















th.  
2083

203

POLITECNICO DI TORINO  
INVENTARIO N. 34803  
BIBLIOTECA CENTRALE

ARTE ITALIANA  
DECORATIVA E INDUSTRIALE

ANNO I





PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA

VENEZIA

NEGATIVE FOTOGRAFICHE ORESTE BERTANI — POSITIVE IN ELIOTIPIA CARLO JACOB  
STAB. TIP.-LIT. FERRARI, KIRCHMAYR E SCOZZI



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



ARTE  
ITALIANA  
DECORATIVA  
ED  
INDUSTRIALE  
—  
ANNO PRIMO

FERD. ONGANIA EDIT.  
MDCCCXC-XCI





ARTE  
FAMILIARI  
LIBER



# ARTE ITALIANA DECORATIVA

E

## INDUSTRIALE

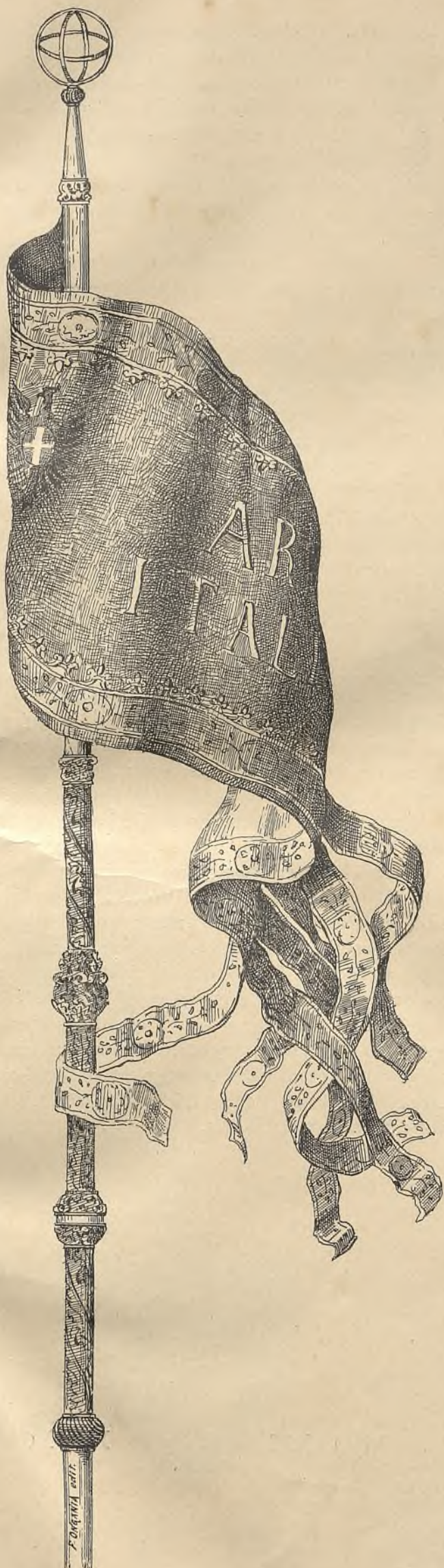


### PROGRAMMA

Questa pubblicazione vorrebbe riescire bella; ma più che bella, utile. Non è un'opera di gran lusso, destinata a figurare sulle tavole dei ricchi salotti, o a giacere nella libreria dei dilettanti d'arte. Si rivolge sì indirettamente anche agli amatori di curiosità artistiche, storiche ed archeologiche, alle persone danarose e di buon gusto, le quali sanno trovare nello studio degli oggetti rari e graziosi uno de' più raffinati piaceri dell'intelligenza; ma il fine diretto è più largo ed insieme più pratico.

Il nostro Periodico s'indirizza ai decoratori d'ogni sorta, agli ebanisti, agli stipettai, agli orefici, ai modellatori per fonderia, agli stuccatori, agli scarpellini, ed altri simili artefici, a tutte le officine in cui l'arte può mettere qualcosa delle sue gentilezze, a tutte le scuole ove s'insegna il disegno per applicarlo alle industrie. Offre un'abbondante copia di modelli scelti fra le migliori opere italiane di ogni tempo, figurati con quei mezzi migliori di riproduzione, che in questi ultimi anni si seppero trovare o perfezionare, illustrati compiutamente dal lato artistico e dal lato tecnico; sicchè l'oggetto rappresentato e descritto apparisca in tutti gli aspetti suoi, in tutte le sue minuzie e in ognuna delle sue qualità di materia e di manifattura. Così l'officina, la scuola, l'artefice avranno innanzi tali esemplari da poterli, volendo, riprodurre con iscrupolosa esattezza. Il difetto degli Italiani consiste spesso nel contentarsi del *pressappoco*. Noi non vorremmo caderci mai; tanto più che se nelle arti superiori un certo che di vago e di indeterminato può sembrare attraente, nell'arte industriale non può riescire altro che riprovevole e dannoso.

Il bisogno di un periodico affatto italiano, il quale tratti esclusivamente dell'arte nelle sue relazioni con le industrie, è sentito da molti anni fra noi. Parecchi tentativi vennero fatti in varie Provincie per fondarne qualcuno; ma pochi mesi, talvolta poche settimane bastarono a quei fogli per nascere, languire e morire. Eppure nel nostro paese alcune





vecchie e belle industrie continuano a fiorir rigogliose, altre sorgono qua e là piene di fervida vita, e Stato, Provincie, Comuni, Società fanno generosi sacrifici per arricchire Musei e collezioni, per creare e svolgere scuole superiori d'arti industriali, scuole medie e primarie di artefici e di operai; nè apparve mai come oggi indispensabile una pubblicazione, la quale serva degnamente di guida e di sprone a codesta piacente e proficua parte del lavoro nazionale. E non di meno, per quanto sia vivo in noi il desiderio del meglio, e pure sentendoci attivi e animosi, non ci saremmo forse arrischiati nella difficile impresa se il regio Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, per amore a quell'arte utile, la quale, è affidata alle sue cure, e per vantaggio delle moltissime scuole da esso piantate o sovvenute, non ci avesse offerto un efficace soccorso morale e materiale.

Così potremo sperare di sciogliere a poco a poco il nostro paese dal lungo tributo verso gli autori e gli editori stranieri; ai quali, del rimanente, sarebbe brutta ingiustizia se gli studiosi italiani non professassero la più schietta riconoscenza. Come i nostri monumenti architettonici, così le nostre insigni e squisite opere dell'arte decorativa e industriale si devono troppo spesso conoscere nei libri e nei periodici, che giungono d'oltralpe. Non in tutti, per verità, si riscontra il giusto e proprio carattere ornamentale italiano, nè si trova quello sviluppo di particolari, di piante, di sezioni, senza cui, rimanendo dubbiosa la conoscenza del rilievo, non è dato tradurre la rappresentazione piana nel modello solido. Le vedute piccole e prospettiche possono riescire vantaggiose per destare la fantasia di artisti provetti; ma non servono allo studio sicuro del disegno, nè alla soda intelligenza delle applicazioni industriali. E un'altra pecca delle pubblicazioni straniere, comprese le rinomate di Owen Jones e del Racinet, consiste nel non mostrare quasi mai a quale insieme architettonico o decorativo appartenga il dettaglio riprodotto. Ora un dettaglio è come una frase in un periodo, come una pagina o tutt'al più un capitolo in un libro: un dettaglio isolato non basta a chiarire nè la ragione dell'esser suo, nè lo stile. La parte si compenetra nel tutto.

Criticare è facile. Sapremo noi scansare i difetti, che osserviamo negli altri? Il lettore può, in parte, giudicarlo dai primi numeri di saggio: e diciamo *in parte*, perchè in una impresa tanto ardua e piantata su nuovi concetti occorre un poco di tempo a raggiungere quel grado di pregio cui speriamo di saperla condurre. E nei tre numeri di saggio un'altra cosa ci sia perdonata: l'aver prescelto esemplari d'arte veneziana. Il Periodico deve avere ed avrà, cominciando dal quarto numero, il suo carattere di pubblicazione imparzialmente nazionale. Nessuna provincia sarà negletta, nessuna preferita: ogni cosa bella, purchè italiana, troverà luogo in proporzione della ricchezza artistica delle nostre città grandi e piccole; anzi andremo cercando le pregevoli cose italiane anche nelle doviziose raccolte e nei straricchi musei stranieri. In questo caso pure, s'intende, nessun disegno verrà pubblicato, che non sia tolto direttamente dall'originale.

Ecco, insomma, il nostro intento: giovare contemporaneamente allo studio pratico delle varie industrie artistiche

o arti industriali, che si vogliano dire, allo studio della decorazione ed a quello degli stili ornamentali; fare che la pratica non sia mai scompagnata dall'arte, e che a questa ed a quella le chiare nozioni storiche e, all'occorrenza, scientifiche, illuminino il cammino. Il maestro, l'allievo, l'artefice, il capo officina devono trovare nella nuova pubblicazione ciò che ad essi abbisogna; devono sentire, consultandola, che il loro spirito ed insieme la loro mano ne cavano giovamento. Ci proponiamo dunque:

I. di scegliere gli esemplari in modo che servano al vero ammaestramento di ogni sorta di decoratori e di ogni varietà di artefici;

II. di abbondare nei disegni grandi al vero e negli sviluppi grafici;

III. di mostrare a quali composizioni architettoniche od ornamentali appartengono i dettagli riprodotti;

IV. di figurare ornamenti ed oggetti con il carattere preciso della loro forma e l'intonazione giusta dei loro colori;

V. di chiarire i disegni per le industrie artistiche con gli opportuni svolgimenti ed ammaestramenti tecnici, scientifici e storici; sicchè al proposito, per esempio, di certe belle manufatture, come quella delle stoffe, converrà toccar qualche cosa di chimica elementare, al proposito delle opere di ebanista qualche cosa delle qualità dei diversi legnami, al proposito di un lavoro in bronzo qualche cosa dei vari metodi di gettare in metallo, e via discorrendo. E poi sempre bisognerà indicare il tempo e lo stile degli oggetti e delle decorazioni, e l'autore, ove si conosca, e i relativi casi storici importanti o curiosi, perchè l'intelletto deve coltivarsi d'accordo con l'occhio e con la mano, ed il gusto, il raziocinio e lo spirito critico hanno da esercitarsi insieme.

Un'ultima avvertenza: questo Periodico non s'imbrancherà in nessuna scuola, in nessuna confraternita artistica. Manterrà la propria indipendenza persino in faccia al passato, abbracciando Etruschi e Barocchi, Medio Evo e Rococò, e cercando nel classicismo antico ed in quello del Risorgimento il vario genio italiano, non la comoda convenzione accademica. Perciò tutti gli artefici, tutti i maestri possono stare con noi, compresi quelli i quali s'affiannano a escogitare l'arte nuova fuori di ogni tradizione; giacchè per essere ben certi di non cadere in nessuna reminiscenza, o bisogna godere della ignoranza perfetta, il che oramai è impossibile, o bisogna conoscere appieno ciò che le età trascorse hanno saputo operare.



M D CCC

XC - XCI





I.

## ORNATO IN BRONZO

*sulla Campana della Torre dell' Orologio in Venezia*

— vedi Tavola I. —



Chi visita o studia attentamente i lavori decorativi dipinti o scolpiti nel bel tempo delle arti, così del Medio evo come del Rinascimento; chi scorre la storia o la cronaca artistica di quei tempi è impressionato vivamente da due fatti caratteristici e di una grande importanza, non solo per lo studio delle arti del disegno, ma altresì per la conoscenza degli uomini che le esercitarono allora, e per la cognizione intima del loro pensiero, e dei moventi dell'animo profondo, che gli facevano agire ed operare.

Chi sale le alte impalcature che per avventura si costruiscono per bisogni edilizi, o con un possente binocolo avvicini a' suoi occhi nei loro minimi particolari le alte ed oscure vólte dipinte nelle chie-

se monumentali dell'Italia nostra, e nei celebri nostri palazzi decorati a pitture, a stucchi ed a sculture, vede con

meraviglia come le parti più lontane, le meno evidenti, quelle che naturalmente sfuggono all'analisi e quasi allo sguardo, sono eseguite con tutta l'accuratezza, l'amore, la passione colle quali sono condotte le parti più vicine e maggiormente esposte allo sguardo degli intelligenti e però meglio apprezzate.

Il fatto al quale accenniamo si ripete costantemente ed in più luoghi in Italia e fuori, ed è in relazione coll'altro fatto non meno caratteristico, che in molti casi il nome del valente decoratore rimane ignoto od è indicato con un nome proprio semplicissimo ed oscuro, e senza che rimangano prove che gli artefici abbiano cercato in qualche modo di far parlare di sè e del lavoro da essi fatto i contemporanei ed i futuri. Giova mettere questi due fatti a riscontro colla mania di pubblicità, colla fame divoratrice di lode da cui sono tormentati al nostro tempo generalmente artisti ed artefici e colla tendenza dell'arte d'oggi alle impressioni sbazzate, indicate soltanto in modo poco definito, tanto che il finire accuratamente e il render conto della forma nelle figure, nelle decorazioni, nell'ornamento viene giudicata quasi una colpa artistica e certamente una mancanza di deferente rispetto ai nuovi verbi, una mancanza di *modernità*, parola nuova ed indefinita che riassume tutto un sistema di precetti, molti dei quali sono in grande disaccordo colle idee artistiche dominanti nei secoli XV e XVI.

La nostra pubblicazione, che vede la luce sotto il dominio di un alto pensiero educativo, e che si prefigge di offrire a' suoi lettori una serie di studi molto coscienziosi



sull'arte decorativa, rendendo di diritto comune i tesori di tutti i tempi artistici di cui l'Italia è ricca, illustrandoli con brevi ragionamenti che abbiano per punto di partenza e per ultimo fine il bene generale delle arti decorative, terrà conto grande di queste caratteristiche salienti dei diversi tempi della storia della decorazione, pubblicando documenti che abbiano il valore eterno delle cose indiscutibilmente belle.



FIG. 1. Medaglia  
sulla campana dell'Orologio.

Con tali intenzioni noi incominciamo l'opera nostra pubblicando le belle riproduzioni in eliotipia degli ornamenti, che decorano la campana di bronzo del celebre orologio di S. Marco, sulla quale da secoli i famosi *mori* battono le ore.

La nostra Torre dell'orologio è tale opera architettonica nel suo insieme, così nota e di tanta fama, che davvero non crediamo di doverla descrivere; nè pensiamo dover discutere una volta di più se si debba ad Antonio Rizzo

od ai Lombardo, a Fra Giocondo, come dissero alcuni, od a quel Gerolamo tedesco, che disegnò il *Fondaco dei Tedeschi*.

Essa fu incominciata nel 1496, perocchè Marin Sanudo ci lasciò scritto: « Adì 10 Zugno 1496 fò dato principio a » butar zoso le case al intrar de Marzaria in la piazza de » San Marco supra el volto, per far le fondamenta di un » horologio multo excelente.... »

Due anni e sette mesi bastarono ad erigere quella fabbrica, malgrado la guerra dispendiosa che allora ferveva, e lo stesso Marin Sanudo racconta come il giorno primo di febbraio 1499 *more veneto* il pubblico potè ammirare il nuovo orologio. « In questo zorno primo de Fevver a hora » andava el Prencipe per piazza, per andar a Vesparo a » Santa Maria Formoxa, fo aperto et scoperto la prima » volta l'horologio ch'è sulla piazza sopra la strada va in » Marzaria, fa cum gran inzegno, et bellissimo. »

Si era in pieno Rinascimento, e tutto si risentiva delle squisitezze artistiche di quel tempo. La macchina dell'orologio era lavoro ingegnoso e meraviglioso per quei tempi di un Maestro Gian Paolo Rainieri, da Modena o Parma che sia, il quale ne aveva già costruito uno consimile per la città di Reggio di Modena. I quadranti erano bellissimi e d'un effetto artistico gradevolissimo; la campana, poggiata sopra una colonna di ferro, e le due grandi figure di bronzo s'accordavano con felice contrasto di colore al marmo bianco, al bronzo, all'oro ed allo smalto azzurro, in modo veramente degno della Regina del colore e della patria dei più celebri coloristi.

La campana, destinata ad ornare la parte più alta della torre sfuggiva all'analisi minuta; disegnandosi sull'azzurro del cielo staccava in tono, ed era sufficiente per l'effetto decorativo che avesse una buona linea generale e qualche decorazione largamente sbazzata. Ma nè il severo e delicato gusto del tempo, nè il modesto artefice che la produsse la intendevano a questo modo.

La campana venne fusa nell'anno 1497. Intorno al suo lembo inferiore gira la seguente iscrizione in lettere maiuscole di rilievo:

OPVS. SIMEONVS. FECIT. IHS. MCCCCXCVII.  
ADI. PRIMO DECEMBRIO.

Essa misura in altezza metri 1, 56; il suo diametro interno non compresa la grossezza, è di metri 1, 27.

Oltre la iscrizione surriferita, la parte esterna della campana è decorata verso la estremità superiore da un fregio

ornamentale in basso rilievo, del quale pubblichiamo una parte. Sono inscritte in esso quattro medaglie, due delle quali ripetono lo stemma gentilizio del doge Agostino Barbarigo, regnante in quell'anno, e le altre due il leone *in moleca* simbolo di S. Marco.

Questo fregio è di un gusto squisitissimo come pensiero e come disegno, mentre è pure di una finezza e spigliatezza ammirabili di esecuzione plastica: e ricorda le più belle decorazioni scolpite della Chiesa dei Miracoli. Con quanta cura e con quanta sapienza sono modellati quegli uccelletti e quelle gentili fantasie ornamentali, e qual mano felice nel modellare la cera ebbe quel modesto Mastro Simone, che a quell'altezza, in una campana che pochi avrebbero veduto d'avvicino, si diede la pena di modellare un fregio come avrebbe plasmato in un'opera di oreficeria o nella cancellata di bronzo d'un ricco altare per la basilica di S. Marco!

In questo modo, come s'è detto in principio, intendevano l'arte i coscienziosi artefici del bel tempo passato.

## II.

### ARA BACCHICA

NEL MUSEO ARCHEOLOGICO MARCIANO

— vedi Tavola 2 —

Il disegno qui appresso illustra un marmo antico, che si conserva nel Museo Archeologico della Biblioteca Marciana ed è uno degli oggetti più preziosi di questa preziosa Raccolta. È un'ara triangolare, o meglio un fram-



FIG. 2. — Ara bacchica nel Museo Archeologico Marciano.

mento di un'ara dedicata a Bacco, che fu cagione di molte dispute fra gli antiquarî.

Nella cornice, che termina agli angoli con tre teste di Giove Ammone, sono scolpite maschere di satiri e Sileni, tralci di vite, grappoli e sfingi. I plinti sono decorati da fiori, crotali, tirsì e panieri. I fregi, specie i tralci di vite,



sono copiati scrupolosamente dal vero. È notevole come gli antichi, segnatamente i Romani, ricorressero alla schietta imitazione della natura nelle loro ornamentazioni architettoniche e pittoriche, dando ammirabili esempî di ciò che una nuova scuola vorrebbe ragionevolmente fare al dì d'oggi: cavare dalla verità dell'immensa natura vegetale un nuovo stile. In ciascuna delle tre faccie dell'ara è scolpita, con isquisito magistero, una figura danzante di donna. Due rappresentano baccanti, chiamate *jerodule*, che ballano una danza misurata, regolare, accompagnata dai movimenti delle braccia. Sono appena ricoperte da una corta veste, disegnante le forme. Una ha il capo coronato di rose e ambedue di foglie lunghe e strette, che potrebbero essere d'asfodello o meglio di giunchi palustri, come nelle *jerodule* danzanti delle monete di Abdera della Tracia.

L'altra figura rappresenta una Menade, mirabile pel modo con cui è espressa la violenza del moto. Tutto il corpo è ricoperto da una tunica lunga, agitata dal vento: il petto da una pelle di cerbiatto. Il *peplidio* è spiegato e teso dietro il tergo della baccante, che corre nell'orgia, colla faccia rivolta al cielo.

Il Valentinelli, nella illustrazione dei marmi scolpiti nel Museo Archeologico della Marciana, citando il giudizio di eruditi scrittori, afferma che queste basi, da alcuni credute are, se non originali indubbiamente copie antiche, offrono, sotto forme attraenti di ricca composizione, la rappresentanza dei misteri bacchici. Ma, lasciando ogni disquisizione erudita, è certo che, dinanzi a quelle leggiadre forme d'ornamenti e figure, sfolgorerà alla fantasia d'ogni amatore il raggio luminoso della divina arte antica.

P. G. MOLMENTI.

### III.

## Il candelabro in bronzo

IN SANTA MARIA DELLA SALUTE A VENEZIA

— v. Tavola 3 e Dettaglio 3a sino 4a —

L'uso dei candelabri è anteriore certamente alle civiltà greca e romana, ma ad ogni modo gli esemplari veramente artistici di queste suppellettili, destinate agli usi domestici o religiosi risalgono ai tempi classici, e furono elemento assai prediletto nella decorazione, onde si veggono riprodotti anco nei pilastrini o nei fregi dei monumenti.

Il medio evo diede una nuova linea al candelabro, adornandolo di animali fantastici e di fogliami e musaici così nel bronzo, come nel marmo; e questo uso durò fino al secolo decimoquinto quando con esso gli artisti del rinascimento arricchirono gli stipiti delle porte e i ripari delle ampie scalee.

L'economia dello spazio non ci consente di parlare dei candelabri anteriori al secolo XVI di cui va ricca specialmente l'Italia (1); moveremo i nostri passi da quello che Andrea Briosco detto il Riccio ideò e pose in opera fra gli anni 1507 e 1515 in S. Antonio di Padova, lasciandoci un vero capolavoro, nel quale mal si cela una certa impronta di paganismi sotto la parvenza dei simboli (Fig. 3).

(1) Stupendi modelli di candelabri sono quei tre ora nella R. Accademia di Belle Arti, destinati a sostenere le urne delle votazioni nel Maggior Consiglio di Venezia, eseguiti da Alessandro Leopardi sul finire del secolo XV. Il Selvatico giudica questi lavori: « così belli per forma e per composizione, che appena nei bronzi di Ercolano e Pompei è dato vedere un gusto tanto squisito ». Altri modelli si possono vedere pubblicati nelle opere editte dall'Ongania, e specialmente nella *Basilica di S. Marco* e nel *Tesoro di S. Marco*.

Imperciocchè se quell'opera è eccellente così nella linea come nella modellazione delle singole parti, ci ricorda d'altronde i modelli greci e romani ai quali il Briosco chiese ispirazione, e tanta impressione ebbe a riceverne, da potersi dire senza tema di esagerare che il sentimento di quegli stili egli avesse assorbito nel sangue ed in ogni fibra.

Accanto all'opera del Briosco vengono i due candelabri, che Maffeo Olivieri da Brescia modellò prima del 1527 per commissione del vescovo Altobello Averoldo, il quale volle farne presente alla Basilica Marciana (Fig. 4). Ed anche nelle singole parti di questi, la paganismi regna sovrana, le testine dei cherubini si frammischiano ai mostruosi mascheroni, le figurine simboliche mal reggono al confronto dei satiri e delle nudità che l'artefice volle profondervi.

Autore di un terzo candelabro (Fig. 5) fu Alessandro Vittoria, discepolo del Sansovino, il quale, sprezzando il maestro, e seguendo lo stile accarezzato dalle tendenze del tempo in cui visse, fece riflettere anco in quest'opera la specialissima indole sua; causa, a parere del Selvatico, sdegnoso di ciò che risente alcun poco del barocco, di quel decadimento dell'arte, il quale doveva di poi degenerare in vergognosa corruzione. Il candelabro fu eseguito intorno al 1571 per la Cappella del Rosario in Ss. Giovanni e Paolo.

È ad uno scolare del Vittoria, senza alcun dubbio



Fig. 3. Candelabro di Andrea Briosco detto il Riccio  
— Chiesa di S. Antonio in Padova —

vissuto negli ultimi anni del secolo decimosesto o nei primi del decimosettimo, ad Andrea di Alessandro bresciano che spetta la paternità del candelabro esistente in S. Maria della Salute, candelabro che si reputò degno di essere illustrato in questo periodico; imperciocchè se gli esemplari di età anteriore devono considerarsi opere di arte eccel-





lenti, in questo, con meno purezza di linea, appare un'abbondanza maggiore di concetti e di forme, sicchè, non solo l'arte del modellare per opera di fusione, ma altre arti ancora possono cavarne profitto.

Andrea di Alessandro volle lasciare così inciso il suo nome nella parte inferiore del candelabro: AND. DI ALESSAN. BRES. F., ma di lui non ricercarono notizie gli storici dell'arte, e di quest'opera si sa soltanto che venne trasportata nel 1656 dall'Isola di S. Spirito alla Chiesa della Salute (1).

\*  
\* \*



FIG. 4. Candelabro di Maffeo Olivieri  
— Basilica Marciana —

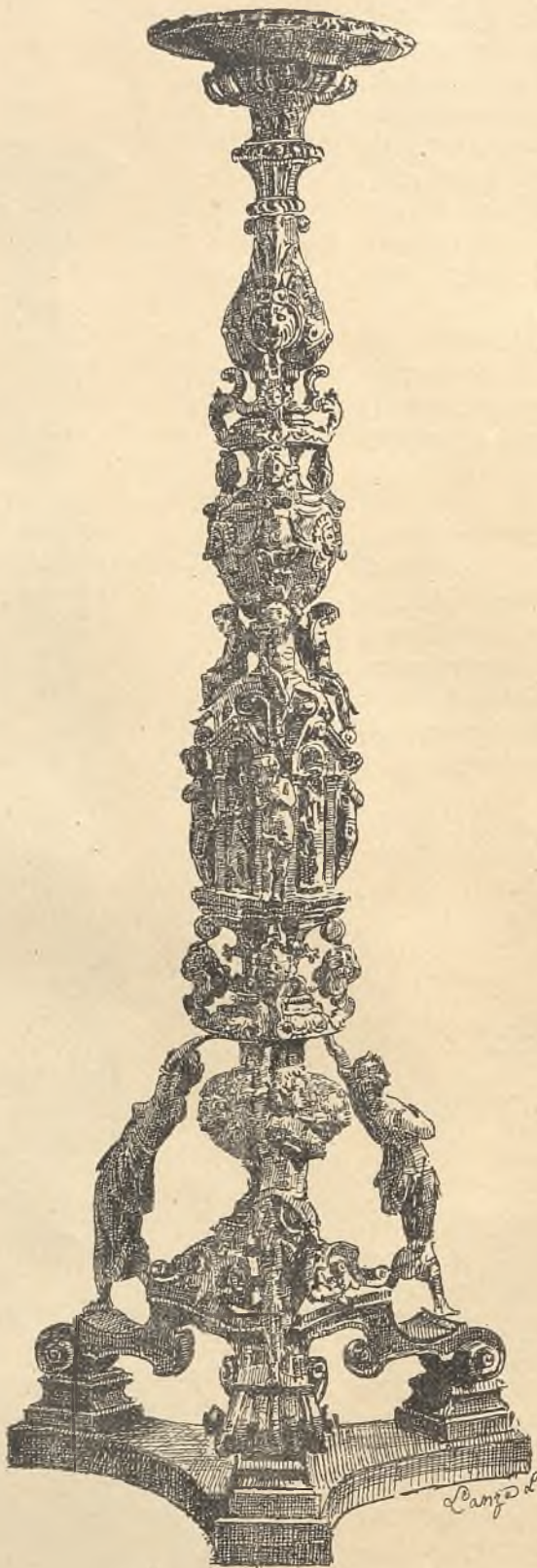


FIG. 5. Candelabro di Alessandro Vittoria  
— Museo civico di Venezia —

Del candelabro si riprodusse qui geometricamente ogni parte nella grandezza originale. Esso misura m. 2.13 di altezza e m. 0.84 nella base più sviluppata. Questa ha forma triangolare, e la mantiene per tutta la linea del monumento, restringendosi man mano che prosegue verso la parte superiore, coronata di un disco orizzontale destinato a portare il cero.

Tre grandi zampe di leone alternate con teste di cherubini reggono la base, la quale posa sopra uno zoccolo, sgusciato ed ornato di rosoni e di foglie di quercia, che rendono un insieme assai gradevole. Sullo zoccolo stanno tre sfingi alate, simbolo della scienza, e, secondo gli antichi, dell'inganno nella fede. Le sfingi hanno corpo di donna fino alla cintura; la parte posteriore è a forma di leone. Modellate assai diligentemente, hanno il volto riguardante all'insù e dimostrano una freschezza giovanile, un'espressione ascetica ammirabile. Reggono sul dorso un'ara di forma triangolare, che dovrebbe essere il corpo principale del monumento. Quest'ara è interrotta, nelle linee che avrebbero potuto sembrare troppo crude, con festoni di fiori e fettucce annodantisi alle sfingi.

Le tre facce dell'ara, incorniciate da ovoli e da ricci, recano altrettanti bassorilievi, rappresentanti la *Discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli*, la *Predicazione di Cristo* e l'*Annunciazione*. In questa parte però l'artefice, benchè costretto a modellare una quantità di figurine, mostra uno sprezzo pel bassorilievo, che non viene giustificato, sebbene veggasi il tentativo di aggiustarne i contorni e l'insieme con un minuzioso ritocco. Ciò varrebbe a dimostrare come al modellatore fossero ignoti i segreti del bassorilievo, che i suoi predecessori aveano conosciuto tanto perfettamente. Certo egli avrà tenuto conto essere quelle composizioni secondarie nell'insieme dell'opera, ma allora perchè tanta diligenza di esecuzione nella parte superiore del candelabro?

Appoggiano sui ricci dell'ara tre statue muliebri sedute, che raffigurano le sibille Eritrea, Delfica ed Agrippa, le quali recano i loro nomi sui cartocci che tengono in mano (ERITHEA, DELPHICA, AGRIPA). Buona è la fattura loro, spontanei i partiti delle pieghe. Lo scultore ponendo a decorazione del candelabro queste figure profetiche, le quali reputavasi avessero annunciata la nascita e gli avvenimenti della vita di Cristo, seguì la tradizione degli artisti, che dal medio evo al più tardo rinascimento dell'arte ce ne lasciarono stupende rappresentazioni d'arte plastica e pittorica.

Il corpo, che a guisa di tabernacolo si innalza fra le statue delle Sibille, ci annuncia più delle parti precedenti l'*audacia* sfrenata del seicento e ci trasporta alle opere di stile francese del tempo di Luigi XIV. Le arricciature, le volute sulle quali stanno assisi tre angioletti con istrumenti musicali, mostrano quanto potente fosse la fantasia dell'autore, quanta la perizia

(1) Nell'*Inventario delle argenterie e suppelletili sacre* erano nella Chiesa di S. Spirito e consegnate ai Padri Somaschi di S. Maria della Salute per decreto del Senato in data 29 Dicembre 1656 — (Archivio di Stato in Venezia — *Mani Morte* — S. M. della Salute, b. 120) trovasi: « un detto (candelabro) di bronzo grande con figure serue per... col suo pedestal di marmo fino nero ».



nel saper maneggiare la stecca, senza pentimenti, senza preoccupazione del risultato. E questa franchezza, che derivava propriamente dall'indole del tempo, dai precetti michelangioleschi penetrati nelle fibre dei nostri artisti, si rivela oltrecchè nelle Sibille e negli altri ornamenti, in quelle tre figurine di Mosè, di Giosuè e di Davide, i profeti dell' antico Testamento che stanno nelle faccie principali del candelabro.

La linea del candelabro, che v'è come si disse, restringendosi man mano che prosegue verso la sommità, viene a formare nella parte superiore un gruppo a foggia di vase, sostenuto da tre sfingi femminili alate, ed ornato da tre teste di ariete, simbolo usato dai romani e dai cinquecentisti, a figurare il Cristo immacolato, gli Apostoli, la forza cristiana. Alle corna degli arieti si annodano festoni, che fingono una specie di panneggiamento e fanno sfondo alle tre figurine di Abramo, Giacobbe ed Isacco: i due primi in sembianze senili con vesti severe e ricche, l'ultimo in abito succinto e dall'aspetto giovanile; ABRAM, IACOB, ISAAC, sta scritto sul cartello che ognuno di essi tiene in mano.

Non troppo opportunamente collocate, per la destinazione sacra del candelabro, potrebbero sembrare quelle tre figure di uomini inginocchiati e privi delle braccia, che hanno l'aria di schiavi, e stanno quasi a dimostrare la forza delle virtù che loro stanno accanto, personificate in tre figurine femminili, pure di stile, efficaci nell'espressione.

Il disco o piatto del candelabro è decorato nella parte inferiore da sfingi e mascheroni e da un intreccio di fogliami, al quale appoggiano una mano tre figure muliebri palliate, col seno seminudo, mentre coll'altra mano accostata al petto o alle gambe, quasi in atto pudico, trattengono la veste che ne disegna elegantemente le forme.

Esaminando con un pò di cura questo candelabro, riesce evidente l'analogia che presenta il suo insieme con quello del Briosco esistente in Padova, sul quale l'autore certamente fece uno studio accurato e minuzioso. Le sfingi, i putti che suonano, le figurine di schiavi, le teste di ariete, la stessa disposizione dei ripiani, sono tutti elementi che lo scolare del Vittoria trasse dal Briosco. Purtroppo la modellazione non fu più così accurata come quella del maestro padovano, ma tale era il gusto del tempo che preferiva la ricchezza dell'insieme alla finezza dei particolari.

Peccato ancora che la fusione del candelabro di S. Maria della Salute sia di gran lunga inferiore nell'esecuzione a quella dell'opera del Briosco. Eppure la tecnica dovea essere

eguale al secolo XV, come al XVII, e della fusione così detta a *cera perduta* non si erano dimenticati i processi.

Non sarà ignoto allo studioso questo sistema di fusione che venne usato, e si usa tuttavia pel lavoro degli oggetti nei quali si esige somma delicatezza. Eseguito il modello in creta, si prepara un abbozzo di minori dimensioni in terra finissima, rinforzando le singole parti con fili di metallo. Dissecato perfettamente l'abbozzo, si riveste con uno strato di cera, il quale dovrà corrispondere allo spessore che si vuol ottenere nel bronzo.

La cera vien modellata a stecca con ogni cura, anche se l'oggetto da eseguirsi dovesse essere ritoccato. Quando il modello da fondersi è di una certa grandezza, si divide in varie parti che sono i corpi principali, e vanno fusi separatamente. Così dicasi delle figurine e delle altre cose sporgenti o minute. Queste varie parti si coprono di uno strato d'argilla stemperata nell'acqua o nel latte; dissecato il primo strato, se ne aggiungono altri, fino a che siasi ottenuto uno spessore abbastanza rilevante. Così preparato, il modello viene deposto nella fossa scavata, e vi si ammucchia intorno la sabbia necessaria a riempire il vuoto rimasto intorno allo *stampo*. Verrà tosto accesa una fornacetta praticata inferiormente alla fossa, e la cera colerà attraverso agli sfatatoj aperti in varj punti del modello, lasciando fra l'*anima* e lo *stampo* in creta quello spazio che il bronzo fuso riempirà compiutamente. Raffreddato l'oggetto, e ripuliti i singoli pezzi con ferri appositi, si uniscono mediante saldatura, o con viti di bronzo mascherate.

Il fusore del candelabro della Salute mostrossi però poco diligente in questa parte di lavoro, e le viti turbano spesso la grazia della linea, o attraversano malamente il corpo o le membra di qualche statuetta.

Tuttavia il nostro candelabro, a parte i difetti che derivano dall'età in cui fu modellato, è buon saggio di quell'arte fusoria, della quale si hanno splendide tradizioni in Venezia sino dal secolo nono, dalle campane spedite a Bisanzio ai pili di bronzo del Leopardi in Piazza a S. Marco, dalla statua del Colleoni alle sponde di pozzo del Palazzo Ducale. Così si giustifica la valentia dei nostri in quest'arte, così non è a meravigliare se le porte del Battisterio di Firenze, opere immortali di Andrea Pisano, vennero fuse da artefici veneziani.

G. M. URBANI DE GHELTOF.



Candelabro in bronzo del secolo XVI

— Basilica Marciana —





## IV.

## CORNICE IN LEGNO

nella Sagrestia della Chiesa di S. Giobbe in Venezia

— v. Tavola 4. Dettaglio Ia, Ib, Ic —



Quest'opera squisita il cui disegno pubblichiamo ora per la prima volta, come crediamo, riproducendolo diligentemente dal vero, dobbiamo dirla *Ancona*, come udimmo da alcuni, od una cornice, come altri conoscitori la dissero dinnanzi a noi? Accenniamo al dubbio senza preoccuparcene molto, e adoperiamo francamente la voce cornice; prima di tutto perchè intendemmo sempre essere un' *Ancona* un quadro riccamente incorniciato, collocato in una nicchia od appeso sopra un altare, e in secondo luogo un gran quadro. Ora questa che ora tentiamo di illustrare non è, e forse non fu mai, insieme col quadro gentile che contiene, l'ornamento principale d'un altare.

Per buona fortuna nostra, che non siamo nè archeologi nè eruditi nel senso assoluto della parola, questa pubblicazione non è dedicata esclusivamente alle ricerche erudite, curiose e storiche, ma è un libro d'arte offerto a chi lavora ed a chi fa lavorare, dove i documenti artistici disegnati ed incisi si vogliono piuttosto analizzare nelle loro parvenze e qualità artistiche ed industriali, che ricercarne le vicende storiche per le quali passarono o le curiosità aneddotiche che vi si riferiscono: se fosse altrimenti questa cornice non troverebbe posto nelle nostre colonne.

Infatti alle domande naturalissime, che vengono spontanee al pensiero guardando la bella cornice: Da chi fu eseguita? per chi? in che tempo?

fu una ordinazione diretta dei preposti della chiesa? fu un dono? fu un lascito?... a nessuna, diciamo, di queste domande possiamo dare una risposta qualunque basata su documenti.

Alcune Guide accennano ad un piccolo quadro di Giambellino esistente nella Sagrestia di S. Giobbe, ma della cornice nulla.

Udimmo porre in dubbio la autenticità di quel Giambellino, ma non entreremo nella questione. È un dipinto di bello stile, accurato, dal quale traspira una pace sorridente e mistica. Nella disposizione delle figure, nella soave serenità dei volti, nel fondo a paese primaverile e sereno, nella impressione generale, dovrebbe appartenere alla primissima maniera del grande maestro, e certamente appartiene al più bel rinascimento.

Per il carattere e per la purezza dello stile, cornice e dipinto vanno mirabilmente d'accordo, e noi crediamo non possa mai nascere il dubbio che non sieno stati fatti l'una per l'altro, colla ferma intenzione, voluta e studiata, di fare dei due oggetti un insieme armonico e di gusto fine.

Il Sabellico (*De situ urbis*, Venetiis 1449 e 1502 in foglio, a p. 86) dice: *Visitur in parte aedis (S. Job) Joannis quam ille inter prima suae artis rudimenta in apertum retulit*. Ma l'antico autore accenna alla celebre pala magnificata bene a ragione dal Vasari e che tutti ammiriamo, e che intorno al 1815 fu trasportata nella pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti. Ma del piccolo quadro della Sagrestia nulla dice il Sabellico. Che sia poi ben difficile, forse impossibile, trovare notizie antiche autentiche e manoscritte ne daremo la prova pubblicando due note eloquenti trovate fra i documenti delle *mani morte* esistenti nell'Archivio di Stato di Venezia, che riguardano la Chiesa ed il Convento di S. Giobbe:

« I.<sup>o</sup> 1520 p.<sup>o</sup> Agosto — fu fatta metter una Piera Viva » e due arme del Dose Moro et uno de Bd.<sup>no</sup> S.<sup>a</sup> la porta » della Scola con la Seg.<sup>e</sup> Inscriz.<sup>e</sup> M.DXX. CAL. AUGUSTI. — » per solo adornamento non trovandosi in scritto memoria » alcuna per essersi smarrite le scritture, e libri antichi della » ditta Scola ».

« II.<sup>a</sup> 1528, 11 Ott.<sup>re</sup> Giacomo Ronco fu nostro Guard.<sup>n</sup> » (della Scuola di S. Bernardino) questo ha occultato il nostro Giornal del Libro Mastro Vecchio, perchè non si » possa riveder la Sua amministrazione di Anni 52.... » (1).

Noi peraltro non eravamo tranquilli ancora: sapevamo che nell'Archivio di Stato in Venezia, fra le stesse carte relative alla Chiesa ed al Convento di S. Giobbe esiste un *Bilancio ossia incontro de legati della Sagrestia di San Giobbe, Processi progressivamente numerati* al N. 50 intitolato: « Estratto de tempo e sommario delle Scritture e » Libri della Veneranda Scola de S. Bernardino da Siena » in S. Giobbe fatto da G. Bortolo Milesi Attual Guardiano 1708: Venetia ».

Vi frugammo dentro, ma nulla trovammo che riguardi la cornice. Ma cercando G. Bellini ci siamo invece incontrati nel nome di Tiziano, e non sappiamo rinunciare al piacere di pubblicare la piccola notizia, sebbene estranea all'argomento, almeno come prova di fatto che nelle nostre ricerche eravamo sulla buona via.

Ecco la notizia:

« 1558. 11 Giugno fu fatto far lo stendardo per metter » all'abate il giorno della festa di San Bernardino da Tizian Vecellio Cadorino, pittor famoso e costò Scudi 15 » Venetiani ».

Dove è andato quel dipinto? Probabilmente là dove andarono le belle lapidi sepolcrali, le ricche decorazioni scolpite del chiostro che fu vandalicamente manomesso a più riprese, nel 1810, nel 1820 e nel 1836.

Come siasi salvata la nostra bella cornice non lo sapremo dire; certo si cercò comperarla più volte, ma non si riuscì a venderla.

Certamente essa è ora, per nostra fortuna, una rovina poco attraente per gli occhi comuni e poco educati.

Mancando i documenti positivi ricorriamo adunque alle congetture, le meno fantastiche e le più brevi possibili.

(1) Queste due notizie le dobbiamo alla cortesia di un valente artista, studioso ricercatore (il signor Pietro Paoletti di Osvaldo), il quale sta ora curando una pubblicazione di grande interesse artistico e storico che gli acquisterà una ben meritata fama in Italia e fuori.



\* \*

La cornice come il quadro sono opere del più puro rinascimento, allorquando era nel massimo splendore il grande risveglio con quell'entusiasmo di cui noi vediamo ancora le tracce indelebili nei meravigliosi monumenti e documenti d'ogni genere che ci rimangono d'allora.

La chiesa di S. Giobbe è uno di quei monumenti, e dei più perfetti se non dei più vasti.

Lo spedale e il modesto oratorio che il buon prete patrizio Veneto Giovanni Contarini faceva erigere e fondava a sue spese fra il 1380 ed il 1400 dedicandoli a *Santagiopo* (S. Giobbe profeta), morto lui ospitarono nel 1443 un frate senese di austerissima vita e grande oratore, Bernardino Albizzeschi, che fu detto poi il S. Bernardino da Siena. Esso predicò allora in Venezia e destò la grande ammirazione che lo seguiva nelle sue peregrinazioni. Forse in quella occasione, forse prima a Padova, l'asceta Senese strinse viva amicizia col Senatore Cristoforo Moro (che fu poi Doge nel 1462). L'anno dopo, 1444, stremato di forze, Bernardino moriva, e quattro anni dipoi Nicolò V lo canonizzava. Allora l'amicizia del Senatore Moro per l'oratore Senese divenuta più viva e cangiata in venerazione, si manifestò in un'opera insigne. Nel 1451, esso cominciò in S. Giobbe a tutte sue spese la grande cappella maggiore, che tutti ammiriamo ancora, dedicandola a S. Bernardino. Ampliò il cenobio e la chiesa tutta e iniziò quella serie di lavori che fanno della chiesa di S. Giobbe uno dei documenti artistici più eloquenti della storia del rinascimento.

Fatto Doge, Cristoforo Moro non rallentò il suo ardore artistico-religioso per l'antico suo amico ma lo aumentò. Ottenne allora il Doge che S. Bernardino fosse ascritto nel novero dei protettori di Venezia, ed essendosi eretta in San Giobbe una confraternita in onore del suo celebre amico, la chiesa fu denominata per alcuni anni di S. Giobbe e di S. Bernardino. Alla sua morte il Moro non aveva ancora compiuta l'opera a modo suo, e nel 1470 lascia nel suo testamento una somma annuale per *lavorar, crescer, et ordenar la dita giexia*. Dobbiamo adunque alla influenza d'un celebre frate di Siena, sull'animo d'un gran gentiluomo Veneziano uno dei più bei monumenti veneziani della fine del Secolo XV, in cui sono meravigliose le manifestazioni dell'arte cristiana. — Il Moro volle essere sepolto sotto uno splendido sigillo sepolcrale, dei Lombardo, secondo alcuni, del Rizzo, secondo altri, in mezzo alla Cappella dedicata al suo amico beatificato, con questa semplice iscrizione: Christophorus Maurus Princeps MCCCC LXX. Mensis. Septembris.

\* \*

Dove ci condurrebbe mai questa digressione nella vita di Cristoforo Moro! Se il tema ristretto che ci è imposto non ci vietasse di porre il piede nello splendido campo storico, dove tanta luce d'arti e di memorie ci seduce e ci attira, saremmo felici e coglieremmo a volo la bella occasione di fare una escursione artistica nella vita e nel tempo di quel Doge, che ebbe in dono dal Bessarione la celebre Biblioteca, che arricchì la Basilica di S. Marco dei due famosi e gentilissimi altari fiancheggianti il Presbiterio dedicati a S. Paolo ed a S. Jacopo e che fece costruire molte belle cose artistiche; di un uomo infine, che fu lodato da molti per buono e pio — che il Sanuto dice morisse in fama di avaro, doppio e vendicativo, e intorno al quale furono dettati alcuni versi latini spietati, e contro cui un altro gentiluomo di casa Memmo, appiccato poi fra le colonne rosse di Palazzo, aveva lanciato una atroce ingiuria proponendosi di ucciderlo.

Ma questa digressione che ci tenta e che terminiamo qui, non è vana, perchè dimostra un fatto, ed è questo, che il Doge Moro colle sue elargizioni artistiche andava circondando di una aureola brillante artistico-religiosa la chiesa

e il chiostro di S. Giobbe, e che senza dubbio (e i pochi documenti esistenti lo provano) i doni preziosi e le offerte cospicue affluivano nella Sagrestia della Chiesa e sull'altare di S. Bernardino. Senza dubbio alcuno adunque il piccolo quadro colla nostra cornice è un dono contemporaneo alle prime elargizioni del senatore Moro, e forse di lui stesso, come il ritratto suo di mano di Gentile Bellini, il quale si vede tuttora sopra la porta della Sagrestia.

Quanto fu detto fin qui dimostra che siamo dinnanzi ad un'opera d'ignoti, compreso il quadro.

I documenti disegnati che servono di pretesto a questo scritto, il quale è forse per ciò appunto una superfluità, rivelano così bene le qualità artistiche del lavoro, i suoi pregi di stile, di fattura, di gusto raffinato e, ci si passi la parola, aristocratico, nella sua elegantissima semplicità, che crediamo superfluo il descriverlo, non già il parlarne e il ragionarvi sopra alquanto.

\* \*

Vi sono leggi e teoriche generali sane, che regolano la invenzione e la costruzione dei mobili, delle decorazioni, di tutto ciò infine che si riassume nella vastissima massa delle cose necessarie abbellite dall'arte, dal palazzo alla scatolina di fiammiferi; leggi e teoriche, le quali partendo dal buon senso naturale e dalla necessità e salendo alle maggiori delicatezze del gusto, furono e sono applicate e praticate dagli ingegni più forti ed eletti di tutti i tempi, nei quali le arti ebbero vita fiorente, tanto che la mancanza di codeste qualità fondamentali caratterizza le produzioni degli artisti cattivi e dei tempi di grande decadenza.

La piccola cornice riassume in sé a nostro credere, un esempio di applicazione ingegnosa delle teoriche alle quali accenniamo.

La sua forma risponde in modo singolare al suo ufficio; essa è semplicissima e molto ricca nello stesso tempo. La cornicetta a piano inclinato dalle sagomature nerbose decorata da un ornamento segnato finamente a punte di pennello, dove due sorta d'oro a tono diverse e due colori, l'azzurro ed il cremesino formano una combinazione originalissima, che incornicia il quadro con una bella e severa linea, serve di transazione isolando il dipinto e legandolo da un lato alla decorazione architettonica che costituisce il corpo principale della cornice, dall'altro coi toni vibrati alla pittura.

La cornice è coronata da una gentil trabeazione dallo squisito profilo, sostenuta da due colonnine di tutto tondo e intieramente isolate, le quali alla lor volta sono appoggiate a due mensoline legate insieme da un bellissimo fregio scolpito su fondo azzurro e chiuso in una inquadratura semplicissima. Tutto ciò ha una forma generale molto sobria, che si risolve in un grande rettangolo addolcito e ingentilito dai profili architettonici, dai bei capitelli elegantissimi, spigliati, dalle forme semplici e snelle le cui foglie non sono intagliate, trovata giudiziosa dell'ignoto maestro scultore per togliere un tritume che avrebbe menomata la bellezza di quei piccoli gingilli così eleganti, dei quali si ammirano meglio in tal modo le curve delle foglie e delle volute.

Noi non dubitiamo di affermare che le due colonnine rotonde della cornice di cui parliamo si debbano collocare fra le più belle che ci abbia lasciato il Rinascimento, e sieno degne sorelle di quelle della caminiera del Palazzo Ducale nelle stanze del Doge. La linea dominante così bella, decisa, variata con grande sapienza; gli ornamenti ingegnosi collocati al loro naturale posto con un tatto artistico ammirabile, tutto l'insieme così armonico e originale, ogni particolare in rapporto intimo col tutto, ci portano col pensiero alle più belle creazioni dell'arte greca, e alle meravigliose linee dei vasi ellenici e greco-romani.

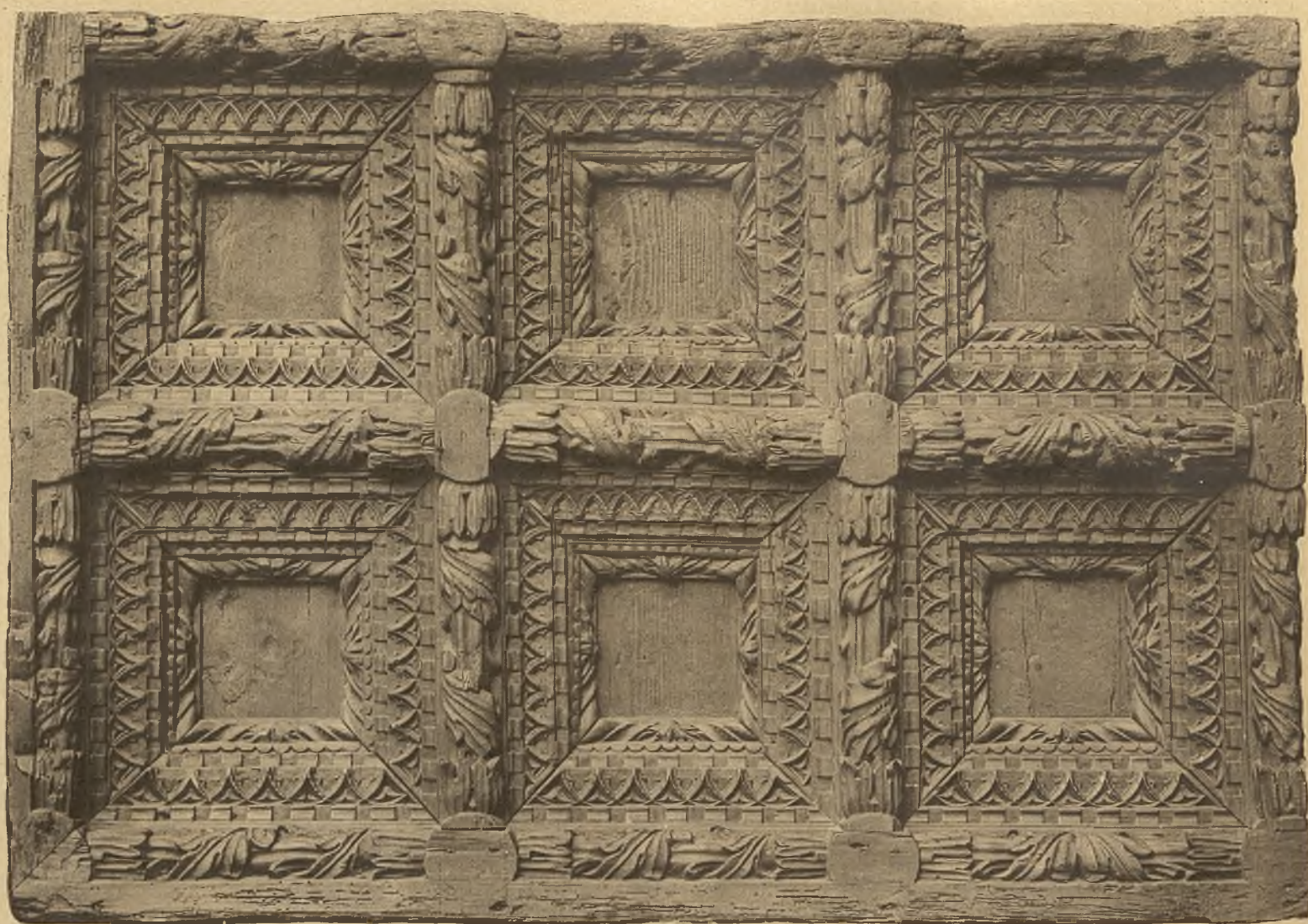
E il fascino di questa cornice sta appunto in ciò, secondo noi, che essendo pure così ben meditata e studiata,







6



7



uscendo da una mente felice, ed essendo il prodotto di un'arte raffinata e coltissima, sembra la più natural cosa del mondo e la più comune. Quest'arte è agli antipodi dell'arte chiassosa, bottegaia, plebea, che a colpi di gran cassa e colla sovrabbondanza della decorazione e la nullità del pensiero cerca acquistare notorietà a danno di ciò che è veramente bello e sano.

Gli spiriti osservatori, coloro che analizzano le opere dell'arte antica o per trarne temi per l'insegnamento, o per le produzioni loro, intorno alla cornice di cui diamo il disegno possono meditare utilmente, e questo possono fare tanto dal lato della invenzione quanto dal lato tecnico. Utilissime analisi queste, alle quali noi accenniamo sommariamente, facendo la modesta funzione delle colonne milliarie che indicano la via ad altri rimanendo ferme al loro posto perennemente.

E prima di tutto questa piccola e gentile opera, a chi guarda bene, è un lavoro venuto, come si suol dire, di getto, d'un'armonia di carattere singolare in ogni sua parte, ed in cui non si scorge la minima disuguaglianza di stile.

Essa, che è indubbiamente la produzione spontanea che ha il profumo dell'ambiente nel quale fu creata, potrebbe essere la pietra del tocco per distinguere col suo confronto le creazioni del vero ingegno colto e ben costituito, dalle raffazzonature industriali che vorrebbero essere artistiche. E sono troppe al di d'oggi.

\* \*

Se è una bella creazione nel suo insieme e nei particolari scultorii, la cornicetta di S. Giobbe, è pure un bellissimo esempio di esecuzione tecnica e di trovata decorativa.

L'opera è di legno scolpito ed è tutta dorata, con alcune parti ravvivate da toni vivi di lacca cremisina ed azzurro, come abbiamo accennato dianzi e come il nostro disegno dimostra.

I pochi resti conservati bene dimostrano come il maestro doratore fosse degno compagno dello scultore ed abbia saputo condurre coi suoi ferruzzi la spalmatura di gesso che ricopre il legno, su cui fu posata poi la foglia d'oro, da rivaleggiare colle opere di cesello dei suoi tempi: tempi mirabili davvero, nei quali le arti minori, dalle più umili a quelle che più davvicino si legavano alla pittura ed alla grande scultura, formavano una gentile famiglia illuminata tutta da quel sommo amore per un'alta idealità verso cui artefici ed artisti anelavano senza deviare e senza transigere. A noi fece sempre impressione il mirabile ed umile lavoro preparatorio dei doratori nei bei tempi delle arti nostre. I moderni restauratori di dorature ne sciuparono moltissime facendo gara di vandalismo coi restauratori di quadri; ma ne rimasero ancora vivi ed intatti degli esempi che sembrano bellissimi bronzi dorati, cesellati da mano maestra.

Sulle dorature di questa cornicetta, di cui noi indegni dettiamo l'elogio, si potrebbe fare una serie di lezioni pratiche dinnanzi agli apprendisti doratori delle nostre scuole

industriali e sarebbero ben utili. Ma forse l'ambiente nel quale viviamo ora, artisticamente parlando, non essendo il migliore per le coscienziose raffinatezze di esecuzione, le lezioni rimarrebbero infeconde dinnanzi alle dure condizioni nelle quali si trovano i lavoratori dell'arte delicata, la quale è alle prese colla produzione che mira all'apparenza, non alla sostanza.

\* \*

Le vesti, i manti, le tende, i drappi di molte figure nei quadri ed affreschi del XIV e XVI secolo sono abbellite e decorate da fasce ornate da deliziosi ornamenti ed arabeschi, messi ad oro e colori, dove si veggono lettere e parole tratte dalle lingue orientali e dall'arabo specialmente. Nella fascia a piano inclinato, che incornicia il dipinto è eseguita una di codeste squisite decorazioni (meno le parole) di un senso artistico e di un gusto di segno e di colorazione veramente singolari.

La diligentissima riproduzione di questo ornato e di quello di un altro genere, che decora il fregio della trabeazione che pubblichiamo, ci risparmia la descrizione e perfino i commenti sopra un documento artistico interessante e che parla da sè. Osserveremo soltanto la finezza artistica di quel lavoro, il quale serve di transizione delicata fra il dipinto e tutta la cornice con quelle piccole note vigorose di colore così dottamente sparse.

Il fregio della trabeazione è decorato con altro sistema, ma col medesimo carattere, l'ornato è di bassissimo rilievo in stucco modellato ricoperto, se non erriamo, di tela d'oro. Nel *Paradisino* della celebre Isabella d'Este nel Castello di Mantova, abbiamo veduti e disegnati ornamenti in stucco nei soffitti di legno dorato che compivano la decorazione in parte scolpita. Nel nostro caso l'effetto è bellissimo, producendo una varietà d'ottimo genere fra gli ovoli, i dentelli e le fogliuzze scolpiti vigorosamente, e questo stucco ad angoli smussati, coperto di tela d'oro modellata sullo stucco fresco con mano finissima.

\* \*

Noi vi presentammo un'opera poco nota ma di molto pregio, accompagnandola con alcune osservazioni che non crediamo errate, ma che non sono certamente nè le più elevate nè le sole che si possano fare su codesto tema gentile.

Intorno a questo lavoro d'ignoti valentuomini del buon vecchio tempo, si potrà meditare e dissertare da persone ben più competenti di noi, più appassionate no di certo. Abbiamo disegnato e riprodotto con viva compiacenza la bella cornicetta di S. Giobbe, abbiamo detto il nostro pensiero intorno ad essa; speriamo ora che da questa specie di esumazione artistica che abbiamo fatto risulti un poco di bene per gli industriali e gli artisti.

GUGLIELMO STELLA.







5 Canella

FIG. 8. Fregio di una stanza veneziana del sec. XV. — Museo di Lione —

V.

## DI ALCUNE PORTE IN LEGNO INTAGLIATE

DEI SECOLI XIV E XV ESISTENTI IN VENEZIA

— vedi Tavola 5 e Dettaglio 2 —

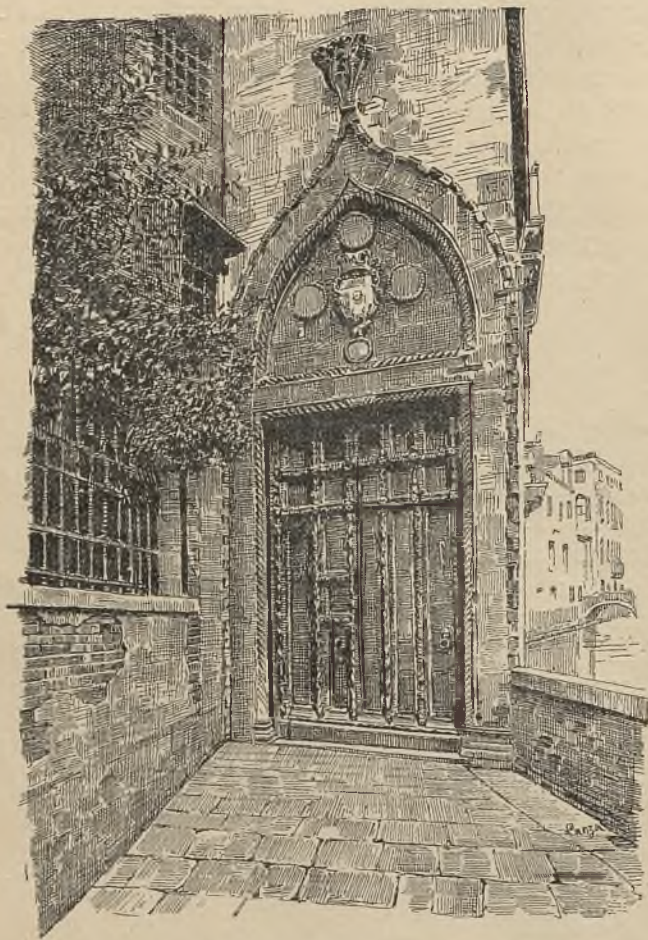


FIG. 9. Porta del palazzo Van-Axel in Venezia.

Quella stupenda e fantastica architettura, con la quale si eressero i veneti palazzi e le venete chiese tra il XIII e il XV secolo, può ben chiamarsi Arabo-ogivale, se essa nacque dalle arabe forme che gli Europei tolsero in varie epoche all' Oriente. E prima i Normanni, per esse, diedero vita a quello stile archi-acuto, che, sparso per l' Europa s'erge slanciato ed ardito come un pensiero trascendentale, nelle cattedrali d' Occidente, ed i Veneziani di poi, nelle loro relazioni coi misteriosi paesi dominati dagli Arabi, togliendole e disposandole con le già floride forme dello stile ogivale,

inventarono quel sistema di costruzione, che fa pompa di sè in tutta la sua originale eleganza, nella Reggia dei Dogi, nella facciata della Ca' d' Oro ed in tanti palazzi e chiese di Venezia.

Il carattere principale dello stile che fiorì in questi secoli, si disegna in quegli archi inflessi a curve concave-convesse che si congiungono nell' alto in una punta acutissima; ed esso risplende più che nelle chiese, nelle facciate dei palazzi Veneziani dalle finestre slanciate ed in quei finestrati continui nei quali gli archi si legano, si intrecciano in modo così leggiadramente nuovo, da presentare il più meraviglioso connubio fra il genio d' Oriente e quello d' Occidente. In questi intrecciamenti appare quel foro quadrilobato, che forma una delle più vaghe caratteristiche dello stile. Gli ignoti architetti, o piuttosto quegli abili *taiapiera* che costruirono i palazzi veneziani in queste età, seguirono un sistema libero, scevro da ogni preconconcetto, quale veniva suggerito dai bisogni della società di allora, ed imposto dalle condizioni del luogo ove erigevano. Infatti fra le calli strettissime ed i canali tortuosi fu sempre ardua cosa piantare quelle sontuose dimore che la ricchezza, l' emulazione e l' amore ardentissimo per l' arte fecero desiderare per sè e pei loro lontani nepoti, ai magnifici patrizj veneziani.

Ma quegli abili artisti dalle difficoltà stesse traevano norme originali ed ardite a superarle. Ond' è che vediamo alcuni ingressi di queste dimore perfino schiudersi nell' angolo del fabbricato con coraggiosa noncuranza della simmetria; oppure aprirsi nel muro merlato all' araba, che cinge un cortile entro il quale s' innalza lo scalone del palazzo ascendendo all' aperto con maniera pittorescamente artistica. La forma istessa di queste grandi porte, addimostri come sia stata suggerita da condizioni locali. Quando lo spazio lo permetteva, il portone si ergeva snello ed elegante con l' arco a curve concavo-convesse sul rettangolo formato dagli stipiti e dall' architrave, terminando in un bel fiore fiammeggiante; altre volte si sopprimeva l' architrave e tal' altra ancora l' arco superiore lasciando il solo rettangolo con l' architrave e ciò quando la linea delle finestre passava troppo vicino alla porta. In tutti i casi però si decoravano gli spigoli interni con cordoni cilindrici e ritorti alla maniera ogivale e lo spigolo esterno con quel doppio dentello tanto usato anche dai bisantini.

Un bell' esempio di portone che si schiude nell' angolo



del fabbricato lo abbiamo nel palazzo Van-Axel, già Sanuto, che contiene ancora un preziosissimo serramento in legno intagliato; mentre l'altro del palazzo Foscari, che si schiude nel muro di cinta del suo grande cortile, più non serba il suo ricchissimo serramento di legno del quale non rimane che un frammento salvato da un incendio e custodito nel Museo Correr. Di questi due stupendi esempi del modo di decorare i portoni dei palazzi nei secoli XIV e XV presentiamo i disegni nell'insieme e nei dettagli all'attenzione dello studioso.



Fig. 10. Porta del palazzo Foscari in Venezia.

Necessariamente in questi tempi di tanta fioritura artistica anche l'arte dell'intaglio sul legno doveva essere assunta ad eccellenza non comune; ed i palazzi, sulle cui facciate lo scalpellino aveva profuso tanti tesori di forme leggiadre, erano senza dubbio decorati nel loro interno con pari eleganza e ricchezza. Laonde e soffitti e pareti e mobiglie dovevano coprirsi di ornamenti, di intarsi, di figure, di dorature: e quei modesti *cassellieri* o fabbricatori di casse nuziali, dovevano aver progredito nelle vie dell'arte, tanto da poter soddisfare le nuove esigenze dei tempi. Infatti gli Archivi abbondano di notizie riguardanti le suppellettili intagliate ed eseguite nei secoli XIV e XV.

Ma per nostra disgrazia rimane a noi ben poco degli intagli antichi: il tempo inesorabile e l'incuria degli uomini hanno contribuito alla loro distruzione, e quel poco che ci rimane bisogna cercarlo nelle Chiese sotto forma di *ancone* e di *paliotti* ed in qualche Museo. All'Accademia delle Belle Arti ed al Museo Civico di Venezia si serba qualche bell'*ancona*; ma le più notevoli per forma puramente archiacuta ricca di pinnacoli, gugliette, cuspidi dalle foglie rampanti, si possono ammirare nella Chiesa di San Zaccaria; e portano la data del 1443. Un raro esempio della decorazione interna di un palazzo veneziano del secolo XV si trova nel Museo di Lione e consiste in un frammento di fregio di una stanza, quale lo presentiamo nel nostro disegno. Esso appartiene al periodo più fiorito dello stile archiacuto [fig. 8].

Bisogna però portarsi sino alla fine del secolo XIV ed al secolo XV per trovarci con intagliatori di vero merito.

Essi, insieme coi scalpellini, educati alla scuola dei Toscani, fecero tali progressi, da poterci dare quelle stupende opere che sono i *cori*, dei quali abbondavano le chiese veneziane, lavorati dai Canozzi, dallo Scalamanzo o da quei fratelli Francesco e Marco da Vicenza, in S. Stefano, in S. Zaccaria e in S. Maria dei *Frari*.

Non a caso abbiamo parlato di questi preziosi monumenti dell'intaglio veneziano; poichè a quest'età ultima dello stile ogivale ci sembra di dover attribuire le due porte, il cui disegno presentiamo ai nostri lettori.

Il palazzo Van-Axel deve essere sorto al principio del secolo XV nella sua severa semplicità, col suo finestrato continuo, senza i fori quadrilobati usati più tardi nel Palazzo Ducale. Esaminato, nell'interno cortile vi si ammira lo scalone ascendente all'aperto e nelle colonne sorreggenti gli archi del portico vi sono profili dello stile puramente ogivale. Però è curioso non trovare nel portico quelle travi a modiglioni intagliati dalle sagome ascendenti e solite nei portici dei palazzi di quest'età.

Il portone di legno intagliato di questo palazzo è decorato con gusto squisito ed originale (fig. 9 e tav. 5); le sagome ne dividono la superficie nella parte superiore in due file di quadrati, mentre nella direzione dell'altezza la dividono in zone verticali. Accortissima maniera per far apparire l'insieme più snello e lanciato. Le sagome poi consistono in un bastone rotondo formato da rami lievemente intrecciati, sui quali s'incurvano e si rincorrono delle foglie di vite. Questo fascio di rami si appoggia sopra di un piano conterminato da due file di dentelli che alla loro volta si appoggiano su gole intagliate da foglioline a tre lembi. Un altro singolare accorgimento dell'artista si fu quello di arrotondare ad arco a pieno centro le due sagome dei dentelli e delle foglioline sotto la prima fila dei quadrati, dando così più originalità e grazia alla sua invenzione.

Nel portone, per comodità dell'accedere, si schiude un portello che comprende tre zone verticali ed in mezzo alla seconda si apre un finestrino conterminato dalle stesse modanature che decorano tutta la porta. Esaminando il carattere di queste sagome vi si scorge l'influenza del rinascimento; quel fascio di rami che non hanno l'ardire di attorcigliarsi come il cordone di pietra degli stipiti e dell'architrave; quelle foglioline trilobate, accennano ad una età alquanto posteriore alla costruzione del palazzo. Infatti quel portone collocato sull'angolo della fabbrica il cui stipite serve di spigolo del palazzo deve essersi sformato assai presto per la spinta dell'arco che sopporta un grande peso ed in quell'età forse si eseguì il portone dopo collocati i tiranti di ferro che assicuravano stipiti ed arco.

Di più si doveva lavorare ancora alla fine del secolo XV a completare il palazzo, se scorgiamo il puteale (1) bellissimo del suo cortile indicare uno splendido connubio dell'arte medioevale con quella del rinascimento. Esaminando poi il legno del quale è composto il portone vi si trova il larice di diversi tempi pei successivi restauri, e della porta originale ormai non restano che alcune delle sagome e quelle testine di leoncini a bassorilievo sovrapposte all'incrocio dei quadrati.

L'altro portone del quale ci rimane un frammento conservato nel Civico Museo, appartenne al maestosissimo ingresso del Palazzo Foscari. Questa magnifica magione venne acquistata ed arricchita di un piano dal Doge Foscari alla fine del secolo XV e lavorarono in essa gli stessi artisti che costruirono le facciate del Palazzo Ducale; artisti prediletti dal Doge e la cui maniera si scorge in ambi i monumenti (fig. 10 e dettagli). Immaginando di collocare a posto il frammento nel suo contorno di pietra, si scorge subito che la decorazione di tutto il portone doveva essere assai simile a quella del Palazzo Van-Axel, e si pensa che l'istesso artista intagliatore abbia posto mano e all'uno e all'altro. Sol-

(1) *Raccolta delle Vere da possso*. Venezia, F. Ongania, 1889, tav. 17.





tanto quello della casa dei Foscari era più ricco di sagome intagliate; ma vi erano le stesse file di quadrati risultanti dall' intreccio di bastoni, su cui girano foglie di vite; ed ogni quadrato andava incorniciato da sei ordini di membrature ornate, fra cui dei multiformi archetti ogivali tentano invano di mascherare il carattere dello stile ormai avviato alle innovazioni del Rinascimento. Il prezioso frammento porta tracce di colore azzurro e vermiglio e nel fondo di ciascun quadrato si scorgono le impronte di intrecci geometrici a rose e a stelle che vi erano applicate in bronzo e che lo rendevano più ricco e magnifico. L' uso di dorare e dipingere le porte dei palazzi in quei tempi, è evidente, se si pensi che le intere facciate si dipingevano e si doravano.

Abbiamo documenti che dichiarano come la Ca' d'Oro fosse dorata nei capitelli, nelle rose, nelle merlature e nei dentelli e dipinta in nero, bianco ed azzurro nei fondi, negli ornati e ne' cordoni degli angoli.

La facciata stessa del Palazzo dei Foscari risplendeva per dorature, e così pure quel monumento meraviglioso dell' architettura ogivale che è la Porta della *Carta*.

Infine presentiamo all' attenzione dello studioso il dettaglio di un altro portone in legno (v. fig. 11) che rimane ancora al suo posto e chiude l' ingresso della piccola Cappella del Volto Santo presso la Chiesa di S. M. dei Servi. Questo portone, secondo le date dovrebbe essere assai più antico dei mentovati; poichè questa chiesa venne eretta nel 1360 da famiglie lucchesi rifugiate a Venezia; ed in essa lavorarono forse artisti Toscani. Il legno ond' è contesto porta le trac-

cie d' una venerabile vecchiezza; le stesse ferramenta hanno forma antichissima e forse la plaga e l' essere un portone di chiesa, ha resa possibile la sua conservazione fino ai nostri giorni. La stessa forma delle sagome a cordoni intrecciati che dividono la superficie in quadrati dall' alto al basso; quelle forme rotonde quadrilobate racchiudenti delle rose a quattro lembi; la semplice severità di tutto l' assieme decorato assai sobriamente, rivelano lo stile ogivale nelle sue prime forme. Sono in numero di 28 quadrati che suddividono tutta la superficie del portone; 4 nella direzione della larghezza, 7 in quella dell' altezza. Le dimensioni di questi tre portoni sono le seguenti: quello del palazzo Van-Axel misura in larghezza M. 2,15 ed in altezza M. 3,45; quello del palazzo Foscari misurava in larghezza M. 2,47 ed in altezza M. 3,95; quello della Chiesa del Volto Santo misura in larghezza M. 2,08 ed in altezza M. 3,20.

Queste porte intagliate che sole ci rimangono del medio-evo veneziano mentre addimostrano la bella fantasia degli artisti che le crearono e la loro abilità nello scolpire il legno, rivelano anche, che essi mai si elevarono all' altezza meravigliosa, a quel gusto squisito, a quell' abilità rara, a quella fantasia inesauribile di quei *taiapietra* che scolpirono i capitelli del Palazzo Ducale, le grandi foglie rampanti della Porta della *Carta*, delle cuspidi della Chiesa di S. Marco e quelle tante sculture ornamentali sparse nei palazzi e nelle chiese di Venezia in quest' età forte ed originale.

P. OREFFICE

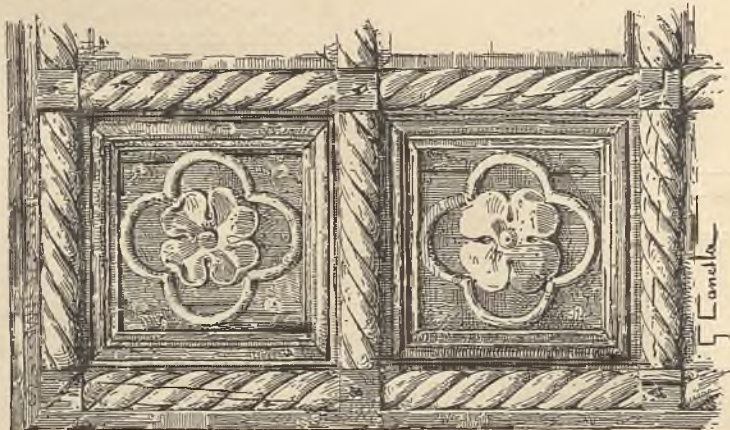


FIG. 11. Dettaglio della porta nella Cappella dei Lucchesi in Venezia



## VI.

## UNA DAGA NEL MUSEO CIVICO DI VENEZIA

— vedi Tavola 6 —

La spada in ogni età fu oggetto di cure veramente singolari. Compagna fedele al Monarca, al guerriero, venne ornata sempre nel modo più sfarzoso con metalli, con pietre preziose e smalti. Derivazione di essa è la daga, conosciuta sotto il nome di *lingua di bove*, la quale, più che agli usi di guerra, servì come arnese di parata. Portavasi dai guerrieri o dai patrizi, allorquando, deposte le pesanti armature, vestiti di una sottile camiciuola di broccato o di velluto, adorni di collane o di ricami, assistevano alle feste, ai tornei cruenti, alle caccie, ove un' onda di splendore e di ricchezza abbagliava gli occhi degli spettatori.

Nelle collezioni, le *lingue di bove* sono veramente pregiatissime; potrebbero quasi contarsi sulle dita, così son rare. Generalmente in esse si trova uno sfarzo di bronzi cesellati e dorati, spesso di intarsiature in avorio, dovuti ai migliori artefici del tempo. La lama della nostra daga (fig. 12) elegantemente sgusciata, sembra davvero un lavoro di oreficeria. L'elsa è lunata, ha il manico schiacciato e rilevantesi nelle cornicette a forma di balaustro, il pome piatto e ricurvo nell'estremità superiore, va restringendosi alla base. Tutto il *fornimento* ha l'*anima* in bronzo, e l'appendice della lama è fermata nel pome. Il bronzo venne ricoperto di sottili laminette d'argento, saldate con ogni cura, tanto da sembrare un pezzo solo di bianco metallo.

Le laminette, modellate con diligenza nelle cornici a rilievo, sono delicatamente incise col bulino a meandri, a frutta ed uccelli nelle due faccie, e i cavi dovevano essere riempiti di quella composizione che vien detta *niello*; solo da un lato, sull'elsa, trovavasi lo stemma Bragadin, nel quale l'incavo, diverso dalle altre parti del fornimento, annuncia che doveano aggiungersi in ismalto i colori della croce nera con sopra d'azzurro e sotto di bianco. Ai due fianchi, una fascia reca l'iscrizione: OS. NON. CHOMIN VETIS. EX. EO, l'altra: IVSSTITIA. EST. IN. ARMIS. Iscrizioni simili anco in volgare si riscontrano sopra altri lavori di *niello* contemporanei alla daga, e se ne possono trovare saggi nell'opera del Cicognara (1).

Autore di questi ornamenti fu indubbiamente un orafo veneziano. E non crediamo di andar lungi dal vero, attri-

(1) Della *Calcografia*, Prato, Giaccetti, 1831. Le iscrizioni sono le seguenti: *La speranza me conforta, Sol in Dio spero, Non più fortuna, Virtù vive e non teme, Amor vincit omnia.*

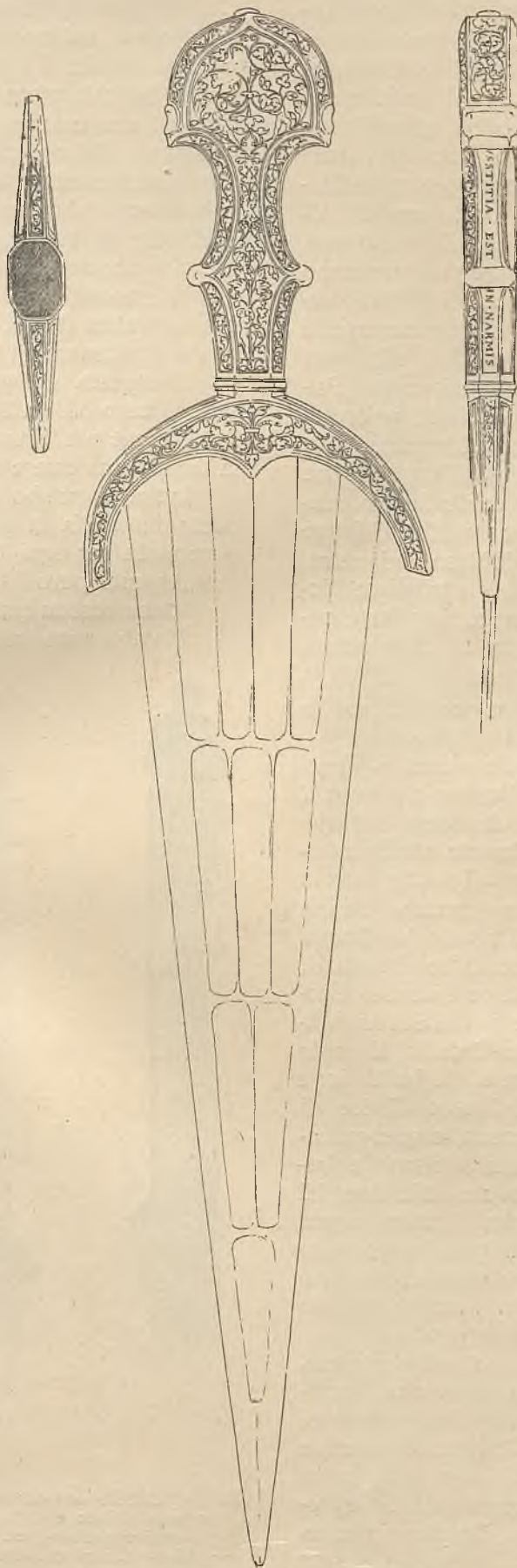


FIG. 12. Daga detta « Lingua di bove »  
— Museo Civico di Venezia —

buendoli a quel Vittore Camelio o Gambello, scultore ed orafo, fiorito fra gli anni 1484 e 1523, che ci lasciò preziose opere di scultura, e fu maestro di conj della nostra zecca, riconosciuto come *sumo... in quest' arte*. S'aggiunga a ciò ch'egli riuscì famoso nel lavoro delle armi, così che potrebbe essere di lui anco il lavoro della lama, che è come dicemmo opera veramente perfetta anch'essa.

\* \* \*

L'arte di incidere col bulino l'oro e l'argento, lasciandovi spazi od incavi destinati ad essere riempiti di una composizione a base metallica, affine di dare risalto all'insieme, conosciuta sotto il nome di *niello* (da *nigellum* latino), è sorella alla smaltatura ed all'ageminatura, e rimonta a tempi abbastanza remoti. Teodolfo, famigliare di Carlomagno annovera le tazze di metallo niellato fra le preziosità, colle quali si tentava di scuotere la fede dei giustizieri del Monarca:

Pocula promittit quidam se pulchra daturum,  
Si modo quae poscit non sibi danda darem;  
Interiusque aurum, exterius nigredo decorat  
Cum color argenti sulphure tactus abit.

Abbiamo pure ricordi del *niello* nel libro di Teofilo ieromonaco, il quale, scrivendo alla Corte di Bisanzio intorno ai processi usati per le varie arti, fa provenire i primi saggi di questo lavoro dalla Russia, celebre in ogni tempo per i suoi prodotti d'argento. Ornamenti di tal genere venivano spediti in dono dagli imperatori bizantini ai papi, e in Francia il santuario di qualche Basilica, aveva colonne rivestite di argento *cum nigello pulchro opere decoratas*. Noi possediamo, custoditi nel tesoro Marciano, saggi di *niello* applicato ai vasellami ecclesiastici o domestici, provenienti da Costantinopoli. Nella stessa Basilica Marciana due porte in bronzo tolte, com'è tradizione, da S. Sofia dopo la presa di Bisanzio avvenuta nel 1204, sono tratteggiate a bulino con incavi profondi nelle parti argentee che vi furono sovrapposte, e riempite di una composizione di solfuro d'argento, di rame e di piombo, simile a quella delle due porte di egual genere esistenti nella

Basilica di S. Paolo fuori alle mura di Roma. Queste porte diconsi lavorate da Stauracio di Scio nel 1070.

Egli è certo che, anco in Italia, si praticò ben presto quel processo. Altre due porte in bronzo compiute intorno al 1112 per ordine del Procuratore Leone da Molino, chiudono





l'ingresso principale interno della Basilica Marciana (Fig. 19). Ma in queste, le estremità dei santi, incise nelle piastrine d'argento, hanno l'impronta e lo stile italiano; le iscrizioni non sono greche, ma latine, tanto che potrebbero sembrare eseguite da nostri artefici sotto la direzione dei greci.

Il *niello* venne più tardi anco fra noi applicato ai vasetti. Gli inventari della Corte papale ricordano ornamenti



FIG. 13. S. Lorenzo.  
Dettaglio di una porta in bronzo.  
— Basilica Marciana —

di questo genere accoppiati spesso agli smalti policromi. Fu però soltanto nel secolo decimoquinto che l'arte del *niellare* si sviluppò ed ebbe il suo massimo fiore in Italia e si congiunse splendidamente cogli smalti. Allora i grandi artisti non disdegnarono di por mano alle piccole opere di oreficeria per gli adornamenti della persona, alle *paci* per uso del culto. Pollajuolo, scultore, unisce la pratica della grande arte a quella dell'orafo; le sue *paci* di *niello* furono celebri come quelle di Matteo Dei o di Maso Finiguerra, al quale si attribuisce l'invenzione di riprodurre nella carta le rappresentazioni incise sul metallo, la *calcografia*, mediante le piastre preparate a ricevere il *niello* oppure colle matrici in zolfo che se ne traevano.

Quest' arte trovò nel secolo decimoquinto anco in Venezia abili maestri, che certamente ne coltivarono con cura il processo. Citiamo fra i molti, ai quali potrebbero ragione-



FIG. 14. Pace in bronzo con piastrine di argento niellato. Lavoro fiorentino, sec. XV  
— Museo Civico di Venezia —

volmente attribuirsi opere di *niello*, per la loro speciale perizia nell'arte dell'oreficeria, Alessandro Leopardi, Vittore Pisanello, Sperandio dei Savelli, Vittore Camelio, al quale pare si debba la daga del Museo Civico di Venezia, e quei valentissimi incisori a bulino che nella fine del decimo quinto e nei primi del decimo sesto secolo produssero svariate e stupende opere di *calcografia*.

Sul *niello* ci forniscono indicazioni tecniche Teofilo ieromonaco, il Cellini e il Vasari, e tutti con una certa esattezza, tanto che possiamo dire che, meno la parte empirica, l'antico processo subì ben poche modificazioni.

Il processo tramandatoci da Teofilo consisteva nel fondere in un crogiuolo argento, rame puro, piombo e zolfo, formando con essi una pasta che si triturrava, ed era la composizione del *niello*. Incisa la piastra d'argento, si bagnava con borace e vi si applicava diligentemente la pasta che si poneva sul fuoco di carbone fino a che fosse perfettamente fusa, ed avesse riempito tutti i solchi.

Compiuta questa operazione con tutta diligenza, si pu-

liva la lastra con una lima finissima, e con un raschiatojo si toglievano le ineguaglianze della pasta.

Raschiate con ogni cura le parti di *niello* si lisciava con una pietra tenera bagnata di saliva, e finalmente vi si dava la brunitura con una stecca di tiglio intinta nella polvere della pietra proveniente dalla lisciatura; ultima operazione era quella di renderle risplendenti strofinandole con pelle di cervo intinta nella cera di orecchio umano.

Il Cellini si diffonde a parlare del *niello* con maggiori particolari, e dimostra che nei secoli susseguenti ai precetti di Teofilo, il sistema di lavorazione erasi raffinato di molto, benchè, tranne il disegno, le opere di *niello* bizantine possano competere nella solidità e nel sottile artificio con quelle del rinascimento italiano. Certo le modificazioni apportate per effetto della pratica continua, specialmente nella costruzione di fornacette adatte alla fusione, giovò a rendere più facile il lavoro, che il Cellini nella sua giovinezza esercitò acquistandosi le lodi dei contemporanei suoi.

Riferendoci a quanto recentemente ne scrisse il Boselli (1) e alla pratica da noi fatta, possiamo esporre brevemente il modo di ottenere un buon *niello*.

L'argento, sul quale il *niello* dovrà essere applicato, sarà almeno 800 millesimi; meglio se di 900, perchè allora il metallo è più bianco, e meno fusibile. Per l'oro invece la lega dovrà essere in proporzioni maggiori.

Incisa a profondi solchi la piastrina, si compone la *pasta del niello*, la quale, secondo il Cellini, viene così proporzionata per ogni 100 grammi di pasta:

|                                       |               |
|---------------------------------------|---------------|
| Argento puro . . . .                  | grammi 16,65. |
| Rame rosetta puro . . . .             | » 33,35.      |
| Piombo puro (senza antimonio) . . . . | » 50,00.      |

Si fondono in un crogiuolo l'argento e il rame; ridotti a liquefazione i due metalli, vi si aggiunge il piombo, mescolandoli assieme con un pezzo di carbone, e togliendo la schiuma prodotta dal piombo. Il tutto poi si ripone in una bottiglietta di terra, della quale metà sarà stata prima riempita di zolfo oscuro, ridotto in polvere finissima.

Turata la bottiglia con terra fresca, e ravvolta di stracci, si scuoterà fino a che sia raffreddata. Poscia, rotto il recipiente, la pasta si rifonderà per più volte, aggiungendovi un mezzo cucchiaino di borace. La pasta riuscirà in tal modo nera ed eguale. Indi, con un pò d'acqua trattata con una piccola soluzione di sale ammoniacale per facilitare in appresso la fusione, si unisce il tutto in una pastina.

Questa si distende sopra il lavoro con una spatola di metallo; indi si espone l'oggetto ad un lento fuoco

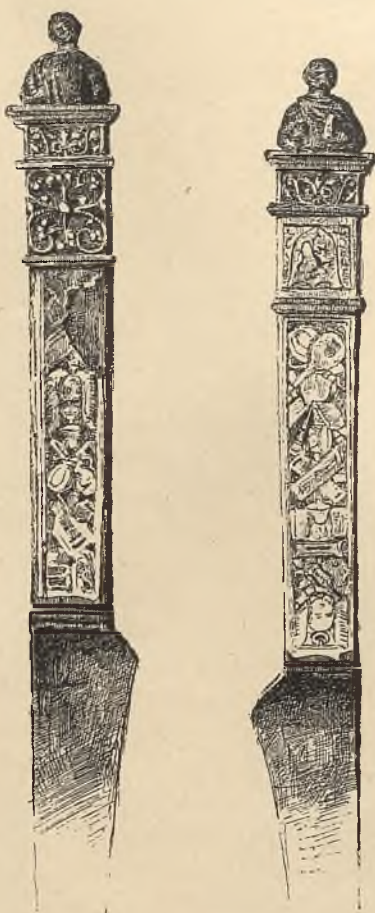


FIG. 15. Coltello con ornamenti di argento niellato e di bronzo. Lavoro veneziano, sec. XV.  
— Museo Civico di Venezia —

di muffola, procurando che la pasta fondentesi non soverchi le parti in rilievo, facendo uso di un ferro arrossato.

Quando l'oggetto, ritirato dal fuoco viene a raffreddarsi, si uguaglia lo strato di *niello* con una lima sottile, e si ripone la piastra in fornace fino a che il *niello* stesso

(1) *Gioielleria, Oreficeria*, Milano, Hoepli, 1889.



accenni a fondersi; poscia con un brunitojo unto di olio si brunirà il *niello* e, tolta l'esuberanza di pasta, si puliranno i contorni con un raschiatojo. Tutto il lavoro infine viene pulito con un bastoncino tagliato, intinto nel tripoli, carbone pesto ed acqua, fino a che si ottenga la perfetta lucentezza.

I Russi, maestri in quest'arte, preparano la pasta del *niello* in modo quasi simile, e ci danno i migliori prodotti di tal genere, impiegando nella lega poco più di un terzo di argento e in proporzioni diverse il rame

ed il piombo, cioè per grammi 100 di lega:

|         |   |   |   |        |    |
|---------|---|---|---|--------|----|
| Argento | . | . | . | grammi | 8  |
| Rame    | . | . | . | »      | 38 |
| Piombo  | . | . | . | »      | 54 |

Il lavoro del *niellatore* esige la massima diligenza, e l'artefice, quando sappia disegnare ed incidere perfettamente, può dire che la *niellatura* non presenti grandi difficoltà, benchè il Cellini osservi che per essa ci vuole « tutto un uomo, il quale non intraprenda di fare altra arte che questa ».

G. M. URBANI DE GHELTOF

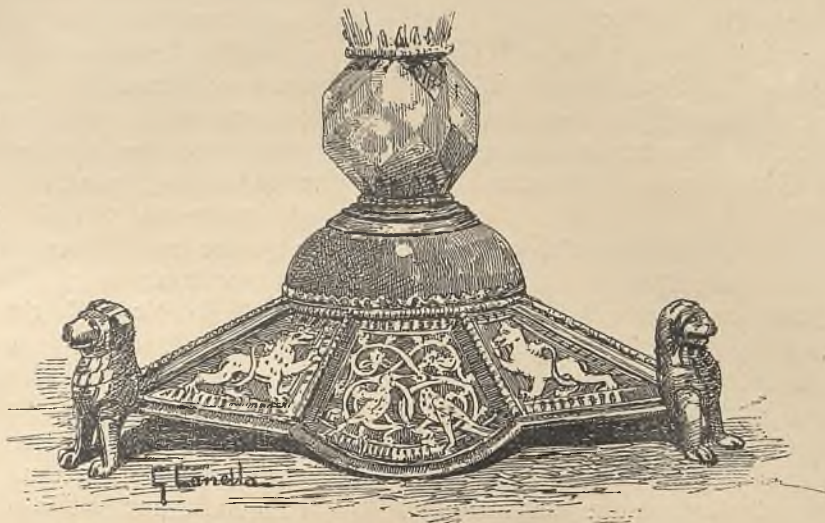


FIG. 16. Piede di candelabro in argento niellato (sec. XIII)  
— Tesoro Marciano in Venezia —

## VII.

### La vòlta lignea della Chiesa di Santa Maria dei Miracoli in Venezia.

— vedi Tavole 7 e 8, Dettaglio 5 —



Il giorno 16 Febbraio dell'anno 1484 i Procuratori incaricati di sorvegliare la costruzione della Chiesa di S. Maria dei Miracoli in Venezia concludevano *mercato* con *Maistro Pietro Lombardo, come proto* per l'ampliamento di quella fabbrica, principiata già dal 1481, aggiungendo al primitivo modello la Cappella o Presbiterio, ed il

vòlto della Chiesa secondo un nuovo disegno fatto per loro ordine da quel valente architetto e scultore (1).

Tralascero qui frattanto tutto ciò che riguarda l'erezione di quel Presbiterio così abilmente aggiuntovi da riuscire un sacrario artistico, poichè di esso tratterò in appresso ed altrove, soffermandomi invece ad esaminare la vòlta lignea che fa da cielo sull'unica navata di quel tempio.

L'architetto incaricato di quel progetto volendo saggiamente che l'interno corrispondesse alla già prefissata struttura esterna, diede perciò la preferenza ad una vòlta a botte foggata in modo da risolvere il problema che lo sviluppo in sezione trasversale della curva di questa riescisse la metà della sua lunghezza, per non ricorrere altrimenti ad un rialzamento troppo difettoso del frontispizio semi-circolare della facciata, pur ricavando tra la volta interna ed il tetto una indispensabile soffitta illuminata, aerata e comoda a sufficienza. Ed il problema fu da esso risolto in guisa che la parte di questo vòlto presenta (secondo un taglio normale all'asse della nave) la figura di un segmento ellittico

essendo l'orizzontale che passa per le sue estremità, a metri 0,66 di distanza dall'asse contenente i suoi due fuochi di curvatura (v. dett.° 5 fig. 1, XX'). I gartti di essa, più sporgenti del piano delle interne pareti, sono appoggiati sopra 11 archi o fornici di legname, i cui pennacchi inclinati rettilinearmente s'impostano sopra mensole di pietra istriana che si lesenano dalla superiore cornice interna (v. dettaglio 5, fig. 1 AA').

In quel modo rimaneva anche semplificato il quesito della distribuzione decorativa del soffitto, che nel suo insieme venne diviso in 50 scomparti inscrivibili in altrettanti quadrati, cioè 5 nel verso della larghezza e il doppio in quello della lunghezza. Ogni scomparto è a sua volta composto di un cassettone quadrato in ritiro, avente all'ingiro e in direzione degli angoli altre divisioni chiuse, nelle quali il contorno mistilineo abilmente trattato dà luogo tra i susseguenti scomparti ad altre figure geometriche rettangolari e curvilinee separate tra loro da una lista continuata; e questa con la sua primitiva tinta calda oscura e co' suoi tralci e foglioline di vite dorati (v. tav. 7 ed 8) ben doveva una volta far risaltare il disegno generale.

Una cosa però, da cui l'occhio dell'artista rifugge, si è il difetto di corrispondenza tra gli scomparti del soffitto e gli archi sottoposti (v. tav. 8); ma poichè l'origine di una tale irregolarità non va ricercata esaminando la sola vòlta, e poichè in fatto ciò non è che un ripiego conciliativo adoperato dall'architetto per rimediare in qualche modo ad un primitivo difetto di concordanza tra lo spessore delle muraure perimetrali, le dimensioni e proporzioni dei due ordini esterni di pilastri e la distribuzione delle aperture, perciò qui mi basterà soltanto di far osservare questo sconcio, lasciando allo studioso la facile soluzione di collegare a dovere quelle due parti in modo che la verticale passante pel mezzo di ciascun peduccio venga spostata fino a collimare

(1) Cronichetta dell'Origine, Principio e Fondazione della Chiesa, et Monasterio della Madonna de Miracoli di Venetia. — In Venetia per li Baba 1664 — pag.° 23 e 24.





con una linea mediana tracciata tra due scomparti, aumentando nello stesso tempo il raggio di ciascuna lunetta.

Un nostro celebrato scrittore d'arte che, sebbene manchevole in fatto di ricerche e di comparazioni, pure come critico-estetico di ciò che volle esaminare *de visu* si ebbe dei grandi meriti, trattando della Chiesa dei Miracoli lasciò scritto: « come i Lombardi fossero sommi, non nel fogliame » e nelle figure soltanto, ma anche nella combinazione delle » forme geometriche. La quale abilità nel disporre codeste » forme apparisce luminosissima nella vòlta del tempio tutta » di legname, e scompartita a cassettoni contornati da gre- » che, semplici quanto leggiadre » (1).

Tra le varie cose poi che egli vi biasima si è « la differenza nel giro dei due archi del Presbiterio e della » vòlta della nave ». E a dire il vero quelle due curve quasi tangenti sacrificate l'una all'altra, senz'essere uno « sconcio grave », certo ci danno l'idea di un giuoco di linee audacemente eteroclitico.

Per ciò che riguarda la parte costruttiva, dirò che la copertura superiore della navata è costituita da un tetto, nella sua sezione, ad arco rialzato, composto di 29 grandi costoloni doppi di larice (v. dett.° 5, fig.ª 1 B.) con relativo colmello al vertice, sostenuti da altrettante cavallette, un tempo dello stesso legname (v. dett.° 5, fig.ª 1 C.). Il tetto è poi rivestito esternamente (come allora usavasi) da lastre di piombo assicurate con chiodi ed arpici di rame al tavolato disposto sui detti costoloni, ed alle relative nervature o cordonate pure di larice. Alle cavallette sono riuniti col mezzo di tiranti in ferro a tampagni, degli altri costoloni doppi collegati con reme (v. dett. 5, fig. 1 D ed E) ai quali con appiccagliature e viti sono fermati i cassettoni e i rivestimenti della vòlta interna. Parecchi abbaini praticati nel tetto servono alla ventilazione della soffitta che riceve poi luce sia da essi, sia dall'*occhio* superiore nel timpano della facciata e da una delle finestre mistilinee del tamburo della cupola del Presbiterio. A questa soffitta si accede dal campanile per una porticina.

Dei piccoli fori circolari ed altre aperture furono qua e là fatti nei rivestimenti verso il piede della vòlta interna, e ciò per impedire lo stagnarsi in basso dell'aria tra essa ed il tetto.

Nell'interno, tra le lunette, in corrispondenza cioè dei pennacchi, furono collocati dei mensoloni di pietra, e al di sotto di questi dei forti tiranti orizzontali in ferro (v. tav. 8 y. y.) i quali attraversano la navata collegando tra loro i muri perimetrali dei fianchi di essa. Ed è a questi tiranti come pure alle interne pareti che una volta appendevansi i voti, i quadri e le figure donate dai devoti, a proposito delle quali Cesare Vecellio descrivendo il balzo e certe vesti delle donne veneziane così scrisse: « questo si cava dalle statue » et da' voti, che pendono nella Chiesa della Madonna de' » Miracoli » (2).

Dell'interno della navata non era dapprima rivestito di lastre marmoree che il solo tratto compreso tra lo zoccolo e la trabeazione sopra lo stilobate; di poi questo ricco genere di rivestimenti fu esteso su tutte le pareti, ed è perciò che, non volendo mascherare con essi parte delle mensole su cui s'impostava la vòlta, si dovettero tagliare a sghembo intorno a queste non solo, ma sagomarli anche all'ingiro delle finestre ove venivano a sopravanzarle con le loro inquadrature e fascie, anticamente di nero-grigio da Verona ed oggi di bardiglio.

Essendo già noto come il cuoio lavorato fosse in quell'età molto in uso presso i ricchi Veneziani quale decorazione interna, qualcuno volle congetturare che le pareti interne di questo tempio, prima di essere completamente

rivestite di marmi, fossero pure tappezzate di « cuoio rosso a ornamenti dorati ». Null'altro però avvalorava questa congettura; anzi durante i grandiosi ultimi restauri, io ritrovai qua e là (dove si dovettero cambiare non poche delle suddette lastre marmoree) gli avanzi di un antico regolare intonaco colorato.

Quello che però qui trovo più opportuno di render noto a proposito della varietà di decorazione delle vòlte, si è come nel 13 Agosto del 1480, il capitolo della Scuola grande di S. Marco in Venezia deliberava di far *reconzar tutj quelj voltj della Scuola che sono despegazadi chusj de azzuro come doro* (1).

La forma delle sagome delle cornici di legno, che determinano i varî campi e i cassettoni della vòlta, è semplicissima, come richiede l'altezza di questa; di esse le più sporgenti, cioè quelle collocate lungo le cornici esterne dei cassettoni, sono formate da semplici bastoncini arrotondati da una parte ed a piede rialzato (v. dett.° 5, fig.ª 2 A'). Tutte queste cornici sono dorate del pari che i rosettoni, i quali profondamente intagliati in legno zimbri (il *sirmolo* dei Veneti, il *Pinus Cembra* di Linneo), sporgono più di tutto dai loro fondi di forma quadrilatera-curvilinea, dipinti in rosso vivo (v. tav. 8). Negli angoli di questi ultimi eranvi un tempo dei calicetti di foglie in cuoio dorato dello spessore di tre millimetri, i quali poi caduti furono surrogati da altri di simile forma, ma intagliati in legno.

