condotto, pare, da Giorgio Vasari.

E' a notare come generalmente tutte queste rappresentazioni si indugino, più che nella espressione della mischia, nella figurazione dei preliminari di essa, e soprattutto in quella esposizione di armate che dovevano essere divenute di moda dopo i quadri eseguiti da Jacopo Palma il giovine e dai pittori suoi contemporanei nelle sale del Palazzo dei Dogi in Venezia. Così uno dei temi preferiti è l'ordinanza delle navi dei collegati nella rada di Messina. Lo si vede nella pittura vaticana; lo si rivede nel rilievo marmoreo di Niccolò Cordiero: due opere che in gran parte si direbbero fatte sulla medesima stampa. Notevoli nell'una e nell'altra le figure allegoriche del primo piano: ove è rappresentata (simbolo dell'importanza che si voleva annettere all'atto politico) la Chiesa Romana, che protegge l'alleanza della Spagna con la Repubblica Veneta.

Fig. 165. Giorgio Vasari. — Figure allegoriche e parte di una storia nella decorazione del predetto salone.

La tela della Sala Regia non porge però sufficientemente il carattere del talento decorativo del Vasari. Il quale artista non è ancora conosciuto sufficientemente. Il suo valore letterario — superiore di certo alla sua capacità artistica — ha finito con l'andar dei secoli a soverchiar quest'ultima per modo che non se ne parla più, o se ne parla con troppo disprezzo. Invece l'opera del Vasari architetto non è priva di meriti: e quella di lui come pittore, se è inferiore e talvolta addirittura trascurabile nei quadri di cavalletto, ha arditezze ed eleganze notevoli negli affreschi decorativi. La casa che egli si costruì ad Arezzo e che ingentilì di pitture è fra le opere più vaghe del sec. XVI. Le sale e gli appartamenti da lui — o sotto la sua direzione — decorati in Palazzo Vecchio a Firenze costituiscono un insieme di ricchezza e anche di buon gusto che pur in un'epoca come la nostra, la quale ancora sente le simpatie che la avvicinano al Quattrocento, è universalmente e sinceramente apprezzato. Il tempo, scendendo su quelle pitture con la sua patina leggera come un velo un po' mosso, ne ha smorzate le tinte piuttosto crude, attenuati i rapporti troppo stridenti, e all'affresco ha data l'apparenza dell'arazzo.

A Roma, il Vasari ha lasciata la serie più importante dei suoi affreschi nel Palazzo della Cancelleria, sulle pareti del salone detto dei Cento giorni. Egli stesso, nella autobiografia, ce li descrive:

« Nella prima storia « dove sono, per dirle così, « le spedizioni di Roma, si « veggono sopra il Tevere « diverse nazioni e diverse « ambascerie, con molti ritratti di naturale, che vengono a chieder grazie, e « ad offrire diversi tributi « al Papa. E oltre a ciò in « certe nicchione due figure « grandi, poste sopra le « porte, che mettono in « mezzo la storia, delle quali una è fatta per l'Eloquenza, che ha sopra due « Vittorie che tengono la « testa di Giulio Cesare, e « l'altra per la Giustizia con « due altre Vittorie che tengono la testa di Alessandro Magno: e nell'alto « del mezzo è l'arme di « detto papa sostenuta dalla Libertà e dalla Rimunerazione. Nella facciata « maggiore è il medesimo « papa che rimunera la virtù, donando cavalierati, « benefizi, pensioni, vescovadi e cappelli di cardinali. E fra quei che ricevono, sono il Sadoleto, « il Polo, il Bembo, il Contarino, il Giovio, il Bonarroto, e altri virtuosi, « tutti ritratti di naturale, « e in questa è dentro un « gran nicchione una Grazia con un corno di dovizia pieno di dignità, il « quale ella riversa in terra, « e le Vittorie che ha sopra a somiglianza delle « altre tengono la testa di « Traiano imperatore. Evvi « anche l'Invidia che mangia vipere e pare che crepi « di veleno, e disopra nel « fine della storia è l'arma « del cardinale Farnese tenuta dalla Fama e dalla « Virtù. Nell'altra storia il « medesimo papa Paolo si « vede tutto intento alle « fabbriche, particolarmente a quella di S. Pietro sopra il Vaticano. « E però sono innanzi al papa ginocchioni la pittura, la scultura, e « l'architettura, le quali avendo spiegato un disegno della pianta di « esso S. Pietro attendono l'ordine di eseguire e condurre al suo fine « quell'opera. Evvi, oltre le dette figure, l'Animo che aprendosi il « petto mostra il cuore, la Sollecitudine appresso e la Ricchezza, e « nella nicchia la Copia con due Vittorie che tengono l'effigie di Vespasiano; nel mezzo è la Religione cristiana in un'altra nicchia, « che divide l'una storia dall'altra, e sopra le sono due Vittorie che « tengono la testa di Numa Pompilio: e l'arma che è sopra a questa « istoria è del cardinal s. Giorgio, che già fabbricò quel palazzo. « Nell'altra storia, che è dirimpetto alle spedizioni della corte, è la « pace universale fatta fra i cristiani per mezzo di esso Paolo III e « massimamente fra Carlo V imperatore e Francesco re di Francia, « che vi sono ritratti. E però vi si vede la Pace abbruciar l'arme, « chiudersi il tempio di Giano, e il Furore incatenato. Delle due

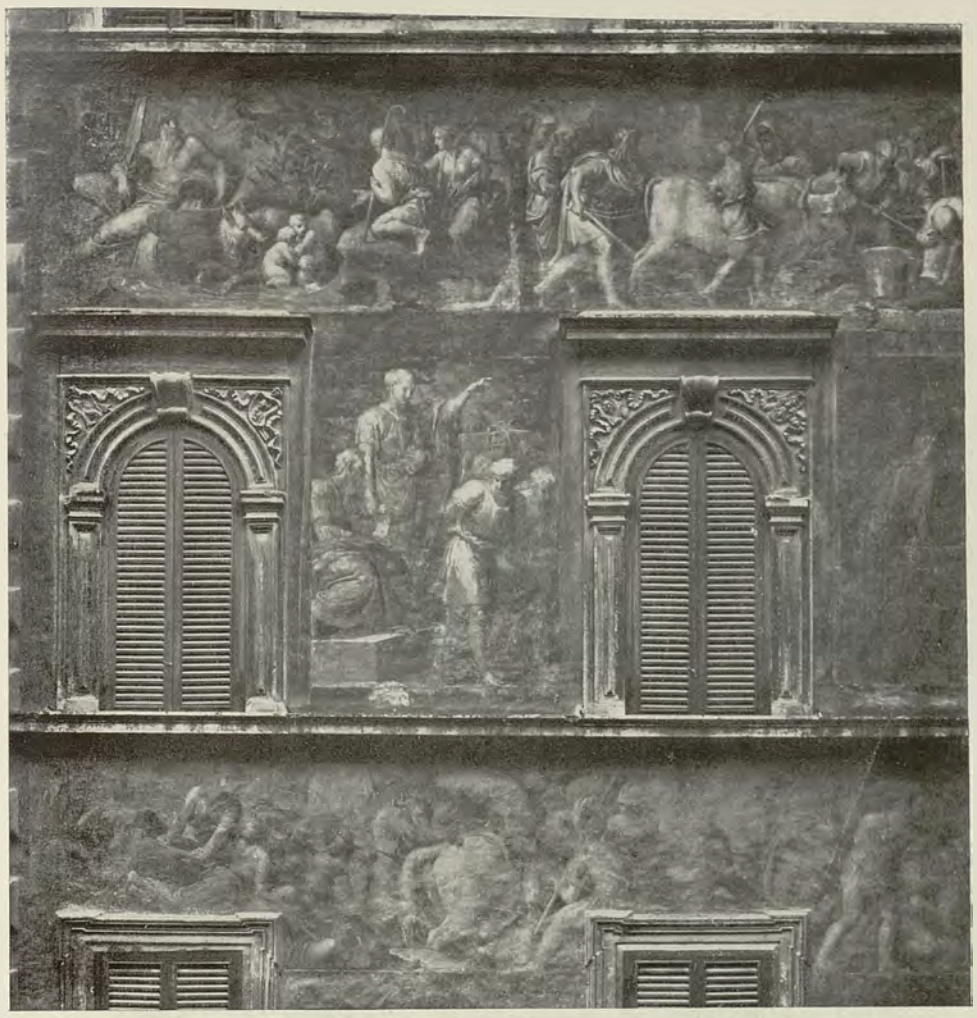


Fig. 166. Maturino fiorentino e Polidoro da Caravaggio. — Storie di Roma antica dipinte a chiaroscuro sulla facciata del palazzetto dei Ricci in via Giulia.

« nicchie grandi, che mettono in mezzo la storia, in una è la Con-
« cordia con due Vittorie sopra che tengono la testa di Tito im-
« peratore, e nell'altra è la Carità con molti putti. Sopra la nicchia
« tengono due Vittorie la
« testa di Augusto, e nel
« fine è l'arme di Car-
« lo V »...

Tutte queste pitture, della cui ricchezza fastosa testimoniano le illustrazioni da noi riprodotte (tav. 47, fig. 164 e 165) hanno iscrizionie splicative e motti dettati dal Giovio. In una scritta leggesi che l'opera fu condotta in cento giorni: ciò diede il nome alla sala. Certo le pitture sono, oltre ogni considerazione, tanto più interessanti in quanto, essendo compiute quando ancora Michelangelo era vivo e quasi sotto la presenza di lui, attestano, meglio ancora di quelle di Firenze, i punti di vicinanza del Biografo Aretino, allorchè dipingeva, col Maestro. Punti di vicinanza che son tanti da far apparire a prima vista il Vasari quale un imitatore addirittura servile: il che non è vero, almeno non è giusto. Il Vasari riprende (talvolta addirittura copia o trascrive) da Michelangelo atteggiamenti di figure e linee di composizioni; ma egli ha una qualità che al Maestro, evocatore di anime gigantesche dalla profondità e dal silenzio delle pareti, faceva in tutto difetto: il senso della decorazione. Operatore freddo, macchinale nel resto, Giorgio Vasari ha una personalità propria nella decorazione, e tale personalità sta improntata nella sua produzione artistica e l'ha salvata dall'oblio.

La pittura del Vasari segna l'ultimo splendido periodo del Palazzo della Cancelleria. E' in ordine di tempo l'ultima grande opera artistica compiuta. Dopo aver lungamente disputato sulle origini del Palazzo, si è oggi concordemente riesciti ad accettare, come data di inizio dei primi lavori e della generale concezione dell'edificio, un tempo anteriore a quello della dimora di Bramante a Roma. Risaliremmo così al cardinal Mezzarota, morto sotto il pontificato di papa Paolo II (1467), e del quale appunto è ricordato che spianò il così detto Campo di Flora e provvide al riordinamento delle fabbriche attorno alla chiesa di San Lorenzo e Damaso di cui era titolare.

Ma se i tempi del cardinale Mezzarota, e in genere dei papi del Quattrocento, rappresentano il primo sviluppo edilizio e artistico di questa parte della città rinnovantesi, la metà del Cinquecento ne rappresenta il massimo e signorile splendore.

L'apogeo è segnato dalla costruzione di Palazzo Farnese. Nessuna dimora al mondo assomiglia a una reggia più di questa.

Sorgeva sugli avanzi di case più antiche che il cardinale Farnese, il quale fu poi Paolo III, aveva comprate e fatte demolire. Intanto, tutto attorno al monumento magnifico, il giglio farnesiano dal forte rilievo e dai margini taglienti come una picca d'arme, era scolpito e dipinto in una quantità di edifici minori, attestanti ugualmente il fasto della famiglia sorta in trent'anni appena a potenza e a ricchezza mai vedute fino allora, e tutti eleganti e tutti meravigliosamente decorati. La così detta Farnesina di Aristotile da Sangallo, le case annesse o adiacenti al grande palazzo, una casa a via San Salvatore in Campo alla Regola, tutta frescata dalle fondamenta al tetto, ne sono gli esempi più noti. Meno noto è che anche il palazzetto Ricci a via Giulia ebbe connessione con le vicende di casa Farnese, e ne ripete il giglio sulla facciata dipinta da Polidoro da Caravaggio e da Maturino fiorentino.

Questi due maestri furono tra i più fortunati dipintori di affreschi sulle facciate delle case di Roma nel principio del Cinquecento. Tale moda — di cui il più antico esempio sopravvissuto è nel Palazzo dei Penitenziari da noi illustrato nel precedente articolo — era diffusissima in Roma, come anche ricordano gli studi pubblicati da Domenico Gnoli. Non vi si erano sdegnati artisti grandissimi. A tacer di altri, è a ricordare che in Campo di Fiori esisteva una facciata dipinta da Andrea Mantegna durante il soggiorno che questi fece in Roma, nel 1488, quando fu chiamato

Fig. 167. Maturino e Polidoro. — Storie come le precedenti sulla stessa facciata. Primo quarto del Sec. XVI.

POLITECNICO BIBLIOTECA

da Innocenzo VIII in Vaticano ad affrescare gli appartamenti del Belvedere.

Di Maturino e di Polidoro gli affreschi meglio conservati sono quelli appunto del palazzetto dei Ricci, cui accennavamo. La loro tecnica era a monocromato. L'azione del tempo, i venti, le pioggie, la polvere hanno data una superficie aurea a queste pitture, e alterati e in molti luoghi del tutto distrutti i contorni delle figure. Gli affreschi, come è ricordato dagli scrittori d'arte e dagli scrittori di guide, erano già poco visibili sul principio del secolo XIX; le vestigia che adesso se ne notano sono ancora minori. Tuttavia dalle parti meglio conservate è possibile farsi un'idea della composizione e del fregio decorativo (fig. 166 e 167).

Tema degli affreschi: la storia di Roma. In alto: le origini. In un grande riquadro, Romolo e Remo allattati dalla Lupa, mentre Faustolo e Acca Larenzia li guardano; in fondo il padre Tevere, nella consueta figurazione solenne. In un altro grande rettangolo si vede Romolo che traccia il solco della città quadrata: poi, tra due finestre, Bruto che condanna a morte i figli. In un altro riquadro appare una battaglia, ma lo stato dell'affresco impedisce l'identificazione del fatto storico. Più sotto, in un riquadro maggiore e meglio conservato, Muzio Scevola mette il braccio nel braciere fatto ardere da re Porsenna; questi è seduto in un *subsellium;* accanto a lui sta inginocchiato un gentiluomo (probabilmente il committente dell'opera) in abito cinquecentistico. Tra l'una e l'altra finestra personaggi della storia di Roma e allegorie: Numa Pompilio in vesti sacerdotali, Giulio Cesare, una Vittoria che si libra sopra un globo dal quale spicca il giglio dei Farnesi.

Il monocromato, con i suoi riflessi bronzei, ben si adatta alla espressione della gloria di Roma antica, all'arte della città nella quale, proprio all'opposto di Venezia, il disegno prevale sempre al colore. Ma in Roma medesima (tanto ne fu ricco il Cinquecento) sono a dovizia gli esempi di decorazioni e gli affreschi murali in cui l'azione coloristica dell'artista trova la maggior parte. Dal palazzo che si elevò sull'alto di via Sistina al Vaticano, a Castel sant'Angelo, alla villa di Giulio III, Federico Zuccari e i suoi seguaci empirono i soffitti e le gallerie dei palazzi romani di fantasia, di grottesche, di storiette in cui il colore si accoppiava e diveniva spesso tutt'uno con la finezza quasi esile e con la grazia delle composizioni.

Fig. 168. Federico Zuccari. — Volta di un salotto nel Palazzo Corsini a Roma, ora Galleria Nazionale.

Tra le opere meno note di Federico Zuccari sono quelle di un salottino del Palazzo Corsini, nelle quali vennero figurate le storie di Mosè (tav. 48 e fig. 168). Secondo il costume della scuola, le storie occupano piccoli minuscoli riquadri: diventano essi un *momento* della decorazione, non l'idea centrale o il punto da cui muove la decorazione stessa, la quale si svolge per suo conto con i suoi tralci di vegetazioni fantastiche, le sue maschere antiche, le volute di ogni forma e di ogni genere. Tanto parve aggraziata quest'opera di Federico Zuccari che fu rispettata perfino nel Settecento, allorchè Palazzo Corsini venne tutto rifatto da Ferdinando Fuga, il quale non solo ne rinnovò la facciata verso la via della Lungara, ma rifece le intere fabbriche verso il giardino, elevando i due avancorpi e quella doppia scalea, adornata di sarcofagi e di antichi busti marmorei, la quale è così aerea, così leggera, da far credere che veramente salga verso il cielo.

VALENTINO LEONARDI.

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

Anno XX — 8° della Nuova Serie. N. 9 — Settembre 1911.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XIX.

LE MOSTRE RETROSPETTIVE IN CASTEL SANT'ANGELO A ROMA.

II.

MOBILI, ARAZZI, VESTIMENTI, ECC.

— Tav. 51 e 52. Fig. da 169 a 181. —

OME scrissi già nel mio primo articolo, agli ordinatori delle mostre retrospettive in Castel S. Angelo parve necessario disporre gli oggetti in modo che al pubblico apparissero nella loro funzione originale, entro ambienti di vita. A ciò si adattarono bene i mobili, le stoviglie, gli arnesi di farmacia, mentre assai più difficile fu l'ordinamento delle vesti, degli altri oggetti di abbigliamento e specialmente quello degli istrumenti musicali. Dirò poi a quali ingegni si dovette ricorrere per collocare meno noiosamente che fosse possibile queste collezioni; ma ora voglio discorrere brevemente di alcuni oggetti dei quali non mi è stato possibile parlare nel precedente articolo. Fra questi merita speciale ammirazione il gran letto dorato, esposto dal professor Elia Volpi di Firenze, che è il principale mobile della sala di Psiche, arredata quale camera da letto del Cinquecento. E' lavoro della seconda metà del secolo decimosesto e notevole, sia per la ricchezza e l'eleganza delle sculture che ornano i grandi pennoni del baldacchino e la testata, sia per la bellezza delle stoffe di cui è coperto. Il velluto violaceo del baldacchino con eleganti ricami a nodi e ricca frangia s'intona squisitamente

Fig. 169. Vecchi strumenti musicali della collezione di S. M. la Regina Madre.

coll'oro pallido dei pennoni e con le cuspidi terminali, elegantemente foggiate a forma di urne, da cui si levano fiammelle.

Il gran letto colle coperte di damasco rosso, nella camera papale che Pierin del Vaga ha ornato colle soavi storie di Amore e Psiche, derivate dai cartoni che il suo maestro Raffaello aveva disegnato per completare il ciclo delle decorazioni nella Farnesina, fra le pareti decorate da quadri d'inestimabile valore, quali l'Annunciazione della Vergine di Filippo Lippi ed i tondi colle Sacre Famiglie di Frà Bartolomeo della Porta e del Pinturicchio, par veramente che

Fig. 170. Ricamo perugino a disegni gialli su fondo bianco. — Sec. XVII.

attenda il ritorno di un pontefice innamorato del bello, come erano i papi del Rinascimento (tav. 51).

La sala precedente a questa di Psiche, che trae invece il nome dalle favole di Perseo e di Medusa, pure dipinte da Pierin del Vaga, tutta tappezzata di antico velluto ed ammobigliata con mobili autentici del Cinquecento, ha nelle pareti altri gioielli d'arte italiana. Accanto al *Presepio* di Pietro Perugino di Villa Albani sta la Madonna col Bambino di Giulio Romano, accanto al *Peccato originale* di Jacopo Tintoretto stanno due ritratti di Bernardino Licinio e di Dosso Dossi. Preziosi arazzi fiamminghi cinquecenteschi si uniscono ai quadri per decorare le varie sale dell'antico appartamento

POLITECNICO BIBLIOTECA

Fig. 171. Arazzo fiammingo del sec. XVI con la storia della casta Susanna.

papale, e fra questi sono notevoli quelli colle storie della Casta Susanna (fig. 171), esposti dall'amministrazione degli ospedali di Roma, che è stata così larga d'ogni suo aiuto alle mostre retrospettive.

cortile dell' Angelo (fig. 181). In essi si sono ricostruiti una bottega di barbiere cerusico del Seicento, un laboratorio farmaceutico ed una farmacia dello stesso secolo. La ricostruzione si limita però solamente alla decorazione delle mura e dei soffitti ed alla disposizione dei vari oggetti, chè questi ed i mobili sono tutti autentici. Le cure speciali degli ordinatori furono per la farmacia (tav. 51), la quale contiene tutto il vasellame che nell'anno 1627 il cardinale Salviati fece appositamente fare nelle celebri fabbriche di Faenza per dotarne la farmacia dell'Ospedale romano di San Giacomo in Augusta. Dallo stesso Ospedale è stato inviato alla mostra il grande mortaio adorno con teste di cignale, dovuto anch'esso alla munificenza del cardinale Salviati. Collezioni di mortai di bronzo e di marmo si sono potute radunare mercè la cortesia dei raccoglitori privati e dei proprietari farmacisti di Roma. Nel centro della nostra farmacia sorge maestosamente il gran vaso della Triaca, il farmaco universale, esposto dal laboratorio farmaceutico del monastero di Santa Maria della Scala in Trastevere.

Delle collezioni di istrumenti musicali. ordinate nelle antiche prigioni del cortile di Alessandro VI, noi diamo un saggio (fig. 169) con alcuni pezzi, che S. M. la Regina Margherita ha graziosamente concesso. Vi si notano specialmente un arciliuto con manico decorato di tartaruga e la scritta: *Joseph Barone fecit. Napoli 1713*, un liuto romano colla scritta: *Gaspero Ferrari fecit in Roma 1731*, una tromba da araldo del Seicento, un arciliuto con manico decorato alla certosina ed uno strano istrumento in forma di lira tagliata coll' incisione: *G. B. Fabbricatore e figlio Raff. fecit in Napoli 1824 in S. M. dell'Aiuto 32.*

Gli altri istrumenti esposti appartengono quasi tutti al collezionista romano signor Evan Gorga, e fra di essi si notano specialmente un doppio flauto medievale, rebecche, spinette, flauti, mandòle, chitarre, fagotti, viole e liuti, dal medioevo al Settecento. Rarissimo è un pianoforte verticale a due tastiere, costruito nello scorcio del secolo decimottavo.

Purtroppo i limiti ristretti di questa pubblicazione non mi consentono di parlare delle preziose collezioni di stoffe esposte in Castel S. Angelo e specialmente di quella del signor Giorgio San-

Fig. 172. Altorilievo dello scultore Giovanni Prini a illustrazione della mostra del Costume: il trionfo delle Arti nel Cinquecento.

Agli ospedali di Roma, tanto ricchi d'oggetti d'arte, si deve anche in gran parte il buon successo della mostra della Farmacia. Questa speciale esposizione, ordinata da una Commissione di medici col fine di mostrare come i nostri vecchi sapessero col loro finissimo gusto artistico ingentilire anche le suppellettili mediche, sta in alcuni spogli cameroni, antiche prigioni, affacciati sul

giorgi, che da sola può servire a dimostrare quale è stato lo svolgimento delle industrie tessili nei paesi occidentali dai primi secoli dopo Cristo sino agli inizi del secolo XIX. Mi basti qui di accennare ai due clavi purpurei d'arte copta ed agli altri campioni che rappresentano la grande industria tessile egiziana tra il quarto ed il settimo secolo. Accanto a questi preziosissimi cimeli meritano

speciale attenzione i tessuti di Bisanzio, dove da Alessandria era stata importata la grande arte delle stoffe preziose. I broccati e le sete di Spagna e di Sicilia, in cui, accanto ad antichissimi motivi cristiani e bizantini, s'intravedono i capricci arabi, ci spiegano il fiorire dei vari centri italiani, dove l'arte della seta e dei velluti, come a Lucca, a Firenze ed a Venezia, raggiunse così alto grado di sviluppo. Stoffe ricche di Germania, di Francia e di Persia completano la mirabile collezione.

Importante per l'industria antica italiana è la raccolta di tovaglie e di ricami perugini (fig. 170), esposta dal prof. Mariano Rocchi. Questi tessuti perugini sono veramente da collocarsi fra i bei prodotti dell'antica industria casalinga italiana. Coperte da letto, asciugamani, tovaglioli tutti ugualmente vanno decorati di fregi d'eleganza squisita. La fantasia dei disegnatori nel trovare sempre nuove forme è prodigiosa. Essi uniscono forme umane, animali e vegetali, coordinandole con sapienza finissima e gusto squisito. Se si esaminano con cura i vari disegni si trovano in essi motivi derivati dalle scuole d'arte più diverse. Accanto a forme classiche, sono antichissimi fregi etruschi, accanto a motivi orientali figure che sentono l'influsso del gusto germanico. Assai spesso nei ricchi fregi si scorge il grifo caro ai Perugini. Spesso figure d'uomini e d'animali sono disposte le une di contro alle altre, come a specchio, e non mancano tovaglie in cui da questa particolare disposizione si è tratto motivo per piccole satire, così ad esempio in un tovagliolo esposto, dove il grifo di Perugia è messo a riscontro d'una figura di somaro.

Fig. 173. Panciotto di seta con ricami d'oro e a colori. Sec. XVIII.

Fig. 174. Abito maschile del Settecento riccamente ricamato.

Fig. 175. Altorilievo dello scultore Giovanni Prini a illustrazione della mostra del Costume: l'ingresso in Roma di un ambasciatore polacco nel 1638.

Qua e là tra i fregi si leggono sentenze e spesso motti amatorii, come *ardo, amo*, e nomi di donne, quali *Sirina, Lautonia, Beatrice, Annalena, Julia bella*. Non mancano qua e là scritte d'altro significato, come quelle che rispecchiano l'amore per le armi ed il sentimento religioso. Così accanto ad una tovaglia in cui si legge

R. POLITECNICO BIBLIOTECA

Cavalier di cor bollente è un'altra colla scritta *Ave Regina caeli*. Questi motti si collegano naturalmente ai vari usi a cui erano destinati i tessuti. Si pensi infatti che con essi si adornavano le mense per gli altari e le tavole per i conviti famigliari e festivi. Le tovaglie perugine sono tessute di lino e di cotone, usandosi la prima materia per le parti bianche, la seconda per le turchine. In ogni tovaglia il centro è bianco e la decorazione è disposta a larghi fascioni da capo e da piedi. Sulla storia di questa bella industria non si hanno notizie precise e non è forse azzardato il ritenere che dovesse già nel secolo decimoterzo avere raggiunto un alto sviluppo, se pensiamo che negli affreschi del Trecento, non solo nell'Umbria, ma nelle Marche ed in Toscana, compariscono tovaglie di chiarissimo tipo perugino con ricchissimi bordi e disegni.

Il fiorire di quest'industria fu tra il Quattrocento ed il Cinquecento, quando i fregi diventarono veramente complessi, mostrando di subire l'influenza dell'arte allora così florida e ricca. Nel medio evo prevalgono i disegni geometrici e le figure sono affollate. Alla fine del Seicento la fabbricazione delle tovaglie perugine, che durante il corso di quel secolo già era andata lentamente decadendo, si spense del tutto.

Fra gli oggetti d'arte industriale, che a piccoli gruppi occupano le camerette presso la galleria di Pio IV, non possiamo dimenticare lo scrigno ed il cofano riprodotti a Tav. 52. Il cofano, che appartiene al marchese Ranghiasci di Gubbio, è opera del Cinquecento di maestro Terzuolo. L'artefice, che qui possiede già le forme ampie del Rinascimento maturo, ha saputo però conservare alcune squisite eleganze del composto Quattrocento. Oltre che per l'eleganza grande della decorazione il cofano è mirabile per la esecuzione degli scompartimenti interni con cassettini e piccoli ripostigli. Il prezioso mobile appartenne, a quanto pare, ai Duchi d'Urbino.

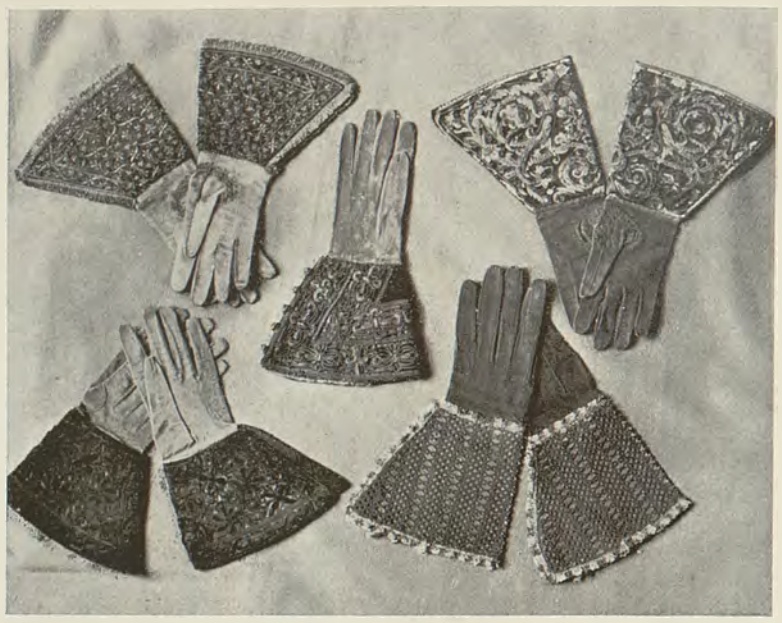


Fig. 176 e 177. Guanti del sec. XVIII.

Mirabile per ricca decorazione a sculture d'avorio è lo scrigno posseduto dai Principi Publicola Santa Croce di Roma. Benchè eseguito durante il Seicento, le decorazioni derivano in gran parte da modelli cinquecenteschi. Probabilmente è lavoro d'uno dei famosi maestri di Bergamo. Fu donato a Don Scipione Santa Croce duca d'Oliveto dall' imperatore Giuseppe primo.

Ed eccoci ora finalmente a parlare della mostra del costume italiano collocata nell'antica armeria, costruita da Papa Clemente X presso il bastione di San Luca. La diversa natura del materiale, dove accanto a vesti sono ventagli, gioielli, orologi, guanti, calzature, fece sì che il collocamento ne fosse assai difficile. La Commissione volle altresì assolutamente evitare il pericolo di dovere con pupazzi a teste di cera dare alla mostra l'aspetto di un *panopticum*, e preferì di affidare allo scultore Giovanni Prini il còmpito di rievocare in sei grandi rilievi alcune scene caratteristiche per la vita romana nei secoli dal Trecento all'Ottocento, in cui avesse importanza il costume, e cioè Cola di Rienzo portato in trionfo dal popolo, Papa Eugenio IV e l'imperatore Giovanni Paleologo ricevuti da Antonio Rido a Castel S. Angelo, un corteo simbolico degli artisti del Cinquecento (fig. 172), l'arrivo in Roma nel 1638 di un ambasciatore di Polonia (fig. 175), il corteo della Chinea, la Mossa e la Ripresa dei Barberi. Nelle vivaci figurazioni del Prini, che sono di per sè opere d'arte notevoli, rivive tutto lo spirito dei tempi che si sono voluti rievocare, tanto che, distaccandone lo sguardo e volgendolo alle vetrine, le vesti, i ventagli, i ninnoli d'eleganza pare che riprendano vita.

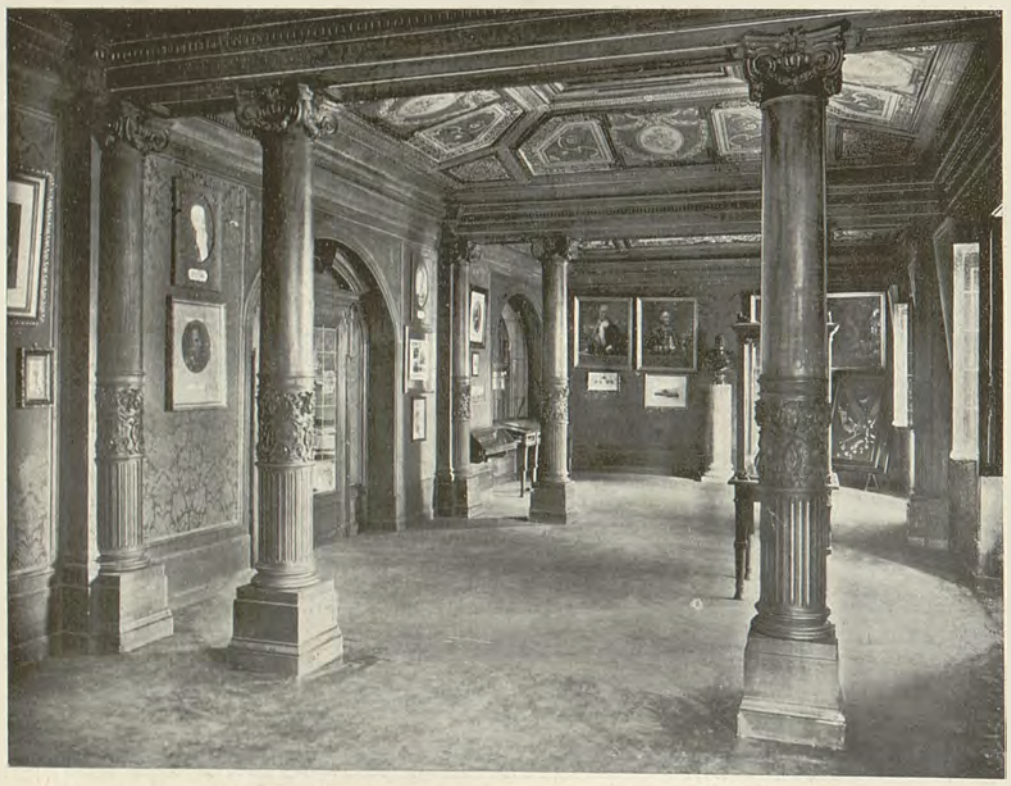


Fig. 178. Sala dei cimeli nel Museo dell' Ingegneria militare.

Unica nel suo genere è la collezione di scarpe e guanti d'ogni foggia, esposta dal comm. Attilio Simonetti. Da calzature femminili trovate in tombe etrusche, romane e barbariche si giunge sino alle eleganti scarpine classiche del primo impero. Accanto a leggiadre pantofoline, ricamate con perle, le strane scarpe di cortigiane veneziane del Cinquecento cogli alti zoccoli sottoposti. Di speciale interesse è la collezione dei guanti episcopali e papali.

Per ciò che riguarda i vestiti essi si dividono in varie classi. Cospicua è la collezione di roboni di magistrati e di cavalieri d'ordini religiosi militari. Seguono a questa le serie di eleganti vestiti femminili, fra cui notevoli, alcuni per la loro antichità, come i due in velluto, del Cinquecento, inviati dal Museo Civico di Pisa, altri per il valore storico, come la bella veste di colore rosso fiammante di Giulia Bonaparte, regina di Spagna, ed un panciotto in seta bianca a ricami d'oro

Fig. 179. Calzature del sec. XVIII.

portato da Napoleone il grande. Fra i costumi maschili sono notevoli un corsaletto di pelle del secolo XVI, con cervelliera, un completo costume da soldato, in cuoio, con bandoliera e cartucciera del secolo XVII, e numerosi e ricchissimi vestiti del Settecento, sontuosamente ricamati.

Fra le collezioni di minuti oggetti d'eleganza tengono i primi posti le serie di ninnoli, tabacchiere e gioielli inviati da S. M. la Regina Madre, il cofano con toletta da viaggio di Agostino Chigi (secolo XVII) esposto dal principe Chigi, i gioielli di Miss Henriette Hertz, gli orologi del principe Giovanelli ed i ventagli del conte De Boiani.

A rendere più completa la mostra del costume il comitato ordinatore ha poi provveduto col raccogliere quadri, incisioni e disegni antichi, che delle vesti, delle armi, d'ogni adornamento esterno della vita nei secoli passati dànno documenti sicuri. Una collezione di quadri, provenienti quasi tutti dalla R. Galleria d'arte antica di Roma, dovuti ai sapienti e vivaci pennelli di Pieter van Laar, di Jan Miel, di Michelangelo Cergnozzi e d'altri pittori di bambocciate, ci mostra con infiniti particolari e scene graziose la vita dei contadini e del popolo minuto di Roma e della sua campagna durante il Seicento. Qua è il ciarlatano che, cinto d'una corona di denti a bandoliera, ritto in arcione, cava i denti dei poveri villani presso il fontanone berniniano di Piazza Navona, là una comitiva di gentiluomini e di gentildonne che si sollazza negli ombrosi viali di una villa o fa colazione all'aria aperta presso un sepolcro antico fra lo stupore dei villani, che guardano con occhi luccicanti le vivande saporite. Osterie piene di soldati, i venditori di ciambelle coll' immancabile *roulette*, il cicchettaro, nulla manca.

Un gran quadro di Andrea Sacchi ci presenta in tutti i suoi più minuti particolari la canonizzazione di san Luigi Gonzaga alla presenza d' Innocenzo XI, un altro quadro ci mostra l' inaugurazione del fontanone di Piazza Navona. Per il Settecento i quadri di Gaspare Vanvitelli ci presentano i ricchi cortei pontifici, i carrozzoni dorati, le passeggiate eleganti a villa Medici, e tutto con curiosi particolari di vesti, d'armi e di tipi svariatissimi. Completa è la collezione del carnevale con vedute delle mascherate e dei più famosi festini.

FEDERICO HERMANIN.

Fig. 180. Ingresso al Museo dell' Ingegneria militare.

Fig. 181. Cortile dell'Angelo o delle Palle, intorno al quale si svolgono alcune delle Mostre retrospettive.

POLITECNICO BIBLIOTECA

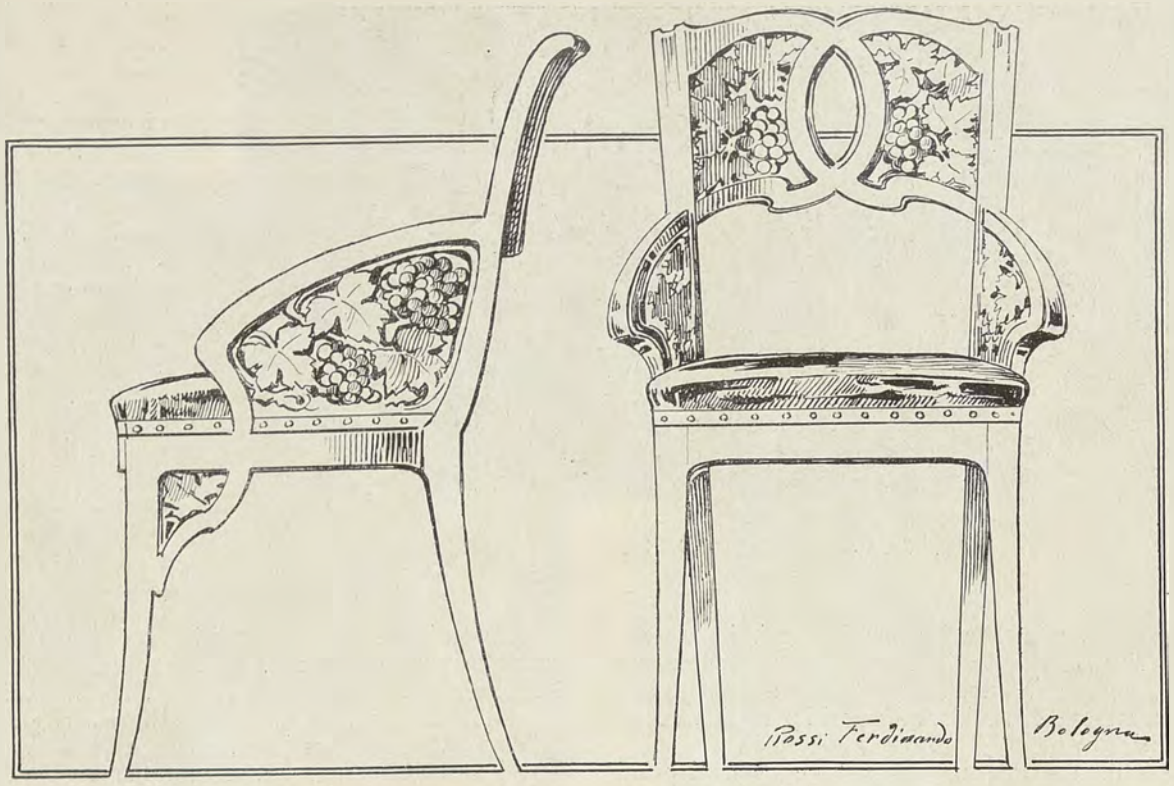
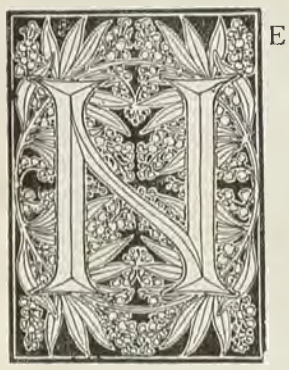


Fig. 182. Schizzo del fianco e del prospetto d'una sedia a braccioli composta ed eseguita dall'intagliatore F. Rossi di Bologna.

XX.

DUE NUOVE OPERE D'ARTE DECORATIVA IN TORINO.

— Tav. 49 e 50. Dett. 35 e 36. Fig. da 183 a 186. —



ELLA città di Torino, la quale ha saputo emulare e, in parte, vincere con la sua nobile Esposizione odierna sulle rive del Po quella memorabile del 1900 sulle rive della Senna, furono compiute da pochi mesi due opere di decorazione, fra le altre, meritevoli di essere illustrate e lodate. Non aspirano, Dio volendo, a rinnovare di pianta il mondo della bellezza, non intendono ad aprire un'epoca di novità mai sognate; ma, commisurando la logica delle linee con gli ammaestramenti del passato e con lo studio diretto della natura floreale, vorrebbero destar l'attenzione, piacendo agli occhi di chi sa contentarsi.

L'uno di questi lavori d'arte ornamentale è il soffitto dell'atrio ellittico nel nuovo palazzo per le Poste e per i Telegrafi, l'altro è la Confetteria Baratti e Milano sotto i portici di Piazza Castello. Il primo si vede nella tavola in cromolitografia e nel grande Dettaglio a contorno della parte più importante e singolare della composizione; il secondo è mostrato nella Eliotipia N. 50 e nelle quattro figure qui accanto.

Per verità, le condizioni a cui l'arte decorativa doveva piegarsi non erano delle più favorevoli: una ellisse avente l'asse maggiore assai più lungo dell'asse minore e l'obbligo di ricordare gli spartimenti architettonici delle sottostanti pareti curve; all'incontro, nell'altro lavoro, il peso della vecchia volta grave, tozza, nuda del portico interminabile. Per il soffitto l'impaccio fu superato concentrando la massima ricchezza in due punti simmetrici del lungo ovale, cioè intorno ai vigorosi Tori allusivi allo stemma della città, mentre per il prospetto della Confetteria la difficoltà estetica di cui bisognava tenere conto fu vinta dalla solidità semplice delle masse nell'architettura e dai forti aggetti nei gruppi di putti in bronzo sotto al fiero cornicione (tav. 38, fig. 183).

Il decoratore Giulio Casanova, ch'ebbe qui a compagno il valentissimo scultore Edoardo Rubino, può dirsi allievo del suo fratello maggiore Achille, il quale si conquistò una larga rinomanza in Italia insieme con quel gruppo ammirabile di artisti e restauratori di Bologna, che è guidato da un uomo di squisito garbo nell'arte, di estesa e varia e gentile cultura, di animo nobilissimo, Alfonso Rubbiani. Nessuno di quei restauratori e artisti pecca di classicismo accademico, ma nessuno s'imbratta di futurismo iconoclasta, conoscendo e rispettando i diritti della libertà fantastica e nello stesso tempo quelli del passato, della tradizione, della eredità estetica.

Giulio Casanova, professore da parecchi anni in Torino, inclina all'eclettismo, spingendo le sue reminiscenze qua e là un po' lontano, ma con discrezione e fortuna. Nel Soffitto ellittico quelle borchie e patere dei fregi, quelle ondulazioni e spirali dei fondi hanno qualche somiglianza con le lamine d'oro che si trovano nelle tombe di Micene, con le arricciature delle barbe dei dignitari assiri, con le rosette, le palmette, i bottoni, i meandri, i corridietro dell'arte medo-persiana. Un pizzico di arabo, un sentore di romanico e di bizantino; ma sopra tutto una certa inclinazione per certi particolari dell'oreficeria e

Fig. 183. Prospetto della Confetteria Baratti e Milano sotto i portici di Piazza Castello a Torino. Decorazione del prof. G. Casanova e dello scultore E. Rubino.

dello sbalzo. Con tutto ciò, il naturalismo schietto. I rosai che dalle radici, dai fusti e dai rami spinosi vanno componendosi in ghirlande per onorare il massiccio animale bovino illustrato dalla scritta di *Augusta Taurinorum;* e sulle ghirlande i fregi rettilinei di sapor medioevale, che s' interrompono alle curve ellittiche.

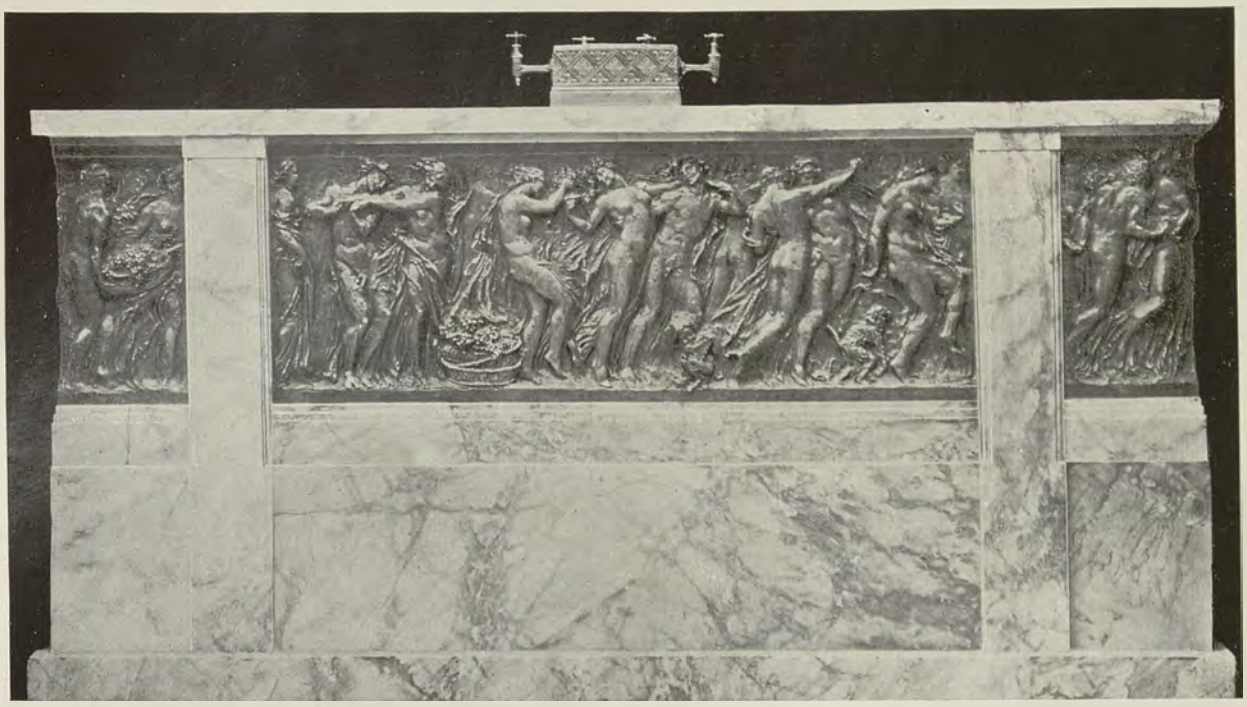


Fig. 184. Bassorilievo in bronzo con scena bacchica nel banco della predetta Confetteria. Opera dello scultore Edoardo Rubino.

Ma le rose, come le foglie di quercia nel fregio a triangoli della fascia ovale, non hanno nulla di stilizzato, nulla di stilistico; eppure non disdicono nè agli accenni dell'antico nè all'organismo del tutt'insieme. Presiede a tutto una certa ingenuità unificatrice. Questo s'ha a intendere segnatamente per il Soffitto del nuovo palazzo postale e telegrafico; ma tra il Soffitto e la Confetteria s'avvertono molte fattezze di stretta parentela, massime paragonando la tavola 50 alla figura 186 dell'Orologio, e guardando ai loro segni dello zodiaco, alle filettature raggianti che terminano in volute e ad altri particolari di sagome e di fregiature.

Ora, per non mancar di giustizia, bisogna soggiungere un po' di critica e di lode speciale sulla Confetteria Baratti e Milano; sennonchè la critica e la lode furono tanto bene e succosamente svolte, tempo addietro, in un rispettabile giornale di Torino *La Stampa* da uno dei più colti e acuti e liberi ingegni fra gli scrittori italiani, che sarebbe proprio un peccato di tradurre in altre parole lo scritto, il quale recava in testa il titolo: *Una squisita opera d'arte decorativa,* e diceva:

« L'arte pubblica non è precisamente in fiore nella nostra città,

Fig. 185. Interno della suddetta Confetteria.

Fig. 186. Orologio nella stessa Confetteria.

la quale ebbe in altri tempi una fama di città contraddistinta da un carattere di signorilità particolare. Purtroppo questo carattere è andato miseramente perduto. Torino si è meravigliosamente popolata ed estesa, si è addensata di industrie e di commerci, si è arricchita, ma alla fioritura industriale ed al benessere materiale non ha corrisposto un innalzarsi del livello estetico. Anzi, l'edilizia e la deco-

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

razione sono andate sempre più scadendo. Non parliamo delle città italiane che hanno un fascino d'arte antica; ci sono moltissime piccole città estere che, moderne come la nostra, hanno un'eleganza edilizia ed una signorilità che conferiscono loro un aspetto di capitale, mentre la nostra grandissima città ha in troppe sue parti e in troppi servizi un aspetto di provincia. Non sto a citare l'anarchia variopinta delle insegne in cui trionfa il gusto più barbaro che si possa immaginare, la povertà antiartistica delle vetrine, la miseria decorativa degli stabilimenti pubblici, la falsa eleganza dei materiali.

« Perciò i nuovi ambienti che per la Società Baratti e Milano hanno studiato due veri artisti, il Casanova e il Rubino, costituiscono un'eccezione tanto più notevole quanto più rara.

« Incaricato dalla Società di dare consiglio circa i nuovi ambienti, lo scultore Edoardo Rubino non esitò ad indicare il prof. Casanova, il valoroso allievo del Rubbiani, e vi aggiunse di proprio la sua opera di scultore per i bassorilievi da integrare nell'insieme. L'opera è riuscita di un'armonia artistica e di un'eleganza che non hanno riscontro in alcun altro ambiente pubblico o privato costrutto in Torino da decine e decine d'anni.

