Pu.
k023

LEGATORIA
DI LIBRI
G. PELLINO
TORINO
VIA BELLEZIA 6.

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

ARTE
ITALIANA
DECORATIVA
E
INDUSTRIALE

PERIODICO MENSILE

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

E DIRETTO DA

CAMILLO BOITO

POLITECNICO DI TORINO
BIBLIOTECA
POLITECNICO DI TORINO
INVENTARIO N. 34320
BIBLIOTECA CENTRALE

MDCCCCIX

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

COEDITORI

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

Anno XVIII — 6° della Nuova Serie. N. 1 — Gennaio 1909.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

I.

IL FLOREALISMO NEL RINASCIMENTO TOSCANO.

— Tav. da 2 a 6. Dett. da 1 a 4. Fig. da 1 a 17. —

CONFESSIAMO che l'argomento non è nuovo per i lettori dell'*Arte italiana*. Più d'una volta nel pericdo di molti anni ha offerto a noi stessi occasione di sfiorarlo con scritti che, illustrando periodi e scuole d'arte ed opere de' nostri grandi maestri, accennavano alle origini, alle ispirazioni, alle influenze, allo sviluppo di questo stile floreale, il quale nel lungo corso dei secoli ha costituito una delle più geniali e più simpatiche manifestazioni del gusto e del sentimento artistico.

L'argomento è vasto, il campo nel quale esso si è svolto nelle differenti epoche è infinito, e noi non abbiamo nè la possibilità, nè l'opportunità di trattarlo con tutta quell'ampiezza che l'importanza sua richiederebbe.

Le piante, i fiori, che allietano e rallegrano la terra, furono sempre una delle ispirazioni più efficaci dell'arte, e quando essa cominciò ad affermarsi, sia pure in forma ingenua, trasse da questi prodotti della natura le sue prime forme, i suoi esempi primitivi.

L'architettura, che prima fra queste arti s'impose all'uomo, scoprì nelle foglie e nei fiori gli elementi di una decorazione embrionale, e da que' tempi remoti fino a' nostri cercò e trovò in essi gli esempi più originali e più gentili da applicarsi all'adornamento degli edifici, come alla loro decorazione.

La pittura e la scultura, figlie naturali dell'architettura, non fecero che seguirne l'esempio, e lo stile floreale ebbe forma colle prime fabbriche nelle quali si sentì il bisogno spontaneo d'associare alle necessità elementari della vita quel sentimento gentile che doveva allietare e confortare gli occhi colle riproduzioni di ciò che la natura offriva di più bello e di più caratteristico.

Così dalle più remote sue manifestazioni, attraverso ai successivi periodi, questo florealismo si affermò, s'impose ed ebbe lo svolgimento più largo.

Nell'arte greca si esplicò nella composizione dei capitelli, dei fregi, delle trabeazioni, come nell'arte romana si affermò più largamente, più profondamente nell'adornamento dei fori, delle basiliche, delle ville opulente e sontuose, e nell'interno delle civili dimore.

Dall'altro canto, lo stile, per comune consuetudine chiamato gotico, trovò soprattutto gli elementi delle sue applicazioni nei fiori e nelle foglie, che costituirono l'essenza dei doviziosi adornamenti delle chiese ogivali e dei palazzi archiacuti.

Lo stile del Rinascimento, che quasi in odio alle forme del gotico vi si sovrappose andando a ricercare le sue ispirazioni nel classicismo dell'arte romana, segnò il trionfo di questo florealismo, il quale si affermò in ogni ramo dell'arte.

Abbandonato ogni convenzionalismo, la riproduzione viva e fedele del vero e del realistico in tutta la pienezza dei suoi sentimenti, in tutte le sue intime espressioni fu uno degli intenti di quei grandi maestri, che a cominciar da Donatello e dal Verrocchio avviarono l'arte su d'un cammino nuovo, seguiti dalla moltitudine degli artisti italiani, i quali nel novello indirizzo trovarono l'ambiente ampio e libero per le manifestazioni del genio loro.

Furono le ricerche sincere, lo studio accurato, le ispirazioni dirette, che fornirono a tutti questi artisti gli elementi necessari alla ricchissima produzione di opere appartenenti ad ogni genere d'arte ornativa; e fra questi elementi quelli che più efficacemente contribuirono a procurare novità e vaghezza, furono appunto i fiori e le piante, che prosperavano rigogliosi ne' giardini e nei campi fiorentini. Così il carattere convenzionale, geometrico, se si potesse dire, delle decorazioni ornamentali si trasformò completamente, attingendo direttamente dalla natura le sue più vaghe e più gentili fantasie. E il florealismo appunto domina e trionfa in tutte le produzioni d'ogni differente ramo dell'arte: nelle modanature architettoniche come nelle sculture e nelle ceramiche, sul fondo dei dipinti come nelle cornici che li racchiudevano, nelle fregiature all'interno delle abitazioni come in tutti i lavori di legname, di pietra, di metallo.

Dopo quel lungo periodo in cui seguì il travolgimento dell'arte nello stile barocco, e in cui il florealismo non costituì che un complemento bugiardo, esso torna oggi in onore e viene a costituir quasi l'essenza di quell'arte nuova la quale faticosamente cerca di affermarsi con criteri che per i più appariscono ancora incerti, indeterminati e artificiosi, al punto di sostituire un conven-

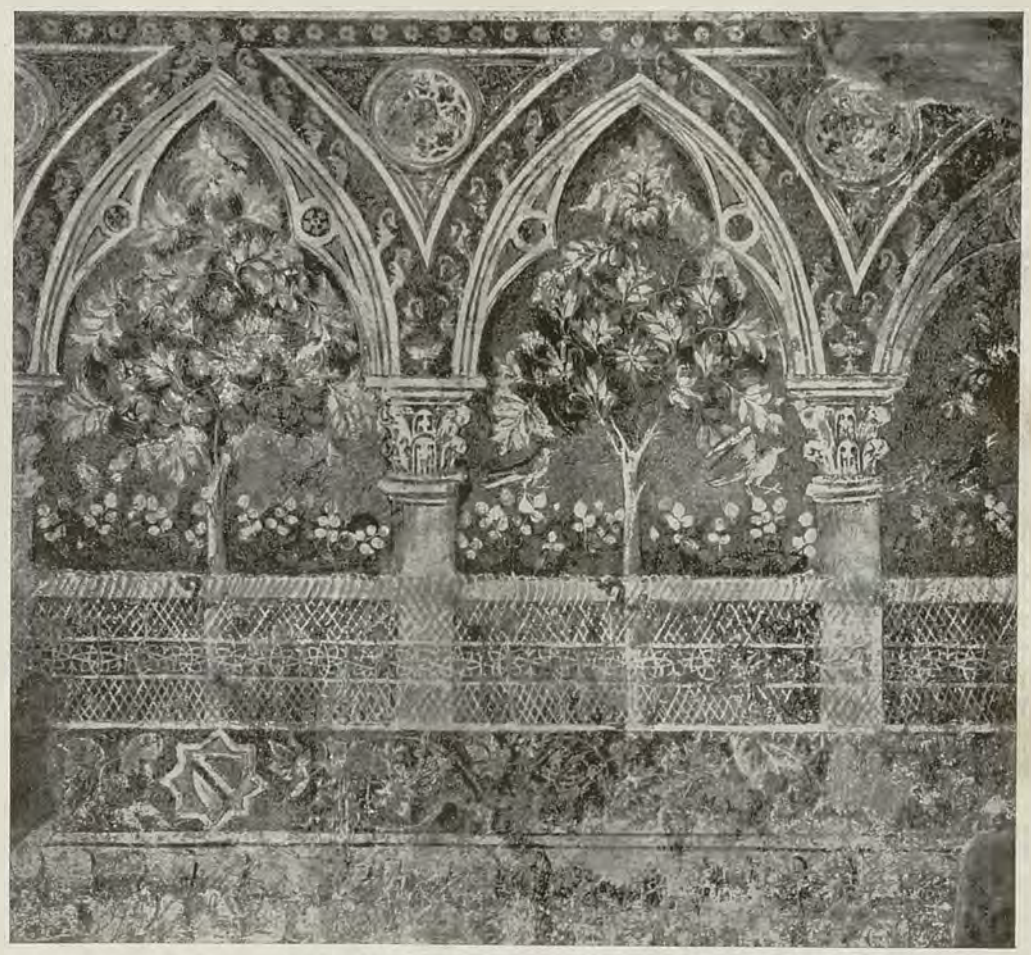


Fig. 1. Decorazione di parete in una casa del distrutto quartiere di Mercato Vecchio a Firenze, serbata nel Museo di S. Marco.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

zionalismo nuovo a quello vecchio che pur si vuole flagellare colle critiche acerbe e scartare siccome pernicioso alla libera esplicazione del sentimento odierno.

Non è quindi fuor di luogo se di questo florealismo d'altri tempi torniamo brevemente ad occuparci, senza la pretesa d'addentrarci in uno studio profondo sulle sue origini e sul suo sviluppo; ma semplicemente allo scopo di rintracciare e di spigolare alcuni esempi più singolari, più tipici, più spontanei e geniali in mezzo a quella magnifica produzione che il Rinascimento diffuse in ogni parte della nostra Toscana, spingendosi fin oltre i vecchi confini di questa regione.

Fig. 2. Parte della *Cena* del Beato Angelico in Firenze, con la parete ornata di stoffa floreale.

Esempi rari e preziosi di decorazione di stile floreale apparvero nelle sciagurate demolizioni di quel quartiere centrale di Firenze che, in omaggio alla storia ed all'arte, avrebbe dovuto esser conservato come un meraviglioso ricordo del passato. Nelle pareti delle sale dei vecchi palazzi, dimora un giorno delle famiglie più celebri nelle memorie cittadine, vennero scoperte in gran quantità decorazioni dipinte d'un carattere originalissimo e, si potrebbe dire, sconosciuto fino a quel tempo. Qua e là si riebbero infatti resti di decorazioni dipinte a fresco nelle chiese e nei palazzi di carattere pubblico; ma degli adornamenti policromi delle private abitazioni si avevano appena ricordi modesti ed insufficienti. In una villa, oggi Beccari nel Pian di Ripoli, castelletto un giorno dei Bardi, si erano trovati pochi esempi di decorazioni murali; ma essi erano ben scarsa cosa, nè potevano servire a dare un'idea del carattere dominante nelle case dei privati.

Fig. 3. Base del ciborio nell'altar maggiore in S. Domenico a Siena. — Benedetto da Majano.

Le demolizioni delle case nel quartiere di Mercato Vecchio valsero a colmare questa lacuna della storia dell'arte ornamentale; e delle molte decorazioni rintracciate sotto replicati strati di scialbo e di colore si scoprirono innumerevoli frammenti, i più importanti dei quali vennero raccolti in quel Museo di Firenze antica, un vero ossario di memorie della vecchia città, che oggi costituisce un prezioso complemento del meraviglioso Museo di S. Marco. I frammenti tolti dalle pareti delle case rovinate, ripuliti, trasportati su rete metallica, racchiusi da cornici di legno, sono molti e svariatissimi nei loro motivi e nel loro stile.

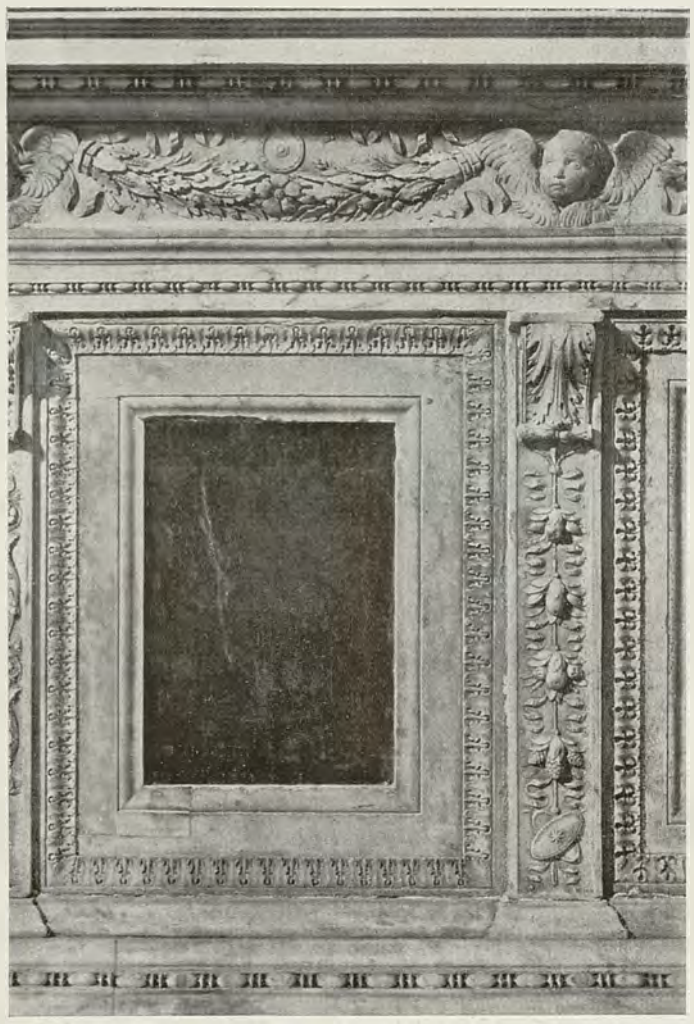


Fig. 4. Dettaglio del recinto del coro nella cattedrale di Lucca. — Matteo Civitali.

I più importanti appartengono al periodo fra la seconda metà del XIV secolo e la metà del secolo successivo, sicchè in essi si manifestano e si alternano gli elementi di transizione fra l'arte gotica e quella del Rinascimento.

Ve ne sono a forme geometriche, a partiti di vajo e di ermellino, costituiti da un insieme di formelle con figure, riproduzioni d'animali e stemmi familiari; ma in essi domina per numero un tipo speciale a base di florealismo.

I più ricchi e più belli ed anche meglio conservati, trovati nelle case dei Teri, dei Pescioni, dei Pilli, dei Sassetti, hanno caratteri comuni fra loro e si direbbero ispirati al tipo delle decorazioni de' tempi romani.

Con tali decorazioni le ampie come le piccole sale assumevano quasi l'aspetto di logge, di portici isolati in mezzo alla campagna. Esili colonnette con ricchi capitelli sostenevano degli archi di sesto acuto doviziosamente adorni di decorazioni a fogliami. Poco al disotto dei capitelli, passavano fra colonna e colonna dei bastoni dai quali pendevano tende, a rete nella parte superiore e nella inferiore in forma di pelli di vajo o di stoffe gigliate, che scendevano a guisa di pendoni fino allo zoccolo o *lambrì*. Nello spazio fra i bastoni delle tende e la centina degli archi appariva il cielo azzurro, sul quale spiccavano alberi ricchi di fiori e di

frutta, carichi di volatili d'ogni razza, per dar l'illusione che al di là della loggia si distendesse la campagna florida ed opulenta. In alcune di queste composizioni le piante avevano una sagoma quasi regolare, che si ripeteva sui diversi spazi; ma in generale presentavano forme libere ed irregolari.

Dipinti con una tempera gagliarda e vigorosa, di cotesti alberi appaiono tuttora, dopo tanti secoli e dopo essere stati per tanto tempo nascosti sotto lo scialbo, tutta la vaghezza dei loro colori, tutti gli effetti più realistici di prospettiva aerea, di contrapposto nei rilievi, sicchè si direbbero opere di artefici moderni.

Lavori di semplice decorazione, destinati unicamente a produrre una impressione complessa, essi appaiono accuratissimi nei loro particolari, sicchè i rami, le foglie, i fiori vivaci, le frutta, gli uccelli, posati sui rami, sono di una finezza e di una naturalezza meravigliosa (fig. 1).

Io ricordo con compiacenza che l'illustre scrittore francese Yriarte, visitando anni addietro questo Museo di Firenze antica, da me ideato e ordinato, ebbe a dirmi che la raccolta di frammenti di decorazioni murali era unica al mondo e che essa avrebbe indubbiamente esercitato una potente influenza sullo sviluppo della pittura ornamentale moderna. Nè l'illustre critico d'arte errava nei suoi giudizi, perchè le decorazioni murali di S. Marco sono oggi oggetto continuo di studi, e già si veggono riprodotte in non pochi edifici foggiati al carattere quattrocentesco.

Naturalmente gli autori di queste geniali e fantasiose dipinture sono sconosciuti; certo erano dei modesti artefici che avevano appreso l'arte nelle botteghe dei maestri di quel tempo;

Fig. 5. Insieme del dossale sull'altare di S. Regolo nella cattedrale di Lucca. — Matteo Civitali. (Vedi Tav. 3).

ma anche i grandi maestri trassero forse dall'opera di cotesti artefici qualche ispirazione per accrescere vaghezza e leggiadria alle proprie composizioni.

Senza uscir dalle mura del vecchio convento dei Domenicani di S. Marco e senza allontanarci da quell'arte domenicana che in S. Marco ebbe la sua culla, noi troviamo esempi non meno interessanti, i quali dimostrano come gli artisti del Rinascimento avessero un affetto tutto speciale per questo florealismo, che è fra le più gaje evocazioni della natura.

Nel meraviglioso Cenacolo che Domenico del Ghirlandaio dipinse nel refettorio della foresteria, il fondo della grandiosa composizione ci richiama col pensiero alle decorazioni delle vecchie case fiorentine, perchè dietro al postergale delle panche, che stanno attorno alla tavola imbandita, appariscono fra le arcate dell'edi-

Fig. 6. Porta settentrionale del Battistero di Firenze.

fizio le piante d'un giardino, ricche di fiori e di pomi e popolate da una miriade di volatili.

L'Angelico stesso, che nel Museo di S. Marco ha, si potrebbe dire, il monumento della sua gloria, rallegra l'antica e mistica semplicità delle sue devote composizioni col lieto spettacolo degli alberi e delle piante fiorite, spiccanti gaiamente sull'azzurro del cielo e rompenti le linee de' piani infiniti e de' monti lontani. E che il florealismo fosse amorosamente e simpaticamente trattato dall'Angelico lo dimostrano ad evidenza tante altre opere del maestro Domenicano in cui, oltre agli sfondi di piante e di fiori, sono ammirabili le riproduzioni di pareti a stoffa fiorata con vaghissimi intrecci di foglie che formano partiti decorativi d'una eleganza squisita. E che dire di quel superbo dipinto del Giudizio Finale, nel quale le figure esuberanti di un sentimento profondo quanto ingenuo si aggirano fra i cespugli, mirabilmente riprodotti, d'ogni specie di fiori e di vegetazione? (tav. 2).

Di volo additeremo fra gli altri Gerino Gerini da Pistoia, che nelle composizioni sue sparse per ogni parte della Toscana ed in ispecie nel suo Cristo, ammirato nella chiesa di S. Lucchese presso Poggibonsi, ritrasse con tanta verità e con evidenza così giusta i caratteri delle fiorenti campagne toscane.

Ritorniamo ancora per un momento a S. Marco, in questo Museo di Firenze antica, e vediamo quanti altri esempi di stile floreale, degni di studio e d'imitazione, ci offrano i frammenti tratti dalle demolizioni del vecchio Mercato. I capitelli Michelozziani che abbellivano i portici delle dimore sontuose degli Strozzi, il tabernacolo dell'arte degli Speziali, tutto cosparso di piante officinali che lo circondano d'un fregio di fattura squisita, le ricche

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

tavolette dei camini, i graziosi lavabi, i peducci finissimi della residenza dell'arte degli Albergatori, i fogliami che pongono in mezzo gli stemmi nobiliari, i fregi de' lastroni sepolcrali, le mensole di pietra e di legname di variatissima struttura, le multiformi lesene, le candelabre, le pile dell'acqua benedetta, i frontoni delle porte, le cornici di ricorso, sono tutte opere sulle quali le voluttuose foglie d'acanto, i gigli, le rose ed ogni altra specie di piante fiorite hanno offerto agli artefici la singolare bellezza delle loro forme ed i loro capricciosi avvolgimenti.

Fioriva allora a Firenze un'arte ornamentale che senza la direzione di scuole o di maestri speciali aveva raggiunto il massimo grado di originalità e di maestria. L'avevano creata con un impulso spontaneo, libero, indipendente quelli artefici modesti che dai vicini colli traevano le belle pietre serene, foggiandole secondo il gusto loro e cavando le ispirazioni dalla natura che allietava le campagne in mezzo alle quali vivevano. Fiesole, Settignano, Majano, Terenzano ed altri colli che voluttuosamente scendono giù verso la riva settentrionale dell'Arno furono la culla, il centro dove quest'arte ornamentale ebbe il suo massimo sviluppo e dove essa vive ancora rigogliosa dopo tanti secoli.

Fu da cotesti colli che vennero a Firenze per esercitar l'arte Benedetto e Giuliano da Majano, i Ferrucci, i Bozzolini fiesolani, Desiderio, i Rossellini, il Caprina, i Fancelli da Settignano, il Mosca da Teruzzano e tanti altri che da umili scalpellini si trasformarono per forza di volontà e per spontaneità di genio in maestri valenti ed ammirati.

I fratelli Benedetto e Giuliano da Majano si addimostrarono al tempo stesso valentissimi nel trattare le opere d'architettura, di scultura e di ornato; abilissimi nello scolpire sul marmo e sulla pietra, come nell'intagliare ed intarsiare i legnami. Dalla loro bottega di Via de' Servi uscivano i concettosi piani delle fabbriche, le statue ed i gruppi d'un meraviglioso realismo, come gli ornati dei lavabi, dei cibori, le ancone degli altari, le manganelle e gli stalli dei cori. Benedetto da Majano ideò quel ciborio di forme elegantissime, di fattura squisita, doviziosamente ricco d'ornati deliziosi, che adorna l'altare della chiesa di S. Domenico di Siena, come le congeneri opere per la collegiata di S. Gimignano ed il Battistero di Volterra, mentre insieme col fratello ideava e compieva un numero infinito di tabernacoli, di gradini d'altare, di lavabi, di cornici destinate a formar degno corredo alle tavole de' più grandi maestri.

Fig. 7, 8 e 9. Fregi dello stipite a sinistra nella porta settentrionale del Battistero di Firenze.

Desiderio da Settignano, autore di stupende opere scultorie, non disdegnò d'esercitare quell'arte che giovanetto aveva appreso in mezzo ai clivi fioriti de' suoi colli Settignanesi; e pur egli produsse opere ornamentali di squisita bellezza, fra cui ci piace additare lo splendido ciborio marmoreo per la cappella del Sacramento in S. Lorenzo.

Gloria serena dell'arte fiesolana furono i componenti della

famiglia Ferrucci, i quali alla scuola di Donatello, del Michelozzi, dei Rossellino appresero a trattare con castigata purezza e con slancio di fantasia il marmo e la pietra, affermando il loro valore in patria ed in particolare modo anche a Rimini, in quel superbo tempio Malatestiano, ricco di tante artistiche concezioni. Concittadini e non indegni di essi furono i Bozzolini, ad assicurar la fama de' quali basterebbe il vaghissimo altare della chiesa di S. Maria del Sasso presso Bibbiana. Così pure a dar valore all'opera del Mosca da Terenzano sarebbe sufficiente quel camino d'Arezzo, che con lodevole entusiasmo si cerca ora di salvare dal pericolo di andare ad accrescere le ricchezze d'un museo straniero.

Allo svolgimento di ciascuna di esse non possiamo tener dietro. Diremo che a Pietrasanta, così prossima alle cave dei marmi, fiorì la scuola degli Stagi, scultori ed ornatisti di altissimo valore, che in tutte le vicine contrade sparsero le loro opere geniali; ma più particolarmente si affermarono nelle tante e squisite opere di scultura che abbelliscono la stupenda collegiata di S. Martino.

Fermiamoci un istante a Lucca dove, contemporaneamente, un maestro sommo, Matteo Civitali, produce opere scultorie d'altissimo pregio e crea attorno a sè una scuola che rivaleggia per la genialità delle sue manifestazioni con quella fiorentina. Matteo

Fig. 10, 11 e 12. Fregi dello stipite a destra nella porta settentrionale del Battistero di Firenze.

Non occorre diffonderci più oltre a discorrer de' tanti maestri, degl'infiniti artefici che in quel tempo fecero di Firenze l'officina, il vivaio di quest'arte ornamentale, nè di ricordare le opere che in gran numero e varie per forme e per caratteri accrescono la dovizia artistica della intiera Toscana. La sola enumerazione darebbe a questo cenno troppo modesto un'estensione che non gli è consentita.

Ma fu segnatamente da Firenze, da questo centro di artistica operosità, che quest'arte si sparse e si diffuse in altre parti d'Italia e soprattutto nei centri maggiori della Toscana, dove esistevano già e dove si perfezionarono altre scuole d'arte.

Siena ebbe anche in tal genere di artistiche produzioni i suoi maestri valentissimi; ne ebbero Arezzo, S. Sepolcro, Pisa, Pietrasanta, Carrara, Lucca.

Civitali è un genio multiforme, che sembra riprodurre la tempra di Donatello e che alterna la scultura delle sue statue e de' suoi bassorilievi, pieni di vita e di verità, colla produzione di lavori di carattere ornamentale degni dei fratelli da Majano e di Desiderio.

Le chiese di Lucca e dell'ubertoso territorio, che attorno ad essa si distende, sono piene dei lavori che il Civitali ideò e scolpì insieme alla schiera de' suoi fidi discepoli.

Un'opera sola, l'altare di S. Regolo nella Cattedrale Lucchese, ove le figure di tondo rilievo, che hanno vita ed anima quasi corporea, ed i bassorilievi di una rara evidenza pittorica si associano in un'armonia portentosa con la purezza delle linee architettoniche e la vaghezza degli ornamenti floreali, basta di per sè a dare l'idea completa della potenza e dell'abilità dell'artista (tav. 3, fig. 5).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Ma torniamo ancora a Firenze.

Lorenzo Ghiberti aveva creato per il « bel San Giovanni » le porte degne del Paradiso, e l'opera sua ebbe degno complemento nelle decorazioni che il figlio di lui Vittorio, ispirato dal genio paterno, ideò per decorare l'architrave e gli stipiti del tempio glorioso (*). Vittorio Ghiberti apparisce in que' suoi lavori un genio addirittura originale, un artista d'una personalità tutta propria. Non è il pedissequo imitatore dell'arte di nessuno; è un ribelle al convenzionalismo della forma. Egli si distacca da tutti, non segue la scuola altrui, rifugge da ogni esempio che veda sotto i propri occhi e non ha che un maestro solo, una guida sola: il vero. E il vero, in tutta la potenza del realismo, appare in quei fregi che per tre lati attorniano la porta meridionale di S. Giovanni.

Egli ha seguito il volo dell'usignuolo che trova riposo fra le fronde della pianta fiorita, ha visto il movimento flessuoso delle lunghe foglie agitate dal vento, ha osservato il fiore che apre la sua corolla al sole nascente, il frutto maturo che col suo peso inclina i teneri ramoscelli, ha indovinato la linea frastagliata ed irregolare delle piante spinose, la massa capricciosa degli ortaggi, e tutte queste sue minuziose, pazienti, intelligenti osservazioni ha concentrate nella modellatura di quei festoni i quali sembrano una raccolta di cose vere a cui il colore del bronzo dà una evidenza di realtà meravigliosa.

Sono prodotti vivi della natura, accozzati e disposti con un gusto e con un sentimento che non li faranno mai invecchiare e che rivaleggeranno sempre colle più ardite concezioni dell'arte più moderna o più nuova.

Ma quanti altri scultori alla pari di Vittorio Ghiberti chiesero ed ebbero ispirazioni gentili dalle piante e dai fiori in quel periodo così fortunato e fecondo per la scuola toscana! Quali composizioni più geniali, quali trovate ornamentali più originali di quelle che il Verrocchio modellò sulle tombe Medicee nella Sagrestia Vecchia di S. Lorenzo? E, nel periodo più avanzato di quello stesso secolo, Benedetto da Rovezzano di quanta vaghezza d'ornamenti scolpiti nel marmo arricchì i singoli pezzi di quella sontuosa cappella, che doveva accogliere le ossa di S. Giovan Gualberto e non potè mai essere messa insieme? E, quasi contemporaneamente, a Siena, Lorenzo di Mariano detto il Marrina di quanti gentili composizioni ornamentali abbellì il tempio vaghissimo di Fonte Giusta?

Miniera inesauribile di stupendi esempi di stile floreale sono le infinite produzioni di quelle officine che, create da Luca Della Robbia e dirette poi da Andrea e da' figli, sparsero per Firenze, per la Toscana, per l'Italia tutta la esuberante produzione di lucide e brillanti terrecotte invetriate, nella composizione delle quali i prodotti della natura, ritratti con singolar verità, rappresentano uno degli elementi essenziali.

Nel fondo de' soavi bassorilievi in cui Luca e Andrea rappresentavano la Vergine, madre amorosa e piena di grazia, ed i fanciulli gai e sorridenti, i lunghi steli dei gigli, le rose gentili, i fiori più graziosi appaiono dovunque ad associare la loro letizia con quelle figure esuberanti di sentimento umano. Attorno alle pale, ai dossali d'altare, ai cibori dalle sagome eleganti, ai leggiadri lavabi, ricorrono cornici in forma di grandi festoni costituiti da un originalissimo intreccio di fiori, di foglie, di frutta, di prodotti variatissimi del suolo, squisitamente riprodotti e genialmente accozzati in gruppi fermati da nastri che ricadono poi svolazzanti. Quanta varietà di forme, di trovate, di applicazioni in tutta questa produzione fervida della fabbrica familiare, che spesso impiantava le sue fornaci nelle località stesse dove le opere plasmate, cotte, invetriate dovevano esser poste ad ornamento di chiese e di palazzi. Citare degli esempi ed offrirli all'ammirazione dell'artista e dello studioso sarebbe rifare ciò che l'*Arte italiana* fece già cento volte.

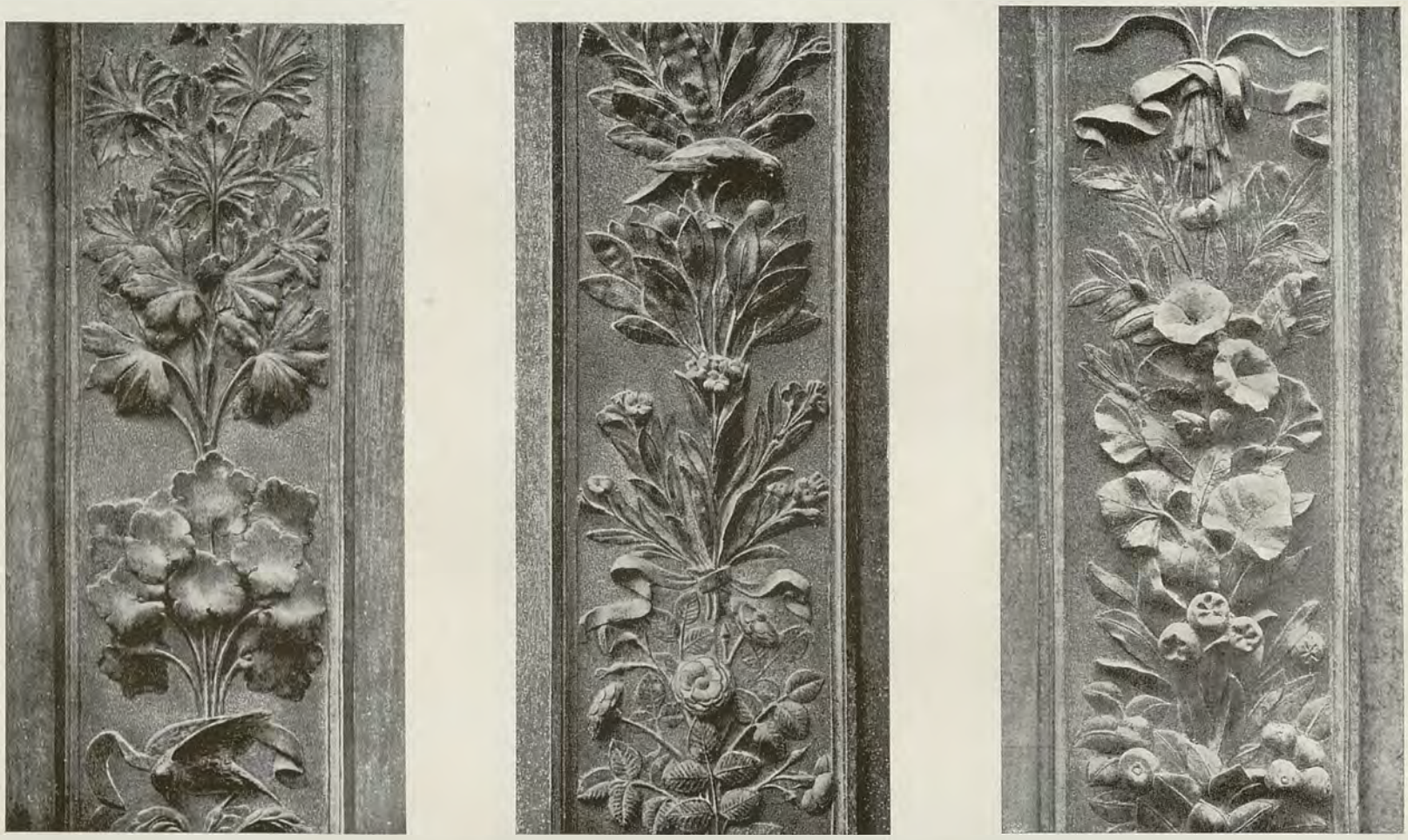


Fig. 13, 14 e 15. Motivi dei fregi negli stipiti della porta settentrionale del Battistero di Firenze.

Certo fra le applicazioni più felici ed originali bisognerebbe additare prima d'ogni altra i fregi di fiori, dipinti senza rilievo, che in tutto lo splendore e la vivacità della natura spiccano in mezzo alle decorazioni marmoree nella tomba del vescovo Federighi, oggi nella chiesa di S. Trinita in Firenze; ma basterà che il lettore apra il Fascicolo undecimo nell'anno 1904 di questo Periodico per vedere del monumento Federighi le copie in tavole colorate ed averne fedele notizia. Questa volta, scegliendo una fra le tante opere compiute a tempo di Andrea Della Robbia, offriamo la riproduzione del dossale all'altare della chiesa di Santa Maria a Casavecchia presso S. Casciano in Val di Pesa, nel quale il florealismo domina tanto sul bassorilievo dell'Assunzione, quanto nell'esterna incorniciatura (fig. 17).

Nè, in Toscana soprattutto e nel vecchio territorio fiorentino in ispecie, la ricerca di esempi infiniti di decorazioni floreali nelle opere di quelle officine familiari è cosa difficile. Una quantità di chiese e di cappelle posseggono tuttora tavole d'altare, fonti bat-

(*) Per gli ornamenti negli stipiti e negli architravi delle porte dei Ghiberti si vedano in questa *Arte italiana* il Fascicolo nono dell'anno 1896 e il Fascicolo dodicesimo dell'anno 1899.

tesimali, gradini, cibori, tabernacoli, edicolette, fregi, i quali bastano a dare un'idea completa dei caratteri e del sentimento di quella scuola. E se ciò non bastasse ancora, quanti altri belli esempi, quanti particolari attraenti si possono rintracciare nelle facciate, nei cortili, negli atri dei severi Palazzi delle Potesterie, dove gli stemmi degli antichi magistrati si veggono tuttora campeggiare in mezzo a fondi ornamentali, circondati da quelle caratteristiche ghirlande che i Della Robbia predilessero come uno dei più gai e più piacenti motivi di decorazione.

Tutto ciò che abbiamo brevemente osservato in questa rapida e fugace scorsa attraverso all'arte toscana del Rinascimento non abbraccia un arte speciale; e nei palazzi degli Spinelli, dei Nasi, dei Lenzi, dei Valori, dei Lanfredini, dei Medici le parti architettoniche si associano con mirabile armonia alla varia ornamentazione floreale.

E nei lavori d'intaglio, a prescinder dalle cornici delle ancone e delle pale d'altare, alle quali abbiamo già accennato, quanta e quanto essenzial parte ha avuto la predetta maniera! Negli stalli, nelle manganelle, nei badaloni e nei leggii dei cori, nei banchi e negli armadi delle sagrestie, nei ricchi soffitti delle chiese e de' palazzi, nei cassoni da corredo, nei mobili d'ogni genere, la riproduzione dei fiori e delle piante ha ispirato i motivi ed i concetti più felici e più gradevoli. Ogni città di Toscana ha in questo genere d'arte stupendi esempi da offrire all'ammirazione ed allo studio; ma Siena particolarmente, dove le belle tradizioni dell'arte dell'intaglio sono tuttora vive e fiorenti.

Che dire di altri secondari rami dell'arte? Nella fabbricazione delle stoffe e dei velluti, nei ricami, nell'impressione dei cuoi, nella rilegatura dei libri, in tutta la ricca e variata fabbricazione di lavori di ferro battuto, da per tutto il florealismo manifesta il suo influsso.

Fig. 16. Motivo come i precedenti.

Fig. 17. Ciborio nell'altare in terracotta dei Della Robbia in S. Maria a Casavecchia presso S. Casciano.

tipo di decorazione ornamentale, una specialità tutta fiorentina, il graffito, che per opera segnatamente di Andrea Feltrini fu con tanta larghezza adoperato nell'adornamento delle facciate e dei cortili di palazzi e di case. Molte di queste decorazioni, sfidando le tante cagioni di danni e l'opera deleteria del tempo, rimangono ancora a dar chiara idea del carattere e della tecnica di codesta

Ed è naturale che in quel periodo in cui la ricerca d'ogni forma di vero costituiva l'affannosa preoccupazione di tutti gli artisti, si cercassero fra i prodotti più belli della natura le ispirazioni che potevano portare note gaie e leggiadre in mezzo alla solenne severità della grande arte.

G. Carocci.

Fig. 18. Cancello in ferro battuto composto ed eseguito nella officina Calligaris a Udine.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

II.

LA BASILICA DI LORETO.

— Tav. 10, 11 e 12. Fig. da 19 a 25. —

NA pia tradizione narra che la Santa Casa della Vergine a Nazareth fu trasportata, nel 1291, dagli angeli in una località della Dalmazia tra Fiume e Tersatto, essendo caduta la Terra Santa quasi tutta in mano dei Turchi. Tre anni dopo, essa venne deposta in un bosco di lauri, nei pressi di Recanati. Il luogo, chiamato *Lauretum* e poi Loreto, fu subito meta di frequenti pellegrinaggi per adorare la divina testimonianza, innanzi alla quale anche gli ospitali lauri si erano incurvati, venerando. La piccola casa è senza traccia di fondamenta ed è costruita con pietre rozze della Palestina tenute insieme con cemento ebraico, ma si potè trasportare senza danni a poca distanza dal luogo ove i messaggeri divini l'avevano posata. — L'interno mantiene un aspetto assai semplice, che risalta ancor più per la ricchezza profusa a piene mani diuturnamente, specie per l'abbagliante splendore dei gioielli sparsi sulle vesti della piccola Vergine nera e intorno a Lei.

Per custodire il sacro pegno più facilmente e per onorarlo e venerarlo nobilmente, lo si fece reliquia e centro di un vasto tempio, che sorse quando per tutta la penisola eran diffuse le forme gotiche. Ma la fede sempre crescente e l'incalzare di doni vistosi, non permise alla chiesa di mantenere intatto il suo carattere. Ora appena resta l'antica struttura gotica all'interno, essendo stato il monumento rimaneggiato nel sec. XV e nel XVI da architetti insigni, quali Giuliano da Majano, autore della Porta Capuana a Napoli, salutata dal Burckhardt « la più bella porta italiana del Rinascimento », Giuliano e Antonio da San Gallo, che molto e degnamente operarono a Roma. La facciata risale alla fine del Cinquecento — del secolo che vide tante maraviglie architettoniche ed assistette nel suo tramonto allo svigorimento delle costruzioni, al prevalere di una facilità senza anima e originalità. Le porte che si aprono nella fronte sono di epoca ancor più tarda, appartengono cioè agli inizî del secolo XVII, che doveva contemplare insieme a tante aberrazioni, la titanica grandiosità di Gian Lorenzo Bernini. Il campanile di sinistra è saggio dello scolorito movimento neo-classico, anzi appartiene ad uno dei principali rappresentanti di esso: al Vanvitelli.

All'esterno la Basilica promette poco; la sua facciata è, come in genere quelle dello stesso periodo, decorosa, ben studiata, senza stonature, ma anche fredda, priva di vita e di carattere. Essa si giova, però, non poco dell'ampia cupola voltata con solenne grandiosità di linea da Giuliano da San Gallo e del campanile del Vanvitelli, elegante nella solidità della sua massa, vario nei piani fusi con semplice e disinvolta abilità. Inoltre essa compie dignitosamente la piazza, resa ampia e grandiosa dalla monumentale mole del Palazzo Apostolico innalzato sui piani di Bramante, con una fila di archi aperti, gravati da una massa snella nella sua imponenza.

Fig. 19. Facciata della Basilica di Loreto.

Fig. 20. Parte superiore del lavabo in una delle sagrestie della predetta Basilica. — Benedetto da Majano.

Le porte della chiesa sono opera di Girolamo Lombardo, Tiberio Calcagni e il Vergelli. Può bastare a dare una idea di tutte e tre quella di sinistra che qui diamo riprodotta (tav. 12). E' divisa in due battenti, ciascun dei quali va adorno di cinque riquadri. Gli artisti non han saputo fare da sè, non sono riusciti a imprimere un carattere originale alla loro fatica. Hanno, invece, preferito di tener presente un modello e bisogna riconoscere che han scelto una delle più belle opere di scultura italiana. Per la distribuzione e per il carattere pittorico dei bassorilievi son richiamate vivamente le seconde porte del Ghiberti, di cui offrono, inoltre, insistenti e larghi ricordi i motivi sparsi nei bassorilievi, i festoni incornicianti, i battenti, le figurette negli ovali. Non vi si riscontra la finezza del Ghiberti, la sua abilità nel ricavare i piani, la grazia e la ricchezza dei suoi effetti pittorici. Le scene sono cariche e difettano di misura e gusto; ma, qua e là, la visione della grande opera fiorentina riappare alla mente, fuggevolmente evocata.

Fig. 21. Candelabre di pilastri nella Cappella del Duca di Urbino entro la predetta Basilica.

L'istesso carattere presenta la porta del santo Camino — una delle quattro che dànno accesso alla Santa Casa. Essa è dovuta a Girolamo Lombardo che mostra un'ardente ricerca degli effetti, così detti pittorici, rare volte coronata di successo nei suoi bassorilievi troppo abbondanti, nella sua ornamentazione priva di sveltezza.

In apparenza migliore si presenta la pala d'altare in bronzo su cui il Calcagni e il Vergelli rappresentarono la *Deposizione*. Qui l'effetto pittorico è vivace, la costruzione movimentata, le erme elegantemente decorative; ma, d'altra parte, le figure mancano d'espressione e disturba l'eccessiva ricchezza (tav. 12).

Bel lavoro in bronzo è, invece, il lampadario di Aurelio Lombardo, non improntato di un carattere potentemente originale, ma sobrio di linee, ricco di motivi freschi ed eleganti. Notiamo, infine, tra le opere in bronzo una *Vergine col Bambino* risalente all'undecimo secolo, conservata nel Tesoro: alla ieraticità ancora bizantina del Divin Bambino fa contrasto qualche accenno di sentimento umano nella Vergine, specie nel gesto della mano e nello sguardo mite.

Più interessanti e più belle sono molte opere decorative dovute a Benedetto da Majano, l'architetto dell'armonioso Palazzo Strozzi e del lieto portico di S. Maria delle Grazie prezzo Arezzo, lo scultore della soave Annunciazione della chiesa di Monteoliveto a Napoli. Le lunette sui portali delle due sagrestie nella Basilica Loretana sono nobilmente adorne, con quella sobrietà eletta e deliziosa che costituisce il fascino di tante opere quattrocentesche — specie quella in cui si vede l'Evangelista Giovanni, nobile, semplice, espressiva, e un angelo candidissimo che regge il libro delle arcane verità al sapiente. Fini motivi ornamentali rilevano i personaggi (fig. 22).

Uno squisito senso decorativo, accoppiato ad una eletta semplicità, presenta il lavabo in marmo della sagrestia della Cura, dovuto ugualmente a Benedetto da Majano. — E' un po' malandato, ma s'intravede la naturalezza, la soave dolcezza, la grazia degli angeli.

Pesanti alquanto, benchè varie e fantasiose nei singoli motivi, sono, invece, le candelabre che decorano la Cappella del Duca di Urbino (fig. 21).

Tutta la ricchezza decorativa nella Basilica di Loreto si concentra intorno alla Santa Casa. Bramante imaginò e disegnò la ripartizione dello spazio; i bassorilievi e le statue furono eseguite da Andrea Sansovino, dai Triboli, e da molti altri artisti. Il grande lavoro fu iniziato sotto Giulio II, proseguito al tempo di Leone X e di Clemente VII e terminato nel pontificato di Paolo III, salvo poche parti. Il rivestimento marmoreo dà una mirabile ricchezza e vita alla Santa Casa, elevantesi piccola e suggestiva sotto la vòlta dell'ampia cupola. La favorevole impressione dell'insieme non viene confermata quando si esaminino i molti bassorilievi rappresentanti la Vita della Vergine e le numerose statue che ritraggono Profeti e Sibille. Pur troppo, Andrea Sansovino poco ha lavorato, lasciando così libero il varco a molti mediocri. Tra quelle cose più o meno insignificanti la sua *Annunciazione* e il suo *Presepio*, così elegantemente e facilmente decorativi, così delicati di sentimento ed eletti di forma, paiono una grande rivelazione d'arte. E così il suo profeta *Geremia* ha veramente nella espressione, nell'atteggiamento un che di solenne e di profondamente umano che lo distingue dalle altre figure scolpite da artisti meno eletti (tav. 11, fig. 23, 24 e 25).

La pittura ha anche avute rappresentazioni cospicue nel Tempio Loretano. Due fra i più grandi maestri del Rinascimento, Melozzo da Forlì e Luca Signorelli, vi lasciarono creazioni stupende. Melozzo nella piccola cappella della Tesoreria rappresentò arditamente angeli disposti a ventaglio nella vòlta. Certo, essi non possono rivaleggiare con quelli così squisiti per piacente audacia di scorcio, per bellezza di tipo, per profondo rapimento, già adornanti l'abside della basilica dei SS. Apostoli a Roma ed ora conservati in una delle sale della sagrestia di S. Pietro in Vaticano. Nuoce specialmente l'accentuato rilievo dei piedi; ma il fervido pittore della giovinezza gentile e gagliarda, l'artista che sposò la vigoria romagnola al misticismo umbro, si afferma qui potentemente (tav. 10, fig. 36 e 37).

Luca Signorelli nella sagrestia della Cura ha lasciato creazioni degne di stare a paro delle più nobili sue opere. La cupola della piccola sagrestia — adorna, oltre che del fonte di Benedetto da Majano, di delicati intarsii — è divisa in otto spicchi, ciascuno dei quali ha un angelo e un santo; al sommo delle pareti è rappresentata l'*Incredulità di S. Tomaso*, *Apostoli* ecc. Gli angeli, dai fiorenti corpi accennati in linee armoniose sotto le vesti,

Fig. 22. Sopraornato nella porta di una delle sagrestie.

POLITECNICO BIBLIOTECA FINO

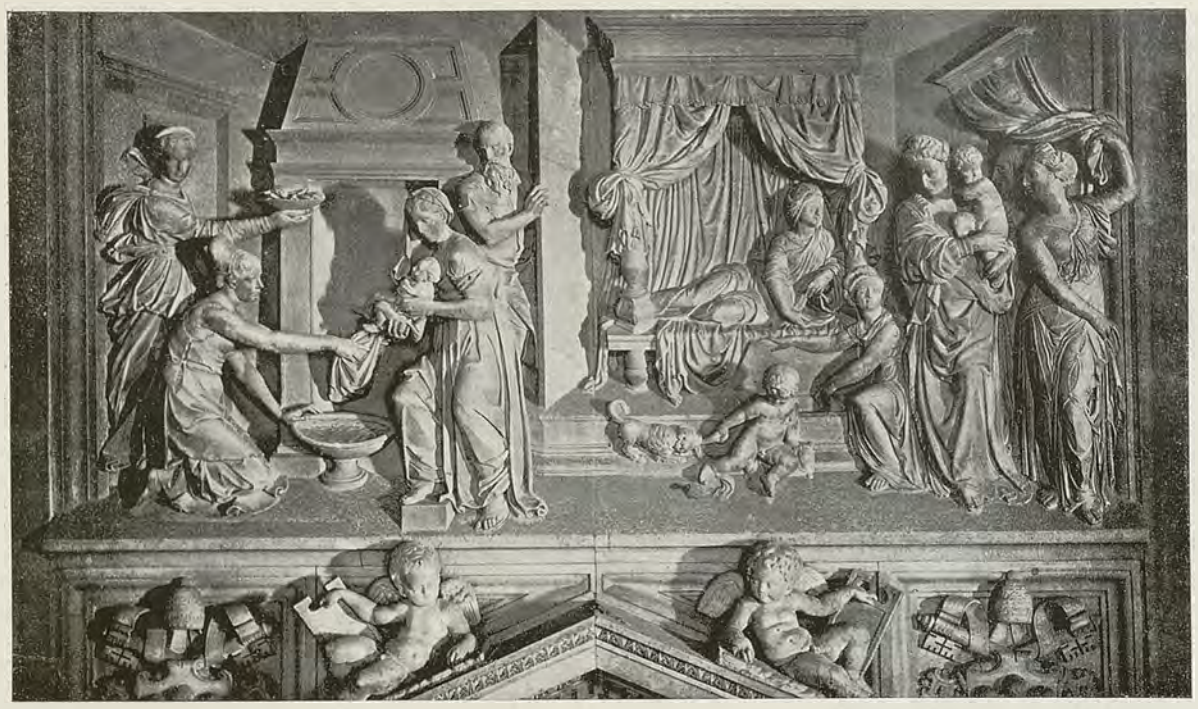


Fig. 23. *Natività della Madonna*, principiata da Andrea Sansovino, compiuta da Baccio Bandinelli nella Santa Casa di Loreto.

dai candidi volti soffusi di celestiale beatitudine, sono fra le più belle rappresentazioni angeliche del Rinascimento. Nelle figure dipinte al sommo delle pareti, il Signorelli s'inspira ad una monumentalità solenne e larga; imprime ad esse un vigoroso accento di carattere e di pensiero, le modella con un profondo quanto sobrio senso realistico. Ed è da deplorare che questo maraviglioso complesso di affreschi non sia facilmente visibile, mentre è una delle più nobili espressioni d'arte che offrano la Basilica di Loreto e le Marche in genere (fig. da 38 a 42).

Non si può certo paragonare a Melozzo o al Signorelli, Federico Zuccari, maestro che lavorò molto nella seconda metà del Cinquecento e fu uno dei principali rappresentanti del manierismo e del cangiantismo, che costituiscono le caratteristiche più spiccate dell' arte postmichelangiolesca. Di lui, nella vòlta della Cappella del duca d'Urbino, sono espressi fatti della Vita della Vergine — la Morte, l'Assunzione, l'Incoronazione — e figure di *Virtù*. E' uno dei suoi lavori migliori, per la chiarezza e la semplicità delle composizioni, per le figure animate e, a volte, espressive.

Molte altre opere d'arte antica si possono ammirare nel Tempio Loretano, ma meno cospicue di quelle citate, le quali portano — sieno architettoniche, scultoree, pittoriche o strettamente decorative — alcuni fra i più bei nomi che vanti la storia dell'arte italiana. Non si ha un complesso armonico, organico di manifestazioni artistiche, poichè molti periodi, molte scuole, molti artisti diversi tra loro si sono avvicendati, recando il loro tributo d'ingegno e di fervore per abbellire un luogo reso sacro da pie tradizioni e da costante venerazione. Si ha, invece, una varietà di forme artistiche, un *impreveduto* che seduce e che fa quasi dimenticare le molte opere non degne di figurare in quel dispiegamento di belle visioni.

(Continua) LUIGI SERRA.

Fig. 24. *Il Presepio* di Andrea Sansovino nella Santa Casa.

Fig. 25. *Lo Sposalizio della Vergine* di Andrea Sansovino e del Tribolo nella Santa Casa.

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

Anno XVIII — 6.° della Nuova Serie. N. 2 — Febbraio 1909.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

III.

DUE DECORATORI BOLOGNESI BAROCCHI.

— Tav. 7, 8 e 9. Fig. da 26 a 34. —

Anchi svolta l'angolo di Via Garibaldi e s'inoltra nella Piazza dei Tribunali si offre nel suo insieme la facciata del Palazzo di Giustizia, imponente nella severità cinquecentesca, fatto erigere dal famoso anatomico Carlo Ruini, reggiano di nascita ma eletto cittadino bolognese, coi disegni di Andrea Palladio.

Ma diversa era la veduta d'origine, poichè fino al principio del secolo XIX il palazzo Ruini, poi Cospi, Ranuzzi, Baciocchi, Grabinsky ed ora di Giustizia, ebbe accesso da una via angusta, che collegava la Via delle Tovaglie alla Via de' Vasselli, la quale doveva assolutamente impedire, non che di cogliere con un'occhiata l'insieme, di considerare almeno la parte centrale, maestosa col motivo a lesene sormontate da un timpano, nella cui trabeazione fu inciso: Carolus Ruinus Senator fecit A. MDLXXXIV.

A me pare degna di nota tale circostanza, poichè nell'architettura classica, come in quella del rinascimento, spesso, se non sempre, appare la preoccupazione di adattare i motivi architettonici all'ambiente e di regolare i rilievi secondo l'angolo prospettico consentito al viandante. In questo edifizio, che è bel documento della castigata e grandiosa maniera palladiana, è specialmente singolare che l'architetto concepisse un motivo, di cui non sarebbe stato e non fu concesso di vedere l'insieme, con un'inevitabile storpiatura prospettica della seconda zona e del timpano, visti di sotto in sù. A meno che non fosse considerata la possibilità di vedere la parte superiore dal prospiciente terreno dei Padri di S. Domenico, che si avanzava fino al rettifilo di Via Tovaglie e Via Vasselli, nel qual caso però sarebbe poi stata mozza e coperta la zona inferiore dal muro di cinta.

Nè manco può essere supposto che il Palladio ed il Ruini pensassero di dare alla facciata più idonea veduta nel tempo a venire, facendo arretrare il muro perimetrale domenicano, poichè non meno abbisognò delle innovazioni politiche recate in Italia dai francesi nel 1796, per consentire un esproprio, ritenuto prima insospettabile, e che ebbe sistemazione mercè la piazza presente, quando il palazzo rappresentava l'orma leonina di Napoleone I, per la presenza ed il possesso di Elisa Baciocchi-Bonaparte.

Può dunque essere lasciato indeciso il problema da me indicato, accettando una specie di transazione. Dato che al Palladio non era consentito di svolgere un'idea grandiosa se non prescindendo dallo spazio della via, e considerando che il partito a lesene del primo piano era il solo che avesse la probabilità d'essere meno deformato dall'angustia della veduta, perchè aiutato dal parallelismo verticale delle lesene, può ritenersi che egli abbia curato la monumentalità di quella facciata per puro amore dell'arte, riflettendo che meglio valeva occultare la sua creazione anzi che lasciarla monca della veduta principale, poichè presto l'interno della grandiosa dimora si sarebbe arricchito di opere svariate, nel qual caso il viandante futuro, osservando l'esterno severo ma compiuto, non avrebbe dovuto esclamare: *meliora latent!*

Infatti non corsero molti anni che le preziosità si raccolsero

Fig. 26. Parte di una volta dipinta da A. M. Colonna nel Palazzo di Giustizia a Bologna.

colà, invisibili al volgo e oggetto d'ammirazione di quella società fastosa che si svolse nel secolo XVII a preparare la sontuosità del 1700.

Tra cotali preziosità, cui introduce il grandioso scalone a pianta ellittica elevato da G. B. Piacentini, che per le due rampe convergenti in curva ad una rampa rettilinea mette capo al piano nobile, sono tre sale, in cui si affermarono Angiolo Michele Colonna e Marco Antonio Franceschini, due fra i celebri decoratori

Fig. 27. Facciata del Palazzo di Giustizia in Bologna.

bolognesi, i quali ebbero fama europea ed ora, fuori di Bologna, sono noti appena a qualche fervido studioso.

Il contrasto fra la gloria in vita e l'oscurità presso i posteri può apparire assai sospetto, poichè non sono rari gli esempi di celebrità effimere presto cadute nell'obblio meritato. Ma ne' riguardi del Colonna e del Franceschini la posterità loro è in piena ed inescusabile colpa, poichè l'artificioso purismo neo-classico prima, indi il razionalismo fanatico buttarono quale ciarpame quanto lo stile barocco aveva prodotto, e quantunque oggi un più equo ed illuminato giudizio si avanzi lentamente a debellare gli eccessi, l'ostracismo in gran parte resta e contribuisce a conservare le tenebre sui nomi dei forti due decoratori bolognesi, i quali, si noti, non compendiarono da soli la pittura decorativa locale. Essi furono preceduti, accompagnati e seguiti da una vera pleiade di antecessori, di emuli, di continuatori, e ciò perchè la pittura decorativa fu l'essenza dell'arte pittorica in Bologna, incominciando dal 1500.

Ne' primi pittori bolognesi del rinascimento, e fino al Francia, il sentimento decorativo grandioso non apparve, poichè le scene figurate a buon fresco e le ornamentazioni murali rimasero ligie all'origine propria. Quelle erano filiazioni delle ancone, queste delle miniature e delle stoffe; e come le prime conservarono i partimenti regolari circoscritti da zone neutre nelle quali nulla doveva distrarre l'occhio, le seconde amplificarono le misure, ma non mutarono i motivi che rifiorivano indifferentemente pareti, tessuti e pergamene.

Soltanto dopo Michelangiolo gli imitatori di questi, poscia i Carracci e la loro scuola mutarono l'essenza della pittura bolognese, nella quale gli elementi figurativi continuarono bensì ad evolvere la composizione verso una libertà sempre maggiore, ma valendosi pure di elementi architettonici, non più a guisa di complemento, bensì assegnando a questi un'azione espressiva inseparabile dalle figure.

Mentre si svolgeva l'inizio di questo nuovo avviamento nei dipinti dei Carracci, la pittura decorativa prendeva a far fruttare le ricerche intorno alle teorie prospettiche, togliendole dalle applicazioni limitate alle tarsie ed ai fondi dei dipinti, per adoperarle nelle composizioni, in cui la prospettiva divenne fine a sè stessa, dando principio ai dipinti di quadratura, i quali si nobilitarono così che la quadratura potè trasformarsi nell'idea fondamentale decorativa, cui le figure si aggiunsero non dirò con funzione secondaria, bensì con uguale importanza, poichè anche gli stessi pannelli centrali dei soffitti e delle volte attinsero per lo meno l'intonazione cromatica dall'armonia dell'insieme, e per tal via si determinò il carattere della complessa pittura decorativa bolognese, essenzialmente fantastica.

Soffitti e volte, che assicurano la quiete e l'isolamento ad ognuno graditi, si apersero in terrazze, in gallerie, di dove la folla sporgevasi a guardare in giù gesticolando, e al di sopra altre fughe di colonne e di cornici contribuirono a violare il segreto della vita domestica per sostenere un impluvio dal quale sul fondo del cielo vedevansi trasvolare le deità pagane curiosanti indiscretamente ne' penetrali della casa.

Dove e come trovare l'illogico quanto in cotali così detti *sotto in su?* Ma dove e come trovasi un esempio maggiore di valore pittorico, di audacia prospettica, di sapere decorativo?

Il fine specifico della quadratura era stato determinato dalla ricerca della verosimiglianza assoluta del rilievo, e l'ammirazione divenne entusiasmo presso il pubblico quanto più frequenti furono i casi d'illusione, per i quali davanti a cornici, a lapidi, ad ornati varii figurati di marmo, di macigno, di stucco; ovvero davanti a porte, a scale, a pareti simulanti sfondi che non esistevano, anche gli stessi artisti caddero nell'errore di aver giudicato vero ciò che soltanto era frutto dell'arte.

A tali risultati giunse primo il Dentone, superato di poi dal suo socio Lionello Spada, una delle più strambe nature d'artista che siano state mai, il quale, come figurista e quadraturista insieme, per l'ingegno che ebbe, e non adoprò saggiamente, avrebbe conquistato fama anche maggiore di quella che resta. In appresso figura e quadratura divennero d'uso comune, e nel primo ventennio del 1600 la pittura decorativa bolognese incominciò la sua piena fioritura, non già conservatasi per poche decine d'anni, come toccò in genere agli avviamenti dell'arte, ma perdurante in una primavera che parve perpetua, poichè dal 1600 passò al 1700 senza avvizzire; e pure radicalmente mutata nell'ispirazione e nella

Fig. 28. Scalone del predetto palazzo.

tecnica durante il periodo neo-classico, si mantenne, come una facoltà etnica della scuola bolognese, viva a traverso il secolo XIX e neppure oggi accennante a spegnersi, quantunque per molte ragioni intrinseche ed estrinseche nulla abbia di comune con le origini.

POLITECNICO - BIBLIOTECA - TORINO

Chi voglia comprendere a fondo il senso ed il valore della pittura decorativa bolognese nel periodo barocco deve, in primo luogo, rendersi conto dello spirito pubblico, fatto dimentico delle lunghe lotte per l'autonomia e di già prono al dominio pontificio imposto da Giulio II. Sepolte per sempre le gare per il primato cittadino, le ambizioni si concentrarono nel conseguimento delle vanità, saziate dal Governo con cariche puramente decorative e dalla boria individuale con la competizione nella sontuosità delle cerimonie pubbliche e private, nei festini, nelle ricchezze dell'arredo domestico; poichè tra le famiglie nobili era allora giudicato modestissimo il reddito di sessantamila lire, dacchè non poche giungevano al milione.

Perciò come si accese la gara nell'erigere palazzi principeschi, maggiore la si ebbe nella decorazione a fresco dei quartieri e dei saloni, delle ville e delle cappelle gentilizie. Le pubbliche potestà, le corporazioni, le autorità ecclesiastiche, i ricchi privati, tutti imbevuti di tali idee, si disputarono il vanto di vestire aule, oratorî e chiese col pennello dei frescanti, e l'arte ne trasse, col lucro degli artefici, il massimo incremento, poichè se nello scorcio del secolo XVI e sul principio del XVII i decoratori furono pochi, presto spesseggiarono, e i maggiori come i minori intelletti si diedero a coltivare l'affresco, nè passò gran tempo che gli specialisti scomparvero, essendo tutti divenuti esperti in tale magistero e soltanto distinti dalla varia misura della genialità individuale.

Fig. 29. Parte di una volta dipinta da A. M. Colonna nel predetto Palazzo di Giustizia.

Accadde pertanto che tra le grandi pale da altare ed i colossali spartimenti murali non vi fu più differenza di mano, e perfino i piccoli quadretti, pur essendo carezzevolmente finiti, mostrarono il tocco facile e sicuro dei freschi, come i freschi avrebbero potuto essere ridotti in anguste tele senza perdere nulla della loro grandiosa e disinvolta esecuzione. E poichè anche i giovani erano presto attratti sui ponti a maneggiare le mestiche dei maestri frescanti, prima d'aver posto mano ad un dipinto ad olio di propria invenzione, io credo che la pittura bolognese di quel periodo possa giustificare questo giudizio riassuntivo. Come in tutte le epoche anteriori il pittore si era affermato nella pittura da cavalletto per passare di poi alla pittura murale, i settecentisti bolognesi in particolare appaiono nati decoratori, per trasformarsi in appresso senza sforzo in pittori da cavalletto.

Certamente ciò non si attaglia al primo periodo della fioritura decorativa bolognese, perciò non al Colonna, che fu soltanto un frescante, ma bensì al Franceschini, e poichè ambidue emersero tra la lunga serie dei pittori vissuti in Bologna nel 1600 e nel 1700, un'analisi dell'opera loro consentirà di lumeggiare più distintamente il complesso della scuola tre volte secolare.

Angiolo Michele Colonna, nato nel 1600 nella diocesi di Como, ma trasferitosi, mentre era ragazzo, in Bologna a studiare la pittura, crebbe quando la scuola carraccesca era al suo apogeo, e se egli non ne fu partecipe diretto non potè nè volle sottrarsi all'influenza di questa, che aveva dato un singolare impulso alla pittura murale. Presto rilevato da Gerolamo Curti, detto il Dentone, ed a lui associato per lunghi anni, valse ad ingentilire con gli elementi figurativi ed il brio dell'invenzione la maniera talora un po' grossolana di questi, che fu l'antesignano dei quadraturisti e cui, senza contrasti, successe. Nella lunga età di ottantasette anni, di cui circa settanta trascorsi sui ponti, innumerevoli furono le opere compiute, agevolandolo la facilità mirabile della mano e la cognizione perfetta dell'affresco, facilità conservata anche nella vecchiaia, come si può dedurre osservando la cupola e la navata maggiore di S. Bartolommeo, che egli è fama dipingesse in tre mesi presso che settantenne, insieme con Giacomo Alboresi.

Altri esempi in Bologna di enormi superfici coperte di pittura in breve termine sono le due gallerie del palazzo del Comune e un numero indicibile di sale, tra le quali due mirabili commesse dal marchese Cospi, erede del mentovato palazzo Ruini, ora sede dei Tribunali. Dipinse a Modena, Parma, Ravenna, Padova, Firenze, Madrid, Parigi, Roma, richiesto da cardinali, da principi, da pontefici, da sovrani; cercato, disputato dai committenti, circondato d'ammirazione, salutato con plausi entusiastici.

Quando il Colonna morì nel 1687 Marco Antonio Franceschini aveva raggiunto il trentanovesimo anno, e sebbene tuttavia avvinto al suo maestro Carlo Cignani, di già erasi reso noto fuori

Fig. 30. Volta dipinta da M. A. Franceschini nel detto palazzo.

d'Italia, non che in patria, alternando la pittura ad olio con la pittura murale, pur esso condotto alla produzione copiosissima da una facilità di mano che in allora parve rara, pur essendo patrimonio comune dei pittori. E ciò contribuì a disseminare per tutta l'Europa un grandissimo numero di tele, richieste con insistenza da sovrani, da corporazioni, da privati, da incettatori, ed a queste opere egli aggiunse quelle tante che si recò a frescare in molte città italiane.

Il Franceschini offre perciò una varietà di produzione maggiore, poichè se nei dipinti ad olio e negli affreschi la scioltezza tecnica è del pari evidente, egli palesa nei due generi diversa tavolozza, e mentre nei quadri il suo colorito appare fuso, vaporoso, con predominio dell'intonazione grigia, rilevata bruscamente dai toni rossi, azzurri, gialli delle vesti, nel complesso egli non appare un colorista. Bensì è in queste opere prevalente la dolcezza dei tipi ed un'ispirazione generale d'idealità gentile, di cui è esempio massimo nel *Transito di S. Giuseppe*, che dipinse per le monache del Corpus Domini.

Nella pittura a fresco, grazie principalmente alla luminosità naturale dei chiari, che la calce rileva e che l'olio attenua, la gamma cromatica si alza e, pure persistendo la fusione generale dell'intonazione, i contrasti d'ombre e di luce, gli effetti raccomandati alle tonalità fondamentali imprimono negli affreschi una vigoria di tavolozza che trasforma il Franceschini oliante in un affreschista dal colorito vivace, il quale sforza le risorse dei toni chiari, riuscendo a tonalità luminosissime, sì che le volte si amplificano, si sollevano e lasciano travedere altri spazi indistinti al di là delle ultime e più aeree velature.

Chi ponga a confronto il Colonna ed il Franceschini deve essere tocco dalla caratteristica fondamentale dell'intonazione apparente nei loro dipinti. Ambidue ebbero chiara la visione della necessità che la decorazione deve amplificare gli ambienti ed ambidue conseguirono lo scopo: il Colonna riuscì a ciò mercè un colorito vario e vivace, tutto avvolto d'un'atmosfera azzurrognola, sì che, come nella chiesa di S. Bartolommeo e nella sala del Consiglio comunale, sembra che dalle finestre filtri con la luce un velo di nebbia, che aggiunge all'insieme il fascino di misteriosa vaporosità; il Franceschini in vece deduce, assimila, schiarisce le intonazioni calde della scuola carraccesca, e perciò le sue sale, le chiese dipinte da lui appaiono come pervase dal pulviscolo dorato del sole trionfante nel pieno vigore dell'estate, di che si ha esempio nella sala del Palazzo di Giustizia e nella colossale pittura che occupa la volta della chiesa del Corpus Domini.

Ambidue furono ricercatori di bizzarrie nei particolari delle storie, singolari nella scelta dei mezzi per dare vivacità, originalità, freschezza alle allegorie. Penetrati della massima che la deco-

Fig. 31 e 32. Gruppi di putti nelle lunette della volta precedente, dipinta da M. A. Franceschini.

Fig. 33 e 34. L'*Inverno* e la *Primavera* negli angoli della volta dipinta da M. A. Franceschini nel Palazzo di Giustizia a Bologna.

POLITECNICO BIBLIOTECA

razione murale parte da un principio illogico, ma che diventa vittoriosa quando la genialità vivifica anche le inverosimiglianze, purchè l'insieme sforzi all'ammirazione, diguazzarono allegramente e felicemente in quel viluppo di sfondati che il gusto del tempo aveva accolti con tanto favore e le volte apersero in gallerie, in loggiati, in firmamenti popolati di figure, allegrati di fiori, di stoffe, di vistosità d'ogni specie. Ed è in vero mirabile la vena inesausta dell'inventiva, poichè le enormi superfici sono miniere di motivi, dei quali anche i più modesti, considerati a parte, potrebbero svilupparsi in concetti principali, tanta è la cura della ricerca; sì che la disamina minuta d'uno di quei complessi illude d'averne visti tanti quanti sono i motivi.

E su tutto ambidue fecero correre a guisa di sorriso i putti, i putti deliziosi, che, come dice il Müntz, furono la luce dell'invenzione decorativa nel rinascimento, e che nei due secoli appresso proseguirono a spargere la gaiezza delle loro fresche membra, ministri, interpreti, attori paradossali sì, ma sempre affascinanti di tutte le simbologie e di tutte le rappresentazioni.

Dalle ampie superfici su cui i due grandi decoratori bolognesi, e molt'altri non meno degni di fama, attestarono la poderosità delle loro facoltà pittoriche, con esuberanze dovute al tempo, con inevitabile subordinazione della parte al totale, e perciò con parti non tutte e sempre elette, ma cooperanti all' unità, il possesso del senso decorativo appare pieno ed incontrastabile. E poichè senza profondo sapere tecnico e senza feracità inventiva non sarebbe stata possibile la decorazione barocca, il tempo galantuomo deve rendere piena giustizia a questi artisti, dimenticati per opera di un furore purista non meno rumoroso del plauso con cui i contemporanei ne accolsero le opere.

Siamo giusti! Noi potremo ridere delle parrucche, dei guardinfanti, dei minuetti; potremo dimenticare che, malgrado l'educazione di quell'età, vi furono ingegni e caratteri. Però continuando a negar valore alla pittura murale che allegrava le feste e le cerimonie del 1600 e del 1700 dovremmo rassegnarci alla dura confessione di non comprendere il pregio dell'arte e di non saper distinguere dove e come si affermi la genialità vera. E per ciò fare è duopo astrarre dai preconcetti di scuole e di tempo, ma solo ricercare la fresca scaturigine sempiterna.

ANGELO GATTI.

Fig. 35. Festoni sulla fontana nel giardino del palazzo Orlandini a Firenze.

Fig. 36. Angelo nella cupola dipinta da Melozzo da Forli.

IV.

LA BASILICA DI LORETO.

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— Tav. 10, 11 e 12. Fig. da 36 a 43. —

Il fervore religioso che circonda instancabilmente la Basilica Lauretana, ha fatto sì che non solo nei secoli andati essa è stata oggetto di cure da parte dei preposti alla sua direzione, ma anche nella nostra età, invasa da tanto avvilimento circa la efficacia dell'arte che la esprime. Vi sono molti i quali credono che l'ammirazione del passato non possa conciliarsi con la stima e l'osservazione serena delle manifestazioni artistiche del presente. Per costoro la bellezza è suggellata nel passato; e, nel loro cieco fanatismo, essi non discernono che p. e. la maravigliosa fiorita del Rinascimento italiano ebbe pure i suoi sterpi, ebbe pure le sue vegetazioni tisicuzze e impure ed oscure. Ogni tanto noi sentiamo pronunciare il grido: *Un capolavoro perduto!* E perchè? Perchè — restringendoci alle costruzioni religiose — qualche lavoro di rinforzo è stato fatto o qualche opera moderna si è elevata accanto alle antiche. Protestando sempre, si finisce con l'ottener poco o nulla. La virtù sta nel vedere se il monumento è tale da poter fare a meno di qualunque restauro, se le modificazioni apportate ne alterano la significazione, se il nuovo stride accanto al vecchio. Vi sono certi edifici così organici cui qualsiasi più lieve alterazione potrebbe essere di nocumento assai grave, potrebbe segnare quasi la fine della loro vitalità ideale; ma ve ne sono altri o di scarsa significazione o di marcato carattere ecclettico, che soltanto da certe determinate trasformazioni ed aggiunte possono ricever danno.

Fig. 37. Cupola dipinta da Melozzo nella Sagrestia antica della Basilica Lauretana.

Senza prolungare questa diatriba, a noi pare sia lecito affermare che le parole di « restauro sacrilego » di corso così comune non si possano applicare, in genere, ai lavori eseguiti recentemente nel massimo Santuario marchigiano.

Ogni diffidenza del resto può essere agevolmente quetata quando si sia ricordato il nome di chi regolò la massima parte di tali opere: Giuseppe Sacconi, l'artista squisito, la cui immatura e dolorosa scomparsa ha lasciato un così profondo solco di rimpianto.

Fig. 38. Angeli nella cupola dipinta da Luca Signorelli nella Sagrestia della Cura entro alla Basilica di Loreto.

Il Sacconi si votò al difficile lavoro fin dal 1886 e, com' egli stesso avverte nella sua lucida relazione, si uniformò « ad un concetto altrettanto semplice ad enunciarsi, quanto complesso e difficile ad effettuarsi; ripristinare cioè il tempio lauretano nel suo essenziale carattere, così bene inteso da Giuliano da Majano, dal Pintelli e da Giuliano da Sangallo, rimettendo quivi in onore, nell' interna decorazione, la grande scuola veneziana di cui l' influenza fu tanto sentita nella regione ».

In primo luogo son da notarsi i lavori eminentemente statici, ossia alcune sottofondazioni, come, ad esempio, quelle dei piloni della cupola. Alcune parti furono restituite alla primitiva forma gotica del tempio. Nelle cappelle le vôlte presero il caratteristico aspetto a crociera; le finestre, seguendo le tracce delle antiche, furono aperte a sesto acuto e vennero, inoltre, riccamente ornate con colonnine, un traforo marmoreo, una inferriata vivacemente adorna.

La cupola attirò molto l'attenzione del Sacconi. Giuliano da San Gallo l'aveva pensata gravante sopra un tamburo rischiarato da otto grandi occhi; e questi vennero ripristinati. Al sommo del lanternino lo stesso artista aveva progettato di far dominare una statua della Vergine modellata in rame dorato, come simbolo e vita del monumento; ed ora l' Eletta grandeggia sulla solenne massa della cupola dritta nell'azzurro. Anche nella cupola furono eseguiti lavori più propriamente statici, come il rifacimento della copertura plumblea a sistema di dilatazione libera, con canali per arieggiamento interno.

Il Sacconi spese con ardore la sua attività per intonare la decorazione di alcune cappelle alle forme dominanti nel tempio. In questo, a dire il vero, non sapremmo lodarlo, poichè invitare artisti a sopprimere il loro temperamento per creare una statua, un quadro, un cancello alla maniera di parecchi secoli or sono, non può condurre a risultati soddisfacenti. Le opere che nascono da queste costrizioni sono fredde, inanimate, perchè pazienti ricostruzioni formali, non espressioni di un commovimento spontaneo, di una idea che esprime lo spirito del tempo. Certo è, però, che il lavoro di adattamento è condotto con ogni scrupolo e con fine gusto.

La cappella detta di S. Giuseppe è tutta rinnovata per opera di molti artisti. Al Faustini fu commesso l' incarico di condurre gli affreschi rappresentanti la vita di S. Giuseppe e gli Apostoli; il ciborio con i suoi ornamenti fu eseguito dal Maccagnani; lo spagnuolo Edoardo Barron lavorò la statua del titolare, le ampie vetrate furono dipinte da Francesco Moretti, la cancellata della cappella fu gettata da Eugenio Matacotta; altri lavori decorativi si devono a Luigi Stella. L'altare, di stile gotico-veneziano, è fastoso, esuberante, ma la ricchezza di linee e di ornati non pare accordarsi alla chiarezza, semplicità e rigorosità della costruzione, nè ha quel senso squisitamente e briosamente pittoresco che costituisce uno degli elementi più suggestivi delle opere veneziane.

Fig. 39. Angeli come i precedenti.

Fig. 40. Angeli come i precedenti.

Più ricca è la cappella del coro, detta dei Tedeschi. Anch'essa richiama l'arte veneziana nel coro e nel finestrone disegnati dal Sacconi stesso ad imitazione dello stile ogivale fiorito. Il coro presenta una ricchezza abbagliante di linee vivacemente animate e combinate, spesso, quel che è più, recanti il suggello di una nobile personalità. Elegante nella sua semplicità è il finestrone istoriato: molta finezza si osserva negli ornati della parte superiore e molta grazia nella sua forma allungata e tripartita.

R. POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Fig. 41. Evangelista e Dottore della Chiesa nella predetta cupola.

lare, di personale, di sdegnoso che interessa anche se non piace, anche se non muove all'ammirazione come le opere tutte improntate di carattere moderno, vibranti dell'aspra battaglia che gli artisti combattono.

Il Seitz credè di rendere il sentimento sacro, l'augusta maestà della religione cristiana atteggiando le sue figure in una composta austerità, in isdegnosa parsimonia di gesti, e le accompagnò di fasto abbagliante nella ricchezza delle vesti e dei particolari in genere, nello splendore del colorito, benchè questo nelle sue opere non appaia fuso e smagliante. Vi è un certo fervore di asceta in questa traduzione plastica delle imagini sacre; vi è qualcosa di sinceramente e profondamente religioso.

(Continua) LUIGI SERRA.

Interessante ornamento della cappella sono gli affreschi condotti da Lodovico Seitz, il pittore che di recente ha avuto una fine così inaspettata e dolorosa. Il Seitz era direttore delle Gallerie Pontificie e attendeva ora alla loro fusione e al loro riordinamento; in Vaticano aveva anche condotto affreschi di un singolare carattere nella Galleria dei Candelabri. Ma l'opera che meglio esprime la sua visione artistica è la decorazione di questa cappella lauretana.

Strano artista il Seitz nel turbinoso movimento dell'arte contemporanea! Mentre ogni pittore si tormenta nella ricerca di una tecnica più ricca, più raffinata, che sia mezzo adeguato alla espressione della complessa anima moderna, egli si chiuse in alcune formule ideali e tecniche, per cui lo vediamo non molto mutato da un'opera all'altra.

Certo il fissare limiti alla propria espansione nell'arte, l'isolarsi dal movimento del tempo, dà qualcosa di meccanico e di rigido alle proprie manifestazioni artistiche; ma produce però — quando l'artista non abbia l'anima chiusa ad ogni sentimento di bellezza — un che di singo-

Fig. 42. Evangelista e Dottore della Chiesa come i precedenti.

Fig. 43. Una delle porte della Santa Casa di Loreto.

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

Anno XVIII — 6° della Nuova Serie. N. 3 — Marzo 1909.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

V.

LE NUOVE IMPOSTE DI BRONZO NELLA PORTA MAGGIORE DEL DUOMO DI MILANO.

— Tav. da 13 a 18. Dett. da 9 a 14. Fig. da 44 a 57. —

I.

L' AUTORE.

AMMIRO ed amo Lodovico Pogliaghi.

L'ammiro e l'amo per la sua grande passione dell'arte; per la svariata, profonda conoscenza d'ogni espressione estetica antica e moderna; per la versatilità dell'ingegno che consente di somigliarlo agli artisti del Rinascimento; per la rapidità con la quale concepisce ed esegue insieme, d'ogni sua idea intuendo subito l'effetto plastico.

A valutare però tante qualità è necessario aver consuetudine con lui: averlo visto, com' io l' ho visto, preso d' indicibile commozione nelle terme di Caracalla, in un vespero roggio, quando gl'immani ruderi, sotto il fluttuare e il gracidar spaventato dei corvi, sembravano rupi in fiamma; oppure deliziarsi nella placida ricerca di sottili armonie cromatiche accostando marmi e metalli e pietre preziose con tranquilla anima di orafo.

A tale fortunata mobilità dello spirito egli deve la sua moltiplicità artistica, ed a questa il fortunato equilibrio delle sue opere. Ideando, egli è sostenuto ad un tempo dalle forze che le varie arti sanno e debbono prestarsi a vicenda: l'architettura lo guida nel divino mistero delle proporzioni; la scoltura nell'efficacia del rilievo; la pittura nella vivacità degli effetti.

Fu perciò diletto a Giuseppe Sacconi, e, negli ultimi tempi, ricercato consigliere e collaboratore. L'idea dell'*Altare della Patria* nel Monumento a Vittorio Emanuele, lanciata da Giovanni Bovio, si *concretò* artisticamente fra il Sacconi ed il Pogliaghi, sì che il primo ne volle dal secondo gl'iniziali tentativi grafici. Ed il Pogliaghi fu, dopo la precoce morte dell'amico, il sostenitore, anzi il patrocinatore più ardente della nobile idea, e chi più degli altri, con la tenacia che dà la convinzione, la condusse al trionfo. Non dimentichiamo che solo cinque o sei lottarono per essa, in seno alla numerosa Commissione Reale, e che, respinta a replicati colpi di maggioranza, rientrò nullameno, e s'impose, e vinse pressochè indiscussa. Fu merito del Pogliaghi e conviene riconoscerlo, con buona pace di tutti, per la verità e per la lealtà!

Altri farà il lavoro; ma chi *raccoglierà* (e speriamo con gloria sua e dell'arte italiana) non dimentichi chi ha seminato.

D'altronde, di questo suo complesso senso di coltura e di monumentalità, il riconoscimento è generale. Dopo aver illustrato la *storia d' Italia* con tavole che sono altrettante opere di indagine storica; dopo aver disegnato scenari che sono altrettanti lavori di ricostruzione architettonica, e decorate sale, e dipinte pale d'altare, egli fu l'artista scelto a modellar le valve della Porta maggiore del Duomo di Milano e la *Pietà* del Monumento espiatorio di Monza; a dipingere le decorazioni interne della Cattedrale di Genova e quelle esterne del Palazzo di S. Giorgio nella stessa città.

Come i due primi lavori già compiuti fanno fede intera del suo valore in « opera di scoltura », così gli altri due daranno presto la misura di quanto egli possa come pittore. La *Pietà* di Monza è opera di proporzioni gigantesche e di larghissima fattura; le valve invece, elegante fusione di elementi architettonici, ornamentali e figurativi, i quali meglio rivelerebbero il loro accordo con quelli del Duomo se, com'era primo concetto e norma di concorso, avessero preso posto nel delicato portale della facciata del Brentano, rimasta in istato di progetto, anzichè tra le forti ed ampie linee della porta del Pellegrini.

Così Lodovico Pogliaghi ha legato e lega il suo nome a pa-

Fig. 44. L'*Annunziazione* nelle nuove imposte della porta maggiore del Duomo di Milano, quale era nel modello in creta di Lodovico Pogliaghi.

recchi tra i più cospicui monumenti d'Italia: perocchè anche per quello a Vittorio Emanuele in Roma è chiamato a scolpire uno dei gruppi maggiori.

La grande arte decorativa, che oggi va risorgendo, vanta in

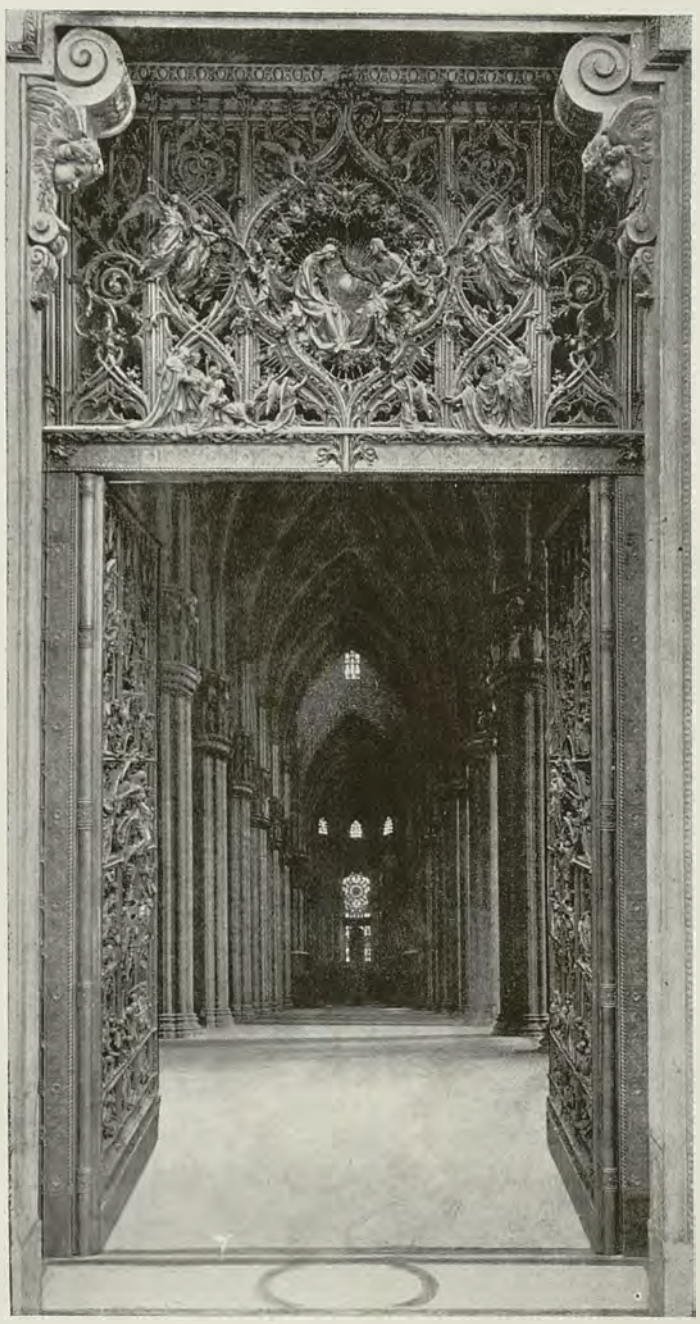


Fig. 45. La parte fissa e traforata della chiusura con le imposte aperte.

lui un maestro, il cui nome non sarà per crescere o per diminuire a seconda delle lodi o delle restrizioni prodigate dalla critica ad ogni singolo lavoro. Il solo giudizio sicuro è quello che contempla l'opera intera d'un artista: e l'opera intera del Pogliaghi è certo in Italia una delle più complesse e ammirabili dei nostri giorni.

CORRADO RICCI.

II.

L'OPERA.

SIAMO franchi: come su tutte le opere d'arte che affrontano il mobile giudizio dei contemporanei, in attesa di quello ben più grave e temibile della posterità, anche sulle imposte bronzee di Lodovico Pogliaghi s'è assai, forse troppo, ormai esercitata la critica, quella critica fatua e spicciola, facile forma parassitaria, che vegeta all'ombra di tutto quanto è materiale estrinsecazione d'un pensiero. E non poco è stato già detto e sentenziato sul valore di questa complessa concezione artistica, di cui abbiamo visto di recente fregiarsi l'ampio portale di mezzo della Cattedrale milanese. Non pochi appunti hanno qua e là tentato d'intaccare il concetto generale o particolare a cui quest'opera grandiosa s'è ispirata, o la forma colla quale l'autore ha qui fissato nella saldissima materia i caratteri e l'indole dell'arte sua: caratteri attraverso i quali la posterità vorrà scorgere, se non proprio la sintesi, certo un vivo riflesso delle concezioni estetiche dell'età nostra, la quale ha voluto alla sua volta affermarsi solidamente con quest'opera, accanto alle varie ed eloquenti manifestazioni dei cinque secoli di vita che dal Duomo di Milano parlano con tono altisonante.

Una lode intanto ancor più fatua e spicciola, quella lode che all'artista, che pensa e sa, reca fastidio più della stessa critica, ha invece spensieratamente inneggiato a queste imposte bronzee. Rare invece o tacite son state le voci gravi e pacate tra questi due eccessi, tanto nocivi ad una giusta ed oggettiva comprensione del valore reale d'un'opera d'arte. Sembra le abbia rattenute un po' il doveroso rispetto verso un artefice di così salda rinomanza come Lodovico Pogliaghi; un po' gli accenti sonori di tant'arte nobilitata dalla sanzione dei secoli, tra la quale le imposte bronzee si sono installate; più ancora, senza dubbio, la considerazione delle condizioni speciali, per non dire eccezionali, attraverso le quali s'è svolta e concretata l'ardua opera della nuova chiusura bronzea della porta maggiore del Duomo di Milano.

E varrebbe la pena di rievocare tali condizioni, dacchè anche per virtù loro più forte sembra suonare l'encomio, sanzionato da firme sì autorevoli nel mondo dell'arte, nella *Relazione di collaudo* sull'opera del prof. Pogliaghi, che, ad invito del Consiglio d'Amministrazione per la Fabbrica del Duomo, veniva stesa nel novembre dello scorso anno.

« La perfetta esecuzione risponde in ogni cosa alla bellezza dell'arte ». Tale ne è l'eloquente conclusione. Lo spirito acuto ed operoso dell'autore in tali parole deve pur trovare la ricompensa alle asprezze del cammino percorso: asprezze che avrebbero fatto impallidire di sgomento, o desistere addirittura dallo sforzo intrapreso, chiunque non avesse posseduto, al pari di Lodovico Pogliaghi, una così salda fede in sè stesso, sostenuta da un'altrettanto perfetta educazione del pensiero e della mano per tutte le battaglie a cui l'arte indurisce quanti ad essa vogliono consacrare per intero le proprie energie. Perocchè non del tutto a torto vi fu perfino chi ha dubitato se, date le condizioni in cui, per un complesso d'eventi, doveva compiersi l'opera delle prime imposte monumentali del Duomo di Milano, un altro artista avrebbe in pari modo sfidato un cimento così aspro.

Per comprendere appieno tali condizioni converrebbe rifarsi un poco anche alle questioni tra le quali s'è svolto, ed attende tutt'ora l'esito definitivo, l'altro spinosissimo problema della riforma della facciata del Duomo di Milano: problema dapprima affrontatosi con libertà ed ampiezza di vedute; poi ridotto e sminuzzato in condizioni accessorie, che se per taluno sono davvero ispirate a puri concetti d'arte e di storia, per altri non si direbbero che conseguenza di anguste considerazioni opportunistiche, le quali non di rado esulano dai campi sereni in cui simili questioni dovrebbero sempre essere contenute.

A parte tali malinconie, è troppo vivo nella memoria comune l'esito del grande concorso internazionale, nel quale l'Amministrazione della Fabbrica chiamava nel 1886 a gara gli architetti per rinnovare la fronte del tempio, allora giudicata poco meno che indecorosa, oltre che stilisticamente inadatta alla mole grandiosa dello storico tempio. Tale esito avrebbe dovuto essere la generale riforma che per la facciata del Duomo ideava il giovane architetto Giuseppe Brentano, e sulla quale si fermava col massimo fervore l'attenzione dei giudici del concorso, come su quella che sembrava allora la più adatta soluzione all'arduo problema. Colla restituzione completa nello stile ogivale della fronte del tempio era di necessità

Fig. 46. Fregio superiore nelle formelle istoriate delle imposte.

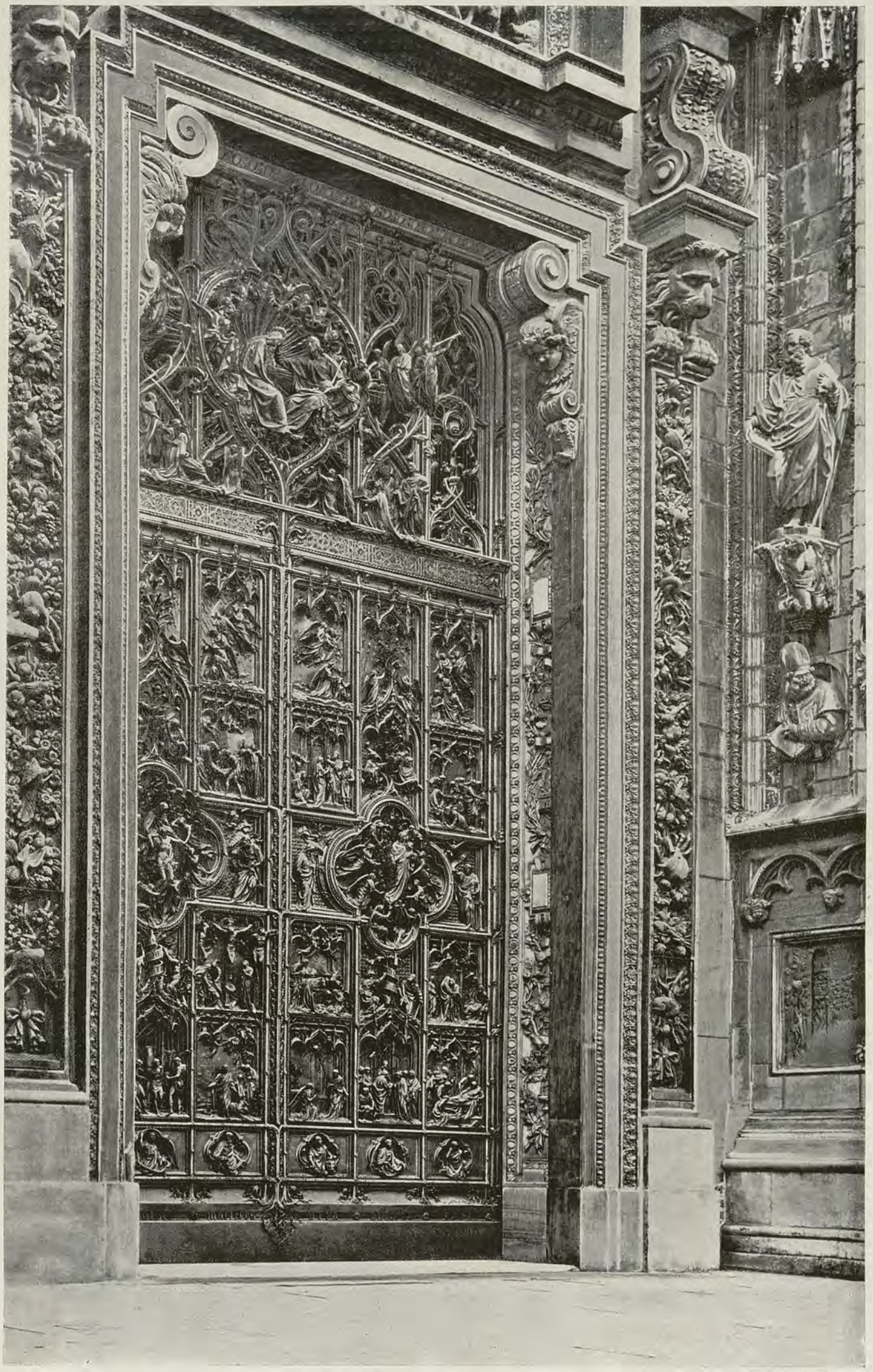


Fig. 47. Nuove imposte di bronzo nella porta ideata dal Pellegrini ed eseguita nel Seicento.

MUSEO ARTISTICO INDUSTRIALE

connesso il vivo desiderio di adornarne i nuovi portali, specie quello mediano, con imposte degne sotto ogni aspetto dell'importanza del monumento, ed in particolare della rinnovata facciata. E ciò tanto più per il fatto che, mentre i cospicui lasciti di Giuseppe Besta ed Aristide De Togni assicuravano la possibilità d'iniziare effettivamente una sì grandiosa riforma, un lascito vistoso del 1847 del conte Giacomo Mellerio già aveva finanziariamente risolto anche la questione delle imposte di bronzo per la porta mediana, sugge-

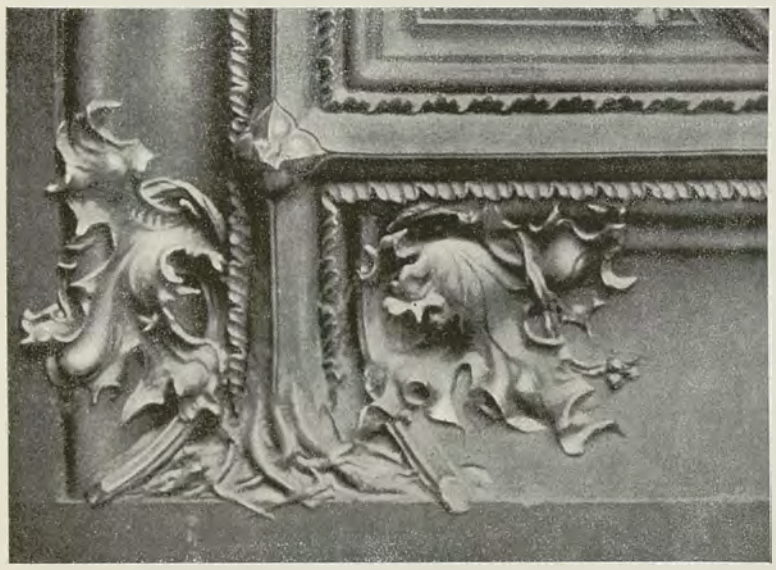


Fig. 48. Radici delle nervature verticali formanti l'intelaiatura delle imposte sopra lo zoccolo (vedi tav. 13-14).

rendone fin da allora l'idea alla quale dovevano ispirarsi, cioè i fasti della Vergine cui il Duomo è dedicato.

Dalla soluzione del problema della facciata dipendeva adunque così strettamente anche quello delle imposte della porta centrale, che le fasi attraversate da quello nel periodo di tempo che vide il tramonto d'ogni idea di riforma generale della fronte del tempio, lasciarono le loro conseguenze anche sull'opera già avviata attorno alla porta. Le quali fasi son note: oltre all'esser conseguenza dell'immatura perdita di Giuseppe Brentano, nacquero dal fatto d'indole generale, per cui all'idea di ridurre ad unità di stile l'architettura dei vecchi templi, testimoni dello svolgersi delle età e del mutarsi di sentimenti estetici, subentrava il criterio d'un rispetto assoluto delle cose vecchie a qualunque tempo appartengano e, come aggiunge la stessa Relazione di collaudo, « belle o brutte purchè vecchie, passando forse, come accade in ogni mutamento, dall'un accesso all'altro ».

E di singolare rispetto, dato tale ordine d'idee, meritamente appariva degna la zona basamentale della vecchia facciata condannata a scomparire: nobilissima parte, consacrata oramai da tre secoli di vita, nella quale impera uno spirito, lontano, è vero, da quello che animò la grande mole del Duomo; ma pur così sincero, solido, organicamente fuso, e degno di vivere e durare con essa. I robusti telamoni seicenteschi dalle pose grandiose e magniloquenti, curvi sotto gli spigoli dei poderosi contrafforti frontali, fra una rigogliosa fioritura barocca, allato delle cinque porte pellegrinesche, sembravano divenuti i buoni geni che dovevano presidiare e difendere la facciata in cui erano nati, da quella generale scomposizione della vecchia fronte, ad effettuare la quale fin lo stesso ideatore della nuova non aveva nascosto la propria titubanza.

Compito e programma della nuova Amministrazione del tempio, insediatasi nel 1901, era pertanto stato il rispetto assoluto e incondizionato di questa parte del Duomo, e, conseguenza inevitabile di tale succedersi di idee e di fatti, un'improvvisa ripercussione sullo svolgimento dell'opera delle imposte per la porta centrale della nuova facciata, a cui già da tempo Lodovico Pogliaghi aveva posto mano, e per le quali già aveva per intero plasmato anche il primo modello.

Perocchè, giova ricordarlo, dopo un delicato studio preliminare, conservato presso l'Amministrazione del Duomo, col quale il medesimo artista aveva già tre o quattro anni prima dato saggio dei suoi criteri d'arte sull'argomento, il Prof. Pogliaghi era riuscito vincitore anche nel concorso indetto nel 1894 fra gli artisti italiani per le imposte di bronzo da adattarsi al portale maggiore della facciata riformata sui piani del Brentano. All'atto in cui la nuova Amministrazione della Fabbrica faceva invece suo il principio della difesa assoluta della vecchia facciata, l'artista aveva già pronti per intero i modelli di due imposte, destinate ad essere allogate in un ricco portale ogivale biforo, esuberante di tutte quelle fioriture e minuzie di cui l'arte gotica riveste in particolar modo questo lato delle sue fantastiche concezioni architettoniche, il quale, anche nella geniale composizione del Brentano, fra statue, baldacchini, rilievi, gugliette, tabernacoli, costituiva una delle parti più ammirate.

Di qui ciò che taluno giudica senz'altro l'errore iniziale di quest'opera, la quale sembrava perdere in tal modo la sua ragione d'essere. Per non distruggere ad un tratto il coscienzioso lavoro d'un artista, che già per intero aveva costituito un insieme organico, ispirandosi ed intonandosi a dati criteri stilistici, s'è invece voluto improvvisamente, come violentemente, piegarlo ad una dissonanza a priori irreconciliabile coi principii che l'avevano fino allora sorretto e guidato nell'opera sua. S'è voluto, in una parola, sostituire ad un'opera d'arte organica, logicamente connessa ad un tutto, di cui doveva comporre un elemento necessario, ciò che altri potrebbe acerbamente chiamare una opera di ripiego.

