LEGATORIA DI LIBRI
G. PELLINO
TORINO
VIA BELLEZIA 7

Pn
2023

R. POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

209

ARTE
ITALIANA
DECORATIVA
E
INDUSTRIALE

PERIODICO MENSILE

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

E DIRETTO DA

CAMILLO BOITO

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

POLITECNICO DI TORINO
INVENTARIO N. 34512
BIBLIOTECA CENTRALE

MDCCCCI

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

COEDITORI

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

Anno X. GENNAIO 1901 N. 1

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

I.

IL « NUOVO STILE » NELLA DECORAZIONE MURARIA

— Tav. 1, 2, 3 e 7. Dett. 1-2 e 3-4. Fig. da 1 a 11 —

DICO « *nuovo stile* » per non limitare eccessivamente il campo; giacchè oramai, nel risveglio generale che ha invaso le arti decorative, gli « *stili* » son più d'uno; e le varie nazioni, presso le quali le ricerche di originalità hanno avuto qualche successo, già incominciano a preoccuparsi di non vedere confusa l'arte loro con quella dei vicini, e ad accentuarne più che sia possibile il carattere.

In Francia « l'*Art nouveau* », in Germania il « *Iugend-Stil* » o la « *Moderne Kunst* » — per battezzare le varie tendenze col

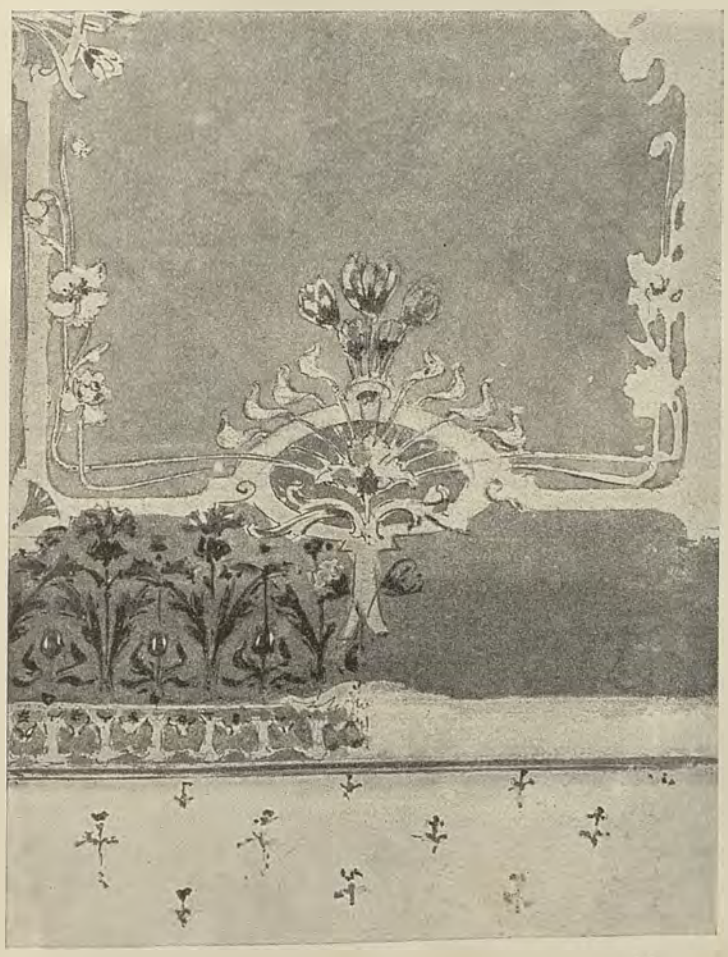


Fig. 1. Soffitto e parete di un salottino. Pittore G. Valentini.

nome onde son caratterizzate dalle pubblicazioni speciali di propaganda cui hanno dato origine — non sono che una emanazione secondaria di un unico movimento, diramazioni, fioriture — quando lo sono — di una pianta medesima.

Io credo che tutta quanta la evoluzione moderna abbia in realtà le sue origini, geograficamente, in Inghilterra, e che la sua prima affermazione organica, rampollata dal prerafaelismo pittorico e poetico, sia quel complesso di ricerche individuali volte ad un unico scopo, che si raccolgono sotto la denominazione di « stile floreale ».

Senonchè, psicologicamente, questa evoluzione ha avuto la sua ragione d'essere nella stanchezza generata in tutti dall'imitazione, sempre più diffusa ed insistente, dei modelli tradizionali, in ogni campo dell'arte decorativa, stanchezza che doveva mutarsi in noja, e che avrebbe finito — ove non si fosse ristabilito l'equilibrio — a ridurre le arti decorative in un isolamento sempre maggiore, a chiudere loro ogni campo d'azione.

Mentre andavano mutandosi e la tecnica pittorica e la forma dell'opera d'arte; mentre l'architettura piegava nuovi materiali di costruzione alle esigenze della vita sociale rinnovata nelle sue forme, rimpicciolita se vogliamo, ma divisa in molte correnti, diverse l'una dall'altra, e tendenti alla soddisfazione di nuovi bisogni, qua comuni a tutti, là individualizzati — le arti decorative si mantenevano ligie alla riproduzione del bello tradizionale, obbligando la fantasia dell'artista ad esercitarsi nel campo arido e penoso della combinazione di motivi stabiliti e ufficialmente riconosciuti.

La reazione non poteva mancare, e doveva

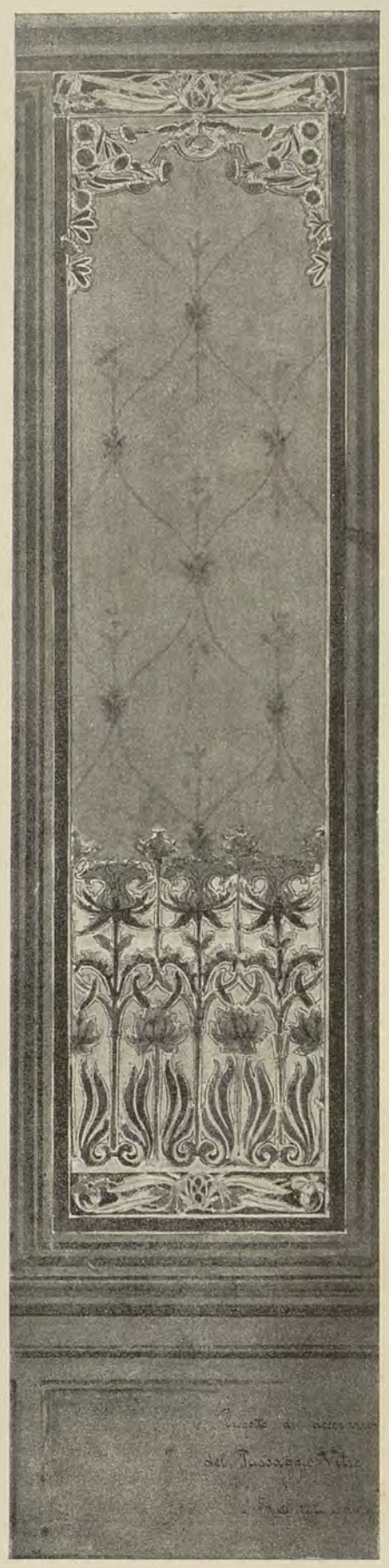


Fig. 2. Riquadro di parete in un salotto. Pittore G. Valentini.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

essere soprattutto una rivolta contro ciò che v'era di tradizionale, di artificialmente conservato, di morto, negli elementi stessi dell'arte decorativa.

In tutte le epoche l'arte è partita dal vero, anche nella ricerca di elementi decorativi; e, nell'uso di questi elementi, ha

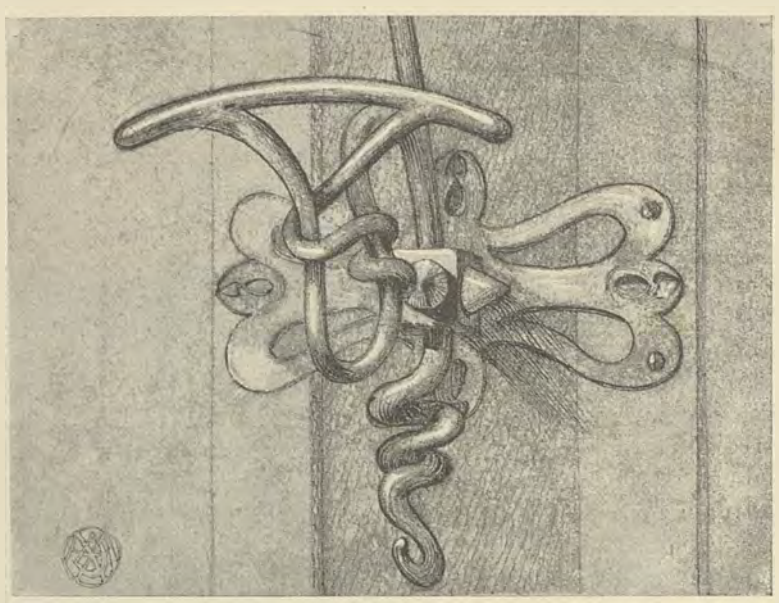


Fig. 3. Attaccapanni nella nuova sala del *Gambrinus* a Milano dipinta da G. Valentini. (Vedi Tav. 1, 2 e 3).

dovuto adattarsi alle condizioni d'ambiente, alla legge dell'utilità pratica.

In tutte le epoche l'imitazione, la volgarizzazione han condotto a fissare le esperienze utili, le conquiste fatte in una forma stabile, trasmissibile facilmente. Tutti gli stili — si può dire — hanno avuto la stessa origine e la stessa sorte; nati da un bisogno reale ed in condizioni determinanti, hanno sopravvissuto al bisogno e si sono conservati inalterati, quando le condizioni erano non solo mutate, ma opposte.

forme tradizionali, la loro anima. Gli artisti di questa nostra fine di secolo si sono riaffacciati alla natura, sono andati alla ricerca dell'anima dei fiori, delle piante, di tutte le forme del mondo organico, per trovare quella nuova espressione del carattere loro, che potesse corrispondere alle rinnovate e mutate condizioni di ambiente del tempo nostro.

A questo movimento — che ha invaso tutte le arti decorative, e dalle stoffe, dai mobili, dai bronzi e dai ferri lavorati è andato a finire sulle nostre carte da lettere ed — ahimè! — sulle nostre cartoline illustrate — la decorazione murale non poteva sottrarsi.

Per quanto la moda di tappezzare le pareti con la carta abbia tolto ai pittori decoratori un campo vasto, e per quanto la decorazione esterna delle case moderne — perforate da sempre più

Fig. 4. Lampadina elettrica fra le mensole della nuova sala del *Gambrinus* a Milano.

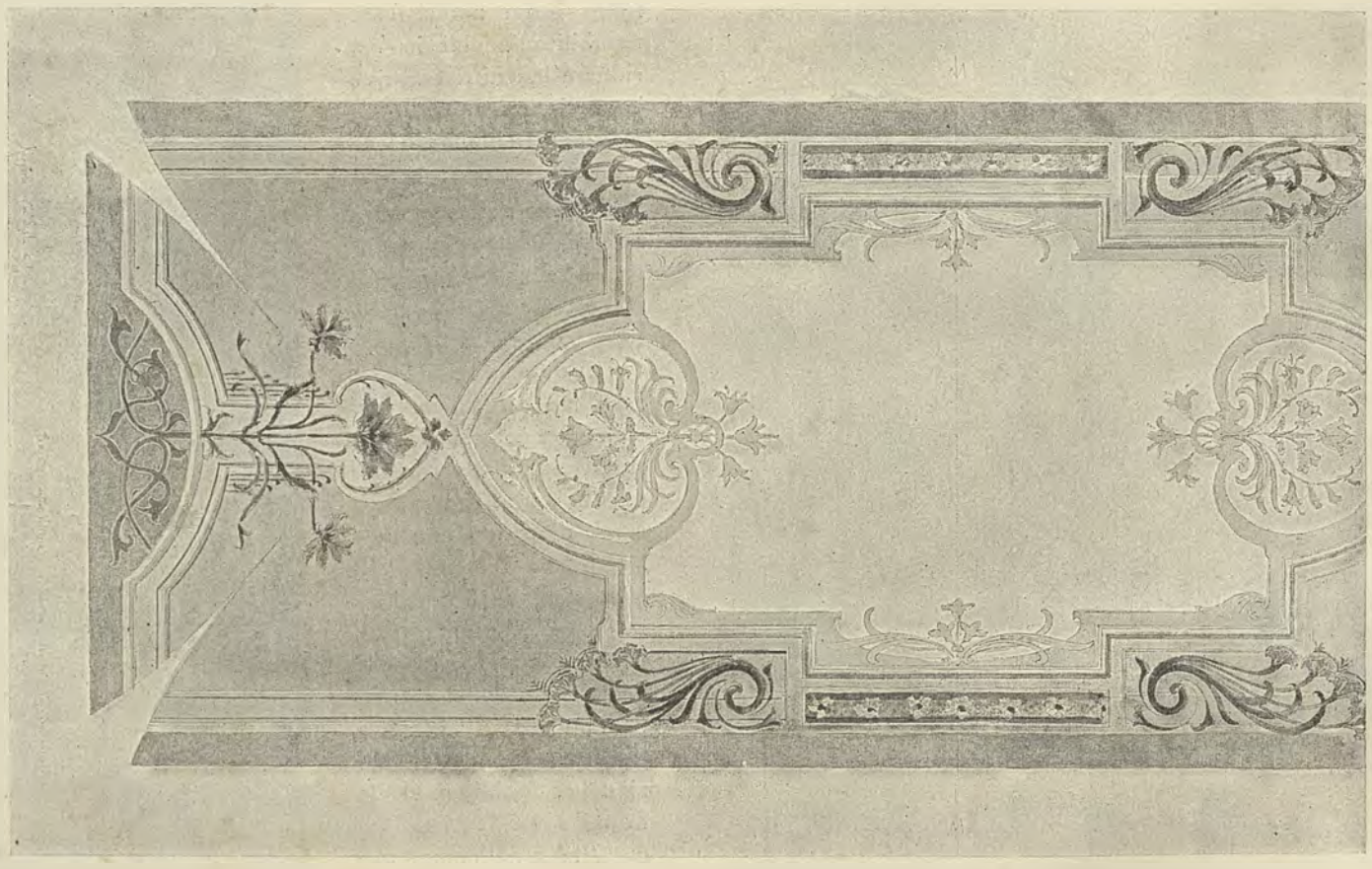


Fig. 5. Soffitto di un gabinetto. Pittore G. Valentini.

Il nuovo stile — nelle arti decorative — non è che un ritorno all'antico, il ritorno alle origini. Gli elementi decorativi tolti alla natura — i fiori, le piante, le forme organiche di ogni specie — avevano perduto, attraverso alle trascrizioni ripetute in numerose e vaste aperture, per dar aria e luce alle sempre più numerose celle e cellette di cui la casa si compone — abbia di assai diminuito gli spazii posti a disposizione del decoratore — tuttavia i soffitti, le pareti dei luoghi pubblici, gli anditi delle

porte avevano diritto di attendersi qualcosa di meglio rispondente alle ragioni della loro costruzione e all'ufficio loro, all'infuori ed al di là delle vecchie variazioni raffaellesche, delle rievocazioni classiche, delle rifaciture moresche onde la pittura decorativa viveva quasi esclusivamente.

Tornando alle fonti di ogni elemento decorativo, all'osservazione del vero, alla diretta ispirazione delle foglie, degli steli, dei fiori, il pittore doveva accorgersi che v'era un modo nuovo, più libero, di adattare questi elementi — pur stilizzandoli, pur serrando i caratteri loro in una forma precisa e fissa — alle costruzioni del tempo nostro, ai bisogni della vita moderna. E i fiori, e le foglie, e gli elementi tutti onde i tre regni son sì ricchi, uscirono dalla prigione delle antiche convenzioni, per svolgersi secondo le leggi della logica e dell'armonia, unicamente, su per le pareti e pei soffitti.

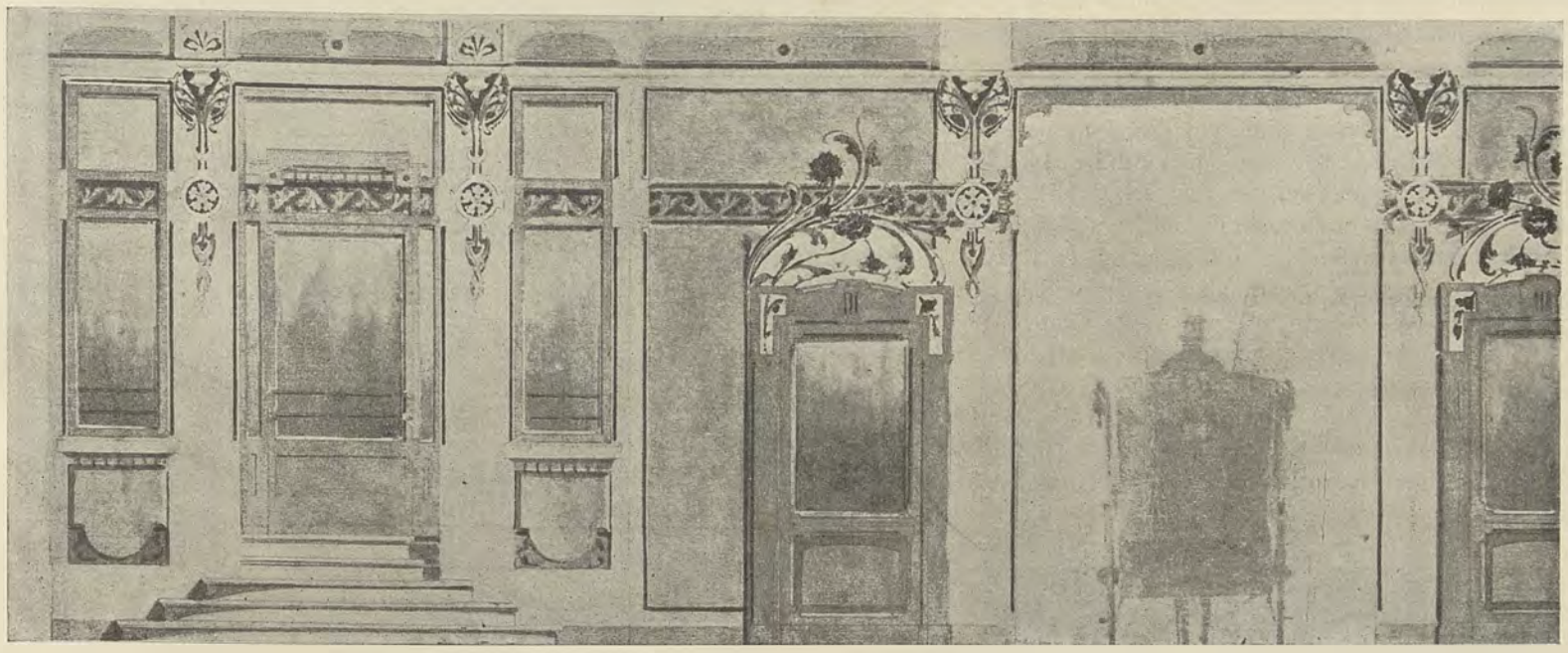


Fig. 6. Androne di una casa in via Aurelio Saffi a Milano. Pittore G. Valentini.

E ciò non vale solo per la forma. Anche nella scelta, nella contrapposizione, nell'alternarsi dei colori, la liberazione dalle formule tradizionali doveva condurre a conquiste nuove; quanto con la teoria dei colori complementari la scienza aveva assodato, trovò un'applicazione feconda nella sintesi delle tinte decorative.

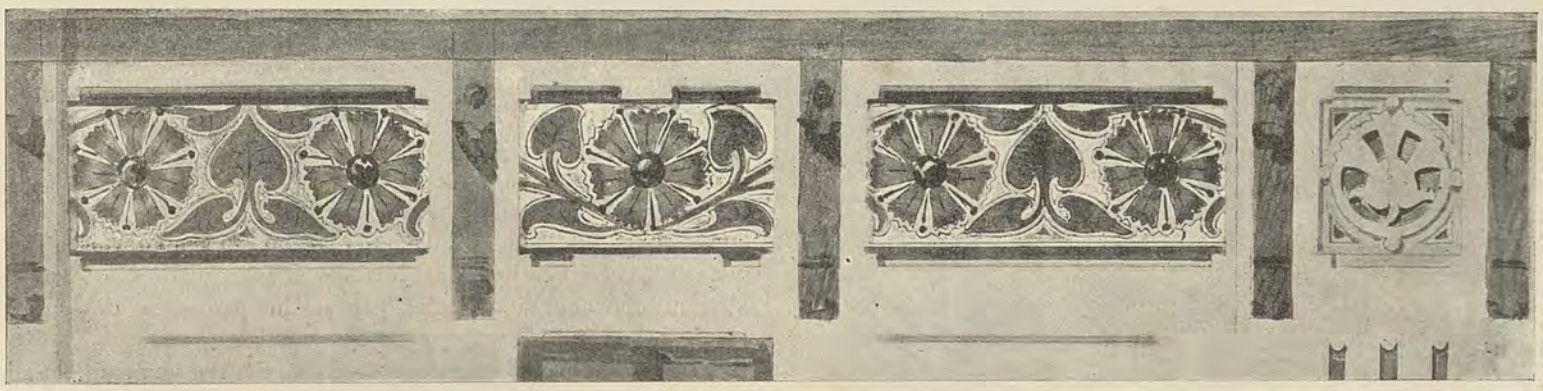


Fig. 7. Fregio dipinto da G. Valentini.

Ed al chiaroscuro monocromo siamo arrivati oggi a contrapporre le ardite antitesi di tinte luminose, or tenui, or violenti, arricchendo la decorazione di nuove armonie.

In Italia — dove l'arte della decorazione ha coperto per

Fig. 8. Fregio dipinto da G. Valentini.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

secoli le pareti di capolavori — e dove la vita economica, e quindi l'applicazione dell'arte, è meno intensa — il romperla con le tradizioni doveva riuscire meno facile. Tuttavia oggidì anche l'Italia è stata fecondata dal nuovo movimento delle arti decorative.

Non intendo parlare delle imitazioni, delle rifaciture di modelli d'oltre alpe, cui si son dati molti decoratori, solo per rispondere alla moda; ma bensì di quelle decorazioni che, dipartendosi dagli stessi principii che han condotto in Inghilterra allo *stile floreale*, tendono a fondere gli elementi tolti dal vero in nuove armonie, rispondenti alle ragioni architettoniche ed al senso moderno della vita.

Un esempio caratteristico di questo rinnovamento si trova nella *decorazione del soffitto d'una sala di piroscafo*, che il pittore Valentini ha eseguito per la *Lariana* — e che figura tra le illustrazioni del prossimo fascicolo. In essa la ragione stessa della decorazione sta nella forma dello spazio

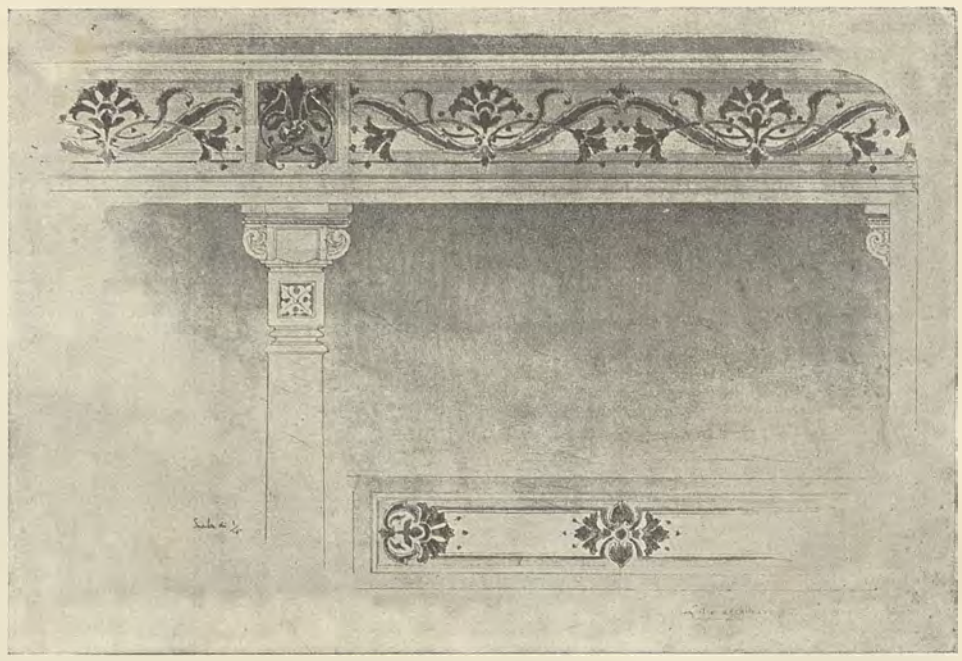


Fig. 9. Fregio e soffitto di un interpilastro. Pittore G. Valentini.

Fig. 10. Soffitto di un salottino. Pittore G. Valentini.

da decorarsi; e gli elementi decorativi — i mazzi di primule sui lunghi steli — si legano e s'intrecciano in rispondenza con le esigenze dello spazio, senza perdere i loro caratteri naturali.

Nei due fregi — l'uno a margherite gialle su fondo scuro, l'altro a fiori rossicci autunnali — e in un terzo a foglie di ippocastano su fondo azzurro, è anche più diretto il legame col vero; mentre nel pannello di parete (Fig. 2) la stilizzazione raggiunge l'intensità di taluni velluti inglesi. Nei fregi che lo stesso Valentini ha dipinto per un grande albergo di Salsomaggiore — l'*Hôtel des Termes* — l'elemento decorativo si lega alla costruzione, salendo al soffitto per il guscione a fondo d'oro; e si espande all'incontro, guidato solo dalle linee della costruzione, nelle pareti di una nuova sala della birreria *Gambrinus* a Milano. (Tav. 1, 2 e 3. Dett. 1-2 e 3-4).

Fra i saggi della moderna decorazione murale — il cui campo va continuamente aumentando con il rinnovamento edilizio di molte città d'Italia — quelli del Valentini hanno valore notevole, oltrechè per il merito intrinseco, pel gusto del colore, per l'esecuzione accurata, anche per la indipendenza dai modelli dell'estero.

Il pericolo dell'imitazione — in ogni rinnovamento artistico — è grande e fatale. Ma esso non deve spaventare alcuno, nè trattenere i giovani dall'abbandonare coraggiosamente le formule viete, per porsi alla ricerca del nuovo. V'è ancora nella tempra latina tanta forza, io credo, e tanta originalità da far sperare che essa possa impossessarsi del nuovo movimento, anzichè lasciarsene assorbire.

GUSTAVO MACCHI.

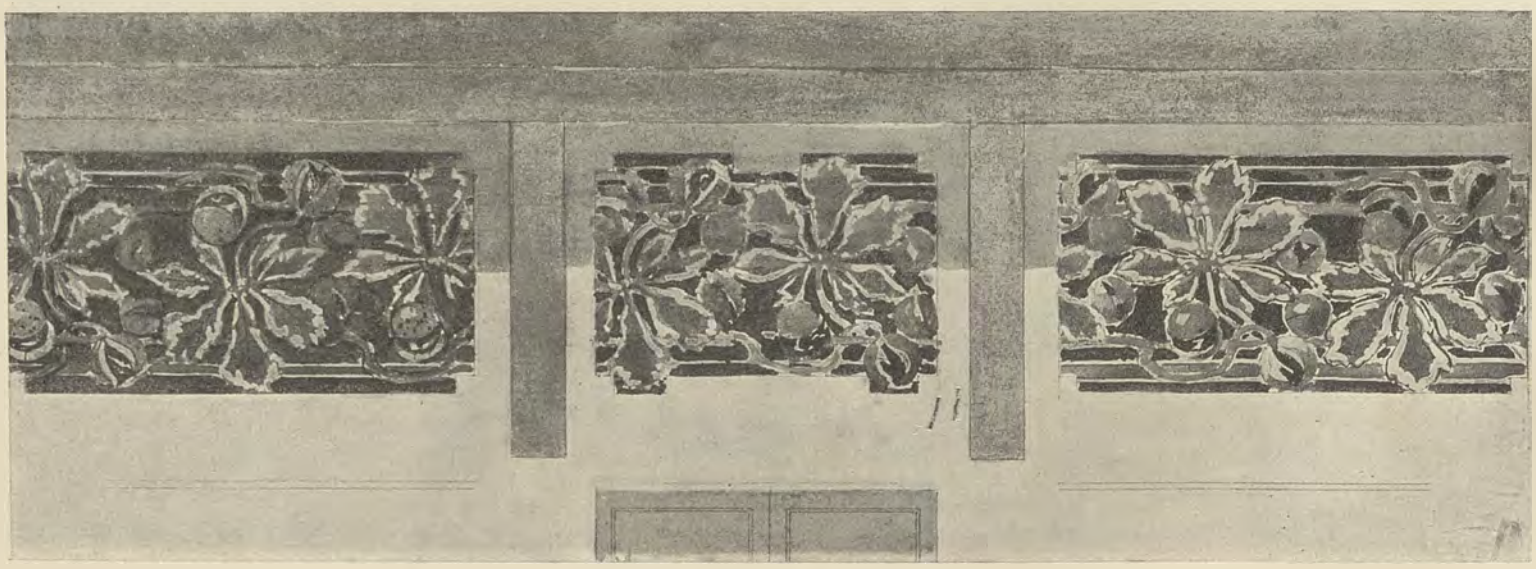


Fig. 11. Fregio dipinto da G. Valentini.

II.

I PULPITI DEL MEDIO EVO E DEL RINASCIMENTO IN TOSCANA

— Tav. 4 e 5. Fig. da 12 a 17. —

I.

NESSUNA regione dell' Italia nostra può fornire al pari della Toscana un corredo tanto completo e variato di elementi per uno studio intorno ai pulpiti, che costituiscono una parte così essenziale dell' adornamento delle antiche chiese.

Dai primordi di quell'arte che s' irradiava degli ultimi bagliori dell'architettura Romana, dalle ingenue, pure e armoniose concezioni de' maestri lombardi, alle ingegnose e solenni opere de' Pisani, dalle gentili e delicate creazioni del rinascimento, fino allo sfarzo opulento dei barocchi, è tutta una serie continuativa e non interrotta di documenti parlanti, i quali mostrano le vicende attraverso le quali l'arte si svolse, applicandosi alla decorazione di questi monumenti.

Dapprima i grandi pergami che signoreggiavano sotto le arcate solenni delle basiliche romaniche e delle severe abazie, gli amboni destinati ad accogliere i cantori, poi i pulpiti di minore ampiezza, leggiadramente addossati alle colonne ed ai pilastri.

Nè soltanto le forme diverse e le composizioni differenti di questi pulpiti possono studiarsi nelle nostre chiese; ma decorazioni per le quali ancora i metodi variati di ogni ramo dell'arte scultoria e plastica vennero adottati. Dalle semplici linee architettoniche, alle complicate sculture ornamentali; dagl'impietrati di marmo a due colori usati negli spartiti geometrici, ai mosaici fini e complicati; dalle decorazioni piane ed appena graffite, ai rilievi ornamentali, ai bassorilievi ed agli altorilievi figurati. Così dell'uso di differenti materiali impiegati per ottenere effetti artistici più completi, dovizia maggiore d'aspetto, abbiamo esempi molteplici nei pulpiti toscani, dove troviamo le pietre, i marmi, i vetri, il bronzo, la terracotta.

Senza pretendere di ricostituire pertanto la storia dei pulpiti in Toscana e senza ricorrere a tuttociò che in parziali illustrazioni è stato scritto in proposito, additeremo a' lettori nostri il maggior numero possibile di monumenti meritevoli di studio, di osservazione, di ricordo; sia per i pregi loro, sia per le loro caratteristiche più originali e più singolari.

Sarà poco più che un elenco brevemente illustrato di questi interessanti monumenti, limitato al medioevo ed al rinascimento, ma diviso in periodi ed in regioni. E per cominciare dai pulpiti di forma e di costruzione più antiche, diremo come i maggiori esempi si ritrovino oggi nell'antico territorio lucchese, che ecclesiasticamente estendevasi fino ad una parte dell'attuale provincia fiorentina, la quale figura subito dopo per il numero e l' importanza dei pulpiti che chiameremo di maniera primitiva.

E la ragione di tale dovizia sta nel fatto che nell'antica diocesi lucchese sorsero e sono giunte pressochè intatte fino a noi un gran numero di pievi ampie e sontuose erette a forma di basiliche latine, dove gli amboni di quella forma, più che altrove si trovavano in carattere collo stile della costruzione. Aggiungasi inoltre, che la maggior parte di codesti edifizi potè, per cause che sarebbe ozioso rilevare, sfuggire alle trasformazioni radicali, ai rimodernamenti che altrove portarono alla distruzione ed alla remozione dei pergami, i quali più non rispondevano agli usi del culto ed al nuovo aspetto dato alle chiese.

I pergami di maniera primitiva erano generalmente di forma rettangolare o quadrata: avevano il parapetto diviso in tanti spartiti, quali a specchi adorni di lavori di commesso, quali decorati di ornamenti di rilievo; altri avevano il parapetto arricchito da colonne ed archetti o da bassorilievi figurati. Tali pergami, collocati in generale sul limitare del presbiterio, fra la gradinata e la parte inferiore della nave mediana, sorgevano sostenuti da pilastri e da colonne, le quali spesso pesavano sulla schiena di leoni o di altri simbolici animali.

Fig. 12. Pergamo in S. Cristoforo di Barga, territorio di Lucca.

La scuola pisana, elevatasi a grande altezza, per opera specialmente di Niccola, modificò sostanzialmente la forma e l'aspetto di questi pergami che, in generale, non furono più rettangolari, ma esagoni ed ottagoni, pur conservando il tradizionale motivo delle colonne sorgenti dal dorso di animali. Non abbandonò la scuola pisana certe forme e certi elementi primitivi, ma assegnò una parte essenziale all'arte scultoria, migliorata nelle composizioni, nel sentimento, nelle forme meno convenzionali, e guidata dalle impressioni del vero.

La scuola pisana preluse i trionfi del rinascimento, sollevatosi ai più alti gradi di perfezione mercè lo studio e l'imitazione delle forme artistiche dell'arte romana e meglio ancora per la riproduzione più fedele del vero nelle sue diverse fasi, nella varietà delle sue espressioni. nell'intimità dei suoi sentimenti.

Così i pulpiti, come in generale tutte le diverse applicazioni dell'arte nuova, valgono ad affermare la genialità degli artisti di quel fortunato periodo, nel quale l'opera di tanti maestri costituì il patrimonio più prezioso delle nostre chiese.

Questi tre periodi dell'arte applicata ai pulpiti offrono a noi il soggetto del presente studio, che, corredato di numerose illustrazioni e di notizie, servirà a costituire un sunto breve ed a grandi

R. POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

linee della storia di questo genere di monumenti esistenti nella regione toscana.

II.

Dei pulpiti antichi nel territorio lucchese il più ricco di artistici pregi ed il più sontuoso per dovizia di ornamenti è quello della chiesa collegiata di S. Cristoforo di Barga, un edifizio monumentale di grande interesse che conserva in buona parte le sue forme originarie.

Come gli altri coevi, è di forma rettangolare ed ha tre facce decorate di bassorilievi inscritti entro una specie d'edicola formata da archi acuti svolgentisi al disopra di colonnette. I bassorilievi rappresentano: l'Epifania, l'Annunziazione, la Natività, l'Abluzione del neonato e S. Giovanni Battista. Singolarissimo il gruppo costituito dalla figura di S. Matteo Apostolo, da un leone, un bue ed un'aquila, simboli degli Evangelisti, destinato a sostenere il leggìo.

Figure ed ornati, mentre hanno per disegno e per fattura quell'ingenuità di carattere propria dell'arte della metà del XII secolo, sono abbastanza ben condotti e accurati, tanto da rivelare l'opera di artisti che in mezzo a un periodo di decadenza si affaticavano alla ricerca di un certo sentimento e di una maggior perfezione di forme.

Il pulpito propriamente detto, sorge sul limitare del presbiterio ed è sostenuto da cinque svelte colonnette di rosso di Barga con capitelli di marmo bianco. Due colonne sorgono dalla schiena di due leoni passanti, una poggia sulle spalle di una figura umana, le altre due hanno basamenti proprî.

Nessuna iscrizione nelle cornici del pergamo, nessun ricordo che ad esso si riferisca; solo la comune opinione che esso sia opera di maestri lombardi.

L'ambone della Pieve di S. Giorgio e Giovan Battista a Brancoli, chiesa di monumentale importanza, la quale sorge sul monte di Brancoli a cavaliere della strada nazionale che segue le ampie curve del fiume Serchio, è pure per la fattura sua uno dei più caratteristici delle contrade lucchesi.

Collocato in quel punto della chiesa che stava fra la tribuna e il braccio inferiore, posa su due pilastri e su due colonne, quest'ultime poggianti sulla schiena di leoni, un de' quali afferra tra le branche la figura d'un guerriero, mentre l'altro sta divorando un drago.

Di forma rettangolare, il pergamo propriamente detto ha le sue facce decorate di colonnette, sulle quali si svolgono gli archivolti; e tale partito decorativo sta fra un ricco fregio ornamentale che ne forma la base ed una cornice che lo corona. Da un lato è la figura sedente di un Evangelista incoronato e al disopra di essa libra le sue ali l'aquila, simbolo di S. Giovanni, sorreggendo il leggìo.

Anche questo pergamo o ambone, opera che può riferirsi al primo terzo del secolo XIII, ha elementi decorativi che per la loro corrispondenza stilistica con altre opere note possono farlo ritenere fattura dei maestri comacini e più particolarmente di Guido da Como e del suo figlio Guidetto, i quali lavorarono al portico splendidissimo della cattedrale lucchese.

Terzo per importanza, dopo i due pulpiti già accennati, vien quello della Pieve di S. Gennaro in comune di Capannori. Identico agli altri per la forma e ad essi contemporaneo, differisce da quelli per il carattere della decorazione, costituita in gran parte da lavori di commesso a spartiti geometrici di marmo nero incastrato nelle lastre di marmo bianco; questo pure ha delle statuette e le solite colonne che lo sostengono. A differenza degli altri, esso reca una iscrizione che ci dà l'epoca della sua costruzione ed il nome dell'artefice, un maestro Filippo, certo uno tra i lapicidi della diocesi di Como venuti ad ornare i monumenti lucchesi.

L'iscrizione è la seguente:

Tpe Gerardi discreti plebani ac venerabilis pbri fuit hoc pulpitum compositum.

Sexagesimus secundus Dni milletud factus a magistro Philippo compositum.

Anche la bella Pieve di S. Maria a Decimo nel comune di Borgo a Mozzano ebbe un ambone dello stesso tempo e di forme congeneri agli altri, ma in epoca non determinata, esso cadde in rovina o fu scomposto e molte delle sue parti andarono sciaguratamente disperse, talchè oggi non si veggono di esse che dei frammenti costituiti dai due leoni, da capitelli e tronchi di colonna e dalla statuetta sedente, di fattura alquanto rozza, dell'apostolo S. Matteo, che sosteneva il leggìo.

Identica sorte toccò al pergamo ricchissimo della Pieve di Santa Maria Maggiore di Buggiano, del quale avanzano alcuni specchi di parapetto elegantemente ornati e l'originale leggìo.

Molte altre fra le vecchie Pievi che sorgono sulle pendici verdeggianti d'uliveti, nelle valli pittoresche, nei piani ubertosi della provincia di Lucca, ebbero i loro pergami contemporanei a quelli ricordati e di poco posteriori alla costruzione di un tipo quasi uniforme di quelle chiese; ma essi non sfuggirono alle vicende dei tempi, alla barbarie di invasori, e solo qualche frammento abbandonato, gettato in un angolo, incastrato nelle rinnovate muraglie, rimane a ricordare l'esistenza di ciò che è scomparso nell'eterno oblìo.

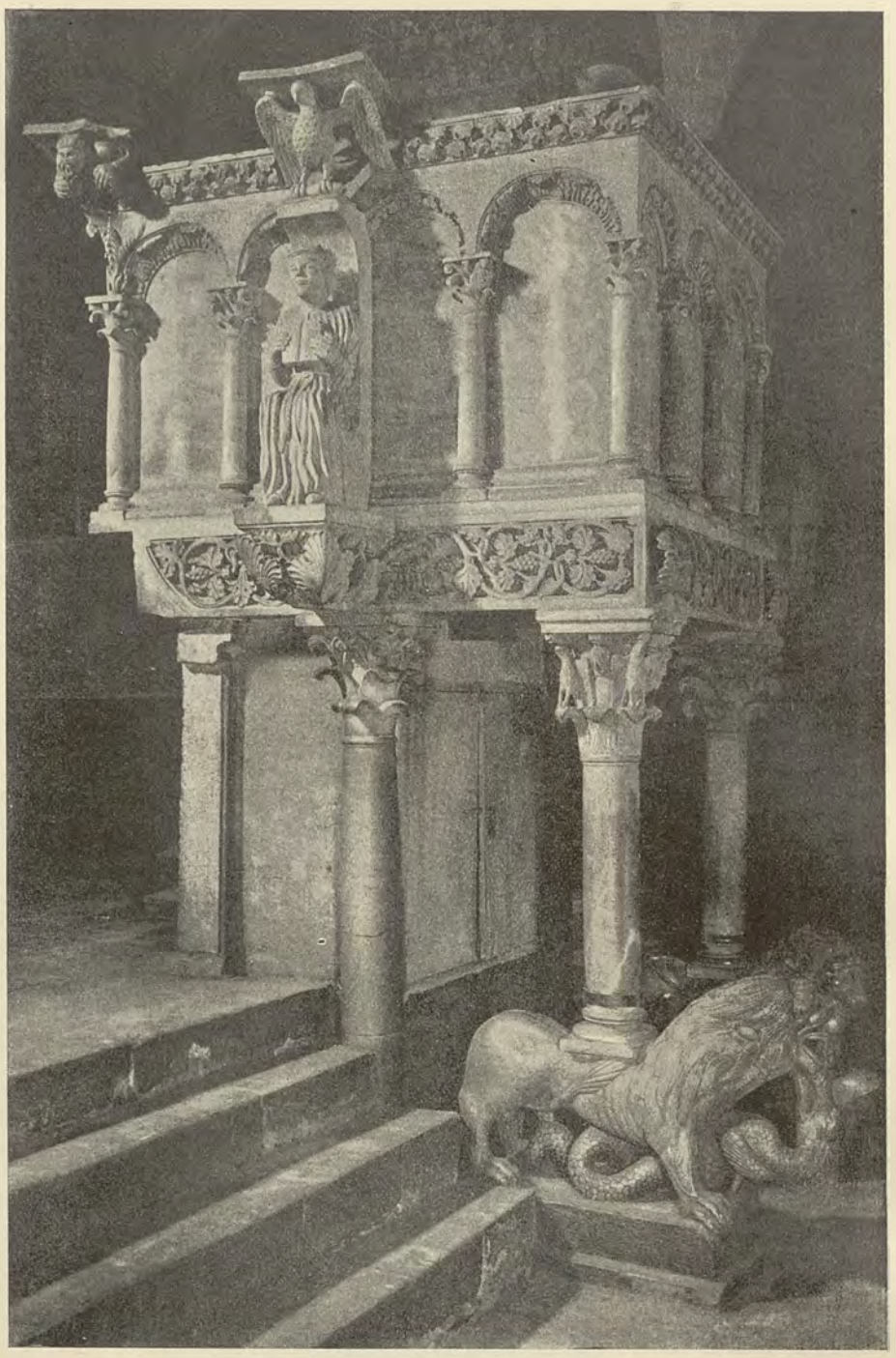


Fig. 13. Pergamo nella Pieve di Brancoli presso Lucca.

Ai già ricordati pulpiti del territorio lucchese, uno ne va aggiunto, il quale, se figura in una chiesa della Provincia di Firenze, l'Arcipretura di S. Maria a Monte, pure è da annoverarsi tra quelli lucchesi, perchè quella diocesi estendeva in antico la sua giurisdizione anche verso l'Arno e sulle due rive del fiume. Ed infatti, il pergamo di S. Maria a Monte non differisce di troppo per lo stile e per le forme sue dagli altri prima ricordati. Appoggia però da un lato alla parete della chiesa, mentre la parte anteriore posa su due svelte colonnette, che muovono dalla schiena di due leoni in piedi. Il parapetto ha la decorazione comune ad altri pergami lucchesi; una serie di archi di sesto acuto ornati di foglie svolgentisi sopra colonnette: fra due di queste colonne è un rozzo bassorilievo raffigurante due draghi affrontati. Un partito decorativo assai caratteristico ed originale presenta il fregio sottostante, nel quale, lavorati di commesso, sono: un cervo addentato da un cane, dei draghi, un giglio, rose, stelle ed altri simboli.

Anche questo pergamo appartiene press'a poco allo stesso tempo e può attribuirsi a' primi del XIII secolo; quanto al maestro che l'eseguì, se per mancanza di documenti e d'iscrizioni rimane ignoto, non è fuor di luogo il supporre, dopo un esame di certi particolari, che esso pure appartenga a quella schiera di artisti lombardi ai quali si deve la maggior parte dei monumenti congeneri.

E giacchè siamo entrati ormai nel territorio fiorentino, parliamo brevemente anche degli altri pulpiti appartenenti allo stesso periodo, che esistono tuttora in diversi luoghi della provincia.

Ricorderemo prima d'ogni altro quello della Basilica di S. Miniato al Monte fuori di Firenze, opera della prima metà del XIII secolo. In esso si può dir che manchi la parte figurativa, giacchè non vi si vede che la solita figura dell'Evangelista sormontata dall'aquila che sostiene il leggìo. In compenso però vi è una straordinaria esuberanza di parti ornamentali scolpite di bassorilievo nelle cornici e nei riquadri e lavorate di commesso negli specchi del parapetto. E addossato ad una delle

grandi colonne della tribuna poggia da un lato sulla balaustra o chiusura del coro, opera pur essa squisita di scultura ornamentale e d'intarsio, e sopra due esili colonne con eleganti capitelli.

Un altro celebre pulpito si conserva in un'altra chiesa suburbana di Firenze, S. Leonardo in Arcetri, posta a breve distanza dalla basilica di S. Miniato. Ma questa ubicazione non è originaria. La tradi-

Fig. 14. Pergamo in S. Maria a Monte presso Firenze

zione vuole che esso adornasse in epoca remota il Duomo di Fiesole, d'onde fu trasportato in una delle antichissime chiese fiorentine, S. Piero Scheraggio, dove rimase fino al secolo passato, quando quella chiesa, già trasformata per la costruzione del portico degli Uffizi, venne soppressa. E fu allora che il Granduca lo concesse alla modesta chiesa di S. Leonardo, dove di presente si ammira. Di forma rettangolare, sostenuto dalle solite colonnette che poggiano sul pavimento, ha il parapetto adorno da tre lati di specchi con rozzi bassorilievi i quali spiccano sopra fondi lavorati a commesso: ed opere di commesso o d'impietrato a marmi bianchi e neri circondano quei pilastri e decorano i piloni estremi, mentre una ricca trabeazione scolpita di rilievo ne forma il coronamento. Rozze, come abbiamo detto, sono le sculture, che mal corrispondono alla finezza ed al buon gusto degli ornati e determinano l'antichità di questo pergamo, il quale appartiene certo agli ultimi del XII secolo.

Quasi contemporaneo a questo, era il pergamo della Pieve di S. Agata al Cornocchio, originalissima costruzione che sorge nel feracissimo Mugello; ma a differenza di quello, il pulpito di S. Agata, ricchissimo di adornamenti, non aveva che la solita figura dell'Evangelista al disotto del leggìo. I suoi specchi erano però esuberanti di decorazioni scolpite, di squisiti lavori d'impietrato con figure di animali, di complicati rosoni, di eleganti cornici. Mal si potrebbe ricostituire la forma di questo pergamo che un terremoto abbattè e danneggiò, giacchè oggi non se ne veggono che alcune parti sparse nella chiesa, mentre le varie facce del parapetto, collegate e raffazzonate alla meglio, costituiscono una specie di chiusura o pluteo attorno al fonte battesimale. In uno di questi frammenti si legge però una iscrizione che ne determina l'epoca: A. D. MCLXXV. M. JANI.

È pure da annoverarsi fra le molte opere dei maestri lombardi o comacini.

D'epoca di poco posteriore a questo, ed uno fra i più antichi e più caratteristici pulpiti del territorio fiorentino, è quello di S. Michele a Groppoli, un'antica pieve, ridotta oggi a semplice oratorio, che sorge sopra una verdeggiante collina poco lungi da Pistoia. Ha forma quadrangolare ed è sostenuto da tre colonne con capitelli di travertino, poggianti sul dorso di altrettanti leoni giacenti. Negli specchi del davanzale sono dei bassorilievi di carattere e di stile assai ingenui, che rappresentano: l'Annunziazione, la Visitazione, l'Abluzione del neonato e la Fuga in Egitto. In un fregio si legge la data 1194.

Per l'epoca alla quale appartiene e per la sua fattura, è da ritenersi che anch'esso sia opera di que' maestri Comacini, i quali vennero lungamente adoperati a Pistoia nell'adornamento di alcune fra le più antiche e più caratteristiche chiese della città.

Fra le opere più importanti compiute in epoca più tarda in Pistoia da questi maestri è il pergamo di S. Bartolommeo in Pantano, chiesa già di Monaci Vallombrosani. Addossato ad una parete e sostenuto da tre colonne che poggiano sul dorso di una figura umana, di un leone e di una leonessa, esso ha la consueta forma rettangolare. Il parapetto, che mostra sugli angoli dei gruppi di figure scolpite di tutto rilievo, è di marmo bianco, diviso in otto quadri con altrettante storie di piccole figure lavorate di bassorilievo, rappresentanti fatti del nuovo Testamento. Il pergamo di S. Bartolommeo è da annoverarsi fra le ultime opere appartenenti a questo primo periodo, che precede il trionfo dell'arte pisana ed a quello si avvicina per una maggior perfezione di forme, per una più ricercata interpretazione del sentimento umano. Ed è forse anche una delle ultime opere che i maestri Comacini ebbero ad eseguire in Toscana. Dall'iscrizione in versi si rileva difatti che esso fu eseguito nel 1250 da Guido da Como, uno dei più valenti e più ingegnosi fra quella pleiade di maestri, che la regione nostra chiamò dal territorio lombardo.

Nella provincia d'Arezzo, che è pur ricca di monumenti insigni e annovera fra le sue costruzioni più interessanti diverse pievi imponenti e severe per la mole e per le linee, adorne di absidi ben decorate e di colonne con capitelli storiati, non ho avuto occasione di vedere che un solo pergamo della primitiva maniera, talchè deve ritenersi che tutti gli altri siano stati barbaramente sacrificati dallo spirito innovatore.

Il pulpito al quale alludo, trovasi nella Pieve monumentale di San Pietro a Gropina in comune di Loro, ed esso, se è contemporaneo agli altri ricordati finora, differisce da essi totalmente per la forma e per la materia ond'è costrutto.

Anzichè rettangolare esso è circolare, di macigno, con decorazioni scolpite a rilievo così modesto da poter essere considerate poco più che graffiti. Nel parapetto tale decorazione è formata da teste di cherubino, perchè il cherubino è lo stemma del capitolo della Cattedrale fiorentina, dalla quale fin da tempo immemorabile la Pieve di Gropina dipendeva, e figure di angeli e di animali simbolici rozzamente

Fig. 15. Pergamo in S. Michele a Groppoli presso Pistoia.

e ingenuamente scolpite. Sul dinanzi è la figura di S. Marco Evangelista, col leone ai piedi e sulla testa un'aquila che colle ali spiegate sostiene il leggìo.

Il pergamo, addossato ad una delle colonne che dividono il tempio in tre navate, è sorretto da colonnine, due delle quali si collegano per mezzo di un nodo a metà del loro fusto. Singolarissimi sono i capitelli adorni di rozze figurette, le quali colle braccia sollevate fanno l'atto di sostenere il peso superiore.

Il pulpito ha caratteri propri dell'arte ingenua e primitiva del periodo fra l'XI e il XII secolo.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Anche Volterra possiede un pergamo appartenente a questo periodo dell'arte e che, sebbene abbia subito restauri ed aggiunte, conserva in gran parte forma e caratteri originari. È quello della Cattedrale. Di forma quadrilatera, col parapetto adorno di bassorilievi marmorei condotti con sufficiente maestrìa, è sostenuto da tre colonne di granito verde e da una di granito rosso. Le colonne posano sul dorso di un leone, di una figura umana, di un bue e di un'altra fantastica immagine con alcune membra d'uomo. Anche di questo pulpito mancano le memorie storiche, e solo si può arguire dallo stile dell'architettura e dei bassorilievi che esso sia opera della prima metà del XIII secolo. Certo è che anch'esso appartiene agli ultimi tempi del primo periodo, e che accenna ai tentativi di quel progressivo miglioramento dell'arte, il quale trovò nei Pisani i veri e indiscussi riformatori.

(Continua).

GUIDO CAROCCI.

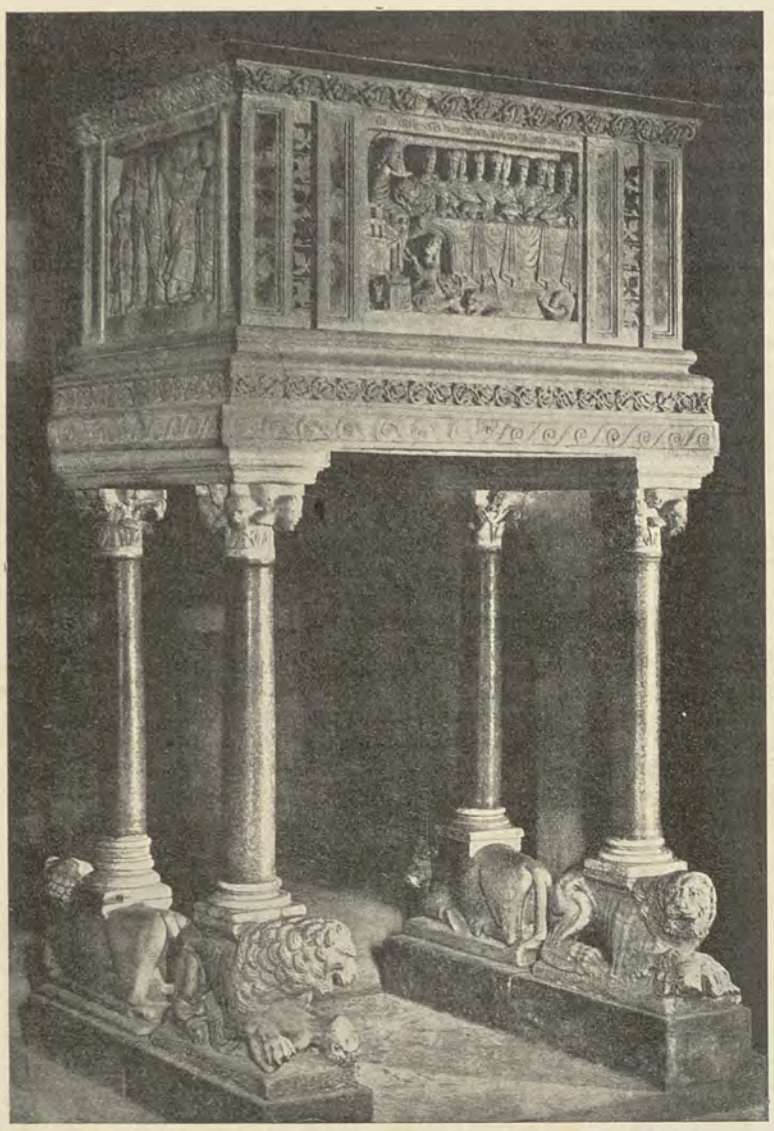


Fig. 16. Pergamo nella Cattedrale di Volterra.

Fig. 17. Pergamo in S. Bartolommeo in Pantano a Pistoia.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

III.

UN PAVIMENTO DI STILE SETTECENTESCO

IMMAGINATO ED ESEGUITO IN UNA SCUOLA ARTISTICO-INDUSTRIALE

(Continuazione. — Vedi Fascicolo 11, Anno 1900).

— Fig. da 18 a 22. —

BENCHÈ non mi proponga di diffondermi oltre misura intorno ai particolari tecnici dell'opera, pure, a render palese il fine pratico di essa e la pratica ragione di questo scritto, dovrò anche dire qualcosa. E comincerò dalla preparazione del materiale necessario ad iniziare questo terzo ed ultimo stadio del nostro lavoro.

I quadrelli del pavimento misurano, su per giù, come gli antichi, venti centimetri di lato, e comunque eseguiti con massima cura, sono anch'essi, come gli antichi, plasmati a mano libera in apposito telaio, battuti e ritagliati a pasta umida. indi squadrati con la martellina a cotto di bistugio.

La pasta — una marna argillosa naturale — non è dissimile dall'antica, l'una e l'altra provenendo dalle nostre cave di Formia, d' Ischia, dell' Ogliara o di Montesarchio. Nè molto dissimile dall'antica è la natura dello smalto stannifero che ricopre i quadrelli. Esso è fusibile intorno a mille gradi centigradi di temperatura, sia che si cuocia in forni a fuoco diretto — come usava nelle fabbriche di allora e come usa nelle presenti — sia che si cuocia in muffole a fuoco di riverbero, come quelle che noi adoperiamo al Museo Industriale.

La corrispondenza della natura e del grado di fusione non vuol essere intesa però come identità assoluta. Pure essendo identica la calabra provenienza della sabbia feldspatica che reca allo smalto l' elemento acido della silice e l'elemento fusibile alcalino, pure essendo i medesimi gli elementi basici metallici — piombo e stagno — che compongono la *calcina*, variano non poco le qualità delle materie e i metodi di loro preparazione, e soprattutto varia la composizione proporzionale del *marzacotto*, per dirla all'antica, ossia della miscela della sabbia e della calcina.

Al dì d'oggi le sabbie sono mondate dalle brutture della cava ben altrimenti da come si solea fare da noi in tempi remoti, e con ben altra cura so

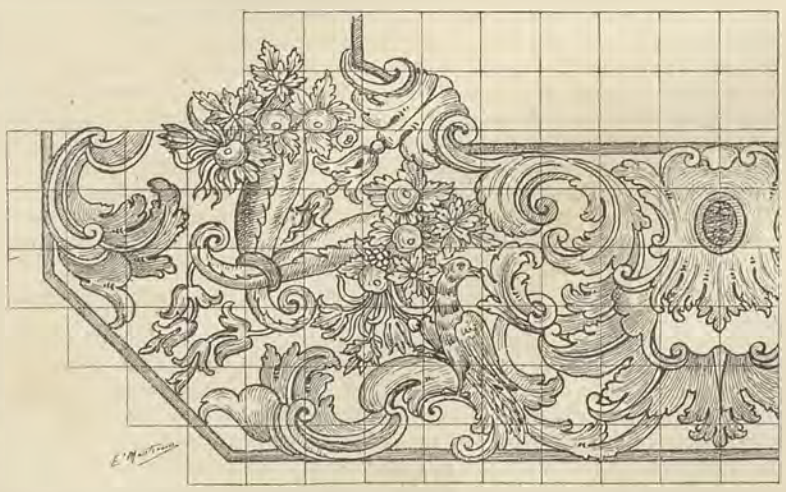


Fig. 18. Parte del pavimento nella chiesa di Donn'Albina a Napoli.

determinati i loro gradi di fusibilità e quindi le loro mescolanze. I metalli rispondono a un grado maggiore di purezza, la calcina è più ricca di stagno — tocca il 25 0_{10} — e, oltre all'essere più compiutamente ossidata, essa è aggiunta alla sabbia nella proporzione di 1: 1.25, ciò che istituisce rapporti di chimica combinazione con la silice dell'argilla sottostante ben più omogenei e tenaci di quelli che generavano gli smalti dei nostri pavimenti settecenteschi

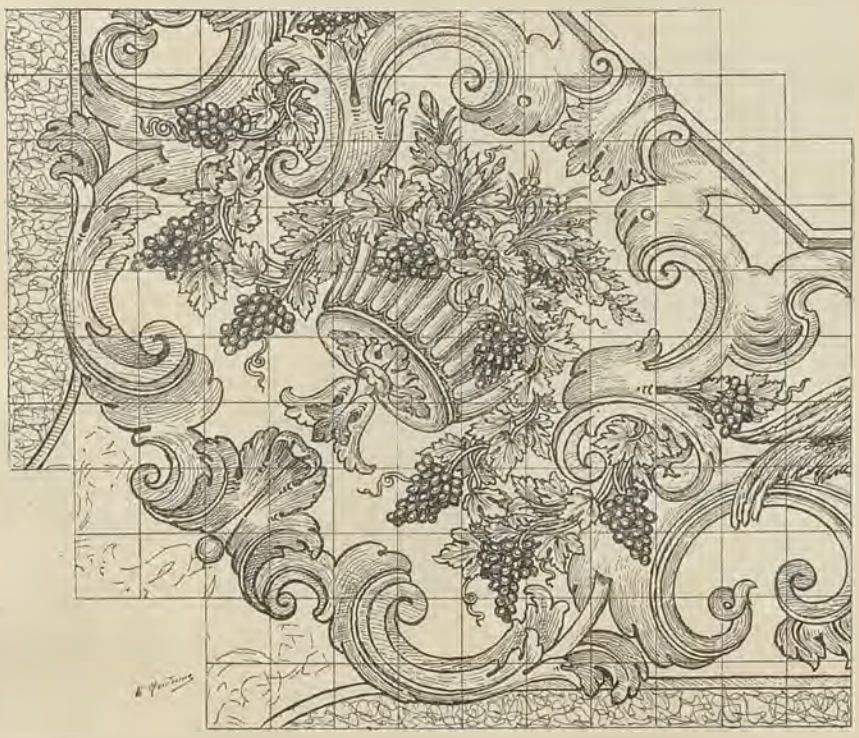


Fig. 19. Parte del pavimento nella chiesa di Donn'Albina a Napoli.

più poveri di elemento metallico. Il colore stesso della coperta è diverso. All'ambiguo aspetto pergamenaceo di alcuni smalti di allora, derivante dalla impurità degli elementi e in ispecie dagli ossidi o dai sali di ferro contenuti nelle sabbie, si è sostituita una gentile tinta lattea ottenuta aggiungendo al nostro smalto, per sè candidissimo, una tenue quantità di antimoniato di potassa con qualche grammo di sesquiossido d'iridio, attenuante la crudezza del giallo.

Anche l'aspersione dello smalto sulla faccia del quadrello bistuggiutto è stata fatta con giudizio e con diligenza tali da impedire che nascessero dalla fusione quelle intignature che occorre tanto spesso deplorare sui pavimenti antichi (e pur troppo anche sui recenti delle nostre fabbriche) dipinti sul *crudo*. E sul *crudo* doveva essere ed è stato dipinto il nostro impiantito, per ragion di tecnica e per ragion di stile. Per quanto balda e sicura possa essere la mano del dipintore su *cotto*, per quanto dubbiosa e guardinga possa esser quella del dipintore su *crudo*, non mai la prima sopravvanzerà la seconda in quella virtù estemporanea del tocco che è tanta parte della vivezza e della vaghezza della maiolica antica a qualunque tempo e a qualunque luogo appartenga.

Senonchè colui che intende la ragione dell'andar risoluto del pennello sullo smalto non anche assodato e vetrificato dal fuoco intenderà pure la difficoltà di adattare questa risolutezza al lavoro di che parliamo. Può bensì riuscire utile questa risolutezza per la parte massiccia degli ornati e per la loro delimitazione sul fondo, ma è ben altra cosa dipingere delicatamente un gruppo di fiori su un piano vitreo imporoso, con soffici pennelli di vaio imbevuti di tinte, cui l'essenza di terebentina o di spigo danno docilità melliflua, dal dipingere con ispidi pennelli di pelo d'asino su una assisa di polvere incoerente che quasi l'alito porta via e che sugge a larghi e rapidi sorsi le tinte acquose che il dipintore vi appressa appena e che vi si fermano sopra incancellabilmente.

La difficoltà è tanto maggiore in quanto la specie di questo impiantito non consente, come la pittura a buon fresco, di ammannire giorno per giorno quello spazio solo che l'artefice può colmare. Il nostro pavimento invece ha dovuto essere dipinto in sole quattro riprese corrispondenti ai quattro quarti di tutto il piano, vale a dire a 125 quadrelli per volta, altrimenti nè gli ornati lineari sarebbero riusciti continui, nè sarebbero risultate uniformi le tinte unite delle cornici e delle zone di fondo, nè, in generale, si sarebbe potuto raggiungere quella simiglianza di fattura da quadrello a quadrello che conferisce non poco decoro a un'opera come questa il cui merito vuol emergere da tutto il sistema decorativo non meno che dalle sue parti.

A viemmeglio riuscire nell'intento della continuità, il *calco*, o *lucido* che voglia dirsi, tratto dal *cartone* su tela preparata, è stato ricalcato, mediante il consueto sistema della bucherellatura e spolveratura a minio o a carbone, è stato ricalcato, dicevo, tutto in una volta sul piano orizzontale delle mattonelle di recente invetriate e commesse con somma accuratezza e a rigor di livello.

Da questo punto comincia davvero il processo della dipintura cui ha atteso il Montrone medesimo, dopo che gli ebbi associati altri due compagni, l'uno meglio disposto alla disegnatura, l'altro alla riempitura degli ornati, lasciando al Montrone l'opera di dirigente, o, come dicesi da noi, di *capo banchetto*, e di esecutore delle figure, dei fiori e degli ornati più nobili dell'impiantito.

Diviso e distribuito così il lavoro e impresa la ridisegnatura ceramica di tutto il *calco* col biossido di manganese privo di fondente perchè tenesse fermo al fuoco senza dilagare, venne ammannita la tavolozza dopo molti e molti saggi. Dico tavolozza per mo' di dire, ma richiamo un'osservazione fatta avanti a proposito della dipintura del *modello*, ossia che si dovesse bandire nel caso presente la tavolozza a libero impasto per adoperare in sua vece una scala di tinte distinte e determinate di numero. Valga questo a dimostrare ancora una volta come l'arte e la tecnica nei lavori d'arte industriale si compenetrino e si confondano una nell'altra intimamente così da comporre un sistema indissolubile di energie operative. E, a meglio affermare siffatto principio e a dimostrare come un elemento di tecnica possa divenire strumento d'arte, anzi espressione di stile, piacemi di far avvertire che assai facilmente si sarebbe potuto al dì d'oggi far ricorso all'ossido di cromo ed ai cromati per comporre la famiglia dei verdi necessarii al nostro impiantito, colori facili, intensi, capaci di tutte le possibili variazioni della nota verde fondamentale meglio assai dell'ossido e dell'ossidulo di rame, elementi incerti, mutabili, tendenti a sublimarsi e a vanire, se adoperati con parsimonia, più facili a diffondersi o a ridursi sotto la influenza disossidante del fuoco, se adoperati con abbondanza, e a mutarsi in una tinta nerastra, qua e là specchiante in grigi riflessi metallici. Cionondimeno adoperare il cromo, scoperto da Vauquelin soltanto nel 1797 epperò ignorato dai ceramici del secolo decimottavo, il cromo che non possiede le glauche trasparenze del verde-rame discernibili nelle stesse tinte composte, valeva sottrarre all'opera un elemento di arte e di stile troppo sostanziale e troppo palese. Valersi dei vantaggi della tecnica moderna non voleva poi dire, nel caso presente, rinunziare all'aspetto integrale della pittura ceramica del settecento.

Con questo criterio furono composti i tre verdi normali del pavimento. Il primo, entrato nella nostra tavolozza col nome di *verde antico*, risulta composto di

Giallo forte	(della nostra tavolozza)	grammi	500
Azzurro N. 0	idem	„	500
Carbonato di rame	idem	„	100

Il secondo, cui ho dato il nome di *verde Pajno*, è composto di

Arancio	(della nostra tavolozza)	grammi	100
Azzurro N. 1	idem	„	400
Carbonato di rame	idem	„	100

Il terzo, detto *verde Brancaccio*, perchè riproducente il verde di un antico pavimento faentino altra volta collocato a piè del monumento donatelliano del Cardinal Brancaccio in Sant'Angelo a Nilo, si compone di

Giallo forte	(della nostra tavolozza)	grammi	100
Azzurro N. 0	idem	„	100
Carbonato di rame	idem	„	200

Seguono a questi tre colori composti il *verde trasparente* o *verde-rame* propriamente detto, fatto di *carbonato di rame* assoluto (1), dove adoperato da solo, come tinta locale, dove lumeggiante qua e là i tre menzionati verdi composti su tutto il fogliame del pavimento.

Prosegue la famiglia dei gialli col *giallo opaco* — impiegato pei fiori e per le frutte — colore fondamentale della nostra tavolozza, risultante di una fritta in cui all'antimonio, alla potassa e al litargirio è aggiunto il biossido di stagno, colore al tempo stesso saldo e gentile, di una tinta cedrina pendente al grigio, colore di risalto o, come anche si direbbe, da *sovrapposto*, apparente su tutti i fondi e resistente a tutte le ingiurie del fuoco. Per i fiori, per le frutte e, inoltre, per le mezzetinte degli ornati, è stato anche adoperato il nostro *Arancio* (antimoniato di potassa e di ferro) ed a riempire gli ornati, poi, un giallo composto di

Giallo opaco	grammi	600
„ forte	„	600
Smalto da vasi	„	600
Azzurro N. 0	„	35

dalla quale composizione apparisce chiara la differenza fra il giallo impiegato da noi e quello degli antichi pavimenti del Settecento, *giallo di fornace* quello senza attenuazione di sorta alcuna. E segue ancora la famiglia dei *bruni*, degli *azzurri*, dei *violetti*, dei *lilla* e quella delle mezzetinte speciali dei fondi cilestrini, dei putti e delle loro sfumature, e i colori della zona violacea, del campo

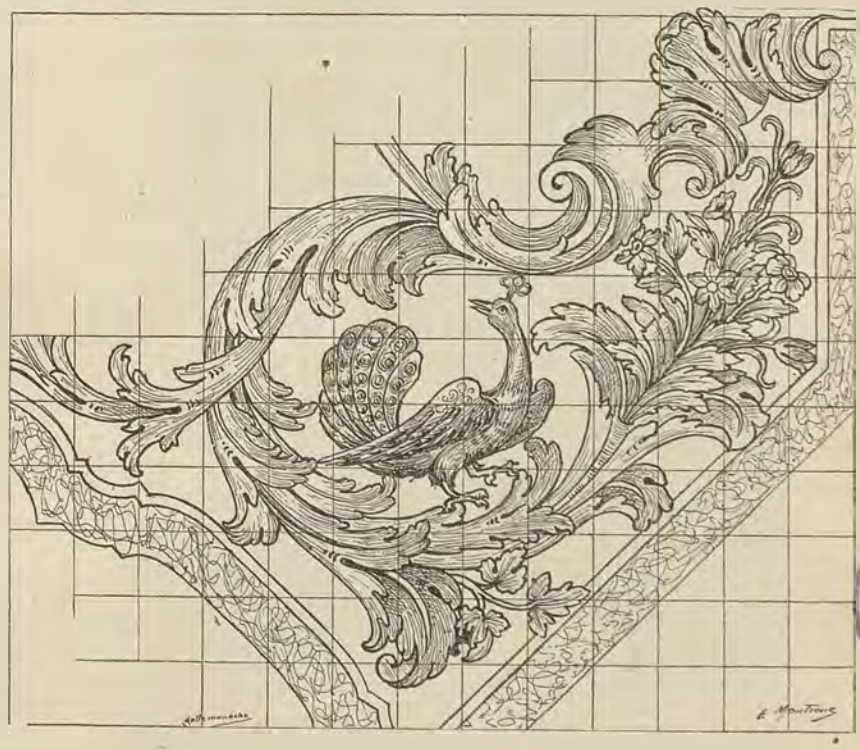


Fig. 20. Parte del pavimento nella chiesa di Donn'Albina a Napoli.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

(1) I maiolicari adoperavano e adoperano tuttavia o la *ramina*, ottenuta per mezzo della calcinazione della tornitura di rame in presenza dello zolfo, nella proporzione di 8:3, ovvero l'ossido nero di rame. L'una e l'altro hanno l'inconveniente della soverchia densità, o, per meglio dire, della soverchia intensità del colore, per sè sensibilissimo agli *eccessi*, d'onde la grande difficoltà di dosarlo nell'atto del dipingere. L'una e l'altro hanno altresì l'inconve-

di porfido, delle fusaiole e via via, colori che non definisco a parte a parte per non isconfinare dai limiti di uno scritto, il quale, pure svolgentesi intorno a un tema particolare di arte industriale, intende a illustrare, più che altro, un metodo educativo ed operativo di generica indole.

Quel tanto che ho esposto però vale a far intendere il lungo e paziente lavoro preparatorio che richiede un'opera di simil fatta, e vale altresì a ribadire il principio da me enunciato circa il valore da assegnarsi al lavoro di una officina scolastica, rispetto alla *fabbrica*, officina povera di mezzi operarii, rimutante giorno per giorno il tema delle proprie indagini, passante da un'opera a un'altra di uso e di stile diversi, non confortata dal tesoro delle sue stesse esperienze nella riproduzione continua e uniforme di una determinata specie o almeno di un determinato genere di lavoro, ciò che forma l'assisa economica e la ragione fondamentale della buona funzione organica delle officine industriali grandi e piccine. Nè ho ancora tutto narrato.

Compiuta in quattro tempi la pittura dell'impiantito, si è dovuto, anche in quattro tempi, procedere alla sua cottura.

Chi per poco abbia pratica della pirotecnica ceramica intenderà che ogni riempitura, o, come dicesi in gergo del mestiere, ogni *accastellamento* di fornace è un problema nuovo da risolvere praticamente quando la forma, la grandezza, il peso e la disposizione dei pezzi non sieno sempre a un di presso i medesimi. La quantità di calore da spendere — specie se trattasi di muffola di riverbero e non di fornace a fuoco diretto — vuol essere proporzionata non già al volume ma alla massa da riscaldare. Cadrebbe in grave errore chi credesse di potere regolare ugualmente il fuoco di una muffola caricata a vasi, voluminosi ma lievi, e il fuoco di un'altra, colma di quadrelli, ossia di lastre di argilla compressa, grevi e sottili al tempo stesso, giustapponibili a breve distanza le une dalle altre, come le pagine di un libro, in quel tipo d'accastellamento che chiamasi appunto *a libro* qui da noi.

Oltrechè il calorico si propaga, nelle muffole, per irradiazione dalle pareti al centro con processo assai più tardo e assai meno uniforme di quello delle fornaci a fuoco diretto ove i pezzi, liberi o chiusi che sieno nelle custodie refrattarie o *cassette*, compongono essi stessi una rete di distribuzione o se vogliamo un sistema di corse aspiratrici dei gas combustibili derivanti dal carbone, dal legno o dal gassogene, e li accompagnano uniformemente all'aspiratore principale. Nelle fornaci a fiamma arrovesciata e nei recentissimi forni tubulari a fuoco continuo la distribuzione è anche più uniforme oltre all'essere meglio utilizzato il materiale impiegato alla combustione.

Tornando alle nostre muffole, e considerata la circostanza che la elevazione della temperatura in una materia mal conduttrice del calorico vuol esser tanto più diligentemente graduata quanto maggiore e più densa è la massa da riscaldare, non recherà maraviglia di apprendere che una muffola di una cubatura non oltrepassante i due metri e capace di un centinaio e mezzo di ambrogette da venti centimetri, impieghi da venti a venticinque ore di fuoco per raggiungere il grado voluto di temperatura, su per giù quante ne occorrono (parlo di tempo, non di quantità di combustibile) a un forno a tre piani capace di diecimila o quindicimila pezzi fra mattoni di prima e di seconda cottura.

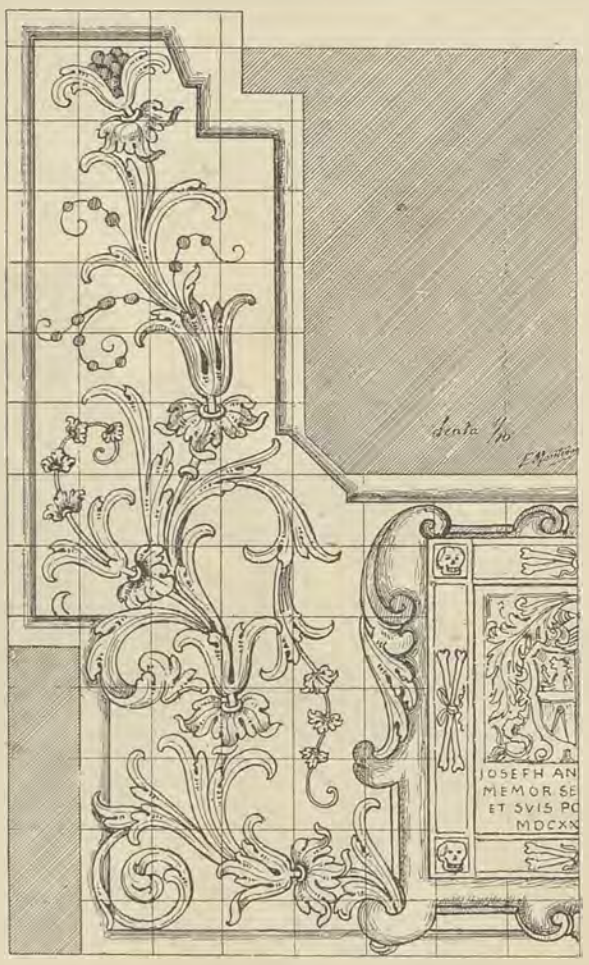


Fig. 21. Pavimento nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a Napoli.

Vero è che oltre all'essere incompatibili questi grandi forni con la esiguità dei prodotti di una scuola, essi mal corrisponderebbero ai bisogni di un lavoro come quello di cui ora ci occupiamo. Per quanto custoditi dalle *cassette* e per quanto queste moderino il potere delle fiamme, là ossidanti, qua riduttrici, i pezzi sono esposti a ben altre disparità di riuscita in una fornace e in una muffola ove le fiamme girano imprigionate intorno. Poco avvertibili quelle differenze nei vasi o in altri oggetti che stieno ciascuno da sè come unità decorative, poco sensibili altresì o almeno tollerabili nel caso di disegni a ripetizione atti a cangiar di posto senza danno dell'impiantito, del fregio o del rivestimento cui appartengono, esse sono da condannare austeramente in una congiuntura come questa ove ogni ambrogetta deve giacere avvinta alle sue vicine, ove ogni dissimiglianza di colore assume l'aspetto di una toppa indecorosa.

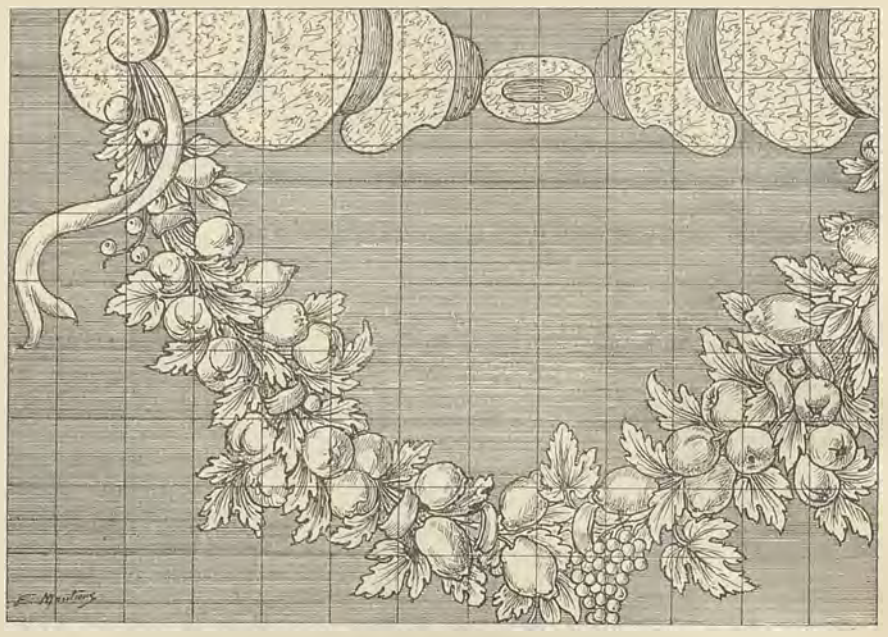


Fig. 22. Pavimento nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a Napoli.

Nè bastano i fuochi di muffole a scongiurar sempre siffatti pericoli. Spesso avviene — ed è infatti seguito pel nostro pavimento — che alla prima cottura debba succedere una seconda cottura di ritocco, là per correggere l'attenuazione del colore del fondo in quelle mattonelle che erano più prossime alle pareti incandescenti, qua per riattivare la vetrificazione di un colore, o per sè refrattario o fatto tale perchè schermito dal fuoco dalla massa medesima dei mattoni, altrove per rinvigorire una tinta a metà affievolita, ovvero per attenuare la gagliardia di un tono troppo vivace. Tutto questo costringe alla quasi totale ridipintura del pavimento col metodo adoperato pel *cotto*, ossia con la pittura a essenza di terebentina o di spigo grassa e magra, quando non si adoperi un diluente novello (1) da me introdotto nella pittura ceramica, il quale concede al pittore risultati prima d'ora inconquistabili specie per la uniformità delle mezze tinte e dei *fondi uniti* a gran fuoco.

Troppo ahimè ci vorrebbe per rilevare ad uno ad uno gli espedienti, i ripieghi, i sotterfugi cui si fa ricorso in questo stadio del lavoro, stadio corrispondente, nell'arte dei metalli, a quello della limatura, della cesellatura e della messa in patina. Come un colpo di cesello chiude un poro di fusione, come un tratto di lima spiana una sbavatura e come il taglietto scaglia un soprassello di metallo offrendo al raspino una curva da tondeggiare, così il pennello va qua e là colmando le bucherellature o altrimenti dette *impulciature* dello smalto e le separazioni accidentali dei colori specie nei punti di maggior grossezza, così l'acido fluoridrico va erodendo qua il colore, là una intera chiostra di smalto, mettendo a nudo il bestugio che si dovrà ricoprire di novello smalto e di novella pittura. E troppo altresì occorrerebbe a dimostrare come siffatti mezzi spesso non bastino a ridurre alla voluta perfezione, dopo un sol fuoco di ritocco, l'opera impresa. Tengo perciò a riferire non senza lode per il Montrone e per i suoi compagni e non senza un'intima soddisfazione per il funzionamento della nostra officina ceramica, che proprio a questo punto, dopo un sol fuoco di ritocco, venne compiuto il lavoro del nostro impiantito.

* * *

Esso è costato al Barone Pajno 4500 lire, e costò all'Istituto una somma non molto inferiore, tutto comprendendovi, anche le spese per i modelli e per i saggi.

Alla signorile famiglia palermitana rimane il compiacimento di avere offerto a una scuola industriale il tema di uno studio artistico-tecnico non privo di utilità, al nostro Istituto resta il conforto di saper l'opera propria bellamente collocata a riscontro di una dolce visione tiepolesca di Paolo Vetri in una casa ove tutto s'illumina alla luce dell'Arte.

In questo sentimento, appunto, sopiva il ricordo del lavoro compiuto allorchè venne a ridestarlo in me una lettera direttami da Palermo da un amico carissimo, che è, poi, uno dei più chiari ceramici d'Italia, specie pel valore tecnico delle opere di antico stile: voglio dire Ulisse Cantagalli, fiorentino. Andato allora in Sicilia, or son pochi mesi, e veduto il pavimento in casa Pajno, il Cantagalli scrivevami di averlo sinceramente apprezzato; il quale giudizio, a dir vero, non fosse altro che per la sua spontaneità, valeva per l'opera decennaria quasi un ritorno al fonte battesimale. Fu allora che stabilii d'illustrarla, non perchè urgesse agli occhi miei l'imminenza della sua giovinezza, ma perchè apparivanmi non anche condannabili all'oblìo il modo del suo concepimento e le circostanze della sua nascita.

GIOVANNI TESORONE.

niente di tingere in nero, tinta che si muta in verde solo nel fuoco, allorchè si opera la vetrificazione dell'ossido e il suo passaggio allo stato di silicato. In forza di ciò l'armonia della pittura non si rileva nell'atto del dipingere, ma soltanto dopo la fornace, ciò che accresce le difficoltà della pittura ceramica, per sè medesima non facile. A scongiurare questo inconveniente, ho introdotto l'uso del *carbonato di rame*, preparato voluminoso e però tale da potersi adoperare senza eccessi invisibili, sostanza di un bel color verde malachite, facile a prepararsi aggiungendo a una soluzione di carbonato di soda una soluzione di solfato di rame, e lavando il precipitato con acqua calda.

(1) Mi propongo di pubblicare uno studio particolare intorno a questo *mestruo* in ordine alla tecnica della pittura della maiolica sul *crudo* e sul *cotto*.

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

Anno X. FEBBRAIO 1901 N. 2

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

IV.

LA PRIMA ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI ARTE DECORATIVA MODERNA

L'*Arte italiana* intende occuparsi con grande amore e con molta ampiezza della Mostra di Arte decorativa e industriale, che avrà luogo a Torino l'anno venturo dall'aprile al novembre. Alle illustrazioni disegnate e dipinte delle cose più belle e più singolari, si accompagneranno gli scritti descrittivi e critici, nei quali si cercherà sempre di distinguere la geniale, razionale e appropriata novità del concetto e della forma dalla stramberia artefatta, che, sprezzando la logica, anzi il senso comune, non mira ad altro che a stupire. La bizzarria strampalata, pure destando la curiosità degli ignoranti e talvolta, ma per poco, quella degli artisti, è la peggior nemica dell'arte nuova. Chi brama sinceramente il vero e vigoroso progresso di questa, deve svelare e combattere quella. Ma in Italia il naturale gusto del pubblico colto e un certo istinto della misura, sono buone guarentigie contro il prevaricare della immaginazione; la quale, ad ogni modo, ha un vastissimo, un liberissimo campo, anche tenendosi nei confini della convenienza e della ragione.

Fig. 23. Tavolino per signora. (Vedi Dett. 7).
Disegnatore Edgardo Calori.

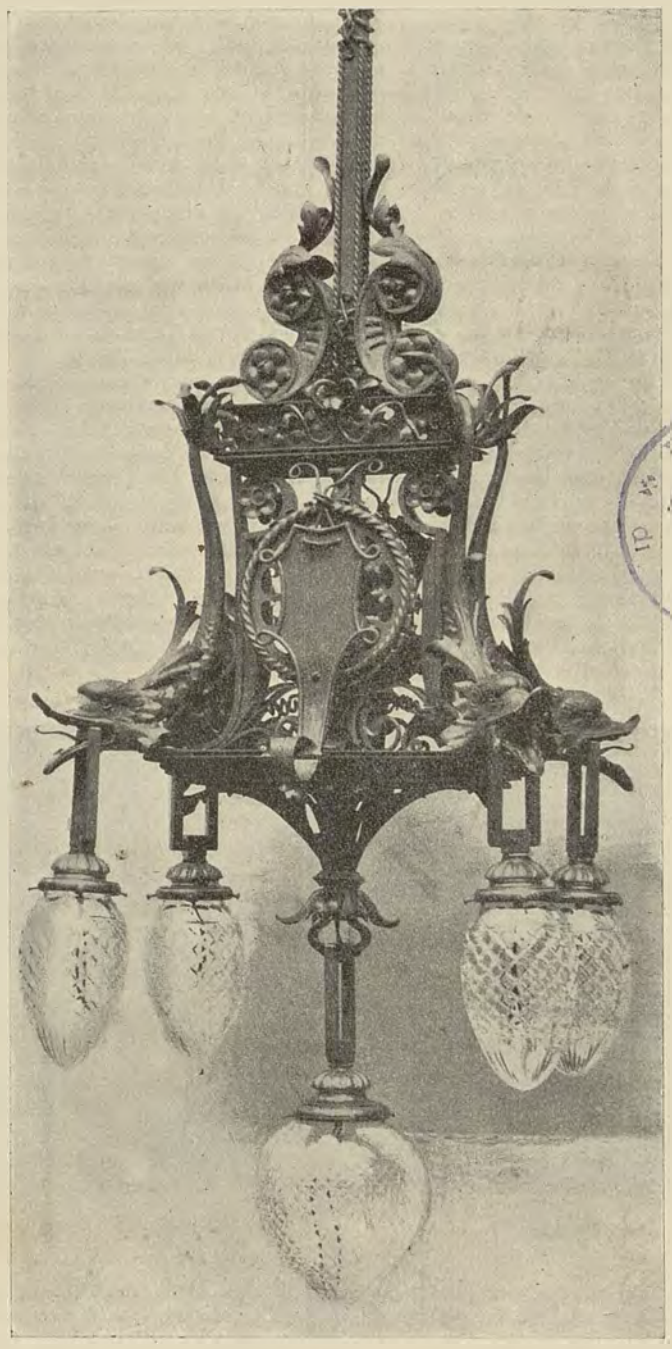


Fig. 24. Lampada per un negozio della città di Berlino. (Vedi Dett. 5).
Officina Mazzucotelli e C.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

Questo periodico, mentre guarderà con vivo interessamento all'avvenire, non trascurerà il passato, poichè la conoscenza del

passato riesce indispensabile a preparare le forze della fantasia e del raziocinio così per le nuove e sottili ricerche sulla natura, come per le nuove e fiere battaglie contro la pigrizia o il pregiudizio di chi s'afferra tenacemente alle tradizioni.

In uno dei prossimi fascicoli indicheremo i precedenti della futura Mostra di Torino; esamineremo gli intenti e i regolamenti di essa, degni (lo diciamo fin da ora) di grande encomio, e andremo ricercando le speranze, col desiderio che queste vengano superate dalla realtà. Intanto ci sembra utile di riprodurre qui appresso, per comodo dei nostri lettori, i primi documenti che si riferiscono alla prossima Esposizione.

Manifesto del Comitato Torinese

Uno degli aspetti più confortanti della civiltà di questo scorcio di secolo è senza dubbio l'importanza sempre maggiore che va assumendo l'arte nella vita sociale.

Considerata fino a pochi anni or sono come uno sfogo soggettivo, come un lusso della fantasia, punto indispensabile all'esistenza comune, essa va riacquistando gradatamente il posto che le spetta nella vita. Lentamente, ma sicuramente si va diffondendo il concetto che il senso della bellezza è un elemento di perfezione vitale, che l'eleganza delle forme è il riflesso esterno della grazia dello spirito, che senza una corrispondenza fra i due campi non ci può essere armonia di esistenza.

Oramai non è più necessario insistere sulla necessità che l'età moderna abbia un suo proprio stile; non è più nemmeno temerario, come pochi anni or sono, dimostrarne la possibilità. L'uomo moderno, affaccendato sinora a rinnovare la sola sua mente, ha finalmente compreso che uguale cura richiedono la sua città, la sua casa, la sua persona, senza di che le sue stesse facoltà intellettuali non potrebbero assumere il loro pieno sviluppo; ha compreso che se l'ambiente materiale non corrisponde alla spiritualità di chi lo abita, non sono possibili nè l'armonia della vita, nè quella dell'arte, che ne è la più alta espressione. Gli occhi moderni vanno fortunatamente accorgendosi che l'attuale eclettismo decorativo di forme prese ad imprestito da varie età, non solo è una vergognosa confessione di impotenza creatrice, ma anche, e peggio, un'assurdità ed una stonatura; la mente moderna, un po' tardi, ma in tempo ancora, ha compreso che il ciclo delle forme decorative non era chiuso e che all'uomo odierno incombeva l'obbligo di lasciarvi l'impronta espressiva della propria individualità.

Ora che l'errore va dileguando, ora che questa nuova coscienza sorge e si dilata, occorre che tutti lavorino alacremente a sgombrare le forme del passato, accingendosi alla grande opera del rinnovamento dell'ambiente materiale, pubblico e domestico, infondendovi quello spirito d'arte che per troppo tempo ne fu escluso. Occorre riannodare il filo delle tradizioni decorative rottosi negli sconvolgimenti del principio del secolo e risollevare le arti minori, soffocate sinora dall'espansione puramente meccanica dell'industria. Bisogna riavvicinare la vita all'arte se si vuole che l'arte ritorni alla vita. Senza armonia di ambiente non ci potrà mai essere armonia nell'arte che lo riflette. Le nostre città, le nostre case, le nostre stanze, sono spesso antiestetiche, disarmoniche, illogiche, schiave come sono di tradizioni d'altri tempi, o di una produzione puramente commerciale. Bisogna che l'arte, come avvenne nelle età passate, porti nel più umile oggetto il suo marchio ed il suo fascino, orni tutte le forme materiali dell'esistenza; occorre che, bandita la freddezza arcaica, la banalità chiassosa, l'aridità commerciale delle nostre dimore, ogni aspetto della nostra casa sia un'armonia per i nostri occhi, che ogni forma insipida, inespressiva, volgare, sia sostituita da una forma gustosa, espressiva, squisita; occorre che dai cardini di una porta al cuoio di un portafogli, dalla cornice di un quadro ad un braccialetto, dallo stelo degli alari alla maniglia di un uscio, dalle sedie al tappeto, ogni cosa porti, come in altri tempi, un'impronta ed un sorriso d'arte, ed un'impronta armonica, coerente, *una* di stile nella varietà degli atteggiamenti formali; occorre che ogni arredo trovi nella logica della sua forma la sua utilità e la sua bellezza.

Questo bisogno è stato sentito all'estero prima che da noi, ed il grande movimento di rinnovamento decorativo, nato cinquant'anni sono

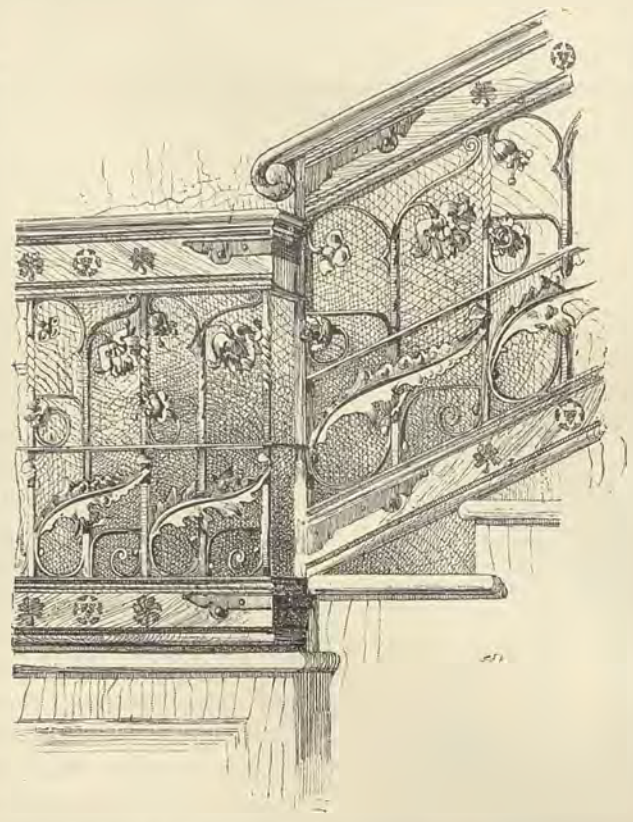


Fig. 25. Ringhiera di scala nella Casa N. 43 di Via Monforte a Milano. (Vedi Dett. 8). Architetto Enrico Zanoni.

in Inghilterra dallo sforzo di parecchie menti geniali e propagatosi da pochi anni appena nel continente, ne è il riflesso bellissimo ed oramai noto a tutti, sebbene non da tutti ancora compreso nella sua essenza e nella sua importanza. La quale è immensa, perchè questa nuova scuola, attingendo all'inesauribile tesoro delle forme della natura i suoi elementi ornamentali, come fecero appunto gli artisti più grandi d'ogni età, tende a rinnovare completamente l'oramai stanco armamentario delle forme decorative.

Se le altre nazioni ci hanno preceduto, tanto più importa a noi, che abbiamo così gloriose tradizioni decorative, di riguadagnare il tempo perduto e di cercare nel lavacro di questi sani principii la nostra individualità nuova. E già si notano nel nostro paese, in tutti i campi dell'arte, confortanti indizi d'un risveglio che fa sperar bene dell'avvenire.

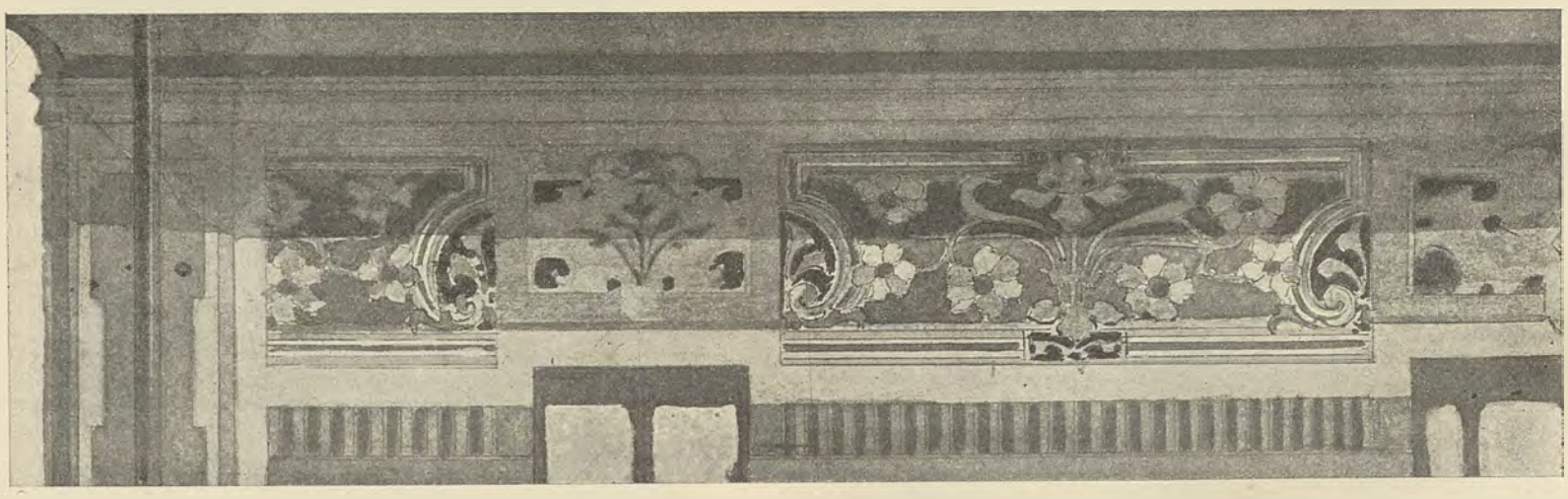


Fig. 26. Fregio di un salone decorato dal pittore G. Valentini.

Pare a noi perciò che sia ora di presentare al gran pubblico, che ancora l'ignora o lo conosce male o lo spregia, un quadro di questo odierno risveglio delle arti decorative, mediante un'esposizione da tenersi in questa città, dalla primavera all'autunno del 1902, in quel parco del Valentino che è un sito augurale di buon successo. E perchè l'insegnamento sia più completo e proficuo, abbiamo deciso d'invitare, con i produttori nazionali, anche gli stranieri, affinchè dal paragone gli artisti ed il pubblico vedano qual'è la via più consona ai nostri bisogni ed al nostro temperamento.

*
* *

Ad evitare un inutile duplicato delle esposizioni manifatturiere consuete, abbiamo deciso che non siano accolti nella mostra se non saggi originali che dinotino uno sforzo verso un rinnovamento estetico della forma, escludendo cioè tutti quegli oggetti che sono semplici riproduzioni di stili esistenti, o prodotti di una fabbricazione industriale non ispirata a nessun senso d'arte; pur lasciando naturalmente agli espositori, nell'orbita di questo programma, la massima libertà di tendenze e di espressione.

Sotto il titolo di arti decorative *comprendiamo naturalmente tutte quelle manifestazioni artistiche che non possono essere accolte nel campo dell'arte pura, cioè tutte quelle che in qualsiasi modo rispondono ad un ufficio ornamentale, sia che si rivolgano all'estetica della via, sia a quella della casa, sia a quella della camera, che costituiscono i tre grandi problemi intorno a cui vogliamo attirare l'attenzione del pubblico.*

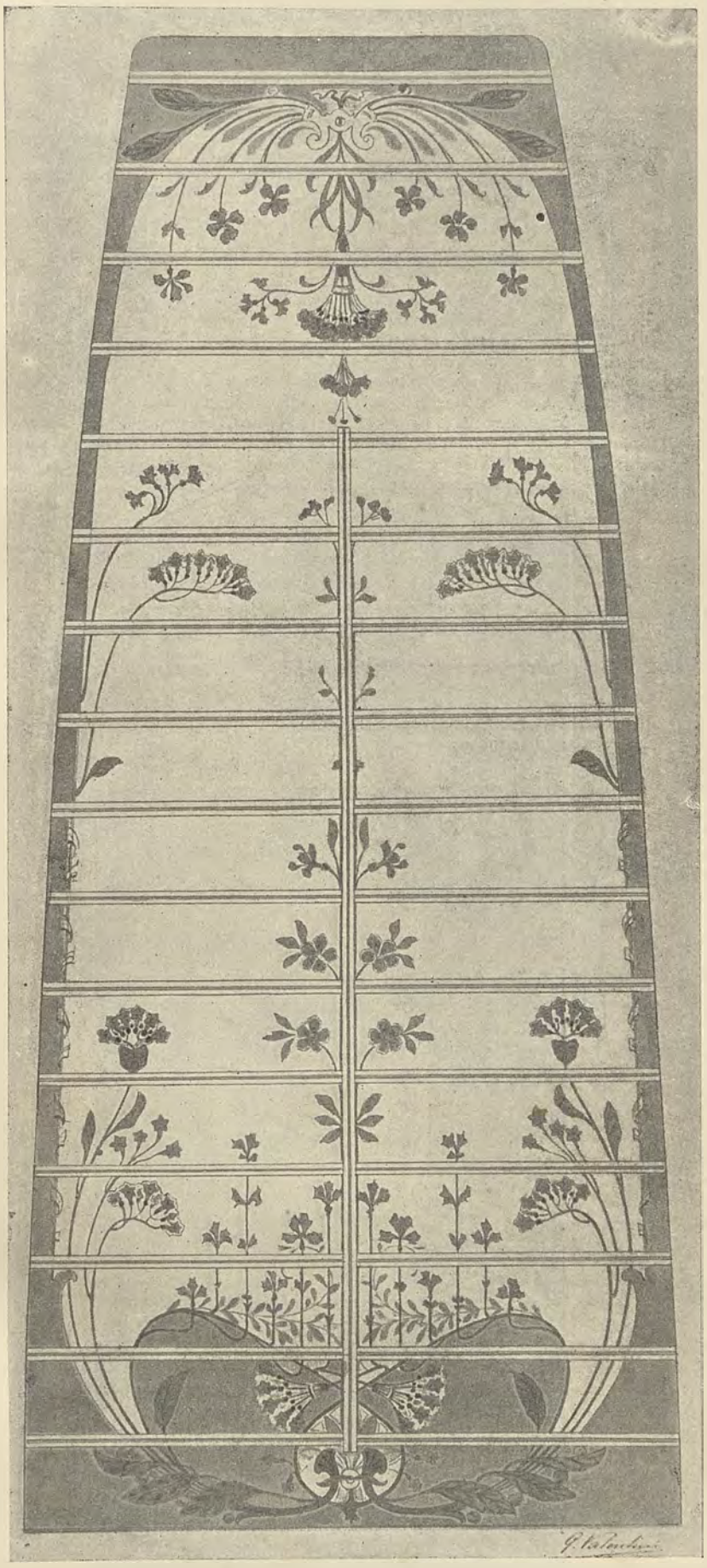


Fig. 27. Soffitto per la sala di prima classe in un piroscafo del Lago di Lugano. Pittore G. Valentini. (Vedi Tav. 7).

Vorremmo che questa nostra esposizione avesse un carattere completamente nuovo, vorremmo cioè fornire ai visitatori, non lo spettacolo di un'accolta di oggetti varii di destinazione e di stile, ma una serie di complessi decorativi, di ambienti completi, rispondenti ai veri bisogni delle nostre esistenze; e vorremmo che questa mostra organica di arredi non avesse soltanto di mira un aristocratico carattere di eleganza e di bellezza d'arte, ma anche e sopratutto un carattere pratico ed industriale. Vorremmo, in una parola, che artisti e fabbricanti non tendessero tanto alla creazione di pregevoli oggetti di lusso, quanto allo studio di *tipi di decorazione completa*, adatta a tutte le case ed a tutte le borse e massime alle più umili, in modo da promuovere un reale, efficace e completo rinnovamento dell'ambiente.

Perciò invitiamo artisti e produttori ad unirsi e ad esporre impianti completi, armonicamente costituiti. Questi saranno preferiti ai singoli oggetti, ed è solo per ragioni di chiarezza e di suggestione che facciamo seguire a questo invito un programma particolareggiato dei varii rami, pur sapendo di non poterli enumerare tutti, essendo, come si comprende, vastissimo il campo.

Ad assicurare il carattere nuovo ed educativo dell'esposizione, quale venne ideata, verrà costituita una speciale *Giuria artistica di accettazione*, la quale, pur ispirandosi alla massima libertà di criteri, veglierà a che non si introducano nella mostra elementi eterogenei che ne possano snaturare lo scopo.

*
* *

A questo proposito ci si consenta una digressione. Nessuno più di noi apprezza la genialità che informa molta parte della produzione estera, uscita recentemente da queste nuove tendenze; siamo anzi convinti che quei tentativi e quei frutti siano una guida utilissima pei nostri artisti e fabbricanti, e per molti, anzi, indispensabile ad una retta iniziazione ed una difesa contro possibili velleità di bizzarrie fantastiche ed infeconde; ma considerando la servilità con cui attualmente alcuni dei nostri produttori copiano quei modelli, mescolandone poco a proposito gli elementi, senza comprenderne l'armonia e l'individualità etnica ed estetica, ci permettiamo una calda esortazione. Ed è questa. Abbiano pur familiari i modelli d'oltr'alpe, o le immagini divulgatene dalle numerose riviste, conoscano pure il *The Studio* e l'*Art et Décoration*, il *Das Interieur* e *L'Art Décoratif*, il *Kunst und Kunsthandwerk* e il *Deutsche Kunst und Decoration*, la *Revue des Arts Décoratifs* e il *Ver Sacrum*, ma invece di copiare cerchino di penetrarne lo spirito, e, ritornando alla natura, sappiano atteggiar le loro creazioni secondo il temperamento nazionale.

Ed un carattere comune vorremmo sopratutto che presiedesse alla loro ricerca: la logica e la semplicità delle forme. La bellezza deve nascere in molta parte dall'intelligente adattamento della materia all'uso. Si avverta inoltre che, dovendo combattere commercialmente contro la produzione attuale, favorita dalla posizione che occupa nel mercato e dalla facilità manufatturiera, occorre cercare, nella economia delle sostanze prime e nella semplicità della lavorazione, un compenso alla costosa introduzione industriale di nuovi tipi. Ma pur senza di ciò, di semplicità hanno bisogno i nostri occhi. È tempo di mostrare coll'esempio, che la bellezza non deve risultare dalla ricchezza della materia e dalla profusione degli ornamenti, ma dall'eleganza dei galbi, dall'armonia dei colori e dalla perfezione dell'esecuzione materiale.

Alla nuova riuscita di questa impresa, Torino può vantare titoli speciali. Appunto perchè meno ricca di monumenti d'arte decorativa a paragone di altre città italiane, appunto perchè meno schiava di tradizioni stilistiche che, per quanto gloriose, sono talvolta di inceppamento grave allo svolgimento di nuove forme, Torino ci pare particolarmente adatta a questo tentativo di rinnovamento. Forse qui, meglio che altrove, si può utilmente ospitare la prima esposizione di arte decorativa moderna.

Nel bandire questa esposizione ci resta un dovere ed è quello di esortare vivamente gli artisti, finora dediti alla sola arte pura, a prender parte a questo nostro tentativo, associandosi ai fabbricanti ed agli industriali, dirigendone con nuovo concetto d'arte la produzione. Noi speriamo che questa esposizione sia il punto di partenza d'una nuova, piena e cosciente rifioritura dell'ingegno italiano, troppo a lungo non curante di questo campo apparentemente umile, ma così importante e ricco di poesia e di onore. Occorre che i nostri artisti si avvezzino gradatamente a trattare le arti decorative collo stesso amore e colla stessa genialità con cui le trattarono i loro predecessori, con quella versatilità d'ingegno che parve la più bella prerogativa della natura italiana. Agli artisti sopratutto incombe il peso e la responsabilità della nostra impresa. Perchè il loro sforzo possa esplicarsi con piena coscienza di causa e senza precipitazione, abbiamo voluto che il lasso di tempo fra l'annuncio dell'Esposizione ed il suo concretarsi fosse più lungo del consueto. Vogliano ispirarsi ai principii più sani, ed aver fede nella riuscita.

Torino, gennaio 1901.

Di Sambuy — L. Bistolfi — G. A. Reycend — E. Thovez — D. Calandra — L. Delleani — G. Ceragioli — M. Vicarj — E. Marchesi — G. Lavini — G. Rey — Ed.° di Sambuy.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

TECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

Programma della Esposizione

CLASSE I.

La casa moderna nei suoi elementi decorativi.

CATEGORIA I. — *Decorazione pittorica, figurata ed ornamentale di ambienti o di parti di ambienti.* (Bozzetti e saggi di pittura a fresco, ad olio, ecc. di soffitti, fascie, fregi, pannelli, ecc.).

II. — *Decorazione plastica, figurata ed ornamentale di ambienti o di parti di ambienti.* (Fregi, pannelli, soffitti, ecc. di qualunque materia: pietra, metallo, terra cotta naturale e smaltata, gesso colorato, *grès*, cartapesta, pasta di legno, legno compresso, ecc.).

III. — *Infissi.* (Chiusure di porte e finestre, ecc.).

IV. — *Ceramiche e laterizi.* (Vasi ed oggetti d'arte, piastrelle per rivestimento, antefisse, mattoni e tegole ornamentali).

V. — *Vetri.* (Vasi ed oggetti d'arte, vetrate dipinte, piastrelle, ecc.).

VI. — *Mosaici.* (Pavimenti e rivestimento di pareti).

VII. — *Stoffe, tappeti, galloni e passamanerie.* (Stoffe per decorazione, tessute, tinte, stampate, broccate, ecc. Tende, arazzi, parati, trasparenti, mussole, ecc.).

VIII. — *Tovaglierie, pizzi, ricami.*

IX. — *Carte da parati.*

X. — *Cuoi e succedanei.* (Dipinti, compressi, impressi, sbalzati, ecc.).

XI. — *Stuoie e lavori di vimini.*

XII. — *Metalli.* (Fusi, fucinati, sbalzati e cesellati).

XIII. — *Armi ed accessori.*

XIV. — *Apparecchi per riscaldamento ed accessori.* (Camini, stufe, registri, grate, bocche, paracamini, parafuochi, alari, attizzatori, palette).

XV. — *Apparecchi per illuminazione.*

XVI. — *Mobili.* (Letti e culle, sedie, seggioloni, divani, panchette, rastrelliere, tavole, tavolini, pianoforti, leggii, scaffali, armadii, guardarobe, cassettoni, cassapanche, cofani, cofanetti, portafiori, attaccapanni, trespoli, cornici, specchi e specchiere, paraventi, ecc.).

XVII. — *Arredi.* (Arnesi ed arredi da tavola, da cucina, da toeletta e da bagno, dello scrittoio, del tavolino da lavoro, del fumatore, orologi da muro e da tavola, mensole, cuscini, ecc.).

XVIII. — *Oreficerie, argenterie e smalti.*

XIX. — *Monete, medaglie, placchette decorative, suggelli,* ecc.

XX. — *Arti grafiche.* (Bozzetti e stampe di cartelli e cartelloni, *ex libris*, bolli, marche, tessere, fregi, iniziali, testate, caratteri da stampa, francobolli, marche da bollo, cartoline, carte-valori, biglietti di banca, carte da giuoco, ecc.).

XXI. — *Stampe decorative ed illustrazione del libro.*

XXII. — *Arte della rilegatura.*

CLASSE II.

La camera moderna nel suo complesso decorativo.

CATEGORIA XXIII. — *Camere ed appartamenti completi.* (Impianti completi d'una o più stanze. Decorazione delle pareti, del pavimento, del soffitto, con tutti gli infissi, con tutto il mobilio, gli arredi e gli accessori attinenti all'uso, al quale la stanza o il gruppo di stanze è destinato).

CLASSE III.

La casa e la via nel loro organismo decorativo.

CATEGORIA XXIV. — *Progetti di edifizi e di parti di edifizi.* (Distribuzione d'ambienti).

XXV. — *Distribuzione di vie e di piazze, giardini, porticati, cavalcavie, passerelle,* ecc.

XXVI. — *Decorazione esterna della casa e della via.* (Progetti e modelli di inferriate, ringhiere, roste, cancelli, cancellate, scansaruote, chiusure di porte e finestre, battitoi, manubri, tira-campanelli, fontane, fontanelle, abbeveratoi, candelabri, lampioni, fanali, lanterne, colonne luminose, edifizi di decenza, chioschi, quadri di pubblicità, insegne, tabelle viarie, pensiline, tende, sedili pubblici, facciate di botteghe, cassette postali, orologi, ecc.).

V.

I PULPITI DEL MEDIOEVO E DEL RINASCIMENTO IN TOSCANA.

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente) — *Tav. 4, 5, 11 e 12. Fig. da 28 a 32.*

III.

L

A seconda epoca della storia dei pergami è rappresentata, come abbiam detto, dalla scuola Pisana, sorta rapidamente, e quasi improvvisamente sollevata al più alto grado di splendore da Niccola Pisano. C'è nei pulpiti immaginati e condotti da questo grande maestro la ispirazione delle opere congeneri del basso medio evo; c'è identicità di qualche motivo, c'è comunanza di certe forme e di certi elementi; ma il progresso dell'arte, attraverso ad un mezzo secolo appena apparisce, addirittura, meraviglioso. Ai ricordi dell'arte ingenua e primitiva si associa l'influenza dell'arte ogivale, e lo studio della forma e più che altro del vero si sostituisce interamente al convenzionalismo freddo, senza slanci, senza nessuna rivelazione del genio dell'arte.

Niccola Pisano offre il primo esempio di quest'arte nuova, applicata a questo genere di monumenti, col pergamo del Battistero di Pisa, che egli dà per finito nel 1260 (Tav. 4). Non è il solito pergamo quadrangolare, ma esagono; è sostenuto dalle stesse colonne sorgenti dal dorso di leoni passanti e di figure accovacciate; ha il solito leggìo cui servono di sostegno le ali spiegate dell'aquila simbolica dell'Evangelista Giovanni; ma ogni suo elemento è abbellito da forme gentili ed armoniose, nei suoi specchi le numerose figure che formano la composizione delle storie hanno un sentimento umano, hanno il soffio della vitalità, e al disopra de' capitelli delle colonne non poggia immediato l'architrave del pulpito, ma si svolgono le arcate trilobate intramezzate da gentili figurette e decorate di altre figure occupanti lo spazio dei triangoli mistilinei.

Come successione dell'arte primitiva, il pulpito del Battistero di Pisa segna un distacco sorprendente, determina il progresso miracoloso della nuova arte, che, raccogliendo l'eredità de' maestri Comacini, la perfeziona coll'imitazione de' capolavori dell'arte romana e la completa collo studio del più grande de' maestri: il vero.