Tangenzialmente ai vertici delle sottoposte lunette corre orizzontalmente una cornice di legno dorato sulla quale spicca in bel modo un solido bastone o toro intagliato a maglie di catena (v. tav. 8) e che ricorda quello ricorrente sull'architrave in pietra della trabeazione esterna di coronamento all'edificio. Felice tipo di decorazione di una membratura, il quale sembra derivi dal doppio dentello del periodo ogivale, o forse anche dai così detti dentelli romanici.

Il fondo dell'imbotte di ognuno di quegli archi è dipinto in azzurro oltremarino ed è cosparso di stellette dorate.

Pier Maria Pennacchi pittore, della cui vita ed operosità artistica non molto più si conosce di positivo di quanto scrisse il P. Federici nelle *Memorie Trevigiane sulle opere di disegno*, e le cui diverse maniere di dipingere ben meriterebbero di essere studiate più seriamente di quello che fin ora si è fatto, fu l'artista prescelto alla dipintura di quella estesa vòlta. Ed egli qui forse meglio che in altre consimili opere, ben seppe dar prova della sua abilità di forte coloritore a tempera e della sua fantasia decorativa.

Nei cinquanta quadri in tavola che occupano lo sfondo di quei cassettoni egli dipinse altrettante mezze figure di profeti e di patriarchi dell'antico testamento.

La fila superiore di quelle immagini è rivolta verso l'ingresso e principia con quella di Geremia profeta; nei due cassettoni mediani vi sono rappresentati Moisè e Jafet e nell'ultimo quadro verso l'arcone del Presbiterio il S. Gio. Battista con la scritta *Ecce Agnus* il quale opportunamente si collega come idea, al mistico agnello scolpito in marmo nella corrispondente sommità dell'intradosso di quell'arco grandioso.

Ognuna di quelle figure porta una lista biancastra mossa in giro e col relativo nome, talvolta erroneamente ripetuto, molto probabilmente però dai vecchi restauratori: ai quali pur devonsi due teste di prelati mal dipinte, senza alcun nesso con la coorte dei Santi dell'antico Patto che il Pennacchi ivi disponeva come a guardia dell'ingresso del santuario destinato alla Madre del Messia, che essi aveano preceduto e profetizzato.

La calma severità che traspare dalla maggior parte di quelle teste, non variata che dall'espressione eminentemente

(1) P. Selvatico — Sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia — Venezia 1847, pag. 188.

(2) C. Vecellio — Degli Habiti Antichi et Moderni — Venezia 1590, lib.º I. c. 96.

(1) Arch.º di Stato in Venezia — Scuola grande di S. Marco — Not.º dall'anno 1428 al 1503, p.º II, C. 3.



meditabonda o dalla troppa rozzezza nel tipo di qualcuno di quei personaggi, impone nell'animo dell'osservatore un sentimento di tranquilla gravità, ben diverso dall'impressione confusamente delicata, che si prova scorrendo coll'occhio sulle multiformi decorazioni marmoree che ingioiellano quel tempio.

Però ancor qui, come altrove, al Pennacchi fece d'istinto o il sapere od il coraggio di sciogliersi dalle pastoie del vecchio convenzionalismo prospettico usato nei soffitti e nelle volte, convenzionalismo già scosso da altri artisti a lui coevi. Manca difatti in quelle figure la dovuta progressiva relazione prospettica dal sotto in su, cioè tra il luogo occupato dalle file di esse ed il punto di vista dell'osservatore.

Quelle figure sono dipinte sopra fondi originariamente azzurrognoli, mentre il colore predominante nelle vesti e nei berretti (talvolta stranamente foggianti) è il rosso. Ad onta dei grandi guasti sofferti da quelle pitture, si può ancora ammirare in alcune di esse, come p. es. in Job, la trasparenza delle ombre nelle carni; venerando è il tipo di Simeone profeta (v. tav. 8), e bella è specialmente la figura di Samuele succosamente dipinta secondo l'ultima maniera del Pennacchi, mentre molte altre ricordano invece i modi di Bartolomeo Vivarini. Non è però improbabile che qualcuna di esse sia poi stata rifatta dallo stesso Pier Maria, che come scrisse il Boschini (1) dipinse ancora in quella medesima Chiesa « l'organo con al di fuori l'Annunziata, e » nel di dentro li S. Pietro e Paolo, e nel poggio alcune » istorie di chiaroscuro » e che, secondo quanto un secolo prima del Boschini avea scritto il cav. Ridolfi nelle sue *maraviglie dell'Arte*, nel finire i lavori di quel soffitto « terminò anche la vita nel 1528 ». La figura dell'Annunziata può ancor oggi vedersi appesa alle pareti del coro nella Cappella maggiore di S. Francesco della Vigna in Venezia, ivi negletta e barbaramente guastata da uno squarcio della tela; l'angelo credo giaccia nei depositi dell'Accademia veneta; e della sorte subita dagli altri lavori nulla di preciso mi fu dato sapere.

Lo stesso artista dipingeva pure le figure muliebri nei pennacchi tra le lunette, rappresentanti, a sinistra di chi

entra, dieci Sibille, e dal lato opposto altrettante eroine del vecchio testamento e non già ornamenti come alcuno scrisse.

Di quelle Sibille (v. tav. 8) poco oggi ci resta; e delle altre, prima degli ultimi restauri non potei rinvenire che qualche traccia delle vesti e il nome di Giuditta. Su queste tempere riescono ancora visibili le antiche inverniciature.

I campi degli altri scomparti sono poi tutti fantasticamente decorati da fogliami, nastri, teste leonine, puttini, figure, mostri ecc. il tutto dipinto a chiaroscuro. Essendo però i motivi aggruppati gli stessi in ognuno di quei scomparti, reputai far utile cosa, per dare un'idea della varietà di quelle composizioni, di presentare qui quattro tipi distinti da me copiati da quelli che lassù meglio potei rilevare (v. tav. 8).

È poi in particolar modo notevole la composizione decorativa che io presento nella fig.<sup>a</sup> III. del dett.<sup>o</sup> 5, raffigurante due Driadi che afferrano scherzando le lunghe corna di una testa di satiro. Si è questa una di quelle idee affatto pagane, di cui il nostro Rinascimento molto spesso fece pompa; e ne troviamo esempî non pochi nelle decorazioni di questa chiesa, come pure (per citar un caso a proposito) anche nelle parti accessorie di qualche quadro dello stesso Pennacchi, rappresentante soggetti sacri.

Siccome poi dagli esami da me fatti, potei anche ritrovare le tracce delle antiche tinte quasi inalterate, sia nelle parti riparate dai battenti delle cornici, sia in alcuni pezzi di tavole dipinti, i quali nei primi restauri furono tolti ed invece adoperati come rinforzo nell'extradosso della stessa volta, così mi credetti in dovere di ridonare alle varie parti il primitivo colore (tranne che alle figure) (v. tav. 8). In tal modo procurai di render manifesto, perchè serva d'esempio, quel lavoro secondo l'aspetto voluto e datogli dal suo autore; allorquando la leggerezza dei nuovi colori ed il brio delle dorature di quella volta, mirabilmente si armonizzavano colla policromia delle ricche incastonature marmoree delle variegate pareti, colla squisitezza, col candore, colla trasparenza quasi alabastrina delle nuove sculture e decorazioni, coll'oro qua e là scintillante su queste e sulle eleganti modanature, ed infine coi variopinti giuochi di luce pioventi dagli istoriati vetri dell'abside.

PIETRO PAOLETTI

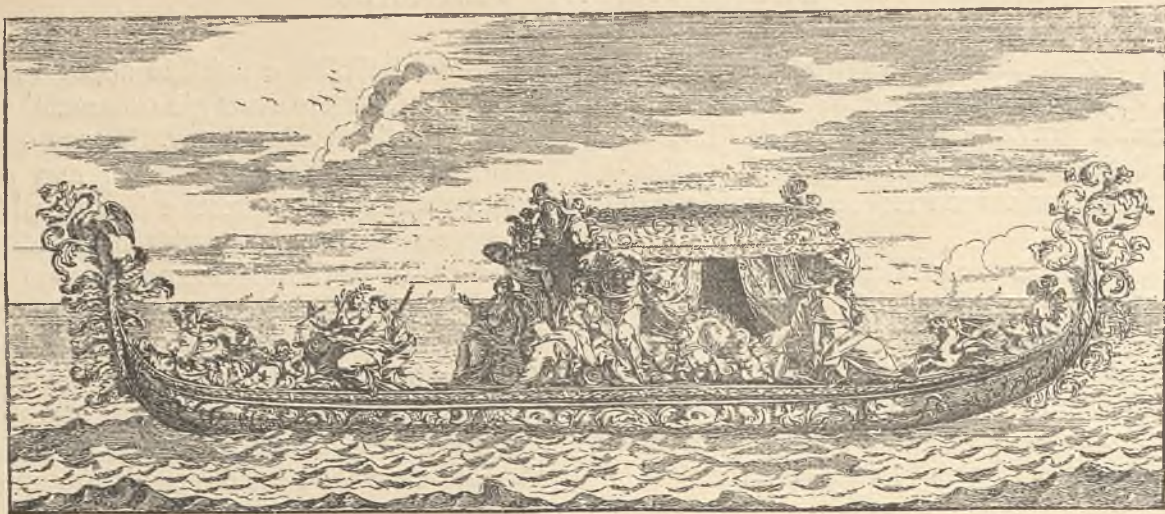


Fig. 17. Dettaglio del soffitto nella Scuola di S. M. della Carità in Venezia.  
Fine del Secolo XV.



(1) Descrizione di tutte le pubbliche Pitture della città di Venezia di Marco Boschini — Venezia 1733, pag. 380 e 381.

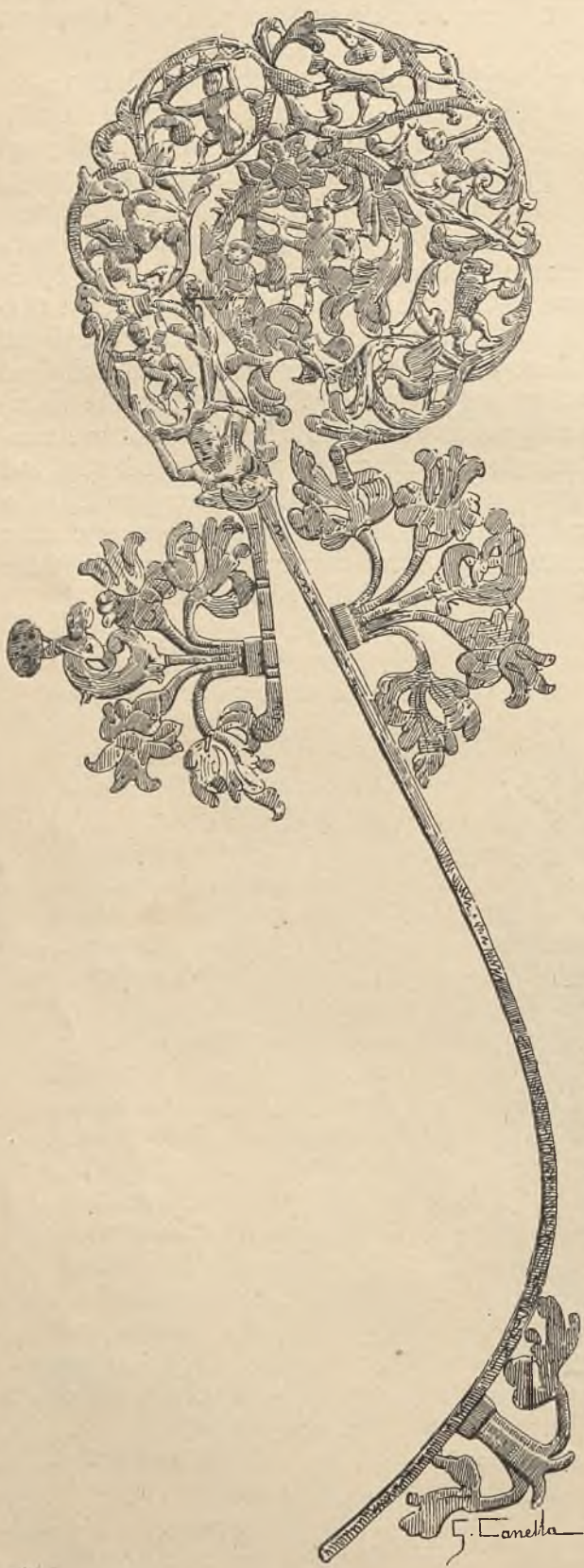




VIII.

## Braciere in ferro battuto esistente nel Museo Civico di Venezia.

— vedi Tavola 9. Dettaglio 6 a, 6 b, 6 c —



I compagni di Vulcano nelle loro mitiche operazioni possono dirsi veramente i progenitori di coloro che si esercitarono a lavorare e a plasmare il ferro in forme svariate e meravigliose, quel ferro che ebbe tanta parte importante nelle ire di guerra e nelle serene cure della pace. Armi, utensili che appartengono all'età medioevale, furono condotti a perfezione dai fabbri, e quando il trecento sorse a dare nuova vita alle arti e alle industrie, seguendo forse antiche usanze, si usarono, a chiudere gli ingressi delle Chiese, delle Cappelle, dei Palazzi, certe griglie dagli svariati disegni, meravigliosamente battute a martello, che dolcemente si armonizzavano colle vòlte degli edificj archiacuti.

Di queste griglie abbiamo esempj in S. Marco, in quei cancelli che ricingono a Verona le tombe degli Scaligeri, nella Cappella in Piazza del Campo a Siena, in Ispagna ad Alcalà, a Granata, a Siviglia, a Toledo, a Cuenca, a Parigi nella Chiesa di Nostra Signora.

A quelle opere singolari per gusto e per la grandiosità dell'insieme, si devono aggiungere le armi e le armature per le quali andavano famose nei tempi andati Milano, Brescia, Serravalle, Venezia istessa e Fisterre nel Bellunese, ove sorsero le fucine di Andrea Ferrara, il più celebre fabbricatore di armi del suo tempo.

In Venezia l'arte del ferro fu coltivata con cure speciali; fino dai primi tempi il Doge ebbe il patronato dei fabbri, quella corporazione tanto numerosa e valorosa, che potè segnalarsi principalmente nel 1162 debellando il rivoltoso Waldarico Patriarca di Aquileja. Divisi in varie sezioni i nostri *corazzieri*, gli *spaderi*, i *frezzeri*, i fabbri, si resero veramente eccellenti fra di noi, usando del ferro fornito dalle miniere del Bresciano, del Veronese, del Friuli, del Bellunese, della Stiria e della Carintia.

Nelle illustrazioni che decorano questo articolo presentiamo alcune opere essenzialmente veneziane, che ci danno un'idea di quanto in passato produssero i nostri artefici. E poichè non ci fu dato di offrire al lettore il disegno di un importante cofanetto del Museo Civico di Venezia, esempio raro di lavoro in ferro, nel quale il fabbro del secolo XV, con abilità pari a quella dell'orafo riprodusse con sottile artificio snelli e finissimi archi-acuti simili al dossale in legno attribuito ai Canozj, esistente nella Chiesa di S. M. dei Frari, siamo ben lieti di presentare un altro cofanetto pure veneziano, che risale ai primi del XVI (Fig. 19), conservato nel Museo stesso, in cui il ferro si accoppia gentilmente all'agemina in oro ed in argento, ai fregj a traforo e a bulino lavorati a meandri di stile orientale ed alternati da colonnine pure di ferro battuto. A quest'opera preziosa che dimostra l'influenza d'Oriente nell'arte industriale veneziana, si connettono numerosissimi lavori di agemina e di tarsia in metalli, i quali possono rivaleggiare con quelli più famosi, che le nostre navi importavano dalla Persia e da Damasco.

\* \* \*

Fig. 18. Ferro da gondola, sec. XVII. Museo Civico di Venezia.

Coll'avanzarsi del secolo XVI il ferro prende un posto ancor più importante nella decorazione. Appariscono in quest'età i grandi fanali



o *fanò*, che accusano la loro origine toscana, destinati all'illuminazione degli androni terreni e delle scalee nei palazzi patrizj, alle galere che solcavano i mari lontani, e ai fari pei naviganti.

Il Garzoni ci lasciò il ricordo di un fanale in ferro battuto eseguito a Treviso sulla fine del secolo XVI, per commissione dei Cavalieri di Malta. Di quei fanali giganteschi, ornati di foglie, di banderuole, di arricciature, di figure cesellate, abbiamo ancora esempj in qualche palazzo veneziano, e sono davvero assai pregevoli per la grandiosità delle linee e per i fregi ricchi di dorature.

Il fabbro ebbe pure la sua parte nell'ornare la gondola veneziana. Le decorazioni in ferro di questa poetica barca, semplicissime dapprima, andarono aumentando a misura che, se non il buon gusto, la ricchezza e lo sfarzo si raffinavano. Verso la fine del secolo XVII, nei festeggiamenti della Repubblica, mentre il corpo della gondola era carico di intagli e di dorature, le appendici di poppa e di prua ebbero lavori in ferro rappresentanti volatili, draghi ed animali mostruosi. Così ci apparisce la gondola che nel 1682 venne usata dall'ambasciatore di Francia, allorchè seguì una solenne corsa di barche, della quale in una incisione contemporanea trovasi in questi termini l'illustrazione: « Les fers tant celui de devant qui est le dragon qui celui de derriere qui est un feuillage sont l'effort d'une main sauante dans le maniement de ce metal et tout ce que l'art en peut faire ». Appartiene ad una barca consimile il ferro leggiadramente ricurvo esistente nel nostro Museo (Fig. 18), nel quale il metallo battuto a martello venne ridotto ad una finezza forse troppo eccessiva, tenuto riguardo alla parte puramente decorativa ch'esso doveva occupare. Lo adornano figure di putti e di mostri marini, di animali, corone araldiche e meandri

assai pesanti, che nella loro grazia licenziosa danno idea di ricchezza e di fasto.

Dio ne tolga dall'imitare servilmente quell'arte; ma si sappiano scegliere fra quelle barocche contorsioni, gli elementi di decorazione, che a nostro vedere anco in questo esemplare sono abbondantissimi.

Tali osservazioni valgono senza alcun dubbio anco pel braciere, del quale offriamo un disegno nelle proporzioni dell'originale, avvegnachè insufficiente ci parrebbe qualunque descrizione per quanto accurata. È desso un lavoro dei primi anni del secolo XVIII, e pervenne al Museo Civico di Venezia mercè il lascito generoso del Conte Leopoldo Martinengo. L'idea del braciere triangolare non è nuova, e la troviamo infatti applicata a lavori ben più semplici in ferro, composti di liste ricurve, che vanno spesso a finire in un cartoccio assai rudimentale. In questo invece la grossa lamiera di ferro è finalmente battuta a martello, coi piedi a foggia di delfini, delicati fogliami mescolati a rozze figure di cariatidi che ne formano il corpo, ricinto da un giro di pilastri elegantissimi e da pomi torniti che lo coronano. Così le linee come i particolari hanno un'impronta di novità, nè crediamo di andar lungi dal vero consigliando all'artefice lo studio di questo monumento, che in sè contiene tanta copia di ornamentazione sapiente e giudiziosa.

Il braciere prelude a quelle altre opere di ferro che sono puramente veneziane, nelle quali lo stile delle epoche di Luigi XIV e XVI si riflette in tutta la sua grandezza; vogliamo dire di quei cancelli che arricchiscono i palazzi dei veneziani, come nella Villa già dei Pisani e ora Nazionale di Strà e nel palazzo dei medesimi patrizj a S. Stefano di Venezia.

NICOLÒ BAROZZI.

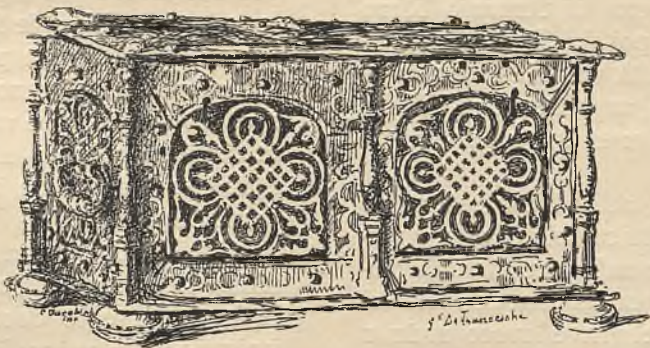


FIG. 19 — Cofanetto in ferro - Sec. XVI - Museo Civico di Venezia







FIG. 20. Lunetta in marmo niellato — Basilica Marciana —

## LA NIELLATURA DEL MARMO

— v. Tav. 10, 11 e Dettagli 7a fino a 7g, 8 fino ad 8bb —



enezia non apparisce giammai così grande nelle visioni del passato come nella seconda metà del secolo decimoquinto. È allora che ogni monumento assume una nuova impronta, e un' aura benefica di classicismo si diffonde nell' arte ad opera del Bellano, e dei fiorentini, mercè il Verrocchio ammirato e celebrato fra noi.

In quell' età gloriosa sorgono la Scuola di S. Marco e la Chiesa di S. Maria dei Miracoli; si abbelliscono con nuove costruzioni la Piazza e il Palazzo dei Dogi, e in quest' ultimo, sotto la direzione e l' opera di Antonio Rizzo v' innalzandosi la scalea famosa detta poi *dei Giganti* quando Jacopo Sansovino, nella seconda metà del XVI secolo vi aggiunse quei due colossi di marmo rappresentanti Marte e Nettuno, simboli della grandezza veneziana nella terra e nel mare.

Ben a ragione il Rizzo, assunto nell' ultimo ventennio del secolo XV quale Proto nella rifabbrica del Palazzo, rivolgeva ogni sua cura affine di lasciare un' opera la quale riuscisse degna del suo nome, e corrispondente ai desideri del Governo, il quale in considerazione del grave lavoro andava accordandogli frequenti gratificazioni. In un documento del 1491 i Provveditori al Sal, visto quanto diligentemente il Rizzo aveva atteso alla fabbrica, e trovando necessaria « la persona sua a questo per satisfaction et bellezza di tal opera, et azo che perseverar possa cum bon cuor et animo al bisogno di quella », considerato ch' egli non avea potuto « ni far dote a la sua vechiezza ni a la fameia sua per haver dil tutto serado et abandonato la sua botega per cessar d' ogni suspicion suportando intolerabil fatiche » gli concedevano l' annuo salario di duecento ducati d' oro (1). Ma per poco ancora egli potè godere del nuovo stipendio, imperciocchè in breve dovette lasciare il lavoro. La fabbrica perciò rimase incompiuta, e fu perfetta soltanto nei primi anni del secolo XVI.

Il Rizzo mirò ad arricchire quella scalea, dalla quale il Doge e i Magistrati scendevano in forma solenne per recarsi alle feste pubbliche, o alle cerimonie religiose, ove

il Principe veniva incoronato, e riceveva gli omaggi della Signoria e del popolo plaudente; ed ajutato a quanto sembra da scalpellini, che poteano dirsi veri artisti (1), la decorò con ornamenti a bassorilievo svariati, e parve che al magistrale scalpello obbedisse il marmo come alla stecca la creta.

A quei bassorilievi, soggetti in ogni età di studio, le cui riproduzioni vanno per le scuole e per le officine quali modelli di stile perfetto, si aggiunsero negli specchi dei gradini e in alcune parti della facciata interna del Palazzo fregj scolpiti a solchi nel marmo, e riempiti di piombo, destinato a dar loro il risalto. Questi fregi piani, dei quali iniziamo la riproduzione, rispecchiano quasi gli altri a bassorilievo, che decorano la stupenda scala e si ripetono le cento volte sotto cento diverse forme. I meandri e i lemnischi non possono essere più leggiadramente composti ed intrecciati, le volute, i viticci, le foglie di acanto si accompagnano nelle linee eleganti, senza peccare di leziosaggine o di monotonia. I contorni del disegno sono accurati e perfetti, come avessero dovuto servire ad opera di fine intaglio, e l' insieme ci fa davvero concludere come in nessuna età l' arte dell' ornamento fosse come in questa veramente intesa e profondamente studiata.

Quei motivi di ornamentazione, di una simmetria armoniosa, riempiti di piombo o di cementi policromi, ricordano le iscrizioni e le decorazioni dei monumenti romani. Ma ispirazione vera crediamo si avessero i nostri dai greci; imperciocchè capitelli e cornici di stile neo-bizantino lavorati con questo sistema possiamo vedere nella Basilica Marciana, e sembrano imitazione dei lavori di niello in proporzioni grandiose. Commessi in marmo, sigilli sepolcrali ed iscrizioni anco nei secoli precedenti al XV presentano il medesimo artificio, e si trovano principalmente in Toscana, ove si impiegarono nell' ombreggiare e nei fondi dei rilievi piani la pece bollita, l' asfalto nero, o il nero di terra (2).

Alcuni sigilli sepolcrali, niellati in piombo o con mastici variamente colorati dovuti alla mano dei Toscani e dei Lombardo, eseguiti verso la fine del decimoquinto o nei primi anni del decimosesto secolo, stanno fra noi in S. Giob-

(1) Lorenzi - *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale* - Venezia, Visentini, 1869.

(1) Il Selvatico (*Sulla Architettura* etc.) ritiene collaboratori del Rizzo in quest' opera gli scultori Domenico e Bernardino da Mantova. Forse egli male interpretò le notizie dateci dal Sansovino (*Venetia*) intorno ai due artisti vissuti in epoca posteriore al Rizzo.

(2) Vasari — *Vite* — Il chiar. prof. Paoletti tratterà diffusamente intorno a questi mastici nella sua *Storia del Rinascimento a Venezia*.



be, in S. Maria *dei Frari*, a S. Zaccaria, e quel tesoro che è la Chiesa di S. Maria dei Miracoli ha una parte del presbiterio decorata con ornamenti in mastice nero o cenerognolo.

Più singolare fra tutti quei monumenti è il sigillo sepolcrale di Lodovico Diedo esistente in Ss. Giovanni e Paolo. Consta esso di una lastra rettangolare, nella parte superiore della quale è collocata altra grande lastra sormontata da un frontone. La grande lastra ha scolpito in piano a bassissimo rilievo due putti ignudi in atto di sostenere uno stemma a *testa di cavallo*; ognuno di essi porta con l'altra mano un'asta ornata di elmi a *lambrecchini* e svolazzi, ricordanti lo stile gotico, su cui stà una sfera armillare, dalla quale sorge un putto che tiene con ambe le mani un cartello o *breve*; l'altra asta regge l'elmo ed un busto di uomo barbuto ed alato. Questa composizione è racchiusa entro cornice di fregj e meandri, sorgenti da due vasi ansati.

Sotto il frontone, nell'alto, è incisa in caratteri romani l'iscrizione seguente:

D                      .IM.  
LVDOVICVS DIEDVS. X. VIR  
OPT. BYZANCIO. CAPTO  
ET EX BRITANIA FILIO. REI  
.P. CAUSA IN VINCULIS RE  
LICTO VENETOR, CLASSEM  
PER MEDIOS HOSTES TVTO  
IN PATRIAM HEVEXIT. TAND  
EM IADERE PRAETOR MORTA  
LES EDOCVIT PVLCRUM ESSE  
PRO. RE. P. MORI.  
SIBI. ET. SVIS.

Lo stemma nel centro del sigillo reca l'arma dei Diedo partita d'argento e di verdè con una fascia d'oro. Dalle traccie di buchi paralleli alla fascia e disposti in due linee regolari, si può ritenere che originariamente vi fosse applicata una lastra di metallo a simulare l'oro. La sfera armillare e il busto d'uomo alato sui cimieri degli elmi, sono pure imprese dei Diedo, e tali ci appariscono anco in monumenti anteriori al nostro.

Di Lodovico Diedo, patrizio veneto, le cui ossa sono racchiuse in questa tomba, poche notizie invero ci serbano gli storici. Si sa che il Diedo, nato nei primi anni del decimoquinto secolo, capitandò valorosamente le galere veneziane, ed aperse loro una via attraverso alla flotta nemica quando Costantinopoli fu presa dai Turchi nel maggio del 1453 (1). Ristabilitasi la pace nel 1454, il Diedo ebbe importanti ufficj nel governo, e nel 1459 venne eletto Capitano delle galere di Fiandra (2). Rimasto prigioniero in Inghilterra, lasciò in ostaggio uno fra i ventiquattro figli ch'egli ebbe dal matrimonio con Creusa Boldù (3), e nel 1462, ritornato in patria, fu nominato Conte di Zara, ove rimase fino a novembre del 1463 (4). Il Diedo morì dopo il 1466, mostrando, secondo l'iscrizione surriferita, e che risente tutta la poesia e il classicismo del tempo, quanto sia bello il morire per la Repubblica.

Il genealogista Barbaro dice il Diedo morto, per allegrezza; ma di questa allegrezza non ci riuscì di trovare giustificazione. Era forse la gioia di aver compiuto il proprio dovere, o i progressi della lega conclusa fra Pio II, Vene-

zia e Filippo di Borgogna a danno dei Turchi, contro i quali egli nutriva odio mortale?

Altri cronisti invece asseriscono che per allegrezza delle accoglienze festose preparategli dai Veneziani fosse morto Vittore Diedo, figlio di Lodovico, lasciato dal padre in ostaggio dei turchi, il quale riuscì ad ottenere da essi, mercè le attrattive della persona e il dolce suono del liuto, il permesso di ritornare per breve tempo in patria nel 1480 per rivedervi i parenti. Ma questa notizia non venne finora suffragata da documenti attendibili, e d'altronde l'indole del nostro periodico non consente di estendere più addentro le ricerche in proposito.

Il sigillo sepolcrale del Diedo, secondo i due F. F. posti ai lati dei putti, che devono interpretarsi come abbreviazione del *Fieri Fecit* (1) usato nello stile lapidario, venne lavorato per commissione di Lodovico, probabilmente da un artefice fiorentino degli ultimi anni del secolo decimoquinto. E nell'affermare questa attribuzione dobbiamo far notare che quella foggia di sigillo sepolcrale non apparisce in altri esempj fra noi; mentre in Toscana non è raro il riscontrarla in quell'età, specie a Firenze e a Pisa. Si ha poi dal Grevembroch nei suoi preziosi manoscritti la notizia che soltanto nel 17 di Giugno del 1466, acquistò Lodovico il terreno nella Chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo per costruirvi la tomba di famiglia, che deve ritenersi quella ora esistente.

\*  
\* \*

Questo monumento nel suo insieme venne pubblicato recentemente dal Meurer in iscala minore del vero (2), e noi che abbiamo data lode ad altre opere dello stesso autore, stimavamo che la riproduzione fosse degna del nome dell'autore e dell'opera, che pareva destinata a rendere segnalati servizj nell'insegnamento industriale, e si era pensato superfluo a darne un altro disegno in questo periodico. Ora, forse non per colpa del Meurer, ma di chi eseguiva la riproduzione, ci è forza convenire che le tavole forniteci nell'*Italienische Flachornamente* devono reputarsi, se non una mistificazione, uno sforzo di memoria su schizzi assai inesatti. Colle tavole alla mano del Meurer abbiamo verificati gli errori principali, dei quali dobbiamo notare i più evidenti; imperciocchè le linee dell'insieme si riconoscono a prima vista mancanti di proporzione, e la composizione in generale difetta di quel sentimento di puro stile, che è caratteristica di quel secolo.

Le tavole del Meurer ci presentano i particolari di questo sigillo alterati in molta parte; certe foglie di edera furono trasformate in volute, e non tenendo conto che dai due vasetti laterali sorge l'ornamento che ragionevolmente tende a salire verso la sommità, si rovesciarono le foglie all'ingiù; i putti perdettero la loro espressione; la loro acconciatura a zazzera nel disegno tedesco è tramutata in una moderna pettinatura a ricciolini. E approfittando di certi bucherelli che si trovano paralleli alla fascia e nel centro dello stemma, se ne fecero altrettante figure circolari, e alla fascia si aggiunsero linee che sfigurano assolutamente lo stemma. In luogo del putto collocato sopra la sfera armillare si pose un bastoncino con una palla infilata e un cerchio trasversale. E così via, via, in modo, come si disse, che quasi sembra siasi voluta riformare l'opera, che di correzioni davvero non abbisogna. Nè correzioni sono i numerosi punti posti dopo varie parole dell'iscrizione, ed è assoluta-

(1) Sanuto. *Vite dei Dogi*, nel Muratori, t. XXII.

(2) *Calendar of State papers*, vol. I. a carte CXXXIII.

(3) Barbaro. *Discendenze patrizie*. Manoscritto presso il Museo civico di Venezia.

(4) Archivio di Stato in Venezia — *Segretario alle Voci, Elezioni* 1438 a 1490.

(1) Così anche il Cicogna nelle sue schede manoscritte. Egli anzi osserva che il Soravia *stoltamente* indica i due F come iniziali delle parole: *Felicitati Futurae*.

(2) *Italienische Flachornamente aus der zeit der Renaissance*. Karlsruhe, Veith.





mente inesatto nella quarta linea di essa quel: ET. EX. BRITANIANLIO. REL., in luogo di: ET. EX. BRITANIA. FILIO. REL.

La riproduzione che oggi diamo di questo monumento, diligentemente calcata dall'originale, lo restituisce nel suo vero aspetto, e nei più esatti particolari. Abbiamo accennato al disegno del Meurer, di un'opera che a buon diritto doveva occupare un posto importante nell'insegnamento, solo a dimostrare come lo studio dei nostri monumenti di arte decorativa meriti di essere nuovamente rivolto alle fonti pure, evitando quegli errori che guastano di sana pianta la mente e l'occhio dello scolare, e come di un'opera simile difettino le scuole nostre. Saggio pensiero adunque fu quello del Governo incoraggiando questa pubblicazione,

in cui, come il lettore si sarà già persuaso, si mise ogni cura perchè non abbiansi a rinnovare gli errori dei quali le opere straniere abbondano a dovizia.

In quel prezioso cimelio, che è il sigillo sepolcrale di Lodovico Diedo, ogni singolo particolare venne reso in antico più appariscente mercè il fondo e le ombre di mastice cenerognolo, i riporti di bronzo, di piombo e di mastice colorato nello stemma. È questo il più splendido esempio di un monumento, nel quale si fece uso di quei mastici che ora sembrano ritornare in onore, e ci dà un'idea della importanza che l'imitazione dei *nielli* sul marmo potrebbe avere anco oggidì nell'arte figurativa.

G. M. URBANI DE GHELTOF.



FIG. 21. Capitelli in marmo niellato. — Basilica Marciana.





Fig. 22. Cassa in legno intagliato — Sec. XVI — Museo Civico di Venezia

## LE CASSE E I COFANETTI I LEGNO NELL'ARTE DECORATIVA



ra gli oggetti che forniranno vasto argomento di studio nel nostro periodico e dei quali intendiamo di presentare nei numeri successivi una serie ricca e preziosa, vanno annoverate le casse e i cofanetti lavorati con sistemi svariati di applicazioni e di intagli che offrono argomento vasto di studio per l'arte e per la storia.

Ognun sà che la cassa nella vita dei nostri avi ebbe importanza grandissima. Nelle casse si rinchiudevano le gioje, gli oggetti e i documenti più importanti della famiglia; affidate nei viaggi alle cure dei servi, si adattarono ad usi molteplici, dal letto alla mensa, tanto che non è raro il caso di riscontrare negli antichi dipinti i re ed i principi adagiati sui cassoni che decoravano le loro stanze, e i novellieri si ispirarono spesso alla parte che potè avere quel mobile in un romanzo d'amore.

La fanciulla, allorchè usciva dal tetto paterno per farsi sposa, recava seco la dote entro una cassa, all'esterno della quale un abile artefice avea profuso intagli e dorature. I cofanai, i cassellaj andavano a gara nel rivestire di decorazioni il cofano nuziale, ed è celebre in Venezia quella leggenda delle *Marie*, nella quale appariscono i fabbricatori di casse, recatisi ad ammirare i loro prodotti, come salvatori delle spose rapite dai pirati triestini.

L'interesse che si dimostrava per questa parte del mobilio antico, giustifica le cure che si ebbero nel renderlo sempre più gradito ai compratori. Nella vita di Dello fiorentino il Vasari ci narra come « usandosi in quei tempi per le camere de' cittadini cassoni grandi di legname a uso di sepolture e con altre varie fogge ne' coperchi, niuno era che i detti cassoni non facesse dipingnere; ed oltre alle storie che si facevano nel corpo dinanzi e nelle teste, in sui cantoni, e talora altrove si facevano fare l'arme ovvero insegne della casata ».

I più eccellenti pittori aveano passato la loro giovinezza nel dipingere o dorare casse e cassoni; qualcuno anzi continuò a lavorarvi anco quando giunse ad acquistarsi una certa fama.

La decorazione delle casse non fu soltanto propria dei Toscani, ma altresì dei Veneziani, dei Napoletani, dei Siciliani. Alla pittura che fu per lunghi secoli in moda applicata alla ornamentazione dei mobili, si aggiunsero, come

dicemmo, i lavori a rilievo in istucco su fondo d'oro o di colore, la cui invenzione secondo il Vasari è dovuta a Margaritone da Arezzo; il quale « fu il primo che considerasse quello che bisogna fare, quando si lavora in tavole di legno, perchè stieno ferme nelle commettiture e non mostrino, aprendosi, perchè sono dipinte, fessure e quarti », avendo egli lavorato « sopra il gesso stemperato colla medesima colla, fregi e diademi di rilievo ed altri ornamenti tondi, e l'inventore fu egli del modo di dare il bolo e mettervi sopra l'oro in foglie e bruirlo ».

Anteriore però a Margaritone fu Donatello, che nella sua giovinezza fece con istucco e gesso certi ornamenti dorati a rilievo che venivano applicati alle tavole dipinte. Il Vasari ci ricorda che in questo genere si resero famosi alcuni scultori di qualche rilevanza. È pure allo storico della pittura che dobbiamo il ricordo relativo a Benedetto da Majano, il quale, dovendosi recare presso Mattia Corvino Re d'Ungheria, modellò due casse con gusto assai fine, recandole seco alla Corte del culto Monarca.

Stupende sono le casse in legno intagliato che si conservano numerose nelle collezioni. Quei modelli di arte fine e corretta sono scolpiti nei frontoni a soggetti riproducenti le scene della vita privata o le sacre cerimonie in modo da formare, si può dire, il materiale più importante per la storia dell'antico costume.

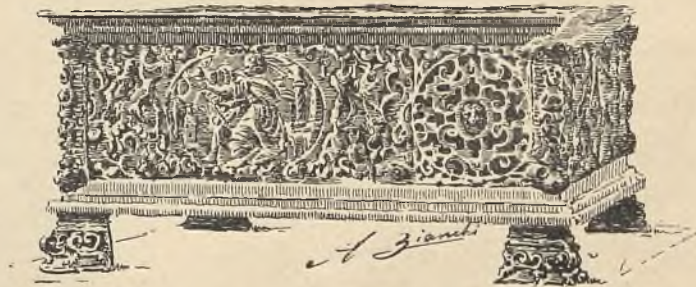


Fig. 23. Cassa in legno intagliato — Sec. XVI — Museo Civico di Venezia

Questi soggetti alla fine del secolo XV vanno scomparendo per lasciare il posto agli ornamenti di foglie di edera, ai viticci, agli stemmi multiformi racchiusi entro cornicette di ovoli e di sgusciature eleganti, spesso interrotte da figurine di nereidi, di tritoni, di grifi. Coll'avanzarsi del secolo XVI le nudità pagane, le Veneri adagate campeggiano ai





lati degli stemmi che stanno nel centro; qualche raro frontone di cassa riproduce ancora scene mitologiche o combattimenti di guerrieri.

In questa età, secondo le osservazioni di un illustre scrittore francese, lo Jacquemart, in Italia e in Francia obbedivasi d'ogni parte al gusto antico; le palmette e i cartocci prendevano il posto della flora occidentale, mentre qualche altra parte d'Europa manteneva ancora l'arco ogivale a fiamme, i pinnacoli gotici, e le nuove abitudini producevano una miscela di stili, indizio di transizione nel pensiero e nel lavoro.

Certi frontoni in legno, che risentono l'influenza tedesca sono invece lavorati con altro sistema. La superficie liscia veniva disegnata a contorni ed incavata con un bulino particolare che i francesi dicono *échoppe*. Il campo incavato riempivasi spesso di mastici colorati, o si rendeva granito col mezzo di un piccolo punzone; le figure erano ombreggiate con ferro rovente o con una composizione nera. Abbiamo di questo genere cofanetti che accennano a provenienza tedesca o francese; gli esemplari italiani presentano scene domestiche, e nel periodo più tardo figure geometriche leggiadramente composte destinate a riempire anco le pareti interne delle casse.

Nè si arresta la decorazione delle casse al solo intaglio, perciocchè la tarsia, vi ebbe parte veramente importante. Quella tarsia o mosaico in legno, che dapprima dovette essere imitazione dei prodotti d'Oriente e venne detto lavoro *alla certosina* perchè pazientemente composta di minutissimi pezzi policromi a guisa di un pavimento di opera *alesandrina*, si applicava sulla superficie preparata convenientemente ad incavo. Splendidi esempj di queste opere, nelle quali l'avorio, la madreperla e spesso il metallo si mescolano, dando idea di ricchezza e di vaghezza singolari, uscirono in gran parte dai monasteri dei certosini. Si usò la tarsia minutissima anco nei cori del secolo XV e XVI, ed in essa riuscirono celebrati gli artisti dell'alta e bassa Italia. Celebratissimi furono pure i mobili intarsiati di legni

orientali, in cui si rese famosa la Francia dal tempo di Luigi XIV al periodo del Direttorio.

Non parliamo dei lavori ad intarsio di corallo, di metalli, di madreperla, di tartaruga, dei quali il Boulle tolse il processo ai Napoletani; e neppure dei cofanetti intarsiati di pietre dure, specialità toscana che ebbe specialmente dal secolo XVI al XVIII rinomanza impari al merito; importante invece ci sembra il parlare di altro genere di decorazione sul legno col mezzo del ferro e del bronzo.

Le casse e i cofanetti, nei quali la serratura presentava per se stessa una vera opera d'arte, vennero ricoperti di velluti o di stoffe svariate ed arricchiti con borchie o chiodi di bronzo o di ferro lavorati con somma cura a fogliami dorati a mordente. Si attribuisce ai tedeschi degli ultimi anni del secolo XIV la diffusione di questo artificio, e le linee archiacute lavorate in ferro contornarono spesso le forme fine e delicate delle tavolette dipinte dai maestri di Alemagna. In progresso di tempo il lavoro in ferro applicato alla cassa consistè in una lastra sottile cesellata e intagliata a fogliami, a figurine, a stemmi di forme diverse. Il lavoro del fabbro ebbe la parte maggiore in questi prodotti, che nel lungo giro di secoli andarono perfezionandosi e presero il posto nelle stanze dei grandi al pari dei più preziosi mobili di intaglio. Così dicasi per quanto riguarda il bronzo, fuso a foggia di mascheroni, di stemmi, di ornamenti, che si applicò alle stoffe o sul cuoio che rivestiva il mobile, rendendolo più appariscente mercè le dorature e l'unione di piastre in rame smaltate e di impressioni in oro.

Di queste ingegnose applicazioni verremo parlando in appresso affine di illustrare questa parte dell'arte industriale finora ingiustamente negletta. Perocchè, ponendo ogni nostra cura nel mettere in maggior luce le suppellettili artistiche delle generazioni che ci precedettero, stimiamo di rendere un segnalato servizio agli artefici moderni, destinati a procurare nuovi onori e nuove glorie alla gran patria italiana.

G. M.





## XI.

SCULTURA E ARTE INDUSTRIALE IN SICILIA  
dal secolo XV al XVII

— v. Tav. 12 e Dettaglio 9a, 9b —



iglierò due piccioni ad una fava, giacchè nel presentare in questo numero alcuni modelli di antico mobiglio artistico mi si offre l'occasione di segnalare alcuni fatti se non del tutto ignorati, certo pochissimo noti, della storia dell'arte italiana.

Questa nostra benedetta patria, che tanto indiscretamente si è sdraiata tra due mari, lungo distesa di traverso a non meno di quattordici meridiani, con popolazioni d'origini diverse, già divise da

guerre civili, tenute straniere una all'altra da incivilissimi governi, fatta da poco tutta d'un pezzo non ha ancora avuto tempo di riconoscersi in tutta la sua estensione.

La Sicilia, campata laggiù in mezzo al mare delle genti, all'estremità più bassa d'Italia, staccata dalla penisola, e quasi galleggiante, vicina alla costa dell'Africa, della quale, a vederla sulla carta, pare un coccio, a noi quassù dell'Italia alta è meno nota del Belgio e dell'Olanda.

È una vera fortuna che questo anno ricorra una grande esposizione nazionale per obbligare una grande quantità di settentrionali a fare una gita sino là in fondo.

Fig. 24. Sedia scolpita nella Tribuna di A. Gagini. Palermo.

Quali sorprese la maggior parte dei visitatori continentali non dovranno aspettarsi alla presenza della Conca d'oro, del Monte S. Pellegrino, sulla terra italiana ove la palma fiorisce, e i pistacchi fanno bosco e il cactus dà i più dolci frutti!

L'arte non promette minori meraviglie.

È là che presenta i suoi prodigiosi monumenti, accanto alle rovine classiche della magna Grecia, quella straordinaria architettura arabo-sicula, caratteristica dei regni degli Altavilla e degli Svevi, dopo i quali cogli Angioini e gli Aragonesi la bellissima isola decadde tanto del suo primo splendore, per due secoli interi.

In quei duecent'anni le arti figurative non parteciparono nell'isola al rinascimento fiorito nelle provincie continentali. Vi fece una breve apparizione la scultura della scuola pisana con quel Gregorio di Gregorio da Siena detto Goro senese, autore della famosa urna di S. Cerbone della Cattedrale di Massa Marittima.

Nel 1333 questo insigne scultore primitivo scolpiva

a Palermo la tomba dell'Arcivescovo Guidotto di Tabiatis pel Duomo di Messina. L'opera di Goro restò in quella età un fatto d'arte isolato, finchè nuove correnti artistiche venute dal continente non vi giunsero a ridestarvi la vita dell'arte dopo la metà del secolo decimoquinto, creando una scuola locale, che nel secolo seguente si mostrò degna della scultura del cinquecento fiorita nella penisola.

I più dei disegni che pubblichiamo in questo numero appartengono a questo periodo del rinascimento della scultura in Sicilia, periodo del quale da qualche tempo si stanno occupando i migliori indagatori di patrie glorie fra gli scrittori dell'isola più gelosi del nome siciliano. Tra essi l'abate Di Marzo tiene il primo posto per passione d'indagini, dottrina storica, severità di metodo (1).

Egli sarà la nostra guida nella rapida escursione che intendiamo fare attraverso ad un secolo della scultura in Sicilia.

Il rinnovamento che vi ridestò la vita artistica nella seconda metà del quattrocento fu determinato nella scultura e nell'architettura da artisti estranei all'isola, di una settantina dei quali il valente abate De Marzo ha potuto scovare notizie documentate, e nomi e opere.

Di quindici tra quegli artefici non è riuscito a chiarire la provenienza.

Fra gli altri non ha trovato che cinque siciliani, dei cinquanta rimanenti solo nove non sono Italiani. Cinque sono spagnuoli, uno è tedesco, uno francese, uno

dalmato pare, ed uno albanese. Questi forse veniva da Venezia e il dalmato pure.

I quarantuno che rimangono sono tutti della penisola, e tra essi prevalenti su tutti i Lombardi, che sommano a venti. I Meridionali sono dodici, sei Toscani e Carraresi. Un Veneto, un Romano e un Ferrarese compiono la lista.

Tutti questi artisti dopo la prima metà del quattrocento andarono in Sicilia, a lavorare di architettura e scultura; vi presero moglie, e si firmarono poi negli atti pubblici e contratti: tal de' tali *palermitano* o messinese, dopo essersi firmati ne' primi tempi: tal de' tali *dimorante a Palermo* o a Messina.

Così si formò la scuola d'architettura e scultura del rinascimento in Sicilia, nella seconda metà



Fig. 25. Sedia scolpita nella Tribuna di A. Gagini. Palermo.



Fig. 26. Inginocchiatoio sculp. dai Gagini. Monte S. Giuliano. (Dal Di Marzo)

(1) I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti per l'Abate Gioacchino di Marzo. — Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, MDCCC LXXXIII.





del decimoquinto secolo da una colonia di stranieri, con prevalenza notevole dell'elemento lombardo, la quale si fuse poi in una sola corporazione d'arte o fraglia, con propri consoli e proprie regole e feste, e obblighi e privilegi, l'anno 1487.

Eccettuando gli Spagnuoli ed i meridionali della penisola, i quali andando in Sicilia non escivano dallo Stato, nonchè i Carraresi che aveano relazioni continue coll'isola pel commercio dei marmi; eccettuando pure i lombardi per la massima parte laghisti Comaschi e Luganesi, usi da secoli ad accorrere in cerca di lavoro dovunque l'architettura e la scultura fiorenti ne offrivano loro l'opportunità; per gli altri artisti emigrati in Sicilia, a voler malignare, è permesso supporre non fossero tutti farina da far ostie, e che taluno andasse a cercare lavoro in Sicilia pel bisogno di mettersi fuori della portata del bargello del suo paese.

La cosa è più che presumibile per uno di essi, quello che si chiamava col nome più onesto di tutti, lo scultore Pietro di Bontate, che pare fosse veneto. Da un pubblico istrumento citato dal De Marzo in data 21 Aprile 1478 risulta che il notajo palermitano Giovanni di Terranova e Giacomina sua moglie ritirarono una loro accusa e relative querele, lanciate contro di lui per attentato alla vita di Caterina sua sposa e loro nipote, per imputazione di stupro di una Fimia sua serva e per altri delitti.

Le richieste abbondavano in quel tempo.

Vescovi e arcivescovi, conventi e confraternite, fabbricieri e vicerè, regi militi, *maestri nazionali del Regno*, alti baroni, cospicui cittadini, magistrati supremi, tutti ricorrevano all'arte. Si fabbricavano palazzi, chiese, e tutti chiedevano statue, gruppi, e maestosi ingressi d'edifici decorati di marmi scolpiti; porte monumentali di chiese, archi trionfali di cappelle, cappelle interamente decorate a scalpello, ancone grandiose di altari; altari, cibori, tabernacoli, custodie di sacre pissidi, fonti battesimali, pile d'acqua santa, depositi sepolcrali, mausolei, e tutto si volea decorato ad alto e basso rilievo, a medaglioni, a statue, a mezze figure, a nicchie e pinnacoli, con santi e profeti, e dottori e padri della Chiesa, e simboliche immagini di evangelisti, e targhe e stemmi di committenti e pilastri a scompartimenti di bassorilievi.

Era un'emulazione, una gara, una concorrenza generale. Quando un'opera ordinata in Palermo per una più piccola città, Nicosia, Erice, Termini Imerese, Cefalù, riesciva singolarmente ammirata, il vicerè o il vescovo la trattenevano, e il comunello o il parroco o la piccola città doveano farne la copia. Così trattenne l'arcivescovo Paolo Visconti una famosa Madonna: *Libera Inferno*.

Tra i più valenti scultori primeggiavano Pietro di Bonitate, Francesco Laurana, Giuseppe Mancino e Bar-

tolommeo Berettaro; ma sopra tutti era onorato Domenico Gagini da Bissone, sulla sinistra del lago di Lugano. Le prime notizie del suo soggiorno a Palermo sono del 1463.

Il vicerè Speciale gli alloggiava in quell'anno l'opera della decorazione della maggior tribuna di S. Francesco, poi il mausoleo per suo figlio. Scolpì dopo anche quello del padre; una fonte battesimale a Salemi, statue a Marsala, il grande sarcofago di San Gandolfo in Polizzi, la grandiosa capella del Cristo nel Duomo di Palermo, e statue della Vergine per una quantità di chiese in varie parti dell'isola; decorazioni di cospicui palazzi e un gran numero di depositi funerari, urne e mausolei.

Quasi tutto andò travolto nella burrasca del barocchismo, che disfece tutto, disperse statue, ornamenti, bassorilievi, quanto di più insigne produsse l'arte in Sicilia in questo periodo di squisito rinascimento; sostituendo dovunque i deliri degli scalpelli della decadenza.

Di accertato genuino di Domenico Gagini non rimane che il sarcofago di San Gandolfo. Molti pezzi di sculture e statue disseminate, sfruttate anche pochi anni sono per nuovi oratori, si ha motivo, ma non sicurezza di attribuirli; tra questi due busti, uno del vicerè Speciale, l'altro di suo figlio, sculture degne dei più rinomati quattrocentisti; una Madonna del convento di San Domenico in Castelve-trano ecc.



Fig. 28. Leggìo in bronzo di A. Scudaniglio. Trapani. (Dal Di Marzo).



Fig. 27. Pila d'acqua santa scolpita da Gius. Spatafora ed Ant. Ferraro. Duomo di Palermo. (Dal Di Marzo).

Morì Domenico Gagini, in Palermo nel 1492. Antonello suo figlio e continuatore de' suoi fasti artistici non avea allora che quattordici anni.

Di Antonello Gagini nato in Palermo a Domenico da madre siciliana s'ignorano i casi dell'adolescenza. I documenti raccolti lo presentano a 19 anni stabilito in Messina già favorevolmente noto come artista. Una sua Madonna esistente tuttavia in una chiesa di campagna, a Bordonaro, è di tanta perfezione scultoria da doversi riputare superiore a quanto sino a questo anno si scolpiva in Sicilia.

L'anno dopo, a 21 anno, riceveva la commissione del magnifico altare di Santa Maria Maggiore in Nicosia, con 9 statue, 10 bassorilievi e una fioritura squisita d'ornamentazioni agli archivolti, ai pilastrini, ai fregi, ai capitelli: il tutto in bel marmo di Carrara. Finì l'opera in Palermo, dove si recò nel 1507, e si stabilì nel 1508 per attendere alla grandissima opera della tribuna maggiore del Duomo.

Il superlativo usato non è soverchio per quest'opera che superò, anche per mole, quanto la scultura avea fatto prima e fece poi in Sicilia.

Si tratta di tutto l'interno della confessione o tribuna o coro, che dir si voglia, di quel grande tempio, decorato in marmo dall'arco trionfale al fondo dell'abside, dal pavimento alla vòlta, con tre ordini architettonici, svolti con sessantaquattro pilastri, quaranta statue, altrettante storie a bassorilievo, una per piedestallo di ciascuna statua, e in fondo all'abside due grandi storie a forte rilievo e statue



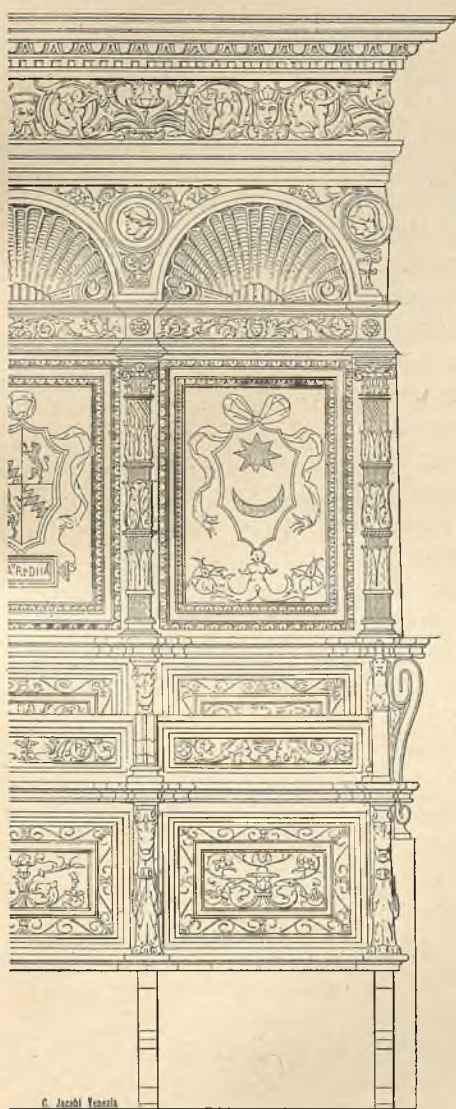


Fig. 29. Stalli del Coro intagliato da Giov. Gili. S. Francesco di Palermo. (Dal di Marzo).

Il disegno ci dispensa da ogni descrizione come da ogni disquisizione artistica.

Antonello da due matrimoni ebbe cinque figli datisi all'arte: Gian Domenico, Antonino, Giacomo, Fazio e

staccate rappresentanti la morte di Maria, il suo sepolcro e la risurrezione di G. Cristo.

E anche quest'opera andò tutta diroccata, dispersa. Non ne resta che un vecchio disegno. Venti anni durò la distruzione presieduta dal barocchissimo Fuga favorito dei Borboni, e fu compiuta nel 1781. — I frammenti e statue si trovano disseminati, tra le merlature, le finestre, le decorazioni accessorie dell'esterno del tempio.

A gloria dell'architetto Gagini, oltre a diverse statue e altre opere minori, sussiste una sua opera capitale, benchè d'importanza e mole minore alla tribuna del Duomo, ed è la tribuna di Santa Cita in Palermo di cui diamo il disegno d'insieme e quello dei seggioloni dei dottori della Chiesa scolpiti nei dieci scompartimenti dei pilastri dell'arco trionfale.

Vincenzo, che continuarono a tener in alto onore la scultura siciliana; Giacomo ebbe tra suoi ajuti uno dei famosi scultori d'allora, lo Spadafora. Altri due Gagini scultori vissero dal XVI al XVII secolo, cioè un altro Gian Domenico e mastro Antonino. Un figlio di Giacomo, Nibilio, fu il più grande orefice del suo secolo, come suo nonno Antonello ne era stato il più grande scultore; suo figlio Giuseppe prometteva di continuare il gran nome paterno, quando morì prematuramente, ma già rinomato, nel 1610.

Riassumendomi, dirò che la dinastia artistica dei Gagini regnò in Sicilia prevalente dalla seconda metà del XV alla prima metà del XVII secolo, inclusa.

I disegni che accompagnano que-



Fig. 30. Stalli del Coro intagliato da G. Gili. S. Franc. di Palermo.

sta lunga chiaccherata dimostrano l'importanza delle loro opere anche per l'arte industriale.

LUIGI ARCHINTI.

## XII.

### Una sedia del secolo XVI

— vedi Dettaglio 10 a, b, c, d —

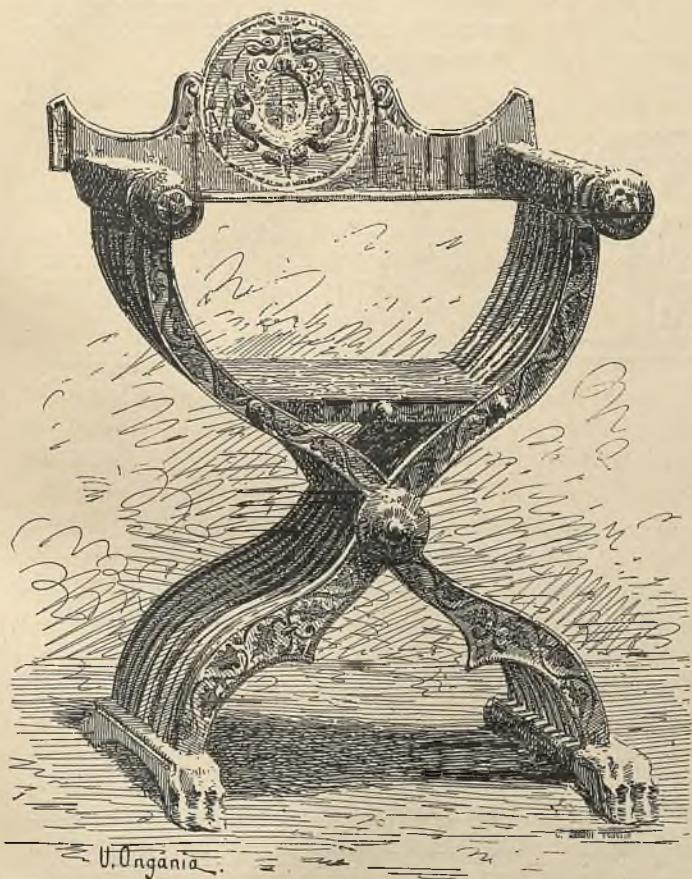


Fig. 31. Sedia del sec. XVI. Collezione Odescalchi, Roma.

dorate; il modello che presentiamo nei suoi dettagli appartiene privata di Londra.

I monumenti scultorj del rinascimento ci danno spesso l'immagine di qualche santo prelado seduto su una poltrona dalla forma snella e gentile, che ricorda il faldistorio degli imperatori del basso tempo, e dei pontefici che lo usano anco attualmente.

Tale forma di sedia col progresso di tempo passa dalle aule dei re alle sale patrizie dei secoli decimosesto e decimosettimo; nel decimottavo la vediamo nelle stanze da toilette delle dame, specialmente alla Corte di Francia.

Questa sedia, che non trova nome nel Vocabolario italiano, fu chiaramente designata dai francesi sotto la voce di sedia a tenaille o a x. Infatti somiglia alla tenaglia per il modo col quale si apre e si chiude, in modo da permettere che chiudendola si occupi il minore spazio possibile. — Rassomiglia eziandio ad un X gotico, donde il secondo nome che le venne applicato.

Nei secoli passati si lavorarono squisitamente queste sedie, decorandole con ornamenti leggiadramente rilevati nella parte anteriore e nel dossale; in questo appariva quasi sempre lo stemma gentilizio del possessore, intagliato o dipinto a colori.

La costruzione di questo mobile ci sembra abbastanza semplice e tale da potersi adattare a forme svariate.

La sedia è composta di pezzi formanti le gambe di una X, i quali sono riuniti mediante chiavi di legno, giacchè in quest'opera è escluso assolutamente il ferro. I vari pezzi della sedia sono raccolti e fermati nell'alto dai braccioli, al basso da due grossi pezzi di legno, che finiscono alle due parti con zampe leonine. Il dossale, fisso da un solo lato, mentre l'altro è mobile, tiene regolati i movimenti della sedia e la rende più solida, nè questa si può chiudere se non venga sollevato il dossale.

Queste sedie si lavoravano in legno di noce, intagliato o decorato a rosoni di bronzo, e si coprivano di velluto fermato da borchie A. M.





## XIII.

## INFERRIATE E CANCELLI

— vedi Tav. 13 e 14 e Dettaglio 11 —

Gli antichi vollero chiamare il ferro col nome di Marte, sinonimo di forza, di tenacità e di durezza. Questo metallo, se da prima venne impiegato nella fabbricazione degli istrumenti di morte, trovò applicazione più utile e generosa nelle serene cure dei campi e nella decorazione degli edificj.

Il ferro, per alcune sue preziose qualità preferibile ad ogni altro metallo, tentò irresistibilmente gli abili artefici del medio evo e di tempi a noi più vicini. L'arte del fabbro, che si deve ascrivere fra le più nobili, si rese celebre nel corso dei secoli, e si mantenne assai celebrata fino al cadere del sec. XVIII.

Lampadarj, torcie, lanterne, inferriate e cancelli uscirono nei secoli andati dall'officina del fabbro, snelli, eleganti e sottili come una trina a sfidare le ire del tempo, e sono degni di trovar posto in una scuola industriale, come nelle sale del collezionista più esigente.

Il ferro nativo, dopo la prima fusione, si sottometteva al maglio e si raddolciva. Preparato poscia in forma di sbarre o in piastre, entrava nella bottega del fabbro, il quale si apprestava a modellarlo nelle forme più svariate.

Si conservano preziosi saggi di opere in ferro tramandateci dagli antichi, specialmente in genere di inferriate e di cancelli. L'Italia, però, non può competere sotto questo riguardo colla Francia, colla Germania e specialmente colla Spagna, famosa per le sue *rejas*; i francesi stessi prestarono omaggio alla Spagna, giacchè autore dei cancelli di *Nôtre Dame* in Parigi fu un egregio artefice catalano.

Quelle opere, rilevate a martello, finite a lima e pulite collo smeriglio, dipinte a colori vivaci o dorate, allo scopo di preservarle dalle intemperie, abbondano di arcate, di balaustri, di allacciature, ornate di cartocci, fiori, frutta e conchiglie svariate, battute artisticamente, e spesso modellate col mezzo di punzoni o di stampi speciali.

Gli ornamenti che compongono questi lavori si dimostrano semplicissimi in Italia fino al secolo decimottavo.

Fra i più antichi esempi di cancelli italiani, convien citare quello del Tesoro di S. Marco in Venezia (Fig. 32). Questo che fra noi è il prototipo del genere, ci presenta un complesso di figure quadrilobate, battute in un sol pezzo, insieme colle lance poste negli angoli rientranti, e riunite da forti legature di ferro. Tali forme che risalgono ai primi anni del secolo decimoquarto, si riproducono senza legature nelle famose cancellate che circondano i sepolcri degli Scaligeri in Verona (Fig. 33 e 34); in una di esse

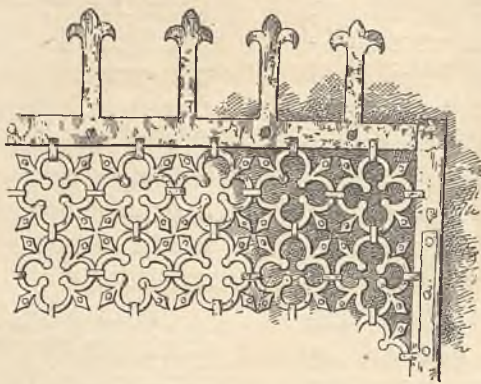


Fig. 32. Cancelli in ferro battuto, sec. XIV. Tesoro di S. Marco in Venezia.

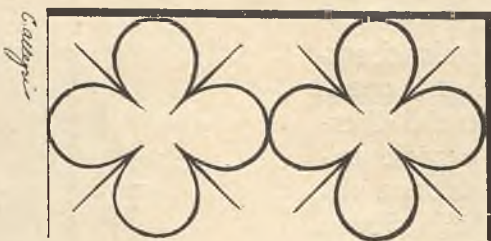


Fig. 33-34. Cancelli del secolo XIV. Sepolcri degli Scaligeri in Verona.

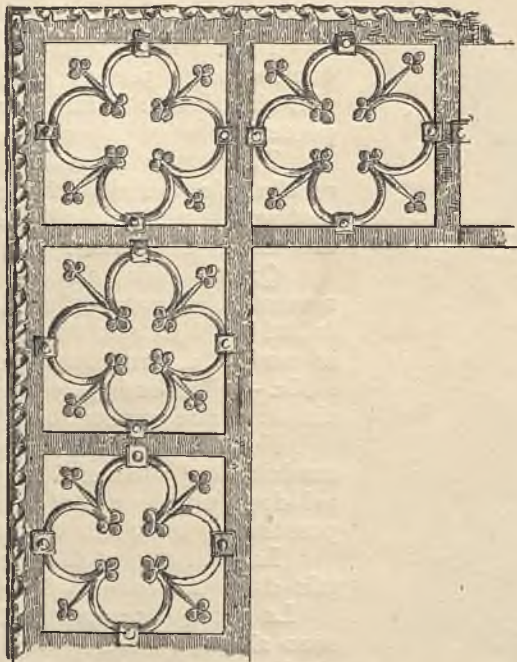


Fig. 35. Inferriata sec. XV. Palazzo Pubblico. Siena.

nel centro inscritto in un circolo sta la scala, stemma di quei principi, e le punte di lancia negli angoli rientranti si dividono a forma di trifoglio. Nella parte superiore sono distribuite palmette e lance a guisa di fiordalisi.

Il trifoglio viene sostituito in forma più regolare nella inferriata che incornicia una vecchia scultura esistente nel Palazzo Pubblico di Siena (Fig. 35). In essa i quadrilobi sono composti di un solo pezzo, e furono fermati alla intellajatura di ferro mediante legature. Incornicia questo elegantissimo esemplare di arte fabbrile una verga finissima ridotta ad elica.

Siena va pure celebrata per altre opere consimili, che formano, si può dire, il contingente più importante per la storia dei cancelli nel secolo XV.

Principale è il cancello posto a chiudere la Cappella del Palazzo Pubblico, nella quale sta il famoso coro intagliato da Domenico di Nicolò nei primi anni di quel secolo. Questo cancello è diviso in varj comparti rettangolari, ciascuno dei quali contiene nove quadrilobi riuniti da legature. La parte superiore è composta di un fregio diviso a rettangoli con trafori battuti a rilievo. Nel centro di ogni rettangolo è collocato uno stemma o la figura della lupa senese.

S'innalzano sopra il fregio a guisa di merli alcune palme di fiori in ferro battuto a tutto tondo, candelabri a palmette, alternate da tre lance a guisa di fiordalisi.

Ogni parte di ferro è battuta così squisitamente, da farci credere l'autore del cancello egualmente abile nel lavorare il ferro come un metallo prezioso.

Nella tavola 13 di questo fascicolo presentiamo il saggio di alcuni comparti, i quali possono dare l'idea della importanza singolare di tale monumento.

Esiste in Siena un'altra opera notevolissima del secolo XV, ed appartiene al Palazzo detto dei *Diavoli*, architettato da Francesco di Giorgio. La Cappella del Palazzo è chiusa da un cancello simile a quello appartenente al Palazzo Pubblico. I comparti sono decorati con doppi quadrilobi e da archetti ogivali più ornati, riempiti nei vuoti da lancette che finiscono a trifogli. — La parte superiore, al pari del cancello precedente, ha comparti con stemmi, racchiusi da quadrilobi e da ornamenti squisitamente (Fig. 36) battuti in lastra. Quest'opera può ascriversi fra le migliori esistenti, e per noi supera le

altre produzioni contemporanee di Francia o di Germania. Splendidi davvero presentavansi questi cancelli allorchè



serbavano la loro primitiva freschezza di colori e di dorature, sfidanti il tempo e le ingiurie degli uomini. C'è in tutti questi monumenti un concetto semplice ma immaginoso della forma, quel continuo studio di mantenere la leggerezza, e di evitare ogni massa forte che possa togliere l'idea dello scopo al quale il cancello è destinato, vale a dire a surrogare il legno, acquistando luce che proviene dal traforo, col quale il legno avrebbe perduta ogni solidità e sicurezza.

Cancelli bellissimi si lavorarono nel secolo XV simili a quelli accennati, a verghe di ferro, oppure a lamine battute o sovrapposte, e finalmente traforate, come l'esempio che rechiamo alla fig. 37. Trattasi di un piccolo cancello per custodia di reliquie, comunicatoci dall'antiquario Marini di Venezia, lavoro composto di grosse lamine con teste di chiodi e trafori di stile ogivale. Tutto il cancello è dorato a mordente e nel suo insieme assai semplice costituisce una piccola singolarità del genere.

La purezza del lavoro in ferro, applicato alla chiusura di finestre o di porte va perdendosi in Italia col secolo XVI. La mania di ornare tutto con ogni prodotto della natura, e specialmente col regno vegetale, produce il barocco in questa arte prima ancora che le altre industrie si avviino alla decadenza. L'inferriata segue le linee della architettura del classicismo e forma si può dire un tutto coi prospetti degli edifici ideati dal Palladio, dallo Scamozzi, dal Vignola e dai loro seguaci.

Pure, in mezzo alla dimenticanza degli esempj più perfetti, si mantiene ancora il ricordo della forma quadrilobata. Ma quei semicerchi non sono più di un sol pezzo, e vanno dividendosi in otto parti, a quattro curve e a quattro lancette, moltiplicando le legature, e semplificando in qualche modo il lavoro. Con questi elementi più o meno sviluppati o modificati si compose nel sec. XVI una infinità di motivi svariati, dei quali diamo qualche saggio, e costituiscono la caratteristica delle inferriate e dei cancelli italiani a forma geometrica lavorati in quell'età. Il cancello del Chiostro di S. Stefano in Venezia può essere citato quale tipo di questa derivazione della forma quadrilobata. Non riuscirà certamente discaro allo studioso il conoscere la costruzione di questo singolare cancello, del quale diamo i particolari nella grandezza dell'originale, comprendendovi pure l'intelajatura, e la maniglia di lastra battuta ed arriciata assai elegantemente.

Poco dopo appariscono nuove forme che si adattano allo stile del seicento. La sbarra battuta a spessore uniforme si allarga, si riduce a spirali e a foggia di S interrotti da un angolo mistilineo. Man mano che aumentano le legature, va scomparendo affatto il chiodo ribadito. Nell'architettura del barocco, le porte sono di legno, ma la lunetta destinata a dar luce alla sala o all'androne è di ferro battuto e abbastanza elegantemente incorniciato. Spesso la lunetta ha verso il centro le armi della famiglia ritagliate o sbalzate dalla lamina.

Nel secolo XVIII i maestri francesi colle loro opere di industria fabbrile dettano legge a tutta l'Europa, compresa

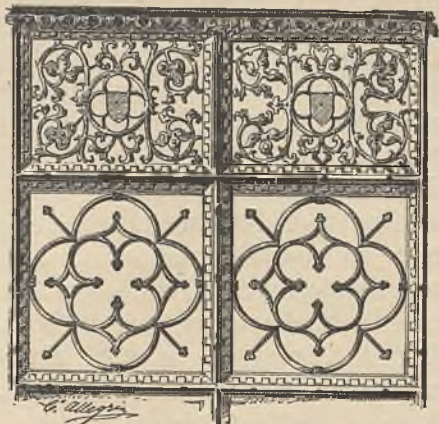


Fig. 36. Cancelli sec. XV. Palazzo dei Diavoli. Siena.

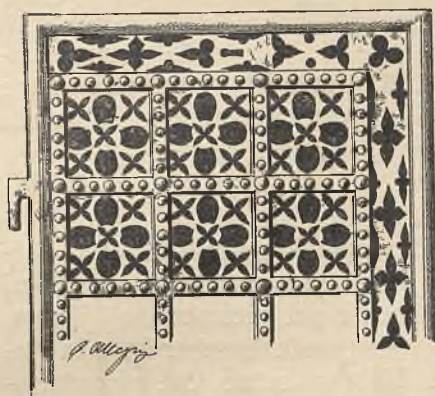


Fig. 37. Cancelli sec. XV. Collez. Marini. Venezia.

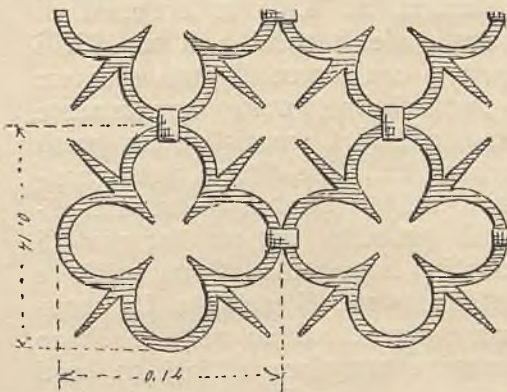
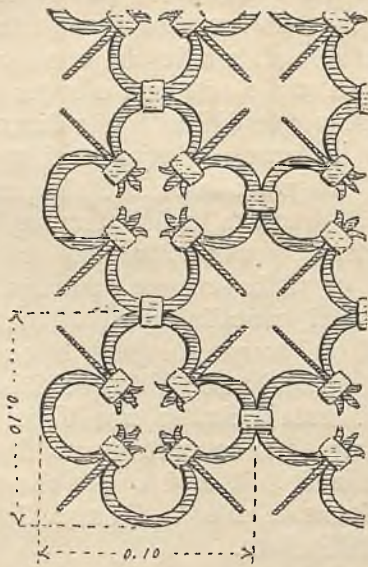


Fig. 38-39. Inferriate del sec. XVI. Museo Artistico Industriale di Roma.



Fig. 40. Inferriata del sec. XVII. Collezione Guggenheim in Venezia.

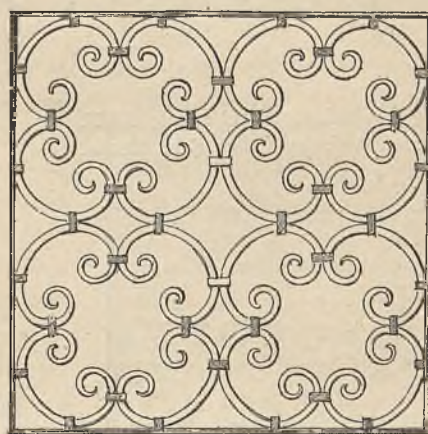


Fig. 41. Inferriata del sec. XVI. Palazzo Contin. Venezia.

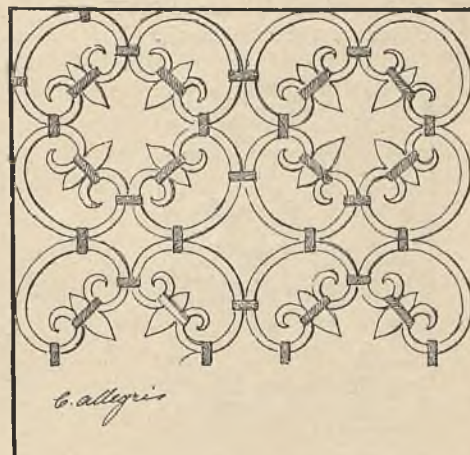


Fig. 42. Inferriata del sec. XVI. Palazzo Marcello. Venezia.



Fig. 43. Inferriata del sec. XVII. Scuola dei Laneri. Venezia.





l'Italia. Giammai fu visto tanto sfarzo di decorazione fabbrile, che incominciando dal più povero lavoro di ferro arrotondato e modellato in tutta la sua lunghezza (Fig. 51) si v'è perfezionando in sottili curve, dalle quali sorgono fogliami ornamentali assai graziosi, facendo scomparire quasi interamente le legature, e sostituendovi il chiodetto mascherato e delicatamente modellato; spesso dalla istessa sbarra di ferro si modellano in un sol pezzo i cartocci, i fiori, le palme, le frutta, le cornucopie.

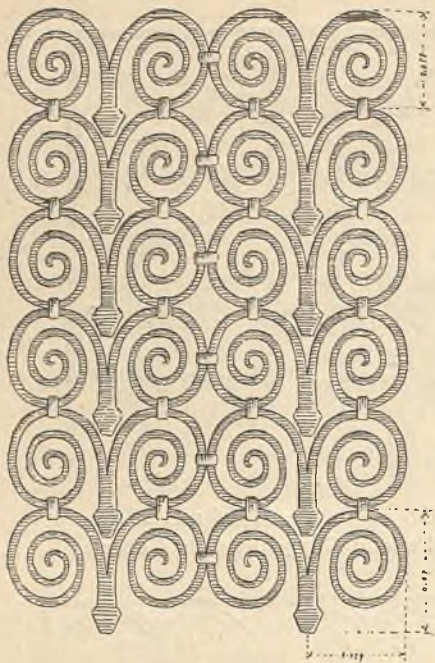


Fig. 44. Inferriata del secolo XVII.  
Museo Artistico Industriale. Roma.

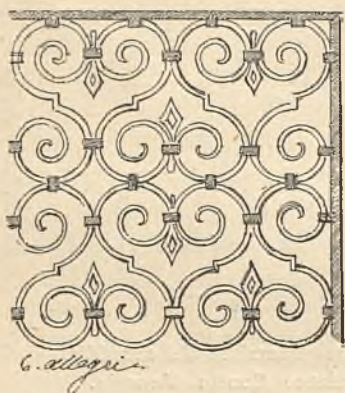


Fig. 45. Inferriata del secolo XVII.  
Chiesa S. Fosca. Venezia.



Fig. 46. Inferriata del secolo XVII.  
Casa in Venezia.

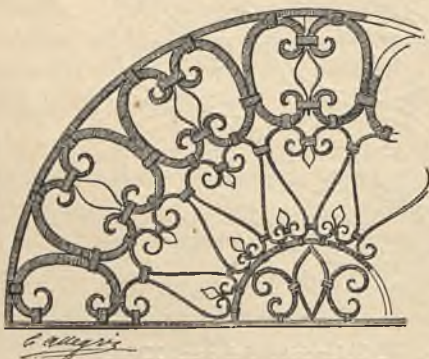


Fig. 47. Lunetta del secolo XVII.  
S. Boldo. Venezia.

Il ferro richiede spesso al bronzo qualche parte di ornamentazione, e vi si unisce persino il rame cesellato a ridurre grandiosi stemmi che sovrastano maestosi a quelle opere meravigliosamente belle. I principali palazzi di città e di campagna del secolo scorso, serbano nel loro prospetto esterno i poggiuoli maestrevolmente battuti in ferro. La porta d'ingresso è difesa da un cancello dello stesso metallo, che si riproduce nel salone superiore destinato ai ricevimenti e alle feste di ballo delle nostre bisnonne. Lo stile dell'ornamentazione adatto al gusto variabile della moda prende il carattere dell'epoca coi suoi cartocci e i fogliami che la distinguono.

Gli stupendi cancelli dei quali parliamo hanno rappresentanti assai degni specialmente nel settentrione d'Italia, nel Veneto, nella Lombardia e in Toscana. Uno bellissimo, che riproduciamo alla tav. 14, esiste nel Palazzo Pisani in Venezia, ed è opera nello stile detto di Luigi XV. Nella sua solidità, questo cancello presenta un aspetto di leggerezza e di grazia che sono connaturali a quello stile, ma e ancor più singolare per le difficoltà di ridurre il metallo in forme ed ornamenti tanto svariati. La parte superiore di questa opera è decorata collo stemma dei committenti, sovrastato dal corno ducale e dalla corona patrizia. I bastoni del cancello non hanno ornamenti in bronzo, al pari di quelli famosi esistenti nella Villa dei Pisani ora Nazionale a Strà presso Venezia.

Di un altro cancello diamo il disegno alla fig. 49, ed è quello che ancora adorna la sala del Palazzo Capodilista in Padova.

Misura nella sua altezza, compresa la lunetta, m. 4.14; la larghezza di ciascuno dei battenti è di m. 0.93. È lavorato con sbarre di vario spessore e regolarissime, tanto egregiamente fucinate, da ricavarne dallo stesso pezzo fogliami battuti, e diremo quasi cesellati, perchè ci sembra di trovarci dinanzi piuttosto ad un intaglio di semplice lastra, che ad un solido e pesante lavoro di martello. La serratura è pure di ottimo gusto, e danno ricchezza maggiore all'insieme certi anelli di bronzo infilati regolarmente in varj punti dei bastoni, a somiglianza degli altri due cancelli citati del Palazzo Pisani e della Villa di Strà.

Questa rapida scorsa alle opere fabbrili esistenti in Italia, giova, secondo la nostra opinione, a provare come il nostro paese offra un largo contingente di esemplari di questa industria. E perciò riteniamo non riuscirà sgradito ai cultori dell'arte il presentare nei venturi numeri del periodico altri saggi di simil genere, allo scopo di educare il gusto dell'operaio e di indirizzarlo alle più pure mani-



Fig. 48. Inferriata del sec. XVII.



Fig. 49. Cannello del sec. XVIII.  
Palazzo Capodilista. Padova.



festazioni dell' arte. A questo proposito ricordiamo una pubblicazione che l' Hoepli di Milano mise in luce in questi ultimi anni, e che raccoglie alcuni esemplari di lavori in ferro esistenti in Germania, in Francia ed in Italia. In quella collezione sovrabbonda l'elemento straniero, mentre il nostro paese figura in misure abbastanza ristrette.

Se alcune inferriate e cancelli di Venezia, di Firenze, di Prato, di Verona, di Milano e di Bologna, sono riprodotti diligentemente in quella raccolta, sarà utile che in una nuova edizione si rettifichino certi errori che riguardano la assegnazione di un oggetto ad un secolo piuttostochè ad un altro. Ad esempio certi lavori invece che al rinascimento, devono attribuirsi al secolo XVII, ed altri del XVI al XVIII, alcuni altri appartengono ad un'età più recente. Ma queste sono mende che riuscirà facile di evitare all' intelligente editore, il quale ha tanto contribuito alla cultura artistica dell' Italia.

L' occhio si ricrea in questi mirabili prodotti dell' industria fabbrile, nei quali si manifesta un sentimento puro e di magnificenza, se non nella forma, nell' intenzione artistica.

Nessuna industria fu tanto dimenticata nel nostro secolo al pari di quella del ferro battuto.

Se il ferro fuso ha assorbito tanta parte della decorazione civile, non è certamente in grado di surrogare il ferro battuto e di dividerne le glorie.

Pure in Germania e in Italia un provvido risveglio ha dimostrato che le meraviglie del passato possono rinnovellarsi anco fra i moderni. In Italia, a Pistoia, a Siena e in altre città, v'hanno artefici i quali sanno

trattare il ferro al pari degli antichi maestri, non soltanto per cancelli ed inferriate, ma per le svariate applicazioni di quel metallo agli utensili, alla decorazione delle chiese, sia pure con figure di tutto tondo, o con piastre cesellate.

C. ALLEGRI



Fig. 50. Lunetta sec. XVH. Palazzo Gradenigo in Venezia.



Fig. 51. Inferriata, sec. XVIII. Abside di S. Giacomo dell'Orio in Venezia





## XIV.

## DUE SOFFITTI A VITERBO

— v. Tavole 15, 16, 17 e Dettaglio 12 —



Il cinquecento innamorato delle costruzioni romane non tardò a mettere da parte quanto fino allora aveva formato le caratteristiche tecniche ed ornamentali del medio evo e del rinascimento.

Rimesse in vigore le vitruviane dottrine si fece negli edifici larga applicazione di volte a ricoprire non solo vasti ambienti, come le Chiese e i Saloni dei Consigli e delle Congreghe, ma anche ambulacri e camere di palazzi e di abitazioni modeste.

Questo rinnovellamento dei modi costruttori del classicismo, questa passione a romanizzare tutto: arti, letteratura, usi e costumi, portò la conseguenza che l'architettura si rinnovellò sulle ruine e sul dispregio delle belle cose compiute nelle età di poco anteriori.

Così nel caso nostro molti soffitti in legno del Medio Evo e del Rinascimento, dovettero cedere il posto alle coperture in muratura, e fu ventura se la smania del restaurare gli edifici non poche volte, anziché distruggere, mascherò qualcuna di queste parti importanti.

Se il cinquecento sul suo finire, e meglio il seicento desideroso di sfarzo, misero in uso di nuovo i soffitti di legno, questi, divisi troppo da scomparti, sovraccarichi di ornamenti in oro e colori, triti di sagome e di intagli, non furono esempi tali da indurre noi a disprezzare le belle decorazioni dei soffitti dell'età più remote.

Lo studioso e l'amante del trecento e quattrocento italiano conta a mena dito gli esemplari salvati, benchè guasti dal tempo e più dalle opere aggiunte e sovrapposte dalla mano dell'uomo di ogni novità sempre desideroso. Le impalcature in legname della chiesa di Monreale in Sicilia, il soffitto della chiesa di S. Miniato a Firenze, i soffitti del palazzo dei tribunali in Palermo, tipo misto moresco e di rinascimento nostro, il soffitto della Cattedrale di Orvieto, alcuni solai del palazzo di Venezia, quelli del palazzo dei Convertendi a Roma, e del Castello di Bracciano, formano oggetto di considerazione continuata per noi italiani e per gli stranieri.

Tre sono i tipi che più si usarono nel secolo XV.

Il tipo seguito per le coperture delle chiese era composto delle grandi incavallature del tetto, la cui grande trave orizzontale (*corda*) poggiavasi, colle sue estremità, sulle robuste mensole intestate nei muri parietali. Queste incavallature sorreggevano la tessitura più minuta del tetto formato dai correnti e correntini, disposti ad angolo retto e tramezzati dai piccoli regoli, che formavano un regolare cassettonato col tavolato sovrapposto alla tessitura descritta.

Tutto questo assieme di armature essendo scoperto sulle navate della chiesa, dava occasione che il legname fosse lavorato, pulito e ben connesso in ogni sua parte; e, così preparato e disposto, era agevole di applicarvi una più o meno ricca decorazione di pittura, anziché di intagli e di ornato a rilievo.

Questo genere di copertura di soffitto, noi chiameremo tipo basilicale, perchè adottato in tutte quelle chiese, la cui iconografia fu mantenuta in tutto il rinascimento perfettamente rispondente alla basilica latina.

Il 2.º tipo diversifica dal precedente, essendo il soffitto in piano, costituito da travi maestri colle testate sopra mensole intagliate o dipinte, che dividevano lo spazio in più campate. Negli spazi fra le travi erano ricavati riquadri formati dai correnti, dai regoletti e dal tavolato, i quali accoglievano ornati, meandri, formelle, rosoni, stemmi ecc.

Questo tipo può chiamarsi soffitto a travi e travicelli in piano con il pancato a bussole, (*bussulatum salarum supercellia requadrata*) e questa forma di solaro, passando nel suo primo introdursi dagli ambienti delle abitazioni a qualche chiesa con modi più ornati e ricchi, appalesa l'altro tipo, che Leon Battista Alberti, tanto bene descrive nel XV libro dell'*Architettura* con queste parole:

« Il tetto, ovvero palco, sarà certo molto ornato, se dal » lato di dentro si farà un cielo a un piano con i riqua- » dramenti d'asse ben connessi, e vi si intrometteranno con » misure accomodate, cerchi grandi mescolati con altri scom- » partimenti ad angoli, e se quelle riquadrature si distin- » gueranno, membro per membro con ispecie di cornice e » massime con gole, con uovali, con baccelletti, e con frondi » interposte l'una nell'altra, e se si faranno gli spazi infra » sfondato e sfondato ornati di un fregio a guisa di gemme, » con oggetti proporzionati, infra i quali risplendono fiori » celebrati o di branca-orsina o d'altro, i piani dei quali » risplendano per i colori avuti dai pittori con ingegno e » con maestà singolare » (1).

Di questo ultimo tipo si ha esempio contemporaneo nel soffitto della Chiesa di S. Marco a Roma, nel quale diedero opera Marco di Pietro Fiorentino e suo fratello Giovannino De Dolci, che fu nella Corte di Paolo II, apprezzato assai, essendo valente come intarsiatore e scultore in legno, carpentiere ed architetto (2).

Quanto sia difficile ed ardua cosa il poter riunire i vari elementi che specificano lo stile di una data età, ognuno può comprenderlo; ma assai maggiori difficoltà si riscontrano, qualora di questo stile si vogliano rilevare le svariate caratteristiche di una determinata regione. E tenuto conto dei materiali, dei vari modi di costruire, delle sagome architettoniche, dei dettagli scultori e pittorici, certo la formazione di un soffitto di legno e della decorazione compostavi sopra dal rinascimento, è cosa notevole al sommo grado.

Viterbo, tanto importante nelle istorie dell'età di mezzo, fu dopo Roma la città più pregiata dal Papato e dalle potenti famiglie, che nella regione del *Patrimonio di S. Pietro* con la Chiesa erano in lotta o a difesa di essa.

Questa sua importanza storica va congiunta con quella della ricca copia di monumenti, che la fanno rivale delle principalissime città della Toscana.

Fu buona sorte per noi che volendosi ricostituire gli elementi degli stili di questo paese, che può ben dirsi parte integrante della provincia romana, Viterbo appalesò anche esemplari pregevoli di decorazione pittorica applicata ai soffitti in legno, sino a pochi anni fa non conosciuti o non apprezzati.

Al prof. Zampi architetto, direttore valentissimo dei restauri al Duomo di Orvieto, cercando elementi di decorazione congenere per ripristinare e completare il soffitto di quell'insigne monumento, venne fatto sapere che sopra le volte del Duomo di Viterbo esisteva la vecchia armatura e tessitura del tetto in molti punti ancora dipinta.

Il saggio che ne illustrò, fece mettere in ricerche gli studiosi delle arti in Viterbo a trovare altri esempi di queste ornamentazioni, e così si scoprirono e si misero in condizione di essere esaminate le decorazioni dei soffitti delle Chiese di Santa Maria Nuova e della Verità, i solari del palazzo Comunale e dell'ex-Convento di S. Marco, ridotto oggi a Caserma.

(1) R. Erculei — *Intaglio e Tarsia in Legno* — Roma, Tip. Civelli 1885.

(2) E. Müntz — *Les Arts à la Cour des Papes*, ecc. — Paris, C. Thorin, 1882.



RIPRODUZIONE DEI DETTAGLI DEL SOTTOTETTO DELLA CHIESA DELLA VERITÀ IN VITERBO

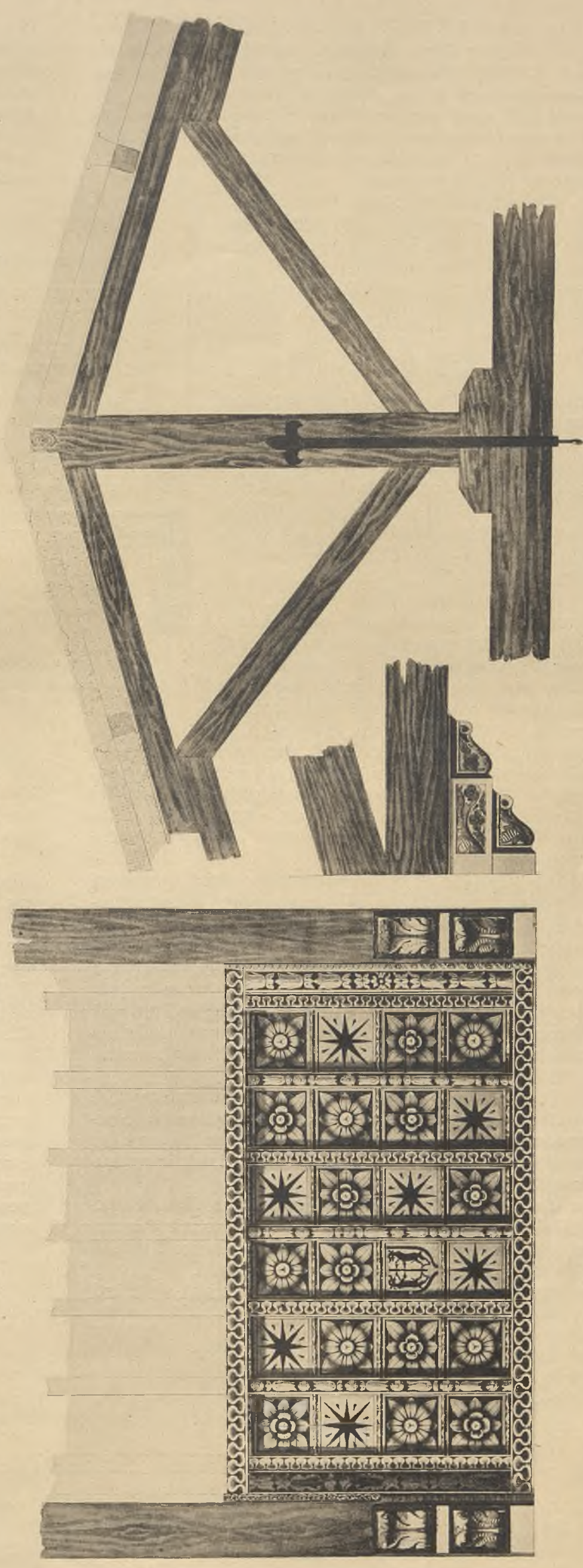
Monote esistenti in uno dei travi

M<sup>o</sup> CCCCLXXXI<sup>o</sup> HCOPVSFECT<sup>o</sup> M<sup>o</sup> PAVLVS MATHEI D<sup>o</sup> V

DEIGRATA FACTV<sup>o</sup> IN ON<sup>o</sup> VIII P<sup>o</sup> M<sup>o</sup> SEBENTE ET IPRO PARTE IOHAN<sup>o</sup> BA<sup>o</sup> T<sup>o</sup> LE PROPRIS ELLE/SSI INTERVENIENTE



Dell'alto in scala di 15 cent. a metro





Un allievo delle scuole del nostro Museo Artistico-Industriale, il signor Enrico Spadini, compiuti i suoi studi, ritornò in Viterbo sua patria e da noi iniziato e spronato a questo genere di lavori, ritrasse le varie decorazioni dei soffitti, dalle quali togliamo le tavole illustrative che si danno in questo numero, e che riproducono il soffitto della Chiesa di Santa Maria Nuova e il solaro della sala del Consiglio nel Palazzo Comunale.

Del sottotetto di Santa Maria Nuova non abbiamo memoria certa, ma dall'analogia della fattura e dello stile con i soffitti delle Chiese della Verità e del Duomo, noi possiamo dedurne l'autore; l'età possiamo stabilirla intermedia fra i due seguenti lavori:

Nella corda dell'incavallatura centrale del tetto del Duomo vi è l'iscrizione:

*Anno. Domini. MCCCCLX. Tempore. Pape. P. II. Hoc. Opus. Fecit. Magister. Paulus. Mathei. Et. Frater. Eius.*

Nel soffitto della Verità, lungo una corda egualmente del tetto si legge:

*Dei. Gratia. Innocentio. P. M. Sedente. Et. Pro. Parte. Joha. Ba. Tome. Propriis. Elemosinis. Interveniēte. MCCCCLXXXI. Hoc. Opus. Fecit. MR. Paulus. Matthei. De. Viterbi.*

Il soffitto della Chiesa accoppia alla struttura una decorazione più tipica medioevale, tanto nei mezzi tecnici quanto nei motivi ornamentali, alcuni dei quali ancora sentono dell'ogivo, e così pure del solaro della Sala del Comune si vede il concetto costruttivo consono al decorativo, ma nell'uno e nell'altro, trova applicazione un certo sentimento di classicismo, spiegato dalla costruzione del solaro in piano, dal cassettonato regolarmente disposto, dal motivo ornamentale dominante dei delfini con le cornucopie e le palmette, e dalle mensole sotto i travi maestri dividenti in *passine* o *campate*, l'intero spazio del solaro.

In entrambi gli esemplari notiamo che alcuni ornamenti sono trattati in modo che essi danno ricordo di motivi propri delle ricche stoffe di quell'età.

Nel primo soffitto, fra gli ornati, trova bel posto la figurina della Madonna e dell'Angelo annunziatore, nel secondo lavoro sono giudiziosamente collocati fra i meandri delle bussolette, gli stemmi del Comune e quello dell'autorità episcopale pontificia. Nell'uno hai modesta nota di religioso culto, nell'altro chiara affermazione dei lungamente contesi diritti civili e politici della città.

Dunque Paolo di Matteo viterbese fu il maestro che lavorò tre soffitti delle chiese nella sua Città natale e segnando nelle sue scritte il nome di suo padre Matteo e del fratello, ci lascia ricordo che quell'arte in famiglia era tradizionale.

Con certo fondamento di ragione si può dire che i senesi abbiano recato a Viterbo l'arte di lavorare il legno, nel modo istesso con cui i comacini vi recarono l'arte di fabbricare, colle norme del loro stile lombardo.

Le cronache viterbesi, lo Statuto municipale delle arti

che può datare dal XIII secolo, ci attestano che era anche tradizionale in paese la buona scuola di intagliatori e intarsiatori, indicati ai loro tempi più spesso colle umili denominazioni di *magister lignaminis*, *faber lignarius*, *carpentarius*, maestro di legname etc. etc.

Con questi modesti appellativi si sono fatti conoscere a noi, per mezzo della storia, vari artefici viterbesi del quattrocento, fra i quali col nostro Paolo di Matteo va menzionato Antonio di Michele, che per i documenti di E. Müntz si rivela come un artista valente ed assai diletto ad Eugenio IV e Sisto IV.

Del solaro nella sala del Comune non ci fu dato rintracciare documento alcuno che svelasse e chi lo costruisse e chi lo colorisse, ma dalle cose esposte non potremo andare errati col dire che un altro artista viterbese lo deve avere eseguito lavorandovi e come carpentiere e come pittore decoratore, chè in allora l'artefice non credeva perfetto se non era versato in più rami delle arti affini.

Ora diamo queste altre notizie tecniche.

Le pitture di queste due opere fatte illustrare da noi, sono eseguite a tempera, dopo aver preparato ciascun pezzo di legname, con velatura di colla e gesso.

In entrambi, i rosoni, gli ornati nelle imbossolature, nelle facce dei travicelli, sono fatti a mano: sono eseguiti a stampa i fianchi dei correnti, dei correntini e dei regoletti aventi i cigli smussati.

Nel soffitto di Santa Maria Nuova è notevole che i riquadri, dove sono dipinti i rosoni, siano di terra cotta, come nel soffitto della Chiesa della Verità.

Il legname impiegato in tutte le varie parti di questi lavori, è il castagno, tanto abbondantemente fornito dalle selve del circondario.

Essendo i disegni riprodotti tutti in scala metrica, senza dilungarci in maggiori spiegazioni, essi nelle tavole d'insieme e di dettaglio, danno esatta idea delle dimensioni del vero.

Non mancheremo in seguito di completare questo nostro studio sui soffitti del 400, con dare i disegni di quelli che offre Roma, fra i quali uno della Sala maggiore del Palazzo dei Convertendi, attribuito al Pinturicchio, di più offrendo un saggio di quelli del Palazzo di Venezia e del Castello di Bracciano, e di una stanza della piccola casa degli Anguillara in Sutri presso Viterbo. Noi trarremo da tutti le evidenti analogie che hanno fra di loro questi esempi, che puri e genuini presentiamo ai nostri industriali al solo scopo che, presavi ispirazione, comprendano con quanto gusto e sentimento, gli artisti del 400, sapevano armonizzare la decorazione di una abitazione privata in relazione a quella di un patrizio, palesandosi maestri di un'arte che sapeva tutto abbellire e rendere rispondente ai bisogni della vita cittadina.