Ripiego, è vero, è l'amara parola che è corsa alla mente di molti nel giudicare le nuove imposte bronzee di Lodovico Pogliaghi: imposte che, nate per il portale d'una ricca facciata gotica, vediamo ora allogate in una poderosa porta del maturo cinquecento, larga di stipiti, vigilata da mensoloni a paffute teste di cherubino, tra due maschie erme leonine sulle quali s'imposta l'ampio e grave sopraornato, dal frontone arcuato e dalla cornice spezzata, tra

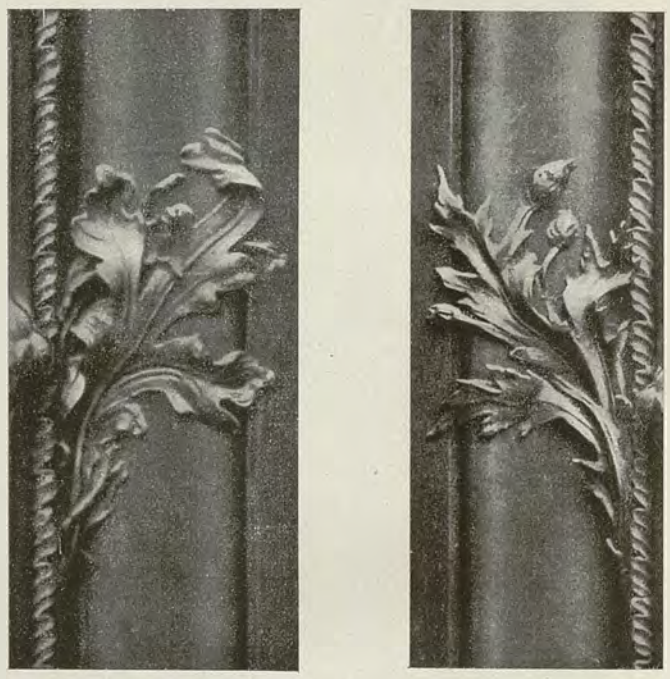


Fig. 49 e 50. Foglie arrampicanti ai lati del tronco centrale formante la battuta delle imposte.

una abbondante vegetazione di sculture e rilievi, di cui l'arte barocca della prima metà del seicento ha vivamente animato questa ampia concezione architettonica, ideata, tranne che nel timpano, dal libero spirito dell'architetto Pellegrini. Ripiego, ripeto, nel quale però il Pogliaghi, artista abilissimo, ha invece consacrato quelle pronte e squisite qualità del suo spirito, così vivo e animoso anche dinanzi ad un problema che chiunque a prima vista avrebbe giudicato insolubile.

Forse miracolo sarebbe la parola più adatta. Pensate: si trattava d'unire in concordia fraterna gotico e barocco, ispirandosi però a criteri alquanto diversi da quelli dell'originale arte barocca

Fig. 51. Fregio superiore nelle formelle istoriate delle imposte.

Fig. 52. Nuovo soffitto di marmo con Dio Padre, il Sole e la Luna, nell'architrave della porta, modellato dal prof. Pogliaghi.

che, con tanto ardimento, nello stesso Duomo di Milano, aveva saputo organicamente fondersi alla primitiva struttura ogivale del tempio. Le valve delle imposte del Pogliaghi, già ideate e coordinate per intero, giusta il programma del concorso del 1894 « tanto nella parte figurativa quanto in quella ornativa allo stile del portale del Brentano », dovevano per un complesso di considerazioni d'indole pratica (anzitutto perchè la Fabbrica non perdesse gli effetti del legato Mellerio prossimo a scadere) adattarsi alla forte concezione pellegrinesca. Che monta se vi contrastavano aspramente, oltre che lo stile, le dimensioni, l'altezza e la larghezza? Ripeto, la soluzione di tale estrema difficoltà era la vittoria che si poteva sperare da uno spirito pronto al pari di quello dell'artista, cui la nuova Amministrazione, confermando la propria fiducia, commetteva il componimento d'una sì aspra contraddizione. Nè sull'argomento occorre oltre indugiare, dacchè la *Relazione di collaudo* sull'opera di cui qui si tratta allude alla prova durissima che Lodovico Pogliaghi ha dovuto sostenere per consegnare all'eternità la nuova concezione dell'arte sua, entro la cornice temibile della porta maggiore del Pellegrini (*).

Meglio adunque brevemente soffermarsi nella considerazione dell'opera quale oggi ci appare: vale a dire colle due valve di bronzo, sottoposte ad un architrave o, meglio, sopraornato fisso, pure di bronzo; il tutto adattato, per evitare una troppo palese dissonanza di stile, sopra due forti sguanci marmorei istoriati, i quali hanno inoltre l'ufficio di mascherare la differenza di larghezza tra le due imposte riunite e la porta che le racchiude.

Nel considerare tale opera non sembra si debba nascondere che fin da principio una non lieve difficoltà doveva presentarsi all'artista, ideando delle ricche imposte di bronzo figurate per una porta di puro stile ogivale. Difficoltà che deriva dalla mancanza d'esempi originali, nelle vecchie cattedrali gotiche, di composizioni consimili allogate su portali del

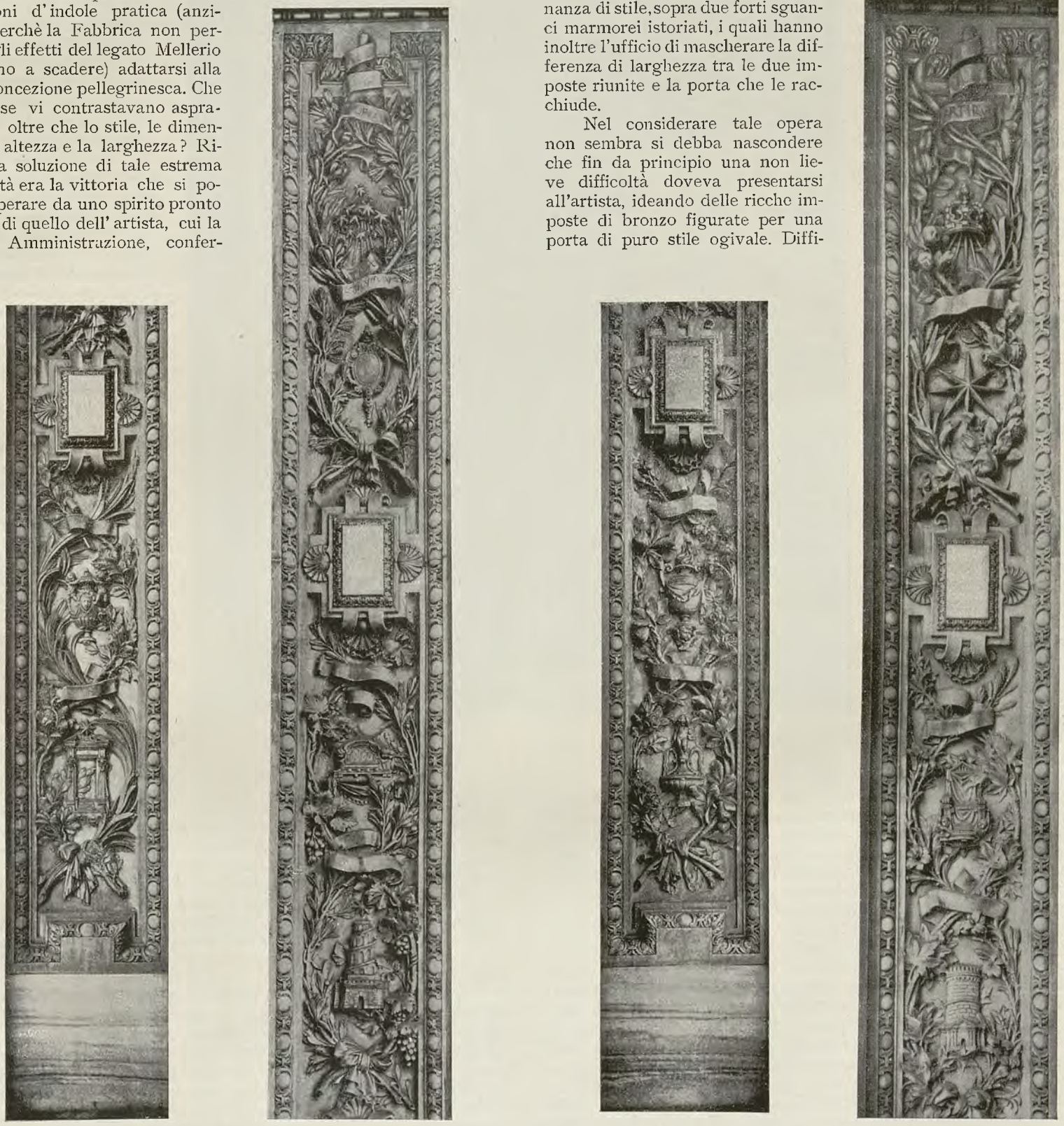


Fig. 53, 54, 55 e 56. Nuovi sguanci in marmo, rientranti dai vecchi stipiti della porta, modellatt dal Prof. Pogliaghi. (Vedi fig. 47).

(*) Vedi la *Relazione di collaudo* nel seguente Fascicolo.

POLITECNICO TORINO

genere di quello che per il Duomo aveva ideato Giuseppe Brentano. Infatti gli esempi d'imposte bronzee che la storia d'arte fa ricorrere alla mente, tra i quali sempre primeggiano le « Porte del paradiso » del Ghiberti, non paiono certo accordarsi coll'accesso mediano d'una monumentale facciata gotica.

L'artista doveva adunque ideare e concretare l'organismo e la decorazione di due valve figurate da adattarsi ai vani d'una porta bifora, separata da un pilastro marmoreo, dove, sopra una mensola e protetta da un baldacchino, doveva sporgere anche una statua. Due composizioni adunque, le quali, pur naturalmente armonizzando del tutto tra loro, costituivano due parti ben distinte. La struttura e insieme gli elementi ornamentali dovevano inoltre essere un richiamo a quelli della nuova facciata gotica ed, in genere, a quelli del tempio.

Ed a tali norme fin dall'inizio s'ispirava l'autore. Nell'intelaiatura erano i richiami ai profili dei piloni e delle delicate nervature dei finestroni del Duomo; beninteso adattati con quegli speciali caratteri che richiede una opera tradotta nella salda compagine del bronzo. E, come altri particolari ornamentali erano qua e là suggeriti dalla esuberante flora gotica del tempio stesso, così un'altra mirabile opera di bronzo, il famoso candelabro dell'Albero, troneggiante nel mezzo della cappella settentrionale della crocera, offriva all'acuta indagine dell'artista altri preziosi e squisiti elementi. Tale quello delle gemme che, con sobria ed intonata policromia, avrebbero dovuto, secondo il concetto dell'artista, anche nella nuova porta ravvivare coi loro tenui bagliori il lucido metallo, là dove paiono gemere i ramoscelli recisi del grande albero costituente l'ossatura generale della porta. Mentre, all'incrocio dei vari rami, le borchie sporgenti sono come un richiamo a quelle dei grossi chiodi destinati a serrare ed a difendere la compagine d'un'imposta.

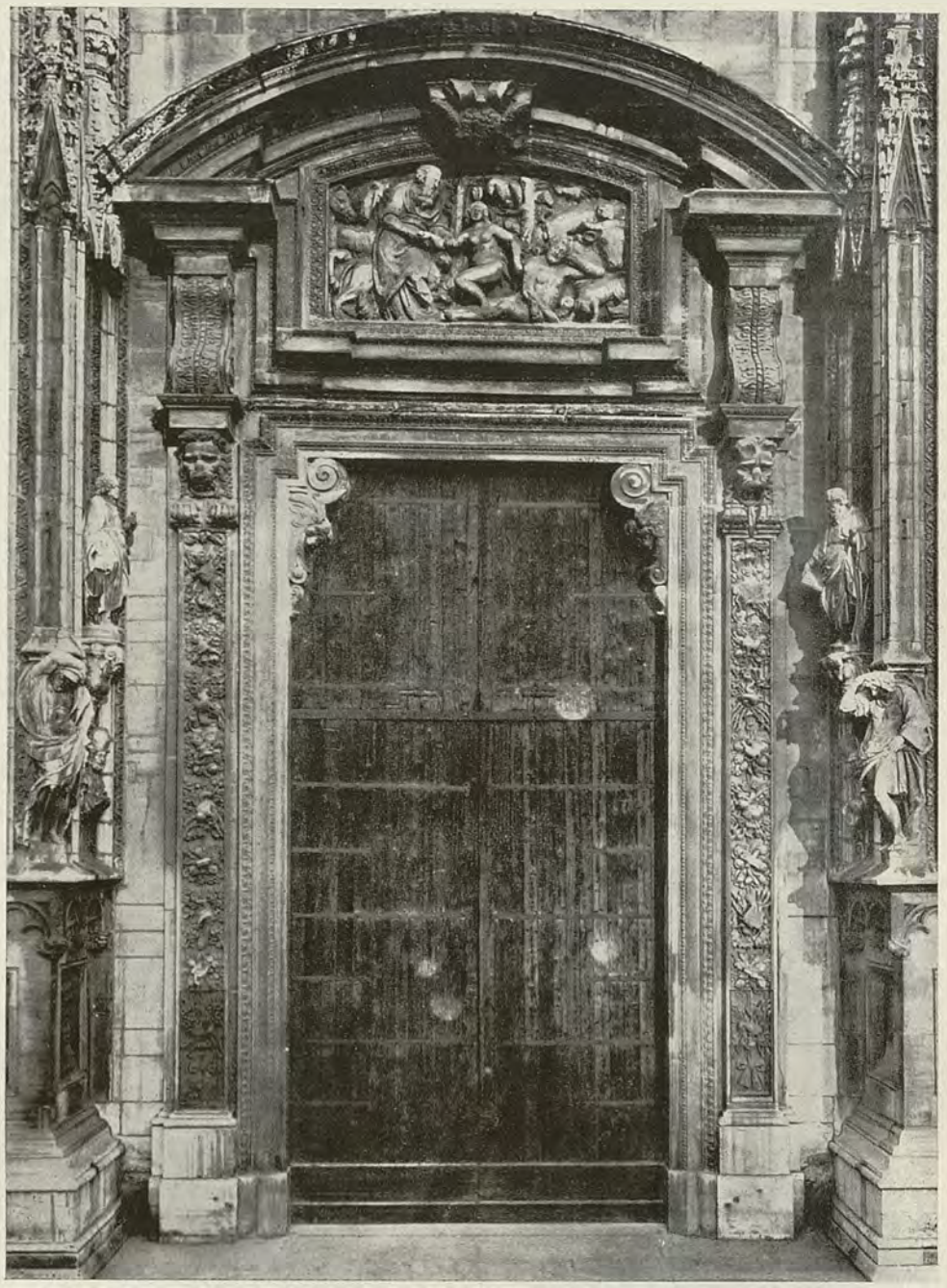


Fig. 57. Porta del Pellegrini eseguita nel Seicento, con le vecchie imposte.

Nè l'autore dimenticava, animando di storie figurate le due valve, che un'altra caratteristica offriva il Duomo nella sua rigogliosa fioritura scultoria: l'assenza cioè d'opere di puro bassorilievo, essendo tutte ad altorilievo le composizioni figurate ornamentali che si ritrovano nell'organismo del tempio. Così da' primi anni della fabbrica, quando per mano di lapicidi nostrani e forestieri si creavano i sopraornati delle portine delle due sacristie o quello del lavabo, fino a quando il Cinquecento, col Bambaia, il De Marinis e Marco d'Agrate, componeva i delicati rilievi per la porta settentrionale del Duomo, oggi adattati nell'arcata interna della cappella di Nostra Signora dell'Albero, ed il Seicento coi Bussola, il Simonetta, il Rusnati ed altri gagliardissimi scalpelli del tempo, foggiava con tanta vivacità le composizioni a tutto rilievo nelle spalle dell'arco dell'opposta cappella di S. Giovanni Buono.

Per ciò che doveva costituire lo stile ed il carattere delle composizioni figurate nelle nuove imposte, il campo dell'antica scultura ornamentale era però troppo vasto perchè, senza trascurare gli elementi offerti dal Duomo stesso, non se ne potesse trarre ispirazione. La mésse anzi era fecondissima, a cominciare dalla profonda e fantasiosa decorazione figurata di cui riboccano le cattedrali gotiche oltremontane, quelle di Reims ed Amiens anzitutte, e discendendo attraverso le purezze plastiche dei maestri Pisani e dei rilievi di Orvieto fino all'insuperata squisitezza del Ghiberti. Per Lodovico Pogliaghi la visione acuta e sapiente di tanta arte costituiva un tesoro che a piene mani profondeva nella sua nuova composizione, tuttavia ispirata a concetti stilistici, che, senza troppo da vicino seguire i caratteri d'una data età, paiono anzitutto accostarsi alle schiette idealità dell'arte quattrocentesca pur qua e là animandosi anche con qualche più fervida espressione del Cinquecento, e perfino in alcuni casi atteggiandosi ad una certa magniloquenza seicentesca. Il tutto però trattato con ampia libertà di concezione e di stile; onde, pur essendo qua e là palesi le varie fonti d'ispirazione, in queste due ampie pagine bronzee istoriate sono da ricercarsi anzitutto le testimonianze delle caratteristiche dell'artefice che attese ad esse con tanta fede. Nè, considerando tali composizioni quali oggi ci appaiono, conviene dimenticare come, per la massima parte, il forte aggetto delle figure provenga dall'accrescimento del loro rilievo d'oltre il doppio di quanto il Pogliaghi aveva fatto nel primo suo modello destinato al portale del Brentano; e ciò allo scopo di poter intonare il più possibile le nuove imposte coi gagliardi rilievi circostanti della vecchia facciata e colle poderose linee della porta pellegrinesca entro la quale hanno invece finito coll'allogarsi.

Poco rimane pertanto da aggiungere, per accennare più partitamente a quest'opera, a quanto nitidamente dicono le annesse tavole, ed a ciò che dichiara la seguente *Relazione di collaudo*. Un tronco fiorito occupa il centro della composizione dove i due battenti bronzei, che dovevano in origine essere separati dal pilastro marmoreo mediano del portale gotico, oggi combaciano. Questo tronco getta il groviglio delle sue radici sullo zoccolo; si diparte simmetricamente nei rami costituenti la regolare ossatura delle due valve, e sboccia in alto, più libero e frondoso, oltre la cimasa, nell'aerea fioritura del sopraornato fisso. Le ramificazioni di tale tronco vengono nelle due imposte a costituire come due croci, il cui centro è occupato dalle due composizioni principali, più animate di figure e più forti di rilievo. Sono le composizioni dei due quadrilobi, sulle quali anzitutto è richiamata l'attenzione come su quelle parti che plasticamente riassumono il significato sacro ed ideale dei soggetti ai quali s'ispirano le figurazioni delle due imposte: cioè, a destra, la Vergine gaudiosa, a sinistra, la Pietà (tav. 17 e 18).

I rilievi ed i caratteri delle due composizioni centrali si equivalgono e si intonano. Li separa invece la diversità profonda dei due significati. Da un lato gli angioli librati osannano alla Vergine che compare col divino figlio, pura e gaudiosa, entro un'aerea mandorla fiorita e raggiata, mentre dall'alto, nella composizione superiore, due mezze figure l'incoronano regina. Dall'altro lato invece i lieti cori si mutano in accenti di dolore: la Vergine reca il corpo esanime del Redentore che le s'abbandona nel grembo. Le gioie e le tristezze di Maria: ecco i soggetti delle due imposte. Intorno alla Pietà, come intorno alla Vergine gaudiosa, si raggruppano le istorie sacre ispirate rispettivamente al concetto religioso e sentimentale delle composizioni centrali.

Tali storie sono scompartite in vari campi dalle divisioni simmetriche dei rami che si dipartono dal simbolico albero centrale. Ognuno di questi campi è alla sua volta distinto e coronato da

un fiorito fastigio gotico polilobato che, mentre serve a costituire una corrispondenza simmetrica delle inquadrature d'ogni singola composizione giova a legarle e ad intonarle all'intelaiatura generale delle imposte.

Sei mezze figure animano le formelle mistilinee della prima zona, subito sopra lo zoccolo. Ogni battente ha quindi una composizione centrale al basso, sormontata da una cornice fastigiata gotica, e coronata da un arco biflesso, sul quale, nel vano tra questo ed il quadrilobo centrale, si rannicchiano due figure per lato: due profeti a destra; San Giovanni Battista con Adamo a sinistra. Queste due composizioni inferiori, raffiguranti rispettivamente lo Sposalizio di Maria e la Flagellazione, sono alla loro volta fiancheggiate da quattro composizioni, due lateralmente, e due più in alto; e, cioè, a destra: Nascita di Maria, Annunciazione, Visitazione e Presepio; a sinistra: Addio di Gesù alla Vergine alle porte di Gerusalemme, Andata al Calvario, Crocifissione e Discesa dalla Croce. Animate particolarmente ed affollate queste ultime istorie, con rispondenza nel chiaroscuro e nel rilievo a quelle dell'opposto battente.

Le grandi composizioni dei due quadrilobi centrali sono alla lor volta fiancheggiate dalle figure dei quattro Evangelisti, che occupano i campi estremi delle braccia trasversali delle croci campeggianti in mezzo ai due battenti. In un'altra specie di tabernacoletto gotico, che s'espande in alto con due archi biflessi in una fioritura simbolica, stanno quattro Sibille, due per parte, reggenti da un lato la gemmata corona di regina per la Vergine gaudiosa, dall'altro quella di spine per la Dolorosa. Le fiancheggiano due altre composizioni; cioè, in un'imposta, l'Adorazione e la Circoncisione, nell'altra, la Deposizione e il Transito della Madonna. I campi dell'estrema zona figurata sono infine occupati da leggiere coorti d'angioli alati, cantanti laudi o gementi, tra i raggi che piovono dall'aerea cornice di archetti e pinnacoletti gotici, di cui in alto si coronano le composizioni delle due imposte.

Di qui solo una pianeggiante cimasa fissa, od architrave, separa i due battenti della porta dalla libera fioritura che, dipartendosi essa pure dal tronco centrale, s'espande in alto rigogliosamente a formare il caratteristico sopraornato; il quale, per quanto originato dal bisogno d'adattare le due imposte entro il vano d'una porta più alta di esse ben quattro metri, costituisce di per sè, non solo la più indovinata soluzione che si potesse ideare per l'arduo problema, ma, sotto un certo aspetto, anche un necessario ed ispirato compimento del concetto religioso e sentimentale svolto nella decorazione delle due valve di bronzo.

Le due fasi della vita della Vergine in gaudio ed in pena, si integrano qui e si chiudono colla sua glorificazione: colla Gloria cioè, come difatti viene chiamata questa parte fissa, la quale corona all'alto la composizione del Pogliaghi. Inoltre, assai opportunamente dal lato storico, in questa parte hanno trovato posto anche quelle raffigurazioni che costituiscono la sintesi del grande ordine di idee e di fatti che si sono concretati nella Cattedrale milanese. Sono, da un lato, Ariberto e San Carlo arcivescovi con alcuni devoti genuflessi; dall'altro, S. Ambrogio ed Antonio da Saluzzo, coi quali la personificazione di Milano offre alla Vergine il piccolo modello del tempio (tav. 15-16).

Oltre che dal lato artistico, assai felice è il richiamo anche da quello storico dei delicati meandri geometrici tracciati tenuamente sulla cimasa: ripetono i motivi di alcune decorazioni di pastiglia, messe ad oro ed azzurro, ornanti le travature del salone dell'antico palazzo che fu già di Ottone Visconti, e oggi, rifatto, è divenuto palazzo arcivescovile. Tale decorazione geometrica opportunamente torna anche nello spessore delle imposte, talchè viene a costituire, con quella della cimasa, un'unica e degna cornice al vano della porta quando i battenti sono aperti (dett. 11).

In alto frondeggia vigorosamente l'albero aereo della Gloria, tra i cui rami, in mezzo ad una cornice di cherubini, sullo sfondo di un lucido sole, si compie, entro un grande quadrilobo raggiante, l'incoronazione della Madonna per mano di Gesù. All'ingiro si librano svolazzando in lunghe vesti gli angeli che inneggiano alla glorificazione della Vergine. La vegetazione gotica ai lati degli stanti verticali, corrispondenti a quelli dei sottoposti battenti, oramai s'espande superbamente con uno spigliato sviluppo di linee, che da solo varrebbe a costituire un titolo d'ammirazione per quest'opera d'alta ed originale sapienza ornamentale, in cui la squisitezza del tocco si disposa del tutto ad una completa libertà e padronanza d'effetti. Sembra che l'arte ogivale qui davvero rinverdisca per la genialità d'un artefice che a buon diritto s'accosta alle gloriose tradizioni del tempio al quale ha consacrato l'opera sua.

Questa ornamentazione di bronzo, fissa, dovrebbe (anche indipendentemente dalla necessità imposta per l'adattamento dei due battenti ad un portale assai più alto) essere considerata, non come un'originalità affatto arbitraria, o come una ingegnosa opera di ripiego; bensì la parte integrante d'un tutto, alla maniera di certe ricchissime roste sui portoni di alcuni vecchi e magnifici palazzi. Dall'altro canto sappiamo come l'idea dell'autore fosse di far corrispondere ai trafori della Gloria di bronzo i vetri policromi ben composti, i quali ravvivassero di luci varie la nave maggiore del tempio. La chiusura bronzea della porta maggiore avrebbe dovuto quindi, secondo l'autore, esser libera, non serrata cioè dalla bussola. Inoltre, a tal fine, avrebbe egli voluto, per accrescerne la nobiltà e la dignità, che anche i due battenti ripetessero verso l'interno il motivo dell'intelaiatura esterna, però di molto ribassata, colla relativa divisione in vari campi, decorati a semplici rosoni di tenue aggetto. Così infine non va trascurato che fra i desiderii dell'autore era pure che ad un più conveniente criterio d'arte venisse ispirato anche il cancello mobile, il quale, per difendere i minuti bronzi delle imposte da un troppo immediato contatto colla folla, veniva collocato dinanzi ad esse.

Senza ricercare però per quali considerazioni all'artista non fu dato integrare anche sotto questi aspetti l'opera sua, un cenno generale di essa non può trascurare la decorazione delle due spalle o sguanci marmorei, sui quali, circa un metro più in dentro degli stipiti della porta, sono allogate le due imposte col relativo sopraornato; singolari testimonianze alla loro volta dell'alto sapere ornamentale di Lodovico Pogliaghi. Entro una cornice ad ovoli richiamante quelle che fregiano la porta, due sinuose linee fronzute racchiudono i simboli delle varie invocazioni della Vergine; quei medesimi simboli che, con mirabili ardimenti di scalpello, Andrea Prevosto, Francesco Callone e Martino Solari foggiavano nel Seicento anche sulla marmorea chiusura del coro. Evidente infine, nel libero stile della nuova composizione, la ricerca d'intonare il più possibile le delicatezze del bronzo col largo e poderoso carattere della circostante decorazione della porta. Il perfetto calcolo sulla visuale prospettica di questi sguanci marmorei lascia inoltre per intero scorgere la decorazione delle imposte, la cui larghezza totale è in realtà superiore d'ottanta centimetri alla distanza fra i due stipiti della porta pellegrinesca.

Nel vano superiore, o soffitto, rimossi gli originali rilievi seicenteschi, chiude infine e corona l'ardua opera d'adattamento delle due imposte e del relativo sopraornato, la raffigurazione marmorea del Padre Eterno, benedicente fra un coro di cherubini, la quale viene in tal modo a costituire, anche sotto il significato religioso, un degno e necessario compimento al sentimento sacro ed ideale delle raffigurazioni sottostanti, cooperando ad un tempo alla logica unione della nuova chiusura bronzea con le vecchie parti marmoree circostanti (fig. 52).

Logica unione: troppo tenue parola senza dubbio dinanzi ai risultati d'un'opera ardua e complessa, organica espressione d'arte che, per la sua essenza, come in rapporto al tutto di cui è venuta a far parte, ed alla genesi d'idee e di fatti attraverso i quali s'è concretata, merita sotto ogni aspetto quell'esame grave e pacato, pel quale unicamente possono i contemporanei giungere all'esatta comprensione del valore artistico. Il resto, ripetiamo, si confonde nella facile critica e nell'ancor più facile lode, che sogliono sfiorare vanamente l'ardua compagine di opere simili a questa, le quali tendono alle più alte finalità dell'arte.

UGO NEBBIA.

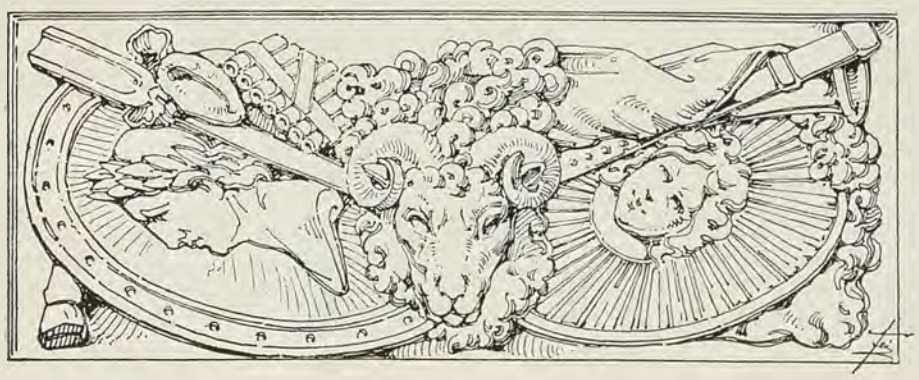


Fig. 58. Formella ornamentale nel Palazzo Reale di Parigi (vedi Fascicolo 10, Anno 1908).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

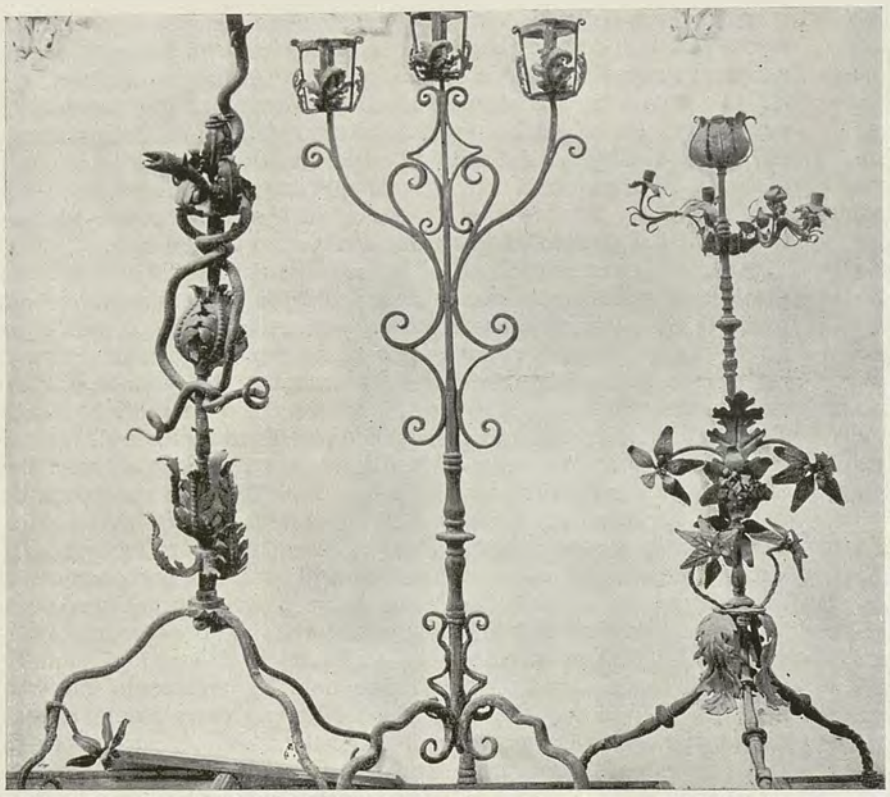


Fig. 59. Candelabri, in ferro battuto, ora nel Museo nazionale di Palermo. — Sec. XVIII.

Fig. 60. Ringhiera di terrazzino in ferro battuto nella facciata di una casa a Bergamo. — Sec. XVIII.

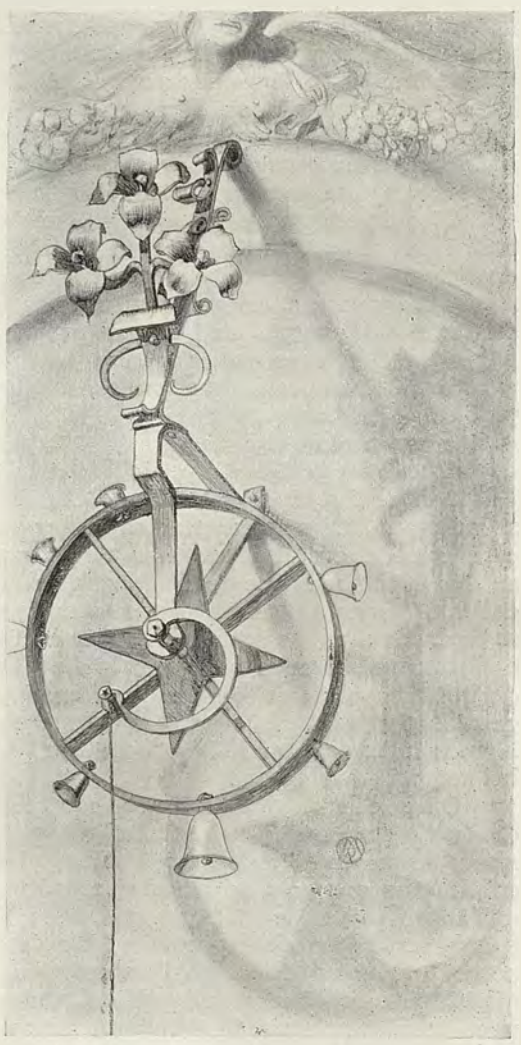


Fig. 63. Soneria di campanelle in una chiesa di Napoli.

Fig. 61. Leggio di bronzo nella chiesa dell'Annunziata a Trapani. — Sec. XVI.

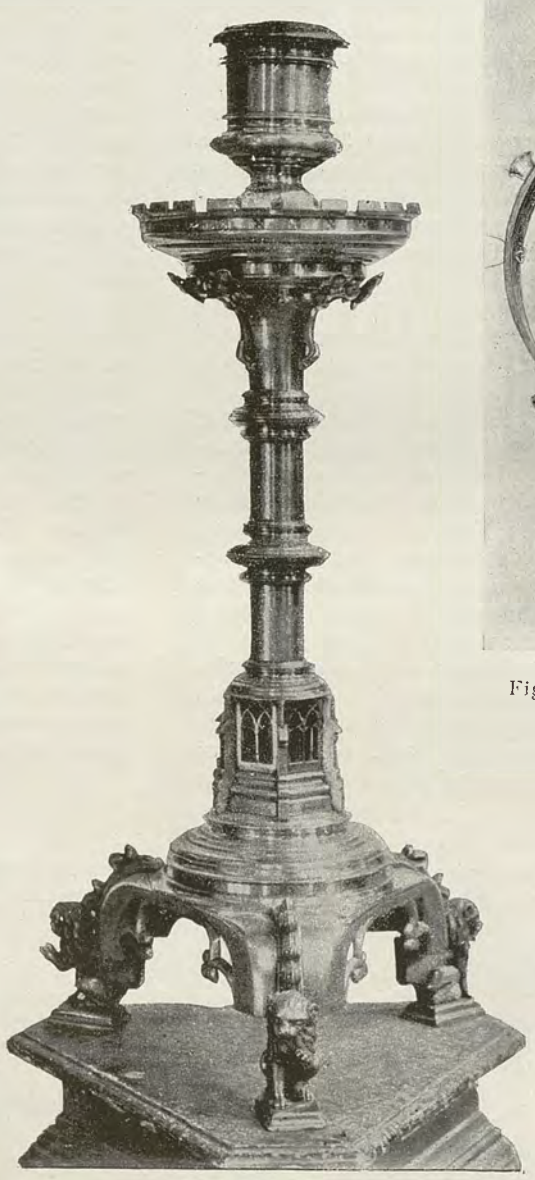


Fig. 62. Candelliere ogivale nella basilica di S. Petronio a Bologna.

VARIE OPERE DI BRONZO E DI FERRO BATTUTO

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ANNO XVIII — 6.° DELLA NUOVA SERIE. N. 4 — APRILE 1909.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

VI.

LE NUOVE IMPOSTE DI BRONZO NELLA PORTA MAGGIORE DEL DUOMO DI MILANO.

(Continuazione e fine. Vedi il Fascicolo precedente).

— Tav. da 13 a 18. Dett. da 5 a 14. Fig. da 64 a 70. —

III.

IL COLLAUDO (*)

ELETTI il 15 dello scorso mese di ottobre dal Consiglio di codesta Fabbrica a formare la Commissione per il collaudo delle imposte di bronzo nella porta maggiore del Duomo, eseguite dal professore Lodovico Pogliaghi, i sottoscritti, avuta notizia dei relativi documenti, compirono il giorno 18 del p. p. novembre l'esame dell'opera in ogni sua parte, e presero poi alla unanimità la deliberazione di approvarla, tanto dal lato artistico quanto dal lato tecnico, senza nessuna eccezione o censura, pronunciando quindi il più ampio collaudo.

Decisero pure di esporre le ragioni del loro voto in un rapporto, il quale rimanga negli atti della Fabbrica a spiegare la concorde collaudazione di un' opera che, per il proprio valore nell'arte, per la importanza, nel genere suo, e la vastità ed il costo, è oggi veramente singolarissima.

Singolare anche per le strane vicende cui andò soggetta, poichè, ideata e in gran parte eseguita per il progetto di una nuova fronte del tempio nello stile ogivale, per una porta bifora archiacuta, ricca di statue, di baldacchini, di gugliette, di cuspidi, di foglie arrampicanti, di minuzie gotiche, ha pur dovuto definitivamente allogarsi entro una porta rettangolare, grandiosa, maschia, con larghi stipiti, con mensole a grosse teste d'angeli alati, col sopraornato nobilmente grave nella cornice spezzata e nel frontispizio incurvato: una porta ideata, salvo nel timpano, dal Pellegrini, libero artista cinquecentesco, ma eseguita tutta, sagome, ornati, figure, nel cuor del Seicento, dal 1629 al 1647 e più in qua, non soltanto nel gonfio bassorilievo della *Creazione*, ma nei cherubini reggenti l'architrave, nei trofei musicali, nelle cascate di verdura, di frutti, d'animali pendenti dalla bocca dei leoni sopra gli alti pilastri: tutte cose che all'idea Pellegrinesca impressero, trasformandola, il loro carattere schiettamente barocco.

Questo si dice per lo stile; quanto alle misure, le due valve rettangolari della porta archiacuta, quali apparivano nel progetto del compianto architetto Brentano e per le quali erano già quasi compiute le imposte del Pogliaghi, misuravano ciascuna in larghezza metri 2.90 sull'altezza, poi accresciuta, di metri 6.10, mentre il vano della porta, che continueremo a chiamare del Pellegrini, è largo metri 5.00, alto metri 10.25. La superficie delle imposte giungeva dunque dapprima appena ai tre quinti della superficie ora occupata; e dapprima le imposte, divise da un pilastro centrale di marmo, ove sporgeva sulla mensola ogivale una statua d'angelo protetta dal solito baldacchino, erano

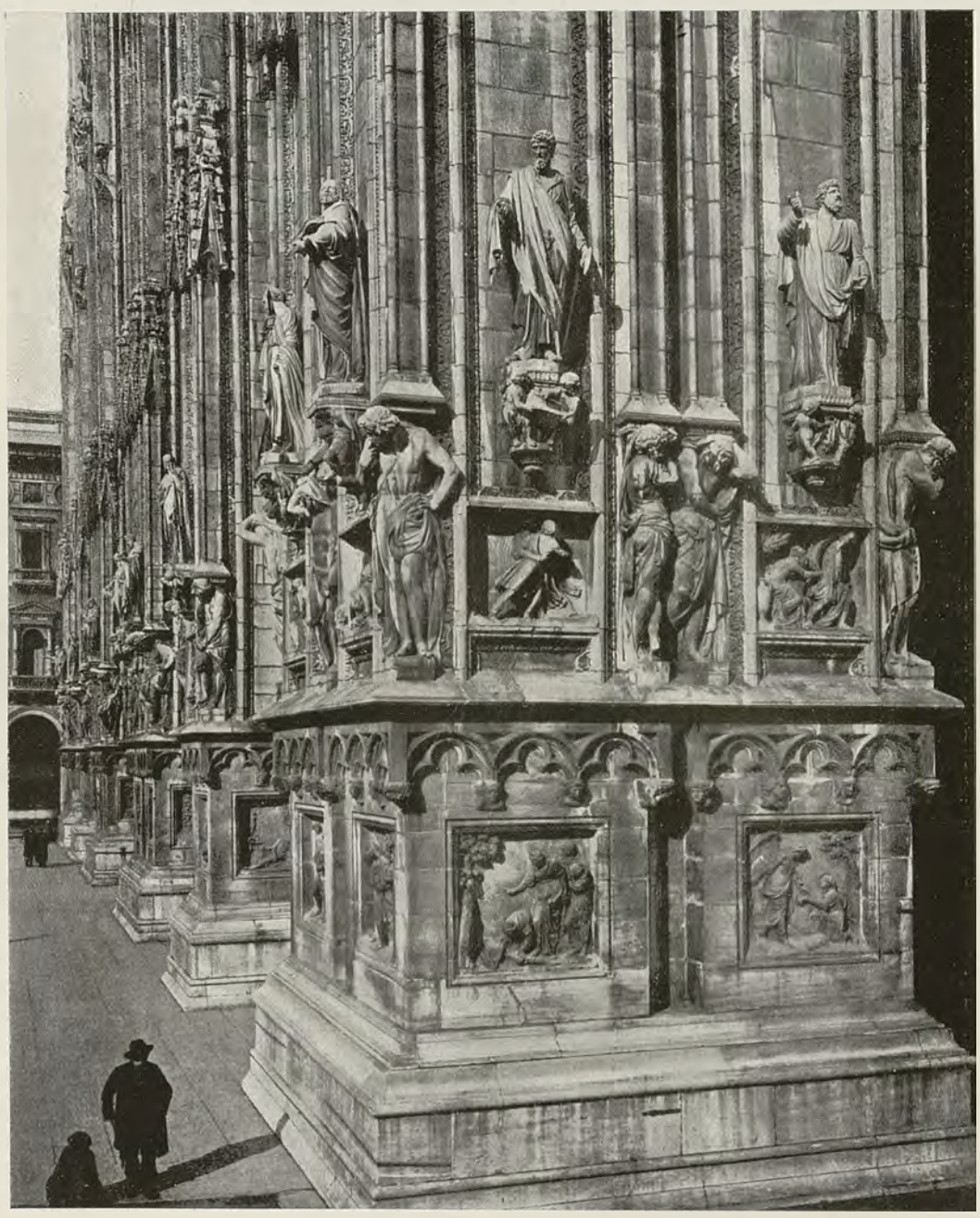


Fig. 64. Parte inferiore secentesca nella facciata del Duomo di Milano, vista di scorcio.

(*) Lo studio sull'opera di Lodovico Pogliaghi non sarebbe completo se le calde ed eloquenti parole di Corrado Ricci e le acute e savie considerazioni di Ugo Nebbia non fossero seguite dal giudizio che, intorno ad essa, pronunciò una Commissione di artisti, fra i quali stavano due dei più liberi e alti ingegni di scultori italiani. Non esitiamo dunque nel pubblicare qui l'atto di collaudo, che il Bistolfi e il Trentacoste, insieme coll'architetto Gaetano Moretti, con il pittore e architetto Luigi Conconi e con alcuni altri colleghi, stesero, pochi mesi addietro, in piena concordia. *Nota della Direzione.*

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

destinate a formare due distinte composizioni, le quali si sono dovute adesso riunire in un tutto, combaciando i battenti di metallo entro all'unico vano della grande porta barocca. Ma se alle predette imposte mancavano circa quattro metri di altezza, la larghezza, all'opposto, sommate le due parti insieme, soverchiava di ottanta centimetri quella disponibile fra le solenni spalle del presente portone.

Questi gravissimi inconvenienti artistici e pratici, che avrebbero potuto sembrare insuperabili, erano la conseguenza delle evo-

Fig. 65. Parte inferiore secentesca dei doppii contrafforti angolari di sinistra, sopra il basamento, nella facciata del Duomo di Milano.

Fig. 66. Parte inferiore del contrafforte fra le porte minori a sinistra.

luzioni che i criterii sui monumenti e sui loro restauri andavano via via subendo da una trentina di anni a questa parte.

Quando nel 1872 il conte Giuseppe Besta assegnava un lascito ad una nuova futura facciata del nostro Duomo; quando nel 1884 il signor Aristide De Togni stabiliva per il medesimo scopo un altro cospicuo legato e, due anni prima, l'Accademia di Brera pubblicava un concorso per il progetto della fronte del tempio; quando nel 1886 l'Amministrazione della Fabbrica dava fuori il programma per la gara artistica internazionale sullo stesso soggetto, con ottantamila lire di premi, e fu premiato e scelto per la costruzione il disegno del giovane architetto Pippo Brentano, l'Italia vedeva compiersi in Firenze il prospetto di Santa Maria del Fiore, Napoli quello della sua Cattedrale e via via. A questa smania di ridurre tutto a uno stile è subentrato rapidamente il rispetto delle cose vecchie, a qualunque tempo appartengano, belle o brutte purchè vecchie, passando forse, come accade in ogni mutamento, dall'un eccesso all'altro.

Ed è accaduto che le imposte di bronzo, affidate al professore Pogliaghi e sottoposte al nostro collaudo, si trovarono appunto a subire violentemente le conseguenze di una siffatta rivoluzione. Nè si può dire che ci abbiano scapitato.

Il programma del concorso in cui riuscì vincitore il Pogliaghi era stato pubblicato dall'Amministrazione della Fabbrica il 21 maggio 1894 con questa condizione: che le imposte dovessero essere *coordinate, tanto nella parte figurativa quanto in quella ornativa, allo stile del portale* — il portale, s'intende, del Brentano, archiacuto e a due valve. Seguì lentamente, nel giorno 3 aprile 1897, il contratto in cui l'autore si impegnava, per il prezzo di lire 60.000, a dare tutti i modelli finiti e pronti per la fusione non più tardi del 30 settembre 1902. Nel marzo del 1900 l'Amministrazione ordinò al suo architetto Paolo Cesa Bianchi, di *constatare lo stato odierno tecnico-finanziario del lavoro,* il quale consisteva già nei due battenti in gesso, condotti nella grandezza di esecuzione, con tutte le loro storie, tutti i loro ornamenti. L'architetto dichiarava come *a mala pena, girando lo sguardo per mettere a confronto l'opera presente con i modelli in iscagliola del progetto premiato, si rintracciano i termini di paragone, perchè il cammino s'è fatto dal bello al bellissimo;* egli conta novanta figure nel battente ove sono rappresentati i *Dolori di Maria,* ne conta ottantuna nell'altro ove sono rappresentate le *Gioie*; loda incondizionatamente ogni cosa.

Intanto la scadenza del legato di centomila lire austriache, che il conte Giacomo Mellerio aveva assegnato morendo, l'anno 1847, *per intraprendere la costruzione delle imposte nella porta maggiore, istoriate coi fasti della Beatissima Vergine,* era prorogata, previo il sacrifizio di cinquantamila lire italiane in favor degli eredi, sino al 30 settembre del 1906, tempo appena appena bastevole a compiere definitivamente i singoli quadri e gli ornati, fonderli, cesellarli, montarli, dando tutto in opera, perfettamente ultimato.

E già nel frattempo si maturavano altri avvenimenti, sinchè all'inizio dell'anno 1901, mutato il modo di elezione per il Consiglio della Fabbrica, esso fu rinnovato di pianta; e la novella Amministrazione deliberava di *conservare l'attuale facciata del Duomo, perchè, oltre al rappresentare nella varietà degli stili la storia artistica dei tempi attraverso i quali era stata compiuta, appariva nella parte inferiore così ricca e decorosa che non si saprebbe, per noi, ideare di meglio.*

Dunque nessuna nuova facciata, dunque immutata ed immutabile la magnifica porta disegnata in parte dal Pellegrini ed eseguita tutta nella prima metà del Seicento, ma, se non si voleva perdere il legato Mellerio, nè buttar via il molto lavoro già fatto, nè sprecare il denaro già speso, bisognava pur trovare il modo di aggiustarsi con le misure, di riempiere l'ampio vano superiore, di unire insieme, in fraterna concordia, barocco ed ogivale. Per fortuna anche la nuova Amministrazione aveva la maggior fiducia in Lodovico Pogliaghi, attendendo dalla prontezza della sua fantasia e dalla sveltezza della

sua mano la risoluzione delle predette estreme difficoltà, quasi diremmo delle predette inconciliabili contraddizioni. E l'Amministrazione non s'ingannava.

Le due imposte riunite erano più larghe della porta; poco male: senza toccare nemmeno per ombra gli stipiti, vengono praticati nello spessore due forti sguanci, così ben collocati per l'angolo delle visuali prospettiche, così opportunamente ornati nella loro grossezza che lasciano scorgere tutta intera la chiusura di bronzo, come se questa fosse proprio nata per quelle spalle di marmo.

Fig. 67. Parte inferiore del contrafforte fra le porte minori a destra.

Fig. 68. Parte inferiore secentesca dei doppii contrafforti angolari di destra, sopra il basamento.

Fra l'alto dei battenti e l'architrave del portone Pellegrinesco avanzavano niente meno che quattro metri; poco male, anzi benissimo, poichè l'aggiunta della parte superiore, fissa e traforata, oltre a lasciare spazio alla solida cimasa di bronzo abbellita di arabeschi geometrici, presentava l'occasione di compiere il concetto religioso e sentimentale delle due imposte, mettendo sopra alle storie dei *Dolori di Maria* e a quelle delle *Gioie*, la *Gloria dell'Incoronazione* e la *Trinità*. Lungo l'abboccatura dei battenti, il tronco dell'Albero simbolico, avente le sue radici allo zoccolo della porta, si dirama a sinistra negli scompartimenti istoriati che, principiando con la *Natività di Maria*, s'accentrano nella Madonna gaudiosa; si dirama a destra in uguali scompartimenti che, cominciando dall'*Addio di Gesù alla Madre in Gerusalemme*, continuando con i fatti della *Passione*, accentrandosi nella *Pietà*, finiscono con la *Morte della Madonna*. Prima l'Albero non c'era; ora si svolge vigorosamente sulla cimasa nelle diramazioni fronzute e fiorite di un grande quadrilobo centrale, ove Gesù, seduto, pone sul capo di Maria, seduta, la corona di stelle e di gigli, spiccando sul sole raggiante, in mezzo ai cori ed alla gloria celeste. Continuano ai lati gli stanti verticali delle imposte, intrecciati a forme geometriche, a forme vegetali, cui si uniscono figure di angeli volanti. Dall'una parte, sulla cimasa, l'arcivescovo Ariberto e San Carlo Borromeo, dall'altra Sant'Ambrogio e, dietro all'allegoria di *Milano* inginocchiata, che presenta a Cristo e alla Vergine il modello del Duomo, la figura di quell'Antonio da Saluzzo, arcivescovo, cui dobbiamo il più vecchio, il primo documento riguardante la cattedrale milanese. E' la bolla del giorno 12 maggio 1386, nella quale, *osservando i meriti insigni per cui riluce, quasi mattutina stella, la Vergine Genitrice di Dio, innalzata sopra le sedi degli astri*; *notando come Ella intercede, madre di misericordia, madre di grazia, amica di pietà, consolatrice del genere umano, per la salute dei fedeli*, l'arcivescovo eccita i cristiani alle pie elemosine per la futura chiesa dedicata a Maria, *per il primario tempio fra tutti quelli dello Stato di Milano*. Finalmente, avvertendo che sulla soavissima *Incoronazione* aleggia la Colomba dello Spirito Santo, era facile notare come mancasse nelle imposte il simbolo del Padre Eterno; ma il Padre Eterno, circondato da Cherubini, fu scolpito dal Pogliaghi nel sofitto dell'architrave, sicchè la mezza figura maestosa domina e compie il significato delle rappresentazioni sottostanti, cooperando alla unità della nuova opera di bronzo con la vecchia opera di marmo.

Il più spaventoso intoppo alla trasformazione artistica, cui il Pogliaghi era stato obbligato dalla forza dei casi, parrebbe avesse dovuto consistere nel mutarsi, davanti alla mente e agli occhi dello scultore, lo stile delle parti circostanti, come si è detto, dal gotico al barocco.; ma se si guarda bene, questa difficoltà diminuisce o quasi svanisce. Infatti, non bisogna confrontare le imposte con il solo portale del Brentano o con il solo portone imbarocchito del Pellegrini, ma col tutt'insieme della zona inferiore della facciata, almeno con la parte corrispondente alla nave maggiore. Carlo Buzzi, proprio nella metà del Seicento, aveva voluto, accosto alla porta centrale, quei due terribili contrafforti abbinati, quegli stupendi telamoni o giganti, quegli altorilievi nel dado del basamento e poi ancora sulla cimasa di esso, affermazioni aperte di barocchismo; ma nello stesso tempo aveva tirato innanzi dai fianchi e dall'abside gli archetti trilobati, i pinnacoletti angolari, le mensole con le loro statue ed i baldacchini, le cuspidette aguzze e le foglie arrampicanti, affermazioni ogivali dello stile del Duomo: tutto fondendo nel crogiuolo dell'arte del tempo suo, spontanea e prepotente. Il disaccordo, insomma, diventa un'armonia *sui generis*, comprendendo in siffatta unità eclettica la porta vecchia insieme con i battenti del giorno d'oggi (*).

(*) Ci è sembrato di far bene mostrando qui, dalla figura 64 alla figura 70, tutta intiera la zona inferiore della presente facciata del Duomo, dopo avere mostrato nelle precedenti tavole e figure e nei dettagli dal numero 9 al numero 14, la porta del Pellegrini e le imposte del Pogliaghi.

Nota della Direzione.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

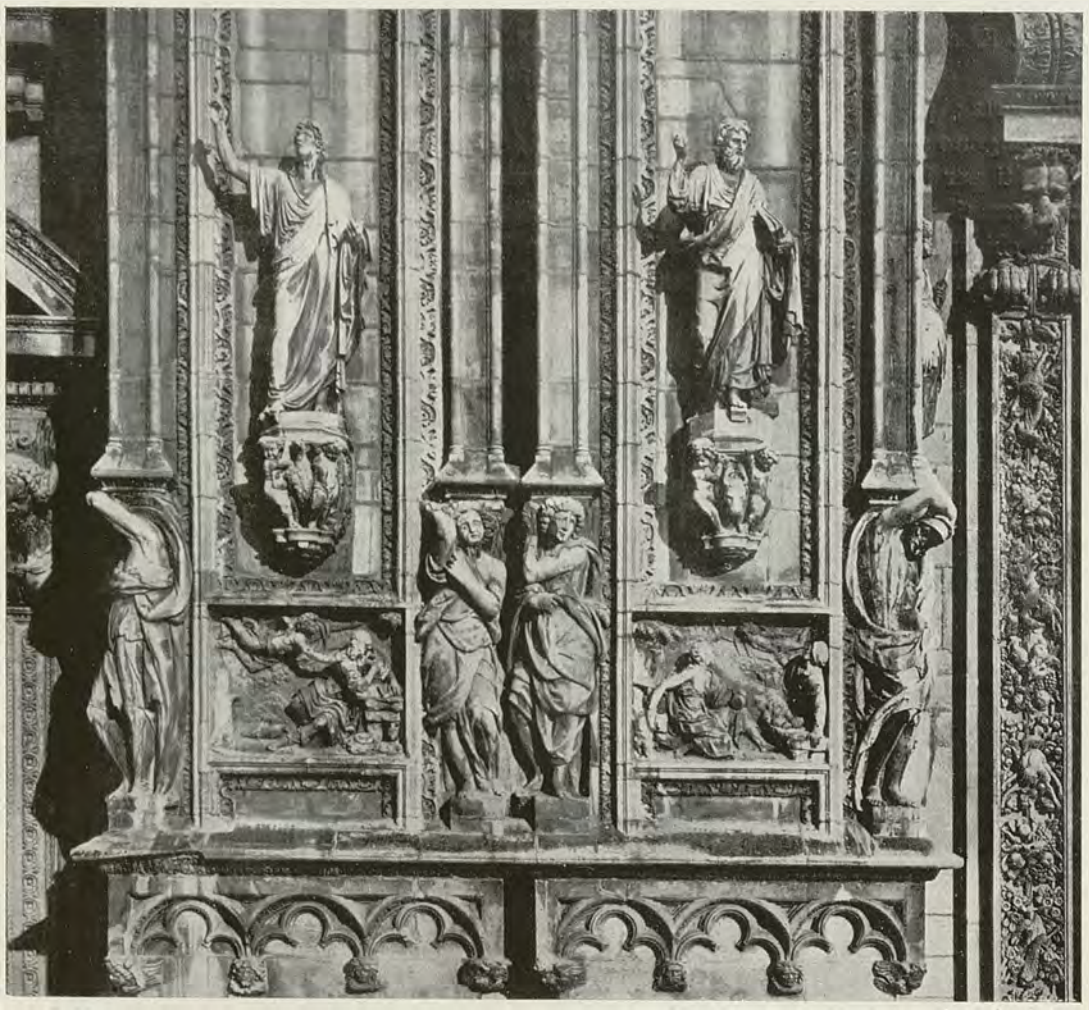


Fig. 69. Parte inferiore dei doppii contrafforti a sinistra della porta maggiore nella predetta facciata.

Bisogna però soggiungere che il Pogliaghi aiutò, per quanto stava in lui, questa fortunata colleganza estetica. Innanzi tutto egli nella parte architettonica ed ornativa si giovò di reminiscenze tratte con molta indipendenza, non solo dal monumento, massime da certe mensole e da certi baldacchini floreali sparsi qua e là, ma da molte opere che stanno dentro il tempio: le porte delle due sagrestie, il lavabo di quella meridionale, i monumenti a Martino Quinto ed a Marco Carelli, fino il Candelabro della Madonna dell'Albero. La parte figurativa non risale all'archiacuto nè scende al barocco, abbracciando invece il Rinascimento castigato e il Risorgimento classico; eppure non mancano alquanti ricordi gentilissimi del trecento e parecchie linee secentesche, secondo i soggetti delle storie, l'espressione delle figure e l'indole delle singole composizioni. Certo la prima idea delle figure ritagliate nei frastagli della chiusura fissa al di sopra delle imposte, deriva dalle figure ritagliate della Vergine e dell'Arcangelo Gabriele, lì sull'alto fra gli intrecci ogivali dell'antico enorme finestrone centrale dell'abside.

E il Pogliaghi dovette indovinare come, per non avvilire troppo le imposte in paragone della prepotenza decorativa di Carlo Buzzi e de' suoi aiuti scultori, convenisse accrescere le misure e gli aggetti delle figure, da lui già modellate e gettate in gesso all'atto del concorso. Non si era ancora concluso il nuovo contratto del 10 luglio 1902, nel quale era stata scritta questa premessa: che l'Amministrazione sospendeva i lavori per la facciata del Brentano *allo scopo precipuo di conservare le porte Pellegrinesche del tempio;* ma già prima del 1900 si disputava sui diritti del Comune verso l'Amministrazione del Duomo e si prevedeva un mutamento di indirizzo amministrativo; già si sentiva modificarsi l'opinione artistica, prevalendo via via il criterio della conservazione. Fatto sta che nella citata relazione della visita fatta dall'ingegnere Cesa-Bianchi al lavoro del professore Pogliaghi, il 28 marzo 1900, è notato come, fra le altre storie ormai finite di modellare, quella, per esempio, dell'*Annunziazione* presentasse, nel modello del concorso, il massimo rilievo di dieci centimetri coll'altezza di trenta nella figura principale, mentre nell'opera rifatta il rilievo era del doppio *e più* e la figura di mezzo metro *e più*. Ora, a chi guardasse i battenti isolati, indipendentemente dall'incorniciatura, o li immaginasse inscritti in un portale archiacuto, i rilievi potrebbero sembrare eccessivi e le figure soverchiamente grandi.

Il contratto del luglio 1902, al quale va unito un grande disegno di tutta intera la composizione, quale ora si ammira al posto suo, affidava a Lodovico Pogliaghi l'incarico di presentare i modelli in plastica degli ornamenti e delle figurazioni per le spalle interne e per l'architrave della porta, da tradursi in marmo, assegnando allo scultore un nuovo compenso e determinando che il collaudo dovesse poi essere pronunciato come per l'opera principale.

Seguono sull'argomento della parte superiore e fissa, cioè la *Gloria*, di cui abbiamo più volte fatto cenno e che, essendo un'aggiunta indipendente affatto dal legato Mellerio, gravava soltanto sul bilancio della Fabbrica del Duomo, il contratto del 6 febbraio 1905 ed il contratto del 14 febbraio 1907, col quale ultimo si affidava allo stesso prof. Pogliaghi la fusione, *compresa ogni particolarità di finimento*, di essa *Gloria* già interamente ultimata in gesso e comprendente circa venti metri superficiali di figure, di ornati, di intrecci geometrici in minuto lavoro di bronzo.

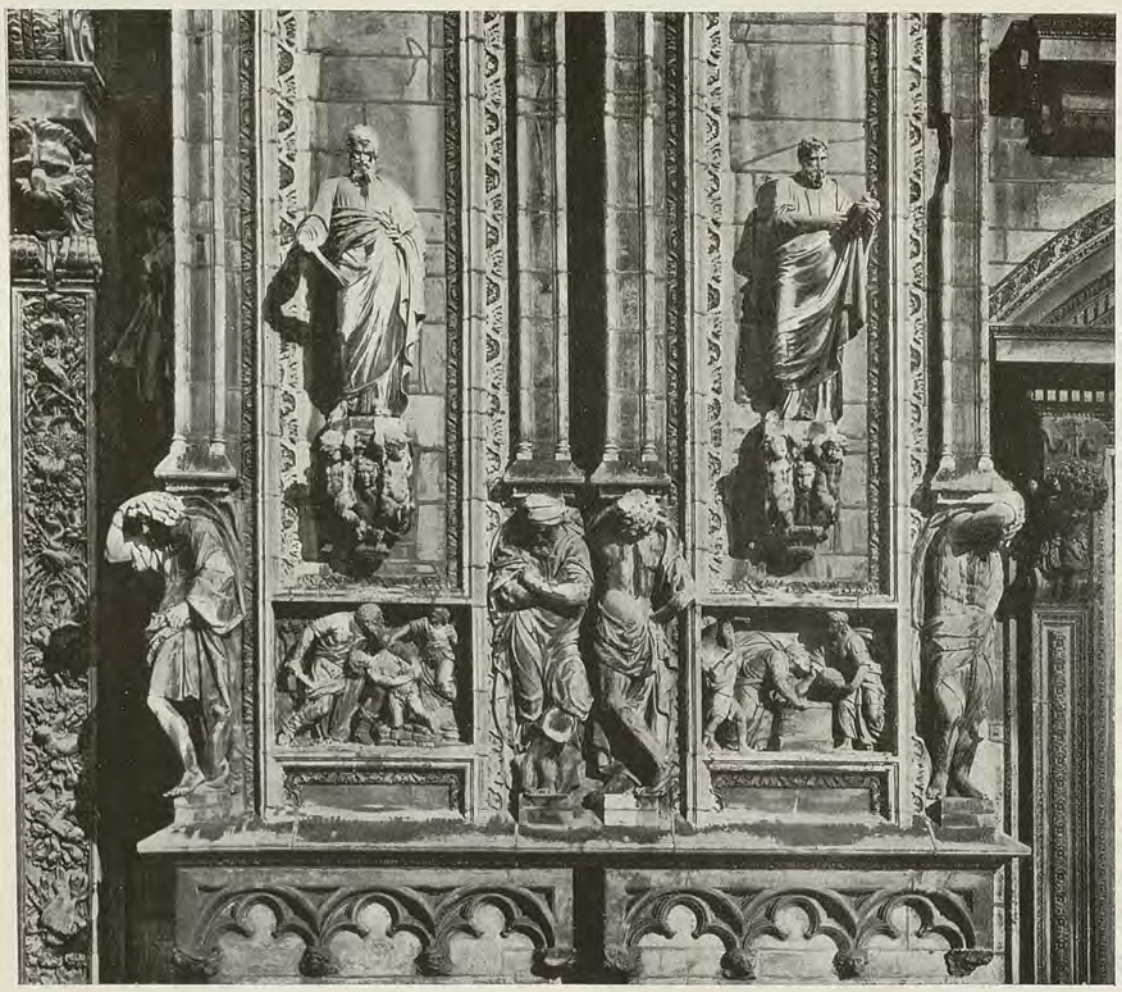


Fig. 70. Parte inferiore dei doppii contrafforti a destra della porta maggiore.

Altri contratti erano stati conclusi il 28 gennaio 1903 con i fratelli Barigozzi per la fusione a cera perduta, la cesellatura, la montatura, ecc. delle imposte, ed il 30 marzo 1905 *per la esecuzione in bronzo delle due spalle in corrispondenza allo spessore delle imposte, destinate a costituire, insieme coll'architrave, la generale incorniciatura del vano della porta*, allorchè questa debba restare aperta.

E va notato come tutte queste ed altre parti secondarie sieno coordinate ingegnosamente all'aspetto artistico di tutto quanto il lavoro ; va notato, per concludere, che nell'opera, di cui la sottoscritta Commissione pronuncia il più ampio collaudo, la perfetta esecuzione risponde in ogni cosa alla bellezza dell'arte.

LA COMMISSIONE :

f. Bistolfi Leonardo — Scultore
,, Conconi Luigi — Architetto
,, Mazzocchi Luigi — Ing. Architetto
,, Moretti Gaetano — Architetto
,, Romussi Carlo — Dep. al Parlam.
,, Trentacoste Domenico — Scultore
,, Camillo Boito — Architetto.

VII.

LA BASILICA DI LORETO.

(Continuazione e fine. Vedi il Fascicolo 2° del corrente anno).

— *Tav. 20. Fig. da 71 a 77.* —

ORSE in un tempio meno solenne, e vorrei dire jeratico, come meno ricco e vario di quello loretano, le pitture di Lodovico Seitz, delle quali abbiamo parlato nel precedente Fascicolo, mostrerebbero accentuato il loro isolamento dalle manifestazioni artistiche coeve ; senza dubbio si può affermare che tale stile non può aver successo che in figurazioni sacre, cui il decoro rigido e severo riesce ad imprimere una significazione ed un carattere.

La cappella degli Slavi è stata chiusa da un'alta cancellata dovuta al Matacotta. E' un bellissimo lavoro di decorazione in ferro, di disegno ricco, ma tuttavia semplice nella concezione, dai motivi vivaci ed eletti. Anche qui vediamo una bella invetriata dipinta dal Moretti, ed altri lavori degni di nota, tra i quali una lampada d'altare che è un bell'esempio di sobrietà e di eleganza decorativa.

La cappella francese, detta anche del Rosario, presenta le gesta di S. Luigi, re di Francia, dipinte dal Lameire ; il Sacconi ne progettò l'altare.

Fig. 71. Vasi nel palazzo apostolico di Loreto con le figure degli Apostoli, che si dicono disegnate da Raffaello.

In un tempo in cui gli artisti perseguono fantasmi d'idee e si affaticano a trovare una tecnica straordinariamente docile e sensibile, il Maccari ha rievocata la grande arte dell'affresco, gloria della pittura italiana. E, dopo una felice, intensa preparazione, ci dà in quest'opera la piena misura del suo valore. Egli celebra le litanie della Vergine, facendo svolgere nella parte superiore della calotta della cupola i cori angelici, con i segni delle varie invocazioni delle litanie.

Fig. 72. Quadro di Antonio da Faenza, con ricco sfondo architettonico.

Ma la cupola della chiesa, che aveva richiamate insistentemente le cure dell'architetto Sacconi, richiedeva una decorazione quant'altra mai solenne e significativa, tanto più che essa rappresentava un elemento di altissima bellezza nella Basilica, con la sua mole leggera e grandiosa, sia che la si contemplasse all'esterno in contrasto con la fredda correttezza della facciata, sia che se ne sentisse ancor più la maestà all'interno. E l'incarico di adornarla fu dato a Cesare Maccari.

Nella parte inferiore una serie di composizioni, collegate fra loro benchè chiuse ciascuna in una lunetta, continuano la preghiera, svolgendo nel tamburo poligonale, in alcune grandiose storie disposte in modo da sembrare una sola immensa scena, i principali fatti inerenti al Rosario. Infine quattro piccole scene son dipinte nei vani generati dai due archi acuti di sostegno ; e papi, santi ecc. a coppie ornano l'interno dell'arco di base.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

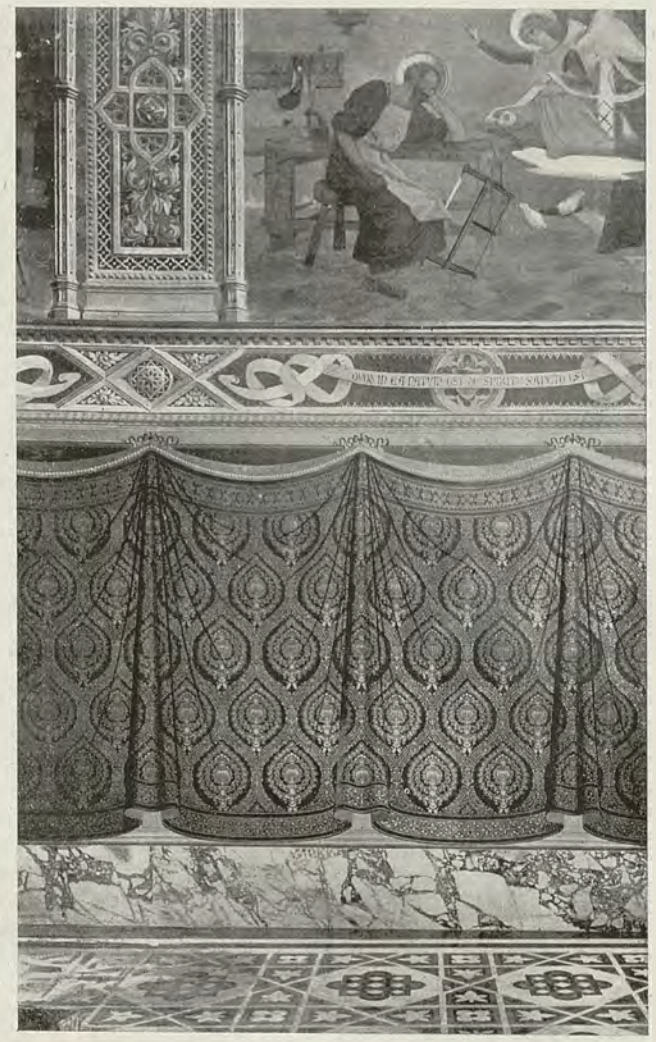


Fig. 73 e 74. Pitture decorative eseguite sotto la direzione di Giuseppe Sacconi nella Basilica di Loreto.

Le tre zone di affreschi sono ben distinte fra loro per la varietà della composizione e la diversa intonazione del colore, e nell'insieme producono un vivace effetto decorativo. Il coro di angeli, coperti di vesti argentee, stacca mirabilmente sull'oro del fondo; le scene che animano le lunette si rivelano sopra un fondo di cielo azzurro cupo; quelle del tamburo sopra una tinta grigio-cenere. Nel tamburo abbiamo anche da notare le finestre circolari, d'elegante disegno, chiuse da vetri istoriati. Le composizioni sono abbondanti, ma ben costruite, con i gruppi nettamente accusati e varii di formazione; sono animate, viventi, con vero effetto di rilievo e di folla, benchè sempre decorose.

Esse rivelano lo studio amoroso, la personale penetrazione dei grandi frescanti italiani del Rinascimento. Sono notevoli specialmente le vaste composizioni che si svolgono sulle pareti del tamburo per la loro ampiezza monumentale, per il maraviglioso equilibrio, il rilievo e la vita. Nelle scene delle piccole lunette tra gli archi di sostegno il Maccari ricerca a volte effetti di luce, tra i quali è rilevante quello generato da più candele accese.

Il Sacconi aveva pensato per la Basilica un piano assai vasto di modificazioni e di nuove opere; e alcuni de' suoi progetti appaiono di urgenza assoluta, se si vuol mantenere il decoro dell'insigne tempio, se non si vuole immiserire il grande tesoro d'arte di tutti i tempi che esso custodisce. Forse l'opera cui, prima d'ogni altra, bisognerà decidersi a por mano, è il rinnovo del pavimento, che richiederà ingente spesa e celerità e cautela per non danneggiare le opere esposte nelle navi e nelle cappelle. Converrà anche, al più presto, dare uniformità di stile e di decorazione alle rimanenti cappelle; converrà sopprimere o trasportare altrove qualche opera che non è a posto nella Basilica; converrà rifare la copertura per intero.... e poi tante e tante cose, che si potranno accennare quando le già enunciate saranno prossime all'attuazione. Il che è nei voti di ogni amatore d'arte, di ogni ammiratore del trionfale tempio, che testimonia la fede e l'eletto sentimento d'arte della gente marchigiana.

Fig. 75. Pittura decorativa come le precedenti.

Non soltanto la Basilica che ospita la Santa Casa attira il visitatore intelligente; ma anche un altro edificio, il quale si eleva nella piazza stessa ove sorge il Santuario, cioè il Palazzo Apostolico. Questa imponente e semplice fabbrica fu cominciata verso il 1510 con i piani del più grande architetto del tempo — Donato Bramante — e fu continuata da Andrea Sansovino e Antonio da San Gallo il giovane, i quali mantennero all'edificio la severa nobiltà e grandiosità che gli aveva, primo, impresse Bramante. Nelle ampie, luminose aule di questo palazzo sono degnamente conservate molte pregevoli opere d'arte.

Nel gran salone, cui si accede dalla porta d'ingresso, sono esposti numerosi quadri, tra i quali parecchi del Lotto. Questo artista così largamente rappresentato nelle Marche, piuttosto irregolare, sì che si riscontra con maraviglia ch'egli ha prodotte opere altissime, quali le pale di Bergamo e i ritratti di Brera, ma anche lavori deficienti — si presenta nel Palazzo Apostolico con quadri per lo più appartenenti all'ultimo periodo di sua vita e che nulla aggiungono alla sua fama. Del Palazzo della Santa Casa diamo qui un'*Annunciazione* dovuta ad Antonio di Faenza, alquanto scadente, ma notevole per l'effetto prospettico del fondo architettonico e per la Vergine gentile e nobile nella sua affettazione (fig. 72).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

Fig. 76. Volta della Cappella di F. Maria duca d'Urbino nella Basilica di Loreto: opera di Federico Zuccari.

Nelle altre sale sono arazzi tratti da opere di Raffaello e rappresentanti la Santa Famiglia, miracoli di Gesù, fatti apostolici. Inoltre vi è una notevole collezione di majoliche, quasi tutte di Urbino. Due anfore con figure di apostoli sono ritenute eseguite su disegno di Raffaello, il che ha dato loro una spiccata notorietà. Se non che l'attribuzione non è suffragata da alcun dato di fatto, nè da alcun solido argomento stilistico. Ciò non toglie che le due anfore sieno degne di esame per l'eleganza della sagoma, per le figure movimentate sul fondo di paese (fig. 71).

Così, nel cuore delle Marche, sur uno dei più pittoreschi colli densi di vegetazione, che le rendono varie e liete, troviamo un complesso di opere, degne dell'attenzione e dell'ammirazione di ogni amatore d'arte e di memorie patrie.

LUIGI SERRA.

Fig. 77. Dottori della Chiesa nella cupola della Sagrestia della cura, dipinta da Luca Signorelli.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

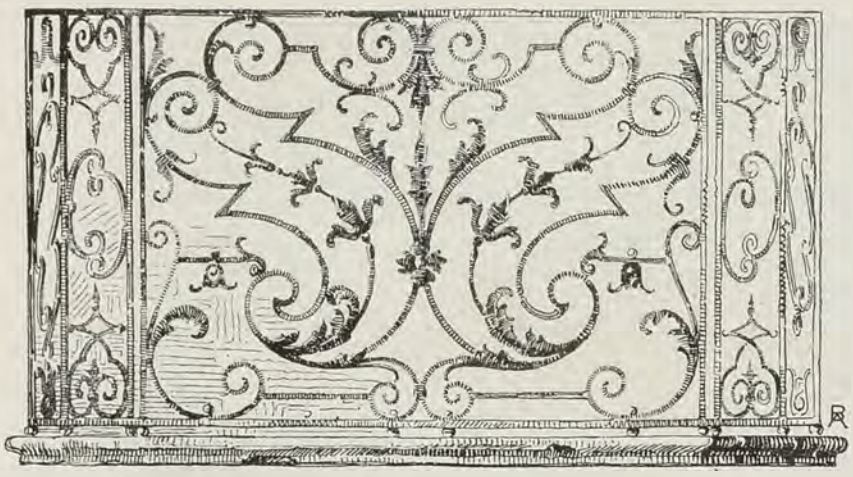


Fig. 78. Ringhiera di ferro battuto in una casa del Sec. XVIII a Como. — Vedi Dettagli 15 e 16.

Fig. 79. Pagina di corale entro cornice di pastiglia nella Collezione Carrand del Museo nazionale a Firenze. Sec. XV.

Fig. 80. Disegno di Giorgio Vasari pel centro di un soffitto, nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

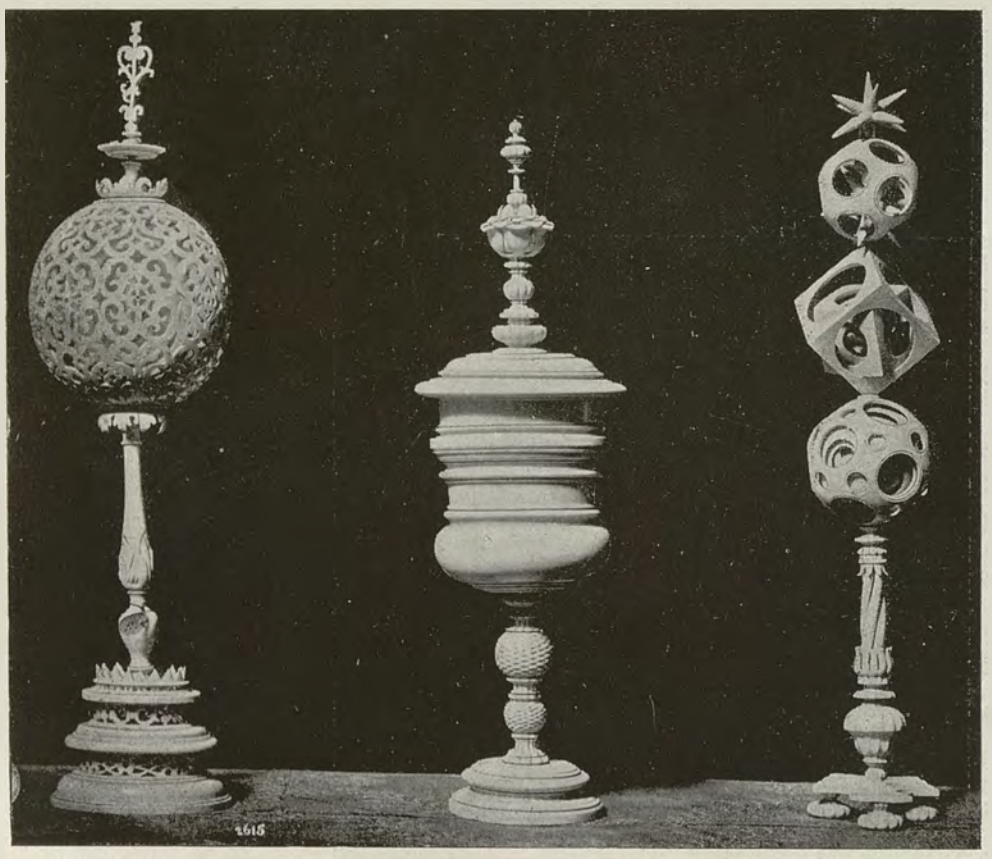


Fig. 81. Oggetti in avorio nel Museo nazionale di Firenze.

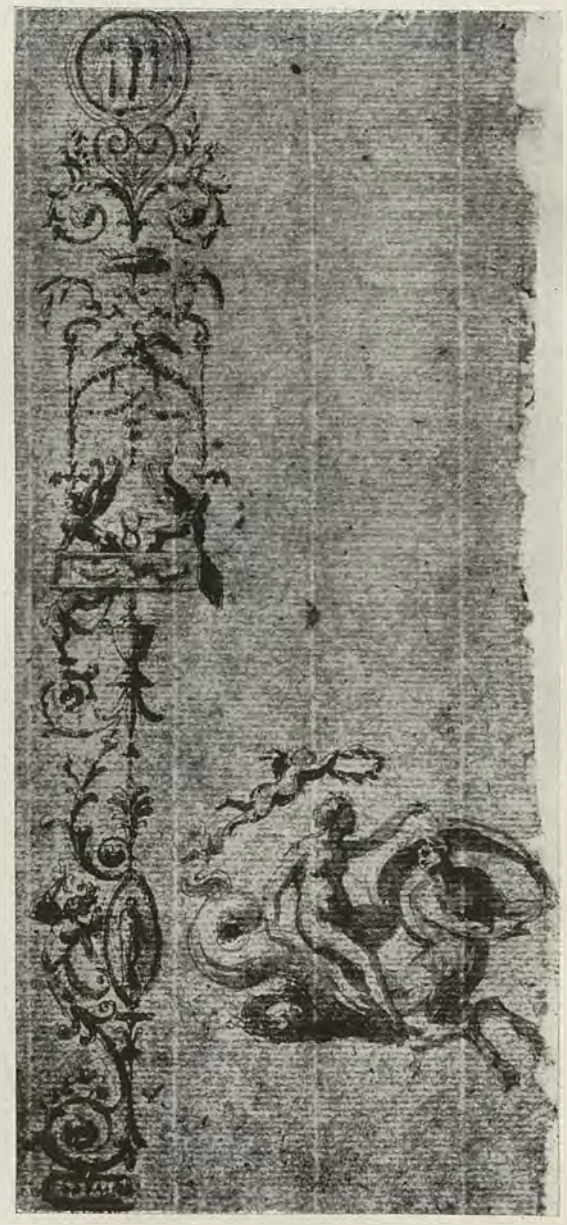


Fig. 82. Schizzo di F. Zuccari.

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

Anno XVIII — 6° della Nuova Serie. N. 5 — Maggio 1909.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

Fig. 83. L'*Auriga:* altorilievo di Davide Calandra pel monumento a Giuseppe Zanardelli in Brescia.

VIII.

L'arte decorativa nella Esposizione artistica internazionale di Venezia.

— Tav. da 26 a 29. Fig. da 83 a 96. —

EL 1903, immediatamente dopo l'Esposizione internazionale di arte decorativa tenuta a Torino, gli organizzatori o meglio — siamo esatti — l'organizzatore delle Mostre veneziane volle modificarne il primitivo programma includendo le forme diverse dell'arte applicata alla decorazione.

Infatti nel regolamento della V Esposizione di Venezia troviamo un articolo che occorre qui riprodurre integralmente per la importanza diremmo *storica* che gli spetta e che conviene riconoscergli: « Art. 15. — Nell'intento di promuovere la ricostituzione della antica unità dell'arte nelle sue forme ideali e pratiche, la Presidenza darà incarico ad apposite Commissioni artistiche di provvedere alla decorazione ed all'arredamento di alcune sale regionali italiane, in modo che esse formino un tutto armonico e vivo con le opere che vi saranno esposte ».

Innovazione questa che, nella mente dell'organizzatore, doveva man mano condurre ad una profonda riforma delle esposizioni artistiche e avrebbe trasformato le solite sale « fredde, generiche, astratte » in ambienti di abitazione signorile, « impressi di calde abitudini umane ». Tuttavia, lo stesso organizzatore, da quella persona altamente intelligente e sagace che tutti riconoscono, non si poteva nascondere « le incertezze, le difficoltà ed i pericoli della impresa ».

Ma il momento era specialmente opportuno perchè un tentativo di questo genere dovesse suscitare nel pubblico italiano un interesse e una curiosità che ben raramente esso

Fig. 84. *Animali* di R. Bugatti nella Esposizione di Venezia.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

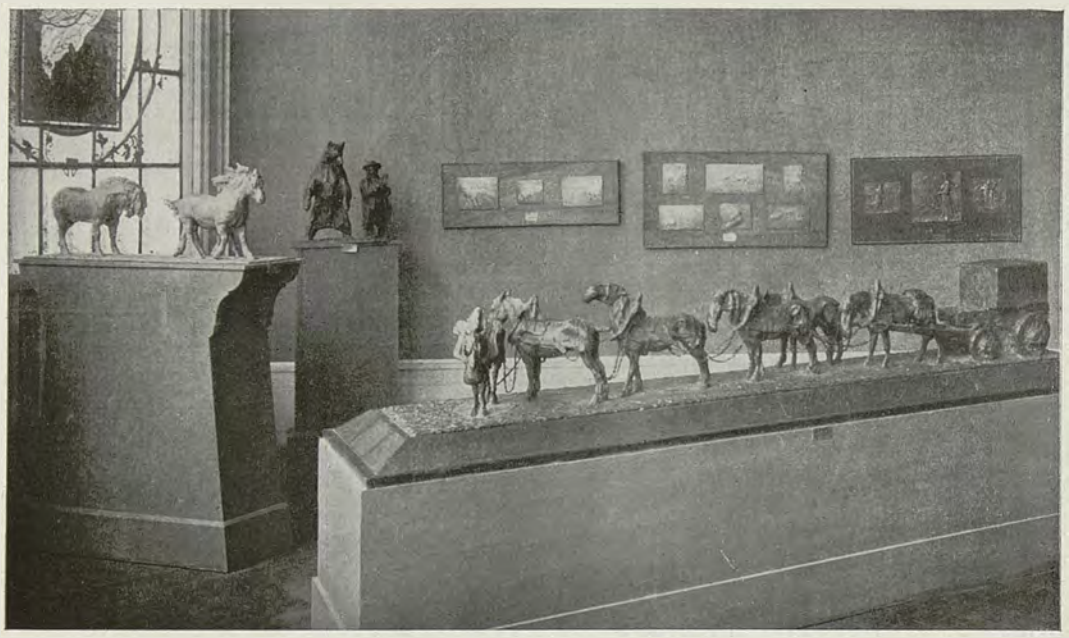


Fig. 85. Altra veduta dei precedenti *Animali*.

riserva alla soluzione dei problemi artistici. L'Esposizione di Torino, escludendo tutte le forme dell'imitazione e della derivazione dall'antico, aveva portato in Italia dall' Inghilterra, dal Belgio, dalla Scandinavia, dalla Germania, dall'Austria, dalla Francia... tutto il bagaglio spettacoloso dei nuovi stili decorativi; le stesse industrie artistiche italiane avevano con grande sforzo spremuto dalle loro viscere giovinette il parto immaturo. E si faceva un gran discorrere nel pubblico colto e sulle riviste « d'arte e di varietà », di *dolce stil novo*, di arte floreale, di *liberty*, di secessionismo, di rinascita... Se ne discorreva in tutti i toni, naturalmente; con l'entusiasmo più modernista e l'avversione più conservatrice ; ma poichè se ne discorreva e poichè la produzione di stile nuovo aveva ricevuto dall'avvenimento torinese un sensibile impulso non poteva mancare al tentativo veneziano un rumoroso successo d'attualità.

E tale successo conseguì infatti così pienamente in quella prima prova che, nonostante qualche voce autorevole ma isolata di biasimo, si continuò e si continua, lasciate tutte le esitazioni pudiche del primo passo, ad accoppiare fra di loro le arti più o meno simpatizzanti.

Ora, dopo quattro esposizioni preparate con lo stesso intendimento, è lecito pure a noi — caldi sostenitori delle mostre veneziane, sinceri e cordiali estimatori dell'opera altamente meritevole dell'on. Fradeletto (anzi, appunto perchè tali) — il dire senza reticenza il nostro pensiero, anche se la completa libertà del nostro esame e dei nostri apprezzamenti dovesse per un momento allontanarci dal numerosissimo coro dei plaudenti.

Vediamo come si procedette per togliere alle sale dell'esposizione il carattere che esse hanno per la loro stessa natura e per il loro scopo (quello cioè di servire unicamente e semplicemente a far conoscere nella migliore luce e col massimo risultato le opere riunite) sostituendovi degli ambienti riccamente arredati da un « amatore di buon gusto », dove i quadri e le statue non siano un tutto a sè, un prodotto senza rapporti e senza leggi, ma traggano valore ed armonia da un complesso di oggetti di uso pratico e dagli elementi ornamentali che li circondano.

Il privato che volesse costituirsi una raccolta artistica di « cose belle, presentarle bene e viver bene nella loro consuetudine amica » come effettuerebbe il suo nobile desiderio ?

Anzi tutto non avrebbe una fretta eccessiva. Noi pensiamo che egli vorrebbe almeno almeno vedere le opere d'arte che dovrebbe poi pagare; e, certo, non si obbligherebbe a riunire esclusivamente opere compiute in una data regione, tanto più se queste, come accade, sono prodotte da artisti diversissimi per ideali, per tecnica e per gusti. Non è probabile che chiami il tappezziere, l'ornatista, lo stuccatore, il ceramista, lo stipettaio dicendo loro: brava gente, mettetevi d'accordo; preparatemi una sala molto ricca dove io collocherò quaranta o cinquanta quadri, dieci o quindici sculture che ancora non ho.

Se l'ipotetico Mecenate non volesse farsi dichiarare *interdetto* dal consiglio di famiglia penserebbe e farebbe diversamente....

Noi dobbiamo essere giusti e renderci conto delle difficoltà grandi e degli errori immancabili cui va incontro ogni idea generale, anche la più nobile e ragionevole, ogni qual volta dall'astratto viene tradotta nel campo concreto delle cose. Ma tanto più gli errori si accumulano e compromettono il valore iniziale dell'idea se la fretta interviene alla soluzione dei problemi difficili.

Dalla chiusura dell'Esposizione di Torino (nov. 1902) all'apertura di quella di Venezia (apr. 1903) il tempo era così breve da non consentire al nobile tentativo una matura esplicazione.

Si dovettero creare *sette* commissioni regionali incaricandole di allestire le mostre delle singole regioni o provincie rappresentate. E così, in realtà, veniva suddiviso il lavoro, allontanando dalla Presidenza molte responsabilità e molte noie.

Ebbene, che fecero le Commissioni?

Ciascuna per proprio conto prese esattamente le misure ed eseguì, dall'apertura del lucernario fino ad occupare circa un terzo

Fig. 86 e 87. Pannelli decorativi di A. Sartorio nel Salone centrale dell'Esposizione di Venezia.

della parete, grandi ornamenti e fasce e figure, in oro, in argento, in azzurro, in grigio, in rosso; costruì porte e soprapporte monumentali; scelse tappezzerie di seta, di velluto, di *moire*, con colorazioni non mai viste. Ci doveva essere arte decorativa? e dunque vengano sedie e poltroncine, tavoli e tavolini, vasi d'ogni genere, caminiere, vetrate colorate, *bijoux*, e via dicendo. Da ultimo, quando tutto fu finito, vennero i quadri.

E veramente parvero degli ospiti indiscreti e ingombranti; in mezzo a tanta seta, a tant'oro, essi, poverini, parvero lividi e poco puliti. E poi astiosi fra di loro, senza un po' di tolleranza reciproca, senza un po' del rispetto dovuto all'ambiente. Avrebbero meritato, insomma, di essere messi alla porta, a maggior pace e

— non è mancato l'esempio dell'addobbo signorile della sala conciliato col rispetto che si deve alle opere d'arte riunite.

Gli Inglesi, anche negli anni in cui lo sfoggio decorativo conduceva a vere follie di lusso, per esempio a dorare interamente una sala dallo zoccolo al lucernario (sala ungherese, 1905) o ad assurdità vere e proprie, come applicare al lucernario una vetrata decorativa di tinte violente che alterano e falsano l'intonazione dei dipinti (sala francese, 1907) — gli Inglesi diedero sempre prova d'una castigatezza, di una misurata e sicura eleganza, veramente da grandi signori.

Chi diede il primo impulso al rinnovamento delle arti decorative e chi in tale campo, da mezzo secolo, produce le cose più

Fig. 88. Portavasi in ferro battuto nel vestibolo ottagono della detta Esposizione.

gloria dei tappezzieri, degli stipettai, degli ornatisti e di tanta brava gente.

Ma allora come ottenere « *l'unità dell'arte nelle sue forme ideali e pratiche?* » Perciò rimasero; e rimasero tutti insieme, i quadri arrivati dalla stessa regione, anche quelli che più facevano a pugni con le tappezzerie e quelli che erano più feroci nel tirar calci ai vicini. Perciò e in questo modo si ottenne la sospirata *unità*.

Naturalmente noi non siamo fautori di questo genere di unità. Constatiamo — è vero — che l'artista moderno ha spesso proceduto nelle sue ricerche in modo troppo indipendente dai bisogni dell'ambiente e che molta parte della produzione attuale è illogica ed ingombrante; ma tuttavia esigiamo per l'opera d'arte, quando essa è tale (e cioè riassume ed esprime un mondo di sensazioni, di osservazioni, di pensieri e di sentimenti) esigiamo per essa il rispetto più grande; essa deve essere convenientemente isolata in un ambiente che le sia subordinato, non già che la sovrasti riducendola a semplice complemento decorativo di una parete.

E tanto più siamo di questo parere che — proprio a Venezia notevoli — la patria di Ruskin e di Morris — poteva infatti risparmiare sforzi eccessivi e atteggiamenti di un ardimento troppo appariscente per essere reale.

E con gli Inglesi è giusto dire che anche gli Svedesi nella loro sala chiara, sobria, non stipata da quadri, non abbandonata all'anarchia ed al caso di una partecipazione non prevista e non calcolata, hanno dimostrato come il decoro, il *lusso* anche, possano essere compatibili col rispetto dovuto all'opera dell'artista e possano anzi concorrere a farla risultare nelle sue intime qualità di forma, di colore e di pensiero.

Ma l'esempio di queste due sezioni non valse a correggere gli errori che lo *storico* programma del 1903 abbondantemente produsse. Anche nella esposizione attualmente aperta, se più non appaiono certe caminiere, certe porte monumentali e certi fregi, pure sono conservate quelle stesse tappezzerie che pare abbiano solo ufficio di alterare il valore cromatico dei quadri. E, tanto per precisare la nostra affermazione, indicheremo il quadro di Giuseppe Mentessi — *Ramingo* — che, collocato su di un fondo giallo-oro,

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

diventa monocromo e freddo nella parte in ombra, inefficace e muto nella parte illuminata e dorata da un ultimo raggio di sole.

Arte decorativa dovrebbe essere anche quella di collocare bene i quadri, i quali — come tutti sanno — possono vicendevolmente giovarsi e possono l'un l'altro distruggersi: ebbene, proprio ai lati della suddetta opera del Mentessi, ecco che la Commissione si dà premura di collocare due pitture squillanti, nelle quali sembra che i rossi, i gialli, i turchini, i verdi, i bianchi più vivaci si siano dati allegramente convegno per far parere scura e povera una intonazione che è volutamente e nobilmente sobria.

Ma chi si cura di simili bagattelle? Il pittore che si teneva certo di aver raggiunto una data armonia di colore e che su tale risultato faceva assegnamento per rendere chiara e suggestiva la propria opera; che faceva risiedere nell'intonazione del suo dipinto il maggiore mezzo espressivo del suo sentimento; trovando alla esposizione il suo lavoro alterato e falsato dal contrasto violento di un verde o di un turchino o di un giallo, non avrà quel pittore da far altro che constatare, dolorosamente, l'inutilità della propria fatica.

Nessuno potrebbe conoscere il giusto fondamento della sua protesta — se egli volesse protestare — poichè non gli sarebbe concesso di togliere per un solo momento la sua opera dalle condizioni che le nuocciono per mostrarla in quelle che la farebbero apprezzare; egli sarebbe confuso nella piccola turba dei *soliti malcontenti* e la sua voce andrebbe ad ogni modo sperduta nel rimbombo universale degli applausi e degli evviva che ad ogni biennale *lever de rideau* scrosciano e si elevano trionfalmente.

Noi pure — ripetiamolo — siamo fra coloro che applaudiscono. Non può infatti essere disconosciuto l'impulso dato dall'impresa veneziana alla moderna arte italiana nel mettere a contatto la nostra con la migliore produzione artistica straniera, allargando ed eccitando le ricerche, stimolando gare nobilissime, offrendo a chi volle trarne profitto esempi magnifici di bellezza artistica.

Applaudiamo.

Solo che la necessità propriamente industriale di offrire di volta in volta al pubblico un numero nuovo di programma per riattizzarne la curiosità, presenta dei seri pericoli e può condurre a cattivi risultati. Tale pericolo denunciamolo.

E diciamo apertamente che il tentato connubbio « tra le forme ideali e pratiche » cogli evidenti errori di metodo dianzi accennati, non poteva dare buon frutto. Ne produsse anzi di cattivi.

Nè si afferma con ciò che siano mancate in queste ultime esposizioni, preparate collo stesso errore fondamentale, opere sin-

Fig. 89. Sala toscana nella predetta Esposizione.

gole di arte decorativa degne del miglior elogio; parleremo appunto delle più notevoli fra quelle che figurano nell'attuale mostra — tanto nelle sale italiane quanto nelle sale e nei padiglioni stranieri. — Ma la giusta lode dovuta a talune di esse non poteva distoglierci dalle considerazioni di indole generale, che necessariamente sorgono dall'osservazione complessiva e che dovevano precedere l'esame speciale.

I.

LE SALE ITALIANE.

Intenti solo a discernere, a discutere, ad ammirare le singole opere d'arte decorativa che abbiano valore in sè senza tener conto dell'ambiente che le accoglie e della funzione temporanea alla quale furono destinate, noi comincieremo il nostro giro dalle sale italiane, dove — soprattutte — tre opere ornamentali hanno virtù di suscitare la più viva attenzione ed ebbero infatti un rumoroso successo.

Intendiamo parlare della cupola dipinta da Galileo Chini, della gran sala d'onore ornata da quattro grandi composizioni e da dieci pannelli di Giulio Aristide Sartorio, e del bozzetto — pure del Sartorio — per la decorazione della nuova aula del Parlamento italiano, usato indebitamente come fregio e cornice delle pareti nella sala occupata dalle sculture di Francesco Jerace.

Diremo subito che, pur ritenendo l'opera del Chini una delle più interessanti pitture decorative fra quelle apparse in queste ultime esposizioni veneziane, non dividiamo però l'entusiasmo sconfinato onde la stampa italiana in genere salutò come un trionfo, nientemeno che nazionale, l'apparire di questo lavoro del vivace e simpatico pittore toscano.

Noi siamo ben lieti di riconoscere che nel suo complesso tale opera costituisce un importante sforzo, rivela una gagliarda attitudine e una lunga esperienza delle semplificazioni e delle risorse decorative; ma veramente non sentiamo di unirci a quelle persone — illustri e rispettabili fin che si vuole — che dopo una prima occhiata dal sotto in su, letti e ripetuti i sonori endecasillabi del cornicione, intravviste in iscorcio le composizioni allegoriche attraverso la cristalleria muranese dell'enorme lampadario appeso nel centro, si tolsero presto dall'incomoda posizione sentenziando che si tratta di un prodigio. Chi voglia rendersi un giusto conto del valore di un'opera prima di abbandonarsi ad una qualsiasi corrente già formatasi di esaltazione o di biasimo, deve in realtà compiere uno sforzo intellettuale ed anche una fatica fisica non facili nella ressa rumorosa delle feste inaugurali e nel torpore di laboriose digestioni.