Al Pergamo del Battistero pisano succede quello del Duomo di Siena, nel quale Niccolò non è più solo: ma ha l'aiuto del figlio Giovanni, che, più perfetto nella scultura, l'abbellisce colle opere prodigiose del suo facile scalpello. È un nuovo e gigantesco passo di quest'arte nuova che ha trovato in Giovanni il maestro *magno*. Al pulpito di Siena lavorano coi due grandi Pisani, Lapo, Arnolfo ed altri discepoli, che a quella scuola divengono alla loro volta maestri; e l'opera maestosa, imponente, doviziosamente ricca di decorazioni, viene compiuta fra il 1266 e il 1268 (Tav. 5).

Il pulpito di Siena è ottagono, ha sette specchi decorati di bassorilievi popolati di figure soavemente modellate, che rappresentano storie del vecchio testamento; è ricco di statuette, di busti, di teste, di ornati, e poggia sopra nove colonne, alle quali servon di base figure di leoni e di leonesse.

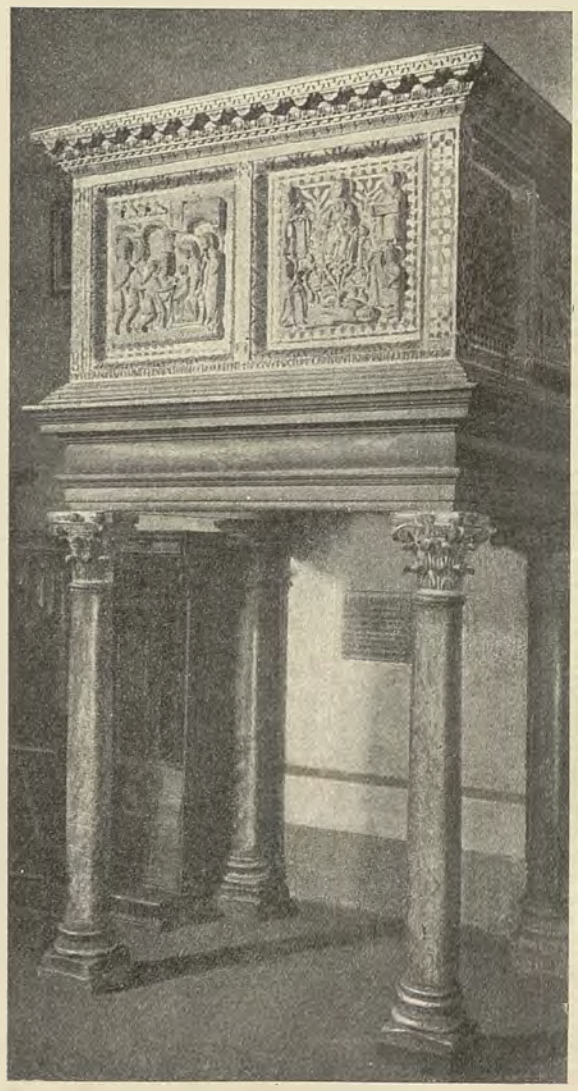


Fig. 28. Pulpito di S. Leonardo in Arcetri presso Firenze. (Vedi Fascicolo precedente).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA 17

Ma l'arte pisana applicata a questo genere di monumenti raggiunge il suo più alto grado di perfezione nel pulpito della chiesa di S. Andrea di Pistoia, eseguito tra il 1298 e il 1301 per commissione di Arnoldo degli Arnoldi, pievano di quella chiesa.

Giovanni Pisano profonde in quello tutto il suo genio creatore, tutta la valentia dell'esecutore più perfetto, e si addimostra peritissimo nella scultura come nell'architettura.

Fig. 29. Pulpito in S. Andrea di Pistoia. Opera di Giovanni Pisano.

Il committente volle che Giovanni facesse il pulpito di S. Andrea simile a quello di Siena, e l'artista, abbastanza scrupoloso nel riprodurne la forma esagonale e le decorazioni architettoniche, esplicò invece l'opera sua affatto personale nei bassorilievi degli specchi e nelle figure sparse a dovizia in ogni parte del monumento. È parso a taluno che nell' esecuzione Giovanni fosse alquanto grossolano e trascurato; ma l'accusa non è totalmente giustificata, e se difetto vi fosse, esso sarebbe esuberantemente compensato da quella preziosa impressione del vero, ch'è trasfusa in quasi centocinquanta figure raggruppate e disposte con sapiente accorgimento. Anzi in alcune di quelle si potrebbe dire che l'artista riuscì ad avvicinarsi alla perfezione che fu raggiunta più tardi dai maestri del rinascimento.

Il pulpito di S. Andrea di Pistoia servì di guida e di norma a quello più grandioso, più ricco, che fra il 1303 e il 1311 Giovanni Pisano eseguì, aiutato dai suoi discepoli, per il Duomo della sua città.

La massa è identica, la disposizione delle sculture, il tipo delle parti architettoniche somigliano perfettamente a quello; la differenza sta appunto nelle proporzioni specialmente, nei soggetti differenti, nel numero delle figure, nella forma diversa di certe parti. Ma del pergamo solennemente maestoso del Duomo di Pisa non è possibile farsi oggi che un'idea imperfetta. Disfatto in un tempo nel quale il culto dell'arte antica era illanguidito e morente, subì peripezie infinite. Delle sue parti molte ebbero collocazioni differenti, altre andarono disperse, e con quelle superstiti più d'una volta si è tentato di ricostituirlo, affidando a moderni artisti l'incarico di completarlo, cercando d'indovinare e d'assimilare il pensiero ed il sentimento del suo autore. Ma non si è trattato che di semplici tentativi, riconosciuti insufficienti, sicchè dell'opera colossale di Giovanni lo studioso può farsi solo un' idea esaminandone i frammenti, che esistono nel Duomo, e quelli che amorosamente raccolti formano oggi uno dei più preziosi corredi del Museo Civico di Pisa.

Un altro pulpito, appartenente pur esso alla scuola pisana, possiede la città di Pistoia; quello di S. Giovanni *Fuorcivitas*. Gli storici hanno fantasticato lungamente intorno alla designazione dell'autore di cotesto pulpito, fino a che un documento trovato negli archivi pistoiesi ha fatto conoscere il nome di Fra Guglielmo d'Agnolo di Pisa, il quale condusse a termine la pregevolissima opera attorno all'anno 1270. Fra Guglielmo fu uno dei discepoli di Niccola Pisano e lavorò col maestro a Bologna; poi studiò con Arnolfo, ed il pergamo di S. Giovanni luminosamente dimostra com' egli fosse degno continuatore dell'opera di que' grandi maestri. A differenza degli altri pulpiti di scuola pisana, questo non è isolato; è di forma rettangolare e sta addossato alla parete, poggiando su due mensoloni e su due colonne alle quali servono di base due leoni in piedi. Il parapetto è adorno di bassorilievi di molte figure che rappresentano l'Annunziazione, la Visitazione, la Natività, l'Adorazione dei Magi ed altri soggetti. Le figure in piedi di diversi apostoli dividono tra loro coteste storie. Singolarissimo è il basamento del leggìo nel quale sono ingegnosamente accoppiati i simboli degli Evangelisti. Il pulpito è tutto di marmo squisitamente lavorato e presenta un insieme armoniosissimo.

L'ultimo tra i pergami di questo periodo e di questo stile, che abbiamo stimato opportuno di ricordare, è quello della chiesa di S. Maria al Prato a S. Casciano in Val di Pesa, chiesa che fu già annessa ad un convento di Domenicani. Di forma rettangolare, non ha le consuete colonne di sostegno, ma posa sopra due mensoloni sporgenti dal muro, uno di marmo, ricco di ornati, un altro di macigno, semplicissimo. Nel parapetto sono delle sculture di bassorilievo: nella faccia anteriore è rappresentata l' Annunziazione: in quelle laterali sono le figure di S. Domenico e di S. Pier Martire. Questo pulpito appartiene all'ultimo periodo dell'arte pisana, quando già essa si volgeva verso il rinascimento. Fu fatto fare circa il 1330 dalla famiglia de' Bonaccorsi di Lapo e ne fu autore quel Giovanni Balducci di Pisa che affermò il suo alto valore artistico nella splendida arca di San Pier Martire fatta per la chiesa di S. Eustorgio di Milano.

Il Balducci volle lasciare ricordo dell'opera sua anche nel pergamo di S. Casciano, nel quale si legge appunto questa iscrizione: *hoc opus fecit Iohs Balduccii de magister de Pisi.*

IV.

Ed eccoci al periodo più brillante, più eminente dell'arte, giunta all'apogeo della sua gloria in grazia delle applicazioni pure e serene del vero e mercè il ritorno al culto dell'arte classica, rimasto per un lungo seguito di secoli negletto e sconosciuto.

Fig. 30. Pulpito in S. Giovanni Fuorcivitas a Pistoia. Anno 1270.

I pergami creati in questo periodo non hanno più la convenzionale uniformità, ed in essi il genio dei grandi artisti della scuola fiorentina, liberato dalle vecchie pastoje, ha liberamente accettato le ispirazioni del passato, armonizzandole col nuovo sentimento dominante.

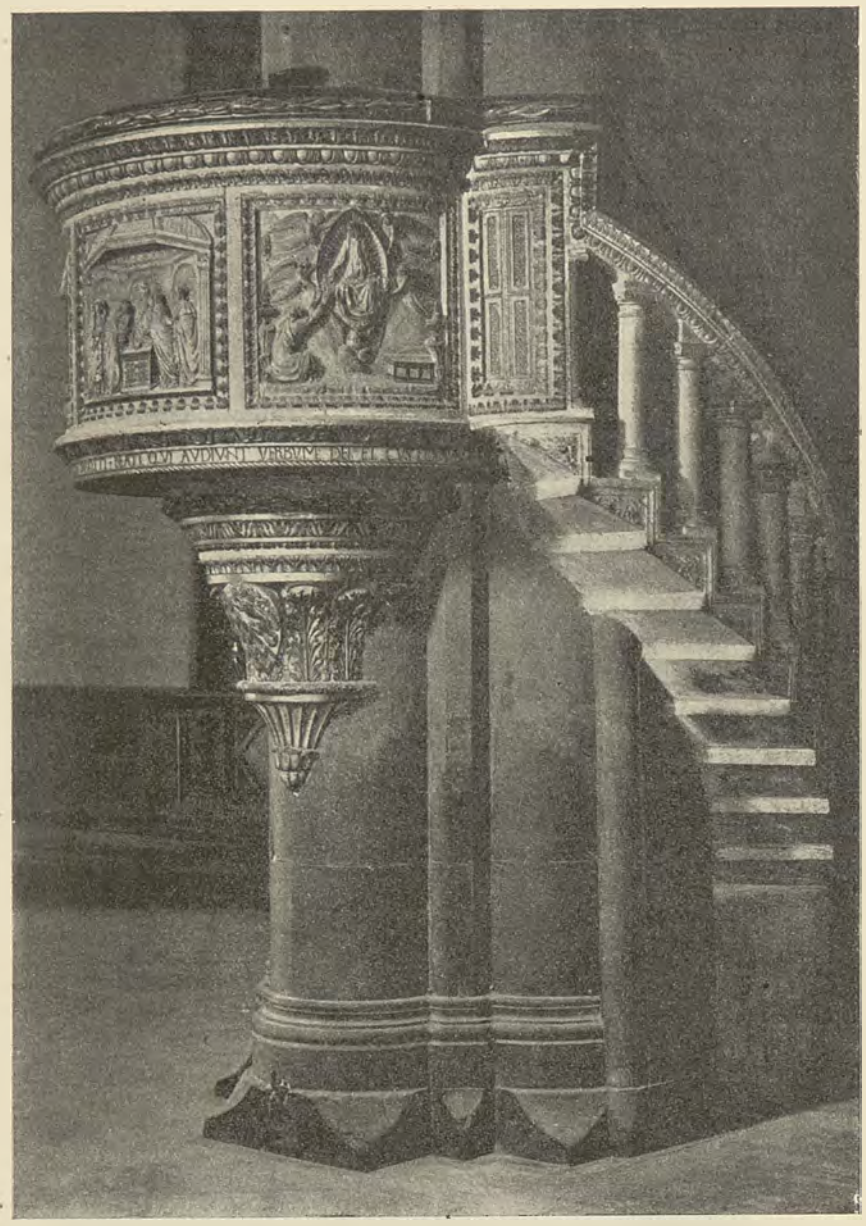


Fig. 31. Pulpito di Santa Maria Novella a Firenze.

Donatello, il maestro per eccellenza della nuova scuola, nei pergami di S. Lorenzo si accosta agli esempi del medioevo, ma se ne allontana nel celebre pulpito della Cattedrale di Prato. E dietro a lui, gli altri duci di questa fortunata schiera seguono or l'uno or l'altro di questi metodi; ma tutti, pur restando fedeli alla scuola del verismo, cercano d'imprimere nelle opere loro una impronta, un tipo personale ed intimo.

E qui il compito nostro d'illustratori, di critici dell'arte, passa in seconda linea e diviene più facile e più breve, perchè le fedeli riproduzioni di queste opere, la conoscenza maggiore e più generale di esse, lascia allo studioso lettore libero il campo all'esame sereno, senza bisogno della guida di descrizioni e di considerazioni.

A noi parrebbe difatti di turbare ed attenuare l'impressione profonda, il senso di ammirazione che devono suscitare in chiunque si ponga ad esaminarli, i due mirabili amboni della basilica di S. Lorenzo in Firenze. Donatello, giusto interprete della magnificenza di casa Medici che gliene dette commissione, trasfuse in essi tutta la potenza e tutta la magnificenza dell'arte sua. Nulla di più sublime, di più solenne, di quelle grandi masse di bronzo allietate di fregi finissimi e delicatissimi, arricchite di bassorilievi che riassumono in loro tutti i pregi, tutte le peregrine bellezze dell'arte risorgente. Il genio sommo del grande maestro ideò e plasmò quelle divine composizioni che Bertoldo di Giovanni, uno dei suoi discepoli più eletti, seppe condurre a compimento immedesimandosi nello spirito del sommo artista. Gli amboni di S. Lorenzo, posti l'uno di fronte all'altro sotto gli archi maestosi della basilica di Brunellesco, poggiano ognuno sopra quattro semplici colonne ed hanno il parapetto di forma rettangolare squisitamente fuso in bronzo. Nel primo sono rappresentate le storie seguenti: La Crocifissione, la Deposizione dalla croce, Gesù nell'orto, Cristo innanzi a Pilato, Cristo dinanzi a Caifas, la Deposizione nel sepolcro. A queste storie in bronzo due ne furono aggiunte posteriormente scolpite in legno: la Flagellazione e S. Giovanni Evangelista. Nel secondo pergamo sono le storie seguenti: la Discesa al Limbo, la Resurrezione, l'Ascensione, il Martirio di S. Lorenzo, le Marie al Sepolcro, la Discesa dello Spirito Santo. Anche in questo pergamo sono aggiunte le due storie posteriormente scolpite in legno, che rappresentano l'Ecce Homo e S. Luca Evangelista.

Dopo i meravigliosi amboni di S. Lorenzo, poniamo al posto d'onore l'altro pergamo, non meno celebre, non meno degno di ammirazione, che Benedetto da Majano, per commissione della famiglia Mellini, eseguì per il tempio di S. Croce (Tav. 11 e 12).

Si può dire che il Da Majano, traendo per la disposizione del suo pulpito l'ispirazione dal celebre pergamo di Donatello a Prato e dal pulpito più antico di S. Maria Novella, rievocando le forme di altri pulpiti di epoca più remota in certe parti decorative, riuscisse a costituire un insieme esuberante di delicatezza e di originalità. Certo questo pulpito è l'opera più completa e più indovinata di quel valente artista, che fu al tempo stesso scultore ed architetto elettissimo; e si può anche aggiungere, che è uno dei più splendidi pulpiti d'Italia. Gentile, armoniosa, giusta nei suoi effetti, nelle sue proporzioni è la parte decorativa, ideata in modo da non turbare l'effetto e da non vincere l'interesse dei bassorilievi, che sono addirittura da annoverarsi tra le più felici opere d'arte della seconda metà del XV secolo. L'Esequie di S. Francesco e la Decollazione di S. Giovanni Battista sono a dirittura dei veri quadri, nei quali la prospettiva aerea, il movimento delle figure, il sentimento, sono stupendamente indovinati ed esplicati. Non meno ammirabili per modellatura e fattura appariscono le figurette sedute entro le piccole nicchie, che stanno fra le ricche mensole di sostegno.

Ed anche in questo caso, di fronte all'opera così nota ed alla felice riproduzione di essa, ci sembrerebbe superflua ogni altra parola d'illustrazione.

Non so se riproduzione dello stesso autore o di discepoli o d'imitatori, certo simile nelle linee dell'insieme, nelle masse, nel movimento dei piani, ma parco di decorazioni e privo delle sculture figurate, è un pergamo che esiste nella modesta chiesa parrocchiale di S. Michele a Pianezzole in Val d'Elsa, nel Comune di Empoli. Se non fosse una riproduzione approssimativa del pergamo di S. Croce, quello di Pianezzole avrebbe di per sè stesso una importanza singolare, e m'è sembrato quindi opportuno il ricordarlo.

Firenze possiede un altro pergamo meritevole di speciale considerazione: quello di S. Maria Novella. Non ha i pregi dei pulpiti di Donatello e di Benedetto da Majano; ma è certo un'opera che non deve sfuggire alle nostre osservazioni. Addossato con molto gusto ad uno dei fasci di colonne del tempio stupendo dei Domenicani, sostenuto da una specie di capitello costituito di varj elementi architettonici e decorativi, collega la sua linea a porzione di cerchio, col parapetto, la balaustrata e le colonnette di una leggiadrissima scala, che avvolge un lato del fascio delle colonne. Diviso in specchi è adorno di vigorosi bassorilievi lumeggiati d'oro, ammirabilmente inscritti da fine e delicate decorazioni.

Filippo di Ser Brunellesco, l'architetto di S. Maria del Fiore, ne fece il modello, mentre risulta da un documento che fu eseguito verso il 1420 da un maestro Lazzaro per commissione della famiglia Rucellai. Chi fosse questo maestro Lazzaro non è detto, quindi gli storici dell'arte si sono raccolti attorno a due sup-

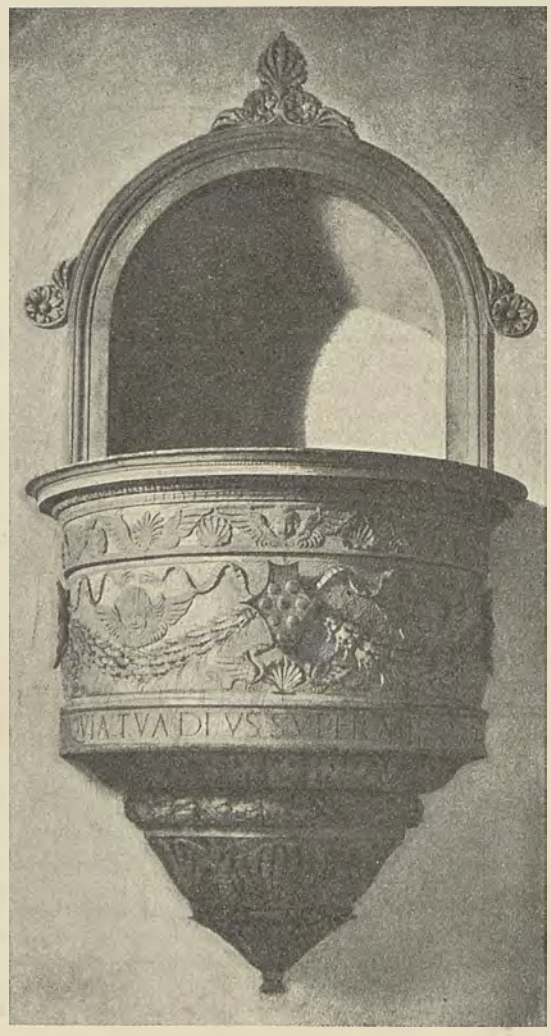


Fig. 32. Pulpito della Badia Fiesolana presso Firenze.

posizioni. Il Milanesi ritiene si tratti di un Lazzaro d'Andrea di Settignano, artista sconosciuto: altri, ed il Reymond in ispecie, propendono per Lazzaro Cavalcanti da Buggiano, il padre di quel Buggiano che fu discepolo prediletto ed erede di Brunellesco, e bisogna convenire che la seconda delle due versioni è, anche per ragioni storiche, la più attendibile.

Ai rammentati pulpiti del territorio fiorentino va aggiunto quello della Badia di Fiesole, splendido monumento, nel quale lavorarono Brunellesco e Michelozzo. È addossato alla parete, dalla quale sporge colla linea a porzione di cerchio del suo parapetto, poggiando sopra ad un capitello o gocciola adorna di fogliami e di lupiniere. È di pietra ed è opera esclusivamente ornamentale. In alto, al disotto della cornice di coronamento, ha un elegante fregio con cherubini e stemmi Medicei, dai quali muovono dei festoni con nastri svolazzanti. L'accesso è a guisa di nicchia con una cornice robusta e parca di decorazioni. Taluno l'ha attribuito a Brunellesco addirittura, altri vi han trovato il fare di Desiderio da Settignano. È certo opera di quel periodo artistico, e potrebbe anche affermarsi che dev'essere uscita dalla bottega di uno fra i tanti artefici di Fiesole o di Settignano, i quali delle loro opere di scultura ornamentale arricchirono così copiosamente i monumenti toscani.

(*Continua*) G. Carocci.

VI.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Havard — *L'Art dans la Maison* (*Grammaire de l'Ameublement*). Parigi, 4ª edizione, senza data.

Il fare la quarta edizione di un libro come questo, è una cosa assai significante; gli Editori annunciano che ne furono vendute circa seimila copie in pochi mesi. Paese fortunato la Francia! Da noi non avverrebbe. L'esito brillante di un libro dipende molto anche dal pubblico che può spendere ed è preparato a gustarne il contenuto. Nè qui si tratta di un lavoro di piccola mole, ma di un grosso volume, riccamente illustrato e di un prezzo alto rispetto alla potenzialità media delle persone cui l'autore si dirige. Necessariamente un'opera cosiffatta doveva avere un tono mezzo tecnico e mezzo mondano; e questo tono ha il libro che indichiamo. La qual cosa mostra che « L'Art dans la Maison » forse da nessuno scrittore poteva esser meglio fatta che da un francese. Gli scrittori francesi sanno essere eruditi e piacevoli; e sebbene anche la Francia abbia degli autori dotti davvero, l'Havard non fa parte di questo numero; così questo libro, come il ponderoso *Dictionnaire de l'Ameublement* dello stesso autore, appartiene a quel genere di pubblicazioni storico-critiche in cui, quasi sempre, l'oggettività dello scrittore si sovrappone alla materia, e la trattazione ha la vivacità e la spigliatezza insolite alle pubblicazioni gravi. Il libro è fatto, dunque, più per il pubblico mezzanamente colto, che per gli artisti; e contiene tutte le attrattive per essere desiderato da questo genere di pubblico, il quale non vuol libri noiosi, non vuole dissertazioni storiche, e odia le date ed i richiami eccessivi a piè di pagina.

L'autore prima cerca di istruire il lettore nella tecnica delle forme; gli parla del legno, del ferro, del bronzo, gliene dice l'origine, gliene scopre le proprietà, e questa parte, di per sè rigida, l'autore colorisce con forma brillante, alternando la nozione storica all'osservazione critica; perciò il lettore impara molte cose senza fatica, ed ha il modo di ritenerle inquantochè, spesso, i fatti storici e le osservazioni sono messi in evidenza da vignette di carattere mondano.

La parte indicata, che riguarda i principali materiali adoperati nella decorazione della casa, occupa molte pagine del libro, e a questa parte segue la Grammatica della Decorazione o, come dice l'autore, dell' « Ameublement », quasi a parafrasare il titolo d'un libro troppo lodato di C. Blanc. Questa seconda parte è suddivisa; a volta a volta si parla del vestibolo, della scala, dell'anticamera, del salotto, della sala da pranzo, della camera, della biblioteca; e di ogni locale è schizzata la storia e son fissate le proprietà, affinchè queste siano rispettate dal decoratore. La « Grammatica » è preceduta da una specie di introduzione, constituita da cinquanta teoremi, concernenti la relazione delle forme e dei colori; onde l'Havard riduce in teoria quello che la intuizione ha scoperto nell'eterno libro della natura; e qui il libro ricorda molto quello predetto di C. Blanc. Per gli artisti questi teoremi, che gli Editori dell' « Art dans la Maison » vorrebbero che ogni lettore imparasse a memoria, sono pressochè inutili; pei lettori comuni forse no. Per lo meno se non vi imparano le leggi, diremo così, del bello, si preparano a offenderle meno. Non taceremo che l'autore, allato di teoremi eleganti, ne enuncia di quelli che, se ci fosse permesso, diremmo donchisciotteschi, come il VII: « Per ornare una casa tanto con una decorazione fissa quanto con una mobile, l'artista e la persona di gusto non possono disporre che di forme e colori. » Grazie tante! Senonchè, non è lecito in un libro di oltre quattrocento pagine, il pescar le parti meno buone e metterle in risalto per tirarne delle conclusioni dannose al volume e all'autore. Questo è un sistema di critica da scrittori dispettosi, i quali non sanno o fingono di non saper misurare le difficoltà di comporre un'opera di storia e di critica, e l'esserci fermati un po' a lungo sull' « Art dans la Maison » mostra in che conto teniamo questo lavoro; il quale, destinato sostanzialmente al pubblico che s'è detto, può render de' servigi anche agli artisti. Le sue illustrazioni, in buona parte godute ma ripresentate in guisa amabile, essendovene alcune perfino tirate con tinte e oro, rappresentano particolari di mobilia e assiemi decorativi di sale, formando un ragguardevole corredo al lavoro letterario.

De la Sizeranne. *Ruskin et la Religion de la Beauté*. 2ª edizione, Parigi.

La morte di Giovanni Ruskin (1819-1900) avvenuta a Coniston pochi mesi sono, fu circondata di rimpianti e di onori resi al nome di questi che fu l'esteta più suggestivo dei nostri tempi. L'*Arte* che più volte ebbe occasione di citare idee ed opinioni del Ruskin, vuol oggi rendere l'omaggio della propria ammirazione a questo apostolo della Verità e dell'Amore col recensire l'ultimo volume pubblicato intorno a lui.

Il De la Sizeranne indica ai lettori il Ruskin quale un apostolo della Bellezza e non è completamente esatto. Non che la Bellezza non sia una delle finalità dell'estetica ruskiniana, ma ancora più della Bellezza, l'estetica ruskiniana si fonda su la Verità e l'Amore. Lo faceva osservare anche uno dei più intelligenti divulgatori delle sue teorie, W. C. Collingvood, autore di un libro sulla vita e le opere del Maestro (*The Life and Work of John Ruskin*, Londra 1883); e l'assieme dell'estetica ruskiniana corrisponde all'osservazione del Collingvood. In sostanza l'estetica del Ruskin, non si discosta, parmi, dal sistema hegeliano pel quale Bellezza e Verità sono tutt'uno; poichè la Bellezza non è altro per l'Hegel che la manifestazione sensibile della Verità.

Leggendo il libro del De la Sizeranne, si acquista un'idea sufficientemente esatta degli intendimenti del nostro esteta, e si riceve la impressione giusta che l'uomo, in onor del quale il libro fu scritto, lungi da essere uno scrittore che discute sul Bello, sul Vero e sul Buono accademicamente, o uno storico che sofistica sulle date, è un geniale ideatore di massime morali, un espositore coraggioso di idee che lasciano una traccia sul cuore, un artista che fa vedere, intendere e amare gli incanti della Bellezza. Tutto per la Verità e l'Amore; la Verità e l'Amore producono la Bellezza; e la Bellezza è la più alta conquista di questa terra. Il Ruskin vuole l'uomo innamorato dell'Arte, ma prima vuol che sia della Natura; e lo vuole forte, agile, pronto, come un cavaliere

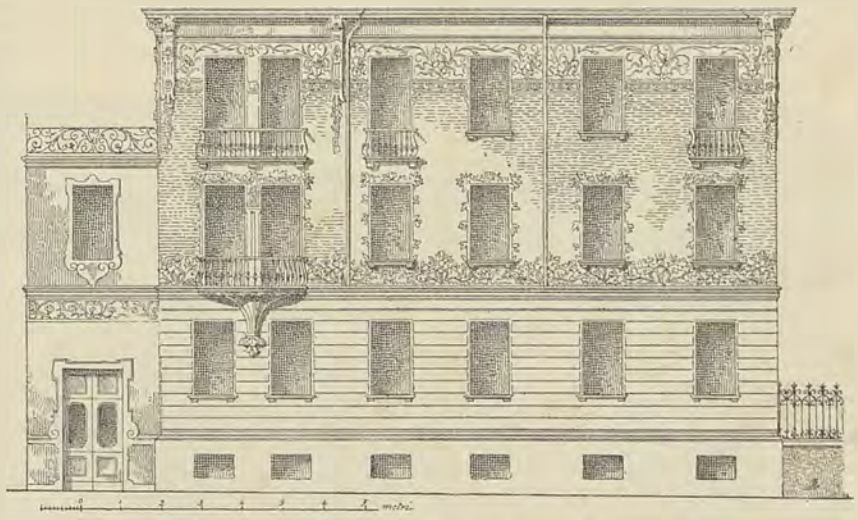


Fig. 33. Nuova facciata di casa sulla Riviera di S. Lucia a Padova.
Architettura dell'ing. E. Barbantini di Firenze,
decorazione pittorica del prof. P. Sironi di Bologna.

antico; e poichè oggi l'uomo non è nè può essere così, il Ruskin consiglia i modi perchè tale divenga. Via le macchine che impigriscono l'uomo e deformano le linee della Bellezza; e al loro luogo risorga il lavoro manuale, che imprime la vita alle

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

cose e rende la forza e l'agilità a noi, stanchi e impoveriti di sangue, offrenti lo spettacolo più degradante che si possa immaginare, lo spettacolo della dissoluzione umana. Anche Tolstoi pensa che le macchine formano la infelicità degli uomini, e il Ruskin vuole che, in nome dell'Amore, la nostra specie si purifichi alla fonte della Natura, persuaso che l'uomo forte non può non farsi un culto della Verità, la quale conduce alla gioia suprema della vita: la Bellezza. Il sociologo si intreccia all'esteta apostolo della Verità e dell'Amore; e questo punto meno noto, ma essenziale dell'estetica ruskiniana, emerge, splendido come il sole, nel volume del De la Sizeranne. La Verità applicata alle cose morali come alle cose fisiche, conduce al rispetto assoluto della Natura; e il Ruskin vuole che la Natura sia presa come è, senza preferenze, perocchè lo spirito della scelta equivale ad un'insolenza lanciata alla Verità.

Sennonchè egli vuole che la Natura sia bella; vuole che le città e i paesaggi non siano offesi dalla brutalità dell'estetica moderna e vuole che l'uomo, il quale dà alla Bellezza il modello dell'esser suo, sia, come si è detto, forte, agile, pronto. Egli, volendo che l'arte proceda libera nei campi fioriti della Natura, non è uno stilista, pur amando i monumenti antichi; le sue preferenze si volgono al Medioevo ed in particolare al Gotico. Il Rinascimento per esser dotto fu pedante ed artificioso, e si allontanò dalla Verità, che risiede sulla Natura; e il Ruskin vuole che l'artista, come si usava in antico, coltivi tutte le arti non solo teoricamente ma praticamente, essendo assurdo che i pensieri d'un uomo possano essere messi in fatto dalle mani d'un altro uomo. Per la stessa ragione il nostro esteta esalta gli ornamenti delle foglie e dei fiori, come si vedono nei giardini e nei campi, e più in questi che in quelli, perchè quest'ultimi sono più naturali; e ricaccia gli spiriti verso l'estasi dei Primitivi.

Non deve credersi che tutta l'estetica ruskiniana possa accettarsi ad occhi chiusi; ogni prodotto dello spirito umano ha le sue parti difettose, lo dice anche il Maestro. La imperfezione è nella vita, ed è il segno della vita, del progresso e della evoluzione; sbandire l'imperfezione è quindi lo stesso che distruggere l'espressione, arrestare lo studio, paralizzare la forza. Con queste parole il Ruskin, senza ipocrisia proclamava il vero e rispondeva implicitamente a coloro i quali furono nemici delle sue idee, misero in evidenza le sue contradizioni e perfino si burlarono delle sue eccentricità. Era un uomo eccentrico il Ruskin; ma non si può non esser tali, quando si parla e si scrive per abbattere la volgarità. Per tale ragione abbiamo voluto ricordare di nuovo sull'*Arte* il nostro esteta, e far onore a lui che, come tutti gli uomini della sua tempra, allato di nemici implacabili ebbe degli amici e degli adoratori; onde fra le corone che, numerose, circondarono il suo feretro a Coniston, una portava la scritta: « V'era un uomo mandato da Dio e il suo nome era Giovanni ». Le opposizioni non sorgono pertanto che là dove esiste una forza da combattere, e gli oppositori del Ruskin, mostrando la loro fierezza, confessarono la vitalità dell'estetica ruskiniana; la quale, come portò dei frutti all'arte e alla educazione estetica inglese, così non cesserà di essere l'ispiratrice d'alti e nobili propositi. Perciò noi consigliamo la lettura del libro del De la Sizeranne, composto, in buona parte, delle massime ruskiniane, esposte colle stesse parole del Maestro; poichè il fine dell'autore fu di scoprire il pensiero ruskiniano più che di narrare la vita e l'operosità del Ruskin; e non si esagera ad aggiungere che questa lettura conforta e comunica un prezioso elemento di resistenza alle insidie della vita.

È inutile notare (perchè tutti lo sanno) che il Ruskin fu un eminente fautore del disegno, che voleva esteso nelle masse il più possibile; e a tal proposito egli stesso lo insegnò nelle scuole serali d'adulti, coadiuvato da Dante Gabriele Rossetti « il poeta fra i poeti », e fondò un museo per gli operai, i *Ruskin Museum*, presso Sheffield, la città operaia per eccellenza.

A. M.

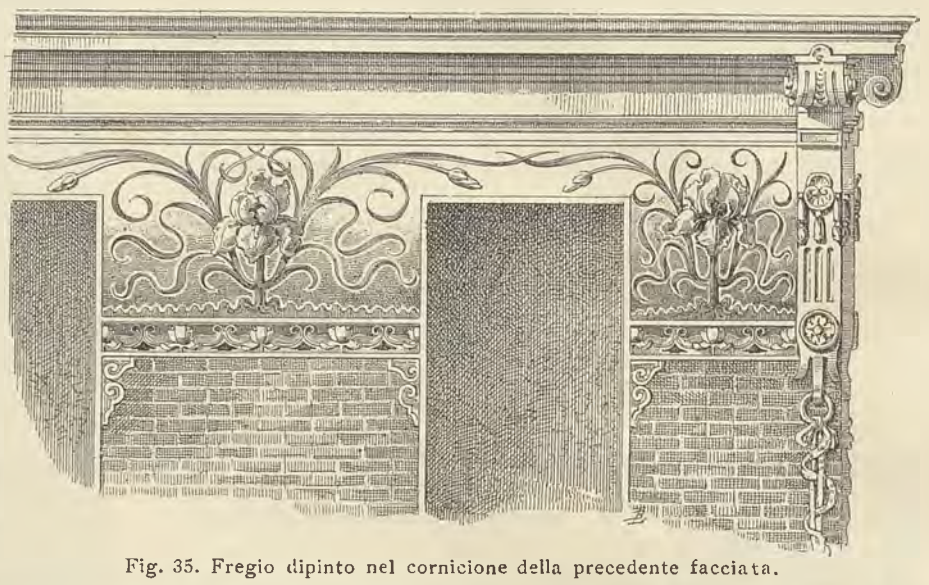


Fig. 35. Fregio dipinto nel cornicione della precedente facciata.

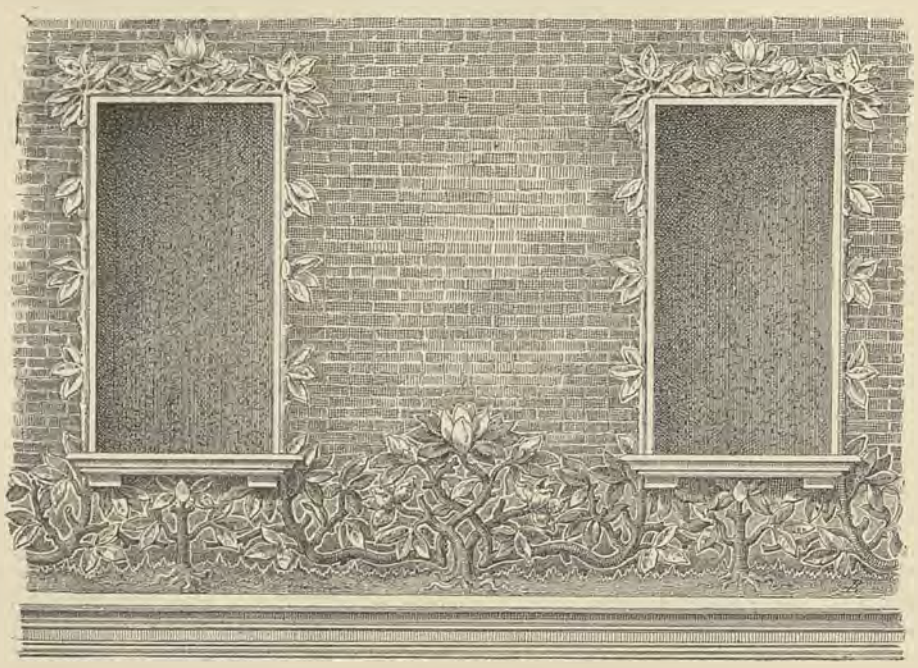


Fig. 34. Ornamento di finestre nella precedente facciata.

VII.

NOTIZIE

Insegnanti d'arte applicata. — Il Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio è venuto nella determinazione di aprire, presso la Scuola professionale delle Arti decorative e industriali di Firenze, un corso magistrale preparatorio agli esami speciali per gli insegnanti d'arte applicata, istituiti col R. Decreto 29 dicembre 1895. Il corso magistrale, della durata d'un anno scolastico, ha principio il 15 ottobre e terminerà il 15 giugno.

Restauri di un Palazzo monumentale. — È stato restaurato il Palazzo pretorio di Pienza nella sua artistica facciata di pietra e graffito e nel salone d'Udienza. A tale uopo un Comitato per la conservazione dei monumenti, sorto a Pienza, raccolse una rilevante somma, sollecitò ed ottenne il concorso del Governo e diè i fondi per quest'importante lavoro eseguito sotto la direzione dell'Ufficio Regionale dei Monumenti della Toscana.

In occasione dei restauri si scoprirono degli affreschi del XV secolo.

Esposizione artistico-industriale. — A Ivrea ha avuto luogo un'esposizione artistica e industriale limitata alla regione canavese.

Museo di S. Martino a Napoli. — Pochi mesi sono venne inaugurato questo Museo, la cui sede è uno dei monumenti più insigni di Napoli, la Certosa di S. Martino che, fondata nel 1325 da Carlo Duca di Calabria su disegno di Tino da Camaino, fu nel XVII secolo trasformata da Cosimo Fanzaga.

Il Museo è diviso in parecchi gruppi, fra i quali uno, il quinto, d'arte applicata all'industria. Molti furono i donatori del Museo, ma il più cospicuo di tutti fu Roberto A. Savarese, che dotò il Museo di S. Martino d'una raccolta copiosissima e bellissima di armi bianche e da fuoco, sopratutto dello stile Luigi XV e Luigi XVI, fabbricate nelle provincie napoletane durante il XVIII secolo.

Per le nuove monete e le carte-valori. — L'avvento al trono del re Vittorio Emanuele III richiede la rinnovazione di gran parte delle monete e delle carte-valori del Regno; e dal Parlamento ai Circoli artistici, è stata promossa un'azione volgente a indurre il Governo alla osservanza maggiore delle esigenze artistiche nella coniazione delle monete e nel disegno delle carte-valori dello Stato.

Una pila del XV secolo. — Venne abusivamente venduta una bella pila per acquasanta appartenente alla chiesa di S. Biagio a Forlì. La pila fu acquistata da due antiquarii fiorentini che la rivenderono a un prezzo molto più alto di quello che l'avevano pagata. L'Autorità di pubblica sicurezza scoprì tutto il raggiro e denunziò all'autorità giudiziaria il venditore — un sacerdote — e gli acquirenti.

Collegio di Estetica Moderna. — A Parigi, sotto questa denominazione, è stato fondato un collegio il cui fine è l'incremento delle idee estetiche che aspirano alle originalità del pensiero e della forma in ogni campo dell'arte. Ne è presidente Emilio Zola.

Il Museo Wallace. — Varii mesi sono si aprì a Londra questo nuovo Museo che il celebre raccoglitore Sir Richard Wallace lasciò all'Inghilterra e parte ereditò dopo la morte della vedova Lady Wallace, conservandolo in Hertford House. Sotto ogni riguardo il Museo è degno di essere visitato da quanti amano la cultura dell'arte e la bellezza. Il suo maggiore raccoglitore fu il Wallace, ma il fondo fu formato dai Marchesi di Hertford, e si compone di quadri, sculture, disegni, oggetti varî d'arte applicata, smalti, bronzi, arazzi, medaglie, armi, e ognuno di questi speciali rami artistici in Hertford House è rappresentato largamente e parzialmente da qualche opera di primo ordine. Fra i quadri è notevole la raccolta delle pitture francesi del secolo passato, e fra i molti quadri delle diverse scuole primeggia il *Perseo e Andromeda* di Tiziano, una delle ultime opere del maestro. Splendida poi la raccolta delle armi e armature, e superba la collezione dei Rembrandt.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo

Anno X. MARZO 1901 N. 3.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

VIII.

SULL' ARTE DEGLI SMALTI

— Tav. 13, 14 e 19. Fig. da 36 a 43. —

GLI smalti sono miscele di silice o sabbia vitrea e di ossidi metallici in maggiore o minor dose, fusibili a bassa temperatura; la materia vitrea incolora ne è la base e si chiama fondente. Gli ossidi metallici, materie coloranti, sono opachi o trasparenti, e perdono la trasparenza introducendo nella detta miscela dell'ossido di stagno o qualche altro reagente, che la chimica offre ed io non sto ad indicare, essendo mio proposito il dare alcune note su l'arte degli smalti, non su la composizione chimica di essi. La letteratura è ricca di libri su questa materia e la Francia, che diede un impulso potente all'arte degli smalti, offre varie opere di utilissima consultazione a chi si interessa della tecnica di essa. Vedasi: il Montamy, *Traité des couleurs pour la peinture en émail;* il Dumas, *Traité de chimie appliquée aux arts;* il Reboulleau, *Nouveau Manuel de la peinture sur émail;* il Popelin, *Émail des peintres*, quest' ultimo pubblicato da un artista e scrittore insieme, pittore e smaltatore valente, quindi specialmente considerevole; il De Linas, *Les origines*

Fig. 36. Fermaglio ingrandito, con pianta di Garofano.

de l' Orfévrerie cloisonnée, opera disgraziatamente incompiuta ecc., ecc.

* * *

Non sono tutti di un genere gli smalti; trascurando dirò così i sottogeneri, occorre precisare quali sono gli *champlevés* e quali i *cloisonnés;* quanto agli smalti dipinti, lastre metalliche coperte intieramente d'imagini, essi furono di gran voga, formarono la più elevata gloria della scuola limusina, e ne sarà discorso dopo.

Non si dolga il lettore se adotto le voci francesi; ormai sono ammesse da tutti, in Italia, in Inghilterra, da per tutto. *Champlevés*, o anche *en taille d'épargne*, con espressione efficacissima e intraducibile, si dicono gli smalti entro formelline o cellule in-

Fig. 37. Ciondolo da collana ingrandito, con pianta di Orchidea e Cavallo marino.

cise nel metallo, di cui, se così potessi dire, vennero *risparmiati* (*épargner* = risparmiare) solo i contorni che precisano le imagini, e le cellule sono riempite colle paste di colore. *Cloisonnés* si dicono gli smalti entro formelline o cellule formate da laminette metalliche d'un' altezza proporzionata alla dimensione del lavoro, da 1 a 4 mill., fermate sulla lastra ai contorni delle imagini; e si dicono *cloisonnés* da *cloison*, tramezzo. Gli uni e gli altri appartengono agli smalti cosiddetti ad *incrostazione* o *incrostati*, e il genere *cloisonné* fu coltivatissimo dai Bizantini.

Ordinariamente su fondo d'oro, il *cloisonné* è rappresentato in Italia da vari monumenti di prim' ordine fra i non molti che sono rimasti ad attestare lo sviluppo di un tal genere d'arte nell'Alto Medioevo; questi monumenti si trovano tutti nell'Italia settentrionale, e sono: la Corona d'oro, conosciuta sotto il falso nome di « Corona ferrea » nel Tesoro della Cattedrale di Monza, l'Altare d'oro di S. Ambrogio a Milano e la Pala d' oro di San

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

Marco a Venezia. Ognuno di questi monumenti è arricchito di smalti *cloisonnés*, ed il più importante, per ragione cronologica, è la Corona; il più considerevole, per le proporzioni e la sontuosità, è la Pala di S. Marco.

La cosiddetta « Corona ferrea » è dunque arricchita di smalti, e fa parte delle reliquie e oggetti preziosi donati dal pontefice Gregorio Magno alla regina Teodelinda († 625) in oc-

Fig. 38. Ciondolo da collana ingrandito, con pianta di Capelvenere e Cavalli marini.

casione della nascita del figlio di questa Adloaldo, e donata dalla regina alla basilica di Monza, fondata da lei e dal re Agilulfo.

Si è scritto molto sulla « Corona ferrea » e spropositato moltissimo: il vero si è che in origine il Tesoro di Monza possedè tre corone d'oro, la principale delle quali, secondo un' opinione autorevole, era la corona di Agilulfo, trasportata a Parigi nel 1799, rubata, indi fusa nel 1804; e la « Corona ferrea » che, viceversa, è d'oro, è arricchita di smalti, tempestata di gemme, e fu destinata verisimilmente a ornare gli altari, non ad incoronazioni regali. Si parla di tali corone nel *Liber Pontificalis*, dato comunemente ad Anastasio Bibliotecario, ma appartenente a vari autori ignoti, come mostrò il Duchesne e recentemente il Grisar, e vi si parla di corone d'oro, argento, gemmate, smaltate, portate da catenelle e sospese sugli altari, sul genere, precisamente, della « Corona ferrea », la quale incoronò, tuttavia, Napoleone I re d'Italia, a Milano nella Cattedrale (1805), eppoi ivi medesimamente Ferdinando I (1838), entrambi fondatori di un ordine cavalleresco che dalle « Corone di ferro » ebbe il nome.

L'altro monumento con ismalti *cloisonnés* è un celebre pezzo d'oreficeria ecclesiastica, oggetto di molte discussioni, anch'esso: l'Altare di S. Ambrogio. Gli smalti che arricchiscono l'Altare ambrosiano si fanno risalire generalmente all'epoca dell'arcivescovo Angilberto, il quale fece eseguire l'Altare (835) da un VVOLVINVS, artista, ritiensi, italiano, malgrado il doppio V, che non è fatto così W, ma con due V staccate. Però VVOLVINVS, secondo alcuni, sarebbe l'autore dei bassorilievi e non degli smalti, parte decorativa dell'Altare, eseguiti da un artista greco. La questione intorno la sua epoca non corre peraltro così liscia come parrebbe; va tenuto conto che nel XII secolo l'Altare fu rifatto come il ciborio che lo circonda, e l'ambrosiano ricorda un altare meno celebre, però di data certa, l'altare ossia paliotto d'altare nel Duomo di Città di Castello, eseguito forse in Roma o nella stessa Città di Castello, pontificando Celestino II (1143-44) donatore di esso alla sua città nativa.

Oggi poi — la cosa non è stata ancora osservata da alcuno — un efficace aiuto contro la vecchia opinione sopra l'Altare ambrosiano, ce lo porge il Kondakoff, l'autorevole studioso di cose bizantine, il quale nella sua opera principesca sugli *Smalti* accetta l'opinione che l'Altare appartenga alla fine dell' XI o al principio del XII secolo.

Le incertezze che incombono sui due monumenti di cui ho sbozzato la storia, oscurano anche la Pala d'oro; però le ricerche di Gio. Veludo nell' opera magnifica su *S. Marco*, edita dall' Ongania, avrebbero l'ambizione di diradare le tenebre addensate sul celebre monumento; il quale contiene, inquadrate in larghe cornici tempestate di pietre e ornate di medaglioni cesellati, per oltre ottanta storie e figure smaltate che spiccano sull'oro, fiancheggiate da colonnine e pilastrelli ingemmati: monumento meraviglioso, che non ha l'eguale in nessuna epoca e in nessun luogo.

Narra un' antica Cronaca, la più antica di tutte le cronache veneziane, che Pietro Orseolo I, stato doge soli due anni (976-978), volle fosse fatto a Costantinopoli un quadro, *tabula*, poi detto Pala e anche Palla; ma nel corso dei secoli essa fu trasformata, ampliata ed arricchita. Così nel 1105 ricevè novità di forma e maggior splendore da Ordelafo Faliero, che si sarebbe diretto ad artisti greci dimoranti a Venezia, e al periodo del Faliero succedè quello del doge Pietro Ziani (1205-29), nel qual tempo si restaurò la Pala e rinnovò parzialmente. Tuttociò, a parte altri cambiamenti meno interessanti, constituisce in sostanza la storia del celebre monumento; e finchè il Veludo non tentò di cangiarne una parte della storia ciò fu ammesso senza esitazioni. Il Veludo, basandosi sul racconto di una visita fatta a Venezia, nel 1438, dall'imperatore Giovanni Paleologo, afferma dunque che tutta la parte superiore della Pala è un' aggiunta del secolo XII, quindi non pertinente all'Orseolo (era facile accorgersene) e neanche al Faliero; e questo va sostituito dall' imperatore Giovanni Comneno (1118-43), la cui effigie sarebbe, nella Pala, quella creduta, sino a ieri, la effigie del doge predetto. In breve: questa parte ragguardevole del XII secolo, constituirebbe una sopraedificazione eseguita con elementi tolti dal Templon di una chiesa greca di Costantinopoli, la chiesa monasteriale dell'Onnipotente.

Gli smalti, insomma, anche stando al Veludo, invece che esser fatti da Greci, residenti a Venezia, sarebbero stati eseguiti da Greci fuori. Nè deve impressionare l'esistenza di inscrizioni latine su fondi d'oro o argento dorato; esse possono essere posteriori e d'altre mani che non siano quelle da cui uscirono gli smalti.

* * *

Non mi propongo di scrivere una nota sugli smalti bizantini, perciò non parlo degli Evangeliari che si trovano a Venezia, a Siena, a Monza, riprodotti in tavole bellissime dal Labarte; faccio un' eccezione per il celebre Evangeliario di Teodelinda

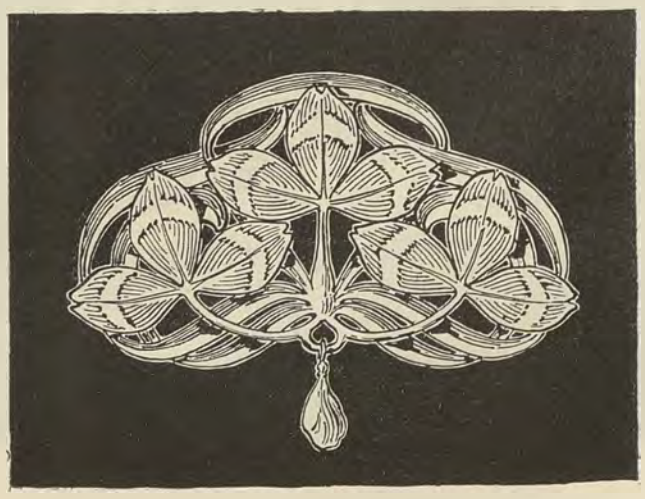


Fig. 39. Fermaglio ingrandito, con pianta di Trifoglio.

nel Tesoro di Monza, benchè gli smalti non vi abbiano una grande importanza, e potrei parlare della famosa « Pace di Chiavenna », indicazione arbitraria di una stupenda coperta di Evangeliario, di data incerta, appartenente a quella chiesa arcipretale di S. Lorenzo. Chi vuol istruirsi su l'arte degli smalti bizantini vegga intanto l'opera del Kondakoff, incidentalmente citata poco più insù. Il principe russo A. de Zwenigorodskoï, dopo

aver formato una collezione assolutamente unica di smalti bizantini, concepì il pensiero di farla conoscere agli storici con una grande pubblicazione; così ebbe vita la *Histoire et Monuments des émaux byzantins* (Francoforte S. M. 1892) impressa in tre lingue, russo, tedesco e francese: un vero monumento bibliografico, un'opera che fa epoca negli annali della storia dell'Arte. Autore e mecenate ne regalarono tre o quattro copie al Governo italiano, che le destinò a varie Biblioteche del Regno.

Fig. 40. Fermaglio ingrandito, con pianta di Orchidea.

L'Evangeliario detto di Teodelinda appartiene al Tesoro di Monza e viene indicato confusamente in un inventario che risale al 1277. Vi si legge la iscrizione qui tradotta: « Dei doni di Dio la gloriosissima regina Teodelinda offre (quest'oggetto) a San Giovanni Battista nella basilica che essa ha fondato in Monza, vicino al suo palazzo ». L'iscrizione si legge su listelli che appartengono ad un'età posteriore allo stupendo Evangeliario, la cui coperta — ciò che interessa a noi — impressiona per la sua grande nobiltà. Una croce greca incurvata alle estremità, tempestata di gemme, spicca sull'oro; ne fiancheggiano le braccia quattro camei, due antichi, due moderni; sopra ad ognuno una gamma, lettera dell'alfabeto greco, e sul perimetro una fascia di smalti azzurreggianti e geometrici.

La cosiddetta « Pace di Chiavenna » è composta in guisa assai più complicata, ed è tanto carica quanto è semplice la coperta di Monza; filigrane, gemme e smalti superbi soleggiano questa coperta, in cui gli emblemi degli Evangelisti dimostrano l'elevatezza dello sbalzo nell'età contrastata del magnifico lavoro.

Fig. 41. Fermaglio ingrandito, con pianta di Azalea.

* * *

L'arte policromica degli smalti bizantini per vivacità e grazia di colori non venne ancora sorpassata, ed allato della celebrità di essa sta la fama degli smalti limusini.

Gli smalti limusini o di Limoges, si considerano giustamente una delle glorie più pure dell'arte francese, e la premura con cui queste opere preziose sono ricercate, l'importanza che si attribuisce ai pezzi più considerevoli di fabbrica limusina giustificano la fama onde gli smalti di Limoges vanno circondati. La loro fabbricazione va molto in su sulle ali del tempo, e fino dal XII secolo si parla di smalti limusini, smalti *champlevés*, di

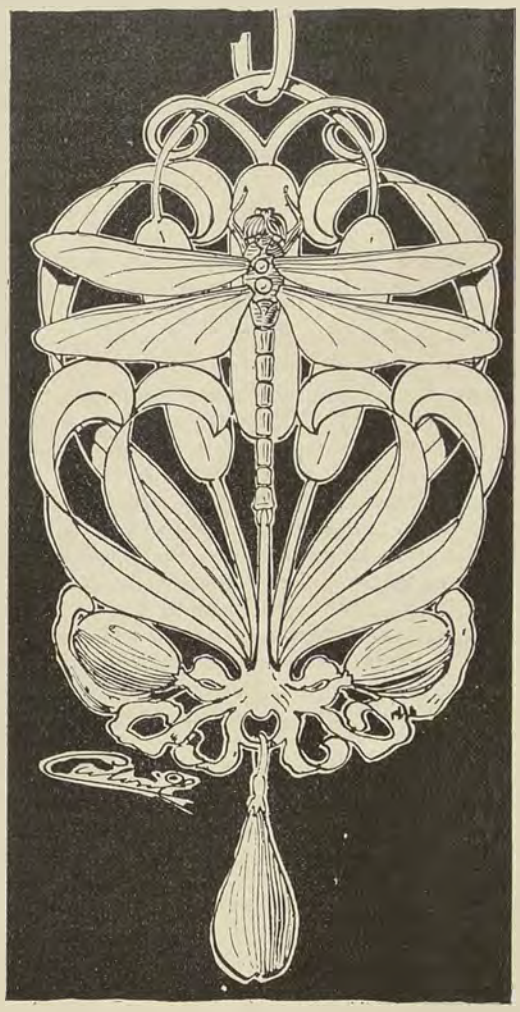


Fig. 42. Ciondolo da collana ingrandito, con Libellula.

cui il Museo di Cluny (*Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny*) possiede diversi esemplari: due lastre di rame dorato provenienti dalla famosa badia di Grandmont, due lastre rappresentanti le Vergini savie e le Vergini folli, e un grande reliquiario con soggetti della vita di Cristo, opere che qualsiasi Museo si vanterebbe di possedere. Non parlo di smalti limusini

Fig. 43. Fermaglio ingrandito, con pianta di Garofani.

appartenenti al XIII secolo; il Museo di Cluny è ricco di questi come di altri più recenti fabbricati a Limoges.

Le officine limusine salirono, di grado in grado, ad una altezza eccezionale nel XVI secolo, coll'infaticabile Leonardo Limosin, non Limousin, come molti scrivono, con Pietro Rémond, con M.-D. Pape, colla dinastia dei Pénicaud, con Pietro e Giovanni Courteys, con i due Giovanni Court, uno dei quali confuso,

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

dai vecchi scrittori, con Giovanni Courteys, tutti pittori, smaltatori, che alla scuola di Limoges portarono un tesoro di opere non eguali di merito, ma tutte desiderate da chi ama gli smalti. Insomma, per mezzo degli artisti limusini, l'arte dello smalto trovò una novella forma; non più gli smalti incassettati entro incisioni o laminette metalliche, gli smalti dipinti alla fine del XV secolo si sostituirono ai *champlevés* ed ai *cloisonnés*, onde la lastra metallica divenne, pei nuovi smaltatori, lo stesso di quello ch'era ed è la tavola o la tela pei pittori.

Questa nuova forma d'arte è limusina; veramente fu creduta un' invenzione italiana o tedesca; e sebbene, a mia conoscenza, non ne sia provata in guisa assoluta l'origine limusina, essa è favorita più delle altre da ogni verisimiglianza e probabilità. Comunque, le fabbriche di Limoges portarono al supremo sviluppo gli smalti dipinti, e l'artista principale ne fu il nominato Leonardo Limosin, ingegnere, pittore, incisore, gloria del suo paese, lustro dell'arte nostra, che onorò da principe.

* * *

L'Italia, festeggiati gli smalti bizantini, si mostrò poco sensibile al successivo evolversi dell'arte di smaltare; e l'abate Desiderio di Montecassino († 1088) fra i tanti artisti che chiamò dall' Oriente fece venire degli smaltatori greci; perciò da noi esistono de' tentativi isolati, degli smalti *cloisonnés*, ciò che non esclude che si siano fabbricati anche degli smalti *champlevés*, e qualche cosa si sia fatto concernente gli smalti dipinti; il genere italiano è il traslucido in rilievo, che piacque anche al Cellini.

Questo genere, detto dai francesi *de basse-taille*, oltrechè *sur relief*, è più artistico degli altri, perchè unisce la scultura alla pittura, ed il Vasari nell'*Introduzione* alle *Vite* lo dice giustamente « smalto a bassorilievo » e « spezie di pittura mescolata con la scoltura »; nè ancora fu autorevolmente combattuta l'opinione che l'Italia sia stata la prima a fabbricare gli smalti in rilievo.

Il Darcel, che è un'autorità in fatto di smalti, come il Jacquemart in fatto di ceramica e vetreria, accettò la vecchia credenza qui esposta, accennando gli smalti traslucidi in rilievo nella *Gazette des Beaux Arts*, i quali per una certa analogia fanno venir in mente la *sculptura vitri* di cui a Roma si rivestirono i muri, a due lastre di vetro sovrapposte e intagliate, genere di cui si facevano i vasi di lusso, come il celebre Vaso Portland nel *British Museum*, trovato vicino a Roma, e l'Anfora scoperta a Pompei, ora nel Museo di Napoli, con la festosa scena di vendemmia a tutti nota.

L'opere più monumentali ornate di smalti traslucidi in rilievo, si trovano in Toscana: l'Altare d'argento nel Battistero di S. Giovanni, ora nel Museo di S. Maria del Fiore, studiato qui da G. Carocci, e l'Altare di S. Iacopo nella Cattedrale di Pistoia, descritto e studiato da me pure in questa *Rivista*.

Lasciando indietro gli smalti delle scuole renane e altri ancora, dirò soltanto che Venezia occupa un posto distinto nella storia di quest'arte; e a Venezia o forse ai vetrai di Murano si debbono una quantità di oggetti di rame smaltato, vasi, cofanetti, bastoni pastorali, paci, onde i Tesori delle Chiese e le Raccolte dei Musei sovente si onorano.

Dopo queste varie fioriture, l'arte dello smalto non tentò altre cime, nè quello che si fece nei secoli successivi al XVI si può paragonare al passato. Potrebbersi citare gli smalti del XVII secolo col fondo rosa, con figure e paesaggi bianco-lattei, di solito su piccole scatole con inquadrature *rocailleuses* d'oro, di fabbrica inglese. Con più ragione potrei citare le miniature « a smalto » su metallo, onde si fecero infiniti medaglioni-ritratti e gioielli femminili, costumati molto nel XVIII secolo e ricostumati pochi anni sono.

Oggi, dunque, come potevasi facilmente constatare all'Esposizione di Parigi, tutti i generi di smalto, dal *cloisonné* dei Bizantini agli smalti dipinti in rilievo ed alle miniature, si costumano; è un segno dell' Eclettismo, che sino a oggi ha tormentato la coscienza estetica moderna, la quale va reagendo rumorosamente, in nome del « dolce stil novo ». Ed a Parigi vennero elogiati gli smalti esposti dal Grandhomme all'ultima Esposizione come lo furono, nelle precedenti, gli smalti dei signori Christofle e Barbedienne, imitati dall' inglese, e Lepec e Froment-Meurice, seguaci della tradizione, imitatori frigidi dei generi e delle forme appartenenti al passato. E va bene prendere ad esempio il passato, ma gli smaltatori moderni potrebbero fermarsi al merito di fabbricazione. Gli smalti bizantini e limusini in generale posseggono una nettezza di disegno, un'armonia, una fusione di tinte incomparabili. Ciò proviene dalla preparazione degli smalti; quindi i moderni hanno molto da apprendere dagli antichi. Ma, quanto al disegno, dovrebbero interrogare loro stessi. A tal proposito indico con piacere che lo *Studio*, la vivace ed agile Rivista londinese sorta per incoraggiare ogni tendenza originale e personale sul campo delle arti, fra i suoi concorsi dette il disegno d' un pannello in ismalto; e l'*Arte italiana*, quasi ad eccitamento dei nostri smaltatori, pubblica oggi alcune composizioni di Edgardo Calori, il quale, attratto dall'amore dei fiori, con tenerezza degna del soggetto, disegnò dei mazzetti di begonie, ciclamini, garofani, rose, e disegnò il trifoglio, stilizzando e geometrizzando fiori e foglie, smanioso del novo.

ALFREDO MELANI.

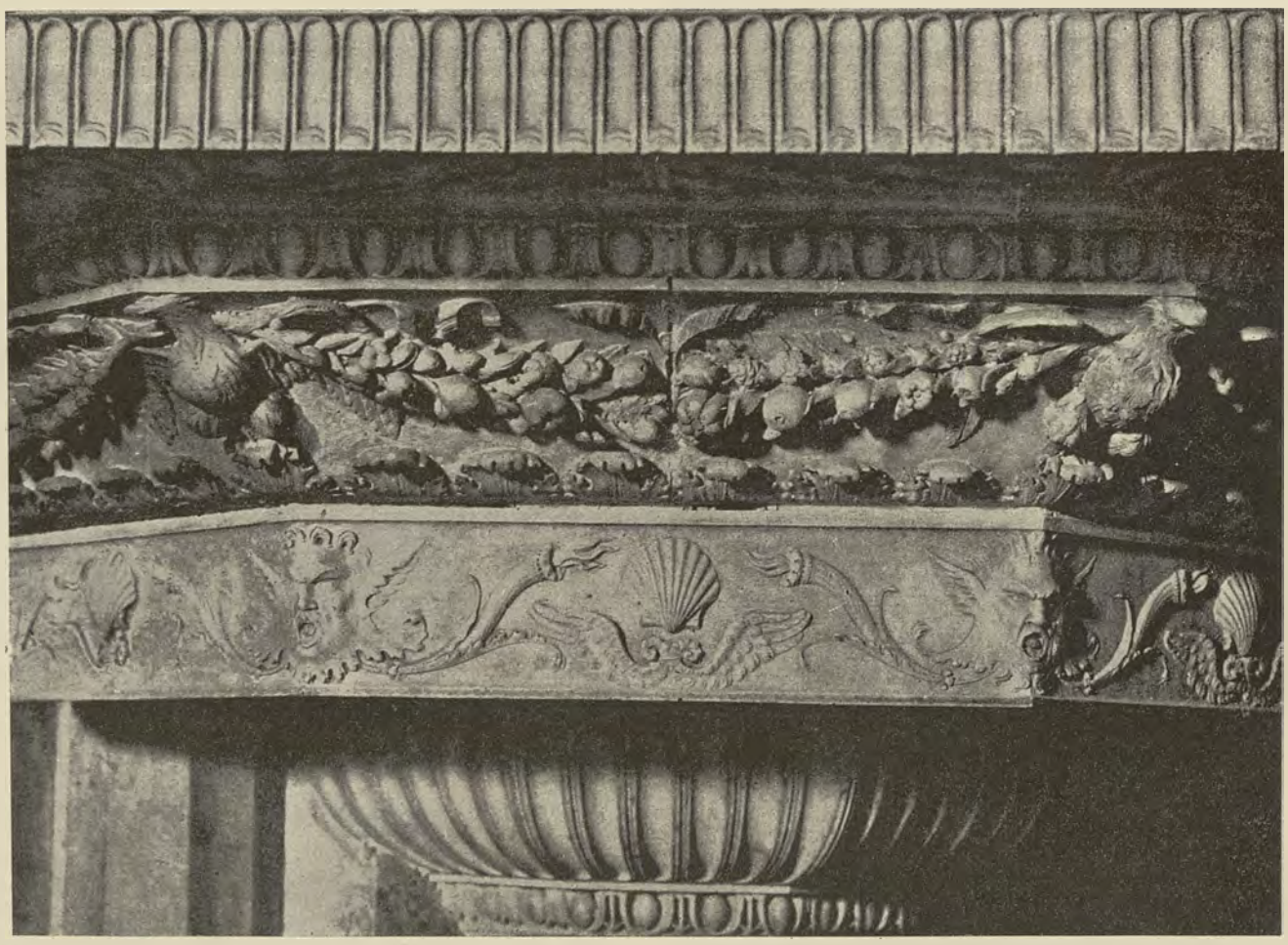


Fig. 44. Dettaglio del Pulpito nella Cattedrale di Lucca.

IX.

I pulpiti del Medio evo e del Rinascimento in Toscana.

(Continuazione. — Vedi Fascicolo precedente.)

— *Fig. da 44 a 50* —

V.

PRATO, nella sua cattedrale, un gioiello gentile dell'arte Toscana, offre, fra tante altre preziosità, all'ammirazione dello studioso due mirabili esempi di pulpiti, l'uno differente dall'altro per il valore artistico, per la forma, per l'uso; tutt'e due però degni di figurare fra le più felici creazioni del periodo aureo dell'arte. (Fig. 47 e 48).

Sull'angolo della facciata è il pergamo che serviva per presentare alla folla dei fedeli raccolta sull'ampia piazza la cintola di Nostra Donna, che devotamente si conserva in una cappella esuberante di artistici splendori. E questo pergamo, il quale, poggiando sopra ad un capitello di bronzo, sporge colla curva del suo parapetto fuori del pilone angolare, è una delle opere più preziose del felice periodo del rinascimento, una delle creazioni più meravigliose di Donatello, l'artista che di quel glorioso rinascimento fu il vessillifero.

Nella curva del parapetto, diviso, in sette specchi, campeggiano sopra ad un fondo rilucente di mosaico dei gruppi di putti alati, i quali danzano e folleggiano, scolpiti con un gusto ed un sentimento squisito. Nulla di più leggiadro, di più vitale di quelle figurette di robusti e festosi fanciulli, che Donatello sapeva ritrarre con tanta potenza di verismo. Sovrasta al pergamo una specie di padiglione che ne segue la curva e che ha il soffitto decorato di delicatissimi ornati, degni in tutto di quelli che formano il corredo dei bassorilievi.

Il pergamo detto della *Cintola* fu commesso dagli operai della Cattedrale di Prato nel 1428 a Donato di Niccolò ed a Michele di Bartolommeo, ossia Michelozzo; e per quanto il nome di questo secondo artefice non figuri nei conti del lavoro, pure è da ritenersi che, essendo i due sommi maestri compagni nell'arte, anche Michelozzo vi abbia lavorato, occupandosi soprattutto delle parti decorative. L'opera, compiuta nel 1434, fu pagata 300 fiorini d'oro, e Lorenzo Ghiberti fu l'arbitro chiamato ad effettuare quel che oggi si direbbe il collaudo.

L'altro pulpito, che trovasi nell'interno della chiesa, al disotto di una delle arcate, fra la nave maggiore e la navatella destra, è tutto di marmo bianco ed ha nel suo insieme quasi la forma di una coppa o di un calice. L'originalissimo fusto è adorno di fantastiche figure di sfingi e di statuette a bassorilievo, mentre, nel parapetto rotondo, vedonsi scolpite in bassorilievo cinque storie di piccole figure. Due furono gli artisti ai quali il lavoro venne affidato dagli operai del Duomo di Prato nel 1473: Antonio di Matteo detto Rossellino e Mino di Giovanni detto da Fiesole. Il fusto ha i caratteri delle cose di Mino; delle cinque storie, tre sono del Rossellino, due di Mino; e la diversità dello stile fra i due scultori facilmente si distingne. Nel confronto l'opera di Mino, generalmente accurata, non solo apparisce soverchiata da quella del Rossellino, ma inferiore di gran lunga a tante altre opere ben note, che valsero a lui un altissimo grado tra i maestri del XV secolo.

Taluno ha voluto salvare la reputazione di Mino, supponendo che egli avesse affidato il lavoro a' suoi discepoli; ma anche i più grandi artisti hanno avuto talvolta dei momenti poco felici, e in Mino il caso presente non è nuovo. L'opera dei due artefici restò compiuta nel 1473 e nell'agosto di quello stesso anno trovasi registrato nei libri del duomo un pagamento di fiorini larghi 66 fatti al Rossellino. L'atto di collaudo del lavoro fu fatto nell'anno medesimo da Andrea del Verrocchio e da Pasquino di Matteo da Montepulciano.

Dall'arte fiorentina torniamo per un momento a quella lucchese, elevata ad altissimo grado per opera specialmente di Matteo Civitali, il quale, studiando a Firenze ed ispirandosi ai lavori de' grandi maestri del quattrocento, si formò uno stile proprio, che per certe particolarità caratteristiche si discosta alquanto dalla maniera dei maestri fiorentini. Lucca, il suo territorio, ma, soprattutto, la Cattedrale lucchese, uno de' più splendidi monumenti della Toscana

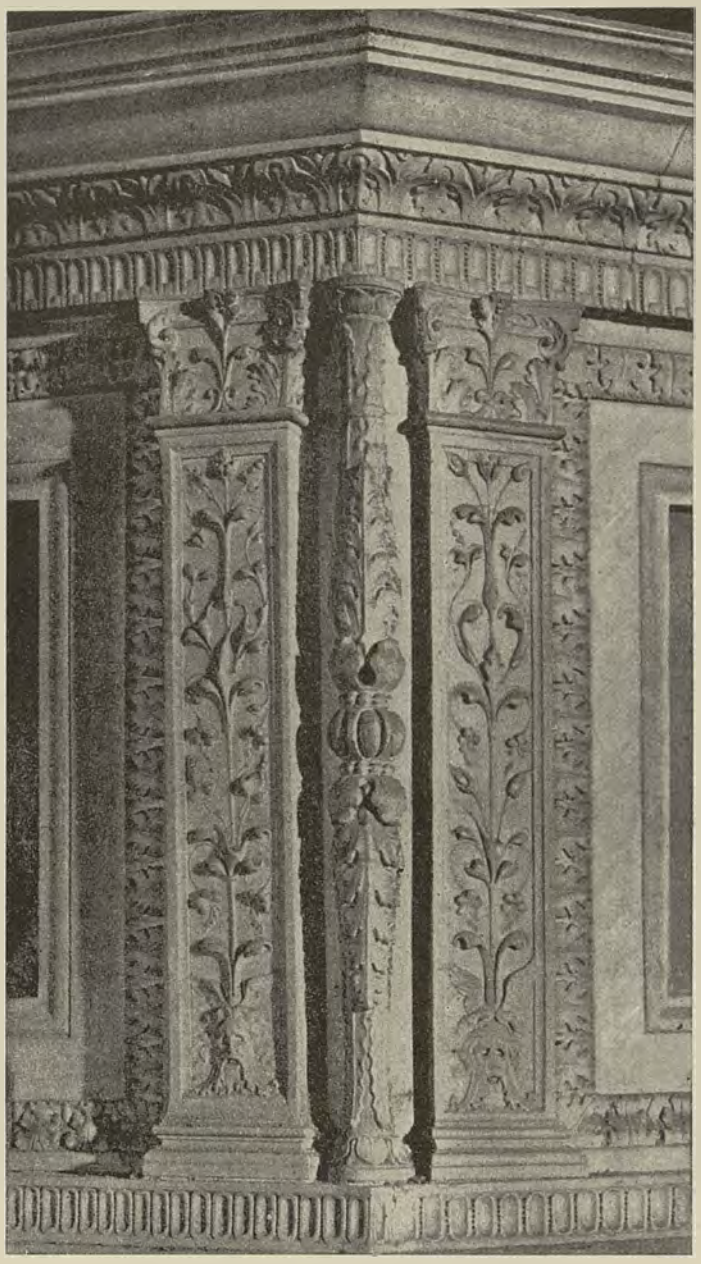


Fig. 46. Dettaglio del Pulpito nella Cattedrale di Lucca.

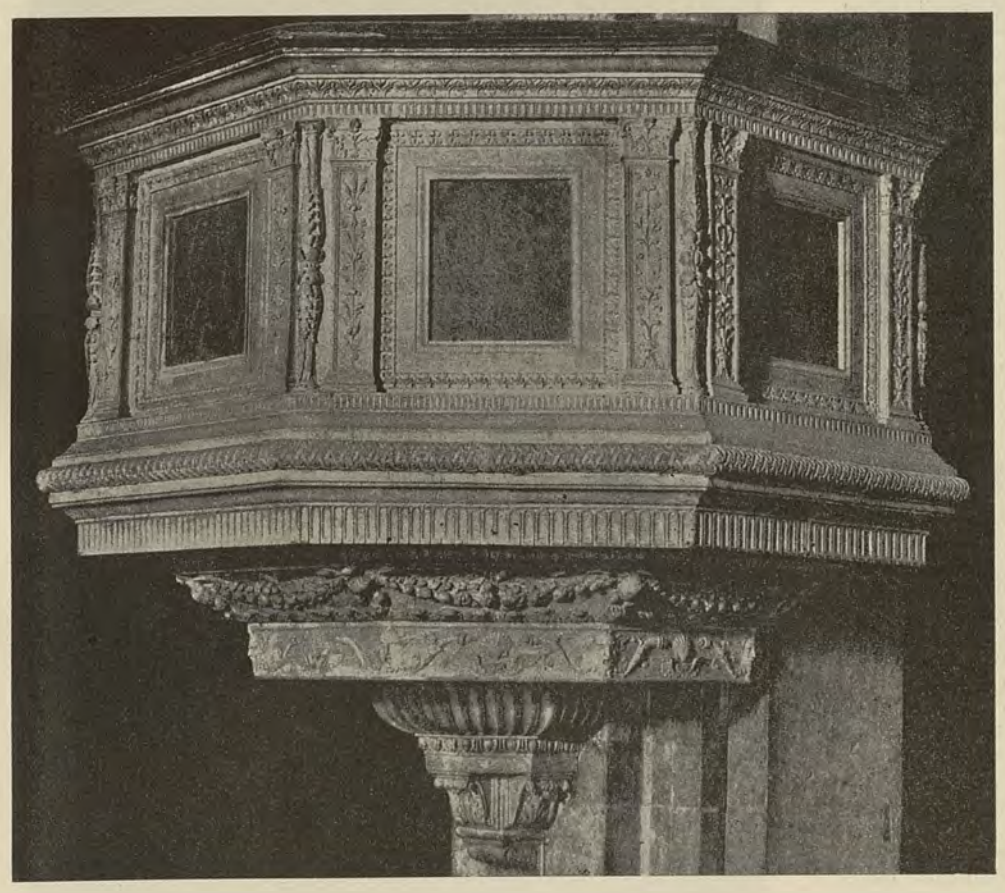


Fig. 45. Pulpito nella Cattedrale di Lucca. Opera di Matteo Civitali. 1494-98.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

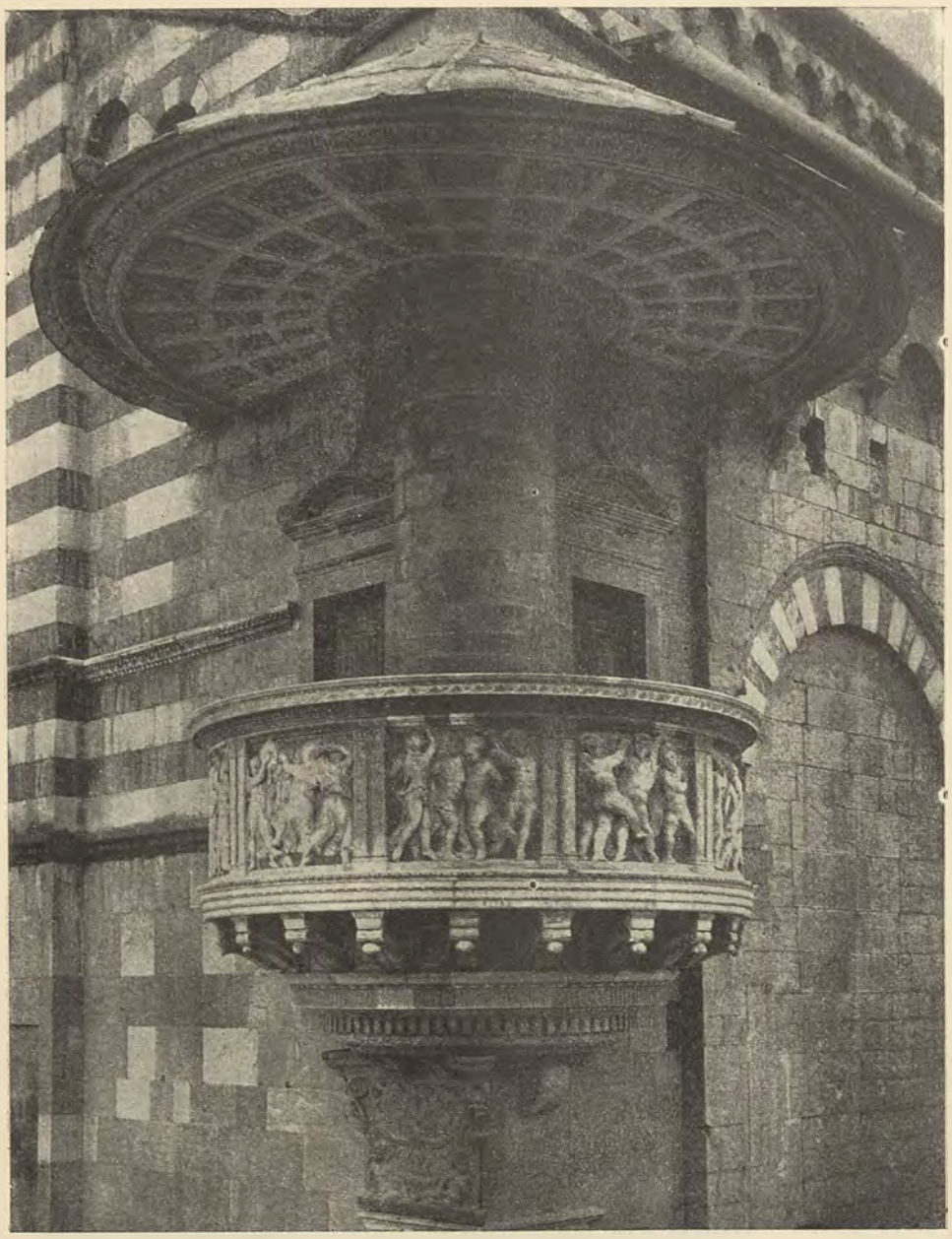


Fig. 47. Pergamo detto della *Cintola* all'esterno del Duomo di Prato. Opera di Donatello. 1428.

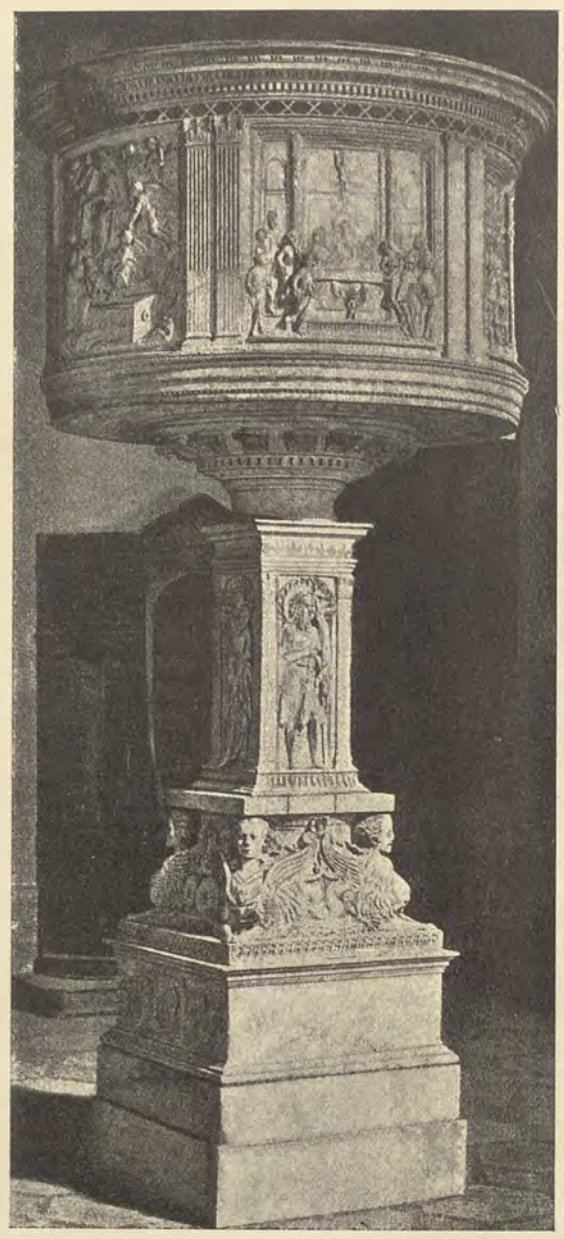


Fig. 48. Pulpito nell' interno del Duomo di Prato. Opera del Rossellino e di Mino da Fiesole.

e dell'Italia, sono ricchissimi di opere esuberanti di genio e di armonia, dovute a quel maestro, il quale fu capo di una scuola che per un certo periodo di tempo si mantenne prospera e fiorente. E tra queste opere del Civitali, merita d'esser notato il pergamo, che egli fece per la Cattedrale lucchese. Gli venne allogato nel 1494 da Domenico Bertini, che di quella chiesa fu operaio e che può dirsi fosse il Mecenate del suo illustre concittadino. Il lavoro, ricco di gentili decorazioni, formanti un insieme elegante ed armonioso, fu compiuto nel 1498 e riuscì degno della fama del più grande tra gli artisti lucchesi. (Fig. 44, 45 e 46).

Esso è di forma ottagona, ma essendo appoggiato ad uno dei piloni della chiesa, non ha che sei specchi, separati gli uni dagli altri da balaustrini di gusto squisito. Doviziosamente adorni sono anche un secondo parapetto a guisa di tazza, che sottostà al pergamo propriamente detto, e le tre mensole ingegnosamente e vagamente aggruppate, che si staccano dal pilastro. Certo il Civitali si fa ammirare nella Cattedrale lucchese per altre opere di maggior valore, ma nullameno il pulpito è da ascriversi tra le più belle cose di scultura ornamentale condotte da quel felice scalpello.

Senza uscire dal territorio lucchese, troveremo un altro artistico pulpito, che sta a rappresentare il tipo, il carattere di un' altra elettissima scuola, la quale ebbe sede nella graziosa città di Pietrasanta e si elevò ad alta e meritata rinomanza per virtù specialmente della famiglia Stagi, che di pregiatissime opere adornò, oltre le chiese di Pietrasanta, anche quelle di Lucca e di Pisa. Stagio di Lorenzo Stagi, che operava nella prima metà del XVI secolo, fu tra questi artisti quegli che raggiunse fama maggiore; ma tra i lavori di lui non può ascriversi il pergamo elegantissimo della Propositura di S. Martino di Pietrasanta, mentre è da attribuirsi invece a Lorenzo di lui padre, il quale lo cominciò nel 1504. Il pulpito di Pietrasanta ha il parapetto esagono, adorno di sculture figurate e d' intagli di alto e bassorilievo abilmente lavorati, ed è sostenuto da un basamento esagono che poggia sopra ad alcune branche di leone. Tutte le parti del pulpito sono ricche di ornamenti felici e complicati, eseguiti con abilità straordinaria e che valgono a dare un' idea dell alto grado di perfezione raggiunto da questa scuola artistica, la quale seppe mantenere costante un sapere ed un tipo tutto locale.

La Cattedrale d' Arezzo possiede due pergami, che stanno l' uno di fronte all'altro, addossati alle colonne nel mezzo dell'insigne edifizio. Più che opere aventi un carattere proprio, esse possono considerarsi come ricostituzioni ingegnose ed artisticamente felici di parti

Fig. 49. Pulpito nella Cattedrale di Arezzo.

differenti di antiche decorazioni marmoree appartenenti al Duomo Vecchio, monumento di alto valore sacrificato da Cosimo I alle esigenze della difesa della città. Ma in questo lavoro di ricostituzione e di accozzo di parti medioevali e di parti scolpite nel periodo ancor fiorente del rinascimento, si rivelano l'ingegno ed il gusto squisito di due artisti aretini, Bastiano ed Antonio Bencivenni, che compirono l'uno dei pergami nel 1563 e l'altro nel 1573.

Fig. 50. Dettaglio del pulpito nel Duomo Prato.

Differente per la forma e per la materia della quale è costituito è il pergamo della chiesa arcipretale di S. Fiora posta alle falde del monte Amiata. Esso è di forma rettangolare sostenuto da colonne ed ha i tre lati del parapetto di terra cotta invetriata: nello specchio anteriore è rappresentata la Cena di Gesù cogli apostoli, nei laterali sono l'Ascensione e la Resurrezione, tre bassorilievi con figure invetriate di bianco spiccanti sul fondo azzurro. Alle estremità sono dei vasi dai quali sorgono ciocche di fiori. È opera della maniera di Andrea Della Robbia, degna dei molti capolavori d'arte Robbiana ond'è ricca la chiesa. Ma... fermiamoci a questo periodo luminoso e sereno dell'arte, che era giunta all'apogeo della sua grandezza, e non scendiamo più oltre nella scala della decadenza

Il genio degli artisti non si spense qui nè si addormentò stanco di tanti trionfi. Tentò invece altri voli, dando libero campo alla fantasia, ricercando effetti e magìe nuove, anteponendo lo sfarzo e la dovizia degli adornamenti, l'esuberanza e la ricchezza della materia alla pura semplicità delle forme, alla serena quiete delle linee; ma senza negare il valore dell'opera dei barocchi, non è possibile disconoscere il danno che ne fu la conseguenza e che trascinò l'arte al decadimento de' settecentisti.

Ecco perchè abbiamo preferito di far sosta al punto più elevato della parabola.

GUIDO CAROCCI.

X.

NOTE BIBLIOGRAFICHE.

CARTA, CIPOLLA E FRATI — *Atlante Paleografico-Artistico, compilato sui Manoscritti esposti in Torino alla Mostra d'Arte Sacra nel MDCCCXCVIII e pubblicato dalla R. Deputazione di Storia Patria delle antiche Provincie e della Lombardia* — Torino 1899.

Nella Prefazione si legge: « Alla Mostra di Arte Sacra tenutasi a Torino nel 1898, trovavansi esposti circa quattrocento manoscritti importanti per ragioni paleografiche ed artistiche, dei quali parecchi erano anche preziosi per ragioni storiche. Essi provenivano da molte parti d'Italia; e, se ragioni evidenti di facilità e di convenienza, consentirono che la regione del Piemonte fosse largamente rappresentata, ciò non impedì che manoscritti sommamente pregevoli fossero inviati alla Mostra dalla Lombardia, dalla Liguria, dal Veneto, dall'Emilia, dalla Toscana, dal Lazio, dal Napoletano e dalla Sicilia ». E più sotto, riassumendo: La raccolta dei manoscritti fu ordinata essenzialmente per mettere in vista gli aspetti diversi che assunse l'arte applicata ai libri di carattere religioso, nelle varie epoche e nelle varie regioni d'Italia; tuttavia si mirò all'arte italiana, non all'arte cristiana in generale; e benchè non mancassero alla Mostra alcuni codici stranieri, questi costituirono un complemento decorativo

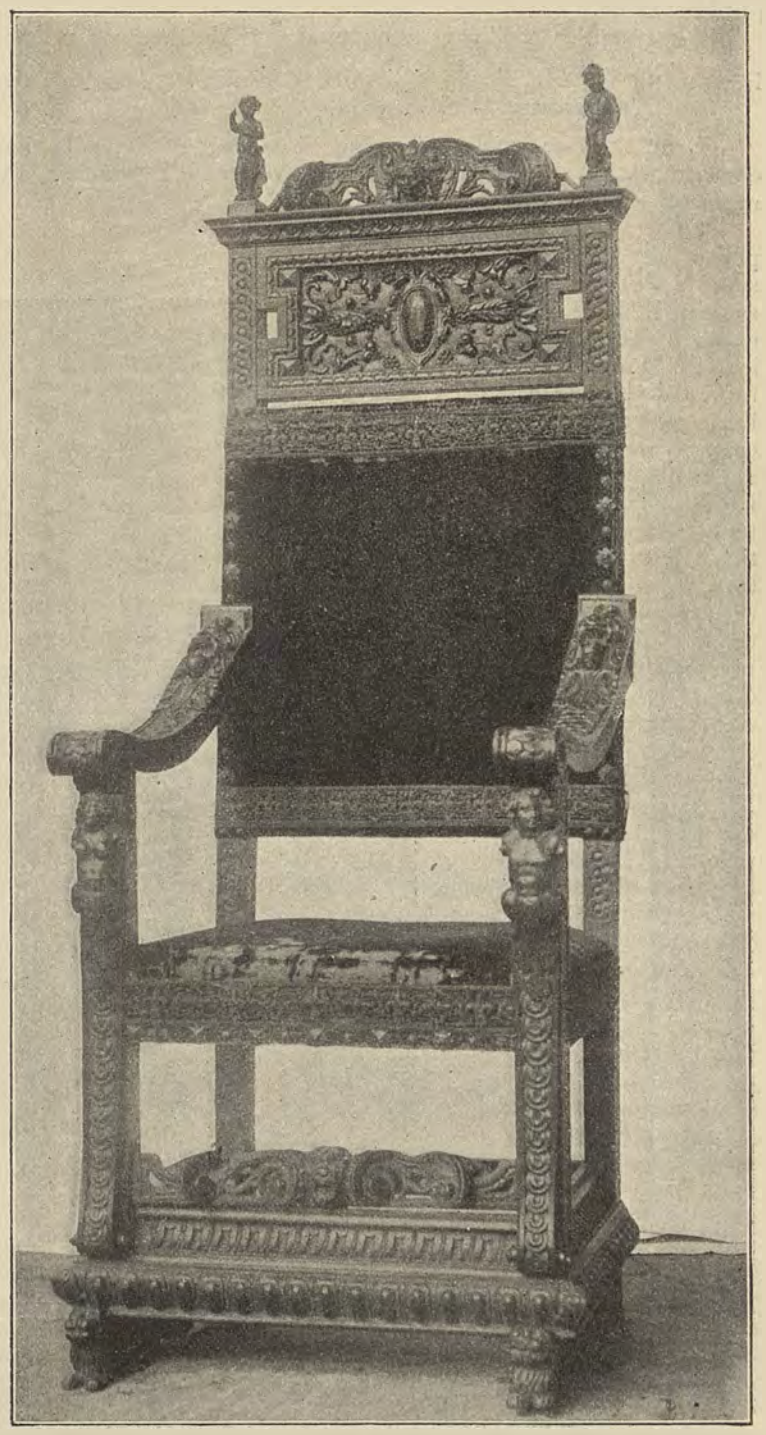


Fig. 51. Seggiolone della fine del Sec. XVI nella Raccolta Mora a Milano. (Vedi Dett. 9 e 10).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

e giovarono a rilevare meglio i caratteri dell'arte nazionale. L'aver riuniti, dunque, tanti cimeli paleografici e artistici ispirò l'idea di conservarne il ricordo in un Atlante fatto con criteri elevati. Questa idea lanciata del Manno fu raccolta a Torino dalla Deputazione di Storia Patria, che la mise in fatto, in modo pregevole. La scelta delle tavole venne affidata a tre eccellenti studiosi, e forse un artista sarebbe stato bene in questo piccolo Comitato, il quale riunì il materiale per comporre un Atlante di 120 tavole. Parte delle quali, sguernite di fregi e di lettere ornate, hanno un valore essenzialmente storico; ma una parte interessa gli artisti, contenendo inquadrature di pagine e iniziali. Ogni epoca dall'alto Medioevo al Cinquecento ha quivi i suoi modelli, e le tavole in eliotipia riproducono fedelmente la forma disegnata; ma l'artista, oltrechè il disegno, avrebbe desiderato la vivacità del colore. Ma nessuna tavola in cromo contiene il presente Atlante, nel quale si vedono delle eliotipie splendide, come una pagina di un Codice Francescano del 1446 (tav. LXVI), una di un Messale Romano del 1448-1477 (tav. LXXI), una iniziale di un Graduale del 1502-1520 (tav. CXII) ecc. Infine, anche fatto così, l'Atlante è un buon contributo allo studio della decorazione degli antichi manoscritti, e chi ha occasione di trattare il soggetto della miniatura non si dimentichi della presente pubblicazione.

Ogni tavola va illustrata da una nota dottamente redatta.

Bühlmann — *Die Architektur des Classischen Altertums und der Renaissance* — Stoccarda.

È un Atlante scolastico piucchè altro; e riguarda l'arte classica antica, greca e romana, e l'arte classica moderna, il Rinascimento.

Se il lettore credesse di trovare in quest' Atlante qualche pezzo che non sia usuale e noto a tutti, si sganni. Il solito Partenone, il solito Erettèo, il solito Monumento coragico di Lisicrate per l'arte greca; e i soliti esempi per l' arte romana e per quella del Rinascimento. L'Atlante consta di molti particolari; e il disegno di tutte le cose che contiene è nitido e diligentissimo. Il compilatore non trascurò l'elemento decorativo, e dette qualche pezzo di ornamento ellenistico, tolto, senza dubbio, dal Mau e dal Niccolini; e dette qualche pezzo del Rinascimento scegliendo nelle Loggie vaticane, gloria della scuola raffaellesca. Sebbene questi pezzi non possano andar disgiunti dal colore, il compilatore li pubblicò sull' acquerello monocromo, cercando alla meglio di sopperire alla mancanza della tinteggiatura. I disegni sono quasi tutti a semplice contorno e vanno accompagnati, in gran parte, dalle misure. Un testo si unisce alle tavole; ma trattasi di una compilazione di poco conto, la quale non cresce valore all'Atlante, le cui tavole sono l'opera di vari disegnatori, fra cui i notissimi architetti Lambert e Stahl, generalmente spiritosi e spigliati nel disegno architettonico e decorativo, e quivi piuttosto freddi e pedanti.

Fig 52. Formelle in lastra di rame sbalzata, del Secolo XVI, ora nella Galleria Carrara di Bergamo. (Vedi Tav. 18).

Fra le decorazioni parietali notiamo l'assieme del cortile di Palazzo Vecchio a Firenze, col motivo gigliato sopra gli archi, che fu distrutto, e sarà una novità per diversi lettori.

Kutschmann — *Meisterwerke, saracenisch-normannischer Kunst en Sicilien und Unteritalien,* 38 tavole — Berlino.

È un Atlante di eliotipie e di cromo, in cui il testo forma la parte complementare; quindi è una opera destinata soprattutto alle Biblioteche, che raccolgono più specialmente libri d'arte pratica. L'autore studia alcune opere sicule e pugliesi con intendimento decorativo più che altro; perciò in questo atlante occupano il posto principale i lavori ornamentali: musaici, particolari di fregi e di fascie musive, capitelli, imposte bronzee ecc. Le cose che riproduce l'autore sono tutte note a chi si occupa anche poco d'arte medieva italiana. Palermo, Monreale, Cefalù formano la sorgente principale; e poi l'Italia continentale, Ravello, Troia, Canosa, Trani, Benevento di cui l'autore stesso riproduce le imposte bronzee del Duomo. L'unica particolarità dell'Atlante consiste in un certo numero di tavole in cromo rappresentanti dei particolari musivi della Cattedrale di Monreale, della Cappella Palatina, della Martorana di Palermo ecc. e dei magnifici musaici che ornano la Cattedrale di Cefalù, i più belli della Sicilia; qui è dato però l' insieme, da cui si ricava con difficoltà l'estrema bellezza di questo ciclo musivo. Una riproduzione notevole è quella di un coperchio ligneo intagliato, che vedesi nel Museo Nazionale di Palermo, ed è una composizione a sviluppo geometrico, con fascie modinate ed animali intrecciati a sottili girali. Nell'insieme trattasi d'una pubblicazione artisticamente mediocre, nè sono abbastanza belle le tavole in cromo di quest'Atlante, presentato con una certa solennità, essendo ornato anche di piccole incisioni intercalate nel testo.

A. M.

XI.

NOTIZIE

Un voto sulla proprietà artistica. — Il V Congresso internazionale degli Architetti tenutosi a Parigi approvò all'unanimità un voto relativo alla proprietà artistica delle opere d'architettura e delle altre arti del disegno, un po' lungo, ma molto opportuno. Lo riassumiamo.

Il Congresso, ispirandosi ai voti espressi in tutti i precedenti Congressi; considerato che i disegni d'architettura, concernenti le piante, le sezioni, le facciate, i particolari decorativi esterni e interni, non sono che la riproduzione d'originali la cui proprietà è dell'architetto costruttore; considerato che tuttociò costituisce una individualità legale, come quelle riconosciute dei pittori e degli scultori, rinnova il voto che in tutte le legislazioni e in tutte le convenzioni internazionali gli architetti godano i diritti di proprietà artistica, che sono ammessi pei pittori e scultori, e si augura che tali diritti diventino legge nella prossima revisione della Convenzione di Berna.

Si tratta dunque, di una " riconsacrazione „ tanto giusta quanto santo è il diritto che afferma, e dovrebbe riconoscersi da tutti in guisa definitiva.

Restauri a S. Croce. — Sono compiuti i lavori di restauro eseguiti alla celebre Cappella de' Pazzi situata nel chiostro annesso alla chiesa. La stupenda opera di Filippo di M. Brunellesco è stata restituita al suo antico decoro, togliendola dal deplorevole stato d'abbandono nel quale si trovava. Si sono sostituite alcune colonne spezzate nel portico, si è restituita alla forma primitiva la bella lanterna che sovrasta alla cupola, e nell'interno tutto è stato convenientemente riordinato e ripulito. Tale ripuli tura fa specialmente apprezzare la meravigliosa bellezza delle opere Robbiane, figurative ed ornamentali, che formano la parte più singolare della decorazione.

In chiesa si sta liberando dalle replicate mani di tinta grigia la grande tettoia a cavalletti, la quale riappare del color naturale del legname con eleganti decorazioni policromiche.

Nelle pareti della chiesa sono stati posti in luce diversi frammenti importantissimi di affreschi dei Gaddi e della maniera di Andrea del Castagno con graziosissimi fregi decorativi. Si è pure liberata dallo scialbo e restituita all'aspetto primitivo la cappella dei Morelli, dove sono riapparsi dipinti a fresco della scuola di Giotto.

Questo efficace impulso dato ai lavori di restauro nel tempio di S. Croce merita di essere apprezzato, e noi, con quanti sentono vivo il culto dell'arte e delle grandi memorie, facciamo voti perchè col concorso dello Stato, di Enti morali e di privati possa raggiungersi il concetto nobilissimo, da tanti anni vagheggiato, di restituire all'originario splendore il tempio insigne, che l'Italia risorta chiamò giustamente Pantheon de le glorie nazionali.

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

Anno X. APRILE 1901 N. 4

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XII.

TRONI DI MADONNE NEI DIPINTI DEL RINASCIMENTO

— Tav. 22, 23 e 24. Fig. da 53 a 63. —

APPARISCE evidente che dalla civiltà romana l'arte cristiana ereditò il concetto del sedile d'onore, del trono del Redentore, della Vergine e talvolta anche dei Santi maggiori; ne prese il tipo dalle *selle* o sedili di lusso e così pure dalle seggiole o cattedre, che erano state riservate ai personaggi più eminenti, ai re, ai sacerdoti, ai magistrati, consoli, dittatori, agli imperatori ed infine anche alle matrone.

Il trono di Cristo nell'arte bizantina risale più addietro ancora, risale all'arte greca, al sedile del Giove Olimpico di Fidia, che la tendenza al fasto ed al lusso indusse i musaicisti di Bisanzio a ricoprire di sontuosi cuscini trapuntati d'oro e di gemme ed incrostati nei sostegni e nella spalliera o schienale di oro e di pietre preziose.

In Italia ove la Vergine ebbe un culto maggiore che in Oriente, un culto ideale che sul finire del XIII e sul principiar del XIV secolo divenne affine a quello gentile e poetico tributato alla donna, l'arte ha dovuto preparare troni splendidi e se dall'arte bizantina ha derivato il senso del lusso sontuoso e della magnificenza, dall'arte gotica d'oltr'Alpi ha derivato invece il concetto della sua forma, la quale diventò monumentale. Questa volta al semplice sedile, scanno o sgabello, l'arte italiana sostituisce una seggiola o cattedra imitata dall'antica *sella gestatoria*, la portantina o bussola delle dame romane dell'epoca imperiale, nella qual *sella gestatoria* esse venivano trasportate sedute. Era coperta di un cielo ossia baldacchino, ed era chiusa ai lati; e siccome si usava specialmente per le matrone le si dava altresì il nome di *sella muliebris*.

È questa per lo appunto che, architettata alla gotica, con pilastri, guglie, pinnacoli, baldacchino, archi ed archetti, con sedile incrostato d'avorio, di musaici e di dorature, colla spalliera tappezzata di stoffa preziosa dai colori vivaci, e finalmente rialzata mediante parecchi gradini anch'essi intarsiati di musaici: è questa *sella muliebris* che finì per essere il trono della Madonna dell'arte italiana nel medio evo, creazione magnifica della scuola senese e della fiorentina.

Ma se, durante gli ultimi tempi del medio evo, il trono delle Madonne, nei quadri e negli affreschi italiani, non mutò gran fatto di forma e solo fu più o meno ricco, più o meno sontuoso, al sopravvenire del rinascimento cominciò a subire delle varianti e si andò man mano trasformando, seguendo lo svolgimento stesso dell'arte e prendendo forme ed aspetti diversi, a seconda delle varie scuole e delle varie epoche. Conservò molto a lungo pregi singolarissimi nella creazione decorativa, finchè, col semplificarsi dello stile, coll'umanizzarsi della rappresentazione delle figure divine, finì anche esso a dileguarsi lentamente e poi a scomparire, il qual fatto si verificò con una certa simultaneità in tutta Italia: nella superiore colle opere di Giorgione e di Tiziano, nella centrale con quelle di Leonardo, di Raffaello e di Michelangelo

La storia del trono della Madonna attraverso i secoli del medio evo e del rinascimento sarebbe un tema molto bello e di grande interesse, costituirebbe una delle pagine più attraenti della storia dell'arte decorativa. Ritengo però che non potrà essere svolto seriamente che col concorso di parecchi studiosi e soprattutto dopo la elaborazione sua in monografie specializzate, che ne preparino in certo modo i materiali.

Non ho l'ardire di accingermi neppure ad una di siffatte monografie, mi contento di richiamare l'attenzione sopra alcuni dei dipinti tra gli innumerevoli del rinascimento, nei quali si può intravedere lo svolgimento del tipo nel trono della Madonna.

Li descriverò o li accennerò di sfuggita, seguendo la grande divisione delle scuole della Italia superiore e di quelle della centrale.

I.

Troni di Madonne in alcuni dipinti dell'Italia superiore.

Quando il sole del rinascimento già brillava di piena luce mattutina nella Toscana, l'Italia superiore elaborava alla sua volta una

Fig. 53. Gregorio Schiavone. R. Pinacoteca di Torino.

R. POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

prima fase di rinascenza ancor molto dipendente dalle influenze gotiche d'oltr'alpi e dalle rimembranze, dalle tradizioni locali medievali formatesi sotto l'ispirazione dei lavori e degli insegnamenti degli artisti senesi, fiorentini ed umbri, che vi erano capitati. Questa fase, che raggiunge il suo apogeo col Pisanello, amava le architetture gotiche faragginose e complicate, a Venezia accoglieva pure vibrazioni dell'arte orientale anche nelle decorazioni e nelle stoffe e prediligeva i colori brillanti, vivaci, smaglianti. La scuola muranese si compiacque a lungo in questo sfoggio orientale ed in quelle architetture gotiche.

Nella Galleria di Venezia, una delle sale è ancora l' antica dell' Albergo della Carità ed, oltre la celebre *Presentazione* di Tiziano, vi si conserva ancora un grande dipinto a tempera molto più antico, rappresentante la Madonna col Bambino in trono fra alcuni angioletti ed i quattro dottori della chiesa. Questa tela, lunga circa 5 metri, è opera di Giovanni d'Alemagna e di Antonio da Murano, dei quali reca la segnatura e la data del 1466.

Gli artisti hanno sognato una bella edicola in un ridente giardino. Questo l'hanno accennato timidamente facendo spuntare alcuni alberi o cespugli al disopra della edicola aperta e lasciandone intravedere il verde a traverso le finestre aperte della medesima. Questa invece essi inventarono molto vasta e con gran quantità di accessori. La rappresentarono di marmo, con un coronamento di merlatura o falconatura di stile orientale, quale vediamo ancora ornare parecchi palazzi, la Ca' d'oro e anche il Palazzo dei dogi, più o meno diversamente, ma collo stesso concetto e nello stesso stile. Nell'interno, lungo le pareti, al disotto delle finestre, collocarono tutto in giro dei magnifici stalli in legno, intagliati alla gotica. Ornarono con marmi preziosi il pavimento e il gradino a linee spezzate, or sinuose, or rette. Abbiamo dunque una mescolanza di vari stili, dello stile locale, del settentrionale, del meridionale e dell'orientale.

Fig. 54. Carlo Crivelli. R. Pinacoteca di Milano.

Eguale mescolanza geniale presenta pure il trono magnifico nel quale è seduta la Vergine.

Vi troviamo difatti elementi gotici ed orientali, amalgamati con finissimo gusto nello stile pisanellesco e nel muranese ; è a due piani di colonnette di marmo, con ricco cupolino frastagliato di fogliami, all'esterno adorno di pinnacoli e di guglie, ed all' interno suddiviso da elegantissimi archi.

La ricchezza, lo sfarzo, secondo l'ingenua fede dei Veneziani di quel tempo, dovevano prestare alla Vergine, al Bambino ed ai Santi nuova maestà solenne e splendida.

***

La maestà, lo sfarzo, che devono circondare i personaggi sacri, erano sognati diversamente pochi anni dopo nella vicina Padova, ove sulle traccie della scuola pisanellesca e sotto l' insegnamento dell'arte fiorentina recatavi da Donatello, da Paolo Uccello e da Filippo Lippi, ma soprattutto da Donatello, sbocciava una scuola nuova, la quale doveva poi esser maestra di tutte le scuole dell'arte nell' Italia superiore. Ne fu capo, com'è noto, lo Squarcione, un pittore infelice, aspro e stentato, ma che aveva gran passione per l'antichità e colle ricchezze paterne era riescito a formarsi un museo di statue antiche, di bassorilievi, di frammenti architettonici, di decorazioni greche e romane, di lapidi, di medaglie: ed in mezzo a questo Museo teneva bottega e scuola. Vi accorsero più di cento cinquanta allievi, a frotte e per lungo tempo, tanto che si possono dividere in due generazioni, le quali ebbero per lo appunto due manifestazioni diverse, nel senso che la prima si trattenne più a lungo nei particolari, negli accessori abbondanti, la seconda poco per volta li trascurò per guardar di più alla natura ed all'uomo.

Tutte e due ebbero ferace ingegno, ricca fantasia decorativa, e crearono troni magnifici e bellissimi, nei loro quadri di Madonne e di Santi. Contentiamoci fra le opere dei Padovani della prima generazione di guardare alcuni quadri dello Schiavone e del Crivelli, così geniali e piacevoli.

Gregorio Schiavone ha apposto la sua firma: *Sclavone dalmatico*, scolaro di Squarcione, nel prezioso quadretto della Pinacoteca di Torino, che caratterizza così bene il suo stile e quello della sua scuola. Rappresenta la Madonna col Bambino in trono, in un trono originalissimo, tutto di marmi e bronzi, piantato come una casetta, una torricciuola, all'aperto, sotto un cielo screziato di nubi leggiere e dinanzi ad un paesaggio, che alla nostra destra si svolge in un canale lambente colline e borghi dalle torri e campanili smilzi e alti come minareti, alla nostra sinistra ci lascia intravedere ancora declivi di colline ed altri borghi e castelli.

La strana casetta o edicola che si voglia chiamare, nella sua fronte è formata da due pilastri alquanto tozzi, con scanalatura nel mezzo, in cui si annicchian due vasi ansati di bronzo, alti e stretti; al disopra i pilastri terminano con capitelli pseudo classici di bronzo, e sopra ancora con due tratti di architrave. Su questi due pezzi di architravi col ripiano assai largo perchè vi stiano dei putti di bronzo si imposta un arco centinato e con chiave a mensola pure di bronzo.

All'alto è appeso un grosso festone di fogliami con bei frutti freschi, grappoli d'uva, pere, pesche ecc. Due graziosi angioletti suonanti siedono sul festone: essi son vivi, di carne, a differenza dei quattro già ricordati. I due pilastri e l'arco tozzo e grosso formano una specie di finestra, ed è a questa che, stando seduta nell'interno del piccolo edificio, si affaccia la Madonna riccamente vestita, in strano atteggiamento, e tenendo seduto dinanzi a sè il Bambino sopra una specie di davanzale a sgabello in marmo conchiglifero di Verona. Dietro ad essa si scorge l'interno dell'edicola rivestito di pilastrini scanalati e di specchi di porfido. Al di fuori poi si vede come un terrazzo, ove siedono, uno per parte, due angioletti. (Fig. 53).

L'invenzione di tutto questo complesso così ricco, così adorno, ma non confuso, è piacevolissima. Il bianco del marmo, i toni del porfido, del bronzo, del rosso di Verona, del verde, dei fiori, dei frutti, l'azzurro del cielo, il colorito delle carnagioni, il bianco del velo, il brio delle ricche stoffe ond' è vestita la Madonna, l'oro dei nimbi e degli accessori, tutto forma un concerto vivace, screziato, ma armonioso. Lo stile gotico nelle parti architettoniche è totalmente scomparso, ha lasciato il passo alle reminiscenze classiche ed allo stile fiorentino; abbondano le anticaglie, gli accessori; perdura il sorriso brillante del colorito veneziano (1).

Il tipo di questa edicoletta, di questo piccolo edificio coi suoi due pilastri tozzi, i suoi capitelli di bronzo, l'arcata massiccia, il festone di foglie e frutti, non è una creazione passeggiera, dominò invece in quella scuola e si diffuse, si allargò fin nel territorio Cremonese, e fu copiato in quelle innumerevoli tavolette dei soffitti dei palazzi di Cremona, tavolette che, divelte, strappate, oggi inondano musei, gallerie, negozi di antiquari, e pur sempre ci interessano con quei ritratti o figure immaginarie, in busto, in profilo, di dame e di cavalieri che spiccano sull'azzurro del cielo e stanno sotto nicchie ad arco tozzo sorretto da due pilastri tozzi, tutto nello stesso tipo or ora studiato.

Allo Schiavone furono affini per lo stile molti suoi compagni di scuola, e tra questi i nostri lombardi Butinone e Zenale, tanto che al Butinone era stato tolto e passa o allo Schiavone il grazioso quadretto che si conserva nella villa dei Borromei all'Isola Bella, e che ci presenta la Madonna col Bambino in trono fra due angioletti, S. Giustina e S. Giovanni Battista, entro un tempio grandioso di ricco stile del rinascimento, tutto adorno di bassorilievi, di anticaglie ed accessori.

(1) Lo Schiavone svolse pure lo stesso tema della Madonna in trono, accrescendo l'importanza di questo sino a farne un vero monumento, una specie di arco trionfale tutto arricchito di anticaglie, come si vede nella Tavola del Museo del Louvre.

Di un altro artista padovano, il veneto Carlo Crivelli, conosciamo numerose opere, quasi tutte di Madonne o Sante Conversazioni, nelle quali egli ha profuso con abbondanza ancor maggiore i marmi, le stoffe, i frutti, i fiori e le dorature, talvolta distendendo queste persino sui rilievi in istucco dei nimbi, delle borchie, delle armi, delle chiavi, lancie ecc. Però egli sceglieva questi accessori con un gusto più delicato e con preferenze diverse da quelle del suo compagno, lo

Fig. 55. Carlo Crivelli. R. Pinacoteca di Milano.

Schiavone, cosicchè è riescito a fare opere di maggiore distinzione, oltre che animate di un sentimento religioso molto più profondo e più poetico.

La Galleria di Brera possiede tutta una serie di creazioni sue ammirabili, cominciando dalla Madonna sola col Bambino, in ricca veste di broccato, adorna di monili e di splendida corona, seduta austera e dolce su un trono di marmi di varii colori, sotto una specie di arco trionfale formato tutto di foglie e di frutti bellissimi quanto veri. E sul pavimento sono sparse mele e ciliegie e rose. Infine sul dinanzi, al basso del quadro, in uno splendido vaso persiano azzurro ed oro ammiriamo un mazzo di candidi gigli e di bianche rose, che oggi non si potrebbero imitare con maggior verità e con miglior garbo. Brera possiede ancora, tra le altre sue creazioni più complesse, la Santa Conversazione (trittico per eleganza e bellezza, ammirabile) e la Incoronazione della Vergine, nella quale i Santi e le Sante sono abbigliati sfarzosamente, come principi e principesse.