RAFFAELLO OJETTI

*Architetto.*

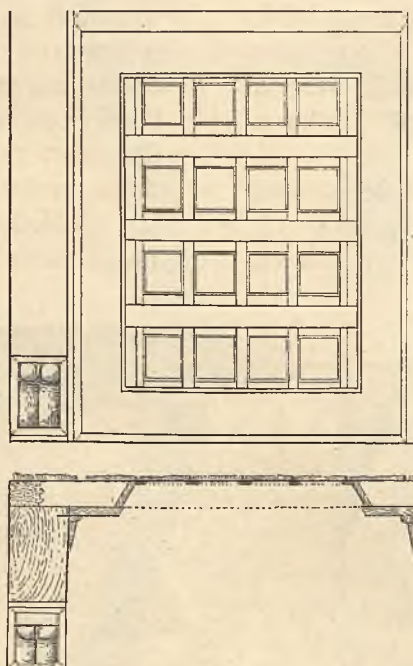


Fig. 52. Soffitto e sez. normali alle travature Palazzo Comunale di Viterbo.



XV.

## OREFICERIA ITALIANA E TEDESCA

## Le anse dei vasi

— v. Tav. 18 —



Fig. 53. Vase dei Medici. Palazzo Pitti. Firenze.

Nella lavorazione di queste opere, l'Italia d'allora riceve un potente impulso dalla Germania, ove la pittura si va svolgendo e perfezionando. Copiosa serie di maestri, resisi celebri nell'arte, ci offre la scuola tedesca. Grandi scuole primeggiavano a Köln, a Norimberga, ad Augsburg, ad Ulm, in Sassonia, a Landshut, a Colmar, dalle quali uscirono i pittori Martino Schongauer, Wohlgemuth, Kranach, Hans Bergkmaier, Holbein. E le continue relazioni della Germania coll'Italia si mantengono ancora allorchè fra le nostre arti si va preparando una vera rivoluzione, il rinascimento più splendido.

A Firenze, a Roma, a Venezia, appariscono numerosi tedeschi studiosi e ricercatori del bello artistico, i quali si stabiliscono fra noi per isvolgere il loro talento.

Per dare un esempio dell'accoglienza trovata in Italia da quei maestri, basti accennare a Giovanni Enrico *de Alamania*, artefice il quale, avendo per qualche tempo dimorato in Firenze, recavasi poi a Roma, raccomandato da quella Signoria al Cardinale Colonna nel 27 di Maggio 1457: « vir bonus, et scultor egregius presertim in crucifixis effingendis ».

Al loro ritorno in patria, quei valorosi riportavano le impressioni più forti dell'arte italiana e di ogni sua manifestazione più gentile. — Uno di essi, il maestro detto del 1466, ci lasciò stampe rappresentanti ornamenti di stile gotico eseguite con somma cura; ma quello stile parve modificarsi assai sensibilmente allorchè furono studiate le opere dell'oreficeria fiorentina.

A Firenze nel secolo XV l'arte dell'orafo era giunta ad una vera perfezione.

Maestri assai stimati, come Maso Finiguerra, Matteo Dei, il Ghiberti, il Polajuolo producevano stupendi oggetti di oreficeria, dinanzi ai quali ognuno rimaneva ammirato. Nella seconda metà del XV secolo sorge il niello, quella incisione sull'argento o sull'oro, la quale portò una innovazione feconda nel campo

La tavola che presentiamo ai lettori, riproduce un mesciroba del secolo XII appartenente alla Galleria degli Uffizi in Firenze. Quel vase misura nella sua altezza 55 cent. ed è lavorato in argento dorato, come il bacino che gli appartiene. Tanto il mesciroba quanto il bacino sono ricchi di ornamenti a figure fantastiche e a cartocci interrotti da fiori e da frutta annodate a festoni o a pigne, formando quell'insieme che è detto a grottesche. Nei medaglioni del vase e nel centro del bacino è rappresentato a finissimo cesello il mito di Orfeo, del suonatore di Tracia, che colla dolce lira ammansava gli animali.

Questo prezioso esemplare di oreficeria dicesi formasse parte della guardaroba dei Medici, e da essi pervenne alla collezione famosa.

Parecchi anni or sono, allorchando ad ogni apparire di qualche oggetto consimile dei secoli XV e XVI, si ravvisava sempre un capolavoro uscito dalle mani di Benvenuto Cellini, senza tener conto di altri maestri a lui contemporanei, o viventi in tempi posteriori, non solo italiani, ma stranieri, i quali si resero celebrati nel campo dell'arte decorativa, quel vase e quel piatto vennero attribuiti senza difficoltà al grande maestro fiorentino.

Una rapida occhiata alla storia della oreficeria, ci permette di stabilire come ben prima del Cellini si lavorassero vasi d'oro e d'argento in modo veramente ammirevole, impiegando quei metalli semplici o frammisti agli smalti e alle gemme a comporne vasi stupendi.

Augusto Demmin, in uno studio intorno alla priorità dell'arte tedesca, ci presenta alcune argute e sottili sue considerazioni. Secondo l'autore francese il rinascimento nelle arti diverse, la pittura, l'architettura, la scultura, l'oreficeria, la fusione, la ceramica è dovuto alla Germania. L'Italia e la Francia avrebbero seguito, ma non preceduto gli abitanti del nord.

Allorchando la Germania avea trovato una architettura, forse la sola veramente cristiana, l'arte bizantina era già nel suo decadimento. Ben prima della presa di Costantinopoli, nel 1204, la Germania forniva prodotti d'arte assai celebrati, d'oro, di smalto e di bronzo, dando loro un'impronta di nazionalità che li distingueva fra tutti.

La Germania, l'Italia e la Francia ci diedero vasi, coppe e bacini multiformi, di esecuzione ammirabile. Gli arabeschi improntati allo stile orientale appariscono in superficie piana negli esemplari del medio evo, sia pure in metallo ignobile; gli smalti decorano spesso gli interstizj degli incavi, e formano un'insieme policromo dei più appariscenti, che somiglia, sotto un certo aspetto, al mosaico. Gli orafi del periodo ogivale foggiano il metallo a sottili e snelle gugliette, a torri, a palazzi archiacuti, e compendiano, si può dire, nelle loro opere, le linee più caratteristiche dell'architettura contemporanea.



Fig. 54. Da Enea Vico.





dell'arte — e il continuo pellegrinaggio dei tedeschi, e specialmente di orafi, alla nostra terra non si arresta, ma

rarissima all'antica », « con tanti belli animalletti, fogliami e maschere, quante immaginar si possa », e di una

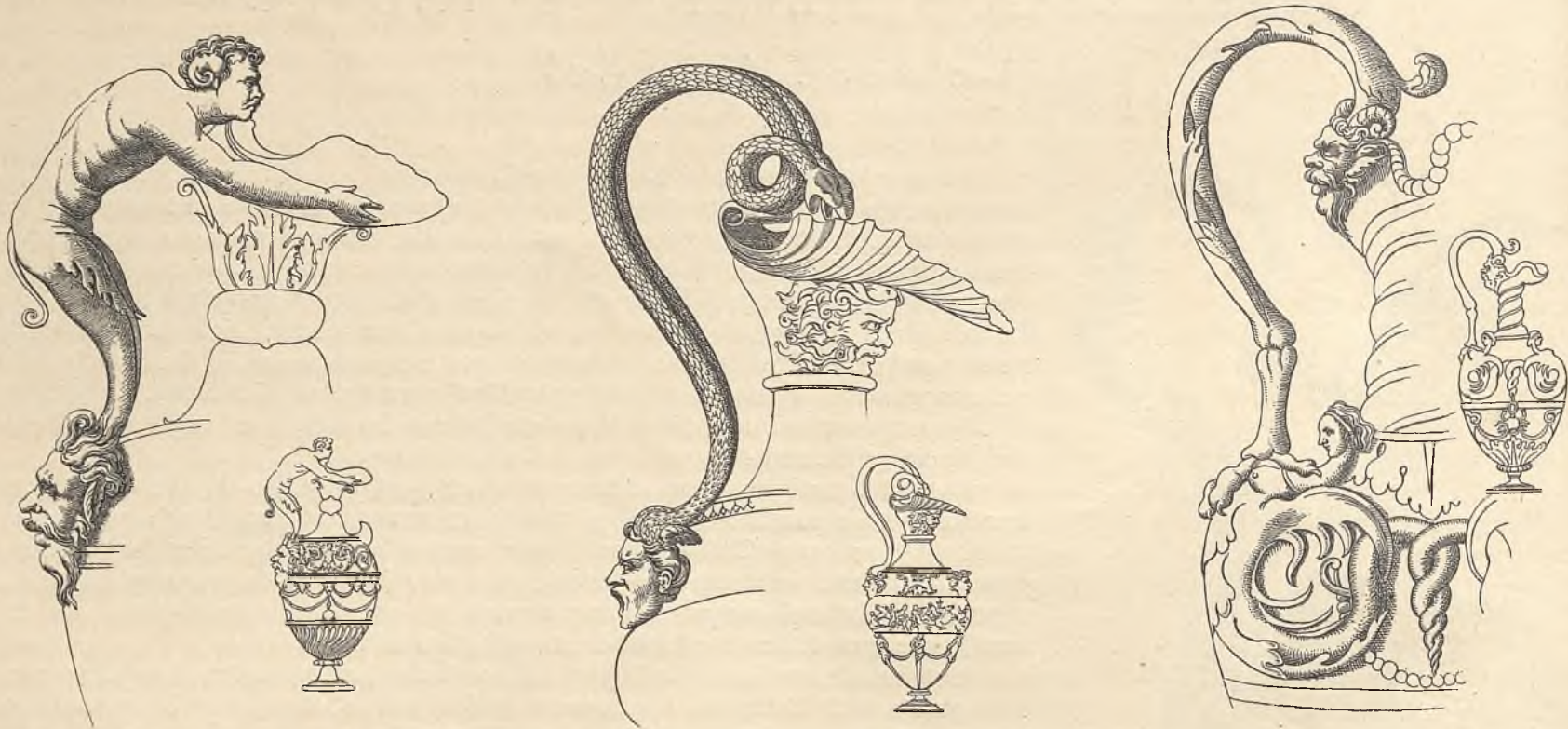


Fig. 55, 56, 57. Da Enea Vico.

i più illustri pittori e scultori, i quali aveano dapprima esercitato quel mestiere, ricorrono sovente a questa Italia, fonte di larghe e feconde ispirazioni.

Vediamo per conseguenza intraprendere il viaggio d'Italia un genio superiore, che levò alta fama di sé, quell'Alberto Dürer che dall'officina dell'orafo si tolse, ad esercitare l'arte più alta, la pittura, per raccogliere fra di noi le più grandi simpatie, assorbendo dal nostro paese ogni precetto d'arte più eletta e portando in Germania il frutto delle sue osservazioni e dei suoi studi.

Al tempo della venuta in Italia di Alberto Dürer, si preparavano i trionfi di Raffaello colle sue immaginose decorazioni a grottesche, e si affinava l'ingegno e la mente di Giovanni da Udine, uno fra i più eccellenti discepoli dell'Urbinate.

Raffaello studiò la decorazione dei greci e dei romani al pari dei suoi contemporanei, i quali ebbero tanta parte nel rinascimento delle arti. E lo studio dell'antico si rivela specialmente nella raccolta di composizioni per vasi, che Enea Vico parmense pubblicava in quei giorni ad istruzione degli orafi suoi contemporanei.

L'influenza del Vico si scorge chiaramente nelle opere di oreficeria del secolo XVI, e in ispecial modo del fiorentino Cellini, il quale colle stupende sue produzioni procurava all'Italia il vanto più incontrastato nella storia dell'arte.

L'opera del Cellini è tutto un compendio di glorie e di trionfi. Per lui ogni metallo trovò vita e l'oreficeria italiana dovette all'opera sua se divenne maestra ad ogni altra nazione. Il Cellini nella narrazione della sua vita parla spesso di vasi d'oro o d'argento tutti lavorati « di basso rilievo con figure e altri belli ornamenti », « con belle mascherine in foggia

quantità di opere diverse che gli procurarono sommo onore, e servirono ad esempio degli artefici italiani e stranieri.

Nel suo trattato sull'oreficeria il maestro fiorentino suggerisce i modi più opportuni alla composizione dei vasi, e a riunirne insieme le varie parti. Il disegno e l'esecuzione dei vasi attribuiti al Cellini sono ammirabili, e V. Hugo nei suoi versi scolpisce efficacemente queste qualità singolari del famoso artefice :

Cellini sourirait à votre grâce pure,  
Et dans un vase grec sculptant votre figure,  
Il vous ferait sortir d'un beau calice d'or,  
D'un lys qui devient femme en restant lys encor,  
Ou d'un de ces lotus qui lui doivent la vie,  
Etranges fleurs de l'art que la nature envie!

Quei vasellami preziosi del Cellini infatti offrono una eleganza di linee ed una armonia di decorazione, che trovano riscontro soltanto nei prodotti dell'arte greca e romana.

L'arte del maestro fiorentino si rispecchia nelle opere degli italiani Domenico e Giovanni Paolo Poggini ai servigi dei Granduchi di Toscana, di Caradosso Foppa pavese, il quale modellava nei primi anni del secolo XVI cose di oreficeria assai pregiate; di Daniele Arcioni autore di vasi, calamaj e saliere in metallo e a smalti, e di altri molti. Speciali artefici arrotano coppe e vasi di diaspri e di pietre preziose; altri ne eseguono le montature con oro, smalti e gemme. Fra i tedeschi invece troviamo celebri Virgilio Solis, che al pari del Vico pubblicò, nei primi anni

del secolo XVI, modelli di vasi decorati con grazia e gusto artistico, poi gli orafi ed incisori, alcuni fra gli scolari del Dürer, come Alberto Altdorfer, e i posteriori Enrico Aldgreuer, il Wentzel, Isidoro de Bry, Cristiano Jamnitzer, Adamo van Vienen, G. Penz, Hans Brosamer, Hans Collaert.

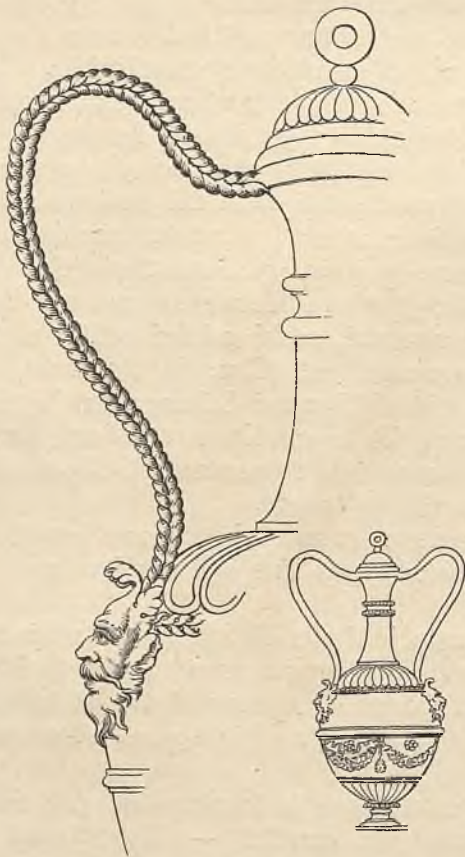


Fig. 58. Da Enea Vico.



Di tutti questi maestri abbiamo opere di oreficeria assai preziose, oppure modelli pubblicati ad istruzione dei molti studiosi d' allora. In Germania, a Norimberga, ad Augsbourg, a Monaco, ove la lavorazione è ancor più celebrata, specialmente a Norimberga, fra le più ardenti città dell'eresia tedesca, ove l'arte pare appunto svilupparsi col nascere della Riforma, le linee si rendono più ricche e gli ornamenti sono composti, diremmo quasi, con maggiore fantasia e gusto artistico; ivi producono oggetti tanto immaginosi e strani, da destare l'ammirazione sincera di principi e di privati.

Non parliamo delle infinite coppe e dei vasellami in pietre dure montati in metallo prezioso, che nulla hanno da invidiare alle opere tanto decantate della antichità. Quelle forme di vasi, come osserva giustamente il Lasteyrie, incominciarono a svilupparsi allorchè abbandonato il culto dei santi, le casse, i reliquiarii, gli ostensori, i pastorali, si provò il bisogno di occuparsi dell'arte profana.

Ma di tutte le opere di oreficeria, il vase ansato costituisce un oggetto di somma importanza nel secolo XVI. Avea più spesso la forma dell'*oenochoe* greco o del *prefericulum* romano.

Negli esemplari di quei monumenti che ci sono rimasti, apparisce sempre la massima cura nel renderne la linea il più che sia possibile corretta e rispondente all'uso pratico. L'ansa forma oggetto di speciale studio per renderla maneggevole, e rispondente al suo impiego.

L'ansa del vase, conforme ai modelli del Vico e del Solis è decorata a cordoni semplici, oppure a serpi; qualcuna è foggata a zampa di uccello da rapina, o rappresenta un satiro, un mostro marino che la coda e le braccia divide e stende per tenere riunito il corpo al collo del vase; la figurina di una sirena, di una driade o di una amadriade, si trovano spesso applicate a quei vasi, terminando all'attaccatura con semplici o ricchissime volute.

Non di rado i mostri e le deità marine lasciano il posto ad una figura di cherubino, e tutto ciò è bene modellato, finamente ritoccato, e gli smalti danno spesso colore e vita a quei piccioli corpi adorni di pietre preziose.

L'ansa di regola in quelle produzioni è abbastanza aperta pel passaggio della mano, nè presenta scabrosità pungenti, in modo che la palma e il pollice si appoggiano ad afferrare convenientemente e senza difficoltà l'oggetto.

L'Androuet du Cerceau e il Woeiriot francesi, dimostrarono in qual conto tenessero questi precetti, e riprodussero le forme delle anse tali quali le avevano ideate il Vico e il Solis.

Ben diverso criterio guidava i maestri del secolo XVI da quelli sorti sotto Luigi XVI e sotto l'impero, i quali spesso foggiavano le anse ad angoli, imitando lo stile greco, mancando per conseguenza a quelle leggi che è necessario di osservare per rendere un oggetto veramente pratico.



Fig. 59. Da Enea Vico.



Fig. 60. Vase dei Medici. Palazzo Pitti. Firenze.



Fig. 61. Coppa dei Medici. Palazzo Pitti. Firenze.

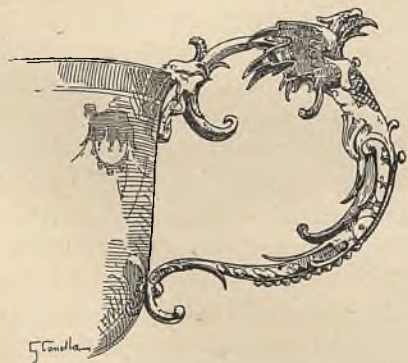


Fig. 62. Coppa dei Medici. Palazzo Pitti. Firenze.

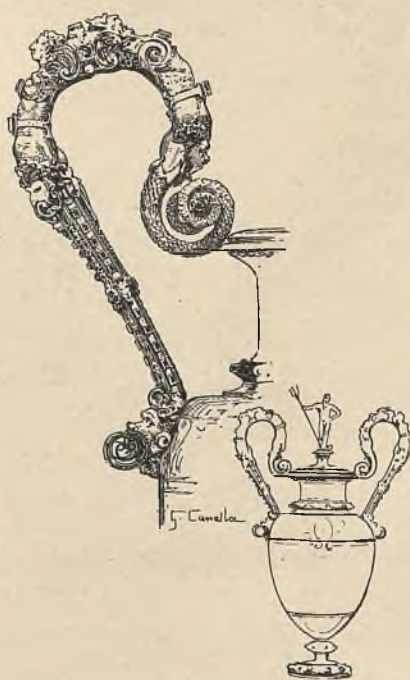


Fig. 64. Vase in cristallo di rocca montato in oro.  
Tesoro Reale. Monaco.



Fig. 63. Vase di Lercaro.  
Palazzo Coccapani. Modena.

Il Cellini, come abbiamo detto, si diffonde a parlare intorno alla composizione e lavorazione dell'ansa e del piede di un vase. Quelle due parti, perchè doveano reggere gran peso, il maestro suggeriva di gettarle piuttostochè ricavarle dalla lastra.







Fig. 65. Vase in crystal of rock mounted in gold.  
Tesoro Reale. Monaco.

L'oreficeria italiana e tedesca dei secoli XVI e XVII si sposano, si fondono insieme, e producono dei veri capolavori nel genere delle anse. E se maestri italiani si recano in Germania, in Francia, in Ispagna, nelle Fiandre e in Inghilterra, chiamati da Carlo V, da Francesco I, da Filippo II, da Enrico VIII, alla loro volta artisti tedeschi, fiamminghi e spagnuoli, affluiscono nei secoli XVI e XVII alle Corti italiane. Egli è perciò che presentando nella tav. 18 del nostro periodico il vase del mito di Orfeo, e le anse dei vasi di Enea Vico e dei maestri tedeschi dei secoli XVI e XVII credemmo di poter dimostrare come l'oreficeria italiana e la tedesca di quei tempi avessero tali stretti legami da rendere spesso incerti coloro che all'una o all'altra nazione debbono assegnarne i prodotti.

I disegni che illustrano questo scritto appartengono all'arte italiana e germanica dei secoli XVI e XVII. Le anse dei vasi disegnati da Enea Vico sono comprese sotto i numeri 54-59; i numeri 60 e 61 riproducono quelle di due coppe a doppio manico montate in oro smaltato, nelle quali gli stemmi accusano l'arte germanica del XVI secolo, e furono probabilmente offerte in dono ai Medici da principi tedeschi. I numeri seguenti comprendono anse di vasi conservati nel Museo Nazionale di Firenze e nel Tesoro Reale di Baviera. Sono vasi parte in argento cesellato, parte in cristallo di rocca inciso a ruota e montato in oro ed argento con incastri di pietre preziose e smaltature.

Nella composizione di quelle anse dominano le figure di sfingi, di sirene, di mascheroni terminanti in volute e arricciature cesellate con gusto assai fine. Sono essi dovuti ai maestri di Germania, che più sopra abbiamo citato come i più famosi.

A Vienna, a Berlino, a Parigi e a Londra conservansi esemplari consimili, i quali, come abbiamo detto, furono spesso ritenuti opere del Cellini, mentre la critica moderna volle rivendicarli ai valorosi e pazienti orafi di Germania.

Gli orafi italiani e tedeschi, che nel corso di due secoli ebbero tanti punti di contatto e tante analogie, prendono un altro indirizzo al cominciare del secolo XVIII. Mentre l'Italia segue il gusto e le forme di Francia, la Germania continua colle sue forme e coll'ornamentazione che ricordano lo stile del rinascimento. Qualche pezzo di oreficeria tedesca del secolo XVIII potrebbe scambiarsi con un lavoro di niello fiorentino. Ma in breve anco in Germania irrompe la moda di Francia, e l'oreficeria tedesca muta direzione, perde ogni impronta di nazionalità, per darsi ad una imitazione imperfetta dell'arte francese da Luigi XIV alla rivoluzione.

G. M. URBANI DE GHELTOF.

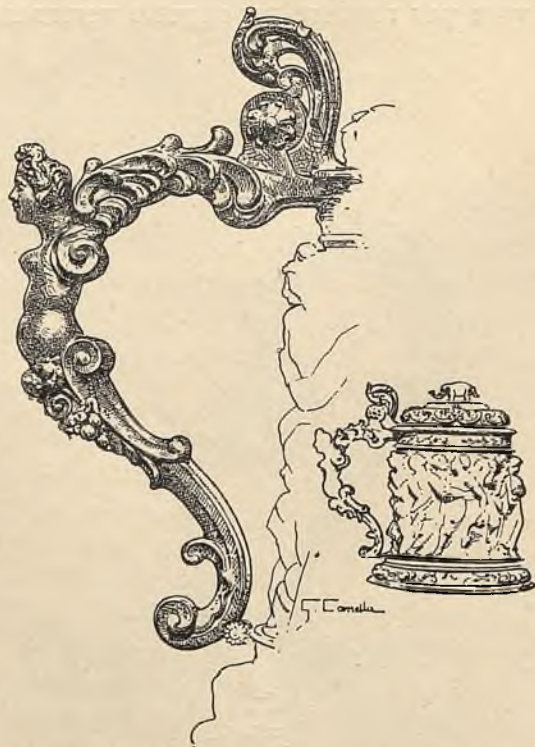


Fig. 66. Bicchiera da birra. Museo Nazionale. Firenze.



## XVI.

## Un "Rhyton,, in argento nel Museo Civico di Trieste

Il Museo civico di Antichità di Trieste, ricostituito e riordinato per cura del Consiglio municipale nell'anno 1874, è riuscito nel breve spazio di sua esistenza a raccogliere una importante serie di quasi duemila oggetti della Magna Grecia e principalmente delle antiche città dell'Apulia e della Calabria.

Per la qualità della materia e per il pregio del lavoro, va collocato sopra tutti un corno da bere di argento, pervenuto casualmente nell'autunno del 1889 e che vuolsi sia stato scoperto insieme con altro vaso frammentato di bronzo a Taranto nella contrada detta *Monte d'Oro*, ove oggi sorge la città nuova. Nella parte anteriore esso presenta, come chiaramente si scorge dalla riproduzione annessa, la testa completa di un giovane cervo, privo di corna, della specie che stà tra quello nobile ed il capriolo volgare, distinta da Plinio col nome di *platyceros*, da Oppiano con *ἐλαφος εὐρύκερος*, da Linneo con *cervus dama*, e che nell'antichità era comune in tutta l'Italia meridionale. Sul collo, che si apre a guisa di calice, v'hanno quattro figure umane in bassorilievo, che riproducono una delle molte scene delle quali è ricca la mitologia dei Greci.

Questo vaso di fattura prettamente greca ha la lunghezza di 27 centimetri, ed il diametro dell'imboccatura ne misura oltre undici. È tirato fuori da una lamina d'argento di rilevante grossezza; soltanto le orecchie vi furono applicate poscia, ciascuna mediante tre chiodi visibili nell'interno, mentre all'esterno la connessione appena si riconosce. Il manico, che fu rinvenuto a parte, era stato saldato sul vaso con uno dei mezzi allora in uso per l'argento. La testa dell'animale ha la struttura snella ed elegante che è propria della sua specie, e l'artefice la eseguì copiando con mirabile verità e somma accuratezza non solo il pelo, ma tutti gli accessori, e rilevando in modo molto marcato le varie ossa, particolarmente quelle della fronte, del naso e delle mascelle, compresi gli angoli della inferiore. Vi spicca bene il massetere, vale a dire il muscolo che va dall'osso zigomatico all'estremo margine della mandibola, vi sono accennate le protuberanze delle corna cinte di peli alquanto più lunghi ed eminentemente il margine dell'orbita colle sopracciglia, le palpebre colle ciglia e le fossette lagrimali. Nel mezzo della fronte risalta un piccolo ciuffo, nè sono dimenticate le papille attorno le labbra e sul mento. Il naso e le sue cavità sono niellate, le orecchie hanno la forma quasi di una lancetta, leggermente arrotondata alla punta, e la parte interna del loro padiglione conserva tracce della doratura eseguita a fuoco, che si estende pure nel condotto auditivo.

Delle quattro figure, che fregiano il collo del vaso e che sono qui riprodotte separatamente, quelle nel mezzo rappresentano un uomo assiso, dalla chioma ondeggiante e dalla folta barba, nudi i piedi e la parte superiore del corpo, l'inferiore avvolta nel mantello camosciato, che con uno dei lembi riposa sulla spalla e sul braccio sinistro. Egli con dolce violenza trae a sè ed abbraccia una giovane donna che gli siede al fianco e porta una sottoveste, *chitone*, adornata di piccole stelle impresse e consistenti di crocette accan-

tonate da punti. Le copre le gambe un grande manto, che scende dal capo e che ella solleva col braccio destro. Una benda annodata al di sopra della fronte rattiene a guisa di corona i capelli, che ondulati cadono sugli omeri e parte vengono scapigliati dal movimento del manto. Ambo i polsi portano le armille coi capi foggiate a testa di serpe, ed una collana dai lunghi pendenti le cinge il collo; ma i piedi al pari di quelli delle altre persone mancano di calzari. Qui l'artista ha senza dubbio voluto illustrare il connubio di due divinità, in cui noi saremo quasi indotti a ravvisare Giove e Giunone, se non ce ne dissuadesse la presenza di Minerva, la dea vergine e casta che mai non interviene nelle molteplici leggende delle nozze del gran figlio di Saturno con la sorella.

Pallade Atene è raffigurata nell'atto di arrestarsi improvvisamente gravitando sul piede destro e reggendosi

colla lunga asta che ella aveva portato dinanzi a sè. Fissa lo sguardo verso le due divinità già descritte e tiene la sinistra al fianco. Porta l'elmo fornito di caschetto, ricco cimiero ed altri ornamenti, ed ha indosso il lungo *chitone* listato di una meandriforme guarnizione di stelle, il quale con la sopravveste è stretto ai lombi dalla cintura. Il petto è coperto dall'egida, formata di fitte squame ed orlata di serpi, e dal collo svolazzante all'indietro si diparte la clamide finamente punteggiata.

Dal lato opposto a Minerva e quasi nell'eguale atteggiamento di lei, scorgesi con la chioma e la barba scomposta l'immagine di un uomo vestito di lungo mantello, ma scoperto il petto ed il braccio destro, il quale con la manca spinge dinanzi un bastone. Egli ha per certo attinenza con gli altri personaggi di questa scena, la quale verisimilmente accenna a qualche mito non comune a tutto il popolo greco, ma speciale del luogo ove il nostro vaso fu costruito. Potrebbe pertanto trattarsi del connubio di Giove od altro Dio con qualche ninfa, il cui padre sarebbe forse effigiato nel personaggio che stà alla sinistra; laddove Minerva vi assisterebbe nella sua qualità di dea protettrice del paese.

La capigliatura di tutte le figure, la barba dei due uo-



Fig. 67. RHYTON in argento cesellato. Museo Civico di Trieste.



mini, la clamide, l'egida e le decorazioni dell'elmo e del *chitone* di Minerva, il manto del personaggio principale, la sottoveste della donna ed i lembi del mantello che indossa l'uomo a sinistra, come pure la collana ed i braccialetti, la lancia ed il bastone sono dorati.

L'imboccatura del vaso è riversata all'infuori, ed una doppia zona di palmette ed ovoletti ne forma l'orlo dorato. Dorate sono del pari le costole scannellate del manico che inferiormente si allarga prendendo la forma di una palma in rilievo, colla quale aderisce al vaso. Da questa palma in

ste all'incontro si presentano manierate, sebbene segnino un rilevante progresso di fronte alla rigidità dello stile arcaico. Tuttavia noi dobbiamo riconoscere che l'artefice, superando le difficoltà tecniche, ha studiato di ritrarre fedelmente anche negli accessori i suoi personaggi, dando loro per quanto possibile liberi movimenti ed espressione al diverso sentimento che gli anima. Egli non si mostra ignaro della struttura anatomica del corpo umano; ma il convenzionale risalta sopra tutto nei contorni e nel panneggiamento poco spigliato. Uguale diversità offre un altro



Fig. 68. Particolari delle decorazioni nel collo del RHYTON.

direzione opposta, sul manico stesso, a modo di graziosa antefissa, un'altra più lunga si diparte, segnata da linee impresse e coperta d'oro. Circa alla metà del manico vedonsi debolmente graffite le lettere N I K, le quali meglio che il nome del cesellatore indicano forse in abbreviatura quello del proprietario. Inoltre, immediatamente sotto la bocca dell'animale, havvi un piccolo foro, da cui solevasi colare il liquore nella coppa o direttamente nella bocca; onde il vaso veniva chiamato *rhyton*, voce derivata da ῥέω, *scorrere*, oltre che κέρας, *corno*, nome generico che risale all'età remota quando i corni dei buoi fornirono agli uomini le prime tazze. Narra la leggenda che di questi usavano a preferenza nelle loro orgie i Centauri ed i bellicosi Traci. Ma col progredire della civiltà, ai vasi offerti dalla natura l'arte sostituì quelli di argilla e di metallo, che a poco a poco cangiarono la forma primitiva, terminando non più a punta, ma alla foggia di teste d'animali dalla cui specie venne pure con nome particolare distinto il vaso stesso. Così a mo' di esempio quello che aveva la testa del cavallo fu detto ἵππος, quello col grifone γρύψ, quello coll'aquila αἰετός ecc. L'appellativo del ritone di Taranto sarebbe ἐλάφος, *cervo*.

In quanto concerne l'esecuzione, il nostro vaso mostra una sorprendente differenza tra la testa dell'animale e le figure umane. In quella, come già abbiamo osservato, spicca non solo la finitezza del lavoro, caratteristica della buona età dell'arte greca, ma altresì la grande verità onde venne riprodotta in tutti i suoi particolari d'origine; que-

corno di argento, trovato nella Crimea ed ora custodito al Museo dell'Eremitaggio in Pietroburgo. È, come il nostro, costruito a sbalzo ed a cesello, ed ha la forma di una testa di giovane toro e sul collo rappresentato Telefo nel mentre minaccia di uccidere Oreste. I capelli, la barba, la veste dei personaggi sono dorati, e del pari il margine dell'imboccatura, i corni dell'animale, l'interno delle sue orecchie e qualche ciocca dei suoi capelli.

Riteniamo che questa differenza possa servire di guida per fissare l'età del ritone tarentino, la cui origine, a nostro giudizio, è da collocarsi nella prima metà del quarto secolo avanti l'era volgare, come ce lo conferma pure la testa di Minerva, che per lavoro, decorazione ed espressione è simile a quella che vedesi effigiata su molte monete battute in questo torno di tempo da Eraclea e Turi, città site non lungi da Taranto. Il genio del popolo greco aveva portato in questo secolo ad una grande perfezione l'arte di lavorare i metalli, diffondendola in tutte le colonie sì dell'Oriente come dell'Occidente ed insegnandola anche agli altri popoli. Fioriva specialmente l'oreficeria, ed i suoi prodotti occupano un posto onorevole accanto a quelli delle età più belle. Grande importanza si dava ai lavori a sbalzo ed a cesello, che fornivano gli utensili e il vasellame per gli usi sacri e profani, e massimamente gli oggetti destinati in premio ai vincitori nelle pubbliche gare.

ALBERTO PUSCHI.

### *Stoffa arabo-sicula esistente nel Museo Artistico Industriale di Roma.*

Il R. Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, sotto gli auspicj del quale viene pubblicata questa Rivista, volle cortesemente inviarci n. 500 copie di una tavola cromolitografica riproducente un raro tessuto arabo-siculo, conservato nel Museo Artistico Industriale di Roma.

Un esemplare di questa tavola si spedisce in dono a ciascuno degli Istituti artistici d'Italia, abbonati al periodico.

Quel tessuto, che il conte Gandini chiamava « damaschino rosso broccato in oro », è così descritto nel *Catalogo* dell'Esposizione di tessuti e merletti tenutasi in Roma nel 1887: « Cappa di seta rossa a disegni tessuti con gazzelle e falchi aventi le teste e le gambe tessute in oro, pregevole lavoro arabo-siculo del secolo XIII ».

F. ONGANIA



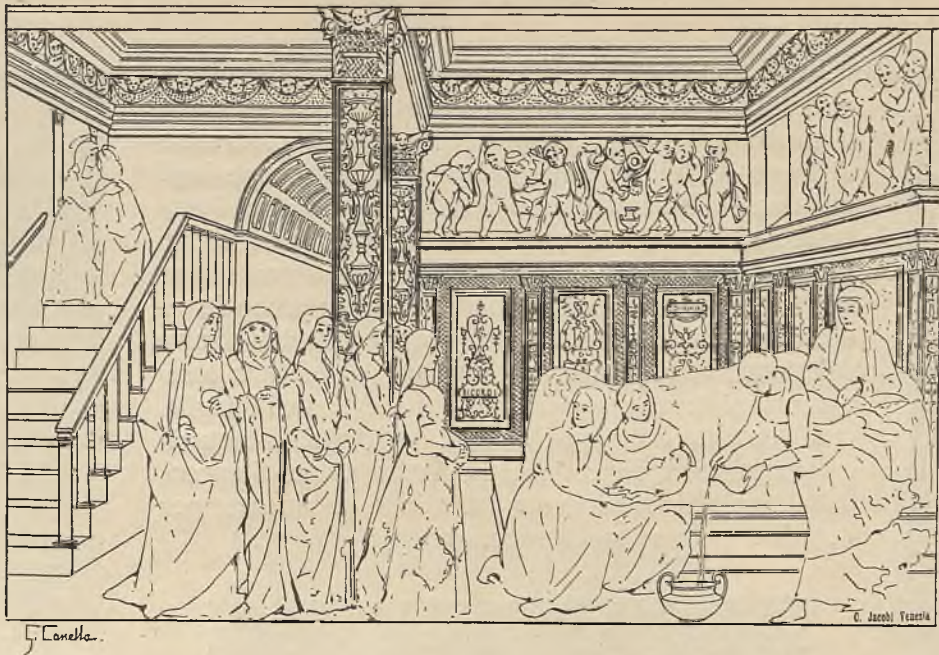


Fig. 69. La Natività, del Ghirlandajo. S. Maria Novella di Firenze.

## XVII.

# DI UN DOSSALE DEL SECOLO XVI

— v. Tav. 19 e Dellaglio 13 a, 13 b, 13 c, 13 d, e 14 a, 14 b —

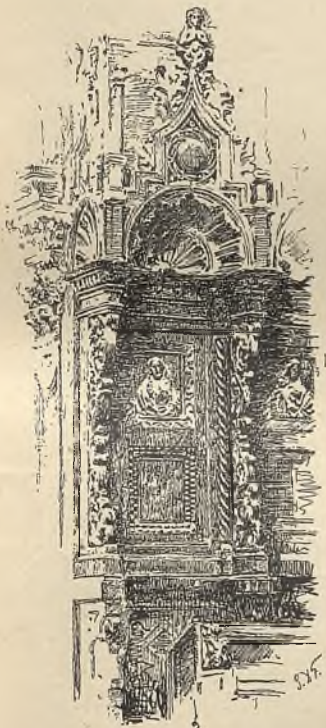


Fig. 70. Stallo del Coro di S. M. dei Frari. Venezia.

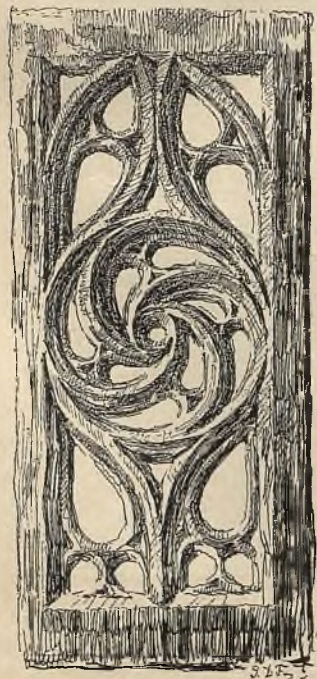


Fig. 71. Framm. di intaglio in noce, sec. XV. Collez. privata Guggenheim.

L'arte di lavorare il legno nacque coi primi bisogni dell'uomo. Egli, selvaggio in mezzo le foreste, che la provvida natura gli offriva, trovò nei rami e nei tronchi degli alberi un materiale facile ad essere adoperato, e se ne servì rapidamente in ogni maniera, come arma, come casa, come idolo.

Mano, mano, che l'esperienza e la necessità lo sospinsero imparò ad usarlo meglio e ad adattarlo ai bisogni della esistenza. Fino d'allora, fra quelle aurore della vita, il sentimento del bello gli parlò potentemente all'anima ed alla fantasia, e da quegli istanti egli avventurò i primi passi nelle vie dell'Arte. La natura gli schiervava d'intorno i suoi modelli ed egli puerilmente e rozza-mente la imitava. Tutti i popoli usarono del legno cercando, nello svolgersi delle loro civiltà di dargli una forma sempre più artistica. E ciò vediamo avvenire anche presso i popoli che vantano le civiltà più antiche!

A qual punto sieno giunti gli Egiziani nel lavorare il legno ce lo disse una statua di cedro e di mimosa esposta a Parigi nel 1876. Essa contava forse 58 secoli di antichità, e la fortuna celsa salvò per mostrarci quali artefici possedeva l'Egitto 5800 anni fa e come il loro culto per il bello nel vero non era minore del nostro. Che gli antichi usassero

il legname e con intendimenti artistici ce lo prova anche il tempio di Salomone, che costruito in gran parte dai Fenici era tutto contesto di legno di cedro e d'altri legni preziosi intagliati. — La Grecia deriva la sua civiltà dall'Oriente; ma è quasi certo che la sua architettura trae le origini dalle prime capanne formate coi tronchi e coi rami degli alberi.

I Romani seguivano gli Etruschi ed i Greci; però da questi popoli il legno viene adoperato nella struttura dei fabbricati in guisa secondaria e nelle suppellettili quale ossatura coperta di bronzo, di rame o di avorio; e spesso si dà la preferenza assoluta a queste materie.

Quando Pompei ed Ercolano ci rivelarono la vita dei Romani nei costumi più intimi, ritroviamo negli utensili e nei mobili variatissimi data la preferenza bensì alle suddette materie senza escludere però il legno. Ed Atri e Faleria, città Etrusche scoperte di recente, ci svelarono nei sepolcri gli usi e le abitudini dei vivi, e nei letti di legno tutti coperti di avorio intagliato possiamo ammirare l'arte dell'intaglio progredita a ben eccellente meta.

Cade l'impero Romano; sorge quello d'Oriente; il Cristianesimo si fa strada fra i popoli e pianta dappertutto il suo vessillo. La società si trasforma e nuovi sentimenti la piegano a nuovi costumi e la spingono a nuovi usi ed a nuovi bisogni, per cui si trasformano pure tutte le arti.

Le architetture sorgono nei vari paesi rivelando queste trasformazioni e questi sentimenti nuovissimi.

Le architetture, Bizantina, Moresca, Romanza, Ogivale, nascono e si sviluppano portando con sé manifestazioni novelle anche nelle arti dell'ammobigliamento e della decorazione. La vita della famiglia si fa più intima e da ciò il bisogno di forme nuove nelle suppellettili.

E non solo il ricco ed il potente nel palazzo e nel castello, ma ancora il modesto borghese ed il popolano sentiranno il bisogno dell'armadio ben costruito e forte, della cassa sicura, del letto, della sedia adatti; ed a quelle suppellettili si affeziona con un sentimento fino allora insolito.

È intorno a questi tempi medioevali, che crediamo essersi generalizzato l'uso del legname, per cui acquistarono maggior importanza le arti del falegname, dell'ebanista, del rimessaio ed intagliatore.

Sorgono allora quelle società laiche d'arti e mestieri che danno impulso e sviluppo ad ogni genere di lavori ed in questo caso di quelli sul legno. Ed un'altro impulso





lo troviamo nella seguente causa. Fino dal secolo XIII e vescovi e prelati vollero, ai sedili di pietra posti in giro dell'abside, (come ancora ci mostrano Torcello e Ravenna), sostituire comodi sedili di legno; ed allora sorsero quei *Cori* in legname dagli alti *dossali* salienti a guisa di anfiteatro pei quali l'arte dell'ebanista e dell'intagliatore ebbero la possibilità di svilupparsi in modo straordinario. Sorgono pure i dossali nelle sacristie e gli armadi ed appariscono le sedie vescovili. È pure in quell'età che fiorisce l'arte dell'intarsio, che nelle due maniere di *tarsia a secco* e *tarsia pittorica*, sposandosi con l'arte dell'intaglio, crea per tutta Italia quei modelli insuperati di fantasia e di eleganza. Questo fervere di lavori stupendi durerà dalla fine del Medioevo a tutto il Rinascimento; per decadere poi nei secoli successivi.



Fig. 72. Dossale in S. M. dei Frari, Venezia. Attribuito ai Canozi.

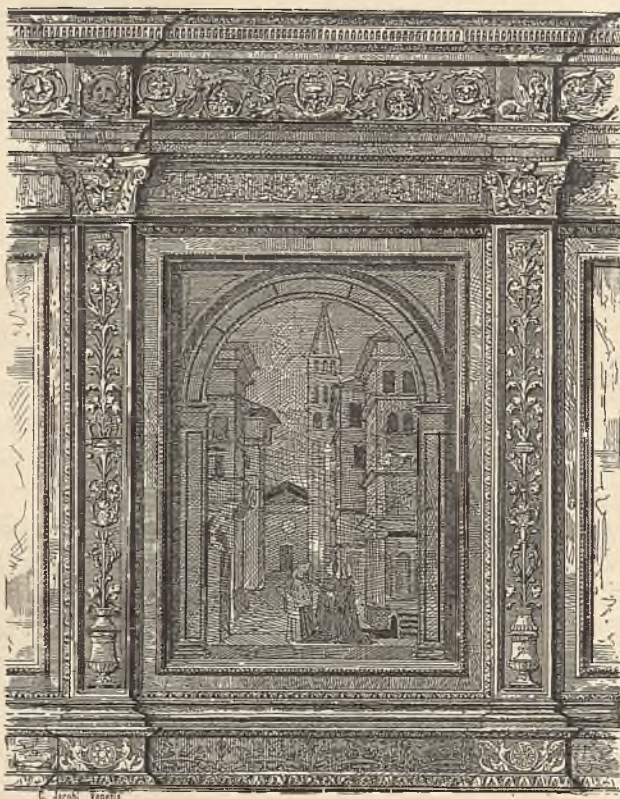


Fig. 75. Dossale nella Sagrestia di S. Marco in Venezia, fine sec. XV.

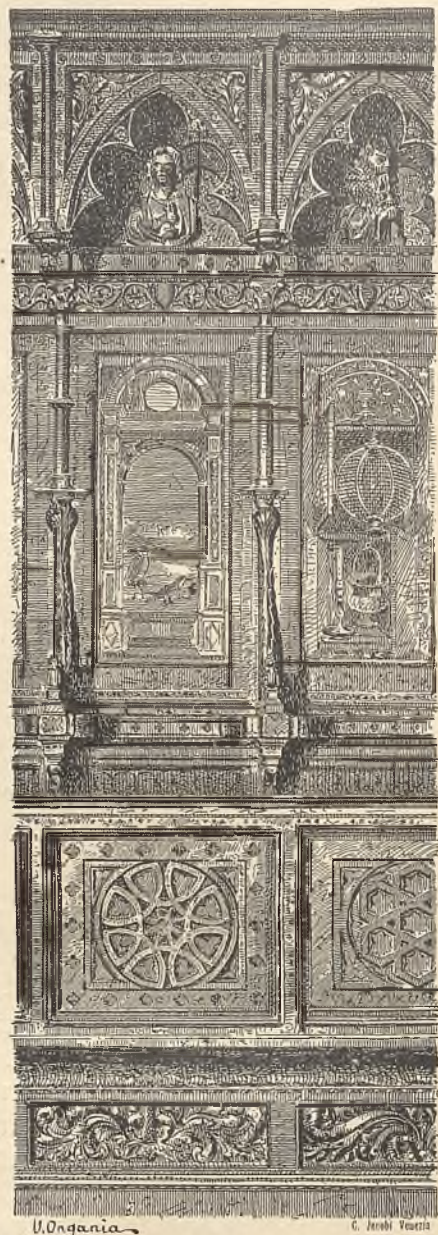


Fig. 73. Stalli nel Duomo di Siena, già nella Cattedrale di Pienza, sec. XV.

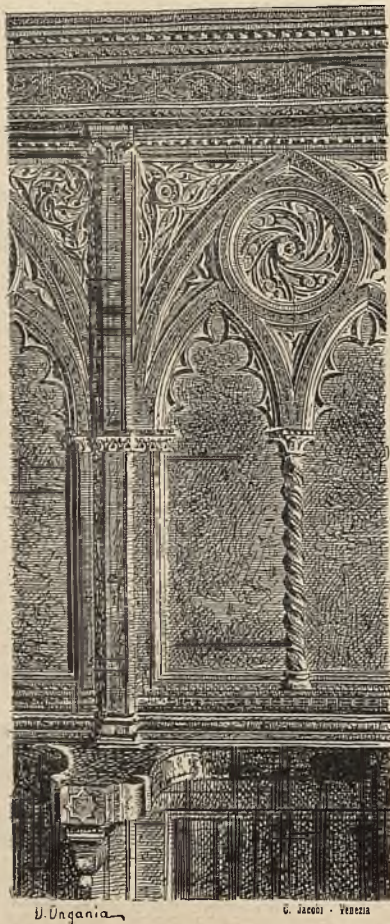


Fig. 74. Stalli del Coro di Pienza, sec. XV.

Dalla Chiesa, quest'arti penetrano nel palazzo e nella casa e soffermandosi sui portoni di legno li intagliano e li dipingono (come abbiamo veduto illustrando i portoni che esistono ancora a Venezia del sec. XIV e XV) (1) poi progredendo negli androni e nelle sale ne coprono le pareti con lignee architetture e dispongono anche sui soffitti l'intreccio di legni a cassettoni od in altre forme intagliate, associando qualche volta le grazie della pittura.

Nel nostro Palazzo Ducale possiamo ammirare e dossali correnti sulle pareti delle varie sale, e soffitti intagliati nei vari secoli.

I Toscani furono fra i primi a coltivare con somma eccellenza l'arte dell'intaglio e della tarsia e col nome di *Maestri del legname* si sparsero per tutta Italia ed anche fuori recando in ogni luogo la splendida luce del loro ingegno. Ed è degno di nota come, grandissimi scultori ed architetti, non isdegnassero agli inizi del loro cammino artistico, di adoperarsi collo scalpello intorno il legno.

Basti ricordare Benedetto da Majano ed il San Gallo, i quali lasciarono opere in questa materia che sono fra i modelli i più pregevoli.

Tornando ai Cori ed ai Dossali vediamo che se Orvieto, Siena, Assisi, Perugia, Pisa, Verona, Napoli e Palermo ecc., hanno opere stupende di questo

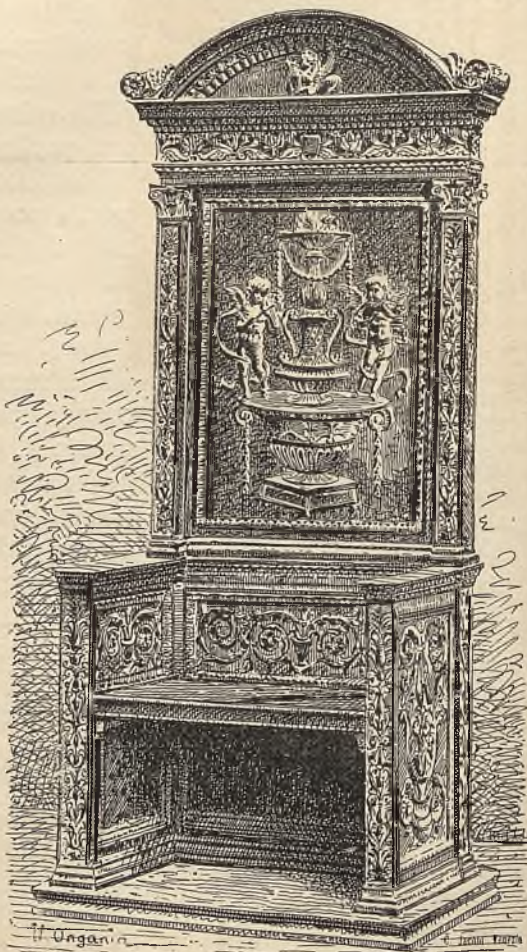


Fig. 76. Sedia del doge, fine sec. XV. Tesoro di S. Marco.

(1) Vedi *Arte Italiana*, anno I, n. 2, pag. 18, articolo di P. Orefice: *Di alcune porte in legno intagliate dei secoli XIV e XV esistenti in Venezia*, nel quale sono illustrati i portoni dei palazzi Van-Axel e Foscari, e della Cappella del Volto Santo.



genere, Venezia ai Frari, a S. Stefano, a S. Zaccaria ed a S. Marco, ne ha di tale merito da non serbare invidia perciò a nessuno.

E in questi *Cori* dai vari ordini di stalli ammireremo la stupenda fantasia degli artisti che li hanno eretti; le belle linee architettoniche fra le quali l'ornamentazione si sbizzarrisce in mille forme di fiori, di figure d'angeli e santi. Sugli specchi fra le colonne o fra i pilastri ammireremo quelle meravigliose e pazienti prospettive ad intarsio colorato, nelle quali l'effetto è così giustamente ottenuto da farle scambiare per perfettissime pitture.

lia lavori stupendi, e nella sua Verona quei capolavori nella Chiesa della Madonna in Organo, quali sono il Coro, gli armadi nella sagrestia. Lo ricordiamo anche perchè a questo frate qualcuno attribuisce l'invenzione della tarsia pittorica.

Dalla Chiesa dunque il lavoro dell'intaglio penetrò nel palazzo e nella casa; ed a convincersi di ciò basta osservare i quadri dei pittori che rappresentarono l'interno delle abitazioni in qualche soggetto che lo richiedeva e vi troveremo la decorazione parietale e dei soffitti, nonchè le varie maniere della mobiglia; e vedremo quelle casse famose



Fig. 77. Particolare delle tarsie nel Collegio del Cambio, Perugia. Di Domenico e Marco del Tasso.

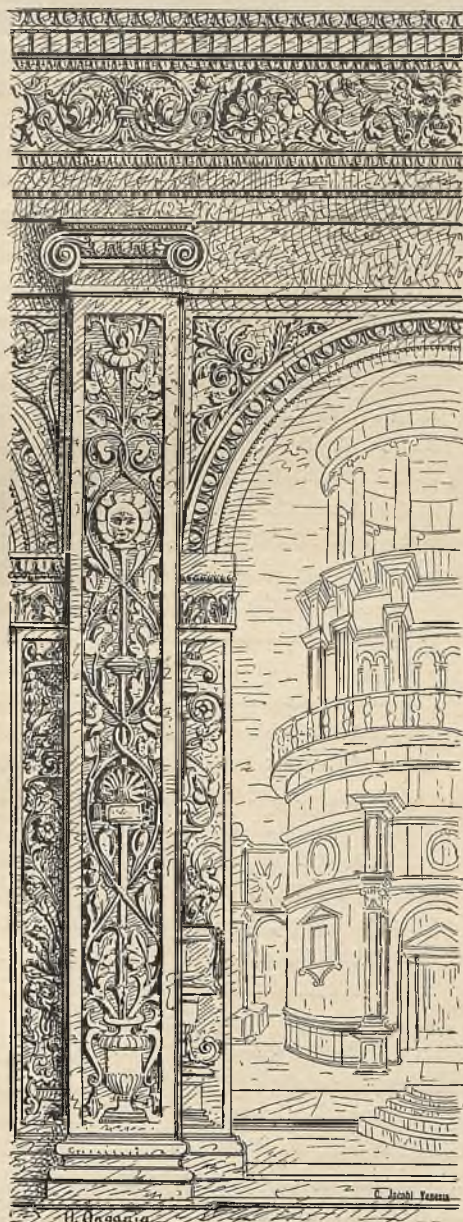


Fig. 79. Particolare del Coro nella Cappella Malvezzi in S. Petronio, Bologna. Di Fra Raffaele da Brescia.



Fig. 78. Particolare delle tarsie nel Collegio del Cambio, Perugia. Di Domenico e Marco del Tasso.

Nella Chiesa dei Frari lavorò Marco di Giampietro da Vicenza, come pure in S. Zaccaria nei Cori bellissimi, fra il 1455 ed il 1468; mentre il Coro di S. Stefano incominciato dallo Scalamanzo venne terminato da Marco da Vicenza e ciò dal 1480 al 1488. A S. Marco, gli armadi della sagrestia intagliati ed intarsiati, si lavorarono dal 1486 al 1540 ed incominciati da un Tommaso Astore fiorentino, vennero continuati da Sebastiano Schiavone, Bernardino Ferrante di Bergamo ed altri, che compirono pure i dossali del presbiterio.

Sarebbe troppo lungo parlare dei grandi maestri del legno che operarono lavori egregi; ci limiteremo quindi a ricordare quel Fra Giovanni da Verona, che fu maestro eccellente d'intaglio ed intarsio e che lasciò per tutta Ita-

da corredo, che si moltiplicarono in ogni luogo e sulle quali anche i pittori più celebri non isdegnarono stendere la luce della loro tavolozza smagliante.

Il Ghirlandajo a Firenze, a S. Maria Novella, ci ha lasciato un quadro rappresentante la nascita di Maria Vergine, riproducendo un interno di stanza sulle cui pareti corre una fodera in legna riquadrata, sagomata e suddivisa in specchi fra i pilastri, mentre il soffitto si divide in cassette.

E dal Carpaccio e dai Bellini e dai quadri di tanti altri pittori potremo ricavare le forme dell'ammobigliamento e della decorazione degli appartamenti dei loro tempi. Nel Polifilo dell'Alberti troveremo preziosi disegni che ci daranno su questo argomento sicurissime indicazioni;



e vedremo che i dossali erano una forma usata assai di frequente, e che di spesso servivano di basamento a tappezzerie, ad arazzi ed a cuoj dorati; oppure il pittore vi ergeva sopra le sue tele, che giungendo alle cornici dei soffitti completavano splendidamente la decorazione. Anche di questa maniera il nostro Palazzo Ducale ci porge splendidi esempi.

Esaminando i Cori ed i dossali, fra i più antichi vi scorgiamo sempre un concetto architettonico che deriva da quelli che i *taja-piera* e gli architetti immaginavano per le facciate delle Chiese e dei Palazzi. Quindi all'epoca ogivale, vi troviamo le linee dei finestroni delle cattedrali gotiche, i pinnacoli, le guglie, le cuspidi, le colonnine esili ritorte a cordone: come ad esempio nel Coro dei Frari, meraviglioso connubio dell'intaglio e dell'intarsio ed i cui profili architettonici preludiano il rinascimento; e come in quel dossale più antico che gli stà dacanto e che si direbbe un bellissimo campionario dei vari modi di concepire i finestroni archiacuti. Nel Coro di Pienza vediamo un seguito di bifore elegantissime intercalate da colonnine ritorte e da snelli pilastri. Il Rinascimento ed i secoli successivi ci danno pure nei Cori e nei dossali ed anche negli armadi i motivi architettonici presi in parte dalle facciate dei monumenti; pure è dovere l'osservare come gli artisti nell'usare di quelle forme ebbero sempre presente la natura del legno che adoperavano, e perciò evitarono tutte quelle troppo grandiose e massiccie proprie dell'architettura del marmo e della pietra, dando la preferenza alle più snelle e gentili aggiungendovi tutta quella ornamentazione che più attagliasi alla natura del materiale adoperato; anzi che ne rivela le qualità.

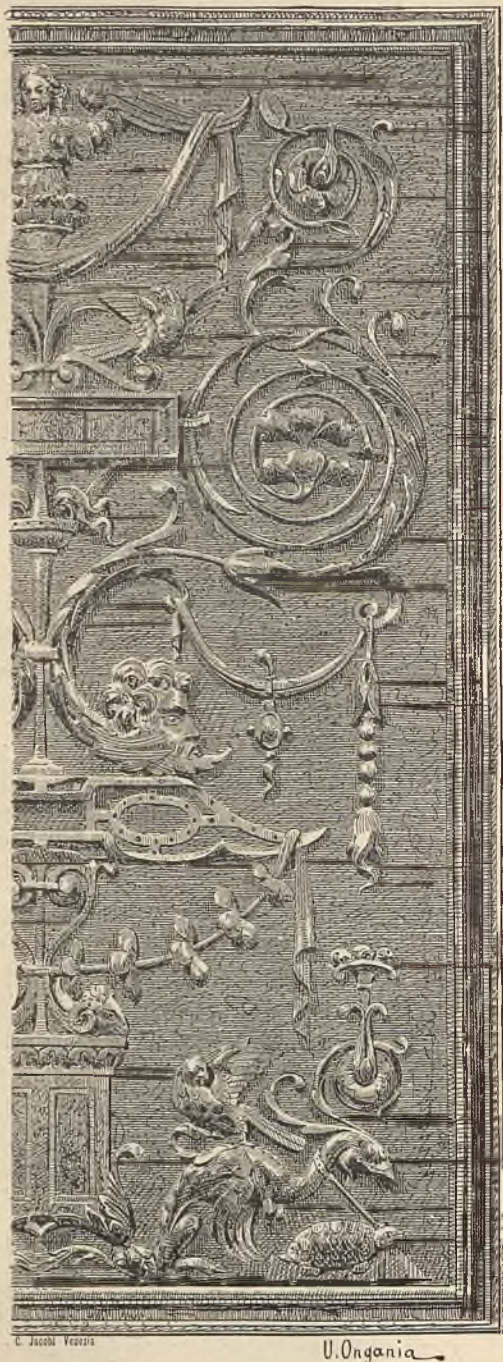


Fig. 80. Particolare degli stalli in S. Pietro. Perugia, sec. XVI.

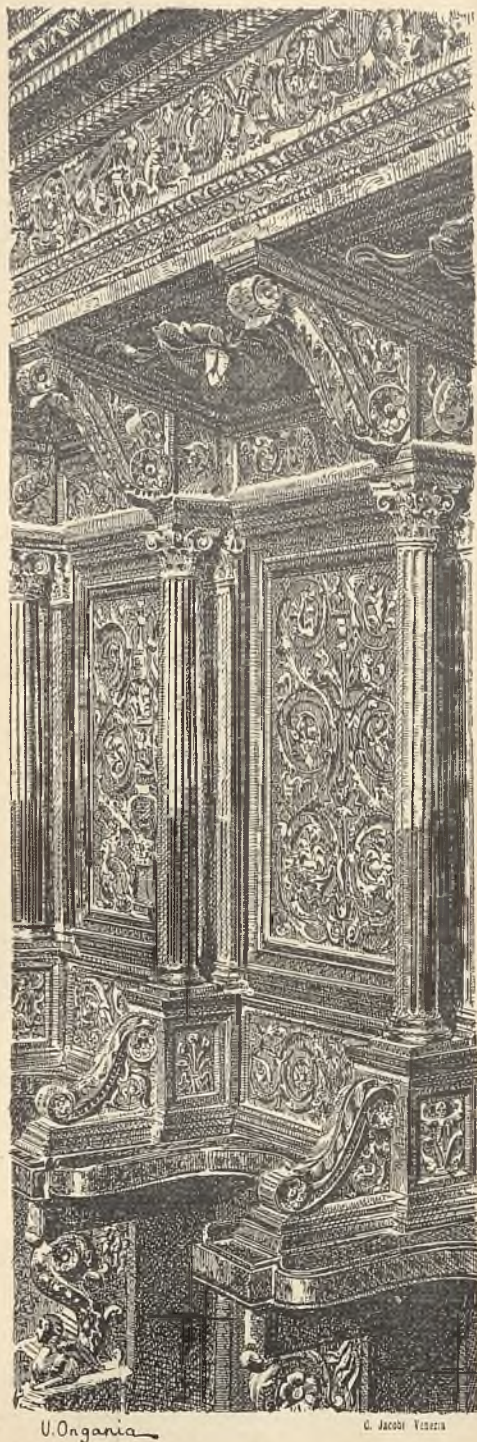


Fig. 81. Stallo nella Collegiata di S. Quirico d' Orcia, sec. XVI.

Perciò li vediamo decorare le modanature, i pilastri ed i cornicioni con quella abbondanza fiorita, come ci mostra il Barili in S. Quirico d' Orcia; ed i bracciali dei sedili, e le mensole che li sostengono con ogni sorta di fantasticherie ornamentali come la fibra molle del legno permette loro di ricavare.

Ma quella parte che si presenta più caratteristica, in ogni età, nella decorazione dei Cori e dei dossali sono gli specchi che si ergono sugli stalli tra le suddivisioni architettoniche dei pilastri e delle colonne. In essi gli artisti dell'intaglio, o maestri del legname, applicarono la decorazione dell'intarsio che è un vero mosaico formato da tasselli o striscie di legno colorato naturalmente od artificiosamente. Questo mosaico del legno deriva certamente dall'antico mosaico murale e da quella maniera di decorazione *tassellare* che usarono in modo eccellente i Toscani: ma se ne distacca poi tanto da costituire una vera originalità singolarissima nella decorazione dei lavori in legname.

Con questi intarsi si decorarono le modanature e le fascie con ogni sorta d'intrecci geometrici e gli specchi ed i fregi con la più grande varietà di motivi ornamentali di rami, di fiori, di frutta, di uccelli. Pegli specchi collocati negli stalli si diede la preferenza spesso a quelle composizioni prospettiche così bene delineate e composte da mostrare chiaramente lo studio accurato degli artisti d'allora di quelle regole che si scoprirono e si coordinarono metodicamente al principio del Rinascimento.

Nel summentovato Coro dei Frari, negli armadi della sagrestia di S. Marco, nel Coro di S. Maria in Organo, in quello di S. Petronio a Bologna di Frà Raffaele, a Perugia nel Collegio del Cambio ed in tante e tante altre chiese d'Italia si possono ammirare di questi lavori d'intarsio, i quali attestano la somma bravura degli artisti che gli eseguirono. E la loro abilità non solo si mostrava nelle prospettive, ma ancora nelle figure.

Però talvolta l'intarsio si limita ad essere una semplice composizione ornamentale a contorno a guisa dei graffiti e tal'altra invece dello specchio a superficie piana, avvi una nicchia come nel grande ed ornatissimo Coro del Riccio a Siena. In esso gli stalli sono formati da nicchie a cupolino la cui superficie è suddivisa in riquadri a guisa dei cassettoni sagomati ed ornati, dei quali il Vittoria usò decorando le volte.

Abbiamo degli esempi in cui lo specchio è una superficie piana riquadrata con sagome rettilinee o mistilinee racchiudenti un motivo semplicemente ornamentale d'intaglio. Un esempio di questa maniera si vede in S. Pietro di Peru-



gia negli stalli del Coro di Stefano de' Zambelli, e l'altro esempio lo presentiamo ai nostri lettori nel dossale intagliato che illustriamo colla fotografia e coi disegni di dettagli in grandezza naturale.

Questo Dossale, pur troppo, è passato da Venezia a Londra, ed ora trovasi a far bella mostra di sè in una sala del palazzo Campbell insieme col soffitto intagliato e dipinto che da compagno fedele lo seguì nella sua emigrazione.

Questo dossale, misura l'altezza complessiva di 2 metri circa e s'appoggia sul terreno con un basamento di circa M. 0,50 di altezza, il quale è suddiviso nella direzione della larghezza in piedistalli, che risaltano sulla linea di sporgenza dell'intero basamento. I piedistalli sorreggono dei pilastri a bassorilievo aventi base e capitello, sui quali corre continua la cornice priva di architrave e di fregio suoi propri. Un fregio invece è formato nello spazio costituito dalla continuazione dei collarini dei capitelli. Gli specchi fra i pilastri, si riquadrano in rettangoli sagomati racchiudenti un'altra riquadratura di forma mistilinea terminata superiormente ed inferiormente da due semicircoli. Queste linee generali ed architettoniche che disegnano nel suo insieme il dossale, hanno tutto il carattere nelle proporzioni e nei profili del Rinascimento veneziano. La parte ornamentale che s'erge nelle candelliere dei riquadrati pilastri e corre orizzontalmente nel fregio fra gli eleganti capitelli, mentre negli specchi si dispone bellamente in giro ai mascheroni centrali, ha bensì i bei caratteri del Rinascimento veneziano, però non raggiunge quella squisitezza di forme gentili e sobrie, quell'elegante girare di rami e di fronde, che ammirasi in lavori congeneri.

Forse vi manca anche quell'alternarsi sapiente nelle masse e nelle sporgenze; però vi è osservata quella bella varietà nella simmetria che dà alla fantasia il modo di variare all'infinito i motivi ornamentali entro le stesse forme architettoniche. I piedistalli del basamento vanno adorni di multiformi mascheroni, mentre



Fig. 82. Dossale del sec. XVII. Esistente in Londra.

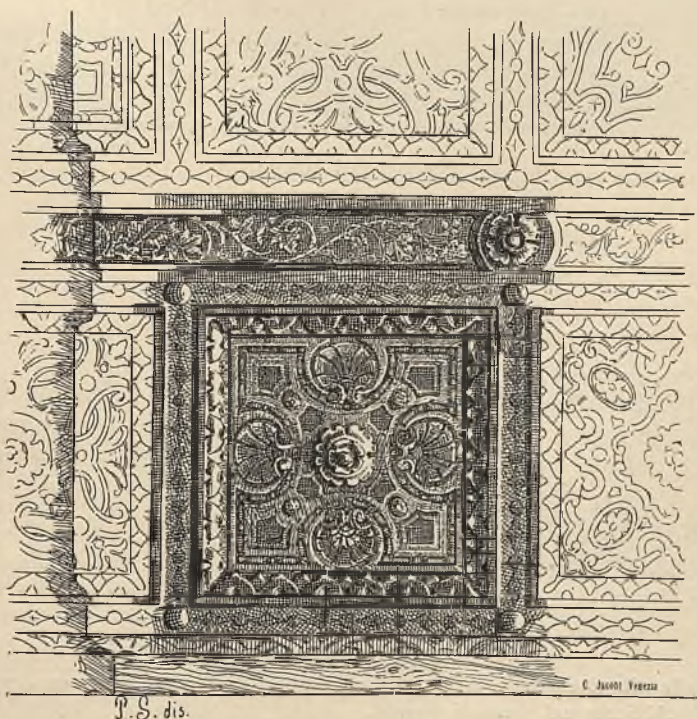


Fig. 83. Lacunare di soffitto intagliato e dipinto.  
Secolo XVI.

nello spazio intermedio ad essi corre una doppia fila di circoli concatenati ed incurvati sopra una superficie convessa; maniera di decorare che il Rinascimento usò di molto e che qui ha importanza perchè mostra la parentela del dossale col soffitto del quale parleremo.

Questo dossale è costruito in legno di noce e venne di recente restaurato molto abilmente.

Gli ornati brillano in oro su fondo azzurro e la sagomatura architettonica ha pure filettature dorate.

Il lavoro dell'ebanista è egregiamente eseguito; e se qui non ebbe occasione di mostrarsi con tutte le finezze sapienti onde furono abilissimi gli ebanisti di quest'età, vi si scorge però la perfetta conoscenza della natura del materiale adoperato. Perciò le *congiunzioni* delle cornici e delle sagome a *spessatura*, le varie forme degli *incastri* applicati secondo il bisogno; gli specchi liberi con limello *a battente*, mostrano chiaramente nell'artista la mira di premunire l'opera sua dagli effetti che la temperatura ed il clima esercitano su questo materiale dalla fibra sensibile, e di darle tutta la solidità per sfidare lungamente gli insulti del tempo.

L'artista che costruì questo dossale usò di due accorgimenti che io chiamerei *prospettici*: che se qui non hanno grande importanza, mostrano in lui però una bella abilità negli effetti decorativi. Esaminando la pianta dei pilastri che accompagnano il dettaglio in grandezza naturale del nostro dossale, vedremo come l'asse delle volute e della tavoletta mistilinea che sostengono, non corrisponde con l'asse di mezzaria dello spigolo dei pilastri, e come i zoccoli dei piedistalli, si aggettino meno di fronte che lateralmente: il che ci addimosta che l'ebanista volle far apparire più snelli i capitelli e volle ingombrare il meno possibile lo spazio sul pavimento. Tutto ciò fu suggerito certamente dalle condizioni locali.

L'artista ignoto che eseguì questo lavoro di ebanisteria ed intaglio, visse,







Fig. 84. Dal Polifilo.

nello scorso secolo sorse un genio, Andrea Brustolon, che l' arte dell' intaglio risollevò a grandissima altezza.

Il dossale ed il soffitto che abbiamo illustrati videro Venezia possente e grande per ricchezza e per l' arte, ed ora sono due dei tanti brandelli che la sorte disperse fuori d' Italia a narrare pel mondo della nostra ricchezza antica e della miseria presente.

P. OREFFICE.

a me sembra, alla fine del Rinascimento, e ciò deduco dalle qualità suaccennate dell' intaglio, che a me sembra anche un po' troppo carnoso.

Quest' artista eseguì anche il soffitto che pure illustriamo con un disegno, e che da compagno fedele esulò col dossale in Inghilterra a decorare, come qui a Venezia, un' unica stanza. Il soffitto non ha grande importanza per novità di concetto; ma si divide sobriamente in cassettoni dalle sagome intagliate con ovoli egregiamente scolpiti.

Le fascie che s' incrociano dividendo i cassettoni, si decorano con quei cerchi concatenati che abbiamo veduto nel basamento del dossale.

Nel punto d' incrociamiento, a guisa di borchie, sorgono dei rosoncini mentre nel fondo dei quadrati dei cassettoni altre grandi rose simili alle prime, fanno centro ad una fine pittura ornamentale policroma su fondo azzurro, che rende più vago e leggero tutto il soffitto.

I rosoni e le sagome intagliate brillano per dorature. Soffitti simili ed anche superiori per ricchezza d' intaglio e di pitture ve ne sono molti in Italia ed altrove; solo ci piace ricordare uno bellissimo che vanta Mantova nel Palazzo dei Gonzaga.

Nel XVI secolo, nel decadimento di tutte le arti, decadde pure queste dell' ebanista ed intagliatore, e di ciò possiamo accorgerci facilmente anche nei lavori dei Cori e dei dossali posteriori al Rinascimento. Però

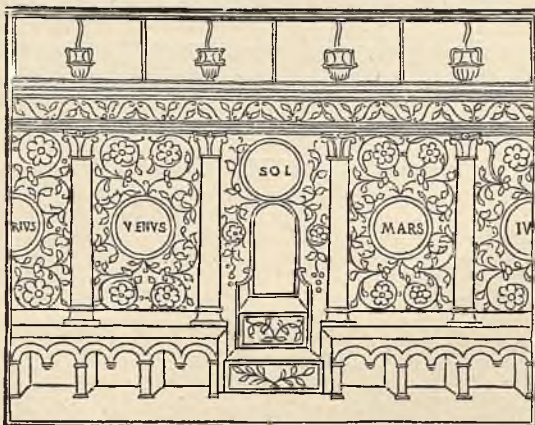


Fig. 85. Dal Polifilo.

*Nota.* — Dobbiamo esprimere i sensi delle più vive grazie ai Sig. Fratelli Alinari di Firenze per averci concesso la riproduzione di molte fotografie uscite dal loro stabilimento, e che vengono pubblicate nei presenti numeri.



## XVIII.

## QUADRI DEL CARPACCIO

— v. Tav. 20 e Dettaglio 15 —

La cappella della Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Trifone, sorge a Venezia all'estremità della Fondamenta di Sant'Antonino.

L'edificio è bellissimo, ma la purezza dello stile è guastata da un ricco fregio con due delfini legati per la coda, scolpito al di sopra della porta d'ingresso. Sovrastante al fregio è un fine bassorilievo, diviso in due parti: la superiore raffigura la Vergine, con ai lati San Giorgio e Santa Caterina, l'inferiore San Giorgio, uccisore del drago.

Nell'anno 1551 la chiesa fu ricostruita sul disegno di Giovanni De Zon proto degli operai dell'Arsenale.

Nel nuovo Oratorio furono riposti i nove quadri che per la Scuola dei Dalmati avea compiuto Vettor Carpaccio dal 1502 al 1507. L'interno della Chiesa è foderato nella parte inferiore in legno di noce; i quadri al di sopra dell'intavolato sono alti m. 1,41. I tre primi a destra, entrando nella cappella, rappresentano alcune scene della vita di San Girolamo, il gran santo, che nacque intorno al 331 o 345, a Stradona in Dalmazia, viaggiò in Italia, nella Gallia e nell'Asia e, dopo aver operato numerose conversioni e scritto parecchie opere,

presentarlo a Roma (382) segretario del pontefice Damaso. San Girolamo, in abito bianco e rosso, con un collare di color monachino, stà seduto al tavolo, con la penna fra le dita e lo sguardo rivolto verso la finestra. Qua e là per

terra manoscritti dispersi: nella parete, dietro a San Girolamo, s'apre una nicchia con un altare e su questo una statua d'oro del Redentore e la mitra. In un canto il pastorale. Ai due lati dell'altare due porte, una delle quali aperta lascia vedere una tavola, sulla quale stanno alcuni libri e un piccolo mobile, destinato a portare minuterie, detto dai francesi del secolo XV, *demoiselle*. Consimili oggetti furono chiamati anche *fontane* e si eseguivano in oro ed argento.

Nel quadro, alla sinistra di chi guarda, vi è un piccolo cane bianco, e, più discosto, un inginocchiatoio e una poltrona di forma elegantissima, ricoperta di velluto e adorna di borchie dorate. Una riproduzione di questa poltrona fu, per ordine della Regina d'Italia, eseguita nello stabilimento industriale del cav. Guggenheim. Così la più gentile donna d'Italia dava a molti artisti e professori un insegnamento prezioso.

Altri mobili e decorazioni del Carpaccio furono pure riprodotti

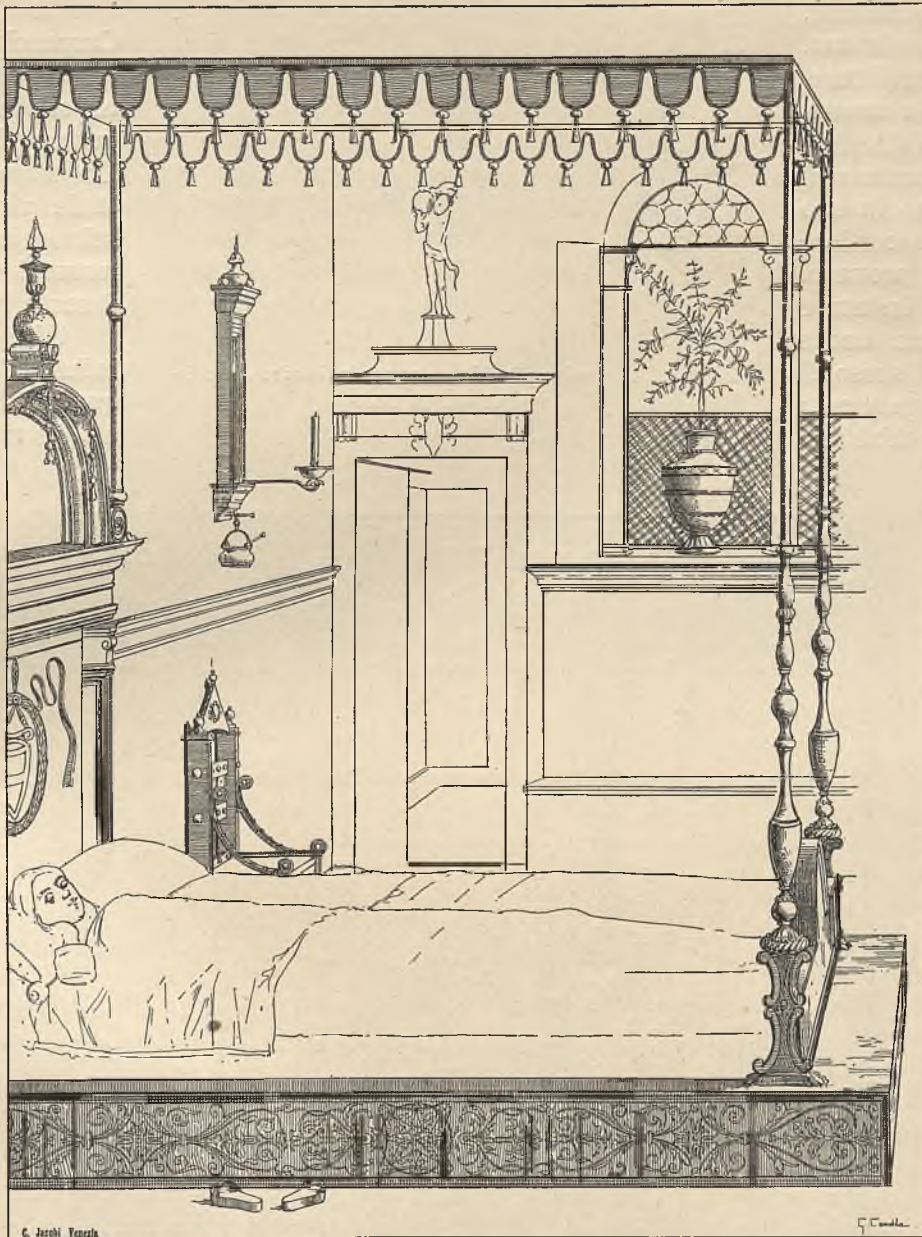


Fig. 86. Il sogno di S. Orsola, di V. Carpaccio.

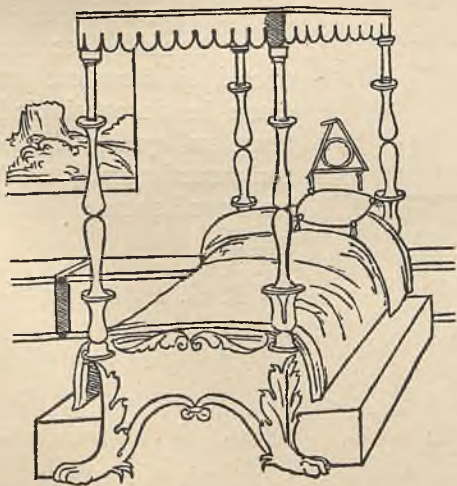


Fig. 87. Dal Poliſilo.

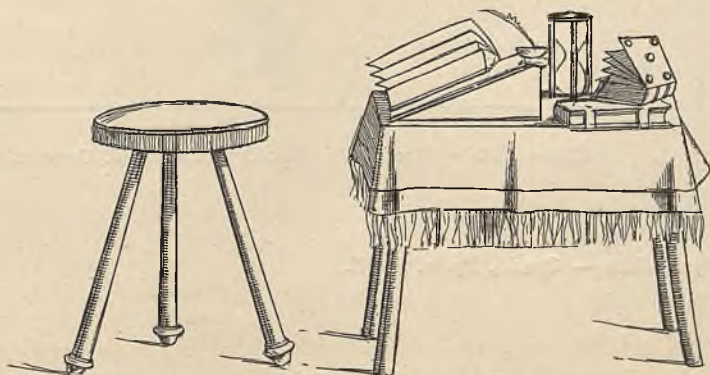
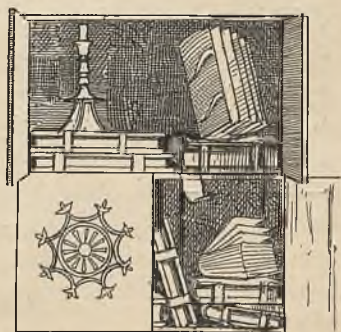


Fig. 88, 89. Dal sogno di S. Orsola, di V. Carpaccio.



chiuse la vita in un eremo presso Betlemme.

Il primo quadro che si riproduce nella tavola 20, rappresenta lo studio di S. Girolamo (larg. m. 2,18). I capelli castani mostrano il santo ancor giovane. Forse il pittore volle rap-

dal Guggenheim per la Casa Reale d'Italia.

Nove tavole rappresentanti la leggenda di Sant'Orsola, la bionda vergine, il Carpaccio dipinse per la scuola della santa. Esse esistono ora nelle RR. Gallerie di Venezia. Il





pittore in queste opere grandi ed originalissime accoppiò l'alta idealità allo studio del reale. Zanetti, lo storico della pittura veneziana, così descrive le sue impressioni dinanzi ai capolavori del Carpaccio:

— « Uno dei maggiori pregi tuttavia di esse opere io credo che consista negli effetti, e in quelli singolarmente che fanno sul senso e sul cuore delle genti lontane dalle cognizioni dell'arte. Io mi sto in questa cappella inosservato alcuna volta, e veggio entrare certe persone buone, che dopo una breve orazione, anzi spesso nell'orazione medesima, rivolgendo gli occhi a queste pitture, restano sospese il volto e la mente, appunto come disse colui (1). Mostrano d'intendere agevolmente ogni rappresentazione; ragionano in suo cuore; e non possono nascondere l'interno movimento che provano. Gran forza ha la verità imitata e dipinta con la sola ragione, anche senza gli aiuti dell'arte, sul senso di ogni spettatore! Gran insegnamento a chi studia di far pitture ch'abbian merito non solamente conosciuto dagli artisti, ma capace di fermare ogni animo benchè alieno e lontano! A questo principal segno, sia gloria alla veracità, non rivolgono sempre le mire i moderni valorosi pittori, tenendo le vie della verità, e la pittura in questo ha bisogno certamente di essere ricondotta a' suoi principî. Non pretendo io già, che si dipinga come il Carpaccio; ma che quanto il Carpaccio il vero semplice si tenti di riportare su le tele vivamente; e che le licenze pittoresche diano forza e lume, e non ingombrino e perdano questa parte essenziale e primaria ».

Nel *sogno* la santa vede l'angelo che le annunzia il martirio. Il letto è elegantemente tornito e incorniciato nello stile del Rinascimento; intorno al piede corre una larga bordura ornatissima. Le quattro colonnine di le-

gno reggono un padiglione modestissimo frastagliato; presso al letto stà l'ancona dinanzi alla quale è collocata una candela, al basso un sedile intagliato (*cattedra*) sovrastato

da un pinnacolo a cuspid. Nel fondo, sulla finestra, trovasi un vaso da fiori in terra verniciata, più innanzi un tavolino da lettura, un piccolo sedile e un ripostiglio a due scaffali, entro al quale stanno libri e un candeliere di bronzo. Il ripostiglio mostra gli sportelli intarsiati all'esterno in legno bruno.

Nel *Martirio*, altra tavola del Carpaccio (Fig. 91), scorgesi il corpo della Vergine steso su di un cataletto intagliato e dorato, che quattro Vescovi reggono sugli omeri. Un grande baldacchino a fasce di stoffa ricamate con ornamenti di stile orientale, e sospeso a grandi mazze intagliate e dorate, protegge il santo corpo dalla luce del sole.

Altri e molti elementi di arte industriale noi andremo rilevando nei quadri del grande maestro, come ad esempio la decorazione delle

stoffe, i motivi svariatisimi dei ricami e dei gioielli; sarebbe tra le altre cose opportuno di riprodurre in grandezza dell'originale il lampadario appeso alla volta, nel quadro rappresentante *Re Mauro che congeda li ambasciatori* (Fig. 90).

In tutti quei capolavori che il Carpaccio ci tramandò, si rivelano le ricerche profonde dell'artista, il quale chiese ispirazione alle fonti più pure dell'arte, e specialmente al Polifilo, al quale ricorsero con tanto frutto i più famosi maestri del Rinascimento.

L'industria del mobilio ai nostri giorni sarebbe certo meglio ravvalorata dall'arte pura e squisita, se agli operai si facessero studiare le decorazioni interne sui quadri dei pittori veneziani più antichi, tra i quali sommo il Carpaccio.

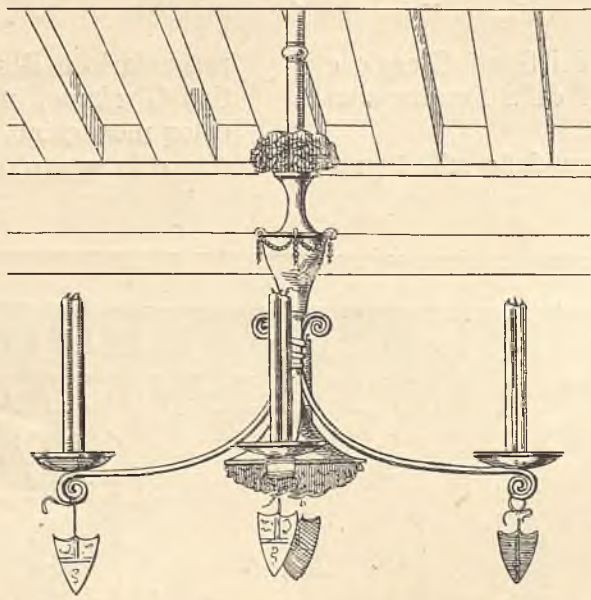


Fig. 90. Dal quadro « Re Mauro congeda li ambasciatori » di V. Carpaccio.

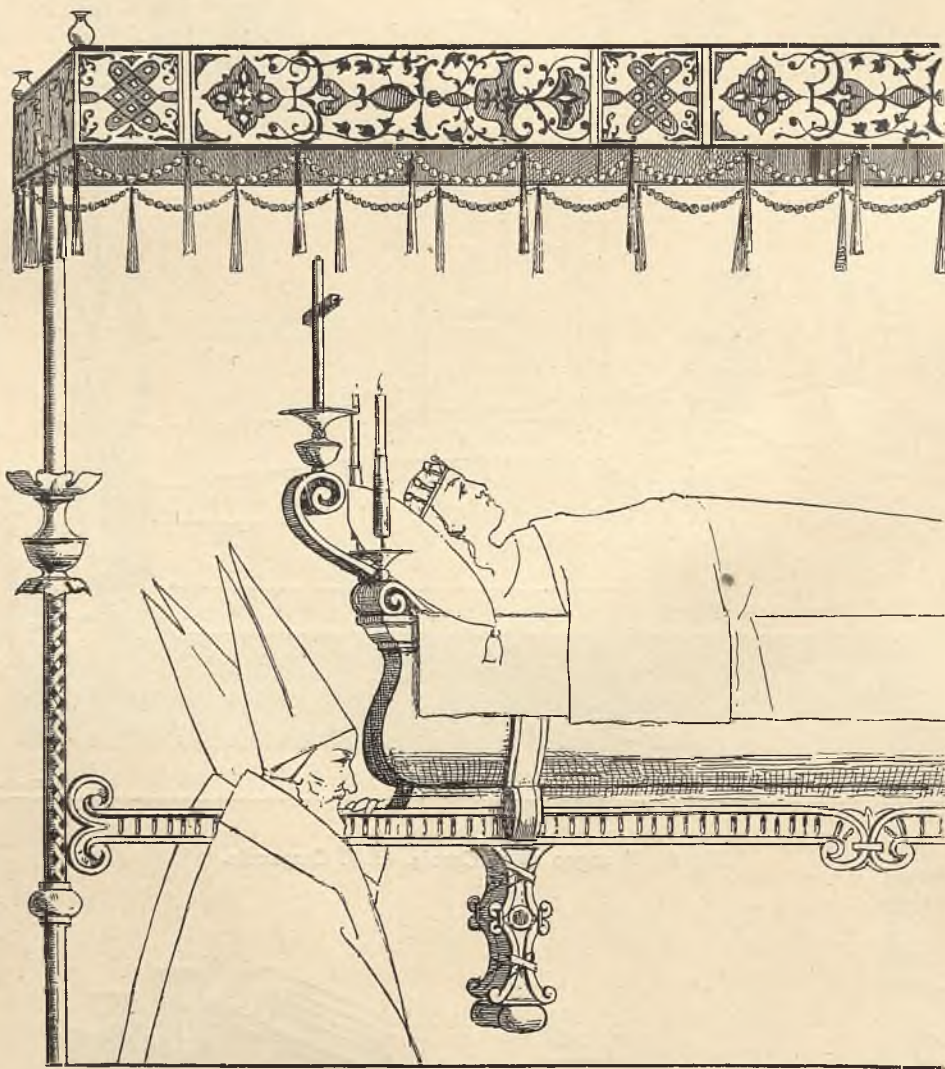


Fig. 91. Dal « Martirio di Sant'Orsola » di V. Carpaccio.

(1) *Suspendit picta vultum mentemque tabella* — Orazio, Ep. 1, lib. II.



## XIX.

STUDIO SULLE DECORAZIONI DELL' ARCHITETTURA  
nel Rinascimento italiano

— v. Tav. 21, 22, 23, 24 e Dettaglio 16 —



o studio che qui intraprendo sulle composizioni e sulle forme ornamentali dell'architettura del nostro Rinascimento, a preferenza di quelle degli altri stili, reputo sia d'una tale utilità pratica per indirizzare ed ispirare al bello per le più dirette vie la mente degli studiosi ed a sviluppare in essi la fantasia e il gusto nazionale, da non poter essere per tale rispetto combattuto. Del resto, per ciò che riguarda alla maniera di svolgere questo mio lavoro, dirò: che intendo di passare successivamente in esame le principali varie decorazioni delle diverse parti costituenti un ordine ed un edificio di quel periodo, cioè le ornamentazioni delle colonne e pilastri, dei basamenti, dei capitelli, delle trabeazioni, degli archivolti, delle porte e finestre, delle scale, dei poggiuoli, ecc., presentando anche in fine qualche studio d'insieme. Siccome però è specialmente nella composizione delle ornamentazioni del capitello che l'osservatore trova subito i più evidenti distintivi dei vari ordini, e ciò in particolar modo nelle opere del Rinascimento, dove le altre caratteristiche di proporzione e di numero soventi si modificarono e si fusero in un tipo solo,

così io principierò dall'analisi di questa parte, che con giusta similitudine fu chiamata *la fisionomia di un ordine*.

Lasciando qui ogni discussione e confutazione sulle varie delimitazioni, divisioni e suddivisioni della storia del nostro Rinascimento, delle quali sono lussureggianti i numerosi volumi degli stranieri, avverto che io non tratterò che di quel periodo di questo stile, nel quale l'individualità artistica emerge sotto le forme più originali con l'esecuzione più perfetta: di quello stile che terminò atrofizzato dalle sterili dottrine degli idolatri del classicismo, che s'impose con comodi tipi fissi stereotipati su pochi antichi, al quale fece seguito l'ineluttabile reazione del barocchismo, e quindi la spossatezza degli avi nostri.

## IL CAPITELLO

Ben di leggieri si comprenderà come trattandosi di studi decorativi io debba per ora qui lasciare da parte il capitello di tipo Jonico ed a più forte ragione quelli derivanti dal Dorico, sia perchè lo studio di questi è quasi del tutto di spettanza del solo architetto, sia perchè non è certamente in essi che i decoratori del Rinascimento potevano spiegare la loro feconda immaginativa, tanto più che l'Jonico non comparve poi negli edifici se non come un ritar-datario. È invece sui classici capitelli Corinti e Compositi dei Romani che razionalmente i primi artisti del rinascimento foggiarono i primi tipi dei loro.

Questa nuova arte appena titubante in rapidi periodi di transizione, principiava dove finiva l'antica; ma essa con quel vigoroso slancio ch'era il prodotto delle continue ricerche estetiche di tutti e dello sviluppo delle individualità artistiche, splendidamente favorito dall'oro di numerosi mecenati, scioglievasi ben presto da ogni pastoja di servilità e spiccava come libera aquila il volo verso le più sublimi eminenze, all'eccellenza cioè delle creazioni originali.

Quantunque io supponga che gli studiosi della decorazione, ai quali è specialmente dedicato questo periodico, abbiano già in qualche modo appresi gli elementi ed i rapporti architettonici dei diversi ordini, pure prima di passare all'esame dei principali ornamenti dei capitelli di tipo Corintio e Composito del Rinascimento, trovo opportuno di dare qualche nozione delle regole e dei precetti allora più usati (ma senza

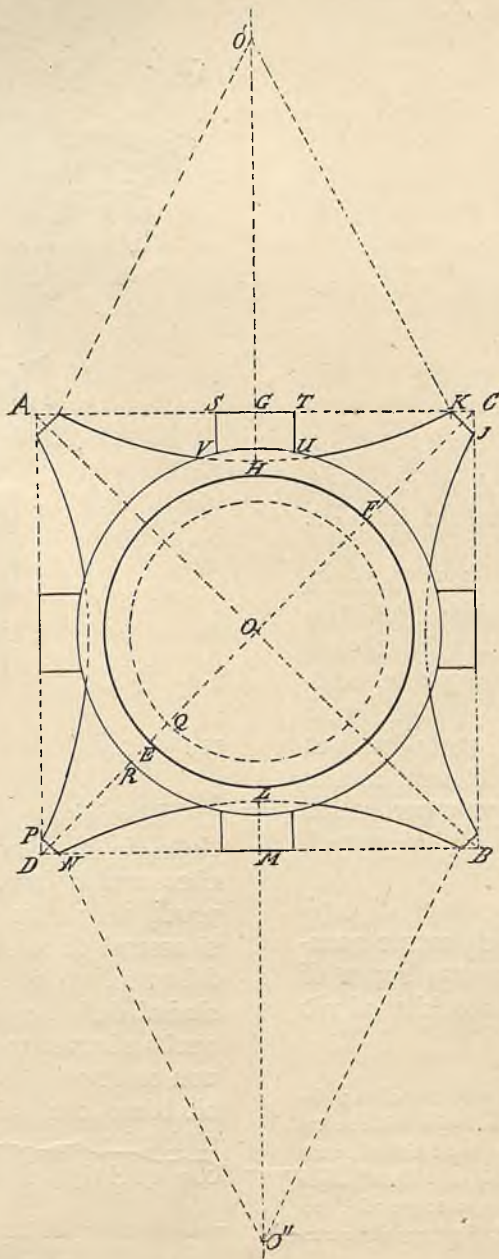


Fig. 92. Pianta di un capitello.

pedanteria) nel tracciare l'ossatura architettonica di un capitello; e perciò denudato dei suoi adornamenti, cioè delle volute, dei caulicoli, dei fogliami, degli emblemi, ecc., lo esaminerò incolonnato e composto soltanto della tavola od abaco, e della campana o vaso.

Il quadrato A B C D (v. Fig. 92 del testo) circoscrivente la tavola si determinava con una diagonale A B eguale al doppio diametro inferiore della colonna E F, cioè a 4 moduli. Per tracciarne le curvature, o concavità, si prendeva da prima una parte C K eguale ad  $1\frac{1}{20}$  di A C e con questa si delimitava la smussatura K I delle corna della tavola, facevasi poi la G H eguale ad  $1\frac{1}{9}$  dello stesso lato, e finalmente per i tre punti K, H, K', così ottenuti si passava un arco di cerchio, centro O'. Questo sistema non era però il solo seguito; e lasciando da parte certi intavolamenti in cui le concavità furono tracciate, come direbbe un disegnatore, a mano libera, ricorderò di aver pur misurati dei capitelli nei quali quell'incurvatura era ottenuta con un raggio L O' eguale all'intero lato B D, e ciò con evidente esiguità e quindi debolezza delle parti sporgenti. Nella maggioranza dei casi pratici, essendo il capitello ricavato tutto d'un masso ridotto dai primi sbizzaristi con la base superiore quadrata, ne derivava che la sporgenza del suo fiore S T V U, doveva essere limitata dalla A C e con una larghezza variabile secondo il complesso degli ornati destinategli, ma che in parecchi esempli non eccede  $1\frac{1}{4}$  della colonna E F, ossia





il mezzo modulo, come ancor oggi si usa. Il diametro  $Q Q'$  del collo della campana si voleva da taluni eguale alla larghezza superiore della colonna, cioè dove termina la rastremazione, mentre secondo altri (i cosiddetti Lombardeschi specialmente) doveva invece nei siti rivestiti dai fogliami riuscire eguale al diametro del listello del collarino. Con quest' ultimo sistema si aumentava ragionevolmente l' ampiezza del capitello considerato quale sostegno, e si rendeva meno sporgente e quindi meno vulnerabile il sottoposto bastoncino. In tali casi e particolarmente in quello pratico in cui il listello od anello del collarino faceva parte del masso della colonna e serviva d' appoggio diretto al capitello, si assegnava a questo un' altezza eguale e talvolta anche maggiore dello stesso bastoncino.

L' orlo superiore della campana doveva poi sporgere dall' incavo della tavola, e soventi (come ancora s' insegna) era determinato da un cerchio di raggio  $OR$  eguale ad un modulo ed  $1/6$ .

S' intende a prima vista come trattandosi invece di pilastri o paraste, che mai non si rastremavano, la larghezza inferiore della campana dovesse proporzionalmente riuscire maggiore.

L' altezza di quei capitelli, compresa la tavola ed escluso il bastoncino, si faceva spesso (seguendo Vitruvio) eguale alla diagonale  $AB$ ; talvolta però questa misura era assegnata al solo vaso, e qualche altra essa era diminuita. Alla tavola si dava d' ordinario l' altezza di  $1/7$  dell' intero capitello, con una tendenza però ad aumentarla.

Accennerò tuttavia ad altre forme d' intavolamenti, p. e. a quella ottagonale (V. fig. 93 del testo): forma non di

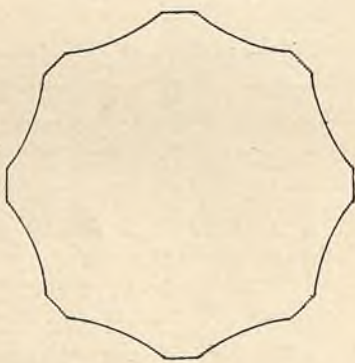


Fig. 93.

rado usata nel periodo di transizione dallo stile ogivale a quello del rinascimento e della quale vedesi un caratteristico esempio nel grande portale della chiesa dei Ss. Gio. e Paolo in Venezia incominciato nel 1457.

Nell' ambulacro della pittoresca abside di S. Zaccaria nella stessa città, innalzata nel 1486 dal celebre architetto e *lapidista* M. Mauro o Moro di *Lentina* (Piazza Brembana) figlio di Martino dei *Cudussis* (1), vedonsi pure parecchi capitelli ottagonali aggruppati con altri. Però questa forma complicata e in tal caso di effetto piuttosto meschino non è certamente la più adattabile ai capitelli, ed assai meglio figura impiegata in masse più grandi ed a scopo decorativo senza sovrapposizioni, come osservasi in molti dei puteali Veneziani del rinascimento (2).

Assai più frequenti di questi sono gli esempi di capitelli sormontati da tavole quadrangolari, specialmente quando ancora s' impostavano gli archi direttamente sopra di esse. In simili casi vedonsi anche capitelli con abachi assai più

(1) Dal volume dei documenti inediti della mia opera intitolata: *Storia del Rinascimento in Venezia - L' architettura, la scultura ed arti affini*, che tra poco vedrà la luce, e che farà parte della collana d' opere artistiche sulla storia dell' arte in Venezia, splendidamente edite dal cav. Ferdinando Ongania. Tale pubblicazione, conterà di due volumi in quarto grande, (testo con figure intercalate e documenti con fac-simili) e di tre grandi cartolari contenenti oltre 400 tavole.

(2) Vedi raccolta delle *Vere da pozzo* - Ferdinando Ongania edit. 1889; raccolta interessante e di grande utilità agli studiosi della decorazione.

ponderosi o sottoposti ad altri intavolamenti od a sopra-ornati (v. fig. 94 del testo, fig. 4 dettaglio 16. e fig. 2 della tavola 21 eliot.) che fanno correre il pensiero a certe forme usate nei periodi bizantini (v. fig. 95 del testo).