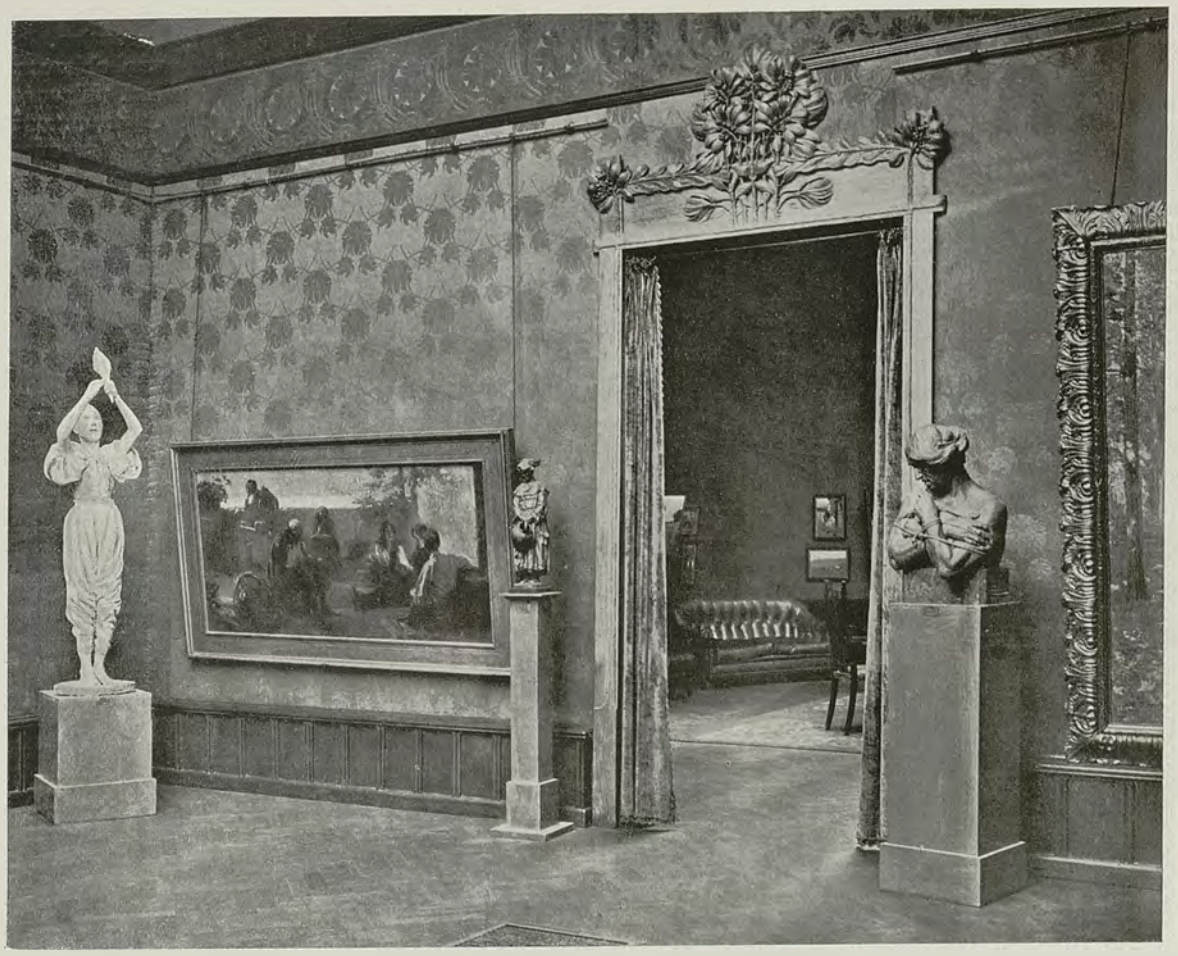


Fig. 90. Sala dell'arte italiana meridionale nella predetta Esposizione.

Fig. 91. Sala dell'arte romana.

La cupola del Chini, appunto perchè degna di molto rispetto, merita un esame accurato ed una valutazione serena.

E diremo francamente che l'effetto complessivo, per quella ripetizione monotona e noiosa di rabeschi, di viticci e di volute, con quegli azzurri crudi, quelle filettature d'oro ed insieme qualche cosa di piatto e di grettamente preciso, suggerisce più l'idea di una tappezzeria di carta stampata che di una vera e grandiosa pittura murale.

Non comprendiamo affatto come tanto spazio sia stato assegnato, nella zona inferiore, ad un motivo ornamentale che poteva essere grazioso se non fosse stato troppo meschinamente ripetuto e non occupasse tanto vaste proporzioni, « rammentante » spiega il catalogo « la leggenda greca degli uccelli che beccano l'uva dipinta ». Quella specie di tappeto sospeso e isolato senza niente che lo raccordi al resto — tranne nell'ottavo scomparto dove la composizione soprastante lo invade e lo vivifica — è di troppo povera invenzione.

Nella zona mediana dove si è voluto raffigurare nientemeno che « i periodi più solenni della civiltà e dell'arte » si sente troppo palesemente lo sforzo e l'imbarazzo che l'artista ha provato nel tentare una difficile e complessa rappresentazione allegorica secondo le esigenze e nei limiti delle forme decorative. In certi punti prevale il decoratore, ed il significato allegorico è distrutto; in certi altri si è sentita la necessità di dare importanza al pensiero, ma i diversi elementi archeologici e storici introdotti di viva forza nella composizione vi restano inerti e muti.

Dove troviamo da ammirare la mossa elegante e graziosa di qualche figura o la composizione sicura e armonica di un gruppo, ivi facciamo inutile fatica — pur aiutati dalla spiegazione del catalogo — a trovarne il significato e la ragione; ma dove il pensiero è intelligibile, là non resta di decorativo.... che la prosa del commento.

Riabbassando gli occhi dalle altezze della cupola a più modeste cose situate nella stessa sala, troviamo

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

Fig. 92. Saletta per l'arte decorativa.

fiorentina, o romana, o veneziana — noi troviamo una chiarezza di concezione, un equilibrio di particolari, un'economia di spazii, un'armonia e una varietà di scomparti, che qui affatto non esistono.

In questa pittura del Sartorio uno stesso personaggio ignudo si agita, cavalca, balla, urla, gesticola e diventa, quando occorre, un Dioscuro, un Eros, un Ypnos, un Baccante, un Saettante, un Telamone... E con poche modificazioni quel personaggio si cambia in femmina e rappresenta, nelle debite pose, le Parche, le Erinni, la Fortuna, la Castità, la Lussuria, un'Amazzone, una Lamentatrice e così via Tutti poi questi personaggi sono rappresentati sotto la stessa luce e proiettano l'ombra su di una parete piatta dalla quale si staccano appena in alcuni punti, con l'artificio che usano gli scultori quando compongono delle scene in altorilievo.

Ora questa monotonia di mezzi e la mancanza di riposi, generano in chi osserva un sentimento di stanchezza e di confusione, che purtroppo supera, alla lunga, l'ammirazione dovuta senza dubbio al Sartorio per la plastica energia con cui rappresenta la forma umana piegandola e slanciandola in mille atteggiamenti, con una libertà e una sicurezza veramente da grande maestro.

Inoltre il significato allegorico e perfino *morale* che il pittore ha voluto esprimere è così involuto ed in certi punti così imprevisto ed arbitrario, che, anche leggendo il lungo commento stampato nel catalogo ed i versi dello stesso Sartorio: « Ti attendon l'Ore luminose e fosche » ecc., si resta stupiti, non già convinti.

Gli è che questa è arte eminentemente plastica, non arte cerebrale; essa può suggerirci idee indefinite di bellezza, di grazia, di forza; ma non ha il segreto di parlare al nostro spirito in modo da imprimervi un'idea o un pensiero che abbia dominato ed esaltato la mente dell'artista.

Per la stessa ragione i dieci piccoli pannelli che formano un semplice complemento decorativo della sala e non contengono, noi crediamo, alcuna ragione filosofica o morale, esprimono invece spontaneamente e gentilmente un'armonia di forme e di linee così delicata e piacevole da farli preferire di gran lunga alle quattro grandi composizioni.

Gli stessi difetti — e non possiamo dire tutti alcuni notevoli portavasi in ferro battuto, di una linea ben mossa e di sicura esecuzione, che il lettore vedrà qui riprodotti, dei quali non ci è dato conoscere l'autore, mancando il catalogo di qualunque indicazione in proposito (fig. 88).

Entriamo ora nella gran sala centrale destinata ai ricevimenti pomposi ed alle cerimonie inaugurali: quivi converrà che ci fermiamo a considerare, come merita, la decorazione pittorica del Sartorio, la quale veramente apparve nella precedente esposizione del 1907, ma che, alla distanza di due anni, si rivede con grande interesse.

Giustamente essa suscitò una generale ammirazione e noi siamo fra quelli che dividono interamente tale sentimento per ciò che riguarda l'intera e completa padronanza della forma, la scultorea precisione del segno, la classica bellezza di molti particolari.

Tuttavia la composizione decorativa dei maggiori pannelli non ci persuade e l'effetto generale delle pareti ci pare tormentato e sgradevole.

Da molte egregie persone fu detto che carattere eminente delle decorazioni del Sartorio — ed anche del Chini — è l'*italianità*. Ma in tutte le magistrali pitture decorative dei bei tempi — siano esse di scuola

Fig. 93. Altra sala per l'arte italiana meridionale.

gli stessi pregi — risultano nell'altra decorazione che Giulio Aristide Sartorio ha esposto, non sappiamo per quale ragione, nella sala del Jerace. Essa non è un'opera definitiva, ma il bozzetto per il grande fregio della nuova aula parlamentare e deve corrispondere alle esigenze ed alle complesse condizioni di un ambiente ben diverso della sala dove ora è esposto. Appunto per ciò noi ci asterremo dal discorrerne come si potrebbe e si dovrebbe quando l'opera e la sua collocazione fossero definitive. Noteremo solo che anche qui il complesso riesce faticoso e monotono, susseguendosi le figure ed i gruppi senza soste e riposi. Pare che la composizione sia determinata, più che dalle ragioni ideali dell'argomento, da un certo ritmo di linee e di movimenti, e che il significato allegorico e storico sia un elemento (per così dire) sovrapposto, più che un elemento ispiratore.

Nelle altre sale italiane rivediamo pressapoco le stesse decorazioni che figuravano nelle precedenti mostre, delle quali ebbe già ad occuparsi questa rivista. Fuorchè nella saletta meridionale dove troviamo un nuovo ma non molto notevole arredamento dovuto al Ducrot, su disegni del Basile; e nella lilipuziana saletta veneta di arte decorativa (n. 16 del catalogo) dove sono graziosi alcuni mobili di Vincenzo Cadorin, specialmente nei particolari dipinti da Guido Cadorin, ma dove il complesso non è che la ripetizione di forme e di motivi molto noti.

Citeremo ancora alcuni oggetti sparsi nelle diverse sezioni: come alcuni vasi graziosamente fregiati, nella sala toscana; la vetrata dell'industria milanese di Giovanni Beltrami e C., nella veranda attigua alla sala lombarda; e finalmente un'opera scultorea di grande dimensione e di nobile significato: l'*Auriga*, di Davide Calandra, destinata nel suo classicismo un po' canoviano ad ornare la parete di sfondo del monumento a Giuseppe Zanardelli in Brescia.

II.

LE MOSTRE STRANIERE: IL PADIGLIONE BELGA.

Questo padiglione fu costruito due anni or sono su disegno dell'architetto Leone Sneyers, che il pubblico italiano ed i lettori di questo periodico già conoscono per alcuni originali ambienti ammirati nella sezione d'arte decorativa belga alla Mostra di Milano del 1906. Oltre alla concezione complessiva dell'edificio gli si devono i particolari ornamentali delle sale e la fontana dell'atrio.

La partecipazione degli artisti, la scelta ed il collocamento delle opere ebbero luogo invece per merito del prof. Fierens Gevaert, al quale fu dal governo belga affidata la direzione e l'organizzazione generale.

Noi dobbiamo dire innanzi tutto che la facciata esteriore, nella sua nudità angolosa e fredda, nello scarso effetto decorativo che vi producono tanto la pittura di Emilio Fabry « l'Inspirazione » (incassata in mezzo all'edificio) quanto le sculture troppo ieratiche di Giorgio Minne, ci pare alquanto povera.

Certo non è tale da darci un'idea adeguata nè del talento dell'architetto, nè — tanto meno — della vigorosa rinascita che in questi ultimi quindici anni si è prodotta nell'arte belga, e che pose la piccola ma attivissima nazione fra quelle che con più serietà di propositi, varietà di mezzi e nobiltà di risultati, si dedicano alla ricerca del nuovo.

Fig. 94. — Salone principale del Padiglione del Belgio nella Esposizione di Venezia.

In compenso entriamo con piacere nell'atrio marmoreo dove predomina armonicamente, nei diversi particolari decorativi, un tono giallognolo variato da screzii nerastri. In mezzo, la fontana quadrangolare dello Sneyers è d'una semplicità che sarebbe rigidezza se non fosse abilmente ornata da placchette di rame sbalzato e inciso, riunite, con bella proporzione di spazi, da una semplice armatura in ferro fucinato. In alto, la luce passa da un lucernario che ripete i toni caldi delle pareti, fra un ben distribuito rabesco di vetri riuniti da un abile e grazioso ricamo di piombi.

Molto gradevoli sono anche i fregi che sovrastano le pareti nei due salotti fiancheggianti l'atrio, chiari e gai; come anche nella gran sala centrale e in quella estrema (la quale si allunga e si restringe un po' troppo a guisa di corridoio) la parte ornamentale è originale e vivace, pur essendo garbata e rispettosa.

Ci pare principalmente notevole (in quell'ultima sala allungata e suddivisa, nei lati maggiori, da alcune sporgenze collegate alla parete da semplici incorniciature di legno, ornate di placche in rame sbalzato) il fregio in stoffa ritagliata, per le sue delicate variazioni di gialli alternati e vivificati da una nota di bianco assai indovinata.

Nel centro della gran sala è collocata una fontana circolare stecchita e gelida nelle sue linee complessive: una figura di giovane uomo, ripetuta in quattro calchi, di una magrezza e di una lunghezza spettacolose, vi è rappresentata in atto di specchiarsi nell'acqua, inginocchiata, mentre si stringe le braccia sul petto intirizzito. E' un'opera del Minne, scultore di molto talento, che pure predilige soverchiamente linee e forme di un arcaismo non sempre giustificato e gradevole.

E pure nella gran sala d'onore, occupando quasi interamente le due minori pareti, sono situate, reciprocamente di fronte, due vaste pitture decorative di Costante Montald: « La barca dell'ideale » e la « Fonte dell'inspirazione ».

Quantunque questi grandi pannelli siano di nobile concezione e rivelino un largo e sobrio modo di comporre e di coordinare le linee e gli spazi, tuttavia essi non sanno conquistare interamente la nostra ammirazione. Forse perchè il colore nelle vaste distese dei prati constellati poe-

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

ticamente di margherite è di un verde freddo e piatto, privo di qualsiasi risultato evocativo; forse perchè i crudi azzurri degli sfondi contrastano troppo evidentemente con gli ori profusi senza economia in molte parti dei dipinti; forse perchè la ripetizione esatta della stessa figura, dello stesso volto, della stessa espressione nei vari personaggi del quadro, genera una monotonia che è aumentata dalla fattura timida e stentata di alcune parti lavorate a piccoli ritocchi paurosi di pennello: forse per tutte queste ragioni e per altre ancora, pensiamo che le due opere del Montald occupino nel padiglione del Belgio uno spazio superiore alla loro intrinseca importanza.

Assai meglio era rappresentata la pittura belga decorativa, così nella mostra milanese del 1906 (nella quale si rivelarono a noi le opere del Fabry, del Ciamberlani, del Delville) come in quella veneziana di due anni fa, che accoglieva (oltre ad un complesso di pitture e di sculture di primissimo ordine) alcuni pannelli decorativi assai pregevoli dei suddetti maestri, quali: « Onoriamo la terra » del Ciamberlani; « la Danza » del Fabry; « la Scuola di Platone » di Jean Delville.

Ma le immancabili oscillazioni che avvengono ovunque nella produzione delle opere artistiche, e le cause molteplici che possono influire sul risultato di una esposizione, non devono condurci ad erronei apprezzamenti intorno alle condizioni artistiche di un paese ed a sentenziare (come usano gli osservatori superficiali) intorno al suo progredire o al suo decadere.

Poichè l'esposizione non è un indice sicuro della facoltà produttiva di una nazione, dobbiamo guardarci dal generalizzare e dall'avventurarci in giudizi imprudenti.

(Continua). PIETRO CHIESA.

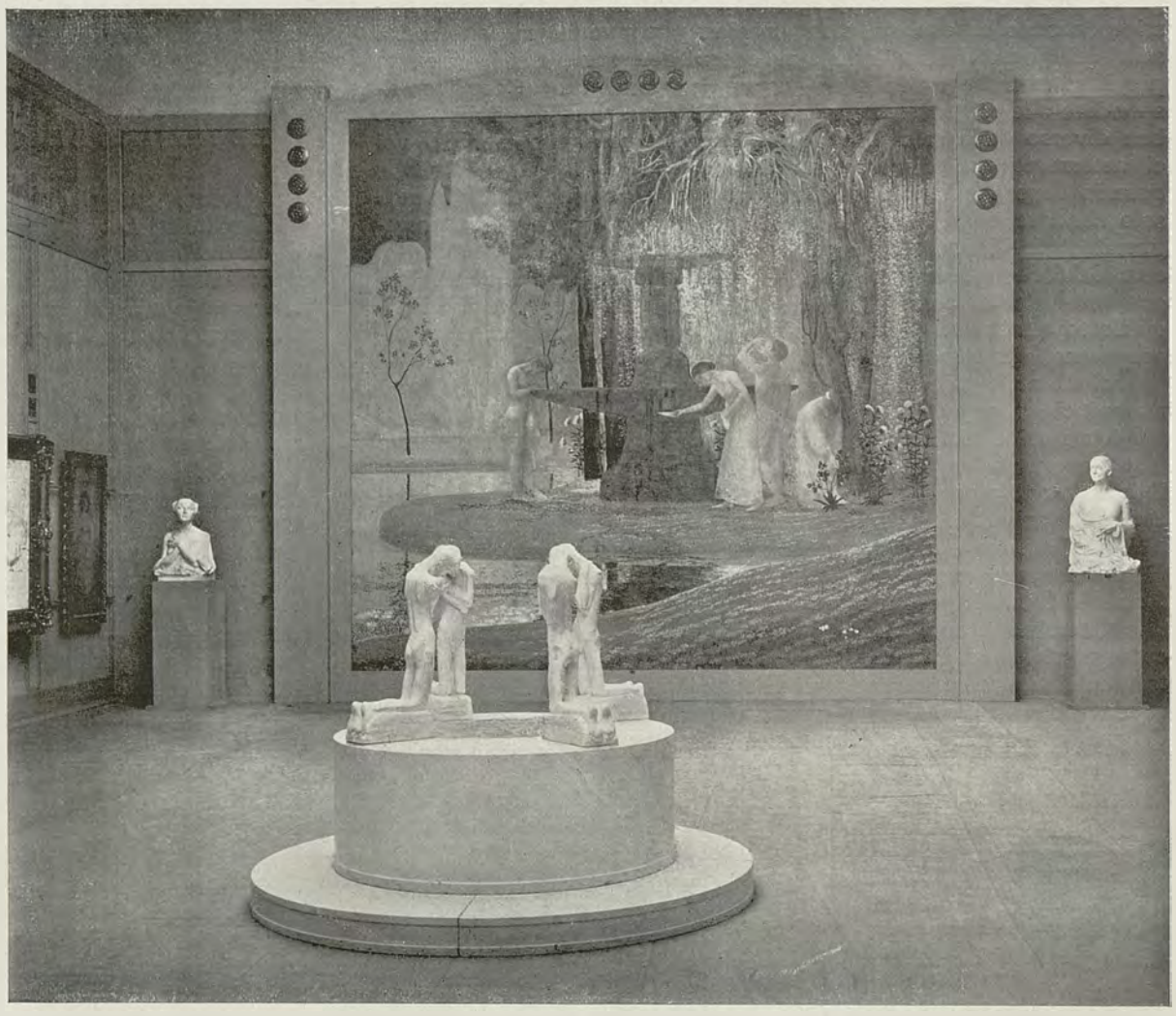


Fig. 95. Il predetto salone in un'altra veduta.

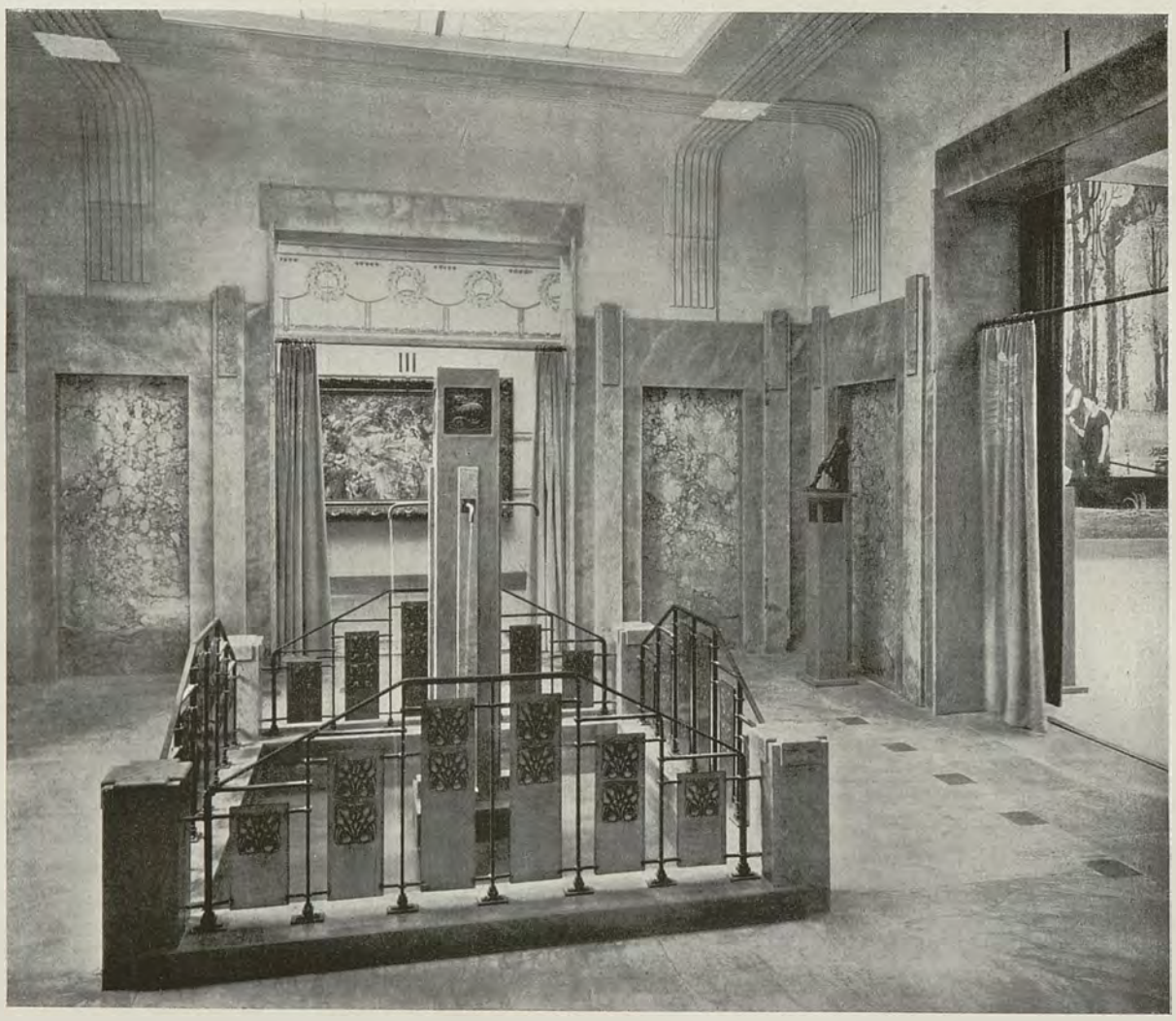


Fig. 96. Atrio nel Padiglione del Belgio, ornato di fontana.

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

Anno XVIII — 6° della Nuova Serie. N. 6 — Giugno 1909.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

IX.

STELE E VASI FUNEBRI GRECI.

— Tav. 31, 32 e 33. Dett. 21 e 22. Fig. da 97 a 107. —

nord-ovest dell'Acropoli di Atene, ai confini di quel quartiere della città che prendeva il nome di Ceramico dalle officine dei vasai per le quali andava famoso, si distende l'antica necropoli del Dipylon, nome che le viene da una monumentale porta doppia, di cui restano le rovine. Oltre alla suppellettile funebre di grande importanza e in parte di notevole antichità che vi fu messa in luce, l'interesse di questa necropoli ateniese sta nel fatto che essa è la sola di tutta la Grecia a conservare in posto un certo numero di monumenti funebri, scolpiti, generalmente, in marmo pentelico, ed appartenenti ai migliori secoli dell'arte (V e IV av. Cr.). Questa conservazione eccezionale si deve all'aggere elevato in quel la via da Atene al Pireo, incontrata una fila di monumenti funebri la sacrificò alla linea retta. L'anno appresso la Società Archeologica d'Atene intraprendeva i fruttuosi scavi sistematici che non dovevano terminare se non oltre un ventennio dopo.

I monumenti funebri ateniesi sono principalmente di due specie: stele, ossia lastre scolpite a rilievo, che talora assumono la forma di edicola, e vasi di forme ritualmente usate nei funerali, ma in marmo e pieni; essi erano decorati, in pittura o in rilievo, con figurazioni analoghe a quelle delle stele, e dimostrano perciò che sono anch'essi nient'altro che stele cui si è data la forma artistica di un vaso funebre. Il rilievo figurato dei vasi è generalmente più basso e trattato più sommariamente.

Le rappresentanze figurate più comuni in questi monumenti sono quelle di occupazioni domestiche o della vita comune, che talora potrebbero anche avere un senso più profondo, e di un mesto saluto consacrato da una affettuosa stretta di mano, che, come si ammette generalmente, simboleggia l'estremo vale, ma talora potrebbe anche esprimere il ritrovarsi agli Elisi. Era facile

Fig. 97. Ornato coronante un monumento funebre, ora nel Museo nazionale di Atene.

posto da Silla, in occasione dell'assedio e della presa d'Atene nell'86 av. Cr., aggere di cui si vede ancora una parte, e che non fu intaccato se non nel 1861 dall'ingegnere Daniel che, per costruire

allo scultore di variare tali motivi: il sesso, l'età, la condizione e e la famiglia del defunto, qualche volta le circostanze della sua morte, gli fornivano tema di infinite variazioni. I caratteri di

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 98. Gruppo di monumenti antichi nella necropoli del Dipylon.

quest'arte funebre attica sono principalmente due: la chiarezza e la compostezza. Anche se si ammette un significato più recondito, allusivo o allegorico, per talune rappresentanze, esse hanno pur sempre un significato letterale che si coglie a prima vista. Il dolore non vi è mai rappresentato in modo violento, anzi la nota dominante è d'una tranquilla mestizia piena di abbandono, che fa veramente pensare se siano possibili e umani tali addii a chi se ne va per sempre, o se invece non si debba credere che si tratti del momento in cui le ombre si ritrovano agli Elisi.

Venendo ora a una presentazione più particolareggiata delle illustrazioni che la Direzione dell'*Arte* offre qui ai suoi lettori, noteremo nella fig. 98 una veduta d'insieme di alcuni monumenti funebri tuttora in posto al Dipylon. Vi spicca, di faccia, la stela con figura muliebre recante un vaso, di stile nobilissimo e ben drappeggiata in chitone e manto; a destra si vedono le spalle di un altro monumento ove su alta base si stacca dallo sfondo del cielo un torello di robusta ed agile movenza; in lontananza, dietro il rilievo della donna, scorgesi un leone, la cui figura marmorea è non infrequente coronamento di queste tombe antiche. Nella fig. 99, con lieve variante, vediamo infatti una leonessa, il cui muso allungato l'ha fatta da taluno interpretare piuttosto come una cagna colossale messa a guardia del sepolcro; ma bisogna notare che in quest'epoca i Greci non avevano frequente occasione di veder leoni veri, e li scolpivano di maniera.

La fig. 100 riproduce una stela del Dipylon anch'essa tutt'ora in posto. E' fastigiata a frontone, e in riquadro leggermente ribassato sta figurato a bassissimo rilievo il defunto a cavallo; in questi rilievi le briglie erano dipinte o aggiunte in altra materia; staffe e sella gli antichi non usavano. L'inscrizione di questa stela è un saluto: « *O Menes, figlio di Kallias, argivo, salve* ». La qual formola col *χαῖρε* è rara in quest'epoca e diviene frequente solo in tempi più bassi.

Un'altra stela (tav. 33), coronata da una elegantissima cimasa a guisa di palmetta sorgente da volute, ed ornata inoltre di due rosoni, esibisce in riquadro una scena di congedo o di saluto. Un uomo veniente da destra e munito di attributi atletici, quali spesso si danno ai defunti (aryballos o piccolo vaso con olio da ungersi, e strigile) prende la mano di una donna seduta su sedia a spalliera, sotto la quale è un cagnolino; assiste alla scena un uomo attempato. L'iscrizione non ci dà che nomi; i tre di sopra, appunto una donna e due uomini, sono evidentemente i tre figurati; gli altri due sotto le figure saranno stati aggiunti dopo, per successive morti di famiglia. Non è qui il luogo di fare una minuta discussione sul riferimento dei nomi alle figure e sui loro rapporti di famiglia; dirò solo che io ritengo più probabile trattarsi di un defunto eroizzato, Bion, che ritrova agli Elisi i suoi antenati.

Dello stesso genere di quelli della stela precedente sono gli elegantissimi ornati della stela di Kratisto figlia di Agron e moglie di Glaukias. E simili sono anche gli ornati di una stela trovata a Tinos, che mostra però anche nella rappresentanza figurata la medesima arte delle stele ateniesi. Il mesto saluto avviene qui tra un uomo e una donna alla presenza di un bambino, evidentemente marito, moglie e figliuoletto: la iscrizione ci dice che la defunta onorata in questa stela è proprio la donna sedente, Nike figlia di Dositeo, da Thasos.

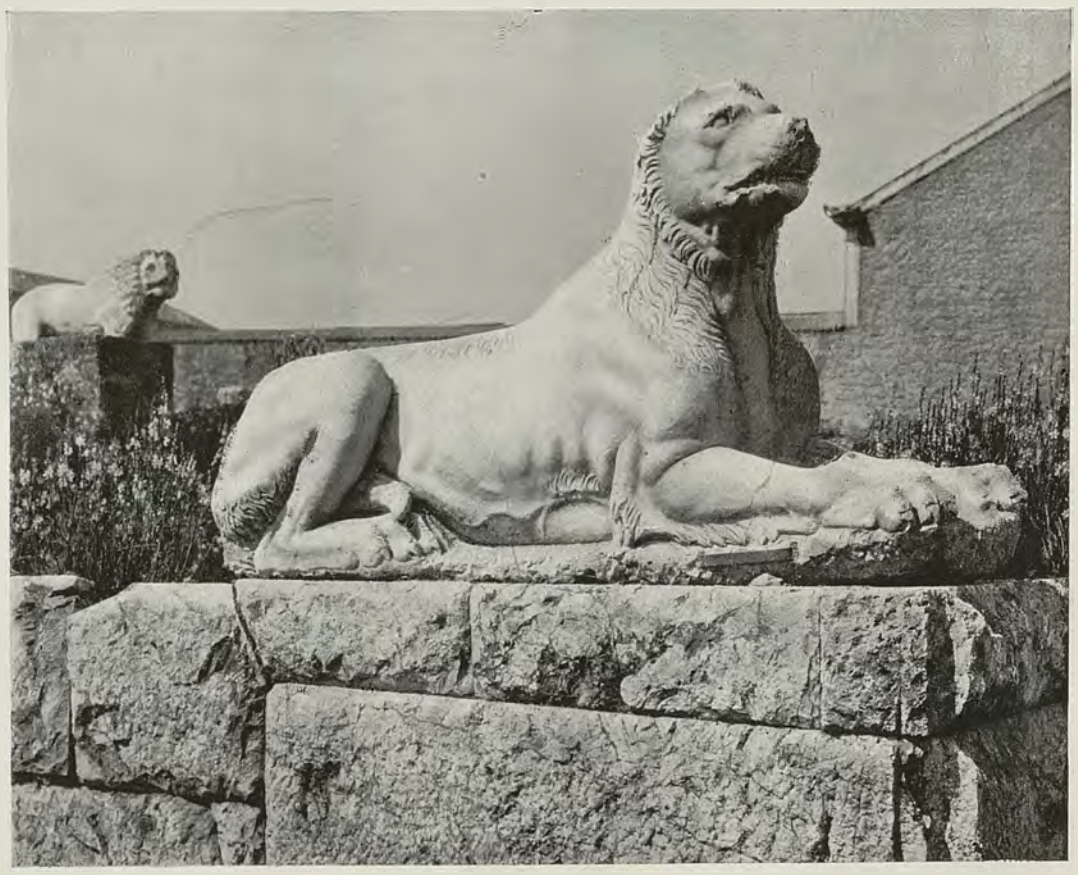


Fig. 99. Leonessa colossale nella predetta necropoli.

Di arte più antica, non ancora pienamente libera, del V sec. av. Cr. sono le due stele non attiche che qui aggiungiamo a riscontro (fig. 101 e 102). L'una, di Thespiae in Beozia, rap-

Fig. 100. Stela nel Dipylon.

Fig. 101 e 102. Stele arcaiche nel Museo nazionale di Atene.

presenta un giovane con clamide, munito dei soliti attributi atletici (aryballos e strigile) col fedel cane accovacciato ai piedi. Fu riadoperata in epoca romana, scalpellando l'iscrizione precedente e sostituendovi il nome di un certo Agatocle. E ciò dà occasione a riflettere che non diverso era il processo di adattamento anche nell'età propria di questa scultura. Non si scolpivano cioè ritratti, ma rappresentazioni ideali, più o meno atte ad alludere al defunto, e in gran parte preparate in precedenza a dozzine da marmorari, ciò che rende anche più meravigliosa la nobiltà conservata da questa antica arte perfino in mezzo alla facilità della produzione puramente industriale. Quale esempio, e quanto poco imitabile, ahimè, per l'industria moderna!

L'altra stela, delle vicinanze di Larissa in Tessaglia, ci raffigura un giovane coperto dal mantello e con petaso in capo, che ha nella sinistra un pomo e sul braccio destro una lepre. Entrambi questi attributi

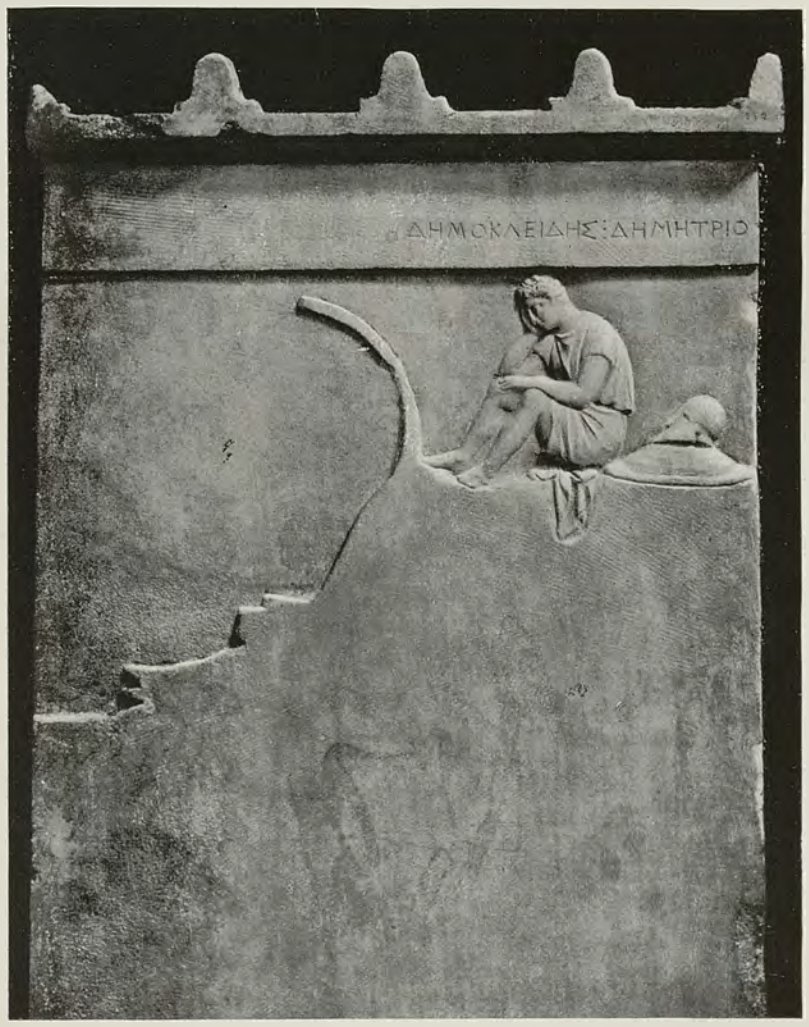


Fig. 103. Stela di Demokleides nel predetto Museo.

sono doni di significato erotico: potrebbero alludere all'età e alle condizioni particolari del defunto, ma io li collego piuttosto al petaso, cappello da viaggio (gli antichi non mettevano il cappello per uscir di casa in città, come facciamo noi), e mi par chiara una allusione al gran viaggio ed alle nozze con Persefone; allo stesso modo la defunta si rappresenta nell'atto di adornarsi per andare a nozze con Hades. Questa stela si presta pure ad una osservazione tecnica: nei monumenti antichi il rilievo era aiutato dalla pittura, e qui alcuni particolari, come il sottogola del petaso e le correggiuole dei calzari, non sono nemmeno indicati plasticamente, ma erano stati lasciati al colore.

Curiosissima è la stela di Demokleides figlio di Demetrio (fig. 103) la quale si conserva al Museo di Atene, ignorandosene però la provenienza precisa. Anche qui il rilievo era lumeggiato e finito a colori. Il morto è seduto sul ponte di una nave della quale si vede la sola prora; dietro

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

a lui sono posati lo scudo e l'elmo. Questa tipica rappresentanza si suppose riservata ai monumenti dei periti in mare; la presenza delle armi sembrò indicare che il defunto serviva nella marina in qualità di oplita; ma la spiegazione apparisce forzata, un soldato di terra non è al suo posto su una nave, nè risulta come questo Demokleides sia perito in mare anche quale semplice passeggero. Onde a me pare che anche qui sia simboleggiato il gran viaggio oltre la tomba, tanto più che molte tradizioni antiche ponevano in una o più isole il soggiorno dei beati. La nostra stela, a guisa d'un lato d'edificio, ha una cornice con antefisse.

Le stele in forma di vasi funebri raffigurano per lo più un'anfora del tipo detto lutrophoros, perchè serviva a portar l'acqua per le purificazioni rituali, sia in occasione delle nozze, sia dei funerali, i cui riti spesso assumono nell'antichità un simbolismo nuziale. Questi vasi funebri sono elegantissimi; talora tutti traforati a giorno, talora conservanti per maggior solidità una sottile parete fra le anse (tav. 32 e 33). Il corpo, quando non reca figure, ha baccellature ad imitazione di vasi metallici, ed altri ornati.

Fig. 104 e 105. Sfingi e vasi scolpiti su due stele trovate al Pireo, ora nel Museo nazionale di Atene.

Alle volute delle anse si innestano foglie d'acanto. A primo aspetto la bocca sembra sproporzionata all'esile collo, ma questo in realtà finisce con una svasatura ed un labbro all'altezza delle volute, e vi sono sovrapposti dei piattelli per le offerte e per bruciarvi i profumi. Sviluppando questo concetto, nella ceramica dipinta, dall'Italia meridionale destinata alle tombe, e' che parecchi anni or sono presentammo ai nostri lettori, si arriva a dare all'anfora addirittura la forma del *thymiaterion* (incensiere).

Fig. 106. Letto funebre trovato in Macedonia, ora nel Museo del Louvre.

In questi vasi è spesso rappresentato l'affettuoso saluto per mezzo della tranquilla stretta di mano, la quale, giova ricordarlo, nell'antichità non era punto un saluto abituale come da noi, ma era invece riserbata ad occasioni solenni e sacre. Taluno di questi vasi è espresso in rilievo su una stela, il che mostra che anche quando sono isolati si tratta di vere e proprie stele. Nella figura 104 è fiancheggiato da sfingi modiate, simbolo del mistero di sotterra e della rigenerazione: il modio si riempiva di grano che rinasce ad ogni stagione, e ancora nelle nostre chiese si pone il grano sul sepolcro simbolico del

Cristo, nella settimana avanti Pasqua. Nella tav. 33 il vaso reca la rappresentanza del culto a una tomba-vaso, ed è sormontato da una sirena, la donna uccello (questa e non quella di donna pesce, attribuitale dall'arte del rinascimento, è la forma della sirena antica) la quale, simbolo terribile di distruzione e di morte nell'antica poesia epica, sembra qui nel tranquillo cimitero ateniese non altro che la petrificazione del canto funebre.

Sul frammento di stela-vaso dato nella fig. 105 ritorna il motivo atletico-ginnastico, antica maniera di esprimere la eroizzazione del defunto. Un giovane, spogliatosi della clamide che ha deposto sopra

Fig. 107. Antefissa di un monumento funebre, ora nel Museo nazionale di Atene.

un pilastrino, gioca, studiandosi di tenere in bilico il disco sulla coscia destra alzata, mentre incrocia dietro la schiena le braccia esercitate a lanciarlo lontano. Gli si avvicina un servo fanciullo, portando il solito aryballos e lo strigile, perchè il padrone si deterga e si unga dopo gli esercizi.

Altre stele-vasi hanno forma non di lutrophoros, ma di lehythos, sorta di vaso speciale delle tombe attiche e destinato, nei piccoli esemplari veri di argilla, a contenere oli od essenze profumate che si offrivano al defunto.

Aggiungiamo inoltre una cornice di monumento funebre con bellissimi ornati floreali, (fig. 97) e l'acroterio d'un altro, con figura muliebre decorativa tra volute (fig. 107).

Il letto funebre di Pydna in Macedonia, che si conserva al Museo del Louvre, e che qui pure diamo, appartiene ad un altro genere di sepolcri, quello delle tombe a camera, introdotti in Italia principalmente dagli Etruschi, più rare nella Grecia classica. Sono notevoli i delicati ornamenti dei piedi, e la figura, che par viva, del cane accoccolato sotto questo mobile, tanto più usitato nella vita antica in quanto su di esso si banchettava sdraiati, non seduti a mensa (fig. 106).

Questo piccolo sconfinamento fuori dal campo delle tombe attiche non avrà certamente tolta ai lettori l'impressione collettiva dell'arte funebre di Atene nei migliori tempi della plastica greca. La necropoli ateniese spira dalle sue tombe una pace tranquilla. In presenza di esse ben possiamo ripetere l'ispirato saluto poetico del Carducci:

Salve o serena de l'Ilisso in riva
. . . . . .
anima umana!

G. PATRONI.

X.

L'ARTE DECORATIVA

nella Esposizione artistica internazionale di Venezia.

— Tav. 34 e 35. Fig. da 108 a 110. —

(Continuazione. Vedi fascicolo precedente).

III.

IL PADIGLIONE UNGHERESE.

opo quello costruito a Milano tre anni fa — salutato trionfalmente come una splendida affermazione artistica e distrutto dalla rabbiosa fiammata sprigionatasi improvvisamente nelle primissime ore del 3 agosto 1906 — l'attuale padiglione magiaro nulla ci presenta di un aspetto che non avessimo già conosciuto ed ammirato.

Anzi, nel complesso, questa ultima è una dimostrazione assai meno solenne della nuova energia che, nel campo dell'arte decorativa, dopo la conseguita libertà politica e dopo quasi mezzo secolo di laboriose esercitazioni, si è vigorosamente affermata.

Appunto in occasione della mostra tenuta dagli ungheresi a Milano noi notammo in queste colonne che il carattere singolare di molti spunti decorativi, di talune linee architettoniche, ed anche di certi accordi cromatici, era un'abile e logica derivazione dalle vecchie forme artistiche del popolo magiaro. Il quale è un popolo orientale che si sente molto più legato ai gusti bizantini — allo sfarzo pesante delle grandi dorature, al tradizionale uso dei mosaici e degli smalti — che alle eleganze latine, inutilmente importate in Ungheria ai tempi di Mattia Corvino.

Quanta risorsa possa venire da un'abile imitazione delle vecchie forme paesane e quanto siano preziosi — in quest'epoca di internazionalismo artistico — il carattere ed il colore locale, lo sanno molto bene gli intelligentissimi (direi quasi furbi) organizzatori del padiglione attuale, che sono gli stessi ideatori ed esecutori della mostra milanese. Essi hanno perfin portato e confitto qui, nel giardino veneziano, tutto intorno all'edificio che vuol rappresentare la Casa Nazionale Magiara, i legni funebri, grossolanamente scolpiti e intagliati colle falci e le scuri, onde i contadini ungheresi usano (od usavano) segnare la fossa dei loro morti.

E costoro sono nazionalisti anche nello scegliere l'argomento dei loro mosaici e delle loro vetrate colorate. E' Attila, nientemeno! che in terra italiana essi vengono ad esaltare e quando assedia Aquileia e nella « leggenda della spada » e nella celebrazione delle nozze.

Veramente non è giusto dire che lo esaltino. Se ne servono. Serve il gran nome terribile come serve il suo regale *tesoro* — che si presta a molteplici imitazioni di un arcaismo bizzarro — al palese intento di spiccare, sia pure crudamente, nelle gare artistiche internazionali.

Ad ogni modo gli organizzatori — cominciando dall'architetto-scultore Geza Marothi — sono persone di vivo e simpatico ingegno, di un ardimento artistico che sa andar d'accordo colla praticità e l'utilità.

Considerati come meritano i mosaici della facciata e delle altre parti esterne, disegnati dal Korosfoi ed eseguiti da Miksa Roth, nei quali lo stile si adatta molto bene alla rappresentazione delle antiche leggende unniche e magiare, ci arresteremo al vasto ingresso che si apre con un profondo arco semicircolare alla sommità di una gradinata. Le pareti sulle quali si appoggia l'arco (tutto ornato da intrecci graziosi di spighe e smaltato in oro vecchio) sono abbellite da mattonelle della fabbrica di ceramiche Zsolnay, iridescenti, fregiate da forme geometriche e da corolle di fiori alternate e combinate con gusto.

Nell'interno non ci indugieremo a considerare la gran sala, nella quale i quadri sono così mal collocati da dare un'impressione sgradevole della recente pittura ungherese, e volgeremo verso il

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

« salotto della musica ». Quivi, fra i mobili e i rivestimenti in quercia di intonazione cupa, in una luce sinistra, spicca nel mezzo la marmorea testa di Beethoven. I mobili sono di una severità alquanto uggiosa. Predomina il nero violaceo e rossastro interrotto solo da intarsi argentei ispirati dall'antica arte dei pastori ungheresi. Nei vuoti dove sono incassati i divani, nelle forme dei cofani, degli armadi e del grande armonium posto al centro dell'esedra, la linea predominante è così povera, da far credere che vi possa essere anche una posa e una bruttezza nella semplicità.

Nella specie di tribuna, alla quale si sale per due scalette laterali all'ingresso principale, troviamo un bel monumento funerario del Marothi in onore di un mecenate ungherese; nobilmente ispirato, sa essere severo senza cadere nelle durezze e nelle angolosità ora di moda.

Esso stacca sulla grande vetrata del pittore Nagy Sandor (eseguita da Miksa Roth), dove il rito nuziale del Re Attila è rappresentato con una suggestiva rozzezza di atteggiamenti e di forme, con un fasto e una intensità cromatica non priva di armonia.

Ci rimane ora di dare un'occhiata alle diverse vetrine dove sono riuniti disparati oggetti, i quali non meritano veramente un esame minuto e particolareggiato.

Diremo solo che fra i lavori in *batik* e in cuoio, usciti in maggior parte dall'Officina di arte decorativa dell'Istituto di Correzione a Kassa (su disegni di Arturo Lakatos) alcuni ci paiono di graziosa composizione e di simpatico effetto cromatico: soprattutto talune copertine di libri, certe borse e certe piccole cornici.

Ed abbastanza caratteristici sono anche i lavori in seta ed i ricami applicati ai cuscini, alle tende, alle coperte, esposti nella vetrina della signora Luly Rauscher. E pregevoli in diverso grado sono gli svariatissimi vasi della casa Zsolnay: taluni di insolita struttura e di un andamento tutto proprio negli attacchi delle anse, altri di linea più comune e ornati con le forme decorative consuete ai moderni utili internazionali.

Aggiungeremo che fra i piccoli bronzi di Lüpola, di Beszédes, di Vedres, di Vastagh,

Fig. 108. Arco d'ingresso al Padiglione dell'Ungheria nell'Esposizione internazionale di Venezia.

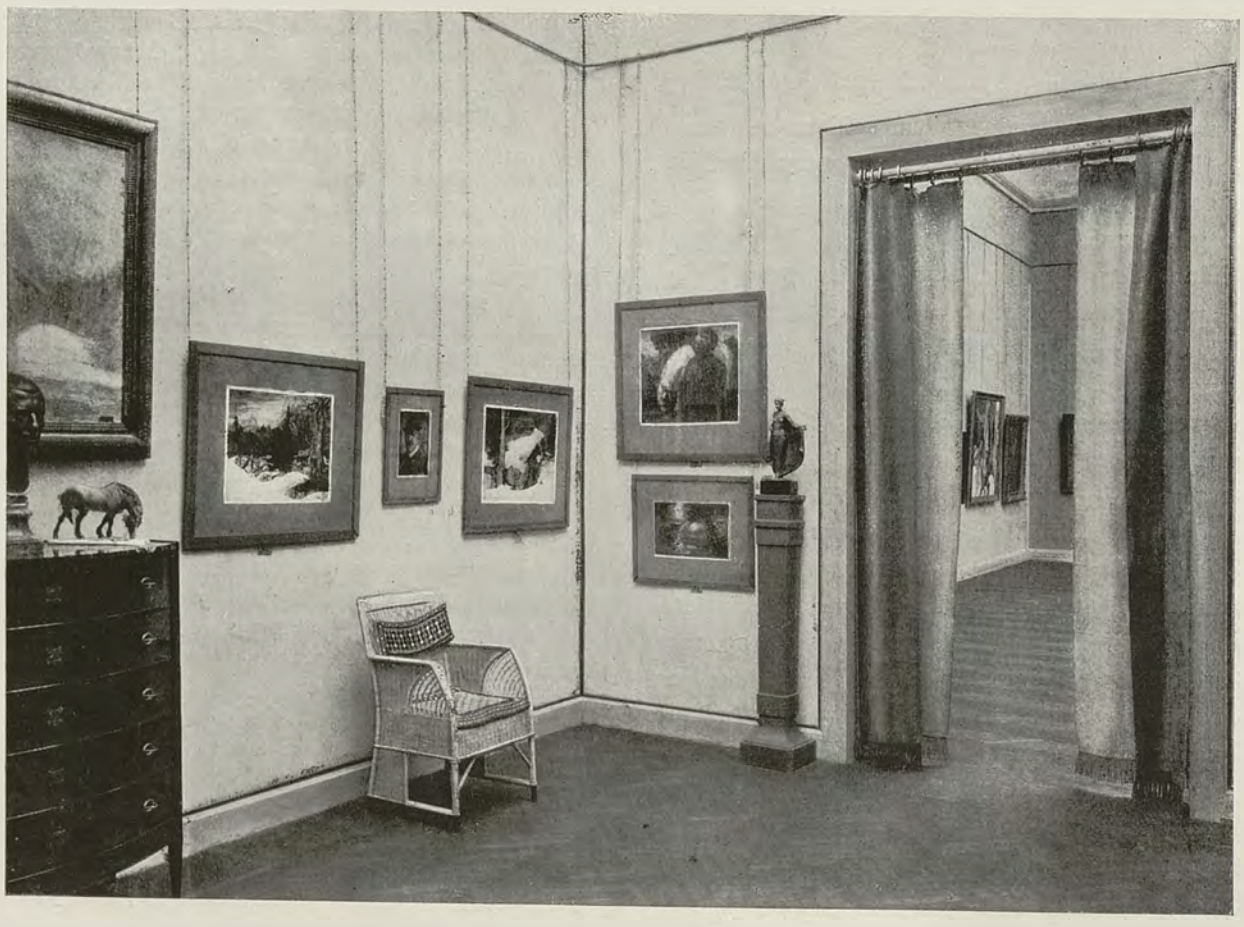


Fig. 109. Saletta nel Padiglione della Baviera.

notiamo un alternarsi contradditorio di forme arcaiche-orientali, con le consuete espressioni della plastica moderna applicata alla fabbricazione di targhette, figurine e ninnoli.

IV.

IL PADIGLIONE INGLESE E QUELLO DELLA BAVIERA.

Entrambi nell'architettura esteriore di forme classiche, questi due padiglioni sono stati recentemente costruiti sulla cosidetta Montagnola dei Giardini, e sono fra le più gradevoli novità di

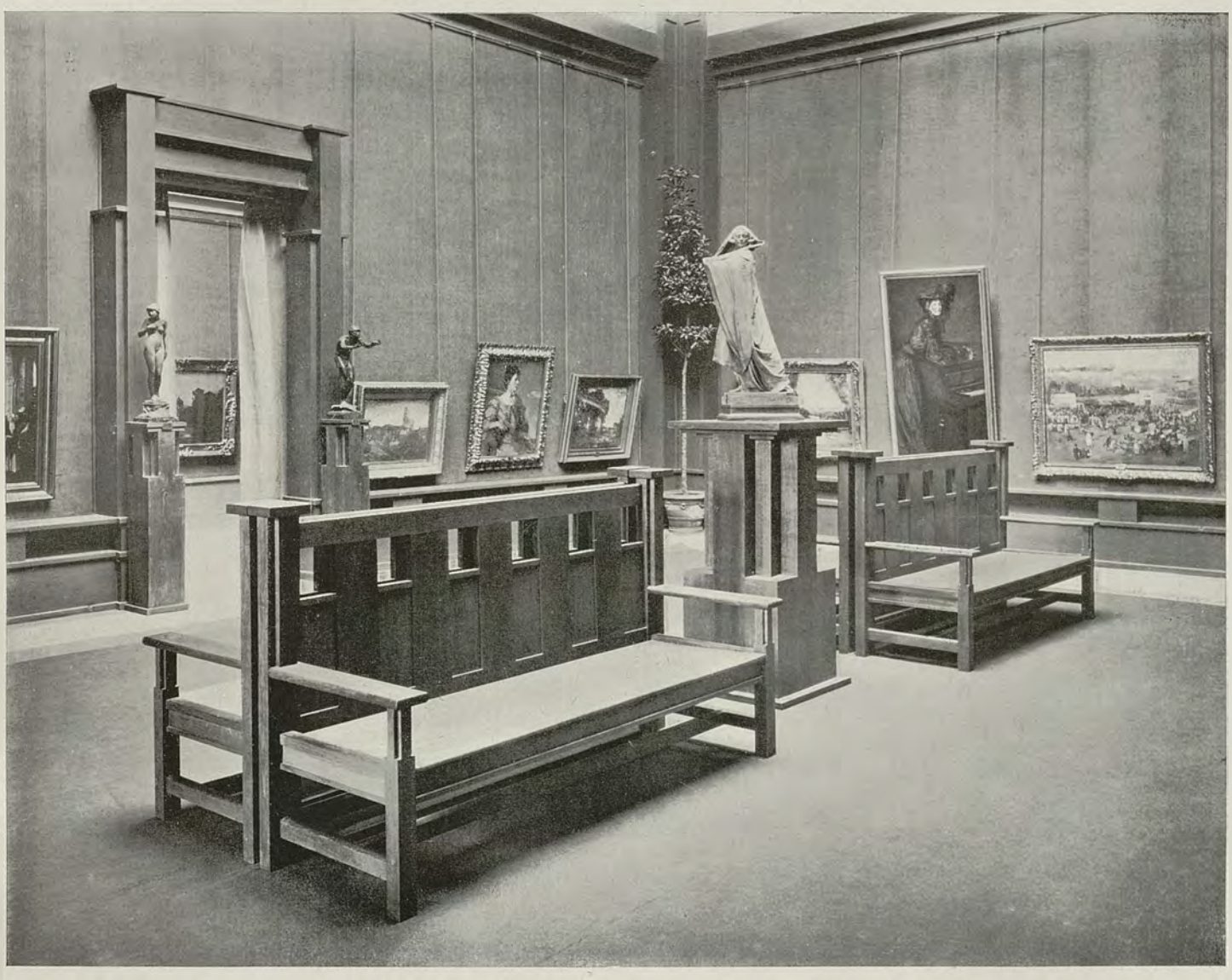


Fig. 110. Sala principale nel Padiglione della Gran Bretagna.

questa VIII esposizione. Ma se l'aspetto esterno può accomunarli in un'impressione pressapoco uguale di garbatezza accademica, nell'organismo interno invece, sia per il concetto decorativo delle sale, sia per il carattere ed il valore delle opere, differiscono fra di loro in modo notevolissimo.

Il padiglione inglese, che non è diretta emanazione del Governo, ma l'opera di un Comitato di intelligenti e facoltose persone, presieduto da Lord Earl of Plymouth (il quale comitato ebbe nel signor Giulio Fradeletto un accorto ed abile aiuto), realizza nel modo più degno quel concetto che noi prediligiamo intorno all'ufficio ed al carattere che devono avere le sale di un'esposizione artistica.

Qui non troviamo le gialle tappezzerie di raso, i camini, le porte monumentali, le portiere screziate d'oro e d'argento; qui non si sono collocati i quadri l'uno a ridosso dell'altro occupando ogni più piccolo spazio, come è avvenuto nella sezione ungherese. Nelle cinque sale e nell'ampia veranda del padiglione inglese — allestito in pochi mesi per cura dell'architetto Rickards, dei pittori Brangwyn e Thomas e dello scultore Giorgio Frampton — le riquadrature delle porte e delle pareti, i fregi decorativi, i mobili, le tappezzerie si conformano perfettamente all'uffico di presentare all'osservatore una raccolta eletta di opere d'arte in un ambiente signorilmente elegante, senza sfoggi da *parvenu*, senza voler abbagliare con le dorature e le sete, ma con l'intima e nobile preoccupazione di far risaltare le opere d'arte riunite, non già come accessori decorativi non indispensabili e talora ingombranti, bensì in tutte le loro doti di armonia, di colore e di pensiero. — A questo rispetto per il lavoro dell'artista, all'abile e cosciente distribuzione dei quadri, delle sculture, dei vasi decorativi, si deve se l'impressione complessiva — pur mancando le opere di essenziale valore — è oltremodo favorevole.

Di arte propriamente decorativa qui non furono presentati che i vasi e le coppe della *Ruskin-Pottery* e diversi oggetti di oreficeria e gioielleria riuniti in una vetrina del signor Harry Wilson e del signor Nelson Dawson.

Per lo più questi vasi dell'industria ceramica la quale s'intitola col nome glorioso del Ruskin sono di linea semplice e di superficie unita, mossa talora e arricchita da piccoli ornamenti in bassissimo rilievo; il colore è quasi sempre assai gradevole ed il risultato tecnico degli smalti ad iridescenze metalliche ci sembra perfetto. Si nota però un incerto atteggiamento di indirizzo ed anche una palese contraddizione fra l'ornamento di taluni oggetti, derivato evidentemente dagli esempi dell'arte gotica, e altri ornamenti che hanno origine da elementi floreali stilizzati.

Tale contraddizione risulta anche meglio nei molti lavori di materiale prezioso, raccolti nella vetrina situata al centro dell'ampia e luminosa veranda. Conviene dire, per verità, che gli orafi ed i cesellatori inglesi ci hanno dato troppe prove della loro sapienza e del loro buon gusto perchè si abbiano a considerare questi saggi come un elemento importante di discussione e di giudizio.

In maggior parte sono ripetizioni, o non abbastanza abili trasformazioni, di forme e di accoppiamenti già molto noti; eccezion fatta per taluni ornamenti femminili, come pettini, collane, fibie e pendenti; ed anche per due cofanetti di evidente derivazione gotica. In questi oggetti è sempre notevole o l'eleganza del disegno o il grazioso accordo cromatico dell'argento con le tinte svariate degli smalti.

Le sale del padiglione bavarese, dalle tappezzerie chiare, dal mobiglio rettilineo, presentano le opere di quella « Secession » di Monaco che ebbe molta parte nello svolgimento della pittura tedesca dell'ultimo ventennio, ma che ora pare un po' infiacchita e scompigliata. Forse questa impressione deriva dalla scarsa partecipazione degli artisti monacesi che contemporaneamente dovevano preparare la loro X Esposizione Internazionale e dal fatto che il

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

maggiore di essi — Franz Stück — riunì ed espose per proprio conto la sua opera individuale.

Ad ogni modo la commissione ordinatrice, composta dai pittori Habermann, Borchardt e Crodel, mise una gran cura nel collocamento e nell'arredamento; risolvendo però l'armonia della sala principale in una nota secondo noi troppo chiara, che se giova a qualcuna delle pitture, nuoce a gran parte dei quadri esposti facendoli parere pesanti di esecuzione e sudici di colore.

Dove invece i toni chiari dell'addobbo riescono ad un risultato persuasivo e gradevole è nel salotto dedicato al bianco e nero, sia perchè i disegni e le acqueforti vi spiccano bene, sia perchè gli oggetti d'arte decorativa — sedili, piccole sculture, ceramiche — vi sono riuniti in un complesso armonico e gaio.

Accenneremo ancora all'oreficeria, di un carattere arcaico un po' pesante e arido, che non trova giustificazione dall'ufficio dei vari oggetti e che invece della semplicità tocca la povertà: solo in una scatolina d'argento ornata di motivi micenici ed ingemmata di perle e di ametiste, ed anche in un piatto di bronzo fregiato di piccoli rilievi e smalti bianchi e rossi, è raggiunto un effetto cromatico che si fa ammirare.

Fig. 111. Nicchia ornata di stucchi nel palazzo Massimi a Roma.

E prima di chiudere questa rassegna dell'arte decorativa straniera bisogna accennare anche alle due vetrine collocate nella sala della « National Academy » di Nuova York contenenti 43 piccoli bronzi decorativi di Paul Bartlett. Essi sono patinati e ossidati talora con gradevole risultato, spesso con eccessive preoccupazioni di imitare i frammenti corrosi e arrugginiti da un seppellimento secolare. Vi sono animali diversissimi: pesci, scarabei, rospi, leoni, uccelli, che nulla hanno di essenzialmente notevole, nè per espressione di vita e di carattere, nè per risultato decorativo.

Solo ci piacciono completamente alcuni vasetti di linea semplice e di superficie liscia, ai quali la patina a screziature o rossastre o verdastre alternate con un'infinità di variegazioni o grigie o bluastre conferisce un pregio non comune.

PIETRO CHIESA.

Fig. 112. Fascio di palme a decorazione di un pilastro nella Basilica Vaticana.

Fig. 113. Accesso alla Scala Regia in Vaticano, architettata da Lorenzo Bernini e decorata di stucchi (Vedi Tavola 36).

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

ANNO XVIII — 6° DELLA NUOVA SERIE. N. 7 — LUGLIO 1909.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XI.

VETRATE ARTISTICHE NUOVE DI UNA OFFICINA MILANESE.

— Tav. 37. Fig. da 114 a 118. —

Nel presentare ai lettori di questo periodico i più recenti prodotti della giovane industria vetraria milanese — alla quale collaborano con assidua attività quattro artisti di molto valore: il Beltrami, che le diede il nome, il Buffa, il Cantinotti e lo Zuccaro — gioverà rendersi conto del posto occupato da tale industria nell'attuale movimento di rinnovazione decorativa moderna a Torino, nella primavera del 1902, la casa Beltrami e C. non aveva ancora due anni di vita: doveva esser nata bene, veramente, e punto afflitta dal lattime o da altre infermità dell'infanzia gracile, se l'anno prima aveva già ottenuto a Lodi la medaglia d'oro, per un lavoro di carattere religioso, e se nella grandiosa gara torinese conseguì completa vittoria essendole

Fig. 114 e 115. Figure allegoriche nelle vetrate dello scalone del palazzo Beyérlé al Cairo, ideate ed eseguite nella officina del pittore G. Beltrami e C. a Milano.

che agita i campi diversi dell'arte decorativa italiana e della speciale fisionomia che i prodotti di questa casa hanno assunto con evidenza sempre maggiore.

Quando si aprì la prima Esposizione internazionale di arte stato conferito il « diploma d'onore ». Ma lasciando stare le onorificenze ed i premi — i quali, se sono necessari a creare il favore pubblico intorno a una data impresa, non possono tuttavia essere considerati come un elemento che determini in modo asso-

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

luto il valore artistico dell'impresa stessa — non impegnamoci di far qui l'elenco esatto delle distinzioni importantissime che la casa Beltrami ha ottenuto a Milano, a Venezia e altrove; vediamo invece perchè e come essa sorse, e quali sono le ragioni dei suoi meritati successi.

Dopo che un'illustre fabbrica milanese di vetri artistici — giustamente apprezzata per circa mezzo secolo in Italia e fuori — andò man mano decadendo fino a ridursi (per fatalità di cose o per difetto di persone) ad una vitalità meschina e sterile, si pro-

Fig. 116. Figura allegorica in una delle vetrate del predetto scalone.

dusse nel campo dell'arte del vetro un vuoto che i recenti bisogni, creati da un rinnovato concetto dell'arte decorativa, rendevano ancora più vasto.

La vecchia industria milanese abbarbicata alla fabbrica del Duomo e legata da consuetudini ereditarie ad una imitazione sempre più fredda e stentata di un solo tipo d'arte vetraria, non poteva di punto in bianco ringiovanirsi e diventare facile e feconda produttrice di opere che, per corrispondere alle svariate imposizioni dei tempi nuovi, dovevano essere in aperto contrasto col suo passato. Bisognò che lo Zuccaro ed il Cantinotti, i quali per alcuni anni avevano lavorato nello studio Bertini, impossessandosi di tutti i magisteri dell'arte vetraria, se ne staccassero ed, unendosi al Buffa, tentassero da soli con la coraggiosa fiducia dei giovani lo sforzo non consentito, di solito, nei vecchi ambienti e dalle vecchie istituzioni.

Questi tre artisti, per le eccellenti prove date in un breve periodo della loro attività, riuscirono a conquistarsi tanta fiducia da render possibile in poco tempo la costituzione di una società, solida anche finanziariamente; ed ebbero poi in Giovanni Beltrami una guida ed una collaborazione equilibrata e sapiente.

Come proceda il lavoro e come sia possibile un accordo completo fra questi artisti intimamente diversi ed arrivati all'arte decorativa attraverso ricerche e forme disparate di arte pura, noi possiamo spiegarcelo solo pensando ad un miracolo di buona volontà. Buona volontà che, fortunatamente, non si propone di nascondere o di sopprimere la singola personalità dei collaboratori, ma di svolgere accortamente le loro speciali attitudini a vantaggio dell'opera comune.

Così il Buffa, facile ed immaginoso compositore, esperto nell'aggruppare e nell'agitare la figura umana nelle linee e secondo le esigenze delle rappresentazioni decorative, mentre trova libero campo all'esplicazione sincera del suo temperamento artistico, deve riuscire di non poca utilità nella parte ideativa e preparatoria; allo stesso modo che il Cantinotti — fortemente dotato del senso plastico — e lo Zuccaro — pieno di garbato equilibrio — sono senza dubbio dei preziosi cooperatori nel dare alle ideazioni del Buffa potenza e grazia di espressione, completo e valido sussidio di forma. Tutti poi questi tre artisti si giovano certamente dell'attiva presenza di Giovanni Beltrami, che con la sua vasta coltura, il suo giusto spirito critico, la sua fine sensibilità estetica, può, come forse nessun altro, riunire e dirigere le singole energie verso un risultato lucidamente immaginato.

Tale risultato viene raggiunto, quasi sempre, con uguale onore nella trattazione di svariatissimi argomenti e affrontando esigenze di stile e di ambiente le più disparate. Sia che si vogliano rinnovare le forme e le espressioni dell'arte quattrocentesca (citiamo fra le numerose vetrate di carattere religioso quella per il cimitero Crespi a Trezzo d'Adda ed il *San Biagio* per il barone Tuminello di Palermo); sia che si tratti di intonarsi ai caratteri del cinquecento fiorentino, come nello scalone della villa Beyérlé al Cairo; sia, infine, che con maggiore varietà di motivi e libertà di mezzi si voglia far opera concorde colle più recenti manifestazioni dell'architettura e dell'arte decorativa. In quest'ultima categoria vanno annoverate le opere migliori di questa casa: la grande vetrata esposta a Torino nel salone dell'ebanista Cerruti; il trittico ario-

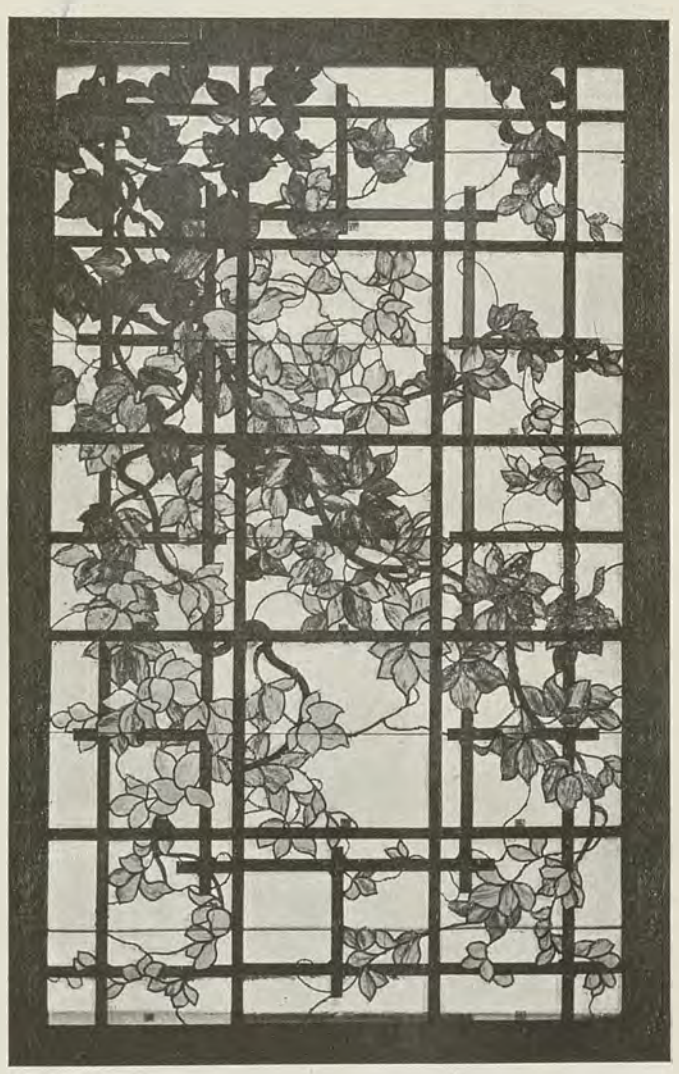


Fig. 117. Lucernario per gabinetto da bagno nel palazzo Beyérlé al Cairo. - Officina G. Beltrami e C.

stesco collocato nella veranda dell' esposizione di Venezia alla mostra del 1903; la vetrata per il palazzo Maraini a Roma ed altre ancora di piccola dimensione e di lieve argomento — ispirate dall'osservazione sulla vita degli animali domestici (galli, pavoni, tacchini) oppure unicamente da elementi floreali — che sono a nostro avviso, soprattutto dal punto di vista del colore, le cose

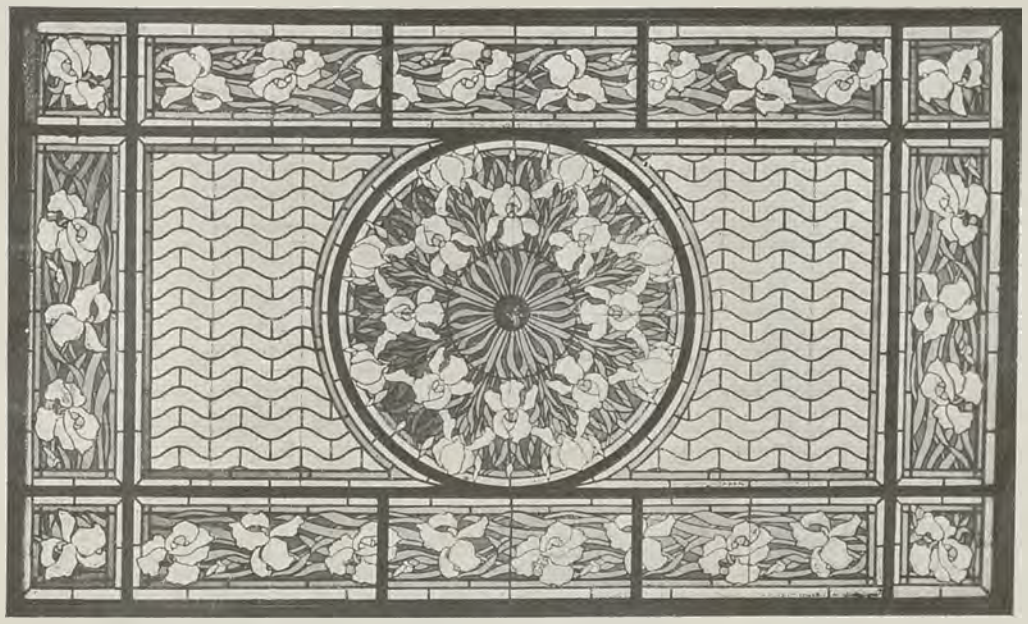


Fig. 118. Lucernario per gabinetto da bagno nel predetto palazzo.

più gustose e simpatiche fra quelle uscite dall'officina del Beltrami e dei suoi compagni.

Tanta pieghevolezza di produzione e una così continua sicurezza di risultati, se sono in gran parte da attribuire al modo felice con cui funziona la collaborazione di questi artisti, dotati di facoltà diverse che vicendevolmente si alternano e si completano, trovano intera giustificazione nel fatto che l'esecuzione materiale delle vetrate non è affidata ad estranei più o meno intelligenti, ma è del tutto compiuta per opera degli artisti stessi.

Conoscere tutte le proprietà e le risorse della materia impiegata; prevedere perfettamente quale alterazione subiscono i colori nel processo di fusione cui vengono sottoposti i vetri dipinti; sapere quale speciale effetto di diminuzione del chiaroscuro esercita la luce passando attraverso una pittura trasparente, e come i punti e le zone più luminose apparentemente si allarghino invadendo e distruggendo i contorni prossimi: tutto ciò è indispensabile per chi voglia in questa difficile e nobilissima arte raggiungere interamente un effetto prestabilito.

E la pratica della materia insegna anche all'artefice una prudente limitazione di concetti, che manca in chi non è perfettamente esperto. Così nelle opere più caratteristiche di questa industria si è notato un palese miglioramento di concezione, che da *genericamente* pittoresca è diventata man mano *specialmente* vetraria.

Se si confrontassero in fatti le prime vetrate — quelle premiate a Torino, ad esempio — col grande fondale per il salone della musica nella villa Beyérlé al Cairo (che noi riproduciamo a colori in questo fascicolo) si constaterebbe tutta la verità della nostra osservazione. In quest'ultima opera tutto appare ideato nei limiti e per le risorse dell'arte del vetro: lo scomparto decorativo e la distribuzione dei colori, l'alternazione di particolari semplicemente riuniti a mosaico con altri propriamente dipinti, ed anche la varietà e l'armonia che risultano dal contrasto delle minute composizioni geometriche e ornamentali — attraverso le quali la luce si trita e si spezzetta in isvariatissimi colori — con la grandiosa e nobile figurazione del tondo centrale.

Mentre il « Giardino » e la « Visione » della Mostra torinese avrebbero potuto essere tradotti (forse con maggior effetto) in vaste pitture decorative, quest'ultima opera è inconcepibile sotto altra veste e in una materia diversa da quella che effettivamente servì a costituirla e dalla quale deriva gran parte della sua bellezza.

Rilevando questo innegabile progresso noi possiamo e dobbiamo augurarci che i felici risultati fin qui ottenuti abbiano a prepararne altri di un'importanza artistica sempre più grande. Sappiamo che la casa Beltrami è ora molto impegnata nella esecuzione di una grande vetrata per il Duomo di Milano, che illustrerà la vita di San Carlo; ed abbiamo visto una vetrata, pure di grandi dimensioni, eseguita in concorso con altre case italiane, per i finestroni della basilica di San Paolo fuori le Mura, in Roma. Nel concorso l'opera della casa milanese fu riconosciuta la migliore ed ebbe il primo premio di L. 2000; ma ciò non bastò perchè le fosse assegnato definitivamente il lavoro, esigendosi un accordo, nei concetti artistici e nella suddivisione delle opere, con altre due ditte concorrenti. Naturalmente tale accordo non fu possibile; ed ora, dopo infinite lungaggini ufficiali, la Direzione generale di Belle Arti ha invitato i tre concorrenti ad una nuova prova che comprenda, oltre la decorazione vetraria, un progetto completo della decorazione del tempio in armonia coi finestroni.

Del resto, anche non facendo soverchio affidamento sulle istituzioni che pur avrebbero il dovere di incoraggiare quelle iniziative artistiche che più onorano il paese, certamente un grande avvenire è serbato all'arte del vetro, a questa che è forse la più simpatica e la più nobile delle arti decorative.

Quale di esse dispone di un materiale così vario, splendente e inalterabile? E' la vetrata che domina e trasmuta l'ambiente, velando e svelando l'aspetto delle cose e degli ornamenti interiori secondo quell'armonia e quelle leggi che l'artefice si è prefisso. Essa è un complemento necessario ed espressivo non soltanto delle chiese gotiche: molti ambienti di carattere privato ed intimo possono essere superbamente abbelliti da un'applicazione ingegnosa di vetri colorati. I popoli nordici, che più dei latini ebbero il culto della casa, ne forniscono l'esempio fin dal primissimo rinascimento.

In questo sicuro avvenire riservato all'arte vetraria, uno dei posti importanti spetterà — secondo la nostra convinzione — alla officina milanese, della quale abbiamo intrattenuto i nostri lettori e della quale riproduciamo con compiacimento in questo fascicolo le opere più recenti.

PIETRO CHIESA.

Fig. 119. Fregio del cancello in bronzo innanzi alla Cappella della Cintola nella Cattedrale di Prato.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

XII.

CHIESE E PALAZZI BAROCCHI IN BOLOGNA.

— Tav. 47 e 48. Fig. da 120 a 130. —

O stile barocco, malgrado la determinatezza delle sue forme e la relativa prossimità al nostro tempo, la quale agevola lo studio delle cause efficienti, è lungi dall'essere di quelli che sono stati esaminati a fondo. I contrari se ne liberano considerando lo stile quale un' aberrazione disgiunta da qualsiasi considerazione logica, in cui la singolarità delle forme trova riscontro soltanto nelle similitudini della poesia marinista, sì che facile è il raffronto dei *fuochi sudanti* e del *crivello celeste*, del *padellone* e della *frittata*, parodianti il firmamento e la luna, con le contorsioni delle cimase, delle mensole, delle icnografie, delle guglie e delle cartelle. Alla loro volta i fautori del barocco, conquisi dalla varietà convulsionaria delle linee, accarezzati, come lusinghe, dai particolari frondosi e svolazzanti a guisa di pennacchi, non vogliono, non sanno forse sceverare il troppo ed il vano da quanto vi è di organico, e si appagano, come il Delille, della superficialità illusoria, ed anch' essi, imitando il poeta francese, si compiacciono di *vedere le tenebre* e di *ascoltare il silenzio*.

E poichè tutto ciò che resta o inesplorato o mal noto, oltre

Fig. 120. Palazzo Aldobrandi in Bologna, riedificato nel 1748.

a tornare di danno agli studi, all' arte ed agli artisti (cui abbisogna di rendersi chiaro conto degli elementi stilistici) ed ancora per quella specie di seduzione emanante dalle questioni non risolte, non sarà forse inutile ritornare sopra un quesito controverso, e ricercare quanto abbia ragione di restare come principio organico tra la varietà dei pareri intorno allo stile barocco, facendo assegnamento su gli esempi di cui abbonda Bologna e dei quali nessuno appartiene ai prodotti di pregio scadente.

A comprendere però tanto il pregio degli esempi quanto il perchè del loro aspetto, da cui appunto il pregio deriva, è d'uopo considerare lo spirito pubblico bolognese del 1600 e del 1700.

La società bolognese, sin dalla fine del 1500, offerse un miserando spettacolo di asservimento morale, assopita nell' acquiescenza alla dominazione pontificia, che si riscoteva dal torpore

Fig. 121. Palazzo Bargellini detto *dei Giganti* dai telamoni del portone. Circa la metà del sec. XVII.

soltanto per le festività o per i drammi. In fatti presso che quotidiane divennero le risse, non interrotti i ferimenti tra il volgo ed i duelli dei nobili, frequenti le scene di violenza e le atrocità domestiche, che condussero al patibolo non pochi nobili bolognesi e circa cinquanta membri del Senato, in meno di un secolo e mezzo, ad essere processati per delitti di sangue.

Quantunque a tratti rifulgessero intelletti privilegiati, nell'insieme era decaduta anche la fama scientifica di Bologna, spopolato lo Studio, agevolate le insolenze, diffusa l' ignoranza boriosa e superstiziosa; e sulle rovine morali del bel tempo antico (oh quanto lontano e diverso!) pompeggiavano la larva del Senato e la passione per le solenni comparse.

Non era dunque questo un insieme di condizioni perchè a Bologna si formasse un vero e proprio carattere d' arte nuova,

ma erano però favorevoli ad accoglierlo di fuori, se adatto a lusingare gli appetiti comuni.

Lo stile barocco, ricco di fecondità inesausta, carezzevole e fastoso, sorto non si può dire dove, come se nell'atmosfera fossero milioni di germi generatori (poichè si manifesta in ogni dove con singolare analogia di sentimento) era quello che in Bologna doveva allignare tenace nel 1600 e fiorire di poi.

Quest' arte, che si piega a qualsivoglia bizzarria decorativa ed ha tanta sensualità, tanta civetteria da imprimere per fino nelle immagini dei santi e delle sante languori erotici e abbandoni tentatori, era adatta a decorare i teatri, le sale, le solennità pompose. Essa insinuava l'amabile petulanza lusinghiera fin dove avrebbe dovuto imperare la gravità monumentale, sì che per conservare questa qualità sarebbe stato d'uopo sopprimere l'elemento figurativo. E ciò non era possibile in un tempo che metteva riccioli, gale, ricami e fronzoli sull' abito del gentiluomo frivolo e dell'uomo dotto, che acconciava le zazzere dei monaci e rifioriva di merletti e d' increspature la toga del dottore cattedratico, cacciando la sua linea ispiratrice, la voluta, fino nella parrucca del farmacista intento solennemente a comporre la triaca e del medico davanti al moribondo.

Un'arte siffatta, non soltanto doveva apparire piacevole

Fig. 122. Altare nella chiesa di S. Maria della Vita.
Vedi la figura seguente.

alla società bolognese del periodo barocco, ma esserne l'interprete più fedele ed il compimento più adatto, aiutata dalle ricchissime fortune delle famiglie nobili.

Il Senato, miserando rudero di ciò che era stato nel secolo XIII e nel XIV, di già sottoposto per intero fino dai tempi di papa Giulio II all'autorità Legatizia, barbogio e imparruccato, tra-

Fig. 123. Interno della chiesa di S. Maria della Vita in Bologna, riedificata dall'architetto Bergonzoni nel 1688.

scorreva da un trimestre all' altro dedicando un mese e mezzo ad apprestare l'elezione del nuovo Gonfaloniere e l' altro mese e mezzo a commentare la magnificenza dell' eletto, con lodi rumorose e critiche sommesse, se era ita fuori dall' ordinario, con critiche vivaci e lodi a fior di labbro, se era apparsa parsimoniosa; sì che divenne difficile l' accettazione della dignità suprema, considerando ognuno che la cerimonia arrecava ai patrimoni danni più gravi che non i saccheggi, gli incendi e le devastazioni cui si abbandonava la città contro i cittadini banditi nel 1300 e nel 1400.

Pur tuttavia, fra tanta miseria morale, anzi dalla miseria morale stessa derivarono provvedimenti ed atti di cui non è possibile disconoscere il frutto benefico. Il moralista astratto potrà condannare il bene quando è conseguenza involontaria di un vizio, ma come respingere questo bene, qualunque ne sia la causa, se è reale ed appare come una fatale compensazione?

Eugenio Sue, in quelle sue paradossali ma pur vere dimostrazioni dei sette peccati capitali, avrebbe potuto comprendere anche i benefizi apportati a Bologna dai vizi, dalla vanagloria, dalla rivalità de' suoi senatori. In fatti nel 1600 la città, che pure si era d' assai raffazzonata e ripulita per opera di Giovanni II Bentivoglio, aveva tuttavia larghe estensioni occupate da tuguri miserandi, divisi da vie anguste, vere ulcerazioni edilizie che neppure oggi sono interamente cicatrizzate. E gran parte di tali brutture scomparvero per la competizione dei ricchi che vollero a vicenda soverchiarsi nel fare erigere dimore sontuose. Il senatore Bargellini nel 1600 meditò di abbattere una moltitudine di cata-

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

pecchie lungo l'attuale Piazza Aldrovandi e formanti un' isola che prospettava sulla Via Mazzini (allora strada Maggiore) per fabbricare un ricco palazzo ed un vasto giardino. Il palazzo fu compiuto (fig. 121) ed il giardino appena iniziato, e sebbene il risanamento rimanesse in tronco, niuno può lamentare l' intenzione del magnifico signore che diede origine ad una delle più dignitose architetture civili del 1600.

Il card. Pompeo Aldrovandi, verso la metà del 1700, ebbe l' ambizioso desiderio di compiere da solo ed a sue spese la facciata di S. Petronio e ne fece la proposta ai fabbricieri, ponendo per sola condizione di collocare il suo stemma nel mezzo della facciata. Sorse allora un dibattito vivacissimo, nel quale si confusero stranamente le gelosie degli altri porporati e dei senatori, che si sarebbero tutti considerati offesi e diminuiti d' autorità se lo stemma d'un loro eguale avesse preso il posto di antesignano anche presso la posterità, e furono sfoderate le ragioni della dignità cittadina, e non tutte a sproposito, perchè all'ambizioso cardinale fosse rintuzzata la baldanza. Tanto si oprò che una ripulsa incrollabile fece crollare invece il piano dell'eminentissimo, il quale pure era stato largo facendo decorare ricchissimamente in S. Petronio la cappella del titolare e provvedendo perchè nella cripta fattavi scavare sotto fosse a lui apprestata la sepoltura, al fine di riposare eternamente sotto la tutela del santo, di cui aveva fatto chiudere il cranio in una preziosa teca.

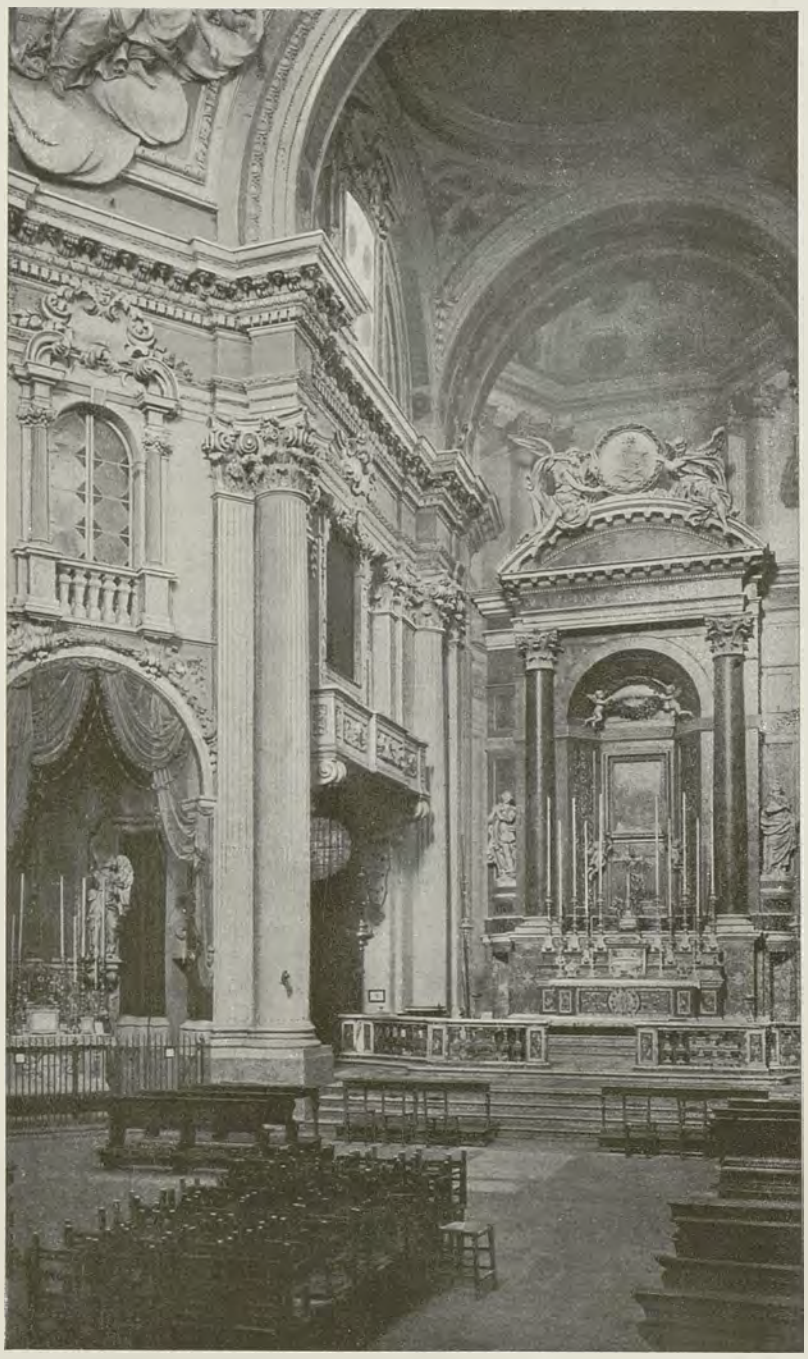


Fig. 124. Presbiterio e altar maggiore nella chiesa di S. Maria della Vita in Bologna.

Senza soverchiamente insistere sull' intendimento ambizioso, è pur da soggiungere che, respinta l' offerta, da lui ritenuta facilmente accetta si da avere di già provveduto buona copia di marmi, egli non volle perdere l' occasione di mostrare insieme la sua ricchezza ed il suo amore alle arti, e fatte demolire le molte case sue in Via Galliera, che profondamente addentravansi fin presso la Via del Poggiale, fece erigere da Alfonso Torreggiani quel magnifico palazzo (fig. 120) il quale è doppiamente da lodare, sia perchè è veramente una delle creazioni più geniali del 1700, come perchè salvò la facciata di S. Petronio da un compimento che sarebbe stato stilisticamente una profanazione.

Quando i membri più in vista di una società danno siffatti spettacoli, in cui lottano e tentano di soverchiarsi il senso del bene e l'ambizione, spettacolo che, mutatis mutandis, anche oggi si ripete e si perpetua, è naturale che stilisticamente imprima uguali traccie negli edifizi religiosi. E le chiese erette in Bologna nel 1600 e nel 1700 hanno tutte o l' aspetto fastoso delle abitazioni signorili ovvero una grandiosità più severa, ma non meno profana che non gli esempi adorni di tutte le vistosità decorative dei pittori frescanti nelle signorili dimore.

Nessun dubbio che veruna chiesa barocca ispiri il raccoglimento devoto e che perciò niuna corrisponda allo spirito dei primi tempi cristiani. Ma la censura dovrebbe essere a carico degli architetti barocchi soltanto se la civetteria di questo stile avesse germinato nelle chiese e da queste si fosse ramificata, mentre è certo che accadde l' opposto. Ma in difesa dell' architettura ecclesiastica barocca si può addurre assai migliore e maggiore argomentazione che non la scusante della passività.

Fig. 125. Decorazione di finestra all'interno della predetta chiesa. Vedi la figura precedente.

Il gusto per il fasto che domina nel 1600 e nel 1700 non appare una novità se considerato nelle chiese, dacchè in ogni tempo la casa della divinità è stata adorna d' ogni preziosità, quasi ad espri-

mere che l'uomo volle una tale casa diversa e più ricca e bella d'ogni altra, e che l'uomo spogliavasi di buon grado delle maggiori ricchezze per dedicarle alla potestà massima. È quindi naturale che, come le case private del 1600 e del 1700, fossero sfarzose anche le chiese, così da avere costantemente l'aspetto solenne della cerimonia, e che correlative fossero pure le vesti sfoggiate, gareggianti con gli arredi sacerdotali, e non di rado trasformate in manti e conopei per i santuari della Madonna.

Ma se sono mirabili la dovizia dell' ornato architettonico e la preziosità della materia, se è grandioso il sentimento decorativo della pittura che popola gli altari, le pareti, le volte: in tutto ciò, tolto lo speciale aspetto stilistico, non vi è nulla che determini un concetto distinto. Invece diverso è il giudizio che noi dobbiamo formulare quando si consideri la parte consistente, cioè la planimetria delle chiese, e meglio il solo motivo perimetrico dell'interno. Cotali osservazioni valgono, a mio avviso, assai più che non quelle rivolte alla veste ornativa, per dare il giusto valore all' architettura barocca, e quindi a temperare l' eccesso di talune credenze, troppo dilatate e troppo profonde.

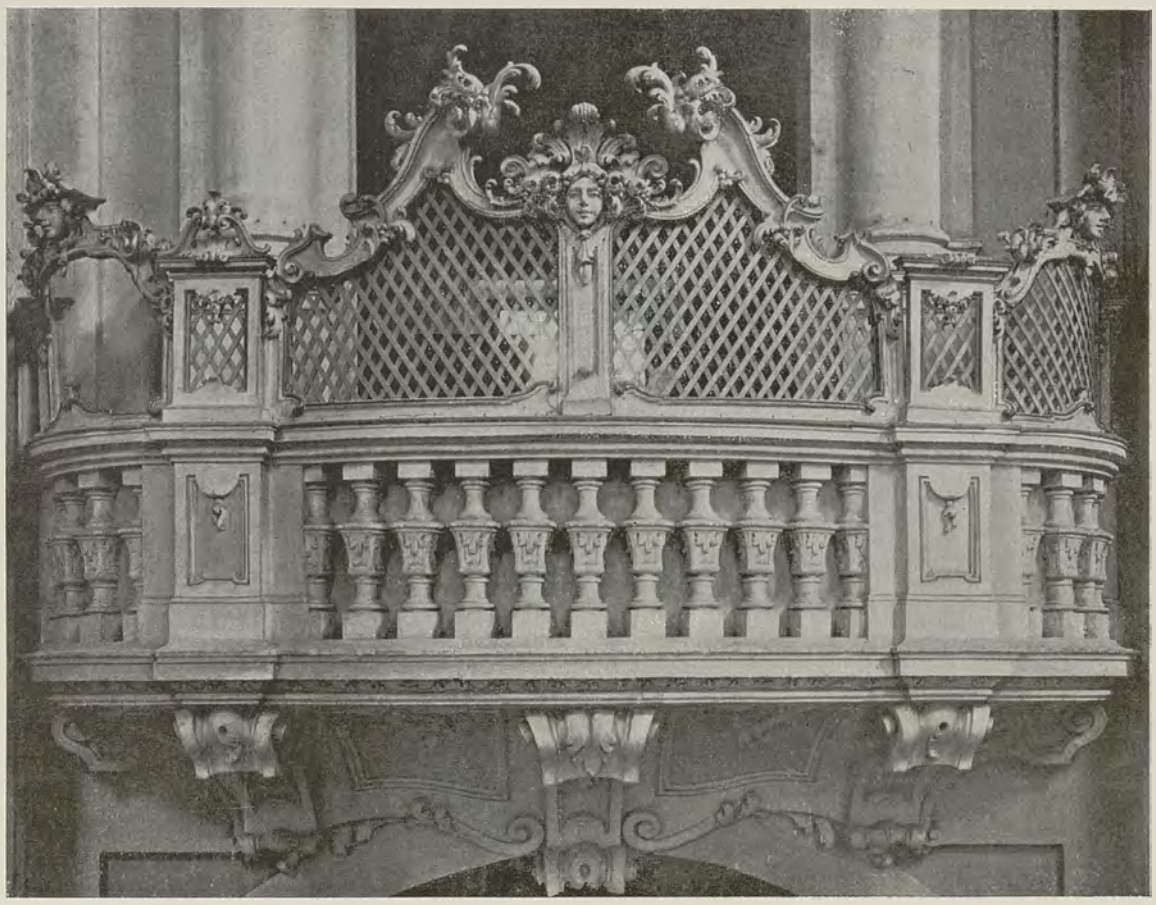


Fig. 127. Coretto nell'interno della chiesa di S. Pietro a Bologna.

L' ispirazione planimetrica della chiesa si è mantenuta costantemente ligia alla forma della croce, o greca o latina, o libera o riquadrata. Le differenze rituali fra il bizantino ed il romanico, tra le chiese cattedrali e le monastiche del periodo ogivale non hanno più valore nel 1600 e meno nel secolo appresso. Gli architetti si proposero allora evidentemente un quesito scenografico di cui l'espressione appare bensì nell'insieme dell'icnografia, ma specialmente nel perimetro dell' interno, poichè le corrispondenze esteriori sono più dipendenti dalle esigenze della statica che non dal concetto della massa vacua che caratterizza l' interno.

In questa ricerca i motivi fondamentali sono due ed ambo derivati dalle strutture romane, cioè il tipo basilicale ed il tipo monoptero. Del primo è conservato lo schema planimetrico rettangolare absidato, con una sola ed ampia navata coperta di volta ed i lati mossi dal risalto delle colonne. Del secondo tipo è tutta la forma circolare, ovvero ellittica, sormontata dalla cupola, con la parete incavata da nicchie a pianta quadrilatera ovvero semicircolare, sì che, come il Pantheon senza veruno sforzo potè essere trasformato in chiesa cristiana ad altari multipli, così dal Pantheon discende tutta la varietà dei monopteri barocchi, quali la chiesa di S. M. della Vita, della B. V. di S. Luca e di S. Ignazio a Bologna, la Salute a Venezia, il S. Domenico a Modena, il santuario di Vico Forte presso Mondovì, quello di Superga presso Torino e tant'altre di Roma che è superfluo ricordare perchè notissime.

Data cotale derivazione, è chiaro che nelle citate planimetrie barocche non debbasi più rilevare il desiderio della singolarità ad ogni costo, bensì altrettante prove di agilità intellettuale,

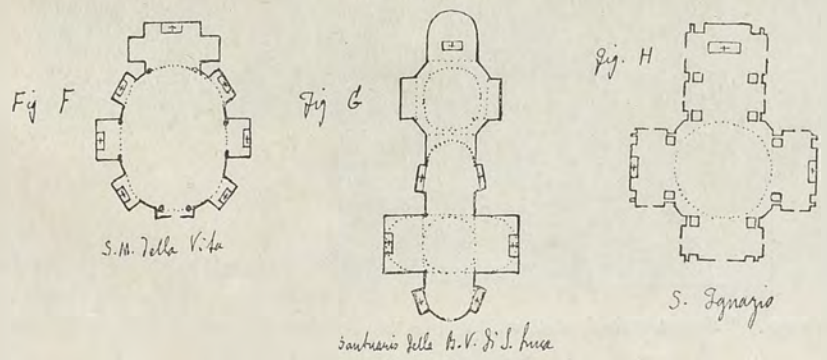


Fig. 126. Schizzi planimetrici di chiese bolognesi.

Fig. 128. Facciata della chiesa di S. Pietro, del Torreggiani (1743-48).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

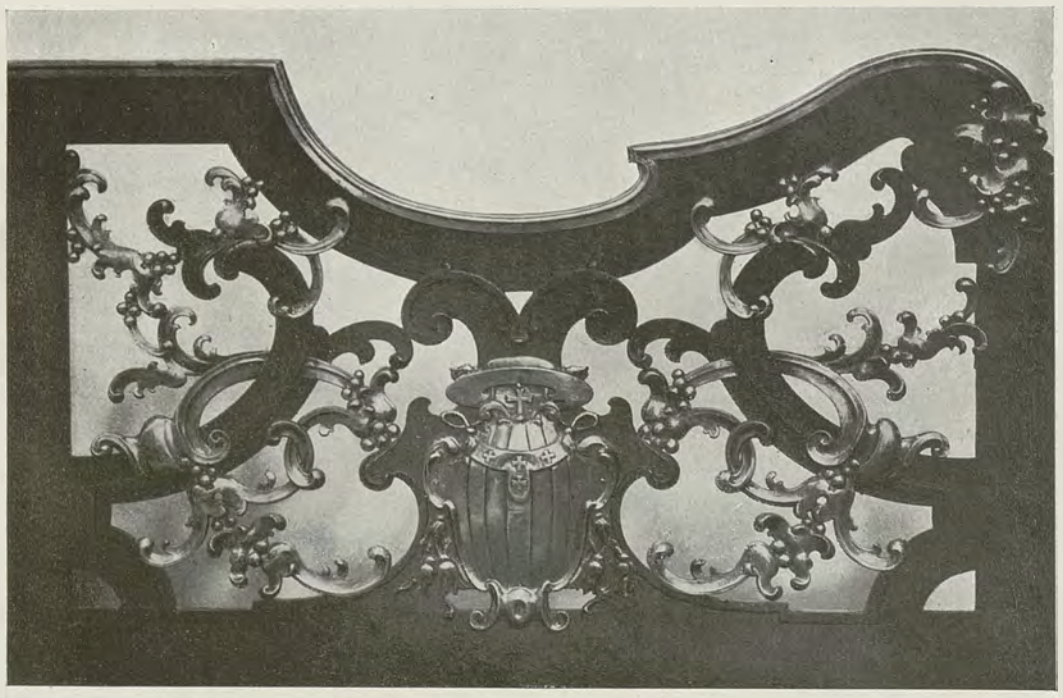


Fig. 129. Cancello di ferro e bronzo all'altar maggiore di S. Pietro.

rigorosamente logica nel far servire le aree più bizzarre ai risultati monumentali più maravigliosi.

In fatti la chiesa a tipo monoptero più antica di Bologna è la B. V. della Vita (fig. da 122 a 125), che fu incominciata l'anno 1688 da Frate G. B. Bergonzoni terziario francescano, sopra l'area d'una chiesa preesistente a pianta rettangolare. L'area primitiva poteva essere impiegata ripetendo lo schema planimetrico, ma, essendo stata preferita la forma curva, la traccia perimetrica interna della nuova chiesa appare quale un industre adattamento nell'avere dato alla cupola la pianta ellittica, sia per congiungere la nave più direttamente all'abside, come per dare ai due altari centrali dei lati un'importanza notevole, mentre gli altri quattro, più limitati, occupano acconciamente gli spazi resi necessari dal risalto dei piloni su cui doveva essere raccomandata la cupola.