*
* *

Da Padova questo stile si estese per tutta l'Italia superiore. A Venezia, ove penetrò pure, si amalgamò cogli altri caratteri della scuola muranese, di rado conservandosi quasi intatto, come vediamo nella gran pala di frate Antonio da Negroponte nella chiesa di S. Francesco della Vigna, nella quale l'artista fece larga parte al culto della natura, ponendo il suo bel trono in mezzo ad aiuole fiorite ed a boschetti.

I Vivarini, della vecchia scuola di Murano, alla natura concessero soltanto qualche lembo di cielo e qualche festone di frutti e di fiori; abbondarono invece nei troni sontuosi, negli abbigliamenti splendidi, e rinchiusero le loro pale, i loro polittici in cornici immense e svariatissime, vere facciate monumentali di cattedrali gotiche, e delle quali ci lasciarono esempi magnifici nella cappella di S. Tarasio annessa alla chiesa di San Zaccaria.

A Ferrara la propaggine padovana prosperò con grande originalità, pur conservando gli elementi più caratteristici. Cosimo Tura, Francesco del Cossa, Ercole Roberti e numerosissimi loro alunni e compagni, poi Marco Zoppo e Lorenzo Costa bolognesi, popolarono le chiese ed i conventi di Ferrara e di Bologna delle loro Madonne in trono, gareggiando di fantasia e di ricchezza coi loro maestri padovani.

Cosimo Tura inaugura la serie dei troni monumentali altissimi, veri catafalchi. Nella nicchia del trono fa sedere maestosamente la Madonna col Bambino in grembo, poi sui gradini, sul basamento e finalmente sul pavimento, dispone e fa scendere simmetricamente i Santi e le Sante in atteggiamenti solenni ed in abiti sontuosi. La pala conservata nel Museo di Berlino è il saggio più completo di siffatte composizioni, nelle quali poi l'artista abbonda in particolari decorativi: il trono, i gradini, il basamento, le pareti del fondo, tutto, tutto è adorno di colonnette, di arcate grandi e piccole, di bassorilievi, di musaici.

Dotato di spirito fantastico e bizzarro, non si contentava più dell'arsenale di anticaglie dei Padovani, nè dei loro bei frutti, dei loro fiori graziosi: egli trasformava i frammenti antichi di decorazione in forme contorte e strane, foggiava gli accessori di bronzo a guisa di mostri, di delfini irti di piume, di draghi spaventosi. Tale ci appare il trono in cui ha fatto sedere la sua strana figura allegorica, posseduta dalla Galleria Layard di Venezia. Il trono è una mezza tazza a conchiglia rovesciata; tutta l'architettura a scanalature, dentelli, ovoli e palmette, scompare sotto le figure diaboliche di mostri a squame. Al basso stan due draghi colla testa in giù e la coda in su, più alto altri due, che colla coda formano i bracciuoli del trono, e poi altri due ancora sull'arco della nicchia colle code riunite al vertice e legate da una collana di grosse perle. (Fig. 58).

Fig. 56. Frate Antonio da Negroponte.
Chiesa di S. Francesco della Vigna a Venezia.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

Le grosse perle di corallo, di vetro, di agata, i piattelli di rame dorato e di ottone, e molti altri accessori sono un'aggiunta nuova dei pittori ferraresi e di cui Francesco del Cossa, alla sua volta, fece grande sfoggio, pur coltivando ad un tempo con grande amore i fondi di paesi strani, a roccie dolomitiche di color vivace, sparse di castelli, di torri e di chiese, e popolate di figurine vivaci.

Ercole Roberti rinuncia ai mostri del suo maestro Cosimo Tura, svolge invece con solennità e con geniale trovata il di lui tipo di troni, ed ama come il suo compagno Francesco del Cossa i fondi di paese: ma gli basta la natura vera, non va in cerca di quella fantastica. Nè si può dire che gli faccia difetto lo spirito inventivo; tutt'altro: sol-

Fig. 57. C. Castelli. R. Pinacoteca di Parma.

Fig. 58. Cosimo Tura. Galleria Layard a Venezia.

Fig. 59. L. Costa. S. Giacomo Maggiore a Bologna.

tanto egli lo contempera con calma e ponderatezza; è un artista di immaginazione, ma ad un tempo austero e grave. Ne abbiamo un esempio nella gran tela della Pinacoteca di Brera, che proviene dalla chiesa di S. M. in Porto presso Ravenna, per la quale il pittore l'aveva eseguita. Rappresenta la Vergine in trono col Bambino, fra due Sante e due Santi.

Il trono monumentale, che sorge sotto un'edicola o cappella aperta, di elegante e svelta architettura, è composto sull'esempio di quelli del Tura, ma diversifica per il bel cupolino di porfido, che lo compie in alto e ne forma il coronamento, e più ancora per l'intervallo lasciato libero tra l'alto basamento e il piano del vero trono. Una semplice serie colonnette, molto distanti fra loro, sorregge tutto il peso del catafalco marmoreo e lascia correre lo sguardo, attraverso, sicchè scorgesi al di là tutto il fondo, il lontano porto di Classe presso Ravenna. Seguendo poi di nuovo l'esempio del Tura, egli arricchì il basamento inferiore di bassorilievi bianchi su fondo di musaico d'oro, bassorilievi che non son più di soggetto mitologico, non son più copiati da frammenti antichi, ma rappresentano l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al Tempio e la Strage degli innocenti; son bensì trattati alla classica quanto all' effetto, ma nello stile sono di maniera padovano-ferrarese, energica, secca e persino angolosa.

Il fondo architettonico della cappella o della chiesa in cui sorge il trono, presso i ferraresi va man mano acquistando importanza sempre maggiore. Un esempio magnifico lo abbiamo nella gran pala di Ercole Grandi della Galleria di Londra, in cui vediamo

Fig. 60. Pellegrino Munari. Chiesa di S. Pietro a Modena.

la Madonna col Bambino fra San Giovanni Battista e San Crescenzio. Il complesso però del trono ricchissimo e del fondo di architettura è omogeneo, tutto di getto, e composto di elementi non più fantastici, ma che potrebbero esistere per davvero; la qual naturalezza si presenta pure nelle figure bellissime, ed animate da un sentimento umano vibrante.

* *

Siamo venuti innanzi cogli anni ed intanto a Padova, nella bottega del vecchio Squarcione, si sono succeduti degli artisti nuovi, tanto fra i collaboratori quanto fra gli alunni: ed essi formano la seconda generazione, che conta maestri quali Ansuino da Forlì, Bono da Ferrara, Vincenzo Foppa, Francesco Morone, Niccolò Pizzolo e moltissimi altri, tutti superati dal Mantegna.

Questa nuova generazione conserva il culto per i troni architettati con frammenti antichi e adorni di bronzi, di perle, di frutti e di fiori naturali, ma applica pure ai troni ed alle edicole la scienza della prospettiva e soprattutto il raziocinio, la naturalezza, tutto avvolgendo in un complesso grandioso e monumentale. Le opere create in Padova da Donatello, quelle lasciatevi da Paolo Uccello e da Filippo Lippi, l' influenza forse soltanto indiretta di Andrea del Castagno e di Piero della Francesca (mediante Ansuino e Bono), lo spirito stesso dell' umanesimo, tutti questi elementi fortunati hanno operato la trasformazione che con prodigiosa fioritura fece capo alle opere del grande Mantegna.

Il trittico di questo maestro in San Zeno di Verona è una creazione ammirabile, non solo per le figure, ma altrettanto per la parte architettonica e la decorativa, tutto avvolto in una ammirabile unità e bellezza. All'edicola gotica, che abbiamo descritto da principio, di Giovanni d'Alemagna ed Antonio da Murano, ora contrapponiamo l'edicola del rinascimento, sorretta da colonne scanalate nella fronte e da pilastri adorni di medaglioni a bassorilievi. (Tav. 23).

La trabeazione, all'interno, è rivestita di un fregio che corre tutto

Fig. 61. Giorgione. Castelfranco Veneto.

Fig. 63. Moretto da Brescia. Museo Poldi-Pezzoli.

Fig. 62. Civerchio. Museo Poldi-Pezzoli a Milano.

all'ingiro con putti donatelleschi, dovuti alla ispirazione di quelli del pulpito di Prato e dell'altare di Padova, i quali riappaiono in tutta la loro giocondità infantile. Da una colonna all'altra della fronte scendono festoni rigogliosi di frutti frammisti a foglie, a nastri, a perle; e nel mezzo pende una lampadina. È in questo piccolo santuario di arte elegante quanto ricca che il Mantegna ha fatto sedere la sua Madonna col Bambino, in mezzo ad apostoli, dottori e martiri, tutti disposti con grande naturalezza prospettica e con sovrana maestà. Ella siede su di un trono basso, che pare uno sgabello collocato sopra uno zoccolo copiato da qualche bassorilievo antico, in cui sotto al tappeto che cade si ravvisano due putti reggenti una ghirlanda: putti sul tipo di quelli del fregio di San Vitale in Ravenna, di cui una parte era già pervenuta a Venezia ed un frammento a Milano. Lo sgabello o trono è di marmo, a forma di sedia curule con volute e fogliami, ed ha la spalliera sormontata di un disco di marmo traforato a guisa di ruota. Il tappeto che scende a coprire in parte la base è di fabbrica araba, a disegni geometrici bianchi, neri e verdi su fondo rosso. Qui troviamo adunque la ricchezza senza ostentazione e senza che appaia soverchiare l'effetto delle figure, adorna ma non ingombra di accessori archeologici, e già avviata al naturalismo.

Il naturalismo, passo passo, si fa strada nell'opera del Mantegna: nella Santa Conversazione della Galleria di Londra egli limita il trono ad un sedile con baldacchino e spalliera di stoffa, dinanzi ad un cespuglio di rosai e di piante fruttifere; nella Madonna della Vittoria del Louvre, ritorna al trono basso a sgabello con spalliera sormontata da un disco traforato. Ma tutto ciò è sempre accessorio, di poca evidenza; quel che risalta e dà rilievo alle figure è il grande, il rigoglioso pergolato di verzura e di frutti, composto a guisa di nicchia traforata e dal cui vertice scendon filari di granate, di perle e di palle di cristallo; nel mezzo, invece della lampada, pende un mazzo di coralli. La luce viva del rosso corallino per l'artista valeva a sostituire pittoricamente il bagliore della lampada: artisticamente il pittore era soddisfatto; quanto alle esigenze ieratiche dell'iconografia, avrà pensato che *il y a avec le ciel des accomodements.*

In ultimo Andrea Mantegna abolisce trono, pergolato ed ogni cosa, e tanto nella grotta dell'Adorazione dei Magi agli Uffizi, quanto nella *Gloria celeste* del palazzo Trivulzio in Milano, fa apparir la Madonna seduta in mezzo ad uno sciame di cherubini.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Il Correggio, che in Mantova ebbe agio di ammirare e studiare i capolavori del Mantegna, da lui imparò molto, non soltanto nell'arte figurativa, ma anche nella ornamentale. Noi possiamo seguire anche in lui l'evoluzione dalla ricchezza dei troni alla loro riduzione e quasi abolizione, passando dai lavori giovanili ai più maturi: dalla piccola tavoletta dello Sposalizio mistico nella raccolta Frizzoni in Milano, alla Madonna di San Francesco ed alla Madonna di San Giorgio, entrambe nella Galleria di Dresda, alla Madonna detta ora *del Giorno* ora *del San Girolamo* della Galleria di Parma, alla Incoronazione già nell'antica abside del San Giovanni di Parma, finalmente allo Sposalizio mistico nel Museo del Louvre.

***

In Venezia Giovanni Bellini e Cima da Conegliano umanizzano le loro Madonne ed i loro Santi, e li collocano su troni di marmo splendente e talora entro nicchie a musaico d'oro. Giovanni Bellini trasforma la cornice gotica dei Muranesi in un'architettura elegante del rinascimento, affine all'edicola del Mantegna di San Zeno, e vi dispone con armonia bella quanto semplice, al centro la Madonna, ai lati gli Apostoli, come si vede nell'Ancona della Sacrestia dei Frari, pubblicata in questo periodico l'Anno II alla Tav. 5.

Il suo allievo Giorgione, nella Madonna di Castelfranco, mantiene il trono altissimo, ma sostituisce a tutte le decorazioni architettoniche e plastiche un ricco arazzo, il quale forma baldacchino e insieme spalliera e tappeto, e fa campeggiare il tutto nell' aria libera, dinanzi alla sua ridente campagna natìa.

Dopo di lui, la pittura veneziana religiosa rinuncia definitivamente ai troni sontuosi, e sotto arcate di grandiosa architettura sansovinesca umanizza sempre maggiormente le Madonne ed i Santi, fin che tocca l'apogeo della naturalezza, fonte di ogni sentimento, colla Madonna detta dei Pesaro e l'Assunta di Tiziano.

Eppure l'azione della scuola padovana della seconda generazione non è ancora esausta; dalla parte opposta a Venezia, essa si estende a Vicenza, a Verona, a Bergamo e per tutta la Lombardia.

A Vicenza Bartolomeo Montagna trova nuovi spettacoli monumentali colle sue tavole di Sante Conversazioni, oggi serbate nella Pinacoteca di Brera e nella sacrestia nuova della Certosa di Pavia. In Lombardia sovrastano a tutti Vincenzo Foppa e poi il Borgognone; in Verona Francesco Morone e Girolamo dai Libri.

Francesco Morone si tiene ancora accosto al Mantegna. Nella sua pala del Museo di Verona fa sedere la Madonna tranquilla e malinconica entro un trono adorno nella spalliera di una stoffa e nel coronamento di un vaso e di due palle, donde scende un filare di grosse perle con nappe; e nello sfondo sorridono la campagna dai colli graziosi ed il placido lago di Garda. Nel grande affresco del convento di S. Bernardino pone anch'egli la sua Madonna a sedere entro uno sciame di Cherubini.

Meno vigoroso, meno severo ed imponente, Gerolamo dai Libri, che sente già l'aura della gran scuola veneziana, è più libero, più sciolto, più geniale e di sentimento grazioso, fine, poetico. È questo sentimento che gli ha suggerito nella sua Santa Conversazione della chiesa di San Giorgio di collocare un trono semplice, ricoperto di stoffa a broccato, contro un albero di cedro e dinanzi ad un bel paesaggio di colli montuosi e digradanti. (Tav. 24).

Più tardi, nella pala del Museo di Verona, egli arricchisce il trono di un ombrello, tenuto ritto da un angioletto salito sull'alto della spalliera; e dietro fa crescere un folto cespuglio di lauro e dà sfondo alla scena con un bel paesaggio spazioso e arieggiato. Si osservino la linea centinata del quadro, che lambisce armoniosamente la massa del cespuglio, e la forma alta e stretta del trono che, mediante il baldacchino ad ombrello, termina a triangolo, il qual triangolo comprende le figure laterali di San Giuseppe e dell'arcangelo Raffaele, e al disotto trova la sua base dolcemente sinuosa tra le gambe delle figure e la linea inferiore del trono, la quale è interrotta molto bene dal cagnolino di Tobiolo, una macchia bianca, che accresce la sinfonia dei colori. Quanta naturalezza, quanta armonia fra il sentimento che anima le figure e quello che ha consigliato la scelta degli accessori!

(*Continua*) GIULIO CAROTTI.

XIII.

LA SOCIETÀ D'ARUNDEL

È una Società inglese che sino dal 1848, anno in cui si fondò, si propose il còmpito di divulgare i lavori d'arte appartenenti a ogni ramo e ad ogni nazione. Forse non è superfluo premettere, che il nome della Società è quello d'un famoso raccoglitore inglese di cose d'arte, il conte Tommaso di Arundel, che visse nel XVIII secolo e, simile al nostro Paolo Giovio, la cui raccolta di ritratti andò famosa pel mondo, il raccoglitore inglese mise assieme soprattutto una quantità di marmi antichi, primeggiati da un cimelio inestimabile, la Tavola marmorea di Arundel a Oxford, contenente una cronologia greca che va dal 1582 al 264 av. C. Ciò premesso, dirò subito che una delle sorgenti maggiori di lavoro per la Società, fu l'Italia; e l'Italia conosce pochissimo i lavori della Società d'Arundel; ed ignora moltissimo l'esistenza della Società stessa, che si compose, sino da principio, d'artisti e amatori, si estese ad ogni Stato e ad ogni ceto di persone (vi si inscrisse perfino l'imperatore della Russia), limitò i suoi associati (1500) e non ebbe alcun fine commerciale. Gli associati con una tassa di una ghinea all'anno (21 scellini, ossia L. 26,25) godevano ogni beneficio della loro posizione nella Società di Arundel, principale de' quali le pubblicazioni edite dalla Società, incisioni e cromo di quadri e affreschi, accompagnate da un testo del Layard, del Ruskin, del Weale ecc.

Migliore occasione di farsi una raccolta di memorie d'arte non poteva capitare agli artisti e agli amatori; e questi e quelli affluirono alla sede della Società; così i 1500 posti furono facilmente occupati, tantochè le prenotazioni di coloro che ambivano ad occupare i posti vacanti sorpassarono ben presto parecchie centinaia. Tale resultato più che brillante, brillantissimo, ispirò pertanto il rimedio non già di aumentare il numero dei primi associati, ma quello delle pubblicazioni. Perciò allato della prima tiratura si stabilì, nel 1867, di farne una seconda per i nuovi richiedenti, che furono detti Membri aggregati, e vide la luce una seconda serie di incisioni e cromo, in guisa che la Società duplicò le sue pubblicazioni annuali. Il bello gli è che duplicò anche il numero degli aderenti, perchè i Membri aggregati toccarono sollecitamente il numero di 1500, cifra fissata come termine estremo di questa seconda serie d'aderenti alla Società. La quale, infine, non si limitò alla riproduzione di cose pittoriche, ma si estese alle scultoriche, facendo eseguire dei calchi e delle fotografie sia in Inghilterra sia all'Estero ed estendendo il godimento delle sue pubblicazioni a tutti, mettendole sul mercato librario (1). Ma nessun fine fuor di quello intellettuale e morale, ripeto, inquinò giammai le pubblicazioni della Società d'Arundel, e se si debbono far delle riserve sulla bontà di un certo numero di opere riprodotte, le riserve si dirigono all'esecutore e alla suprema difficoltà od impossibilità che, in fatto di riproduzione in cromo, si impone a chi si sia.

Ho veduto parecchie tavole edite dalla Società; ho visitato la Galleria Nazionale a Londra, dove sono esposti moltissimi acquerelli della Società stessa, e sono rimasto alquanto freddo. La Società riprodusse dei dipinti dell'Angelico, di Raffaello, Andrea del Sarto, Masaccio, Filippino Lippi, Ghirlandaio: quadri e affreschi storici, religiosi e ornamentali, e nei primi più che negli ultimi si è spinta molto innanzi senza toccare affatto la sommità, suo desiderio inaccessibile. Come si fa a riprodurre, infatti, la semplicità dell'Angelico, la poesia di Raffaello e la luminosità di Andrea Del Sarto? Se fosse question di pazienza, la Società avrebbe dato i resultati che è follia sperare; ma esiste, in arte, qualcosa che va al di là molto al di là della pazienza, ed è ciò che forma l'ostacolo formidabile il quale chiude il passo della sommità.

E qui è duplice l'ostacolo: la copia all'acquerello e la riproduzione in cromo. La cromo sovrappone i colori, non li fonde colle sue tante pietre e le sue tante tirature; e chi non si contenta del presso a poco rinunci alle cromo, perchè il sistema potrà dare una riproduzione ragionevole se il litografo è persona coscienziosa e l'impressore sa il suo mestiere, ma di più no.

Esposte queste riserve, non trovo parole che di lode per la Società d'Arundel, per i suoi propositi, per i suoi successi che, al pari di altri simili, offrono la chiave del perchè oggi gli Inglesi occupano una posizione invidiabile e invidiata nel campo dell'arte e dell'arte industriale.

Gli Italiani che visitano le splendide collezioni della Galleria Nazionale di Londra dopo aver veduto tanti bei quadri italiani e goduti il Crivelli, il Botticelli, il Mantegna, Giambellino, Raffaello, quadri di fama mondiale, scendano nel sottosuolo e visitino le sale ove sono esposti gli acquerelli della Società d'Arundel: incontreranno molte vecchie conoscenze, assiemi e particolari di monumenti di pittura italica, le cui riproduzioni, se hanno fatto la gioia di qualche lord accanito disputatore dell'*Home rule*, non la fanno, al certo, dei raffinati e dei veri innamorati della bellezza.

A. M.

(1) Il Labarte, ad es., nella sua *Histoire des Arts industriels*, Parigi 1872 (2. ediz.), cita a quando a quando i calchi della Società d'Arundel.

Fig. 64. Fregio in una Sala del nuovo Albergo delle Terme a Salsomaggiore. G. Valentini.

XIV.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

TAPIS D'ORIENT — *Publiés sous les auspices du Ministère du Commerce et du Ministère des Cultes et de l'Instruction Publique, par le Musée Commercial imp. roy. Autrichien* — Vienna, 1892-95.

Poche opere d'arte industriale sono più ricche di questa; ben si comprende che ciò possa essere, pensando che quest'opera non è un'impresa commerciale, ma un ricordo signorile, anzi principesco, d'una memorabile esposizione tenutasi a Vienna nel 1891: l'esposizione di antichi tappeti orientali organizzata dal Museo Imperiale e Reale Austriaco del Commercio. L'esito ne fu clamoroso e gli organizzatori pensarono di riprodurre i modelli più belli in tavole che per dimensioni, fedeltà di disegno, esattezza di tono e di colori, non lasciassero nulla a desiderare; e il pensiero fu messo in atto nobilmente. Fu distribuita la materia illustrativa tra vari scrittori i quali fecero il loro meglio per stare all'altezza del compito e dell'invito; e Giorgio Birdwood. Aloise Riegl, Vincenzo Robinson, Sidney Churchill occupano un posto assai notevole fra gli scrittori d'arte industriale. Ma pur tenendo nel dovuto rispetto la parte di costoro, non si può non affermare che le tavole per importanza, bellezza, abbondanza eclissano l'interesse del testo; sicchè l'opera dei tappeti è essenzialmente grafica.

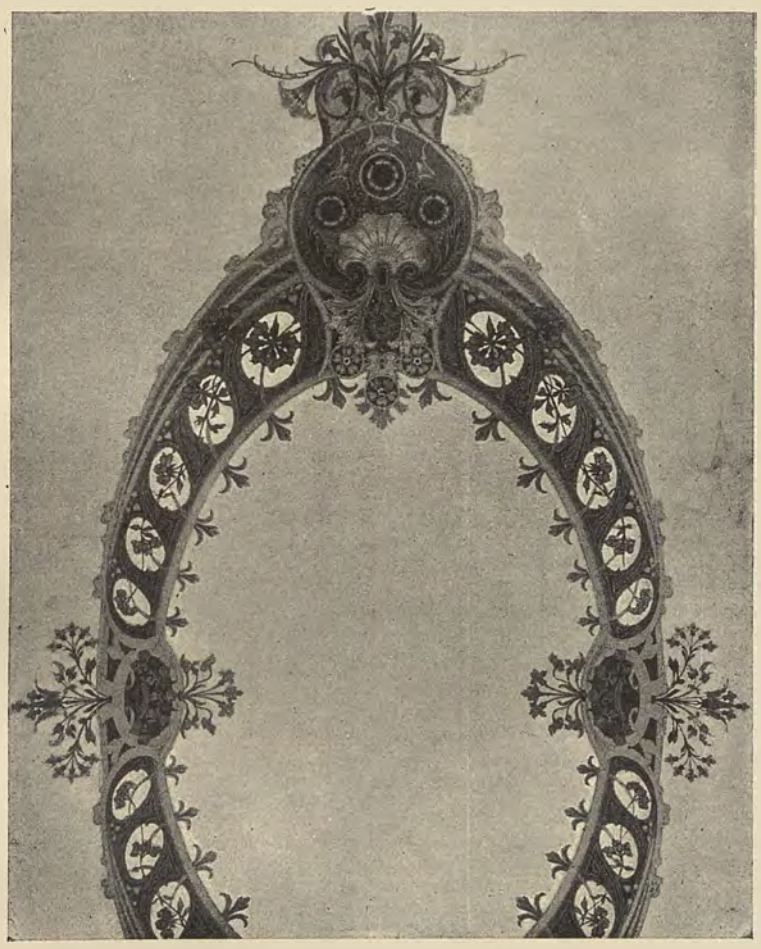


Fig. 65. Soffitto nel Salone da pranzo del nuovo Albergo delle Terme a Salsomaggiore. Decoratore G. Valentini.

Le riproduzioni fotografiche vennero eseguite quasi tutte dall' Istituto imperiale e reale per l'insegnamento e l'applicazione della Fotografia e dei Processi di riproduzione; i saggi coloriti vennero fatti dal prof. S. Schroeder della Scuola imperiale e reale d'Industria tessile di Vienna, e le tavole in colori furono eseguite quasi tutte negli Studi della Stamperia imperiale e reale della Corte e dello Stato, nonchè dalla Casa S. Czeiger di Vienna.

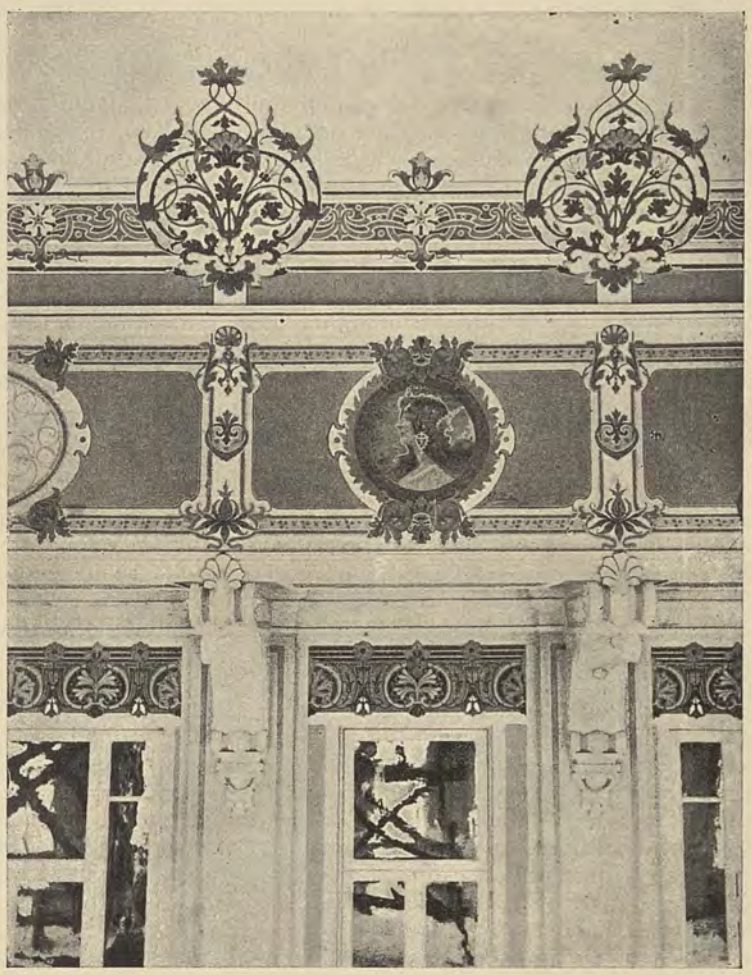


Fig. 66. Parte di parete nel Salone da pranzo del nuovo Albergo delle Terme a Salsomaggiore. Decoratore G. Valentini. (Vedi Dett. 15-16).

L'opera è splendida, ma il lavoro fu grandemente agevolato dalla fotoincisione; lo Schroeder e gli altri esecutori si servirono delle fotoincisioni e le colorirono tenendo a modello i tappeti, di cui riprodussero con assoluta fedeltà la vaghezza policromatica. Lavoro, in gran parte, di pazienza, ma anche di intelligenza, in quanto concerne la imitazione precisa dei toni e l'armonia poetica dei colori. I cromisti seguirono con intelligente zelo i pittori, i quali debbono aver curato, da loro stessi, la tiratura. Nelle tavole era indispensabile la più scrupolosa precisione, poichè il disegno dei tappeti, fine, delicato, minuto, involuto, smaltato da un'infinità di colori, può addurre facilmente alla confusione.

La Persia trionfa; ed i suoi tappeti ivi incantano, affascinano; perciò chi vuole acquistare un'idea completa dell'arte persiana de' tappeti non può trascurare l'opera ora indicata, anche se ha avuto l'opportunità e la fortuna di vedere molti modelli originali. Una riserva peraltro ispira questa pubblicazione, e si riferisce al fatto che si sia consacrata una somma tanto cospicua alla riproduzione di un numero straordinario di tappeti in gran parte fra loro somiglianti; l'opera così manca di varietà e l'alto godimento estetico che si prova nello sfogliarne le prime tavole, si abbassa a mano a mano che si va avanti. Non esiste cosa bella la quale non stanchi se è ripetuta troppo; l'anima umana anela sempre a nuove emozioni, e si raffredda al cospetto delle cose molte volte vedute.

Una copia della splendida pubblicazione fu offerta in dono dal Museo Commerciale di Vienna al Municipio di Milano; dono notevolissimo anche sotto il lato bibliografico, perchè questa

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

copia è una delle settanta accompagnate dal testo francese; le altre sono in tedesco, e tutte formano 400 esemplari, i quali debbono essere stati tutti offerti a Biblioteche pubbliche.

Animaliers Contemporains: Recueil de 100 reproductions de tableaux et de dessins de Maîtres français et étrangers. 2 fascicoli; Parigi, Librairie de l'Art, senza data ma non vecchio

Dal nostro punto di vista, l'unica impressione negativa che proviamo nello sfogliare tale Raccolta, è di non trovarvi qualche cosa del Palizzi e del Segantini; nè ci meraviglia di trovarvi invece un numero straordinario di cose francesi. Non ci meraviglia perchè la pittura francese contemporanea si onora di maestri squisiti nell'arte dell'animalista.

La Raccolta contiene molti motivi e molti particolari che possono essere utili al decoratore; sono schizzi di quadri, studi dal vero, composizioni d'assiemi, una gran parte de' quali improntati con vigore e verità.

HAVARD — *Histoire de l'Orfèvrerie française* — Parigi 1896.

È uno de' soliti ponderosi volumi dell'Havard, il cui fondo sta fra il mondano, il letterario e lo storico. Perciò, molto materiale illustrativo goduto, scelta delle incisioni limitata allo stock dell'editore, e apparenza signorile dovuta alla bellezza della carta e della impressione. Non importa aver veduto molti libri per indovinar tuttociò; e il nostro lettore che conoscesse l'opera del Fontenay *Les Bijoux anciens et modernes*, qui recensita, troverebbe nell'*Histoire de l'Orfèvrerie* una buona parte dei *clichés* che apparvero nel Fontenay, alcuni goduti tali e quali, altri ridotti a dimensioni minori per conservare, forse, una certa armonia nel materiale illustrativo dell'opera, nella quale le incisioni sono piccole e possono servire soltanto per la massa. Qualche incisione, che forma tavola, potrebbe servire pei particolari, se non fosse difettosa.

All'*Arte* non si può essere partitanti di cosiffatte pubblicazioni. Solo si potrebbero consigliare a condizione che costassero poco; e difatti alcuni libri composti di vecchi *clichés* sono stati suggeriti alle Scuole e alle Officine ogniqualvolta se ne è data l'occasione; ma le opere coll'aspetto signorile e colla sostanza mercantile, non le consiglieremo mai, perchè quando si deve spendere una somma in una pubblicazione, bisogna che la pubblicazione porti alle Librerie scolastiche degli elementi nuovi di studio. Sta bene che ci sono delle cose passate, a così dire, in giudicato e non si possono escludere da una pubblicazione storica, ma nel caso presente c'è l'aggravante, che l'autore aveva da mietere su un campo ricchissimo, giacchè pochi paesi sono tanto ornati di monumenti d'oreficeria quanto la Francia, soprattutto nel Medioevo e nel Settecento. Basta visitare il Louvre e Cluny e ricordarsi le esposizioni retrospettive del 1889 e del 1900, per deplorare tanto più la miseria illustrativa del ponderoso volume di cui si discorre.

Quanto al testo, ci sembra che ci sia da studiare e imparare di più nello scorrere le vecchie memorie che il Didron, il Darcel, il Cattois, il Jacquemin, impressero in quella miniera di studi medievi che sono gli *Annales Archéologiques*, piuttosto che nel leggere le grandi pagine dell'Havard. Lo stesso ripetiamo per le illustrazioni; e l'Havard converrà che nella sua *Histoire* non c'è un incisore il quale valga la metà del Gaucherel, il mirabile illustratore di una gran parte degli Annali.

La qual cosa non si scrive per ispirito d'opposizione verso l'autore, di cui si ammira anzi l'operosità, ma per constatare un fatto che deploriamo e per mettere in guardia i nostri lettori. Ci rincrescerebbe che nelle librerie si trovassero degli inutili duplicati, gravando i deboli bilanci delle nostre istituzioni scolastiche; quindi rivolgiamo la raccomandazione a chi sceglie i libri per gli acquiti, di star bene attenti, essendo ormai invalso l'uso, specialmente in Francia, di compilare delle opere costose con vecchi materiali, non tutti buoni. A. M.

XV.

NOTIZIE

UN NUOVO MUSEO D'ARTE INDUSTRIALE — Una circolare stampata, venuta da Valenza, ci ha annunziato la fondazione in questa città di un Museo d'arte industriale, annesso al Museo di Belle Arti ed Antichità. Questo nuovo Museo intende di essere un centro di informazioni tecniche a beneficio delle industrie artistiche della provincia ed un complemento di educazione teorico-pratica pei vecchi alunni dell'Accademia,

Si tratta di una istituzione unica nella Spagna: ed il Museo è una esposizione pubblica e permanente di prodotti commerciali e industriali gratuitamente esposti dai fabbricanti, secondo la seguente classificazione: I. Opere industriali di carattere artistico e di qualsiasi genere; II. Materie prime usate nelle dette opere industriali e loro trasformazioni; III. Apparecchi meccanici per la fabbricazione delle opere predette; IV. Disegni, Albi, Cataloghi, Tariffe ecc., relativi alle predette opere industriali. È stato, poi, compilato un regolamento per la consegna e il deposito di quanto è scritto qui sopra, e chi ha interesse di conoscere tuttociò si rivolga a *D. Luis Framoyeres Blasco*, conservador del Museo. Valencia (Spagna).

PER IL NUOVO — La Società degli *Amici dei Libri* a Parigi offre un premio di 1000 lire a chi inventa un nuovo carattere da stampa.

L'ARTE INDUSTRIALE E LA INIZIATIVA MUNICIPALE — Un consigliere municipale di Parigi, M. Quenten-Bauchart, ha proposto al Consiglio la fondazione di esposizioni d'arte industriale al Museo Galliera. Queste esposizioni comprenderanno i lavori dei migliori alunni delle scuole professionali e le migliori opere d'arte nel campo dell'ebanisteria, dell'intaglio, dei lavori metallici ecc., purchè siano fatte da operai. Il Consiglio approvò.

MANIFATTURE DI SÈVRES E DEI GOBELINS — Da vari anni si rimproverava a questi celebri Istituti della Repubblica Francese, di essersi immobilizzati nelle forme artistiche tradizionali e di essere restati insensibili, conseguentemente, alle continue trasformazioni dell'arte. È doveroso quindi il constatare che l'esposizione di questi Istituti, nel 1900, conteneva una serie di cose indicanti un indirizzo nuovo e, in genere, un ringiovanimento generale nello spirito direttivo degli Istituti medesimi. Non che a Sèvres ed ai Gobelins, si siano gettati a capo fitto nel *modern style*, ma innegabilmente vari prodotti esposti avevano una arditezza che qualche anno fa avrebbe turbato gli spiriti timidi e dato occasione a critiche sfavorevoli. Si dica lo stesso per la Manifattura di Beauvais, la quale, pur non avendo abbandonato il XVIII secolo, si consacrò al genere moderno.

UN UTILE ANNUARIO — Alb. Kelsey ha pubblicato in Filadelfia un Annuario americano d'Architettura *(The Architectural Annual)* nel quale sono indicati i principali istituti d'educazione architettonica degli Stati Uniti, e sotto gli auspici della Lega architettonica d'America, Società fondata recentemente e presieduta dall'autore, in più di duegento pagine copiosamente illustrate sono fatti oggetto di esame gli avvenimenti recenti relativi all'architettura, sia che riguardino il famoso concorso per l'Università di California, sia che riguardino gli edifici e i soggetti ornamentali destinati all'abbellimento delle città nordamericane. Il problema concernente l'abbellimento delle città, agita molto i nostri colleghi degli Stati Uniti, e ciò è dimostrato dall'Annuario del Kelsey, il quale qui viene indicato, poichè è un libro di utile consultazione per qualsivoglia architetto e decoratore, e perchè potrebbe invogliare qualche nostro autore a prenderlo per modello di una simile pubblicazione destinata ai nostri artisti.

UN ARTICOLO CURIOSO è quello di G. A. Sherlock sulla zucca nelle forme ornamentali. Quest'articolo è pubblicato dal *Journal of Decorative Art*, nel primo numero del 1891, con vari disegni; prima sono pubblicati i disegni di varie forme di zucche, indi i riferimenti artistici attinti ad ogni stile e ad ogni epoca.

PUBBLICAZIONE UFFICIALE — Il Ministero d'agricoltura, industria e commercio ha pubblicato il primo Annuario delle Scuole industriali, commerciali e professionali dipendenti o sussidiate dal detto Ministero. Nell'Annuario sono raccolte le notizie riassuntive sull'ordinamento e sui risultati di ciascuna scuola e il volume è preceduto da una prefazione dell'ex sotto segretario di Stato, onor. Rava. Da questa prefazione si ricava che la spesa totale delle nostre scuole è ora di lire 2,390,000, di cui 682,000 sono date dal Governo, 393,000 dalle Provincie, 720,000 dai Comuni, 277,000 dalle Camere di Commercio e 317,000 da altri Enti locali. Si ricava altresì, da questa prefazione, che frequentano le Scuole industriali d'Italia 36,000 giovani.

CONCORSO D'ARTE INDUSTRIALE — Fra gli alunni delle Scuole Superiori d'Arte applicata il Ministero d'agricoltura, industria e commercio ha aperto un concorso per il disegno di un modello del diploma destinato a coloro che ottengono premi o medaglie ministeriali al merito agricolo. Saranno assegnati tre premi, il primo di 150 lire, gli altri di 100 e di 50 lire.

PER LEON BATTISTA ALBERTI — L'architetto Ettore Bernich, in una lettera al Direttore dell'*Arte e Storia*, ha lanciato la idea di rendere onori centenari al sommo Leon Battista Alberti, onori che dovrebbero essere tributati alla sua memoria nel 1904, quinto centenario della di lui nascita, essendo nato l'Alberti da famiglia fiorentina, a Genova, il 14 febbraio 1404.

UN LAVORO SCONOSCIUTO DEI DEL TASSO — Fra gli intagliatori e intarsiatori fiorentini insigni, del Rinascimento, i Del Tasso occupano un posto d'onore. Il Milanesi nelle note e commenti alle Vite Vasariane, si studiò di precisare l'operosità di cotal famiglia, ma non registrò l'opera di un coro che Francesco, Domenico e Marco Del Tasso eseguirono per la chiesa dei Servi a Pistoia. L'opera di cui s'ignora la sorte, è stata fatta conoscere da Alb. Chiappelli, esumatore di certe memorie d'un Padre Vongeschi (Cf. *Bull st. sust.* a. III, pag. 8 e seg.) ove tutto ciò è ben specificato, ed è pur notato che Francesco Del Tasso doveva eseguire, per la stessa chiesa, una tribuna e residenza, correndo il 1518. Ciò pertanto non potè esser fatto, essendo venuto a morte il maestro, che venne sostituito da Giovanni di Piero de' Mati, l'autore del ricco pancale, nel Palazzo Comunale di Pistoia, che l'*Arte* illustrò vari anni sono.

MOSTRA-CONCORSO A SIENA — Il Circolo Artistico di Siena nel mese di agosto aprirà le sue sale ad una Mostra-Concorso di cartoline illustrate, cartelloni, *ex libris*, incisioni, etichette, sigle, marche di fabbrica e simili. È la prima Mostra di questo genere che si fa in Toscana; e speriamo che riesca bene.

L'ORIGINALITA' DEI MOBILI — A chi si occupa dei tentativi che, in fatto di quest'arte, si vanno facendo, interesserà sapere che a Parigi M. E. Lachenal aprì una esposizione speciale di mobili, in cui la ceramica occupa il posto principale. Si tratta di mobili ove l'ossatura è lignea, ma la decorazione talora fastosa e festosa è di ceramica policroma. Lo stile Luigi XIV e XV ebbe i mobili con riporti metallici, rame, bronzo, argento, uniti ai legni i più disparati, ma nessun tentativo serio erasi ancor fatto colla ceramica. Ecco perchè M. Lachenal ritiene di aver creato un'arte particolare cui ha dato il nome di *Lignoceramica*; ed il Lachenal ceramista produce i suoi mobili in collaborazione con M. P. Bec. I lettori si ricorderanno però che l'*Arte Italiana* accennò un'altra volta la *Lignoceramica*.

PER GLI AMATORI DEL GIAPPONISMO — Raccomandiamo agli amatori dell'arte giapponese il magnifico volume con molte tavole, intitolato: *Storia dell'Arte del Giappone*, opera pubblicata dalla Commissione imperiale del Giappone all'Esposizione Universale di Parigi nel 1900, sotto la direzione del commissario generale Tadamasa Hayaschi e con la prefazione del barone Riyuite Kouki, direttore del Museo imperiale giapponese.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO.

Anno X. MAGGIO 1901 N. 5.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

XVI.

RELAZIONE DEL GIURATO ITALIANO INTORNO ALLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE NELLA ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI PARIGI (*)

L punto nel quale fu più concorde il giudizio dei membri della Giurìa nella Classe VI e più larga e completa la loro meraviglia fu la considerazione dei risultati delle nostre scuole di arte industriale, in paragone con la scarsità dei mezzi dei quali esse dispongono. Ammirarono tutti questo fatto, che riusciva evidente dai raffronti con altre scuole dei paesi esteri, ad esempio la Russia, l'Austria, gli Stati Uniti, dove lo Stato e gli Enti morali, ed anche i privati stessi, forniscono queste scuole di una tale abbondanza di mezzi che permette loro di svilupparsi e di ottenere così i più grandi risultati.

Una osservazione generale, che risulta dallo studio delle varie esposizioni fatte dai paesi più avanzati nell'insegnamento artistico-industriale, quali sono l'Austria, l'Inghilterra e la Francia, è la serietà colla quale questo insegnamento è inteso; in modo che si cercò per esso non solo il metodo per renderlo più efficace, ma la via per cui esso, attingendo alle sempre vive sorgenti della grande arte e della natura, mantenesse quella freschezza, quella fecondità, per cui i prodotti delle scuole stesse possono rappresentare ciò che è richiesto non solo dalla moda, ma dal gusto, dalla cultura, dalla raffinatezza delle moderne civiltà di Europa e d'America.

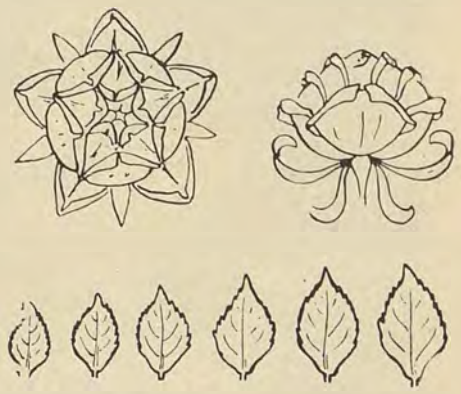


Fig. 67. Disegni di ferri per dorare a caldo, in forma di foglie e fiori di rosa geometrizzati, per le seguenti rilegature di libri.

In tutte le scuole affini dell'estero io potei notare il sistema di introdurre nella decorazione lo studio di elementi nuovi, tratti dalla osservazione della natura, e profondamente e variamente studiati e svolti, in una stilizzazione di cui si cerca affannosamente di elevare e nobilitare le vie. In questa ricerca alcune scuole di Francia, d'Inghilterra e d'Austria, specialmente quelle di Vienna, avevano dato prova di una genialità e felicità di concetti e di idee, di una vivezza ed eleganza tali da meritare di essere considerate come iniziatrici di uno stile nuovo, che nella storia dell'arte decorativa viene a porsi accanto alle belle pagine dell'arte dei secoli andati.

Fig. 68. Rilegature in misura ridotta, da eseguirsi a disegno d'oro con ferri in forma di piante di rosa geometrizzate. — Studii di E. Calori (Vedi Fig. 67 e 69).

Come sia facile alla mente ed alla genialità della schiatta italiana di porsi arditamente e con buona fortuna in questa via di ricerca e di studio su nuovi elementi, è dimostrato in modo palese da quanto ora fa la scuola d'Arte decorativa di Firenze e da quanto faceva ai empi del suo impianto quella di Napoli, nella quale per certi riguardi spirava una freschezza di spirito che dava motivo a singolare conforto. Nessuna scuola però del nostro paese

(*) Siamo lieti di poter pubblicare i brani principali della Relazione che il Comm. Alfredo D'Andrade presentò al Commissario generale d'Italia nella Esposizione di Parigi, e che sarà stampata, Dio sa quando, insieme con le altre relazioni dei giurati italiani, se pure queste verranno mai scritte. Il d'Andrade è fra i pochi che conoscono a fondo le condizioni delle industrie artistiche e del loro insegnamento in Italia e nei grandi paesi stranieri; è fra i pochi i quali non parlano per altro che per amore del meglio e per *ver dire*, indipendentemente affatto da ogni ambizione e da ogni riguardo personale. I suoi giudizii acquistano dunque una singolare importanza e un eccezionale valore.

Nota della Direzione.

potè dare alla propria mostra quella ricchezza che regnava in alcune delle scuole estere, in quella ad esempio delle Arti applicate di Vienna, la quale mostrò come, in tutti i rami della decorazione e dell'industria, maestri ed allievi dieno larga prova di possedere in sommo grado così le facoltà inventive come una sicura abilità tecnica, nelle industrie del legno, dei vetri, del bronzo, del marmo, del ferro, delle stoffe, dei merletti.

Mentre nell'accennata scuola viennese era dimostrato come si possa camminare per una via tutta di novità e di invenzione geniale, nelle altre scuole industriali austriache si volle far vedere che la tradizione non viene dimenticata nè trascurata. Ciò si poteva osservare da quanto le scuole, massime della capitale e del Tirolo, avevano presentato, come lavoro collettivo

Fig. 69. Studio di rose dal vero per applicazione alle rilegature della Figura precedente.

di tutti gli alunni, legnaiuoli, stipettai, intagliatori, pittori, doratori, fabbri, bronzisti ecc., camere di un dato stile o boemo o tirolese o viennese o del cinquecento o di Luigi XV o dell'impero, in cui tutto quanto l'arredo e la decorazione erano disegnati ed eseguiti a seconda dello stile e dell'epoca.

Dalla mostra di scuole così variamente intese apparivano però sempre l'eccellenza dell'insegnamento, i risultati mirabili di quei metodi ed una grande coltura artistica in chi dirige simili istituti.

Ma dove si palesava con grande insistenza una ricerca sistematica, dov'era evidente l'intenzione negli ordinatori della mostra di ogni scuola di palesare i criterii ed i metodi del proprio insegnamento, era nelle scuole francesi, le quali riguardavano tutte le specialità delle industrie, anche quelle con cui a prima vista l'arte sembra avere relazioni alquanto lontane, trattandole con un metodo pratico e sperimentale, con un carattere scientifico sommamente notevole. Non solo ho avvertito con meraviglia tale specializzazione delle scuole, essendovene ad esempio per decoratori di appartamenti, per disegnatori di carta da parati, per legatori di libri ecc. ecc., ma ho ammirato in tutte un carattere di praticità, che risultava evidente dai programmi, prescriventi, tra l'altro, l'obbligo di visite regolari settimanali alle fabbriche nelle quali hanno larga applicazione le industrie

Fig. 70. Studio della pianta selvatica di Fior cappuccio: *Delphinium Consolida*. (Vedi Fig. 71 e Dettaglio 17-18).

speciali insegnate entro le singole scuole. Questo appariva specialmente nelle scuole d'arti e mestieri, che avevano per la Francia, non meno che per l'Olanda, ad esempio la scuola di Rotterdam: mostre ampie, copiose, riccamente ordinate, mentre

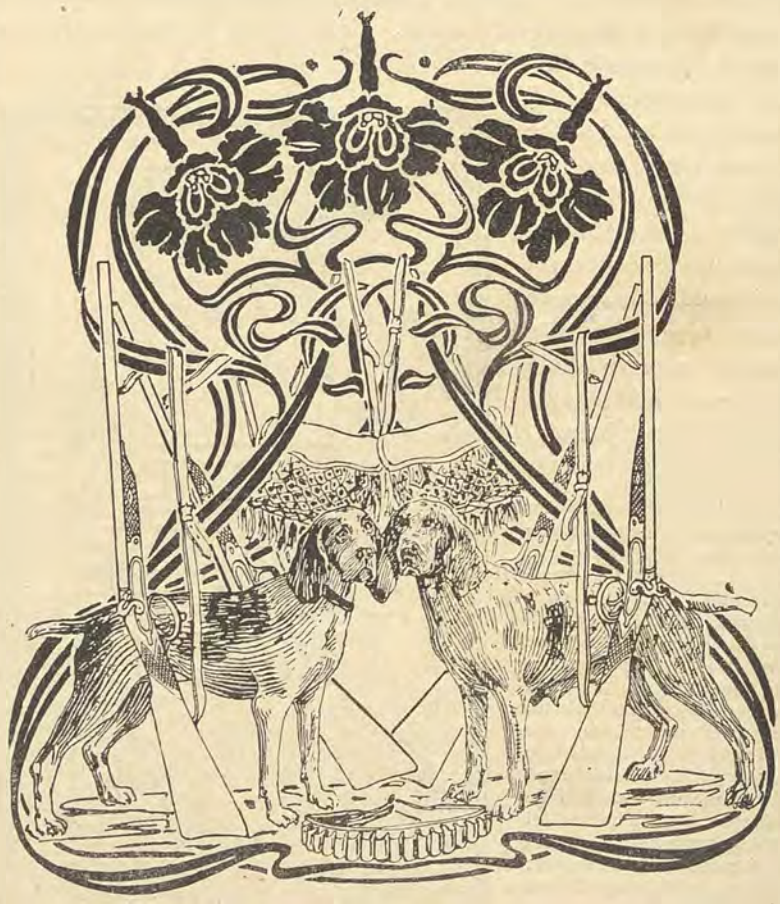


Fig. 71. Rilegatura d'un libro di Caccia con applicazione di Fior cappuccio. (Vedi Fig. 70).

che per l'Italia, colla ristrettezza del locale, derivata dal grande inconveniente di aver mandato all'Esposizione un numero eccessivo di scuole, simile metodo di ordinamento non si era saputo, nè potuto adottare.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

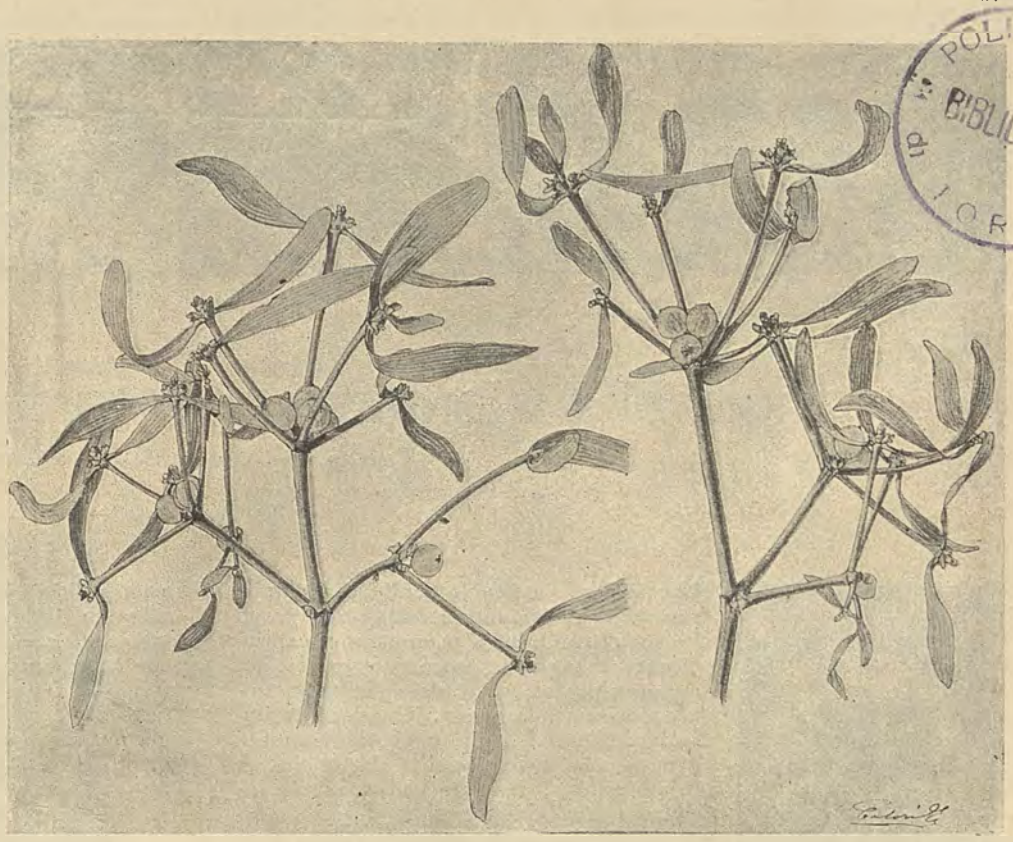


Fig. 72. Studio della pianta parassita di Vischio: *Viscum album.* (Vedi Fig. 73 e Dettaglio 19-20).

Tra le scuole francesi notavansi le femminili, delle quali alcune avevano programmi assai più sviluppati delle nostre, specialmente in ciò che conduce alle industrie della sarta e della modista, arrivando alcune di esse allo studio del nudo e del costume all'acquerello, oltre che alla composizione ed alla fattura di tutto ciò che riguarda l'abbigliamento femminile ed il relativo figurino.

La Russia, la Francia, il Belgio, l'Olanda ecc. avevano maturato saggiamente le loro esposizioni, prima di mandarle alle prove del confronto, e avevano curato di mostrare come in ciascuna delle scuole, sia d'arti e mestieri, sia artistiche ed industriali, si sapeva preparare i giovani allievi agli scopi speciali che ciascuna di dette scuole si prefigge, con metodi rapidi ed eccitatori della mente. È con meraviglia che si ricorda la perfezione raggiunta dalle scuole industriali e d'arti e mestieri di detti paesi, tra le quali ricordo per l'inarrivabile giustezza nel lavoro del ferro la scuola per gli armaiuoli di Liegi, e per la ricchezza dei mezzi quelle di arti industriali di Mosca (scuola Strogonof) e di Pietroburgo (scuola Stieglitz), le quali tutte, a dire il vero, hanno avuto per la loro fondazione, come per il loro funzionamento, una tale larghezza di fondi che sarebbe follìa sognare per le nostre povere scuole, le quali, in confronto al loro costo, rispondono con risultati, certamente di gran lunga superiori a quelli che apparivano dalla Mostra di Parigi.

A proposito di risultati e di metodi conviene anche notare con molta attenzione quelli dati da scuole, che, fondate in certe località ricche di antiche industrie, si erano applicate a perfezionare ed a mantenere sempre più vive ed alacri le tradizioni secolari; tali erano, ad esempio, le scuole di pittura sulla ceramica di Limoges, di orologeria di Cluses (Alta Savoia), delle industrie del legno nel Tirolo ecc. ecc., alle quali l'Italia poteva contrapporre, per identità d'indirizzo, la scuola vetraria di Murano, quelle dei coralli di Torre del Greco, degli intarsi di Sorrento, dei merletti di Cantù, di Genova (Duchessa di Galliera) e di Brazzà, di intaglio in legno di Barlassina e di Lissone, quelle di tintoria e di tessitura di Prato, di Arpino e di Biella, quelle delle pelli lavorate di Napoli, dei cestari di Udine ecc. ecc. Ma questa pure è una via nella quale il nostro paese ha ancora molto da fare e tanto bene da sperare.

Dall'insieme delle osservazioni fatte in questa occasione mi sono convinto che le nostre scuole in generale, messe in confronto colle francesi, peccano dal lato del metodo di insegnamento; che nella specialità delle industrie del ferro e del legno non giungono in generale alla stessa perfezione nella esecuzione dei lavori; che sono buone al pari di quelle nell'insegnamento commerciale. La maggior differenza tra le nostre scuole di arte industriale e quelle dell'Austria, dell'Inghilterra e della Francia, paesi che al giorno d'oggi procedono a capo del movimento moderno, sta nello spirito più conservatore mostrato dalle nostre e proveniente dalla maggiore somma di grandi tradizioni che il nostro paese ha in confronto degli altri. Da ciò si vede chiaramente che lo studio dei nuovi elementi ornativi, praticato a Napoli ai tempi del Palizzi, ed a Firenze presentemente, deve essere non solo continuato ma anche sviluppato con maggiore coraggio, perchè possiamo arrivare anche noi a dare all'arte decorativa, senza dimenticare le nostre gloriose tradizioni, una freschezza ed una giovinezza che si accordino colle tendenze generali dell'epoca. Nella maggior parte delle nostre scuole l'esercizio dell'invenzione è in generale meno intenso di quello che lo sia nelle scuole estere, e ciò è un male cui bisogna provvedere. Così pure, quasi corollario delle idee sovraesposte, si palesava la convenienza di dare sviluppo a quelle scuole, le quali, corrispondendo ad attitudini locali o a determinate industrie tradizionali, possono con grande efficacia cooperare al loro miglioramento, accrescerne le energie ed allargarne il campo d'azione, mettendole all'altezza delle moderne idee e delle esigenze attuali, ed in condizioni di potere con fortuna lottare contro la concorrenza straniera.

Ad ogni modo, la buona accoglienza, che tutti indistintamente i giurati stranieri hanno fatto alle nostre scuole, è davvero incoraggiante, come è grandemente confortante il constatare i grandi progressi che sono stati fatti in quest'ultimo quindicennio. Auguriamoci di continuare nella presente via; ed auguriamoci specialmente che il desiderio di bene, tanto vivo presso chi dirige questo ramo della pubblica educazione nel Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, sia di sprone a tutti nel fare il meglio che sia possibile.

Come osservazione speciale però non potremo ristarci dal raccomandare che per le mostre di una importanza tanto grande quanto quella di Parigi, le nostre esposizioni parziali siano prima a lungo maturate e discusse e preparate presso di noi, a casa nostra, innanzi di portarle all'estero, e che il lavoro di ordinamento sia per l'avvenire affidato a chi sappia con diligenza non minore della competenza attendervi. Questo io dico nel vivo e fervido desiderio che le nostre scuole d'arti industriali, divenendo organismi vitali del paese, possano corrispondere ai sacrifici che domandano, e contare efficacemente tra i fattori dell'educazione e del benessere nazionale.

ALFREDO D'ANDRADE.

Fig. 73. Fregio dedotto dalla pianta di Vischio: *Viscum album* (Vedi Fig. 72).

XVII.

TRONI DI MADONNE NEI DIPINTI DEL RINASCIMENTO

Continuazione. Vedi fascicolo precedente.

— *Fig. da 74 a 80.* —

Chi considera le scuole dell'Italia Centrale s'avvede che l'evoluzione del tipo del trono ha seguito una linea in apparenza capricciosa: ora segna un precoce progresso, ora appare ripiegata su sè stessa, talvolta sembra persino in regresso. Una scuola impara dall'altra, copia e adatta i motivi della scuola vicina; poi li abbandona. A primo aspetto, in questo svolgimento intricato, parrebbe che tutto fosse confusione. Eppure è in mezzo a questa confusione, tra questi sbalzi e regressi, che il tipo del trono del Rinascimento nei quadri di Madonne compie la sua evoluzione o meglio la sua via ascendente.

I troni gotici persistono ancora, dapprincipio, nella scuola umbra così conservatrice. Niccolò Alunno nella sua Annunciazione della Pinacoteca di Perugia, sceglie ancora uno stallo ad inginocchiatoio che pare un trono vescovile di cattedrale del trecento od un trono di sala d'onore o d'udienza del Castellano e della Castellana di quel tempo. È adorno nella spalliera di una ricca stoffa di broccato e protetto in alto da un elegante baldacchino intagliato e traforato. Dinanzi è un inginocchiatoio che pare ancora del tempo dei seguaci di Giotto. Ora è strano che nella stessa tavola si vegga il muricciuolo di fondo adorno di un fregio a festoni alternati con teste di cherubini ed arselle, già nel vero stile del Rinascimento (Fig. 74).

Fig. 74. Niccolò Alunno nella Pinacoteca Vannucci a Perugia.

* * *

Il Beato Angelico ancora così legato al Medio Evo nel proprio ideale, ma di già verista negli accessori, nel suo quadro della Incoronazione della Vergine nel convento di San Marco fa bensì seder tuttavia il Redentore e la Vergine in un trono di stile bizantino-arabo (del tipo di quello della cappella Palatina di Palermo), ma nella sua Madonna di Cortona già accenna ad un compromesso: vediamo un trono con colonnette a spirale ed un fondo superiore a conchiglie e festoni. Poi tronca colle reminiscenze del passato e disegna l'architettura dei suoi troni in puro stile del Rinascimento. Il trono della Madonna di Annalena è una nicchia o tabernacolo a conchiglia, fiancheggiato da due tratti a fregio di festoni. Nella tavoletta della Madonna del convento di San Marco ci dà una vera edicola del Rinascimento con due pilastri corinzi scanalati ed una trabeazione a festoni e filari di dentelli.

Fig. 75. Attribuito a G. Spagna. Pinacoteca Vannucci a Perugia.

Quasi parallelamente Domenico Veneziano semplifica di già con vero spirito del Rinascimento la sua celebre Santa Conversazione, contentandosi di un rialzo di pochi gradini in un giardino e di una nicchia poligonale fiancheggiata da altre minori; e fa sedere la sua Vergine sopra uno scanno così modesto che le vesti lo nascondono del tutto. Così pure successivamente Alessio Baldovinetti; anch'egli presenta la sua Vergine seduta su un piccolo scanno che scompare sotto alle vesti e dinanzi ad una cortina tirata in un giardino.

Fra Filippo Lippi rinchiude per lo più la Madonna col Bambino nell'interno di una stanza, talvolta assai vicino alla finestra aperta e seduta sopra una poltrona bassa con braccioli in forma di delfino a squame: così nella Tavola della Galleria degli Uffizi. Nel tondo che si trova a Pitti, pone invece una poltrona senza braccioli, ma con una bassa spalliera a forma circolare, incorniciata da volute. Finalmente nella gran scena della Incoronazione si risolve a dare un trono al Padre Eterno, onde conferire maestà alla gran

scena (Accademia di Firenze). Questo trono però è di bizzarra invenzione: la spalliera forma una nicchia ed i braccioli si protendono molto sul dinanzi fino a raggiungere due pilastrini ionici, uno per parte, sormontati da antefissa a conchiglia.

Il Botticelli va dietro all'esempio di Filippo Lippi. Nelle due Madonne del Museo Poldi Pezzoli e dell'Ambrosiana in Milano, nella Madonna che fino all'anno scorso era in Casa Chigi a Roma, in quella della Galleria Borghese a Roma, nel celebre tondo del *Magnificat* agli Uffizi, il trono è ridotto ad un sedile, ad uno scanno, quasi sempre nascosto dalle vesti. Non che sia già venuto il momento in cui l'arte è capace di dare solennità e maestà alle figure della Madonna senza che più occorrano accessori sontuosi, ma l'indirizzo del pittore, la sua preoccupazione sono rivolti verso il sentimento e verso la tenerezza materna.

Ciò è tanto vero che i due fratelli Antonio e Piero del Pollaiuolo ed il Botticelli stesso, nel creare la serie delle figure allegoriche delle Virtù pel Tribunale dei Mercanti, oggi conservate agli Uffizi, le vollero sedute su magnifici troni monumentali di marmi di varii co-

Fig. 76. Giovanni Santi. Chiesa di S. Domenico a Cagli.

lori, collocati sopra una larga base e dinanzi ad una parete, parimenti a marmi colorati. Sulla larga lastra del sedile poggiano poderosi braccioli a volute, e dietro sorge la spalliera a nicchia con due mensole laterali in alto, le quali, mediante un dado di architrave, portano un arco a botte.

Filippino Lippi ritorna all'alto trono di marmo, a nicchia in forma di piccola abside, probabilmente sull'esempio del Verrocchio.

Il Verrocchio difatti predilige il trono a forma di ricca edicoletta in puro ed elegante stile del Rinascimento, l'edicoletta svoltasi a traverso le creazioni successive di Donatello e di Antonio e Bernardo Rossellino. Tanto la tavola del Museo di Napoli, quanto la pala del Duomo di Pistoia (nella quale vuolsi che abbia collaborato moltissimo Lorenzo di Credi), ci presentano un'identica composizione: la Vergine seduta sopra un trono, col Bambino, e fiancheggiata da due santi. Siamo sul limitare di un terrazzo di marmo, che da una bella loggia lascia spaziare lo sguardo nella sottostante e lontana campagna. Addossato a questa loggia e rialzato di due gradini, vedesi il trono della Vergine. Il sedile a cornice e cimasa dalle modanature classiche, ha uno specchio di marmo colorato. Mancano i braccioli. L'alta spalliera si innalza ritta fra due pilastri scanalati corinzi; sopra i due capitelli corre la trabeazione che porta una bella arcata centinata, la quale racchiude la solita nicchia a conchiglia. L'eleganza e la purezza delle linee e delle forme concorrono all'effetto ideale di queste piacevoli creazioni.

Nella Santa Conversazione agli Uffizi, il Verrocchio fa pur succedere la placida scena in un terrazzo da giardino, ma alla loggia ha sostituito un muro chiuso, dagli specchi di marmi colorati. Il trono ha due braccioli, sui quali sono collocati due vasi di bronzo, uno per parte. La spalliera a nicchia quadrangolare porta, mediante mensole, l'arcata centinata di coronamento, suddivisa nell'interno da parecchie riquadrature. Ciò che garba in quest'opera è l'armonia, la misura, la proporzione delle varie parti (Fig. 78).

Analogo è pure il trono, rialzato però assai mediante gradinata coperta di ricco tappeto, nel quadro del Ghirlandaio, che si conserva agli Uffizi (Fig. 77).

A questo punto però i pittori fiorentini cedono sempre più il passo al naturalismo: ed ora insensibilmente, ora a sbalzi, finiscono per abbandonare del tutto i ricchi troni delle Madonne. Piero di Cosimo e Fra Bartolomeo, quando vogliono fare rappresentazioni solenni, monumentali, pongono il sedile — un semplice scanno cubico — sopra una base di marmo od una gradinata; Piero di Cosimo, nella sua pala degli Uffizi, si risolve persino a far salire la Madonna sulla stessa base, disponendo al basso, a destra e a sinistra, i santi, che formano la sua corte. Finalmente l'arte tende davvero alla naturalezza ed esprime la maestà colla sola imponenza delle figure.

* * *

Attorno alla Toscana, nelle Romagne e nell'Umbria, abbiamo nei tipi di troni concetti svariatissimi; tutti però, poco per volta, lasciano il passo al concetto che tende a raggiungere, collo stile delle figure armonizzato alla semplicità del fondo, la naturalezza, quindi la semplificazione del trono e per ultimo la sua abolizione.

Sebbene non si tratti di rappresentazioni di Madonne, pure per l'influenza che hanno esercitato sui troni delle Madonne nei quadri

Fig. 77. Domenico Ghirlandaio. Galleria degli Uffizi a Firenze.

degli altri pittori contemporanei e successivi, debbo ricordare quelli delle figure allegoriche delle Arti liberali, che Melozzo da Forlì aveva dipinto nella biblioteca del Duca d'Urbino e delle quali non ce ne rimangono più che quattro, due nella Galleria di Berlino e due in quella di Londra. Sceglieremo la figura della Musica, nella Galleria di Londra.

La giovane donna che rappresenta la Musica, indicando colla sinistra un organetto a canne e colla destra porgendo un libro ad un giovanotto che le sta dinanzi inginocchiato, è seduta in un trono di tipo

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

assai caratteristico per le sue forme classiche massiccie e proporzioni piuttosto tozze, tutto di marmo, con due grossi braccioli a mensole, che sono adorni di una palla e continuano nella spalliera, formando due sostegni scanalati trasversalmente, terminanti a volute e adorni pure ciascuno di una palla. L'arco di coronamento è in armonia col resto per la sua forma poderosa, massiccia, ed ha una decorazione a lettere arabe e nel mezzo un rosone. Il fondo della nicchia è liscio, e sopra, nella lunetta, ha scanalature convergenti.

In questo trono però la figura sta seduta agevolmente, mentre nei troni delle Virtù, già ricordate, dei Pollaiuoli e del Botticelli, i quali avevano imitato Melozzo, coteste donne stanno a disagio e se si alzassero picchierebbero colla testa nell'arcata di coronamento.

Luca Signorelli, che ha cotante analogie con Melozzo (tutti e due avendo avuto a maestro Piero della Francesca), ricorda lo stile del

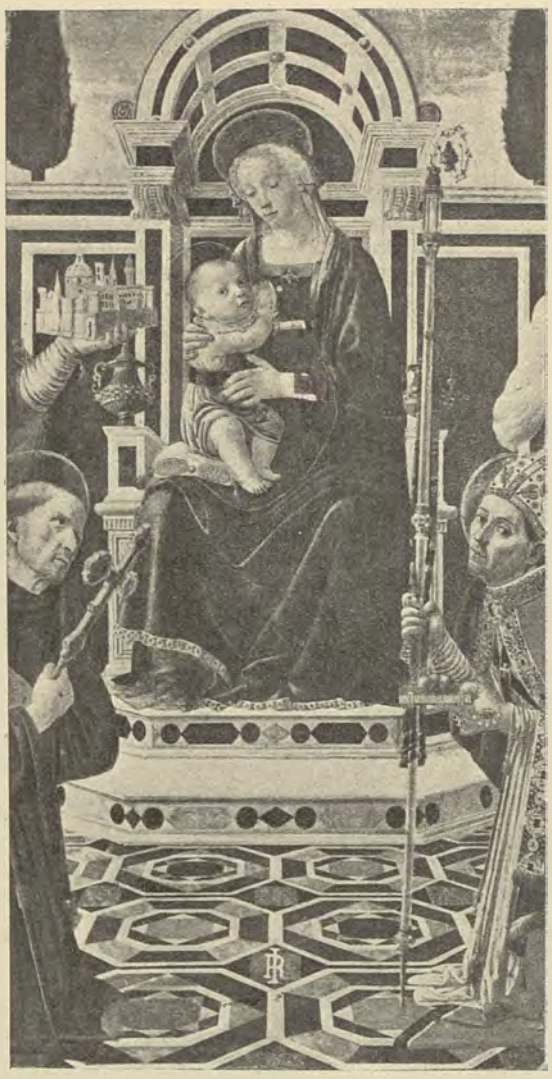


Fig. 78. Andrea del Verrocchio. Galleria degli Uffizi a Firenze.

suo condiscepolo nella decorazione della parete di fondo della sua scena della *Circoncisione*, pure nella Galleria Nazionale di Londra. Nella *Santa Conversazione* invece dell'Accademia di Firenze, colloca all'aperto un semplice scanno sopra un rialzo di gradini, tanto da conseguire anche lui come Fra Bartolomeo un effetto piramidale e quindi monumentale.

Giovanni Santi, il padre di Raffaello, che pescò stile e motivi in tutte le opere dei pittori ragguardevoli del tempo da lui conosciuti, ebbe pure una notevole varietà nei suoi troni di Madonne. Nella chiesa di San Domenico a Cagli, sotto alla scena della Resurrezione, dipinse la Madonna col Bambino, tra Angioli e Santi, in un sacello od edicola aperta, con un trono che ricorda quelli del Verrocchio, ma collocato sopra una base poligonale ed adorno di certe mensole a fogliami, le quali, rovesciate e poste come braccioli ai lati del sedile, in verità non appaiono in armonia, nè in proporzione coll' insieme del trono stesso (Fig. 76).

Il Perugino invece, il grande e mistico pittore umbro, così armonioso, seppe appunto fondere in piacevole ed elegante accordo il tipo dei troni di Melozzo con quello dei troni fiorentini, e poi, come i fiorentini, si avviò gradatamente alla loro semplificazione ed alla loro abolizione.

Nella pala della Madonna in trono fra alcuni Santi, della Galleria Vaticana, compose sopra un alto basamento un trono massiccio e pesante nei braccioli e nell'arcata di coronamento, ma non privo di eleganza e di effetto geniale. Nella Santa Conversazione degli Uffizi, ed in quella della chiesa di S. Agostino in Cremona, riduce il trono ad uno scanno basso, di marmo, sopra un piedestallo dalla fronte adorna di ricchi rabeschi. Più tardi, come vediamo nella preziosa tavoletta del Museo Poldi Pezzoli, fa sedere la Vergine sopra un semplice parapetto.

Il Pinturicchio adottò invece due tipi che ad un certo momento usò poi promiscuamente a titolo di varietà. Così, se in Santa Maria Maggiore a Spello vediamo le due Sibille sedute in troni a nicchia del tutto analoghi a quelli di Melozzo, nella decorazione invece dell'appartamento Borgia conserva questo stile per i seggi delle Arti liberali (rendendoli però più svelti e più geniali ed arricchendoli superiormente di ornati a traforo), ma contemporaneamente adotta per le varie scene allegoriche dei troni fantastici, snelli, leggiadri ed elegantissimi. Per questi egli ha trovato gli elementi negli affreschi romani dei palazzi dell'epoca imperiale, che allora s'andavano scoprendo negli scavi, ossia nelle grotte (come si chiamavan gli scavi), dando il nome di grottesche alle decorazioni foggiate su quello stile.

Lo Spagna ed Eusebio da Sangiorgio addivengono ad un compromesso, sul modello dei troni del Perugino, innestando le decorazioni a traforo del Pinturicchio. Lo Spagna però, dietro al trono, fa salire un alto baldacchino adorno di eleganti lavori metallici nello stile delle grottesche (Fig. 75).

Intanto, mentre Giuliano da Fano cerca di fondere i modelli umbri con quelli ferraresi e veneziani, nell'Italia superiore Marco Meloni, che ha subito l'ascendente del Perugino riduce pure il trono ad un semplice scanno, ma lo colloca sopra un alto basamento marmoreo, a nicchie, figurine e chimere, che ricordano ancora il vecchio stile padovano (Fig. 79).

Fig. 79. Marco Meloni. Galleria Estense a Modena.

* * *

Raffaello, nel suo periodo umbro, per i troni di Madonne seguì i modelli del Perugino, del Pinturicchio, dello Spagna. Basterà ricordare la sua ammirabile Madonna Ansidei, seduta in alto sopra un trono dai braccioli a volute rovesciate, con alto e ricco baldacchino.

Successivamente riduce tutta la maestosità della sua rappresentazione di Madonne nel grandioso baldacchino, e poi in ultimo abolisce anche questo.

La stessa evoluzione compiono pure Leonardo, Michelangelo, Andrea del Sarto; la figura della Vergine si è umanizzata, ed è l'aspetto, l'espressione sua che le conferisce maestà divina.

APPENDICE

Sebbene non si tratti più di rappresentazione di troni e neppure della immagine della Madonna, tuttavia, a complemento di questo breve scritto, non tornerà inutile ricordare la ricchezza decorativa di una pala della scuola del Mantegna. Si tratta del grande dipinto su tela della Pinacoteca di Brera in Milano (N. 163), recante un cartellino senza nome, ma con la data del 1460, e che altre volte si assegnava a Francesco Bonsignore, nato soltanto nel 1455. Vediamo San Bernardino tra due angeli, all'aperto, dinanzi ad un muro basso ed entro il vano di una apertura architravata.

Fig. 80. Scuola di Andrea Mantegna, con la data 1460. Pinacoteca di Brera. (Vedi Tav. 25-26).

Il muro di fondo coi suoi dischi o rotelle di marmo giallo e di porfido ricorda quello che vedesi nella grande rappresentazione ad affresco della famiglia Gonzaga del Mantegna nella Camera degli Sposi al Castello di Mantova. L'apertura monumentale è di marmo o pietra di colore leggermente azzurrognolo con bassorilievi nei pilastri e mensoloni di bronzo. La lunetta superiore è adorna di festoni di foglie e di mele, legati con nastri di color rosso vivo, i quali festoni stanno attaccati con anelli di ottone. Nello spazio vuoto della lunetta, sopra l'architrave, quattro putti in veste gialla, rossa, bruno chiara e bruno lilla, scherzano, giuocano attorno ad un'anfora di metallo lucente.

Una lampadina di vetro appesa all'architrave aggiunge riflessi e luci brillanti a questa ricca, splendida, eppure austera decorazione.

Dott. Giulio Carotti.

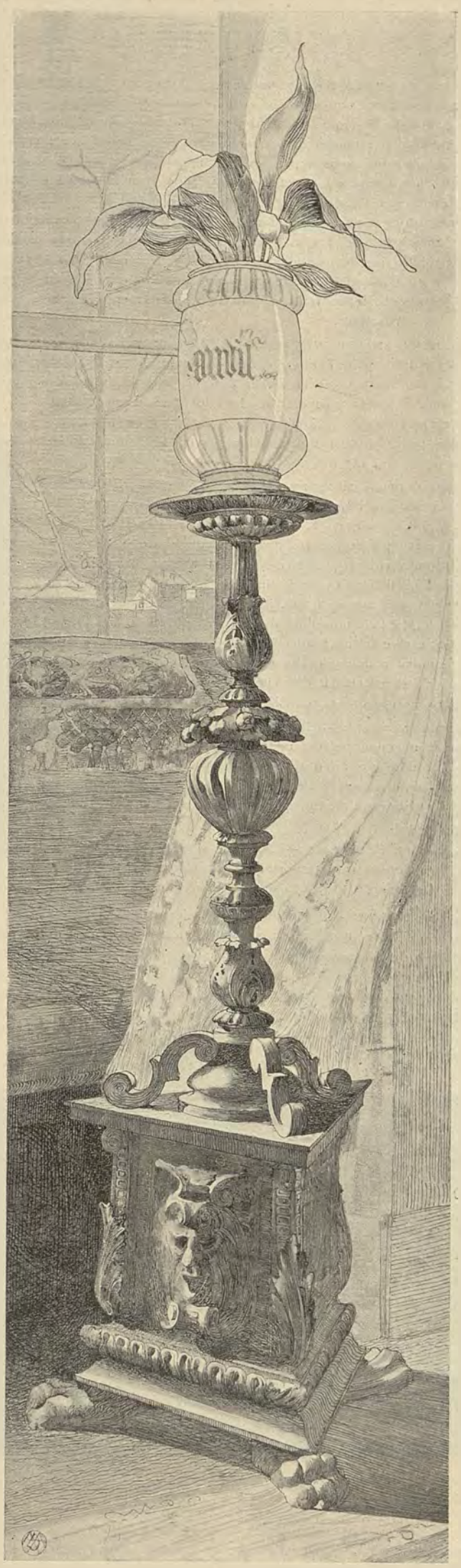


Fig. 81. Portafiori, in parte del Sec. XVI. nella Raccolta dei Fratelli Mora a Milano.

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

XVIII.

NOTIZIE.

Mostra didattica e conferenze tra maestri — Il Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio ha ordinato che nella seconda metà di luglio tutte le Scuole di disegno e d'Arte applicata alle industrie, da esso dipendenti e sussidiate, mandino un certo numero di saggi de' loro alunni a Roma, dove avrà luogo un' esposizione, non destinata alla curiosità del pubblico, ma unicamente indirizzata allo studio degli insegnanti e all'esame della Commissione Centrale per l'insegnamento artistico-industriale.

Avranno luogo nello stesso tempo alquante conferenze su temi prestabiliti, fra i membri della predetta Commissione e una trentina di direttori e presidenti delle migliori scuole. L'*Arte italiana* renderà conto delle discussioni, delle conclusioni e della mostra, non dubitando che tanto l'esposizione dei disegni quanto le conferenze didattiche, seriamente iniziate, rechino un pratico e utile resultato.

Un antico smalto in Italia — Il Bertaux scrivendo d'uno smalto di S. Niccola a Bari nella *Fondation Piot — Monuments et Mémoires publiées par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, smalto che orna il ciborio della famosa basilica, intese a dimostrare che è un lavoro francese, uno dei più antichi eseguiti a Limoges, anzi il più antico in cui siasi adottato il processo delle figure « champlevées » ed incise sopra un fondo smaltato.

Un concorso « monstre » per un Avviso — Il sig. Manuello Malacrida di Buenos Ayres, proprietario della grande fabbrica di sigarette « Paris », invita gli artisti di tutto il mondo ad un concorso per un avviso illustrato, organizzato in guisa favorevolissima a chi vi prenderà parte. Il Malacrida fissò una somma di 22.000 lire divisibili in quindici premi. Il primo di 10.000 lire, il secondo di 5.000, il terzo di 2000 e così via, cioè un quarto di 1000 l., un quinto di 750, un settimo di 250. L'avviso dovrà essere alto 1^{m} 30 e largo 90 cent. e l'artista è liberissimo; l'unica condizione che gli viene fatta si è che non deve adoperare più di sei colori. Chi vuole informazioni maggiori si diriga a *M. Severo Rodriguez-Etchart, 50 rue Caulaincourt - Parigi.*

Monete moderne — La Società Italiana per l'Arte Pubblica bandì un concorso per un modello di nuova moneta nazionale e il concorso andò male; lo riaprì e nemmeno questa volta, secondo il parere della Commissione, il risultato è stato lusinghiero. Furono dati due premi, ma la scelta del modello non venne fatta.

Ancora un Congresso — A Roma si terrà nella primavera del 1902 un Congresso internazionale di Scienze storiche. L'ottava sezione riguarda la « Storia dell'arte medioevale e moderna ».

Colonia Ruskin — Giovanni Ruskin, l'esteta più ascoltato del secolo XIX, non fu soltanto uno scrittore d'arte, ma anche un economista ed un sociologo. Perciò non è qui inutile il notare che le sue idee economiche, non solo in Inghilterra si tentò di metterle in atto, ma anche nell'America del Nord, nella Georgia, ove si fondò una colonia Ruskin, composta di circa 300 anime, uomini, donne e fanciulli, che vive patriarcalmente in case di legno con sette cents (circa 40 centesimi della nostra moneta) a testa per l'intiera giornata; ed è una comunità a base cooperativa che ha una storia non molto antica, poichè risale solo al 1893, ma curiosa.

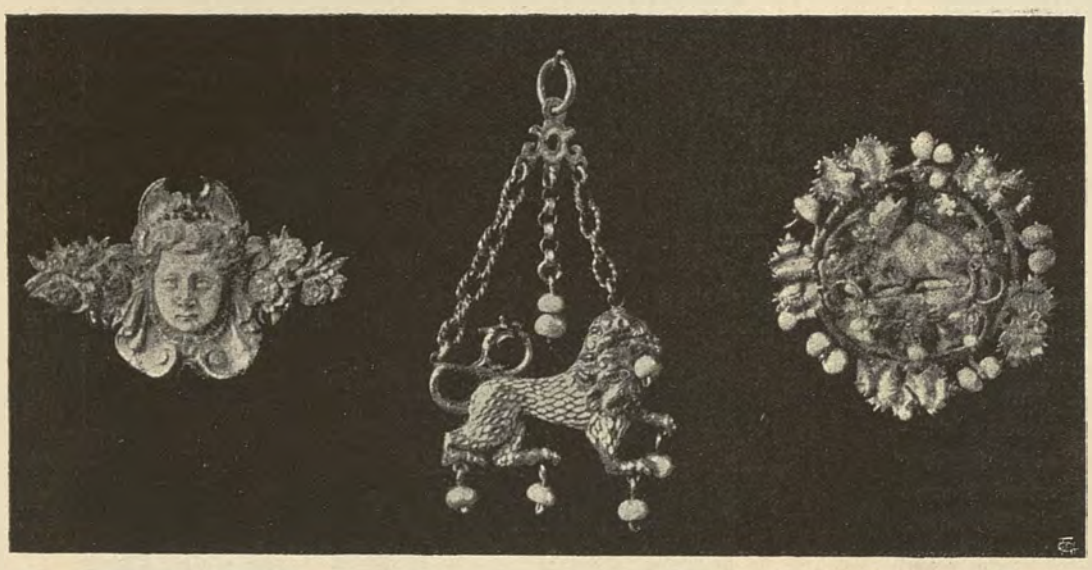


Fig. 82. Gioielli del Rinascimento nella Raccolta Carrand del Museo nazionale a Firenze.

Curiosita' ceramiche — Tutti sanno che ammirabile punto toccò la ceramica greca; orbene due diversi scrittori constatarono che nel Museo imperiale dell'Eremitaggio a Pietroburgo esistono 299 formedi vasi (Cf. Stephani, *Die Vasensamml. d. Kaiserl. Eremitage*, I e II parte) e nel Museo Britannico a Londra. 337 (Cf.: *A Catalogue of the Gr. and Etruscan Vases in the Brit. Mus.*, Vol. I e II). Riteniamo che siano state trascurate le piccole differenze.

« Corpus » dei Musaici pagani e cristiani anteriori al IX Secolo — *Il South Kensington Museum*, di cui venne parlato nell'*Arte* in uno dei suoi ultimi numeri, si propose molti anni sono di comporre un inventario delle opere musive pervenute sino ai nostri giorni, ma il tentativo riescì monco e inesatto; Eugenio Müntz, che sui musaici pagani e cristiani stampò dei lavori i quali ricevettero la lode di Giambattista De Rossi, si propone di rifar il lavoro tentato dal *South Kensington Museum*, ma limitando il recinto delle sue indagini al regno di Carlomagno († 814). Il « Corpus » conterrà delle fotoincisioni e delle cromo, ed il testo sarà poco esteso.

Esposizione a Lodi — Questo Settembre avrà luogo a Lodi una Esposizione d'arte sacra antica e moderna, alla cui attuazione concorre la Provincia.

« Il Gigante » a Bologna — La famosa statua colla fontana del Giambologna, che orna il centro della *alma mater studiorum*, si voleva riprodurre, e la riproduzione doveva ornare una piazza di Roma. Il Comune di Bologna protestò in nome di un diritto artistico offeso. Anche il Re del Belgio desiderò una riproduzione del Gigante ed acquistò quella bronzea eseguita dai fonditori Nelli, che verrà collocata nel giardino o in un cortile del suo Palazzo, con una targa la quale indichi essere la statua una copia dell'originale di Bologna. Destinata ad un luogo privato e colla targa predetta, ogni opposizione sarà evitata.

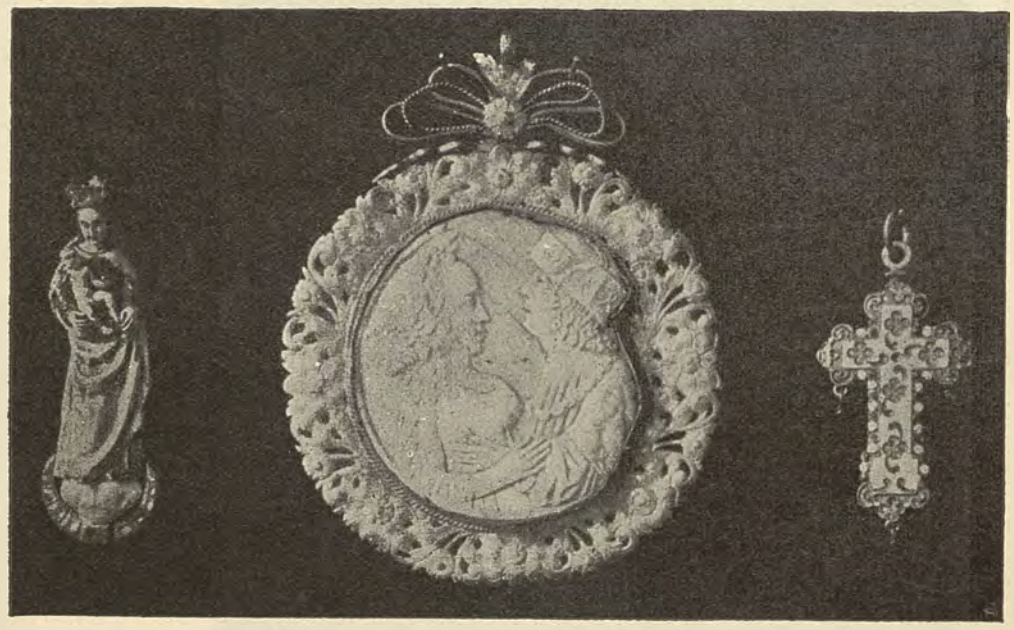


Fig. 83. Gioielli del Rinascimento nella Raccolta Carrand del Museo nazionale a Firenze.

Per gli orefici — A Parigi si pubblica, da poco tempo, una *Rivista di gioielleria e oreficeria*, con intendimenti molto seri; essa è ricca di illustrazioni ed il suo fine è di dare ogni mese le cose più belle che si fabbricano in fatto di gioielli e di oreficerie, sia in Francia, sia all'Estero. Persone tecniche e intelligenti, illustrano le opere riprodotte.

I Sei — Come a tempo dei Preraffaellisti, di cui fu l'anima il nostro Dante Gabriele Rossetti, oggi si è composto un gruppo di Sei artisti, col proposito di studiare i problemi dell'Arte contemporanea e tradurli in opere ispirate a idealità affatto moderne, testimoni delle aspirazioni estetiche del nostro tempo. Il gruppo dei Preraffaellisti risiedeva a Londra, il nuovo gruppo risiede a Parigi; e col fine di mettere l'arte in tutto — *l'art dans tout* — i Sei compongono mobili, bronzi, gioielli, tappeti, che via via espongono in apposite Esposizioni annuali. Il gruppo si compone dei seguenti artisti: M. M. Plumet, Tony Selmersheim, Charpentier, Nélaton, Aubert e Dubois.

L'arte del Cuoio — G. Dubouchet, pittore e incisore, il quale ha abbandonato quella che taluni si ostinano a chiamare la Grande Arte per darsi alle Arti Minori, sta per pubblicare un' opera sopra l'*Art du Cuir* e le sue molteplici applicazioni. Il Dubouchet si è fatto maestro legatore nel genere di quei maestri che facevano le superbe legature del Maioli e del Grolier, e l'opera sua sopra l'Arte del Cuoio dev'essere conosciuta da chi si occupa di questo ramo artistico industriale. A Parigi le legature del Dubouchet sono ora molto considerate.

Bologna storico-artistica — Un Comitato designato così: « Comitato pro Bologna storico-artistica » si è costituito in questa città collo scopo di tutelare, quanto più è possibile, l' integrità della storica fisonomia di Bologna, sia promuovendo restauri, sia disciplinando quelli di iniziativa privata, e insieme col fine di evitare che i lavori nuovi stonino col carattere locale antico. Scopo molto alto, forse troppo alto, per arrivare a toccarne con mano i beneficii. Il Comitato è composto di trenta membri effettivi e si è aggregato un certo numero di soci onorari.

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

Anno X. GIUGNO 1901 N. 6

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

R. POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

XIX.

LA FACCIATA DEL PALAZZO DUCALE DI VENEZIA

VERSO IL RIO DELLA PAGLIA.

— *(Fig. da 84 a 100. Dett. da 21 a 24.* —

RINCIPIAMO da una citazione: *1483. adi 14 septembrio a hore 5 de note se impiò fuogo in questa città nel palazo del doxe et comenzò a brusar dala parte dove era la capella chel doxe ogni zorno udiva messa, causato perchè el zago lassò il stupin dil candeloto acceso ... Brusoe la sala dele do nape dove si dava audientia el colegio se reduseva, atorno di la qual era depento la istoria quando el doxe domino Christoforo Moro andò in Ancona per andar contro turchi: si brusoe la camera li appresso dove era il mappamondo et la Italia sopra do quadri fata novamente per pre Antonio de Leonardis optimo cosmographo.... e qui li Savi si ridusevano a consultar. Si brusò tuto il palazo dil doxe excepto una parte dove era una camera con tuti li doxi depenti con li soi brievi, come el gran conseio, che si chiamava la camera di doxi: et etiam la sala di pregadi non si brusoe, ma ben loficio dil zudegà di proprio erra soto il palazo;... e tutta la terra corse ad ajutar et.... so-*

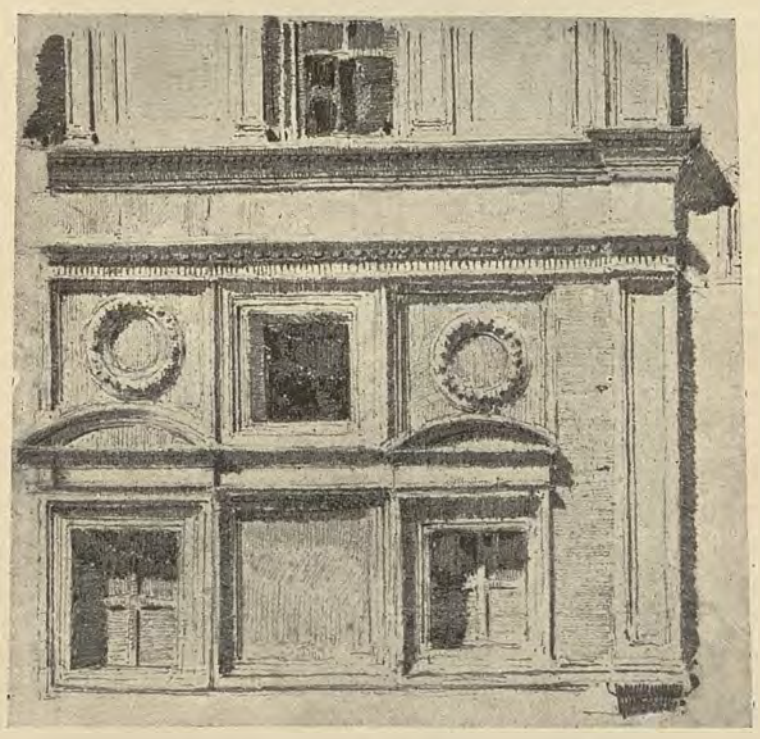


Fig. 84. Parte della facciata verso il Rio della Paglia.
Schizzo dell'architetto Giuseppe Brentano († 31 dicembre 1889).

lum lhabitation dil doxe brusoe. ....Et la matina seguente il doxe si riduse ad habitar in cha Duodo ch è di là dil rio alincontro dil palazzo preditto.... Et fu preso in pregadi.... far fabricar il ditto palazo ducale in tre soleri (quattro piani) *qual sia bellissimo, et altri di colegio voleano solamente refar il dito palazzo come erra prima con spexa solum di ducati 6000.... E fo fatto sopra-stante Antonio Rizo Taiapiera con ducati 100 al anno, ma da poi nel anno 1498 si trovò esser sta speso in la fabricha del ditto palazzo che si faceva, e non era fatto la mità, ducati 80 milia, non spesi ma robati in più parte.... et a la fin fo scoperto ditto*

Fig. 85. Fianco del camino nella Camera degli Scarlatti.
Appartamento del Doge. — Schizzo di G. Brentano.

Antonio Rizzo aver rubato ducati 12 milia il qual fuzite a Foligno et ivi morite.

Son queste le parole con cui il contemporaneo Marino Sanudo volle ricordare come l'incendio del 1483 rovinasse la parte a tramontana dell'esteso braccio del Palazzo Ducale, che, chiudendo ad oriente questo edifizio, prospetta all'interno sul cortile ed all'esterno si allunga sul Rio della Paglia, detto anche *di Canonica;* braccio che a mezzogiorno, dove in origine s'ergeva la nota torre orientale, si connette con le maravigliose costruzioni del secolo XIV.

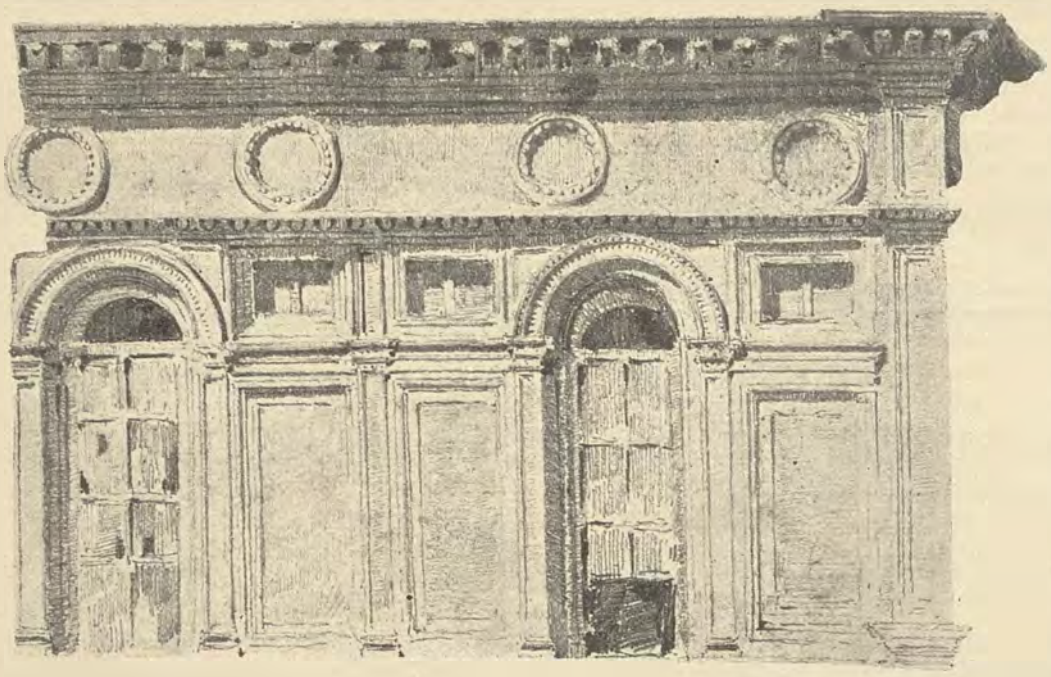


Fig. 86. Parte della facciata verso il Rio della Paglia. — Schizzo di G. Brentano.

Non è però mia intenzione esporre qui la molto complessa e sì lunga storia di tanto grandioso monumento, di quest'edifizio che, fondato nel IX secolo dai Partecipazi in guisa di castello, subì poscia non poche vicende. Mi limiterò invece a raccogliere alcune delle principali notizie sui lavori eseguiti nei secoli XV e XVI nel predetto braccio orientale e specialmente riguardo alla facciata sul Rio, la quale per la sua posizione, relativamente sfavorevole, attrae meno delle altre il visitatore, sebbene degna d'un accuratissimo studio tanto per la sua struttura ed i particolari architettonici, quanto per le squisitissime decorazioni con cui i più graziosi scalpelli del nostro Rinascimento seppero copiosamente infiorarla.

Anzitutto, a qual tempo rimontava il lungo tratto di fabbrica, in parte rovinato dal fuoco nel 1483? Qual forma aveva, o qual era lo stile della sua architettura?

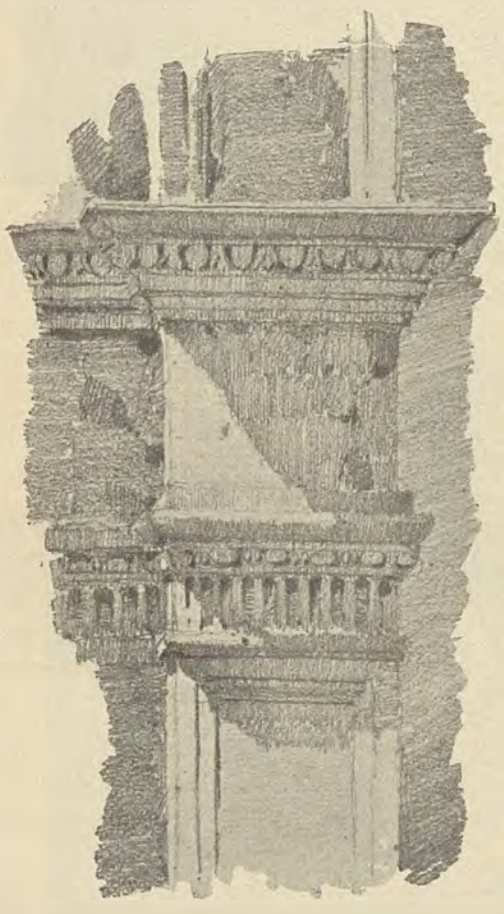


Fig. 87. Dettaglio della Fig. 84.
Schizzo di G. Brentano.

Purtroppo a siffatte domande manca oggi ogni risposta e forse anche questo problema, al pari di tanti altri, rimarrà senza soluzione avvenire. Solo ricorderò come dalle più autorevoli ed antiche cronache possa dedursi che alla morte del doge Candiano IV (976), e probabilmente sino dal principio della costruzione, i dogi abitassero nella parte orientale dell'edifizio: edifizio che nella grandiosa rifabbrica iniziata da Sebastiano Ziani (1172-78), spogliandosi quasi del tutto delle sue torri e cinte da castello, e sulle interrate difese dei suoi fossati protendendo portici e loggie, forniva chiara prova e della fiducia del Governo nel popolo e della potenza e sicurezza di Venezia verso i nemici di fuori.

Dai documenti pubblicati dal Lorenzi, apprendesi che in quel lato del palazzo si lavorava nel secolo XIII e nel principio del XIV. Durante le grandi innovazioni architettoniche imprese nel 1340, una parte a levante, presso il Molo, dovette pure essere modificata; ma non sembra però che il rimanente di quel lato abbia allora avuta una radicale trasformazione. Ivi, nel secolo susseguente, si facevano invece dei restauri ed altri lavori frammentari, riguardanti l'abitazione del doge, le scale e la sala dell'Udienza, detta *delle due nape* e poscia *dello scudo*. Altro non si conosce di certo.

Tuttavia, osservando che nella citata memoria del Sanudo, la spesa pel rifacimento del Palazzo, com'era prima dell'incendio, non avrebbe potuto ammontare che a 6000 ducati soltanto, è ben lecito dedurre che la preesistente fabbrica non dovesse essere gran fatto cospicua; nè, tranne in un breve tratto contiguo all'angolo verso mezzogiorno, si poterono rinvenire (a differenza delle altre ricostruzioni dei secoli XIV e XV) marmi, colonne, fregi o frammenti decorativi di sorta, da potersi attribuire ad un più vecchio edifizio.

Come già dissi, alcune sale o stanze a tramontana del braccio orientale, furono nel 1483 risparmiate dalle fiamme, e così, ed anche per non modificare il loro collegamento con altri scomparti interni, si lasciarono ancora sussistere includendole nelle nuove costruzioni del Rizzo. Non sarebbero quindi da addebitarsi a questo valente architetto i difetti di simmetria e di corrispondenze verticali nella distribuzione delle masse e delle aperture (in special modo nel prospetto volto al cortile, tra i due piani superiori e i due ordini sottostanti), poichè, come di leggieri comprendesi, tutto ciò invece deriva da un cosiddetto concetto economico dei committenti. Concetto, non solo riprovevole artisticamente, ma opposto altresì ad ogni buon criterio statico, e di cui purtroppo per lungo tempo l'edifizio subì le dannosissime conseguenze, alle quali ai nostri giorni soltanto si potè radicalmente provvedere con ben consigliati e pazienti restauri.

La parte del maggior prospetto interno, che si deve al Rizzo, incomincia poco al di là della piccola facciata a tramontana, nel cortiletto dei Senatori, e corre fino al punto in cui si modifica l'allineamento dell'anzidetto prospetto. Ed a questa

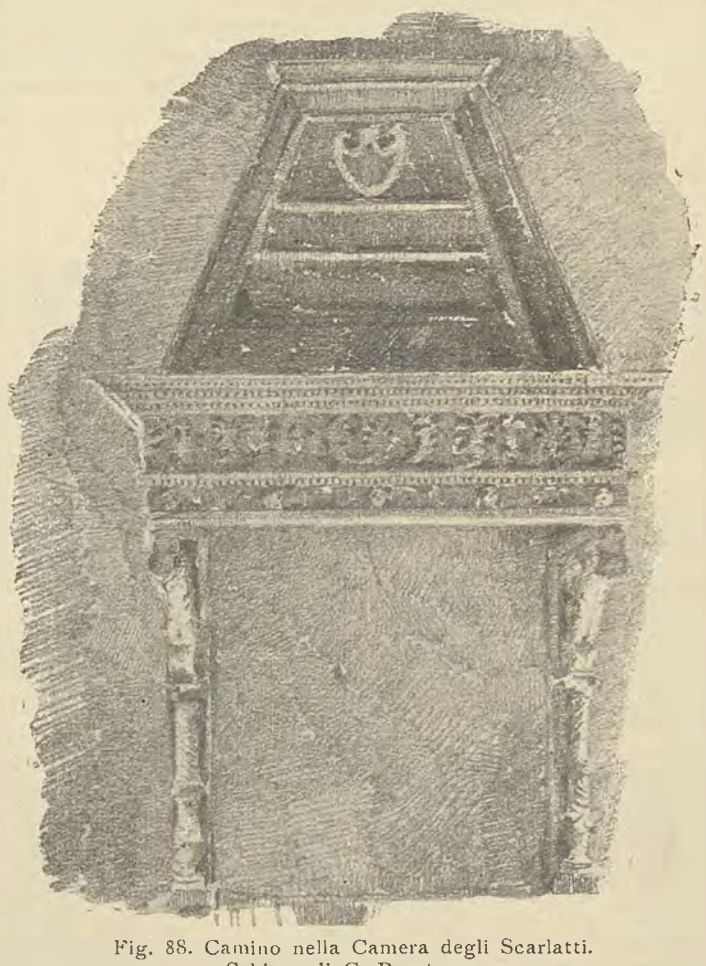


Fig. 88. Camino nella Camera degli Scarlatti.
Schizzo di G. Brentano.

parte ammirevolmente s'innesta la splendida scala scoperta, oggi detta *dei Giganti*.

È vero che il Rizzo fuggiva da Venezia nel 1498, ma così poco di nuovo io credo che siasi qui allestito dopo di lui, fino alla morte del doge Agostino Barbarigo (1501), da non potere togliergli il merito di quella parte del Palazzo, la quale anche nei particolari si manifesta del tutto omogenea e perciò, senza dubbio, compiuta dai medesimi scalpelli (quasi tutti lombardi) che sotto gli ordini di quel grande maestro l'aveano iniziata. Ed è appunto

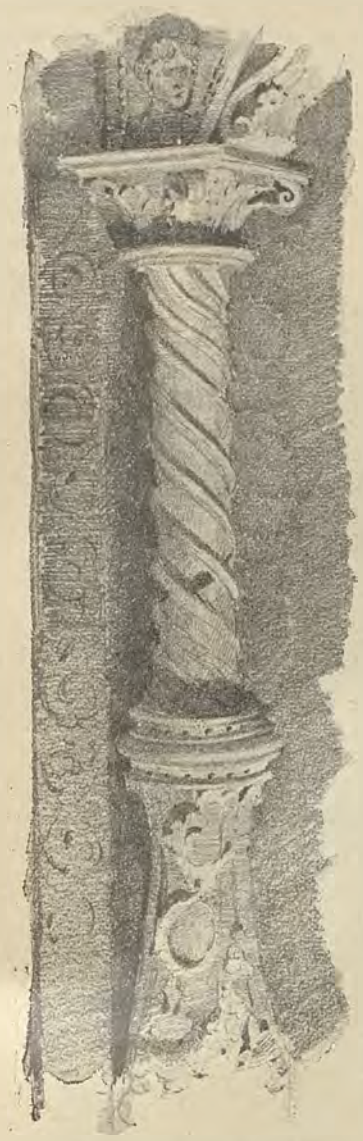


Fig. 89. Dettaglio del precedente camino. — Schizzo di G. Brentano.

dall'esame delle parti architettoniche e delle tante svariate decorazioni e dagli stemmi ducali qua e là scolpiti, che si può determinare dove e quando i lavori furono interrotti.

Anche nella grandiosa facciata volta al Rio, le costruzioni furono sospese approssimativamente allo stesso punto, cioè al vano in corrispondenza dell' odierna *Scala d'Oro,* allora non ancora progettata. E, come puossi anche dedurre dalle differenze degli ornamenti, il limite inferiore delle ricostruzioni del XV secolo, sarebbe qui indicato dall'asse della pilastrata mediana delle quattro ricche arcate del grande approdo.

Questo esteso prospetto, assai maestoso nella sua struttura e più dell'altro euritmico nella distribuzione delle parti decorative, ha il basamento robustamente costituito da un bugnato a punte, cosiddette *di diamante,* alternate con incavi: bugnato tanto in uso nella Toscana e che in Venezia aveva già fatta la sua comparsa, più d'un ventennio prima, nella Ca' del Duca Sforza a S. Samuele, per opera di maestro Bartolomeo Bon veneziano.

Nella lesena estrema dell'accennato basamento, verso la chiesa di San Marco, è scolpito lo scudo ducale di Giovanni Mocenigo († 1485).

Nel prospetto del cortile il ripetersi e spesseggiare (anche esuberante) delle eleganti modanature e ricorrenze orizzontali, la straordinaria varietà degli ornati profusi su tutte le parti organiche capaci di essere decorate, l'impressione insomma che, sino dal primo sguardo, il complesso di tante ricchezze suscita nell'osservatore, giova a distogliere per un certo tempo l'attenzione dalla sconnessa ordinanza architettonica ed a menomare o compensare, poscia, l'effetto che da questa sarebbe prodotto.

Fig. 90. Dettaglio del precedente camino. — Schizzo di G. Brentano.

Una delle particolarità architettoniche di questo edifizio, è la forma quadrangolare data agli abachi o tavole dei capitelli, sia dei pilastri, sia delle colonne, e talvolta con proporzioni troppo forti.

Sopra questi abachi rettilinei sono anche spesso disposti altri intavolamenti o sopraornati; questa singolare forma (che

Fig. 91. Prospetto verso la corte dei Senatori. — Schizzo di G. Brentano.

si vede ripetuta tanto nell'ultimo ordine di ambedue i prospetti, quanto nelle grandiose rive od approdi) dà, è vero, ai sostegni un aspetto di maggiore robustezza ed offre pure spazio a certe decorazioni, tuttavia essa non riesce molto gradevole, perchè troppo rigida e non sempre ben raccordata col profilo del ca-

Fig. 92. Dettaglio del precedente prospetto. — Schizzo di G. Brentano.

pitello, del quale sembrerebbe invece ripetere l'ufficio, mentre in qualche guisa rammenterebbe certi pulvini, tanto impiegati in periodi stilistici anteriori di parecchi secoli.

Relativamente però all'evoluzione del nostro Rinascimento, siffatto particolare (tanto prediletto dal Rizzo) figura come un tentativo di transizione fra il sistema di voltare gli archi direttamente sui capitelli (da molti prescelto per una certa eleganza), e quello classico d'impostarli sopra trabeazioni. Ed è appunto riguardo a tale concetto od al relativo ufficio di questi sopraornati (embrioni d'architravi) ch' io, già altra volta, volli distinguere i capitelli così composti, col nome di *capitelli architravati,* anche per non confonderli con quelli pulvinati dello stile bizantino.

Molto si valse il veronese A. Rizzo della numerosa falange di maestri lombardi che allora operava in Venezia; e la fervida

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

fantasia e l'abilità straordinaria di questi scultori ornatisti non venne mai meno in nessuna parte di questo sì grandioso monumento.

Quanta varietà di composizioni decorative nei fregi, negli archivolti, nelle diverse forme di capitelli, nei pilastri, negli stipiti, nelle tante candelabre, nelle formelle, nei trafori dei plutei o parapetti dei poggiuoli e nelle ben profilate mensole che li sorreggono, e perfino nei cinti che sì elegantemente mascherano l'entasi delle colonne! Ritratti, puttini o genietti tenenti stemmi od armi, gaie figurine che inforcano cavalli ed altre che alludono alle virtù ed alle arti, deità, fauni, driadi, graziosi corpi di sirene, cherubini pieni di sorriso, teste di Meduse tutte spavento, fieri leoni alati, ippogrifi, aquile ed altri uccelli in cento mosse vivaci, agili rettili, chiocciole, delfini, mostri del mare, istrumenti musicali, trofei bellici, targhette o cartellini, libri, medaglie, ghirlande, festoncini, pendagli, crateri e vasi chiusi o fiammeggianti, cestine, nastri o lemnisci svolazzanti nei fondi, tralci, fogliami mossi in flessuosi meandri, fiori, frutta, ecc. ecc.; tutta insomma la natura e l'umana inventiva, qui sembra messa a contributo, e tutto cangia o varia ad ogni muover di passo.

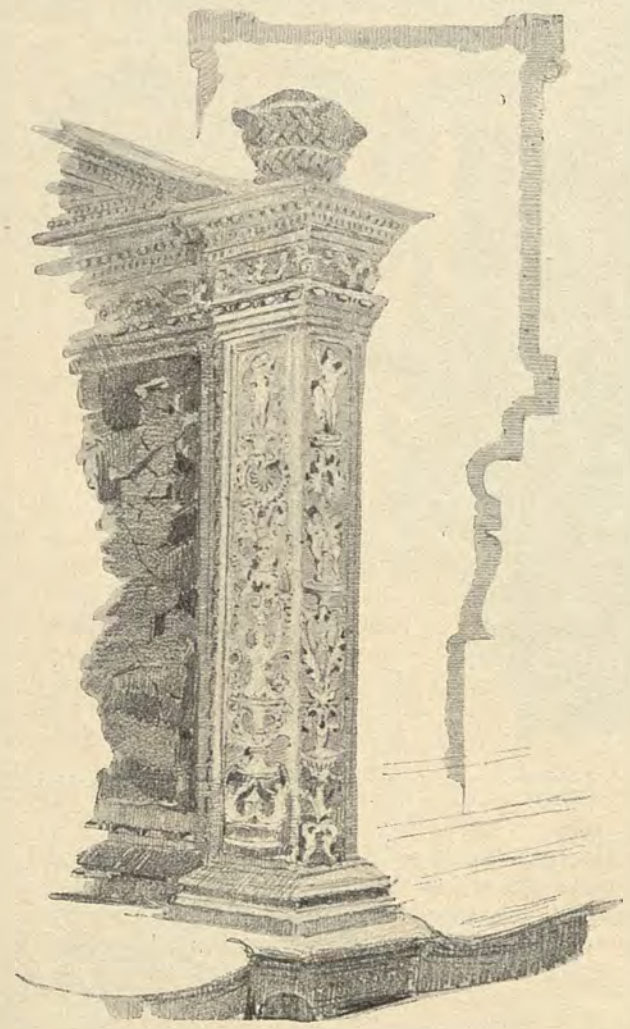


Fig. 93. Testata dei parapetti nella Scala dei Giganti.
Schizzo di G. Brentano.