« Per la fronte verso i portici il Casanova immaginò una semplice e decorosa architettura eseguita in un luminoso marmo giallo di Siena da cui emergono le note scure di quattro bassorilievi in bronzo del Rubino, felici rappresentazioni di putti ridenti fra tralci di viti e canestri di frutta.

« Lo stile caro al Casanova è una temperata modernità svolta nelle forme composte del primo rinascimento: forse è da augurare che si svolga in avvenire con qualche maggior coraggio di novità, ma insieme raggiunge una armonia che pur troppo è rara fra i novatori, ed è da tenerne conto.

« Le due sale sono concepite con grande semplicità e con raffinatissima eleganza. Sul pavimento di marmo giallo a intarsi di marmo verde, si alza un *lambris* di mogano scuro avvivato da leggeri profili e da gustosi fregi di un sano florealismo. Sopra si stende un parato di stoffa di seta rosa tramata d'oro: dorati sono gli stipiti delle porte e della specchiera, e dorato interamente è il soffitto con cornici e rosoni sottilmente scolpiti. Quest'armonia di bruno, di rosa e d'oro è avvivata dal candore di stucchi ovali del Rubino e da rosoni dipinti a fiorami dal Casanova. Sotto la luce dolce delle belle lumiere a cristalli, quegli ambienti si integrano in un'armonia straordinariamente ricca, di un'eleganza aristocratica che moltissime illustri dimore potrebbero invidiare. La cura dei particolari e la finezza dell'esecuzione è stata estrema. Il Casanova ha disegnato tutto: dai profili architettonici alle sedie parate di cuoio, alle targhe per reclame, al bellissimo orologio di bronzo sbalzato, alle chiavette del banco pel *bar*. Il Rubino ha modellato con la sua delicata grazia i tondi delle specchiere e la scena bacchica del bassorilievo in bronzo pel banco.

« Mi sono indugiato sopra quest'opera di arte decorativa perchè essa è non solo un'eccezione, ma un esempio. Tra l'imperversare della volgarità commerciale e le stravaganze insulse di certo preteso stile moderno, essa dimostra che si può far una decorazione nuova la quale in armonia, in signorilità, in ricchezza non abbia nulla da invidiare al passato, e che l'arredamento d'un negozio può riuscire, quando è fatto così, una nobilissima opera d'arte, infinitamente più nobile di tante pitture e di tante statue di cosidetta arte pura ».

A questo brano del valoroso critico torinese, il quale si firma con le iniziali minuscole del proprio nome e cognome *e* e *t*, sarebbe davvero inutile aggiungere altre parole.

Fig. 187. Nicchia con la *Fama* di Perin del Vaga, nel palazzo Massimo a Roma (Vedi Fasc. 7).

Fig. 188. Storia dipinta da Daniele da Volterra nel palazzo Massimo a Roma (Vedi Fasc. 7).

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

Anno XX — 8° della Nuova Serie. N. 10 — Ottobre 1911.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXI.

LATTANZIO GAMBARA PITTORE DECORATORE.

— Tav. 55. Fig. da 189 a 195. —

Se null'altro merito si volesse riconoscere all' Esposizione retrospettiva dei Padiglioni regionali nella grande Mostra di Roma, resterebbe pur sempre quello, non certo piccolo, d'essere riuscita a suscitare in molti i più vivi compiacimenti con una svariata serie di rivelazioni pressochè inattese dell'arte nostra e delle multiformi manifestazioni della nostra vita e della nostra attività d'un tempo. La critica per ciò può avere cercato di intaccare il principio etnografico regionale al quale s'è informata una parte della commemorazione romana del cinquantenario della nazione: non per questo può aver reso vano l'insegnamento che scaturiva spontaneo da quella pur effimera riproduzione dei più caratteristici aspetti dell'arte nostra e delle nostre tradizioni.

Ogni padiglione regionale ha saputo a tale insegnamento recare il proprio tributo, e sempre in proporzione degnissima, anche per chi non ignora come ricche e svariate siano ovunque state le espressioni del sentimento artistico della grande famiglia nazionale. Quello lombardo, ad esempio, tacendo per il momento degli altri, ha in modo singolare cooperato a questa rivelazione; e, per fermarci ad uno degli ambienti che hanno in forma più distinta contribuito a costituire il valore complessivo del bel padiglione vigilato dalla torre severa dell'Arengario monzese, l'aula signorile nella quale Brescia e la sua provincia seppero dare sì nobile testimonianza di sè colla felice riproduzione dell'opera pittorica d'uno dei suoi maggiori figli, ha offerto un esemplare assai commendevole di decorazione figurata parietale e posto in degna luce il valore di un forte e fantasioso artista cinquecentesco, il quale, giustamente venerato tuttora in patria, non sembra godere al di fuori quella rinomanza di cui è senza dubbio meritevole.

Il nome di Lattanzio Gambara infatti, se non è del tutto ignoto alla nostra grande storia dell'arte, non vi occupa generalmente un degno posto. Brescia però l'ha segnato in chiari caratteri accanto a quelli del Moretto e del Romanino, e suole da tempo designare con particolare compiacenza le opere che di esso si fregiano. Per questo ha tratto dalla vecchia sala della sua Pretura i motivi ornamentali del Gambara, e se ne

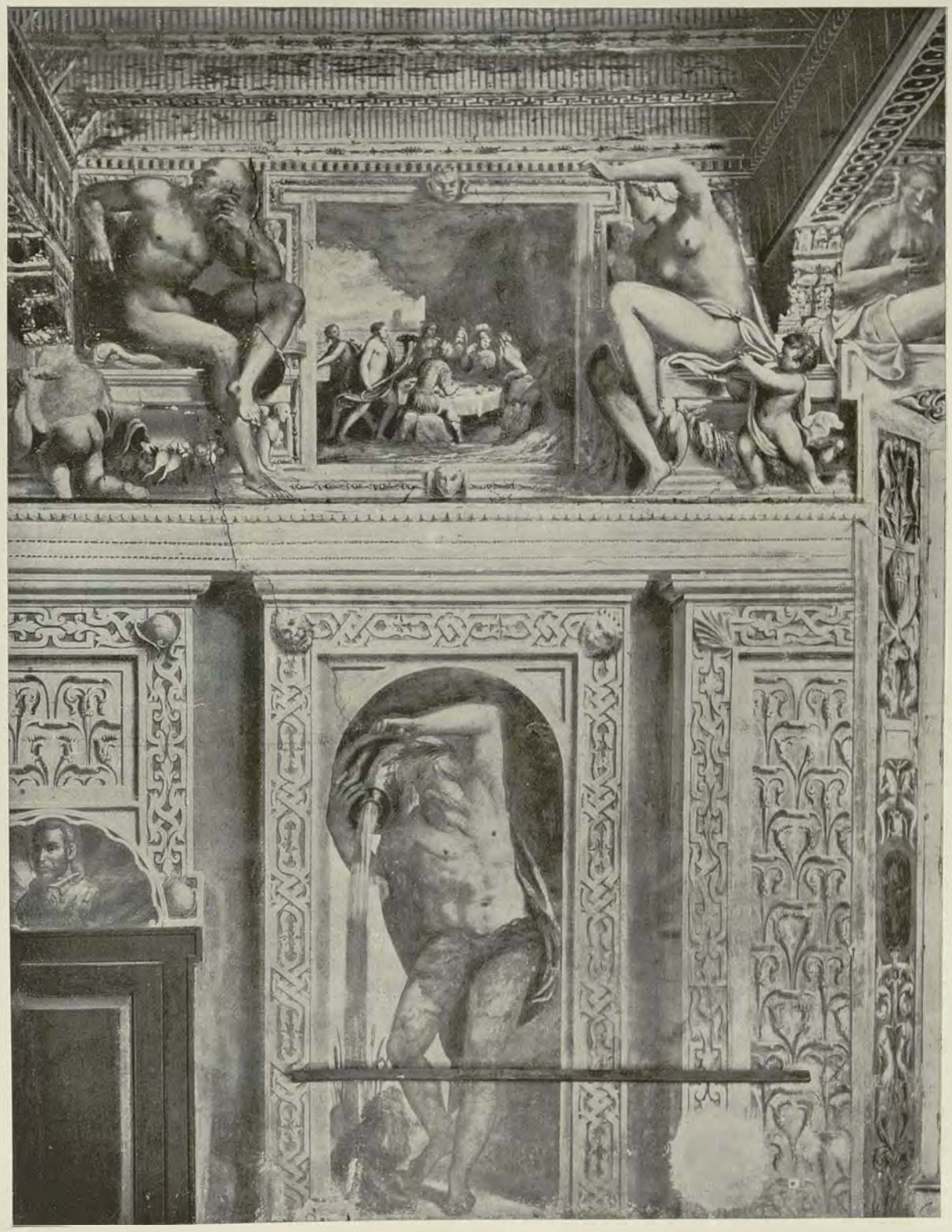


Fig. 189. Pitture decorative di Lattanzio Gambara nel vecchio salone della Pretura a Brescia, riprodotte nel Padiglione lombardo della Mostra etnografica in Roma.

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

Fig. 190. Vecchio salone della Pretura dipinto dal Gambara.

mano, e come qualche riflesso della fiera anima michelangiolesca abbia potuto illuminare assai da vicino, attraverso l'opera dei suoi imitatori contemporanei, quella dell'artista giovinetto, quando, sotto la guida del Campi prima e poi del Romanino, si accingeva ai primi sforzi per entrare nello spinoso cammino dell'arte.

Fu precisamente Antonio Campi, narrano tra i soliti aneddoti i vecchi biografi del Gambara, che additò per il primo al giovinetto la sicura via ch'egli era destinato a seguire. Anzi, dicono di più: dicono che si deve proprio al valoroso maestro cremonese se il piccolo Lattanzio fu per caso salvato un giorno dagli scappellotti del babbo, un povero sarto bresciano, che s'era incaponito di tirar su il ragazzo nell'arte sua, e che voleva per questo correggerlo del ghiribizzo di scarabocchiare tutto il santo giorno. Sta il fatto che, sia pure in virtù dei paterni scappellotti, l'educazione artistica del Gambara, nato a Brescia nel 1530, si compì dapprima in Cremona, dove il Campi, riconosciute le singolari doti del giovine, l'aveva condotto seco come suo aiutante. E della disciplina del forte maestro cremonese non poco ritrasse e conservò anche quando, più tardi, dopo aver lasciato in Cremona qualche buona testimonianza di sè, si sentì attratto in patria dallo stile d'un altro grande decoratore e coloritore del tempo, da quello del bresciano Girolamo Romanino. Le due influenze infatti, l'una correggesca, subìta pel tramite del suo primo maestro, e l'altra che si rannoda direttamente a quella

è felicemente arricchita per figurare nella grande mostra romana. E l'effetto ha degnamente corrisposto alla fede che essa nutriva nel valore del suo antico maestro.

Lo stile pittorico di Lattanzio Gambara fu invero di quelli pei quali meglio si adatta l'appellativo di ornamentale. Appartiene cioè in modo singolare a quel gruppo d'opere di pennello che giungono davvero ad integrare, sia nel complesso, sia nei particolari della composizione, nelle luci, nei colori, nella distribuzione e nell'equilibrio delle parti, l'opera architettonica. Si rannoda adunque alla grande arte pittorica ornamentale che fioriva rigogliosa nel pieno Cinquecento, per perpetuarsi riboccando nelle più magniloquenti manifestazioni dei due secoli successivi. La larghezza dello stile, la facilità e la fluidità del pennelleggiare, unite ad un raro fervore e ad una evidente foga nell'ispirazione e nell'esecuzione, non tolgono però al Gambara quella chiarezza e quella semplicità nelle sue composizioni ornamentali, per le quali l'opera sua, se da un lato sembra già preludere alle più ricche e spigliate espressioni del maturo Cinquecento, dall'altro mostra d'aver direttamente attinto a quelle del migliore Rinascimento.

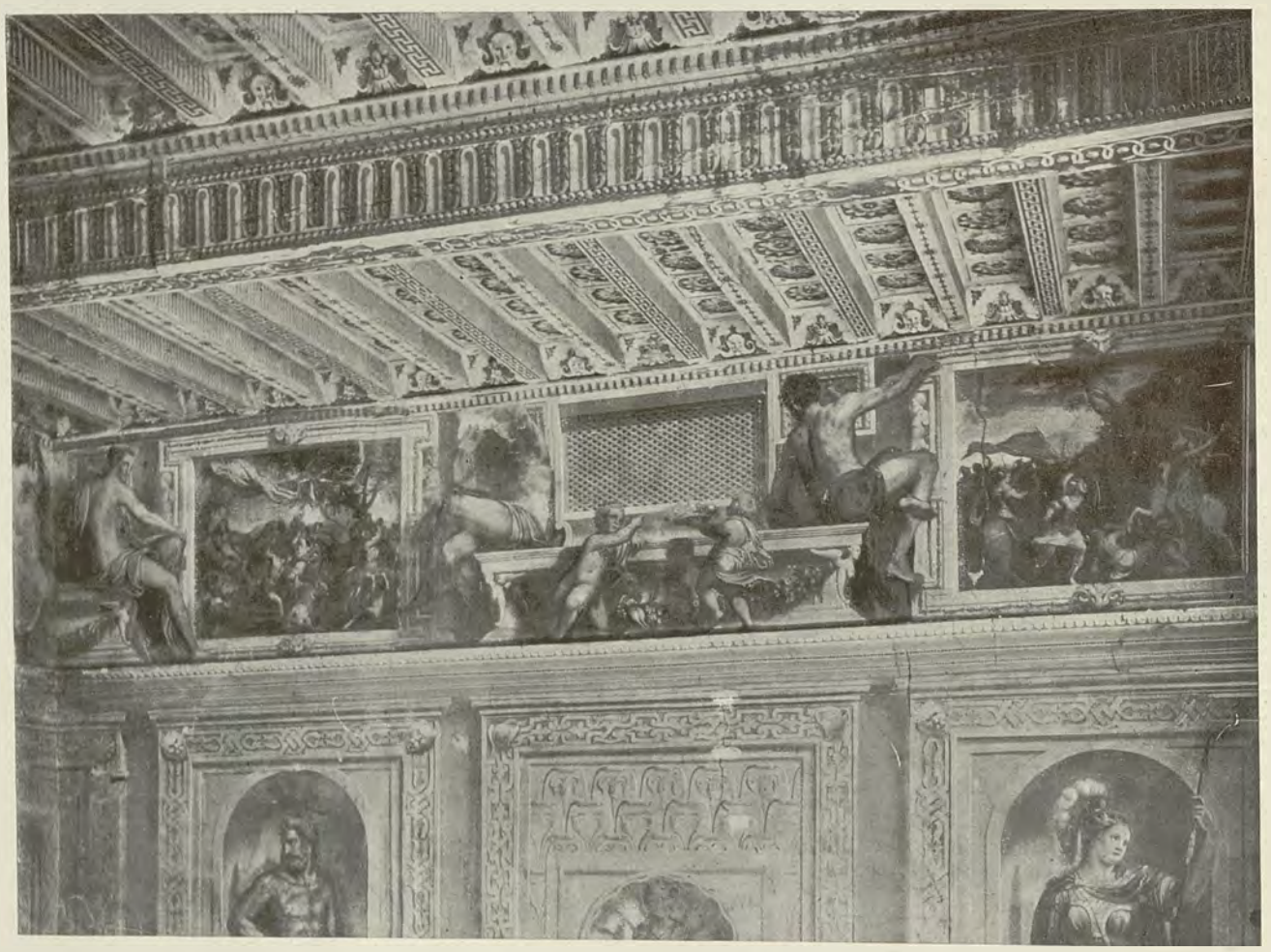


Fig. 191. Fregio e travatura nel predetto salone.

La breve vita e la grande attività di Lattanzio Gambara si svolsero appunto nel periodo fulgidissimo dell'arte nostra che accompagna o segue immediatamente le più eloquenti manifestazioni dei massimi maestri cinquecenteschi. Conviene ricordare per questo come egli mostra d'aver potuto trarre ispirazione diretta ed immediata dalle più vivaci opere ornamentali del Correggio e di Giulio Ro-

della sua arte paesana per mezzo dello stile ricco ed ardito del Romanino, sono evidenti nell'opera del Gambara. Se la di lui vita avesse potuto svolgersi più lungamente, contemperando le due tendenze egli sarebbe senza dubbio riescito a costituirsi più spiccatamente quella personalità che pur s'intravede nell'opera sua.

Morto invece quarantenne circa, ed assorbito nella sua troppo breve vita d'artista in un'attività di lavoro che desta meraviglia, egli, se potè raffinare le proprie doti naturali di compositore e colorista chiaro, facile e spigliato, non potè raggiungere quella maturità di stile alla quale sembra preludere l'opera sua specialmente nelle ultime espressioni. Già rispetto al Romanino, artista pur forte, spontaneo e fantasioso, il Gambara sapeva far valere una ricchezza ed un sapore di tocco, un'abilità singolare nel rilievo, ed anche certa grazia e certo equilibrio che non sempre si trovano nel grande suo maestro conterraneo. Per la sua abilità nel disporre le figure entro dati elementi architettonici, e per il suo valore nel saper intonare ed equilibrare le composizioni in determinati ambienti, egli già si mostra più vicino alla qualità del vero decoratore. Non per nulla infatti il Gambara, date in patria numerose espressioni del proprio valore, potè ancor giovane essere chiamato ad operare accanto ad un maestro che aveva oramai saputo nell'arte difficile dell'affresco ornamentale giungere alle più sublimi manifestazioni. Degnamente infatti egli nel Duomo di Parma seppe corrispondere all'opera del Correggio frescando le pareti accanto alle cupole, e mostrandosi per dottrina, abilità, ardimento ed ispirazione capace perfino di reggere dinanzi al poderoso confronto.

Fig. 192. Volta nel salone della casa Averoldi a Brescia dipinta dal Gambara.

E questo potrebbe essere il maggior titolo di lode per il Gambara, se anche considerando l'opera che ha lasciato in patria non risultassero evidenti del pari le molteplici sue qualità di pittore decoratore. L'esempio del salone della Pretura, dal quale in parte furono tratti i motivi ornamentali per la bella sala bresciana del Padiglione lombardo, non è l'unica nè la più eloquente testimonianza del suo pennello in Brescia. Nella città in una dozzina di case e palazzi almeno, ed in più ancora stando alle notizie dei suoi biografi ed alle vecchie descrizioni artistiche, ed in più d'una delle dimore signorili dei dintorni, oltre che in qualche chiesa ed in qualche edificio conventuale, il pennello del Gambara come frescante ebbe ricco campo di rivelarsi in tutta la sua geniale fecondità: e ciò senza contare non poche tele ad olio e non poche opere da cavalletto che disseminò nel fervore della sua attività.

Nella decorazione degli ambienti profani, con sapienti ed appropriate composizioni mitologiche e storiche, egli seppe mostrare

Fig. 193. *Diana* dipinta dal Gambara in una lunetta della suddetta volta.

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

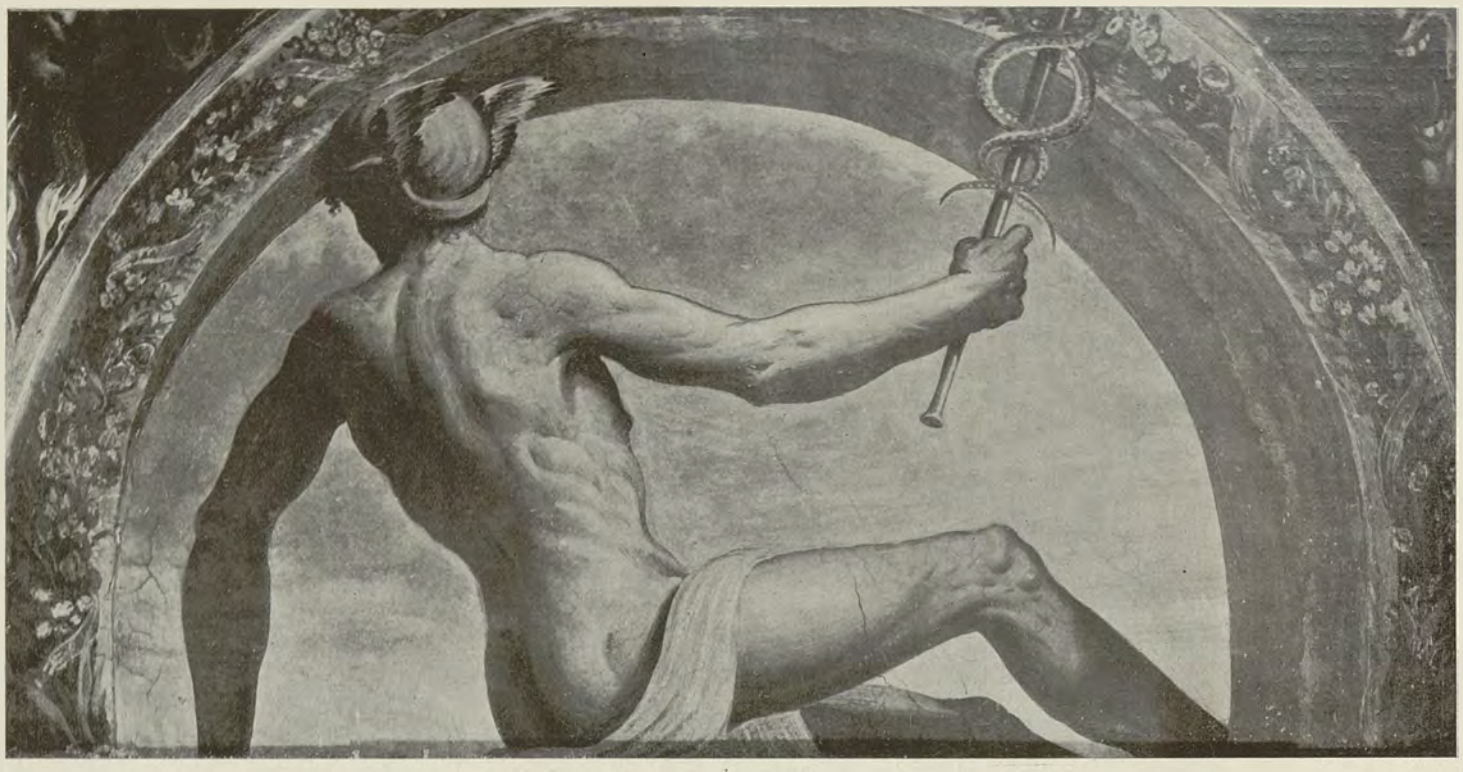


Fig. 194. *Mercurio* dipinto dal Gambara nella predetta volta.

il proprio culto per le umane lettere e per tutte quelle doti dello spirito che costituivano, specialmente per un artista del Cinquecento, il più necessario corredo e la più diritta fonte d'ogni ispirazione. Poichè l'arte pittorica ornamentale, specialmente se intesa nel suo appropriato senso, come poteva intenderla un artista della dottrina e del valore del Gambara, non deve dimenticare che, se molto può attendere dalla forma nella quale ha da svolgersi, non poco richiede anche al concetto da cui trae ispirazione. Non basta allettare l'occhio, bisogna anche cercare che vi sia rispondenza diretta ed immediata fra la composizione e l'ambiente, fra il carattere artistico e l'edificio e il luogo in cui l'opera decorativa si compie. Una scena storica, una rappresentazione od una figura mitologica o sacra vanno distintamente intese nel loro significato estetico e morale secondo che entrano o no a far parte d'una composizione puramente decorativa; perocchè, per quanto si vogliano ritenere vaghi e quasi imprecisabili i confini dell'arte cosidetta pura da quelli dell'arte prettamente decorativa, e si voglia sostenere che il compito dell'arte è anche quello d'essere ornamentale, non potrà negarsi che nella decorazione pittorica d'un ambiente, secondo il carattere che era proprio al Gambara, devono esercitarsi alcune particolari attitudini nell'esecuzione come nell'ispirazione e nella composizione, le quali non si ritrovano, ad esempio, nelle altre opere di pennello del medesimo artista.

Egli emerse infatti come decoratore più che come pittore di ancone, pale o quadri da cavalletto. La larghezza nel modellare e nel comporre, l'ardimento nell'atteggiare, l'abilità di poter tratteggiare con mano rapida e sicura sul fresco intonaco le figure, dando loro vita, rilievo, espressione e colore, anche trascurando i particolari; quella di potersi impadronire quasi a colpo d'occhio d'un ambiente, animandolo con esuberanza, senza però che nè un tono nè un gesto v'appaia inopportuno o eccessivo; quella di sapere trar partito d'ogni scomparto, d'ogni elemento architettonico senza ingenerare nulla di molesto, anzi costituendo pure fra tanta ricchezza di motivi, di toni e di colori un tutto organico e logico che pare nato contemporaneamente all'ambiente stesso, sono qualità singolari di decoratore che il Gambara seppe far valere.

Tuttora a Brescia in più d'una casa, dagli intonaci corrosi ed anneriti delle facciate, vivide note d'affresco e gesti larghi e poderosi di giganti e di divinità ci danno un riflesso di quella forte anima d'artista, che aveva posto pubblicamente sulla propria abitazione, a conferma della sua indomita volontà di agire e di creare, il motto: *Indefessus labore*. E poche divise davvero furono meglio significative di questa, o rispondenti del pari all'attività ed allo spirito di chi se ne era fregiato. Ne è testimonianza non dubbia la straricca opera pittorica ed ornamentale da lui lasciata, oltre che nella sua città e nei dintorni, in Parma, Bergamo, Venezia e Cremona. E più doloroso appare per questo il fato che travolse il Gambara quarantenne, facendolo precipitare da un' impalcatura della chiesa di S. Lorenzo in Brescia, dove egli stava mettendo tutta l'anima sua negli ultimi tocchi d'una grande pittura murale, per la quale la sua città non avrebbe dovuto più invidiare i lavori che a Parma gli avevano dato tanta rinomanza. Fato tristissimo, comune a non pochi altri decoratori murali che, intenti ad inseguire chi sa qual sogno di bellezza, disdegnano la fragilità delle armature e dei ponti di cui si devono valere.

UGO NEBBIA.

Fig. 195. Figura dipinta dal medesimo nella stessa volta.

XXII.

MINIATURE DEL RINASCIMENTO

NEL MUSEO CIVICO E NELLA BIBLIOTECA PROVINCIALE DI AQUILA.

— Tav. 56, 57 e 58. Fig. da 196 a 205. —

Il Museo Civico di Aquila, sorto da pochi anni, presenta varie e interessanti collezioni: dai frammenti architettonici e scultorei che rievocano le città romane nate nella valle su cui Aquila domina, specialmente di Amiterno e di Forcone, dai resti di sculture e decorazioni, già vanto di chiese e di palazzi, ai quadri e alle statue del Quattrocento e del Cinquecento, alle caratteristiche majoliche di Castelli, ad opere diverse e di diversa importanza.

Tra le cose più pregevoli ed ammirate sono due codici miniati, scelti con discernimento fra i molti che dal Convento di San Bernardino sono passati al Comune aquilano e si conservano nella Biblioteca Provinciale. Uno, più copioso di miniature, è di modeste dimensioni. Si tratta di un *Officio* per monache, detto della Beata Cristina, proveniente dal Monastero di S. Lucia. Esso deve essere stato commesso dal celebre mecenate aquilano Jacopo di Notar Nanni, poichè a lui fan pensare l'arma, la torre, la iniziale I, che ricorrono di frequente.

Le prime due miniature coprono l'intera pagina. A carte 18 tergo è figurata nel centro l'*Annunciazione*; per tutti i lati gira un ampio fregio. Esaminiamo attentamente questa rappresentazione, giacchè essa è tipica per l'intero codice (fig. 197).

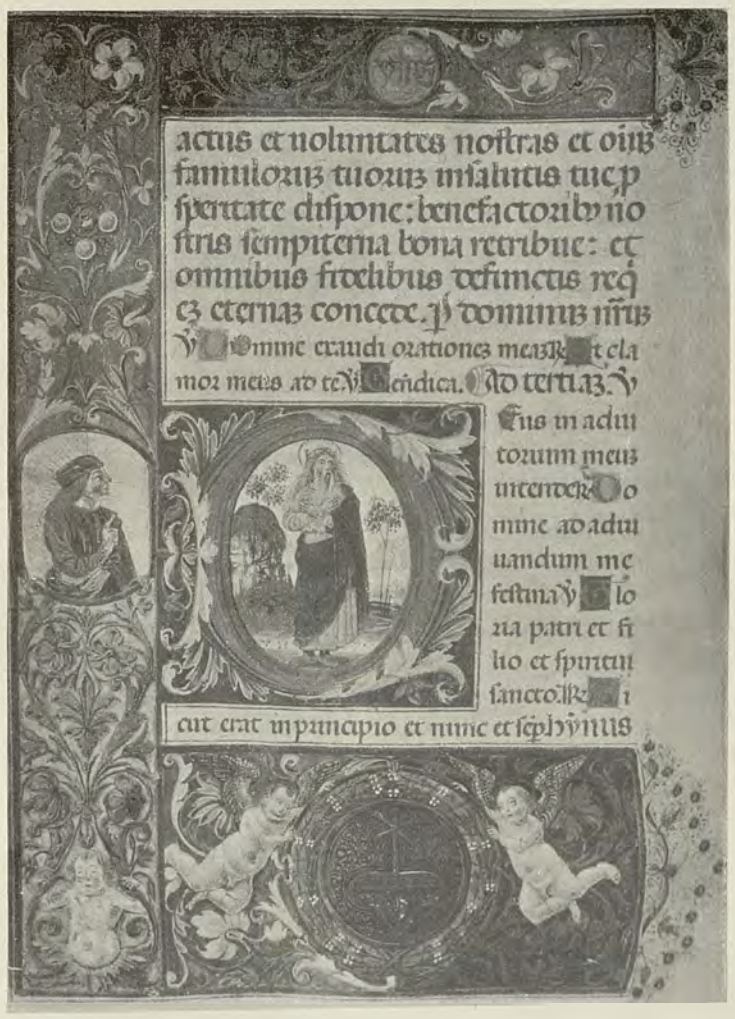


Fig. 196. Pagina miniata con *Davide orante* in un Codice della Biblioteca provinciale di Aquila.

La scena si svolge in un ambiente prettamente quattrocentesco, con soffitto a cassettoni dorati cui sembrano corrispondere, nel pavimento bianco, mattonelle color viola, in cui si disegna un rombo colorito in verde. In verde son tinte le pareti su cui scorrono candidi i pilastri, sormontati da capitelli dorati, e gli organismi degli accessi. Da un d'essi si scorge il paese aprico, con una rupe verdeggiante da un lato, donde spunta un alberello verde oro. Il terreno ha tonalità verdi e bianche in primo piano su cui risalta l'azzurro delle colline ondulanti nel lontano, sotto un cielo che dal turchino del sommo impallidisce man mano sino al bianco perlaceo. Su tenui raggi d'oro par che scenda adagiata la mistica colomba. Maria è vicina all'ingresso interno. Ha veste rossa lumeggiata d'oro

Fig. 197. L'*Annunciazione* miniata nel predetto Codice.

cadente a terra in modo da formare due sporgenze contrapposte; manto azzurro animato da lunghe luci bianche date con pennello strisciante e denso. L'alta e snella persona si arcua in gotica movenza; e ogivale è anche il panneggiare. Ma tutti gli altri caratteri stilistici ci riportano alla fine del secolo XV, epoca in cui le miniature dell' *Officio* vennero eseguite. Il tono dell' incarnato è abbassato da sottili striature rosso scuro, mentre le guancie, le labbra, l'estremo del naso son rilevati di rosso vivo. La piccola testa con bionda e scarsa capellatura svolazzante sulle spalle è atteggiata, come la mano destra, ad una espressione parlante, mentre la sinistra regge ancora aperto il libro su cui Ella meditava prima che il messaggio divino le fosse recato. L'angelo indossa veste azzurra e manto rosso avvivato di luci auree; le maniche son verdi variate da altra tonalità affine; le ali azzurre striate d'oro e di rosso. Dal laccio che stringe la veste alla cintura partono svolazzando calligraficamente i due capi. Il piegare è più ricco. Intorno al capo ondeggiano grossi riccioli biondi toccati di bianco; sotto l'aureola posa una lieve ghirlanda a fioretti bianchi, rossi e lilla. L'incarnato è più vivamente animato di rosso. Egli piega il ginocchio destro a terra, ma le ali spiegate e rialzate indicano ch'è sopraggiunto da poco; protende la mano a benedire, sostenendo con la sinistra un ramo di giglio lumeggiato d'oro.

L'ambiente è sobriamente signorile, ma ha gli ingressi troppo

POLITECNICO BIBLIOTECA

alti e le linee non ferme: la Vergine è tutta soffusa di gentilezza nella persona e nell'atto. L'angelo è segnato con mano debole nel mento e nel collo, al pari che nella parte inferiore, ed è angoloso e rigido nei contorni che sentono in tutte le parti di maniera. Si nota un intrecciarsi di elementi fiorentini e umbri, nel paese, nei tipi, nella decorazione.

Sontuosa è l'incorniciatura. A sinistra, sopra un fondo nella metà superiore bleu scuro e nell'altra rosso, staccano gli ornati in oro a motivi vegetali liberamente trattati e stilizzati, moventisi in linee curve contrapposte o avvolgentisi in modo da comprendere fiorami. Tre medaglioni poligonali mistilinei accolgono tre mezzi busti di santi, fra essi son gruppi di perle e un puttino con ali verdi. Cominciando dall'alto, il primo santo ha veste viola lumeggiata di oro, manto rosso a luci bianche. L'incarnato è tratteggiato a zone, largamente, di rosso scuro. I capelli son bipartiti e svolazzanti. L'espressione è fervida e interiore, ma l'esecuzione non è fine. Il secondo indossa veste azzurra a lumi bianchi, manto giallo-verde a lumi aurei come la chioma assai vaga. E' inferiore al precedente per espressione ed esecuzione, e ancor più scadente è il puttino con ali verdi lumeggiate d'oro e carni tratteggiate di nero e rosso abbondantemente. Il terzo santo ha veste rossa quasi annullata dalle larghissime lumeggiature d'oro, manto viola a lumi grigi, sottili i capelli e i fili della barba. Il viso è fine, atteggiato in bella movenza di rapimento. Il fregio a destra presenta fondo rosso e verde ad ornati più semplici, ma non intimamente diversi da quelli dell'altra fascia, con tre mezzi busti di santi e un putto; di essi il migliore è quello in basso. Nella zona superiore il fregio è a fondo rosso e verde con ornati in oro dello stesso tipo dei precedenti, più due grossolani putti sformantisi in motivo ornamentale che reggono il monogramma *ihs* incluso in un cerchio. Nella fascia inferiore il fondo è bleu scuro; quattro putti spiacenti con ali verdi, viola, rosse a lumi d'oro fiancheggiano lo stemma di Jacopo di Notar Nanni, una torre sormontata da leoni su campo rosso a ornati aurei.

Questa lunga descrizione serve a far rilevare le particolarità tutte di questa pagina miniata cui sono connesse strettamente le altre, come vedremo poi.

A carte 19 si ha un'altra miniatura completa. L'incorniciatura offre lo stesso spirito e lo stesso atteggiamento nei motivi, come la medesima visione coloristica. Le varianti si riducono a spostamenti, a qualche diversità di atti, all'innesto di elementi decorativi sviluppati in fregi diversi, tra cui risalta quello di una coppia di uccelli contrapposti. Nel mezzo è la lettera D in cui è figurata la *Vergine col Bambino* (tav. 57) assisa su ampio sedile con spalliera e zoccolo adorni, staccante su stretta tenda che scende come tappeto, fiancheggiata da due vasi con fioretti rossi, bianchi, verdi.

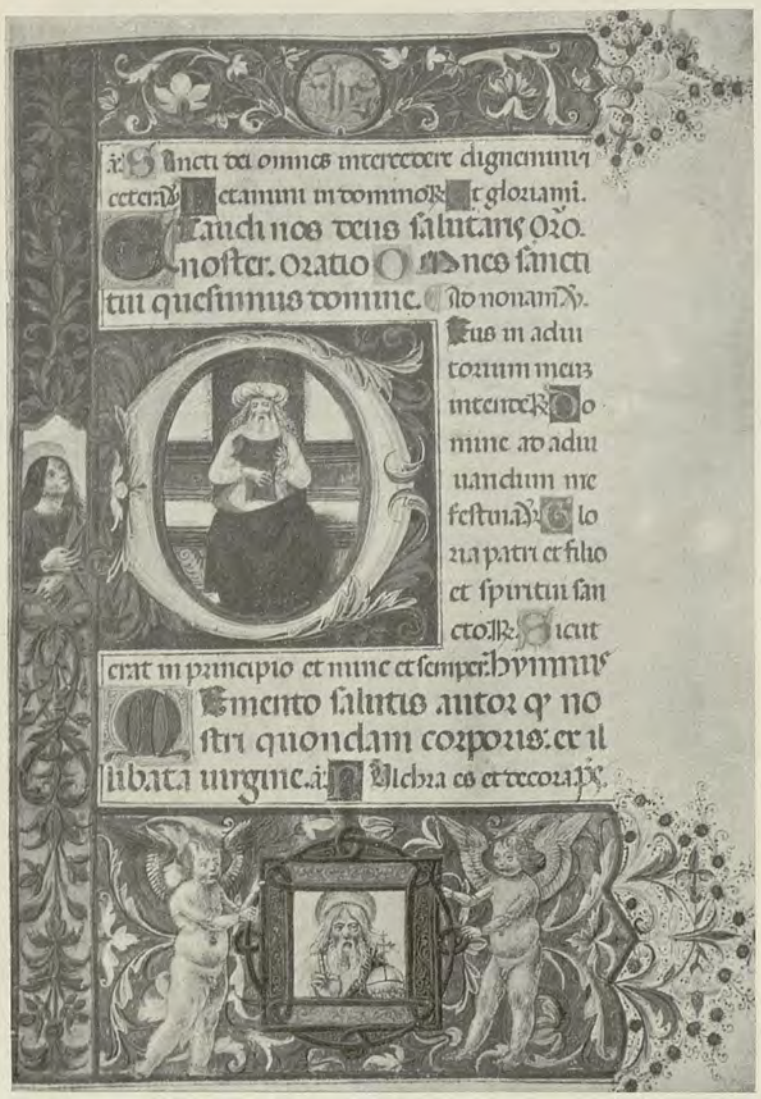


Fig. 198 e 199. Pagine miniate in Codici del Rinascimento serbati nella Biblioteca provinciale di Aquila.

Con questa pagina s'inizia l'*Ufficio della Vergine*. Le due figure sono segnate con pennello incerto e non fine, mentre vagamente appaiono determinati gli ornati del drappo e del sedile, ed i fioretti. Delle imagini che animano i fregi, la più interessante è quella del vecchio nel secondo medaglione a sinistra, ma anch'essa non raffinata, segnatamente nei tratti e nei rilievi rossi dell'incarnato. L'esecuzione è meno leggiadra e curata rispetto alla pagina precedente.

A foglio 32 tergo l'incorniciatura manca solo nel lato destro: spicca la lettera D che accoglie David genuflesso in preghiera. Esso è delicatamente segnato, negli occhi socchiusi, nell'incarnato rilevato da tocchi di rosso, nella barba a puntini bianchi, nei capelli fluenti (tav. 58). La veste azzurra corsa da pieghe sottili e copiose è schiarita largamente in grigio dalle luci, il manto rosso è a lumeggiature

Fig. 200. Fregio in una pagina miniata.

auree. L'inflessione del ginocchio, il gettar del manto trovano rispondenza perfetta nell'angelo annunciante della prima miniatura; mentre il tipo e l'atto han riscontro nella figura a mezzo busto del medaglione in basso a sinistra nella carta iniziale. Novità non si osserva nei fregi, malgrado qualche spunto nuovo, quale un putto che cavalca un agnello: ritorna il leggiadro motivo degli uccelli affrontati. Così nel paese con tonalità verdi e bianche sul primo piano, vanenti colline azzurro-bianco, cielo turchino sbiadito man mano che inclina all'orizzonte.

Simile a questa è la pagina 35 tergo con lettera D in cui campeggia David in piedi, orante. I caratteri son quelli già notati, ma la fattura è meno fine. Interessante il mezzo busto di profilo, in aspetto di chi parla o ascolti sul punto di replicare. Nei fregi si fondono anche i motivi delle pagine con sola fascia nel lato sinistro (fig. 196).

David seduto riappare nella lettera D, iniziale della parola *Deus*. Il tipo senile con bianca barba è quello che si riscontra nelle due pagine miniate antecedenti. Finemente trattato è il Padre Eterno benedicente nel fregio inferiore, fiancheggiato da putti (fig. 198).

Pagina interamente coperta di ornamentazione è la 59 tergo. Nel mezzo sta David inginocchiato, corrispondente anche nei particolari a quello che si osserva a carte 32 tergo; più innanzi due cerbiatti. Il paese, pur mantenendo la struttura consueta e la consueta colorazione, è ampliato e più vago di effetto coloristico. Nel lontano si vedono due gruppi di edifici a singolari coronamenti conici. Rispetto alle miniature precedenti, tutto è più finemente e accuratamente trattato, dai cerbiatti agili, vivaci e all'erta come per una imminente corsa, alle vegetazioni dagli esili tronchi dorati con foglioline giallette o verdi e fioretti rossi, alla rupe di taglio non comune, alle colline il cui tono impallidisce man mano che si allontanano nel cielo biancheggiante, alla figura del Santo con morbidi capelli ondanti e barba leggera e il delicato viso rilevato da toni rossi. Deboli sono gli angeli a lato dello stemma di Jacopo di Notar Nanni (fig. 199).

Con la carta 60 si inizia il libro dei *Sette salmi*. Nella miniata lettera D è David giovinetto che brandisce la spada, poichè ha compiuta la soppressione del gigante Golia, il cui corpo giace riverso, staccato dal capo. Davide è un giovane fiorente, di animo mite, soffuso di idealità nel viso (tav. 57). Le vesti sono animate da vaga armonia coloristica, da delicati rilievi aurei. L'incarnato roseo è tratteggiato di bleu-scuro. Nel paese domina il giallo oro, il verde dei cespugli con fioretti bianchi, l'azzurro delle colline. Nel fregio si ha qualche elemento nuovo: una testina femminile, un putto seduto che gioca con un gattino.

Completamente coperta da miniature è la pag. 74 tergo. Vi è figurato Cristo crocifisso, con in basso la Vergine, Giovanni e la Maddalena che abbraccia il tronco della croce (fig. 201). Le figure, specie la Maddalena, son determinate mediocremente, ma assai elegantemente è contornato e modellato il corpo snello del martire, meno nei piedi. Un intenso tratteggio bruno anima l'incarnato onde sprizzano sottili zampilli di sangue. Nervose ed espressive son le mani. Il paese è aprico con fascia nuvolosa sulle colline ondulate. Nei fregi si fan notare due puttini seduti su anfora, uno in atto di suonare, uno con pappagallo, che s'incontrano nel codice per la prima volta, e i mezzi busti nei due medaglioni centrali, segnatamente quello a destra, per la loro venustà e finezza.

Nel foglio seguente comincia l'*Ufficio della Santa Croce*. Nella lettera D è figurato Gesù seduto sul sarcofago fra due angeletti (tav. 58). I putti son mediocri, con corpo adiposo, grosse teste scarse di capelli. Il Cristo, però, non ha aspetto di cadavere, benchè sieno mantenute, con giusta e fine osservazione, le mani aperte nell'istesso modo come le aveva confitte alla croce. L'incarnato è verdino, con rari pallidi tocchi rosei. Nel fregio inferiore si notano satiri con putti sulle spalle, in quello di destra il mezzo busto del medaglione basso.

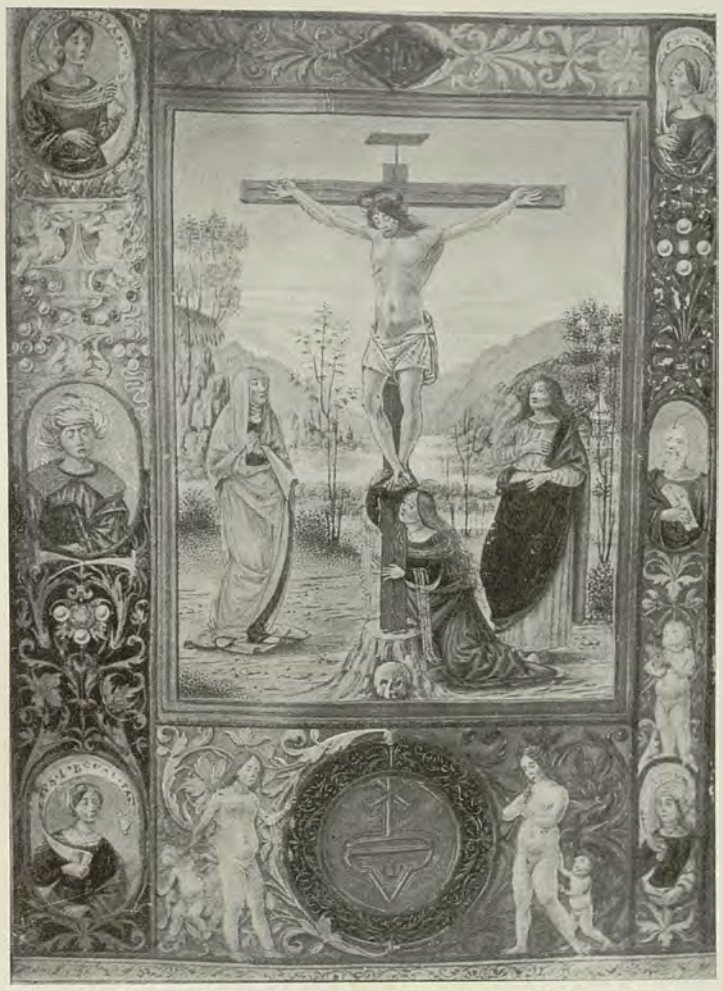


Fig. 201 e 202. Pagine miniate nei predetti Codici del Rinascimento.

Fig. 203. Fregio in una pagina miniata.

POLITECNICO BIBLIOTECA

Fig. 204 e 205. Miniature in un grande Corale del Rinascimento serbato nel Museo Civico di Aquila.

Nel foglio 78 tergo è rappresentata la *Pentecoste*, nella lettera D: e quivi comincia l'*Ufficio dello Spirito Santo*. Per tutti i lati corrono fregi: in quello inferiore è il busto di S. Sebastiano, miniatura trasandata (fig. 202).

Riassumendo le diverse osservazioni, frutto dell'analisi compiuta, convien riconoscere che le strette affinità tra pagina e pagina nel modo di intenderne l'adornamento, nei motivi decorativi, nei valori, nel paese, nel rilievo dell'incarnato, nella disposizione e tratteggio dei capelli e delle barbe, nelle lumeggiature delle vesti e in altre particolarità attestano una direzione unica, un'unica mente che ha concepito le poche miniature del codice. Questo artista disegnò assai probabilmente tutte le miniature, ma per la coloritura si affidò in parte ad aiuti, come dimostrano le differenze sensibili da pagina a pagina. Poichè questo lavoro è condotto secondo il metodo del maestro, e forse sotto il suo vigile occhio, non è possibile distinguere quanti furono questi aiuti. Certo è che il codice resta un prodotto notevole, ma non tipico. Come si è notato, l'inventiva è stentata e debole, il paese dello stesso tipo, gli atti delle figure come la loro personalità assai affine, la tavolozza non ricca. V'ha, però, sempre nobiltà di intenti e spesso sensibilità nel rendere l'intima vita delle figure, nel cogliere la vaghezza del paesaggio, nel creare un motivo pittoresco.

Il maestro che diresse l'opera ci è ignoto, poichè non possiamo ammettere, col Bindi, il nome di Michelangelo Perugino, il quale firmò la miniatura a carte 2 del corale N. 6 nella Biblioteca Provinciale di Aquila, che però non ha raffronto alcuno con quelle del piccolo Officio del Museo. Soltanto se ne può stabilire la filiazione dal miniatore del grande Corale, esposto nel Museo Aquilano.

Nobilissime sono in questo le miniature delle carte 34 tergo e 35 che comprendono una lettera miniata con figurazioni e due fregi nel margine di sinistra e in quello superiore. Nella prima David prega, immerso nelle acque fino oltre il ginocchio. Tutto è trattato con grande gentilezza — il lieve moto dell'acque che si svolgono in cerchi concentrici intorno alla figura virile, le rupi che incoronano il lago, il monarca dai grigi capelli a grossi fili ondulati e sciolti sulle spalle e dalla grigia barba a fili ondeggianti e intrecciati, animato da vera espressione di fervida vita interiore improntata di umbro misticismo. Larghe lumeggiature rosse scorrono nel basso delle guance, lievi si accennano nell'orbita e sulle palpebre. Ha veste turchina a piccole pieghe segnate da tocchi bianchi, mantelletta rossa ad archetti dorati, manto rosso a risvolti verdi, lumeggiato copiosamente in oro. La parte in ombra delle mani è determinata con fitto tratteggio bruno (tav. 56, fig. 203). Le chete acque del lago son velate largamente di bianco nel lontano, riflettendo i cespugli delle rive, un pesce, un'anitra. Il terreno verde è rilevato da un denso tratteggiare rosso. I cespugli delle rive lontane son picchiettati di bianco e nelle ombre sono violacei. Le rupi sul davanti si tingono in viola, poi diventano azzurrine, poi sbiadiscono. Esse presentano masse sgretolate. A destra è un castello.

Nel fregio a sinistra scorrono gli ornati a candeliera, e ad essi si innesta il busto di un puttino, mentre in un medaglione sta S. Bernardino con sotto un putto dai capelli biondi ricciuti e contornati di nero.

Nella pagina contigua Salomone siede in un trono a nicchia dai larghi parapetti, con drappo rosso nello sfondo, verde nella lunetta, su cui si rileva una coroncina di perle; sul sedile son ritti due puttini con stemma; e dietro spuntano alberelli giallini che staccano sul cielo scuro. Il trono e il sedile si fregiano di fini ricami aurei. Il re è vestito di azzurro e rosso, con la calza bleu a fascie dorate. Il viso delicatamente curato; gli occhi sono socchiusi e incarnati con basse sopracciglia proprie de' vecchi (tav. 56, fig. 204).

Le due fascie ornamentali evocano quelle della pagina precedente. La superiore è a girari con rosoni; quella a sinistra si anima di motivi diversi: uccelli, puttini, mezzi busti, gruppi di perle, il monogramma *ihs* che si avverte anche nella pagina anteriore. Notevole segnatamente il busto virile, nitidamente segnato, dall'incarnato levigato e tratteggiato in bruno.