Il santuario della B. V. di San Luca, eretto nel 1731 da C. F. Dotti, a chi lo osservi nella sua massa dall'interno, induce a credere che abbia l'idea generale impostata sul tipo della B. V. della Vita. Invece il campo quadrato che corrisponde alla cupola centrale emisferica è rinfiancato da quattro nicchie di profondità diversa: uguali le due corrispondenti all'asse trasversale, maggiore quella in cui si aprono le porte frontali e l'altra che si schiude per condurre al presbitero, formato questo d'una croce greca absidata nel fondo e sormontata da cupola propria (fig. 126).

La chiesa di S. Ignazio, ora trasformata in Biblioteca del R. Istituto delle Belle Arti, eretta da Alfonso Torreggiani nel 1727, si compone d'una cupola a callotta sferica retta da quattro piloni a fasci di colonne, corrispondenti ad altrettanti valichi poco sfondati e di uguale misura, meno quello di fondo, che è maggiore perchè costituito dal presbitero. L'insieme poi, completato dai quattro nuclei angolari, entro i quali sono una scala e tre ambulacri, ha una singolare ma evidente analogia con la pianta di varie chiese bizantine e con gli edifizi persiani riferibili al periodo dei sassanidi.

ANGELO GATTI.

(*Continua*).

Fig. 130. Interno della chiesa di S. Pietro a Bologna, principiata nel 1605.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

Anno XVIII — 6° della Nuova Serie. N. 8 — Agosto 1909.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XIII.

GLI ARGENTI DI BOSCOREALE.

— Tav. 43 e 44. Fig. da 131 a 138. —

OGLIAMO credere che nessuno dei lettori dell'*Arte* ignori una delle scoperte di antichità che negli ultimi anni levarono maggior rumore: quella della suppellettile argentea, circa un centinaio di pezzi lavorati a sbalzo e finemente cesellati, quasi tutti destinati al servizio della mensa d'un ricco, il quale aveva la sua villa alle falde del Vesuvio, non lungi da Pompei, nel territorio dell'odierno comune di Boscoreale. Non che il Museo di Napoli non sia ricco di argenterie antiche, anche più belle, uscite in parte anch'esse dai territori vesuviani che rimasero sepolti nella grande eruzione del 79 d. C. Ma certamente la suppellettile argentea di Boscoreale, entrata poi nel Museo del Louvre a Parigi, per il suo insieme e per essere stata posseduta da un solo, è la più ragguardevole che sia venuta fuori dalla classica regione di Pompei. Perciò essa ben merita il nome di tesoro, col quale è comunemente conosciuta, nè potevamo mancare di offrirne un saggio ai nostri lettori, anche dopo la bella, ma costosa e quindi poco diffusa pubblicazione fattane dal sig. Héron de Villefosse, e dopo alcuni buoni articoli di divulgazione apparsi presso di noi, tra i quali è da ricordare quello di E. Gabrici in *Atene e Roma*.

Noi considereremo dapprima le forme e l'uso di queste argenterie, per quanto si rilevano dalle scelte illustrazioni che qui presentiamo. Sono anzitutto delle capaci tazze da bere, non alte, a pareti quasi cilindriche, che permettono un largo svolgimento dei motivi ornamentali, munite di basso peduccio e di due manichi laterali (skyphoi). In età più antiche lo skyphos era più alto, più rastremato al piede, e con manicucci applicati in senso orizzontale; nella forma che queste coppe ebbero in età ellenistico-romana, e che durava in pieno vigore all'epoca augustea e immediatamente successiva, i manichi sono invece ad anello, applicati in senso verticale, ma ad essi si unisce un ponticello espanso orizzontalmente, che serve di appoggiamano e di presa, e negli esemplari più sontuosi anche un riccio sottostante, che fa quasi da sostegno dell'ansa. La prima forma era nata nella ceramica, ed era stata imitata pedissequamente nei metalli nobili; col più largo uso che in età ellenistica si fece dei metalli preziosi per la fabbricazione di vasi, nacquero forme più adatte ed appropriate al metallo, verificandosi così ancora una volta quella legge generale dell'arte che altrove ho formulata, per la quale *la materia crea lo stile:* legge di cui è conseguente l'altra che *in ogni materia, prima che si evolva lo stile proprio, persiste quello creato dalla materia precedentemente adoperata.*

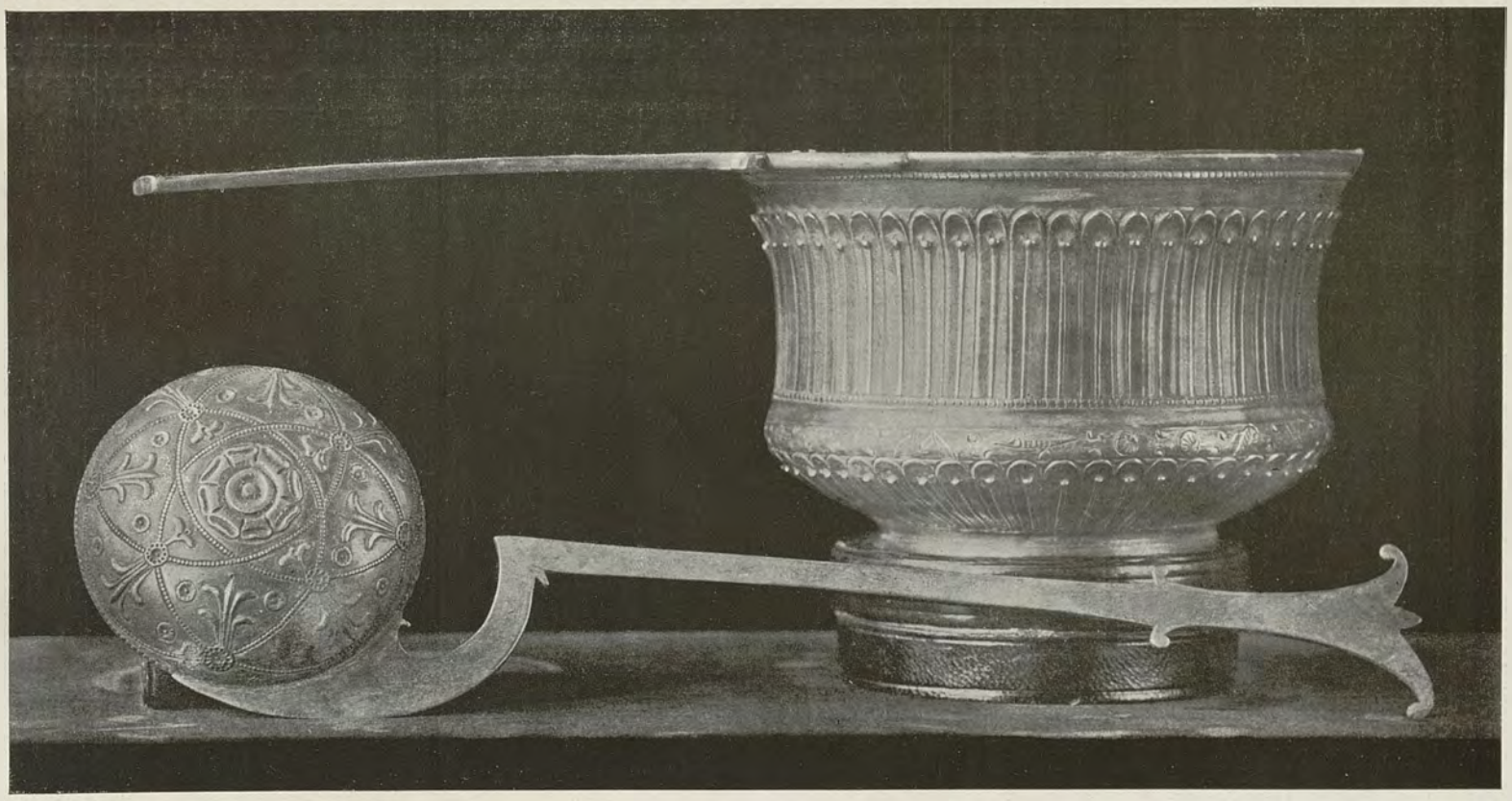


Fig. 131. Utensili antichi d'argento in forma di casseruola e di mestola, trovati a Boscoreale, ora nel Museo del Louvre.

Vengono poi delle altre coppe da bere più profonde e più sva-

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Fig. 132. Piatto o bacile d'argento con la personificazione dell'Africa.

sate, con peduccio stretto ed alto, e con manichi che si rialzano sopra l'orlo e ricadono verticalmente (cantharoi). Talora il cantharos ha manichi simili a quelli degli skyphoi.

Altra forma di vasi da bere è quella detta dai romani *modiolus*, perchè simili a un piccolo *modius* o misura da grano. Hanno un sol manico ad anello, e l'orlo inferiore posa su tre peducci a bottone. Sono insomma dei secchielli. La forma è caratteristica di questa età.

A contenere il vino da versar nelle tazze servivano vasi la cui forma deriva da quella della greca *oinochoe*. Caratteristico è l'alto collo che si espande in labbro trilobato; il lobo anteriore serve da beccuccio, mentre tra gli altri due lobi s'impianta il manico il quale va ad appoggiarsi su le spalle del vaso (tav. 44).

Una casseruola doveva servire alla preparazione di salse o manicaretti freddi. La forma, già nota alcuni secoli prima dell'era volgare, e tutt'ora in uso, è più comune per vasi di rame, che potevano sopportare il contatto col fuoco e servire quindi ad uso di cucina: più rara per vasi d'argento. Nella nostra figura essa è accompagnata da un attingitoio o trulla, di cui è notevole il passaggio dalla coppa al manico mediante una girata a voluta, con buon effetto artistico e credo anche pratico, giacchè un simile attacco permette di ricavare tutto l'oggetto da un sol pezzo, mentre l'attacco brusco ed immediato di un lungo manico ad una calotta sferica esige ordinariamente una saldatura (fig. 131).

Dai liquidi passiamo ai solidi. Alcuni piatti, dal cui centro sorgono busti sbalzati ad alto rilievo, dovevano servire a sorreggere piccoli trofei di frutta, demoliti i quali i commensali scoprivano l'artistica rappresentazione. In alcuni vasetti cilindrici sorretti da tre peducci a zampa ferina, possiamo riconoscere le saliere (*salinum*, *salillum*). Al *mundus muliebris*, agli arredi da toeletta delle dame, appartiene finalmente lo specchio rotondo, con manico, di forma già da molti secoli in uso presso i Greci e gli Etruschi (tav. 43).

Passiamo ora dalle forme costruttive alla decorazione. Di quella a motivi semplici, lineari, non è qui adoperata che la baccellatura, così appropriata alla lavorazione metallica, e proprio nel vaso di minor conto, cioè nella casseruola. E ciò è indizio manifesto che siamo davanti ad un oggetto veramente di lusso, il cui proprietario voleva che esso non figurasse soltanto per la nobiltà della materia, appena rilevata da qualche ornamento, ma anche per il pregio del lavoro artistico. Tutti gli altri oggetti che qui presentiamo sono infatti sontuosamente decorati o con motivi floreali, o, e la maggior parte, con figure a sbalzo, delle quali possiamo distinguere le scene d'animali e le figure umane.

Un bell'esempio di decorazione floreale è l'attingitoio. Il centro è occupato da un rosone; il campo attorno è scompartito in circoli di perline che s'intersecano a stella; nei punti d'intersezione sono rosoncini da cui sorgono piccole palmette e bottoni; altre rosette stanno sparse nei vuoti. L'insieme è di ottimo gusto, perchè di chiara intelligenza e di forme delicate: la ricchezza non degenera nel sovraccarico.

Le saliere hanno una fila di foglie su l'orlo inferiore aggettante, mentre il toro che limita superiormente la parte ornata è costituito da una treccia doppia; nel mezzo è un fascione con volute da cui sorgono palmettine e fiori di loto, mentre gli spazi arcuati sono occupati da rosoni.

Mirabile è la ghirlanda di lauro con bacche a tutto rilievo che ricinge uno skyphos. Mentre gli ornati precedenti sono eseguiti col gusto lineare e le forme stileggiate delle età più antiche, questo ha il verismo e la plasticità dell'arte greco-romana (fig. 133).

Fig. 133. *Skyphos* inghirlandato di lauro.

Un passaggio alla decorazione figurata ci offre il cantharos con manichi da skyphos; in mezzo a volute e fiorami che s'intrecciano sul campo, sono sparse, come cosa secondaria, piccole scene di caccia, cani che inseguono o addentano animali selvatici. E' lo stile fantastico, ben noto ai nostri lettori dalle decorazioni a fresco delle pareti di Pompei (tav. 43).

Una coppia di skyphoi ci presenta animali e natura morta:

anche questo genere era sommamente in voga nella pittura decorativa dell'epoca (fig. 134).

Vere scene della vita degli animali ci mostrano due cantharoi: nell'uno due cicogne si dividono un serpente che ciascuna tiene col becco; i due colli rialzati quasi simmetricamente formano come un festone. Nell'altro un granchio ha occupato un nido di cicogne, e le cicognette spaventate sono fuggite su le piante circostanti. Sopraggiungono le grandi, una delle quali con un serpente nel becco, mentre un'altra con una beccata vigorosa infilza il granchio e sta per gettarlo fuori del nido (fig. 135).

Fig. 134. *Skyphoi* con animali e natura morta.

La decorazione a figure umane è mitologico-allegorica o realistico-storica. I soggetti del primo genere sono scelti con allusione allo scopo dell'oggetto decorato, quelli del secondo con riguardo alla vita del padrone e della sua famiglia, o, se si vuol meglio, alla sua vanità ed al suo orgoglio di patrizio o di *homo novus*, come dicevano gli antichi (noi diremmo *parvenu*). A questo secondo genere appartiene il piatto da cui sorge il busto-ritratto di un personaggio romano attempato, certo una delle *imagines maiorum*, un antenato illustre del padrone o il recente creatore della sua fortuna. Vi appartengono pure due insigni nappi con soggetti relativi alla vita di Augusto e di Tiberio, fatti in cui forse qualcuno della famiglia ebbe parte; questi due pezzi il Rothschild, acquirente del tesoro e donatore di tutti gli altri pezzi al museo del Louvre, volle riserbare per la sua collezione privata.

Al genere allegorico, così in voga nell'arte alessandrino-romana, spetta l'altro piatto dal cui centro sorge il busto della personificazione dell'Africa, una imponente figura di donna ornata il capo dalla pelle d'elefante, reggente il cornucopia sormontato dalla luna falcata, simbolo della grande dea cartaginese Tanit, e recante in seno fiere e frutta, mentre da un lato si vede il sistro, simbolo della grande dea egizia Iside. Potrebbe darsi che il padrone o un suo antenato si fossero illustrati in Africa con qualche fatto onorevole, e in tal caso questa figura allegorica sarebbe affine alle altre realistico-storiche; ma è più probabile che la decorazione fosse scelta in vista delle delicate frutta esotiche che il piatto era destinato a contenere, e togliendo le quali si vedeva apparire la figura della terra che le aveva prodotte (fig. 132).

Il noto gruppo della Vittoria sacrificante il toro, che apparisce sull'oinochoe, può anche essere stato determinato da un'allusione lusinghiera per la famiglia del padrone, ma bastava a giustificarlo l'orgoglio generico di cittadino romano; la dea armata che riceve il sacrificio, simile nell'aspetto a Minerva, può infatti raffigurare, anzi è probabile che raffiguri la dea Roma (tav. 44).

Fig. 135. *Chantharoi* con figurazioni di cicogne e d'altri animali.

Con allusione alla destinazione del vaso fu poi certamente scelta la scena bacchica che decora uno degli skyphoi. Un leone con la bocca aperta e raffrenato da un amorino che gli sta sul collo, è cavalcato da un satiro ebbro, il quale si abbandona all'indietro squassando il tirso; un altro amorino, che ha lasciato cadere la siringa di Pane, si afferra saltellando alla coda della fiera, mentre davanti un terzo amorino, che ha lasciato cadere un chantharos, dà

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

allegramente di fiato nel doppio flauto. E' noto che nell'età ellenistica gli amorini divengono compagni dei satiri e delle menadi, ed entrano quindi di diritto a far parte del thiasos o corteggio di Dioniso, prendendo parte alle orgie (fig. 138).

Adatta allo specchio d'una bella dama è la scena che qui vediamo decorarne la parte esterna. O è Leda che riceve il cigno, in cui si è trasformato Giove, abbeverandolo, quindi una scena d'amore; o è Afrodite, la dea stessa dell'amore, che spesso si accompagna al cigno, animale erotico, attributo e simbolo di lei con minore frequenza, ma con non minore buon diritto che la colomba (tav. 43).

Singolari per noi moderni sono invece le scene degli scheletri, che, sotto una ghirlanda di rose, ornano i *modioli*. Ma non per gli antichi, chè presso di loro era in uso rappresentare scheletri e teschi, in mosaico e altrimenti, nei triclinii, affinchè la vista di ciò che resta dell'uomo dopo la morte eccitasse a godere pienamente questa breve vita. Allo stesso scopo si avevano degli scheletrini d'argento che si portavano in tavola e si facevano girare tra i convitati (*larvae convivales*), dei quali scheletrini parecchi si sono conservati fino a noi. E scheletri si mettevano sui vasi da bere, come ne fan fede le coppe aretine. Qui gli scheletri sono accompagnati da iscrizioni greche che li determinano in gran parte come personaggi vissuti, mentre altre iscrizioni alludono alla caducità umana ed eccitano al godimento. Su uno dei nostri modioli si vede il poeta comico Menandro, con la maschera comica e la face simbolo della vita, mentre in altra parte del vaso è lo scheletro del tragico Euripide; su l'altro, nella faccia rappresentata, vedesi il filosofo stoico Zenone, di rigidi principii, che, munito di bisaccia e bastone, segna a dito Epicuro, il quale ha accanto un maiale e, senza dar retta al suo contrario, pon mano ad una enorme focaccia. I consueti eccitamenti al piacere e la visione della caducità sono in questi nappi rafforzati dai grandi nomi, che anch'essi si ridussero in nulla, e dalle scenette piccanti che coinvolgono in un medesimo scherno la drammatica vicenda della vita, or tragica or comica, e gl'inani conati del pensiero filosofico che cerca indagarne l'enigma e dettare le norme del ben vivere (fig. 136 e 137).

G. Patroni.

Fig. 136 e 137. *Modioli* con scheletri rappresentanti Menandro, Euripide, lo stoico Zenone ed Epicuro.

Fig. 138. *Skyphos* con scene di baccanale.

XIV.

CHIESE E PALAZZI BAROCCHI IN BOLOGNA.

Continuazione e fine. Vedi il Fascicolo precedente).

— Tav. 47 e 48. Fig. da 139 a 149. —

OSSONO dividersi in due categorie le chiese a perimetro rettangolare: quelle ad una navata e quelle a tre navate. In queste, il cui prototipo è nel corpo di S. Pietro in Roma, la derivazione romana è meno apparente che non in quelle, ma è però rivelata dall'abbandono delle proporzioni planimetriche delle varie navate, poichè il tipo barocco aumentò notevolmente la ampiezza della nave mediana per elevarla di più, rendendo perciò le navi laterali di minore importanza, quantunque arricchite di cappelle, più o meno profonde. Esempio in Bologna la Cattedrale (fig. 139) e S. Lucia, ora trasformata in Palestra ginnastica. Del tipo ad una navata sono le chiese del Corpus Domini, della Madonna di Galliera, di S. Paolo e di S. Salvatore (fig. 140).

Uno sguardo ai perimetri del vano interno basta a dimostrare quanto resti in esse di tracciato romano, anche considerando che le insenature dei lati sono altrettante cappelle; e più evidente è la relazione nella chiesa di S. Salvatore, eretta dal p. Ambrogio Magenta dal 1605 al 1625, solenne e grandiosa nella sua castigatezza, così da apparire più vasta che non sia realmente e con la traccia di romanesimo, rilevata dalle colossali colonne che fiancheggiano la nave maggiore.

Dall'esame del concetto perimetrico interno delle chiese barocche bolognesi parmi dimostrato ciò che accennai prima, e cioè che se l'aspetto decorativo dello stile, nella sua genialità innegabile, travia spesso per la ricerca del nuovo, del bizzarro, del maraviglioso, ed ha licenze ed aberrazioni, ha però un fondamento di rigida opportunità nello studio delle planimetrie, per il quale anche taluni movimenti icnografici, che potrebbero apparire generati dal convulsionismo della linea ispiratrice, sono invece conseguenza logica di savie ponderazioni, rafforzate dal fatto che le costruzioni barocche in genere, appaiono saldamente organizzate, oltre che condotte con vera perizia.

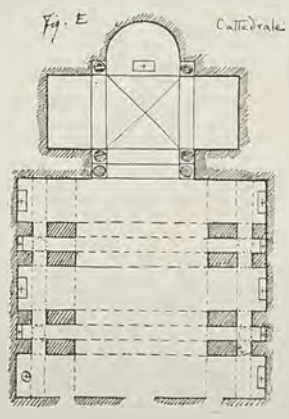


Fig. 139. Schizzo planimetrico della Cattedrale di Bologna.

Certamente la novità delle planimetrie fu generata dalla preoccupazione scenografica, atta a svolgervi le magnificenze decorative in armonia col gusto del tempo, ed in questo, meglio che trovare argomento di censura, devesi riconoscere un pregio, poichè gli stili dell'arte altro non debbono essere e non furono se non la sintesi di tutti i fattori delle epoche corrispondenti.

Ripensando agli abbigliamenti multicolori dei gentiluomini adorni di galloni d'oro e d'argento, di ricami dai colori vivaci, di merletti e di gale candide, alle vesti sfoggiate e rigonfie delle dame, tanto più ricche e vistose quanto più brillanti erano le vesti maschili, richiamando alla mente nostra il mobilio domestico coperto d'oro e di damaschi, le portantine, le berline di gala, le cerimonie ufficiali, le feste private, le solennità ecclesiastiche, ed in fine il complesso ampolloso delle formalità e dell'eloquio, tutto quel mondo si presenta ordinato e logico perchè nulla si sottrae alla legge comune.

Fig. 141. Porta secondaria nella chiesa del Corpus Domini in Bologna.

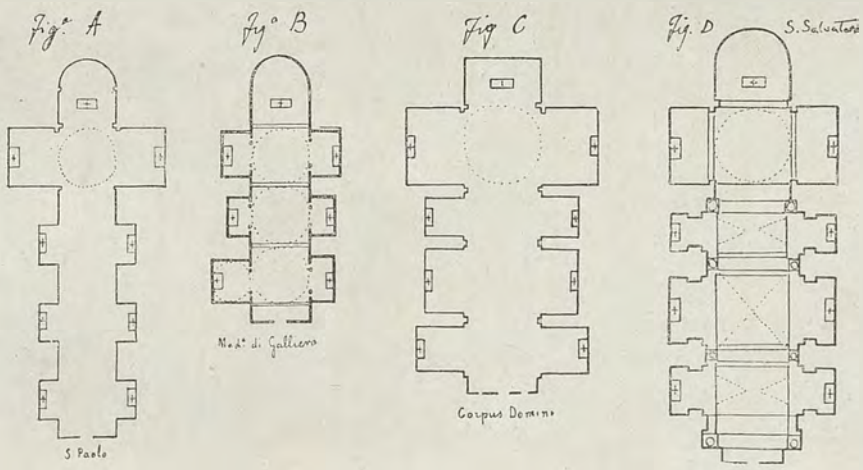


Fig. 140. Schizzi planimetrici di chiese bolognesi.

E l'arte barocca fu generata da siffatta società; e gli uomini vissuti in essa, quantunque condotti dalla cognizione tecnica a dovere avvertire quale enorme differenza era tra l'austerità antica, tra l'elegante e sobria finezza del 400 e le espressioni del proprio tempo, dovevano inevitabilmente, ammirando forse il passato, essere uomini della propria età, e preferire perciò un sentimento ad essi più accetto, perchè intimamente connaturato.

POLITECNICO BIBLIOTECA

Se l'infrenabile ricerca del nuovo appare, ad esempio, nell'interno della chiesa di S. M. della Vita, più bizzarra che bella, ben più armonica appare nell'interno del Corpus Domini (tav. 47 e 48) e nei particolari delle tribune di S. Pietro e nel camino del palazzo Salem. Ma più serio è l'ornato frontale dei palazzi. Al secolo XVII appartengono quello dei Bentivoglio e l'altro Bargellini-Davia eretto da Bartolomeo Provaglia; del secolo XVIII sono il palazzo Agucchi, eretto da Carlo Francesco Dotti nel 1740, il palazzo Pepoli-Campogrande, costrutto nel principio del 1700 da Gius. Antonio Torri ed il palazzo Aldrovandi-Montanari, che Alfonso Torreggiani disegnò nel 1748 per il mentovato card. Pompeo Aldrovandi.

I palazzi Bentivoglio e Bargellini hanno assai più della compostezza cinquecentesca che non della licenza barocca, e nel secondo in ispecie è notevole la grande porta, le cui cariatidi, in funzione statica, sono sì intimamente connesse all'organismo lineare, che non potrebbero essere tolte e sostituite. Nel palazzo Aldrovandi l'architetto potè allargare

Fig. 142. Tabernacolo barocco di legno nella chiesa del Corpus Domini a Bologna.

le ali, e la ricchezza ornamentale lo attesta. Senza dubbio questa facciata è più attraente per la grazia dei particolari che non sia imponente per la severità, ma chi potrebbe lamentarsene osservando il garbo con cui il Torreggiani disegnava le complicate finestre, i balconi e specialmente le mirabili inferriate del piano terreno, che mentre sono una vera preziosità per l'ingegnoso e gustoso intreccio, costituiscono una difesa che nessuna leva ordinaria potrebbe smuovere?

La logica corrispondenza dello stile barocco alle idee del suo tempo, che con gli addotti argomenti ritengo dimostrata, si compendia nel Teatro anatomico dell'Archiginnasio bolognese, disegnato nel 1639 da Antonio Levanti con ricca architettura, tra le cui linee pose dodici statue scolpite in legno, grandi al vero, raffiguranti medici ed anatomici antichi e recenti, non che busti dei Dottori cattedratici passati. Nel 1645 fu aggiunto un ornatissimo soffitto

Fig. 143. Sagrestia della predetta chiesa.

adorno di copiosi intagli, e nel 1732 completò l'aspetto magnifico della sala la cattedra col baldacchino sorretto da due anatomie scolpite in legno da Ercole Lelli (fig. 148 e 149). In quel severo tempio della scienza l'arte pertanto adunò le sue bellezze e spese le sue facoltà espositive, corrispondendo ancora una volta allo scopo suo generico ed al carattere stilistico barocco, che nulla poteva concepire senza la veste decorativa e senza sfarzosità. Nè tanta dovizia restò occulta, poichè la sala aprivasi ogni anno alle pubbliche lezioni di anatomia, nella forma descritta acutamente dal Conte Francesco Cavazza nel volume *Le scuole dell' antico studio bolognese*, e che trascrivo:

« Dopo la festa di S. Antonio e durante le vacanze avevano « luogo le pubbliche esercitazioni dell' anatomia nel teatro del- « l' Archiginnasio, tutto adorno di cuscini di damasco a spesa del « lettore, il quale doveva provvedere inoltre le torcie che sole- « vano ardere alle due estremità del cadavere, che stava steso « sopra una tavola di marmo nel mezzo della sala.

« Che se poi chi doveva disputare l'avesse fatto per la prima

Fig. 144. Cancello alla Cappella di S. Caterina nella detta chiesa.

« volta, doveva altresì presentare in segno di omaggio al Priore « dei medici otto candele di cera bianca di Venezia del peso di « tre once l' una, due pani di zucchero di una libbra e un paio « di guanti fini di Roma, sopra un grande piatto da *cappone* di « maiolica fina.

« La funzione durava « ben dieci giorni, nella « mattinata e nel pomerig- « gio; alla prima ed all'ulti- « ma lezione assistevano le « Autorità, e a tutte poi era « continuo il concorso degli « invitati e del pubblico.

« La funzione dell'ana- « tomia in quei secoli in « cui il carnevale aveva « acquistata tanta importan- « za nella vita delle città « italiane era divenuta per « Bologna una speciale ca- « ratteristica e direi quasi « una speciale attrattiva.

« Dal Cardinale Legato « all' umile frate, dal Gon- « faloniere al modesto cit- « tadino niuno mancava al- « l' usato spettacolo. Non lo « disdegnavano le gentil- « donne, che con abiti sfar- « zosi intervenivano alle lugubri esercitazioni dell'anatomico du- « rante il giorno, per recarsi più tardi ai lieti balli ed ai festini; « e le maschere stesse non mancavano di comparire talvolta fra « quello stranissimo uditorio. Così che può ben dirsi che anche « il teatro anatomico ri- « specchiava i costumi di « quella frivola società ».

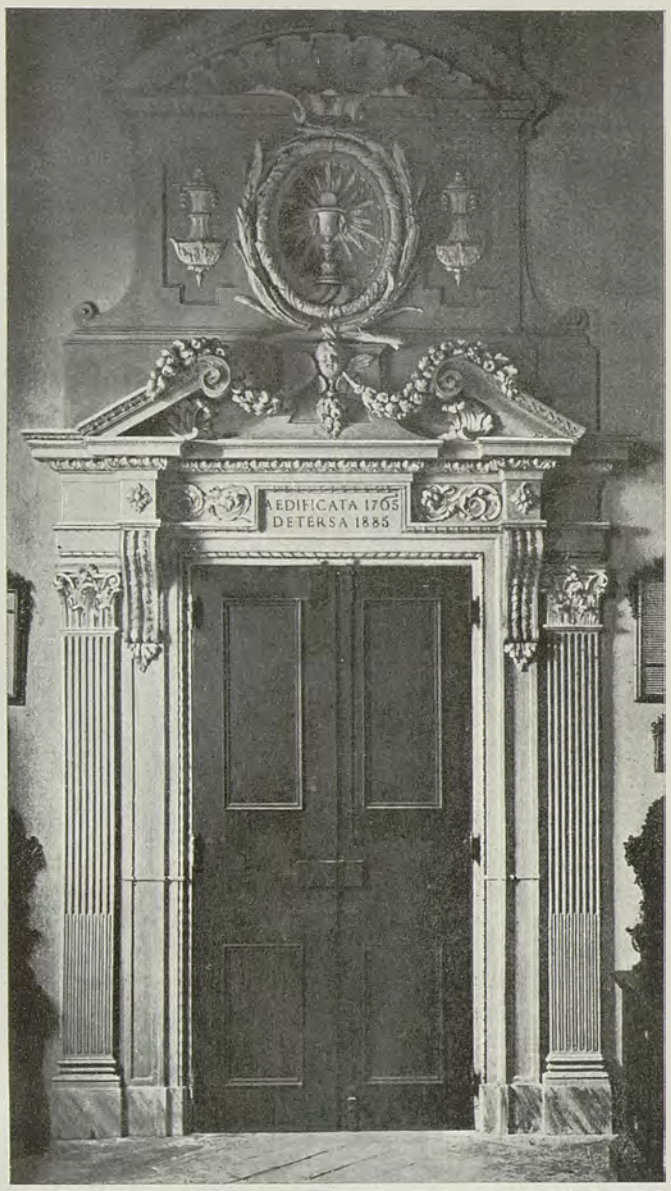


Fig. 145. Porta della sagrestia del Corpus Domini.

Fig. 147. Camino nel salone del palazzo Salem a Bologna.

Fig. 146. Catino dell'abside dipinto dal Colonna nel 1656 nella Cappella del Rosario in S. Domenico a Bologna.

E si può soggiungere che autorità, pubblico e maschere non avrebbero concorso alle dissezioni anatomiche se si fossero svolte in un ambiente nudo, triste, squallido, mentre la sontuosità artistica dell'aula fu un incentivo dello spettacolo, non affacentesi alla dignità della scienza anatomica, bensì all'appellativo di teatro che l' aula ebbe e conserva.

E' dunque consentito affermare con prove di fatto quanto è stato avanzato come quesito da risolvere. Lo stile barocco rispose al suo tempo non meno d'ogni altro, con genialità varia e vigorosa discendente dalla nervosità della ricerca del

POLITECNICO BIBLIOTECA

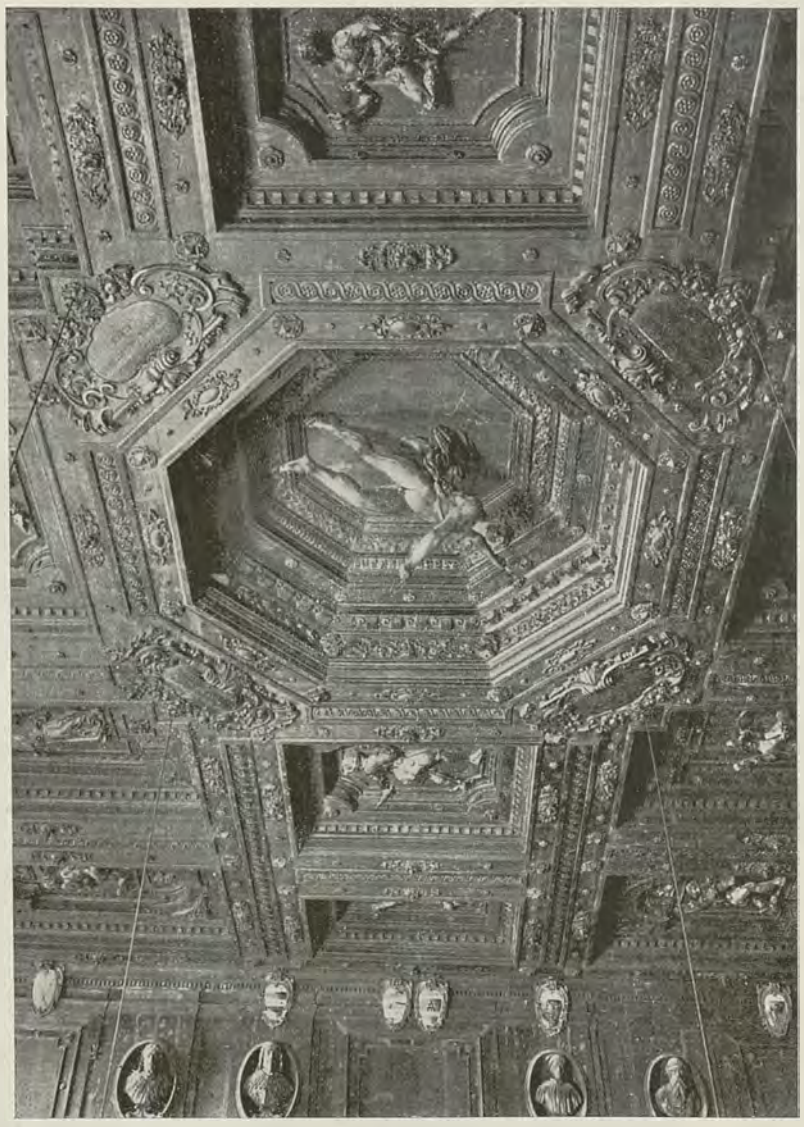


Fig. 148. Soffitto di legno nel teatro anatomico dell'Archiginnasio di Bologna.

Fig. 149. Teatro anatomico nell'Archiginnasio di Bologna, disegnato nel 1639 da Antonio Levanti, col soffitto in legno di cedro aggiunto nel 1645 e la cattedra aggiunta nel 1732 da Ercole Lelli.

nuovo e dello strano; ma sotto le bizzarrie, sotto le mollezze sta un vigoroso senso di logica struttura, cui, più che ad ogni altra causa, è da riferire lo slancio architettonico nell' adattarsi alle difficoltà, in guisa tale da cavarne l' argomento dell' ispirazione.

Angelo Gatti.

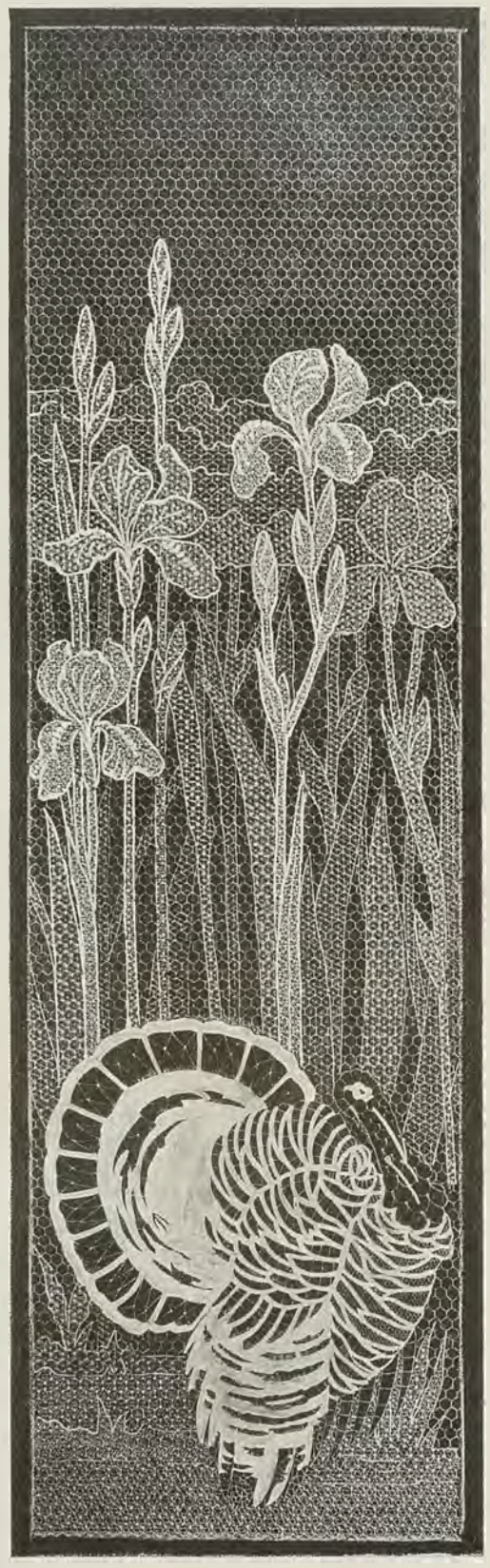


Fig. 150. Tendina ricamata per finestra: disegno di Raffaele Negri, alunno della Scuola superiore d'Arte applicata alle industrie annessa al Museo Artistico municipale di Milano. (Vedi le Tavole 38, 39, 40, 41, 45 e 46).

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

Anno XVIII — 6° della Nuova Serie. N. 9 — Settembre 1909.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XV.

UNA VISITA AL MUSEO NAZIONALE SVIZZERO DI ZURIGO.

— Fig. da 151 a 160. —

QUESTO Museo, costruito nell'ultimo decennio dello scorso secolo su disegno dell'architetto Gull, non presenta il solito tipo di edifici unicamente destinati a riunire in buon ordine e in buona luce i singoli oggetti: creato per accogliervi le antichità nazionali che avessero interesse storico e artistico, si volle che anche l'organismo architettonico rappresentasse vivamente la fisionomia nazionale.

E' un vasto edificio dominato da una gran torre, e nel suo carattere generale può parere un castello svizzero del Quattrocento, costituito in modo singolare da diversi corpi che si allacciano e si susseguono con talune disuguaglianze di stile.

Il valoroso architetto, nella giusta preoccupazione di raggiungere il colore locale, non ha forse saputo evitare un certo aspetto frammentario, che tradisce di quando in quando una riproduzione troppo fredda di motivi conosciuti dell'architettura militare, religiosa e civile, avvicinati senza molta armonia e alternati senza evidenza di logica.

Ma forse tali dissidi della compagine esteriore dell'edificio ebbero origine dalla necessità di far posto, nel Museo, a gruppi di oggetti ed a interi *ambienti* con rivestimenti in legno e in maiolica, con soffitti e pavimenti, che oltre a non consentire alcuna alterazione di proporzioni esigevano nel collocamento condizioni specialissime di ubicazione e di luce.

L'aver data una grande importanza a questi *ambienti* e l'aver creato l'edificio più adatto e farli risaltare è merito grandissimo degli ideatori e degli organizzatori di questo Museo. Infatti ben più chiaramente ci possiamo formare un concetto dell'arte di un paese e del valore delle singole opere se i molteplici oggetti, anzi che essere aggruppati nelle sale secondo il solito ordine di epoca, di materia e di scuola, vengono restituiti al loro primitivo ufficio nell'ambiente caratteristico per il quale l'artefice li ha creati.

Una raccolta di « arte applicata » tanto più interessa quanto più vivamente rispecchia l'indole, le abitudini, il genio del paese; non è indispensabile trovare in ogni museo dei capolavori in gran numero, ma è assai utile vedervi riunite quelle opere che meglio conservano la schietta e vigorosa impronta locale. Or bene, questo pare appunto il saggio concetto che ha inspirato l'ordinamento del Museo nazionale svizzero.

Nella nostra rapida visita noi non ci indugeremo nelle molte sale dove sono riunite le preziose *trouvailles* delle diverse epoche preistoriche, e neppure fra le numerose antichità romane (delle quali le più belle provengono dalle necropoli ticinesi); neanche ci tratterremo davanti ai poco notevoli saggi dell'arte cristiana primitiva, ma piuttosto faremo sosta in quelle stanze, complete nell'arredamento, che furono trasportate intatte da edifizi storici, monasteri, case private e pubbliche della Svizzera tedesca ed anche della italiana. Talune di esse, con scrupolo di particolari e di insieme, poterono venire presentate come esattamente dovevano essere in origine: con la luce modesta che entra dalle vetrate a piccoli dischi trasparenti, riuniti da intrecci di piombo in cui sono di quando in quando inseriti dei preziosi vetri istoriati.

Di solito vi troneggia una di quelle imponenti stufe tedesche che dominano un angolo ed anche un'intera parete dell'ambiente. Stufe che talora assumono l'importanza di lavori architettonici e sempre, o per la linea o per gli smalti dei rivestimenti (nei quali la fantasia dell'artefice svolge un'infinità di motivi ed illustra la Bibbia e la storia patria), hanno carattere nobilmente decorativo.

Spesso, nel centro del soffitto di legno, è appeso con catene e con ganci di ferro fucinato uno strano candelabro di espressione nordica e, diremmo, pastorale, formato colle corna maestose del cervo riunite alla radice da un lavoro di scultura che rappresenta o una dama in gran pompa, o un drago, o un guerriero, o le più terribili varietà di diavoli; gli incavi per le candele sono disposti inge-

Fig. 151. Stanza trasportata da una casa del Canton Valese nel Museo di Zurigo.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

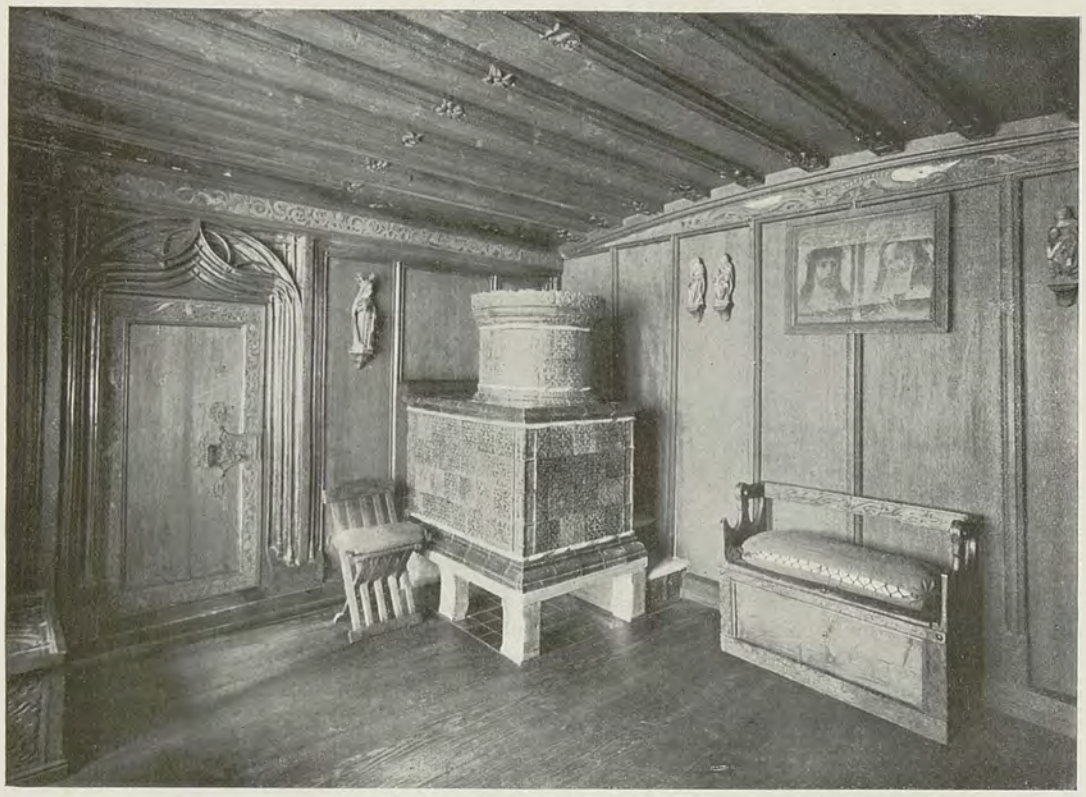


Fig. 152. Stanza con grande stufa, ricomposta nel Museo di Zurigo.

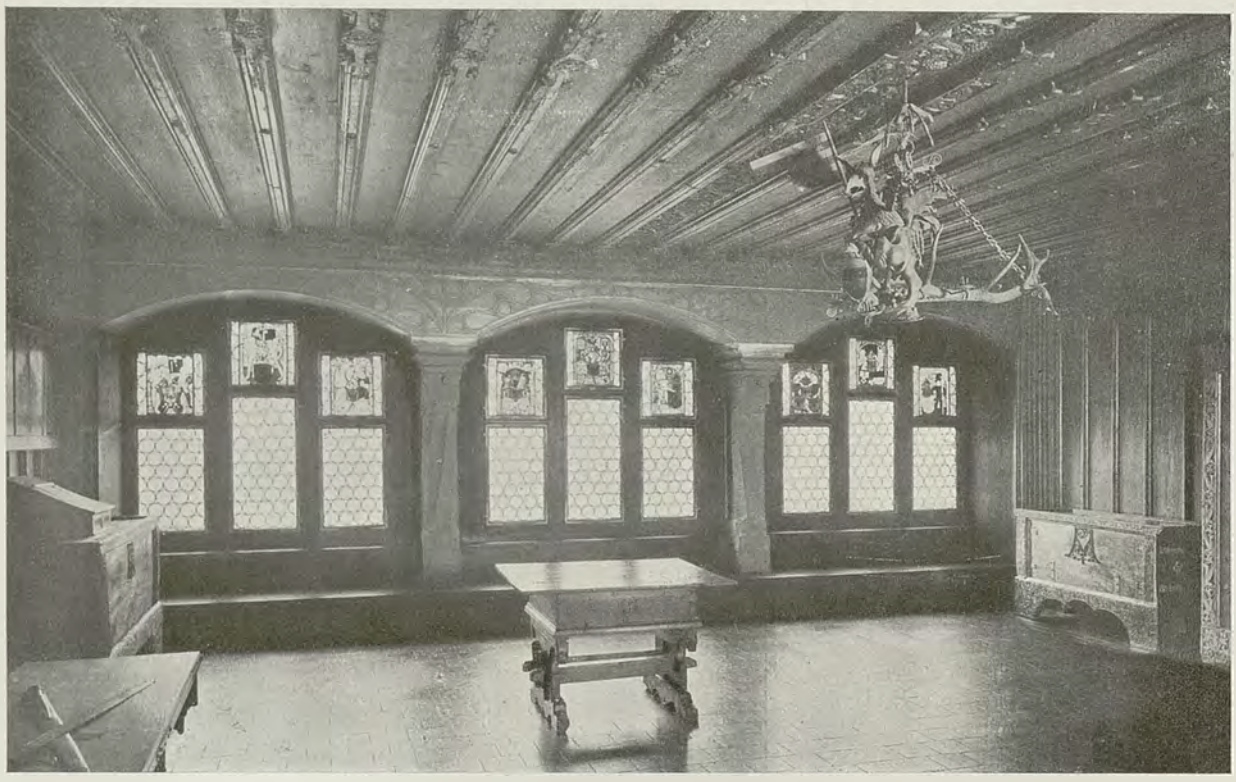


Fig. 153. Sala con grande lampadario ricomposta nello stesso Museo.

struttura qualche cosa di caratteristico. I legni del paese — il larice, il melo, il tiglio, più raramente il noce — sono adoperati gagliardamente in opere che solo in certi punti diventano delicatamente ornamentali; le membrature vi spiccano evidenti e spesso, con molto talento, gli elementi costruttivi assumono ufficio di decorazione.

Ed insieme coi mobili dovremmo citare collezioni disparatissime: per esempio le insegne di osteria con fantocci e puppazzi; le caricature di uomini e di bestie allacciate da grossolani e pur espressivi ornamenti; i fregi esterni delle case e delle chiese, per lo più di stile gotico, di una gran varietà di invenzione; i gioghi ed i collari per i buoi e le vacche, talora di un così accurato e prezioso lavoro di legno, di cuoio e di metallo, da dimostrare come gli animali della stalla avessero una parte notevole nelle cure della vita quotidiana del paese.

La scultura in legno di carattere sacro, invece, i santi macilenti e lacrimosi, le Madonne, i Cristi, gli altari stessi con tutte le suppellettili dorate e dipinte, sono di forma goffa e di ignobile espressione, e rivelano nell'artefice il tedesco che ha ingegno ma non ha gusto elevato.

Nonostante agli innumerevoli saggi riuniti nella vastissima armeria, l'arte del metallo non gnosamente e fissati nella ramificazione delle corna.

Frequentissimi sono in tali ambienti i cofani e gli armadi intagliati e scolpiti ed i cassoni di nozze arricchiti da serrature, borchie, cerniere e maniglie che, tanto nell'arte del legno quanto in quella del metallo, possono ritenersi esempi caratteristici.

Nel complesso l'arte del legno è quella che presenta i saggi più importanti e svariati. Si comprende come le regioni dove l'abitazione intera era costruita con legname più o meno finemente lavorato, abbiano dato nelle diverse epoche degli eccellenti intagliatori.

Oltre i rivestimenti delle pareti e dei soffitti, nei quali molto si ammira l'equilibrio dello scomparso e la gentilezza dell'esecuzione; oltre i cofanetti, le croci, i reliquari e tutte le minute opere eleganti (del resto non diverse nè superiori a quelle che gli artefici del XV e del XVI secolo hanno mirabilmente creato in molti paesi) noi qui troviamo molti oggetti che meglio rivelano un gusto locale.

I mobili, ad esempio, se sono talora un po' rozzi nella linea generale, un po' pesanti nella loro leale espressione di solidità paesana, hanno sempre nella loro logica ed equilibrata

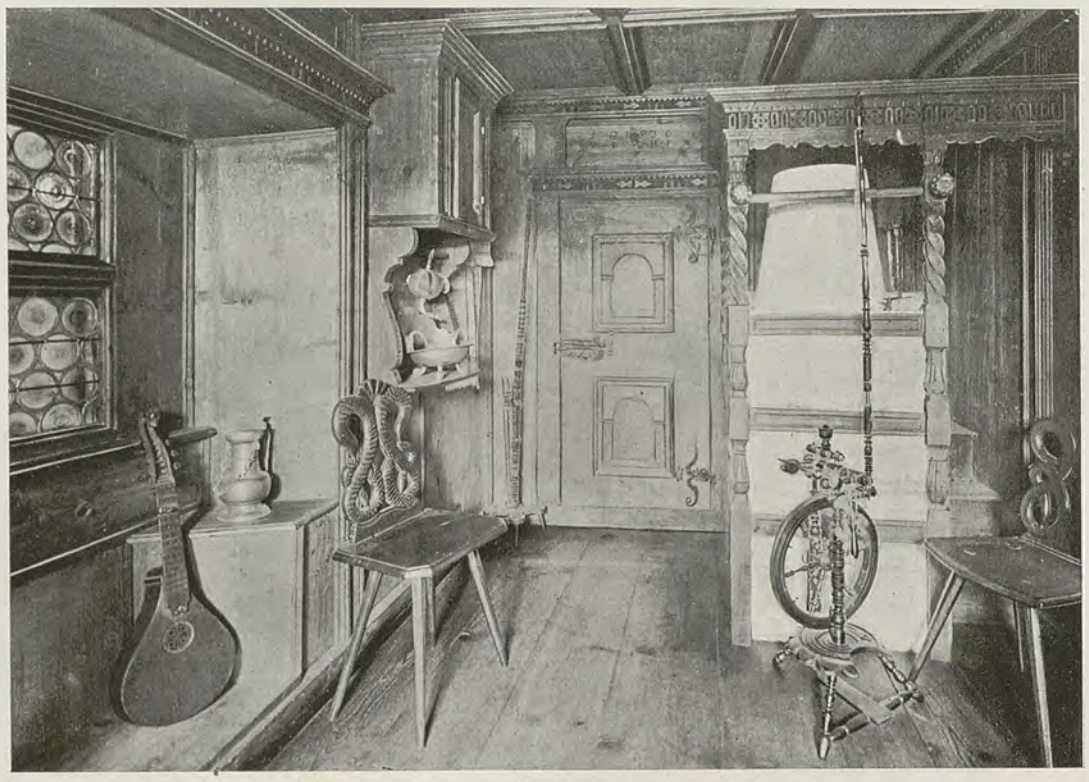


Fig. 154. Camera di un Convento di monache (anno 1630) trasportata nel predetto Museo.

Fig. 155. Stufa di Lodovico Pfau (1620) e cattedra nella sala rappresentata dalla seguente figura.

è ben rappresentata. Le moltissime armature, le alabarde, le spade, le balestre, hanno qui raramente una vera e propria importanza artistica, e ad ogni modo non ci porgono argomento a speciali considerazioni. Va tuttavia notata una bella raccolta di finimenti equestri e più ancora alcuni magnifici lavori di cesello nei foderi e nelle else di talune spade e di qualche pugnale: lavori, questi ultimi, del Cinquecento e per lo più di origine italiana. Qualcuno fu regalato dai papi ai capitani mercenari che li servivano.

Se vogliamo trovare delle forme originali dobbiamo rivedere i rivestimenti decorativi di certi mobili, le lamine di ferro e di rame scolpite, sforate, sbalzate; gli esterni e gli interni di certe casse munite di complicatissime serrature, di cerniere e maniglie. Dobbiamo considerare i numerosi vasi di stagno, i lavabo e le caraffe, distribuiti nei diversi ambienti, e scendere nel vasto locale del piano sotterraneo, ove è riunito tutto lo svariatissimo materiale di una cucina svizzera della fine del Seicento (fig. 160).

E' nel foggiare e nell'abbellire gli strumenti del lavoro domestico e l'ambiente famigliare che lo spirito artistico di questo popolo trova la sua più giusta espressione.

Fermiamoci perciò con viva compiacenza fra le caldaie, le pignatte, le cuccume, gli alari, i treppiedi, i girarrosti, i portalucignoli, gli stampi per i dolci e per il burro, i taglieri, le stoviglie, le olle, gli orciuoli....; tutto qui è singolarmente notevole e, nella giusta collocazione, assume il suo vero aspetto ed il suo vero significato.

Questi oggetti di uso e di ornamento domestico hanno un carattere di schietta ruvidezza che è pieno di espressione. E quanta libertà, quanta varietà di linea, quanta fantasia (non esitiamo a dirlo) nel foggiare un semplice candelliere di ferro battuto, in cui l'impugnatura, il basamento, l'incavo per il cero costituiscono elementi organici che di volta in volta l'artefice combina e trasforma con vivace spirito decorativo!

Aggirandoci in questa cucina pensiamo quanto siano belle le cose utili e come l'arte migliore non vada disgiunta dalla logica e dal buon senso. E vediamo con una certa nostalgia — noi che viviamo fra i belletti della civiltà moderna — queste gagliarde ed equilibrate opere destinate ad una semplice e lieta vita famigliare.

Quanta onesta espressione di pace e di floridezza in queste enormi caldaie panciute, coi coperchi incisi fortemente e sbalzati; in questi grandi vasi di terra gaiamente dipinti, coi rilievi forti ove brillano guizzi ridenti di luce;

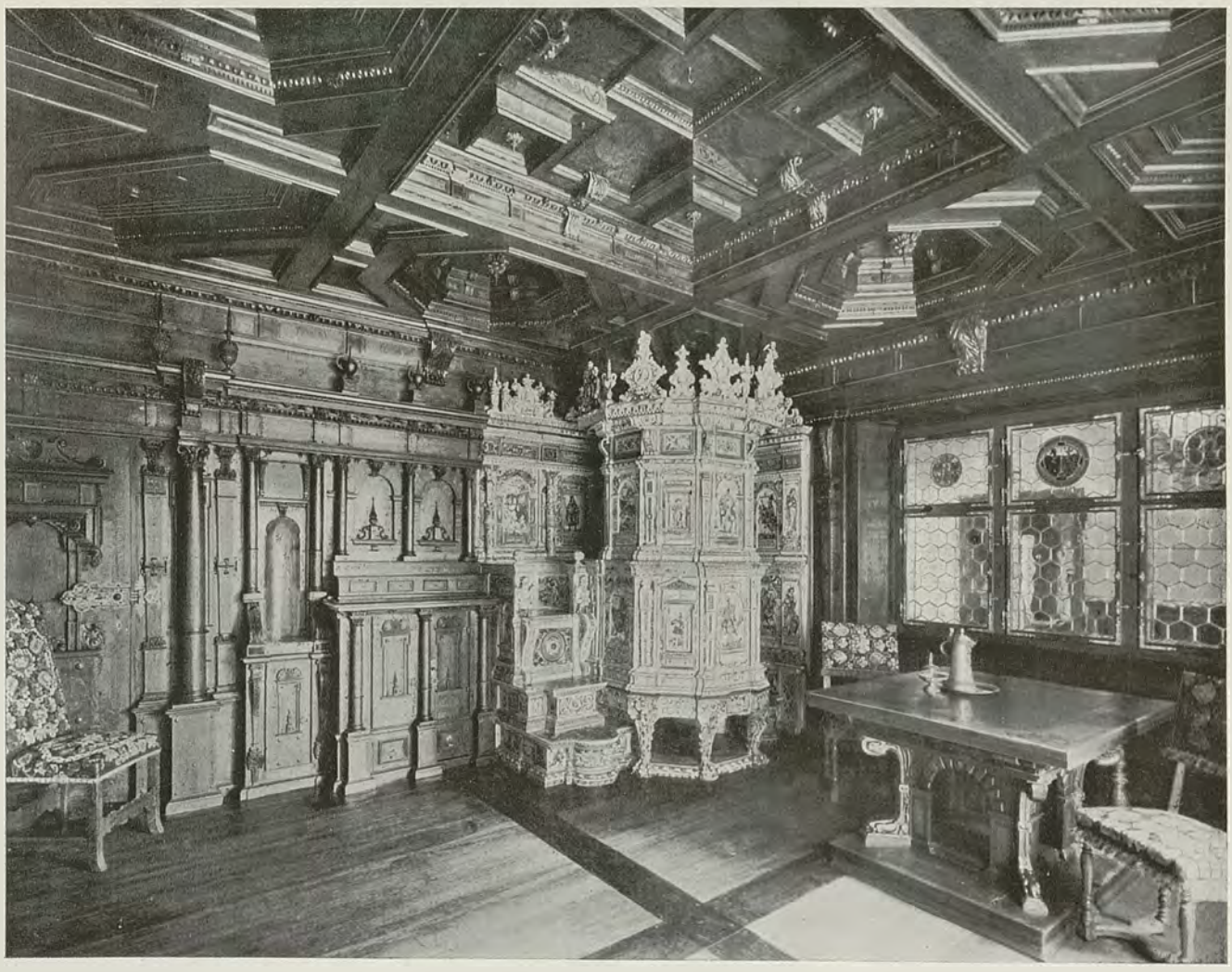


Fig. 156. Sala del Consiglio nel palazzo d'un pubblico istituto in Zurigo, trasportata al Museo nazionale.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

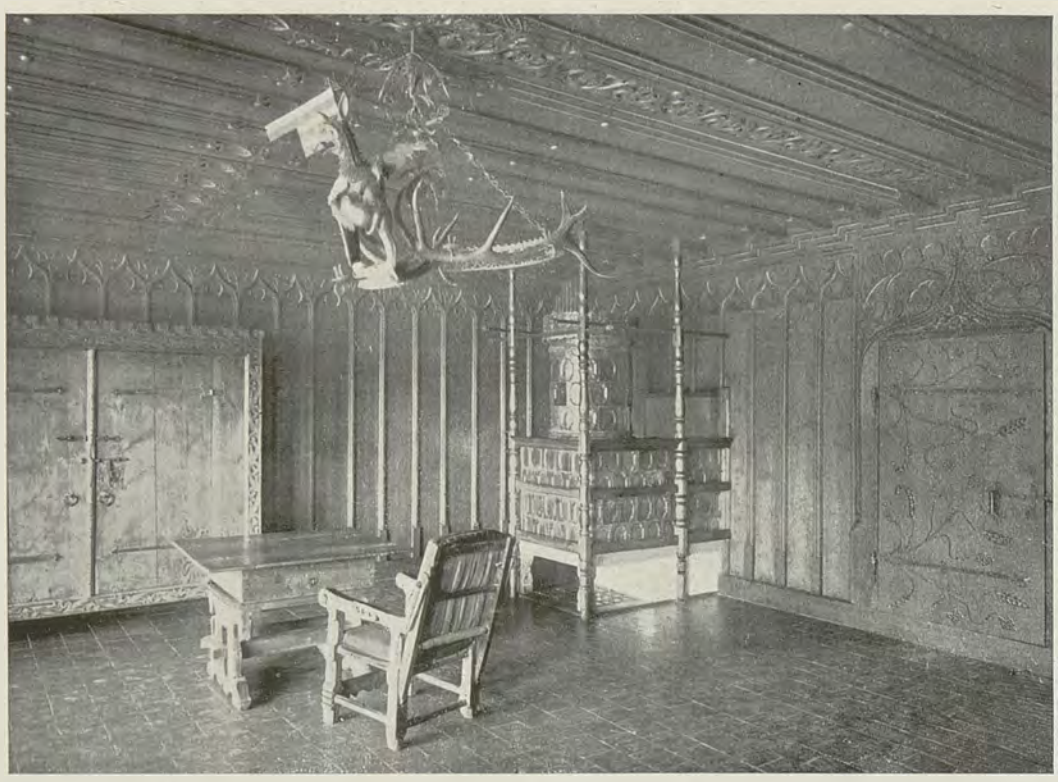


Fig. 157. Sala di una vecchia casa, ricomposta nel Museo di Zurigo.

tutto originale nel decorare le grandi stufe intorno a cui si svolgeva per lunghi mesi la vita famigliare. Non chiediamo ad essi nè agli altri artefici di queste regioni un sentimento di raffinata eleganza che non è nella loro natura.

Non ci aggireremo nelle molte sale e nei corridoi dove sono collocati in numerose vetrine i costumi militari, civili e popolari di epoche diverse, ma poco remote; essi non sono tali da darci un'idea adeguata dell'arte del tessuto, nè di quella del ricamo, nè di quella dell'abbigliamento. I pochi elementi caratteristici vanno dispersi nel numero eccessivo degli oggetti artisticamente insignificanti.

Ansiosi di scoprire ciò che costituisce la nota singolare e spontanea del paese, ci siamo in preferenza occupati di quanto più vivacemente ce la poteva rivelare. E siamo ben lieti di riconoscere che, per merito della sua accuratissima ed originale organizzazione, questo Museo, senza stancare ed annoiare il visitatore, anzi procurandogli con sapiente varietà delle gradevoli sorprese, porge un'immagine evidente e completa dello spirito artistico, se non della Svizzera intera, almeno di quelle regioni tedesche, le quali hanno od ebbero una speciale e tipica fisionomia.

Oltre a ciò esso è assai utile a dimostrare

Fig. 158. Stanza da pranzo settecentesca trasportata nel predetto Museo.

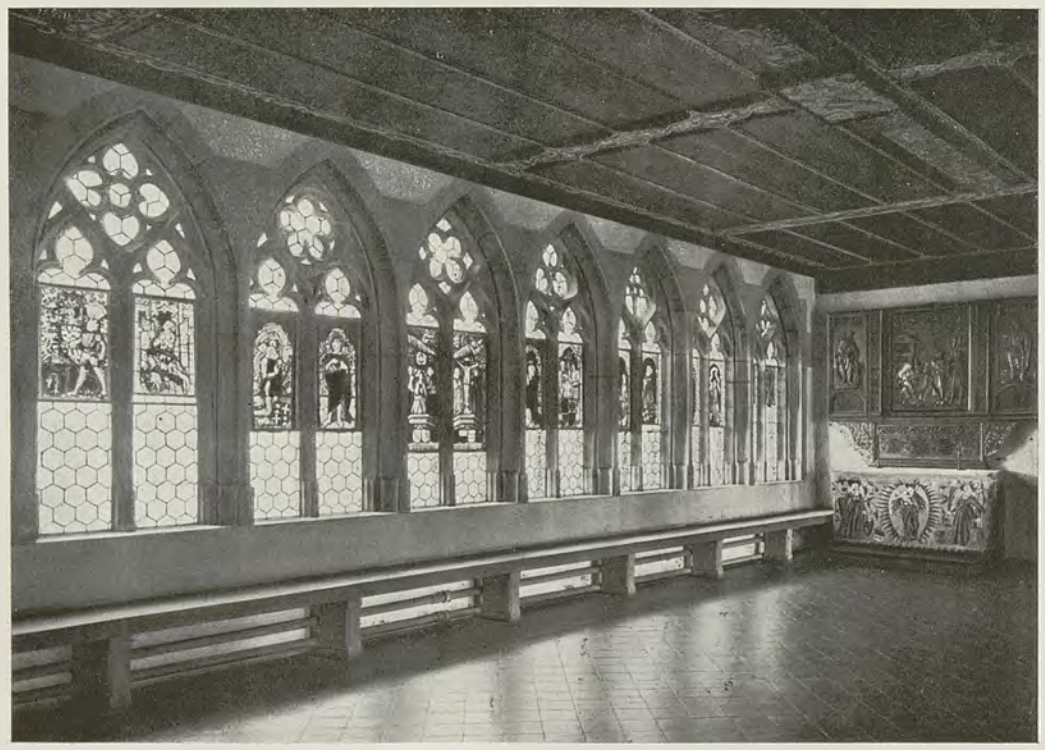


Fig. 159. Loggia ogivale con vetri istoriati nello stesso Museo.

nei bei piatti ornamentali che, dalla rastrelliera di legno, dovevano formare il lusso dei rustici ambienti!

E non mancano, naturalmente, quei colossali caraffoni tedeschi per la birra, dalle più diverse fogge, in terra smaltata, dipinti a fregi e ad iscrizioni, col coperchio a cerniera; e, in apposito locale, non manca un'enorme botte per la birra con la fronte scolpita in ricchi intagli barocchi e sostenuta da un basamento monumentale.

Se dai saggi dell'arte rusticana passiamo ad esaminare la collezione di oreficeria, riunita nella sala del *Tesoro*, viene a smorzarsi in noi ogni ragione di sorpresa e di ammirazione. Qui troviamo — è vero — in qualche coppa e in qualche reliquiario assai pregevoli esempi di stile gotico, nè fra i numerosi oggetti del XVI e del XVII secolo mancano quelli certamente dovuti ad abili artefici; ma nulla qui riveste forme e caratteri speciali o si distingue dalla più conosciuta oreficeria francese, italiana e tedesca.

Come pure non ci possono riuscire di grande interesse le *faenze* svizzere del Seicento e del Settecento, siano esse dovute alla fabbrica di Winterthur o a quella di Lenzbourg. I pittori di ceramiche ebbero nella Svizzera un tema del

come, nelle diverse applicazioni dell'arte ai bisogni della vita, abbiano unicamente valore quelle forme che più rispettano gli usi, le necessità, le tradizioni ed i gusti caratteristici del paese. Se qui venissero taluni italiani, divulgatori e missionarî del *dolce stil novo* a tutti i costi (anche a costo di prenderlo a prestito, senz'obbligo di restituzione, dagli austriaci, dai belgi, dagli inglesi d'oggi), forse sarebbero un pochino sconcertati nel loro vangelo. Ad ogni modo potrebbero constatare ancora una volta che le più belle novità derivano, non già da un'arbitraria alterazione o da un invertimento delle proporzioni e delle linee, ma sempre da un nuovo accorgimento così nell'impiegare il materiale d'opera come nell'adattarlo ai mutati bisogni e alle particolari abitudini, senza mai violare i confini della logica.

PIETRO CHIESA.

Fig. 160 e 161. Vecchia cucina e vecchia sala rifatte nel Museo di Zurigo.

CAPPELLE E MONUMENTI BAROCCHI IN ALCUNE CHIESE DI ROMA.

— *Tav. 52 e 53. Fig. da 162 a 165.* —

N queste colonne Diego Angeli illustrò, col fervore che gli viene dalla ammirazione appassionata dell'arte secentesca e settecentesca, molte opere barocche sparse nelle chiese di Roma, le quali in tal periodo acquistano una ricca e profonda significazione.

E' nel nostro intento toccare di qualcuna fra le moltissime espressioni artistiche della cosiddetta decadenza, sicuri che, più delle nostre parole, parleranno le belle riproduzioni che qui si presentano. Questo cenno non è organico: vi si notano lavori che ornano luoghi diversi e che non sono legati fra loro da nessi ideali: è necessità imposta dal fatto che parecchie manifestazioni dell'arte del secolo XVII sono state offerte ai lettori dell'*Arte Italiana.*

Fra le più belle e più note creazioni della pittura secentesca è certamente la decorazione dei pennacchi e della tribuna nella chiesa di Sant'Andrea della Valle.

Questa chiesa è indicata da una gigantesca facciata che si può considerare uno dei saggi più completi e più ricchi di fronti barocche, col suo gioco di colonne, di nicchie, di statue. La pianta è ad una nave con cappelle laterali, col transetto su cui è voltata una cupola, e col coro profondo. L'interno si fa notare per la bellezza delle proporzioni, per la diffusa luminosità letificante, mentre, in genere, nelle chiese romane si ha il contrasto vivo delle masse di ombra e di luce, per lo scintillio gioioso delle dorature, per la eleganza delle forme.

Pare che, tanto l'interno quanto l'esterno, si debbano ascrivere a Carlo Maderna, il quale vi avrebbe espresso nella miglior forma il suo temperamento di artista, che nella facciata della Basilica Vaticana si mostra di scarso valore.

Due pontefici, Pio II e Pio III, dormono il sonno eterno nella navata maggiore in due monumenti che sono un notevole esempio della scultura alla fine del secolo XVI; la cupola fu dipinta da Giovanni Lanfranco, con la sua abilità di frescante, che colpisce, ma non commuove, non afferra, non domina.

Certo, il maggior titolo di gloria della chiesa è l'opera del Domenichino.

Domenico Zampieri — detto il Domenichino per la corpulenta e piccola figura — fu tra i più grandi maestri che vanti la pittura italiana nella prima metà del Seicento. Egli formò la sua educazione essenzialmente su due artisti, Annibale Carracci, che aiutò nella ornamentazione della Galleria nel Palazzo Farnese a Roma, e il Correggio, per cui ebbe simpatia profonda e tenace.

Il suo principal campo d'azione fu Roma, che ancora conserva molte sue opere, dai primi saggi giovanili, quali i freschi nel Palazzo Farnese, la *Liberazione di S. Pietro* a S. Pietro in Vincoli, il *Martirio di S. Andrea* in S. Gregorio al Celio, sino ai lavori della virilità, come i freschi della Cappella Farnese nell'Abbazia di Grottaferrata, e a quelli della maturità, di cui S. Andrea della Valle dà la più fulgida affermazione. Molte altre opere, già a Roma, sono ora altrove, prezioso ornamento di Gallerie pubbliche e private, ma la città, in cui egli svolse quasi intera la sua operosità, conserva tanto da poter offrire una visione chiara della mirabile complessità della sua anima d'artista.

Il Domenichino fu stimato al suo tempo da uomini preclari, quali i Carracci e il Poussin e il Sacchi e il Reni e il Bellori e il Passeri.... ma non riuscì a creare intorno a sè una atmosfera di simpatia, sì che operò fra stenti, diffidenze continue, fieri contrasti e perì miseramente a Napoli, ove si era recato per ornare la Cappella del Tesoro, sopraffatto dall'altrui malvagità. Soltanto ai nostri giorni gli è stata resa piena giustizia e si son messe in rilievo le rare doti della sua personalità artistica.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Quando la maggior parte degli artisti smarrivano o sformavano la coscienza propria con un disordinato ecclettismo, il Domenichino seppe, pur giovandosi di numerose espressioni d'arte, mantenere vivida la sua personalità, contrapponendo alla ricerca dell'effetto con mezzi artificiosi, propria dell'arte del suo tempo, l'intenso e penetrante studio degli affetti e delle passioni umane ch'egli lineò mirabilmente in tutte le sue pitture eseguite con una finitezza amorosa e candida, che parve agli « abilissimi » del Seicento indizio di povertà e di irresolutezza.

E da nessuna opera, meglio che dagli affreschi di S. Andrea della Valle, scaturisce l'eterna bellezza dell'arte dello Zampieri.

Nei pennacchi sostenenti la profonda e agile cupola son figurati gli Evangelisti come figure colossali; S. Giovanni è rapito in una visione suprema, tenendo sotto di sè la simbolica aquila, accompagnato da giulivi angioletti, uno con una fiaccola, simbolo della luce dall'Evangelista descritta, l'altro pregante, il terzo sostenente un calamaio, e, ai suoi piedi, due che si baciano.

San Matteo è gettato in arditissimo atteggiamento, con le gambe incrociate, profondato in meditazione solenne, illuminata dalle parole di un angelo, mentre un altro è abbracciato ad una croce, e un terzo sorregge insieme col primo una tavoletta: sotto è un angioletto sur una culla, in atto di tenere fra le mani le fasce. S. Marco legge attentamente, quasi par che riveda lo scritto: alla sua destra è un angelo che sostiene una bandiera; ai suoi piedi tre putti, due a cavallo al leone, uno sotto questo, beatamente supino (vedi figura 165). S. Luca si rivolge alla Vergine, da lui dipinta sur una tavoletta che due angeli elevano, nell'istesso tempo che spiega, aiutato da un altro angelo, un rotulo. Al nascimento di ciascun pennacchio è un angelo in chiaroscuro, or più or meno velato da una nube, di vago carattere suggestivo, oltre lo stemma dei Peretti — leone rampante con pere, una fascia a stelle e tre monti — poichè per il cardinale Alessandro Montalto Peretti lo Zampieri eseguì questi affreschi dal 1624 al 1628 dietro compenso di 2926 scudi.

Il grande maestro del Domenichino vien qui rievocato largamente e nobilmente: al Correggio si ricollegano i motivi dei putti e il loro audace e vario atteggiarsi nello spazio. Non v'è la mirabile facilità dell'Allegri in queste pose, ma si notano motivi pieni di grazia, come

Fig. 162. Chiesa di S. Andrea della Valle in Roma.

Fig. 163 e 164. La *Fortezza* e la *Povertà volontaria* dipinte dal Domenichino nella tribuna di S. Andrea della Valle.

quello dei due fanciulli che si baciano a piè di San Giovanni e quello dei due a cavallo sul leone che segue S. Marco; e, in genere, tutti i puttini sono avvivati da uno squisito candore, da una schietta, irresistibile soavità.

Ma, più del Correggio, il Domenichino sentì viva, nel dipingere questi Evangelisti, l'azione di Michelangelo, che è palese nelle opere da lui eseguite durante gli ultimi anni di soggiorno a Roma prima della partenza per Napoli (1630). Le grandiose proporzioni assunte dalle figure come a specchio della esuberante ricchezza di lor vita interiore, della loro straordinaria energia fisica e morale, richiama i Profeti e le Sibille della Sistina, come la espressione, solenne e pensosa, il movimento quale espressione di vita e di carattere, il trionfo del nudo, lo scorciare ardimentoso, il rilievo scultoreo.

Fig. 163. S. Marco Evangelista dipinto dal Domenichino in uno dei pennacchi della cupola nella predetta chiesa.

E, quasi ad intensificare e completare l'influenza di Michelangelo, rifulge chiara in quest'opera la virtù animatrice dell'Antico. Già nelle manifestazioni artistiche della giovinezza il Domenichino avea rivelato la possente impressione da cui il suo spirito era stato dominato di fronte ai segni eloquenti della civiltà romana; a S. Andrea della Valle egli mostra di aver intimamente assimilato, insieme all'arte del Correggio e di Michelangelo, l'insegnamento che veniva dalle rovine dei fori, delle terme, dei templi, dei teatri, delle statue. La semplice ed energica grandiosità delle costruzioni per cui la gigantesca figura dell'Evangelista domina il pennacchio fiancheggiata ed elevata su angeli; l'imponenza delle figure, dal modellato largo e solido, dal disegno sicuro e corretto, coperte di vesti ondeggianti; la larghezza con cui tutto è trattato; la robustezza rara nel Domenichino che stempera i toni con larghe lumeggiature, attestano l'amorosa penetrazione del mondo classico dall'artista compiuta.

Come appar vuoto e ridondante nel suo abilissimo effetto di sotto in su, di elevazione e svanimento nello spazio l'immenso popolo di figure che il Lanfranco ha gettato, senza passione, lungo l'agile curva della cupola, sopra i pennacchi in cui il Domenichino spirò una vita così complessa, così semplicemente profonda, così possente e soave!

Iniziati, per così dire, dalle figure degli Evangelisti all'arte tutta materiata di naturalezza e di intimità del Domenichino, passiamo ad osservare il ciclo pittorico di cui egli adornò la volta della tribuna. A chi entri nella chiesa di S. Andrea della Valle, il coro, specie nell'ora del tramonto, appare tutto scintillante nell'aureo balenìo del sole sulle fasce dorate che scompartiscono in vari ed eleganti riquadri lo spazio, costituendo un organismo sontuoso, e di mirabile chiarezza (tav. 52, fig. 162).

A lato delle cinque finestre aperte sulla cornice della tribuna son figurate sei *Virtù*, divise da triplici fasce che partono da un mezzo ovale disegnato a contatto dell'arco trionfale. Sulle finestre si generano così tre spazi trapezoidali in cui son dipinti il *Martirio di S. Andrea*, la *Vocazione di Andrea e Pietro*, l'*Andata di S. Andrea al martirio;* nell'ovale sta l'*Ascensione di Sant'Andrea;* nell'arco trionfale *S. Giovanni indica a Pietro e Andrea Gesù*, e, ai lati, son due motivi ornamentali, formati da uomini seminudi, seduti audacemente su finte mensole e divisi da un vano triangolare in cui è dipinta una conchiglia sormontata da un festone e da una maschera e animata da putti.

La rappresentazione delle *Virtù* è una delle più stupende opere del Domenichino, superiore anche a quella degli Evangelisti. Fin dal Trecento le figurazioni allegoriche delle Virtù furono largamente trattate da pittori e scultori e i quattrocentisti continuarono la tradizione, che si svigorì per il lungo uso e per mancanza di grande varietà di formole nel Cinquecento. Più raramente si incontrano nel secolo XVII e son per lo più incarnazioni fredde di dogmi chiesastici o arruffate allegorie cariche di simboli oscuri e insignificanti.

Il Domenichino le tradusse due volte in grandi rappresentazioni: nella chiesa di San Carlo a Catinari, in cui i quattro pennacchi son dedicati esclusivamente ad esse, e a S. Andrea della Valle. Nella prima versione, che risale al 1628-30, ed è, quindi, posteriore a quella di S. Andrea della Valle, lo Zampieri si lasciò trascinare a una figurazione letteraria, più che artistica, anche volendo alleggerire il fardello di simboli di cui il Bellori e il Cacciari han voluto caricare le poderose spalle delle gigantesche creature, concepite per incarnare i doni supremi dell'anima umana.

A S. Andrea della Valle lo Zampieri ci dà una rappresentazione semplice e insieme profonda, avvalorata da un magistero tecnico vigorosissimo. Egli non presenta le solite Virtù, ma ne varia e ne accresce la schiera, e scambia gli attributi, e ne crea de' nuovi, in modo da infondere come un'anima novella alle forme irrigidite dal tempo. La *Speranza* implora con le fervide mani congiunte e levate; la *Fortezza* ha le gambe a cavalcioni, la destra appena appoggiata allo scudo, lo sguardo sereno rivolto al cielo, ed è guardata da un leone. La prima è tutta composta e rapita: dall'altra spira un'aria di sicurezza tranquilla che non è spavalderia (fig. 163 e 164). Segue la *Povertà volontaria*, una magnifica donna ignuda stupendamente modellata e rilevata e animata, la quale rovescia e preme col piede, in cosciente e sereno atto, un vaso di monete d'oro, e offre la candida anima al cielo, che persegue con lo sguardo e par voglia attingere con le braccia alto levate.

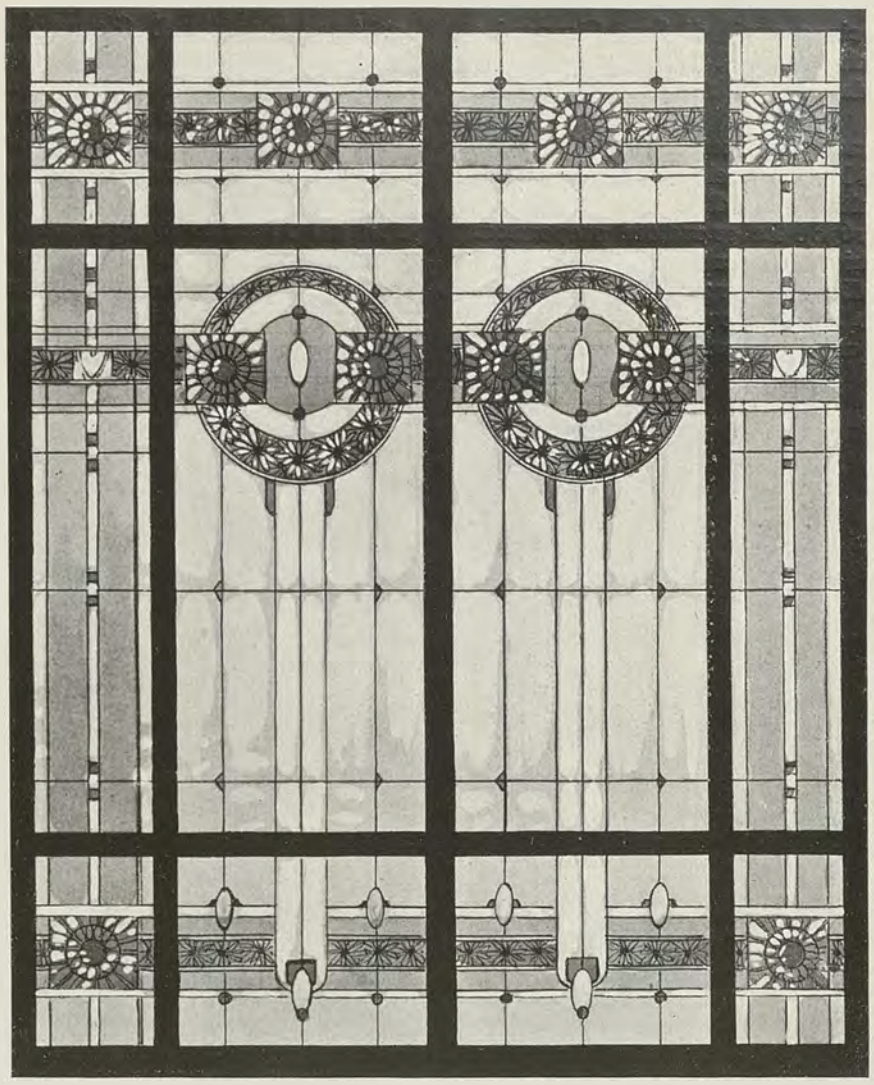
La *Religione* tien presso la croce e sembra tutta assorta in arcane meditazioni. La *Carità* è piena di indulgenza e di gentilezza per i bambini, a uno dei quali dà nutrimento. La *Fede* porta la destra al petto, come ad attestare la sua salda credenza, e solleva nella sinistra, con fermo e dolce atto, il calice sormontato dall'ostia.

Così è determinato il carattere di ognuna; ma a tutte è comune una bellezza nobile e semplice, candida e gentile, che illumina le forme come di una mite soavissima luce, togliendo ad esse ogni accenno di sensualità nel loro rigoglioso fiorire. Al pari

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

che nei pennacchi un vivo senso di monumentalità e di romanità spira da queste figure, varie, audaci, franche negli atteggiamenti, moventisi con statuario rilievo sul fondo, travalicando qua e là la cornice, proiettando animate ombre sul muro. La modellazione è larga, ma determinata solidamente; gli scorci arditi, ma resi con naturale maestria; il chiaroscuro è maschio e pure, a volte, delicato nei passaggi; l'incarnato fresco e vivo.

(Continua) LUIGI SERRA.



Scuola superiore d'Arte applicata alle industrie e alla decorazione in Milano.

Fig. 166. Vetrata: composizione dell'alunno A. Feverotto nell'anno scolastico 1908-9.

Fig. 167 e 168. Dettagli presi dai grandi cartoni relativi alle composizioni riprodotte nelle Tavole 46 e 49.

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

Anno XVIII — 6° della Nuova Serie. N. 10 — Ottobre 1909.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

Fig. 169. Stilizzazione romanica. — Architrave della porta maggiore nella chiesa di S. Giusto a Lucca. — Principio del sec. XIII.

XVII.

UN VERO MAESTRO DI FLOREALISMO.*

— Fig. da 169 a 179. —

CCO un argomento che non può davvero dirsi nuovo: lo studio e l'insegnamento comparato dell'ornato floreale, degli elementi che lo costituiscono, e dei principali caratteri che ha assunto presso i popoli nelle varie età della storia, con particolare riguardo all'architettura ed all'arte classica. Non v'ha certo chi non possa citare, in questo rifiorire di pubblicazioni riflettenti il rinnovato culto di tutte le discipline estetiche ed artistiche, opere di tema simile a questa, che l'editore Gherardo Hüthman di Dresda ha dato alla luce, con una nitidezza singolare di illustrazioni e di caratteri, pei quali, anche sotto l'aspetto grafico, la nuova pubblicazione del prof. Meurer si raccomanda tosto a tutti quanti amano i libri belli, oltre che buoni ed utili.

Non è però certamente la mancanza della novità dell'argomento quella che possa scemare il valore e l'originalità del lavoro complesso e profondo compiuto dal Meurer, con quella dottrina, con quell'acume e con quella singolare coscienza di studioso e di insegnante, che già a tutta prima, a costo d'un assai veniale peccato di poco patriottismo, fanno dire, davanti al signorile volume: ecco un'opera qual'è capace di fare solamente un tedesco!

Ciò non vuol dire menomamente che si tratti solo d'un lavoro d'arida e scrupolosa indagine nel campo lussureggiante degli studi d'arte; e che un soffio di genialità, anzi talvolta fin qualche ardimento, che piace ed attrae, anche se non giunge a persuadere del tutto, non ravvivi ed animi l'argomento che l'Autore espone con tanta serietà e rigore di metodo, contemperati ad altrettanta vivacità di dottrina e calore di fede nelle sue ricerche profonde e serene. Nè occorre insistere sull'importanza che assume in tal modo l'opera sua, oltre che nel campo dei puri studi di storia d'arte, anche per tutti quanti vogliono vedere nitidamente esposta e vagliata la genesi di tutte le forme ornamentali floreali, di tutte le stratificazioni spontanee, per così dire, del sentimento decorativo presso i vari popoli, i quali, traendo dal bisogno istintivo di perpetuare, abbellendo, tutto quanto hanno creato le più vaghe imagini della circostante natura, sono venuti gradatamente concretando eterne espressioni d'arte. Importanza che, per riflesso, dev'essere riconosciuta anche da chi professi l'arte ornamentale dell'oggi; la quale, non di rado, sembra allontanarsi da certe naturali e quasi spontanee forme di stilizzazione d'elementi vegetali e floreali, subordinando alla ricerca immediata d'un effetto, od a qualche trovata di carattere puramente individuale, quelle leggi che, anche dove sembra siano soltanto gli sprazzi di qualche singola genialità artistica, sono pur sempre l'e-

Fig. 170. Stilizzazione greca. — Capitello di parasta nel tempio di Apollo a Mileto, ora nel Museo del Louvre.

* M. Meurer: *Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze.* — Dresda, 1909.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

terna manifestazione collettiva del naturale senso estetico d'una gente e d'una età.

Anche sotto l' aspetto didattico adunque, anzi direi segnatamente sotto questo, l' opera del Meurer deve essere riguardata con attenzione singolare, per non dire addirittura con ammirazione. Sfogliandola semplicemente, anche in grazia della nitidezza nelle riproduzioni dei diligentissimi e profondi studi grafici, dovuti per la massima parte ai valorosi scolari dello stesso Meurer di Roma e di Berlino, balza fuori limpido il concetto dell'Autore nel raccogliere, illustrare e aggruppare i più preziosi e caratteristici elementi che le forme vegetali abbiano offerto all'antica arte ornamentale. S'aggiunga che il volume, per quanto di per sè riccamente illustrato, ha per corredo naturale una vi-

Fig. 171. Stilizzazione italica. — Fregio di terracotta nel Museo di Villa Giulia a Roma.

Fig. 172. Stilizzazione romana. — Vaso nel Museo di Grottaferrata.

stosa serie di accurate tavole murali, destinate ad esporre con maggior chiarezza ed evidenza grafica nelle scuole quanto è stato oggetto delle indagini dell'Autore sullo svolgersi della decorazione classica derivata dalla stilizzazione o dall'adattamento di elementi naturali.

Sì, ripeto, decorazione classica ; a costo di far arricciare il naso a quanti amerebbero sbarazzare le nostre scuole d'arte decorativa dal pesante fardello di tutto il tradizionalismo, che sembra incepparle solo quando però non si sa comprendere in esso se non un'oziosa e sterile ripetizione di modelli, privandolo cioè del lume che un'anima d'artista e di studioso, al pari di quella del Meurer, giunge a far vibrare dinanzi ai sempre più eloquenti insegnamenti del passato.

Chi oserebbe intanto negare che in buona parte almeno dell'odierna ed incessante ricerca di nuove forme stilistiche floreali, particolarmente tra noi, non si proceda un poco, anzi molto, a tentoni? E che a molti giovi la più o meno sincera imitazione di qualche caratteristica individuale, anzichè una spontanea applicazione d'elementi naturali, elaborati attraverso quel particolare senso estetico di cui andiamo ancora in traccia per destinarlo a rappresentare il gusto dell'età presente ?

Basta : mentre l'avvenire giudicherà dei risultati dei nostri sforzi nel preparare anche nell'arte decorativa qualche efficace testimonianza del nostro secolo, ecco il Meurer additarci ancora la via che nel volgere di secoli e secoli hanno percorso le genti della storia per strappare alla natura gli elementi da cui è derivato ciò che si chiama stile. L'insegnamento, per quanto a taluno puzzi un tantino d'accademia, è pur sempre troppo bello perchè non se ne debbano cogliere i saporiti frutti. Anzi il metodo con cui l'Autore l'espone e l'illustra sembra tale da soddisfare appieno anche i più ostinati nemici di tutto il classicismo, visto e compreso solo attraverso ai calchi di gesso, od alle vecchie tavole murali che ingialliscono sulle pareti delle nostre scuole d'arte.

Torniamo alla natura, si ripete a sazietà; ricerchiamo di nuovo, direttamente, nell'inesauribile grembo di Flora e di Pomona, di rancida memoria, gli elementi che, stilizzati secondo il nostro gusto, costituiranno l'odierna arte ornamentale.

E' precisamente ciò che fa il Meurer. Lo fa per la buona arte d'un tempo, per istrappare ad essa qualche segreto, e preparare, chissà, la buona arte futura. Torna anch'egli alla natura. Ne raffronta con diligenza ed amore le più caratteristiche forme vegetali con cui l'arte s'è nutrita per farsene sostanza vitale.

Dimostrato lo scopo e l'utilità del lavoro, egli indugia un po' nel ricercare l' origine dell' ornamento e, più precisamente, da quando le forme vegetali, o naturali in genere, sono entrate a far parte di esso. Problema, com'è noto, che s'allaccia e si confonde con quello dell'origine dell'arte stessa. Ed ecco, per addentrarci nell'argomento che l'Autore espone, non in base a semplici elucubrazioni, ma direttamente sulle antiche pagine dell'arte che hanno resistito al tempo, le forme vegetali ed animali, quali compaiono naturalmente riprodotte e rappresentate presso gli antichi ; i vari tipi di piante ed esseri viventi offerti dai rilievi e dalle pitture dell'antico Egitto ; il modo con cui vengono espressi, quando non v'è ancora pretesa di stilizzazione ; la classificazione, per così dire, di tutta la natura che circondava quel popolo. Così, succintamente, ma chiaramente, anche per le altre genti dell'antichità.

Prese di qui le mosse il Meurer tocca del processo d' evoluzione dei principali tipi ornamentali, per passare quindi a quanto costituisce la più ampia e caratteristica esposizione della complessa materia del volume : quella cioè dello studio comparato delle varie forme di decorazione vegetale.

E anzitutto ecco, con quel nitido sistema d'indagine e d' illustrazione, che costituisce, a chi s'addentri un po' nell'argomento, un

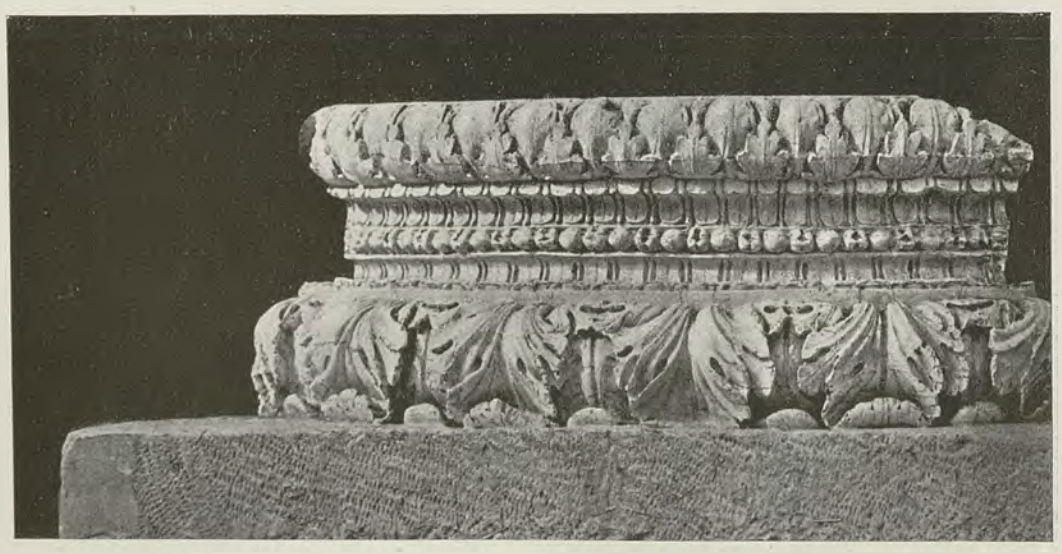


Fig. 173. Stilizzazione romana. — Frammento di una base di colonna nel Museo Vaticano.

vero godimento, l'esame degli elementi simmetrici delle varie specie di foglie, per dedurne le caratteristiche dei contorni e delle nervature. Sfilano così, sempre in confronto delle forme naturali, esposte in questo, come in tutti gli altri capitoli, con una singolare evidenza grafica, le diverse stilizzazioni alle quali, nel loro aspetto piano, possono adattarsi le varie foglie che compaiono nella decorazione: il loto, la ninfea, l'acanto, il papiro, il giglio, il geranio, il faggio, la passiflora, il platano, la vite e via dicendo; con speciale ricerca e raffronto pel loto che costituisce uno degli ornamenti più caratteristici, e fu quindi studiato in tutti gli aspetti assunti nella piana decorazione egiziana.

Segue via via, nei capitoli successivi, l'esame delle varie forme d'ornamento tratto dalle piante: l'origine e lo sviluppo delle spirali e dei viticci, che già compaiono nelle fibule e negli ornati preistorici, per svolgersi e concretarsi con singolare ricchezza di motivi nella decorazione egizia e micenea. Dall'egizia poi specialmente trae gli elementi per studiare le forme ed i caratteri successivamente assunti dalla palmetta, prima di giungere all'organica forma dell'antefissa greca. Torna in seguito allo studio dell'organismo delle foglie; approfondisce nell'esame e nella dimostrazione grafica del modo con cui sono costituiti i diversi tipi di esse, scomponendo e sezionando tutti gli elementi offerti da quelle che maggiormente s'adattano alla stilizzazione, e ad essere iscritte in determinate forme geometriche. Considera i vari elementi vegetali negli aspetti che assumono successivamente durante il loro sviluppo. Riprende poi in esame le foglie, considerate non più semplicemente nella superficie piana, ma nel rilievo, nel loro naturale movimento e nelle loro diverse prospettive. Ecco il cardo, l'acero, il faggio, il nelumbium, il geranio, la palma, le felci e via via, nei diversi adattamenti plastici ornamentali che offrono. Ed ecco, considerata con particolare ampiezza, la più immortalata tra le forme vegetali, l'acanto: quello molle e quello spinoso.

Fig. 174. Stilizzazione romana. — Frammento di candelabro in marmo nel Museo Vaticano.

Fig. 176. Stilizzazione romana simile a quella del Rinascimento intorno al fusto d'un candelabro antico nel Museo del Campidoglio.

Lo studio di questa pianta è ripreso ed ancor più approfondito dall'Autore, dove, dall'esame diretto delle foglie naturali passa al raffronto delle diverse applicazioni che subirono nell'arte classica; al cespo dell'acanto quale appare in alcune delineazioni delle ceramiche greche, ed in vari elementi ornamentali di pitture vascolari, prima di considerarlo nell'ampia e completa struttura del capitello corinzio. Segue in tal modo questa foglia nei vari caratteri che offre nell'arte greca, a Roma, a Pompei; fino alle trasformazioni che subì nell'arte bizantina e nella medioevale, ed al suo rifiorire nella Rinascita. Similmente per altre forme vegetali; anzitutto per quelle che compaiono nella decorazione architettonica del medioevo ed, in particolar modo, nell'arte gotica.

Fig. 175. Stilizzazione romana. — Vasca per fontana nel Museo Vaticano.

Tale studio è fatto poi per i fiori e per i frutti. Dapprima coll'esame minuto e profondo dell'aspetto che porgono naturalmente; sezionando, scomponendo, combinando acutamente i vari tipi di essi, ed i vari elementi che offrono, nella linea, nel rilievo e nella disposizione interna ed esterna delle diverse parti. Di qui, logicamente, passa allo studio delle loro esplicazioni nell'ornamento antico: la rosetta ed i vari tipi del rosone; come furono applicate e costituite le diverse forme di flore convenzionali dell'arte classica. Nè riesce meno singolare, come ricerca, l'esame ed il raffronto dei fiori applicati, non nella loro proiezione, ma nella linea e nel contorno dei calici e delle corolle, per suggerir forme d'anfore, vasi, coppe, tazze, bicchieri; e nella loro combinazione con altri elementi vegetali che giovarono a costituire la decorazione esterna.

Ecco in seguito lo studio dello stelo e delle sue ramificazioni:

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

nella linea, nell'andamento delle foglie e delle fioriture che vi s'innestano, nei viticci, nella sezione delle diverse parti, nelle dispo-

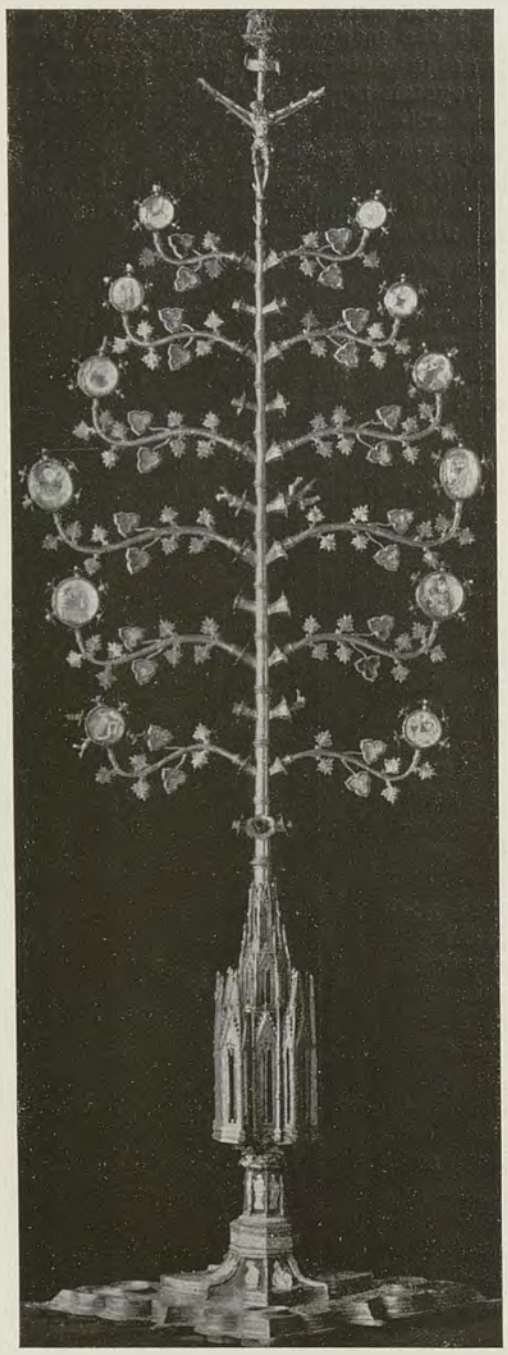


Fig. 177. Stilizzazione ogivale.
Reliquiario detto l'*Albero* in Lucignano. — Sec. XV.

sizioni simmetriche degli elementi che da esso si dipartono. Poi nelle diverse forme di germogli, gemme, rampolli, ravvolgimenti e svolgimenti delle foglie. Basti ricordare i geniali raffronti di certi arricciamenti dell'*asplenium* e delle felci in genere coi ricci dei pastorali. Poi viene all'aggruppamento dei fiori ed alle diverse forme d'infiorescenza; alla libera applicazione di questi elementi vegetali nell'architettura, dalla classica all'ogivale, dagli acroteri greci ai fioroni che sbocciano spigliatamente sulle cuspidi gotiche.