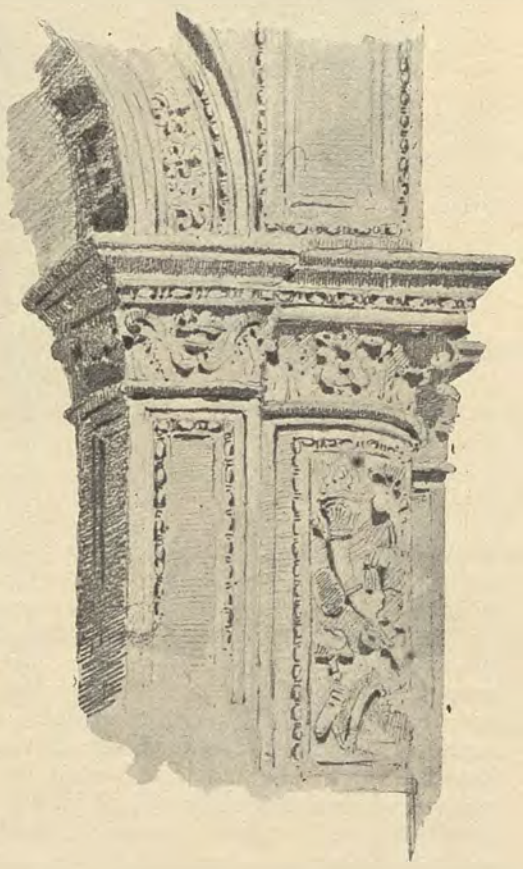


Fig. 94. Dettaglio del prospetto presso la Scala dei Giganti.

Quante carezze all'occhio dell'artista! E quanta maestrìa nel trattare la figura e nell'adattarla allo spazio ed al punto di vista! Basterebbe osservare il bassorilievo rappresentante due genietti che tengono in mezzo lo scudo ducale dei Barbarigo, posto sulla prima porta a riva e che senza dubbio fu scolpito dallo stesso Antonio Rizzo. E certe delicatissime composizioni figurate che ravvivano gli spazi di numerose candelabre, possono forse patire raffronti con altri prodotti (sculture od incisioni, marmi o cammei che siano) del Rinascimento italiano?

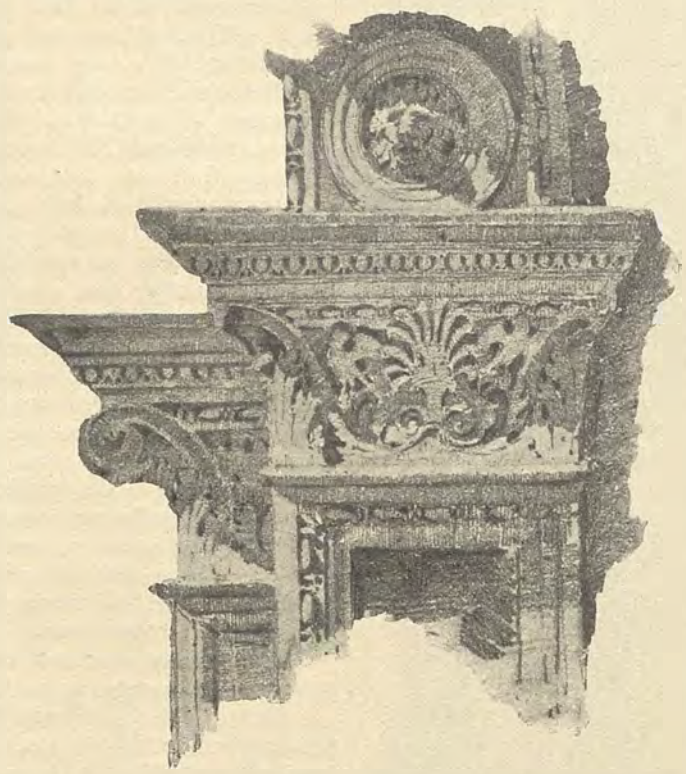


Fig. 95. Capitelli delle arcate sopra la Scala dei Giganti.
Schizzo di G. Brentano.

Quanta raffinatezza di gusto e quanto amore per l'arte nei *taiapiera* di quei giorni!

Nè tutti i pregi di queste decorazioni stanno soltanto nella valentia di comporle, nelle maravigliosa loro varietà, nella venustà della forma e nella sempre squisitissima fattura; ma ben spesso i varii elementi decorativi concorrono pure ad un significato, servono ad esprimere un'idea allegorica o simbolica.

Dopo la triste fuga del Rizzo, l'opera fu proseguita da uno dei suoi più valenti collaboratori, dal caronese Pietro Lombardo (dei Solari); ma per poco, giacchè il progetto di riedificare anche il lungo resto di quel lato del Palazzo, non potè effettuarsi causa le susseguenti strettezze dell'erario; e meno i complementari lavori interni ed alcune parti esterne (così gli eleganti poggiuoli delle due quadrifore volte al Rio, aggiunti, come indicano gli stemmi, sotto il dogado di Leonardo Loredano (1501-21), io non credo che molto altro vi si facesse. È soltanto nel 1546 che i lavori poterono essere ripresi, *proto-magistro* il milanese Antonio Abbondi, detto *Scarpagnino*, e la rifabbrica fu ultimata nel 1550 (un anno dopo la sua morte) da Guglielmo Bergamasco (dei Grigi).

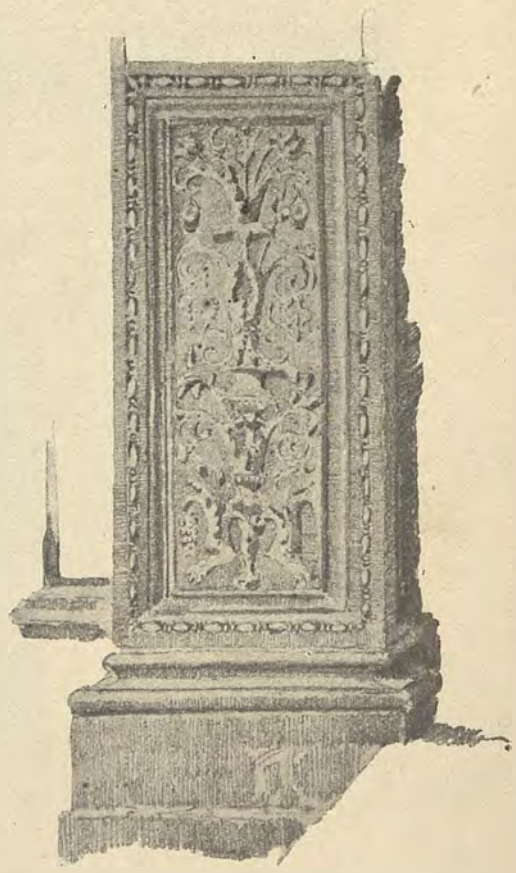


Fig. 96. Dettaglio del prospetto sopra la Scala dei Giganti.

In questo grandioso completamento lo *Scarpagnino* seguì fedelmente la parte eretta dal Rizzo e, avuto riguardo alla non lieve disparità degli elementi artistici dei quali poteva disporre, ossia alle modificazioni avvenute nello stile dell'architettura e delle arti affini, non si può a meno di tributargli larga lode per avere in guisa tanto armoniosa condotto a termine quest'opera monumentale.

Infine, il Ponte dei Sospiri (che sotto il duplice prestigio della leggenda e della poesia gode ancora una troppo triste fama) non fu voltato là in alto, sul Rio, tra il maestoso Palazzo dei dogi e le carceri sì fieramente ideate da Antonio da Ponte, che nello scorcio del secolo XVI o nei primordi del seicento.

PROF. PIETRO PAOLETTI FU OSVALDO.

Fig. 97. Veduta della Scala d'oro nel Palazzo Ducale, rispondente al prospetto verso il Rio della Paglia.

XX.

LA VÔLTA DIPINTA DAL PARMIGIANINO NELLA ROCCA DI FONTANELLATO.

— *Tav. 31.* —

Si hanno buone ragioni per credere che la vôlta, rappresentante la favola di Atteone, con i putti vivaci, le figure dal lungo collo, i molti cani e il cervo, sotto un verde pergolato, fosse dipinta da Francesco Mazzola nel 1533, mentre avrebbe dovuto attendere agli affreschi della Steccata. La vôlta è degna del piacente e artifizioso pennello; e mostra i segni palesi di quelle influenze artistiche, le quali avevano agito a Parma, a Roma e altrove sulla sua pronta fantasia d'artista. Pure c'è il garbo suo di decoratore, forse un po' sconnesso, ma sempre allettevole.

Egli era in quel tempo la vittima del suo grande lavoro, cominciato, interrotto, ripreso più volte e non mai finito, nella chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma. L'allogazione rimontava all'anno 1531. Nove anni dopo da Casalmaggiore scrive a Giulio Romano in Mantova, pregandolo d'interporsi fra lui, che aveva tante volte mancato agl'impegni, e i rettori del tempio, cui era alfine scappata la pazienza; e promette di ripigliare il lavoro. In quello stesso anno fece testamento, e morì a cagione delle amarezze procurategli dai confratelli della Steccata, dicono alcuni scrittori, o per veleno, afferma in una postilla alle Vite del Vasari, Vincenzo Scamozzi.

« Si morì coll'opinione che fosse tossicato dai concorrenti della professione; del che fu ragionato più volte di Titiano ». Povero Tiziano, accusato niente meno che di veneficio dell'architetto vicentino, il quale l'aveva conosciuto nella gloriosa e veneranda vecchiaia!

Il Dolce nel suo *Dialogo sulla Pittura* dice di no; ma l'Armenini sostiene che colpa dei guai del nostro Parmigianino fu

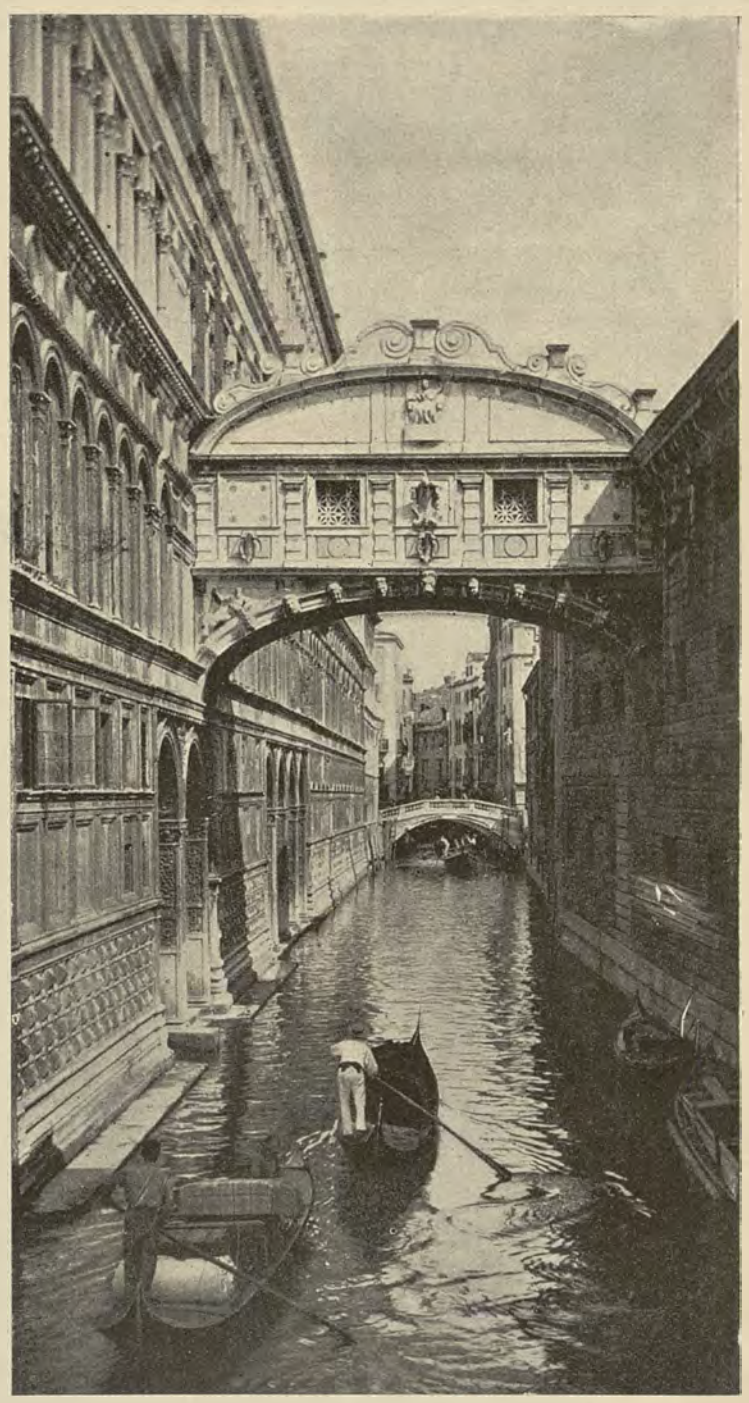


Fig. 98. Veduta della facciata del Palazzo Ducale verso il Rio della Paglia.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

l'Alchimia: « e si lasciò corrompere di maniera da questa pazzia, che si condusse a pessimo disordine della vita e dell'onore; e di molto grazioso ch'egli era, divenne bizzarrissimo e quasi stolto ». Giorgio Vasari da questa faccenda dell'alchimia prende occasione per sciorinare le sue assennate considerazioni; e dopo aver detto che il Mazzola *s'era fatto, con la barba e chiome lunghe e malconce, quasi un uomo salvatico*, soggiunge che, *diventato malinconico e strano, fu assalito da una febbre grave e da un flusso crudele, che lo fecero in pochi giorni passare a miglior vita; ed a questo modo pose fine ai travagli di questo mondo.*

La vôlta della stanza nel castello di Fontanellato è tutta allegria. I putti ridono, giocano in mezzo alle fresche frondi; l'eco ripete il suono dei corni da caccia; le corna ramose coronano la testa di Atteone già trasfigurato; i veltri fanno gazzarra intorno al disgraziato cervo, mentre altri, qua e là, con il muso affilato mostrano le loro forme flessuose. Certi peccati, certe aggraziature del pittore della *Madonna del collo lungo*, scemano o addirittura scompaiono nella impazienza del decoratore: è un Parmigianino affrettato. Ed è certamente il Parmigianino, sebbene il Vasari ed altri contemporanei non citino la vôlta che il pittore della Steccata ornò nella Rocca dei Sanvitale. Pare che a lui si riferisca una lettera scritta nel 1533 dal Priore e dagli ufficiali della Confraternita della Madonna della Steccata all'illustre signore osservandissimo conte Galeazzo Sanvitale in Fontanellato, e portata al conte da Gerolamo Piazza *per significargli alcune cose pertinenti all'interesse della Compagnia.*

La più vecchia memoria sicura della vôlta risale agli ultimi anni del secolo XVI, e si ritrova in un manoscritto d'autore ignoto, serbato dalla famiglia dei Sanvitale, ove è detto come nel castello di Fontanellato (*Fontanalata*, per cagione delle molte fonti) erano da osservare due cose: l'una l'armeria, l'altra il *camerino del signor Luigi tutto dipinto di mano di Francesco Mazzola, soprannominato il Parmigianino, eccellente pittore.*

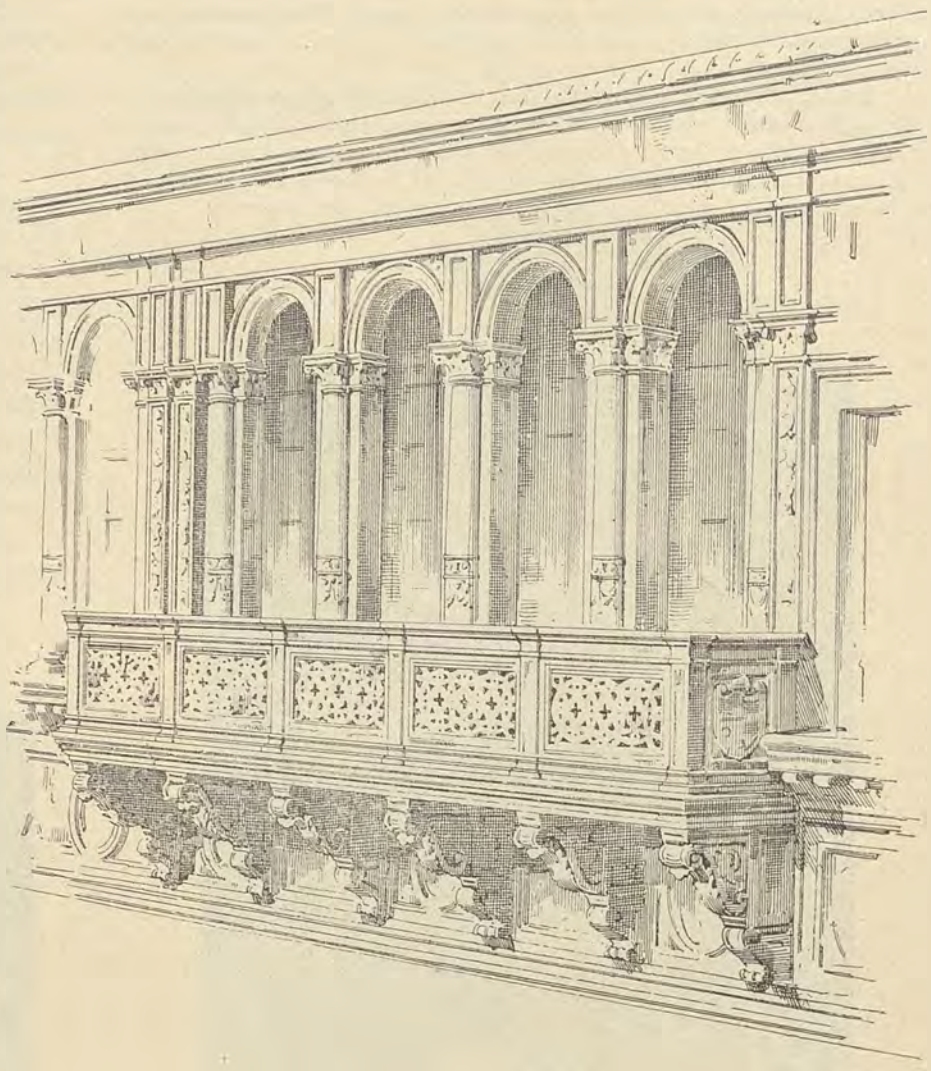


Fig. 99. Verone verso il Rio della Paglia (Vedi Dett. da 21 a 24).

Fig. 100. Soffitto del Sec. XVII nel vestibolo della chiesetta verso il Rio della Paglia.

XXI.

L'ARTE INDUSTRIALE NUOVA.

UN'OCCHIATA ALL'ESTERO.

— *Fig. 101, 102 e 103.* —

DISCORRIAMO un po' della Francia.

Non seguì immediatamente l'Inghilterra, dove il Ruskin, dapprima inascoltato, poi, abbandonata la cattedra d'Oxford e ridottosi a Brantwood, ebbe la soddisfazione di vedere, in ogni Inglese colto, un ruskiniano; ma la Francia ascoltò la voce inglese e sarebbe follia il non ammetterlo. Tutti, qual più qual meno, ne restarono sedotti, e la facilità delle comunicazioni, la familiarità della lingua, le Riviste inglesi più diffuse in Francia che da noi, misero la Francia in condizioni favorevoli per ascoltare il Ruskin, il Morris e tutta la falange degli apostoli onoranti la moderna bellezza.

Sorprenderà a sentire che sulla Francia abbia agito da « propulsore » il Belgio, eppure è così; ed è pur vero, che, anche presentemente, la opinione della grande maggioranza in Francia è asservita alle vecchie idee estetiche. Ne ho delle testimonianze personali, e tutti possono raccoglierne delle prove a leggere i Giornali e le Riviste francesi. Perfino una commedia contro. Difatti M. Lavedan, autore d'una « pièce » data con poca fortuna

Fig. 101. E. Sauvage. Credenza nel Salone verde del *Café de Paris* a Parigi (Dalla *Revue des Arts décoratifs*, 1900).

alle Variétés, *Les Médicis*, intese allo studio del « fenomeno morale » colpendolo in ogni guisa, caricando le tinte, ed esagerando colla satira, forse perchè la nostra arte vuol trionfare su abitudini inveterate ed arcaiche. Dev'essere così, diversamente non si spiegherebbe tanto accanimento contro l'arte « d'avant-garde » e contro i suoi artisti ed ammiratori, soprannominati maliziosamente « les tringlos de l'art » (1). Nè si spiega come esistano in Francia degli oppositori fra uomini d'intendimenti moderni. Mario Vachon ad esempio, il conoscitore più autorevole delle Scuole Industriali, noto al lettore cui lo presentai parlando dei libri da lui consacrati all'arte applicata, il Vachon non si mostra molto tenero verso l'arte nova, nella quale vede più le stravaganze che le bellezze, il male più del bene. Tuttavia egli è autore di un'opera monumentale sopra il Puvis de Chavannes, l'alto e suggestivo affrescante lionese, saettato dagli accademici; e le frasi del Vachon nel suo volume *Pour la défense de nos Industries d'Art*, non possono contraddire le parole dette da lui sopra il « mistico » pittore, il Puvis de Chavannes, che dall'arte impersonale salì all'arte, la quale nello studio del Vachon è solennemente onorata. In realtà non è opposizione, ma tenue diffidenza; ed allato del nostro simpatico autore, fioriscono in Francia degli agitatori, i quali, accanto ai *Médicis* di M. Lavedan, potrebbero mettere dei libri di volgarizzamento, dei romanzi, come l'*Atelier Chantorel* del mio amico architetto Frantz Jourdain; e l'*Atelier Chantorel* si stampò molto tempo prima che le Variétés ammettessero *Les Médicis*, si stampò dico ad isferzare i metodi e le opere care agli avversari dell'arte nova. Inoltre in Francia agiscono potenti mezzi di volgarizzamento, due eccellenti Riviste, la *Revue des Arts Décoratifs*, cui dobbiamo le vignette di questo articolo, e l'*Art Décoratif;* e queste Riviste, coll'esempio delle opere e col fàscino della parola, evangelizzano il « paese », il quale, sul campo pratico dell'azione, ha mostrato di avere percorso ormai un lungo cammino e aver dalla sua finissime tempre d'artisti ideatori e poeti. Badiamo, non pretendo che dalla nostra parte non vi sia chi, esagerando, scredita la libertà concessa dai moderni esteti agli uomini d'azione. La famosa frase del Talleyrand « surtout pas trop de zèle » è francese e fu detta dal celebre uomo di Stato ai suoi subordinati; e sempre gli zelanti guastano, essi che per solito non sono che dei ciechi e passivi istrumenti delle altrui volontà. Perciò quando mi si dice che a Parigi nel Salone attuale, un architetto espose un saggio di trasposizione architettonica della tetralogia wagneriana, e il pubblico parigino volta le spalle a questa nuova forma di simbolismo e di eccitazione sensoria, non provo nessuna avversione al pubblico, il quale, amando la musica del Wagner, preferisce Bayreuth al Salone dei Campi Elisi. I profeti del secolo XIX, Wagner, Ruskin, Nietzsche, Tolstoi, Ibsen, domandano ben altro agli artisti!

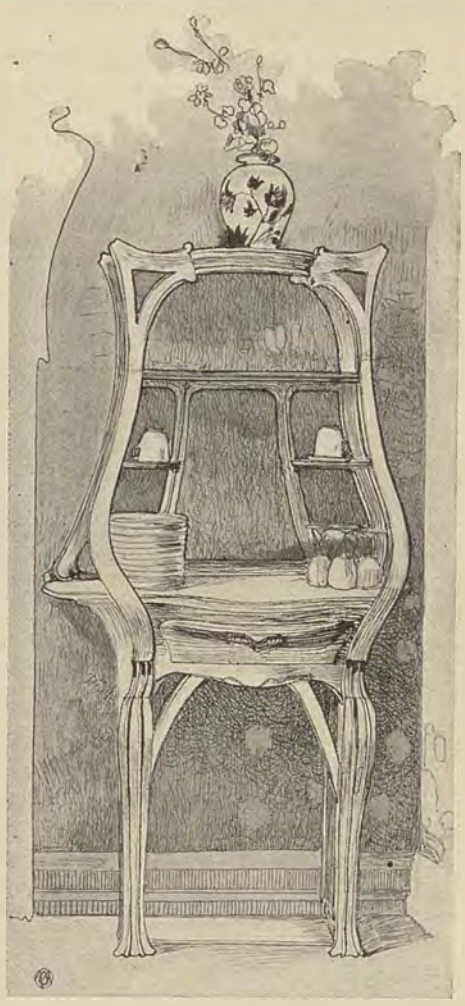


Fig. 102. E. Sauvage. Piccola credenza in una sala del *Café de Paris* (Dalla *Revue des Arts décoratifs*, 1900).

(1) « Tringle » equivale a verga di ferro; e poichè si dice, in Francia, esser di moda il trovarsi « nel movimento », così si fa un'allusione al moto delle strade ferrate, e la frase francese « se trouver dans le train » significante arditezza d'intendimento, è l'origine dell'espressione « les tringlos de l'art ».

POLITECNICO BIBLIOTECA CENTRALE

* * *

Esposta, così, per sommi capi la condizione dell' ambiente francese rispetto all'arte nova, vengo alla pratica e agli artisti che, volente o nolente l'opinione pubblica, dettero l'anima a questa nostra arte. La quale, anche a Parigi, passò dalla via dei tentativi prima di mostrarsi, quale oggi è, sicura di se stessa. Chi visitò le due ultime esposizioni vide difatti, nel 1889, la Francia irresoluta, e vide, nel 1900, vinto ogni dubbio, parecchi artisti consacrati alla moderna bellezza. Di novo nel 1900 gli svolazzi del Rococò, gloria del genio francese, qua e là sbucavano eleganti, ma alla loro eleganza si contrapponeva, ad ogni istante, la libera fantasia desiosa di ben altre cime. Generalmente non il floreale emergeva, piuttosto il lineare, alla Van de Velde, alla belga, e, nei mobili, il tipo schematico trionfante col suo sistema di « tibie e lombrichi », direbbe M. Planat; però il trionfo vero doveva appartenere ad un'arte nova francese, la quale della inglese e belga e tedesca — in fiore anche questa — nulla ricordasse, se non l'aspetto generico, che il determinismo scientifico alla Taine, chiamerebbe d'ambiente.

Una passione, in Francia, domina l' arte industriale nova, quella di non farsi ripetitrice di formule forestiere, passione no-

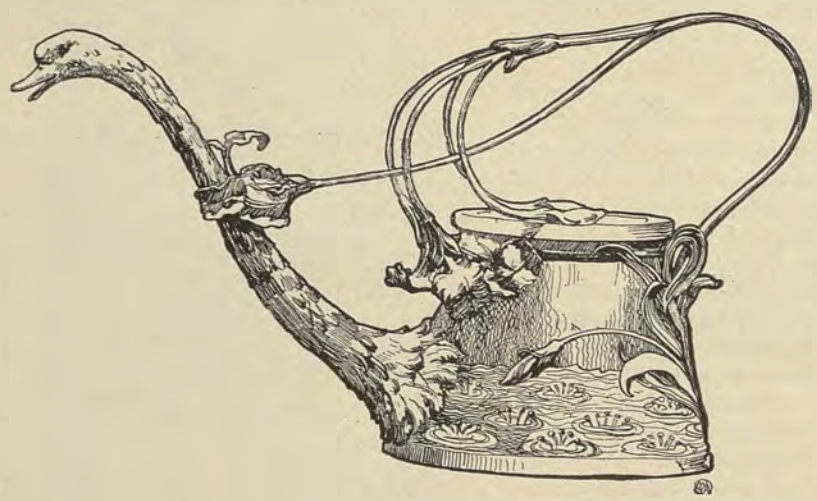


Fig. 103. L. Chalon. Annaffiatoio in argento cesellato. Ed. Louchet. (Dalla *Revue des Arts décoratifs*, 1900).

bile, quale conviensi ad artisti che agiscono sotto l'impulso della sincerità. Già nel 1898, quando i compilatori dell'*Art Décoratif* lanciarono la loro Rivista, avvertito lo stato deplorevole dell' arte industriale francese di fronte all'inglese, che nella cura dell'*home* aveva attinto parte del suo miglioramento, i compilatori dell'*Art Décoratif*, constatato giustamente che l'arte inglese si era immobilizzata sugli esempi del Morris e del Crane, indicavano con onore i Belgi, i quali, ripreso il movimento all'origine, seppero dirigerlo con ispirito nazionale. Questo esempio dei Belgi, che abbandonato l'arcaico e irrazionale sistema di scompagnare la semplicità dalla bellezza nell'arte applicata, sistema trionfante in Francia, questo esempio dei Belgi, lungi dall'essere l'espressione dell'anima solitaria d'uno scrittore, era un salutare avvertimento, che rispecchiava la coscienza di molti; e diceva agli artisti di rinnovare i concetti e i metodi dell'arte industriale, la quale deve scordarsi di quello che fu e semplicizzarsi. Da ciò l' aspetto schematico dei mobili francesi, e il loro tono, talora Luigi XV, espresso da una certa volubilità di forme curvilinee, le quali esprimono la mobilità e la sensibilità francese più che la riverenza all'arte del secolo XVIII. Certamente la Pompadour e la Dubarry avrebbero giudicato poveri i mobili di D. Sauvage qui riprodotti, o quelli di E. Guimard, di E. Gaillard, di E. Colonna, artisti francesi primissimi di cose industriali, riprodotti nell' annata 1900 dall'*Art Décoratif* ed in riviste inglesi e nord-americane. Questi ultimi mobili, noti a chi visitò l'Esposizione del 1900, amante dell'arte nova, rivelano appieno gli intendimenti estetici francesi; e a chi dicesse, per avventura, che essi contengono qualcosa d'arte belga, risponderei, che l'elemento belga vi è riscaldato da un'anima francese, sdegnosa di asservirsi alle altrui formule inadatte alla rigidezza inglese. Nè accusate di povertà decorativa i mobili francesi; essi ricordano lontanamente i mobili cari alla Pompadour e alla Dubarry; ma allora l'arte non aveva tendenze popolari come ora e la fiducia che essa possa portare un po' di piacere dovunque esiste una mente che pensa e un'anima che sente, giustifica la forma artistica industriale moderna — la semplicità nella bellezza —, la quale agita gli spietati avversari dell'arte nova. Allora, nel XVIII secolo, fabbricando dei mobili, si creavano dei monumenti, ora si fanno degli oggetti pratici; e i nostri avversari, che dettero origine all'accademismo artistico-industriale, parafrasando o copiando l'antico, debbono vedere, nei nostri mobili, lo spirito novo, il quale move la società moderna, ogni dì più vogliosa di partecipare, estesamente, ai godimenti della vita.

Un problema qui s'impone, ed è contrario ai sentimenti ruskiniani. Pel Ruskin e pel Morris la grande industria è un'abbominazione; costoro odiavano le macchine, ma non so se in quest'odio ci sia qualcosa di artificioso e di esagerato. Il Ruskin viaggiava in ferrovia e, se non riuscì a far passare la vaporiera vicino al luogo ove la sua mente meditava, non mi pare che il Maestro abbia mai preferito la diligenza. Non intendo muovere rimproveri, anzi penetro nel pensiero del Ruskin e del Morris: la macchina degrada e scolorisce le forme, ma constato che le macchine concorrono a dar vita ai lavori del Van de Velde, i quali, così, possono penetrare in un numero maggiore di case a diffondere il godimento del bello, in un campo più vasto di quanto oggi non sarebbe lecito d'aspettarsi escludendo il concorso delle macchine. Ma è il bello degradato, scolorito.... Lasciamo la filosofia e la sociologia ruskiniana.

* * *

Dunque lo stesso principio ed il rispetto alla stessa formula, cioè l'essere francesi nell'arte nova e conseguire la bellezza su la via della semplicità, inspirò quel gruppo d'artisti i quali, sospinti da M. Bing, crearono all'Esposizione del 1900 il *Pavillon de l'Art Nouveau*. Chi visitò questo padiglione, è persuaso che in Francia l'arte nova ha tracciato il suo cammino; ivi Eug. Gaillard, Ed. Colonna e Giorgio de Feure rappresentano tutta l'arte francese volgente a libertà. Questi artisti, che assunsero la suprema direzione del *Pavillon de l'Art Nouveau*, disegnarono mobili, decorazioni murali, bronzi, vetri, ceramiche, tessuti, musaici, e il rispetto all'originalità nazionale non inceppò, quivi, il naturale evolversi della libertà individuale, perciò gli intellettuali riconobbero che il padiglione era stato addobbato da vari artisti uniti in un legame ideale, ma liberi di esporre le proprie idee, sul campo della realtà; e il *Pavillon de l'Art Nouveau* si considerò e si considera il prodotto più bello dell'arte nova in Francia,

Sentii parlare di gravi difficoltà incontrate, della necessità che si impose di creare un apposito laboratorio d'arte decorativa, e soggiungere esser questa una ragione di più a mostrare l'impossibilità che l'arte nova possa formare un corpo vivente, capace di agire liberamente, largamente, spontaneamente. Già, anche quando fu creata la prima vaporiera ci vollero i macchinisti, capaci di custodirla e dirigerla; e quando penso che in Francia, come dappertutto, l'arte industriale è generalmente nelle mani di chi non darebbe la scorciatoia del guadagno per la via soleggiata della bellezza, ciò mi lascia al tutto indifferente e mi conserva fiducioso.

La grazia e la finezza, la sincerità e la logica, formavano dunque l'incanto di questa Casa dell'Arte; e quando un principio estetico si è saputo tradurre in immagine nella guisa che il Gaillard, il Colonna e il De Feure seppero tradurlo, le ampollosità, le esagerazioni inevitabili, non gravano sul principio, ma suonano condanna d'insipienza e incapacità individuale. Questo è utile e doveroso ammettere, e il pubblico, il quale, come mostrò brillantemente M. H. Obrist, ha il dovere di incoraggiare e ringiovanire l'arte nostra, ha l'obbligo di tener conto dei resultati che qui vengono indicati, i quali, per ciò che concerne l'addobbo, potrebbero ricevere una nuova importanza se parlassi d'altri artisti, alcuni di primo ordine, come E. Guimard, l'autore del Castello Béranger a Auteuil, opera architettonica inneggiante all'arte nova, e di mobili, bronzi, carte da parati, tappeti, vetri « style Guimard » che quivi ed all'Esposizione del 1900 vedevansi ed ammiravansi da chi ha tendenze moderne.

* * *

Nè alcuno suppone esserci in Francia soltanto gli artisti capaci di valersi, con onore, della libertà estetica, che ha rasserenati gli spiriti battaglieri. Non si dimentichino i mobili Majorelle, esposti anch'essi nel 1900; e fra le incisioni qui si pubblica un annaffiatoio d'argento di L. Chalon. Naturalmente non si può giudicare l'artista da questo semplice saggio, benchè sia originale; lo Chalon, artista proteiforme, va veduto nei bronzi, nei gioielli, nel complesso delle sue produzioni, nelle quali spiccano, come fiori rossi in un campo verde, le sue figure femminili snelle, gracili e flessuose come liane. Egli orna con queste figure vasi e gioielli; e lo Chalon è un artista di temperamento delicato, simile al belga Costantino Meunier, a questo eminente scultore che, nel genere minuto dei piccoli bronzi, sfida i più alti rappresentanti della plastica moderna.

(Continua) ALFREDO MELANI.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

ANNO X. LUGLIO 1901 N. 7.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXII.

IL PROF. M. MEURER E I SUOI STUDI SULLE PIANTE E SULL'ORNAMENTO

— Tav. da 38 a 41, Dett. 25-26 e 27-28, Fig. da 104 a 116. —

SEBBENE il professore M. Meurer dimori da molti anni in Italia, anzi in quella via Margutta di Roma, ove stanno riuniti tanti studii d'artisti; sebbene egli abbia, un pezzo addietro, illustrato con pubblicazioni splendide le Mattonelle maiolicate italiane della fine del Quattrocento e del principio del Cinquecento, e, in grandezza del vero, una quantità di tarsie e d'incastonature italiane del Rinascimento; sebbene egli sia in Germania tanto noto che è considerato addirittura il caposcuola per lo studio artistico delle piante naturali, e che il Governo germanico manda da lui in via Margutta ogni anno un certo numero di giovani maestri di disegno nelle pubbliche scuole tedesche, perchè imparino con la sua guida sapiente il modo d'intendere e di esprimere la natura vegetale — pure il professore Meurer non gode in Italia quella rinomanza e quella fama, cui avrebbe diritto anche fra noi, anzi da noi più che altrove.

Il nostro pubblico, il pubblico colto, si occupa delle cose dell'insegnamento a intervalli, quando un professore d'Università dà luogo a un grosso scandalo, o quando gli studenti mostrano il loro amore per la scienza gridando nelle vie, o rompendo banchi, vetri, magari anche vetrine. Quanto agli insegnanti, limitandoci a quelli di disegno e d'arte, sono, generalmente, dei solitarii; non s'informano di ciò che si fa fuori d' Italia, nè di ciò che si fa in Italia. Più che nella scuola s'affannano nel dipingere, come possono, nel modellare, nell'intagliare, nel far qualche altra cosa per vivere meno male; de' libri nuovi, per ottimi che sieno, non sanno neppure che esistano.

Il signor Meurer non attende da parecchi anni ad altro che alla sua scuola dei maestri e a pubblicare gli studii propri e quelli de' suoi discepoli, unicamente nel campo della natura vegetale. Il corpo della sua dottrina fu riunito e svolto nella pubblicazione oramai classica, data fuori nel 1895 dall'editore G. Kühtmann a Dresda, la quale, col titolo *Pflanzenformen* — Forme delle piante — reca il sottotitolo di: Modelli per introduzione allo studio ornamentale delle piante. Sono ricerche abbondanti, minute e, per così dire, scientificamente costruttive ed estetiche delle piante naturali. Seguì tosto la pubblicazione in cento tavole, intitolata *Pflanzenbilder* — Rappresentazione delle piante — e il sottotitolo, anche in lingua francese: *Etudes végétales applicables à l'ornementation à l'usage des architectes, décorateurs, dessinateurs, etc.* E ora il pro-

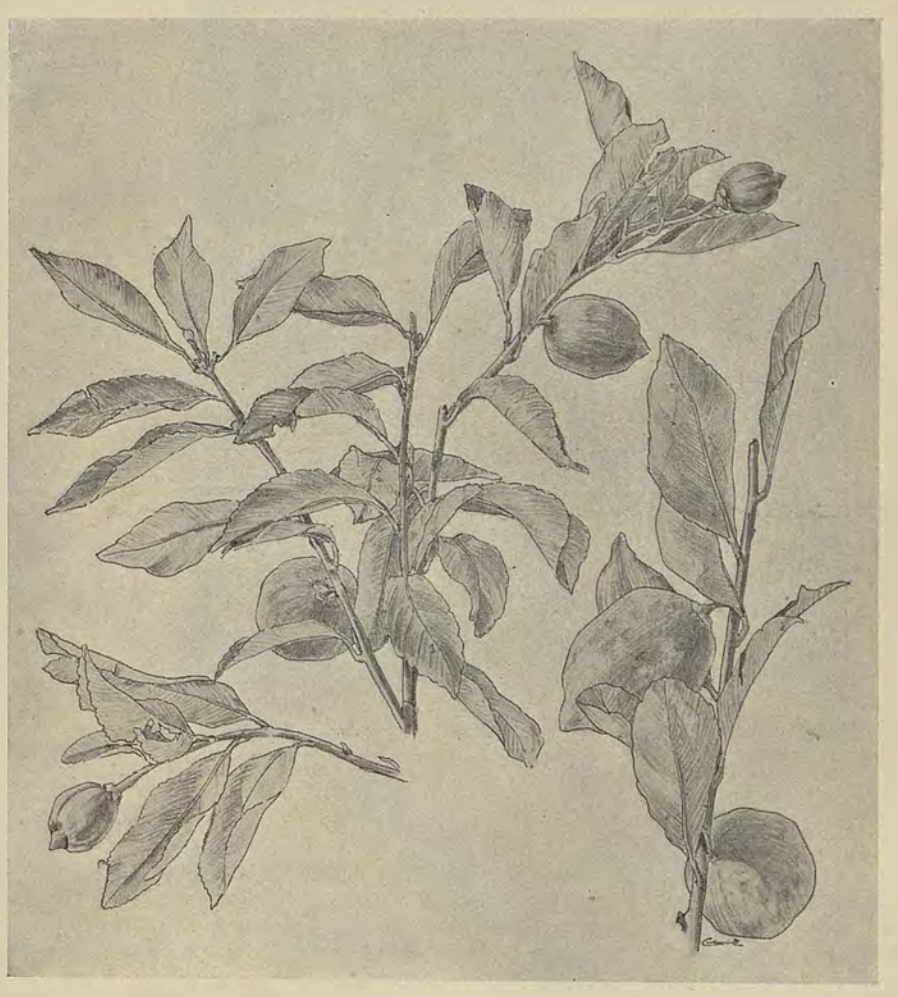


Fig. 104. Studio dal vero di pianta di Limone.

Fig. 105. Frammento Romano nel Museo Lateranense, con pianta di Limone. (Vedi Fig. precedente).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

fessore Meurer, presso lo stesso editore di Dresda, pubblica una seconda serie di altre cento tavole, sempre sullo stesso argomento. La breve prefazione si riferisce al lungo testo della prima opera, di quella che, per dirlo con le parole dell'autore, « tratta della morfologia e dell'anatomia artistica delle piante ». Infatti le pubblicazioni successive sono la conseguenza e il complemento dell'altra, pure intendendo, non a porgere esemplari di forme stilizzate buone per le applicazioni dirette, ma piuttosto semplicemente gli elementi o i materiali per la stilizzazione delle forme.

Fig. 106. Formella con ornamento imitante il Trifoglio e l'Acetosella. Decorazione interna della porta maggiore nella Cattedrale di Reims. Fine del Secolo XIII. (Vedi Fig. 107 e 108).

Le foglie, i fiori, i gambi sono ricercati ne' loro vari aspetti prospettici e geometrici, anche con sezioni traversali e longitudinali, con proiezioni, con geometrizzazioni in superfici regolari, con simmetrizzazioni od euritmizzazioni dei contorni e delle parti. Ed ecco le indagini sullo sviluppo progressivo delle piante: i picciuoli, le gemme, i bottoni, fino al massimo lussureggiare della vegetazione. Spesso il ritratto delle piante e de' suoi membri è preso in fotografia; ma più spesso è risolutamente fissato col disegno e coll'acquerello: un disegno ed un acquerello ne' quali la precisione soverchia la grazia artistica. Il colore e la matita vogliono spiegare, non allettare.

Non mancano, ma sono scarse le applicazioni, le quali non s'indirizzano alla rappresentazione piana e pittorica, bensì al rilievo e alla plastica. Sono più ch'altro rosoni e fioroni tratti da corolle, da umbelle, adattati a dettagli di lavori in legno o in metallo. Insomma, gli studii del professore Meurer guidano, come egli vuole, alle applicazioni; ma non sono essi stessi vere e proprie applicazioni. Egli lascia al libero ingegno, alla alata fantasia del decoratore e dell'artefice tutto il compito di far entrare la forma vegetale nelle opere dell'arte, scegliendola, adattandola, rimaneggiandola secondo le esigenze dello spirito estetico, dei soggetti pratici e delle materie e tecniche speciali.

Nel suo lavoro fondamentale e preparatorio il professore Meurer, che s'affatica specialmente in pro de' suoi connazionali, non teme la rigidezza del sistema, la minuta scrupolosità delle indagini, nè la strabocchevole molteplicità degli esempi. Egli sa che i suoi discepoli, già maestri valenti, venuti a Roma apposta per istudiare sotto di lui, amano approfondirsi nell'argomento, sviscerandolo; egli non ignora che gl'insegnanti e gli artefici, cui si rivolgono le sue pubblicazioni, hanno le virtù della pazienza e della costanza. Se le sue lezioni dovessero essere date ai giovani od ai maestri italiani e i suoi libri pubblicati qui, egli per il primo intenderebbe la necessità di abbreviare e inzuccherare, menando più agevolmente allo scopo. Ma, secondo lui, i libri non suppliscono al maestro.

In una lettera ch'egli ebbe la cortesia di scriverci, dopo essersi compiaciuto che, da un poco di tempo, i suoi sforzi a van-

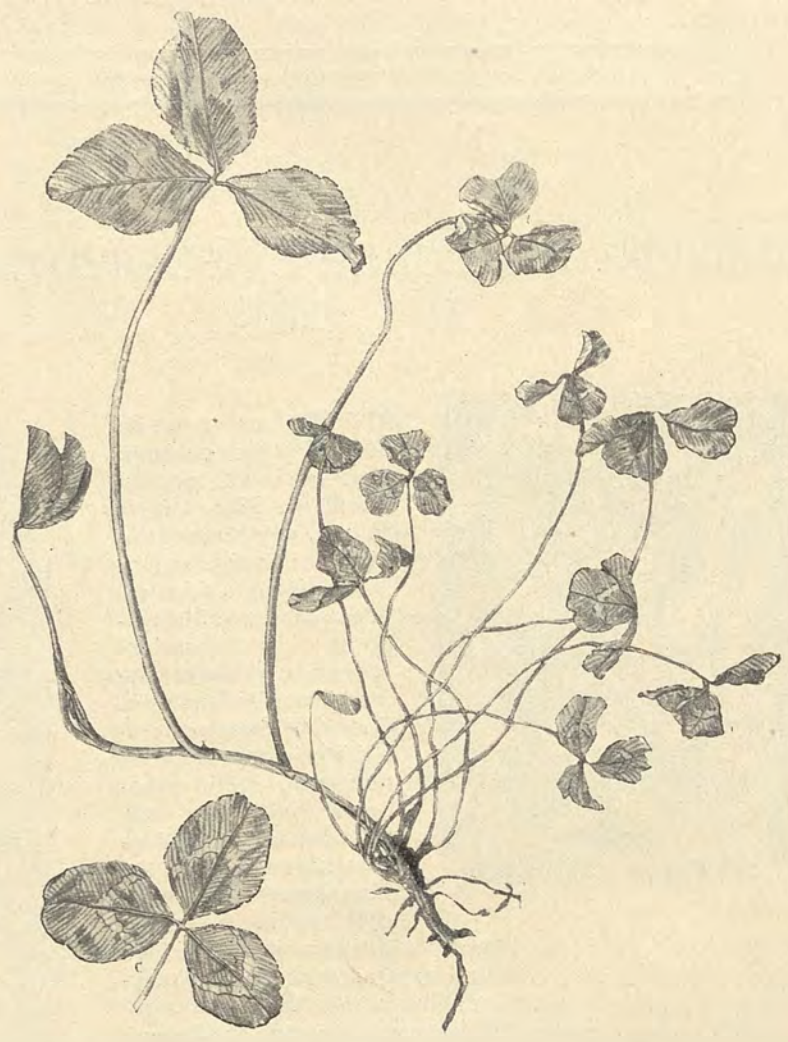


Fig. 107. Studio dal vero di pianta di Trifoglio.

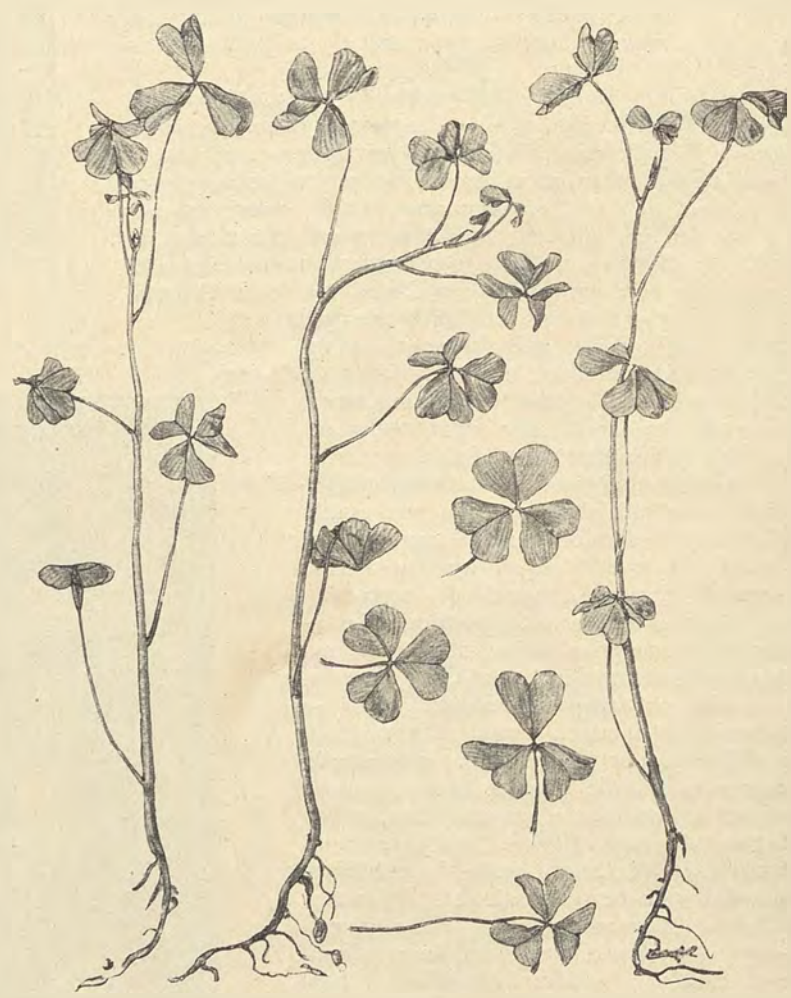


Fig. 103. Studio dal vero di pianta d'Acetosella.

taggio dell'insegnamento artistico comincino ad essere noti in Italia, soggiunge: « Non posso nasconderle certi dubbi, per non attirarmi nel futuro, causa il mio silenzio, rimproveri giustificati, se l'uso delle mie opere non avrà quel successo nell'insegnamento, che si potrebbe aspettare. Da esperienze personali avute nelle nostre scuole tedesche, ho acquistato le prove, che col solo uso delle mie tavole quali modelli da copiare non si arriva ai resultati voluti, anzi si corre il pericolo di un insegnamento schematico e superficiale, poco adatto per una vera educazione artistica.

Fig. 109. Formella con ornamento imitante l'Edera e triangolo dell'arco con Rosa selvatica. Decorazione interna della porta maggiore nella Cattedrale di Reims. Fine del Sec. XIII. (Vedi Fig. 110 e 111).

Certo, le suddette tavole, bene adoperate, possono servire all'insegnante per la spiegazione delle leggi vegetali, possono servire per attirare l'attenzione dello scolare di fronte alla ricchezza ornamentale della natura; ma per dare un vero vantaggio devono essere sempre adoperate insieme allo studio immediato del vero ed accompagnate dallo studio comparativo dei migliori esempi dell'arte tradizionale.

« Però questo modo di procedere domanda, non solo uno studio assiduo ed una sveltezza intellettuale nell'insegnante stesso, ma anche un ben disposto e graduato insegnamento comparativo nelle consecutive classi della scuola; oltre a ciò anche un materiale di forme naturali ed ornamentali ben adatte allo scopo. La raccolta di tal materiale d'insegnamento non troverà certo in Italia la stessa difficoltà che trova nel mio paese nativo, per cagione della grande ricchezza d'arte e della flora quasi sempre vegeta; ma domanda tuttavia una continua e speciale cura, ed in conseguenza un aumento di lavoro per gl'insegnanti. In queste particolarità consiste la più grande difficoltà, ma anche l'unico successo dell'insegnamento comparativo. E per queste ragioni abbisogna nei maestri innanzi tutto un chiaro indirizzo; ma occorre anche una soda istruzione generale, acciocchè l'ammaestramento nelle singole scuole possa procedere in modo analogo e veramente fruttuoso.... Queste considerazioni mi fanno ricordare un mio breve articolo, scritto anni fa, e poi non pubblicato. Lo metto a sua disposizione, perchè forse opportuno a spiegare meglio i miei concetti, e ad attirare l'interessamento di un più ampio circolo di artisti sull'importante soggetto ».

L'*Arte italiana* accoglie con soddisfazione e riconoscenza lo scritto del professore illustre, ed è lieta che egli in una seconda lettera prometta *qualche altro articolo, il quale sarà adatto a spiegare, col mezzo di illustrazioni, il metodo dell'insegnamento e i mezzi pratici necessari per l'attuazione di esso.* E perchè noi l'avevamo pregato di dare anche maggiore evidenza alle sue argomentazioni, accompagnandole con disegni, ove riuscissero immediatamente palesi all'occhio le relazioni fra l'ornato storico e le forme naturali; egli con grande gentilezza promise di contentarci, ma non ora, essendo impegnato col suo editore tedesco per la pubblicazione di una nuova opera appunto su questa materia, del che tutti gl'insegnanti di disegno e tutti gli studiosi di questi argomenti devono essere lieti.

Noi abbiamo cercato di supplire, assai magramente, come

Fig. 110. Studio dal vero di Rosa selvatica.

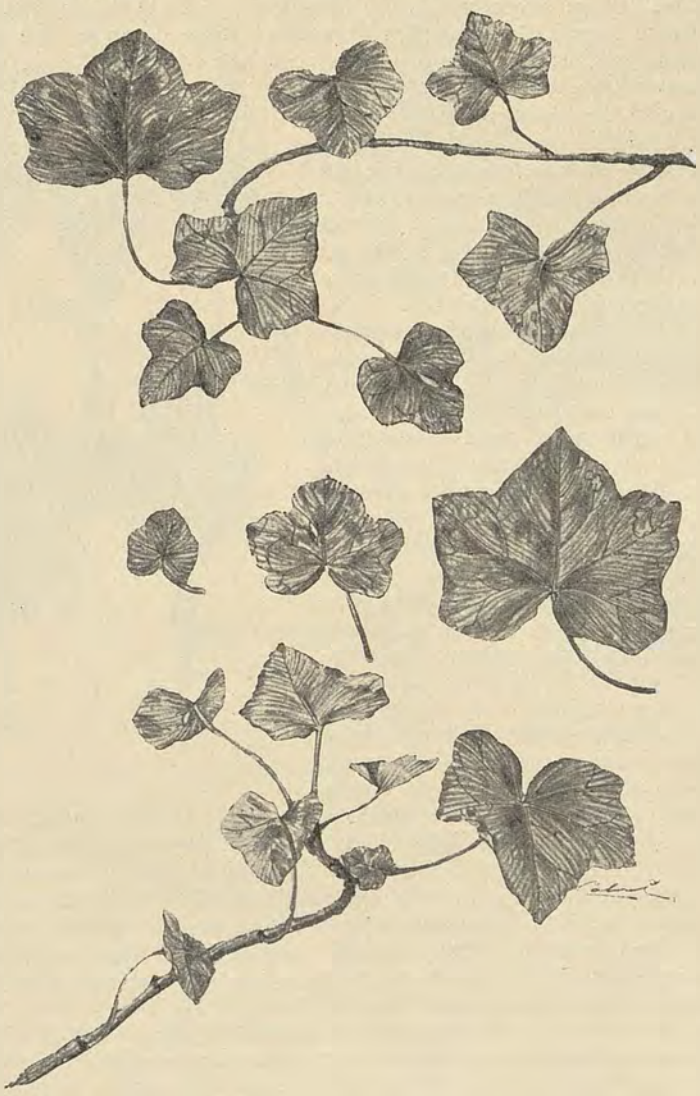


Fig. 111. Studio dal vero di pianta d'Edera.

POLITECNICO BIBLIOTECA

potevamo, fermandoci questa volta a qualche esempio cavato dallo stile archiacuto e ad uno tratto dallo stile romano, nei qnali due stili, tanto diversi, anzi, si potrebbe dire, opposti nell'organismo, sarebbe agevole trovare centinaia e centinaia di curiosi riscontri fra il loro ornamento e le forme naturali delle foglie e dei fiori: e già molti ne ha pubblicati l'*Arte italiana*. Abbiamo lasciato indietro, apposta, lo stile greco, non volendo invadere neppure in minima parte il campo in cui domina sovrano il professore Meurer. La prima tavola de' suoi *Pflanzenbilder* è una foglia di Acanto. Egli studiò l'Acanto nelle più intime viscere; ne seguì la vita dal primo germe alla decrepitezza; ne conosce tutte le bellezze, tutte le varietà, tutte le singolarità. L'Acanto è la magna parte dell'ornamento greco; il professore Meurer sa entrare nei più riposti meandri di quell'ornamento. Dove la florida pianta non serve ai paragoni, egli li ritrova nei minimi germogli, mostrando come i Greci dalle piccolezze sapessero cavar le grandezze.

Intanto ascoltiamo ciò ch'egli dice, in generale, di quelle forme della natura vegetale, le quali servono a lui, più sistematicamente e più particolareggiatamente di quanto sieno servite agli altri prima di lui, per rintracciare gli elementi ornamentali negli stili del passato e per preparare i solidi materiali d'uno stile futuro.

Camillo Boito.

XXIII.

Lo studio ornamentale della pianta

La storia ornamentale dalle sue prime origini fino ai nostri tempi rivela dappertutto la ispirazione dalle forme naturali, sia nella decorazione architettonica, sia nelle arti applicate alla industria.

Così le forme primitive di un'arte nascente come l'ornato sublime dei tempi classici dell'arte, fanno trasparire ugualmente, se non i prototipi naturali, almeno certe analogie colle forme della creazione.

Le forme degli animali e delle piante, adoperate direttamente o annesse al culto religioso dagli antichi popoli, le forme di prodotti utili della terra e tutte le naturali apparenze, che si prestavano alla figurazione per il loro significato o la loro bellezza, si trovano già adoperate nei primordi dell'arte. L'Egiziano imitava il fiore santo del Loto, la umbella e lo stelo del Papiro per dare forma al fusto ed al capitello delle colonne dei suoi maestosi tempi; il litorano a Micene si serviva delle forme mattime delle conchiglie, del polipo, dei pesci per formare gioielli e catene. Il Greco colla foglia a ventaglio della palma coronava la lapide sepolcrale e col frutto del pino il monoptero; l'ara di Giove si circondava col suo simbolo, ossia coi rami di quercia, e quella della sua figlia guerriera col suo olivo. Le guglie della cattedrale gotica si guarnivano coi cotiledoni delle piante, e i fiori finivano i suoi pinnacoli. La testa del leone versa l'acqua della fontana o dalla cimasa del tetto, i dragoni sostengono l'asta delle bandiere, il serpente forma il braccialetto oppure l'ansa del vaso. Il tappeto è contornato dai viticci della pianta arrampicante; fiori e foglie riempiono il suo fondo. Dovunque si volge l'occhio nel vasto campo dell'arte ornamentale s'incontrano forme estratte dalla natura sia organica sia inorganica. Persino tante forme architettoniche, che al primo apparire sembrano cavate o dedotte soltanto da condizioni tecniche e costruttive, non sono altro che riflessi istintivi di elementi lineari o plastici esistenti nel mondo della creazione, i quali riposano latenti nel cervello dell'uomo per svegliarsi nel momento della concezione artistica. L'indovinamento artistico non è altro che una apparizione spontanea di ricordi formali, eccitati per mezzo di certe analogie allo scopo artistico, per il quale l'artista cerca di trovare la forma esecutiva.

Premesse e concesse queste considerazioni, risulta per l'artista un primo dovere, quello di non accontentarsi del solo studio storico delle forme tradizionali nelle arti decorative, ma di occuparsi egualmente nella contemplazione delle forme naturali, le quali possono prestarsi quasi prototipi per le opere dell'architettura e dell'arte industriale. Infatti, quello chè già si faceva istintivamente nei tempi degli antichi Greci, nel medioevo, nel rinascimento, si ricomincia adesso coscientemente: rivolgersi cioè alla natura per ringiovanire il sangue dell'arte decorativa, divenuto troppo fiacco per la imitazione servile del passato.

Dappertutto in Europa si osserva un movimento nella architettura e nella industria, che ha per fine di liberarsi dai vincoli delle forme convenzionali, le quali non corrispondono più alle idee moderne, e di coniare forme adatte ai nostri bisogni speciali, sia per la espressione logica delle idee e degli scopi attuali, sia per i mezzi costruttivi ed i materiali differenti che ci forniscono le invenzioni dei nostri giorni.

Il mezzo più efficace per propagare queste tendenze ce lo offre senza dubbio la educazione artistica della gioventù; ma in questo punto s'incontrano certe difficoltà. Come le Accademie di belle arti anche le Scuole industriali in genere non sono istituti, i quali si affrettino ad aprire strade nuove, anzi tante volte si vede che zoppicano dietro ai movimenti usuali. Per questa ragione si trova già un partito forte fra gli artisti ed i cultori d'arte, che vorrebbe disfarsi delle Accademie, senza aver saputo finora indicare un modo attuabile per un insegnamento più attivo. Così si sopporta il vecchio sistema come un male necessario, non potendo ritornare ai costumi del medioevo e del rinascimento, tempi nei quali si coltivava l'arte e si educava la gioventù colla pratica, tanto nello studio dell'architetto, quanto nella bottega degli altri artefici.

Certo si è che fino adesso nelle scuole industriali regna ancora il convenzionalismo. Si insegna troppo esclusivamente la nozione e l'applicazione delle forme tradizionali e degli stili storici; si nutre lo scolare con provianda stantia, invece di metterlo sul campo fecondo della natura.

L'obbligo di coltivare lo studio delle forme naturali, non solo per lo scopo di poter produrre opere nuove ed organiche, ma anche per poter concepire ed adoperare le forme tradizionali con verità e buon gusto, risulta già dal fatto che il linguaggio ornamentale del passato non sarebbe immaginabile senza la esistenza dei prototipi naturali. Lo stesso obbligo, che s'impone al pittore ed allo scultore, di studiare il vero, dal quale prendono i motivi per le loro opere, vale anche per l'architetto e per l'artefice. Come l'Accademia non può restringersi ad educare lo scolare soltanto col mezzo dello studio dei vecchi quadri e delle statue antiche, ma deve fargli conoscere il corpo umano e la sua l'anatomia e le proporzioni di esso, così l'educazione ornamentale non può lasciare da parte lo studio organico delle forme animali e vegetali, con cui opera l'arte decorativa; e

Fig. 112. Studio dal vero di Crisantemo selvatico.

come lo scultore non può svolgere una idea plastica individuale col solo mezzo della imitazione delle statue greche, così l'architetto e l'artigiano non possono servirsi unicamente delle forme tradizionali per attuare un odierno e nuovo concetto.

Concediamo che le arti tecniche, in conseguenza della omogeneità dei bisogni umani, ai quali servono le loro opere, non hanno forme così mutabili come la scultura e la pittura, e che per questa ragione occorre giovarsi continuamente di certi tipi fissi, causati dalle necessità costruttive e trovati già per soddisfare a leggi pratiche sempre ritornanti; questo fatto però non libera l'artista dal dovere di rivolgersi sempre di nuovo alla fonte

Fig. 113. Formella con Crisantemo selvatico nel mezzo e pianta di Vite ai lati.
Decorazione interna della porta maggiore nella Cattedrale di Reims. Fine del Sec. XIII. (Vedi Fig. 112 e 114).

naturale, dalla quale sono attinti i predetti tipi. Quanto più una forma ornamentale si basa sulla osservazione della natura, tanto più l'artista si trova obbligato di ravvivare il suo lavoro col mezzo del vero; quindi più pericolosa diventa la imitazione pura e semplice delle forme tradizionali, la quale col tempo conduce alla loro applicazione superficiale e ad una fiacchezza crescente dei tipi estetici.

Certo per queste ragioni si è già ricominciato in tante scuole industriali lo studio del vero, ma in una maniera troppo leggiera e poco adatta allo scopo. Così si studia per esempio la pianta troppo al modo del pittore, il quale può copiarla tale e quale come apparisce. Si studia la forma vegetale più come soggetto per un quadro pittorico che come un mezzo per lo scopo architettonico ed ornamentale. In questa guisa lo scolare non può entrare nelle relazioni, nelle analogie reciproche fra l'ornato e le forme naturali. Specialmente per l'architetto e per tutti quegli artigiani, i quali sono dipendenti dall'architettura, e per tutti i mestieri che lavorano in rilievo, come il modellatore, il falegname-ebanista, l'orefice, il fabbro, il cesellatore ecc. occorre uno studio ben differente da quello che usa il pittore; occorre un insegnamento speciale della forma plastica ed architettonica, della proporzione e dell'organismo della pianta; in fine occorre un insegnamento comparativo fra la natura e l'arte, che metta sempre in confronto le forme dell'una con quelle dell'altra. Questo metodo è prescritto dal processo differente del quale si serve l'arte tecnica per le forme naturali di fronte alle altre arti. Le opere delle arti libere, della pittura e della scultura, non possono far altro che rispecchiare le cose vedute, idealizzate o realistiche, ma sempre tali e quali sono; i prodotti delle arti tecniche invece devono essere creati in forme sussistenti per sè medesime, a scopi speciali, indipendenti dalla natura.

In tutte le forme e in tutti gli organismi della creazione l'apparenza rivela l'essenza; tutti i membri e gli organi, sia dell'animale, sia della pianta, scoprono con la loro fattura, non solamente il loro sviluppo, la loro vitalità, ma anche gl'intenti e le funzioni speciali, ai quali servono. Essendo però le loro condizioni tante volte ben diverse dagli scopi dell'arte tecnica, risulta già da questo fatto la impossibilità di poter applicare le loro forme esattamente alle condizioni differenti dell'arte. Per questa causa l'artista si può servire dei prototipi naturali soltanto in un modo molto condizionato, soltanto come di un mezzo indiretto. Il concetto e la formazione della sua opera possono essere influenzati dalla imitazione della natura solo in quanto le sue forme rispondano ai fini precisi dell'arte.

Certo è che tante forme naturali contengono una vasta scala di analogie essenziali e formali coi concetti dell'architetto e dell'artefice, ma vi si adattano di rado nel loro insieme. Per questa ragione l'artista si trova costretto, non solo a scegliere gli elementi più opportuni e concludenti, ma anche a cambiare e a innestare le forme in un modo armonico e acconcio alla soluzione logica del suo problema artistico.

La costruzione, il componimento dei singoli membri della opera tecnica si effettuano tante volte in conseguenza di condizioni, che nulla hanno da vedere collo sviluppo degli esseri naturali, e perciò l'applicazione delle loro forme deve restringersi alla scelta di alcune parti; per questa ragione l'artista si trova spesso costretto di rinunziare all'ordine dei membri naturali, anzi di congiungerli in maniera assolutamente differente dalla naturale. In questa guisa procede l'arte, componendo, ad esempio, per la forma di un sostegno architettonico, piedi con teste anche di differenti animali, e riunendoli direttamente, oppure col mezzo di parti vegetali, come fanno vedere i sostegni di tavole e scanni greci. Lo stesso fa l'arte pompeiana, formando il tripode del candelabro bronzeo colle zampe della lonza e collo stelo della canna o della ombrellifera, annodando fra loro queste forme differenti col mezzo di viticci, foglie e calici, mischiando persino

Fig. 114. Studio dal vero di Crisantemo selvatico.

con questi elementi organici parecchi simboli tolti dai prodotti umani, fasce, cordoni e altri oggetti della industria tessile.

Simili combinazioni di elementi in riguardo ai loro prototipi eterogenee ed arbitrarie, diventano, non solo accettabili, ma evidenti e comprensibili al sentimento dello spettatore, perchè *corrispondenti* alle essenziali condizioni della *idea artistica* ed allo *sviluppo ragionevole delle forme, col mezzo delle quali essa si deve manifestare.* Soddisfacendo alle leggi informatrici, le opere d'arte acquistano il diritto e l'autenticità delle forme naturali impiegate. Anzi di più: *Soltanto l'attuazione di queste leggi informatrici può soddisfare il sentimento artistico, nello stesso modo che l'occhio rimane soddisfatto dall'organismo logico delle forme*

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

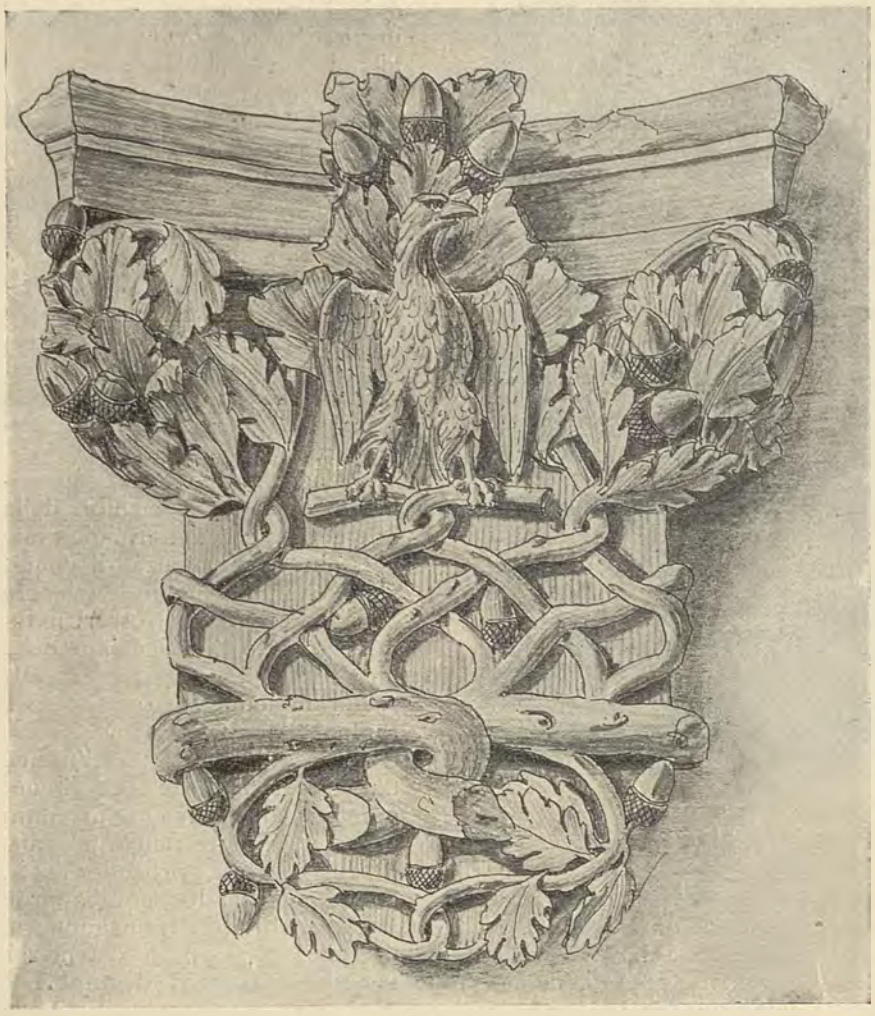


Fig. 115. Capitello pensile del Sec. XVI nel Museo archeologico del Castello a Milano, con pianta di Quercia.

naturali, mentre la imitazione schiava del vero al difuori delle condizioni artistiche, non persuade, ma disturba. Le gemme modeste e i robusti bottoni dell'ornato architettonico nei primi tempi del medioevo aumentavano con la loro applicazione discreta il vigore slanciato dei pinnacoli e delle cuspidi nel duomo gotico, mentre il fogliame esuberante dei tempi più recenti di questo stile soffoca la purezza del contorno senza accentuare i lineamenti architettonici.

Oltre che da queste, da tante altre condizioni ideali viene limitata l' applicazione delle forme naturali, soprattutto dalla influenza dei materiali e dei mezzi tecnici necessari alla esecuzione dell'opera. Ciascheduna materia in causa delle sue differenti qualità o del suo lavoro speciale domanda un altro modo di trattamento nelle forme, un altro *stile.*

Dunque l'artista servendosi dei singoli elementi naturali è costretto di *stilizzarli*, ossia di adattarli variamente alle condizioni del suo scopo determinato; per la stessa causa la sua opera non può essere creata con una forma bella trovata a caso, ma con forme scelte in relazione al suo proprio concetto.

L'*idea ornamentale ed il suo prototipo devono essere concepiti insieme.* Ora per appropriarsi questa potenza inventiva, lo studio immediato del vero non basta, perchè non rivela i rapporti fra le forme dell'arte e quelle della natura; s'impone invece lo *studio comparativo,* al quale abbiamo accennato prima: uno studio degli elementi conformi alle idee ornamentali: uno studio *della struttura, dell'organismo e del valore plastico dei prototipi naturali, della costruzione e della funzione dei loro membri.*

L'effetto caratteristico, prodotto da questi elementi nella loro applicazione alle opere d'arte consiste specialmente nella vitalità, nella bellezza e nella chiarezza persuasiva della loro espressione. Nessuno degli altri prototipi infonde alle opere d'arte un sangue così vivo e rende così sensibili ed efficaci le idee artistiche come gli esseri naturali, poichè essi trasferiscono le forme significative della loro forza vitale, della loro volontà, come tanti simboli, nell'apparenza artistica. Questo effetto producono non solo le forme animali, che prendono tanta parte nella decorazione: ma soprattutto le piante. La espressione delle loro forme tanto più interessa, quanto più queste vengono cercate nei loro rapporti coi valori ornamentali. La bellezza e la lucidità, con cui ogni membro manifesta il suo scopo e la sua funzione, stupisce ancora più quando si vede di quali elementi semplici si compone quella varietà infinita e quella ricchezza sublime. Lo schema e il contorno delle foglie, che cambiano infinitamente nelle varie piante, modulandosi però nei singoli individui secondo un tipo diverso, daranno i migliori schiarimenti all'artista per mantenere la unità, per conservare la semplicità nelle forme decorative della sua opera.

L'apparenza elegante e nobile, la snellezza e la forza, tutta la energia vitale, che si sviluppa dalla vegetazione della pianta, si prestano maravigliosamente a comporre bella, energica ed attraente la decorazione. Soltanto nel contatto con questi elementi naturali l'artista può conservare freschezza ed originalità nel suo linguaggio ornamentale, ed acquistare quella mobilità di fantasia, che è indispensabile per la creazione di forme nuove e per il ringiovanimento dell' ornato tradizionale.

Come lo studio delle singole forme lineari e plastiche giova all'artista, così giova ancora più la osservazione delle disposizioni geometriche, delle leggi nella struttura e la connessione organica della pianta e dei suoi membri. Lo studio comparativo delle opere decorative greche e medioevali rivela nel modo più persuasivo la dipendenza della loro origine e del loro sviluppo dalla osservazione continua dei predetti elementi. Talvolta la concatenazione costruttiva nei membri architettonici, nelle singole parti degli ornati liberi, degli arnesi e delle suppellettili artistiche deriva dalle giunture vegetali.

Non è qui il caso di entrare in un tema così vasto e scientifico; accenneremo soltanto, per finire, ad una virtù indiretta della pianta, intelligibile a tutti. Tutte le grazie del suo essere, per le quali essa diventa così cara all'uomo: la bellezza del suo colore, il suo fascino indefinibile che incanta l'occhio e l'anima, la sua apparenza seducente ed ammaliatrice: ecco i pregi speciali, che la pianta può infondere all'arte ornamentale, aggiungendo largamente l'effetto di questi doni al modello materiale delle sue forme.

M. Meurer.

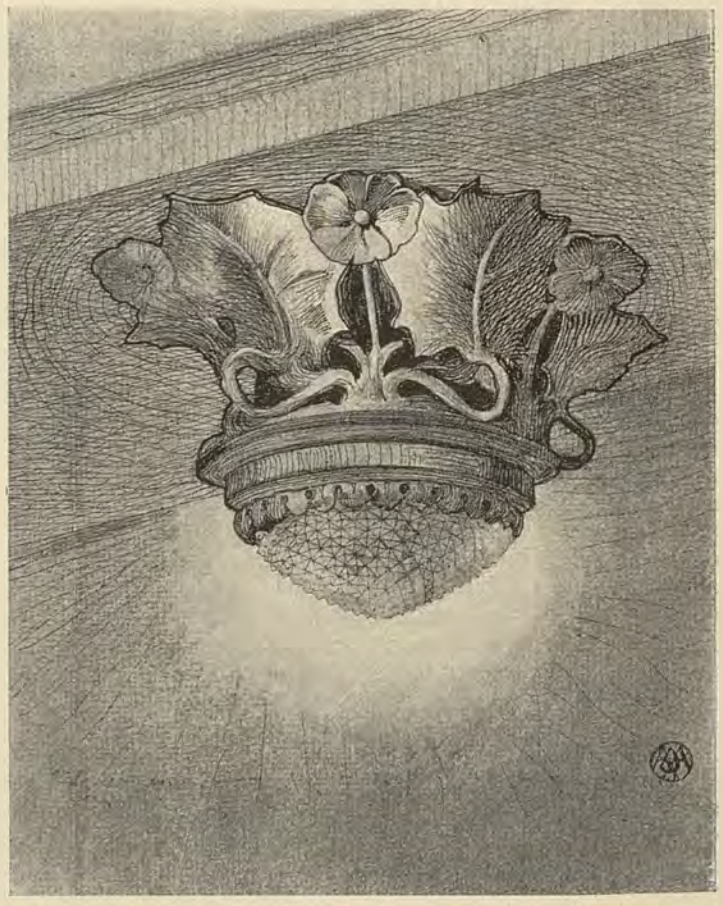


Fig. 116. Lampada elettrica aderente al soffitto.

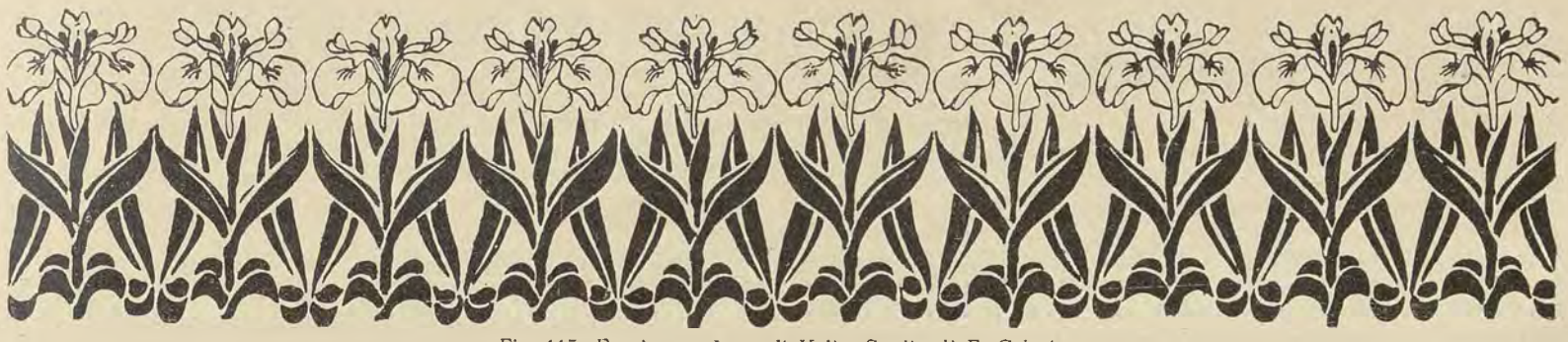


Fig. 117. Fregio con Ireos di Valle. Studio di E. Calori.

XXIV.

CHIOSTRO DEL RINASCIMENTO IN TORRE BOLDONE

— Tav. 37. Fig. 118. —

SULLA sponda destra del Serio, a tre chilometri circa da Bergamo, sorge l'antico monastero di S. Maria in Torre Boldone. La fondazione del convento risale al 1342, conservandosi nell'archivio di quella parrocchia il testamento di Giorgio Zoppo il quale lasciò « una pezza di terra di 200 pertiche, posta in Torre Boldone, come anche tutti i mobili e bestiami che teneva su essi fondi, ordinando che nella detta terra fosse fatto un Monastero colla relativa chiesa, nel quale Monastero fossero ricevute tante donne quante ve ne potevano vivere decentemente coi redditi di essa terra, e con patto anche che in tale Monastero fosse Prioressa sua moglie Anesina vita sua durante. »

Fig. 118. Veduta del chiostro di Torre Boldone.

Nel testamento stabiliva pure che il convento fosse costruito entro nove mesi dalla sua morte, e l'architettura della chiesa semplicissima, con soffitto inclinato in legno, può corrispondere precisamente alla metà del secolo XIV. Abbandonarono però le monache il convento fin dal 1568, poichè in forza di un breve pontificio provocato da S. Carlo, furono obbligate a riunirsi coi loro beni alle monache Matris Domini in Bergamo, e così tutto quanto vi poteva essere d'artistico andò disperso, e solo sono ancora discretamente conservati alcuni affreschi nella chiesa.

Il cortile riprodotto nella tavola 37 di questo fascicolo, è certo una vecchia aggiunta alla costruzione originale, ma vi si innesta molto bene, disposto ad angolo retto, dalla fronte della Chiesa verso destra. Sotto la campata che nello schizzo, fig. 118, si vede risvoltarsi all'angolo, si svolge la scala che mette dal pianterreno alla loggia; costruzione assai ingegnosa, tutta in cotto e che doveva essere di un effetto graziosissimo, quando, invece della monotona imbiancatura attuale, rallegravano il portico vivaci decorazioni a colori, di cui si scorgono ancora alcune tracce.

Le colonne ed i capitelli del portico sono in pietra di Sarnico, mentre di terracotta son fatte tutte le altre decorazioni in rilievo per le cornici e gli archivolti, sul tipo di quelle che si vedono in altri cortili dell'epoca, segnatamente nella Via Pignolo in Bergamo.

Le belle e grandiose proporzioni del piano terreno, la leggerezza della loggia superiore, suddivisa in due campate su ognuna delle sottostanti del portico; la calda e vivace decorazione, assai ben distribuita sulle ghiere degli archi, sul parapetto e sotto la gronda, fanno di questo chiostro un bel saggio di pittura ornamentale policroma del rinascimento lombardo.

V. Muzio.

Fig. 119. Rilegatura con Garofani. Studio di E. Calori.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

XXV.

NOTIZIA

Temi sull'insegnamento dell'Arte decorativa e industriale. — Crediamo utile pubblicare i temi che verranno discussi nelle conferenze, le quali, come abbiamo annunciato, avranno luogo il prossimo ottobre in Roma fra i membri della Commissione centrale per l'insegnamento artistico-industriale e i rappresentanti di una trentina di Scuole d'Arte applicata alle industrie e di Disegno per gli artieri. Le conferenze si terranno contemporaneamente ad una Mostra didattica delle Scuole dipendenti o sussidiate dal Ministero di agricoltura, industria e commercio, dal quale Ministero furono scelti i predetti rappresentanti e invitati a recarsi a Roma.

Lo svolgimento dei temi sarà affidato a competenti relatori, eletti fra gli insegnanti. Intanto è bene che sieno conosciuti gli argomenti importantissimi riguardanti metodi d'insegnamento, indirizzi nuovi dell'istruzione, nuovi nessi fra le industrie e le scuole, ispezioni artistiche, musei scolastici, ecc.. ecc. Nè fu dimenticato l'arduo, ma vitale quesito, che intende ad assicurare l'esistenza ai maestri, i quali, dopo avere compiuto il loro faticoso dovere per molti anni ed essersi logorata la vita, non hanno adesso nessun diritto a una pensione e nemmeno a un sussidio. Più volte il Ministero dell'Industria e la Commissione centrale si occuparono con amore di questo argomento, proponendo disegni di leggi, che non approdarono a nulla. La difficoltà potrà essere vinta, speriamo, col mezzo di una Cassa-pensioni o di un altro simile congegno, cui dieno il loro appoggio morale e materiale gli enti che sussidiano le Scuole, cioè il Ministero, le Provincie, i Comuni, le Camere di Commercio e via via.

I resultati delle discussioni e della Mostra didattica saranno fatti conoscere, senza dubbio, per via della stampa. Confidiamo che l'insegnamento, i maestri e le industrie artistiche ne possano cavar profitto.

Temi

da discutere nella riunione dei Rappresentanti delle Scuole di disegno e d'arte applicata alle industrie

I. — Insegnamento elementare.

1. Quali sieno i metodi da seguire per l'insegnamento elementare del disegno nelle Scuole d'arte applicata alle industrie e nelle Scuole di disegno per gli artieri, e quali gli esemplari da adoperare.

2. Quando e come convenga impiegare le foglie naturali appianate.

3. Se giovi principiare l'insegnamento addirittura con la copia dal rilievo di oggetti materiali geometrici o di cose naturali.

4. Quali avvertenze convenga seguire nella copia dal gesso, e se sia da preferire la matita, la carboncella, l'acquerello o altro mezzo d'esecuzione.

II. — Prospettiva.

1. Come e in qual periodo dell'insegnamento sia opportuno insegnare i principii della prospettiva lineare concorrente; e se riesca vantaggioso servirsi del traguardo o di altri mezzi materiali per facilitare l'intelligenza delle leggi prospettiche.

2. A quali classi di alunni e a qual punto dell'insegnamento paia necessario insegnare la così detta prospettiva parallela per non confondere la mente e non pervertire l'occhio dell'alunno nella visione effettiva delle cose e nei criteri della prospettiva concorrente.

III. — Studio delle piante naturali e Stile moderno

1. Quando e come giovi addestrare l'alunno alla imitazione e allo studio delle piante naturali.

2. Se e come convenga esercitare l'alunno alla semplificazione, geometrizzazione o stilizzazione dei fiori e delle foglie, applicando questi esercizi alla composizione di fregi disegnati, dipinti o modellati, e di lavori decorativi e industriali.

3. Se e quando giovi far conoscere agli alunni le recenti opere dell'arte così detta floreale, moderna o nuova; e se sia utile addestrarli nella composizione libera di codeste maniere odierne, e con quali criteri e avvertenze.

IV. — Studio degli stili e composizione.

1. Se riesca proficuo iniziare la mente, l'occhio e la mano dell'alunno ai principali stili antichi e moderni fino dal periodo elementare; o se sia meglio che in questo rimanga estranea ogni preoccupazione di stile.

2. Se gli esercizi sui fiori e sulle foglie naturali debbano essere contemporanei allo studio dei principali stili antichi e moderni; se debbano invece precedere o seguire.

3. A quali stili antichi e moderni sia conveniente restringere l'insegnamento, e come questo debba essere condotto e applicato a temi di decorazione e d'arte industriale.

4. A quale periodo dello studio riesca opportuno, nelle varie categorie di Scuole, iniziare gli esercizi di composizione.

V. — Nozioni storiche sulle Arti industriali.

1. Con quali intenti, limiti e modi debba essere insegnata, nelle Scuole d'arte applicata alle industrie, la Storia delle arti industriali; e se alla Storia debbano andare insieme le nozioni di Tecnologia.

2. Come i seguenti mezzi possano cooperare all'intento di infondere negli alunni le nozioni del bello e della storia:

Visite ai Musei pubblici, a Raccolte private, officine, laboratorii, botteghe;

Gite d'istruzione;

Libera consultazione di libri, periodici artistici, fotografie, esemplari artistici d'ogni sorta, posseduti dalla Scuola;

Esposizione di acquerelli, disegni, stampe, fotografie sulle pareti dei locali scolastici, mutando la mostra a intervalli e illustrandola con spiegazioni e cartellini;

Conferenze su temi speciali.

VI. — Quesiti generali.

1. Quali intelligenze e relazioni convenga annodare fra le Scuole e le industrie della città ove le Scuole risiedono, acciocchè gl'industriali e gli artefici imparino a stimare e ad amare la Scuola, e la Scuola, rispondendo ai bisogni e ai desiderii delle industrie, svolga i suoi insegnamenti con indirizzi pratici e con beneficio anche materiale degli alunni.

2. Se non sia utile di affidare alle Scuole superiori una qualche sorveglianza sui metodi d'insegnamento e sulla scelta del materiale didattico nelle Scuole secondarie della stessa Regione, anche allo scopo di rendere più proficuo l'insegnamento ed agevolare con una migliore e adatta preparazione la prosecuzione degli studi nella Scuola superiore.

3. Della utilità o necessità di corredare le Scuole superiori e quelle d'insegnamento d'industrie artistiche speciali di collezioni o mostre permanenti di oggetti di arte applicata.

4. Studiare il modo di mandare ad effetto una Cassa-pensioni o altra istituzione consimile a vantaggio dei maestri delle Scuole artistico-industriali, i quali non hanno garanzia di nomina stabile nè diritto a pensione.

5. Esame dei saggi presentati all'Esposizione didattica ordinata dal Ministero d'agricoltura, industria e commercio, e considerazioni generali intorno ai pregi delle Scuole, ai loro difetti ed ai loro bisogni.

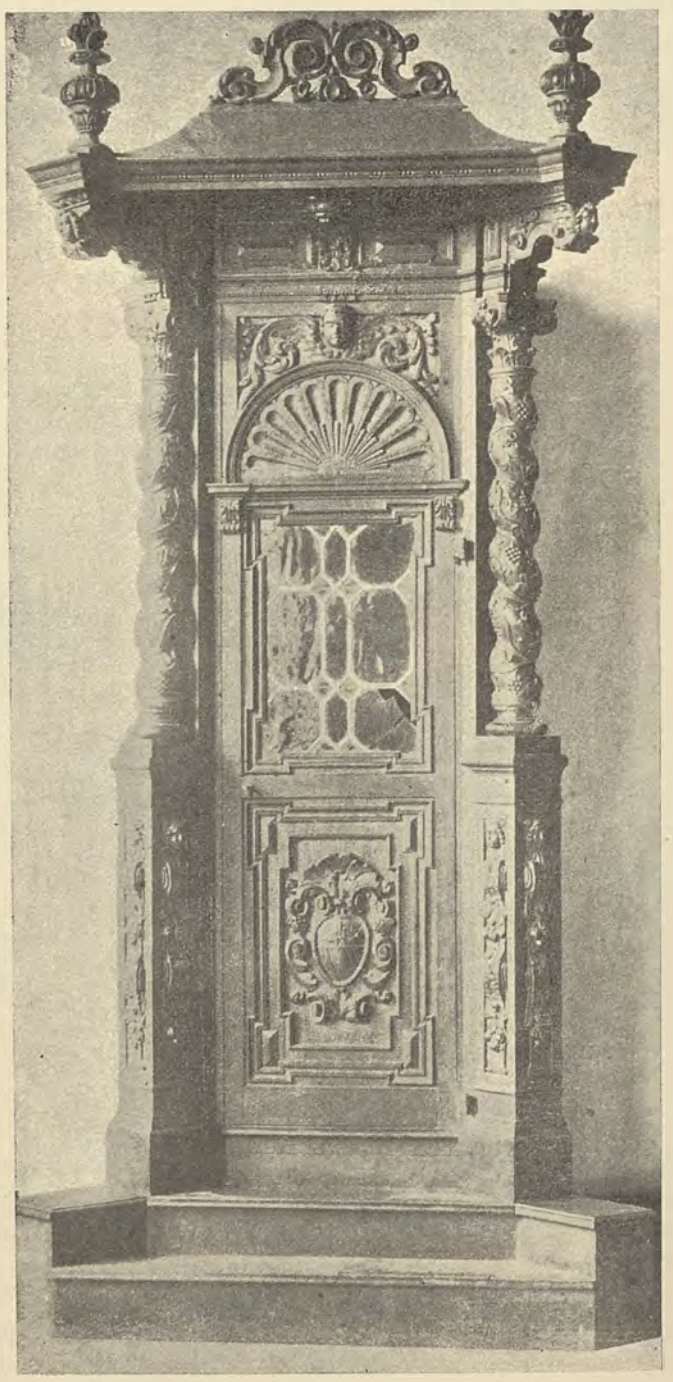


Fig. 120. Mobile a cantoniera, in parte del Sec. XVI, nella raccolta Mora a Milano.

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

Anno X. AGOSTO 1901 N. 8

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXVI.

LA SALA DEL PINTORICCHIO NEL PALAZZO DEL MAGNIFICO A SIENA

— Tav. 43, 44 e 45. Dett. 29. Fig. da 121 a 132. —

Il Pintoricchio, dopo aver lavorato nella Cappella Sistina, sotto la direzione del Perugino, e dopo aver fatto il suo capolavoro d'arte figurativa nella Cappella Bufalini in Araceli, potè, per l'invito di Papi e di Principi, consacrarsi alla decorazione di ricchi appartamenti, alla quale lo chiamava il suo gusto fastoso e festoso.

Per Innocenzo VIII decorò la loggia di Belvedere e alcune stanze attigue; pei Rovereschi, vaste sale nei palazzi che oggi appartengono al Principe Colonna e ai Penitenzieri. Con tali lavori egli *fissò* il suo tipo decorativo, che solo nei particolari s'andò man mano trasformando per le scoperte di grotteschi fatte nelle terme romane.

E il Pintoricchio fu uno dei primi che accolsero dal mondo classico, rivelato alle anime, sitibonde di bello, e alla luce, le parti più brillanti e di più facile applicazione, cioè i grotteschi; piuttostochè accettare dai contemporanei le nuove manifestazioni dell'arte decorativa, sviluppatesi poco prima per merito specialmente di Marco Melozzo e del Mantegna.

Il Pintoricchio continuò a decorare le volte, seguendone il piano o la superficie come ne' tempi andati, ne ampliò ed esagerò l'importanza degli stucchi e delle dorature, di cui già prima di lui s'era cominciato ad abusare; v' introdusse figurazioni storiche, mitologiche e bibliche; ma non tentò nemmeno una volta i mirabili artifici della prospettiva, così nell'architettura come nelle figure, dal Melozzo mostrati a Roma, a Loreto, ad Urbino, a Forlì; e dal Mantegna a Padova, a Mantova, a Roma, ecc. Non crediamo nullameno che, sotto questo rispetto, l'arte del Pintoricchio sia da chiamare un regresso come pretende Artur Veese. Essa non rappresentava che la continuazione d'un tipo elegantissimo, che aveva perfettamente ragione di fiorire contemporaneamente alla decorazione prospettica, molto più che il nostro pittore l'aveva arricchito di nuovi elementi.

In seguito egli ebbe a decorare, per Alessandro VI, il grande suo appartamento in Vaticano e diverse camere in Castel Sant'Angelo; poi — tralasciando sempre d'accennare a pitture di argomento sacro — la sala principale del Palazzo del Magnifico in Siena.

" Magnifico „ era il titolo che si dava a Pandolfo Petrucci, che, nato sulla metà del secolo XV di famiglia assai modesta, seppe (durante le lotte che agitarono la Toscana e la Chiesa sotto Papa Borgia) farsi largo con l'audacia, l'avvedutezza e la fermezza al punto di divenire l'arbitro della repubblica senese.

Fig. 121. Parte di volta nella Libreria Piccolomini a Siena. Opera del Pintoricchio.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Si riportano come massime sue: " Al Principe, che ti può torre il tutto, concedi quella parte che ti domanda. — Non è più luogo alle leggi; gli uomini, che le hanno fatte, le possono disfare. — Tutte le cose debbono obbedire alla forza; conviene quindi obbedire alla necessità „ e simili. Nessuna meraviglia perciò se, avendo trovato una viva opposizione in Nicola Borghese, suo suocero, lo fece assassinare, e se, terrorizzando, anche un tale delitto gli procurò il dominio e la soggezione della patria. Alleato dapprima con Cesare Borgia, congiurò contro di lui, alla Magione; ma senza cadere nell'agguato di Sinigaglia, che costò la vita a Oliverotto da Fermo, a Paolo Orsini, a Vitellozzo Vitelli, e al Duca di Gravina. Però il Valentino, che lo aveva preso di mira, tanto si adoperò che lo fece cacciare da Siena. L'esilio fu breve, perchè, protetto dal Re di Francia e dai Fiorentini, fu per pubblica deliberazione rimesso in città; dove, poichè la stella dei Borgia fu declinata, visse e padroneggiò sicuro, col titolo di Magnifico, fino alla morte avvenuta nel maggio 1512. E fu onorato e rimpianto! Fu onorato per le sue qualità migliori, poichè fu spesso giusto, e fu rimpianto perchè aveva procurato i beneficii della pace.

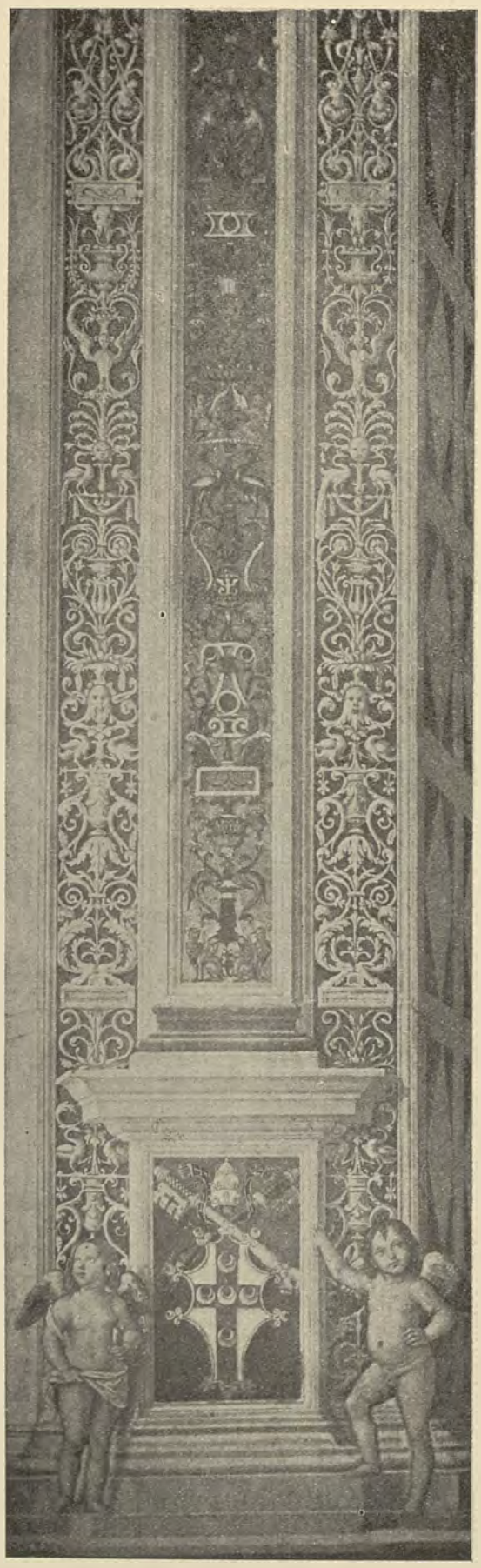


Fig. 122. Uno dei pilastri dipinti, che dividono le storie delle pareti nella Libreria Piccolomini a Siena. Opera del Pintoricchio.

Fig. 123. Pintoricchio. *Bacco e Pane* nella volta del Palazzo del Magnifico a Siena.

Fig. 124. Pintoricchio. *Brenno* in una lunetta della predetta volta.

Troppo breve fu il suo dominio per poter lasciar tracce di splendore al pari d'altre lunghe e ben raffermate Signorie. A Pandolfo però non mancava la volontà d'accrescere la bellezza di Siena, e, mentre faceva eseguire diversi lavori in chiese e

conventi, pensava a cingere la *Piazza del Campo* con un magnifico portico.

Intanto, verso il 1505, cominciò il suo palazzo, tuttora detto, quantunque rovinoso e rovinato, *Palazzo del Magnifico*. Ne fu architetto Giacomo Cozzarelli, architetto e scultore senese, autore delle mirabili « campanelle » o porta-fiaccole infisse alla facciata che, levate pochi anni or sono, da chi voleva venderle, furono fatte rimettere al loro posto dal tumulto popolare. L'edificio fu finito verso il 1510; e fra le cose sue più belle, la più ragguardevole fu certo la sala decorata dalle pitture del Pintoricchio, del Signorelli, del Genga, e dagli intagli in legno d'Antonio Barili conservati in parte nella Galleria di Siena, dove pur furono trasportati due degli affreschi di Girolamo Genga

Altre parti, ossia il *Trionfo della Castità* di Luca Signorelli e la *Penelope* del Pintoricchio, si trovano nella Galleria Nazionale di Londra.

Il Vasari non ricorda l'opera del Pintoricchio nel Palazzo Petrucci, e i suoi annotatori, pur riempiendo la lacuna, suppongono tutto perduto, tranne i frammenti ricordati. Ma, per fortuna, molta parte della volta resta ancora (quantunque occultata dai soffitti e dai tramezzi delle camere in cui la sala fu divisa circa un secolo indietro) e ci è fatta conoscere dall'illustre prof. Alessandro Franchi, direttore dell'Istituto di Belle Arti di Siena, alla cui gentilezza dobbiamo schiarimenti e disegni, fatti col massimo disagio, dovendosi procedere carponi negli spazi, oscuri e stretti, rimasti tra la volta e i soffitti!

Egli intanto ci informa che sopra la più alta delle camere nuove, la volta antica fu utilizzata per « plafond » e quindi intonacata. Nel resto, c'è ancora, ma piagata dagli insulti e dall'avidità dei muratori che la martellarono e ne raschiarono l'oro.

La sala è quasi quadrata (m. 6,74×6,29) sì che la volta si stacca dai muri con due peducci e tre vele per lato. Nei peducci abbiamo, su fondo azzurro, specie di candelabri dorati sorreggenti una cartella con un motto, sormontata da un'aquila, dalle cui ali aperte pendono grappoli d'uva e svolazzano nastri. Le vele frapposte hanno alternativamente il fondo rosso e turchino chiaro, coi soliti grotteschi includenti rettangoli con figure, tra le quali quelle delle Muse. Vediamo *Tersicore*, quasi distesa, che con la destra scrive e con la sinistra si regge il capo pensoso; *Erato* col cembalo e il cigno; *Calliope* che, seduta a terra, dà fiato alla tuba. Negli scomparti del quadrato di mezzo, formati dalle larghe fascie a fogliami semplici, si veggono figurazioni mitologiche: *Antiope* dormente presso una erma, mentre *Giove*, mutatosi in satiro, le si fa sopra; *Bacco e Pane; Ercole* che fila umilmente, seduto tra le mandre, dominato da Onfale che regge, per dileggio, la clava; il trionfo di un guerriero, seduto fra l'armi in un carro guidato da un genio alato, tirato da due cavalli e seguito da soldati; il trionfo della *Pace*, sul carro cui sono aggiogati due leoni; una ninfa seduta sopra un ariete caudato e natante presso due genietti, uno dei quali cavalca un delfino, ecc.

Fig. 125. Pintoricchio. *Ercole e Onfale* nella predetta volta.

Fig. 126. Pintoricchio. *Musa* nella predetta volta.

Fig. 127. Pintoricchio. *Musa* nella predetta volta.

Fig. 128. Pintoricchio. Composizione mitologica nella predetta volta.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

Fig. 129. Pintoricchio. *Musa* nella predetta volta.

Nello scompartimento centrale restano avanzi di cordelle e di putti, che dimostrano come quattro di questi reggessero lo stemma del Petrucci incluso in una ghirlanda.

Fig. 130. Pintoricchio. Parte di volta nel Palazzo Colonna a Roma.

Altre storie si vedevano nelle lunette, e ci resta quella di Brenno che getta la spada sulla bilancia.

Finalmente le pareti, come s'è detto, erano adorne degli affreschi del Signorelli, del Genga e del Pintoricchio; alcuni dei quali, passati all'estero, non torneranno più pur troppo nel nostro paese. Ma noi ci auguriamo che quel superbo edificio sia acquistato dal Municipio o da qualche altro forte istituto di Siena; riparato e liberato da ciò che lo ingombra e lo nasconde. Esso ha parti stupende tuttora visibili; altre ne ha, come la sala del Pintoricchio, semplicemente coperte (dove potrebbero rientrare i dipinti del Genga e gli intagli del Barili); altre ancora di occulte, destinate a procurare grandi sorprese.

Fig. 132. Pintoricchio. Spartimento di volta nell'appartamento Borgia in Vaticano.

Fig. 131. Pintoricchio. Parte di volta nel predetto Palazzo.

Ma il « Palazzo del Magnifico » ora non è che misero, umido, sporco, abbandonato, indecente.

CORRADO RICCI.

XXVII.

L'ARTE INDUSTRIALE NUOVA. - UN' OCCHIATA ALL' ESTERO.

Continuazione. Vedi fascicolo VI.

— *Fig. da 133 a 139.* —

GIOIELLI e vasi! Ecco due soggetti in cui la libera fantasia dei nostri artisti ha trovato il modo di emergere. Due gioielli di L. Lalique che fanno parte dei nostri disegni invoglierebbero a discorrere del capriccio floreale del nostro artista, capriccio floreale cresciuto al sole giapponese: si veda il pettine in cui superbamente due pavoni ammirano, e si vedano altri pettini, a Parigi, nel Museo delle Arti Decorative. Il Lalique ama evidentemente la delicatezza dei fiori, come il Chalon la snellezza di un corpo femminile, ma egli vede ancora l'infinita poesia che desta la natura umana usata decorativamente; e un suo diadema, appartenente alla contessa di Béarn, una figuretta caudata che solleva una gonna, è un gioiello degno di Museo, cioè degno d'esser conservato all'avvenire; chè, pel presente, è meglio orni la capigliatura, bruna o bionda, della fortunata contessa.

L'*Arte* non pubblica questo gioiello; ne pubblica invece uno simile, un diadema disegnato da F. Wolfers, esumatore della scultura crisoelefantina (oro e avorio) che ebbe Fidia per suo gran padre, ed il Wolfers alle figure dello Chalon e ai fiori del Lalique preferisce gli animali. Ed io, sul campo dell'arte nei gioielli, vorrei che, per quanto si attiene alla Francia, il lettore sfogliasse una recente raccolta di R. Beauclair, *Bijoux Modernes* (Parigi, 1890). Il Beauclair si fa assistere da varii giovani, il Lienard, il Jammes, il Follot, il Petitjean, perciò la raccolta rappresenta l'ingegno fresco di un gruppo d'artisti originali, che nello svolazzo casuale di un nastro, nel movimento irrequieto di un animale, nell'ondeggìo di un fiore carezzato dalla brezza, trae motivo a cose nuove, inattese e personali. Di ciò si feconda l'arte nova; e gli aderenti ad essa, soprattutto nella fabbricazione dei gioielli e dei vasi in bronzo, argento, porcellana, vetro, si fanno osservatori di tutto quanto avviene nella vita; e ogni cosa veduta, rischiarata dalla luce d'un' immaginazione ardente, diviene un' opera d' arte moderna. E la modernità non vuole che il gioiello sia esclusivamente un oggetto di sommo valore, ma oggetto d'arte; così a Parigi, chi è capitato in via della Pace, luogo d'elezione dei sarti, delle modiste, dei gioiellieri più in voga, ha veduto, nelle vetrine di questi ultimi, de' gioielli di gusto antico e moderno, questi modesti e belli rispetto a quelli, stupidamente ricchi. Tal diversità è resa viepiù marcata, nei nostri gioielli, dai toni tranquilli, morenti in una opacità deliziosa

Fig. 133. R. Lalique. Medaglione appartenente alla signora Robert de Bonnières. (Dalla *Revue des Arts Décoratifs*, 1900).

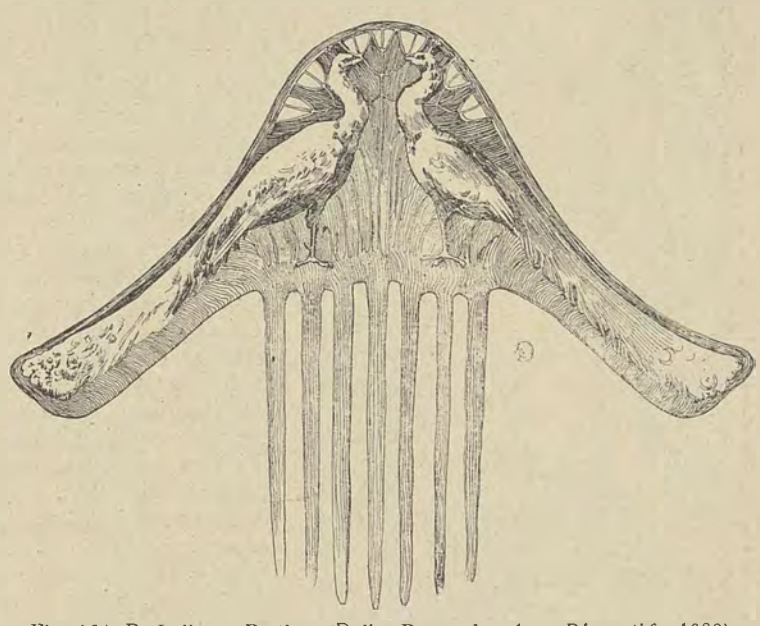


Fig. 134. R. Lalique. Pettine. (Dalla *Revue des Arts Décoratifs*, 1900).

* * *

Non è il tempo ora di guardare quanto la Francia ha rispettato la sua formola della nazionalità artistica nei gioielli, per stabilire in che misura essa ha impresso la sensibilità del suo spirito in questo genere di produzione; occorrerebbe uno studio speciale, e occorrerebbero dei numerosi confronti che ora non ho comodità di fare. Noto, incidentalmente, che, sotto tal riguardo, toccò il più alto risultato l'arte degli « affiches » in Francia, padroneggiata da quel briosissimo e seducente Chèret che con quattro colpi di pennello esprimeva lo spirito francese con tal penetrazione che non conosco l'eguale. Ma anche questo

Fig. 135. F. Wolfers. Il Vampiro, diadema d'oro smaltato. (Dalla *Revue des Arts Décoratifs*, 1900).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 136. E. Robert. Telaio in ferro battuto per vetrata. (Dalla *Revue des Arts Décoratifs*, 1900).

dei cartelloni sarebbe un argomento da trattare a parte, e si contrappone a quello delle carte e tessuti per parati, altra produzione francese ove, più che il carattere nazionale, domina l'esotico, l'inglese, e, individualmente, lo spirito del Morris, che incombe sopra tutta la produzione di carte e tessuti murali. Il floreale trionfa.

Risalendo all'arte nova, che ha relazione coll'architettura, qui furono disegnati due lavori in ferro battuto di Emilio Robert, innamorato dei fiori come il nostro Mazzucotelli, e indicato come uno dei più energici agitatori francesi delle nostre idee. Egli lavora il ferro come la latta, e sembra ceselli più che « martelli » la « materia suggetta ». I suoi due cancelli mostrano pertanto un indirizzo moderno piucchè una individualità ben precisata, e mi offrono di dire, che l'arte nova in Francia, come in Inghilterra, nel Belgio, in Germania e in Austria, viene adoperata soprattutto per le decorazioni dei Caffè, dei Ristoratori, dei Clubs: il qual fatto dovrebbe essere un esempio e un ammonimento in Italia dove, per ora, nulla si tentò in questo genere (1). Un recente esempio a Milano di decorazione egizio-assira, ideata da chi l'Egitto e l'Assiria conosce soltanto per nome, in una bottega nel centro della città, dovrebbe eccitare una reazione a favore dell'arte nova.

A Parigi molte sono le botteghe decorate con gusto moderno, moltissime che hanno le « mostre » deliziosamente ricamate da artisti capricciosi, cui l'arte suona dovere di personalità e guerra alla « routine »; ed a Londra forse sono di più; io, qui e colà, ne ho ammirate alcune leggiadrissime messe in vista, per ciò che concerne l'Inghilterra, da uno studio comparso l'anno passato nell'*Art Journal*, dato alla rivista di City Road, da F. Miller.

* * *

Nè devesi credere che il movimento in Francia e in Inghilterra si sia limitato a Parigi e a Londra; e poichè è della Francia che parlo quasi esclusivamente, ricordo a Grenoble un grande Caffè che s'intitola *À l'Art Nouveau*, ornato da L. Dufour, alla maniera di cui ci occupiamo, alla maniera del Café de Paris (vedi i mobili qui pubblicati, opere di E. Sauvage) che è uno dei modelli più completi, a me noti, consacrati in provincia alla nostra arte. La quale, in Francia, si giova di una costante propaganda per farsi valere; e Parigi, a somiglianza di Bruxelles, ove esiste un Salone della Libera Estetica sostituitosi al Gruppo « dei Venti », Salone o Società che riunisce tutti gli artisti vogliosi d'indipendenza a qualunque nazionalità e scuola appartengano, Parigi non manca di istituzioni simiglianti. La Galleria « *dell'Art Nouveau* » rue Caumartin, il gruppo dei Sei, quasi ricordo dei Preraffaelisti a Londra, i quali sotto l'insegna dell'*Art dans Tous*, corrono come corse la *Brotherhood* del Rossetti, del Hunt, e del Millais, le vie dell'originalità; il Collegio d'Estetica Moderna, presieduto da E. Zola, destinato, come scrive lo Zola stesso, a suscitare delle individualità e a scoprire « le verità del domani », il Gruppo dell'Estetica stradale, il quale sembra si affissi su un libro recente di G. Kahn, l'*Esthétique de la Rue*, soggetto nuovo che implica idee nuove; e taccio il resto per ciò che riguarda Parigi, non però avanti d'aver ricordato la istituzione del concorso annuale per le facciate, deliberata dal Consiglio Municipale, che poteva eccitare gli spiriti contro i traduttori, ma i cui resultati sono poco interessanti, a parte alcune eccezioni, come il premio al Castel Beranger. E si veda anche il recente concorso nel quale « l'art d'arranger » ha trionfato sulla personalità e l'originalità, sul novo e sull'inedito. Quanto alla provincia, essa ha pure i suoi centri di propaganda; e Bordeaux, per esempio, ha un Circolo d'Artisti che s'intitola all'*Art Moderne*, nel quale si tengono esposizioni periodiche, ove hanno figurato parte dei migliori Maestri dell'arte nova. I cui progressi in Francia sono novellamente confermati dal Salon, il quale rispose colle opere alle diffidenze, ai dubbi, alle satire, lanciate contro chi tenta allargare il campo delle emozioni estetiche.

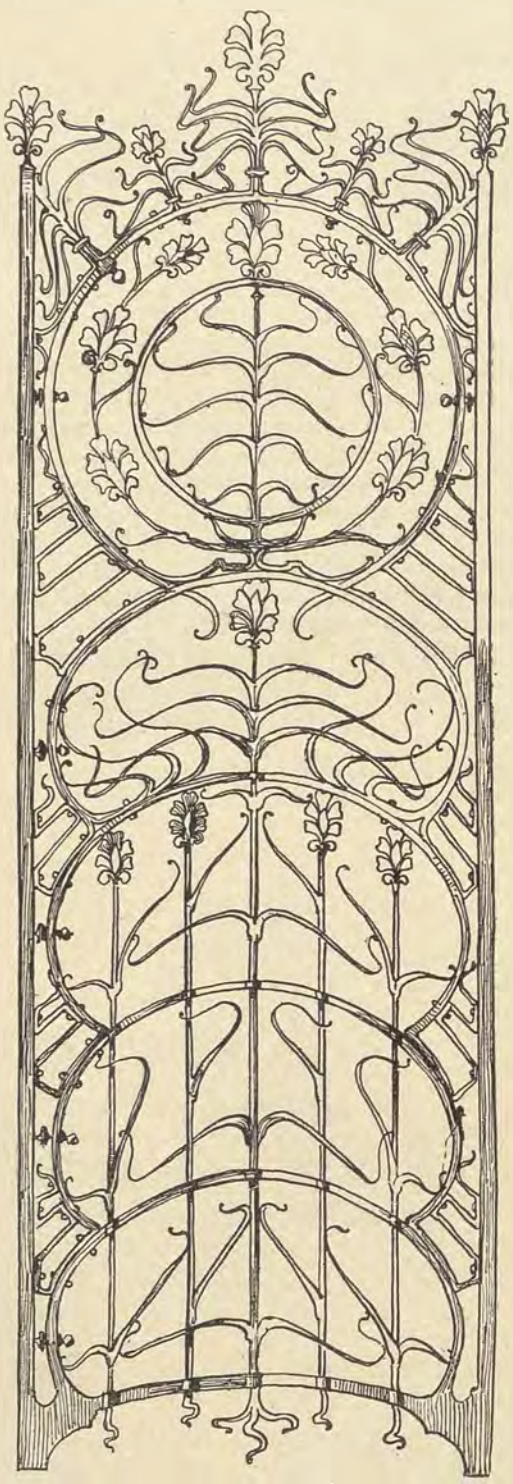


Fig. 137. E. Robert. Cancello in ferro battuto. (Dalla *Revue des Arts Décoratifs*, 1900).