Le rispondenze tra il Corale e l'Officiolo sono evidenti e molteplici. Vi dominano lo stesso spirito ornamentale nei fregi e nelle lettere, gli stessi motivi di girari e di fiorami, di busti in medaglioni, di putti, di perle, di svolazzi ornamentali agli estremi dei fregi. Si riscontra anche stretta affinità di tipi, di atti, segnatamente nel movere delle mani. Anche la tecnica nella determinazione dell'incarnato, nel segnar dei capelli e delle barbe, presenta raffronti precisi. Si notano inoltre corrispondenze nei particolari: p. e. nella forma e negli ornati del sedile, nella intera lettera miniati a carte 35.

Il miniatore delle due pagine principali del grande Corale è un fine maestro. Egli è stato il direttore nel lavoro di ornamento dell'Officio della Beata Cristina ed ha eseguite anche le parti migliori, non superando, pertanto, le miniature del grande codice in cui il decoro è più rigoroso e vario, l'espressione più tipica e intensa, la tecnica più delicata. Egli si rivela ispirato da Attavante degli Attavanti.

LUIGI SERRA.

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

Anno XX — 8° della Nuova Serie. N. 11 — Novembre 1911.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

Fig. 206. Esposizione di Torino. — Ceramiche delle Fornaci di Mugello. Direttore artistico prof. Galileo Chini.

XXIII.

L'ARTE INDUSTRIALE ALL'ESPOSIZIONE DI TORINO.

— Tav. da 62 a 65. Fig. da 206 a 215. —

ROMA e Torino quando concepirono il disegno di commemorare il cinquantesimo anniversario della proclamazione dell'unità d'Italia con una esposizione dei risultati della attività artistica ed industriale si divisero il compito, riservandosi Roma la prima parte e Torino la seconda.

E parve allora che l'Esposizione di Torino, priva della maggiore attrattiva, avrebbe avuto, per il pubblico, uno scarso interesse.

Il fatto di quasi otto milioni di visitatori che varcarono i cancelli della mostra torinese e della enorme quantità di forestieri e di stranieri che affluì alla antica capitale del Regno, ha dimostrato il contrario.

Gli è che, se mancò a Torino l'esposizione artistica propriamente detta, quella di arte, così detta, pura, l'Arte tuttavia infiorava in modo evidente l'ampia zona di un milione di metri quadrati che copriva la mostra. Apparve nella meravigliosa impostatura del Parco del Valentino, nella pompa dei padiglioni avvicendati fra le macchie, nella cornice verde degli alberi e della collina; apparve nei bizzarri effetti provocati dal riflesso nelle acque del fiume dalle lunghe teorie di palazzi illuminati con miriadi di lumi e di fiammelle; apparve nel caleidoscopio vivente delle innumerevoli eleganze femminili emulanti i modelli raccolti nelle sfarzose vetrine delle più rinomate case informatrici del gusto; apparve nella brillante presentazione degli *stand*.

L'industria si mostrò parata della veste artistica anche nelle sue più modeste, comuni e brutali manifestazioni. A cominciare dal più delicato e prezioso monile, dal mobile, dalla trina, dalla stoffa, andando fino alla forbita e lucida massa dell'obice e della locomotiva, tutto balzava all'occhio del visitatore come un inno alla vita ed all'arte, tutto parlava un linguaggio vivace ed impressionante.

Le nazioni andarono a gara nell'esprimere le loro forze, le loro tendenze, il loro temperamento, la loro caratteristica nazionale con rappresentazioni simboliche, le quali davano al contenuto dei padiglioni un interesse speciale. Mai esposizione ebbe un carattere così altamente espressivo, mai lo spirito di emulazione fra nazione e nazione si delineò con affermazioni così precise e sintetiche.

Con tutto ciò fu consolante vedere come l'Italia non apparve inferiore alle altre nazioni e come l'influenza del genio e della attività nostra ha delle propagini nelle più remote regioni. Le conquiste intellettuali hanno preceduto e preparato quelle politiche ed economiche; e poichè la storia di queste conquiste è solo di pochi anni, noi dobbiamo trarne i migliori auspici per l'avvenire.

* * *

Un'analisi, per quanto sommaria, delle manifestazioni dell'arte industriale all'Esposizione di Torino sarebbe lavoro improbo. Raccogliere elementi interessanti di confronto in mezzo alla varia e molteplice classificazione data dalla complessa organizzazione della mostra porterebbe a compilar dei volumi.

In ogni sezione, in ogni padiglione, sotto una infinita varietà

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Fig. 207. Esposizione di Torino. — Ceramiche delle Fornaci di Mugello. Direttore artistico prof. Galileo Chini.

Fig. 208. Merletto dell'*Aemilia Ars* su disegno originale.

di classifiche, apparivano oggetti della medesima specie, riuniti nel vincolo della nazionalità, o nella mostra collettiva del Municipio, della Scuola, della Associazione, o nella rappresentazione complessa dell'arredamento.

Non tenteremo perciò di fare una rassegna ordinata, ma ci limiteremo ad esibire qualche saggio e qualche accenno episodico su alcune cose che fermarono la nostra attenzione, avvertendo subito come non intendiamo che i nostri richiami implichino un giudizio comparativo di merito.

Una prima sosta il visitatore era, topograficamente, tenuto a farla nel Palazzo delle industrie artistiche, ove una luminosa sala era dedicata all'industria del ricamo, nella quale molte regioni italiane hanno spiegato una bella iniziativa ed una grande attività, rievocando le memorie locali, in cui trovarono elementi di grazia e varietà singolarissimi, tramandatici per una secolare tradizione ancora viva, magari dalle più modeste popolazioni montanine e campestri.

I documenti furono riuniti con cura, si istituirono scuole, si trovò largo favore nel pubblico e ciò che era la modesta e famigliare produzione delle lunghe serate invernali è divenuto attualmente oggetto di un commercio lussuoso e rimunerativo.

Ci spiace veramente che la rivista non consenta la riproduzione di saggi di tutte le mostre. Si sarebbero ammirati gli originali disegni della scuola Maria Lætitia di Macomer (Sardegna) e quelli delle scuole Ranieri di Sorbello (Umbria) e di Passignano.

Per l'*Aemilia Ars*, che svolge da tanti anni la sua opera sotto l'artistica direzione del Rubbiani, parlano i bei lavori di disegno originale che riproduciamo, dolenti che per la disposizione degli oggetti nello *stand* non si sia potuto utilmente riprodurre il letto completamente arredato nello stile del secolo XVI-XVII, che era l'oggetto forse di maggior rilievo (tav. 62, fig. da 108 a 110).

Ci soffermeremo sulla caratteristica produzione della Scuola Bandera, diretta dalla signora Sofia Di Bricherasio, perchè questa risurrezione più giovane delle altre ha una impronta propria e locale molto spiccata, ed il genere che riproduce ebbe un carattere dominante intonato con tutto uno stile architettonico e decorativo piemontese del XVIII secolo, di cui si conservano tuttora molteplici esempi.

I gialli, i rossi, i verdi, forti ma intonati, che costituiscono le tonalità dominanti su fondo bianco dei ricami Bandera si ripetono anche nelle decorazioni murarie, producendo un effetto di gaiezza semplice e casalinga.

Non si può non riconoscere l'origine orientale del motivo e delle intonazioni. Evidentemente la loro importazione risale al 1600, quando le *chinoiseries* furono introdotte in Europa dai porti del nord, in Inghilterra, in Francia, in Olanda, in Italia. L'Europa d'allora sfruttò per un certo tempo i nuovi

Fig. 209. Merletto come il precedente nella detta Esposizione.

elementi decorativi con un'interpretazione di un valore estetico alquanto discutibile. Si propagò nei diversi paesi e si localizzò in Piemonte, assumendo una fisonomia tutta speciale.

Il nome di Bandera viene a questi ricami dalla casa Bandera di Chieri dove si fabbricavano le stoffe morbide di cotone, lisce, spigate o ad occhio di pernice, bianche o leggermente giallognole.

Su queste si ricamavano i fiori e gli arabeschi in lana, in seta, ed ora si usa anche il cotone colorato inglese. I punti preferiti erano la catenella semplice e doppia, il mezzo punto, il punto pieno e quello passato.

I motivi più antichi sono lo pseudo-chinese che poi si trasformò in un barocco ingenuo a masse rade e piatte.

Le grandi casate ebbero tutte le loro Bandera, che si trasportavano talora di villa in villa; non erano fissate ai mobili, ma passate in forma di *housses*, e si toglievano periodicamente per riporle o lavarle.

La reale dimora di Stupinigi, la villa della Regina, i castelli Lascaris, Alfieri di Sostegno, Cinzano, ne conservano ancora parecchi esemplari, che non di rado si trovano tuttavia nelle

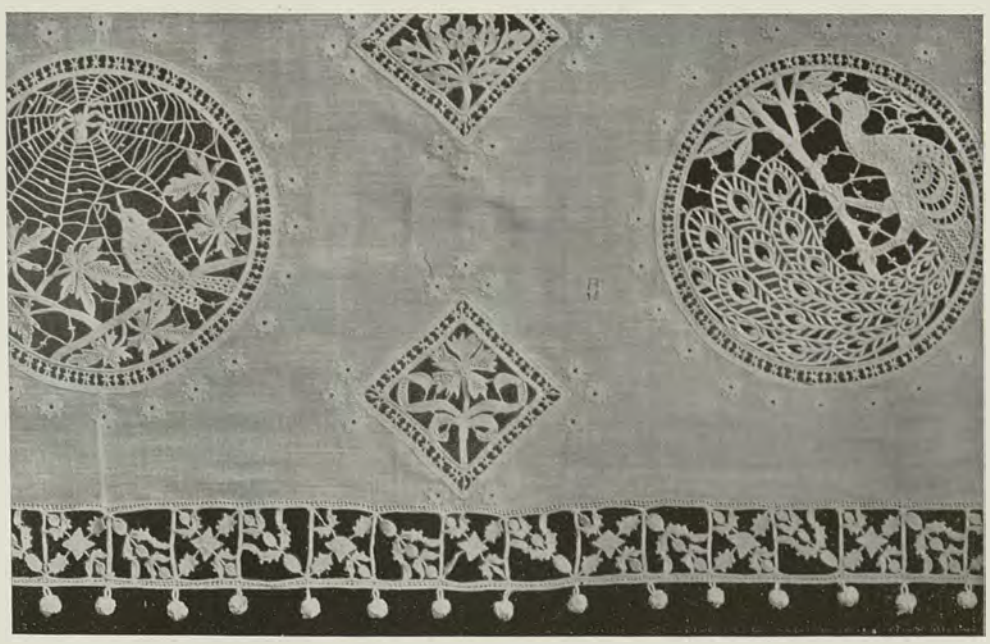


Fig. 210. Merletto come il precedente.

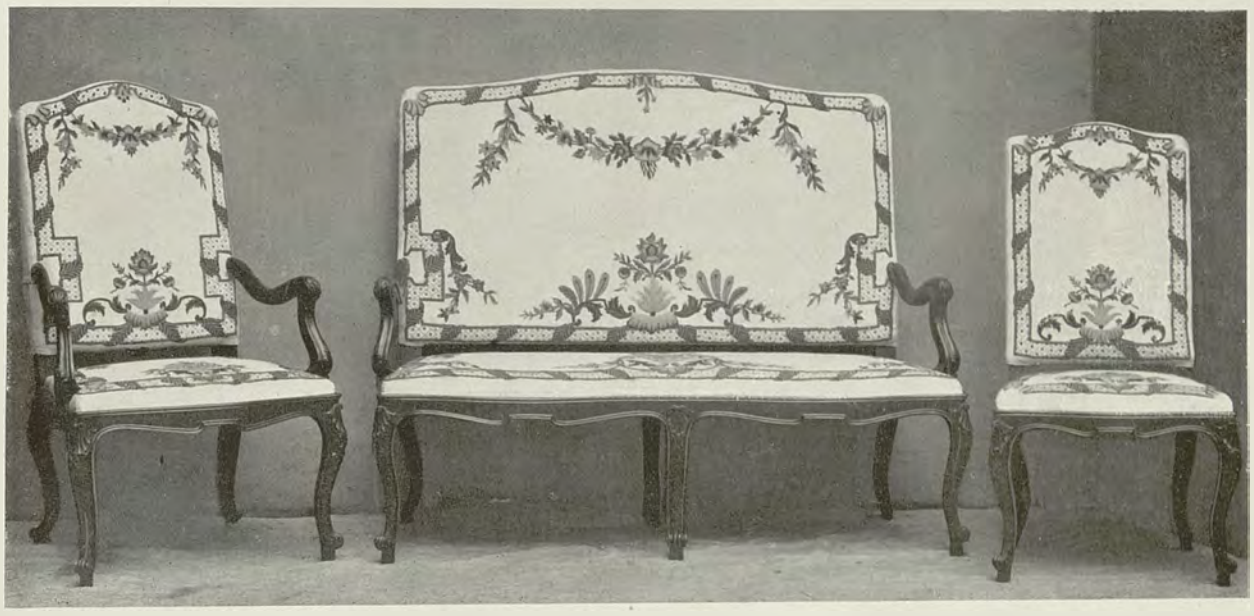


Fig. 211. Ricami della Scuola Bandera per mobili nella Esposizione di Torino.

Fig. 212. Paravento nella mostra giapponese all'Esposizione di Torino.

modeste case borghesi dei più piccoli paesi.

Ed ora risorge rigoglioso e ricercato l'antico leggiadro ricamo, riproducendo od interpretando fedelmente i modelli antichi ricercati con avidità. E poichè lo stile settecentesco nei mobili e nelle decorazioni ha riavuto il suo momento di voga, la Bandera trova il suo facile e naturale adattamento (tav. 63, fig. 211).

Come il ricamo, la ceramica ebbe nella Esposizione una larga e brillante manifestazione.

I padiglioni di tutte le nazioni ne mettono in mostra splendidi campioni. L'Inghilterra, maestra di semplicità, emerge per le sue applicazioni pratiche e moderne. Nel Padiglione delle industrie artistiche figura invece e predomina specialmente la produzione italiana, e poichè la tradizione nostra è tanto imponente si direbbe che da noi non si

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 213. Paravento come il precedente.

tecnico Chino Chini, fa eccezione, essendo costituita quasi esclusivamente di forme e disegni originali.

Questa mostra ha una impronta caratteristica che rivela l'unità d' indirizzo, il sentimento personale signoreggiante tutta la produzione, tanto nelle forme plastiche quanto nella stilizzazione delle forme e nella colorazione dominata dall'azzurro intonantesi col grigio del *gres*. La maggior parte degli oggetti è di *gres* foggiato in enormi vasi, in boccali, in coppe, in ninnoli pratici di ogni specie. Ma non è questo il solo materiale usato. Anche la maiolica e la terra cotta smaltate ed a riflessi metallici si offrono come elementi eleganti di decorazione pittorica ed architettonica (fig. 206 e 207).

Un' altra industria, che trae la sua ispirazione diretta quasi esclusivamente dall'antico ed a questa condizione raccoglie il maggior favore del pubblico, è quella del cuoio artistico inciso, sbalzato e colorito.

Interessante raccolta ne presenta fra gli altri il veneziano De Toldo applicando i motivi antichi ad una quantità di oggetti pratici. La quasi totalità della sua produzione è costituita da imitazioni. La rilegatura che mostriamo vorrebbe essere originale, ma essa pure effettivamente non è che un adattamento, il che non scema il suo merito (fig. 214).

Motivi moderni troviamo invece nella industria del ferro battuto. Nel numero di Luglio di questa Rivista sono stati pubblicati i bellissimi saggi della officina Calligaris di Udine. La maestranza di quest' arte si è educata, grazie specialmente alla diffusione delle scuole professionali, ad un vero senso d' arte; e l' operaio è ora spesso foggiato sul tipo dell' artefice del medio evo e del Rinasci-

sa concepire gran che al di fuori di essa. Infatti i saggi più interessanti non sono, si può dire, che riproduzioni fedelissime, il cui merito sta tutto nella perfetta imitazione tecnica ed artistica.

Solo la mostra delle Fornaci « San Lorenzo » (Mugello, Firenze) che hanno per direttore artistico Galileo Chini e per direttore

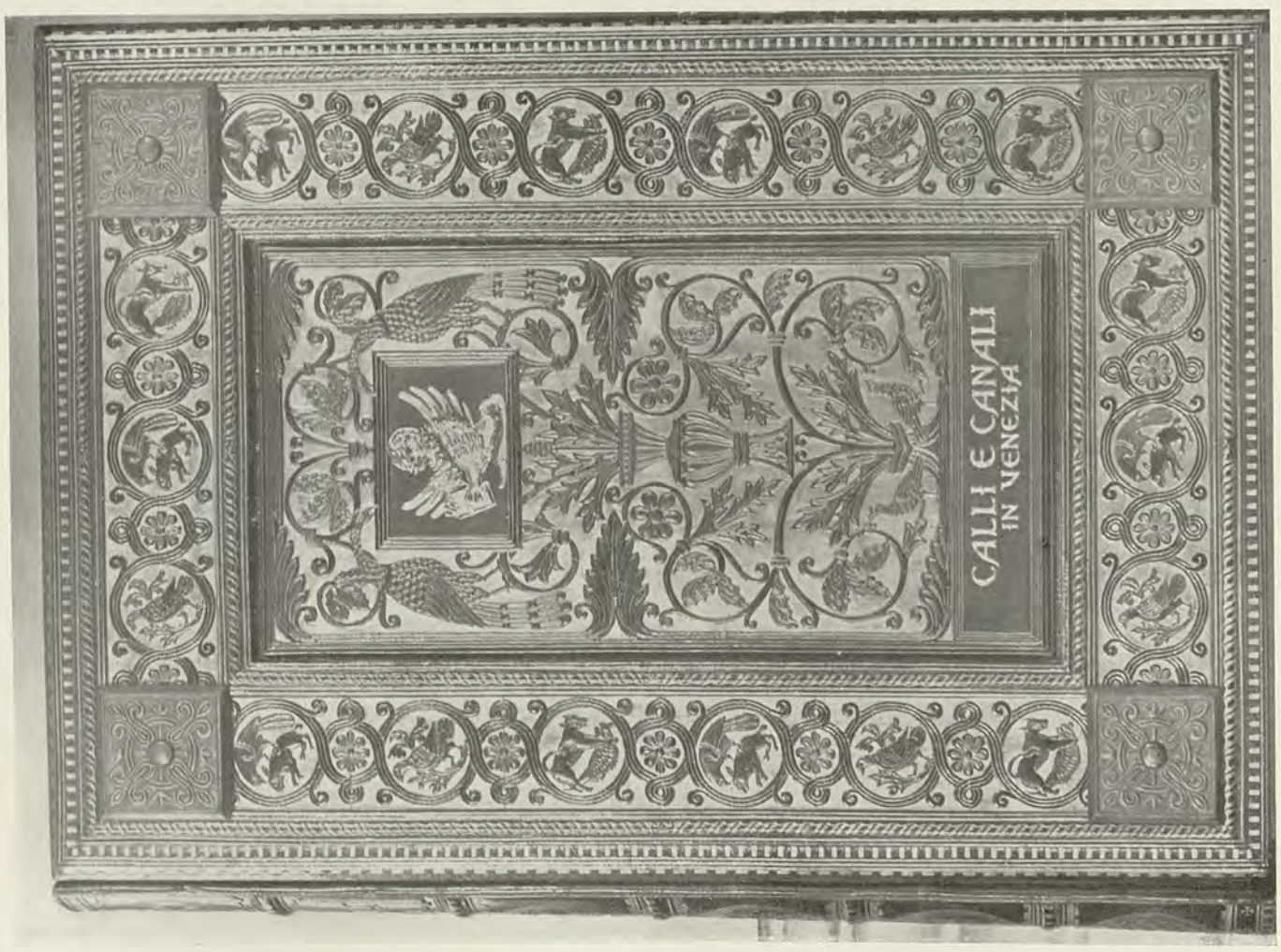


Fig. 214. Rilegatura in cuoio impresso, colorito e dorato, della officina De Toldo in Venezia.

Fig. 215. Vetrina del padiglione della *Ville de Paris* all' Esposizione di Torino.

mento, che accoppiava l'opera manuale dura e faticosa della fucina con un delicato sentimento estetico.

Le officine Calligaris hanno continuato a tenere in onore le aspirazioni più moderne per l' influenza, anzi per l' intervento diretto di quel geniale artista udinese che è Raimondo D' Aronco.

Degni di nota erano pure i prodotti delle officine Bertolini e Perone e dei Fratelli Morani.

* * *

Una gran parte del Padiglione delle industrie artistiche è occupata dal Giappone.

Questa nazione non eresse un padiglione proprio e non portò disgraziatamente quella nota interessantissima che avrebbe avuto la esposizione sintetica della storia e della vita giapponese, espressa colla sua architettura, coi suoi costumi, con una dimostrazione di tutta la trasformazione in senso moderno, che quella razza singolare, così laboriosa ed attiva, sta compiendo.

Il Giappone non si è presentato che con un grande *bazar* e con un intendimento soprattutto commerciale.

Una cosa ci ha colpiti dolorosamente ed è la invadente influenza europea sull'arte giapponese, che ne sminuisce il fascino. Ci stringe un senso di pena a vedere tutto quel fine e laborioso lavoro di ricamo e di pennello sciupato nella riproduzione di paesaggi, animali e figure fatta su modelli artistici europei di mediocrissimo valore, di un realismo volgarmente convenzionale. E' l' applicazione della caratteristica tecnica giapponese ad un'arte non sentita, non assimilata ed in assoluta discordanza col mezzo rappresentativo, il quale appariva invece così omogeneo a quella visione tradizionale stilistica della natura.

La massa del pubblico, pur troppo, non sa distinguere le finezze dalle banalità, ed incoraggia un fuorviamento di indirizzo che speriamo si conservi puro almeno nel paese di origine.

L'eclettismo invadente nell'arte e l' influsso della così detta civiltà vanno cancellando le caratteristiche locali, e noi ci compiacciamo di richiamare l'attenzione su alcuni saggi i quali sfuggono al naufragio, augurandoci che non siano gli ultimi (figure 212 e 213).

* * *

La Francia ha portato alla Esposizione di Torino il massimo contributo d'arte. Essa ha voluto dare all'Italia, a Torino in ispecie, un segno particolare della sua rinata simpatia, e mentre ha occupato a confronto delle altre nazioni lo spazio massimo con i prodotti delle sue industrie, ha cercato, con gentile pensiero, di mettere in evidenza i ricordi storici ed artistici più lusinghieri per noi, quelli che richiamano l' influenza italiana nell' arte e nella politica francese. I nomi, i ritratti e l'opera di italiani, uomini e donne, che cooperarono alla grandezza della Francia nell'epoca del suo maggior splendore, figurarono al Padiglione francese nel santuario. La Francia repubblicana esaltò la ricchezza ed il gusto della Francia reale ed imperiale.

La città di Parigi ha dato un posto secondario all'Esposizione dell' opera sua nel campo amministrativo ed industriale, relegandola nella parte inferiore del proprio padiglione, per collocare al posto d' onore una vera esposizione artistica di infissi, di statue, di mobili, di arazzi, di quadri, di ceramiche, di vetrerie, di gioiellerie, di merletti, ecc. Pochissimo di moderno, e quel poco, ispirato all' antico, pare messo là apposta per far maggiormente trionfare l' arte autentica.

Del ricco arredamento del padiglione della *Ville de Paris* presentiamo alcune riproduzioni, per le quali qualsiasi lusinghiero commento sarebbe superfluo (tav. 64 e 65, fig. 215).

G. Lavini.

Fig. 216. Tavola in legno dorato della fine del Sec. XVII.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

XXIV.

LE MAIOLICHE ABRUZZESI.

— Tav. da 66 a 70. Fig. da 217 a 221. —

L'ARTE d'Abruzzo attende ancora il suo storiografo. Si sono accumulati materiali, in parte pregevoli, in maggioranza vanamente dilettantistici. Qualche periodo, quello romanico, è stato indagato con vigile sguardo, qualche artista è stato lumeggiato. Ma quante cospicue manifestazioni sono ignote nel pieno loro essere anche agli studiosi.

E' da augurarsi che, al pari di altre regioni, l'Abruzzo possa ben tosto vantare una esperta falange di ricercatori attivi, i quali preparino man mano tutta la materia, circoscrivendo i periodi, rilevandone i valori, compenetrandoli allo svolgimento dell'arte nazionale. Così sarà agevole ad uno storico, signore dei moderni mezzi di studio e dotato di virtù sintetica, chiudere in una linea variata ma armoniosa l'intero movimento dell'arte abruzzese. E allora si vedrà come essa nell'epoca romanica assurga ad una magnifica ricchezza e nobiltà di espressioni, in modo da gareggiare con qualunque altra estrinsecazione coeva per l'architettura e la decorazione architettonica, e come tale eccellenza si prolunghi nel periodo gotico, per scemare senza estinguersi nel Rinascimento, che pur si afferma in opere significative, e nel Barocco che, accanto ad organismi architettonici eletti, offre la doviziosa serie delle majoliche, asserendo l'intatta virtù della stirpe che si espande nei tempi moderni con l'attraente figura di Francesco Paolo Michetti.

* * *

Delle majoliche abruzzesi molti han scritto, fornendo notizie interessanti, ma nessuno si è finora preoccupato di valutare le attribuzioni, scindere i gruppi e le tendenze. L'esposizione di Chieti, che accolse la maggiore e migliore produzione della majolica d'Abruzzo, avrebbe reso assai facile il compito da cui pertanto nessuno si sentì attratto. Le verità che allora sarebbero dagli immediati raffronti balzate vive, evidenti, converrà ora determinare con qualche fatica. E pure soltanto così, interrogando attentamente le varie opere ovunque esse si trovino, sarà possibile tracciar lo sviluppo di questa considerevole forma dell'arte abruzzese.

Fig. 218. Piatto abruzzese anteriore ai Grue.

Fig. 217. Piatto abruzzese anteriore ai Grue.

Il principio della ceramica in Abruzzo vien riportato agli albori del secolo XVI. Un mattone conservato nel Museo Industriale di Roma ci dà, insieme col nome dell'artista, Tito Pompei, anche la prima data finora conosciuta, 1516. La famiglia Pompei diede all'arte della majolica, oltre Tito, altri maestri, fra cui Orazio, che sotto una Vergine ornante l'ingresso della casa già Pompei a Castelli segnò il nome e l'anno 1551. Prima del 1540 a Castelli esisteva una fabbrica. Del 1557 è un'*Annunciata* nel Municipio di Chieti. Al 1576 risale il pavimento nella chiesa della Madonna della Spinetta presso il colle di Palearia. Tra i saggi più antichi sono anche alcuni mattoni in S. Donato di Castelli. Altri mattoni che van ritenuti fra i più antichi son quelli contrassegnati dallo stemma degli Orsini, anteriore al dominio spagnuolo, che rimonta al 1526.

La majolica abruzzese prese le mosse da quella di Faenza, già salita ad alta fama, e per tutto il Cinquecento ne rispecchiò impallidita la tecnica, lo spirito ornamentale, le figurazioni. A questo influsso si accompagnò quello delle fabbriche progredite di Pesaro e Urbino, oltre a quello dei della Robbia, le cui conquiste nella lavorazione e nella espressione delle majoliche si diffusero sollecitamente per tutta la penisola.

Questa gloriosa discendenza evitò alla majolica d'Abruzzo un lungo periodo di elaborazione, poichè essa assorbì dalle scuole già eccellenti una somma di conoscenze, specie nel campo tecnico, che la mise in grado d'elevarsi e atteggiarsi con propri spiriti appena un secolo dopo il suo nascimento.

Tra i precursori emerge Antonio Lollo (1586-1619), la cui arte appare animata di preclare bellezze nel *Giudizio di Paride* al Museo di San Martino in Napoli, che reca impressa la sua firma. Nel primo ventennio del secolo XVII si rifecero o rimaneggiarono in molte chiese di Castelli i pavimenti, ad opera dei Fraticelli, dei Cappelletti, dei Setta. Nel 1618 nasceva Francesco Grue, morto nel 1673, capostipite della famiglia cui è legata la fama della majolica abruzzese, della quale essa trasmette di generazione in generazione, come una eredità miracolosa, il magistero, sospingendolo alle supreme ascensioni, tenendosi fedele ad essa fino agli estremi guizzi della sua vitalità. E' solo più tardi che si ergono possenti i Gentili, e altri vari, tra cui notevolissimo Gesualdo Fuina scolaro di Saverio Grue, sì che nel Settecento la majolica d'Abruzzo si produce in numerose fabbriche, a Castelli, Penne, Atri, Bussi, Torre de' Passeri; nel 1743 se ne annoveravano trentacinque: gloria dei maestri e delle opere più fulgide finchè non cede innanzi al favore che si volgeva alla porcellana. Invano Ferdinando I, nel 1789, liberò le majoliche castellane da ogni gravame d'imposta!

Fig. 219. *La Musica.* Piatto di Carlantonio Grue.

Abbracciando con uno sguardo l'intera produzione, si osserva subito come essa, pur non potendo sempre rivaleggiare con quella di Faenza e con la porcellana, costituisca una espressione artistica tipica e feconda di seduzioni.

L'organismo coloristico lieto, brillante, intonato, benchè di gamma limitata; il paese giocondo d'acque e di vegetazioni, cui sovrastano ruderi venerandi con vaghe lontananze su cui s'incurva il cielo turchino, che va schiarendosi verso l'orizzonte soffuso spesso di un chiarore giallo aurato; la fertilità e il brio dei motivi ornamentali sono i doni precipui per cui essa avvince. Le composizioni ripetono non di rado i capolavori della pittura contemporanea; studiati per lo più sulle stampe e mutati e alterati non sempre con rispetto e gusto, ne riflettono le ansiose ricerche, segnatamente quelle appuntate verso una più realistica e intima visione del paesaggio e della prospettiva aerea.

Il procedimento tecnico fu tenuto gelosamente occulto nei particolari, dai quali pertanto originava il pregio dell'opera. Ma nella sua linea generale e sommaria si può ricostruire. Il mattone che doveva esser dipinto veniva cotto. Raffreddatosi, lo si immergeva in un bagno di vernice che s'attaccava alla superficie come polvere di amido. E poichè era asciutto si *spolverava* il disegno, cioè si abbozzava a mano libera o attraverso un foglio su cui il contorno era stato tracciato. Infine, si lavorava con colori sciolti nell'olio, e tale operazione richiedeva, come l'affresco, lunga pratica, occhio esperto, mano risoluta, leggera e veloce, poichè lo smalto assorbiva rapidamente i colori e li alterava.

A volte si eseguiva la doratura, inventata da Lanfranco di Pesaro fin dal 1569, ma adottata nella fabbrica di Castelli soltanto un secolo più tardi. Quando le tinte eran secche, il pezzo si collocava in apposita custodia e si cuoceva di nuovo.

I colori adoperati eran pochi: il turchino, il giallo, il nero, il verde, il violetto, il giallo arancio. Il paese ebbe intonazione verdastra, rafforzata da ombre marrone in primo piano e avvivata da ciuffi di foglie gialle; il cielo turchino degradò man mano fin che sull'orizzonte si rilevò con vapori giallo-aurati. Le vesti delle figure vennero dipinte in turchino e in giallo, le ombre sulle carni spesso olivastre furon condotte a larghe zone gialle.

* * *

Trascurando i saggi iniziali in cui la personalità dell'arte abruzzese si intravede a fatica, è opportuno, innanzi di osservare le più cospicue manifestazioni della ceramica d'Abruzzo, conoscerne i primi tentativi notevoli.

I quali sono, in maggioranza, ampi piatti nel cui bordo si svolge un fregio guerresco, mentre nel vano centrale si dispiega un'azione militare, una battaglia, un trionfo, un accampamento e simili. La vita del Cinquecento, tutta satura di classicità, influisce su queste iniziali estrinsecazioni che risuonan quasi tutte di armi e di armati dell'antica Roma, senza svelare studio intenso del costume o dell'arte classica.

Si osservi, come saggio, questo piatto della ricca collezione Aliprandi ora Sterlich, di Penne — una delle più considerevoli, già esposta nel Padiglione abruzzese di Piazza d'armi. Nel margine si rilevano trofei di spade, scudi, trombe, tamburi, elmi, corazze, distinti da un piccolo fiore. Nel mezzo appare sopra una selva fitta di lance il carro di un trionfatore. Pare che il corteo sontuoso sosti o avanzi con lentezza estrema. Il terreno è accennato sobriamente ma senza efficacia; la massa armata è densa, troppo compatta e quindi priva di sufficiente libertà; ma si fan notare buoni studi di cavalli, atteggiamenti animati, costumi e bardature interessanti. Anche nella tecnica è palese la mano incerta. Il contorno è grosso, il modellato pesante, le ombre torbide, la struttura deficiente. I motivi ornamentali del fregio sono alquanto monotoni d'invenzione e di linea. Insomma le non rare qualità positive sono offuscate dall'imperizia (fig. 217).

Un'altra serie di pezzi che rispecchia le tendenze dell'epoca detta semiprimitiva può esser rappresentata da un tondo della collezione De Petris Faggiani a Napoli. L'orlo è corso da un florido partito di girari vegetali, tra i quali sgambettano figure che si sformano per adattarsi al capriccio decorativo. Nel centro stacca uno stemma in torno a cui svolazzano uccelli affrontati, e tutto all'ingiro si espande una ornamentazione di spirito

Fig. 220. *L'Adorazione dei pastori.* Mattonella di Francescantonio Grue.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA

affine a quella del margine, ma di modi diversi. L'insieme riesce animato, ma la dovizia e l'ammassamento delle forme decorative che non assumono intonazioni diverse lo rendono piuttosto grave e ne limitano la seduzione ai particolari (fig. 218).

Alta significazione assume la majolica d'Abruzzo appena ad essa si dedicano le mirabili energie della famiglia dei Grue. Come si è ricordato, il primo che abbia stretto il suo nome all'affermazione dell'arte abruzzese, fu Francesco, di vita non lunga ma operosa.

Da lui discende Carlo Antonio (1655-1733), in cui le tendenze paterne si affermarono rinvigorite, sì che egli può esser guardato, a buon diritto, come l'assertore primo della eccellenza della majolica d'Abruzzo. Le sue opere son di frequente contrassegnate dalle iniziali oppure dalle lettere G. P. Esse riguardano soggetti svariati, sacri e profani, o semplici paesi, e sono improntate di tranquilla soavità.

reto, per l'ospedale degli Incurabili e la farmacia di S. Martino (Vita di S. Brunone) a Napoli, oltre che per Carlo Mondelli di Andria (1735). Fu ad Urbino; a Napoli fondò una scuola. Menò vita avventurosa. Nel 1716 capitanò una rivolta popolare a Castelli e venne imprigionato a Napoli ove stette dal 1718 al 1735, tra anni di detenzione e di libertà. Probabilmente la prima sua opera è in S. Angelo presso Lucoli, cioè i fatti della vita di S. Francesco Saverio, firmati e datati 1713. Tra le più antiche è un Polverino (1715) e un tondino con paese e ruderi (segnati del nome e dell'anno 1718) dipinti ad imitazione di un quadro del Vouet esistente nel Palazzo Reale di Napoli — ambo al Museo di San Martino in questa città.

La sua produzione fu molto varia, oscillando dai quadri a soggetto religioso o profano o di paese ai vasi farmaceutici, dai piatti ad oggetti di uso, quali calamai ecc. Presso il signor Raffaele Quarta-

Fig. 221. Paesaggio. Mattonella di Francescantonio Grue.

Nella collezione Giovanni Tesorone era un tondo, dominato dalla figurazione della Musica, incarnata da una donna seduta con strumenti intorno e in atto di suonarne uno, mentre un cervo ascolta intento e alcune figurette si avanzano dal lontano con gestire vivace. Nel bordo è profusa una ornamentazione varia di putti, festoni, vasi, fiori, uccelli, figure (fig. 219). L'esecuzione è trasandata, ma la virtù del majolicaro si esterna chiara nella concezione, nella fantasia fervida, nella scena animata. Migliori, per la fattura, son due tondi di proprietà del signor Gennaro Fasoli di Napoli, il primo fiorito di putti e di scenette bacchiche, il secondo lieto di un paese in cui un villico è serenamente seduto (tav. 66). In questi già si coglie qualche riflesso dell'arte francese, ascesa a gran fama in virtù del favore che i suoi prodotti incontravano. Più fini son due altri piatti che appartengono alla bella collezione del Museo Nazionale di San Martino a Napoli: il paese dilegua vagamente ed emana suadente freschezza, senso ampio di vita pittoresca (tav. 67).

Probabilmente anche suo, benchè evochi il figliuol suo Liborio (1702-1776), è un mattone del Museo di San Martino in cui si contiene un'allegoria della casa Barberini, cioè una esaltazione delle api, stemma della nobilissima famiglia. Si ha notizia che l'artefice due volte trattò tal soggetto, ispirandosi ai disegni del famoso decoratore Pietro Berrettini da Cortona divulgati dalla *Flora* del Padre Ferrari, figurando or Limace trasformata in lumaca, or Melissa cangiata in ape (tav. 67).

Carlantonio fornì quattro figliuoli all'arte che amava. Oltre il più giovane, Liborio, Francesco Antonio (1686-1746), Anastasio (1691-1743) e Aurelio (1699-1743).

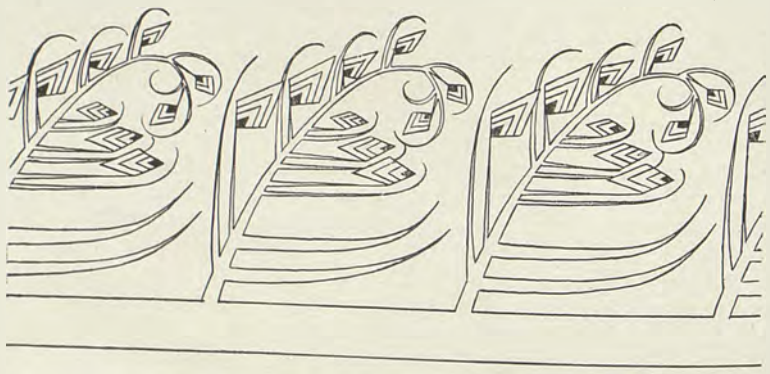
Francesco Antonio è il dotto della famiglia. Egli si laureò in filosofia e teologia. Firmava pomposamente: *Doctor Franc. Ant. Grue F.* e nella sua arte è un chiaro indizio della sua coltura alquanto pettoruta e ostentata. Ebbe fama, lavorò vasi per il santuario di Lo-

pelle è una *Adorazione dei Pastori*. Essa imita una composizione assai in voga nella scuola bolognese, tradotta da Guido Reni, da Domenico Zampieri detto il Domenichino, da Francesco Albani e da altri minori. E' derivazione con certa personalità, benchè impoverita nel suo intimo significato (fig. 220). Francescantonio non rivela alto senso di bellezza, non coglie la vita nella sua fresca spontaneità, ma dimostra coscienza della composizione, equilibrando e staccando con giustezza le masse; accuratezza non sempre felice nel rendere l'aspetto tipico dei personaggi.

Assai più eletto egli si afferma come paesista. Basti questo saggio della raccolta Selecchy di Chieti, nella quale ne figurano altri non meno pregevoli. Qui si respira la natura nella sua ampia letificante vitalità pittoresca, con opulenta vegetazione, accidentato movimento di colline, refrigerante corso d'acqua, cielo lontanante in un'atmosfera tanto luminosa da lasciarne intenso negli occhi il bagliore. Le figurette sparse in questo o quel punto compiono l'espressione del paesaggio (fig. 221).

(Continua).

LUIGI SERRA.



MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

Anno XX — 8° della Nuova Serie. N. 12 — Dicembre 1911.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXV.

DIPINTI E CORNICI INTAGLIATE PIEMONTESI.

— Tav. 71 e 72. Fig. da 222 a 230. —

La Pittura piemontese del secolo XV e degli inizi del XVI è stata studiata fino ad ora soltanto in alcuni suoi tratti, ma già si possono tracciare con sufficiente sicurezza le linee principali del suo svolgersi, le sue vicende maggiori (*).

Come nelle altre arti e nella decorazione, anche nella Pittura il Piemonte accolse lo stile del Rinascimento più tardi d'ogni altra regione d'Italia. Durante il Quattrocento le forme gotiche vi si mantennero tenaci, sia per tradizione locale, sia per le continue relazioni con l'arte oltramontana, nella quale esse vivevano ancora rigogliose: e nella Pittura lasciarono dei monumenti insigni soprattutto per finezza di sentimento della decorazione: gli affreschi del castello di Fénis, quelli di Manta presso Saluzzo, i pregevolissimi della sagrestia di S. Antonio di Ranverso (stranamente attribuiti testè, dal Weber, alla maniera del tardo e mediocre Giovanni Canavesio da Pinerolo), quelli alquanto più recenti della chiesuola campestre di Villafranca.

Nelle alte valli alpine, in più diretto contatto colle regioni nordiche, le forme gotiche persisteranno anche sugli inizi del Cinquecento: negli affreschi di Aosta, di Issogne, di Saluzzo. Ma intanto nel piano subalpino la Pittura si era avvicinata sempre più allo stile nostro del Rinascimento, pur mantenendo dei caratteri suoi propri che la distinguono da quella d'ogni altra regione italiana.

Il centro più attivo di tale nuovo movimento sembra esser stata Vercelli; e il maggiore degli artisti che vi parteciparono fu certamente Gian Martino Spanzotti di Casale Monferrato, nella cui bottega passarono forse Defendente Ferrari e Gerolamo Giovenone, i quali hanno comuni con lo Spanzotti parecchi caratteri stilistici, e anche passò il Sodoma ancora giovinetto, ma senza recarne nessun segno nelle sue opere.

Del tutto distinto da tale gruppo d'artisti si mantenne Macrino d'Alba, che, portato dalle vicende della sua vita a più intima conoscenza della Pittura dell'Italia centrale, nelle proprie opere adunò dei riflessi dell'arte del Signorelli, del Pinturicchio, del Ghirlandaio, fondendo gli elementi diversi nella sua robusta, anzi ruvida, personalità.

Fig. 222. Ancona dell'altar maggiore nella chiesa di S. Antonio di Ranverso. Defendente Ferrari.

* * *

Nelle grandi pale d'altare, che usavano anche nelle chiese del Piemonte, il trapasso dalle viete forme gotiche allo stile del Rinascimento si manifesta in vario modo, e soprattutto nel mutarsi della maniera di ideare le composizioni dipinte e negli intagli delle cornici.

L'arte gotica, nelle sue forme più tardive e manierate, portava i pittori piemontesi a dare alle loro composizioni un aspetto decorativo quando già in ogni altra nostra regione la Pittura rispecchiava la realtà con magnifica ampiezza, mirando a un ufficio estetico assai più alto che non fosse la piacevole decorazione della superficie dei dipinti. Agli intagliatori piemontesi l'arte gotica forniva ancora il suo vecchio repertorio — cornici cincischiate, trafori, fogliami rampanti — quando in ogni altra parte d'Italia l'ornamentazione era già stata del tutto trasformata dal Rinascimento. Anche nel principio del secolo XVI si trovano in Piemonte dei dipinti nei quali gli intenti decorativi predominano, e delle cornici intagliate nella vieta maniera gotica, sebbene allora già si divulgassero nella regione subalpina le nuove forme.

A Saluzzo, nella bella casa Cavazza, ora saviamente destinata al museo dell'arte regionale, l'aula maggiore (fig. 224), ove furono collocati degli stalli gotici che per i loro complicati intagli si potrebbero comparare a quelli di Sant'Orso d'Aosta, è ornata di un dipinto della fine del secolo XV, proveniente dalla chiesa di Revello, che dimostra bene l'intrecciarsi di intenti d'arte antiquati e di nuove tendenze (fig. 223). Intagli gotici incorniciano e scompartiscono il dipinto; lo sfondo è ancora trattato in modo del tutto ornamentale, lucido d'oro, sparso di fiammelle che piovono dall'alto, ove appare l'Eterno. Ma nella composizione delle figure — accoglie la Madonna di Misericordia sotto il manto la turba dei devoti, fra i quali molti furono certamente ritratti dal vero — sembra essere nota la nuova maniera, già fiorente nella scuola vercellese, all'anonimo pittore. Il quale si

(*) Vuole avere carattere di esposizione sintetica il volume di S. Weber: *Die Begründer der piemonteser Malerschule* (Strassburg, 1911), ma dimostra una non piena conoscenza dei monumenti e incerto discernimento nei giudizi.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

studia di determinare bene i diversi piani e di sciogliersi dai convenzionalismi del panneggiato gotico.

Nelle molte pale d'altare di Defendente Ferrari conservate ancora in diversi luoghi del Piemonte, o raccolte nella Pinacoteca e nel Museo civico di Torino, si può seguire continuatamente il modificarsi degli intenti del pittore e, insieme, il mutarsi degli intagli delle cornici entro le quali egli compose i suoi dipinti. Gli intenti decorativi e gli accenni a influenze dell'arte oltramontana, riescono più evidenti nelle pale d'altare i cui intagli sono fioriti di forme gotiche: esempio, il grande trittico della cattedrale di Torino. In altre opere Defendente Ferrari si appropria ognora più lo stile che imperava in tutta la Pittura italiana e, attenuando se non tralasciando i suoi primitivi intenti di decoratore, dà alle composizioni dei suoi dipinti un carattere sempre più naturalistico, apre gli sfondi a prospettive di architettura o alla luce del paesaggio, riesce talvolta a liberare le figure da ogni vecchio convenzionalismo gotico, rappresentando così energicamente l'individualità umana che una sua tavola raffigurante un devoto inginocchiato, ora conservata nell'Accademia Albertina di Torino, ha potuto essere attribuita, anche dal Weber, a Macrino d'Alba. Ed ecco, nello stesso tempo, gli intagli delle cornici dei suoi trittici e polittici perdere ogni traccia delle forme gotiche; la loro struttura architettonica, i capitelli, le candelabre, le cimase improntarsi ai più puri canoni del Rinascimento.

L'arte di Defendente Ferrari si esplica perfettamente, in tale aspetto, proprio del periodo più maturo del pittore, nel grande trittico dell'altar maggiore della chiesa di S. Antonio di Ranverso, la quale possiede pure altri dipinti eseguiti dal maestro probabilmente con l'aiuto di qualche collaboratore (fig. 222). Il trittico fu commesso a Defendente Ferrari dalla comunità di Moncalieri nel 1530, come risulta dal contratto, ancora conservato, nel quale il pittore si obbligava di dar perfetta a Chivasso — ove egli doveva tener la sua bottega — la grande ancona, munita di ante o sportelli, composta nelle sue parti appunto come sarebbe pervenuta a noi se gli sportelli dipinti non fossero stati tolti al loro ufficio per essere conservati nel presbiterio della medesima chiesa. Gli intagli avevano a essere tutti in legno, senza stucchi, e messi d'oro

Fig. 223. Madonna della Misericordia nella casa Cavazza a Saluzzo.
Dipinto piemontese della fine del sec. XV.

Fig. 224. Salone gotico nella casa Cavazza in Saluzzo.

e di azzurro fino.

Nella parte centrale dell'ancona, ove si apre alla vista il paesaggio in ampia prospettiva, nei riquadri laterali, e soprattutto nella predella in cui è narrata la leggenda di S. Antonio con incantevole freschezza e ingenuità di fantasia, Defendente Ferrari appare dominato dalla preoccupazione di dare un aspetto pittorico alle sue composizioni. Nelle quali restano tuttavia i segni delle tendenze decorative innate nel maestro, mescolandosi coi nuovi intendimenti in una maniera originale. Le cornici, nella loro elegante struttura architettonica, nelle leggiere grottesche dello zoccolo, negli intagli delle colonne, delle cimase, sono squisito lavoro di decorazione condotto nelle forme del più maturo stile del Rinascimento proprie all'Italia superiore.

E in numerose altre opere di Defendente Ferrari ritroviamo il medesimo stadio stilistico, sia nei dipinti, sia nei ricchi intagli che li racchiudono. In un trittico (fig. 225) della chiesa di S. Giovanni di Avigliana, ch'è tanto ricca di opere del maestro, desta la nostra

ammirazione la nobilissima cornice, composta con perfetto gusto, e quasi fa dimenticare la brutta alterazione della parte centrale del dipinto, ove alla tavola originaria, trasportata nella chiesa parrocchiale di Cavour, fu sostituita un'orrida pittura moderna. In un altro trittico della stessa chiesa (fig. 226), ove si trova l'ultima data finora conosciuta intorno al maestro (1535), i dipinti e gl'intagli si uniscono in modo altrettanto armonioso, e i fregi ricchissimi dànno leggerezza, anzichè portar peso alla elegante struttura dell'ancona.

Macrino d'Alba, il quale s'immedesimò pienamente nelle forme stilistiche del Rinascimento, le affermò anche nelle cornici dei suoi dipinti: ne abbiamo prova in una tavola del Municipio d'Alba e negli squisiti intagli che circondano un'opera sua ancora ignorata, la grande tela del coro di S. Maria d'Asti.

Senza dubbio, furono un tempo composte in una grande cornice intagliata nello stile del Rinascimento le tavole di un trittico, ora disgiunte e collocate entro un macchinoso altare del Duomo di Asti (tav. 72) le quali furono dipinte nel 1501 da Gandolfino di Roreto, pittore mediocre, autore di un polittico della Pinacoteca di Torino, goticheggiante e improntato fortemente di caratteri oltramontani, forse per influsso del nizzardo Lodovico Brea.

Sono pur saggio notevole della decorazione del Rinascimento in Piemonte gli intagli d'una grande pala d'altare del Municipio di Alba (fig. 227), dipinta da un maestro non ancora bene identificato (*). Le forme architettoniche della cornice vi si uniscono strettamente all'architettura raffigurata nello sfondo del dipinto secondo una consuetudine dei nostri antichi maestri.

* * *

Per quali vie penetrò nella Pittura e nella decorazione piemontese il nuovo stile, disperdendo le ultime tracce del gotico?

(*) Il Weber (op. cit. 69) afferma che l'ancona è opera dello stesso maestro che eseguì il n. 66 della Pinacoteca di Torino, ma non posso convenire in tale attribuzione.

Macrino d'Alba attinse direttamente alle fonti più pure, all'arte dell'Italia centrale; ma rimase isolato, o ebbe scarsissimo sèguito nel Piemonte. Nè troviamo traccia nella regione subalpina di influenze del pittore Ambrogio d'Asti, seguace del Ghirlandaio. Una azione non lieve nel favorire il propagarsi delle nuove forme ornamentali dovettero invece avere gli scultori, sebbene mediocri, venuti di Toscana per lavorare alla decorazione del duomo di Torino.