Singolare assai è lo studio degli elementi ornamentali tessili od ispirati in genere a tessuti, intrecci o combinazioni regolari di fibre vegetali. Così pure quello in cui tali minuti elementi decorativi sono considerati solo nel senso verticale o, meglio, pendenti in senso uniforme da un nastro. La qual cosa permette all'Autore di rifare il cammino che, dalle vivaci zone colorate di sot-

Fig. 178. Stilizzazione del Risorgimento.
Spartimento della volta sul portico terreno di Villa Giulia in Roma.

tili linguette costituenti una delle caratteristiche dell'arte egiziana, attraverso un successivo evolversi di forme, giunge all'ovolo, quale appare nelle trabeazioni greche e romane, nonchè alla massima parte degli elementi ornamentali policromi di cui s'abbellì un tempo anche l'architettura classica. Ugualmente per tutto ciò che costituisce i vari tipi di decorazione dipinta o rilevata nell'arte greca, nella romana, fino alla romanica o romanza. Il ravvolgimento delle diverse forme vegetali attorno ad un centro, la loro disposizione lungo una data zona, la distribuzione armonica di vari elementi floreali, tutto ciò insomma che avviva il fregio, il festone, l'ornato di una cimasa, è del pari ripreso in esame ed illustrato attraverso le varie parti che l'hanno organicamente composto.

Di qui il Meurer viene alla ricerca ed all'esposizione del modo con cui per l'imitazione o l'adattamento di date forme vegetali si crearono i diversi tipi di sostegni architettonici, basi, fusti, capi-

Fig. 179. Stilizzazione barocca. — Paliotto donato da Alessandro VII al Duomo di Siena.

telli, mensole. Tale esame muove dai primissimi esempi offerti dall'arte egiziana. Si sofferma ai numerosi modelli di colonne ispirate allo stelo od all'aggruppamento a fascio degli steli di loto; alla loro decorazione; alla costituzione dei capitelli secondo i vari tipi floreali caratteristici nell' architettura degli Egiziani. Il tutto cogli opportuni raffronti di quanto anche le pitture ed i rilievi di quel popolo offrono per studiare le diverse forme di stilizzazione delle piante che erano ad esso più familiari.

Così, non meno compiutamente, fa l'Autore per quanto riguarda le colonne greche e romane. Ecco i classici ordini dell'architettura, raffrontati del pari acutamente a qualche forma vegetale, a cui sembrano accostarsi per taluno dei loro caratteri. Ecco lo studio minuzioso e sicuro degli elementi decorativi orientali che gradatamente andarono costituendo le volute d' ordine ionico nei diversi aspetti; quello che mostra del pari colla massima evidenza il formarsi, su pure forme vegetali, del capitello corinzio e poi del composito; fino al diverso carattere che questi elementi architettonici offrono nel Rinascimento. Vengono quindi i vari tipi di capitelli medioevali, dai bizantini ai gotici; la nuova flora ed i nuovi elementi ornamentali che compaiono in questi; il raffronto delle sezioni dei pilastri, delle colonne e delle nervature a fascio con le sezioni di determinate specie di steli. Per ultimo, qualche esempio della ricchezza di motivi ornamentali e di forme che sempre i vegetali suggerirono a candelabri, gemme, arredi sacri, dai bronzi greci e pompeiani alle purezze dell'oreficeria quattrocentesca.

Troppo dovizioso è dunque il campo esplorato dal Meurer, e troppo fecondo d' insegnamenti, data la viva ed intensa analisi colla quale fa penetrare nell'intima essenza dell' antica arte ornamentale, perchè si possano misurare le parole di ammirazione innanzi al nuovo volume del Maestro *.

UGO NEBBIA.

* Più volte, a intervalli, si parlò in queste colonne del professor Meurer, cercando di mettere in evidenza la sua benefica azione sull'insegnamento dell'arte ornamentale negli anni da lui passati in Roma, quando il suo vasto studio di via Margutta accoglieva i giovani maestri tedeschi che quel governo gli mandava perchè li esercitasse nel metodo di ricercar la natura applicandola alla decorazione e perchè le lezioni del valoroso maestro fruttassero poi anche nelle Scuole di Disegno, assai numerose in Germania.

La cortesia del professore Meurer lo spinse a darci egli stesso un articolo che fu pubblicato nel fascicolo 7 del nostro Periodico l'anno 1901 col titolo *Lo studio ornamentale della pianta*, ove egli esponeva lucidamente i suoi concetti teorici e pratici intorno all'argomento, il quale fu costante amore della sua vita d'insegnante e di artista.

L' articolo era preceduto dalle necessarie notizie sulla feconda attività del maestro ed illustrato da alcuni riscontri fra piante naturali e imitazioni in differenti stili. Ma queste imitazioni riempiono buona parte dei volumi dell'*Arte Italiana* ne' suoi diciotto anni di esistenza, anche prima che in Italia si pretendesse di predicare un'idea peregrina e di scoprire un'arte nuova di zecca nel ricercar la natura. L'imitazione della natura fu applicata al disegno, per verità, fin dagli antichi popoli selvaggi e poi via via, più o meno, da tutti i popoli civili insino a noi. Il punto non istà dunque nella cosa, ma nel modo; ed è appunto qui che risiede il merito del professore Meurer. *(Nota della Direzione).*

XVIII.

Soffitto trecentesco già nel palazzo dei Cavalcabò a Viadana.

— Dett. 37-38. Fig. 180, 181 e 182. —

QUESTO soffitto, già nel palazzo dei Cavalcabò in Viadana, fu costruito e dipinto, al più tardi, sulla fine del XIV secolo, o sul primo principio del XV.

L' epoca è in corrispondenza colla genealogia dell'illustre famiglia italiana dei Cavalcabò, della quale fu capo stipite Corrado, fin d'allora Marchese (1136), e possessore poi del feudo di Viadana, che l'Imperatore Federico I gli donò nell'anno 1158; certo è che Guglielmo nell' anno 1311 si ritirò co' suoi partigiani a Viadana, e così Giacomo II, detto dal Tiraboschi il « *Grande della sua schiatta e celebre dentro e fuori della sua patria* » (1318); figli entrambi di Ugolino II, che pare vivesse egli pure in Viadana fino all'anno 1266. L'arciprete A. Parazzi della stessa città, nella sua monografia « *Appendici alle origini di Viadana. (Mantova, 1894)* », ascrive l'opera del predetto soffitto al secolo XV. L' epoca è troppo estesa ed in contrasto colla storia della stessa famiglia, la cui potenza cessò nell'anno 1406 con Carlo, signore di Cremona; e certo, colla cessata potenza, cessarono le costruzioni grandiose, come quelle dell' accennato palazzo. Dall'altro canto, lo stile dell' opera ricorda quello del medioevo, così da ritenerla, senza nessun dubbio, del XIV secolo. Il palazzo dei Cavalcabò, Marchesi di Viadana, è ora distrutto, e con esso anche il soffitto. Nel Museo archeologico municipale di Viadana figura un angolo del detto soffitto, che è appunto quello rilevato per la sola parte architettonica; mentre, per la parte decorativa, il rilievo fu tolto da altri avanzi dello stesso soffitto, che lo scrivente tiene presso di sè nel suo studio in Milano.

Il soffitto apparteneva ad una stanza non grande, poichè i travicelli misurano in altezza poco più di 17 centimetri con la grossezza poco maggiore di 13, mentre la distanza netta fra di essi non giunge al mezzo metro. Così lo sfondo dei lacunari quadrati ha il lato di soli centimetri 34; ma la forma dell' organismo è ideata a imitazione dei soffitti di ben maggiori dimensioni, essendo i travicelli sostenuti ai loro capi da mensole, e l'angolo rinforzato da un beccatello diagonale, e la cimasa sormontata da piani inclinati; sic-

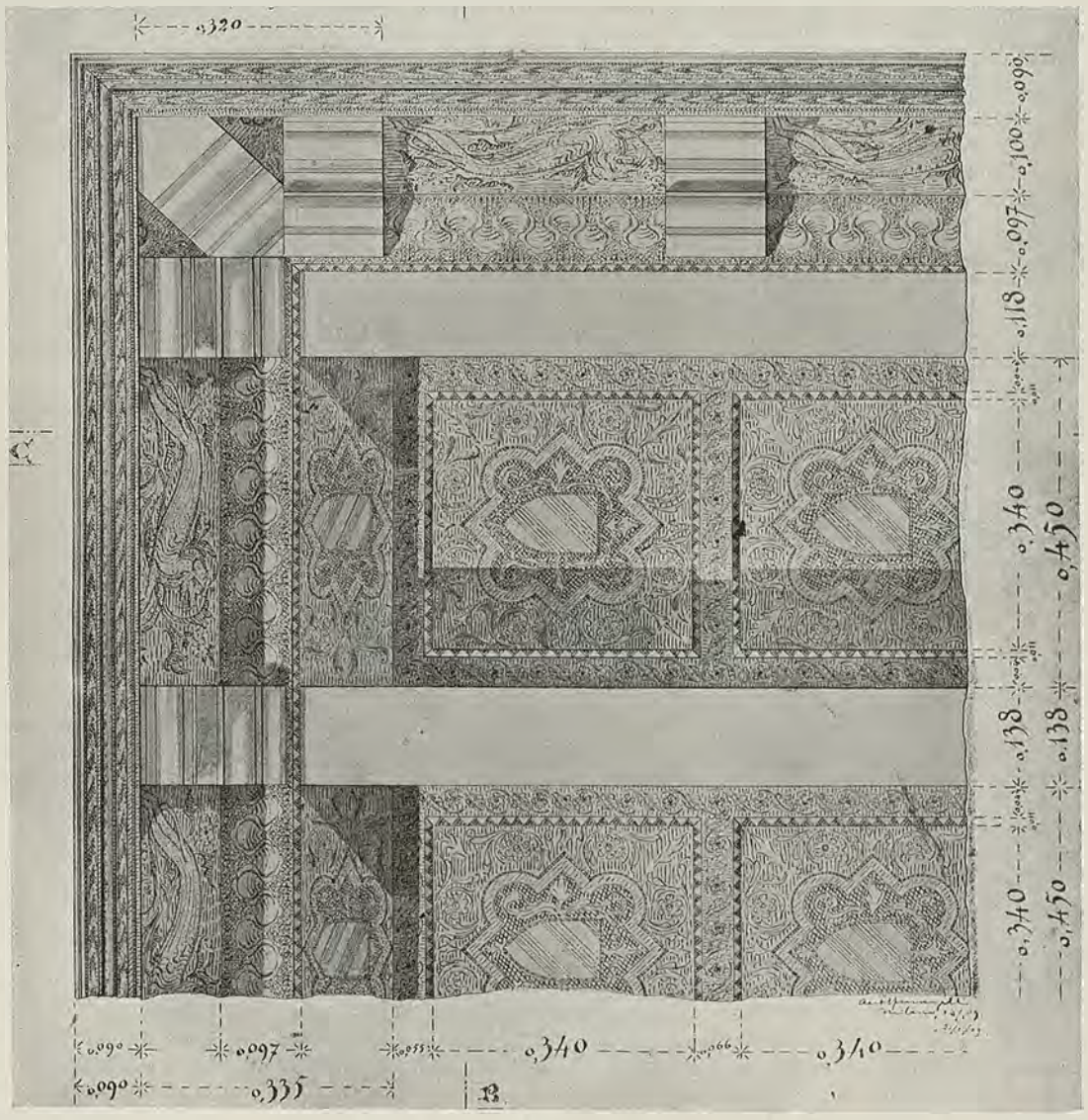


Fig. 180. Pianta del soffitto già nel palazzo dei Cavalcabò a Viadana.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

chè il tutt'insieme, come si può vedere nei disegni qui accanto, porge l'impressione di un contesto vigoroso e ricco.

Questo è poi illeggiadrito dalla dipintura, nella quale alcuni fregi rammentano il medio evo anche per la forza del tinteggiare, e altri accennano già, massime nel fiorame, all' approssimarsi del Rinascimento. Si ritrovano i quadrilobi allungati, contenenti un'arme che non è quella conosciuta dei Cavalcabò, cioè il guerriero chiuso nell' armatura, coll'elmo in testa e con la spada in mano, cavalcante un bue; si ritrova il leopardo, o lince che sia, o altra bestia consimile, trasformata dalla tradizione araldica dei pittori praticoni, galoppante a distesa

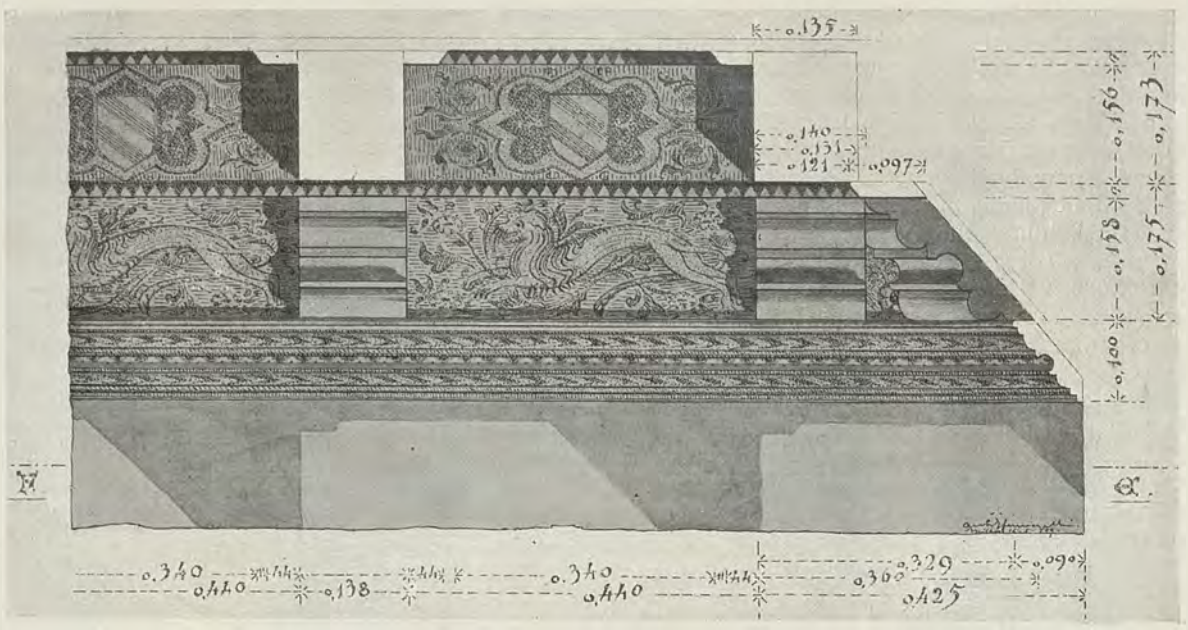


Fig. 181. Taglio del predetto soffitto sulle sezioni dei travicelli.

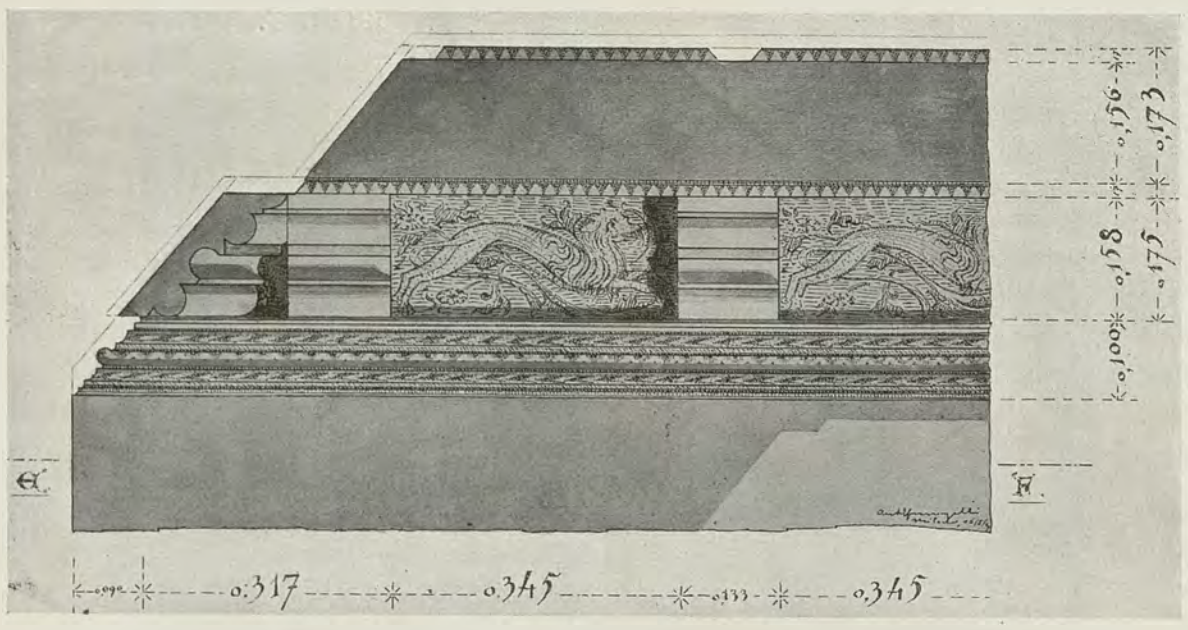


Fig. 182. Taglio del predetto soffitto sulla lunghezza dei travicelli.

tra i fiori, sul celeste del fondo, con la lunga chioma e con la lunghissima coda. E tutti questi animali, tutti identici, si rincorrevano intorno alla saletta o stanza rettangolare.

Gli esecutori di queste decorazioni erano modesti artefici oscuri; ma la osservazione della loro tecnica riesce veramente istruttiva, così per l' accostamento dei vivaci colori come per l' alternarsi delle forme geometriche alle forme libere; e le foglie e i girali son toccati spigliatamente di nero, e il nastro ondeggiato del fregio sopra le mensole, dall'una parte verde, dall'altra rossastro, è ombreggiato a facile tratteggio; in altri luoghi i corridietro si svolgono con garbo gentile, mentre i fogliami giallognoli spiccano sul fondo cupo e sul campo celeste o rosso.

Insomma, l' opera trecentesca, ora quasi disfatta, meritava di essere tolta all'oblio per questo periodico, il quale cerca il bello dovunque e ama l'arte nelle sue forme più schiette.

ARCH. ERNESTO FUMAGALLI.

XIX.

CAPPELLE E MONUMENTI BAROCCHI IN ALCUNE CHIESE DI ROMA.

(Continuazione. Vedi il Fascicolo precedente).

— *Tav. 55, 56 e 57. Fig. da 183 a 187.* —

NON pari alla rappresentazione degli Evangelisti e delle Virtù ma sempre assai notevole è il ciclo della vita di S. Andrea rappresentato in S. Andrea della Valle.

Pochi e non bene scelti i soggetti, osservazione che si può estendere a quasi tutte le opere del Domenichino, il quale non riesce a cogliere gli aspetti più comprensivi e significativi di una complessa istoria.

Egli illustra la vocazione del Santo e passa senz'altro ad esaltarne il martirio e la glorificazione, mentre, anche restringendo a cinque i riquadri, avrebbe potuto accennare alla santità della vita che gli meritò sì alto premio, sopprimendo, ad esempio, la scena di S. Giovanni che indica Gesù a Pietro e Andrea e quella dell'Andata al martirio.

Nell'affresco in cui l'Evangelista Giovanni mostra ai neofiti il Nazareno è principalmente notevole il paese per il taglio pittoresco e lieto, per la morbidezza e la vita delle vegetazioni, per il vago effetto di lontananza e la gustosa tonalità, oltre la figura di San Giovanni finemente modellata.

Nel semiovale, a contatto di questo riquadro, è figurata l'Ascesa al cielo del Santo, che vola al gaudio ineffabile con le braccia aperte, imploranti, la testa arrovesciata, dominato da una inebriante gioia, scortato da angeli che recano croce, corona, palma — simboli del suo martirio e della sua vittoria. Il gruppo stacca con certa crudezza sul fondo e mostra chiara l'inspirazione dall'analoga scena dipinta dal Correggio nella cupola di S. Giovanni a Parma.

Nella Vocazione di Pietro e Andrea il Domenichino offre uno dei migliori saggi di paese da lui dipinti. Alti alberi s'incurvano a destra sulle frementi onde del fiume, basse colline chiudono l'orizzonte lontano. I toni verdini delle acque son fusi a quelli chiari del terreno variati da ombre e su cui risaltano alberi di robuste tonalità, dal fogliame morbidissimo, segnato in molteplici partiti e staccante animato sul cielo or latteo, or grigio.

Il soffio dell'arte michelangiolesca domina qui nell'esuberanza

Fig. 183. Monumento al conte Tiene di Domenico Guidi in S. Andrea della Valle.

dei nudi, nella ricchezza del movimento, nell'audacia degli scorci.

Il Martirio di S. Andrea — in cui si vuol riconoscere il ritratto del pittore nella figura che indica un manigoldo caduto, rappresentante, secondo la tradizione, il Lanfranco — ha considerevoli pregi; chiarezza di costruzione, organismo coloristico armonioso, varietà e vigoria di atteggiamenti, carattere nelle figure e loro modellazione solida, sobria, rilevata, ma è piuttosto scarso di efficacia. Come in altre scene consimili, il Domenichino sfugge la rappresentazione realistica dello spasimo fisico, delle piaghe, della brutalità bestiale. Nel bel corpo del Santo non v'è traccia, infatti, di lividure, di contorsioni, di sussulti, benchè i manigoldi con violenza pare compiano il loro ufficio.

Meno importante è l'*Andata di S. Andrea al martirio*, che deriva nettamente dall'analoga grandiosa scena frescata da Guido Reni, in concorrenza del Domenichino, a San Gregorio al Celio, di fronte alla composizione del rivale. Forse in questo riquadro il Domenichino si valse dell'opera di aiuti.

Assai vivaci sono, invece, i motivi ornamentali, animati ciascuno da due figure ignude, audacemente e nobilmente gettate, a modo degl' incomparabili *Ignudi* della volta della Sistina, da puttini graziosi e vispi, da eleganti elementi decorativi. — E pure questa maravigliosa decorazione pittorica di S. Andrea della Valle non fu apprezzata dai contemporanei, anzi, sia per la cattiva impressione da essa generata, sia per gli intrighi del Lanfranco, fu tolto al Domenichino, per darlo al Lanfranco, l'incarico di ornare la cupola!

Qual differenza dall'ammirazione ond'essa è giustamente circondata ai nostri giorni! E come questa diversità di giudizio ci deve render guardinghi nel valutare le opere che fioriscono sotto i nostri sguardi.

Prima di lasciare la chiesa di S. Andrea della Valle, richiamiamo l'attenzione su due opere degne di menzione.

L'una è il monumento del conte Tiene di Vicenza, presso la porta laterale di sinistra, lavoro di Domenico Guidi. Ai lati dell'arco d'accesso a una cappella si ergono su due basamenti adorni da stemmi, due Virtù, a destra la Prudenza con lo specchio, a sinistra la Temperanza (?); sull'arco è la cartella con l'iscrizione sormontata da un basamento su mensole che sorregge l'urna su cui si eleva il busto del defunto. Non si può dire una nuova e organica forma di monumento sepolcrale, ma certo la costruzione è ingegnosa e bene adattata, semplice e armonica (fig. 183).

Discrete le sculture: il busto è di espressione nobile e delicata, ma privo della forza del caratteristico; le Virtù son figure decorose e miti, ma non elette di tipo; il panneggiare abbondante e gonfio non ha significato e nulla aggiunge, contrariamente al desiderio dell'artista, alle figure.

L'altra è la cappella Rucellai, che fu architettata da Matteo di Città di Castello.

Essa vanta sull'altare un *S. Michele Arcangelo cacciante i demoni*, un coro d'angeli nella volta e altre pitture di Cristoforo Roncalli, oltre il monumento funebre di Monsignor Giovanni della Casa, arcivescovo di Benevento, il notissimo letterato cinquecentista, autore del famoso *Galateo*.

Qui sotto si ha la fronte della cappella (fig. 184) costituita da un portalino a pieno centro fiancheggiato da colonne ioniche a festoni e sormontato da un frontone spezzato su cui poggiano due putti sostenenti uno stemma; a' lati son elevati due piccoli sepolcri: ciascuno composto di un'urna che sostiene una targa con iscrizione. L'insieme è assai decoroso ed elegante per la chiarezza della struttura, il brio della linea, la grazia delle forme, la vivacità e leggerezza dei motivi.

Una chiesa poco nota, ma pur notevole, è quella di Gesù e Maria al Corso, per cui ebbe grandi cure la famiglia Bolognetti. La facciata si deve al Rainaldi, il quale diresse anche l'ornamentazione delle pareti che ora si presentano vivacemente animate da marmi multicolori e stucchi e motivi scultorii assai vaghi. Al Rainaldi si deve pure la cappella maggiore, e il valente artista ha saputo far opera degna, pur avendo innanzi a sè esemplari cospicui, come quello del Gesù, ad esempio; poichè nelle chiese barocche grande importanza assunsero le cappelle, specie la maggiore e quelle del transetto, nelle quali gli artisti lasciavano libero il corso all'accesa e bizzarra fantasia e profondevano ricchezze

Fig. 184. Prospetto della Cappella Rucellai nella predetta chiesa.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Fig. 185. Chiesa di Gesù e Maria al Corso in Roma.

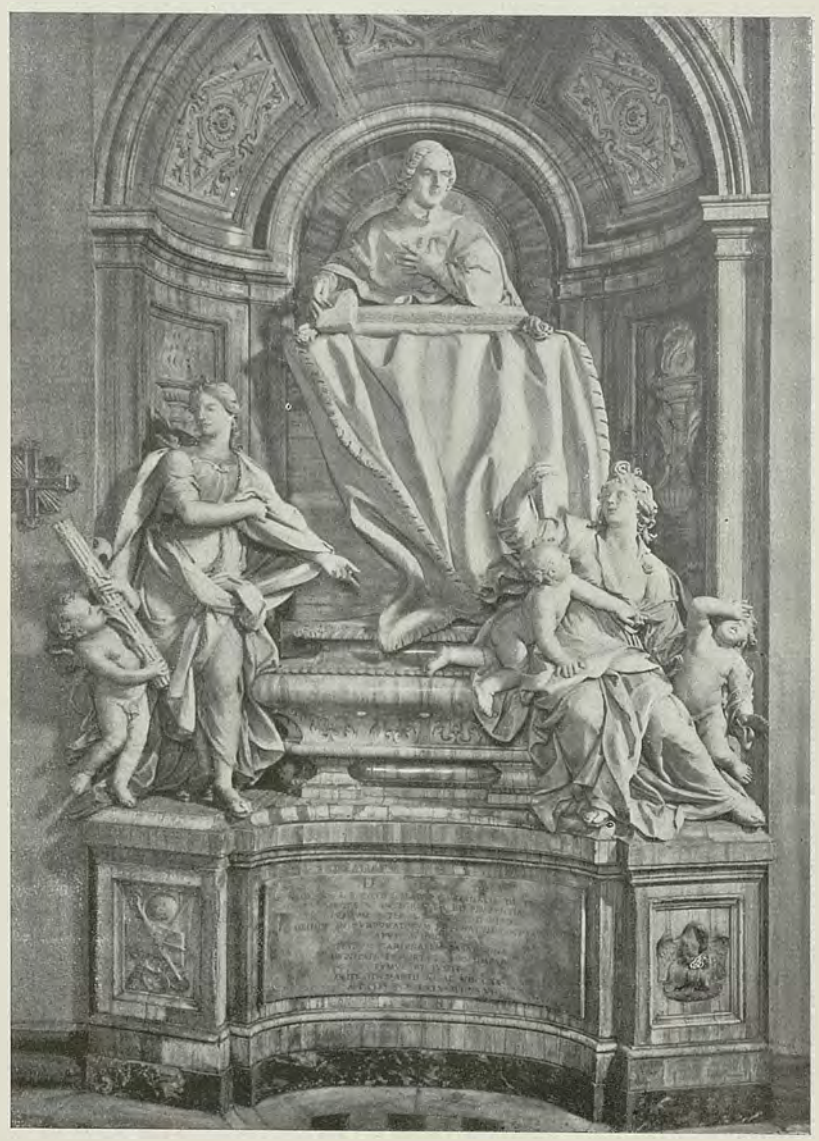


Fig. 187. Monumento al cardinale De Priolis nella chiesa di S. Marco a Roma.

maravigliose. La parte più importante della Cappella Maggiore nella chiesa di Gesù e Maria è, come sempre, l'edicola, un'edicola gigantesca, elevata su potenti basamenti, movimentata da solenni colonne che fiancheggiano un vano dipinto, sormontata da una piccola esedra arcuata in cui due angeli sostengono il globo solare mentre altri s' inginocchiano ai lati sulla trabeazione, e altri son seduti sul coronamento. Il Rainaldi non si è lasciato trascinare ad intemperanze e la sua mole è grandiosa senza esser carica, è movimentata, benchè di forme non svelte e slanciate e di profilo poco animato. Nelle pareti laterali si aprono nicchie, la volta si orna di una ricca cornice, le finestre sono avvivate da figure, sull'arco due angioli sorreggono uno stemma (fig. 185).

Oltre questa cappella presentiamo il monumento a Francesco Bolognetti, o, meglio, la parte superiore di esso, in cui si vede, accanto alla figura del defunto, quella di un gentiluomo che gli parla e due bimbi posati sulle curve del frontone di coronamento. Sulla vaga e leggera architettura, colorita dai marmi variopinti, e sur un fondo anch'esso a marmi colorati staccano chiare le figure, quelle dei puttini dal carnoso e morbido corpo infantile arditamente mosso, dall'espressione piena di ingenua grazia, e quelle dei due uomini naturalmente fermate nell'atto del conversare, accuratamente modellate, semplici e vive negli atteggiamenti e nei movimenti varii, schiette ed espressive (fig. 186).

(*Continua*) LUIGI SERRA.

Fig. 186. Parte superiore del monumento a Francesco Bolognetti nella predetta chiesa di Gesù e Maria al Corso.

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

Anno XVIII — 6° della Nuova Serie. N. 11 — Novembre 1909.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

Fig. 188. Raccolte Bagatti Valsecchi. — Cassone nuziale intagliato e dipinto della fine del Quattrocento.

XX.

RACCOLTE D'ARTE INDUSTRIALE NEL PALAZZO BAGATTI VALSECCHI A MILANO.

— Tav. 62, 63, 64, 67, 68 e 69. Dett. da 41 a 48. Fig. da 188 a 195. —

ON è la prima volta che l'*Arte Italiana decorativa* ha occasione di toccare delle preziose collezioni che i nobili fratelli Bagatti Valsecchi hanno, con gusto ed intelligenza d'arte davvero singolari, accolto nella signorile dimora da essi eretta in Milano, tra la via S. Spirito e la via Gesù. Nè il tornarvi sopra ora può equivalere ad esaurire il genialissimo argomento, sì grande e svariata è, in questa ospitale casa patrizia, la copia degli oggetti sui quali l'attenzione meriterebbe di soffermarsi degnamente.

Inoltre, giova premetterlo, anche se ora, nell'accennare alle dovizie d'arte dei signori Bagatti Valsecchi è occorso pronunziare la parola « collezione », non è certo nelle sale d'un museo che si penetra; bensì in una vera casa, nella quale ogni oggetto tuttora risponde alle diverse manifestazioni della vita signorile che la rallegra; dove, di conseguenza, ogni cosa che v'è stata accolta a testimoniare il buon gusto dell'arte d'un tempo, non intristisce nella desolazione di qualche schematica e razionale distribuzione scientifica, ma s'intona all'esistenza cui partecipa intimamente, richiamata, non di rado, in ambienti del tutto ad essa rispondenti e all'uso originario per cui veniva creata. Siamo ben lontani adunque dal vecchio, ma pur sempre sconfortante predicato di « tomba dell'arte », sì rispondente a quel senso di tristezza, che quasi sempre aleggia ovunque all'arte non sembra debba spettare altro compito, se non quello di sottomettersi ai sistematici tributi d'ammirazione di coloro che fanno echeggiare dei proprii passi le fredde aule dei musei. L'arte ornamentale in una delle sue più pure espressioni, quella cioè che più da vicino intende a dar forma di bellezza anche alle cose nostre più famigliari, qui vive invece in una varia e squisita serie di suppellettili domestiche, adunate con amore, non pel concetto di costituire ciò che dicesi una collezione, ma per creare invece degli ambienti di sano gusto artistico, nei quali la poesia del passato sa ridestare intime compiacenze, intonandosi ed armonizzandosi compiutamente anche alla vita dell'oggi.

Dinanzi a questo risultato, sì pienamente conseguito dai nobili Bagatti Valsecchi, sembra persino inutile la melanconica domanda che taluno potrebbe fare a sè stesso nel percorrere le sale della signorile dimora: E' proprio vero che solo l'arte del passato possa adempiere un simile compito, e che quanto costituisce la caratteristica d'un benemerito casato illustre non debba giungere ad adattarsi alla vita dell'oggi, se non in ambienti che esulano del tutto, stilisticamente, dall'indole dell'arte contemporanea?

Richieste di tal genere possono trarre con sè considerazioni alquanto diverse e, sotto certi aspetti, toccanti assai da vicino anche molti problemi vitali per l'arte decorativa presente; i quali s'affacciano tuttora come incognite a chi nell'arte non vede una semplice e passeggera affermazione di qualche temperamento individuale, ma qualcosa di ben più profondo e più strettamente connesso alla complessa e storica manifestazione d'un'età. Strano: ma qual è mai la ragione per la quale, ad esempio, un patrizio del Settecento apriva con tanta larghezza le proprie sale a tutte le più scompigliate ed audaci espressioni dell'arte ornamentale del suo tempo, non di rado magari anche a costo di cancellare ogni vestigia dell'età precedente, mentre, particolarmente tra noi, non dico la vecchia nobiltà, ma fin la stessa borghesia arricchita, è generalmente ancora sì restia a fornire all'arte, che va formandosi sotto i nostri occhi, quell'ospitalità e quella liberalità di mezzi, da cui essa deve trarre una sì grande parte del suo più vitale nutrimento? Non mancano le eccezioni, è vero; ma non furono certo le eccezioni quelle che crearono allora i Brustolon ed i Tiepolo, e con loro tutta la fervida coorte d'ebanisti, stuccatori, tappezzieri, orefici, fabbri, artigiani delle cento altre forme dell'arte ornamentale, le cui brillanti espressioni vediamo sì di frequente essersi degnamente intonate alle più gagliarde concezioni estetiche dei rappresentanti del gusto nell'età loro.

E' dunque all'arte nostra ornamentale che manca, per così dire, l'energia penetrativa per abbarbicarsi tenacemente in un fertile terreno, sì da riuscire a produrre più maturi e saporiti frutti, od è

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

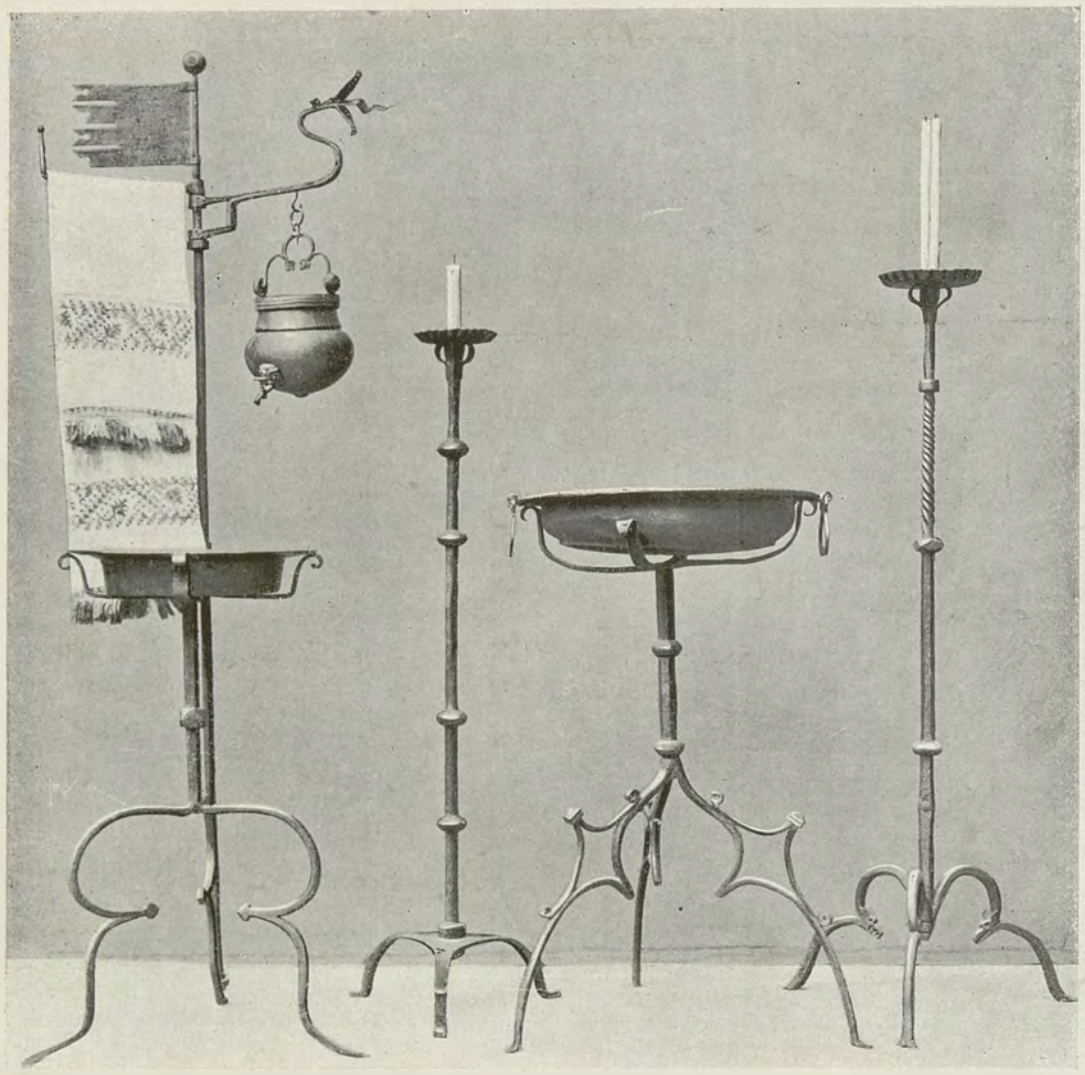


Fig. 189. Portabacili e candelabri del Sec. XV nelle dette raccolte.

piuttosto il terreno oramai sterilito ed assorbito da elementi d'indole affatto differente, tali da non concedere a tutto quanto è arte se non troppo tenui ed infecondi favori? Quale sarà mai intanto il risultato di queste dozzine d'anni, dacchè il problema estetico dello stile ornamentale dell'età nostra si va agitando? Quanto di realmente significativo potrà restare dell'attuale arte decorativa, non dico nelle varie manifestazioni individuali, ma in ciò che dovrà davvero testimoniare dell'indole e del carattere del nostro secolo?

Basta: questioni di tale natura, per nulla nuove del resto, potrebbero spingerci troppo lungi dalla realtà di cui ora ci si deve anzitutto occupare, da quella serena realtà offertaci intanto dalla dimora dei fratelli Bagatti Valsecchi. In essa lo spirito ed il sentimento paiono ritrovare un senso squisito di quiete e di riposo. Giù nella strada possono ben battagliare i più ardenti problemi dell'oggi, politici, sociali ed anche estetici. Sembra che oltre l'elegante compagine del nobile palazzo, ideato dai proprietari stessi nel vigoroso carattere di quel nostro Cinquecento che, già maturo, s'accosta all'ampio e fastoso stile barocco, la tormentosa ed affaticata vita dell'oggi, turbinante tra l'asfalto e le rotaie cittadine, svanisca d'un tratto come una molesta visione; sembra che le salde e perfette ferriate, le quali, difendendole, ornano le finestre terrene e la porta, abbiano la virtù di trattenere ogni suono che possa destare echi importuni nei raccolti appartamenti, allietati dai più lusinghieri sorrisi di un'arte non peritura.

Ed entriamo: è sì sereno soffermarsi là dentro, sia pure con un'intima punta d'invidia, dove un mondo di belle cose si offre liberalmente alla nostra sincera ammirazione e, ad un tempo, ad una ricca messe d'insegnamenti per chiunque professi l'arte in qualsiasi delle sue multiformi manifestazioni, ed abbia lo spirito intento a coglierne le più recondite voci.

Aggruppare con qualche sistema la vistosa serie d'oggetti che attraggono l'attenzione non è però facile. Come ho detto, qui l'arte ha in modo particolare l'ufficio d'abbellire una dimora e di costituire degli ambienti; sì che più d'un oggetto potrebbe esser meritevole di considerazione, non solo per il suo valore intrinseco, ma anche in rapporto di quell'insieme di cui è venuto a fare organicamente parte. Non per nulla sembra che agli stessi proprietari sia fin qui mancata la opportunità di compilare uno di quegli inventari sistematici, i quali formano la delizia di tanti, che non concedono all'arte altra funzione se non d'offrire materia a qualche arida investigazione di cui è presupposto o conseguenza fatale la schematica catalogazione. La qual cosa però, giova pur confessarlo, trae d'altra parte con sè anche la constatazione di non sapere sempre come giungere ad una precisa designazione degli oggetti, o di non trovare un sicuro filo conduttore, salvo a coordinare alla meglio le diverse suppellettili ed i vari cimeli d'arte secondo la materia che li costituisce, o secondo l'uso a cui servono.

Fig. 190. Portatorcie, portaceri, lanterna cieca in ferro battuto nelle dette raccolte.

Come notizia d'indole generale, si può intanto rimarcare che i proprietari, i quali con tanto acume e diligenza d'investigazioni antiquarie, unite ad un assai illuminato senso di ricostruttori, integratori e rievocatori, hanno ricercato e ricostituito gli svariati elementi per la loro casa, non pare si siano fissati limiti troppo ri-

gidi o angusti. La qual cosa permette di ritrovare nelle loro sale oggetti d'età e di carattere diversi, che tuttavia il tempo e, più ancora, il gusto d'arte con cui sono disposti, sa egualmente fondere in giusto accordo. Tale diversità non sembra ad ogni modo sconfinare in genere dalla schiettezza del primo Quattrocento, per passare, attraverso alla fastosa maturità del pieno Risorgimento, troppo oltre alle prime e più magniloquenti espressioni seicentesche. Qualche eccezione v'è pure, sia per parecchi cimeli medioevali, sia anche per qualche oggetto più decisamente barocco; ma nulla però che nel complesso possa stridere col carattere dell'aurea Rinascita, che prevalentemente domina e rivive in degno modo nella signorile dimora. Similmente s'accordano tra loro mobili e cimeli d'arte di provenienza e carattere svariato, dai toscani ai veneti ed ai lombardi, e non di rado anche a quelli che testimoniano le felici manifestazioni dell'arte ornamentale nelle nostre valli alpine, ricevendo per riverbero notevoli influssi dai paesi oltremontani limitrofi.

Per fermarci intanto un po' più partitamente su qualche esemplare di tanta dovizia d'arte, ed, in modo speciale, su qualcuno degli oggetti che l' « *Arte Italiana* » ha ora la ventura d'offrire nelle sue illustrazioni e nelle sue tavole, ecco anzitutto alcuni campioni di ferro battuto, di quell'arte industriale nobilissima, che i signori Bagatti Valsecchi mostrano d'aver con particolare predilezione fatto oggetto delle loro diligenti indagini e del loro erudito amore per la ricomposizione storica.

Basterebbero a dimostrarlo le belle ferriate che hanno fatto eseguire per la loro dimora: quelle della facciata verso via Gesù segnatamente, dove in modo così felice rivive lo stile largo, saldo, fastoso e castigato ad un tempo dei maestri lombardi, milanesi e valtellinesi in special modo, della metà circa del Seicento. Nè occorre fermarci sulla ricca cancellata che decora il portone da questa parte, già riprodotta nell'*Arte Italiana*; o su quella squisita testimonianza della bella arte fabbrile valtellinese, del pari illustrata in queste colonne, qual'è una delle ferriate superstiti del Palazzo Besta di Teglio, la quale adorna, corrispondendo ad un'altra assai felicemente imitata, il piano terreno dell'elegante edificio lombardesco che i medesimi Bagatti Valsecchi hanno eretto di contro alla loro casa dal lato di via S. Spirito.

Menziono pertanto i vari ferri qui riprodotti (fig. 189), una serie di due bacili a tripode e di due candelabri del pari a tripode: opere di schietto carattere fabbrile, saldamente martellate, cioè spoglie di tutti quegli elementi ornamentali parassitari, che costituiscono agli occhi degli intenditori il principio della degenerazione di quest'arte: degenerazione che tuttavia ha saputo poi essere feconda anche di frutti che s'impongono ad una sincera ammirazione. Qualche elemento gotico, il quale fa capolino in questi quattro oggetti d'uso comune, segnatamente nei piedi, potrebbe a tutta prima farli assegnare senz'altro al decimoquarto secolo almeno. Tuttavia non sarà fuor di luogo notare come, per quel particolare senso di conservazione di certe forme tradizionali che sembra essere stata una delle caratteristiche dell'arte fabbrile, tali oggetti potrebbero benissimo appartenere al Quattrocento, e chissà anche ad un'epoca di qualche poco più recente. Ugualmente dovrà dirsi per l'altra serie di quattro candelabri, o, meglio, portaceri o portatorcie per chiesa, semplicissimi, ma pur caratteristici nella loro disadorna e non inelegante struttura, che stanno ai lati della curiosa lanterna cieca (fig. 190), uno di quegli oggetti che l'acuto spirito dei proprietari, ricercatori amorosi di tutto ciò che anche modestamente richiama l'indole della vita e dell'arte passata, sembra con singolare compiacenza prediligere.

Fig. 191. Puteale veneziano del principio del Sec. XV nel cortile del palazzo Bagatti Valsecchi.

Per questo i signori Bagatti Valsecchi non hanno, ad esempio, trascurato di dare maggior apparenza di vita e d'intimità domestica ai loro vari camini artistici (dei quali occorrerà in parte tener men-

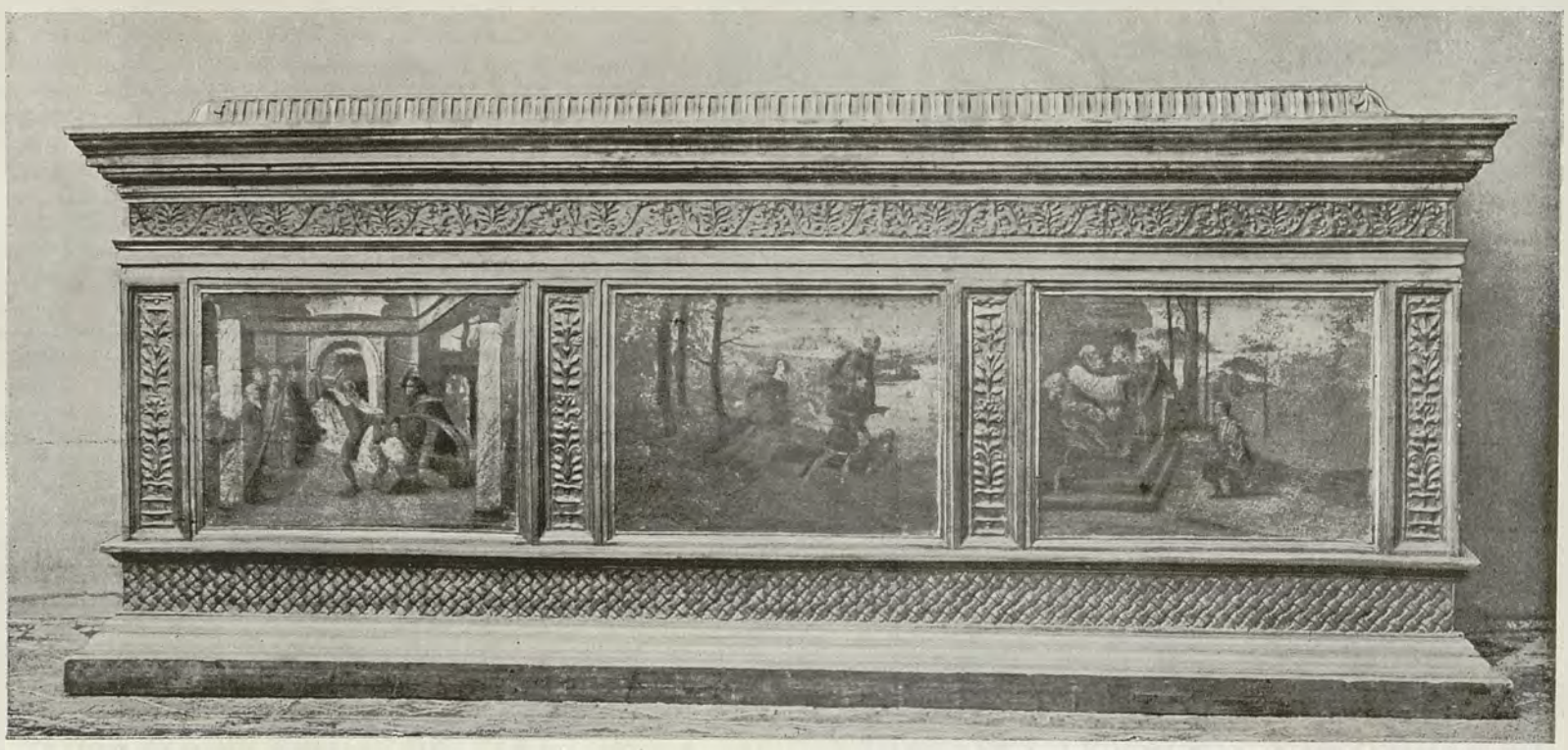


Fig. 192. Cassone nuziale adorno di storie dipinte della fine del Sec. XV nelle raccolte Bagatti Valsecchi.

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

zione più avanti) integrandoli con qualche originale esemplare di alari ferrei o d' utensili diversi. Ecco, tra i più singolari, quelli che adornano la squisita caminiera della stanza da pranzo (tav. 63): un monumentale alare, uno dei cosidetti *cavedoni*, caratteristici in particolar modo delle campagne friulane, dalle quali, ritengo, questo oggetto debba provenire: poderoso di struttura e di linea, fiorito tuttavia da qualche elemento ornamentale di schietto sapore, non inelegante nel complesso della sua sobrietà e sincerità. Notevoli e curiosi sono del pari, specie se considerati in qualche particolare di carattere tecnico, anche la graticola ferrea che si vede in fondo, nonchè gli altri eleganti utensili da camino che s'appoggiano al *cavedone*, ed i due ferri o stampi da cialde, ai lati.

Fig. 193. Cassone di maniera francese cinquecentesca.

Di più complessa e raffinata opera fabbrile appaiono senza dubbio gli altri tre oggetti che stanno riprodotti nella parte inferiore della stessa tavola. Nel mezzo è una quadruplice lucerna, pure di ferro battuto, trattata però con un garbo e una perizia di martello che, a tutta prima, si direbbe opera di getto. La delicatezza della fattura sembra anche spingersi troppo oltre, fino a snaturare, per così dire, anche la salda compagine del ferro, al quale non di rado bastano la freschezza e la sincerità della lavorazione per rilevare una delle sue più spiccate e più simpatiche caratteristiche d' arte. Ciò non può scemare però a questo raro cimelio della svariata industria fabbrile d'un tempo, probabilmente opera cinquecentesca toscana, l'attenzione che merita, non solo dal lato tecnico, ma anche per l'eleganza del suo complesso onde sembra non indegnamente accostarsi ad alcuni esemplari di bronzei lampadari classici, dai quali si direbbe a tutta prima che abbia dovuto l'autore togliere qualche ispirazione.

Fig. 194. Lato di una camera nel palazzo Bagatti Valsecchi col predetto cassone, un quadro di Giampietrino, ecc.

Degno assai di considerazione dal lato tecnico ed artistico, ed anche perchè raro cimelio d'ingegneria probabilmente dell'estremo Cinquecento o del primo Seicento, è il bel compasso d'acciaio: un'altra di quelle delicate opere fabbrili d'un tempo, in cui alla raffinatezza ed alla rara perfezione del congegno e dell'esecuzione si uniscono assai felicemente un garbo ed un'eleganza di linee e di accessori ornamentali che, invece di nuocere, danno al delicato utensile tecnico una leggerezza ed un pregio davvero singolari. Maneggiandolo e considerandolo, non tanto nell'ingegnosa disposizione della duplice vite che permette d'allargarlo dolcemente e di mantenerlo rigidamente all'apertura voluta, quanto nel modo con cui è trattato nella parte puramente ornamentale, ci si deve del tutto persuadere come potessero, ad esempio, a Milano sullo scorcio del Cinquecento esservi fabbri di sì rara perizia, che l'opera loro era più retribuita e ricercata che se fosse stata d'oro. Era quello infatti il tempo in cui il nostro fra Paolo Morigia lodava tra i più *virtuosi* maestri di lima, il milanese Ferrante Bellini, la cui opera era dai principi e dai potenti più stimata che se si trattasse di gemme, ed il cui valore nell'arte fabbrile giungeva ad esaltare fino l'estro dei poeti che componevano carmi ed elegie in suo onore. E, con lui, lo stesso Morigia menzionava un Pompeo Turcone, lodatissimo del pari per la squisitezza dei suoi miracolosi congegni ferrei e prediletto in particolar modo dall'imperatore Rodolfo II, e di cui le chiavi, serrature, mole, come i pendenti, monili, utensili tecnici ed artistici svariati, erano a' suoi tempi giudicati di inarrivabile squisitezza e perfezione.

Accanto ai nomi dimenticati di questi *virtuosi* fabbri, cui arrisero un tempo le lodi dei poeti e la protezione dei principi, e forse non fuor di luogo evocati nell'accennare a questo compasso, raro esemplare della buon'arte industriale d'un tempo, due altri cimeli della stessa arte, anch'essi posseduti dai nobili Bagatti Valsecchi, permettono di ricordare un terzo artefice degnissimo d'essere pure richiamato dall'obblio. E' questi un Giovanni Maria Brazzolo milanese che, non certo inopportunamente, ha voltuo firmarsi in quei due bei candelabri d'acciaio battuto ed arricciato che compaiono, insieme con altri ferri già menzionati, sopra l'elegante cassone barocco nella tavola 62. Sono opere davvero raffinate e signorili, nelle quali l'arte ha pienamente domato l'aspra materia; non facilmente, credo, databili con sicurezza, ma presumibilmente della seconda metà del Seicento. In mezzo ad esse nella tavola predetta, potrà del pari rimarcarsi, non solo come una curiosità, ma anche perchè fiorito alla sua

volta da alcune di quelle squisitezze ornamentali che un tempo non disdegnavano indugiare neppure sopra utensili d'uso comunissimo, l'elegante ferro da stirare a serbatoio o fornello di carbone, poggiante sul relativo treppiedi.

Per completare poi questo cenno sommario sui ferri d'arte nella casa Bagatti, cenno che non può tener calcolo se non d'un esiguo numero degli oggetti che in essa si trovano, menziono, oltre la salda ed elegante armatura della *vera* di pozzo quattrocentesca veneziana che decora il cortile (fig. 191), anche quanto, nella tavola 64, appare d'uno dei due eleganti cancelletti che occupano i vani delle due porte, le quali s'aprono sulla loggia dal lato di via S. Spirito. Furono, sotto la guida dei proprietari stessi, composti, con semplice e felice motivo, ricavato da quell'unico esemplare dell'arte fabbrile milanese dell'estremo Cinquecento che si ritrova nella vecchia ringhiera del balcone prospiciente il Naviglio nell'edificio dietro all'Ospedale Maggiore. Il tipo e la struttura sono piuttosto sobri; assai elegante ne è tuttavia l'effetto complessivo. Per quanto già, fiorendosi ed arricciandosi con puntali torniti, il motivo ornamentale che occupa gli scomparti quadrati del telaio costituente l'ossatura, richiami ancora i quadrilobi, usitatissimi fin dal Trecento nella composizione di ferriate e ringhiere: un complesso d'eleganza e di saldezza che meglio d'ogni altro esempio sembra mostrare il giusto carattere al quale l'industria fabbrile, intesa con sani criteri, deve tendere per conseguire resultati praticamente ed organicamente rispondenti all'essenza di questa nobilissima tra le arti industriali. Di passata può infine ricordarsi come l'identico motivo, con non minor senso di praticità, semplicità ed eleganza, veniva dai medesimi signori Bagatti Valsecchi adottato anche per la cancellata del portone, dalla parte di via S. Spirito.

Venendo poi, sempre sulla scorta delle illustrazioni qui offerte, ad oggetti d'altra natura, ecco qualche esemplare della svariata serie di mobili che, richiamati quasi sempre al loro uso, stanno distribuiti nelle varie stanze del palazzo.

Anzitutto, qualcuna delle numerose casse nuziali, cassoni, cassapanche e stipi di carattere vario che vi si trovano. Sono oggetti che l'arte industriale odierna pare abbia del tutto dimenticati: un cassettone, un armadio od un baule qualunque sembra possano oramai sostituirli, eccetto in qualche raro luogo di campagna dove più tenacemente si conservano certe vecchie tradizioni. Eppure, per esempio, l'uso dei cassoni nuziali, uso che ha un sì vivo sapore d'intimità e di poesia domestica, non meriterebbe d'esser considerato come una mera curiosità di tempi tramontati. Perchè mai l'arte d'adesso non potrebbe tornar a foggiare ed illeggiadrire colle sue più seducenti creazioni il cofano destinato a contenere l'intimo corredo che la sposa reca nella casa maritale? Cos'è che può aver spento e fatto dimenticare una sì delicata usanza, mentre, oltre che il puro compiacimento artistico, tante cose sembrano suggerire questi sì eloquenti testimoni dei sorrisi, che un giorno soffusero teneramente l'immagine di tante figure gentili svanite tra l'ombra delle cose morte?

Ecco intanto in un'anticamera di questo palazzo, proveniente dai dintorni di Como, uno dei più notevoli esemplari di tali casse nuziali (tav. 62): un'opera in cui il Quattrocento lombardo si manifesta in una misurata ed intonata policromia, la quale ha rivestito di tocchi prevalentemente bianchi e rossi le schiette sagome e le semplicissime cornici, tra le quali spicca la composizione pittorica occupante per intero la fronte del mobile, cioè una serie di sette figure femminili, delicatamente e sobriamente trattate con gustoso sapore ornamentale, distinta ognuna col nome della Virtù che personifica: Fede, Speranza, Carità, Prudenza, Giustizia, Fortezza, Temperanza. Meritano d'esser considerati, fra i motivi decorativi che qui compaiono, in alto, la caratteristica zona di *scarlioni* bianchi e rossi e, sotto, sulla linea delle tre insegne gentilizie, il motivo gotico degli archetti fioriti tribolati, testimoniante quella persistenza nel mantenere alcuni elementi decorativi tradizionali, che si direbbe uno dei più spiccati caratteri del primo Quattrocento lombardo.

La raffinatezza nell'arte del periodo posteriore si manifesta invece assai felicemente nell'altro cassone nuziale della fig. 192. Nell'organismo e nella perfetta rispondenza d'ogni parte esso appare come suppellettile d'arte di rara eleganza, trattato con purezza estrema nelle sagome e nei minuti intagli, illeggiadrito da delicate e corrette composizioni pittoriche di soggetto sacro nelle piane specchiature: il tutto felicemente intonato nelle linee e nel colore, senza che il carattere prevalentemente artistico del mobile soverchi troppo quello che ne costituisce l'organismo. Chè se vorrà osservarsi come in esso sembri soprattutto avere risalto la ricca e leggiadra veste esteriore, bisognerà pur tenere presente come, più che semplici cassoni d'uso, nei quali, per quanto sia raffinata e artistica la fattura e la linea, il carattere di mobile deve

Fig. 195. Cassone di maniera tedesca e armi del Sec. XVI nel detto palazzo.

sempre spiccar nettamente, oggetti di tal genere vadano considerati quali preziose custodie destinate a rappresentare il buon gusto ed il fasto intervenuti ad abbellire la vita in uno dei suoi più lusinghieri avvenimenti. Similmente potrà dirsi per l'altro squisito cassone nuziale di carattere affine, il quale compare alla fig. 188, corrispondente all'incirca per età al precedente, più largo però di fattura e d'intaglio, e che potrebbe benissimo accostarsi ad uno dei mobili di tal genere adornanti nel museo Poldi Pezzoli la sala detta dei Maestri lombardi.

Per quanto meritevoli di distinto esame, non più d'un cenno si potrà ora dare d'altri siffatti arredi della casa Bagatti Valsecchi, quali figurano nelle nostre illustrazioni. Anzitutto d'una superba opera d'intaglio del principio del Seicento, e di provenienza bolognese, come è il poderoso cassone riprodotto nella tav. 67: largo e animato di fattura e di disegno, ricco di spigliati ed armoniosi dettagli ornamentali, che di per sè basterebbero a testimoniare dell'alto concetto d'arte a cui un tempo sapeva ispirarsi l'opera dello scalpello sul legno; nel complesso, la spiccata magniloquenza e quasi rindondanza negli aggetti, sembra felicemente contribuire all'effetto singolare di fasto e di signorilità prodotto dal mobile.

Sopra esso non debbono trascurarsi, guardando la medesima tavola, oltre gli squisiti bronzi d'arte che vi sono disposti, fra i quali per la purezza della linea sembrano rimarchevoli due anfore, le tre cassette o cofani di legno: l'uno di cipresso inciso; l'altro, il maggiore, minutamente intarsiato in avorio alla certosina, ed il terzo in noce intagliato, di carattere cinquecentesco.

Un altro singolare cassone del primo Seicento o del tardo Cin-

POLITECNICO BIBLIOTECA

quecento compare nella tav. 62, sobrio e franco nell'intaglio e ricco di gustosi particolari. E' di provenienza milanese, ma può dubitarsi appartenga all'arte locale. Sopra, unitamente ad alcuni oggetti di ferro battuto già menzionati, sta una cassetta cinquecentesca fiorentina decorata da alcune insegne nobiliari dipinte.

D'arte decisamente non nostrana, anzi probabilmente del Rinascimento francese, può giudicarsi invece l'elegante cassettone intagliato a motivi grotteschi e chimerici, garbati, quantunque un po' esuberanti di linee, che si trova in una delle camere da letto, e precisamente in quella ove troneggia uno dei più curiosi cimeli d'arte di questa casa: un letto di legno, che, per la finezza e la minuzia dell'intaglio nei più sottili particolari delle affollatissime composizioni figurate che lo decorano, dovrebbe dirsi veramente opera meravigliosa. Il menzionato cassettone può scorgersi tanto nella fig. 193, quanto, in parte, nella fig. 194, dove, entro una squisita cornice dorata quattrocentesca, fa degna mostra di sè anche una bella figura di Redentore, assegnata al Giampietrino.

Opera di puro Quattrocento fiorentino appare qui inoltre, entro una ghirlanda, la Madonna col putto nella lunetta marmorea che sovrasta la porta. Questa invece, lavorata in marmo di Botticino, è opera moderna, trattata però assai delicatamente nel più squisito carattere quattrocentesco.

(Continua) UGO NEBBIA.

XXI.

CAPPELLE E MONUMENTI BAROCCHI IN ALCUNE CHIESE DI ROMA.

(Continuazione e fine. Vedi il Fascicolo precedente).

— *Fig. da 196 a 201.* —

IUNGIAMO alla più nota delle chiese di Roma, la Basilica Vaticana, per soffermarci soltanto nella cappella del Coro e nella cappella del Sacramento, poichè buona parte dell'insigne patrimonio artistico di cui il mondiale tempio si vanta, è stato già su questa rivista convenientemente illustrato.

La ricca ornamentazione della cappella del Coro fu diretta da Giacomo della Porta che vi profuse stucchi e dorature con briosa fantasia. Dai dettagli che qui si riproducono si può avere un'idea chiara della vivacità decorativa, benchè alquanto carica, di questa cappella. Troppo dense son le cornici e molteplici: ed è ciò che dà carattere di pesantezza, poichè le scene nei tondi son costruite ariosamente, con poche figure, sobrie nel movimento, e i motivi di puttini o di candeliere o di ornati o di gruppi che ornano i vari riquadri, sono nella loro esuberanza abbastanza leggeri e animati. Un'altra ragione contribuisce a dar pesantezza a questa decorazione: la scarsa varietà nei motivi d'insieme e di dettaglio, così quelli delle cornici, come degli scomparti che presentano anche la stessa disposizione, lo stesso girare, lo stesso sviluppo (tav. 53, fig. 196).

Notevole è l'organo, ricco ma non grave (fig. 197).

Bellamente si dispongono a fasci di movimentato profilo le canne sonore avvivate da festoni che due putti sorreggono, fiancheggiate da due pilastrini ionici scanalati, con due adolescenti alati sul coronamento. Sui pilastri si eleva una trabeazione, il cui fregio è adorno di un vivace motivo ornamentale. Il coronamento è costituito da un frontone circolare spezzato, in cui son seduti due angeli che fiancheggiano un elegante medaglione figurato.

La Cantoria merita anche un cenno, per la sua architettura semplice e vaga. Una balaustra, dagli elementi divisori segnati con eleganza e finezza, animata da tre puttini movimentati, coronata da una cancellata, un po' dura di disegno, ma variata di dettagli (fig. 198).

L'altar maggiore si ornava un tempo di un dipinto di Simone Vouet, rappresentante Angeli con gli strumenti della passione, S. Francesco e S. Antonio di Padova: per toglierlo, allo scopo di farlo sostituire dal musaico che ora si vede, andò in rovina.

Più importante è la cappella del Sacramento il cui accesso è guardato da un severo, grandioso ed elegante cancello in bronzo e ferro (tav. 55).

Suo principale ornamento, è il singolare monumento funebre di Sisto IV, del quale si è già discorso in questa rivista, ma anche importante è il ciborio dorato con due angeli, il quale, se non tutto, certo in gran parte va ascritto all'agile, animatore scalpello del Bernini. Molto lavorò per questa cappella Pietro Berrettini da Cortona, disegnando gli stucchi e i mosaici, dipingendo il quadro della Trinità ed altro. Notevoli due colonne a spirale, il monumento a Gregorio XIII, opera di Camillo Rusconi, e quello a Benedetto XIV del Bracci.

Oltre il cancello si presentano riprodotte le parti superiori della fronte animata al sommo dell'arco da puttini, fiancheggiata da pilastri, che formano con l'arco semi-pennacchi riempiti da fi-

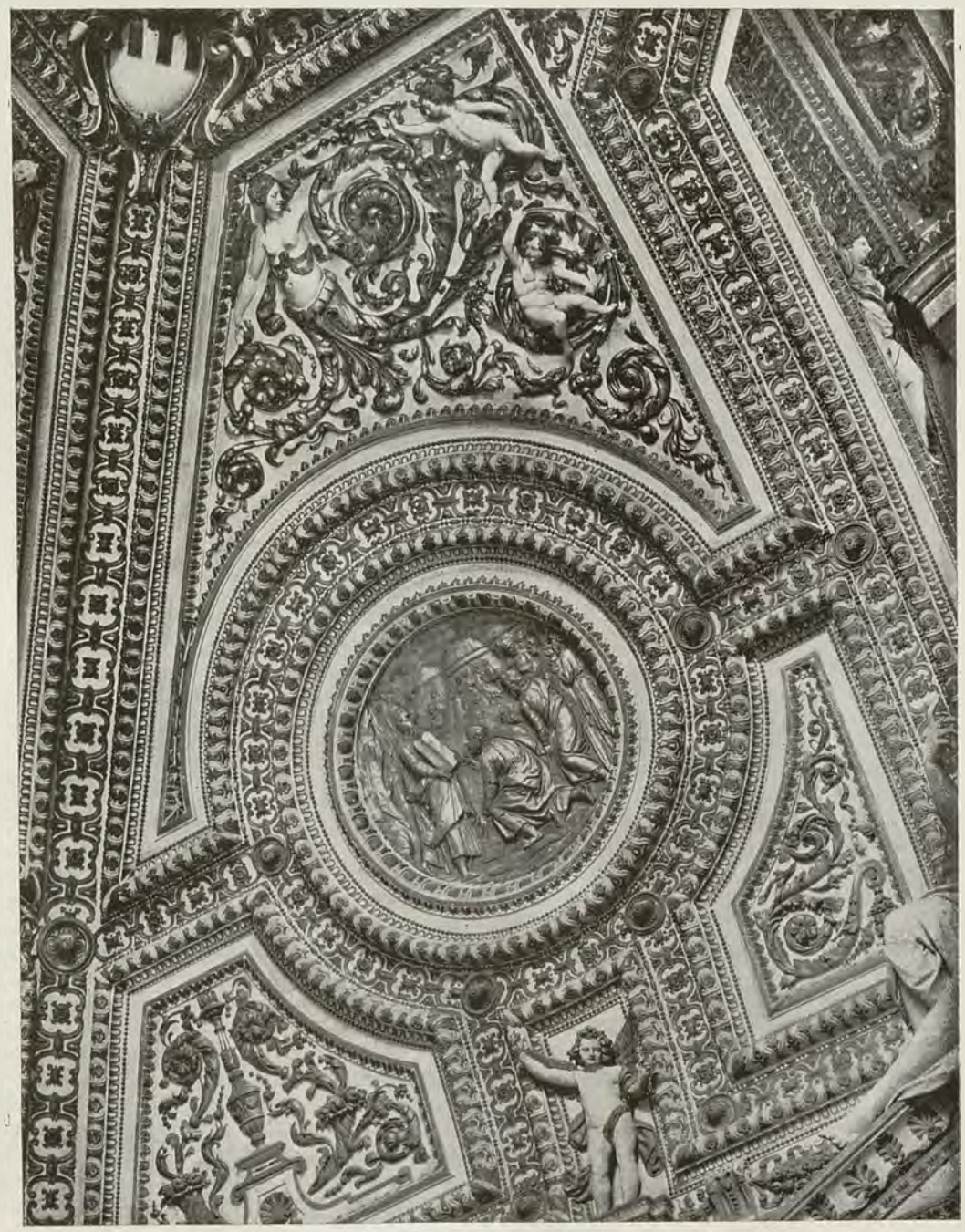


Fig. 196. Basilica Vaticana. — Stucchi della volta nella Cappella del Coro. (Vedi tav. 53).

gure alate, con una trabeazione ricca e ben proporzionata sopportante un frontone circolare spezzato, nel cui vano due angeletti sostengono un medaglione con la Vergine e il Bambino fra angeli. Evidenti sono le rispondenze con l'organo della cappella del Coro.

Passando alla chiesa più modesta di S. Marco, piena tuttavia di importanti opere d'arte, tra le quali ci limitiamo a ricordare i due quadri, pur troppo rovinati, di quello squisito maestro che fu Melozzo da Forlì, notiamo un monumento trascurato, benchè vanti qualche pregio, quello, cioè, al Cardinal De Priolis (fig. 187).

E' di struttura molto semplice e armonica, poichè sopra un proporzionato basamento convesso, su cui è incisa l'iscrizione, si elevano due figure di Virtù che accompagnano l'occhio al simulacro del defunto, rappresentato genuflesso all' inginocchiatoio. E', come ognun vede, una derivazione evidente del Monumento a Urbano VIII del Bernini (Basilica Vaticana), il quale, a sua volta, è una edizione perfezionata del sepolcro di Paolo III, nella stessa Basilica Vaticana, opera di Guglielmo della Porta, che migliorò la struttura architettonica delle tombe medicee lavorate da Michelangelo.

Certo, nell' imitazione, l'organicità della costruzione berniniana si disperde, ma resta tuttavia una bella unità. Le figure sono di scarsa personalità, atteggiate, per lo più, con certa intemperanza, ma rivelano studio nell'artista che le ha modellate.

Più a lungo conviene c'intratteniamo sulla Cappella Corsini, che va considerata come una delle parti più cospicue della Basilica Lateranense, trasformata in tempio barocco dalla irrequieta e scintillante bizzarria del Borromini, che quasi ogni vestigio della costantiniana costruzione soppresse.

La cappella fu eretta nel 1734 da Alessandro Galilei, noto specialmente per la imponente, per quanto non pura fronte della Basilica di S. Giovanni in Laterano, ch'egli ottenne in un concorso a preferenza del Vanvitelli e del Salvi. E' una elegante croce greca con un sepolcro o altare in ogni braccio, animata dai marmi rari onde sono intarsiate le pareti e il pavimento, e dai cassettoni poligonali delle volticelle, luminosa e ariosa, sì che si può reputare

Fig. 197. Parte superiore dell'organo nella predetta Cappella.

uno dei migliori saggi di cappelle barocche, degna di tenere il confronto con le due di Santa Maria Maggiore intitolate a Sisto V e Paolo V. (fig. 199).

Molte opere insigni sono ospitate in essa. In una capace nicchia si erge il monumeuto a Clemente XII, la cui statua, disegnata dal Maini e gettata in bronzo da Francesco Giardoni, è fiancheggiata da due statue in marmo opera del Maini. Al quale va anche attribuito il Monumento di Neri Corsini, cardinale, che si vede effigiato solennemente in piedi, guardato dalla Religione che siede avvolta in ampio panneggiare. Nella cripta è molto ammirata una *Pietà* in marmo che, secondo alcuni, si dovrebbe ritener del Bernini, secondo altri del fiorentino Antonio Montauti.

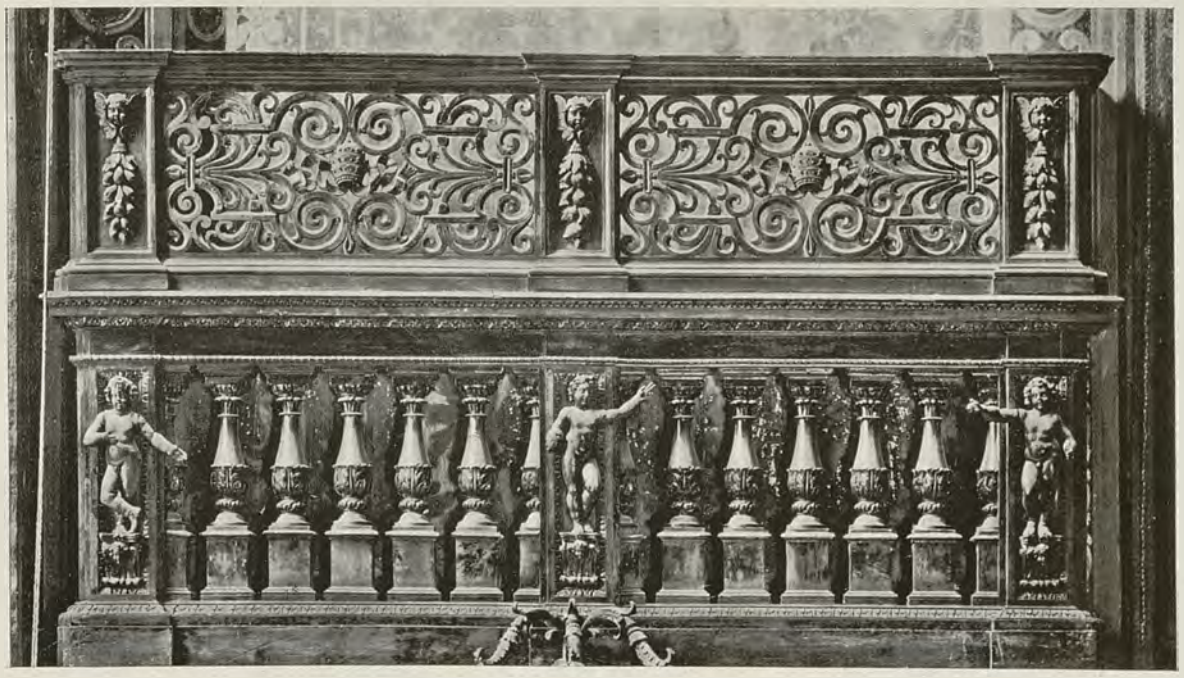


Fig. 198. Cantoria innanzi all'organo della detta Cappella.

Fra le altre e numerosissime statue e bassorilievi di Filippo Valle, Giuseppe Rusconi, Agostino Cornacchini, Bartolomeo Benaglia, dell'Anastasio, del Bracci, del Lironi, dell'Adami, notiamo la statua della *Fortezza* sull'urna di Neri Corsini — una vigorosa figura dal seno scoperto, avvolta in ampio manto, vivacemente mossa con la sinistra appoggiata allo scudo, l'elmo sulla delicata testa, incline ad una espressione pensosa e languida, come quella dei due graziosi putti che sono ai suoi piedi in vivaci atteggiamenti, uno piangente, l'altro sorridente; e la statua della *Prudenza* sull'urna di Pietro Corsini — di svelte e armoniose forme più o meno mascherate dal gonfio pe-

POLITECNICO BIBLIOTECA

sante panneggiamento, col volto soffuso di soave malinconia, mentre dei due putti a lei sottostanti uno par che terga o nasconda il pianto col dorso della sinistra, l'altro si volge a rimirar da lato, intento (fig. 200 e 201).

Degni di nota sono il mosaico dell'altar maggiore eseguito dal Cristofani copiando un quadro di Guido Reni, e un' urna di porfido proveniente dal pronao del Pantheon.

Chiudiamo ricordando la cappella Vasari, a S. Pietro in Montorio, chiesa già gloriosa per la *Trasfigurazione* di Raffaello e tuttora notevolissima per i grandi nomi di Sebastiano del Piombo, del Pinturicchio, del Bernini e di altri molti. E' la cappella attigua alla porticina marmorea, di particolari un po' pesanti, ma nell'insieme decorosa e animata (tav. 55 e 56). Il Vasari tracciò anche il disegno per la sepoltura del Cardinal del Monte e dipinse la *Conversione di San Paolo* sull'altar maggiore e « non volendola far simile a quella del Bonarroti — scrive il Titi — ch'è nella cappella Paolina, fece il S. Paolo giovane, quando vien condotto dai soldati, cieco, ad Anania, che l'illumini ».

Notevoli più come documenti storici, in genere, che artistici, i lavori dell'aretino sono sempre interessanti, perchè noi vogliamo scrutare in qual modo oprasse questo affascinante narratore, che si eresse a giudice di centinaia di artisti e alcuni degnissimi biasimò o toccò fugacemente o relegò da parte addirittura. Ma ogni volta che la nostra attenzione si ferma sopra una manifestazione della sua attività artistica, ci vien fatto di rimpiangere, più nell'interesse del Vasari che nostro, ch'egli non si sia limitato a tramandarci solo quel vero monumento mirabile che sono le *Vite*. Giustamente è stato riconosciuto che il Vasari è il primo vero storico e glorificatore insieme dell'arte italiana.

LUIGI SERRA.

Fig. 199. Cappella Corsini nella Basilica Lateranense a Roma.

Fig. 200 e 201. Urne con le statue della *Prudenza* e della *Fortezza* nella detta Cappella.

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

Anno XVIII — 6° della Nuova Serie. N. 12 — Dicembre 1909.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXII.

RACCOLTE D'ARTE INDUSTRIALE NEL PALAZZO BAGATTI VALSECCHI A MILANO.

(Continuazione e fine. Vedi Fascicolo precedente).

— Tav. 62, 63, 64, 67, 68, 69. Dett. da 41 a 48. Fig. da 202 a 214. —

A questo punto bisogna avvertire il raro senso d'arte che ha condotto i proprietari a completare alcuni preziosi frammenti di sculture ornamentali del nostro più eletto Rinascimento con sapienti ricomposizioni architettoniche, quali sono non poche delle squisite inquadrature delle porte che mettono in comunicazione diverse stanze dei loro appartamenti.

Per la massima parte furono integrate su disegni dei signori Bagatti Valsecchi stessi, e lavorate con encomiabile interpretazione del carattere quattrocentesco lombardo e delicatezza di scalpello dallo scultore Pietro Benaglia. Ecco una porta riprodotta per intero nella illustrazione 204; ed ancor più degna di rimarco per il garbo

Fig. 202. Statua nella maniera dei Rodari con la nicchia ricomposta, nel palazzo Bagatti Valsecchi.

con cui venne adattata e ricomposta e per la squisitezza dei particolari, quella, invero monumentale, che si trova tra un piccolo vestibolo e un'antisala. D'antico non conserva che parte della cornice superiore, qualche lesena ed i due medaglioni bronzei provenienti da Ferrara. Il rimanente non è che una felice e geniale

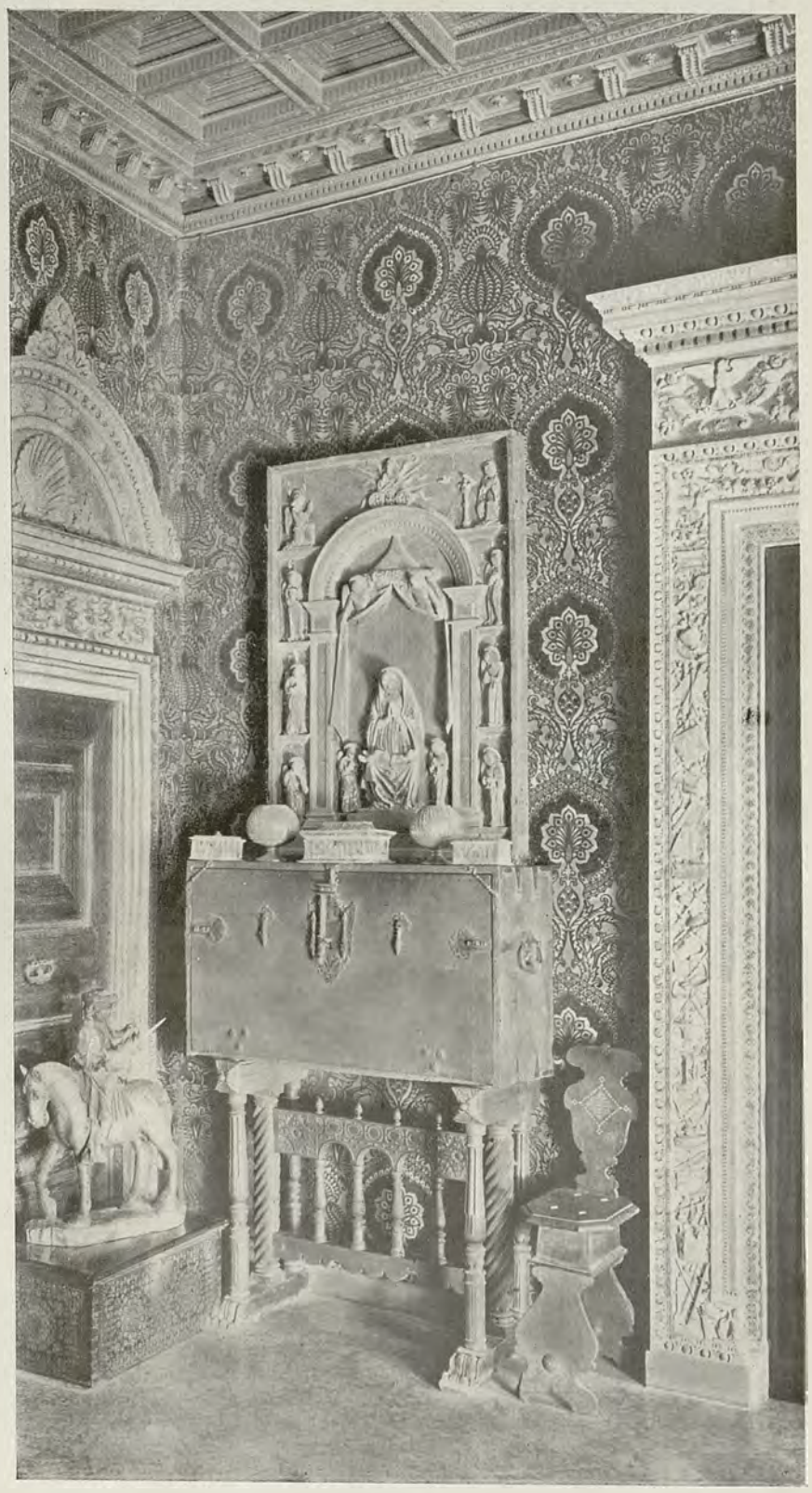


Fig. 203. Angolo di una sala nel detto palazzo.

POLITECNICO BIBLIOTECA

ricomposizione, nella quale sembra rivivere appieno lo stile ed il carattere della scultura ornamentale lombarda dell' estremo quattrocento (fig. 205 e 206).

Accanto ad essa non può del pari trascurarsi la bella incorniciatura marmorea di consimile stile e di non meno felice interpretazione, la quale degnamente racchiude un notevole cimelio scultorio che adorna l'antisala: una severa figura marmorea di Giu-

Fig. 204. Contorno di porta in marmo, ricomposto nello stile del Rinascimento, con i battenti intarsiati.

ditta, proveniente da Como, è da ascriversi con certezza a qualcuno dei più gagliardi rappresentanti dell'arte di colà, quali ad esempio i Rodari (fig. 202).

Venendo poi a far cenno di qualche altro fra i più singolari esempi nella serie di mobili di svariato carattere posseduti dai Bagatti Valsecchi, può fermare l'attenzione un elegante stipo (fig. 203) di sapore gotico nei ferri, serratura e maniglie, che lo adornano nella parte superiore; di pretto carattere cinquecentesco invece nel modo con cui sono intagliate le colonnette che lo sostengono. Qualche dettaglio che qui appare, unitamente allo stile particolare dei ferri gotici, fa credere che si tratti, d'un mobile del primo Cinquecento spagnuolo. Rimarchevole è inoltre il tabernacolo di terracotta dipinta che lo sovrasta, schietta opera quattrocentesca; nonchè, accanto, in basso, quella tozza ma vigorosa figuretta equestre in legno d'un S. Martino, cui fa da zoccolo un'altra piccola cassa di legno intarsiata in avorio di quello stile elegante e minuto che suol dirsi « alla Certosina ».

Nella Tavola 68 compare qualche altro fra gli oggetti e mobili che adornano una delle ricche sale dell'appartamento. A destra un cassettone del principio del sec. XVI, semplicissimo di linee, illeggiadrito però da minuti intarsi che ne incrostano vagamente i piani (dettagli 45 e 46). Sopra, prezioso cimelio pittorico del primo Rinascimento lombardo entro una degna cornice, una bella Madonna assegnata al Bevilacqua, ed arricchita d'ornamenti rilevati di pietre preziose e di smalti.

Nella metà a sinistra della medesima Tavola fa invece bella mostra di sè un altro elegante stipo cinquecentesco lombardo, con intarsi ed intagli delicatissimi, d'ottimo gusto e di squisita fattura. Gli stanno sopra alcuni fra i numerosi e buoni campioni di ceramica posseduti dai signori Bagatti: esemplari ispano-moreschi, di Faenza, di Gubbio, di Cafaggiolo. Dietro ad essi, sul medesimo stipo, sta inoltre un delicato trittico gotico marmoreo dello scorcio del Trecento, tricuspidato, d' una minuzia di lavorazione che lo fa quasi sembrare uno di quei rari intagli d'avorio, di cui il Medio Evo specialmente conobbe il segreto, profondendo miracolose sottigliezze tecniche, senza però di troppo scostarsi da uno schietto e ben composto concetto d'arte.

Qui ancora appare una semplice, ma assai caratteristica seggiola di cipresso. Può giudicarsi appartenga al decimoquinto secolo e, qualora ci si debba, in mancanza d' altri dati più precisi, fondare sopra un' indicazione offertaci dalla ricca collezione d' antichi mobili posseduta dal dott. Figdor di Vienna, dove se ne trova una del tutto simile, sarebbe da ritenersi di provenienza romagnola. Del resto, mobili di tal genere, anteriori al Cinquecento, sono ordinariamente rari. E ben si comprende, data la loro particolare fragilità e facilità di deteriorarsi per l'uso, in confronto ad altre suppellettili più massiccie. Tale seggiola, ad ogni modo, sembra meritar qualche più particolare considerazione, anche per il fatto

Fig. 205. Arcone tra il vestibolo e l'antisala di un quartiere al primo piano, ricomposto con pezzi del Rinascimento.

che, cronologicamente, segnerebbe il momento nel quale, alla seggiola d' uso comune (che ordinariamente era il solito sgabello pieghevole ad X, mentre il vero seggiolone, il *faldisterium*, era considerato come oggetto privilegiato) venivano aggiunti lo schienale ed i braccioli. Il Cinquecento poi completava tale riforma, pur permanendo anche in seguito, nel concetto e nell' uso del seggiolone a braccioli un carattere di privilegio, sì che non v' era eminente prelato o nobile in viaggio che non usasse portarne uno pieghevole o smontabile, acciò non gli ca-

pitasse di doversi assidere sopra uno sgabello comune.

Non pochi sono negli appartamenti dei Bagatti Valsecchi gli esemplari di questi nobili seggioloni. Dei particolari ornamentali d'uno di essi se ne danno anzi i disegni al vero nel dettaglio 42. Appartengono ad uno di quei due che, nella Tav. 64, fiancheggiano il primo dei cassoni nuziali lombardi di cui s'è fatto cenno. I caratteri particolari dell'intaglio minuto, ma corretto e pieno di garbo che li arricchisce, e lo stile della composizione, sembrano alquanto discostarsi dall'indole dell'arte nostra dello scorcio del Cinquecento, età alla quale per altre ragioni si potrebbero facilmente ascrivere. Non bisogna però trascurare che anche in qualche paese alpino, come nella Valtellina, ove l'opera dell'intaglio in legno fu con particolare fervore coltivata, sogliono riscontrarsi caratteristiche di stile e di lavorazione peculiari, improntate cioè ad una originalità di motivi ornamentali che possono talora lasciare dubbiosi nel giudicare della provenienza d'opere di tal fatta.

Fig. 206. Parte superiore del predetto arcone.

Di passata, non sembra debba trascurarsi la notizia che l'affresco, il quale nella medesima tavola 64 fa degno sfondo al ricordato cassone ed ai due seggioloni, è opera non certo trascurabile per lo studio della genesi dell'antica pittura lombarda; e ciò non tanto per la bontà ed il garbo della composizione ove si vede la Vergine misericordiosa fra un osanna d'angeli librati, fiancheggiata dalla Maddalena e da S. Pietro ed in atto d'accogliere sotto l'ampio manto una pia congregazione — quanto perchè se ne conosce la provenienza, Bergamo, e perchè reca il nome dell'autore, Antonio Boselli, e la data 1494. Un'altra rimarchevole opera pittorica del Quattrocento, fra le diverse di cui sono fortunati possessori i nobili Bagatti Valsecchi, compare alla tavola 69 nell'ottimo stato di conservazione in cui si trova e, ciò che è assai considerevole, tuttora entro la squisita sua cornice gotica originaria. E' un grandioso polittico proveniente da Brescia, ma probabilmente d'importazione veneta, se non di qualche maestro locale che potè esser influenzato dalla primitiva pittura di quella gloriosa scuola.

Fig. 207 e 208. Pesi, misure, mortaio, calamai, lucerna ad olio: bronzi dei secoli XVI e XVII.

POLITECNICO BIBLIOTECA

Fig. 209. Cofanetti di avorio a rilievi o ad intarsi, di pastiglia policroma o con ornamenti in ferro.

Un esame anche sommario di gemme artistiche di tal genere potrebbe però condurre troppo oltre i limiti in cui deve contenersi un rapido cenno di quanto racchiudono questi istruttivi appartamenti. Similmente nessun indugio può concedersi ai tanti squisiti pezzi componenti la ricca armeria che occupa un distinto e bene adattato ambiente; un mero saggio della quale è offerto nella fig. 195, da una bella pettiera « alla Massimiliana » e da tre poderosi ed eleganti elmi cinquecenteschi che, unitamente ad alcune

Fig. 210. Vestibolo terreno di uno dei quartieri del palazzo.

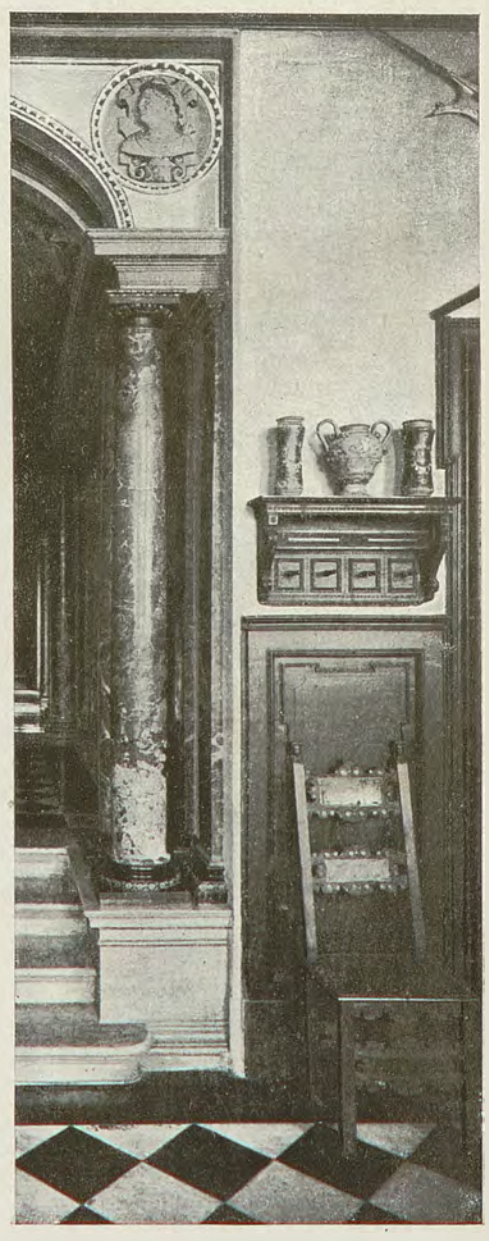


Fig. 211. Parte del detto vestibolo.

spade e daghe, poggiano sopra una cassapanca del Rinascimento, scolpita e intagliata con un carattere che non sembra rispondere appieno all' indole dell' arte nostrana.

Come più attinenti all' argomento di queste note sommarie, qualche menzione impongono tuttavia alcuni dei bronzi d' arte riprodotti nelle figure 207 e 208. Sono esemplari d'oggetti sovente d' uso comune, i quali tuttavia rivelano appieno quella particolare predilezione che il Rinascimento, seguendo le gloriose tradi-

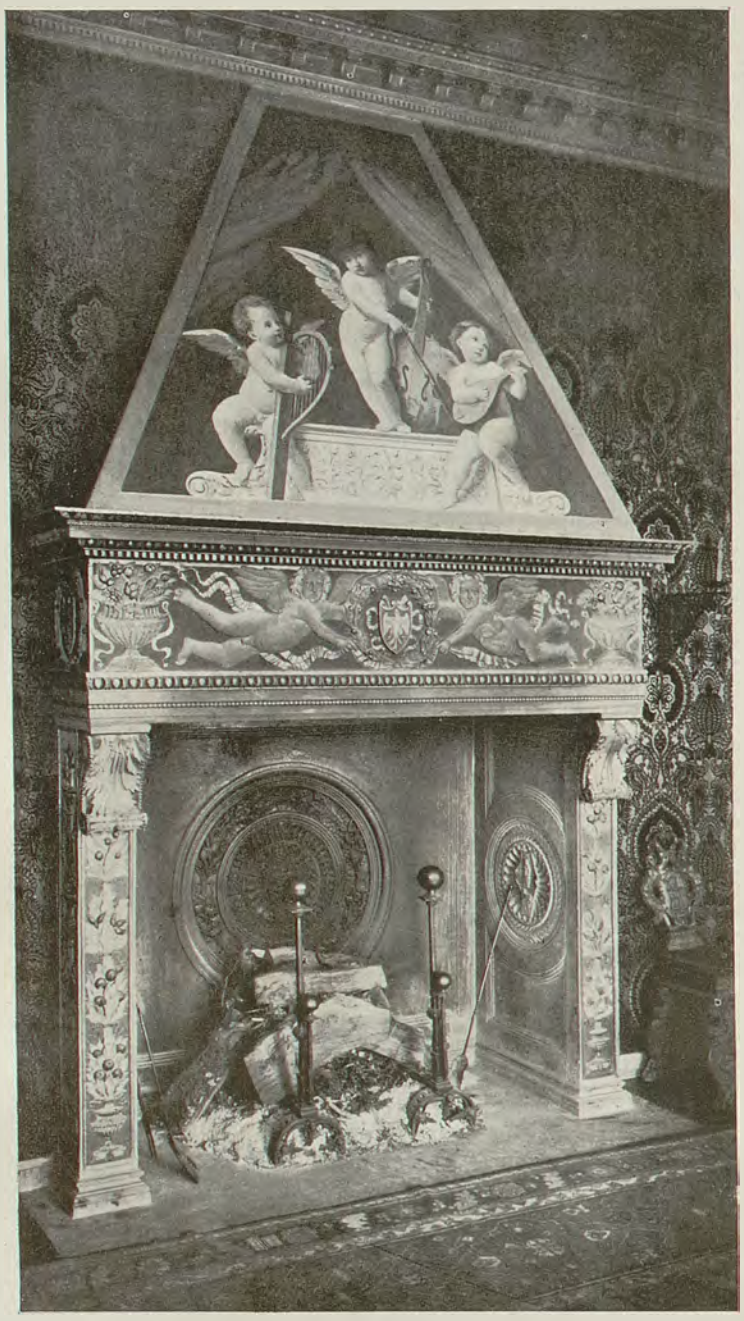


Fig. 212. Camino del Rinascimento proveniente da Gubbio, in una delle sale del palazzo.

zioni dell' arte classica, ebbe nell' affidare a questa nobile materia la testimonianza d'un gusto cui il fascino dell' eternità dovette essere d' incitamento a conseguire la più squisita raffinatezza. Fu infatti una fioritura d' oggetti rivestiti di forme d' eterna bellezza, limpida ed ispirata, che degnamente talvolta sanno rivaleggiare perfino con quanto di meglio ci ha consegnato l'arte ornamentale dei Greci e dei Romani. Non di rado, contenendosi in determinate ed appropriate forme, tali oggetti sapevano anche mirabilmente rispondere al loro uso. Ad esempio, nella fig. 207, il primo bronzo a destra non è che un peso da bilancia, il quale, aperto, racchiude con perfetto congegno la serie dei pesi minori ond'è suddiviso e frazionato. Segue una misura per l'olio di provenienza veronese; quindi un elegante mortaio con vaga decorazione a festoni ed a grifi affrontati ai lati d'una targa. Viene poi un' altra serie di pesi, contenuti del pari l'un dentro l'altro in una custodia, il motivo del cui manico è costituito da un Tritone e da una Nereide, mentre un cavallo marino ne forma la chiusura. L'ultimo oggetto infine è una misura per la farina, di Roma o di Siena, come sta a provarlo la lupa rilevata sopra una delle faccie.

Più ricco assai di motivi ornamentali, trattati con eleganza, sobrietà e larghezza, è però l' altro gruppo di cinque bronzi, tutti calamai, toltone uno che è invece un' assai originale lucerna ad olio: un teschio avvinto dalle spire tenaci d' un serpente e poggiante sopra una ben artigliata zampa d'uccello di rapina (fig. 208). Nè occorre infine rilevare come la squisitezza del getto e del cesello, la bontà della patina e della materia, degnamente in tali oggetti rispondano all'elevato concetto estetico, onde l' arte d'un tempo sapeva imprimere un carattere di reale bellezza anche in consimili sue secondarie manifestazioni.

Un bel gruppo di cofanetti e di scrigni, taluni d'avorio scolpito ed intarsiato, altri di *pastiglia* policroma, altri con delicati ornati ferrei di carattere gotico, si trova riunito nella figura 209.

In esso è assai felicemente rappresentato il garbo signorile con cui un'epoca del pari fortunatissima per l'arte pura e per l'arte ornamentale sapeva illeggiadrire tali sue preziose creazioni, vincendo non di rado colla maestria del lavoro e la singolarità della composizione fin la nobiltà della materia. E' il Quattrocento che in questi oggetti si manifesta prevalentemente, tanto nei cofanetti nuziali incrostati d'avorio con figurazioni rilevate, quanto negli altri intarsiati pure in avorio a gustosi motivi geometrici, o finalmente incisi con tenui graffiti.

Infine, per quanto rapidi possano sembrare questi cenni rispetto alla dovizia del tema, vi sarebbe da tener qui distinta menzione almeno degli svariati caminetti, con i quali i proprietari hanno voluto dare quasi a ciascuno dei loro signorili ambienti un eletto sapore d' arte e, ad un tempo, di domestica intimità, la quale sembra contribuire a fondere tanti sparsi cimeli, pervenuti da vie talora sì diverse, in un senso suggestivo di raccoglimento famigliare.

Fig. 213. Parte di imposta d'uscio con intagli in stile cinquecentesco.