(1) Nell'ultimo n.° del *Journal of Decoratif Art* (giugno 1901) si diceva essere impossibile il mostrare quanto è esteso il movimento dell'arte nova nei Clubs londinesi, e non si faceva che ripetere quanto si constatava dal *The Artist* di Londra.

* * *

Un'altra volta darò un' occhiata sull' arte nova nel Belgio e in Germania; oggi, poichè due vetrate tedesche quivi completano la serie delle illustrazioni, ricordo che gli artisti industriali tedeschi eran benissimo rappresentati all' Esposizione del 1900; e fra chi si distingue in Germania, nel campo de' nostri studi, emerge Hermann Goetz, direttore del Museo e della Scuola d'Arte decorativa di Carlsruhe, artista spesso consultato, che esercita una viva influenza nel ducato di Baden. Ma l'arte applicata deve il suo impulso attuale in Germania specialmente agli artisti bavaresi, agli artisti di Monaco, la maggior parte dei quali subirono il fàscino di Parigi. Costoro, impressionati dalle nuove tendenze francesi, ne imitarono le arditezze; tentando tuttavia delle proprie originalità. In prima fila si schiera H. E. v. Berlepsch, cui la rivista *Deutsche Kunst und Dekoration* (ottobre 1888) consacrò uno studio, e il Berlepsch, pittore, ideatore di mobili, ferri, cuoi impressi, tappeti, carte da parati, fece non è tanto una esposizione delle opere sue a Monaco, esposizione che ne onorò la proteiforme saggezza. Accanto al Berlepsch, si schierano parecchi artisti che onorano il movimento del pensiero moderno nella nostra arte; la quale, a Berlino, ha un forte rappresentante, combattente di prima linea, in Otto Eckmann, professore al Museo d'Arte Decorativa, le cui idee sono brillantemente riassunte dalla sua raccolta in corso di pubblicazione: *Neue Formen dekorative Entwürfe für die Praxis.*

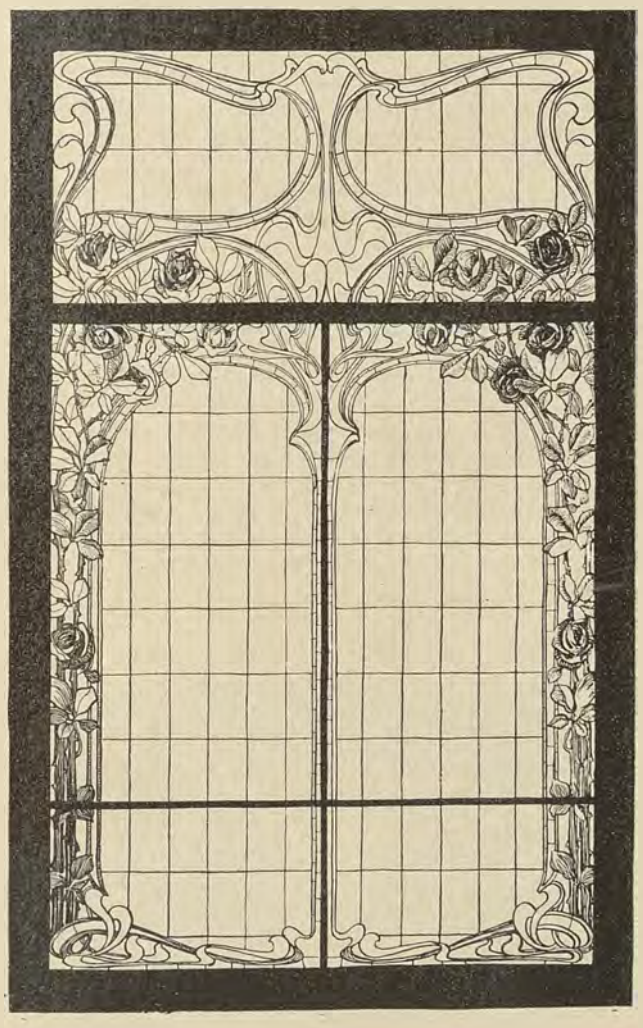


Fig. 138. C. Engelbrecht. Vetrata dipinta.
(Dalla *Revue des Arts Décoratifs,* 1900).

E a proposito delle pubblicazioni eccitanti alla rinnovazione estetica, mi sia lecito esporre il mio rammarico per la morte recente di una delle più belle riviste tedesche, *Pan,* che al nostro movimento partecipò con ardore; i suoi redattori dichiararono d'aver adempiuto alla propria missione, ma ciò ha l'aria di un penoso pretesto.

Tralascio d'indicare l'Austria, oggi, ma ricordo a coloro che visitarono l'Esposizione di Parigi ciò che vi espose la Scuola d'Arte Industriale di Vienna, nel Palazzo alla Spianata degli Invalidi, per soggiungere che la nostra arte è nobilmente coltivata in Austria: e la scuola predetta ha un indirizzo così giovanilmente moderno, da impressionarne i fidi seguaci del passato. Chi non ha veduto la Scuola di Vienna a Parigi, si procuri la rivista di Monaco *Kunst und Kunsthandwerk.* (1900, terzo fascicolo).

I tedeschi vanno avanti; ieri l' allarme era dato da M. Vachon, oggi da M. Jourdain, giudice delle cose tedesche e italiane all' Esposizione del 1900 e, in ciò che ci concerne, giudice duro, ma giusto.

Sentinelle all'erta!

ALFREDO MELANI.

Fig. 139. Cartone di vetrata disegnato nella Scuola d'Arte decorativa di Carlsruhe sotto la direzione del pittore H. Göhler. (Dalla *Revue des Arts Décoratifs,* 1900).

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

XXVIII.

NOTIZIA

L'ESPOSIZIONE DELL'ANNO VENTURO A TORINO. — Ci siamo più volte occupati della Mostra d'Arte moderna, che avrà luogo in Torino l'anno venturo; e l'abbiamo fatto con il più vivo amore e con la massima fiducia in uno splendido resultato. Per dimostrare che le speranze diventano certezza, caviamo dai migliori Giornali di Torino le seguenti notizie, le quali possono servire a dare una idea del modo con cui la Mostra torinese si va preparando:

" Milano che con fraterna cortesia cedette il passo a Torino, sacrificando alla nostra vasta impresa il suo più modesto disegno d'un' esposizione regionale d'arte decorativa, ci manderà, raccolti nel gruppo della *Famiglia Artistica*, il lavoro dei suoi migliori artisti. Da Genova parecchi giovani artisti, fra i più pensosi ed austeri della giovane generazione, si preparano in silenzio; a Firenze un altro ardito nucleo, che ha dato splendide prove in una recente mostra internazionale. assicura un saggio collettivo, che sarà tra i più riusciti; da Bologna si sa che la Società *Emilic-Ars*, la prima fondata in Italia per il rinnovamento dell'arte decorativa, interverrà in corpo, con a capo il suo ardito iniziatore: il Rubbiani; da Roma apprendiamo che il Comitato locale, formato dei migliori artisti del luogo, si è messo a disposizione dei fabbricanti, offrendo gratuitamente disegni e modelli, e Aristide Sartorio, l'illustre pittore, promette un interessantissimo saggio delle umili arti decorative della campagna romana; a Napoli ed a Palermo si ha buona speranza di attirare l'abilità grandissima degli artefici locali alla bandiera del nuovo stile.

" Ma più confortante ancora è il plauso che è giunto dall'estero al nostro coraggioso Comitato. Tutti i più importanti giornali d'arte decorativa de mondo intero hanno annunziato con parole di elogio l'impresa torinese, riportando programmi e notizie. Ci si pone sott'occhio nell'ultimo numero dell'*Art décoratif*, importante rivista francese dell'Arte nuova, un articolo che è un vero inno alla bellezza ed all'importanza dell'iniziativa, alla chiarezza dei criteri con cui è diretta, ed un vivo incitamento a tutti gli artisti francesi, che accorrano numerosi.

" E l'invito sarà abbondantemente raccolto. Il Comitato parigino, presieduto dal deputato Berger, ha già fatto, come si è pubblicato, domanda d'una sezione speciale, e vi esporrà il meglio della floridissima scuola francese.

" Informazioni private ci assicurano che, grazie alla estrema diffusione data ai programmi ed ai manifesti, la nostra futura Esposizione d'Arte decorativa moderna è il discorso del giorno negli *ateliers* parigini.

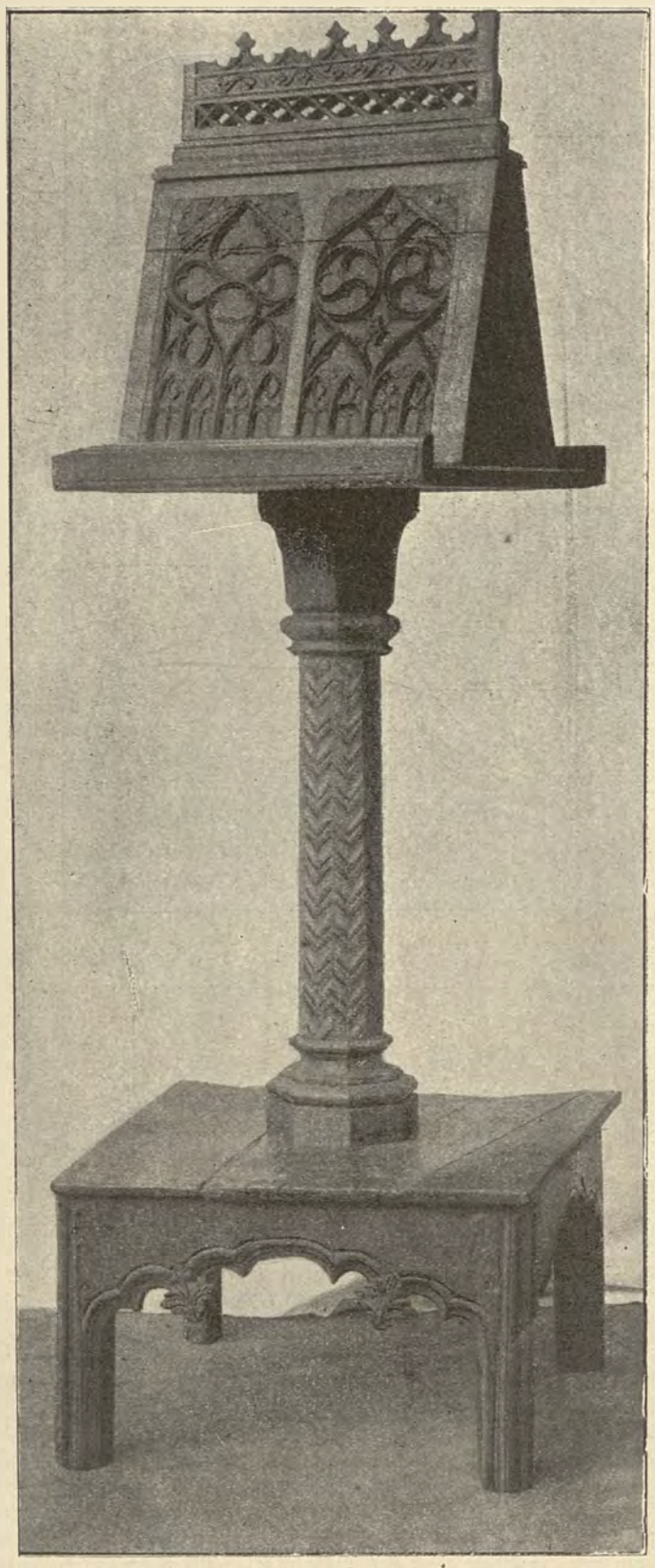


Fig. 140. Leggio gotico di lavoro valdostano, nella raccolta Mora a Milano.

" Ognuno comprende come in un' esposizione di questo genere l' intervento dell'Inghilterra fosse una questione capitale. Essa è stata la maestra di tutti; ma non tutti sanno quanto gli Inglesi siano restii a prender parte a esposizioni estere. Grazie alla generosa iniziativa di uno dei più attivi membri del Comitato, il Cavaliere Guido Rey, il quale si recò all'uopo personalmente in Inghilterra, questo dubbio è oramai risolto. Walter Crane, l'artista decoratore di fama mondiale, il compagno di William Morris e di Burne Jones, l'uomo che ha visto le origini del meraviglioso rinnovamento decorativo, ha accettato la carica di commissario inglese, e promette al Comitato una raccolta delle migliori produzioni degli odierni artisti britannici. Ma v'è di più. Egli ha promesso di fare ciò che è in potere di lui solo, certamente: una mostra retrospettiva delle origini del nuovo stile. Ognuno può immaginarsi con qual interesse gli artisti del mondo intero verranno a vedere le prime sedie disegnate da Madox Brow, i primi tappeti tessuti da William Morris, gli incunaboli del rinnovamento moderno!

" Come per l'Inghilterra Walter Crane, così per la Scozia Francis Newbery, squisito artista ed attivo direttore della Scuola di disegno, ci promette l'intervento della strana, rude, personalissima Scuola dei decoratori di Glasgow, emuli, per altre vie, degli allori inglesi.

" Il Belgio, che nella breve e già così voluminosa storia dello stile moderno ha una parte così importante e simpatica, non poteva mancare all'arringo. Un Comitato locale, presieduto dal giovane ed acuto scrittore d' arte che ha analizzato or è poco la *Tristesse contemporaine* e scrutato l'anima artistica di *Bruges*, H. Fiereus-Gevaert, e di cui fa parte quell'Octave Maus, organizzatore delle esposizioni della *Libre Esthétique*, lavorava già da tempo, quando il Governo belga ha desiderato di venire messo a parte dei suoi lavori per partecipare in modo ufficiale alla mostra.

" L'Austria, che fra l'universale stupore si pose con così rapido sbalzo, nella recente mostra di Parigi, alla testa di tutte le nazioni nella ricerca dell'arte nuova, non poteva rimanere indifferente. Il Governo austriaco, appena avuta comunicazione del programma, per mezzo dei buoni uffici del nostro diplomatico artista, il conte Costantino Nigra, inviò immantinente a Torino il direttore del Museo Artistico Industriale di Vienna: Hofrath Asthur von Scala, per prendere gli accordi col Comitato. E lo Scala, che ammirò moltissimo i disegni dei fabbricati ed il parco del Valentino, che qualificò di ambiente ideale, e che si innamorò del cartellone del Bistolfi, offrì di costrurre, su disegni di un architetto austriaco, una palazzina e di decorarla ed arredarla con prodotti artistici tratti dai Musei d'Arte Moderna di Vienna e dai produttori locali. Rivedremo le mostre delle Scuole di Vienna e di Praga, forse le migliori che esistano attualmente, e le nostre signore vi troveranno ricami e pizzi che si possono dire la perfezione assoluta dello stile moderno.

" Pochi giorni sono è giunta, improvvisa e spontanea, l'offerta di intervento dall'Ungheria, la quale domanda soltanto pei suoi industriali *quindici camere* e molte vetrine!

" Negli Stati Uniti il nostro concittadino Alessandro Palma di Cesnola, insigne illustratore di Cipro e di Salamina, ora direttore del *Metropolitan Museum* di New York, promette un vivo intervento degli americani, assicurato da mezzi finanziari di cui in Europa non si ha pur troppo idea.

" Buone notizie si hanno dal lontano Giappone. L'architetto Boberg, uno dei primi innovatori dell'architettura moderna, ha accettato la carica di delegato per la Svezia; trattative pendono con gli altri paesi. Un po' tepida si è mostrata sinora, ufficialmente almeno, la Germania, un po' stanca dello sforzo fatto a Parigi; ma si ha buona speranza che non vorrà esser da meno delle altre nazioni, avendosi già importanti adesioni di case industriali.

" Le cose non potrebbero dunque esser meglio avviate; un vivo entusiasmo ed una ardente aspettativa spirano da tutti gli aderenti; il risultato non può fallire. E Torino potrà aggiungere alle numerose sue glorie, quella di aver dato forse la spinta più efficace all'unificazione internazionale degli sforzi per il rinnovamento delle forme decorative della vita moderna.

Fig. 141. Veduta di un Cortile del Sec. XVI in una casa di Via Cairoli a Vigevano (Vedi Tav. 48).

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche. Bergamo

ANNO X — SETTEMBRE 1901 — N. 9

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXIX.

RISTAURI NEL « S. FRANCESCO » DI BOLOGNA E DECORAZIONI NUOVE NELLE SUE CAPPELLE

— Tav. 49-50 e 55. Fig. da 142 a 149. —

NEL giugno del 1886 si intrapresero i lavori di ristauro al " San Francesco „ di Bologna; e durano ancora. Il monumento del sec. XIII è grande mole. Torreggiò allora come un meraviglioso angiolo custode sulle case basse e di legno, superando i dongioni merlati delle mura cittadine, levando alte le sue vôlte e le cuspidi quasi a predicare *pace* alle duecento torri gentilizie che infoltivano la fosca città, minacciose al Comune ed al popolo, rivali fra loro.

Continuano ancora le opere di ristauro al San Francesco e non finiranno così tosto. A riparare il lavorìo ingiurioso degli uomini e del tempo contro la primitiva integrità del monumento, costruito dai frati stessi che videro vivo il serafico Cavaliero della pace e della povertà, lavorìo eretico e bigotto che fu continuo per sei secoli, potrà bastare un manipolo di poveri artisti e di buoni cittadini?

Lo so; con molte visioni non realizzate, moriremo sul nostro lavoro.

Fu bella ventura che una graziosa Regina, Margherita di Savoia, vi scendesse un giorno del 1888. A Lei dettero *evviva*, fiori e baci le donne del vicino mercato; e l'antico tempio, in cui tante volte durante quella tragica e gloriosa fine del sec. XIII si rifugiavano le bionde vergini bolognesi

implorando mercè per la forza

(come cantò il Carducci appunto nell'*Ode* a Margherita): l'antico tempio all'ombra del quale sono sepolte l'avola e forse la madre di Guido Guinizello maestro a Dante, disse non invano al cuore della gentile Sovrana la poesia della propria istoria. Senza un augusto desiderio di Lei, il governo d'Italia non avrebbe trovato mai i fondi per liberare la chiesa di San Francesco dalle case e casipole strettesi col tempo ad essa intorno, nè per restituirle il diadema di tombe famose, le quali ora risorsero a gloria dei più celebri dottori che dallo *Studio* bolognese insegnarono, nel ducento, *diritto* ed *equità* alle nuove nazioni d'Europa.

Noi avevamo a quei dì, fra 1886 e 1888, una piccola bottega in faccia alla grandissima chiesa; mentre il fervido martellare dei muratori, sapientemente diretti dal capo-mastro Cesare Moruzzi, scrollava da quella, tutt'attorno, quante indebite costruzioni e cappelle vi avevano addossate, eppoi abbandonate a ruina, effimere pietà gentilizie.

Ed eravamo nell'umile bottega successi ad un ciabattino, tutti tre amantissimi, senza gelosia, della bella e bruna mole del ducento, come di una sposa comune: Achille Casanova, Edoardo Collamarini ed io che scrivo. Ogni giorno la vecchia chiesa, interrogata per ogni lato, ad ogni altezza, ci rivelava i suoi misteri. E ricordo le ansie delle indagini, le gioie delle scoperte, il fervore dell'inerpicarci, le notti operose nei disegni da consegnare l'indomani ai muratori. Come saranno sempre memorabili la gentilezza bolognese, che soccorreva con generosità, e la nobile opera della *Fabbriceria*, presieduta allora dal Conte Nerio Malvezzi, poi dal Conte Francesco Cavazza, che trovava mezzi e prestava autorità ai nostri progetti, tra un battagliare continuo ed aspro contro le censure degli accademici, le diatribe dei critici, gli anatèmi dei bigotti, le diffidenze delle Commissioni autorevoli.

Noi non sperammo invano nella mirabile logica della grande

Fig. 142. Parte dello zoccolo nella Cappella Spada in S. Francesco a Bologna. (Vedi Tav. 49-50 e Fig. 143).

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

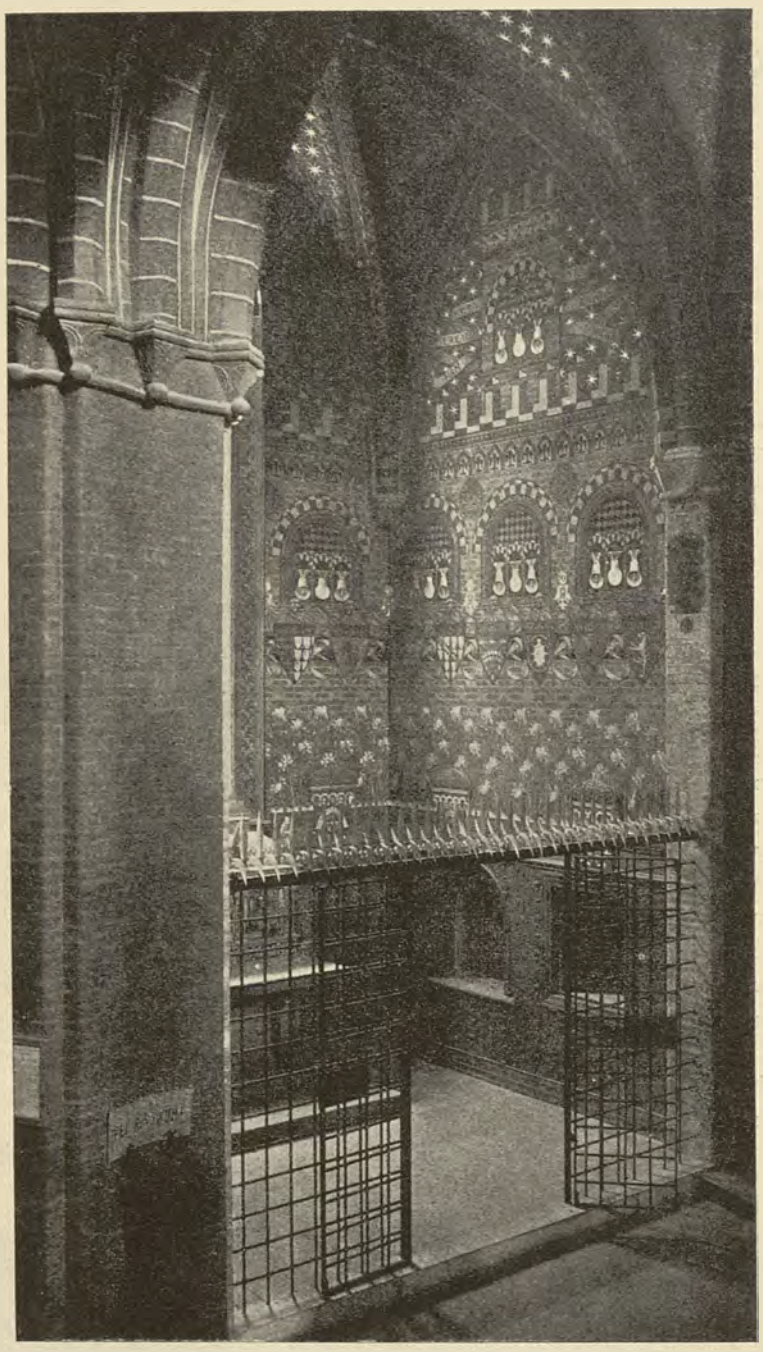


Fig. 143. Veduta della Cappella Spada nella chiesa di S. Francesco a Bologna.

architettura medioevale, coeva della filosofia neo-aristotelica e della poesia Dantesca; architettura così geometrica com'è geometrica la natura stessa.

Il monumento disse pian piano, ma chiaro, quello che desso fu tutto quanto, ai suoi bellissimi giorni; e noi procurammo obbedire con fedeltà.

Ma vennero giorni di più opache ansietà. Quando, cioè, le ricerche portarono sulla decorazione dipinta, che ai loro primitivi tempi ebbero le mura interne del tempio, e i pilieri, e le nerbature, e le finestre, e le vôlte.

In una *Relazione* alla *Commissione conservatrice dei monumenti* ebbi già occasione di ragionare intorno tutti i frammenti dell'antichissimo intonaco recanti traccie policrome, che in un minuzioso esame praticato a tutte le altezze del tempio rinvenimmo. E la *Relazione* fu pubblicata nel 1895 a giustificare la dipintura dell'abside, eseguita come saggio di ripristino della decorazione che ebbe appunto il San Francesco fra i secoli XIII e XIV.

Parecchi anni durammo negli studii, nei viaggi, nei rilievi, dacchè ben presto ci apparve indispensabile una conoscenza diretta e sincera di quel che fu la pittura decorativa in Italia a quella remotissima data. In realtà gli avanzi del finimento policromo, osservati in S. Francesco, accennavano a così inattese forme e distribuzioni, per quanto rustiche e semplici, da lasciarci troppo titubanti nella loro lettura.

Solo dopo una copiosa serie di raffronti con altri documenti sincroni e con frammenti ricercati qua e là per l'Italia; e in particolar modo dopo che un'analisi paziente delle dipinture murali nella chiesa inferiore di Assisi ci ebbe condotti alla scoperta dei varii strati o periodi cronologici in cui possono distinguersi, fino a sceverare quanto vi rimane del primo partito decorativo policromo, avanti Giotto, avanti Cimabue; solo dopo questo ci apparve nitida la visione di cotesti interni di grandi chiese del secolo XIII, poco più che imbiancati, con parche decorazioni policrome di rosso, giallo, verde e nero. E le traccie scoperte nel nostro S. Francesco divennero allora nitide e suggestive testimonianze.

Così che, dopo gli studii raccolti in progetto, questo potè essere condotto a fresco per tutta l'abside da Achille Casanova con ogni miglior cura imitativa anche della tecnica antica. E confortato da tutti gli argomenti di critica storica, addensati nella *Relazione* resa allora pubblica, sta questo saggio dal 1895 a tutt'oggi, senza che alcuna eccezione siasi sollevata in nome della scienza cronologica dell'arte; mentre la folla se ne compiace come di cosa che ha senso di armonia e di amicizia coll'architettura, la folla pur avida di splendori e riluttante alle povertà, ma che tosto o tardi non erra.

La chiesa di S. Francesco, a tre navate, alta quanto larga, cioè innalzata secondo la formola che gli ingegneri medioevali dicevano *ad quadratum*, colle vôlte a pianta quadra divisa in sei parti, colle nerbature trasversali ad acuto e le diagonali a pieno centro, controspinta da archi rampanti nei fianchi e nell'abside, ricopia (ed in ciò è quasi unico esempio in Italia) il tipo delle cattedrali francesi costruite nel miglior momento dell'*ogive*. Dessa però ha cappelle, e sono nove, soltanto attorno il peribolo absidale, e ne irradiano a poligono stellare.

Ma la centrale era stata abbattuta nel 1713; nelle altre, cuspidi e finestre erano quasi scomparse; e nulla, più nulla rimaneva delle primitive decorazioni interne. Tutti gli intonachi erano recentissimi.

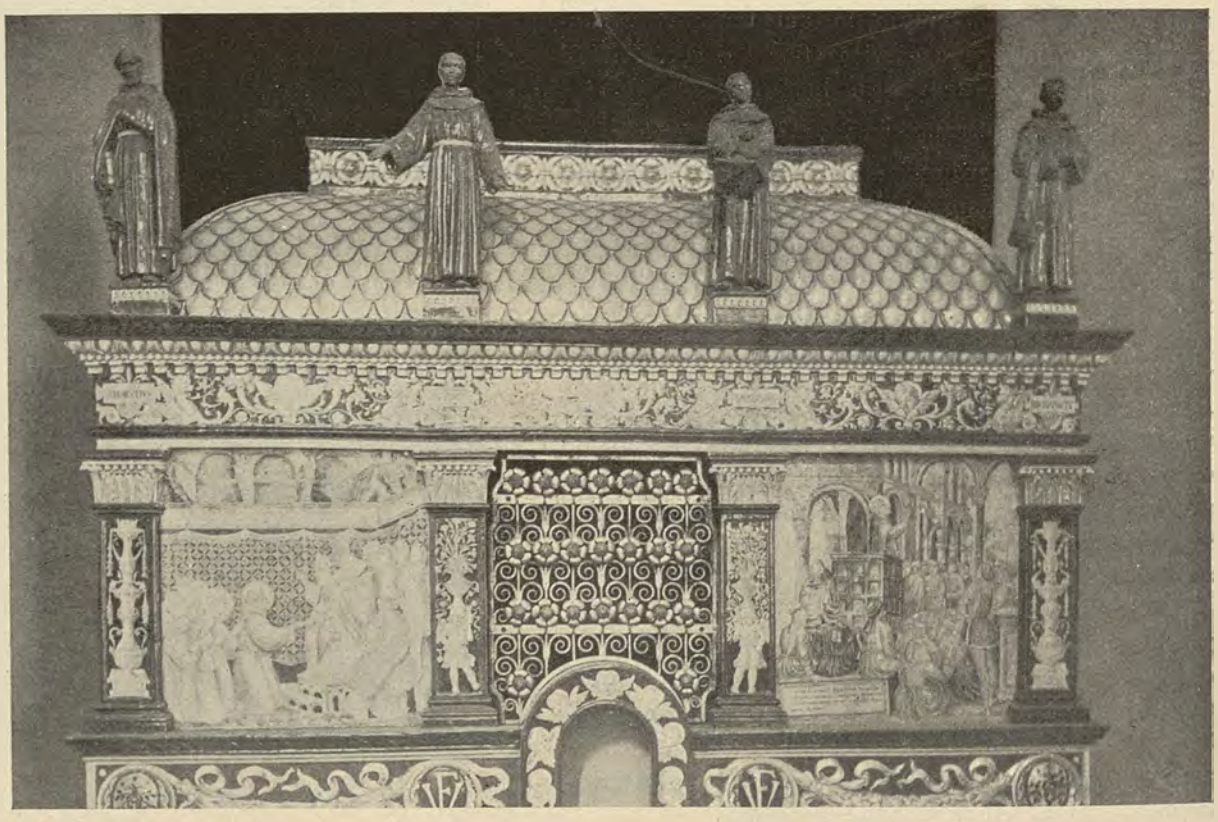


Fig. 144. Veduta della Cappella Spada nella chiesa di S. Francesco a Bologna.

Quando la Fabbriceria volle ridonarle al culto, si pensò da prima che fosse doveroso decorarle e arredarle con dipinture e cose rigorosamente imitative di antichi stili. E una Cappella, già Albergati, lo fu infatti a maniera Giottesca con motivi diligentemente copiati a Pistoia, Pisa, Firenze ed Assisi; esclusa peraltro ogni istoria a figure. Per un' altra, di patronato Da-Via Bargellini, si cercarono e si ripeterono forme decorative, rilevate qua e là nelle dipinture murali imminenti alla Rinascenza, ma quali usavano al di qua dell'Appennino.

Senza spendere altre parole intorno a quei tentativi di imitazione archeologica, certo studiati con volonterosa pazienza e che parvero bene riusciti, accennerò come intanto si faceva strada nell'animo nostro l'idea che dove mancavano affatto, nel S. Francesco, gli indizii dell'antico, cioè in coteste recondite cappelle del girone absidale, cessasse il debito rigoroso del ristauro archeologico, e che fosse anzi più razionale, più artistico ed elevato consiglio permettere all'anima nostra di immaginare partiti e trovate pittoriche, che esprimessero alcuna visione poetica e allegorica con forme a cui non solo la scienza delle pitture antiche ma la natura e la spiritualità moderna dessero nuovi suggerimenti. Il tutto misurando ad un severo desiderio di non turbare colle trovate e colle tonalità l'armonia dell'ambiente architettonico, e di aumentare l'interesse ideale delle decorazioni a dipingersi con tutta una novità di pensieri e di forme, pur lasciando i riguardanti serenamente tranquilli mercè effetti di insieme noti e tradizionali.

« Del resto (ebbi a scrivere quando una prima Cappella, quella centrale, detta della *Pace*, così dipinta, fu inaugurata) la decorazione delle cappelle, così intimamente vincolata all'esercizio rituale del culto, alle manifestazioni personali della pietà, si sottrae logicamente al rigore dell'archeologia. Il rito, esso stesso, ha mutato lentamente attraverso i secoli, e induce attorno a sè un insieme di trasformazioni. Può bastare che in un grande monumento le decorazioni accessorie, come queste delle piccole cappelle, non turbino la maestosa sinfonicità dell'architettura generale e non manchino alla bontà del còmpito che gli antichi decoratori osservavano, quello di promuovere e circondare di nobili e soavi incanti l'elevazione del pensiero e del sentimento verso Dio. Potremmo dire che noi abbiamo osservato volontieri della decorazione vigente nella prima metà del secolo XV la tonalità generale, schietta, potente, fiduciosa nel colore; il consiglio di assicurare il disegno delle cose con profilature di nero; l'impiego dell'oro e del nero come poderosi mezzi di assembramento e di armonia; cercando poi sopra tutto di dare sviluppo alla tendenza ideale, che caratterizza in quel momento storico l'arte decorativa, desiderosa di rallegrare la vecchia tradizione romanica e giottesca con sorrisi di naturale, nuovamente tolto alla flora, e con ispunti personali di lirica. Questa tendenza caratteristica del periodo d'arte imminente alla Rinascenza non potrebbe oggi essere invocata più opportunamente, dacchè l'intento di rendere la decorazione espressiva,

Fig. 145.
Vetrata dipinta della Cappella Spada nella chiesa di S. Francesco a Bologna.

simbolica e poetizzante è una delle note più savie, elevate e geniali dell'arte moderna. Così che il concetto nostro fu tanto rispettoso della tradizione quanto in armonia colla modernità. Sul vecchio tronco dell'arte decorativa italiana del secolo XV fu fatto, qui come altrove, l'innesto da cui germoglia la nuova, giovanissima arte dell'abbellimento, piena di idee, di simboli, di allegorie, in veste semplice e naturale, umile ammiratrice della natura e di quanto fiorisce dai cuori e dai prati. Movimento d'arte a cui manca tuttavia un nome caratteristico definitivo; aspirazione che sale da punti varii e lontani; movimento armonioso di affinità che si ignorano ma si avviano inconsciamente ad aggrupparsi. Alcuni lo dicono *lo stile floreale*, altri *l'arte simbolica*. Ma sono impazienze. Le modalità e le varie inclinazioni che manifestansi nella lunga vita dell' arte prendono nome di *stile* quando giungono all'autunno loro e sfasciansi, molto più propriamente di quando prendono a fiorire. »

Una sincera spontaneità informò questa nostra evoluzione. Da parecchi anni coll'amico Casanova si lavorava, per commissione del march. Carlo Pizzardi, al ristauro di un grande castello detto il *Bentivoglio*, costruito verso il 1480 da Giovanni II Bentivoglio, Signore di Bologna, nella bassa pianura bolognese, dove le sale, le loggie, la cappella serbavano sotto le scialbature i più rispettabili avanzi di uno dei più completi e svariati programmi decorativi di quel tempo. Ivi gli *allacciamenti*, le imprese, le araldiche, le verdure animate di motti e di faune, se facilmente dipinti, rivelavano per altro pensamenti e allegorie di fine poesia; ed uscirono fuori figure e istorie che sembrano accennare a nomi di forti pittori ferraresi in quella fine del sec. XV.

Al *Bentivoglio*, al Castello di San Martino dei Manzoli, ora dei conti Cavazza, bel maniero anch'esso del quattrocento, quasi intatto all'esterno, dove i ristauri e gli abbellimenti trassero all' opportunità di dipingere sale e camere con studiate imitazioni e composizioni di antica maniera, e altrove ancora noi avevamo acquistata una nostra intimità di spirito e di pratica coll'arte decorativa della primitiva Rinascenza. Così che, pure inconsapevoli delle tendenze neo-rinascenti dell'arte inglese, e di quanto là e per tutto in Europa ne germogliava di moderno, noi, battendo in silenzio analoga via, andavamo innestando ad una personale esperienza delle cose decorative bolognesi del secolo XV i desiderii nuovi dell' anima nostra. E a questi, per logica fatalità di ogni rinnovamento artistico, suggerivano nuove forme le gentilezze geometriche dei fiori del paese; da noi per tutto ricercati, ai monti e alle paludi, ogni volta che graziose commissioni di amici ci restituivano a libertà di artisti non preoccupati da rispetti archeologici, ma tuttavia sottilmente incantati dall'amistà contratta colle piccole opere della Rinascenza, che avevamo tratte fuori di sotto le ignobili scialbature, vagheggiate, ristaurate ed anche ripetute.

Per tal modo formossi fra noi, stretti in amichevole communità artistica, quella maniera decorativa della quale l' *Arte Italiana*

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

molto gentilmente vuole dare un saggio, pubblicando le dipinture murali di tre Cappelle del San Francesco di Bologna; e cioè della Cappella centrale o della Pace, di una dedicata a Frà Guido Spada, di un'altra alla Madonna e ai Ss. Girolamo e Petronio: opere tutte del pittore Achille Casanova.

A qualche illustrazione delle belle tavole che in litocromia l'*Arte* reca in questi fascicoli, come a chiarire i concetti a cui si informano le pitture che hanno per tal modo l'onore di essere edite, possono riescire non inutili le seguenti *note*, che riproduciamo da una nostra monografia (*) dove è riassunta la cronaca dei ristauri eseguiti nel S. Francesco dal 1886 al 1899.

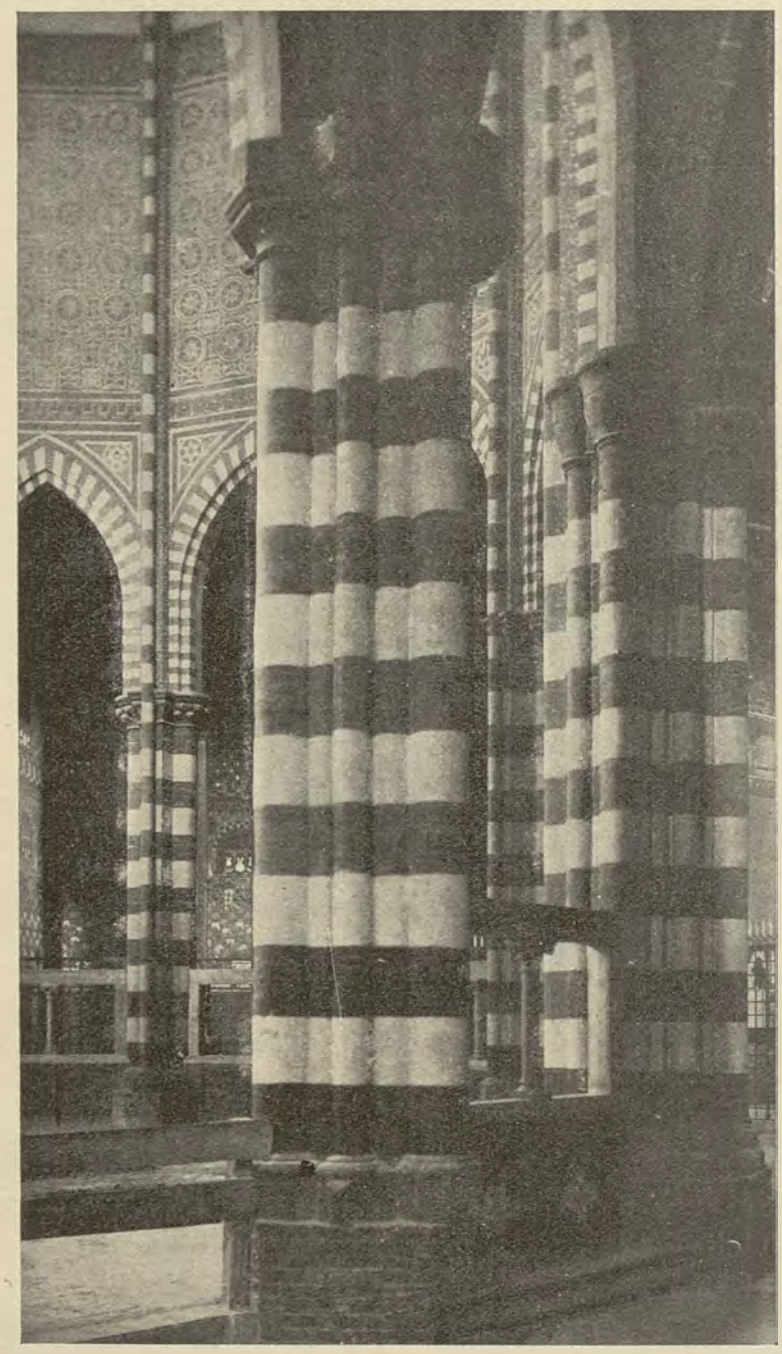


Fig. 146. Veduta di una parte dell'abside nella chiesa di S. Francesco a Bologna.

Cappella Spada (o del beato Guido Spada). — La decorazione interna di questa cappella è cosa compiuta negli ultimi giorni del 1889.

Fino dal 1896 vi si pose un altare di broccatello veronese, conforme un tipo noto del secolo XV.

La cappella volevasi destinata a raccogliere gli avanzi di alcuni venerabili frati dei secoli XIII e XIV, fra cui un b. Guido Spada: avanzi portati in altre chiese quando il tempio al principio del secolo XIX fu ridotto a Dogana. Epperò si pose sull'altare un'*arca* in majolica, modellata, dipinta e smaltata dai fratelli Arturo e Gennaro Minghetti di Angelo, majolicari in Bologna, sopra disegno dato dalla Direzione dei ristauri. (Fig. 144).

Ideammo quest'arca secondo una foggia del secolo XV e in istile della Rinascenza. Tutto è dipinto e chiaroscurato a gradazioni di *bleu*, con lumeggiature di bianco; solo nelle cornici, dentelli ed ovoli sono in giallo-verde. Le statuette dei Frati hanno nelle carni la terra naturale senza smalto e le tonache majolicate in bigio chiaro, secondo che vedesi in alcune opere Robbiane. Ci siamo studiati di ripetere un genere ceramico, che usò anticamente in Faenza, forse per imitazione dei grandi smalti Limosini chiaroscurati in *bleu*. Al Museo Civico di Bologna conservasi un preziosissimo esempio di quelle opere di Limoges, che colla majolica si cercava allora imitare.

Le piccole statue furono modellate dal giovane scultore Colombarini, bolognese. Tutta l'opera fu dono del cav. Federico Vellani, segretario del Liceo Rossini.

Nel 1898 si intraprese la dipintura delle pareti; anche qui coll'intento di dare ad una allegoria, relativa alla dedicazione del sacro ambiente, una veste artistica, la quale, pure essendo composizione nostra, tutta nostra, ed acconcia ad esprimere un nostro piccolo poema relativo alle gesta di Frà Guido Spada, si mantenesse nondimeno in armonia colle tradizioni dell'arte decorativa di transizione fra Medioevo e Rinascenza. (Tav. 49-50).

Il senso dell'allegoria può essere chiarito da questo breve racconto.

Bologna, ribellatasi al Legato papale Bertrando del Poggetto, quello stesso che qui fece bruciare il *De Monarchia* di Dante, era stata colpita d'interdetto, e lo Studio, con numeroso stuolo di professori e scolari, aveva dovuto emigrare a Castel San Pietro. A nulla valevano le ambascierie; Benedetto XII rifiutava l'assoluzione. Quando Guido Spada, il frate pacificatore delle fazioni, l'uomo santo popolare, andato a Roma, ottenne, parlando al Papa austere parole, la revoca dell'interdetto.

« Bononia sensata plaudet per Guidonem liberata, nam desolata nimis fuerat privata divinis »; questo versetto è di una antica laude scritta in onore di Frà Guido.

Ed è la festa di Bologna al frate liberatore che la decorazione da noi ideata simboleggia.

L'alto zoccolo tutt'attorno è costituito di un paramento di mattonelle in terra cotta a rilievo, di cui l'assembramento raffigura la cerchia di Bologna (Fig. 142). Le fossa sono ricordate da una fioritura di ninfee galleggianti, che forma come una stoffa; e sovrastà il girone delle mura merlate e delle massiccie porte. Da esso balza fuori una gran festa di garofani in fiore, a buon fresco. E come al di là, a modo di arazzo che salga a vestire le pareti, una simbolica rappresentazione dell'antico palazzo del Comune, allegro per cento stemmi delle Compagnie popolari che ne pendono, per verdi zone di alloro che lo recingono, per una fioritura improvvisa di tutte le parassite nicchiate nella vecchia muraglia, per cento campane d'oro che cariglionano da tutte le finestre.

Tutta questa decorazione fu opera del pittore A. Casanova e dei suoi colleghi, e a spese di una pia signora del casato stesso di Frà Guido, la marchesa Teresa Spada, che prese in suo patronato la Cappella.

Anche la *grisaille* rialzata di alcune colorazioni, che continua il senso festoso della decorazione murale mercè una fioritura di Iris e di Melograni, e nella quale, pure osservandosi il tradizionale effetto delle antiche *grisailles* colorate, si è cercato esprimere un pensiero d'arte che sia vivente, anzichè soltanto una imitazione archeologica, è sopra cartoni del Casanova (Fig. 145).

(Continua) Alfonso Rubbiani.

(*) *La Chiesa di S. Francesco e le Tombe dei Glossatori in Bologna.* — Ristauri dall'anno 1886 al 1899. Note storiche ed illustrative per Alfonso Rubbiani. (Seconda edizione, 1900, Bologna, presso la Libreria Treves).

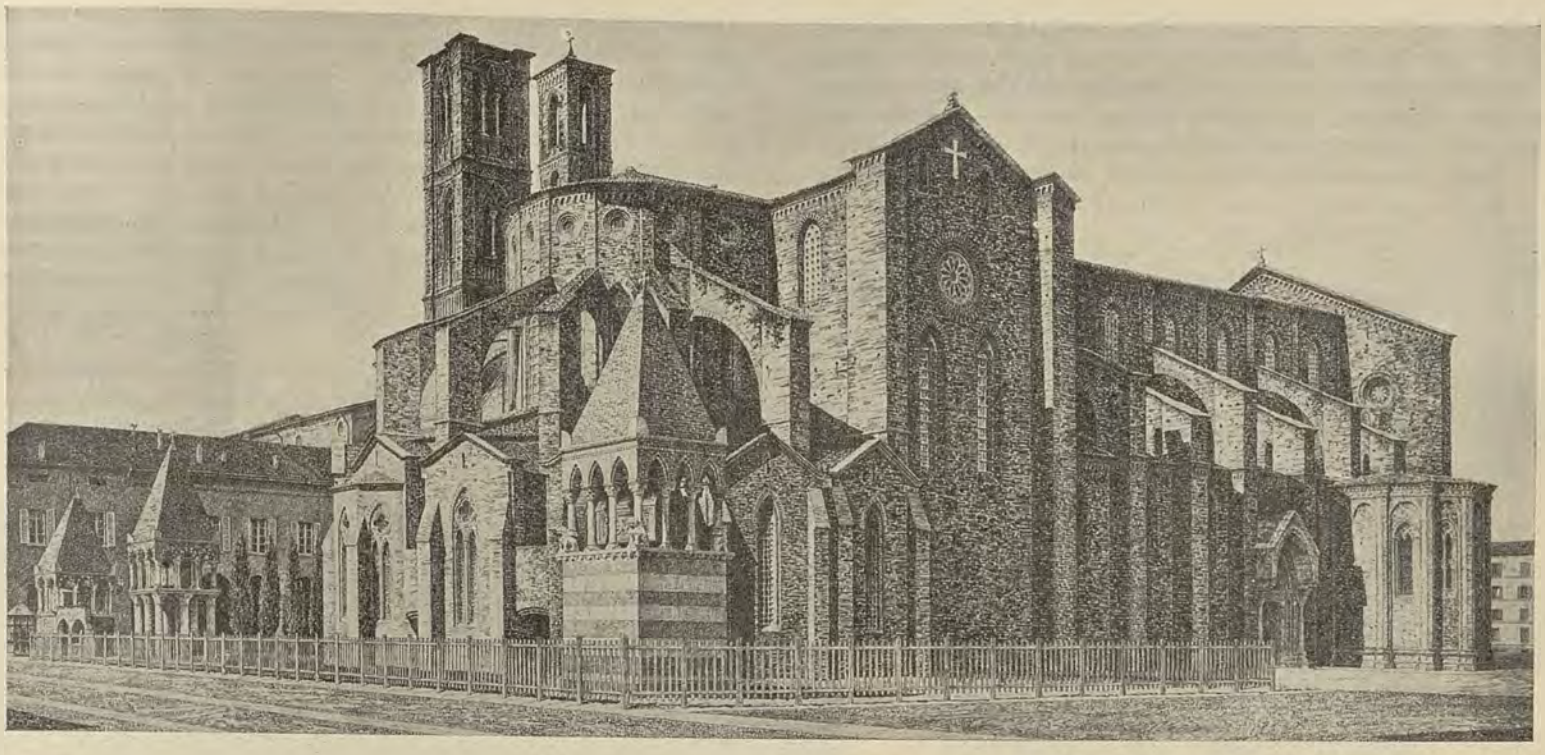


Fig. 147. Veduta del fianco e dell'abside nella chiesa di S. Francesco a Bologna.

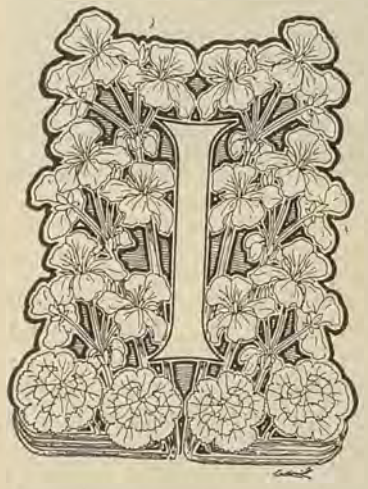
XXX.

NOTE SULL'ARTE DEI TESSUTI.

I.

MEDIOEVO.

— Fig. da 148 a 158. —



I tessuti furono sempre graditi da tutti i popoli in ogni tempo; e i tessuti policromi, secondo una teoria elegante e ingegnosa del Semper, occupano un posto interessantissimo nell'arte primitiva. Vuole questo autore che l'arte del tessere sia nata con quella di costruire; i primi muri sarebbero stati dei graticciati di canne, poi di corteccia d'albero, indi dei filamenti animali e vegetali, ed essendo vari di natura e colore, questi filamenti avrebbero prodotto i tessuti policromi. Così il Semper vide tessuti dappertutto; li vede trasformati in colori nell'architettura policroma, trasformati in metalli nelle statue criselefantine, amplificazioni, a così dire, delle statue vestite, trasformati in colori nelle statue e nei bassorilievi; e se la teoria semperiana è troppo assoluta, essa è, tuttavia, seducente e vera in molta parte. Per questo ho voluto richiamarla qui e indicarla a chi, per caso, non l'avesse conosciuta; ho voluto indicarla prima di osservare, contro una vecchia idea, che i tessuti ad alto liccio, ossia l'arte di pitturare col mezzo di fili intrecciati sopra una trama collocata verticale, è antica quanto la civiltà più remota, e gli Egizi la conobbero tremila anni avanti la nostra éra — testimoni le pitture di Beni-Hassan, rappresentanti un telaio ad alto liccio — ed i Greci se ne servirono — testimone il telaio di Penelope su un vaso antico molte volte riprodotto, ciò che rende superfluo il dire che a Roma si costumarono i tessuti di cotal genere. E i tessuti artistici ivi si costumarono per decorazione delle case, più che per ornamento delle persone; onde Roma antica non fu seconda alla Persia nell'uso fastoso dei tappeti; le venivano da Babilonia e da Alessandria tappeti di porpora con figure d'animali; e i tendoni e le portiere adoperò Roma ampiamente come la Grecia, questa persino nella cella del Partenone, come dimostrò il De Ronchaud.

I tessuti d'addobbo furono dunque a Roma più artistici, generalmente parlando, dei tessuti per abiti; ma abiti sontuosi ebbero tuttavia i Romani, specialmente nell'epoca dell'Impero. L'esempio lo avevano in Grecia, ove andò sempre famoso il peplo d'Athena, che non si offriva alla statua di Fidia, come spesso si crede, ma ad una antica imagine che conservavasi nell'Erettéo; cioè a questa imagine, antico idolo della religione ateniese, si rivolgevano gli omaggi nei giorni

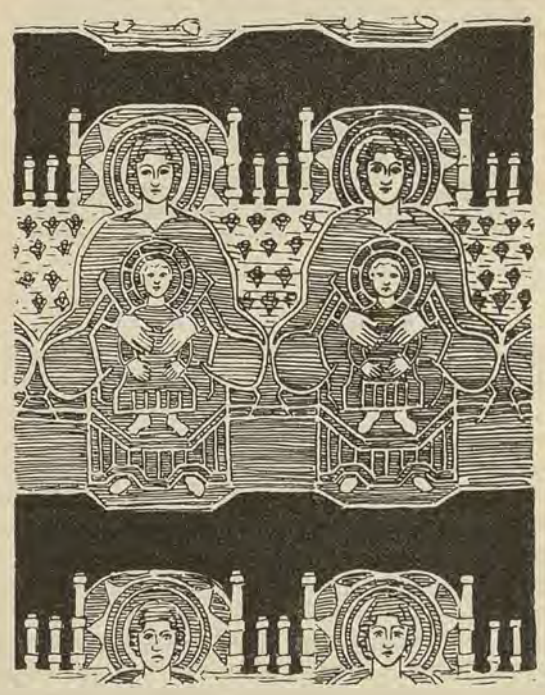


Fig. 148. Tessuto del Sec. XI.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

delle Panatenee, e si offriva il peplo ricamato dalle mani verginali delle Erreforie. Perciò l'antico costume di vestire riccamente le statue, noto all'Egitto, notissimo alla Grecia, l'antico costume dico delle statue acroliti, può aver eccitato al vestir bello e sontuoso, ed alla fabbricazione dei tessuti d'ogni materia e d'ogni disègno.

Il bisso, sulla cui natura si è molto discusso senza venir a capo di nulla, era tenuto in somma considerazione dai Greci e dai Romani; e

per l'uso corrente si adottarono la lana, il cotone, il lino, la seta, il velo, le *vestes coae a bombycinae*, talora fiorite di stelle lucenti a disegni minuti. Chè, studiando il soggetto del disegno nei tessuti greci e romani, si stupisce a veder che gli antichi non variarono i disegni tessili meno di noi. A parte i tessuti con figure o capricci ornamentali, i Greci e i Romani ebbero delle stoffe moschettate, lineate, ondulate, a quadri, losanghe, scacchi, circoli o rote, a stelle, squame, croci e via via; e se mancassero le attestazioni degli scrittori, ci sarebbero le figurazioni

Fig. 149. Tessuto del Sec. XII (?).

Fig. 150. Tessuto del Sec. XIII.

degli avori e dei vasi. Degli avori nei dittici consolari in cui, spesso, la persona effigiata porta una veste a circoli racchiudenti stelle e larghe fascie, ove il quadro si alterna alla losanga, e queste vesti a circoli sembrano una semplificazione dei motivi " rotati „ a medaglioni, contenenti figure e istorie, come se ne conserva qualche esempio reale, la cui conoscenza ci strada a capire meglio i tessuti medievali a circoli, figure, animali.

Ed è veramente deplorevole che la sontuosa Basilica profana, eretta a Roma dal console Giunio Basso nei primi del IV secolo, non esista più; era ornata con tessuti parietali eseguiti in musaico (*opus sectile marmoreum*). Una parte fu delineata dal Sangallo, ma infedelmente.

Trattavasi di scene figurative appartenenti al genere alessandrino, tanto in voga a Roma, e alcuni resti conservansi nel Palazzo Albani. E sebbene l'uso dei tessuti alessandrini, dall'epoca romano-pagana alla cristiana, sia andato diminuendo, pure, anche presso gli antichi Cristiani, fu accolto; e si hanno testimonianze del IX secolo, che in Roma si usavano allora i tessuti alessandrini, onde i pontefici ne facevano doni alle chiese, come ne offrì Gregorio IV (827-44) alla chiesa di S. Marco, da lui ricostruita, e alla diaconia di S. Giorgio in Velabro.

***

Nel Tesoro del Duomo d'Aix-la-Chapelle esiste un tessuto con de' gravi medaglioni ricamati a piccoli ottagoni, contenenti, ciascuno, una quadriga guidata da un personaggio (un console?), cui vengono offerte delle corone da due altri personaggi che gli stanno ai fianchi; nei quadrati, fra i circoli, stanno de' cervi uniti da piccoli ornamenti gigliati. La scena della quadriga evidentemente è romana; così questo genere ebbe il nome di tessuto consolare per ciò che sembra ricordare il sistema latino di festeggiare con spettacoli del circo i trionfi dei consoli; ed è rappresentato da tre altri pezzi a me noti, appartenenti rispettivamente al Museo di Kensington, al Louvre e alla Basilica Ambrosiana di Milano. I due primi si somigliano, e rappresentano delle belve sotto a' piedi di combattenti audaci, e il pezzo ambrosiano ricorda il tessuto d'Aix-la-Chapelle nel motivo ornamentale della fascia che circonda i medaglioni.

Fra questi tessuti a circoli e quelli dei dittici consolari c'è una analogia, e i pezzi da me ricordati, stradano alla conoscenza dei tessuti medievali; l'analogia concerne la massa del disegno; i particolari

Fig. 151. Tessuto siciliano del Sec. XIII.

figurativi non esistono nei dittici, e al loro luogo sta un motivo geometrico, per solito stellato. Nè va escluso che il semplificare non sia ivi un effetto della difficoltà di scolpire in piccolo cose minute. Comunque, i tessuti operati dei dittici consolari non escludono la semplicità di certi tessuti d'ornamento personale, semplicità di disegno non

Fig. 152. Tessuto siciliano del Sec. XIII.

di materia; chè a Roma, fino dall'epoca dei Re, si amarono le vesti aurate, cioè intessute coll'oro, la qual cosa corrisponde a ciò che a Roma, sovente, il costo della materia supera la bellezza della forma. Su questa via si pervenne ad adottare l'antico costume di cucire alle vesti delle piccole lastre e lamine d'oro, costume orientale che passò dall'Oriente nelle abitudini dei ricchi Romani, ed il Medioevo lo ere-

ditò, come ne fanno fede i monumenti musivi dell'arte bizantina. Già l'Oriente ebbe una influenza somma sull'arte dei tessuti nei nostri paesi occidentali; e certi pezzi che, a prima vista, si dicono orientali, altro non sono, talora, che imitazioni libere di tessuti fabbricati in Oriente.

Asterio, vescovo di Amasena nel Ponto (IV secolo), che è il primo a far menzione scritta di antichi tessuti figurati cristiani, condannan-

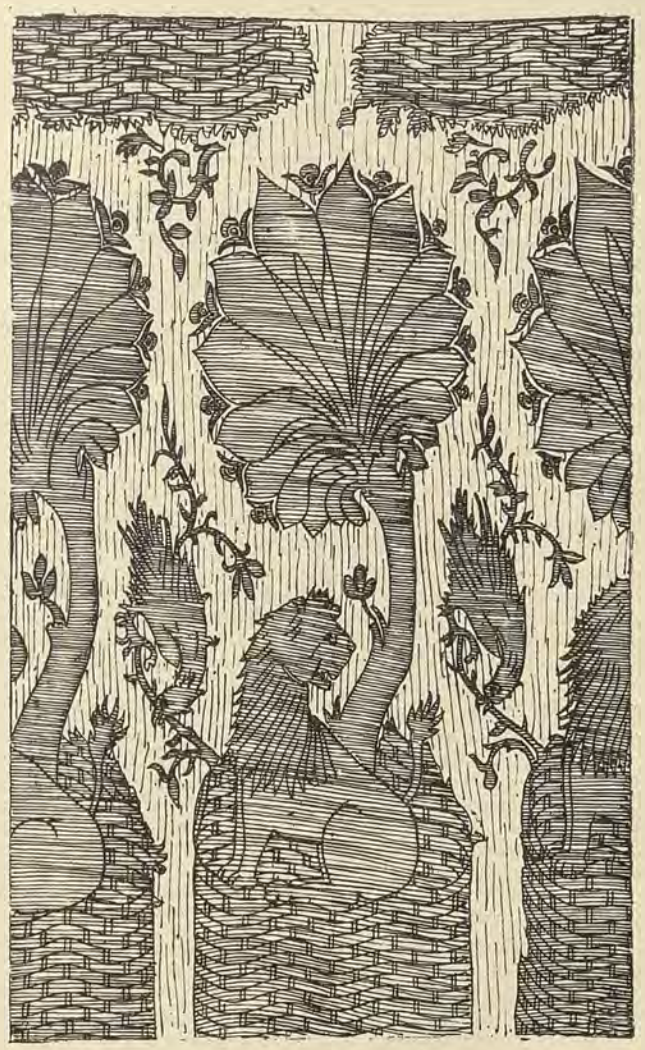


Fig. 153. Tessuto del Sec. XIV.

doli, dice che, ai suoi tempi, si fabbricavano drappi con leoni, pantere, orsi, tori, per tende e vestiti, e indica, altresì, che si vedevano ai suoi tempi anche dei tessuti con istorie evangeliche, quelle stesse che si è soliti di vedere nei sarcofagi, negli avori e nei monumenti paleocristiani in genere, coevi al detto vescovo.

Fig. 154. Tessuto siciliano del Sec. XIV.

* * *

Un ampio e solenne tributo all'arte dei tessuti medievali venne dato, alcuni anni sono, dalla scoperta di una serie di tessuti copti. Sono pezzi di abiti che vanno dal III secolo in avanti, e la cui tecnica non differisce da quella degli alti licci moderni. (E dire che si credè un tempo, che i tessuti a alto liccio cominciarono a fabbricarsi a' primi del Trecento!). Ornano, oggi, vari Musei; quello di Cluny, il Poldi-Pezzoli a Milano ed il Civico di Modena, e provengono da Sakkarad, Faium e Chemmis o Achmim, da ipogèi paleo-cristiani, essendo i Copti discendenti, secondo autorevoli opinioni, dagli Egizi, ed essendo stati i primi cristiani nella Valle del Nilo. L'importanza capitale dei tessuti copti consiste dunque in ciò, che gli ornati vi sono tessuti, e il loro disegno,

nei modelli che io conosco esposti a Cluny e al Poldi-Pezzoli (i pezzi del Museo Civico di Modena sono pochi), ricorda il tipo romano. Vi primeggia il motivo geometrico formato di nodi, intrecci, poligoni, che staccano, sottili, sul fondo seppioso del tessuto, e, meno comune, vi è il motivo composto di foglie e animali. Il gusto della simmetria dirige l'artista copto; il quale, nei tessuti policromi, adotta tinte di corpo e

Fig. 155. Tessuto del Sec. XIV.

vivaci, che volge alla ricerca di una tonalità calda, nella quale il rosso e l'aranciato s'impongono all'azzurro e al verde. Nei tessuti ornati di figure umane, le figure sono goffe e sproporzionate, e in quelle ornate di animali, gli animali sono sempre in movimento; e sono delfini, oche, conigli, leoni, lepri, disegnati con franchezza sommariamente. Il carattere loro, dunque, è quello stesso degli abiti bizantini; e se si mettono a confronto i tessuti copti colle scene musive di S. Vitale a Ravenna (VI secolo), quelle di Teodora e di Giustiniano, si è sorpresi da una somiglianza profonda. Naturalmente nei mosaici non sono rappresentati i tessuti colle minuterie che esistono nella realtà; il musaicista riproduceva sommariamente le linee ornamentali, ma nelle due scene musive di S. Vitale si vede chiaramente l'uso del motivo geometrico, composto di quadrati, rombi, circoli, e si vede che costumarono gli abiti tutti operati a disegno, o d'un sol colore, con i motivi fioriti limitati al punto delle spalle, o come balze a quello dei piedi;

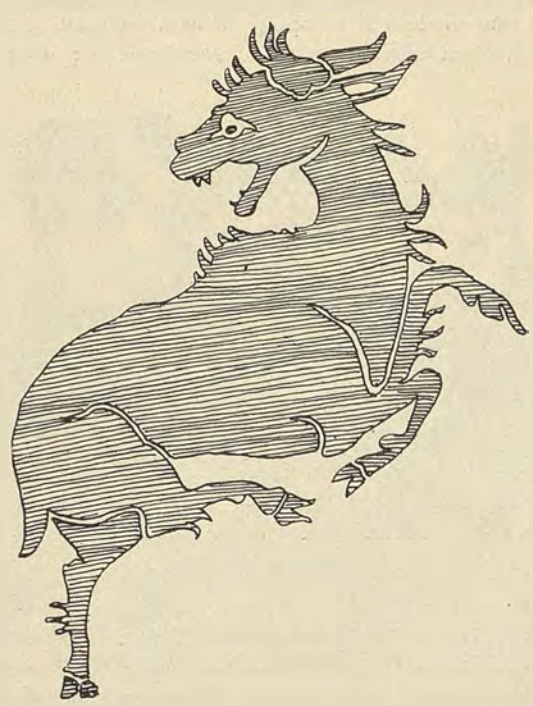


Fig. 156. Animale in una stoffa siciliana del Sec. XIV.

costume che ricorda le piccole lastre e lamine d'oro negli abiti romani

Tali osservazioni mostrano implicitamente che i musaici formano un ottimo sussidio allo studio dei tessuti bizantini, ma lo studio dei motivi non dev'essere pedantesco, e quanto ai particolari, i tessuti copti sono un aiuto alla riproduzione degli abiti bizantini.

Fra i pezzi degli ipogèi copti si trovarono dei quadrati, dei rombi, dei circoli isolati; niente di più facile che essi formassero ornamento isolato delle spalle o de' piedi, come nelle scene di S. Vitale.

Altro sussidio al medesimo studio sono le miniature che si conservano nei Musei e nelle Biblioteche, specialmente nella Vaticana e nella Laurenziana. I Musei, pertanto, conservano dei pezzi reali di tes-

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

suti medievi; ma le collezioni non sono così ornate di tessuti bizantini e in genere medievi, come di tessuti del rinascimento; ad ogni modo unendovi i Tesori delle chiese, si mette assieme un bel cumulo di modelli. Al solito, animali stilizzati senza o con formelle, veri od imaginari, immobili od arrampicanti; meno comuni i motivi geometrici e i fiori, e non infrequenti gli animali accompagnati da svolazzi o da circoli stellati o circoli e rombi più o meno leggiadramente rivestiti di foglie e fiori. Queste note sono accompagnate da modelli che servono a lumeggiarle; ed io indico una fascia tessuta di un piviale di S. Marco a Venezia, lavoro orientale del VI secolo, com-

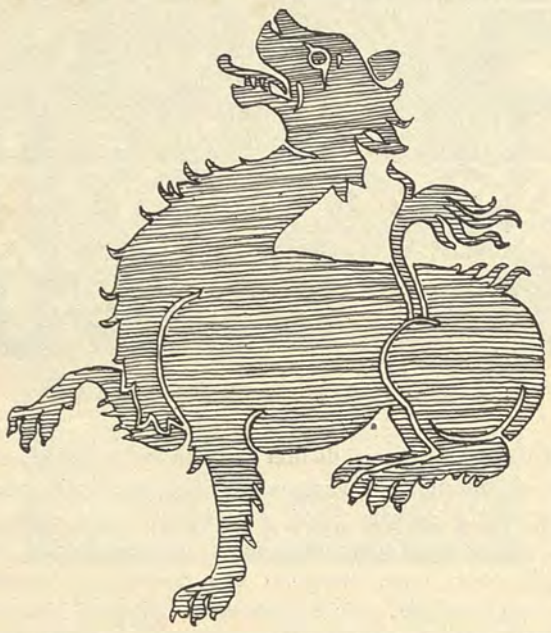


Fig. 157. Animale in una stoffa siciliana del Sec. XIV.

posto di animali fantastici, e due magnifici pezzi dati dallo Schlumberger nel primo volume della sua *Epopée Bizantine*, opera d'un autore versatissimo in tutto ciò che s'attiene alla vita del Basso Impero; uno nel Museo Industriale di Düsseldorf, che è un pezzo di seta fabbricata sotto il regno di Basilio II (976-1025) e di Costantino, colle marche di questi basilei, l'altro è il famoso Sudario di S. Germano, tessuto di seta del X secolo nel Tesoro di S. Eusebio d'Auxerre. Il primo dei due modelli si compone di leoni stilizzati e gravemente piantati, motivo simmetrico con fiore crociforme per ogni gruppo di

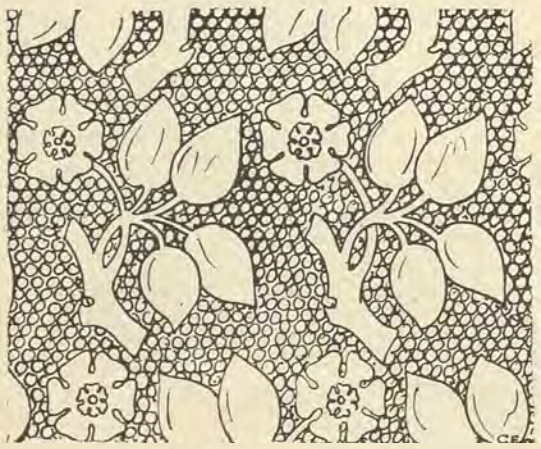


Fig. 158. Tessuto del Sec. XIV.

due leoni; e l'altro si compone di aquile, pure stilizzate, che tengono un anello in bocca, e di grandi circoli stellati. Quest'ultimo motivo ha una lontana analogia colla famosa " casula „ detta di S. Giovanni Angeloptes nel Tesoro del Duomo di Ravenna, opera del V secolo, stando ad una vecchia attribuzione, ma meno antica, forse dell'XI secolo, stando alle forme che la compongono, o magari del X, come il Sudario di S. Germano ed una pianeta esistente nell'Abbazia di Saint-Emmeran, alla quale la " casula „ venne assomigliata. Si tenga presente, però, che questa " casula „ è ricamata; tuttavia il motivo, per noi, è ugualmente importante, anche se la tecnica che lo ha fissato è diversa da quella che c'interessa oggi.

Ravenna, questa Pompei italo-bizantina, possiede un altro monumento che indirettamente può interessare la nostra curiosità, il " velo di Classe „ opera che il prof. Cipolla, pochi anni sono, volle attribuire al IX secolo, contro l'opinione che lo fa non anteriore ai secoli XII e XIII, applicando a questo cimelio un sistema di critica che non si può adattare ad opere come questa.

Al XII secolo appartiene un frontale o palliotto d'altare, della Basilica di S. Marco a Venezia, donato a questa Basilica da un cugino dell'imperatore Emanuele Comneno, lavoro greco pregevole, che non figurò — e fu male — all'Esposizione Eucaristica del 1897 a Venezia, e come il " velo di Classe „ è ricamato.

(Continua) ALFREDO MELANI.

XXXI.

NOTIZIE

PEL CELLINI. — A Firenze, per cura della Società degli Orefici, è sorto un monumento alla memoria di Benvenuto Cellini nell'occasione del centenario del nostro Maestro, ivi festeggiato. E nella stessa occasione furono improvvisate al Museo Nazionale, al Palazzo Reale, al Museo di S. Maria del Fiore, nelle Sagrestie di S. Lorenzo, di S. Maria Novella e di S. Trinita, delle esposizioni d'oreficerie sacre del tempo del Cellini, alcuni pezzi delle quali — quelli del Palazzo Reale — dati a lui dalla tradizione, si sa che ad esso non appartengono.

DAZIO SUI MOBILI. — Al Consiglio Comunale di Venezia fu proposto un dazio protettore sui mobili di fabbricazione locale e contro l'importazione lombarda. Fu osservato, a tale proposito, che manca in Venezia qualche bravo e ardito fabbricante, il quale dia al mobiliare comune lo slancio che esso ha nei paesi della Brianza. Per carità! Noi che vogliamo i mobili di poco prezzo ma artistici, facciamo voti che Venezia non veda mai introdotta fra le sue mura un'industria simigliante a quella dei dozzinali mobili lombardi.

VASI DIPINTI. — Si annuncia a Napoli la pubblicazione, in sei fascicoli, di quarantadue grandi disegni di vasi antichi, eseguiti da Costanzo Angelini nel 1798; e si assicura che, non ostante sia trascorso un tempo così lungo, la pubblicazione nulla perde del suo pregio, e i disegni dell'Angelini sono superiori per fedeltà a quelli del Clener o degli altri artisti dell'epoca napoleonica. L'opera illustra « Vasi attici con figure nere — Vasi attici con figure rosse — Vasi italioti ».

RIVISTA D'ARTE CHE RISORGE. — Annunciamo con piacere che l'*Art*, la autorevole Rivista parigina, la cui pubblicazione onorò per tanto tempo gli studî artistici, ha ripreso a pubblicarsi. Chi conosce le due prime serie di questa Rivista, leggerà il presente annuncio con piacere. Volgente ad ogni campo delle Belle Arti, libera, coraggiosa, ricca di illustrazioni, fac-simili, acqueforti originali, l'*Art* ha tenuto sempre uno dei primi posti nella letteratura artistica mondiale; quivi furono sostenuti lungamente i diritti dell'arte industriale da E. Véron, da Ed. Bonnaffé, da P. Leroi, in memorabili articoli, e la sua risurrezione sarà dunque vantaggiosa anche pei nostri studi.

PLAGI NORD-AMERICANI. — Nel « Minley Manor » il signor Devey, architetto, ha fatto riprodurre, quasi alla lettera, la elegante fontana che il Vasari mise nel cortile del Palazzo Vecchio a Firenze ed ornò col graziosissimo putto volante di Andrea Del Verrocchio. Al luogo del putto che non è stato imitato, vedesi la Venere che si stinge la chioma, opera del Giambologna, posta sulla cima d'una fontana ornante il parco d'una villa granducale in Toscana.

Fig. 159. Tavolino da lavoro per signora nello stile odierno. (Vedi Dettaglio 33-34).

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Anno X. OTTOBRE 1901 N. 10

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXII.

STUCCHI E PITTURE DEL SETTECENTO IN UN PALAZZO VENEZIANO.

— Tav. da 56 a 60. Dett. 39 e 40. Fig. da 160 a 169. —

La grandezza di Venezia, la sua storia, il fasto delle sue arti, si possono leggere sulla fronte dei suoi monumenti. I secoli si affacciano con la loro fisonomia ed espressione in quest'opere della sesta e dello scalpello e dicono altamente i nomi di Dogi, di Patrizi, di Famiglie illustri, pei quali si è compiuta la storia di Venezia, che nel suo svolgersi fatale lasciò nel mondo cotanta luminosa e incancellabile impronta.

Percorrendo il Canalgrande e guardando alle moli meravigliose che sorgono sovra ambe le sponde, dal Medio Evo al Rinascimento, dal Seicento al Settecento, l'ammirazione leva ad ogni tratto il suo grido, poichè, o al raggio fulgido del sole o al fascinante lume della luna, la poesia della storia e dell'arte si eleva dall'acque come un nimbo misterioso e solenne. Ma non solo lungo questa via regale Venezia ha eretto i suoi monumenti; bensì ancora nei canali più stretti, nei campi più remoti; ed i suoi patrizi hanno fabbricate le loro reggie ovunque, portando così in ogni canto della città il fasto e la ricchezza. Ond'è che percorrendo le sue fondamenta e le sue strade ci è dato di soffermarci ad ogni tratto innanzi ad una chiesa o ad un palazzo di eccezionale importanza. Ed è appunto di un palazzo il quale sorge sovra una delle fondamenta del lontano canale dei Carmini, che noi vogliamo intrattenere i lettori dell'*Arte Italiana*. Esso, più che per la sua architettura, ha somma importanza per le sue decorazioni degne di una reggia. Intendiamo parlare del palazzo Zenobio.

Questa amplissima mole pare sia opera di un Antonio Gaspari, nella prima metà del secolo XVII. La colossale facciata, regolare nell'euritmia, non presenta pregi singolari di eleganza; anzi i tre ingressi, che danno accesso al palazzo, sono goffi di proporzione, e solo al primo piano il grande poggiolo centrale, conformato a terrazzino e dal quale si spazia con lo sguardo per un vastissimo orizzonte, è adorno decorosamente di colonne Toscane e di pilastri Jonici. Gli scomparti superiori della facciata sono semplicissimi; ma un giorno, nel sommo fastigio di essa signoreggiava lo stemma colossale dei Zenobio, i quali, acquistata da un Corner Morosini la parte di mezzo del fabbricato, la ampliarono con l'opera del Temanza. Quello stemma, mesto ricordo della nobiltà di una famiglia illustre, ora giace dimenticato fra le macerie in una stanza terrena del palazzo.

Dall'ampio e basso androne d'ingresso, adorno di colonne Toscane, si accede al bellissimo giardino, sul cui fondo, a guisa di scenario teatrale, i Zenobio fecero costruire dal Temanza una loggia dall'elegante porticato e dal comodo terrazzo, con sala nel mezzo, la quale pare servisse ad uso di Archivio e Biblioteca, come insegna una epigrafe a S. Apollinare nel palazzo degli Albrizzi eredi dei Zenobio. Il Temanza fece cosa correttissima e che acquista speciale importanza per la sua collocazione, fra il verde e l'ombre degli alberi secolari, di fronte all'ingresso del palazzo. Ma ormai ascendiamo al piano superiore.

Un'antisala dall'ampio verone guardante il giardino, mostra le sue pareti riccamente decorate di stucchi e di tele ad olio, con paesaggi e prospettive fantastiche, di pennello mediocre; mentre sulla volta tre affreschi del Lazzarini danno una nota simpatica di colore, che ci fa esclamare: ecco il settecento! Ed infatti uno spettacolo di magnificenza e di ricchezza ci apparisce allo sguardo meravigliato. Per un intercolonnio con arco elegante si accede alla sala da ballo dei Zenobio, nella quale il genio della decorazione sembra avere esaurito tutte le trovate che una fantasia d'artista, di pittore e di poeta può immaginare.

Si volga uno sguardo alla grande tavola che riproduce l'insieme di questa sala, per andar convinti di ciò. Il settecento sfol-

Fig. 160. Figure dipinte sulla volta nel Salone del Palazzo Zenobio ai Carmini in Venezia.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

Fig. 161. Figure dipinte sull'attico nel Salone del palazzo Zenobio.

goreggia dovunque. Le pareti all'ingiro sono suddivise con pilastri, dai capitelli dorati a volute e a fogliami, che sorreggono una prima cornice fino a tre quarti dell'altezza della sala. Tra i pilastri si schiudono le porte dai contorni di marmo rosso, che adducono agli appartamenti, e sulle cui cornici si appoggiano, a guisa di cimieri, medaglioni chiudenti bassorilievi dorati dai soggetti mitologici. Tre putti di candido stucco, in pose le più varie e capricciose, circondano il medaglione, portando festoni di fiori, rami di palma colorati o bronzati; e si compongono coi mensoloni a cartocci e con la sovrastante cornice arcuata in maniera da formare uno dei motivi più pittoreschi di questa decorazione. Così le colossali specchiere, che arrivano con le molteplici sagome e coi loro ornamenti di conchiglie, di fogliami, di mascheroni, fino alla cornice, unendosi ai trofei sporgenti dal fregio, formano, pure coi putti che stanno agli angoli curvilinei in leggiadrissima posa, una invenzione di effetto così grandioso ed elegante da essere una delle trovate più originali che si ammirano in questa sala. Che se si aggiunge poi il fascino dei grandi specchi, i quali riflettono all' infinito lo splendido ambiente, l'ammirazione aumenta a dismisura. Ma tutto ciò, come si vede dalle tavole intercalate, sta al di sotto della prima cornice appoggiata sui grandi pilastri; ma sovra essa corre tutto all'ingiro un alto fregio, nel quale agli stucchi si aggiunge la pittura: e qui appare la grande figura di G. B. Tiepolo. All'evocazione di tanto nome il genio dell'arte del settecento sfolgora di tutto il suo smagliante splendore: è il colorista insuperato, è il pittore dall'inesauribile fantasia, che tutto osò, riempiendo il mondo di sua altissima fama.

Fig. 162. Stucchi in una formella del predetto Salone.

Su questo fregio, nel quale si schiudono finestre vere e simulate, il Tiepolo, nella giovinezza, avrebbe dipinte le figure allegoriche, che con tanto decoro l' adornano. L' Astronomia, la Storia, la Pittura, la Musica, le Muse ecc. ecc. nelle pittoresche pose che egli sapeva sì nobilmente segnare, si completano con le figure ignude in atteggiamenti michelangioleschi, le quali stanno sul soffitto lungo i due lati minori della sala. Esse, che giacciono intorno a un globo celeste ed a uno terrestre, coi loro grandi festoni di frutta e di fiori sembrano rappresentare le forze fecondatrici della terra. (Tav. 60 e Figura 160).

Già da questi primordi si vede il Tiepolo coloritore possente ed originale: si vede il decoratore, che fra la serietà di mirabili composizioni sa anche introdurre la nota comica o satirica; come in questo caso, che, in una delle finestre simulate del fregio, dipinse il suo Alim, il nano grottesco che fuma in una lunga pipa con espressione di stupida indifferenza, mentre gli sta vicino la poetica figura della Contemplazione celeste. Mirabile ravvicinamento satirico.

Ma prima di toglierci da questo fregio, sul quale si stende la pittura farragginosa del soffitto, soffermiamoci alla loggia aerea che con le sue curve elegantissime svolgentisi nello sviluppo della pianta e dell'alzato, si protende sulla sala. L' architetto artista la creava per collocarvi l' orchestrina, che doveva accompagnare le danze. Quanto ingegno in questa concezione, e quanta abilità nel modellare le tre mensole che sorreggono la loggia. In ispecie il mensolone centrale è immaginato con sommo buon gusto. Le sue volute e i suoi cartocci si slanciano dal bel capo di donna che forma serraglia all' arco sottostante, lasciando posto ad un aquilone, il quale insinua fra le volute la testa rapace, mentre distende le immense ali in atto di sostenere. La tavola 57 riproduce assai bene quanto abbiamo or ora descritto.

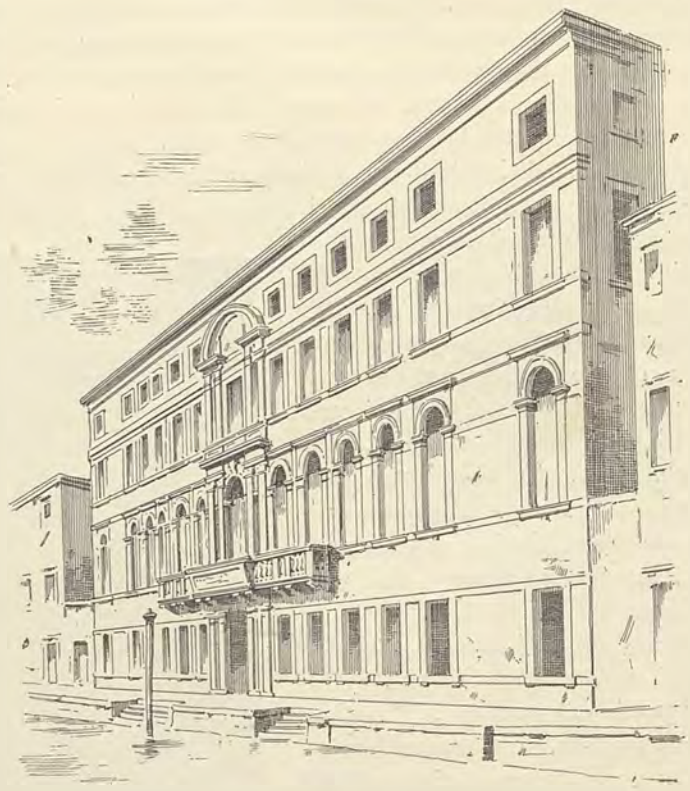


Fig. 163. Facciata del palazzo Zenobio.

Ma non ci soffermeremo più oltre intorno a questo fregio, nè ai trofei d'armi e bandiere, trombe e tamburi, che in alto rilievo e sorpassando i limiti del cornicione si aggruppano arditamente; in quella vece, varcando a ritroso gli anni, risaliremo al tempo della magnificenza di questa nobile famiglia dei Zenobio, la quale ebbe illustri personalità e si spense nel 1837 con Alba Zenobio Albrizzi, santa donna, che elargì le sue ricchezze a prò degli infelici.

Ed ecco la fantasia ci conduce in questa sala da ballo, una sera che la nobile famiglia riceve il patriziato veneziano a sontuosa festa. La sala è risplendente di lumi; i doppieri, i candelabri, i bracciali sono collocati ovunque. Mille e mille fiamme fanno risplendere le dorature e biancheggiare viepiù gli stucchi. Si direbbe che tanta luce dia una vita nuova a tutta la magnifica decorazione. I putti sorridono amabilmente, i mascheroni guardano

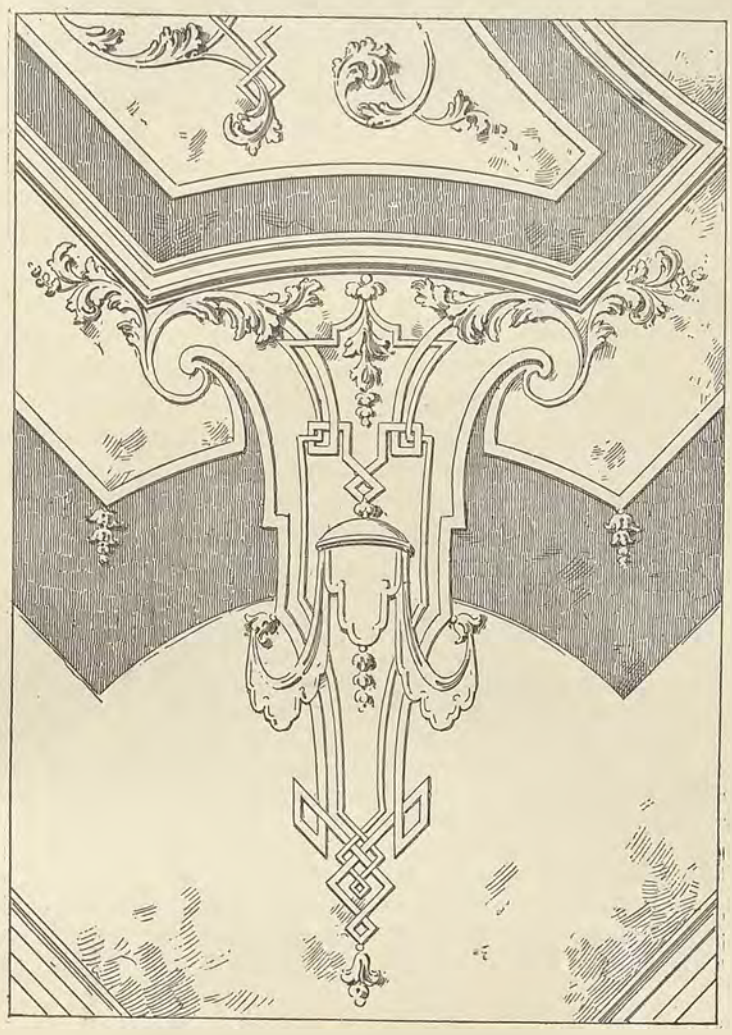


Fig. 164. Stucchi in un soffitto del predetto palazzo.

sogghignando sorpresi, e le nobili figure del fregio sono più che mai solenni e severe. Solo il Nano triviale continua impassibile la fumata nella sua lunga pipa.

Ma intanto nella sala regale le dame dal colossale tupè e dall'ampio guardinfante, gli azzimati cavalieri serventi, gli affamati abatini, tutta una folla variopinta dalle vesti pompose, si agita, si evolve in una danza molle, voluttuosa, cadenzata, ritmica, mentre

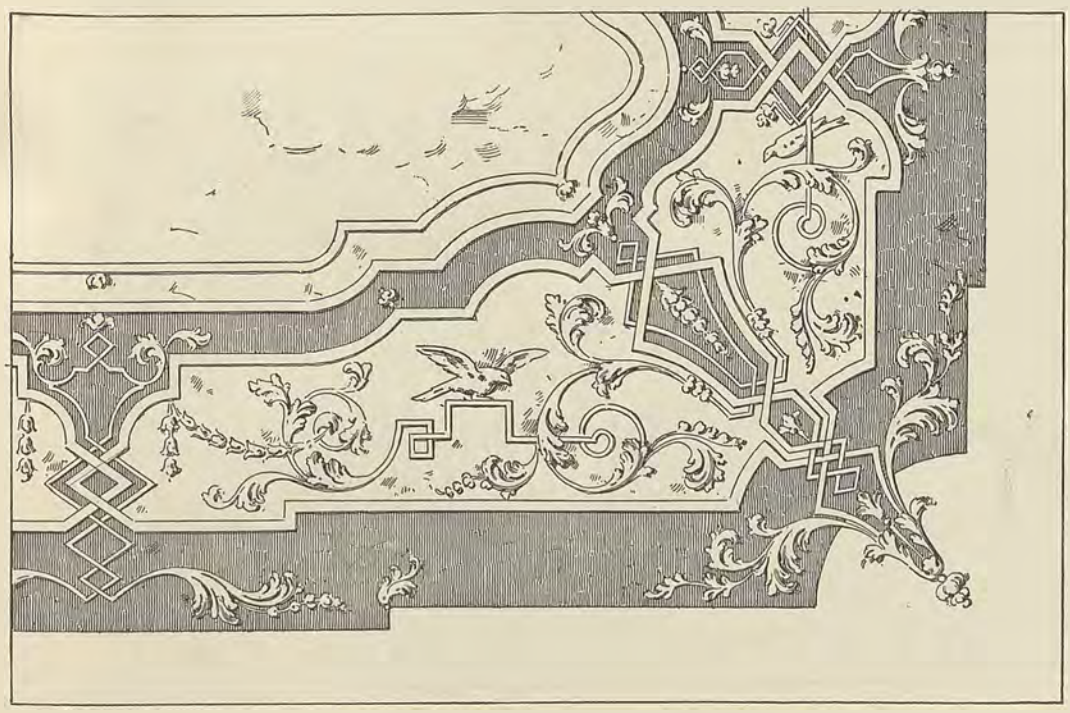


Fig. 165. Stucchi in un soffitto del detto palazzo.

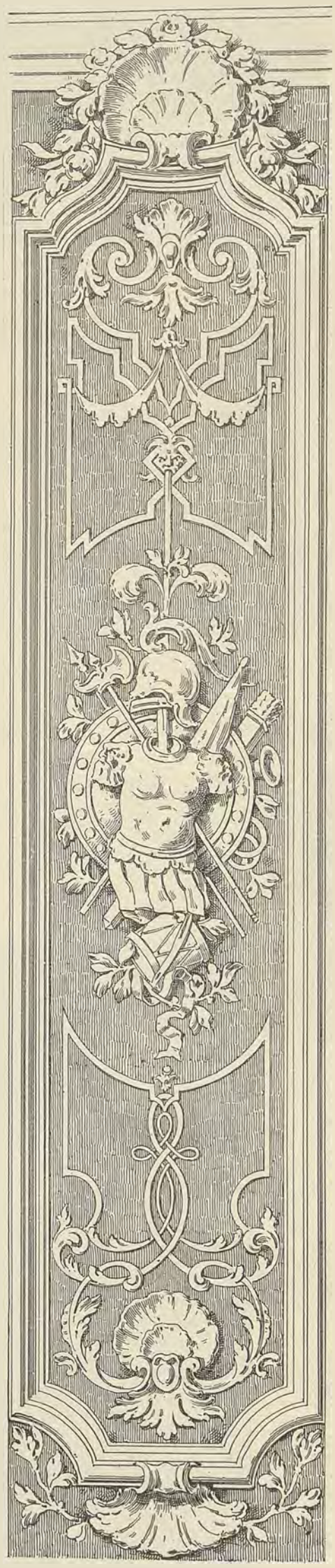


Fig. 166. Stucchi di un pannello nel Salone del detto palazzo.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 167. Stucchi in una formella dello stanzino accanto ad una camera da letto nel palazzo Zenobio.

dall'alto della loggia aerea l'orchestrina suona la musica di una contraddanza o di un minuetto.

Va la danza lieve e snella,
Con amabile cadenza:
Con armonica movenza
Cinge il damo la sua bella,
Nella danza lieve e snella.

Ed i grandi specchi riflettono, ripetuta all'infinito, questa scena della gioia, della grazia, della bellezza e dell' arte squisita del settecento.

Ma prima di abbandonare questa ricca dimora, rivolgiamo uno sguardo alle stanze dove si viveva la vita intima; ed ecco l'alcova di una camera da letto. Il grande vano che accoglieva l' immacolato talamo apparisce decorato con la solita squisitezza di gusto. Ha il carattere della elegante decorazione veneziana, quale si presenta in moltissimi esempi, che speriamo un giorno illustrare. Le due mensole degli angoli nascono dai pilastri sostenenti l'architrave e recano due teste di donna leggiadramente sorridenti. Le due teste si legano per mezzo dei festoni di fogliami, ad una cartella che sta alla metà dello stesso architrave, sorretta da due putti capricciosamente atteggiati. La cartella racchiude un finissimo bassorilievo, che rappresenta il fuoco sacro dell'amore. Tutto il resto degli stucchi di cui si decorano l'alcova e la stanza, hanno un carattere al tutto differente da quelli sontuosi della sala da ballo. Nelle stanze intime, gli stucchi su fondi leggermente rosei e verdi si disegnano snelli, svolazzanti, con curve slanciate, che terminano in un frastaglio di fogliami. In essi s'intreccia il ramo d'alloro, il fascio di spighe e il festoncino accomodato simmetricamente; e la eleganza è sempre la guida alla stecca del modellatore.

P. Oreffice.

Questo palazzo ora è proprietà dei Padri Armeni, che vi stabilirono quel rinomato Collegio, il quale, fondato da Odoardo Raphael, ha figliali a Parigi, a Costantinopoli, a Trebisonda.

Ad esso accorre la gioventù Armena che vuole una educazione moderna, seria, sapiente. Ed essa la ritrova, guidata da questi Padri austeri, fra una vita esemplare ed in mezzo ad una affettuosa semplicità di costumi.

Ed ora nelle sale dei Zenobio, già ricetto della gajezza e dello sfarzo, si vedono passare questi maestosi Mechitaristi, dalle lunghe barbe e dall'incesso solenne, i quali non hanno che un solo scopo nella loro vita: diffondere da Venezia la civiltà nelle regioni dell'Asia Minore e sotto il bel cielo d'Armenia.

P. O.

Fig. 168. Alcova di una camera da letto nel predetto palazzo.

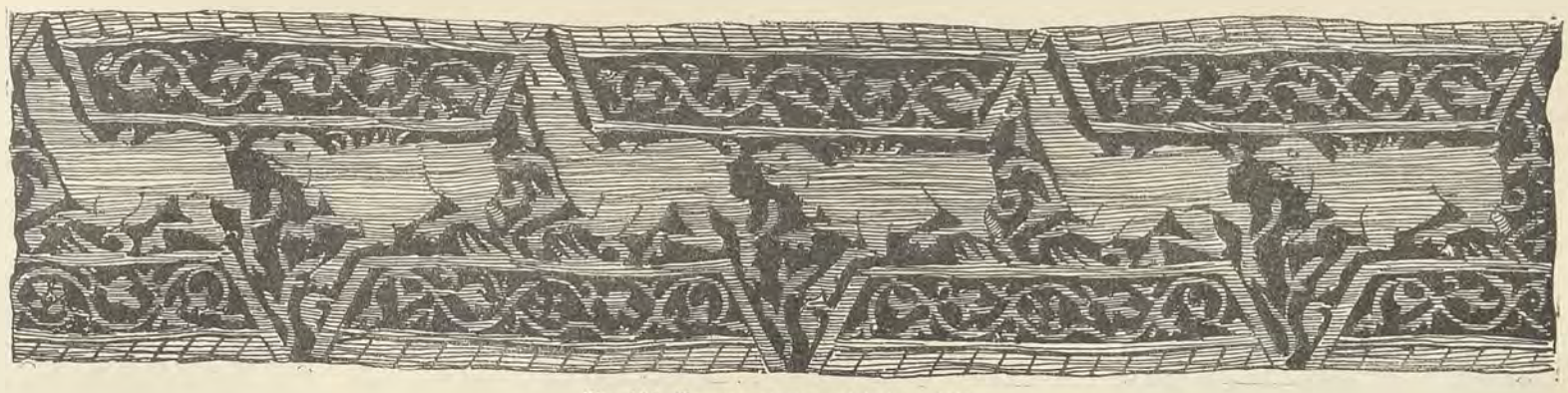


Fig. 169. Tessuto siciliano del Sec. XIV.

XXXIII.

NOTE SULL'ARTE DEI TESSUTI.

I.

MEDIOEVO.

Continuazione. Vedi fascicolo precedente.

— Fig. da 169 a 175 —

L costume d'invecchiare i monumenti non è del nostro tempo; oggi esiste una marcata tendenza ad attribuire alle opere di arte una età meno vetusta di quella che i nostri vecchi scrittori sostennero. Per esempio, nel Tesoro di S. Giovanni a Monza si vede un pezzo di tessuto attribuito all'epoca di S. Gregorio il Grande (VI secolo) che parrebbe piuttosto dell'XI secolo; è un pezzo di lino, quasi quadrato, ordinario, ornato d'esagoni grandi e piccoli alternati, composti di fili grossotti, i quali staccano in chiaro. Si osserva che possa essere stato un pettorale di veste liturgica. fabbricato in Mauritania od a Bisanzio.

***

Il Dupont-Auberville, nella sua ricca pubblicazione sui tessuti, ha riprodotto pochi pezzi medievali, ma due o tre molto interessanti. Uno, già dato da C. Lenormant, in uno studio inserito nelle *Mélanges d'Archéologie* del Cahier e Martin, ricorda il tessuto dei leoni, dato dallo Schlumberger, a parte l'albero sacro della religione persiana, rappresentato nel nostro tessuto, fra i due animali, specie di pantere colla pelle moschettata ed il collo lungo e sottile, a catena, il tutto convenzionalmente espresso, onde gli animali or son gialli, moschettati di nero, or grigi moschettati di rosso (Fig. 149); e l'assieme del tessuto è un miscuglio di emblemi religiosi e di cose proprie alla vita dei principi asiatici, se è vero che quelle specie di pantere appartengono all'India, e anche oggi gli Indiani ne vanno a caccia. L'epoca, secondo il Lenormant, sarebbe il VII secolo; ma oggi questa data è insostenibile; ed il tessuto appartiene circa all'età di quello dei leoni, all'XI o al XII secolo, appartiene cioè ad una serie di tessuti, i quali si equivalgono coi loro animali, leoni, pantere, cavalli alati, cani dicefali, quadrupedi colla testa umana, cammelli, mostri marini, sirene e sfingi tricefali.

Fig. 170. Tessuto del Sec. XIV.

Può sembrare una cosa strana che simili tessuti i quali, in generale, appartennero al servizio delle chiese, siano stati ivi liberamente ammessi per quanto di carattere profano; ma il contenuto loro, oltre a ricordare l'ornamento scultorio che fioriva, capitelli, fregi, stipiti, recando quivi la genialità dell'arte e il senso ascoso del simbolismo, il contenuto loro, dico, è la conseguenza d'un influsso orientale, cui lungamente soggiacque l'arte dei tessuti in Occidente.

L'Oriente fu il paese dei tessuti, e mai arte nostra subì influenza orientale più continua e profonda. Si potevano chieder vasi a Samo e ad Arezzo, ma tessuti in nessun luogo si potevano domandare meglio che all'Oriente; il quale, nel Medioevo, inondò il mercato europeo dei suoi prodotti, specialmente della Persia. Ivi, all'epoca dei Sassanidi (226-632), che fu un'epoca di rivoluzione artistica in Persia, trionfarono i tessuti che il Medioevo occidentale pregiò; ed è un tessuto orientale, anzi persiano, tanto quello delle pantere a catena quanto quello Ambrosiano, nominato poco fa.

L'altro tessuto interessante, riprodotto dal Dupont-Auberville, è un rarissimo pezzo di carattere sacro, più proprio, quindi, al culto che i tessuti cogli animali. Si compone di un motivo simmetrico, la Madonna seduta in trono e sulle ginocchia Gesù bambino. Questo gruppo è lineato d'oro su fondo scarlatto; le teste, tutt'e due, sono d'oro, ed il gruppo si ripete e forma delle striscie divise da una superficie verde cupo d'un forte accento decorativo. Non mi fermo a descrivere i particolari, e mi dolgo che il nostro autore si sia dimenticato di dirci ove si trova questo tessuto. (Fig. 148).

Fig. 171. Tessuto del Sec. XIV.

***

L'Italia nel campo che esploriamo ha molti diritti; i tessuti siciliani occupano un posto eminente nell'epoca che precede il Mille, e l'attività dei telai siculi è paragonabile all'operosità degli aghi di Babilonia. Ugo Falcando, storico del XII secolo, che il Muratori crede siciliano e il Mongitore normanno, descrisse le fabbriche di Palermo presso il Palazzo Reale, ove si eseguivano tessuti di seta a vari e vistosi colori; ed il Gandini, uno dei più autorevoli conoscitori e dei più accorti collezionisti di tessuti antichi, in una sua conferenza sopra l'*Ars Textrina*, suppose che fossero tessuti siculi quelli che riprodussero, nelle loro tavole, alcuni pittori fiorentini del Trecento.

Accennandosi i tessuti siculi, bisogna tosto accennare i saraceni che sul mercato europeo, al tempo delle crociate, ebbero a temere la concorrenza dei damaschi e dei broccati siciliani; l'Europa ne fu invasa, e i tessuti saraceni cessarono di empire i nostri mercati solo nel Quattrocento.

Allato di questa produzione sontuosa e fiorente, la Toscana intanto metteva la propria; e Lucca cercò di collocarsi alla pari dei maggiori centri di produzione tessile. Sembra che i telai lucchesi lavorassero sino dal IX secolo; al certo, dopo il Mille, questa città, artisticamente lombarda, s'atteggiò ambiziosamente a grande capitale della nostra

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

Fig. 172. Tessuto del Sec. XIV.

arte, si ornò di cospicui monumenti e diè alla tessitura opere insigni; ma Lucca si giovò nel XIII secolo della perizia sicula; e, in questo secolo, i telai lucchesi vennero diretti da maestri siciliani. Ciò non toglie merito all'attività locale, la quale fu utile alla vicina Firenze, che ricevè da Lucca insegnamenti ed esempi.

* *

Uno studio sopra i tessuti medievi è da scrivere; esistono dei lavori volanti su questa o quella parte, ma chi abbia sapientemente radunato le « fronde sparte » d'un cotale studio oggi non v'è. Era necessario, prima di tutto, di raccoglierne gli elementi nelle forme di ricchi " campionari „ e questo è stato fatto in gran parte; così vari Musei si vantano di offrire la materia prima allo studio ch'io sollecito dall'amore intelligente di uno che si consacri esclusivamente al bellissimo soggetto. La collezione dei tessuti nel Museo degli Arazzi a Firenze, splendido « campionario » esposto in cinque sale con una serie di stupendi arazzi ch'io mi studiai, in parte, di illustrare [1]; la collezione Gandini offerta dal suo raccoglitore al Museo Civico di Modena; la collezione Poldi-Pezzoli depositata al Museo Civico di Milano; la collezione Cantoni

Fig. 173. Tessuto del Sec. XIV.

passata al Museo di Berlino; altre collezioni più modeste, come quelle Ravioli a Milano, costituiscono un numero straordinario di modelli. Inoltre le Esposizioni d'Arte Sacra che da vari anni si aprono qua e là — a parte quella dei Tessuti tenutasi a Roma nel 1887 — a Milano, a Orvieto, a Venezia, a Torino, a Cremona, a Pistoia, a Como, a Bergamo, a Bologna, a Lodi; i Tesori delle chiese oggi più noti di quanto non fossero in passato: tuttociò forma un cumulo di materiale utilizzabile. Nè ho indicato gli elementi che offre il Museo industriale a Lione, cioè una raccolta insigne di tessuti, unica del suo tipo, in questa ricca città, la seconda della Francia, che pur possiede un altro Museo e una Pinacoteca Civica importante; il primo ornatissimo di antichità classiche e medieve, la seconda ricca d'una bella pala del Perugino. E non ho indicato gli elementi che si possono raccogliere a Cluny ed al Museo di Kensington ove, fra tessuti e ricami, v'ha da fare un bell'assieme di documenti; raccolta che, lumeggiata dall'intuizione e disciplinata dalla ricerca storica, può produrre lo studio completo ed esauriente sopra i tessuti medievali. Forse uno studio siffatto si dovrebbe unire a quello sopra i ricami medievi; in tal caso l'Italia si preparerebbe a farvi una splendida figura; colla sua celebre Dalmatica detta di Carlomagno nel Tesoro di S. Pietro in Vaticano, opera insigne del X-XI secolo, dal Braun recentemente dichiarata meno antica [1]; col suo piviale di S. Giovanni Laterano e con quello regalato da Pio II al Duomo di Pienza, due opere che si equivalgono nel gusto, nella bellezza e nella sontuosità, ambedue del XIV secolo; e col ricchissimo piviale che papa Niccolò IV ascolano (1288-1294) donò al Duomo d'Ascoli, opera francese secondo il Bertaux. E aggiungansi i ricami nel Tesoro del Duomo d'Anagni, parte dei molti doni fatti da papa Bonifazio VIII anagnese (1294-1303); due borse per corporale, lavoro bizantino del XII secolo; non ricordo se due o più mitre episcopali del XII e XIII secolo; una pianeta, oggetto capitale del detto Tesoro, lavorata « de auro cum acu », e aggiungasi il famoso piviale del Convento di Sion, opera

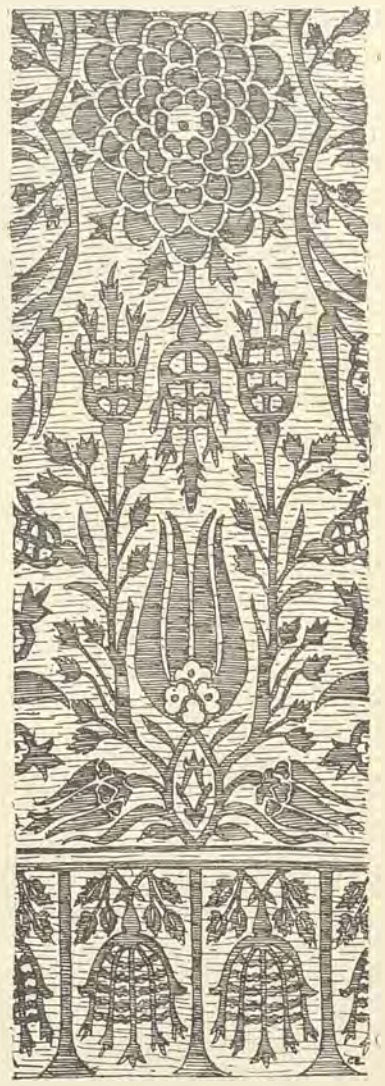


Fig. 174.
Stoffa italiana a imitazione persiana.

Fig. 175. Stoffa siciliana del Sec. XIV.

del XIII e XIV secolo nel Museo di Kensington, simile ad uno esistente in S. Bertrand a Comminges.

Io, coi miei desiderii, sconfino; frattanto prometto di continuare le mie note un'altra volta, ed allora tratterò dei tessuti del Rinascimento.

ALFREDO MELANI.

[1] MELANI, *The Museum of Tapestries at Florence* in *Art Journal* — Londra, ottobre 1900.

[1] *Revue de l'Art Chrétien*, marzo 1901, pag. 52. Il Braun crede che non possa essere anteriore al XV secolo.

Fig. 176. Fregio con motivo di Garofano.

XXXIV.

Cenni di recenti pubblicazioni

sul Nuovo Stile e sullo studio della natura.

UANTUNQUE pochi anni sieno passati dacchè l'Inghilterra prima, poi via via il Belgio, la Francia, l'Austria, la Germania e gli altri paesi civili, vanno cercando qualche cosa di nuovo nell'arte industriale e decorativa, e indagando le forme della natura, specialmente delle piante, per attingere da esse gli elementi di una novità veramente contemporanea e popolare, pure già le pubblicazioni avviate a questi intenti formano una biblioteca. Non passa giorno che, di qua o di là, non ne esca qualcuna. E' impossibile tener dietro a tanta attività, a tanta furia di studi, di ricerche, di proposte; gli innovatori pullulano da per tutto; a ogni tratto si sente di uno che inventa uno stile nuovo. Troppa grazia.

La grande difficoltà nell' età nostra per trovare ciò che si cerca è lo spirito commerciale, che invade tutto e, in poco tempo, sciupa ogni cosa. Anche gli uomini di coscienza, nei quali i concetti buoni maturerebbero con beneficio di tutti, si sentono travolti in questo turbine, che mai non resta; s' affrettano anch' essi, e, temendo di essere derubati e sfruttati dagli altri, buttano fuori le loro idee e le loro opere ancora acerbe. Allora, subito, queste e quelle cascano nelle mani abili dei parassiti, artisti, editori, giornalisti: il bel bottone di rosa olezzante, maneggiato così, avvizzisce e puzza.

Infatti, l'Arte *nuova*, nel fondamento della quale noi abbiamo gran fede e che vorremmo studiata seriamente nelle nostre scuole e diffusa onestamente nelle nostre officine, l'Arte *nuova* presenta già molti segni di decadenza, quasi diremmo di decrepitezza. Ne vogliamo dare una prova. È proprio, come ognuno sa, de' periodi di decadenza, l'andare cercando aiuti alla fantasia illanguidita e al gusto corrotto in certe formule convenzionali, in certi soccorsi materiali e goffi. Ed ecco che già salta fuori in pro dell'arte nuova un ritrovato più buffo e stupido ancora del caleidoscopio: due specchietti quadrati connessi insieme per uno dei loro lati, così da poterli applicare sopra un disegno, aprendoli ad angolo ottuso, retto o acuto. Il disegno si trasforma in mille modi, si contorce in mille forme, diventa nuovo di zecca. Un prospetto librario proclama: *Meravigliosa è questa scienza tecnica, la quale dimostra come gli specchi siano grande aiuto per la formazione degli ornamenti.* E continua: *Essenziale vantaggio pel pittore decoratore è quello della precisione de' suoi disegni; e tutto s' ottiene senza perdita di tempo, con somma facilità.*

Non si tratta, notate, di un editore qualsisia o di un autore qualsisia; l' editore è l' Hoffmann di Stoccarda e l'autore è il professore M. I. Gradl. Ma non sono i soli. Un' altra pubblicazione ci viene da Dresda, e sarà ristampata presto in Italia: è del Lyongrün, il quale propugna l' uso degli specchi e ne mostra i beneficii, pur dichiarando (manco male!) che bisogna adoperarli *cum grano salis*. Anche a Parigi i signori Verneuil, Auriol e Mucha nella *Librairie centrale des Beaux-Arts* lodano gli specchi; la loro prefazione non si occupa d'altro che *De l'emploi du miroir*, e principia col dire come la necessità in cui si vede il decoratore di variare all'infinito i motivi delle ornamentazioni abbia condotto gl'ingegni sottili a ricercare un mezzo pratico, semplice e rapido per giungere allo scopo: *Les jeux des glaces sont en ce cas d'un secours inappréciable.* Finalmente una pubblicazione dei pittori Klinger e Ancker mette lo specchio nel titolo: *Arte moderna: Motivi di decorazione policroma con unito specchio.* E anche questa *Cartella di 64 tavole* sarà ripubblicata in Italia; così noi saremo giunti al precipizio librario dell' Arte nuova, prima di avere veduto il suo fiorire, anzi il suo germogliare.

Una seconda prova di prematura decadenza si potrebbe trovare nell'aver dato fondo oramai alle indagini artistiche sulla natura per applicarla alla decorazione, tanto nella flora quanto nella fauna; sicchè si giunge agli studi sconclusionati e alle proposte grottesche. L' illustre scienziato dottore Hoeckel dà fuori cinquanta tavole col titolo di *Kunstformen der Natur* — Forme artistiche della natura — dove è offerto allo spirito imitativo del pittore, dell' ornatista, dell' orefice, del modellatore un intero mondo sconosciuto, quello degli *innumerevoli esseri viventi, nascosti nella profondità dei mari, e non visibili che col microscopio*: protozoi, infusorii e via discorrendo.

Non ci manca altro, crediamo, che l'applicazione dei microbi. Ma lasciamo andare le esagerazioni individuali. Fatto sta che l'Arte nuova ha due qualità supremamente vitali e vivificanti: lo studio diretto della natura, e il desiderio appassionato di ritrovare un ordine di forme originali, che risponda ai caratteri e ai bisogni del tempo nostro. Anche la bibliografia dell'Arte nuova, oltre la straordinaria forza generativa possiede, in una parte non troppo scarsa della sua produzione, le virtù della bellezza, della singolarità e della opportunità, come vedremo nelle seguenti note. Ma col ripetere così spesso l' attributo di *nuovo* all'arte d'oggi e a' suoi libri, non vorremmo lasciar credere che agli occhi nostri questi e quella fossero nati a un tratto per generazione spontanea. Tutt'altro. Ogni cosa si annoda al passato ed è uno svolgimento del passato, così nel campo dell' arte, come nella vita dell'uomo e della sua società. Una trentina, una quarantina d'anni addietro, quando appena l'arte nuova odierna, floreale e naturalistica, era in gestazione, non solamente furono pubblicati libri, che accennavano ai concetti e alle forme recenti, ma furono su questo argomento formulati dei veri corpi di dottrina. Basti citare il Viollet-le-Duc per l'ornamento naturalistico gotico, e, ancora meglio, il Ruprich-Robert con la sua *Flore ornementale*, avente il sottotitolo di " Saggio sulla composizione dell'ornamento con elementi cavati dalla natura „. È un grande e grosso volume di 152 nitide tavole, le quali riproducono quasi un mezzo migliaio di piante e intendono con logica fantasia d' artista alle applicazioni, chiarite dal testo di 150 faccie ornate da disegni. Ancora questa vecchia opera del Ruprich-Robert merita di stare in prima linea tra le più fresche pubblicazioni; ed è giusto che una edizione di essa, ridotta ed economica, serva tuttavia di testo in molte scuole di Francia. Gioverebbe anche a quelle d' Italia.