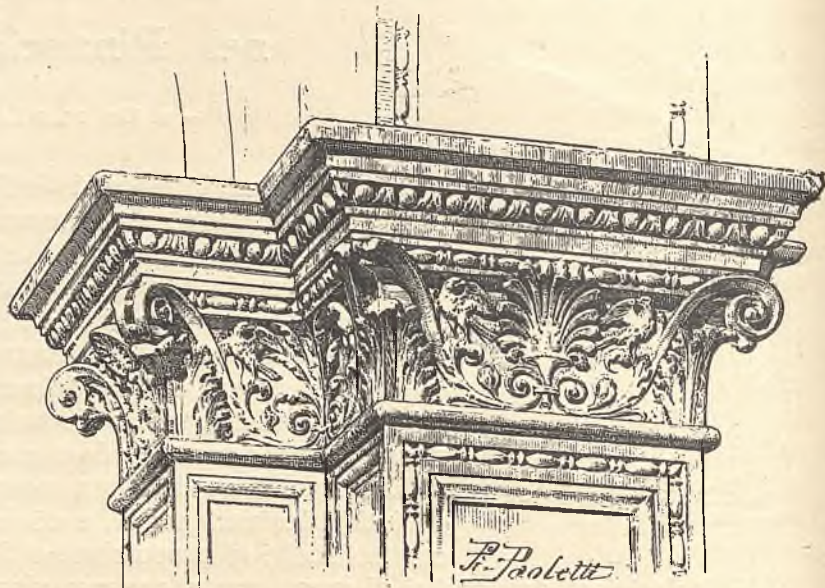


Fig. 94. Gruppo di capitelli sopra la Scala dei Giganti nel Palazzo Ducale. Venezia. — Arch. Enrico Rizzo.

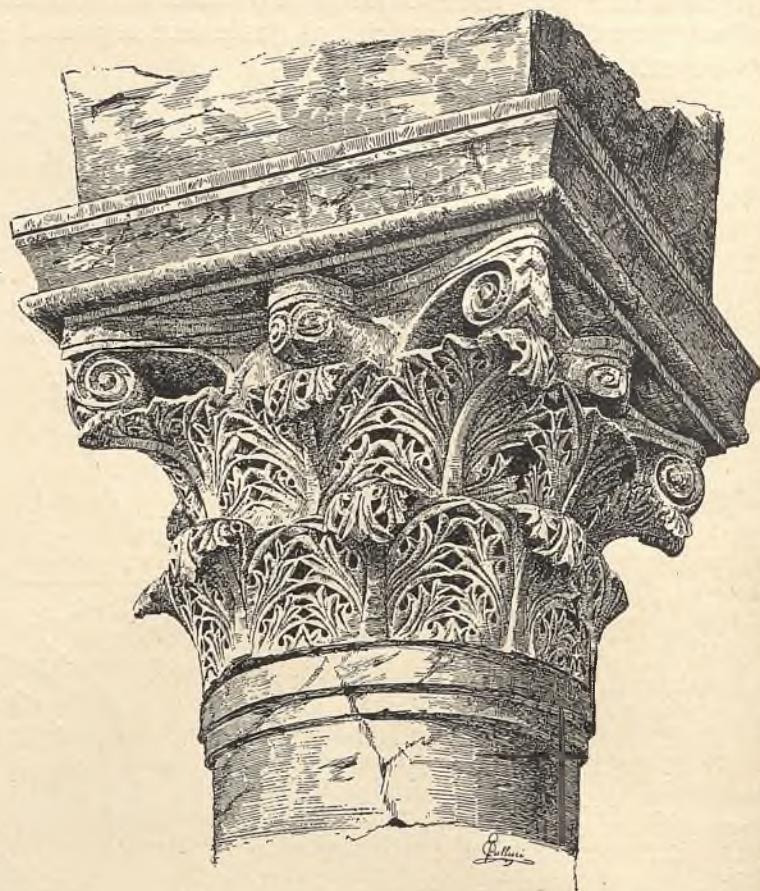


Fig. 95. Capitello neo-bizantino delle navate del Duomo. Torcello, a. 1008.

L' originale dell' inedito capitello di cui alla fig. 4 del dettaglio 16, ricavato da un sol masso di pietra istriana e che serve d' imposta a due arcate sulle antiche rive d' approdo del palazzo ducale di Venezia, non è il solo che vi si osservi di tal genere, ma tra questo e quello della fig. 3 del testo, svolgonsi quasi tutte le serie di quelli numerosissimi delle loggie (3) e dei finestrati nel lato maggiore di quello sfarzoso monumento. Essi chiaramente vi manifestano una caratteristica del gusto dell' architetto e scultore Antonio Rizzo, che dal 1483 al 1498 diresse i lavori della parziale rifabbrica e grandiosa riforma di quel palazzo. Sebbene però con quel tipo si ottenga una costruzione in apparenza e in

(3) E da notarsi che gran parte dei lavori della loggia archi-acuta nel primo piano del lato maggiore interno appartengono invece al periodo di transizione.



realtà più solida e che si presta a certe decorazioni, pure non consento punto nel favorevole giudizio a tale proposito emesso dal Cicognara, trovando io invece quella ripetizione di membri rettilinei troppo rigida e monotona e non ben legata per sequenza di profili col vero capitello, di cui la parte superiore arieggia di ripeterne l'ufficio e che mi rammenta i vecchi pesanti pulvini.

Relativamente però all'evoluzione delle forme architettoniche del Rinascimento, ciò non segna che il passaggio dal modo da prima usato d'impostare gli archi immediatamente sui capitelli, da molti encomiato per una certa eleganza, a quello classico di girarli invece su frammentarie trabeazioni. Ed è in riguardo a tale idea originaria di quei sopra ornati (embrioni d'architravi) che non mi sembrerebbe molto arbitrario il denominarli *capitelli architravati*.

Tranne questi esempî complessi, le tavole dei capitelli nelle loro membrature variano pochissimo dagli antichi: una cimasa foggia a mezzo tondo più o meno sentito, un listello e l'abaco propriamente detto profilato a guscio e assai di rado interamente curvo, ecco le ordinarie modanature di questa parte essenziale.

I tentativi di altri profili (v. fig. 6 tav. 22 eliot.), raramente s'incontrano fuorchè nei primordi dell'arte. In quanto alle decorazioni poche sono le cimase intagliate ad ovoli (come nella fig. 1, tav. 21 eliot.) od altri ornamenti, e benchè più frequenti, non molti sono pure gli abachi scanalati. E difatti quelle membrature stanno assai meglio nude, richiedendo l'occhio certi riposi e per esse bastando gli ombreggiamenti originati dalle loro concavità e sagomature.

Il cosiddetto fiore dell'abaco non è sempre limitato dall'altezza di questo e tenuto isolato, ma sovente con maggior grazia si allunga in basso e si collega con uno stelo ai fogliami od altre decorazioni della campana. Talvolta esso è costituito, come negli antichi modelli, da rosacee, da fiori crociferi, da eliotropi, da fogliami che involgono le loro gemme oppure delle bacche, ecc.; tal'altra è composto da fiori in boccio, da fasci di baccelli, da palmette, da foglie e ghiande di rovere, ma più spesso, particolarmente nelle scuole Lombarde, esso è surrogato da oggetti più animati ed espressivi, cioè da cherubini, da teste umane mezzo trasformate in vegetali (v. fig. 3 del dettaglio 16, tolta da un capitello in S. Maria dei Miracoli in Venezia; v. fig. 5 della stessa tavola da un capitello pensile nel palazzo ducale di Urbino; v. fig. 10 della tavola 23 eliot.; v. fig. 102 del testo, ecc.), da aquilotti, (v. fig. 2 del dettaglio 16), da nicchi di conchiglie, da elmi, da libri aperti e da altre cose spesso d'un significato allusivo. Mancano invece di fiore i capitelli ad intavolamento rettilineo, e ciò sia per ischivare un più faticoso lavoro di ricavo, sia perchè ne risulterebbe un oggetto mal raccolto e meschinamente isolato.

Straordinaria è la varietà dei partiti decorativi del corpo dei capitelli, ma lo spazio assegnatomi m'impone qui dei limiti; ed io pertanto non analizzerò che quelli d'una forma spiccatamente distintiva, tralasciando quasi del tutto di esaminare quei lavori, che eseguiti tanto nei primordi del rinascimento, quanto in sul finire di questo, troppo si accostano ai già molto studiati archetipi, poichè di questi già abbondano i trattati scolastici di cui son piene le... scuole.

Riguardo alla struttura architettonica ed alle composizioni, la maggior parte dei capitelli dell'età del Brunelleschi e del Michelozzi, non sono quasi altro che riproduzioni di frammenti antichi: riproduzioni in cui frequentemente si manifesta un certo disquilibrio tra lo slanciato concetto di quegli innovatori ed una esecuzione dovuta ad artisti a cui faceva difetto un grande fattore di perfezione, la pratica.

I fogliami dei capitelli di scuola Toscana assumono è vero fin da principio delle forme raccolte ed allungate, ed al posto delle sottili e rilevate nervature dell'ultimo periodo ogivale si vedono invece ripetersi i profondi solchi degli antichi; ma l'intaglio a lobature uniformemente rotonde ed i contorni profondamente ondulati sentono ancora troppo

della vecchia scuola. Ben presto però questi si modificano e appare spiccato un tipo d'acanto spesso usato dai Romani nelle decorazioni delle grandi masse, e con certi particolari che in molti luoghi (vedi p. e. fig. 14 della tav. 24 eliot.), ricordano il seguente precetto del classico Alberti: *le foglie si dividono in cinque dita, et non in più che sette se pur ti piace*. Il che indica uno spirito d'imitazione troppo spinto, giacchè in altri particolari di quei lavori, p. e. nelle volute, la maniera d'intagliare i fogliami è ben più gustosamente variata e preferibile.

In Firenze allo scorcio del XV secolo, ad arte ormai sviluppata, i tipi classici si ripetono ancora, ma abbondano ben anche i capitelli decorativi e quasi tutti i particolari hanno l'impronta dell'originalità. In essi l'ornamento predominante è il vegetale con predilezione pei fogliami lungamente lanceolati, in particolar modo per l'antico olivo, per le palme, per i baccelli, per gli oggetti d'una certa gracilità, che il trapano coi suoi ricavi e colle sue tracce lasciate spesso per artificio visibili negli sfondi rende viepiù spiccata. In generale i fogliami d'acanto toscani di questo periodo sono piuttosto schiacciati e divisi in lobature primarie allungate e queste in secondarie dai contorni quasi uniformemente seghettati come per timorosa fedeltà al vero, ma con estremità esageratamente acuminate e qua e là uncinate per rompere l'effetto monotono che altrimenti sarebbe derivato dall'uniforme ritaglio di quei contorni. Ne risulta in generale evidente la tendenza d'ottenere la grazia colla leggerezza e questa coll'esilità, ciò che non di rado fa peccare in secchezza.

Di un'arte decorativa più liberamente fantastica, meno sobria è vero, ma ben più animata, fecero invece pompa quelle numerosissime famiglie d'artisti, architetti ed esecutori, che dalla Lombardia si distesero fino alla lontana Sicilia. Abilissimi nelle composizioni, nelle combinazioni della figura coll'ornato e nel giuoco delle curve, essi si distinguono pure dai Toscani per altri caratteri particolari.

In generale la parte superiore dei loro capitelli ha una maggiore espansione (vedi fig. 107 del testo); i fogliami, specialmente l'acanto e la vite, furono da essi trattati in modo più largo, più mosso e con maggiore carnosità di rilievo. Le lobature sono più fortemente staccate e meno lunghe, abbondano gli occhi di separazione di queste ed i contorni (particolare distintivo) intagliati con una straordinaria varietà, sono meno profondi e più grassi. Tutto ciò va congiunto ad una straordinaria perizia d'esecuzione da riuscire molto agevolmente vittoriosa dei materiali più svariati e ribelli, per cui dai trafori più pericolosi, dai sotto-squadra, e dai più spiccati rilievi, essi passano colla più carnosa morbidezza a certe delicatissime ornamentazioni dei fondi da disgradarne talora quasi i cammei. Ad onta della grande quantità degli ornamenti scolpiti nei loro capitelli, vi sono però sempre mantenute delle masse con dei forti chiaroscuri, e l'impiego sapiente del mezzo, del basso e dello schiacciato rilievo applicati al risalto graduale delle linee principali della composizione, toglie quasi sempre dalle loro opere ogni effetto di confusione. E tra i lombardi i primi onori perciò spettano ai numerosissimi artisti luganesi che specialmente in Venezia ed in Urbino (4) ci lasciarono i più begli esemplari dell'arte scultorio-decorativa del Rinascimento.

Multiformi in particolar modo sono gli ornamenti adoperati per decorare la parte superiore della campana e per dare un appoggio alle corna dell'abaco, ma il principale di tutti si è la voluta. Non di rado gli artisti del rinascimento usarono d'involucrarla e di farla nascere come in molti antichi capitelli dai sottoposti fogliami (come nella fig. 1 della tav. 21 eliot.), modo più frequentemente che altrove usato in Toscana. Ma ben più spesso e con più eleganza le

(4) Vedi nota 1. — A cominciare dal N. 7 di questo periodico è mia intenzione presentare delle grandi tavole di particolari comparativi tra quelle due scuole.





volute figurano inflesse con delle altre volutine ed arricciature inverse, e collegate nel mezzo del capitello alle altre decorazioni (vedi figura 4, 5, 7, 8 e 10 delle eliotipie; vedi dettaglio 16 e fig. 3, 5, 6; e quella 107 del testo).

Capilavori del genere di scultura ornamentale sono specialmente i capitelli dei pilastri del presbiterio di Santa Maria dei Miracoli in Venezia (v. fig. 2 del dett. 16). L'invertirsi maestrevolmente graduato delle incurvature nelle code di quelle volute, il loro modo d'allacciarsi col mazzo di foglie e grappoli di vite del mezzo, i fogliami che le involgono e da cui spuntano dei lunghi peduncoli con efflorescenze in boccio giranti nel canale delle volute stesse, la perfezione con cui sono girate ed eseguite le spire di queste, gli scuri di potente effetto ivi ottenuti colla trapanazione e col taglio a sotto-squadra, fanno di quei due capitelli due esemplari d'arte perfetta.

Altrove, come ad esempio in quello bellissimo della figura 107 del testo, (eseguito dagli stessi artisti e dallo stesso architetto che dava anche il disegno di due portali a S. Gio. Grisostomo in Venezia) mancano nelle volute le spire interne ed al loro posto sono fissati dei fiori di rosacee, motivo spesso usato (v. anche fig. 5 della tav. 22 eliot. e 6 del dett.) e che doveva risparmiare all'esecutore dei lavori di tracciamento ed esecuzione più difficili. Negli esempi però in cui le volute sono complete il piccolo occhio delle stesse forma un tutto con le spire e va sporgendo a guisa delle corna d'ariete (v. fig. 7 tav. 22 eliot.).

In molti capitelli le due volute attigue, che figurano quale sostegno di ciascuno sporto dell'abaco, sono riunite, o quasi, in un sol corpo: come nei compositi delle logge del palazzo ducale di Urbino (v. fig. 14 tav. 24 eliot.) architetto Luciano di Martino da Laurana; come in quelli dello stesso stampo del cortile del palazzo ducale di Gubbio; in quelli grandiosi a voluta uncinata nel palazzo Riccardi in Firenze di Michelozzo Michelozzi, in quelli pure compositi delle navate di S. Zaccaria in Venezia (v. fig. 6 tav. 22 eliot.) nei quali lavorò il valente e sconosciuto M.<sup>o</sup> Giovanni detto Buora di Antonio d'Osteno sul lago di Lugano (5), in quelli della facciata di S. Gio. Crisostomo di Venezia, in quelli del portale della Certosa di Pavia (v. fig. 106 del testo) ed in altri ancora. Come si osserva in questi esempi gli artisti, per abbellire e rendere più leggero quella specie di piumaccio o dosso, ricorrevano ai fogliami di varie piante, li ornavano con nastri discendenti a cartoccio, li scanalavano, gli embricavano a squame, a linguette, ecc. — Ma bene spesso

quelle volute si mantenevano invece disgiunte ed allora il trapano maneggiato da quegli esperti artefici ricavava dal marmo o dalla pietra delle vere meraviglie di traforo.

Talora la voluta è formata dalle code dei delfini occupanti il corpo del capitello (v. fig. 98 del testo).

Nel monumento Marsupini in Firenze, si osserva un altro modo grazioso di foggare la voluta angolare, incurvando cioè gradatamente gli uni sugli altri i segmenti di una foglia palmata (v. fig. 99 del testo).

Ma non sempre nei capitelli di tipo Corintio si mantennero le volute tangenti all'apparente piano di posa dell'abaco; talvolta, come in quest'ultimo esempio, e come vedesi nella fig. 2 del dett. 16, esse lo sormontano e sembrano fissarlo meglio. Ricordo però a tale proposito come i capitelli trovandosi generalmente in luoghi più alti dell'occhio dell'osservatore, ne derivi che per legge prospettica un simile aspetto si ottenga parimente dallo sporto delle stesse volute tangenti.

La voluta sviluppantesi dall'indietro in avanti mantiene sempre la preminenza su tutte le altre; non mancano però quelle nel verso opposto,

come nella cattedrale di Torino (ove Meo di Cecco del Caprino diresse parte di quei lavori sussidiato nell'esecuzione da artisti lombardi) nel monumento a Gio. Galeazzo Visconti nella Certosa di Pavia lavorato in gran parte da Gio. Cristoforo Romano, nel piedestallo del monumento Colleoni a Venezia (v. fig. 9 tav. 23 eliot.) del celebre Alessandro Leopardi (+ 1523), nella Cattedrale di Città di Castello

dove nel 1488 si riformava la costruzione sui disegni di Elia di Bartolomeo lombardo (v. fig. 12 tav. 24 eliot.), nel portale di S. Pietro Martire in Murano (v. fig. 100 del testo) ed in parecchi altri luoghi. Ma le volute così rovesciate si prestano meno bene delle altre per dare ai capitelli un aspetto raccolto ed elegante.

D'apparenza più solida di questi, più geniali, ed in qualche punto anche di migliore profilo sono i capitelli a cornucopie non di rado usati (v. alla fig. 2 della tav. 21 eliot. uno dei capitelli inalzati nel 1491 nella loggia del palazzo dei Rettori in Belluno) (6). Però la parte superiore di questi rimane troppo caricata e talvolta come monca.

Benchè sia in parte da ammirarsi l'estro degli inventori e la bravura degli esecutori di certi capitelli della casa Doria in Genova, dove sopra delle cornucopie incombono dei gruppi di cavalli marini alati, pure non posso fare a meno di ri-

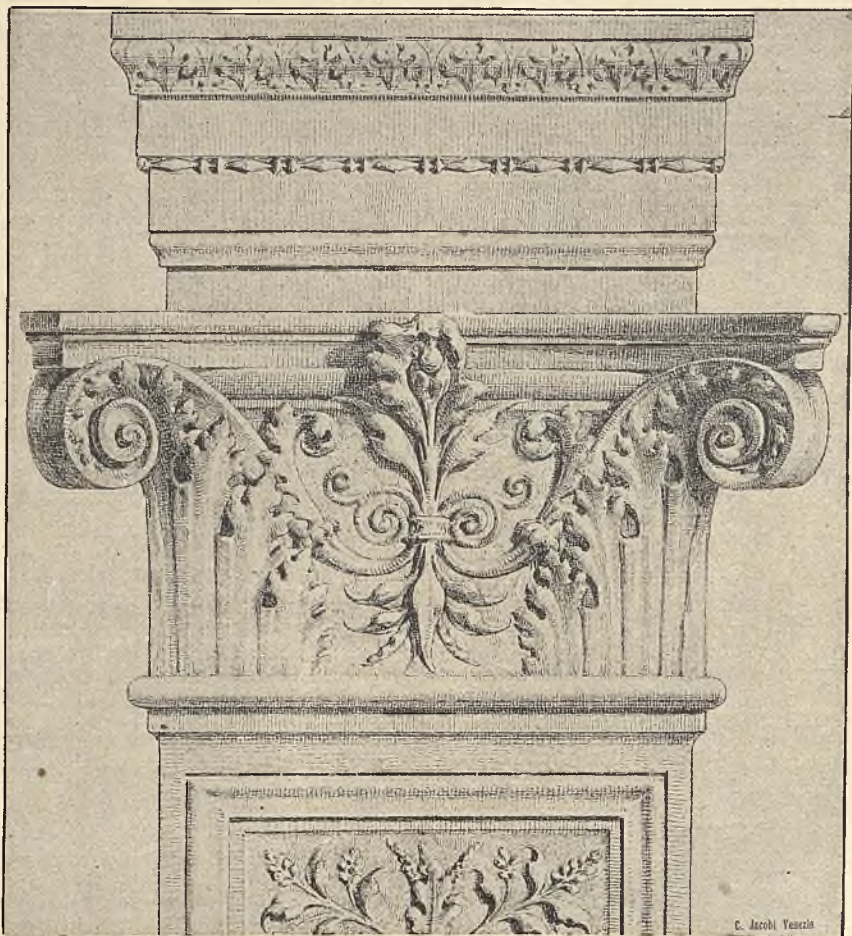


Fig. 96. Capitello del Presbiterio di S. Giobbe. Venezia.

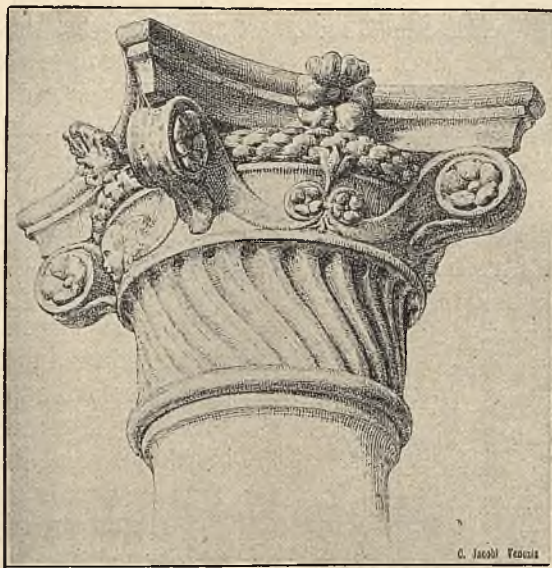


Fig. 97. Capitello delle navate in S. Michele. Murano.

(6) Devo la fotografia di questo capitello alla ben nota cortesia del cav. Michelangelo Guggenheim, al quale Venezia deve in gran parte l'emancipazione della vera arte decorativa industriale dalle frivolezze capricciose di certe mode da bazar.

(5) Vedi nota 1 a pagina 58.



cordarli come farraginosi e di pesante profilo. Degli ippocampi tengono il posto delle volute anche in taluni di quei capitelli della cappella del Santo di Padova (v. fig. 101 del testo), nei quali si segnarono M. Francesco da Cola e M. Galeazzo da Lugano che lavorarono pure in Venezia coi Bon, con i Bregno e con i Minello; quegli animali però sono troppo rilevanti (7). Dei mezzi cavalli, dei Pegasi, vedonsi anche nelle suddette cattedrali di Torino e di Città di Castello (v. fig. 13 tav. 24 eliot.) ed in altri siti.

Il numero delle varietà fantastiche scelte per animare questa parte di un ordine, è straordinario. Nei due bizzarri capitelli della porta di S. Michele in Fano (v. fig. 102 del testo) dei mostri marini abboccano in uno delle teste virili e nell'altro delle muliebri,

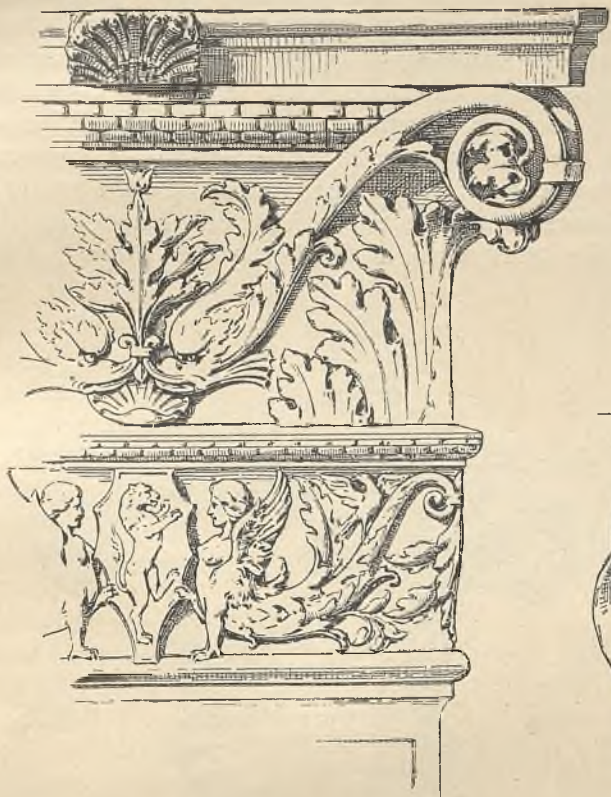


Fig. 98. Mezzo capitello nella facciata di Santa Maria dei Miracoli. Brescia.

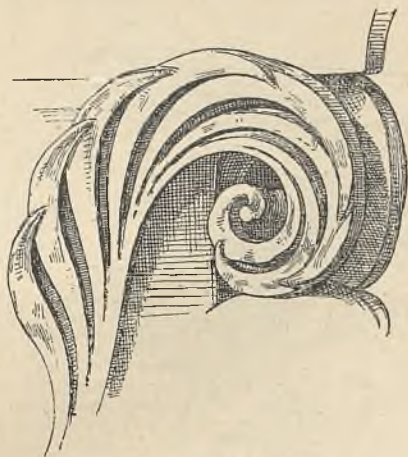


Fig. 99. Voluta d'un capitello del monumento a Carlo Marsuppini in S. Croce. Firenze.

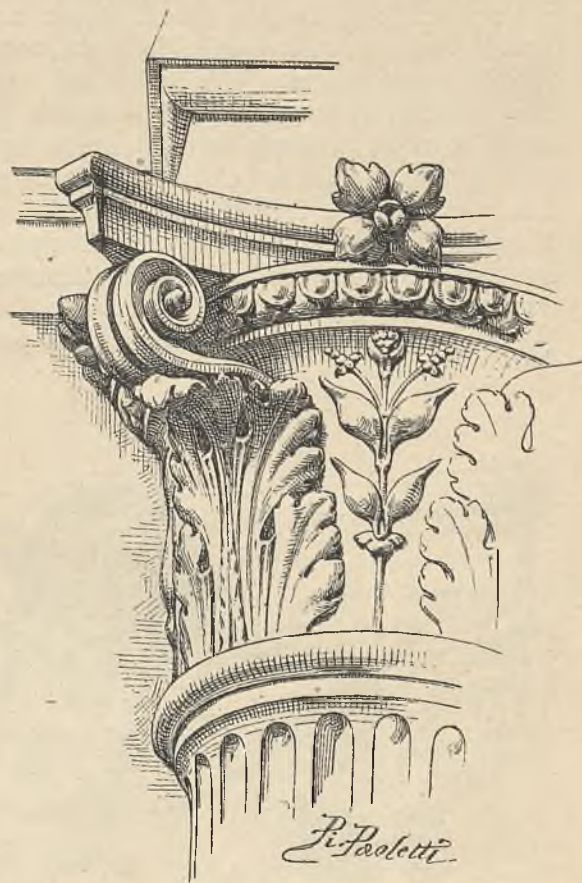


Fig. 100. Parte di un capitello della porta maggiore di S. Pietro martire. Murano.

ma in ambedue il profilo, causa il modo sgraziato di attaccare e far pesare quelle teste sui risvolti a pennacchio delle foglie angolari, riesce poco composto; grazioso è invece l'allacciamento e l'insieme delle code d'animali, dei fogliami e delle teste poste negli abachi. Non so però quanta parte s'abbia avuto in questi lavori M.<sup>o</sup> Matteo Nuti, a cui questa porta fu attribuita.

M.<sup>o</sup> Rocco, così detto da Vicenza, in quella bella tribuna della chiesa di S. Maria Maggiore in Spello, che per la sua struttura ricorda specialmente certe vecchie costruzioni cristiane, variava in ciascuno dei quattro capitelli di questa i motivi ornamentali, e tra questi il capitello della fig. 103 del testo è ragguardevole, tanto per il modo col quale è composto, quanto per l'eleganza delle sue linee di profilo; l'espressione allusiva di quelle teste di demoni sottoposte al pondo di quella tribuna è però alquanto ambigua, perchè in realtà esse contribuiscono anche a sorreggerla, laddove le teste di ariete che portano l'abaco in un altro capitello sono, sotto l'aspetto simbolico, meglio adatte agli altari. Quest'ultimo motivo fu pure adoperato spesso altrove, così p. e. in un bel capitello pensile nella scala del palazzo ducale d'Urbino (v. fig. 15 tav. 24 eliot.). Però nella suddetta tribuna le corna d'ariete sono invece

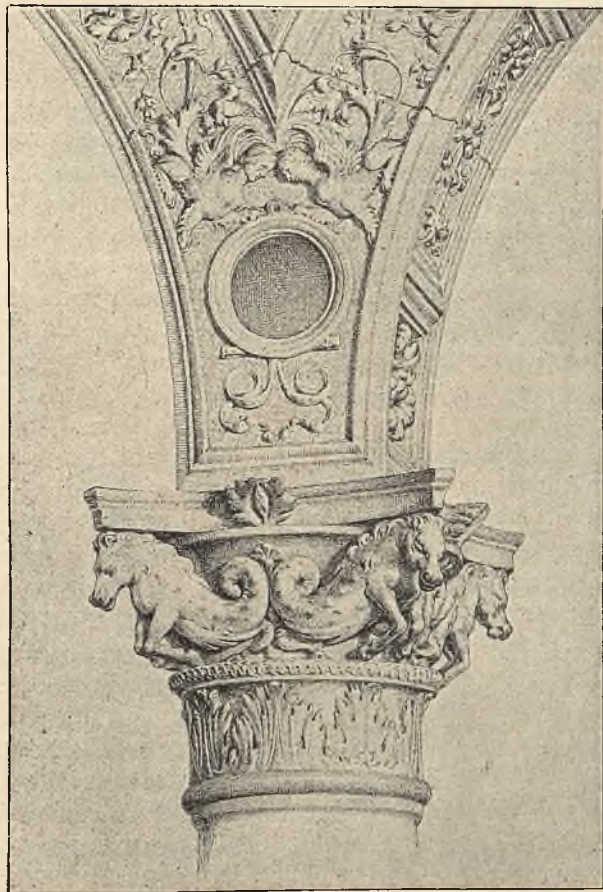


Fig. 101. Capitello nella cappella di S. Antonio. Padova.

più sviluppate e con miglior effetto avvolte a spirale.

Tra la grande varietà dei tanti altri capitelli decorativi di quel palazzo, di cui una buona parte uscirono di mano lombarda (8), la brama di novità escogitava anche lo strano motivo che io qui disegnai (v. fig. 104 del testo); dove quella specie di rettile mostruoso che occupa il posto della voluta (fors'anche per cagione della sua forma confusa e poco ricercata) non sembra una cosa gran fatto gustosa. Questo partito poco usato nel Rinascimento, per il modo col quale fu qui sviluppato sembrerebbe quasi un frammento decorativo della decadenza, mentre, come si può dedurre dal gusto degli altri suoi particolari e dalle sigle incise sugli scudi, non potrebbe invece essere posteriore al 1474, anno dell'elezione a duca di Federico di Montefeltro conte d'Urbino.

In altri capitelli, così p. e. in quelli del curioso portale della chiesa di S. Caterina o del Corpus Domini in Bologna, in quelli della sagrestia del Santo in Padova, del Bellano, in quelli dell'ordine inferiore nella facciata principale della scuola di San Rocco in Venezia (v. fig. 11 tav. 23 eliot.) ed in quelli dei pilastri grandi del monumento Roselli (vedi fig. 105 del testo) che ricordano il motivo decorante gli zoccoli dell'accennata porta di Bologna, manca affatto l'idea della voluta, e l'intavolatura è sostenuta ora da putti, ora da Driadi, ora da grifoni od altre figure occupanti la maggior parte di quei capitelli, che costituiscono

(7) E. Müntz nella *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Vol II. pagina 531 scrisse che in questa cappella Antonio e Tullio Lombardo fecero dei bassorilievi in bronzo. I lavori di quei due fratelli sono invece in marmo, grandi, visibili e conservati talmente da impedire ogni abbaglio anche osservandone le riproduzioni fotografiche.

(8) Vedi nota 1 a pagina 58.





un tipo speciale del tutto decorativo e d'impronta più che altro lombarda.

Nei suddetti capitelli della Scuola di S. Rocco, ben si compendia tutto lo spirito d'originalità che animava i decoratori del Rinascimento. Quelle figure muliebri graziosamente composte, taluna delle quali sta come se ascoltasse qualche suono raccolto nelle volute dei capitelli delle contigue paraste, gl'intrecciamenti loro con le girate dei fogliami, il modo graduale con cui quelle figure si vengono trasmutando, lo slanciato elevarsi del ricco stelo portante il calice dell'abaco e l'effetto ottenuto dai principali rilievi di quelle cose, ben proporzionati all'altezza, formano un complesso così geniale ed armoniosamente omogeneo da riuscire degno d'essere bene studiato da chi brama di gustosamente regolare lo sviluppo della propria inventiva.

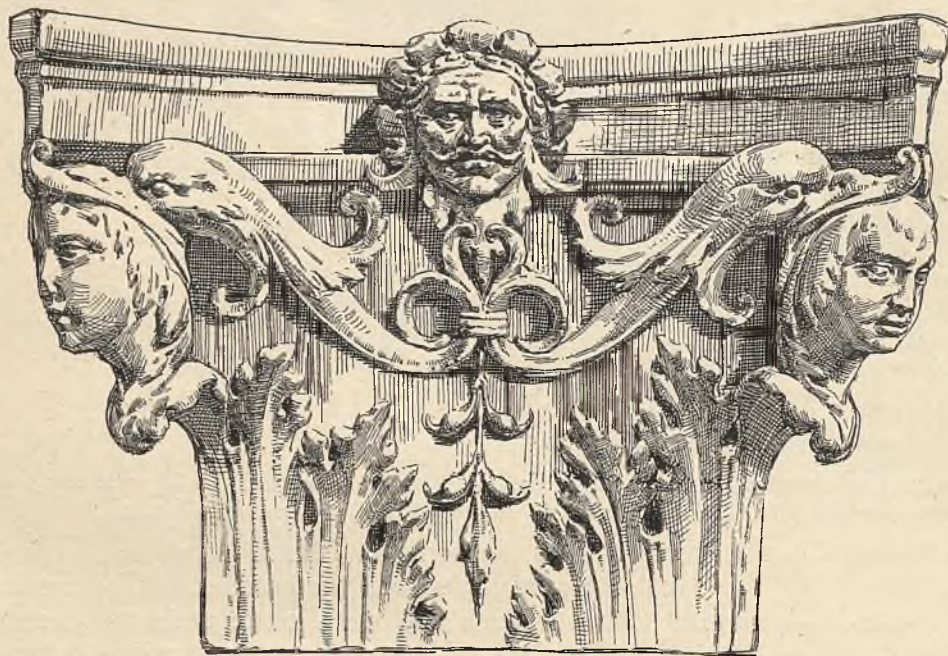


Fig. 102. Capitello della porta di S. Michele. Fano.

È un peccato che l'esecuzione dei particolari non corrisponda a quella ricercata composizione; quasi tutti i fogliami sono piuttosto flosci e trattati senza quell'amorosa finitezza d'intaglio che tanto si gusta nei lavori dell'ultimo trentennio del XV secolo. Anche senza la data scolpitavi (1535) (9) chiaramente si legge in essi lo speculativo carattere degli ornati del cinquecento inoltrato, ricercatori più che altro l'effetto a distanza. Architettonicamente ci sarebbe forse anche da dire qualche cosa riguardo all'eccessiva incurvatura e sporgenza di quelle tavole, ed anche sulle loro relazioni coi capitelli delle anzidette paraste; ma in ogni caso questi sono nèi che qui basta soltanto di rammentare.

In generale nel pieno vigore del rinascimento i capitelli involti come gli antichi da più ordini di fogliami non figurano quasi altro che nelle costruzioni di grande mole, e ciò, sia per togliere ogni effetto di tritume e di confusione, sia perchè una delle principali caratteristiche di quell'età era lo studio di sfuggire ogni ripetizione di sovrapposizioni là dove per le dimensioni non riuscisse possibile di gustarne la varietà dei particolari. Così pure, tranne che in Toscana, gli uniformi fogliami dell'olivo sono lasciati da banda per dare invece la preminenza a quelli dell'acanto; anche i caulicoli centrali non compaiono che raramente.

Vari furono, come già dissi, i modi d'intagliare i fogliami secondo le diverse età e scuole: poco rilevati dai fondi, con larghi e spessi occhi ottenuti quasi solo col trapano,

(9) Era allora proto di quella scuola il rinomato Antonio Scarpagnino, alle cui tante opere conosciute aggiungo anche lo sviluppo e l'esecuzione del progetto fatto da M. Girolamo Tedesco per la rifabbrica del fondaco dei Tedeschi in Venezia oggi sede dell'Intendenza di finanza, non già Dogana, come disse il Muntz.

con lobature ed insieme di contorni larghi ma quasi squadrati, con spesse nervature ricurve e francamente segnate come dalla sola gradina, sono molti dei fogliami d'acanto che ammiransi in S. Michele di Murano, in S. Giobbe di Venezia ed in taluni capitelli del Palazzo Corner-Spinelli nella stessa città (v. fig. 1 del dett. 16): simili e coevi a quelli, che io qui ricordo come tipici dei primi periodi del Rinascimento in Venezia, e come eseguiti da uno stesso gruppo d'artisti. Posteriori a questi, con margini tagliati da forti sottosquadre ed anche qua e là staccati completamente dal fondo, con lobature molto più separate, come pur lo richiede l'altezza a cui sono collocati, a contorni meno angolosi, con nervature meno numerose e più tranquillamente distese, sono invece i fogliami dei grandi capitelli marmorei del presbiterio di S. Maria dei Miracoli nella

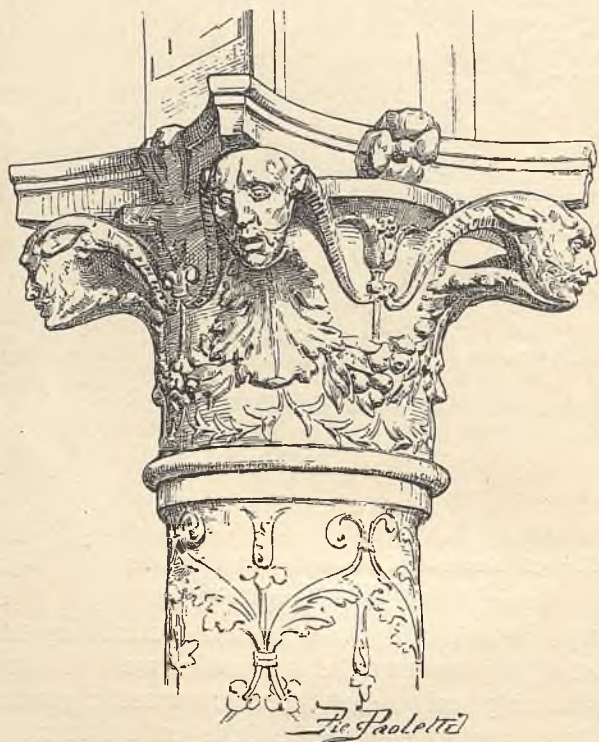


Fig. 103. Capitello nella Tribuna di S. M. Maggiore. Spello.

stessa città (v. fig. 2 e 3 del dett. 16) usciti nel 1484-85 dalla bottega del rinomato scultore ed architetto Pietro Lombardo, i cui nepoti si firmavano *Solari*, ma che però in Venezia non fu il primo nè ad importare il gusto caratteristico lombardo, nè a modificarlo tanto da doverlo poi, come erroneamente si usò, per lui solo chiamare *stile lombardesco* (10).

Meno spiccati e più rotondeggianti ancora sono invece quelli della fig. 4 del dett. 16, anno 1489, ove è pure notevole la doppia foglia ripiegata sullo spigolo; in Toscana si usarono allo stesso scopo anche delle palmette, e non poche volte l'intera foglia angolare vi fu magramente surrogata da fasci di baccelli.

In tali esempi ed in altri ancora è pure da notarsi come quella specie di pennacchi che le foglie formano ripiegandosi sotto le volute, siano in generale poco arricciati e tenuti molto in ritiro, come nella figura 107 che io disegnai nel testo; ciò per non interrompere e mascherare di troppo quanto vi ha di gradito nel profilarsi del passaggio dalle convessità delle volute alle concavità superiori delle sottoposte foglie. Benedetto da Maiano, nei capitelli a conchiglie istoriate d'una porta nel palazzo Vecchio di Firenze, girò invece l'estremità dei fogliami sorreggenti le volute a guisa delle fronde circinate primaverili delle felci, cioè in modo d'ottenere un'altra voluta sotto della prima; ma da cotesta strana ripetizione di due curve egualmente convesse ed a contatto immediato ne risulta un profilo poco soddisfacente all'occhio, il quale vagheggia invece di scorrere senza intoppo lungo curve o modanature variamente invertite e ben raccordate.

(10) Vedi nota 1 a pagina 58.



Buoni esemplari sono anche i capitelli del grande portale della Certosa di Pavia (v. fig. 106 del testo), architetto Benedetto Briosco, nei quali i maggiori fogliami sono involti dalle stesse volute (v. anche fig. 96 del testo); ricercata è pure la diversità e la disposizione di quelli inferiori, ove l'acanto si alterna colle palmette, che per maggiore varietà sono fatte maestrevolmente corrispondere ai superiori fogliami d'acanto, mentre le semplici foglie di romice intermedie permettono quà e là all'occhio di riposarsi (11).

Di forme allungate a mò di fronde acquatiche sono invece i fogliami dei capitelli nel piedestallo della statua equestre a Colleoni in Venezia (v. fig. 9 della tav. 23 eliot.); ove gli elmi, gli scudi e i delfini sono una giusta e grata allusione alle gesta di un condottiero, che aveva servita la signora dell'Adriatico.

Nella chiesa nuova di S. Zaccaria in questa stessa città, cominciata a fabbricarsi nel 1457 nello stile ogivale dall'architetto M.<sup>o</sup> Antonio Gambello (+ 1480) (12) si vedono tutti i grandi capitelli della navata (principiati nel 1476) decorati con grandiose aquile ad ali spiegate, appoggianti o su encarpi a festoni (v. fig. 6 della tavola 22 eliot.) od abbrancantisi ai robusti bastoni dei collarini. Quest'animale, il cui elevato simbolismo è del tutto in armonia colle tendenze degli artisti del Rinascimento, figura in cotesta occasione quale ricordo di Leone V Imperatore d'Oriente, che con l'oro ed i maestri da esso mandati in Venezia, molto contribuì nel principio del IX secolo alla costruzione della prima chiesa del santo profeta della quale sventuratamente per l'arte non si conserva più alcun frammento.

dettaglio 16, in cui la parte vegetale è animata dalle mitologiche Driadi, le immortali ninfe erranti dei boschi; graziosa è l'incurvatura e la maniera con la quale il caule della voluta si congiunge colle biforcazioni di quella figurina che

con bene studiate linee forma tutto un insieme coi tralci ricchi di leggiadre foglie di vite e fecondi di grappoli e pampini che con graduato rilievo si disegnano sul fondo, e coll'elegante vaso centrale, da cui con essi sorge una testina di putto ad ali aperte componenti una ben adatta curva. Questa testina di cherubino od angelo ed i piccoli corvi che nella fascia superiore vanno scherzando e bezzicando dei vilucchi e delle camerelle di papaveri, costituiscono probabilmente un'allusione pacifica a Mattia Corvino re d'Ungheria, e ciò pell'avvenimento della pace che nel 1489 il Doge Agostino Barbarigo (la di cui bellissima arma è scolpita poco sopra di quel capitello) seppe comporre tra quel re e Federico IV imperatore. Nè credo che a questa mia interpretazione possa opporsi essere l'angelo il simbolo, non già di S. Mattia apostolo, ma invece dell'evangelista S. Matteo, poichè la simiglianza dei nomi può originare la confusione e la simiglianza degli attributi, e perchè, specialmente, una volta a S. Mattia si attribuiva ben anco un vangelo ed un libro di tradizioni, che furono di poi riconosciuti come apocrifi.

Il capitello della figura 10 della tavola 23 eliot., trovasi nella facciata della chiesa di San Giovanni Crisostomo in Venezia rifabbricata da M.<sup>o</sup> Moretto o Moro Cudussis Bergamasco, alla quale facciata nel 1504, anno della sua morte, non mancava che di mettere in opera le due porte e due finestre (13); esso non è soltanto pregevole per il



Fig. 104. Capitello pensile. Palazzo ducale. Urbino.

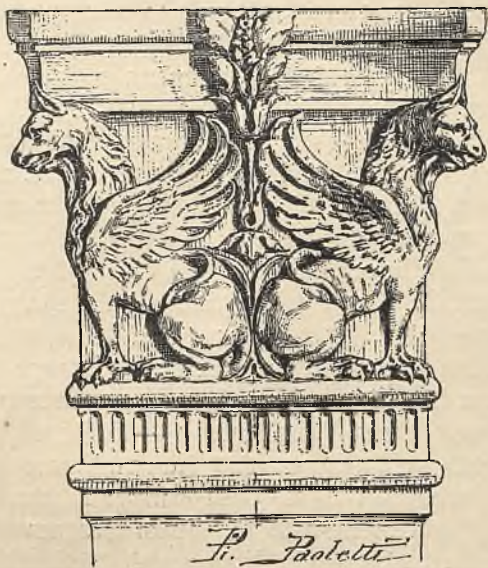


Fig. 105. Capitello nel monumento al D. Antonio Roselli nella Chiesa del Santo. Padova.

Ad utile studio può inoltre servire il modo col quale è decorato il *capitello architravato* della fig. 4 del

(11) E. Müntz op. cit., Vol. II. pagina 409, ci presenta questo capitello come appartenente al palazzo Gondi in Firenze, opera di Giuliano da san Gallo, mentre all'opposto a pag. 396 e 474 regala alla Certosa di Pavia due frammenti tolti da una *candelabra* di Benedetto da Rovezzano, esistente nel Museo Nazionale di Firenze. Così pure il particolare in testa della figura 1 del suo Vol. I, appartiene non già ad una porta di quella Certosa, ma ad una finestra della facciata principale.

(12) Vedi nota 1 a pagina 58.

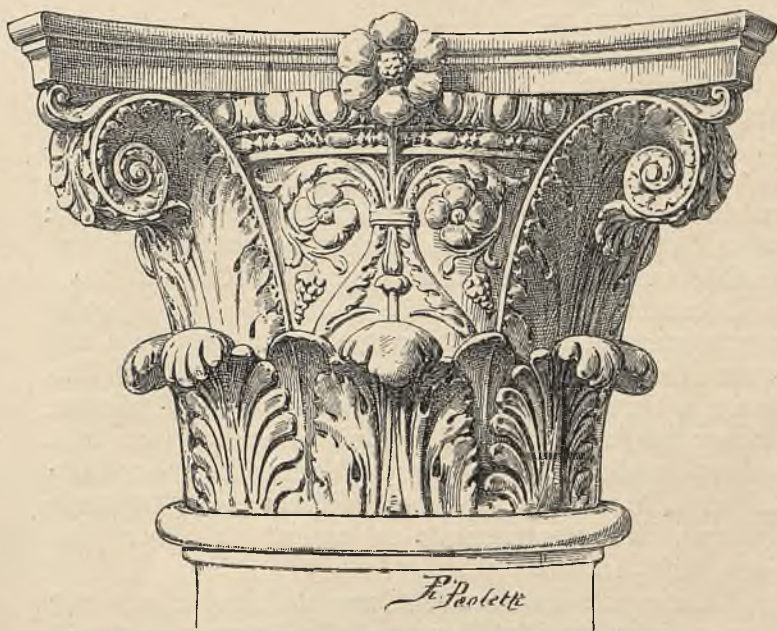


Fig. 106. Capitello del grande portale nella Certosa. Pavia.

modo con cui furono disposti ed eseguiti i suoi particolari, ma eziandio per l'espressione simbolica degli stessi giustamente allusiva a quell'eloquente Santo che fu da prima eremita e poi Patriarca di Costantinopoli. Quella decorazione può anche essere benissimo applicata ai capitelli di qualche campanile, come si praticò pure in quella stessa chiesa.

(13) Vedi nota 1 a pagina 58.





Un altro capitello simbolico è quello del portale di S. Giobbe nella stessa città, nel mezzo del quale risalta un bucranio per le cui occhiaie trapassa la *mala striscia* (vedi fig. 5 tav. 22 eliot.). Ed è allusione sia alla caducità o mortalità dei beni terrestri ed al peccato per l'idolatria delle vanità, le cui tentazioni si fanno strada per l'occhio, sia alle tribolazioni pazientemente sofferte da Giobbe nella perdita della sanità e delle ricchezze per opera di Satana. Più tardi anche Benedetto da Rovezzano nel monumento a Pietro Soderini nella chiesa del Carmine in Firenze, ed in quello all'Altoviti ai SS. Apostoli nella stessa città, ricorreva ad una non molto dissimile allegoria del nesso tra il peccato e la morte e le vanità mondane, ma con un'espressione assai più severamente triste, scolpendovi dei teschi umani in unione a dei serpenti attortigliati, e ricordando anch'egli il dolente Giobbe col versetto biblico inciso in una striscia a svolazzo nel mezzo al sarcofago dell'Altoviti.

Al ponte delle Torricelle in Padova, nel porticale di una casa notevole sopra tutto pel suo pittoresco finestrato d'ibrido stile, vedonsi ripetuti due tipi di capitelli contemporanei, dei quali uno è consimile a quelli del già ricordato monumento Roselli (v. fig. 105 del testo) e nell'altro vi risalta lo stesso bucranio a serpente come nel suddetto portale di S. Giobbe. Ciò riconduce il pensiero a queste due opere e ad altre di simile struttura e coeve, p. e. alla cappella maggiore in questa stessa chiesa ed al monumento del Doge Pasquale Malipiero ai Ss. Gio. e Paolo di Venezia (14); e comparandole si può dedurne, e per analogia architettonica e per taluni altri particolari, essere state queste ideate e dirette in parte da un solo architetto ispiratosi sui tipici monumenti sepolcrali toscani del Rinascimento.

Il bucranio poi si usò anche in diversi altri casi come decorazione tolta dalle antiche metope e dai fregi delle are, siccome può vedersi nei capitelli della porta del palazzo Barbavara in Verona (v. fig. in fine del testo), nei quali la parte inferiore foggia a cesto di vimini intrecciati, ricorda la ben nota tradizionale scoperta architettonica del corintio Callimaco. Le volute però vi sono infelicamente sviluppate, e l'insieme, come risulta spesso nei capitelli dei pilastri visti in tre punti, è tozzo.

E a proposito dei monumenti sepolcrali, presento qui uno dei capitelli derivanti dal Romano, del bellissimo monumento eretto alla memoria di Ugo marchese di Toscana nella Badia di Firenze, opera di Mino da Fiesole (v. fig. 3 tav. 21 eliot.) dove tra gli snelli fogliami quasi geometrici finalmente lavorati, comparisce il circolo qual simbolo dell'eternità. Simile significato ha pure il cerchio a serpente, che

presso gli Egiziani raffigurava anche l'universo. Il cerchio alato più espressivo ancora ricorda invece l'immortalità, e le ali aperte applicate al nicchio di conchiglia ed al teschio umano alludono all'anima liberata dal suo indumento. Ricorderò per altro che in opere di genere più gaio la conchiglia alata può servire invece qual simbolo di Venere.

Si usò pure talvolta di scolpire nei monumenti sepolcrali la testa di Medusa o Gorgone, che secondo Lucano era la *tremenda effigie che ogni male scaccia* e che dagli antichi essendo per ciò reputata quale amuleto contro il malocchio, si collocava a tutela dei sepolcri e specialmente negli acroteri di questi.

Talora nella parte centrale del fondo dei capitelli si

scolpivano degli scudi con gli stemmi delle famiglie committenti quelle opere od alla memoria delle quali erano dedicate; particolarmente caratteristici del Rinascimento sono poi quelli foggia a contorno di cranio equino. Altri riempitivi del corpo dei capitelli, sono i putti, i cherubini, le sirene, le sfingi, i mascheroni, i leoni, i vitelli, i panieri di frutta e fiori, gli encarpi, le ghirlande, i medaglioni, le cartelle, i lemnisci, ecc.; ma tra i tanti particolari usati per animare i fogliami, per abbellire e riempire i vuoti delle composizioni, quelli che più spesseggiano e trionfano per la loro grazia e naturalezza

sono gli uccelli, pur essi un'eredità antica passata per le mani degli artisti di tutte le età.

Non di rado si divideva la campana in due parti sovrapposte, talora troppo distinte e staccate (v. fig. 101 del testo), l'inferiore in qualche esempio è scanalata ad elica, come in S. Michele di Murano (v. fig. 97 del testo), come nei capitelli ottagonali in S. Zaccaria di Venezia, o verticalmente come in quelli del monumento Roselli (v. fig. 105 del testo) ed in taluni della Sala terrena della scuola di S. Marco in Venezia (v. fig. 4 tav. 22 eliot.): nella rifabbrica della quale dopo l'incendio del 1485, la maggior parte dei lavori scultorii, d'architettura, d'ornamento e di figura furono eseguiti e fatti eseguire da M.<sup>o</sup> Giovanni Buora da Osteno (+ 1513) e dal suo socio Pietro Lombardo (+ 1515); ed è soltanto dopo di questi nel 1490, quando più non abbisognavano che dei lavori secondari e di posa in opera, che fu scelto qual *proto*, il già mentovato M.<sup>o</sup> Moro Bergamasco che vi rimase in carica fino al Giugno del 1495. È perciò a questi artisti, e non già, come erroneamente da tanti fu scritto, a Martino Lombardo che qui e in S. Zaccaria nulla mai fece nè mai vi comparse, che spettano i principali onori di quella rifabbrica (15). Allo stesso tipo di capitelli che io chiamerò *fasciati*, appartengono anche quelli dell'elegante e grandioso portale della stessa scuola (v. fig. 8 della tav. 23 eliot.), lavoro eseguito nella *bottega* di quei due valenti luganesi.

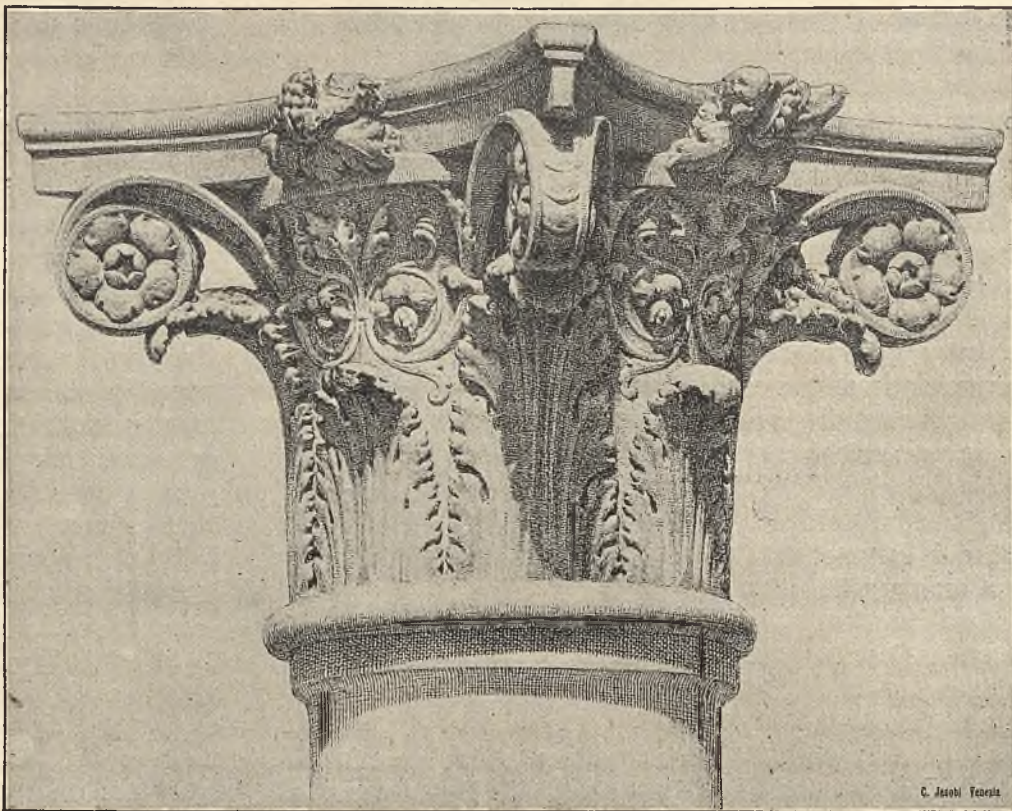


Fig. 107. Capitello nel cortile del Palazzo Zorzi a S. Severo. Venezia. Disegno di P. Paoletti.

(14) E. Müntz op. cit., Vol. I, a pag. 167 ci dà un disegno di questo monumento, dicendolo eretto alla memoria di Pietro Mocenigo, ed a pagina 426 lo confonde invece con quello di Tommaso Mocenigo, ben diverso per stile.

(15) Vedi nota 1 a pagina 58.



Buoni e ricchi esempi dello stesso genere sono molti dei capitelli della lussureggiante facciata di S. M. dei Miracoli in Brescia (v. fig. 98 del testo), in non pochi dei quali si riscontra l'impronta di artisti che molto lavorarono in Venezia. In essi le fascie inferiori sono tutte abbellite da graziose composizioni, nelle quali spiccano particolarmente delle Nereidi, delle Sfingi, dei putti musicanti, dei delfini, degli uccelli, ecc. Ancora qui come in diversi altri luoghi, si vedono spesso le più robuste membrature intagliate con molto buon gusto a maglie di catena (16).

Ricorderò infine che nell'impiego delle paraste e dei capitelli pensili se ne regolava lo sporto in maniera che le foglie angolari rimanessero complete, e che lo sviluppo delle linee principali del motivo ornamentale non ne risul-

tasse o deformato o monco (v. fig. 7 della tav. 22 eliot., capitello pensile in S. Michele di Murano).

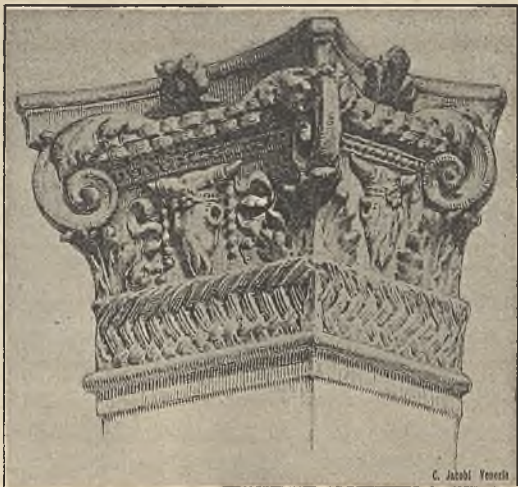


Fig. 108. Cap. della porta del palazzo Barbaran a Verona.

Nel Maggio del 1890, in Roma, a Tor di Nona, nell'area del teatro Apollo demolito per i lavori del Tevere, si rinvennero tra gli altri frammenti quelli di un interessante capitello, che ricongiunti e restaurati io qui presento (v. fig. 1 della tav. 21 eliot.) sia per dare allo studioso un'idea di quegli archetipi sui quali s'ispirarono i primi artisti del nostro rinascimento, sia a scopo istruttivo dei giovani, acciocchè anch'essi si esercitino nelle analisi artistiche, ricercando in quello tanto i difetti quanto le bellezze, per far tesoro dei perchè di queste e razionalmente applicarle, e le cause di quelli sempre aver presenti per fuggirne gli effetti.

PIETRO PAOLETTI DI OSVALDO.

(16) Vedi fascicolo 2, pagina, 24 di questo periodico.

## XX.

### STUDIO SULLE DECORAZIONI DEL RINASCIMENTO

— Vedi Dettaglio 19 —

G. Vasari, nelle *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, scrisse che Desiderio scultore da Settignano « fece la sepoltura di M. Carlo Marsuppini aretino in S. Croce, la quale non solo in quel tempo fece stupire gli artefici e le persone intelligenti che la guardarono, ma quelli ancora che al presente la veggono, se ne maravigliano: dove egli avendo lavorato in una cassa fogliami (vedi fig. 1 del dettaglio 19) benchè un po' spinosi e secchi, per non essere allora scoperte molte antichità, furono tenuti cosa bellissima ecc. ». E leggiadri essi sono realmente, non solo, ma esaminandoli ci rivelano ben anche un artista, che anzi deve avere molto studiato le opere antiche per adattare le loro bellezze ad un'arte nuova ricercante la varietà, la grazia e l'accuratezza esecutiva.

Mentre anche nei particolari decorativi gli archetipi romani mostrano una abbondanza e larghezza di forme mirante più che altro al pomposo ed al grandioso, dalle decorazioni più originali del nostro Rinascimento emergono invece delle tendenze più delicate, all'espressione leggiadra delle quali contribuisce (come altrove scrissi) una certa agilità di forme ed una tal quale ingenuità d'intaglio nelle ornamentazioni vegetali (forse troppo ricercate) ottenute con insuperabile sedulità.

Questa è pure l'impressione che si riceve dai lavori di quell'originale artista, che in questo caratteristico monumento bene dimostrò di aver voluto risalire alle primitive fonti d'ispirazione, applicando il vero a modificazione dell'antico, forse anche oltre il limite che il gusto del suo tempo comportava.

I vegetali predominanti in quell'ornato hanno più che altro i caratteri dell'acanto (1) (vedi fig. 3 e 4 del dettaglio 19) però meno lunghi ed appuntiti del vero dove i fogliami sono aperti; a contorni che particolarmente nelle grandi foglie mediane sentono molto dell'antico, mentre in quelle che costituiscono la base del cespo dove si attacca l'estremità leonina (motivo tolto dalle are e dai candelabri antichi) sostenente il sarcofago, pure esse si accostano piuttosto alla natura della quercia (*Quercus Robur*) ed a quei fogliami dai margini ondulati, tipici del periodo di transizione e che in altri punti di quel monumento fan capolino ancora. All'opposto nelle frondi che avvolgono gli steli ricompare l'acanto, ma esageratamente allungato e in maniera da ricordare qualche specie di cardo.

I fiori d'acanto per la loro struttura complessa e poco artistica furono (come usarono benanco gli antichi) lasciati da banda, ed il cespuglio si trasforma e finisce o con quelli gigliacei o con spighe d'altre specie.

Ammirevole è la maniera con cui sorgono e divergono le due girate o volute dei maggiori steli e particolarmente quella angolare traforata con

istraiordinaria perizia; ardito ed esteticamente scelto è il profilo del sarcofago armoniosamente seguito dalla linea giustamente inclinata e mossata della zampa di sopporto. È degno pure di studio, sia un certo impiego giudizioso di vari piani di rilievo, sia il modo con il quale i fogliami, i fiori, i nastri ed altri ornamenti sono combinati in guisa da ottenere larghi riposi e delicati riempitivi arricchenti la composizione, della quale le bene sviluppate linee e le masse principali forse ancora più risalterebbero se l'intaglio fosse in qualche luogo meno sentito.

Simili composizioni ornamentali applicate agli angoli dei sarcofagi od ai basamenti, furono poi ripetute da molti altri artisti, e dopo della immatura morte di Desiderio da Settignano (1464), pur anche dal Verrocchio, di cui il Vasari disse che « fece di bronzo tutta tonda, in San Lorenzo, la sepoltura di Giovanni e di Piero de' Medici (le ossa dei quali ivi furono deposte nel 1472 a lavoro compiuto) dove è una cassa di porfido, retta da quattro cantonate di bronzo (vedi fig. 2 del dettaglio 19) con girari di foglie molto ben lavorate e finite con diligenza grandissima. Della quale opera non si può nè di bronzo nè di getto far meglio ecc. ».

« E. Müntz (2) a proposito di questo proteiforme artista così si esprime: « Aucun style ne diffère plus sensiblement de l'antiquité que le sien; chacun de ses ouvrages le proclame à satiété, chacun nous le montre engagé, non dans la voie de l'imitation classique, mais dans celle du réalisme ». Tale giudizio caratteristico, giusto fino ad un certo punto per il nudo e per i partiti delle pieghe di parecchie statue del Verrocchio, non mi sembra possa estendersi ai suoi lavori ornamentali; e per convincersene basta osservare i grandi fogliami ed ornamenti di quel monumento, che sembrano quasi stereotipati su qualche antico frammento.

Ben composte e grandiose sono le foglie angolari e bella è pure la disposizione saliente ed il movimento di quella superiore. Qui però le incisioni e la forma delle piccole lobature non ricordano più il magro tipo dell'acanto, ma sono modificate artisticamente come nell'antico, ed in guisa da rassomigliare ad una combinazione della vite coll'*aculegia vulgaris* (v. fig. 5 e 6 del dettaglio 19) (3).

Per altro l'ampia forma dei cauli e delle sfarzose masse di fogliami che li avvolgono, una certa mancanza d'aria nei vuoti, un evidente difetto di graduazione nei piani delle parti secondarie e quindi l'isolamento troppo egualmente accentuato dei contorni che più del bronzo ricordano certe crudezze dei lavori in lamiera battuta, e per di più le lucidità, ed i vari riverberi del materiale impiegato, influiscono a dare a quel diligente lavoro un aspetto in qualche modo pesante e confuso.

PIETRO PAOLETTI DI OSVALDO

## NOTE

(1) *L' Acanthus Mollis* di Linneo (in italiano anche *brancorsina*) è una pianta della famiglia delle *Acanthaceae* abbastanza diffusa nell'Europa meridionale (Spagna, mezzogiorno della Francia, gran parte d'Italia, Grecia). In Italia si trova più specialmente nella parte meridionale e nelle grandi isole; si trova pure nell'Istria e a Monfalcone e accidentalmente tra i fessii delle rupi nel giardino Giusti a Verona. — È un'erba perenne, con un fusto alto da 40 a 70 cm., dritto, non ramificato; le foglie sono opposte, grandi (specialmente le inferiori), le foglie superiori sono meno profondamente divise. I fiori sono bianchi e disposti in spiga piuttosto lunga. Fiorisce dal Marzo al Luglio.

(2) V. op. cit., V. II, pag. 501. — A proposito di certi giudizi assoluti emessi dal Müntz, ricorderò qui ciò che egli dice in proposito della statua in bronzo del Davide eseguito dallo stesso Verrocchio: « La maigreur y a frisé la caricature. Original, certes, le David l'est au plus haut degré; » beau il ne l'est en aucune façon ». Mi sembra quasi quasi di leggere il Ruskin nelle sue *Stones of Venice*, quando p. e. accenna ad una bella ed

importantissima statua collocata all'esterno di una casa ai Carmini di Venezia una volta abitata dai Guoro, con questa caratteristica espressione: « but a most paltry work »; oppure quando a proposito della interessante vecchia chiesa dei Gesuiti in Venezia si contenta di sputare questa sentenza: « of no importance ».

(3) Ricorderò però qui un'altra specie di foglie più delle altre a quelle simiglianti, cioè quelle del *Solanum Lycopersicum* o pomodoro, originario del Perù, ma che probabilmente non venne portato in Europa che nel secolo XVI.

CORREZIONI. — A pag. 58 col. II linea 9, invece che « fig. 3 » leggesi « fig. 94 ».

A pag. 59 col. II linea 11, invece che « allo scorcio del XV secolo » leggesi « nella seconda metà del XV secolo ».

A pag. 60 col. II linea 39, invece che « da artisti lombardi » leggesi « da artisti toscani ».







Fig. 109. Fregio scolpito in marmo - Collezione Bardini in Firenze.

XXI.

## SCULTURA ORNAMENTALE

— v. Figura 109 —

Fregio ornamentale a bassorilievo in pietra di circa metri 1.20 di lunghezza. La composizione di questo fregio è formata da due aquile che sostengono un festone di frutta di stupenda fattura. Sopra il festone due palme racchiudono un vaso ed una tabella con la seguente iscrizione

ET QVIESCENTI  
AGENDVM EST

ET AGENTI QVIE  
SCENDUM AL<sup>F</sup>-D-III.

(Chi sta in riposo deve lavorare; chi lavora deve riposare).

Dall'eccellenza del lavoro e dalle ultime lettere AL<sup>F</sup> dell'iscrizione, ritiensi questo fregio opera di Antonio Lombardo o di Alessandro Leopardi, autore dei porta stendardi di piazza S. Marco, del piedestallo del monumento Colleoni e cento altre opere eccellenti, eseguite a Venezia e altrove.

Questo lavoro fu venduto dal Sig. Marcato di Venezia al Sig. Bardini negoziante di antichità a Firenze.

LANDI GUIDO.

XXII.

## STORIA D'UN CANDELABRO IN UNA SCUOLA INDUSTRIALE

— v. Tav. 25 —



e il giovane alunno napoletano, che ha immaginato ed eseguito questo candelabro, non fosse stato educato all'arte in una scuola industriale, probabilmente a diciotto anni, quando fece quest'opera decorativa, avrebbe fatto figurine in terra cotta, o magari in bronzo, rappresentanti monelli di Santa Lucia, marinai, venditrici di acqua, o qualcosa di simile, per poi salire gradatamente alle regioni più alte della scultura, portandovi, con l'ingegno maturo, forse anche le ingenue ispirazioni naturalistiche dei giovani anni, quelle ispirazioni che contraddistinguono tanta parte della modellazione e della scultura meridionale.

Nel Museo Industriale di Napoli (*vedi nota a pag. 86*) ove questo alunno entrò quasi bambino senza alcuna cognizione di disegno; ove passò per tutte le scuole, da quella elementare a quella di disegno superiore, a quella di plastica, e finalmente a quella di decorazione, egli incominciò a modellare per la ceramica, poichè l'officina di ceramica fu la prima creata nell'Istituto, e compose vasi con ornamenti a rilievo, fece fregi per rivestimenti murali, candelabre, soprapporti. Finalmente, quando l'officina per le lavorazioni metalliche fu pure fondata, egli pensa di darsi alla lavorazione dei bronzi, entra nella scuola speciale della modellazione in cera, annessa a quella di plastica, e un bel giorno dice ai suoi maestri e al direttore artistico:

« Vorrei fare un candelabro » e mostra loro pochi segni tracciati sulla carta.

La sua calda fantasia gli suggerisce una composizione molto animata, molto viva.

La scuola ha severamente richiesto da lui una esecuzione più che coscienziosa, dai primi studi di disegno d'ornato, andando su su ai disegni dalla stampa e dal gesso, ed a quelli dai fiori, dalle foglie e dalle piante vere, studiate, anatomizzate, sarei per dire, nelle loro forme e nei loro minuti particolari, con i più rigorosi principii della grande arte. Egli non ha fatto uno studio speciale di figura, ma ha avuto sotto gli occhi i più corretti esemplari antichi, specie le famose terre-cotte della collezione Campana, nelle quali la figura, nella sua perfezione d'insieme, nella squisita eleganza d'un'antica arte purissima, è rappresentata come elemento, come parte di un tutto decorativo, unita ai fiori, alle foglie, a ornati d'ogni maniera. Guidato dai suoi maestri, ha contemplato, nelle sale del Museo di Napoli, i migliori antichi lavori artistici industriali, e in particolar modo i piccoli bronzi di Ercolano e di Pompei. La scuola, insomma, prefiggendosi di non perder mai il proprio carattere di scuola d'arte applicata e di non invadere il campo dell'Accademia, è stata severissima verso il proprio alunno, ma se ha tenuto a freno la sua ambizione, non ha però isterilita la sua fantasia. E così il giovane artefice napoletano ha ideato un satiro posato su una base di stile greco-romano ad ornati finissimi, un satiro che regge fra il braccio destro



e il petto un vaso, anch'esso ornato di minuti bassorilievi, dal quale escono serpenti, portanti fra le loro spire alcuni fiori decorativi; serpenti e fiori che sono poi le braccia e i bocciuoli del candelabro.

Il pensiero è arditissimo, ma Direttore e maestri non isgomentano l'audace alunno, e senza frenarne l'ardore, lo assistono, lo consigliano, lo correggono a mano a mano che il lavoro procede.

Dallo schizzo siamo passati a un modello in cera, poichè l'argilla non si prestava alla natura del lavoro, e si compone la linea d'insieme e l'insieme delle masse; ma, queste equilibrate, e cominciato il lavoro di dettaglio, l'alunno si ferma turbato innanzi alla figura, a questa figura che per la sua esecuzione plastica non vuole essere convenzionale ma vera e viva.

« Se avessi un modello vivo? », dice ai suoi maestri, e aspetta ansioso una risposta a questa domanda che egli fa per la prima volta e che gli pare arditissima. Ma il modello gli è concesso, anzi gli è concessa la facoltà di sceglierlo da sè medesimo, ed il giovane operaio ne è felice parendogli di sentirsi artista per la prima volta.

Non è più un modello in gesso, o un fiore, o una foglia o tutta una pianta che gli sta davanti, immobile e silenziosa, è una creatura che lo guarda negli occhi, e sente, e parla e si muove. Momento bellissimo per una giovane anima d'artista operaio, momento che ha tutte le attrattive delle prime e forti impressioni. L'occhio vede meglio, e la mano esercitata a ubbidire fedelmente all'occhio è questa volta più efficace e più spedita. Cresce così in lui l'amore e la febbre del lavoro, cresce l'entusiasmo col bisogno di trasfondere un soffio di vita reale in quella figurina così arditamente atteggiata, e mentre il maestro di plastica vigila alla fedele interpretazione delle forme, il maestro di decorazione bada che quelle forme restino nella linea decorativa e non discordino dall'*insieme* voluto.

Finita la figurina si ritorna alla base che prima era ovale e poi si fa tonda, e si posa su un dado quadrato ornato in giù di piccoli festoni di fiori e frutta e da quattro teste di ariete agli angoli. L'alunno consulta modelli e stampe antiche, fa e disfa col consiglio dei maestri quei minuti ornamenti e lavora, lavora attentamente, scrupolosamente quella poca cera che è sul modulo di legno tirato a tornio e finito esattamente di lima poichè serve da modello alla prima fusione. E qui egli torna l'operaio paziente, diligente, minuzioso, torna l'esecutore che non deve appagarsi soltanto dell'inventare, ma deve applicare alla sua invenzione la tecnica. Così fa il vaso e il coperchio che è nella mano sinistra del satiro, così fa i bocciuoli, e lì si ferma; poichè i serpenti, per essere troppo sottili, non possono facilmente modellarsi con la cera e prendere tutta quella varietà di movimenti, e reggere al peso dei bocciuoli e delle candele, poichè anche queste entrano a far parte dell'insieme decorativo del candelabro.

Questa difficoltà gli fa fare un primo passo verso l'officina, ove i serpi, da un primo e solo modello in cera, a cui non si è dato alcun movimento, sono fusi in una lega malleabile di piombo; così l'alunno li aggruppa in vario modo dando loro il movimento che più gli piace, fa e disfa il gruppo parecchie volte, pone alcuni bocciuoli in bocca altri fra le spire dei volubili animali, adatta qua e là dei piccoli tralci di vite per legare insieme quelle capricciose volute e dar loro maggiore solidità, infine rivede ogni cosa e dà l'ultima mano al lavoro, che il Direttore artistico e i professori approvano, e il *modello* è finito.

È finito il modello, ma non è finita l'opera dell'alunno, e il candelabro non è ancora fatto; restano da risolvere i problemi della tecnica, resta il lavoro dell'officina.

E giù nell'officina, esaminato minutamente il modello per ogni verso, e virtualmente scomposto e ricomposto dal pensiero dell'operaio, si fa una prima domanda:

« Come va fuso questo candelabro, a cera persa o a terra? »

L'alunno inventore e modellatore è lì che assiste, con le braccia inerti, al lungo avvicinarsi di proposte e di risposte e allo svolgersi di tutto un piccolo disegno di azione tecnica. Ei sa, soprattutto, che il suo modello va diviso in parecchie parti, l'una delle quali, la figurina, considerata come schietto lavoro artistico, in una officina d'Italia ove la fusione a cera persa, la fusione del Cellini, ha un'antica e nobile tradizione, merita appunto di essere fusa a cera e in un pezzo solo, senza riporti, senza saldature, senza giunte; mentre le altre parti, divise e suddivise in quanti pezzi si vorrà, saranno fuse a terra, perchè riescano più facili, più precise, meno bisognose di un lungo lavoro di cesello, e però di fattura più industriale. Se non che, prima di procedere all'ultima definitiva fusione, bisogna trasformare questo modello di cera, di legno e di piombo in un modello di metallo resistente, cesellato e finito di tutto punto come se si dovesse esporre alla vendita, e da questo secondo modello si caveranno gli stampi precisi e corretti per le due fusioni.

Ci poniamo all'opera, e il modello è mutilato barbaramente; la figurina è nelle mani di un alunno fonditore che ne prende il primo *cavo* con il gesso; la base, divisa in due pezzi, il fusto ed il dado, è nelle mani di un altro che ne fa l'impronta direttamente nella terra da fusione; il vaso e il coperchio sono sul banco di un terzo alunno, un quarto ha i serpenti e i bocciuoli. Il lavoro si anima, si fanno i primi getti, ma ogni nuova fusione è un caso nuovo che ha i suoi imprevisti e difficilmente essa riesce alla prima. Si studia, si cambia la disposizione delle *corse* e degli *sfiatatoi*, si accresce in alcuni punti la grossezza del *cavo* di cera, si ritorna a fondere, e finalmente il primo modello è trasformato in un modello metallico, di una lega bassa di rame e zinco, una lega duttile e malleabile che ubbidisce al cesello e alla lima e si presta ad una facile e pronta rifinitura.

L'alunno inventore ha seguito tutto il lavoro dei suoi compagni della officina, ed all'atto della rifinitura riprende il suo lavoro di modellatore, questa volta non più con la stecca, ma con il cesello, non più nella scuola di decorazione, ma giù nella officina sotto gli occhi del maestro cesellatore.

Finito e ricomposto il modello di metallo, si scompone di nuovo. I due pezzi della base, i festoni, le teste di ariete, il vaso, il coperchio, i serpenti, i bocciuoli sono oramai tanti modelli che stanno ognuno da sè e possono essere contemporaneamente riprodotti da parecchi operai; così è ottenuta la divisione del lavoro, che è un altro carattere del lavoro industriale. Inoltre quei pezzi possono considerarsi come inalterabili alla calcatura e però possono servire a quante riproduzioni si vogliano fare di essi per poi comporre quanti candelabri si vogliano. Della figurina di ottone cesellato si prende un nuovo *cavo* a tasselli, o di gesso, o di un miscuglio di gesso e di cera, e da questo cavo, che è tanto più preciso del primo, si ricavano quante copie in cera si vogliono del piccolo satiro per essere ritoccate dalla mano del modellatore e fuse a cera persa; e mentre egli lavora a questi ritocchi i suoi compagni preparano i telai per la fusione a terra degli altri pezzi. Questi telai o *staffe* si disseccano e si cuociono; e si cuociono e si fanno freddare i massi di loto delle fusioni a cera delle figurine; i ventilatori animano i fornelli, si compone la lega, non di rame e zinco questa volta, ma l'antica, la classica lega di bronzo al novanta per cento di rame sopra dieci di stagno, una lega che per l'alto grado di temperatura a cui si fonde minaccia cento danni alla riuscita della fusione, ma promette in cambio i vantaggi di un lavoro serio e durevole come gli antichi bronzi greci e romani. Le fiamme azzurrognole del *coke* circondano i crogiuoli, dai quali si





sprigionano i vapori verdi del rame, il metallo è fuso, e una dopo l'altra appaiono e spariscono tante lingue di fuoco quante sono le bocche di fusione; c'è un momento di ansia, ma di lì a poco tutto è silenzio nell'officina ingombra di terra fumante sulla quale qua e là si vedono allo scoperto i pezzi fusi. L'alunno modellatore è fra i suoi compagni e guarda attonito questo piccolo campo di battaglia, che segna per lui una prima vittoria nel lavoro industriale.

Quei pezzi sono ripuliti dell'ultimo strato aderente di terra dopo che furono tolte le *corse* di metallo e le *sbavature*, indi si fanno sbiancare nell'acqua acidula, e finalmente si preparano a quel lavoro lunghissimo, minuto e paziente in cui si nasconde uno dei pregi maggiori di un bronzo artistico industriale: il cesello.

La scuola di cesello è una scuola artistica nell'officina; gli alunni che la frequentano hanno frequentato e frequentano le scuole di disegno e di plastica e quella della cera specialmente; non tutti sono o possono essere inventori di modelli, ma l'inventore di modelli, pure non facendo il cesellatore come mestiere speciale, deve saper cesellare, poichè il cesello in fondo non è che la modellazione del metallo. Per ciò l'alunno inventore del nostro candelabro è ora fra i suoi compagni cesellatori e ripassa con i ferri la sua figurina, che è il *punctum saliens* del suo lavoro. Il tornio finisce le parti lisce circolari, la lima, lo smeriglio e all'occorrenza il brunitoio fanno il resto, e, quando tutti i pezzi son pronti, si passa alla *ricomposizione* o *aggiustaggio* o *messa in insieme*, come da noi si chiama.

Anche questo è un lavoro a parte; bisogna far combaciare e innestare le superficie di molti pezzi fra loro, chi per mezzo di perni, chi per via di saldature a freddo e di saldature a fuoco, bisogna finire di lima le parti lisce su cui non potè scorrere il bulino del tornio, bisogna correggere le curve di quei pezzi che per la loro forma e la malleabilità del metallo hanno patito un guasto nella linea durante il continuo battere del cesello. Anche questo è un lavoro lungo, accurato e paziente, ed anche questo, che par cosa tutta materiale, vuole sicurezza d'occhio e di mano, e consiglio d'artista, poichè si tratta di dare all'oggetto la prima forma del modello e la sua fedele *espressione d'insieme*. È l'ultimo anello di una lunga catena, il quale legasi al primo e chiude il ciclo del lavoro.

Il giovane modellatore, se non ha eseguita quest'ultima parte di lavoro tecnico, il quale richiede una pratica speciale, vi ha però assistito, e qui, come nella scuola del cesello, come per tutto ove la parola dell'arte può venire in aiuto, ha udito di tempo in tempo alle spalle una

voce grave ed ha veduto una mano adulta posarsi ora su quella ora su quell'altra parte del lavoro; è la voce e la mano del Direttore Artistico, che, come nella scuola così nell'officina, non abbandona mai il suo alunno. L'arte e la tecnica in una scuola industriale sono due corde della stessa lira, l'una e l'altra debbono vibrare all'unisono e generare una sola armonia.

Il lavoro è finito, non rimane che a darvi l'ultimo sbiancamento e poi la patina che può variare in cento modi, sia per il colore sia per il processo tecnico. Quella di questo candelabro è la più semplice di tutte, è un sottile strato di solfuro di rame prodotto alla superficie del metallo mediante un bagno tenuissimo di solfuro d'ammonio.

L'alunno De Simone (dico in ultimo il suo nome) ora ha ventun anno ed è uscito dal Museo Industriale l'anno scorso, dopo avere inventati ed eseguiti altri lavori, fra i quali un orologio esposto ultimamente alla Mostra Didattica di Roma. Non è in officina, ma lavora per le officine, a cui fornisce modelli per i suoi bronzi artistici industriali. Assai spesso torna al Museo per rivedere i suoi maestri ed averne consigli, ed in questo momento, associato ad altri suoi vecchi compagni ed al suo maestro di plastica, lavora attorno a certe figurine di argento che dovranno ornare un *avanti altare* di un Santuario presso Napoli.

Non ho inteso d'illustrare l'opera sua, eseguita nel Museo, con un articolo di critica; essa è quel che è, un'opera libera, fatta non sulla scorta fedele di un antico stile, nè andando alla ricerca di uno stile nuovo. È una franca ed ingenua espressione di un ingegno giovane di questa regione della vecchia Magna Grecia, ove, educato il gusto e la mano, potrebbero forse naturalmente risuscitarsi gli antichi ardimenti dell'arte, sposati ai bisogni della vita moderna. Sono due giorni appunto che un signore francese domandava due riproduzioni di questo candelabro, e ciò mi faceva battere il cuore, pensando che la modesta opera di una giovane scuola sarebbe forse andata ad ornare un salotto di quella Parigi, che è la grande officina dei *bronzes artistiques*, i quali si spandono per mezza Europa.

Vi è perciò da ritenere che l'opera non sia spregevole; ma, qualunque sia il suo valore, io non ho inteso qui di affermarlo. Scrivendo queste righe, nella mia qualità di operaio, ho voluto narrare semplicemente e molto, ma molto sommariamente, la storia tecnica di un'opera non prodotta da un'officina, ma immaginata ed eseguita in una scuola industriale.

GIOVANNI TESORONE.

NOTA — Fino ad ora il nostro Periodico non ha mai pubblicato nessuna riproduzione di opere d'arte contemporanee. Saremo sempre assai guardinghi nell'accettarle; ma ci sembrerebbe di non rispondere in tutto al nostro programma e di non fare cosa utile ai nostri associati, respingendole senza eccezione. Ci restringeremo però a far conoscere le migliori cose eseguite nelle officine e nei corsi superiori delle principali Scuole italiane d'arte industriale e decorativa, principiando da uno squisito lavoro in bronzo condotto nel Museo artistico-industriale di Napoli.

Su codeste Scuole vigila il Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, che aiuta eziandio questo Periodico. È nostro debito dunque il prestarci a far conoscere i più lodevoli, i più singolari risultati di esse, destando così, in faccia al pubblico, una seria e nobile emulazione fra gli istituti, i quali servono all'insegnamento ed alla diffusione di quelle discipline, di cui appunto ci dobbiamo occupare.

Ma, nemmeno in simili casi, perderemo di vista lo scopo pratico e tecnico, come dimostra il seguente scritto; nè ci lasceremo mai trascinare a invadere, se non assai di rado e con molta cautela, il campo destinato alla bellezza dei passati secoli.

LA DIREZIONE



## XXI.

## TAVOLI DEL SECOLO DECIMOSETTIMO

— v. Tav. 26 e fig. 113 a pag. 70 —



Fig. 110. Dal Polifilo.

Le arti del periodo gotico e del Rinascimento serbano un ricordo di sè nelle linee e nella decorazione dei mobili eseguiti nei primi anni del seicento, allorquando ogni tradizione di quelle età sembrerebbe dover essere stata dimenticata. Così vediamo il mobilio mantenere in parte la vecchia forma, modificandosi per ciò che riguarda gli ornamenti, i quali come nel tavolo che qui si riproduce, esistente nel Palazzo Martinengo in Venezia, risentono la scuola del Sansovino e del Vittoria, l'ardito e immaginoso scultore ed architetto trentino, che ebbe tanta influenza sull'arte industriale di questo periodo.

Il tavolo dei Martinengo (tav. 26 e fig. 111), va attribuito appunto ai primi anni del seicento. Il piano superiore che dovea essere ornato con una fascia di ovoli, è sostenuto da due piedi a ventaglio ornati di fogliami, che si accartocciano a volute e vanno restringendosi alla base decorata con delfini e zampe leonine.

Questo intaglio in noce, che nella tecnica ha quella sprezzatura propria di un artefice il quale possiede eminenti qualità di inventore, di disegnatore e di esecutore, dovea in origine essere lucidato a cera, mentre alcune parti andavano lumeggiate con foglie d'oro applicate per mezzo di mordente.

L'opera in discorso ci trasporta alle forme del rinascimento, allorquando edificj monumenti, mobili in ogni materia sembravano obbedire ad una istessa legge e ai medesimi precetti, ma la pesantezza di talune linee la riporta ad età più tarda. Ad onta di ciò quel tavolo ha qualche

importanza, giacchè molti originali, almeno i migliori, andarono perduti.

Abbiamo posto dinanzi a questi cenni un facsimile delle incisioni del Polifilo, per dimostrare con maggiore evidenza come certe linee tradizionali dei tavoli si conservassero anco nelle epoche successive. Infatti un tavolo in noce di lavoro italiano passato or sono alcuni anni dalla Collezione Favenza ad un amatore di Londra, giustifica queste osservazioni. Nel Polifilo il tavolo nella sua parte superiore è piano e a semplici angoli; i due piedi a ventaglio sono decorati da foglie ornamentali e purissime. Nel tavolo di Londra questa forma si modifica, ma in modo da divenire più pesante e più barocca; il corpo si allarga per contenere una quantità notevole di cassetti, che occupano ogni lato della fascia superiore, deco-

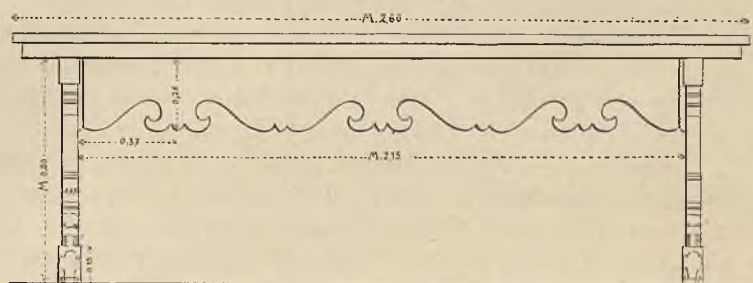


Fig. 111.

rata di un ornamento a catena che ricorda le opere tedesche del quindicesimo secolo. Questo ornamento è tutt'altro che pregevole, nè sarà opportuno l'imitarlo; a nostro vedere il disegno qui offerto che pubblichiamo nelle fig. 112 e 113 può servire a riprodurne la linea, modificando però la costruzione abbastanza complessa e in pari tempo togliendovi quel carattere di arte germanica, che se nei vecchi tempi recò un gran bene all'Italia, dovè essere in appresso uno dei tanti elementi che contribuirono al decadimento delle sue industrie.

URBANI DE GHELTOF

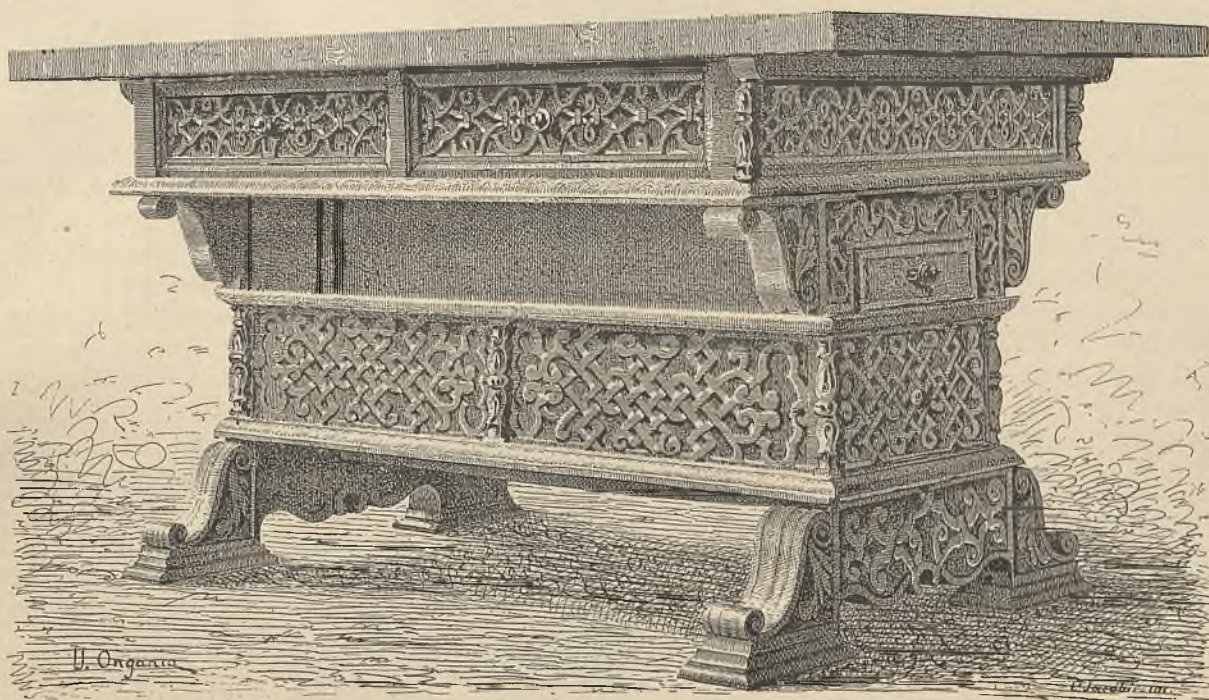
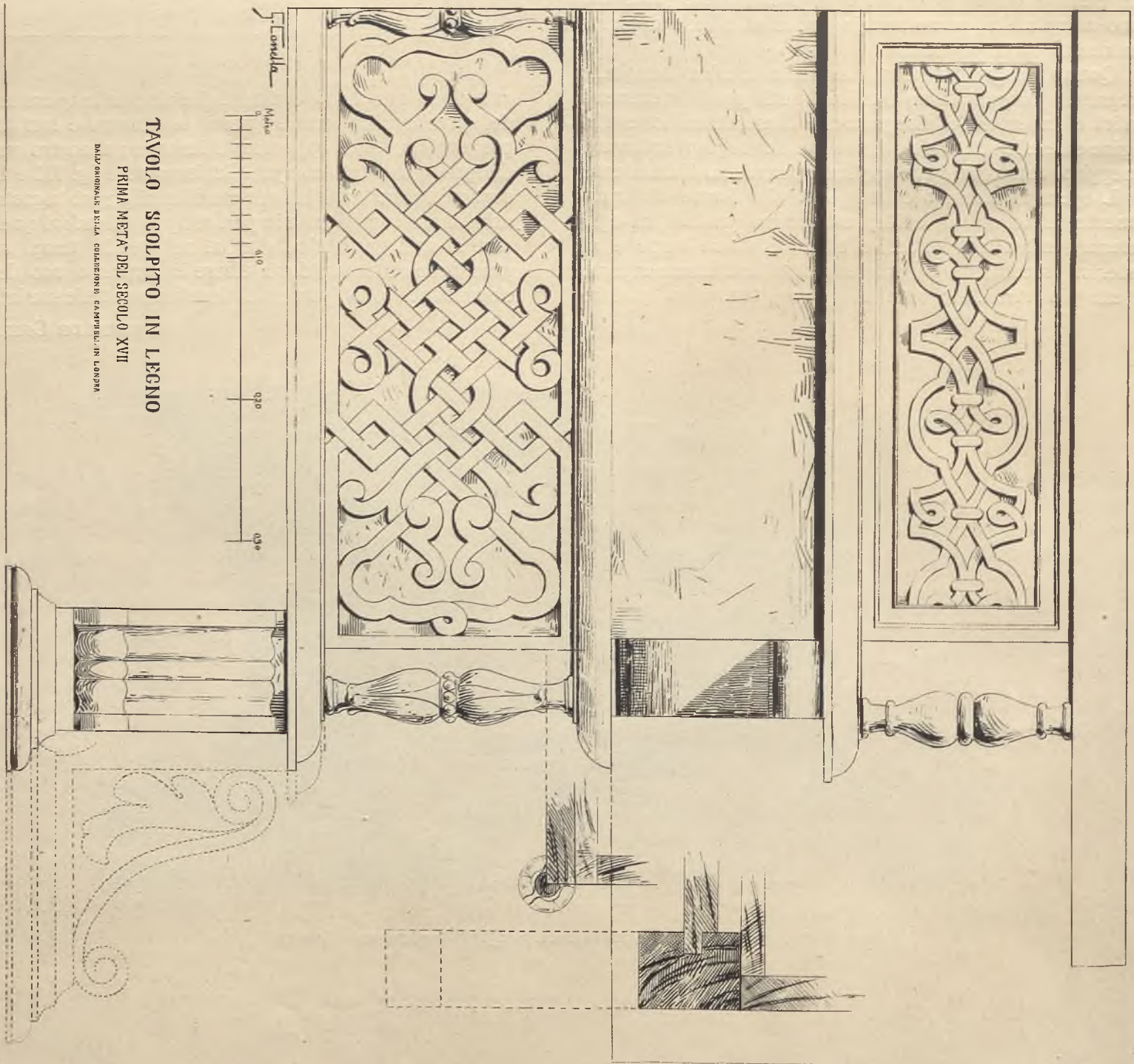
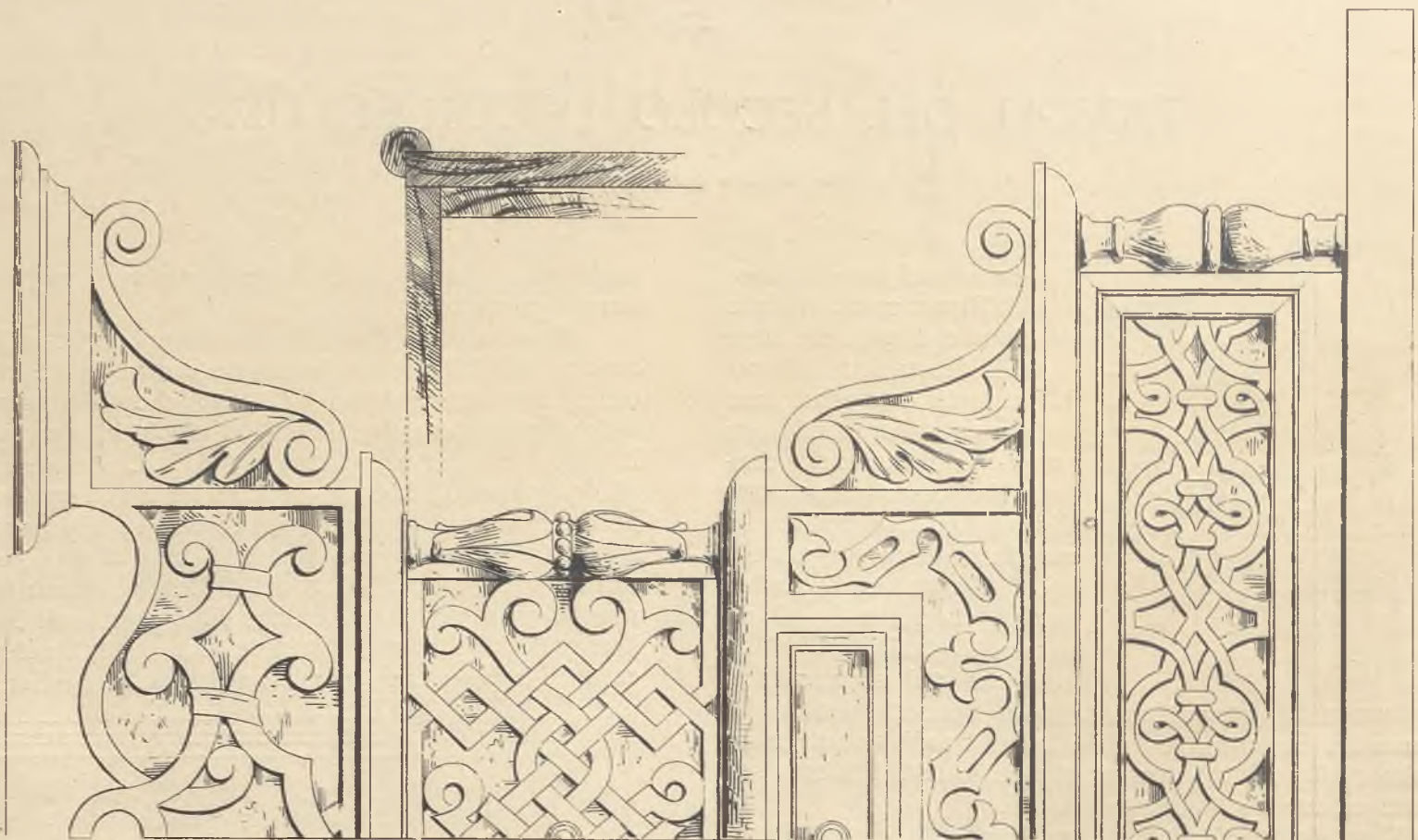


Fig. 112. Tavolo intagliato in noce. Sec. XVII - esistente in Londra.







Londra  
 Metro  
 0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100

TAVOLO SCOLPITO IN LEGNO  
 PRIMA METÀ DEL SECOLO XVII  
 DALL'ORIGINALE DELLA COLLEZIONE CAMPBELL IN LONDRA



XXV.

## SGABELLI

nel museo artistico municipale di Milano

— v. Tav. 28 e Dettaglio 17 —

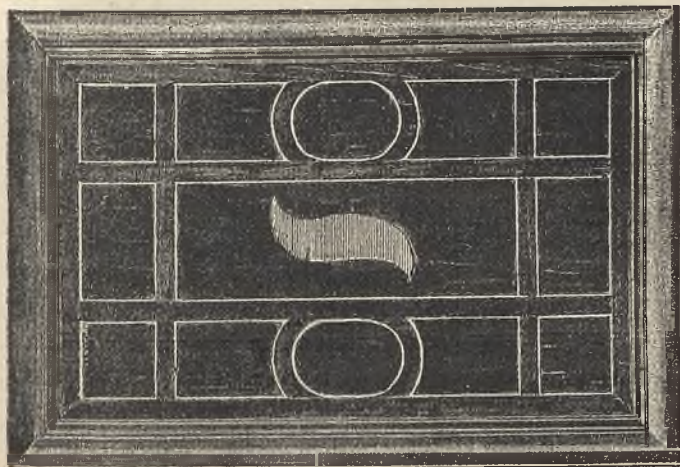
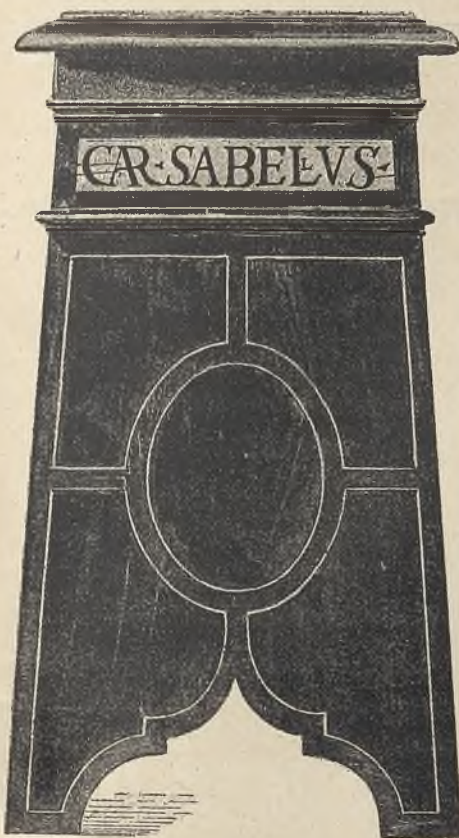


Fig. 113 e 114. Parte anteriore e piano dello sgabello intarsiato. Museo Artistico Municipale, Milano

municipale a Milano, nello stesso anno. Quanto alle notizie intorno l'altro sgabello, comprato assieme al primo, ci soccorre la scritta nel fregio d'avorio e lo stemma.

Ecco qua:

IVLIVS. S. R. E. PRES. CAR. SABELLVS.

(Nelle due altre faccie dello sgabello sono le medesime parole spartite egualmente).

Lo sgabello, dunque, appartenne a Giulio Sabelli o Savelli, che difatti fu cardinale e morì il 9 luglio 1644.

ALFREDO MELANI.

Questi due sgabelli, il primo del Rinascimento, intagliato e con dorature, il secondo dei primi anni del Seicento, senza alcun cenno alle fantasiose contorsioni di questo secolo, sono squisitissimi di forma. Come vedesi, uno è assai ricco, l'altro no. Ma come son ben composti tutti e due! Osserviamo il più ricco. È semplice; — con quel bello stemma incartocciato e sorretto da due putti alati colla coda di delfino. I festoni completano perfettamente questo « motivo di rapporto » che riceve dall'oro squisita amabilità. Dall'altra parte la medesima composizione. Di fianco un nascondimento di fogliami a fondo dorato, eseguito con garbo da un intagliatore maestro dell'arte sua. Ecco dunque uno sgabello ricco e semplice sul quale invitiamo i nostri intagliatori a meditare, — gli intagliatori cui sembra che la bella semplicità sia inimica della ricchezza. Osserviamo il meno ricco. È un bell'assieme, che riceve aspetto galante e fino dalla cimasa molto aggettante e amabilmente sottile. La cimasa ha un suo fregio e un suo collarino; tuttavia lo sgabello ha un fregio che fa parte dello assieme come fa parte della cimasa, il fregio suddetto. Due fregi in uno sgabello! Sicuro: Eppure non vi sono disdicevoli. Con sagace accortezza il disegnatore anche per muovere il contorno (*la silhouette*) della composizione è venuto un po' fuori dal contorno d'assieme col fregio della cimasa, eppoi ha tratto supremo partito dal colore.

Andiamo avanti: sul piano dello sgabello una striscia che inquadra, e nel mezzo dà luogo a una formella circolare; poi, uno stemma cardinalizio dentro. Ecco tutto. È possibile maggior semplicità? Difficilmente, se la semplicità suprema abbia poi a dare risultati molto grati allo sguardo.

Questo sgabello mostra in guisa eloquentissima quanto vo scrivendo intorno al colore nei mobili. E che tavolozza modesta! — due legni diversi e un po' d'avorio. — Tuttavia, che bell'effetto! Non isfugga pertanto l'effetto di colore, che ha voluto e saputo cavare l'ebanista dalla tinta diversa dello stesso legno. La tinta della cimasa è fredda, quella delle formelle contornate dalla striscia rossa (noce d'India) è calda. Il pratico di questi lavori sa benissimo che tanto il legno della cimasa quanto quello delle formelle è ebano. Ciò fa venire in mente che possano esser d'aiuto le delizie del colore all'ebanista; e nella sua semplicità è il pratico corollario del come egli abbia un'infinità di mezzi per abbellire i mobili coi colori. Egli può aver effetto di colore lucidando o non lucidando un legno, scegliendo due diverse tinte del medesimo genere di legno come nel caso presente e... Ma noi allunghiamo troppo quest'articoletto d'illustrazione. — Veniamo alla storia.

La storia?... Sull'origine dei due sgabelli si sa poco. Il curioso bisogna che abbia un po' di pazienza questa volta. Sulla origine dello sgabello più ricco siamo completamente al buio. Fu comprato a Roma da un antiquario nel 1886 e entrò nel Museo artistico





## XXIV.

## IL MUSEO POLDI PEZZOLI A MILANO

— v. Dettaglio 18 —

Milano conta più di venti collezioni private di oggetti preziosi d'arte e di antichità, dei quali parte della ricca suppelletile arricchì già la grande esposizione retrospettiva del 1872.

La più antica di tali collezioni è quella di Casa Trivulzio, in Piazza S. Alessandro, la più recente il Museo Poldi Pezzoli, in Via Morone.



Fig. 116 e 117. Soffietto intagliato in legno, sec. XVI, Museo Poldi Pezzoli, Milano

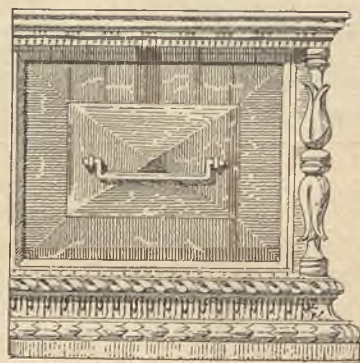
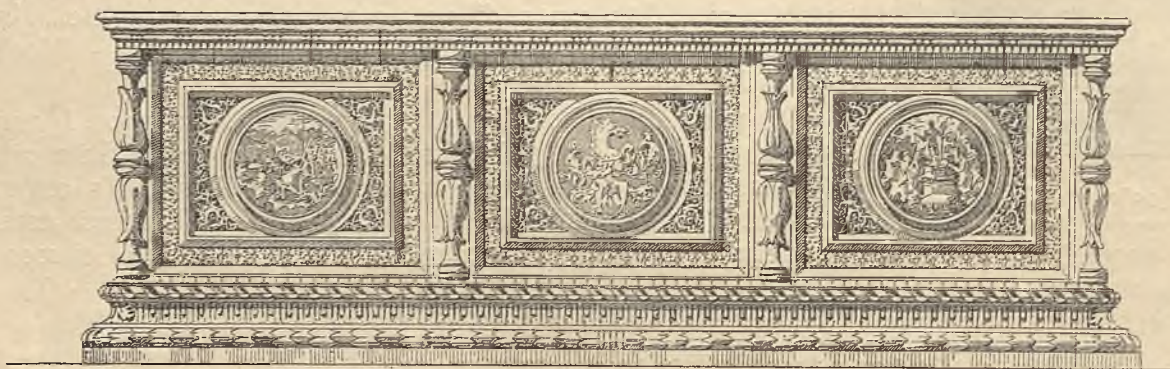


Fig. 118 e 119. Forziere da sposa. Sec. XVI, Museo Poldi Pezzoli, Milano.

Tra la più antica e la più recente corre relazione di causa e di effetto. La madre del fondatore del Museo Poldi Pezzoli usciva dai Trivulzio. Oltre al nome di Gian Giacomo, famoso nella sua storica famiglia, Donna Rosa doveva trasmettere al figlio, col sangue dei Trivulzio, come elemento biologico di stirpe, la passione per le belle arti, della quale essa pure ha lasciato nel Museo un segno innegabile; la statua della *Fiducia in Dio* del Bartolini, da lei commessa al celebre scultore e diventata quasi la cellula attorno alla quale si è poi formato il Museo ricco di quadri antichi e moderni, mobili, stoffe e arazzi, armi, bronzi, porcellane, oreficerie e smalti, vetri, terrecotte, marmi e gessi.

Tra i quadri ve ne sono di veramente rari e di altissimo valore; tra le stoffe, per le quali manca nel Museo persino lo spazio, vi sono dei tessuti artistici prodigiosi e di rara importanza storica, e noi avremo occasione di parlarne; così dicasi delle armi, dei mobili. Non vi è un ramo di collezione artistica che non presenti dei capolavori.



date in questo numero le riproduzioni grafiche: Un soffietto, una cassa dotale, una coppa in cristallo di monte e una croce d'argento dorato.

Il più modesto è il soffietto, del secolo XVII in noce, guernito in bronzo e lavorato assai bene a intaglio (Fig. 116



Fig. 120. Croce in cristallo di monte, sec. XVI — Museo Poldi Pezzoli, Milano.

e 117). Su una faccia reca una composizione rappresentante la *Fucina di Vulcano*, sull'altra un mascherone. Questo oggetto era a Varese, posseduto da un curato, che non volle mai privarsene per quanto gli si facessero laute offerte. Alla sua morte gli eredi non si mostrarono tanto restii a cederlo, e il soffietto passò al Museo Poldi Pezzoli. È un bel lavoro di intaglio italiano. Dalla bocca di bronzo della spina all'estremità opposta il bellissimo soffietto misura centimetri 47.

Nel Museo porta il numero 26 degli oggetti: *Stanza da letto*.

Nella *IV stanza quadri* è esposta la cassa dotale, o cassa da sposa (Fig. 118 e 119) del secolo XVI, italiana, e veramente bella. Ne diamo la riproduzione grafica con particolari in grandezza naturale, per la riproduzione identica. La cassa misura m. 2 e cent. 6,5 di lunghezza; è alta 72 centimetri. I medaglioni sono dipinti a tempera e questo a sinistra rappresenta l'arrivo d'un esercito alle porte d'una città; il medaglione di destra rappresenta un sacrificio a Marte, quello del centro ha uno stemma in oro su fondo cenerognolo,

e l'arma ha l'aquila e quattro monti su fondo bianco. È prezioso lavoro di intaglio e di pittura veneto, veronese forse. Fu acquistato in Verona dall'antiquario milanese Erei che lo cedette al Museo Poldi Pezzoli. Il cordone inferiore a foglie inbricate è in ristauo eseguito su un frammento rimasto solo alla base.

La coppa di cristallo di monte (Fig. 121), fu acquistata in Milano dal direttore del Museo, amico del defunto Poldi Pezzoli, il com. G. Bertini. L'oggetto è dei più preziosi; la coppa o calice propriamente detto è in cristallo di monte, di forma ottagonale. Tutta la montatura in argento dorato e smalto, segue la forma ottagonale. Otto sono gli spicchi del piede in ognuno dei quali è dipinto a smalto alternativamente, un guerriero, una regina di torneo, un araldo, un cavaliere. La coppa è di quelle che si davano in premio ai vincitori di singolari certami o tornei. A otto faccie del pari sono gli smalti

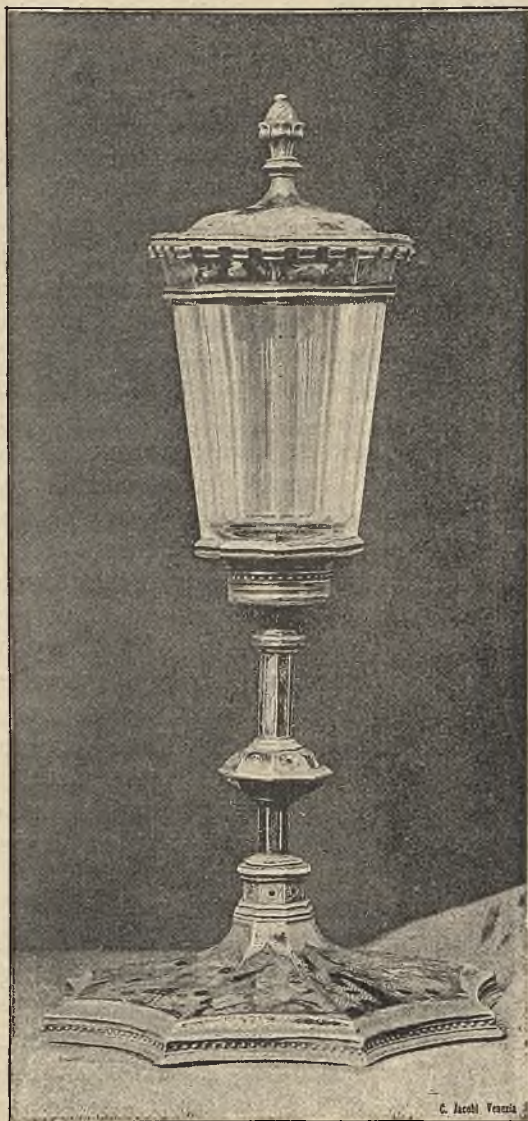


Fig. 121. Coppa in cristallo di monte - Museo Poldi Pezzoli, Milano.

del gambo del calice e del bottone del gambo. Il coperchio solo sfugge a questa suddivisione ed è circolare, originalissimo e prezioso, composto di un operculo di metallo decorato qua e là da smalti, ma più assai da una lastra d'argento con bassorilievo di scene di caccia. La coppa è alta circa 13 centim.

Splendido lavoro è la *croce* di cristallo di monte, montata in argento cesellato e dorato (Fig. 120). I quattro rami della croce sono di cristallo, tutto il rimanente di metallo. Alle estremità del piede stanno tre grosse granate sul petto degli angeli o sfingi che le decorano; tre granate brillano sulle tre anse del vaso che sovrasta il piè dell'opera bellissima, otto, quattro per faccia, assicurano la croce di S. Andrea formata per tener fermi i bracci di cristallo di rocca.

Sono squisiti per stile, lavoro e invenzione tutti gli ornamenti a cesello. L'opera è del principio del cinquecento e alta cent. 51,1 e sotto il piede reca questa iscrizione

1511 A DI 14 AVOST

Coppa e croce sono nella sala dorata.

LUIGI ARCHINTI





## IL COLORE ACCESSORIO DECORATIVO

soprattutto in riguardo alla sua applicazione sopra i mobili.

— v. Tav. 27 —

## I.

## IL PASSATO



ell' argomento! meno inutile, forse, di quel che si potrebbe credere.

— Dunque si dipingevano i mobili anticamente?

Certo; — per convincersene basta dare un'occhiata alla storia.

Gli Egiziani, i quali nell'architettura, nella scultura, nei vasi, nei gioielli, amavano infinitamente il colore, colorivano benissimo i mobili.

Di mobili egizi son molto poveri i Musei; ma da le descrizioni, da l'esame delle pitture ove è rappresentato qualche mobile, possiamo dedurre con certezza assoluta che gli Egiziani pitturavano i mobili così come li lavoravano con gusto ornandoli di figurette e di fiori. Chè la vita della società egiziana — sia detto per incidenza — dell'alta società egiziana era vita galante e raffinata. Onde il gran signore, contemporaneo dei Tolomei e dei Ramesse, non si contentava, affatto, come oggi il pacha e il bey turco, de' divani e dei tappeti smaglianti di colore, ma voleva il suo letto incrostato di metalli e di avorio e pitturato con istorie d'amore, sì come dopo molti secoli Dello fiorentino dipingeva i letti delle belle e caste signore fiorentine.

E in Grecia non era lo stesso, in questo paese che ebbe la più alta visione d'ogni bellezza nella sua forma esterna fatta di grazia e di belle proporzioni?

E anche in Grecia era tutto colore; dai templi decorati di fregi e di colonne dipinte a tinte vistose, alle statue *cri-soelefantine* — fatte cioè d'oro e d'avorio — ai gioielli, ai mobili, ai vasi.

E se dalla Grecia passiamo all'Italia, all'Italia antica degli Etruschi e di quei popoli che formarono la Magna Grecia, l'amor del colore vi si ritrova, e vivo; così vivo da turbare l'animo mite de' vecchi scrittori, a' quali pareva che'l colore su l'architettura, su la scultura, sui mobili fosse segno di volgarità.

Io non intendo di scrivere un articolo dotto epperò, mi astengo da ogni citazione. Tuttavia non debbo omettere di dire che ci volle del tempo e di belle ragioni prima che gli scrittori, cui ripugnava di credere che nella nostra Italia si dipingeva a colori l'architettura e ogni oggetto d'uso domestico e personale, si rassegnassero, mesti, sotto la prova dei fatti e si gettassero, vinti, nelle braccia de' loro contraddittori.

Che diavolo! — osservavano: — il colore è proprio dell'infanzia dei popoli la cui sensibilità ha bisogno di commozioni forti le quali sa dare perfettamente il colore. Ma quando i popoli sono ingentiliti, quando il loro spirito si è purificato alla sorgente delle passioni delicate, allora essi sdegnano il colore, come tutt'occhè che vi è di soverchiamente chiassoso e violento. Guardate i selvaggi: obbligano il loro corpo al tatuaggio. Guardate il vero: mettete una statua colorita accanto a una figura di carne e ossa? che effetto

disgustoso! Eppoi continuate a esaltare il colore nella statuaria; dice il Diderot, non ricordo più dove.

Questi sdegnatori del colore erano gli amanti del cosiddetto « purismo » della gravità, della solennità artistica, che temevano offesa dalle frivolezze della decorazione policroma.

— Un tempio a colori vistosi! Che si burla? osservava scandalizzato, il Blanc nella sua *Grammatica delle arti del disegno*, la cui lettura non consiglierei mai a chi ha alto il sentimento dell'arte.

\* \*

Ho voluto dar uno sguardo al passato e mostrare che in tempi anche troppo vicini a noi vi fu una vera questione « di colori », perchè la conoscenza del passato potrebbe servire *ai timidi* come punto d'appoggio per muovere più coraggiosi verso la conquista, non dico di nuovi ideali, ma di ideali vecchi e stravecchi.

\* \*

La è curiosa che 'l contrasto al colore il qual faceasi una cinquantina d'anni fa per l'arte antichissima, oggi si sia rinnovato per l'arte antica.

Provatevi a dire che nel medio evo e nel rinascimento si dipingevano le statue e si dipingeva l'architettura e 'l colore si amava dovunque. Pochi vi crederanno. Le statue dipinte nel medio evo! I pilastri e i capitelli coloriti!

Eppure, anche se esempi eloquenti ci mancassero — e per buona ventura non ci mancano, il solo raziocinio ben diretto ci spingerebbe alla verità: cioè a ritenere, come cosa assoluta, l'uso del colore nella statuaria medievale. Il fatto sarebbe vano discuterlo. Sotto la luce iridescente e sotto lo scintillio dei vetri storiati, sul fondo caldo e colorito delle pareti, una superficie bianca sarebbe stata una stonatura. Poichè il medio evo è stato essenzialmente colorista; — più nel periodo bizantino che nel periodo successivo, nel quale il colore, ha continuato ad amare, se non tanto quanto in Francia, certo ragionevolmente. Ora il bianco nella luce è la negazione d'ogni colore, — è un buco. Giammai una statua avrebbe potuto conservare la sua cruda candidezza senza urtare spietatamente l'armonia dell'edificio cui doveva accrescer bellezza e decoro.

In un accordo di musica o in una proporzione matematica non è necessario conoscere tutti gli elementi per istabilire con certezza l'esistenza e il valore d'un elemento accidentalmente smarrito. Il colore smarrito si ritrova naturalmente per via del raziocinio. Senonchè, nel caso presente, non c'è bisogno di obbligar la mente alla ginnastica pericolosa dell'ignoto. Come dicevo, ci sono esempi eloquenti i quali dimostrano che il colore era amato dagli scultori medioevali, sì come dagli architetti e dagli artisti, che il loro gusto mettevano a beneficio delle arti decorative.

\* \*

Poichè siamo a Venezia restiamoci.

Ivi colla sapiente guida dell'Urbani de Gheltof vedre-



mo i capitelli delle colonne alle navate della Basilica di San Marco e del Duomo di Murano (XI e XII), e il monumento a Duccio degli Alberti (morto nel 1336) che dei monumenti veneziani è uno dei più antichi in fatto di policromia. Trovasi questo nella chiesa di S. Maria dei Frari, sì come un altro monumento contemporaneo eretto a un guerriero sconosciuto con l'armatura azzurra e gli ornamenti d'oro.

E l'urna splendida del doge Francesco Dandolo (del secolo XIV)?

Il trecento, del resto, è stato a Venezia fecondissimo di statue e architetture dipinte. Allora, più che del colore faceasi uso dell'oro; e tra i colori aveva prevalenza l'azzurro, richiamato forse dall'oro col quale magnificamente si accompagna. Vedasi: il monumento a Andrea Morosini e al Doge Giovanni Dolfin in San Giovanni e Paolo, tutti e due soltanto dorati; e i monumenti ai Dogi Marco Corner e Michele Morosini, — anche questi in San Giovanni e Paolo — ove l'oro s'unisce coll'azzurro profondo avvivato da altri colori.

\* \*

Se dal medio evo ci spingiamo al rinascimento, cioè al XV e XVI secolo, allora il colore si fa più insolito nella statuaria e nell'architettura, ma si trova adoperato sempre da artisti di prim'ordine.

Non volendo pigliare esempi fuori d'Italia, soprattutto qui dove dell'arte italiana esclusivamente si vuol trattare, comincerò a osservare che i primi quadri del XV secolo erano de' veri bassorilievi coloriti. Il pittore spesso non metteva il colore su una superficie piana: — E principiava dal modellare questa superficie. I nimbi e gli attributi dei santi, le mitre e i pastorali dei vescovi, le corone e gli scettri dei re, le spade e gli sproni dei cavalieri, i gioielli e le limosiniere delle dame prima faceva di rilievo sulla superficie della tavola in cui il pittore dorava e coloriva.

\* \*

Siamo a Venezia, restiamoci.

Chi non ha visto i quadri d'Antonio da Murano e di Carlo Crivelli? Questi quadri del Crivelli, i quali uno scrittore forestiero, esagerando, vorrebbe detti bassorilievi.

Se volessi empire delle pagine, parlerei facilmente delle sculture dei Della Robbia; e parlerei di Donatello che dorò scultura e architettura nel bel monumento — ingenuo monumento! — che alla gloria della Visitazione della Madonna egli consacrò in S. Croce a Firenze, e parlerei dei genialissimi bassorilievi donatelliani nel pulpito di Prato e dell'organo di Santa Maria del Fiore. E parlerei di Desiderio da Settignano e degli stucchi del Verrocchio dorati e dipinti e dei marmi policromi di Mino da Fiesole per esempio, del bassorilievo regalato dal principe di Liechtenstein al Museo industriale austriaco; e soprattutto parlerei di quel Guido Mazzoni, detto il Paganino, che tra tutti gli italiani del cinquecento fu quello che ebbe l'idea più larghe e coraggiose intorno al colore nelle statue; e parlerei di questo realista del XVI secolo, non volendo schiere qui i ferravecchi della erudizione artistica e parlar dell'alto rilievo del Caradosso in San Satiro a Milano e di due note sculture dipinte da Andrea Riccio nel Museo di Padova e di tanti stucchi, per provare che 'l colore pel Rinascimento, non era nient'affatto — come han voluto certuni — una aberrazione momentanea del gusto individuale di qualche artista.

L'amore al colore è cessato in Italia nella scultura colla venuta di Michelangiolo. Il rinascimento nella sua età aurea e nella sua glorificazione dell'arte classica creduta erroneamente, come mostrai, inimica d'ogni colore, il rinascimento restò fedele al medioevo per via del colore che 'l medioevo — debbo ripeterlo? — tenne in alto

conto soprattutto là ove fu fecondato dalla deliziosa influenza orientale.

\* \*

E i mobili, su cui dobbiamo rivolgere più particolarmente l'attenzione?

I mobili medioevali dipinti sono numerosi. Sovente in questi mobili l'oro o l'azzurro fa risaltare una fioritura ornamentale in bassorilievo direttamente ispirata dalle cose architettoniche, cioè fatta di combinazioni geometriche, di piccole colonne, di rose intreccianti rette e curve in gentilissima guisa.

La condizione nomade della società medioevale impose forme e modi di costruzione speciali ai mobili (e nel medioevo la voce « mobili » avea un significato molto esteso; comprendeva ogni arredo e vasellame prezioso e financo gli animali e i... servi dei principi e baroni); quella condizione nomade e vagante convertì in mobili di casa perfino le casse destinate al trasporto delle masserizie. Gli è così che queste casse servirono di sedie a regine e re, donde l'origine della cassapanca e del lusso di pitture e intarsi, di cui si ornarono soprattutto nel periodo del rinascimento le casse: — il mobile per eccellenza del medioevo.

\* \*

Le casse del medioevo ci trasportano in pieno XV secolo, in cui i notissimi « cassoni » venivano lietamente dipinti più d'ogni altro mobile. E come era esteso allora l'uso di cotal mobile! Allora, prendendo l'uso nel suo aspetto generale, ogni matrimonio avea il suo cassone finamente scolpito o riccamente dipinto; soprattutto nella mite Toscana e nella sfarzosa Venezia, che di tali cassoni ha tuttora saggi copiosissimi.

Non si potrebbe scrivere la storia della mobilia toscana e veneta scompagnata da quella della pittura. Spesso pittori di chiaro nome dipingevano cassoni e spalliere di letto e perfino le bare funebri; come assai raramente è stato notato. Il Vasari racconta che Dello Delli s'era dato esclusivamente a dipingere cassoni, forzieretti e letti, di cui si ornava l'addobramento mobiliare delle case patrizie fiorentine. E soggiunge: nella sua gioventù Donatello aiutò Dello in questi lavori genialissimi facendo collo stucco e la colla e la terra di mattone degli ornamenti a rilievo i quali, venivano dorati e accompagnati da pitture di storie d'amore e di scene campestri. Neri di Bicci — il pittore fiorentino del quattrocento! — dipinse moltissime cose di legno a uso di addobramento signorile, e perfino il purissimo Fra' Angelico da Fiesole pitturò alcuni armadi di conventi fiorentini.

Ma niuno nella specialità di pittori di mobili può stare forse tanto vicino al Delli quanto Andrea di Cosimo, che, secondo il Vasari, empì Firenze di forzieretti e di casse nuziali dipinte. E non parlo delle pitture del Lippi, del Gozzoli, del Signorelli, del Pinturicchio i quali ornavano di storie gentilissime oggetti di semplice addobramento.

I mobili dipinti rammentano episodi talvolta molto notevoli della vita di famiglie cinquecentiste. Bisogna sentire come la moglie di P. F. Borgherini apostrofò Palla, l'emisario di Francesco I, quando, nel momento dell'assedio di Firenze voleva prenderle il letto nuziale dipinto dal Puntorino col pretesto di salvarglielo dalla distruzione. Essa giurò difenderlo fino all'ultimo, fino a che le restasse una stilla di sangue.

Ho accennato le bare dipinte. Sicuro; talvolta si dipinsero anche le bare. Nel Rinascimento Timoteo Viti, il Peruzzi, ne dipinsero per la confraternita di Santa Caterina di Siena a Roma, e Giovanni di Pietro detto Castelluccio ne fece una tutta a sculture per una confraternita di Siena nel 1511.





Per non allungare troppo questo articolo non parlo della pittura veneta sui mobili, per quanto l'argomento mi tenti irresistibilmente. Citerò soltanto, perchè non posso a meno, il cassone dipinto dal Montagna, ora al Museo Poldi Pezzoli a Milano, il quale verrà pubblicato in questo periodico fra poco.

Dal Veneto venendo nella vicina Lombardia, citerò lo splendido « Scaffale » di Santa Maria delle Grazie tutto dipinto a storie e ornati stato pubblicato assai bene dal Gruner (1).

Proponendomi di parlare, in uno studio speciale, dei

mobili intarsiati — i quali si aggruppano ai policromi senza esser dipinti e quindi senza appartenere ai mobili di cui oggi ho scritto — dopo tanti e sì luminosi esempi, verrò a dire, in un secondo e ultimo articolo, del colore accessorio decorativo dell'architettura, della scultura e dei mobili moderni. Dirò allora — lo posso scrivere fino da oggi — quello che è il colore al presente, quale accessorio decorativo: e quel che dovrebbe essere — cosa per avventura assai utile — soprattutto nella decorazione dei mobili.

ALFREDO MELANI.

NB. — Ad illustrazione di questo scritto, pubblichiamo la riproduzione di una stupenda *mezza vetta* del sec. XV, intagliata in legno e decorata ad oro e azzurro esistente nella Chiesa di S. Giacomo dall'Orio in Venezia.

## XXVII.

# LA NIELLATURA DEL MARMO

Pietre sepolcrali in S. Zaccaria.

— v. Tav. 29 e Dettaglio 20<sub>a</sub>, 20<sub>b</sub>, 20<sub>c</sub> —

A pagina 28 di questo periodico abbiamo parlato intorno ad una pietra sepolcrale esistente nella Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo in Venezia. Ora dobbiamo ritornare sull'argomento per presentare allo studioso altre opere consimili che ancora ci vennero conservate nelle nostre Chiese. Principali sono quelle del Rinascimento che si trovano in S. Zaccaria. Una di esse assai semplice copre le ossa di Giovanni Canal nobile veneziano, ricordato nell'iscrizione che vi è così scolpita a caratteri di puro stile:

IOANNES CANALIS  
NOBILIS VENETVS:  
IERONIMI EQVITIS,  
FILIVS:  
SIBI POSTERISQ

Questa lapide, contornata da una graziosa fascia di ornamenti ad incavo riempiti di mastice nero, ha nel centro uno stemma circondato da foglie di vite delicatamente incise; più basso sta un teschio in profilo, dietro al quale sono incrociate due palme a foglie di vite.

Tre altre lapidi simili in tutto per motivi di ornamentazione e per esecuzione sono racchiuse entro una cornice finamente decorata di fregi. Una di esse porta ancora

l'iscrizione primitiva che ricorda un Gaspare dalla Vedova ivi sepolto:

GASPAR A VIDVA  
HVCPARENTES  
INTVLIT  
EVMET  
VXO  
REM  
LIBERIHOTES  
POSTERI  
TA  
S

Nelle altre i nomi vennero scalpellati e surrogati in età posteriore. Ma il sigillo sepolcrale del Dalla Vedova, il quale, oltre alla niellatura ha una decorazione di porfidi e serpentine, presenta al confronto delle altre due il vantaggio della conservazione perfetta, dello stemma e dei cartocci a rilievo che ne adornano lo specchio.

Questi monumenti, i quali, per la loro ricchezza di ornamenti si possono offrire come preziosi esemplari del genere, appartengono alla fine del secolo decimoquinto o ai primi del decimosesto.

G. M.

## XXVIII.

# UN PAVIMENTO A MUSAICO

— v. Tav. 32 e Dettaglio 22<sub>a</sub>, 22<sub>b</sub> —

Il pregevole pavimento a mosaico, del quale diamo una riproduzione cromolitografica, e i particolari in grandezza dell'originale, fu scoperto presso l'antico Tuscolo nell'anno 1778, ed ora esiste nel mezzo della gran sala a Croce Greca al Museo Vaticano.

Si compone di un bel busto di Minerva nel mezzo, racchiuso da una fascia circolare che contiene i segni dello Zodiaco, ed è circondato da altri cerchi concentrici, i quali sono decorati con globetti, trecce ed altri svariati ornamenti; nei triangoli formati dal quadrato circoscritto, vi

sono quattro graziose figure, con movenze diverse, ed intrecciate con ben intesi e svariati arabeschi di fogliami, i quali completano tutta la parte media, che produce uno splendido effetto.

Nei quattro segmenti vi sono le teste di Medusa parimenti intrecciate con arabeschi di fogliame eguale agli altri.

La composizione artistica di questo pavimento è di un effetto davvero sorprendente, e l'esecuzione del mosaico è di una accuratezza e regolarità senza eccezione.

GIOVANNI STERN.

(1) V. Gruner. Lo Scaffale di Santa Maria delle Grazie. Londra, 1859-60.



## XXIX.

## DECORAZIONE IN LEGNO

## DELLE PARETI DI UNA CAMERA DA LETTO

— v. Tav. 25 —



Fig. 122.

riportarono in patria le tendenze dei tempi, fra le quali affascinanti parvero quelle del secolo XVIII.

Questa camera esisteva a Venezia nel palazzo della famiglia Papafava in ruga Giuffa, ed è costruita tutta in legno di ciliegio a riquadrature tappezzate con stoffa di seta colorata detta alla Pompadour, con fogliame e fiori d'imitazione cinese.

Le riquadrature dei pilastri sono decorate con specchi, e l'intaglio è tutto in legno dorato senza alcuna preparazione di gesso che gli tolga la freschezza del tocco.

L'alcova è intarsiata con semplici ornamenti di metallo bianco, *pacfon*, detti alla *boulle*, dal celebre ebanista di Parigi, primo esecutore di un gran numero di lavori ornati con questo apprezzatissimo genere di tarsia, la quale consiste nell'incrostazione dei mobili con ornamenti tagliati in sottili lastre di metallo (comunemente rame) e incassati in un fondo di tartaruga nera.

Parlando delle decorazioni e industrie artistiche del secolo XVIII fu giustamente osservato: *Del settecento non ci si può fare un esatto concetto se non volgendo lo sguardo alla Francia.*

La camera, che qui si riproduce, è un esempio di quello stile ornamentale, essenzialmente decorativo, il quale, cresciuto in Francia verso la fine del regno di Luigi XIV — il re sole — ebbe il massimo sviluppo sotto Luigi XV all'ombra protettrice delle grandi favorite, e rispecchiava meravigliosamente quella incipriata società decadente nella mollezza e nella lussuria.

Gli artisti italiani, sempre ricercati alla corte di Francia,

L'alcova di cui parliamo è però semplicemente intarsiata nello stesso legno col quale è fatto il resto della decorazione (\*).

Nell'insieme di questa stanza l'artefice ci mostra come sia possibile — con la diversità dei materiali — trarre ga-



Fig. 123 a 125.

jezza e varietà da un partito decorativo semplice e comune, combinando l'illusione degli specchi, la vaghezza dei colori e il scintillio dell'oro in modo da ottenere un gradevole effetto.

I particolari poi sono composti con bella linea, bene intesi sono i rilievi, e le singole parti, siano cartocci, foglie, fiori o viticci (Fig. 122 a 125) sono scolpite con giuste e aggraziate movenze.

L'imitazione di questo stile non è certamente, sempre raccomandabile ai nostri decoratori, poichè, ordinariamente, coi lenocini delle sue forme contorte e e capricciose, conduce dritti dritti allo strampalato ed al grottesco; ma quando si presentano lavori che si contengono, come questo, nei giusti limiti di moderazione, non crediamo certo far cosa sgradita ai nostri lettori dandone di tanto in tanto un esempio.

La camera di cui si è tenuto parola fu, dopo varie peripezie, acquistata dal signor A. Marcato negoziante di antichità a Venezia e da questi rivenduta al conte Festetick, magnate ungherese, per la bella somma di lire italiane dieciottomila.

Il soffitto, la lampada e il putto sul piedistallino nel fondo dell'alcova, non fanno parte del lavoro illustrato.

GUIDO LANDI.



Fig. 126.

(\*) Ecco succintamente il processo con cui si eseguono le eleganti tarsie che da Boulle prendono nome:

S'incide sopra una lastrina di metallo uno dei vari motivi che compongono il disegno da riprodurre, si sovrappone la lastrina di metallo ad un'altra di tartaruga di eguale spessore e si segano entrambe, seguendo le linee del disegno come in un semplice traforo.

Da questo lavoro si ottengono quattro pezzi, due negativi e due positivi; la parte positiva della lastrina metallica s'incassa nella parte negativa di tartaruga e si ha in tal modo l'ornamento nitido e brillante

incastonato sul fondo scuro. Quasi sempre l'ornamento viene poscia ritoccato col bulino per filettarlo o dargli con qualche tratto maggior garbo e finezza.

Oggi per simili lavori, la concorrenza e la speculazione hanno suggerito l'idea di segare parecchie lastre di metallo e di tartaruga o anche legno in una sola volta e di profittare di tutti i pezzi positivi e negativi in maniera da risulturne ornamenti chiari su fondo scuro e viceversa; ma oltre ad ottenere spesso effetti contrari all'aspettazione, ne scapitano in tale guisa la finezza e la precisione.





## DI ALCUNI RELIQUIERI DEI SECOLI XIV E XV.

— v. Tav. 31 —



Fig. 127. Reliquiere del sec. XV — Chiesa Arc. di Pordenone.

Nel medio evo i prodotti dell'arte industriale, un'ancona, un mobile o un reliquiere sono per la massima parte fedeli riproduzioni dell'architettura di quel fantastico periodo. Di tal maniera in piccole proporzioni giunsero fino a noi piccoli esemplari in oreficeria di torri ed edifici dalle linee ogivali, dalle colonnine svelte e tornite, dai trafori, dalle cuspidi angolose rese più gentili da innumerevoli foglie rampanti.

Il reliquiere nel secolo XIV, abbandonate del tutto le pesanti linee bizantine, assume un nuovo aspetto, e a guisa di un pinnacolo gotico inizia l'era dei suoi trionfi.

Gli smalti si accoppiano spesso all'opera dell'orafo, e la rendono ricca di colore. Gli antichi smalti *cloisonnés* (fusi fra un contorno rilevato di metallo) vengono surrogati da quelli *traslucidi*, con figurine a rilievo in piastra d'oro o d'argento, i quali decorano gran parte delle opere di oreficeria di quel tempo e i capolavori celliniani del secolo XVI.

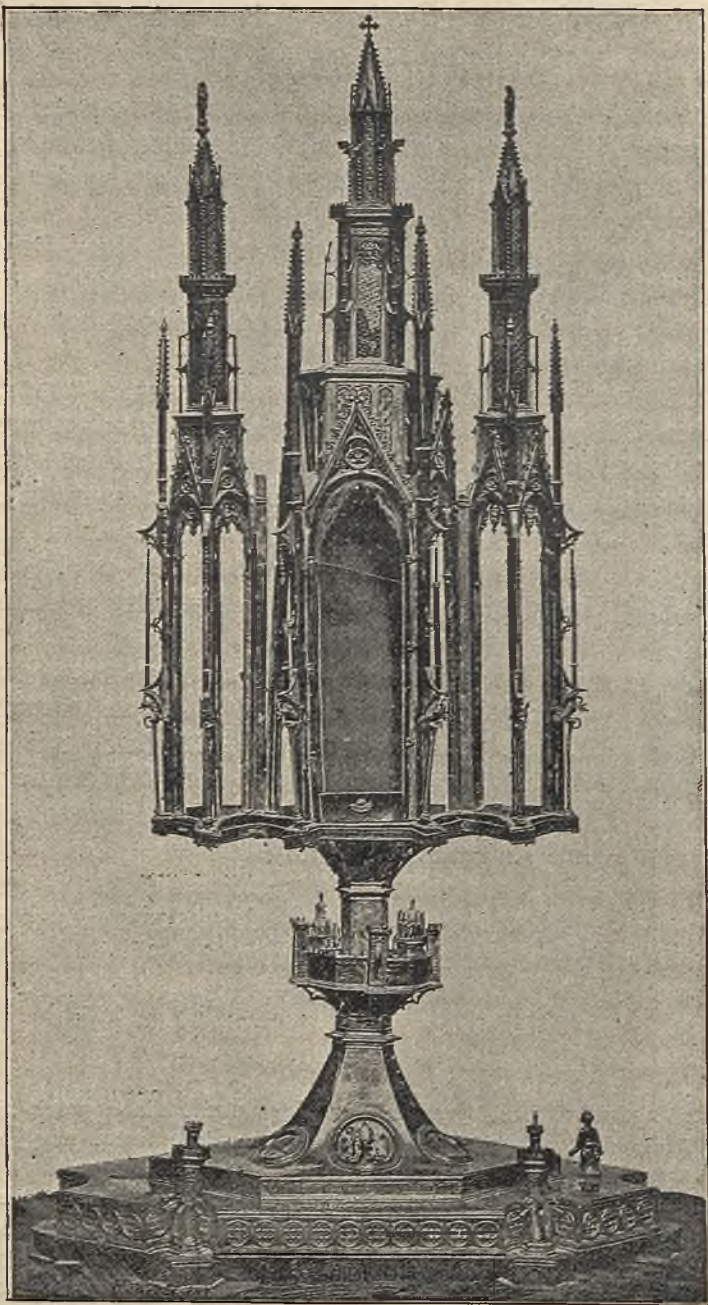


Fig. 128. Reliquiere del sec. XIV. — Pinacoteca di Città di Castello. Da fotografia dei fratelli Alinari.

In Italia l'arte dell'orafo si rivela eccellente nel 1286, quando a detta del Vasari, Giovanni da Pisa lavorò un palliotto per l'altar maggiore del Duomo di Arezzo. Il calice offerto da Nicolò V nel 1290 al Convento di Assisi opera del senese Guccio, venne ornato di smalti traslucidi, e così pure il famoso reliquiere del Corporale di Bolsena, eseguito nel 1338 da Ugolino figlio di Veri senese. Un altro pregevole monumento di oreficeria il quale ci dà un'idea del progresso di quest'arte nell'Umbria, è un reliquiere conservato nella Pinacoteca della Città di Castello, il quale riesce davvero un modello del genere, sia per la sua forma a tre pinnacoli, sia ancora per la novità del nodo foggiato a guisa di castello turrato. Non parliamo di altri monumenti delle medesime epoche conservati specialmente negli Abruzzi, i quali costituiscono vere meraviglie dell'arte, e furono non ha molto diligentemente illustrati da un dotto archeologo, il Gmelin.

A Venezia che nelle imprese delle Crociate ebbe parte assai notevole, si presentarono continue occasioni di procurarsi gli avanzi di santi corpi, per la custodia dei quali si richiese la fabbricazione di pregevolissimi monumenti di oreficeria.

Nella chiesa dei Ss. Ermo e Fortunato di questa città, uno specialmente di essi merita l'attenzione degli studiosi. È questo la custodia della mano di S. Giovanni Battista.

La pia tradizione ricorda come un patrizio veneziano della famiglia Memmo, seguendo il costume di quei tempi, recasse quell' avanzo nel 1189 da Alessandria in patria e la offerisse in dono alla Chiesa.

Passarono gli anni e il culto per la reliquia andò aumentando, così che nella prima metà del secolo decimo quinto, i discendenti di quel primo Memmo pensarono di racchiuderla in una custodia degna del santo precursore. L'arte del tempo si adattava mirabilmente a rendere più famoso il sacro tesoro.

Quel reliquiere (Tav. 31), si conserva ancora presso la chiesa dei Ss. Ermagora e Fortunato. Esso è foggiato a pinnacolo, chiuso da lamine di cristallo di rocca. Agli angoli, sono disposte quattro figurine di tutto tondo rappresentanti le quattro virtù, cesellate su forte lamina d'argento, collocate entro nicchie ogivali con vari ripiani di ornamenti. Le faccie laterali sono formate di due lamine di cristallo interrotte da due piastrine d'argento a smalti traslucidi, rappresentanti l'una la Preghiera di Simeone, l'altra la Nascita del Battista. Al basso, verso il nodo stanno gli stemmi smaltati dei Memmo.

La parte superiore, ornata di merli ad archi acuti, porta in ciascuno dei quattro angoli altrettante figure femminili cesellate abbastanza finitamente alle quali fanno fondo fiori e foglie smaltate.

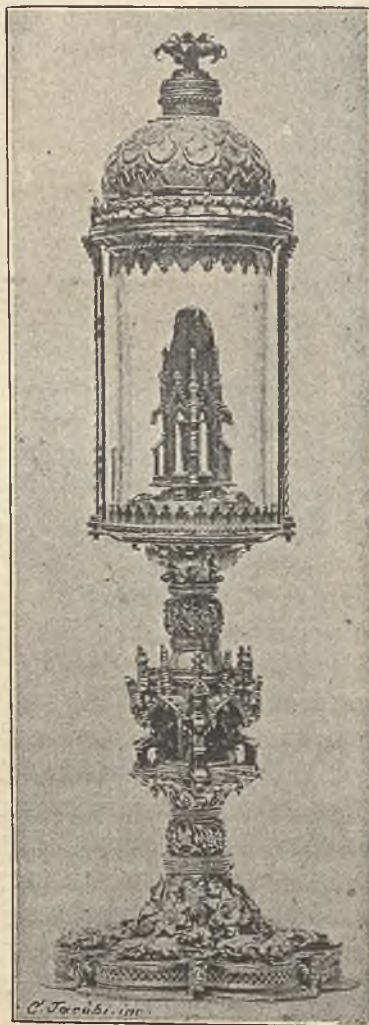


Fig. 129. Reliquiere della costa di S. Stefano prot. sec. XV. — Tesoro di S. Marco in Venezia.



Da questo ripiano si innalza una guglietta a quattro faccie smaltate sulla quale sta collocata una brutta figura del Battista cesellata in argento.

Il corpo del reliquiare posa su di un piede sbalzato a cesello con ornamenti di fogliami i quali incorniciano quattro medaglioni circolari incisi in piastra d'argento e già smaltati colle effigie dei SS. Ermagora e Fortunato, di un Cardinale e di altro santo incerto, ed è unito al resto del corpo mediante un nodo composto di bifore archi-acute su fondo smalto azzurro.

La fattura di questo reliquiare, annuncia l'arte veneziana del secolo XV in quel periodo dell'influenza francese, la quale si mostra in ispecial modo nelle figurine, e in quelle foglie rampanti che stanno disposte agli angoli della guglietta superiore. Le misure di quest'opera sono: m. 0,654 dalla figurina del Battista, alla base, m. 0,147 nelle faccie principali, m. 0,106, nelle laterali, m. 0,255 nella larghezza maggiore della base e m. 0,234 nella minore.

Pregevolissimi sono due altri reliquiari i quali si conservano nel Tesoro di S. Marco in Venezia.

Il primo (fig. 129) racchiude una costa del protomartire Stefano. È un tubo di cristallo di rocca montato su piede

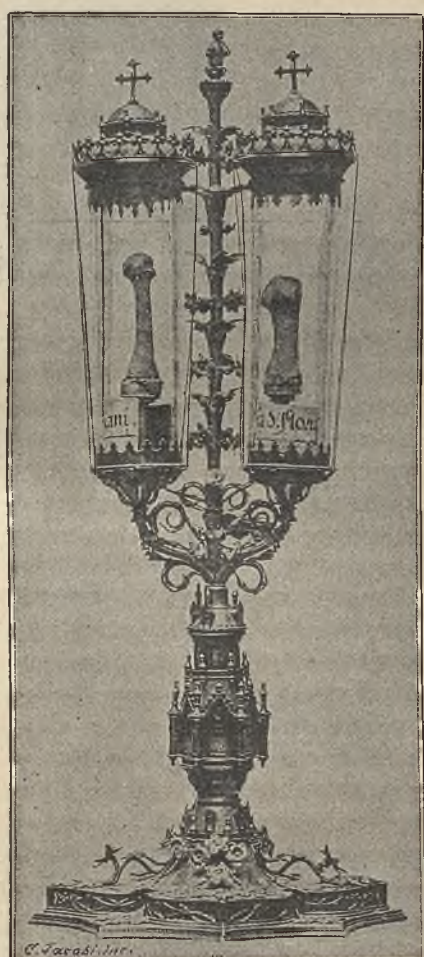


Fig. 130. Reliquiare dei SS. Giuliano e Floriano  
sec. XV. - Tesoro di S. Marco in Venezia.

esagono, decorato di figurine assai semplici e di carattere assolutamente italiano. Il nodo è formato di archetti sovrastati da pinnacoli di stile archi-acuto, e sul cupolino s'innalza un fiore. Tutto il lavoro è di finissimo cesello, e mostra in ogni sua parte le tracce di forte doratura. È opera degli ultimi anni del secolo XV.

Un altro reliquiare del medesimo Tesoro ha maggiore importanza del precedente. Contiene le ossa dei martiri Giuliano e Floriano (Fig. 130). È certo il solo del Tesoro Marciano il quale abbia la forma abbinata. Infatti dalla base di stile gotico col nodo esagono a edicoline e gugliette sorge un gambo dal quale si dipartono due

rami ornati di fiori e foglie destinati a reggere due tubi cilindrici. Quest'opera è di argento cesellato molto accuratamente e dorato, tranne qualche fiorellino che si volle lasciare in bianco per darvi un'apparenza di grazia e di freschezza.

L'oreficeria veneziana offre un vasto contributo anche nel Friuli, soggetto in parte al dominio dei Dogi. Sappiamo infatti di artefici assai stimati in Venezia, specialmente dei Da Sesto, orafi e zecchieri dei secoli XIV e XV, i quali lavorarono croci famose per la Chiesa parrocchiale di Venzone. Ad essi probabilmente, è dovuto il reliquiare dei S.S. Protettori della Pieve, esistente in quella Chiesa (Fig. 131).

Quest'opera è di argento dorato a forma di pinnacolo, ed è sormontata da un crocifisso. Il corpo, anziché a giorno, come di solito, è formato da varie nicchie, contenenti le statue dei santi Protettori. Quelle statue hanno il fondo di smalto, e sono di fattura assai finita, così da rendere un insieme elegantissimo e di gusto perfetto.

Nella stessa Chiesa un altro reliquiare merita l'attenzione dello studioso per la sua forma eletta, per le sue proporzioni assai singolari (Fig. 132).



Fig. 131. Reliquiare dei SS. Protettori, sec. XV. - Chiesa parrocchiale di Venzone.

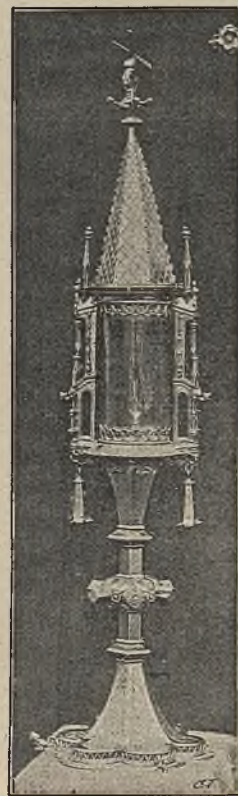


Fig. 132. Reliquiare di S. Andrea ap. sec. XV. - Chiesa parrocchiale di Venzone.



Fig. 133. Ostensorio del sec. XIV — Duomo di Gemona.

La linea di questo piccolo capolavoro del genere è assai slanciata, e dai lati inferiori del corpo sono applicate due piccole campanelle pendenti le quali aggiungono leggiadria a quella composizione di un gusto fine e perfetto.

Un esempio d'opera simile possiede il Duomo di Gemona, pure nel Friuli e deve ad un artefice friuliano, Nicolò di Lionello da Udine, orafo ed architetto (Fig. 133). Questo lavoro risale alla prima metà del secolo decimoquarto, e fu offerto al Duomo da Bertrando Patriarca di Aquileja perciocché, come apparisce da numerosi documenti, quei Patriarchi si resero famosi per le cure nel procurarsi reliquie insigni, e nel fornirle di custodie adatte. Gli inventari della Chiesa di Aquileja infatti ci offrono una copiosa serie di tali monumenti, che si devono attribuire all'arte italiana, e alla tedesca specialmente per le continue relazioni del Patriarcato coll'Austria. Ma l'ostensorio di Gemona foggato a grande cuspide, dalla quale si diparte un mondo piccoli pinnacoli, e forse un po' pesante nella base, ha carattere evidentemente italiano.

Al Friuli appartengono pure alcuni reliquiari ora esistenti nella Chiesa Arcipretale di Pordenone. Questi mostrano nel loro insieme l'influenza germanica, nè saremmo



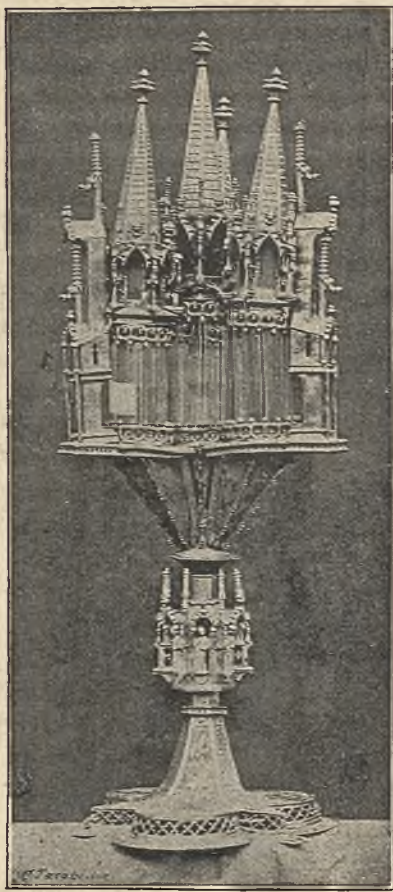


Fig. 134. Reliquiere della S. Croce, sec. XV. — Chiesa Arcipretale di Pordenone.



Fig. 135. Reliquiere dei SS. Marco e Maurizio, sec. XV. — Chiesa Arcipretale di Pordenone.

lontani dal credere che fossero appartenuti ai Patriarchi di Aquileja. Una tradizione invece li vuole riacquistati nel 1418 dagli ungheresi i quali li avevano depredati ad una chiesa di Serravalle.

Ma a parte la loro storia che qui poco interessa, e che abilmente venne già svolta dal chiariss. Ceresole, questi reliquiere nella loro semplicità, costituiscono veri modelli di arte industriale.

Semplice, ma corretto in ogni sua linea è il reliquiere dei S. S. Marco e Maurizio esistente nella stessa chiesa

Fig. 135. In esso la lamina d'argento di grande spessore è traforata leggermente; la guglietta lavorata a giorno presenta un ornamento a guisa di trina composto di figure romboidali; le attaccature del nodo e della base sono disposte con una ammirabile precisione tale da rendere quest'opera sotto ogni aspetto assai pregevole.

Singolare è pure il reliquiere della Croce (Fig. 134), ed un altro del secolo XV (Fig. 127) come quello contenente un avanzo della santa martire Apollonia, (Fig. 136) appartenente alla stessa Chiesa. Il corpo di vetro è a foggia di palla, sulla quale si innalza la guglia quadrangolare; il piede è bensì troppo pesante, ma si accorda col resto del monumento, che è un complesso di linee bene composte, nelle quali si rileva tutta la grazia e la delicatezza dell'età in cui furono lavorate.

E qui non sarà fuor di luogo il ricordare che un'altro monumento di questo genere avrebbe potuto trovare illustrazione in questo Periodico. Vogliamo dire del reliquiere di S. Marta, già conservato nella Chiesa omonima in Venezia. Ma purtroppo esso andò in terra straniera, nè ci venne fatto di procurarcene una riproduzione, che non dubitiamo sarebbe riuscita grata ai lettori.

Questi cenni abbiamo dato per richiamare l'attenzione degli studiosi sul reliquiere dei S. S. Ermagora e Fortunato, al quale e agli altri molti serbati nella veneta regione dovrebbero ricorrere tutti coloro che esercitano l'arte nobilissima della oreficeria, che ora va assumendo un nuovo indirizzo, e si dedica specialmente alla riproduzione dei modelli d'arte antica.

URBANI DE GHELTOF



Fig. 136. Reliquiere di S. Apollonia, sec. XV. — Chiesa Arcipr. di Pordenone.

XXX.

## Balaustrata di S. Maria dei Miracoli in Venezia

— v. Tav. 33 e Dettaglio 18 —

Fra le tortuosità delle calli e dei rivi di Venezia s'innalzano Chiese, Palazzi e modeste case, che nella loro varietà di linee e tinte riescono vere scene fantastiche, dalle quali l'artista e il poeta traggono ispirazioni feconde.

È precisamente la Chiesa di S. Maria dei Miracoli, che ci offre una di queste scene, ma, più che tutto, quel tempio può dirsi un gioiello fra i monumenti del nostro Rinascimento. Il disegno di tale concezione attribuito ad un ignoto, fu messo in opera certamente da Pietro Lombardo; fra gli anni 1481 e 1489. La facciata semplice, ma ricca di forme architettoniche, esprime il sentimento religioso dell'età sua; i lati longitudinali sono manifestazioni purissime dell'arte che risorgeva, e la parte posteriore seguente l'ordine dei lati, è decorata dalla cupola e dal campanile che formano una composizione pittoresca. La pianta è rettangolare, ed i lati stanno nel rapporto di due a cinque; nel fondo, su un ripiano dell'altezza di quattordici gradini, s'alza a metà l'altare isolato sotto la cupola.

Questo ripiano è circondato da bellissima balaustrata, di cui diamo la riproduzione ed alcuni particolari in grandezza del vero. Il basamento è impellicciato di marmo greco fasciato di rosso di Verona, e coronato di cornice architrave, con fascia a scannellature, listelli, ed un grande ovolo squamato.

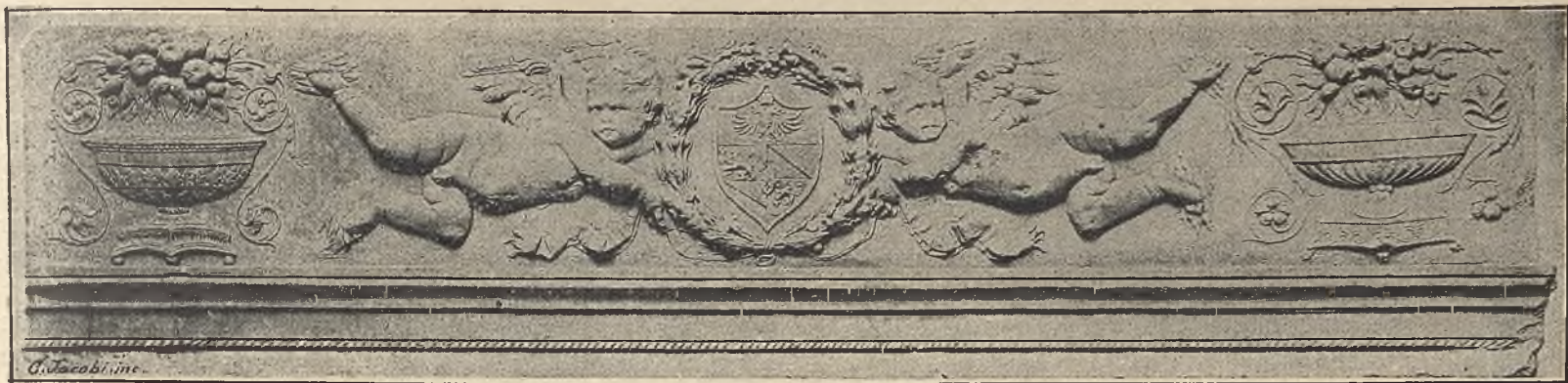
Superiormente a questi modini s'alza il nostro parapetto, unito insieme da pilastri e balaustrati; i pilastri angolari sulla fronte portano due mezze figure, una rappresentante S. Francesco e S. Chiara, ed agli estremi verso il Santuario un Angelo e la Vergine.

I pilastri decorati con foglie e rose, e i balaustrati torniti a foggie di fusarole annodate nel mezzo con intreccio circolare, sorreggono una finissima trabeazione che gira all'intorno; e il fregio di squisita composizione rivela il fine scalpello degli artefici della Scuola Lombardesca. Agli estremi lati delle fronti stanno gli amboni forma tre lati, che si addossano ai muri perimetrali della Chiesa. Alla sommità hanno collocato un leggio sostenuto dall'aquila, emblema dell'Evangelista Giovanni; le basi sono mensole, le volute delle quali reggono gli angoli.

Tutto il lavoro scultorio è in marmo di Carrara, e le lastre, sono di bellissimo marmo greco. Anco in questo concetto si rivela come i Lombardi sapessero scalpellare insieme squisitamente la parte figurativa, i fogliami e i modini insieme, oltre al gusto di legare forme geometriche con vari marmi. Per queste qualità singolari i Lombardi hanno il vanto fra i primi artefici del Rinascimento italiano.

GIOVANNI LAVEZZARI.





XXXI.

## DUE VASI IN TERRACOTTA

— vedi Tavole 34 e 35 —



ella famiglia degli Albanesi l'architettura, e più specialmente la scultura, ebbero culto per più di un secolo. Francesco, chiamato negli antichi istromenti or *lapidista* ed ora *sculptor*, ci è noto fino dalla metà del secolo XVI.

Contemporaneo al Palladio, fu adoperato a decorare di sculture la Basilica, ed altri palazzi, e trattò maestrevolmente anche, la sesta come appare da alcuni disegni architettonici autografi, che si conservano nella patria Biblioteca, e da alcune opere, quali l'altare di S. Anna ai Servi e quello della Cappella Bissari in Duomo, che gli vengono attribuiti. Sul finire del sec. XVI nascevano tra gli altri a Francesco i due figli Giambattista e Girolamo, continuatori della gloria paterna. Entrambi furono fecondissimi. Giambattista nel 1614 si accordava col Comune di Vicenza per il lavoro di quindici statue per coronare le loggie palladiane. Sue sono le cinque statue poste sulla facciata di S. Giorgio a Venezia e quelle sugli acroteri della Rotonda. Fu proto e scultore del ponte di S. Michele a Vicenza, e l'archivio comunale ce ne somministra le prove, e ivi pur si conservano i cinque disegni della scala dal lato meridionale del palazzo della Ragione. Clemenzia Scroffa sua concittadina, badessa in S. Biagio di Padova, gli faceva lavorare per quella chiesa le statue di S. Benedetto, S. Marco, S. Placido, S. Scolastica, oltre quella dell'altar maggiore. Morì di 54 anni colto dalla peste fatale del 1630. Più lunga vita ebbe Girolamo, che lavorò dapprima insieme con Giambattista, per lo che mal si distinguono le opere dell'una e dell'altra mano, e poi da solo. Ad ambidue si attribuiscono i disegni architettonici

dell'oratorio del Gonfalone, della cappella del Rosario in S. Corona, e di altre cappelle alla cattedrale, e certo entrambi le ornarono di statue. Un libretto intitolato: *Lacrime di Parnaso in morte del Signor Girolamo Albanese* (avvenuta nel 1660) insigne statuario, dopo averlo detto *statuarius, pictor et architectus*, enumera una quantità dei suoi lavori, dei quali qualcuno in oro e in argento, altri in bronzo, e anche una gemma col ritratto di Margherita de' Medici. Ebbe pur esso un figlio scultore, come ne ebbe uno poeta. Nel patrio Museo si conservavano piccoli lavori in terracotta, opere di Girolamo Albanese; ma guasti per modo che oggi furon tolti agli sguardi del pubblico. Non restano adunque in tale materia che i due vasi in terracotta a fondo bianco con alti e bassirilievi dorati a mordente, oggi proprietà della famiglia Scola, che religiosamente li conserva. Aveano servito lungo tempo a contenere dei profumi in una Spezieria. Si conserva pure nell'istessa famiglia un piccolo altorilievo in terracotta, chiuso in elegante cornice di legno rappresentante il ritorno della Sacra Famiglia dall'Egitto, opera anche questa di Girolamo, da lui poi tradotta in pietra tenera per la cappella della Cattedrale di Vicenza dedicata a S. Giuseppe, ed eretta su disegni pur suoi.

L'operosità di questa famiglia di artisti ottenne loro l'ammirazione dei contemporanei, che nell'enfatico stile di quell'età li chiamarono l'uno Fidia, l'altro Policeto, ma poi i loro nomi son quasi caduti nell'oblio fin nella loro patria istessa.

D. D. B.





## XXXII.

## IL PORTATILE DELLA CROCE

Nel quadro di GENTILE BELLINI

— v. Tav. 36 e Dett. 23<sub>a</sub>, 23<sub>b</sub> —

Fig. 137.

Due pittori veneziani del quattrocento, Gentile Bellini e Vittore Carpaccio, riproducono in tutto il suo splendore la vita veneziana nel bel periodo della rinascenza. I loro dipinti, sia che rappresentino i miracoli della Croce, sia la pietosa leggenda di S. Orsola, forniscono un materiale della più alta importanza per la storia del costume e dell'arte industriale.

Abbiamo già pubblicato nei numeri scorsi di questo periodico alcuni disegni di mobili tratti dai dipinti del Carpaccio. Ora ci sembra di fare cosa gradita agli studiosi, presentando un'altro lavoro di questo genere, tolto da un'opera immortale di Gentile Bellini esistente nelle RR. Gallerie di Venezia.

Il dipinto del quale parliamo raffigura una processione in Piazza di S. Marco. Il Bellini eseguì quest'opera nel 1496 per commissione del bresciano Jacopo Salis, il quale avea miracolosamente ottenuta la guarigione del proprio figlio colpito da grave male. Il pittore figurò la processione delle varie corporazioni di Venezia, recanti la reliquia della Santa Croce. Questa è rinchiusa in un portatile detto anticamente *solarolo*, di forma rettangolare, recato sulle spalle da quattro dei confratelli. Non possiamo assicurare se tale mobile fosse lavorato in metallo, o intagliato in legno. Egli è certo che il dipinto ritrae esattamente un monumento reale, perduto pur troppo nelle devastazioni avvenute durante il periodo napoleonico.

Il portatile ha forme pure ed eleganti, di stile ogivale; il corpo è decorato da intrecci geometrici, nei quali predominano le figure circolari, ed è sovrastato da quattro angeli inginocchiati ai piedi della Croce che si innalza nel centro.

Lo stile e la fattura di questo piccolo capolavoro ricordano quel periodo dell'arte veneziana, nel quale numerosissimi maestri tedeschi e francesi dimoravano fra noi, esercitandosi nell'oreficeria e nell'intaglio in legno, arti che divennero per loro merito celeberrime.

Copre il portatile un baldacchino con stemmi a ricamo e piccoli scudetti pendenti, sui quali stanno le iniziali e i simboli delle quattro grandi Scuole o Confraternite di Venezia. Quel baldacchino è di puro stile del rinascimento, come le mazze che lo sostengono intagliate con gusto incomparabile, mentre sono ogivali i porta torcie, o *aste*, come oggi le chiamano, sostenuti dai confratelli che accompagnano la gloriosa reliquia.

Tutti questi oggetti riprodotti dal Bellini nel suo quadro, mostrano evidentemente di essere stati copiati da originali posseduti dalla Scuola di S. Giovanni Evangelista. Prova di ciò è il fatto che la mazza destinata a reggere la reliquia in altre occasioni di solennità (Fig. 137), presenta la medesima fattura e del

portatile, e in qualche particolare ricorda le forme dei porta ceri.

Questa mazza esiste tuttora nella Chiesa di S. Giovanni Evangelista, posta presso la Scuola omonima. I restauri l'hanno deturpata, è vero, ma riteniamo non inutile di pubblicarne un disegno, per lo studio delle forme, e per dare un'idea, anco se incompleta, della decorazione a rilievo del vecchio portatile.

Un particolare curioso sul dipinto del Bellini. Il grande artista soddisfatto della propria opera, allorchè l'ebbe compiuta vi si sottoscriveva:

GENTILIS BELLINI VENETI EQUITIS CRUCIS

AMORE INCENSI OPUS. MCCCCLXXXVI.

Ciò dimostra quanta importanza egli avesse dato al suo lavoro, e quanto debbasi ritenere attendibile per le ragioni storiche ed artistiche questo monumento, nel quale si trasfonde tutto il suo santo entusiasmo nella fede e nell'amore dell'arte.

M.

## XXXIII.

## LO STEMMA DEI GOZZADINI

Vetro colorato di Francesco Cossa

— vedi Dettaglio 24 —

I vetri colorati che si trovano nelle chiese di Bologna sono certo dei meno conosciuti, ma non sono dei meno belli. Nessun biografo del Francia ricorda, ad esempio, i vetri di due finestre rotonde o *rose* che si trovano nella chiesa della Misericordia a pochi passi da Porta Castiglione.

La celebrità del loro autore, l'essere la sola opera del genere che resti di lui, non hanno valso perchè la storia dell'arte ne faccia debito conto.

Ma che bellezza, che gentilezza la Vergine col bimbo dipinta sul primo disco. Come distacca bene il padiglione che la copre di contro il cielo azzurro e l'erba verde-cupa del prato! Com'è « sobrio e pudico » il S. Giovanni Battista dipinto nell'altro disco!

Per fortuna ci restano altri lavori fatti sul vetro della celebre scuola bolognese-ferrarese fiorita nella seconda metà del secolo XV.

E da chi prese le mosse? — Nel 1440 o 41 era andato a Bologna e vi si era fermato, vestendo l'abito di domenicano, Giacomo da Ulma, il quale, producendo la sua vita sino all'ottobre del 1491, ebbe tempo d'essere veduto, ammirato ed imitato dal Costa, da Francesco Cossa e dal Francia, dei quali rimangono appunto in Bologna vetri dipinti.

Giacomo da Ulma lavorò moltissimo, ma poco rimane ancora. I vetri che adornavano San Domenico caddero infranti. Sopravvanza però tutta la vetriata d'uno dei finestroni di San Petronio, quella della quarta cappella a destra entrando. Il colore è forte: la luce entra quindi delicatamente indebolita e soave, lasciando il sottoposto altare in una penombra, in un mistero che avvantaggia il senso mistico del luogo.

Più bella per disegno, ma, sia concessa la frase, *meno sacra* è la vetrata della cappella Baciocchi, nella navata opposta, dipinta da Lorenzo Costa, anche questo, unico lavoro in vetro che ci resti di quel magnifico artista.

Del pari solo due saggi del ferrarese Cossa hanno superati gli insulti del tempo e degli uomini, e sono amendue in S. Giovanni in Monte: non profondamente religiosi come quelli del beato da Ulma, non leggiadri come quelli del Francia; non ricchi e fiammanti come quelli del Costa; ma, in compenso, più degli altri, originali per concezione, per varietà



e disposizione di colori, per robustezza di disegno. La grande vetrata rotonda sulla porta maggiore rappresenta

il rapito di Cadmo evangelista.

La mano dell'artefice indicato è palese, ma, per giunta ei vi lasciò la propria marca « CA. F. » in basso. Egli eseguì quei vetri nel 1480 circa per commissione di Annibale di Gabione Gozzadini, di cui nella finestra ogivale della facciata, rispondente alla nave destra, colori lo stemma che riproduciamo.

Il resto dei vetri della chiesa è moderno, e senza far torto ai nostri tempi è brutto.

Ma quale dovette apparire il tempio di San Giovanni in Monte, sino allo scorcio del secolo passato! Quando ad esempio, nell'ottobre del 1770, Wolfgang Mozart e Carlo Burney assistettero ad una musica sacra.

Negli altari erano ancora i quadri di Raffaello, del Perugino, del Domenichino, oltre quelli che vi restano ancora del Barbieri e del Costa. La luce scendeva mitigata dalle finestre tutte adorne ancora degli splendidi vetri, mentre salivano con gl'incensi le note sacre di Callisto Zanotti e di Lorenzo Gibelli.

Si può ben dire: *Sic transit gloria mundi.*

CORRADO RICCI.

XXXIV.

## UN DRAGO DI BRONZO

— vedi Figura 138 —

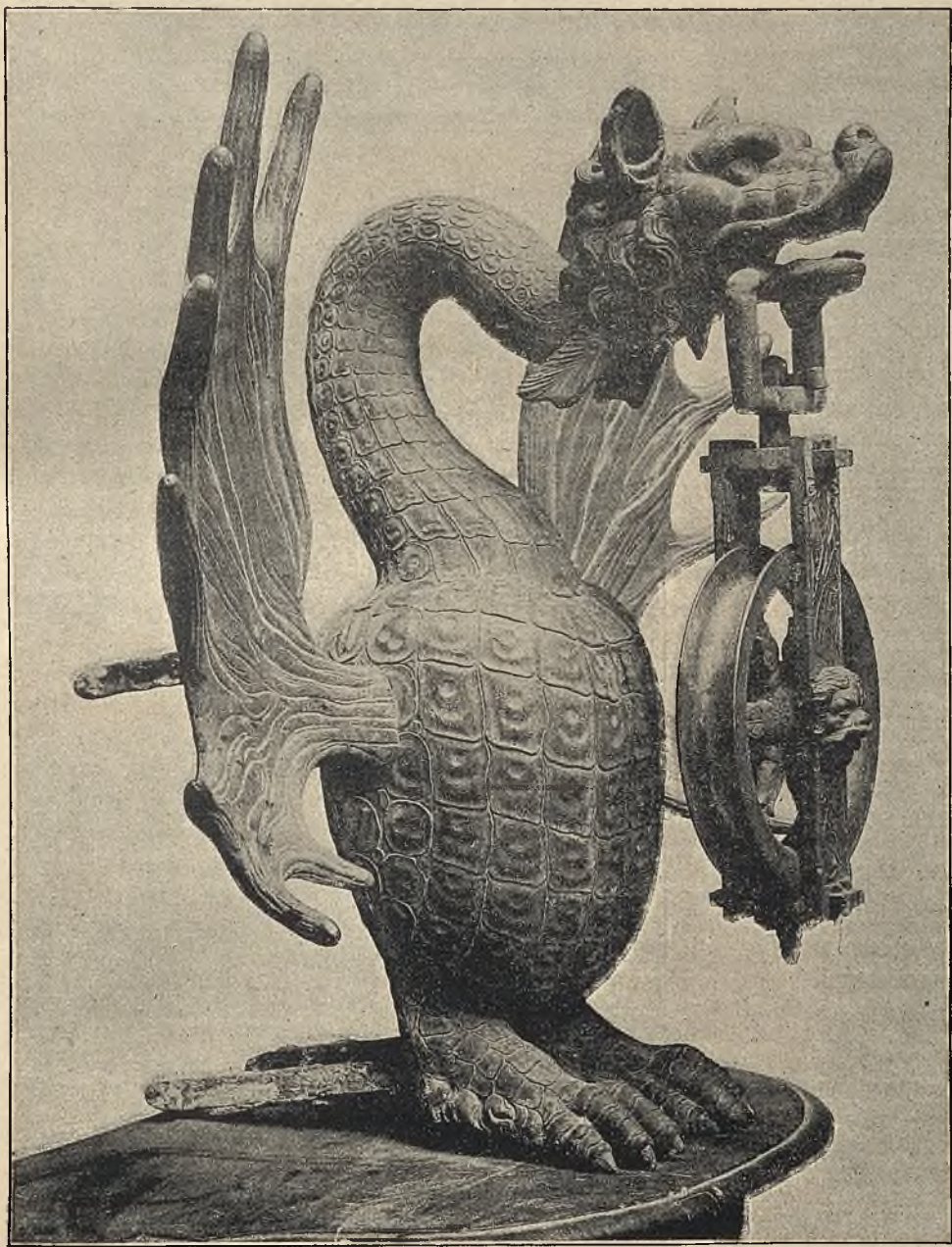


Fig. 138.

Briosco, detto il *Riccio*, autore pure del celebre candelabro della chiesa del Santo a Padova e del disegno della chiesa di S. Giustina nella stessa città.

Dai piedi al sommo della testa, il drago è alto circa novanta centimetri; esisteva nel palazzo Guarienti a Verona sopra un pozzo che porta la data del 1515, e la carrucola che tiene sospesa nella bocca mostra l'ufficio a cui era destinato.

Questo lavoro porta in modo molto marcato l'impronta dello stile della prima metà del secolo XVI, ed ha tale carattere che lo rende opera pregevolissima, oltrechè rara, come più sopra ho detto: buono nell'insieme, bello nei particolari.

Quale spirito pratico unito ad uno squisito senso artistico! Quando sui pozzi dei signorili palazzi moderni si vedono certe carrucole di legno fisse a rozze sbarre di ferro, assalgono malinconiche riflessioni. Non basta l'artista capace di eseguire, è necessario vi sia chi sappia comprendere e voglia ordinare.

È quindi da augurarsi che il bell'esempio di questo lavoro artistico reso utile in pratica, possa trovare numerosi e intelligenti imitatori.

Dalla famiglia Emanuelli anzidetta, erede dei Guarienti, questo drago, coll'opera dei soliti mediatori, passò nelle mani del signor Marcato, il quale seppe rivenderlo per la cospicua somma di lire italiane ventimila al Sig. Smeyd di una terra vicina a Liverpool, la cui figlia, incapricciatasi del mostro, seppe indurre lo starico genitore a sborsare il bel gruzzolo di sterline.

GUIDO LANDI.

Vi sono talvolta delle opere che al loro valore intrinseco, sia dell'arte o sia della materia, uniscono una singolare importanza per la rarità del genere a cui esse appartengono. Tale appunto è il drago in bronzo qui riprodotto.

È notevole il fatto che tutti i popoli, fin dai tempi primitivi storici, nelle loro estrinsecazioni artistiche, siano esse poetiche, plastiche o pittoriche, hanno sempre accarezzato, come simbolo o semplice ornamento, la strana immagine d'un mostro sotto forma di dragone, grifo, chimera ecc, ecc.

Sono tradizionali i favolosi dragoni uccisi dagli eroi dell'antica Grecia e dai guerrieri cristiani.

Gli egizi, gli assiri, i chinesi e gli etruschi elevarono alcune di queste strane trasformazioni di animali viventi (che infine non sono altro) a simbolo religioso.

Sacro è il drago pei figli del celeste impero e celebri ormai sono i tori alati, con teste umane, scolpiti all'ingresso del palazzo di Korsabad in Assiria, gli stupendi grifi che ornano il fregio del tempio di Antonino e Faustina a Roma e gli aggruppamenti di mostri di cui son ricche le chiese del medio evo.

Simile decorazione non solo fu applicata agli edifici, ma ovunque fu possibile introdurla, gli artisti ne fecero la loro delizia.

Le stoffe, le pergamene, i vasi, le oreficerie, i mobili sacri e profani: tutto in una parola fu invaso da un popolo di bestie bizzarre e multiformi, tratto, per lo più dai cavallucci marini, dai delfini, dai cani orribilmente trasformati nelle nobili loro teste, da volatili misti a pesci e da ogni altro mostruoso connubio.

Uno studio intorno all'origine, alle ragioni e al simbolismo di simili stravaganze, per quanto difficile, dovrebbe riuscire attrattivo.

Due probabilmente furono le ragioni predominanti perchè si preferirono esseri fantastici a quelli viventi. La prima sta forse nella potenza misteriosa che esercita nella nostra immaginazione tutto ciò che è fuori del mondo reale; la seconda nella indiscutibile facilità di eseguire una fantasia qualsiasi, spesso goffa o puerile, al confronto della riproduzione fedele di un animale vivente.

Ma non è compito mio addentrarmi maggiormente in simili ricerche; mi si perdoni quindi la soverchia divagazione e ritorno all'argomento.

Come risulta da un atto notarile del 1566 esistente presso il Sig. Emanuelli di Verona, il lavoro qui illustrato è opera dello scultore padovano Andrea Crispo





XXXV.

## LEGATURE DI LIBRI

Dei secoli XV e XVI.

— v. Tav. 37 e 38 e Dett. 25, 25, —



Fig. 139. Legatura di libro, sec. XVI. Persuasi dell'utile servizio che potrebbero recare all'arte industriale, abbiamo raccolti in queste pagine alquanti esemplari di legature appartenenti a stampati e manoscritti dei secoli XV e XVI. Essi, quantunque prodotti in una delle età più famose per l'arte, rimasero dimenticati lungamente come cose di semplice apparenza, ma che in realtà formano un piccolo mondo e una splendida pagina nella storia di ogni paese incivilito.

È all'antichità della Grecia e di Roma che noi dobbiamo far risalire l'origine delle legature di libri. Presso quei popoli il rotolo di papiro sul quale erano tracciate le scritture, si racchiudeva in un astuccio spesso formato di legno prezioso, annotando all'esterno il titolo del documento, o dell'opera. Fu soltanto nei bassi tempi che i fogli di papiro o di pergamena si legarono insieme, e si coprirono con piastre di legno riunite e rivestite di avorj scolpiti, di piastre d'oreficeria, di cuojo, di stoffa, provocando le lagnanze di S. Girolamo, il quale lamentava l'uso di rivestire i volumi di gemme, quando i poveri andavano ignudi.

Nel suo ardore di carità il sapiente dottore dimenticava l'eminente servizio che la legatura presta al manoscritto, quello di conservare alla posterità i prodotti della mente umana. Una legatura insufficiente costituisce una specie di delitto presso i secoli avvenire.

Fino d'allora il cuojo venne adoperato per la legatura dei libri. Usavasi cuojo di bue, di cervo e di altri animali, ordinariamente tinto in rosso o in nero e brunito con un ferro speciale. Il legatore collazionava fra loro i quinterni del libro per ordinarli, li batteva, li cuciva e ricuciva insieme nel dorso con piccole strisce di cuojo, le quali venivano a formare un rilievo, che si riscontra nella massima parte delle legature antiche, e in tutte le moderne. Si tagliavano poi due assicelle di legno, un po' più grandi del volume già riunito e ritagliato nei margini, applicandole nelle due faccie; il dorso da principio si ricopriva di cuojo semplice, lasciando nudo il legno; più tardi il cuojo servì a coprire anco tutta la superficie delle assicelle, ripiegandosi nell'interno. Uno o due fermagli di metallo servivano a tener chiuso il libro.

Nei secoli XIV e XV il cuojo steso sulle assicelle venne ornato di impressioni a freddo, ottenute mediante punzoni di ferro o di legno, e riproducenti stelle, gigli, ornamenti tanto ad incavo quanto a rilievo, i quali serbano tutta l'impronta e il carattere dell'età in cui vennero lavorati. Nel rinascimento questi ornamenti occuparono anche il dorso del libro, essendo mutata la disposizione delle biblioteche per causa del numero eccessivo dei volumi,

i quali, anziché essere collocati l'uno sopra l'altro, si distribuivano per taglio negli scaffali.

I fermagli di metallo, che nei tempi anteriori erano in numero di uno o due andarono aumentando, visto il facile alterarsi della pergamena, sensibilissima alle variazioni della temperatura. Quei fermagli fissati con cerniere, con liste di cuojo, oppure con nastri passati intorno al volume, erano di ferro, d'ottone, d'argento o d'oro. Questi ultimi si adornavano di perle e di pietre preziose, quando al cuojo veniva surrogato il velluto. Speciali punzoni servivano ad

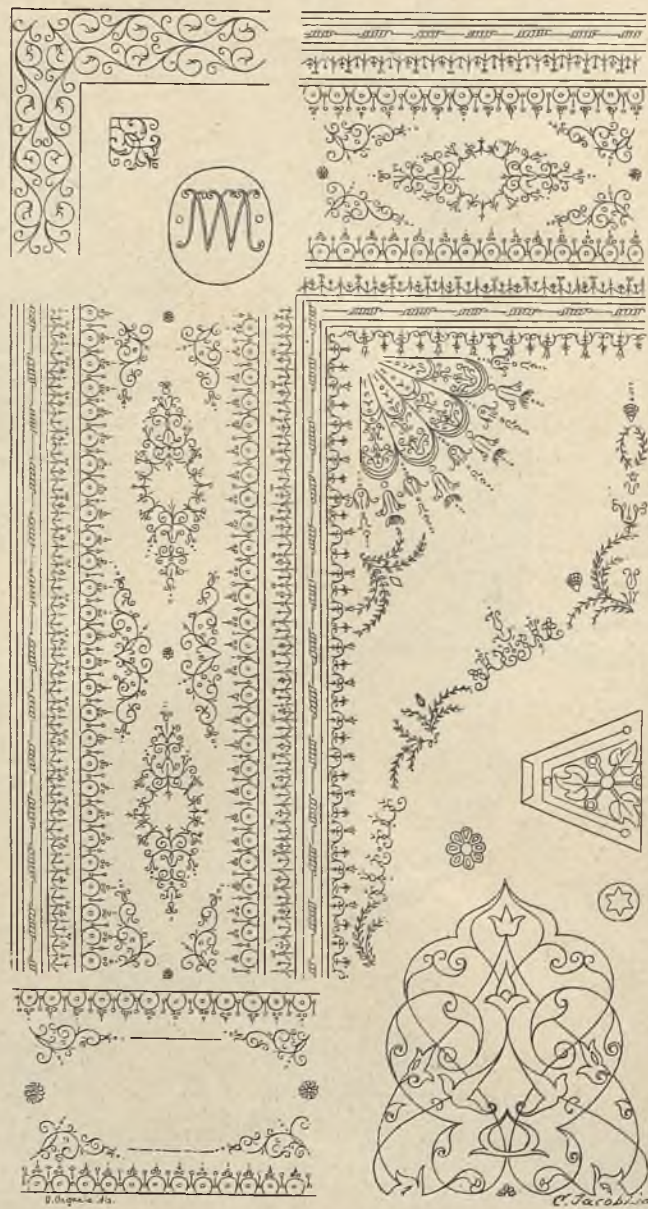


Fig. 140. Legatura di libro, sec. XVI.

imprimere sui fermagli di ottone motivi svariati di ornamenti, figurine, stemmi, iniziali e leggende sacre moltiplicate in numero infinito. Gli angoli e il centro delle legature si decoravano spesso con piastre dei medesimi metalli, battute a punzone e qualche volta ad alto rilievo. Queste erano surrogate anche da borchie a testa larga, ornate di stelle, di mascheroni, di gigli, di rosoni.

La legatura del resto è arte della quale tutto il mondo apprezza l'utilità. È una vera soddisfazione quella che lo studioso prova, riuscendo a possedere l'opera dell'autore





Fig. 141. Legature di libri italiane del sec. XVI.





prediletto rivestita di una stupenda legatura, onorandola in tal modo con una specie di culto.

Questo sentimento si spiega chiaramente nello splendore delle legature dei libri lavorate al risorgere delle arti. Se venne continuato l'uso dei metalli preziosi per rivestire i nuovi prodotti della tipografia destinati al rito o ai principi, i bibliofili del rinascimento vollero più comunemente trarre dal cuojo veri capolavori, degni di stare accanto a quelli di metallo nobile (\*).

Da tempi remoti il cuojo si lavorava in Oriente e nella Spagna, adattandolo alla decorazione delle pareti. Impresso, dipinto e dorato splendidamente veniva recato in Italia, destinato alle dimore dei ricchi.

Sembra che Venezia fosse la prima città italiana nella quale i *cuoj d'oro* si producessero ad imitazione dell'Oriente e della Spagna, Venezia che numerose colonie avea stabilite in Oriente, tanto da riceverne l'influenza più forte nelle sue industrie artistiche.

L'Oriente, maestro in questi lavori, formava le legature dei suoi libri sacri col cuojo splendidamente ornato. Da questo fatto venne certamente l'idea di decorare con dorature e colori le legature italiane, e ne derivarono le stupende francesi. Al cuojo impresso semplicemente a freddo si incominciarono ad aggiungere gli ornamenti impressi a caldo, e dorati; le forme divennero più eleganti coll'uso dei *piccoli ferri* o punzoni combinati insieme con molta cura.

D'allora il cuojo venne ricoperto di stemmi, di imprese, ai quali si aggiunse bene spesso l'opera del pittore. Dai modelli che Aldo Manuzio e i suoi contemporanei italiani aveano creato, Giovanni Grolier bibliofilo francese fece lavorare stupende legature che sono ricercatissime dai raccoglitori.

Col succedersi degli anni il gusto va progredendo riguardo alla ricchezza di decorazioni policrome. Quella imitazione continua dell'Oriente giova a perfezionare i sistemi della legatura, e il cuojo colorato in nero, si fa bollire, si ammolisce e si modella a ferro caldo a guisa di un bassissimo rilievo, lasciando il fondo punteggiato e dando poi all'insieme una lucidatura con particolari vernici o albume. Questo sistema viene applicato anco ai cofanetti, agli astucci, alle targhe, alle polveriere, alle guaine di spade, ad una quantità di oggetti, i quali sono vere opere d'arte.

La legatura del libro a modo dei cuoj dorati va pren-

dendo un aspetto più singolare e pittoresco col progredire del secolo XVI. Il cuojo inumidito si comprime con matrici speciali o si modella a rilievi geometrici, così da formare quasi la riproduzione di un soffitto a cassettoni. In questo caso la superficie del cuojo preparata a gesso, si lisciava e si bruniva, poi si dipingeva a colori vivissimi di lacca, e di verde, sui quali si tracciavano in fine fiorellini e meandri di stile orientale. Così spiccato è anzi in queste opere il carattere delle produzioni d'Oriente, che si potrebbe ritenere quella regione essere stata la prima produttrice di tanto gentili e squisiti modelli d'arte.

Il sistema della impressione si modifica anch'esso col procedere del tempo. Il cuojo qualche volta serve soltanto al dorso del libro, o diligentemente intagliato, a formare i rilievi dei cassettoni, collocandolo sopra un fondo di madreperla.

Questo lavoro vien detto propriamente *alla veneziana*, poichè in Venezia fu usata continuamente nel secolo XVI a rivestire i documenti più importanti della Repubblica, e gli Statuti delle sue corporazioni artistiche o religiose.

Tali legature debbono ascriversi ad un periodo d'arte assai splendido in cui si perfeziona altro genere di legatura, quello a piccoli ferri, il quale, sorto al declinare del secolo decimoquinto, avea acquistato grande nominanza in Italia e in Francia nella prima metà del decimosesto. Il cuojo proveniente per la massima parte dall'Oriente, preparato con varie tinture, si

distendeva con molta cura sulla tavoletta di legno o di cartone, e i piccoli punzoni di ferro riproducenti mille e mille motivi di ornamentazione si imprimevano nel cuojo, avendo cura di applicarvi la foglia d'oro affinchè distribuita nei cavi dell'impressione riuscisse quasi un'opera di orafo. Spesso si applicavano striscie e pezzetti di cuojo colorato le quali si modellavano a foggie diverse, dando all'opera tutta l'apparenza di una lastra smaltata.

In questi lavori che si mantengono caratteristici anco nei primi anni del secolo decimosettimo, si riproducono le linee ardite, le volute e i cartocci dello stile barocco, i quali conducono in breve ad una decadenza dell'arte nobilissima del legatore, che soltanto negli albori del settecento, sotto i regni di Luigi XIV e XV parve per un istante ridestarsi e ritentare gli antichi cimenti.

E. NANI.



Fig. 142. Legatura di libro, sec. XV.

(\*) Le tavole e i dettagli che illustrano questo articolo riproducono alcune legature esistenti nella R. Biblioteca di S. Marco e nel Museo Civico di Venezia. Al numero 37 si ha un esemplare di lavoro in cuojo bollito e inciso dei primi anni del secolo XVI, al 38 il tipo delle legature alla veneziana. I dettagli 25<sup>a</sup> e 25<sup>b</sup> invece sono tratti da esemplari dei secoli XV e XVI ai quali appartengono pure le borchie disegnate a contorni.





XXXVI.

## UN INGINOCCHIATOJO DEL SECOLO XVIII.

— v. Fig. 143 —



Fig. 143.

L'arte industriale del secolo decimotavo segna l'abbandono assoluto delle forme severe usate nelle epoche anteriori, e nella ricchezza delle decorazioni rivela un gusto nuovo ed originale, che non ha riscontri nella storia.

Tale fu l'epoca di Luigi XV e quelle che prendono il nome dei Re francesi che lo seguirono. I mobili d'allora assunsero un'impronta speciale, ed obbedirono alle nuove esigenze della moda,

rendendosi più adatti e più convenienti agli usi pei quali doveano servire.

L'inginocchiatojo (*prie-Dieu* francese) subì ancor esso queste variazioni recate dall'ingentilirsi del costume. Fu di costruzione assai semplice nel medioevo, giacchè gli esemplari di esso ancora rimastici sono privi della parte destinata a posare le ginocchia, surrogata da cuscini.

Solo gli stalli dei cori, anco se appartengono al primo periodo ogivale, presentano un gradino fisso o mobile che prelude ai più recenti e più perfezionati mobili di questo genere lavorati nel secolo decimosettimo.

Importante esempio dell'applicazione del gradino o piano è l'inginocchiatojo, il quale dicesi appartenuto a Francesco Morosini, Doge di Venezia negli ultimi anni del secolo decimosettimo. È ancora conservato nella collezione della famiglia Morosini-Gatterburg, dagli eredi della quale non abbiamo ancora potuto ottenere il permesso di pubblicarlo. Ma la forma istessa, modificata nello stile dell'epoca, si riproduce un esemplare importante di questo genere già esistente in Venezia, e che ci venne gentilmente comunicato dal prof. G. Landi. Il mobile intagliato in legno e dorato è composto di due angioletti alati, i quali sostengono il piano superiore dell'inginocchiatojo. Nel campo interno è scolpita una cornice ornata di cartocci e fiori disposti con molto garbo, la quale racchiude emblemi sacri che hanno relazione colla preghiera. È questo un pensiero gentile che ci ricorda un'arte e un concetto di altri tempi, ed aspirazioni diverse da quelle che doveano dominare nella mente dell'effeminato cavaliere, o della dama incipriata, ai quali il mobile era destinato. Le figurine degli angioletti finiscono in un piano, il quale si appoggia alla parte inferiore del mobile, sostenuta pur essa da quattro piedi elegantissimi, arricciati e riccamente ornati.

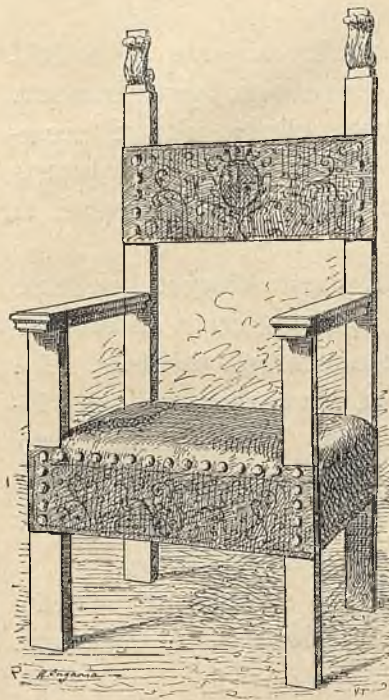
Nulla di più grazioso possiamo porre a confronto di questo mobile, il quale riunisce in se stesso qualità artistiche speciali, e degne di essere studiate nella costruzione dei mobili moderni.

F. ALBERTI.

XXXVII.

## DECORAZIONI IN CUOJO

— vedi Dettaglio 26, e 26, —



Il prof. A. Tartarini di Bologna, dotto ed appassionato cultore dell'arte, volle cortesemente affidarci alcuni disegni di antichi cuoj decorativi, che riproduciamo in facsimile.

Quei disegni di cuoj appartengono a seggioloni lavorati nei primi anni del secolo decimosettimo. Gli originali sono decorati a fregi in bassissimo rilievo, ottenuti col mezzo di pressione da una piastra o matrice apposita.

Il carattere degli ornamenti accusa, non v'ha dubbio le pesantezze e il barocco del seicento, ma in compenso dimostra come la decorazione, anco sotto questo aspetto fosse veramente originale e imma-

ginosa se bene cresciuta in un secolo certamente contrario al progresso dell'arte.

Come si sa, il cuojo impresso è derivazione dell'Oriente. In antico l'Italia era tributaria a quelle regioni per molta parte dei prodotti industriali. Fu al declinare del secolo decimoquinto che l'arte di lavorarlo venne diffusa anco fra di noi, e famose divennero le fabbriche italiane di cuoj destinati a ricoprire le pareti delle dimore patrizie. Il cuojo inumidito si dorava, si argentava e si dipingeva a varj colori, sottoponendolo in fine ad una forte pressione.

Spesso il cuojo destinato ai mobili si preparava con altri sistemi, dai quali risultava il medesimo effetto. Si hanno cuoj impressi a martello, a riporti policromi o con ornamenti dorati simili all'ageminatura. Secondo l'Havard, autore del *Dictionnaire de l'ameublement*, il cuojo detto *martellato* si puliva col mezzo di un martello, e si imprimeva con punzoni a rilievo. Il cuojo a riporti policromi o ageminato si incrostava con piccoli pezzetti di metallo lucido, oppure con frammenti di cuojo.

Gli inventarj del secolo XV al XVII fanno sovente menzione dei seggioloni coperti di cuojo policromo, guerniti di borchie in metallo dorato, di lunghe frangie in seta, o tratte dal medesimo cuojo ritagliato a guisa di merletto, i quali decoravano le stanze degli antichi, accompagnandosi al ricco mobilio e alle preziose tappezzerie.

U.





XXXVIII.

## DISEGNI INDUSTRIALI

DI LEONARDO DA VINCI

— vedi Figura 145 —

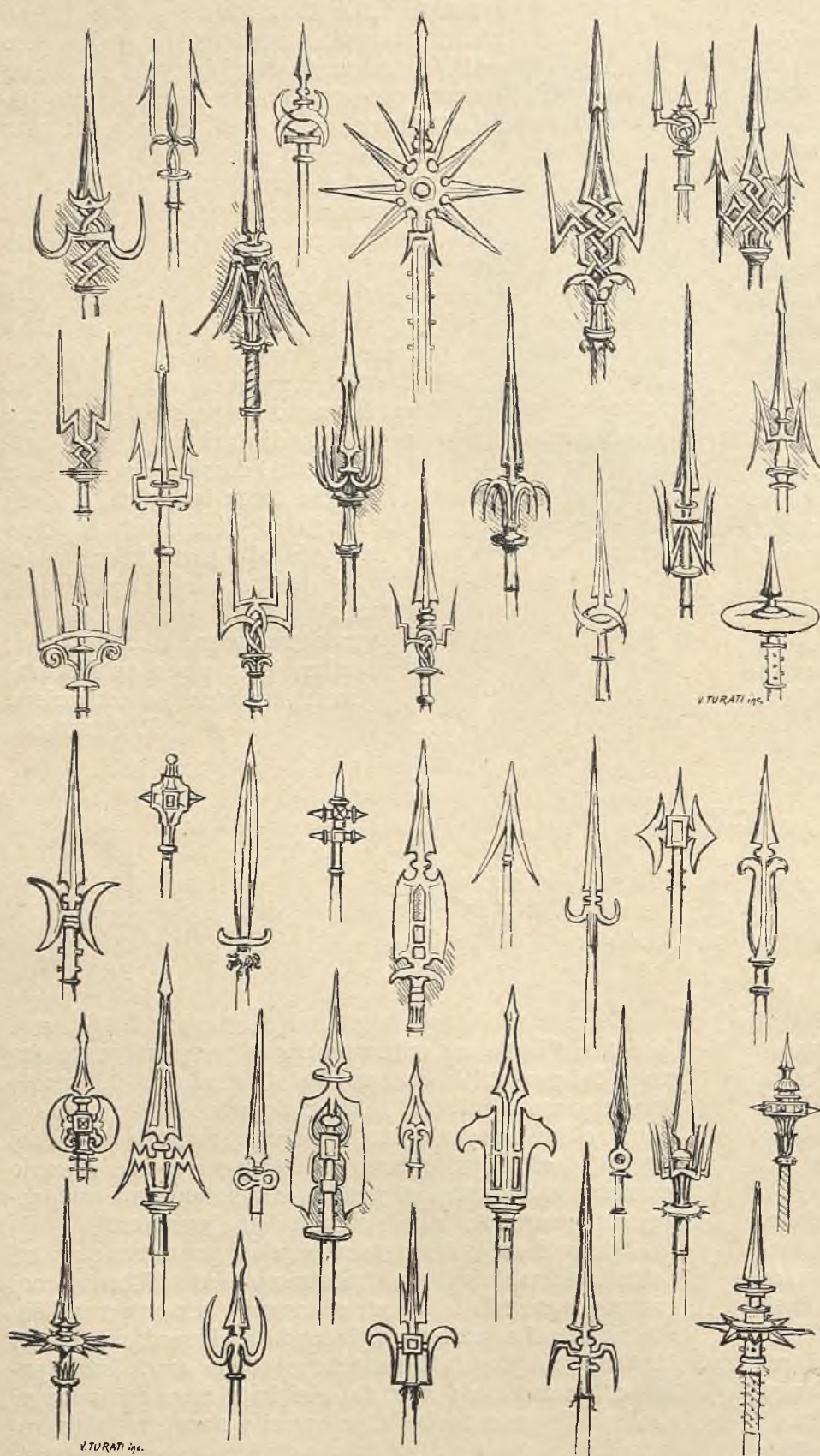


Fig. 145.

In quelle quattro carte si trovano disegni di armi in asta, i quali possono rendere un grande servizio agli artefici moderni, potendosi applicare alla costruzione di lance o punte da standardi, da orifiamme o bandiere, o a decorazione di cancellate in ferro.

L'ingegno acuto e profondo di Leonardo si dimostra in eguale misura tanto nella pratica della grande arte, quanto nello studio delle arti minori. I suoi libri di disegni custoditi gelosamente nei Musei e nelle Biblioteche ci spiegano come il famoso pittore tenesse conto di tutto ciò che con l'arte industriale ha rapporto e forma si può dire un complemento alla pittura.

E noto che Leonardo decorò certe rotelle con dipinti ammiratissimi dai contemporanei, e che applicò le vaste sue cognizioni nel comporre una lira d'argento foggia leggiadramente a testa di cavallo.

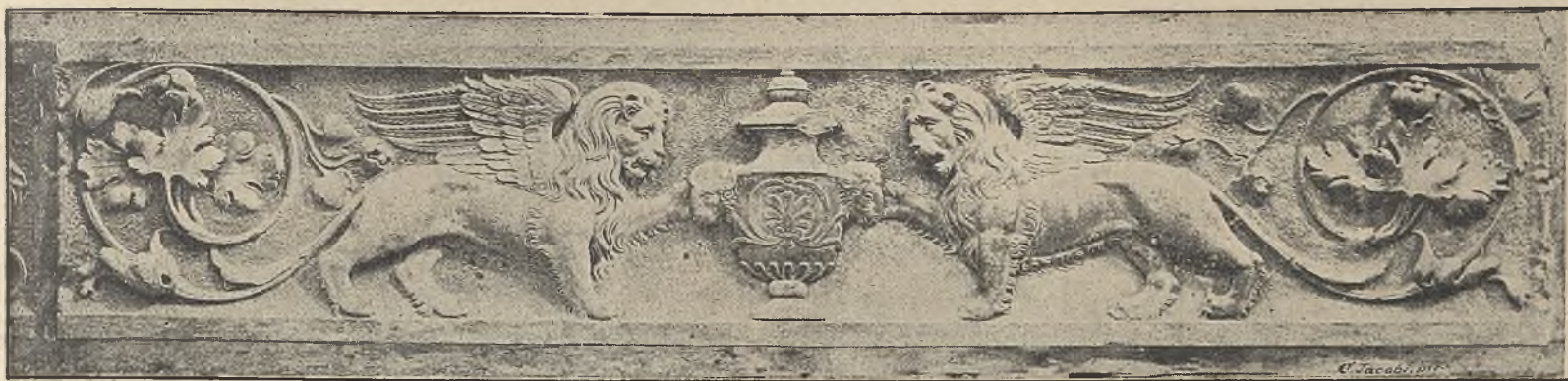
La ricerca di Leonardo viene determinata dal fatto che gli artisti del suo tempo sentivano il bisogno di studiare tutto ciò che ha riferimento con l'arte industriale. Non è ignoto che Francesco Francia pittore esercitò l'arte dell'oreficeria lodatissimo e famoso ai suoi tempi, al pari nel conio delle medaglie e nei nielli, nei quali si riproduce tutta la purezza del disegno e delle sue gentili composizioni; nè si può dimenticare un altro grande artista, il Cellini, resosi eccellente tanto nella scultura quanto negli inarrivabili suoi prodotti di oreficeria, specie nei vasellami, nelle legature, nelle armi, e in altre opere di pregio indiscutibile.

Tutti insomma i migliori artefici del secolo XVI contribuirono con le loro valide forze al progresso delle industrie.

Un disegno di Leonardo esistente nelle RR. Gallerie di Venezia ci offre una serie svariata di forme d'armi da punta che il pittore certamente ideò, e che gli armajuoli del suo tempo riprodussero, modificandone in qualche parte la linea.

Ma più importanti di questo disegno per l'arte industriale ci sembrano quattro carte di un manoscritto dello stesso Leonardo già esistente nella collezione Ashburnham, ed ora conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi. Questo manoscritto venne recentemente pubblicato dal Ravaisson-Mollien nella sua grande opera: *Les Manuscrits de Leonard de Vinci* (Parigi, Quantin, 1891).





XXXIX.

## STUCCHI

NEL MUSEO DELLE TERME DIOCLEZIANE



cavandosi nel 1879 in una striscia di terreno compresa nel Giardino della Farnesina presso il Tevere, furono scoperti gli avanzi di due edificj appartenenti al primo secolo dell' impero romano.

Questo rinvenimento, che deve annoverarsi fra i più singolari degli ultimi tempi, fornì un materiale per la storia dell' arte, e fornì occasione a varie pubblicazioni, le quali trovansi comprese nelle riviste archeologiche, e perciò non facilmente accessibili ai cultori dell' arte industriale.

Notevolissima fu la scoperta di uno stanzino con dipinti nelle pareti, di stile arcaico, a figure contornate in campo bianco, rappresentanti la nascita di Bacco. La volta dello stanzino, a sesto ribassato, era ornata di stucchi dello stile più perfetto, vale a dire del primo secolo imperiale.

La casa rinvenuta dovette appartenere ad una cospicua famiglia dell' ordine patrizio. Gli stucchi, dei quali imprendiamo la riproduzione e che saranno illustrati nel prossimo numero di questo periodico dal chiariss. prof. Luigi Borsari, presentano scene bacchiche, incorniciate da fregi ed ornamenti, da animali fantastici, e da figurine femminili in attitudini diverse, modellate con molto sapore e con quella semplicità che è propria di quell' età che precede le glorie dell' arte di Augusto.

D.





## L'ARTE NEI TESSUTI DEI SECOLI XIV, XV E XVI.

— v. Tav. 43 44 e Dettaglio 27a, 27b, 27c —

L'arte italiana del medio evo, quest'arte che precede il rinascimento, in niuna delle sue manifestazioni riuscì tanto perfetta quanto nella fabbricazione dei prodotti tessili. Ogni frammento di tessuto è infatti un capolavoro, ogni motivo di ornamentazione può dar campo a numerose ed importanti applicazioni.



Fig. 146. Tessuto del sec. XV — Collezione privata Guggenheim

È inutile il fare qui la storia dei tessuti, ma non possiamo far a meno di accennare alla importanza che essi ebbero nell'arte, principalmente dopo la caduta dell'impero romano.

Infatti a partire da quest'epoca la fabbricazione dei tessuti artistici si concentra in Oriente, che diviene per lungo tempo l'emporio del commercio tessile. La Siria, la Fenicia e la Persia raccoglievano il materiale prodotto da ogni parte d'Oriente e lo fornivano all'Occidente incivilito. Solo



Fig. 147. Tessuto del sec. XV -- Michele Lambertini — R.R. Gallerie di Venezia.

per altro nel secolo sesto avvenne che, al ritorno di certi monaci, i quali aveano visitata la Cina, Giustiniano, avuto sentore che essi potessero dar notizia intorno alla cultura del filugello, li rinviò al celeste impero, coll'incarico di raccogliere la semente dei preziosi animalletti.



Fig. 148. Sec. XV. Da Michele Lambertini — R.R. Gallerie di Venezia.

Quei monaci, secondo che si narra, recarono in Grecia le uova famose, e la cultura del filugello fu per conseguenza introdotta in quella regione prima che nelle altre d'Europa. A Costantinopoli e nel Peloponneso specialmente la produzione della seta divenne bentosto sorgente di nuove ricchezze e di nuove glorie artistiche.

I tessuti orientali dei bassi tempi furono la base e la norma di tutta la fabbricazione che ben più tardi si estese al resto di Occidente. Le frequenti citazioni degli storici sacri e profani ci informano sul vario sistema di ornamenti usato in quei tessuti, dai quali conviene iniziare il nostro studio, anco se debbasi giudicare della loro decorazione dai soli dipinti o dai mosaici, dacchè non è possibile di farci un'idea esatta sulle materie prime o sui processi di lavorazione.

Accenneremo per sommi capi ai motivi ornamentali che indubbiamente doveano decorare quei tessuti.

Principali furono le figure geometriche, il triangolo, il rettangolo, il circolo, derivazione di forme più antiche, i quali diedero a lor volta origine ad altre più complesse, frammiste ad animali, a fiori, a mostri fantastici. Degli animali si notano specialmente i leoni, i grifi, le aquile ed altri volatili, dei vegetali il melograno, la rosa, l'arancio, la palma, il trifoglio. Spesso fra gli ornamenti appariscono iscrizioni in caratteri orientali, che si riproducono pure nei tessuti lavorati in Sicilia al tempo di Re Ruggiero, il quale probabilmente per effetto delle guerre coi greci poté riunire in Palermo buon numero di tessitori tebani e corinti, o, secondo alcuni scrittori, si giovò dell'opera di artefici arabi già stabiliti in Sicilia.

Quelle stoffe greche, arabe o sicule furono per lungo tempo oggetto di un commercio assai vasto e floridissimo. Le altre regioni italiane però incominciarono ben presto ad introdurre la fabbricazione di tessuti, gli esemplari dei quali, se pure sono giunti fino a noi, difficilmente possono distinguersi dagli altri importati.

Lucca, Pisa, Venezia, Firenze, ebbero nel medio evo speciali lavorazioni di tessuti serici, le quali si resero in progresso di tempo celebratissime.

I dipinti dei nostri maestri più famosi, da Giotto a Gentile da Fabriano, di Lorenzo veneziano, del Boccacino, del Diana, ci rappresentano la Vergine e i Santi vestiti di stoffe meravigliose le quali forniscono un materiale ricchissimo per la storia dell'ornamento. Di alcune si riproducono in questo numero i motivi principali di decorazione (1).



Fig. 149. Da Michele Lambertini — R.R. Gallerie di Venezia.

(1) Nelle tavole 43 e 44 trovansi varj esemplari di tessuti sfilati in parte per farne osservare la trama e l'introduzione dell'oro filato, a striscie



Nel secolo decimoquarto l'arte si perfeziona, e il velluto apparisce in tutto il suo splendore. I figli degli italiani, i quali aveano stabilito depositi commerciali in Grecia, a Trebisonda, in Siria, in Armenia e in Egitto, a mano a mano che l'influenza europea andava cessando in Oriente, recavano in patria il buon gusto e le tradizioni artistiche di quei luoghi.



Fig. 150 Da un dipinto di Michele Lambertini. — R.R. Gallerie di Venezia.

I modelli orientali per conseguenza furono usati lungamente dai nostri tessitori; ma ben presto artisti di qualche valore fornirono i disegni, nei quali gradatamente all'elemento orientale si andarono aggiungendo particolari che caratterizzano la fabbricazione occidentale. Lo stile gotico che era usato nella costruzione degli edificj, esercita in breve la sua influenza sulle produzioni artistiche. I più importanti tessuti del secolo decimoquarto sono ornati di linee e di nodi gotici accoppiati alla curva araba. Le linee geometriche a scacchi, ad ottagoni, a rombi si avvicinano al melograno, alle palmette, alle rose, ai trifogli, alle quali, come anche al colore, si annetteva un linguaggio simbolico.

Ognuno sa quale importanza avesse il colore nel simbolismo dei tempi andati. Mentre esso serviva a render più appariscente l'opera uscita dalla mano dell'uomo, doveva in pari tempo esprimerne gli intimi sensi e i misteri religiosi.



Fig. 151. Da un dipinto di Vitale da Bologna, sec. XV — S. Martino in Bologna.



Fig. 152. Da un dipinto di Pietro Lianoris, sec. XV — S. Francesco di Bologna.

Verde è il fior di speme,

cantava il Tasso; l'Ariosto a sua volta descrive le passioni dei giostratori:

Chi con colori accompagnati ad arte,  
Letizia o doglia alla sua donna mostra:  
Chi nel cimier, chi nel dipinto scudo  
Disegna amor, se l'ha benigno o crudo.

e a lamelle, o arricciato. La tav. 44 è costituita interamente da motivi ornamentali tratti dai dipinti di Lorenzo veneziano (3, 4, 6), del Moranzone (5), e del Diana. Tre frammenti di varie stoffe, in velluto (7), in broccato (8), ed un *zelani* (9), i due primi del secolo XV, l'altro del XVI, sono riprodotti dagli originali conservati nella ricca collezione privata del Cav. Michelangelo Guggenheim, il quale volle concedercene gentilmente la copia.

Le tavole dei dettagli, hanno facsimili di tessuti dei secoli XV e XVI, dai dipinti conservati nelle R.R. Gallerie di Venezia.

Il Menestrier si diffonde a parlarci delle varie espressioni del colore nell'amore e nel romanzo cavalleresco, espressioni che trovano riscontro anco nel simbolismo ecclesiastico. L'*azzurro* segnava l'amore per le cose celestiali, il *violetto* il dolore, la tristezza, la penitenza, il martirio; il *verde* la speranza, la vittoria, la castità e spesso le nequizie di Satana; il *giallo* le ricchezze spirituali, la nobiltà dell'amore; lo *scarlatto* il martirio, il fervore, la scienza, la fierezza, la crudeltà; il *nero* la morte, la tristezza, il dolore, l'inferno.

I colori più vivaci e smaglianti delle vesti erano quasi un complemento della vita artistica nei bei tempi passati, quando chiese e palazzi andavano adorni di marmi preziosi, di dorature e di pitture policrome. E troviamo



Fig. 153. Da Michele Lambertini — R.R. Gallerie di Venezia.

giustificato se nel 1348, essendo Venezia infestata da una terribile epidemia, visto che una infinità di persone andava vestita a lutto recando afflizione agli abitanti, il Governo deliberava che niuno ardisse di portare panni neri o di colore oscuro sotto pena di dieci lire.

In quell'età di gioje e tripudj si annetteva ben a ragione un'importanza singolare alla tintura dei tessuti serici. In molte città d'Italia i maestri tintori doveano obbedire a regolamenti speciali emanati dai varj Governi, e si invigilava scrupolosamente alla perfetta composizione dei colori. Pel nero si usava la noce di galla, il vetriuolo, la limatura di ferro — pel granato la grana di Barberia, di Corinto, di Valenza, di Provenza, e più tardi il legno del Brasile — per l'azzurro o turchino l'indaco, l'azzurro di Prussia — pel verde l'erba bolognese detta *gualda* — pel rosato la robbia e il verzino — pel giallo l'erba *giulietta* e lo *squodano* — pel chermisi o scarlatto il chermisi appositamente preparato nelle Marche, a Ragusi e in Levante.



Fig. 154. Ignoto, sec. XVI — Museo Civico di Venezia.

Per la preparazione del chermisi, vermiglio o scarlatto (da *ysquerlat*, saraceno) si avevano segreti speciali; i veneziani avevano circondato di mistero quel processo, inventando favole di spettri, di uomini giganteschi posti ad invigilare i luoghi nei quali si apprestava il colore famoso anco in Oriente.

L'oro ha pure principale importanza nella decorazione dei tessuti, e la sua presenza si riscontra nei più vetusti esemplari dell'arte. Filato, stirato a liste o lamelle, o incannellato, si accoppiava maestrevolmente alla seta, formando un tutto armonico e di ricchezza insuperata. Dapprima si traeva dalla Persia; altro oro eccellente e di uso generale citato di sovente negli antichi inventarj, era quello di Cipro, ma in alcune città italiane vi avevano maestri e maestresse, i quali lavoravano in mazzette l'oro filato ad usanza





d'Oriente. Le falsificazioni di questo prodotto ricercatissimo vennero però in breve a turbare il commercio, e in Germania, specie a Colonia, si preparava un oro contraffatto, del quale i regolamenti dell'arte proibivano severamente l'uso.

L'oro impiegato nella tessitura delle stoffe non era composto di metallo puro, ma semplicemente di una lamella d'argento, dorata con istraordinaria abilità. L'oro di



Fig. 155. Velluto broccato, sec. XV  
— Collezione Castellani di Roma.

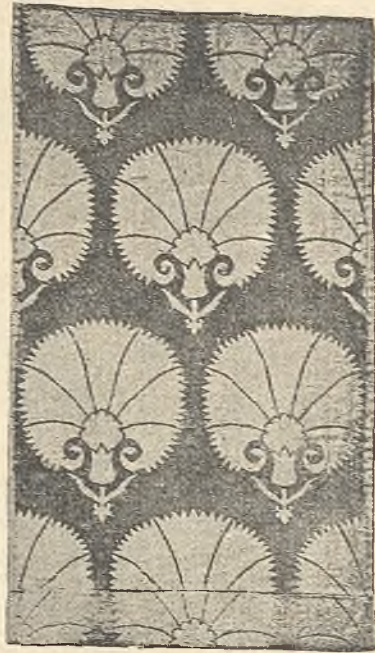


Fig. 156. Velluto broccato, sec. XV  
— Collezione Castellani di Roma.

Colonia era probabilmente composto di fili di carta o pergamena dorata, che per la loro lucentezza potevano eguagliare il metallo, sistema usato fino dai tempi antichi nelle più lontane regioni dell'Asia.

La seta, materia principale impiegata nel lavoro dei tessuti, dovea secondo i regolamenti essere sempre pura e di vero filugello. Nel secolo decimoquinto si ritraeva in gran parte dell'Oriente o della Spagna, più di rado proveniva da coltivazione propria del luogo. In commercio acquistava nomi speciali a seconda della sua origine, e i documenti tengono memoria delle denominazioni sotto le quali era posta in commercio. Si dissero le sete a seconda del luogo di origine o per la loro qualità *Spagnuole, di Almeria, stravaï, leggi, leggi bente, da Stion, ciattiche, talani, catangi, catenzane, crespoline, didon, di granelli, calabresi,*



Fig. 157. Soprariccio, sec. XV — Collezione privata Guggenheim.

*da Messina, da Modigliana, degli Abruzzi, della Marca, di Fiumalbo, di Bologna, di Modena.*

Speciali operaj cuocevano la seta, che passava poi nelle mani del tessitore, il quale apprestavasi a comporre i tessuti stupendi formanti oggidì l'ammirazione di ogni animo colto e gentile.

Anco per l'impiego della seta i varj governi delle città

italiane aveano stabilito leggi speciali, e si vietava assolutamente di mescolarvi lana o bambagia che avrebbero diminuito certamente il valore e la durata dei tessuti.

Quando alle stoffe piane si aggiunse la fabbricazione del velluto, i magistrati presero disposizioni affinché questo prodotto che non ha rivali nella storia dell'arte riuscisse pregevole sotto ogni aspetto. Il pelo del velluto dovea essere doppio e ritorto, le *legature* non minori di quattrocento fili. I pettini di canna, che ora vennero surrogati da quelli di acciaio, si prescrivevano di tre fili per dente e più allo scopo di ottenere un tessuto solido e completo.

Riguardo alla tecnica usata nella fabbricazione dei tessuti veneziani, ci paiono degne di essere riportate le notizie che il compianto Comm. Cecchetti ne scrisse in un suo pregiato lavoro intorno alle vesti dei veneziani:

« S' incontra negli antichi inventari *panno di 100*, o di altro numero, di *portade*; e nel capitolare la voce *legatura*. È probabile che entrambe partano da un eguale concetto. *Portata* è una frazione della quantità di fili longitudinali di una stoffa; il numero maggiore o minore delle *portate* dà la *densità* dell'ordito. I fili trasversali poi, cioè quelli che corrono nel verso della larghezza, non diconsi propriamente fili, ma bensì *trame*. La *portata* odierna consta di 80 fili per la seta, 40 pel cotone, pel lino ecc. Nel Trentino è abituale il computo delle centinaia, anziché delle portate; quindi, per indicare che alla confezione di un velluto è necessario un pettine capace di 1200, 1400 fili di *pelo*, si dice che esso deve essere in *dodici-cento*, *quattordici-cento* ecc.; e per identificare la pesantezza di un velluto, usasi appunto il modo di dire: un velluto in *dodici-cento*, in *quattordici-cento* ecc.; ma

nelle operazioni di ordimento anche colà è conservata la voce *portata* per indicare il complesso di 80 fili. Prescrivendo il numero dei fili nel verso dell'altezza (cioè quelli longitudinali che intercedono fra una *cimossa* e l'altra) si stabiliva la densità dell'ordito di una stoffa; fra la quale e quella delle *trame*, ci deve essere un determinato rapporto, a seconda del *genere* che si vuol produrre. I modi dell'intreccio fra l'orditura e il *tessimento*, o trama, costituiscono la prima base di un *tipo*; la densità, la seconda. La qualità è costituita principalmente dall'armonia dei rapporti fra l'ordito e la *trama*.



Fig. 159. Velluto impresso, sec. XV  
— Collezione del Palazzo Ducale di Venezia.

La Repubblica Veneta, approvando il capitolare dei tessitori, prescriveva, per così dire, il *tipo* di una stoffa, cosa allora più facile, poichè i filati non passavano, come ai dì nostri, per la variabilissima scala dei *titoli* o numeri. Però se in oggi non sono prescritti dalle leggi, l'abitudine inveterata richiede costantemente certi *tipi*, ed è tanto potente, da prescrivere perfino il colore



Fig. 158. Zetani vellutato, sec. XV  
— Collezione del Palazzo Ducale di Venezia.



nelle cimosse, le quali del resto anche anticamente provavano la legittimità della stoffa.

Supposto ragionevolmente, che il braccio antico fosse eguale al moderno, la legatura doveva rispondere presumibilmente a 480 fili per la seta, 160 per gli altri filati.

Dice il capitolare che la stoffa di seta non deve aver meno di 25 legature, ed esser larga 2 braccia; il tessuto di aze 30 legature e larghezza di 3 braccia; dunque:

aze, fili  $160 \times \text{legat. } 30 = \text{fili } 4800$ ; alt. cm.  $192 = \text{fili } 25 \text{ al cm.}$   
seta, »  $480 \times \text{ » } 24 = \text{ » } 12000$ : » »  $136 = \text{ » } 88,23 \text{ id.}$



Fig. 160. Zetani vellutato, sec. XVI — Museo Civico di Venezia.

Ed ecco come anticamente eseguivasi (e nelle campagne si fa anche adesso) l'operazione dell'ordire od apparecchiare i fili longitudinali di una stoffa, perchè avessero tutti una medesima lunghezza. Svolgendo il filo da rocchetti giranti, lo si fermava al primo piuolo infisso in una delle due staggie a piuoli equidistanti, che formavano l'orditoio; indi gli si faceva descrivere una linea spezzata, ad angoli molto acuti, andando e venendo da una all'altra staggia, sicchè il vertice di ogni angolo era rappresentato da uno dei piuoli, e così fino ad aver raggiunto l'ultimo in basso, girando il quale si compieva la stessa operazione procedendo a ritroso; e via via sovrapponendo fili a fili, sino a raggiungere la quantità richiesta per la confezione della stoffa. Ma per sollecitudine si svolgevano ad un tempo i fili da 20 a 40 rocchetti, e dovevansi quindi guidare colla mano. Al di d'oggi v'ha un grande cilindro girante, attorno al quale i fili si dispongono a spira, guidati nella loro discesa e salita mediante un congegno automatico semplicissimo; ma vi sono ancora 20 o 40 rocchetti che si svolgono ad un tempo. I 20 o 40 fili, nella loro discesa, formano la *mezzetta*; tornando la duplicano e fanno la *portata*; tante *portate* fanno l'*ordimento*.

Applicata al lavoro antico, la *portata* dà questa proporzione:  
lino, portate da fili  $40 \times 4 = 160$  (leg.);  
seta, » » »  $80 \times 8 = 480$  ( » ).

L'etimologia della parola *legatura* potrebbe esser questa. Al basso dell'orditoio vi hanno due piuoli sopra una sola linea. La *mezzetta*, quando ha finito la discesa, passa sopra al primo piuolo, gira il secondo dal sotto in su, e ripassa sotto al primo per risalire, formando così un X chiuso al basso. L'orditrice dovendo contare le *portate*, usa passare un cordoncino ogni 10 o più di esse, al punto d'intersecazione dell'X, onde non isbagliare, e non dover contare dalla prima, ogni volta che le sorge il dubbio sul loro numero. Da questo forse (cioè dal passare il cordoncino ogni quattro o sei portate al piede dell'ordimento) può esser derivata la voce *legatura*.

Il *pettine*, dice il capitolare, per un lavoro di seta da 25 a 30 legature, debba aver 3 fili per dente o più. Un tempo i pettini erano fatti con listerelle di canna, ridotte fine quasi come le odierne laminette di finissimo acciaio, che hanno

perfino 40 a 45 denti al centimetro. Adoperando per le stoffe, siano pure di seta, un pettine che abbia più di 32 o 34 denti al centimetro, si danneggiano assai i fili, che debbono subire uno sfregamento considerevole e dannoso perchè snervante, che solleva la peluria, togliendo lucentezza al filo, quindi alla stoffa. Se queste ipotesi sono ben fondate, per ogni centimetro delle stoffe antiche v'erano forse 87 a 90 fili, i quali passati 3 per dente, davano 29 a 30 denti al centimetro che è il massimo in un pettine di canna; onde la limitazione imposta era savia.



Fig. 162. Alto e basso, sec. XVI — Collezione privata Guggenheim.

Si accenna a frodi: di tessere una materia scadente invece della buona: « non vi si faccia (nel tessuto) alcuna verga di strozi ». *Verga* equivale a *riga* o *fascia*. Se infatti nel tessere si adopera una trama sporca, a tratti od a tinte ineguali, od una trama ora fina ora grossa, il tessuto nel primo caso presenta venature di tinta diversa; nel secondo, fasce dipendenti dalla diversa grossezza che viene ad avere il tessuto; e la stoffa, in ambi i casi, dicesi *vergata*, o, con francesismo, *barrata*. L'ineguaglianza del tessuto può dipendere anche dalla diversa battuta applicata alla *trama*, onde essa risulta, ora fitta, ora rada. E le stoffe antiche a righe, si denominavano anche *vergate*, sia che le righe corressero nel senso della trama, da *cimossa* a *cimossa*, sia in quello della lunghezza o dell'ordito.

Prescrive il capitolare che: chiunque dovrà metter a telaio una stoffa di tutta seta alta 3 braccia (essendo la prescrizione generale di sole due) userà un pettine apposito, o in difetto di esso, uno da aze (*naturalmente il più fitto possibile*), e metterà tanti fili per dente, sicchè in ogni centimetro vi siano almeno i fili prescritti come termine minimo nelle stoffe di seta, (*25 legature su due braccia*). Vi saranno adunque non meno di 37 legature e mezza, su tre braccia di altezza. O a dir più breve la prescrizione in massima era questa: qualunque sia l'altezza della stoffa che volete porre al telaio, non mettete mai meno di *tanti* fili per centimetro, se l'ordito è di seta; *di tanti* se di lino; affinchè non resti pregiudicata la densità del tessuto. »

Il velluto piano, tessuto da annoverarsi fra i più perfetti e singolari, ebbe nel secolo decimoquinto la parte maggiore nell'abbigliamento della persona. Maniche di velluto si aggiungono alle toghe dai lunghi strascichi ricoperte di vaj; le tuniche, i guarnelli, le giubbe, le vesti ecclesiastiche, i particolari più leggeri dell'abbigliamento, come le cuffie e le borse, sono ricchi di velluti trapunti o tessuti d'oro e d'ar-



Fig. 163. Bordo di tessuto, sec. XVI. — Da Benedetto Diana R.R. Gallerie di Venezia.





gento, di stemmi ed imprese a rilievo. L'Italia ricercava alla Francia le sue foggie di vestiti, che aveano abbandonato totalmente ogni ricordo delle età più barbare.

Le pompe civili ed ecclesiastiche contribuivano ad accrescere il lusso e la frenesia del colore. Il velluto controtagliato, con ornamenti a rilievo su fondo di raso o d'oro, oppure coi rilievi in oro arricciato, specialità dapprima dei popoli d'Oriente, dei Pisani, dei Genovesi e dei Lucchesi, diviene in progresso di tempo un prodotto comune alle fabbriche italiane; i *zetani* o *zetanini* presentavano una specie di bassorilievo su fondo uniforme, e il pelo si tagliava a piani, affine di rendere un certo spessore e il chiaroscuro all'insieme. Poteasi ben dire che il velluto riuniva allora in se stesso gli artificj della scultura e della pittura, perocchè tanto i piani quanto il colore davano a questo prodotto l'idea di un'opera scolpita con decorazioni policrome.

Un documento del secolo decimoquinto ci dà l'indicazione delle varie denominazioni dei tessuti artistici in quell'età gloriosa: cioè gli *alti* e *bassi*, i *zetani*, i *velluti chermisi*, *paonazzi di chermisi*, *colorati e neri*. A questi si aggiungono i *damaschi*, i *damaschini* i *broccati*, i *rasi*, i *taffetà*, i *baldacchini*, i *cambellotti*, le *saje* gli *ormesini* e una infinita varietà di tessuti, dei quali non ci è dato in gran parte di riconoscere le qualità, d'onde l'incertezza nel classificare gli esemplari che ci sono rimasti, tanto originali, quanto rappresentati nei dipinti contemporanei.

Il bel quattrocento colle sue forme svariate tramandò al cinquecento la linea gotica che decora le stoffe, principalissima ancora quando il rinascimento e le rivoluzioni spirituali del secolo decimosesto aveano scossa l'arte, dandole un forte e potente impulso e schiudendo nuove vie alla fantasia vasta e imaginosa del tessitore italiano.

URBANI DE GHELTOF.



Fig. 164. Zetani sec. XVI — Raccolta Urbani.





Fig. 165.

XLI.

## COFANETTO IN AVORIO

— vedi Fig. 165 —

Al tempo in cui l'arte fattasi bambina volgeva i suoi passi verso nuovi orizzonti, appartiene il cofanetto qui illustrato, che si conserva in una Chiesa dell'Abbruzzo (1).

Simili a questo si hanno altri esemplari non meno importanti, che esistono nel Museo di Bologna, di Cluny, e fra le collezioni particolari, anco in quelle del Basilewski e dei Rotschild a Parigi.

L'origine di questi gentili mobili, destinati a rinchiudere gioielli od altri oggetti preziosi, non è determinata. Certo apparisce che sieno di poco anteriori al secolo X, e sieno stati lavorati in Italia nel periodo dell'influenza bizantina. Qualcuno li vorrebbe, e non a torto, persino di fattura siciliana nel periodo normanno.

La decorazione di questi piccoli monumenti ricorda i vecchi avorj romani destinati al medesimo uso o a ricoprire i libri, e ricorda persino quella di un ambone della Cattedrale di Salerno.

Tutti sono formati con assicelle di legno rivestite di plac-

chette d'osso e d'avorio e incastrate fra striscie ornate da un seguito di anelli inquadrandi rosoni e petali, o un rosone e una testa di profilo alternate. Le teste hanno un carattere affatto particolare. La fronte è sfuggente, la capigliatura crespa accennerebbe alle acconciature del quattrocento, benchè di tanti secoli li precedano.

Altri cofanetti di questo genere furono lavorati in Oriente, e in Ispagna, ma in tal caso le rappresentazioni scolpite variano d'assai. Di rado appariscono le figure umane, e gli ornamenti sono formati principalmente da caratteri arabi o cufici mirabilmente scolpiti ed intrecciati con gusto, infinito che ci prova come anco da semplici elementi si possa comporre un tratto armonico e degno di sincera ammirazione.

Non dimentichiamo di osservare che tanto i cofanetti di derivazione orientale, quanto quelli italiani, dovettero essere dipinti o dorati, producendo in tal modo un effetto ancor più appariscente.

G. BERTOLINI.

(1) Questo cofanetto venne già pubblicato dal Salazaro nella sua opera: *Monumenti dell'Italia meridionale*.





## XLII.

## LA NIELLATURA DEL MARMO (\*)

— vedi Dettaglio 28 —

Certo troppo severamente giudicò il Taine, allorchè scrivendo di Bologna vi deplorava la mancanza dei monumenti che rendono famose Pisa, Siena e Firenze, quasi che in essa non si riscontrassero le manifestazioni più elette dell'arte nei varî periodi del suo splendore.

La critica del Taine in questo caso non reggerebbe alla stregua dei fatti. Niuno, il quale visiti la storica città, può dissimulare un profondo senso di ammirazione per le splendide memorie artistiche ancora rimaste a testimoniare un grande e glorioso passato, che ha riscontro soltanto in quello delle più importanti città italiane.

Le venti cappelle della Chiesa di S. Petronio basterebbero da sole a formare un ricco e vasto materiale per un museo. I dipinti, le invetrate, le cancellate di ogni cappella hanno pregio singolare e tale da fornire argomento a studi del più alto interesse. La cancellata della cappella dei Notari attribuita a Nicolò dell'Arca è una fra le principali, perchè alla fine scultura riunisce la decorazione particolarmente di ogni parte ornamentale. Di questa imprenderà l'illustrazione il valentissimo prof. A. Sezanne in uno dei prossimi numeri.

Notevolissime sono pure le cancellate di marmo e di ferro delle altre cappelle nella medesima chiesa, come quelle dei Baciocchi, degli Amorini e dei Barbazzi.

Di queste cancellate importantissima è quella collocata dinanzi alla cappella dei Macellari, di questa corporazione che probabilmente volle a S. Petronio il suo altare; perchè nella piazza vicina tenne le proprie botteghe dal 1440 al 1505. Decorano questa cappella pregevoli dipinti del Passerotto e del Brizzi. Ma più che tutto richiama l'attenzione dello studioso la cancellata di marmo formata di colonnine e pila-

strini sormontati da un fregio di cherubini. I capitelli e il fregio sono intagliati a rilievi, mentre i pilastri e il contorno della porta vanno decorati di ornamenti incavati e riempiti di mastice nero.

Questi ornamenti sono di puro stile del rinascimento; quasi tutti partono da altrettanti vasi, e comprendono tutte le tre faccie del pilastro. I mezzi pilastri e le faccie interne hanno i fregi divisi a metà, saviamente avendo pensato l'artefice di decorare soltanto la parte che si presentava al riguardante. Questa elegante decorazione completa stupendamente l'insieme di tale cancellata, che deve attribuirsi ai primi anni del secolo XVI. Degli ornamenti niellati crediamo opportuno iniziare la pubblicazione nel *dettaglio* unito a questo numero.

Di un altro monumento esistente in S. Petronio daremo uno studio nei prossimi numeri. È questo una pietra sepolcrale posta a piedi dell'altare nella Cappella Bettini, che pel suo singolare intreccio di foglie e di fronde presenta un carattere affatto speciale. Nè dimenticheremo di accennare in questa occasione ad un bassorilievo conservato nel Museo Civico di Bologna, ed appartenuto alla sepoltura di Pietro Canonici, lettore in quello studio, morto nel 1502. Il bassorilievo rappresenta il Canonici seduto nella cattedra mentre parla agli scolari. La fattura di quest'opera è finissima, e singolare si presenta il fatto che i dossali, la cattedra e la piccola libreria riprodotti in esso hanno ornamenti incisi ad incavo e riempiti di mastice, i quali danno all'insieme un'impronta di leggiadria e di finezza, che non trovano riscontri neppure nelle più elette sculture degli artisti toscani.

MARCELLO.

(\*) Vedi articoli alle pagine 28 e 76

## XLIII.

## Studio sulle decorazioni del Rinascimento

— vedi Dettaglio 29 —

Il frammento, di cui la fig. 1 del *dettaglio* 29, è ritratto dallo zoccolo del monumento a Carlo Marsuppini in Firenze (v. pag. 65 di questo periodico), lavoro scolpito da Desiderio da Settignano. Ricordo qui in tale proposito come questo servisse da prototipo a Francesco di Simone fiorentino nel sepolcro ad Alessandro Tartagna in Bologna.

La fig. 2 del *dettaglio* 29 è tolta da uno degli zocchi dei grandi pilastri nella Chiesa di S. Maria dei Miracoli in Venezia, scultura di Pietro Lombardo e compagni.

Questi due frammenti eseguiti a circa un quarto di secolo di intervallo, possono servire allo studioso per le osservazioni e i confronti sullo sviluppo dell'arte nel rinascimento, e sul gusto diverso delle due scuole Toscana e Lombarda. In ambedue questi eccellenti partiti di decorazioni angolari degni pure di studio sono tanto l'elegante modo di combinare la figura con altri elementi decorativi, quanto la spigliata sedulità nei particolari.

P. P.





## XLIV.

## GLI STUCCHI DEL MUSEO NAZIONALE DI ROMA

— v. Tav. 39, 40, 41, 42, 45, 45a, 46 —



li stucchi riprodotti nelle tavole che seguono questo studio furono scoperti in Roma nel 1879, in occasione dei grandi lavori in quell'anno iniziati per la sistemazione del tronco urbano del Tevere; e la scoperta avvenne precisamente presso la sponda transtiberina, tra il ponte Sisto e l'ex-convento di S. Giacomo in Settimiana. Gli stucchi decoravano le volte di tre camere appartenenti ad un vasto edificio, riconosciuto per una delle più eleganti e sontuose case patrizie che sieno mai state scoperte nel territorio romano e la cui costruzione, con prevalenza di opera reticolata, con legamenti e spigoli di piccoli cubi di tufo, senza mistura di laterizi, deve assegnarsi al periodo compreso tra gli ultimi anni della repubblica ed i primi dell'impero.

Le pareti erano coperte da eleganti e variati affreschi mirabilmente conservati in tutta la loro vivacità e vigoria di colorito, i quali, dopo di essere stati diligentemente distaccati, formano oggi, unitamente agli stucchi, l'ammirazione di chi visita il nuovo e grandioso Museo Nazionale alle Terme Diocleziane. La eccellente conservazione degli stucchi e degli affreschi, può davvero stimarsi come fatto quasi unico nella storia degli scavi archeologici, se considerasi specialmente il luogo in cui furono scoperti, prossimo cioè al fiume ed a tale livello, da essere stati e per sì lunga serie di secoli, frequentemente invasi e ricoperti dalle torbide acque del Tevere.

Gli stucchi furono eseguiti a mano libera, collo stecco, tanto nei quadretti figurati, quanto nelle parti contenenti i semplici ornati o motivi ornamentali; ma prima di eseguirne il rilievo, l'artista ebbe cura di disegnare leggermente con una punta tutti i contorni e delle figure e degli ornati. Solamente nelle cornici ad ovali, che inquadrano le varie rappresentazioni, è evidente l'uso di una forma o stampiglia, molto probabilmente di legno o di terracotta.

Nella disposizione generale dei vari quadri in cui sono scompartite le volte, non riscontrasi eguaglianza e simmetria; ma notasi invece una capricciosa e vaga distribuzione così dei semplici ornati come delle figure, con tale varietà e grazia che l'effetto ne è per cotal guisa grandemente accresciuto, raggiungendo inoltre l'artista una nota nuova che indarno possiamo cercare in consimili lavori.

Si presenta qui spontanea una domanda: quale cioè fu l'artefice che eseguì questi stucchi? Lo stile grande, libero ed improntato ad una speciale grazia ed eleganza, non è

certamente quello di un semplice ornatista; ma alcuni tocchi artistici che riscontransi nel complesso del lavoro, la modellatura franca e libera, il sentimento di grazia trasfuso e negli ornati e nelle figure, rivelano indubbiamente la mano di greco artefice. E questa maggiormente si ravvisa nelle forme lunghe, sottili, delle figure; le quali, anche per un certo carattere di rigidità, pur efficace e bella, risentono alquanto dello stile detto arcaicizzante. I paesaggi poi, che però non sono riprodotti nelle nostre tavole, non sono certo di tipo romano, ma hanno un carattere orientale, assai accentuato; laonde è forza riconoscere in questi stucchi, più che un prodotto dell'arte greca esercitata sotto il dominio romano, — e quindi sostanzialmente modificata — un prodotto dell'arte così detta egizio-ellenica, che l'influenza alessandrina aveva fatto divenire di moda specialmente ai tempi di Au-

gusto e della quale vari esempî ci offrono le antichità della Campania e singolarmente i monumenti pompeiani.

Di questa arte greca, con influenza alessandrina, abbiamo anche prova nelle medesime pitture delle stanze, le cui volte erano appunto decorate con questi stucchi.

Le rappresentazioni di questi, possono dividersi in due categorie. 1.<sup>a</sup> Scene o quadretti figurati. 2.<sup>a</sup> Decorazioni a semplici motivi ornamentali. Le scene dei quattro quadri principali hanno per soggetto rappresentazioni varie di iniziazioni ai misteri bacchici ed eleusini. E la ra-

gione di ciò deve ricercarsi nella straordinaria riproduzione di soggetti consimili, rappresentati sui sarcofagi, sui vasi cinerari, nelle decorazioni fittili degli edifici; soggetti che dovevano naturalmente aver fermata l'attenzione dell'artefice che li riproducesse poi anche nei nostri stucchi. Fra i più bei monumenti con siffatto genere di rappresentazioni, possiamo citare l'elegante vaso cinerario marmoreo trovato in Roma, poco prima che si mettessero in luce questi stucchi, tra i sepolcri degli Statili, presso la porta Maggiore; e le tavole plastiche decorative, scoperte sul Palatino; i quali monumenti figurano anch'essi nel nuovo Museo Nazionale di Roma. Altri infiniti esempî potrebbero citare; ma non essendone qui il caso, riprendiamo la descrizione dei nostri stucchi.

Il primo quadretto, tavola 39, ci offre una scena di sacrificio a Bacco. Il pesante e pingue Sileno, coronato, col tirso ornato di bende, quasi del tutto nudo, appoggiato ad un'ara da cui pendono encarpî, assiste alla celebrazione del sacrificio che compiesi da una donna, forse una ministressa del culto dionisiaco. È questa in atto di accendere, col fuoco che divampa sull'ara, due faci che ella regge con ambo le mani. Dietro a lei è un tibicine, con tunica succinta, espresso

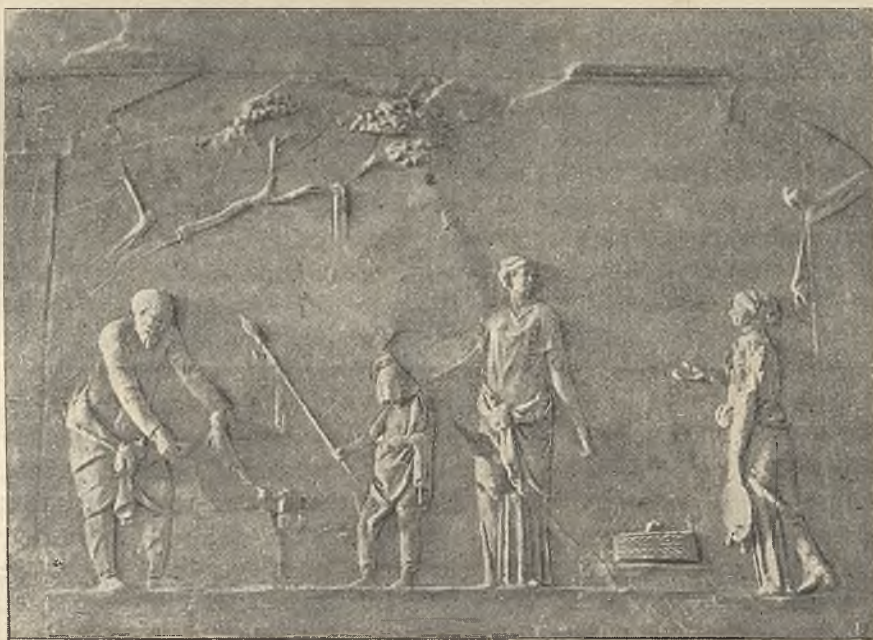


Fig. 166. Particolari degli stucchi.



nel momento di dar fiato alla doppia tibia. Graziosissima per la vaghezza di composizione è questa scena, e mirabile è la figura del Sileno, pingue, tozza e magistralmente rappresentata dall'artista in movenza grave e pesante per dimostrare quella specie di sonnolenza e pesantezza prodotta dalle frequenti libazioni. Alla figura silenica fanno mirabile contrasto quelle della sacrificante e del tibicine, di meravigliosa modellatura.

Nel quadretto della tav. 42 abbiamo una vera e propria scena di iniziazione ai misteri dionisiaci. Un uomo adulto, barbato, è intento a scoprire un oggetto non ben definibile; ma nel quale però, attesa la sua forma a piano inclinato, dobbiamo ravvisare il mistico vaglio, che ricordava la culla di Bacco e che, come oggetto sacro, veniva sempre portato trionfalmente nelle pompe dionisiache da un personaggio che appunto per ciò veniva detto *licnosforo*. Questo singolare oggetto era indispensabile nelle iniziazioni, e lo vediamo difatti rappresentato sempre in dette scene. La persona ammessa alla iniziazione, a giudicare dalla statura piccola in confronto a quella degli altri personaggi, pare sia un giovinetto. Ha il capo ricoperto da un manto, la testa tiene piegata alquanto in avanti e con la mano sinistra regge il tirso. Il braccio destro è penzolone lungo il fianco e la gamba; e tale mossa ben lascia travedere la preoccupazione che è in lui per la solenne e misteriosa funzione che gli si compie d'attorno. Al lato destro della scena sono rappresentate due ministresse.

A che intenda quella più prossima al giovinetto velato, non può ben dirsi, causa la rottura di parte dello stucco. Ma parrebbe che, stendendo il braccio, voglia imporre qualcosa sul capo del giovine. La donna è vestita di tunica e chitone e volge la testa indietro in atto di ascoltare quello che a lei dice la seconda ministressa, che pur si appresta alla cerimonia e reca una patera nella mano sinistra. Fra le due ministresse l'artista ha effigiato la solita cista poggiata in terra, nella quale, come è ben noto, deve trovarsi il serpente, animale sacro a Bacco. Vedonsi nel fondo della scena, un albero, un'ara in forma di pilastro dorico, e a dritta; un'ara consimile adorna di bende.

Una terza scena di iniziazione è riprodotta nel quadretto della tav. 44, nella quale pare che l'artista abbia rappresentato quella parte della cerimonia di iniziazione che succede a quella ora descritta. L'iniziato, seduto, assistito dalla solita ministressa, è stato già ammesso alla contemplazione del mistico vaglio che a lui presenta un'altra ministressa. Lo stucco è qui alquanto danneggiato e con non lieve scapito della composizione che, per la elegante modellatura della figura e specialmente del graziosissimo gruppo, può considerarsi come la migliore.

Differente è la scena dell'ultimo quadretto tav. 45 nella quale, anziché ravvisare una scena di iniziazione ai misteri bacchici, dobbiamo riconoscere una rappresentazione allusiva ai misteri eleusini e relativi al culto di Cerere e Proserpina. Vedesi qui una figura di giovane, con la clamide affibbiata al collo e cadente sulle spalle, ignudo in tutto il resto della persona, intento ad ascoltare una donna dall'aspetto grave e solenne, seduta e che a lui parla con tono imperioso, tenendo la destra sollevata, col dito indice teso. Un vecchio è figurato dietro al giovane, ed appoggiandosi ad un lungo bastone, segue con attenzione vivissima il dialogo che avviene tra il giovane e quella donna dal tipo nobile e maestoso.

Anche qui lo stucco è non poco guasto; il che però non toglie che non si riconosca anche in queste figure una maestria non comune di esecuzione e di modellatura. Quel vecchio, curvo sul bastone, in maniera del tutto senile e con l'espressione del volto, propria di colui che tutto è intento ad un discorso, tendendo il capo e tutto orecchi per non perdere sillaba, è di un valore artistico inestimabile e, senza tema di esagerare, quella figurina di stucco può reggere al confronto con una delle più gentili figure di camei o di gemme incise tramandateci dall'antichità. Il ch. sig. Max. Collignon che pubblicò questa rappresentazione sin dal 1885 (cf. *Gazette Archeologique* nn. 3,4. tav. X) credè di riconoscere una scena del noto giuoco che oggi diciamo *morra*, e che gli antichi appellavano *micare digitis*, e volle riconoscere nella figura del vecchio, l'arbitro che decideva della sorte dei giuocatori. Ma, se la sua interpretazione è assolutamente erronea, gliene va data venia, poichè egli si occupò della cosa quando lo stucco non era stato restaurato; avanzando allora solamente la parte superiore delle figure. Una conferma poi all'interpretazione da me proposta l'abbiamo in una delle già mentovate plastiche palatine, in cui vedesi appunto un giovane e Proserpina. La dea è seduta innanzi a lui e sorregge con la mano una fiaccola. Può darsi che

anche nella parte mancante al nostro stucco, fosse rappresentata la face, che la donna, in cui ravviseremo Cerere o Proserpina, teneva in mano e che era simbolo ed attributo delle divinità infernali.

Non inferiori, per grazia e finezza di lavoro, ai rilievi di cui abbiamo sin qui ragionato, sono i motivi ornamentali, con tanta armonia e con sorprendente effetto distribuiti attorno ai quadri principali, in fascie e rettangoli riquadrati da piccole cornici ovolute, e di cui

offronsi alcune porzioni nelle tavole 39, 40. Anche negli ornati riscontrasi la medesima mano maestra, specialmente nelle figure delle Vittorie alate, vestite di chitone, alcune delle quali veggonsi affrontate e racchiudenti elegantissime candelieri, tanto frequentemente imitate dagli artisti della Rinascenza. Altre Vittorie alate ricorrono nei fregi presso i nascimenti delle volte, intramezzate da rabeschi e da caulicoli terminanti in grifi alati od in puttini e genietti. L'acconciatura dei capelli, le copiose e rigide pieghe delle vesti, la modellatura lunga dei corpi, maggiormente comprovano lo stile greco-arcaicizzante, come sopra si è detto.

Notevoli sono altresì le figure delle Vittorie sorreggenti gli attributi di Marte ed un piccolo frammento (tav. 42) in cui vedonsi figurine muliebri alate, forse Psiche, affrontate a sonatrici di doppia tibia, nascenti ed intramezzate da caulicoli.

Diamo, per comodità degli studiosi, un cenno sulle pubblicazioni nelle quali trattasi degli stucchi della Farnesina.

*Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* 1882 p. 301; 1884 p. 307-322; 1885 p. 302-18. *Monumenti inediti pubblicati dall'Istituto*: Supplemento tavv. 32-36. *Gazette Archeologique* 1885 nn. 3,4 tav. 10. I. Lessing. *Aug. Mau Wand und deckenschmuck eines roemischen hauses aus des zeit des Augustus*. Berlin, 1891, Helbig: *Die öffentlichen sammlungen klassischer alterthümer in Rom*. vol. II p. 204.

LUIGI BORSARI.



Fig. 167. Particolari degli stucchi.



## XLV.

## GLI STALLI DEL CORO DI BADIA IN FIRENZE



Fig. 168.

La Badia di Firenze fu fondata dalla contessa Willa nel 978 pei monaci neri di S. Benedetto di Badia; il figliuolo suo conte Ugo dei marchesi di Brandeburgo altre ne fondò nella terra toscana. Il Villani dice che quella Badia non essendo troppo comoda, fu rifabbricata ed ampliata nel 1284 sul disegno di Arnolfo a spese della Repubblica Fiorentina. Rimase inalterata fino all'anno 1625, quando l'abate Serafino Casolani la fece ricostruire dall'architetto Matteo Segaloni, che trasformò la pianta dalla forma latina a croce greca, come è al presente. Molti valenti artisti fiorentini e del contado arricchirono con le loro opere questa chiesa che merita esser osservata. La porta d'ingresso è di Benedetto da Rovezzano, una delle belle cose nei ricordi dell'arte fiorentina; nell'interno sta il monumento del conte Ugo figliuolo del marchese Uberto, della contessa Willa e quello di Bernardo Giugni nobile fiorentino, grandiosi e finissimi lavori del celebre scalpello di Mino da Fiesole — la Vergine e S. Bernardo di Filippo Lippi — ed altro dipinto del Vasari. Il soffitto, è uno dei più belli delle chiese di Firenze; segue le forme della pianta, ed è sostenuto da belle mensole di legno, come è pure di legno tutto lo scomparto di ricchissimo intaglio, bello per le forme geometriche della composizione, per i modini e per la decorazione ornamentale. Benchè lo stile senta già il seicento avanzato, pure si manifesta in quest'opera la valentia dell'intagliatore Felice Gamberai che la eseguì.

Il coro in legno di noce, è di forma quadrata, che finisce in curva irregolare, ed è diviso in ogni lato longitudinale da sedici stalli; le estremità dei lati sono riparate da quattro parapetti, o testate, ornati da eleganti sculture in legno, lavoro senza dubbio dei più mirabili che rimangano in Firenze della bell'epoca del 1500, eseguito dai celebri artefici fratelli Marco e Francesco Tasso legnajoli, intagliatori in legno e tarsie. Diamo qui il disegno dei parapetti di raro intaglio ad alto rilievo, rappresentanti ciascuno il simbolo degli Evangelisti Marco, Matteo, Luca e Giovanni. Sorge la testa simbolica da una curva ornamentale con intreccio di foglie, e dal punto rientrante della curva, inferiormente, si svolge una zampa di leone che si ferma sopra una orizzontale decorata da modini architettonici. Dalla stessa curva escono due ali, facendo corona alla testa e appoggiandosi alle pareti, formando così un grazioso profilo alle testate estreme dei lati. Ciascun dossale degli stalli è diviso da piccola anta o pilastrino sormontato da capitello che porta la trabeazione. I dossali, circondati da forme geometriche, i pilastrini ed il fregio della trabeazione,

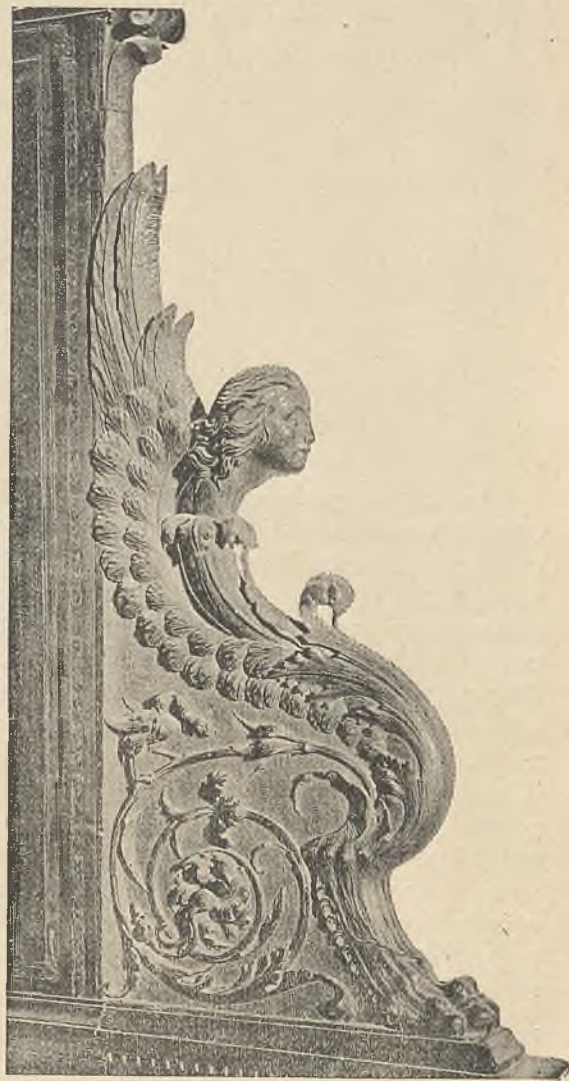
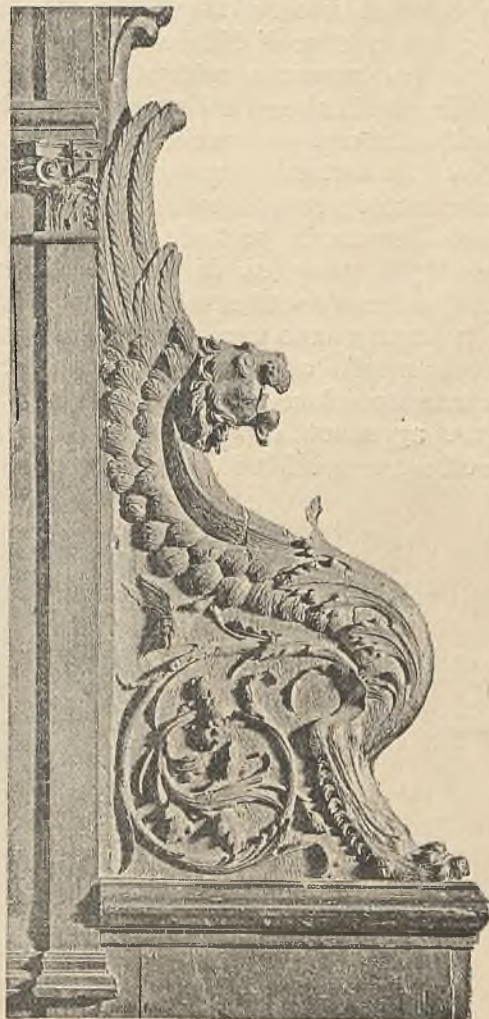


Fig. 169.



Fig. 170.





decorati da varii intrecci ornamentali, sono eseguiti in tarsia. I capitelli scolpiti ad alto rilievo, quasi tutti di forma diversa, e la base del leggio ottagonale, dalla quale sorge al centro una colonnetta mozzata, sono lavori che palesano il fine scalpello dei Tasso. Non sono dello stesso stile gli appoggiateoi, gli inginocchiatoi, i sedili andanti

pel basso clero, e la parte superiore del leggio in particolar modo, i quali verso il settecento, forse per i guasti del tempo, vennero restaurati. Riesce perciò disgustoso all'artista il vedere la purezza del cinquecento manomessa dalla goffaggine della decadenza.

G. LAVEZZARI

XLVI.

## UN CASSONE NUZIALE

del Museo artistico municipale di Milano

— v. Tav. 47 e Det. 30<sub>a</sub>, 30<sub>b</sub> —

In questo periodico è stato pubblicato uno studio sui cassoni e ne sono stati disegnati alcuni. Pubblicando questo, che appartiene al Museo artistico municipale di Milano, assai ricco di cotal genere di mobili, non è inutile il rammentare come i cassoni, che nel Rinascimento servirono esclusivamente al corredo delle spose, nel medioevo invece formavano il mobile più caratteristico e più adoperato. Così nel medioevo le casse o cassoni, destinati originariamente al trasporto delle masserizie, tennero il luogo delle seggiole anche nei palazzi dei principi e dei grandi signori; e non è infrequente il vedere in dipinti antichi re e regine seduti su cassoni conversare con personaggi cospicui e con dame di corte. Da ciò l'origine di ornare i cassoni con ogni maniera di pitture e di ornati e l'abbondanza dei cassoni del Rinascimento sontuosissimi, di cui quello che oggi offriamo agli studiosi è un bel saggio.

Di certo, pochi cassoni, come quello del Museo di Milano hanno l'aspetto sontuoso che ha questo; e pochi altri sono altrettanto grandi. La sontuosità tiene ivi il luogo della eleganza di certi cassoni fiorentini, mirabili. Nè io vo' dire che il cassone di Milano sia piacevole nel suo profilo. Se il corpo, incurvato, nella sua altezza fosse stato un po' più differente in altezza dal corpo incurvato della base, forse il profilo del cassone avrebbe acquistato la grazia che gli manca. Con tuttociò il cassone di Milano è originale anche in ciò; essendo molto rari i cassoni a profilo così architettonico. Non credo pertanto che l'esempio di un profilo mosso in questa guisa sia da seguirsi senza prudenza, perocchè un profilo così sembrami meno adatto a un cassone ove le pareti hanno a essere verticali perchè, tali essendo servono meglio alle ragioni dall'uso. Sta bene: si può all'esterno profilare il mobile per via di scozie profonde e di gusci aggettanti, eppoi all'interno dimenticare totalmente il profilo esterno. Ma io non incoraggio affatto, generica-

mente parlando, questo metodo; perchè la sincerità, che è la virtù degli eroi, come diceva il Carlyle mi garba in tutto, perfino nei mobili; — e per me chi disegna un mobile, per quanto possa spingersi in alto sulle ali della fantasia, ha ad avere anche il momento in cui deve stare in basso a ragionare. Se no guai! L'arte industriale risulta da due elementi, — è una verità sulla quale non è male insistere, poichè sono appunto le verità più semplici quelle che sono maggiormente tradite — l'arte industriale, dicevo, risulta da due elementi, uno affatto astratto che deriva dalle ragioni del bello, l'altro affatto reale che deriva dalle ragioni dell'utile. Chi sa temperare le une colle altre ragioni quegli è fortunato; la via che deve battere la conosce perfettamente. Se ha ingegno, è questione di tempo, riuscirà a fare delle opere pregevoli.

Riveniamo al cassone.

Dunque la massa non è molto piacevole. Ma sulla massa v'è una grande quantità d'ornamenti, i quali meritano di essere studiati. Le foglioline nella parte superiore del coperchio sono finissime; finissime le foglie angolari; ben combinati i festoncini ed elegante lo stemma del mezzo, cogli emblemi araldici in colori.

Nei fianchi c'è traccia di qualche trascuratezza, che la fronte maggiore del cassone non ha. Nè io so se ivi si tratti di un restauro negligente ovvero di un segno di stanchezza nell'esecutore del cassone. Io amo attenermi alla prima idea. Ad ogni modo è inutile spingere così innanzi le ricerche per iscoprire la verità su quanto io indico qui « a titolo di cronaca » come direbbe un giornalista.

Per completare il presente articolo illustrato mi resta da dire soltanto che il cassone del Museo di Milano venne acquistato a Roma nel 1885 dal Simonetti e subito dopo fece parte delle collezioni del detto Museo.

ALFREDO MELANI.







Fig. 172.

XLVII.

## IL PALAZZO DEL CONSIGLIO IN VERONA

— vedi Tavola 48 —

### 1. Rinascimento.

Il Genio dell'Arte genuflesso ed ufficiante i misteri della religione fino al trecento, si drizza nel quattrocento per non inginocchiarsi più con lo stesso fervore; e l'umanità esce dal ciclo del medioevo che si svolge in un misticismo trascendentale, per assurgere a nuovi ideali più terreni ed umani. Quest'era della civiltà chiamossi Rinascimento. In essa pare avvenga una riconciliazione della terra col cielo; della vita con la gioja e la bellezza.

Un nuovo soffio vivificatore passa sulla faccia del mondo a disperdere quel velo di tetra mestizia che tutto l'aveva occupato: e filosofia e letteratura, arti e scienze giocondamente si trasformano.

Ma quel soffio di vita viene dai sepolcri; esce dalle macerie antiche; s'erge luminoso dai ruderi dei monumenti, dai frammenti delle statue di Grecia e di Roma; o suona dai codici polverosi che, dimenticati o smarriti, giacevano incompresi nelle biblioteche. Allora fu nella mente di tutti come una visione di quelle due grandi civiltà come si svolsero nei secoli: incarnazioni ed apoteosi della bellezza eternata nella forma. L'uomo, l'artista ed il letterato, chiedono con ardente desiderio alla antichità classica lo splendore delle sue forme, per rivestire quei sentimenti che essi hanno ereditato dallo spirito del Cristianesimo; dall'Evomedio.

Le civiltà nel loro ascendere, si svolgono in una continua evoluzione giammai interrotta, ed i germi dell'una passano a fecondarsi nel ciclo d'un'altra con quella legge di selezione per la quale la natura, l'uomo, l'arte scelgono i

mezzi migliori per raggiungere un'ideale più perfetto. Egli è perciò che appunto l'arte, giunta al suo massimo trascendentalismo cogli slanci dell'architettura ogivale, doveva come il gigante mitologico Anteo, riafferrare la natura, la terra per riacquistare sangue, muscoli, forza e vita.

Quindi vediamo il Cristo baciare in volto l'Apollo; Maria sorridere con la grazia di Venere e sulla bifora bizantina ed archiacuta accomodarsi leggiadramente la colonna e l'arco come li avevano immaginati le fantasie serene di Grecia e di Roma.

Fu allora che sorse quella plejade numerosissima di Genj, i quali con la penna, il pennello, e la sesto rinnovarono la faccia dell'Arte; e dappertutto si eressero monumenti, nei quali l'eleganza squisita fiorisce con tanta varietà di atteggiamenti, da far dimenticare quasi gli antichi modelli da cui pur essi derivano.

In questo primo periodo del Rinascimento l'artista con libero volo di fantasia con nobile indipendenza compone le sue creazioni; le quali appunto perciò recano l'impronta di una amabile originalità. Più tardi, quando la regola si leverà dai dieci libri di Vitruvio ad imbrigliare fantasie ad intricare seste e compassi, lo vedremo misurare quasi servilmente le sue proporzioni su quelle del Partenone, del Colosseo, delle Terme e dei palazzi dei Cesari, e schiudere il secondo periodo del rinascimento che fu freddo imitatore d'ogni bellezza classica.

Il Palazzo del Consiglio in Verona, che noi presentiamo in una tavola d'insieme ed in una grande tavola di dettaglio cromolitografico all'ammirazione degli studiosi, appartiene al primo e fiorentissimo periodo e noi cercheremo di illustrarlo con paziente diligenza.





## 2. Il Palazzo del Consiglio.

Questo edificio sorge nella Piazza dei Signori in Verona, vicino a quel palazzo di Mastino I° Scaligero, nel quale dipinsero Giotto ed Altichieri, opere che il tempo e le manomissioni vandaliche distrussero e nel quale Dante, ospite di Cangrande, albergò. Altri interessanti monumenti del periodo archi-acuto e del rinascimento, sorgono in questa Piazza di fronte ed a lato del Palazzo del Consiglio; ma nessuno può competere con l'elegante e fastosa bellezza di esso.

Fu nell'anno 1476 che si venne nella determinazione di edificarlo; e scelto il disegno, si nominarono tre soprintendenti alla sua costruzione. Un anno più tardi si stabilì, per dargli più maestà e decoro, di ingrandirne la loggia. Nel 1485 insorse questione se continuarlo o no; ma fortunatamente prevalse l'opinione affermativa e soltanto si decise di apportare modificazioni, in ispecie nella cornice d'incoronamento, che doveva essere ricchissima per lavori di scoltura; la si ridusse a forme più semplici e ciò per ragioni di economia e per condurre l'edificio più presto al suo termine. Infatti esso venne compiuto fino al cornicione, nel 1488; però soltanto nel 1492 vennero esonerati dal loro incarico i tre soprastanti già nominati a sorvegliare il lavoro.

L'impressione che produce questo bellissimo monumento è di una grazia squisita, di una eleganza insuperabile. Le forme snelle della sua architettura, tutta cosparsa di finissime sculture ornamentali e conterminanti pitture leggiadre e di gusto assai fine, gli danno un carattere di purezza e magnificenza così gentili, da renderlo uno dei più interessanti e caratteristici di quest'età fortunata dell'arte italiana. La policromia delle sue pitture e dei suoi marmi, l'oro degli ornati si sposano in tale armonia, da affascinare lo sguardo ed incatenare la mente. Simili impressioni non si provano che a Venezia dinanzi alle meravigliose opere create dal Rizzo e dai Lombardo.

L'edificio è formato da una loggia inferiore che sorge sopra un basamento di pochi gradini ed è costituita da otto archi giranti immediatamente su colonne corintie, il cui capitello è una di quelle tante e gentili varianti, che il rinascimento seppe con rara abilità derivare dall'arte Romana.

Le mezze colonne dell'estremità e del centro si innestano ai due pilastri che conterminano l'edificio, ed a quello del centro che lo divide in due parti eguali. I pilastri riquadrati ed ornati riccamente recano nel loro mezzo medaglioni di Cesari, ed i loro capitelli, altra variante bellissima del corintio del Rinascimento, portano la cornice semplice e poco aggettata che divide la loggia in tutta la sua larghezza dal piano superiore. Le colonne che sorreggono gli archi come pure i pilastri, si appoggiano con le loro basi sopra piedistalli, le cui cimase continuano nei vani lasciati da essi, formando una balaustrata a colonnine, interrotta soltanto per due archi, che a mezzo di gradini danno accesso alla Loggia.

I pilastri suaccennati sopportano altri simili, che sporgono leggermente per tutta l'altezza del piano superiore coi loro piedistalli e capitelli eleganti; anch'essi hanno nella riquadratura una fioritissima ornamentazione. I due grandi spazi che essi suddividono vengono dimezzati da due altri pilastri eguali ai primi; ma che non hanno il loro corrispondente sottoposto sulla facciata della loggia; ed in quella vece vengono sorretti da due capitelli sagomati a guisa di mensole. In tale maniera il piano superiore dell'edificio è suddiviso in quattro grandi scompartimenti, ognuno dei quali è sorretto da due archi del piano inferiore. In ciascuno degli scomparti superiori si apre una grande finestra gemina, i cui archi sono sostenuti al centro da una gentile colonna

e lateralmente da pilastri che s'appoggiano a pilastri maggiori bene ornati, che coi loro capitelli corinzi portano una cornice. Su di essa s'incurva un frontone che allarga i suoi rami sopra i due archi della finestra. I pilastri di essa si appoggiano su piedistalli, le cui cimase ricorrono con quelle dei piedistalli dei pilastri maggiori; e percorrendo tutta la facciata formano le piane delle finestre stesse sorreggendone le colonnine centrali. Entro lo spazio mistilineo formato delle cornici delle finestre e dai frontoni, havvi scolpito a bassorilievo lo stemma della città sorretto a vicenda da sirene alate e da grifi. Incorona il tutto un cornicione di belle proporzioni in armonia con l'altezza dell'edificio e decorato semplicemente da modiglioni e da ovoli. Esso si profila a lesena in corrispondenza ai sottoposti pilastri; sopra dei quali si ergono cinque statue, opera modesta d'un modesto scalpello, maestro Alberto, quasi sconosciuto. Le statue rappresentano illustri personaggi, ed essi sono: *Vitruvius Cerdo*, *Valerius Catullus*, *Cajus Plinius Secundus*, *Macer Aemilius*, *Cornelius Nepos*. Nell'inquadratura del piedistallo del pilastro angolare del piano superiore, alla sinistra del riguardante, attira l'attenzione il bassorilievo d'un uomo in barba piena, vestito da frate e recante in mano un libro, sul quale sono scolpite le seguenti lettere: C. Plin. Ve. Ron. Ep. che suonano *Caii Plinii Veronensis Epistolae*. Questa scrittura è la causa che ha dato origini all'antica tradizione, che vuole questo bassorilievo essere il ritratto di Fra Giocondo, designandolo quindi come l'autore del magnifico monumento.

Dell'interno dell'edificio non è il caso ora di parlare; diremo solo che la porta che si schiude nel mezzo della loggia sembra della stessa mano di chi ha scolpito gli ornamenti del fianco del palazzo.

L'angolo sinistro della facciata si congiunge all'ex casa di Pietà per mezzo di un'arco, che sorregge la continuazione della cornice della loggia. Sopra quest'arco venne collocata nel 1559 la statua di Fracastoro. Passando sotto di essa si percorre il fianco del Palazzo del Consiglio; il quale nella parte inferiore è a semplice muratura dipinta a bugne e nella superiore ha la decorazione simile a quella della facciata, con la continuazione della trabeazione della loggia e del cornicione d'incoronamento; con due finestre gemine fra le quali havvi il pilastro sorretto dal capitello-mensola.

Esaminando la struttura generale architettonica della bellissima facciata di questo Palazzo del Consiglio nelle sue proporzioni d'insieme ed in quelle di dettaglio; esaminando le proporzioni degli archi, dei fori, delle colonne, dei pilastri e delle cornici, vi riscontriamo sempre un'armonia perfetta fra le parti ed il tutto; un'alternarsi ragionato di pieni e di vuoti che danno luogo ad effetti di ombre o di luci destinate a dar completo risalto all'insieme ed ai particolari. E se rivolgiamo la nostra attenzione ai pilastri liberamente proporzionati, dai capitelli variamente corinzi e ornati da tanta e lussureggiante scultura, e sugli archi ampi e snelli giranti direttamente sulle colonne e sui profili delle membrature e delle cornici con tanta carezzevole morbidezza tracciati, riscontriamo sempre un sentimento decorativo sommo, una gentilezza ed eleganza insuperabili e quella grazia serena che rifulse dai monumenti e dall'arte di questo primo periodo del Rinascimento, il quale se pure tolse a Roma le sue forme, seppe combinarle con tale varietà da farle apparire il libero prodotto di fantasie originali non imbrigliate da regole, ma di esse creatrici.

L'artista che ha immaginato questo palazzo del Consiglio era ben padrone di tutte le più sapienti e gentili riprese che l'arte può suggerire per ottenere effetti simpatici ed armonici. Nella loggia non adoperò che tre grandi pilastri, e volle che gli archi corressero ampi e snelli su sottili colonne per aver luce e leggerezza. Nel piano superiore gli



abbisognava maggiore varietà e decorazione e quindi una maggiore suddivisione di scomparti; e l'ottenne con l'aggiunta di altri due pilastri sorretti nella maniera originale che abbiamo descritta. Notevole poi è il fregio che corre orizzontalmente per tutta la facciata fra i piedistalli del piano superiore sotto le finestre; ed è formato da festoni accoppiati a due a due e legati insieme da grandi nastri svolazzanti che racchiudono nei loro giri alternativamente delle testine alate e dei scudetti alati. Questo fregio ha un certo carattere, che lo avvicina all'ornamentazione del Rinascimento toscano. Ma tante bellezze non bastavano ancora al fantasioso autore del Palazzo; ed alle grazie della forma volle aggiungere le armonie del colore; e perciò ha immaginato fra le finestre ed i pilastri una pittura a fresco a riquadri ornati ed a fasce e circoli marmorei, del gusto più squisito, che sposandosi mirabilmente col colore dei marmi rosso, bronzino e biancastro completa il mirabile effetto. Ed infine, memore dello sfarzo bizantino ed ogivale, diede l'ultimo tocco all'opera sua passando una pennellata d'oro sui capitelli, sui fregi e sulle membrature del cornicione con sobria e signorile ricchezza.

### 3. Polemica intorno l'autore del Palazzo del Consiglio.

Fino al Rinascimento la storia ci lascia incerti sul nome degli autori di molti dei più celebri monumenti. Fino a quest'età l'arte è anonima; l'autore è lo spirito religioso: è il cristianesimo. Infatti ella ha sede nelle chiese e nei conventi. Ma quando esce dai chiostri e si fa laica allora s'affacciano le grandi individualità.

Tuttavia ancora nel primo periodo del Rinascimento l'incertezza vi assale nell'assegnare il nome dell'autore di molti monumenti. In quel fervore rigoglioso delle fantasie, in mezzo a quell'operare instancabile, l'artista non pensò spesso ad apporre la sua firma che nella linea della sua individualità. Ma per noi lontani e privi di espliciti documenti il scoprire quelle linee è ardua cosa; anche perchè gli artisti di allora nell'influirsì reciprocamente, alcune di esse ebbero comuni. Egli è perciò che dinanzi a questo Palazzo del Consiglio si continua a chiedere: chi ne è l'autore?

Sappiamo con precisione il giorno perfino nel quale si incominciò ad erigerlo; sappiamo le varie fasi per le quali è passata la sua costruzione, chi la sorvegliò, chi ne ha scolpite le statue; ma chi fu il genio creatore che ha tratto dalla sua fantasia questa armonia di forme e di colori signorilmente lieta, non lo sappiamo. I documenti non ce lo dicono; solo una tradizione, nata dal bassorilievo del frate scolpito nell'angolo sinistro, vuole Fra Giocondo autore del Palazzo. Il Maffei, celebre illustratore di Verona, resta incerto fra il Giocondo ed il Falconetto; ma di questo ultimo è inutile parlare poichè era giovanissimo quando si eresse il monumento e nei primi anni esercitò soltanto la pittura. Però da quando l'abate Cadorin, nel 1838, pubblicava i suoi accurati ed eruditi studi sul palazzo Ducale di Venezia e le sue scoperte su Antonio Rizzo, sorse in alcuni l'idea che questo grande artista veronese, che fu per tanti anni quale architetto al servizio della repubblica, ed era chiamato a dar consigli e disegni nelle circostanze più importanti, sia pure l'autore di questa splendida fabbrica, che Verona volle eretta con munificenza ed arte squisita.

Si accese quindi una fiera battaglia intorno a nomi ed alle opere dei due grandi veronesi; e da una parte un Dottore Bernasconi e dall'altra il sig. Riccardo Lotze, quello pel Rizzo, questi pel Giocondo, dettarono eruditissimi scritti sorretti da documenti e da argomentazioni acutissime. Nè si accontentarono di ciò soltanto; ma entrarono con fine criterio

nelle viscere della questione ricercando nel monumento stesso e nelle opere dei due architetti le ragioni artistiche per attribuirlo all'uno od all'altro.

Però da questa vivacissima polemica non sorse ancora limpida ed incrollabile la verità. Il dubbio regna ancora sovrano.

Solo al Sig. Lotze fu dato di rintuzzare gran parte delle argomentazioni del Bernasconi e serbare intatta ancora la poetica tradizione. Per essa splende sulla fronte del Palazzo del Consiglio la leggendaria figura di Fra Giocondo. Questo uomo universale fu uno dei più begli astri del cinquecento, del quale Michelangelo è il sole; fu un genio che visse tutta la sua vita operando meraviglie in ogni ramo dello scibile umano. Egli pubblica le lettere di Plinio; commenta i libri di Vitruvio, raccoglie per tutto il mondo iscrizioni Greche e Latine. Costruisce ponti sulla Senna e tiene cattedra a Parigi ed erige castelli in Germania. Inventa baluardi e fortezze, meravigliando Carlo V, e salva Venezia dalle inondazioni del Brenta. Ed infine vecchio e cadente a Roma, insieme con Raffaello e col San Gallo rinforza le fondamenta di S. Pietro e poi sparisce dalla vita come un'essere soprannaturale avvolgendosi nel mistero.

Nella polemica suaccennata noi non entreremo ora; essa presenta enormi difficoltà; pure in seguito vi ci proveremo attratti dal vivo interesse che destano le grandi questioni artistiche.

### 4. Il Ristauro.

Il tempo era passato sul monumento col suo inesorabile lavoro di distruzione; i marmi sconnessi ed impalliditi, gli ornamenti corrosi e mancanti, gli affreschi quasi spariti rendevano la gaja opera del Rinascimento, un'ombra squallida di sè stessa.

Ma nel 1870 il Consiglio Comunale di Verona deliberava di *rimettere nella primitiva forma* il bellissimo Palazzo e di restaurarlo con ogni diligenza e cura ridonandogli l'antico splendore.

Infatti, richiesta l'opinione artistica di varie Accademie, si decideva di levare dal centro della facciata le due statue in bronzo che cento anni dopo la costruzione dell'edificio vi si erano collocate. Opera egregia di Girolamo Campagna, rappresentavano l'Angelo e la Madonna e lo scultore le avea riposte entro due nicchie ai lati del pilastro centrale del piano superiore; coronandole con la ricorrenza della cornice delle finestre sormontata da due mezzi frontoni triangolari. L'angelo si librava nella nicchia a sinistra; la Madonna era inginocchiata in quella a destra; dagli ornamenti del pilastro di mezzo sfolgoreggiava lo Spirito Santo in forma di colomba. Questa combinazione di nicchie e di statue non mancava di un certo pregio artistico; ma collocata in mezzo a quella purezza ed eleganza di linee, un po' a forza, alterava l'espressione del concetto originale, dandovi un certo sapore di noioso barocco. Fu ottima misura levare quell'appiccicatura.

La soppressione delle nicchie, come pure l'accurato ristauro di tutta la facciata nelle parti scolpite e dipinte e nelle dorature, si eseguiva sotto la direzione del chiarissimo Architetto Giacomo Franco Veronese, professore all'Accademia di Belle Arti di Venezia. A lui si deve pure la decorazione interna della Loggia e la collocazione delle due statue del Campagna ai lati della porta centrale, nonchè la creazione della *Protomoteca* degli illustri veronesi, costituita da Busti, Erme, Medaglioni.

Il ristauro della facciata, per la parte marmorea, venne eseguito dai fratelli Pimazzoni con perfetta diligenza; mentre gli affreschi furono dipinti dal veronese Marai, con vero valore decorativo.





Infine si procedette alla doratura dei capitelli, dei fregi dei pilastri, e di alcune parti del cornicione, rimettendo ad oro soltanto quelle parti sulle quali si riscontrarono tracce dell'antica doratura.

Ed ecco dunque uno dei più gentili e graziosi monumenti del primo Rinascimento, ritornato al primitivo splendore, e conservato per molti secoli all'ammirazione delle

venture generazioni. Esse non ritroveranno certo nel secolo presente quella meravigliosa ed originale fioritura artistica che fu la gloria delle età trascorse, specialmente nell'arte della sesta, ma dovranno convenire che la nostra venerazione per tutti i capolavori d'ogni arte in ogni tempo, fu somma e che tutte le nostre cure e fatiche furono rivolte alla loro preziosa conservazione.

P. OREFFICE.

### XLVIII.

## LAMPADE E LAMPADARI

— vedi Dettaglio 31<sup>a</sup>, 31<sup>b</sup> —



dipinti dei maestri antichi forniscono largo elemento di studio per le arti industriali. I mobili, i tessuti, i vassellami e numerosissima serie di suppellettili dalle forme più singolari appaiono riprodotti specialmente nelle opere dei pittori vissuti negli ultimi anni del decimoquinto o nel principio

del decimosesto secolo. È un ricco materiale che noi andremo raccogliendo in queste pagine, sapendo di contribuire nel modo più efficace a ridestare nella mente dell'industriale il sentimento del bello, non disgiunto dalla applicazione agli usi di moderni di tanti e svariati prodotti delle età passate.

Lo studio, a nostro vedere, diverrà ancora più importante pel fatto che forse solo i dipinti ci tramandarono le forme di molti e curiosi mobili usati dagli avi nostri.

Così è delle lampade e dei lampadari. Gli antichi modelli di essi sono spariti, e soltanto qualche modesto *cesendelo* di bronzo a trafori, fuso o battuto, rimane in taluna delle chiese salvato dalle ingiurie del tempo. Ferdinando Ongania ne volle pubblicare alcuni, uno dei quali di origine francese, esistente nel Tesoro della Basilica Marciana (\*).

Ma quelle forme benchè importanti di *cesendeli* sono troppo comuni, per meritare una illustrazione in questo periodico.

I vecchi documenti ci tramandarono la memoria di lampadari di majolica dipinti, con armature e decorazioni di ferro o di bronzo, provenienti forse dalla Spagna, che trasfuse in ogni sua produzione artistica quel gusto orientale, derivato dalla lunga dominazione dei mori conquistatori.

Forse il lampadario che riproduciamo nelle tavole dei *dettagli*, dipinto dal Carpaccio in una delle sue famose tele della storia di S. Orsola, è ispirato dai lampadari in

majolica lavorati dai *moriscos* spagnuoli e portati a Venezia dalle navi mercantili nel secolo XV. Dal vaso centrale, da cui escono fiori e foglie, si dipartono le braccia leggiadramente ricurve ed ornate di piccoli scudetti recanti le armi del proprietario. Al termine di ciascun braccio si appoggia il piattino destinato a ricevere la cera che cade dalle candele sovrapposte. È questo il prototipo dei lampadari fabbricati col vetro due secoli dopo, e che diedero fama meritata alle officine muranesi, ed è questo che ci sembra il più importante esemplare del genere, nel quale probabilmente si fece uso della terra smaltata prodotta dagli artefici faentini, pesaresi e durantini stabiliti in Venezia nel rinascimento.

Il vetro, se non trovò applicazione in quei lampadari di uso domestico, venne però usato nelle lampade o cesendeli da chiesa, ancora dai primi tempi; e stanno a provarlo numerosi i mosaici dell'epoca bizantina nei quali si ritraggono lampade di puro stile orientale. E d'Oriente sono certo provenuti i modelli di quelle che il Carpaccio e il Basaiti dipinsero appese dinanzi alle loro Vergini, e nei quali il bronzo ha parte minima, e il vetro foggiato leggiadramente forma il coperchio e il corpo del vaso. Erano allora i tempi felici dei Berroviero e dei Ballarin, i più celebri vetrai dell'epoca moderna, a cui non disdegnavano di fornire i modelli Gentile Bellini e lo stesso Carpaccio.

La purezza del disegno e la squisita composizione dei precedenti modelli non riscontransi in altre opere posteriori, pure lavorate nel buon cinquecento. Ma non può negarsi che una vera importanza si abbia un'altra lampada, che riproduciamo da un quadro dello Schiavone, in cui il vetro viene mascherato con quattro figurine, destinate a tenere riunite le due parti della lampada, che diventa naturalmente più pesante, e vi fa pensare alle mutate condizioni dell'arte e alla tendenza evidente a quel barocco che pochi anni dopo divenne sovrano.

URBANI DE GHELTOF.

(\*) Pasini - *Il Tesoro di S. Marco* - Venezia, Ongania.



XLIX.

## CANCELLATA DA ALTARE DI FERRO BATTUTO

*Nella Chiesa di S. Teresa in Mantova*

— vedi Dettaglio 32 —

Non è un comune fabbro ferraio l'ignoto autore di questo gentile lavoro del passato secolo, che si vede nella chiesetta di S. Teresa in Mantova.

La larga composizione, la savia e parca distribuzione delle masse, la nobile morbidezza delle girate, il grazioso rigoglio dei tralci, del cimale e dello scompartimento minore che va fermato al muro, la leggerezza di quelle foglioline, che sembrano tremolare sullo stelo, la flessuosità di quelle altre che sono aggruppate e mosse con intendimento affatto decorativo e con talento affatto artistico, senza preoccupazioni convenzionali, fanno sì che questa piccola cancellata sia degna d'essere posta a modello d'imitazione al giovane artiere, il quale vi troverà, a compimento di soddisfazione, molto bene intesa anche la parte tecnologica.

Difatti, ove le curve vengono tangenti al rettangolo circoscritto e dove i caulicoli si diramano, le unioni sono fatte o con bullette a trapano oppure con bolliture a caldo e l'un mezzo e l'altro è quasi sempre nascosto da un gruppo di foglie saldate a fuoco sui rami: quelle che metton fine al loro virgulto sono con grande maestria battute fuori col pizzo stesso. Tutte poi sono lavorate con talento e con quella che il Selvatico avrebbe chiamata *scienza di martello*, poichè l'artista seppe dar loro tanta morbidezza, pure avendo lo spessore medio di circa un millimetro, e marcare così a dovere le coste e tutte le inflessioni, che sembrano lavorati nella materia più malleabile.

Negli incontri principali un ramo attraversa l'altro e questo apre un occhio per lasciar passare quello: partito ingenuo che conferisce molta solidità all'insieme. E s'ac-

corse l'autore non essere necessario che questi passaggi venissero mascherati, perchè colla sincerità di lasciarli vedere risparmiava altrettanti gruppi di fogliame che sarebbero tornati soverchi ed ingombranti, togliendo al disegno quella leggerezza, quella larghezza e quell'equilibrio, che sono le componenti del gradito effetto che presenta questo lavoro a chi lo guarda. In quegli incontri non vi voleva nessun altro gruppo di foglie, vale a dire nessun'altra massa

scura: a rompere la nudità della girata bastava l'incrocio ed il rigonfiamento del ferro necessario alla perforazione dell'occhio. Nei lavori che ci tramandò il tempo passato giù giù fino al secolo che i nostri nonni ancora ricordano, arieggia sempre il sentimento dell'arte, che è poi tanto vivo nell'esempio che presentiamo, pur essendo un oggetto di uso affatto comune; sentimento che si cerca invano in certi ferramenti da un tanto al chilogramma, ordinati da un ingegnere qualunque che fa le veci di architetto, al fabbro ferraio dell'impresa, che eseguì le staffe delle incavallature, gli arpesi ed i catenacci.

Questo pensiero ci sforza a mandare dal fondo del cuore un saluto ed un fervido voto a quei bravi industriali, che animati dall'arte impressero vita estetica in Pistoia, in Siena, ed in qualche altro luogo d'Italia a quest'arte del ferro battuto, che colla divina impronta del sentimento umano sembrerebbe destinata a dare un calcio a questa noiosa e prosaica ghisa, la quale colla stupidità dello stampo e coll'arroganza del buon mercato c'invade da ogni parte, surrogando l'arte col mestiere.

A. BREDÀ

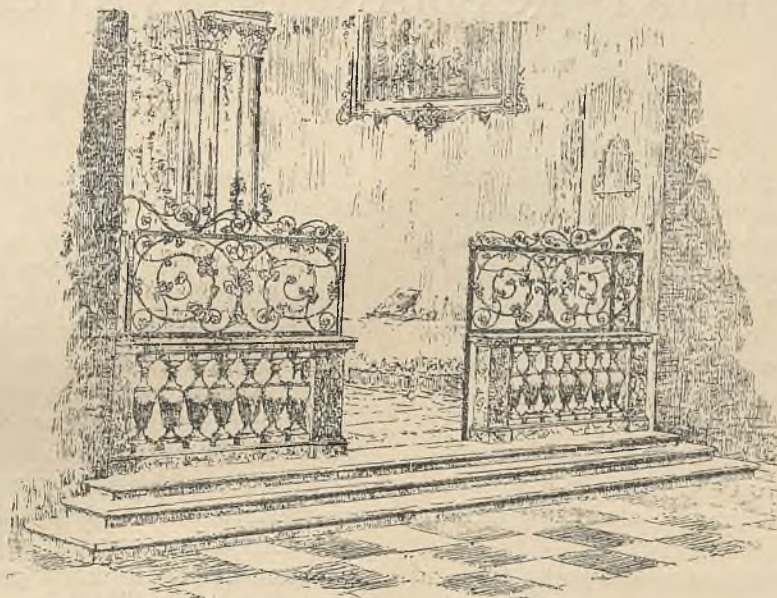


Fig. 173. Cancellata in S. Teresa di Mantova.

L.

## Un Cassettone del Museo Artistico municipale di Milano

— vedi Tav. 49 e Dettaglio 33a, 33b, 33c —

Questo bel cassetto (comò in Lombardia e nel Veneto) è fra i mobili più semplici e più importanti del Museo artistico municipale di Milano. Entrato a far parte della preziosa collezione di mobili del detto Museo appena quest'anno, il cassetto che noi diamo riprodotto venne comperato dal Marchese Carlo E. Visconti, direttore del Museo, dagli eredi di Luciano Manara per un prezzo risibile, a 230 lire. Evidentemente il cassetto apparteneva al XVI secolo, e la sua origine è forse bergamasca. Come è noto, Bergamo ebbe una estesa fioritura di lavoratori in legno, e per questo sta alla Lombardia, sì come Siena sta alla Toscana.

Il cassetto, soprattutto sotto l'aspetto dei particolari figurativi, non è un modello. Per esempio: le figurette che formano i pilastrelli estremi sono assai scadenti quanto a disegno; ma se passiamo sopra a certi particolari, che infine nell'arte decorativa possono anche riguardarsi come secondari, e poniamo mente invece alla vigoria e alla spigliatezza dell'effetto decorativo, allora il cassetto è degnissimo di studio, anche nelle sue parti figurative. D'altronde poi, pigliamolo pure nel suo complesso. Non è forse galante come composizione? Non è forse piacevole ne' suoi ornamenti a fogliami ben marcati e netti? Non è forse bello nelle sue linee architettoniche? E quel nervoso mascherone,





il quale divide in due parti eguali la prima delle quattro suddivisioni del cassettone, non è egli forse bene immaginato? Senza quel mascherone il mobile sarebbe stato meno pittorico, e i quattro cassetti, sviluppati uniformemente in tutta la loro lunghezza, sarebbero stati disagiati allo sguardo. Esso poi s'intona meravigliosamente con le testine in rilievo, che fanno da maniglie, e si fonde bene coi rilievi figurativi degli angoli; i quali, come composizione, tuttochè un po' sconnessi, sono di un egregio effetto decorativo.

Pochi mobili come questo cassettone del Museo artistico municipale di Milano contemperano in altrettanta

bella armonia la ricchezza colla semplicità. Noi che cerchiamo anche questo contemperamento — perchè amiamo di essere pratici — cercheremo di pubblicare dei lavori, i quali, come il presente mobile, ispirino delle opere alle quali un erudito, amante di frasi classiche, attribuirebbe subito l'*utile dulci* d'Orazio.

L'autore del cassettone nelle figurette sopra le cariatidi volle esprimere delle... idee. E qui fece una *Fede*, con tanto di croce in mano, là una *Gloria* colla corona d'alloro, fece indi la figura simbolica della *Forza* con uno spadone più grande del vero, e la figura simbolica dello *Studio* ecc.

ALFREDO MELANI.

LI.

## I PAVIMENTI ROBBIANI DEL VATICANO

— v. Tavola 50 —



rima che fosse indetto il concorso per rifare i mattonati di maiolica nelle sale Borgia al Vaticano, concorso che fu un vero trionfo per il Museo Artistico Industriale di Napoli e per il suo direttore tecnico, Cav. Tesorone, nessuno quasi rammentava che il Vasari aveva scritto aver Raffaello fatto

finire con tanta perfezione il lavoro delle Loggie, « che sino da Fiorenza fece condurre il pavimento da Luca della Robbia ».

Penetrato peraltro nel Vaticano, per il tramite d'insigni artisti, il desiderio di conservare i pregiati monumenti che ornano quel palazzo, nel quale ogni papa ha lasciato orma gloriosa del suo pontificato, e sottratte che furono le Loggie dell'Urbinate a sicura rovina, mercè sapienti lavori di conservazione, si venne a convincersi che l'odierno pavimento di marmo bianco deturpava le Loggie. Quel pavimento fu sostituito all'altro di maiolica, lavorato da Luca della Robbia, frate di San Marco e nipote del glorioso scultore Fiorentino dello stesso nome, sotto il regno di Pio IX, e gli artisti del tempo rammentano che le mattonelle robbiane erano così rotte, che il piede vi penetrava in più punti, e alcuni impiegati del Vaticano rammentano pure che le mattonelle ritolte dalle Loggie di Raffaello furono per la maggior parte gettate via come cose inutili e che poche soltanto fra le meno sciupate, vennero messe in un ballatoio che corre lungo le stanze di Raffaello e guarda nel cortile del Belvedere.

Monsignor Ruffo-Scilla, Prefetto dei SS. Palazzi Apostolici e Maggiordomo di S. Santità, il quale si è reso così benemerito dell'arte per tanti lavori ordinati e condotti a termine sotto la sua illuminata amministrazione e che vagheggiava di veder rintracciato l'antico pavimento, ordinò che si cercassero le mattonelle nel luogo indicato; ma quelle non furono trovate. Peraltro nel frugare in ogni luogo, si rinvenne un mattonato robbiano nella camera di un familiare, attigua alle Loggie, e precisamente dietro la Sala cosiddetta dei « Chiaroscuri ». Quella camera grandissima, che secondo le memorie storiche, serviva di abitazione a Giulio II della Rovere e forse a Leone X, ora era in uno stato miserando. Il ricchissimo soffitto di quercia a cassettoni con ornamenti di rosso e d'oro era stato distrutto per metà; la sala era divisa in due da una parete e il pavimento aveva perduto in molti punti lo smalto per il continuo attrito. Il

prof. Tesorone del Museo Artistico Industriale di Napoli riconobbe subito che quel pavimento era di fabbrica robbiana per lo smalto dato a bagno, come usavano i della Robbia per la costruzione delle mattonelle, munite di una costata dal lato inferiore a fine di tenerle rialzate da terra, per tante fossette, fatte col dito quando l'argilla era plastica, e per i colori propri di quella fabbrica.

Il Vasari, nella vita di Luca primo della Robbia, dice che il secondo Luca fece di sua mano per ordine di Leone X, oltre a molte altre opere, i pavimenti delle Loggie papali, e quelli ancora di molte camere dove fece le imprese di quel pontefice. Esaminato accuratamente il pavimento, si vide che era intatto per la costruzione e che nel centro aveva un grande stemma, sul quale non v'era più traccia di smalto. Questo pavimento (v. fig. 174) è di mattonelle a losanga verdi, azzurre e gialle di nove centimetri e mezzo di lato, aggruppate tre per tre in guisa da formare, così unite, un esagono regolare. Torno torno alla sala corre una doppia greca bianca e azzurra, interrotta in un punto dall'impresa di Leone, come dice il Vasari e non dallo stemma, cioè dal giogo sul quale leggesi la parola SVAVE, che fa parte del motto « jugum meum suave est, et onus meum leve ». Agli angoli vi è una mattonella quadrata con le penne medicee, l'anello col diamante e uno svolazzo bianco con l'iscrizione « Semper ».

Questa scoperta, importantissima perchè non credo vi sia altrove un autentico pavimento robbiano così completo, era molto, ma non era tutto. Si frugò ancora, nella Biblioteca Vaticana, per cercar documenti, si frugò dagli artisti e dagli antiquari, e soprattutto nel Palazzo pontificio, e dopo incessanti ricerche, si trovò appunto nel ballatoio sopra indicato una mattonella del fregio delle Loggie di Raffaello (v. fig. 176) quale la ricordavano i pochi che avevano memoria dell'antico pavimento. Essa è ornata da due tronchi di rovere intrecciati in guisa da formare un 8. Questi tronchi verdi son posati su fondo bianco e hanno un circolo giallo nell'interno e in mezzo a questo un disco di color giaggiolo con un accenno di giallo nel mezzo.

La mattonella rintracciata era intatta, come documento era pregiatissima, e basandosi su questa e sui ricordi che serbavano artisti e impiegati del Vaticano dell'antico pavimento il prof. Tesorone, intraprese un sapiente lavoro di ricerche. Giova premettere che Leone XIII, nella udienza del 17 novembre 1890, si era degnato di approvare « venissero fatti gli opportuni studii per polire quando che sia, sostituire al pavimento di marmo bianco delle Loggie di Raffaello, un pavimento di maiolica quale era in antico, e possibilmente del medesimo disegno di quelli fatti



eseguire da Raffaello ». Questo permesso accordato dal papa aveva infiammato il Tesorone, il quale si era gettato nel campo aspro delle ricerche con lo zelo che gl'infondeva un'opera ardita e degna di infiammare chi accoppia a una mente di scienziato un cuore d'artista.



Fig. 174.

In questa memoria, che ormai è nelle mani di tutti quanti hanno amore e cognizione degli insigni monumenti Vaticani, è pure riprodotto il pavimento di Giulio II, come si vede nella nostra fig. 174 e i due fregi delle fig. 175 e 176 che fanno da bordura al pavimento della cappella di Santa Caterina a San Silvestro al Quirinale di Roma, poichè il Tesorone ritiene che essi sieno robbiani non solo perchè portano le imprese dei Medici e perchè la tecnica li dimostra tali, ma anche per il fatto che si sa essere seppellito in quella cappella certo frate Mariano Fetti, famigliare di Leon X. Si vuole che questo papa, affezionatissimo al Fetti, facesse portare in quella cappella gli avanzi dei pavimenti fatti per le stanze Vaticane. Ad avvalorare questa notizia sta il fatto che le mattonelle azzurre del fondo son disposte senza ordine e che il fregio ora ha il fondo azzurro ed ora lo ha verde e tutto il pavimento è distribuito senza criterio di decorazione. Nel fondo, oltre le mattonelle azzurre di più toni, una targa azzurra a forma di vela quadra, su cui sono disposte le cinque palle medicee bianche, ora gli anelli, ora le penne e di tanto in tanto il ramo di quercia di Giulio II della Rovere, ora la quercia intera o le foglie e le ghiande. La bordura della cappella di Santa Caterina fu una scoperta importante, poichè se le mattonelle per la forma e le dimensioni non potevano corrispondere a quelle delle Loggie, era un dato fatto di per sapere come Raffaello per il disegno e Luca della Robbia per la distribuzione dei colori, interpretavano le imprese di Leon X, che entravano per tanta parte nella decorazione dei pavimenti di quel tempo.

La commissione Vaticana si riunì il 23 giugno decorso e presa in esame la memoria del Tesorone, la encomiò grandemente, ma espresse il parere che si proseguissero le indagini per ricostruire il pavimento secondo il disegno antico, su basi più accertate. Intanto il Conte Vespignani ed il comm. Galli,

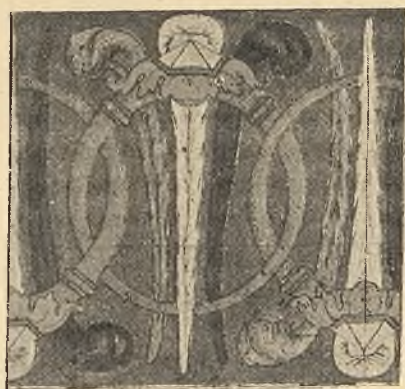


Fig. 175.

architetto dei SS. Palazzi Apostolici il primo, e sotto direttore dei Musei Vaticani il secondo, presentarono frammenti di altre mattonelle robbiane rinvenute in alcune fogne del cortile del Belvedere, sottostante al ballatoio di cui ho tenuto parola, che confermavano in gran parte le supposizioni del prof. Tesorone e fornivano inoltre nuove e più sicure basi per la ricostruzione del pavimento.

In seguito a queste scoperte i membri della commissione deliberarono di fare dei saggi di restituzione del mattonato e, ultimate le ricerche, di accordare al Museo di Napoli di fare un saggio di pavimento di uno degli scom-

Su questa unica mattonella e sopra le testimonianze che gli erano fornite da chi rammentava l'antico pavimento, egli studiando, misurando, esaminando, ne ricostruì uno nuovo e lo inserì in una pregevole memoria che presentò nel giugno di quest'anno alla Commissione Vaticana di cui faceva parte e che il papa aveva appunto nominato per lo studio del pavimento da sostituirsi a quello presente.

parti delle Loggie. Il lavoro di ricerche fu diviso fra i componenti la commissione; chi doveva indagare se all'estero vi fossero opere illustrative delle loggie, chi ricercare le mattonelle, chi frugare nelle biblioteche romane, e chi in quella Vaticana.

È stata in questa che dopo lunghe e pazienti indagini si è trovato fra le stampe un'opera pregevole, che illustra le prime e le seconde Loggie e uno scomparto di quelle dell'Urbinate.

L'opera è tutta a penna con le ombre date con inchiostro della China a pennello ed è intitolata: « Disegni della prima e seconda Loggia Vaticana fatti da Francesco La Vega, pittore spagnuolo, anno 1745, per ordine ed a spese dell'E.<sup>mo</sup> Signor Cardinale Silvio Valenti Gonzaga, segretario di Stato della S. M. di Benedetto XIV, e dall'E.<sup>mo</sup> nipote di lui Cardinale Luigi bibliotecario di S. E.,

e protettore della Biblioteca Vaticana, donati a questa l'anno 1802 nel giorno medesimo nel quale n'ebbe il solenne possesso ».



Fig. 176.

Sulla prima pagina è raffigurato un colonnato con alcune statue e nel centro lo stemma dei Gonzaga con l'aquila bicipite e il leone rampante. Le altre tavole portano riprodotte le volte, i fregi murali, le finestre e le porte dei tredici scomparti di ognuna delle due Loggie. Il disegno è eseguito con una precisione e con un sentimento d'arte così vivi, da porre in rilievo ogni più minuto particolare. Sventuratamente non c'è che una tavola che illustri il pavimento delle Loggie di Raffaello, ma questo è così bello, armonioso nelle linee che nulla di più geniale potevasi immaginare.

Alcuni saranno indotti a credere che se il La Vega ha riprodotto un solo scomparto, lo ha fatto perchè erano tutti eguali. Io non sono di questa opinione.

Il La Vega ha messo mano alla opera illustrativa delle Loggie nel 1745 probabilmente in un tempo in cui le Loggie, che non erano protette da vetrate come ora e servivano di corridoio, erano già in uno stato di decadimento. Se ai primi di questo secolo il pavimento era tanto logoro per l'attrito, che non si vedeva più nè lo smalto, nè il disegno, è facile ammettere che una cinquantina d'anni prima fosse già per metà rovinato. È dunque molto probabile che il La Vega abbia riprodotto quello scomparto che aveva meno sofferto.

Come si farà a riprodurre il pavimento, mi dirà qualcuno, se esso è in bianco e in nero solamente; e i colori?

La mattonella rinvenuta per la prima (vedi fig. 176) è quella della bordura esterna e su questo punto non vi è dubbio. Un altro frammento trovato dal conte Vespignani e dal comm. Galli fa parte della grande bordura laterale con i rami di rovere intrecciati dall'anello e dal giogo e ci dice che il fondo era bianco con svolazzi di verde a due toni. L'anello era certo giallo come sulle bordure di San Silvestro. Due altri frammenti poi, rinvenuti dagli stessi signori attestano che la greca del fondo era gialla e i piccoli campi azzurri e giaggiolo. Le imprese ai quattro angoli, con le penne, il giogo e l'anello, le abbiamo pure nel mattonato di San Silvestro, e i della Robbia erano troppo fedeli imitatori di sè stessi perchè abbiano alterato di molto la disposizione dei colori. Il fondo poi, come disse il Tesorone nella *Memoria*, doveva esser azzurro, perchè azzurri sono i campi delle volte e perchè il predominio dell'azzurro lo rammentano persone che hanno memoria del pavimento. Ora, dunque, quando la commissione si riunirà, non potrà avere più scrupoli e fra non molto il pubblico intelligente d'arte avrà la soddisfazione di vedere nelle magnifiche Loggie uno scomparto almeno del pavimento fatto sul disegno dell'Urbinate, che armonizzerà con le pitture e gli stucchi e sarà una nuova gloria per il Museo Napoletano

EMMA PERODI.





## LII.

## DI ALCUNE OPERE IN FERRO

nel Museo Artistico Industriale di Roma

— vedi Fig. 177 a 180 e Dett. 34 —



I Lamour, uno dei più illustri magnani francesi del XVII secolo, lasciata per un istante la mazza, si è tolto in mano la penna per discorrere dell'arte sua e le ha sciolto un cantico, capace di cuoprire il ruggito del mantice e lo strepito dell'incudine, cantico che leggiamo riprodotto nella *Histoire artistique du métal* del Ménard. L' esimio fabbro che scrive come massella, a gran colpi, dice presso a poco: la fucina del magnano sta alle altre invenzioni sociali, come il genio sta alla scienza. Essa ne è l'anima e la forza; nessuna può farne senza e tutte le ha precedute per aiutarle a nascere. Cerere dà il pane ai Ciclopi, perchè le avevan fabbricato l'aratro. Enea arresta fra il fuoco e i combattenti i fuggitivi trojani, perchè indossa armi fabbricate dal manto della madre, divina peccatrice dell'Ida.

L'arte di battere il ferro ha, quando vuole, l'energia della pittura, l'arditezza della scultura e soprattutto la solidità di quest'ultima. Tutto ciò che esce dalle sue mani è un monumento: vedetela nei nostri palazzi, nei nostri tempî, nelle nostre piazze pubbliche. Ma anche spogliandola di queste opere monumentali, consideratela nelle sue ordinarie manifestazioni: una chiave è la garanzia preziosa della securtà pubblica: presso i romani una donna sorpresa con una chiave adulterina, poteva esser messa a morte dal marito, specialmente se la chiave apriva la porta della cantina. Di qui il famoso *calembour* di Ovidio:

« Nomine cum doceat quid agamus, adultera clavis. »

Ma lasciando le fantasie, certo è che nei tempi propizi all'arte, molti fabbri quanto modesti altrettanto valenti, lavorando cardini, serrami, toppe, chiavi, battitoj seppero col martello e colla lima piegare la ribelle natura del ferro alla più squisita eleganza di linee e di contorni, elevando il mestiere del magnano a tali altezze da renderlo rivale delle arti più nobili.

In moltissimi paesi di Europa sino dal XII secolo, si eseguivano in ferro lavori d'arte che, come osserva Viollet le Duc, divengono meravigliosi nei secoli XV e XVI. Ricordando le cancellate del sepolcro di Massimiliano a Inspruck, delle cattedrali di Monaco e di Augustemburgo, volgendo il pensiero alle famose *rejas* delle cattedrali spagnuole, ai pulpiti di ferro battuto dei templi di Toledo, di Burgos, di Barcellona, ai

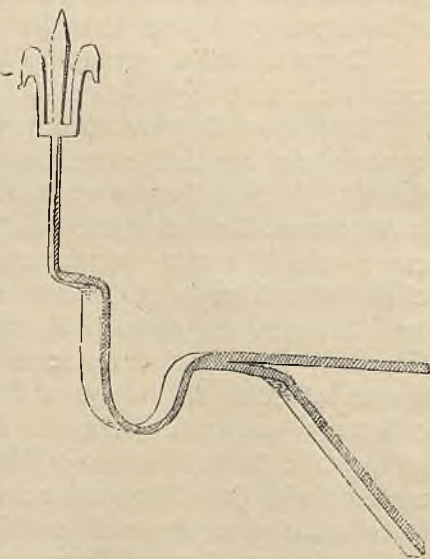


Fig. 177.

lavori della chiesa di *Nôtre Dame*, si comprende con quanta sapienza gli architetti si servivano del metallo meno nobile per abbellire e arricchire le loro costruzioni. L'Italia si vanta delle inferriate che circondano a Verona le tombe dell'ospitale famiglia

« che in su la scala porta il santo uccello »

e quella che custodisce la Cappella nella piazza del campo a Siena. Le decorazioni del sepolcro di Cosimo il vecchio, opera di Andrea del Verrocchio in San Lorenzo di Firenze, la inferriata che protegge il Tesoro della Marciana in Venezia, sono di una lega di ferro con altri metalli, ideata per ottenere decorazioni più ricche e sfarzose. Anche le famose

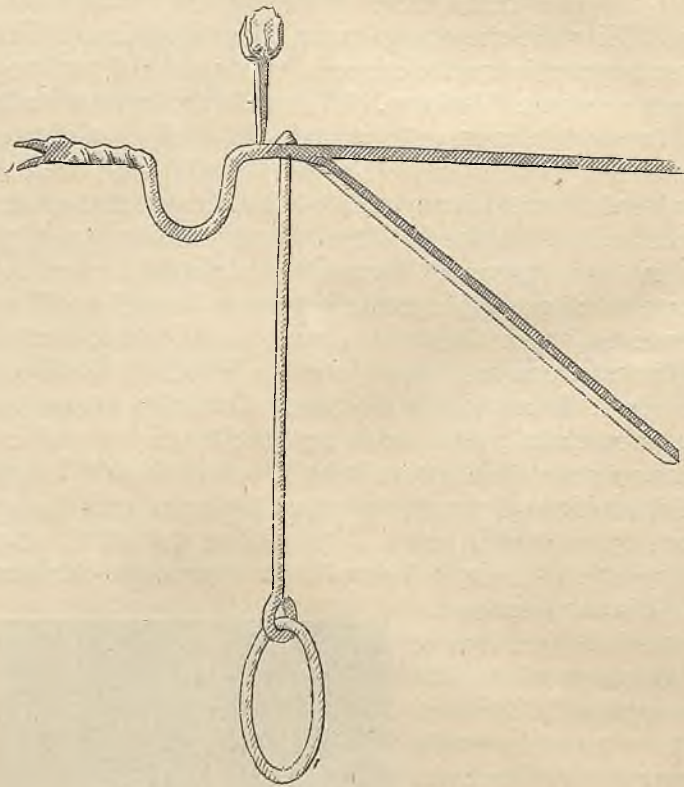


Fig. 178.

campanelle che Giacomo Cozzarelli ideò per il palazzo del magnifico Pandolfo Petrucci a Siena sono di bronzo, ma lavoro di ferro tirato di martello sono gli ornamenti che, per ordinazione del Cronaca, eseguì nel palazzo di Filippo Strozzi, Nicolò Grosso, spirito bizzarro fiorentino. Infatti apprendiamo dal Vasari che Simone detto il Cronaca, perchè nel palazzo « ogni cosa corrispondesse, fece fare per ornamento di esso ferri bellissimi per tutto e le lumiere che sono in sui canti; e tutte furono da Nicolò Grosso Caparra, fabbro fiorentino, con grandissima diligenza lavorate. Vedesi in quelle lumiere maravigliose le cornici, le colonne, i capitelli e le mensole saldate di ferro con maraviglioso magistero; nè mai ha lavorato moderno alcuno di ferro machine sì grandi e sì difficili con tanta scienza e pratica ».



I lavori di ferro che qui vengono riprodotti non sono certo del valore di quelli che adornano il palazzo Strozzi, — ma hanno anch'essi la loro importanza in specie per la difficoltà di trovarne migliori — sono essi di proprietà del Museo Artistico industriale a cui furono donati dalla liberalità del suo presidente, il principe Don Baldassarre Odescalchi. Vennero alcuni o quasi tutti distaccati da piccole case della provincia romana ove erano collocati fuori delle finestre simmetricamente.

Questi piccoli bracci di ferro con vaghi ornamenti, servivano a ten-

dere una corda o infilare una pertica, sulla quale in tempi normali sciorinare panni lavati e in occasioni di feste religiose, di avvento di grandi personaggi, gittare un damasco, un broccato, un cammellotto, forse anche un'arazzo, per guernire la casa e far onore al Santo o al barone.

Il Museo stesso possiede una raccolta ricchissima di chiavi, di serrature, di battenti, appartenuta ad un bene-

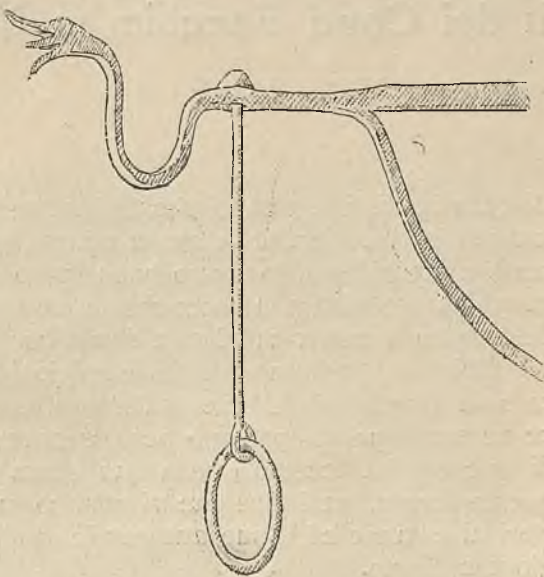


Fig. 179.

merito collezionista abruzzese, il Conte Cesare Pace, rapito non ha guari all'affetto della famiglia e degli amici, e da essa potrà questo giornale trarre larga messe di modesti artefici, pregevoli e rari. Intanto trascriviamo qui l'elenco dei ferri riprodotti nella tavola N. 34 disegnati dall'alunno del Museo, Alberto Pagliocchini:

Due piccoli torcieri per esterno di finestra, secolo XV.  
Due campanelle di ferro battuto con ornati incisi e bracci terminanti a testa d'animali, secolo XV.

Due ferri con campanelle per stendere panni nell'esterno di finestra terminanti a testa di animali, secolo XVI.

Due ferri per esterno di finestra, senza campanelle, terminanti in giglio di lastra battuta, secolo XV.

Due ferri per esterno di finestra con campanelle e portalomeri, secolo XV.

Due ferri di finestra a spirale senza campanelle. Rosone di lastra battuta nella parte finale e rosa identica nel braccio di appoggio, secolo XV.

Due piccoli ferri da stendere panni terminanti in testine di animali, secolo XV.

Due ferri da finestra da stender panni.

Due torcieri con piccole scanalature nel corpo e cornicetta nei due gigli, secolo XV.

RAFFAELE ERCULEI.

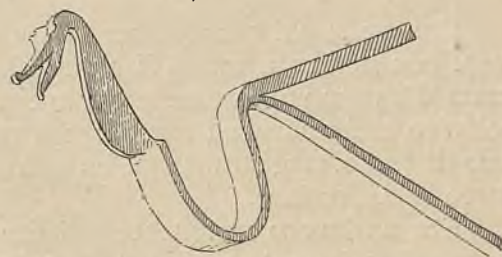


Fig. 180.

## LIII.

## CANCELLATA DELLA CAPPELLA BARBAZZA

IN SAN PETRONIO DI BOLOGNA

— v. Tav. 51 e Det. 36<sub>a</sub>, 36<sub>b</sub> —

Nella nona cappella di *San Petronio*, a sinistra entrando, non si trovano oggetti di grande considerazione per arte o per istoria. Poco notevoli, come opera di scultura, i monumenti a Giovanni e ad Andrea Barbazza, poco geniale l'Arcangelo Michele, pittura sdolcinata e languida di Dionigi Calvart. Anche i tre tondi quattrocentisti della vetriata non sono de' migliori della basilica.

La cappella Barbazza sarebbe dunque delle più misere, anzi la più misera e squallida di tutte, se non fosse, dirò così, nobilitata da un gioiello di cancellata di ferro battuto o « fucinato », col fregio di legno rivestito in parte di laminette.

Il graticcio che protegge l'ingresso e forma la parte essenziale della cancellata stessa, è di ferri attortigliati disposti inversamente diagonali. La porta è architettonicamente determinata da un'arco, fermato da due primule o rose selvatiche alle spranghe laterali. Sull'arco poi, da due altre rose, si schiude un cespuglio, a' cui lati campeggiano due scudi oggi raschiati e neri. Sul fregio di legno rincorrono listelli di ferro scannellati a spira e l'iscrizione su lamina:

ANDREE . BARBACIE . SICVLO . MAXIMO . VTRIVSQVE . IVRIS . MONARCE  
ET . EQVITE . AVRATO . HIC . MOLLITER . AGENTI . SVA . CONIVX  
D . MAGARITA . DE . PEPVLIS . ET . PIA . IN . PARENTE . PROLES  
HOC . OPVS . B . BENEMERITV . DICAVIT .

Il Fantuzzi negli *Scrittori bolognesi* riproduce malamente quest'epigrafe chiudendola così « HOC S. OPVS B. M. F. »! Sopra e sotto all'iscrizione ricorrono altri listelli. Il coronamento superiore è finalmente fatto con un cordone di legno, sul quale sono inchiodate foglie d'alloro, sempre bat-

tute in lamina. Più d'ogni descrizione vale però il disegno che illustra questo cenno.

Invece noterò alcune cose utili all'artista.

Avanti tutto, non deve sfuggire la grande semplicità e parsimonia del lavoro, che si può dire « ottenuto coi minimi mezzi ». Nessuna sovrabbondanza d'ornamento, nessun lusso: tutto all'incontro si svolge sulle parti organiche della cancellata stessa.

Inoltre rimangono quà e là tracce evidenti di policromia, che doveva ingentilire l'opera di ferro e darle vivacità e splendore. Fiori, foglie, ornati, tutto era dipinto, e dipinti indubbiamente i due stemmi oggi scomparsi e che si potrebbero rifare, accettando i due stemmi di casa Barbazza: il primo, trinciato di rosso e di verde con una sbarra d'oro; l'altro, uguale in fondo ma ratellato di nero, se pure in questo non andrebbe meglio lo stemma pepolesco, a scacchi, di Margherita Pepoli moglie del Barbazza.

La data del lavoro può determinarsi benissimo al decennio 1480-1490. Andrea Barbazza, nato a Messina nel 1399 o nel 1400, era venuto a Bologna nel 1425 a studiarvi medicina, poi legge. Insegnò prima a Ferrara, poi tornato a Bologna ebbe titolo di cittadino. Acquistò la sua fama insegnando Gius Canonico. Nell'epigrafe prodotta è chiamato *equite aurato*, perchè fu cavaliere e consigliere del re di Aragona. Finalmente morì di ottant'anni il 28 luglio 1479. Di poco gli sopravvisse la moglie, già vecchissima in quell'anno. Così si determina il tempo in cui fu operato il cancello della cappella Barbazza di S. Petronio.

Sperandio fece la medaglia di Andrea, rara e bella.

CORRADO RICCI.





## LIV.

## Lunetta del portone nella casa che fu dei Conti Facchini in Mantova

— v. Tav. 52 e Dettaglio 35 —

Una volta chi passava per la via dell'Agnello in Mantova, non poteva a meno di alzare gli occhi alla parte arcuata d'un ampio portone e chi aveva il senso del bello un po' vivo si fermava ad ammirare il raro e bellissimo traforo di legno, magistralmente intagliato che chiudeva quell'arco semicircolare.

Era un lavoro veramente artistico messo in un luogo dove ordinariamente si si cava d'impiccio con quattro sbarre di ferro poste a ventaglio per rischiarare l'androne interno. Esso ha in arte tale importanza che si meritò d'essere accolto nella bellissima opera del Conte Carlo d'Arco sui *Monumenti di pittura e scultura trascelti in Mantova e nel suo territorio* e da lui sapientemente illustrati. Noi, non sapendo farlo meglio di lui, riporteremo le parole che l'illustre autore mantovano dedica a questo bellissimo lavoro:

« L'ornato veramente non appartiene ad alcuna delle arti del disegno in particolare; ma giusta i soggetti che tratta, i mezzi che gli servono, gli uffici che presta, assume questo o quel carattere, onde poi gli derivano nuove leggi, speciali precetti. Peraltro l'ornato di rado governato viene dal criterio, il quale sa attribuire alle cose quelle particolarità che sono secondo la loro natura: così si danno pochi ornati che si possano proporre a modello, come monumenti in cui siano state osservate non solo le leggi dell'arte, ma quelle ancora della convenienza. Fra gli eletti, squisitissimo riputiamo il presente, che poggia sopra un architrave, e chiude l'arcata della porta di casa Mozzarelli, (\*) un tempo dei conti Facchini di Mantova, come si rileva dallo stemma che vi è incritto. È quello un intaglio in legno, che si ripete nella opposta superficie, dov'è anche meglio conservato per esser quivi meno esposto alle ingiurie delle stagioni. Il concetto ne è sì spontaneo così per l'intento della difesa e della luce, come per l'armonia e semplicità delle figure, che sembra nato da sè medesimo. Ma nella sua parsimonia grandeggia luminosamente; tanto nobili ne sono ed accurate le forme. — La bellezza di codesto ornato parla abbastanza la età in cui nacque: così parlasse il nome di quell'egregio che v'adoprerò lo scalpello! Tratto dalle sublimi massime della greca scuola e dai modelli in marmo che al medesimo uso gli antichi composero, sarebbe mai opera di alcuno degli scolari del romano Giulio o del Primaticcio, dai quali partivano essi e nella pittura, e nella scultura, e nel cesello valenti, chè a que' sommi la potenza dell'ingegno per tutte quelle arti bastava? Lo stile dei bassi-rilievi che

di quegli artisti tuttora ci rimangono, permetterebbero di congetturarlo; giacchè la stessa natura, la stessa spontaneità e morbidezza, lo stesso buon gusto vi campeggiano mirabilmente. Manca la porta che nella eleganza e leggiadria dell'ornato a quella chiudenda dovea corrispondere ».

Noi non dividiamo in tutto le opinioni dell'egregio scrittore sul proposito dell'arte dell'ornato, ma per ciò appunto ce ne serviamo d'appoggio per osservare che se ad onta di esse egli ha accettato nella sua opera importantissima questo lavoro, vuol dire che vi ravvisò meriti molto superiori al comune ed il suo autorevole giudizio ci è di maggiore conforto.

Nel presentare ai giovani artisti i disegni di questa lunetta ci piace richiamare la loro attenzione sulla forma delle conchiglie perimetrali. Queste non hanno la concavità che comunemente suol darsi loro nelle decorazioni: la ragione di ciò potrebbe stare nel non aver voluto incavare troppo il legno perchè l'incavo avrebbe impedito di ripetere l'intaglio dalla parte posteriore, oppure, volendolo ripetere, l'artista sarebbe stato obbligato a dare in quella parte un soverchio spessore all'opera sua. Comunque però sia egli è certo che quell'incavo avrebbe prodotto la su una massa d'ombra troppo pesante e, variando l'inclinazione dei raggi luminosi secondo le varie ore del giorno ne sarebbero avvenuti degli squilibri di chiaro-scuro dannosissimi all'effetto dell'opera.

Osservando quelle conchiglie si vede anche dalla eliopia che devono avere avuto delle riparazioni posteriori: in ogni modo apparisce nel loro centro un vuoto di composizione che non concorda col rimanente.

Noi nel disegnare i dettagli abbiamo voluto riempire quel vuoto con una ghianda appunto per ridonare l'equilibrio mancante e ciò abbiamo fatto non arbitrariamente ma nel convincimento che qualche cosa di simile vi fosse in origine a quel posto: in questo convincimento poi ci rafferma pienamente il disegno riportato dal Conte d'Arco nella sua opera, dal quale vediamo riprodotte quelle ghiande, e ciò prova che all'epoca sua ancora esistevano.

Oggi questa bellissima lunetta non si vede più al suo posto in via dell'Agnello: dopo tre secoli di esposizione, le intemperie le avevano portato tali guasti che il mantenerla la sù diventava pericoloso. Ce lo può confermare la rappresentazione eliotipica della tav. 52.

A. BREDÀ

(\*) Oggi è passata in altra proprietà.





LV.

## DISEGNI ORNAMENTALI DEI FRATELLI ZUCCARI

— vedi Fig 181 a 187 —



Fig. 181.

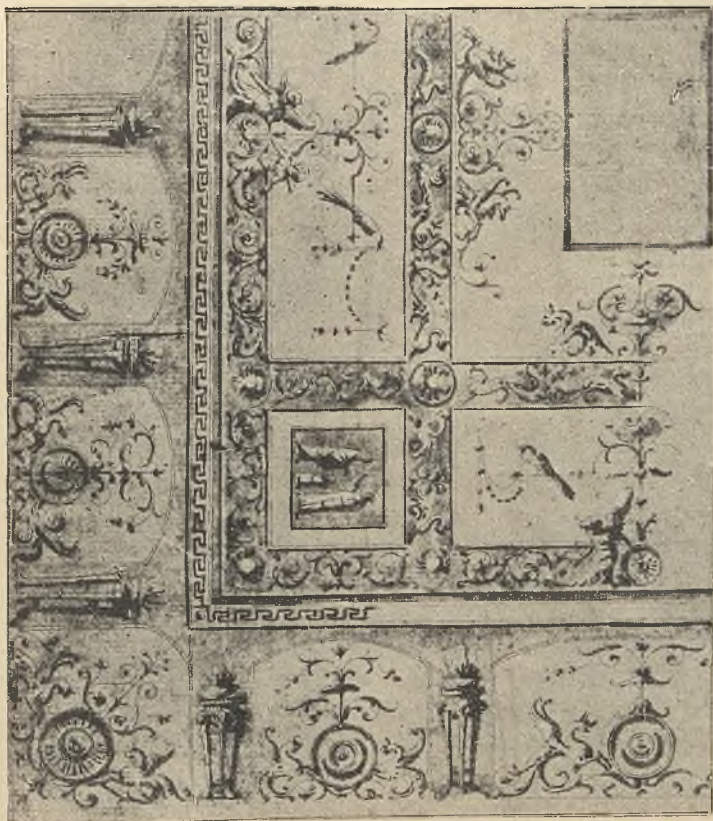


Fig. 182.

Il rinascimento, fonte di assidue e importanti ricerche sui monumenti delle antiche civiltà, fece tesoro di ogni avanzo che potesse fornire argomento ad ispirarsi e produrre opere d'arte degne delle tradizioni classiche. Ed è specialmente a quelle ricerche dovuta l'impronta di romanità la quale domina sovrana nelle opere decorative del grande urbinato, il quale certamente trasse dagli antichi esemplari l'idea delle *grottesche* famose, che vennero dipinte sotto la sua direzione da Giovanni de' Ricamatori detto da Udine, nelle Loggie Vaticane.

Il Vasari narra in questi termini l'introduzione moderna di quelle decorazioni: « Cavandosi a S. Piero in Vincola fra le ruine di anticaglie del palazzo di Tito per trovar figure, furono ritrovate alcune stanze sotterra, ricoperte tutte, e piene di grotteschine, di figure piccole, e di storie, con alcuni ornamenti di stucchi bassi: perchè andando Giovanni (da Udine) con Raffaello, che fu menato a vederle, restarono l'uno e l'altro stupefatti della freschezza, bellezza e bontà di quell'opere, parendo loro gran cosa ch'esse si fussero sì lungo tempo conservate; ma non era gran fatto, non essendo state tocche nè vedute dall'aria, la quale col tempo suole consumare mediante la varietà delle stagioni, ogni cosa. Queste grottesche adunque (che grottesche furono dette dall'essere state entro alle grotte ritrovate), fatte con tanto disegno, con sì vari e bizzarri capricci, e con quegli ornamenti di stucchi sottili tramezzati da vari campi di colori, con quelle storioline così belle e leggiadre, entrarono di maniera nel cuore e nella mente a Giovanni, che dandosi a questo studio non si contentò d'una sola volta o due disegnarle e ritrarle: e riuscendogli il farle con facilità, con grazia, non gli mancava se non avere il modo di fare quelli stucchi, sopra i quali le grottesche erano lavorate ».

Presso a quelle terme, che diedero impulso così potente alla decorazione delle Loggie, sorgono ancora gli avanzi del palazzo dei Borgia, ora Istituto tecnico e certe stanze destinate alla Biblioteca dimostrano, almeno a prima vista di essere fra i primi saggi moderni dell'arte prediletta dal pittore udinese, benchè vandalici restauri li abbiano di molto trasformati.

La maniera di Giovanni fu seguita da molti artefici i quali lo imitarono pure nelle pitture delle Loggie. Cito fra gli altri Marco da Faenza, Pierino del Vaga, Daniele da Volterra, Lorenzino da Bologna, Raffaellino da Reggio, autori di *grottesche* pregiate ed emuli dei maestri vissuti nel secolo d'oro dei Cesari. E quando il genio del grande urbinato si era spento, e l'arte volgeva a decadenza, rinnovarono le glorie di Giovanni i fratelli Taddeo e Federico Zuccaro o Zuccheri, nati a S. Angelo in Vado, ma fattisi ben presto romani, perchè a Roma lasciarono gran copia delle opere loro — nel Vaticano, alla Vigna di Papa Giulio, e del Cardinale Poggio, a Bracciano nel Castello degli Orsini, a Caprarola nel Palazzo Farnese, a Ferrara, a Urbino e a Venezia.

Taddeo Zuccari fu anco buon pittore figurista. Di lui sono pregevoli varj lavori citati dal Vasari, come a Roma la facciata di una casa colle istorie di Turio Camillo, per commissione di Jacopo Mattei, quattro quadri in S. Ambrogio dei Milanesi, una facciata di casa a S. Lucia coi fatti di Alessandro Magno, una Cappella nella Chiesa





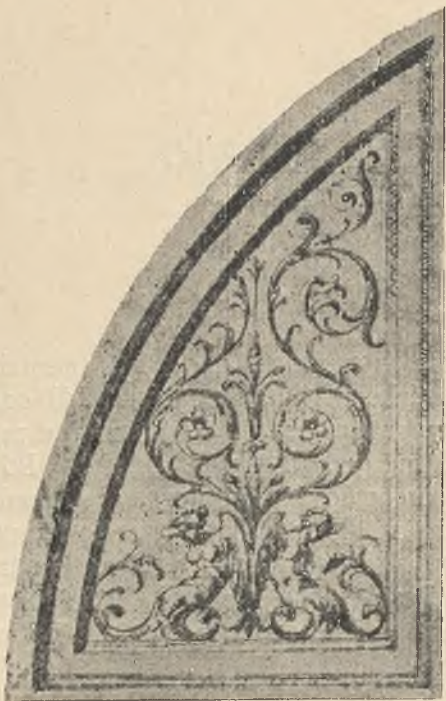


Fig. 183.

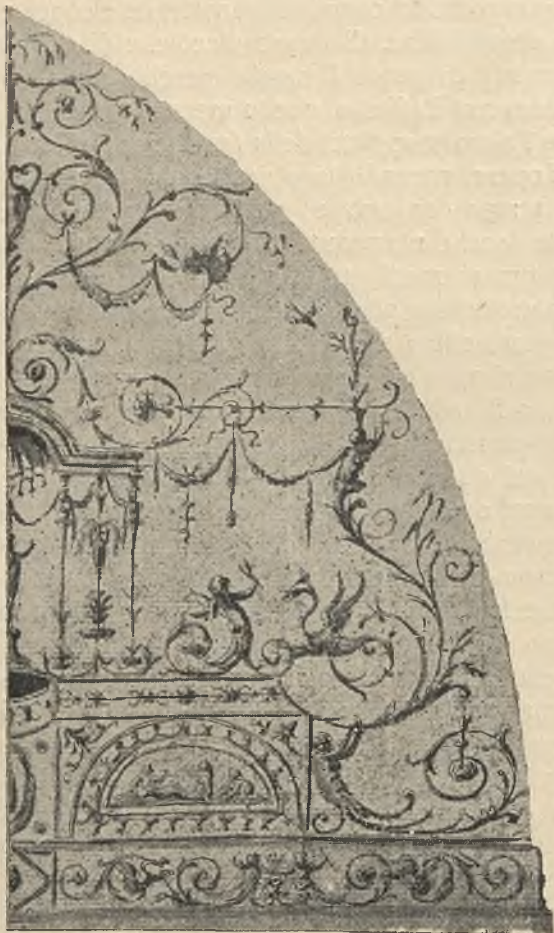


Fig. 184.

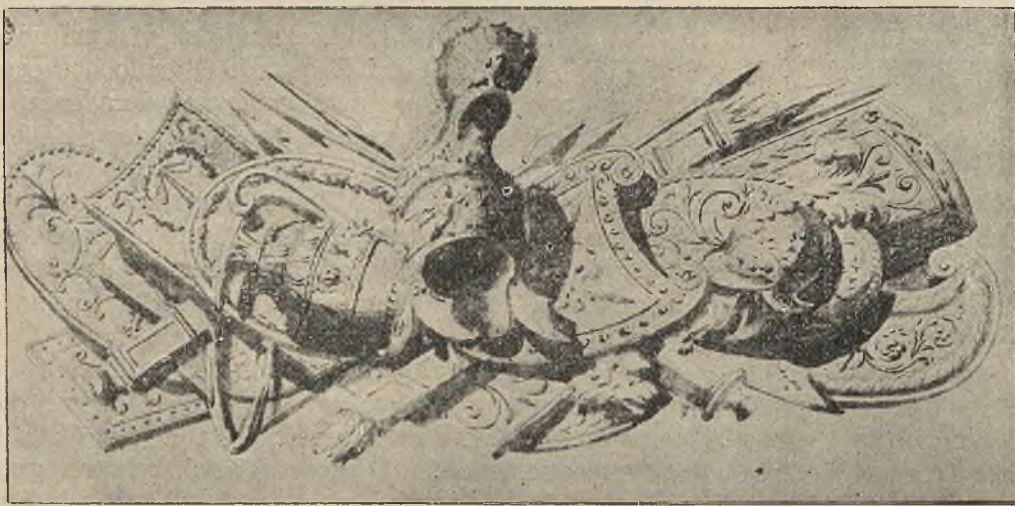


Fig. 185.



Fig. 186.

della Consolazione, altre in S. Marcello, e in S. Stefano del Bufalo. Ad Orvieto pure dipinse nelle Cappelle del Duomo, e lasciò altri ricordi in varie città d'Italia, tutti ammiratissimi.

La morte di Taddeo precedette quella di Federico, il quale fu il continuatore delle glorie fraterne. I numerosi studj che ricordavano le felici ispirazioni dei valenti artisti sono dispersi nei Musei di tutto il mondo.

Le composizioni degli Zuccari, quantunque eseguite molti anni dopo le glorie di Giovanni da Udine, serbano pure nel loro insieme qualità superiori, e sono degne di stare accanto a quelle del maestro famoso.

Una serie preziosa di disegni o progetti per la decorazione di soffitti probabilmente di Taddeo, era rimasta fino a pochi anni or sono in Italia. Un bel giorno emigrò all'estero, venduta dalla famiglia erede dei fratelli Zuccari; ma un intelligente fotografo, che l'arte coltiva con vero amore, pensò di riprodurre quei disegni prima che ci venissero tolti per sempre, ed è per merito suo se oggi possiamo offrire agli studiosi alcuni saggi di quella serie, dai quali potranno ritrarre utile studio e ammaestramento (\*).

Quei disegni ci fanno respirare in un' aura di classicismo romano, e ricordano le composizioni che diedero uno stile spiccato all' arte dell' epoca napoleonica. In qualche motivo pajono rinnovellate le bellezze degli stucchi rinvenuti in questo secolo nelle camere sepolcrali di Via Latina e nelle stanze presso la Farnesina.

Elegantissime cornici dividono quei lavori in varii comparti, nei quali a guisa di camei o di gentili quadretti sono dipinte scene mitologiche, paesi, animali mostruosi o simbolici, che doveano risaltare in chiaroscuro sul fondo d'oro di zecchino, e i grifi, e i draghi, i satiri, le sirene, i putti si alternano ai mascheroncini umani o alle rosee guance femminili.

È evidentissima in questi disegni la cura di imitare il rilievo dello stucco, specie nelle cornici e nei rosoni sparsi quà e là simmetricamente. Era allora che andavano compendosi la Scala d'Oro del Palazzo Ducale, quella della Libreria in Venezia, e per accennare ad un'opera privata, il palazzo di Camillo Trevisan in Murano, nelle quali opere tutte le grottesche hanno parte principalissima, disposte leggiadramente agli stucchi del Vittoria e dei suoi scolari, parecchi dei quali aveano avuto ispirazione a Roma dai grandi compositori di grottesche, da Giovanni da Udine ai fratelli Zuccari.

MARCELLO.



È questi il Sig. Tuminello, valentissimo e colto artista, il quale possiede una ricca collezione di fotografie riproducenti le migliori opere d'arte antica. Egli liberalmente volle concederci di pubblicare questi ed altri preziosi saggi, che troveranno posto nell' annata ventura del nostro periodico.



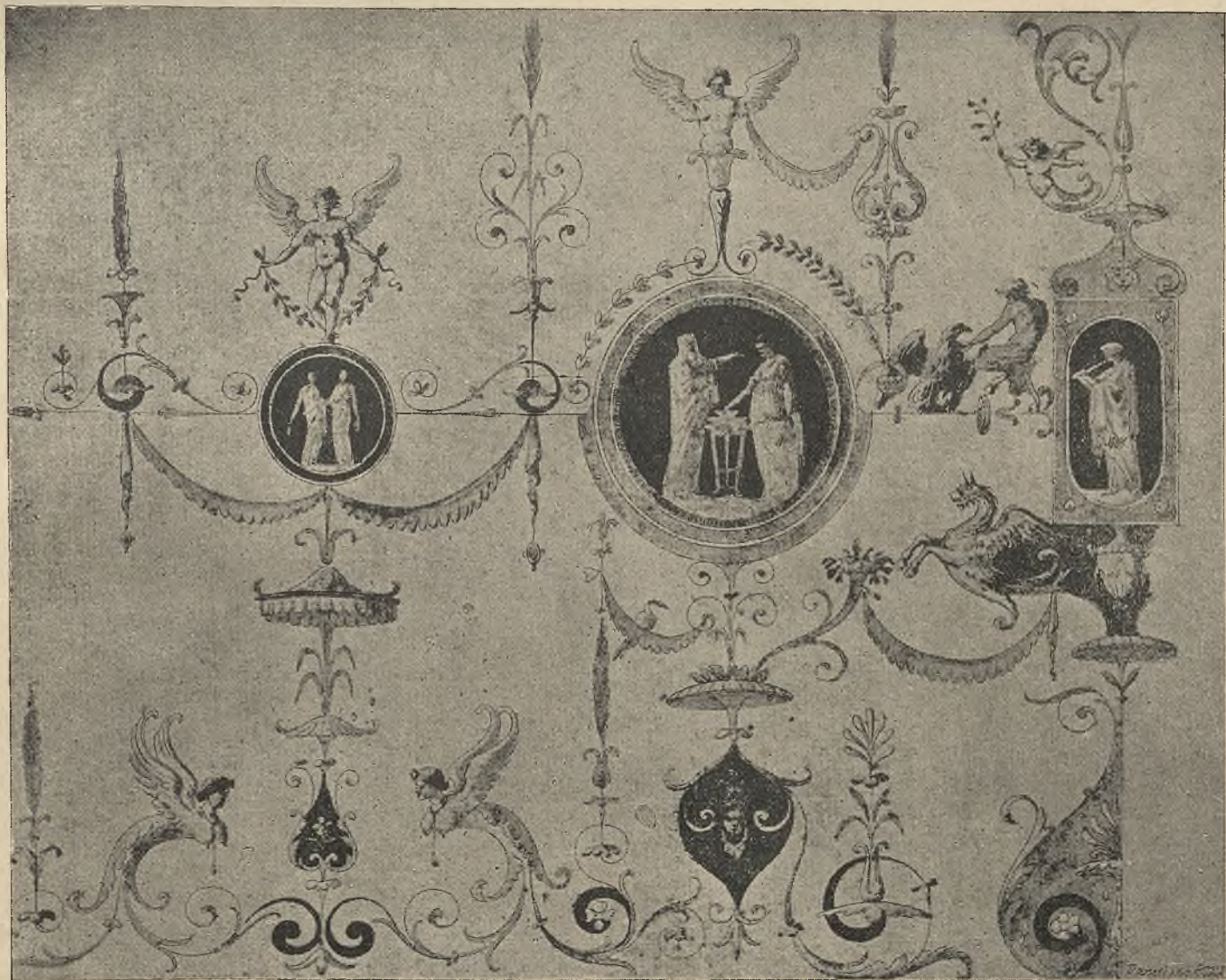


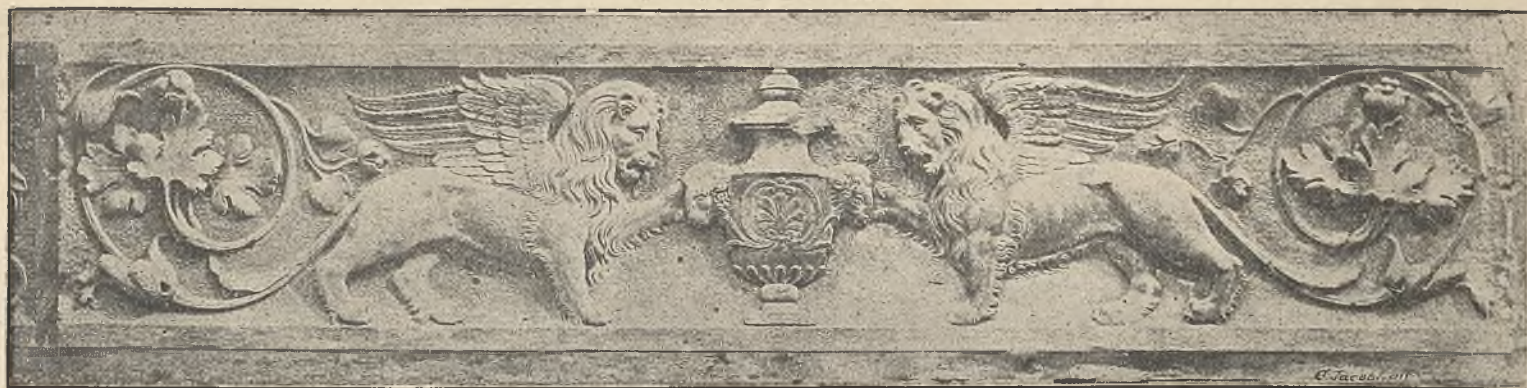
Fig. 187. Disegni ornamentali dei Fratelli Zuccari.











## INDICE DELLE MATERIE

|                                                                                               |        |                                                                                                    |       |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|--------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Frontespizio (da una miniatura di Attavante fiorentino) . . . . .                             | pag. 5 | Il colore accessorio decorativo. — Il passato. (A. Melani) . . . . .                               | » 74  |
| Programma . . . . .                                                                           | » 7    | La niellatura del marmo. (G. M.) . . . . .                                                         | »     |
| Ornato in bronzo sulla campana della Torre dell'Orologio in Venezia. (G. Stella) . . . . .    | » 9    | Un pavimento a mosaico. (G. Stern) . . . . .                                                       | » 76  |
| Ara bacchica nel Museo Archeologico Marciano. (P. G. Molmenti) . . . . .                      | » 10   | Decorazione in legno delle pareti di una camera da letto. (G. Landi) . . . . .                     | » 77  |
| Il Candelabro in bronzo in S. M. della Salute a Venezia. (G. M. Urbani de Gheltof) . . . . .  | » 11   | Di alcuni reliquiari dei secoli XIV e XV. (G. M. Urbani de Gheltof) . . . . .                      | » 78  |
| Cornice in legno nella Sagrestia della Chiesa di S. Giobbe in Venezia. (G. Stella) . . . . .  | » 14   | Balaustrata di S. Maria dei Miracoli in Venezia. (G. Lavezzari) . . . . .                          | » 80  |
| Di alcune porte in legno intagliate. (P. Orefice) . . . . .                                   | » 18   | Due vasi in terracotta. (D. D. B.) . . . . .                                                       | » 81  |
| Una daga nel Museo Civico di Venezia. (G. M. Urbani de Gheltof) . . . . .                     | » 21   | Il portatile della Croce nel quadro di G. Bellini. (M.) . . . . .                                  | » 82  |
| La volta lignea della Chiesa di S. M. dei Miracoli in Venezia. (P. Paoletti) . . . . .        | » 23   | Lo stemma dei Gozzadini, vetro colorato di F. Costa. (C. Ricci) . . . . .                          | » 82  |
| Braciare in ferro battuto esistente nel Museo Civico di Venezia. (N. Barozzi) . . . . .       | » 26   | Un drago di bronzo. (G. Landi) . . . . .                                                           | » 83  |
| La niellatura del marmo. (G. M. Urbani de Gheltof) . . . . .                                  | » 28   | Legature di libri dei secoli XV e XVI. (E. Nani) . . . . .                                         | » 84  |
| Le casse e i cofanetti in legno nell'arte decorativa. (G. M.) . . . . .                       | » 31   | Un inginocchiatojo del secolo XVIII. (F. Alberti) . . . . .                                        | » 87  |
| Scultura e arte industriale in Sicilia. (L. Archinti) . . . . .                               | » 33   | Decorazioni in cuoio. (U.) . . . . .                                                               | » 87  |
| Una sedia del secolo XVI. (A. M.) . . . . .                                                   | » 35   | Disegni industriali di Leonardo da Vinci. (O.) . . . . .                                           | » 88  |
| Inferriate e cancelli. (C. Allegri) . . . . .                                                 | » 36   | Stucchi nel Museo delle Terme Diocleziane. (D.) . . . . .                                          | » 89  |
| Due soffitti a Viterbo. (R. Ogetti) . . . . .                                                 | » 40   | L'arte nei tessuti dei secoli XIV, XV e XVI. (G. M. Urbani de Gheltof) . . . . .                   | » 90  |
| Oreficeria italiana e tedesca. (G. M. Urbani de Gheltof) . . . . .                            | » 43   | Cofanetto in avorio. (G. Bertolini) . . . . .                                                      | » 95  |
| Un <i>Rhyton</i> in argento nel Museo Civico di Trieste. (A. Puschi) . . . . .                | » 47   | La niellatura del marmo (Marcello) . . . . .                                                       | » 96  |
| Stoffa arabo-sicula nel Museo Artistico Industriale di Roma. (F. Ongania) . . . . .           | » 48   | Studio sulle decorazioni del rinascimento. (P. P.) . . . . .                                       | » 96  |
| Di un dossale del secolo XVI. (P. Orefice) . . . . .                                          | » 49   | Gli stucchi del Museo nazionale di Roma. (L. Borsari) . . . . .                                    | » 97  |
| Quadri del Carpaccio. (P. G. Molmenti) . . . . .                                              | » 55   | Gli stalli del Coro di Badia in Firenze. (G. Lavezzari) . . . . .                                  | » 99  |
| Studio sulle decorazioni dell'architettura nel Rinascimento italiano. (P. Paoletti) . . . . . | » 57   | Un Cassone nuziale del Museo Artistico municipale di Milano. (A. Melani) . . . . .                 | » 100 |
| Studio sulle decorazioni del Rinascimento. (P. Paoletti) . . . . .                            | » 65   | Il Palazzo del Consiglio in Verona. (P. Orefice) . . . . .                                         | » 101 |
| Scultura ornamentale. (G. Landi) . . . . .                                                    | » 66   | Lampade e lampadari. (G. M. Urbani de Gheltof) . . . . .                                           | » 104 |
| Storia di un candelabro in una scuola industriale. (G. Tesorone) . . . . .                    | » 66   | Cancellata da altare di ferro battuto nella Chiesa di Santa Teresa in Mantova (A. Breda) . . . . . | » 105 |
| Tavoli del secolo decimosettimo. (G. M. Urbani de Gheltof) . . . . .                          | » 69   | Un cassettone del Museo Artistico municipale di Milano. (A. Melani) . . . . .                      | » 105 |
| Sgabelli nel Museo artistico municipale di Milano. (A. Melani) . . . . .                      | » 71   | I pavimenti robbiani del Vaticano. (E. Perodi) . . . . .                                           | » 106 |
| Il Museo Poldi-Pezzoli a Milano. (L. Archinti) . . . . .                                      | » 72   | Di alcune opere in ferro nel Museo Artistico industriale di Roma (R. Erculei) . . . . .            | » 108 |
|                                                                                               |        | Cancellata della Cappella Barbazza in S. Petronio di Bologna. (C. Ricci) . . . . .                 | » 109 |
|                                                                                               |        | Lunetta del portone nella casa che fu dei Conti Facchini in Mantova. (A. Breda) . . . . .          | » 110 |
|                                                                                               |        | Disegni ornamentali dei Fratelli Zuccari. (Marcello) . . . . .                                     | » 111 |





## INDICE DELLE TAVOLE

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ornato in bronzo sulla campana della Torre dell'Orologio in Venezia . . . . . pag. 9</li> <li>2. Ara bacchica nel Museo Archeologico Marciano » 10</li> <li>3. Candelabro in bronzo in S. M. della Salute in Venezia . . . . . » 11</li> <li>4. Cornice in legno nella Sagrestia di S. Giobbe in Venezia (<i>cromolitografia</i>) . . . . . » 14</li> <li>5. Porta intagliata in legno del Palazzo Van-Axel in Venezia . . . . . » 18</li> <li>6. Impugnatura di daga nel Museo Civico di Venezia . . . . . » 21</li> <li>7. Particolari della volta lignea nella Chiesa di S. M. dei Miracoli in Venezia . . . . . » 23</li> <li>8. Id. (<i>cromolitografia doppia</i>) . . . . . » 23</li> <li>9. Braciere in ferro battuto nel Museo Civico di Venezia . . . . . » 26</li> <li>10. Gradini in marmo niellato nella Scala del Palazzo Ducale in Venezia . . . . . » 28</li> <li>11. Lapide sepolcrale a Lodovico Diedo nella Chiesa dei Ss. Gio. e Paolo in Venezia . . . . . » 28</li> <li>12. Tribuna in S. Cita di Palermo, scultura di A. Gagini . . . . . » 33</li> <li>13. Cancelli in S. Stefano di Venezia e nel Palazzo Pretorio di Siena . . . . . » 36</li> <li>14. Cancelli nel Palazzo Pisani in Venezia . . . . . » 36</li> <li>15. Particolari del soffitto nella Sala del Consiglio nel Palazzo Comunale di Viterbo (<i>cromolitografia</i>) . . . . . » 40</li> <li>16. Sottotetto in S. Maria Nuova di Viterbo . . . . . » 40</li> <li>17. Particolari del sottotetto di S. Maria Nuova in Viterbo (<i>cromolitografia</i>) . . . . . » 40</li> <li>18. Vaso in argento nella Galleria degli Uffizi in Firenze . . . . . » 43</li> <li>19. Dossale e soffitto, opere italiane esistenti a Londra . . . . . » 49</li> <li>20. S. Girolamo nella sua cella, quadro di V. Carpaccio nella Chiesa di S. Giorgio degli Schiavoni in Venezia . . . . . » 55</li> <li>21. Capitelli del Rinascimento . . . . . » 57</li> <li>22. Idem . . . . . » 57</li> <li>23. Idem . . . . . » 57</li> <li>24. Idem . . . . . » 57</li> <li>25. Candelabro in bronzo, lavoro delle Scuole Officine presso il Museo Artist. Indust. di Napoli » 66</li> <li>25<sup>a</sup>. Idem . . . . . » 66</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>26. Tavolo intagliato in legno, sec. XVI, Palazzo Martinengo in Venezia . . . . . pag. 69</li> <li>27. Mezza vetta intagliata in legno, sec. XV. — Chiesa di S. Giacomo in Venezia . . . . . » 74</li> <li>28. Sgabello intagliato in legno. — Sgabello in legno ad intarsio. — Museo Artistico Municipale di Milano. (<i>cromolitografia</i>) . . . . . » 71</li> <li>29. Lapide sepolcrale di Giovanni Canal, nella Chiesa di S. Zaccaria in Venezia . . . . . » 76</li> <li>30. Decorazione di stanza, sec. XVIII. — Collezione Marcato . . . . . » 77</li> <li>31. Reliquiere di S. Giovanni Battista nella Chiesa dei Ss. Ermagora e Fortunato in Venezia . . . . . » 78</li> <li>32. Pavimento a mosaico. (<i>cromolitografia</i>) . . . . . » 76</li> <li>33. Balaustrata nella Chiesa di S. Maria dei Miracoli in Venezia . . . . . » 80</li> <li>34. Vase in terracotta — proprietà del Barone Scola in Vicenza . . . . . » 81</li> <li>35. Particolari di vasi in terracotta — id. . . . . » 81</li> <li>36. Processione nella Piazza di S. Marco. — Dal quadro di G. Bellini — R. R. Gallerie di Venezia . . . . . » 82</li> <li>37. Legatura di libro, fine del sec. XV. — Biblioteca Marciana in Venezia . . . . . » 84</li> <li>38. Legature di libri, secolo XVI (<i>cromolitografia</i>) . . . . . » 84</li> <li>39. Stucchi nel Museo Nazionale di Roma . . . . . fig. 89-97</li> <li>40. Idem . . . . . » »</li> <li>41. Idem . . . . . » »</li> <li>42. Idem . . . . . » »</li> <li>43. Particolari di tessuti dei sec. XV e XVI . . . . . fig. 90</li> <li>44. Decorazioni di stoffe, sec. XIV-XVI (<i>cromolitografia</i>) . . . . . » 90</li> <li>45. Stucchi nel Museo Nazionale di Roma . . . . . » 97</li> <li>45<sup>a</sup>. Idem . . . . . » »</li> <li>46. Idem . . . . . » »</li> <li>47. Cassa del secolo XVI. — Museo Artistico Municipale di Milano . . . . . » 100</li> <li>48. Palazzo o Loggia del Consiglio in Verona . . . . . » 101</li> <li>49. Cassettone del secolo XVI. — Museo Artistico Municipale di Milano . . . . . » 105</li> <li>50. I Pavimenti nelle Loggie Vaticane . . . . . » 106</li> <li>51. Cancellata della Cappella Barbizzi in S. Petronio di Bologna . . . . . » 109</li> <li>52. Lunetta in legno nel Portone della Casa che fu dei Conti Facchini in Mantova . . . . . » 110</li> </ol> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

## INDICE DEI DETTAGLI

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1<sup>a</sup>, 1<sup>b</sup>, 1<sup>c</sup>. Cornice in S. Giobbe di Venezia. — <i>vedi testo</i> pag. 14</li> <li>2. Particolari della porta intagliata in legno già esistente nel Palazzo Foscari in Venezia . . . . . » 18</li> <li>3<sup>a</sup>, 3<sup>b</sup>, 3<sup>c</sup>, 3<sup>d</sup>, 4<sup>a</sup>, 4<sup>b</sup>, 4<sup>c</sup>, 4<sup>d</sup>. Candelabro in bronzo esistente nella Chiesa di S. Maria della Salute in Venezia . . . . . » 23</li> <li>8<sup>a</sup>, 8<sup>b</sup>, 8<sup>c</sup>, 8<sup>d</sup>, 8<sup>e</sup>. Lapide sepolcrale nella Chiesa dei Ss. Gio. e Paolo in Venezia . . . . . » 28</li> <li>5. Particolari di decorazioni della volta lignea di S. Maria dei Miracoli in Venezia . . . . . » 11</li> <li>6<sup>a</sup>, 6<sup>b</sup>, 6<sup>c</sup>. Braciere in ferro battuto . . . . . » 26</li> <li>7<sup>a</sup>. Ornamenti niellati in marmo nei gradini della scala del Palazzo Ducale in Venezia . . . . . » 28</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>9<sup>a</sup>, 9<sup>b</sup>. Sedili, dalle sculture di A. Gagini in S. Cita di Palermo . . . . . pag. 33</li> <li>10<sup>a</sup>, 10<sup>b</sup>, 10<sup>c</sup>, 10<sup>d</sup>. Una sedia del secolo XVI . . . . . » 35</li> <li>11. Particolari di un cancello in ferro nel Chiostro di S. Stefano in Venezia . . . . . » 36</li> <li>12. Particolari del soffitto nella Sala del Consiglio in Viterbo . . . . . » 40</li> <li>13<sup>a</sup>, 13<sup>b</sup>, 13<sup>c</sup>. Un dossale in legno intagliato esistente a Londra . . . . . » 49</li> <li>14<sup>a</sup>, 14<sup>b</sup>. Particolari di un soffitto in legno intagliato esistente a Londra . . . . . » 49</li> <li>15. Mobili e suppellettili diverse, dai quadri del Carpaccio . . . . . » 55</li> <li>16. Capitelli del Rinascimento . . . . . » 57</li> </ol> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|



- |                                                                                                                                                   |    |                                                                                                                                                            |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 17. Sgabello intagliato in legno esistente nel Museo Civico di Milano . . . . . »                                                                 | 71 | 27 <sub>a</sub> , 27 <sub>b</sub> , 27 <sub>c</sub> . Particolari di ornamenti dei tessuti nei secoli XIV, XV e XVI — da dipinti contemporanei . . . . . » | 90  |
| 18. Cassone intagliato in legno esistente nel Museo Poldi Pezzoli in Milano . . . . . »                                                           | 72 | 28. Ornamenti in marmo niellato nella Cappella dei Macellari in Bologna . . . . . »                                                                        | 96  |
| 19. Particolari di decorazioni marmoree del Rinascimento . . . . . »                                                                              | 65 | 29. Particolari di sculture del Rinascimento . . . . . »                                                                                                   | 96  |
| 20 <sub>a</sub> , 20 <sub>b</sub> , 20 <sub>c</sub> . Particolari della lapide sepolcrale di Giovanni Canal in S. Zaccaria di Venezia . . . . . » | 77 | 30 <sub>a</sub> . Cassa del secolo XVI — Museo Artistico Municipale di Milano . . . . . »                                                                  | 100 |
| 21 <sub>a</sub> , 21 <sub>b</sub> . Balaustrata marmorea nella Chiesa di S. Maria dei Miracoli in Venezia . . . . . »                             | 80 | 30 <sub>b</sub> . Idem . . . . . »                                                                                                                         | »   |
| 22 <sub>a</sub> , 22 <sub>b</sub> . Pavimento a mosaico nella Sala a Croce greca del Museo Vaticano . . . . . »                                   | 76 | 31 <sub>a</sub> . Lampade e Lampadarj . . . . . »                                                                                                          | 104 |
| 23 <sub>a</sub> , 23 <sub>b</sub> . Il portatile della Croce, dal quadro di G. Bellini nelle R. R. Gallerie di Venezia . . . . . »                | 82 | 31 <sub>b</sub> . Idem . . . . . »                                                                                                                         | »   |
| 24. Lo stemma dei Gozzadini, da una invetriata esistente nella Chiesa di S. Giovanni in Monte di Bologna . . . . . »                              | 82 | 32. Cancellata di ferro battuto nella Chiesa di S. Teresa in Mantova . . . . . »                                                                           | 105 |
| 25 <sub>a</sub> , 25 <sub>b</sub> . Legature di libri dei sec. XV e XVI . . . . . »                                                               | 84 | 33 <sub>a</sub> , 33 <sub>b</sub> , 33 <sub>c</sub> . Cassettone del secolo XVI — Museo Artistico Municipale di Milano . . . . . »                         | 106 |
| 26 <sub>a</sub> , 26 <sub>b</sub> . Decorazioni in cuojo . . . . . »                                                                              | 87 | 34. Alcune opere in ferro nel Museo Artistico Industriale di Roma . . . . . »                                                                              | 108 |
|                                                                                                                                                   |    | 35. Lunetta del portone della casa Facchini . . . . . »                                                                                                    | 110 |
|                                                                                                                                                   |    | 36 <sub>a</sub> , 36 <sub>b</sub> . Cancellata della Cappella Barbazza . . . . . »                                                                         | 109 |



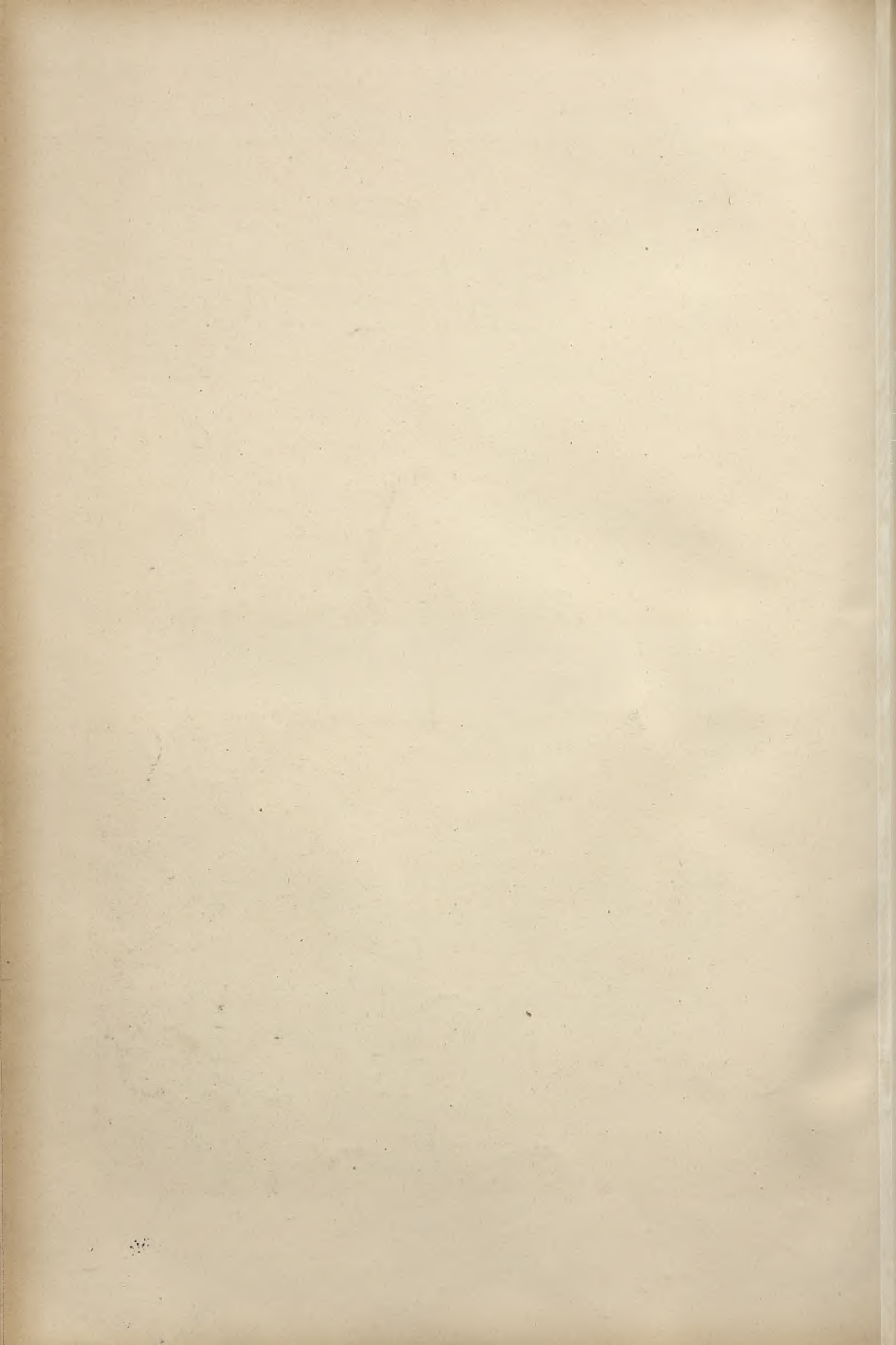








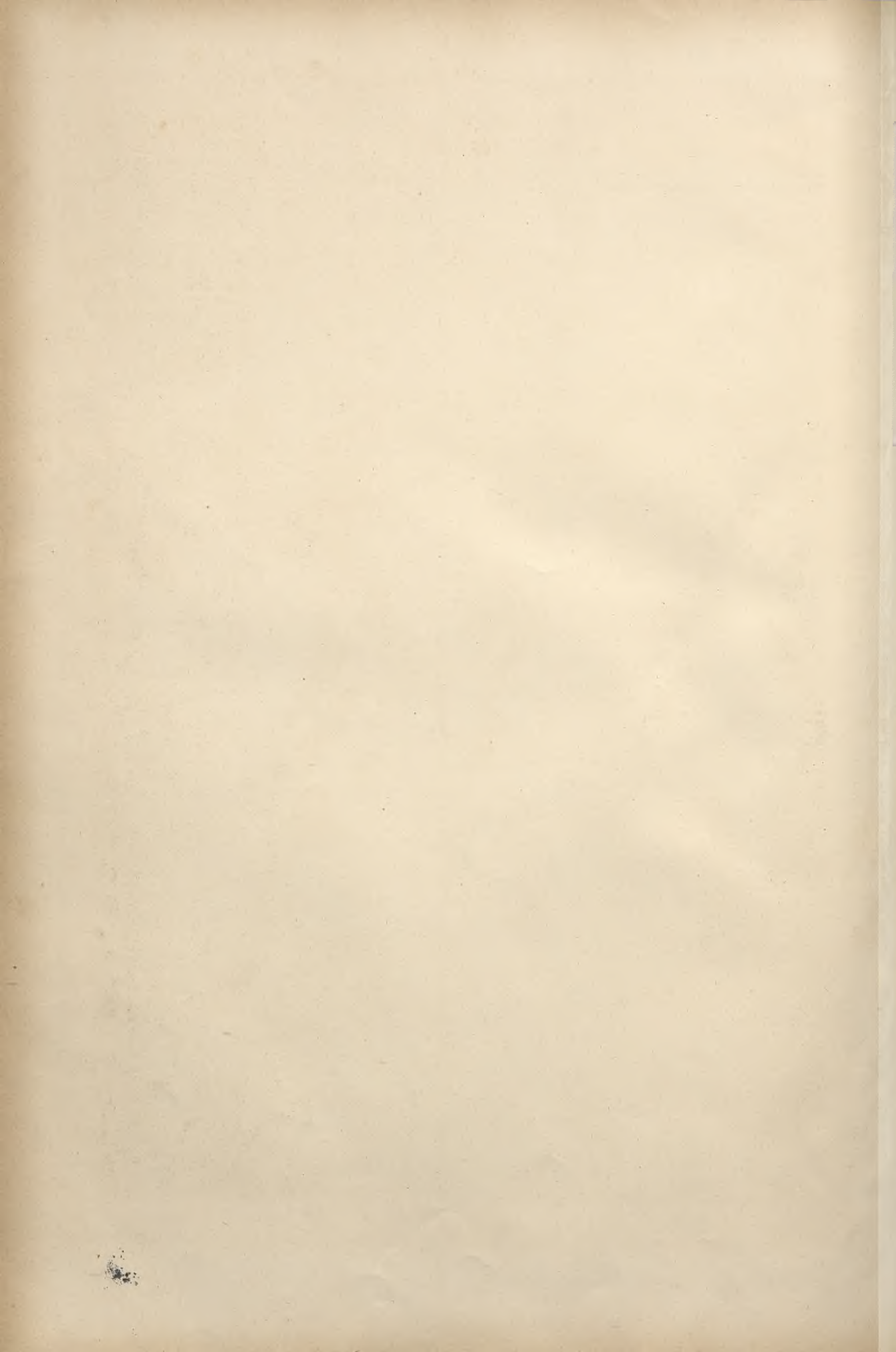
















C. Jacobi Eliot.

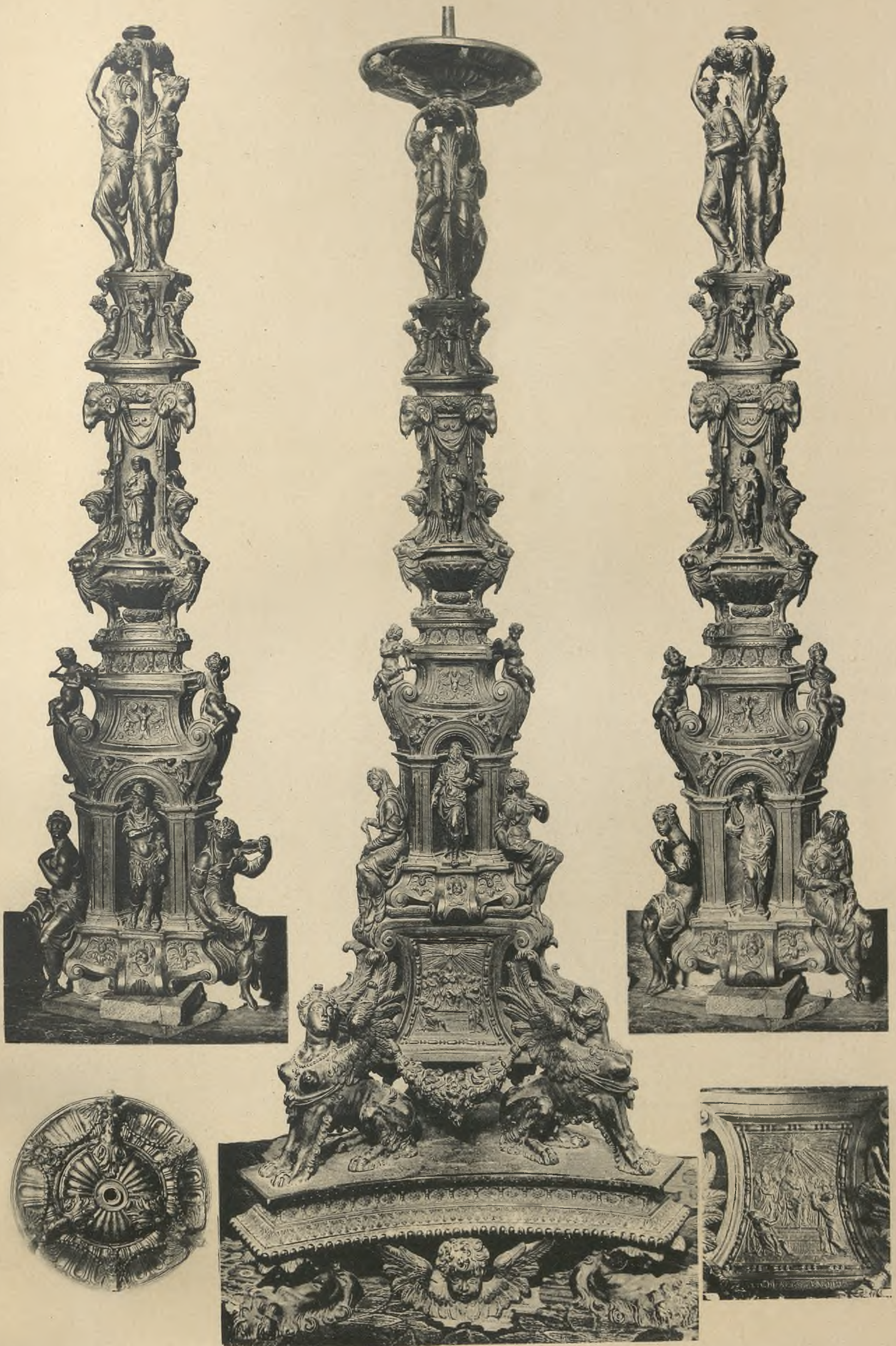
Ferd. Ongania Edit.









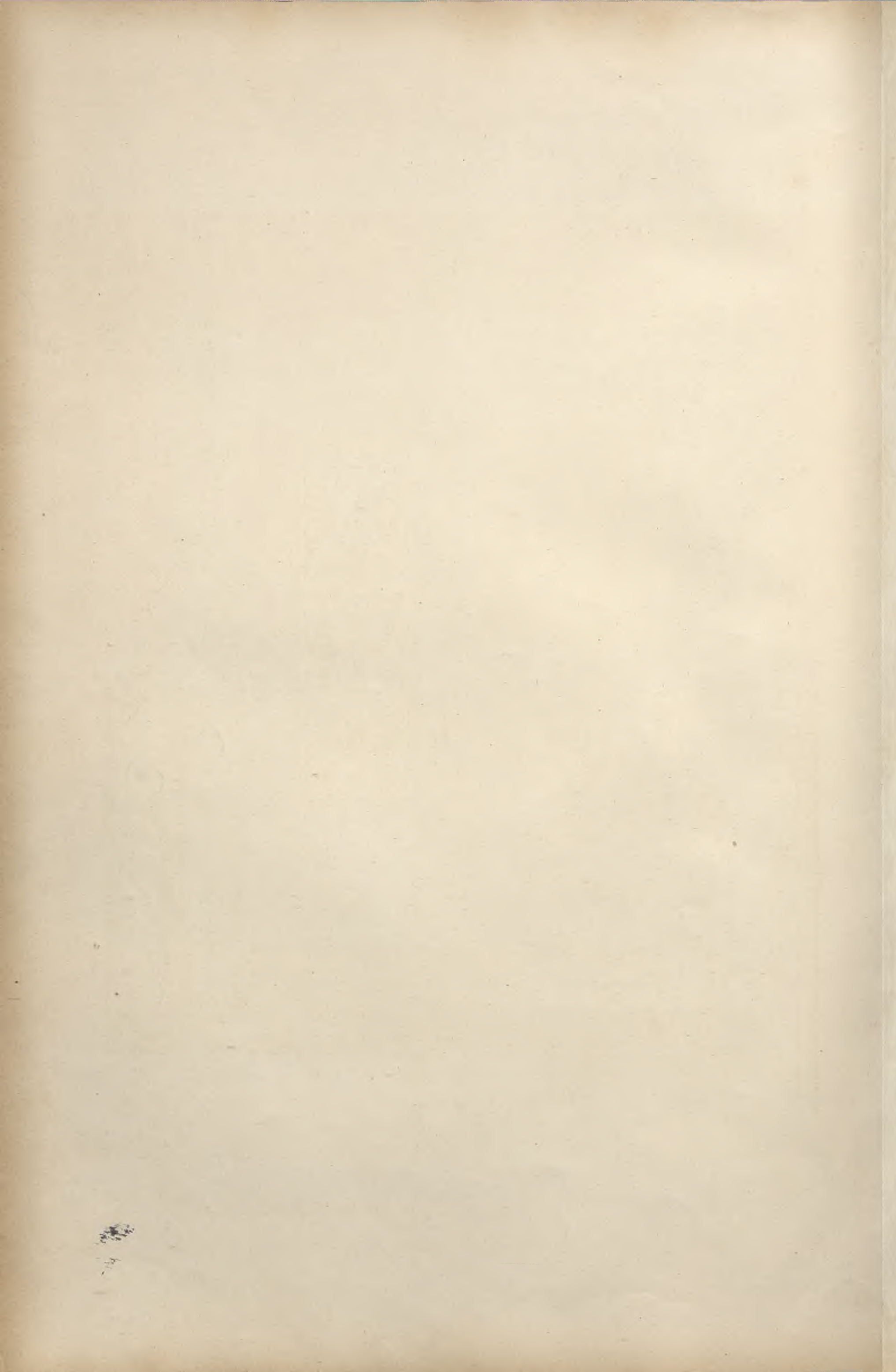


C. Jacobi Eliot.

Ferd. Ongania Edit.











G. Stella . S. Misinato dis.

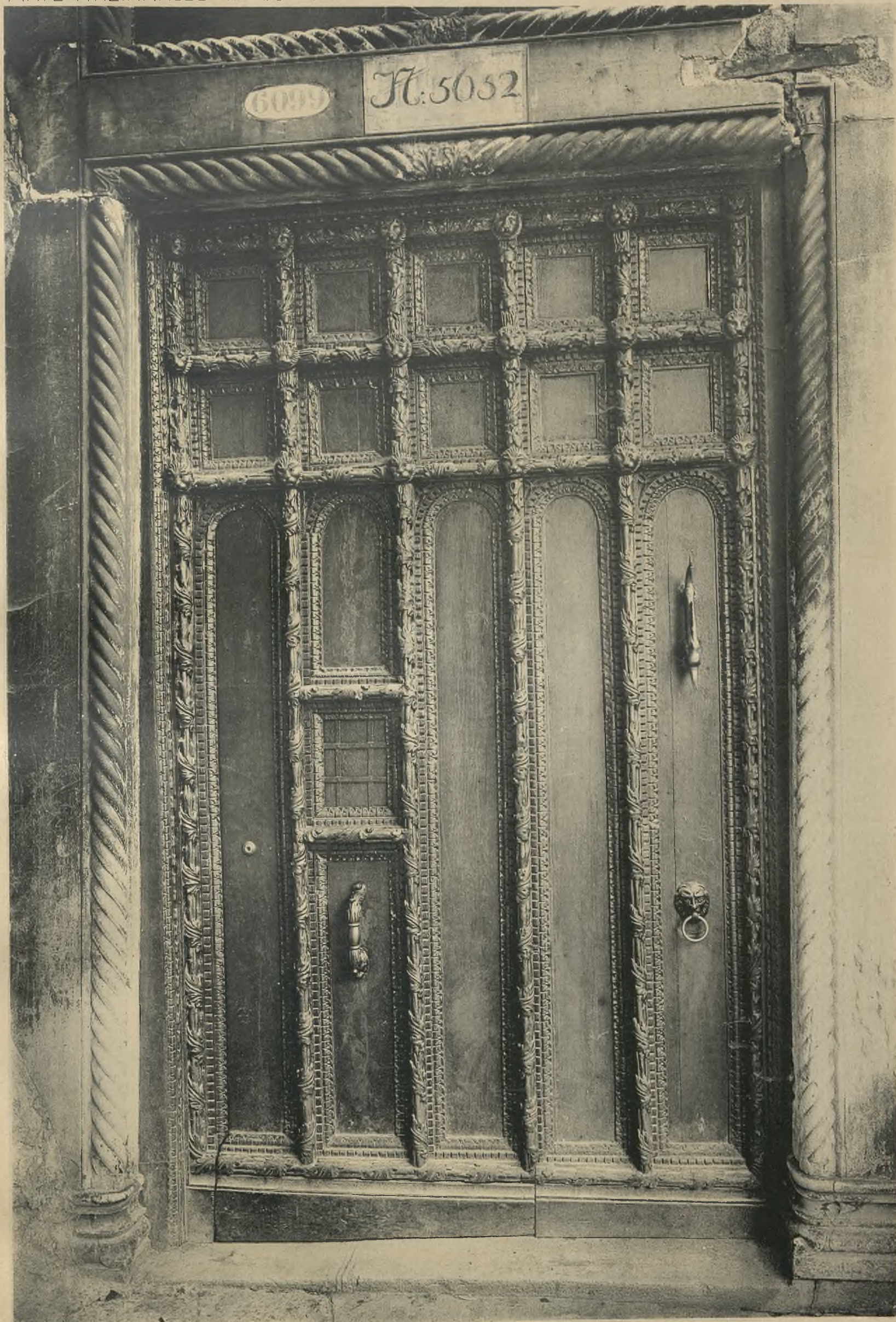
Ferd. Ongania edit.









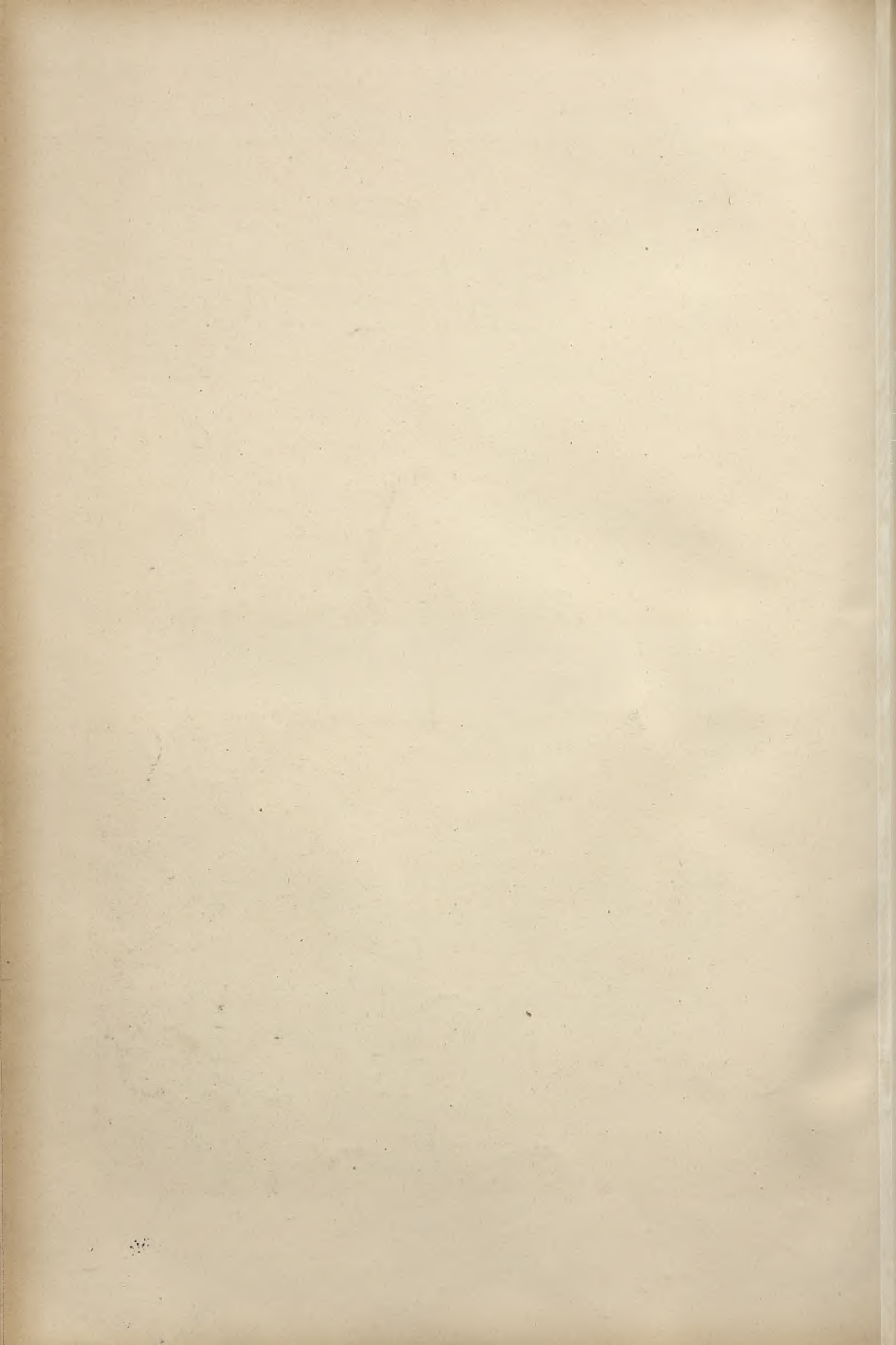


C. Jacobi Eliot.

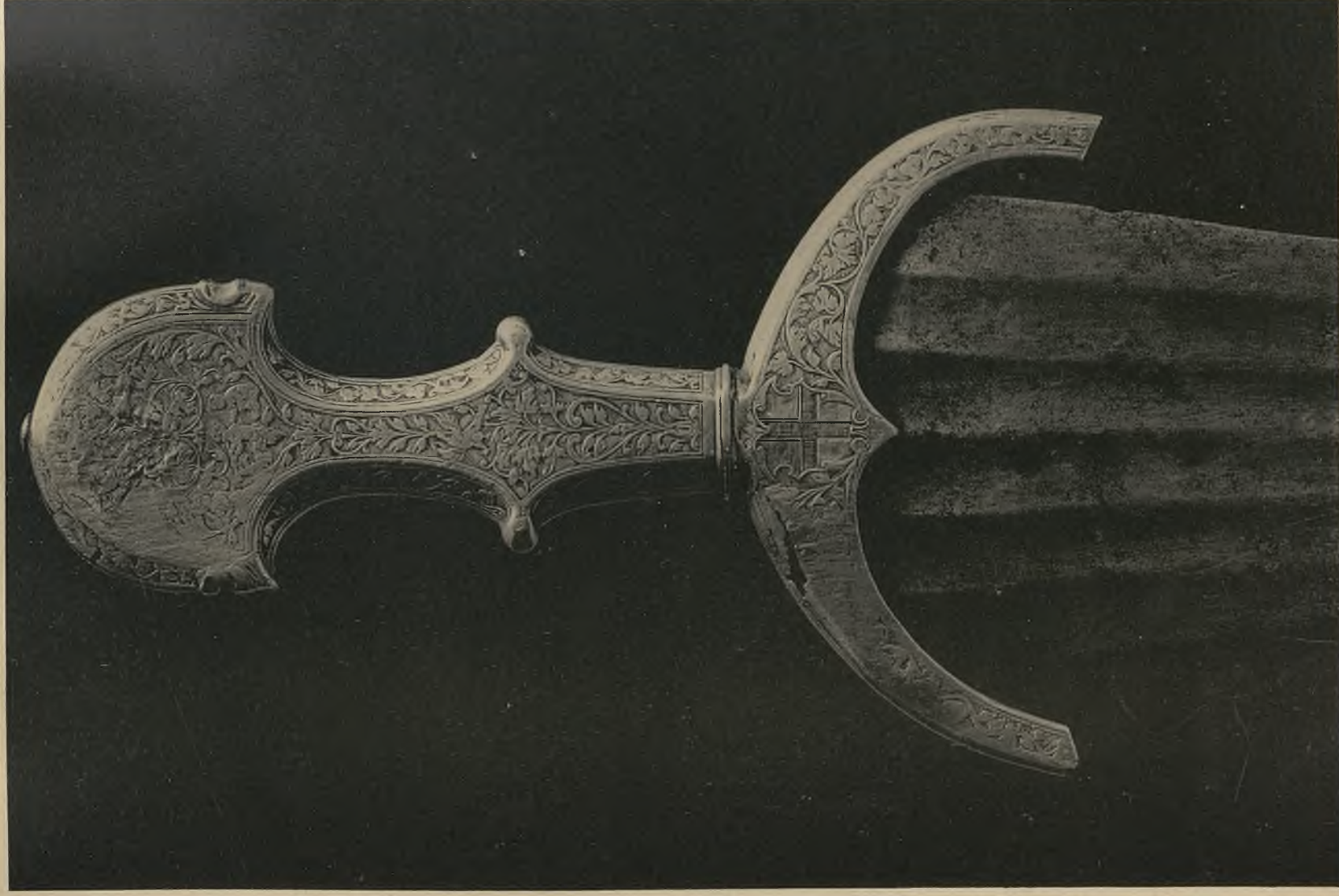
Ferd. Ongania Edit.



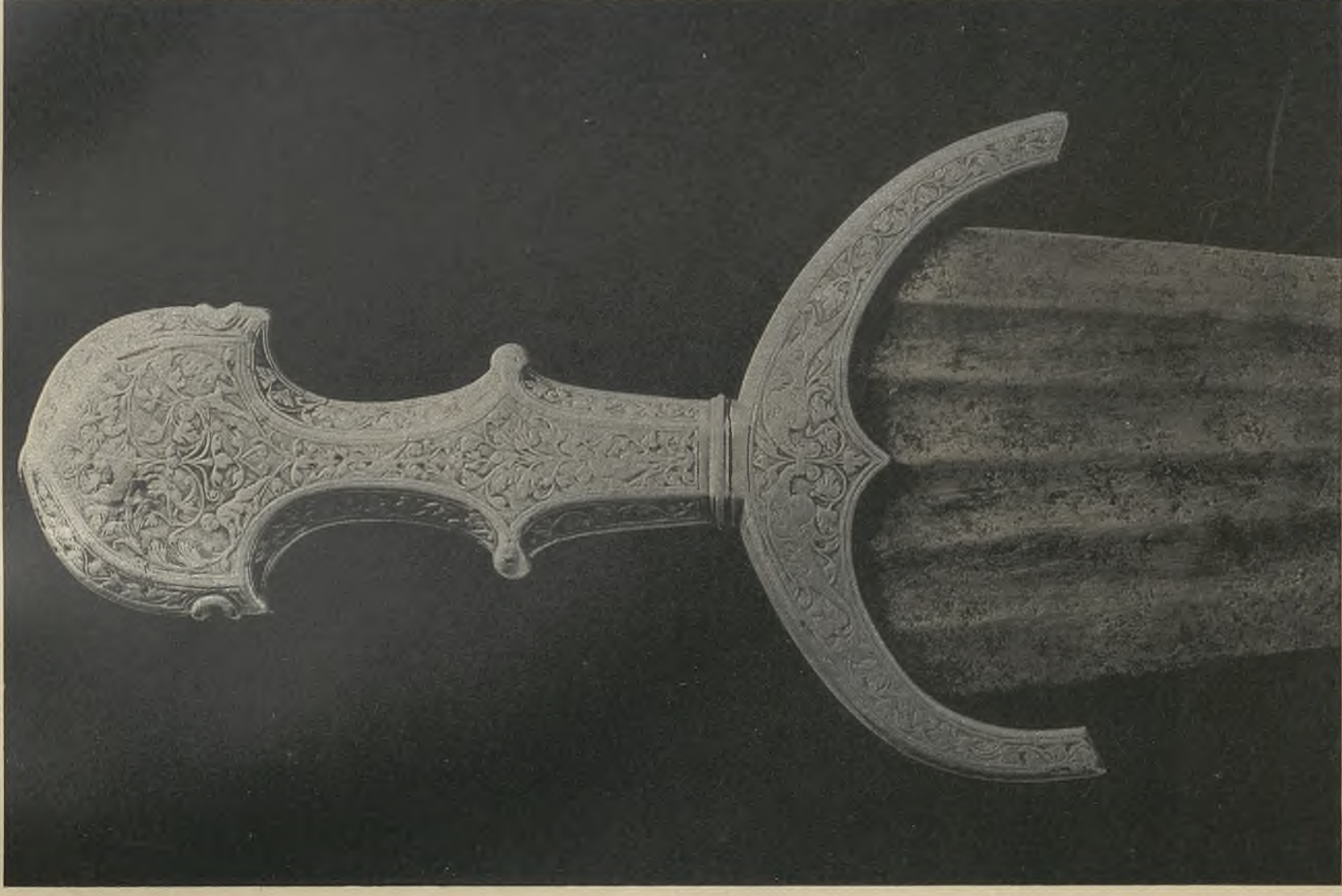






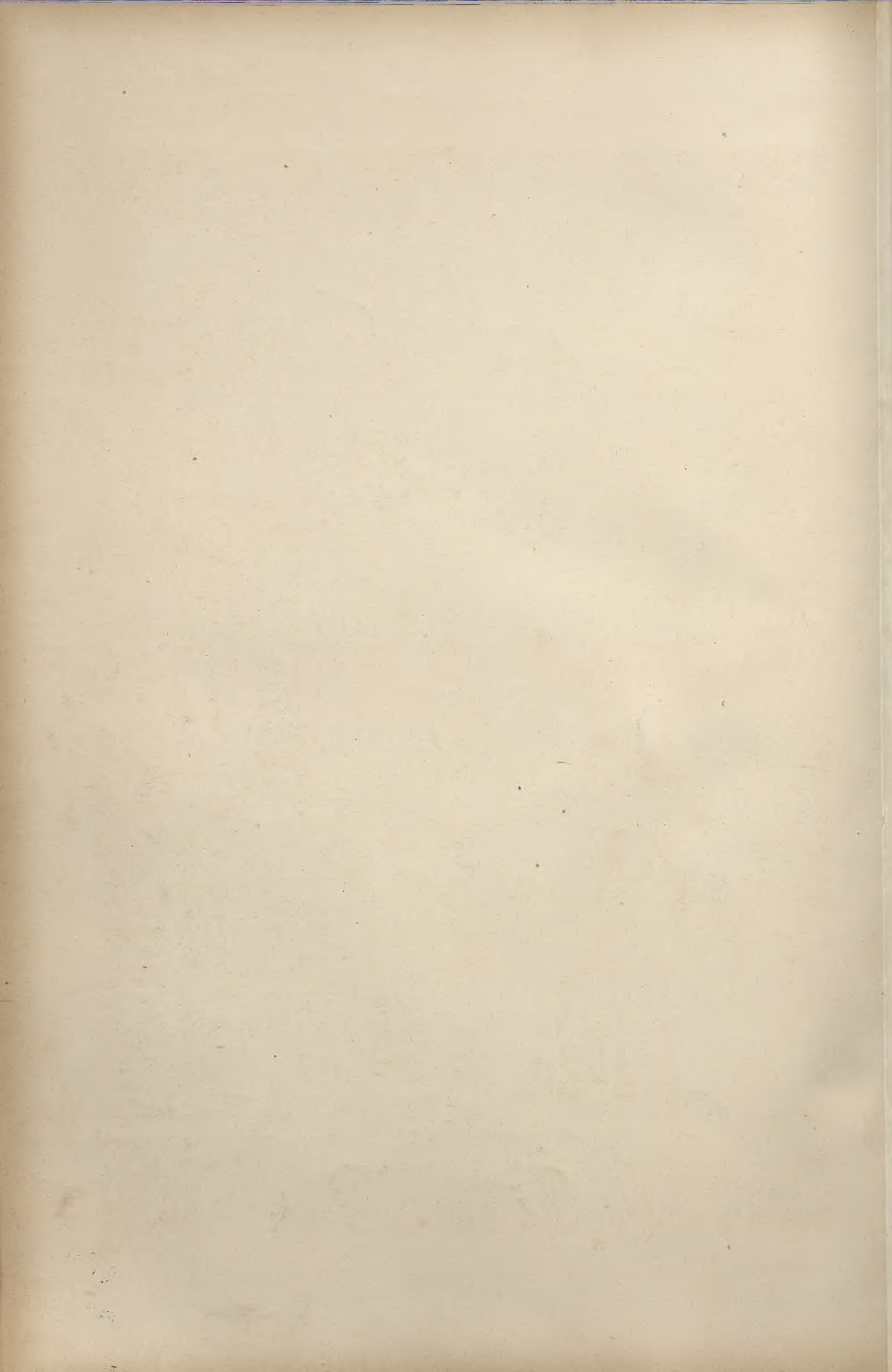


C. Jacobi. E'iol.

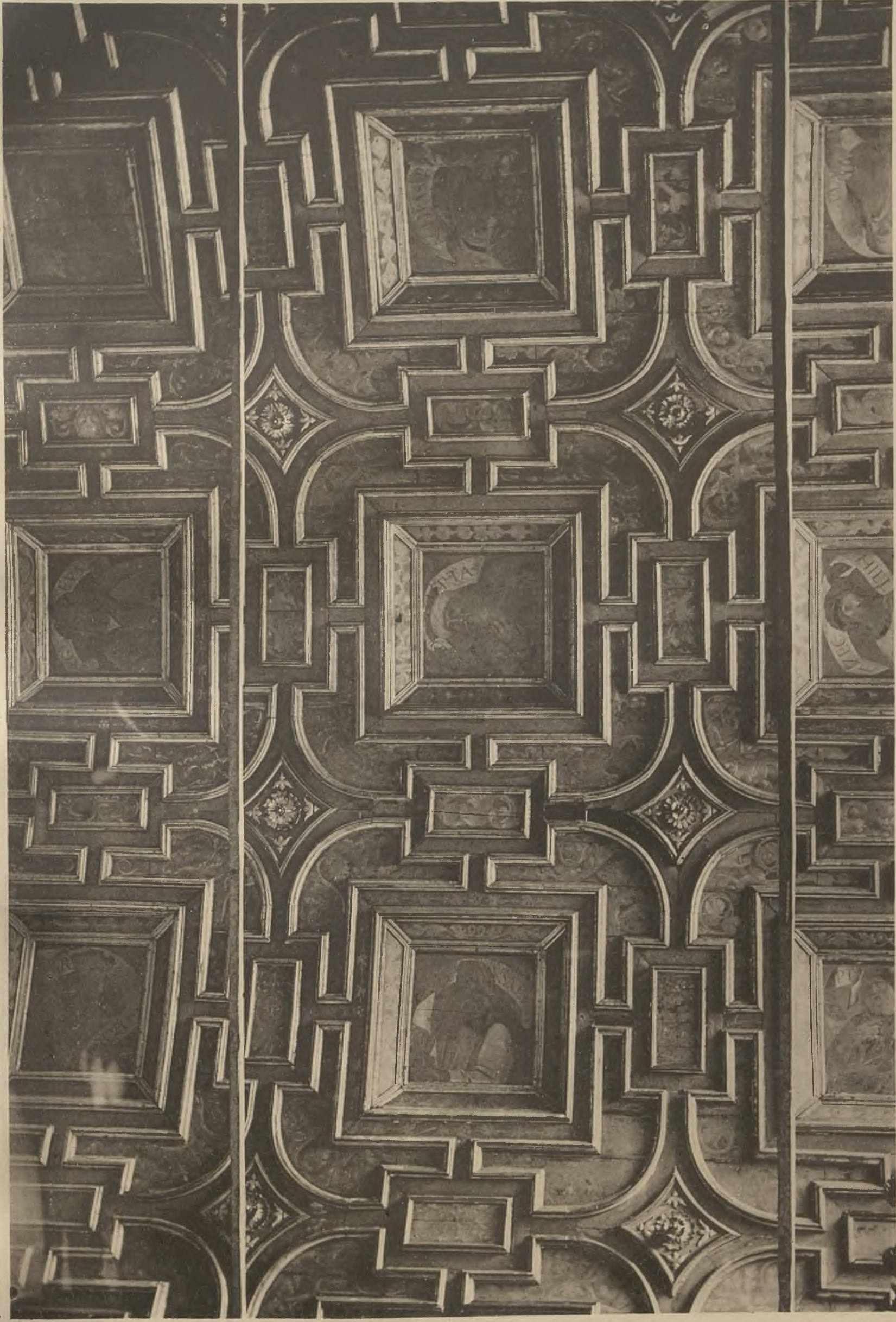


Ferd. Ongania Edit.

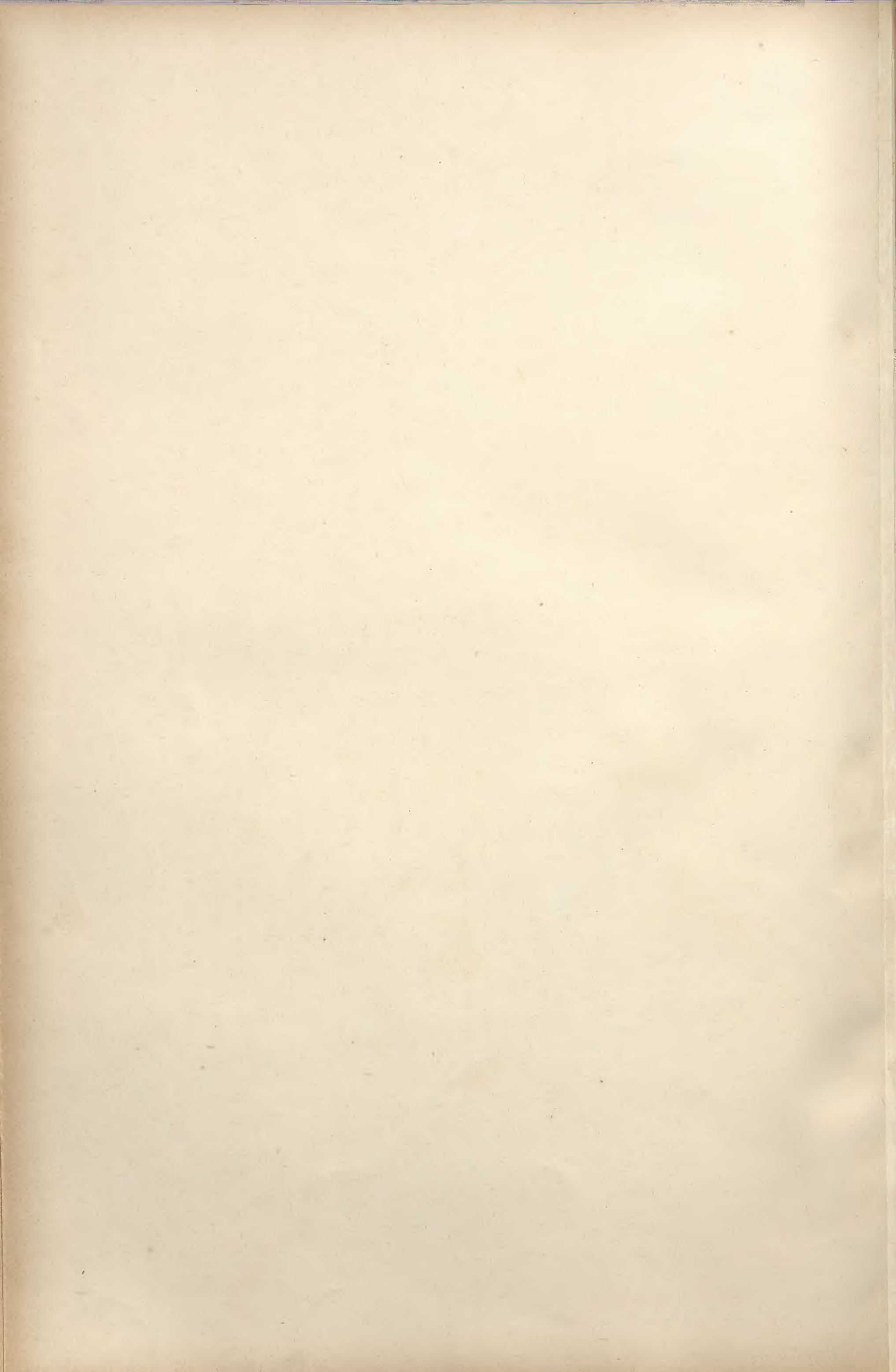




















Scala di 1/10

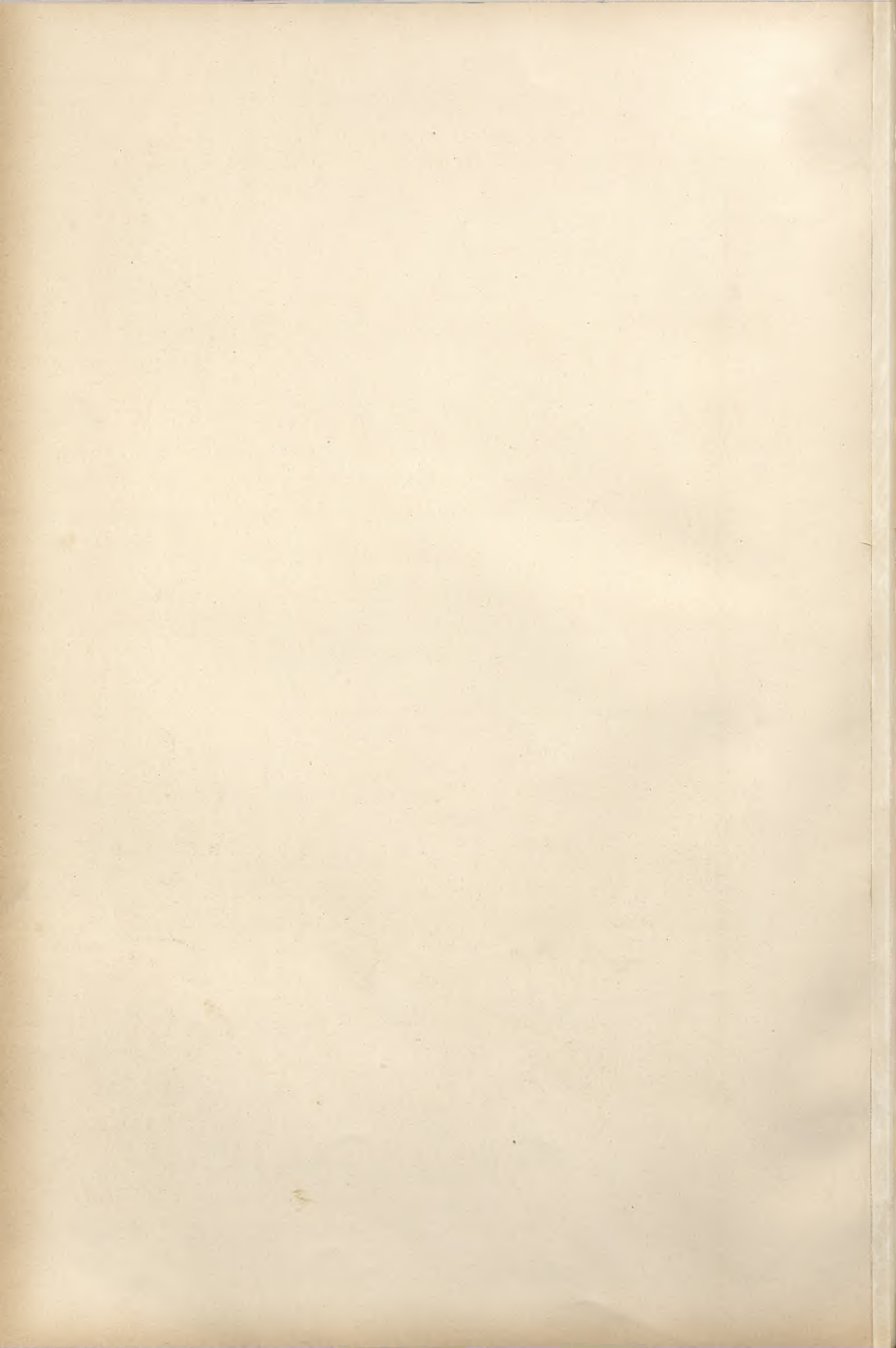
Pietro Paoletti scultore



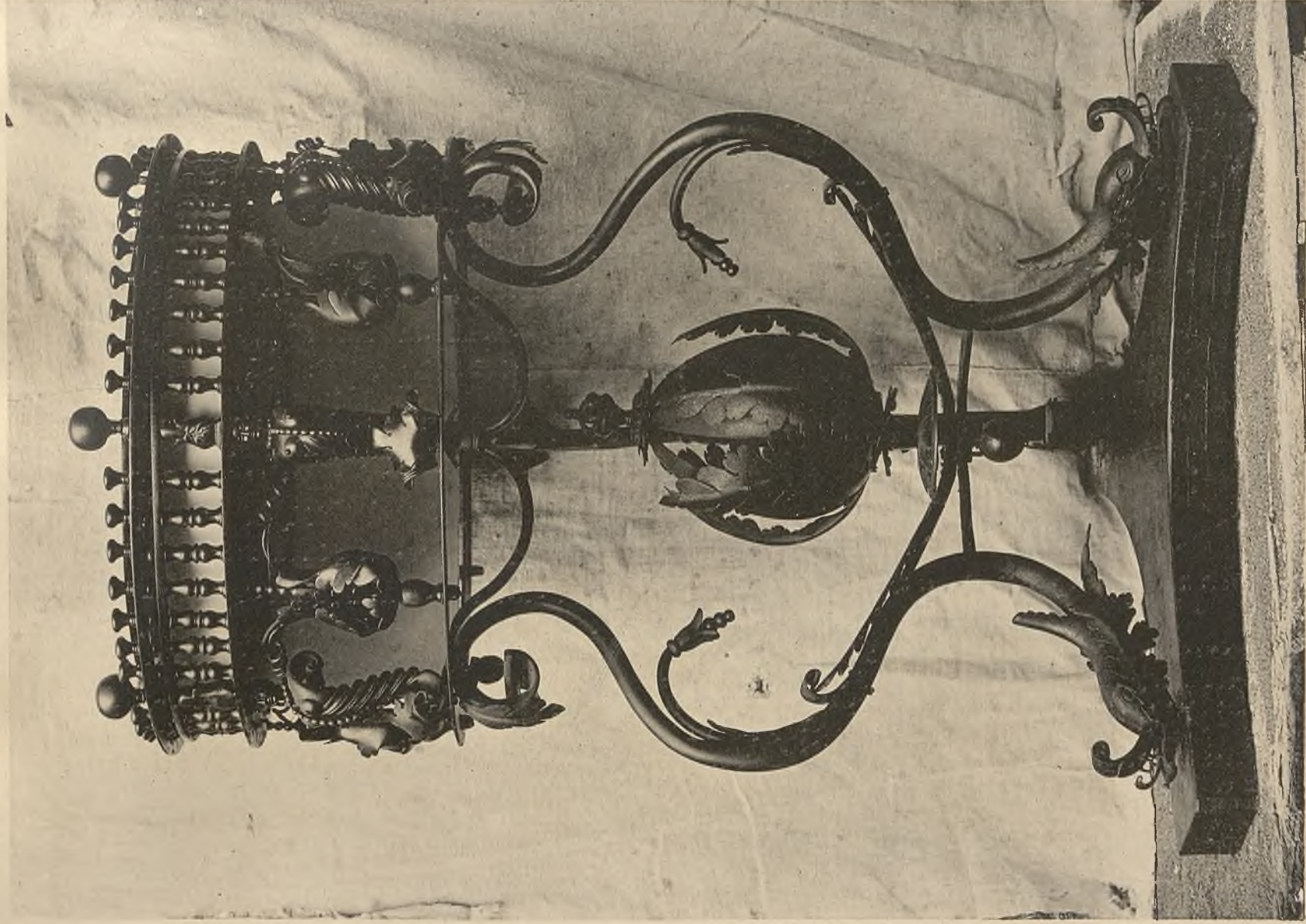
Consorzio Rucellai & C. Naz. 30

Ferd. Ongania edit.

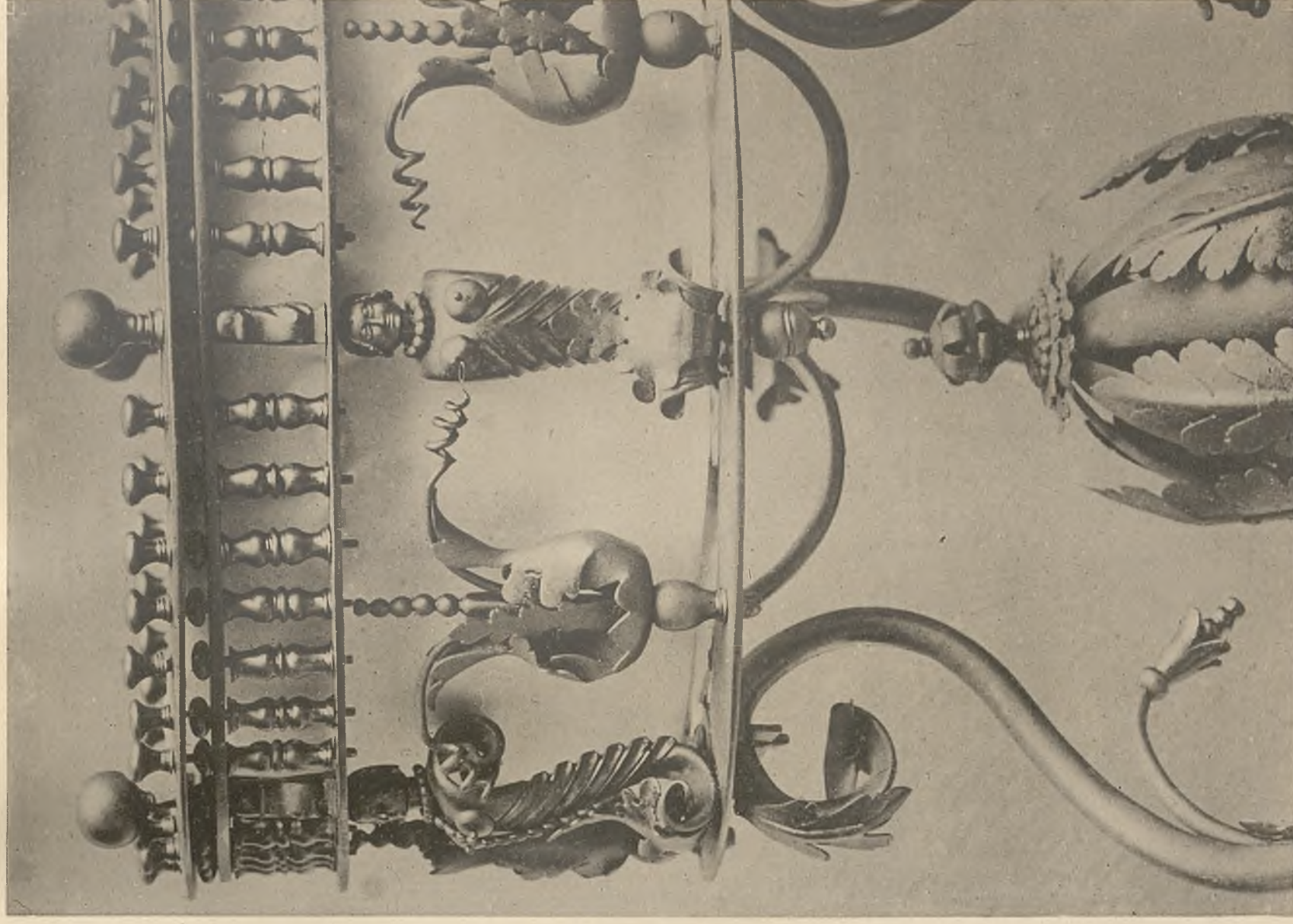








C. Jacobi Eliot.



Ferd. Ongania Edit.

















C. Jacobi Eliot.

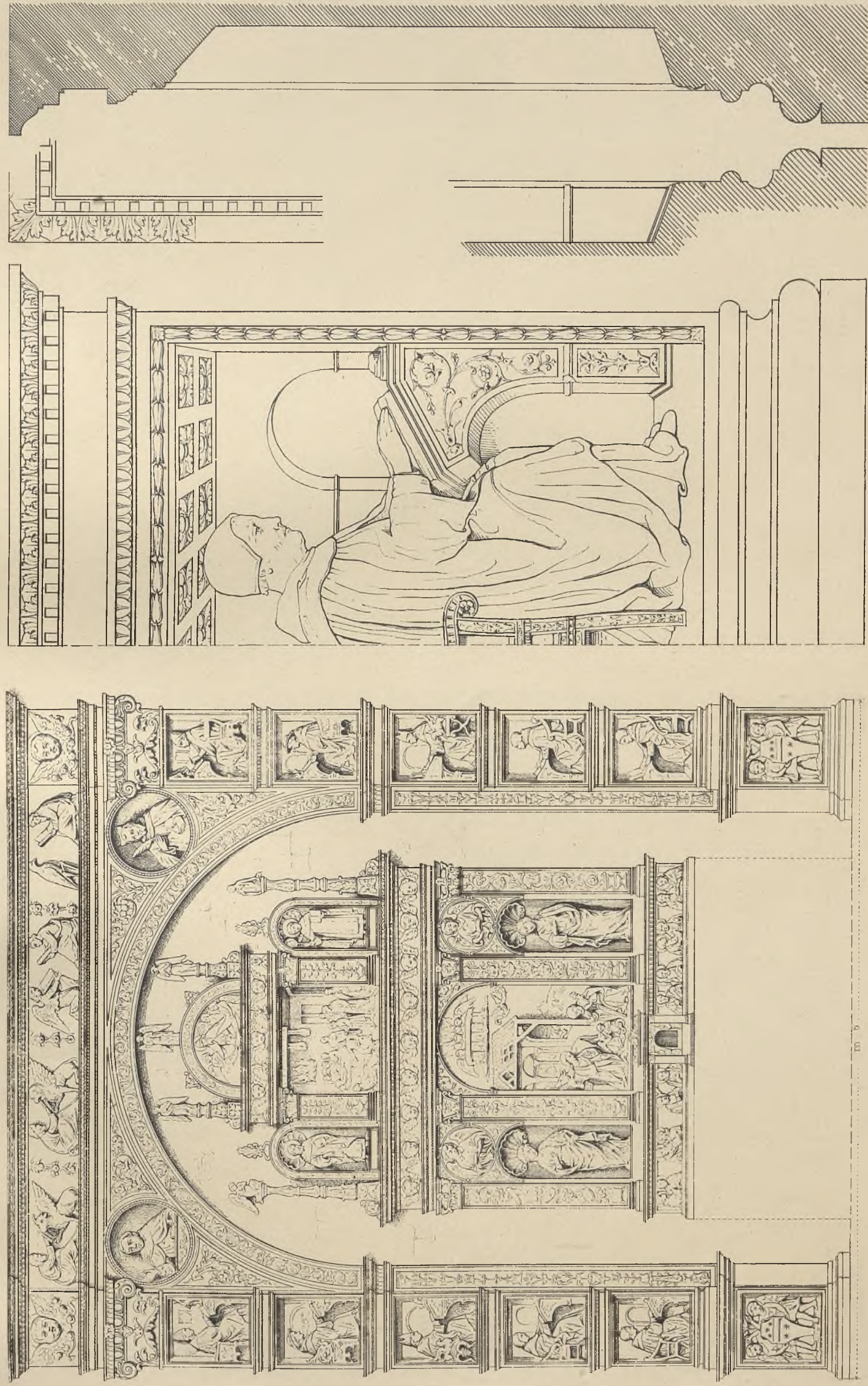
Ferd. Ongania Edit.











C. Jacobi Eliot.

TRIBUNA IN SANTA CITA DI PALERMO - DI A. GAGINI

Ferd. Ongania Edit.











C. Jacobi Eliot.

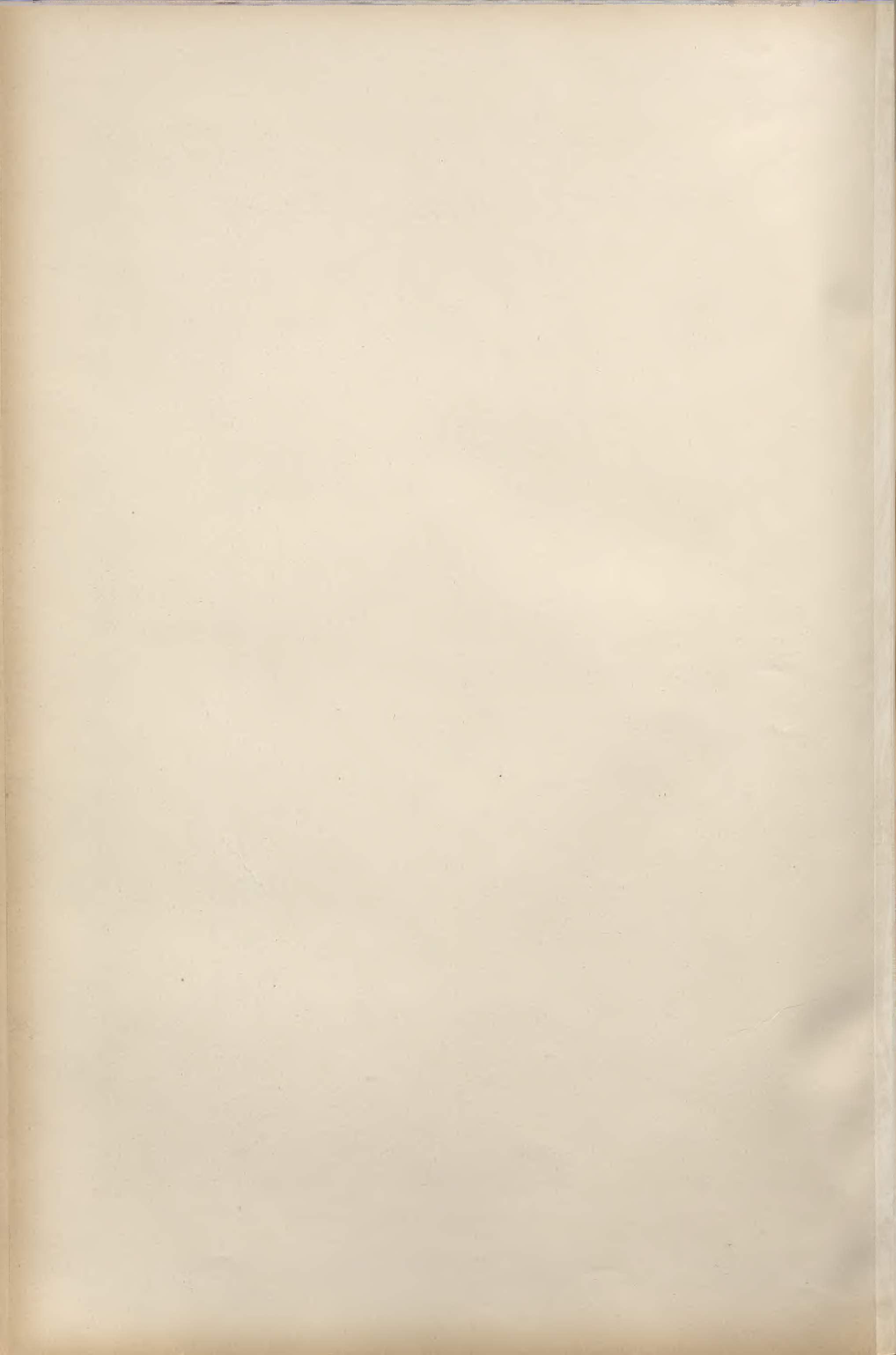


CANCELLI IN S. STEFANO DI VENEZIA E NEL PALAZZO PUBBLICO DI SIENA

Ferd. Ongania Edit.











C. Jacobi Eliot.

CANCELLO NEL PALAZZO Pisani IN VENEZIA

Ferd. Onghia Edit.









SOFFITTO NELLA SALA DEL CONSIGLIO NEL PALAZZO COMUNALE DI VITERBO



Dettaglio di un lacunare

Scala di 10 cent. per metro



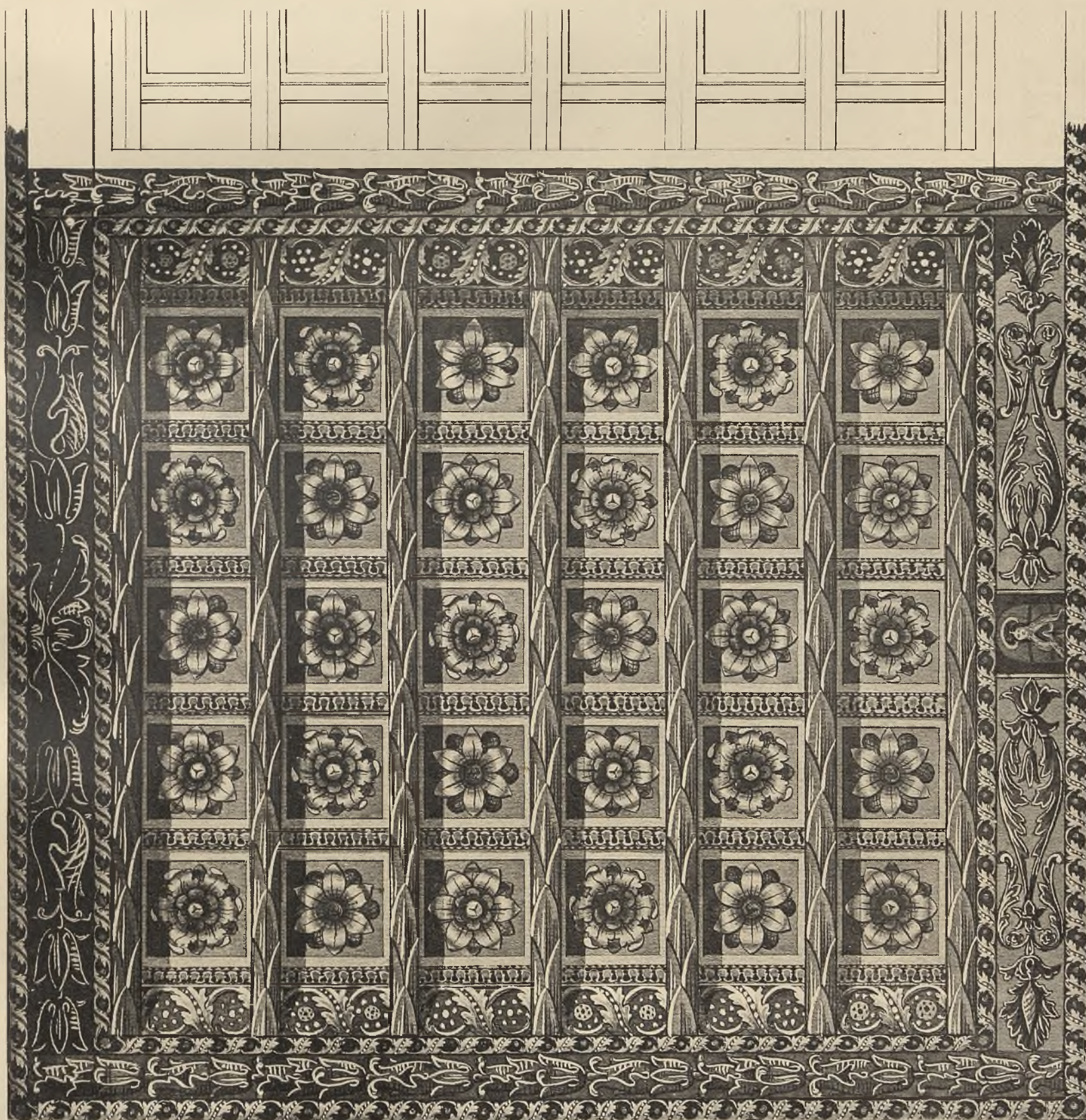
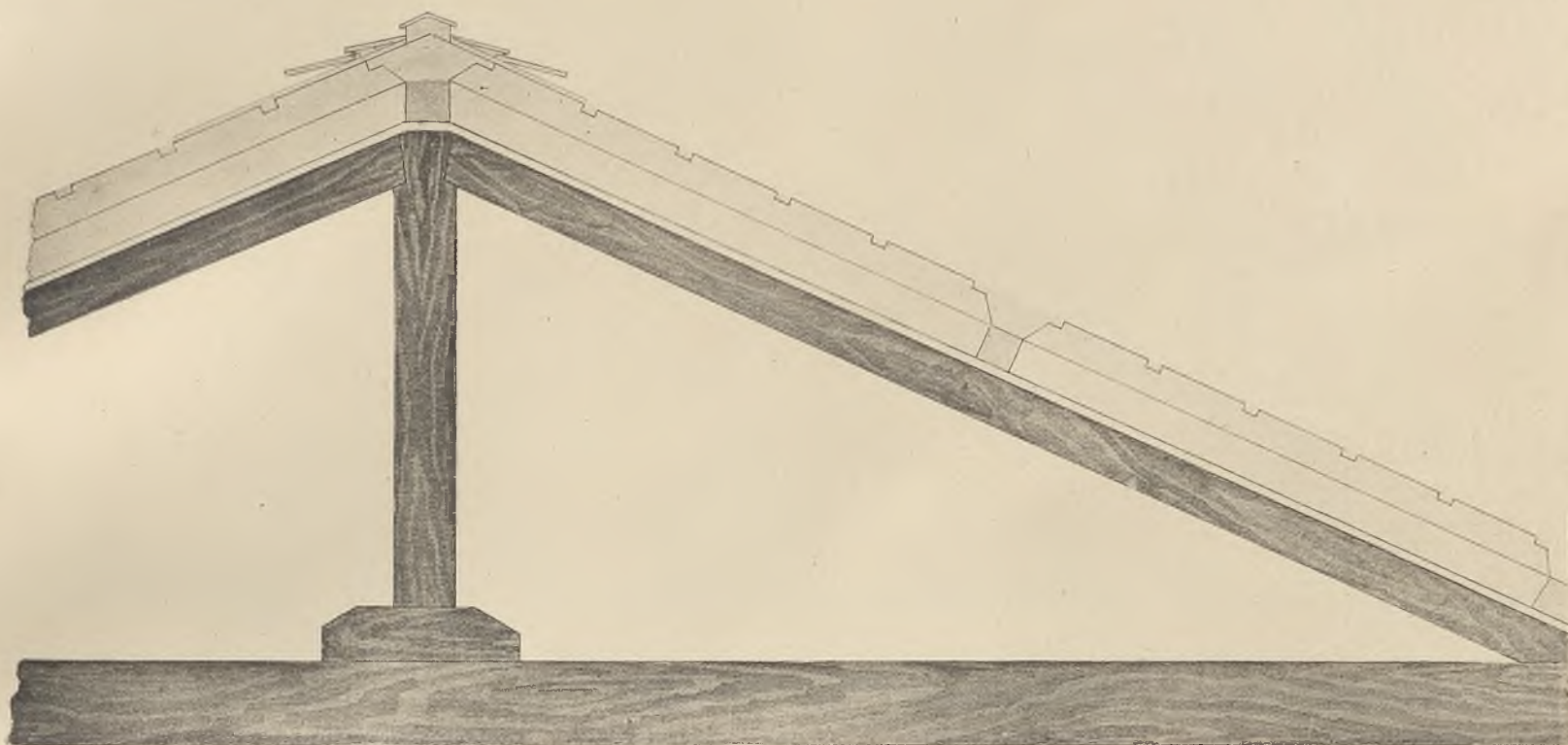
Fianco di una parte di trave con imbussatura











C. Jacobi Eliot.

SOTTOTETTO IN S. MARIA NUOVA IN VITERBO

Ferd. Ongania Edit.









SOTTOTETTO DI S.<sup>a</sup> MARIA NUOVA IN VITERBO



*Decorazione dei correnti faccia e fianco*



*Quadri, regoletti, correntini e imbussolature*



*Imbussolatura fra i correnti*



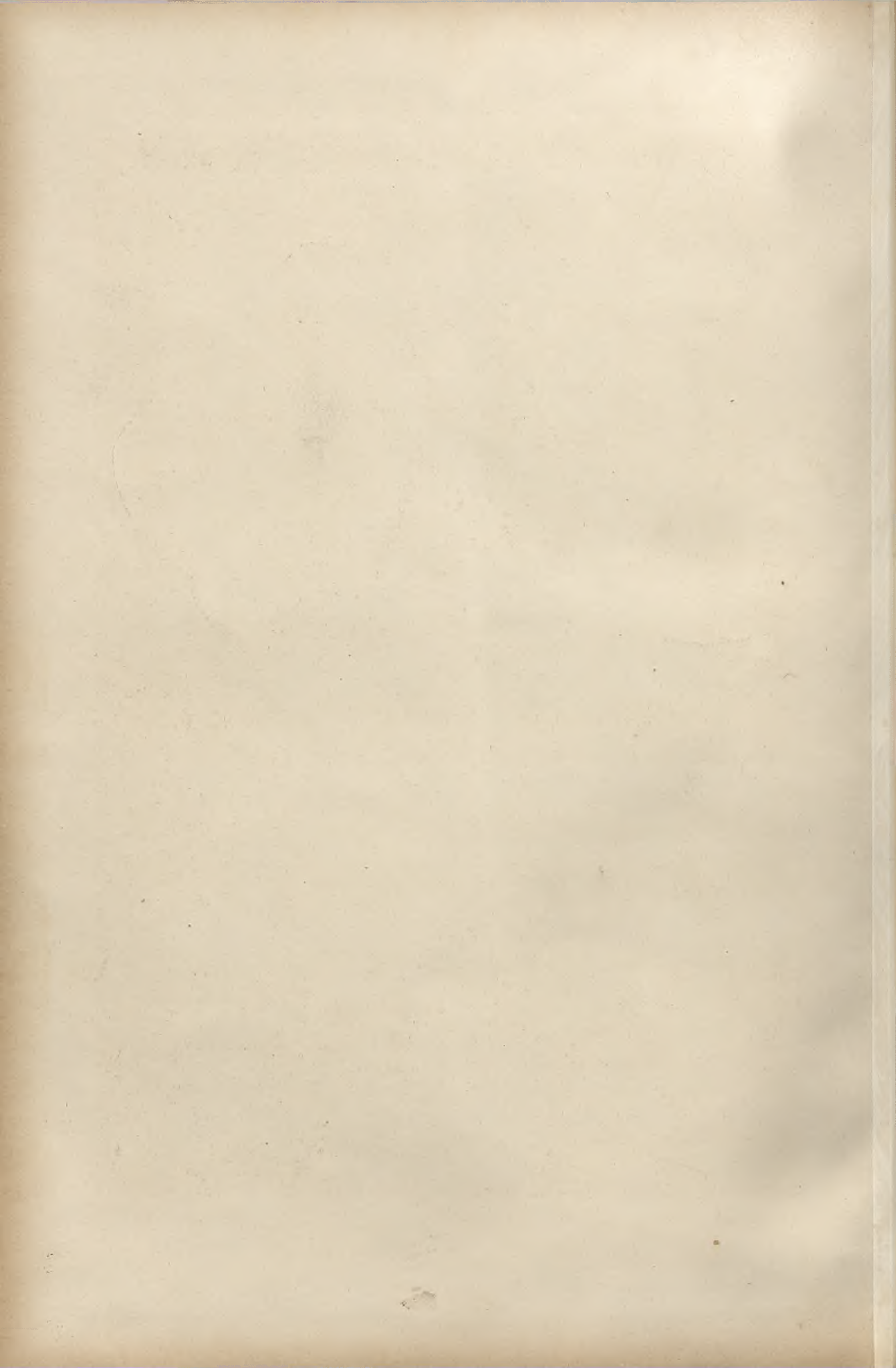
*Decorazione dei correntini faccia e fianco*



*Variante dell'imbussolatura fra i correnti*











C. Jacobi Eliot.

VASE IN ARGENTO - GALLERIA DEGLI UFFIZI IN FIRENZE

Ferd. Ongania Edit.







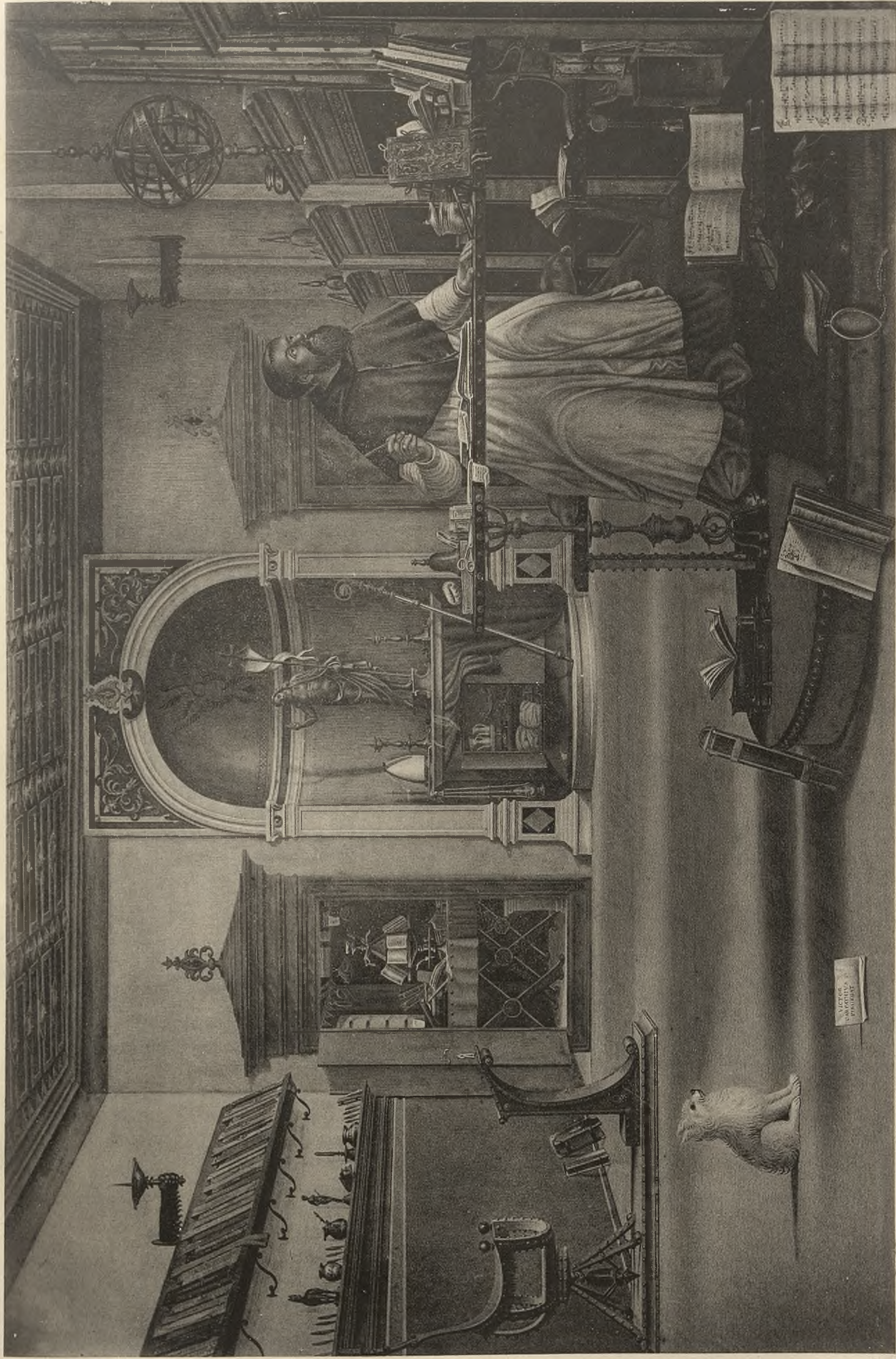












C. Jacobi Eliot.

Ferd. Ongania Edit.











C. Jacobi Eliot.

Ferd. Ongania Edit.







C. Jacobi Eliot.



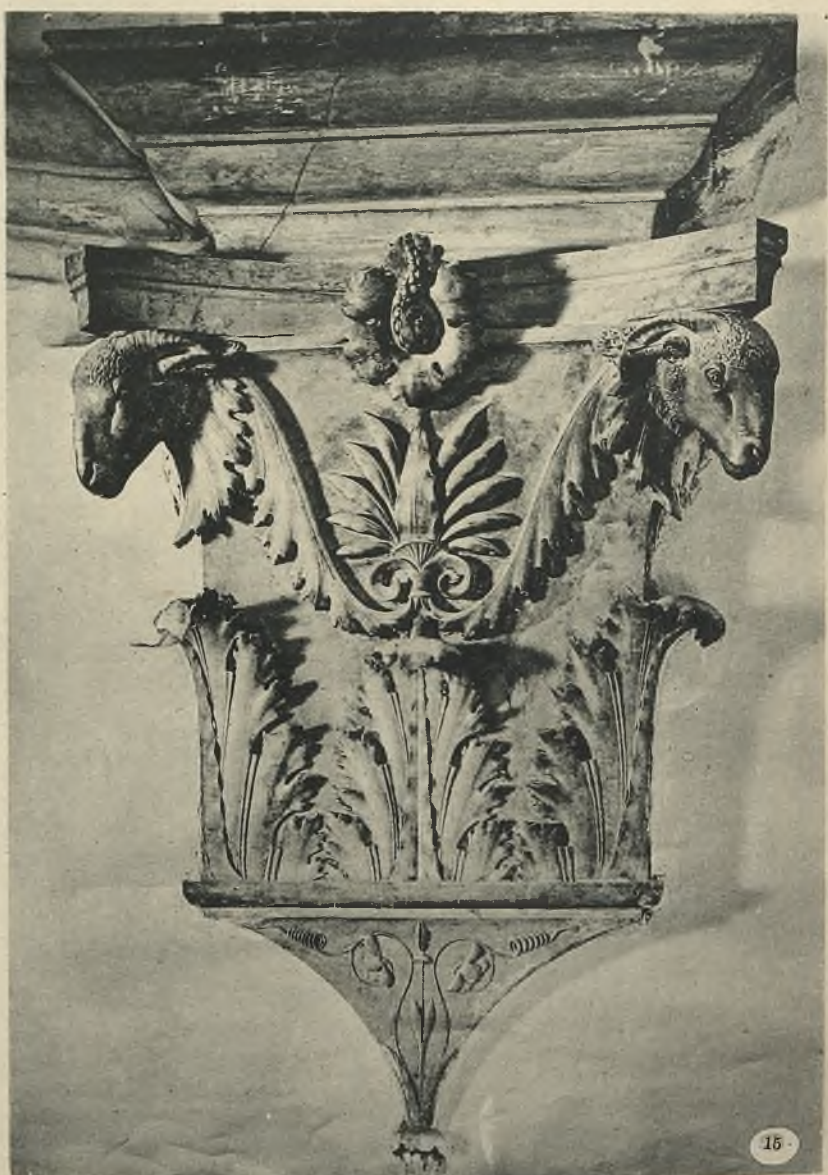
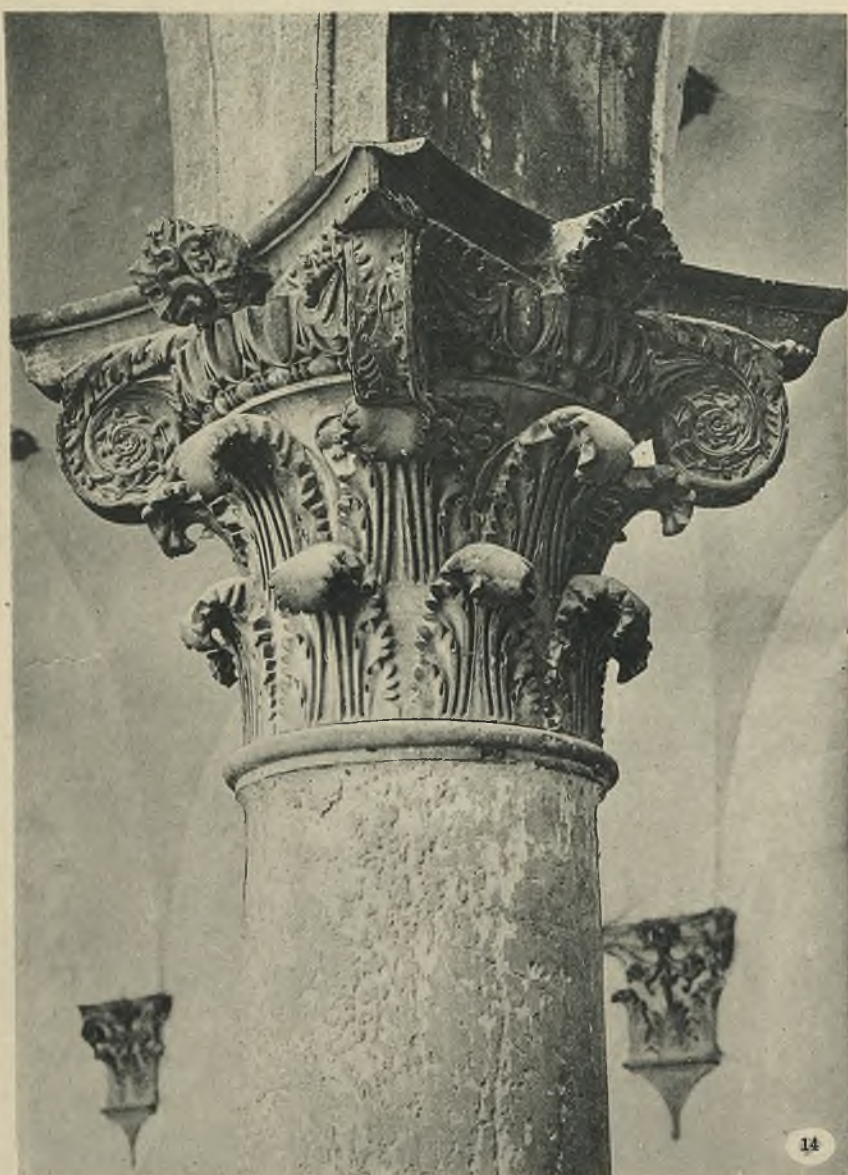
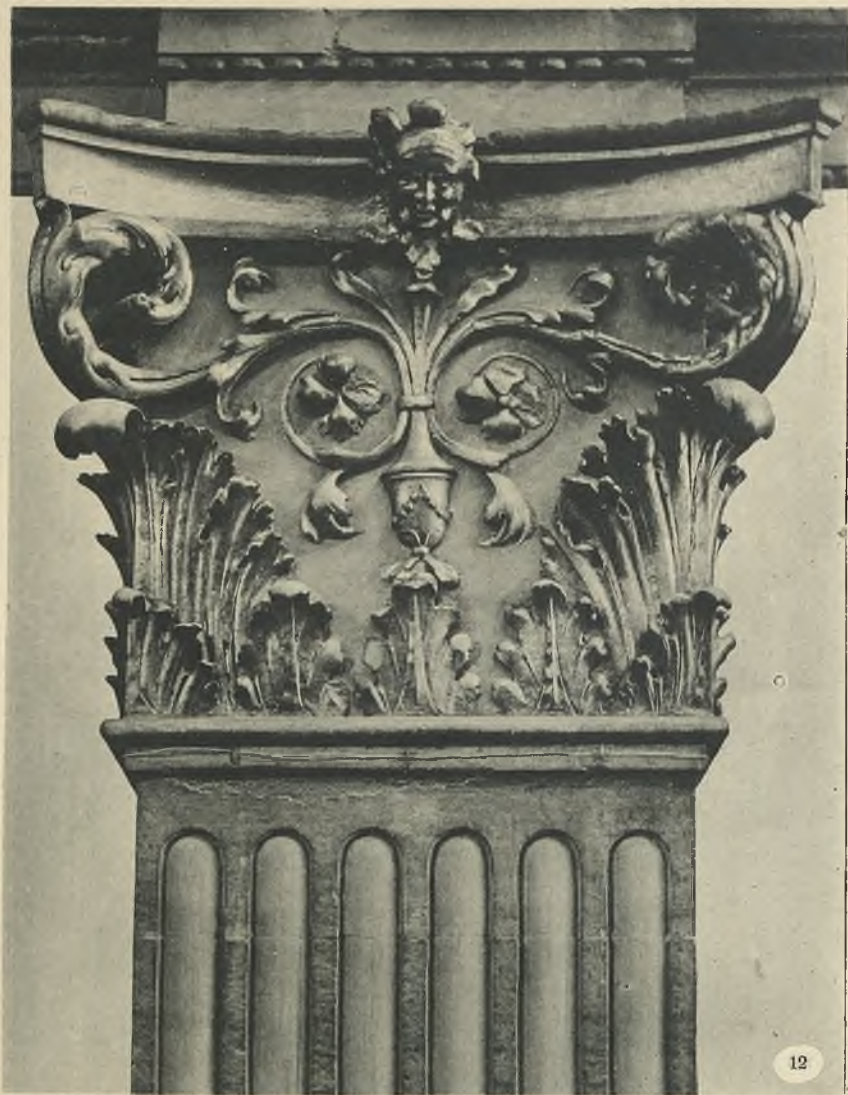


C. Jacobi Eliot.

Ferd. Ongania Edit.







C. Jacobi Eliot.

Ferd. Ongania Edit.





CANDELABRO IN BRONZO - LAVORO DELLE SCUOLE OFFICINE PRESSO IL MUSEO  
ARTISTICO INDUSTRIALE DI NAPOLI

C. Jacobi Eliot.

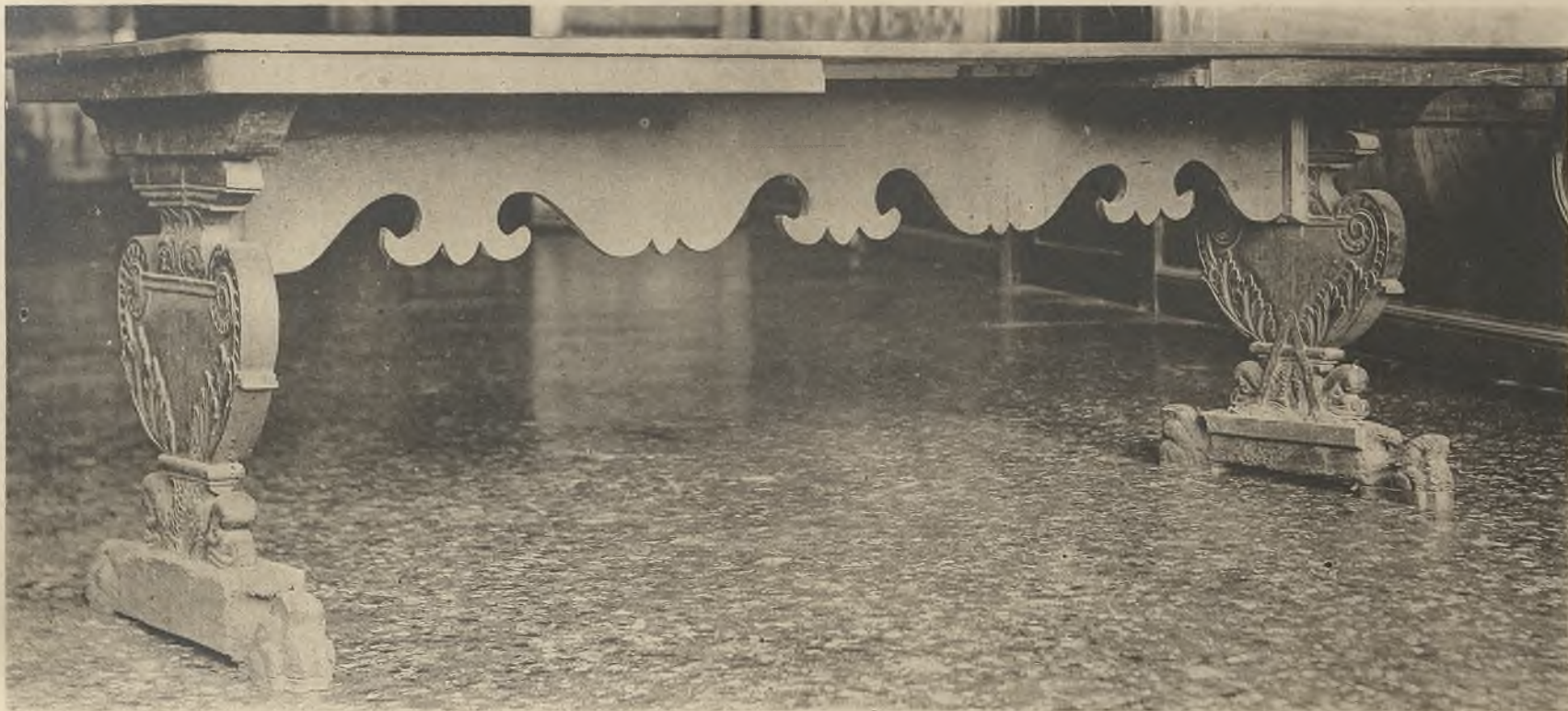
Ferd. Ongania Edit.











C. Jacobi Eliot.

TAVOLO INTAGLIATO IN LEGNO, SEC. XVI - PALAZZO MARTINENGO. VENEZIA

Ferd. Ongania Edit.











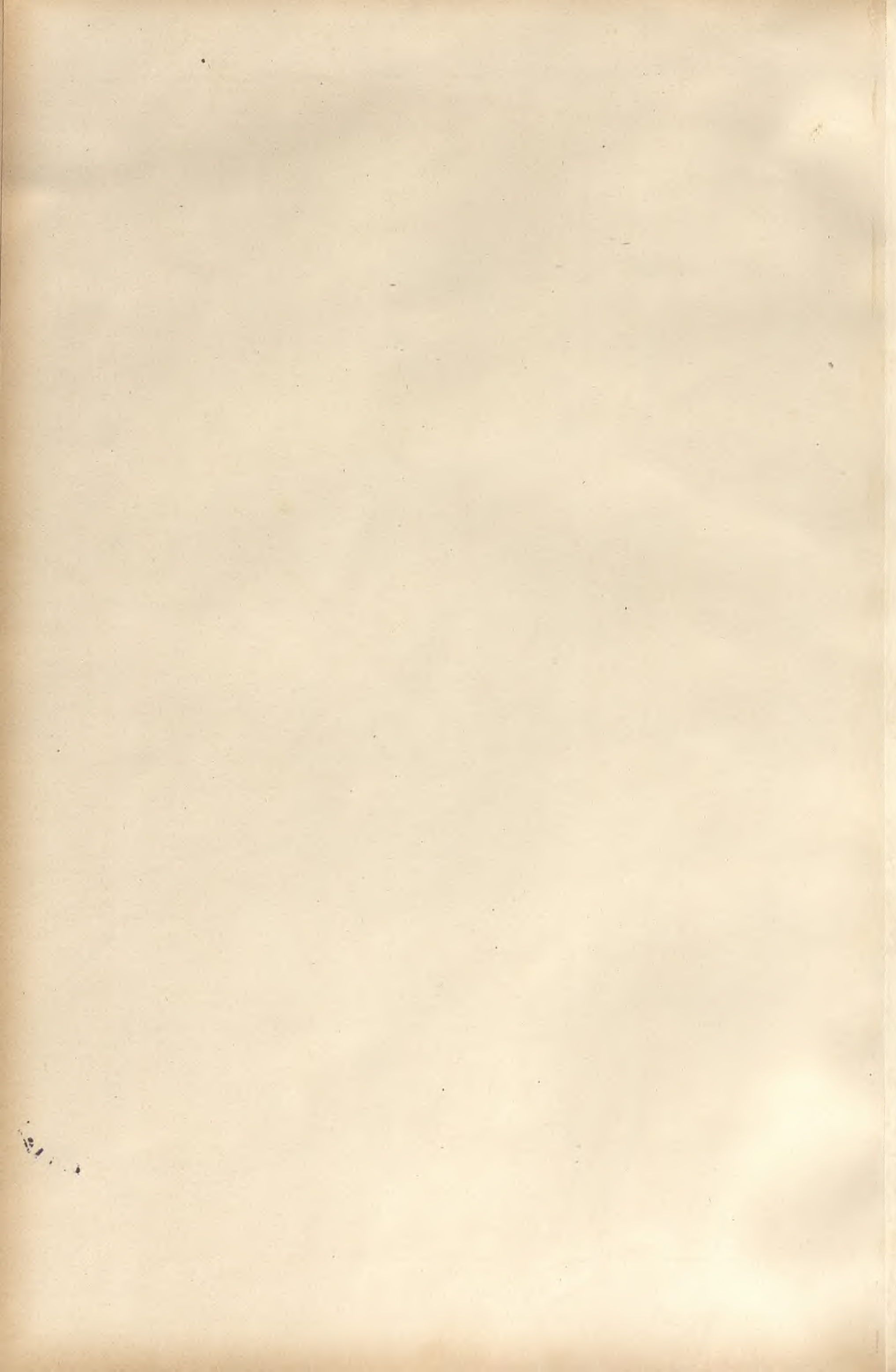
.. Jacobi Eliot.



MEZZA VETTA INTAGLIATA IN LEGNO, SEC. XV - CHIESA DI S. GIACOMO, VENEZIA

Ferd. Ongania Edit.







Sgabello intagliato in legno



Rapporto di 0,25 per metro

Venezia, Cron. Ferrari Kirchmayer & Scozzi

Sgabello in legno ad intarsio



Museo Artistico Municipale, Milano

L. Zanetti del. - T. Scozzi cron.

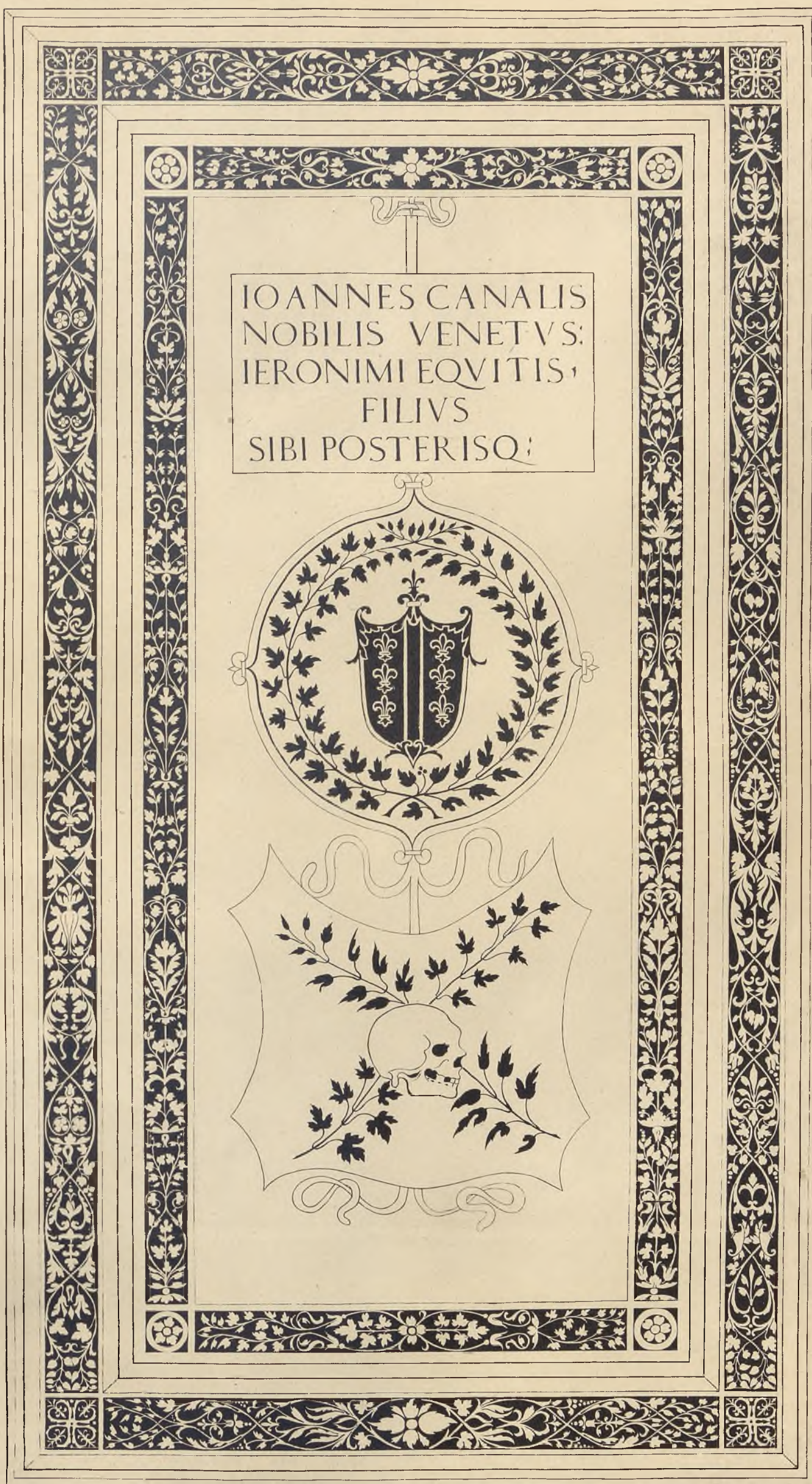
Ferd. Ongania edit.



















C. Jacobi Eliot.



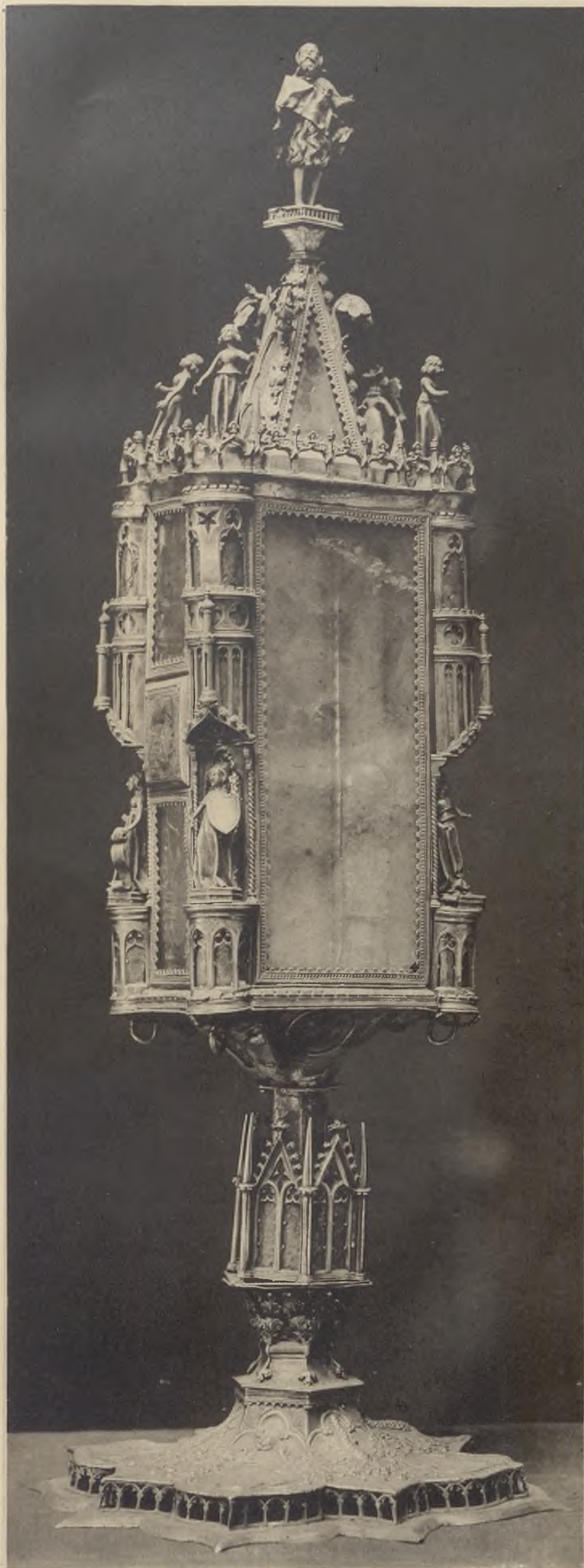
DECORAZIONE DI STANZA, SEC. XVIII - COLLEZIONE MARCATO

Ferd. Ongania Edit.









C. Jacobi Eliot.

RELIQUIERE DI S. GIOVANNI BATTISTA - SS. ERMAGORA E FORTUNATO, VENEZIA

Ferd. Ongania Edit.











Bergamo, Crom. Frat. Cattaneo. Succ. Guffuri & Gatti.

Giov. Stern dis.

Ferd. Ongania edit.

TECNICO  
BIBLIOTECA  
TORINO









C. Jacobi Eliot.

BALAUSTRATA DELLA CHIESA DI S. M. DEI MIRACOLI, VENEZIA

Ferd. Ongania Edit.











C. Jacobi Eliot.

VASE IN TERRACOTTA, SEC. XVII - PROPRIETÀ DEL BARONE SCOLA (VICENZA)

Ferd. Ongania Edit.











C. Jacobi Eliot.

PARTICOLARI DI VASI IN TERRACOTTA, SEC. XVII

Ferd. Ongania Edit.











C. Jacobi Eliot.

PROCESSIONE NELLA PIAZZA DI S. MARCO - DAL QUADRO DI GENTILE BELLINI  
(R. R. GALLERIE IN VENEZIA)

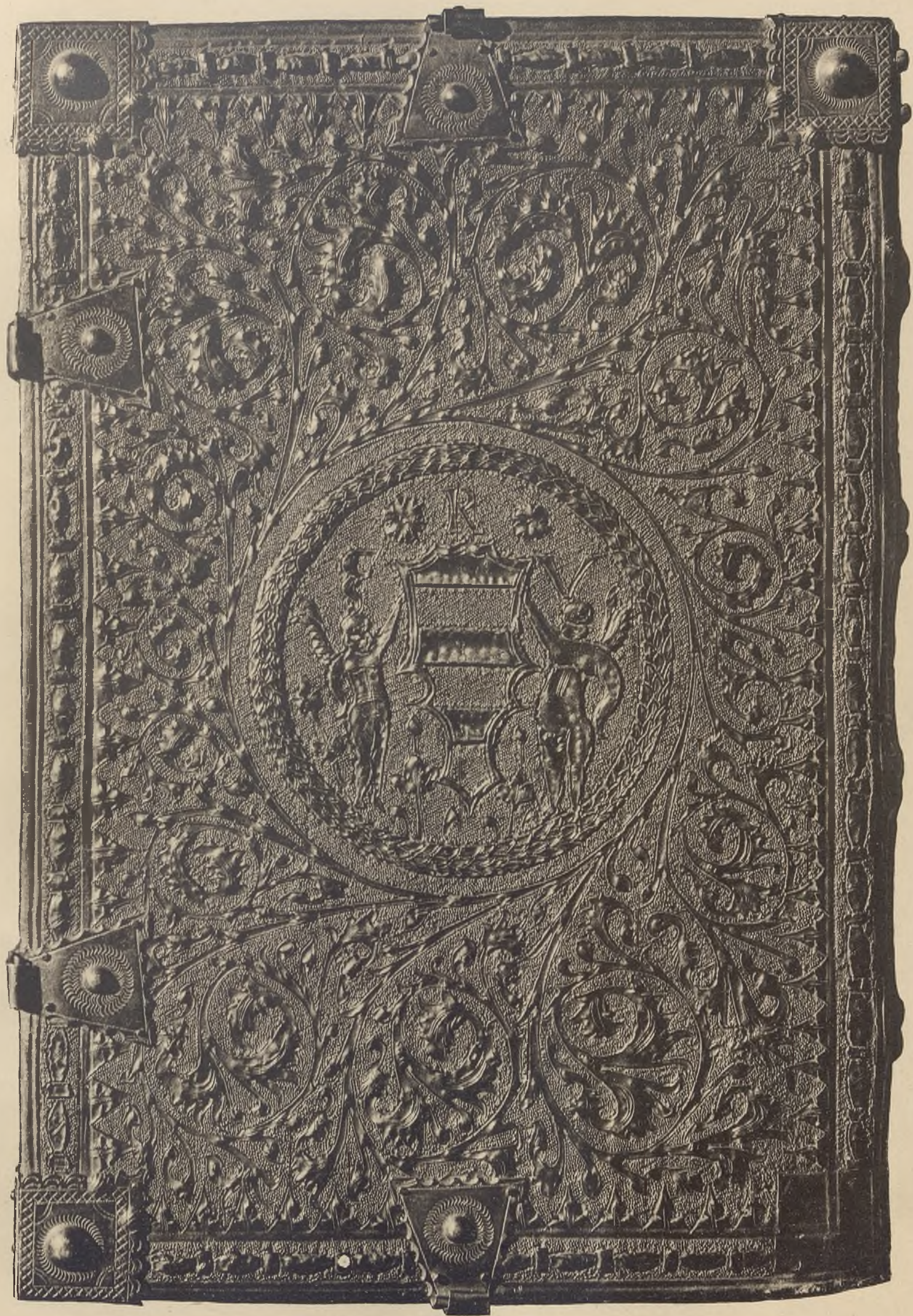
Ferd. Ongania Edit.











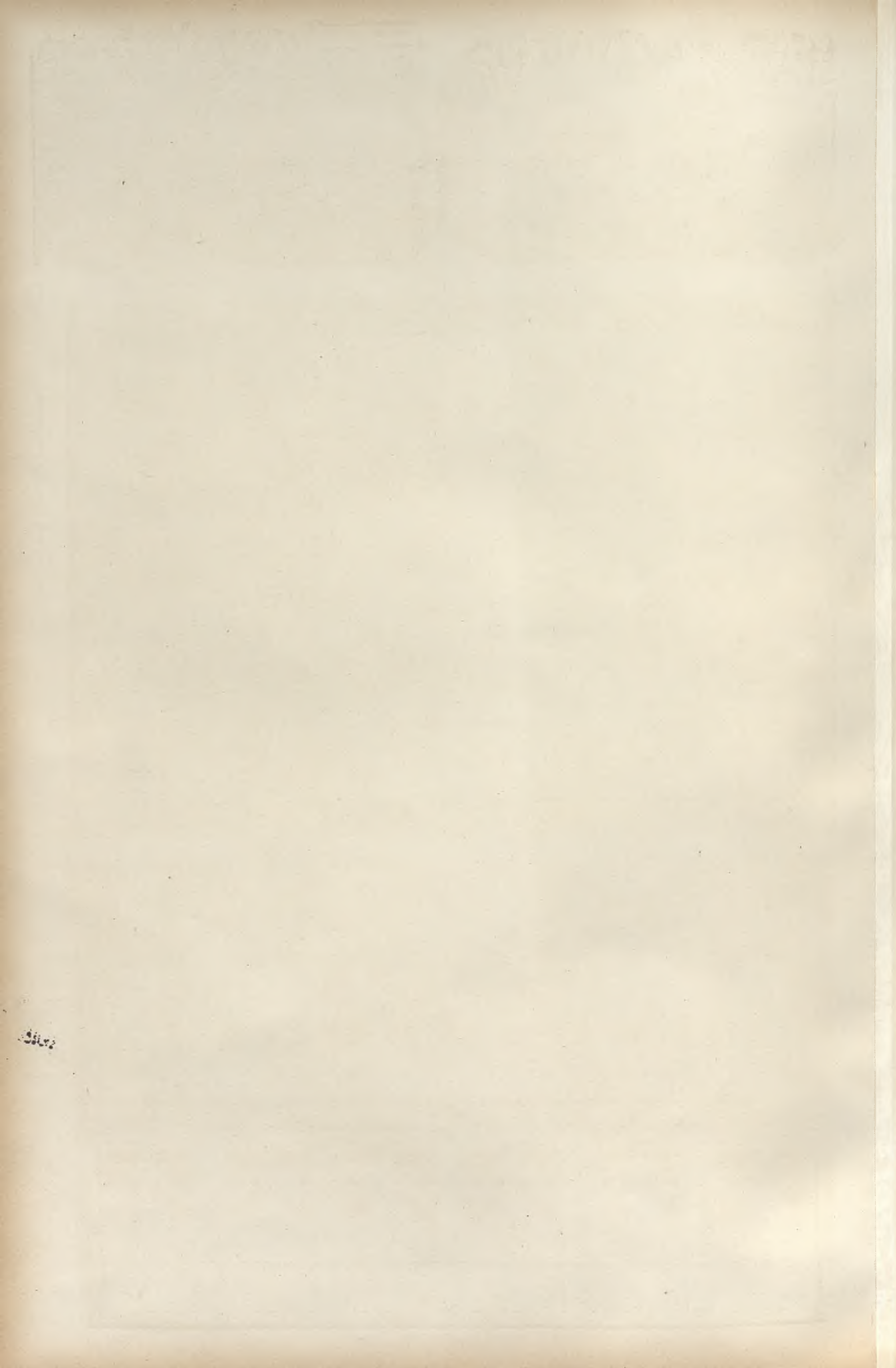
C. Jacobi Eliot.

Ferd. Ongania Edit.

LEGATURA DI LIBRO, FINE SEC. XV - BIBLIOTECA MARCIANA IN VENEZIA











Bergamo, Cron. Frat. Caltaneo, Succ. Gaffuri & Gatti.

FERD. ONGANIA EDIT.

LEGATURE DI LIBRI  
(SECOLO XV)

V. SCARPA Dis.



















C. Jacobi Eliot.

STUCCHI NEL MUSEO DELLE TERME DIOCLEZIANE (ROMA)

Ferd. Ongania Edit.



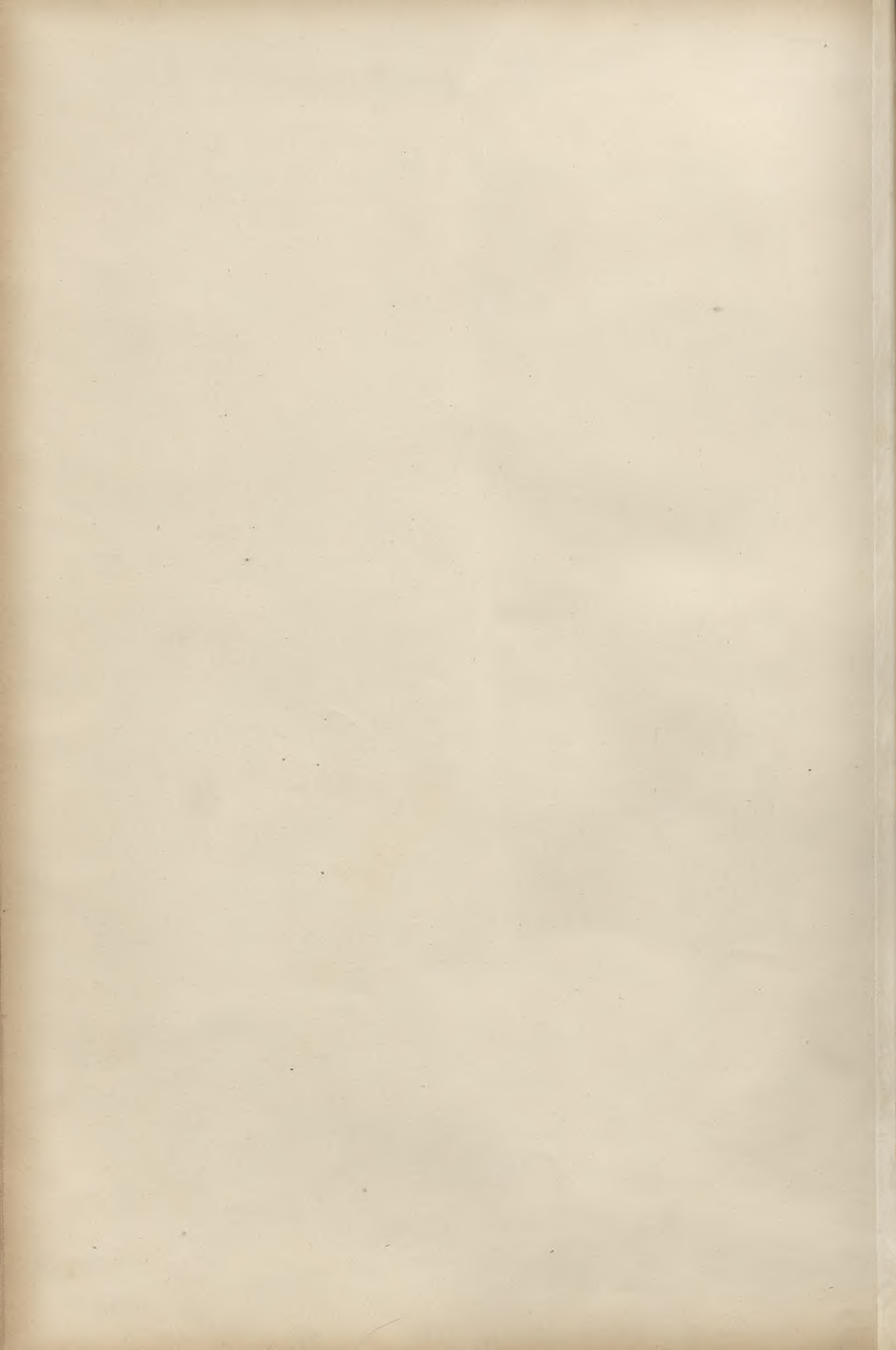
















C. Jacobi Eliot.

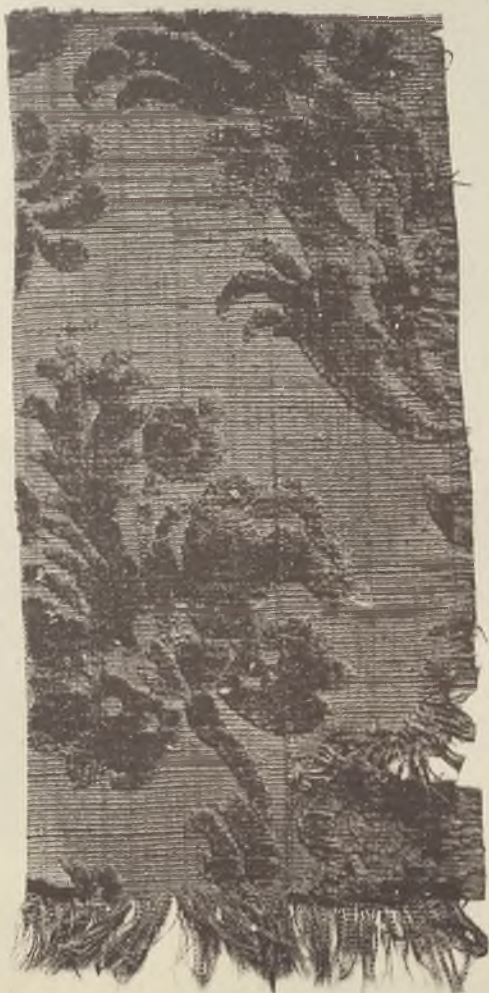
STUCCHI NEL MUSEO DELLE TERME DIOCLEZIANE (ROMA)

Ferd. Ongania Edit.









1



2



3



6



4



C. Jacobi Eliot.

PARTICOLARI DI TESSUTI DEI SEC. XV E XVI

Ferd. Ongania Edit.











Bergamo, Crom. Frat. Cattaneo. Succ. Gaffuri & Gatti.

FERD. ONGANIA EDIT.

A. CANELLA

DECORAZIONI DI STOFFE  
(SEC. XIV - XVI)











C. Jacobi Eliot.

STUCCHI NEL MUSEO DELLE TERME DIOCLEZIANE (ROMA)

Ferd. Ongania Edit<sup>r</sup>







C. Jacobi Eliot.

STUCCI NEL MUSEO DELLE TERME DIOCLEZIANE (ROMA)

Ferd. Ongania Edit.





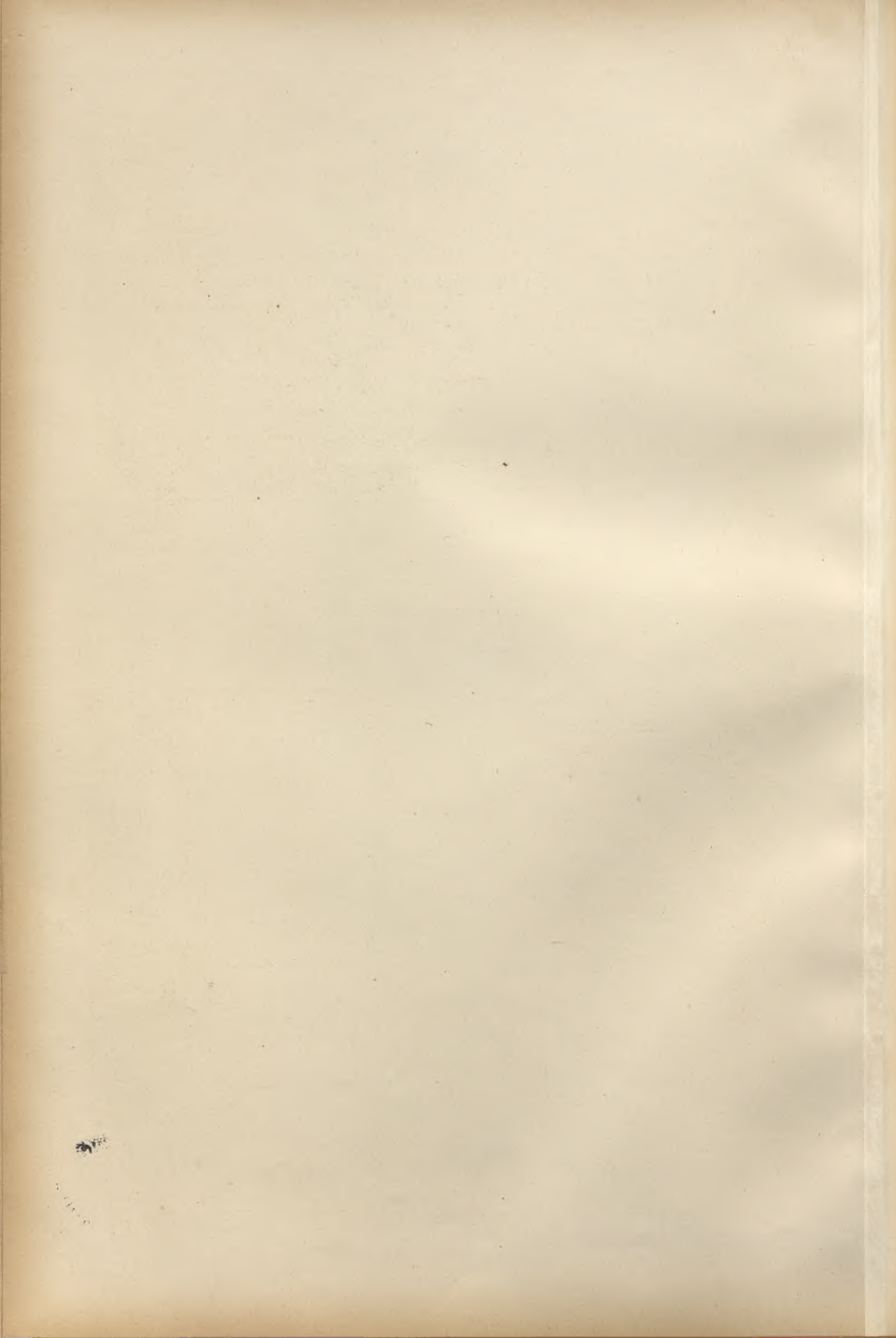
C. Jacobi Eliot

STUCCHI NEL MUSEO DELLE TERME DIOCLEZIANE (ROMA)

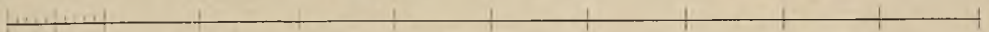
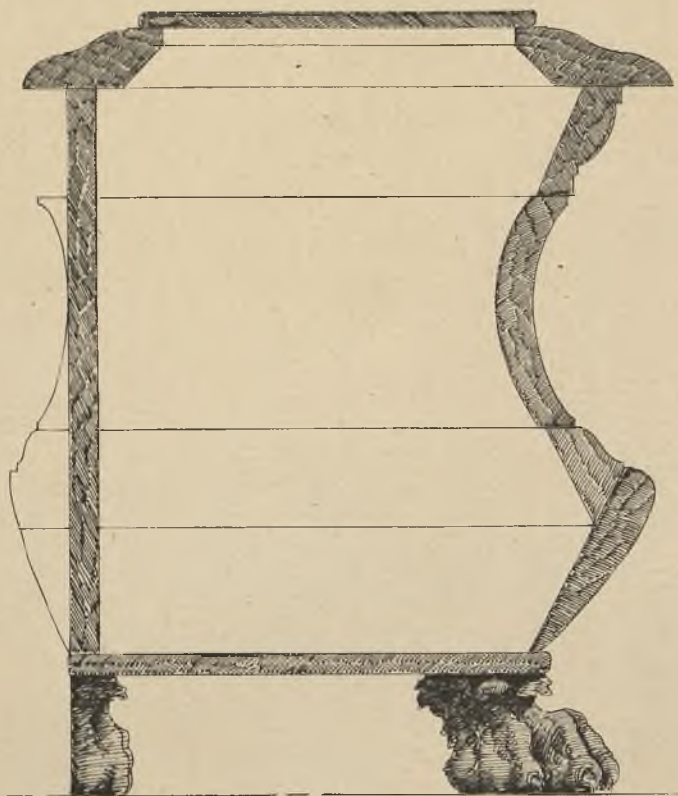
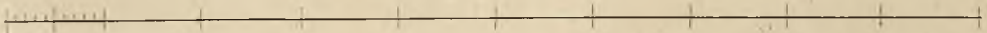
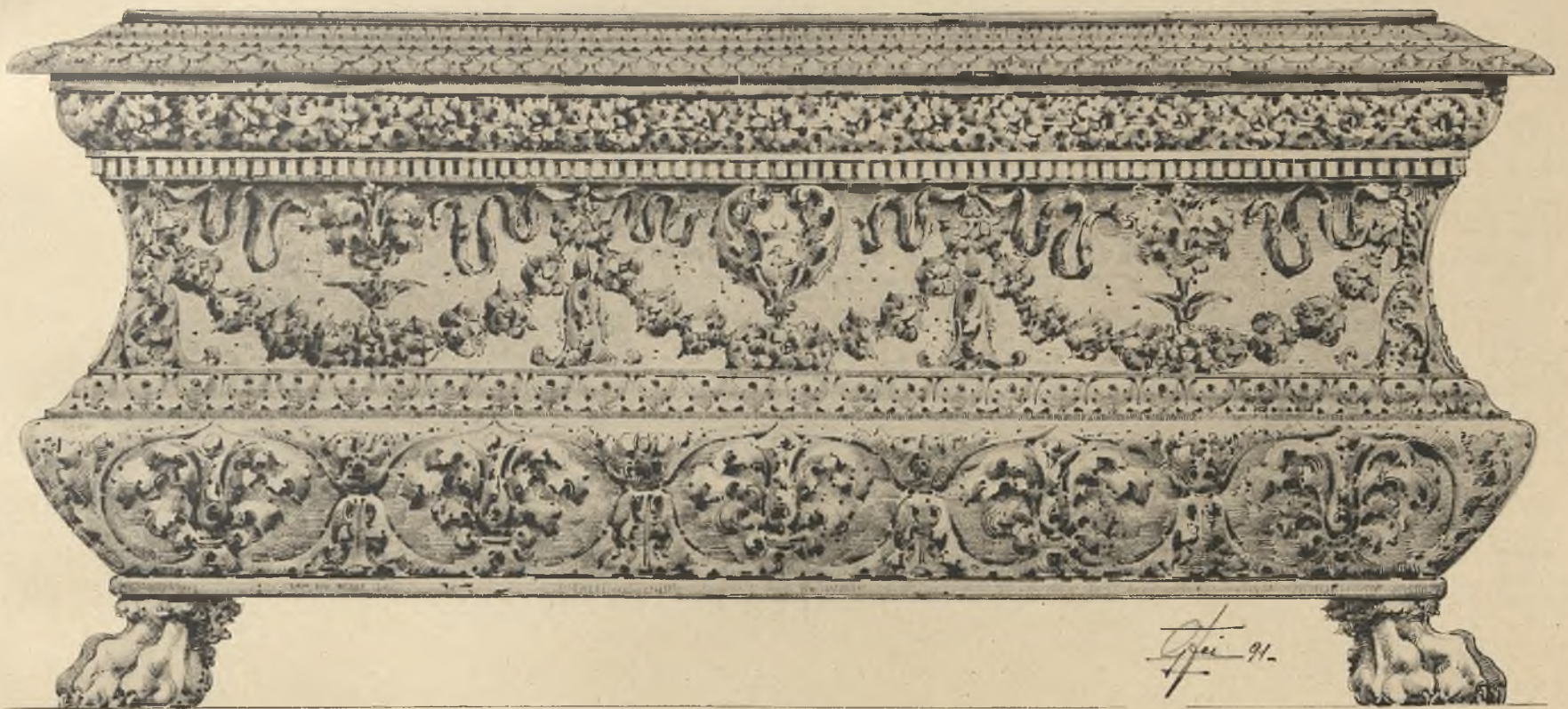
Ferd. Ongania Edit.



















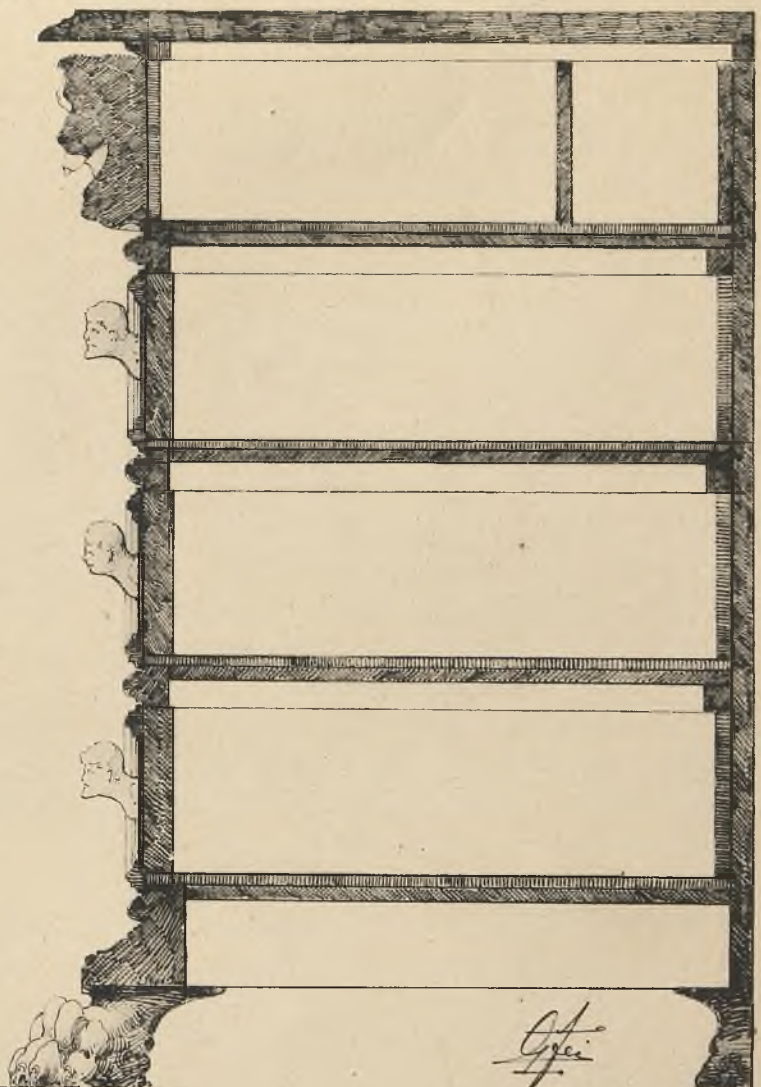
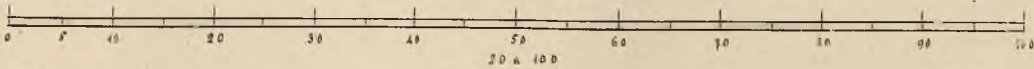
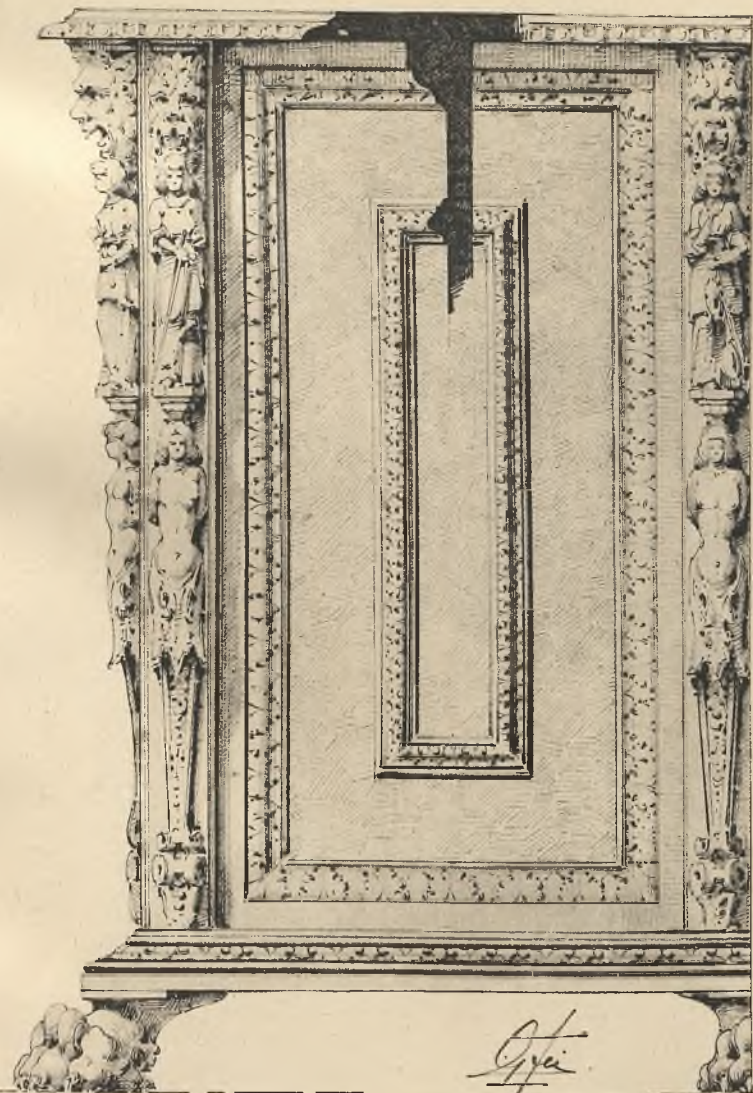
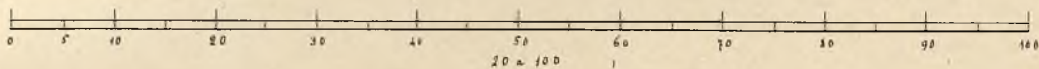
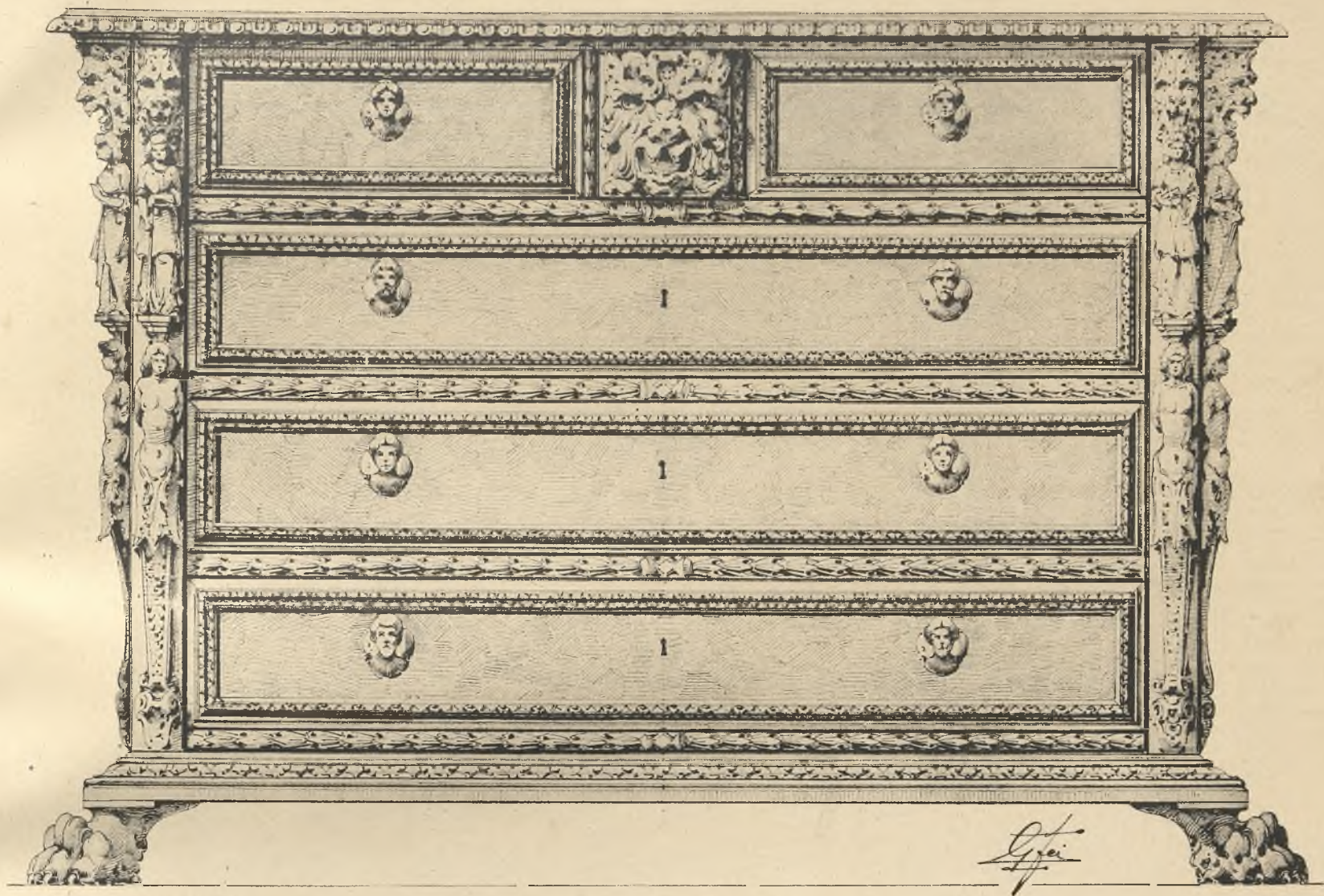












C. Jacobi Eliet.

CASSETTONE DEL SEC. XVI — MUSEO ARTISTICO MUNICIPALE DI MILANO

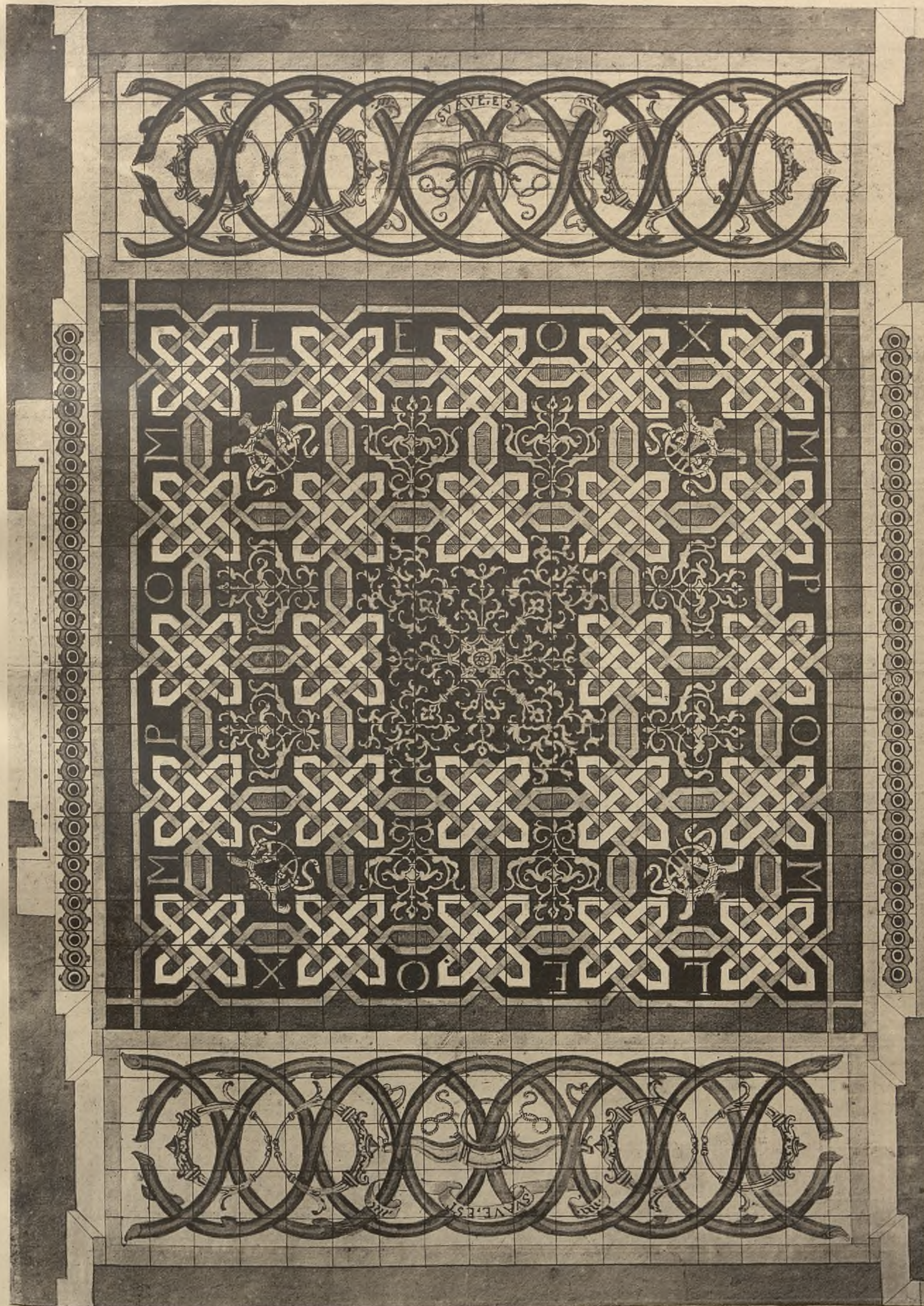
Ferd. Ongania Edit.











C. Jacobi Elit.

I PAVIMENTI NELLE LOGGIE VATICANE.

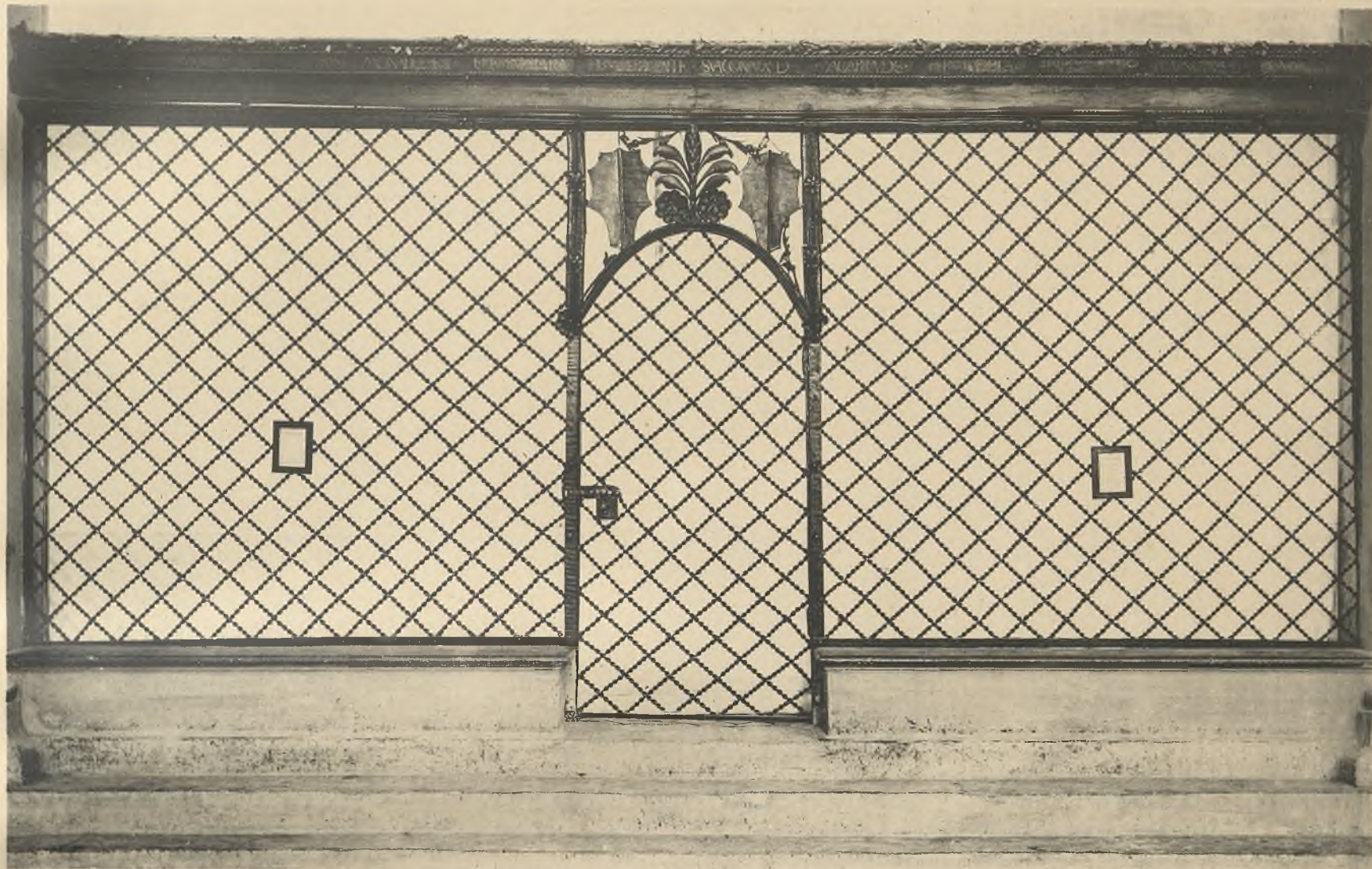
Ferd. Ongania Edit











C. Jacobi Elia

CANCELLATA DELLA CAPPELLA BARBAZZI IN S. PETRONIO DI BOLOGNA  
SECOLO XV.

Ferd. Ongania Edit.











C. Jacobi Eliot

LUNETTA IN LEGNO NEL PORTONE DELLA CASA CHE FU DEI CONTI FACHINI  
DI MANTOVA.

Ferd. Ongania Edit.











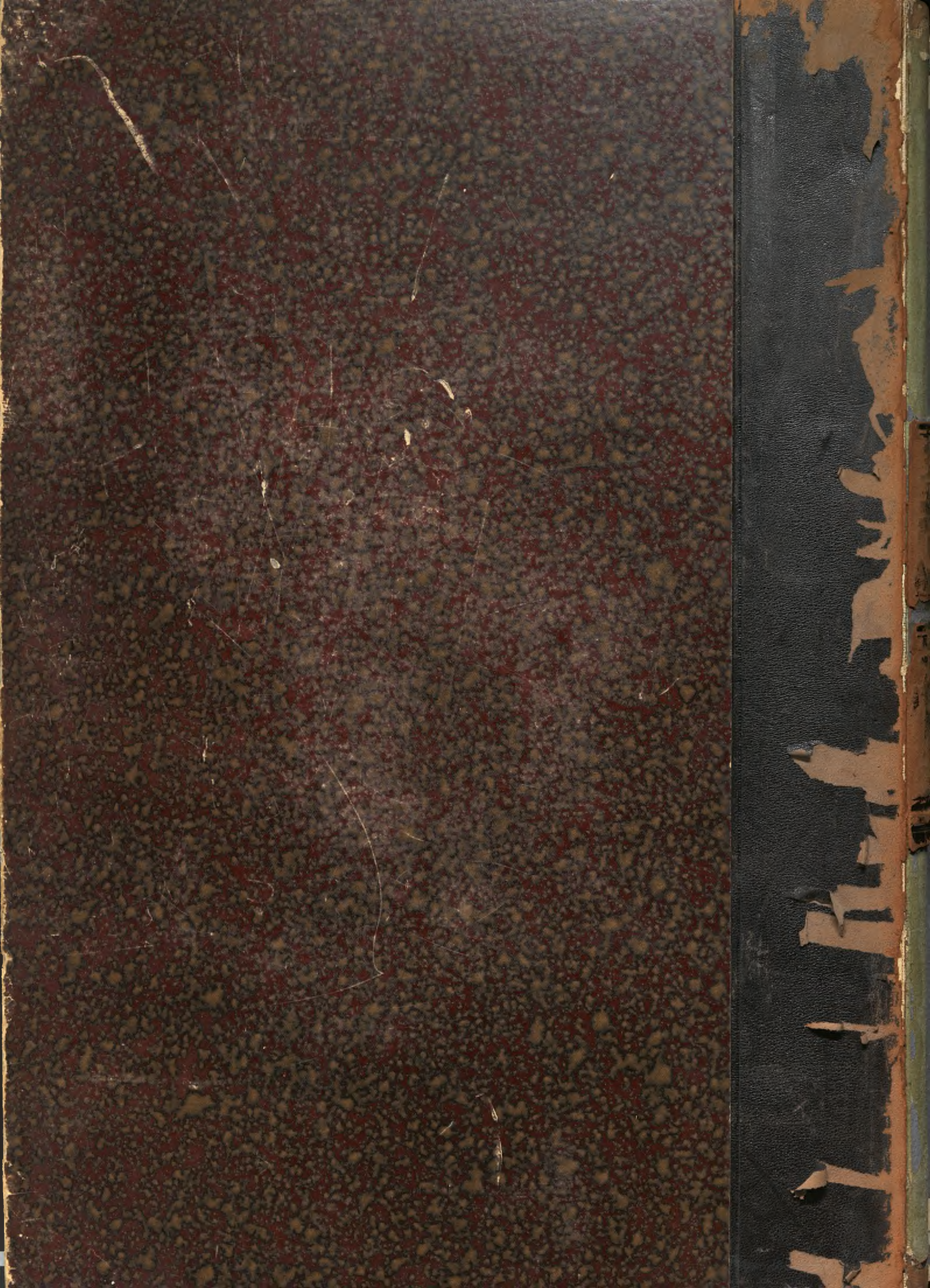
















Ferd. Cngania edit.





gretagmabcth

colorChecker™ Color Rendition Chart