Oh negli ambienti moderni i ferrei serpenti e le fauci infuocate delle stufe e dei caloriferi! Più caldo, è vero: ma v'è nell'intimità domestica anche un tepore che non si misura solo col termometro, nè il concetto del focolare è compendiato unicamente dalla quantità di legna che vi arde. Non per nulla, anche nei loro più moderni, lussuosi e confortevoli appartamenti, gli Inglesi non dimenticano mai il *fireplace*, sia pure con un simbolico tizzone che deve irradiare ciò che anche i più perfetti sistemi di riscaldamento non sapranno dar mai.

POLITECNICO BIBLIOTECA

Tra gli artistici camini del palazzo, ricordiamo anzitutto quello che completa la ricca decorazione della sala da pranzo. E' opera dell'estremo Quattrocento, e proviene da alcune vecchie case coloniche della famiglia nei dintorni di Baggio milanese. Oltre che per la bontà della composizione, nella quale primeggia la ridda di putti scolpita sul frontale ai lati di alcune imprese gentilizie, oltre il bell'affresco sulla cappa — Venere con Cupido e Marte nell'officina di Vulcano — opera assegnata a Giulio Campi, tale superbo camino merita d'essere segnalato anche perchè, a detta dei proprietari stessi, esso fu il primo nucleo, per così dire, attorno al quale andò poi con tanta fortuna integrandosi e svolgendosi quella loro bella attività artistica.

Non meno squisito di disegno e di particolari ornamentali nel puro Quattrocento è il camino d'una sala (fig. 212), proveniente da Gubbio e spiccante signorilmente, nel suo gustoso ed artistico complesso, sopra il sontuoso sfondo della tappezzeria damascata con larghi motivi del Rinascimento. Nè ulteriore indugio è dato oramai concedere ad altri caminetti che rallegrano le diverse stanze: uno a delicati rilievi quattrocenteschi in una camera da letto; altri varii qua e là recanti talvolta dei motti e delle allegorie saporite che fanno sostare con curiosità e compiacenza; alcuni infine nel carattere fastoso del maturo Cinquecento che troneggiano anche nelle anticamere e nei vestiboli. Uno di questi anzi, in pietra molera, d'un elegante stile alessiano della fine del secolo XVI, proveniente da una vecchia casa di via Monforte, è riprodotto qui nell'insieme e nei particolari (fig. 214 e dettagli 47 e 48).

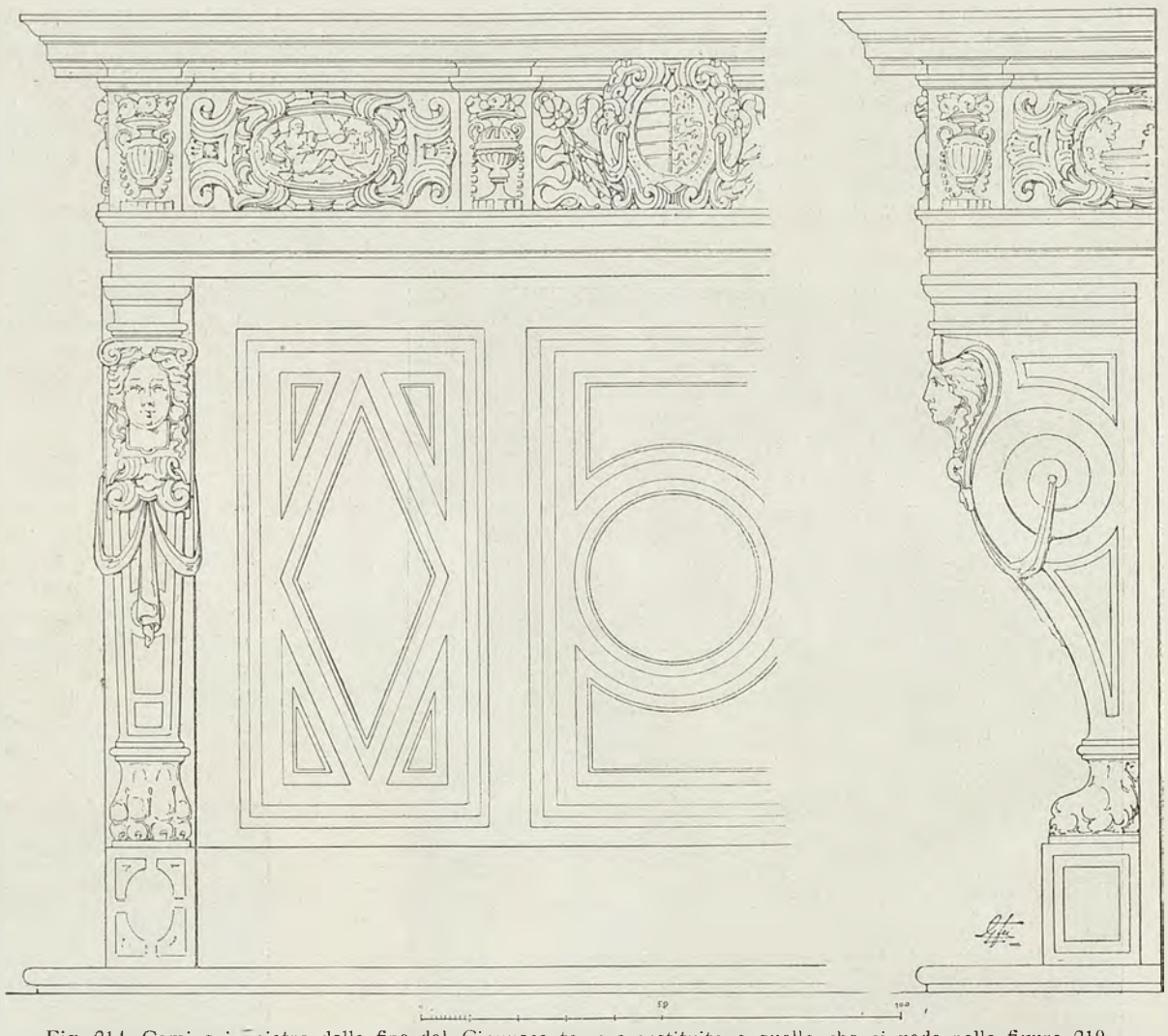


Fig. 214. Camino in pietra della fine del Cinquecento, ora sostituito a quello che si vede nella figura 210. (Vedi Dettagli 47 e 48).

Per il resto, che è tanto ancora, ci bisogna rimandare lo studio, confidando sempre nella nota liberalità dei nobili proprietari, i quali, lungi dal serrare gelosamente i molti tesori del loro buon gusto e del loro fine intelletto d'arte, amano tollerare l'indiscrezione di quanti, attratti dal fascino di tante belle cose, osano disturbare la operosa tranquillità di sì artistica dimora.

UGO NEBBIA.

XXIII.

FIGURE D'ARTE ANTICA

ETRUSCHE, GRECHE, ELLENISTICHE, ROMANE

— Tav. 70 e 71 Fig. da 215 a 223. —

LA serie di monumenti antichi figurati che oggi offriamo ai nostri lettori comprende generi ed esemplari assai disparati: tutti però riescono interessanti, o perchè appartengono all'arte industriale e decorativa, alla quale è rivolta l'attività del nostro periodico (e sono la massima parte), o perchè si prestano ad opportune considerazioni ed a confronti coi monumenti più propriamente decorativi. I legami fra monumenti figurati antichi, quantunque disparati, sono maggiori che fra le opere moderne, e ciò si deve al fatto che in nessuna delle arti antiche esiste una figura che sia decorativa in modo assoluto, che sia cioè adoperata per la pura forma ricreante l'occhio, e non anche per l'idea che essa rappresenta, sia religiosa, sia allegorica. Nè contro il fatto generale di un carattere più profondo e sentito che presentano le figure antiche, anche decorative, può farsi valere la circostanza che talora il concetto dell'artista riesce oscuro a noi, lontani di tanti secoli e di tanta storia dall'ambiente in cui egli viveva.

Cominciando da una serie di pitture, bisogna dare il primo posto ad un saggio di pittura etrusca, il quale è pure tra i più antichi di tal arte che quel popolo ci abbia lasciati (fig. 215). E' una delle celebri lastre di terracotta dipinte, trovate a Caere (Cervetri) e conservate ora a Parigi nel Louvre. Queste lastre si congiungevano formando rappresentanze continue, fra ornati che dovevano variare da una parete all'altra; nel nostro esemplare stanno in alto una greca e in basso degli scacchi; altre serie hanno imbricazioni o bastoncelli e bande verticali. Il significato delle scene e delle figure rappresentate in queste lastre non è in tutto chiaro, ma nell'insieme sembra trattarsi del culto dei morti. Le figure sono rigide e disegnate in solo contorno, ad eccezione dei gomiti e dei ginocchi. I colori non sono adoperati pittoricamente, ma come tinte locali, per la distinzione di varie materie, e sono foschi, con predominio di nero e rossobruno lumeggiati da giallo e bianco. Già in queste più antiche pitture appar chiaro il carattere nazionale etrusco, la tendenza ad un realismo pieno di vita, ma alquanto prosaico.

Saltiamo ora di cinque o sei secoli, ed osserviamo una serie di pitture romane che decoravano una casa scoperta nel 1878 presso la Farnesina, sulla sponda destra del Tevere. Essa era una bene

Fig. 21 Pittura etrusca di Caere

Fig. 216, 217 e 218. Pitture romane provenienti da una casa antica presso la Farnesina, ora nel Museo delle Terme.

ornata e ricca villa suburbana dei tempi augustei. Queste pitture ci manifestano un accozzamento di vari tipi o modelli, di stile e d'epoca molto diversi. In vari punti si vede quasi l'intenzione di mettere a contrasto gli stili più disparati. In una parete ad esempio si finge aperta una specie di finestra, e il quadro che vi è raffigurato dentro è eseguito con grande naturalezza e verismo, sia nella composizione, sia nel colorito, il quale rivaleggia con le moderne pitture a fresco: si ha quasi l'impressione di una scena vera vista di là dalla finestra. Il soggetto n'è la ninfa Leucotea (fig. 216), la nutrice di Dioniso (Bacco). Ella tiene il bambino su le ginocchia intenta ad adornargli il capo di pampini, mentre Semde, nel fondo, guarda con compiacenza il suo figliuolo affidato a cure così amorevoli. Questo quadro di stile naturalistico trovasi in mezzo ad altri due, raffigurati non più come scene vere, ma come quadri staccati dalle pareti, con la loro cornice, sorretti da figurine, e dipinti in stile arcaizzante, che imita la pittura greca del V secolo avanti

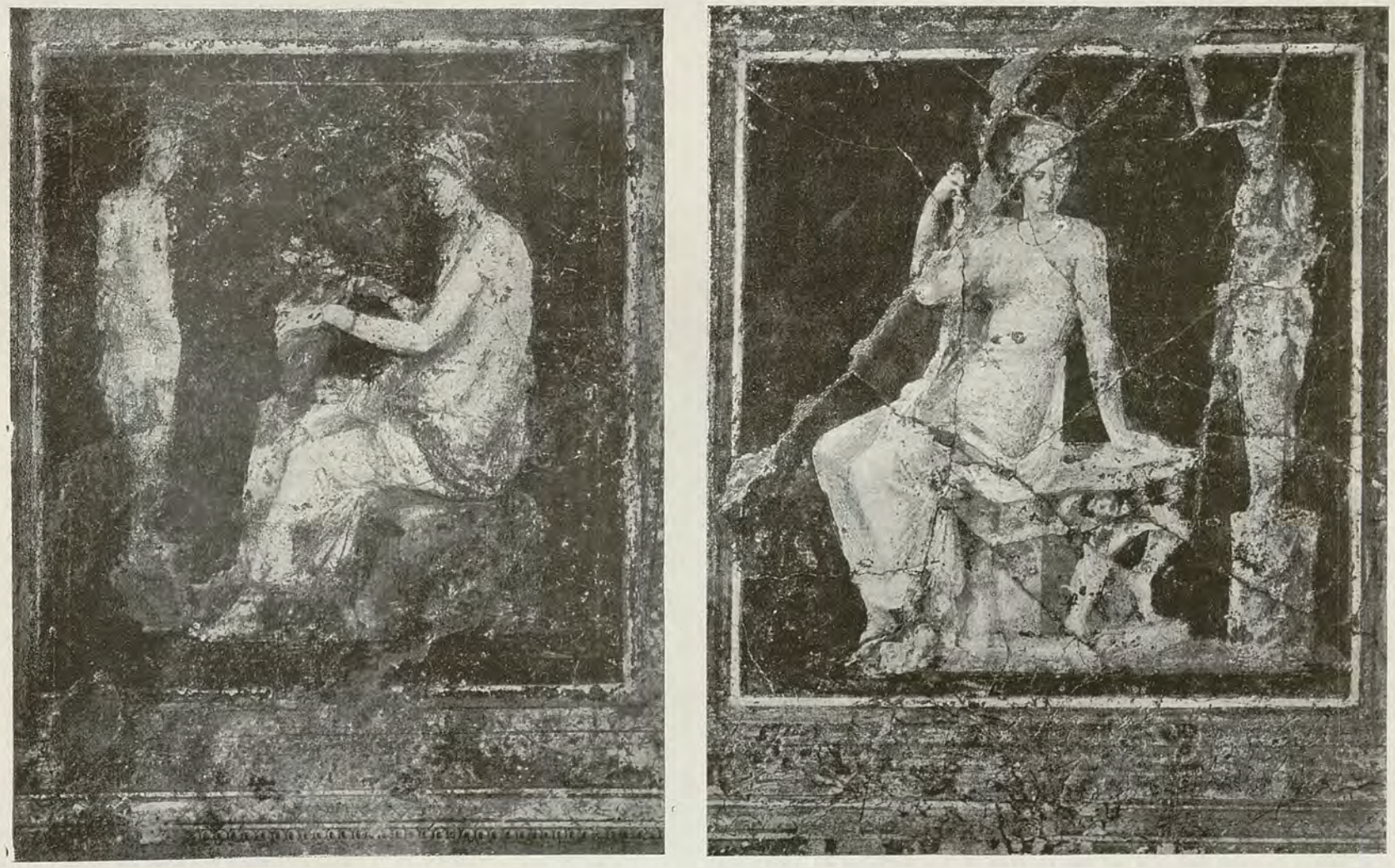


Fig. 219 e 220. Pitture come le precedenti.

POLITECNICO BIBLIOTECA

Cristo, quale specialmente ci appare sui vasi di Atene a fondo bianco (lekythoi). Non ne accenneremo il soggetto, poichè essi non sono riprodotti dalle nostre figure, ma presenteremo come saggio del loro stile il più importante dipinto centrale di un' altra parete, che rappresenta la toletta di Afrodite (fig. 217), con Eros o Amore che le regge lo scettro, mentre una Charis o Grazia le aggiusta il velo sul *kalathos* (alta acconciatura a canestro).

La glorificazione di Dioniso e di Afrodite, con i rispettivi cortei del *thiasos* e dei geni bacchici, di amorini e di grazie, è il tema fondamentale che canta il suo inno alla vita da tutte le pareti dipinte delle case, ricche e povere, dell'età ellenistico-romana. Ma non bisogna vedere in tali figurazioni il solo motivo di genere, la sensualità sentimentale, o crederle il prodotto di concetti affatto materialistici della vita, di uno scetticismo giocherellante con la mitologia. Chi sappia che i vasi dipinti italioti destinati alle tombe, i monumenti funebri etruschi dell'età serice, i sarcofagi e le urne romane, ci presentano tutti il medesimo predominio di motivi dionisiaci ed erotici, quali simboli della vita beata degli Elisi; chi rammenti come fosse diffusa nell'età ellenistico-romana la credenza che il soggiorno dei beati odorasse di fiori e di vino, come dice Plutarco, e tutto vi fosse pieno di entusiasmo bacchico e di riso giocondo: colui guarderà con altri occhi questa decorazione delle pareti delle case, e comprenderà che essa significa pure omaggio perpetuo a quelle divinità dalla cui protezione si sperava una vita gaia e spensierata *in questo mondo e nell'altro*. A noi è difficile penetrare in questo vero spirito dell' età ellenistica, perchè siamo assuefatti all'idea cristiana, che pone in antitesi le due vite nelle quali la grecità posteriore vedeva o cercava unità e continuità.

Stile e soggetto ellenistico ci presentano altre tre pitture provenienti dalla medesima casa alla Farnesina: una Musa stante, col rotolo nella destra alzata, di severa e quasi statuaria bellezza, e nella quale si ammira a un grado notevole quella esecuzione larga e franca che è pregio generale dell'affresco antico (fig. 218); una ninfa che gioca con una lepre, davanti a una statua di giovine; un'altra Ninfa sedente presso un'erma e rialzante con quel grazioso gesto, tanto comune nell'arte antica, il lembo del manto sopra una spalla (fig. 219 e 220).

Un gruppo di affreschi antichi provenienti dalla regione campana delle città sepolte dal Vesuvio nell' anno 79 d. C. (Pompei, Ercolano, Stabia) pervennero al Museo del Louvre in Parigi, parte per dono di Francesco I re di Napoli, parte in tempo più recente.

Fig. 221 e 222. Pitture provenienti da Stabia, ora nel Museo del Louvre: l'*Estate* e l'*Autunno*.

Di queste pitture riproduciamo qui alcune. La personificazione dell'Estate, da Stabia, è una di quelle figure allegoriche tanto amate nell'età ellenistico-romana ed è rappresentata a volo sul campo di colore unito, maniera propria dell'ultimo stile decorativo che ebbe voga in quelle città prima della loro distruzione, e che perciò ha frequentissimi esempi. L'ampio manto a doppia faccia, chiara e scura, svolazza intorno alla figura avvolgendole le gambe, e si gonfia dietro le spalle lasciando nudo il torso. Deficiente ormai l'arte nella creazione di tipi, cui del resto mal si prestavano co-tali personificazioni astratte e un po' fredde, si aiuta con gli attributi, e qui sono appunto il fascetto di spighe e la falce che danno alla figura il suo significato (fig. 221). Questo rimane perciò oscuro in tali figure allegoriche, quando gli attributi non sono evidenti; e tale è il caso del giovane rappresentato in atto di scendere una gradinata su cui è steso un tappeto (fig. 222). Esso sembra appartenere ad un ciclo affine di figure allegoriche, e se vogliamo dar retta al vaso da mescere (oinochoe) potrebbe rappresentare l'Autunno. Si ammiri intanto l'effetto dell'architettura che inquadra la figura e che ne rafforza di molto il valore decorativo.

Il fregio a figurette, detto da taluni scena bacchica, sembra piuttosto rappresentare i preparativi di un rito sacrificale (fig. 223).

(Continua) G. PATRONI.

Fig. 223. Fregio dipinto proveniente da Ercolano, ora al Louvre: — Preparativi di un rito sacrificale.

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

INDICI DELL'ANNO DICIOTTESIMO

1909

I.

TESTO

	Pagina
Il Florealismo nel Rinascimento toscano. *G. Carocci*	3
La Basilica di Loreto. *L. Serra*	10-18-33
Due decoratori bolognesi barocchi. *A. Gatti*	13
Le nuove imposte di bronzo nella porta maggiore del Duomo di Milano. — I. L'autore: *Corrado Ricci.* — II. L'opera: *Ugo Nebbia*	21-29
L'arte decorativa nella Esposizione artistica internazionale di Venezia. *P. Chiesa*	37
I. Sale Italiane	40
II. Le mostre straniere: Il Padiglione Belga	43
III. Il Padiglione Ungherese	49
IV. Il Padiglione Inglese e quello di Baviera	51
Stele e vasi funebri greci. *G. Patroni*	45
Vetrate artistiche nuove di una officina milanese. *P. Chiesa*	53
Chiese e palazzi barocchi in Bologna. *A. Galli*	56-65
Gli argenti di Boscoreale. *G. Patroni*	61
Una visita al Museo nazionale svizzero di Zurigo. *P. Chiesa*	69
Cappelle e monumenti barocchi in alcune chiese di Roma. *Luigi Serra*	73-82-93
Un vero maestro di Florealismo. *U. Nebbia*	77
Soffitto trecentesco già nel palazzo dei Cavalcabò in Viadana. *E. Fumagalli*	81
Raccolte d'arte industriale nel palazzo Bagatti Valsecchi a Milano. *Ugo Nebbia*	85-93
Figure d'arte antica etrusche, greche, ellenistiche, romane. *G. Patroni*	98

II.

TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

N. 1 - Museo Poldi-Pezzoli in Milano. — Ventagli con fusto in madreperla scolpita. — Sec. XVIII.

» 19 - Croce in rame dorato con le figure a rilievo smaltate, e cofanetti per usi sacri: lavori di Limoges, del Sec. XIII, nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano.

» 25 - Museo Poldi-Pezzoli in Milano. — 1. Calice d'argento dorato con storie cesellate, smalti miniati e pietre incastonate: lavoro italiano del Settecento. — 2. *Libro d'ore* dedicato al Delfino di Francia, poi Luigi XV. — 3. Cintura italiana del Rinascimento. — 4. Smalto con la *Resurrezione*: arte milanese del Sec. XV. — 5-6. Cofanetti ageminati.

N. 37 - Vetrata nel finestrone della sala per Musica nel palazzo Beyérlé al Cairo, ideata ed eseguita nella officina del pittore G. Beltrami e C. in Milano.

» 49 - Scuola superiore d'Arte applicata alle industrie in Milano. — Composizioni di vetrate per un Deposito di Vini e per uno Stabilimento d'arti grafiche, degli alunni A. Marchetti ed A. Feverotto.

» 61 - Angoli di soffitti per stanze e fregio per salotto: Composizioni del prof. E. Calori.

III.

TAVOLE IN ELIOTIPIA

N. 2 - Florealismo nel Rinascimento toscano. — I Beati nel *Giudizio finale* di frate Giovanni Angelico, ora nella Galleria antica e moderna di Firenze.

» 3 - Florealismo. — Particolare dell'altare di S. Regolo nella cattedrale di Lucca. — Matteo Civitali, anno 1484.

» 4 - Idem. — La porta del Battistero di Firenze dirimpetto al Duomo. — Lorenzo e Vittorio Ghiberti. — Principio del Sec. XV.

» 5-6 - Motivi ornamentali negli stipiti della predetta porta.

» 7 - Volta dipinta in una sala del Palazzo di Giustizia a Bologna dal bolognese Angelo Michele Colonna (1600-1687).

» 8 - Centro di volta e lunetta in un salone dipinto nel predetto palazzo dal bolognese Marco Antonio Franceschini (n. 1648).

» 9 - Figure allegoriche dell'*Estate* e dell'*Autunno* agli angoli della volta del predetto salone.

N. 10 - Angeli nella cupola dipinta da Melozzo da Forlì nella sagrestia antica della Basilica di Loreto.

» 11 - Facciata e fianco della Santa Casa nella predetta Basilica. — Bramante, Andrea Sansovino, il Tribolo, Gerolamo Lombardo ecc.

» 12 - Porta a sinistra nella facciata della detta Basilica; Pala d'altare; Porte della Santa Casa. — Opere in bronzo di T. Vergelli, A. Calcagna e G. Lombardo.

» 13-14 - Nuove imposte di bronzo nella porta maggiore del Duomo di Milano, rappresentanti i Dolori e le Glorie della Madonna: opera di Lodovico Pogliaghi.

» 15-16 - Parte fissa sulle predette imposte, rappresentante la *Gloria della Madonna*: opera dello stesso artista.

» 17 - *La Pietà* entro il grande quadrilobo centrale in una delle predette imposte.

POLITECNICO BIBL

N. 18 - *Maria Gaudiosa* nel quadrilobo dell'altra imposta.
» 20 - Pitture decorative eseguite sotto la direzione di Giuseppe Sacconi per la Cappella di S. Giuseppe nella Basilica di Loreto.
» 21-22 - Mobili del Settecento nel Museo nazionale del Louvre.
» 23-24 - Ornamenti delle formelle nei piedestalli delle colonne reggenti l'interno della Chiesa nella Certosa di Ferrara attribuita al Sansovino. — Prima metà del Sec. XVI.
» 26 - Esposizione artistica internazionale di Venezia. — Le due composizioni che figurano la *Città Nuova* e quella del *Medio Evo* nella Cupola del vestibolo ottagono, dipinta da Galileo Chini.
» 27-28 - Esposizione predetta. — Grandi riquadri con Telamoni e Cariatidi nel Salone centrale, dipinto da Aristide Sartorio.
» 29 - Padiglione dell'Ungheria nella predetta Esposizione. — 1. Ingresso dal portale detto *delle biade*, veduto dall'interno: architetto Marothi. — 2. Ala della facciata con mosaico su cartone del pittore Kórósfoi.
» 30 - Padiglione suddetto. — 1. Sala al primo piano con vetrata rappresentante le *Nozze di Attila* e col modello d'un monumento funebre. — 2. Sala per musica con mobili di Giuseppe Kiss.
» 31 - 1. Sala nel Museo nazionale di Atene con vasi funebri antichi. — 2. Stela con la rappresentazione di un vaso funebre sormontato dall'antica Sirena.
» 32 - Vasi funebri nel predetto Museo.
» 33 - Stela nella necropoli del Dipylon, e altre Stele nel Museo di Atene.
» 34 - Esposizione artistica internazionale di Venezia. — 1. Vetrina con oggetti di metallo, di ceramica, ecc. nel Padiglione della Gran Bretagna. — 2. Ceramiche della fabbrica Zsolnay di Budapest nel Padiglione ungherese.
» 35 - Stucchi sulla volta dell'accesso alla Scala Regia in Vaticano, ideata da Lorenzo Bernini.
» 36 - Arcone d'ingresso alla predetta Scala e grande apertura nella Sala ducale in Vaticano: opere ordinate da Alessandro VII e condotte da Lorenzo Bernini.
» 38 - Disegno pel ricamo di una goletta per signora, composto dall'alunno V. Cattaneo nella Scuola superiore d'Arte applicata alle industrie in Milano.
» 39 - Disegno pel ricamo d'un ventaglio, composto dal predetto alunno nella suddetta Scuola.
» 40 - Disegno pel ricamo di un centro di tavola, composto dallo stesso alunno nella stessa Scuola.
» 41 - Altro disegno per il ricamo di un centro di tavola, composto dall'alunno B. Negri nella predetta Scuola.
» 42 - Facciata della chiesa de' SS. Domenico e Sisto in Roma, rifabbricata sotto Urbano VIII da Vincenzo Della Greca (1623-44).
» 43 - *Cantharos* ad anse, saliere e rovescio di specchio appartenenti alla suppellettile d'argento trovata a Boscoreale presso Pompei, ora nel Museo del Louvre a Parigi.
» 44 - *Oinochoe* o vaso da mescere, e piatto con testa di personaggio romano, appartenenti alla predetta suppellettile.
» 45 - Disegni per vetri smaltati con legature in piombo, composti dall'alunno A. Faverotto nella Scuola superiore d'Arte applicata alle industrie in Milano.
» 46 - Abbozzo per il cartone di una Vetrata, composto dall'alunno A. Marchetti nella predetta Scuola.
» 47 - Interno della chiesa del Corpus Domini a Bologna, rinnovata da G. Monti nel 1688, e Cappella dell'Addolorata.
N. 48 - Cappelle del Rosario e dell'Annunziata nella predetta chiesa.
» 50 - Scuola superiore d'Arte applicata alle industrie in Milano. — Studi dal nudo pel soggetto di *Orfeo*, con libere applicazioni all'arte industriale o decorativa: alunni A. Vassallo, T. Tarquinio, P. Polomini.
» 51 - Scuola predetta. — Mostra con pensilina in ferro per una bottega di oreficeria e gioielleria: composizione dell'alunno D. Petrelli.
» 52 - Volta della tribuna nella chiesa di S. Andrea della Valle in Roma, con le storie del Domenichino.
» 53 - Cappella del Coro nella Basilica Vaticana, cominciata a ornare sotto la direzione di Giacomo della Porta.
» 54 - Terrecotte antiche nel Museo nazionale delle Terme in Roma.
» 55 - 1. Catino della volta nella Cappella detta del Vasari in S. Pietro in Montorio a Roma. — 2. Parte superiore del Cancello in ferro e bronzo disegnato dal Borromini per la Cappella del Sacramento nella Basilica Vaticana.
» 56 - 1. Dettaglio della volta nella predetta Cappella di S. Pietro in Montorio. — 2. Parte superiore del monumento a Mario Bolognetti nella chiesa di Gesù e Maria al Corso in Roma.
» 57 - Statue della *Temperanza* e della *Giustizia* su due sepolcri nella Cappella Corsini in S. Giovanni in Laterano a Roma: opere degli scultori Valle e Sironi.
» 58 - Capitelli di Stagio Stagi e di G. B. Foggini nel Duomo di Pisa.
» 59 - Vasca antica per fontana e Cattedra d'un sacerdote di Bacco, ora nel Museo del Louvre.
» 60 - Cattedra di una sacerdotessa di Cerere e tripode in marmo, proveniente da Ostia, ora nel Museo del Louvre.
» 62 - Raccolte artistiche dei signori Bagatti Valsecchi in Milano. — 1. Cassone della fine del Cinquecento o del principio del Seicento. — 2. Cassone nuziale della prima metà del Sec. XV.
» 63 - Raccolte predette. — Alari, candelabri, compasso e altri lavori in in ferro battuto la maggior parte dei Secoli XVI e XVII.
» 64 - Raccolte predette. — 1. Parete di un'antisala con pittura murale del 1494 proveniente da Bergamo. — 2. Tavola e seggiola nello stile libero cinquecentesco.
» 65 - Paliotti del Seicento nel tesoro della sagrestia della Basilica Vaticana.
» 66 - Paliotti del Settecento nella detta sagrestia.
» 67 - Raccolte artistiche dei signori Bagatti Valsecchi in Milano. — Cassone e cofani dei Secoli XVI e XVII.
» 68 - Raccolte predette. — 1. Angolo di un salotto con parti architettoniche e mobili negli stili dei Secoli XV e XVI. — 2. Cassettone intarsiato del Rinascimento.
» 69 - Raccolte predette. — Polittico gotico quattrocentesco proveniente da Brescia.
» 70 - 1. Altorilievo proveniente dall'isola di Thasos ora nel Museo del Louvre: Riti sacrificali in onore di Apollo, delle Ninfe e delle Grazie. Sec. V a. C. — 2. Altorilievo prassitelico nel Museo di Atene, rappresentante tre Muse.
» 71 - 1. Ninfe danzanti, nel Museo di Delfo. Sec. V a C. — 2. Busto di Cariatide già nei Propilei di Eleusi: anno 48 a. C. — Frammento di manto già nella statua di Demeter (Cerere) a Lykosura, ora nel Museo di Atene.
» 72 - Formelle del Rinascimento nel Duomo di Narni.

IV.

DETTAGLI

N. 1-2 e 3 - Motivi ornamentali degli stipiti nella porta orientale del Battistero di Firenze. — Lorenzo e Vittorio Ghiberti. — Principio del Sec. XV.
» 4 - Motivi ornamentali nell'architrave della predetta porta.
» 5-6 - (*Cromolitografia*) - Parte superiore delle vetrate dipinte entro ciascun vano di trifora nella facciata di una casa in stile libero. — Composizioni del prof. E. Calori.
» 7-8 - Fregi superiori nelle vetrate dipinte entro a larghe aperture della detta facciata. — Composizioni del predetto.
» 9 - Figure ed ornamenti sotto la rappresentazione della *Pietà* nelle predette imposte.
» 10 - Architettura delle formelle rettangolari in cui stanno le storie, e ornamento nell'architrave della parte fissa sulle predette imposte.
» 11 - Cuspide e fregio alle estremità dalla stessa parte fissa superiore.
» 12 - Motivo degli ornamenti nei nuovi sguanci di marmo agli stipiti della porta che contiene le predette imposte. — Opera del prof. Lodovico Pogliaghi.
» 13-14 - Motivi degli ornamenti nei pilastri della porta maggiore del Duomo di Milano, modellati dallo scultore Gaspare Vismara l'anno 1639.
N. 15-16 - Ringhiera settecentesca in ferro battuto sul terrazzino di una casa in Como. — Disegno del prof. A. Bisacchi.
» 17 a 20 - Stipo in ebano con guarnizioni di bronzo e incrostazioni di madreperla e metallo. — Quarto ventennio del Sec. XVIII.
» 21-22 - Stele funebri antiche, ora nel Museo nazionale di Atene.
» 23-24 - Motivi, per carta da parato, composti dal pittore Giuseppe Guidi.
» 25 a 30 - Mobile in ebano con guarnizioni di bronzo e incrostazioni di tartaruga, madreperla e metallo. — Prima metà del Sec. XVIII.
» 31-32 - (*Cromolitografia*) - Mattonelle maiolicate per pavimento. — Composizione del prof. G. Casanova.
» 33 - Tavolino intarsiato nel Museo artistico del Castello a Milano. — Lavoro dell'ebanista Giuseppe Maggiolini. 1738†1814.
» 34 a 36 - Cassettone intarsiato del predetto ebanista nello stesso Museo.
» 37-38 - (*Cromolitografia*) - Soffitto trecentesco già nel palazzo dei Cavalcabò in Viadana. — Rilievi dell'architetto E. Fumagalli.
» 39-40 - (*Cromolitografia*) - Applicazioni di motivi vegetali al disegno di mattonelle maiolicate per pavimento. — Composizione del prof. G. Casanova.

N. 41 - Tavolino di stile libero cinquecentesco nel palazzo dei signori Bagatti Valsecchi a Milano.
» 42 - Seggiolone intagliato nel palazzo predetto.
» 43 - Attaccapanni intagliati nel palazzo predetto.
» 44 - Formella intarsiata nelle imposte di una porta del Rinascimento nel predetto palazzo.
N. 45-46 - Cassettone intarsiato del Rinascimento nel palazzo dei signori Bagatti Valsecchi a Milano.
» 47-48 - Camino in pietra del secolo XVI in uno dei vestiboli terreni del predetto palazzo.

V.

DISEGNI INTERCALATI NEL TESTO

Pagina

Fig. 1 - Decorazione di parete in una casa del distrutto quartiere di Mercato Vecchio a Firenze, serbata nel Museo di S. Marco 3
» 2 - Parte della *Cena* del Beato Angelico in Firenze, con la parete ornata di stoffa floreale 4
» 3 - Base del ciborio nell'altar maggiore in S. Domenico a Siena. — Benedetto da Majano 4
» 4 - Dettaglio del recinto del coro nella cattedrale di Lucca. — Matteo Civitali 4
» 5 - Insieme del dossale sull'altare di S. Regolo nella cattedrale di Lucca. — Matteo Civitali 5
» 6 - Porta settentrionale del Battistero di Firenze 5
» 7-8 e 9 - Fregi dello stipite a sinistra nella porta settentrionale del Battistero di Firenze. 6
» 10-11 e 12 - Fregi dello stipite a destra nella porta settentrionale del Battistero di Firenze 7
» 13-14 e 15 - Motivi dei fregi negli stipiti della suddetta porta . 8
» 16 - Motivo come i precedenti 9
» 17 - Ciborio nell'altare in terracotta dei Della Robbia in S. Maria a Casavecchia presso S. Casciano 9
» 18 - Cancello in ferro battuto composto ed eseguito nella officina Calligaris a Udine 9
» 19 - Facciata della Basilica di Loreto 10
» 20 - Parte superiore del lavabo in una delle sagrestie della predetta Basilica. — Benedetto da Majano 10
» 21 - Candelabre di pilastri nella Cappella del Duca di Urbino entro la predetta Basilica 11
» 22 - Sopraornato nella porta di una delle sagrestie 11
» 23 - *Natività della Madonna*, principiata da Andrea Sansovino, compiuta da Baccio Bandinelli nella Santa Casa di Loreto . . 12
» 24 - *Il Presepio* di Andrea Sansovino nella Santa Casa 12
» 25 - *Lo Sposalizio della Vergine* di Andrea Sansovino nella Santa Casa 12
» 26 - Parte di una volta dipinta da A. M. Colonna nel Palazzo di Giustizia a Bologna 13
» 27 - Facciata del detto Palazzo 14
» 28 - Scalone del detto Palazzo 14
» 29 - Parte di una volta dipinta da A. M. Colonna nel detto Palazzo 15
» 30 - Volta dipinta da M. A. Franceschini nel detto Palazzo . . 15
» 31-32 - Gruppi di putti nelle lunette della detta volta 16
» 33-34 - L'*Inverno* e la *Primavera* negli angoli di detta volta . . 17
» 35 - Festoni sulla fontana nel giardino del palazzo Orlandini a Firenze 17
» 36 - Angelo nella cupola dipinta da Melozzo da Forlì nella Basilica Lauretana 18
» 37 - Cupola dipinta da Melozzo nella Sagrestia della predetta Basilica 18
» 38-39 e 40 - Angeli nella cupola dipinta da Luca Signorelli nella Sagrestia della Cura entro alla predetta Basilica 19
» 41-42 - Evangelisti e Dottori della Chiesa come i precedenti . . 20
» 43 - Una delle porte della Santa Casa di Loreto 20
» 44 - *L'Annunciazione* nelle nuove imposte della porta maggiore del Duomo di Milano, quale era nel modello in creta di Lodovico Pogliaghi 21
» 45 - La parte fissa e traforata della chiusura con le imposte aperte 22
» 46 - Fregio superiore nelle formelle istoriate delle imposte . . 22
» 47 - Nuove imposte di bronzo nella porta ideata dal Pellegrini ed eseguita nel Seicento 23
» 48 - Radici delle nervature verticali formanti l'intelaiatura delle imposte sopra lo zoccolo 24
» 49-50 - Foglie arrampicanti ai lati del tronco centrale formante la battuta delle imposte 24
» 51 - Fregio superiore nelle formelle istoriate delle imposte . . . 24
» 52 - Nuovo soffitto di marmo con Dio Padre, il Sole e la Luna, nell'architrave della porta, modellato dal prof. Pogliaghi . 25
» 53 a 56 - Nuovi sguanci in marmo, rientranti dai vecchi stipiti della porta, modellati dal prof. Pogliaghi 25
» 57 - Porta del Pellegrini eseguita nel Seicento, con le vecchie imposte 26

Pagina

Fig. 58 - Formella ornamentale nel Palazzo Reale di Parigi 27
» 59 - Candelabri in ferro battuto, ora nel Museo nazionale di Palermo. — Sec. XVII 28
» 60 - Ringhiera di terrazzino in ferro battuto nella facciata di una casa a Bergamo. — Sec. XVIII 28
» 61 - Leggio di bronzo nella chiesa dell'Annunziata a Trapani. — Sec. XVI 28
» 62 - Candelliere ogivale nella basilica di S. Petronio a Bologna 28
» 63 - Soneria di campanelle in una chiesa di Napoli 28
» 64 - Parte inferiore secentesca nella facciata del Duomo di Milano, vista di scorcio 29
» 65 - Parte inferiore secentesca dei doppii contrafforti angolari di sinistra, sopra il basamento, nella facciata del Duomo di Milano 30
» 66 - Parte inferiore del contrafforte fra le porte minori a sinistra 30
» 67 - Parte inferiore del contrafforte fra le porte minori a destra 31
» 68 - Parte inferiore secentesca dei doppii contrafforti angolari di destra, sopra il basamento 31
» 69-70 - Parti inferiori dei doppii contrafforti a sinistra e a destra della porta maggiore nella predetta facciata 32
» 71 - Vasi nel Palazzo Apostolico di Loreto con le figure degli Apostoli, che si dicono disegnate da Raffaello 33
» 72 - Quadro di Antonio da Faenza, con ricco sfondo architettonico 33
» 73-74 e 75 - Pitture decorative eseguite sotto la direzione di Giuseppe Sacconi nella Basilica di Loreto 34
» 76 - Volta della Cappella di F. Maria duca d'Urbino nella Basilica di Loreto. — Opera di Federico Zuccari 35
» 77 - Dottori della Chiesa nella cupola dipinta da Luca Signorelli nella Sagrestia della Cura entro alla predetta Basilica . . 35
» 78 - Ringhiera di ferro battuto in una casa del Sec. XVIII a Como 36
» 79 - Pagina di corale entro cornice di pastiglia nella collezione Carrand del Museo nazionale a Firenze. — Sec. XV 36
» 80 - Disegno di Giorgio Vasari pel centro di un soffitto, nella Galleria degli Uffizi di Firenze 36
» 81 - Oggetti in avorio nel Museo nazionale di Firenze 36
» 82 - Schizzo di F. Zuccari 36
» 83 - L'*Auriga* : altorilievo di Davide Calandra pel monumento a Giuseppe Zanardelli in Brescia 37
» 84 - *Animali* di R. Bugatti nella Esposizione di Venezia 37
» 85 - Altra veduta dei precedenti *Animali* 38
» 86-87 - Pannelli decorativi di A. Sartorio nel Salone centrale dell'Esposizione di Venezia 38
» 88 - Portavasi in ferro battuto nel vestibolo ottagono della detta Esposizione 39
» 89 - Sala toscana nella predetta Esposizione 40
» 90 - Sala dell'arte italiana meridionale nella predetta Esposizione 41
» 91 - Sala dell'arte romana 41
» 92 - Saletta per l'arte decorativa 42
» 93 - Altra sala per l'arte italiana meridionale 42
» 94 - Salone principale del Padiglione del Belgio nella Esposizione di Venezia 43
» 95 - Il predetto salone in un'altra veduta 44
» 96 - Atrio nel Padiglione del Belgio, ornato di fontana 44
» 97 - Ornato coronante un monumento funebre, ora nel Museo nazionale di Atene 45
» 98 - Gruppo di monumenti antichi nella necropoli del Dipylon . 46
» 99 - Leonessa colossale nella predetta necropoli 46
» 100 - Stela del Dipylon 47
» 101-102 - Stele arcaiche nel Museo nazionale di Atene 47
» 103 - Stela di Demokleides nel predetto Museo 47
» 104-105 - Sfingi e vasi scolpiti su due stele trovate al Pireo, ora nel Museo del Louvre 48
» 106 - Letto funebre trovato in Macedonia, ora nel Museo del Louvre 48
» 107 - Antefissa di un monumento funebre, ora nel Museo nazionale di Atene 49
» 108 - Arco d'ingresso al Padiglione dell'Ungheria nell'Esposizione internazionale di Venezia 50

POLITECNICO

Pagina

Fig. 109 - Saletta nel Padiglione della Baviera 50
» 110 - Sala principale nel Padiglione della Gran Bretagna 51
» 111 - Nicchia ornata di stucchi nel palazzo Massimi a Roma . . 52
» 112 - Fascio di palme a decorazione di un pilastro nella Basilica Vaticana 52
» 113 - Accesso alla Sala Regia in Vaticano, architettata da Lorenzo Bernini e decorata di stucchi 52
» 114-115 - Figure allegoriche nelle vetrate dello scalone del palazzo Beyérlé al Cairo, ideate ad eseguite nella officina del pittore G. Beltrami e C. a Milano 53
» 116 - Figura allegorica in una delle vetrate del predetto scalone . 54
» 117-118 - Lucernario per gabinetto da bagno nel palazzo Beyérlé al Cairo 54-55
» 119 - Fregio del cancello in bronzo innanzi alla Cappella della Cintola nella Cattedrale di Prato 55
» 120 - Palazzo Aldobrandi in Bologna, riedificato nel 1748 56
» 121 - Palazzo Bargellini detto dei *Giganti* dai telamoni del portone. Circa la metà del Sec. XVII. 56
» 122 - Altare nella chiesa di S. Maria della Vita in Bologna . . 57
» 123 - Interno della chiesa di S. Maria della Vita, riedificata dall'architetto Bergonzoni nel 1688 57
» 124 - Presbiterio e altar maggiore nella predetta chiesa 58
» 125 - Decorazione di finestra all'interno della predetta chiesa . . 58
» 126 - Schizzi planimetrici di chiese bolognesi 59
» 127 - Coretto nell'interno della chiesa di S. Pietro a Bologna . . 59
» 128 - Facciata della chiesa di S. Pietro, del Torreggiani (1743-48) 59
» 129 - Cancello di ferro e bronzo all'altar maggiore di S. Pietro . 60
» 130 - Interno della chiesa di S. Pietro a Bologna, principiata nel 1605 60
» 131 - Utensili antichi d'argento in forma di casseruola e di mestola, trovati a Boscoreale, ora nel Museo del Louvre 61
» 132 - Piatto o bacile d'argento con la personificazione dell'Africa 62
» 133 - *Skyphos* inghirlandato di lauro 62
» 134 - *Skyphoi* con animali e natura morta 63
» 135 - *Chantharoi* con figurazioni di cicogne e d'altri animali . . 63
» 136-137 - *Modioli* con scheletri rappresentanti Menandro, Euripide, lo storico Zenone ed Epicuro 64
» 138 - *Skyphos* con scene di baccanale 64
» 139 - Schizzo planimetrico della Cattedrale di Bologna 65
» 140 - Schizzi planimetrici di chiese bolognesi 65
» 141 - Porta secondaria nella chiesa del Corpus Domini in Bologna 65
» 142 - Tabernacolo barocco di legno nella detta chiesa 66
» 143 - Sagrestia nella detta chiesa 66
» 144 - Cancello alla Cappella di S. Caterina nella detta chiesa . . 66
» 145 - Porta della sagrestia della detta chiesa 67
» 146 - Catino dell'abside dipinto dal Colonna nel 1656 nella Cappella del Rosario in S. Domenico a Bologna 67
» 147 - Camino nel salone del palazzo Salem a Bologna 67
» 148 - Soffitto di legno nel teatro anatomico dell'Archiginnasio di Bologna 68
» 149 - Teatro anatomico nell'Archiginnasio di Bologna, disegnato nel 1639 da Antonio Levanti 68
» 150 - Tendina ricamata per finestra: disegno di Raffaele Negri . 68
» 151 - Stanza trasportata da una casa del Canton Valese nel Museo di Zurigo 69
» 152 - Stanza con grande stufa, ricomposta nel predetto Museo . 70
» 153 - Sala con grande lampadario ricomposta nello stesso Museo 70
» 154 - Camera di un convento di monache (anno 1630) trasportata nel predetto Museo 70
» 155 - Stufa di Lodovico Pfau (1620) e cattedra nella sala rappresentata dalla seguente figura 71
» 156 - Sala del Consiglio nel palazzo d'un pubblico istituto in Zurigo, trasportata al Museo nazionale 71
» 157 - Sala di una vecchia casa, ricomposta nel predetto Museo . 72
» 158 - Stanza da pranzo settecentesca trasportata nel predetto Museo 72
» 159 - Loggia ogivale con vetri istoriati nello stesso Museo . . . 72
» 160-161 - Vecchia cucina e vecchia sala rifatte nello stesso Museo 73
» 162 - Chiesa di S. Andrea della Valle in Roma 74
» 163-164 - La *Fortezza* e la *Povertà volontaria* dipinte dal Domenichino nella tribuna di S. Andrea della Valle 74
» 165 - S. Marco Evangelista dipinto dal Domenichino in uno dei pennacchi della cupola nella predetta chiesa 75
» 166 - Vetrata: composizione dell'alunno A. Feverotto 76
» 167-168 - Dettagli presi dai grandi cartoni relativi alle composizioni riprodotte nelle Tavole 46 e 49 76
» 169 - Stilizzazione romanica. — Architrave della porta maggiore nella chiesa di S. Giusto a Lucca. — Principio del Sec. XII 77

Pagina

Fig. 170 - Stilizzazione greca. — Capitello di parasta nel tempio di Apollo a Mileto, ora nel Museo del Louvre 77
» 171 - Stilizzazione italica. — Fregio di terracotta nel Museo di Villa Giulia a Roma 78
» 172 - Stilizzazione romana. — Vaso nel Museo di Grottaferrata . 78
» 173 - Idem. — Frammento di una base di colonna nel Museo Vaticano 78
» 174 - Idem. — Frammento di candelabro in marmo nel predetto Museo 79
» 175 - Idem. — Vasca per fontana nel predetto Museo 79
» 176 - Stilizzazione romana simile a quella del Rinascimento intorno al fusto d'un candelabro antico nel Museo del Campidoglio 79
» 177 - Stilizzazione ogivale. — Reliquiario detto l'*Albero* in Lucignano. — Sec. XV 80
» 178 - Stilizzazione del Risorgimento. — Spartimento della volta sul portico terreno di Villa Giulia in Roma 80
» 179 - Stilizzazione barocca. — Paliotto donato da Alessandro VII al Duomo di Siena 80
» 180 - Pianta del soffitto già nel palazzo dei Cavalcabò a Viadana 81
» 181 - Taglio del predetto soffitto sulle sezioni dei travicelli . . . 82
» 182 - Taglio del predetto soffitto sulla lunghezza dei travicelli . . 82
» 183 - Monumento al conte Thiene di Domenico Guidi in S. Andrea della Valle in Roma 83
» 184 - Prospetto della Cappella Rucellai nella predetta chiesa . . 83
» 185 - Chiesa di Gesù e Maria al Corso in Roma 84
» 186 - Parte superiore del monumento a Francescoo Bolognetti nella predetta chiesa 84
» 187 - Monumento al cardinale De Priolis nella chiesa di S. Marco a Roma 84
» 188 - Raccolte Bagatti Valsecchi. — Cassone nuziale intagliato e dipinto della fine del Quattrocento 85
» 189 - Portabacili e candelabri del Sec. XV 86
» 190 - Portatorcie, portaceri, lanterna cieca in ferro battuto . . . 86
» 191 - Puteale veneziano del principio del Sec. XV nel cortile del palazzo 87
» 192 - Cassone nuziale adorno di storie dipinte della fine del Sec. XV 87
» 193 - Cassone di maniera francese cinquecentesca 88
» 194 - Lato di una camera nel palazzo Bagatti Valsecchi col predetto cassone, un quadro di Giampietrino, ecc. 88
» 195 - Cassone di maniera tedesca e armi del Sec. XVI nel detto palazzo 89
» 196 - Basilica Vaticana. — Stucchi della volta nella Cappella del Coro 90
» 197 - Parte superiore dell'organo nella predetta Cappella . . . 91
» 198 - Cantoria innanzi all'organo della detta Cappella 91
» 199-200 e 201 - Veduta della Cappella Corsini nella Basilica Lateranese e due de' suoi sepolcri 92
» 202 - Figura nella maniera dei Rodari con la nicchia ricomposta, nel palazzo Bagatti Valsecchi a Milano 93
» 203 - Angolo di una sala nel detto palazzo 93
» 204 - Contorno di porta in marmo, ricomposto nello stile del Rinascimento, con i battenti intarsiati 94
» 205 - Arcone tra il vestibolo e l'antisala di un quartiere al primo piano, ricomposto con pezzi del Rinascimento 94
» 206 - Parte superiore del predetto arcone 95
» 207-208 - Pesi, misure, mortaio, calamai, lucerna ad olio: bronzi dei Secoli XVI e XVII 95
» 209 - Cofanetti di avorio a rilievi o ad intarsi, di pastiglia policroma o con ornamenti in ferro 96
» 210 - Vestibolo terreno di uno dei quartieri del palazzo 96
» 211 - Parte del detto vestibolo 96
» 212 - Camino del Rinascimento proveniente da Gubbio, in una delle sale del palazzo 97
» 213 - Parte di imposta d'uscio con intagli in istile cinquecentesco 97
» 214 - Camino in pietra della fine del Cinquecento 98
» 215 - Pittura etrusca di Caere, ora nel Museo del Louvre . . . 98
» 216-217 e 218 - Pitture romane provenienti da una casa antica presso la Farnesina, ora nel Museo del Louvre 99
» 219-220 - Pitture come le precedenti, ma di stile e soggetto ellenistico 99
» 221-222 - Pitture provenienti da Stabia, ora al Louvre. — L'*Estate* e l'*Autunno* 100
» 223 - Fregio dipinto proveniente da Ercolano, ora al Louvre. — Preparativi di un rito sacrificale 100

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

MUSEO POLDI-PEZZOLI IN MILANO. — VENTAGLI CON FUSTO DI MADREPERLA SCOLPITA. — SEC. XVIII.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

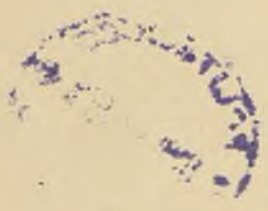
Cornell University Library

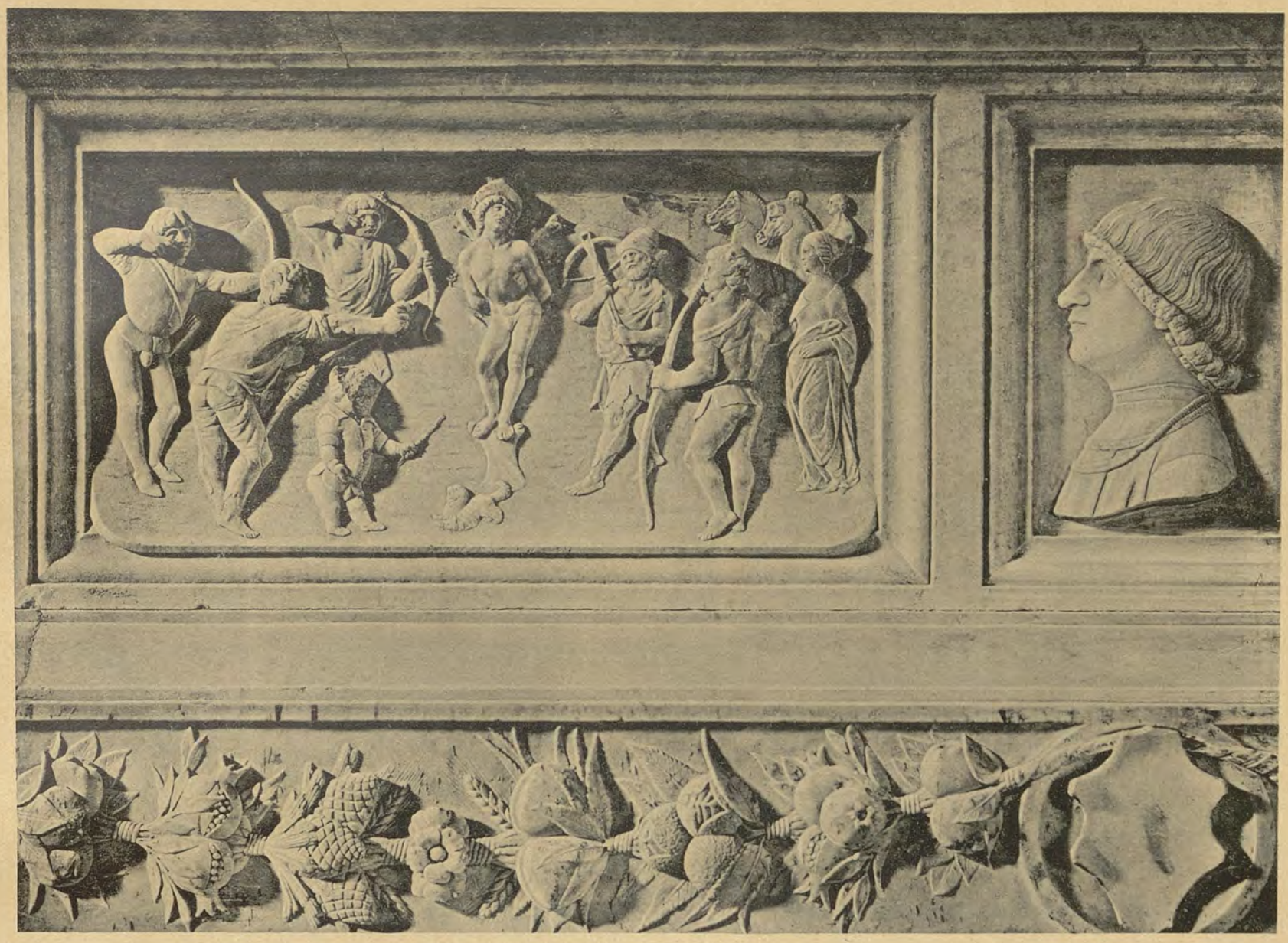
R. POLITECNICO BIBLIOTECA

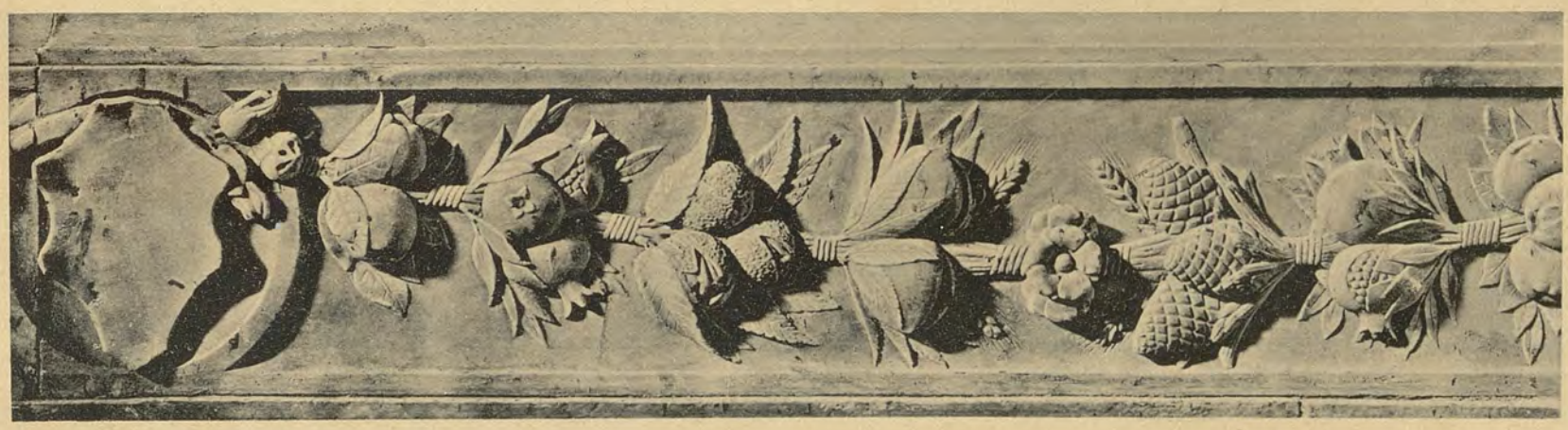
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

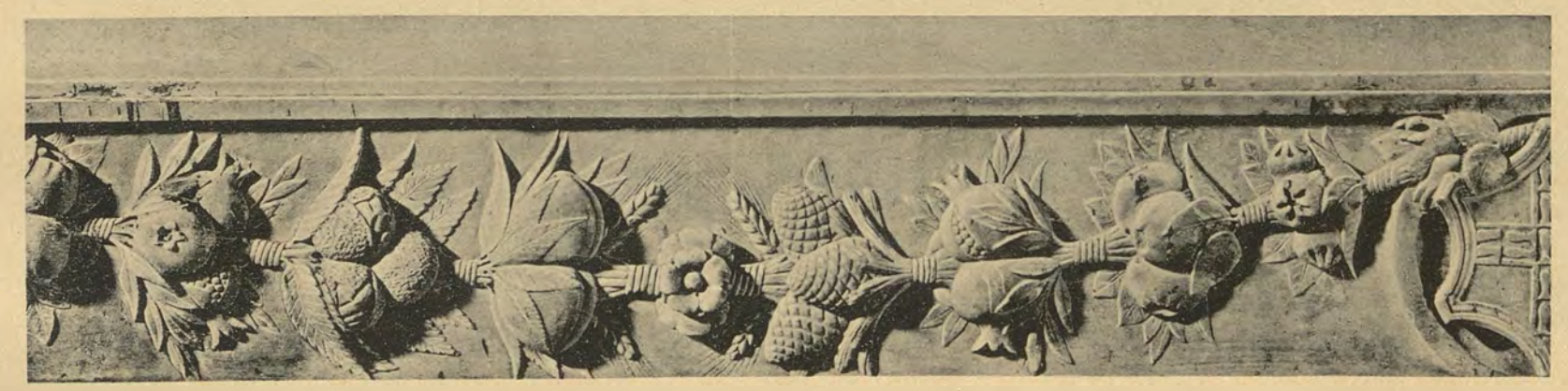
FLOREALISMO NEL RINASCIMENTO TOSCANO. — I BEATI NEL *Giudizio Finale* DI FRATE GIOVANNI ANGELICO, ORA NELLA GALLERIA ANTICA E MODERNA DI FIRENZE.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).







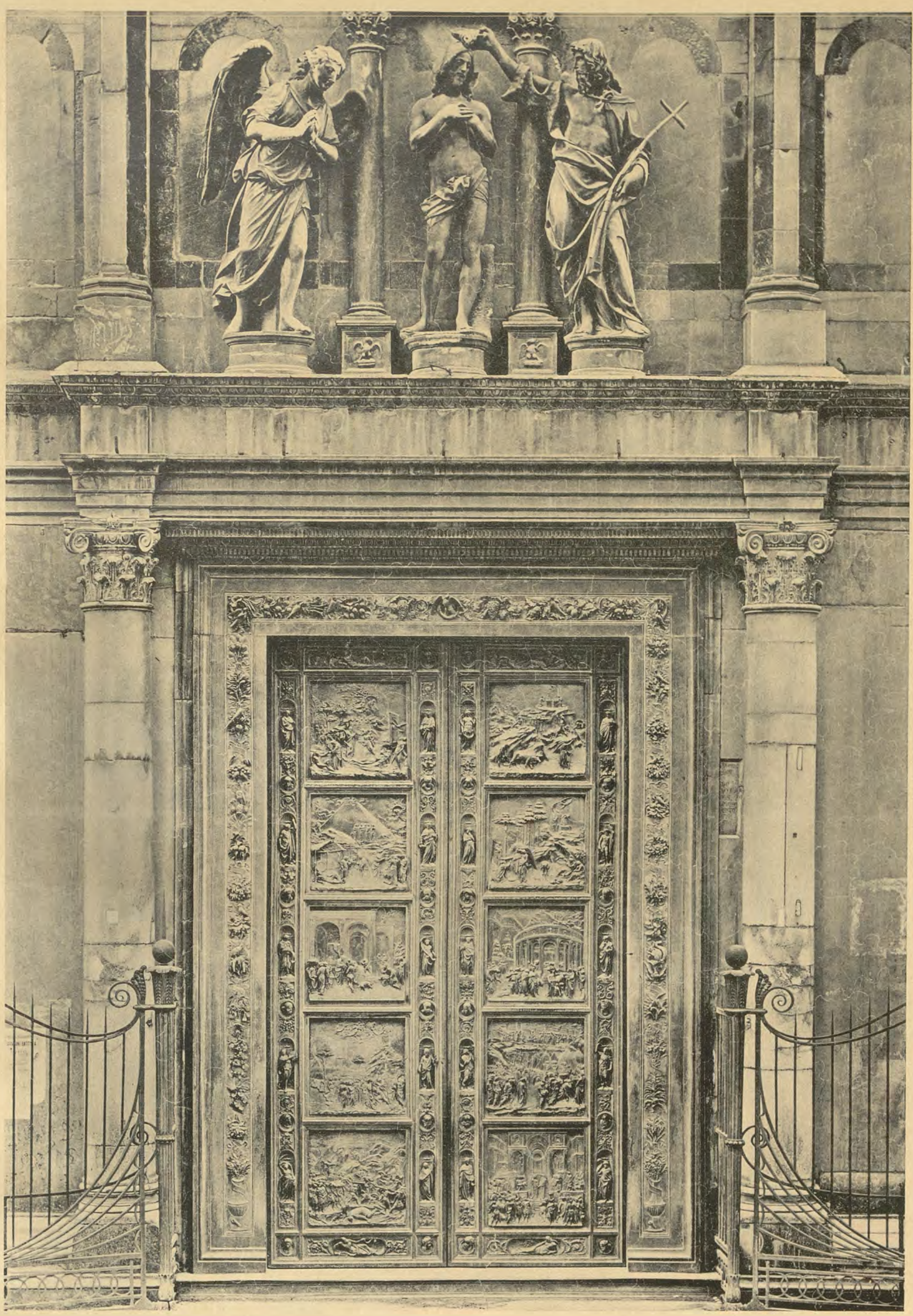


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

FLOREALISMO NEL RINASCIMENTO TOSCANO. — PARTICOLARI DELL'ALTARE DI S. REGOLO NELLA CATTEDRALE DI LUCCA: OPERA DI MATTEO CIVITALI. — ANNO 1484.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

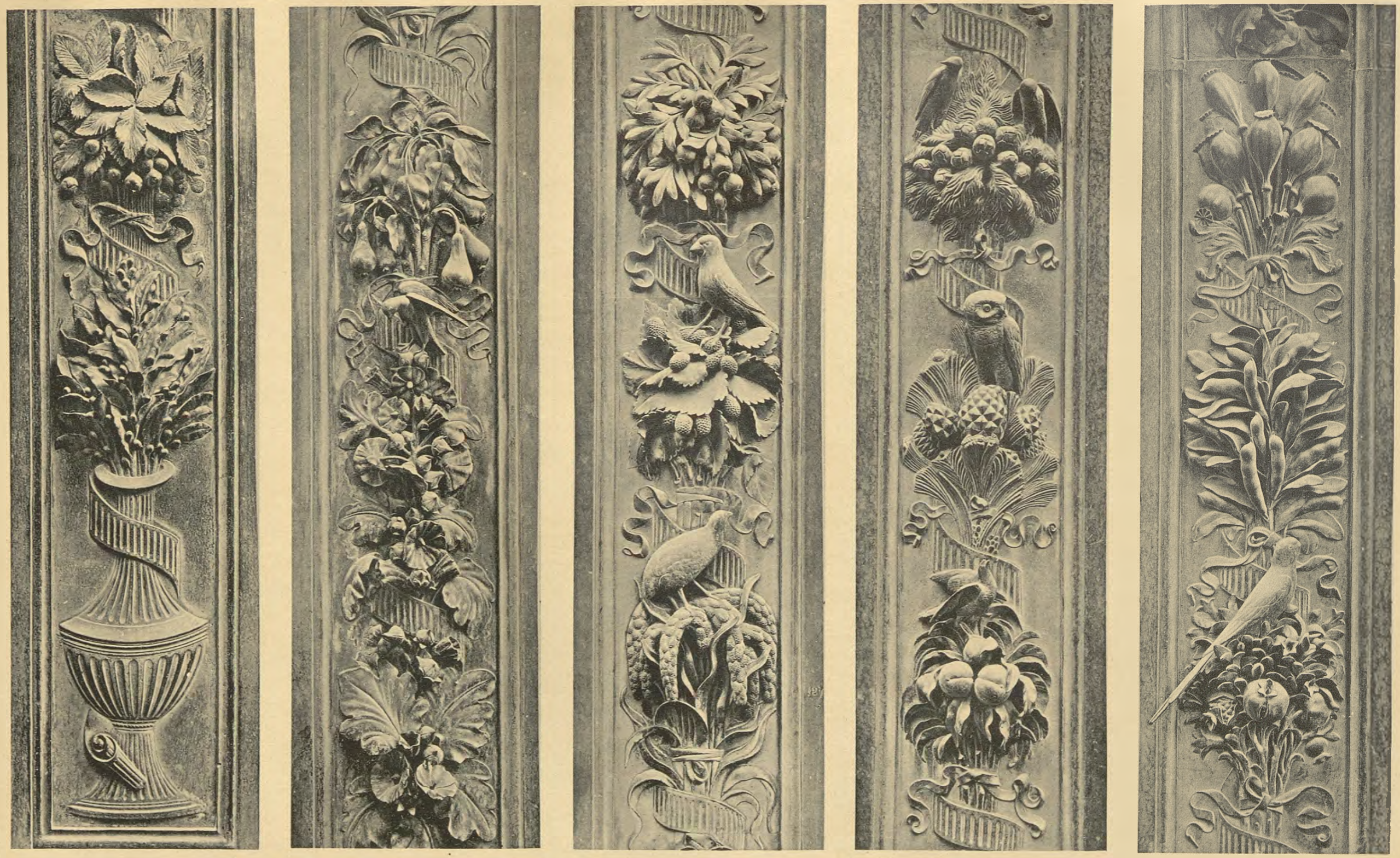


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

FLOREALISMO NEL RINASCIMENTO TOSCANO. — LA PORTA DEL BATTISTERO DI FIRENZE DIRIMPETTO AL DUOMO: OPERA DI LORENZO E VITTORIO GHIBERTI. — PRINCIPIO DEL SEC. XV.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

FLOREALISMO NEL RINASCIMENTO TOSCANO. — STIPITE A SINISTRA NELLA PORTA DEL BATTISTERO DI FIRENZE DIRIMPETTO AL DUOMO: OPERA DI LORENZO E VITTORIO GHIBERTI. — PRINCIPIO DEL SEC. XV.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA NO

LIBRARY

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

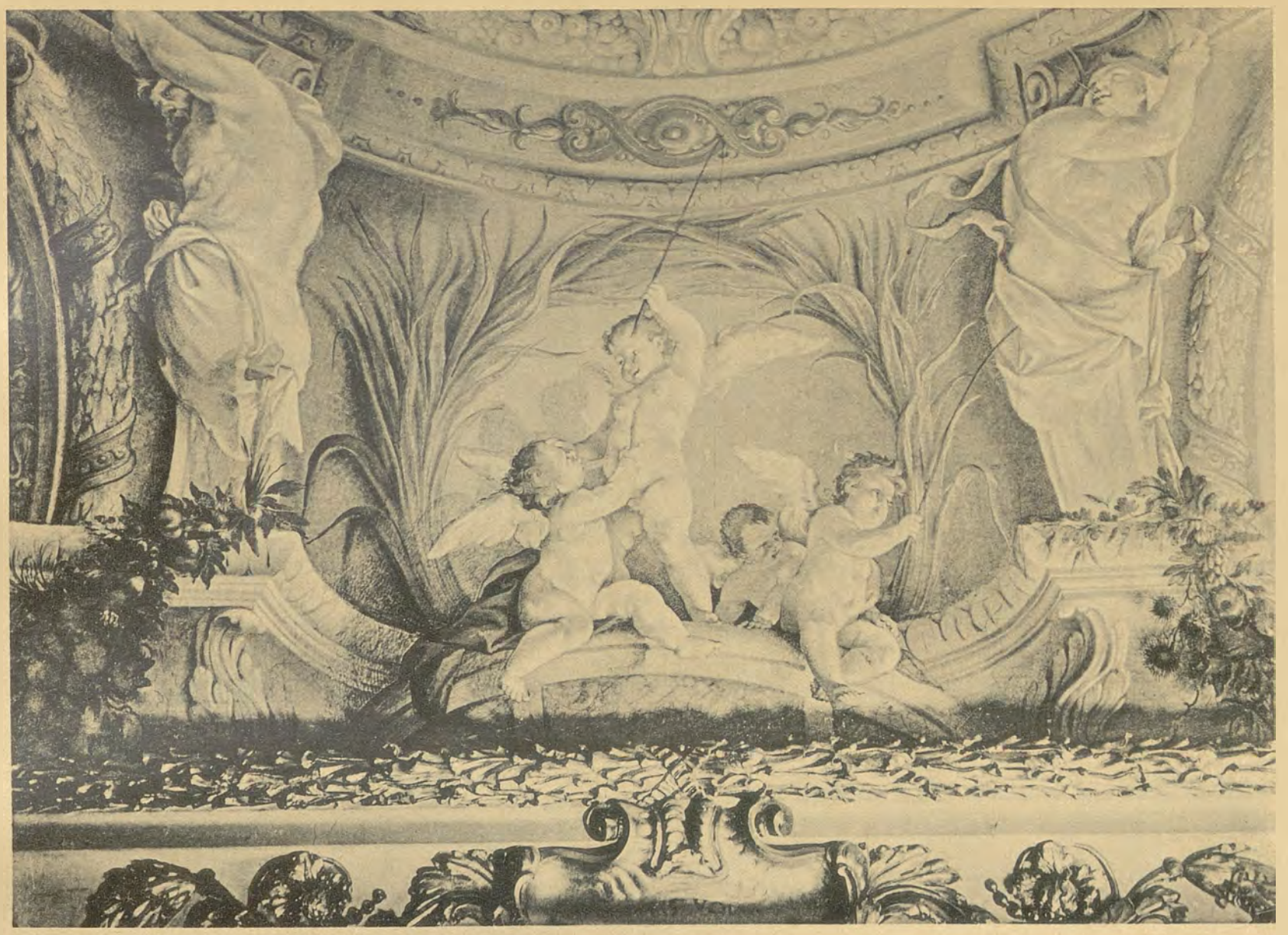
ULRICO HOEPLI - Milano

FLOREALISMO NEL RINASCIMENTO TOSCANO. — STIPITE A DESTRA NELLA PORTA DEL BATTISTERO DI FIRENZE DIRIMPETTO AL DUOMO: OPERA DI LORENZO E VITTORIO GHIBERTI. — PRINCIPIO DEL SEC. XV.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO

[illegible]



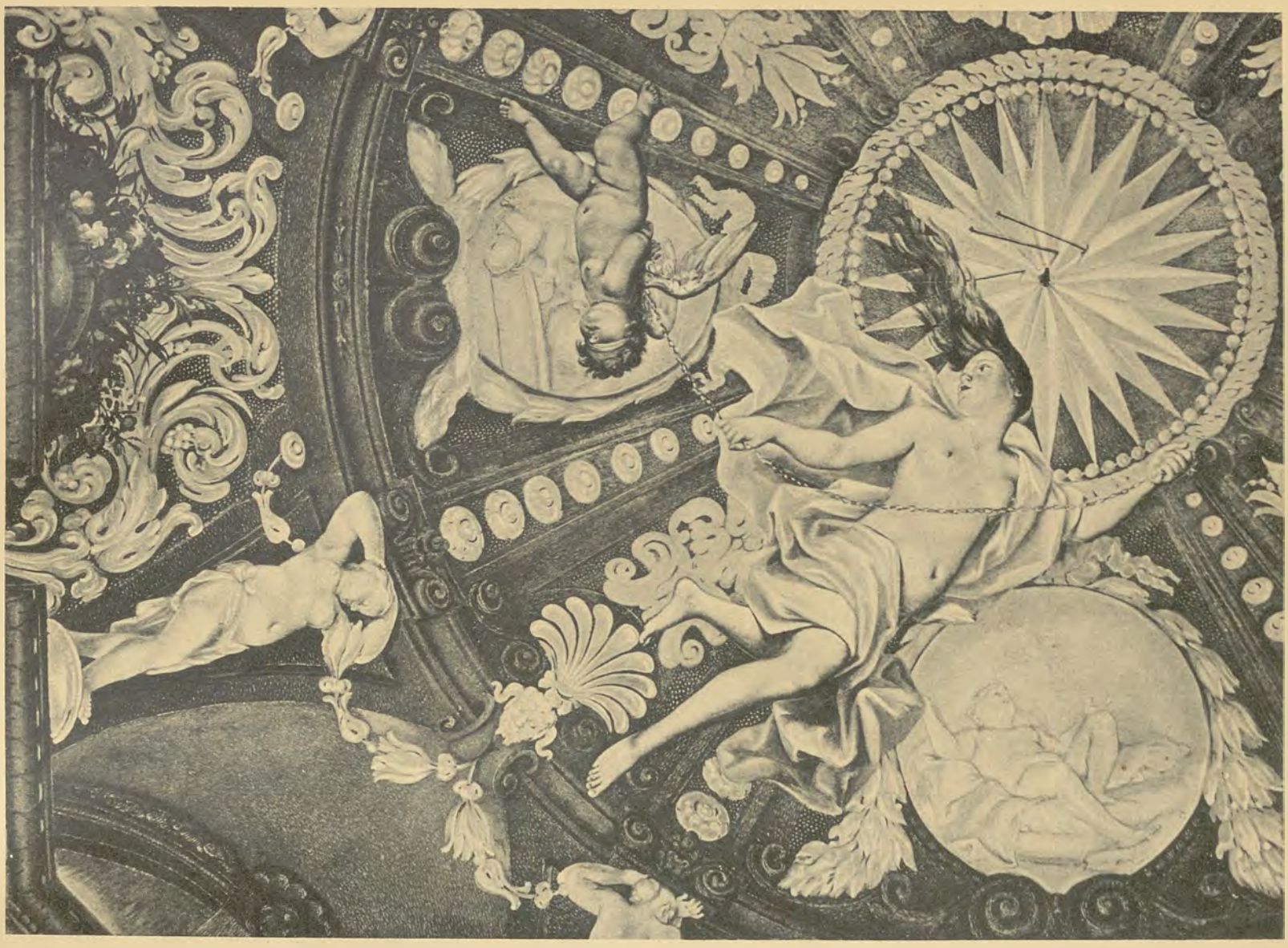
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

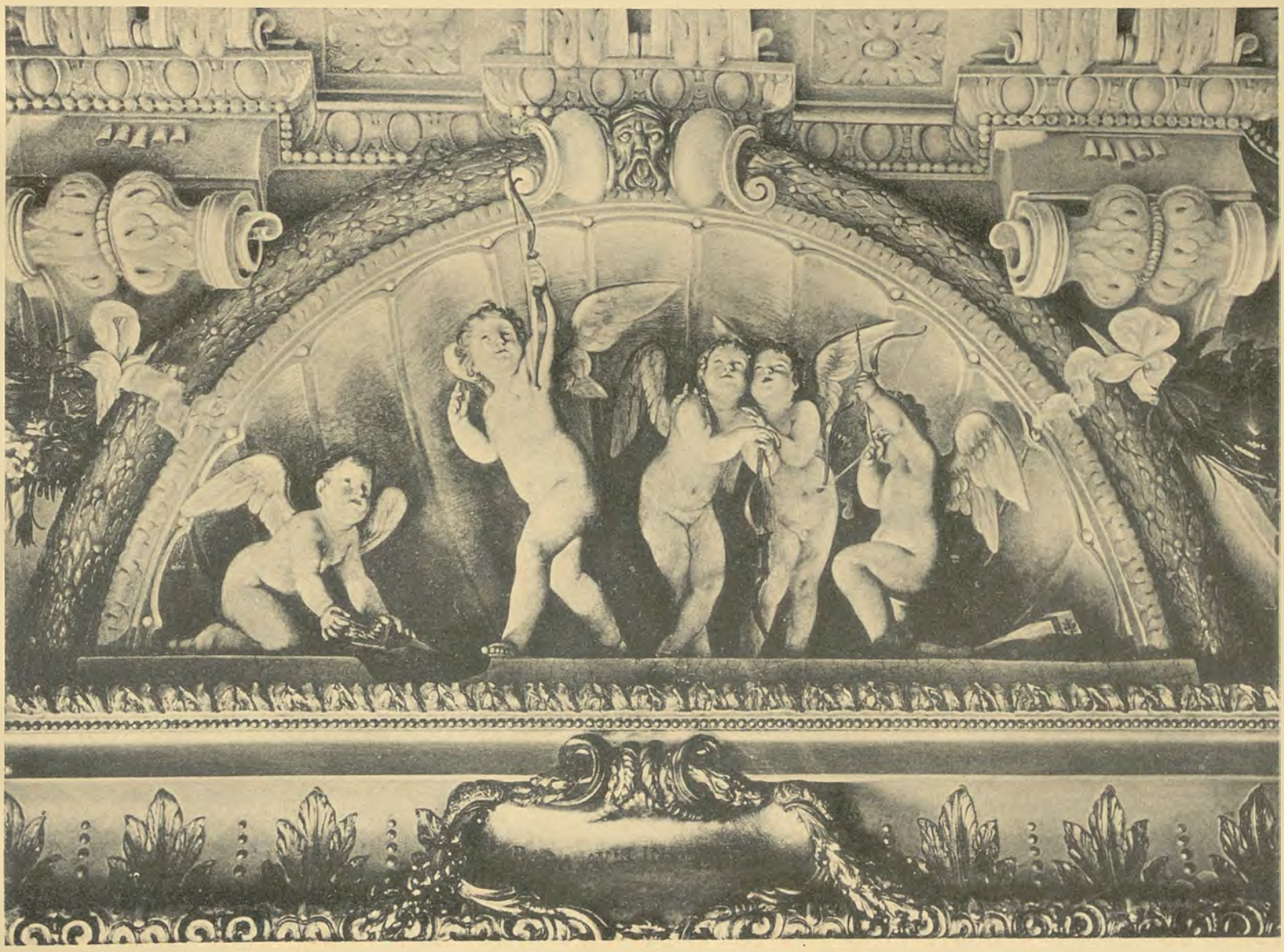
ULRICO HOEPLI - Milano

VOLTA DIPINTA IN UNA SALA DEL PALAZZO DI GIUSTIZIA A BOLOGNA DAL BOLOGNESE ANGELO MICHELE COLONNA (N. 1600, M. 1687).

(FOT. DELL'EMILIA — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

CENTRO DI VOLTA E LUNETTA IN UN SALONE DIPINTO NEL PALAZZO DI GIUSTIZIA A BOLOGNA DAL BOLOGNESE MARC'ANTONIO FRANCESCHINI (N. 1648).

(FOT. DELL'EMILIA — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

FIGURE ALLEGORICHE DELL'*Estate* E DELL'*Autunno* NEGLI ANGOLI DELLA VOLTA DIPINTA IN UN SALONE DEL PALAZZO DI GIUSTIZIA A BOLOGNA DA MARC'ANTONIO FRANCESCHINI (N. 1648).

(FOT. DELL'EMILIA — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

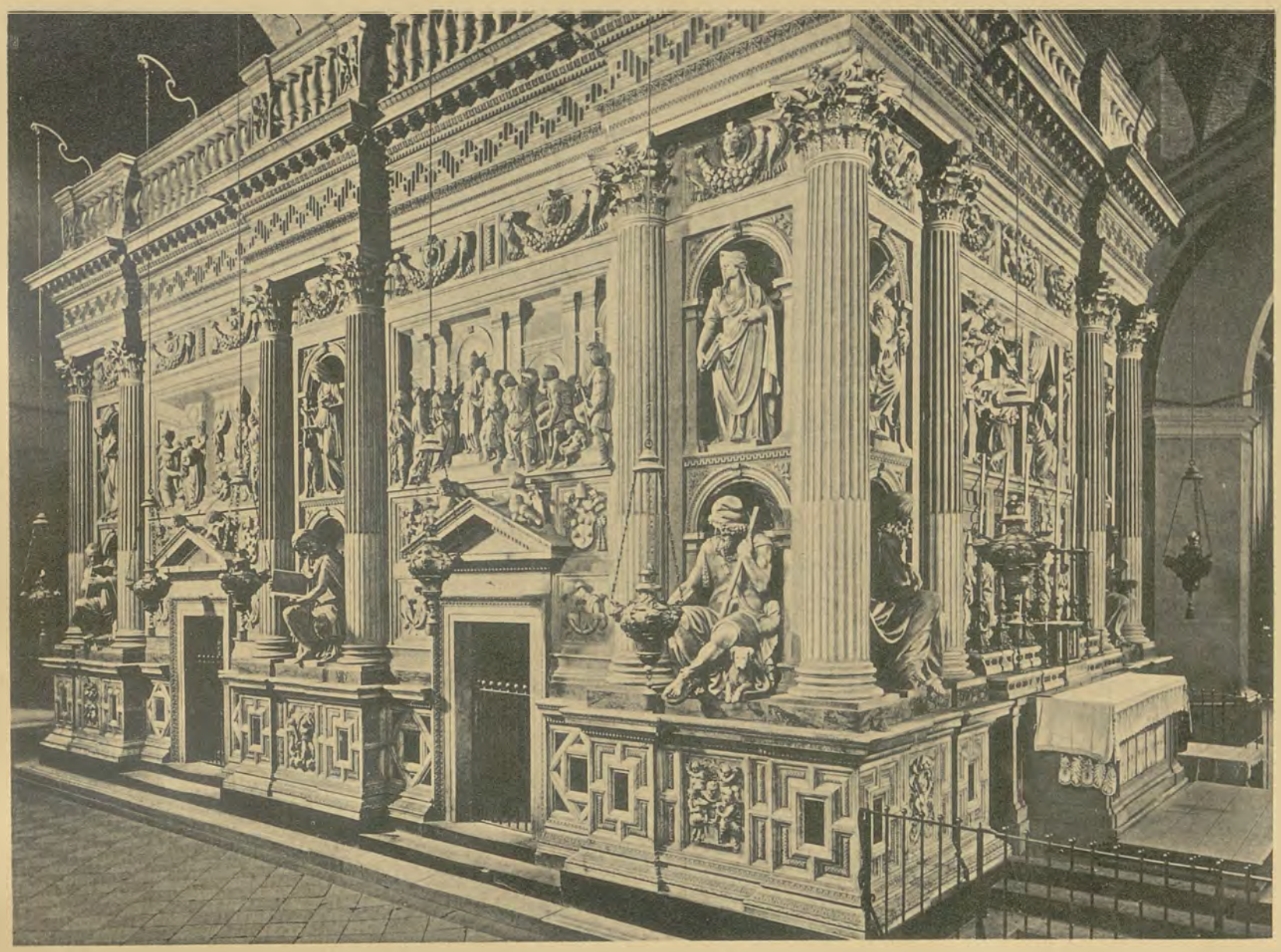
POLITECNICO BIBLIOTECA

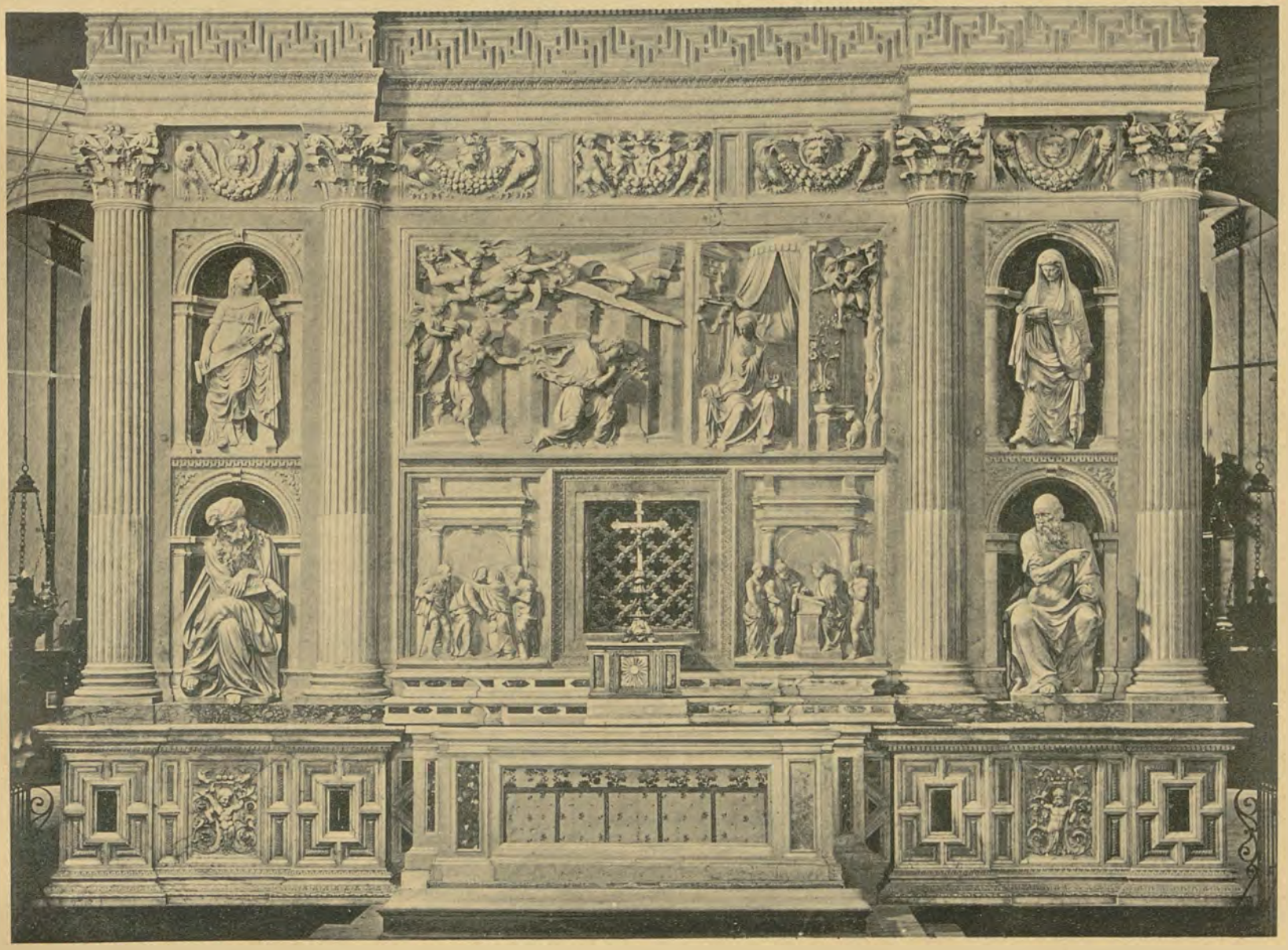
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ANGELI NELLA CUPOLA DIPINTA DA MELOZZO DA FORLÌ NELLA SAGRESTIA ANTICA DELLA BASILICA DI LORETO.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).





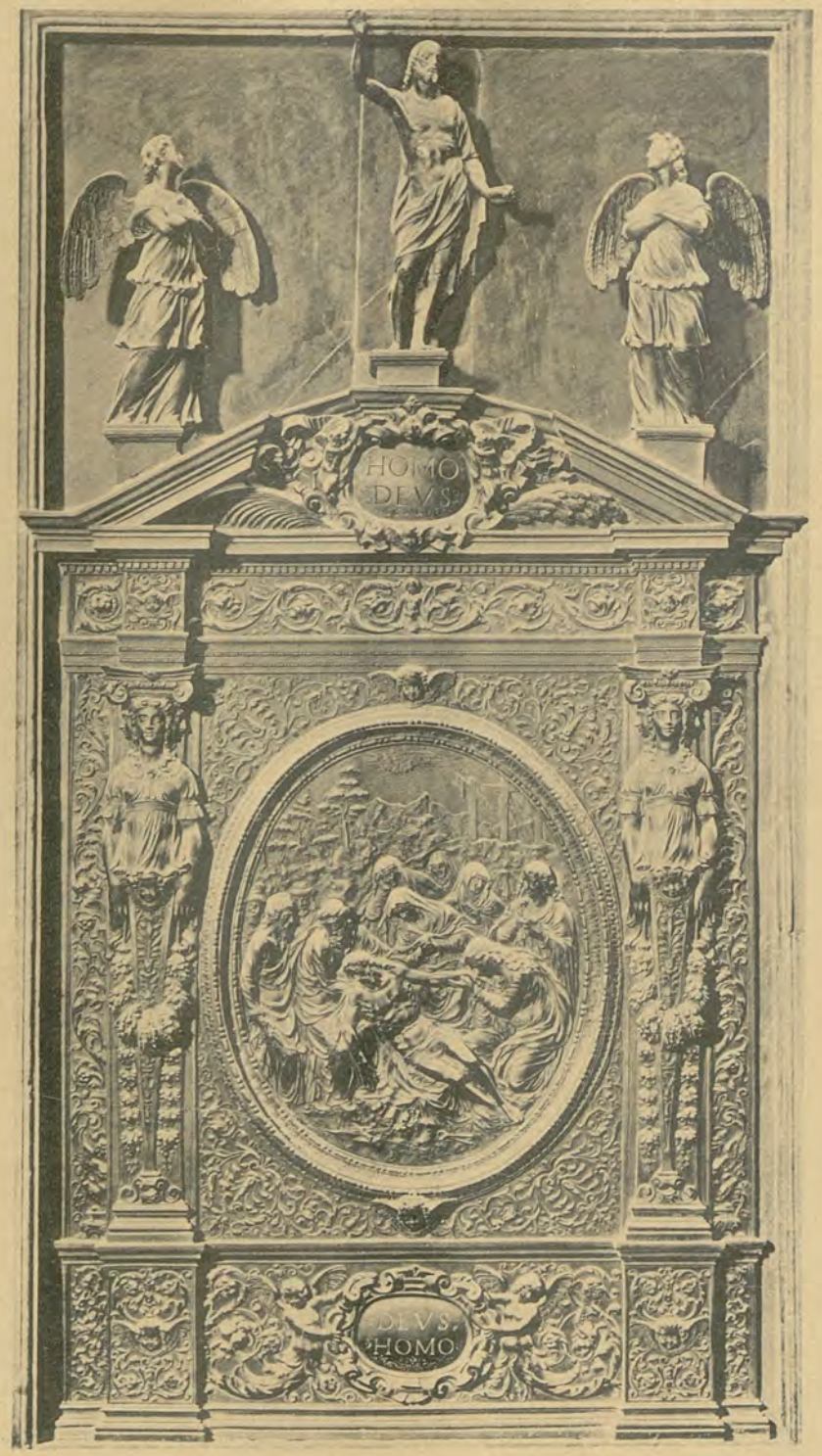
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

FACCIATA E FIANCO DELLA SANTA CASA NELLA BASILICA DI LORETO:
BRAMANTE, ANDREA SANSOVINO, IL TRIBOLO, GIROLAMO LOMBARDO, ECC.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

BASILICA DI LORETO. — PORTA A SINISTRA NELLA FACCIATA; PALA D'ALTARE; PORTA DETTA DEL SANTO CAMINO.

OPERE IN BRONZO DI T. VERGELLI, A. CALCAGNI E G. LOMBARDO.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

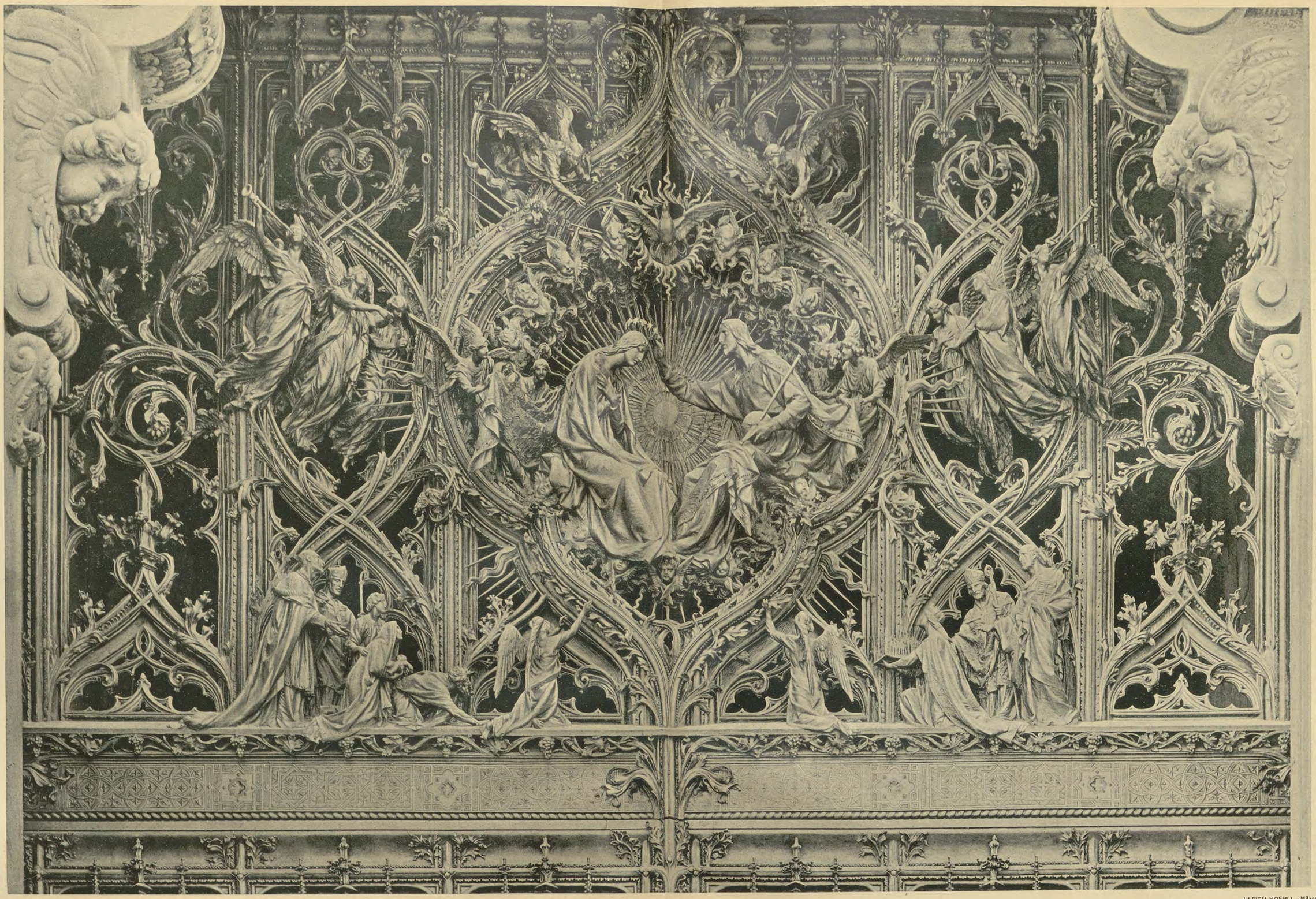
POLITECNICO
BIBLIOTECA

R. POLITECNICO MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

NUOVE IMPOSTE DI BRONZO NELLA PORTA MAGGIORE DEL DUOMO DI MILANO, RAPPRESENTANTI *i Dolori e le Gioie della Madonna:* OPERA DI LODOVICO POGLIAGHI.

POLITECNICO
BIBLIOTECA

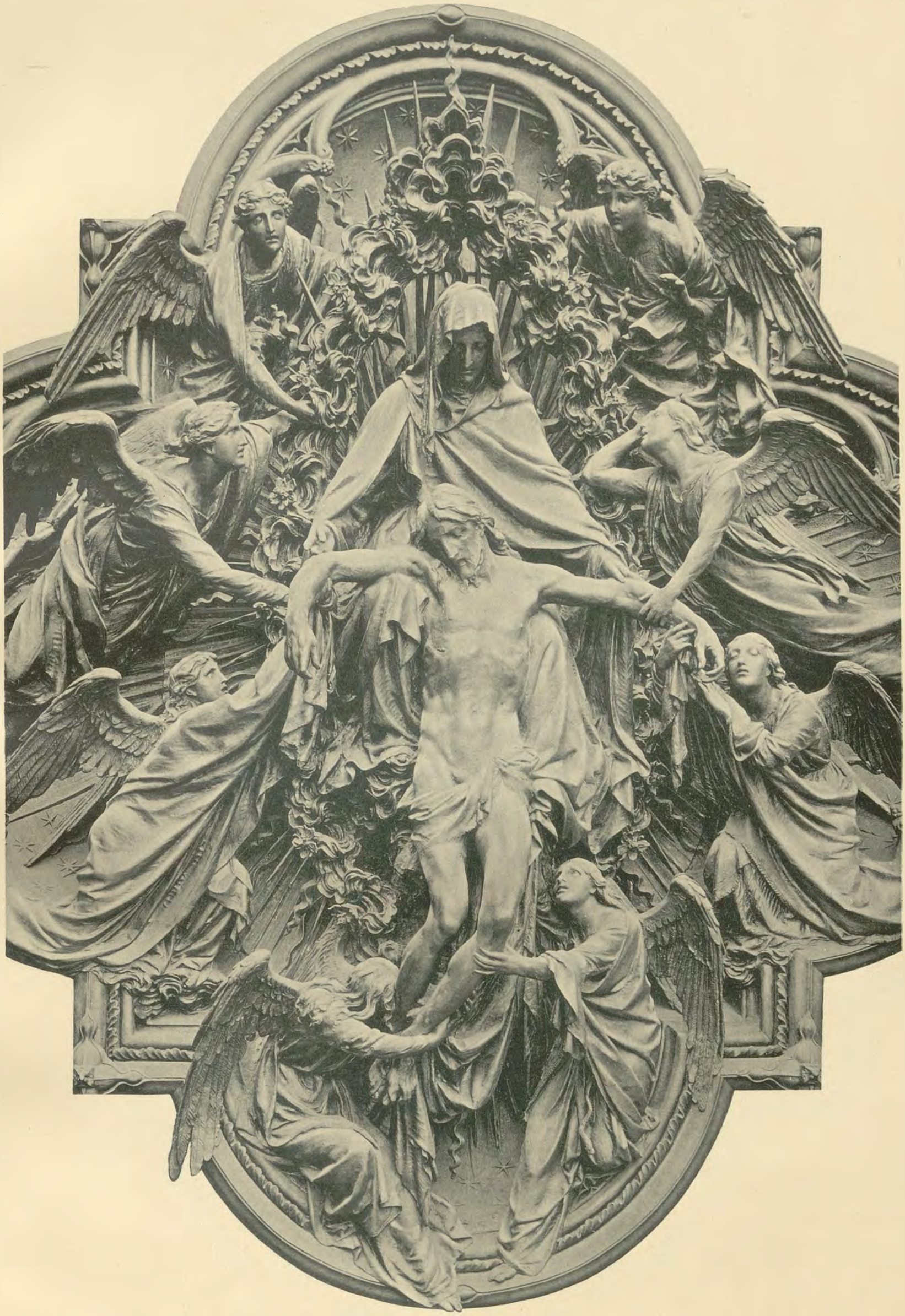


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

PARTE FISSA SULLE IMPOSTE DI BRONZO NELLA PORTA MAGGIORE DEL DUOMO DI MILANO, RAPPRESENTANTE *la Gloria della Madonna*: OPERA DI LODOVICO POGLIAGHI.