Le pubblicazioni, di cui vogliamo dare un' idea, sono divise, fin dove si poteva, secondo il loro contenuto e il loro intento, a gruppi, ora abbondanti, ora scarsi. Ed è una bibliografia affatto incompleta, che si cercherà di rendere meno incompleta via via, con nuove appendici. Già il conoscere i libri in Italia è difficile. I librai, anche i più audaci, nelle maggiori città italiane, non rischiano di farsi man-

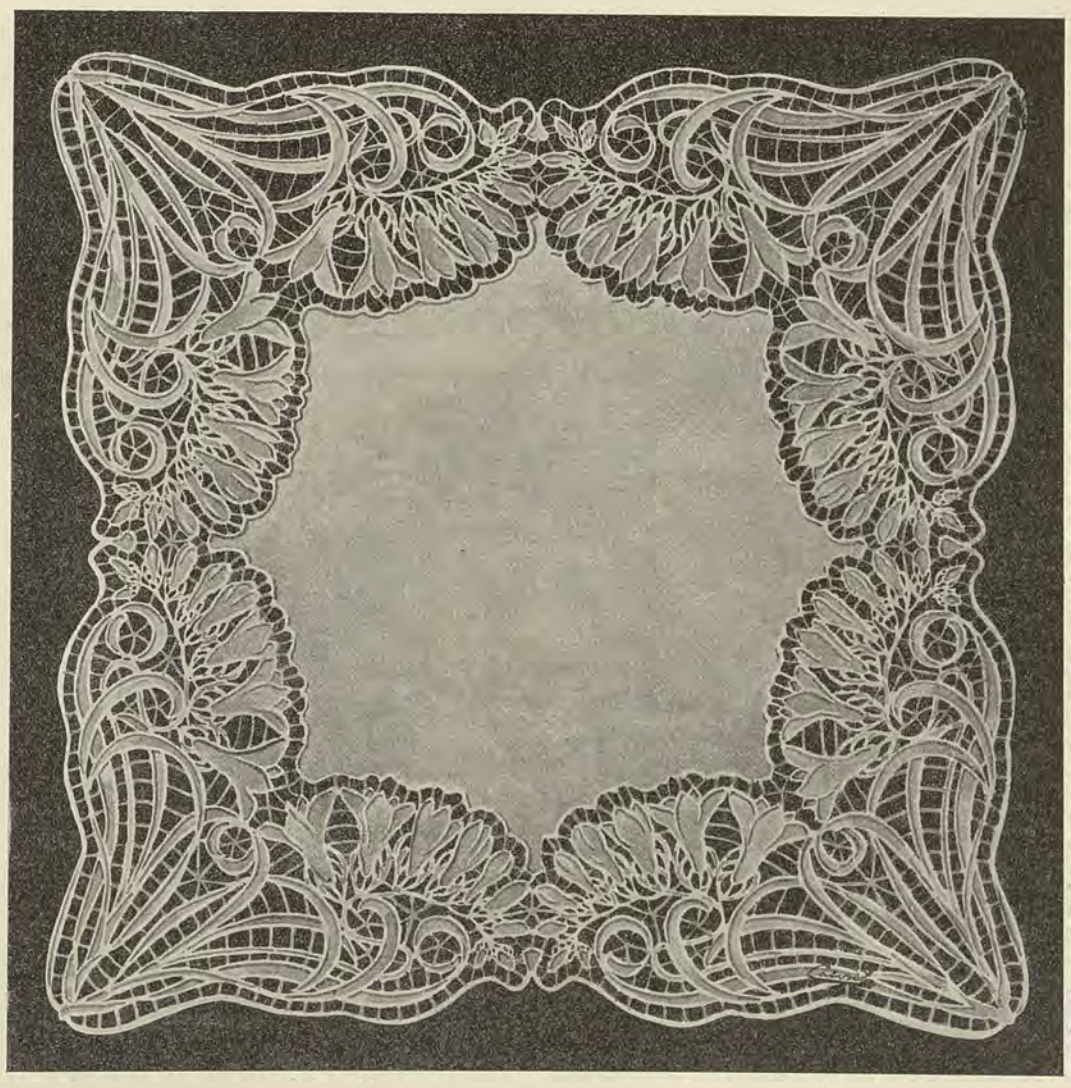


Fig. 177. Fazzoletto in lavoro di *Guipure*, con motivo di pianta *Refracta alba*.
Composizione dell'*Arte italiana decorativa e industriale*.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

dare le nuove pubblicazioni costose, che s'indirizzano a un limitato numero di studiosi, i quali, in questo caso, sono quelli che hanno appunto meno quattrini: gli artefici e i maestri. Le scuole hanno pochissimi quattrini anch' esse; poi non sanno tuttavia se debbano fare sacrifizi per i libri d' una materia, di cui gli stessi professori non si rendono conto, ignorando se possa essere insegnata o non insegnata. Non si parla delle pubbliche Biblioteche, ove l' arte sta in coda.

Rimandiamo pure ad una appendice l'esame delle Riviste artistiche, le quali più di proposito si occupano dell' Arte odierna. Qualcuna muore qua e là; ma molte germogliano in Francia, nel Belgio, in Inghilterra, segnatamente in Austria e in Germania, facendo una spietata concorrenza alle Riviste vecchie. Si rubano gli associati e si rubano la materia, correndo innanzi a rotta di collo nella ricerca faticosa ed affannosa del nuovo.

I periodici che trattano una materia speciale, come, per esempio, *Das Interieur*, *Der Modelleur*, *Der Moderne Stil* e tanti altri, non sono compresi nelle Riviste.

Applicazioni alla decorazione in generale.

Th. Lambert. *L'Art Décoratif Moderne.* — Esposizione universale del 1900: sezione francese e sezioni straniere. — (Schmid, Parigi). Quaranta tavole in eliotipia. Formato cent. 34 × 46. Prezzo Lire 40.

L' ultima Esposizione universale di Parigi fu la bella e solenne manifestazione delle aspirazioni d'oggi a uno stile contemporaneo. Ne rimane in questa pubblicazione il ricordo, in eliotipie non grandi e non molto nitide; pure bastevoli a porgere un'idea del nuovo e singolarissimo movimento. Oltre le opere dei singoli artisti e dei gruppi d'artisti francesi, si vedono quelle degli artefici e delle società straniere, eccetto l'Italia. Una gran forza nei tentativi audaci deriva appunto dalle associazioni, che mancano intieramente da noi. Figurano in questo libro, fra le altre associazioni francesi, l' *Art nouveau* del Bing, ch' è una specie d' intelligentissimo appaltator di lavori, la Società intitolata all'*Art décoratif*, il *Comité des Dames de l'Union centrale des Arts décoratifs;* figura, anche in questo campo, l'attività vigorosa delle provincie, Nancy, Nantes, ecc. Soverchia l'arte straniera, segnatamente l'austriaca o, per meglio dire, la viennese, e quella ungherese di Budapest, dove sui pittori primeggiano gli architetti decoratori. Non mancano singolari cose belghe, olandesi, russe, norvegesi, persino giapponesi nell' indirizzo presente; e qui pure stanno innanzi le associazioni, per esempio, *Gli amici delle arti manuali* di Stoccolma, il *Sindacato dei tessitori* di Kyoto. Ci sono scuole produttrici, quelle di Vienna, di Praga, di Ginevra, ecc.; ci sono Musei di Arte industriale, produttori. Ecco il Genio Civile di Amsterdam, quello di Berlino, floreali, avveniristi: cosa da strabiliare per noi d' Italia. E ci si imbatte in un nome italiano, Fabiani; ma è un *Max*, architetto di Vienna. D'inglese, in questo libro, c'è poco.

Album de la Décoration. (Calavas, Parigi). Sessanta tavole in cromolitografia. Formato 26 × 36.

È un'opera fatta con garbo, come usano i francesi: in molte tavole un garbo affatto superficiale; ma in altre, poche, una eleganza vera e sostanziosa. Lo studio e l'applicazione dei fiori non difettano di finezza; alcuni pannelli floreali sono davvero attraenti. Parecchie tavole riguardano stoffe da parati, arazzi, anche altre arti decorative. Per il pittore-decoratore questo *Album* può riuscire proficuo. È da avvertire che le cromolitografie riproducono opere di molti artisti diversi.

J. Hoffmann junior. *Der Moderne Stil* (Hoffmann, Stoccarda). Un volume all' anno in dodici fascicoli mensili. Formato 25 × 35. Prezzo del volume Lire 20.

Ogni fascicolo contiene otto tavole in eliotipia: gioielli, fregi di libri, vetri dipinti, mobili, stoffe, ceramiche, ricami, merletti: insomma ogni genere d' arte industriale e decorativa. È una raccolta ben fatta di cose non di rado singolari e belle, le quali danno un' idea della produzione delle migliori fabbriche d' Europa e de' più celebri artefici. Ogni disegno d'oggetto reca, naturalmente, l' indicazione del produttore o dell'artista. Talvolta sono riproduzioni di cose pubblicate da ottimi Periodici artistici, come *The Studio*, *The Artist*, *Art Journal*, *Magazine of Art*, *Magyar Iparmüvészet* e soprattutto la notissima *Revue des Arts décoratifs*; sicchè se uno possiede parecchi di questi Periodici, può non trovare nella presente pubblicazione molto di nuovo. Per gli altri invece può servire ad avere buoni e originali modelli da studiare, non da copiare, e per acquistare utili cognizioni sull' attuale movimento delle arti decorative e industriali.

Motifs d' Art moderne. Études pour Artistes, Architectes, Amateurs et les Arts industriels. (Kühtmann, Dresda). Fascicoli da sei tavole a Marchi 3,60. Formato 29 × 40.

Alquanti fascicoli sono molto infelici, con applicazioni goffe di disegno e stonate di colore, oppure fiacchi e superficiali studii da piante e da animali. Il titolo è in francese e in inglese, oltre che in tedesco; ma la pubblicazione è essenzialmente tedesca.

Bruno von Wahl. *Auf! Kunstgewerbe. Entwürfe in modernem Stil.* (Monaco). Un volume l' anno in dodici fascicoli con 72 tavole. Formato 25 × 34. Prezzo L. 35. *In alto! Arte industriale. Schizzi nello stile moderno.*

Eliotipie cavate da schizzi improntati all' acquerello e toccati con una certa facilità. Rappresentano più spesso pannelli ornati, candelieri, lampade, pettini, chiavi, maniglie e cose simili. La forma è incerta; un press'a poco, che poco insegna. Pure, a intervalli, apparisce qualcosa di spiritoso e bizzarro.

L. Abels. *Das Interieur.* (Schroll, Vienna). Pubblicazione mensile con figure e tavole. Prezzo per l'annata L. 28.

Il prospetto dice come questo periodico mostri il modo di rendere eleganti i salotti e le altre stanze della casa, le botteghe, i Caffè, gli arredi e le suppellettili, trovando sempre nuovi motivi. I secessionisti viennesi ne devono essere soddisfatti. Dominano in queste invenzioni d' arte nuova la semplicità e, spesso, la rigidezza, con qualche stramberia di quando in quando, talvolta sgarbata La semplicità si potrebbe dire, non tanto di rado, vuota o scipita; e non vorremmo giurare che non fosse mai grottesca o puerile, anche nel modo di rappresentazione. Pure, spesso, s'incontrano de' concetti notevoli e delle linee singolari e piacenti. Quello che manca, in generale, è la sicurezza e la finezza del gusto.

Eyth e Meyers. *Das Farbige. Malerbuch.* (Seemann, Lipsia). Fascicoli di 16 cromolitografie a Marchi 5. Formato 23 × 30 — *Libro del pittore.*

Poche le tavole discrete, pochissime le buone. Non tutte sono di stile nuovo, e queste non le migliori. Rappresentano decorazioni policrome di pareti, soffitti, volte, ecc.

A. Lyongrün. *Arte moderna. Motivi per l'Arte decorativa e industriale.* (Rosenberg e Sellier, Torino). Ventiquattro tavole con 340 motivi. Formato 34 × 50.

La ditta torinese dà fuori il libro con titolo italiano e con le scritte delle tavole in italiano; ma è lavoro pubblicato in Germania ed è uno di quelli che applicano e lodano il *metodo degli specchi.* Pure l' opera non ci pare affatto nè cattiva nè inutile. Abbondano le composizioni ingegnose e spiritose, non solamente nella stilizzazione delle piante naturali (una stilizzazione spesso arbitraria, affettata e assai lontana dalla verità), ma ancora nelle linee curve, a ghirigoro, ad arzigogolo, a corridietro, *a colpi di frusta*, come fu detto per ischerzo, o a *fumo di sigaretta.* Qui non si trovano gl' insiemi di nessuna composizione; ma invece si trova una gran copia di elementi sparsi, disgregati, che valgono a dare una idea del nuovo indirizzo decorativo, massime in Germania. La figura s'intreccia spesso all'ornato, dando movimento ed espressione alle linee ed ai fiorami geometrizzati. Non mancano i motivi sconclusionati e confusi; ma domina in molti altri l'ingegno facile, vario e ardito dell' autore pittore, sicchè a noi pare che gli Editori torinesi facciano bene, procurando all' Italia la conoscenza di questo libro.

G. Klinger e G. Anker. *Arte moderna. Motivi di decorazione policroma. Cartella con 64 tavole in cromolitografia ed unito specchio.* (Rosenberg e Sellier, Torino). Formato 16 × 21.

Le cromolitografie, tirate a pochissimi colori e con tinte intiere, dànno modelli da potersi quasi tutti eseguire a stampino. Fregetti, contornini, brani di tappezzerie, rosoni, altre cosette poco importanti, spesso abbastanza graziose e caratteristiche. Qui il famoso *specchio* è venduto assieme col libro.

(Continua). B.

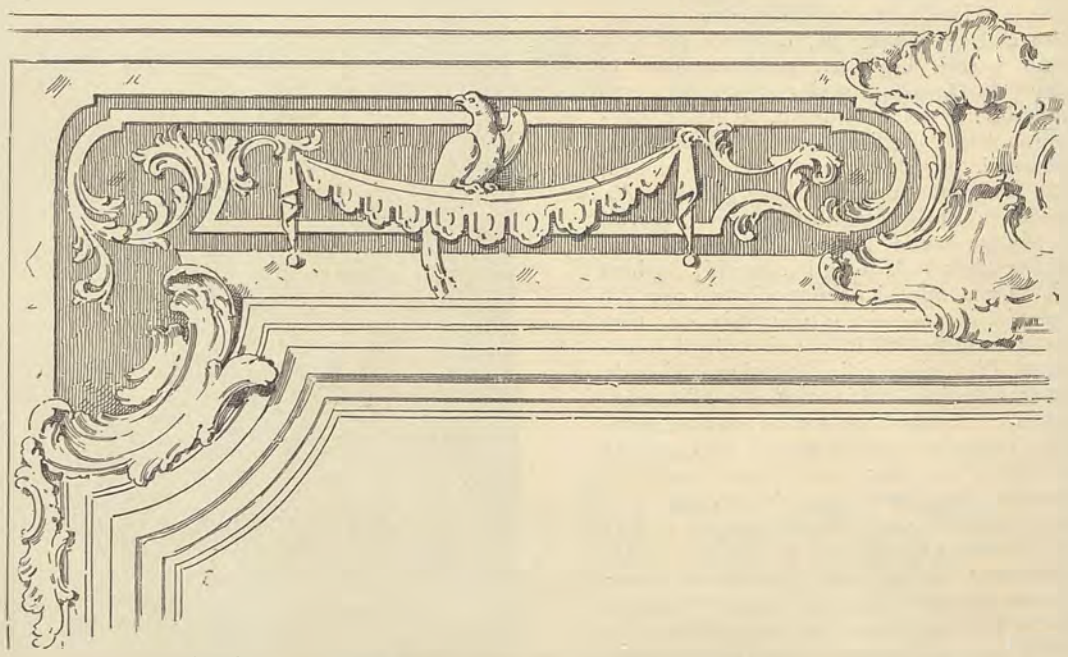


Fig. 178. Stucchi d'una incorniciatura nel vestibolo al Salone del Palazzo Zenobio.
(Vedi Fig. da 160 a 169).

Monticelli Giuseppe, Gerente Responsabile

Istituto Italiano d' Arti Grafiche, Bergamo.

Anno X. NOVEMBRE 1901 N. 11

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXV.

UN' OFFICINA ARTISTICA GENOVESE.

— Tav. 61 e 62. Dett. 41-42 e 43-44. Fig. da 179 a 188 e 198. —

TRA il 1870 ed il 1875 la campagna di Rivara Canavese era, durante l'estate, percorsa ed allietata da una comitiva di artisti, i quali si addestravano in presenza della natura a sostenere le lotte accanite che si andavano combattendo a quell' epoca nelle artistiche esposizioni tra gli intransigenti conservatori accademici ed i ribelli apostoli del vero. D'Andrade, Rayper, Pastoris, Pittara, Issel erano i signori di quei luoghi incantevoli; il verde dei prati, le penombre dei boschi non avevano misteri per loro, scrupolosi ed acuti osservatori, interpreti felici del sentimento e della poesia che la campagna inspira nei vari suoi aspetti, nelle molteplici sue manifestazioni, rallegrata dai fiori e dal sole od avvolta nel triste e grigio velo delle brume autunnali.

Issel era il più giovine della brigata. Figlio di uno stimato commerciante genovese, non aveva trovato presso il padre alcun ostacolo alle sue inclinazioni artistiche. Iniziò i propri studii sotto la direzione di un vecchio pittore, il Cambiaso, l'unico in Genova che coltivasse il paesaggio, il maestro ufficiale di tutti

Fig. 179. Toletta. Officina di A. Issel a Genova.

Fig. 180. Maniglia di un mobile. Officina di A. Issel a Genova.

i dilettanti e degli educandati di quei tempi. I quadri dei Markò e dei loro seguaci trionfavano ancora nelle esposizioni della Promotrice di Genova, e quelli di D'Andrade, di Rayper e dello spagnuolo De-Avendaño erano fatti bersaglio ai motteggi del pubblico e scomunicati dai fossili parrucconi accademici. Ma nell'animo di Issel, che per intuizione presentiva ben altri ideali che non quelli del maestro, le opere dei ribelli furono una rivelazione; comprese qual fosse l'indirizzo nuovo dell'arte, la strada che bisognava percorrere, e stretta amicizia con quei valorosi, si diede in loro compagnia allo studio diretto del vero.

Una qualità che è d'uopo riconoscere nel novello artista, qualità ben difficile a riscontrarsi in coloro che frequentano artisti più vecchi e più provetti, è quella di aver conservata la propria personalità. Se l'Arte di Rayper, di D'Andrade aveva esercitato in lui una profonda impressione, tuttavia non ne trasformò il modo proprio di sentire, per cui nelle sue opere ebbe

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

Fig. 181. Credenza ed altri mobili. Officina di A. Issel a Genova.

a notarsi sempre un carattere particolare, dovuto forse in parte al genere che prediligeva, cioè i soggetti militari, simpatia probabilmente da Issel contratta fin dal 1866, quando, volontario di Garibaldi, corse giovanissimo ad offrire il suo braccio alla patria. Ricorderemo fra le sue opere principali « *La perlustrazione* » esposta nella seconda mostra nazionale ch'ebbe luogo a Milano nel 1872, scena della campagna romana fortemente sentita ed espressa con grande semplicità di mezzi, senza ricercatezze ostentate di composizione e di effetti; *Le reclute*, tela piena di sole, di vita, premiata con medaglia d'oro alla esposizione di Firenze del 1874, ed un gran quadro, disgraziatamente non ultimato, rappresentante il generale Bixio che scaccia dalla sua presenza il parlamentario austriaco sul campo di Custoza.

Il Rayper fu il primo della simpatica comitiva a scomparire dalla scena del mondo; un inesorabile morbo lo rapì precocemente all'arte ed all'affetto degli amici. Pittara, Pastoris lo seguirono alcuni anni dopo, mentre D'Andrade abbandonava la tavolozza per dedicarsi completamente agli studii archeologici ed all'architettura. Volgevano anche allora come al presente tempi poco propizii all'arte di cavalletto; lavoravano i pittori affrescanti, e le chiese della Liguria si andavano arricchendo di pitture, di stucchi, di statue. Issel scoraggiato, malgrado i successi ottenuti con le sue opere presso gli artisti, e preoccupato sopra tutto di non poter offrire alla famiglia i pratici risultati di quelli studii che essa, ben lungi dall'ostacolargli, gli aveva per contro facilitati, pensò di utilizzare altrimenti il suo gusto ed il suo sentimento d'artista, dedicandosi all'arte industriale, che a quell'epoca, per opera di alcuni benemeriti dell'insegnamento, cominciava a risorgere dal letargo in cui era caduta.

Modesti ne furono i primi tentativi. Cominciò con aprire in Genova nella via Roma un negozio di oggetti d'arte industriale, ove figuravano specialmente capi di maioliche italiane, genere per il quale Issel mostrò sempre una particolare predilezione. E difatti i visitatori dell'esposizione nazionale di Torino del 1884 ricorderanno la fabbrica di maioliche ad imitazione dell'antico da Issel impiantata assieme al Farina nel borgo medioevale. A poco a poco il negozio di via Roma si ampliò, si arricchì, divenne una esposizione permanente e variata di oggetti artistici, divenne la meta della parte più colta ed intelligente della cittadinanza, fino a che Issel ebbe il coraggio di fondare un grandioso e completo opificio, provvisto di macchine perfezionate, atto a fornire qualunque oggetto che si riferisca all'industria artistica ed alla decorazione applicate all'uso domestico, dall'ebanisteria all'intaglio in legno, dalla tappezzeria all'officina del fabbro e del cesellatore.

I mobili che per gli anni addietro furono costrutti in quello stabilimento, disegnati ed eseguiti sotto la scrupolosa ed intelligente direzione del proprietario, erano inspirati all'arte che ci ha preceduti. Gli stili dei secoli XVI, XVII e XVIII erano da Issel interpretati con molta coscienza, e da quelli traeva i suoi concetti costruttivi ed ornamentali. Ma Issel non è un semplice industriale la cui meta sia esclusivamente la speculazione. L'arte industriale che coltiva trae origine dall'arte pura ed elevata; Issel è un pittore ed i suoi sentimenti sono quelli di un vero artista, le cui aspirazioni mirano sempre in alto. Egli è perciò che non si è arrestato alla produzione di un genere più lucroso e più consueto, ma studiando, viaggiando, os-

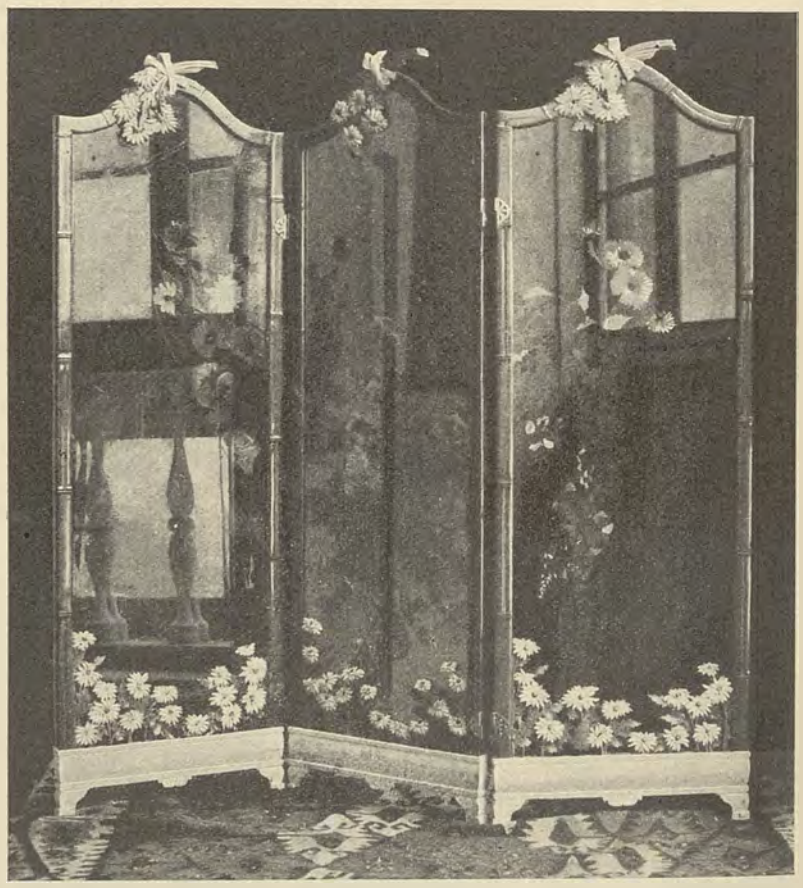


Fig. 182. Paravento. Officina di A. Issel.

servando continuamente, ha seguita e compresa l'evoluzione che l'arte è andata man mano subendo in Italia ed all'estero soprattutto, ed affrontando arditamente i pregiudizii, ha saputo imporsi e far accettare dal pubblico quanto rappresentava l'espressione del progresso e la raffinatezza del gusto artistico in fatto d'arte industriale e decorativa. E qui torna opportuna una considerazione che riflette l'analogia della evoluzione operatasi nella pittura con quella più recente e tutta moderna che trasformò il sentimento

e il garbo ornamentale. Il paesaggio, composto e dipinto nello studio, architettato secondo le leggi che imperavano nelle Accademie, gli effetti di luce voluti in base a falsi criterii, avevano prodotto stanchezza e disgusto nei giovani artisti contemporanei di Issel, i quali, coraggiosamente reagendo, cercarono con lo studio diretto, razionale, sintetico della natura di trasfondere nelle loro opere quella sensazione, quella potenza suggestiva che la natura stessa, da sola, senza alcun vincolo di precetti e di massime, può inspirare nell'animo di chi è capace di comprenderla. Ed apparvero così nelle esposizioni i prati e i boschi del Rayper, le marine del De-Avendaño, gli effetti grigi del D'Andrade, che a poco a poco conquistarono il pubblico dapprima ostile e ribelle, rendendolo sensibile a quel soffio di vita, di aria libera, di freschezza che li aveva inspirati. La stessa crisi si manifestò ai nostri giorni nella decorazione. L'ornato convenzionale a base di volute, di chimere, di spire, di fogliami più o meno contorti dalle punteggiature tassativamente imposte a seconda dei diversi stili, aveva stancato, era divenuto per noi un anacronismo. E gli artisti chiesero allora alla natura le loro ispirazioni, cercando nelle foglie, nei fiori, negli animali i motivi della decorazione moderna, studiandosi di utilizzarne e di conservarne il più che fosse possibile la forma ed il colore, senza il preconcetto di trasformarli e di travisarne il carattere in omaggio a massime e principii incompatibili coi nostri tempi.

Lo spirito di acuto osservatore, di cui Issel è dotato, gli fece intravedere in Aristide Olgiati l'artista che meglio di ogni altro avrebbe interpretato il suo pensiero ed espressi a meraviglia i

Fig. 183. Credenza per un casino da caccia. Officina di A. Issel.

suoi concetti decorativi. Olgiati è professore di plastica e disegno ornamentale nella Civica scuola d'Arti e Mestieri e nell'Accademia Ligustica di belle arti. Alla sua volta intuì in Issel una comunanza di idee e di aspirazioni, comprese che Issel gli offriva un campo pratico ad esprimere i propri sentimenti artistici, ed accettò di esserne il collaboratore. Parecchi dei mobili riprodotti in questo fascicolo dell'*Arte Italiana* sono stati disegnati da questo valente artista in base ai concetti indicati da Issel, che dell'opera dell'Olgiati si può dire l'ispiratore, come dei suoi operai la guida costante e illuminata.

La figura 182 rappresenta un paravento semplicissimo e sobrio di ornamentazione. Fu disegnato interamente da Issel dodici anni or sono, quando l'evoluzione artistica decorativa iniziatasi in Inghilterra non aveva per anco fatta sentire la propria influenza oltre la cerchia della sua origine. Con tutto ciò questo paravento preludia in certo qual modo al sentimento ornamentale moderno, fondato sulla logica e sui motivi che ci offre la natura.

Fig. 184. Scrivania per signora. Officina di A. Issel.

Consta di tre specchi aventi a zoccolo una giardiniera, che giustifica così la presenza dei crisantemi dipinti sugli specchi medesimi, i quali sono incorniciati da canne di bambù, annodate in alto da un cappio intrecciato con altri crisantemi a rilievo.

La tavola 62 e la figura 186 riproducono una panca ed un pallottoliere da bigliardo eseguiti per commissione dell'ingegnere Niclausse di Parigi, il quale acquistò pure l'altro mobile rappresentato nella detta tavola, già esposto alla mostra nazionale di Torino nel 1898. Questi mobili sono originalissimi nella loro linea d'assieme, e logico ne è il concetto decorativo. Infatti nel pallottoliere la nota caratteristica dell'ornamentazione è data dalla rosa, sapientemente disposta nello scomparto inferiore ed ai lati superiori, armoniosamente collegata con la cornice, la cui sagoma è come una emanazione del gambo del fiore. Le pallottole di legno dorato in tre differenti tonalità rappresentano le *cetonie*, i coleotteri che dalle rose succhiano il nutrimento, e che spiegano la loro presenza nei versi scritti sul nastro di pergamena svolgentesi simmetricamente al disopra della lavagna. Questi versi dicono:

Siam gemme viventi, volando, ronzando,
dei fiori suggendo i succhi fragranti,
siam gemme volanti.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

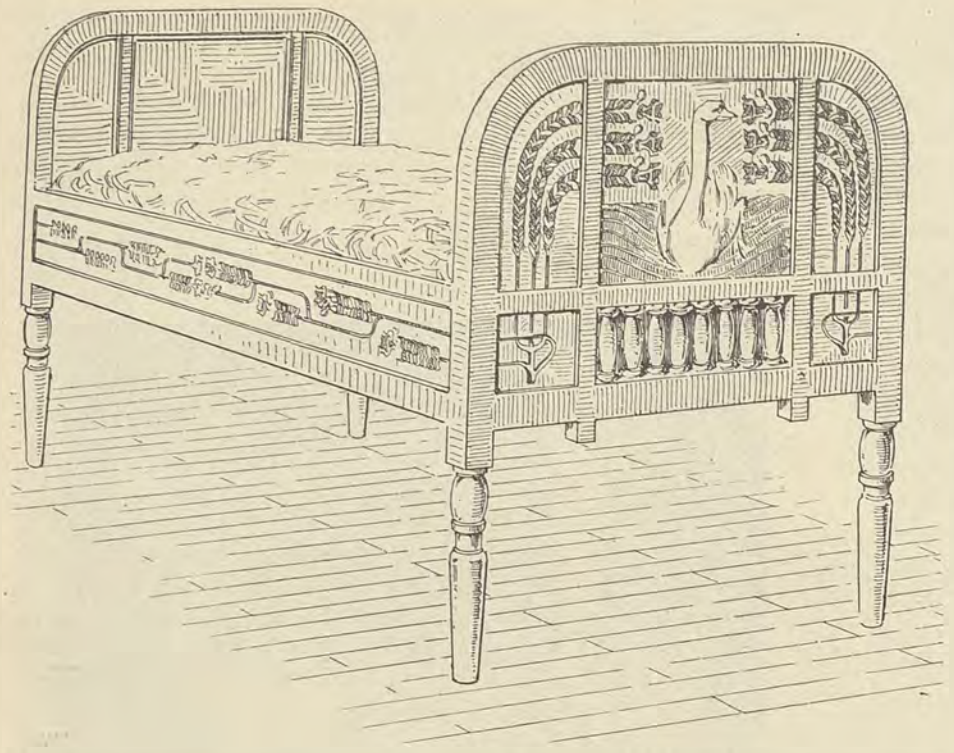


Fig. 185. Divano. Officina di A. Issel.

Felicemente trovata è la forma della panca. Gli angoli superiori della spalliera sono interrotti da un disco policentrico, il quale seconda la linea costituita da un ramo di ciliegio dall'una parte e di arancio dall'altra, scolpiti in tenue rilievo, come le rose che decorano la parte in avanti della panca stessa. I frutti ed i fiori sono colorati, e con la stoffa che ricopre il sedile ed il dorsale del mobile formano un assieme policromo perfettamente intonato e di riuscito effetto.

La credenza, che figurò all'esposizione di Torino, fu uno dei primi saggi di decorazione floreale apparsi in Italia per cura dell'Issel. Fu eseguita nell'officina impiantata dal Municipio nella scuola Civica d'arti e mestieri da giovanetti allievi dell'Olgiati e del Fantini, un altro dei professori di quell'istituto. Protagonista della decorazione di questo mobile è una veduta di Genova e del suo porto, scolpita in basso rilievo nello scomparto centrale, inspirata alle tavole del secolo XVI che si conservano nel palazzo comunale e in quello della Prefettura, nel mentre che la flora dei monti liguri ha suggerito all'artista la decorazione degli scomparti secondarii. Una ben trovata leggenda spiega come la credenza sia opera di giovani operai genovesi, i quali le bellezze naturali della loro patria hanno tolto a motivo di decorazione artistica in un mobile eseguito entro una scuola genovese di arte industriale. (Fig. 181).

La forma della tavola rappresentata nelle figure 187 a 188, è nuova e simpatica: ma la caratteristica di questo mobile, dall'intonazione generale di un verde cupo, consiste nell'applicazione di altre materie alla sua decorazione. Il fregio è un intreccio di *pungitopo*, pianta spinosa comunissima nella flora nostrana, le cui bacche anzichè in legno dipinto sono di corallo, mentre smaltate sono le chiocciole che completano quel motivo ornamentale e stabiliscono una nota chiara, vibrante, la quale si richiama ancora molto opportunamente nella parte superiore e più robusta delle gambe del mobile.

Nella figura 185 vediamo un piccolo divano dalle linee rigide simmetriche, le quali ricordano alquanto i mobili dell'impero. Ma spiccatamente moderno ne è il motivo ornamentale nelle due testate, alleggerite nella loro massa da una piccola balaustrata e divise in tre scomparti che ne esprimono la struttura.

Giunchiglie e narcisi sono il tema nella decorazione della toletta per signora, che si vede nella figura 179. Il bianco, il giallo, il verde sono i tre colori dominanti, che danno a questo mobile un'intonazione fresca, gaia, simpatica, quale si addice allo scopo cui è destinato. Le due lampadine elettriche sapientemente collocate ai lati dello specchio, in modo da interromperne la linea e da equilibrarsi con le mensole sottostanti, hanno la forma di giunchiglie e richiamano molto felicemente i fiori da cui fu inspirato l'artista nel disegno di questa elegante toletta, eseguita per conto della signora Oneto Maglione di Napoli.

Le figure 198 e 183 riproducono un guardaroba a specchio con canterano ed armadio per camera da letto, ed un mobile per l'alloggio di un cacciatore. Questi due mobili si staccano alquanto dai precedenti, poichè si notano in essi una rigidità ed una semplicità tutte inglesi; mentre che gli altri, pur appartenendo al nuovo stile che dall'Inghilterra trae le origini, conservano un sentimento ed un carattere particolarmente italiani. La decorazione del primo consiste in due cimase, dove figurano appena lievemente scolpiti dei pavoni, cui servono come fondo dei papaveri in graffito. Sono notevoli le borchie, le maniglie dei cassetti in rame e le cerniere, che rappresentano nel loro aspetto una sintetica stilizzazione dei fiori delle due cimase. Il secondo non lascia dubbio, appena lo si osserva, circa le qualità sportive del fortunato proprietario. Nel fregio superiore le quaglie; nel riparto inferiore i piccioni, e nello sportello di sinistra lo specchio per le allodole, aggruppato con dei fiori campestri. Questi emblemi sono scolpiti in bassorilievo e sobriamente colorati. Soprattutto nei piccioni si nota una correttezza ed eleganza di forma, una precisione talmente sicura di contorno, quale non si riscontra che in alcune pitture antiche giapponesi, specialmente nelle opere del celebre Matahei, il più illustre maestro della scuola di Tosa.

I mobili dello stabilimento Issel non si distinguono soltanto per il gusto artistico cui sono informati, ma altresì per la precisione e solidità con la quale sono costrutti. Ed è appunto perciò che la Direzione del cantiere navale Ansaldo diede incarico al nostro artista industriale di eseguire gli alloggi per lo Stato Maggiore negli incrociatori *Cristobal Colon* e *Pueyrredon*, rispettivamente ordinati dai governi spagnuolo ed argentino, ed il

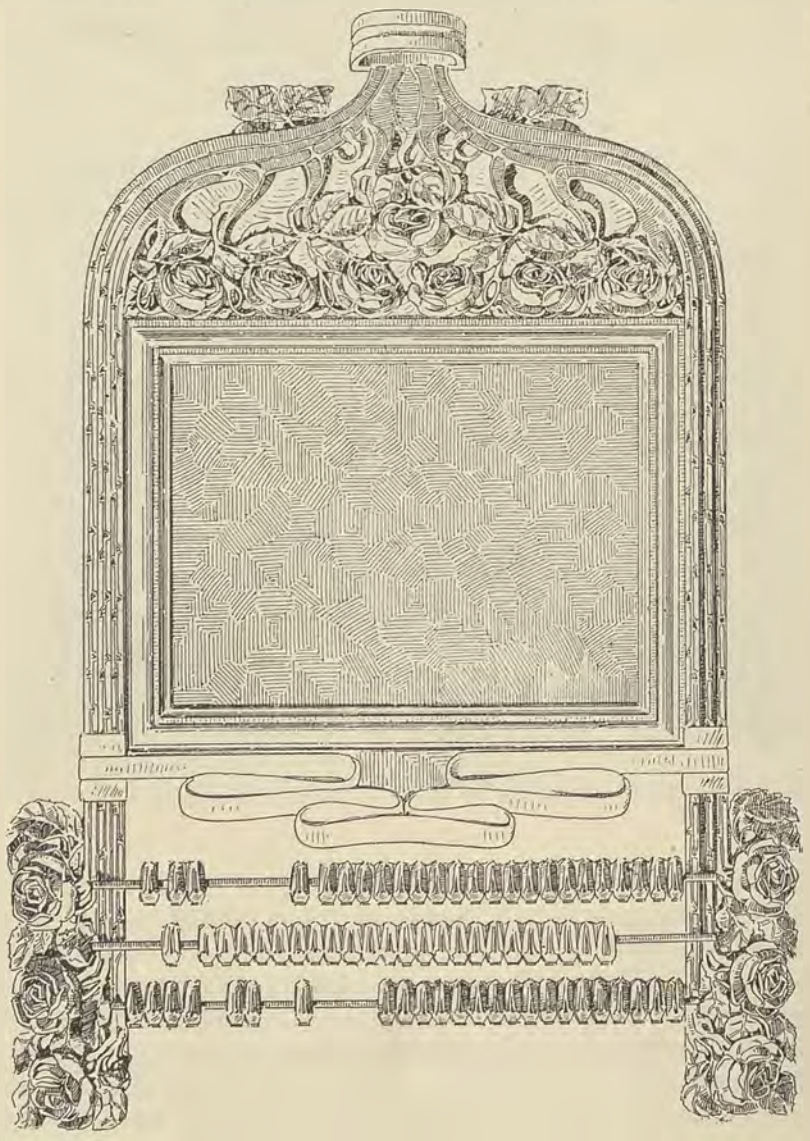


Fig. 186. Pallottoliere per biliardo. Officina di A. Issel.

Fig. 187. Tavola. Officina di A. Issel.

Ministro della marina quelli della R. corazzata *Carlo Alberto*. I lavori di questa nave hanno poi una particolarità tutta speciale, consistente nell' essere il legname adoperato affatto refrattario all'azione del fuoco. Si tratta di un sistema in grazia del quale il legno può carbonizzarsi senza divampare e che nello stesso tempo lo preserva infallibilmente dall' azione distruggitrice del tarlo. Il Ministro della Pubblica Istruzione, convinto dell' utilità di questo ritrovato, dovuto esclusivamente agli studii ed alle pazienti ricerche dell' Issel, ha creduto bene di raccomandarlo con circolare speciale a tutti i direttori dei Musei di antichità, delle Gallerie e degli Uffici regionali dei monumenti, come si legge appunto nel vol. II n. 42 del Bollettino di quel dicastero.

Dell'opera artistica e coscienziosa di Alberto Issel si valse pure la Società di navigazione generale italiana per i grandiosi piroscafi di cui ultimamente si arricchì la nostra marina mercantile; nè vogliamo chiudere questi cenni illustrativi senza ricordare il monumentale cofano racchiudente la bandiera donata dal defunto Re Umberto alla corazzata che ne porta l'augusto nome, lavoro di ebanisteria ed intaglio eseguito ed interpretato con squisito sentimento artistico su disegno fornito dalla Civica scuola femminile industriale Duchessa di Galliera.

Sappiamo che Alberto Issel si prepara degnamente a prendere parte alla futura esposizione d'Arte industriale che si terrà in Torino nel prossimo anno. Nuove soddisfazioni e nuovi allori egli coglierà certamente in quel vasto campo di gara artistica nazionale. Noi fiduciosi glieli auguriamo, come auguriamo all'Arte industriale italiana numerosi ed intelligenti cultori, che al pari di Alberto Issel contribuiscano a riacquistare ed a conservare all'Italia quella supremazia artistica, la quale rappresenta una delle più belle ed invidiate glorie del nostro passato.

ALFREDO LUXORO.

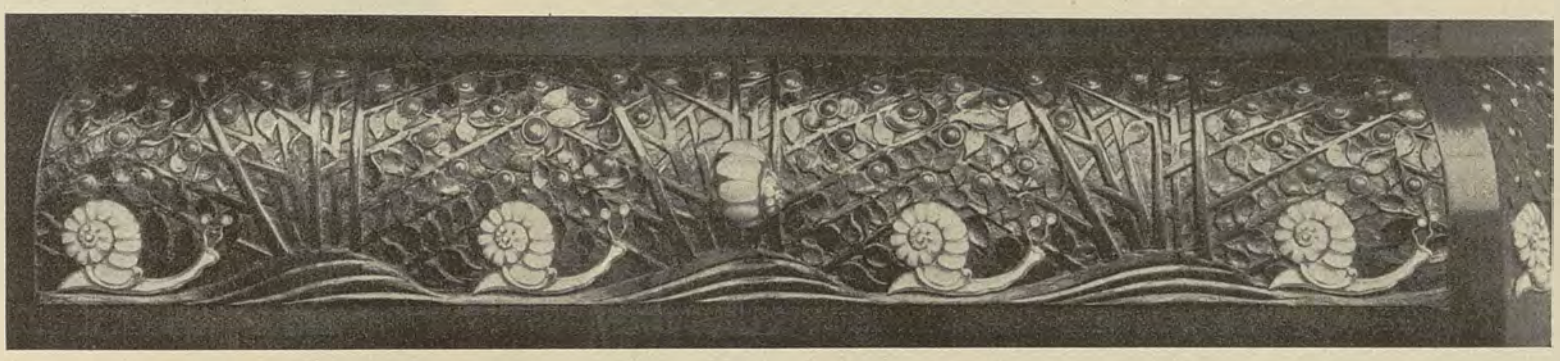


Fig. 188. Dettaglio della tavola precedente. Officina di A. Issel.

XXXVI.

NOTE SULL'ARTE DEI TESSUTI.

II.

RINASCIMENTO.

— Tav. 63 e 64. Fig. da 189 a 196. —

POLITECNICO - BIBLIOTECA - TORINO

RA che debbo dare un' occhiata ai tessuti dei due secoli che formano la gloria artistica d'Italia, il mio campo di studio cambia totalmente, e potrei esclamare, come Dante sulla soglia del *Purgatorio*,

" Per correr miglior acqua alza [le vele
Omai la navicella... „

se un così bel soggetto non dovessi accennare, sfiorare, sfiorar troppo, per necessità di questa pubblicazione, che non ha propositi di erudizione.

I secoli XV e XVI formarono dunque un'epoca più ancora che di lusso, di sfarzo. I principi e il papato si erano suddivisa la nostra Italia in piccoli Stati, ed ogni Stato aveva la sua Reggia e i suoi cortigiani, che facevano a gara ad essere i primi in tutto. Certe città, morte alla vita moderna, condussero nel Rinascimento una esistenza di splendori; e l'arte contribuì a metterle in vista. Basterebbe l'esempio di Mantova.

I Gonzaga, abbattuto il potere dei Bonacolsi, divennero signori della città; e prima ancora che la Marchesa Isabella d'Este chiamasse il Mantegna, il Costa, il Perugino ad ornare la Reggia Mantovana e lo " studiolo „, il Mantegna aveva affrescato la celebre Sala degli Sposi, nel Castello; e non visse artista di fama, nel periodo della signoria gonzaghesca, che non fosse stato richiesto di qualche opera a decoro di Mantova. Leonardo e Michelangiolo stessi furono in relazione coi Gonzaga. Leonardo soggiornò a Mantova, ove ebbe campo d'abbozzare il ritratto d'Isabella; e la marchesa conobbe, sembra, personalmente Michelangelo, ignoro se a motivo de' due Cupidi che possedeva, uno attribuito a lui e uno a Prassitele, e fu in relazione col grande Giambellino, creduto autore di un ritratto d' Isabella confuso con uno del Francia. Nè parlo di Tullio Lombardo, di Gian Cristoforo Romano — l' occhio diritto di Isabella — del Sansovino, di Giulio Romano, del Primaticcio, perchè non mi studio d'indicare gli artisti che furono in relazione coi Gonzaga — ciò che fecero bene, da noi, il Luzio e il Renier, ed in Francia fece, mediocremente, l' Yriarte — ma vo' appena accennare, con un esempio, la influenza delle antiche famiglie regnanti sul movimento delle arti; e l' esempio mio non potrebbe forse essere più opportuno. Perchè i Gonzaga, i quali sollecitavano da artisti eminenti quadri e sculture e, soprattutto per opera di Isabella d' Este, raduna-

Fig. 189. Stoffa del Sec. XV.

vano cose belle e rare d'antichità, i Gonzaga occuparono un posto notevole fra gli italiani che attesero all'incremento dell'arte di tessère.

Nessuna fabbrica di arazzi fu aperta in Italia prima di quella gonzaghesca, e la storia ha registrato la notizia che fino dal 1419 un tessitore francese, Johannes Thomae, lavorava a Mantova pei

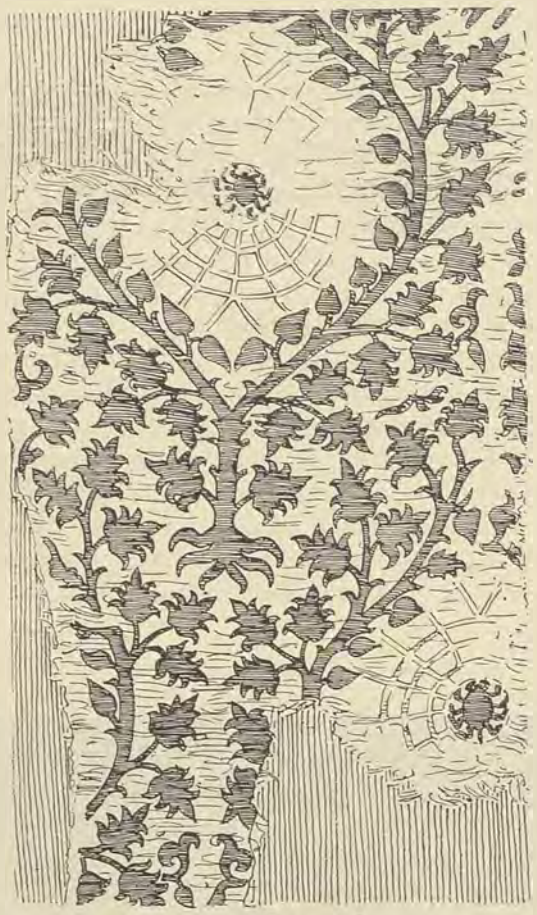


Fig. 190. Stoffa del Sec. XV.

Gonzaga, ai cui servizi restò sino al 1442. Francesi e fiamminghi, ad ogni modo, iniziarono e signoreggiarono lungamente questa fabbrica, ove si fecero specialmente degli arazzi, verso i quali i Gonzaga ebbero una marcata simpatia. E come della pittura e dell'antichità alla Reggia mantovana fu guida sapiente Isabella, così della fabbrica di tessuti un'altra donna, Barbera di Brandeburgo, fu la luce. Essa, moglie di Lodovico II, nutrì una vera passione per gli arazzi; e la fabbrica da lei sostenuta ricevè de' disegni persino dal Mantegna. Nè ciò deve meravigliare; nei tempi antichi non esisteva l'aristocrazia dell'arte, nè la gerarchia artistica che condusse, nei tempi moderni, alla distinzione fra arti minori e maggiori. L'arte è una come l'albero che dà fiori e frutta. E come il Mantegna preparò dei cartoni per la fabbrica gonzaghesca, così Cosimo Tura, il padre della scuola ferrarese, li preparò per la fabbrica estense; e disegnarono cartoni da tessitori Leonardo, Raffaello, Tiziano, tacendo i minori.

Fig. 191. Stoffa del Sec. XVI.

Che il Mantegna avesse la mano alla decorazione è attestato dai suoi dipinti, in cui, tra altro, mostrò di padroneggiare l'architettura, ausilio all'arte della decorazione; e che avesse gusto a disegnare pei tessitori, è attestato, nella stessa Mantova, dalla Sala degli Sposi, ove una parete è abbellita da una finta stoffa, disgraziatamente assai logora, ma non così, tuttavia, da restare incerti sul geniale intreccio e non indovinarne lo splendor dell'antico effetto. Il motivo, lievemente ondulato, consta di lineamenti bianchi su fondo d'oro; e nessuno, ch'io sappia, riprodusse ancora la finta stoffa nella Sala degli Sposi; io mi ci provai, ma cominciai e non finii. Gli è che gli affreschi figurativi assorbono l'attenzione dei visitatori, e costoro ammirando — ammirando un po' artificiosamente perchè gli affreschi sono velati — scordano la parte ornamentale della Sala, e fanno rammentare quel che avviene ad Assisi, in S. Francesco, ove i visitatori restano estatici davanti alla vôlta di Giotto, e non guardano i fascioni che circondano le storie.

* *

Gli arazzi non sono le stoffe a disegno destinate agli abiti ed ai parati. Questa parte della nostra arte è stata un po' trascurata, tuttavia non si ammette che gli artisti i quali disegnarono le storie figurative degli arazzi e le sontuose fascie di queste storie, abbiano lasciato ad artisti di nessun conto il minor vanto dei modelli per gli altri tessuti.

L'imaginare un tessuto per abiti è tanto difficile quanto lo svolgere un componimento figurativo; e chiunque è pratico della nostra materia deve essersi sentito vincere più d'una volta da un sentimento di ammirazione, visitando Tesori di chiese, Gallerie, Esposizioni d'arte antica, che mostrano la bravura dei disegnatori del Rinascimento.

* *

Si tenga presente che io debbo occuparmi, quasi esclusivamente, dei tessuti ornamentali; ma ciò non mi vieta, a proposito di arazzi, di ricordare allato della fabbrica gonzaghesca — la più antica — di ricordare la estense — la più insigne d'Italia nel XV secolo, onde ne viene la necessità di citare " l'Arazzeria Medicea „ di Firenze, fondata da

Fig. 192. Gentile da Fabriano nella R. Galleria di Firenze.

Fig. 193. Stoffa del Sec. XVI.

Niccolò Karcher e Giovanni van der Roost, divenuti celebri per le opere eseguite nella fabbrica di Ferrara; di ricordare che Venezia, Siena, Bologna, Correggio, Urbino, Roma fondarono delle fabbriche di alto liccio, e di ricordare che, un po' dappertutto, allettati dalle

offerte dei principi, si diffusero in Italia dei tessitori fiamminghi i quali tessevano i modelli di artisti italiani. Tuttociò per mostrare l'amore dell'Italia all'arte di tessere.

La naturale inclinazione alla bella forma di quest'arte, destinata all'addobbo e alle figurazioni sacre e storiche, non può destare, per altro, il dubbio che i tessuti ornamentali siano stati trascurati. Se non esistessero gli infiniti modelli, esisterebbe il ricordo delle leggi suntuarie intese a sopprimere gli abusi del lusso. Ebbero leggi suntuarie anche i Romani. Memorabile la legge Oppia contro il *mundus muliebris*, *ornamenta muliebria;* e le leggi suntuarie emanate in Italia nel XV e XVI secolo, non furono meno severe di quelle che a Roma provocarono l'esclusione dal Senato di Cornelio Rufino. Colpivano l'abuso degli ori, dei tessuti vellutati, aurati, ricamati, e Venezia fu una delle più perseguitate. Talora per far rispettare le leggi suntuarie, ivi si dovette ricorrere all'autorità del patriarca, affinchè col mezzo dei confessori e con editti pubblici, nelle parrocchie, biasimasse i costumi proibiti.

* * *

" *Veneziani gran signori!* „ tali si dicevano in passato; e la tendenza al lusso è antichissima nella città delle Lagune. Vinta dal gusto bizantino, quasi assoggettata alla influenza orientale, Venezia crebbe al culto dello sfarzo, e non c'è scuola di pittura che ne vinca la tavolozza briosa e l'uso delle stoffe operate. Gli abiti dei dogi furono quanto di più sontuoso può sbocciare da una ardente immaginazione; e non solo questi abiti ma anche quelli dei " nobili veneziani „ e delle " nobili matrone „ direbbe Cesare Vecellio.

Il lettore dovrebbe sfogliare la raccolta di " Habiti antichi et Moderni „ composta da questi, che fu nipote del grande Tiziano ed autore di una celebre raccolta di pizzi; e potrebbe esimersi, starei per dire, da altre ricerche sul lusso veneziano.

I ricami pertanto fiorivano i tessuti frequentemente; ed i tessuti, abbandonato a Venezia e altrove il genere medievo degli animali fantastici, si ornarono spesso di foglie e fiori stilizzati e ripetuti in guisa simmetrica e continuativa.

* * *

Chè tale fu il genere dei tessuti per abiti e parati del Rinascimento: foglie, fiori stilizzati, ripetuti ordinatamente, e gran lusso di lobi gotici col pomo sgranato nel centro, e motivi a ventaglio, d'oro su fondo rosso. Di rado animali e, per solito, preferenza di volatili intrecciati a motivi ornamentali, mai, o raramente, trionfanti come nei tessuti medievi. Quanto ai colori, vivaci spesso; e chi ponga mente che furono di gran moda, nel Rinascimento, i broccati d'oro, i velluti tagliati e controtagliati, n'ha d'avanzo per credere alla vivacità policromatica di quest'epoca.

L'arte serica, che nel Cinquecento fu in fiore in Italia, mise sul mercato una quantità inaudita di tessuti operati sulla seta, sul velluto, sul raso; e la seta e l'oro servirono a ricamare le balze degli abiti, le frangie dei parati o dei " drappi d'oro e seta „, come li chiamava Giorgio Vasari.

Fig. 194. Incerto, nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano.

La abbondanza dei telai italiani corrispondeva all'uso che si faceva delle stoffe operate; i telai batterono attivamente in quasi tutte le città italiane; e Venezia, che non potè non diventare, per le cose dette, un centro d'arte tessile, fabbricò dei " drappi d'oro e d'argento „ che sono meraviglie. Ebbe quindi Venezia i suoi statuti dell'arte e il suo tribunale; e nel XV secolo la " Serenissima „ inviava, spesso, in dono per mezzo dei suoi ambasciatori, velluti e broccati d'oro ai Sovrani d'Oriente. Ebbero grido, nell'istess' epoca, i drappi di seta, i broccati d'oro e d'argento, i damaschi, gli zetani, i baldacchini, le saie, i velluti, i rasi, i taffetà fabbricati a Firenze e da Firenze mandati sino a

Fig. 195. Stoffe di abiti nell'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano. (N. 1370, m. 1450). R. Galleria di Firenze.

Napoli ed in Sicilia e fuor d'Italia, sino in Turchia, in Barberia e nelle Fiandre.

Oltre ai tessuti di Venezia e di Firenze, acquistarono alta fama i velluti di Genova, i quali contrastarono ai veneziani e ai fiorentini la

Fig. 196. Scuola del Tura, nel Museo Poldi-Pezzoli.

bontà e la finezza. E al pari di Venezia e Firenze, Genova ebbe la corporazione dei tessitori regolata da statuti dell'arte, e così accorta ed operosa da conquistare il campo della Francia meridionale e dell'Inghilterra.

(Continua) ALFREDO MELANI.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 197. Fregio con motivo di spighe.

XXXVII.

NOTIZIE.

Pei paesaggi. — In Francia si è costituita una società per la conservazione dei paesaggi [S. P. P. F.] *Société protectrice Paysages français*. La Società degli « Amici dei Monumenti » aveva anche il proposito di salvare i paesaggi dalle demolizioni e alterazioni fatte in danno della loro bellezza; la costituzione della nuova società mostra la necessità di una più viva e costante cura dei paesaggi in Francia, i quali, soprattutto sulle linee ferrate, sono irriverentemente sciupati dai cartelloni *réclame*.

Francobolli. — Tutto si colleziona oggi e si fa oggetto di cartolina postale. Vi sono già delle collezioni considerevoli di cartoline, ma non ci consta che siasi ancora pagato un francobollo 34,000 lire, come avvenne per un francobollo dell'Isola Maurizio del 1847; nè ci consta che ci siano delle collezioni di francobolli, il cui valore sia stato calcolato vari milioni. Tale la collezione del sig. Vickers Painter americano, stimata 6 milioni, e quella del Ferrari, nipote della duchessa di Galliera, stimata 7 milioni. Anche i Musei cominciano a intenerirsi verso i francobolli, e il British Museum ne possiede una notevole raccolta.

Particolarità notevole al Museo di Monaco. — È noto che questo Museo nazionale fu riordinato in un grandioso edificio dell'architetto Seidl, costato cinque milioni. Orbene, il riordinamento ispirato all'idea degli ambienti completi, è la particolarità più notevole del Museo. Ivi, in quasi cinquanta sale, la cui architettura dà il tono agli oggetti mobili, si passa dalle forme preistoriche alle varie forme stilistiche, sino a quelle del secolo XIX; ed è una esposizione vivente e abitabile per conseguenza, un'esposizione d'arte applicata in cui entra ogni prodotto dell'ebanisteria, tessitura, ceramica, vetreria ecc. Tuttociò è sommamente educativo e restituisce agli oggetti la realtà. Questo concetto di ordinamento sta ora prendendo campo dappertutto; e ad es. una delle caratteristiche principali della prossima Esposizione d'Arte decorativa, che si terrà a Torino, sarà precisamente la composizione d'ambienti completi.

Associazione italiana d'arte applicata. — Ad analogo desiderio manifestato a Milano in una adunanza per l'Esposizione d'Arte decorativa che si terrà a Torino, il prof. Boito, presidente dell'adunanza e della R. Accademia di Belle Arti di Milano, prese impegno di invitare artisti e industriali a discutere sull'opportunità di un'Associazione italiana d'arte applicata. Milano la promuoverebbe; e se la nuova associazione, nei suoi vari rami, recasse il beneficio che recarono e recano, soprattutto in Germania, le società di questo genere, l'Italia acquisterebbe un possente strumento di propaganda sul campo dell'arte industriale.

Museo Poldi-Pezzoli a Milano. — Recentemente questo Musec ha ricevuto il dono dai signori Tolla di una cintura maschile argentea, con borchie, opera del Primo Rinascimento, trovata a Vimercate e riordinata, a spese del nobile G. Bagatti, dall'artista signor Gaggini. Consta di borchie a fiammante che ornano il gallone di distanza in distanza, e il gallone è nuovo, perchè se ne trovò appena qualche traccia, e di una ricca fibbia con ornamento a rosette che ne incorniciano un'appendice entro alla quale si disegnano leggiadramente alcune nicchiette, de' circoli e de' motivi trilobati filiformi. È un elegante acquisto pel Museo, il quale in questi ultimi giorni comperò un quadro del Sodoma, chiuso ancora nella sua antica cornice.

Ricami e merletti russi. — Negli ultimi mesi fu tenuta a Parigi, nel Museo Guimet, una esposizione di ricami e merletti russi, raccolti dal barone De Baye. Visitata da molti, fu oggetto di gran compiacenza, manifestata poi da persone intelligenti in Riviste professionali.

Per l'Arte Nova. — L'unica medaglia d'argento destinata in Francia dalla Società Centrale degli Architetti alle Industrie Artistiche, venne conferita, per l'anno 1901, a M. L. Majorelle ebanista a Nancy, uno dei più valenti seguaci dello stile moderno, i cui mobili furono molto considerati anche alla Esposizione Universale. Al *Salon* si distinse, di novo, con una serie di lavori, che al buon gusto — al dire di un critico artista — uniscono la originalità e la purezza della forma.

Al « Salon » di Parigi. — L'Arte Nova ha trionfato al Salon del 1901. Ebanisti, fabbri ferrai, pittori di vetri, tutti si sono dati in braccio allo stile moderno, e le Riviste, anche ortodosse, sembrano acconciarsi alle nuove idee estetiche, temperando gli attacchi e riconoscendo, a grado a grado, la legittimità del movimento e la bontà degli effetti che ne derivano.

L'Arte applicata trionfa. — A Parigi, ultimamente, si sono inaugurate alcune nuove sale del Louvre destinate all'arte applicata. M. Molinier ha ordinato, nel maggior Museo francese, una serie di mobili, stoffe e simili, disposti in guisa da avere, nell'assieme, l'aspetto di sale compiute, se non abitate, abitabili, di sale nello stile dei tre Luigi, cioè nello stile di Luigi XIV, XV e XVI. Il « Garde-Meuble » era pieno di ricchezze decorative, e l'idea di esporle, presentandosi giusta e lodevole, facilmente passò sul campo della realtà; ed oggi il Louvre, allato dei mobili e dei « bibelots » che da tempo sono esposti nella Galleria d'Apollo, mostra le nuove sale, esprimenti la ricchezza e la bellezza del Rococò.

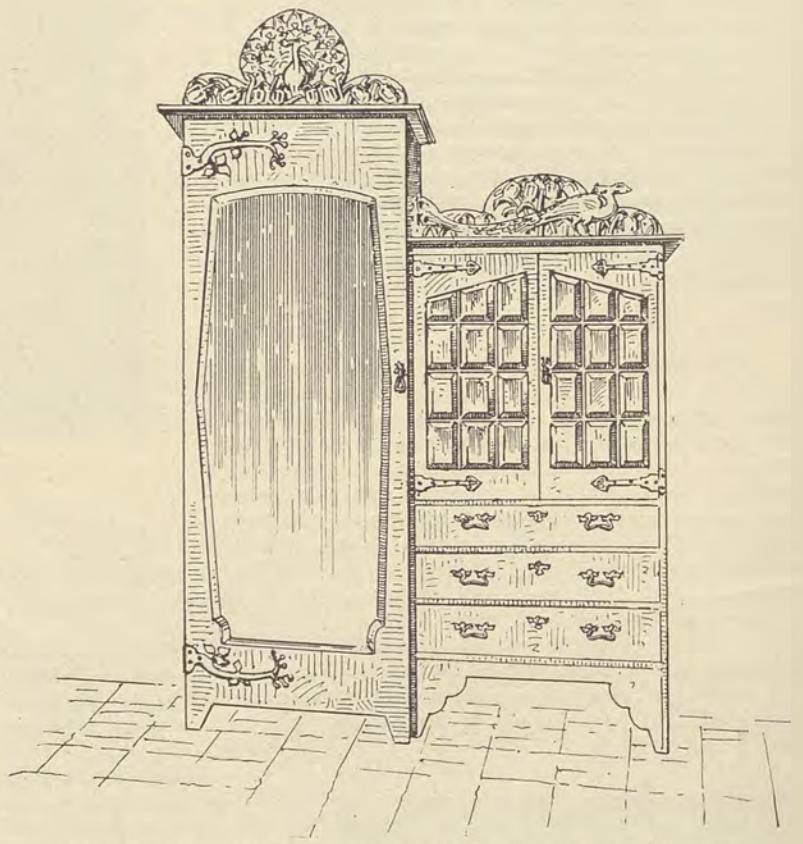


Fig. 198. Guardaroba e armadio. Officina di A. Issel a Genova.

Per l'educazione artistica del pubblico. — Gli Inglesi, gente pratica, usano trattare argomenti di grande praticità, e nel Congresso Generale di Architettura tenutosi a Londra tempo addietro, Reginaldo Blomfield, uno dei più notevoli rappresentanti del risveglio attuale delle arti industriali in Inghilterra, trattò il soggetto dell'*Educazione del pubblico sotto il riguardo dell'Architettura*. In questo Congresso, tenutosi per iniziativa dell'Istituto Reale degli Architetti Britannici, si è pure trattato con gravità il soggetto concernente gli Ingegneri, i quali esercitano l'architettura ed occupano il posto degli Architetti, con danno dell'arte.

Galleria artistica a Londra. — Whitechapel è uno dei quartieri più poveri di Londra; coi disegni dell'architetto M. C. Harrisson Townsend, vi è sorta una Galleria Artistica, la quale mostra l'importanza dell'arte come funzione sociale ed educativa nel popolo. Le cinque prime settimane, essendovi una esposizione di artisti inglesi, la nuova Galleria fu visitata da 190,000 persone. È un bell'augurio, un ammirabile esempio. Uno stupendo fregio, rappresentante « La Missione dell'arte », opera musiva di Gualtiero Crane, ne è il principale e più espressivo ornamento.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo

ANNO X. DICEMBRE 1901 N. 12

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXVIII.

L'ARTE DEL FERRO BATTUTO, IN FRIULI.

— Tav. 72. Dett. 47 e 48. Fig. da 199 a 214. —

ANCORA fu scritto su queste pagine a proposito di antichi lavori in ferro battuto di artefici friulani, specie di quelli ancora esistenti nella vecchia borgata di Venzone; non credo però inopportuno tornare sull'argomento, e tanto più, in quanto l'arte di lavorare il ferro in Udine e nella sua provincia accenna ad un risveglio promettitore di un bell'avvenire.

Chi ebbe l'opportunità e, diciamolo pure, la fortuna di girare il Friuli soltanto una ventina d'anni fa, anche non come artista o amatore d'arte, non potè a meno, certamente, d'aver notato, sia pur di sfuggita, la copia grande di lavori di ferro battuto sparsi qua e là, dal palazzo alla casetta rusticana, dalla cattedrale alla modesta chiesuola del villaggio. Inferriate, cancelli, roste, ringhiere, picchiotti, maniglie, alari, archi da pozzo, esistevano a profusione prima che le nuove idee in fatto d'edilizia, e il nuovo modo di essere della vita famigliare, e, pur troppo, prima che gl'incettatori astuti d'oggetti da museo, facessero sparire o disperdessero tanti preziosi cimelii. In passato, non v'era castello o palazzotto signorile che non andasse orgoglioso del suo « pozzo »: nelle città, i pianterreni e gli ammezzati protendevano sulle vie le ricche grate panciute alla foggia spagnuola; splendidi cancelli davano accesso ai cortili e ai giardini delle ville sparse nel piano o lungo il ridente anfiteatro dei colli

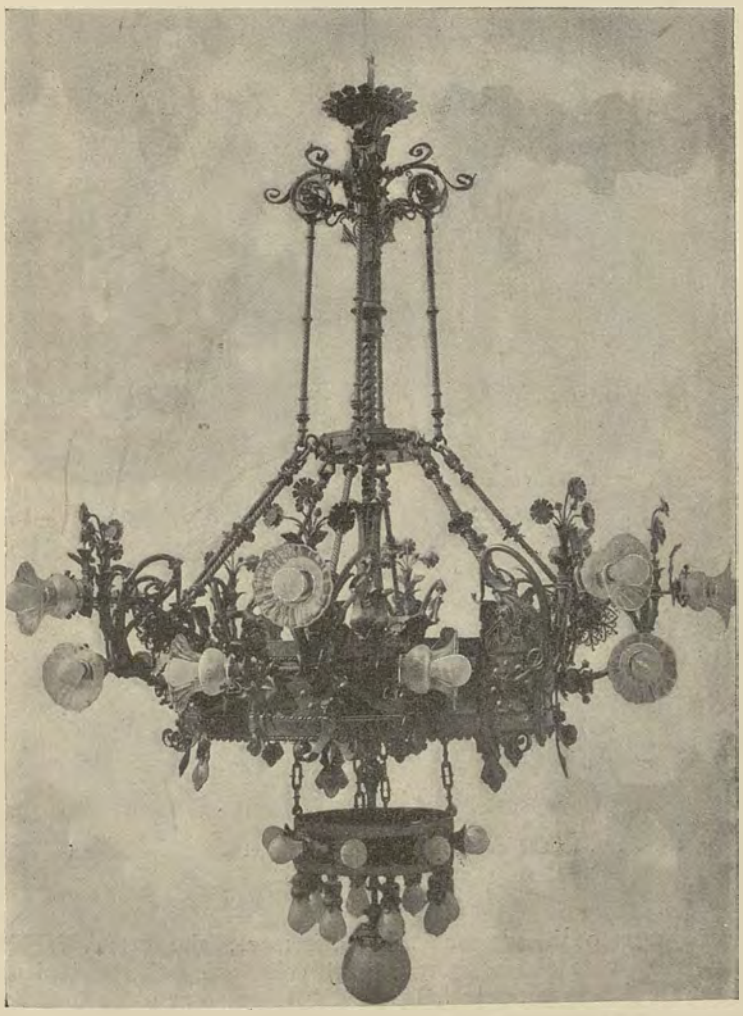


Fig. 199. Lampadario per luce elettrica. Officina di G. Calligaris a Udine.

Fig. 200. Studio di Alloro in ferro battuto. Officina di G. Calligaris.

friulani; e la vita patriarcale dei gentiluomini di campagna si svolgeva gran parte dell'anno nelle ampie cucine, ove fra il luccichìo dei rami battuti a martello, faceva capolino il tripode, il bracciale di ferro; e, sul focolare monumentale, intorno al quale s'adunava la famiglia nelle lunghe serate invernali, l'alare maestoso sorgeva, terso nella sua ricchezza di ricci, di volute, di ganci, di catene, a riflettere con mille giochi di luce le allegre fiammate.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Nelle chiesuole pendevano le lampade dai bracci a grandi fogliami accartocciati, e gentili armature sostenevano il campanello della sagrestia. La croce di ferro svolgeva infiniti motivi sulle zolle dei modesti sacrati e il picchiotto, che si direbbe abbia goduto la predilezione dei nostri nonni, ornava i portoni massicci, facendo

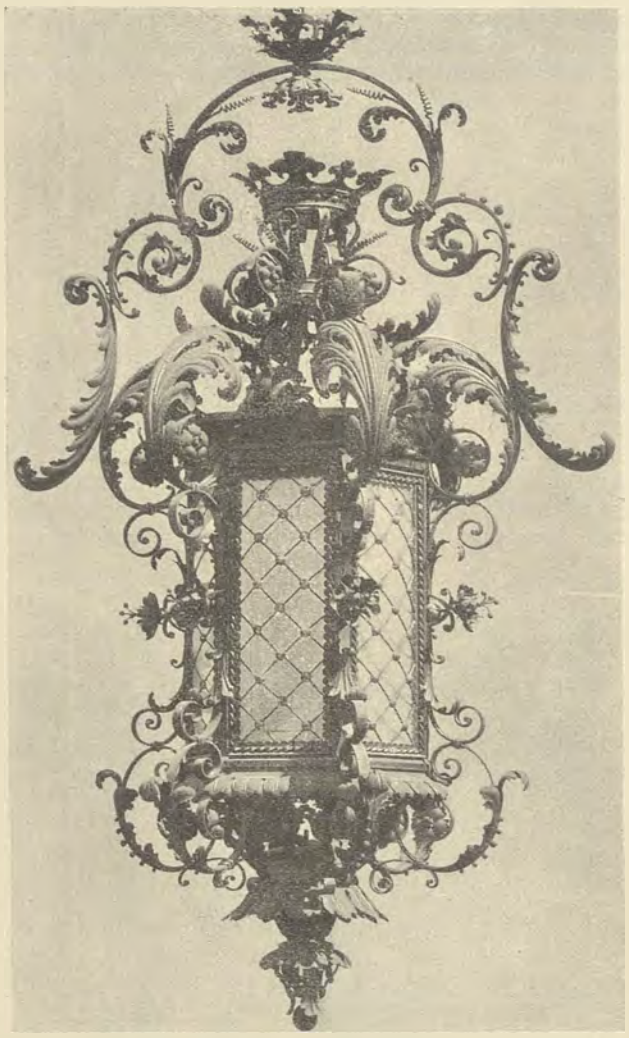


Fig. 201. Fanale in lamiera battuta. Officina di G. Calligaris.

echeggiare dei suoi colpi robusti gli ampii androni delle case « borghesi ». Ora, appena qualche traccia rimane d' un' arte ch' ebbe in Friuli un così felice passato; e mestamente accenna, a chi l'intende, al suo rapido e triste decadere.

Per quasi un secolo, oso affermarlo, quest'arte rimase fra noi come assopita: e l'ultimo influsso, che decise di questa specie di sonno ipnotico, le venne dall'introduzione della ghisa.

Ne rimase, è vero, qua e là il ricordo nelle officine: e credo lo si debba a quella versatilità che, fino a ieri, fu dote provvidenziale dell'artefice friulano. Relegato in un paese di difficile accesso — parlo del passato — timido, modesto, casalingo per

Fig. 202. Cofanetto con guarnizioni di ferro. Officina di G. Calligaris.

indole, egli dovette sfruttare tutte le sue attitudini per accontentare le esigenze dei committenti: sì che non era infrequente il caso — e non lo è tutt' ora — d'un falegname intagliatore, o di un modesto « bandaio » od ottonaio che conducesse con un certo garbo opere di cesello.

Ma l'arte del fabbro ferraio, sia per le mancate commissioni, dipendenti forse dal disagio economico — contraccolpo dei trambusti che precedettero e seguirono il famoso trattato di Campoformio — sia perchè priva dei mezzi che sono la sorgente prima della sua vitalità, la scuola, cioè, e l'emulazione, l'arte del fabbro,

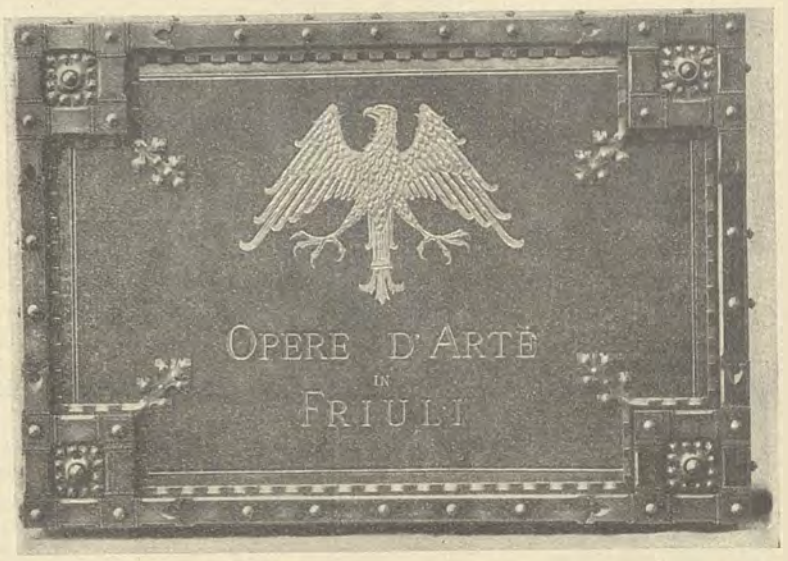


Fig. 203. Coperchio del precedente cofano.

dico, languì rapidamente, e si sarebbe spenta col rapido sparire dei modelli lasciatici dai nostri maggiori, se in questi ultimi anni un soffio benigno non fosse spirato a rianimarla.

Tutte le altre arti decorative, per opera di pochi arditi e volonterosi, dacchè la provincia nostra potè godersi in pace la libertà, a cui, fino a una trentina d'anni fa, consacrò tante menti e tante braccia, ripresero vigore; e fu tale lo slancio, che non

Fig. 204. Fanale con braccio in ferro. Officina di G. Calligaris.

credo peccato di campanilismo l'affermare, che ormai il Friuli può, nelle cose d'arte, stare al pari colle più colte regioni d'Italia. In siffatte condizioni, l'arte del fabbro era come una nota stonata in un concerto. Non mancarono i valenti; ma erano « rari nantes »; e anch' essi procedevano a tentoni, guidati più dalla

Fig. 205. Studio di Malvone in ferro battuto. Officina di G. Calligaris.

buona volontà che dal retto giudizio. Ebbero un merito grande — è doveroso riconoscerlo —: furono valenti maestri nella tecnica, per quello scrupolo quasi meticoloso che è altra dote del nostro operaio; e dalle loro officine uscirono ed escono ancora abili alunni. Ciò che faceva difetto era la coltura artistica, a cui oggi supplisce con effetti palesi e ogni giorno più confortanti la scuola: dirò meglio, le scuole di disegno che nel Friuli ormai hanno raggiunto un numero abbastanza rilevante. E, pian piano, anche l'arte del fabbro risorse, ed ora fa a gara per stare al paro con le arti sorelle.

L'impulso più vigoroso però le venne da un modestissimo artista, il cui nome mi è grato ricordare: Giuseppe Calligaris, di Udine.

Innamorato dell'arte — e, nel caso nostro, questa non è frase fatta — nella sua modesta bottega di « bandaio » — grazie a quella versatilità a cui più sopra accennai — egli cominciò a trattar l'arte ad ore perdute. Qualche fanale, per le tombe in cimitero, qualche bracciale da insegne, qualche modesto vassoio di rame furono le sue prime opere. Ma la fatica d'idearle era già improba per lui, che sebbene non vecchio, appartiene alla « vecchia guardia » a cui mancò il benefizio della scuola. Fu quindi saggio il suo divisamento, e fu fortuna per lui, chiedere aiuto ad un altro valentissimo artista nostro, il pittore decoratore Giovanni Masutti, ch'egli con viva riconoscenza chiama il suo maestro. Con guida siffatta, e con una tenacia ed una costanza degne veramente dello scopo che s'era prefisso, egli si dedicò tutto all'arte, in cui nel giro di pochi anni fece progressi rapidissimi; tanto che ora, circondato da una pleiade di alunni — fra cui il suo figliuolo — altrettanto tenaci e volonterosi, egli conduce opere che i migliori talvolta gli potrebbero invidiare. Ricordo con vivo compiacimento il suo trionfo all'ultima Esposizione di Verona. Fu un coro di lodi nella giurìa: e la Scuola d'Arte di quella città acquistò come modelli alcune delle opere ch'egli aveva esposte.

Il Direttore di questa Rivista, in una sua recente gita a Udine, ebbe occasione di visitare l'officina del Calligaris: e si fu allora ch'egli espresse il desiderio di pubblicare su questo periodico alcuni saggi delle opere del valente quanto modesto artefice. Io debbo alla cortesia dell'illustre professore — e gliene sono grato vivamente — il permesso di accompagnarle con questo scritto, che la stima per l'artista e l'affetto per il mio paese mi suggerirono.

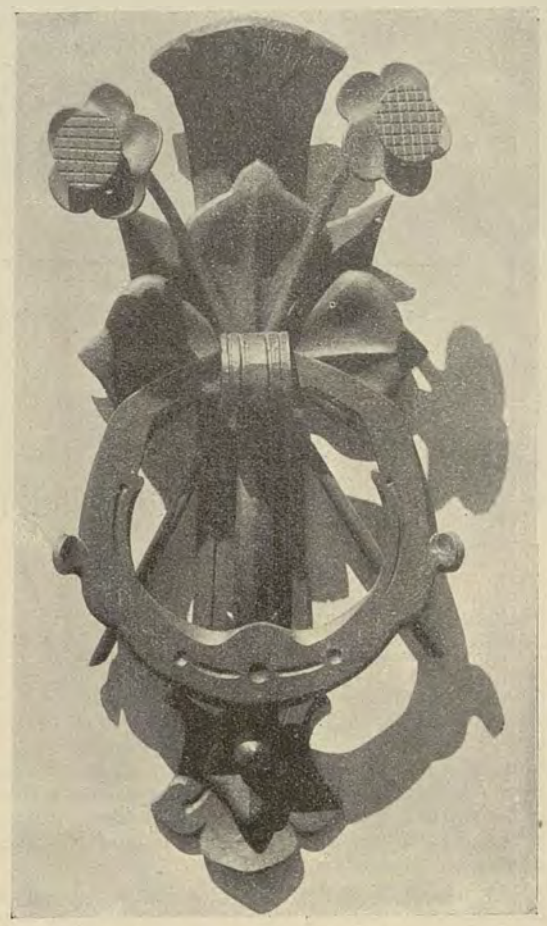
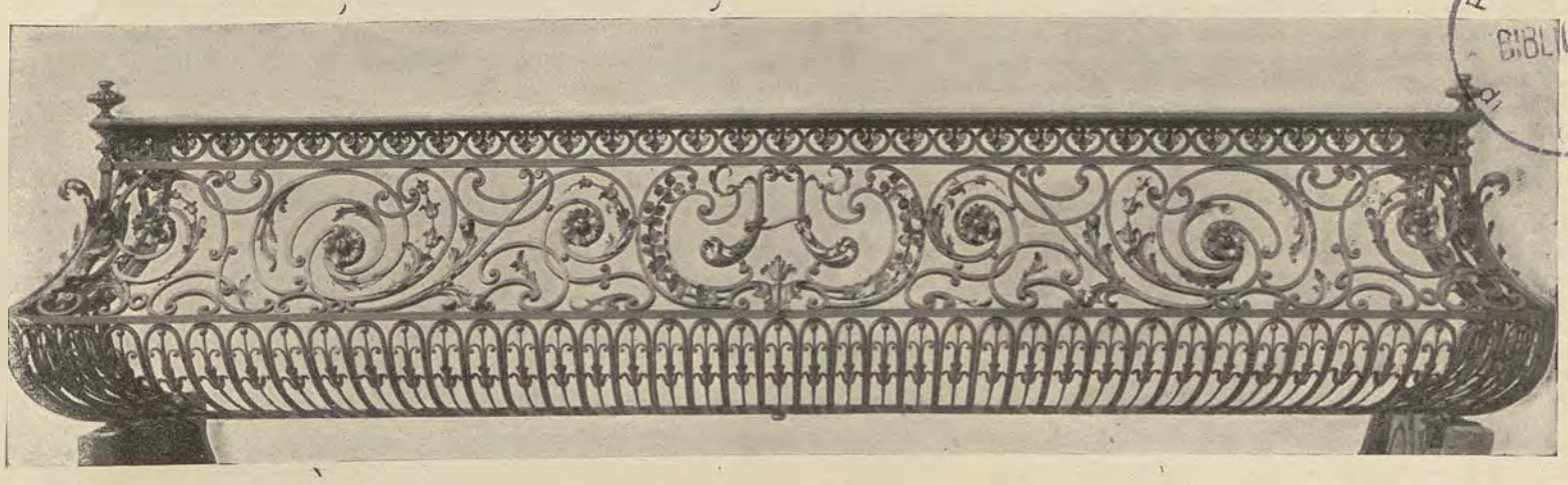


Fig. 206. Battente di portone. Officina di G. Calligaris.

Ora l'esempio del Calligaris produce i suoi effetti nella città e nella provincia nostra, poichè altri molti lo seguono, a decoro veramente d'un'arte che fra noi poteva dirsi quasi perduta: tanto ch'io mi auguro — e spero — di poter ricordare altre opere ed altri nomi, frutto benefico di quell'emulazione ch'è la molla più potente in tutte le imprese umane.

Udine, ottobre del 1901.

G. Del Puppo.



POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Fig. 207. Ringhiera per poggiolo. Officina di G. Calligaris.

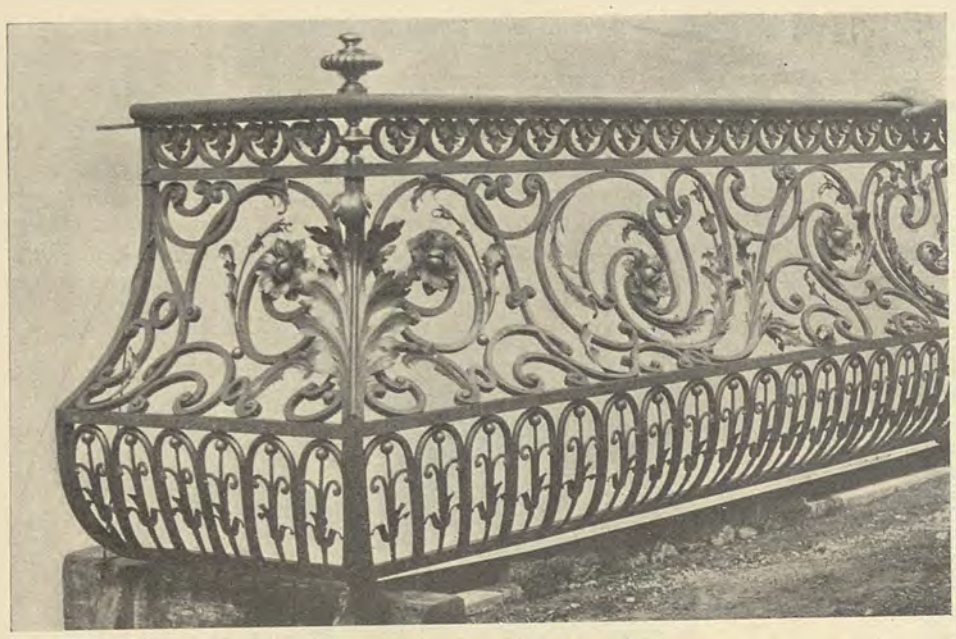


Fig. 208. Dettaglio della precedente ringhiera.

XXXIX.

Cenni di recenti pubblicazioni

sul nuovo stile e sullo studio della natura.

Continuazione. Vedi Fascicolo 10.

Applicazioni alla decorazione piana: pittura ornamentale, stoffe, ecc.

H. Friling. *Moderne Flachornamente. Entwickelt aus dem Pflanzen-und Thierreich.* (Hessling, Berlino). Due Serie di 24 tavole l'una. Formato 34 × 48. Prezzo delle due Serie Marchi 64.

— *Ornamenti piani moderni. Applicazioni di piante e di animali. Esemplari per l'arte tessile, la pittura decorativa e altre arti, specialmente stoffe tessute e impresse, ricami, tappeti, pittura murale, pittura su vetro, e tutti i rami dell' Arte industriale, che si servono della ornamentazione piana.*

Ogni tavola contiene una quantità di motivi diversi. È l'opera più abbondante di composizioni, che, in questo genere, ci sia capitata fra mano; e alla copia corrisponde la varietà, così nei concetti come nelle forme, sebbene si fermi ai dettagli, non abbracciando gli insiemi. È ingegnosa e quasi sempre elegante l'applicazione della flora; nè sono trascurati gli animali. Peccato che manchino gli esemplari di cose a colori; ma le cromolitografie avrebbero aumentato assai il prezzo dell'opera, la quale, così come è, riesce utilissima all'artista e alle scuole, poichè nella molteplicità e qualche volta nell'affastellamento dei motivi è quasi sempre serbata la logica e la misura della invenzione e delle forme

R. Beauclair. *Farbige Flächenmuster für das moderne Kunstgewerbe.* (Hoffmann, Stoccarda). Otto fascicoli di 4 tavole l'uno, a Marchi 5,50. Formato 35 × 50. Cromolitografie. — *Modelli piani colorati per l'Arte industriale moderna.*

In ogni tavola sono compresi quattro motivi diversi di carte e stoffe da parato, applicabili anche alla pittura decorativa, alla ceramica e ad altre arti industriali. Lo stile floreale è trattato con molta libertà, ma con grandissima cura e finezza. L'esecuzione è a pochi colori intieri e piuttosto pallidi, delicatissima, graziosissima, forse un po' tenue e monotona. Eccellente pubblicazione per l'insegnamento nelle scuole d'arte applicata.

R. Hofmann. *Moderne Pflanzen-Ornamente.* (Stoll, Plauen). Due Serie di 24 tavole l'una. Formato 32 × 48. — *Ornamenti cavati dalle piante naturali, nello stile moderno. Disegni della R. Scuola industriale di Plauen.*

Molti motivi di uno stile floreale ragionevole e misurato, applicabili bene alla pittura decorativa, benissimo ai ricami, alle stoffe, ai pizzi. Manca il colore, essendo tutte tavole in eliotipia ad una tinta; ma è notevole, anzi ammirabile che questi bei disegni siano lavoro degli alunni d'una Scuola industriale, per quanto si debbano supporre riveduti e ritoccati dal maestro. Questa opera è di merito simile ad altre due pubblicate dal medesimo professore Hofmann, delle quali toccheremo poi, e uscite pure dalle mani dei suoi scolari e delle sue scolare: *Moderne Spitzen* — Pizzi moderni — e *Muster für Textil-Industrie* — Modelli per l'Industria tessile.

Sammel-Mappe für Flächendecoration mit besonderer Berücksichtigung der Textil-Industrie. (Stoll, Plauen). Sono già uscite quattro Annate, ognuna delle quali si compone di 48 tavole e costa L. 27. Formato 26 × 39. — *Cartelle di decorazioni piane, con particolare considerazione all' industria tessile, pubblicate da esperti artefici.*

Sono disegni di vari autori, in tavole eliotipiche, con poche e brutte cromolitografie, e riguardano stoffe, ricami, trine, ecc. Le composizioni, quasi tutte nel nuovo stile, appaiono assai di rado eleganti ed originali, spesso grossolane e insulse. Pure, nel tutt' insieme, l'opera non si può dire cattiva, benchè stia molto al di sotto di quella del Friling, di cui abbiamo parlato.

A. Seder. *Naturalistische Decorations-malereien.* (Wasmuth, Berlino.) Fascicoli di dieci tavole. Formato 32 × 48. Prezzo L. 37,50. — *Decorazioni pittoriche naturalistiche.*

Cromolitografie generalmente stonate di colore; composizioni generalmente mediocri, in cui la figura non si collega intimamente coll'ornato, e dove spesso la bizzarria supplisce alla immaginazione veramente artistica. In mezzo ai faticosi tentativi del nuovo si notano tavole che arieggiano il vecchio stile tedesco, e son le migliori. L'autore è direttore e insegnante nella Scuola d'Arti e Mestieri di Strasburgo.

Moderne Motive für die Kleinmusterung der Gewebe (Stoll, Plauen). Serie di 15 tavole l'una. Formato 26 × 39. — *Motivi moderni per un piccolo saggio di tessuti.*

Ogni tavola in eliotipia, tratta da disegni o acquerelli, contiene parecchi motivi scipiti o grotteschi nella composizione, stentati e goffi nella esecuzione. Abbondano le forme informi, a onde, a zig-zag, a tondi, a piume, a sprazzi, a sprizzi. Pochi fiori, mal resi. Non c'è studio dalla natura; non c'è vera fantasia.

M. I. Gradl. *Decken und Wände für das moderne Haus.* (Hoffmann, Stoccarda). Tavole 24. Formato 33 × 43. Prezzo Marchi 24. — *Soffitti e pareti per la casa moderna.*

È una di quelle pubblicazioni di cui abbiamo toccato nelle avvertenze premesse a questa bibliografia; anzi è l'opera che più si appoggia al famoso sistema degli specchi, e che più ne è degna.

Applicazioni ai mobili.

T. Lambert. *Meubles de Style Moderne.* Esposizione universale del 1900: sezione francese e sezioni straniere. (Schmid, Parigi). Quaranta tavole in eliotipia. Formato 34 × 46. Prezzo L. 40.

È una pubblicazione che sta insieme con l'altra, pure del Lambert, indicata indietro con lode: quella si occupa della decorazione di nuova maniera nella gran Mostra di Parigi, questa si occupa dei mobili. E questa è anche migliore dell'altra, poichè si sente qui meno il bisogno del colore, e le eliotipie, sebbene piuttosto piccole e non molto nitide, possono dare una sufficiente idea degli oggetti. Le suppellettili sono rappresentate qui con grande abbondanza, mostrando quanta è l'attività e quale è ora l'indirizzo del mondo civile nell'arte industriale del mobile. Non ci è possibile qui indicare i caratteri particolari dei vari prodotti, e sarebbe vano ripetere nomi di artefici. Ma qui pure troviamo le opere dirette dal Bing; quelle del *Pavillon des Arts décoratifs*; le Scuole di Roubaix, di Bordeaux, di Tolosa ed altre, oltre quelle di Parigi; l'arte provinciale del Majorelle di Nancy; le associazioni operaie, per esempio il *Patronage industriel des enfants de l'ébénisterie* di Parigi. Nelle sezioni non francesi le associazioni trionfano; e conviene persuadersi che senza di esse è impossibile al giorno d'oggi creare e sostenere le vere industrie artistiche, con le quali soltanto si potrà avere l'arte industriale diffusa e popolare. Ecco *le Officine riunite di Monaco, l'Industria popolare svedese, la Società generale delle arti manuali in Finlandia, l'Industria speciale ungherese di Budapest* e cento altre, oltre le Scuole di Praga, di Mosca, ecc. ecc. Troviamo nel libro parecchi mobili inglesi, quasi niente di americano; ma c'è un nome italiano, il Valabrega di Torino, con un Camino-étagère in legno, assai bello, e una tavola in legno dipinto. Insomma, il compilatore di questo libro ha scelto quasi sempre fra le cose di stile nuovo le più caratteristiche, le più belle e anche le più ragionevoli.

Fig. 209. Braccio per tenda. Officina di G. Calligaris.

A. Huber. *Styl Modern.* (Hessling, Berlino). Due Serie di trenta tavole l'una. Formato 32 × 41. Prezzo d' ogni serie Marchi 24. — *Stile moderno. Disegni per mobili con tendenza al gusto dei tempi odierni.*

La prima Serie di questa opera vale molto meno della seconda. Vi domina il carattere del rinascimento tedesco e talvolta del gotico tedesco, con la fatica di sciogliere questo o quello, tirandoli travagliosamente a qualche novità. Nella seconda Serie invece l' autore si apre allo spirito nuovo, lasciando da parte l'incubo della tradizione. Veramente non riesce bene che in una parte delle sue composizioni, restando nell'altra ancora un po' impacciato e confuso; ma di una quindicina di tavole, davvero buone e utili, ci si può contentare.

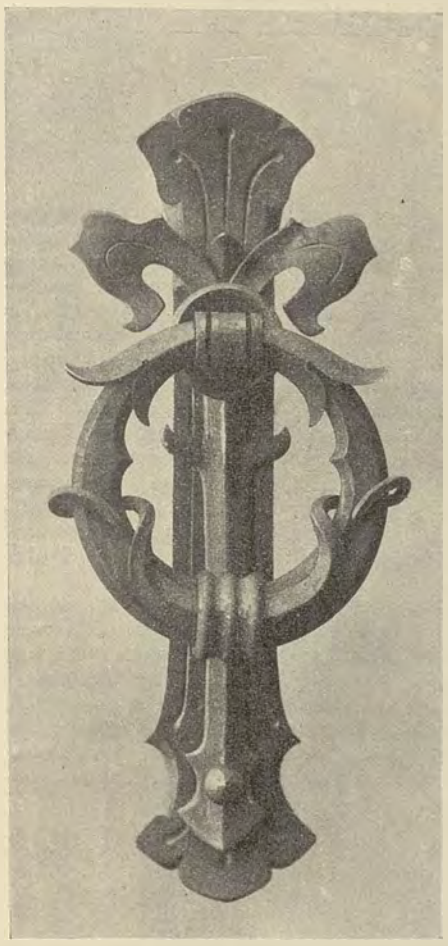


Fig. 210. Battente di portone. Officina di G. Calligaris.

Der Möbel-Architekt. (Kanter e Mohr, Berlino). Dodici fascicoli l'anno, ognuno con dieci tavole in eliotipia e alcune tavole doppie di dettagli. Formato delle eliotipie 26 × 34. Prezzo dell'annata L. 85. — *Il mobilio architettonico.*

Questa pubblicazione si propone di illustrare il mobile di stile nuovo, collegandolo all'architettura e alla decorazione: concetto giusto e pratico. In generale i mobili riprodotti sono piuttosto semplici, con un poco di rigidezza tedesca, massime nei dettagli in grandezza di esecuzione.

E.H. Walther. *Vorlagen für Verzierungen moderner Möbel.* (Schürmann, Dresda). Venti tavole del formato 32 × 48. Prezzo L. 22,50. — *Modelli per decorazioni di mobili moderni. Motivi per riquadrature, guarniture e altri vari ornamenti tecnici di mobili moderni.*

I mobili, riprodotti da acquerelli geometrici dell' autore, sono assai comuni nel loro insieme, con ornamenti tirati un po' per forza alle forme dello stile nuovo; sicchè nasce un contrasto fra le linee organiche generali e l'abbellimento ornamentale. Questo sforzo si manifesta in quasi tutte le venti tavole, nelle quali manca la varietà della ispirazione, come manca la spontaneità.

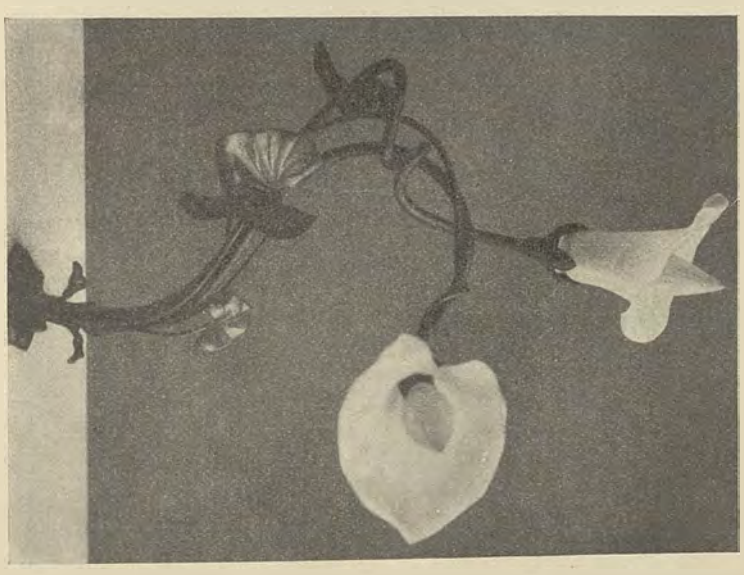


Fig. 211. Braccio per lampadine elettriche. Officina di G. Calligaris.

Applicazioni a pizzi e ricami.

G. Prévot. *Motifs modernes. Stores. Guipures et Broderies d'Art dans le style moderne.* (Stoll, Plauen). Prima Serie di venti tavole. Formato 31 × 45. Prezzo L. 42.

Bellissime composizioni, la maggior parte dedotte dallo studio dei fiori, con ordine e con ottimo gusto. Le tavole contengono ora un disegno assai sviluppato di tende od altro, ora molti motivi di ricami e trine per lavori donneschi d'ogni sorta. È pubblicazione di grande e pratica utilità per le Scuole femminili di disegno e per quelle professionali, ma può servire nelle maschili a chi studia per diventare

Fig 212. Piatto a sbalzo. Officina di G. Calligaris.

disegnatore di ricami, merletti o simili arti eleganti. Forse manca talvolta la libertà o l'audacia della fantasia; ma si trova sempre, in compenso, molta misura e molto buon criterio nell' accogliere i principii sani dell'arte nuova, senza abbandonare intieramente le forme del passato, quando si addicono a questo genere di lavori.

R. Hofmann. *Muster für Textil-Industrie.* (Stoll, Plauen). Serie di 20 tavole. Formato 35 × 50. Prezzo L. 20. — *Esemplari per l'Industria tessile, utili anche per altri rami dell'Arte industriale, svolti nella R. Scuola industriale di Plauen e pubblicati con l'approvazione del R. Ministero dell'Interno.*

Merletti e trine, ricami in bianco, ricami che potrebbero essere policromi, disegni per tessuti, in tavole eliotipiche, le quali contengono più motivi. Non c' è pretesa di stile nuovo; e si cita qui unicamente perchè è opera dello stesso autore che fece la seguente, *Moderne Spitzen,* la quale, avendo la pretensione della novità, sta indietro a questa. La presente pubblicazione ci sembra buona per le Scuole femminili.

R. Hofmann. *Moderne Spitzen.* (Stoll, Plauen). Venti tavole in eliotipia del formato 32 × 48. Prezzo L. 30. — *Pizzi moderni. Disegni eseguiti nella R. Scuola industriale di Plauen.*

La presente opera vorrebbe emulare quella, indicata indietro, del signor G. Prévot, ma riesce assai meno buona, varia e utile. Le applicazioni della pianta e del fiore sono scarse e mediocri, sicchè il titolo di *Pizzi moderni* non pare bene appropriato; nè il gusto corrisponde sempre alla gentile arte donnesca.

Wiener Kunststickereien. (Schroll, Vienna). Fascicoli del formato 31 × 40 con dettagli anche quadrupli. — *Ricami artistici viennesi.*

Chi rammenta i magnifici e originalissimi pizzi e merletti della Scuola industriale femminile di Vienna, esposti lo scorso anno alla Mostra universale di Parigi, non riconoscerà nella presente opera gli esemplari della Scuola ammirabile. Quei lavori derivano dallo studio coscienzioso e veramente artistico della natura vegetale, mentre i disegni di cui ci occupiamo, più che alla natura, si ispirano alla convenzione di una maniera a linee ondeggianti, gobbe, mistilinee, contorte e intrecciate, la quale può stupire e anche allettare per un poco di tempo, ma viene presto a noia

Applicazioni varie.

R. Dorschfeldt. *Schmiedekunstvorlagen in modernem Stil.* (Kühtmann, Dresda). Cinquanta tavole del formato 42 × 55. Prezzo Marchi 50. — *Lavori artistici in ferro battuto, nello stile moderno.*

Precedono poche righe firmate da Cornelio Gurlitt, e poi una brevissima prefazione dell'autore, in cui è detto, che le composizioni delle opere in ferro sono studiate prendendo a modello le piante naturali ed i fiori, e tenendo conto delle esigenze tecniche del lavoro e della materia. Abbondano i cancelli, nei quali tra parecchi motivi ispirati al nuovo modo, altri se ne presentano dove le vecchie reminiscenze e le vecchie abitudini dello stile gotico e anche dello stile

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

classico ricompaiono. I disegni son tutti grandi ed evidenti; alcuni veramente ingegnosi, belli e pratici. Buona pubblicazione, insomma, e utile per le Scuole ove frequentano anche i fabbri-ferrai.

W. Ternes. *Kunstschmiedewerk im neuen modernen Styl.* (Wolfrum, Vienna). Cento tavole del formato 20 × 28. Prezzo L. 22,50 — *Lavori in ferro battuto nel nuovo stile moderno.*

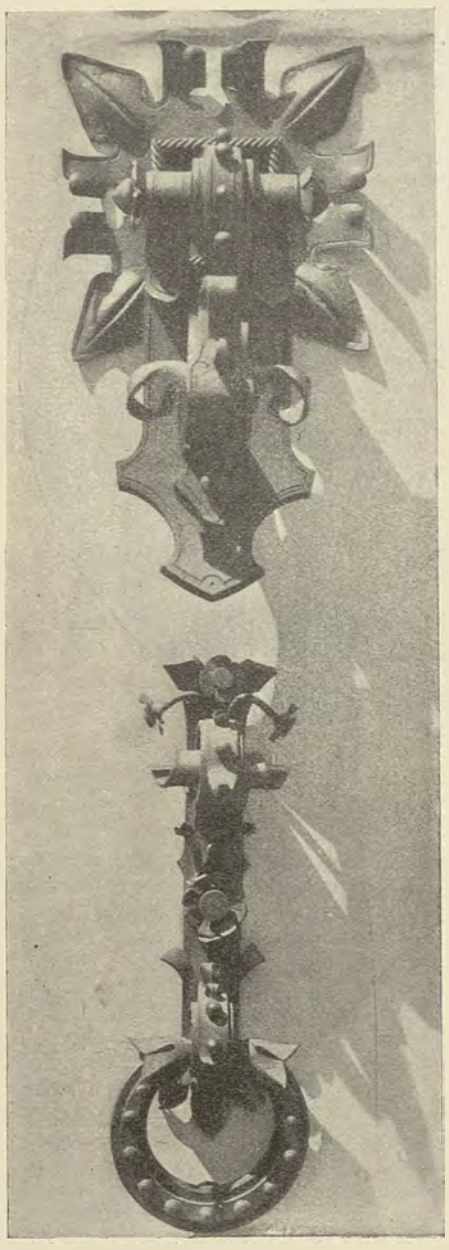


Fig. 213. Battenti di portoni. Officina di G. Calligaris.

Fra le cento tavole di disegni piccoli riprodotti in litografia ce n' è parecchie di buone, sebbene affatto lontane dal vero spirito dell'arte odierna nuova, cui si intitolano oggi anche le pubblicazioni non ispirate a novità, tanto per secondare, almeno in apparenza, la moda. Oltre a cancelli, inferriate, ringhiere, qui si trovano croci in ferro per cimitero, porta-stendardi, insegne di osterie e birrerie, come usano in Germania, creste di tetti, ecc. Le tavole sono precedute da un fascicolo ove stanno segnate le varie forme dei ferri impiegati nelle diverse composizioni, con i relativi pesi e prezzi; ma ciò è fatto troppo sommariamente. Pure la mediocre pubblicazione può riuscire di qualche profitto.

N. W. Hofmann. *Neue Kunstschmiede-Arbeiten in modernem Stil.* (Wolfrum, Vienna). Tavole 48. Formato 24 × 32. Prezzo L. 22,50. — *Nuovi lavori artistici in ferro battuto nello stile moderno.*

Motivi di cancelli, inferriate, ringhiere e altri simili lavori, rappresentati in modo incompleto e spesso grossolano, e inventati non di rado senza garbo e senza originalità.

A. Lyongrün. *Vorbilder für Kunstverglasungen im Style der Neuzeit.* (Hessling, Berlino). Due Serie, ciascuna di 16 tavole grandi in cromolitografia. Prezzo L. 90. — *Disegni per l'arte delle Vetrate nello stile del nuovo secolo.*

Le vetrate sono composte con varietà e con una certa fantasia di fiorami e fogliami, non lontana, qualche volta, da un poco di spirito volgaruccio, adatto alla decorazione di birrerie, piuttosto che di palazzi o di chiese.

W. Haas. *Moderne Glasätzereien.* (Spielmeyer, Berlino). Fascicoli di 10 tavole grandi in eliotipia del prezzo di L. 15. — *Vetri incisi moderni.*

Pubblicazione non più difettosa della precedente, ma non più utile per l'arte e per le scuole d'Italia.

Der Modelleur. (Kanter e Mohr, Berlino). Fascicoli mensili con 12 tavole del formato 24 × 31. Prezzo dell' annata L. 30. — *Il Modellatore.*

Le tavole in eliotipia contengono quasi sempre più motivi tratti da modelli in gesso: rosoni, mensole, formelle ornate, fregi, balconi, soffitti, porte, acroterii, ecc. la maggior parte di modo nuovo floreale, logico e buono. È naturale che gli artisti tedeschi manifestino qua o là il loro garbo nazionale, duretto e sistematico. S'incontrano alcune stramberie, ma non troppe. Il male si è che i motivi sono ristretti in assai piccola misura, e che, mancando assolutamente gl' insiemi degli edifici da cui i dettagli ornamentali sono cavati, questi non s'intendono alle volte nella loro giusta espressione. Scarse le figure decorative, anche di putti. Nel totale l'opera può riuscire proficua, segnatamente per le scuole ove s'insegna l'intaglio in legno e dove frequentano stuccatori e marmisti, giacchè quell'abbondanza di motivi floreali gioverebbe a far uscire gli alunni dalle viete forme della tradizione artistica e scolastica.

(*Continua*). B.

XL.

NOTE SULL'ARTE DEI TESSUTI.

II.

RINASCIMENTO.

Continuazione. Veci fascicolo precedente.

— *Fig. da 214 a 222.* —

OSA sono gli zetani e i baldacchini, spesso citati negli inventari, non pare ben precisato; sembra che il zetano o zetanino fosse un tessuto leggerissimo, il baldacchino un tessuto pesante. Senonchè la denominazione delle specie di tessuti non è cosa lieve; e coloro che si occupano di questa materia confessano, non di rado, i loro dubbi. Basta avere sfogliati i libri del Du Cange, del De Rossi, del Barbier de Montault, del Michel, del Braun, del Grisar, del Müntz per sapere quanto basta sul controverso argomento riguardante i generi de' tessuti e le parti del costume specialmente sacro che coi tessuti s'univano.

Io nominai soltanto una parte delle " specie „ tessili in uso nel Rinascimento; non nominai i tessuti allucciolati, ossia colle vergole d'oro, tessuti o drappi d'oro con filamenta d'oro sopramesse; non nominai i panni alessandrini, gli ormesini, i brusti, gli altebassi, i ciambellotti e tanti altri tessuti la cui enumerazione e le cui proprietà richiedono delle indagini speciali che non ho fatto. S'intende che tutti questi tessuti, tessuti a fiori geometrizzati, servirono per parati, dove le mura non erano coperte da arazzi; e le mura così si coprivano soprattutto nelle solennità.

* * *

Non ho ancora parlato di abiti religiosi.

In tesi generale nel secolo XV non si fecero i grandi ricami che nel XIV secolo produssero i piviali di S. Giovanni Laterano e di Pienza; si fabbricarono allora, piuttosto, dei tessuti d'oro con velluti

Fig. 214. Ricamo del Sec. XVI.

tagliati e controtagliati, ed il ricamo si limitò a qualche fascia o al cappuccio, se si trattava di piviali. Tuttavia nel XV secolo si ebbero dei lavori che tengono presenti i migliori ricami del secolo antecedente. Tale la bandiera di Sisto IV ed il palliotto dello stesso papa, posseduti dalla Basilica di S. Francesco ad Assisi, quest'ultimo ornato coi rami della quercia araldica, ricamati d'oro su fondo d'oro, in mezzo ai quali sta inginocchiato il papa, opera insigne esposta solo nell'oc-

casione delle feste francescane; e tali la pianeta, il piviale e due dalmatiche che Paolo da Verona ricamò, su disegno di Antonio del Pollaiolo, pel S. Giovanni a Firenze, mettendovi ventisei anni, dice il Vasari. E questi soggiunge aver il nostro eseguito coll'ago tanto bene le figure quanto Antonio l'aveva fatte col pennello, onde " non si sa chi si debba più ammirare, se la bellezza o la stupefacente pazienza dell'esecutore „. Non ebbi mai, verso l'opera di Antonio del Pollaiolo, l'ammirazione del Vasari.

In generale, dunque, i ricami del Rinascimento ornarono stoffe di velluto tagliato o controtagliato a fiori, come, esempio cospicuo, una pianeta e due tonacelle di velluto cremisi, controtagliate e allucciolate, che possiede il Duomo d'Orvieto. Tuttociò compone uno stupendo ternario, il quale fece una delle prime figure all'Eucaristica del 1896, e si vorrebbe che il Signorelli avesse dato i disegni dei ricami. Il ternario orvietano ne ricorda uno meno conosciuto, posseduto dalla chiesa di S. Gio. Battista degli ex-Padri Agostiniani di Fivizzano (Lunigiana): il pontificale che indossò Niccolò V (1447-55) nel giorno della santificazione di S. Bernardino da Siena, a grandi fiori d'oro su fondo rosso, con ricami di figure e architetture eseguite inap-

Fig. 215. Antonio del Pollaiolo nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

puntabilmente; opera insigne in cui il tessuto s'intreccia al ricamo, ma non ha la solennità dei piviali di S. Giovanni Laterano e di Pienza (1).

(1) Quando si nominano i grandi ricami del XVI secolo si ha il torto, generalmente, di dimenticare il Tesoro del Duomo d'Anagni e gli abiti sacri di esso, dovuti alla munificenza di Bonifacio VIII (1294-1303). Nel Tesoro non v'è un piviale che possa confrontarsi a quelli di S. Giovanni Laterano e di Pienza, ma vi si vede, p. es., una pianeta lavorata " de auro cum acu „ piena di leoni, pappagalli, gufi, aquile, con perle e pietre preziose, la quale è splendida.

Fig. 216. Broccato del Sec. XVI nella Galleria degli Arazzi a Firenze.

* * *

I Tesori delle Cattedrali sono ornatissimi di siffatti abiti religiosi; e, sovente, certe piccole città possiedono delle opere il cui valore non sta in proporzione alla importanza del luogo ove si trovano. Basterebbe l'esempio di Fivizzano; ma a questo se ne possono aggiungere moltissimi volgendosi in ogni punto d'Italia.

A Gubbio, nel Duomo, si conserva il frammento di un piviale in lamina d'oro, ricamato in seta a colori, lavoro, credo, fiammingo del

Fig. 217. Stoffa del Sec. XVI.

Fig. 218. Stoffa del Sec. XVI.

XVI secolo, sul cui cappuccio è rappresentata l'Ultima Cena e sulle due fascie varie storie della vita di Cristo, Cristo coronato di spine, flagellato, che porta la croce, davanti a Pilato ecc.; ad Amalfi, nel Duomo, conservasi una pianeta di velluto controtagliato con trapunti d'oro, anteriore di qualche tempo al piviale di Gubbio e della stessa scuola, opera squisita, ricamata con imagini di Cristo, della Maddalena, di Santa Caterina, non so con quanta ragione attribuite allo Schongauer; e potrei aggiungere Cortona, che nel Duomo conserva un palliotto, il quale, secondo una vecchia infondata tradizione, sarebbe stato disegnato da Raffaello; e Grottamare, il cui Duomo vanta uno splendido palliotto collo stemma di Sisto V (1585-90). Ma aggiungendo queste e altre città, non farei che confermare dei fatti i quali sono a conoscenza di molti.

Nè ho toccato Roma; chè se la toccassi non saprei da che parte rifarmi a indicare bellezze tessili.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

In un mio lavoro anteriore *Svaghi artistici femminili*, scrissi queste parole, che mi permetto di ripubblicare, benchè riguardino i ricami:

" Chi scriverà la storia delle industrie artistiche alla Corte pontificia avrà molto da dire sopra i ricami. Già la Corte pontificia potrebbe avere una storia a sè di tutte le arti, dall'architettura all'oreficeria, dalla scultura all'intarsio, dalla pittura al ricamo. E benchè non tutti i papi abbiano amato ugualmente le arti suntuarie, è tuttavia dimostrato che i papi più celebri furono mecenati di esse, e offrirono numerose occasioni ad artisti cospicui di farsi avanti. Tra questi papi sta Martino V, assunto al pontificato nel 1417, e soprattutto Pio II (1458-64), cioè uno dei più intelligenti e versatili umanisti del sec. XV. La sua Corte dette molto da fare ai ricamatori e contribuì a fortificare

Fig. 219. Stoffa genovese del Sec. XVI, nella Raccolta del Museo di Kensington.

Fig. 220. Stoffa del Sec. XVI.

la fama del celebre ricamatore Giacomo di Rinaldo, stato ai servizi di Niccolò V (1447-55). E vi sta Paolo II (1664-71) il quale, mentre ancora era cardinale, manteneva nel suo palazzo una compagnia di ricamatori e li visitava spesso nei loro studi. Pochi papi, si assicura, amarono presentarsi al pubblico tanto sontuosamente vestiti, quanto Paolo II ".

Tuttociò collima con un' osservazione del Müntz riguardante le stoffe per la corte romana del Rinascimento; egli osservò che ne sono tanto abbondanti le spese, da rendergliene impossibile la riproduzione nei volumi su *Les Arts à la Cour des Papes*. Inoltre il lettore dia una occhiata agli *Inventari della Basilica di S. Pietro*, pubblicati da A. Barbier de Montault (*Œuvres complètes*, Vol. II, *Le Vatican*, pagina 285 e seg.) se vuol acquistare un' idea esatta dei lussi ecclesiastici del Rinascimento.

* * *

Agli studiosi e cercatori di tessuti del XV e XVI secolo, oltre le pubblicazioni più comunemente citate, del Pinchart, del Bezon, del Guiffrey, del Dupont-Auberville, del Fischbach, del Grigg, indico l'opera capitale del Michel (*Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent*) e un' altra, in Tavole,

Fig. 221. Stoffa del Sec. XVI.

originale, da me recensita nelle " Note bibliografiche " fatta sui tessuti nei quadri della Galleria Nazionale di Londra. L'autore, S. Vacher, ricompose geometricamente i motivi dei tessuti onde sono fatti gli abiti delle imagini dipinte od i fondi murali tappezzati, e compose una serie di tavole in gran parte deliziose. Seguendo lo stesso criterio ultimamente nel *Journal of Decorative Art* E. Fairhurst (anno 1900-1901) copiò dai quadri della stessa Galleria molti motivi di tessuti, ed anche questa è un' eccellente fonte che si unisce alla prima, più abbondante e ricca (i disegni del F. sono in bianco e nero, gli altri in colori). Oggi poi vi si unisce anche la nostra Rivista. E l'*Arte*, ai molti motivi di tessuti, accompagna dei frammenti di quadri col fine di portare un vero e originale tributo all'arte di tessere nel Rinascimento.