Ma più largamente il Rinascimento invase e conquistò il Piemonte per mezzo dell'arte lombarda.

Lombardo può dirsi Gian Martino Spanzotti da Casale che tanto influì sull'arte di Defendente Ferrari e dei vercellesi. Sono prettamente lombarde le belle decorazioni di terracotta nel cortile del castello di Vinovo, le sculture della cattedrale di Acqui e quelle della sagrestia e dell'altare di S. Tebaldo nel duomo di Asti. Infine, un sommo maestro congiunge più strettamente nell'arte il Piemonte alla Lombardia: Gaudenzio Ferrari; poichè se il Ferrari, per la sua derivazione artistica e per le sue opere, appartiene all'arte lombarda, egli irraggiò la propria influenza sulla Pittura piemontese, che in parte ne fu trasformata.

La mirabile pala d'altare della chiesa di S. Maria d'Arona (tav. 71), eseguita tra il 1510 e il 1511, ci rivela il giovine maestro già libero delle primitive crudezze di disegno che forse gli erano derivate dall'influenza del Bramantino. Una nuova orbita d'arte gli si era dischiusa: il trittico che Pietro Perugino aveva dipinto tra il 1499 e il 1500 per la Certosa di Pavia — ora nella Galleria Nazionale di Londra — aveva rivelato a Gaudenzio una visione più calma e più profonda della vita, un sentimento più poetico del colorito e delle luci; e da quel polittico egli trae in parte la composizione del pannello centrale (fig. 229), gli atteggiamenti di raccoglimento o di aspirazione ascetica dei suoi santi, il chiaroscuro soave, la luce crepuscolare diffusa sul paesaggio. Peccato che rimanga ignoto il nome della gentildonna raffigurata con grande finezza di osservazione nel pannello di destra (fig. 230).

Fig. 225. Trittico di Defendente Ferrari nella chiesa di S. Giovanni in Avigliana, con la parte di mezzo moderna.

Fig. 226. Trittico del medesimo artista nella predetta chiesa.

POLITECNICO BIBLIOTECA

Fig. 227. Ancona di scuola piemontese del sec. XVI custodita nella casa comunale di Alba.

Fig. 228. Pala marmorea del 1525 con la parte centrale barocca nel duomo di Alba.

Fig. 229 e 230. Dipinti del polittico di Gaudenzio Ferrari nella chiesa di S. Maria in Arona (Vedi tav. 71).

Il pittore si era impegnato a disegnare egli stesso la cornice del trittico, la quale incastona così preziosamente i dipinti. Ora, a chi osservi quella cornice nella sua struttura di colonne e trabeazioni, nella cimasa, negli ornati delle diverse parti, non possono sfuggire le affinità che essa presenta con le cornici di stile del Rinascimento delle ancone di Defendente Ferrari: affinità che crediamo derivino non da un diretto influsso di Gaudenzio su Defendente ma dall'avere anche questi attinto alle forme ornamentali proprie dell'arte lombarda. Tali somiglianze appaiono anche tra la pala di Arona e quella della chiesa parrocchiale di Ciriè dipinta nel 1535 da Giuseppe Giovenone (tav. 71 e 72), se si confrontino nel loro complesso le due cornici e soprattutto nella forma delle colonne rigonfie e ornate di un intreccio vimineo nella loro parte inferiore. E nel trittico del Giovenone anche i dipinti dimostrano l'influenza di Gaudenzio Ferrari, che doveva trasformare profondamente la vecchia scuola vercellese. PIETRO TOESCA.

XXVI.

LE MAIOLICHE ABRUZZESI.

(Continuazione e fine).

— Tav. da 66 a 70. Fig. da 231 a 241. —

FRANCESCANTONIO Grue rievoca ne' suoi vasi farmaceutici le allettevoli visioni di quei paesaggi, delle quali si parlò alla fine della prima parte di questo scritto: per esempio il vaso su cui sta figurato un cacciatore, seduto in primo piano col fucile a riposo, mentre il cane gli è dietro ancora intento. Lungi si vede un castello mezzo diruto. Sul terreno ondulato spuntano ciuffi di foglie. Un alto albero si leva a manca; stormi di uccelli volteggiano nel cielo corso da nuvole lievi (fig. 231). Assai importante è un altro vaso, sul quale sta rappresentato un frate che prega (tav. 68).

Il paesaggio è sviluppato largamente e stupendamente anche in un tondo del Museo napoletano di San Martino, signoreggiato da una figurazione mitologica (tav. 66).

Fig. 231. Vaso farmaceutico di Francescantonio Grue.

Fig. 232. Piatto di Francescantonio nel Museo di Aquila.

Di altro tipo è il tondo del Museo Civico di Aquila. Qui il paesaggio è quasi soppresso. Nel vano centrale assume rilievo una scena

Fig. 233. Vasetti e calamai del medesimo nel Museo di S. Martino a Napoli.

POLITECNICO BIBLIOTECA

di costume e di azione popolare. Un uomo e una donna, costei appoggiata col braccio sinistro ad un paniere, quello tenente sulle ginocchia una caraffa, si guardano con tenero sentimento, mentre un puttino si caccia vivace in mezzo senza riuscire a interrompere il reciproco rapimento. Nell'ampio margine si dispone sinuosamente, slargandosi e restringendosi, un fregio floreale, su cui risaltano due grossi putti, una testina infantile e uno stemma (fig. 232).

Al Museo di San Martino di Napoli appartengono i piccoli vasi — polverini e calamai — qui riportati in varie riproduzioni, animati da vaghe figure in giocondi e pronti atti, da paesi, da stemmi (fig.

Fig. 234. Vassoio di Saverio Grue.

Fig. 235. Fiasca di Nicolò Grue.

233). A Napoli l'arte di Francescantonio trovò largo seguito. Carlo Coccorese, Donato Massa, Lorenzo Sallandra, il Padre Criscuolo fioriti intorno alla metà del secolo XVIII ne risentirono l'azione, esprimendo i caratteri della fabbrica di Castelli ne' vasi della Farmacia degli Incurabili.

Anche i fratelli furono valenti artisti e reputati. Anastasio si dedicò principalmente alla pittura di paese. Aurelio istituì una fabbrica ad Atri. Egli dipinse di preferenza scene campestri e animali. Liborio inclinò invece ai soggetti storici, cercando, d'altra parte, la grazia e la bellezza femminile.

Da Francescantonio ebbe i natali Saverio (1731-1799), il quale fu tra i più insigni majolicari della scuola. Viaggiò molto all'estero, in Francia, Germania, Inghilterra, ricavando dalle sue visite alle officine straniere, preziosi insegnamenti, di cui bene seppe giovarsi facendo progredire l'arte che esercitava. Re Ferdinando I lo chiamò a Napoli per la fabbrica di porcellana, ed egli ne fu uno dei tre direttori, poichè, oltre alla majolica, lavorava anche elegantemente la porcellana, senza poter rivaleggiare tuttavia con i maestri del genere.

Di lui si possono osservare due vasi da farmacia nella raccolta Aliprandi, uno animato da un giocondo paesaggio, l'altro illustrato da Flora e Pomona e mostrante chiaro l'influsso francese nella raffinatezza dei tipi e nella ornamentazione. Non è raggiunto lo *charme* che fu proprio dei maestri di Francia, ma v'è notevole gentilezza e grazia (tav. 68).

Non potendo indugiarci più a lungo sui Grue, ricordiamo sommariamente il figliuolo di Saverio, Francescantonio, che lavorò anch'egli in majolica e porcellana; Francesco Saverio (n. 1720) che fu a Roma nel 1755; Nicolò cui si deve una bella fiasca nella collezione Aliprandi, firmata per esteso *Nicolaus Grue pinxit* (fig. 235).

Veri emuli dei Grue, nel valore e nella pratica concorrenza, furono i Gentili. Di questa famiglia si affermarono segnatamente Carmine (1678-1763), allievo di Carlo Antonio Grue; e i di lui figliuoli Giacomo (1717-1765) e Berardino (1727-1813), quest'ultimo da non confondersi col nonno.

Fig. 236. Piatto di Carmine Gentili nel Museo di S. Martino a Napoli.

Fig. 237. Mattonella di Carmine Gentili nel predetto Museo.

Carmine ha una larga produzione, ma copiosa è pur quella dei figliuoli. Vi si riscontrano soggetti mitologici, religiosi, villerecci.

Nel Museo di San Martino si vede un tondo in cui è figurato il giovinetto Amore, che guida un singolare cocchio, costituito da un pesce che si raggomitola, tirato da due destrieri cavalcati da puttini e seguito da due donne, una che dà fiato ad un corno marino, l'altra che reca nelle mani sollevate un paniere di frutta. La scena è ben costruita, sobria, movimentata, intensa. La prospettiva è riuscita. Ma nel trattamento dei particolari manca finezza. Vi si notano, inoltre, inesperienze. Per esempio, l'acqua vivamente agitata e ondante in

Fig 238. Piatti di Carmine Gentili nello stesso Museo.

Fig. 239. Tazze e sottocoppe del suddetto artefice nello stesso Museo.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Fig. 240. Mattonella di Carmine Gentili nel Museo di S. Martino.

primo piano è liscia e placida subito al di là del carro. I tipi sono spiacenti. Gli atti forzati. Nei cavalli, però, v' è impeto, e in tutte le figure l'azione è colta in quel che essa ha di vivace e di mosso (fig. 236).

Anche a San Martino appartiene la tavoletta di soggetto più che mitologico, decorativo. A sinistra è Nettuno dormiente appoggiato ad una grossa anfora e staccante sopra un fondo di vegetazione rigogliosa; nel mezzo un Tritone solleva sulla spalla una Nereide, a destra una coppia si avanza. Qui la composizione diventa un po' scolastica nel suo equilibrio di masse, nel suo netto rilievo. Quel che seduce è un'aura di gentile malinconia, che si effonde dalla vasta superficie equorea ricca all'orizzonte di vele, dalle figure lente negli atti (fig. 237). Il modellato e l'azione son condotti con maggior garbo al paragone dell'opera precedente.

Vi son poi quadri di soggetto sacro. In un tondo del Museo di San Martino è resa una scena religiosa con la Vergine, il Bambin Gesù e San Giovannino, tratta da Raffaello e dal Correggio. L'arte dei due sommi maestri vi è, però, troppo deformata. Migliore è un altro tondo della stessa collezione che potrebbe anche rappresentare una Madonna col Bambino, cui un giovane uomo seminudo reca frutta in un cesto, ma più probabilmente è una scena campestre senza determitata intenzione. Le figure si adattano elegantemente alla cornice; l'azione è sciolta e gaia, ardito lo scorcio dell'offerente e modellato con cura il corpo di lui (fig. 238).

Tra le majoliche di soggetto profano son riprodotti anche due piatti del Museo di San Martino, uno bacchico, l'altro conviviale. In uno, contornato da un fregio a putti e festoni, risalta sopra un fondo di paese un giovine Satiro che beve — opera di vaga composizione. Nell'altro, orlato come il precedente, è espresso un convito improntato di serena letizia, con figure eleganti leggiadramente vestite (tav. 69). Ancor più bella è la mattonella di proprietà Aliprandi-Sterlich, rappresentante Bacco e Arianna. Il paese maraviglioso di varietà — marina, cascate, rupi, vegetazioni — ; le figure graziose, di nobile gestire, con vivacità espressiva. Vaghissimi sono i putti. Questo è firmato *Gentili P. 1742*.

Al Museo di San Martino ve n'è un altro con lo stesso soggetto, firmato *Gentili P. 1717*. Le varianti che si rivelano dal raffronto son lievi, ma è più bello quello eseguito in età matura (tav. 69).

Nella evocazione della vita campestre e del paese pittoresco, Carmine Gentili va considerato tra i majolicari d'Abruzzo più degni di encomio. Si osservi, come saggio, la mattonella segnata *Gentili P.* del Museo di San Martino. E' un tripudio di gioia che si espande benefico dalla natura in noi. Molteplici son gli elementi che costituiscono il paesaggio, ma così magistralmente fusi, da fornir l'immagine di una fedele evocazione della natura. Vi circola un'aria mirabile di trasparenza, vi giocano i colori brillanti. L'attenzione non è tediata mai per la diversità grande dei particolari e la loro bellezza per la linea stupendamente pittoresca (fig. 240).

Ricordiamo fuggevolmente di Giacomo Gentili due mattonelle con paesi e scene villerecce (tav. 70).

Oltre i Grue e i Gentili altri artisti, il cui nome non si può obliare, diedero lustro ed impulso alle molte fabbriche di majoliche che vantava l'Abruzzo.

Tra i più pregiati è Gesualdo Fuina (1755-1822), scolaro di Saverio Grue, che applicò alla majolica il modo di dipingere della porcellana. Sono assai ricercati i suoi piatti con sobri motivi floreali, i quali ricordano le fabbriche di Strasburgo, di Marsiglia ecc. Firmava spesso figurando una faina.

E poi Candeloro Cappelletti (1682-1772), scolaro di Carlo Antonio Grue, prima soldato, poi majolicaro, e di nuovo attirato dall'arte dei padri dopo essere stato governatore di San Valentino in Abruzzo; Silvio de Martinis (n. 1731), occupato nella fabbrica di porcellana di Napoli, il quale lasciò opere sue a Loreto nella Santa Casa, a Castelli, in Sant' Eusanio ed in altri luoghi.

E quante opere nobilissime, di cui non si conoscono gli autori. Guardate questi saggi di Torre de' Passeri, nei loro bizzarri motivi, pieni di forza e di eleganza rude, penetrati di lontani riflessi orientali (fig. 241).

La majolica cedette innanzi al trionfo della porcellana, le fabbriche sfiorirono e si chiusero l'una dopo l'altra. Ma la majolica aveva espresso vigorosamente la sua vitalità. E' da augurarci che sia fatta presto la luce sulla intricata questione storica e artistica che si addensa intorno a questa lieta manifestazione d'arte.

LUIGI SERRA.

Fig. 241. Fiasche e piatti delle fornaci di Torre de' Passeri negli Abruzzi.

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

INDICI DELL'ANNO VENTESIMO

1911

I.

TESTO

Pagina

Le composizioni del pittore C. Manicardi per decorare il palazzo della Cassa di Risparmio in Reggio Emilia. *A. Gatti* 3-18
Il palazzo di Francesco III d'Este a Varese, ora sede municipale. *L. Borri* 7
Villa Albani. *A. Colasanti* 13-25
Le stoffe trovate nella tomba di San Giuliano a Rimini. *G. Gerola* . . 21
Il Sepolcro di Alessandro Tartagni in S. Domenico a Bologna. *A. Gatti* 23
Putti nell'arte e nella decorazione. *L. Serra* 29-40-50
La famiglia dei Formiggine nell'arte bolognese. *A. Gatti* 35
La facciata posteriore del Palazzo di S. Giorgio a Genova e il pittore Lazzaro Tavarone 37
Pellegrino Pellegrini in un bel libro del 1756 45
Fregi decorativi dipinti in palazzi romani. *V. Leonardi* 53-64

Pagina

Esposizione internazionale di Torino. - Palazzo delle Arti decorative ed industriali. Mostra di opere in ferro battuto delle officine Calligaris a Udine 58
Un pilastro nella facciata di Santa Maria dei Miracoli a Brescia . . 59
Le Mostre retrospettive in Castel Sant' Angelo a Roma.
I. Ferri battuti e Maioliche. *F. Hermanin* 61
II. Mobili, arazzi, vestimenti, ecc. 69
Due nuove opere d'arte decorativa in Torino 74
Lattanzio Gambara pittore decoratore. *U. Nebbia* 77
L'Arte industriale all'Esposizione di Torino. *G. Lavini* 85
Le maioliche abruzzesi. *Luigi Serra* 90-97
Dipinti e cornici intagliate piemontesi. *Pietro Toesca* 93

II.

TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

N. 1 - Stoffe da parato e da mobili su motivi floreali: composizioni del prof. E. Calori.
» 13 - Stoffe di seta trovate recentemente nella tomba di San Giuliano a Rimini. — Sec. X o XI.
» 25 - Parte della facciata verso il mare dell'antico Palazzo di S. Giorgio in Genova, dipinta da Lazzaro Tavarone intorno all'anno 1600, quale appariva ancora nel 1870 quando Alfredo d'Andrade eseguì l'acquerello qui riprodotto.
N. 37 - Tessuti dell'Asia Minore nella raccolta di stoffe del Museo artistico-industriale nel Castello Sforzesco a Milano.
» 49 - Soffitto nell'atrio ellittico per accesso agli Uffici nel nuovo Palazzo delle Poste e dei Telegrafi a Torino. — Prof. Giulio Casanova, pittore.
» 61 - Mattonella maiolicata per il fregio al rivestimento delle pareti in un gabinetto da toletta.

III.

TAVOLE IN ELIOTIPIA

N. 2 - Le composizioni del pittore C. Manicardi per decorare il palazzo della Cassa di Risparmio in Reggio Emilia. — Schizzi per i putti in altorilievo sui pilastrini delle rampe nello scalone principale.
» 3 - Idem. — Schizzi per i bassorilievi nei piedestalli dei pilastri intorno alle pareti del salone predetto.
» 4 - Idem. — Schizzi per i capitelli dei pilastri nel predetto salone.
» 5 - Idem. — Schizzi per il fregio nella trabeazione del predetto salone, con invenzioni tratte dall'Ariosto e dal Baiardo.
» 6 - Tarsie nei sedili degli stalli del coro in S. Maria in Organo a Verona: opera di Fra Giovanni negli anni 1491-99.
» 7 - Villa Albani in Roma. — Tempietti alle estremità del *Portico delle antiche sculture*, innanzi al palazzo. Metà del Sec. XVIII.
» 8 - Idem. 1. Genio funebre: altorilievo antico in marmo di Luni. — 2. Bassorilievo antico in marmo greco, di stile arcaizzante, forse Berenice Evergetide innanzi ad Arsinoe.
» 9 - Tarsie nei sedili degli stalli nel coro in S. Maria in Organo a Verona: opere di Fra Giovanni negli anni 1491-99.
» 10-11 - Tarsie geometriche nello zoccolo della spalliera della sagrestia nella predetta chiesa: opere del suddetto negli anni 1519-25.
» 12 - Schizzi di fregi grotteschi composti dal prof. E. Calori.
» 14 - Ornamenti nel basamento e nell'arca del Sepolcro di Alessandro Tartagni in S. Domenico a Bologna. — Opera di Francesco di Simone. Anno 1447.
» 15 - Ornamenti sui fusti dei pilastri angolari nel predetto Sepolcro.
N. 16 - Sala degli Arazzi e grande Galleria al primo piano nel palazzo di Villa Albani in Roma. — Seconda metà del Sec. XVIII.
» 17 - Sovrapporti nella predetta Galleria.
» 18 - Antinoo figurato quale uno dei Castori, bassorilievo antico, e busto antico di donna sconosciuta, sopra un cippo, nel palazzo della stessa Villa Albani.
» 19 - Opere dei Formiggine in Bologna: Cappella Boncompagni nella chiesa di S. Martino, (Anno 1529): parte centrale dell'altare della Vergine nella chiesa di S. Vitale.
» 20 - Ornamenti scolpiti in pietra dai Formiggine sul parapetto innanzi alla predetta cappella Boncompagni.
» 21 - Ornamenti del Rinascimento in Bologna.
» 22 - 1. Putto coll'oca, scultura antica, già nella collezione Braschi, ora nel Museo del Louvre a Parigi. — 2. Putto alato che porta un vaso, bassorilievo antico, ora nella Galleria degli Uffizi a Firenze.
» 23 - 1. Parte dello stipite d'una finestra bifora in terracotta nell'Ospedale Maggiore di Milano. — 2. Pila d'acqua santa nella chiesa di S. Ansano presso Firenze; opera dei Della Robbia.
» 24 - 1. Vaso farmaceutico settecentesco delle fabbriche di Savona. — 2. Piastrelle maiolicate nella chiesa di S. Maria del Castello a Genova.
» 26 - 1. Basamento del trono su cui siede la Vergine nel quadro del Correggio detto la *Madonna di S. Francesco* nella Regia Pinacoteca di Dresda. — 2. Angioletti cantori nella cupola dipinta da Guido Reni sull'abside della cappella di S. Silvia al Celio in Roma.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

N. 27 - Particolari delle imposte di porte nelle stanze di Raffaello in Vaticano. — Intagli di Giovanni Barili.

» 28 - 1. Poltrona barocca nella chiesa di Ss. Giovanni e Paolo a Venezia, riservata al Doge. — 2. Poltrona barocca nella chiesa di S. Maria Maggiore a Guardiagrele.

» 29-30 - Ornamenti nei piedestalli dei pilastri reggenti l'arcone del presbiterio nella chiesa di S. Maria dei Miracoli a Venezia. — Pietro Lombardo 1484.

» 31 - 1. Ritratto del cardinale G. Poggi dipinto da Pellegrino Pellegrini e riprodotto nel fregio di un in-folio del 1756. — 2. Una delle storie di Ulisse dipinte dallo stesso Pellegrini nell'Istituto delle Scienze e delle Arti in Bologna.

» 32 - Una delle storie di Ulisse e architetture della gran vôlta dipinte dal Pellegrini nel predetto Istituto bolognese.

» 33-34 - Vôlta dipinta dal Padre Pozzi sulla nave maggiore della chiesa di S. Ignazio a Roma.

» 35 - Nuova decorazione dei pilastri nella nave maggiore del Duomo di Chiavari e putti reggenti il nuovo pulpito: opere del prof. Lodovico Pogliaghi.

» 36 - Piedestallo di colonna nel portale della Scuola grande di S. Marco a Venezia. — Martino Lombardo, 1485.

» 38 - Salone d'ingresso al quartiere nobile del Palazzo Massimo in Roma, e fregio nello stesso salone con le storie di Fabio Massimo, opera di Daniele da Volterra.

» 39 - Fregio dipinto da Pierin del Vaga in una sala del suddetto Palazzo, con piccole storie ancora di Fabio Massimo.

» 40 - Soffitti a lacunari con figure e fregi dipinti nel predetto Palazzo. — Sec. XVI.

» 41 - 1. Urna romana in marmo pario, posta sopra un capitello bisantino nel Battistero di Ravenna. — 2. Cesare Augusto, con armatura figurata, nel Museo Vaticano.

» 42 - 1. Frammenti trovati negli scavi di Nemi. — 2. Ara romana sullo scalone del Palazzo Corini, ora Galleria Nazionale, in Roma.

» 43 - Le mostre retrospettive in Castel S. Angelo a Roma. — 1. Sala Paolina o del Trono decorata da Pierin del Vaga e altri artisti. — 2. Camera di Clemente VII con fregio dipinto da Giulio Romano, ora destinata a mostra di vecchi mobili in ferro.

» 44 - Le Mostre predette. — 1. Cucina del sec. XVIII ricostituita con oggetti in ferro battuto dal sec. XV al XVIII e maioliche di Montelupo del sec. XVII. — 2. e 3. Ferri da cialde dei sec. XV e XVI.

» 45 - Le Mostre predette. 1. Piatto di Deruta con la data 1556 e la scritta: *Chi lava el capo a l'asino si perde ogni faliga.* — 2. e 3. Piatti di Deruta. Sec. XVI. — 4. e 5. Due vedute di un vaso a palla di Faenza. Sec. XV.

» 46 - Le Mostre predette. — 1. Grande coppa di Cafaggiolo Sec. XVI. — 2. Anfora di Deruta. Sec. XVI. — 3. e 4. Due vasi in palla di Faenza. Sec. XV. — 5. e 6. Due vasi di Cafaggiolo. Sec. XV. — 7. Piatto piccolo di Gubbio. Sec. XVI. — 8. Vaso di Urbino. Sec. XVI. — 9. Piatto di Castel Durante. Sec. XVI.

» 47 - Pitture a fresco di Giorgio Vasari sulle pareti del grande salone detto dei *Cento giorni* nel Palazzo della Cancelleria a Roma, con storie di Paolo III, figure allegoriche e decorazioni.

N. 48 - Vôlte dipinte da Federico Zuccari in due sale del Palazzo Corsini a Roma, ora Galleria Nazionale, fine del sec. XVI.

» 50 - 1. Cornicione e mensola figurata nel nuovo prospetto della Confetteria Baratti e Milano a Torino. — 2. Soffitto nella sala principale. — Pittore Giulio Casanova, scultore Edoardo Rubino.

» 51 - Le Mostre retrospettive in Castel S. Angelo a Roma. — Ricostruzione della sala di vendita per una farmacia del Sec. XVII. — 2. Letto del Sec. XVI in legno intagliato e dorato.

» 52 - Le Mostre predette. — 1. Cofano intagliato del Sec. XVI. — 2. Stipo in ebano con intagli d'avorio eseguito nel Sec. XVIII a somiglianza di stipi cinquecenteschi.

» 53-54 - Opere in ferro battuto dei Sec. XVII e XVIII. — Cancelli e cancelletto nella vecchia Certosa di Vigodarzere presso Padova. inferriate in Padova e Conegliano. Disegni e schizzi del prof. Barnaba Lava.

» 55 - Vôlta dipinta da Lattanzio Gambara nel salone della casa Averoldi a Brescia.

» 56 - Miniature con *Salomone* e *Davide* in un grande Corale del Rinascimento serbato nel Museo civico di Aquila negli Abruzzi.

» 57-58 - Miniature in Codici del Rinascimento serbati nella Biblioteca provinciale di Aquila.

» 59 - Vasi e scatole fittili nel Museo Nazionale di Atene, Sec. V e IV a C.

» 60 - 1. Sarcofago romano nel Museo di Delfo. — 2 e 3. Fregio romano con Tritoni, Amorini e Nereidi nel Museo nazionale di Atene.

» 62 - Esposizione di Torino. — Merletti dell'*Aemilia Ars* in Bologna su composizioni originali. — 1. Reminiscenza di *Chante clair*. — 2. Nave col motto *Fluctuat nec mergitur*. — 3. Motivi araldici sui Bentivoglio. — 4. Fregio floreale con animali.

» 63 - Idem. — Mostra delle industrie femminili piemontesi. — Ricamo detto *Bandera* per decorazione di pareti e mobili a vigorosi colori su fondo bianco o giallognolo nello stile settecentesco.

» 64 - Idem. — Sale nel Padiglione della *Ville de Paris*.

» 65 - Idem. — Particolari delle sale nel Padiglione della *Ville de Paris*.

» 66 - Maioliche abruzzesi. — 1 e 2. Piatti di Carlantonio Grue. — Piatto di Francescantonio Grue con soggetto mitologico, nel Museo d S. Martino a Napoli.

» 67 - Idem. — 1 e 2. Putti di Carlantonio Grue nel Museo di S. Martino — 3. Vaso farmaceutico di Francesco Grue. — 4. Mattonella di Liborio Grue.

» 68 - Idem. — Vasi da farmacia. — 1 e 3. Saverio Grue con influenza francese. — 2. Francescantonio Grue.

» 69 - Idem. — 1 e 2 Piatti di Carmine Gentili nel Museo di S. Martino a Napoli. — 3. Mattonella con *Bacco* e *Arianna* del medesimo nello stesso Museo. — Anno 1717.

» 70 - Idem. — Piatto di Carmine Gentili. — 2 e 3. Mattonelle di Giacomo Gentili.

» 71 - Insieme e particolare dell'ancona di Gaudenzio Ferrari nella chiesa di S. Maria in Arona. — Anni 1510-11.

» 72 - 1. Polittico di Giuseppe Giovenone nella chiesa parrocchiale di Ciriè — 2. Tavole scomposte di un polittico di Gandolfino di Roreto, allogate entro un altare barocco del Duomo d'Asti.

IV.

DETTAGLI

N. 1-2 - Parapetti di ferro battuto con riporti in bronzo. — Ultimo quarto del Sec. XVIII.

» 3 - Battenti in bronzo per ornamenti di grandi portoni di palazzi e bocchette per serrature. — Principio del Sec. XVIII.

» 4 - Pannelli per mobili intagliati in legno. — Metà del Sec. XVII.

» 5-6 - (*Cromolitografia*). — Tarzie geometriche dello zoccolo nella spalliera della sagrestia di S. Maria in Organo a Verona; opera di fra Giovanni. — Rilievi del prof. A. Weingrill.

» 7-8 - Fondi di caminetti in ghisa su motivi settecenteschi francesi.

» 9 - Formella intagliata sulle imposte delle porte nella sala *nera* del Museo artistico Poldi-Pezzoli a Milano, modellata dallo scultore Barzaghi ed eseguita dall'intagliatore Zaneletti.

» 10-11-12 - Ringhiera di balcone in ferro battuto con riporti in bronzo circa dell'anno 1770.

» 13-14 - Lapide in marmo della famiglia Valle nella Cappella del Rosario in S. Maria delle Grazie a Milano, attribuita ad Andrea Fusina. — Primo quarto del Sec. XVI.

» 15 - Orologio imitato da uno celebre di Tommaso Germain, e vaso di marmo verde con riporti in bronzo dorato, della metà del settecento.

» 16 - Sopraornato di un piccolo cancello barocco in ferro battuto.

» 17 - Tavolino di legno dorato. — Seconda metà del settecento.

» 18-19 - Grande tavola di legno dorato. — Prima metà del settecento.

» 20 - Lapide di pietra infissa nel prospetto del palazzo del Senato a Palermo, in occasione dell'apertura di Via Toledo con la data del 1705.

N. 21 a 26 - Ornamenti di uno dei quattro grandi pilastri nella facciata di S. Maria dei Miracoli a Brescia. — Intorno all'anno 1500.

N. 27 - Sezioni orizzontali per conoscere gli oggetti dell'ornamento riprodotto ne' sei precedenti Dettagli.

» 28 - Due bracci in bronzo dorato per illuminazione e un candelliere. — Stile della metà del settecento.

» 29-30 - (*Cromolitografia*). — Stoffe da parato copiate nella raccolta di tessuti posseduta dal Museo artistico-industriale del Castello in Milano, l'una del seicento in velluto intessuto d'oro e d'argento, l'altra del settecento sparsa di rose stilizzate.

» 31-32 - Stipo in ebano con riporti di sagome e ornamenti di bronzo dorato. — Stile detto di Luigi XVI.

» 33-34 - Dettaglio del soffitto nell'atrio ellittico per accesso agli uffici del nuovo palazzo delle Poste e dei Telegrafi a Torino. — Prof. Giulio Casanova pittore.

» 35-36 - Piccolo canapè in legno di ciliegio composto ed eseguito dall'intagliatore Ferdinando Rossi di Bologna.

» 37 - Alari da caminetto, in bronzo cesellato e dorato. — Ultimo ventennio del settecento.

» 38-39-40 - Letto di stile roccocò ora nel Museo artistico-industriale del Castello a Milano, già nella raccolta Mora.

» 41 - Seggiola barocca intagliata in legno, nella Villa Reale di Poggio a Cajano presso Firenze.

» 42-43 - Tavolino bianco con dorature nella Villa Reale di Poggio a Cajano. — Stile del primo Impero Napoleonico.

» 44 - Cornice in legno dorato della prima metà del settecento.

» 45 a 48 - (*Cromolitografia*). — Scrivania per signora con intarsi in metallo su fondo di tartaruga e guarnizioni in bronzo cesellato e dorato. — Stile dei Boulle nel primo trentennio del Settecento.

V.

DISEGNI INTERCALATI NEL TESTO

Pagina

Fig. 1-2-3 - Schizzi per i putti sui pilastrini delle rampe dello scalone della Cassa di Risparmio in Reggio Emilia 3
» 4 - Figura a sostegno delle travate in ferro nel lucernario della sala terrena 4
» 5 - Schema del salone al primo piano ove saranno le composizioni del prof. Manicardi 4
» 6 - Bassorilievo per il basamento del predetto salone figurante la lotta contro la natura per strapparle forze utili all'umanità . 4
» 7 - Altro bassorilievo nel detto salone 4
» 8-9-10 - Capitelli dei pilastri nel detto salone con le rappresentazioni dell'Elmo di Astolio, di un Paladino in arcione e con la corona di re Carlo 5
» 11 a 15 - Fregi nell'attico del salone al primo piano, rappresentante i lavori di dissodamento, seminagione, coltivazione, raccolti, trasporti agricoli e lavori industriali 6
» 16 - Ringhiera in ferro battuto del poggiolo al primo piano verso il giardino nel palazzo municipale di Varese, anni 1776-78 . 7
» 17 - Prospetto del palazzo verso il giardino 8
» 18 - Particolare nella detta facciata 8
» 19 - Cancello dell'atrio principale 8
» 20 - Altro cancello in ferro battuto 8
» 21 - Cappella del palazzo, ora ridotta a sala dei matrimoni . . . 9
» 22 - Centro della volta nello scalone principale del palazzo . . . 9
» 23 - Stucchi delle pareti e della volta nello scalone principale . 9
» 24 - Parapetto di scala in ferro battuto 10
» 25 - Balaustrata verso il giardino 10
» 26 - Cancello secondario 10
» 27 - Centro del soffitto in una sala del primo piano 10
» 28 - Salone del primo piano con grande camino 11
» 29 - Ornamenti di stucco nell'angolo della volta in una sala del primo piano 11
» 30 - Camino del salone rappresentato nella fig. 28 11
» 31 - Ringhiera verso il giardino 12
» 32 - Particolare della precedente ringhiera 12
» 33 - Planimetria generale del palazzo e del giardino di Francesco II d'Este in Varese 12
» 34 - Una delle vetrate nella Certosa presso Firenze 12
» 35 - Portico delle antiche sculture innanzi al palazzo di Villa Albani. 13
» 36 - Viale nel giardino di Villa Albani, guardante l'ingresso . . 14
» 37 - Chimera nel giardino superiore 14
» 38 - Loggia semicircolare veduta dal giardino simmetrico . . . 14
» 39 - Imitazione di un tempio antico in rovina, nel giardino . . . 15
» 40 - Faustina seduta sul trono 15
» 41 - Tazza di marmo lunense sostenuta da chimere 15
» 42 - Tolomeo Filadelfo, in granito egiziano 16
» 43 - Diana Efesia 16
» 44 - Apollo coronato di lauro 16
» 45 - Diogene nella botte e Alessandro 16
» 46 - Dedalo ed Icaro che fabbricano le ali 17
» 47 - Giove Serapide, testa di basalte, busto di nero antico . . . 17
» 48 - Statue di stucco sul cornicione in S. Maria del Popolo a Roma 17
» 49 - Insieme dei graffiti all'altezza del primo piano in una delle facciate del Monte di Pietà in Reggio Emilia 18
» 50-51 - L'Usura in forma di scheletro schiaccia l'Umanità prima delle benefiche istituzioni sul pressito 19
» 52 - L'Usura calpesta l'Umanità 19
» 53 - La Pietà, il riscatto e la difesa dei miseri 19
» 54 - Insieme dei graffiti all'altezza del primo piano nel secondo prospetto del Monte di Pietà 19
» 55-56 - L'uomo lotta contro i raggiri dell'Avidità 19
» 57 - Splendore del bene dopo la lotta 20
» 58 - Frate Bernardino da Feltre fondatore dei Monti di Pietà . 20
» 59 - Ringhiera di balcone in ferro e bronzo circa dell'anno 1770 . 21
» 60 - Stoffa della tomba di S. Giuliano a Rimini. Sec. X o XI . . 21
» 61 - Stoffa come la precedente 21
» 62 - Stoffa bizantina nel Museo di Cluny a Parigi 22
» 63 - Arca nel sepolcro di Alessandro Tartagni in S. Domenico in Bologna 22
» 64 - Dettaglio dell'arca nel detto sepolcro, opera di Francesco di Simone, anno 1447 23
» 65 - Capitello dei pilastri nel predetto monumento 23
» 66 - Basi degli stessi pilastri angolari 23
» 67 - Insieme del monumento al Tartagni 24
» 68 - Dettaglio del fregio nella trabeazione del medesimo sepolcro . 24
» 69 - Chimera nel basamento dello stesso sepolcro 24
» 70 - Sala *nera* nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano 25

Pagina

Fig. 71-72 - Canapo in basalte verde con le figurazioni di varie divinità egizie e della Camasia 25
» 73 - Grande Galleria al primo piano nel palazzo della Villa . . 26
» 74 - Il *Parnaso* dipinto nella vòlta della predetta Galleria da Raffaele Mengs 27
» 75 - Bassorilievo antico di stile arcaizzante collocato nella predetta Galleria e rappresentante un sacrificio con le figure di Apollo, Venere, Diana e la Vittoria 27
» 76 - Pallade, statua maggiore del vero, in marmo greco 28
» 77 - Gaminede, rappresentato nel cippo sepolcrale di Lucio Statio 28
» 78 - *Scuola di filosofi:* musaico antico, sempre nella Villa Albani. 28
» 79 - Fregio di Amorini dipinto da Gaudenzio Ferrari, ora nella Galleria Carrara di Bergamo 29
» 80 - Sarcofago romano nel Museo Nazionale di Atene 29
» 81 - Sarcofago romano trovato in Atene, ora in quel Museo nazionale 30
» 82 - Giovinetto plebeo: marmo ellenistico nella Galleria Borghese. 30
» 83 - Putto dormente, nel Museo delle Terme a Roma 30
» 84 - Putto di maniera ellenistica nella Galleria Borghese . . . 30
» 85-86 - Putti nelle anse ornamentali della vasca battesimale nel Duomo di Empoli, Scuola di Donatello 31
» 87 - Stemma sul portone del palazzo Porto a Vicenza 31
» 88 - Tondo di Sandro Botticelli nella Galleria Borghese a Roma. 32
» 89 - Parte inferiore del quadro *La Carità* di Cosmè Tura nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano. 32
» 90 - Bronzo di Bertoldo discepolo di Donatello nel Museo del Louvre a Parigi 32
» 91 - Reliquiario del Sacro Cingolo nella Cattedrale di Prato . . 32
» 92 - Tabernacolo per gli olii santi, dei Della Robbia, nel Duomo di Barga 33
» 93 - *La Fortuna* di Giambellino nella R. Galleria di Venezia . . 33
» 94 - Putto dei Della Robbia nella Galleria Buonarrotti a Firenze. 34
» 95-96 - Lampada in bronzo nel palazzo Chigi a Roma, della quale il disegno fu già attribuito a Raffaello e il modello a Lorenzetto 34
» 97 - Altare della Vergine nella chiesa di S. Vitale a Bologna, opera dei Formiggine 35
» 98 - Particolare nel precedente altare 36
» 99 - Altare del Rinascimento nella chiesa della Madonna delle Grazie a Bassano 36
» 100 - Fontana in una vecchia stampa di autore ignoto serbata nel Museo Civico di Bassano 36
» 101 - Uno dei lati minori della vòlta dipinta dal Tavarone nella gran sala della villa detta *Paradiso* a S. Francesco d'Albaro presso Genova 37
» 102-103 - Solenne ingresso di Alessandro Farnese in Anversa, figurato dal Tavarone nel centro della predetta vòlta 38
» 104 - Parte di uno dei lati maggiori nella vòlta della predetta sala 39
» 105 - Stemma a riscontro di quello rappresentato nella fig. 101 . . 39
» 106 - Facciata posteriore del palazzo di S. Giorgio nello stato in cui era pochi anni addietro 40
» 107 - Vòlta secentesca nel palazzo dei Penitenzieri a Roma . . . 40
» 108 - Cristoforo Caselli. La parte centrale di un quadro nella R. Pinacoteca di Parma 41
» 109 - G. F. Penni detto Fattore. Allegoria della *Carità* nella Galleria di Villa Albani a Roma 41
» 110 - Alessandro Vittoria. Parte di candelabro in bronzo nel Museo Correr a Venezia 41
» 111 - Mario de Fiori. Specchio dipinto nella Galleria Colonna a Roma 42
» 112 - Mario de Fiori. Specchio come il precedente 42
» 113 - D. Piola. Paliotto nel Duomo di Genova 42
» 114 - Il Tribolo. Parte della fontana nella Villa Reale di Castello. 43
» 115 - Balaustrata nella chiesa di S. Pietro in Montorio a Roma . 43
» 116 - Francesco Albani. Il *Carro d'Amore* nel Palazzo bianco a Genova 44
» 117 - Angioletti intorno alla figura di S. Filippo Neri. Intaglio in legno del Brustolon 44
» 118 - Piedestallo dei pilastri nel Presbiterio di S. Maria dei Miracoli a Venezia 44
» 119 - Fregio in un libro del 1756 coll'impresa dell'Accademia Clementina in Bologna 45
» 120 - Lato minore della sala delle adunanze nell'Istituto delle Scienze e delle Arti in Bologna, dipinta dal Pellegrini . . . 45
» 121 - Fregio di un libro del 1756, coll'impresa dell'Accademia dei Carracci 46

POLITECNICO BIBLIOTECA

Pagina

Fig. 122-123 - Telamoni dipinti dal Pellegrini nella vôlta della predetta sala delle adunanze 46
» 124 - Fregio del 1756 con la medaglia di papa Benedetto XIV . . 47
» 125-126 - Figure dipinte dal Pellegrini nella predetta sala delle adunanze e in quella detta dell'*Obelisco* 47
» 127 - Finale di capitolo con la medaglia data in premio dall'Accademia Clementina dopo il 1743 48
» 128 - Camino nella sala detta dell'*Obelisco* 48
» 129 - Finale del libro stampato nel 1756 ove si parla della vita e delle opere del Pellegrini 49
» 130 - Parte di un fregio scherzoso modellato recentemente nel palazzo Caffarelli a Roma 49
» 131 - Luca Giordano. *Baccanale* nella Galleria Albani a Roma . . 50
» 132 - Putti nel sepolcro di S. Luigi in S. Ignazio a Roma . . . 50
» 133 - Putti dormienti dell'Algardi nella Galleria Borghese 51
» 134 - Putto del Bernini in S. Giovanni in Laterano a Roma . . . 51
» 135 - Bassorilievo del prof. Lodovico Pogliaghi nel nuovo pulpito del Duomo di Chiavari 51
» 136 - Monumento a Maria Clementina nella Basilica Vaticana degli scultori Barigioni e Bracci 52
» 137 - Angolo del presbiterio nel Duomo di Chiavari con le nuove decorazioni dei pilastri e col nuovo pulpito del prof. Lodovico Pogliaghi 52
» 138 - Il Pinturicchio. Fregi e vôlta nella sala del *Credo* nel quartiere Borgia del Palazzo Vaticano 53
» 139 - Antonio del Pollaiolo — *Ercole che soffoca Anteo*, nel salone del Palazzo di Venezia a Roma 54
» 140 - Gerolamo da Treviso — Fontana e putti nel fregio del predetto salone 54
» 141 - Graffiti nel cortile del Palazzo dei Della Rovere, ora dei Penitenzieri, in Roma 54
» 142 - Il Pinturicchio — Fregi e lunette nella sala delle *Sibille* e dei *Profeti* nel quartiere Borgia del Palazzo Vaticano . . . 55
» 143 - Daniele da Volterra — Grande fregio nel salone d'ingresso al quartiere nobile del Palazzo Massimo in Roma con le storie di Fabio Massimo 56
» 144 - Pierin del Vaga — Fregio nella sala dei ricevimenti nel predetto Palazzo, con le storie di Enea e Didone 56
» 145 - Scolari di Giulio Romano — Fregio in un salotto del detto Palazzo 57
» 146 - Il *Ratto delle Sabine* nel suddetto fregio 57
» 147 - Giardiniera 58
» 148 - Ornamento di fontana con piccola vasca centrale 58
» 149 - Cancello con stemma 58
» 150 - Sostegno di lampada 58
» 151 - Fontanella a zampillo nell'atrio di un palazzo 59
» 152 - Parte inferiore delle colonne nella loggia sporgente dalla facciata di S. Maria dei Miracoli a Brescia 59
» 153 - Facciata di S. Maria dei Miracoli a Brescia 60
» 154 - Due pilastri nella detta facciata 60
» 155 - Piccolo portalucerne e piede di braciere in ferro battuto del Sec. XIV, grande portalucerne del Sec. XVI nelle mostre retrospettive di Castel Sant'Angelo a Roma 61
» 156 - Spalliera di un letto in ferro battuto, lavoro volterrano della fine del Sec. XVI 62
» 157 - Mostra in ferro battuto della fine del Sec. XVI 62
» 158 - Rotella da parata in ferro sbalzato e cesellato, di lavoro italiano 63
» 159-160 - Mattonelle maiolicate provenienti dal pavimento di una cappella nel Casale della Magliana presso Roma. Sec. XVI . 63
» 161 - Brocca di Castel Durante in due vedute, e piatto di Urbino. Sec. XVI 64
» 162 - Vasi da farmacia in maiolica di varie fabbriche italiane dal Sec. XV al XVI 64
» 163 - Storia attribuita al Vasari. — *Ordinanza dell'armata navale avviata a Lepanto*, nella sala Regia del Palazzo Vaticano . 65
» 164 - Giorgio Vasari — Storie sulle pareti del salone dei *Cento giorni* nel Palazzo della Cancelleria a Roma 65
» 165 - Giorgio Vasari — Figure allegoriche e parte di una storia nella decorazione del predetto salone 66
» 166 - Maturino fiorentino e Polidoro da Caravaggio — Storie di Roma antica dipinte a chiaroscuro sulla facciata del palazzetto dei Ricci in via Giulia 67
» 167 - Idem. — Storie come le precedenti sulla stessa facciata. Primo quarto del Sec. XVI 67
» 168 - Federico Zuccari — Vôlta di un salotto nel Palazzo Corsini a Roma, ora Galleria Nazionale 68
» 169 - Vecchi strumenti musicali della collezione di S. M. la Regina Madre 69
» 170 - Ricamo perugino a disegni galli su fondo bianco. Sec. XVII 69
» 171 - Arazzo fiammingo del Sec. XVI con la storia della casta Susanna 70

Pagina

Fig. 172 - Altorilievo dello scultore Giovanni Prini a illustrazione della mostra del Costume: il trionfo delle Arti nel Cinquecento . 70
» 173 - Panciotto di seta con ricami d'oro e a colori. Sec. XVIII . 71
» 174 - Abito maschile del Settecento riccamente ricamato 71
» 175 - Altorilievo dello scultore Giovanni Prini a illustrazione della mostra del Costume: l'ingresso in Roma di un ambasciatore polacco nel 1638 71
» 176-177 - Guanti del Sec. XVIII 72
» 178 - Sala dei cimeli nel Museo dell'Ingegneria militare . . . 72
» 179 - Calzature del Sec. XVIII 73
» 180 - Ingresso al Museo dell'Ingegneria militare 73
» 181 - Cortile dell'Angelo o delle Palle, intorno al quale si svolgono alcune delle Mostre retrospettive 73
» 182 - Schizzo del fianco e del prospetto d'una sedia a braccioli composta ed eseguita dall'intagliatore F. Rossi di Bologna . 74
» 183 - Prospetto della Confetteria Baratti e Milano sotto i portici di Piazza Castello a Torino. Decorazione del Prof. G. Casanova e dello scultore E. Rubino 74
» 184 - Bassorilievo in bronzo con scena bacchica nel banco della predetta Confetteria. Opera dello scultore Edoardo Rubino . 75
» 185 - Interno della suddetta Confetteria 75
» 186 - Orologio nella stessa Confetteria 75
» 187 - Nicchia con la *fama* di Perin del Vaga, nel palazzo Massimo a Roma 76
» 188 - Storia dipinta da Daniele di Volterra nel palazzo Massimo a Roma 76
» 189 - Pitture decorative di Lattanzio Gambara nel vecchio salone della Pretura a Brescia, riprodotte nel Padiglione lombardo della Mostra etnografica in Roma 7
» 190 - Vecchio salone della Pretura dipinto dal Gambara . . . 78
» 191 - Fregio e travatura nel predetto salone 78
» 192 - Vôlta nel salone della casa Averoldi a Brescia dipinta dal Gambara 79
» 193 - *Diana* dipinta dal Gambara in una lunetta della suddetta vôlta 79
» 194 - *Mercurio* dipinto dal Gambara nella predetta vôlta 80
» 195 - Figura dipinta dal medesimo nella stessa vôlta 80
» 196 - Pagina miniata con *Davide orante* in un Codice della Biblioteca di Aquila 81
» 197 - L'*Annunciazione* miniata nel predetto Codice 81
» 198 a 201 - Pagine miniate in Codici del Rinascimento serbati nella Biblioteca provinciale di Aquila 82-83
» 202-203 - Fregi in due pagine miniate 82-83
» 204-205 - Miniature in un grande Corale del Rinascimento serbato nel Museo Civico di Aquila 84
» 206-207 - Ceramiche dalle Fornaci di Mugello 85-86
» 208-209-210 - Merletti dell'*Aemilia ars* su disegni originali . . . 86-87
» 211 - Ricami della Scuola Bandera per mobili 87
» 212-213 - Paraventi nella mostra Giapponese 87-88
» 214 - Rilegatura in cuoio impresso, colorito e dorato della officina De Toldo in Venezia 88
» 215 - Vetrina nel padiglione della *Ville de Paris* 89
» 216 - Tavola in legno dorato della fine del Sec. XVII 89
» 217-218 - Piatti abruzzesi anteriori ai Grue 90
» 219 - *La Musica*. Piatto di Carlantonio Grue 91
» 220 - *L'adorazione dei pastori*. Mattonella di Francescantonio Grue 91
» 221 - Paesaggio. Mattonella di Francescantonio Grue 92
» 222 - Ancona dell'altar maggiore nella chiesa di S. Antonio di Ranverso. — Defendente Ferrari 93
» 223 - Madonna della Misericordia nella Cavazza a Saluzzo. — Dipinto piemontese della fine del Sec. XV 94
» 224 - Salone gotico nella Casa Cavazza in Saluzzo 94
» 225 - Trittico di Defendente Ferrari nella chiesa di S. Giovanni in Avigliana, con la parte di mezzo moderna 95
» 226 - Trittico del medesimo artista nella predetta chiesa 95
» 227 - Ancona di scuola piemontese del Sec. XVI custodita nella Casa Comunale di Alba 96
» 282 - Pala marmorea del 1525 con la parte centrale barrocca nel Duomo di Alba 96
» 229-230 - Dipinti nel polittico di Gaudenzio Ferrari nella chiesa di S. Maria in Arona 96
» 231 - Vaso farmaceutico di Francescantonio Grue 97
» 232 - Piatto del predetto nel Museo di Aquila 97
» 233 - Vasetti e calamai di Francescantonio Grue nel Museo di S. Martino a Napoli 97
» 234 - Vassoio di Saverio Grue 98
» 235 - Fiasca di Nicolò Grue 98
» 236 - Piatto di Carmine Gentili nel Museo di S. Martino a Napoli. 98
» 237 a 240 - Mattonelle, piatti, tazze e sottocoppe di Carmine Gentili nel Museo di S. Martino a Napoli 99
» 241 - Fiasche e piatti delle fornaci abruzzesi a Torre de' Passeri. 100

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

STOFFE DA PARATO E DA MOBILI SU MOTIVI FLOREALI: COMPOSIZIONI DEL PROF. E. CALORI

CROMOLIT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

COMPOSIZIONI DEL PITTORE CIRILLO MANICARDI PER DECORARE IL PALAZZO DELLA CASSA DI RISPARMIO IN REGGIO EMILIA.

SCHIZZI PER I PUTTI DA ESEGUIRSI IN ALTORILIEVO SUI PILASTRINI DELLE RAMPE NELLO SCALONE PRINCIPALE.

(ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

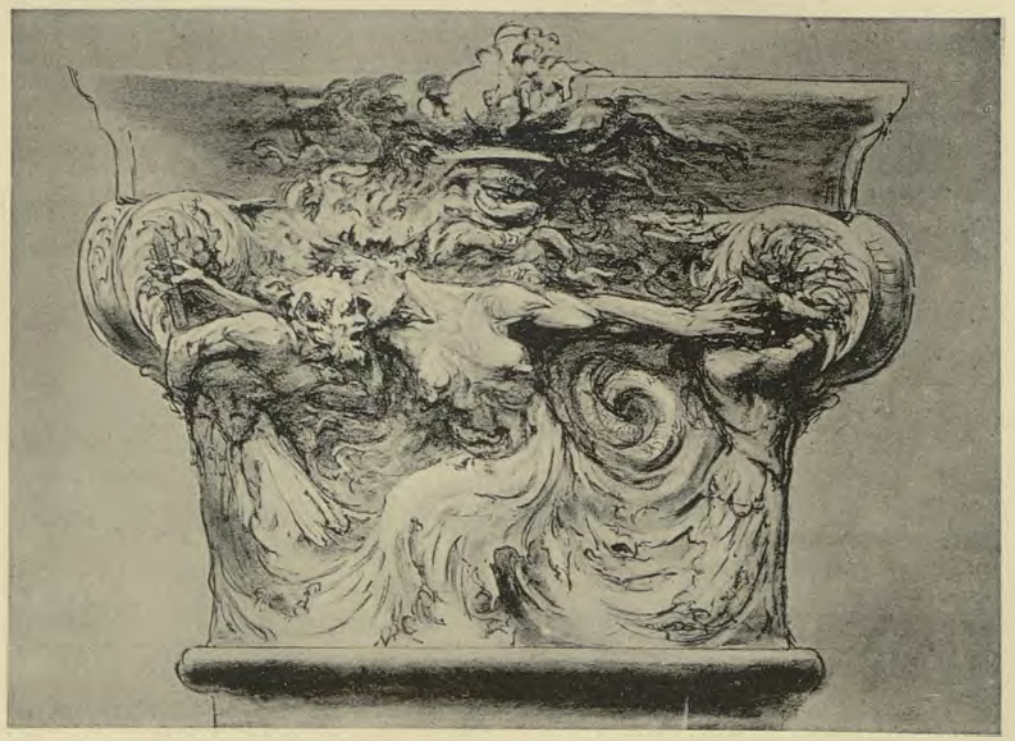
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO

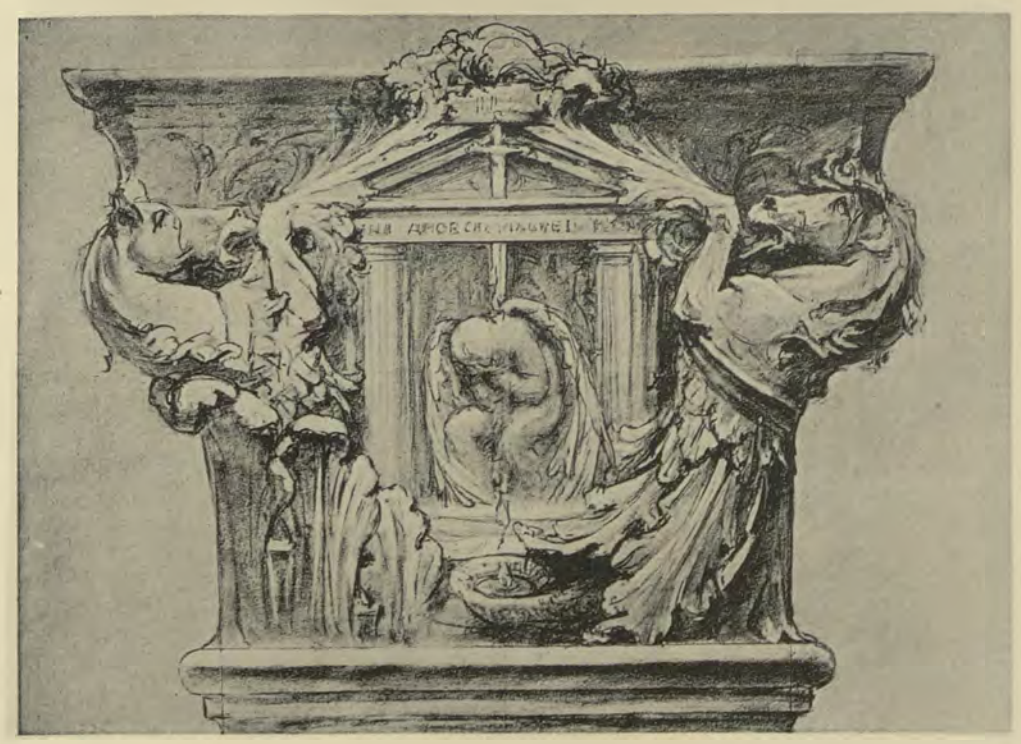
COMPOSIZIONI DEL PITTORE C. MANICARDI PER DECORARE IL PALAZZO DELLA CASSA DI RISPARMIO IN REGGIO EMILIA.

SCHIZZI PER I BASSORILIEVI NEI PIEDESTALLI DEI PILASTRI INTORNO ALLE PARETI DEL SALONE PRINCIPALE.

(ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

COMPOSIZIONI DEL PITTORE CIRILLO MANICARDI PER DECORARE IL PALAZZO DELLA CASSA DI RISPARMIO IN REGGIO EMILIA.

SCHIZZI PER I CAPITELLI DEI PILASTRI NEL SALONE PRINCIPALE.

(ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO

COMPOSIZIONI DEL PITTORE C. MANICARDI PER DECORARE IL PALAZZO DELLA CASSA DI RISPARMIO IN REGGIO EMILIA. SCHIZZI PER IL FREGIO NELLA TRABEAZIONE DEL SALONE PRINCIPALE CON INVENZIONI TRATTE DALL'ARIOSTO E DAL BOIARDO.

(ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

TARSIE NEI SEDILI DEGLI STALLI DEL CORO IN S. MARIA IN ORGANO A VERONA.

OPERE DI FRA GIOVANNI NEGLI ANNI 1491-99 (VEDI FASCICOLI 11 E 12 DEL 1910).

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO

VILLA ALBANI IN ROMA. — TEMPIETTI ALLE ESTREMITÀ DEL « PORTICO DELLE ANTICHE SCULTURE », INNANZI AL PALAZZO. — METÀ DEL SEC. XVIII.

(FOT. ALINARI ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

VILLA ALBANI IN ROMA. — 1. GENIO FUNEBRE. ALTORILIEVO ANTICO IN MARMO DI LUNI. — 2. BASSORILIEVO ANTICO IN MARMO GRECO, DI STILE ARCAIZZANTE: FORSE BERENICE EVERGETIDE INNANZI AD ARSINOE.

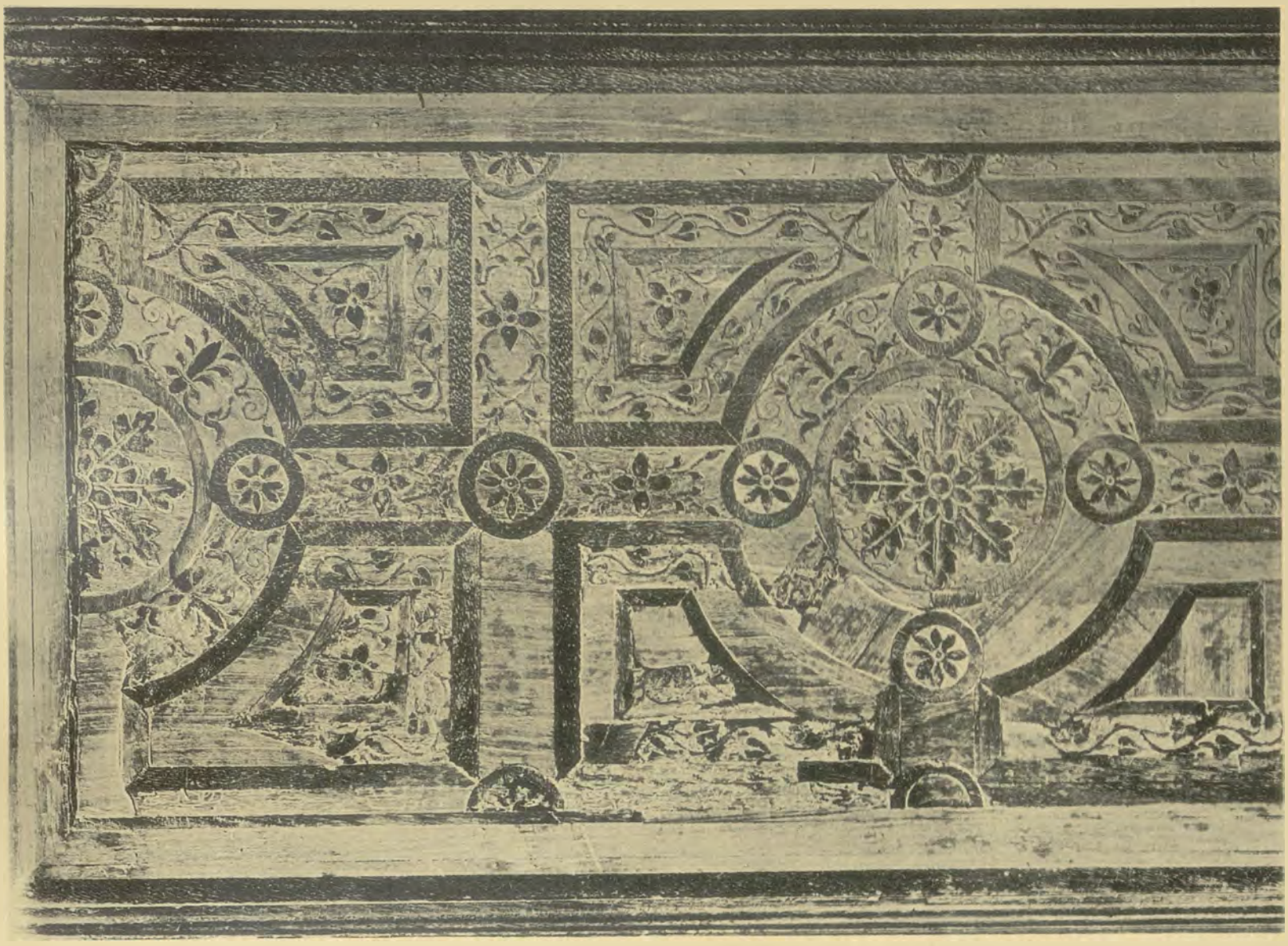
(Fot. Alinari. — ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

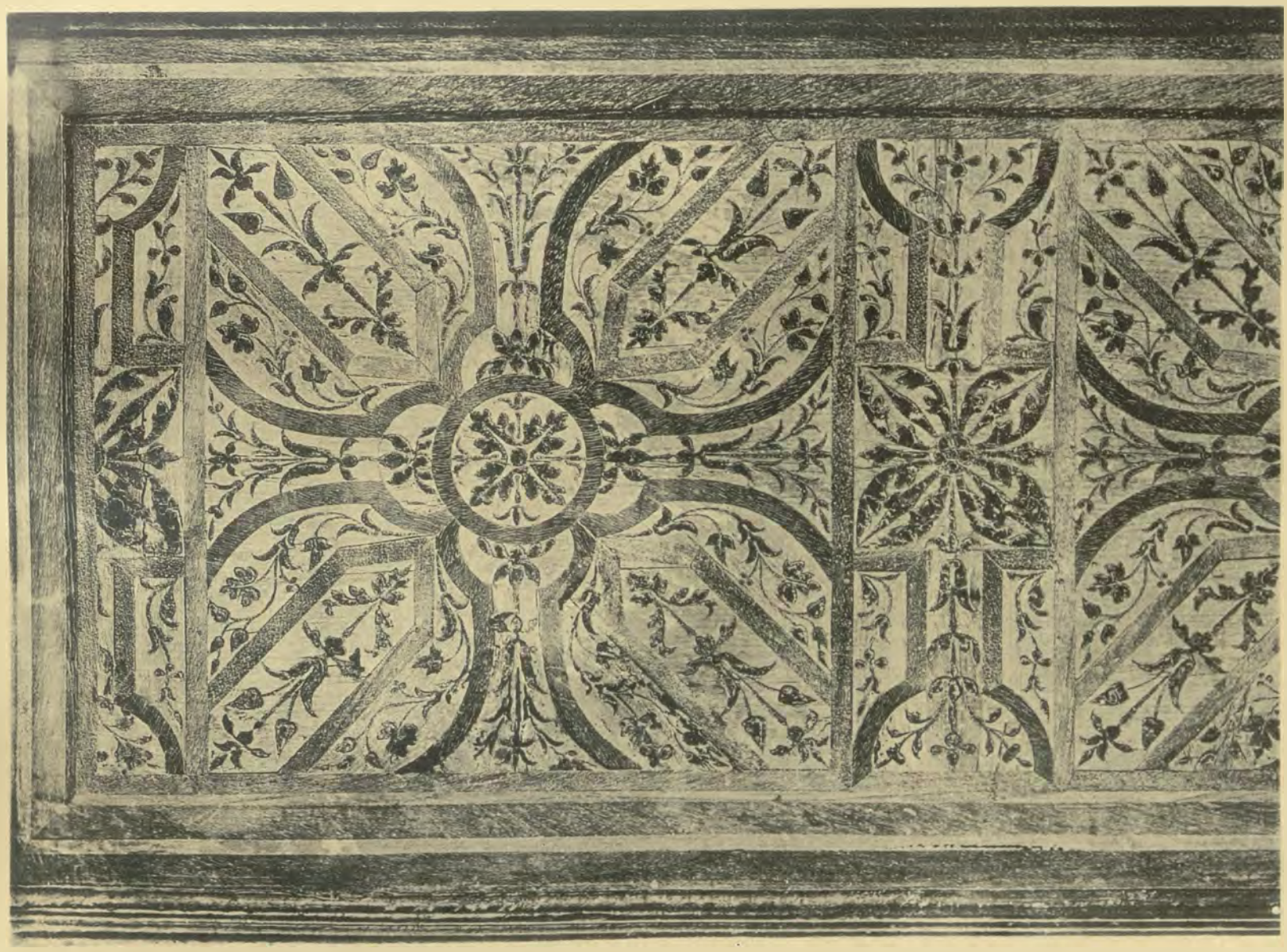
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

TARSIE NEI SEDILI DEGLI STALLI DEL CORO IN S. MARIA IN ORGANO A VERONA.
OPERE DI FRA GIOVANNI NEGLI ANNI 1491-99 (VEDI FASCICOLI 11 E 12 DEL 1910).

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



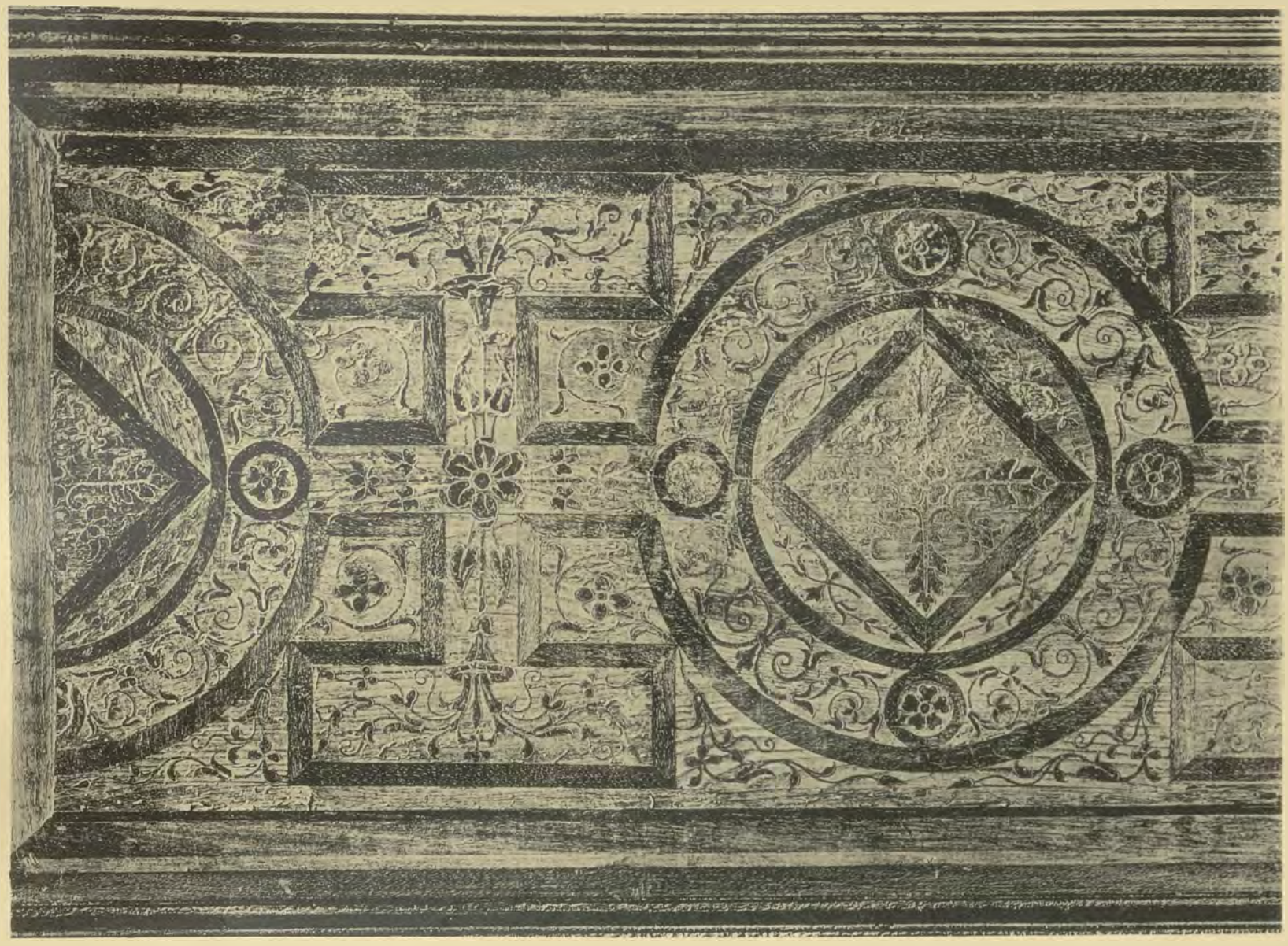


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

TARSIE GEOMETRICHE NELLO ZOCCOLO DELLA SPALLIERA DELLA SAGRESTIA IN S. MARIA IN ORGANO A VERONA.
OPERE DI FRA GIOVANNI NEGLI ANNI 1519-25 (VEDI FASCICOLI 11 E 12 DEL 1910).

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



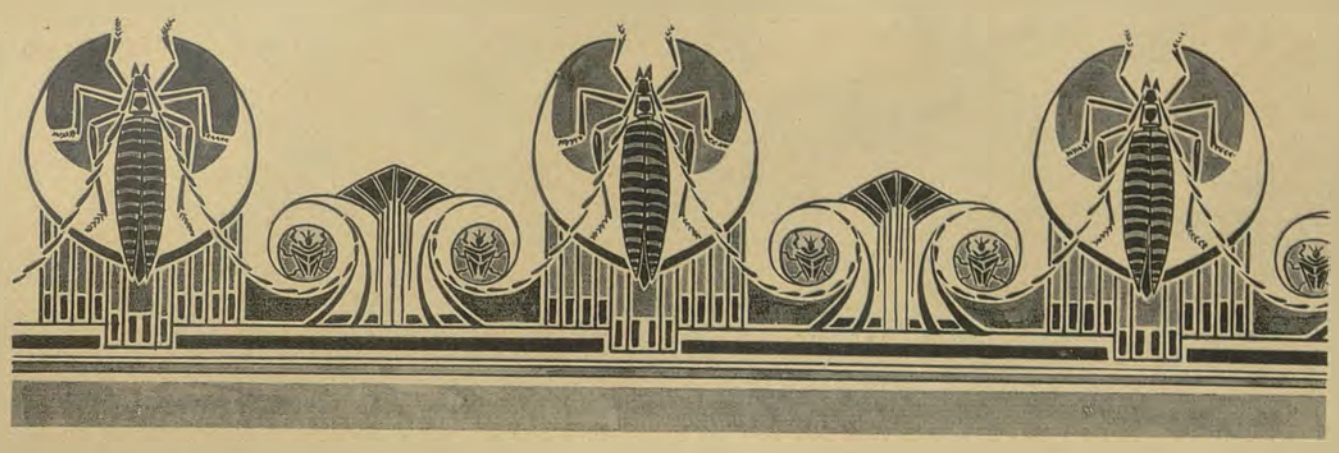
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

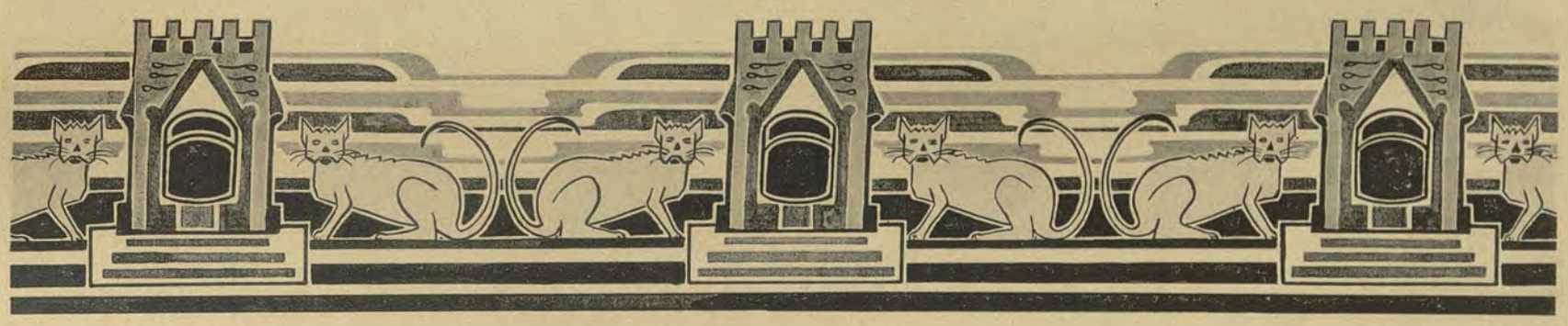
TARSIE GEOMETRICHE NELLO ZOCCOLO DELLA SPALLIERA DELLA SAGRESTIA IN S. MARIA IN ORGANO A VERONA.

OPERE DI FRA GIOVANNI NEGLI ANNI 1519-25 (VEDI FASCICOLI 11 E 12 DEL 1910).

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

SCHIZZI DI FREGI GROTTESCHI COMPOSTI DAL PROF. E. CALORI.

(ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

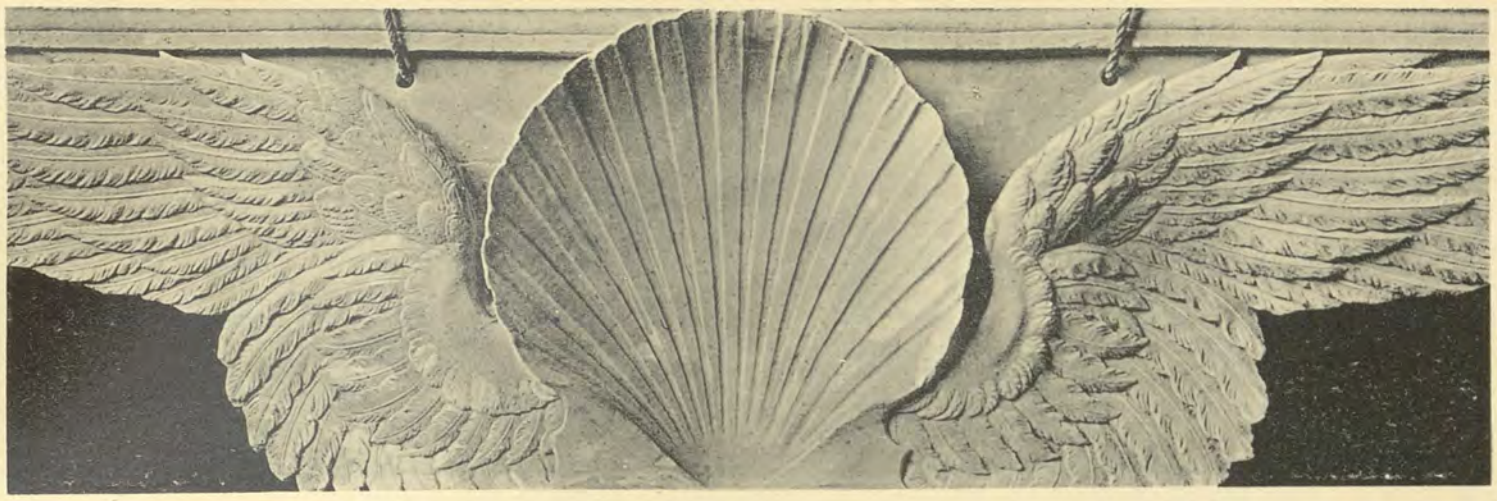
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

STOFFE DI SETA TROVATE RECENTEMENTE NELLA TOMBA DI SAN GIULIANO A RIMINI. — SEC. X O XI.

(LA STOFFA CON I GRIFI È RIPRODOTTA NELLA SUA STESSA MISURA; QUELLA CON I LEONI È IMPICCIOLITA NOVE VOLTE).

(CROMOLIT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



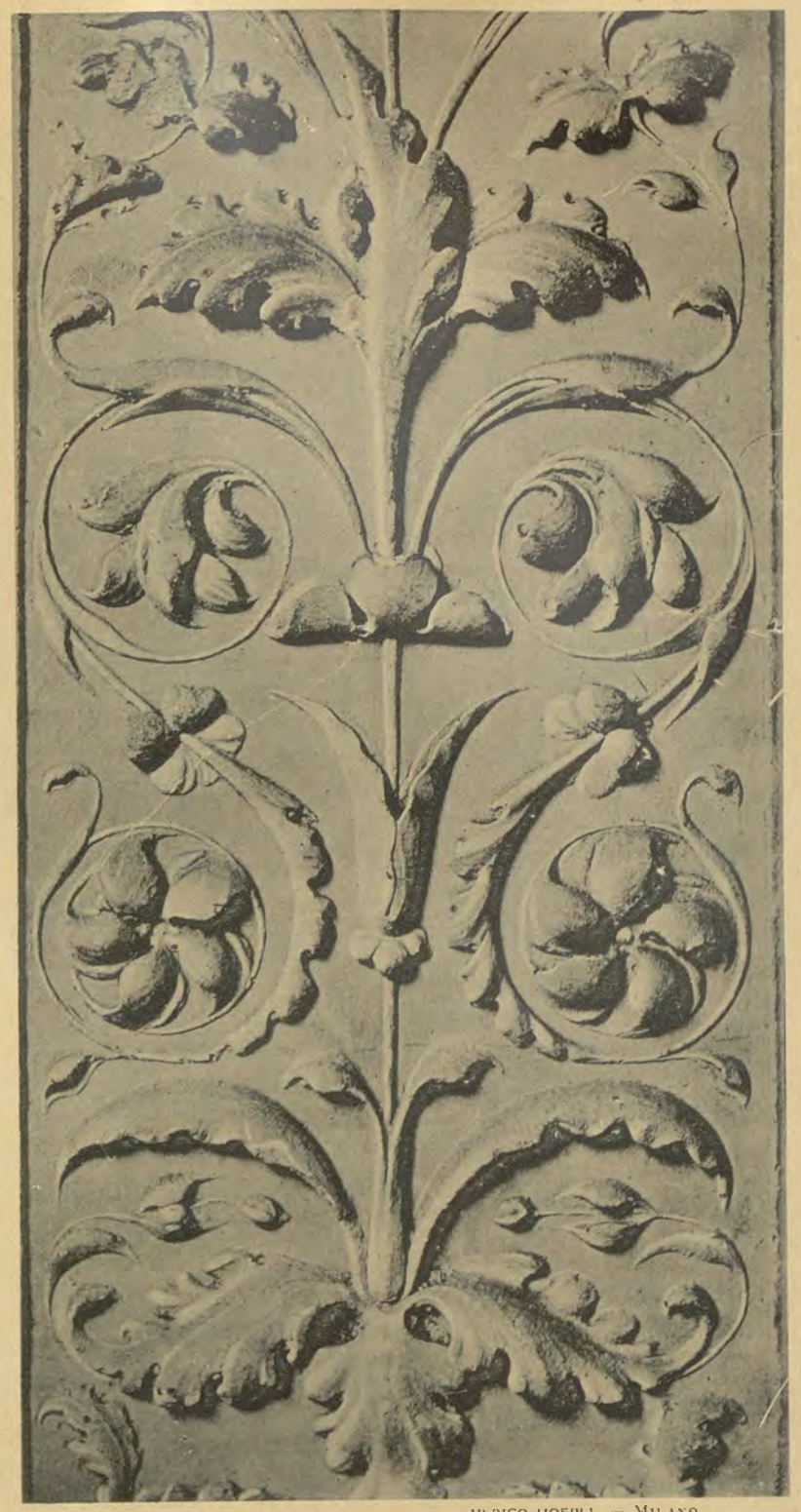
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO

ORNAMENTI NEL BASAMENTO E NELL'ARCA DEL SEPOLCRO DI ALESSANDRO TARTAGNI IN S. DOMENICO A BOLOGNA. OPERA DI FRANCESCO DI SIMONE. ANNO 1447.

(FOT. DELL'EMILIA. — ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.



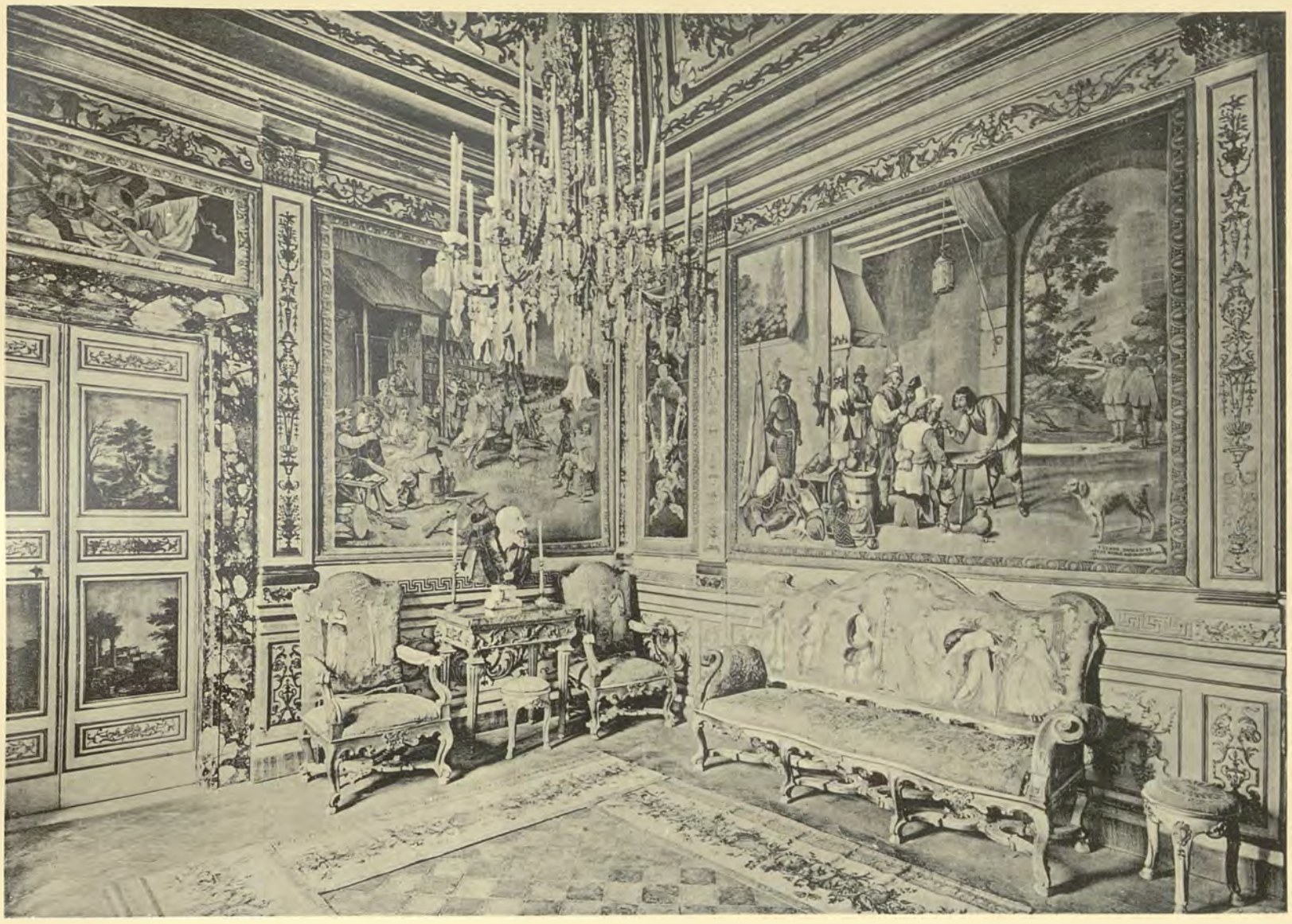
ULRICO HOEPLI — MILANO.

ORNAMENTI SUI FUSTI DEI PILASTRI ANGOLARI NEL SEPOLCRO DI ALESSANDRO TARTAGNI IN S. DOMENICO A BOLOGNA.

OPERA DI FRANCESCO DI SIMONE. ANNO 1447.

(FOT. DELL'EMILIA. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

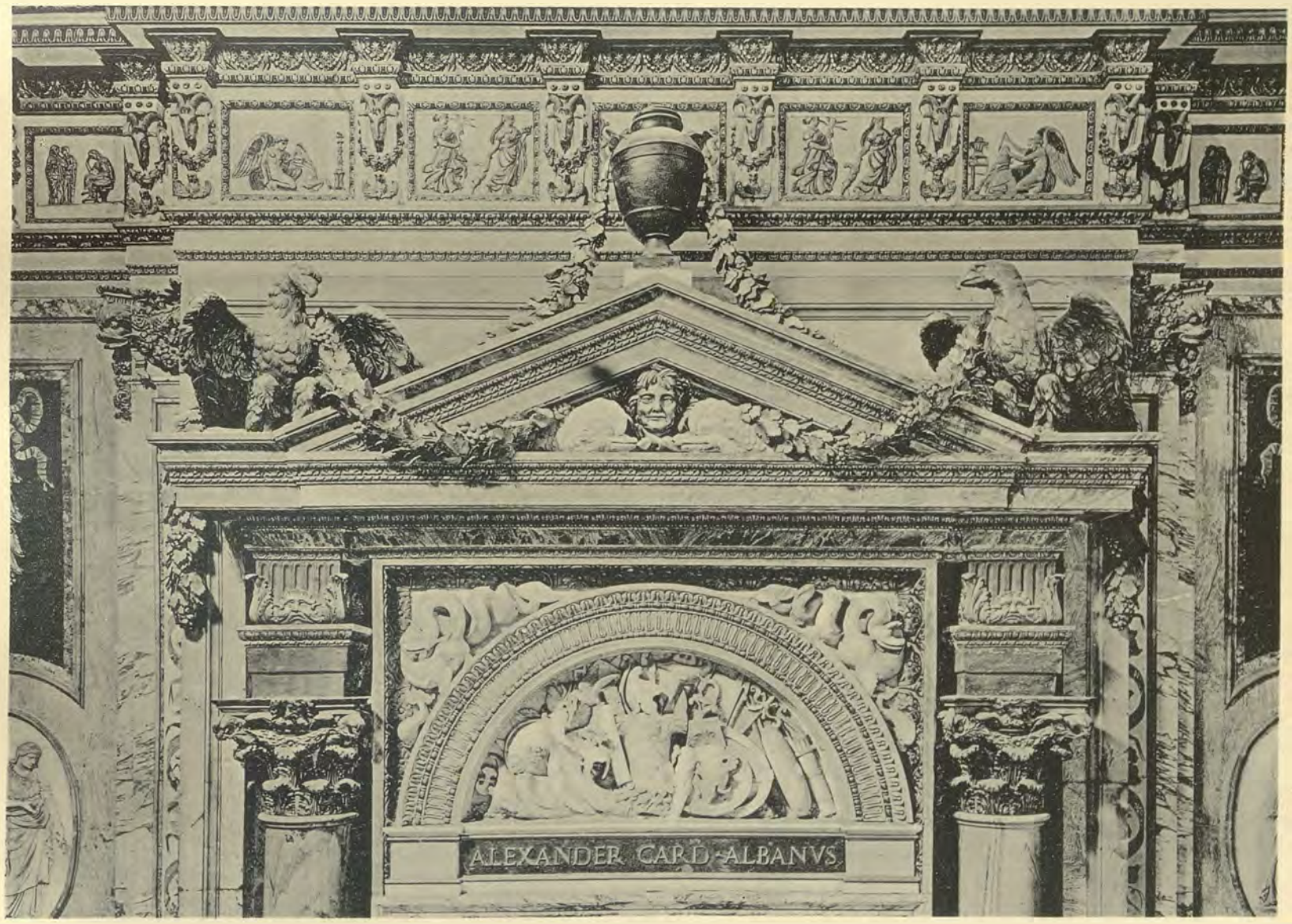


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO

PALAZZO DI VILLA ALBANI IN ROMA. — 1. SALA DETTA DEGLI ARAZZI. — 2. GRANDE GALLERIA AL PRIMO PIANO. — SECONDA METÀ DEL SEC. XVIII.

(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



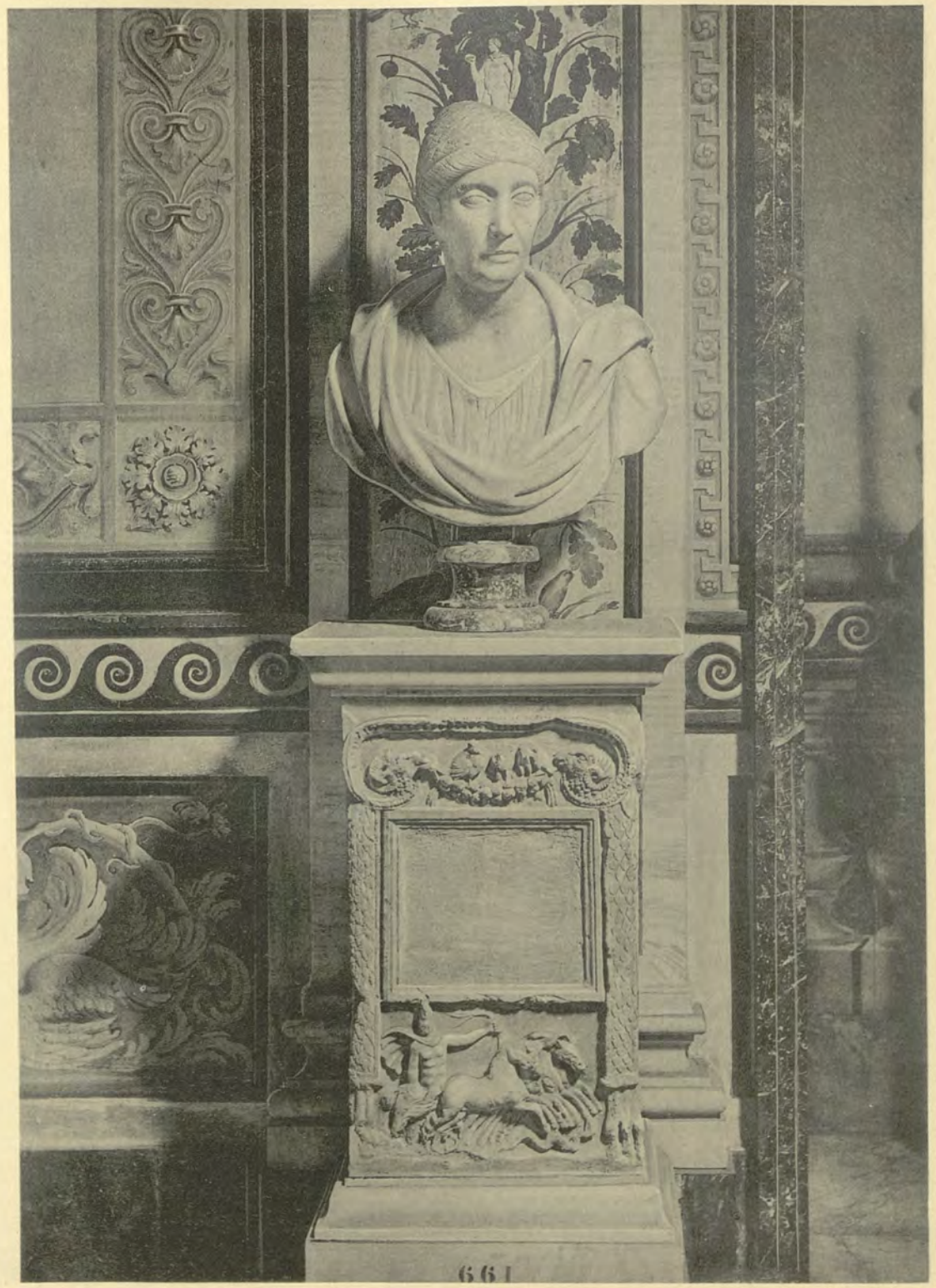
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO

PALAZZO DI VILLA ALBANI IN ROMA.

SOPRAPPORTI NELLA GALLERIA DEL PRIMO PIANO. — SECONDA METÀ DEL SEC. XVIII.

(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

PALAZZO DI VILLA ALBANI IN ROMA.

1. ANTINOO FIGURATO QUALE UNO DEI CASTORI, BASSORILIEVO ANTICO. — 2. BUSTO ANTICO DI DONNA SCONOSCIUTA, SOPRA UN CIPPO.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBL.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

OPERE DEI FORMIGGINE IN BOLOGNA.

1. CAPPELLA BONCOMPAGNI NELLA CHIESA DI S. MARTINO: ANNO 1529. — 2. PARTE CENTRALE DELL'ALTARE DELLA VERGINE IN S. VITALE.

(FOT. DELL'EMILIA. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

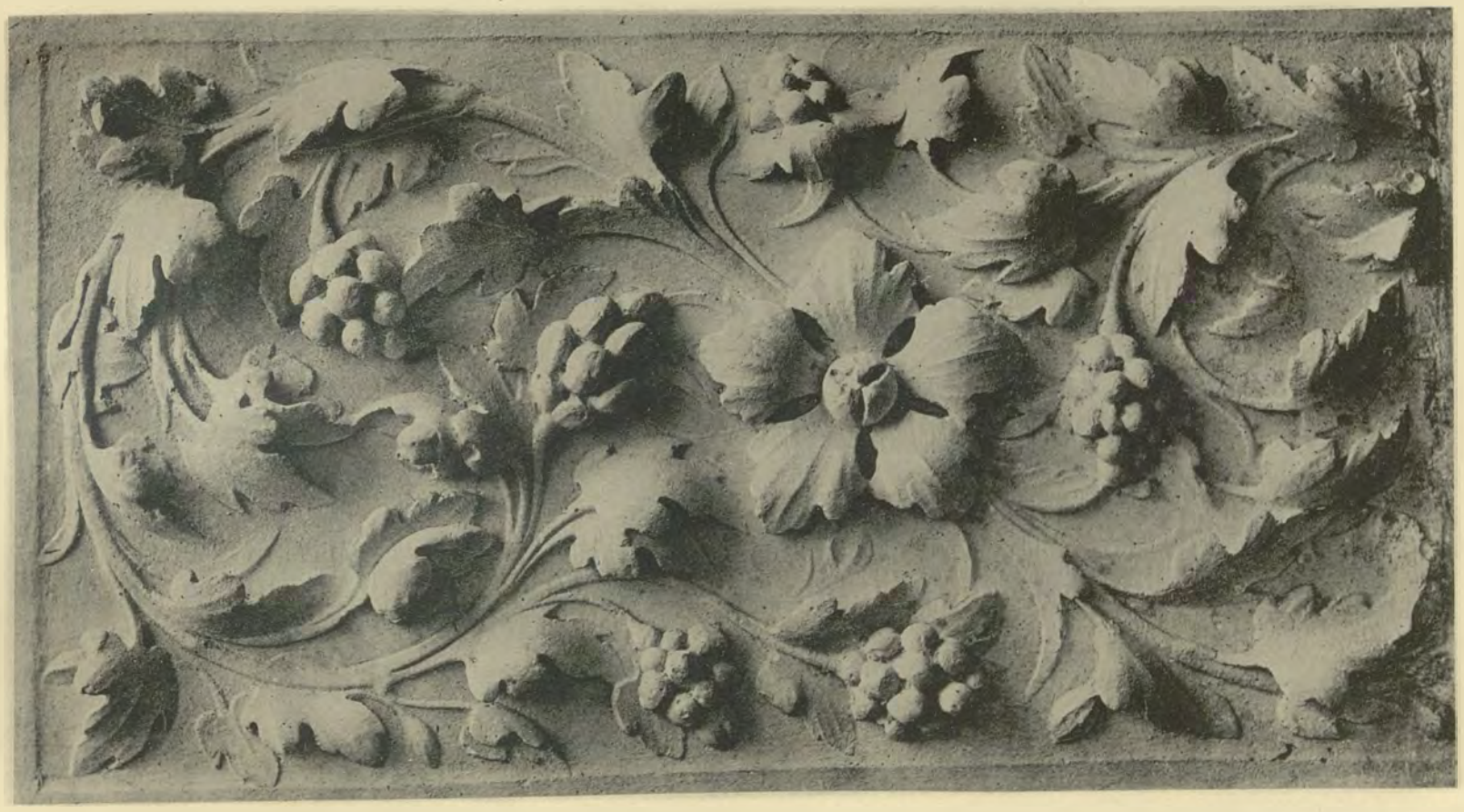
POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO

ORNAMENTI SCOLPITI IN PIETRA DAI FORMIGGINE SUL PARAPETTO INNANZI ALLA CAPPELLA BONCOMPAGNI IN S. MARTINO A BOLOGNA. ANNO 1529.

(FOT. DELL'EMILIA. — ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO

ORNAMENTI DEL RINASCIMENTO IN BOLOGNA.

(FOT. DELL'EMILIA. — ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

POLITECNICO

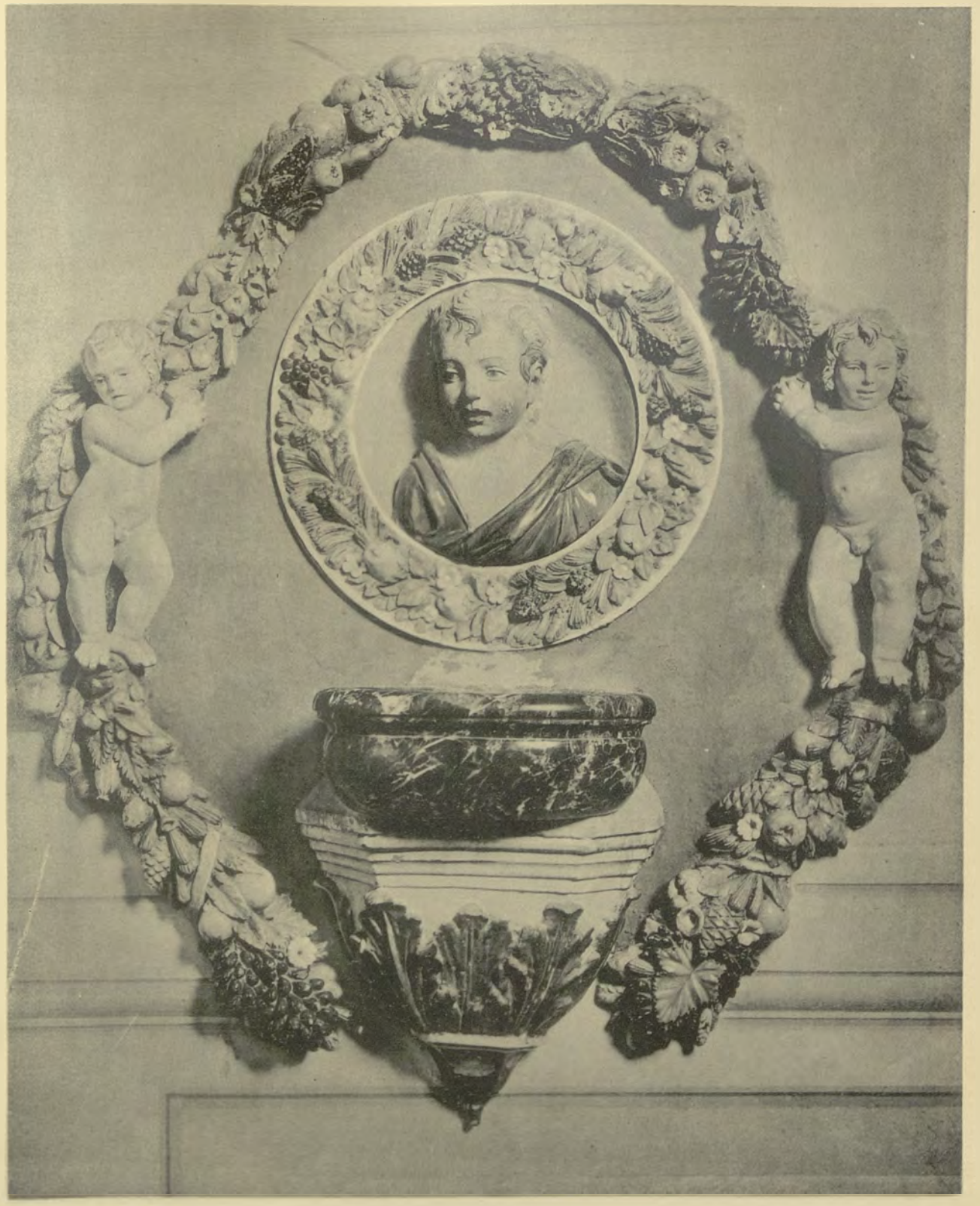
1. PUTTO COLL'OCA, SCULTURA ANTICA, GIÀ NELLA COLLEZIONE BRASCHI, ORA NEL MUSEO DEL LOUVRE A PARIGI.

2. PUTTO CHE PORTA UN VASO, BASSORILIEVO ANTICO, ORA NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI A FIRENZE.

(FOT. ALINARI E BROGI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO
BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.



ULRICO HOEPLI — MILANO.

1. PARTE DELLO STIPITE D'UNA FINESTRA BIFORA IN TERRACOTTA NELL'OSPEDALE MAGGIORE DI MILANO.

2. PILA D'ACQUA SANTA NELLA CHIESA DI S. ANSANO PRESSO FIRENZE: OPERA DEI DELLA ROBBIA.

(FOT. ALINARI E BROGI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

1. VASO FARMACEUTICO SETTECENTESCO DELLE FABBRICHE DI SAVONA. — 2. PIASTRELLE MAIOLICATE NELLA CHIESA DI S. MARIA DI CASTELLO A GENOVA.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

PARTE DELLA FACCIATA VERSO IL MARE DELL'ANTICO PALAZZO DI S. GIORGIO IN GENOVA DIPINTA DA LAZZARO TAVARONE INTORNO ALL'ANNO 1600, QUALE APPARIVA ANCORA NEL 1870 QUANDO ALFREDO D'ANDRADE ESEGUÌ L'ACQUERELLO QUI RIPRODOTTO IN TRICROMIA.

(TRICROMIA DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

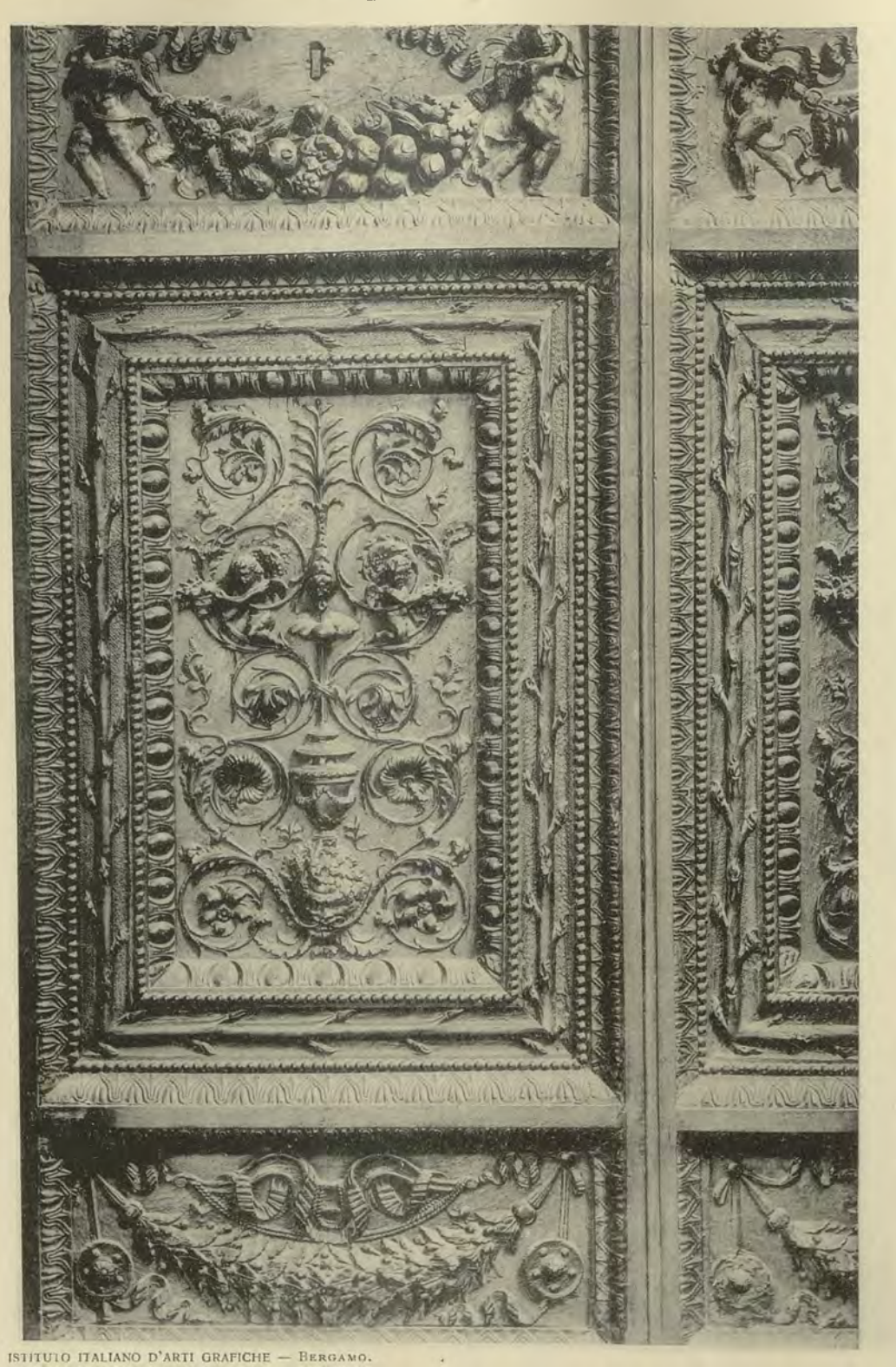
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

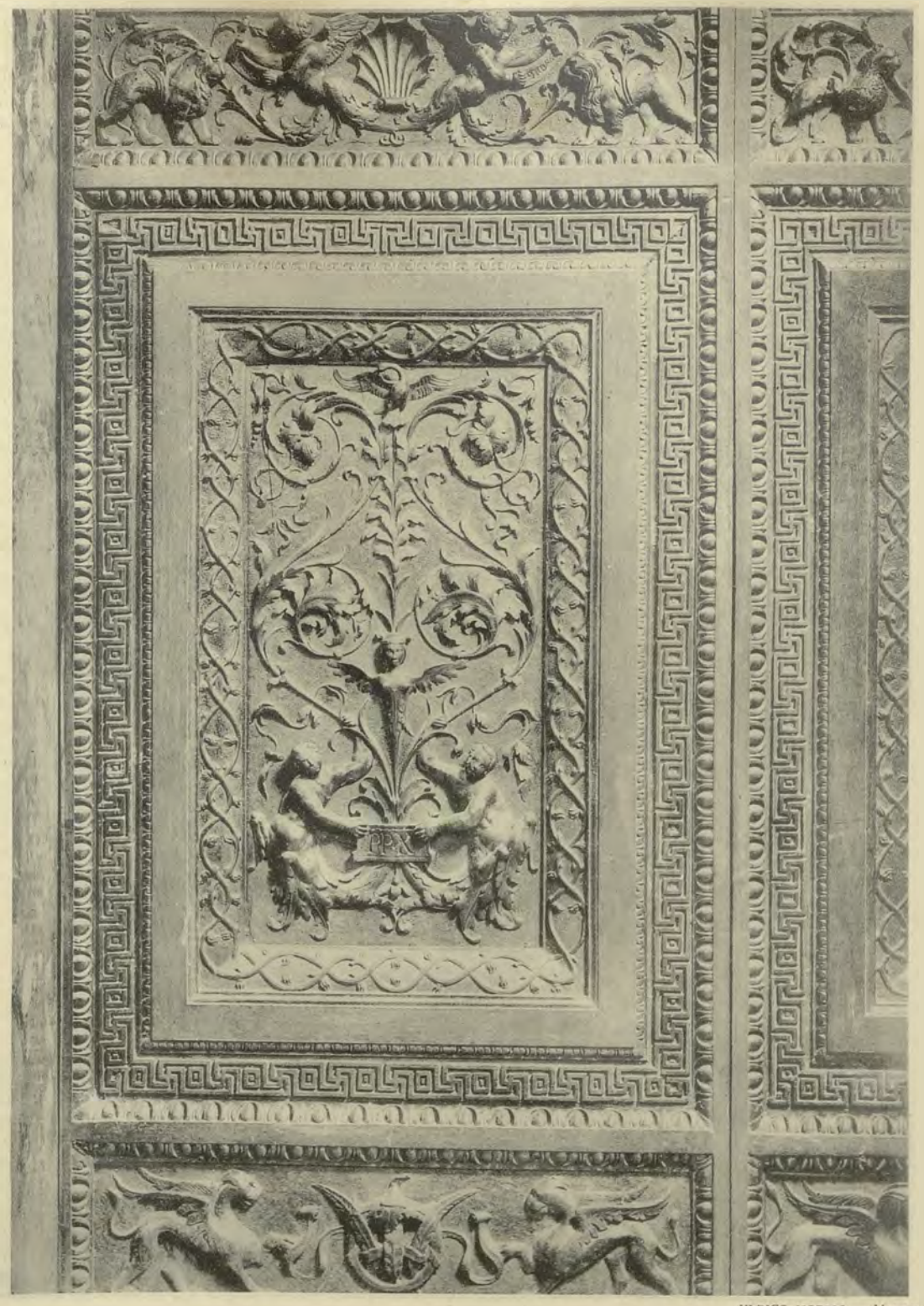
ULRICO HOEPLI — MILANO.

1. BASAMENTO DEL TRONO SU CUI SIEDE LA VERGINE NEL QUADRO DEL CORREGGIO DETTO " LA MADONNA DI S. FRANCESCO „ NELLA R. PINACOTECA DI DRESDA.
2. ANGIOLETTI CANTORI NELLA CUPOLA DIPINTA DA GUIDO RENI SULL'ABSIDE DELLA CAPPELLA DI S. SILVIA AL CELIO IN ROMA.

(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA





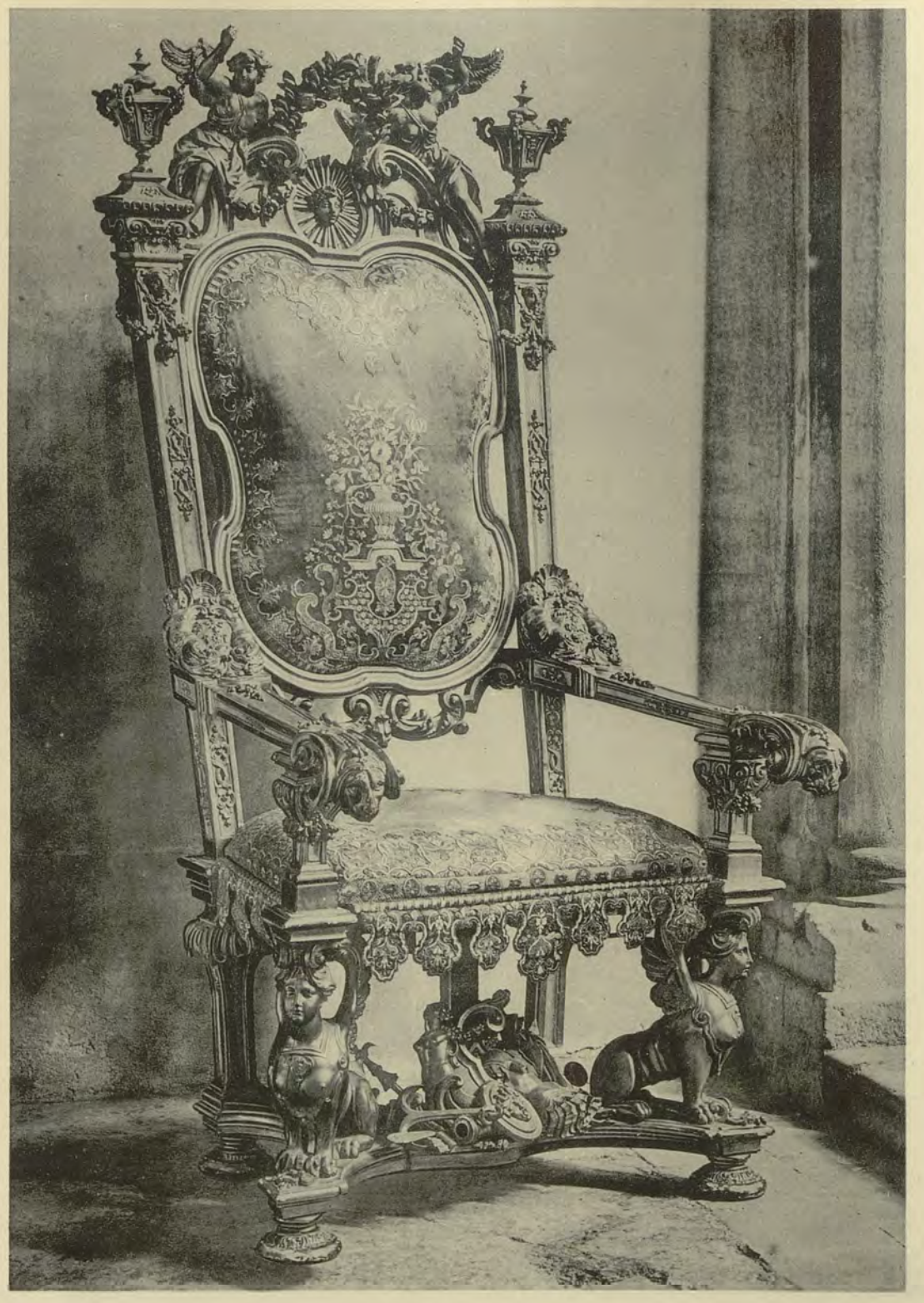
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

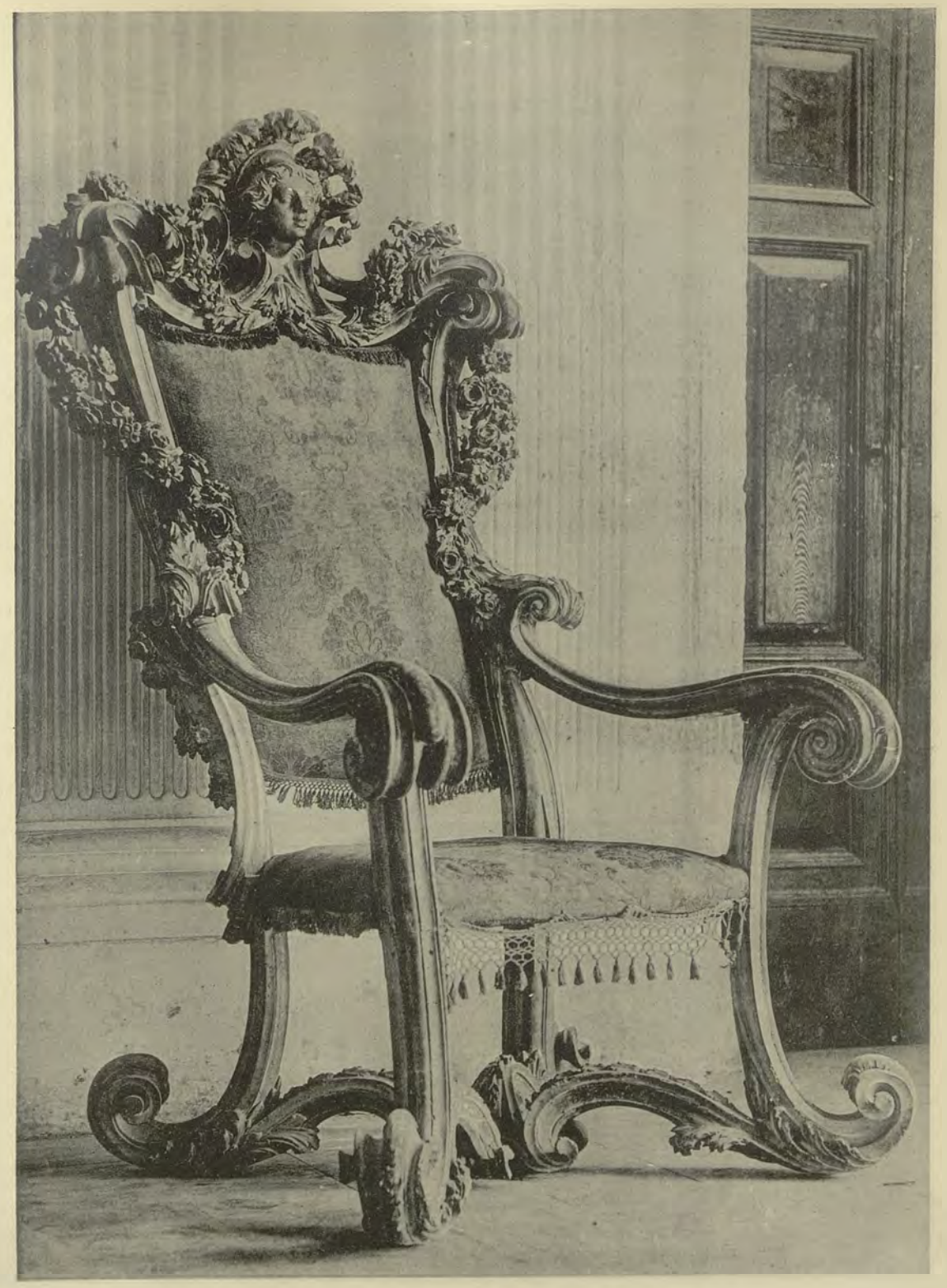
PARTICOLARI DELLE IMPOSTE DI PORTE NELLE STANZE DI RAFFAELLO IN VATICANO. — INTAGLI DI GIOVANNI BARILI.

(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO PERUGIA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

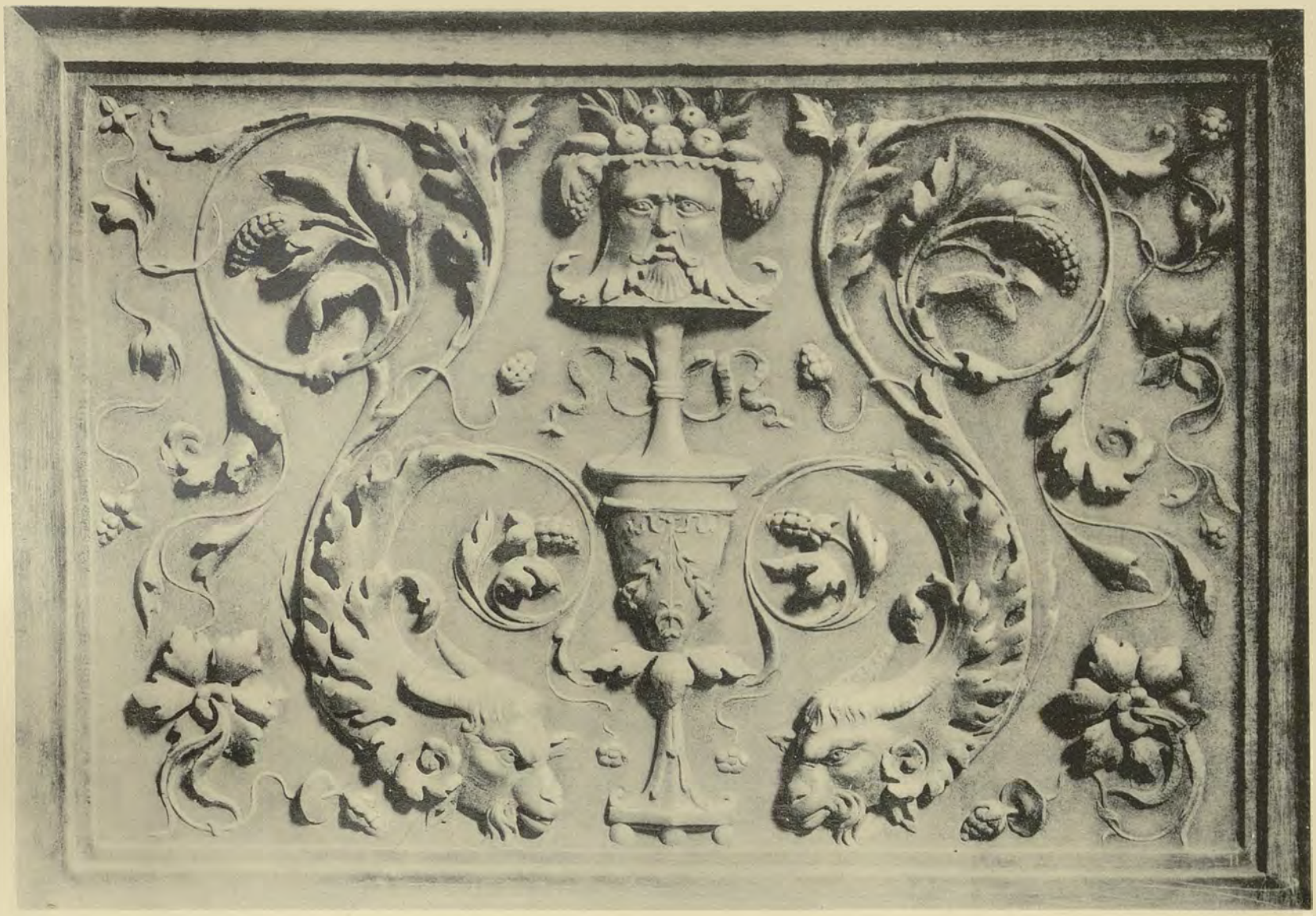


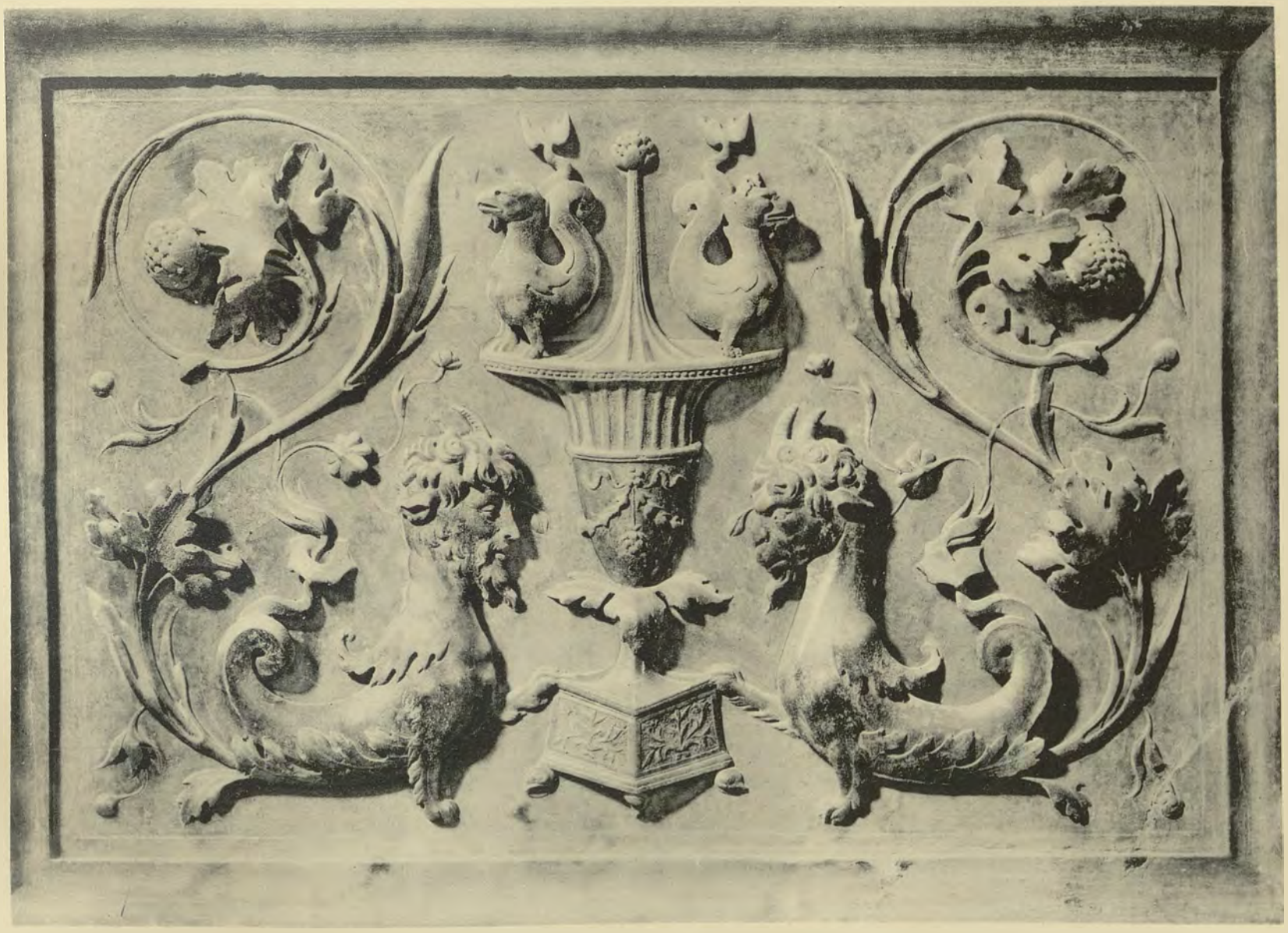
ULRICO HOEPLI — MILANO.

1. POLTRONA BAROCCA NELLA CHIESA DEI SS. GIOVANNI E PAOLO A VENEZIA, RISERVATA AL DOGE.

2. POLTRONA BAROCCA NELLA CHIESA DI S. MARIA MAGGIORE A GUARDIAGRELE.

FOT. ALINARI E MOSCIONI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

ORNAMENTI NEI PIEDESTALLI DEI PILASTRI REGGENTI L'ARCONE DEL PRESBITERIO NELLA CHIESA DI S. MARIA DEI MIRACOLI A VENEZIA. — PIETRO LOMBARDO, 1484.

(ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

ORNAMENTI NEI PIEDESTALLI DEI PILASTRI REGGENTI L'ARCONE DEL PRESBITERIO NELLA CHIESA DI S. MARIA DEI MIRACOLI A VENEZIA. — PIETRO LOMBARDO, 1484.

(ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

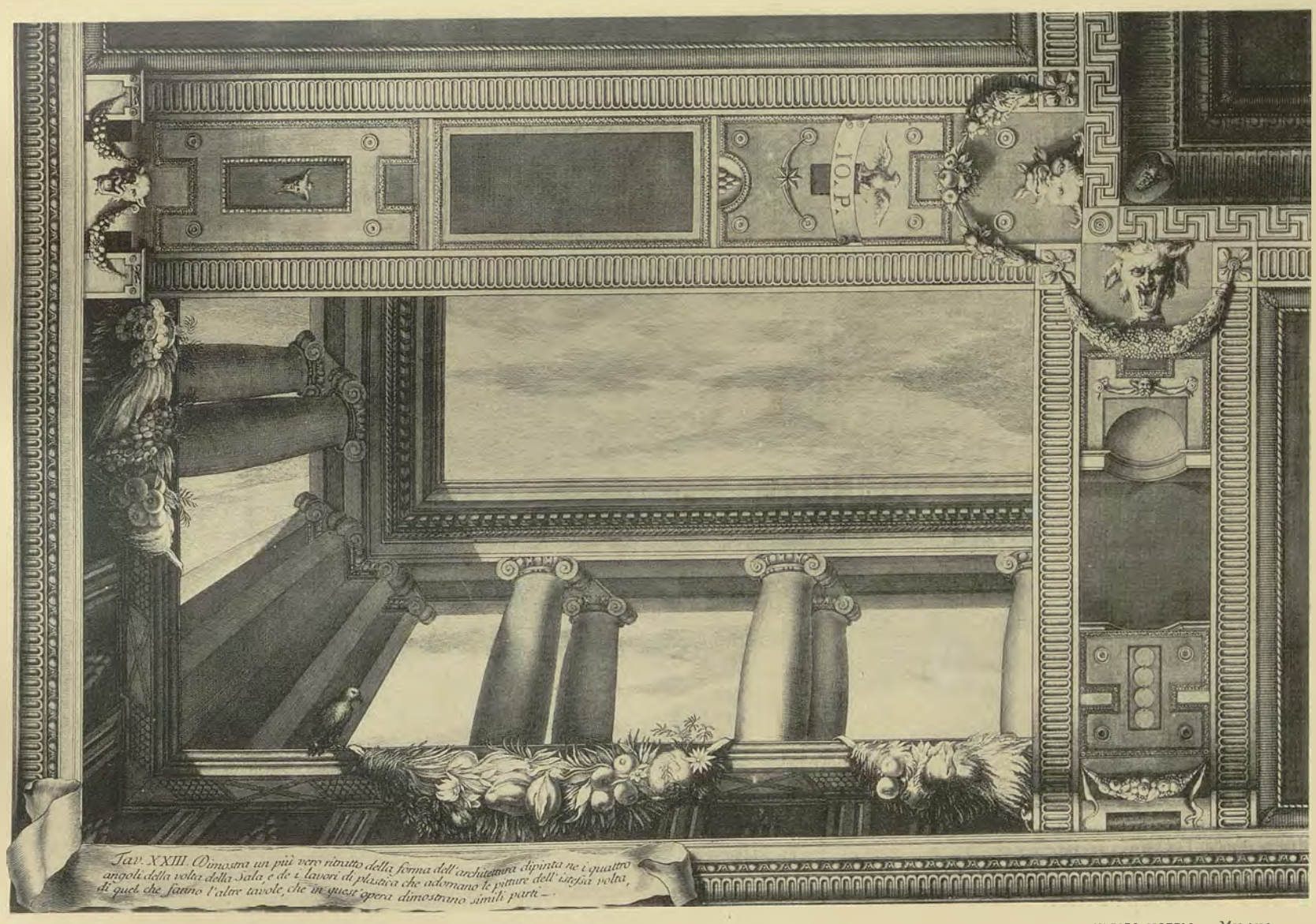
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

1. RITRATTO DEL CARDINALE G. POGGI DIPINTO DA PELLEGRINO PELLEGRINI E RIPRODOTTO NEL FREGIO DI UN IN-FOLIO DEL 1756. — 2. UNA DELLE STORIE DI ULISSE DIPINTE DALLO STESSO PELLEGRINI NELL'ISTITUTO DELLE SCIENZE E DELLE ARTI IN BOLOGNA.

(ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

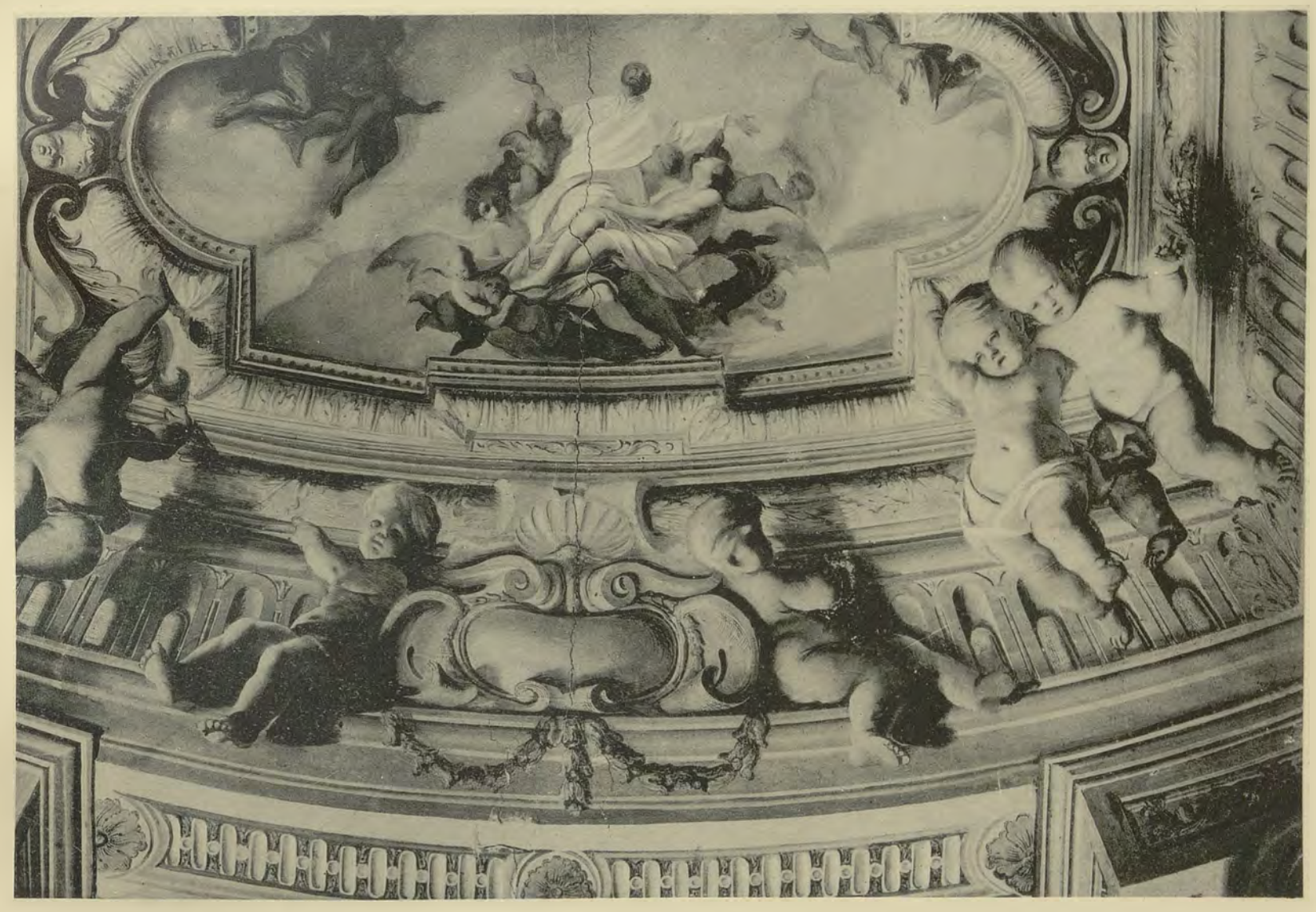


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

UNA DELLE STORIE DI ULISSE E ARCHITETTURA DELLA GRAN VÔLTA DIPINTA DA PELLEGRINO PELLEGRINI NEL SALONE DELL'ISTITUTO DELLE SCIENZE E DELLE ARTI IN BOLOGNA.

(ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

VÔLTA DIPINTA DAL PADRE POZZI SULLA NAVE MAGGIORE DELLA CHIESA DI S. IGNAZIO A ROMA.

(FOT. MOSCIONI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

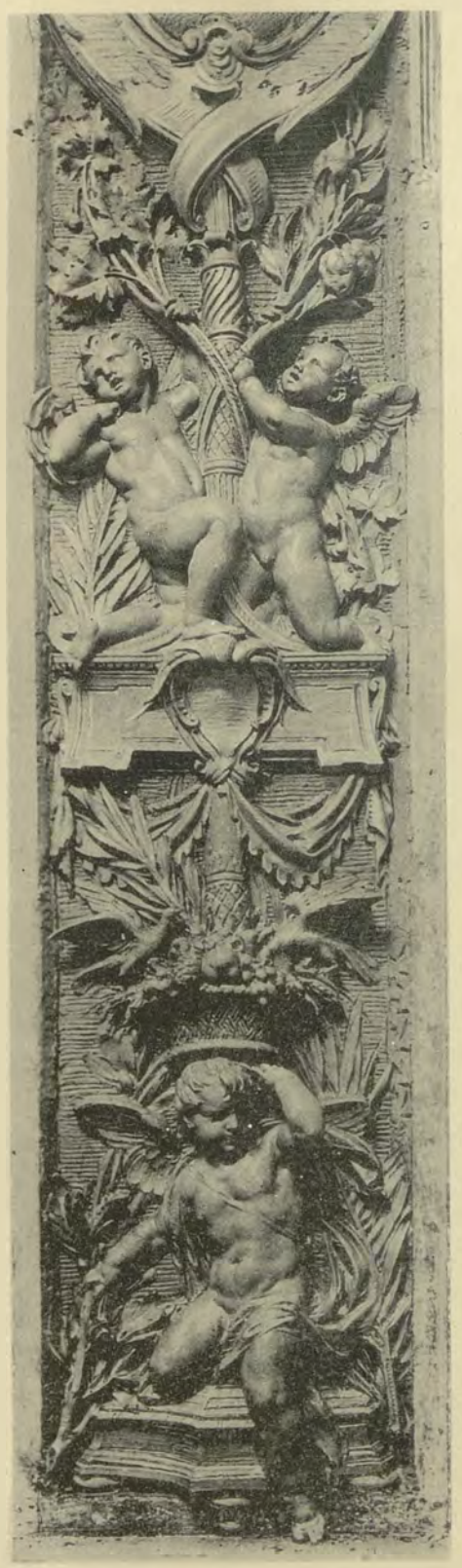
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

VÔLTA DIPINTA DAL PADRE POZZI SULLA NAVE MAGGIORE DELLA CHIESA DI S. IGNAZIO A ROMA.

(FOT. MOSCIONI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

NUOVA DECORAZIONE DEI PILASTRI NELLA NAVE MAGGIORE DEL DUOMO DI CHIAVARI E PUTTI REGGENTI IL NUOVO PULPITO: OPERE DEL PROFESSORE LODOVICO POGLIAGHI (VEDI FASC. VI, FIG. 135 E 137).

(ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

PIEDESTALLO DI COLONNA NEL PORTALE DELLA SCUOLA GRANDE DI S. MARCO A VENEZIA. — MARTINO LOMBARDO, 1485.

(ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

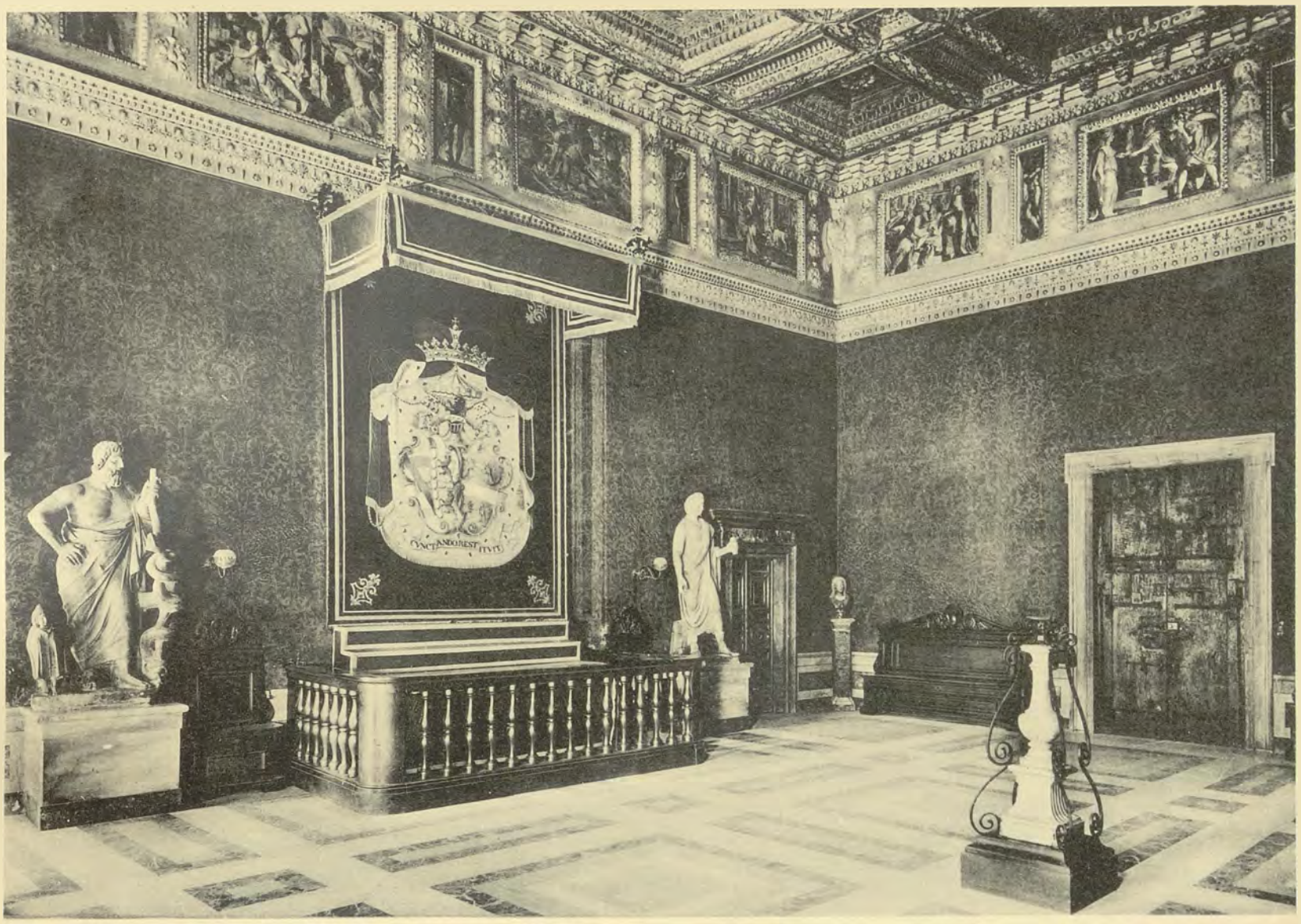
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

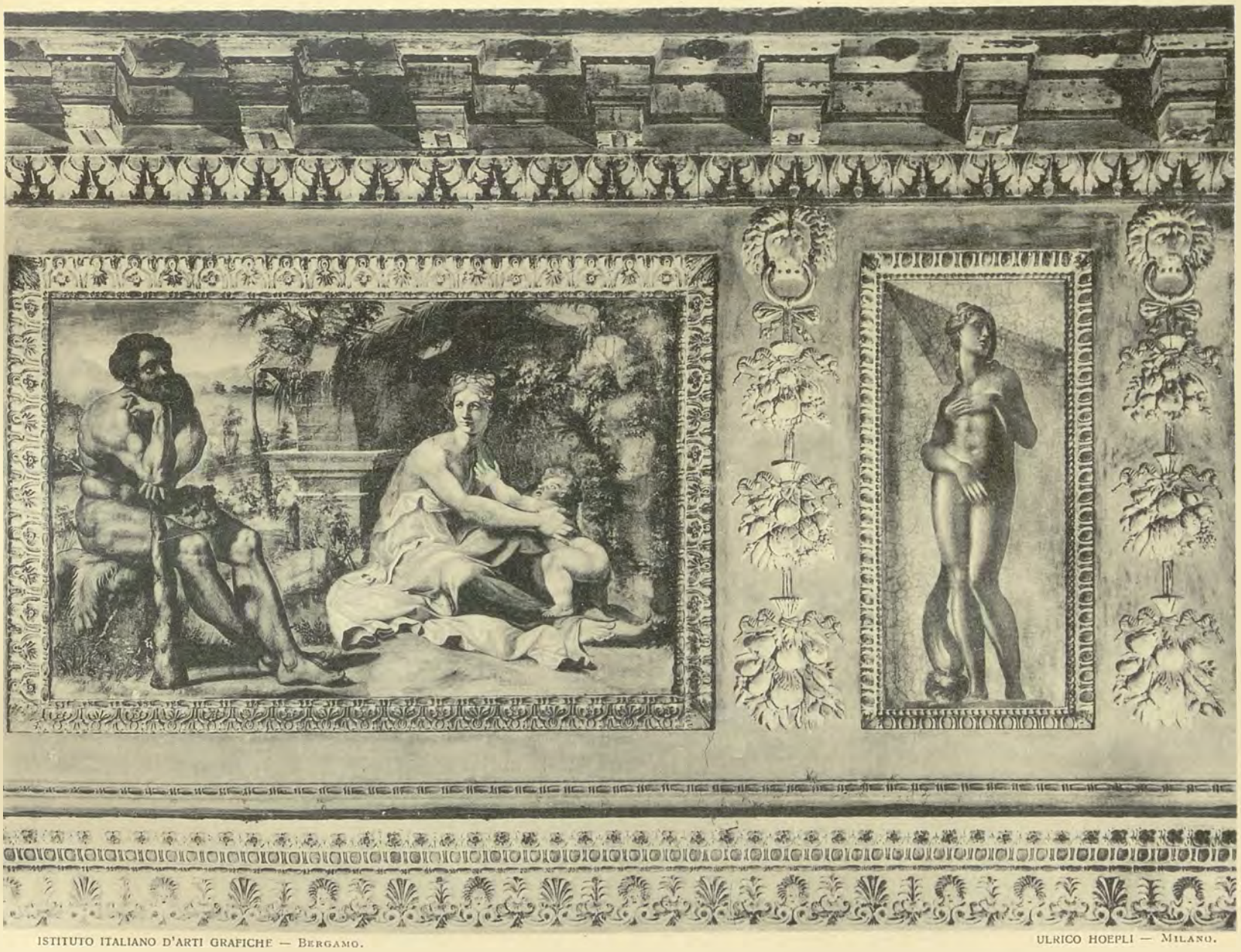
ULRICO HOEPLI — MILANO.

TESSUTI DELL' ASIA MINORE NELLA RACCOLTA DI STOFFE DEL MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DEL CASTELLO A MILANO.

(CROMO DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



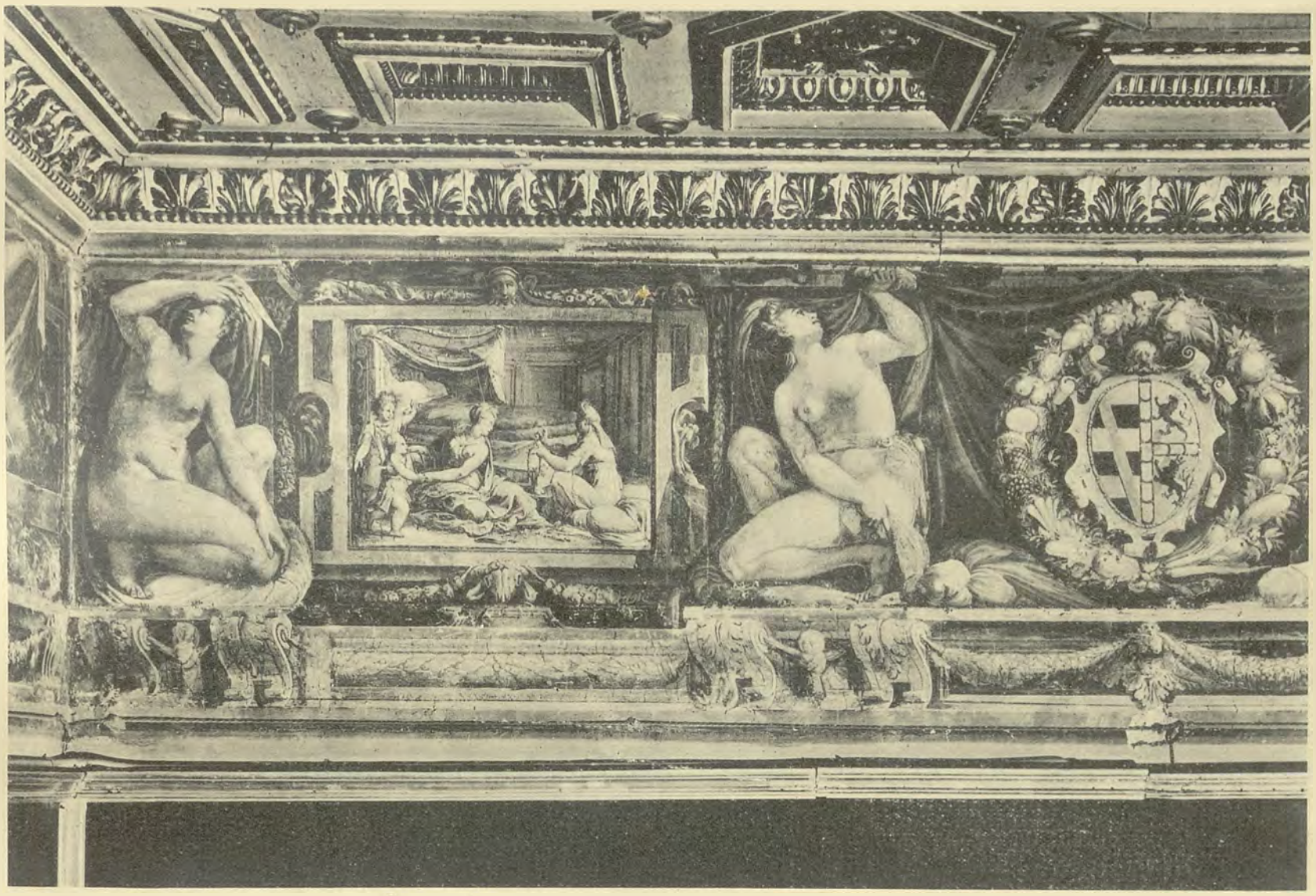


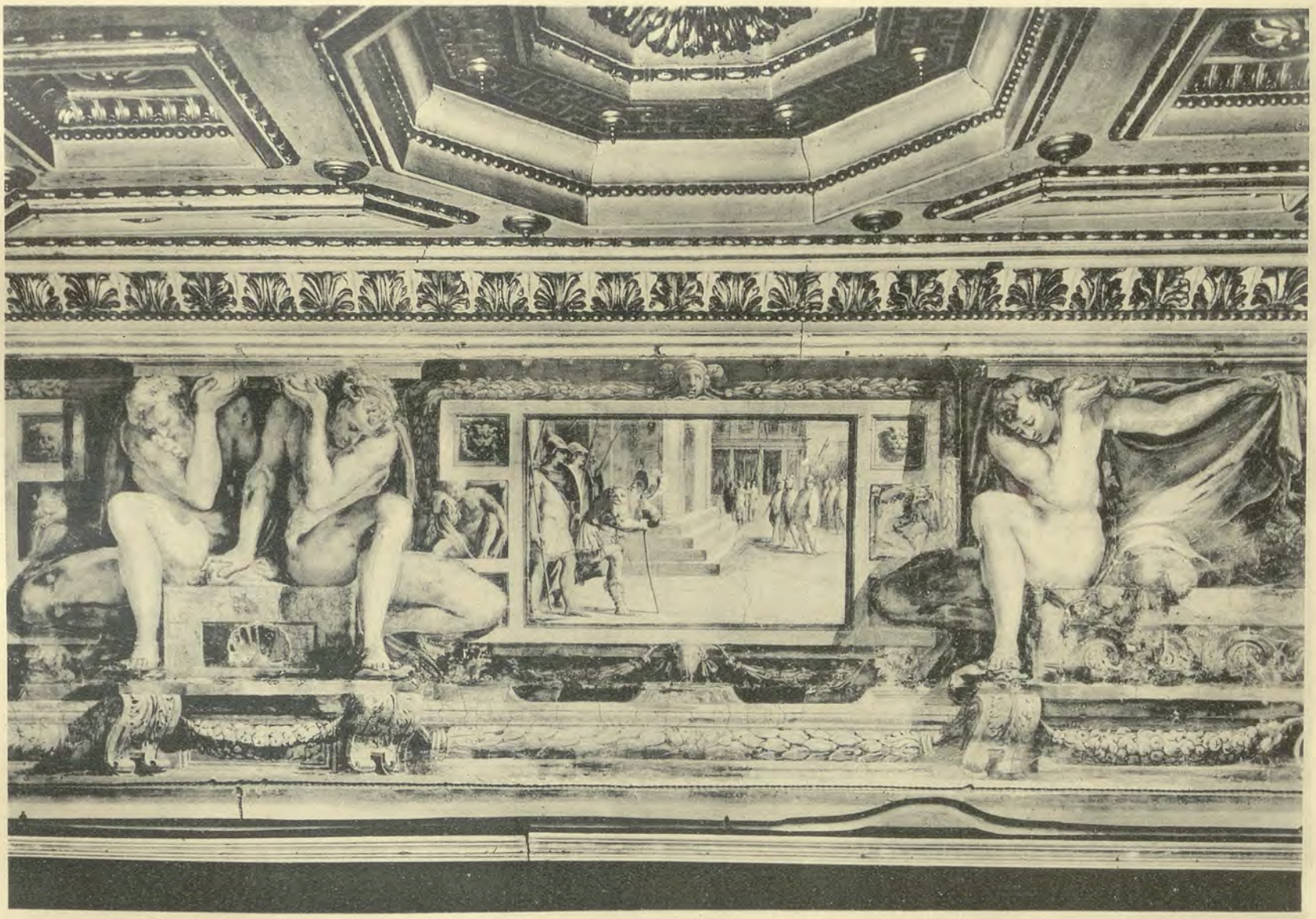
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

1. SALONE D'INGRESSO AL QUARTIERE NOBILE DEL PALAZZO MASSIMO IN ROMA. — 2. FREGIO CON LE STORIE DI FABIO MASSIMO NEL PREDETTO SALONE: OPERA DI DANIELE DA VOLTERRA. METÀ DEL SEC. XVI.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

FREGIO DIPINTO DA PIERIN DEL VAGA IN UNA SALA DEL PALAZZO MASSIMO A ROMA CON PICCOLE STORIE DI FABIO MASSIMO. PRIMA METÀ DEL SEC. XVI.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

SOFFITTI A LACUNARI CON FIGURE E FREGI IN PITTURA NEL PALAZZO MASSIMO A ROMA. — SEC. XVI.

(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

1. URNA ROMANA IN MARMO PARIO POSTA SOPRA UN CAPITELLO BISANTINO, NEL BATTISTERO DI RAVENNA. — 2. CESARE AUGUSTO, CON ARMATURA FIGURATA, NEL MUSEO VATICANO.

(FOT. MOSCIONI. — ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

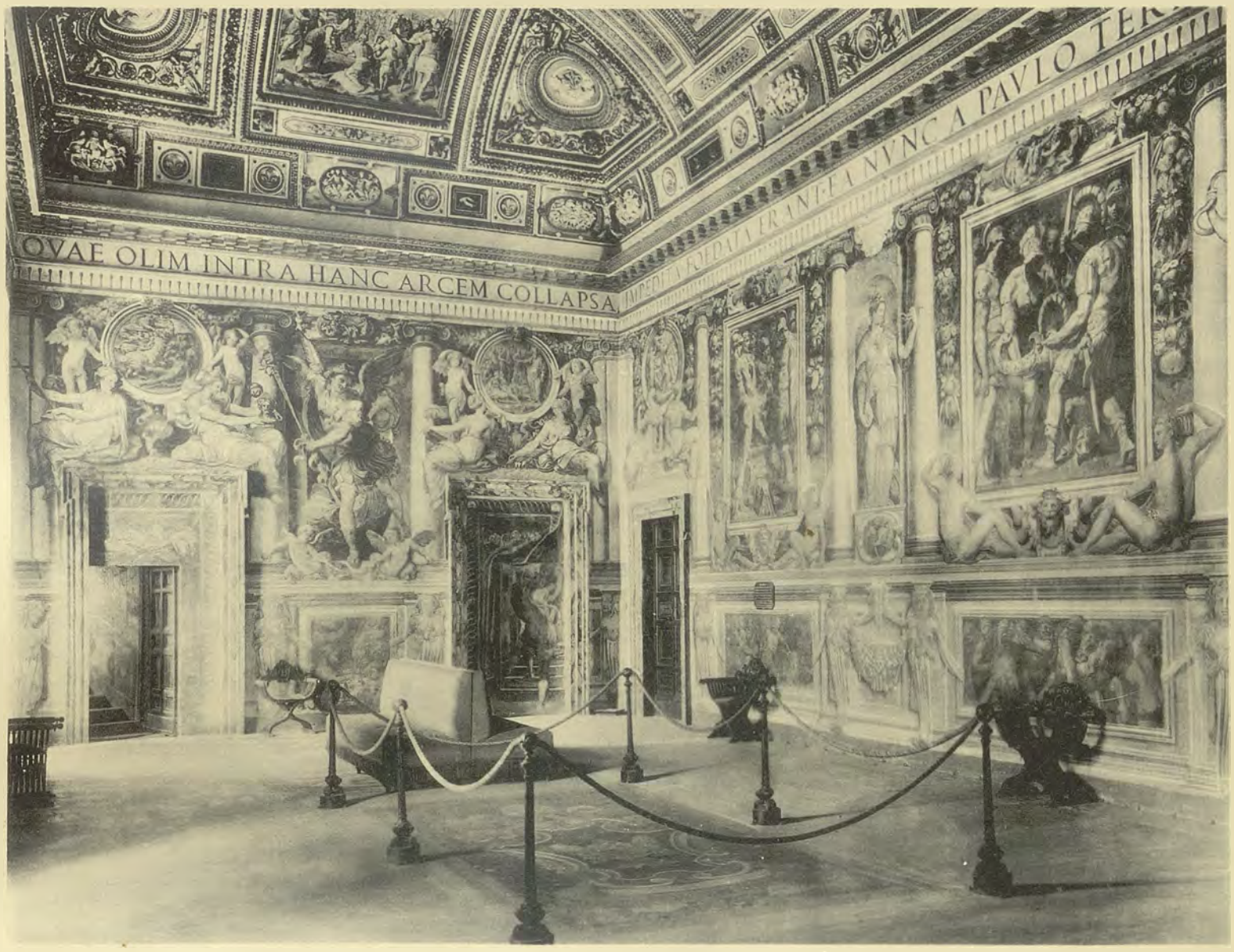
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

1. FRAMMENTI TROVATI NEGLI SCAVI DI NEMI. — 2. ARA ROMANA SULLO SCALONE DEL PALAZZO CORSINI IN ROMA.

(FOT. MOSCIONI. — ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

LE MOSTRE RETROSPETTIVE IN CASTEL S. ANGELO A ROMA: 1. SALA PAOLINA O DEL TRONO DECORATA DA PIERIN DEL VAGA E ALTRI ARTISTI. 2. CAMERA DI CLEMENTE VII CON IL FREGIO DI GIULIO ROMANO, ORA DESTINATA A MOSTRA DI VECCHI MOBILI IN FERRO.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

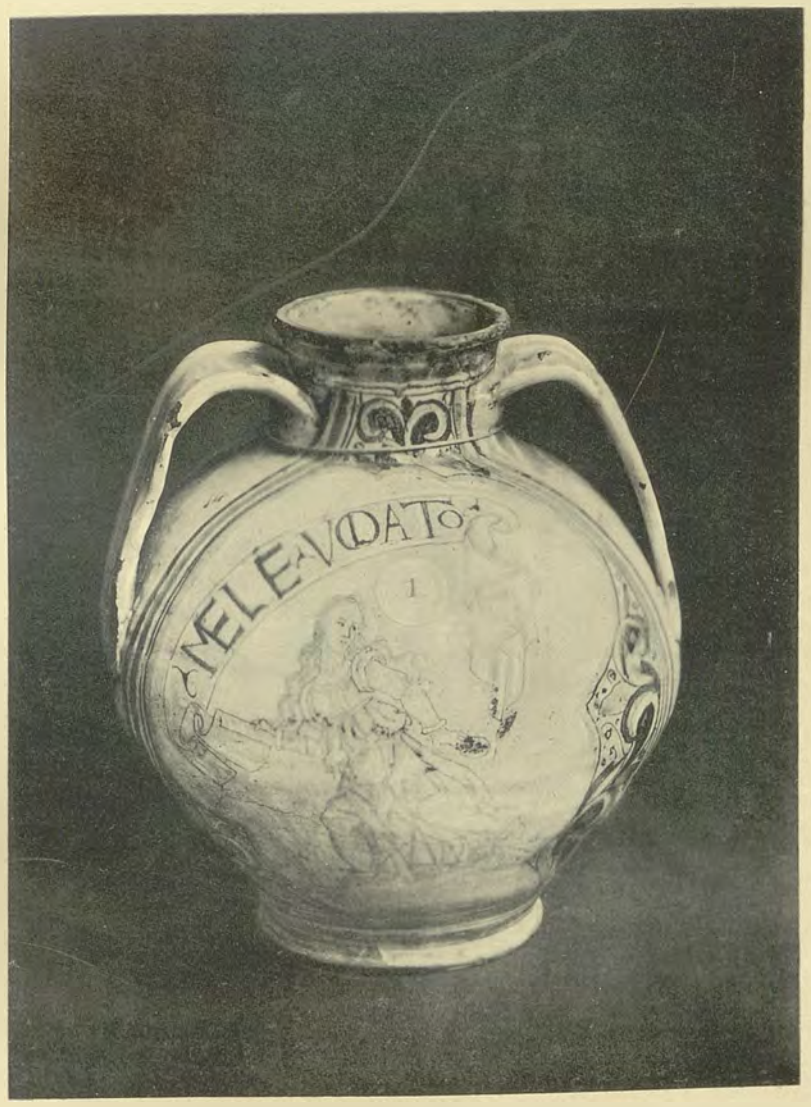
POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

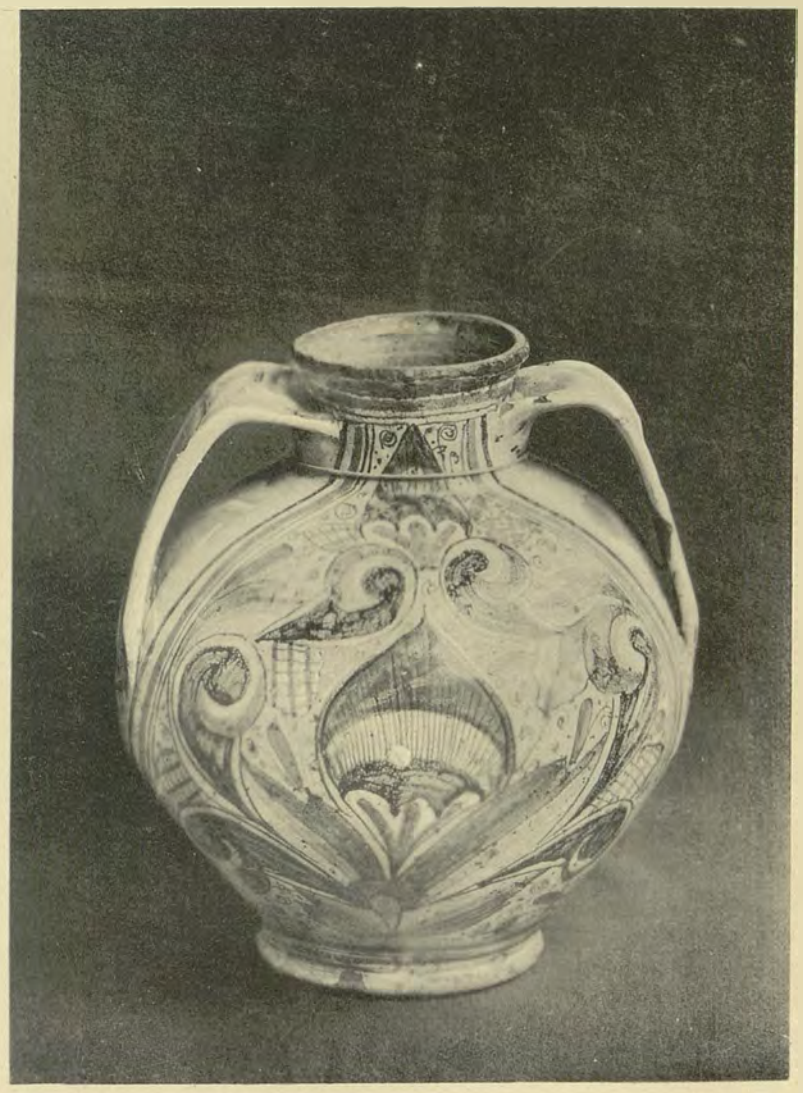
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

LE MOSTRE RETROSPETTIVE IN CASTEL S. ANGELO A ROMA: 1. CUCINA DEL SEC. XVII RICOSTITUITA CON UTENSILI IN FERRO DAL SEC. XV AL XVIII E MAIOLICHE DI MONTELUPO DEL SEC. XVII. 2 E 3. FERRI DA CIALDE DEI SEC. XV E XVI.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





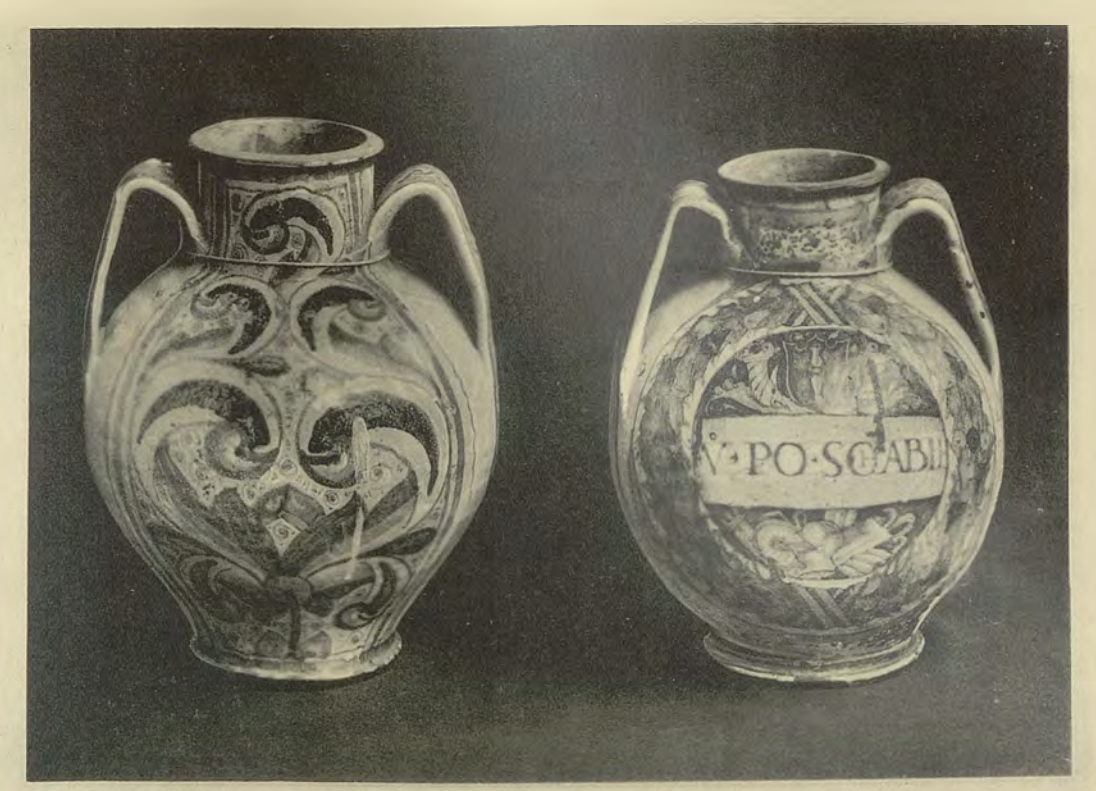
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

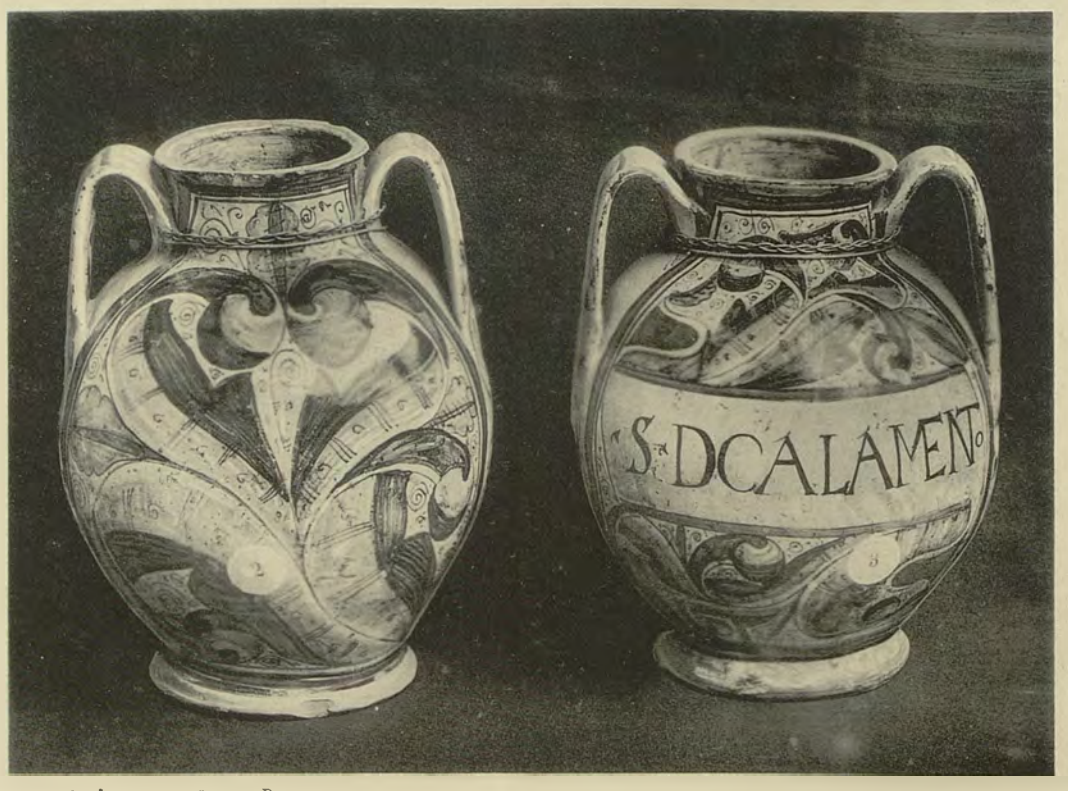
ULRICO HOEPLI — MILANO.

LE MOSTRE RETROSPETTIVE IN CASTEL S. ANGELO A ROMA: 1. PIATTO DI DERUTA CON LA DATA 1556 E LA SCRITTA: " CHI LAVA EL CAPO A L'ASINO SI PERDE OGNI FATIGA ". 2 E 3. PIATTI DI DERUTA. SEC. XVI. 4 E 5. DUE VEDUTE DI UN VASO A PALLA DI FAENZA. SEC. XV.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO



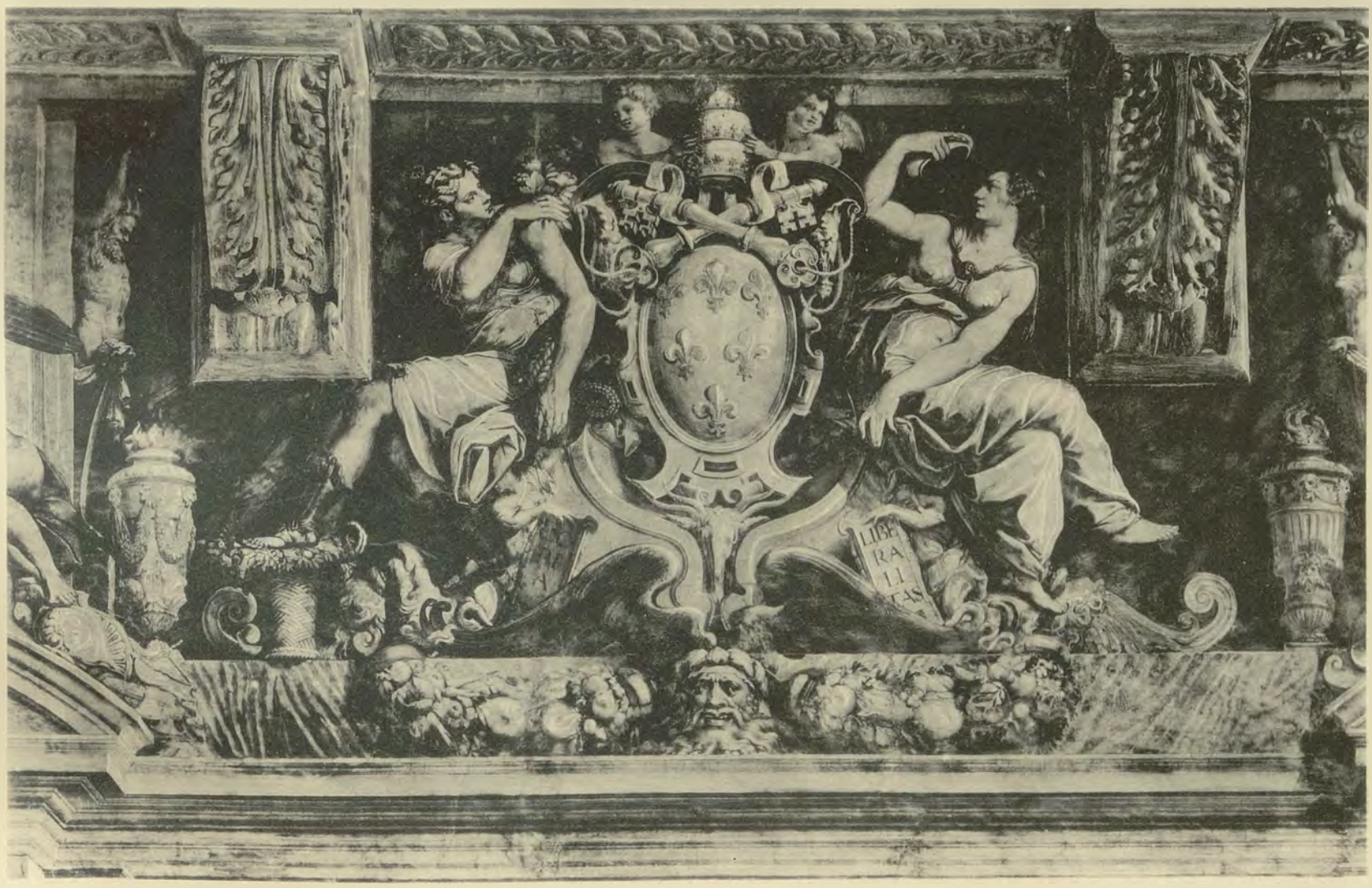


POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

LE MOSTRE RETROSPETTIVE IN CASTEL S. ANGELO A ROMA: 1. GRANDE COPPA DI CAFAGGIOLO. SEC. XVI. — 2. ANFORA DI DERUTA. SEC. XVI. 3 E 4. DUE VASI A PALLA, DI FAENZA. SEC. XV. — 5 E 6. DUE VASI DI CAFAGGIOLO. SEC. XV. — 7. PIATTO PICCOLO DI GUBBIO. SEC. XV. — 8. VASO DI URBINO. SEC. XVI. — 9. PIATTO DI CASTEL DURANTE. SEC. XVI.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

PITTURE A FRESCO DI GIORGIO VASARI SULLE PARETI DEL GRANDE SALONE DETTO DEI " CENTO GIORNI " NEL PALAZZO DELLA CANCELLERIA A ROMA, CON STORIE DI PAOLO III, FIGURE ALLEGORICHE E DECORAZIONI. METÀ DEL SEC. XVI.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

VOLTE DIPINTE DA FEDERICO ZUCCARI IN DUE SALE DEL PALAZZO CORSINI A ROMA, ORA GALLERIA NAZIONALE.
FINE DEL SEC. XVI.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

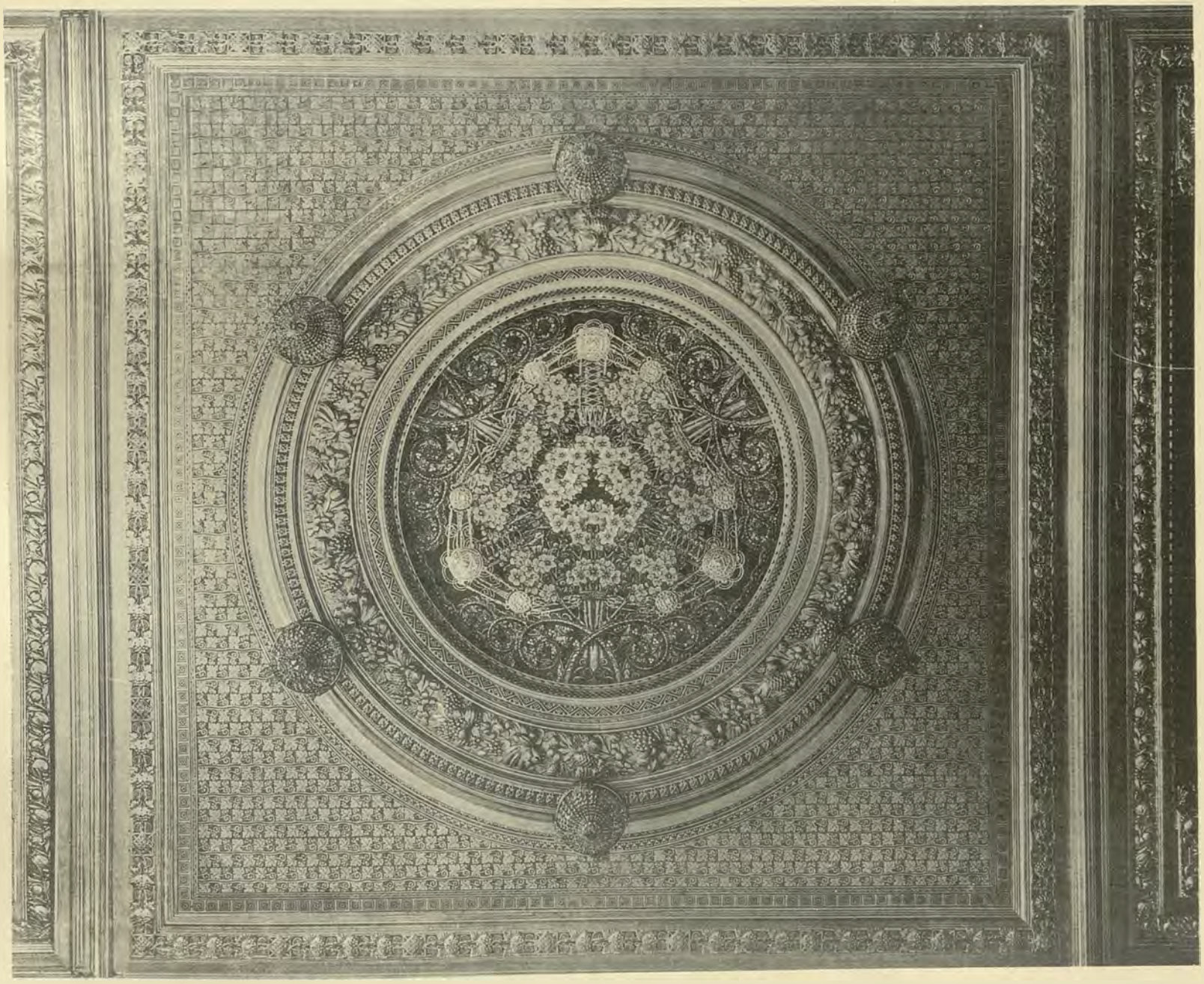
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

L'asse maggiore della ellisse che comprende il Soffitto misura metri dieci.

POLITECNICO BIBLIOTECA

SOFFITTO DELL'ATRIO ELLITTICO PER ACCESSO AGLI UFFICI NEL NUOVO PALAZZO DELLE POSTE E DEI TELEGRAFI A TORINO. — PROF. GIULIO CASANOVA PITTORE.

(CROMOLITOGRAFIA DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

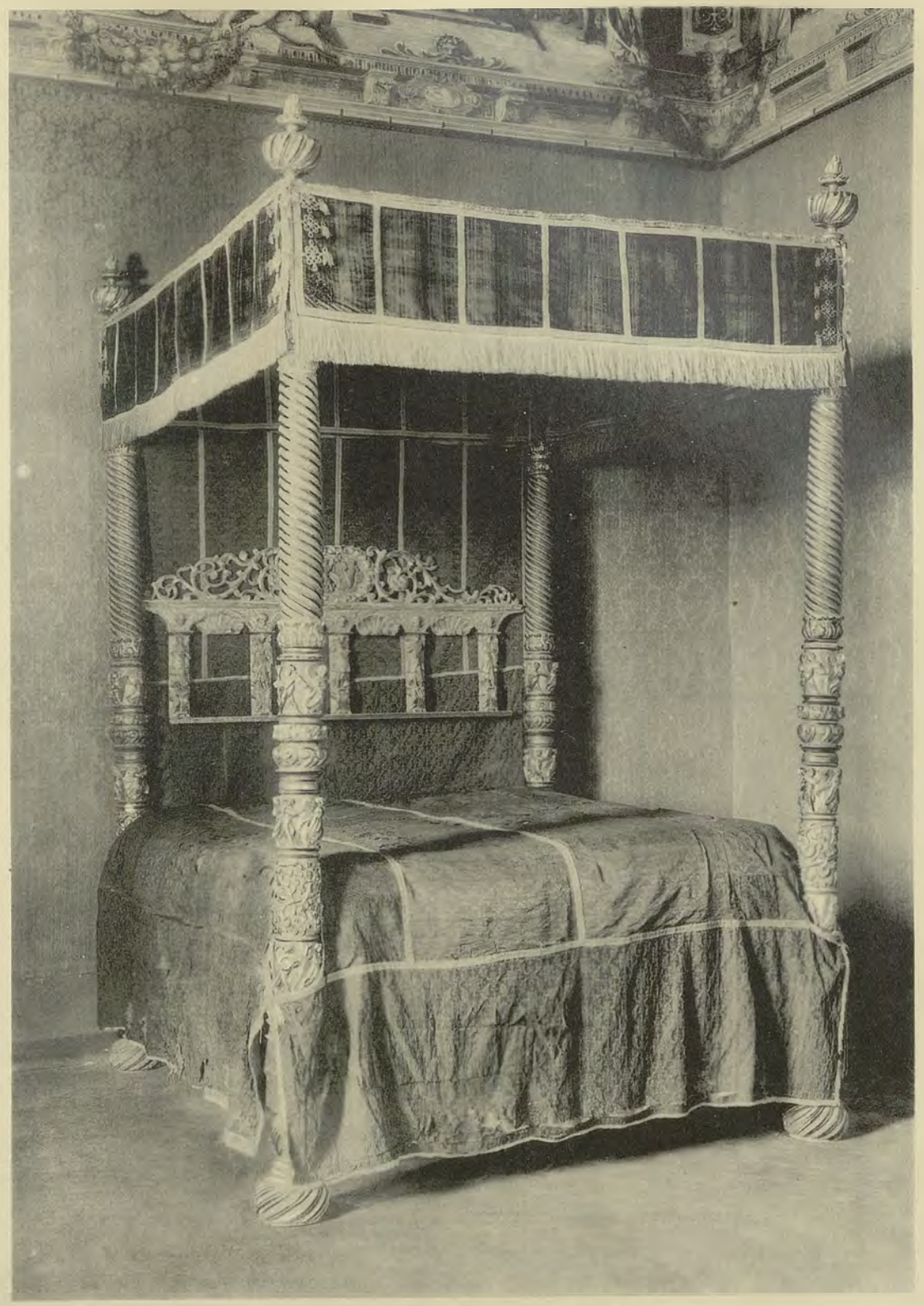
1. CORNICIONE E MENSOLA FIGURATA NEL NUOVO PROSPETTO DELLA CONFETTERIA BARATTI E MILANO A TORINO.

2. SOFFITTO NELLA SALA PRINCIPALE. — PITTORE GIULIO CASANOVA, SCULTORE EDOARDO RUBINO.

(ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

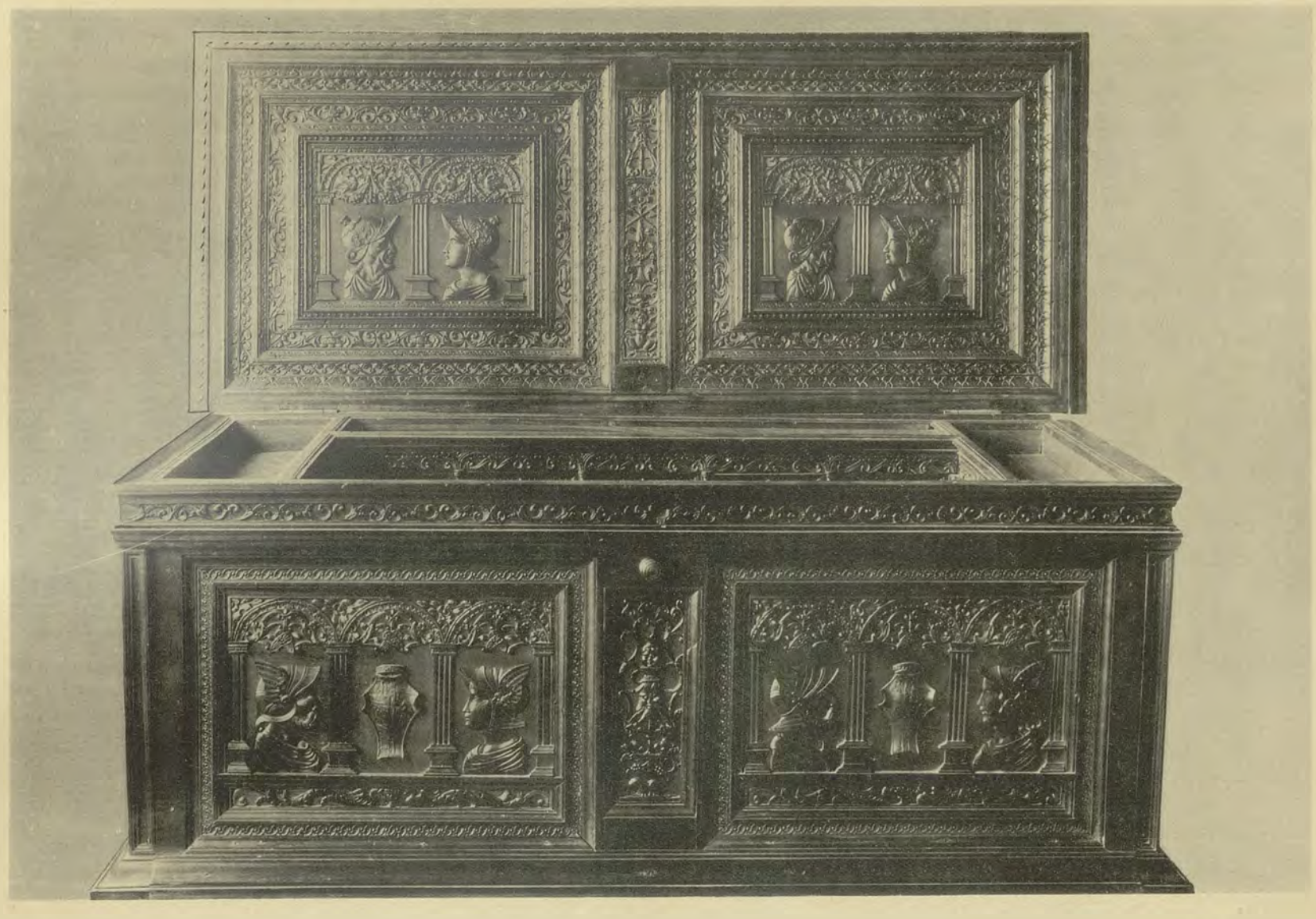


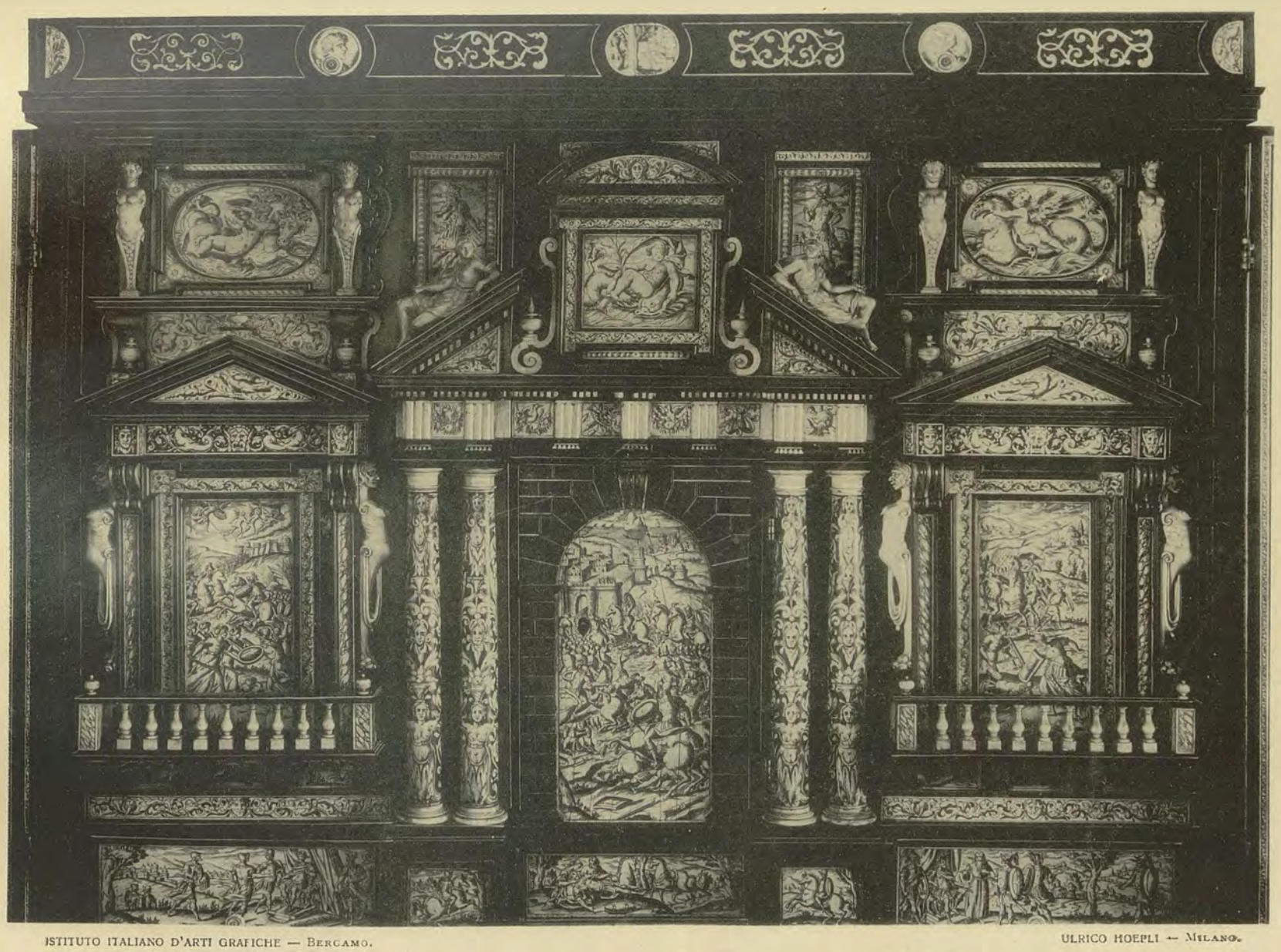
ULRICO HOEPLI — MILANO.

LE MOSTRE RETROSPETTIVE IN CASTEL S. ANGELO A ROMA. — 1. RICOSTRUZIONE DELLA SALA DI VENDITA PER UNA FARMACIA DEL SEC. XVII.
2. LETTO DEL SEC. XVI IN LEGNO INTAGLIATO E DORATO.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA





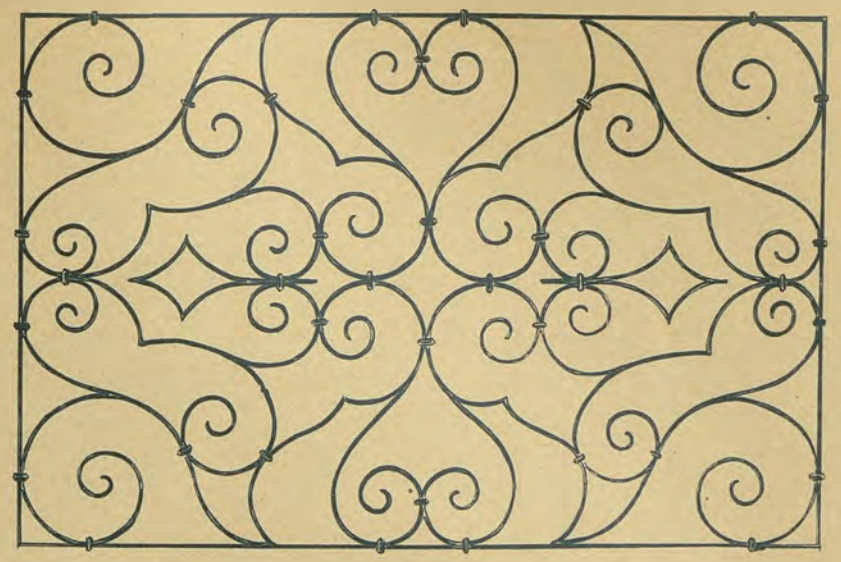
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

LE MOSTRE RETROSPETTIVE IN CASTEL S. ANGELO A ROMA. — 1. COFANO INTAGLIATO DEL SEC. XVI.
2. STIPO IN EBANO CON INTARSI D'AVORIO DEL SEC. XVII.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

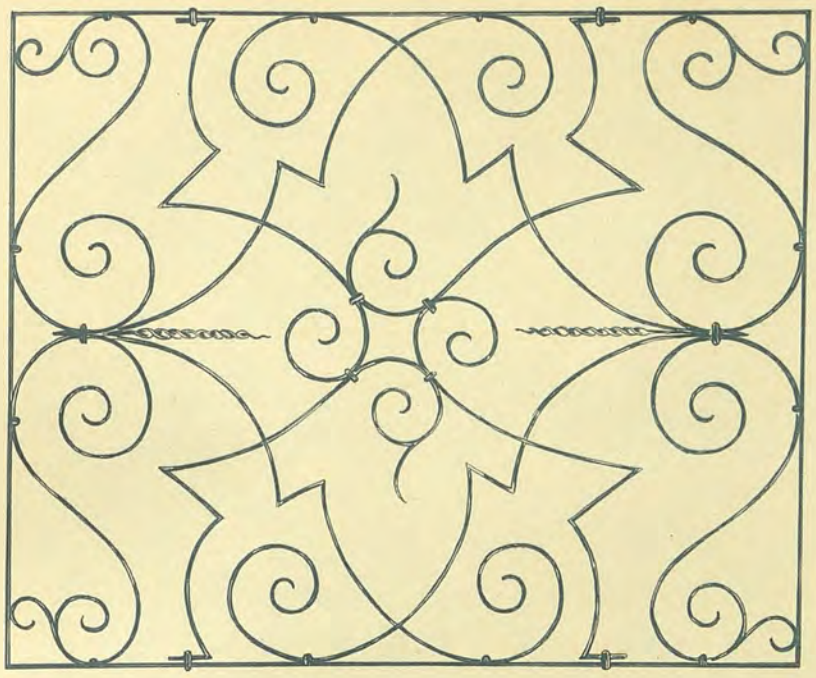
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

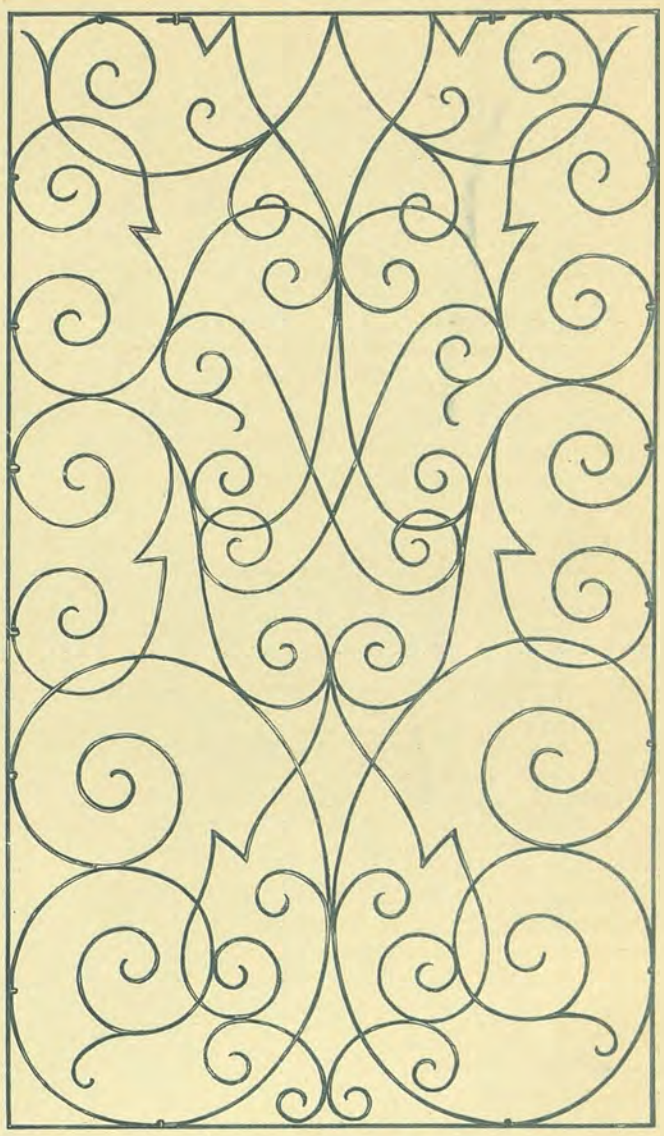


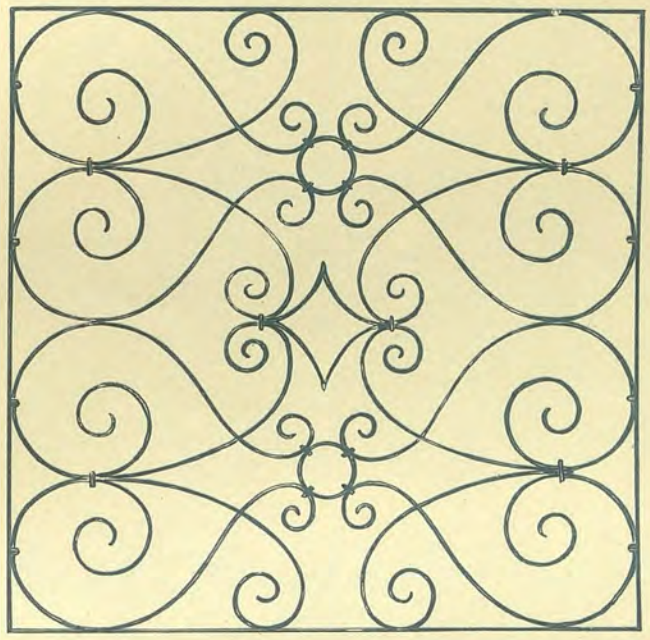
ULRICO HOEPLI — MILANO

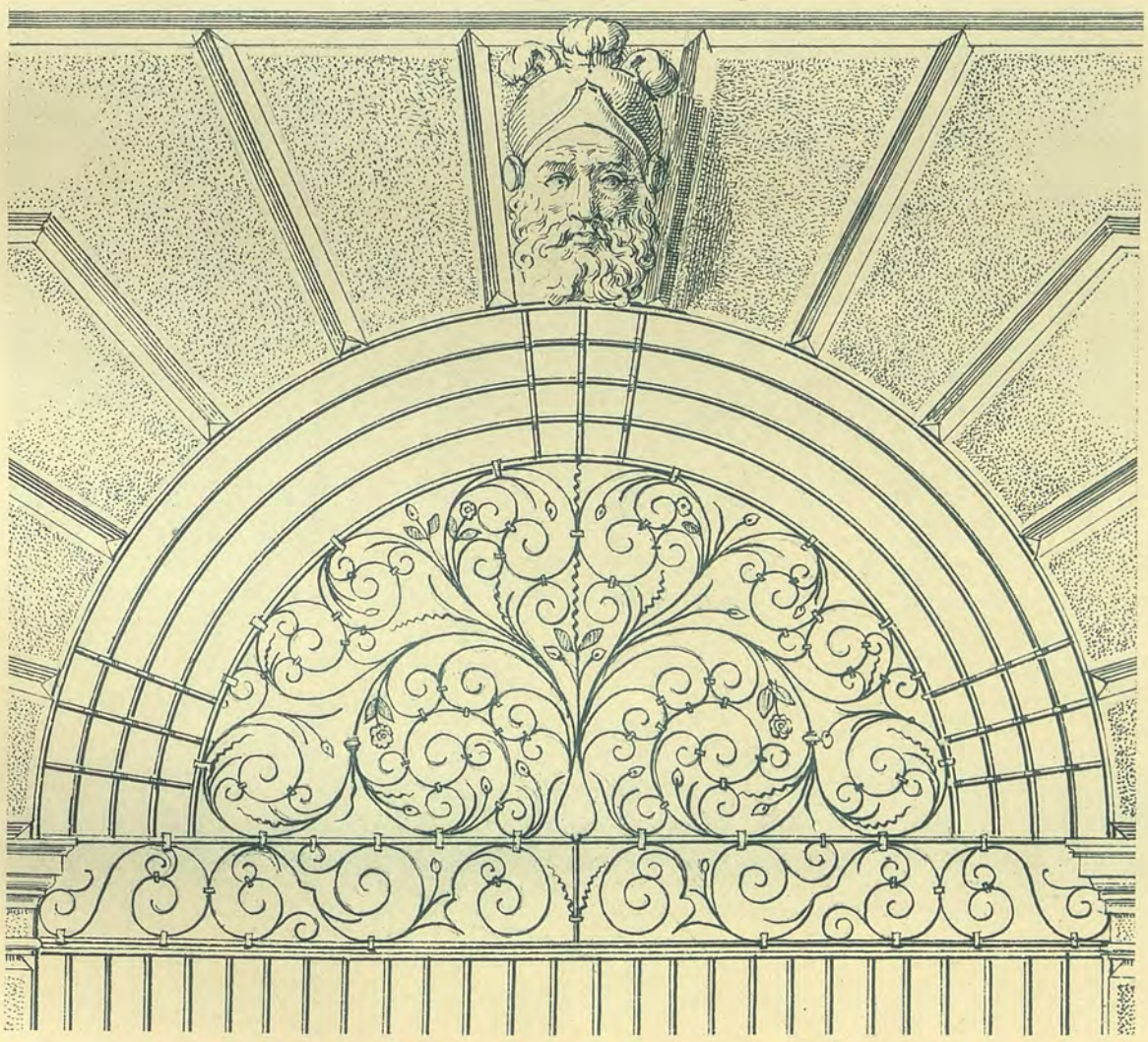
POLITECNICO BIBLIOTECA

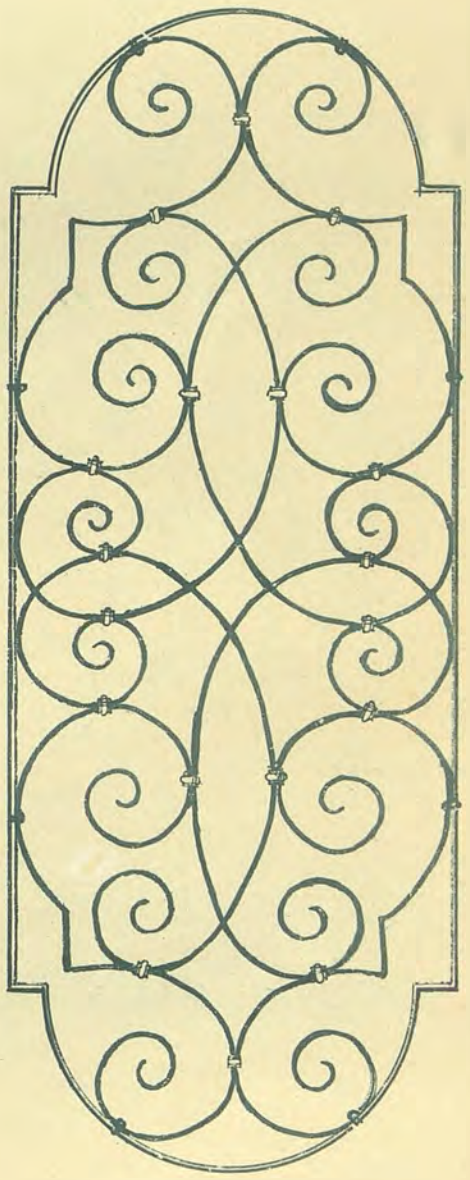
OPERE IN FERRO BATTUTO DEI SEC. XVII E XVIII. — 1. CANCELLO LARGO M. 2.00 NELLA CERTOSA DI VIGODARZERE PRESSO PADOVA. 2. CANCELLETTO LARGO M. 1.10 NELLA STESSA CERTOSA. — 3. INFERRIATA IN CONEGLIANO. — DISEGNI DEL PROF. BARNABA LAVA.











ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO

OPERE IN FERRO BATTUTO DEI SEC. XVII E XVIII. — 1. CANCELLO LARGO M. 3.00 NEL PORTONE DELLA CERTOSA DI VIGODARZERE. — 2-5. INFERRIATE A PADOVA. — DISEGNI DEL PROF. B. LAVA.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

1. PARTE DELLA VOLTA DIPINTA DA LATTANZIO GAMBARA NEL SALONE DELLA CASA AVEROLDI A BRESCIA.

2. VENERE CON MARTE IN UNA DELLE LUNETTE.

(FOT. CAPITANIO — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

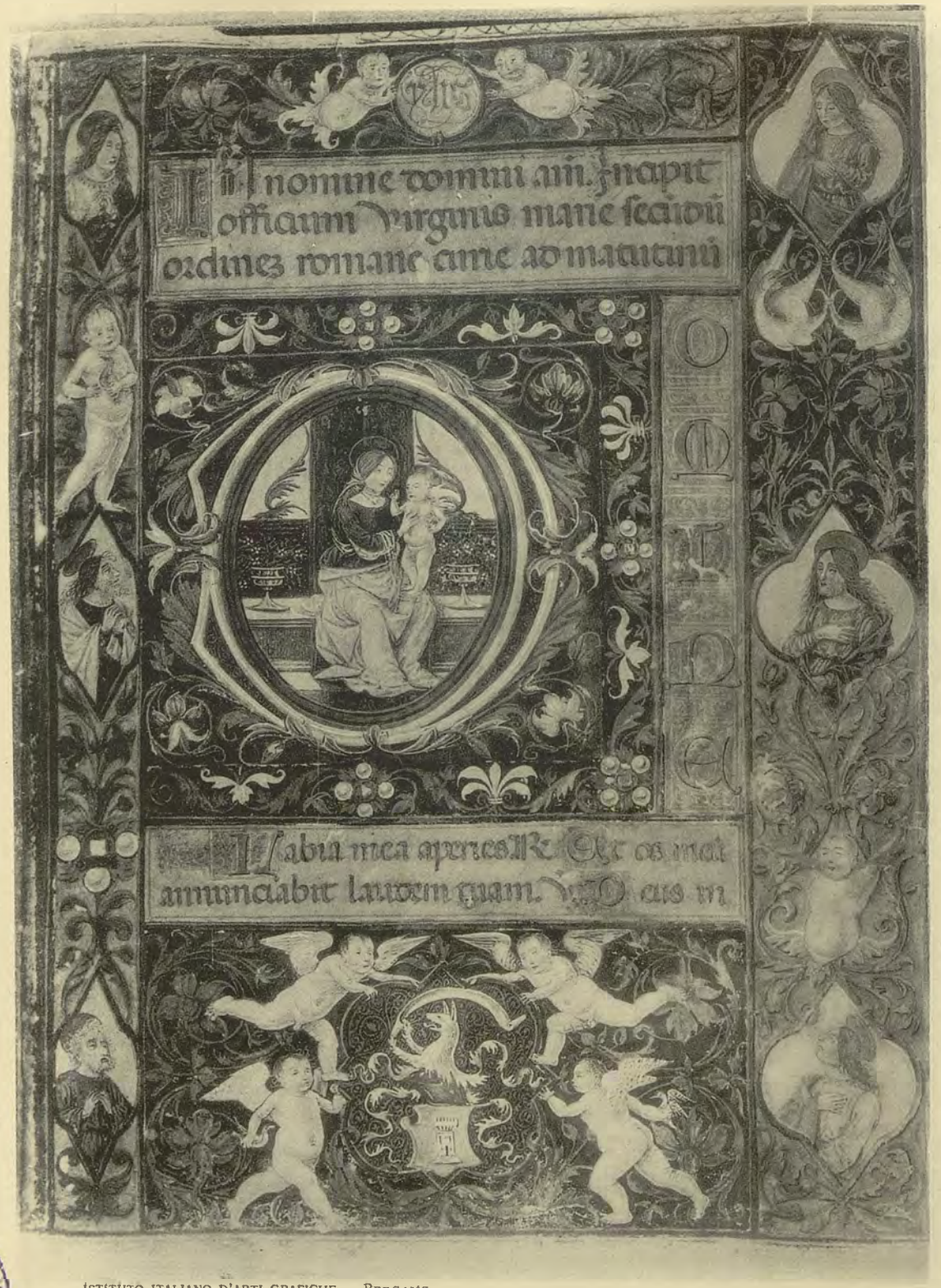
POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

MINIATURE CON " SALOMONE " E " DAVIDE " IN UN GRANDE CORALE DEL RINASCIMENTO SERBATO NEL MUSEO CIVICO DI AQUILA NEGLI ABRUZZI.

(ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



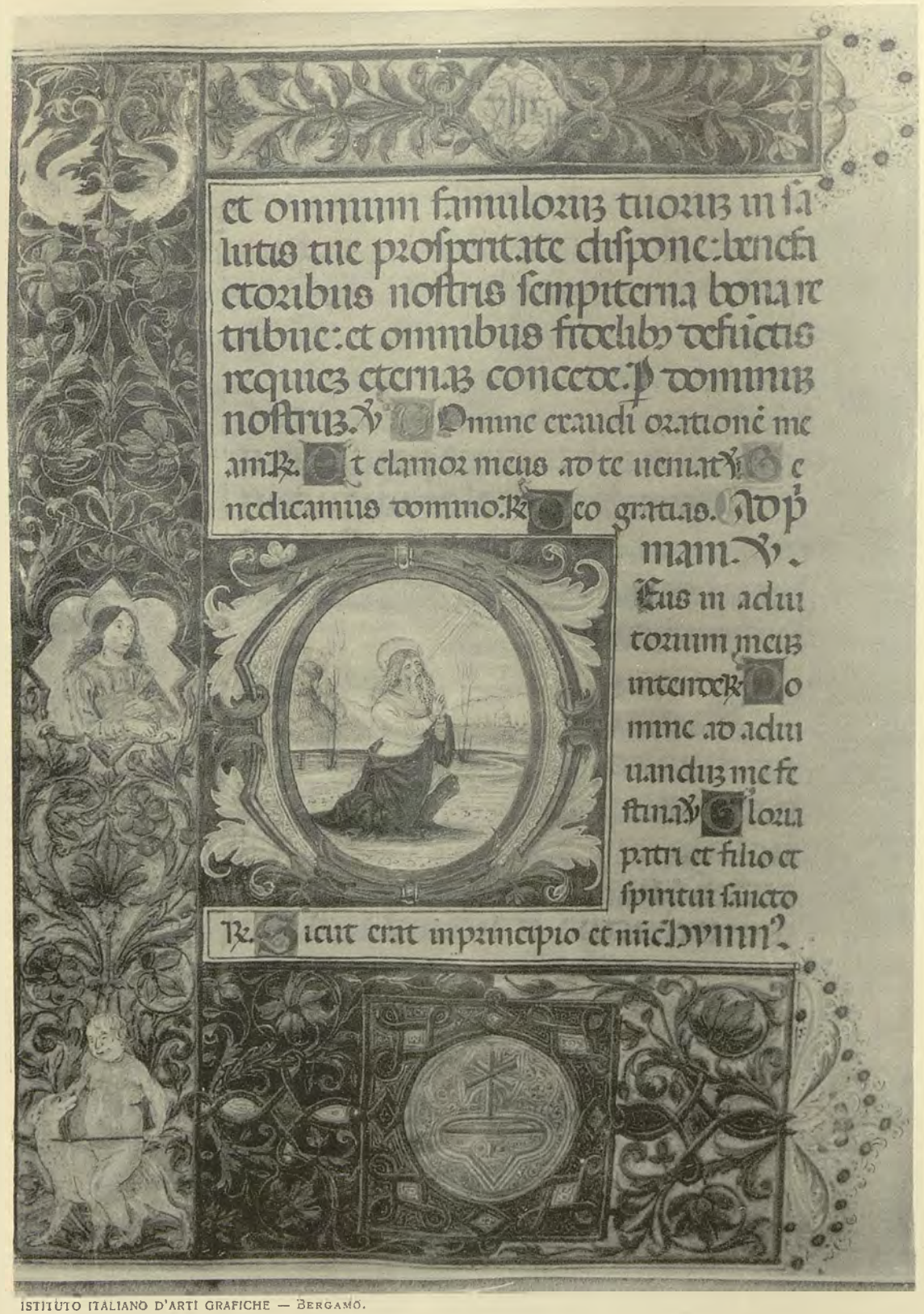
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

POLITECNICO BIBLIOTECA

MINIATURE IN UN CODICE DEL RINASCIMENTO SERBATO NELLA BIBLIOTECA PROVINCIALE DI AQUILA.

(ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO

MINIATURE IN UN CODICE DEL RINASCIMENTO SERBATO NELLA BIBLIOTECA PROVINCIALE DI AQUILA.

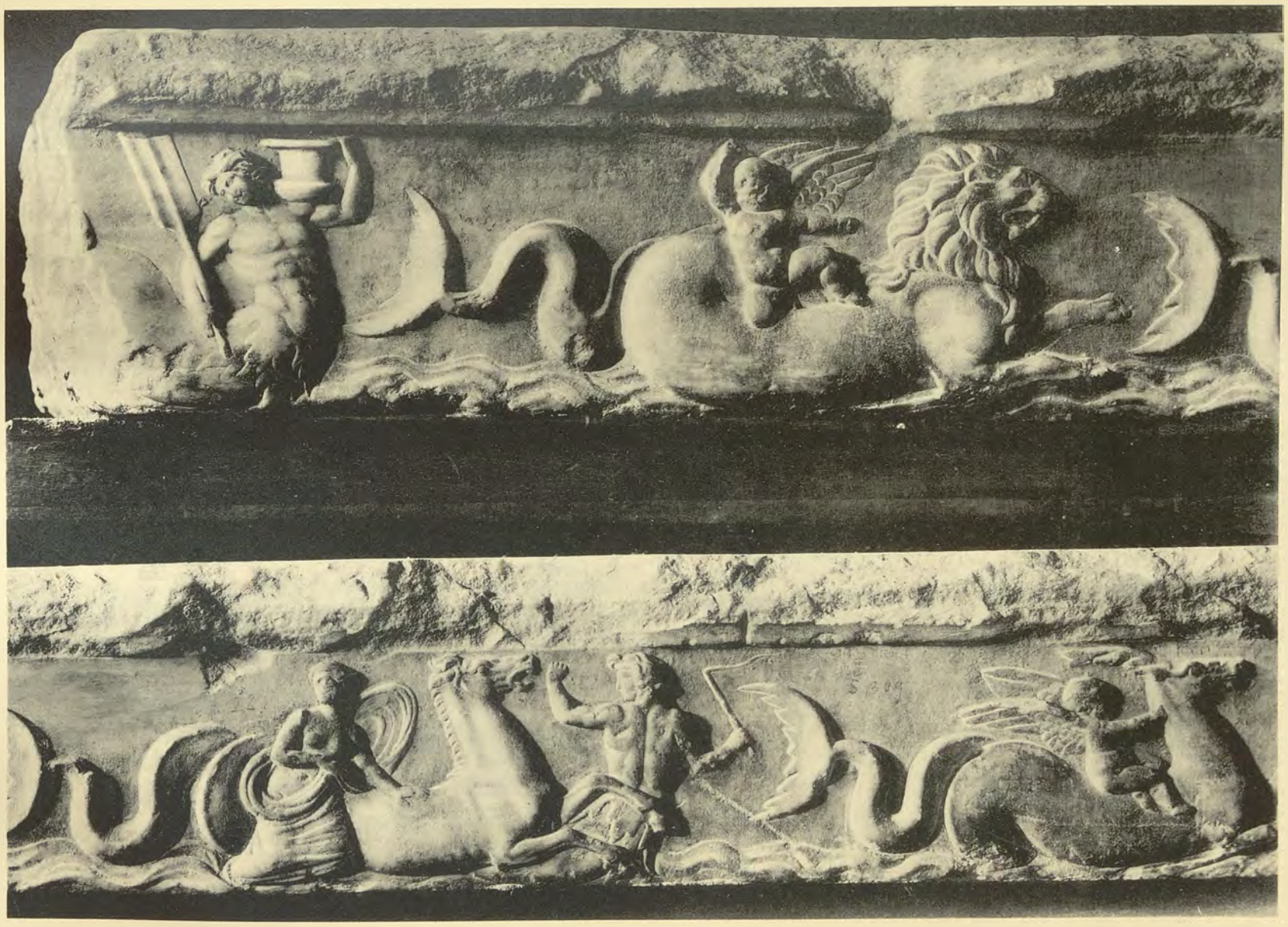
(ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

VASI E SCATOLE FITTILI NEL MUSEO NAZIONALE DI ATENE. — SEC. V O IV A. C.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

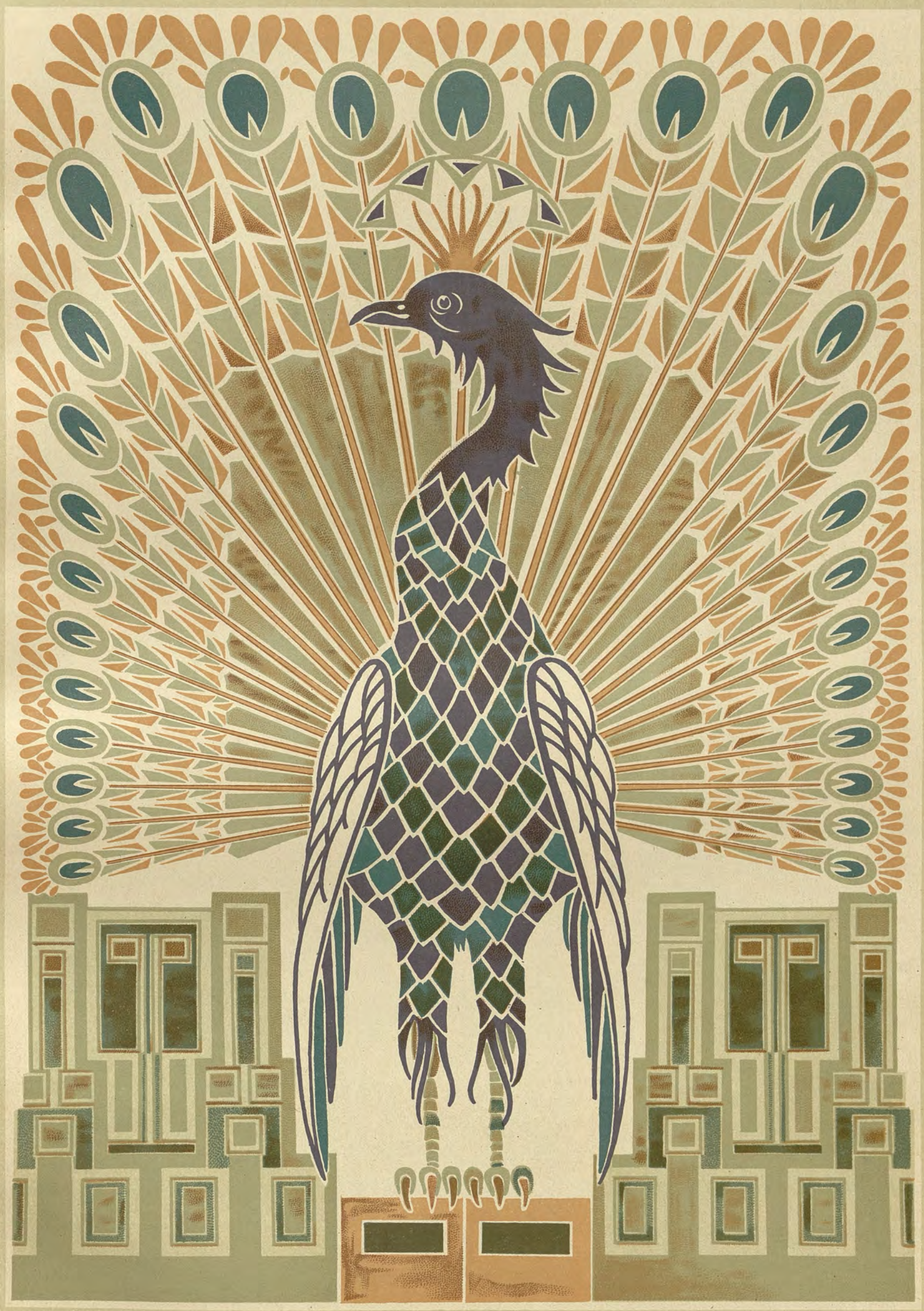


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

1. SARCOFAGO ROMANO NEL MUSEO DI DELFO. — 2 E 3. FREGIO ROMANO CON TRITONI, AMORINI E NEREIDI NEL MUSEO NAZIONALE DI ATENE.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

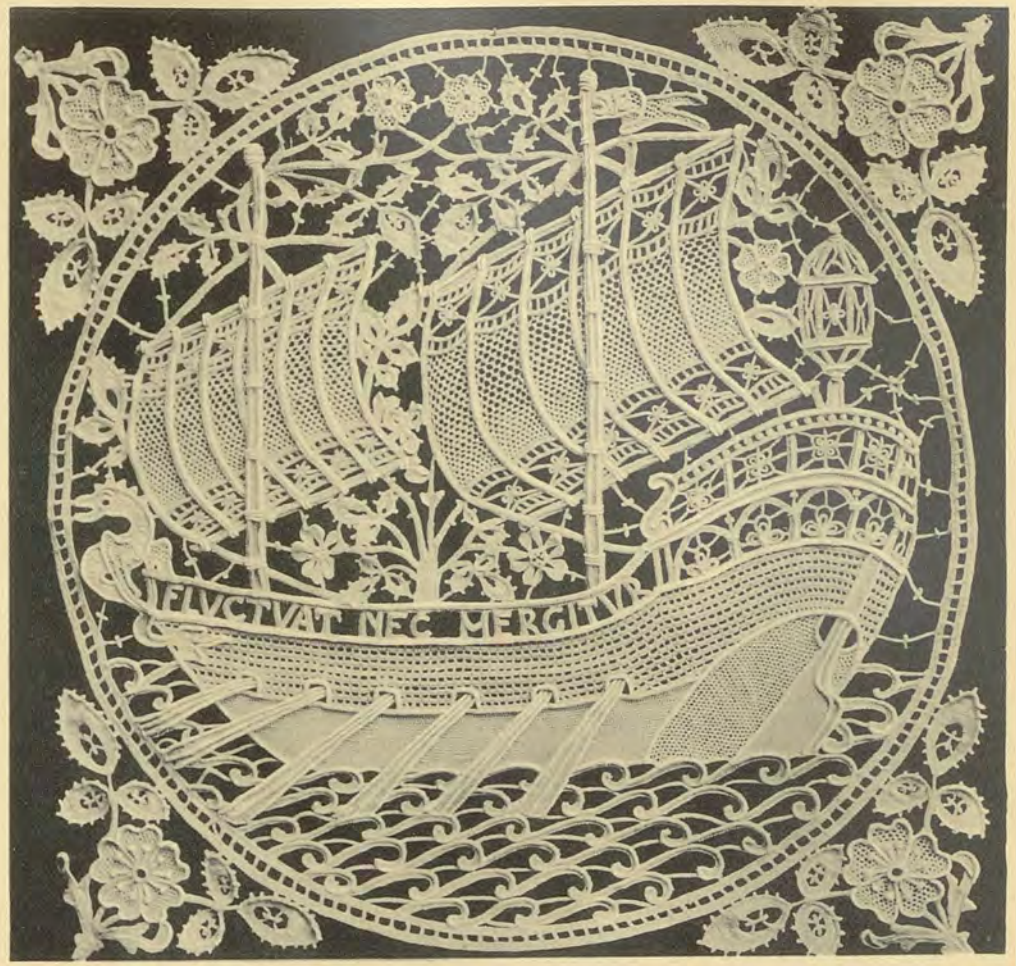


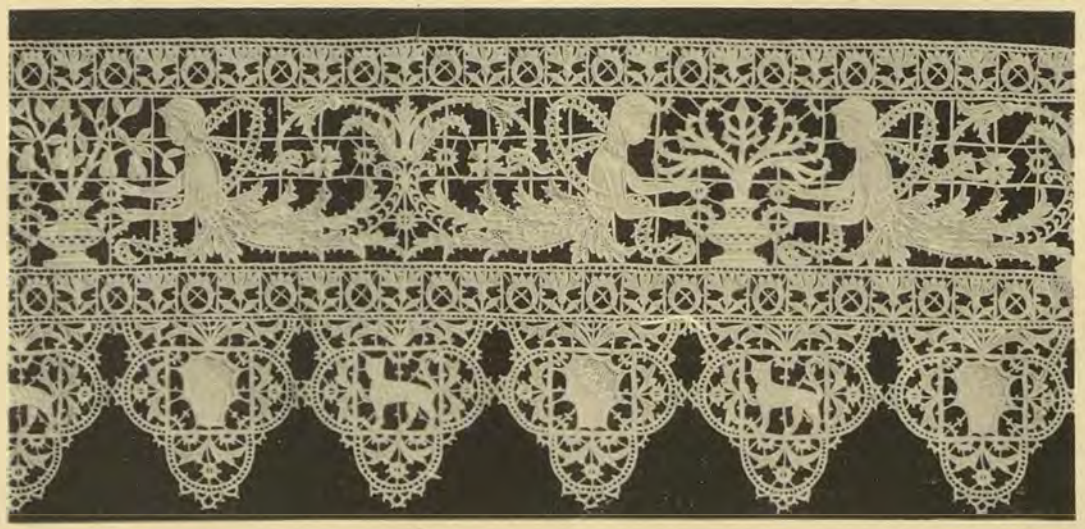
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO

MATTONELLA MAIOLICATA PER IL FREGIO AL RIVESTIMENTO DELLE PARETI IN UN GABINETTO.

(CROMO' DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

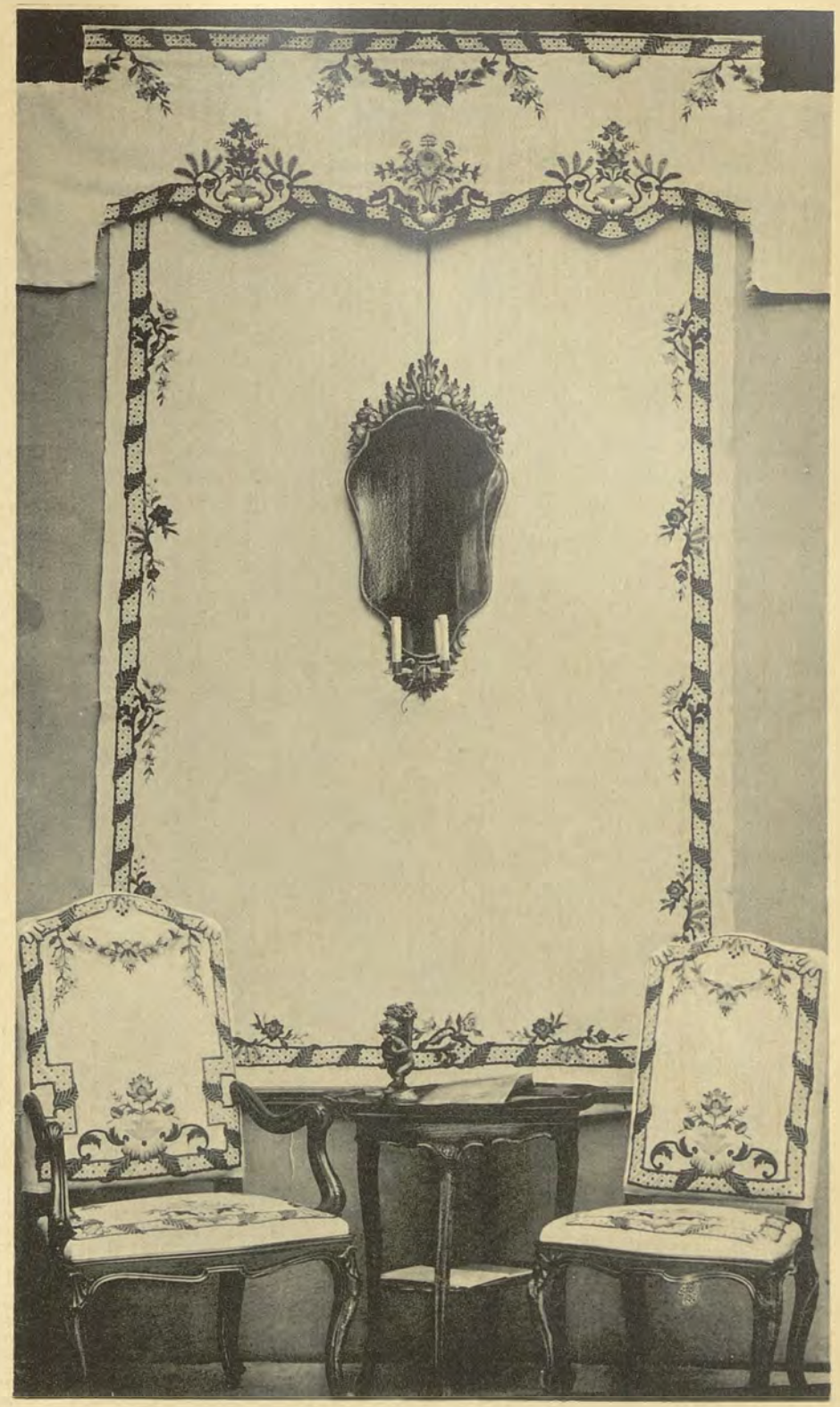
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

ESPOSIZIONE DI TORINO. — MERLETTI DELL' " AEMILIA ARS " IN BOLOGNA SU COMPOSIZIONI ORIGINALI. — 1. REMINISCENZA DI " CHANTE CLAIR ". 2. NAVE COL MOTTO " FLUCTUAT NEC MERGITUR ". — 3. MOTIVI ARALDICI SUI BENTIVOGLIO. — 4. FREGIO FLOREALE CON ANIMALI.

(ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

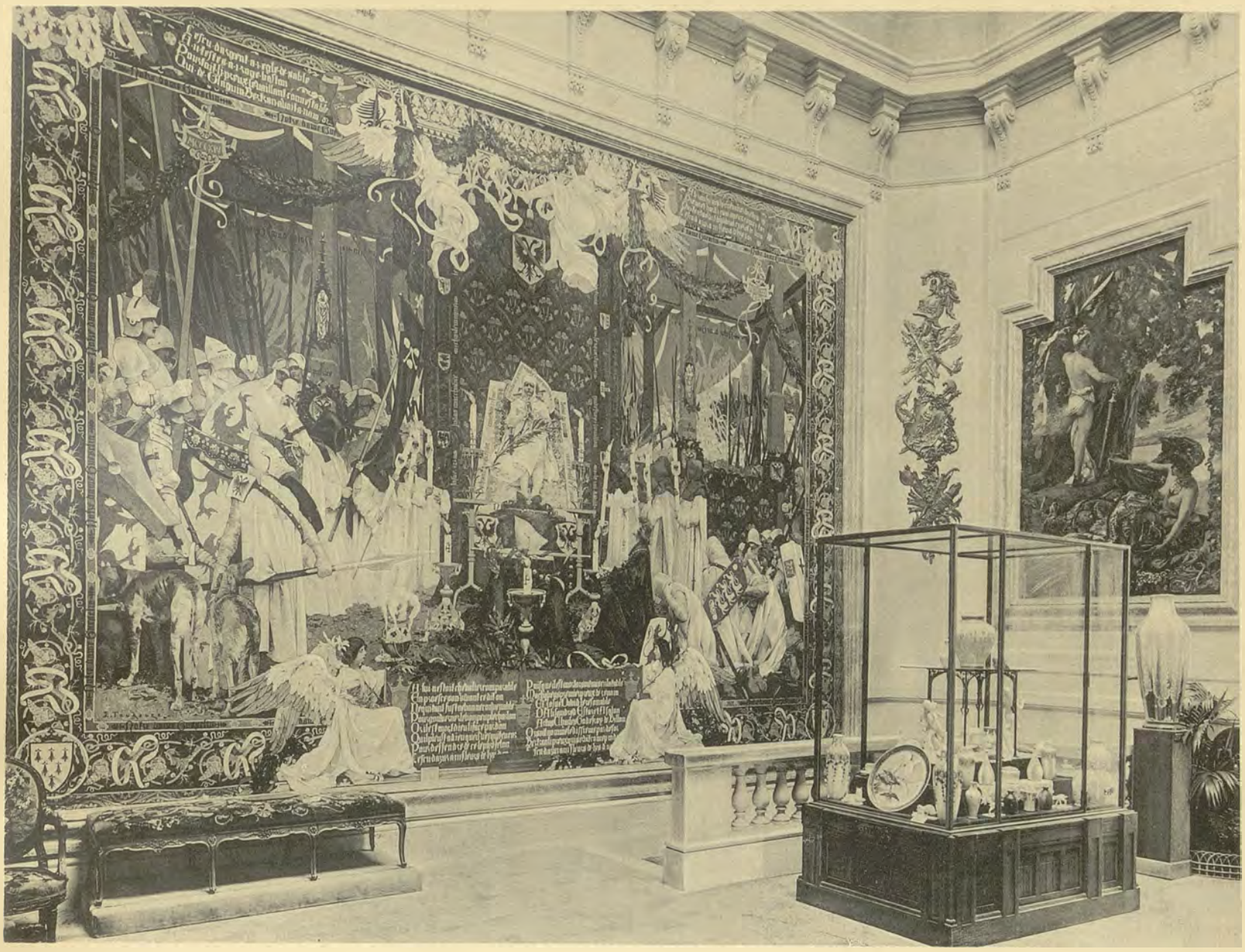


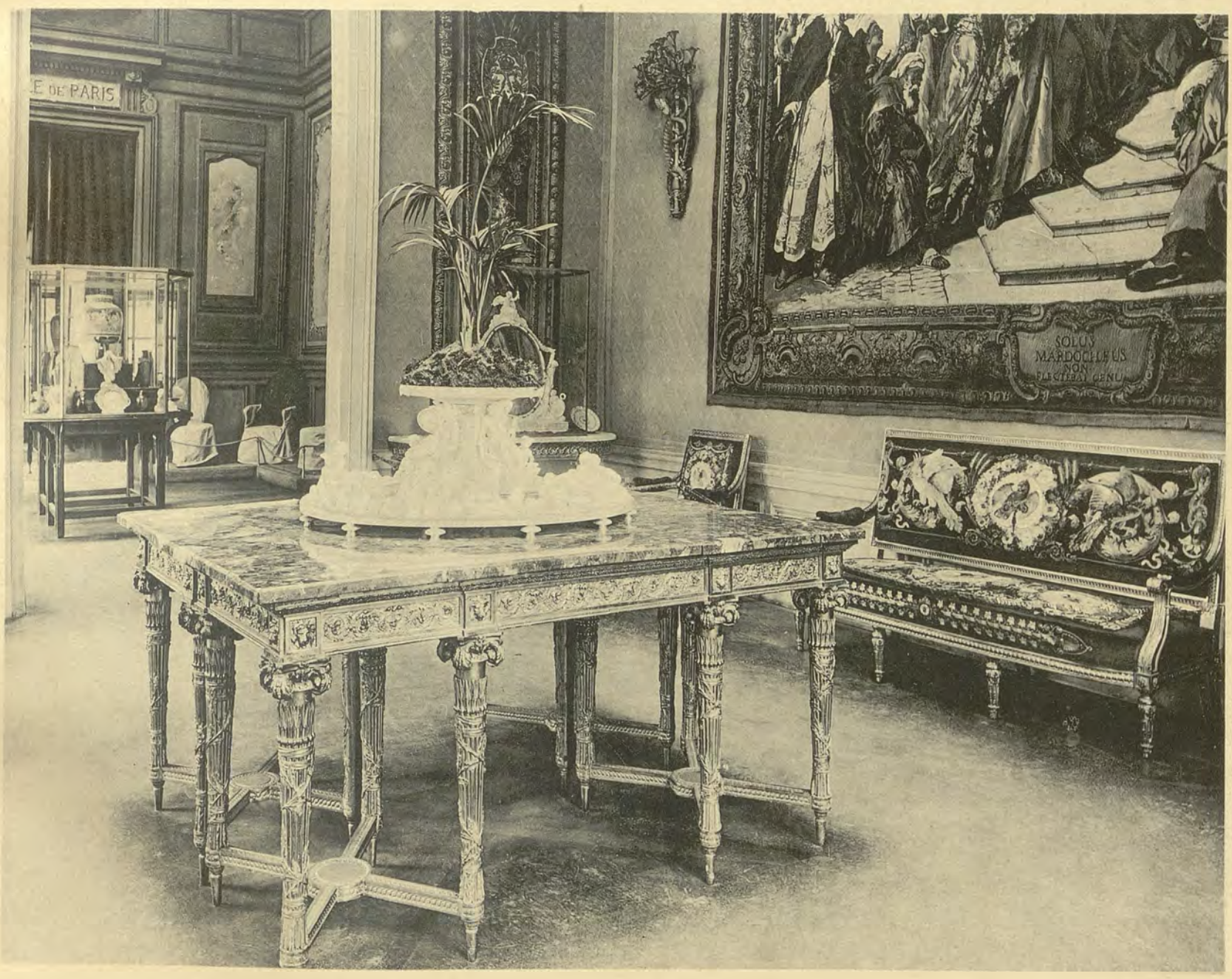
ULRICO HOEPLI — MILANO.

ESPOSIZIONE DI TORINO. — MOSTRA DELLE INDUSTRIE FEMMINILI PIEMONTESI. — RICAMO DETTO " BANDERA „ PER DECORAZIONE DI PARETI E MOBILI A VIGOROSI COLORI SU FONDO BIANCO O GIALLOGNOLO NELLO STILE SETTECENTESCO.

(FOT. DAL RIO. — ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA





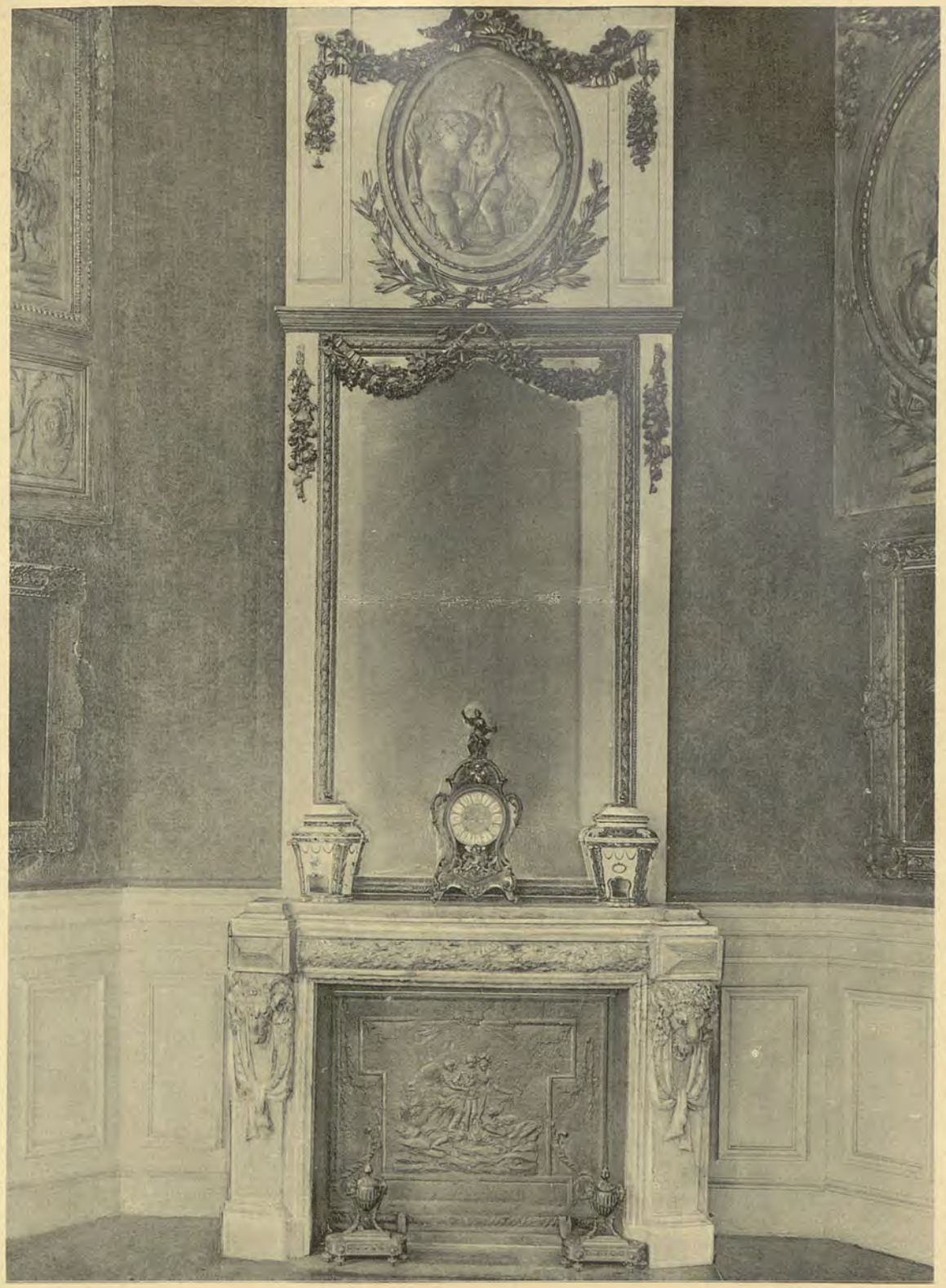
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO

ESPOSIZIONE DI TORINO. — SALE NEL PADIGLIONE DELLA " VILLE DE PARIS ".

(FOT. DAL RIO — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.



ULRICO HOEPLI — MILANO.

ESPOSIZIONE DI TORINO. — PARTICOLARI DELLE SALE NEL PADIGLIONE DELLA " VILLE DE PARIS ".

(FOT. DAL RIO. — ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECN. BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

MAIOLICHE ABRUZZESI. — 1 E 2. PIATTI DI CARLANTONIO GRUE.
3. PIATTO DI FRANCESCANTONIO GRUE CON SOGGETTO MITOLOGICO, NEL MUSEO DI S. MARTINO A NAPOLI.

(FOT. GAB. FOT. MINISTERO ISTR. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

MAIOLICA ABRUZZESE. — 1 E 2. PIATTI DI CARLANTONIO GRUE NEL MUSEO DI S. MARTINO.
3. VASO FARMACEUTICO DI FRANCESCANTONIO GRUE. — 4. MATTONELLA DI LIBORIO GRUE.

(FOT. GAB. FOT. MINISTERO ISTR. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

MAIOLICHE ABRUZZESI. — VASI DA FARMACIA. — 1 E 3. SAVERIO GRUE CON INFLUENZA FRANCESE. — 2. FRANCESCANTONIO GRUE.

(FOT. GAB. FOT. MINISTERO ISTR. — ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO

MAIOLICHE ABRUZZESI. — 1 E 2. PIATTI DI CARMINE GENTILI NEL MUSEO DI S. MARTINO A NAPOLI.
3. MATTONELLA CON " BACCO E ARIANNA " DEL MEDESIMO NELLO STESSO MUSEO. ANNO 1717.

(FOT. GAB. FOT. MINISTERO ISTR. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

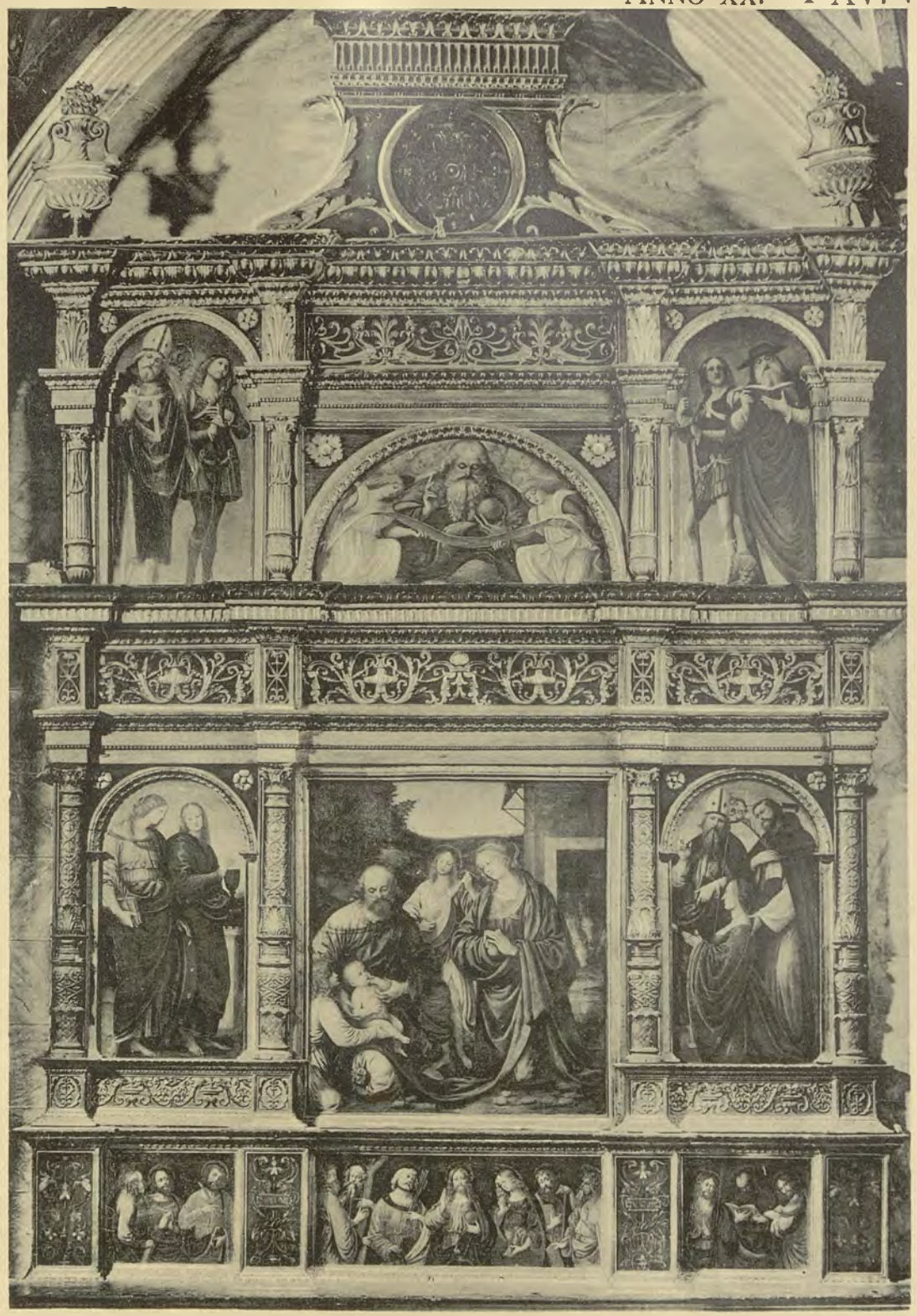
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

MAIOLICHE ABRUZZESI. — 1. PIATTO DI CARMINE GENTILI. — 2 E 3. MATTONELLE DI GIACOMO GENTILI.

(FOT. GAB. FOT. MINISTERO ISTR. — ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

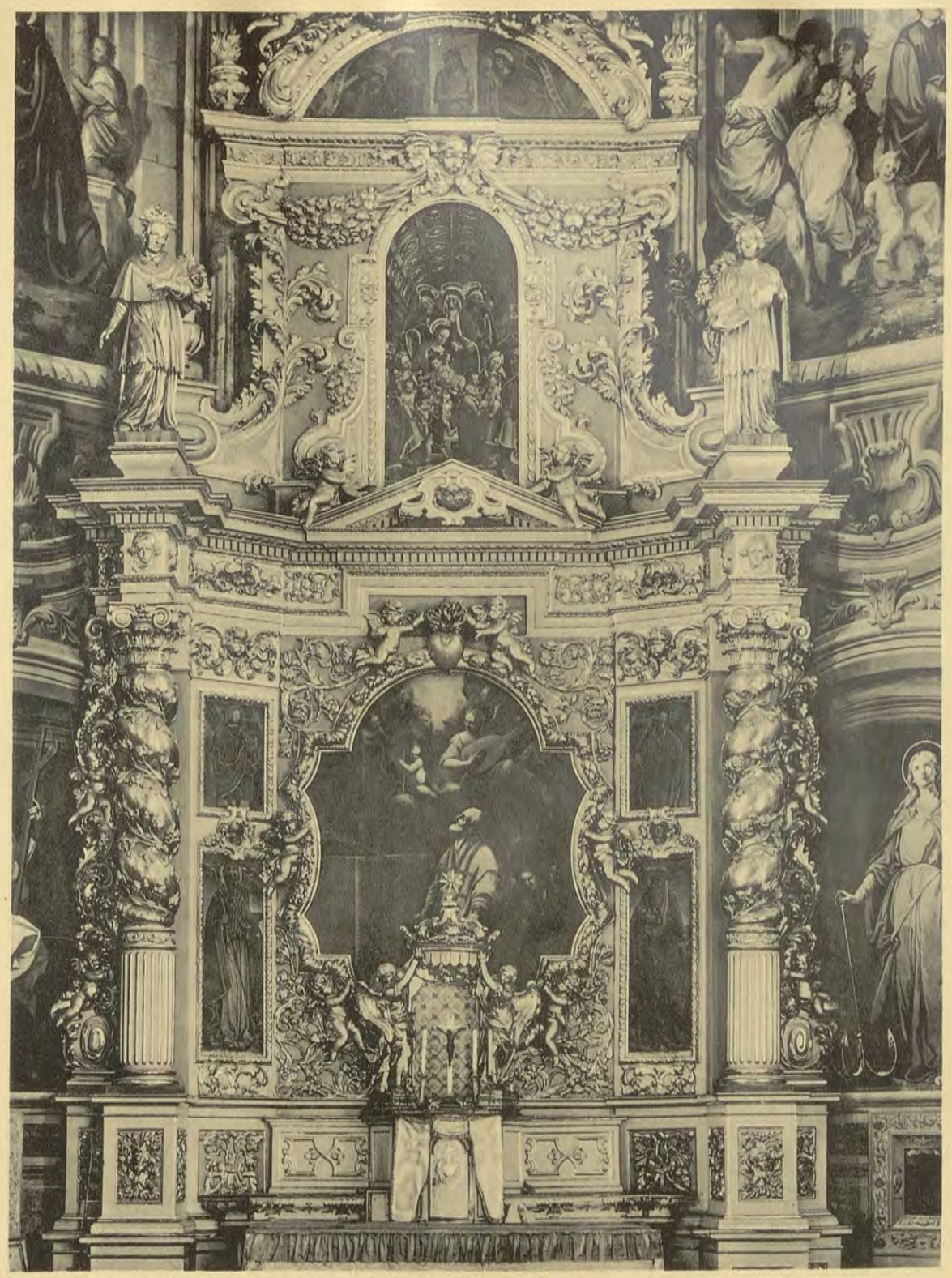
ULRICO HOEPLI — MILANO.

INSIEME E PARTICOLARE DELL'ANCONA DI GAUDENZIO FERRARI NELLA CHIESA DI S. MARIA IN ARONA. — ANNI 1510-11.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.



ULRICO HOEPLI — MILANO.

POLITECNICO BIBLIOTECA

1. POLITTICO DI GIUSEPPE GIOVENONE NELLA CHIESA PARROCCHIALE DI CIRIÈ. 2. — TAVOLE SCOMPOSTE DI UN POLITTICO DI GANDOLFINO DI RORETO, ALLOGATE ENTRO UN ALTARE BAROCCO DEL DUOMO D'ASTI.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE.)

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

POLITECNICO DI MILANO

gretagmacbeth
ColorChecker™ Color Rendition Chart