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

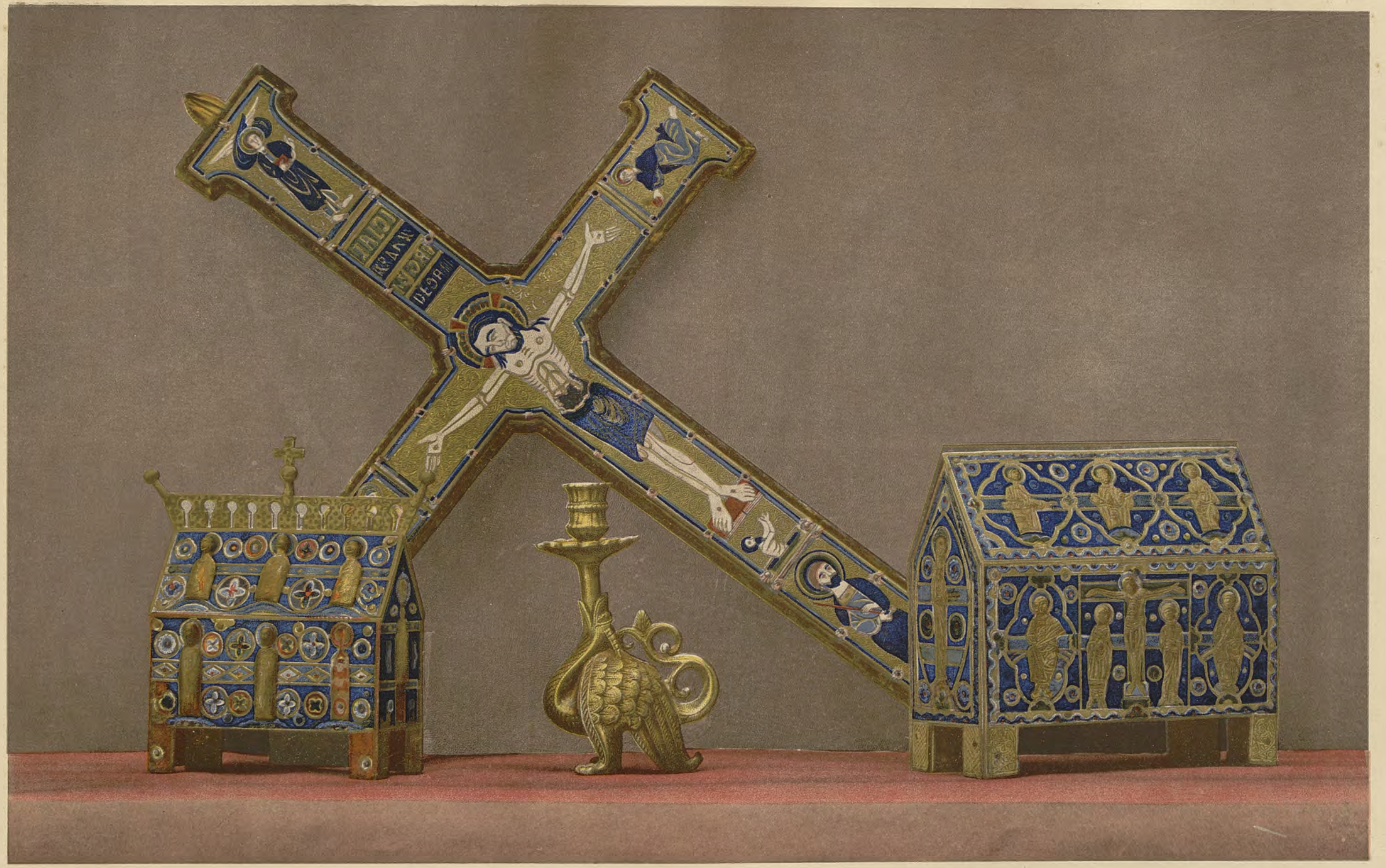
LA PIETÀ ENTRO IL GRANDE QUADRILOBO CENTRALE DELL'IMPOSTA SINISTRA NELLA PORTA MAGGIORE DEL DUOMO DI MILANO: OPERA DI LODOVICO POGLIAGHI.

POLITECNICO di MILANO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

MARIA GAUDIOSA ENTRO IL GRANDE QUADRILOBO CENTRALE DELL'IMPOSTA DESTRA NELLA PORTA MAGGIORE DEL DUOMO DI MILANO: OPERA DI LODOVICO POGLIAGHI.

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA



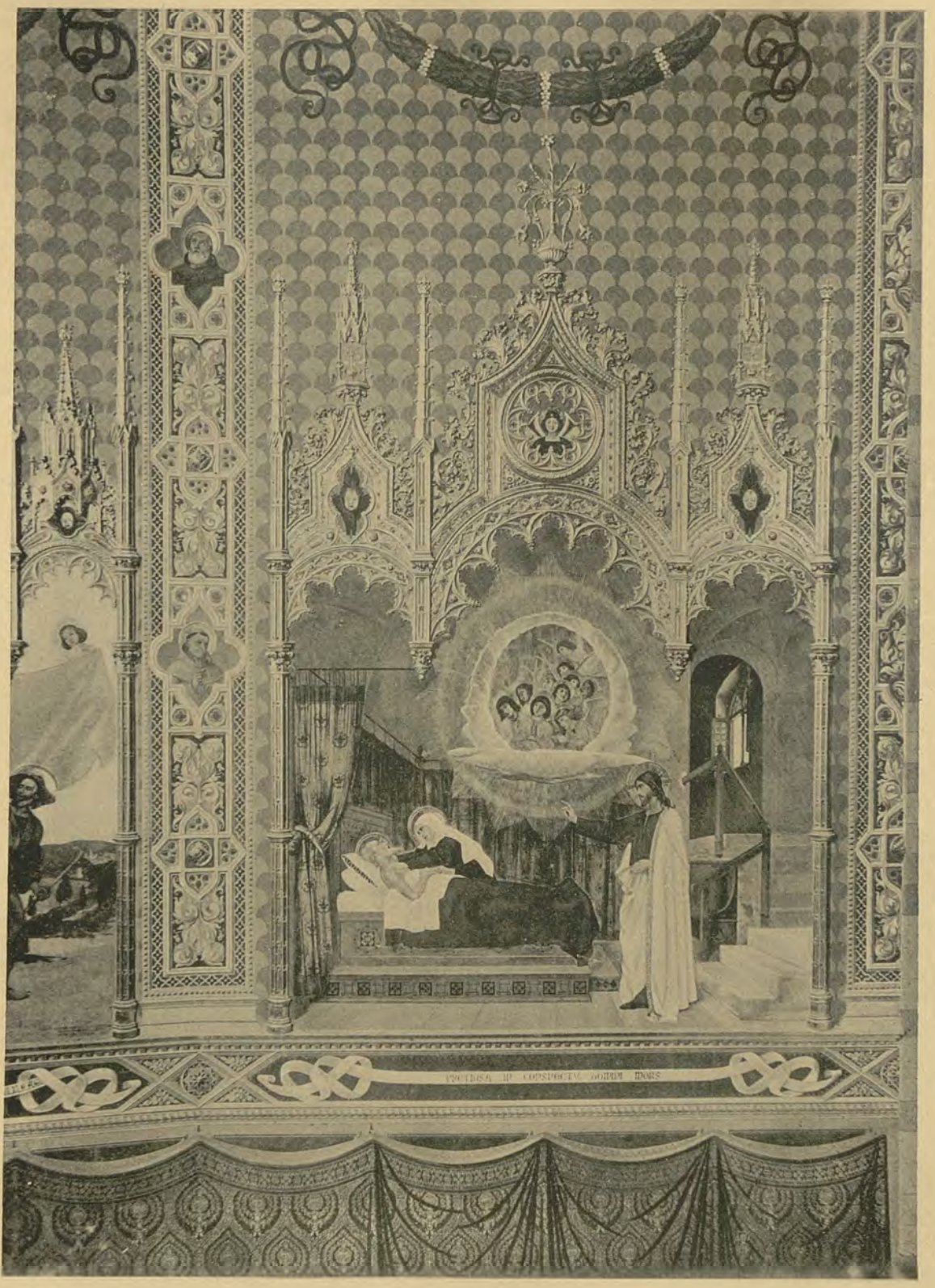
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

MUSEO POLDI-PEZZOLI IN MILANO. — CROCE ASTILE IN RAME DORATO CON LE FIGURE A RILIEVO SMALTATE, E COFANETTI PER USI SACRI: LAVORI DI LIMOGES DEL SECOLO XIII.

POLITECNICO BIBLIOTECA

3 3271

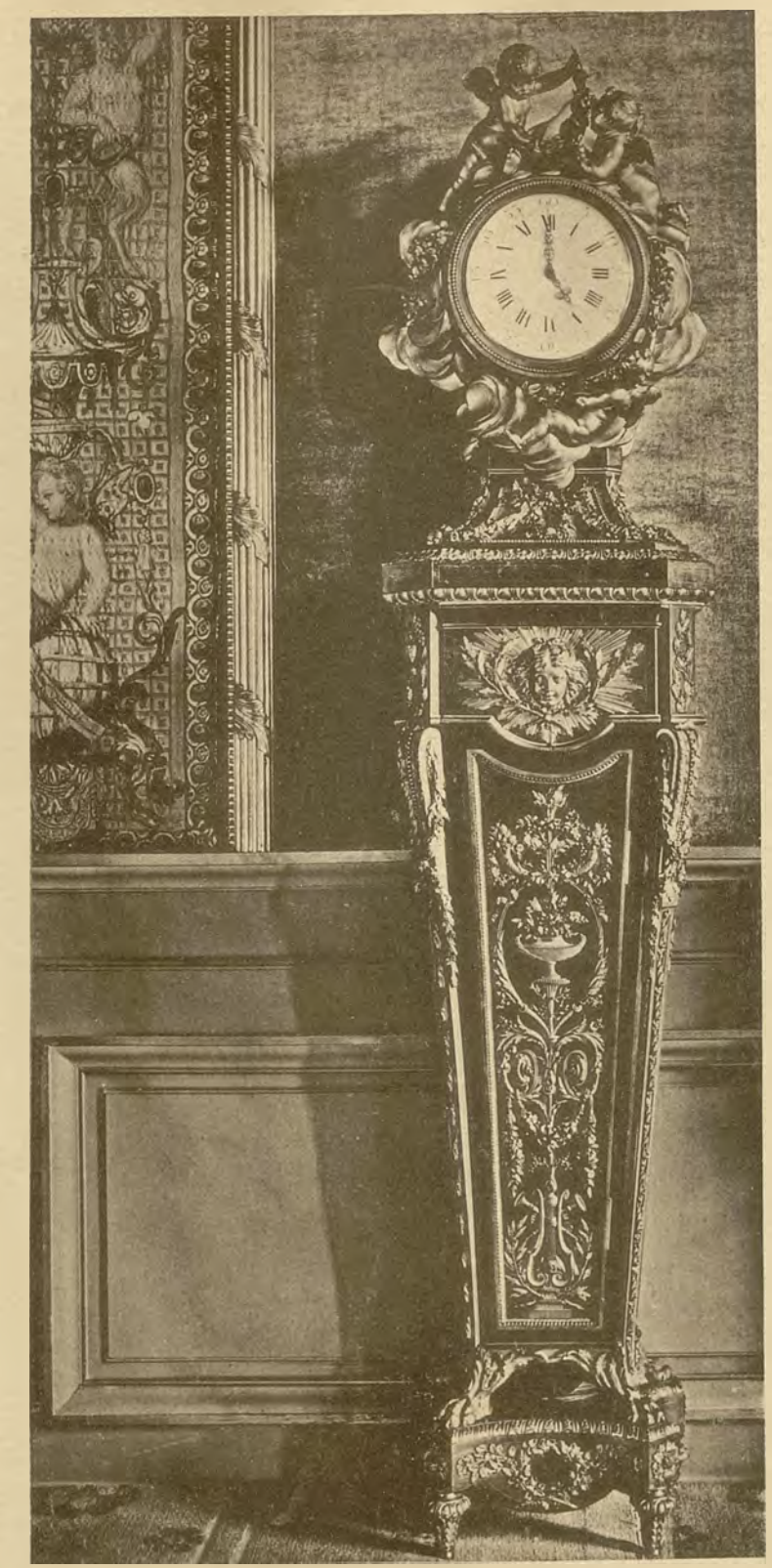


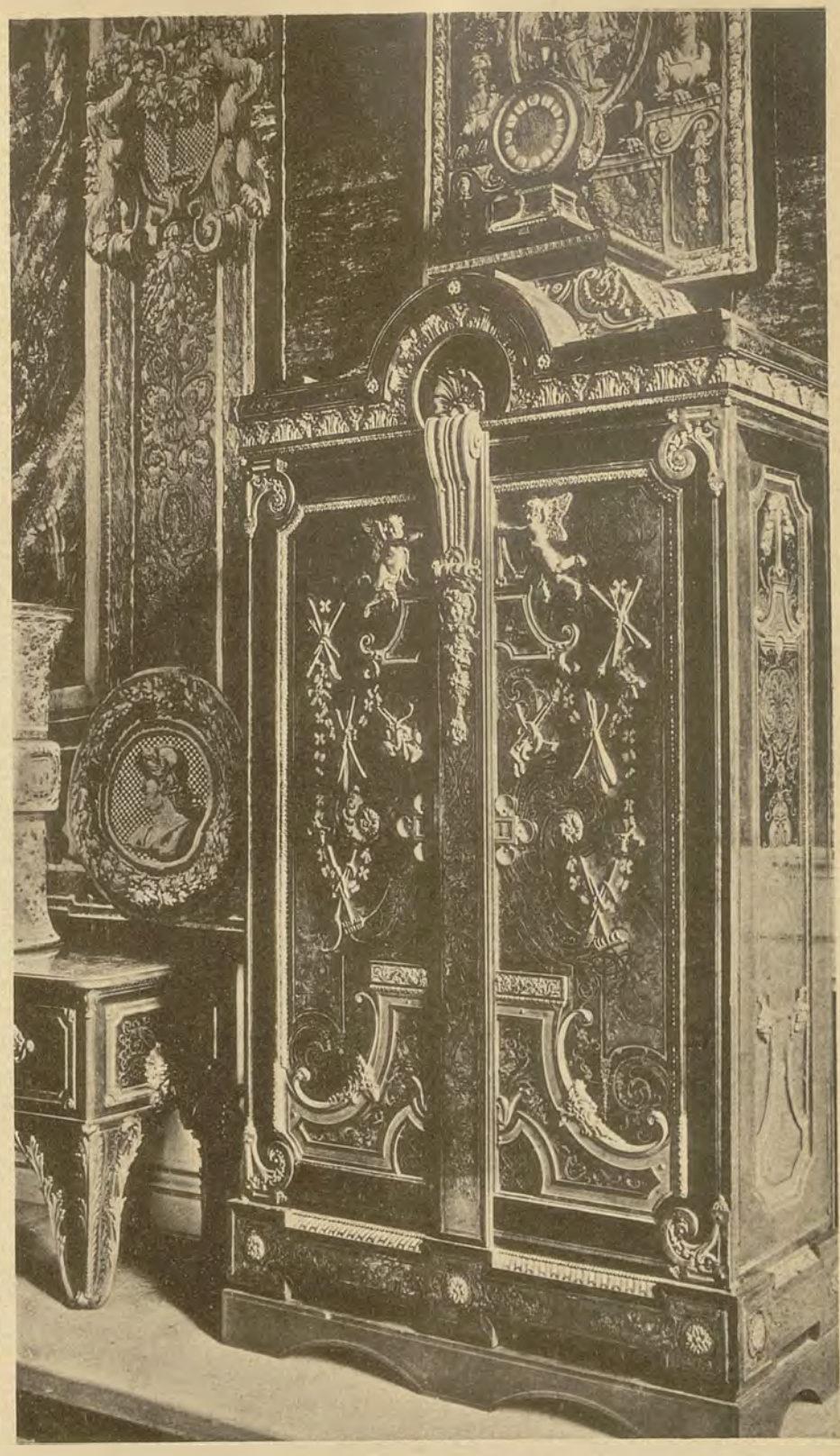
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

PITTURE DECORATIVE ESEGUITE SOTTO LA DIREZIONE DELL'ARCHITETTO GIUSEPPE SACCONI
NELLA CAPPELLA DI S. GIUSEPPE DELLA BASILICA DI LORETO.

POLITECNICO BIBLIOTECA





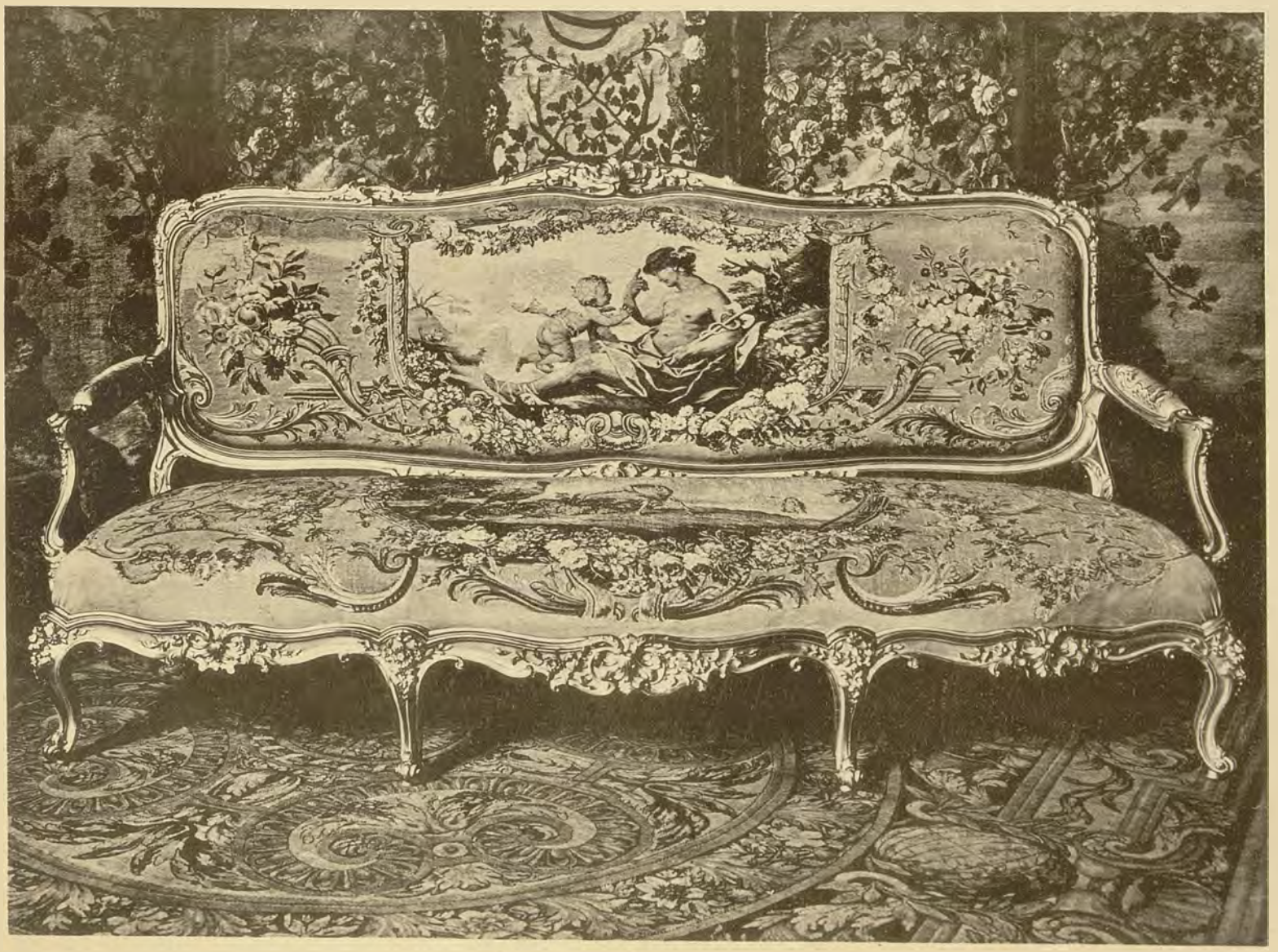
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

MOBILI DEL SETTECENTO NEL MUSEO NAZIONALE DEL LOUVRE A PARIGI.

(Fot. Alinari — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

MOBILI DEL SETTECENTO NEL MUSEO NAZIONALE DEL LOUVRE A PARIGI.

(Fot. Alinari — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ORNAMENTI DELLE FORMELLE NEI PIEDESTALLI DELLE COLONNE ALL'INTERNO DELLA CHIESA NELLA CERTOSA DI FERRARA, ATTRIBUITA AL SANSOVINO. — PRIMA METÀ DEL SEC. XVI.

(Fot. dell'Emilia — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ORNAMENTI DELLE FORMELLE NEI PIEDESTALLI DELLE COLONNE ALL'INTERNO DELLA CHIESA NELLA CERTOSA DI FERRARA, ATTRIBUITA AL SANSOVINO. — PRIMA METÀ DEL SEC. XVI.

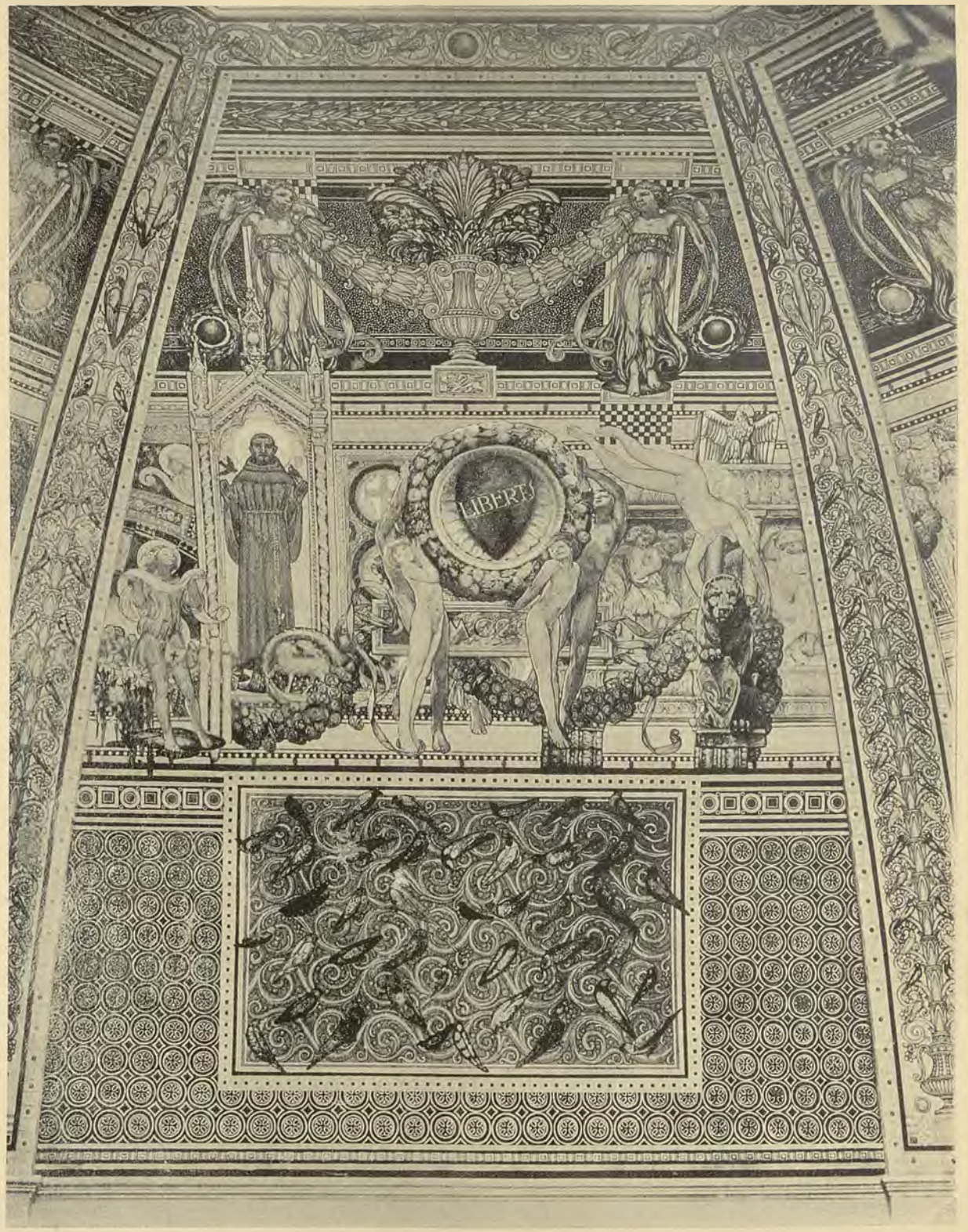
(Fot. dell'Emilia — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

MUSEO POLDI-PEZZOLI IN MILANO: — 1. CALICE DI ARGENTO DORATO CON STORIE CESELLATE, SMALTI MINIATI E PIETRE INCASTONATE: LAVORO ITALIANO DEL SETTECENTO. — 2. *Libro d' Ore* DEDICATO AL DELFINO DI FRANCIA, POI LUIGI XV. — 3. CINTURA ITALIANA DEL RINASCIMENTO. — 4. SMALTO CON LA *Resurrezione*: ARTE MILANESE DEL SEC. XV. 5 E 6. COFANETTI AGEMINATI.

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE ARTISTICA INTERNAZIONALE DI VENEZIA.

LE DUE COMPOSIZIONI CHE FIGURANO LA *Civiltà nuova* E QUELLA DEL *Medio evo* NELLA CUPOLA SUL VESTIBOLO OTTAGONO, DIPINTA DA GALILEO CHINI.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA NO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE ARTISTICA INTERNAZIONALE DI VENEZIA.

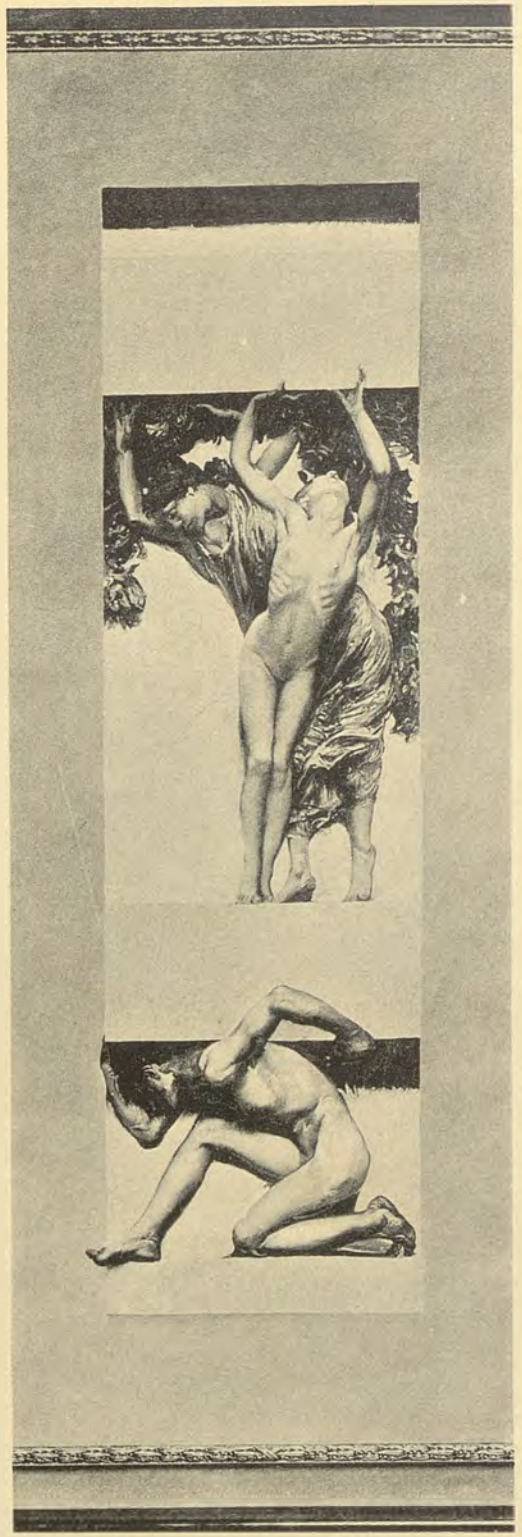
GRANDI RIQUADRI CON TELAMONI E CARIATIDI NEL SALONE CENTRALE DIPINTO DA ARISTIDE SARTORIO.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA NO

Digitized by Google

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

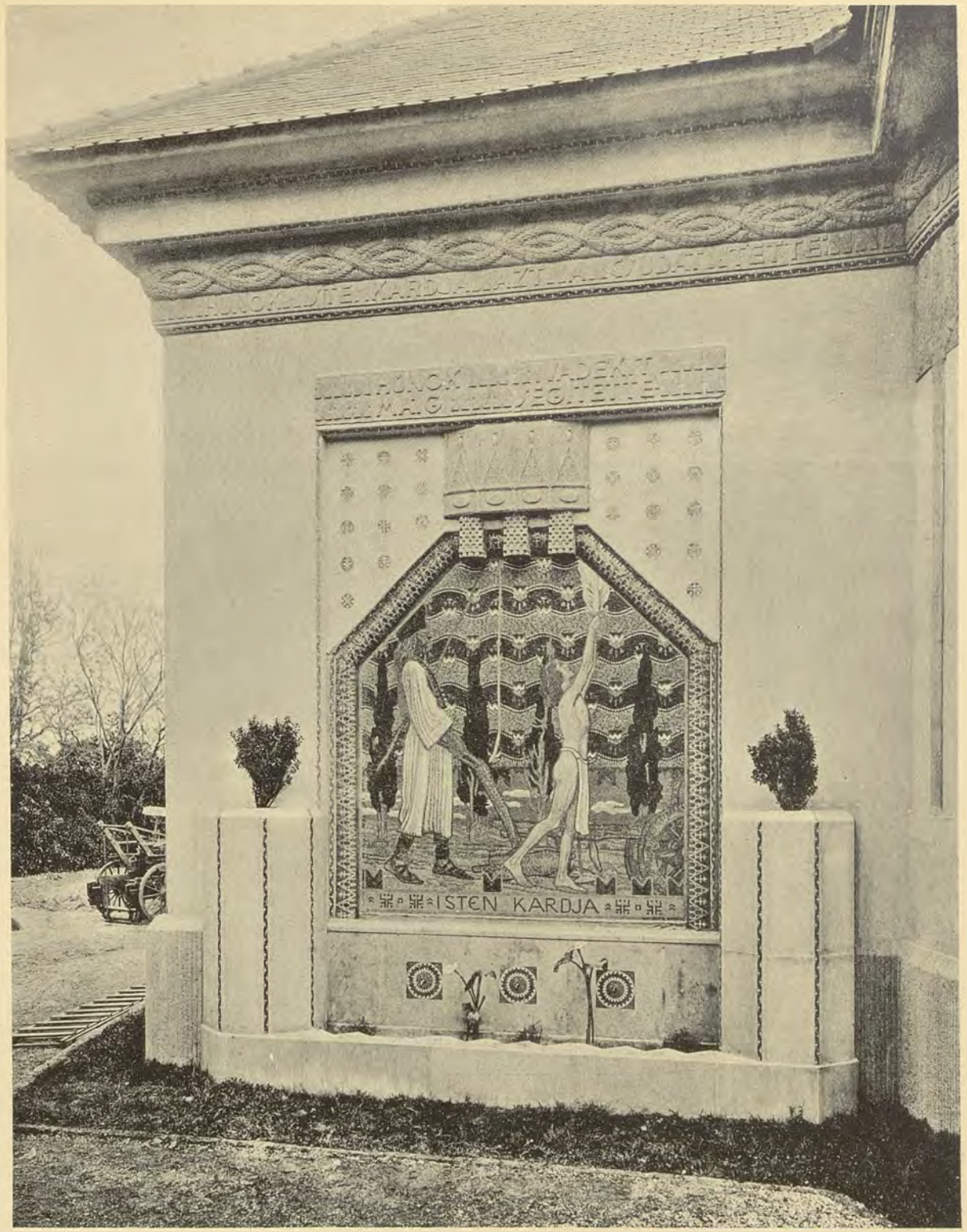
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ESPOSIZIONE ARTISTICA INTERNAZIONALE DI VENEZIA.

GRANDI RIQUADRI CON TELAMONI E CARIATIDI NEL SALONE CENTRALE DIPINTO DA ARISTIDE SARTORIO.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



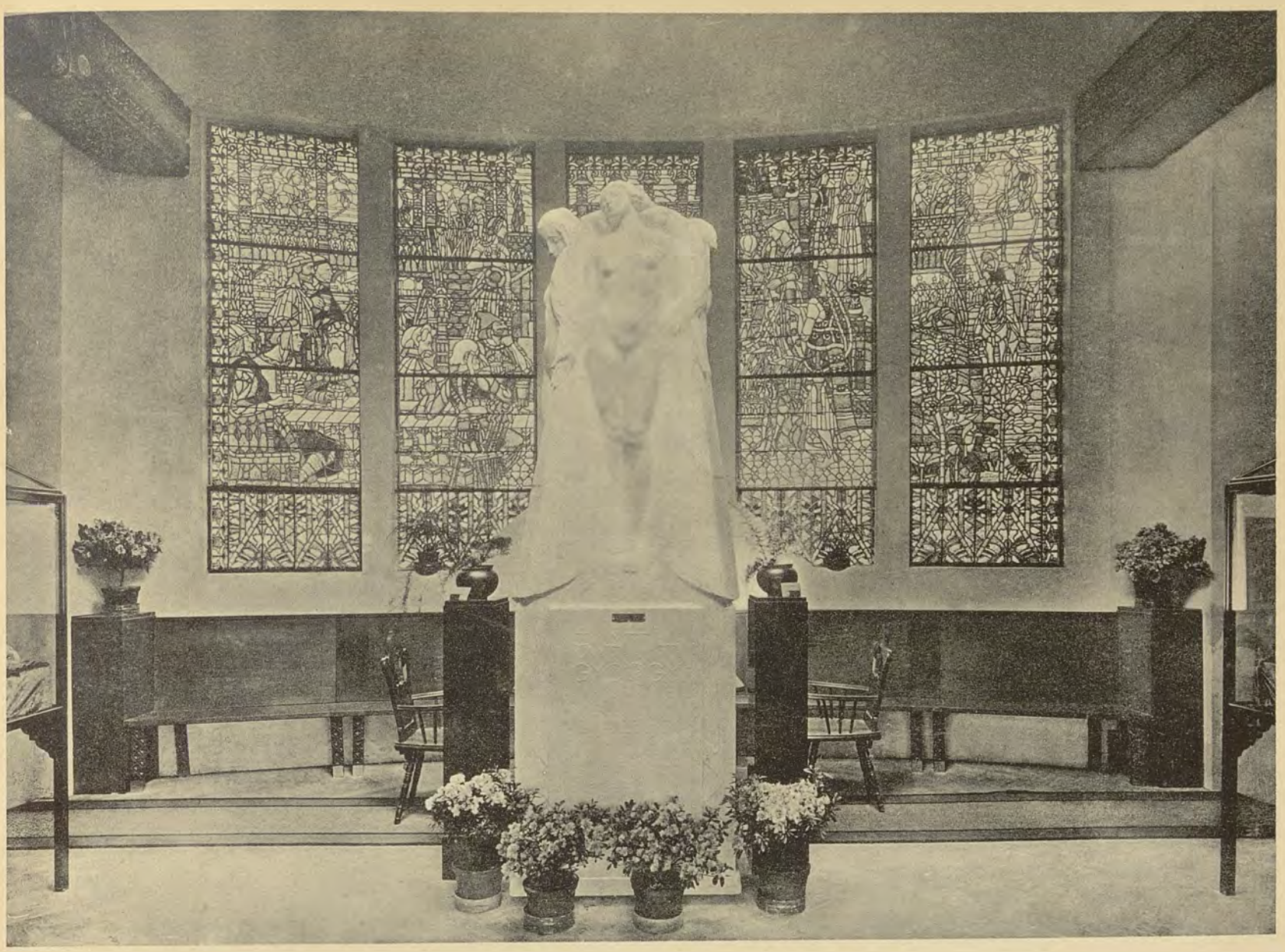
ULRICO HOEPLI - Milano

PADIGLIONE DELL'UNGHERIA NELLA ESPOSIZIONE ARTISTICA INTERNAZIONALE DI VENEZIA.

1. INGRESSO DAL PORTALE DETTO *delle biade*, VEDUTO DALL'INTERNO: ARCHITETTO MAROTHI. — 2. ALA DELLA FACCIATA CON MOSAICO SU CARTONE DEL PITTORE KÓRÓSFOI.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

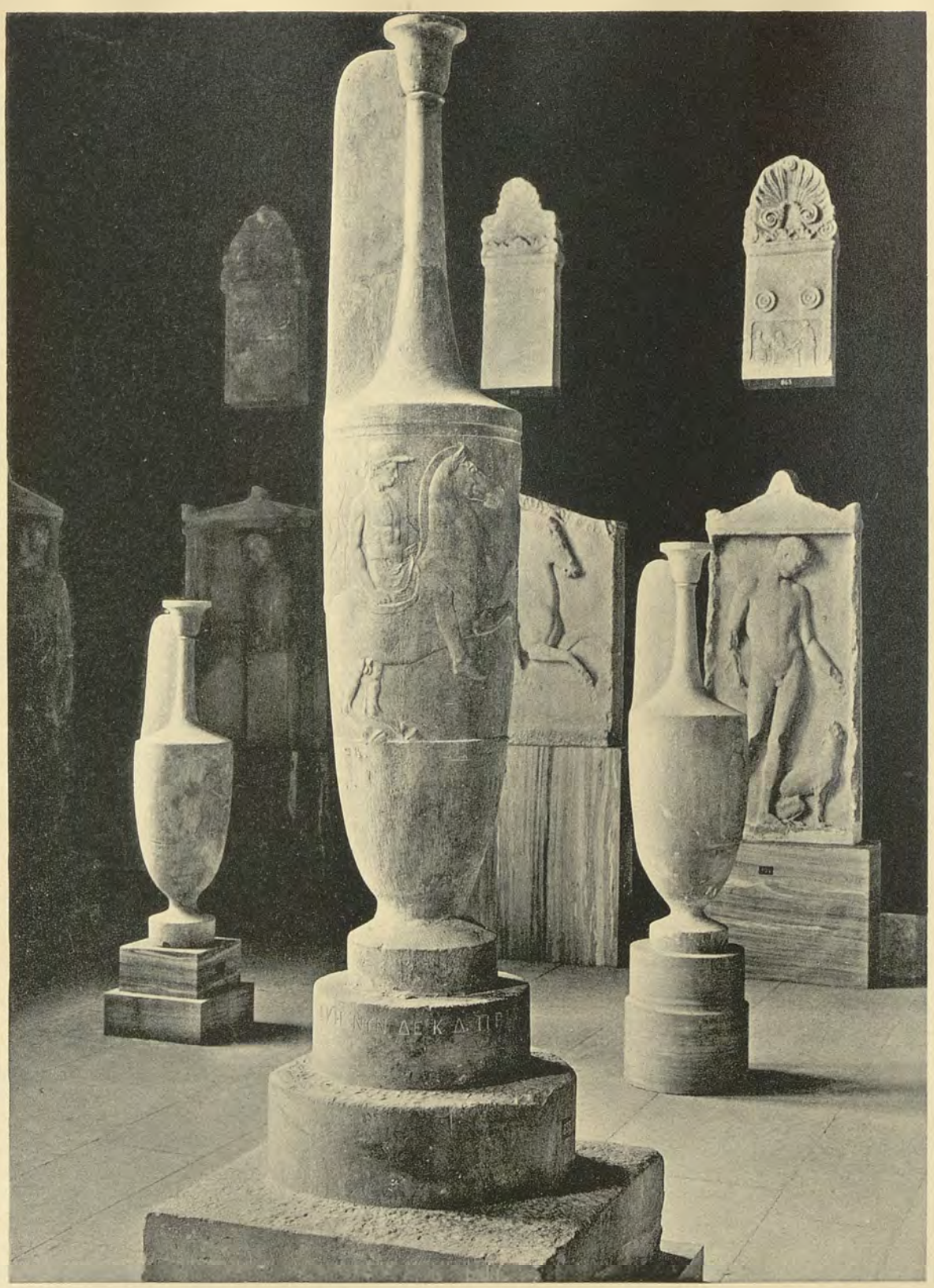
PADIGLIONE DELL'UNGHERIA NELLA ESPOSIZIONE ARTISTICA INTERNAZIONALE DI VENEZIA:

1. SALA AL PRIMO PIANO CON VETRATA RAPPRESENTANTE *Le nozze di Attila* E COL MODELLO D'UN MONUMENTO FUNEBRE.

2. SALA PER MUSICA CON MOBILI DI GIUSEPPE KISS.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

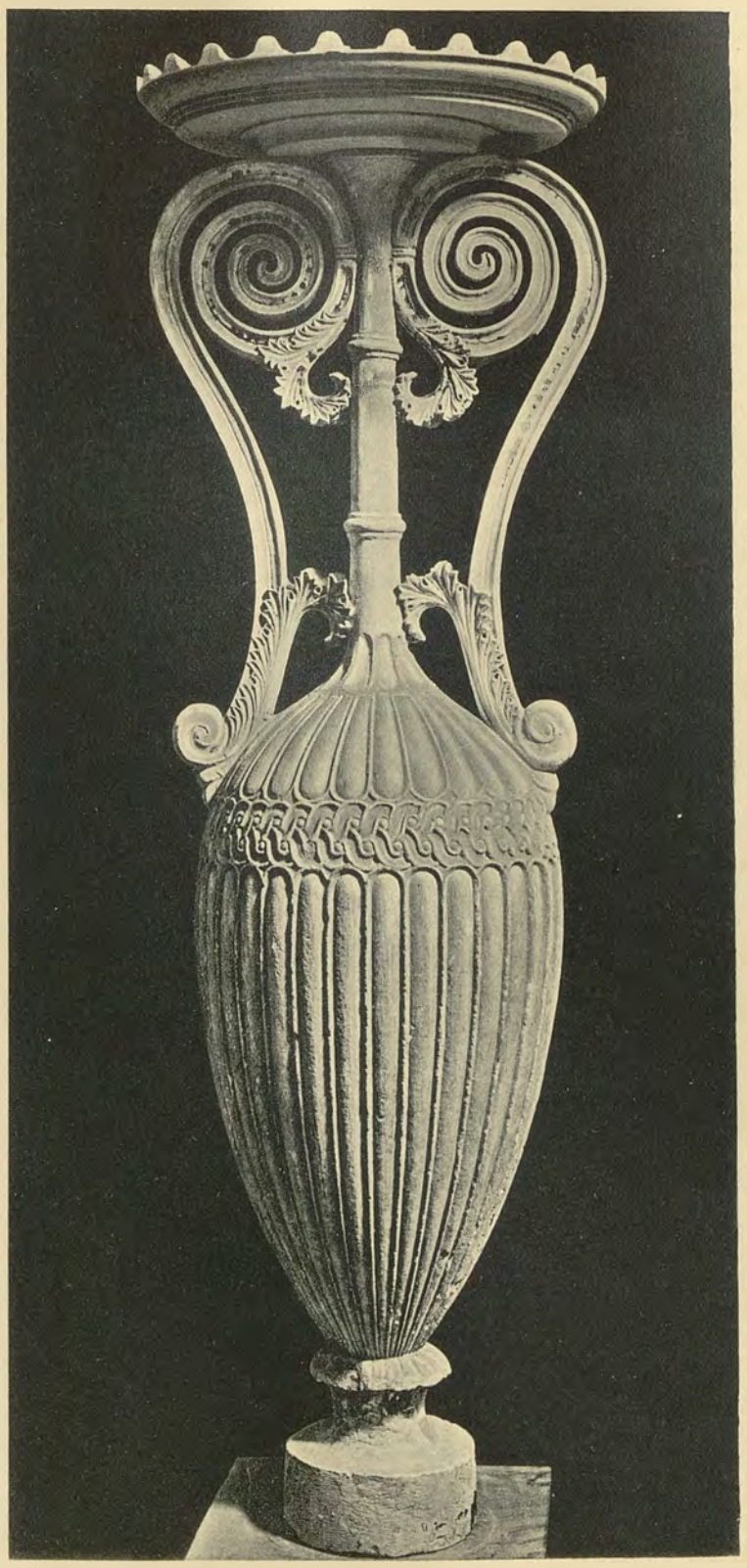
ULRICO HOEPLI - Milano

1. SALA NEL MUSEO NAZIONALE DI ATENE CON VASI FUNEBRI ANTICHI. — 2. STELA CON VASO FUNEBRE SORMONTATO DALL'ANTICA SIRENA.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



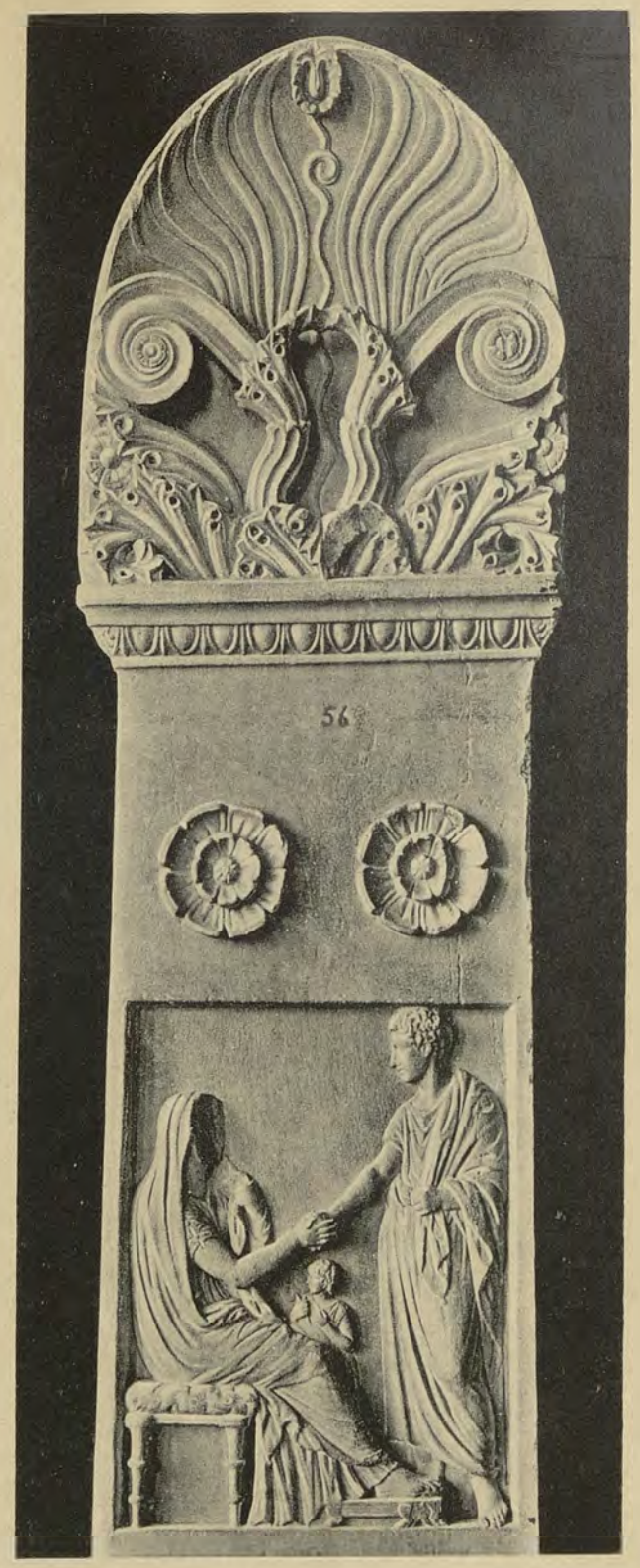
ULRICO HOEPLI - Milano

VASI FUNEBRI ANTICHI NEL MUSEO NAZIONALE DI ATENE.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA HINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

1. STELA NELLA NECROPOLI DEL DIPYLON. — 2. E 3. STELE NEL MUSEO NAZIONALE DI ATENE.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Bibliothèque

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

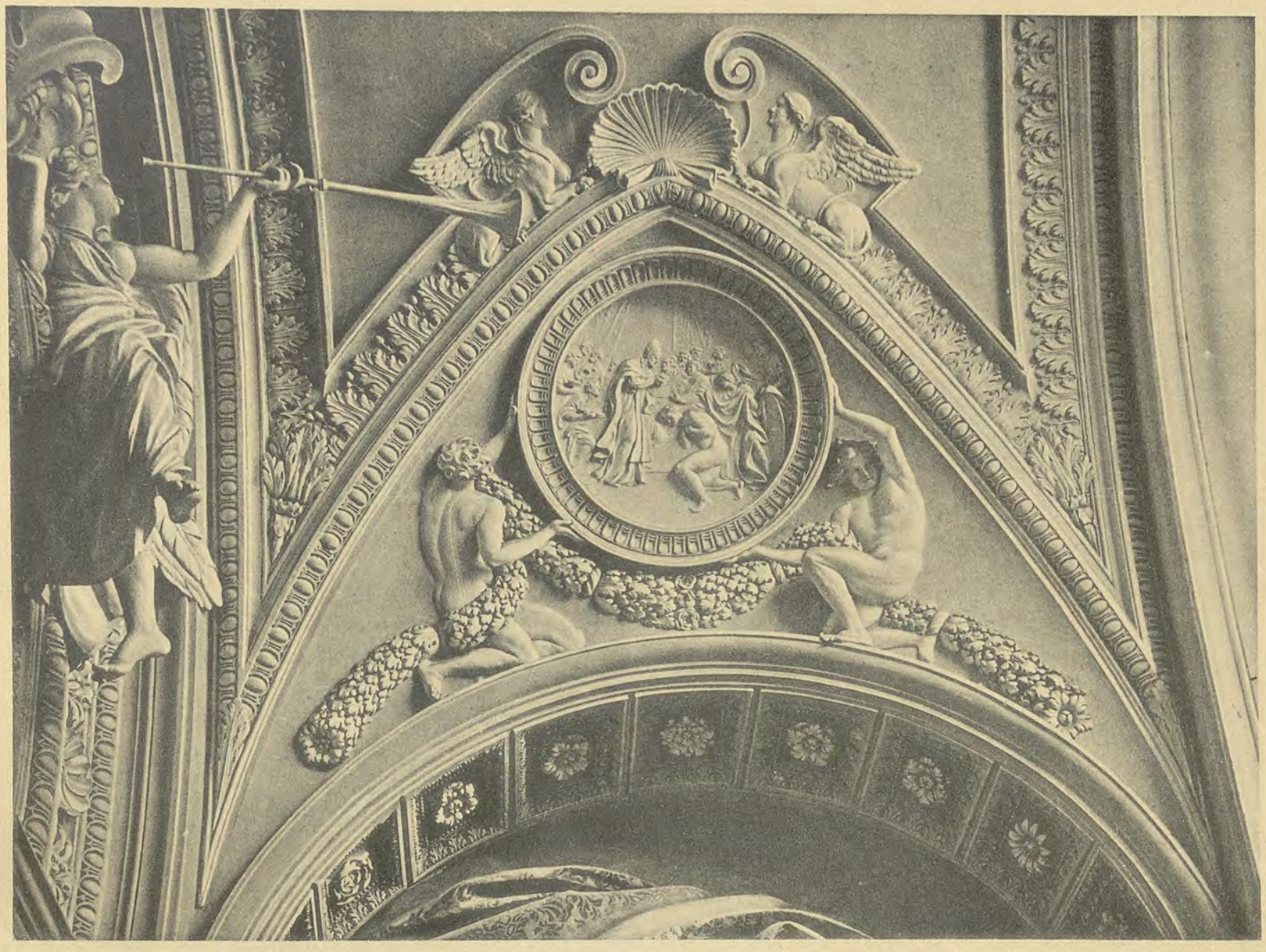
ESPOSIZIONE ARTISTICA INTERNAZIONALE DI VENEZIA:

1. VETRINA CON OGGETTI DI METALLO, DI CERAMICA, ECC. NEL PADIGLIONE DELLA GRAN BRETAGNA.
2. CERAMICHE DELLA FABBRICA ZSOLNAY DI BUDAPEST NEL PADIGLIONE UNGHERESE.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

D

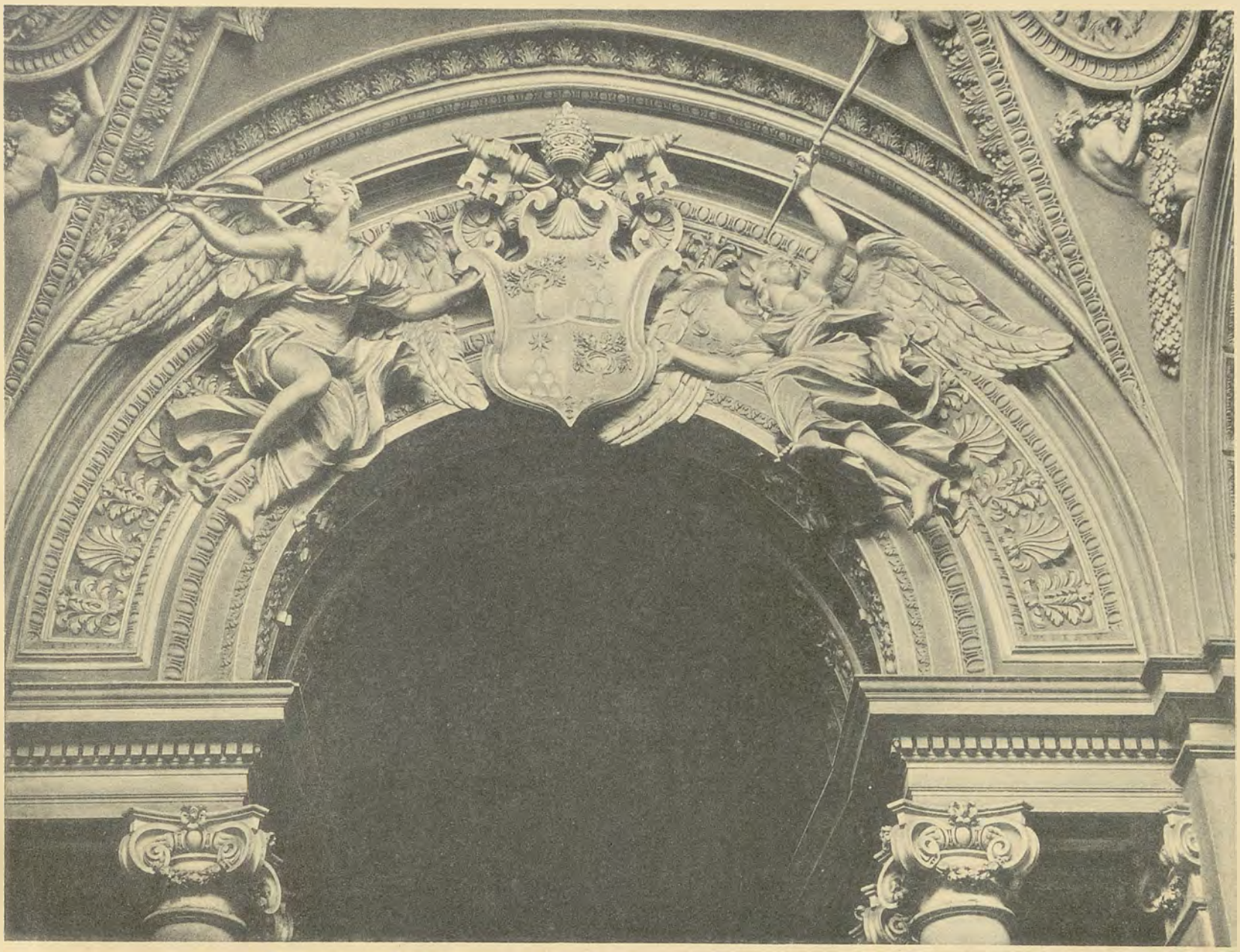


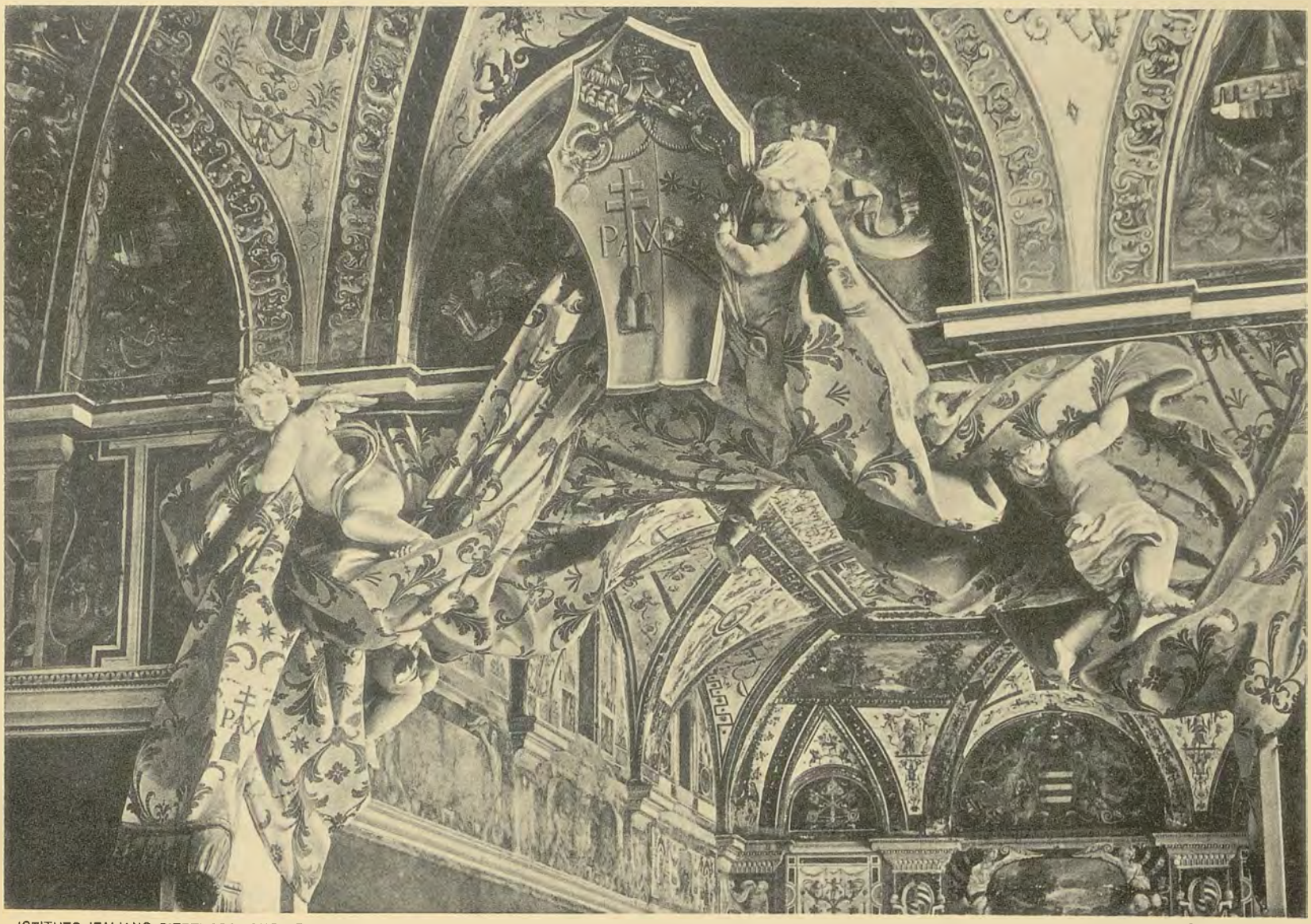
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

STUCCHI SULLA VOLTA DELL'ACCESSO ALLA SCALA REGIA IN VATICANO, IDEATA DA LORENZO BERNINI (VEDI FIG. 113).

(FOT. MOSCIONI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO di





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ARCONE D'INGRESSO ALLA SCALA REGIA E APERTURA NELLA SALA DUCALE IN VATICANO: OPERE ORDINATE DA ALESSANDRO VII E CONDOTTE DA LORENZO BERNINI.

(FOT. MOSCIONI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

VETRATA NEL FINESTRONE DELLA SALA PER MUSICA NEL PALAZZO BEYÉRLÉ AL CAIRO, IDEATA ED ESEGUITA NELLA OFFICINA DEL PITTORE G. BELTRAMI E C. IN MILANO.

(TRICROMIA DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

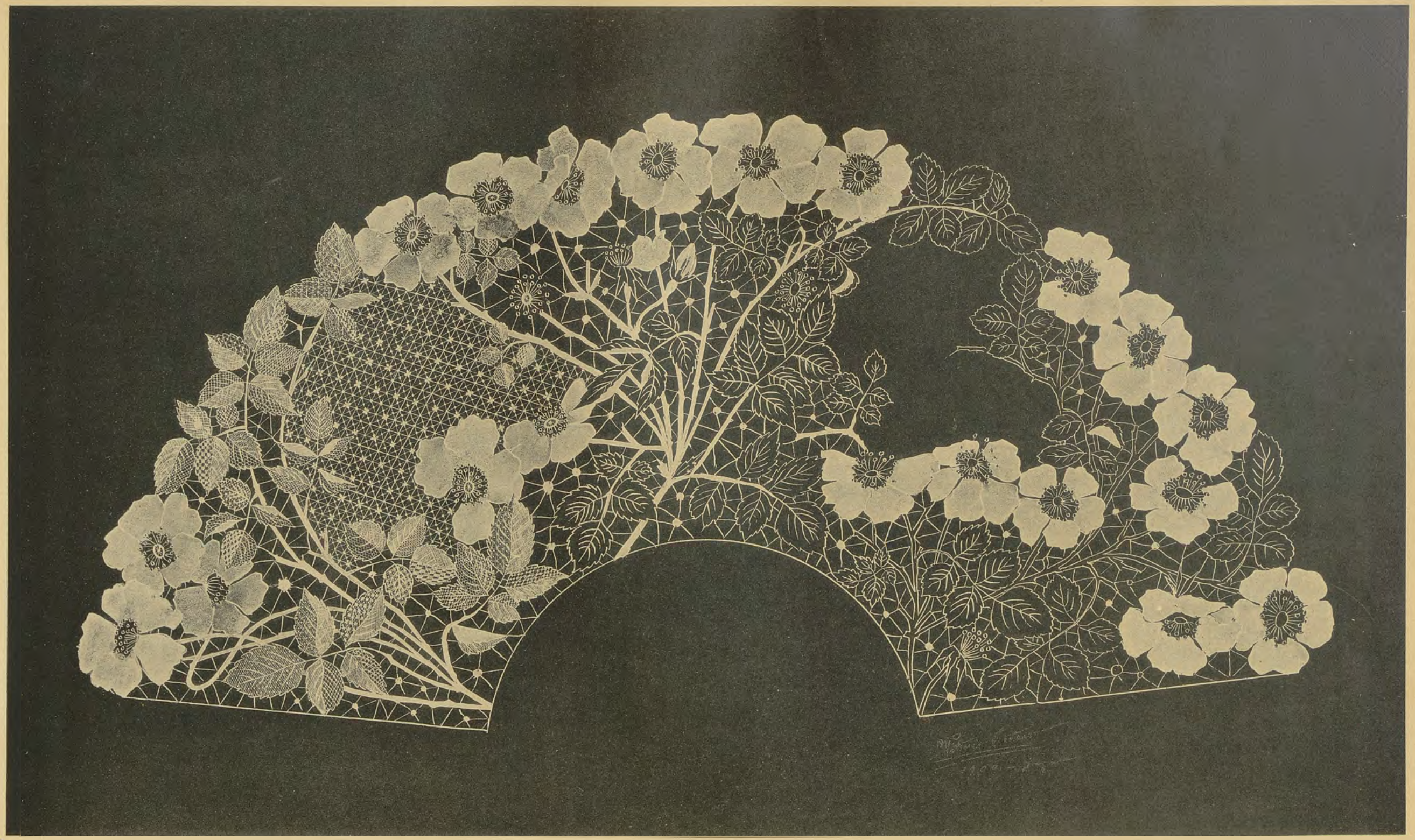
ULRICO HOEPLI - Milano

SCUOLA SUPERIORE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE IN MILANO:

DISEGNO PEL RICAMO DI UNA GOLETTA, COMPOSTO DALL'ALUNNO V. CATTANEO — 1908-9.

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

Biblioteka Jagiellońska



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

SCUOLA SUPERIORE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE IN MILANO:

DISEGNO PEL RICAMO DI UN VENTAGLIO, COMPOSTO DALL'ALUNNO V. CATTANEO — 1908-9.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

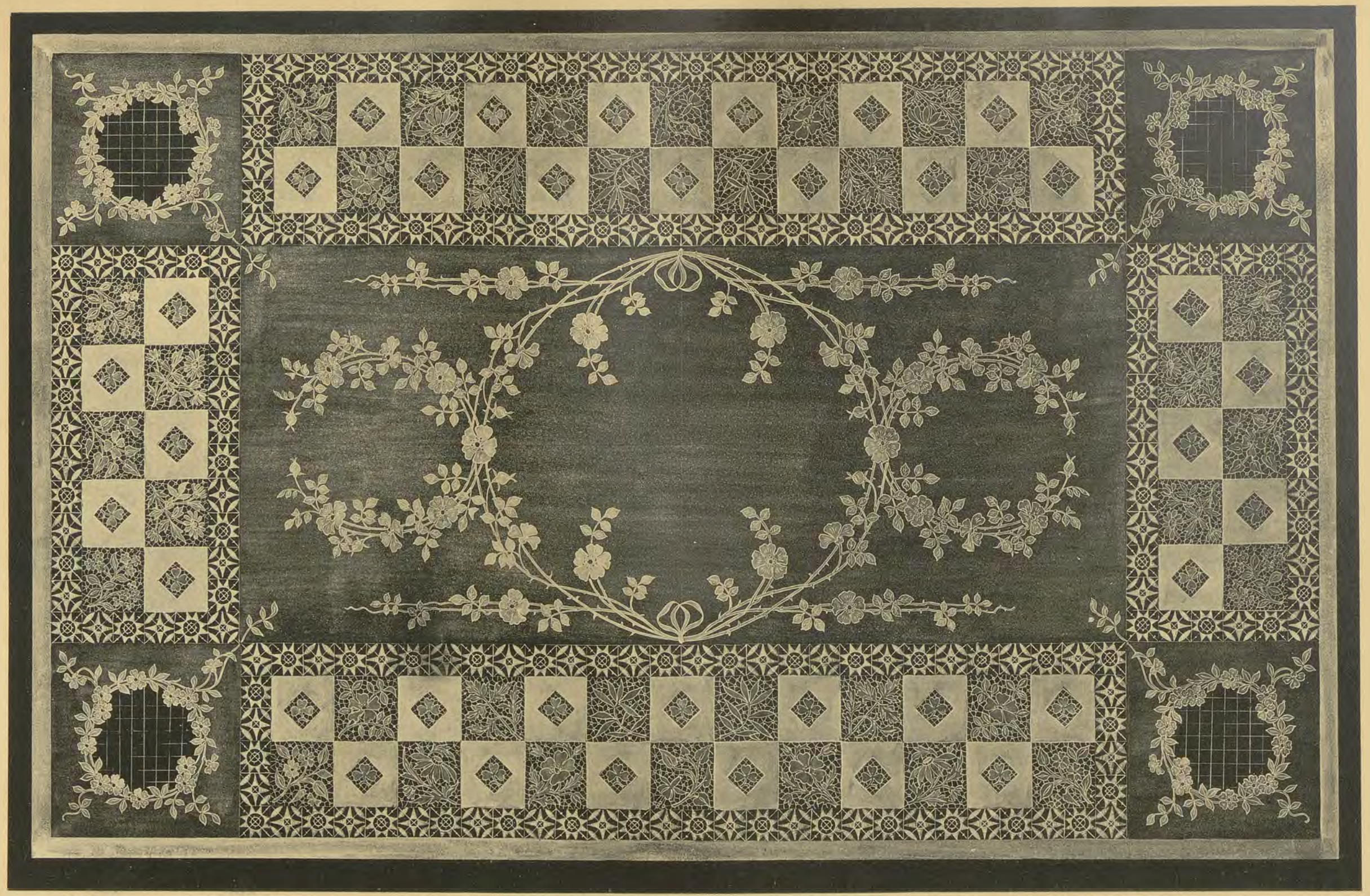
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

SCUOLA SUPERIORE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE IN MILANO:

DISEGNO PER IL RICAMO DI UN CENTRO DI TAVOLA, COMPOSTO DALL'ALUNNO V. CATTANEO — 1908-9.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



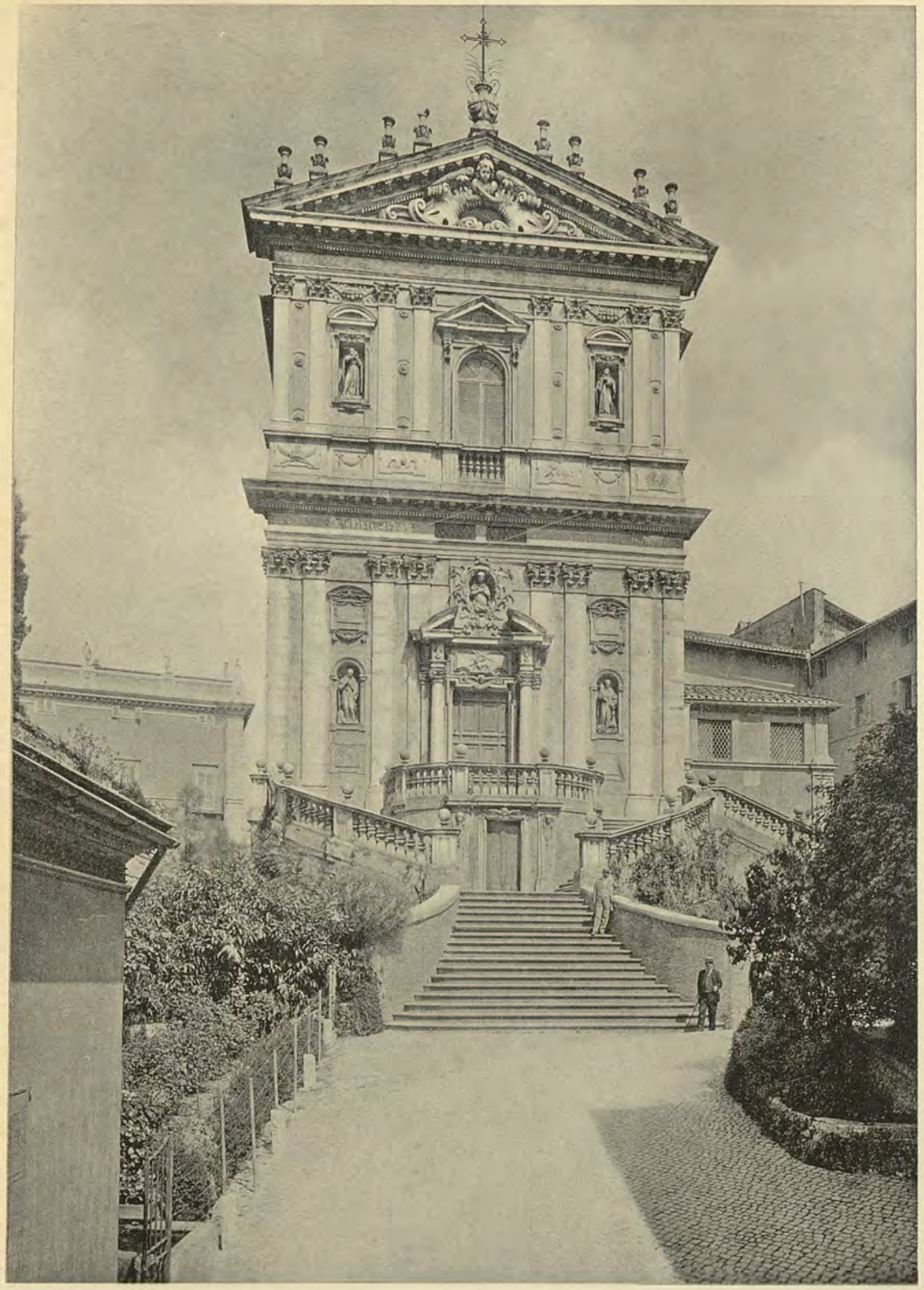
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

SCUOLA SUPERIORE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE IN MILANO:

DISEGNO PER IL RICAMO DI UN CENTRO DI TAVOLA, COMPOSTO DALL'ALUNNO R. NEGRI — 1908-9.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



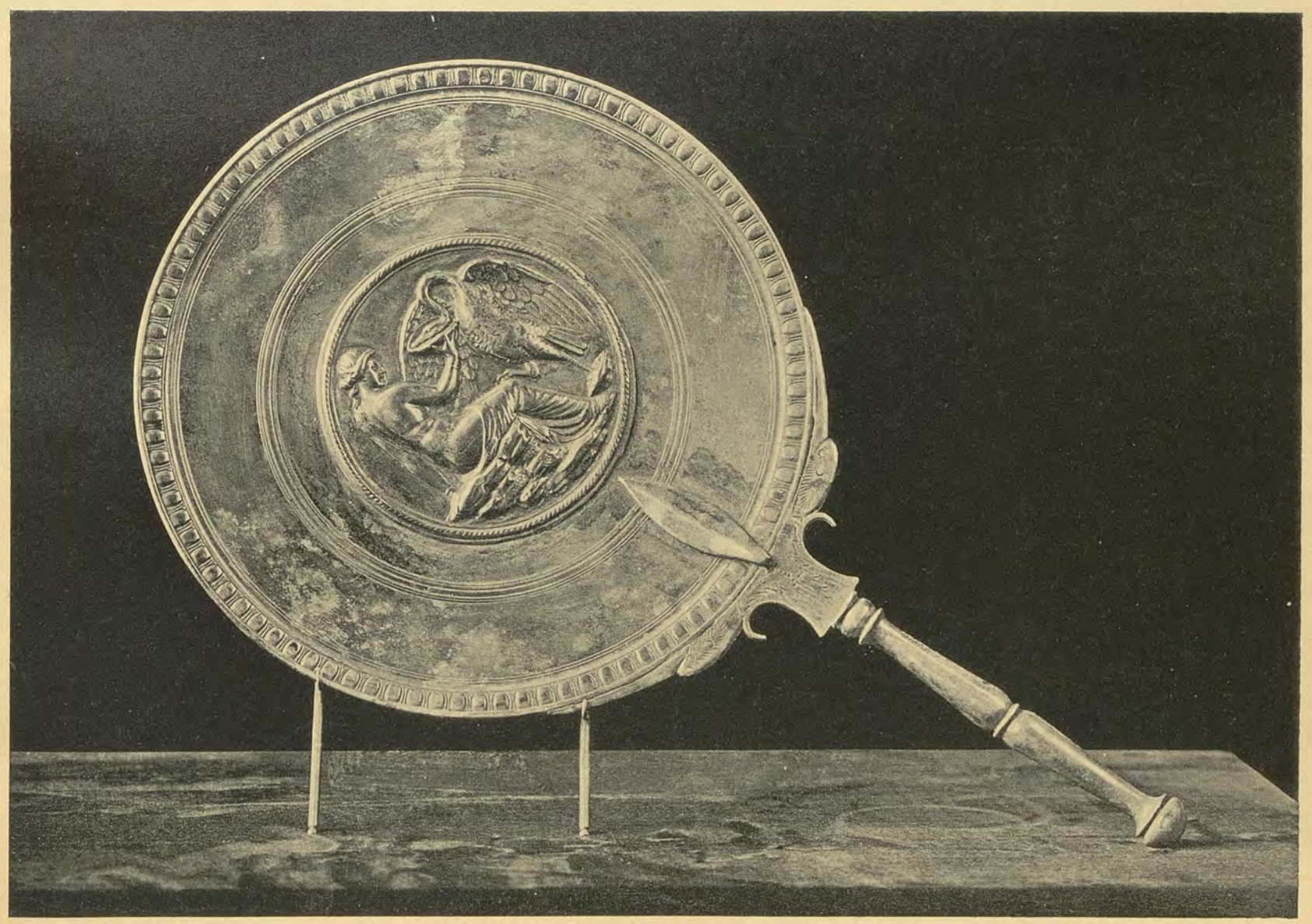
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

FACCIATA DELLA CHIESA DE' SS. DOMENICO E SISTO IN ROMA, RIFABBRICATA SOTTO URBANO VIII DA VINCENZO DELLA GRECA. (1623-44).

(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

SUPPELLETTILE D'ARGENTO TROVATA A BOSCOREALE PRESSO POMPEI, ORA NEL MUSEO DEL LOUVRE.

Cantharos AD ANSE, SALIERE E ROVESCIO DI SPECCHIO.

(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

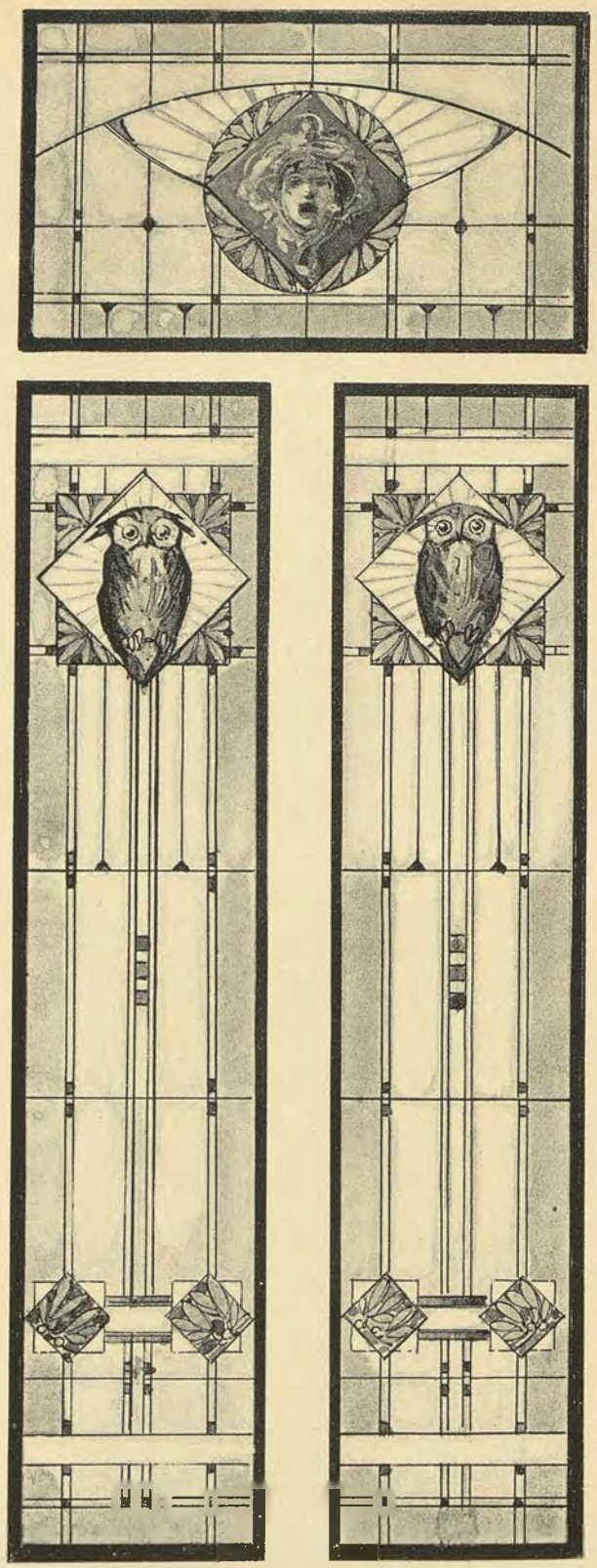
SUPPELLETTILE D'ARGENTO TROVATA A BOSCOREALE PRESSO POMPEI, ORA NEL MUSEO DEL LOUVRE.

Oinochoe O VASO DA MESCERE, E PIATTO CON TESTA DI PERSONAGGIO ROMANO.

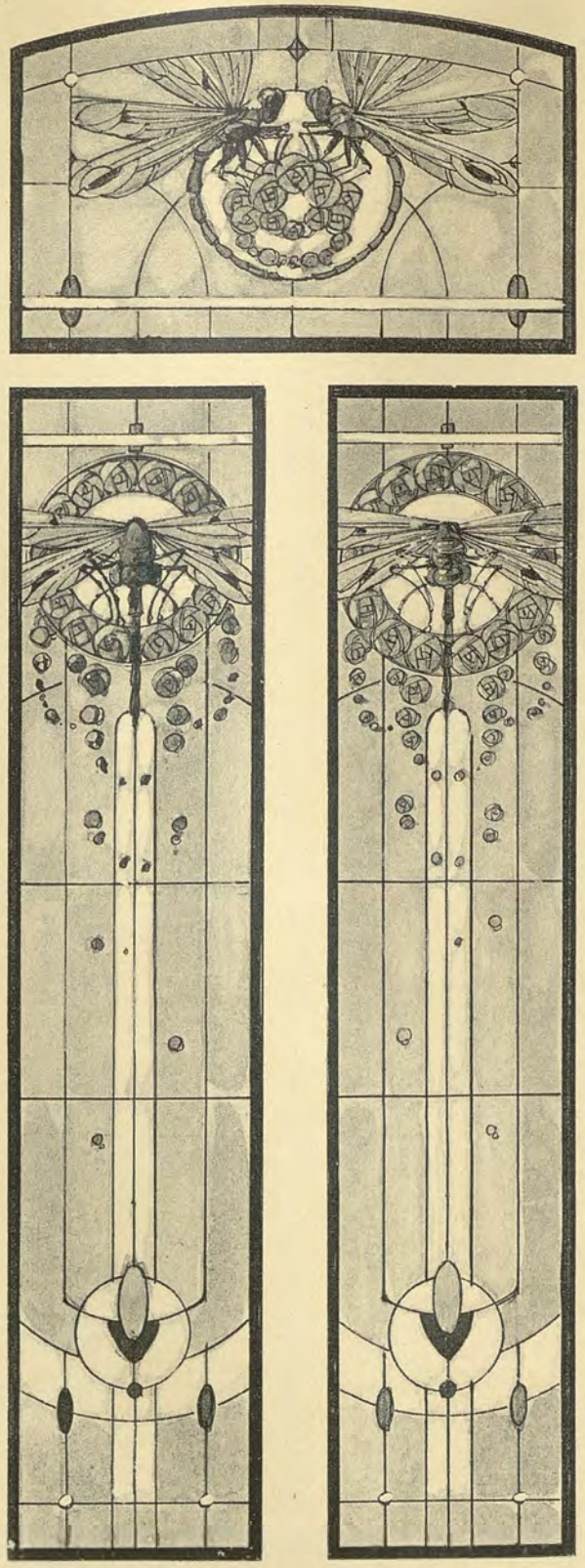
(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

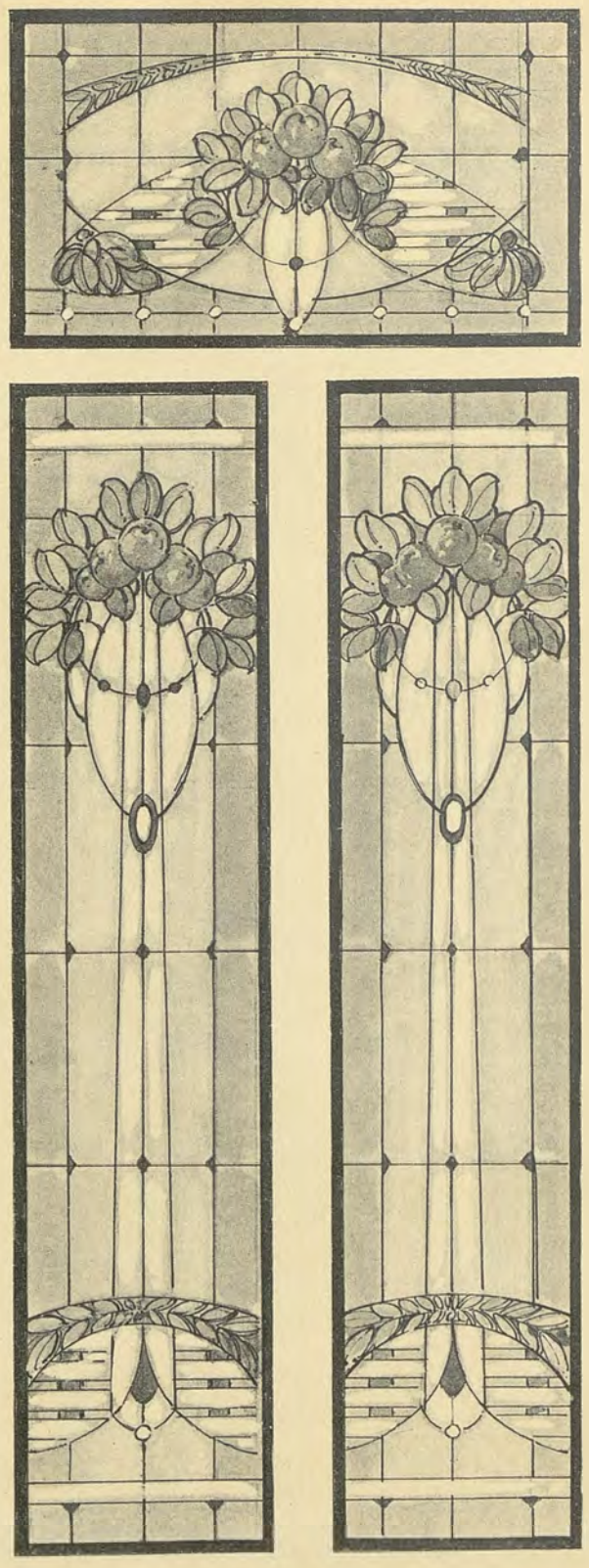
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

SMITHSONIAN INSTITUTION



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo





ULRICO HOEPLI - Milano

SCUOLA SUPERIORE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE IN MILANO.

DISEGNI PER VETRI SMALTATI CON LEGATURE IN PIOMBO, COMPOSTI DALL'ALUNNO A. FEVEROTTO. — 1908-9.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

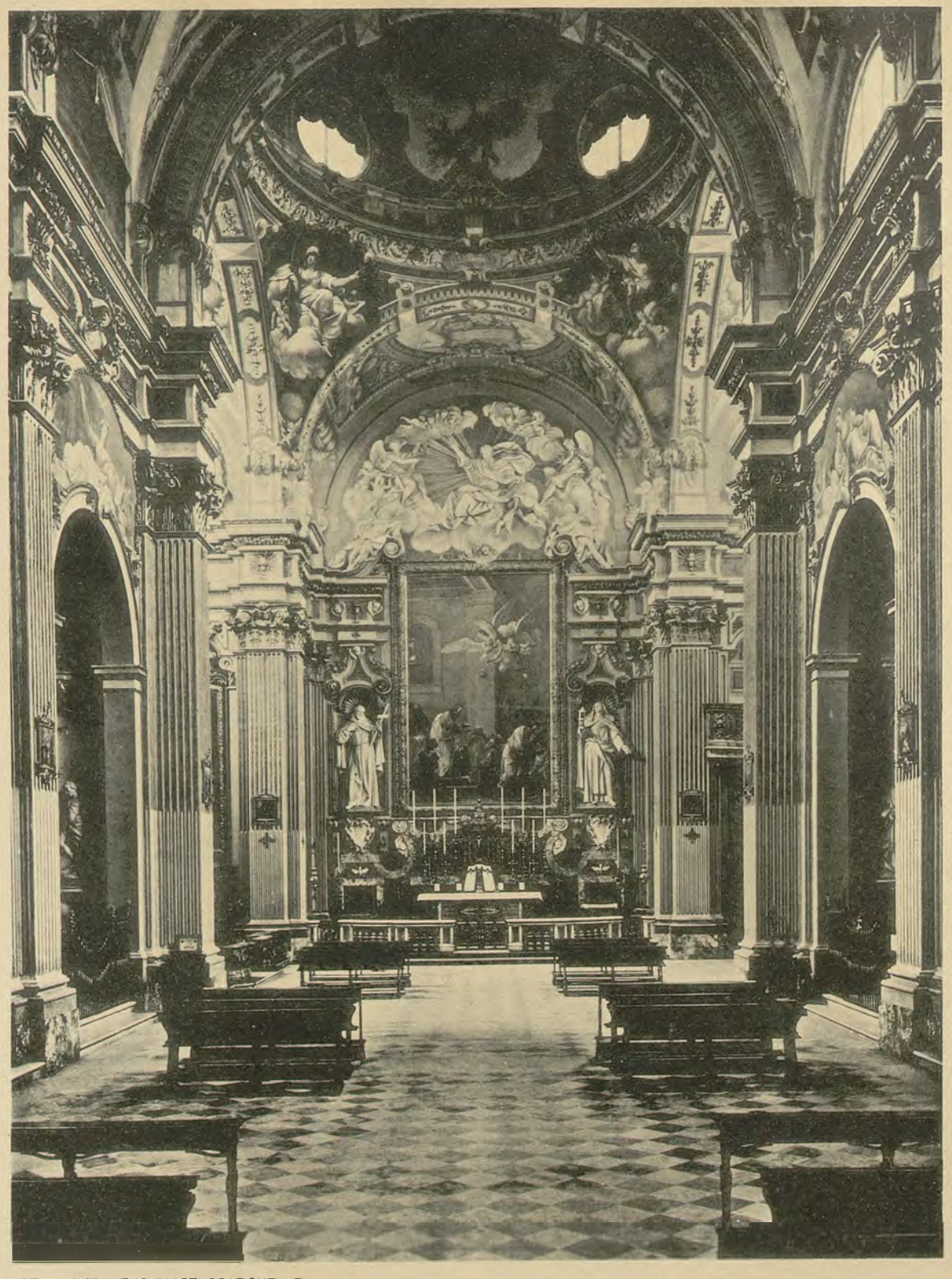
ESTUDIO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

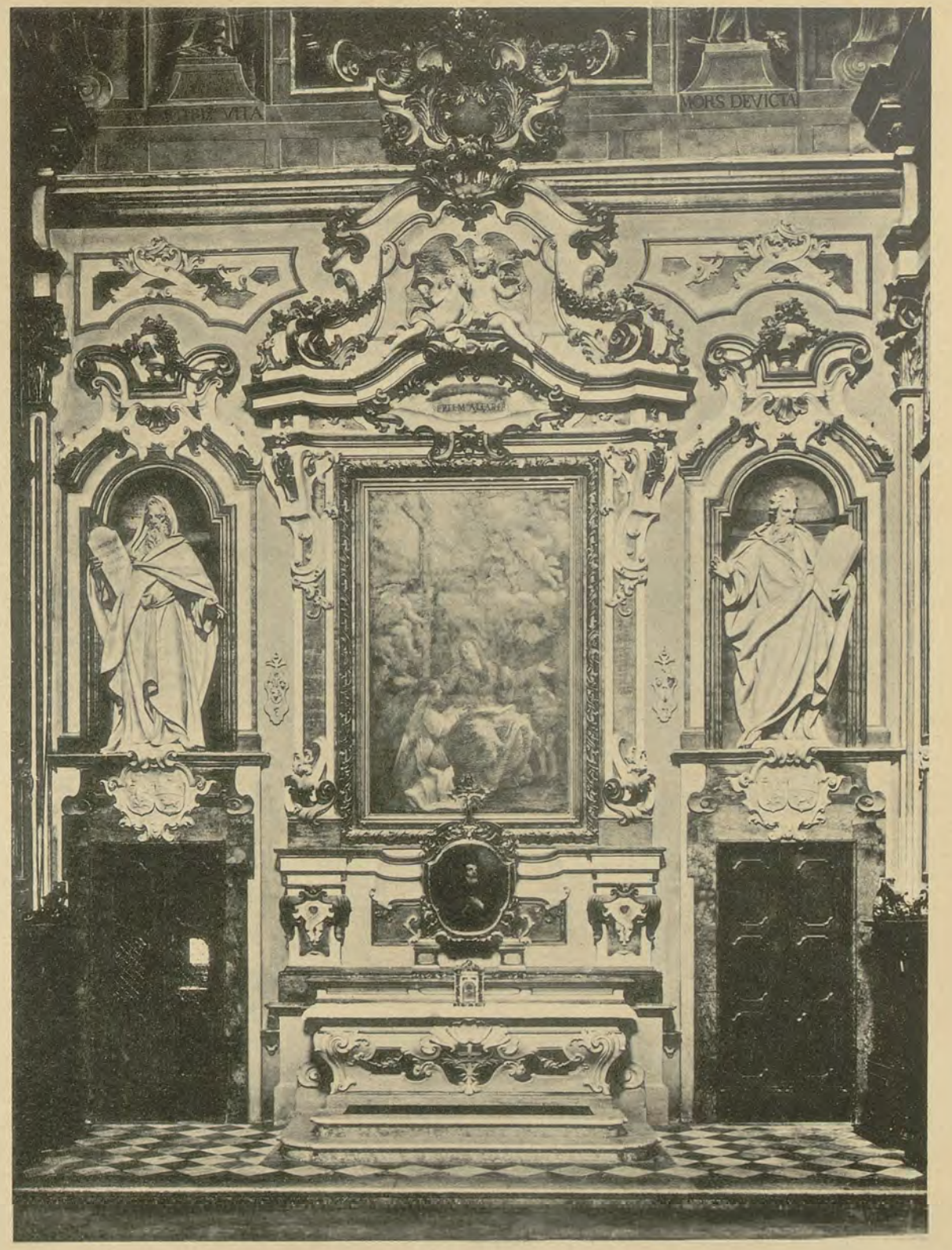
SCUOLA SUPERIORE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE IN MILANO:

ABBOZZO PER IL CARTONE DI UNA VETRATA, COMPOSTO DALL'ALUNNO A. MARCHETTI — 1908-9.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



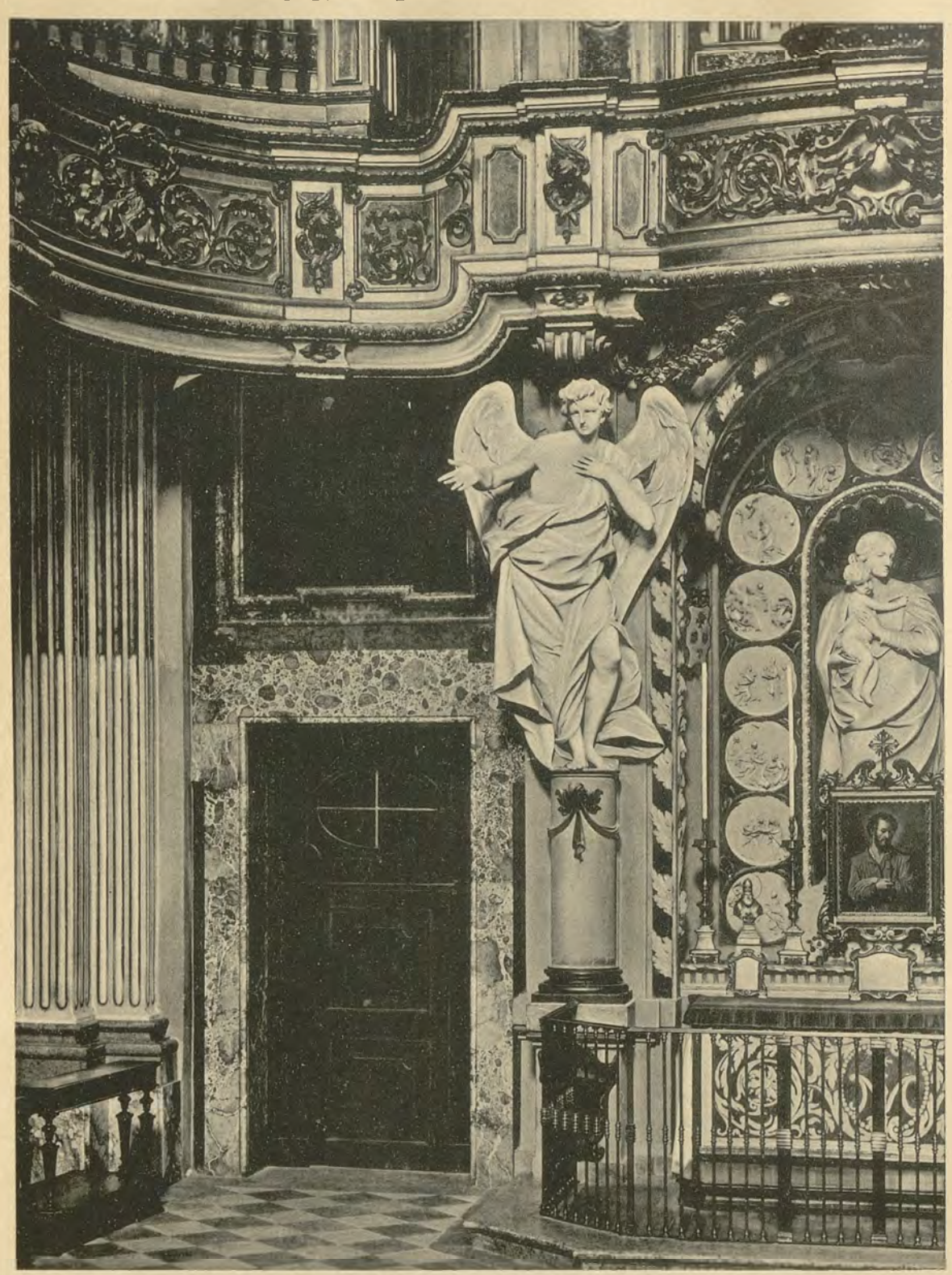
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



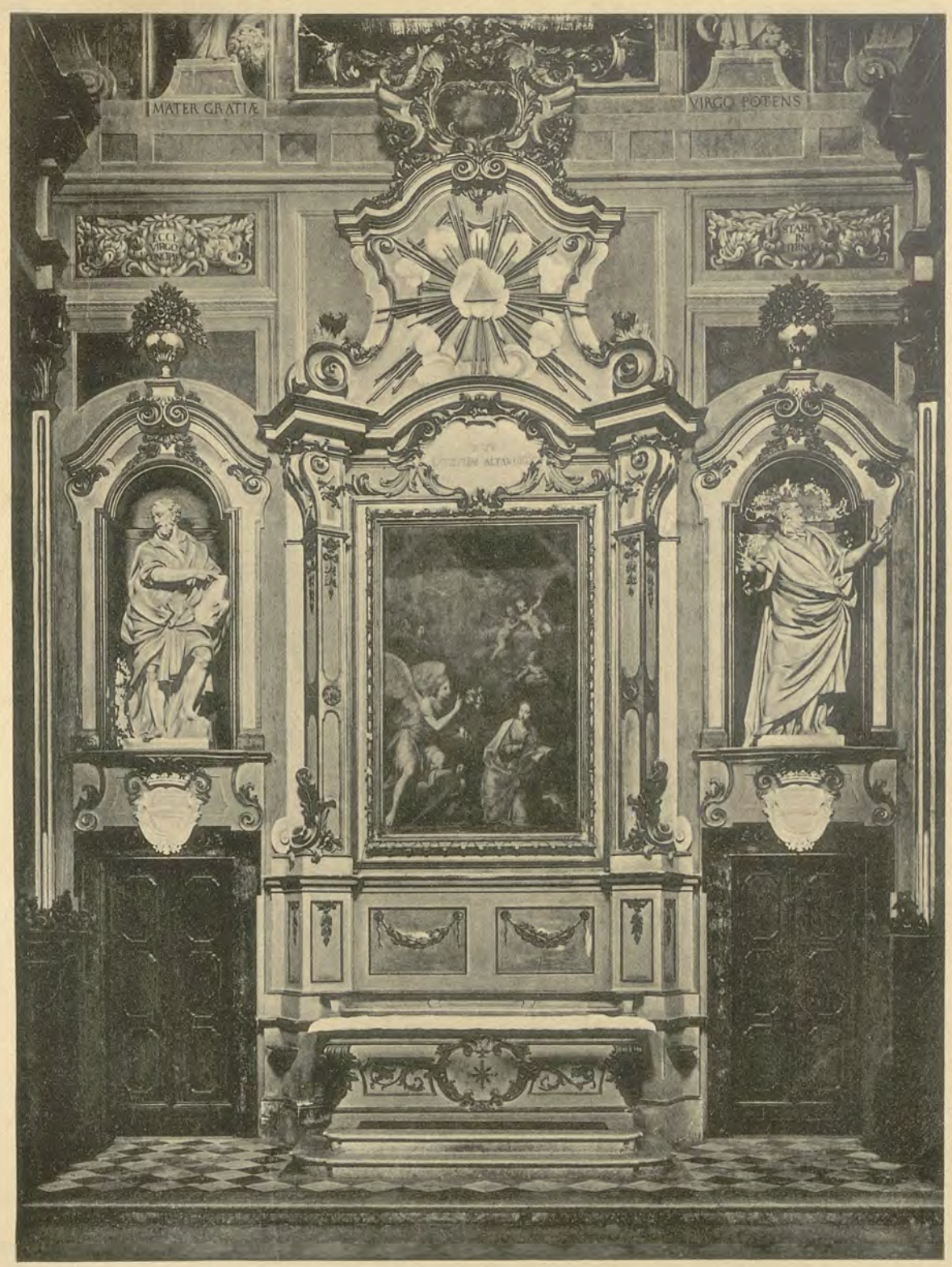
ULRICO HOEPLI - Milano

CHIESA DEL CORPUS DOMINI IN BOLOGNA, RINNOVATA DA G. MONTI NEL 1688. — CAPPELLA DELL'ADDOLORATA CON SCULTURE DI P. GAMBERINI E DI A. PIÒ.

(FOT. POPPI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

CHIESA DEL CORPUS DOMINI IN A BOLOGNA. — CAPPELLA DEL ROSARIO CON STATUE E MEDAGLIONI DI G. MAZZA E CAPPELLA DELL'ANNUNZIATA.

(FOT. POPPI. – ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

SCUOLA SUPERIORE D' ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE

IN MILANO.