Ciò che fu fatto per i tessuti d'abiti e da parato, fu fatto pei tappeti. Molti quadri del Rinascimento sono ornati di tappeti di carattere orientale, e ne offrirono numerosi esempi il Bode, il Lessing ed il Riegl.

ALFREDO MELANI.

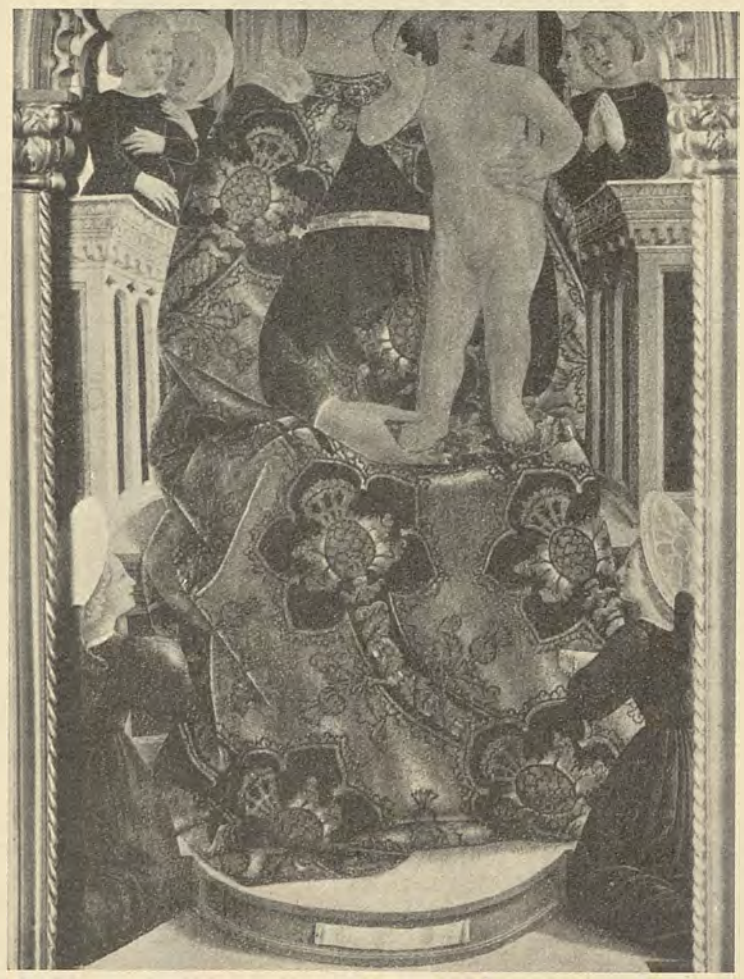


Fig. 222. Giovanni Boccati nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano. Sec. XV.

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

INDICI DELL'ANNO DECIMO

1901

I.

TESTO

Pagina

Il nuovo stile nella decorazione muraria. *G. Macchi* 3
I Pulpiti del Medioevo e del Rinascimento in Toscana. *G. Carocci* . 7-16-25
Un pavimento di stile settecentesco, immaginato ed eseguito in una Scuola artistico-industriale. *G. Tesorone* 10
La prima Esposizione internazionale di Arte decorativa moderna . . . 13
Note bibliografiche 19-27-35
Notizie 20-28-36-44-59-67-76-92
Sull'Arte degli smalti. *A. Melani* 21
Troni di Madonne nei dipinti del Rinascimento. *G. Carotti* 29-40
La Società d'Arundel 34
Relazione del Giurato italiano intorno alle Scuole d'Arte applicata alle industrie nella Esposizione Universale di Parigi. *A. D'Andrade* . . 37
La facciata del Palazzo Ducale di Venezia verso il Rio della Paglia. *P. Paoletti* 45
La vôlta del Parmigianino nella Rocca di Fontanellato 49

Pagina

L'Arte industriale nuova — Un'occhiata all'Estero. *A. Melani* . . 51-65
Il professore M. Meurer e i suoi studi sulle piante e sull'ornamento. *C. Boito* 53
Lo studio ornamentale della pianta. *M. Meurer* 56
Chiostro del Rinascimento in Torre Boldone. *V. Muzio* 59
La Sala del Pintoricchio nel Palazzo del Magnifico a Siena. *C. Ricci* 61
Ristauri nel " S. Francesco „ di Bologna e decorazioni nuove delle sue cappelle. *A. Rubbiani* 69
Note sull'Arte dei Tessuti. I. Medioevo. *A. Melani* 73-81
» » II. Rinascimento. *A. Melani* 89-98
Stucchi e pitture del Settecento in un palazzo veneziano. *P. Orefice* . 77
Cenni di recenti pubblicazioni sul Nuovo Stile e sullo studio della natura. *B.* 83-96
Un'officina artistica genovese. *Alfredo Luxoro* 85
L'Arte del ferro battuto, in Friuli. *G. Del Puppo* 93

II.

TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

N. 1 - Parte di decorazione della nuova sala del *Gambrinus* in Galleria Vittorio Emanuele II a Milano. Opera del pittore decoratore G. Valentini.
» 7 - Parte di decorazione nel soffitto della sala di prima classe in un piroscafo del Lago di Lugano, e fregio per l'Albergo delle Terme a Salsomaggiore. Opere del pittore decoratore G. Valentini.
» 13 - Casse di orologi e medaglioni con smalti sopra lamina d'oro. — Composizioni di E. Calori.
» 19 - Fregio in smalti vitrei *cloisonnés* su lastra d'argento per vassoi, bacini ecc. — Composizioni di E. Calori.
» 25-26 - (Tavola doppia). — Parte superiore di un quadro della maniera di Andrea Mantegna nella R. Pinacoteca di Brera in Milano.
» 37 - Chiostro del Rinascimento nel Monastero di S. Maria in Torre Boldone.
» 43 - Vôlta del Pintoricchio nel Palazzo del Magnifico a Siena.
N. 49-50 - (Tavola doppia). — Nuova decorazione murale della Cappella del beato Guido Spada nella chiesa di S. Francesco a Bologna. — Parete laterale sopra lo zoccolo. — Architetto A. Rubbiani, pittore A. Casanova.
» 55 - Nuova decorazione murale della Cappella del beato Guido Spada nella chiesa di S. Francesco a Bologna. — Parte centrale della vôlta a crociera. — Architetto A. Rubbiani, pittore A. Casanova.
» 61 - Mobili per camera da letto composti ed eseguiti nella officina di Alberto Issel a Genova. — Stile moderno.
» 67 - Piastrelle maiolicate per pavimenti e rivestimenti di pareti. — Stile odierno. — Composizione dell'*Arte Italiana decorativa ed industriale.*

POLITECNICO
BIBLIOTECA
di TORINO

III.

TAVOLE IN ELIOTIPIA

N. 2 - Veduta della nuova Sala del *Gambrinus* in Galleria Vittorio Emanuele II a Milano. Opera del pittore decoratore G. Valentini.
» 3 - Veduta della predetta Sala.
» 4 - Pergamo nel Battistero di Pisa. Opera di Nicola Pisano: anno 1260.
» 5 - Pergamo nel Duomo di Siena. Opera di Nicola Pisano col figlio Giovanni e discepoli: anni 1265-68. Scala disegnata da B. Neroni detto il Riccio: anno 1570.
» 6 - 1. Battente medievale in bronzo, già nella porta della Cattedrale di Susa, ora in Sagrestia. — 2. Battente del Risorgimento nel portone del palazzo Zucchini a Bologna.
» 8 - Fanali da processione, del Sec. XVIII, in latta battuta e dorata nelle chiese di S. Gregorio, S. Bartolomeo e SS. Trinità a Bologna.
» 9 - Fanali da processione, nelle chiese del Soccorso e di S. Bartolomeo a Bologna, e straforo di finestrino. — Sec. XVIII.
» 10 - Fanali da processione e cancello nella chiesa del Corpus Domini a Bologna. — Sec. XVIII.
» 11 - Pergamo nella chiesa di S. Croce a Firenze. Opera di Benedetto da Maiano: anno 1474.
» 12 - Mensole che reggono il predetto Pergamo.
» 14 - Disegni di fermagli e medaglioni da eseguirsi in oro a rilievo con smalti vitrei colorati. — Composizione di E. Calori.
» 15 - Pala d'altare in bronzo e lampadario in bronzo nella Basilica della Santa Casa a Loreto. — Sec. XVI.
» 6 - Roste in ferro battuto nei portoni di un palazzo in Piazza Arringo, Sec. XVII, e del Vescovado, Sec. XVIII.
» 17 - Figuretta di Atlante in bronzo, del Sec. XVI, nella Galleria Carrara di Bergamo.
» 18 - Formelle in lastra di rame sbalzata, ora nella Galleria Carrara di Bergamo, già in una ancona di Santa Maria Maggiore. Sec. XVI.
» 20 - Tavola della fine del Sec. XVI nella Raccolta Mora a Milano.
» 21 - Mobili intagliati nella predetta Raccolta e cofano di legno nel Museo di Kensington. Fine del Sec. XVI.
» 22 - Troni di Madonne nei dipinti del Rinascimento. — Antonio Vivarini e Giovanni Tedesco, anno 1446, nella R. Pinacoteca di Venezia.
» 23 - Trono della Madonna nel trittico del Mantegna in S. Zeno a Verona. Anni 1457-59.
» 24 - Troni di Madonne in due pale di Girolamo dei Libri a Verona.
» 27 - Bricco in rame; coltelli e forchette nella Raccolta Carrand del Museo nazionale a Firenze. — Intorno al Sec. XVI.
» 28 - Gioielli longobardi, moreschi, ecc., nella predetta Raccolta.
» 29 - Stalli del coro nel Duomo di Ascoli Piceno. — Sec. XV.
» 30 - 1. Basamento antico romano nel Museo nazionale di Napoli. — 2. Frammento appartenente alla Villa di Cicerone, ora nel Museo di Grottaferrata.
» 31 - Vôlta di una sala nella Rocca dei Sanvitale a Fontanellato presso Parma. — Opera del Parmigianino.
» 32 - 1. Reliquiario di S. Eutizio nella Pinacoteca Comunale a Spoleto. Sec. XVI. — 2 e 3. Reliquiario e pastorale in argento nel Duomo di Ascoli Piceno. Sec. XIV e XVI. — 4. Croce d'altare nella chiesa metropolitana di Ravenna. Sec. XIV e XVI.
» 33 - Cornici di quadri. — 1. Francesco Francia nella chiesa di S. Martino Maggiore a Bologna. — 2. Eusebio da San Gregorio nella Pinacoteca Vannucci a Perugia.
» 34 - Sale dell'Anticollegio e del Collegio nel Palazzo Ducale di Venezia. — Decorazioni e dipinti del Sec. XVI.
» 35 - Arazzi nella R. Galleria di Firenze. — 1. Su cartone di A. Bronzino, con stemma Mediceo e di Eleonora di Toledo. — 2. Su cartone d'ignoto, eseguito da P. Fevere.
N. 36 - Arazzi nella predetta Galleria. — Stemma di Gian Gastone de' Medici e figura della Purità in una nicchia: cartoni di ignoti, esecuzione di G. B. Termini.
» 38 - 1. Ventaglio composto con pianta di Geranio: Lavoro di applicazione. — 2. Balza di sottana composta con pianta di Fior cappuccio: Lavoro in Guipure.
» 39 - 1. Ventaglio composto con pianta di Cicuta: Lavoro di applicazione. — 2. Balza di sottana composta con pianta di Ranuncolo: Lavoro in Guipure.
» 40 - 1. Fregio per tenda o coperta da letto composto con pianta di Giacinto: Lavoro in Guipure. — 2. Orlo composto con pianta di Aquilegia: Lavoro di applicazione.
» 41 - Fregio per tendine e fazzoletto composti con pianta di Aquilegia: Lavori di applicazione. — Studii di E. Calori.
» 42 - Satiro e Diavolino nel Museo nazionale di Firenze. — Alare nel Museo archeologico di Venezia. — Bronzi del Sec. XVI.
» 44 - Affreschi del Pintoricicchio. — 1. Lunetta nella Sala delle Statue in Vaticano. — 2. Vôlta nel Palazzo Colonna a Roma.
» 45 - La Musica. — Affresco del Pintoricchio nell'appartamento Borgia in Vaticano.
» 46 - 1. Seggi nel coro della chiesa di S. Fortunato a Todi, opera di Antonio Maffei da Gubbio. — 2. Cantoria dell'Organo nella Cattedrale di Lucca, opera di Domenico Zanobi.
» 47 - 1. Fianco dei Seggi del coro nella chiesa di S. Fortunato a Todi. — 2. Divisione degli stalli del coro nella chiesa di S. Maria delle Carceri a Prato, lavoro di Antonio Barili.
» 48 - Vôlta in graffito del Sec. XVI, nel portico di una casa in via Strata ora Cairoli a Vigevano.
» 51 - Bronzi etruschi e Lucerne romane nel Museo archeologico di Firenze.
» 52 - Chiave in bronzo per fontana, di Valerio Cioli, nel Museo nazionale di Firenze e piede di Alare in bronzo nel Museo archeologico del Palazzo Ducale a Venezia. — Sec. XVI.
» 53 - Mensola romana nel Museo Vaticano e frammento di Sarcofago nel Museo nazionale di Roma.
» 54 - Disegni originali di Francesco Salviati e di Giacomone da Faenza nella Galleria degli Uffizi a Firenze.
» 56 - Veduta del Salone nel Palazzo Zenobio a Venezia. — Sec. XVIII.
» 57 e 58 - Dettagli del predetto Salone.
» 59 e 60 - Soprapporte e figure dipinte nel predetto Salone.
» 62 - Mobili per sala da biliardo composti ed eseguiti nella officina di Alberto Issel a Genova.
» 63 - Stoffe di abiti nel Sec. XV dagli affreschi di Benozzo Gozzoli nella cappella del Palazzo Riccardi a Firenze.
» 64 - Stoffe di vesti nel Sec. XVI. — Ritratti di Eleonora da Toledo e di Caterina Cornaro nella Galleria degli Uffizi a Firenze, dipinti da A. Bronzino e da Tiziano Vecellio.
» 65 - Stoffa da parato per una sala. — Stile odierno. — Composizione dell'*Arte Italiana decorativa e industriale.*
» 66 - Scale nei Palazzi Pallavicini e Parodi a Genova. — Sec. XVI.
» 68-69 - Mattonelle maiolicate per pavimenti e rivestimenti di pareti.
» 70 - Fregi antichi romani: 1 e 2 nel Museo Laterano; 3 e 4 trovati negli scavi del Foro Romano.
» 71 - Ara romana nel Palazzo Corsini, e frammento romano nel Tabulario.
» 72 - Lavori in ferro battuto, eseguiti nella officina di G. Calligaris a Udine.

IV.

DETTAGLI

N. 1-2 e 3-4 - (*Cromolitografia*). Riquadro nella nuova Sala del *Gambrinus* a Milano. Opera del pittore decoratore G. Valentini.
» 5 - Lampada per un negozio di Berlino, eseguita in ferro battuto nell'officina A. Mazzucotelli e C. a Milano.
» 6 - Ringhiera intorno alla tomba della famiglia Crosti nel Cimitero di Vimercate, eseguita nella predetta officina.
» 7 - Tavolino da lavoro per signora con ornamenti di vari legni intarsiati. Disegnatore Edgardo Calori.
» 8 - Ringhiera di scala in ferro battuto nella casa N. 43 di Via Monforte a Milano. Architetto Enrico Zanoni.
N. 9 e 10 - Seggiolone della fine del Sec. XVI nella Raccolta Mora a Milano.
» 11 e 12 - Intarsi degli armadi nella sagrestia della Chiesa di S. Francesco a Brescia. — Prima metà del Sec. XV.
» 13 - Intarsi degli armadi nella sagrestia della chiesa di S. Francesco a Brescia. — Prima metà del Sec. XV.
» 14 - Tavola della fine del Sec. XVI nella Raccolta Mora a Milano.
» 15-16 - Fregio nel salone da pranzo del nuovo Albergo delle Terme in Salsomaggiore. Decorazione del pittore G. Valentini.
» 17-18 - (*Cromolitografia*). Stoffa da parato per una sala, dedotta dalla pianta di Fior cappuccio — *Delphinium Consolida.* — Composiz. di E. Calori.

N. 19-20 - (*Cromolitografia*). Stoffa da parato per una stanza, dedotta dalla pianta di Vischio — *Viscum album*. — Composizione di E. Calori.
» 21-22-23-24 - Ornamenti che cingono i fusti delle colonne in un verone della facciata del Palazzo Ducale verso il Rio della Paglia a Venezia. — Fine del Sec. XV.
» 25-26 - (*Cromolitografia*). Balza di coperta da letto, composta con pianta di Acacia. — Studio di E. Calori.
» 27-23 - (*Cromolitografia*). Tendine in lavoro di Guipure per finestre, l'una con pianta di Campanula, l'altra con pianta di Trifoglio alpino. — Studi di E. Calori.
» 29 - Dettagli ornamentali della Vôlta del Pintoricchio nel Palazzo del Magnifico a Siena.
» 30-31-32 - Dettagli della vôlta in graffito nel portico di una casa in via Strata ora Cairoli a Vigevano. — Sec. XVI.
N. 33-34 - (*Cromolitografia*). Tavolino da lavoro per signora. — Stile odierno.
» 35-36 - » Scansia pensile per il gabinetto da lavoro di una signora. — Stile odierno.
» 37-38 - (*Cromolitografia*). Seggiola per il gabinetto da lavoro di una signora. — Stile odierno.
» 39-40 - Dettagli di stucchi del Settecento in una camera da letto del palazzo Contarini, ora Besarel, sul Canal grande a Venezia.
» 41-42 - (*Cromolitografia*). Ornamenti di un armadio e di un cassettone per camera da letto. Officina di A. Issel a Genova.
» 43-44 - (*Cromolitografia*). Ornamenti di un letto e di un comodino. Officina predetta.
» 45 - Studio di una pianta di Cardo.
» 46 - » » di Pruno.
» 47-48 - Lavori in ferro battuto, eseguiti nella officina di G. Calligaris a Udine.

V.

DISEGNI INTERCALATI NEL TESTO

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Pagina

Fig. 1 - Soffitto e parete di un salottino. Pittore G. Valentini . . . 3
» 2 - Riquadro di parete in un salotto. Pittore G. Valentini . . . 3
» 3 - Attaccapanni nella nuova sala del *Gambrinus* a Milano . . 4
» 4 - Lampadina elettrica fra le mensole della nuova sala del *Gambrinus* a Milano 4
» 5 - Soffitto di un gabinetto. Pittore G. Valentini 4
» 6 - Androne di una casa in via Aurelio Saffi a Milano. Pittore G. Valentini 5
» 7-8 - Fregi dipinti da G. Valentini 5
» 9 - Fregio e soffitto d'un interpilastro. Pittore G. Valentini . . 6
» 10 - Soffitto d'un salottino. Pittore G. Valentini 6
» 11 - Fregio dipinto da G. Valentini 6
» 12 - Pergamo in S. Cristoforo di Barga, territorio di Lucca . . 7
» 13 - Pergamo nella pieve di Brancoli presso Lucca 8
» 14 - Pergamo in S. Maria a Monte presso Firenze 9
» 15 - Pergamo in S. Michele a Groppoli presso Pistoia 9
» 16 - Pergamo nella Cattedrale di Volterra 10
» 17 - Pergamo in S. Bartolomeo in Pantano a Pistoia 10
» 18-19-20 - Parti del pavimento nella chiesa di Donn'Albina a Napoli 10-11
» 21-22 - Pavimento nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a Napoli 12
» 23 - Tavolino per signora. Disegnatore Edgardo Calori 13
» 24 - Lampada per un negozio della città di Berlino. Officina Mazzucotelli e C. 13
» 25 - Ringhiera di scala nella casa N. 43 di Via Monforte a Milano. Architetto Enrico Zanoni 14
» 26 - Fregio di un salone decorato dal pittore G. Valentini . . . 14
» 27 - Soffitto per la sala di prima classe di un piroscafo del Lago di Lugano. Pittore G. Valentini 15
» 28 - Pulpito di S. Leonardo in Arcetri presso Firenze. 16
» 29 - » in S. Andrea di Pistoia. Opera di Giovanni Pisano . 17
» 30 - » in S. Giovanni Fuorcivitas a Pistoia. Anno 1270 . . 17
» 31 - » di S. Maria Novella a Firenze 18
» 32 - » della Badia Fiesolana presso Firenze 18
» 33 - Nuova facciata di casa sulla Riviera di S. Lucia a Padova. Architettura dell'ing. E. Barbantini di Firenze, decorazione pittorica del prof. P. Sironi di Bologna 19
» 34 - Ornamento di finestre nella precedente facciata 20
» 35 - Fregio dipinto nel cornicione della precedente facciata . . 20
» 36 - Fermaglio ingrandito, con pianta di Garofano 21
» 37 - Ciondolo da collana ingrandito, con pianta di Orchidea e Cavallo marino 21
» 38 - Ciondolo da collana ingrandito, con pianta di Capelvenere e Cavalli marini 22
» 39 - Fermaglio ingrandito, con pianta di Trifoglio 22
» 40 - » » con pianta di Orchidea 23
» 41 - » » con pianta di Azalea 23
» 42 - Ciondolo da collana ingrandito, con Libellula 23
» 43 - Fermaglio ingrandito, con pianta di Garofani 23
» 44 - Dettaglio del Pulpito nella Cattedrale di Lucca 24
» 45 - Pulpito nella Catted. di Lucca. Opera di Matteo Civitali. 1494-98 25
» 46 - Dettaglio del Pulpito nella Cattedrale di Lucca 25
» 47 - Pergamo detto della *Cintola* all'esterno del Duomo di Prato. Opera di Donatello, 1428 26
» 48 - Pulpito nell'interno del Duomo di Prato. Opera del Rossellino e di Mino da Fiesole 26
» 49 - Pulpito nella Cattedrale di Arezzo 26
» 50 - Dettaglio del Pulpito nel Duomo di Prato 27
» 51 - Seggiolone della fine del Sec. XVI nella Raccolta Mora a Milano 27
» 52 - Formelle in lastra di rame sbalzata, del secolo XVI, ora nella Galleria Carrara di Bergamo 28

Pagina

Fig. 53 - Gregorio Schiavone. R. Pinacoteca di Torino 29
» 54 - Carlo Crivelli. R. Pinacoteca di Milano. 30
» 55 - Carlo Crivelli. R. Pinacoteca di Milano 31
» 56 - Frate Antonio da Negroponte. Chiesa di S. Francesco della Vigna a Venezia 31
» 57 - C. Castelli. R. Pinacoteca di Parma. 32
» 58 - Cosimo Tura. Galleria Layard a Venezia. 32
» 59 - L. Costa. S. Giacomo Maggiore a Bologna 32
» 60 - Pellegrino Munari. Chiesa di S. Pietro a Modena 32
» 61 - Giorgione. Castelfranco Veneto 33
» 62 - Civerchio. Museo Poldi-Pezzoli a Milano 33
» 63 - Moretto da Brescia. Museo Poldi-Pezzoli 33
» 64 - Fregio in una Sala del nuovo Albergo delle Terme a Salsomaggiore. Decoratore G. Valentini 35
» 65 - Soffitto nel Salone da pranzo del predetto Albergo. Decoratore G. Valentini 35
» 66 - Parte di parete nel Salone da pranzo del predetto Albergo. Decoratore G. Valentini 35
» 67 - Disegni di ferri per dorare a caldo, in forma di foglie e fiori di rosa geometrizzati, per le seguenti rilegature di libri . . 37
» 68 - Rilegature in misura ridotta, da eseguirsi a disegno d'oro con ferri in forma di piante di rosa geometrizzate: Studi di E. Calori 37
» 69 - Studio di rose dal vero per applicazione alle rilegature della figura precedente. 38
» 70 - Studio della pianta selvatica di Fior cappuccio: *Delphinium Consolida* 38
» 71 - Rilegatura d'un libro di Caccia con applicazione di Fior cappuccio 38
» 72 - Studio della pianta parassita di Vischio 39
» 73 - Fregio dedotto dalla pianta di Vischio: *Viscum album* . . . 39
» 74 - Niccolò Alunno nella Pinacoteca Vannucci a Perugia . . . 40
» 75 - Attribuito a G. Spagna. Pinacoteca Vannucci a Perugia . . 40
» 76 - Giovanni Santi. Chiesa di S. Domenico a Cagli 41
» 77 - Domenico Ghirlandaio. Galleria degli Uffizi a Firenze . . . 41
» 78 - Andrea del Verrocchio. Galleria degli Uffizi a Firenze . . . 42
» 79 - Marco Meloni. Galleria Estense a Modena 42
» 80 - Scuola di Andrea Mantegna, con la data 1460. Pinacoteca di Brera 43
» 81 - Portafiori in parte del Sec. XVI nella Raccolta dei Fratelli Mora a Milano 43
» 82-83 - Gioielli del Rinascimento nella Raccolta Carrand del Museo nazionale a Firenze 44
» 84 - Parte della facciata verso il Rio della Paglia. Schizzo dell'architetto Giuseppe Brentano († 31 dicembre 1889). 45
» 85 - Fianco del camino nella Camera degli Scarlatti. Appartamento del Doge. — Schizzo di G. Brentano 45
» 86 - Parte della facciata verso il Rio della Paglia. — Schizzo di G. Brentano 46
» 87 - Dettaglio della fig. 84. — Schizzo di G. Brentano 46
» 88 - Camino nella Camera degli Scarlatti. — Schizzo di G. Brentano 46
» 89-90 - Dettagli del precedente camino. — Schizzo di G. Brentano 47
» 91 - Prospetto verso la corte dei Senatori. — Schizzo di G. Brentano 47
» 92 - Dettaglio del precedente prospetto. — Schizzo di G. Brentano 47
» 93 - Testata dei parapetti nella Scala dei Giganti. — Schizzo di G. Brentano 48
» 94-96 - Dettagli del prospetto sopra la Scala dei Giganti . . . 48
» 95 - Capitelli delle arcate sopra la Scala dei Giganti. — Schizzo di G. Brentano 48
» 97 - Veduta della Scala d'oro nel Palazzo Ducale, rispondente al prospetto verso il Rio della Paglia 49

Pagina

Fig. 98 - Veduta della facciata del Palazzo Ducale verso il Rio della Paglia 49
» 99 - Verone verso il Rio della Paglia 50
» 100 - Soffitto del Sec. XVII nel vestibolo della chiesetta verso il Rio della Paglia 50
» 101 - E. Sauvage. Credenza nel Salone verde del *Café de Paris* a Parigi 51
» 102 - E. Sauvage. Piccola credenza in una sala del *Café de Paris* a Parigi 51
» 103 - L. Chalon. Annaffiatoio in argento cesellato 52
» 104 - Studio dal vero di pianta di Limone 53
» 105 - Frammento romano del Museo Lateranense, con pianta di Limone 53
» 106 - Formella con ornamento imitante il Trifoglio e l' Acetosella. Decorazione interna della porta maggiore nella Cattedrale di Reims. — Fine del Sec. XIII 54
» 107 - Studio dal vero di pianta di Trifoglio 54
» 108 - » » » d'Acetosella 54
» 109 - Formella con ornamento imitante l'Edera e triangolo dell'arco con Rosa selvatica. Decorazione interna della porta maggiore nella Cattedrale di Reims. Fine del Sec. XIII 55
» 110 - Studio dal vero di Rosa selvatica. 55
» 111 - » » di pianta d'Edera 55
» 112 - » » di Crisantemo selvatico 56
» 113 - Formella con Crisantemo selvatico nel mezzo e pianta di Vite ai lati. Decorazione interna della porta maggiore nella Cattedrale di Reims. Fine del Sec. XIII 57
» 114 - Studio dal vero di Crisantemo selvatico 57
» 115 - Capitello pensile del Sec. XVI nel Museo archeologico del Castello a Milano, con pianta di Quercia 58
» 116 - Lampada elettrica aderente al soffitto 58
» 117 - Fregio con Ireos di Valle. Studio di E. Calori 59
» 118 - Veduta del chiostro di Torre Boldone 59
» 119 - Rilegatura con Garofani. Studio di E. Calori 59
» 120 - Mobile a cantoniera, in parte del Sec. XVI, nella Raccolta Mora a Milano 60
» 121 - Parte di vôlta nella Libreria Piccolomini a Siena. Opera del Pintoricchio 61
» 122 - Uno dei pilastri dipinti, che dividono le storie delle pareti nella Libreria Piccolomini a Siena. Opera del Pintoricchio 62
» 123 - Pintoricchio. *Bacco e Pane* nella vôlta del Palazzo del Magnifico a Siena 62
» 124 - Pintoricchio. *Brenno* in una lunetta della predetta vôlta . 62
» 125 - . . . Pintoricchio. *Ercole e Onfale* nella predetta vôlta . 63
» 126-127-129 - » *Muse* nella predetta vôlta 63-64
» 128 - . . . » Compos. mitologica nella predetta vôlta 63
» 130-131 - . . » Parti di vôlta nel Palazzo Colonna a Roma 64
» 132 - . . . » Spartimento di vôlta nell'appartamento Borgia in Vaticano 64
» 133 - R. Lalique. Medaglione appartenente alla signora Robert de Bonnières 65
» 134 - R. Lalique. Pettine 65
» 135 - E. Wolfers. Il Vampiro, diadema d'oro smaltato 65
» 136 - E. Robert. Telaio in ferro battuto per vetrata. 66
» 137 - E. Robert. Cancello in ferro battuto 66
» 138 - C. Engelbrecht. Vetrata dipinta 67
» 139 - Cartone di vetrata disegnato nella Scuola d'Arte decorativa di Carlsruhe sotto la direzione del pittore H. Göhler . . . 67
» 140 - Leggìo gotico di lavoro valdostano, nella Raccolta Mora a Milano 68
» 141 - Veduta di un cortile del Sec. XVI in una casa di Via Cairoli a Vigevano 68
» 142 - Parte dello zoccolo nella Cappella Spada in S. Franc. a Bologna 69
» 143-144 - Vedute della Cappella Spada nella chiesa di S. Francesco a Bologna 70
» 145 - Vetrata dipinta della Cappella Spada nella predetta chiesa . 71
» 146 - Veduta di una parte dell'abside nella predetta chiesa . . . 72
» 147 - Veduta del fianco e dell'abside nella predetta chiesa . . . 73

Pagina

Fig. 148-155 - Tessuti dei Sec. XI, XII, XIII, XIV 73-74-75
» 156-157 - Animali in una stoffa siciliana del Sec. XIV 75-76
» 158 - Tessuto del Sec. XIV 76
» 159 - Tavolino da lavoro per signora nello stile odierno 76
» 160 - Figure dipinte sulla vôlta nel Salone del palazzo Zenobio ai Carmini in Venezia 77
» 161 - Figure dipinte sull'attico nel Salone del palazzo Zenobio . 78
» 162 - Stucchi in una formella del predetto Salone 78
» 163 - Facciata del palazzo Zenobio 78
» 164-165 - Stucchi in un soffitto del detto palazzo 79
» 166 - Stucchi di un pannello dello stanzino accanto ad una camera da letto nel predetto palazzo 80
» 167 - Stucchi in una formella dello stanzino accanto ad una camera da letto nel predetto palazzo 80
» 168 - Alcova di una camera da letto nel predetto palazzo. . . . 80
» 169 - Tessuto siciliano del Sec. XIV 81
» 170 a 173 - Tessuti del Sec. XIV. 81-82
» 174 - Stoffa italiana a imitazione persiana. 82
» 175 - Stoffa siciliana del Sec. XIV 82
» 176 - Fregio con motivo di Garofano 82
» 177 - Fazzoletto in lavoro di Guipure con motivo di pianta *Refracta alba* 83
» 178 - Stucchi d'una incorniciatura nel vestibolo al salone del palazzo Zenobio 84
» 179 - Toletta. . . . . Officina di A. Issel a Genova 85
» 180 - Maniglia d'un mobile. . . . . » » » 85
» 181 - Credenza e altri mobili . . . » » » 86
» 182 - Paravento . . . . . » » » 86
» 183 - Credenza per un casino da caccia » » » 87
» 184 - Scrivania per signora . . . . » » » 87
» 185 - Divano . . . . . » » » 88
» 186 - Pallottoliere per biliardo . . . » » » 88
» 187 - Tavola . . . . . » » » 89
» 188 - Dettaglio della tavola precedente » » » 89
» 189-190-191-193 - Stoffe dei Sec. XV e XVI 89-90
» 192 - Gentile da Fabriano, nella R. Galleria di Firenze 90
» 194 - Incerto, nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano 91
» 195 - Stoffe di abiti nell'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano (n. 1370, m. 1450). R. Galleria di Firenze 91
» 196 - Scuola del Tura, nel Museo Poldi-Pezzoli 91
» 197 - Fregio con motivo di Spighe 92
» 198 - Guardaroba e armadio. Officina di A. Issel a Genova . . . 92
» 199 - Lampadario per luce elettrica. Off. di G. Calligaris a Udine 93
» 200 - Studio di alloro in ferro battuto » » » 93
» 201 - Fanale in lamiera battuta . . » » » 94
» 202 - Cofanetto con guarnizioni di ferro » » » 94
» 203 - Coperchio del predetto cofano . » » » 94
» 204 - Fanale con braccio in ferro . » » » 94
» 205 - Studio di malvone in ferro battuto » » » 95
» 206 - Battente di portone . . . . . » » » 95
» 207 - Ringhiera per poggiuolo . . . » » » 95
» 208 - Dettaglio della preced. ringhiera » » » 96
» 209 - Braccio per tenda . . . . . » » » 96
» 210 - Battente di portone . . . . . » » » 97
» 211 - Braccio per lampade elettriche » » » 97
» 212 - Piatto a sbalzo . . . . . » » » 97
» 213 - Battenti di portoni . . . . . » » » 98
» 214 - Ricamo del Sec. XVI . . . . . » » » 98
» 215 - Antonio del Pollaiolo nella Galleria degli Uffizi a Firenze 99
» 216 - Broccato del Sec. XVI nella Galleria degli Arazzi a Firenze 99
» 217-218 - Stoffe del Sec. XVI 99
» 219 - Stoffa genovese del Sec. XVI, nella Raccolta del Museo di Kensington 100
» 220-221 - Stoffe del Sec. XVI 100
» 222 - Giovanni Boccati nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano. Sec. XV 100

POLITECNICO DI MILANO Biblioteca

ULRICO HOEPLI - MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ARTE ODIERNA. — PARTE DI DECORAZIONE NELLA NUOVA SALA DEL *GAMBRINUS* IN GALLERIA VITTORIO EMANUELE II A MILANO. — OPERA DEL PITTORE DECORATORE GOTTARDO VALENTINI.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

ARTE ODIERNA. — VEDUTA DELLA NUOVA SALA DEL *GAMBRINUS* NELLA GALLERIA VITTORIO EMANUELE II A MILANO: OPERA DEL PITTORE DECORATORE GOTTARDO VALENTINI.

(Disegno del sig. D'ANDREA — Eliot. JACOBI).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMC ULRICO HOEPLI · Milano

ARTE ODIERNA. — DETTAGLIO DELLA DECORAZIONE NELLA NUOVA SALA DEL *GAMBRINUS* IN GALLERIA VITTORIO EMANUELE II A MILANO: OPERA DEL PITTORE DECORATORE GOTTARDO VALENTINI.

(Disegno del sig. D'ANDREA — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA FINO
POLITECNICO BIBLIOTECA FINO

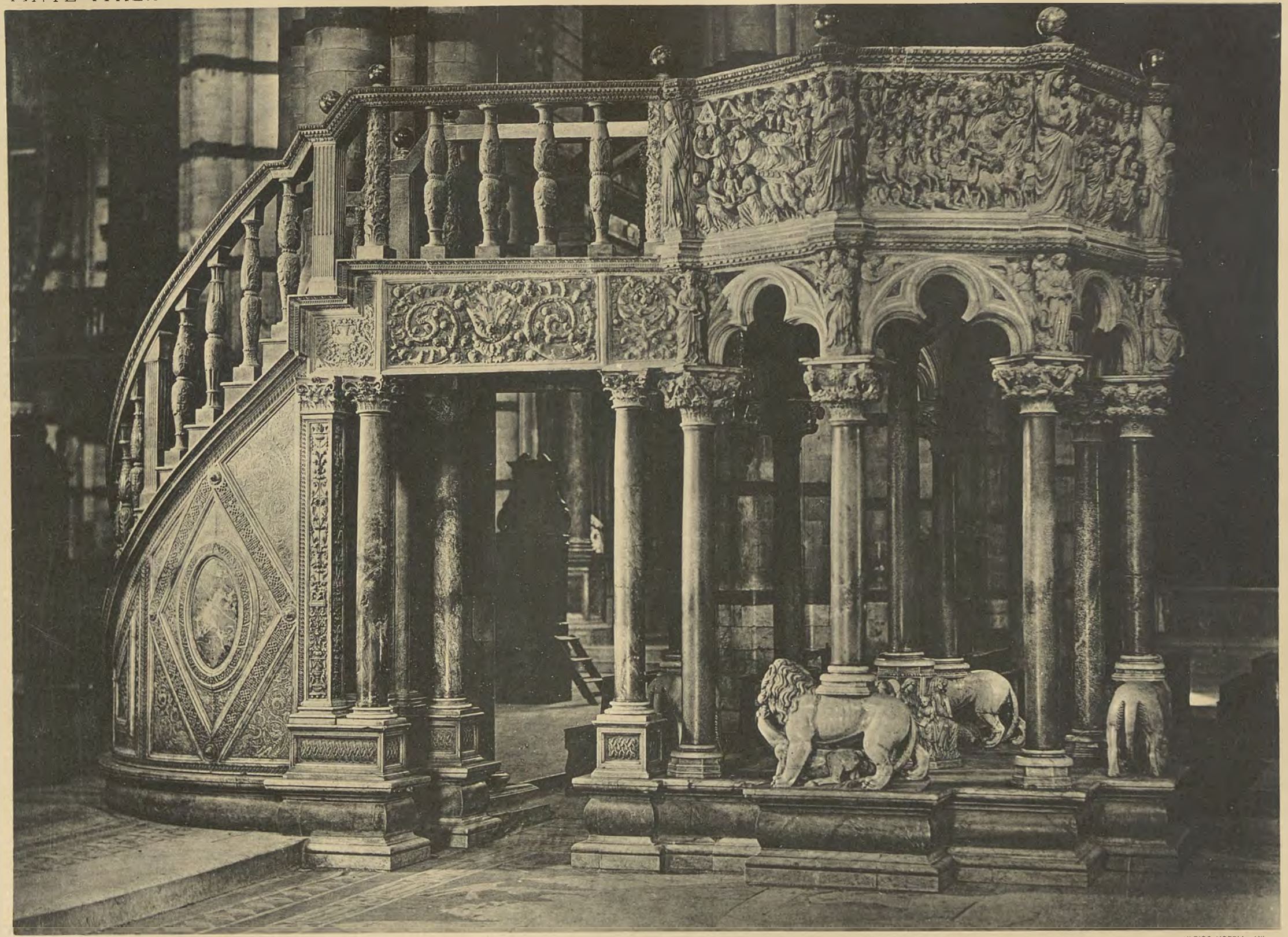
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

PERGAMO NEL BATTISTERO DI PISA: OPERA DI NICCOLA PISANO: ANNO 1260..

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



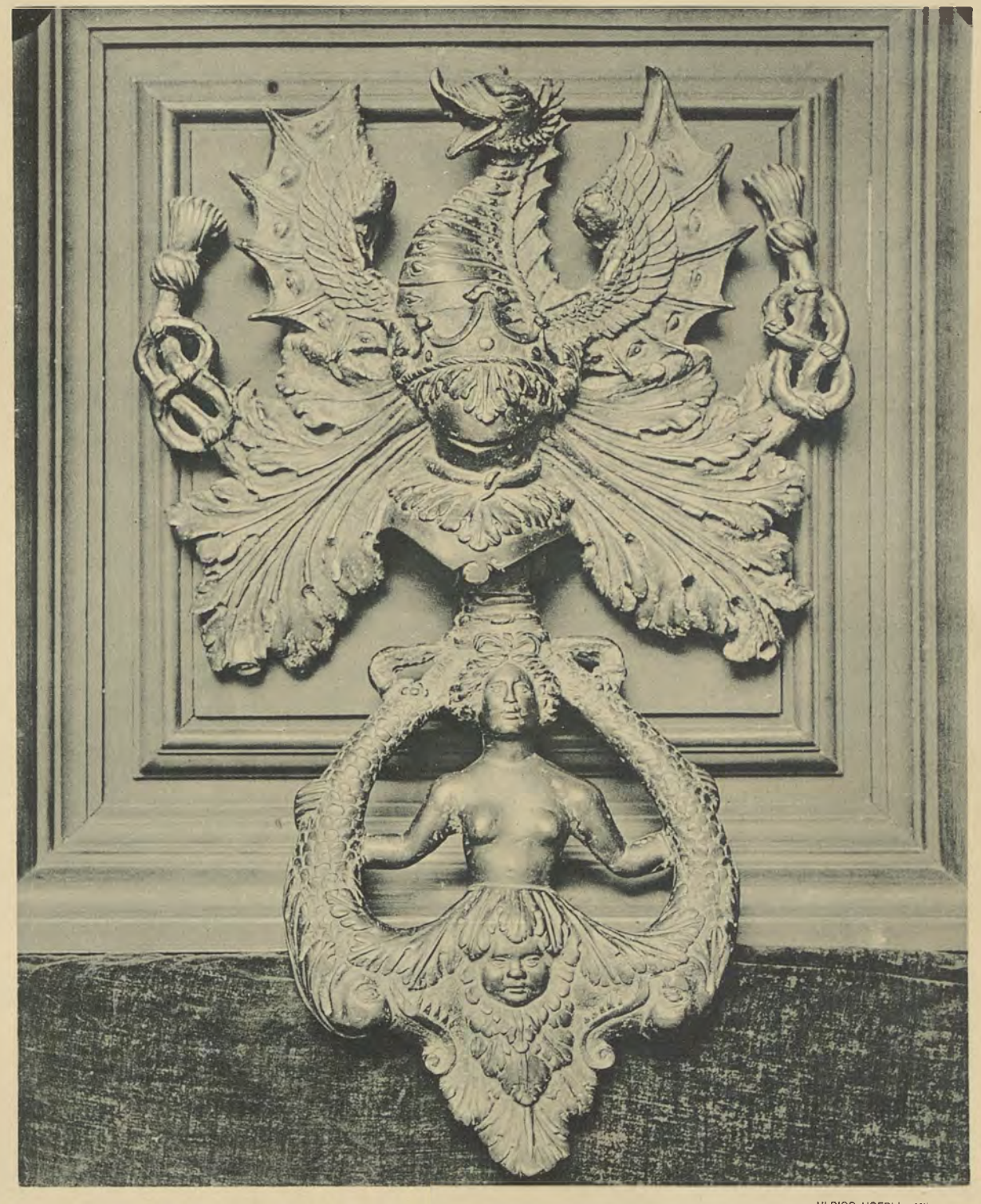
POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

PERGAMO NEL DUOMO DI SIENA: OPERA DI NICCOLA PISANO COL FIGLIO GIOVANNI E DISCEPOLI: ANNI 1265-68. —
SCALA DISEGNATA DA BARTOLOMMEO NERONI DETTO IL RICCIO: ANNO 1570.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).



POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

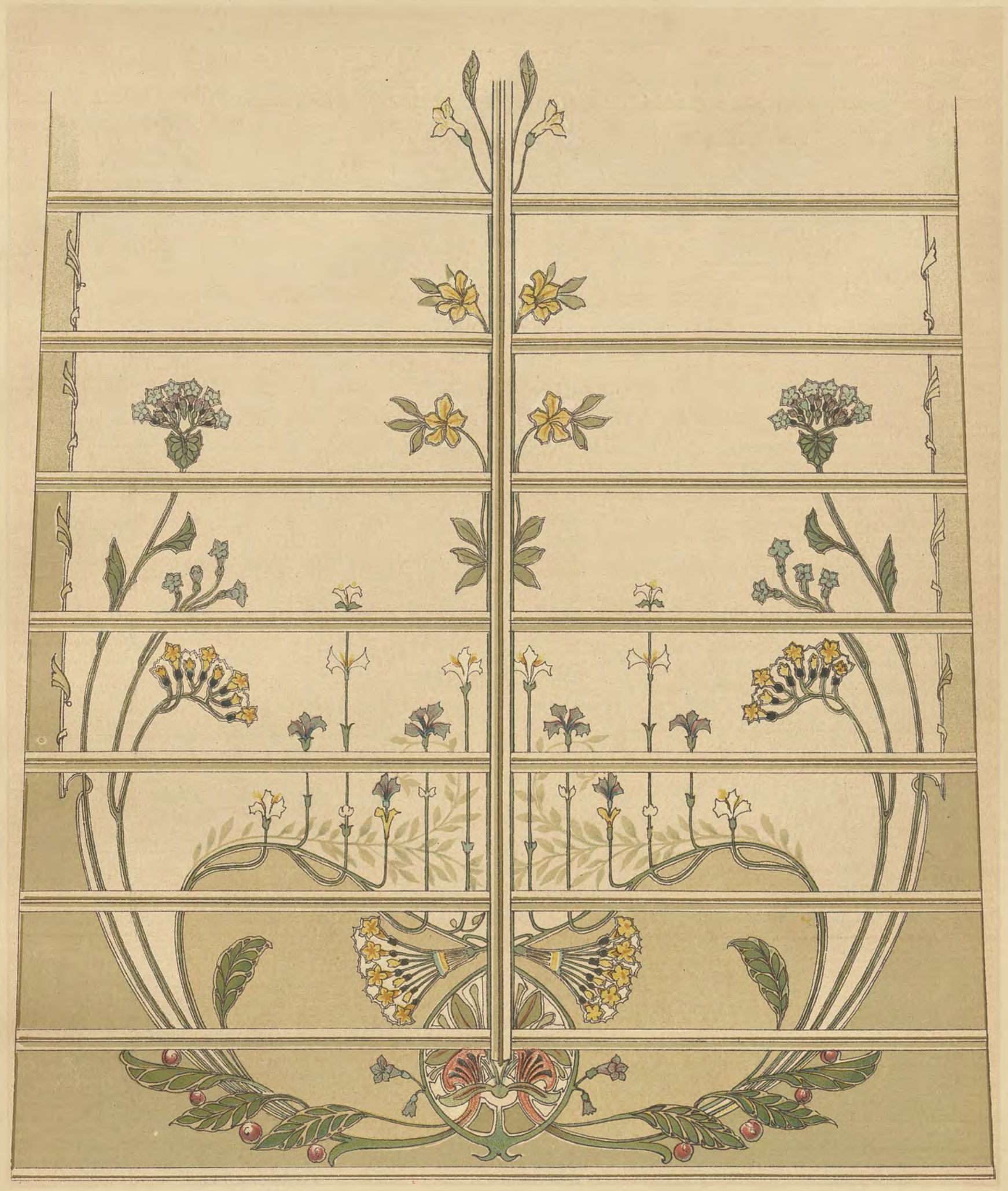
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

1. BATTENTE MEDIEVALE IN BRONZO, GIÀ NELLA PORTA DELLA CATTEDRALE A SUSA, ORA IN SAGRESTIA.

2. BATTENTE DEL RISORGIMENTO NEL PORTONE DEL PALAZZO ZUCCHINI A BOLOGNA.

(Fot. ALINARI e POPPI – Eliot. JACOBI).

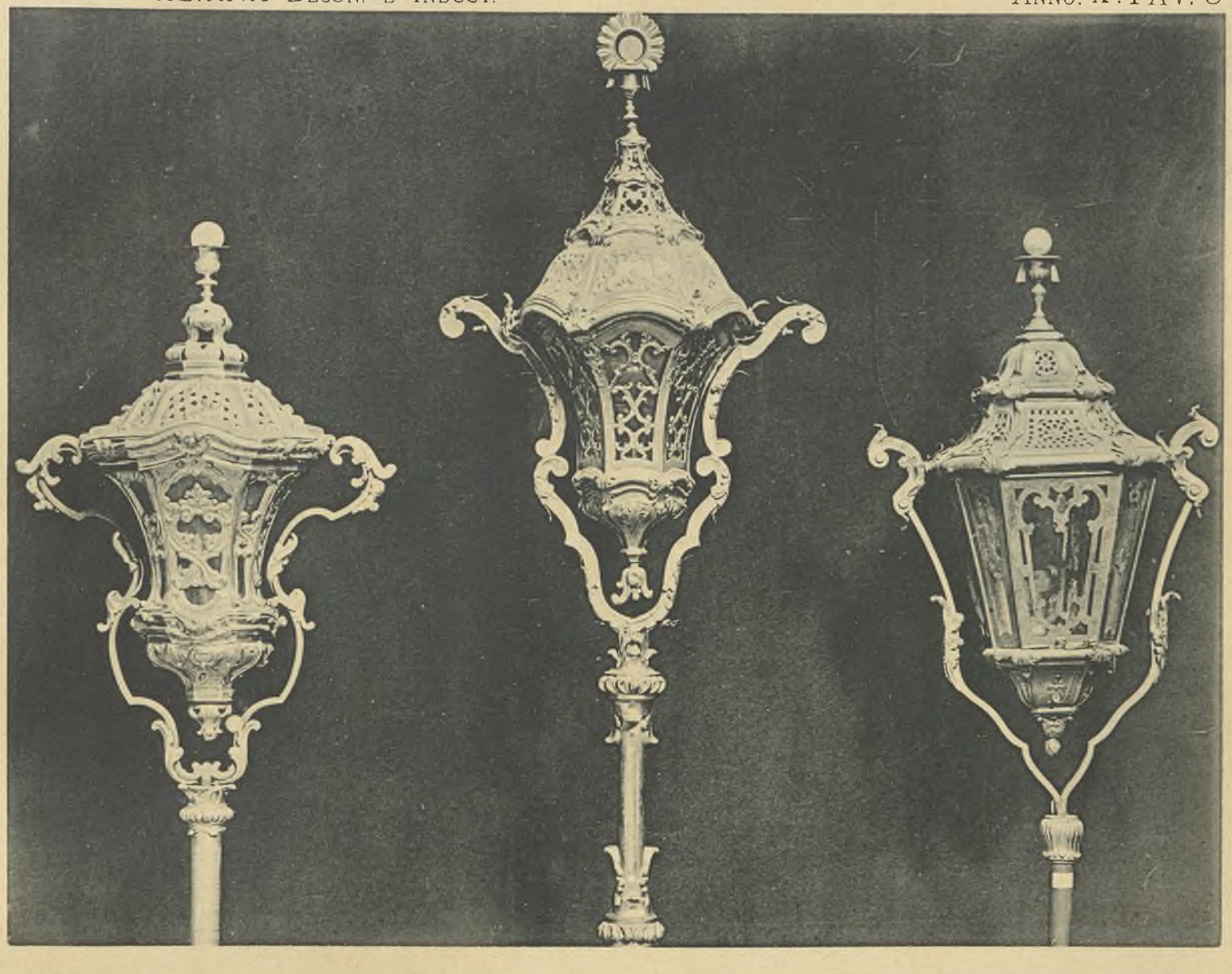


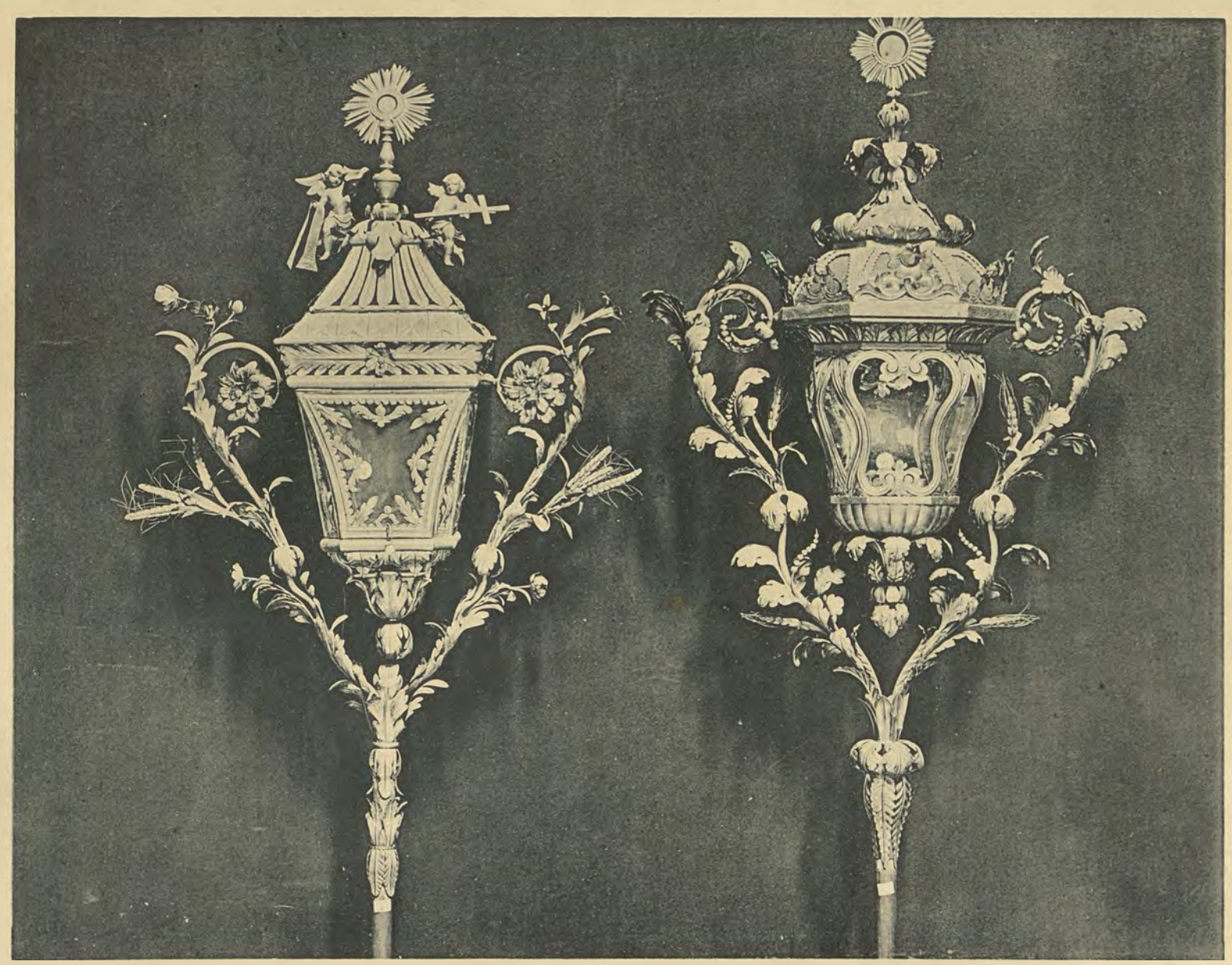
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ULRICO HOEPLI - MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ARTE ODIERNA. — PARTE DI DECORAZIONE NEL SOFFITTO DELLA SALA DI I CLASSE IN UN PIROSCAFO DEL LAGO DI LUGANO, E FREGIO PER L'ALBERGO DELLE TERME A SALSOMAGGIORE. — OPERE DEL PITTORE DECORATORE GOTTARDO VALENTINI.



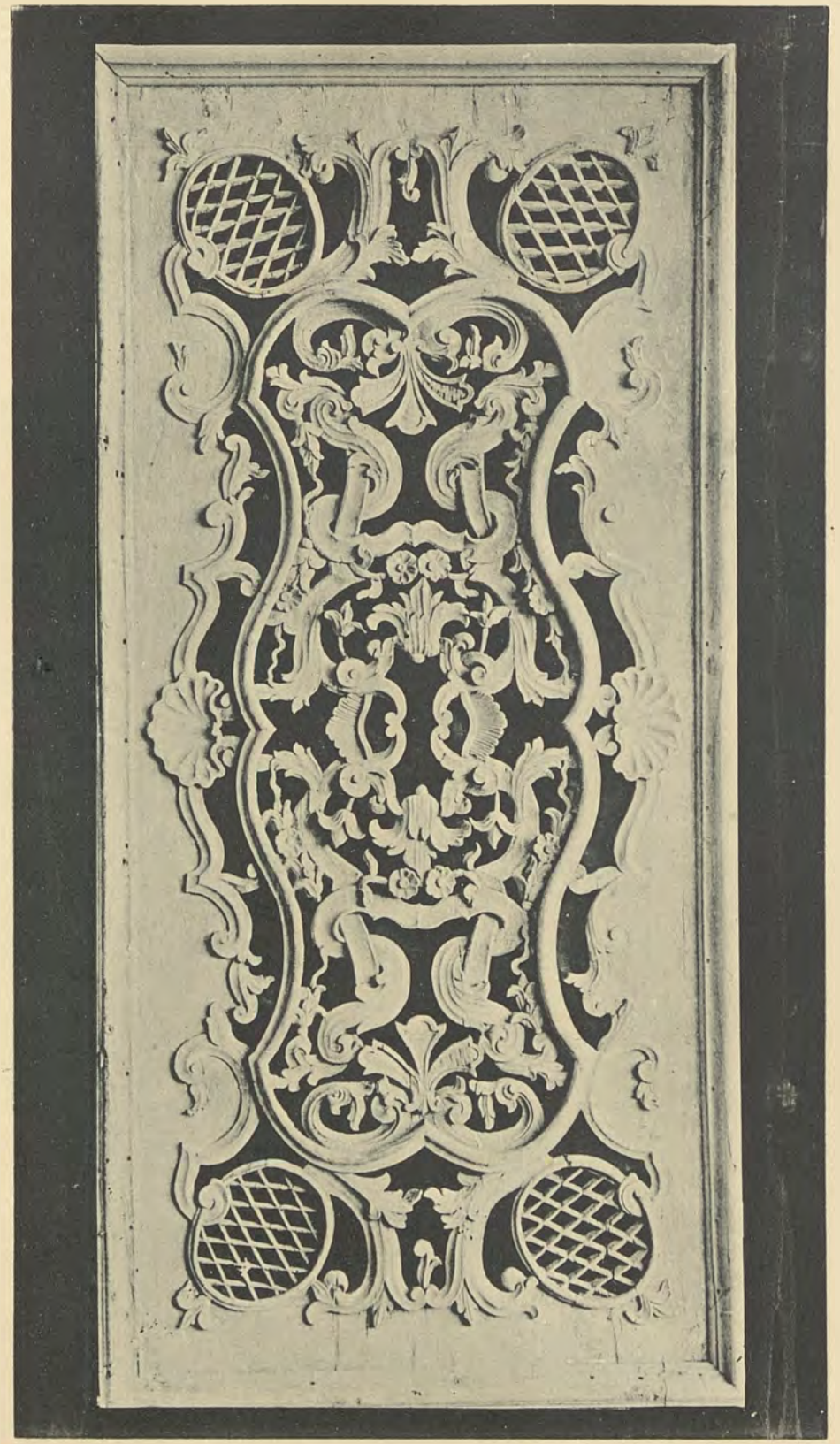


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

FANALI DA PROCESSIONE, DEL SEC. XVIII, IN LATTA BATTUTA E DORATA, NELLE CHIESE DI S. GREGORIO, S. BARTOLOMMEO E SS. TRINITÀ A BOLOGNA.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



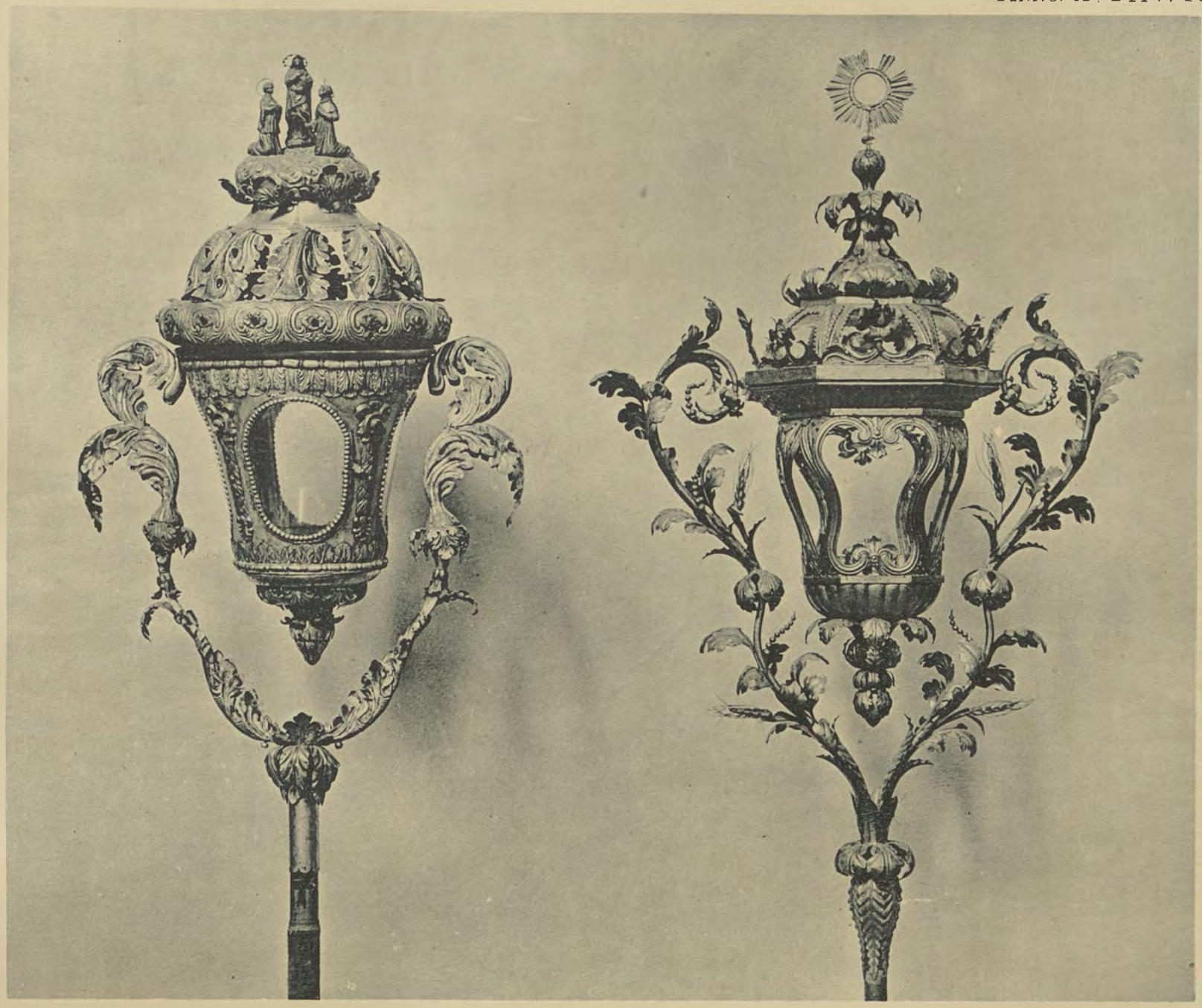
POLITECNICO BIBLIOTECA

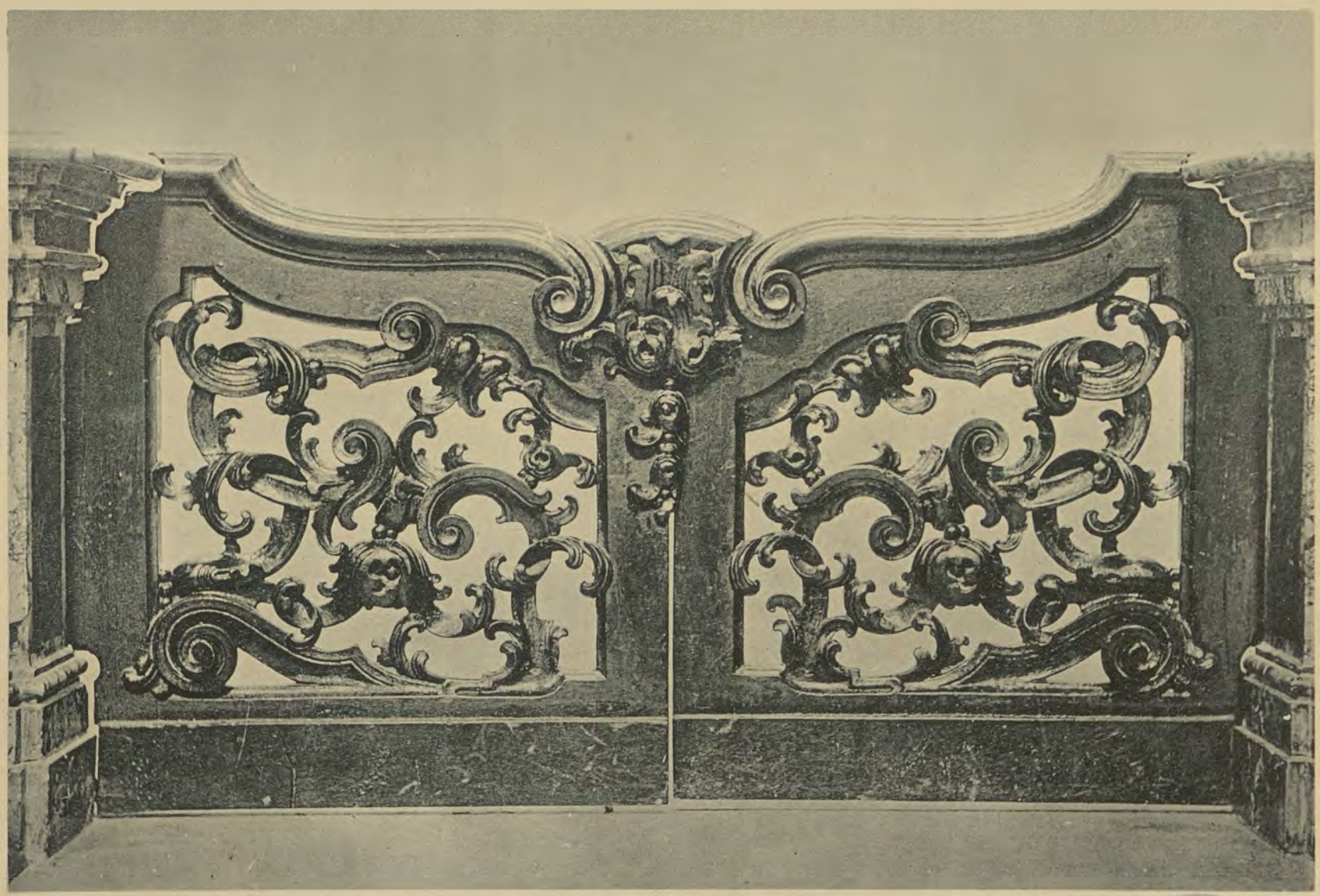
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

FANALI DA PROCESSIONE NELLE CHIESE DEL SOCCORSO E DI S. BARTOLOMMEO A BOLOGNA, E STRAFORO DI FINESTRINO. — SEC. XVIII.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).



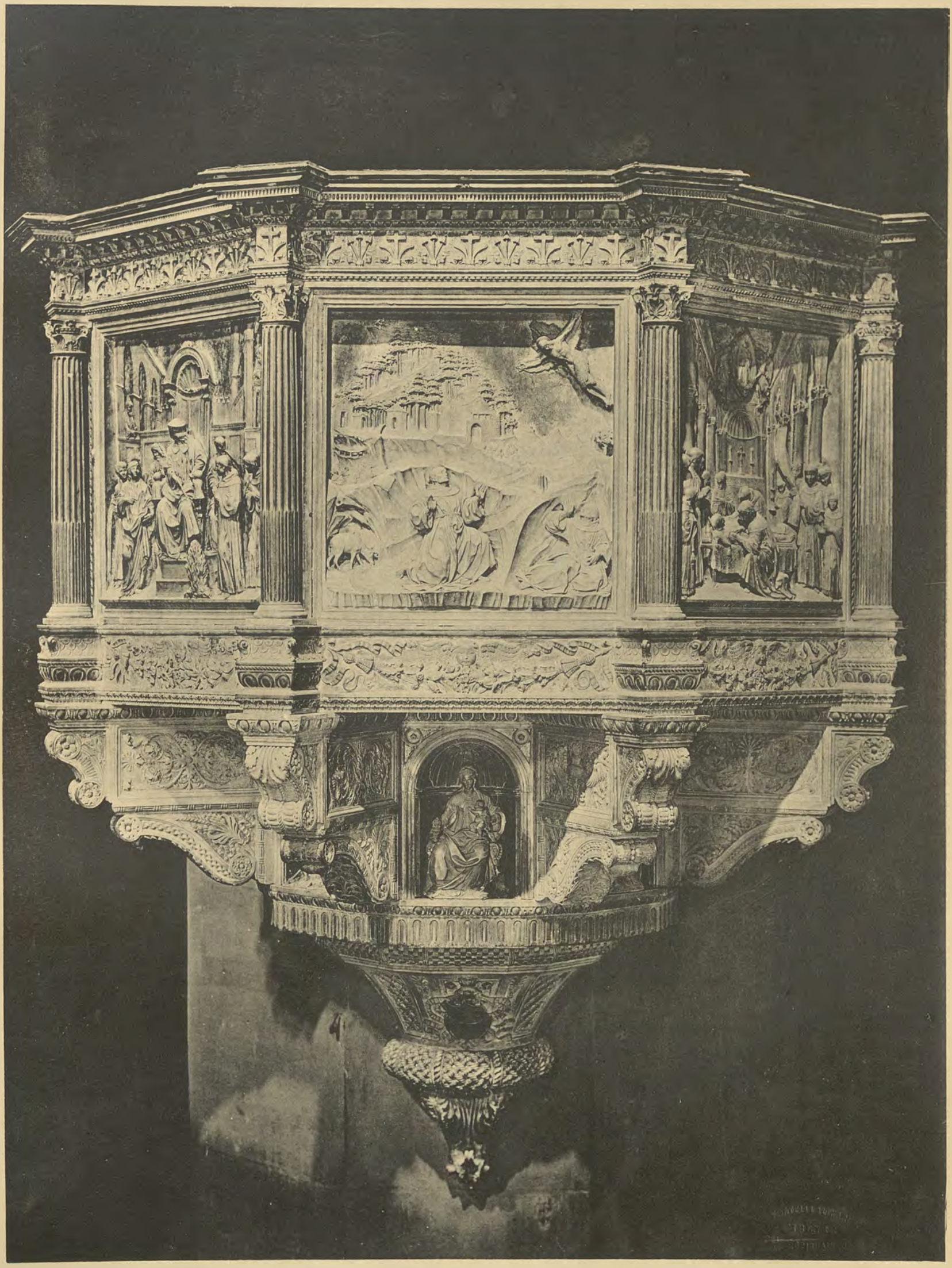


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

FANALI DA PROCESSIONE E CANCELLO NELLA CHIESA DEL CORPUS DOMINI A BOLOGNA. — SEC. XVIII

(Fot. POPPI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



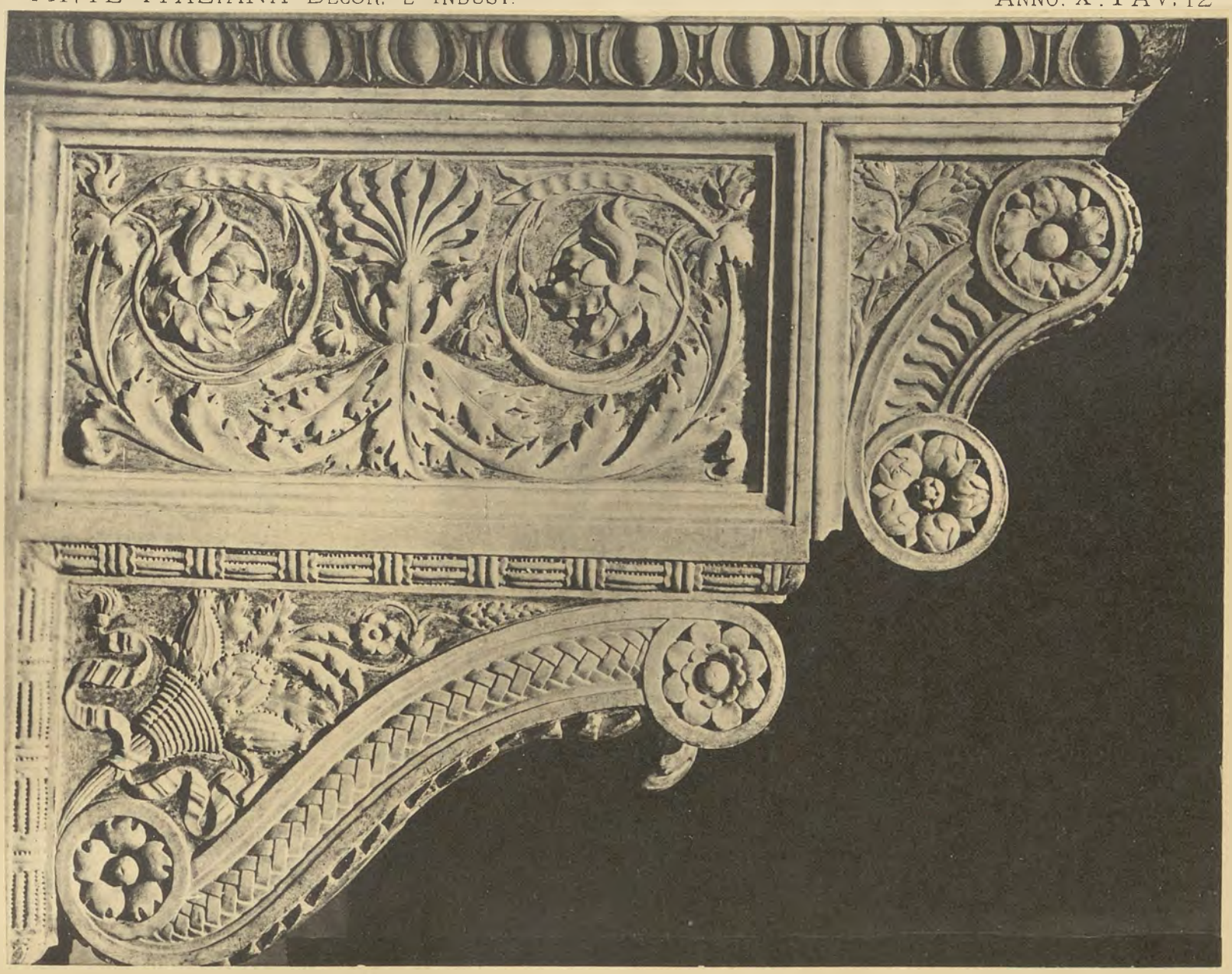
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

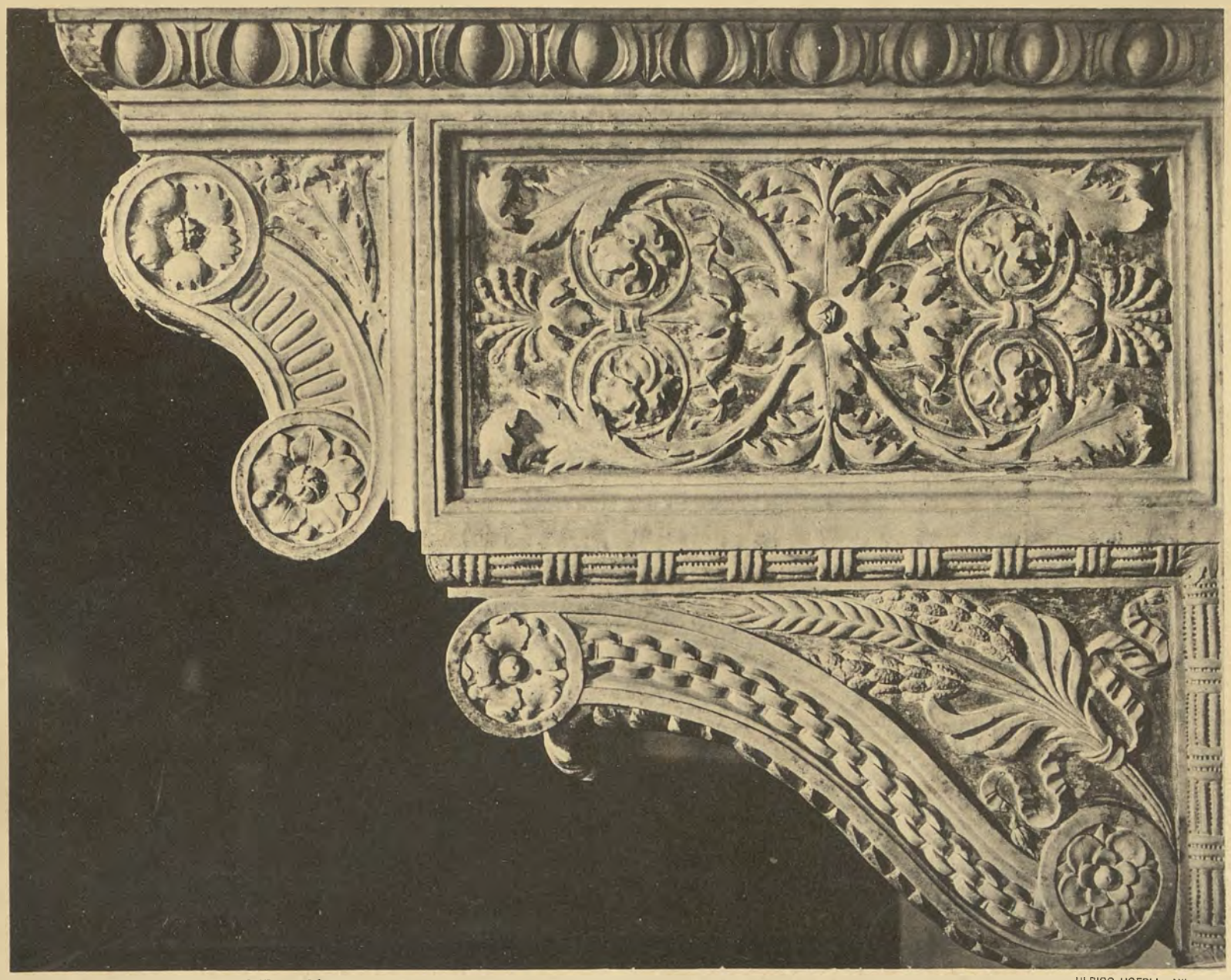
ULRICO HOEPLI - Milano.

PERGAMO NELLA CHIESA DI S. CROCE A FIRENZE: OPERA DI BENEDETTO DA MAIANO: ANNO 1474.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO





POLITECNICO BIBLIOTECA CENTRALE

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI · Milano.

MENSOLE CHE REGGONO IL PERGAMO DELLA CHIESA DI S. CROCE: OPERA DI BENEDETTO DA MAIANO: ANNO 1474.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

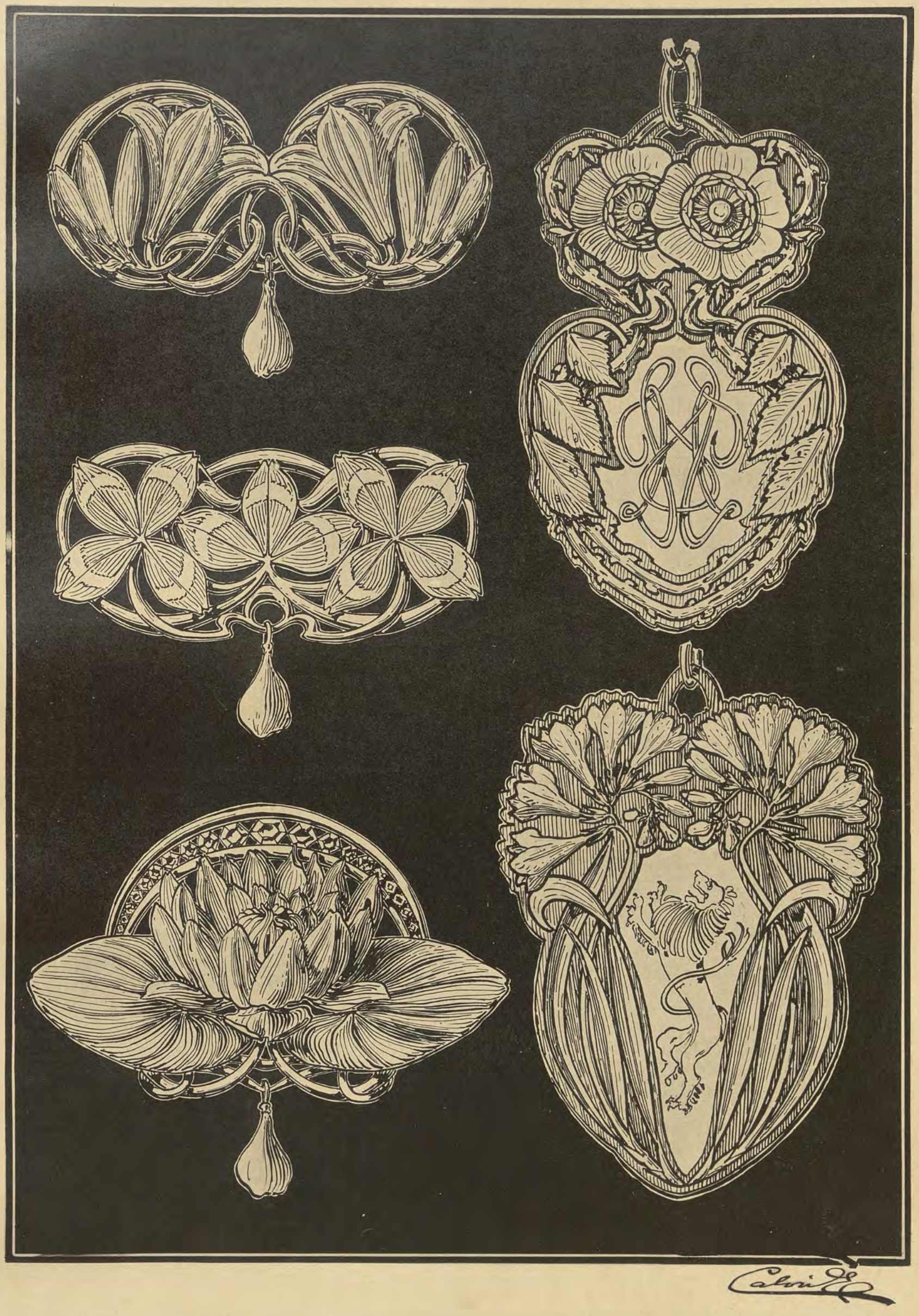
POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

CASSE DI OROLOGI E MEDAGLIONI ORNATI CON SMALTI VITREI SOPRA LAMINA D'ORO. GRANDEZZA MAGGIORE DELL'ESECUZIONE.

(Composizioni di E. CALORI).



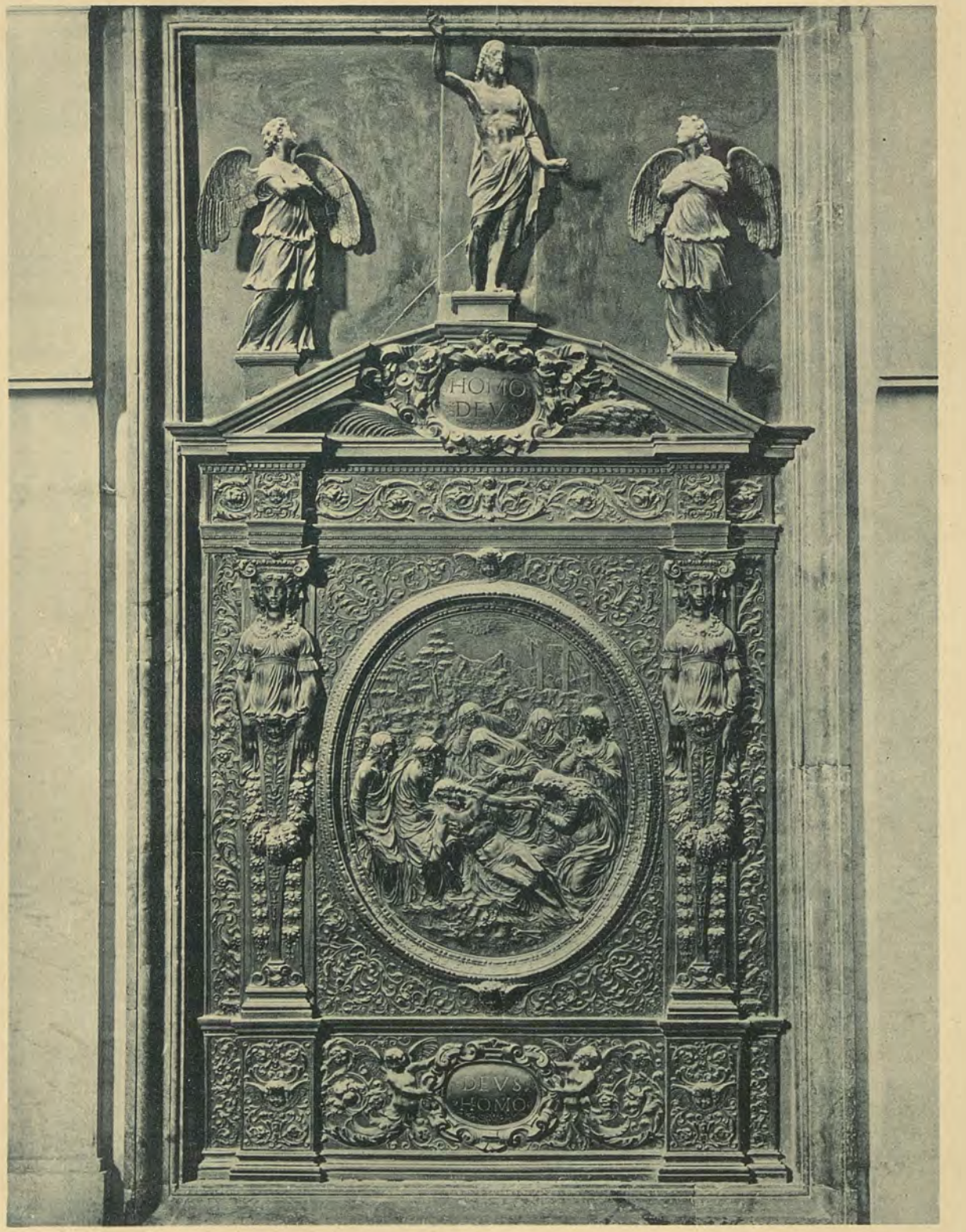
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

DISEGNI DI FERMAGLI E MEDAGLIONI DA ESEGUIRSI IN ORO A RILIEVO CON SMALTI VITREI COLORATI, E DA RIDURSI META' PIU' PICCOLI.
COMPOSIZIONI DI EDGARDO CALORI.

(Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

PALA D'ALTARE IN BRONZO E LAMPADARIO IN BRONZO NELLA BASILICA DELLA SANTA CASA DI LORETO. — SEC. XVI.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

ROSTE IN FERRO BATTUTO NEI PORTONI DI UN PALAZZO IN PIAZZA ARRINGO, SEC. XVII, E DEL VESCOVADO, SEC. XVIII, AD ASCOLI PICENO.

(Fot. ALINARI — Elliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

FIGURETTA DI ATLANTE IN BRONZO, DEL SECOLO XVI, NELLA GALLERIA CARRARA A BERGAMO.

(Disegno di A. D'ANDREA — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

FORMELLE IN LASTRA DI RAME SBALZATA, CIASCUNA NELLA MISURA DI CENT. 18 PER 33, ORA NELLA GALLERIA CARRARA IN BERGAMO, GIA' FORMANTI PARTE DI UNA GRANDE ANCONA IN S. MARIA MAGGIORE. — SEC. XVI.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

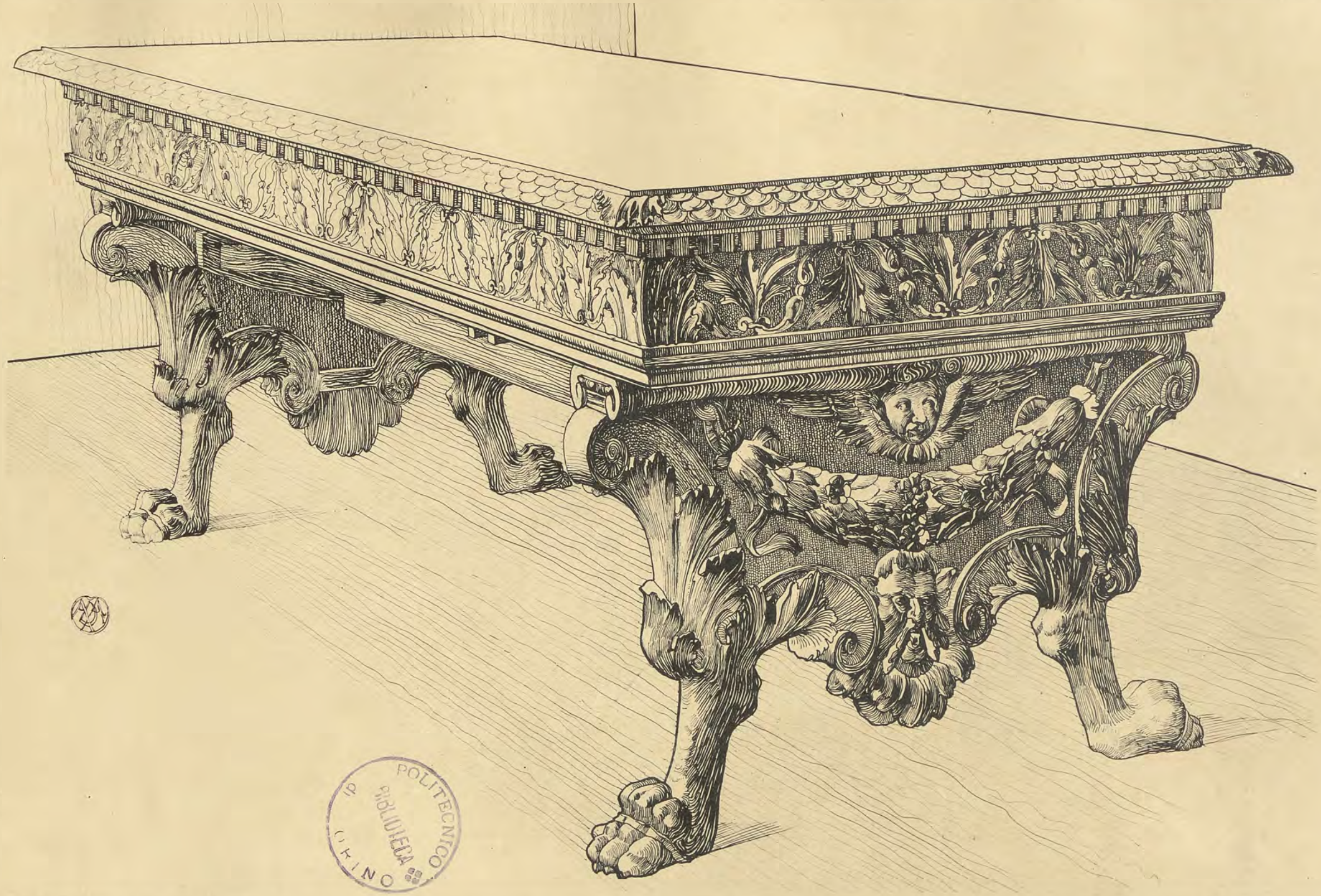
POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

FREGI IN SMALTI VITREI *CLOISONNÉS* SU LASTRA D'ARGENTO PER VASSOI, BACINI, ECC. GRANDEZZA MAGGIORE DELL'ESECUZIONE.

(Composizioni di E. CALORI).



POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

TAVOLA DELLA FINE DEL SECOLO XVI NELLA RACCOLTA MORA A MILANO

(Disegno di A. D'ANDREA — Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.

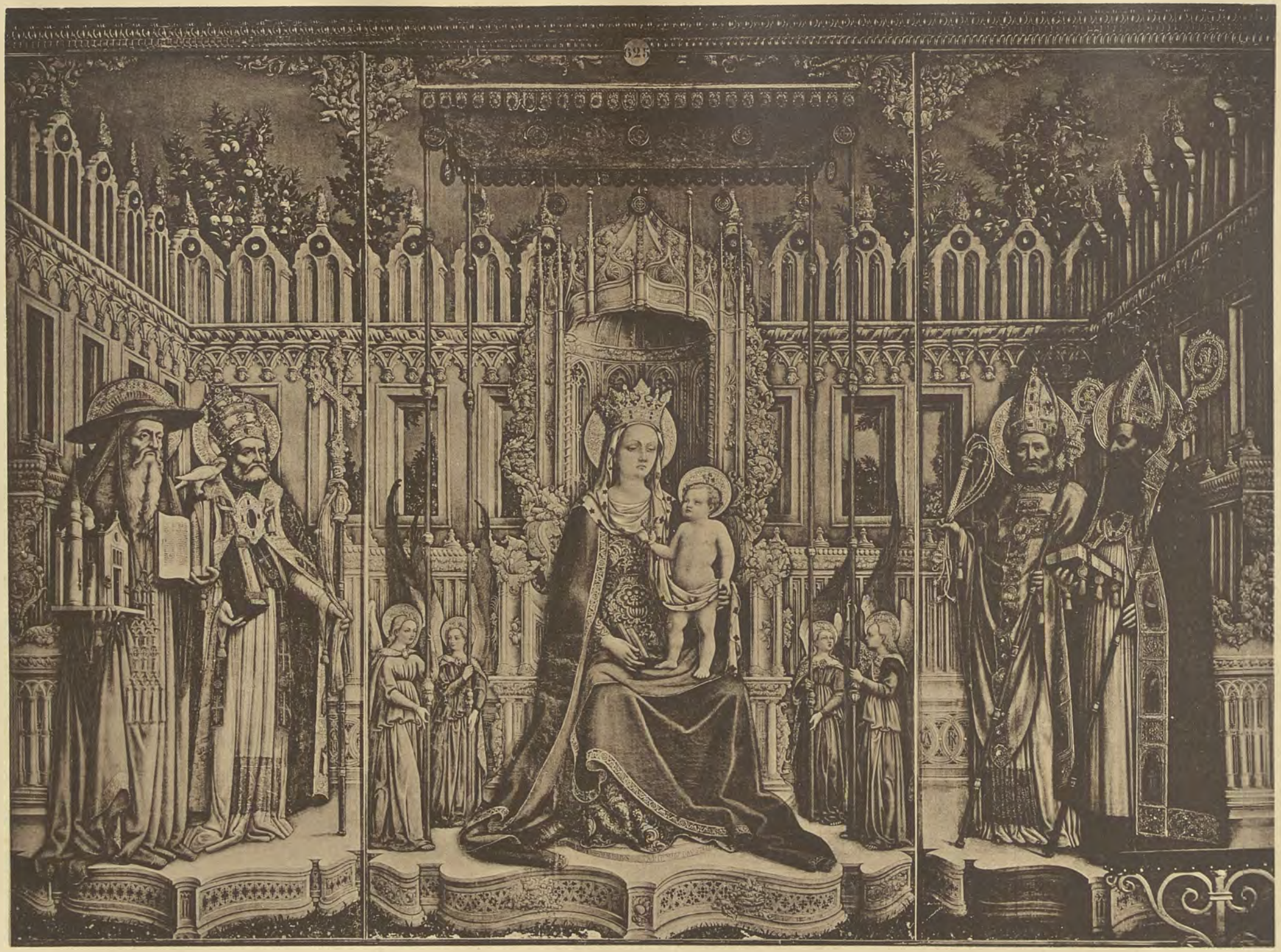
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

MOBILI INTAGLIATI NELLA RACCOLTA MORA IN MILANO, E COFANO DI LEGNO NEL MUSEO DI KENSINGTON. — FINE DEL SEC. XVI.

(Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

TRONI DI MADONNE NEI DIPINTI DEL RINASCIMENTO. — ANTONIO VIVARINI E GIOVANNI TEDESCO, ANNO 1446, NELLA R. PINACOTECA DI VENEZIA.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

TRONI DI MADONNE NEI DIPINTI DEL RINASCIMENTO. — ANDREA MANTEGNA, ANNI 1457-59, NELLA CHIESA DI S. ZENO A VERONA.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

TRONI DI MADONNE NEI DIPINTI DEL RINASCIMENTO. — GIROLAMO DEI LIBRI NEL MUSEO CIVICO E NELLA CHIESA DI S. GIORGIO MAGGIORE A VERONA.

(Fot. ALINARI — Ellot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

PARTE SUPERIORE DI UN QUADRO DELLA MANIERA D'ANDREA MANTEGNA NELLA R. PINACOTECA DI BRERA A MILANO.

(Acquerello del sig. PIETRO MANGANONI).

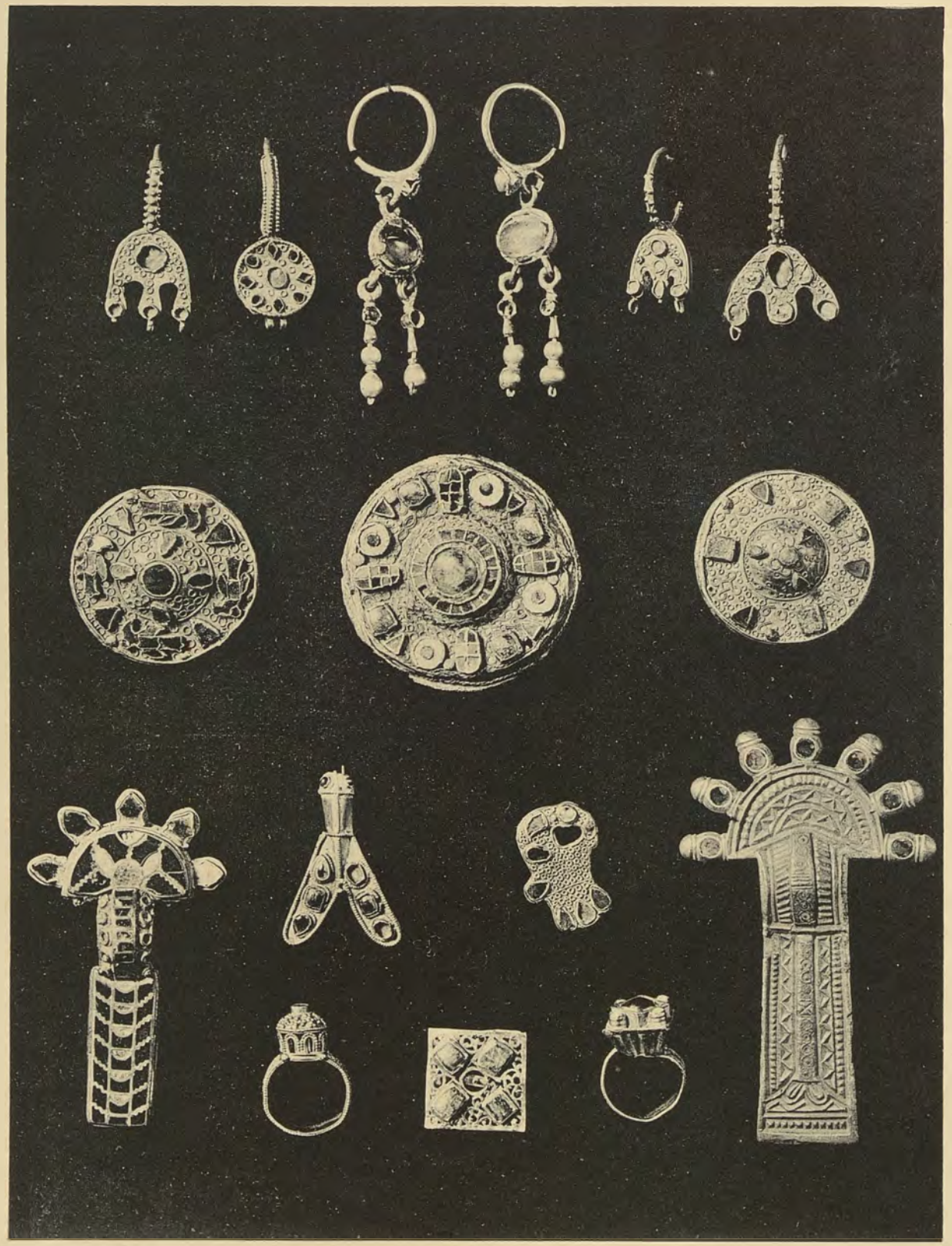
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

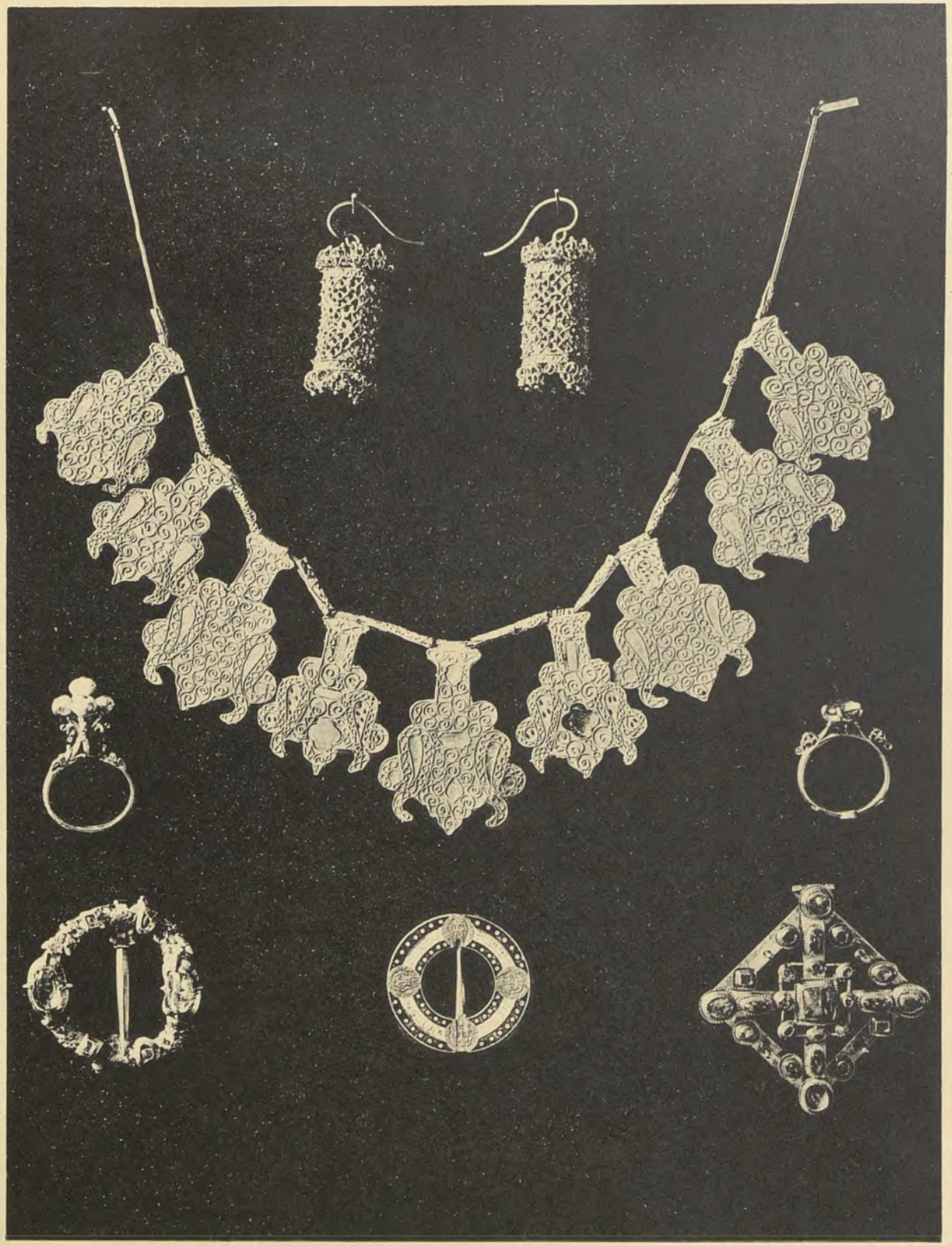
ULRICO HOEPLI - Milano.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

BRICCO IN RAME; COLTELLI E FORCHETTE NELLA RACCOLTA CARRAND DEL MUSEO NAZIONALE A FIRENZE. — INTORNO AL SEC. XVI.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI.





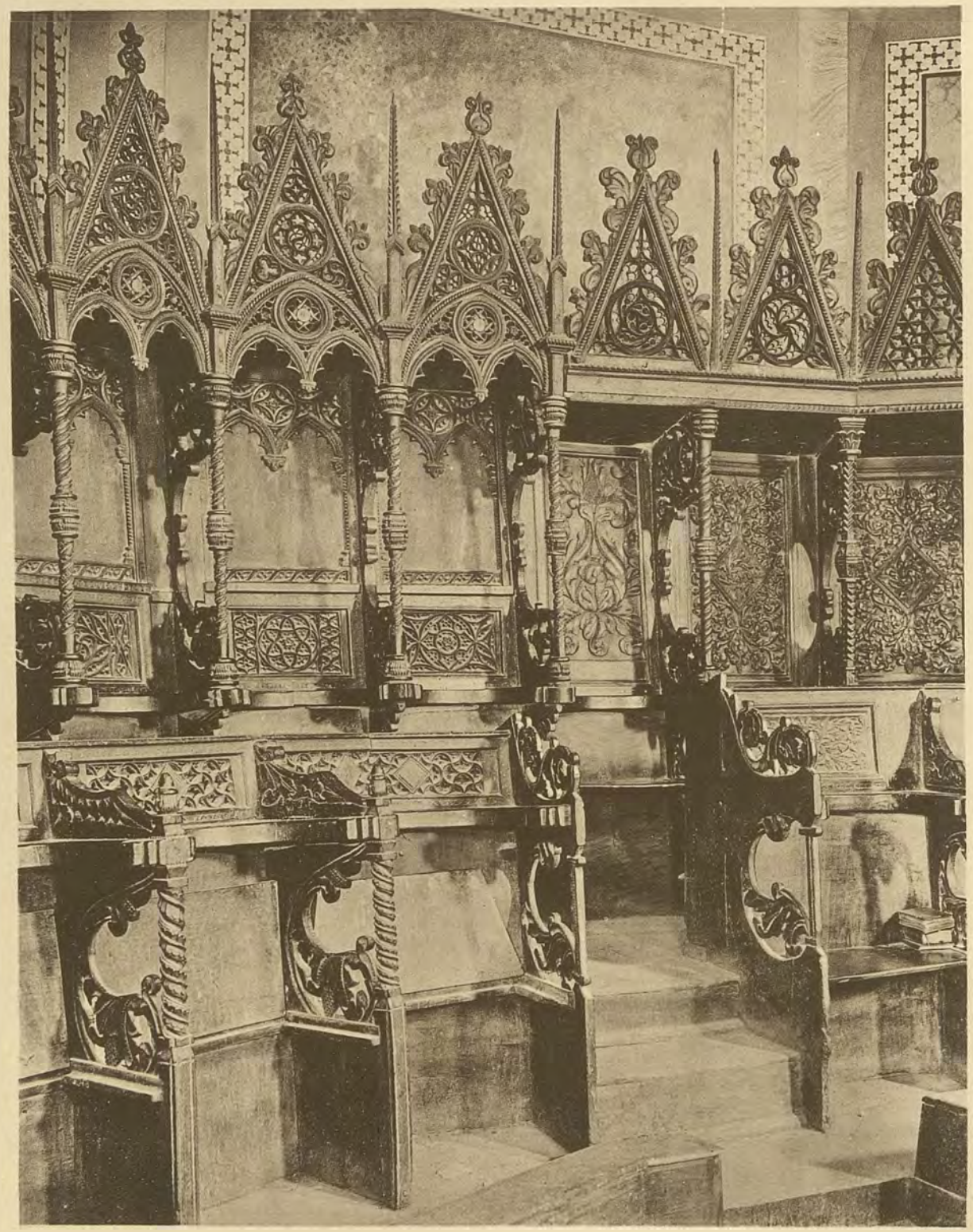
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI M...

GIOIELLI LONGOBARDI, MORESCHI, ECC. NELLA RACCOLTA CARRAND DEL MUSEO NAZIONALE A FIRENZE

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).



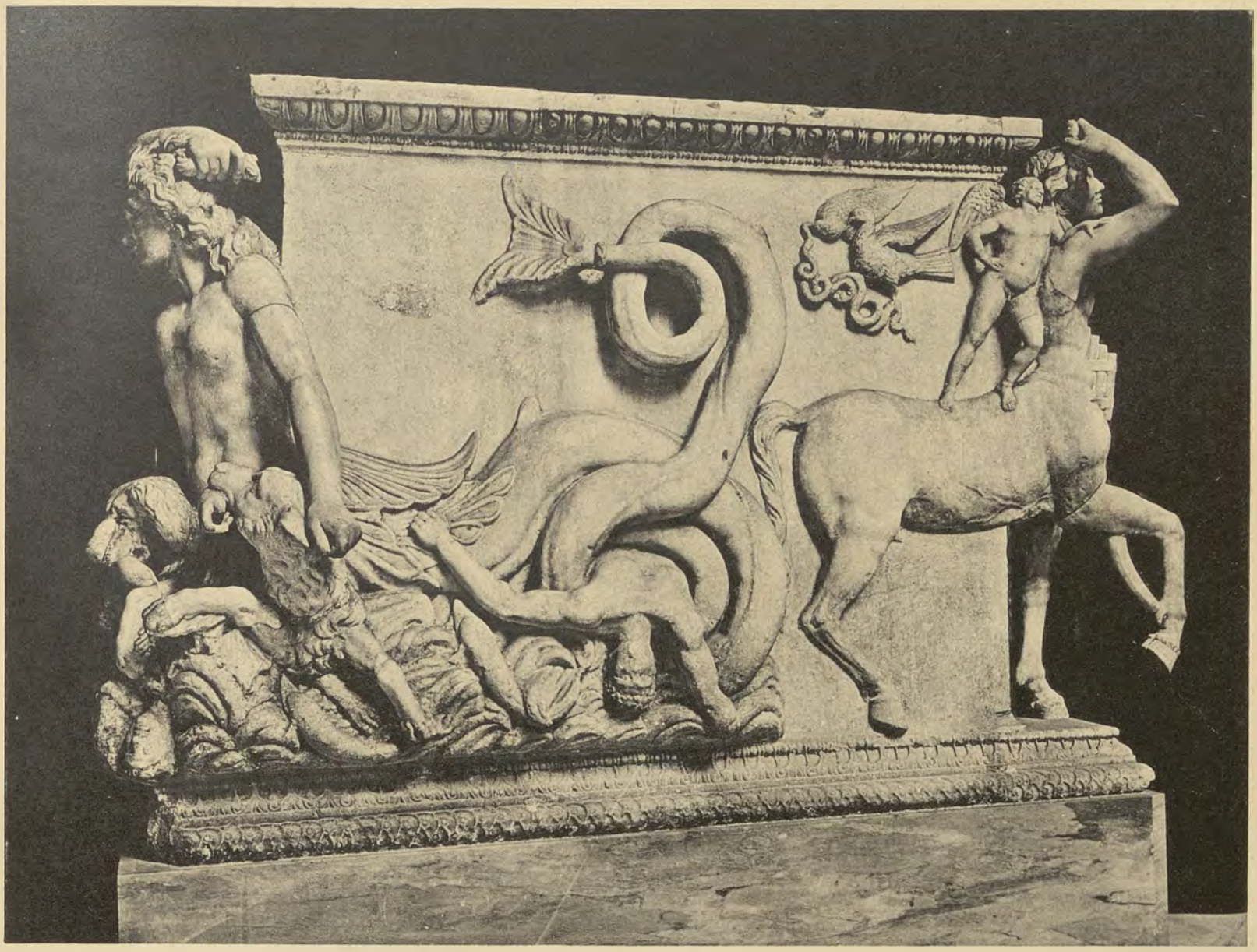
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

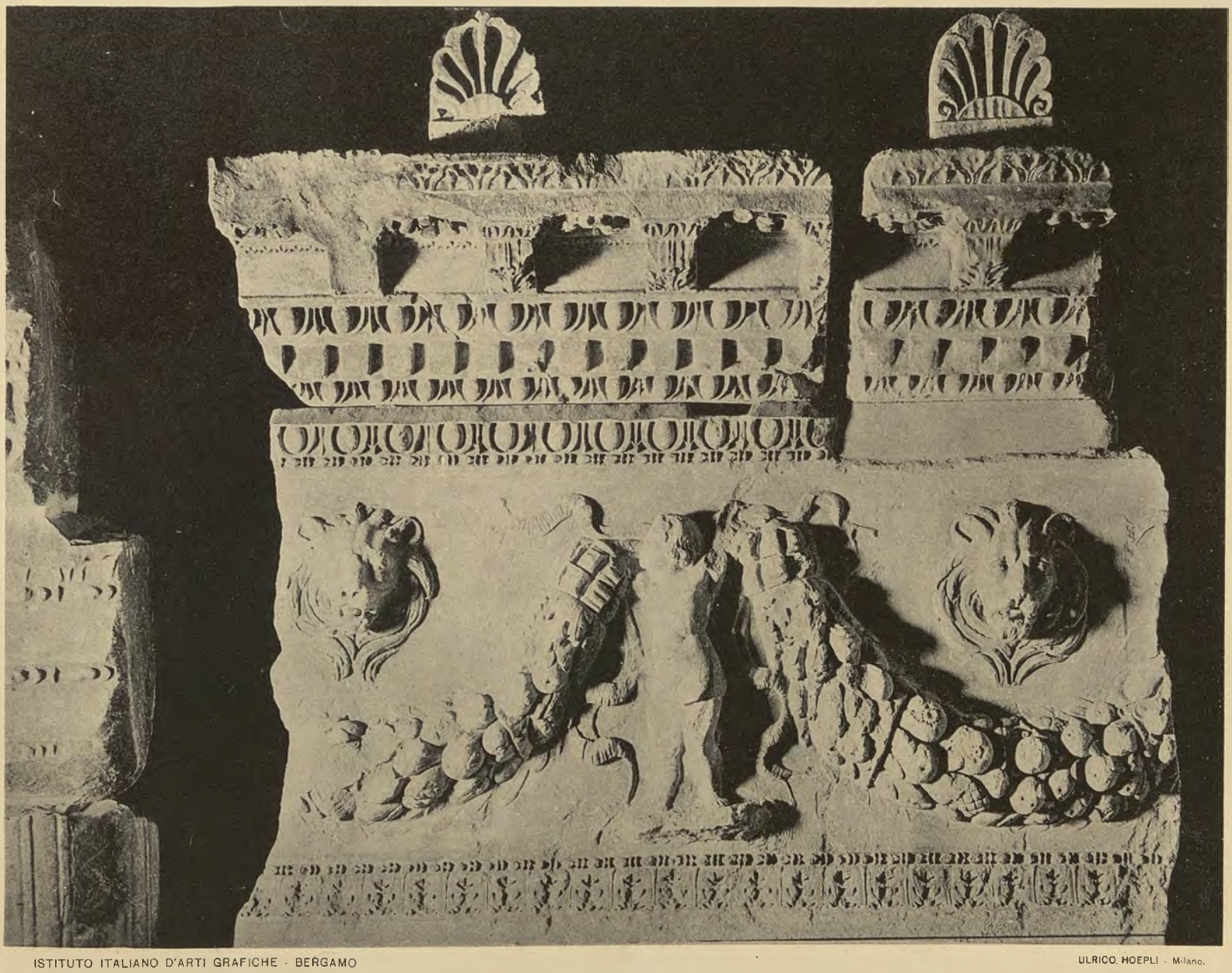
ULRICO HOEPLI - Milano.