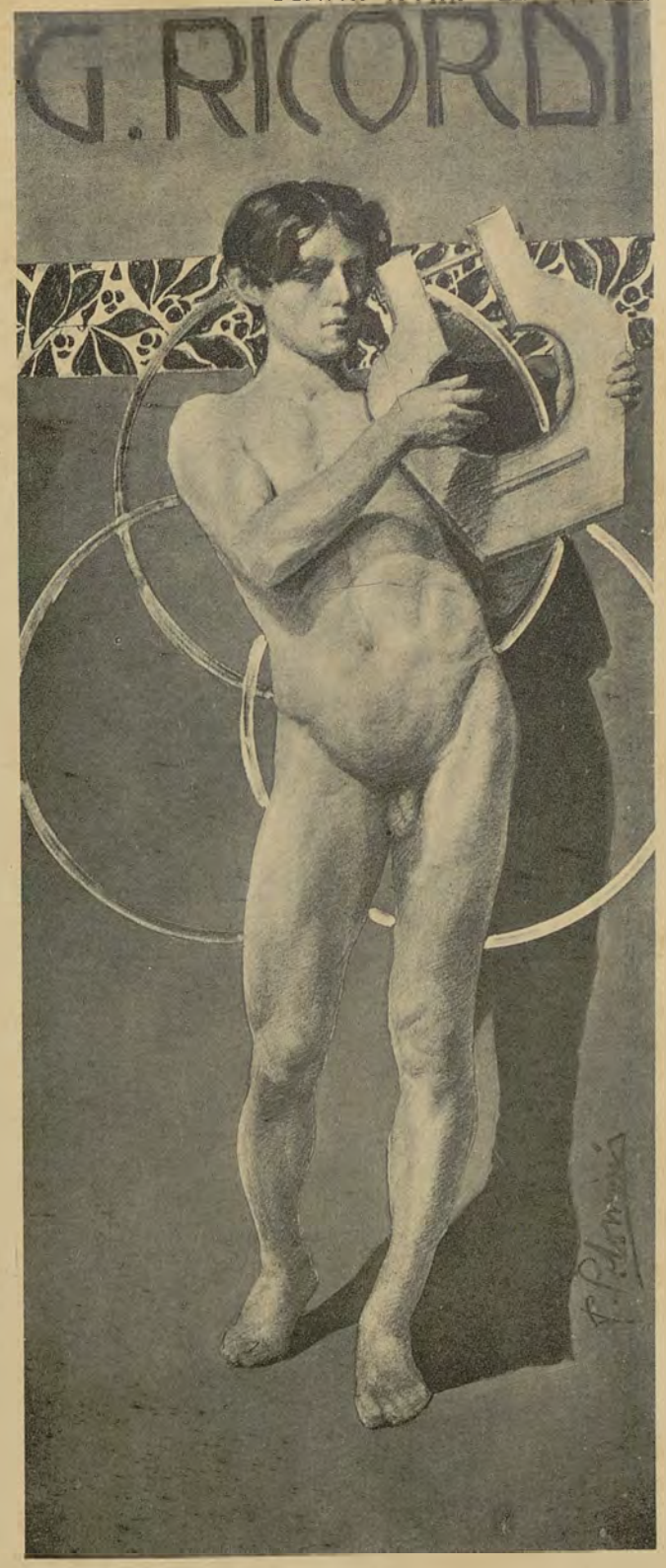
COMPOSIZIONI DI VETRATE PER UN DEPOSITO DI VINI E PER UNO STABILIMENTO D'ARTI GRAFICHE, DEGLI ALUNNI A. MARCHETTI E A. FEVEROTTO.

ANNO 1908-9.

ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

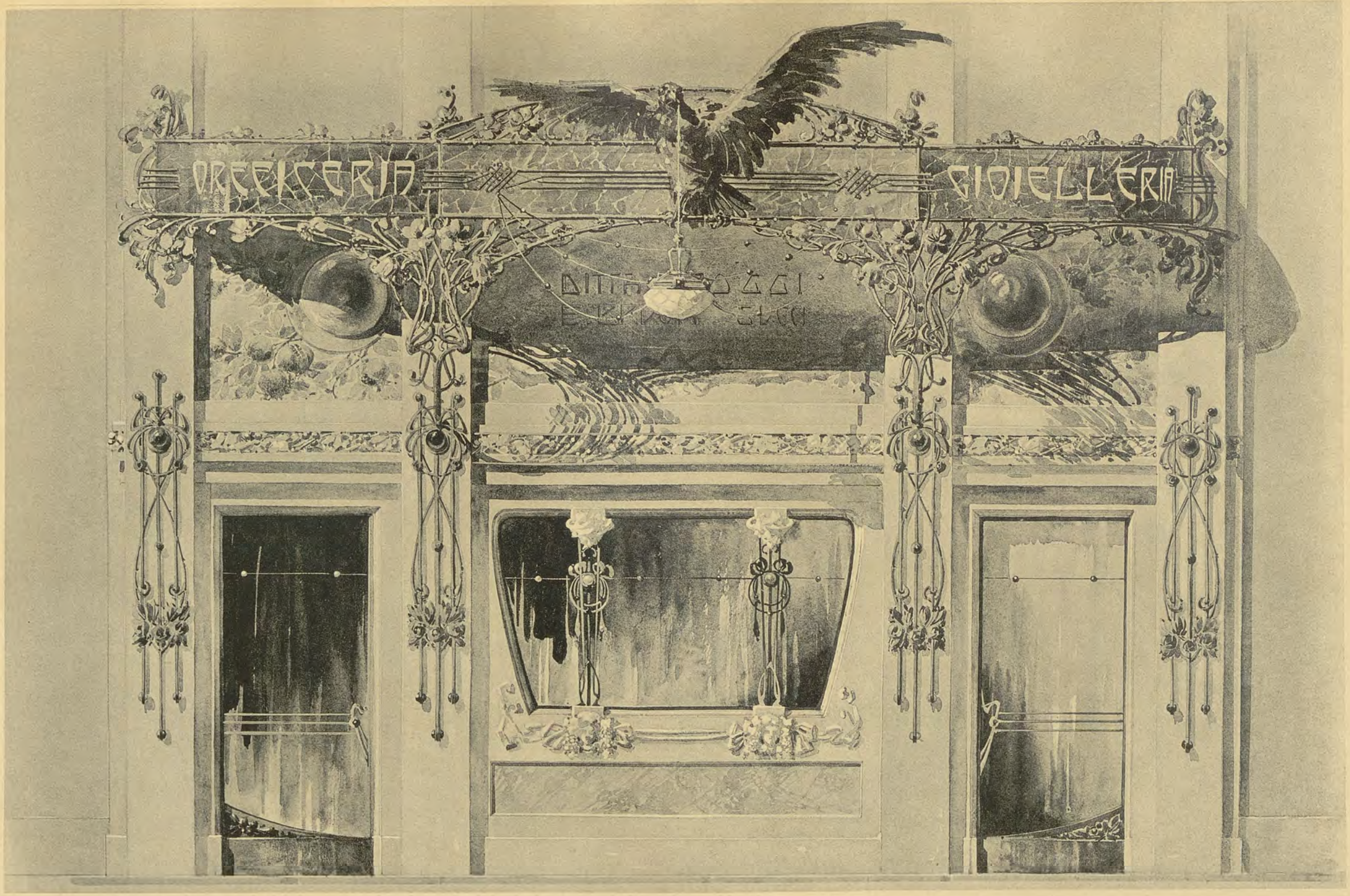


ULRICO HOEPLI - Milano

SCUOLA SUPERIORE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE IN MILANO.

STUDI DAL NUDO SUL SOGGETTO DI *Orfeo* CON LIBERE APPLICAZIONI ALL'ARTE INDUSTRIALE O DECORATIVA: ALUNNI A. VASSALLO, T. TARQUINIO, P. POLOMINI.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

SCUOLA SUPERIORE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE IN MILANO.

MOSTRA CON PENSILINA IN FERRO PER UNA BOTTEGA DI OREFICERIA E GIOIELLERIA: COMPOSIZIONE DELL'ALUNNO D. PETRELLI.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

ACL

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

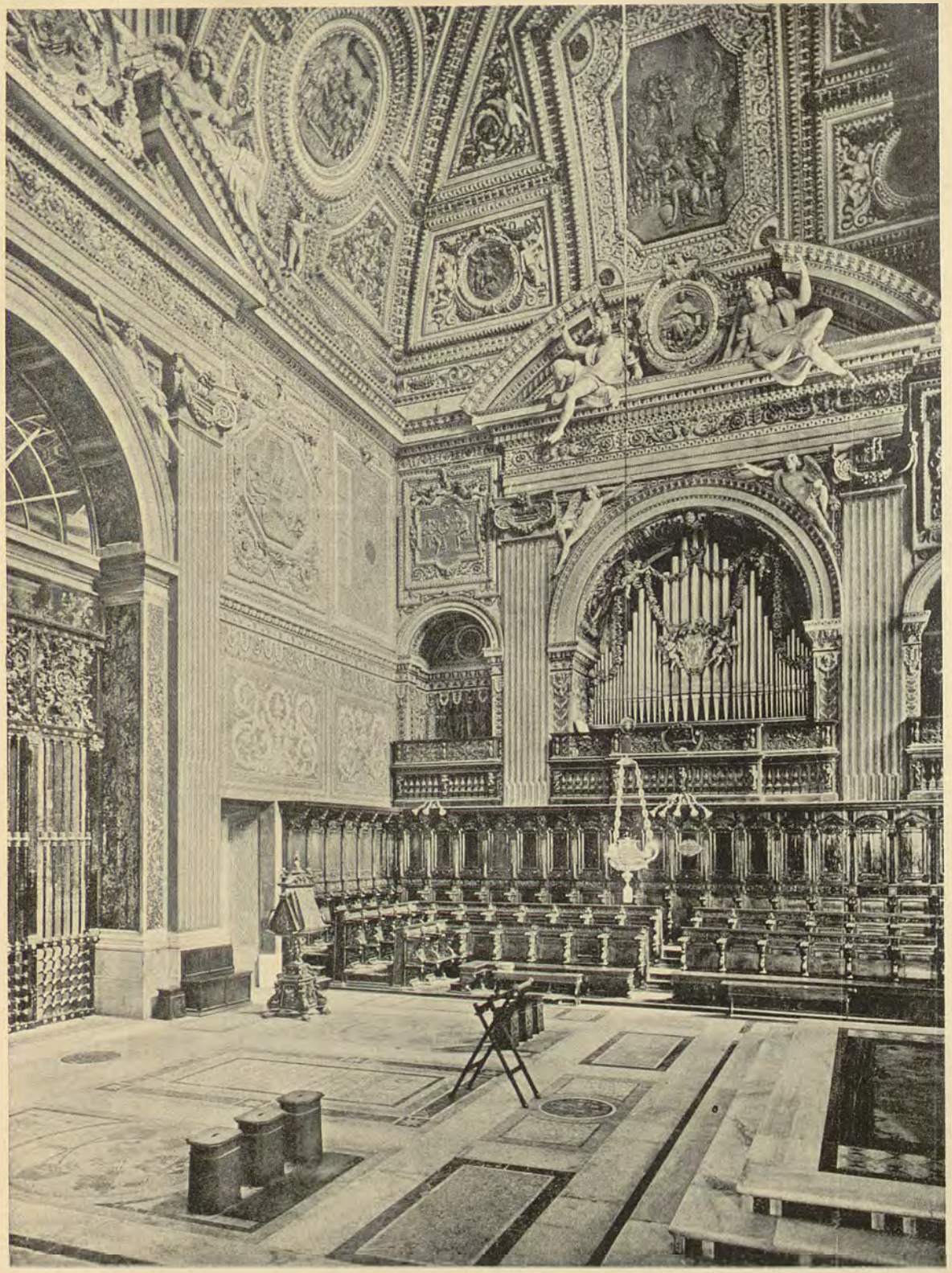
ULRICO HOEPLI - Milano

VOLTA DELLA TRIBUNA DELLA CHIESA DI S. ANDREA DELLA VALLE A ROMA, CON LE STORIE DEL DOMENICHINO.

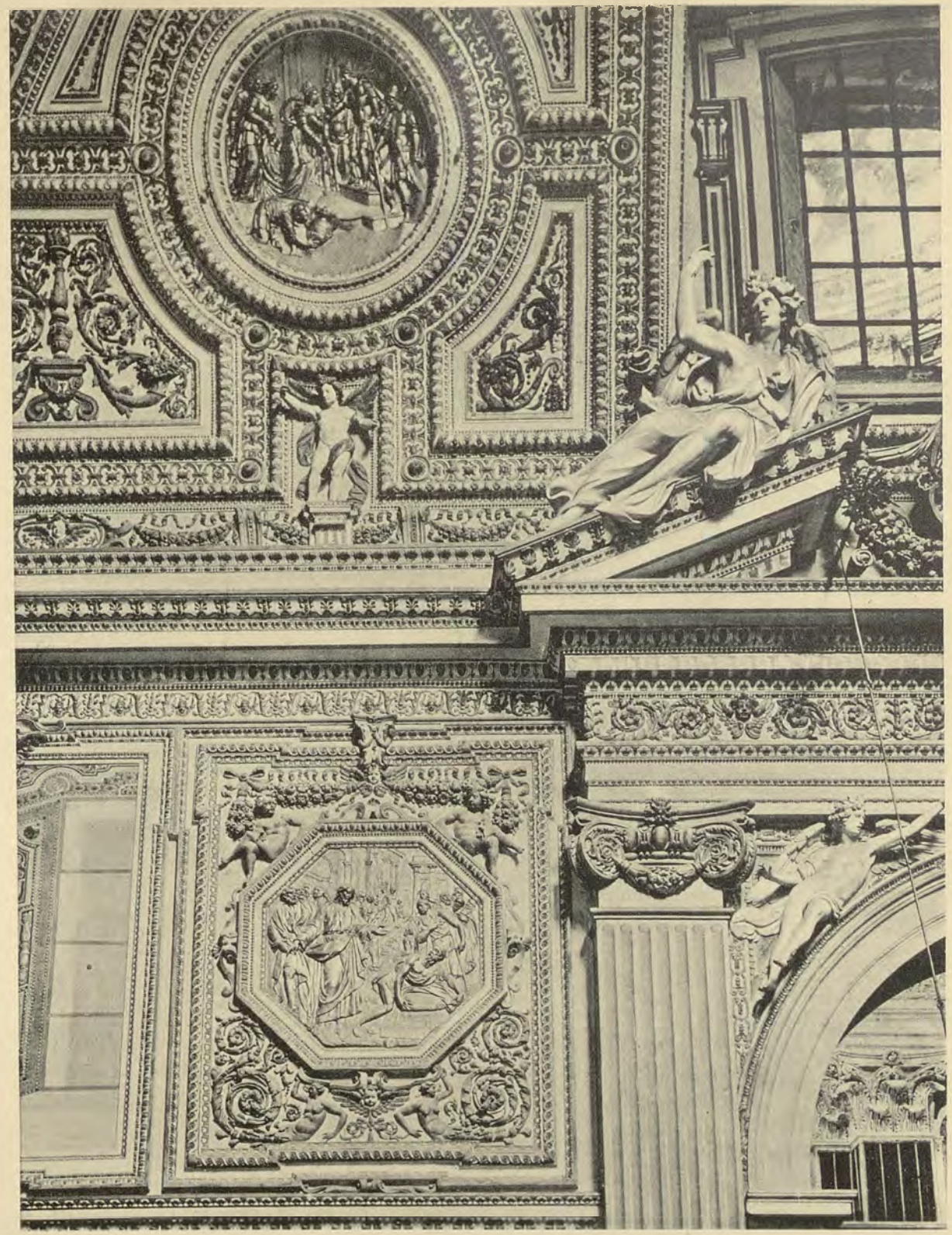
(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ACL



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

CAPPELLA DEL CORO NELLA BASILICA VATICANA, COMINCIATA A ORNARE SOTTO LA DIREZIONE DI GIACOMO DELLA PORTA.

(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

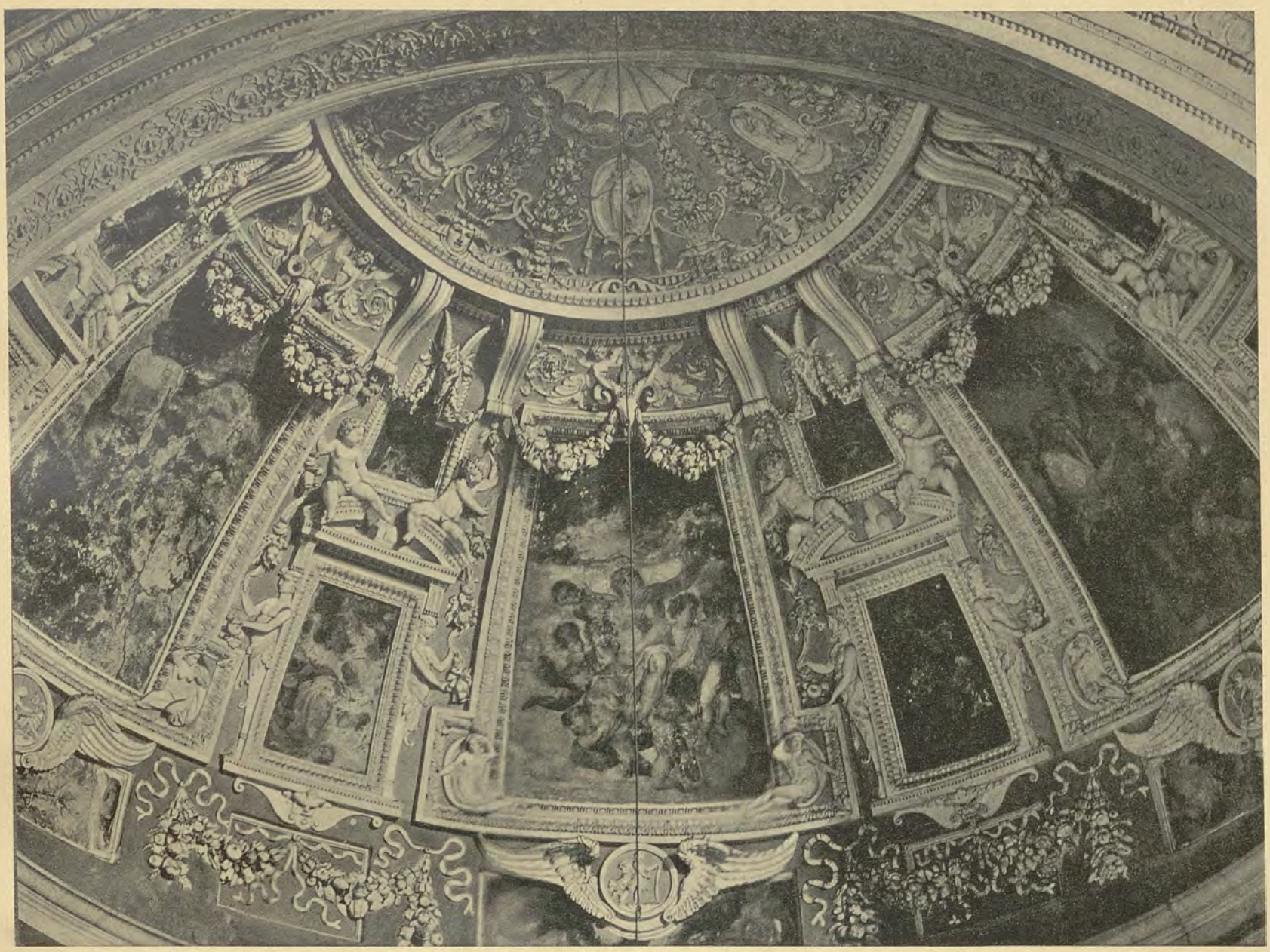
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

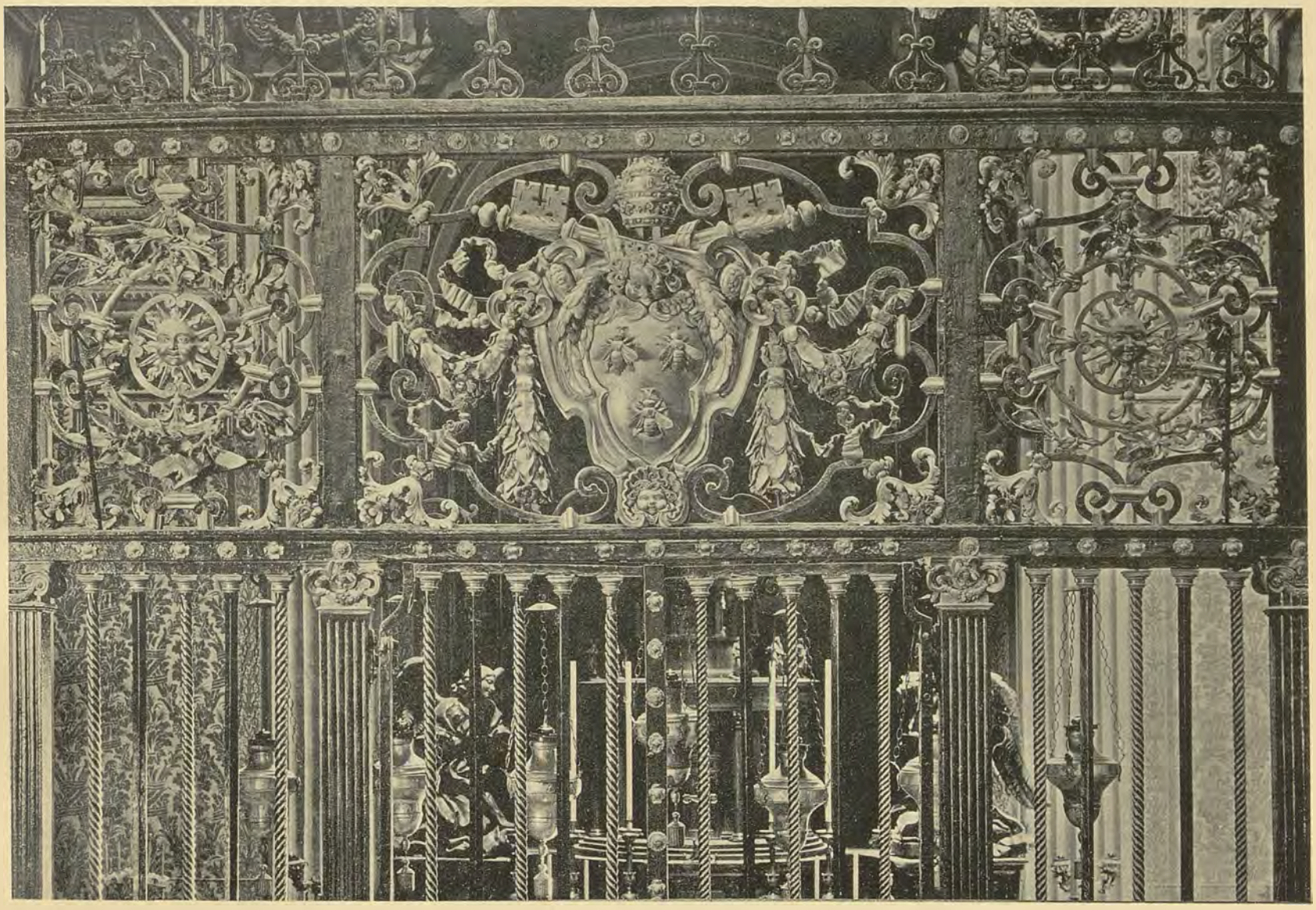
ULRICO HOEPLI - Milano

TERRE COTTE ANTICHE NEL MUSEO NAZIONALE DELLE TERME IN ROMA.

(FOT. MOSCIONI E ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA





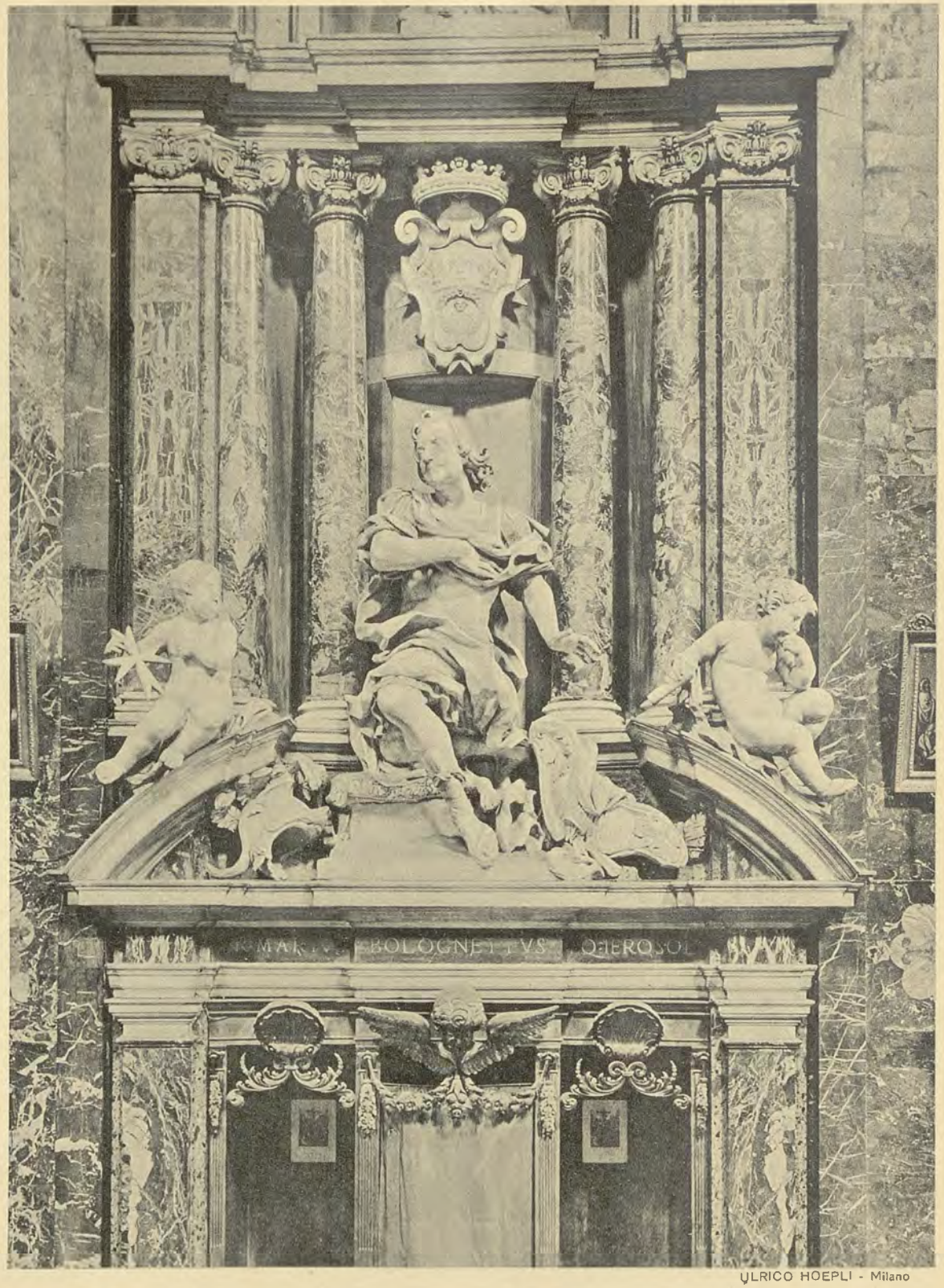
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

1. — CATINO DELLA VOLTA NELLA CAPPELLA DETTA DEL VASARI IN S. PIETRO IN MONTORIO A ROMA.
2. — PARTE SUPERIORE DEL CANCELLO IN FERRO E BRONZO DISEGNATO DAL BORROMINI PER LA CAPPELLA DEL SACRAMENTO NELLA BASILICA VATICANA.

(FOT. MOSCIONI E ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



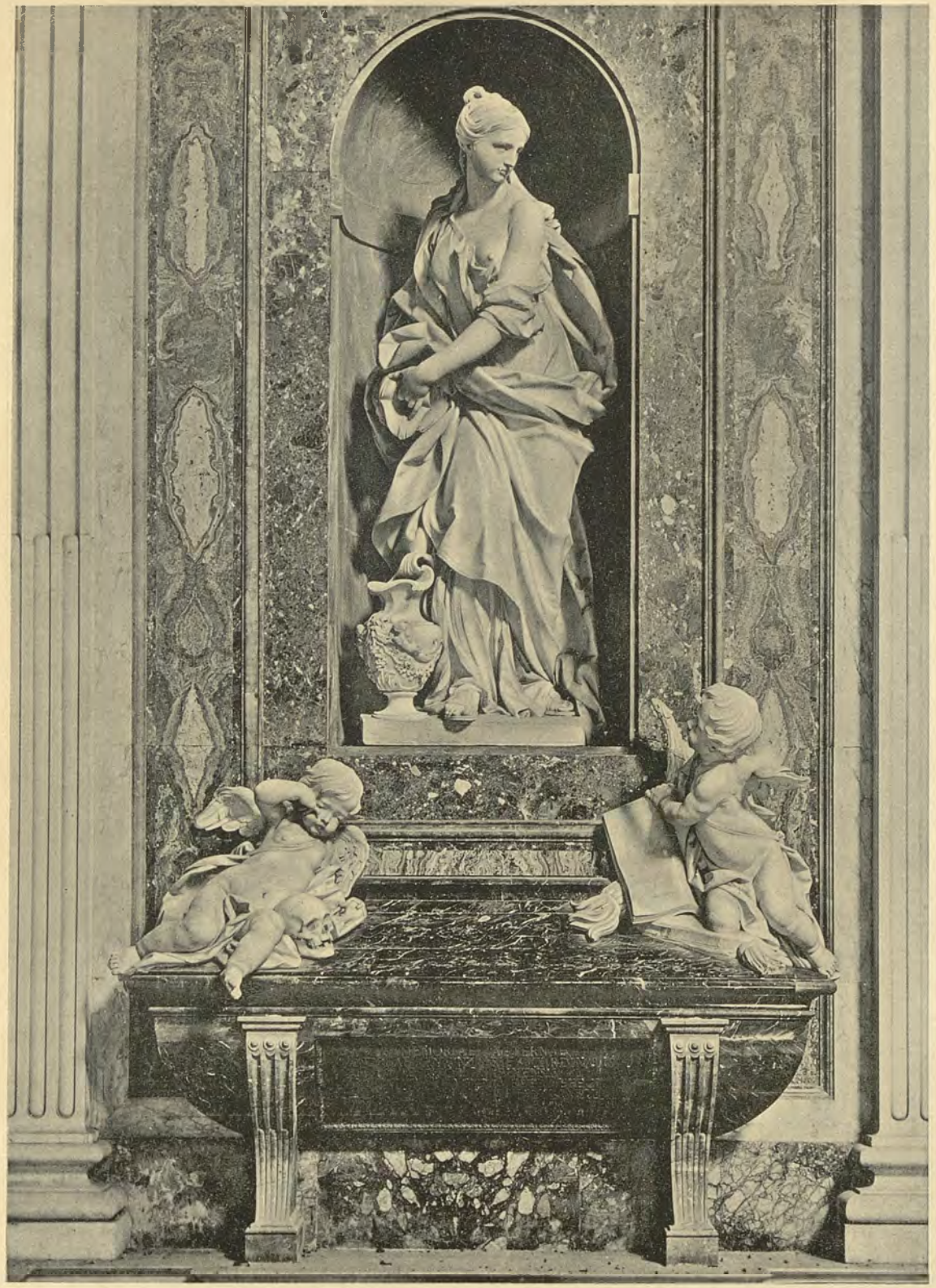
ULRICO HOEPLI - Milano

1. — DETTAGLIO DELLA VOLTA NELLA CAPPELLA DETTA DEL VASARI IN S. PIETRO IN MONTORIO A ROMA.

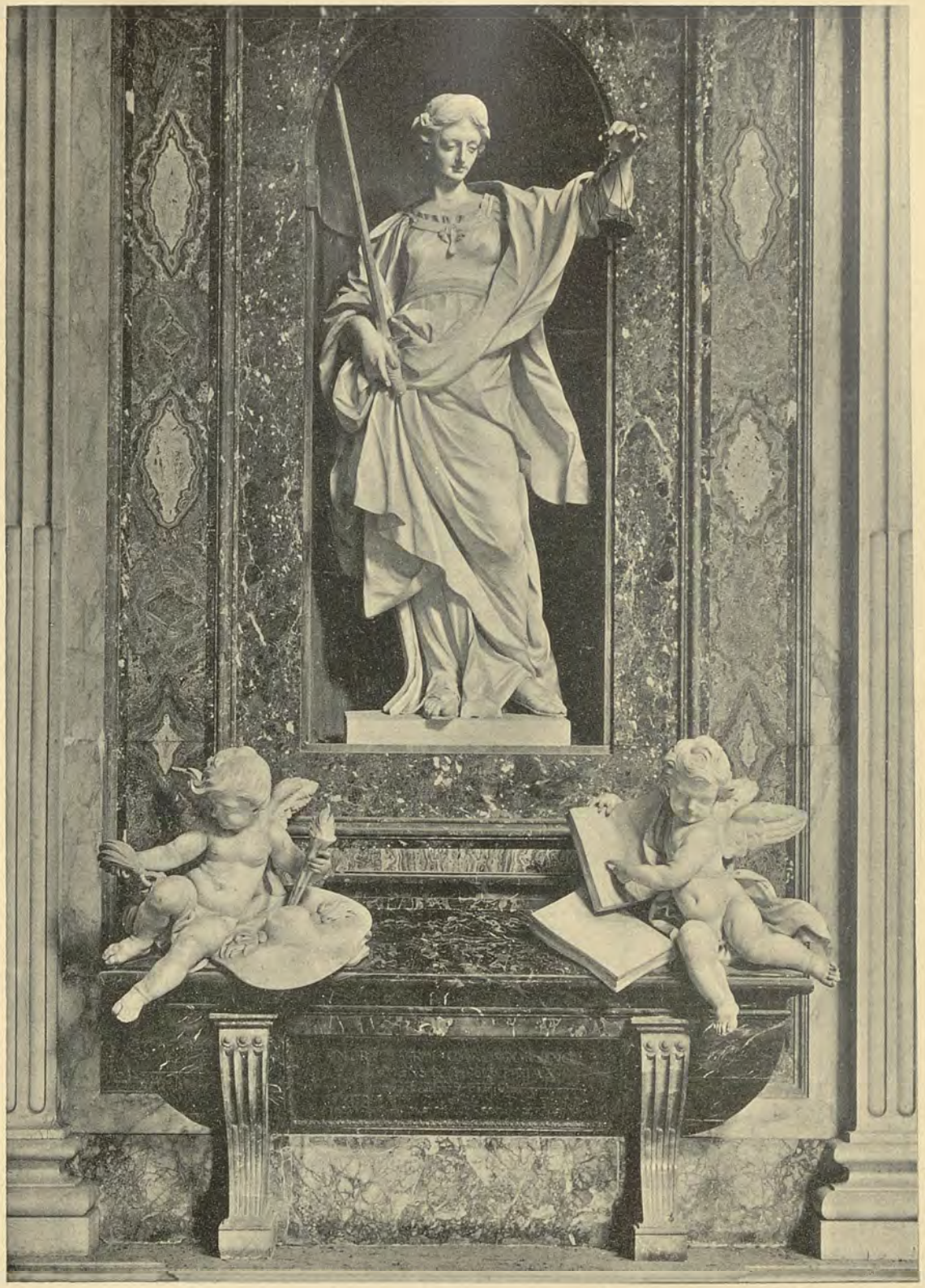
2. — PARTE SUPERIORE DEL MONUMENTO A MARIO BOLOGNETTI NELLA CHIESA DI GESÙ E MARIA AL CORSO IN ROMA.

(FOT. MOSCIONI E ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



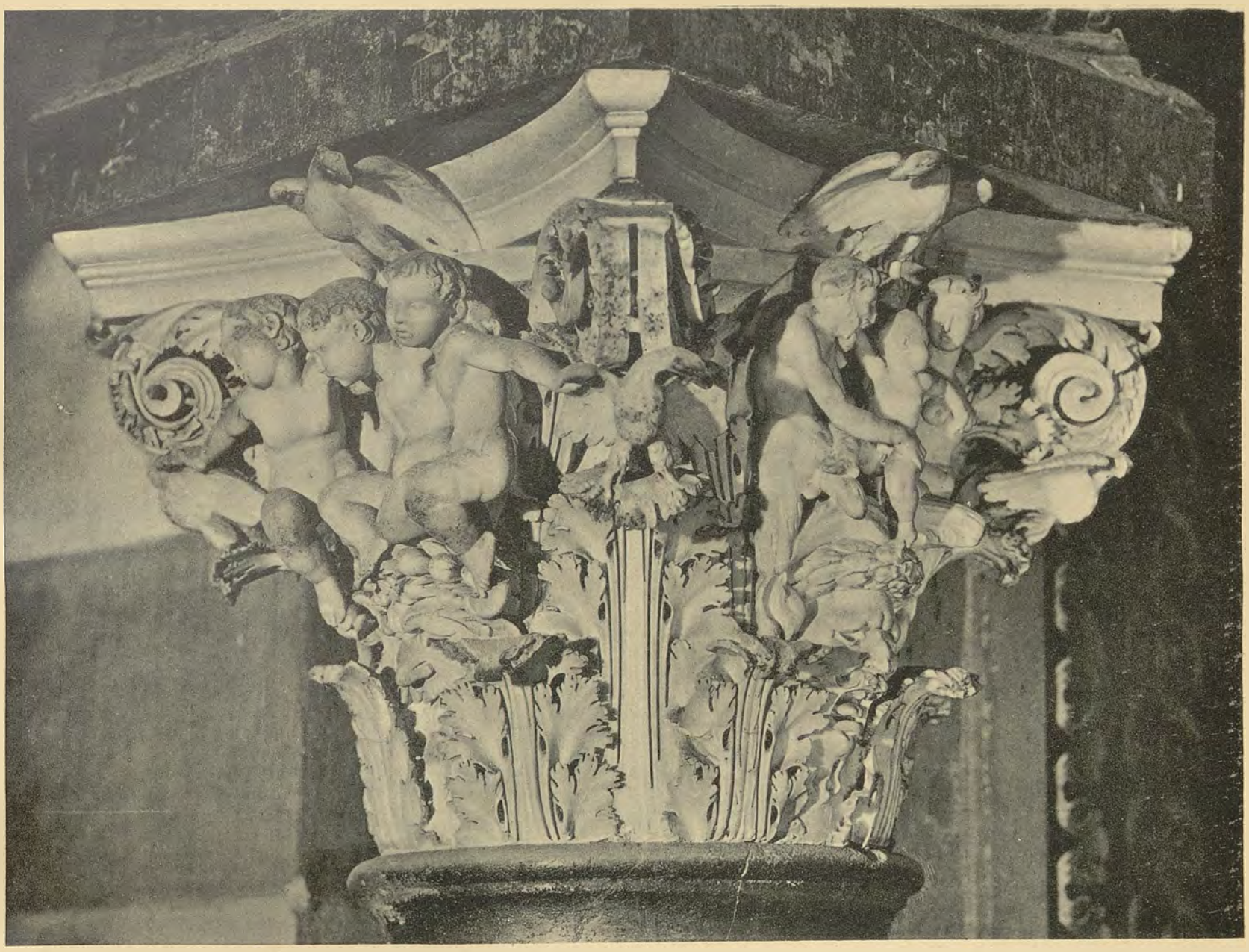
ULRICO HOEPLI - Milano

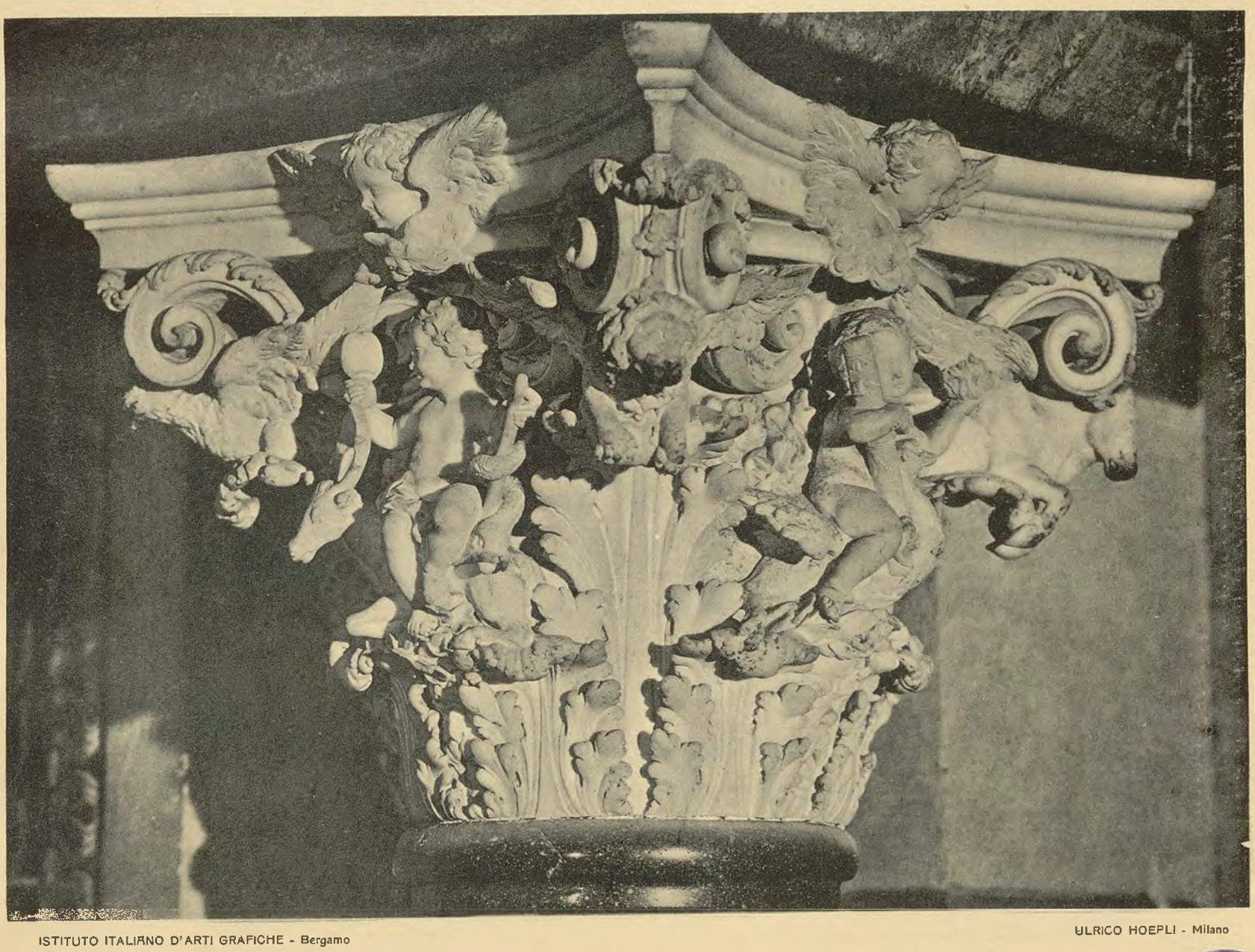
STATUE DELLA *TEMPERANZA* E DELLA *GIUSTIZIA* SU DUE SEPOLCRI NELLA CAPPELLA CORSINI IN S. GIOVANNI IN LATERANO A ROMA: OPERE DEGLI SCULTORI VALLE E LIRONI.

(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

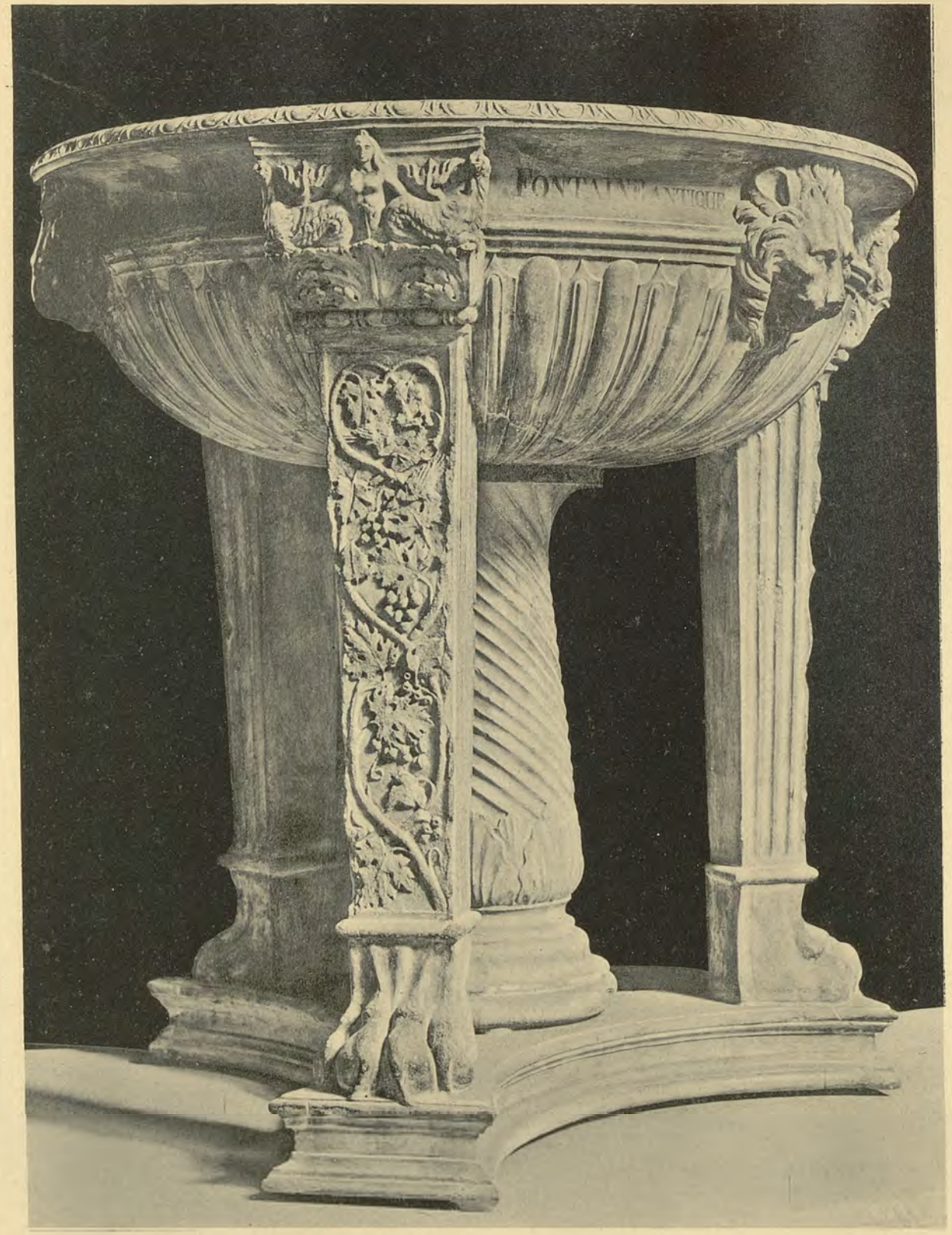
ULRICO HOEPLI - Milano

CAPITELLI DI STAGIO STAGI E DI G. B. FOGGINI NEL DUOMO DI PISA.

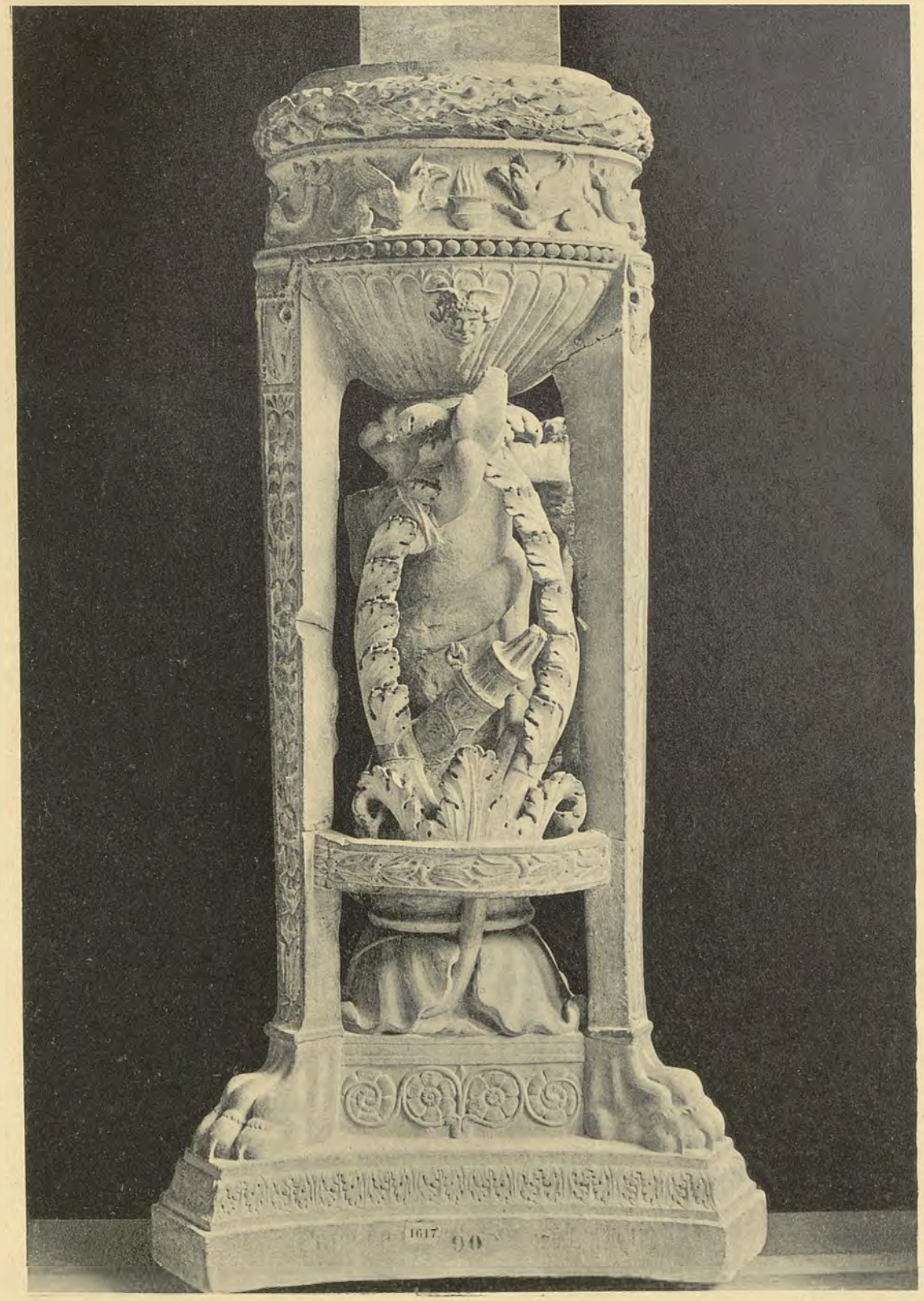
(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

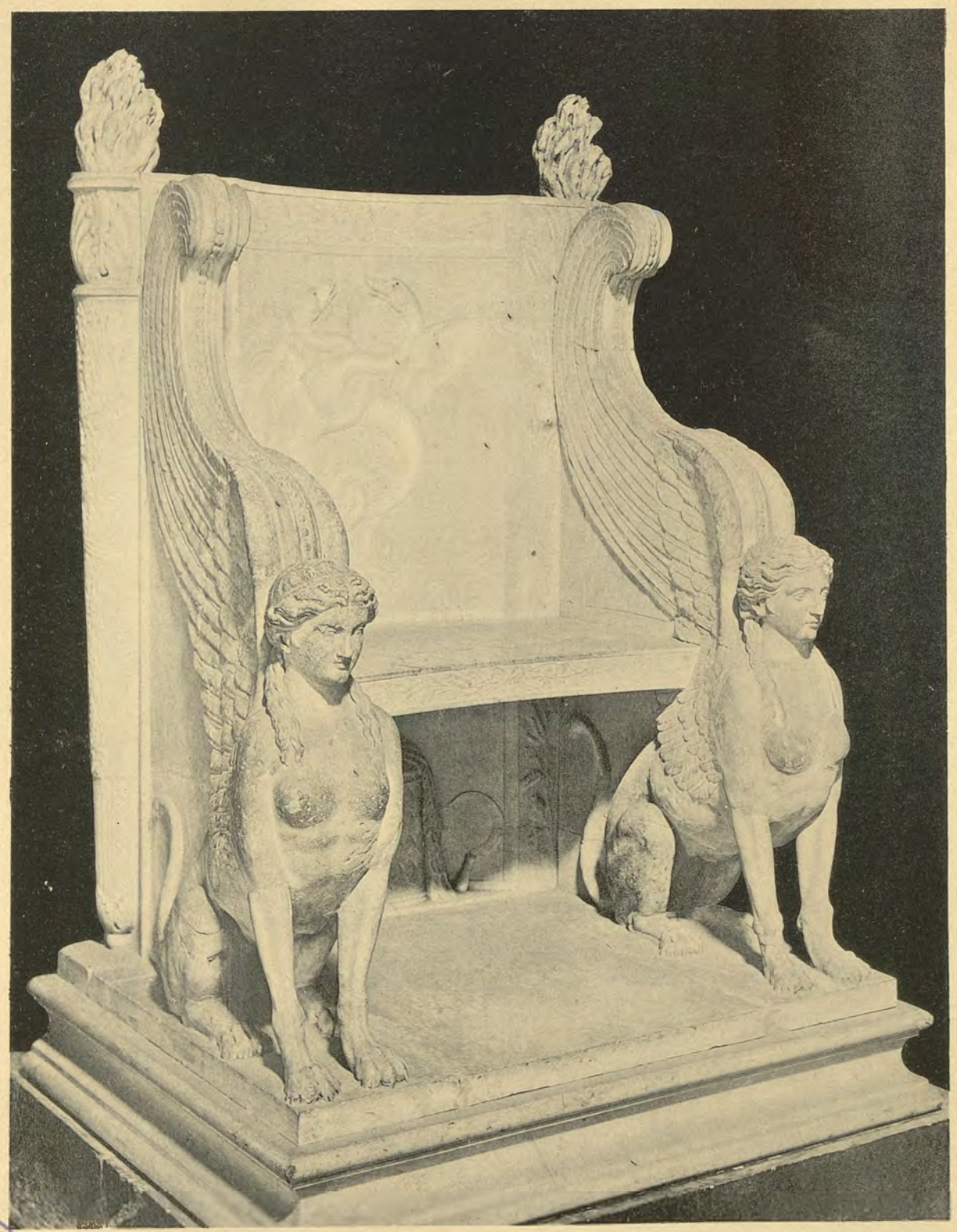


ULRICO HOEPLI - Milano

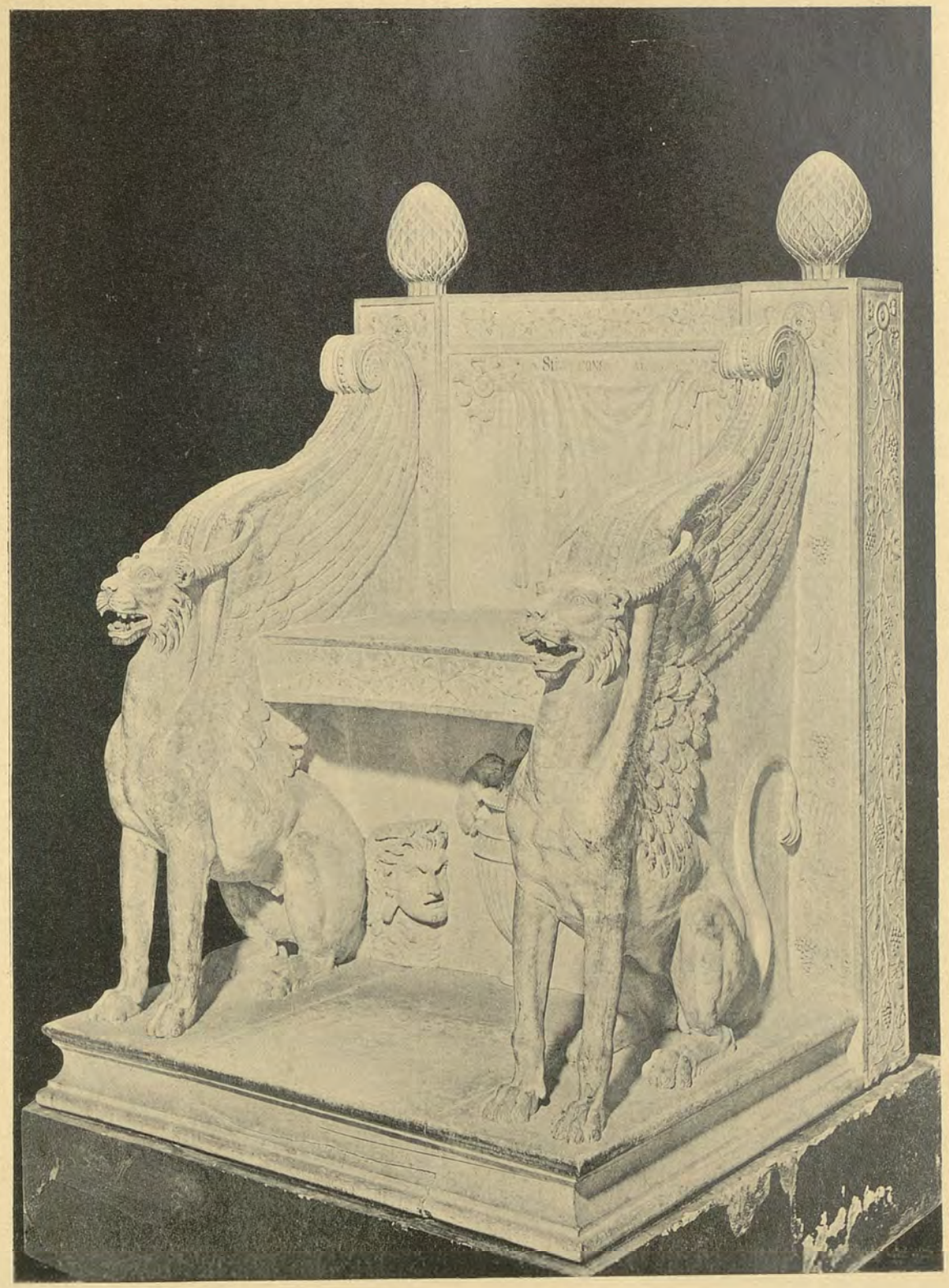
VASCA ANTICA PER FONTANA E TRIPODE IN MARMO, ORA NEL MUSEO DEL LOUVRE.

(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

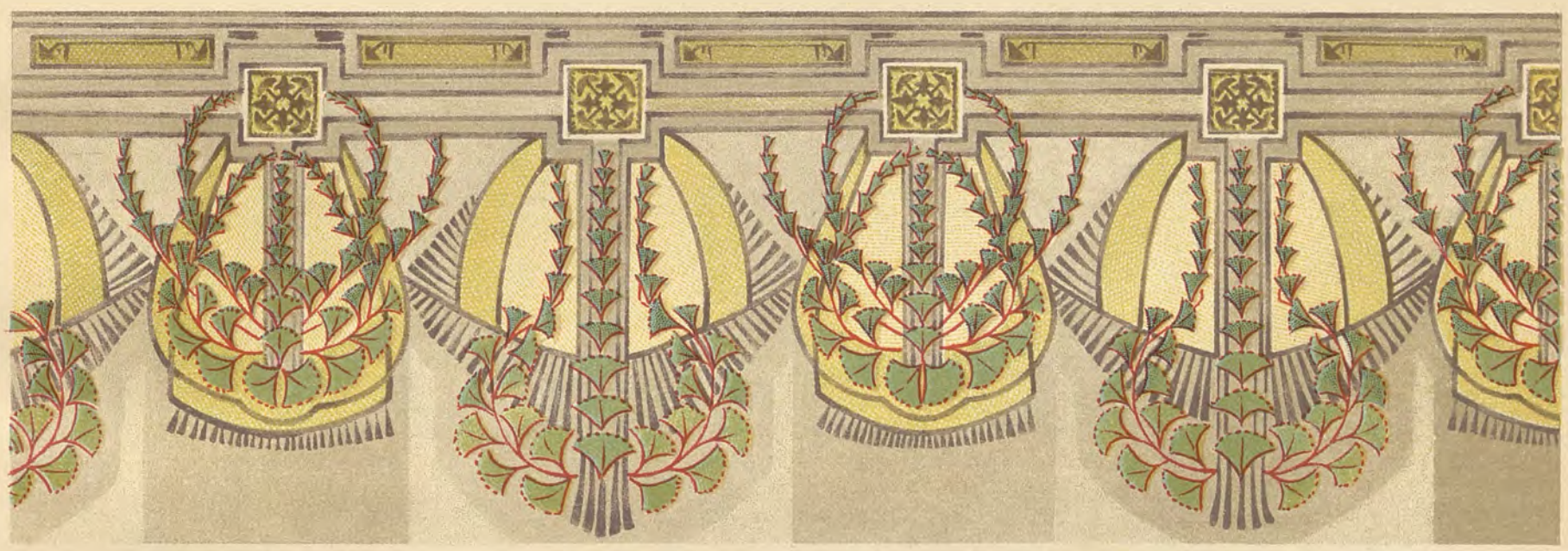


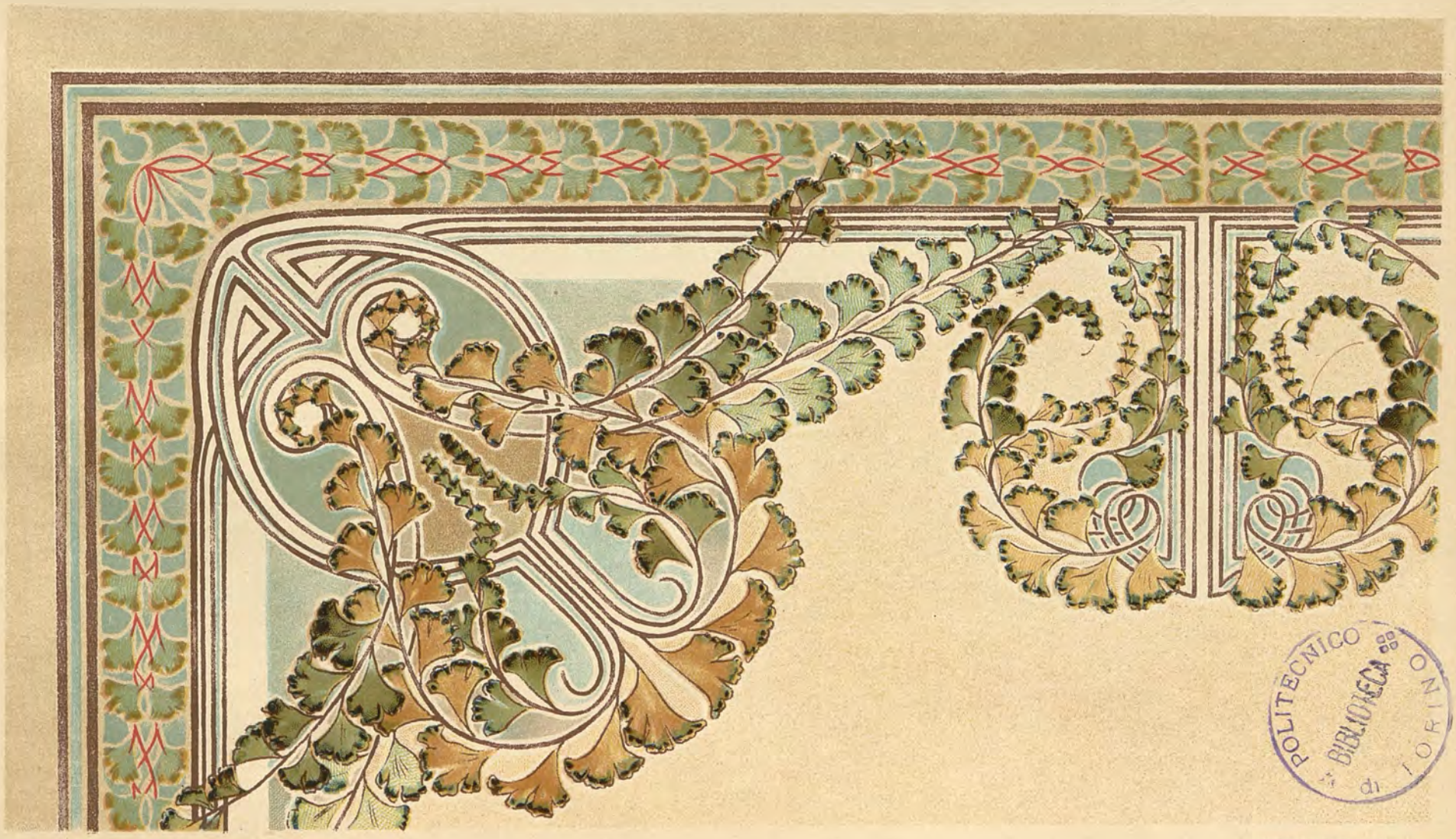
ULRICO HOEPLI - Milano

CATTEDRE IN MARMO DI UNA SACERDOTESSA DI CERERE E D'UN SACERDOTE DI BACCO, PROVENIENTI DA OSTIA, ORA NEL MUSEO DEL LOUVRE.

(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA



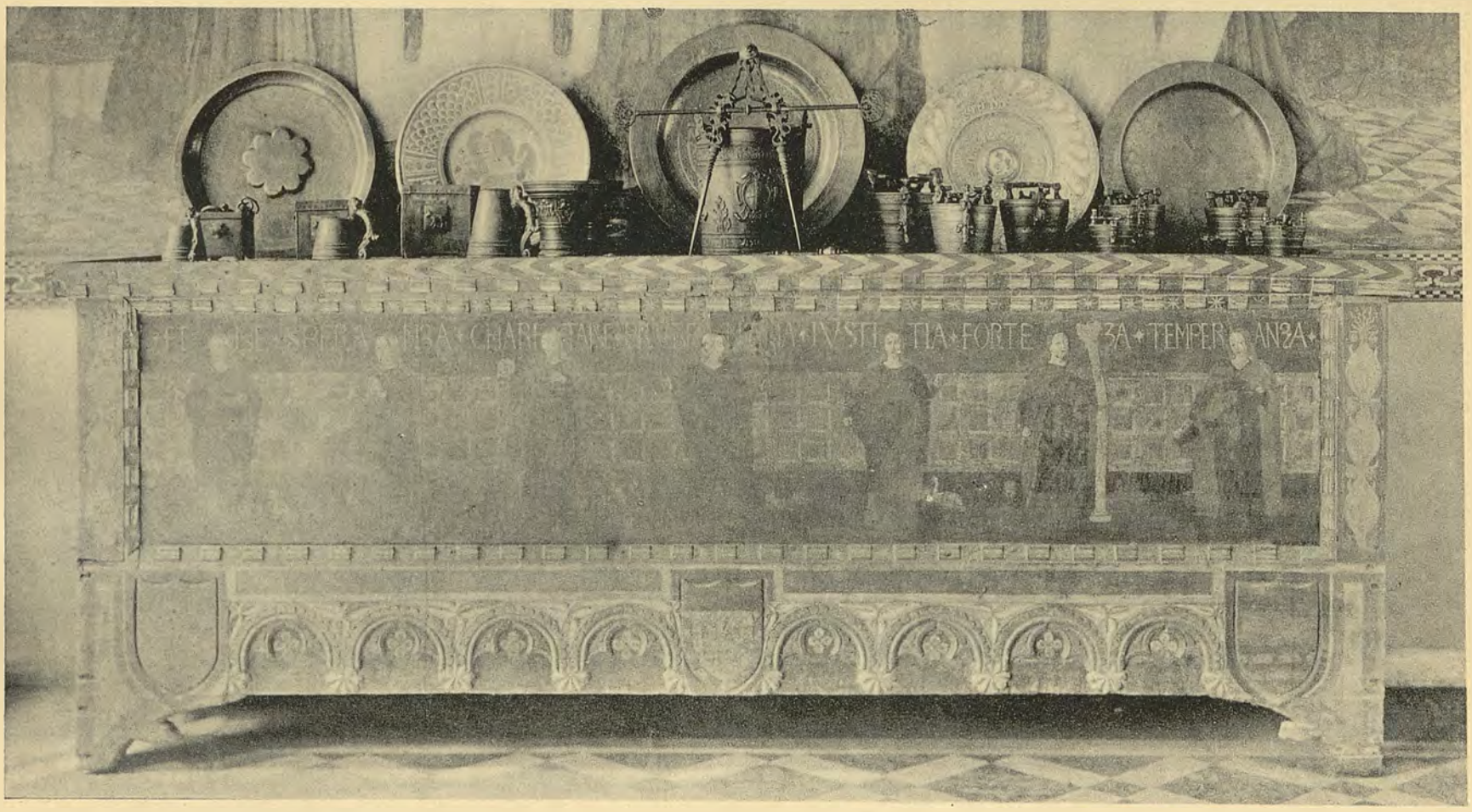


POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ANGOLI DI SOFFITTI PER STANZE E FREGIO PER SALOTTO: COMPOSIZIONI DEL PROF. EDGARDO CALORI.



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

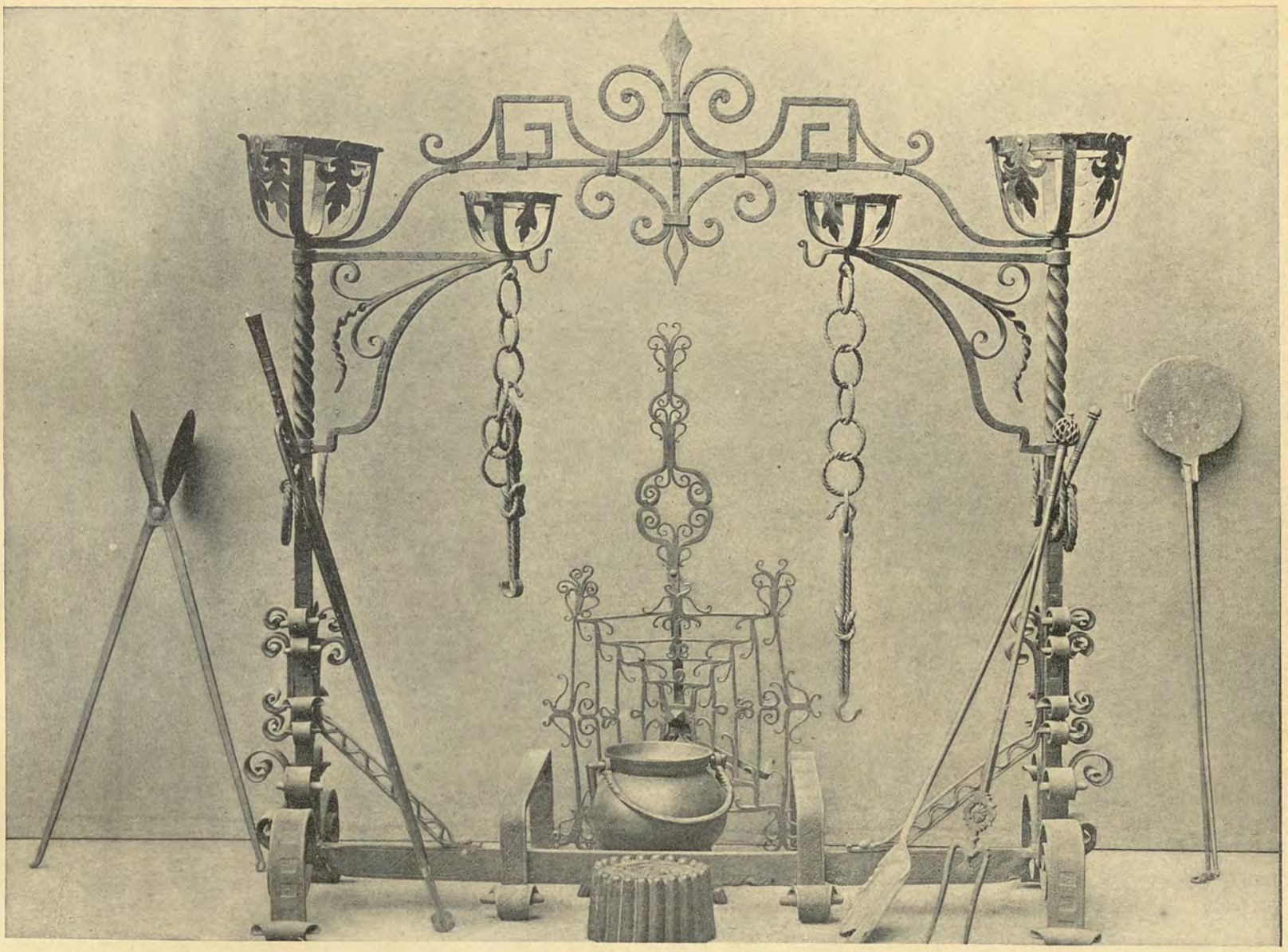
RACCOLTE ARTISTICHE DEI SIGNORI BAGATTI VALSECCHI IN MILANO.

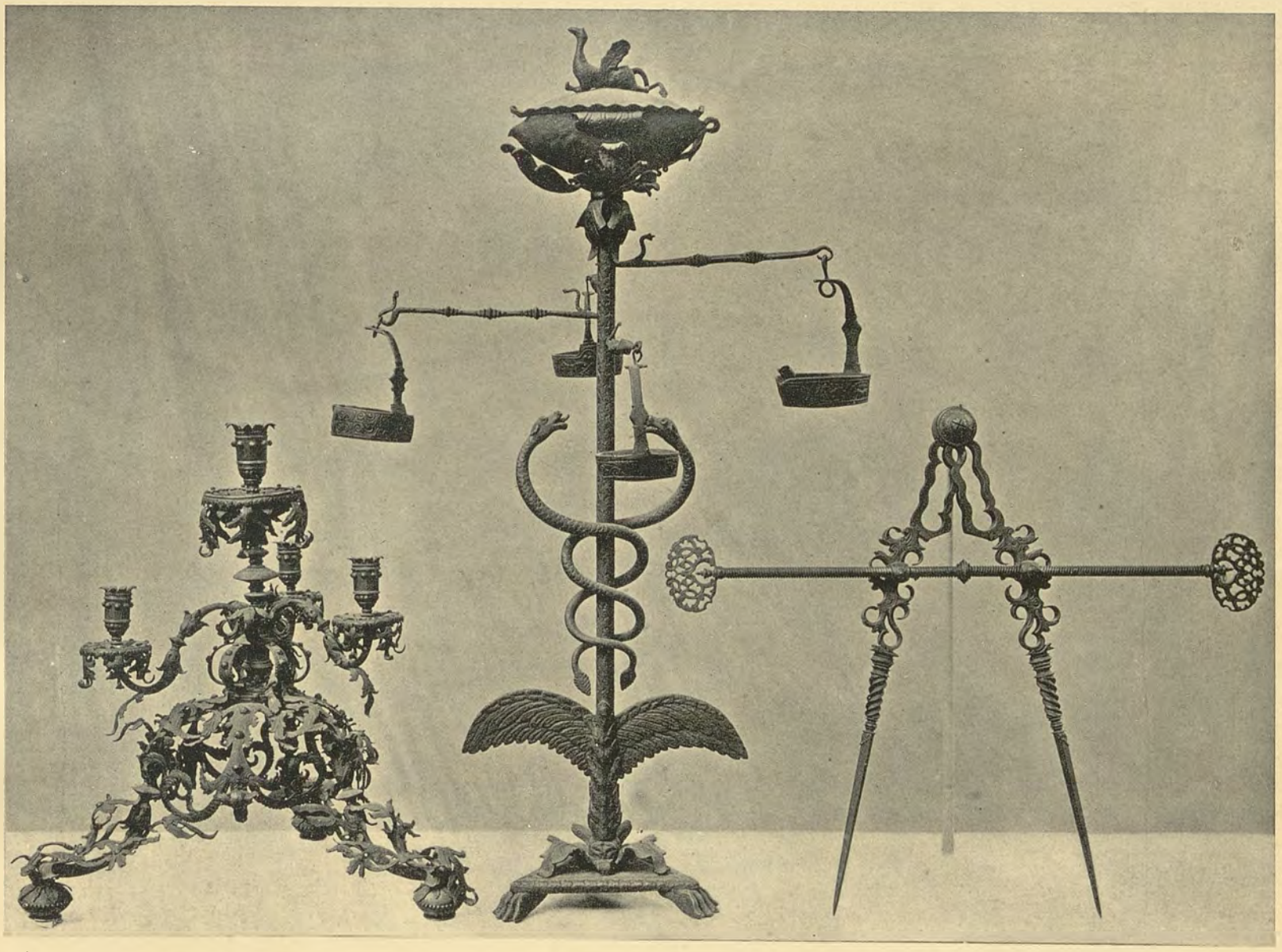
1. CASSONE DELLA FINE DEL CINQUECENTO O DEL PRINCIPIO DEL SEICENTO.

2. CASSONE NUZIALE DELLA PRIMA METÀ DEL SEC. XV CON LE FIGURAZIONI DELLE VIRTÙ.

(FOT ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA





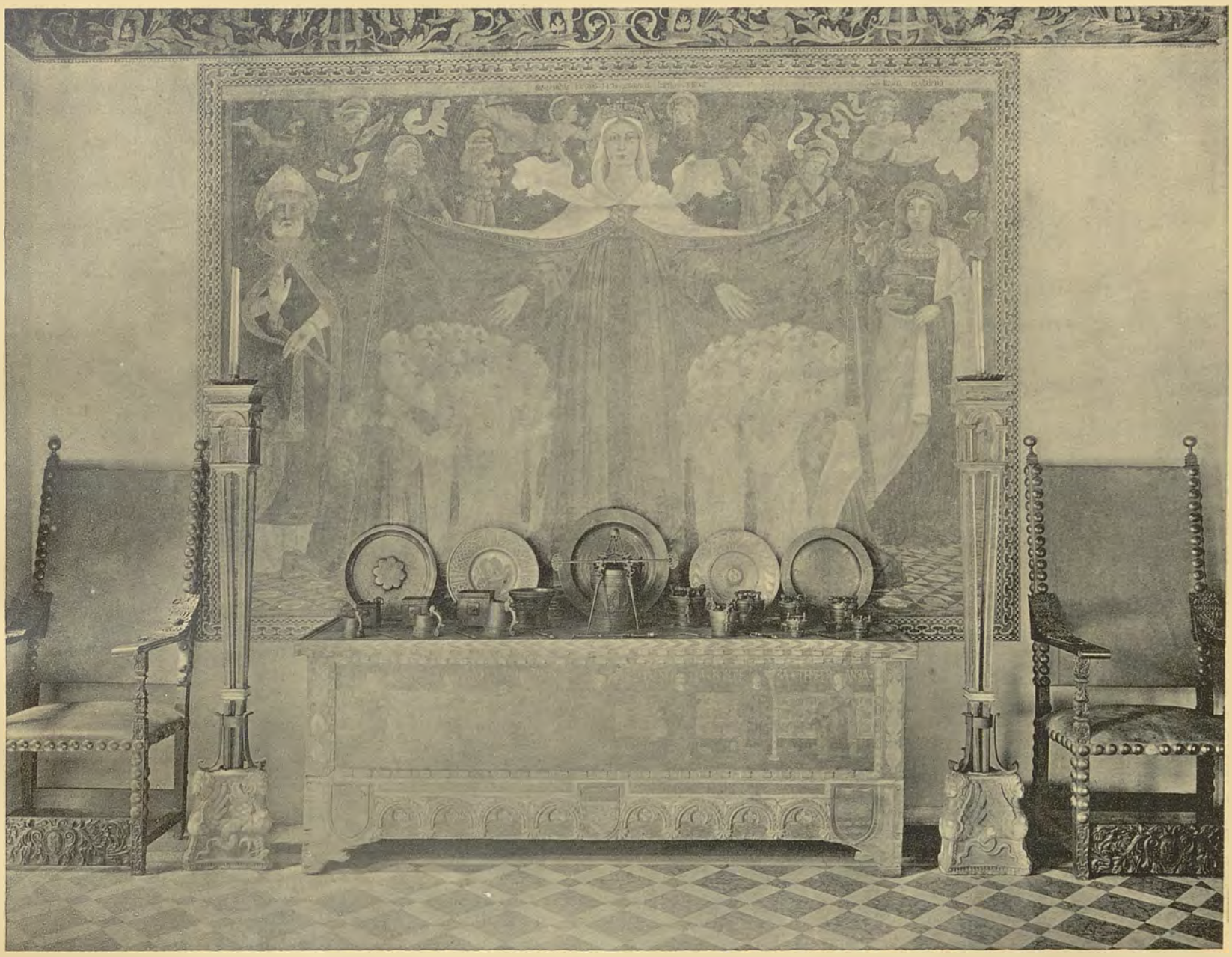
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

RACCOLTE ARTISTICHE DEI SIGNORI BAGATTI VALSECCHI IN MILANO
ALARI, CANDELABRI, COMPASSO E ALTRI LAVORI IN FERRO BATTUTO
LA MAGGIOR PARTE DEI SECOLI XVI E XVII.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

RACCOLTE ARTISTICHE DEI SIGNORI BAGATTI VALSECCHI IN MILANO

1. PARETE DI UN' ANTISALA CON PITTURA MURALE DEL 1494 PROVENIENTE DA BERGAMO.

2. TAVOLA E SEGGIOLA NELLO STILE LIBERO CINQUECENTESCO.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PALIOTTI DEL SEICENTO NEL TESORO DELLA SAGRESTIA DELLA BASILICA VATICANA.

(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

NEW YORK
BOTANICAL
GARDEN

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PALIOTTI DEL SETTECENTO NEL TESORO DELLA SAGRESTIA DELLA BASILICA VATICANA.

(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

CHICAGO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

RACCOLTE ARTISTICHE DEI SIGNORI BAGATTI VALSECCHI IN MILANO. — CASSONE E COFANI DEI SECOLI XVI E XVII.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

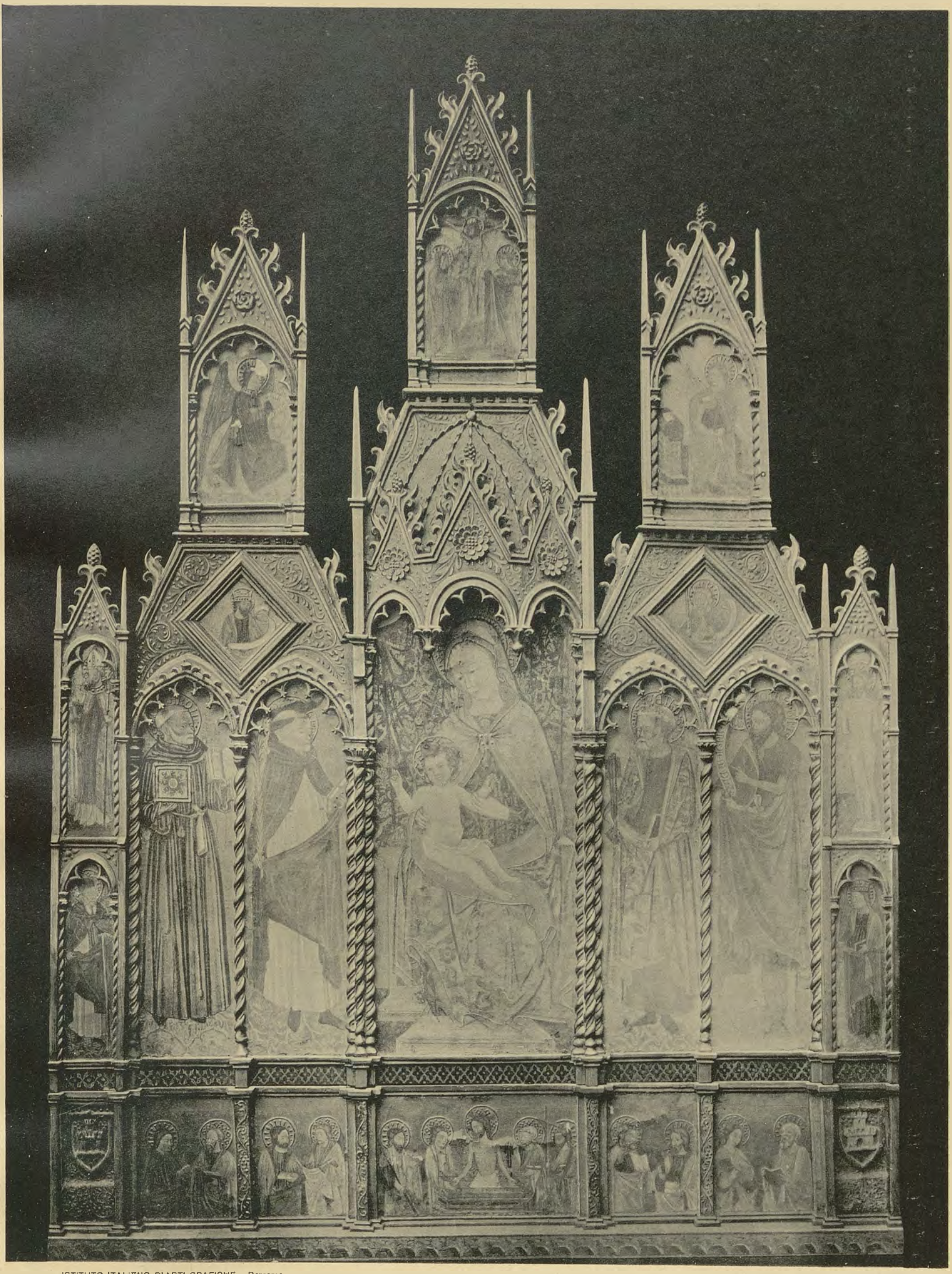
ULRICO HOEPLI - Milano

RACCOLTE ARTISTICHE DEI SIGNORI BAGATTI VALSECCHI IN MILANO.

1. ANGOLO DI UN SALOTTO CON PARTI ARCHITETTONICHE E MOBILI NEGLI STILI DEI SECOLI XV E XVI. — 2. CASSETTONE INTARSIATO DEL RINASCIMENTO.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



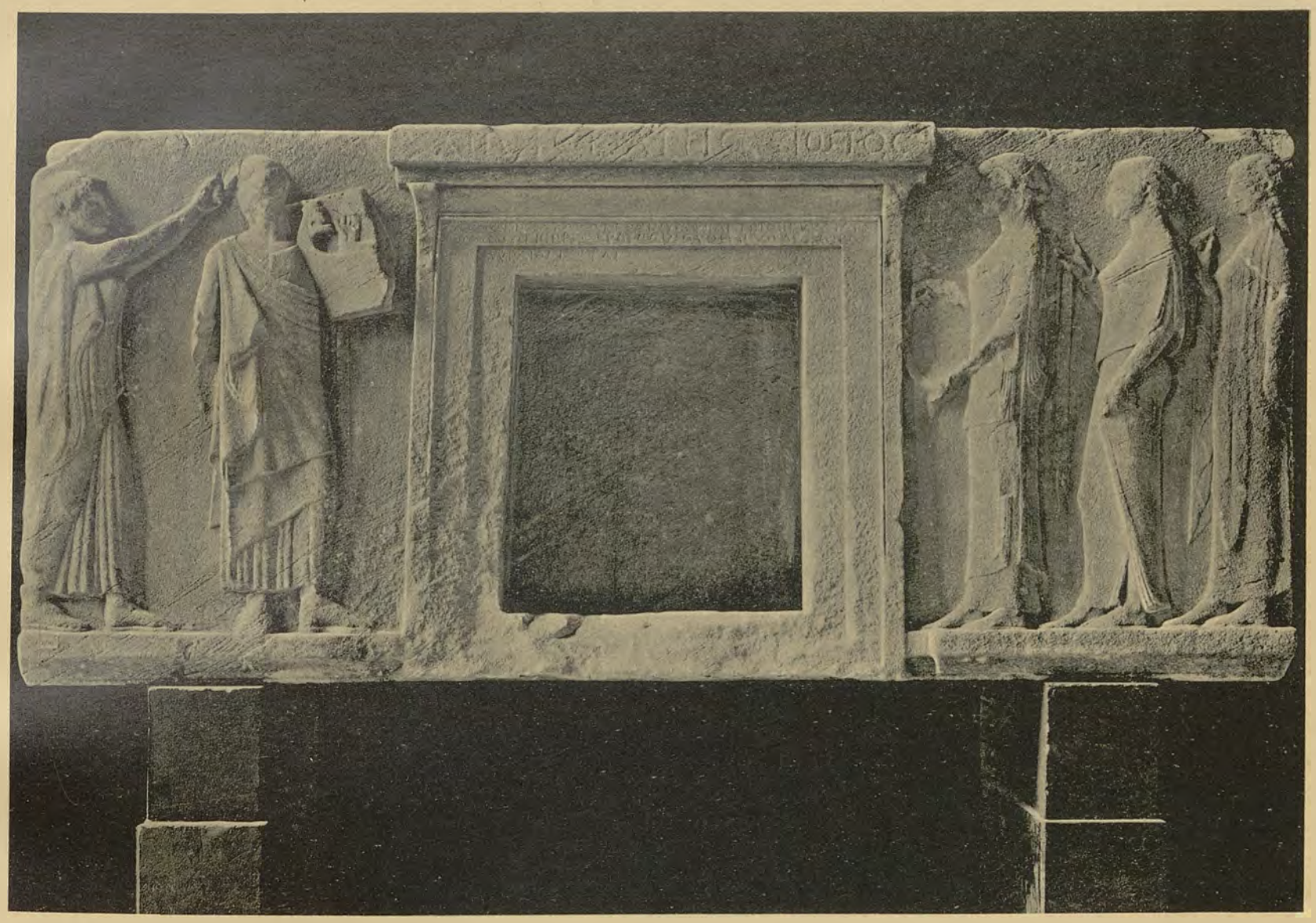
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

RACCOLTE ARTISTICHE DEI SIGNORI BAGATTI VALSECCHI IN MILANO.

POLITTICO GOTICO QUATTROCENTESCO PROVENIENTE DA BRESCIA.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



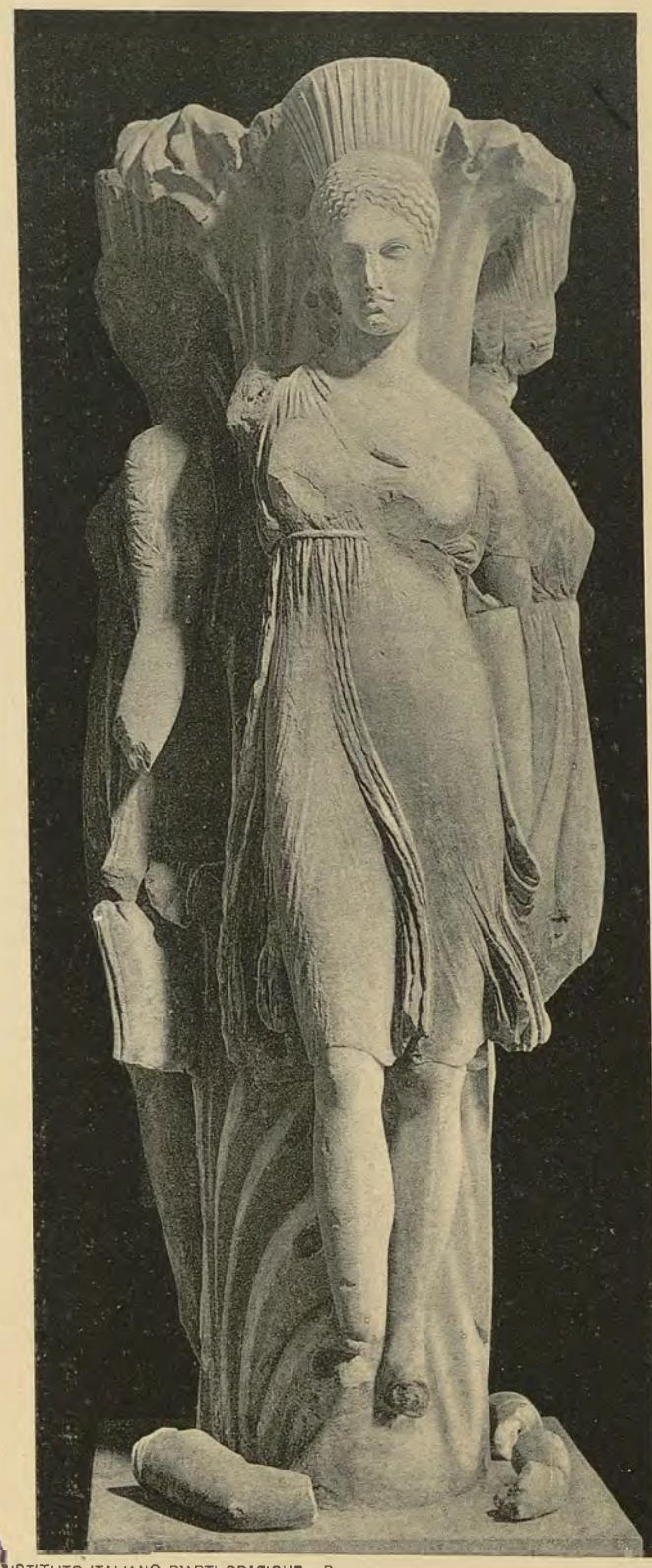
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

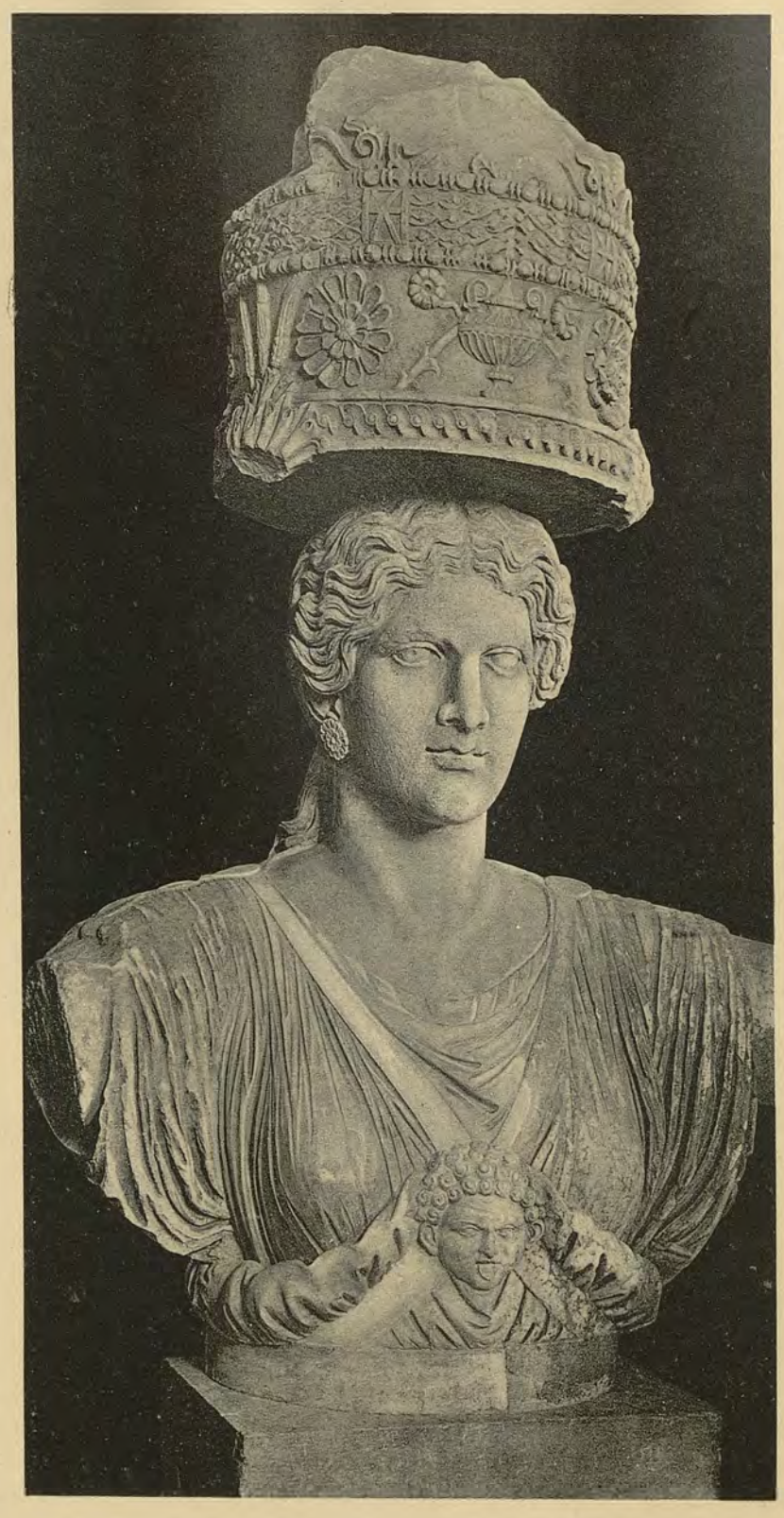
1. ALTORILIEVO PROVENIENTE DALL'ISOLA DI THASOS ORA NEL MUSEO DEL LOUVRE: RITI SACRIFICALI IN ONORE DI APOLLO, DELLE NINFE E DELLE GRAZIE. SEC. V A. C.
2. ALTORILIEVO PRASSITELICO NEL MUSEO DI ATENE, RAPPRESENTANTE TRE MUSE.

(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

COLLEGE OF





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

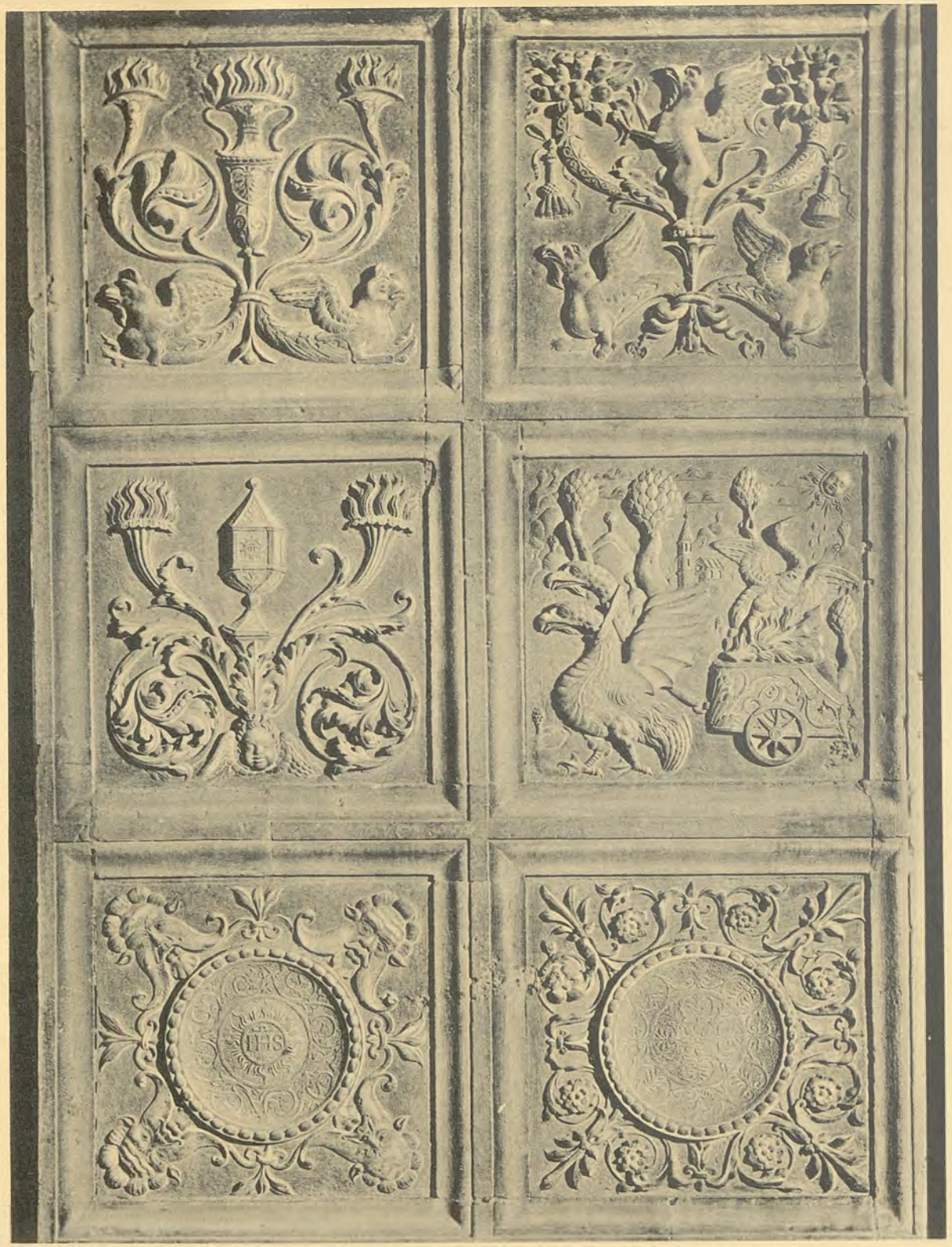
ULRICO HOEPLI - Milano

1. NINFE DANZANTI, NEL MUSEO DI DELFO. SEC. V A. C. — 2. BUSTO DI CARIATIDE GIÀ NEI PROPILEI DI ELEUSI: ANNO 48 A. C.

3. FRAMMENTO DI MANTO GIÀ NELLA STATUA DI DEMETER (CERERE) A LYKOSURA, ORA NEL MUSEO DI ATENE.

(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

FORMELLE DEL RINASCIMENTO NEL DUOMO DI NARNI.

(FOT. ALINARI. — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

POLITECNICO DI TORINO
BIBLIOTECA

gretagmacbeth
ColorChecker™ Color Rendition Chart