STALLI DEL CORO NEL DUOMO DI ASCOLI PICENO. — SEC. XV.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



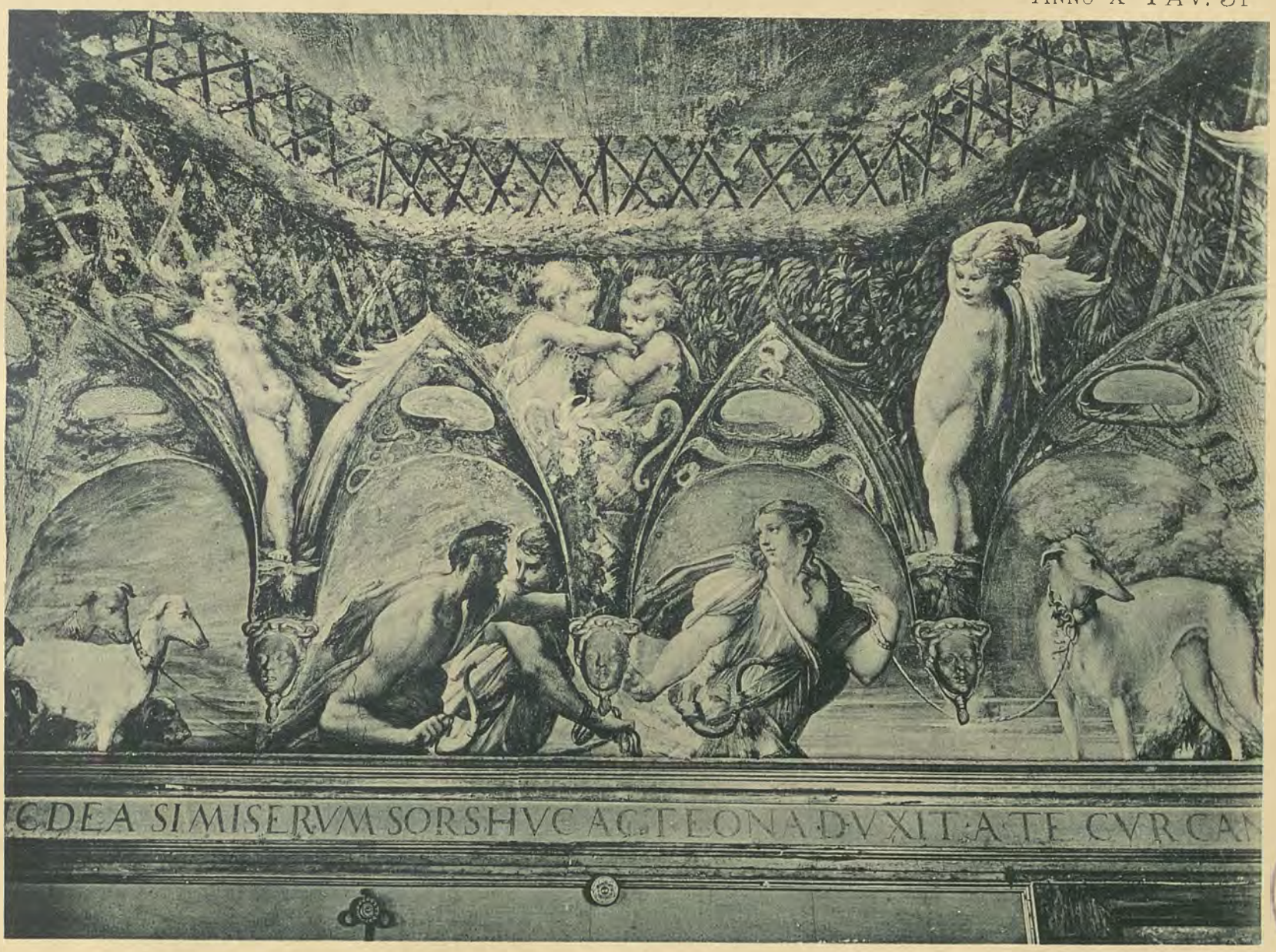


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

1. BASAMENTO ANTICO ROMANO NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI. — 2. FRAMMENTO APPARTENENTE ALLA VILLA DI CICERONE ORA NEL MUSEO DI GROTTAFERRATA.

(Fot. MOSCIONI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA

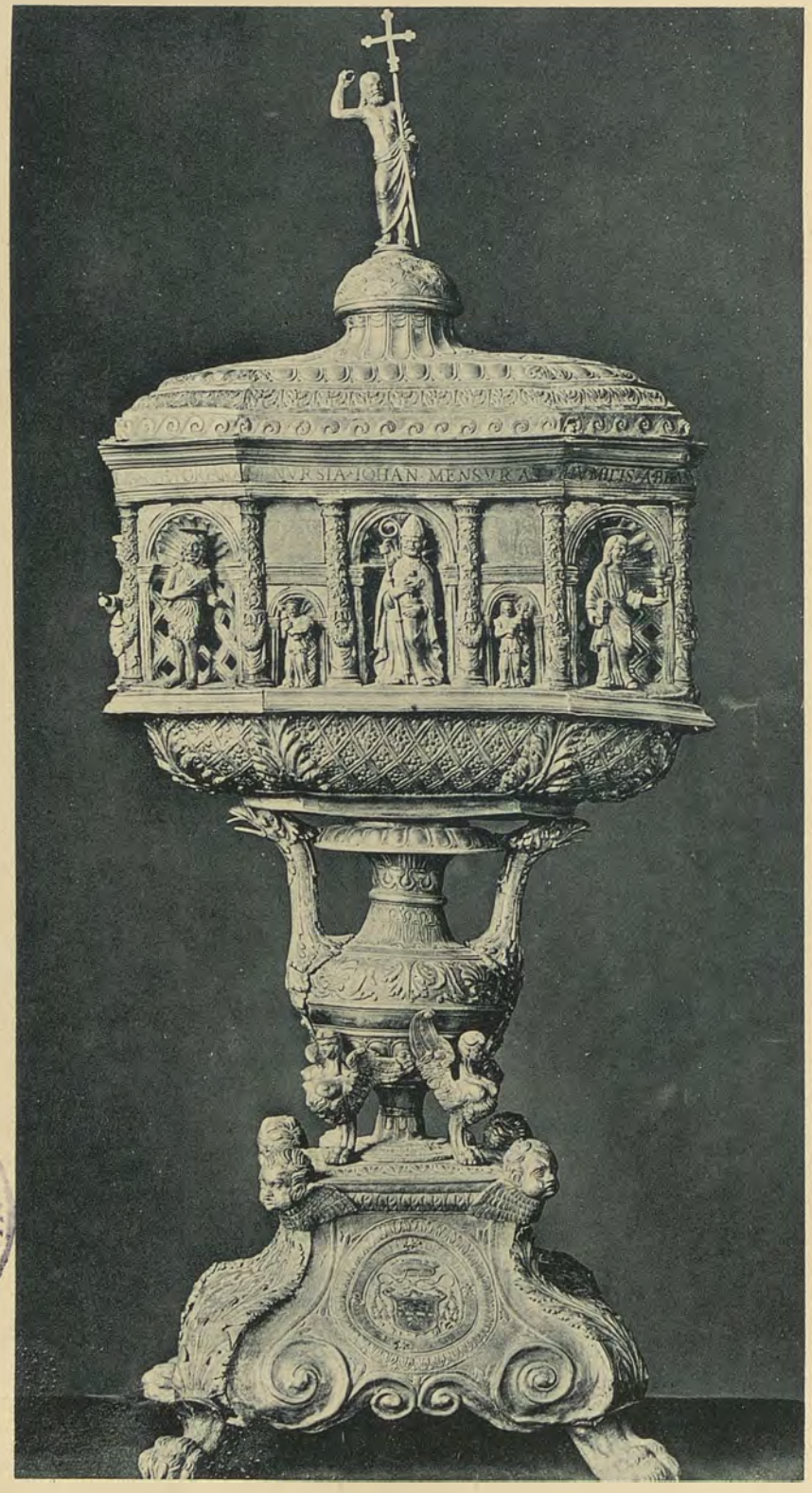


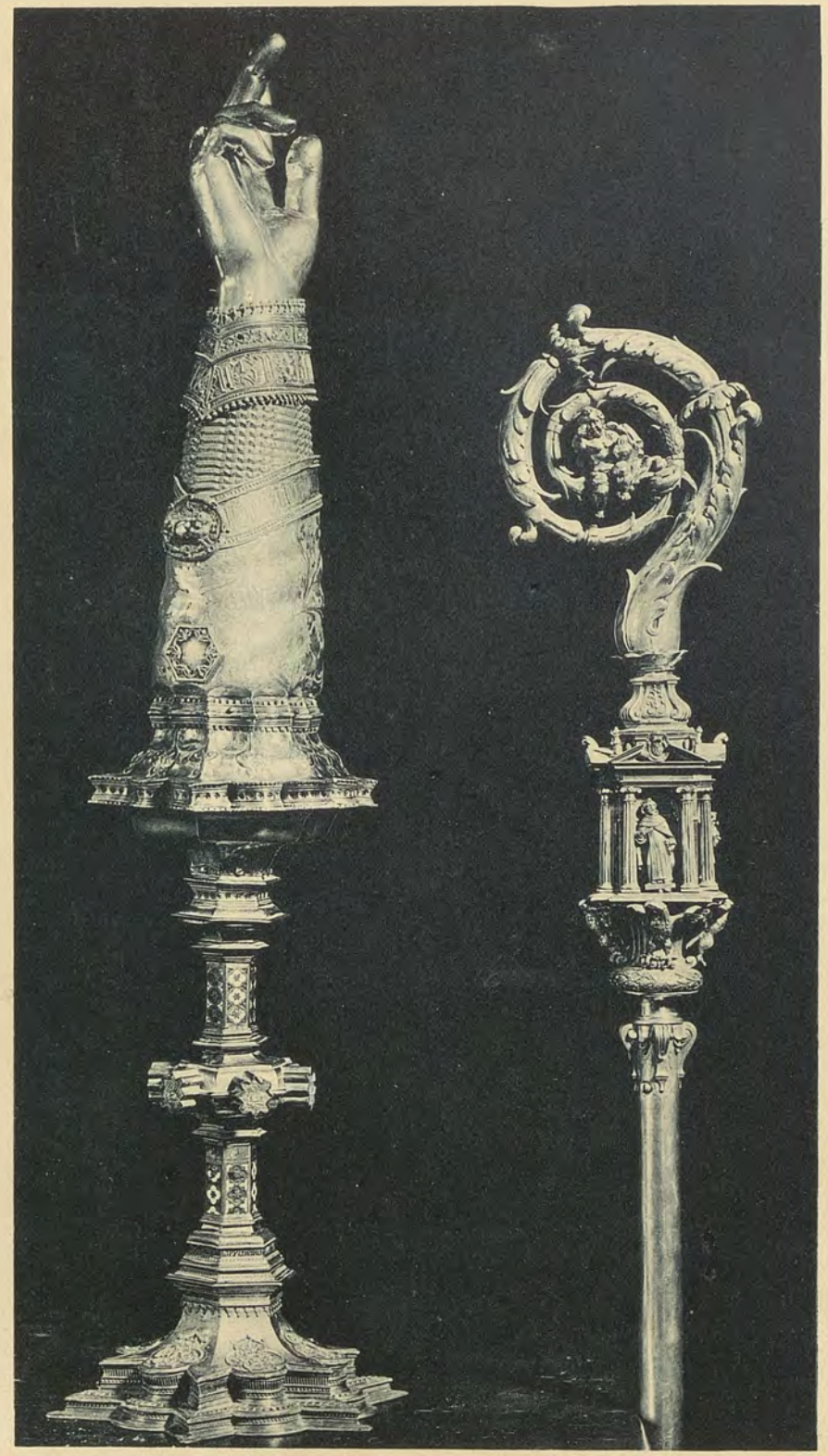
POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

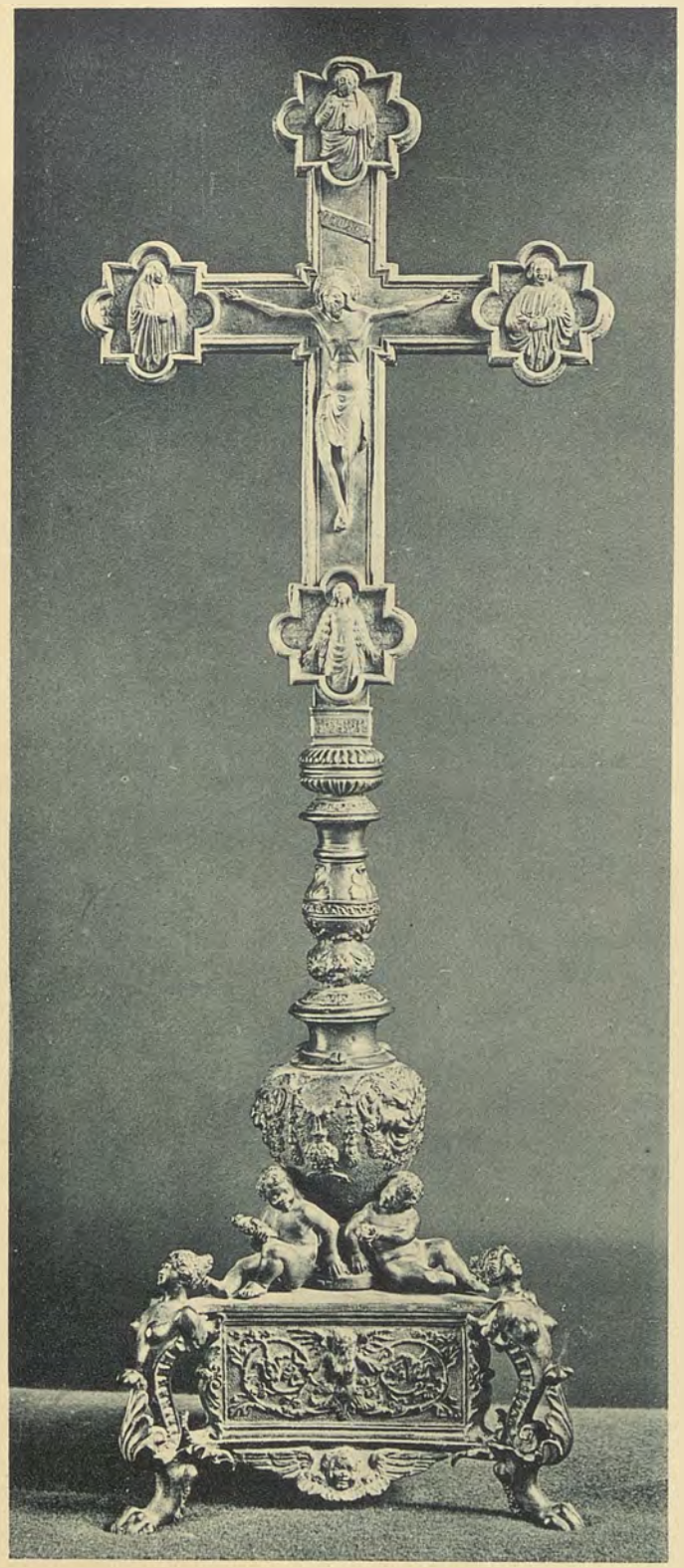
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

VOLTA DI UNA SALA NELLA ROCCA DEI SANVITALE A FONTANELLATO PRESSO PARMA. — OPERA DEL PARMIGIANINO.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).







POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

1. RELIQUIARIO DI S. EUTIZIO NELLA PINACOTECA COMUNALE A SPOLETO. SEC. XVI. — 2. E 3. RELIQUIARIO E PASTORALE IN ARGENTO NEL DUOMO DI ASCOLI PICENO. SEC. XIV E XVI. — 4. CROCE D'ALTARE NELLA CHIESA METROPOLITANA DI RAVENNA. SEC. XIV E XVI.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

CORNICI DI QUADRI. — FRANCESCO FRANCIA NELLA CHIESA DI S. MARTINO MAGGIORE A BOLOGNA. — 2. EUSEBIO DA SAN GIORGIO NELLA PINACOTECA VANNUCCI A PERUGIA.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

SALE DELL'ANTICOLLEGIO E DEL COLLEGIO NEL PALAZZO DUCALE DI VENEZIA. — DECORAZIONI E DIPINTI DEL SEC. XVI.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ARAZZI NELLA R. GALLERIA DI FIRENZE. — 1. SU CARTONE DI A. BRONZINO, CON STEMMA MEDICEO E DI ELEONORA DI TOLEDO.
2. SU CARTONE D'IGNOTO, ESEGUITO DA P. FEVERE.
(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ARAZZI NELLA R. GALLERIA DI FIRENZE. – STEMMA DI GIAN GASTONE DE' MEDICI FIGURA DELLA PURITA IN UNA NICCHIA: CARTONI DI IGNOTI. ESECUZIONE DI G. B. TERMINI.

(Fot. ALINARI – Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

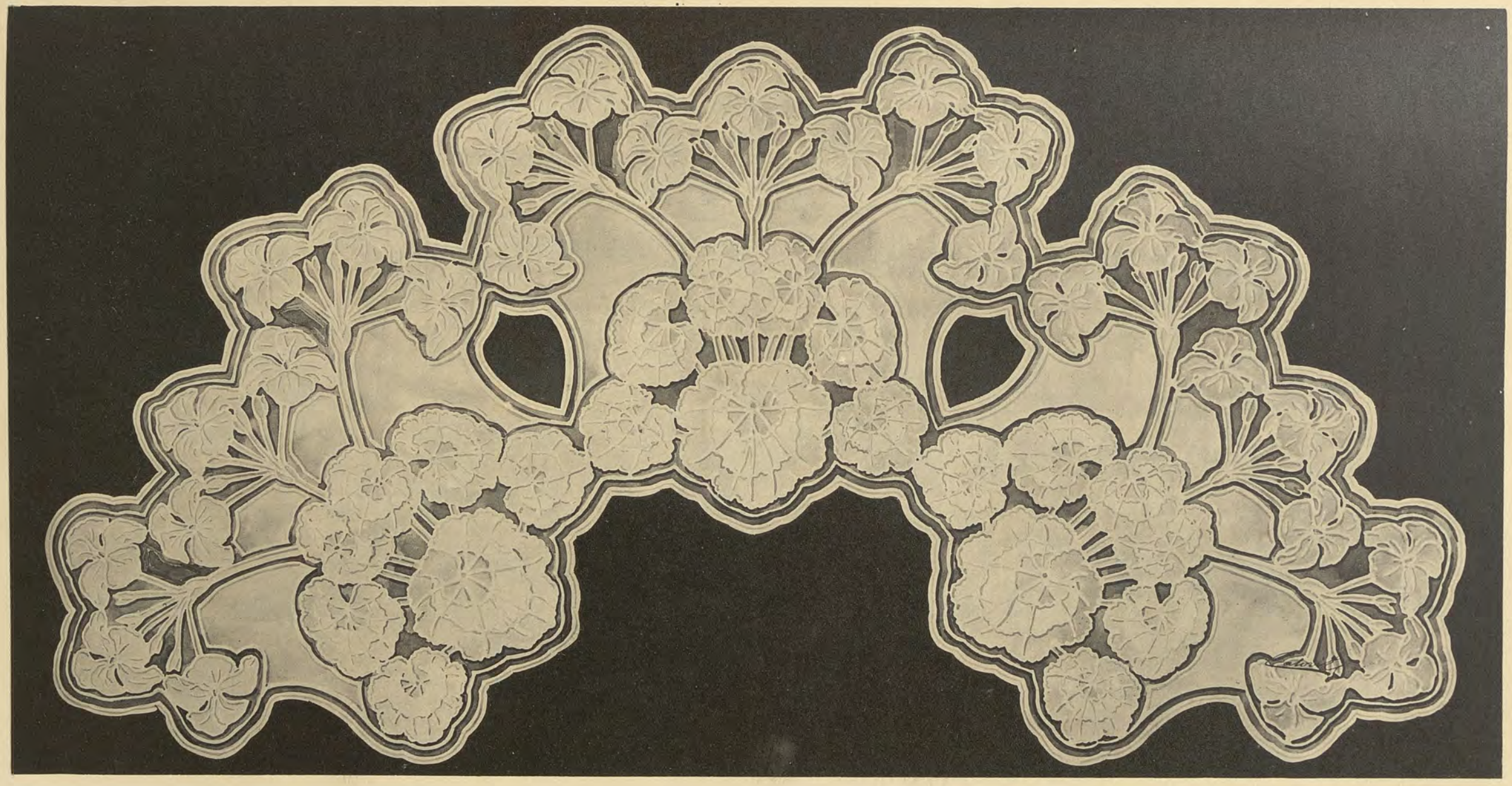
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

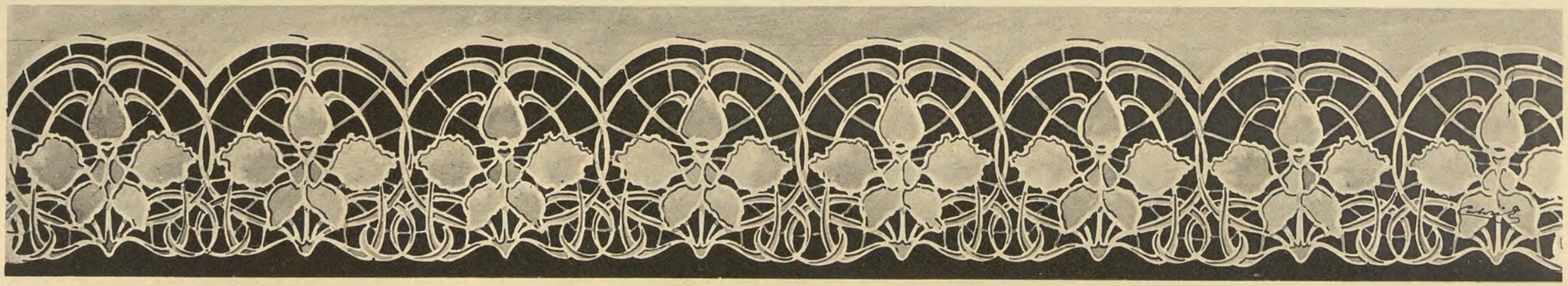
ULRICO HOEPLI - MILANO

CHIOSTRO DEL RINASCIMENTO NEL MONASTERO DI S. MARIA IN TORRE BOLDONE.

Acquerello del Sig. A. d'ANDREA.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA





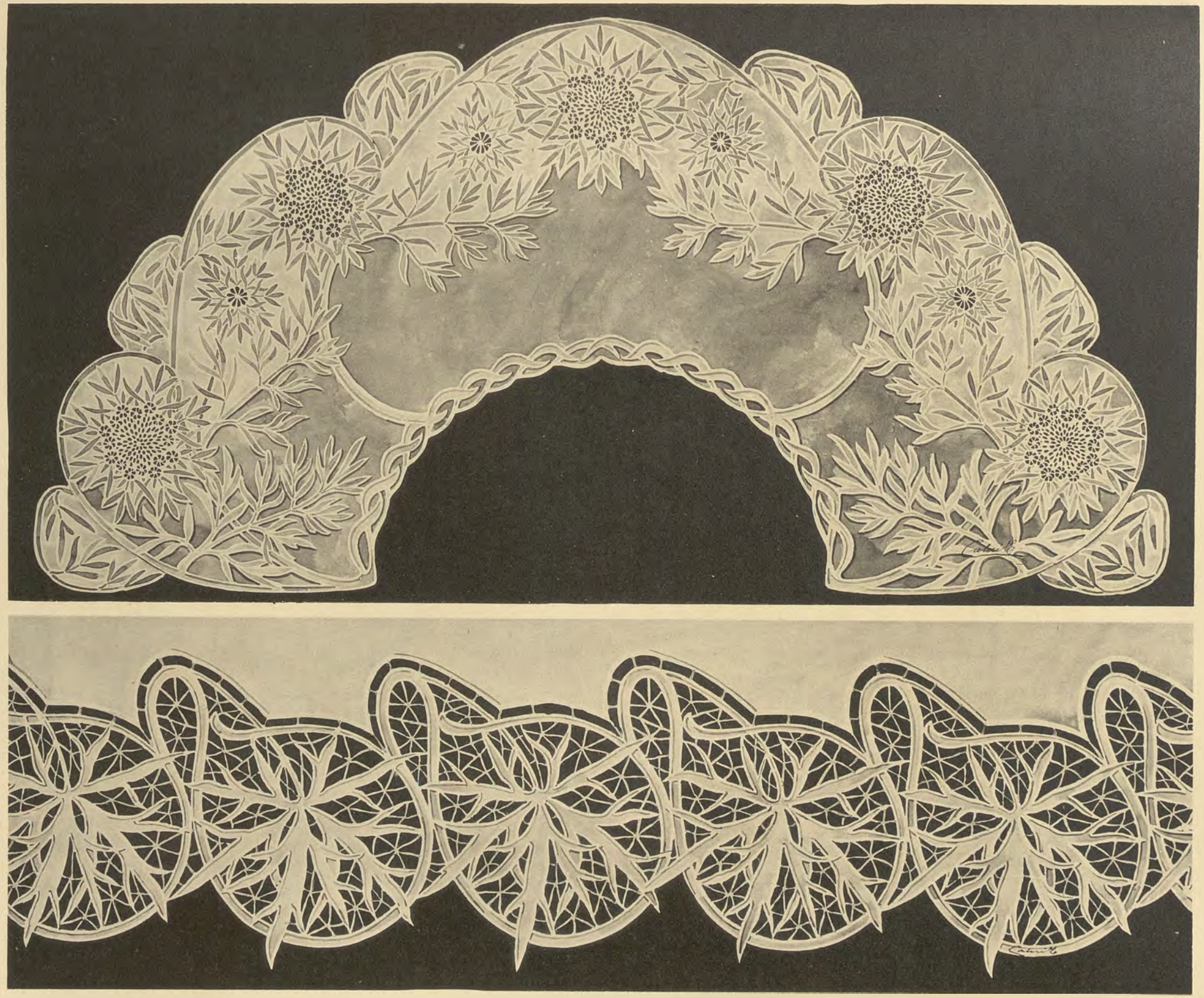
POLITECNICO MILANO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

1. VENTAGLIO COMPOSTO CON PIANTA DI GERANIO — LAVORO DI APPLICAZIONE. — 2. LEMBO DI SOTTANA COMPOSTO CON PIANTA DI FIOR CAPPUCCIO — LAVORO IN GUIPURE. — STUDII DI E. CALORI.

(Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI · Milano.



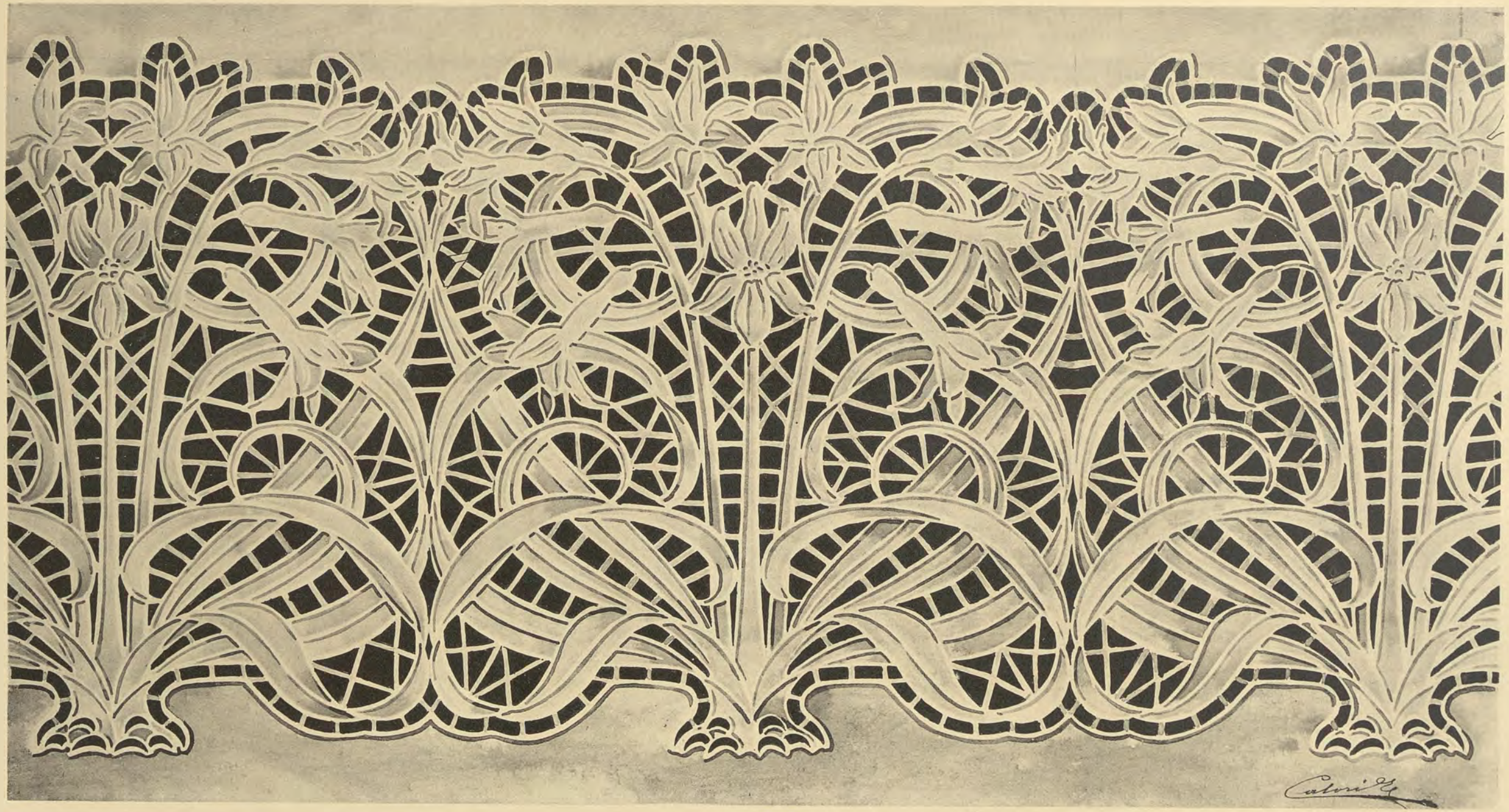
R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

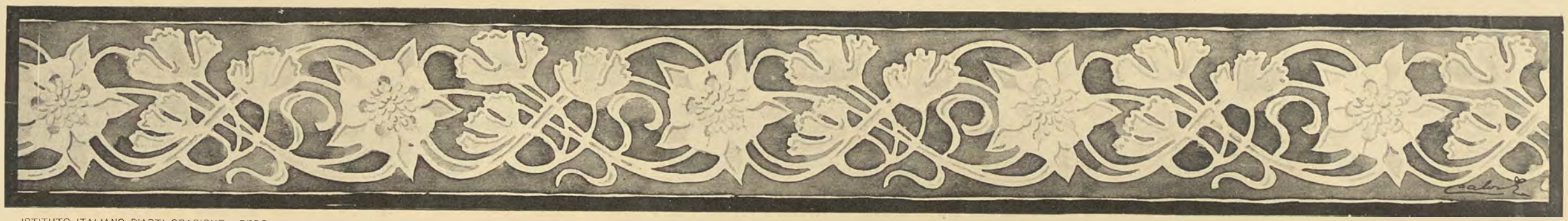
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

1. VENTAGLIO COMPOSTO CON PIANTA DI CICUTA — LAVORO DI APPLICAZIONE. — 2. LEMBO DI SOTTANA COMPOSTO CON PIANTA DI RANUNCOLO — LAVORO IN GUIPURE. — STUDII DI E. CALORI.

(Eliot. JACOBI).





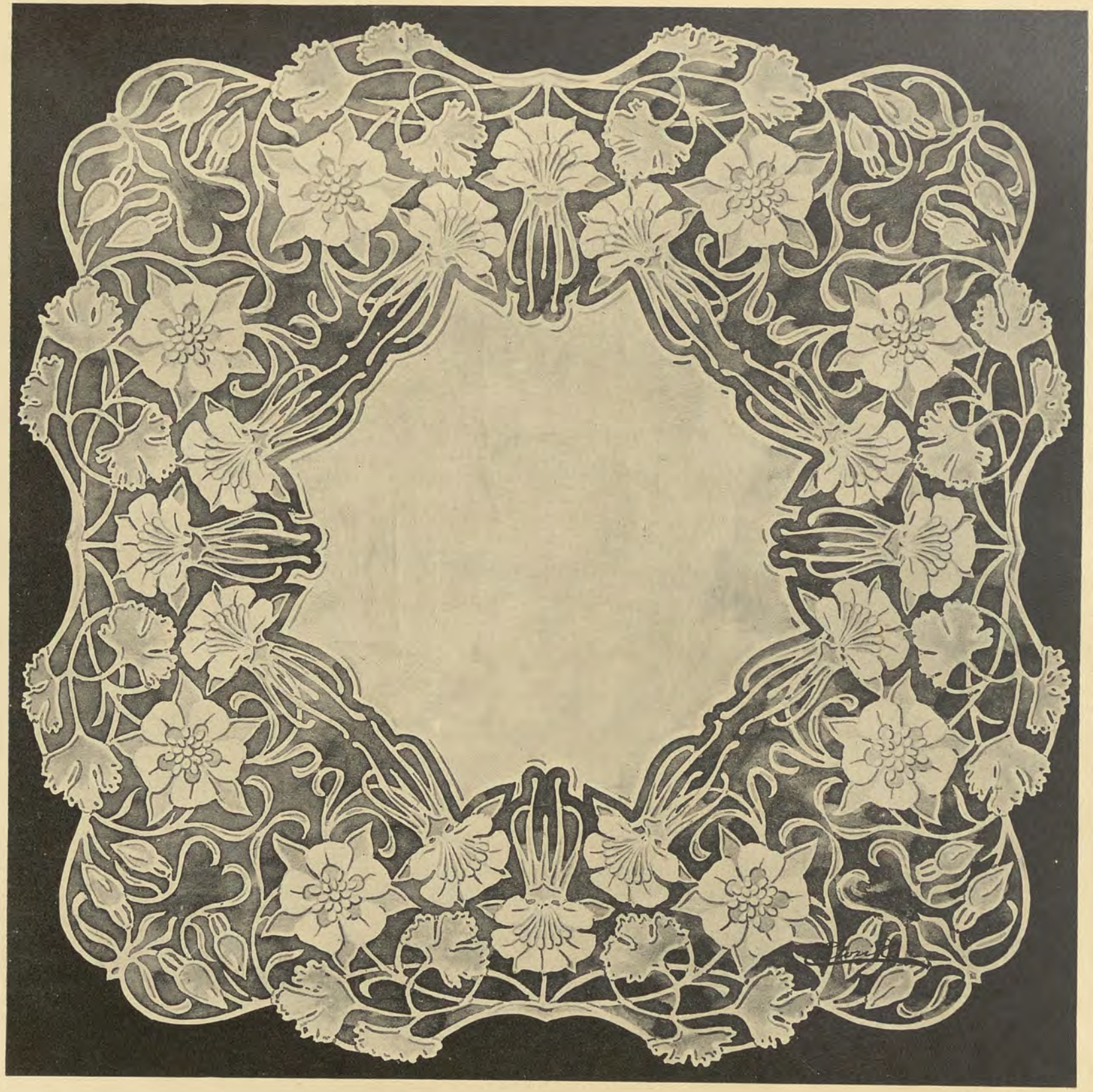
POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

1. FREGIO PER TENDA O COPERTA DA LETTO COMPOSTO CON PIANTA DI GIACINTO — LAVORO IN GUIPURE. — 2. ORLO COMPOSTO CON PIANTA DI AQUILEGIA — LAVORO DI APPLICAZIONE. — STUDII DI E. CALORI.

(Ellet. IACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.



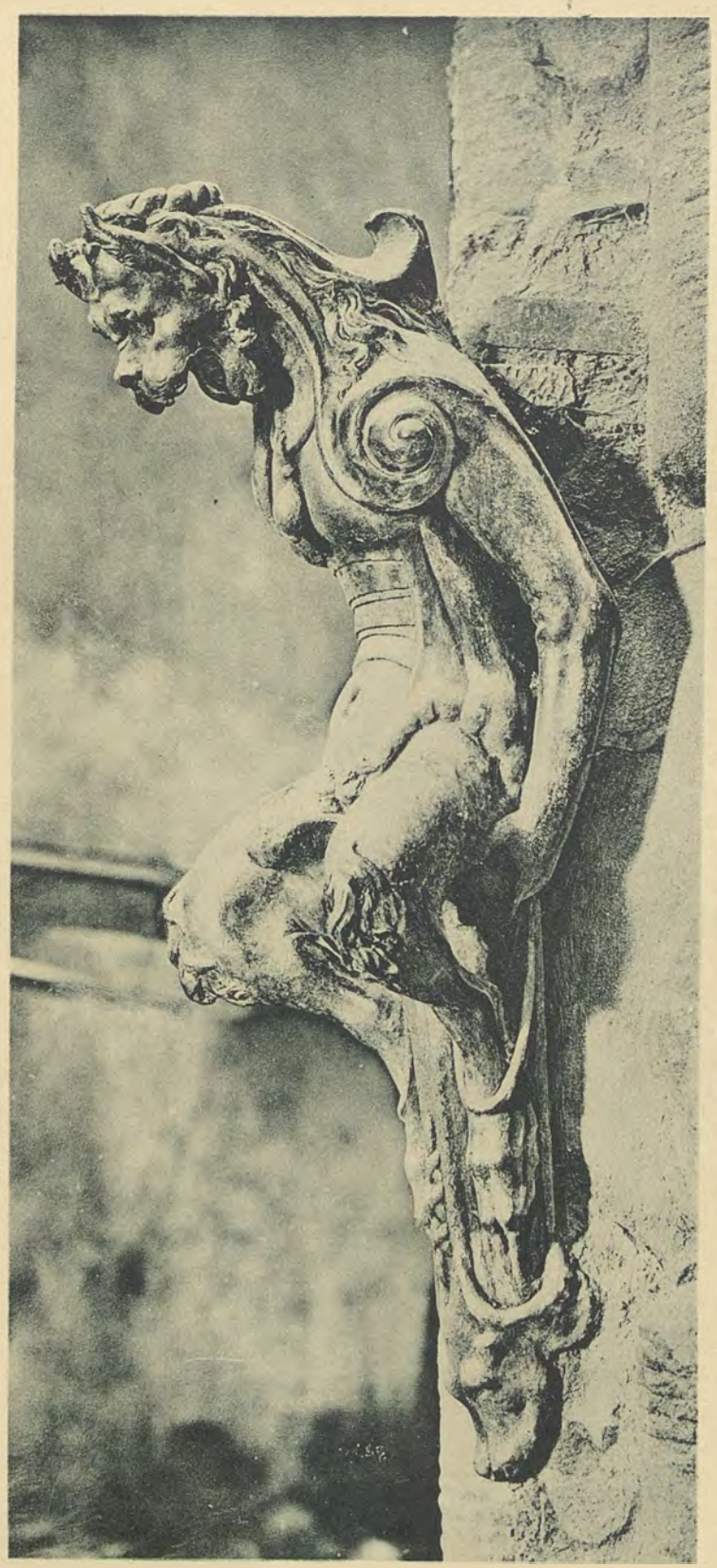
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

FREGIO PER TENDINE E FAZZOLETTO COMPOSTI CON PIANTA DI AQUILEGIA – LAVORI DI APPLICAZIONE. – STUDII DI E. CALORI.

(Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.



POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

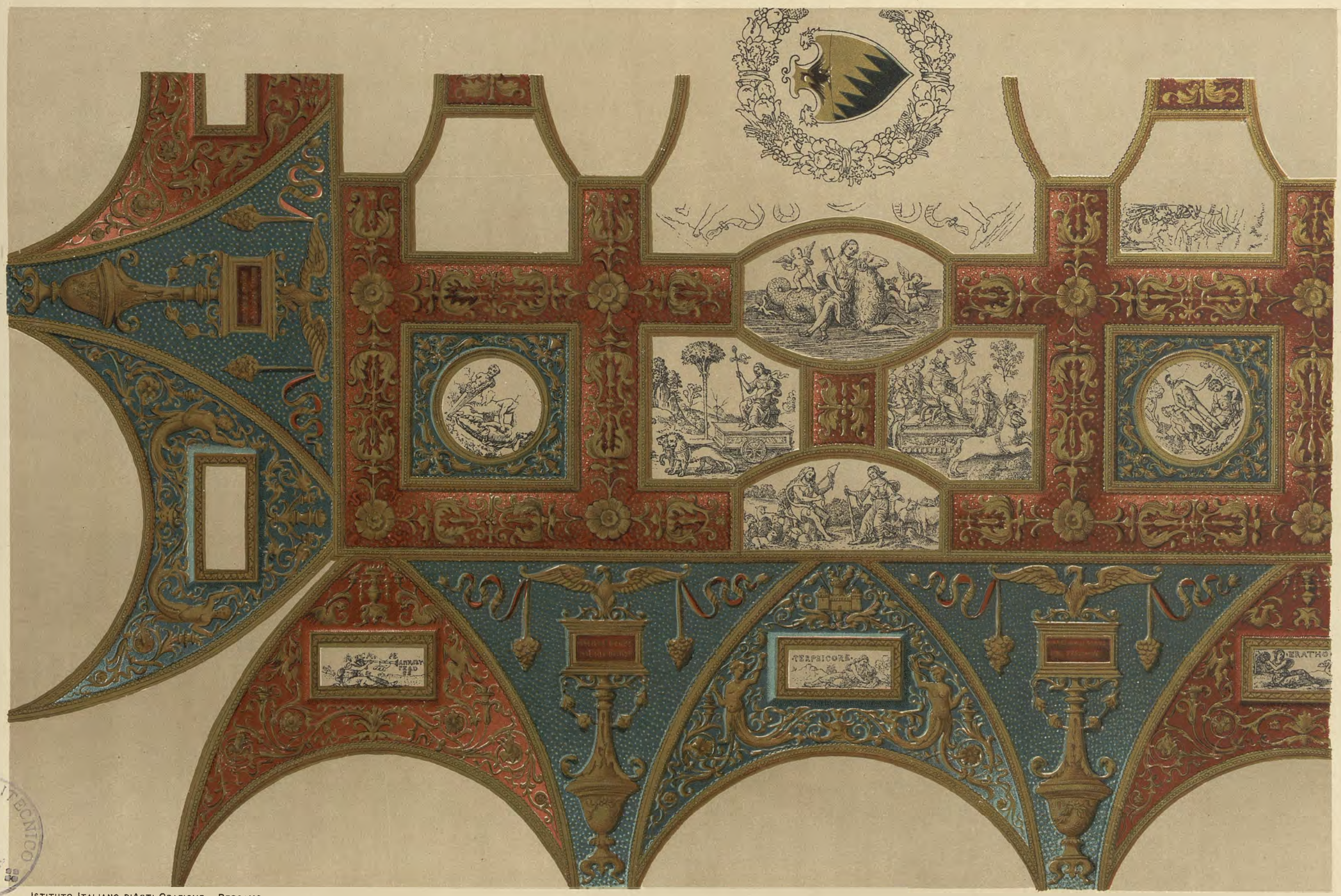
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

1. e 3. SATIRO E DIAVOLINO NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE. — 2. ALARE NEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI VENEZIA. — BRONZI DEL SEC. XVI.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

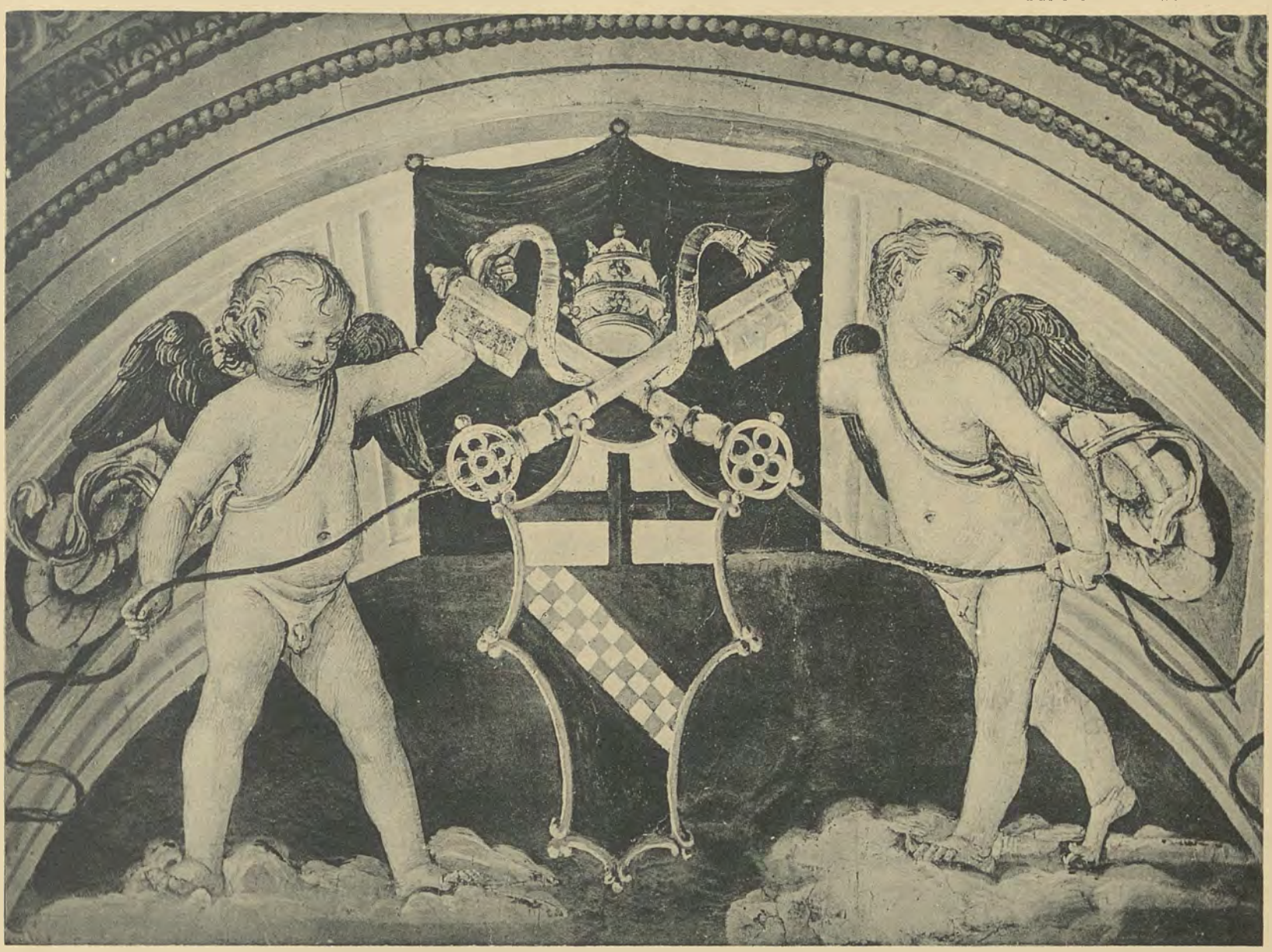


POLITECNICO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

VOLTA DEL PINTURICCHIO NEL PALAZZO DEL MAGNIFICO A SIENA.

ULRICO HOEPLI - MILANO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

AFFRESCHI DEL PINTURICCHIO. — 1. LUNETTA NELLA SALA DELLE STATUE IN VATICANO. — 2. VOLTA NEL PALAZZO COLONNA A ROMA.

(Fot. ANDERSON — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

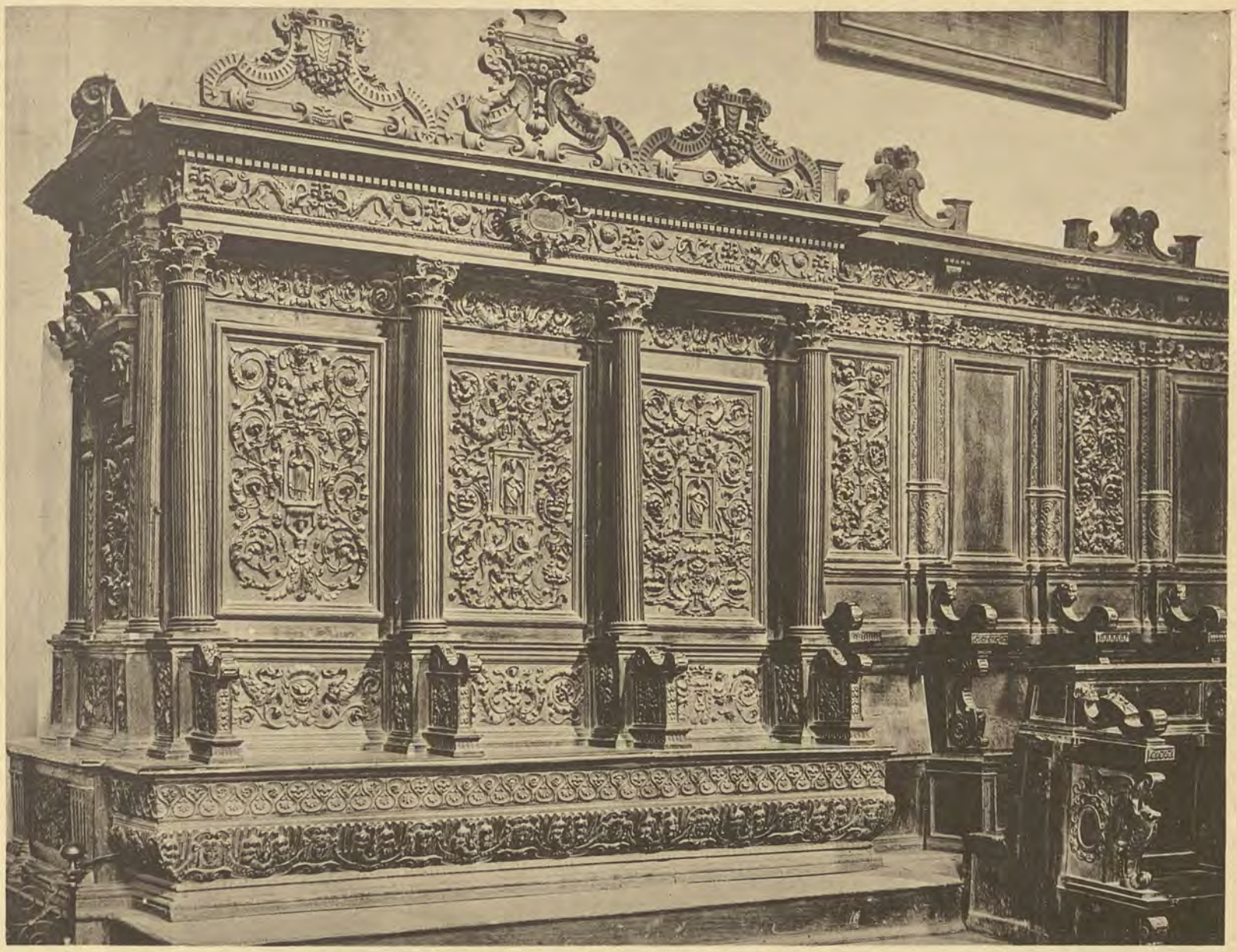
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

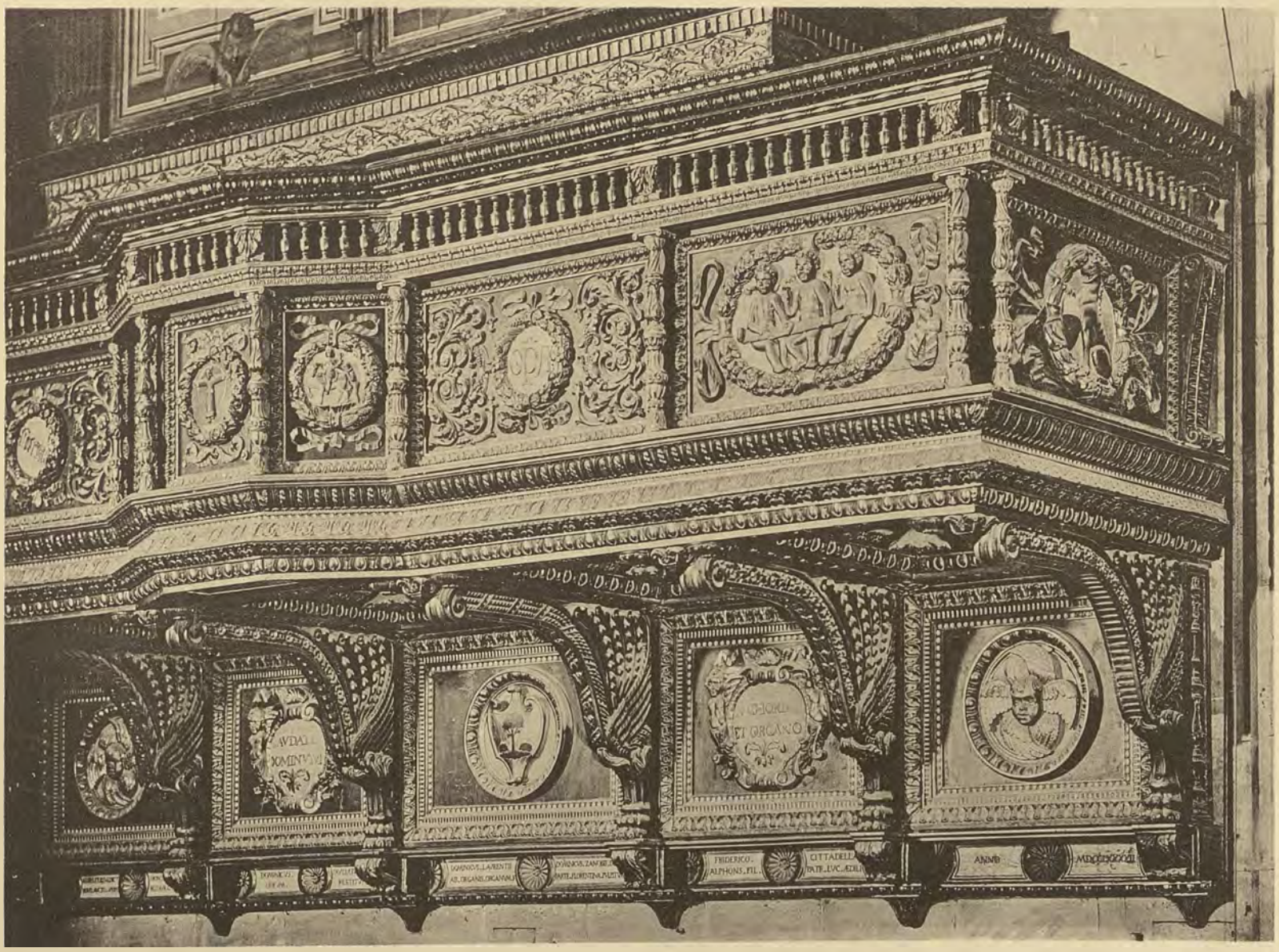
LA MUSICA — AFFRESCO DEL PINTURICCHIO NELL'APPARTAMENTO BORGIA IN VATICANO.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.

POLITECNICO - BIBLIOTECA di TORINO





POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI · Milano.

1. SEGGI NEL CORO DELLA CHIESA DI S. FORTUNATO A TODI, OPERA DI ANTONIO MAFFEI DA GUBBIO. — 2. CANTORIA DELL'ORGANO NELLA CATTEDRALE DI LUCCA, OPERA DI DOMENICO DI ZANOBI.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

1. FIANCO DEI SEGGI DEL CORO NELLA CHIESA DI S. FORTUNATO A TODI. — 2. DIVISIONE DEGLI STALLI DEL CORO NELLA CHIESA DI S. MARIA DELLE CARCERI A PRATO, LAVORO DI ANTONIO BARILI.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

VOLTA IN GRAFFITO DEL SEC. XVI NEL PORTICO DI UNA CASA IN VIA STRATA ORA CAIROLI A VIGEVANO. DISEGNO DAL VERO DI G. CANTONI.

(Eliot. JACOBI).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

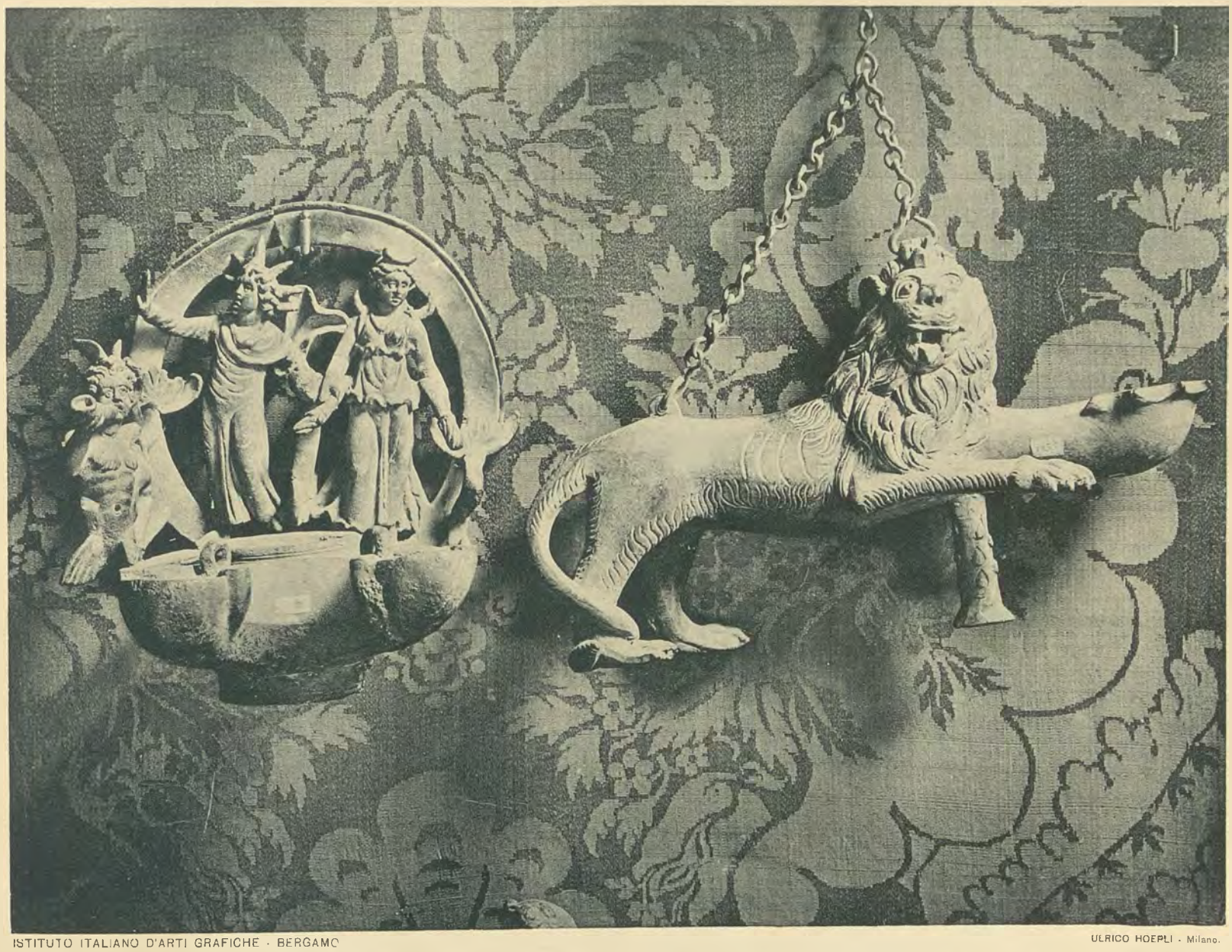
POLITECNICO
TORINO

ULRICO HOEPLI - MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

NUOVA DECORAZIONE MURALE DELLA CAPPELLA DEL BEATO GUIDO SPADA NELLA CHIESA DI S. FRANCESCO A BOLOGNA. — PARETE LATERALE SOPRA LO ZOCCOLO.

(Architetto A. RUBBIANI. Pittore A. CASANOVA).

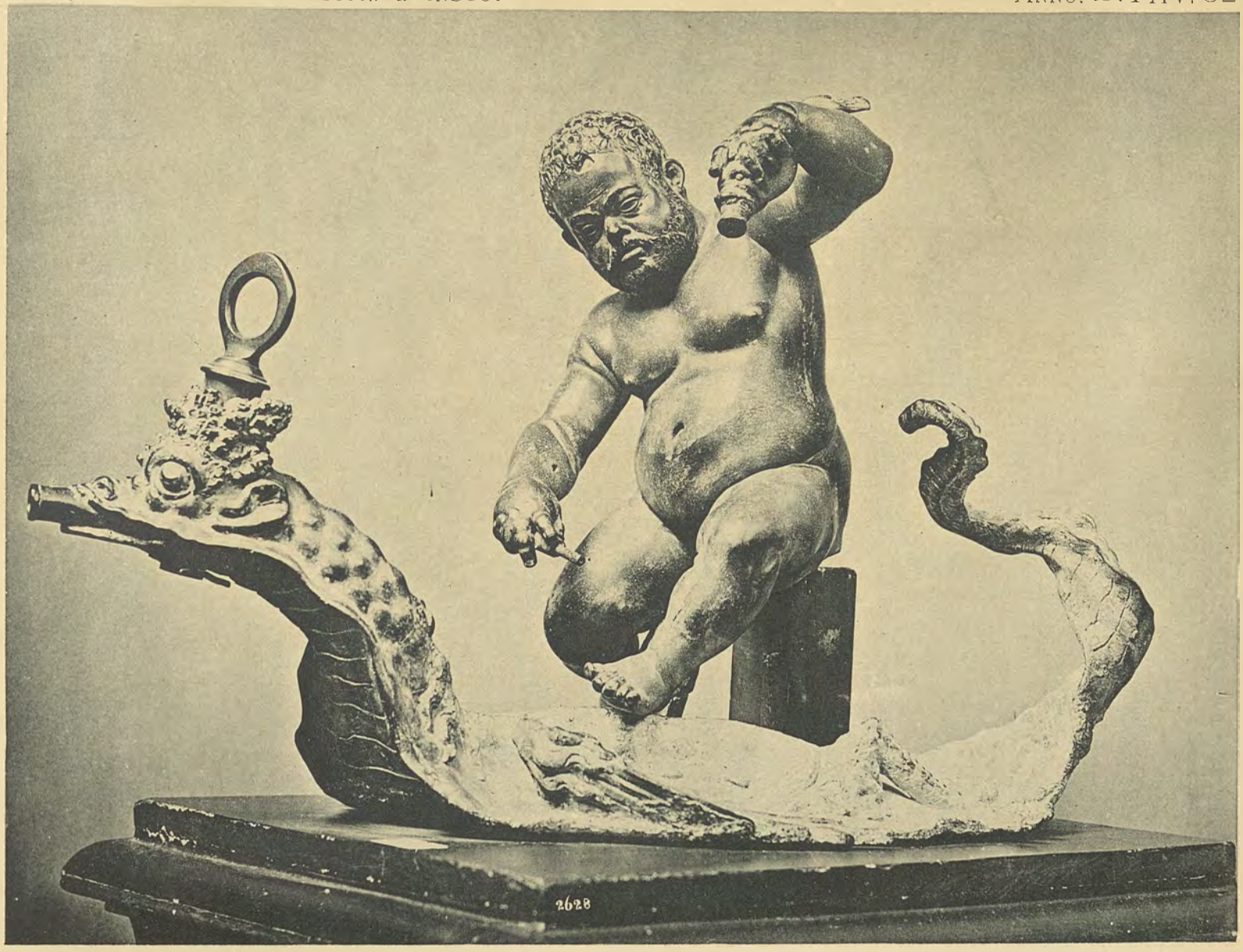


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

BRONZI ETRUSCHI E LUCERNE ROMANE NEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI FIRENZE.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

1. CHIAVE IN BRONZO PER FONTANA, DI VALERIO CIOLI, NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE.
2. PIEDE DI ALARE IN BRONZO NEL MUSEO ARCHEOLOGICO DEL PALAZZO DUCALE A VENEZIA. – SEC. XVI.

(Fot. ALINARI – Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

MENSOLA ROMANA NEL MUSEO VATICANO E FRAMMENTO DI SARCOFAGO NEL MUSEO NAZIONALE DI ROMA.

(Fot. MOSCIONI — Eliot. JACOBI).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

DISEGNI ORIGINALI DI FRANCESCO SALVIATI E DI GIACOMONE DA FAENZA NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI A FIRENZE.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

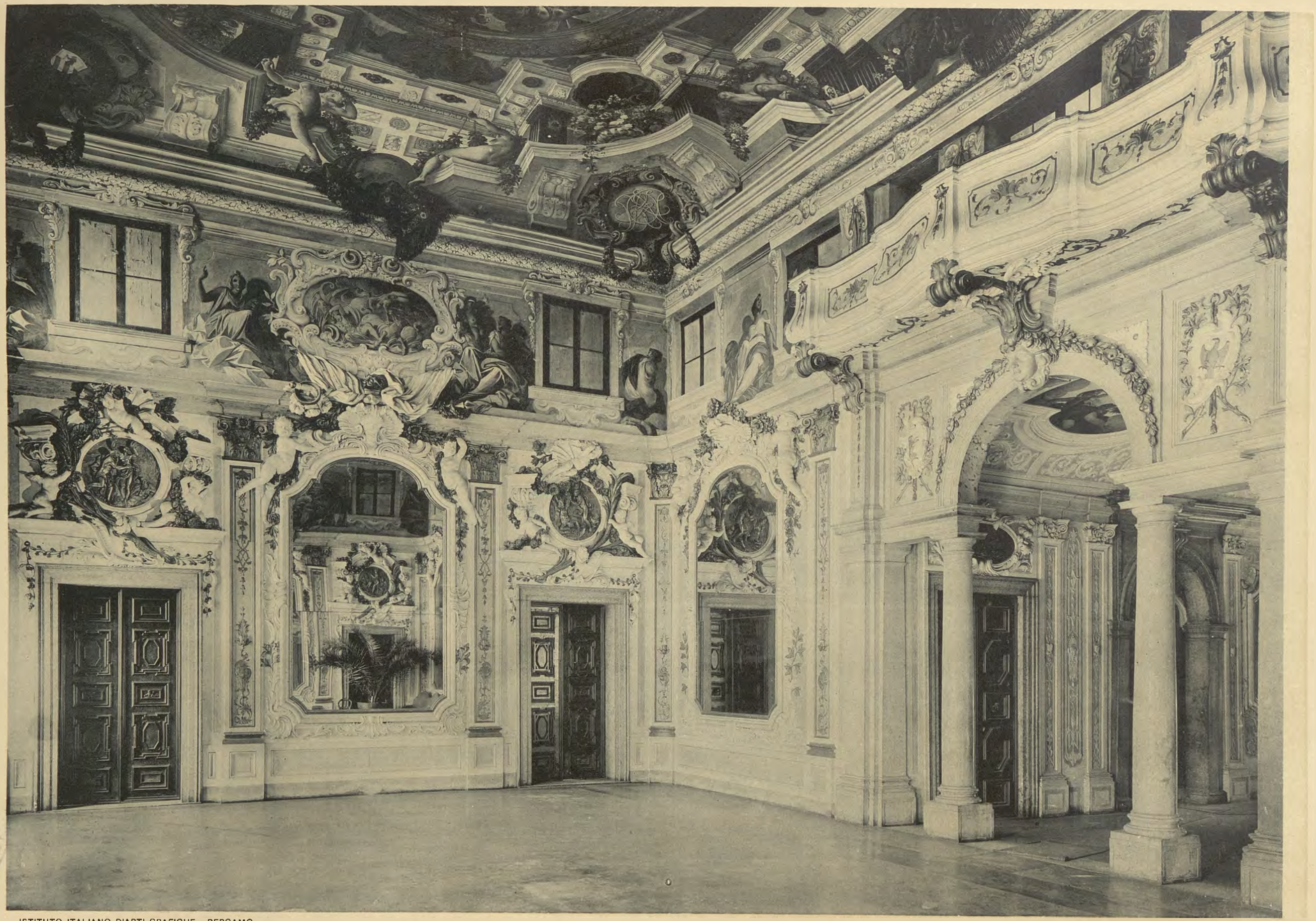
POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

NUOVA DECORAZIONE MURALE DELLA CAPPELLA DEL BEATO GUIDO SPADA NELLA CHIESA DI S. FRANCESCO A BOLOGNA. — PARTE CENTRALE DELLA VOLTA A CROCIERA.

(Architetto A. RUBBIANI, Pittore A. CASANOVA).



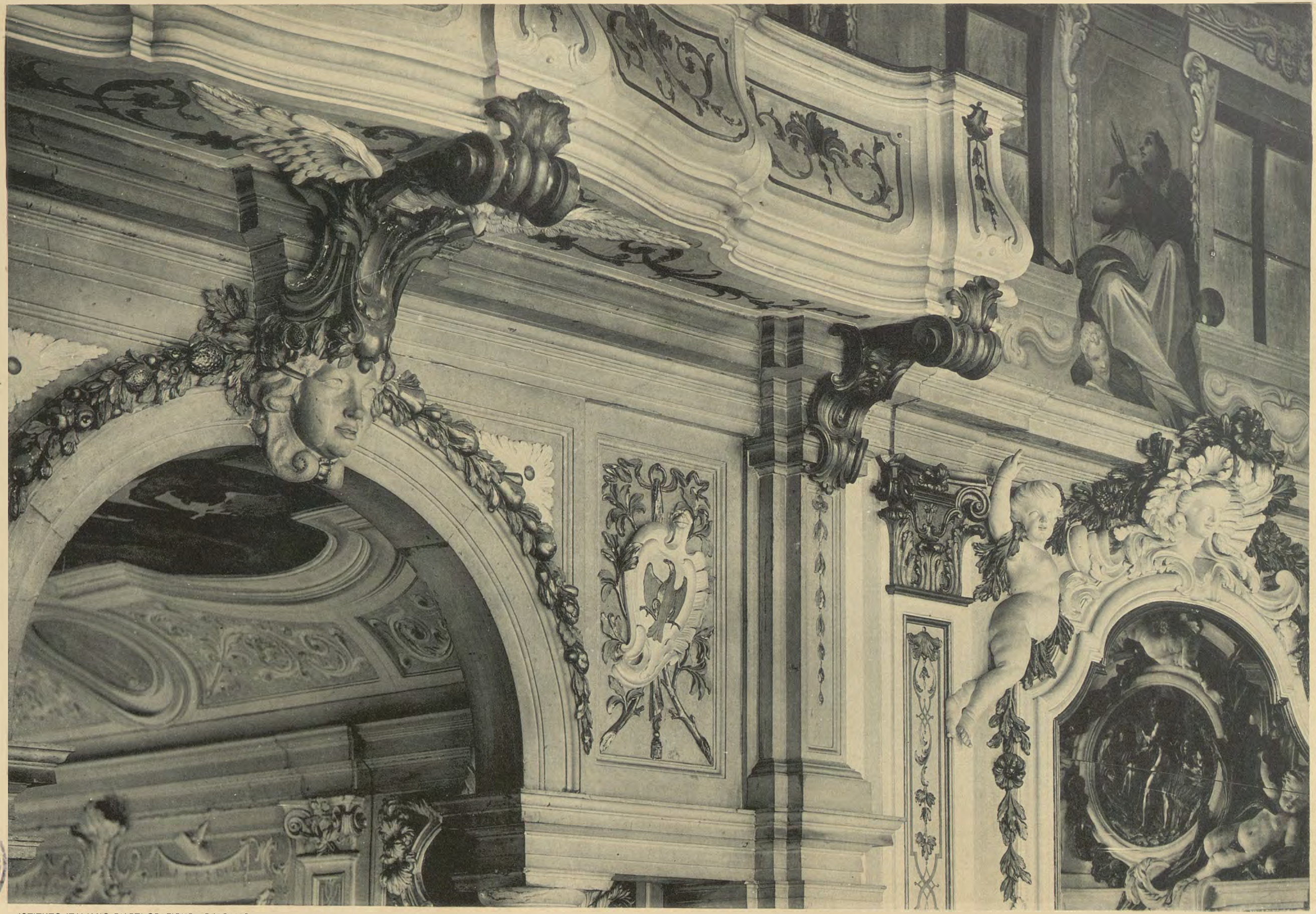
POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA CENTRALE

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

VEDUTA DEL SALONE NEL PALAZZO ZENOBIO A VENEZIA. — SEC. XVIII.

(Fot. BERTANI — Eliot. JACOBI).



POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

DETTAGLIO DELL'ARCO D'INGRESSO E DELLA TRIBUNA PER L'ORCHESTRA NEL SALONE DEL PALAZZO ZENOBIO A VENEZIA. — SEC. XVIII.

Fot. BERTANI — Eliot. JACOBI.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

DETTAGLIO DEGLI SPECCHI E DELLE PORTE NEL SALONE DEL PALAZZO ZENOBIO A VENEZIA. – SEC. XVIII.

(Fot BERTANI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

SOPRAPPORTA E FIGURE DIPINTE NELL'ATTICO DEL SALONE DEL PALAZZO ZENOBIO A VENEZIA. — SEC. XVIII.

(Fot. BERTANI — Eliot. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

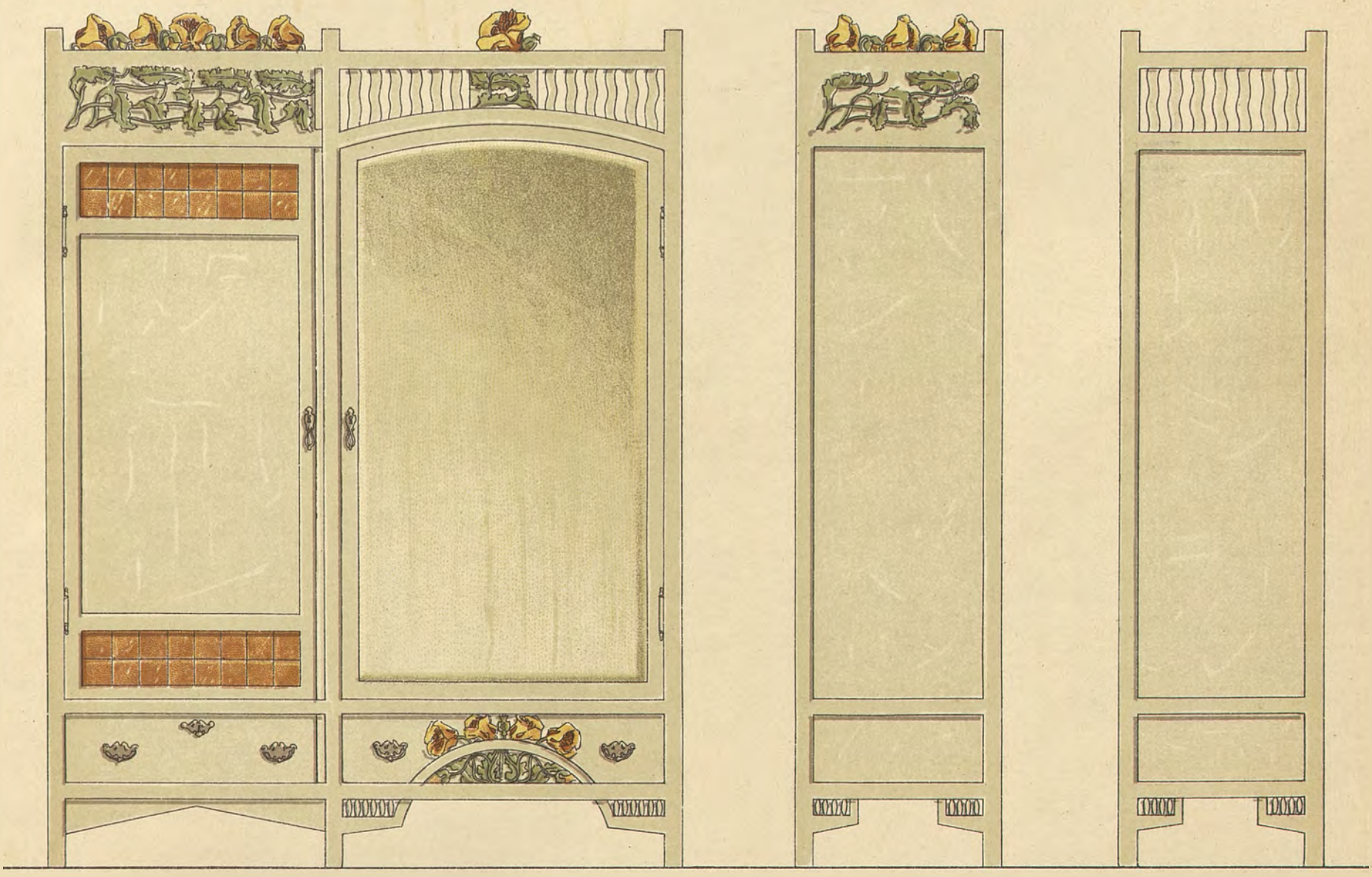
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI · Milano

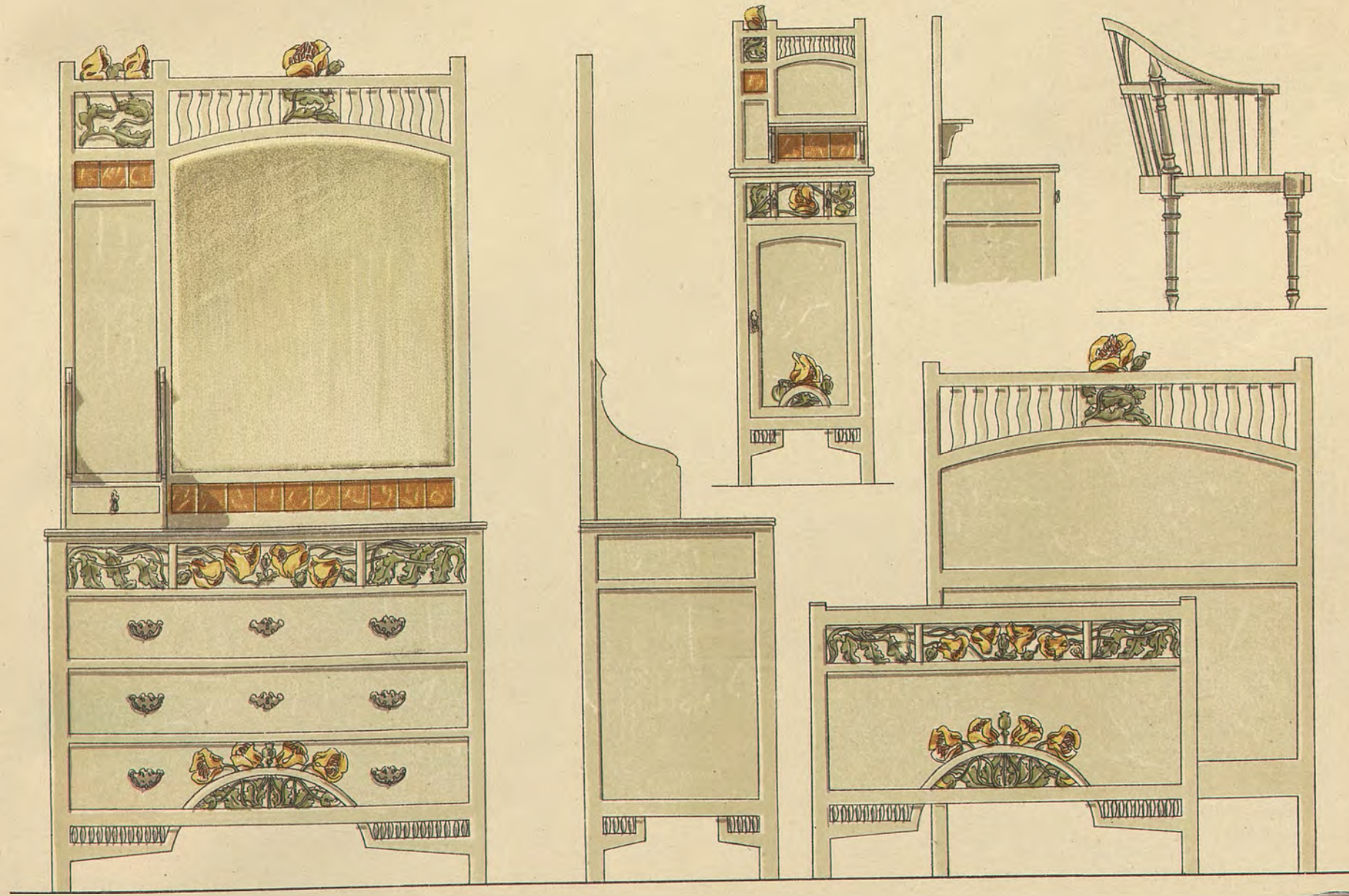
SOPRAPPORTA E FIGURE DIPINTE NELLA VOLTA DEL SALONE DEL PALAZZO ZENOBIO A VENEZIA. – SEC. XVIII.

(Fot. BERTANI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA FINO

POLITECNICO
BIBLIOTECA
di TORINO



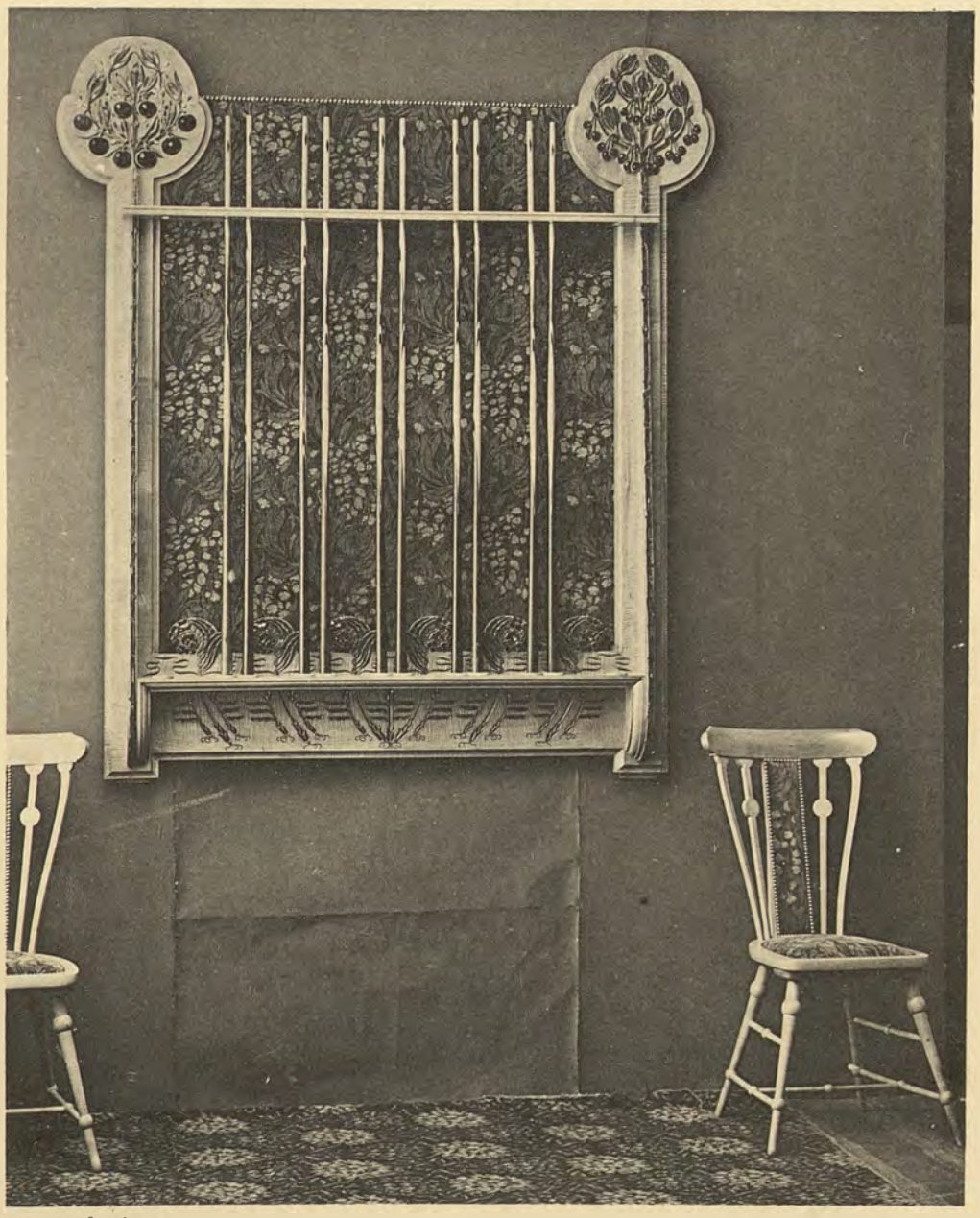


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

MOBILI PER CAMERA DA LETTO COMPOSTI ED ESEGUITI NELLA OFFICINA DI ALBERTO ISSEL A GENOVA — STILE ODIERNO.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI · Milano.

MOBILI PER SALA DA BIGLIARDO COMPOSTI ED ESEGUITI NELLA OFFICINA DI ALBERTO ISSEL A GENOVA — STILE ODIERNO.

(Eliot. JACOBI).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

STOFFE DI ABITI NEL SEC. XV DAGLI AFFRESCHI DI BENOZZO GOZZOLI NELLA CAPPELLA DEL PALAZZO RICCARDI A FIRENZE.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

STOFFE DI VESTI NEL SEC. XVI. — RITRATTI DI ELEONORA DA TOLEDO E DI CATERINA CORNARO NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI A FIRENZE DIPINTI DA A. BRONZINO E DA TIZIANO VECELLIO.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

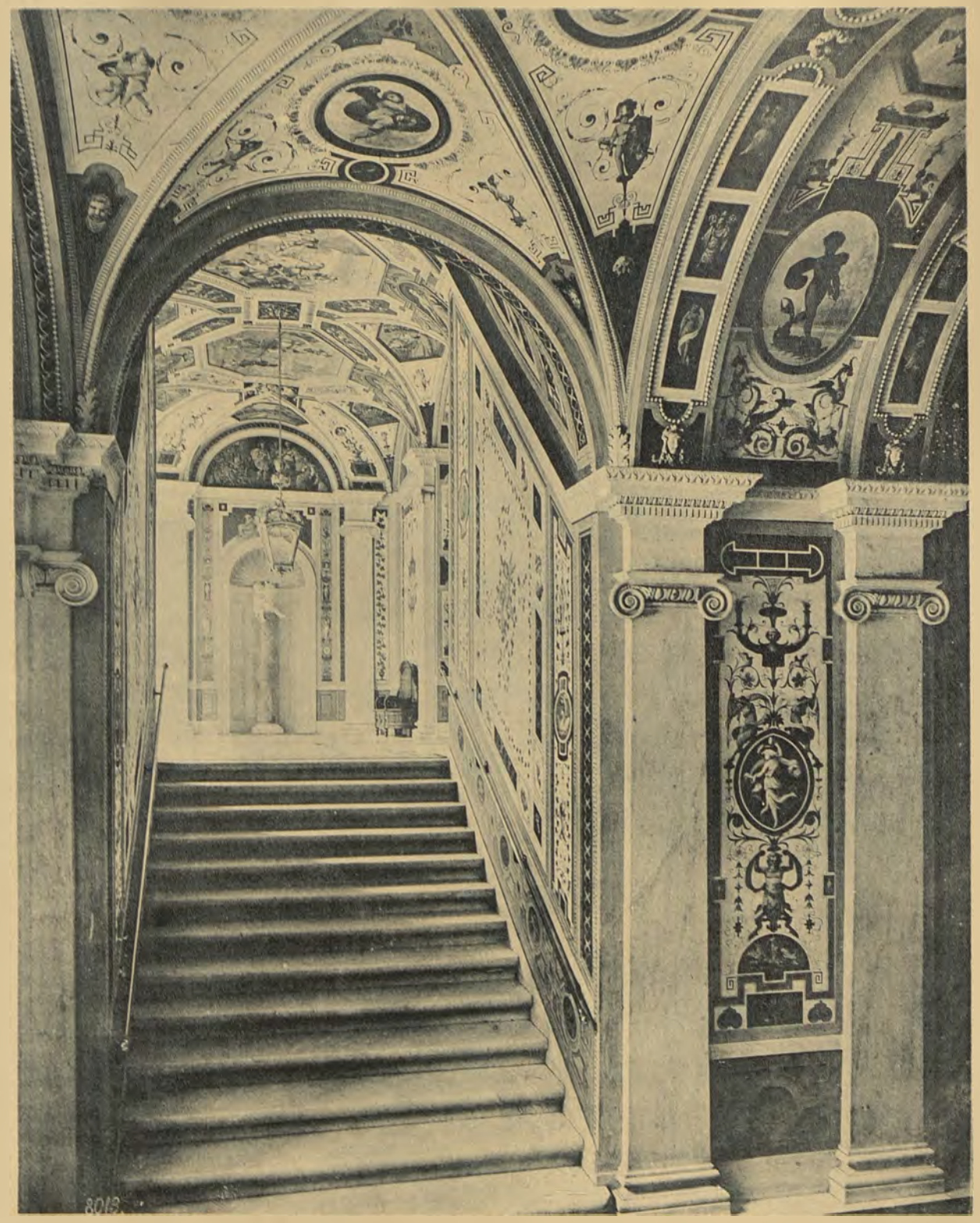
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

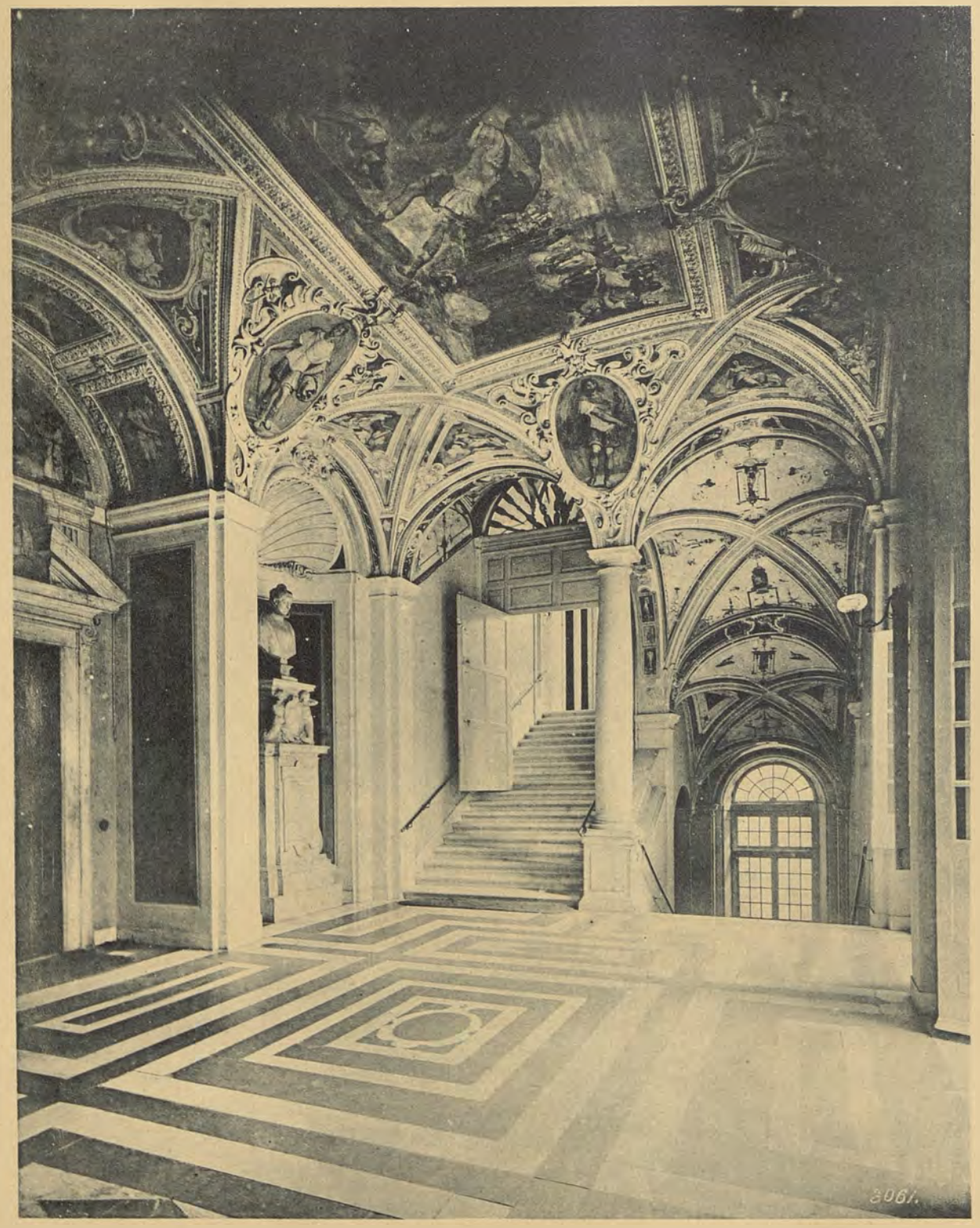
ULRICO HOEPLI - Milano.

STOFFA DA PARATO PER UNA SALA. — STILE ODIERNO. — COMPOSIZIONE DELL'*ARTE ITALIANA DECORATIVA E INDUSTRIALE.*

(Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





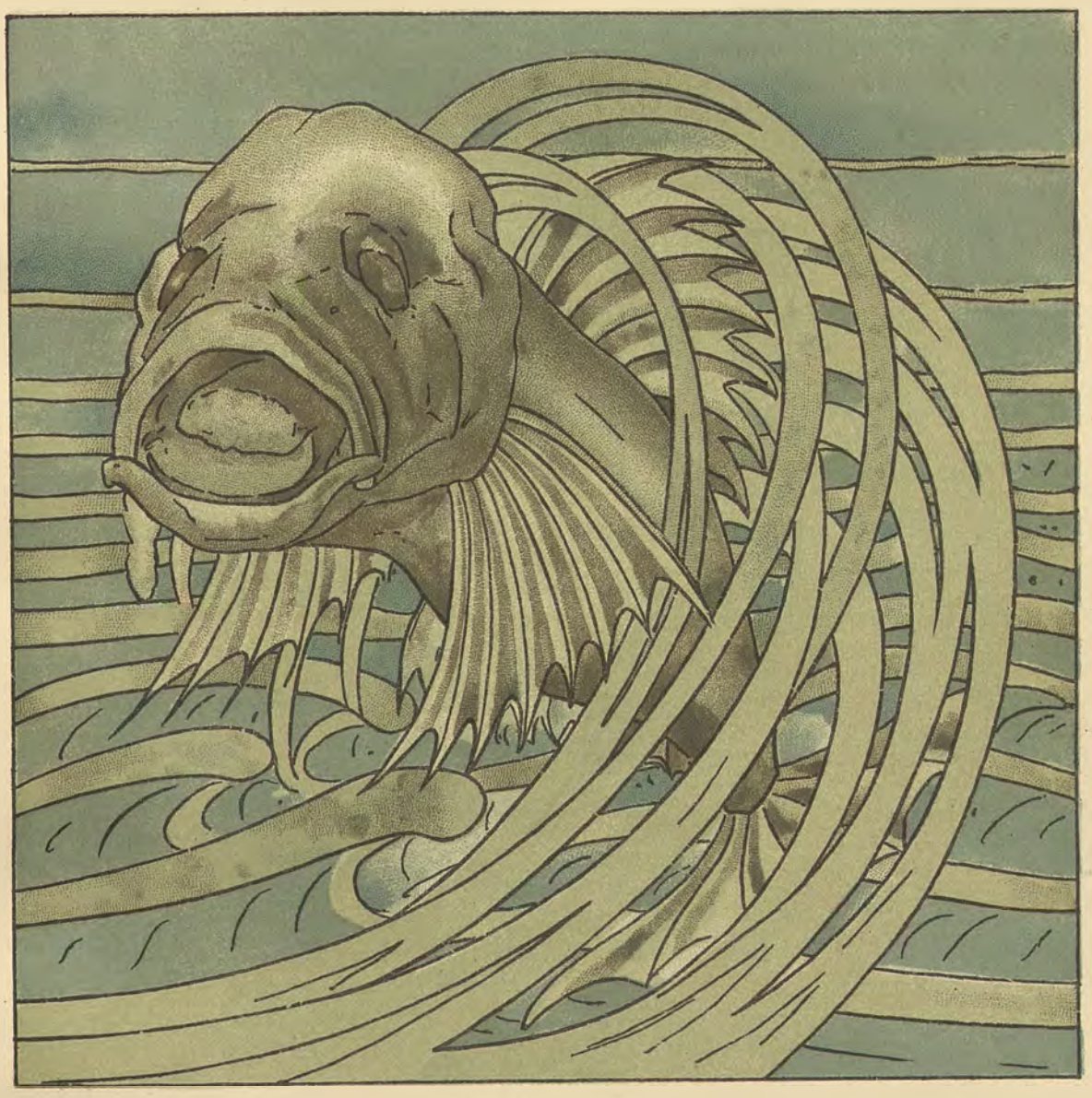
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

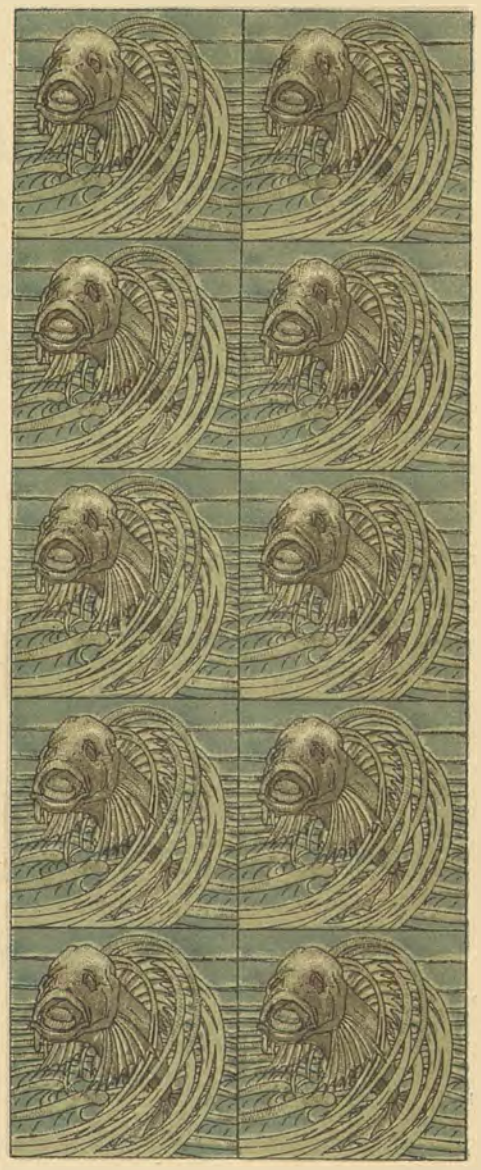
ULRICO HOEPLI - Milano.

SCALE NEI PALAZZI PALLAVICINI E PARODI A GENOVA. — SEC. XVI.

(Fot. ROSSI — Eliot. JACOBI)

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



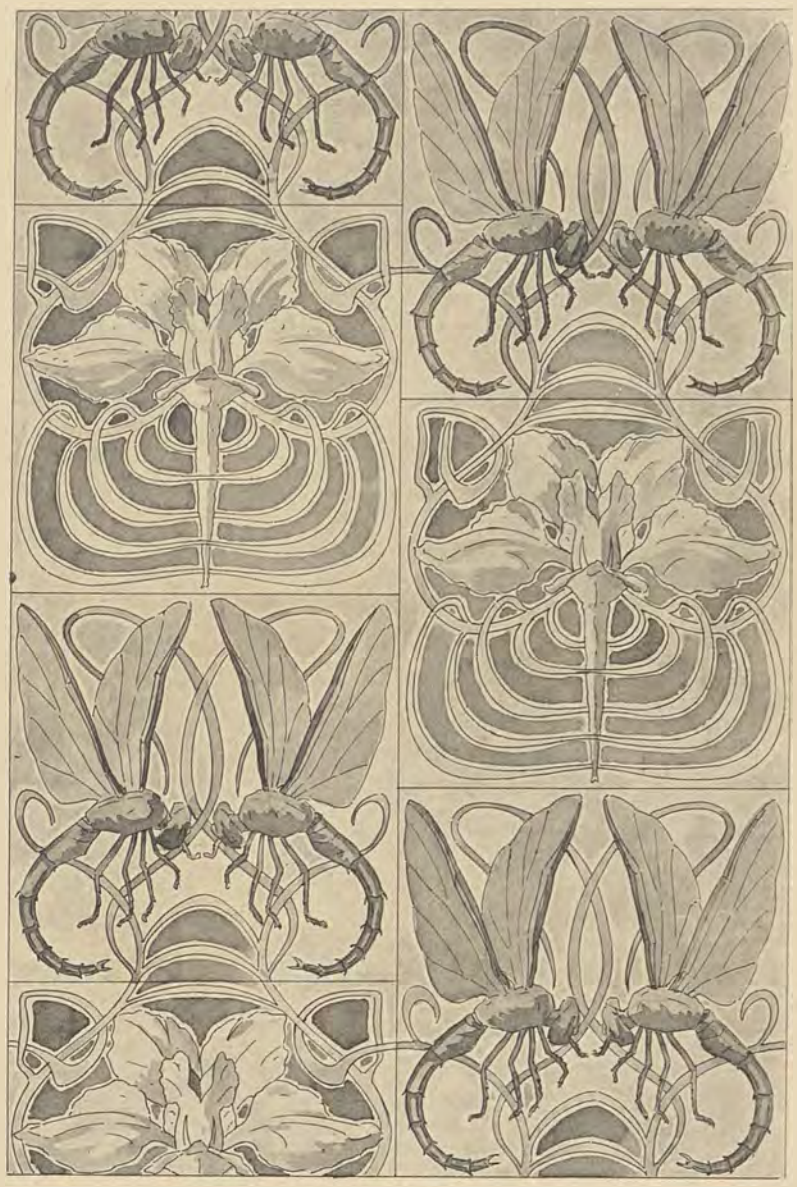


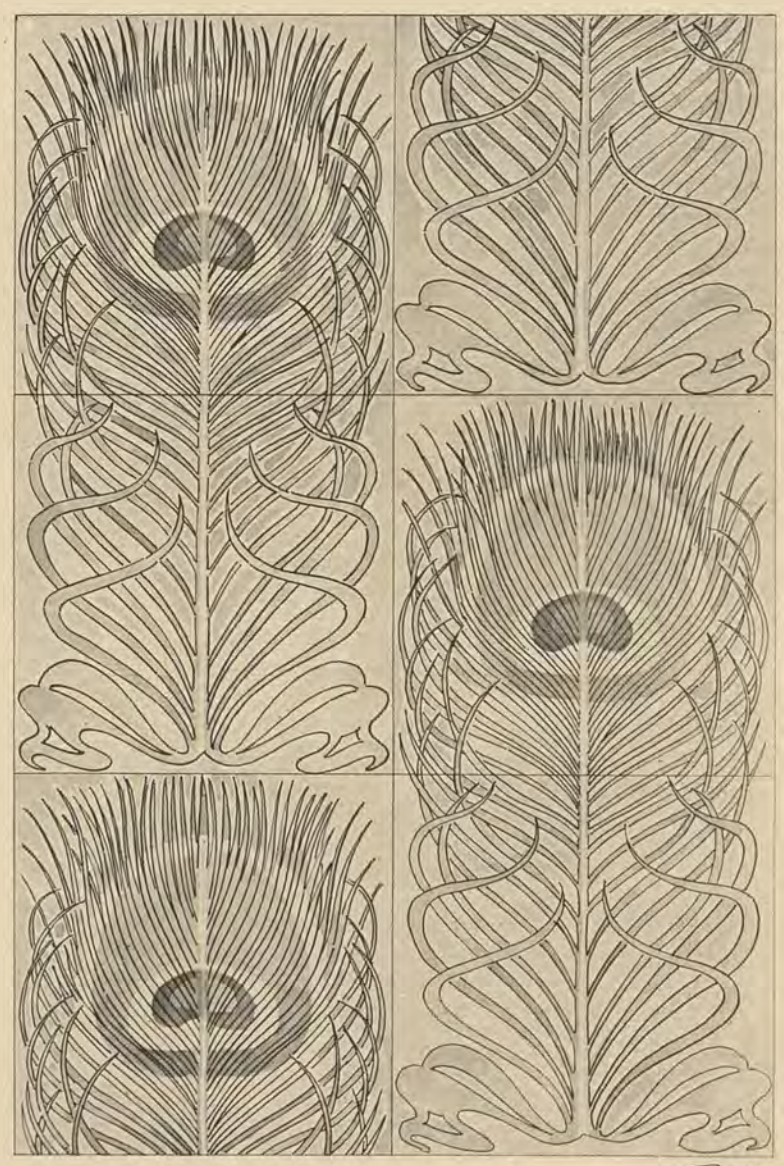
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

PIASTRELLE MAIOLICATE PER PAVIMENTI O RIVESTIMENTI DI PARETI.
Composizioni dell'*Arte Italiana decorativa e industriale.*

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

MATTONELLE MAIOLICATE PER PAVIMENTI E RIVESTIMENTI DI PARETI. — STILE ODIERNO. — COMPOSIZIONE DELL'*ARTE ITALIANA DECORATIVA E INDUSTRIALE*

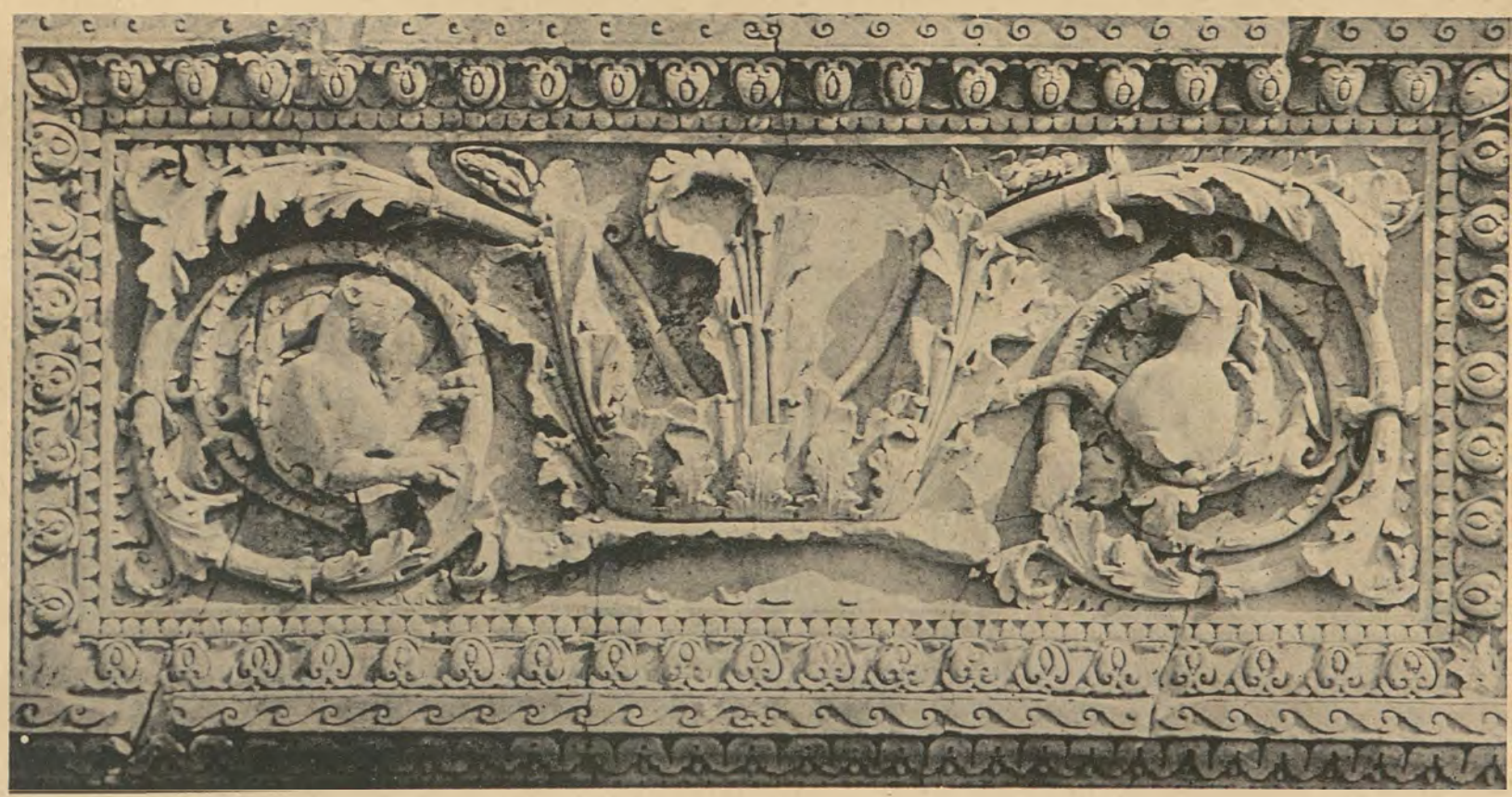
(Eliot. JACOBI)

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

FREGI DI MATTONELLE MAIOLICATE. — STILE ODIERNO. — COMPOSIZIONE DELL'*ARTE ITALIANA DECORATIVA E INDUSTRIALE*
(Eliot. JACOBI).

BIBLIOTECA ... TORINO

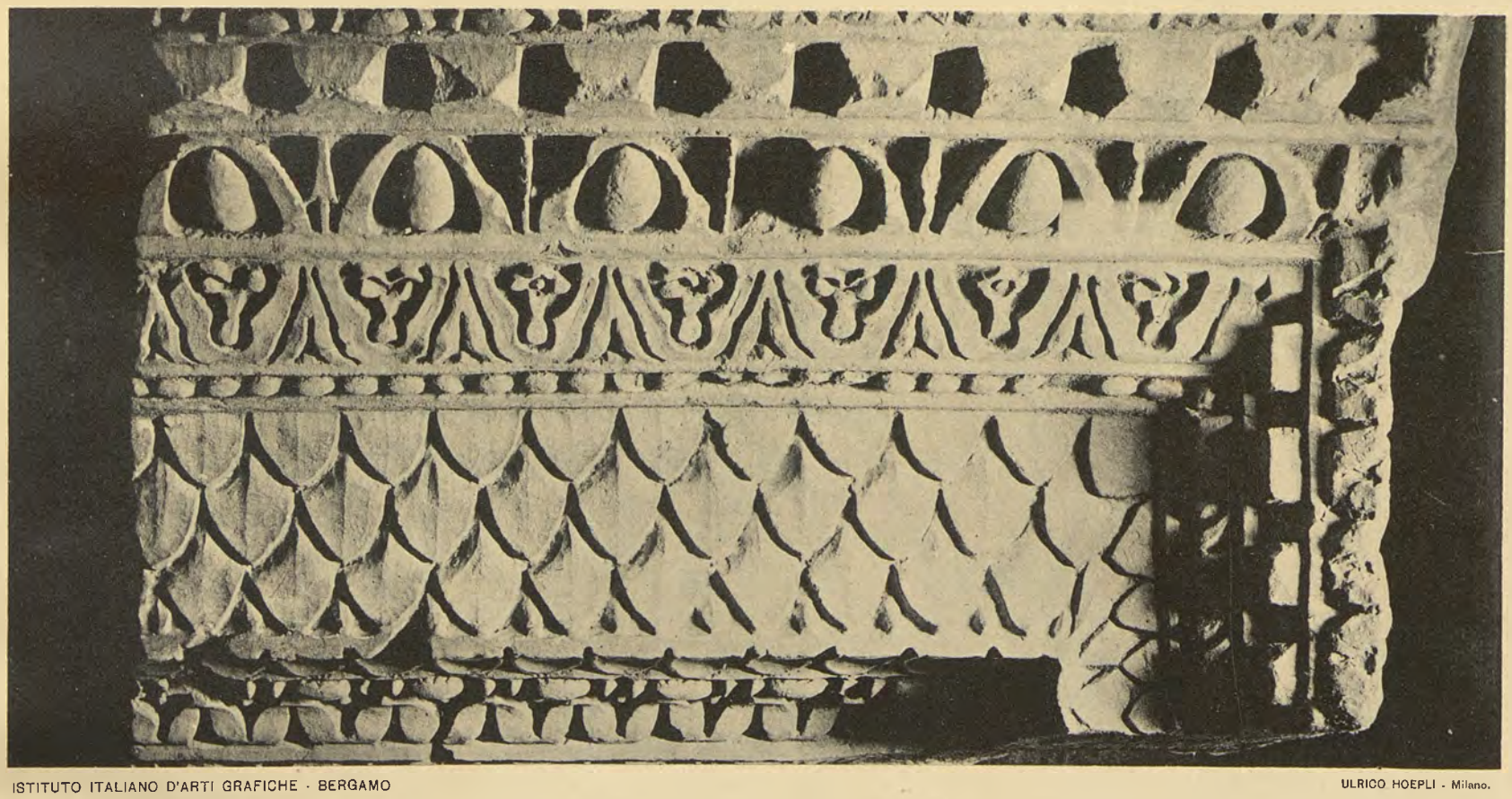


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

FREGI ANTICHI ROMANI: 1 E 2 NEL MUSEO LATERANO; 3 E 4 TROVATI NEGLI SCAVI DEL FORO ROMANO.

(Fot. MOSCIONI – Ellot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



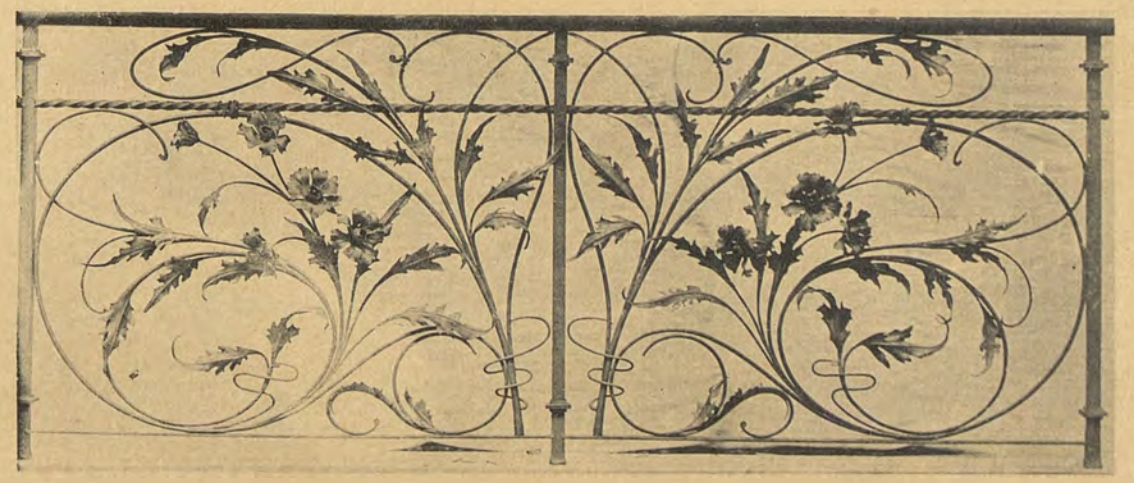
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

1. ARA ROMANA NEL PALAZZO CORSINI. — 2. FRAMMENTO ROMANO NEL TABULARIO.

(Fot. MOSCIONI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

20



POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

LAVORI IN FERRO BATTUTO ESEGUITI NELLA OFFICINA CALLIGARIS A UDINE.

(Eliot. JACOBI).

POLITECNICO
TORINO
BIBLIOTECA

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO